

MAAT

NACHRICHTEN AUS DEM STAATLICHEN MUSEUM
ÄGYPTISCHER KUNST MÜNCHEN



Ausgabe
24 | 2022

Sammlungsgeschichte

Elfenbein

Cheti

Avantgarde

Verkehrte Welt

Kindertheatermarathon

Interview

Naga

Albträume

Akhnaten

Diplomatie

INHALT

MAAT AUSGABE 24

02 10 JAHRE | 3
SYLVIA SCHOSKE

10 SEMENCHKARE | 2
JOACHIM WILLEITNER

24 DIE SITZFIGUR DES CHETI
JAN DAHMS, MÉLANIE FLOSSMANN-
SCHÜTZE, ARNULF SCHLÜTER

29 STATUENTYPEN
DIETRICH WILDUNG

32 VERKEHRTE WELT
NADJA BÖCKLER

38 KINDERTHEATERMARATHON
DINA ERLER, ANASTASIA FISCHER

42 INTERVIEW
NORA KUCH



44 NAGA
CHRISTIAN PERZLMEIER

50 2. NAGA-PUBLIKATION
DIETRICH WILDUNG

52 ALBTRÄUME
ROXANE BICKER

58 AKHNATEN
SONIA FOCKE

65 AMARNA-BRIEFE
SOPHIA SPECHT

71 NACHRUF
DIETRICH WILDUNG

72 AUTOR*INNEN | IMPRESSUM



MAAT 24

EDITORIAL

Liebes Museumspublikum,

seit Anfang März bin ich nun Direktor des Ägyptischen Museums – eine wunderbare Aufgabe angesichts der herausragenden Sammlung, des spektakulären Museumsbaus, eines sehr interessierten Publikums und aktiven Fördervereins sowie nicht zuletzt eines tollen Museumsteams. Dem Team gilt mein Dank für den Einsatz in den letzten knapp eineinhalb Jahren während Pandemie und Stellenvakanz. Mit enormer Einsatzbereitschaft und Begeisterung hat es die Herausforderungen bestens gemeistert. Nun sind die Beschränkungen gefallen und alle Veranstaltungen können wieder in Präsenz stattfinden. Trotzdem werden wir manche digitale Angebote auch in Zukunft weiterführen – sie haben sich gut bewährt. Die Besucher kommen wieder zu Führungen und Vorträgen, zu Sonderveranstaltungen und Ausstellungseröffnungen. Schulklassen bevölkern endlich wieder das Haus und wir sind zuversichtlich, dass wir bald die Zahlen erreichen, die wir vor der Pandemie hatten – immerhin bis zu 100.000 Besucher und 1.000 Vermittlungsangebote vom Kindergeburtstag bis zur Fachtagung pro Jahr. In der Zwischenzeit konnten wir auch die zweite wissenschaftliche Stelle nachbesetzen: Frau Dr. Mélanie Flossmann-Schütze, vielen von Ihnen von Museumsveranstaltungen, Vorträgen und MAAT-Beiträgen bereits bekannt, ist nun feste Konservatorin am Haus. Wir freuen uns sehr und wünschen ihr viel Erfolg bei den kommenden Projekten.

Natürlich wird die Museumszeitschrift MAAT auch in Zukunft zum festen Angebot des Hauses gehören. Ja, es ist eine Herausforderung, vier Mal jährlich eine neue Ausgabe herauszugeben, aber es lohnt sich unbedingt und wir freuen uns über den großen Zuspruch, den wir für MAAT erhalten.

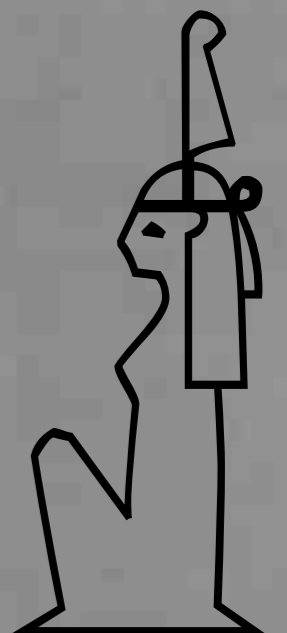
In der vorliegenden Ausgabe wird unter anderem die spannende Geschichte um ein kleines Elfenbeinfragment mit der Nennung des Pharaos Semenchkare weiter erzählt, es geht um die Eigenheiten der Statue des Cheti, die Grundtypen der ägyptischen Plastik, das Motiv der „verkehrten Welt“, sowie Träume und Albträume. Ein kurzer Bericht hält Sie auf dem neuesten Stand zum Naga-Projekt, dem Grabungsprojekt des Museums im Sudan. Ein Beitrag zur Amarna-Zeit im Musiktheater greift die Aufführung der Oper Akhnaten von Philip Glass auf, die in diesen Wochen von der Opera Incognita in unserem Sonderausstellungssaal aufgeführt wird. Mit der Amarna-Zeit beschäftigt sich zudem der zweite Teil eines Artikels zur diplomatischen Korrespondenz des Echnaton. Der Bogen ist erneut weit gespannt – viel Freude bei der Lektüre!

Arnulf Schütze

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.



GESCHICHTE

AUF ZU NEUEN UFFERN

ZEHN JAHRE NEUBAU – TEIL 3

SYLVIA SCHOSKE

Im Oktober 2021 jährte sich der Umzug ins neue Haus zum zehnten Mal – Anlass für einen kleinen Rückblick auf diese Zeit, in der sich nicht nur der Bau bewähren, sondern auch das kleine Team der Mitarbeiter vielen neuen Aufgaben stellen musste. Haben sich unsere Erwartungen und die der Besucher erfüllt? Wie steht das Museum nach einer Dekade da – und wo gibt es noch Entwicklungspotential? Wie wird die weitere Entwicklung des Hauses verlaufen?

Eine Anekdote

Samstagvormittag, ein Seminarraum in der Pinakothek der Moderne, gut gefüllt mit einer Diskussionsrunde von Museumsleuten, Architekten, Politikern, Vertretern des Kunstministeriums und verschiedener Institutionen, Architekten, Kunstinteressenten, Anwohnern – Thema ist die Entwicklung des Kunstareals, sein Potential, aber auch seine Defizite und Desiderata. Das Museum Brandhorst ist gerade eröffnet, das Lenbachhaus im Umbau, Ägyptisches Museum und Filmhochschule im Bau. Beklagt wird das Fehlen von Ausstellungsräumen jedweder Art. Ich weise darauf hin, dass in unserem Haus künftig ein Ausstellungsraum von 400 m² vorhanden sein wird, „den wir gern auch den anderen Museen zur Verfügung stellen können“.

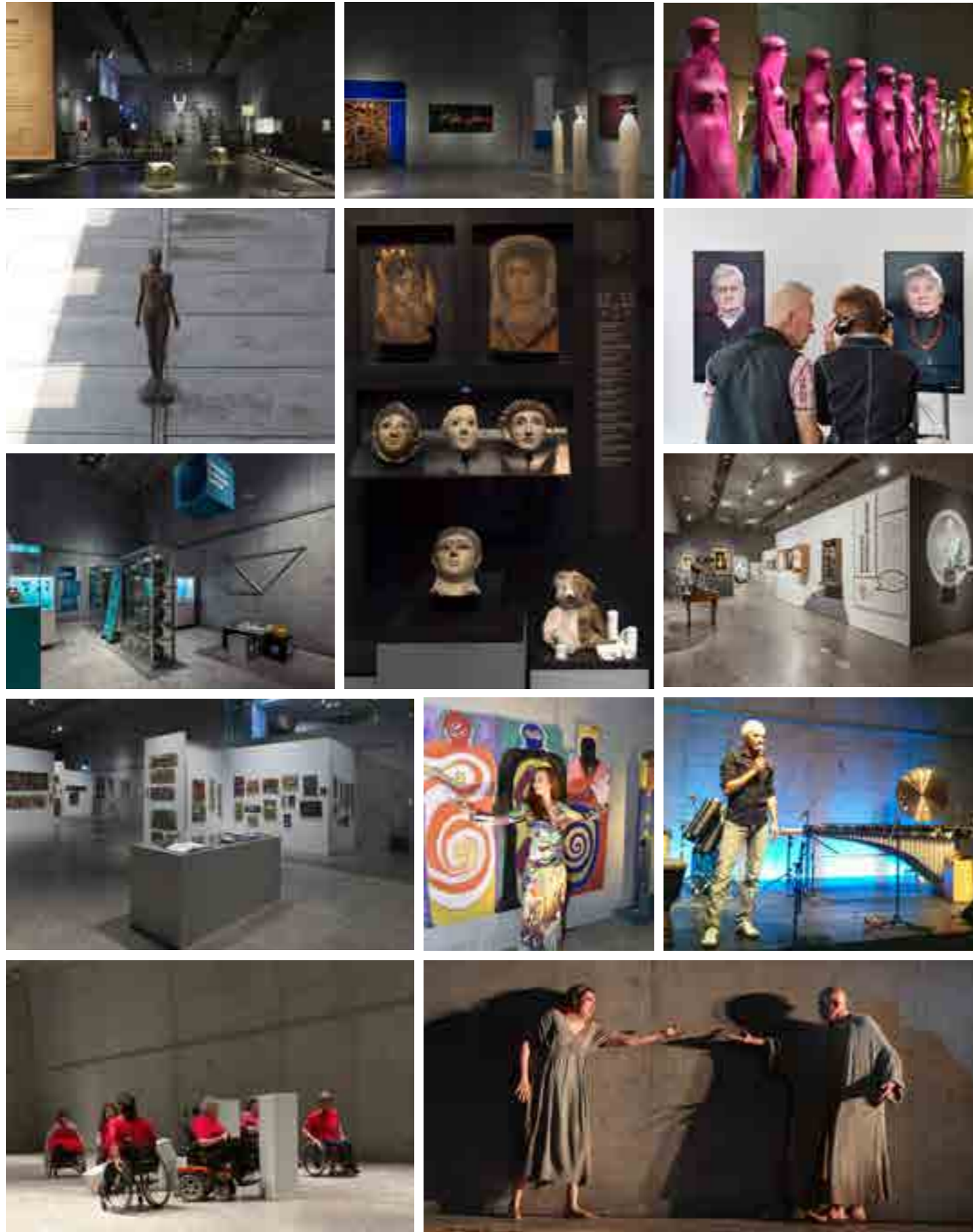
Die Diskussionsleiterin, eine renommierte Architektin an der TU, weist in die Runde und sagt abschätzig: „400 Quadratmeter? Dieser Raum hier hat 400 Quadratmeter, damit kann man nichts anfangen!“ Ich ernte einige mitleidige Blicke, der Vorschlag wird nicht weiter verfolgt – und ich verkneife es mir, darauf hinzuweisen, dass unser Tagungsraum lediglich halb so groß ist wie behauptet ... Heute, rund 15 Jahre später, zählt der einst so verschmähte Raum zu den begehrtesten Orten für Veranstaltungen und Ausstellungen auch über München hinaus.

Wunderkiste aus Beton

So nennen wir ihn gern, den Ausstellungsraum am Ende des Rundgangs durch die Dauerausstellung, der auch direkt über eine Treppe vom Foyer aus zu erreichen ist. Ursprünglich sollte er übrigens doppelt so groß werden, doch dann musste während der Planungsphase plötzlich die Hauptnutzfläche um 800 m² reduziert werden, auf Anweisung der Obersten Baubehörde, bevor die Kosten dem Landtag zur Genehmigung vorgelegt wurden. Was tun? Die Fläche für die Dauerausstellung sollte auf gar keinen Fall verkleinert werden, beim Sonderausstellungsraum schien das vertretbar. Was sich zwischenzeitlich als richtige Einschätzung erwiesen hat. Denn eine solche Fläche muss auch bespielt werden, angesichts steigender Kosten für Ausstellungen (Versicherung! Transporte!) und sinkender Etats eine Herausforderung. Leerstehende Räume sind dann nicht nur unwirtschaftlich, sondern auch blamabel.

Dieses Schicksal hat dem Sonderausstellungsraum des SMÄK nie gedroht – er wurde von Anfang an nahezu durchgängig bespielt, schon in den Monaten vor der Eröffnung. In seiner Schlichtheit – vier nackte Betonwände – und seiner Ausstattung – Steinfußboden mit ausreichend Bodensteckdosen, umlaufender Galerieleiste, genügend Deckenschienen, um jeden Punkt beleuchten zu können – begeistert er auch zeitgenössische Künstler. Zygmunt Blazejewski, dessen „Rollenbibliothek Anima Mundi“ 2018 wandfüllend sechs Meter hoch aufgebaut wurde (MAAT 8), erklärte diese Präsentation zur besten seines Werkes (Abb. 1). Ilana Lewitan, deren Installation „Adam, wo bist du?“ (MAAT 17) im zweiten Halbjahr 2020 zu sehen war, sagte immer wieder, sie hätte seit Jahren auf einen solchen Raum gewartet – und realisierte ihr Projekt dann speziell für diesen Ort (Abb. 2). Und auch Ugo Dossi schwärmt von diesem Raum (MAAT 20), für den er 2021 seine „Zeichen und Wunder“ konzipierte (Abb. 3). Gleiches





Von links oben nach rechts unten:

Abb. 2: Adam, wo bist du?, © Rolf-Dieter Böttcher.

Abb. 3: Zeichen und Wunder, © SMÄK, Marianne Franke.

Abb. 4: Das getragene Wort, © SMÄK, Marianne Franke.

Abb. 5: Purple, © SMÄK, Roxane Bicker.

Abb. 6: Intervention, © SMÄK, Marianne Franke.

Abb. 7: 21 – Erinnerungen ans Erwachsenwerden,

© Jörg Baumann.

Abb. 8: Wunderwelt Mathematik, © SMÄK, Marianne Franke.

Abb. 9: Duckomenta, © Claus Rammel.

Abb. 10: Bunte Bilder, © SMÄK, Marianne Franke.

Abb. 11: Performance „Der andere Laufsteg“, © Susanne Wiebe.

Abb. 12: Double Drums, © SMÄK, Roxane Bicker.

Abb. 13: abArt, © SMÄK, Roxane Bicker.

Abb. 14: Aida, © Opera Incognita.

tut die Modedesignerin Susanne Wiebe, die ihre Kreationen zusammen mit den Arbeiten ihres langjährigen Lebenspartners Hans Matthäus Bachmayer 2018 in „Der andere Laufsteg“ (MAAT 7) und „Das getragene Wort“ 2020 (Abb. 4) präsentierte.

Provokation?

Für letztere war zusätzlich das Prinzip der „integrierten“ Sonderausstellung aufgegriffen worden, in der sich die Schaufensterpuppen mit ihren bemalten Gewändern ganz selbstverständlich zwischen die Statuen und Vitrinen der Dauerausstellung platzierten. Auch die lebensgroßen Skulpturen von Isolde Frepoli fügten sich 2017 zu natürlichen „Begegnungen“ mit altägyptischer Rundplastik (MAAT 4), was der Künstlerin einen ganz neuen Blick auf ihre eigenen Arbeiten ermöglichte, so dass sie dem Museum als Dank ihre Statue „Purple“ als Dauerleihgabe überließ, die seitdem ihren festen Platz im Atrium gefunden hat (Abb. 5).

Die Reaktionen der Besucher auf diese Interaktionen fallen höchst unterschiedlich aus und reichen von begeisterter Zustimmung bis zu entschiedener Ablehnung, in Einzelfällen sogar zur heftigen Beschimpfung. Dann ist meist von der „Entweihung der altägyptischen Originale“ die Rede, unter Verkennung oder Leugnung eines Dialoges über die Jahrtausende hinweg. Dies war schon vor 30 Jahren am alten Standort in der Residenz nicht anders, als die Integration zeitgenössischer Kunst in die Dauerausstellung aus der Situation der Raumnot heraus entwickelt worden war. Sie wird weitgehend akzeptiert, wenn sie außerhalb der Vitrinen stattfindet; die „Interventionen“ von Ilana Lewitan parallel zur großen Installation im Ausstellungsraum stießen eher auf Widerspruch (Abb. 6). Außerdem sind die Reaktionen natürlich abhängig vom jeweiligen Anlass oder Event und damit vom Besucher selbst: Bei einem Großereignis wie dem Kunstarealfest oder einer Langen Nacht der Museen überwiegen die positiven Stimmen, im Normalbetrieb fallen dann eher kritische Äußerungen – im persönlichen Gespräch, in den Social Media oder in E-Mails. Aber wie auch immer – ist es nicht spannend, anregend und aufregend, in einem ägyptischen Museum über zeitgenössische Kunst diskutieren zu können?

Vielfalt der Funktionalität

Doch kehren wir noch einmal zurück in die Wunderkiste, die ihre Qualitäten nicht nur für großräumige Kunst-Installationen mehrfach unter Beweis gestellt hat. Dank der technischen Ausstattung ist der Raum auch kurzzeitig bespielbar: Als im Rahmen des Theaterfestivals SpielArt 2019 die Veranstalter ganz kurzfristig einen Raum für die Videoinstallationen von Mats Staub „21 – Erinnerungen ans Erwachsenwerden“ suchten (MAAT 13), war zwischen zwei Eigenproduktionen glücklicherweise Platz, und die Monitore konnten für zwei Wochen einziehen (Abb. 7). Vermittler war, wie so oft, das Kulturreferat der Stadt München.

Mit Hilfe eingestellter Blockwände, die im Haus eingelagert werden, kann der Raum auch beliebig aufgeteilt werden, was 2016 für die „Wunderwelt Mathematik“ (Abb. 8) und jüngst für die „Duckomenta“ (MAAT 21, Abb. 9) eingesetzt wurde. Zwei Ausstellungen, die erfreulicherweise auch ein zahlreiches neues Publikum anzogen. Und mit Hilfe von Stellwänden lassen sich auch eher konventionelle Konzepte wie die Jahresausstellungen der Münchner Künstler, Fotoausstellungen oder beispielsweise die Präsentation „Bunte Bilder“ mit Bildteppichen aus Harrania problemlos umsetzen (Abb. 10).

Zwischen den Ausstellungen ist der Raum immer wieder Veranstaltungsort: für Eröffnungen und Empfänge, die hier vom Ministerium, verschiedenen Universitätsinstituten, der Messe München und natürlich uns selbst ausgerichtet wurden. Es gab Modeschauen und Performances wie „Der andere Laufsteg“ 2018 (Abb. 11), musikalische Aufführungen wie die Percussion-Show mit den Double Drums (Abb. 12) oder Tanztheater: Sehr eindrucksvoll war die Performancegruppe „abArt“, die beim Kunstarealfest 2017 die Besucher bei „Raum-Klang-Raum“ in ihre Bewegungsexperimente mit Rollstühlen (Abb. 13) mit einbezog. Das quer durch das Museum führende Wandelkonzert mit den Münchner Symphonikern fand im selben Jahr ebenfalls seinen End- und Höhepunkt im Sonderausstellungsraum. Stets ausverkauft waren im Sommer 2019 die Aufführungen der „Aida“ durch die Opera incognita (Abb. 14), deren Spezialität ja außergewöhnliche Spielorte sind. Freuen Sie sich auf eine erneute Zusammenarbeit im kommenden Sommer, diesmal mit der Oper „Akhnaten“ von Phil Glass.

Eine ganz besondere Veranstaltung muss in diesem Kontext noch erwähnt werden: die Performance „MahlZeitZeichen“, Höhepunkt der Veranstaltungsreihe „Das Jahr im Fest“, die ab März 2014 einmal im Monat mit einer ganztägigen Veranstaltung den altägyptischen Festkalender neben das christliche Festjahr stellte, fallweise jüdische Feste und antike Mysterienkulte mit einbezog – in Vorträgen und Führungen, Lesungen, Performances und Gottesdiensten, mit internen und externen Referenten, mit Künstlern und in enger Zusammenarbeit mit der Kirchengemeinde St. Markus. Für das abschließende Kultmahl hatte der Künstler Henning von Gierke eine lange Tafel im Sonderausstellungsraum bemalt und eingedeckt (Abb. 15) und ein Menü zusammengestellt, das so exotische Gerichte wie Lotuswurzel in den Farben des angehenden Tages, Nilbarschling mit Venusmuscheln im Algenbett, Goldenes Milchlamm auf einer Frühlingswiese und Blutorangeninferno enthielt, begleitet von Lesungen und Gesängen, Rezitationen und Klanginterventionen.

So ist der Raum, mit dem man doch „gar nichts anfangen kann“ und um den uns heute so manche Kollegen beneiden, in der Zwischenzeit fast durchgängig belegt. Und damit steht er kaum noch für Vermietungen zur Verfügung, für die er ursprünglich auch gedacht war: für gesetzte Essen im Rahmen von Firmenpromotionen oder privaten Feiern, oft mit aufwändigen Dekorationen bis hin zur beleuchteten Portalwand. Das besserte zwar in manchen Jahren den knapp bemessenen Etat erfreulich auf, doch ließen sich Beeinträchtigungen des

normalen Museumsbetriebs nicht immer vermeiden. Mit Corona ist diese Art der Raumnutzung nicht mehr möglich gewesen, und ob hierfür wieder Interesse bestehen wird, muss die Zukunft zeigen.

Heiß ersehnt

Zu den Desiderata für das neue Haus gehörten auch Räumlichkeiten für die Museumspädagogik, für die wir in der Residenz in den letzten Jahren sogar einen kleinen Ausstellungsraum umgewidmet hatten. Entstanden sind zwei nebeneinander liegende Räume, genannt „Ateliers“, die durch eine Falttür miteinander verbunden sind, um bei bestimmten Anlässen einen großen Raum zur Verfügung zu haben (Abb. 16). Zunächst für die Werkstattprogramme für Schulklassen im Anschluss an die verschiedenen thematischen Führungen (Einzelräume) und Ferienaktionen für Kinder (Großraum) bestimmt, wurden sie entsprechend mit Arbeitstischen und stabilen Hockern ausgestattet. Hohe Wandschränke dienen zur Lagerung der verschiedensten Arbeitsmaterialien, es gibt Waschbecken, Herd und Waschmaschine; eine kleine Bibliothek enthält Kinderbücher zu altägyptischen Themen und Fotobände als Anschauungsmaterial.

Vor Corona fanden in den beiden Ateliers bis zu 200 Werkstattprogramme für Schulklassen pro Jahr statt, hinzu kamen Projektstage und Ferienaktionen sowie der praktische Teil von rund 150 Kindergeburtstagen: Zahlen, die bis an die Grenzen der Kapazität der beiden



Abb. 16: Ferienaktion im Atelier 2, © SMÄK, Roxane Bicker.



Abb. 17: Ausstellung im Infopoint, © SMÄK, Marianne Franke.

Räume heranreichten – und manchmal sogar darüber hinaus, so dass es für bestimmte Termine Absagen gab.

Mehr und mehr wurden diese Räume auch im Rahmen von Veranstaltungen für Erwachsene genutzt. Den Auftakt bildeten die Hieroglyphenkurse für Mitglieder des Freundeskreises, die im Laufe der Jahre ergänzt wurden durch (meist ein- oder halbtägige) Workshops für Demotisch, Hieratisch oder Koptisch. Als 2016 „500 Jahre Reinheitsgebot für bayerisches Bier“ gefeiert wurde, entstand das Angebot eines Workshops zu „Bier & Brot im alten Ägypten“, der eine Führung zu den entsprechenden Originalobjekten in der Dauerausstellung mit einem praktischen Teil im Atelier verband. Er stieß auf großes Interesse und wurde lebhaft gebucht. Weitere Angebote folgten wie ein Workshop zum Thema „Vergoldung“ oder zum Thema „Wasser“, für das ein interaktives Modell des Niltals entwickelt wurde (Abb. 17), das auch bei Großevents wie dem Internationalen Museumstag oder im vergangenen Jahr im Rahmen der Präsentation des Museums im Infopoint im Alten Hof im Einsatz war.

Die beiden Ateliers haben sich also unbedingt bewährt. Und wenn auch Corona ihre Nutzung vorläufig gestoppt hatte, laufen die Führungen und Programme allmählich wieder an, so dass eine Planung aus dem Jahr 2019 nun

umgesetzt werden soll: Der kleine Innenhof vor den Ateliers soll mit einem Zeltdach überspannt werden, damit in den Sommermonaten einige der Aktivitäten auch ins Freie verlegt werden können. Was bislang wegen der Sonneneinstrahlung nur sehr begrenzt möglich gewesen ist. Ganz leer gestanden sind die Ateliers in den vergangenen beiden Jahren übrigens nicht: Sie dienten den Aufsichtskräften als Ausweichquartier für ihre Pausen, weil dort genügend Abstand gehalten werden konnte im Gegensatz zum eher kuscheligen eigentlichen Aufenthaltsraum.

Das Sorgenkind

Während Sonderausstellungsraum und Ateliers die an sie gestellten Anforderungen erfüllen und sich alle auf sie gerichteten Hoffnungen in Bezug auf ihre Nutzung erfüllt haben, gilt dies für einen anderen Bereich – Gastronomie und Shop – leider (bislang) nicht. Wobei dies ein Scheitern mit Ansage war. Selbstverständlich war in der ursprünglichen Planung dafür ein Raumbedarf angemeldet worden, allein für ein Bistro 200 m². Im Rahmen der geforderten Reduzierung der Nutzfläche (s.o.) hatten wir dann darauf verzichtet, wenn auch schweren Herzens, aber mit guter Begründung, wie wir damals glaubten (vgl. dazu ausführlich MAAT 11). Mit der Verkleinerung des Sonderausstellungsraumes und



Abb. 15: MahlZeitZeichen, © SMÄK, Roxane Bicker.



Abb. 18: Museumsshop Imhotep, 2015, © SMÄK, Marianne Franke.

dem Wegfall der Gastronomie waren schon drei Viertel der Vorgaben erfüllt, dazu kam die Entscheidung für den Verzicht auf einen von zwei Lagerräumen – Aufgabe erledigt. Damit ersparten wir es uns, im ganzen Haus hier und dort jedem Raum ein paar Quadratmeter abzuknapsen – eine Prozedur, die sicher sehr mühsam und zeitaufwändig gewesen wäre.

Leider ist dann der ursprünglich großzügiger vorgesehene Shop den Umplanungen zum Opfer gefallen – der Architekt, der so wunderbare Räume für die Objekte geschaffen hat, war auch in langen Diskussionen nicht von der Notwendigkeit eines Museumsladens zu überzeugen – im Gegenteil: Er wollte auch noch die Kasse samt Ausgabe des MedienGuides hier unterbringen. Immerhin dies konnte verhindert werden. Doch die Quittung kam bald: Es gelang trotz umfangreicher Bemühungen nicht, vor der Eröffnung einen Pächter zu finden, die verbliebenen 40 Quadratmeter wurden von allen potentiellen Betreibern als zu klein für einen rentablen Betrieb befunden. So musste der Shop die ersten Monate in Eigenregie (und nur mit Publikationen und Produkten des Museums) betrieben werden, was nur dank tatkräftiger Unterstützung einiger Mitglieder des Freundeskreises gelang.

Glücklicherweise konnte dann mit Helene Saal eine engagierte Pächterin gefunden werden, die dank ihrer Buchhandlung „Avicenna“ mit dem Schwerpunkt Vorderer Orient in der Amalienstraße eine geradezu ideale Besetzung darstellte. Unter dem Namen „Imhotep“

und mit eigenem Logo (Abb. 18) eröffnete der Shop im Dezember 2013 mit einem anspruchsvollen Angebot und weiterhin mit Unterstützung einiger Ehrenamtlichen aus dem Freundeskreis.

Allerdings war damit das Problem einer fehlenden Gastronomie noch nicht gelöst, Klagen darüber hielten an und bildeten nach einiger Zeit die nahezu einzigen Beschwerden der Besucher. Immer wieder wurde die Frage: „Wo kann man hier etwas trinken?“ gestellt, und der Verweis auf entsprechende Möglichkeiten im nahen Umfeld als unbefriedigend empfunden. Als dann Ende 2018 der Pachtvertrag regulär endete und Frau Saal in den wohlverdienten Ruhestand ging – ihre Buchhandlung hatte sie zuvor schon aufgegeben –, haben wir dies aufgrund der reibungslosen und angenehmen Zusammenarbeit zwar bedauert, aber gleichzeitig die Chance für ein neues Konzept gesehen.

