

MAAT

NACHRICHTEN AUS DEM STAATLICHEN MUSEUM
ÄGYPTISCHER KUNST MÜNCHEN



AUSGABE
26 | 2023

„An Egyptian Story. Paintings by Alaa Awad“

Eine Sonderausstellung vom 29.11.2022–5.3.2023

Das Leben der Mumienmasken

Zwischen Serienproduktion und Körperwerdung

„Hier bin ich, ich erledige das schon!“

Uschebtis im SMÄK - Neues vom Inschriftenprojekt

www.smaek.de

INHALT

MAAT AUSGABE 26



02 ALAA AWAD

MÉLANIE FLOSSMANN-SCHÜTZE /
ARNULF SCHLÜTER

15 STUCKKÖPFE

ASJA MÜLLER

25 USCHEBTIS

FRAUKE PUMPENMEIER

37 MULTISPEKTRALFOTOGRAFIE

MÉLANIE FLOSSMANN-SCHÜTZE /
ROY HESSING

39 PRAKTIKUM

MARKUS DIEMINGER

41 MINI-MÜNCHEN

NORA KUCH / HANSJÖRG POLSTER



47 WORKSHOP

CORINNA MAIRHANSER

50 OPERA INCOGNITA

ANDREAS WIEDERMANN

55 HERZOG MAX

SYLVIA SCHOSKE

63 VORSPIEL

HANNELORE KISCHKEWITZ /
DIETRICH WILDUNG

67 TYCHO MRSICH

DIETRICH WILDUNG

68 AUTOR*INNEN | IMPRESSUM

MAAT 26

EDITORIAL

Liebes Museumspublikum,

die aktuelle Sonderausstellung „An Egyptian Story. Paintings by Alaa Awad“ zeigt ausgewählte Kunstwerke des zeitgenössischen Malers Alaa Awad, der durch seine großformatigen Wandgemälde in Kairo im Jahr 2012 als Künstler international bekannt wurde. Für seine beeindruckenden Ölgemälde und Zeichnungen, die wir im großen Sonderausstellungsraum des Museums zeigen, findet Alaa Awad Inspiration im alten und kontemporären Ägypten. Auch wenn das Museum seit vielen Jahren immer wieder zeitgenössische Kunst präsentiert hat, ist dies tatsächlich die erste Ausstellung eines ägyptischen Malers im Haus. Für diejenigen, die es bisher noch nicht geschafft haben: Ein Besuch lohnt sich! Einen Einblick in die Sonderausstellung, die noch bis zum 5. März gezeigt wird, geben wir in diesem Heft.

Sehr erfolgreich waren die Aufführungen des Münchner Opernkollektivs Opera Incognita. Alle zehn Darbietungen der Musiktheaterinstallation „Akhnaten“ von Philip Glass waren restlos ausverkauft und stießen auf Begeisterung bei den Zuschauer*innen. Andreas Wiedermann, der die Inszenierung leitete, schaut in MAAT zurück auf die Opera Incognita im Museum.

Von einer interessanten Veranstaltung außerhalb des Hauses berichtet ein Beitrag, der sich mit einer „Zitherpartie auf der Donau“ beschäftigt.

Wir geben auch wieder einen Einblick in Projekte, die „hinter den Kulissen“ laufen. Unser Ziel ist es, in den kommenden Jahren die Sammlungsbestände weiter zu erforschen und zu publizieren. Wir wollen auch andere in die Lage versetzen, mit publiziertem und in öffentlich zugänglichen Online-Ressourcen bereitgestelltem Material zu forschen und zu arbeiten. Hierfür werden einzelne Objektgruppen aufgearbeitet, neue Methoden zum Einsatz gebracht und Objekte unter neuen Fragestellungen betrachtet. Im Heft berichten wir über die Arbeiten an den Mumienmasken und den Uschebtis.

Wir haben sehr viel Zuspruch für unsere letzten MAAT-Ausgaben erhalten. Das freut uns sehr und spornt an. Auf dass Ihnen auch dieses Heft wieder gefällt!

Arnulf Schläter

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.



AUSSTELLUNG

„AN EGYPTIAN STORY. PAINTINGS BY ALAA AWAD“ EINE SONDERAUSSTELLUNG VOM 29.11.2022–5.3.2023

MÉLANIE FLOSSMANN-SCHÜTZE / ARNULF SCHLÜTER

*„Als ich jung war, zeichnete ich zu Hause bei meiner Familie. Mein Vater schaute zu und ermutigte mich. Er brachte mir immer Farben und Papier mit, manchmal malten wir zusammen. Er sagte meiner Mutter, dass ich ein Künstler werden würde, und als ich dann zur Schule ging, war ich schon früh als Maler bekannt. Bereits als Kind hoffte ich, an einer Hochschule für bildende Künste zu studieren.“
(Alaa Awad)*

Alaa Awad (geb. 1981) malt seit seiner Kindheit. „Mein Vater hat mich ermutigt, in diese Richtung zu gehen“, erinnert er sich (Abb. 1). Schon als Kind war der aus al-Mansura stammende Awad von der pharaonischen Kultur, den Schönen Künsten und dem Zeichnen fasziniert. In seiner akademischen Laufbahn schloss er zunächst die South Valley University in Qena mit einem Bachelor in Fine Arts ab, wechselte dann für den Master an die Helwan University, wo er 2012 sein Studium mit einer Arbeit zum österreichischen Künstler Gustav Klimt (1862–1918) erfolgreich beendete. Bereits während seiner Ausbildung gewann er im Jahr 2003 einen Preis der „Al Shomoa Foundation for Culture and Arts“. In seiner Doktorarbeit mit dem Titel „Artistic Vision Inspired by the Murals of War and Peace in Ancient Egyptian Art, an Empirical Study“, die er 2019 an der South Valley University in Qena einreichte, setzte er sich mit der künstlerischen Vision der Thematik von Krieg und Frieden in der altägyptischen Kunst auseinander. Als Dozent an der South Valley University gibt er seit vielen Jahren seine Erfahrungen an die jüngere Generation weiter und fördert gleichzeitig deren Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte und den archäologischen Hinterlassenschaften des Landes.



Abb. 1: Der Künstler Alaa Awad vor dem Wandgemälde „Daughters of the Nile“, Luxor 2019, © Foto: Roger Anis.

Schon seit Studienzeiten beschäftigte sich Alaa Awad mit großformatigen Wandgemälden. In seiner Masterarbeit „Der Einfluss von Gustav Klimt auf die moderne Wandmalerei“ setzte er sich mit dem Beethoven-Fries auseinander, das 1901 von Klimt für die Wiener Secession angefertigt wurde (Abb. 2). Klimt greift in diesem monumentalen Bildzyklus (34 x 2 Meter) drei Themenbereiche auf, nämlich „Sehnsucht nach Glück“, „Feindliche Gewalten“ und „Sehnsucht nach Glück findet Stillung in der Poesie“. Zu den Motiven Klimts gehören schwebende Frauengestalten (Genien), die Sehnsucht nach Glück und Liebe symbolisieren. Klimt – wie auch zahlreiche andere Künstler seiner Zeit – suchten Inspiration in der Klassischen Antike sowie im Alten Ägypten und setzten gekonnt griechische Mythologie sowie Themen und Figuren antiker Kulturen im Jugendstil um. Awad greift die Rezeption des Alten

Abb. 3: Wandgemälde „Marching Women“, Kairo 2012, © Alaa Awad.

Ägypten auf, ein Entwicklungsprozess, der in seinen großformatigen Wandgemälden der Mohamed Mahmoud Street 2012 in Kairo zum ersten Mal international Aufmerksamkeit erlangte.



Abb. 2: Das Beethoven-Fries von Gustav Klimt, © gemeinfrei.

Im Jahr 2012 traten Street Art-Maler mit ihren künstlerischen Kommentaren zum Zeitgeschehen und ihrer Vision einer künftigen ägyptischen Gesellschaft in den Blick der Öffentlichkeit. Mauern dienten als Anbringungsfläche für z.T. großformatige Malereien oder Bilder, die unter dem Begriff „Egyptian Street Art“ bekannt wurden. Alaa Awad verbrachte zusammen mit Ammar Abu Bakr (geb. 1980) und Hanna el-Degham (geb. 1977)

mehrere Wochen damit, Wände bei der Amerikanischen Universität in der Mohamed Mahmoud Street und der benachbarten Lycée-Schule mit großflächigen Wandgemälden zu versehen. Ähnlich wie Gustav Klimt ließ sich Awad von „alten“ Motiven inspirieren und wurde dabei wesentlich beeinflusst von den großformatigen Darstellungen in pharaonischen Tempeln und Gräbern in Theben, dem heutigen Luxor (Abb. 3).

Nicht allein die schiere Größe, sondern die Art und Weise, wie Darstellungen Raum einnahmen, sich in der Fläche ausbreiteten und wie Geschichten zu lesen waren, beeindruckte den Künstler so sehr, dass er begann, altägyptische Darstellungsweisen für moderne, zeitgenössische Themen zu adaptieren. blieb er zunächst nah an den originalen Motiven, so entwickelte er schnell eine ganz eigene Art, Bilddynamiken der Vergangenheit in das Jetzt zu übertragen. Awad selbst sieht in dieser Ausdrucksform eine Möglichkeit, sich auf künstlerische Art an der gesellschaftlichen Entwicklung zu beteiligen. Mit seiner Kunst will er die positiven Aspekte innerhalb der Gesellschaft sichtbar machen und sie stärken. Seine Themen sind Gerechtigkeit, persönliche Entfaltungsmöglichkeit und der Wert der eigenen Wurzeln.



Mit der ägyptischen Street Art-Bewegung wurden „Graffiti“ bzw. Wandgemälde wieder in den Vordergrund gerückt. Sie haben in der Vergangenheit in ägyptischen Dörfern eine wichtige Rolle gespielt, als jede Siedlung ihren eigenen „Graffiti-künstler“ hatte. Diese waren im Wesentlichen die Geschichtenerzähler des Dorfes und stellten wichtige Ereignisse oder Feste, wie die Reise nach Mekka, mit traditionellen Bildern und Symbolen dar (Abb. 4). Alaa Awad sieht sich ebenso als Kommentator tatsächlicher Ereignisse, als jemand, der Geschichte weiterschreibt:

„Die ägyptischen Wandmalereien aus der Vergangenheit erzählten Geschichten aus der Vergangenheit - das ist Historie. Ich habe die alten Wandbilder genommen und sie modernisiert, um eine neue Geschichte für die Gegenwart zu schaffen - um der ägyptischen Erzählung eine neue Seite hinzuzufügen.“

Alaa Awad ist 2012 als Street Art-Künstler bekannt geworden, mittlerweile umfasst sein Repertoire unterschiedliche Formate und verschiedene Techniken. Awad ist weder an Größenordnungen noch an Materialien gebunden. Er hat auf Mauern, Leinwänden und Papier gemalt und nutzt auch Keramikfliesen, Glas und Mosaiken, um seine



Abb. 4: Darstellung der Reise nach Mekka, Haus bei Luxor, © Wikimedia Commons, Foto: Stefan Meierhofer.



Abb. 5: Im Atelier von Alaa Awad, Kairo 2022, © Foto: Mélanie Flossmann-Schütze.

Werke zu gestalten (Abb. 5). Holzkohle, natürliche Pigmente, Tinte, Aquarell-, Acryl- und Ölfarben sind Teil seiner Werkstoffe. Wenn Awad sich für ein Thema entscheidet, sammelt er Fotografien und Bilder, geht an die entsprechenden Orte und liest sich ein. Skizzen sind für ihn eine Art Gedächtnisstütze, um sich an die wichtigen Inhalte zu erinnern. Während des Malens entwickelt er seine Bilder stetig weiter. Fertig sind seine Werke in dem Moment, in dem Awad nichts mehr hinzufügen kann. Er kann an drei bis vier Leinwänden gleichzeitig arbeiten:

„Ich fange an, höre auf, gehe zu einer anderen Leinwand, komme zurück, alles hängt vom Gefühl ab.“

Awad möchte mit seinem individuellen Stil alte Kunstwerke nicht einfach kopieren, sondern vielmehr an die Geschichte anknüpfen und sie weiter schreiben.

Alaa Awad hat an zahlreichen nationalen und internationalen Ausstellungen und Kunstprojekten u.a. in den USA, in China, Frankreich, Dänemark und Deutschland teilgenommen. Im Jahr 2021 gewann Awad den Wettbewerb „Egypt's Sports Legend“ zur künstlerischen Gestaltung der Wand „Olympic Wall“ des neuen Sportstadions und setzte sich gegen 116 Mitbewerber durch. Das Stadion wird in Ägyptens neuer Verwaltungshauptstadt gebaut,

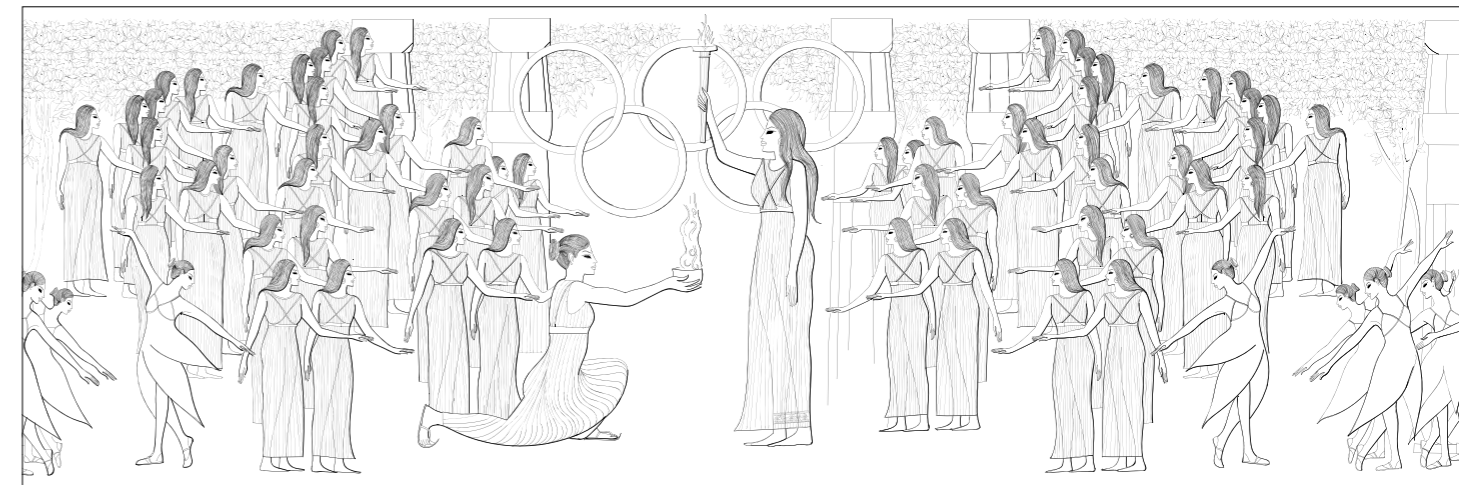


Abb. 6: Ausschnitt des Entwurfes für die „Olympic Wall“, © Alaa Awad.

die bereits seit 2015 ca. 50 Kilometer östlich von Kairo entsteht. Da sich Ägypten um die Olympischen Spiele 2036 bewirbt, würde das Stadion im Falle des Zuschlags zum Olympiastadion. Awad soll eine Fläche von 170 mal 3,5 Metern gestalten und lieferte einen Entwurf, der erneut altägyptische Motive mit griechischen Elementen und Darstellungen moderner olympischer Sportarten vermischt (Abb. 6). Durch diese Arbeit begann er sich selbst mit den Leistungen und Anstrengungen der Sportler zu identifizieren. Zum ersten Mal verwendete er Sport als künstlerisches Motiv.

Sonderausstellung „An Egyptian Story. Paintings by Alaa Awad“

Auf Initiative der Gastkuratorin Patrizia Heindl zeigt das SMÄK aktuell die Sonderausstellung „An Egyptian Story. Paintings by Alaa Awad“ (29.11.2022 bis 5.3.2023), in der zum ersten Mal in München ausgewählte Kunstwerke des ägyptischen Malers präsentiert werden, der heute zu den aufstrebenden Künstlern Ägyptens mit internationalem Bekanntheitsgrad gehört. Die Ausstellung zeigt eine Auswahl seiner beeindruckenden Werke und greift wichtigste Schaffensphasen auf. Im Juni fand ein persönliches Treffen im Atelier des Künstlers in Luxor statt, bei dem die Auswahl der Bilder bestätigt wurde (Abb. 7). Letzte Abstimmungen erfolgten im Oktober in



Abb. 7: Alaa Awad in seinem Atelier in Luxor, © Foto: Mélanie Flossmann-Schütze.

Kairo, wo Alaa Awad über die Sommermonate seine zweite Werkstatt eingerichtet hat. Die für die Sonderausstellung ausgewählten Werke Awads thematisieren u.a. „Feste und Prozessionen“, „Bauwerke“, „schreitende Frauen“, „Porträts“ und „Alltagsleben“.

Feste und Prozessionen

Zum Repertoire Alaa Awads gehören Darstellungen von lokalen, sufistischen Festen, darunter das jährlich in Luxor stattfindende große Elmermah-Festival, zu dem die Teilnehmenden aus ganz Ägypten ihre Pferde mitbringen (Abb. 8 und 9). Für Awad sind Pferde die stolzesten und freiesten Tiere. Die Interaktion zwischen Mensch und Pferd bei diesem Fest ist in einer tiefen Ehrfurcht vor diesen Lebewesen verwurzelt. Bestandteil des Festes ist der traditionelle Stocktanz „Tahtib“, wofür Awad in den altägyptischen Darstellungen von Stockkämpfen ikonographische Parallelen fand. Awad nimmt jedes Jahr am Elmermah-Festival teil, macht Fotos und Skizzen und verarbeitet die Eindrücke in seinen Bildern.



Abb. 8: Das Elmermah-Festival in Luxor, © Foto: Alaa Awad.



Abb. 10: Awads „Moled Abo Elhagag Sufi festival 2022“, © Alaa Awad.



Abb. 9: Das Gemälde „Black Horses 03/Elmermah 2021 Sufi festival“, © Alaa Awad.

Das Titelmotiv der Ausstellung stellt das Fest für Abu el-Haggag dar, das an den islamischen Kleriker „Scheich Yusuf Abu el-Haggag“ des 12. Jahrhunderts erinnert, der heute eine wichtige Rolle als Luxors Ortsheiliger einnimmt (Abb. 10 und 11). Weil das öffentliche Tragen von geschlossenen Schreinen und kleinen Booten einen wesentlichen Teil ausmachen, wird es oft mit dem antiken Opet-Fest verglichen, bei dem das Kultbild des Amun von Karnak in einer Kultbarke den Luxortempel besuchte. In seinem Bild spielt Awad aktiv mit der Vermischung der antiken und modernen Motive beider Prozessionsfeste.



Abb. 11: Das Fest für Abu el-Haggag in Luxor, © Foto: Mr. Theklan (<https://www.flickr.com/photos/theklan/6053328827/in/photostream/>).



Abb. 12: Das Gemälde „Suez Chanel 2022“ in Fertigstellung, © Alaa Awad.

Bauprojekte

Mit der Darstellung großer Bauprojekte wie dem Suez-Kanal und dem Assuan-Staudamm knüpft Alaa Awad an die neuere ägyptische Kunstgeschichte des letzten Jahrhunderts an, in der Baukonstruktionen ein häufiges Thema sind (Abb. 12). 2018 arbeitete er erstmals im Rahmen eines Wettbewerbs des Institut du Monde Arabe, Paris, an der Wiedergabe des Suez-Kanals, dem Schifffahrtskanal zwischen Mittelmeer und Rotem Meer. Hierfür sammelte er alte Gemälde und Fotografien, die er auch für die erneute Beschäftigung mit dem Thema im Jahr 2021 heranzog (Abb. 13). Für die künstlerische Ausgestaltung waren die Gemälde der ägyptischen Meister des letzten Jahrhunderts prägend, insbesondere diejenigen von Mahmoud Said (1897–1964) und Abdel Hadi al Gazzar (1925–1966). Beide standen mit den Künstlern in Europa in engem Austausch, was sich im Stil der Malerei zeigt. Für Awad ist Arbeit an Baustellen Teil des täglichen Lebens, bei denen der Krafteinsatz der Menschen zu einer Kunstform wird. Die Bewegung und Dynamik dieser harten Tätigkeiten, aber auch die Geometrie der Bauwerke einzufangen, waren Awad ein Anliegen.

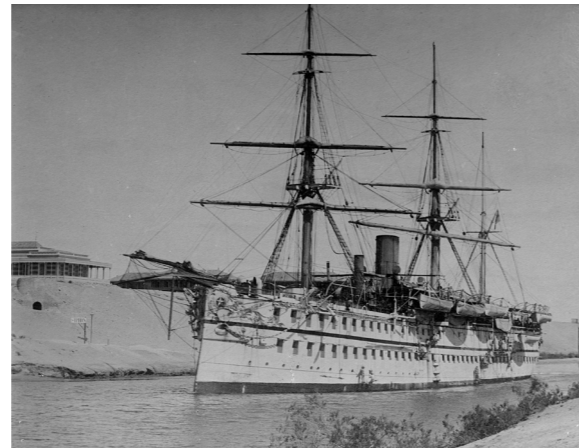


Abb. 13: Die HMS Malabar 1866 am Suez-Kanal, © State Library of Victoria - Allan C. Green collection of glass negatives.