Ein Hybrid – das ShopCafé

In langen Runden waren verschiedenste Möglichkeiten diskutiert und wieder verworfen worden, bis sich allmählich eine Lösung herauskristallisierte, für die noch einmal Geld investiert wurde – genauer gesagt ein kräftiger Zuschuss des Freundeskreises. Im Shop selbst wurde eine Theke eingebaut, vor allem aber wurden im Bereich davor Tische und Stühle aufgestellt, die hinsichtlich Material und Platzierung den strengen Regeln des Brandschutzes genügen mussten (Abb. 19). Dr. Carsten Gerhard, seit vielen Jahren freiberuflich

verantwortlich für den Bereich Presse- und Öffentlichkeitsarbeit im Museum, analysierte die bisherigen Verkäufe des Ladens betriebswirtschaftlich, reduzierte die Anzahl der Artikel und erarbeitete ein Konzept für das kulinarische Angebot, inspiriert von der italienischen Küche; seine Frau Esther Gerhard, gelernte Buchhändlerin, wurde die neue Pächterin (MAAT 12). Schon im Februar 2019, nach einer kurzen Umbauphase, konnte das ShopCafé – unter dem neuen Namen „Ludovico“ in Anlehnung an Ludwig I. – eröffnet werden.

Vom ersten Tag an wurde es vom Publikum gut angenommen, das Kassenpersonal war glücklich, nicht mehr unbefriedigende Antworten geben zu müssen, und die Beschwerden hörten schlagartig auf. Alles paletti? Noch nicht so ganz – leider. Denn die anspruchsvollen Freundeskreismitglieder beklagten den Wegfall der Spezialliteratur – irgendwie musste ja Platz eingespart werden für den Thekenbereich. Und auch das kulinarische Angebot war etwas zu ambitioniert gewesen und musste mehr auf die Bedürfnisse des Besuchers hin zugeschnitten werden. Viel Lob erhielt durchweg das breite und qualitätvolle Angebot an Kaffee – was ich als ausschließlicher Teetrinker zwar nicht beurteilen kann, aber gern zitieren will. Auch die Kindergeburtstage – zur Erinnerung: rund 150 im Jahr! – profitierten, konnten doch die Eltern nun Getränke und Kuchen bei „Ludovico“ ordern, wo auch Extra-Tüten bereitgehalten wurden für die obligatorischen kleinen Geschenke am Ende der Feier – die

man auch gleich im Shop befüllen konnte. Viele Eltern machten von diesen Angeboten Gebrauch, und auch das Museum war nicht unfroh, die Bewirtung bei Seminaren, Pressekonferenzen oder kleinen Empfängen einfach im Haus bestellen zu können. So war alles auf einem guten Wege – und dann kam Corona mit den diversen Lockdowns: Das ShopCafé war nicht mehr zu halten, auch wenn wir eine vorübergehende Aussetzung der Pacht anbieten konnten.

Reloaded

Umso erfreulicher, dass sich schon im Sommer 2021 ein neuer Betreiber fand. Patrick Brose ist selbst Ägyptologe und betreibt einen kleinen Fachbuchverlag, ist also im Buchbereich bestens aufgestellt. Da die Besucherzahlen im vergangenen Jahr – trotz teilweisem Lockdown und Wegfall nahezu aller ausländischen Besucher – mit rund 60 000 sehr ansehnlich ausgefallen sind, hatte das Shopcafé einen guten Neustart, auch Dank der zahlreichen Marketing-Artikel zur Ausstellung „Duckomenta“. Mangels anderer Möglichkeiten kamen (und kommen) vor allem in den Ferien wieder viele Familien ins Museum, alles potentielle Kunden. Die Einnahmen verteilen sich ziemlich genau hälftig auf Shop und Café, das auch wegen sensationell günstiger Preise (Espresso!) gut frequentiert wird. Langsam beginnen wieder die Live-Veranstaltungen, finden wieder Kindergeburtstage statt und besuchen Schulklassen wieder das Museum: Auf ein Neues! ■



Abb. 19: ShopCafé Ludovico, 2019, © SMÄK, Marianne Franke.

OBJEKTE

SEMENCHKARE ALS KOREGENT

DAS MÜNCHNER ELFENBEINFRAGMENT, TEIL 2

JOACHIM WILLEITNER



Abb. 1: Das amarnazeitliche Elfenbeinfragment, ÄS 7342, © SMÄK, Marianne Franke.

Semenchkare ist weder identisch mit Nofretete noch mit Meritaton

In der letzten Ausgabe von Maat wurde das Elfenbeinfragment ÄS 7342 (Abb. 1) vorgestellt, welches das Museum 2008 zusammen mit anderen zumeist kleinformatigen Objekten aus der ehemaligen Sammlung des Freiherrn Friedrich Wilhelm von Bissing (1873–1956) erwerben konnte. Nach Ausweis seiner bildlichen Darstellungen und Inschriften stammt es aus der Zeit von Pharao Echnaton, und zwar aus der zweiten Hälfte seiner Regentschaft ab dem 9. Regierungsjahr. Seine besondere Bedeutung erhält das nur 8,1 cm breite und 4,4 cm hohe Relikt durch die gleichzeitige Nennung von Pharao Echnaton und dem rätselhaften Semenchkare, der ebenfalls als Herrscher über das Nilland belegt ist, dessen Identität sowie verwandtschaftliche und zeitliche Stellung zu Echnaton in der Fachwelt

aber noch heftig umstritten sind. Semenchkare ist zudem mit hoher Wahrscheinlichkeit ein im Zuge der zuletzt ausschließlichen Aton-Verehrung nachträglich angenommener Name, ähnlich wie sich Amenophis IV. in Echnaton umbenannte, so dass es vergebliche Mühe sein dürfte, in der unmittelbaren Vor-Amarnazeit einen jungen Königsson mit diesem Geburtsnamen zu suchen. Auch scheint Semenchkare diesen Pseudo-Geburtsnamen zuletzt nicht mehr geführt zu haben, sondern nur noch den Thronnamen Anch-cheperu-Re, so wie es auch auf dem Münchner Elfenbeinfragment der Fall ist, wo innerhalb der entsprechenden Namenskartusche noch die Ergänzung „geliebt vom einzigen des Re“ (*ḥꜥ ḥꜣꜣꜣꜣ Rꜥ mry wꜥ n Rꜥ*), das heißt von Echnaton, hinzukommt.

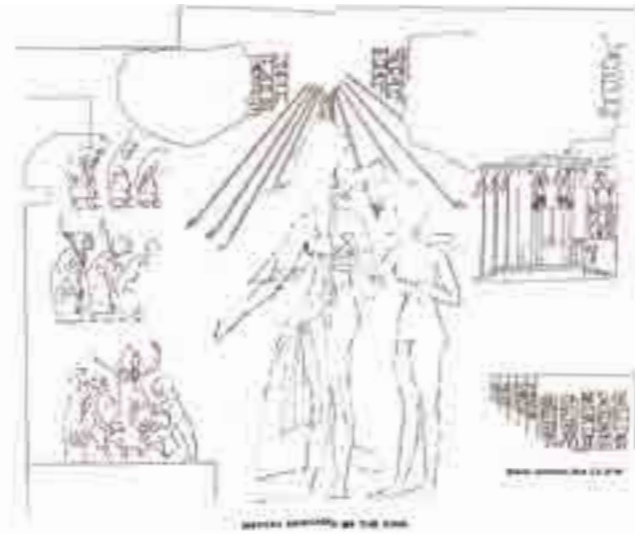
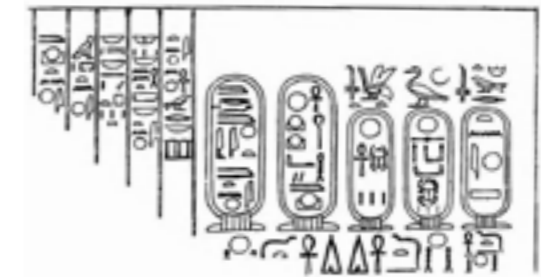


Abb. 2: Die heute nicht mehr sichtbare Darstellung von Semenchkare und Meritaton im Grab von Merire II. (Grab 2) in Amarna, DAVIES 1905, Taf. XLI.



Missing Cartouches from L.D. III. 99.

Abb. 3: Zum Zeitpunkt der Dokumentation des Grabes von Merire II. durch Davies 1905 waren die begleitenden Namenskartuschen zerstört. Sie waren jedoch von Lepsius 1842-45 dokumentiert worden, DAVIES 1905, Taf. XLI.

Semenchkare als männlicher (Ko)Regent

Von Semenchkare ist nur eine einzige inschriftlich gesicherte bildliche Darstellung überliefert, und selbst diese existiert heute nicht mehr. Es handelt(e) sich um eine offensichtlich unvollendet gebliebene, ehemals wohl nur in schwarzer Vorzeichnung ausgeführte Szene an der rechten Hälfte der Rückwand im Grab von Merire II., dem „Aufseher des königlichen Harems der großen königlichen Gemahlin Nofretete“, in Amarna (Grab 2), die Semenchkare gemeinsam mit Meritaton, der ältesten Tochter von Echnaton und Nofretete, umgeben von Höflingen und Würdenträgern zeigt (Abb. 2). Die Königstochter wird als „große königliche Gemahlin tituliert“ und war folglich mit Semenchkare, der hier aufgrund seiner Titulatur als regierender Pharao ausgewiesen ist, verheiratet. Zwischen den Arbeiten an dieser Szene und an den restlichen Grabwänden kann durchaus eine zeitliche Lücke bestanden haben. So könnte der zwischenzeitliche Tod Echnatons eine Aktualisierung der Wanddekoration gefordert haben, denn die gesamten Darstellungen mit Echnaton und Nofretete sind bis ins kleinste Detail fertig gestellt, während die mit Semenchkare und Meritaton gerade erst einmal begonnen wurde. Aus der Abbildung beider Herrscherpaare lässt sich also keine zwingende Koregenz der beiden männlichen Personen ableiten. Erschwerend kommt hinzu, dass 1905, als die Felsgräber der Beamten von Amarna erstmals vollständig durch Norman de Garis Davies wissenschaftlich

dokumentiert worden sind, die ebenfalls nur vorgezeichneten Namenskartuschen des letztgenannten Paares auch schon nicht mehr lesbar waren. Man musste dafür auf die Aufzeichnungen von Richard Lepsius' Preussischer Ägyptenexpedition von 1842–45 (LD III 99 a) (Abb. 3) zurückgreifen und hat diese seinerzeit übernommen, wobei sich diese alten Dokumentationen in anderen Fällen bislang als ausgesprochen zuverlässig erwiesen haben.

Dass Semenchkare in Begleitung seiner Königsgemahlin Meritaton und damit als eindeutig männlicher Regent dargestellt wird, ist das Hauptargument gegen eine andere These zur Person dieses rätselhaften Herrschers. Den von ihm (so auch auf dem Münchener Fragment) getragenen Thronnamen Anch-cheperu-Re besitzt nämlich auch Echnatons Gemahlin Nofretete, und zwar nicht nur in der weiblichen Form (mit der Feminin-Endung -t) als Anchet-cheperu-Re, sondern vereinzelt auch in der männlichen. So könnte sich nach Ansicht einiger führender Ägyptologen hinter Semenchkare Nofretete verbergen, die nach dem Ableben von Echnaton als „Pharao“, also in einer männlichen Rolle mit grammatikalisch entsprechendem männlichen Thronnamen, allein weiter regiert hat. Seit Athena van der Perre (VAN DER PERRE 2014) im Frühjahr 2012 in den Steinbrüchen von Deir Abu Hennis bei Amarna eine Inschrift entdeckt hat, die Nofretete und ihren Mann



Abb. 4: Die Fragmente der rechten oberen Ecke der sog. „Coregency Stela“ im University Collgege London, (Petrie Museum UC 410), © Joachim Willeitner.



Abb. 5: Die Namenskartuschen zu Echnaton und Semenckare auf der sog. „Coregency Stela“ im University Collgege London (Petrie Museum UC 410), © Joachim Willeitner.



Abb. 6: Umzeichnung der Kartuschen, © MARTIN 1974 und STEWART 1976.

noch in dessen vorletztem Regierungsjahr (Jahr 16, 3. Monat der Überschwemmungsjahreszeit (achet), Tag 15) gemeinsam belegt und in der die Königin, mit ihrem vollem Namen Nefer-neferu-Aton nofret-iri, explizit als „Große königliche Gemahlin, seine Geliebte, Herrin der beiden Länder“ bezeichnet wird, ist die Wahrscheinlichkeit gestiegen, dass sie ihn tatsächlich überlebt hat, was zuvor mangels Belegen als nahezu ausgeschlossen galt.

Die formal engste Parallele zum Münchner Elfenbeinfragment (nicht nur vom fragmentarischen Erhaltungszustand her) stellt die sogenannte „Coregency Stela“ im Londoner Petrie Museum (UC 410; Abb. 4) dar, auch wenn es sich hierbei um ein deutlich größeres Objekt, nämlich die Überreste einer ehemals nahezu quadratischen Stele aus Kalkstein von gut 40 cm Seitenlänge handelt. Die sieben Fragmente in London, zu denen ein weiteres Bruchstück aus Kairo (JE 64959) gehört, stammen im Wesentlichen von der rechten Hälfte des Bildwerks, von dem etwa zwei Drittel fehlen. Das heute in Kairo befindliche unterste Fragment des rechten Bildrands zeigt die untere Körperpartie einer auf einem Podest stehenden, nach links gewandten weiblichen Figur. Oben haben sich noch die beiden Namenskartuschenpaare der einst darunter dargestellten Regenten erhalten, die Fläche links davon, auf der sich in Analogie zum Münchner Stück die beiden umrandeten Aton-Namen anschließen müssten, ist allerdings zerstört, doch noch weiter links ist die Aton-Scheibe mit ihren Strahlen wieder erhalten. Nach der Lesung von Julia Samson (SAMSON 1972) weisen die Kartuschen die Namen von Echnaton (links) und Semenckare (rechts) auf, Marc Gabolde (GABOLDE 1998) sieht im rechten Kartuschenpaar jedoch die nachträglich angebrachten Namen der Königin Anchetcheperure, da er noch das Epitheton ḥt n h j . s („nützlich für ihren Ehemann“) erkannt haben will, wodurch die entsprechende Person logischerweise weiblich sein muss (Abb. 5 und 6). Insofern verweisen zwar die Londoner Fragmente auf eine Koregenz, aber dadurch, dass Geschlecht und Identität des Mitherrschers von Echnaton umstritten bleiben, lassen sich hier keine endgültigen Schlussfolgerungen ziehen.

Auf dem Münchner Fragment sind (anders als bei den entsprechenden vier Namensovalen auf der Stele UC 410) den beiden Namenskartuschen des Semenckare exakt die selben Titel wie bei Echnaton vorangestellt, nämlich „Der Herr der Beiden Länder“ und „Der Herr

der Kronen“. Die übliche Einleitung „Sohn des Re“ (s3 R^c) ist in beiden Fällen nicht vorhanden. Beide Persönlichkeiten sind damit protokollarisch als Regenten gleichgestellt. Das gemeinsame Auftreten auf einem Objekt ist hier – anders als im Grab des Merire – ein sicherer Beleg für eine Koregenz.

Gedanken zum möglichen Aussehen des verlorenen Bildfeldes

Diese protokollarische Gleichstellung hat natürlich auch Auswirkungen auf die Überlegung, in welcher Weise die beiden namentlich genannten Pharaonen hier einst bildlich dargestellt waren, denn mit Sicherheit waren sie auf dem Objekt einst auch figürlich wiedergegeben. Die Regenten müssen sich innerhalb des Streuwinkels der Strahlen des Aton (der auf dem erhaltenen Fragment vorgegeben ist) befinden und auch ihre zwischen Strahlenaton und Girlandenbogen eingefügten Namenskartuschen machen es wahrscheinlich, dass beide innerhalb des Pavillons agierten. Damit scheint allein schon aus Platzgründen naheliegend, dass die beiden Regenten stehend wiedergegeben waren.

Wie zwei Akteure in solch „beengten“ Räumlichkeiten stehend wiedergegeben werden, zeigt ein talatat-Relief im New Yorker Brooklyn Museum (60.197.1), auf dem das Bildfeld mit dem nach links gewandten Herrscherpaar Echnaton und Nofretete, vom Unterschenkel bis zum Bauch erhalten, beidseitig durch plastisch hervorgehobene senkrechte Leisten, zumindest rechts eventuell die Wiedergabe eines Architekturelements, abgegrenzt ist (Abb. 7). Allerdings wirft die Rekonstruktion des Münchner Stücks mit stehenden Akteuren auch Widersprüche auf. Typischerweise enden die in Händen auslaufenden Strahlen des Aton vor den Gesichtern der Akteure. Wer rechts unterhalb der Sonnenscheibe sitzt, muss zwangsläufig nach links blicken, wer links sitzt, schaut nach rechts, denn ansonsten würden die Atonstrahlen den Hinterkopf statt das Gesicht beleuchten. Lediglich bei Darstellungen, in denen sich das Herrscherpaar Echnaton und Nofretete fast deckungsgleich in dichter Staffelung hintereinander gemeinsam direkt unter der Sonnenscheibe befindet, treffen auch die Strahlen von oben ein. Einen diesbezüglichen „Grenzwert“ zeigt die berühmte Darstellung auf der Rückenlehne des Thronsessels von Tutanchamun aus dessen Grabschatz, auf der die Sonnenstrahlen der zentral im



Abb. 7: Relief mit Echnaton und Nofretete, 60.197.1, © Brooklyn Museum New York, Charles Edwin Wilbour Fund.

Bildfeld stehenden Königsgemahlin Anchesenamun fast senkrecht an deren Gesicht vorbei verlaufen und dabei gerade noch die anch-Hieroglyphe vor deren Nase halten können.

Für den Strahlenkegel des Aton auf dem Münchner Stück bedeutet das konkret, dass sich die beiden Regenten, wenn sie nicht eng beieinander und sich fast vollständig überlappend (bspw. Grab von Merire II.; Abb. 8) gemeinsam unter dem Aton wiedergegeben waren, – anders als auf dem genannten Relief aus Brooklyn – einander gegenüber befunden haben müssten; denn der enge Raum zwischen den Stangen des Baldachins, dessen Breite durch die Hängung der Blütengirlande eindeutig bestimmbar ist, reicht kaum aus, um zwei Personen ohne Überschneidungen oder Überlappungen entweder nur links oder nur rechts unterhalb der Atonscheibe zu platzieren. Für das Relief aus Brooklyn gilt umgekehrt, dass sich die Sonnenscheibe entweder mittig oben oder in der oberen linken Ecke des Motivs befunden haben muss, da ihre Strahlen sonst die Gesichter der beiden nebeneinanderstehenden Akteure nicht erreicht hätten. Zwei einander zugewandt stehende Regenten unter dem Strahlenaton wären aber nur dann vom Motiv her sinnvoll, wenn sich zwischen ihnen ein hoher schlanker Opferaltar oder eine ähnliche Kultinstallation befunden hätte. Dafür gibt es aber, wenn es sich um zwei unterschiedliche Personen

handeln soll, bislang keine echte Parallele, und dann sollte sich auch – die protokollarisch belegte Gleichberechtigung der beiden Dargestellten berücksichtigend – die Atonscheibe genau in der Mitte der Szene, also über dem tiefsten Punkt der durchhängenden Blütengirlande befinden. Auf dem Münchner Stück ist sie aber so weit nach rechts verschoben, dass links von ihr zwischen acht und zehn, links aber nur maximal fünf Textspalten Platz finden. Eine solche bildliche Rekonstruktion als spiegelsymmetrische Opferszene weist also deutliche Unverträglichkeiten auf. Aufschlussreich wäre, wie die Strahlen jenseits unterhalb der Girlande weiter verlaufen, aber dieser Bereich ist ja nun leider nicht mehr überliefert. Auch die ebenfalls verloren gegangenen Inschriften links von der Sonnenscheibe hätten wahrscheinlich bei der Rekonstruktion der bildlichen Szene im unteren Bereich der Platte wertvolle Hilfe geleistet.

Aufgrund der protokollarischen Gleichwertigkeit der beiden auf dem Elfenbeinfragment belegten Regenten wäre eigentlich deren Wiedergabe als zwei weitgehend identische und ikonographisch gleichwertige Gestalten zu erwarten, doch auf allen überlieferten Belegen ist immer Pharao Echnaton als dominante Persönlichkeit gegenüber seinen Begleiter(inne)n hervorgehoben, entweder durch seine Größe, seine besondere Tracht oder durch die unterschiedliche Höhe der Sitzfläche des Stuhls, auf dem sich die Akteure in vielen Fällen

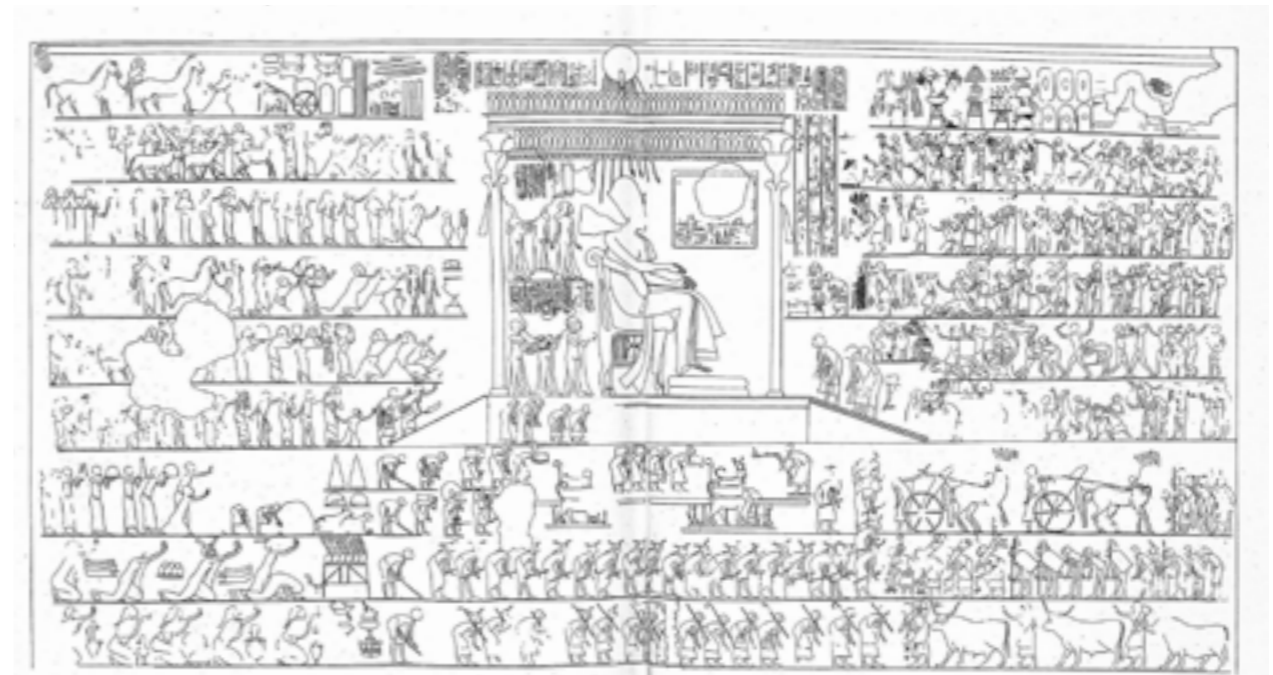


Abb. 8: Echnaton und Nofretete eng hintereinander gestaffelt, gefolgt von ihren Töchtern. Felsrelief im Grab von Merire II. (Grab 2) in Amarna, DAVIES 1905, Taf. XXXVII Ausschnitt.

gegenübersitzen. Dies ist oft so subtil, dass es erst auf den zweiten Blick auffällt, vor allem bei den Hausaltären, dessen besterhaltenes Beispiel sich heute in Berlin befindet (ÄM 14145) (Abb.9). Das Stück zeigt im Bildfeld das Königspaar mit drei seiner Töchter unter den lebensspendenden Strahlen des Aton. Sollte auch das Münchner Fragment statt der gerade diskutierten und verworfenen eher statisch komponierten Opferhandlung ein solches Motiv einer Familienszene gezeigt haben, wofür auch die aus der Mittelachse nach links verschobene Sonnenscheibe sprechen würde, dann müsste man sich ein völlig asymmetrisches Bild unter der Girlande vorstellen, dessen Gestaltung sich nur erraten ließe. Allerdings können nicht allzu viele Akteure unter dem Baldachin vorhanden gewesen sein, denn die vorgegebene Breite (bzw. Höhe) der Girlande dürfte aus Proportionsgründen kaum größer gewesen sein als die Kopfhöhe der Personen darunter, den unter dem Lichtkegel der Sonnenscheibe stehenden Hauptakteuren der Szene. Man kann deswegen das gesamte Bildmotiv auch nicht sonderlich weit nach links oder rechts über den Baldachin hinaus erweitern, weil dort der Aton mit seinem vorgegebenen Streuwinkel seiner Strahlen nicht mehr hinscheinen kann. Auch die Breite der Inschriftenkolumnen ganz oben sollte noch in ästhetischem Größenverhältnis zur bildlichen Szene stehen.



Abb. 9: Der Berliner Hausaltar, © Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Berlin, Jürgen Liepe.

Der Baldachin mit Blütengirlande

Die durchhängende Blütengirlande – die zudem eindeutig das obere Ende des Baldachins markiert, zu dem sie gehört – spricht für eine temporäre, aus leichten Materialien errichtete Architektur. Denn alle anderen Darstellungen, die Echnaton allein oder mit seinen Familienangehörigen unter dem Strahlenaton zeigen, spielen sich unter feststehenden Bauten ab, erkennbar an deren geradlinigen horizontalen oberen Abschlüssen. Rein aus praktischen Gründen ist deswegen auch davon auszugehen, dass die Baldachinstangen eher schlicht und ohne große Verzierungen an den Kapitellen, also als einfache parallele senkrechte Linien, zu rekonstruieren sind, obwohl dies auf dem Elfenbeinfragment einen krassen Gegensatz zur detaillierten Ausgestaltung der einzelnen floralen Bestandteile bilden würde. Für eine solche florale Säulenarchitektur gibt es ein schönes Beispiel auf dem unteren Fragment einer Familienstele, das sich heute im Louvre (E 11624) (Abb. 10) befindet. „Die Säulen an den Bildrändern sind (frische) Papyrusbündel und erinnern an eine ‚Laubhütte‘, da weder eine Bodenmatte noch Säulenbasen vorliegen, wie etwa bei ÄM 14145, beschreibt Bernhard Riefling [RIEFLING 2013] das Motiv in den Göttinger Miszellen. Allerdings lässt er die beiden Säulen oben mit den aus der Steinarchitektur bekannten Papyrusbündelkapiteln abschließen, und diese bekommen als eine Art Verlegenheitslösung noch jeweils eine nach innen geringfügig überstehende Platte als oberen



Abb. 10: Echnaton und Nofretete unter einem floralem Kiosk mit Papyrusbündelsäulen, E 11624, © Louvre, Paris.

Abschluss. Gerade hier könnte man sich konsequenterweise, wenn man bei pflanzlichen Baustoffen bleiben will, eine solche Blütengirlande als oberen Abschluss vorstellen, wie ihn das Münchner Elfenbeinfragment aufweist.

Es spricht also doch einiges dafür, unter dem gekrümmten Dach des Baldachins eine asymmetrische Bildkomposition im Stil einer „privaten“ Szene anzunehmen, auch wenn sie aus Platzgründen nur Echnaton und Semenckare gezeigt haben dürfte und wahrscheinlich (bei einem solchen Motiv auch eher unpassend) ohne Prinzessinnen ausgekommen ist. Denn die standardisierten „offiziellen“ Opfer- und Repräsentationsszenen mit oder ohne Begleitung der Königstöchter wurden, wie dutzendfach belegt, innerhalb der fest gemauerten Architektur der Tempel und Paläste wiedergegeben. Auch die mehrfach dargestellten und wahrscheinlich nur bei besonderen Anlässen erfolgten „Ehrgoldverleihungen“, bei denen sich das Königspaar am „Erscheinungsfenster“ des Palastes zeigt (übrigens die einzige Ausnahme dafür, dass Aton den Akteuren immer ins Gesicht scheinen muss, da sich Echnaton hier auch noch nach unten beugt, wodurch ihn die Sonnenstrahlen ohnehin nicht „regulär“ erreicht hätten), wurden innerhalb einer stationären Architektur abgehalten. Da nun Echnaton und Semenckare gemeinsam auf dem Elfenbeinrelief in Erscheinung treten, könnte man natürlich auch an Feierlichkeiten anlässlich der Ernennung des Letztgenannten zum Mitregenten denken, aber auch diese werden sich in vergleichbarer Weise ausschließlich in den offiziellen festen Gebäuden abgespielt haben. Man bringt ja, wie bereits der Name „Krönungshalle“ aufzeigt, einen nachträglich an die südliche Schmalseite des langgestreckten Königspalastes von Amarna angebauten Raumkomplex von 130 x 135 m Grundfläche und mit 544 dicht gestellten Säulen allein in der zentralen Halle (Abb. 11), mit diesem Ereignis in Zusammenhang, denn die dort verbauten Ziegel gehen nach Ausweis ihrer Stempel auf Semenckare zurück.