Abb. 14: Das Gemälde „Marching Women 2022“, © Alaa Awad.

Schreitende Frauen

Die Rolle der Frau als Teil der ägyptischen Kultur und Geschichte sind ein zentrales Motiv im Gesamtwerk Alaa Awads. Inspiration fand er in altägyptischen Tempel- und Grabdarstellungen, wo ihn besonders die Darstellung der Frauen faszinierten. Die dort studierten Szenen erweiterte und veränderte er in seinen Gemälden. Ein wiederkehrendes Motiv sind die schreitenden Frauen („Marching Women“), die alleine wie auch in Kombination mit anderen Szenen in Awads Werken vorkommen (Abb. 14). Die Frauen werden ohne räumliche Tiefenwirkung in der Fläche hintereinander gestaffelt. Awad nutzt die altägyptische Bildsprache, die Personen sind jedoch als ägyptische Frauen der Gegenwart dargestellt. Frauengruppen, die zusammen leben, singen, arbeiten oder gemeinsam über den Markt gehen, dominieren auch heute das Alltagsleben in Ägypten. Awads Frauendarstellungen repräsentieren Stärke und Gestaltungskraft, die mit Besonnenheit eingesetzt werden. Sie stehen für eine positive Entwicklung der ägyptischen Gesellschaft (Abb. 15).



Abb. 15: Awad und das Gemälde „The Hope“, das eine Hommage an das Krankenhauspersonal während der Pandemiezeiten ist, © Foto: Mélanie Flossmann-Schütze.



Porträts

Für seine Porträts lässt sich der Künstler oftmals von Personen aus seinem Umfeld inspirieren. Seine Gemälde zeigen oft Studentinnen an der Akademie der Schönen Künste in Luxor, die dort auch als Modelle auftraten (Abb. 16). Alaa Awad wählt manchmal Titel für seine Porträts, die seinen Eindruck von der Person widerspiegeln, wie „Gazal“ („Gazelle“), die eigentlich Hulud heißt. Mit seinen Modellen verbindet Awad stets eine besondere Beziehung, gemeinsame Geschichten und Erlebnisse. Die Bilderreihe „Sarah“ zeigt mit Sarah Wesley ein afro-amerikanisches Model, das im Jahr 2020 in Luxor neben seinem Atelier wohnte (Abb. 17). „Ahmed“ (Abb. 18) traf Awad auf der Straße in Luxor, er war von seiner besonderen Ausstrahlung und seinem Sinn für Humor begeistert und fragte, ob er ihn malen dürfe. Für Awad tragen ältere Menschen die Zeit in ihren Gesichtern, jede Falte erzählt eine Geschichte. Er versucht das Wesen der Dargestellten zu greifen und



Abb. 16: Alaa Awad und das Model „Omnia“, © Alaa Awad.

in seinen Bildern wiederzugeben. Die Geometrie des Gesichts und des Körpers, das Spiel von Licht und Schatten und die Kombination von Stille und Bewegung faszinieren ihn.



Abb. 17: „Sarah in White 07 2020“, © Alaa Awad.



Abb. 18: „Ahmed 2021“, © Alaa Awad.



Abb. 19: Der Kuhmarkt bei Luxor, © Foto: Alaa Awad.

Alltagsleben

Vielfach thematisiert Alaa Awad seine täglichen Beobachtungen, sein Leben im modernen Luxor. Szenen von Rinder- und Kamelmärkten sowie Nilbooten sind Teil seines Sujets. Für ihn stehen die Bilder in unmittelbarem Zusammenhang mit den Porträts, den Darstellungen von Bauvorhaben und auch seinen Frauenmotiven. Ihn fasziniert die Dynamik auf den Tiermärkten, die Stärke der Bullen, die lauten Diskussionen der Verkäufer und Käufer (Abb. 19). Für Awad konzentriert sich das Leben an diesen Orten in der Interaktion zwischen Menschen und Tieren. Die Kamele, die meist aus dem Sudan über Toshka nach Ägypten kommen, strahlen für ihn Erhabenheit und Ruhe aus. Für Awad war die schönste Szene eine Kamelmutter mit ihrem Kind zwischen den Palmen (Abb. 20). Die Farben mit all den verschiedenen Schattierungen von Braun und Grün und Gelb bewegten ihn tief. In seinen Bootsdarstellungen greift Awad den Nil als Lebensader Ägyptens auf. Er selbst lebt die meiste Zeit des Jahres in Luxor am Nil. Bei der Überfahrt auf dem Fluss beeindruckt ihn die Spiegelungen und Farben im Wasser, besonders während der „Blauen Stunde“ (Abb. 21). Boote sind ein wichtiger Teil des Lebens in Luxor als tägliche Fahrzeuge.



Abb. 21: Awad auf dem Nil, © Foto: Mélanie Flossmann-Schütze.

Mit Awads Motivik und Stil, die das alte mit dem modernen Ägypten verbinden, spannt sich ein Bogen durch die Zeiten. Die Sonderausstellung könnte nicht passender gezeigt werden als im Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst München. ■



Abb. 20: „Camel Market 2021“, © Alaa Awad.

Weitere Infos zum Künstler:
www.alaa-awad.com



OBJEKTE

DAS LEBEN DER MUMIENMASKEN

DIE MÜNCHNER STÜCKKÖPFE ZWISCHEN SERIENPRODUKTION UND KÖRPERWERDUNG

ASJA MÜLLER

Einleitung

Das Münchner Staatliche Museum Ägyptischer Kunst ist unter anderem dafür bekannt, mit seiner Sammlung in exemplarischer Weise die gesamte Zeitspanne antiker materieller Kultur Ägyptens nachvollziehbar zu machen. Zu den spätesten Exponaten zählt dabei eine Gruppe von Kopfdarstellungen aus Stuck (d. h. Gips), neun an der Zahl, die Teile von kaiserzeitlichen Mumienmasken aus Ägypten sind (Abb. 1). In parallelen Reihen in der Vitrine positioniert stellen sie sich zunächst als plastische Bildnisse dar, d. h. als Objekte mit vorrangig repräsentativen Wert, ohne dass ihre sonstigen Funktionen als Maske der Verstorbenen dem modernen Publikum sofort evident würden. Dies ist sicherlich auch zum großen Teil dem fragmentarischen Erhaltungszustand dieser Objekte geschuldet: Die Münchner Stuckmasken sind insofern typisch als dass hier, wie so oft, nur der Kopf erhalten ist, obwohl Objekte dieser Machart ursprünglich auch den Oberkörper der Verstorbenen bis hinunter zur Taille dargestellt haben (Abb. 2 und 3). Selbst einem solchen Erhaltungszustand lassen sich durch genaues Hinschauen aber doch eine ganze Reihe von Hinweisen entnehmen, die Aufschluss über den sich wandelnden Status der Mumienmaske im antiken Totenritual geben können. Die Rede ist hier von den drei Hauptabschnitten im antiken „Leben“ einer Mumienmaske: Ihrer Herstellung, ihrer rituellen Aktivierung und ihrer Beteiligung an Bestattungsvorgang und Totenkult im Grab.

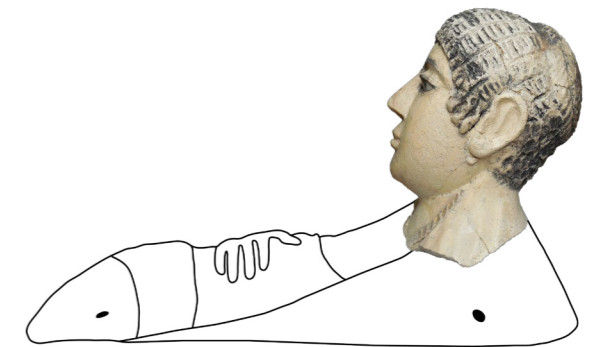


Abb. 2: Rekonstruktion von ÄS 1070 als Zungenmaske, © Asja Müller.

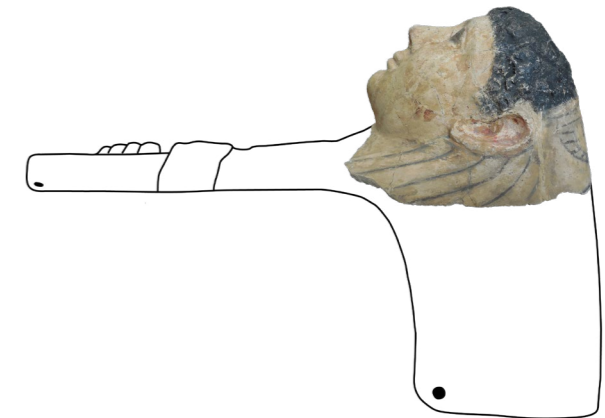


Abb. 3: Rekonstruktion von ÄS 800 als Kastenmaske, © Asja Müller.

Herstellungsprozess

Stuckmasken der Kaiserzeit lassen sich nach ihrer Grundform zwei verschiedenen Typen zuweisen: solchen, die nur den Kopf und Oberkörper der Verstorbenen auf einem horizontalen Brustpaneel darstellen (Zungenmasken; Abb. 2); und solchen, die außerdem noch mehrere vertikal unterhalb des Kopfes befestigte Paneele aufweisen (Kastenmasken; Abb. 3). Trotz seines fragmentarischen Erhaltungszustandes kann daher der Münchner Stuckkopf ÄS 1070 dem Typus der Zungenmasken zugeordnet werden, während ÄS 13, 14, 795, 799 und 800 als Kastenmasken zu rekonstruieren sind. Keine Entscheidung kann dagegen im Falle von ÄS 798 und 7156 getroffen werden, da sich die Erhaltung hier tatsächlich nur auf den Kopf bzw. das Gesicht allein beschränkt. Und bei dem in mehrerlei Hinsicht höchst ungewöhnlichen Stuckkopf ÄS 7088 ist zwar ein Halsansatz erhalten, er passt sowohl in Form als auch Ikonographie jedoch so schlecht in das oben beschriebene Spektrum von

Kasten- und Zungenmasken, dass eine Identifizierung als Mumienmaske in Zweifel gezogen werden muss. Vielleicht haben wir es mit einer Art Büste (vgl. z. B. Windsor, Eton College, ECM 2153; MÜLLER 2021, Taf. 2, 3) oder dem Oberteil eines Stucksarges zu tun (vgl. z. B. Hildesheim, Roemer- und Pelizaeus-Museum, PM 574; MÜLLER 2021, Taf. 3, 1. 2). Darauf verweist auch die massige Natur dieses Objektes, das von seinen Proportionen her die anderen Stuckköpfe deutlich übertrifft (vgl. Abb. 1: links unten), während dieser Umstand für Stucksärge nicht unüblich wäre.

Die Münchner Stuckmaskensammlung ist aber noch in anderer Hinsicht höchst informativ: Wenn man die beiden Stücke ÄS 14 und 800 direkt nebeneinander stellt, so fällt auf, dass sie sich nicht nur in Hinblick auf ihre Abmessungen sehr ähnlich sind (Abb. 1: Mitte links und links außen auf der rechten Seite), auch ihre Gesichtszüge sind beinahe identisch (Abb. 4. und 5). Wir fassen

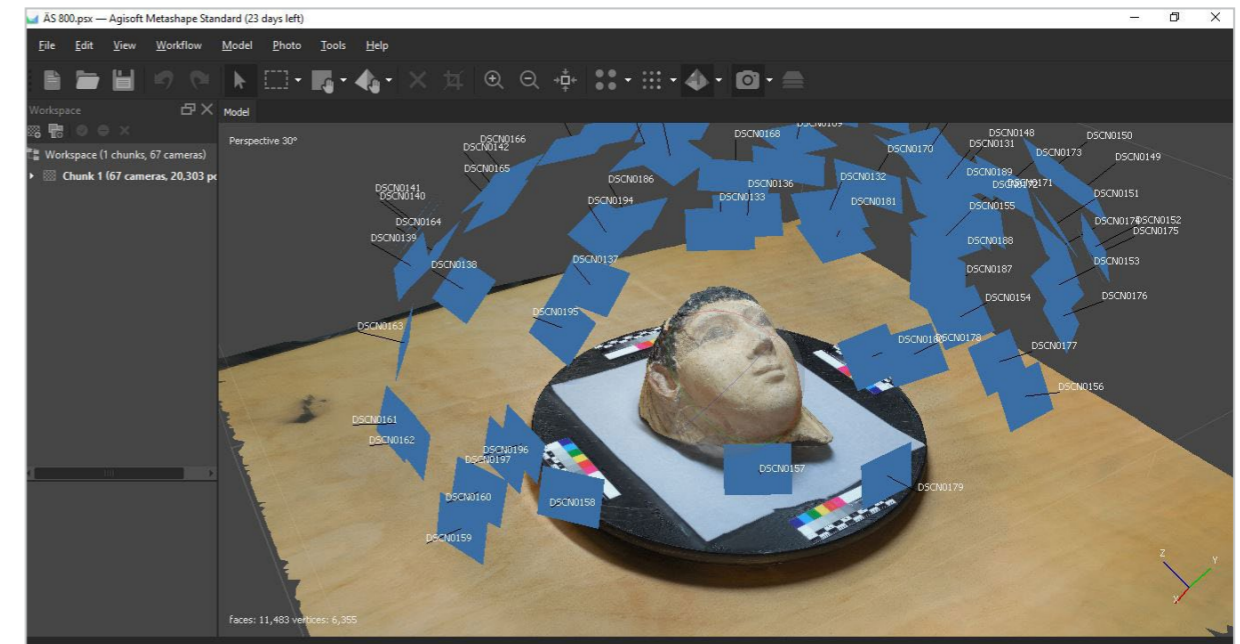


Abb. 6: SfM-Modell von ÄS 800, © Asja Müller.

hier ein Charakteristikum kaiserzeitlicher Stuckmasken, das auch bei vielen Objekten außerhalb von München nachweisbar ist und aus deren spezifischem Herstellungsprozess resultiert: Im Gegensatz zu den meist aus Kartonage bestehenden Mumienmasken vor der Kaiserzeit sind diese Objekte seriell, d. h. mithilfe von Gesichtsmodellen angefertigt worden. Das bedeutet, dass der frische Stuck in eine Form hineingegossen oder gepresst worden ist. Nach einem kurzen Trocknungsvorgang wurde er dann wieder daraus entfernt, die Gesichtszüge nachmodelliert und weitere Details wie Frisur, Schmuck und Kleidung angefügt. Dabei konnte man denselben Gesichtsmodell sowohl für Frauen- als auch für Männerdarstellungen verwenden, indem man entsprechende Trachtbestandteile auswählte. Das macht es daher auch so schwierig, mit Sicherheit festzustellen, ob zwei Stücke an verschiedenen Aufbewahrungsorten derselben Modelreihe angehören. Wenn

aber nicht die Möglichkeit besteht, zwei Objekte mit auffallend ähnlichen Gesichtszügen zu Vergleichszwecken physisch direkt nebeneinander zu legen, dann kann der Abgleich auch auf digitale Weise mithilfe von SfM-Modellen (Structure from Motion) durchgeführt werden (Abb. 6). Diese dreidimensionalen Modelle erlauben es, Objekte aus demselben Winkel und in Originalgröße zu betrachten.

Dennoch, völlig ungeachtet etwaiger identischer Gesichtszüge, war auch jede modelgeformte Maske für sich genommen individuell, da es keine zwei Stücke gibt, die sich bis in die Details des Erscheinungsbildes entsprechen. Individualität resultiert hier also nicht durch Naturgetreue zum Vorbild (den Verstorbenen), sie kommt durch Unterscheidbarkeit zustande (MÜLLER 2021, 157–162).



Abb. 4: ÄS 14, Vorderseite, © SMÄK, Foto: Asja Müller.



Abb. 5: ÄS 800, Vorderseite, © SMÄK, Foto: Asja Müller.

Rituelle Aktivierung

Wenden wir uns nun dem zweiten Abschnitt im Leben einer Mumienmaske zu, ihrer rituellen Aktivierung. Auch hier kann das äußere Erscheinungsbild der Masken interessante Einsichten ermöglichen. Alle Stücke der Münchner Sammlung weisen eine sehr starke Betonung des Augenbereichs auf. Es können dabei drei verschiedene Typen der Augenangabe unterschieden werden: Augen, die in Stuck ausmodelliert und farbig gefasst worden sind, wobei ihre Konturen üblicherweise durch prominente Lidränder hervorgehoben werden. Dies können beispielsweise ÄS 13 (Abb. 7) und 799 sehr klar zeigen. Daneben weisen die Masken ÄS 14 und 795 (Abb. 8) eine andere Art der Augentechnik auf, bei der Iris und Pupille aus weißem und schwarzem Stein in den Stuckgrund eingesetzt worden sind. Auch hier hat man die Umrise des Auges besonders betont, indem man es mit Lidrändern aus blauem Glas oder Fayence umgeben hat. Und ÄS 1070 (Abb. 9) schließlich verdeutlicht den letzten Typus: Augen aus flachen, durchsichtigen Glasplättchen, die man auf der Unterseite mit Weiß für den Augapfel und einem schwarzen Kreis für die Pupille bemalte, bevor man sie auf dem Stuckgesicht befestigte. Außerdem sind die Augen bei diesem Beispiel von einem Kranz fein gezeichneter Wimpern umschlossen. Sowohl Glas als auch Stein der beiden letzten Typen imitieren zusätzlich die Feuchtigkeit des organischen Auges, in welchem sich das Licht fängt. In allen drei Fällen wurden die Augen also besonders hervorgehoben und zeichnen sich häufig auch durch ihre im Verhältnis zum Gesicht überproportionale Größe aus. Wir können demnach feststellen, dass es den Produzenten bzw. Auftraggeberinnen und Auftraggebern der Mumienmasken ein besonderes Anliegen gewesen ist, ihre Sehfähigkeit zu betonen. Das ist auch völlig verständlich, war das Sehen nach ägyptischem Verständnis doch mit Lebendigkeit bzw. Belebung gleichzusetzen (BOLSHAKOV 1997, 169–175).

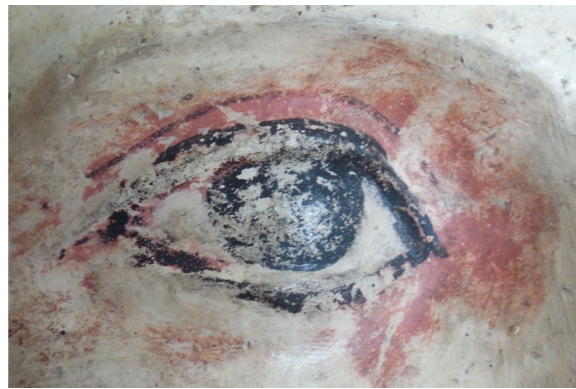


Abb. 7: Auge von ÄS 13, in Stuck ausmodelliert, © SMÄK, Foto: Asja Müller.



Abb. 8: Auge von ÄS 795, opake Einlagen, © SMÄK, Foto: Asja Müller.



Abb. 9: Auge von ÄS 1070, transparentes Glasplättchen, © SMÄK, Foto: Asja Müller.

Lebendigkeit oder besser: Vollkommenheit (Ägyptisch: *nfr*) ist es auch, was den Maskenkörper sonst auszeichnet. Die Münchner Sammlung zeigt das sehr deutlich: Die Haut über den Gesichtern ist straff und glatt; sie wirkt durch die z. B. bei ÄS 13 und 795 stellenweise erhaltene, rosa-beige Farbgebung frisch und gesund (Abb. 7 und 8). Besondere körperliche Eigenheiten oder Alterskennzeichen mussten hier zugunsten eines jugendlichen Körpers auf der Höhe seiner Kraft und Funktionsfähigkeit zurückstehen.

Sehr interessant ist daneben aber auch ein weiteres ikonographisches Charakteristikum, das ÄS 14 verdeutlichen kann (Abb. 4): Hier sieht man an der Stirn und rechten Wange der Dargestellten erhabene Bereiche in roter Farbe, auf denen hier und da noch ein wenig Blattgold aufglänzt. Dies sind die Reste einer vormals deckenden Vergoldung des gesamten Gesichtes, die zur besseren Sicht- und Haltbarkeit auf einer roten Grundierung aufgetragen worden war, dem sog. Bolus. Die Gesichtvergoldung hat sicherlich mehrere Funktionen, wobei nicht auszuschließen ist, dass auch ein ökonomischer Statusanzeiger hier eine Rolle spielte. Gerade der Vergleich mit ägyptischen Ritualtexten vor und nach der Kaiserzeit verdeutlicht jedoch, dass dem Material Gold an sich auch wichtige belebende und vergöttlichende Eigenschaften zugeschrieben worden sind (AUFRÈRE 1991, 389–392). Es handelt sich dabei um das einzige nichtkorrodierende Metall – daher ist es nur folgerichtig, dass man sich das Fleisch der Götter aus Gold gemacht vorstellte, denn diese waren ja ebenfalls unvergänglich. Außerdem reflektierte Gold die belebenden Strahlen des Sonnengottes, konnte diese also in sich aufnehmen. Analog dazu wurden diese beiden Vorstellungen von göttlichen Charakteristika (Dauerhaftigkeit und Belebung) also auf die Verstorbenen übertragen, wenn sie mit einer vergoldeten Mumienmaske ausgestattet waren (FICK 2001).