Ergänzt man das einstige Motiv des Münchner Elfenbeinfragments als (vermeintlich) „private“ Familien- bzw. Paarszene, wie man sie von diversen Hausaltären kennt, muss man aber möglicherweise doch vom

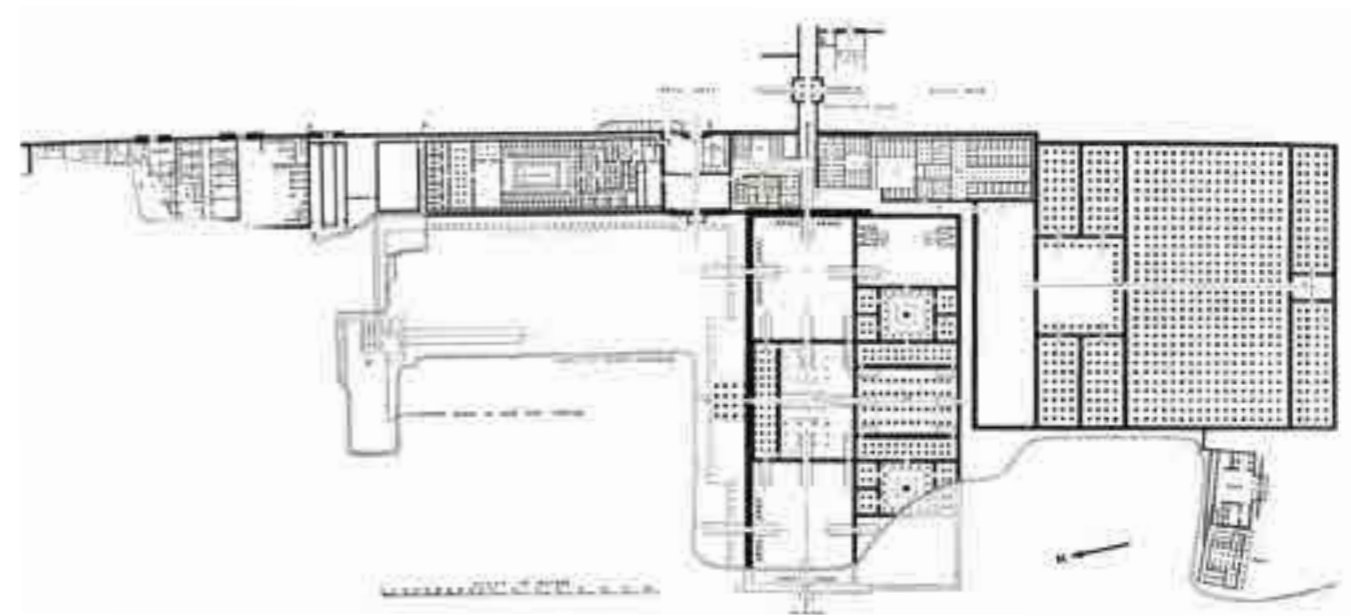


Abb. 11: Grundriss des Palastkomplexes von Amarna mit der sog. „Krönungshalle“ ganz rechts, die nach Ausweis von Ziegelstempeln auf Semenckare zurückgeht, PENDLEBURY 1951, Taf. XIV.

gewohnten Bild der bislang überlieferten Motivkompositionen Abstand nehmen, denn der Vorstellung einer solchen „traditionellen“ Familienszene, womöglich noch mit „dominantem“ Echnaton, steht die Tatsache entgegen, dass hier, nach Ausweis ihrer Titulatur, zwei gleichberechtigt gemeinsam regierende Personen dargestellt waren, was sich dann auch in der Art ihrer Wiedergabe und Interaktion miteinander widerspiegelt haben müsste, die sich aber bislang mangels Parallelen nicht mehr rekonstruieren lässt.

Historische Schlussfolgerungen

Man hat früher, mehr als Verlegenheitslösung, alle bildlichen Darstellungen, die sich weder Echnaton und Nofretete auf der einen noch Tutanchaton und Anchesenpaaton auf der anderen Seite eindeutig zuordnen ließen, als mögliche Wiedergabe von Semenckare und Meritaton gedeutet, am bekanntesten der sogenannte „Gartenspaziergang“, der leider nicht aus einem sicheren Grabungskontext stammt, sondern vom Berliner Museum (ÄM 15000) seinerzeit angekauft wurde. Die ebenfalls zumeist in Berlin verwahrten unvollendet gebliebenen Szenen eines Paares in vertrautem Umgang miteinander (ÄM 17813; ÄM 20716; ÄM 25574), die zeitweilig als Echnaton und Semenckare interpretiert wurden, konnten mittlerweile als Darstellungen eines Königs mit einer weiblichen Person (Nofretete, Kija oder Meritaton) identifiziert werden, im Fall der Stele ÄM 17813 durch schlichtes Abzählen der (leeren) Namenskartuschen, da Aton und Echnaton je zwei,

die Königsgemahlin aber nur ein Namensoval besitzt. Es gibt also diesbezüglich keinerlei Anhaltspunkte, ob Semenckare eventuell durch besondere Merkmale in seinem Erscheinungsbild charakterisiert wurde, vergleichbar der typischen Kalottenkrone der Nofretete oder den großen Scheibenohrringen, die als typisch für Kija gelten. Es gibt allerdings im Museum in Kairo (JE 59294) eine aufschlussreiche Bildhauerstudie auf einem Kalkstein-Ostrakon, die in versenktem Relief zwei anonyme gleichgroße Köpfe mit identischer Kopfbedeckung, nämlich der chat-Beutelperücke, und auf gleicher Höhe zueinander zeigt. Die beiden in dieselbe Richtung nach rechts blickenden Personen unterscheiden sich nur durch die unterschiedliche Profilinie ihrer Gesichter (Abb. 12). Schon seit Langem werden sie als Darstellungen von Echnaton und Semenckare gedeutet.



Abb. 12: Bildhauerstudie mit Echnaton und wahrscheinlich Semenckare, JE 59294, © Ägyptisches Museum, Kairo.



Wäre auf dem Münchner Fragment die Person an der Seite Echnatons Nofretete gewesen, würde man erwarten, dass, wie auf allen bekannten Hausaltären der Fall, auch ihr Name Nefer-neferu-Aton nofret-iri („die Schöne ist gekommen“) in einer der beiden Namenskartuschen erscheint, so wie es selbst noch in ihrem spätesten Beleg, der bereits erwähnten Steinbruchinschrift von Deir Abu Hennis, gegeben ist. Dass dies hier nicht der Fall ist, macht es höchstwahrscheinlich, dass Semenchkare und Nofretete doch zwei unterschiedliche Personen mit unterschiedlichem Geschlecht gewesen sind, von denen die erstgenannte in den letzten Jahren Echnatons zum Mitregenten ernannt worden war, wobei nicht einmal klar ist, ob Semenchkare Echnaton überlebt hat, denn eindeutig mit seinem Namen Anch-cheperu-Re in Verbindung stehende Weinetiketten nennen nur sein 1. Jahr. Gefäßbeschriftungen aus Amarna mit höheren Jahreszahlen 2 und 3, die keine zusätzlichen Herrschernamen aufweisen, könnten deswegen bspw. auch von Tutanchamun stammen. Die Diskussion um das Graffito des Pawah aus dem 3. Regierungsjahr im thebanischen Grab TT 139 muss wegen der Komplexität des Themas an dieser Stelle ausgespart bleiben. Ein nah beieinander liegendes Todesdatum von Echnaton und Semenchkare würde die Möglichkeit offen lassen, dass dann Nofretete als ranghöchste Überlebende des Herrscherhauses als Anch(et)-cheperu-Re die Regierungsgeschäfte allein oder mit Unterstützung der Semenchkare-Witwe Meritaton weiterführte.

Damit gibt das Münchner Stück einen, wenn nicht sogar den entscheidenden Hinweis für die Geschehnisse am Ende der Amarnazeit und wäre damit – trotz seines fragmentarischen Zustands – eines der, wenn nicht sogar das Schlüsselstück zur Klärung der lang geführten Diskussion um die Identität des Semenchkare. Auf die sich jetzt fast zwangsläufig anschließende Frage nach der Identität der Mumie im Grab KV 55 im Tal der Könige, bei welcher es sich nach Ausweis genetischer Untersuchungen mit hoher Wahrscheinlichkeit um den biologischen Vater von Tutanchamun handelt und deren Identifizierung als Semenchkare noch immer nicht eindeutig auszuschließen ist, kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden.

Über dem oberen Rand des Münchner Elfenbeinfragments, der aller Wahrscheinlichkeit nach auch den oberen Abschluss des gesamten Bildmotivs gebildet hat, steht die Grundplatte noch etwas über. Das spricht dafür, dass das sicher hochformatige Bildfeld (alle Akteure des Bildes dürften sich unter dem Baldachin befunden haben) allseitig noch von einem Rahmen umgeben war, wie es beispielsweise auch bei der Mehrheit der Hausaltäre der Fall ist (Abb. 13). Die beiden Seiten dieses Rahmens könnten entweder mit einer senkrechten Inschriftenkolumne oder mit einem Stabstraußmotiv verziert worden, aber natürlich auch undekoriert geblieben sein. Durch die Wiedergabe des Aton, der ein so elitärer Gott war, dass sich der „Normalbürger“ in Amarna nur über die Vermittlung des Pharaos an ihn wenden konnte, kann ausgeschlossen werden, dass die reliefverzierte Elfenbeinplatte Bestandteil eines profan genutzten Gegenstandes, also beispielsweise eines Kästchens, gewesen war. Schon allein deshalb kann man sich das Stück nur in Zusammenhang mit einem irgendwie gearteten kultischen Gebrauch vorstellen. Dessen Interpretation als ehemaliger „Hausaltar“, aus wertvollem Material gearbeitet, weswegen man auch von einer qualitativ vollen künstlerischen Gestaltung der Darstellung ausgehen darf, mit einem, wie oben ausgeführt, wahrscheinlich ikonographisch besonderem Motiv der beiden damaligen Koregenten (eventuell sogar in konkretem Zusammenhang mit der Ernennung des Semenchkare zu diesem) versehen und deswegen einst im Besitz einer hochgestellten Persönlichkeit, erscheint damit am wahrscheinlichsten.

Zumindest inschriftlich sind die beiden männlichen Regenten Echnaton und Semenchkare auch auf den spärlichen Überresten einer Truhe vertreten, die Howard Carter als erstes Objekt im Schutt des Zugangskorridors ins Grab des Tutanchamun entdeckt hat (Carter-Fundnr. 001-k). Es handelt sich um eine hölzerne Längsleiste, die einst auf dem Scheitel eines gewölbten Truhendeckels verlief, wobei weder dieser noch die dazugehörige Kiste, die knapp 60 cm lang gewesen sein muss, erhalten geblieben sind. Die einzigen weiteren verbliebenen Relikte davon sind die beiden runden Knäufe, einer einst auf dem Deckel, der andere an der Fronseite des Kastens angebracht, so dass sich die Truhe durch eine Schnur, die die beiden Knäufe miteinander verband, verschließen und gegebenenfalls

Abb. 13: untere linke Ecke eines Hausaltars aus Amarna mit beschrifteter Umrandung: Nofretete ist darin u.a. als „Herrin der beiden Länder“ ausgewiesen, ÄS 2823, © SMÄK, Marianne Franke.

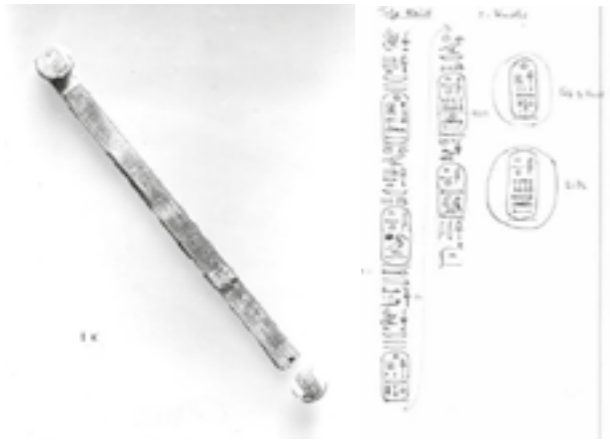


Abb. 14: Foto von Harry Burton und Dokumentation von Howard Carter der 58 cm langen Mittelleiste von einem gewölbten Truhendeckel aus dem Grabschatz von Tutanchamun (Carter No. 001 k). Die zugehörigen Knaufe von Kiste und Deckel tragen die Semenchkare zugewiesenen Kartuschen: Anchcheperure Meri-Nefercheperre und Neferneferuaton Meri-Waenre, © Griffith Institute, Oxford.

auch versiegeln ließ. Auf der Deckelleiste tragen zwar beide Regenten ebenfalls jeweils beide Namensbestandteile in ihren Kartuschen, aber Echnaton ist durch zusätzlich eingeschobene Titel hervorgehoben (Abb. 14). In der Übersetzung lautet es bei ihm: „Der König von Ober- und Unterägypten, in Wahrheit lebend, Herr der Beiden Länder Nefercheperure-Waenre. Sohn des Re, in Wahrheit lebend, Herr der Kronen, Echnaton, groß in seiner Dauer.“ Hingegen fehlt bei Semenchkare beides Male „in Wahrheit lebend“: „Der König von Ober- und Unterägypten, Herr der Beiden Länder, Anchcheperure Meri-Nefercheperre. Sohn des Re, Herr der Kronen, Neferneferuaton Meri-Waenre.“ Und es wird im Anschluss noch eine dritte Person genannt: „Die große königliche Gemahlin, Meritaton, möge sie ewig leben.“ Meritaton, die älteste Tochter von Echnaton und Nofretete, trägt dabei ihren Titel als Ehefrau des Semenchkare (auch dies wieder ein Beleg für die Existenz eines männlichen Regenten dieses Namens, welche von manchen Ägyptologen immer noch verneint wird), denn Echnaton hat nur der Nofretete den Titel „große königliche Gemahlin“ verliehen. Nicht einmal deren temporäre Rivalin Kija erhielt dieses Privileg. Die Nennug der Meritaton als (Haupt)Gemahlin des Semenchkare lässt die Möglichkeit offen, dass sie es war, die nach dem Tod beider männlicher Regenten als Anchet-cheperu-Re allein weiterregiert hat, eine Theorie, die ebenfalls von

manchen Ägyptologen favorisiert wird. Der Beleg eines männlichen Koregenten Echnatons auf der Truhelleiste aus dem Tutanchamun-Grab macht es praktisch unmöglich, dass (trotz im Detail abweichender Epitheta in den Namenskartuschen des Semenchkare) auf dem Münchner Elfenbeinfragment lediglich die maskulinisierte Namensvariante der Anchet-cheperu-Re vorliegt, was nach dem unklaren Befund der Londoner Stelefragmente nicht hundertprozentig auszuschließen gewesen wäre. Dass Meritaton einst auch auf den fehlenden Teilen des Münchner Elfenbeinfragments noch vertreten war, ist allein schon aus Platzgründen wenig wahrscheinlich. Dann sollte zudem ihr Name im nicht erhaltenen Teil der Hieroglypheninschriften (isoliert?) links von der Sonnenscheibe gestanden haben, was ungewöhnlich wäre. Ihre Nennung, womöglich noch mit dem Titel als „Große königliche Gemahlin“, wäre natürlich der unumstößliche Beweis für Semenchkare als Koregenten Echnatons gewesen.

Elfenbein in Amarna

Vor wenigen Wochen konnten erste visuelle Materialanalysen des Münchner Fragments durch Nadja Pöhlath, Staatssammlung für Paläoanatomie, Außenstelle Poing, durchgeführt werden. Den Untersuchungen zufolge handelt es sich beim Rohstoff der Grundplatte, auf der das Elfenbein aufmontiert wurde, höchstwahrscheinlich um den Schulterblattknochen eines großen Rindes (*bos taurus*). Überraschender war, dass das Elfenbein selbst nicht von einem Nilpferd – dessen Hauer sich als Hauptrohstoff der altägyptischen Elfenbeinarbeiten erwiesen haben –, sondern tatsächlich von einem Elefanten stammte, wobei man die zu reliefierenden Platten aus Querscheiben des Stoßzahnes (also aus dessen massivem Teil unterhalb der Pulpahöhle) und nicht aus Längsschnitten (was unter Umständen größere Werkstücke ergeben hätte) gewonnen hatte.

Erstaunlicherweise sind Elfenbeinarbeiten mit amarnaspezifischen Motiven so gut wie nicht überliefert. Es grenzt fast schon an Ironie, dass das einzige nennenswerte Stück aus diesem Material, das in Amarna selbst zutage trat, ein Armschmuck ist, der laut Aufschrift aus der Zeit des Großvaters von Echnaton stammt. Die Schnitzarbeit in Durchbruchtechnik zeigt Thutmosis IV. vor dem falckenköpfigen Kriegsgott Month beim

Niederschlagen eines Asiaten und wurde durch Ludwig Borchardt im Haus Q 48 gefunden (heute Berlin ÄS 21685). Der damalige Bewohner hat es sicher als altes Familienerbstück beim Umzug in die neue Reichshauptstadt mitgenommen, dann aber bei deren Aufgabe aus ungeklärten Gründen dort zurückgelassen. Es gibt allerdings aus diesem wertvollen Rohstoff einige Luxusausführungen von Objekten, die auch in anderen Epochen gängig waren und sich lediglich aufgrund ihrer Fundumstände oder Beschriftung in die Amarnazeit datieren lassen, allen voran das Fragment einer Pferdescheuklappe mit Namen und Titeln des Oberbildhauers Thutmosis (Berlin ÄS 21193), das es ermöglichte, den Schöpfer der weltberühmten Nofretete-Büste zu identifizieren. Andere Beispiele wären handförmige Paare von Klappern (MMA 32.5.2a, b), tiergestaltige Kosmetikbehälter (MMA 40.2.2 & 3) oder eine Schreibpalette mit Namensaufschrift der Prinzessin Maketat (MMA 26.7.1295). Das einzige Elfenbeinobjekt mit einem typischen Amarnabild befindet sich heute im Louvre (E 14374). Es zeigt ein jugendliches Mitglied des Herrscherhauses, wahrscheinlich eine der Prinzessinnen (es wurde aber auch schon Tutanchamun dafür vorgeschlagen), in einer Weinlaube



Abb. 15: Elfenbeinplättchen (6,5 x 5,8 cm) mit Darstellung eines jugendlichen Mitglieds der Königsfamilie von Amarna in einer Weinlaube, Louvre 14374, © Louvre, Paris.

[Abb. 15]. Der Farbkontrast auf dem kleinformatigen Stück soll durch Brandmalerei erreicht worden sein, d.h. die entsprechenden Partien des Reliefs wurden durch gezieltes starkes Erhitzen dunkel eingefärbt. In der letzten umfangreichen Publikation zur Amarnazeit, dem Katalog der Berliner Nofretete-Ausstellung „Im Licht von Amarna – 100 Jahre Fund der Nofretete“, gibt es folgerichtig zwar Kapitel zu Fayencen, Glas, Kobaltkeramik und sogar zu Leder- und Metallarbeiten aus Echnatons neuer Hauptstadt, aber keines, das sich den Elfenbeinen widmet. Es ist auch im Handwerkerviertel von Amarna bislang keine explizite Elfenbeinwerkstatt aufgefunden worden.

Dabei hat es nach Ausweis der Amarna-Korrespondenz zu jener Zeit einen ausgeprägten Austausch diplomatischer Staatsgeschenke von Produkten aus diesem Rohstoff und damit sicher auch einem parallel dazu laufenden Handel mit ihnen gegeben, wenn auch die meisten diesbezüglichen Texte bereits auf Echnatons Vater Amenophis III. zurückgehen. Allerdings waren es in der Regel nicht reine Elfenbeinerzeugnisse, sondern das Material diente als Bestandteil von Intarsienarbeiten auf diversem Mobiliar, das oft aus ušu-Holz bestand und zusätzlich mit Gold überzogen war. So schickt laut Brief EA 5 Amenophis III. dem kassitisch-babylonischen König Kadaschman-Enlil solche Stücke zur Ausstattung seines neuen Palastes. Dessen Sohn und Nachfolger Burnaburiasch äußerte im Brief EA 11 an Amenophis IV.-Echnaton unter Verweis auf die Gepflogenheiten eine Herrschergeneration zuvor ganz konkrete Wünsche bezüglich floraler Motive aus eingefärbtem Elfenbein, verbunden mit dem Hinweis, wenn sie nicht vorrätig seien, möge man sie doch neu anfertigen. Immerhin wollte er dafür im Gegenzug eine Prinzessin an den Pharaonenhof schicken. Ähnliches erscheint in der Heiratskorrespondenz (EA 31 und 32) zwischen Amenophis III. und Tarchundaradu von Arzawa, der Erstgenanntem ebenfalls eine Tochter als Gemahlin versprochen hatte. Als Brautpreis erhielt dieser gemeinsam mit Gold, 317 Textilien aus Leinen, 10 Behältern mit „süßem Öl“ und 100 Ebenholzstämmen auch 10 oder 13 Ebenholzstühle, die mit Gold- und Elfenbein-Belägen verziert waren. Nach Auskunft von Brief EA 369 (heute MRAH Brüssel, Inv. E 6753) bekam auch Stadtfürst Milkilu von Gezer eine Lieferung solcher Möbelstücke als Gegenleistung für 40 „ausgesprochen attraktive weibliche Mundschenke“.

Im Handelsverkehr mit Alaschia, dem heutigen Zypern, wanderten Elfenbeinprodukte sogar hin und her, denn im Rahmen von in den Briefen EA 34 und EA 40 festgehaltenen Transaktionen auf nichtköniglicher Ebene (zwischen hohen Beamten [rabisu] aus Ägypten und von Zypern) gelangten sowohl aus Ägypten gemeinsam mit einem Wagen, einem Pferdegespann, größeren Mengen Stoffen und Textilien sowie rohem und verarbeitetem Ebenholz auch Elfenbeinobjekte auf die Mittelmeerinsel, und im Gegenzug unter anderem drei Stück (wahrscheinlich komplette Stoßzähne) Elfenbein von dort, wo weder Nilpferde noch Elefanten heimisch sind, an den Nil. Möglicherweise waren es, wenn es sich um Rohmaterial gehandelt haben sollte, die Stoßzähne damals noch nicht ausgerotteter syrischer Elefanten, die man zuvor vom levantinischen Festland bezogen hatte. Unverarbeitete komplette und zersägte Stoßzähne von einem solchen Warenhandel, der das gesamte östliche Mittelmeer umspannte, sind in größerer Anzahl aus dem Schiffswrack geborgen worden, das 1982 unweit von Ulu Burun vor der türkischen Südküste bei Kaş entdeckt wurde und durch den Fund eines goldenen Siegelrings der Nofretete in die späte 18. Dynastie datierbar ist. Die über 17 Tonnen Gewicht umfassende Gesamtfracht befindet sich jetzt im Unterwassermuseum von Bodrum, dem antiken Halikarnassos.

Wie man sich solches mit (eingefärbtem) Elfenbein eingelegtes Mobiliar vorzustellen hat, zeigen einige Truhen und Stühle aus dem Grabschatz von Tutanchamun wie beispielsweise der Elfenbeinstuhl JE 62033. Aus diesem Fundkomplex stammt auch das sicher schönste Objekt, das überwiegend mit reliefverziertem Elfenbein versehen ist, nämlich die Truhe JE 61477 mit ihrem Deckel, welcher das Herrscherpaar Tutanchamun und seine Gemahlin Anchesenamun, gleichzeitig die dritte Tochter Echnatons und Nofretetes, in trautem Umgang miteinander zeigt (Abb. 16) und dabei dem Motiv des Berliner „Gartenspaziergangs“ sehr ähnelt. Mit diesem Reliefbild gewinnt man eine Ahnung davon, welche künstlerische Qualität die komplette Szene gehabt haben dürfte, zu der das Münchner Fragment einst gehörte. Allerdings gibt es auf diesem Bruchstück keinerlei sichtbaren Hinweise auf eine einstmals bunte Fassung in Gestalt von Farbresten.

Es bleibt nur zu hoffen, dass bei künftigen Grabungen in Amarna oder in Museumsmagazinen bzw. Privatsammlungen noch weitere zugehörige Elfenbeinfragmente zutage treten, so dass dieses auf den ersten Blick unscheinbare, aber bei genauem Hinsehen spektakuläre Münchner Stück noch seine letzten Geheimnisse preisgibt. ■



Abb. 16: Tutanchamun und Anchesenamun in einer Gartenszene auf dem Deckel einer Truhe mit Elfenbeineinlagen aus dem Grabschatz von Tutanchamun. Unterhalb des linken Ellenbogens von Tutanchamun ist die linke Hälfte einer durchhängenden Blütengirlande zu sehen, deren Rest von Anchesenamun verdeckt wird, JE 61477, Carter No. 540, © Ägyptisches Museum Kairo.

Literaturverzeichnis

ALLEN 2009

Allen, James P., *The Amarna Succession*, in: Brand, Peter / Cooper, Louise (Hg.), *Causing his Name to Live. Gedenkschrift William J. Murnane*, Leiden, 9–20.

BUSCH 2006

Busch, Angela, *Über Herkunft und Handel von Elfenbein im Neuen Reich*, SAK 34, 79–96.

DAVIES 1905

Davies, Norman de Garis, *The Rock Tombs of El Amarna II*, EEF, London 1905.

DESROCHES-NOBLECOURT 1968

Desroches-Noblecourt, Christiane, *La cueillette du raisin à la fin de l'époque amarnienne*, JEA 54/1, 82–88, pl. XIV.

DODSON 2009

Dodson, Aidan, *Amarna Sunset: The late-Amarna succession revisited*, in: Ikram, Salima / Dodson, Aidan (Hg.), *Beyond the Horizon. Gedenkschrift Barry J. Kemp*, Cairo, 29–43.

GABOLDE 1998

Gabole, Marc, *D'Akhenaton à Toutânkhamon*, Paris.

KRAUSS 2007

Krauss, Rolf, *Eine Regentin, ein König und eine Königin zwischen dem Tod von Achenaten und der Thronbesteigung von Tutanchaten*, *Altorientalische Forschungen* 34/2, 294–318.

MARTIN 1974

Martin, Geoffrey T. in: JEA 60, 1974, 267–269.

PENDLEBURY 1951

Pendlebury, J.D.S., *City of Akhenaten III*. EEF 44/2, London 1951.

STEWART 1976

Stewart, H.M., *Egyptian Stelae, Reliefs and Paintings from the Petrie Collection*, Warminster 1976.

RIEFLING 2013

Riefeling, Bernhard, *Rekonstruktionsversuche von Amarna-Flachbildern I. Die Familienstele Louvre E.11624*, *Göttinger Miszellen* 239, 81–85.

SAMSON 1972

Samson, Julia, *Amarna – City of Akhenaten and Nefertiti*, London, 103–106.

VAN DER PERRE 2014

Van der Perre, Athena, *The Year 16 Graffito of Akhenaten in Dayr Abu Hinnis*, *Journal of Egyptian History*, 67–108.

Die Aufzeichnungen von Howard Carter und Fotos von Harry Burton zu den Truhenfragmenten C 001-k sind abrufbar unter: <http://www.griffith.ox.ac.uk/gri/carter/001k.html>.

FORSCHUNG

DIE SITZFIGUR DES CHETI HINTER DEN KULISSEN

JAN DAHMS, MÉLANIE FLOSSMANN-SCHÜTZE, ARNULF SCHLÜTER

Im Zuge des Inschriftenprojektes (MAAT 21), das die Publikation der Inschriften sämtlicher Statuen des Ägyptischen Museums vorsieht, beschäftigen sich die Autor*innen des Artikels derzeit intensiv mit ikonographisch und stilistisch bemerkenswerten Rundplastiken. Die fruchtbaren Diskussionen untereinander sowie mit Fachkolleg*innen – im vorliegenden Fall danken wir Simon Connor und Philipp Seyr – führten zu dem Entschluss, die eine oder andere Beobachtung in Form kürzerer Beiträge in MAAT vorzustellen. Dies soll der wissenschaftlichen Aufarbeitung der Sammlung und ihrer Publikation (wie z.B. im Inschriftenprojekt) als Vorbereitung dienen und einen Einblick in die laufenden Arbeiten des Museums bieten.

Im Folgenden geht es um die Statue eines Mannes aus Kalkstein (ÄS 7903, ausgestellt im Raum „Kunst und Zeit“, Abb. 1), die im Jahr 2010 erworben wurde und zuvor im Besitz des Museum of Fine Arts, Boston (ehem. Inv. Nr. 1982.501) war.

Die männliche Figur sitzt auf einem würfelförmigen Kubus mit niedriger Rückenlehne, der auf einer breiteren Basis steht. Er trägt eine füllige, bis zu den Schultern reichende Strähnenperücke sowie einen um die Hüften gebundenen langen Schurz, der vorne von einem Knoten gehalten wird. Am Gewandsaum des gewickelten Schurzes verläuft schräg eine Kolumne mit Hieroglypheninschrift. Zwei weitere Kolumnen beginnen rechts und links auf der Ober- sowie Vorderseite des Sitzes und reichen nach vorne über die Basisplatte, in einem Fall bis auf die Front. Die Texte nennen Name und Titel des Dargestellten und identifizieren ihn als Cheti, Erster Prophet der Göttin Hathor, Herrin von Tepehu (modern Atfih), dem späteren Aphroditopolis, der Hauptstadt des 22. Oberägyptischen Gaus:

(1) Der macht, was (Re-)Harachte lobt (als) täglicher Opferbedarf, gemäß seinem Opfer ..., der Erste Prophet Cheti, der Herr der Versorgung; (2) Der macht, was Hathor, Herrin von Atfih, lobt, als täglicher Opferbedarf, der Erste Prophet Cheti; (3) Der geliebte seines Herrn, der macht was Hathor lobt, der Erste Prophet Cheti, Herr der Versorgung.

Die wiederholte Beschreibung des Kultvollzugs für Harachte und Hathor ist auffällig und lässt an eine Aufstellung der Statue des Cheti im Tempel von Atfih denken. Mit Sicherheit lässt sich dies jedoch nicht sagen, da solche Statuen typischerweise aus dem Gräberkontext stammen und die weniger sorgfältig ausgearbeitete Rückansicht auf eine im Tempel nicht zu erwartende Nischenaufstellung spricht.

Cheti trägt Sandalen, was bei Statuen von Privatpersonen selten ist, aber als Ausdruck seiner hohen sozialen Stellung interpretiert und als Datierungskriterium verwendet werden kann. Das Tragen der Sandalen sowie die Stilistik führen zur Datierung in die sog. Zweite Zwischenzeit, genauer in die 17. Dynastie (ca. 1648–1550 v. Chr.).

Historisch ist diese Epoche geprägt von einem Nebeneinander verschiedener Dynastien. Über deren Zuordnung und die chronologische Einordnung ihrer Herrscher gibt es in der Ägyptologie keinen Konsens (vgl. Müller 2018 für einen Überblick grundlegender Ansätze). Einigkeit besteht jedoch darin, dass die Zentralgewalt im Verlauf der 13. Dynastie abnimmt und im Bereich des Deltas lokale, von nichtägyptischen Bevölkerungsgruppen dominierte Machtzentren entstehen (14. Dyn. und evtl. 16. Dynastie). Der „Statuenkopf eines asiatischen Würdenträgers“ (ÄS 7171, ausgestellt im Raum „Kunst und Zeit“, Abb. 2) stellt einen dieser Herrscher da. Am bekanntesten sind jedoch die sog. Hyksos, deren Name sich ableitet vom ägyptischen heka chaswt, „Herrscher der Fremdländer“, und die ca. 1648–1550 v. Chr. als 15. Dynastie über Ägypten herrschten. Ihre Hauptstadt war das im östlichen Nildelta gelegene Auaris. Die Nachfolge der 13. Dynastie übernahm zeitgleich die von Theben aus über Oberägypten herrschende 17. Dynastie. Die siegreichen Kriegszüge gegen die Hyksos unter Kamose und Ahmose vertreiben die „Fremdländer“ und markieren den Beginn des Neuen Reichs.

Die Zweite Zwischenzeit ist künstlerisch geprägt durch einen deutlichen Rückgang der Statuenproduktion, die sich darüber hinaus in Qualität und Ausdrucksstärke



Abb. 1: Sitzstatue des Cheti (vor Beginn der Untersuchungen), ÄS 7903, © SMÄK, Marianne Franke.



Abb. 2: Statuenkopf eines asiatischen Würdenträgers, ÄS 7171, © SMÄK, Marianne Franke.

deutlich vom Mittleren Reich unterscheidet. Die Plastik wirkt im Verhältnis der einzelnen Körperteile zueinander unproportioniert, die Details sind wenig fein ausgeführt. Bestimmte stilistische Ausdrucksformen, die das für das Mittlere Reich typische Altersbildnis geprägt hatten, werden auch in der Zweiten Zwischenzeit fortgeführt. Bei der Figur des Cheti fallen die überdimensionierten Ohren sowie die großen, weit geöffneten Augen auf. Auch die aufgesetzten und in weitem Bogen geschwungenen Augenbrauen sind bemerkenswert. Nase und Mund sind schmal gehalten bei deutlich ausgeprägten Nasolabialfalten. Die quer verlaufenden Falten auf Chetis Stirn entbehren einer direkten Parallele. Kopf und Hals sind länglich und wirken im Verhältnis zum breiten Brustkorb schmal. Aus der Zeit des Mittleren Reiches sind die geschwungenen, meist in der oberen Bauchhälfte unter dem Rippenbogen verlaufenden, Speckwülste gut bekannt, die von Wohlstand, Erfolg und damit indirekt von Lebenserfahrung zeugen. Bei Cheti dagegen sind gleichförmige Wellen regelmäßig

über den Bauch verteilt angegeben und erinnern eher an die Andeutung von Muskeln als von „Wohlstandspeck“. Zudem wirkt die stark ausgeprägte Brustmuskulatur in der Zusammenschau mit der Gestaltung des Bauchs unstimmig. Der Steg zwischen Oberarm und Körper ist vorne breiter als in der Rückansicht, so dass der Oberkörper vorne deutlich schmaler ausfällt als hinten. Bemerkenswert sind bei Cheti zudem weitere Details wie die Ausführung der Perücke, bei der die einzelnen Haarsträhnen unvermittelt enden ohne bis an den Haaransatz geführt zu werden. Teilweise mag das vielleicht auch mit der ursprünglichen Aufstellung der Statue z.B. in einer Nische zusammenhängen, die dazu geführt hat, dass die Seiten, die nicht einsehbar waren, mit weniger Sorgfalt ausgeführt wurden.

Die Eigenheiten in der Ausführung könnten dafür sprechen, dass bestimmte Gestaltungsmerkmale ihre ursprüngliche im Mittleren Reich bekannte Konnotation verloren haben und nur als formalisierte Elemente fortgeführt wurden. Mit Sicherheit ist die Art der Gestaltung auch der Situation in der Zweiten Zwischenzeit geschuldet, bei der nach Auflösung der Zentralgewalt über Ägypten Handwerker abseits der ehemaligen Residenz Memphis ihren eigenen, lokalen Stil prägten.

Die Statue wurde bereits in einigen Katalogen als ein außergewöhnliches Stück der Zweiten Zwischenzeit vorgestellt und besprochen (BROVARSKI 1987, SPANEL 1988, SEIPEL 1992, WINTERHALTER 1998, SCHOSKE / WILDUNG 2013). Stets wurden die stilistischen Eigenheiten betont, in denen einige Autoren die besondere Qualität des Stückes erkannten. So kam z.B. Seipel zu dem Schluss: „Insgesamt stellt diese Sitzstau eine zwischen Mittlerem und Neuem Reich stehende Meisterleistung eines lokalen Künstlers dar, der in ihr seine schöpferischen Fähigkeiten voll zum Ausdruck bringen konnte (SEIPEL 1992, 220).“

Für Unsicherheiten bei der Interpretation kann auch die Angabe im Auktionskatalog von Christie's aus dem Jahre 2010 (CHRISTIE'S 2010, 6) führen, dass die Statue zwar aus zwei antiken aber ursprünglich nicht zusammengehörenden Teilen zusammengesetzt war. Diese Aussage nimmt Bezug auf die klar erkennbare Bruchkante auf Höhe des oberen Schurzabschlusses und lieferte eine allzu leichte Erklärung für die oben kurz angerissenen Eigenheiten der stilistischen Ausführung,



Abb. 3: Detailfoto der alten Klebung ohne UV-Licht, © Pfanner GmbH.



Abb. 4: Detailfoto der alten Klebung mit UV-Licht, © Pfanner GmbH.

die allesamt den oberen Teil der Statue betreffen, während der untere Bereich inklusive der Inschrift keine auffälligen Besonderheiten aufweist. Um dieser für uns nicht klar nachvollziehbaren These der zusammengesetzten Statue nachzugehen, sollte ein genauer Vergleich des Steinmaterials verifizieren, dass Ober- und Unterteil der Statue – wie bislang angenommen – tatsächlich aus demselben Stein gefertigt wurden und somit zu einem Stück gehören.

Die Kalksteinfohur wurde daher in der Restaurierungswerkstatt Dr. Pfanner untersucht. Die Analyse bestand aus einem makro- und mikroskopischen Vergleich des Steins und der Oberflächen, der Dokumentation von Fassungsrückständen und Besonderheiten sowie der UV-Fluoreszenzphotografie. Bei Letztgenannter lässt das verwendete ultraviolette Licht verschiedene Materialien stärker oder schwächer leuchten. Auf diese Weise werden unter normalen Bedingungen fast unsichtbare Retuschen oder Restaurierungen erkannt; im Fall der Statue des Cheti ausschließlich an den Bruchkanten (Abb. 3 und 4). Im Laufe der Untersuchung wurde dann entschieden, die ohnehin poröse Verklebung von Ober- und Unterteil zu lösen, um die Bruchflächen genau prüfen zu können. Zum Abschluss der Untersuchungen wurden die Teile wieder zusammengesetzt (Abb. 5). Veraltete und teils verfärbte kleinere Füllungen und Ergänzungen v.a. im Bereich des rechten Unterarms knapp unterhalb des Ellenbogens wurden dabei entfernt. Das Ergebnis der Untersuchung lässt keinen Zweifel daran, dass Ober- und Unterteil der



Abb. 5: Sitzstatue des Cheti (nach Beginn der Untersuchungen) ohne frühere Ergänzungen, ÄS 7903, © Pfanner GmbH.

OBJEKTE

AVANTGARDE

DREI INNOVATIVE STATUENTYPEN IM SMÄK

DIETRICH WILDUNG

Als ob er altägyptische Kunst im Blick gehabt hätte, formuliert J. W. von Goethe:

„In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister.“

Denn gerade einmal fünf Grundformen sind es, in denen die altägyptische Skulptur die menschliche Figur darstellt. Die Stand-Schreitfigur, die Sitzfigur, die Kniefigur, die Schreiberstatue und die Würfelfigur bieten zwar in Ikonographie und Stilistik eine große Variationsbreite, bleiben aber in ihren Grundformen über mehr als drei Jahrtausende unverändert.

Im Münchner Ägyptischen Museum bilden diese fünf Statuentypen die Struktur des Ausstellungskonzepts der ersten Skulpturenhalle "Kunst und Form". Die Stand-Schreitfigur des Ipi (um 2600 v. Chr.), der falkenköpfige Horus (um 1370 v. Chr.) und der „Schwarze Torso“ (um 400 v. Chr.) stehen für die Kontinuität dieser Darstellung der virtuellen Bewegung als Garant ewigen Lebens. Der Typus der Sitzfigur des Sescheschen (um 1900 v. Chr.) zeigt wie die Paarstatuen des Sabu (um 2300 v. Chr.) und des Sibe (um 1250 v. Chr.) das Thronen der verklärten Verstorbenen. In den Kniefiguren des Rechmirê und des Luna aus der 18. Dynastie (um 1450–1360 v. Chr.) erweist der Dargestellte in Opfer und Gebet den Göttern seine Verehrung. Die Schreiberfigur visualisiert die Zugehörigkeit zur sozialen Oberschicht. Die monumentale Würfelstatue des Bekenchons (um 1250 v. Chr.) dokumentiert das Privileg der Präsenz des Dargestellten im Tempel.

An diese in Originalskulpturen erfahrbare formale Typologie schließen sich im selben Raum der ikonographische Reichtum und die stilistische Vielfalt der Skulpturen aus drei Jahrtausenden an.

Im zweiten Skulpturensaal „Kunst und Zeit“ bietet die Münchner Sammlung als besondere Kostbarkeiten die ältesten Belege der Würfelstatue und von Varianten der Stand-Schreitfigur und der Kniefigur.



Abb. 1: ÄS 7148, © SMÄK, Marianne Franke.

Der in der Würfelstatue (ÄS 7148) dargestellte Nesmonth (Abb. 1) kann aufgrund einer Inschrift auf der von ihm gestifteten Stele Louvre C 1 genau datiert werden; Nesmonth befehligte als General unter Sesostrius I. um 1970 v. Chr. einen Feldzug in Südpalästina. In den Texten auf dem Rückenpfeiler seiner Münchner Statue und auf einer Stele aus Abydos (Berlin ÄM 31222) wird seine weit über den Rang des Generalissimus hinausreichende Spitzenstellung klar formuliert:

„Erbfürst und Graf, Leiter der Befehle, Oberster der vornehmsten Ämter, Vorsteher des ganzen Landes, Erwählter seines Herrn und sein wahrhaft Gelobter in dessen innerstem Herzen, der tut, was jener gern hat tagtäglich.“



Abb. 6: Detailfoto der Bruchkante, © Pfanner GmbH.

Statue zusammengehören. Beide Teile bestehen nicht nur aus ein und demselben Gestein, sondern passen exakt aneinander (Abb. 6). Eine nachträgliche, künstliche Erzeugung von passgenauen Bruchflächen kann ausgeschlossen werden. Einzig die außen liegenden Bruchflanken sind im Zuge früherer Restaurierungen überarbeitet und geringfügig aufgeweitet worden, um Klebe- und Ergänzungsmasse einbringen zu können.

Die Statue des Cheti weist in ihrer Stilistik einige bemerkenswerte Eigenheiten auf. Vor allem die Gestaltung des Gesichtes und des Oberkörpers sind ohne uns bekannte direkte Parallelen. Die Einzigartigkeit stellt aus unserer Sicht jedoch keine Schwierigkeit dar, da eine solche Alleinstellung nicht nur möglich, sondern v.a. im Hinblick auf die geringe Beleglage von Statuen gleicher Zeitstellung und die Tätigkeit eigenständiger Werkstätten abseits einer zentral gesteuerten Residenzproduktion gar nicht verwunderlich ist. Die Untersuchungen von Material und Bruchkanten haben eindeutig belegt, dass es sich einst um ein monolithisches Stück und nicht um zwei verschiedene Statuenbruchstücke gehandelt hat. Für eine nachträgliche stärkere Überarbeitung des Oberteils, die als zumindest denkbare Erklärung der Eigenheiten des Stücks angeführt werden könnte, wurden keine Indizien wie Werkzeugspuren, nachträgliche Polierungen und fehlende bzw. ungleiche Patina (Färbung der Steinoberfläche) gefunden. Einzig im Bereich der Haar-Ritzungen und

der Unterseite des Kopfes ist die Patina etwas schwach, wobei das obere Fragment der Statue grundsätzlich stärker gereinigt wirkt.

Insgesamt erscheint uns das Objekt daher als wichtiger Vertreter der Kunst der sog. Zweiten Zwischenzeit. Weitere Nachforschungen und Vergleiche mögen ergeben, ob es nicht doch auch stilistische Parallelen bei bisher unpublizierten Statuen gibt oder das Münchner Stück eben eine singuläre „Meisterleistung eines lokalen Künstlers“ bleibt, „der in ihr seine schöpferischen Fähigkeiten voll zum Ausdruck bringen konnte“ ■

Literaturverzeichnis

CHRISTIE'S 2010

Christie's, *Antiquities, Including Property from the Collection of Max Palevsky, 9 December 2010, New York.*

BROVARSKI 1987

Brovarski, Edward, *A Table of Offerings: 17 Years of Acquisitions of Egyptian and Ancient Near Eastern Art by William Kelly Simpson for the Museum of Fine Arts, Boston, 22–23.*

SPANEL 1988

Spanel, Donald, *Through Ancient Eyes: Egyptian Portraiture, Katalog Birmingham, Alabama 1988, Nr. 17.*

SEIPL 1992

Seipel, Wilfried, *Gott Mensch Pharao, Viertausend Jahre Menschenbild in der Skulptur des alten Ägypten, Wien, 220–221.*

WINTERHALTER 1998

Winterhalter, Silvia, *Die Plastik der 17. Dynastie, in Brodbeck, Andreas (Hg.), Ein ägyptisches Glasperlenspiel: Ägyptologische Beiträge für Erik Hornung aus seinem Schülerkreis, Berlin, 265–308.*

SCHOSKE / WILDUNG 2013

Schoske, Sylvia / Wildung, Dietrich, *Das Münchner Buch der Ägyptischen Kunst, München, 81, Abb. 66.*

MÜLLER 2018

Müller, Vera, in: Forstner-Müller, Irene / Moeller, Nadine, (Hg.), *The Hyksos Ruler Khyan and the Early Second Intermediate Period in Egypt: Problems and Priorities of Current Research, Wien, 199–216.*

Ungewöhnlich wie seine Nähe zum König ist der von ihm gewählte innovative Statuentyp. Als herausragende Persönlichkeit löst sich Nesmonth vom klassischen Repertoire des rundplastischen Menschenbildes und lässt sich in einer Haltung darstellen, die in ihrer Neuartigkeit zweifellos Aufsehen erregte, zumal die Statue, wie spätere Beispiele dieses Typus zeigen, zumindest für eine begrenzte Öffentlichkeit sichtbar im Tempelhof aufgestellt war. Dafür spricht auch, dass sie auf ihrer Vorderseite in einer sekundär im Neuen Reich angebrachten Inschrift (vgl. MAAT 10) Titel und Namen des Nesmonth wiederholt – eine Hommage an einen Großen der Vergangenheit, vergleichbar den Sekundärschriften des Neuen Reiches auf Statuen des Oberbaumeisters von Karnak, Mentuhotep, eines Zeitgenossen des Nesmonth. Der mit dem Namen des thebanischen Gottes Month gebildete Name des Nesmonth („Der zu Month Gehörige“) spricht dafür, dass Nesmonth ein Thebaner war und seine Statue wohl im Amun-Tempel von Karnak stand, wo sie noch nach Jahrhunderten Aufmerksamkeit erregte.

Welche Rolle eine herausragende politische und gesellschaftliche Position als auslösendes Moment künstlerischer Innovation spielen kann, zeigt auch die nur wenige Meter neben Nesmonth ausgestellte Kniefigur (ÄS 6265) des Senenmut (Abb. 2).

Aus einfachen Verhältnissen stammend, führt Senenmut am Höhepunkt seines kometenhaften Aufstiegs 80 Rang- und Ehrentitel. Als Oberhaushofmeister und Oberbaumeister der Königin Hatschepsut ist er um 1475–1460 die prägende Persönlichkeit im politischen und kulturellen Leben Ägyptens. Seiner Funktion als Erzieher von Hatschepsuts Tochter Nofurê verleiht er in mehreren Varianten von Würfelstatuen, Stand- und Sitzfiguren Ausdruck, in die die kindliche Prinzessin integriert ist. Zu den von Senenmut veranlassten innovativen Statuenvarianten gehört die Münchner Kniefigur, die vor sich ein Sistrum hält, ein Kultgerät der Göttin Hathor, deren Tiergestalt in den Kuhohren des menschlichen Gesichts und dem zu Spiralen stilisierten Kuhgehörn anklängt. Dieser von Senenmut „erfundene“ Statuentyp wird bis in die Ptolemäerzeit zu einem festen Bestandteil der ägyptischen Plastik. Insgesamt sind von Senenmut nicht weniger als 25 Statuen – meist in sehr gutem Erhaltungszustand – bekannt; wie viele mögen es ursprünglich gewesen sein?



Abb. 2: ÄS 6265, © SMÄK, Marianne Franke.

Der dritte Prototyp im Statuenrepertoire der Münchner Sammlung zeigt zwei auf einer gemeinsamen Basis nebeneinanderstehende königliche Stand-Schreitfiguren (ÄS 6794) (Abb. 3). Durch die gleichlautenden Beischriften neben ihren Füßen sind sie beide als „König von Ober- und Unterägypten Ni-user-Rê“ identifiziert und damit um 2390 v. Chr. datiert. Erscheinen die beiden Statuen auf den ersten Blick identisch, so zeigen sie doch in der Stilistik von Gesicht und Körper deutliche Unterschiede. Die (von vorn gesehen) linke Figur trägt altersgeprägte Gesichtszüge, und ihr etwas fülliger Körper unterscheidet sich von der straffen Statur der zweiten Statue, die auch ein kompakteres, jugendlicher wirkendes Gesicht aufweist.

Die Doppelstatue des Ni-user-Rê ist nicht nur der älteste, sondern einer der ganz wenigen Belege dieses Statuentyps in der altägyptischen Kunstgeschichte. Doppelstatuen nicht-königlicher Personen, sog. „Pseudogruppen“ gehören zwar seit der 4. Dynastie um 2500 v. Chr. zum Repertoire der stilistisch identischen Mehrfachdarstellungen in der privaten Grabplastik. In der Königsplastik ist die einzige direkte Parallele zum Münchner Ni-user-Rê eine Doppelstatue des

Neferhotep I. (Kairo CG 42022) aus der 13. Dynastie (um 1740 v. Chr.). Die Königsstatuen Amenemhets III. bieten als Varianten der Doppelstatue die sog. „Fischopferer“ (Kairo CG 392) und zwei Monumente aus der Tempelanlage bei seiner Pyramide in Hawara (Abb. 4).

Diese beiden Objekte sind für das Verständnis der Münchner Doppelstatue von besonderer Bedeutung. In ihrer formalen Struktur identisch, unterscheiden sie sich in ihrem Kopfputz; die rechte Figur trägt das Königskopftuch, die linke eine Beutelperücke („à double bourse“) mit Uräus. Sie reicht mit ihrer vor die Brust erhobenen Rechten der anderen Figur ein Lebenszeichen. In dieser Geste – wie wohl auch in der Perücke – drückt sich ihre Göttlichkeit aus. In der Münchner Statue finden der göttliche und der menschliche Aspekt des Herrschers ihre Artikulation in der Differenzierung von zeitloser Jugend und Alter. Die Darstellung der göttlich-menschlichen Doppelnatur des Pharaos in der Statue des Ni-user-Rê ist eingebettet in die in den Sonnenheiligtümern der 5. Dynastie besonders deutlich artikulierte Ideologie des Königs als irdischer Vertreter des Sonnengottes. So liegt es nahe, als Aufstellungsort



Abb. 4: ÆIN 1482, © Ny Carlsberg Glyptotek.

der Statue das Sonnenheiligtum des Ni-user-Rê in Abu Ghurob anzunehmen, in dem die beständige Erneuerung des göttlich geprägten Königtums dargestellt ist. Die im Münchner Museum im Raum „Pharao“ ausgestellten Reliefs aus Abu Ghurob bilden einen idealen Rahmen für die Doppelstatue ■

Literaturverzeichnis

BERNHAEUER 2021
Bernhauer, Edith, *Fragmente von Sistrophoren*, in: *Arnst, Caris-Beatrice und Schulz, Regine (Hg.), Typen, Motive, Stilmittel, Beiträge zur Altägyptischen Kunst 1, Heidelberg, 92–107.*

WILDUNG 1984
Wildung, Dietrich, *Ni-user-Rê, Sonnenkönig – Sonnengott, München.*



Abb. 3: ÄS 6794, © SMÄK, Marianne Franke.

OBJEKTE

PHANTASTISCHE TIERWELT

EIN BILDOSTRAKON DER „VERKEHRTEN WELT“

NADJA BÖCKLER



Abb. 1: Staatliches Museum Ägyptischer Kunst, München, ÄS 1549 © SMÄK, Marianne Franke.

Im Raum „Fünf Jahrtausende“ wird in der Vitrine ein besonderes Ostrakon ausgestellt: ÄS 1549 aus dem Neuen Reich, der 19. Dynastie, etwa 1292–1186 v. Chr., aus Kalkstein und immerhin 11 cm x 20,4 cm x 2 cm groß (Abb. 1). Ostraka sind eine häufige Objektgruppe, die zumeist Einblick in die „altägyptische Alltagswelt“ liefern: Sie wurden ähnlich wie Notizzettel verwendet, es konnten darauf kurze Texte notiert werden, Listen, aber auch Quittungen oder Lehrtexte bzw. Schreibübungen aus dem Schulbetrieb. Doch Ostraka sind nicht immer Textträger, sie können auch Bilder überliefern: insgesamt sind auf dem

ausgewählten Objekt vier Tiere (vollständig) zu sehen. Zentral ist eine graue Maus dargestellt, die auf einem Klappstuhl sitzt. Sie trägt einen plissierten Schurz, ihr Oberkörper bleibt unbedeckt bis auf eine Halskette. In der rechten Vorderpfote hält sie eine Lotosblüte, in der linken einen Trinkhalm, mit dem sie aus einer vor ihr stehenden Amphore trinkt. Links hinter der Maus steht eine Katze, die mit beiden Vorderpfoten die Kette der Maus schließt. Zwischen den beiden ist auf der Bodenlinie eine graue Gans positioniert. Am rechten Bildrand sitzt eine weitere Katze und es sind Reste eines aufrecht stehenden Tieres (vielleicht eine weitere Katze) erhalten.



Abb. 2: The British Museum, London, EA10016,1, © The Trustees of the British Museum.

Die Quellen zur verkehrten Welt

Das oben beschriebene Ostrakon ÄS 1549 gehört zu einer Sammlung von Darstellungen, die als „verkehrte Welt“ bekannt sind. Quellen für diese Motive sind vier illustrierte Papyri, die heute in Basel (Antikensammlung Basel und Sammlung Ludwig, BS Ae 1081), in London (The British Museum, EA10016,1, Abb. 2), in Kairo (Ägyptisches Museum, JE 31199) und in Turin (Museo Egizio, Cat. 2031, besser bekannt als Papyrus 55001) aufbewahrt werden. Es wird angenommen, dass alle Papyri aus dem Handwerkerdorf Deir el-Medineh stammen, das exakte Datum der Erstellung ist jedoch nicht bekannt, angenommen wird die Zeit der Ramessiden (ca. 1292–1070 v. Chr.). Doch wesentlich zahlreicher und populärer sind die Ostraka, die sich weltweit in den ägyptischen Sammlungen finden. Diese datieren ebenfalls in den genannten Zeitraum, auch wenn einzelne Motive bereits im Alten Reich (2700–2170 v. Chr.) feststellbar sind. Etwas aus der Reihe fällt in dieser Auflistung ein Reliefblock aus dem Tempel der Schepenuwet in Medamoud (heute im Ägyptischen Museum in Kairo, Inventarnummer 58924), nicht nur auf Grund des Kontexts als Wanddarstellung in einem Tempel, sondern auch bezüglich seiner Datierung (710–650 v. Chr.).

Die Motive der verkehrten Welt

Trotz der Fülle an Objekten lassen sich die Darstellungen auf einige wenige Themen zusammenfassen.

Es sind vermehrt Kämpfe oder Kampfspiele überliefert. Als Kontrahenten treten häufig Katzen und Mäuse gegeneinander an, doch gibt es zusätzlich auch einen Löwen, der eine Maus jagt, während sie auf einem Streitwagen vor ihm flieht – der Streitwagen wird

übrigens von Hunden gezogen (so dargestellt auf dem Papyrus in Basel). Im selben Papyrus greifen auch noch eine Hyäne und ein Löwe eine Maus an, die in dieser Szene einen Esel „reitet“.

Den Großteil der Kampfszenen bestimmen jedoch die Auseinandersetzungen zwischen Katzen und Mäusen, weshalb das Schlagwort „Katzen-und-Mäuse-Krieg“ gewisse Bekanntheit erlangt hat – nicht zuletzt weil das Thema in moderner Literatur und Kunst ebenfalls aufgegriffen wird. Braun (BRAUN, 2020, 315) hat diese Szenen in vier grundsätzliche Motive unterteilt: An erster Stelle steht ein Angriff der Mäuse auf eine Katzenfestung. Diese Episode kann entweder durch ein ganzes Mäuseheer oder stellvertretend durch eine einzelne Maus auf einem Streitwagen wiedergegeben werden. Die Auseinandersetzung der beiden Tierarten gipfelt in einem Zweikampf zwischen Maus und Katze, der boxend oder auch mit Stöcken ausgetragen werden kann. Als drittes Motiv folgen Darstellungen, in denen Katzen Mäusen dienen. Einige Forschende interpretieren die Szenen als eine Niederlage der Katzen gegenüber der Maus, wohingegen Houlihan betont, dass diese Interpretation über den tatsächlichen Kenntnisstand hinausgeht (HOULIHAN, 2001, 78). Als vierte Episode, bisher allerdings erst einmalig in byzantinisch-koptischer Zeit (ca. 395–640 n. Chr.) belegt, beschließt eine Waffenstillstandsdelegation die beschriebene Bilderfolge. Nach Brunner-Traut bitten die Mäuse durch die Waffenstillstandsdelegation bei den Katzen um Frieden (BRUNNER-TRAUT, 1954, 348).

Neben Kampfszenen sind auch Brettspielende Tiere, Szenen aus dem Kontext Geburt oder Wochenlaube sowie Szenen aus einem landwirtschaftlichen Kontext belegt.