Das passt auch recht gut zu dem, was wir sonst noch aus dem Erscheinungsbild der Mumienmasken entnehmen können. Zwar haben sich vom sog. Dekorationsprogramm, d. h. figürlichen Ritualszenen am Hinterkopf und im Nacken der Münchner Mumienmasken, nur sehr geringe Reste erhalten, zumindest das Sujet lässt sich aber identifizieren: Im Falle von ÄS 800, der Kastenmaske eines (jungen) Mannes, lässt sich am Hinterkopf, die bedauerlicherweise recht schlecht erhaltene Darstellung eines Vogels mit gespreizten Flügeln erkennen (Abb. 10). Dieser Vogel, bei dem es sich um einen Falken oder einen Geier handeln könnte, ist nach ägyptischer Vorstellung eng mit dem Sonnenlauf verknüpft. Es handelt sich dabei um eine zyklische Jenseitsvorstellung, der zufolge der Sonnengott jede Nacht stirbt, wenn er in die Unterwelt eintritt, um dann am Morgen verjüngt wiedergeboren zu werden und erneut seine Reise über den Tageshimmel anzutreten (ASSMANN 2004, 24–30). Etwas Ähnliches war wahrscheinlich auf einer weiteren Männermaske, ÄS 13, dargestellt,



Abb. 10: Vogeldarstellung am Hinterkopf von ÄS 800, © SMÄK, Foto: Marianne Franke.

denn hier lassen sich die rosafarbene und gelbe Fläche sowie ein in schwarzen Strichen ausgeführtes Rautenmuster (Abb. 11) am ehesten zu einem Ba-Vogel oder einem Flügelskarabäus mit Sonnenscheibe, Chepri, ergänzen (vgl. arachne.dainst.org/entity/6867002). Letzterer ist eine Erscheinungsform des jungen Sonnengottes, wenn er sich des Morgens über den Horizont erhebt (MINAS-NERPEL 2006, 449–452).



Abb. 11: Dekorationsreste am Hinterkopf von ÄS 13, © SMÄK, Foto: Asja Müller.

Sehfähigkeit/Belebung, Schönheit/Vollkommenheit und Vergöttlichung, diese der Mumienmaske in das Erscheinungsbild eingeschriebenen Charakteristika sind es tatsächlich auch, die in Ritualtexten vor- und nach der Kaiserzeit in Hinblick auf die Mumienmaske oder den Kopf der (maskierten) Mumie thematisiert werden (MÜLLER 2021, 229–248). Es ist wohl kein Zufall, dass gerade der Text des Balsamierungsrituals, der auf Textzeugen aus dem 1.–2. Jh. n. Chr. belegt ist, mit diesen Themenfeldern regelrecht spielt, die in sehr ähnlichen Wendungen auch in Totenbuchspruch 151a vorkommen, wo sie sich direkt an die Mumienmaske

wenden (STADLER 2004, 23–24). Dieser Spruch des Totenbuches wurde wohl bei der Aufsetzung der Maske auf die Mumie rezitiert (LÜSCHER 1998, 75–77), einem Zeitpunkt, zu dem die Balsamierung und Bandagierung bereits weitgehend abgeschlossen gewesen sein müssen, da die Masken immer auf der äußersten Hülle der Mumie befestigt worden sind. Und der Text des Balsamierungsrituals wurde nach den Erkenntnissen Susanne Töpfers offenbar in der Nacht vor dem eigentlichen Bestattungszug zum Grab rezitiert (TÖPFER 2015, 321–322), also zu einem Zeitpunkt als die Maske bereits auf der Mumie lag (natürlich nur sofern die Verstorbenen mit einer solchen ausgestattet waren). Beide Texte haben durch die Zuschreibung von Sehfähigkeit/Lebendigkeit, Vollkommenheit und Göttlichkeit genau diese Funktionen der Maske also rituell aktiviert, damit sie diese zum Vorteil der Verstorbenen einsetzen konnte.

Bestattung/Totenkult

Interessanterweise beschränkt sich der Beitrag der Mumienmasken zum Totenritual aber nicht auf die Lebensabschnitte von Herstellungskontext und Aktivierung in der Balsamierungshalle allein. Einmal auf die Mumie gesetzt war die Maske auf rituelle Weise mit ihr zu einer unauflösbaren Einheit verschmolzen, dem Maskenwesen. Und dieses Maskenwesen war es, das danach in das Grab gelegt worden ist. Folgerichtig kann man fragen, welche Funktionen außer den bereits aufgezählten magischen die Maske im Grabzusammenhang noch erfüllt hat, denn ihr Erscheinungsbild war weitaus komplexer und beschränkte sich nicht nur auf eine Götterangleichung oder die Bereitstellung eines vollkommenen Körpers.

Wie die Münchner Kopffragmente zeigen, teilen die kaiserzeitlichen Mumienmasken zwar einige Trachtelemente mit ihren pharaonischen bis ptolemäischen Vorläufern (vgl. die Abbildungen in STADLER 2004), wie beispielsweise die dreiteilige

Perücke bei den Männermasken ÄS 13 und 800 (Abb. 5) – davon zeugen jeweils parallele Linien zu beiden Seiten des Halses. Die Darstellungen zeigen zusätzlich aber auch einen breiten Streifen von Eigenhaar, das unter dem weit zum Hinterkopf zurückgeschobenen Rand der Perücke hervortritt (oder im Falle der Frauendarstellungen den gesamten Kopf bedeckt). Dieses Eigenhaar ist meist entsprechend einer zeitgenössischen Mode frisiert, wie sie im gesamten römischen Reich weit verbreitet war. Man kann hier etwa die Frisur von ÄS 14 (Abb. 4) mit Portraits der Domitia (DALTRÖP / HAUSMANN / WEGENER 1966, Taf. 54a), Tochter des Flavien-Kaisers Domitian vergleichen, der in der zweiten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. regierte. Und die dichte Kappe krauser Locken von ÄS 800 (Abb. 5) ähnelt den offiziellen Portraittypen des Domitian (DALTRÖP / HAUSMANN / WEGENER 1966, Taf. 28a). Doch damit nicht genug, ÄS 1070 weist zu beiden Seiten des Halses einen erhabenen Stuckrand auf (Abb. 12. und 13). Der Vergleich mit einer vollständig erhaltenen Mumienmaske in Grenoble (arachne.dainst.org/entity/6866951) zeigt, dass es sich dabei um einen Mantel handelt, der über die Schultern



Abb. 12: ÄS 1070, Vorderseite, © SMÄK, Foto: Asja Müller.

drapiert ist. Darunter trägt die Dargestellte eine Tunika mit Clavi, den beiden typischen Verzierungsstreifen der römischen Kaiserzeit. Um den Hals von ÄS 1070 schlingt sich eine schwere vergoldete Kette, die wohl Realexemplare aus Goldgliedern meint. Ihre Ohrläppchen schmücken sog. Traubenohrringe, wie man sie ebenfalls in Gold ausgeführt im römischen Ägypten gefunden hat (FINNEISER ET AL. 2015, 47, Abb. 37). Dies alles zeigt demnach, dass die Mumienmasken Angehörige jedes Geschlechtes und Lebensalters in einer real getragenen Tracht darstellten. Sie kommunizierten den antiken Betrachterinnen und Betrachtern, dass die Verstorbenen einen Status als Elitemitglied des römischen Kaiserreiches beanspruchten, denn nur solche konnten sich so aufwendige Frisuren, reich verzierte Gewänder und kostbaren Schmuck aus Edelmetall leisten.

Diese lebensweltliche Repräsentationsfunktion der Stuckmasken, die bei früheren Mumienmasken bis hin zur ptolemäischen Zeit so nicht nachweisbar ist, und sich im römischen Ägypten bei vielen Bestandteilen der Mumiendekoration



Abb. 13: ÄS 1070, rechte Seite, © SMÄK, Foto: Asja Müller.

ausgeprägt hat (RIGGS 2005, 245–256), geht gleichzeitig einher mit einem Wandel in der Sichtbarkeit und Zugänglichkeit der Maskenmumien im Grab. Bedauerlicherweise verfügen wir bei den Münchner Masken nur über sehr allgemeine Daten zur Erwerbsgeschichte. Wir wissen, dass diese Sammlung aus ganz unterschiedlichen Quellen zusammengeführt worden ist – das gilt selbst für die beiden Masken ÄS 14 und 800 mit ihren sehr ähnlichen Gesichtszügen. ÄS 1070 ist Anfang des 20. Jhs. aus der umfangreichen Sammlung des Antikenhändlers Theodor Graf angekauft worden (GRIMM 1974, 31–32; BIERBRIER 2012, 219–220); ÄS 795, 798, 799 und 800 stammen aus der Sammlung des Archäologen Paul Arndt (LULLIES). ÄS 13 und 14 waren Teil des Königlichen Antiquariums; ÄS 7088 und 7156 wurden aus dem Kunsthandel angekauft. Bei keinem dieser Erwerbungsverfahren wurde der Fundort in Ägypten überliefert. Das Material (Stuck) und die Gesamtform dieser Objekte (Kasten- und Zungenmasken) macht es jedoch mehr als wahrscheinlich, dass die Münchner Stuckköpfe in zwei in oder um die beiden Nekropolen von Tuna el-Gebel und Antinoopolis in Mittelägypten ansässigen Werkstätten bzw. Werkstattgruppen hergestellt worden sind (MÜLLER 2017, 132–136; MÜLLER 2021, 180–187). Dank jüngerer, sorgfältig dokumentierter Ausgrabungen in beiden Nekropolen, einerseits durch das *joint project* der Universitäten Kairo und München (FLOSSMANN 2010) sowie ein weiteres Projekt des Landesmuseums Hannover (LEMBKE 2015) und andererseits durch die Grabungen der Università degli Studi di Firenze (HEIDEL 2012/2013), sind wir mittlerweile einigermaßen gut über die Kontexte informiert. Es zeigt sich recht deutlich, dass die zu den Münchner Masken gehörigen Mumien wohl in hausförmigen Gräbern aus Lehmziegeln gelegen haben, die mit Türen verschlossen worden sind, für Angehörige und Freunde der Verstorbenen also wiederbetretbar blieben. Außerdem waren viele der Mumien ohne Särge oder Sarkophage auf Bänken oder hölzernen Betten aufgebahrt. Und

Trink- und Essgeschirr sowie Kochinstallationen und aufgemauerte oder tragbare Altäre sprechen für Bankette und Opferhandlungen im Grab, d. h. in direkter Nähe zu den Toten (MÜLLER 2021, 210–211).

Das alles steht in deutlichen Kontrast zu früheren Kontexten, in denen die Mumien in unterirdischen Kammern bestattet worden sind, die danach versiegelt wurden, also nicht mehr betreten werden konnten (vgl. z. B. die Situation im ptolemäischen Tuna el-Gebel: LEMBKE 2015, 6–8; AWAD 2020, 87–89). Offenbar sollte man die Maskenmumien zur Kaiserzeit sehen können – daher auch der Verzicht auf einen Sarg. Vor dem Hintergrund der lebensweltlichen Repräsentationsfunktion der Mumienmasken scheint das auch völlig logisch, denn eine solche Repräsentation gelingt natürlich nur, wenn die Grabbesucher freie Sicht auf die Mumien hatten. Tatsächlich scheint das aber sogar nur die Hälfte der Gleichung gewesen zu sein – Gesehenwerden war wichtig, ganz zweifellos. Die Mumienmasken gingen hier aber noch einen Schritt weiter, indem sie ihren jeweiligen Verstorbenen erlaubten, mit den Lebenden in Interaktion zu treten. Dies lässt sich sehr gut anhand der Maske ÄS 1070 nachvollziehen. Deren aus Glasplättchen bestehende Augen wirken nicht nur sehr lebendig (Abb. 9), sie sind auch im Verhältnis zur Gesichtsoberfläche in einem schrägen Winkel angekippt (Abb. 12. und 13). Außerdem ist der Kopf deutlich über das darunter zu rekonstruierende Brustpaneel angehoben (Abb. 2). Bei einer Positionierung der Maske auf einer liegenden Mumie bedeutet das also, dass sich Maskenmumie und Betrachterinnen bzw. Betrachter im Rahmen der Rituale bei Bestattung und Totenkult in die Augen sehen konnten.

Wir können unsere Untersuchung der Münchner Stuckköpfe also mit der Feststellung beschließen, dass ihnen in der Antike je nach Verwendungszusammenhang ganz unterschiedliche Funktionen

und Status zugeschrieben worden sind: Beim Herstellungsprozess war das ein reiner Objektstatus, dem jedoch ein gewisses Lebendigkeitspotential und auch Individualität inne gewohnt hat – schließlich waren sie mit Absicht möglichst lebensnah und mit einem vollkommenen, von anderen Objekten derselben Serie deutlich unterscheidbarem Körper gestaltet worden. Bei den rituellen Rezeptionen in der Balsamierungshalle wurden die magischen Funktionen der Mumienmaske aktiviert, sodass sie ihre Trägerinnen und Träger nun mit Sehfähigkeit ausstatten, beleben und vergöttlichen konnte. Und beim Bestattungsvorgang im Grab sowie im nachfolgenden Totenkult kommunizierte das Erscheinungsbild der Maske gleichzeitig und ermöglichte einen (visuellen) Austausch mit lebensweltlichen Ritualakteuren.

Ungeachtet ihres neuerlichen Objektstatus, ist es also diese letztere Funktion der Mumienmaske, die bis in die heutige Zeit ausgreift. Nun sind allerdings die modernen Museumsbesucherinnen und -besucher an die Stelle antiker Ritualakteure getreten ■

Literaturverzeichnis

ASSMANN 2004

Assmann, Jan, *Ägyptische Geheimnisse*, München 2004.

AUFÈRE 1991

Aufrère, Sydney, *L'univers minéral dans la pensée égyptienne 2. L'intégration des minéraux et des „Trésors“ dans la marche de l'univers et dans la vie divine*, Kairo 1991.

AWAD 2020

Awad, Fathy, *The Development of Burial Types at Tuna el-Gebel During the Graeco-Roman Era*, in: Flossmann-Schütze, Mélanie C. / Hoffmann,

Friedhelm / Schütze, Alexander (Hg.), *Tuna el-Gebel – eine ferne Welt. Tagungsband zur Konferenz der Graduate School „Distant Worlds“ vom 16. bis 19.1.2014 in München, Tuna el-Gebel 8, Vaterstetten 2020, 87–109.*

BIERBRIER 2012

Bierbrier, Morris L., *Who was Who in Egyptology*, London 2012, 4. Auflage.

BOLSHAKOV 1997

Bolshakov, Andrey O., *Man and His Double in Egyptian Ideology of the Old Kingdom*, Studien zu Geschichte, Kultur und Religion Ägyptens und des Alten Testaments 37, Wiesbaden 1997.

DALTROP / HAUSMANN / WEGENER 1966

Daltrop, Georg / Hausmann, Ulrich / Wegener, Max, *Die Flavier. Vespasian, Titus, Domitian, Nerva, Julia Titi, Domitilla, Domitia, Herrscherbild 2, 1*, Berlin 1966.

FICK 2001

Fick, Sabine M. E., *Goldmasken. Ein Mittel aus dem weiten Feld des Analogiezaubers?*, in: Haider, Peter W. / Rollinger, Robert (Hg.), *Althistorische Studien im Spannungsfeld zwischen Universal- und Wissenschaftsgeschichte. Festschrift für Franz Hampl gedacht zum 90. Geburtstag am 8. Dezember 2000*, Stuttgart 2001, 54–66.

FINNEISER ET AL. 2015

Finneiser, Klaus / Helmbold-Doyé, Jana / Jancziak, Jessica / Zorn, Olivia, *Alltag – Luxus – Schutz. Schmuck im Alten Ägypten, Sonderschriften der Ägyptischen Sammlung 3*, Berlin 2015.

FLOSSMANN 2010

Flossmann, Mélanie C., *Das schöne Begräbnis im römerzeitlichen Ägypten. Ein neu entdecktes Grab in Tuna el-Gebel*, in: Sokar 21, 2010, 86–93.

GRIMM 1974

Grimm, Günter, Die römischen Mumienmasken aus Ägypten, Wiesbaden 1974.

HEIDEL 2012/2013

Heidel, James B., The Antinoupolis Oracle. The Newsletter of the Antinoupolis Foundation 2, 2012/2013, 1–15, <<https://kdstrutt.files.wordpress.com/2013/03/oracle002.pdf>> (14.10.2022).

LEMBKE 2015

Lembke, Katja, Die Petosiris-Nekropole von Tuna el-Gebel, in: Lembke, Katja / Prell, Silvia (Hg.), Die Petosiris-Nekropole von Tuna el-Gebel I, Tuna el-Gebel 6, Vaterstetten 2015, 2–17.

LULLIES 1988

Lullies, Reinhard, Paul Arndt 1865–1937, in: Lullies, Reinhard / Schiering, Wolfgang (Hg.), Archäologenbildnisse. Porträts und Kurzbiographien von Klassischen Archäologen deutscher Sprache, Mainz 1988, 158–159.

LÜSCHER 1998

Lüscher, Barbara, Untersuchungen zu Totenbuch Spruch 151, Studien zum Altägyptischen Totenbuch 2, Wiesbaden 1998.

MINAS-NERPEL 2006

Minas-Nerpel, Martina, Der Gott Chepri. Untersuchungen zu Schriftzeugnissen und ikonographischen Quellen vom Alten Reich bis in griechisch-römische Zeit, Orientalia Lovaniensia Analecta 154, Leuven 2006.

MÜLLER 2017

Müller, Asja, Provenancing Roman Period Mummy Masks. Workshop Groups and Distribution Areas, in: Tomorad, Mladen / Popielska-Grzybowska, Joanna (Hg.), Egypt 2015. Perspectives of Research. Proceedings of the Seventh European Conference of Egyptologists. 2nd-7th June 2015, Zagreb, Croatia, Archaeopress Egyptology 18, Oxford 2017, 127–145.

MÜLLER 2021

Müller, Asja, Ägyptens schöne Gesichter. Die Mumienmasken der römischen Kaiserzeit und ihre Funktion im Totenritual, Archäologische Forschungen 39, Wiesbaden 2021.

RIGGS 2005

Riggs 2005, The Beautiful Burial in Roman Egypt. Art, Identity, and Funerary Religion, Oxford Studies in Ancient Culture and Representation, Oxford 2005.

STADLER 2004

Stadler, Martin Andreas, Ägyptische Mumienmasken in Würzburg (Schenkung Güttele), Wiesbaden 2004.

TÖPFER 2015

Töpfer, Susanne, Das Balsamierungsritual. Eine (Neu-)Edition der Textkomposition Balsamierungsritual (pBoulaq 3, pLouvre 5158, pDurham 1983.11 + pSt. Petersburg 18128), Studien zur spätägyptischen Religion 13, Wiesbaden 2015.

OBJEKTE

„HIER BIN ICH, ICH ERLEDIGE DAS SCHON!“ USCHEBTIS IM SMÄK - NEUES VOM INSCRIFTEN- PROJEKT

FRAUKE PUMPENMEIER

Mit obigen Worten sollten sich Uschebtis als Stellvertreter zum Dienst melden, wenn ihr „Herr“ im Jenseits zum Dienst aufgerufen worden war: Eine Art „Fron“ war nicht nur Bestandteil des diesseitigen Alltags im alten Ägypten, sondern auch der Jenseitsvorstellungen - und so wenig Lust man auch auf die Arbeit haben mochte, so wenig konnte und wollte man sich dieser Verpflichtung entziehen, schließlich war sie ein „Dienst an der Gesellschaft“ und trug somit zur Aufrechterhaltung der Weltordnung Maat bei. Uschebtis waren deshalb seit dem Neuen Reich unverzichtbarer Bestandteil einer Grabausstattung, deren ideale Anzahl im Grab von zunächst nur ein oder zwei Exemplaren im Laufe der Zeit auf mehrere Hundert stieg.

Die Statuetten des Mittleren und des Neuen Reichs wurden als „Schabti“ oder „Schawabti“ angesprochen, wobei die Bedeutung dieser Worte wohl schon damals nicht mehr bekannt war. „Uschebti“, mit deutlichen Anklängen an das Verb *wšb* - antworten, setzte sich erst ab dem Ende des Neuen Reiches durch (SCHNEIDER 1977, 135–139; SCHLÖGL / BRODBECK 1990, 15–25). Es wird hier auch als Gattungsbegriff benutzt.

Im SMÄK sind gut 350 Uschebtis inventarisiert, von denen etwa die Hälfte eine erhaltene Beschriftung aufweist. Im Rahmen des Inschriftenprojektes spielen die Uschebtis insofern eine wichtige Rolle, als die darauf überlieferten Namen und Titel nicht nur das Denkmälerspektrum bereits aus anderen Quellen bekannter Personen ergänzen, sondern darüber hinaus das historisch greifbare soziale Spektrum um eine Gruppe von Personen

erweitern, denen eine „Verstetigung des Namens“ mit Hilfe anderer (aufwendigerer) Denkmäler nicht möglich gewesen war (CHAPPAZ 2022).