Doch was ist diese verkehrte Welt?

Mäuse, die von Katzen bedient werden, Nilpferde, die auf Bäumen sitzen, während Vögel letztere nur mit einer Leiter erklimmen können – Darstellungen der verkehrten Welt haben zwei Dimensionen: Sie zeigen zum einen Tiere, die wie Menschen handeln, und zum anderen die Umkehrung der realweltlichen Verhältnisse.

Die Deutung der Darstellungen aus dem Themenbereich „verkehrte Welt“ ist allerdings nicht frei von Problemen. Zu einigen Bildmotiven lassen sich mögliche Vorlagen im Schriftlichen feststellen: Für ein Ostrakon heute in Berlin wurde lange Zeit angenommen, es handle sich um eine Illustration der Tierfabel „Von der Geierin und der Katze“, die im Rahmen der Erzählung „Die Heimkehr der Göttin“ geschildert wird. Die Gefahr besteht jedoch darin, in Zuweisungen zu schnell zu sein, eine Warnung, die Brunner-Traut bereits 1980 aussprach, als sie betonte, dass die verkehrte Welt häufig auch mit Tieren arbeitet, die sich in den altägyptischen Mythen nicht finden (BRUNNER-TRAUT, 1980, 21). Selbiges gilt auch für genanntes Ostrakon aus Berlin, das übrigens eine Katze, einen Affen und einen Vogel zeigt. Neueren Forschungen zufolge ist diese Zuweisung nicht zweifelsfrei zu bestätigen (LOEBEN, 2009, 34, 39 Anm. 11).

Doch nicht nur ein Zusammenbringen von Bild und Text kann Probleme bereiten, auch die Beschreibungen und Interpretationen der Szenen selbst bieten viel Raum für die Forschenden. Ein Detailausschnitt des Papyrus heute im British Museum zeigt, wie unterschiedlich die Perspektiven sein können. Zu sehen ist dort ein Löwe, der hinter einem Bett steht, auf dem ein Esel liegt. Bei Houlihan liest sich die Beschreibung und Deutung der Szene folgendermaßen:

„It depicts a lion reared on its hind legs, with a jovial look on its face, having sexual intercourse with a hoofed-creature of some species (is it a donkey?) which is lying on its back in a bed.“
(HOULIHAN 2001, 66).

Dieselbe Szene wird allerdings von Morenz gänzlich anders beschrieben:

„Dementsprechend könnte der Löwe auf dem Londoner Bilder-Papyrus als Geburtshelfer Dienste bei einer Eselin leistend gezeigt sein, wobei im Hintergrund stehen mag, dass er das Neugeborene bald auffressen könnte.“
(MORENZ 2014, 126).

Beide Wissenschaftler sprechen von derselben Szene. Während der eine jedoch Geschlechtsverkehr erkennt, sieht der andere darin den Kontext der Geburt. Wenn also schon allein die Beschreibung Fragen aufwirft – wie steht es dann erst um die Interpretation! Parodie? Satire? Märchen? Mythos?

So sieht Wolf zum Beispiel eine Parallele zwischen dem Katzen-und-Mäuse-Krieg und den Kriegsdarstellungen von Ramses III. in Medinet Habu (WOLF, 1957, 594 f.), HOULIHAN hingegen fasst vorherige Ansätze satirischer Intentionen in den Darstellungen als Satire gegen höhere Gesellschaftsschichten zusammen. Sein Grundansatz ist hierbei der Vergleich mit den Grabdarstellungen, die ebenfalls Themen wie Bankette mit Musik und Tanz, Darstellungen von Lebensmittelherstellung oder auch das Hüten von Tieren aufgreifen. Sozialhistorisch ließe sich hierbei eine Brücke zur potenziellen Entstehungszeit schlagen: Gegen Ende der 20. Dynastie kommt es im pharaonischen Reich zu Unruhen und sozialen Schwierigkeiten. Als soziale Kritik zu dieser Zeit fasst Ezzat die Szenen auf: Ihrer Ansicht nach handelt es sich um Kritik an dekadentem Luxus, Bestechlichkeit und juristische Willkür (EZZAT, 2021, 017).

Die Erstbearbeiterin des Themenbereichs „verkehrte Welt“, BRUNNER-TRAUT sieht eine Gleichsetzung mit kanonischen Abbildungen wie der Seevölkerschlacht von Ramses III. eher kritisch, da aus ihrer Sicht eben jener Kanon für die altägyptische Kunst die Lösung für die Ähnlichkeit beider Darstellungen ist (zusammengefasst in Assmann, 1993, 38). Ein weiteres Argument ist der oben geschilderte Ablauf: Zwar unterliegen die Mäuse zunächst den Katzen, doch am Ende bitten sie um Frieden, wodurch das natürliche Kräfteverhältnis wiederhergestellt wird (BRUNNER-TRAUT, 1954, 350). Die Autorin verfolgt allerdings auch einen weiteren

Interpretationsansatz mit dem Plädoyer, altägyptische Quellen möglichst wörtlich zu nehmen. Demnach ließen sich diese ungewohnten Darstellungen als Beobachtung tierischen Verhaltens unter der Droge LSD erklären: Moderne Untersuchungen belegten, dass Katzen unter dem Einfluss des Präparats eine panische Angst vor Mäusen entwickeln (BRUNNER-TRAUT, 1977, 47–48.). Diese These wurde zuletzt von Braun in Frage gestellt, werde dadurch doch nicht erklärt, weshalb die Katzen in menschlichen, dienenden Tätigkeiten gezeigt werden (BRAUN, 2020, 243, auch Houlihan hat diese These stark zurückgewiesen, HOULIHAN, 2001, 102).

Der Reliefblock der Schepenuwet zeigt eine weibliche Maus in langem Gewand auf einem Thron, die von zwei Katzen bedient wird. Sie empfängt einen menschlichen Gast mit Geschenken und lauscht der Musik eines Laute spielenden Krokodils, auf dessen Rücken eine Harfenspielerin steht. Diese Durchmischung von menschlich agierenden Tieren mit Menschen selbst ist nach Morenz ein starkes Indiz, vor allem in Verbindung mit Musik und Fest (MORENZ, 2014, 114–115), dass es sich hier um karnevaleske Darstellungen handelt.

Einen weiteren Ansatz verfolgt Eyre, der der Ansicht ist, vor allem die illustrierten Papyri seien eine Art „Kinderbuch“: eine Hilfestellung beim Erzählen der Geschichte an Kinder, ähnlich wie heutige Bilderbücher (EYRE 2011, 177).

Es wird also deutlich, dass das Erschließen der Inhalte dieser Bilder mit größeren Problemen behaftet ist und es sich aktuell in erster Linie um Interpretationen handelt. Ein Grund für diese Unkenntnis der heutigen Betrachtenden ist, dass die Quellen selbst ohne Text sind: die Bilder scheinen im altägyptischen Kulturkreis ausgereicht zu haben, um eine Geschichte zu erzählen und am Leben zu erhalten (LOEBEN, 2009, 39). Das Betrachten von Bildern wie Abb. 3 löst sicherlich auch eine Assoziation zu einer Geschichte aus, ohne dass hier mit einem Wort etwas zu deren Inhalt gesagt wurde.

Zuletzt hat BRAUN den Gedanken der Tiergeschichten als Erklärung für diese Bildmotive wieder aufgegriffen.



Abb. 3: Rapunzel lässt ihr Haar herunter, © Nadja Böckler.

Sie betont, dass gerade die Alltagswelt in der Forschung häufig zurückgestellt wird und Objekte schnell in Themenbereiche wie Religion zugeordnet werden (BRAUN, 2020, 242).

Katz' und Maus

Bereits Loeben stellte in seinem Artikel fest, dass Katzen und Mäuse jene Tiere sind, die in den Darstellungen der verkehrten Welt besonders häufig belegt sind – und dies sogar in einer Fabel bis ins 7.–8. Jahrhundert n. Chr. in schriftlicher Form (LOEBEN, 2009, 37). Nicht immer handelt es sich um eine Szene wie auf dem Objekt in München. Das Museum August Kestner hat beispielsweise eine Darstellung in seinem Inventar (2001.297b), die die Maus vor einem Opfertisch zeigt.

Beide Tiere erscheinen in den Abbildungen auf gleiche Art: Die Maus sitzt auf einem Stuhl und trägt den langen Schurz, dessen Plissierung teils aufwändiger, teils schlichter angegeben ist. Sie hält in der einen

Pfote zumeist eine Lotusblüte, die andere kann unterschiedliche Objekte halten. Die Frage, weshalb die Maus als Haupttier ausgewählt wird, hat Assmann in seinem Artikel nicht darauf zurückgeführt, dass damit der Staat selbst verspottet wird, sondern er versteht die Maus als „Identifikationsfigur des kleinen Mannes“, die über die Elite dominiert und damit für die umgekehrte Ordnung steht (ASSMANN, 1993, 39). In diesem Bild lassen sich vielerlei Motive erkennen, für die es gewissermaßen Vorlagen in menschlichen Szenen der ägyptischen Kunst gibt. Die Maus findet ihr Pendant in der Darstellung eines Syrrers (Abb 4.), der genau wie sie Bier aus einem Trinkhalm konsumiert. Die Katze hinter ihr erinnert an Frisierszenen, die bereits ab dem Alten Reich belegt sind.

Auch die Katze ist zumeist auf dieselbe Art gezeigt. Sie steht auf ihren Hinterpfoten und hat ein mit Streifen gemustertes Fell. Ist die Katze gegenüber der Maus dargestellt – und nicht etwa hinter ihr, wie auf dem Ostrakon in München – fächelt sie der Mäusedame meist mit einem Federwedel oder Fächer Luft zu. Entsprechend darf das Ostrakon in München sicherlich auch ergänzt werden: Am rechten Rand sind noch beide Vorderpfoten und eine Hinterpfote eines weiteren Tieres zu erkennen. Hierbei fällt auf, dass die Fellfarbe



Abb. 4: Darstellung eines Wein trinkenden Syrrers, ÄM 14122, © Ägyptisches Museum und Papyrusammlung der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Sandra Steiß.



Abb. 5: Detail aus dem Grab der Kawit, Ägyptisches Museum Kairo, JE 47397, © UNI DIA Verlag München 20038.

der Katze links und des zu ergänzenden Tieres rechts den gleichen Grundton hat, lediglich das Muster ist ein anderes. Auf Grund der verschiedenen Positionen der Vorderpfoten dürfte hier dennoch ein fächelndes Tier angenommen werden.

Die Maus wird in den Beschreibungen des Fachbereichs Ägyptologie zumeist als weiblich und die Katze als männlich aufgefasst. Bereits Ezzat merkte allerdings an, dass die Darstellungsart der Maus auch der eines beliebten Beamten entsprechen könnte, während die gezeichneten Katzen keinen Hinweis auf das Geschlecht geben. Sofern die Katze männlich ist, so die Autorin, läge hier eine weitere Ebene des Humors vor: Für gewöhnlich werden in Grabdarstellungen Frauen von Frauen bedient (Abb. 5) – hier wäre es ein Kater in der Rolle der Dienerin. Im Übrigen können Mäuse auch von anderen Tieren als Katzen bedient werden: Antilope, Hyäne (oder WOLF) sind gleichermaßen belegt (BRAUN, 2020, 236).

Somit liegt im Raum „Fünf Jahrtausende“ ein farbenfrohes Beispiel für die verkehrte Welt im Sand, das mehrere Blicke wert ist und spannende Fragen an uns stellt: Betrachten wir gerade Gesellschaftskritik, Karneval oder gar eine altägyptische Fabel? Viele Möglichkeiten bleiben offen, so wie sie auch für die Maus offen stehen, wenn die Katze einmal mit Abwesenheit glänzt. Frei nach dem Motto:

Ist die Katze aus dem Haus,
tanzen die Mäuse auf dem Tisch. ■

Literaturverzeichnis

ASSMANN 1993

Assmann, Jan, *Literatur und Karneval im Alten Ägypten*, in: Döpp, Siegmund (Hg.), *Karnevaleske Phänomene in antiken und nachantiken Kulturen und Literaturen*, Band 13, Trier, 31–57.

BRAUN 2020

Braun, Nadja, *Bilder erzählen. Visuelle Narrativität im alten Ägypten*, Heidelberg
Online verfügbar unter <https://books.ub.uni-heidelberg.de/propylaeum/catalog/book/614>.

BRUNNER-TRAUT 1954

Brunner-Traut, Emma, *Der Katzenmäusekrieg im Alten und Neuen Orient*, in: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 104 (n. F. 29), No. 2, 347–351.

BRUNNER-TRAUT 1977

Brunner-Traut, Emma, *Der Katzmäusekrieg – Folge von Rauschgift*, in: *Göttinger Miscellen* 25, 47–51.

BRUNNER-TRAUT 1980

Brunner-Traut, Emma, *Altägyptische Tiergeschichte und Fabel. Gestalt und Strahlkraft*, Darmstadt.

EYRE 2011

Eyre, Christopher, *Children and Literature in Pharaonic Egypt*, in: Collier, Mark / Snape, Steven (Hg.), *Ramesside Studies in Honour of K. A. Kitchen*, Bolton, 177–188.

EZZAT 2021

Ezzat, Azza, *Animals in Human Situations in Ancient Egyptian Ostraca and Papyri*, in: *Arts* 10:40.

HOFFMANN / QUACK 2018

Hoffmann, Friedhelm / Quack, Joachim, *Anthologie der demotischen Literatur*, Berlin.

HOULIHAN 1997

Houlihan, Patrick F., *Harvesters or Monkey Business?*, in: *Göttinger Miscellen* 157, 31–47.

HOULIHAN 2001

Houlihan, Patrick, F., *Wit and Humour in Ancient Egypt*, London.

KESSLER 1988

Kessler, Dieter, *Der satirisch-erotische Papyrus Turin 55001 und das „Verbringen eines schönen Tages“*, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 15, 171–196.

LOEBEN 2009

Loeben, Christian E., *Tiergeschichten und Fabeln im alten Ägypten*, in: Middendorf, Birgit (Hg.), *Tierisch moralisch. Die Welt der Fabel in Orient und Okzident. Begleitschrift zur Sonderausstellung des Landesmuseums Natur und Mensch Oldenburg vom 22. Februar bis zum 01. Juni 2009*, Oldenburg, 33–40.

LOTH 2006

Loth, Marc, *Weiser und Narr – Der Affe im Alten Ägypten*, in: Vaelske, Veit / Gander, Manuela / Lange, Eva / Loth, Marc / Rosenow, Daniela (Hg.), *Ägypten. Ein Tempel der Tiere*, Berlin, 56–59.

MORENZ 2014

Morenz, Ludwig D., *Kleine Archäologie des ägyptischen Humors. Ein kulturgeschichtlicher Textschnitt*, *Bonner ägyptologische Beiträge* 3, 2. unveränderte Auflage, Berlin.

O'CONNOR 2011

O'Connor, David, *Satire or Parody? The Interaction of the Pictorial and the Literary in Turin Papyrus 55001*, in: Collier, Mark / Snape, Steven (Hg.), *Ramesside studies in honour of K. A. Kitchen*, Bolton, 361–380.

OMLIN 1973

Omlin, Joseph, A., *Der Papyrus 55001 und seine satirisch-erotischen Zeichnungen und Inschriften*, Turin.

PETERSON 1973

Peterson, Bengt E. Julius, *Zeichnungen aus einer Totenstadt. Bildostraka aus Theben West, ihre Fundplätze, Themata und Zweckbereiche mitsamt einem Katalog der Gayer-Anderson-Sammlung in Stockholm*, Stockholm.

WOLF 1957

Wolf, Walther, *Die Kunst Aegyptens. Gestalt und Geschichte*, Stuttgart.

PÄDAGOGIK

KINDERTHEATERMARATHON

MÜNCHNER DIONYSIEN E.V.

DINA ERLER, ANASTASIA FISCHER

Was ist der Kindertheatermarathon „Münchner Dionysien“?

Die „Münchner Dionysien“ ist ein Festival, welches seit 2017, anlässlich des Welttags des Theaters, im März veranstaltet wird.

Unter einem jährlich wechselnden Motto werden Theaterstücke, Videoproduktionen, Workshops, Konzerte und Tanzaufführungen, eigens komponiert, choreografiert, aufgeführt und veranstaltet. Die Kinder bereiten sich mit Zeichnungen, Workshops und Proben lange darauf vor und präsentieren dann stolz das Gelernte. Ziel des Festivals ist es, eine Brücke zwischen Antike und Moderne zu errichten und für die Kinder spielerisch Theater, Weltgeschichte und Kultur erlebbar zu machen.

Unterstützung erhalten wir dabei u.a. vom Münchner Kulturreferat, dem Migrationsbeirat, Frau Bettina von Siemens und anderen. Aufgeführt wurde das Festival bisher in den Sälen der Hochschule für Musik und Theater, in den Antikensammlungen, der Glyptothek und dem Ägyptischen Museum.

Wer sind Münchner Dionysien?

Nach zwei erfolgreichen Festivals entwickelte sich der Kindertheatermarathon weiter und wurde zu einem eigenen Verein, den „Münchner Dionysien e.V.“ Unter der Leitung der Theaterpädagogin und Schauspielerin Anastasia Fischer und dem Ballettpädagogen und Choreographen Dmitri Sokolov-Katunin finden sich Künstler, Musiker, Tänzer, Komponisten und Theaterbegeisterte zusammen.

Was wir machen

Außer dem Festival selbst und den umfangreichen Vorbereitungen führen unsere Künstler ganzjährig verschiedene Kurse, Workshops, Online-Unterrichte und Live-Exkursionen durch.

Über die Jahre entwickelte sich eine dauerhafte Partnerschaft mit dem Ägyptischen Museum, wo wir

Theater, Workshops und z.B. wöchentlich den Kurs „Märchen der alten Welt“ veranstalten. Vielen Dank an dieser Stelle insbesondere an Roxane Bicker, Kulturvermittlung, für die Unterstützung.

In diesem Jahr führte der Kindertheatermarathon als Wanderaufführung „Auf der Suche nach dem Blauen Vogel“ durch das gesamte Museum. Die einzelnen Säle waren dabei thematisch mit der Geschichte verbunden, so wurde der Tanz von Großmutter und Großvater im Reich der Vergangenheit in einem Saal aufgeführt, in dem Portraits aus Gräbern ausgestellt sind, das Königreich der Nacht lag in den Sälen der Tiermumien, der Vogelflug erfolgte durch das Atrium und das Oratorium der Kinder der Zukunft wurde durch den Kinderchor auf der Haupttreppe nach oben, ins Licht, dargestellt.

Warum tun wir das?

Wir stehen für eine frühzeitige kulturelle Entwicklung, je früher, desto besser. Wir möchten zeigen und beweisen, dass Theater, Musik, Museen und Kunst das Publikum begleiten und sich dabei positiv auswirken können. So schafft das Projekt Identifikation - wir Münchner von heute gestalten unsere Freizeit in Museen.

Unser Anspruch ist es, Verständnis, Bewusstsein, sowie Begeisterung für Kunst und insbesondere auch für das Weltkulturerbe zu wecken und zu bilden, weit über das Schulwissen hinaus. Wir sehen dies als Zukunftsinvestition in potentielle Künstler und auch das Publikum von Morgen.

<https://muenchner-dionysien.de/>





Die Kurse der Münchner Dionysien richten sich an Kinder von Menschen postsowjetischer Herkunft (Weißrussland, Russland, Ukraine ...) und finden in russischer Sprache statt. Die Kinder werden so in ihrer eigenen kulturellen Identität gefördert und in ihrer Mehrsprachigkeit unterstützt. Deswegen hier noch eine Variante des vorherigen Textes in Russisch.

Диалог детей.

Пятилетние Миша и Костя беседуют:

- Как ты думаешь, а в Древнем Египте был виноград?
- Нет, ты что! У них же не было бога Диониса!
- Значит и театра у них не было! Не повезло им!

27 марта - международный день театра. Правитель Писистрат установил трёхдневные театральные представления в праздник Дионисий 27 марта 534 года до н.э. В Мюнхене, городе названном Афины на Изаре, такого праздника не было и мы его придумали. Мы – творческое объединение артистов, музыкантов, танцовщиков, композиторов, художников, любящих театр. В Древней Греции это был праздник пробуждения творческих сил природы, наш праздник в Мюнхене посвящен детям, театру для детей и детскому сотворчеству в театре.

Пятилетняя Вера:

- Как Дионис здорово победил злых пиратов – просто превратил их в добрых дельфинов!

Праздник-фестиваль – раз в год, а в течение остального времени мы погружаемся в древнюю мифологию, историю, в базис сюжетов, на которых строится мировая культура и искусство. Эти сюжеты - ключ ко всем музеям и литературным произведениям.

Оказывается, что Василиск наводил ужас не только на героев книги про Гарри Поттера, но и на средневековый Мюнхен, а на страницах манускриптов в Баварской Национальной Библиотеки можно встретить смелого зверька, змееборца-ихневмона, того самого, из легенд

древнего Египта.

Даже любимая сказка про Золушку была впервые записана греческим путешественником Страбонам в Древнем Египте. А как же выглядели сандалии Родопис? Можно пойти и поискать в витрине Египетского Музея. По выходным мы гуляем по Королевской площади и дети бросаются обнимать колонны – ведь они знают, что у греков колонны обозначали людей, мужчин, женщин, и им тоже хочется, чтобы их обнимали, думают дети. Можно пойти оживлять скульптуры фронтона храма с острова Эгина, эгинетов – театральные этюды, «продолжи движение скульптуры» рождают танец... На пятом фестивале «Мюнхенские Дионисии» мы подумали, что это очень интересная идея – соединить пространство музея с театром. На шестом – заставить спектакль и зрителей двигаться по музею, перемещаясь из зала в зал, из картины в картину.

Школьники:

- Как же сделать так, чтобы все люди снова могли понимать друг друга? Надо новую Вавилонскую Башню строить!

Наш спектакль «В поисках синей птицы» мы предложили зрителям на языке театра – музыка, пение хора, жесты, маски, фехтование, большие и маленькие куклы, пантомима и балет, на фоне музейных экспозиций: царство прошлого, дуэтный танец Бабушки и Дедушки в залах с портретами из гробниц, Царство Ночи в залах мумий животных, полет птиц через атриум, оратория детей будущего – детский хор на главной лестнице. Мы задали эти правила игры и спектакль был понятен всем детям. И беженцам, и иностранцам, которые были в музее...



PERSONALIA

VOLONTARIAT IM SMÄK #NEUIMMUSEUM

INTERVIEW MIT NORA KUCH

NORA KUCH

Hallo, Sie sind also die neue Volontärin?

Guten Tag! Ja, ich bin seit Februar 2022 als Volontärin im Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst in München tätig und werde nächstes Jahr noch in die Glyptothek und die Archäologische Staatssammlung weiterziehen. Das Volontariat wird regelmäßig von der Bayerischen Staatsgemäldesammlung ausgeschrieben und dauert zwei Jahre, in denen man in drei verschiedenen Museen mitarbeitet.

Sie haben die Museen nach Ihrem Studienschwerpunkt ausgewählt?

So ist es. Ich habe an der Ruprecht-Karls-Universität in Heidelberg Ägyptologie, Klassische Archäologie und Ur- und Frühgeschichte studiert und nach diesen Schwerpunkten auch die Stationen für mein Volontariat ausgewählt. Meine Promotion – im Übrigen eine Voraussetzung für das Volontariat – habe ich dann an der Universität Wien erfolgreich abgeschlossen. Dort war ich als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt „Helwan – eine Nekropole der Stadt Memphis“ angestellt und habe mich mit diesem frühzeitlichen Friedhof und der Vorbereitung der Publikation der Gräber und Grabbeigaben befasst. Darauf aufbauend habe ich mich in meiner Dissertation mit einem ungewöhnlichen Bestattungsritual der ägyptischen Frühzeit auseinandergesetzt. In dieser Ritualhandlung wurden Steingefäße absichtlich zerbrochen und die Scherben den Verstorbenen mit in das Grab gelegt. Ungewöhnlich deshalb, weil man ja davon ausgeht, dass die Beigaben den Verstorbenen im Jenseits zur Verfügung stehen sollen und daher intakt bleiben müssten. Über den archäologischen Kontext war es mir aber möglich die Zerstörung und das Deponieren der Gefäßfragmente als Ritualhandlung neu zu bewerten und dadurch Rückschlüsse auf Handlungen seitens der Bestattungsgemeinschaft zu ziehen. Und zudem ist Beigabe nicht gleich Beigabe. Die Objekte aus den Gräbern lassen sich aus ihrer Lage in situ zu verschiedenen Funktionskomplexen



Abb. 1: Ausgrabung im koptischen Kloster Deir el-Bachît, Luxor, © Catherine Jones.

zusammenfassen, darunter die uns bekannten Aspekte der Versorgung und Ausstattung. Aber es scheint da noch etwas mehr zu geben und einige andere Artefakte wurden expliziert nur für Ritualhandlungen verwendet.

Das heißt, Sie haben sich bisher vorrangig mit archäologischen Ausgrabungen befasst?

Neben dem Studium war es mir auch sehr wichtig, Praxiserfahrung zu sammeln und ich hatte einige Möglichkeiten während den Semesterferien an archäologischen Ausgrabungen teilnehmen zu können. Zum Beispiel auf neolithischen Fundplätzen in Deutschland, in der Unterstadt des mykenischen Palastes von Tyrins in Griechenland und auch in Luxor, Ägypten. Dort besonders Gräber in Dra Abu el-Naga oder das

koptische Kloster Deir el-Bachît. Die Grundlagen der Grabungstechnik ähneln sich meist, aber mich hat es immer begeistert antiken Kulturen auf der Spur zu sein und dabei Land und Leute kennenzulernen.

Und wie kommt es, dass Sie nun im Museum arbeiten?

Mich reizt das Museum als Ort der Begegnung, um mit den Besucher*innen ins Gespräch zu kommen. Geschichte wird ja meist auf das Pauken von trockenen Zahlen reduziert. Aber Geschichte kann auch Spaß machen und spannend sein. Das möchte ich gern vermitteln. Erste Erfahrungen konnte ich bereits in Wien sammeln, dort habe ich an der KinderUni mitgewirkt. Oder auch in der Zusammenarbeit mit Senior*innen, mit denen wir Artefakte im Museumsdepot in Speyer digital inventarisiert haben. Geschichte durch Erleben erlernbar zu machen und Interesse und Aha-Momente zu schaffen, das bereitet mir sehr viel Freude und da bin ich im Museum genau richtig.

Welche Aufgaben haben Sie im Ägyptischen Museum?

Ziel des Volontariats ist es ja, ein Museum von innen und möglichst vielseitig kennenzulernen. Dazu wurde ich von Anfang an in das Team integriert und erhalte Einblicke in die unterschiedlichen Führungen und das umfassende Angebotsprogramm. So durfte ich bereits an meinem dritten Tag im Ägyptischen Museum für den hauseigenen Podcast „Auf die Ohren!“ Rede und Antwort stehen.

Aber ich erhalte auch Einblicke hinter die Kulissen und den organisatorischen Aufwand, der betrieben wird, um ein Museum am Laufen zu halten – sei es Verwaltung, Technik und Instandhaltung. Und natürlich erfahre ich auch viel über den kuratorischen Teil der Museumsarbeit, also die Arbeit im Magazin. Hier schließt sich für mich auch der Kreis, da ich einerseits auf Ausgrabungen viele Objekte ausgraben konnte und nun lerne, wie Fundstücke in den Museen aufbewahrt und das Wissen darüber an die Besucher*innen vermittelt wird.

... und worauf freuen Sie sich ganz besonders?

Ich freue mich besonders, neben Ausgrabung und Uni nun das Museum als neuen Arbeitsbereich kennenzulernen. Hier stehe ich aber erst am Anfang meines Volontariats und bin sehr gespannt darauf, mehr über die Aspekte der Museumspädagogik und der Wissensvermittlung zu lernen.

Und zum Abschluss noch die Frage, ob Sie ein Lieblingsobjekt in der Dauerausstellung haben?

Mh ... da fällt die Entscheidung schwer, es gibt schließlich so viele Highlights im Museum. Lieblingsobjekte sind für mich einerseits Stücke der Zweiten Zwischenzeit, weil ich diese Epoche äußerst spannend finde. So z. B. das Oberteil des Sarges der Sat-Djehuti (ÄS 7163) im Raum „Jenseitsglaube“ oder der Statuenkopf eines asiatischen Würdenträgers (ÄS 7171) im Raum „Kunst und Zeit“.

Aber am besten gefällt mir der Raum „Fünf Jahrtausende“, weil er einen Einblick in die Vielfalt der materiellen Kultur Ägyptens bietet und die Objekte äußerst ansprechend in Szene gesetzt wurden. Und hier finden sich auch viele Objekte aus der ägyptischen Frühzeit, u. a. die Steingefäße, die mir besonders gut gefallen.