Derzeit werden alle Uschebtis nicht nur als Textträger, sondern als archäologische Objekte von Nora Kuch und mir umfassend dokumentiert. Dazu gehören neben der Aufnahme grundlegender Informationen zu Material, Maßen und Erhaltungszustand die Beschreibung formaler Details wie Armhaltung, Haar- und Bartgestaltung sowie applizierte Attribute, aber auch die Suche nach Indizien zu Herstellungs- und Nutzungsprozessen. Etwa die Hälfte der Uschebtis ist derzeit in Vitrinen in den Räumen „Jenseitsglauben“, „Kunst-Handwerk“ und „Fünf Jahrtausende“ ausgestellt und kann nur bearbeitet werden, wenn das Museum für das Publikum geschlossen ist. Die Dokumentation der im Depot befindlichen Uschebtis ist bereits abgeschlossen, eine vollständige Bearbeitung der ausgestellten Objekte bis Jahresende avisiert. In den kommenden Monaten soll auch eine fotografische Dokumentation durch Roy Hessing erfolgen.

Vorläufer der Uschebtis sind bereits aus der ersten Zwischenzeit (ca. 2120–2040 v. Chr.) bekannt, noch in römischer Zeit (nach 30 v. Chr.) fanden sie als Grabbeigabe Verwendung. Erfreulicherweise finden sich unter den Exemplaren im SMÄK Vertreter der meisten charakteristischen Typen, die sich im Laufe dieses langen Zeitraumes entwickelten.

Eine Vorform der Uschebtis sind Ritualstatuetten in Form eines unbedeckten menschlichen Körpers aus Lehm oder Wachs, die in Binden gewickelt und in einen Modellsarg gelegt wurden (Abb. 1). Im fortgeschrittenen Mittleren Reich (ab ca. 1840 v. Chr.) erhalten die Statuetten ihre Mumienform (Abb. 2).

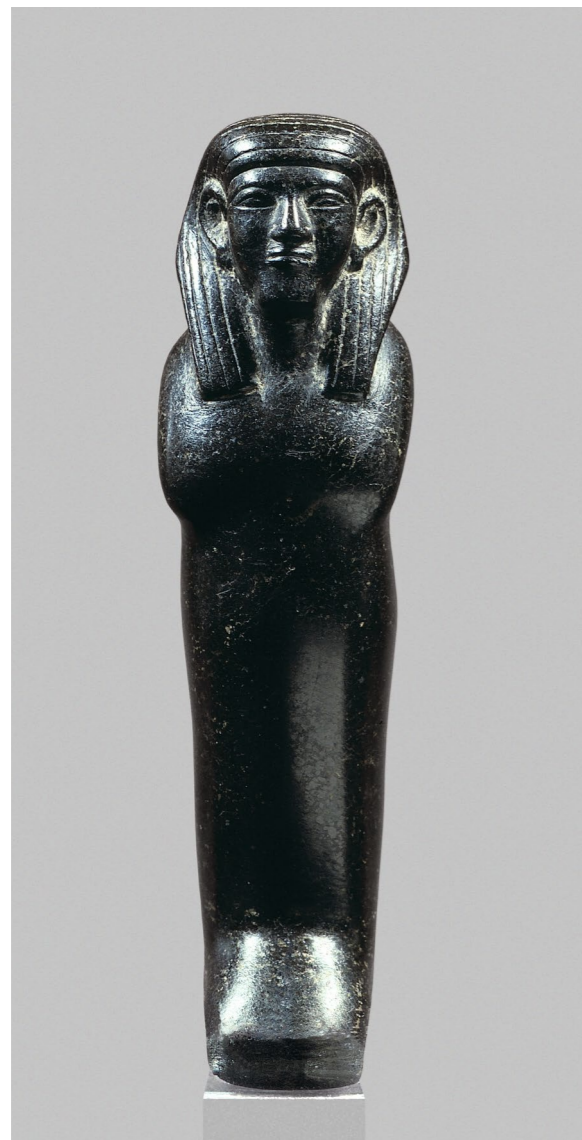


Abb. 2: Mumienförmige Statuette, Hartgestein © SMÄK, ÄS 6937, Foto: Marianne Franke.



Abb. 3: Stick shabti, Holz © SMÄK, ÄS 1069, Foto: Marianne Franke.

Die ersten Belege für den „Spruch, um zu veranlassen, dass Schabtis die Arbeit erledigen für ihren Herrn in der Nekropole“ finden sich in Särgen als Bestandteil der Sargtexte. Später ist das Formular den Statuetten direkt aufgeschrieben, aber auch als Spruch 6 Bestandteil der Totenbuch-Papyri:

„Oh ihr Schabtis, wenn der Osiris N.N. zur Verrichtung irgendeiner Arbeit eingeteilt wird, die man dort im Totenreich tut, entsprechend seinem Anteil, weise du dich zu, zu jeder Zeit, in der man tätig ist, um die Felder zu bepflanzen, um die Ufer zu bewässern, um Sand von Westen nach Osten überzusetzen. 'Hier bin ich, ich werde (es) tun', sollst du sagen.“ (TOTENBUCH-PROJEKT 2022)

Zum Beginn des Neuen Reiches ist aus der westthebanischen Nekropole von Dra Abu el-Naga die Verwendung sogenannter „stick-shabtis“ bekannt (Abb. 3). Diese summarisch aus Holz gearbeiteten



Abb. 1: Anthropeide Ritualstatuette, Wachs © SMÄK, ÄS 6085, Foto: Marianne Franke.



Abb. 5: Kopffragment eines Schabti des Echnaton, Sandstein © SMÄK, ÄS 8051, Foto: Marianne Franke.

Abb. 4: Schabti Sethos' I., mit Pech überzogenes Holz © SMÄK, ÄS 446, Foto: Marianne Franke.

Statuetten waren nicht Teil des Grabinventars, sondern wurden im Rahmen von Festen im Hof des Grabes deponiert. Einige der Aufschriften benennen explizit einen Familienangehörigen, der die Arbeitsverpflichtung des Grabinhabers übernehmen soll (WHELAN 2007).

Seit dem Neuen Reich (ca. 1550–1070 v. Chr.) sind auch königliche Schabtis bekannt, Sethos I. ist eine vierstellige Anzahl von Statuetten zugeschrieben. Das SMÄK besitzt hiervon 17 Exemplare, die sich in ihrer Beschriftung nicht von den zeitgleichen privaten Statuetten unterscheiden (Abb. 4). 16 sind aus Holz gefertigt, das mit Pech überzogen ist, Spuren einer rituellen Praxis, die auch auf anderen Objekten aus Königsgräbern und einigen privaten Schabtis des Neuen Reichs erhalten sind.

Zwei Schabtis Amenophis' III. im SMÄK sind mit einem für diesen König spezifischen Formular beschriftet, das die Übernahme der Arbeitsleistung mit der Versorgung des Königs mit Opferbroten verbindet. Dazu werden „Götter an der Seite des Allherrn“ angerufen, die als Mittler die Versorgung des Königs in spezifischen Festkontexten sicherstellen sollen.

In der Amarnazeit implizierte die Fokussierung des Glaubens auf den Sonnengott Aton nicht nur einen „Ausschluss“ der jenseitigen Götter, sondern auch der damit verbundenen Vorstellungswelten. Gleichwohl sind aus dieser Zeit zahlreiche königliche und private Schabtis erhalten, darunter ein Kopffragment, das Echnaton zugeschrieben wird (Abb. 5). Die Amarna-Schabtis sind insofern ein deutlicher Indikator für die vielseitige Funktion der Schabtis als ergänzende Körperbilder, die zur Versorgung der Besitzenden beitragen (WIDMAIER 2008). Die große Bedeutung des belebenden Lichts für die Verstorbenen ist aus den Unterweltbüchern gut bekannt. Bereits seit dem frühen Neuen Reich indiziert der vor allem auf Schabtis zu findende *shd*-Vermerk deren besonderes Potential als Empfänger dieser Lichtenergie.

Die charakteristischen Werkzeuge der Uschebtis, zwei Hacken und ein oder zwei Tragesäcke, werden in der mittleren 18. Dynastie als separat gefertigte Modelle beigegeben, seit der Zeit Thutmosis' IV. zumeist direkt aufgemalt oder im Relief appliziert (VAN BOMMEL 2022). Für alle Fälle gerüstet ist der Schabti der Aschsedjemsen (Abb. 6), der auf der Rückseite neben drei Taschen noch einen trapezförmigen Korb sowie ein Joch mit zwei Wasserbeuteln trägt.

In die frühere Ramessidenzeit datieren Schabtis in der „Tracht der Lebenden“ mit Duplex-Perücke und plissiertem Gewand, die das in der Funerärliteratur beschriebene „Herauskommen am Tage“ evozierten. Bei diesem Typ können die Hände wie bei den mumienförmigen Exemplaren über der Brust gekreuzt sein oder in einem „Betgestus“ flach auf den Schurz gelegt. Die Körperformen des Schabti des Tjay zeigen noch deutliche Anklänge an die Amarnazeit (Abb. 7).

Nur aus der fortgeschrittenen 20. Dynastie bekannt ist eine Gruppe von Schabtis aus mit Wachs bemaltem Kalzitalabaster, deren Körperformen nur summarisch angedeutet sind („contour perdu“). Das SMÄK besitzt sechs dieser Schabtis, darunter einen mit Kartuschen Ramses' VI. (Abb. 8). Die Gestaltung ist sicherlich nicht als Folge künstlerischen Unvermögens zu werten, sondern muss als Ausdruck eines spezifischen rituellen Potentials gelesen werden.

Zum Ende des Neuen Reiches zeigen die nun explizit als solche bezeichneten Uschebtis einen grundlegenden Wandel in ihren Erscheinungsformen. Im Idealfall gibt es für jeden Tag des Jahres einen mumienförmigen „Arbeiter“, in Trupps zu je zehn organisiert, denen jeweils ein mit Schurz, Duplex-Perücke und Peitsche ausgezeichnete „Aufseher“ vorgesetzt war. Solche

Uschebtis, aus blauer Fayence gefertigt, wurden in sehr großer Zahl in den thebanischen Cachettes der 21. Dynastie gefunden. Eine kostengünstige Alternative waren Uschebtis aus ungebranntem Nilton, die über einer weißen Grundierung mit einem blaugrünen Farbüberzug versehen waren, wie bspw. die Uschebtis des Padiese (Abb. 9, 10). Charakteristisch für Uschebtis dieser Zeit ist eine Stirnbinde, die auf der Rückseite zu einer Schleife gebunden ist.



Abb. 6: Arbeitsfoto des Schabti der Aschsedjemsen, bemalter Kalkstein, © SMÄK, ÄS 1204, Foto: Frauke Pumpenmeier.



Von links oben nach rechts unten:

Abb. 7: Arbeitsfoto des Schabti des Tjay, bemaltes Holz, © SMÄK, ÄS 424, Foto: Frauke Pumpenmeier.

Abb. 8: „Contour perdu“-Schabti Ramses' VI., mit Wachs dekoriertes Kalzitalabaster, © SMÄK, ÄS 606, Foto: Marianne Franke.

Abb. 9: Arbeiteruschabti des Padiese, ungebrannter Nilton mit weißer Grundierung und blaugrünem Überzug, © SMÄK, ÄS 180, Foto: Marianne Franke.

Abb. 10: Aufseheruschabti des Padiese, ungebrannter Nilton mit weißer Grundierung und blaugrünem Überzug, © SMÄK, ÄS 183, Foto: Marianne Franke.



Das bevorzugte Material für Uschebtis seit der Dritten Zwischenzeit (ca. 1070–746 v. Chr.) war blaugrüne Fayence, die sowohl in ihrer Leuchtkraft als auch in ihrer Farbsymbolik ein Maximum an regenerativem Potential verkörperte. Im Rahmen der Dokumentation stellt die Leuchtkraft des Materials den Fotografen allerdings vor eine besondere Herausforderung, der nur mit speziellen Filtern begegnet werden kann.

In der 25. Dynastie waren sehr qualitativ gefertigte Uschebtis aus Hartgestein beliebt. Sieben Uschebtis des obersten Ritualisten Petamenophis (Abb. 11) im SMÄK sind teils aus Serpentin, teils aus glasiertem Steatit gefertigt.



Abb. 11: Uschebti des Petamenophis, Serpentin, © SMÄK, ÄS 389, Foto: Marianne Franke.

In der Spätzeit (ca. 746–332 n. Chr.) ist die Ikonografie der Uschebtis weitgehend vereinheitlicht: Es gibt keine „Aufseher“ mehr, und auch die bei älteren Exemplaren öfter zu beobachtenden weiblichen Attribute sind nicht mehr belegt. Neue kanonische Elemente auch für die nicht-königlichen Uschebtis sind der lange, an der Spitze aufgerollte Götterbart, Basisplatte und Rückenpfeiler. Ausgerüstet sind diese Uschebtis mit zwei unterschiedlichen Hacken: Eine mit kurzem, eine mit langem Blatt; letztere wird zusammen mit einem Seil gehalten, an dessen Ende über der Schulter ein kleines Säckchen hängt. Diese Ikonografie zeigen auch die zehn Uschebtis des königlichen Sieglers Horudja (Abb. 12).

Aus dem Übergang der dynastischen zur ptolemäischen Zeit sind einige Uschebtis mit zweifarbig blauer Glasur bekannt, so der Uschebti des memphitischen Hohepriesters Udjat-Schu (Abb. 13).

In die ptolemäische Zeit datieren drei Uschebtis eines Imenirdis-anch (Abb. 14), deren Aufschrift dem Wunsch nach wiederbelebender Solarenergie individuellen Ausdruck verleiht: *„Rezitation durch Osiris-Chontamenti, indem er veranlasst, dass beschienen wird der Osiris NN“*.

Die Fayence-Uschebtis der Spätzeit wurden mit Hilfe zweiteiliger Model sorgfältig ausgeformt. Ein Großteil der Exemplare wurde seit dem späteren Neuen Reich jedoch zügig aus einteiligen Modeln gezogen (Abb. 15), die Rückseiten nur grob geglättet.

Ihrer Funktion als Ergänzungsleib des Verstorbenen angemessen wurden Uschebtis „verpackt“: Im Mittleren und Neuen Reich waren sie oft in einen Modellsarg gelegt (Abb. 16) oder in Schreine gestellt, mit wachsender Anzahl wurden später Sammelbehältnisse in Form keramischer Gefäße oder hölzerner Kästen üblich.



Von links oben nach rechts unten:

Abb. 12: Uschebti des Horudja, Fayence © SMÄK, ÄS 592, Foto: Marianne Franke.

Abb. 13: Uschebti des Udjat-Schu, Fayence © SMÄK, ÄS 616, Foto: Marianne Franke.

Abb. 14: Uschebti des Imenirdis-anch, Fayence © SMÄK, ÄS 190, Foto: Marianne Franke.

Abb. 15: Uschebti-Model, gebrannter Nilton © SMÄK, ÄS 1197, Foto: Marianne Franke.

Abb. 16: Schabtisarg, bemaltes Holz © SMÄK, ÄS 8005, Foto: Marianne Franke.



Leider sind für kaum einen der Uschebtis im SMÄK die genauen Fundumstände bekannt. Uschebtis konnten nicht nur im Grab der Uschebtibesitzer*innen, sondern auch in Gräbern anderer Personen und an heiligen Plätzen deponiert werden, was einen weiteren Hinweis darauf gibt, dass sich ihre Stellvertreterfunktion nicht nur auf jenseitige Arbeitsverpflichtungen beschränkte. Vielmehr ermöglichten Uschebtis als Verkörperungen der dargestellten Verstorbenen diesen zumindest im Jenseits, „auf mehreren Hochzeiten gleichzeitig zu tanzen“, in dem sie ihre Stellvertreter als multifunktionale Ritualstatuetten in sozial und kultisch relevante Kontexte außerhalb ihrer eigenen Gräber auf ewig integrierten. Eine solche „extrasepulkrale“ Deponierung ist beispielsweise für den Schabti des Prinzen Chaemwese (Abb. 17) zu vermuten: Die Perücke mit Seitenlocke unterstreicht die Rolle des Prinzen als *stm*-Priester, der für mehrere Apis-Bestattungen im Serapeum verantwortlich zeichnete und dort zusammen mit zahlreichen weiteren Mitarbeitern des Serapeums mehrere Hundert Schabtis deponierte (Bovot 2016).

In der 25. Dynastie ließ sich der kuschitische Herrscher Taharqa (Abb. 18) für seine Bestattung in Nuri nicht nur von der ägyptischen Grabform „Pyramide“ inspirieren, in dieser Anlage fanden sich auch mehr als 1000 Uschebtis des Herrschers (PERZLMEIER 2021). Die Uschebtis der kuschitischen Königsfamilie stehen formal klar in ägyptischer Tradition, sind in ikonografischen Details jedoch von den ägyptischen Exemplaren zu unterscheiden. Zudem waren sie, anders als die gleichzeitigen ägyptischen Exemplare, nicht gemeinsam in einem Holz- oder Keramikbehälter im Grab deponiert, sondern in mehreren Kammern entlang der Grabwände aufgestellt. Den kuschitischen Uschebtis ist daher eine Funktion als „Beschützer der Mumie“ zugeschrieben worden.

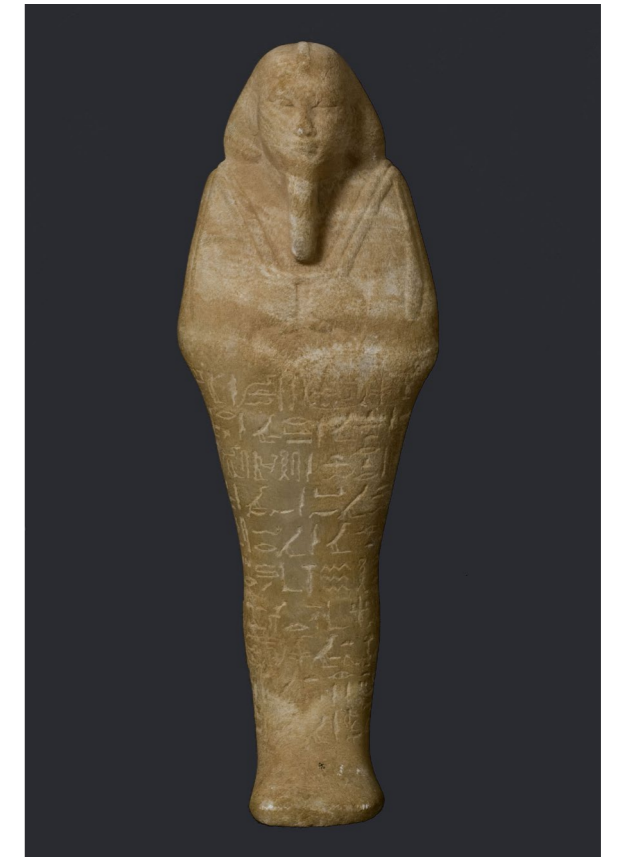


Abb. 18: Uschebti des Taharqa, Kalzitalabaster © SMÄK, ÄS 7902, Foto: Marianne Franke.

In den kommenden Monaten sollen alle Uschebtis im SMÄK nicht nur als Kunst-Objekte und Textträger dokumentiert, sondern möglichst weitgehend in ihren kulturellen Kontexten verortet werden, um ihrer formalen wie funktionalen Vielfalt angemessene Beachtung zu geben. ■

Abb. 17: Schabti des Prinzen Chaemwaset, Fayence © SMÄK, ÄS 4842, Foto: Marianne Franke.

Literatur

VAN BOMMEL 2022
van Bommel, Dik, www.ushabtis.com (07.10.2022).

BOVOT 2016
Bovot, Jean-Luc, Les serveurs funéraires du Sérapeum au Louvre, in: *Égypte, Afrique & Orient* 82, 2016, 13–42.

CHAPPAZ 2022
Société d'Égyptologie, Geneve, <https://www.seg-web.ch/index-shabtis> (18.10.22).

PERZLMEIER 2021
Perzlmeier, Christian, 1001 oder doch mehr? Die Uschebti des Taharqa, in: *MAAT - Nachrichten aus dem Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst München* 20, 2021, 33–38.

SCHLÖGL / BRODBECK 1990
Schlögl, Hermann A. / Brodbeck, Andreas, Ägyptische Totenfiguren aus öffentlichen und privaten Sammlungen der Schweiz, *Orbis Biblicus et Orientalis, Series Archeologica*, 7, Göttingen 1990.

SCHNEIDER 1977
Schneider, Hans D., Shabtis. An Introduction to the History of Ancient Egyptian Funerary Statuettes with a Catalogue of the Collection of Shabtis in the National Museum of Antiquities at Leiden, 3 Bd., Leiden 1977.

TOTENBUCH-PROJEKT 2022
Totenbuch-Projekt, <https://totenbuch.awk.nrw.de/spruch/6> (07.10.2022).

WHELAN 2007
Whelan, Paul, Mere Scraps of Rough Wood? 17th–18th Dynasty Stick Shabtis in the Petrie Museum and Other Collections, London 2007.

WIDMAIER 2008
Widmaier, Kai, Überlegungen zu den königlichen Uschebti aus Amarna, in: Peust, Carsten (Hg.), *Miscellanea in honorem Wolfhart Westendorf*, Göttinger Miszellen Beiheft 3, 2008, 153–160.