Dann bedanken wir uns herzlich für die Vorstellung und wünschen alles Gute für das Volontariat.

Sehr gerne – ich bedanke mich und ich freue mich Sie bald im Museum zu treffen. ■

GRABUNG

GRABUNG IN NAGA: DIE KAMPAGNEN
HERBST 2021 UND FRÜHJAHR 2022

ZWEI KAMPAGNEN, DREI PROJEKTE

CHRISTIAN PERZLMEIER

44 Nach eineinhalb Jahren coronabedingter Grabungspause konnte im Herbst genau an dem Punkt, an dem die Frühjahrskampagne 2020 aufhörte, weitergegraben werden: beim Gebäude 2100. Da aller guten Dinge nun mal drei sind, konnte das Gebäude in diesem dritten Anlauf vollständig freigelegt werden. Denn schon 1996, also ganz zu Beginn der Grabung in Naga, wurden die die Rampe flankierenden Löwenstatuen aus Sicherheitsgründen geborgen, da sie sich unweit der befahrenen Piste befanden und ihre Köpfe sichtbar aus dem Sand ragten. Das Gebäude selbst ist sowohl über eine Doppelrampe im Osten zugänglich als auch über einen Treppenaufgang an der Nordwestecke. Alle zehn Räume waren verputzt und bemalt. Hervorzuheben ist Raum 2105, der komplett mit geometrischen Mustern versehen war und Raum 2108, dessen Wand im unteren Bereich florale Verzierungen erkennen lassen.

So konnten nun endlich auch die letzten Sandhügel und Steinhäufen final verfüllt werden. Vor allem dort in den Steinhügeln fanden sich etliche alte Bekannte: Agamen,

Schlangen, Skorpione und Geckos. Aber auch im gesamten Grabungsareal hieß es die Augen vor Schlangen offen zu halten, von denen sich diesmal etliche einfanden (Abb. 1–3).

Bevor wir wie geplant das Gebäude 3400 angingen, wollten wir noch „schnell“ eine ungelöste Fragestellung bei Tempel 200 klären. Denn östlich des Tempels verläuft ein paralleler Mauerzug aus ungebrannten Ziegeln. Unklar blieb aber bei den früheren Grabungen die Anbindung an den Tempel selbst. Dass nach der Regenzeit und dem flächigen Grasbewuchs hier östlich des Tempels so gar nichts wuchs machte natürlich auch schon stutzig. So entpuppte sich der Mauerzug nicht als östliche Erweiterung des Tempels sondern als westliche Aussenmauer eines ganz eigenständigen, bis jetzt noch nicht erfassten Gebäudes in Naga, N 6200. Dabei handelt es sich um einen Versorgungsbau direkt neben dem Tempel 200 mit 12 Räumen und einer Fläche von 180 m².

So blieb für das Gebäude 3400 nur wenig Zeit. Immerhin konnte aber schon die Grundstruktur durch Oberflächenreinigung erfasst werden.

Doch bevor es nun um die aktuellen Grabungsergebnisse von 2022 gehen soll, noch einmal zurück auf Anfang. Denn vor der eigentlichen Grabungszeit wurde für das Museum ein 14-tägiges Projekt angestoßen:

Unternehmen Naga – eine für 2023 geplante Ausstellung, gefördert im Rahmen des Programms „kultur.digital.vermittlung“ durch das bayerische Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst.

Zu diesem Zweck reisten neben Karla Kröper und mir auch die Kolleg*innen von der Werft (München – Ausstellungsgestaltung und Innenarchitektur) Christian Raißle und Franziska Edelmann an, um uns tatkräftig in der Realisierung dieses Projekts zu unterstützen. Geplant ist, das Naga-Projekt optisch und akustisch einzufangen und in ganz neuer Art und Weise zu präsentieren: Das Konzept sieht ein digitales Storytelling mit innovativer Technologie vor, dass die



Abb. 1–3: © Naga Projekt.



Von links oben nach rechts unten: Abb. 4–9: © Naga Projekt.

Besucher*innen in eine andere Realität eintauchen lässt. Eine begehbare Klang-Landschaft aus großen Foto-Panoramen und vor Ort aufgenommenen Klängen, Geräuschen und Gesprächen lässt sie unmittelbar an archäologischen Grabungen im Sudan teilhaben. Nun galt es die richtigen Fotostandorte und Einstellungen zu suchen und festzulegen, als auch sämtliche Tonaufnahmen einzufangen (Abb. 4–6): Von Schritten im Sand über das Summen der Fliegen bis hin zum Öffnen einer Tür oder den Grabungsgeräuschen. Ohne dabei schon jetzt zu viel zu verraten, kann man sagen, dass wirklich sämtliche Bereiche inklusive Grabungshaus und Geländewagen – unter dem Herr Raißle auch in seiner „Freizeit“ lag, um einen Kühler zu montieren – erfasst wurden (Abb. 7).

Als Inspektorin und Vertreterin des Antikendienstes unterstützte uns in bewährter Weise Naima Abdel Raziq, im Gepäck u.a. 4.000 Liter Wasser und Kerosin für den Kühlschrank, die sie für uns in Shendi, der nächstgelegenen Stadt, organisiert hatte (Abb. 8–9). Neben Corona ist es jetzt vor allem die schwierige politische Lage im Sudan, die sich auf die Wirtschaft

auswirkt und nicht nur die Preise für Brot, Zucker und andere Lebensmittel rasant in die Höhe schießen ließ, andere Produkte sind einfach gar nicht mehr erhältlich. Nach Beendigung der Foto- und Tonaufnahmen konnte dann mit 22 lokalen Arbeitern, die meisten „alte Hasen“, die die Grabung schon seit Jahrzehnten kennen, losgelegt werden. Gebäude 2200 schließt direkt an das bereits früher freigelegte Gebäude 600 an und bildet einen Magazin- und Versorgungsbau zu diesem mit insgesamt 20 Räumen (Abb. 10). In den bisher noch nicht ergrabenen Räumen 2208, 2211 und 2212 fanden sich 25 große, in den Boden eingelassene keramische Gefäße, allesamt randvoll mit Asche, Holzkohle und unzähligen Knochen (Abb. 11–12). Ungefähr in der Mitte des Gebäudes befanden sich also die Kochstellen, d.h. die Küche. Neben diesen Kochplätzen gab es zudem noch weitere Brandgruben am Boden, in denen sich zum Teil zerbrochene Keramik für den Kultbetrieb im angrenzenden Gebäude 600 fand, wie z.B. Räucherständer (Fundnummer 2211.15) (Abb. 13–14) oder Opferbecken (2212.11 und 2212.12) (Abb. 15). Die enorme Menge an Kochstellen lässt vermuten, dass auch andere Gebäudeeinheiten von hier versorgt wurden.



Abb. 10–12: © Naga Projekt.



Abb. 13-15: © Naga Projekt.

Anzunehmen ist wohl sicherlich auch die Versorgung von Tempel 700, Gebäude 1000 und 1400, die im gleichen, von einer Mauer umgebenen, Areal liegen. Brand- und Aschespuren sowie Knochen deutlich über dem einstigen Fußbodenniveau zeigen, dass auch später, als das Gebäude bereits aufgegeben und verlassen war, hier noch gekocht wurde. Aufgrund des reichhaltigen organischen Materials konnten etliche C 14 Proben genommen werden, die noch ausgewertet werden und die Datierung des Gebäudes untermauern sollen.

Gebäude 3400 liegt im Westen von Naga in unmittelbarer Nähe des Tempels 1200 und bildet mit diesem ein gemeinsames Areal (Abb. 16-17). Während sich 1200 im Zentrum befindet und komplett von einer Mauer umgeben ist, bildet 3400 die Südwestecke, hat also zwei anschließende Mauerzüge nach Norden bzw. Osten. Es liegt auf einem Podium (18,40 x 27,80 m) und ist über eine Rampe an der Nordseite zu erreichen. Ähnlich wie bei 1200 führt auch hier die Rampe nicht zentral auf das Podium, sondern ist nach Osten hin versetzt. Die Ausrichtung ist also Nord-Süd, wobei sich die 14 Räume in drei große Einheiten unterteilen lassen. Die Mauern zeigen fünf Raumeinheiten im Westen, fünf zentrale Räume in der Gebäudeachse und weitere vier Räume im Osten. Alle sind stark erodiert und nur noch zu einer Höhe von 40 cm erhalten. Von den fünf zentralen Räumen waren die mittleren drei vermutlich gedeckt, wohingegen die beiden äußeren Räume nach Norden bzw. Süden hin offen waren und jeweils drei Säulen hatten. Alle mittleren Räume waren verputzt und bemalt, wie Reste von blauer und gelber Farbe deutlich zeigen. Aufgrund fehlender Mauerzüge der östlichen und westlichen Raumeinheiten kann dies dort nicht mehr festgestellt werden. Die Raumeinteilung selbst kann hier zum Teil nur durch die Mauerfundamente erfasst werden. Die offene Gestaltung zumindest der zentralen Räume vermittelt den Eindruck, dass dieses

Bauwerk eine Art Aussichtsplattform oder Beobachtungspunkt gewesen sein könnte. Dafür spricht auch die Lage an der Stadtgrenze im Westen. Interessanterweise zeigt das Gebäude eine zweite Rampe an der Westseite, also außerhalb der eigentlichen Stadtmauer, die scheinbar ganz Naga umgeben hat. Eventuell waren die westlichen Raumeinheiten nur über diese Rampe zu erreichen und boten keine Verbindung zu den anderen Räumen. Zudem verfügt das Gebäude über eine beachtliche Podiumshöhe von knapp zwei Metern (Abb. 18). Eine weitere an die Südwestecke des Gebäudes anschließende Mauer, nach Süden hin laufend, brachte in den letzten Grabungstagen noch eine große Überraschung, denn sie zeigte ein Eingangstor in die Stadt Naga, von Westen kommend. Da der Torbau leider kurz vor Ende der Kampagne zum Vorschein kam, wurde beschlossen, ihn wieder einzusanden und in der nächsten Grabungsperiode komplett freizulegen (Abb. 19).

Da es die langfristige Zielsetzung des Naga Projektes ist, nicht nur die großen Tempelbauten zu erfassen, sondern die gesamte Struktur der Stadt mit all ihren Verwaltungs- und Versorgungsbauten samt Häusern, soll in den nächsten Kampagnen die weitere systematische Freilegung Nagas vorangetrieben werden. Interessant wären hier sicherlich die Gebäude 1000, ein Bau aus Sandsteinblöcken, und 1400, die - wie oben schon erwähnt - mit zwei weiteren Bauten den östlichen Abschluss des von einer Mauer umgebenen Stadtareals bilden. Denn nur so können die eigentlichen Fragestellungen, die auf das Leben und die Umwelt im antiken Naga abzielen, beantwortet werden. ■



Von links oben nach rechts unten: Abb. 16-19: © Naga Projekt.

GRABUNG

ÜBERRASCHUNG

DER ZWEITE BAND DER NAGA-PUBLIKATION

DIETRICH WILDUNG

Nachdem 2005 die Grabungen am Amuntempel in Naga abgeschlossen waren, wollten wir zur Klärung des Tempelumfelds den südlich anschließenden unscheinbaren flachen Schutthügel „Naga 200“ untersuchen, auf dem Reste des Grundrisses eines Tempels erkennbar waren. Wir konnten nicht ahnen, dass wir fünf Grabungskampagnen damit beschäftigt sein würden, insgesamt mehr als 1700 Reliefböcke und Blockfragmente der eingestürzten Tempelwände freizulegen. Die in einem weiträumigen Lapidarium (Abb. 1) abgelegten Funde wurden zunächst analog im Format 6/7 fotografiert und dann im Verfahren des 3D-Streifenlicht-Scanning digital aufgenommen. Anhand dieser Daten machte sich Josefine Kuckertz, M.A., an die gigantische Arbeit eines Riesenpuzzles zur Wiedergewinnung der Reliefs der Außen- und Innenwände des Tempels. Das eindrucksvolle Ergebnis dieser jahrelangen Arbeit liegt nun als zweiter Band der Naga-Publikation in der Reihe „Archäologie im Sudan“ des Ugarit-Verlags vor. Die englischsprachige Publikation „Temple 200. The

Wall Decoration“ (387 S., 125 SW-Abb., 67 Farbbabb.) bietet nicht nur eine detaillierte Beschreibung aller Funde, sondern auch eine ausführliche ikonologische und stilistische Auswertung, die eine Rekonstruktion des Bildprogramms erlaubt (Abb. 2). Alle Funde sind als digitaler Katalog auf der Website des Naga-Projekts (<https://naga-projekt.de>) einsehbar.

Einen wesentlichen Beitrag bietet die Bearbeitung der Fragmente der meroitischen Inschriften durch Claude Rilly vom Centre National de la Recherche Scientifique. Als weltweit bester Kenner der meroitischen Texte legt er ein Bravourstück paläographischer Analyse vor; aus meist nur winzigen Textfragmenten zieht er eindeutige Schlüsse zur Identität der dargestellten Gottheiten und des Bauherrn des Tempels, des meroitischen Königs Amanakhareqerema. Paläographische Beobachtungen ergeben, dass dieser König auf Natakamani folgte, den Bauherrn des Amuntempels, und dass der Löwentempel von Naga kurz vor dem Amuntempel errichtet wurde.



Abb. 1: © Naga-Projekt.

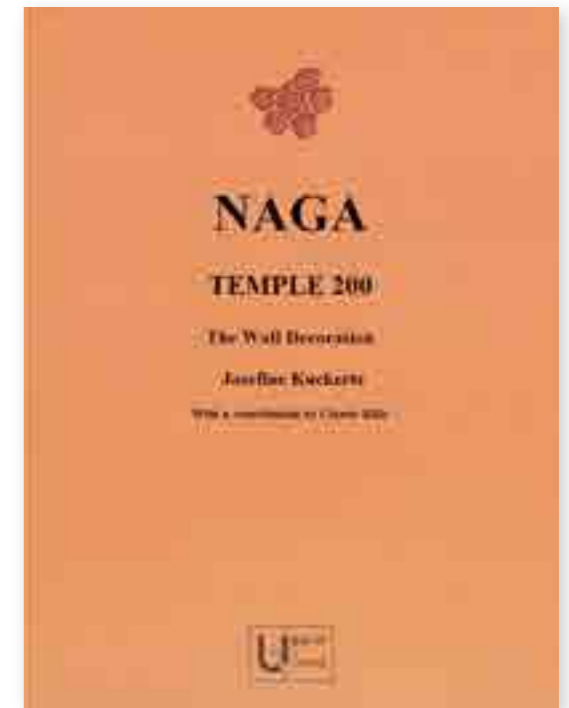


Abb. 3: Scan von Außentitel der Publikation, © Ugarit-Verlag.

Für die Meroitistik liefert die neue Publikation nicht nur einen beträchtlichen Zuwachs an Bild- und Textmaterial, sondern in den ausführlichen Kommentaren auch zahlreiche Erkenntnisse zur Religion, Königsideologie und Geschichte des meroitischen Reiches.

Der dritte Band der Naga-Reihe geht bald in Druck: Naga Amuntempel. Dietrich Wildung, Relief ■

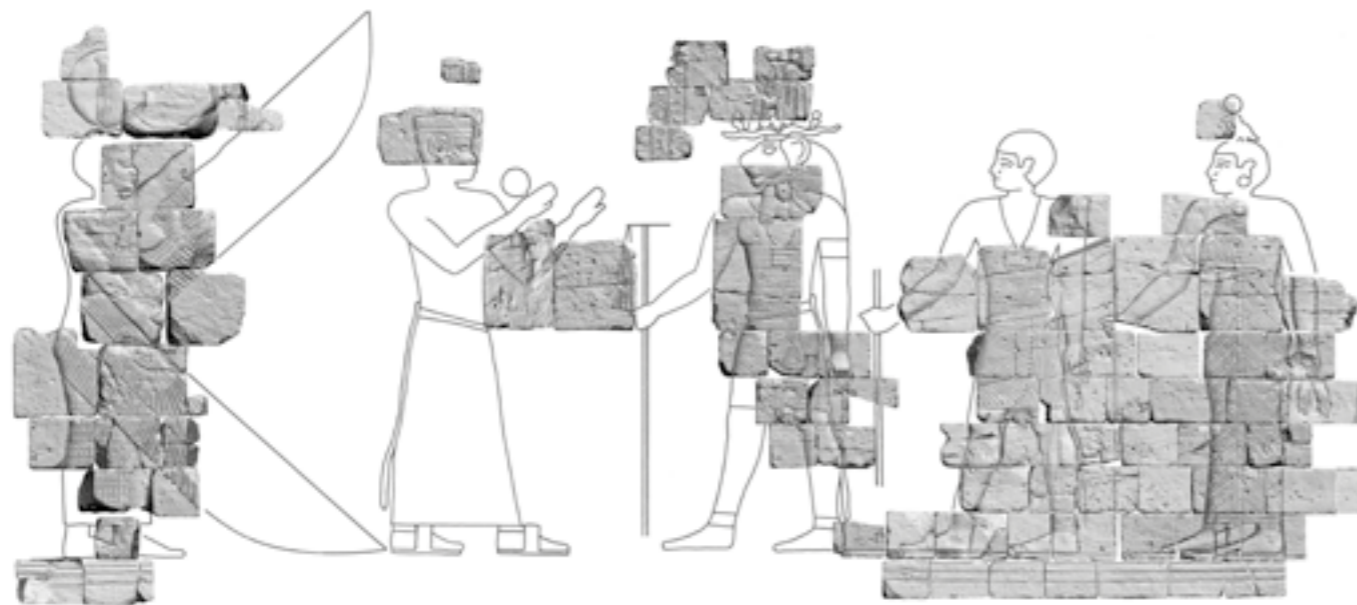
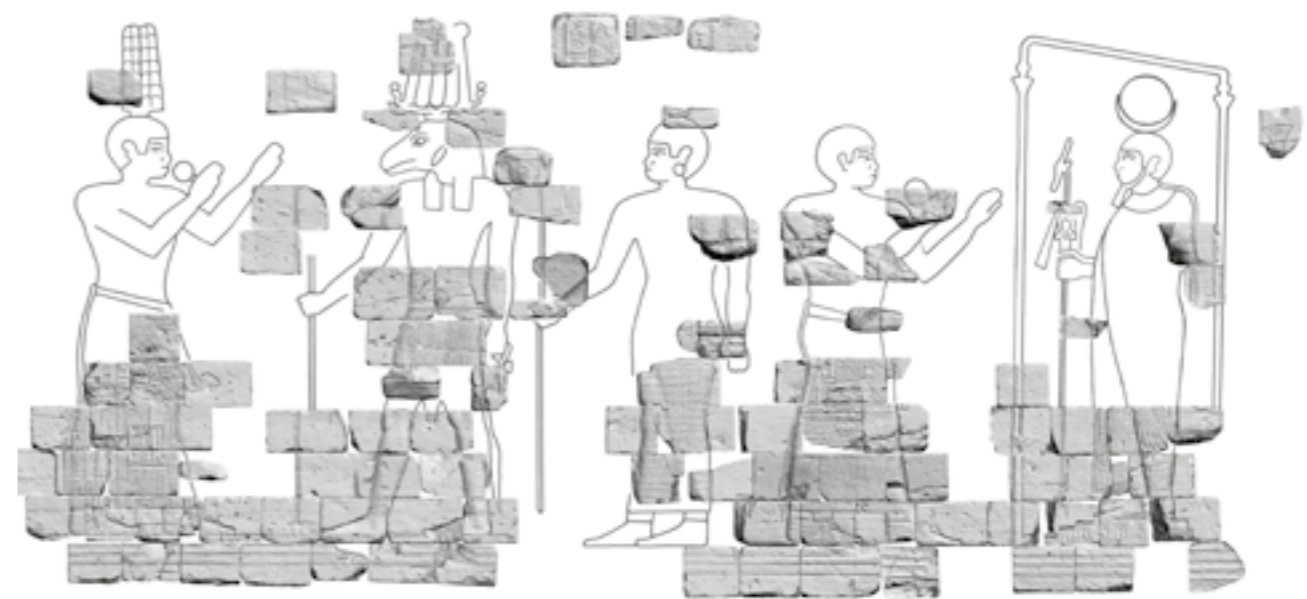


Abb. 2: Rekonstruktion der westlichen Außenwand von Tempel Naga 200, © Naga-Projekt.



FORSCHUNG

TRAUMWELTEN

VON TRÄUMEN UND ALBTRÄUMEN IM ALTEN ÄGYPTEN

ROXANE BICKER

*Take this kiss upon the brow!
And, in parting from you now,
Thus much let me avow –
You are not wrong, who deem
That my days have been a dream;*

Wann haben Sie das letzte Mal geträumt? Sicher in der vergangenen Nacht – aber erinnern Sie sich auch an Ihre Träume?

Träumen ist ein Phänomen, das nach aktuellen Erkenntnissen nicht nur Menschen betrifft, sondern fast alle Säugetiere, wohl auch Raubvögel und sogar Fische. Und doch ist der Vorgang des Träumens noch nicht in allen Einzelheiten erforscht. Träume sind – wenn man es vereinfacht ausdrücken möchte – Visionen oder Halluzinationen im Zustand des Schlafes, die von der träumenden Person wahrgenommen aber nicht beeinflusst werden können (das Thema der luziden Träume oder des Tagträumens soll an dieser Stelle außen vor gelassen werden).

Träume sind also auch nach heutigem Stand der Wissenschaft ein schwieriges Thema – nun stellen Sie sich vor, wir würden versuchen wollen, uns den Träumen einer historischen Kultur zu nähern. Es gibt nur wenig Belege, viel Spielraum für Interpretationen, aber das Thema ist unglaublich faszinierend. Werfen wir einen Blick in die altägyptischen Traumwelten.

*Yet if hope has flown away
In a night, or in a day,
In a vision, or in none,
Is it therefore the less gone?*

52

Um uns den altägyptischen Träumen zu nähern, sind wir auf schriftliche Aufzeichnungen angewiesen, von denen es diesbezüglich nur sehr wenige gibt. Und doch können wir zwei unterschiedliche Phasen ausmachen: die ersten zweitausend Jahre der altägyptischen Geschichte bis zum Ende des Neuen Reiches (1550 – 1070 v. Chr.) und die Zeit danach, die vom zunehmenden Einfluss anderer Kulturen geprägt war. Gerade aus dieser späteren Zeit kennen wir den Tempelschlaf auf

der Suche nach prophetischen Träumen, Träume als Vorhersage von Ereignissen, die zunehmende Interpretation von Träumen.

Trauminterpretationen kennen wir auch bereits aus der Zeit des Neuen Reiches. Im Papyrus Chester Beatty III findet sich das sogenannte „Ramessidische Traumbuch“, das unterschiedliche Traumbilder auflistet, ihnen ein gutes oder schlechtes Omen zuweist und einen Spruch gegen Albträume enthält.

Auch königliche Träume sind überliefert, wie der im Schatten des Sphinx' von Thutmosis IV. oder die Stele des Tanutamun. Sie fallen ebenfalls in den Bereich der Prophetie und Vorhersagen.

Doch die nächtlichen Bilder sind vielfältig, allgegenwärtig und werden meist nicht bewusst gesucht. Wie verhält es sich also mit den ganz normalen Träumen?

*All that we see or seem
Is but a dream within a dream.*

Das altägyptische Wort für „Traum“ ist *rsw.t*, belegt ab der 1. Zwischenzeit und bis in die koptische Zeit als *ⲣⲁⲥⲟⲩ* in Verwendung. Es wird immer nur als Nomen verwendet, das heißt, man „träumte“ nicht, sondern man „sah einen Traum“ (*m33 (m) rsw.t*). Das Wort stammt vom Verb *rs*, aufwachen / erwachen und deutet schon darauf hin, dass man den Zustand des Traumes als eine Art Wachheit oder Bewusstsein im Schlaf betrachtete.

Ab dem späten Neuen Reich kommt ein zweites Wort hinzu – *qd*, das vornehmlich in der Bedeutung „Schlummer“ gebraucht, manchmal auch für „Traum“ genutzt wurde, aber deutlich seltener als *rsw.t* war und vielleicht auch nur eine lokale Wortvariante aus dem thebanischen Raum darstellte.

Träume sind in der Sicht der Menschen des alten Ägypten entweder gut (*nfr*) oder schlecht (*dw*), wobei hier nur zwischen der Bedeutung der Träume unterschieden wird, die schlechten sind nicht mit Albträumen gleichzusetzen. Diese werden gesondert behandelt. Der Akt des Träumens selbst wurde als das Beobachten von etwas angesehen, dass sich vor einem abspielt. Etwas,

das man sieht, aber nicht selbst tut und in das man auch nicht eingreifen kann.

*„Es ist der Schlafende, der einen Traum sieht.“
(Der beredte Bauer, B1, 248)*

Träume entstanden dem Glauben der altägyptischen Menschen nach nicht aus den Träumenden selbst, sondern sie waren ein anderer Bewusstseinszustand, eine andere Realität, die für sich selbst stand und im Schlaf erreicht werden konnte, eine eigene Dimension zwischen dem Diesseits und dem Jenseits, aber näher am Jenseits. Nacht, Dunkelheit, Schlaf war auch im alten Ägypten mit dem Tod verbunden und auch heute noch wird der Schlaf als Euphemismus für den Tod genutzt, denken wir nur an „entschlafen“ oder „ewige Ruhe“. Das Aufwachen setzte man mit der Auferstehung gleich. Der Traum steht dazwischen und in der Nacht wurde der Schleier zwischen den Welten dünner und dies ermöglichte es den Träumenden Verstorbene zu sehen (oder gesehen zu werden) oder mit den Göttern Kontakt aufzunehmen. Im Schlaf war ein Blick ins Jenseits möglich, der Traum stellte eine Art Schwelle oder Übergang dar.

Der erste Beleg für einen Traum (und das Wort *rsw.t*) ist der Brief des Heni an seinen Vater Meru, Naga ed-Deir 3737 aus der Ersten Zwischenzeit (2120-2040 v. Chr.). Dieser Brief gehört zum Korpus der Texte „Briefe an Verstorbene“ und wurde von Heni im Grab seines verstorbenen Vaters deponiert.

In diesen Briefen wenden sich Menschen an ihre verstorbenen Vorfahren, um von ihnen Hilfe zu erbitten, um sie am Leben teilhaben zu lassen oder weil sie sonstige Anliegen haben.

Im Brief des Heni sucht dieser nun Hilfe bei seinem Vater, weil er des Nachts im Traum vom ebenfalls verstorbenen Diener Seni belästigt wird. Seni zwingt den träumenden Heni, ihn zu sehen und beobachtet ihn. Ein direkter physischer Kontakt zwischen dem Verstorbenen und dem Träumer ist es nicht, trotzdem hat Heni Angst. Der Grund des ganzen Vorfalls ist nicht ganz klar, aber es steht zu vermuten, dass Heni am Tod des Seni nicht ganz unschuldig war und nun Rache befürchtet. Deswegen wendet er sich mit seinem Brief an Meru, der wiederum im Jenseits auf Seni Einfluss nehmen soll.

Auch ein Blick in weit entfernte Gegenden im Diesseits ist im Traum möglich.

„Es war wie ein Traumzustand, wie wenn sich ein Deltabewohner in Elephantine sähe, ein Mann der Deltasümpfe in Nubien!“ (Sinuhe, B225)

Selten können Träume auch bei Tag stattfinden, so wie in der Traumstele Thutmosis' IV. geschildert. Bei einer Ausfahrt in die Wüste rastet Thutmosis (Abb. 1) im Schatten des Sphinx, der im Schlaf zu ihm spricht, ihm aufträgt, ihn vom Sand zu befreien und ihm dafür die Königswürde verspricht.

Im Text selbst ist spannenderweise nie von einem „Traum“ die Rede, vielleicht ist dies auch eher als eine göttliche Vision zu interpretieren.



Abb. 1: Stele des Thutmosis IV. auf einem Streitwagen, ÄS 8025, Raum „Pharao“, © SMÄK, Marianne Franke.

53



Abb. 2: Magischer Papyrus des Peterhorpsenese, ÄS 5882 a, Raum „Schrift und Text“, © SMÄK, Marianne Franke.

*I stand amid the roar
Of a surf-tormented shore,
And I hold within my hand
Grains of the golden sand –*

Neben den normalen Träumen gab es noch das Phänomen der Albträume. Für sie gibt es noch weniger Belege, weil das, was nicht sein durfte oder sollte im alten Ägypten nicht in Worte gefasst wurde, um ihm so keine Macht zu verleihen. Positive Träume konnten auf dauerhaftem Material verewigt werden – wie die obige Traumstele –, die Abwehr von Albträumen hingegen erfolgte auf vergänglichem Material wie Papyrus. Der Albtraum gehört zu den Schlafstörungen und ist ein Traum, der von starken, negativen Emotionen begleitet wird. Er wird von Furcht, Lähmung und einem Druckgefühl auf der Brust begleitet – in unserer Kultur stellte man sich dies ausgelöst durch den Alb oder Nachtmahr vor, der auf dem Körper der Träumenden sitzt.

Im Altägyptischen wurde ein Albtraum als *rs.w.t ḏw.t* bezeichnet, als „schlechter Traum“. Erste Belege finden sich in den Fluchtexten des Mittleren Reiches (2040 – 1794 v. Chr.), wo allerlei bedrohliche Kräfte, die von Feinden ausgingen, aufgezählt wurden, unter anderem „alle schlechten Träume in jedem schlechten Schlaf“. Fluchtexte dienen der Vernichtung und Bekämpfung solch feindlicher Einflüsse.

Auch in medizinischen Texten finden sich Anweisungen und Sprüche, die gegen Albträume dienen sollten, zu nennen ist hier der London Medical Papyrus 40 (British Museum, EA 10059):

“Back, O [male intruder(?)]. Back, male intruder! Back, female intruder! Back! The gods [at the] head of Heliopolis shoot and repel you. There does not fear [...]. I bring you a fine thread of a fabric, the hair of a black fibre, the hair of a duncoloured donkey, the liver of a turtle. You say “Away!”, so I say to you “Away”. This gateway is in order. Do not come out of it! This incantation is to be spoken over a fine thread of fabric, the hair of a black fibre, the hair of a dun-coloured donkey. To be twisted leftwards, and to be made into four amulet knots. To be anointed with the liver of a pig. To be wrapped, and given to a woman at her abdomen, to repel any bleeding and any infection. This means allowing the egg to grow strong and not seeing dreams. This incantation is to be spoken for each individual knot.”
(SZPAKOWSKA 2003)

Auch im Papyrus Ramesseum XVI finden sich zwei Sprüche, die sich gegen „alle schlechten Träume, die in der Nacht gesehen werden“ richten. Weitere Details bleiben aufgrund des fragmentarischen Erhaltungszustandes des Papyrus unleserlich.

*How few! yet how they creep
Through my fingers to the deep,
While I weep – while I weep!*

Im bereits angesprochenen Traumbuch des Papyrus Chester Beatty III findet sich die Schilderung eines Albtraums. Es heißt dort: „Ich sehe etwas fern von mir als etwas, das mich berührt.“ Auch andere Effekte werden geschildert: Lähmung, Taubheit des Körpers, Leiden, schlechte Dinge.

Als Erschaffer und Ursprung dieses schlechten Traumes wird der Gott Seth angesehen, im zugehörigen

Zauberspruch die Göttin Isis angerufen, der Träumende wird als Horus angesprochen. Die Gleichsetzung mit den Göttern greift zurück auf den göttlichen Präzedenzfall, als Isis ihren Sohn Horus vor den Nachstellungen des Seth geschützt hat.

Auch auf einem unserer eigenen Objekte, dem Papyrus ÄS 5882 a (Abb. 2), dem Magischen Papyrus des Peterhorpsenese, findet sich ein vergleichbarer Spruch:

„Du Wandelgeist, Widersacher, alles Üble, das sich in allen Gliedern des Harsiese, das sich gleichermaßen in allen Gliedern des Petehorpsenese, geboren der Esoueris, befindet.
[...]

*Nicht sollst du über ihn herfallen bei Nacht.
Nicht sollst du gegen ihn vorgehen im Traum.
Nicht sollst du ihn besuchen im Schlaf.
Nicht sollst du ihn überfallen in welcher Gestalt auch immer, sei es als Wiedergänger oder sei es als Lebender.
Jeder Gott, jede Göttin steht bereit, dich zu töten, dich niederzustrecken.“*

Als Ursache von Krankheiten und Albträumen wird hier ein Wandelgeist angesprochen, der über Petehorpsenese in der Nacht herfallen könnte und vertrieben werden muss. Eine fast gleichartige Beschreibung findet sich im Papyrus Leiden I 384 v. 2, wo der folgende Text überschrieben ist als „Das Buch Schrecken zu vertreiben, die in der Nacht herabsteigen“. Beide Formulierungen erinnern an das Druckgefühl auf der Brust, an den dämonischen Alb, nach dem die schlechten Träume benannt sind, der auf der Brust der Schlafenden sitzt (Abb. 3). Manchmal wird dieses Wesen auch als „Mahr“ bezeichnet – im englischen Sprachraum spricht man deswegen von nightmare – „Nachtmahr“.

*O God! Can I not grasp
Them with a tighter clasp?
O God! can I not save
One from the pitiless wave?*

Papyrus Leiden nennt weitere Mittel gegen Albträume. Zunächst sollen die bösen Geister ihren Blick abwenden (wir erinnern uns an den starrenden Seni), dann aber wird mit Feuer gedroht, wie auch im obigen Papyrus Ramesseum XVI.



Abb. 3: Der Nachtmahr, Johann Heinrich Füssli, gemeinfrei.

“Place your head behind, when you raise your face, together with your ba, your shapes, your corpses, your magic, together with your shapes, your forms. Oh male akhs, female akhs, male dead, female dead, male adversaries, female adversaries in the sky and in the earth: You shall contemplate and look! It is the Lord of All, and it is Those who are, it is Atum, it is Wadjet: the Lady of Dread in the great bark, it is the Child, it is the Lord of Truth, it is the Lord of Truth, it is the figure of Atum on the upper road, it is the consuming flame by Sia, Lord of Heaven. The earth is on fire, the sky is on fire, the people and gods are on fire. You say you are hidden against it (but) ‘it is come’ – as is its name in truth. Beware of the flame which comes forth from the Two Horizons!’ Words to be said over the image which is in drawing, made upon a choice piece of linen, to be placed (on) the throat of a man until he is seen to be quiet.” (SZPAKOWSKA 2003)

Feuer wird assoziiert mit der Sonne, mit dem Tag, also mit dem genauen Gegenteil der Zeit, in der die Albträume stattfinden. Das Feuer ist auch das Element der Uräus-Schlange, die an der Krone des Königs sitzt und die in den Jenseitstexten des Totenbuches, des Amduat und des Zwei-Wege-Buches genannt wird. Vielleicht stehen in diesem Zusammenhang kleine Tonfiguren in Schlangengestalt, die als Lampen im Schlafzimmer aufgestellt werden konnten, um so gegen Alpträume zu schützen. Sie werden in einem der magischen Texte des Papyrus Nr. 1826 der Nationalbibliothek Griechenlands und dem Ostrakon Gardiner 363 genannt (Abb. 4).

“Male adversary, [female adversary...] be far [from...] dead male, dead female, without coming. He will not go forth face forwards, limbs as [sound] limbs – his heart is for the evening-meal for the One in the Moment of Striking. NN born of NN has [extracted] your hearts, dead ones. [He has] seized your hearts dead males and dead females. He has offered them to the Striker [for] his sustenance of his limbs. You all, you will not live! Your limbs are [his(?)] offering cakes. You will not escape from the [4 Noble Ladies] from this fortress of Horus who is in Shenit. To be said [over] the 4 Uraei made of pure clay and fire in their mouths. One is placed on [each] corner [of each room(?)] in which there is a man or a woman [...] sleeping with a man [or woman(?)].” (SZPAKOWSKA 2003)

Als weiterer Schutz kann die Gestaltung von Bettpfosten und Gestell dienen oder Kopfstützen, auf denen sich der Gott Bes findet, dem Gott des Haushaltes, der ab der Ptolemäerzeit (323 – 30 v. Chr.) auch als Gott der Träume angesehen wurde. Eine solche Darstellung findet sich auch auf einer unserer Kopfstützen, die im Raum Kunst-Handwerk ausgestellt ist (Abb. 5).

Träume – ob erinnert oder nicht – sind ein allnächtliches Phänomen, Albträume eine immer bestehende Gefahr und so verwundert es nicht, dass entsprechende Anstrengungen unternommen wurden, um sich davor zu schützen. In diesem Sinne – träumen Sie gut!

Is all that we see or seem
But a dream within a dream?
(Poe 1849) ■



Abb. 4: Statuette einer Uräusschlange, ÄM 21961, © Ägyptisches Museum und Papyrussammlung der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Jürgen Liepe.



Abb. 5: Kopfstütze, ÄS 5379, Raum „KunstHandwerk“, © SMÄK, Marianne Franke.

Literaturverzeichnis

FISCHER-ELFERT 2015

Fischer-Elfert, Hans-Werner, *Magika Hieratica in Berlin, Hannover, Heidelberg und München, Ägyptische und Orientalische Papyri und Handschriften des Ägyptischen Museums und Papyrussammlung Berlin 2*, Berlin.

FISCHER-ELFERT / HOFFMANN 2020

Fischer-Elfert, Hans-Werner / Hoffmann, Friedhelm, *Die magischen Texte von Papyrus Nr. 1826 der Nationalbibliothek Griechenlands (ÄA 77)*, Wiesbaden.

GERHARDS 2018

Gerhards, Simone, *Funktion und Bedeutung der Metapher [Tod ist Schlaf] im alten Ägypten. Eine Kontextualisierung in Text, Bild und Objekt*, in: Verbovsek, Alexandra, Backes, Burkhard, Aschmoneit, Jan (Hg.), *Funktion/en: Materielle Kultur – Sprache – Religion (GOF 64)*, Wiesbaden, Seite 9–29.

POE 1849

Poe, Edgar Allan, *A Dream Within a Dream*.

SCHOTT 1958

Schott, Siegfried, *Eine Kopfstütze des Neuen Reiches*, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde*, Seite 141–144.

SZPAKOWSKA 2001

Szpakowska, Kasia, *Through the Looking Glass*, in: Bukeley, Kelly (Hg.), *Dreams: A Reader on the Religious, Cultural and Psychological Dimensions of Dreaming*, New York, Seite 29–43.

SZPAKOWSKA 2003

Szpakowska, Kasia, *Behind closed eyes – Dreams and Nightmares in Ancient Egypt*, Swansea.

SZPAKOWSKA 2006

Szpakowska, Kasia, *Through a glass darkly – Magic, Dreams & Prophecy in Ancient Egypt*, Swansea.

SZPAKOWSKA 2011

Szpakowska, Kasia, *Demons in the dark: nightmares and other nocturnal enemies in ancient Egypt*, in: Kousoulis, Panagiotis (Hg.), *Ancient Egyptian Demonology. Studies on the Boundaries between the Demonic and the Divine in Egyptian Magi (OLA 175)c*, Leuven / Paris / Walpole, Seite 63–76.

KUNST

SONNE UND EWIGKEIT

DIE AMARNA-ZEIT IM MUSIKTHEATER

SONIA FOCKE

Im Sommer 2022 kommt die Opera Incognita wieder ins Museum, diesmal mit einer Produktion von Philip Glass' „Akhnaten“. Um sowohl diese gute Nachricht als auch den Jahrestag der Entdeckung des Grabes von Tutanchamun zu feiern, wollen wir zwei Stücke vorstellen und kurz ihre ägyptologischen Hintergründe erläutern: nämlich Glass' „Akhnaten“ und „Tutanchamun: Das Musical“.

Akhnaten (Philip Glass)

Philip Glass ist ein amerikanischer Komponist und einer der Vorreiter der Bewegung der „Minimal Music“. Er hat für Film und Fernsehen komponiert, aber auch zahlreiche Orchesterstücke und mehrere Opern geschaffen.

Seine Oper „Akhnaten“ gehört zur sogenannten Portrait-Trilogie: „Einstein on the Beach“ (1976), „Satyagraha“ (1980, über das Leben des Gandhi) und „Akhnaten“ (1984), eine Kommission des Württembergischen Staatstheaters. Warum gerade diese drei Personen erklärt der Komponist so:

[...] three men who revolutionized the thoughts and events of their times through the power of an inner vision. This, then, is the theme of the trilogy. Einstein - the man of science; Gandhi - the man of politics; Akhnaten - the man of religion. These themes (science, politics, religion) are, to an extent, shared by all three and they inform our ideological and real worlds."

[GLASS, Music by Philip Glass 1987, 138–139; zitiert in FRANDSEN 1993, 247]

Die Texte wurden von Glass mit Hilfe von Shalom Goldman, Robert Israel und Richard Riddell geschrieben. Es prämierte im Staatstheater Stuttgart unter der Leitung von Dennis Russel Davies.

Die Oper hat keine durchgehende Handlung, sondern eine Reihe von mehr oder weniger statischen

„Tableaus“. Sie sind meistens mit Chorgesängen in altägyptischer Sprache unterlegt und zum Teil von der Person des Schreibers, der meist englische Übersetzungen altägyptischer Texte rezitiert, kommentiert.

Das erste Tableau zeigt die Beerdigungsprozession von Amenhotep (Amenophis) III., dem Vater von Echnaton. Der Schreiber rezitiert aus den Pyramidentexten (königliche Texte aus dem Alten Reich, die der Seele des Königs helfen sollen, in die Barke des Sonnengottes zu gelangen). Dann singen zwei kleine Chöre, später auch Aye (Eje; hier als Vater der Nofretete aufgeführt), Texte des Totenbuches auf Mittelägyptisch (das Totenbuch ist ein Jenseitsführer für nicht-königliche Personen, das seit der 2. Zwischenzeit bekannt ist).

Die Prozession ist im Hintergrund bei den meisten anderen Tableaus zu sehen, wie sie verschiedene Etappen auf dem Weg ins Jenseits durchschreitet.

Das zweite Tableau erzählt die Krönung Echnatons. Aye, der General Horemheb (Haremhab) und der Hohe Priester des Amuns singen mit dem Chor einen Text auf altägyptisch. Zwischen zwei Wiederholungen des Textes zählt der Schreiber die fünf Krönungsnamen des Echnatons in Übersetzung auf.

Das dritte Tableau ist ein Trio zwischen Echnaton, seine Mutter Tiye und Nofretete in altägyptischer Sprache.

Der zweite Akt beginnt mit der Kulisse des Amun-Tempels, wo Priester einen Text auf altägyptisch singen (das Begleitheft gibt dazu an, dass es sich um einen Text aus KV 55 handelt und erwähnt Gardiner 1957. Dies stimmt nicht [im Einklang mit FRANDSEN 1993, 265 Fußnote 21] und es ist unklar, woher er den Text hatte.) Echnaton, Tiye und ihre Anhänger umzingeln den Tempel und greifen ihn an. Siegreich reißen sie die Decke des Tempels runter und lassen das Licht des Atons herein.

Die nächste Szene ist ein Liebesduett zwischen Echnaton und Nofretete. Gesungen auf Altägyptisch, handelt es sich um einen originalen Text, der auf dem Fußende des Sarges aus dem Grab KV 55 angebracht war (diesmal stimmt das!). Der Text wurde schon in der Amarnazeit geändert (Abb. 2): Was zuvor eine von einer Frau gesprochene Hymne an Echnaton war, wurde zu einer, diesmal von Echnaton gesprochenen, Hymne an den Sonnengott geändert (FRANSEN 1993, 251). Gardiner, der ihn veröffentlicht hat, vermutet, dass die ursprüngliche Sprecherin Nofretete selbst war; sie sollte die Göttin Isis, die bei traditionellen Särge am Fußende stand und oft Wünsche für den Verstorbenen rezitierte, ersetzen. (GARDINER 1957, 19–20 und Abb. 1). Glass spielt hier mit der Definition der Liebe – zunächst vom Schreiber rezipiert, klingt der Text wie einer Götterhymne; als Duett zwischen Echnaton und Nofretete wird es ein intimes Liebeslied.



Abb. 2: Text aus KV 55, aus GARDINER 1957, 17, Abb. 1.

Jetzt erscheint Echnaton allein auf der Bühne und singt seinen selbst komponierten „Atonhymnus“. Diese Arie wird immer in der Sprache des Landes, in der die Oper gerade aufgeführt wird, gesungen (s. FOCKE 2021 für eine detaillierte Besprechung der Hymne in modernen Vertonungen). Als er die Bühne verlässt, singt der Chor auf Hebräisch den Psalm Nr. 104, der dem Atonhymnus in vielen Details sehr ähnlich ist.

Im nächsten Tableau sitzt die königliche Familie auf eine Seite der Bühne, sich umarmend und mit sich selbst beschäftigt, während auf der anderen Seite die Bevölkerung, Soldaten und die Amun-Priester wirken. Der Schreiber liest eine Übersetzung verschiedener diplomatischer Briefe von befreundeten Stadt-Staaten im Nahen Osten, die Ägypten um militärische Unterstützung anflehen. Im Königspalast ist Echnaton nun allein mit seinen zwei ältesten Töchtern.

In der darauffolgenden Szene stürmen die Bevölkerung, die Soldaten und die Amun-Priester, geleitet von Horemheb, Aye und dem Hohepriester, den Palast und tragen Echnaton und seine Töchter weg. Dabei singen sie den Text eines der Amarna-Briefe auf Akkadisch, der mit den Wörtern „alles ist verloren“ endet.

In der letzten Szene sehen wir, wie die Stadt Amarna zerfällt. Der Schreiber trägt einen Text aus dem Grab des Aye vor, welcher den Untergang der Sonne beschreibt, gefolgt von einem Text aus der Restaurationsstele des Tutenchamun, welcher der Wiederaufbau der Amun-Tempel beschreibt. Der Schreiber geht von der Bühne.

Die Stadt verändert sich nochmals und sieht aus wie die modernen Ruinen. Der Schreiber kommt wieder auf die Bühne, gekleidet wie ein moderner Touristenführer, und rezitiert Texte aus verschiedenen Ägypten-Führern über die Stadt Amarna (Frommer's Guide to Egypt und Fodor's Egypt).

Im Epilog sehen wir die Seelen der Protagonisten, die sich zunächst nicht darüber bewusst sind, dass sie tot sind. Wortlos singend schliessen sie sich, einer nach dem anderen, dem Begräbniszug des Amenophis III. an und verschwinden von der Bühne.

60 Während der Schreiber nun den Text einer der Grenzstelen der neuen Hauptstadt Akhet-Atons in Übersetzung vorsagt, erscheint die Stadt in vollem Glanz. Die neuen Bewohner tanzen vor Freude; ein wilder Tanz, der sich vor der formellen Gesetztheit der vorherigen Priesterprozession abhebt – so wie die Amarnakunst sich von der Formalität der früheren ägyptischen Kunstwerke abhebt (FRANSEN 1993, 253).

Die Oper entstand aus dem Interesse von Glass, die Geschichte durch das Medium der Kultur – Philosophie, Kunst, Literatur, Wissenschaft – zu präsentieren:

To me, the entire history of humanity is a history of ideas, of culture. When I think of Ancient Greece, Rome, France, China, or wherever, what comes to my mind are poets, painters, writers, musicians, philosophers. I never think of generals and politicians. Except, perhaps, for Alexander the Great or Napoleon, that part of history is a story of faceless violence which, though it may be exciting to read about, adds little or nothing to the sum total of our humanity. And yet we often act as if the opposite were true, naming airports, highways and other public places after warriors and politicians who are barely remembered, and sometimes totally forgotten, by the next generation.

(GLASS, Music by Philip Glass 1987, 138 zitiert in FRANSEN 1993, 242)

In ihren groben Zügen stimmt die Oper mit der Realgeschichte überein: Nach dem Tod seines Vaters Amenophis III. hat Echnaton allen anderen Göttern Ägyptens abgeschworen und ihre Tempel geschlossen. Die neuen Tempel für Aton standen dem Himmel und dem Licht der Sonne offen. Er gründete eine neue Hauptstadt namens Achetaton (heute Tell el-Amarna), wo seine Mutter Teje wohl eine Zeitlang auch gewohnt hat. Darstellungen von ihm und seiner Familie zeigen sie oft umarmend und liebkosend, wie sie auch in einem der Tableaus in Szene gesetzt sind. Die Briefe auf Akkadisch stammen aus der diplomatischen Korrespondenz und zeigen, dass Ägypten damals mehrfach die Bitten seiner Verbündeten um militärische Unterstützung ignoriert hat.

Es gibt allerdings keine Hinweise auf Gewaltakte, weder bei der Schließung der Tempel (sogar das Ausmeißeln des Namen des Gottes Amun scheint bewusst und methodisch stattgefunden zu haben) noch zum Ende der sogenannten Amarnazeit. Nach dem Tod Echnatons und seines kurzlebigen Nachfolgers hat der junge König Tutanchamun – wahrscheinlich unter dem Einfluss des Gottesvaters Eje und des Generals Haremhab – die Hauptstadt wieder nach Theben verlegt und die alten Tempel geöffnet.

Ob Eje tatsächlich der Vater der Nofretete war, ist nur eine Vermutung und gründet sich auf seinem Titel „Gottesvater“. Nirgendwo werden die Eltern der Nofretete genannt (dafür kennen wir den Namen ihrer Amme). Es gibt auch in der Wissenschaft viel Spekulation über Echnatons ungewöhnliches Aussehen in seinen Statuen. Manche vermuten, er hätte mögliche genetische Veränderungen wie das Marfans-Syndrom, was Männern breitere Hüften und schwerere Brüste verleihen kann. Die Mumie des Echnaton ist allerdings inzwischen mit relativer Wahrscheinlichkeit identifiziert worden; sie zeigt überhaupt keine physiologischen Veränderungen (HAWASS et al. 2010).

Die älteren Vermutungen haben vermutlich Glass' Entscheidung beeinflusst, Echnaton von einem Kontertenor (einem Tenor mit sehr hoher, „weiblich“ klingender Stimme) spielen zu lassen:

“The effect of hearing a high, beautiful voice coming from the lips of a full-grown man can at first be very startling. In one stroke, Akhnaten would be separated from everyone around him. It was a way of musically and dramatically indicating in the simplest possible way that here was a man unlike any who had come before.”

(GLASS, Music by Philip Glass, 1987, 156 zitiert in FRANSEN 1993, 248)

Manche kleineren Produktionen nehmen stattdessen einen Alt. Die Entscheidung, Nofretete als Mezzo-Sopran darzustellen, entstand aus dem Wunsch, ähnliche, nur leicht versetzte, Stimmlagen bei ihrem Liebesduett mit Echnaton zu haben (FRANSEN 1993, 249).

Tutanchamun: Das Musical – Die Ewigkeit liegt in jedem Augenblick (Gerald Gratzler)

Gerald Gratzler hat in Wien Schlagzeug und Klavier studiert. Er arbeitet in Deutschland und Österreich als Schlagzeuger und Musikdirektor, hat für Film und Fernsehen komponiert und drei Musicals geschrieben, die bei den Festspielen Gutenstein uraufgeführt wurden: „Gustav Klimt“ (2009), „Schiele“ (2011) und „Tutanchamun“ (2008). Sissi Gruber hat den Text für „Tutanchamun“ geschrieben. Sie studierte Theater, Film und Medienwissenschaften in Wien und arbeitet als Dramaturgin und Drehbuchautorin (TUTANCHAMUN 2008).

Wie bei „Akhnaten“, fängt auch „Tutanchamun“ mit einer Beerdigung an – diesmal der von Pharao Echnaton. Der Hof – mit Ausnahme der Aton-Priester – beklagt, dass der verstorbene Pharao seine religiösen Reformen über das Wohl des Landes gesetzt hatte, und beratschlagt, wer sein Nachfolger sein soll. Die Lieblingskandidaten sind der Vizier Eje und der General Haremhab; doch die Mutter Echnatons, Teje, beschließt, dass ihr Enkel Tutanchamun, Sohn einer Nebenfrau Echnatons, regieren soll.

Der Neunjährige muss eine Prüfung, bei der er Dämonen bekämpft, bestehen, und wird gekrönt. Dabei wird er mit seiner Halbschwester und Kindheitsfreundin Anchesenamun vermählt; die beiden werden aber aus Sicherheitsgründen sofort getrennt.

Eje und Haremhab übernehmen nach Tejes Tod die Regentschaft. Tutanchamun wehrt sich gegen die harte Militärausbildung Haremhab und besiegt ihn schließlich, doch dieser schafft es, den jungen Teenager mit Wein, Weib und Gesang fern von der Politik zu halten. Als Anchesenamun mit Tutanchamun wieder vereint wird, ist sie von seinem Lebensstil empört und beschließt, privat nichts mit ihm zu tun zu haben. Wachgerüttelt zieht sich der junge König zurück.

Am Anfang des zweiten Aktes hat sich Tutanchamun verkleidet und heimlich zu einem Markt in Memphis geschlichen. Von der Armut dort schockiert, kehrt er zurück in den Palast und übernimmt die Zügel der Macht. Eje ist zunächst stolz, Haremhab murrig und Anchesenamun bereit, ihm eine zweite Chance zu

geben. Ihre Liebe wächst und Tutanchamun weist sogar eine nubische Prinzessin ab, die Haremhab als diplomatische Braut arrangiert hat, um Anchesenamun treu zu bleiben und die nubische Prinzessin mit ihrer eigenen großen Liebe wieder zu vereinen. Doch Haremhab lässt die Prinzessin auf dem Heimweg ermorden, weshalb ihr Vater den Krieg erklärt.

Haremhab's Intrigen gehen weiter: Als Tutanchamun stromaufwärts fährt, um beim Nilgott Hapi für die jährliche Flut zu beten, schießt Haremhab einen Pfeil auf einen Nilpferdbullen ab, der ausrastet und das königliche Boot zum Kentern bringt. Nachdem die Suche nach dem Pharao drei Tage lang erfolglos war, versuchen Eje und Haremhab, die Macht an sich zu reißen. Doch in diesem Moment tritt Tutanchamun – als Späher verkleidet – dazu und zeigt den Pfeil als Beweis für den Mordversuch, obwohl er ihn nicht eindeutig Haremhab anhängen kann.

Derweil rückt der Nubierkönig näher. Tutanchamun will einen offenen Krieg vermeiden und schafft es, den verfeindeten König zu überzeugen, ihm in einem Zweikampf gegenüber zu treten. Tutanchamun siegt und die beiden schwören Freundschaft. Doch als Tutanchamun zurück bei Anchesenamun ist, spürt er, dass sein Ende naht ...

Auch hier haben sich Texterin und Komponist bemüht, den historischen Gegebenheiten soweit wie möglich zu folgen. Tutanchamun kam sehr jung an die Macht, während seiner Regierung hatten sowohl sein Vizier Eje als auch sein Heeresanführer Haremhab großen Einfluss auf die Regierungsgeschäfte. Nach seinem frühzeitigen Tod mit etwa 20 Jahre kam zuerst Eje, dann Haremhab an die Macht.



Abb. 3: Kopf einer Amarna Prinzessin, ÄS 1628 © SMÄK, Marianne Franke.

FORSCHUNG

DIE AMARNA-BRIEFE

GOLD WIE STAUB UND KÖNIGSTÖCHTER (TEIL 2)

SOPHIA SPECHT

In der letzten Ausgabe von MAAT wurde das diplomatische Tontafel-Archiv von Tell el Amarna vorgestellt. Nachdem wir erfahren haben, wie die politische Ausgangssituation war und welche Herausforderungen auf Boten warteten, soll hier nun der internationale Briefverkehr zwischen den Großmächten der damaligen Zeit thematisiert werden. Welche Angelegenheiten bewegten die Herrscher der Großkönigreiche?

Eine große internationale Familie

Der internationale diplomatische Austausch der späten Bronzezeit in Vorderasien basiert auf einem Familienmodell. So bezeichnen sich gleichrangige Großkönige untereinander als „mein Bruder“. Ältere Konversationspartner werden auch als „Vater“ angesprochen. Die ganze Korrespondenz ist auf einem persönlichen Level gehalten. Der Staat wird als eine Art großer Haushalt angesehen mit dem König als Vorstand. Folglich werden in der Anrede die Familie des Königs, seine Beamten und seine Soldaten begrüßt:

„Zu Kadašman-Enlil, König des Landes Karaduniaš (=Babylonien), meinem Bruder, sprich! So spricht Nibmuaria (=Neb-Maat-Re/Amenophis III.), der Großkönig, König des Landes Ägypten, dein Bruder: Mir ist Wohlbefinden. Dir sei Wohlbefinden! Deinem Hause, deinen Gemahlinnen, deinen Söhnen, deinen Großen, deinen Pferden, deinen Streitwagen, inmitten deiner Länder sei im hohen Maße Wohlbefinden! Mir ist Wohlbefinden, meinem Hause, meinen Gemahlinnen, meinen Söhnen, meinen Pferden, meinen Streitwagen, den zahlreichen Fußtruppen ist Wohlbefinden und inmitten meiner Länder ist im hohen Maße Wohlbefinden.“
(Roth 2002, 70; EA 1.1-9)

Die Könige definierten ihre Allianz als „Bruderschaft“, die von guten Beziehungen, Liebe und Freundschaft geprägt ist. Vielfach waren sie tatsächlich auch untereinander verschwägert in Form von diplomatischen Heiraten, sodass sie Teil einer internationalen Großfamilie waren. Die Metaphorik der Bruderschaft eignete

sich ideal, um das Verhältnis zwischen den Großkönigen zu beschreiben: einerseits enge familiäre Bande brüderlicher Gemeinschaft, andererseits ständige Streitigkeiten und Rivalität. Allerdings förderte diese Vorstellung, in einer Art vergrößertem Dorf zu leben auch befremdliche Konversationen. So beschwerte sich der babylonische König Burna-Buriasch II. bei Pharaon Echnaton, dass dieser ihm keine gute Besserung gewünscht hätte, als er neulich krank gewesen sei (was Echnaton gar nicht wissen konnte). Später beklagte er sich, dass Echnaton ihn nicht zu einem Fest in Tell el Amarna eingeladen hätte und sprach demonstrativ eine Gegeneinladung zu einem Fest in Babylon aus. Dabei waren die Residenzen beider Könige etwa 2000 km voneinander entfernt. Natürlich musste es bekannt gewesen sein, dass Boten für die Reise mehrere Monate brauchten. Dennoch waren solche scheinbaren Brüche der Höflichkeit und Etikette ein willkommenes Anlass, um jemand anderem ein schlechtes Gewissen einzureden, in der Hoffnung er möge dann vielleicht mehr Briefe schreiben, um sich zu erklären.