INTERVIEW**MULTISPEKTRALFOTOGRAFIE IM MUSEUM
MÉLANIE FLOSSMANN-SCHÜTZE IM GESPRÄCH
MIT ROY HESSING**

MÉLANIE FLOSSMANN-SCHÜTZE / ROY HESSING



Abb. 1: Roy Hessing, © Diana Hessing.

Der Fotograf Roy Hessing (Abb. 1) arbeitet regelmäßig als freiberuflicher Fotograf in verschiedenen Projekten für das SMÄK.

Mélanie Flossmann:

Du arbeitest schon länger in Deutschland und hast Dich vor allem auf die Museumsfotografie spezialisiert. Wie bist Du dazu gekommen?

Roy Hessing:

Im Jahr 2001 bin ich von den Niederlanden (Umgebung Amsterdam) nach München umgezogen. An

der Ludwig-Maximilians-Universität konnte ich als Multimedia Engineer u.a. eine Server-Bilddatenbank aufbauen und bin dann im Jahr 2007 meiner Leidenschaft, der Fotografie, nachgegangen und arbeite seitdem als Teilzeit-Fotograf für das Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke.

MF:

Du bist vielseitig. Welche Fachgebiete in der Fotografie beherrscht Du?

RH:

Ich bin ein Perfektionist und interessiert an Themen, wie zum Beispiel Farbmanagement für Farbtreue und Lichtsetzung für plastisches und ästhetisches Modellieren mit Licht. Weiterhin habe ich mich auf die Multispektralfotografie spezialisiert. Mit einer modifizierten Kamera ist es möglich, Ultraviolett-Reflektionsfotos und Infrarotfotos aufzunehmen. Es ist wirklich sehr interessant und zugleich faszinierend, dass man so das Unsichtbare sichtbar machen kann (Abb. 2 und 3). Ultraviolett-Fluoreszenz ist etwas einfacher und sogar mit einer normalen Kamera und UV-Licht zu realisieren.

MF:

Auf welche Objekte kann man diese Art der Fotografie anwenden?

RH:

Das ist beispielsweise für Gemälde, Zeichnungen, Holzobjekte, Bemalungen auf Naturstein möglich, aber auch für Blüten und Tiere. Es gibt nämlich viele Tiere, wie Vögel, Reptilien und Fische, die auch im Ultraviolett-Bereich sehen können.

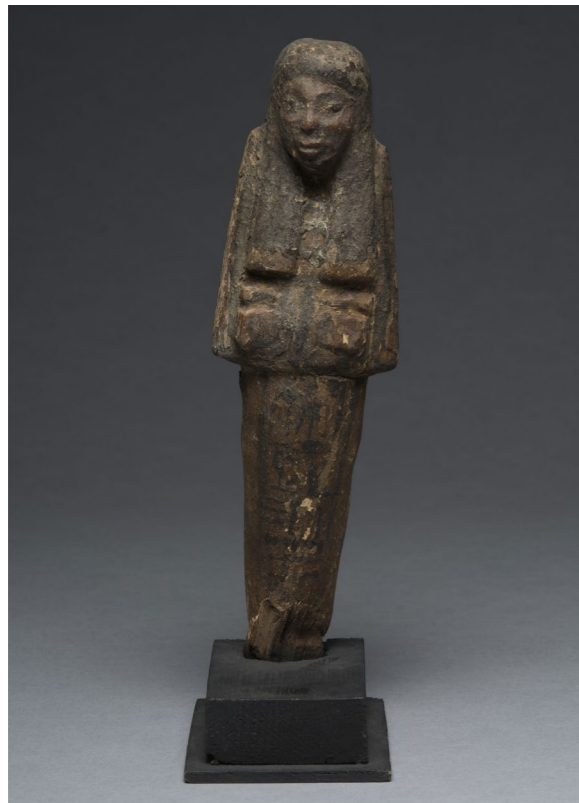


Abb. 2: Klassische Fotoaufnahme, © SMÄK, ÄS 8018, Foto: Marianne Franke.

MF:

Kannst Du auch noch etwas über Deine anderen Aktivitäten erzählen? Du gibst auch Workshops, bist Galerist und im Vorstand der Deutschen Gesellschaft für Photographie ...

RH:

Genau, ich gebe Tagesworkshops für Museumsmitarbeitende. Dabei wird an einem Tag ziemlich viel besprochen, gezeigt und geübt. Themen sind u.a. Theorie der digitalen Fotografie, Kamerafunktionen mit Beispielen, Objektive, Licht und Farbtreue, Software und Speichern der Dateien. Zudem werden einfache, kostengünstige Lösungen bis hin zu professionellen Systemen besprochen.

Das Ziel ist ein effizienter Workflow und dass die Mitarbeitenden verstehen, was sie tun und Andere bei Anschaffungen beraten können.

An der Münchner Freiheit in München habe ich vor zwei Jahren die Galerie Gopho – Gallery of Photography and Contemporary Art – gegründet. Dort zeige ich Fotografien, die selbstverständlich



Abb. 3: Multispektralaufnahme, © SMÄK, ÄS 8018, Foto: Roy Hessing.

auch zu kaufen sind. Bis 3. Dezember 2022 gibt es S/W-Fotografien von Michael Friedel mit dem Titel „Rainer Werner Fassbinder und Hanna Schygulla“, Fotografien aus dem lebendigen Schwabing der 70er Jahre, zu sehen.

Ehrenamtlich setze ich mich außerdem für die Deutsche Gesellschaft für Photographie (DGPh) ein und bin dort Vorsitzender der Sektion Wissenschaft, Medizin und Technik.

MF:

Vielen Dank für das Gespräch! ■

Die Multispektralaufnahme des Uschebtis ÄS 8018 macht Detailzeichnungen im Gesicht (Augenbrauen, Augen, Nase und Mundwinkel), am Oberkörper sowie an den Händen sichtbar. Auch die Inschriftenzeile kann dank der Technik wieder lesbar gemacht werden.

INKLUSION

EIN PRAKTIKUM IM SMÄK

ERFAHRUNGEN SAMMELN IM MUSEUM

UND WIE BEHINDERTENFREUNDLICH IST DAS SMÄK?

MARKUS DIEMINGER

Im Internet heißt es, das SMÄK ist eine der bedeutendsten deutschen Sammlungen zur ägyptischen Geschichte. Da dachte ich mir, das klingt doch eigentlich nicht uninteressant. Im vergangenen September konnte ich dann im SMÄK ein wunderbares vierwöchiges Praktikum absolvieren. Doch zuerst: Wer bin ich überhaupt? Ich, ein 23-jähriger LMU-Vollzeitstudent und Fachschaffler von Geschichte, mit Nebenfach Antike und Orient, der kurz vor dem Masterstudium noch einen Ausflug in die Ägyptologie gewagt hat. Eigentlich habe ich im Studium meinen Fokus auf das Frühmittelalter, die römische Antike sowie den Nahen und Mittleren Osten in der Antike und Frühgeschichte gesetzt. Doch um einen umfassenden Blick auf die Geschichte und Mittelmeerregion zu erhalten, muss man sich natürlich auch das alte Ägypten näher ansehen. Zu dieser breiten Aufstellung meines Studiums kam nun also die Ägyptologie und mein Entschluss ein Praktikum in diesem Bereich im Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst zu wagen. Denn, wo hat man als Geschichtsstudent noch Defizite? – Richtig, in Museologie, Kunstgeschichte und Kulturvermittlung. Neben persönlichen und fachlichen Entwicklungsmöglichkeiten bekam ich dann tatsächlich einen umfassenden Einblick in die Tätigkeiten des Museums geboten.

Es gab vom ersten Tag an einen Rundumschlag mit redaktioneller Sitzung für die Zeitschrift Maat, Quartalsplanung z.B. von Vorträgen im Museum und Podcastaufnahme, wöchentliche Meetings mit einem Innenarchitekturbüro zu Ausstellungs- und Gebäudegestaltung, Museumsshopkonzeption,



Abb. 1: Raum Kunst und Zeit, © Markus Dieminger.

zum laufenden Betrieb, technischen und eventbezogenen Angelegenheiten z.B. für Sonderausstellungen und Operaufführung und zur Konzeption von Werbekampagne und Social Media-Auftritt. Die Organisation von Events und Kulturangeboten sowie die Haustechnik offenbarten sich mir als unfassbar vielschichtig. Ich bekam zudem Einführungen in diverse Programme und Literatur, die Bibliothek, die Kassenbestandskontrolle und zur Ausgrabung in Naga im Sudan. Ein Highlight des Praktikums war ein Meeting mit Unternehmen, die Künstliche Intelligenz für Museen anbieten.

Meine Aufgaben waren breit gestreut: von der Neukonzeption des Archäologischen Rucksacks für Kinder, über die Erarbeitung von Vorschlägen für eine bessere behindertengerechte Zugänglichkeit bis zu Literaturrecherchen Nachinventarisierung zum Keilschriftbestand des SMÄK für die Datenbankaufnahme und dem Verfassen von Pressemeldungen. Ich stellte Abgüsse von Statuetten her, recherchierte und verfasste Kurzbeschreibungen zu Objekten für das Kulturportal Bavarikon. Das verdichtete Schreiben für ein nichtwissenschaftliches Publikum stand im Fokus und stellte sich für mich als unheimlich anspruchsvoll heraus. Natürlich nahm ich auch an Museumsführungen teil und gab auch eine Führung selbst.

Als Rollstuhlfahrer konnte ich auch meine Expertise im Bereich Inklusion und Barrierefreiheit im Museum einbringen. Jedoch konnte ich eigentlich keine Mängel im Museum oder am Arbeitsplatz entdecken und nur kleinere Verbesserungsvorschläge anbringen. Das Museum ist insbesondere für körperbehinderte Menschen voll zugänglich. Nur die Medienstationen können ggf. schwierig zu bedienen sein. Es sind große Aufzüge,



Abb. 2: Raum Schrift und Text, © Markus Dieminger.



Abb. 3: Raum Kunst und Zeit, © Markus Dieminger.

Behindertenparkplätze und eine behindertengerechte Toilette vorhanden. Daneben ist das Angebot zur Kulturvermittlung für seh- und hörbehinderte Gäste umfassend und auch das Angebot für geistig beeinträchtigtes Publikum wird weiter ausgebaut. Die Mitarbeitenden sind sehr hilfsbereit und stehen für Nachfragen zur Verfügung.

Insgesamt konnte ich einen umfassenden Einblick in das Museumsleben und die notwendige Organisationsvielfalt gewinnen und nehme wertvolle Erkenntnisse für mein weiteres Studium und Arbeitsleben mit ■

BERICHT

PROFESSORIN FÜR EINEN TAG

INTERVIEW MIT HANSJÖRG POLSTER IN DER SPIELSTADT MINI-MÜNCHEN

NORA KUCH / HANSJÖRG POLSTER

Die gemurmelten Unterhaltungen verstummen und erwartungsvolle Gesichter blicken mir entgegen. Als „Professorin“ für einen Tag, stehe ich im Audimax der Hochschule von Mini-München und beginne gleich mit einer Vorlesung über altägyptische Hieroglyphen. Die Vorlesung ist gut besucht und gemeinsam mit den Museumsmaskottchen Isi und Usi, die sich auf einigen der buntbebilderten Folien der Präsentation versteckt haben, begeben wir uns auf Entdeckungsreise. Was sind Hieroglyphen? Worauf wurde geschrieben und wie lassen sich diese Zeichen eigentlich lesen?

Aber halt – Mini-München? Ja, Sie haben richtig gelesen. Seit über 40 Jahren schon entsteht im Zweijahresrhythmus die Spielstadt Mini-München. In einem dreiwöchigen Programm können Kinder und Jugendliche zwischen 7 und 15 Jahren

spielerisch und gestalterisch geschäftiges Großstadtleben nachempfinden. Sei es Job oder Studium, Politik, Verwaltung oder die Teilnahme an Kultur und öffentlichem Leben – mit allen bürokratischen Hürden und Verantwortungen.

Und so muss auch ich zu Beginn erst einmal zum Meldeamt und mich registrieren lassen. Auf dem Weg zur Hochschule erhalte ich einen ersten Eindruck der Mini-Stadt und den liebevoll gestalteten Kulissen: Es gibt ein Arbeitsamt, ein Rathaus, einen Werkstattbereich mit Kaufhaus, sogar eine eigene Währung und überall gehen Kinder geschäftig ihren Aufgaben nach. Von Bürgermeister*in bis Müllmann/frau, Kunstschaffende und Handwerkernde, hin zu Reisebüro oder Taxistand – eine Vielzahl an Berufen und Berufssparten sind vertreten. Und überall gibt es



Abb. 1: Audimax der Mini-Hochschule, © Gérard Pleyne.

Expert*innen, die Workshops und Vorlesungen halten. Parallel zum Hieroglyphenkurs finden eine Vorlesung über Umweltschutz, eine Einführung in die griechische Mythologie und eine ganze Reihe an Universitätskursen statt, die von den Mini-Stadt-Bewohner*innen besucht werden können. Wenn man sich ordnungsgemäß an der Mini-Hochschule eingeschrieben hat, versteht sich.

„Ägypten ist mein Lieblingsthema!“ ruft jemand aus der Menge. „Und ich habe schon soooooo viele Bücher dazu gelesen“, erzählt ein anderes Kind. Die Begeisterung der Mini-Studierenden ist riesig und die Vorlesung wird zu einem Gespräch auf Augenhöhe mit vielen Fragen und Beiträgen der Kinder.

Im Anschluss treffe ich mich noch mit Hansjörg Polster aus dem Organisationsteam von Mini-München. Und er hat sogar im hektischen Alltag von Mini-München Zeit, um mir zu erklären, wo ich hier reingeraten bin. In einem abgetrennten Bereich hinter den Kulissen gibt es Verpflegung und besonders viel Kaffee für die Organisator*innen. Hier finden wir etwas Ruhe und Zeit für meine Fragen.

Nora Kuch:

Hallo, Hansjörg, danke, dass du kurz Zeit für mich hast! Dann erzähl doch bitte, worum es sich bei Mini-München eigentlich handelt.

Hansjörg Polster:

Mini-München ist in erster Linie ein großes Spiel, zu dem wir täglich über 2.000 Kinder – alle zwei Jahre für drei Wochen in den Sommerferien – einladen, mit uns „Stadt“ zu spielen. Warum eigentlich Stadt? Eine Stadt ist ein sehr komplexes, dynamisches, meist unüberschaubares Konstrukt – also alles was ein faszinierendes Spiel braucht. Zum anderen kennen alle Kinder und Jugendlichen

„Stadt“ und können recht schnell in dieses Spiel einsteigen. Und eigentlich hat sich Mini-München das von den Kindern abgeschaut, die ja bereits ganz früh schon Aspekte aus der Stadt nachspielen, z.B. Tante Emma Laden oder Post. Mini-München ist da nur etwas ausdifferenzierter mit über 60 verschiedenen Betrieben auf unterschiedlichen Veranstaltungsgeländen. Dieses Jahr fand Mini-München vom 1. bis 19 August auf dem Showpalast-Gelände in Fröttmanning statt. In der Spielstadt Mini-München können Kinder und Jugendliche im Alter von 7 bis 15 Jahren arbeiten, studieren, Geld verdienen, konsumieren, bauen, Freunde treffen, Politik machen und vieles mehr. Bevor die Kinder und Jugendlichen in das Spiel einsteigen können, müssen sie sich erst beim Einwohner*innenmeldeamt einen Mitspielpass beantragen.

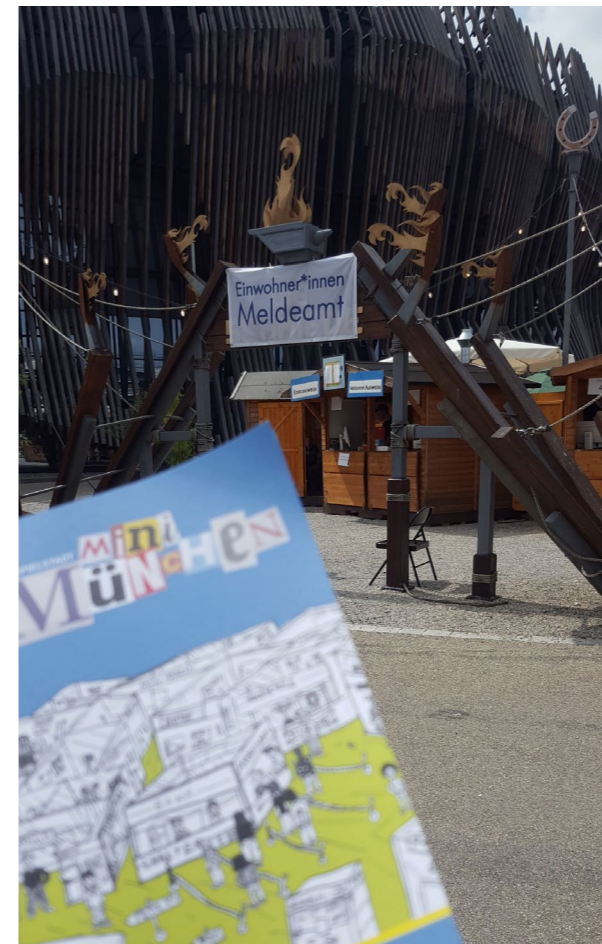
NK:

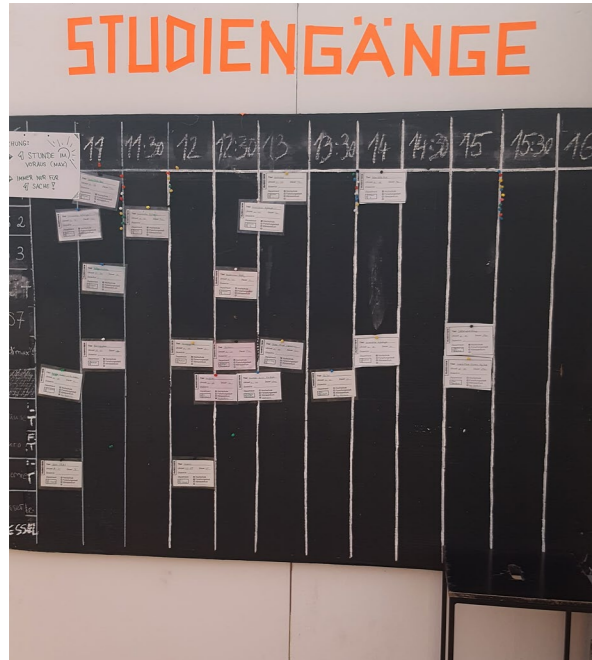
Die Größe des bespielten Geländes und die Teilnehmerzahlen sprechen ja für sich! Das Projekt ist sicher auch planungs- und vorbereitungsintensiv. Wer sind denn die Veranstalter?

HJP:

Veranstaltet wir das größte Ferienprogramm der Stadt München vom Verein Kultur & Spielraum e.V. im Auftrag des Sozialreferats. Insgesamt über 40 Kooperationspartner beteiligen sich an diesem Projekt. Uns ist es wichtig, dass wir in den verschiedenen Betrieben der Spielstadt Fachleute und Expert*innen haben, die mit echten Werkzeugen und Expertise – sei es Handwerker*innen im Handwerkerhof, Wissenschaftler*innen an der Hochschule, Künstler*innen an der Kunstakademie – zusammen mit den Kindern und Jugendlichen arbeiten. Daher sind wir auch froh dieses Jahr Unterstützung vom SMÄK gehabt zu haben.

Von links oben nach rechts unten:
 Abb. 2: Mit dem Flyer auf dem Weg zum Meldeamt, © Nora Kuch.
 Abb. 3: Liebevoll gestaltete Kulissen, © Nora Kuch.
 Abb. 4: Arbeitsamt, © Kultur & Spielraum e.V.
 Abb. 5: Rathaus, © Nora Kuch.
 Abb. 6: Handwerkerhof, © Nora Kuch.
 Abb. 7: Reisebüro, © Nora Kuch.
 Abb. 8: Professorenzimmer, © Nora Kuch.





Kultur & Spielraum e.V. entwickelt und organisiert Angebote und Projekte zur kulturellen und politischen Bildung – als mobile Angebote des Kinder- und Jugendforums und des Kulturpädagogischen Dienstes sowie in den Kinder- und Jugendkulturwerkstätten Seidvilla und Pasinger Fabrik.

KULTUR UND SPIELRAUM E.V. (HG.), DIE SPIELSTADT. Perspektiven auf ein pädagogisches Phänomen, München, 2020.

<https://www.mini-muenchen.info>
<https://www.kulturundspielraum.de>

NK:

Na, sehr gern. Ich bin auch sehr froh, dass so spontan eine Beteiligung des Ägyptischen Museums noch möglich war. Aber auch wenn erwachsene Expert*innen den Rahmen vorgeben, sind doch die Kinder der Motor der Spieldynamik. Kannst du da noch etwas zu den pädagogischen Leitlinien erläutern?

HJP:

Wie bereits zu anfangs in schnellen Worten gesagt, ist die Grundidee ziemlich simpel und von den Kindern abgeschaut. Jedes Kind lernt auf unterschiedliche Weise in seinem eigenen Tempo und kann in der Spielstadt auf individuelle, spielerische Art in ernstzunehmende verantwortungsvolle Rollen schlüpfen. Damit natürlich liegt die Tücke im Detail: wie kann man Brüche in ein solches Spiel einbauen, dass es nicht langweilig wird, neue Ideen befördert? Das Spielkonzept ist von Pädagog*innen didaktisch entworfen und stellt den Rahmen, aber den Spielverlauf bestimmen die Kinder eigenständig und übernehmen so auch

soziale Verantwortung. Es gibt eigentlich nur 10 Spielregeln, und die letzte ist, glaube ich, die wichtigste: Jede Regel kann geändert werden, wenn man dafür eine Mehrheit in der Bürgerversammlung findet. Ein weiteres kleines Beispiel, das fast schon utopisch klingt, jede*r verdient in Mini-München das Gleiche, egal ob Bürgermeister*in oder Studierende (Die Währung der Spielstadt heißt Mimü; Anm. der Verfasserin).

Das erste Mal hat Mini-München 1979 zum Tag des Kindes stattgefunden. Mit einer kleinen Unterbrechung konnten nach der Neuauflage 1985 die Kinder bei der echten Stadtverwaltung bewirken, dass das Ferienprogramm alle zwei Jahre stattfinden soll. Die Spielstadtidee hat im Laufe der Zeit viele Nachahmer*innen gefunden und ist Vorbild für über 300 Spielstädte im In- und Ausland.

NK:

Die Spielstadt gibt es also schon seit gut 40 Jahren. Und ich höre auch in meinem Arbeitsumfeld, dass einige meiner Kolleg*innen zuerst als Kinder selbst in Mini-München waren und jetzt auch ihre eigenen Kinder dort hingehen. Wann bist du denn dazu gekommen? Und auf welchem Weg?

HJP:

Ich habe 2006 meinen Zivildienst bei Kultur & Spielraum e.V. gemacht, da ich dieses Projekt unbedingt kennen lernen wollte. Nach meinem Studium in ganz anderer Richtung, nämlich Physik, habe ich bereits als freier Mitarbeiter bei Mini-München mitgearbeitet. Seit 2015 bin ich nun im Verein angestellt. Aufgrund meines Studiums hab ich viele Jahre in der Forschungsstadt das Physiklabor betreut.

Seit dem dritten Mal bin ich Teil des Kernteams, das vorrangig für die Organisation hinter den Kulissen verantwortlich ist. Daher kann ich zurzeit leider in keinem bestimmten Bereich mitspielen, was schon ein bisschen schade ist.

Von links oben nach rechts unten:
 Abb. 9: Vielseitiges Studienangebot, © Nora Kuch.
 Abb. 10: Studienplatzvergabe, © Nora Kuch.
 Abb. 11: Begeisterte Mini-Studierende, © Gérard Pleyne.
 Abb. 12: Fragerunde, © Gérard Pleyne.
 Abb. 13: Wegbeschilderung, © Nora Kuch.
 Abb. 14: Ministerium der Dinge, © Nora Kuch.



Abb. 15: Olfaktorie, © Nora Kuch.

NK:

Gibt es einen besonderen Moment oder eine Anekdote, die du noch erzählen möchtest?

HJP:

Puh, in Mini-München passiert so viel, da werden Geschichten und Anekdoten am laufenden Band produziert. Wo soll man da anfangen? Sehr schön finde ich nach wie vor den Ereignistag von 2006, als in der Spielstadt für einen Tag die Monarchie ausgerufen wurde! Die Dynamiken in der Stadt waren schon echt spannend. Der König, der erst einmal sehr gütig sein und dann immer diktatorischer werden sollte, war noch nicht mal angekommen und in der Druckerei wurden die ersten Plakate mit „Nieder mit dem König“ gedruckt. Als der König dann alleine im Gasthof „Zur Fetten Sau“ dinieren wollte, war es den Bürger*innen zu viel. Aber wie gesagt das ist nur eine Geschichte von ganz vielen.

NK:

Großartige Geschichte, die auch die Eigendynamik der Spielenden deutlich macht! Lieber Hansjörg, vielen Dank, dass du dir Zeit genommen hast, meine Fragen zu beantworten! Ich wünsche euch weiterhin noch viel Erfolg und eine tolle Zeit im diesjährigen Mini-München!

Auf dem Rückweg zum Ausgang komme ich noch am besagten Gasthof vorbei und werfe auch einen Blick in den Werkhof und die Schnitzwerkstatt. Überall wird fleißig gewerkelt und produziert oder im „Kaufhaus der schönen Dinge“ weiterverkauft. Zurück im Meldeamt, beende ich ordnungsgemäß meinen Besuch in der Spielstadt Mini-München. ■

BERICHT

BLICK HINTER DEN VORHANG

„BEYOND THE VEIL. REVEALING THE MYSTERY OF CURTAINS“. WORKSHOP DER LMU MÜNCHEN IM SMÄK

CORINNA MAIRHANSE

„Kein Sterblicher, sagt sie, rückt diesen Schleier, bis ich selbst ihn hebe. Und wer mit ungeweihter, schuldiger Hand den heiligen, verbotnen früher hebt, der [...] sieht die Wahrheit.“
 (Friedrich Schiller, *Das verschleierte Bild zu Sais*, 1795)

Jahrtausendealten Erzählungen zufolge befand sich in einem Tempel in Sais eine verhüllte Götterstatue der Isis. Ihre mystische Inszenierung – den Blicken der Besuchenden durch den Schleier entzogen – beeindruckte die Menschen über die Zeiten hinweg. Von dieser Faszination ergriffen verfasste Friedrich Schiller 1795 die Ballade „Das verschleierte Bild zu Sais“. Darin begibt sich ein wissbegieriger Jüngling auf der Suche nach Wahrheit nach Sais. Dies stellt nur eines von zahlreichen Beispielen dar, die das Mysterium des Verborgenen aufgreifen. Grundlegend ist dabei das Spiel mit dem menschlichen Begehren zu sehen. Vorhänge verhindern dies jedoch, erwecken somit die Neugierde der Sehenden und regen dadurch ihre Fantasie an. Wenn sich der Vorhang öffnet, offenbaren sich völlig neue Perspektiven: Das geheimnisvolle Verborgene wird erkennbar und neue Ausblicke ergeben sich.

Einblicke

Um diese vielfältigen Perspektiven zu erforschen und den verhüllenden Gegenstand selbst – den Vorhang oder Schleier – ins Zentrum der Betrachtungen zu setzen, trafen sich Forschende vom 19. bis 20. Mai 2022 im Auditorium des Staatlichen Museums Ägyptischer Kunst. Unter dem

Titel „Beyond the Veil. Revealing the Mystery of Curtains“ organisierte das Fach Spätantike und Byzantinische Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München diesen Workshop. Anhand von neun Vorträgen wurden die inszenatorischen Funktionen und Möglichkeiten von Vorhängen diskutiert.

Über Epochen und Kulturen hinweg blicken Vorhänge auf eine lange Geschichte der Verwendung zurück. Zahlreiche Bildwerke und schriftliche Quellen gewähren Einblicke in die Bedeutung dieser Textilien in profanen, sepulkraten, imperialen sowie religiösen Kontexten.

Eine gesteigerte Wahrnehmung der Textilien entsteht, da durch sie gleichzeitig mehrere Sinne der Betrachtenden angesprochen werden. Über ihre optischen Aspekte hinaus kann den Vorhängen dabei eine umfassende Bedeutung zugeschrieben werden. Sie beeinflussen die Raumakustik ebenso wie die auditive Wahrnehmung von Menschen. Anhand des Beispiels von Kirchenräumen präsentierte sich die enge Verbindung zwischen Akustik, Architektur und Ausstattung. Raumakustische Messmethoden sowie virtuelle Rekonstruktionen ermöglichen es hier, Rückschlüsse auf auditive Erfahrungen zu ziehen.

Anhand der Anbringungsorte von Vorhängen sowie der Darstellung dieser lässt sich darauf schließen, wie Vorhänge im Mittelalter als Ausdruck des Erlebens von Schwellen und Übergangssituationen verwendet wurden. Die Textilien unterteilten und vereinten dabei zeitgleich einzelne Bereiche. Somit



Abb. 1: Logo des Workshops „Beyond the Veil. Revealing the Mystery of Curtains“, © Corinna Mairhanser.



Abb. 2: In Präsenz Teilnehmende des hybriden Workshops vor dem SMÄK, © Corinna Mairhanser.

kennzeichneten sie Grenzen sowie Verbindungen zwischen verschiedenen Sphären – zwischen Innen und Außen, Leben und Tod, Herrschenden und Beherrschten, Menschlichem und Göttlichem.

Bildliche Darstellungen, schriftliche Quellen und archäologische Befunde liefern darüber hinaus Hinweise, dass Vorhänge über die Jahrtausende hinweg zur Rahmung und Inszenierung dienten. In den verschiedensten Lebenswelten der spätantiken und byzantinischen Zeit sowie des Mittelalters umgaben sie dabei sowohl in Realität als auch in gemalter Form bedeutende Persönlichkeiten, verehrte Objekte und heilige Bilder und inszenierten diese. Dabei konnten Vorhänge ebenfalls selbst als Bildträger dienen. Durch verschiedene Farbe- und Produktionstechniken vermittelten sie komplexe Bildwelten, wie erhaltene Textilfragmente belegen.

Die inszenatorischen Fähigkeiten von Vorhängen können über die gängige Begriffsbezeichnung hinaus beobachtet werden. Beispielsweise finden sich über kostbaren Illustrationen in Kodizes textile Streifen, die diese Miniaturen inszenieren,

schützen und in ihrer Wahrnehmbarkeit hervorheben. Ebenso konnten osmanische Zelte durch ihr Dekor sowie ihre Transformationsoptionen diese Eigenschaften aufgreifen.

Rückblick

In Sais bot der Tempel die Möglichkeit, die verhüllte Isis-Statue zu präsentieren. Ebenso benötigte dieser Workshop ein geeignetes Umfeld, um sich dem Mysterium um Vorhänge widmen zu können. Die freundlichen und hilfsbereiten Mitarbeitenden sowie der gut ausgestattete Vortragsraum des SMÄK boten den internationalen Forschenden dabei einen herausragenden Rahmen. Unterstützt wurde die Veranstaltung darüber hinaus vom Verein für Spätantike Archäologie und Byzantinische Kunstgeschichte e. V. Dieser Workshop ermöglichte es den Forschenden verschiedener Disziplinen einen Blick hinter den Vorhang zu werfen, um einige Geheimnisse zu enthüllen. Somit konnten die Beteiligten der bei Schiller erwähnten Wahrheit zur Bedeutung von Vorhängen ein Stück näher kommen. ■

BERICHT

IN DEN ARCHIVEN DER ZEIT DIE OPERA INCOGNITA IM MUSEUM

ANDREAS WIEDERMANN

Im Anfang war der Raum. Beton. Industriecharme. Ein Sarkophag der Träume, klaustrophobisch, aber in seiner Assoziationskraft unendlich weit – das waren die ersten Eindrücke, die unsere freie Opern-Company 2019 bei den ersten Probenversuchen zu einer Neuinterpretation von Giuseppe Verdis „Aida“ im Ausstellungsraum des Staatlichen Museums ägyptischer Kunst hatte. Schnell wurde klar, dass dieser Spielort zunächst nur im Cinemascope-Format bespielt werden konnte. In unseren Aufführungen, die mit reduzierten Mitteln und ohne große Bühnenbildfindungen auszukommen versuchen, entsteht die ganze Assoziationswelt in den Köpfen unseres Publikums. Uns wurde klar, dass wir an dieser besonderen Örtlichkeit die Zeit selbst zum Thema machen mussten: „Aida“ - Verdis tot gespielter Dauerbrenner – ohne Verkitschungen, ohne Sensationen, aber im Vexierspiegel der Geschichte. Die Historie lebendig machen, das sahen wir als unsere Aufgabe. Das alte Ägypten stellt besonders Kostümbildner vor riesige Herausforderungen. Wie umgehen mit den zahlreichen antiken Darstellungswelten, die sich nur sehr schwierig auf die Bühne übertragen lassen? Aylin Kaip, unsere Ausstatterin, hat in nächtelanger Arbeit Lampenschirme und ähnliche einfache Materialien verarbeitet, um kein realistisches, sondern ein halluziniertes Ägypten entstehen zu lassen, eine Welt aus Stein, die dennoch den Sand, die Temperaturen, den Atem Nordafrikas erlebbar machte. „Aida“ ist, und das wurde auch bei unseren Recherchen immer offensichtlicher,

eine Kriegs-Oper. Zur Feier der Eröffnung des Suez-Kanals zerrten Verdi und sein Librettist historische Vorgänge ins Rampenlicht, konstruierten eine immerwährende Liebesgeschichte zwischen Siegern und Besiegten, geben den ehren historischen Portraits menschliche Züge und Psychologie. Auf Schritt und Tritt begegnen wir in den Ausstellungsräumen der Museen dieser Welt der kriegerischen Auseinandersetzung zwischen Völkern und Ethnien. Und auch unserer zutiefst pazifistisch geprägten Generation wird klar, dass Frieden den Ausnahmezustand darstellt. In all der künstlerisch-ästhetischen Auseinandersetzung mit dieser Oper keimen Fragen auf, Fragen, die sich tatsächlich nur in einem Museum stellen: Wie interpretierbar sind historische Tatsachen? Wie objektiv ist unsere Aufarbeitung von Geschichte? Wird Geschichte tatsächlich nur von den Siegern geschrieben? Ist Geschichte nicht vielmehr Teil einer großen Erzählung, von Interpretationen und Überschreibungen? Sehr oft so wirkend, als bestätigte sich die gegenwärtige Epoche ihrer eigenen aufgeklärten Reife, als bestätigte sie den Einsatz ihrer Mittel und versicherte sich des überlegenen Kenntnisstands ihres Wissens. Sehr bald entschieden wir uns für eine leichte ironisierende Brechung, für ein Spiel im Spiel, eine zweite Bedeutungsebene. Wir erzählten die Geschichte der Aida in melodramatischem Tonfall, durchsetzt von Verdis übermächtigen Dreivierteltakten und verharmlosenden Marschrhythmen. Zugleich erfanden wir sogenannte „Fundstücke“,



Abb. 1: Aida, © Aylin Kaip.

die unsere Gegenwart mit dem alten Ägypten, den italienischen Befreiungskriegen, der Entstehungszeit der Oper und Verdis Biographie verknüpften. Die Fundstücke stammten aus dem Opernhaus Frankfurt, aus der Wüste Sinai, aus der antiken wie der neuzeitlichen Welt, waren Objekte, Personen, Begebenheiten und Orte. In detektivischer Arbeit wurden wir selbst zu Archäologen. Wir verknüpften Garibaldis Freimaurertum mit der bekannten Feinschmeckerkette in München, die gleichnamige Gewerkschaft mit dem revolutionären Gedankengut des Komponisten und so weiter, wir erfanden Geschichten um die Geschichte und stellten fest: alles ist mit allem verbunden, wenn man nur lange genug googelt. Das spielerische, komödiantische Element unserer Deutung wechselte sich mit Verdis nationalistischem Pathos ab. Dass bei uns natürlich der Triumphmarsch nichts Erhebendes haben konnte, sondern eher mit dem italienischen Freiheitskämpfer Garibaldi als mit der ägyptischen Prinzessin zu tun hatte, war unabdingbare Voraussetzung für unseren frei assoziierten Umgang mit diesem musikalischen Abziehbild und Musterbeispiel der großen italienischen Oper. Da unser Spielort keine räumliche Tiefenwirkung zuließ, mussten wir in Fresken

arbeiten. Wir begannen, szenische Hieroglyphen zu erfinden, eine ästhetische Kopie der Darstellungen, die wir bei unseren Spaziergängen durch die Ausstellungsräume gefunden hatten. Eine Tortur für alle Sänger*innen, die es gewohnt sind, sich taktgleich und im charakterlichen Spektrum von Gesang und Musik zu bewegen. Anfangs war uns nicht klar, wie komplex diese Tableaux vivants für unser Ensemble gewesen sind. Unser Ensemble stand im wahrsten Sinn mit dem Rücken zur Wand, einige Sänger*innen entdeckten die Chancen, die eine solche szenische Setzung bietet, erst sehr spät als große Chance. Das psychologische Moment wich bald dem archaischen. Selbst vierzig Chorist*innen wirkten in 2D wie ein opulenter Staatsopernchor. Das formalistische Moment wurde zum alleinigen Ausdrucksmittel, das Statistische zur geronnenen Pose eines fiktiven Altertums. Das klangliche Abenteuer begann allerdings erst, als Wände und Boden mit Stoffen verhängt und bedeckt werden konnten. Davor schien die Räumlichkeit eine einzige, komplexe Echokammer. Aber mit diesen Schwierigkeiten haben wir über die Jahre umzugehen gelernt. Als „Site-Spezifisch-Opera-Company“ sind wir Straßenbahnlärm, Passanten, Wassergeräusche und Schlimmeres

mehr als gewohnt. Interessant für das Ensemble war das Bewusstsein, neben den wertvollen Exponaten, den Zeugnissen antiker Handwerkskunst, den imponierenden Unsterblichkeitsphantasien, den Mumien, kurz den komplexen Versuchen der Ägypter, ewig fort zu existieren, die Flüchtigkeit darstellender Kunst entgegenzusetzen. Obwohl Verdis Kompositionen sicherlich im kollektiven Gedächtnis der kunstinteressierten Menschheit fortbestehen werden, kann eine szenische Opernaufführung immer nur eine Feier des Augenblicks sein. Im Moment ihres Entstehens ist sie auch schon wieder vergangen. Oder, wie Heiner Müller es so lebensbejahend optimistisch formuliert hat: der Darsteller ist im Moment der Darstellung ein potentiell Toter. Im Gegensatz zur filmischen Konserve thematisiert das Theater stets seine eigene Vergänglichkeit. Was für ein gedanklicher Schatz inmitten dieses Meers an Exponaten, dieser Zeugnisse menschlicher Schaffenskraft, der in den Götterrang erhobenen mächtigen Herrscher des größten und am längsten bestehenden Reichs der Menschheitsgeschichte. Am Ende unserer Aufführung von „Aida“ wurden die beiden Hauptfiguren Aida und Radames selbst zu Ausstellungsstücken im Museum der ungelebten Liebe. Sie selbst endeten als mumifizierte Fundstücke in den imaginären Ausstellungsräumen unserer Geisteswelt, nicht schuldlos, aber unschuldig angesichts der Verwerfungen einer Geschichte, unverständlich und zu groß für den menschlichen Verstand.

Schnitt.