Geschenke erhalten die Freundschaft

Briefe allein reichten für gute Beziehungen aber nicht aus. Mit der vielbeschworenen brüderlichen Liebe war es schnell vorbei, wenn zu wenig wertvolle Geschenke zusammen mit den Briefen ankamen. Dieser Geschenkeaustausch basierte auf Gegenseitigkeit, sodass jeder erhoffte, gleich viel (oder besser sogar mehr) von seinem Gegenüber zurückzuerhalten. Immer wenn ein neuer Herrscher auf den Thron kam, erhielt er von den anderen Großkönigen königliche Gewänder und Salböle. Um seinen guten Willen zu zeigen, musste der neu inthronisierte König besonders teure Gegengeschenke zurücksenden. Generell legten die asiatischen Könige mehr Wert auf diesen Austausch als der ägyptische Pharaon. Dies lag vor allem daran, dass Ägypten mit seinen nubischen und syro-palästinischen Besitzungen größtenteils von Ressourcen unabhängig war. Die anderen Könige waren jedoch auf ägyptische Lieferungen angewiesen, wie Gold und andere Luxusgüter aus

Neueste Untersuchungen an der Mumie des jungen Königs ergaben, dass er wahrscheinlich kurz vor seinem Tod schwer gestürzt ist. Dabei hat er sich das Bein gebrochen. Dass es sich um einen Attentat handelte, wird gerne von der Sensationsarchäologie als These hervorgebracht, ist aber letztendlich nicht eindeutig zu klären. Tutanchamun litt außerdem an Malaria und einigen Skelettveränderungen, darunter Skoliose und Nekrose in den Fußknochen (Hawass et al. 2010, 645, Tabelle 3).

Die Untersuchungen deuten darauf hin, dass Tutanchamun höchstwahrscheinlich ein Sohn von Echnaton war, aber nicht der Nofretetes (Hawass et al. 2010, 639-640). Der Name seiner Mutter ist unbekannt. Er hat seine Halbschwester Anchesenamun tatsächlich geheiratet; wie er sich als König verhalten hat und wie ihre Beziehung war, ist allerdings nicht belegt. Auf Denkmälern wie seinem Thronstuhl mit eingelegten Reliefs oder seinem kleinen goldenen Schrein werden sie als liebendes Paar dargestellt. Wir wissen aber auch aus Darstellungen im Grab des Vizekönigs von Kusch, Hui, dass mehrere nubischen Prinzessinnen am Hof des Tutanchamun lebten (Pemler 2018, 34-37). Ihre Namen sind uns nicht erhalten und wir wissen, dass diplomatische Hochzeiten nichts Ungewöhnliches in Ägypten waren, wo Monogamie den diplomatischen Pflichten des Königs weichen musste.

Bei diesem Stück wurden keine altägyptischen Originaltexte eingebaut. ■

Literaturverzeichnis

Focke 2021

Focke, Sonia, "Du erscheinst in Schönheit..." Echnatons Atonhymnus in moderner Vertonung, MAAT 21, 61-68.

Frandsen 1993

Frandsen, Paul John, Philip Glass's Akhnaten, The Musical Quarterly, Vol. 77 No. 2, 241-267.

Gardiner 1957

Gardiner, Sir Alan, The So-Called Tomb of Queen Tiye, JEA 43, 10-24.

Hawass et al. 2010

Hawass, Zahi et al., Ancestry and Pathology in King Tutankhamun's Family, Journal of the American Medical Association, Vol 303, No. 7, 638-647.

Pemler 2018

Pemler, Doris, Looking at Nubians in Egypt: Nubian Women in New Kingdom Tomb and Temple Scenes and the Case of TT 40 (Amenemhet Huy), Dotawo 5, 25-61.

Richardson 1995

Richardson, John, Refractions of Masculinity: Ambivalence and Androgyny in Philip Glass's Opera 'Akhnaten' and Selected Recent Works, Jyväskylä Studies in the Arts 49, Jyväskylä.

Richardson 1999

Richardson, John, Singing Archaeology: Philip Glass's Akhnaten, Hanover, NH.

Tutanchamun 2008

Tutanchamun, CD-Booklet, Quadrovision Records und MG Sound Music Supply, Wien.



Abb. 1: Vorderasien um 1350 v. Chr., nach Cohen / Westbrook 2000 S. xii © Nadja Böckler.

Afrika (Ebenholz und Elfenbein). Folglich wechselten die asiatischen Könige in ihrer Korrespondenz mit dem Pharao zwischen möglichst viel Druck auf Ägypten auszuüben und sich selbst erniedrigender Unterwürfigkeit, um den ägyptischen König milde zu stimmen. Auch wenn bei allen der materielle Aspekt des diplomatischen Austausches immer im Vordergrund stand und die Briefe praktisch eher ein Begleitschreiben zum Gütertausch waren, durfte man dieses Interesse nicht zu offen zum Ausdruck bringen. Eine direkte Bitte um Gold würde das eigene Prestige beschädigen, man wäre dann ja armer Bittsteller. Stattdessen wurden immer wieder neue Bauprojekte aufgezählt, die sofort außerplanmäßig Gold benötigten (ansonsten fehlt einem an nichts, aber ...). In den Augen seiner Kollegen brachten Geschenke dem Absender Prestige. Um also mehr von seinen Kollegen zu erhalten, wurde in der Korrespondenz ständig das Ansehen der anderen Könige thematisiert: dass dieses leiden würde, weil beim letzten Mal nur minderwertigere Ware versandt wurde. So zeigte sich König Tuschratta von Mittani sehr erbost über eine Lieferung Goldstatuen von Echnaton. Die Statuen stellten sich als Holzstatuen mit Vergoldung heraus, obwohl man reines Gold ausgemacht

hatte. Gleichzeitig wurde auch der Wert von Gütern heruntergespielt. Gold sei in Ägypten bekanntlich so reichlich wie Staub, sodass Pharao ruhig etwas mehr davon senden könne. Jeder König wollte maximal viele Geschenke zugesendet bekommen, aber möglichst wenig zurückschicken. Die weitverbreitete Praxis, Boten länger aufzuhalten, spielte dabei auch eine Rolle, da man so sein eigenes Geschenk an den „Bruder“ erst später lossenden musste. Selbstverständlich reagierten Könige gleichzeitig ungehalten darauf, wenn die Geschenke an einen selbst sich in der Lieferung verzögerten. Folglich gab es endlose Verhandlungen über den Wert und die Qualität von Geschenken und deren pünktliche Lieferung. Besser ein schlechtes Geschenk, bei dem man nachverhandeln und weitere Lieferungen fordern konnte als gar keine Gabe. Zugleich förderte die Korrespondenz den Abbau von Aggressionen zwischen den einzelnen Königen. Vor dem inländischen ägyptischen Publikum wurden die freiwilligen Geschenke der anderen Könige selbstverständlich als Tributgaben anderer Völker präsentiert und die ägyptischen Geschenkungen ins Ausland überhaupt nicht erwähnt.

Austausch von Spezialisten

Rohmaterialien wurden nur sehr selten ausgetauscht. Stattdessen wurde fertige Handwerkskunst (v.a. Schmuck, Möbel, Kleidung, Waffen und Gefäße) als diplomatische Geschenke versandt. Solche ausländischen Produkte waren sehr beliebt bei der Elite in den Residenzen und vermittelten großes Prestige für den Empfänger. Denn kaum jemand besaß Zugang zu derartig exklusiven Waren. Diese Bewunderung für ausländische Handwerkskunst führte dazu, dass oft die entsprechenden Handwerker zwischen den Königen ausgetauscht wurden, um eine Produktion im eigenen Land aufzubauen und sich das Spezialwissen anzueignen. Offiziell wurden diese Spezialisten zwar nur „verliehen“ und sollten eigentlich irgendwann wieder in ihr Ursprungsland zurückgegeben werden. Dies geschah aber nur in den seltensten Fällen, da die Arbeitskraft im „Gastland“ weiterhin gebraucht wurde. Aber nicht nur Handwerker wurden als Geschenk an andere Länder gegeben, auch Schreiber, Ärzte und Zauberer. Vor allem die ägyptischen Ärzte und Magier hatten einen ausgezeichneten Ruf im Vorderen Orient und wurden regelmäßig von den anderen Großkönigen angefordert (und dann nicht mehr zurückgegeben, es wird ja immer mal wieder jemand krank).

Austausch von Göttern

Wenn jede menschliche Intervention keine Besserung brachte, blieb nur noch die Anrufung der Götter. Und auch hier konnten die ausländischen Bruderkönige helfen. Die eigenen Götter konnten an fremde Länder ausgeliehen werden, hauptsächlich Götter mit der Macht, Krankheiten zu heilen. So bat Amenophis III. den König Tuschratta, um die Übersendung der Statue der Ischtar von Ninive, einer bekannten Heilgöttin, um ihn von seinem Leiden zu kurieren. Natürlich bestand auch bei dem „Verleih“ von Göttern die Möglichkeit, dass diese länger als geplant einbehalten wurden, sodass in dem Brief nochmal explizit festgehalten wurde, dass Ischtar die Göttin Tuschrattas sei, und nicht die Göttin seines Bruders Amenophis III. (damit die Besitzverhältnisse schon vorher geklärt sind). Aber natürlich ließ sich der Mittani-König diese einmalige Gelegenheit, den Pharao als Bittsteller zu haben, nicht entgehen und ließ sich sein großzügiges Entgegenkommen wahrscheinlich im wahrsten Sinne des Wortes vergolden.

Heiratspolitik

Auch Verhandlungen über diplomatische Ehen zwischen den Königshäusern nahmen viel Raum in der Amarna-Korrespondenz ein. Durch solche Hochzeiten konnten die Beziehungen und Allianzen zwischen den Nachbarstaaten gefestigt und verbessert werden. Im asiatischen Raum wurden Töchter von Großkönigen an andere Herrscher verheiratet mit der expliziten Erwartung, dass die betreffende Königstochter im Land ihres Bräutigams zur Königin und Hauptfrau ernannt wurde und ihre Kinder die Thronerben des Reiches werden. Auf diese Weise wurden beide Länder enger miteinander verbunden, da die regierenden Könige nun blutsverwandt waren. Da diese Allianzen personengebunden waren, musste auch beim Tod eines Vertragspartners (der beiden verhandelnden Könige oder der ausländischen Ehefrau) ein neues Heiratsbündnis geschlossen werden. Ehefrauen, die ihren König überlebten, wurden in Ägypten dann häufig in den Harim des Thronfolgers integriert, gingen also vom Vater auf den Sohn über. Während die vorderasiatischen Herrscher ausländische Prinzessinnen ehelichten und ihre eigenen Töchter oder Schwestern an ausländische Könige als Bräute vergaben, weigerten sich die Pharaonen, an diesem wechselseitigen System zu partizipieren. So war Pharao zwar gerne bereit ausländische Königstöchter zu ehelichen, aber eine ägyptische Prinzessin ins Ausland zu geben war indiskutabel:

*„Seit alters her ist eine Tochter des Königs von Ägypten an niemanden gegeben worden.“
(ROTH 2002, 97; EA 4.6-7)*

Die altägyptische Ideologie vom Pharao als Herrscher der Welt, dem kein anderer König an Macht gleichkam, stand dem entgegen. Die Heirat einer ausländischen Prinzessin mit dem Pharao wurde in Ägypten als eine Art Tributgabe ihres Heimatlandes gewertet. Ein Pharao würde sich nicht herablassen eine seiner Töchter an einen Mann niedrigeren Ranges zu verheiraten.

Trotz der kategorischen Absage einer Hochzeit mit einer ägyptischen Königstochter ließ sich der babylonische König Kadaschman-Enlil I. nicht entmutigen und war durchaus bereit Abstriche bei seiner zukünftigen ägyptischen Braut zu machen:

„Erwachsene Töchter [von irgendjemandem], schöne Frauen gibt es. Eine schöne Frau, als wäre sie [deij]ne [Tochter], lasse sie bringen! Wer wird sprechen wie folgt: „Das ist keine Königstochter!“?“
(ROTH 2002, 97; EA 4.11-14)

Der babylonische König hätte also auch eine falsche ägyptische Prinzessin geehlicht. Aber selbst dieses Angebot wurde von Amenophis III. abgelehnt. Für die Ägypter war die Weigerung eigene Prinzessinnen mit Ausländern zu vermählen ein Zeichen von Souveränität und Beweis der eigenen Überlegenheit. Gleichzeitig war dem Pharao daran gelegen, selbst möglichst viele ausländische Königstöchter zu ehelichen, um zu zeigen, dass alle Welt ihm ihre Töchter als Tribut zur Verfügung stellt, wenn Pharao es so wünscht.

Die anderen Großkönige operierten dagegen unter der Prämisse Heiratsallianzen unter Gleichrangigen einzugehen. Im vorderasiatischen Raum wurden diplomatische Heiraten außerdem offensiv als Instrument der Außenpolitik eingesetzt, um andere Personen enger an sich zu binden. Häufiger wurden auch Königstöchter an kleine Vasallen gegeben, damit diese dann für immer an die Familie ihres Schwiegervaters gebunden sind. Man zwang den anderen Herrschern durch diese Heiraten die eigene Blutlinie auf, sodass in Zukunft dort jemand vom eigenen Blut dort regieren wird. Die Hethiter ließen sogar eigens Verträge aufsetzen, dass ihre Prinzessin immer die Hauptfrau und Mutter der Thronerben sein muss. Man verheiratete die Töchter meistens nach unten, an jemanden nicht Ebenbürtigen, dessen Vasallenstatus dadurch zementiert wurde.

Deshalb führte die einseitige ägyptische Heiratspolitik zu wenig Verstimmungen zwischen den Staaten, da alle Teilnehmer ihren Willen bekamen: das Ziel des Pharaos möglichst viele ausländische Königstöchter zu heiraten harmonierte gut mit dem vorderasiatischen Interesse die eigenen Töchter an andere Höfe zu geben, um so den eigenen Einfluss dort zu erweitern.

Hier zeigt sich auch ein nature vs. nurture Kontrast

zwischen Ägypten und seinen Nachbarn. Die asiatischen Herrscher versprachen sich die größte Loyalität durch Blutsbande, während in Ägypten das Prinzip der Erziehung als bestimmender Faktor angesehen wurde, sodass ausländische Fürstentöchter teilweise am ägyptischen Hof erzogen wurden, bevor man sie in ihre Heimat zurückschickte.

Heiratsverhandlungen

Heiratsverhandlungen wurden von Seiten des zukünftigen Bräutigams eröffnet. Im Falle einer ehelichen Verbindung mit einem Vasallen reichte eine kurze schriftliche Anweisung, dass der Vasall seine Tochter samt Geschenken nach Ägypten schicken soll:

„Sende deine Toch[t]er zum König, deinem Herrn, und send[e] Tribute: [2]0 vortreffliche Diener, Silber, Streitwagen, (und) vortreffliche Pferde. Dann möge dir sagen der König, dein Herr: „Das ist vorzüglich, was du ihm gegeben hast als Tribut für den König hinter deiner Tochter.““
(ROTH 2002, 108; EA 99.10-20)

Dem Stadtfürsten von Ammija blieb dann gar keine andere Wahl als seine Tochter mit den gewünschten Waren nach Ägypten zu schicken.

Bei der Werbung um eine Tochter eines ebenbürtigen anderen Großkönigs musste sich der Pharao mehr Mühe geben und auch eine Gegenleistung anbieten. Thutmosis IV. musste angeblich sieben Mal den König von Mittani um die Hand seiner Tochter bitten, bevor dieser einwilligte. Dies ist vermutlich etwas übertrieben, aber es bedurfte wohl schon längerer Korrespondenz, um eine solche Heirat zu ermöglichen. Verzögerungen bei den Verhandlungen waren ein beliebtes Mittel, um den Brautpreis in die Höhe zu treiben oder andere Zugeständnisse zu erlangen. Der vom Pharao bezahlte Brautpreis (vorzugsweise Gold) wurde bereits am ägyptischen Hof von den ausländischen Botschaftern geprüft, bevor er versendet wurde.

„Und mein Bruder möge sehr viel Gold, das nicht bearbeitet ist, (das möge) mein Bruder mir übersenden, und mein Bruder möge [mir] mehr Gold als meinem Vater senden; denn inmitten des Landes meines Bruders ist Gold so reichlich wie Staub.“
(ROTH 2002, 111; EA 19.59-61; Mittani-König Tuschratta an Amenophis III.)



Abb. 2: Königin Teje, ÄS 5873, © SMÄK, Marianne Franke.

Anschließend mussten ägyptische Gesandte am Hof des Brautvaters die Mitgift der Prinzessin kontrollieren. Auch die zukünftige Braut wurde von den ägyptischen Boten in Augenschein genommen. Wenn die Prinzessin den ägyptischen Vorstellungen entsprach, wurde die Königstochter von den ägyptischen Gesandten gesalbt, indem man wie in Vorderasien üblich Öl auf ihren Kopf ausgoss, wodurch die diplomatische Ehe offiziell geschlossen wurde. Erst danach trat die Prinzessin in Begleitung der ägyptischen Gesandten als bereits verheiratete Frau den Weg zu ihrem Bräutigam an. Die Größe der Eskorte und der Rang der begleitenden Botschafter spielte eine wichtige Rolle für das Ansehen des Brautvaters. Burna-Buriasch II. weigerte sich, seine Tochter nur von fünf Streitwagen nach Ägypten bringen zu lassen und bestand darauf, dass Pharao Echnaton einen ganz bestimmten ranghohen Gesandten mit vielen Streitwagen und Soldaten schicken sollte. Solche

Geleitzüge von ausländischen Prinzessinnen konnten mehrere hundert bis tausend Personen umfassen. Die Königstochter Giluchepa von Mittani wurde von 317 Dienerinnen nach Ägypten begleitet.

Ausländische Prinzessinnen in Ägypten

Dennoch blieben die ausländischen Königstöchter in der 18. Dynastie immer nur Nebenfrauen von niedrigerem Rang. Keine der Damen wurde in den Rang der „Großen königlichen Gemahlin“ erhoben. Dieses Amt blieb einer Ägypterin vorbehalten.

Der neuen ausländischen Ehefrau wurde ein eigener Haushalt zugewiesen, dessen Größe wohl hauptsächlich vom Umfang ihrer Mitgift abhing. Dort empfing und beherbergte sie die Boten ihres Heimatlandes und tauschte auch mit ihnen Geschenke aus. Die ausländischen Gesandten waren angewiesen, sich nach dem Wohlergehen „ihrer“ Prinzessin zu erkundigen, wenn sie in Ägypten weilten. Manchmal wurden die Nebenfrauen königlicher und niedriger Abstammung zusammen bei Audienzen gezeigt. Der babylonische König beschwerte sich, dass seine Gesandten seine nach Ägypten verheiratete Schwester zwischen den anderen Frauen nicht erkannten und sie auch nicht mit ihnen sprach. Diese Behandlung der Prinzessin ungeachtet ihrer Abstammung als eine von vielen Frauen hätte fast die nächste Heirat des Pharaos mit einer babylonischen Königstochter zum Scheitern verurteilt. Aber der Brautvater ließ sich mit mehr Gold dann doch noch umstimmen seine Tochter nach Ägypten zu senden, wo sie dann wie ihre Tante Gemahlin des Pharaos wurde. Folglich konnte Amenophis III. spotten, dass die babylonischen Könige ihre Töchter gegen Gold verkaufen würden:

„Es ist eine feine Sache, dass du deine Töchter gibst, um Goldklumpen zu erhalten von deiner Umgebung!“
(ROTH 2002, 94; EA 1.59-62)

Am Ende hatte der Pharao über eine halbe Tonne Gold nach Babylonien geschickt für seine babylonischen Bräute, sodass sich dieser Handel für die babylonischen Herrscher durchaus bezahlt machte.

NACHRUF

UNERMÜDLICH

CHRISTINE STRAUSS-SEEBER 1949–2022

DIETRICH WILDUNG

Kaum ein anderer Name ist bei Ägypten- und Orientfans im Münchner Umland so bekannt wie der von Dr. Christine Strauß-Seeber. In den Programmen der Volkshochschulen ist sie drei Jahrzehnte lang regelmäßig mit Vorträgen zu einer breiten Themenpalette und mit Studienreisen vertreten. Hieroglyphen- und Literaturkurse waren ebenso ein fester Bestandteil ihres Programms wie die Führungen im Ägyptischen Museum. Dieses außergewöhnliche Engagement in der Erwachsenenbildung war in ihrem ägyptologischen Werdegang nicht vorgezeichnet. Als Betreuer ihrer Doktorarbeit an der LMU München über die Königsplastik Amenophis' III. lernte ich ihr „Auge“ für ägyptische Kunst kennen. Von 1978 bis 1983 war „Franziska“, wie wir sie aufgrund ihres Geburtsnamens in Assoziation zu einem bayerischen Lokalheros nannten, in der Münchner Grabung in Minshat Abu Omar im Ostdelta tätig, betreute umsichtig die Logistik des Projekts und pflegte den Kontakt zur lokalen Bevölkerung. Als Gastdozentin an den ägyptologischen Instituten Würzburg und Mainz und als Lehrbeauftragte in München sammelte sie Erfahrungen im akademischen Betrieb.

Sie strebte nicht die Hochschullaufbahn an. Sie wollte die engen Grenzen der „Kleinen Fächer“ überwinden und Altägypten einbinden in einen offenen Kulturbegriff. Ihre Vision war die Vermittlung fachlichen Wissens an eine breite Öffentlichkeit. In diesen Kontext gehört auch ihre Publikationstätigkeit. Ihr 2007 bei Hirmer erschienener Prachtband „Der Nil, Lebensader des Alten Ägypten“ ist ein Paradebeispiel fachlich fundierter Populärpublizistik.

Die Ägyptologie ist Christine Strauß-Seeber, die am 2. April 2022 verstarb, zu großem Dank verpflichtet. Sie hat dem alten Ägypten in der öffentlichen Wahrnehmung zu einem Platz verholfen, wie ihn die rein akademisch betriebene Ägyptologie nicht bereitstellen könnte. ■



Abb. 1: © privat.

Rolle der ägyptischen Königin in der Korrespondenz

Die Königinnen spielten nur in Ausnahmefällen eine Rolle in der internationalen Korrespondenz. Besonders involviert in der Außenpolitik ihres Mannes Amenophis III. und später ihres Sohnes Echnaton war die Königin Teje (Abb. 2). Von ihr ist sogar eine eigenständige Korrespondenz mit Mittani-König Tuschratta überliefert, welcher Tejes Sohn darauf hinweist seine Mutter zu befragen bezüglich der Beziehungen zwischen den beiden Ländern:

„Und all die Worte, die ich mit deinem Vater redete, die kennt Teje, deine Mutter. Kein anderer kennt sie! Doch bei Teje, deiner Mutter, wirst du sie erfragen können. Sie soll dir sagen, wie dein Vater mit mir Freundschaft unterhielt.“ (Roth 2002, 71; EA 28.42-47)

Offensichtlich war Teje über alle außenpolitischen Vorgänge ihres Gatten informiert. Die Königsmutter war die Garantin der guten Beziehungen zwischen beiden Ländern nach dem Tod von Amenophis.

Fazit

Mit dem was wir heute unter Diplomatie verstehen lässt sich die Amarna-Korrespondenz nicht vergleichen. Dennoch ist sie für die späte Bronzezeit ein wichtiger Schritt auf dem Weg zu friedlicherer Koexistenz zwischen Staaten, bestimmte davor doch die kriegerische Auseinandersetzung den Kontakt mit den Nachbarn. Mit den Amarna-Briefen hatte sich ein diplomatisches System entwickelt, dass es den Königen ermöglichte, direkt miteinander zu kommunizieren. Ägypten musste anfangen sich an ausländische Bräuche anzupassen und auf andere Königreiche zuzugehen, die man eigentlich als nicht ebenbürtig betrachtete. Durch Heiratsallianzen über mehrere Generationen kam es zu einer Annäherung verschiedener Länder (v.a. Ägypten-Mittani) und aus Feindschaft wurde Bruderschaft zwischen den Herrschern. Dennoch blieb die Diplomatie immer auf der persönlichen Ebene des Königs. Die Herrscher rangen um Status und Prestige. Die Korrespondenz der Großkönige diente hauptsächlich der persönlichen Bereicherung des Königs und seines Hofstaates sowie dem Feilschen um Frauen. Inhalt der Briefe sind fast ausschließlich Freundschaftserklärungen, Verhandlungen über Geschenke, die diese Freundschaft bezeugen,

Heiratsverhandlungen und lange Listen von Geschenken anlässlich dieser Hochzeiten. Staatsthemen wie Grenzverläufe oder Friedensverträge wurden in den Amarna-Briefen nicht thematisiert. Wirkliche Staatsverträge zwischen zwei Völkern sollte es erst später zur Zeit von Ramses II. mit den Hethitern geben, als Ägypten durch Niederlagen verursacht, seine ideologischen Vorbehalte gegenüber dem Ausland ablegte und zu entsprechenden eigenen Konzessionen bereit war. Dabei waren es dann auch hauptsächlich die Hethiter, die die staatstragenden Ansätze bei diesem Friedensvertrag einbrachten, da deren Umgang mit Nachbarstaaten deutlich kooperativer war. ■

Literaturverzeichnis

BRYCE 2003
Bryce, Trevor, *Letters of the great kings of the ancient Near East: the royal correspondence of the late Bronze Age*, New York.

COHEN / WESTBROOK 2000
Cohen, Raymond (Hg.) / Westbrook, Raymond (Hg.), *Amarna diplomacy: the beginnings of international relations*, Baltimore.

LIVERANI 1990
Liverani, Mario, *Prestige and interest: International Relations in the Near East ca. 1600–1100 B.C.*, *History of the ancient Near East 1*, Padova.

LIVERANI 2001
Liverani, Mario, *International relations in the ancient Near East: 1600–1100 BC*, *Studies in diplomacy*, Basingstoke, Hampshire.

MORAN 1992
Moran, William L., *The Amarna Letters*, Baltimore.

ROTH 2002
Roth, Silke, *Gebierterin aller Länder: Die Rolle der königlichen Frauen in der fiktiven und realen Außenpolitik des ägyptischen Neuen Reiches*, *Orbis biblicus et orientalis 185*, Freiburg, Schweiz.

IMPRESSUM

AUTOR*INNEN

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

Dr. Nadja Böckler
Kulturvermittlung, Staatliches Museum Ägyptischer Kunst

Dr. Jan Dahms
Konservator, Staatliches Museum Ägyptischer Kunst

Dina Erler
Münchner Dionysien e.V.

Anastasia Fischer
Münchner Dionysien e.V.

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

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

Dr. Nora Kuch
Wissenschaftliche Volontärin, Staatliches Museum Ägyptischer Kunst

Christian Perzlmeier M.A.
Grabungsleitung Naga-Projekt, Staatliches Museum Ägyptischer Kunst

Dr. Arnulf Schlüter
Direktor, Staatliches Museum Ägyptischer Kunst

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

Sophia Specht M.A.
Staatliches Museum Ägyptischer Kunst

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

Joachim Willeitner M.A.
Ägyptologe, München

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. Mélanie Flossmann-Schütze
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



FREUNDESKREIS
DES ÄGYPTISCHEN
MUSEUMS
MÜNCHEN E.V.



Tief in die Weltsicht der Menschen im alten Ägypten tauchen wir mit dieser Maat ein, widmen uns der verkehrten Welt und dem Phänomen der Träume, doch auch die aktuelle Forschung kommt nicht zu kurz und führt uns bis in den Sudan.

Preis: € 5,-

ISSN 2510-3652