Drei Jahre, eine Pandemie und viele historische Wendungen später. Wir befinden uns zurück in der Zukunft, 2022. Der Krieg ist wieder da, die fast paranoide Angst vor Erkrankungen, die Allmacht des Staates, massenhysterische Bewegungen, ein Erstarken nationalistischer Tendenzen, Europa wählt rechts. Die deutsche Politik leitet Paradigmenwechsel ein, nichts ist mehr sicher, nichts ist

mehr so, wie es auch früher niemals war. Beton. Industriecharme. Ein Sarkophag der Albträume. Die Zeit draußen hat sich verändert, aber die Zeit im Museum ist konserviert. Wir sind wieder da, um einige Erfahrungen reicher, um einige Illusionen ärmer. Diesmal widmen wir uns einem Meisterwerk des zeitgenössischen Musiktheaters, Philip Glass' legendärer Minimal Music und seiner Deutung des ikonischen Pharaos „Achnaton“. Erster Monotheist, Ketzer, Rebbe, Visionär, antiker Popstar – Echnaton hat in der historischen Aufarbeitung viele Phasen durchlebt. Für Philipp Glass in den 80ern war er ein Held, zwei Jahrzehnte später zerstörten zahlreiche Publikationen dieses philanthropische Bild. Während noch Henry Kissinger in einer jüngst erschienenen Heldenverehrung erstarrt und den Bruch dieses Pharaos mit dem Establishment feiert, können wir heute an keine messianische Erscheinung mehr glauben. Das Misstrauen gegenüber Heldenverehrungen sitzt tief. In einer privaten, beeindruckenden Ensembleführung von Frau Dr. Schoske und ihrem Mann Herrn Dr. Wildung erfahren wir, dass die ganze sakrale Welt, die Philip Glass seinem persönlichen Pharaos unterstellt, im Bürokratenstaat des alten Ägypten so gar nicht existierte. Vielmehr ging es um Verteilungskämpfe, Machtstreben, persönliche Befindlichkeiten, Ressourcen. Alles wie gehabt, die Parallelen zu „Aida“ und unserer Zeit sind offenkundig, die Geschichte wiederholt sich in anderer Form. Dementsprechend interpretieren wir Echnaton auch nicht als große Entfesselungsoper aus den Zwängen der regierenden Klasse, sondern als fiktives Panorama einer Zeit aus den Fugen. Sinn- und Gottsuche münden alsbald in die Einführung totalitärer Strukturen, die Natur-Religion Echnatons ist kein Hippie-Paradies, sondern der ernsthafte Versuch, auf perfide Art und Weise die Bevölkerung zu kontrollieren. Aus dem Sonnen- wird ein Überwachungsstaat, perfider als unter der Regierung des mächtigen Vaters Amenophis III. Das alles erzählen wir diesmal mit



Abb. 2: Achnaton, © Aylin Kaip.

der Raumtiefe, die wir zur Verfügung haben. Wir bewegen uns weg von der Wand, diesmal spielen wir in „Real 3D“. Drei imposante Jubiläen werden zur Ouvertüre unserer Aufführung. 200 Jahre seit Entschlüsselung der Hieroglyphen durch Champollion, 200. Geburtstag des umstrittenen, aber visionären Heinrich Schliemann, 100 Jahre Entdeckung des Grabs Tutenchamuns durch Howard Carter. Und heute? Wir feiern jede Vorstellung eines iPhone wie die Errichtung eines Weltwunders. Die entmystifizierte Welt ist zwar eine bequeme, aber auch eine öde. Wir lecken uns die Wunden, unsere eigene Biographie, die Erlebnisse der letzten zwei Jahre, die Neurosen und Ängste fließen in diese Aufführung ein. Das Verspielte ist einem Ernst gewichen, über den auch die in Klang verwandelten Bewusstseinsströme von Philip Glass nicht hinwegtäuschen können. Wir erzählen die Geschichte dieses Pharaos aus kindlicher Perspektive. Die Verweigerung menschlicher Wärme, die Erziehung des künftigen Staatenlenkers zum automatisierten Roboter wecken

Allmächtsphantasien, den Zwang zum Rebellentum, die Erfindung einer neuen Ordnung. Aber wie so oft in der Geschichte führt das Weltverbessertum in andere Abhängigkeiten und Zwangslagen. Diese Diskrepanz zwischen menschlichem Streben nach Vervollkommenheit und den Irrwegen des Geistes versuchte diese Aufführung sichtbar zu machen. Wieder ist da der Krieg, diesmal ausgedrückt in einer strengen Choreographie des Terrors. Dem Publikum selbst werden die Kalaschnikows ins Gesicht gehalten, Krieg ist kein Spaß, nicht pure Staatsopernästhetik, sondern schnell, hart und unabwendbar. Die eingerissenen Tempel weichen neuen Götzenbildern, und noch klarer als bei der Erarbeitung von „Aida“ wird uns dies: wir sind Teil der Geschichte, aber manchmal schreitet sie über uns hinweg. Auch diesmal landen wir nachts im Museum. Aber diesmal ist es eine im Libretto verankerte Pointe. Der antike Schreiber wird zum Fremdenführer und erzählt uns flapsig von den letzten architektonischen Resten, die von „Achet-Aton“ noch übrig geblieben



Abb. 3: Akhnaten, © Aylin Kaip.

sind, und von den Schnäppchen im Souvenir-Shop. Als Echnaton am Ende als irrlichterndes Phantom durch eine Zukunft schreitet, die ihn nicht mehr braucht und die er nicht mehr versteht, als sein toter Vater an ihm vorübergetragen wird, als die Unsterblichkeit zum Fluch wird, kreuzen auf der Bühne ein Astronaut und ein prähistorischer Mensch ihre Wege. Die Eroberung des Nutzlosen, die phantastischen Möglichkeiten moderner Technik, und die atavistischen Ursprünge verwandeln sich in einem Bild zum Spiegel unserer Gegenwart. Alles ist möglich. Aber was ist richtig? Wer sind wir heute? Wohin biegen wir gerade ab? Und trotz des apokalyptisch anmutenden Geschehens der Oper und unserer Tage, trotz der allgegenwärtigen medialen Beschwörung eines Dauer-Armagedon steht da ein Satz von Sokrates: „Die Geschichte endet nicht mit uns.“ Irgendwie ist das ein Trost. Wir können nicht die ganze Last der

Welt und der Menschheitsgeschichte auf unseren Schultern tragen. Gegenüber den altägyptischen Pharaonen haben wir einen entscheidenden Vorteil – wir müssen keine Götter sein. Inmitten des Ägyptischen Museums, umgeben von Relikten längst vergangener, trotz ihrer Entschlüsselung mysteriöser Epochen, sind wir keine konservierten Gefangenen in den Archiven der Zeit, sondern immer noch eins: lebendig. Zumindest für einen Wimpernschlag der Geschichte. Nutzen wir die kurze Spanne, die uns bleibt. ■

BERICHT

EINE ZITHERPARTIE AUF DER DONAU AUF DEN SPUREN DER NILFAHRT VON HERZOG MAX IN BAYERN

SYLVIA SCHOSKE



Abb. 1: Ruth Geiersberger und Georg Glasl an der Zither, © Toni Scholz.

Unter dieser Überschrift luden die Festspiele „Europäische Wochen“ in Passau Ende Juni zu einer außergewöhnlichen Veranstaltung ein. Wer Volkstümelndes erwartet hatte, würde schwer enttäuscht werden. Davor bewahrte jedoch der Blick auf die teilnehmenden Künstler: Ruth Geiersberger, die als Performerin nicht nur in München ungewöhnlichen Orten im Innen- und Außenbereich nachspürt und den Gästen des Ägyptischen Museums spätestens seit dem Umzug von der Residenz ins neue Domizil mit einer großen Prozession wohlvertraut ist. Und Georg Glasl, Musiker, Zitherspieler mit einem Repertoire von Alter bis zu zeitgenössischer

Musik, weltweit auf Tourneen unterwegs, Professor für Zither an der Münchner Hochschule für Musik und Theater, dem einzigen Lehrstuhl für dieses Instrument in Deutschland (Abb. 1).

Zusammen hatten die beiden 2019 einen eindrucksvollen Abend für Georg Elser, den Hitler-Attentäter und passionierten Zitherspieler, im Ägyptischen Museum gestaltet, zur Erinnerung an dessen Ermordung am 9. November 1945. In einer der vorbereitenden Runden mit den Künstlern und den Museumsmitarbeitern kam die Sprache auf Herzog Max, dessen Orientreise und sein Zitherspiel – doch eigentlich ein Thema wie

geschaffen für eine Veranstaltung im Ägyptischen Museum. Georg Glasl sagte zu, sich auf die Suche nach der Musik, ihren Noten, zu begeben. Doch dann wurde das so vielversprechende Projekt erst einmal durch Corona ausgebremst, wie so viele kulturelle Veranstaltungen. Und die Direktorin ging zwischenzeitlich in den Ruhestand.

Langer Anlauf

Doch einer der Gesprächsteilnehmer bewegte diese Worte in seinem Herzen: Carsten Gerhard (Abb. 2). Er ist nicht nur studierter Literatur- und Musikwissenschaftler, freiberuflich mit seiner Agentur für Kulturmarketing tätig und seit vielen Jahren für die Öffentlichkeitsarbeit des Museums zuständig, sondern seit einiger Zeit auch Intendant der Passauer Festspiele – eine ideale Kombination zur Realisierung der angedachten Veranstaltung. Und er hatte die entscheidende Idee: Aus dem Nil wurde die Donau (Passau!), und aus einer Dahabiya (Herzog Max war mit seinem Gefolge gleich mit dreien dieser Schiffe unterwegs) ein historisches Salzschild, wie es früher für Transporte auf der



Abb. 2: Carsten Gerhard im Gespräch mit Ruth Geiersberger, © Toni Scholz.

Donau unterwegs war (Abb. 3). Beziehungsweise ein Nachbau, die „Siebnerin“, was sich auf die Größe des Schiffes bezieht, das heute, je nach Bestuhlung, etwa 50 Personen Platz bietet.

Sie wartete an der Anlegestelle in Vilshofen auf ihren Einsatz. Und mit etwas Phantasie wurde aus dem Holzschiff mit Kajüte ein ägyptisches Segelschiff – allerdings motorgetrieben. Aber das sind die Nilboote heute auch. Und wer noch ein wenig die Augen zusammenkniff, konnte sich durch die beiden großen Steuerruder sogar an altägyptische Schiffe erinnern lassen ... Fehlten nur noch Wüste und Pyramiden. Und auch die versprach Carsten Gerhard bei seiner kleinen Begrüßung und empfahl, die Ufer der Donau im Blick zu behalten.



Auf Grand Tour

Die Grundlage für die nun beginnende zweieinhalbstündige „Musik-Sprachmelange“ ist der Reisebericht von Herzog Maximilian in Bayern „Wanderung nach dem Orient im Jahre 1838“, der ein Jahr später in einer kleinen Auflage erschien, prachtvoll illustriert mit den Bildern des ihn begleitenden Kabinettmalers Hugo Mayr und höchst aufwändig gedruckt (Abb. 4). Im 1978 erschienenen Nachdruck, heute auch nur noch antiquarisch zu erhaltenden, schreibt der Herausgeber Walter Hansen: „Wer eine Originalausgabe aus dem Jahr 1839 kaufen möchte, muß (...) mit einem Preis von mindestens 4000 Mark rechnen.“ Eine rasche Internetrecherche ergibt, dass man heute bis zu 85 000 Euro auf den Tisch legen muss! Er weist außerdem darauf hin, dass zu den Käufern später dann auch der Schriftsteller Karl May gehörte ...

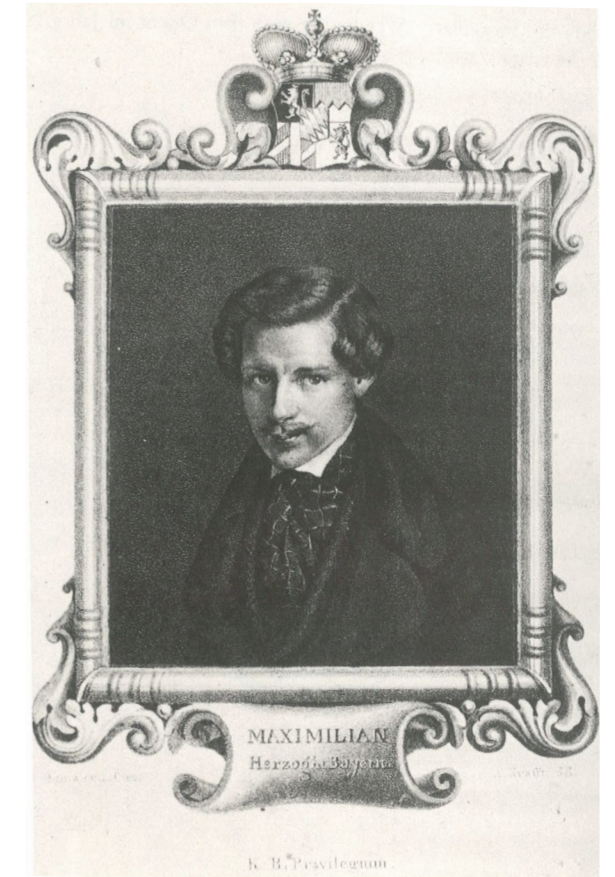


Abb. 5: Herzog Max, © HANSEN 1978.

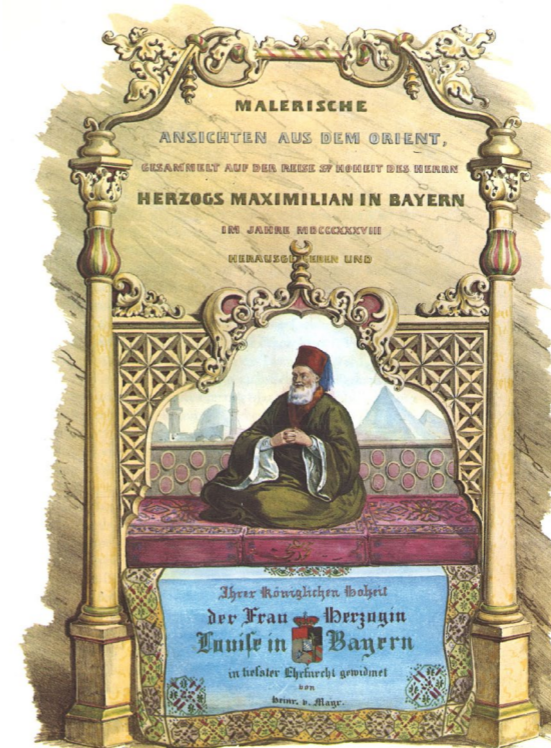


Abb. 4: Titel des Reiseberichts von Herzog Max, © HANSEN 1978.

Herzog Max (Abb. 5) tritt seine Orientreise wohl-vorbereitet an. In seinem Gepäck befinden sich nicht nur die „Briefe aus Ägypten und Nubien“ von Jean-François Champollion, dem Entschlüsseler der Hieroglyphen, zu seiner Reiselektüre gehört auch „Semilasso in Afrika“, kurz zuvor erschienen. Hinter diesem Pseudonym verbarg sich einige Jahre Fürst Pückler-Muskau und feierte große (auch finanzielle) Erfolge als Reiseschriftsteller. Auch seine nächste Reise verarbeitete er literarisch, die Vorabberichte aus „Aus Mehemed Alis Reich“ liegen dem Herzog vor. Und man tritt ihm wohl nicht zu nah, wenn man formuliert, dass er es jenem gleich tun will – mit der literarischen Verarbeitung seiner Reise und der Wahl ihrer Route. Wie jener reist er unter Pseudonym, sein Incognito lautet Graf von Banz. Wie jener trifft er Mehemed Ali, hat er auf dem Sklavenmarkt junge Nubier eingekauft und nach München gebracht und verewigt sich mehrfach in großformatigen Graffiti, eines davon auf einer der kolossalen Sitzstatuen Ramses' II. in Abu Simbel (Abb. 6). Auch hierin war ihm Fürst Pückler vorangegangen.

Abb. 3: Das historische Salzschild, © Toni Scholz.



Abb. 6: Abu Simbel, © HANSEN 1978.

Doch wir greifen vor. Lassen wir zunächst Ruth Geiersberger den Herzog mit dessen eigenen Worten auf die Reise schicken und begleiten ihn dann, strikt nach Datum, in ausgewählten und von Sabine Reithmaier redigierten Passagen aus der Veröffentlichung seines Berichts:

20. Januar 1838

Der zwanzigste Januar war gekommen. Morgens um 9 Uhr schied ich aus den Armen meiner Familie, begleitet von den Segenswünschen zahlreich versammelter Freunde. ...

Zu diesem Zeitpunkt war der Herzog 29 Jahre alt; knapp einen Monat zuvor war Sisi, die spätere Kaiserin Elisabeth von Österreich, zu Weihnachten geboren worden, als zweite Tochter von insgesamt acht Kindern. Den stets unsteten Familienvater hielt es wohl nicht länger in seinem Palais in der Münchner Ludwigstraße. Seine Begleiter stellt er gleich selbst vor:

In meiner Begleitung befanden sich die beiden Barone von Buseck, der Hauptmann des Königlich Bairischen Leibregimentes Theodor Hügler, mein Hofkavalier von Heusler, mein Arzt Doktor Baier, mein Kabinettsmaler Heinrich von Mayr, und mein Kammervirtuose Petzmayer, der mir durch sein gelungenes, seelenvolles Spiel die langen Stunden der Quarantäne verkürzte.

Herzog Max: Meine Zither

Das Liebste auf der weiten Welt ist mir der trauten Zither Spiel. Ich schätz' es mehr als alles Geld und kostet's auch der Mühe viel. (...)

Nun kommt – endlich – die Zither ins Spiel. Die Bekanntschaft mit dem Virtuosen hatte den Herzog nicht nur zu einem exzellenten Zitherspieler gemacht, der auch selbst komponierte;

durch seine Förderung wurde die Zither quasi zum bayerischen Nationalinstrument. Er hat Zithern von Anton Kiendl gespielt, wegen dem volutenartigen Kopfansatz auch Helmzithern genannt. Diese sind relativ klein und handlich, also durchaus reisetauglich. Auf der Donaufahrt setzte Georg Glasl zwei große Zithern in Psalterform ein, eine akustisch und eine elektronisch verstärkt, um damit Loops zu erzeugen – und die Donau in ihrer ganzen Breite zu beschallen. Abwechselnd erklangen nun Kompositionen von Herzog Max und Johann Petzmayer, ergänzt um einige eigene „Orientalische Anverwandlungen“. Wenn auch manche Titel – auf dem Papier – eher volkstümlich klingen und auch entsprechende Namen tragen: „Marsch“, „Alpenmelodien“, die berühmte „Amalinenpolka“, dann zeigen doch die Regieanweisungen wie „dazu gerappt“ oder das Stück „Broken Beats for H(erzog) M(ax)“ die ganze Bandbreite rhythmischer Möglichkeiten auf.

Die Wirkung des Zitherspiels auf Land und Leute beschreibt der Literaturhistoriker Hyacinth Holland:

Sein Spiel ... erklang am Fuß der Pyramide, verdutzt horchte der alte Vater Nil auf die zu seinen Ehren benannten Walzer des deutschen Tonmeisters; Petzmayers kunstreiche Weisen zitterten durch die von träumerischen Mondlicht versilberten Tempelruinen von Luxor und Karnak; er brachte den beiden Memnon's eine Serenade, spielte auf der Insel Philae und über den Katarakten; selbst an der Grenze Nubiens äußerten die braunen Söhne der Wüste freudiges Erstaunen und Entzücken über das Spiel des ‚deutschen Pascha‘ und seines Capellmeisters.

Einschub

Wer könnte den Herzog besser in die Fremde begleiten als der kongeniale Karl Valentin – konstatiert Ruth Geiersberger:

(...) Dem Einheimischen sind eigentlich die fremdesten Fremden nicht fremd. Der Einheimische kennt zwar den Fremden nicht, kennt aber beim ersten Blick, dass es sich um einen Fremden handelt. (...)

Der Herzog reist über Südtirol, Verona und Venedig nach Triest:

27. Januar – 1. Februar Aufenthalt in Triest

Das weibliche Geschlecht von Triest ist schöner als in Venedig, wo man auffallend wenig hübsche Gesichter sieht ... Die Männer unter dem Landvolk zeichnen sich mehr durch ihr originelles Kostüme als durch Schönheit aus. Mit ihren meist langen Haaren, weiten Beinkleidern und entsetzlich breiten Hüten erinnern sie an die siebenbürgischen Mausfallenhändler.

Mit dem Schiff geht es weiter über Ancona nach Korfu, an Lepanto vorbei nach Athen und schließlich zur Überquerung des Mittelmeeres. In Alexandria wird umgestiegen auf die Barken (die Mehemmed Ali zur Verfügung stellt), und die Nilfahrt kann beginnen. Da der Herzog zunächst nicht unbedingt an den antiken Bauwerken interessiert ist, kann nun ein anderer Dichter zu Wort kommen – der Dada-Künstler Hans Arp:

Die Spitzen der Pyramiden blitzen. Die alten Ägypter haben triumphierend ihr Werk vollendet und verstummen. Nun gähnen sie in ein gemeinsames Gähnkästchen putzen ihre Augen aus Spiegelglas spiegelblank und verneigen sich vor einem gewaltigen hornbewehrten einbalsamierten Falter. (...)

Fundstücke

Nun ist Ruth Geiersberger ganz in ihrem Element. Hatte man sich vielleicht durch den bisherigen Verlauf der Fahrt dem trügerischen Glauben an den steten Fortgang der Reiseerzählung hingegeben, vielleicht nur gelegentlich leicht aufgeschreckt durch einen unvermittelt gejuchzten Jodler, kippt sie nun das Füllhorn mit ihren „Fundstücken“ aus. Und so folgt dem Dadaisten die Geschichte vom Pfeilstorch in der Rostocker Zoologischen Sammlung, der 1822 als erster seiner Art in Mecklenburg erlegt wurde und die Wissenschaft überhaupt erst auf die Idee brachte, den Flug der Vögel nach Afrika zu erforschen – er war von einem afrikanischen Pfeil durchbohrt und hatte diesen Angriff überlebt. Eine Passage aus einem ihrer Lieblingsbücher darf nicht fehlen, „Das Museum der Stille“ der japanischen Schriftstellerin Yoko Ogawa.

Von einem Museum zum nächsten, zur Orientalischen Sammlung von Herzog Max, der wie viele der damaligen Reisenden seine Fundstücke mit nach Europa brachte und sie im Kloster Banz unterbrachte, wo sie sich bis heute befinden, wenn auch in einem anderen Raum als ursprünglich. Es ist keine reine Antikensammlung, sie steht vielmehr in der Tradition der Kunst- und Wunderkammern und hat damit eher den Charakter eines Kuriositäten-Kabinetts (Abb. 7). Sie beinhaltet unter anderem:

*Relieffragment mit hieroglyphischer Inschrift
Griechische Grabinschrift einer nubischen Christin
Stein vom Obelisk Ramses' II. in Luxor
Deckel eines Uschebti-Sarges
15 Stück gebrannter Figuren aus ägyptischen Gräbern
2 Ketten aus Röhrenperlen
Straußenei mit Silberfassung
Ein smaragdgrünes Sultanshuhn
Nilkrokodil*

*Stein vom ersten Nilkatarakt
2 Wedel aus Palmlättern
Hirtenmantel
Säbel aus Damaszenerstahl
Eine weibliche Mumie*

Problemlos kann Ruth Geiersberger Passagen aus dem Sonnengesang des Echnaton, der das Wirken des Sonnengottes für die Natur preist, mit Schilderungen des Herzogs verbinden:

*(...) Alles Vieh befriedigt sich an seinen Kräutern,
Bäume und Pflanzen wachsen.
Die Vögel fliegen auf aus ihren Nestern,
ihre Flügel in Lobgebärden für deinen Ka.
Jedes Raubtier ist aus seiner Höhle
herausgekommen,
alles Gewürm sticht. (...)*

Der Herzog kommentiert:

Die Fliegen des Nils sind die zudringlichsten, die mir jemals vorgekommen sind. ... Scheucht man sie hundertmal weg, so kommen sie tausendmal wieder ... Sie erinnern mich an die Zudringlichkeit mancher Menschen, die man ebenfalls tausendmal hinweg jagt und die dennoch immer wieder mit erneuerter Frechheit wiederkehren.

Als dann auf die Sekunde genau zum Zitat aus dem Sonnengesang „Die Schiffe fahren stromab und stromauf in gleicher Weise“ tatsächlich ein Lastschiff die Siebnerin backbords passiert, ist das Publikum hingerissen. Und beteiligt sich hingebungsvoll an der Suche nach einem imaginären kleinen Hund, dessen immer wieder einsetzendem Bellen die Künstlerin auf dem gesamten Deck nachzuspüren versucht. Zum perfekten Timing passt es nun bestens, dass am Ufer jetzt tatsächlich Pyramiden und Palmen entdeckt werden – des Rätsels Lösung: Carsten Gerhard, bewandert



Abb. 7: Sammlung im Kloster Banz 2005, © SMÄK.

auch in Werbe- und Marketingstrategie, hatte dort per Anhänger ein großes Banner mit eben diesen Motiven platzieren lassen ...

Auf dem Sklavenmarkt

Erstaunen und hochgezogene Augenbrauen löst dann die nächste Passage des herzoglichen Reiseberichts aus:

Großes Interesse gewährte der große Sklavenmarkt. Es ist ein mit halbverfallenem Gemäuer umgebener Hof, in welchem mehrere Hunderte von Schwarzen aller Art auf der Erde umher kauern. (...) Im ersten Augenblick glaubte ich Affen vor mir zu sehen; denn mehrere von ihnen saßen zu oberst des Gemäuers und spielten zusammen unter den drolligsten Gebärden. Sie sind nicht sehr teuer. (...) Es ist empörend, Menschen gleich dem Vieh verkauft zu sehen. Sie müssen beim Verkaufe ihre Zunge weisen; man

untersucht die Zähne, läßt sie nackt ausziehen und befühlt sie, gleichwie es die Fleischer auf unseren Viehmärkten zu thun pflegen (...) Ich kaufte mehrere dieser Schwarzen, um sie mit nach Europa zu nehmen.

Exkurs: Aus der Chronik der Stadt München

Samstag, 30. März (1839): Heute wurden in der Frauenkirche die fünf Mohren getauft, welche der Herzog Maximilian aus Ägypten mitgebracht.

Aus dem Taufbuch der Dompfarrei Unserer Lieben Frau für 1839:

Nach vorausgegangenem christlichem Unterricht wurden selbe getauft und erhielten folgende Namen: 1. Hassan, Taufname Maximilian ... 2. Osman, Taufname Theodor ... 3. Morgan, Taufname Alexander ... 4. Bellal alias Taufname Carolus ... 5. Salim, Taufname Georgius.

Am Ziel der Reise

Die ersten Ortskundigen vermeldeten die Annäherung an Passau, vor dessen Erreichen noch eine Schleuse passiert werden musste. Dieses technische Manöver brachte die Reisenden allmählich wieder in die Gegenwart zurück, nachdem sie kurz zuvor noch gemeinsam mit dem Herzog den südlichsten Punkt seiner Nilfahrt erreicht hatten – oder war er doch auf der Donau gereist?

27./28. März

Nachmittags erreichten wir den Wady-Halfa, von wo aus noch zwei Stunden bis zur zweiten Katarakte sind ... Leider mussten wir den Rest des Tages unthätig verbringen, da erst um Thiere geschickt werden musste, die uns am folgenden Tag zu Lande nach der Katarakte bringen sollten, da mit unsern Barken nicht mehr hingerudert werden konnte ... Und somit hatte ich das fernste Ziel meiner Reise glücklich erreicht, und konnte nicht umhin, meinen Namen in einen mächtigen Sandstein-Felsen einzuschreiben, der sich oberhalb der Katarakte befindet... Ich schmeichle mir, meines Wissens wenigstens, der erste europäische Prinz (nämlich als naher Verwandter eines königlichen Hauses) zu seyn, der bis hierher gelangt und somit das Land Dongola betreten hat.

Der kurze Spaziergang von der Anlegestelle zur Haltestelle in der Stadtmitte, wo ein Bus bereitstand, die Donau-Reisenden wieder zurück nach Vilshofen zu befördern (es war an alles gedacht!), sollte doch eigentlich alle wieder im Hier und Jetzt ankommen lassen. Doch die Fahrt strikt gen Westen führte direkt auf einen Sonnenuntergang zu – es war einer der längsten Tage des Jahres –, der auch Ägypten alle Ehre gemacht hätte. Und so hatte man doch noch die Sätze von Herzog

Maximilian im Ohr, die er, auch auf der Rückreise begriffen, nach dem Besuch der Tempel von Karnak notiert hatte:

In diesen Räumen ... herrschte nun tiefste Grabesstille ... Mehr als jemals lernte ich an jenem Abende die Unbeständigkeit des Glücks, die Hinfälligkeit menschlicher Größe erkennen. Und auch diese ungeheure Schöpfung hat der Wuth der Menschen, der unerbittlichen Verheerung der Zeit unterliegen müssen! So ist denn nichts von Dauer auf diesem weiten Erdenrunde? – Und diese gewaltigen Geister, deren Machtgebot all diese Riesentempel hervorrief, sie sind längst zu Staube geworden, sie, die eine halbe Welt sich zu Füßen geworfen. Also das ist des armen Geschöpfes Los, dieses oftmals so hochmütigen, mit seinen Plänen und Berechnungen so weit aussehenden Menschen, daß er über kurz oder lang zu einer Hand voll Erde werde? – Schauder durchrieselte mich. Leichtsinns also oder Hoffnung? ■

Literaturverzeichnis

HANSEN 1978

Hansen, Walter (Hg.), Wanderung nach dem Orient im Jahre 1838. Unternommen und skizziert von dem Herzoge Maximilian in Bayern, Pfaffenhofen 1978.

GRIMM-STADELMANN / GRIMM 2009

Grimm-Stadelmann, Isabel / Grimm, Alfred, Eine Zitherpartie auf dem Nil: die Orientreise von Herzog Maximilian in Bayern und seine Orientalische Sammlung, München 2009.

BERICHT

VORSPIEL

MUSIK IN DER AUSSTELLUNG DES ÄGYPTISCHEN MUSEUMS / PAPYRUSSAMMLUNG BERLIN

HANNELORE KISCHKIEWITZ / DIETRICH WILDUNG

Einleitung

Mit der Klanginstallation „The Pomegranate Tree“ von Mark Polscher lädt das Ägyptische Museums München allmonatlich jeden ersten Dienstagabend dazu ein, ägyptische Kunst nicht nur visuell und intellektuell zu erleben.

Dass die Klanginstallation auch nach zehn Jahren ein begeistertes Publikum findet und eines der Spezifika des Museums geworden ist, mag auch daran liegen, dass dieses Angebot in einem Museum ägyptischer Kunst innovativ erscheint. Es hat jedoch ein Vorbild, das fast ein halbes Jahrhundert zurückliegt und das Sylvia Schoske, der Initiatorin des Projekts „The Pomegranate Tree“, von einem Besuch im Ostberliner Bodemuseum in Erinnerung geblieben ist.

Dr. Hannelore Kischkewitz, viele Jahre wissenschaftliche Mitarbeiterin am Ägyptischen Museum Berlin / Hauptstadt der DDR und nach der Wende eine Hauptakteurin bei der Wiedervereinigung der zwischen Ost und West getrennten Sammlung, gibt im folgenden – bislang unveröffentlichten – Beitrag einen authentischen Bericht über ihre Initiative, Musik ins Museum zu holen.

Bericht von Dr. Hannelore Kischkewitz (2010)

Im Jahr 1973 beging das Ägyptische Museum / Papyrussammlung Berlin den 150. Jahrestag seines Bestehens. Aus diesem Anlass wurde begonnen, die Ausstellung im Bodemuseum umzugestalten. Vier Etappen waren nötig, von

den Räumen „Vorgeschichte bis Mittleres Reich“ und Ehrung R. Lepsius (Dezember 1973) über „Sudan im Altertum“ (1974) und „Neues Reich bis griechisch-römische Zeit“ (1976) bis zur „Papyrussammlung“ und Ehrung H. Brugsch (1977), um das Ägyptische Museum / Papyrussammlung im Ostteil der Stadt in neuem Glanz zu präsentieren.

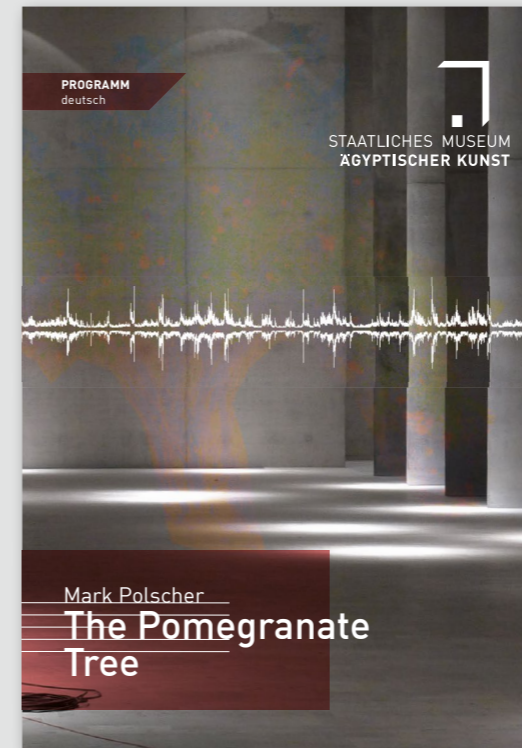
Zunächst sei unsere Raumsituation beschrieben. Seitdem im Krieg das Stammhaus der Sammlung, das Neue Museum, schwer beschädigt worden war, fehlte es an geeigneten Räumen. Daher wurden für die erste Nachkriegsausstellung dem Ägyptischen Museum / Papyrussammlung Räume im Bodemuseum zugewiesen, wo wir über eine Bodenfläche von ca. 2000 m² verfügten, die sich über die gesamte Kupfergrabenfront und einige auf Innenhöfe gerichtete Säle hinzog. Das Bodemuseum wurde 1898 bis 1904 als viertes Gebäude der Museumsinsel erbaut. Es war vorwiegend für die Aufnahme älterer europäischer Kunst bestimmt. Diesem Zweck entspricht die Anlage des Gebäudes mit großen Raumfluchten. Jeder dieser 6 m hohen Räume zeichnet sich durch lange Fensterfronten aus, die harmonisch dem Bau eingegliedert sind. Die Fenster sind ca. 5 m hoch und enden knapp unter einer Decke mit facettenartiger Holzverkleidung. Der Fußboden besteht aus farbigen Kacheln. Aus dieser Beschreibung wird ersichtlich, dass die Infrastruktur des Bodemuseums für ein ägyptisches Museum denkbar ungeeignet war. So mussten wir uns entschließen, durch bauliche Veränderungen neue und für unsere Anliegen günstigere

Raumproportionen zu schaffen. Hinsichtlich der Konzeption hatten wir uns zur Darstellung des geschichtlichen Ablaufs mit Einbeziehung von Sachgruppen entschlossen.

Bedenkenswert war die Wahl der Mittel für die Gestaltung der Ausstellung. Wir wünschten, Emotion, Phantasie und Verstand eines Besuchers in höchstem Maße anzusprechen, um eben Geschichte erlebbar zu machen und so den Kreis der Kommunikationspartner über die elitäre Schicht der Fachgelehrten und Kenner hinaus zu erweitern. Bereits im Stadium der Diskussion des Problems im Kollegenkreis mussten mehrere Vorbehalte gegen eine zu stark publikumsorientierte Konzeption beseitigt werden. Denn der Besucher der Gegenwart verfügt über ganz bestimmte Formen der Kommunikation, die ihm durch Fernsehen, Rundfunk, Straßenbild, Einkauf in modernen Warenhäusern und durch alle Formen von Werbung aufgezwungen werden. Seine Sinnesorgane sind durch Töne, Farben, großflächige Schrift eingestellt. Natürlich ist bei der Umsetzung dieser Beobachtungen in die Gestaltung einer Ausstellung altägyptischer Objekte darauf zu achten, dass technische Mittel nicht die Wirkung des Objekts schmälern und den Rezeptionsgehalt in den Augen des Besuchers herabsetzen. Bei allen Planungen waren wir uns des subtilen Prozesses bewusst, der beim Besucher in der Annäherung an das Kunstwerk einsetzt. Letztlich haben unsere Besucher beim Schreiten durch endlos scheinende Räume voller Geschichte die Ausstellung akzeptiert, wie es Eintragungen im Gästebuch, Briefe und persönliche Begegnungen bestätigten. Um „die Räume voller Geschichte“ im Verständnis richtig einzuordnen, wurden Fahnen als Raumfarben verwendet – für jedes Zeitalter eine andere, also Orientierungshilfen. Zur Orientierung waren auch Sprachboxen mit Raumtexten oder mit der Übersetzung bedeutender Inschriften in vier Sprachen (deutsch, englisch, französisch, russisch) sehr gefragt.

Um alle Sinne auf die Innenwelt der Ausstellung zu lenken, wurde dem Komponisten Reiner Bredemeyer (ein Schüler von Karl Amadeus Hartmann), der 1954 von München nach Ost-Berlin emigriert war, der Auftrag erteilt, einen akustischen Background zu schaffen. Diese Raummusik war kein Versuch, altägyptische Musik nachzuahmen. Sie war auf den Hörgewohnheiten der Menschen des 20. Jahrhunderts aufgebaut und schuf trotz ihrer Zurückhaltung eine zusätzliche Dimension. Reiner Bredemeyer schuf für den Bereich „Altes Reich / Mittleres Reich“ eine Orchestermusik, für den Raum „Sudan“ eine dunkle Klangfarbe mit hellen Trommelementen, für die Räume „Neues Reich I“ und „Neues Reich II“ jeweils ein Stück für Sopran, Flöte, Gitarre, Violoncello und Oboe. Bei der technischen Umsetzung der Kompositionen gab es, bedingt durch die Höhe und Größe der Räume, Schwierigkeiten. Als noch dramatischer erwies sich allerdings die Beschaffung der Geräte für die Raumbespielung. Sie wurden in der damaligen Tschechoslowakei produziert und ihre Anschaffung hätte geplant werden müssen. Dazu fehlte die Zeit. So war viel Privatinitiative nötig, und schließlich konnte die Raummusik eingerichtet werden. Unsere Entscheidung für den Einsatz akustischer Mittel wurde auch bestimmt durch die Beobachtung, dass es für Menschen der Gegenwart störend sein kann, in stillen Räumen zu sein, und dass durch Kino und Fernsehen provoziert Anschauen immer mit Anhören eines entsprechenden musikalischen Hintergrundes gekoppelt ist. Wir wollten versuchen herauszufinden, ob sich dieser moderne „Pawlowsche Reflex“ tatsächlich in den „Museumskonsum“ umsetzen ließe. Ermuntert wurden wir auch durch einen Besuch im Museum für Ostasiatische Kunst in Stockholm. Fernöstliche Musik erhöhte den Erlebnisgehalt unseres Besuches dort erheblich. Wir probierten nun unsererseits verschiedene Musiken verschiedener Zeitalter aus und mussten feststellen, dass ältere europäische Musik und arabische Musik

Das Polscher-Booklet, das alle Teilnehmenden zur Klanginstallation erhalten:

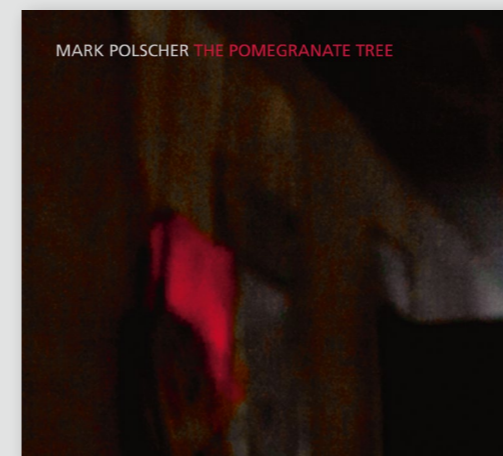


Zeitgenössische Musik trifft auf altägyptische Kunst! Die Klanginstallation weckt die Illusion, als seien es die Säle und Hallen selbst, die anfangen zu klingen und mit den Jahrtausende alten Kunstwerken in Kontakt zu treten. Aus allen Richtungen, von weit her und von ganz nah, dringen die Klänge ans Ohr. Mit den Klangwogen mischen sich faszinierende Klangereignisse, mal seltsam vertraut, mal irritierend fremd. Trostreich versöhnlich kommen menschliche Stimmen hinzu, deklamieren, raunen, flüstern Fragmente aus altägyptischer Poesie und Literatur.

Der Komponist Mark Polscher hat exklusiv für das Ägyptische Museum eine permanente Klanginstallation mit 64 Kanälen geschaffen. Das Werk für Elektronische Musik mit Stimmen erweckt die Säle und Hallen des Museums akustisch zum Leben.

Eine eindrucksvolle Klangwanderung durch 13 Säle auf 64 Kanälen in 63 Minuten.

Die CD „The Pomegranate Tree“ ist im Museumsshop für 20,- € erhältlich:



Stimmen: Sibylle Canonica, Stefan Hunstein
Aufnahme und Editierung: Mark Polscher
Mischung: Stefan Räbel und Mark Polscher
Projektentwicklung: Carsten Gerhard
Wissenschaftliche Beratung: Sylvia Schoske, Arnulf Schlüter
Produktionsdesign: Christian Raißle
Audiotechnik: Alexander Mayr
Cover Photo: Claudia Hofmair
Produziert von Mark Polscher

www.thepomegranatetree.de

beide für unser Anliegen ungeeignet waren. Sie besitzen entweder einen zu starken Selbstzweck oder bringen zu viel Exotik und Tourismus mit sich. Wir benötigten – davon waren wir überzeugt – nur einen Hauch von alledem.

Der Einsatz von Farbe und Ton wurde von traditionsgebundenen Besuchern und Fachleuten in der Bauphase heftig diskutiert. Doch bald herrschte eher die einhellige Meinung, dass man zwar über Ästhetik streiten kann, aber unbeschadet dessen der Einsatz moderner Mittel den Vorteil hat, dass die zu vermittelnden Informationen zu den Objekten dem Besucher auf eine suggestive Weise nahegebracht werden können und er zu einem aktiven geistigen Mitvollzug gezwungen wird. Hinsichtlich der Musik schrieb ein Besucher 1974 ins Gästebuch:

„Ein höchst interessantes Experiment – die Verbindung des optischen Eindrucks mit dem akustischen der Musik. Diese ist so zurückhaltend eingesetzt, daß sie in keiner Weise von der Betrachtung der Ausstellungsstücke ablenkt. Im Gegenteil: Sie schafft eine Atmosphäre, die dem Wesen einer solchen Ausstellung entspricht und dem Betrachter einen stärker emotional bestimmten Zugang zu den Stücken verschafft. Für uns eine überraschende Erkenntnis, daß gerade moderne musikalische Mittel zur Durchführung eines solchen Wagnisses geeignet sind.“

Dem konnte ein Diplom-Historiker nach seiner Eintragung ins Gästebuch vom 12.1.1974 nicht zustimmen. Er teilte Folgendes mit:

„Besuch in der Ägyptischen Abt. vorzeitig beendet wegen der unerträglichen Geräusche, die ich für zufällig hielt (Orchester übt 1 Stockwerk höher, Straßenbahnen quietschen – oder so etwas). Statt dessen sagte man mir, daß diese „Musik“ ständig sei und als etwas ganz Neues und Besonderes gelte!“

In den Jahren 1988/89 gab es eine Chance zur Renovierung der Ausstellung, z.B. wurden zwei andere Komponisten mit der Schaffung von Raummusiken betraut. M. E. gerieten diese etwas „gefühliger“ und unsensibler. Die Musiken wurden auch nicht sehr lange gespielt. Es kam die politische Wende. Die Übertragungsgeräte waren plötzlich defekt und nicht reparierbar. Als wir uns in den folgenden Jahren mit einer Wanderausstellung in 5 Städten in Japan präsentieren konnten, gab es in Sendai auch Raummusik. Ich war dabei ■

NACHRUF

URGESTEIN

TYCHO MRSICH, 1925–2022

DIETRICH WILDUNG

Tycho Mrsich saß offenbar am Schreibtisch in seiner Wohnung gegenüber der Akademie der Künste, als er vor ein paar Jahren eine biographische Skizze begann: „1925 hier geboren Akademiestraße. Noch eben in der Weimarer Rep.“ Sein Ägypten-Interesse entdeckt er bereits als Schüler; bei einer Ferienreise mit seinen Eltern sieht er im Diokletianspalast in Split „kleine Sphinxfiguren mit Hieroglyphen, die ich lesen wollte.“ Der Zwölfjährige besucht die Vorträge in der Ägyptischen Sammlung in der Münchner Residenz und spricht Professor Alexander Scharff an. „Der war erstaunt ... Von da an fand ich bei ihm und seinen Assistenten Förderung.“ Nach dem Notabitur beginnt er 1945 an der Ludwig-Maximilians-Universität das Jurastudium, dem 1949 als zweites Hauptfach Ägyptologie und als Nebenfach Semitistik folgen. Jura und Ägyptologie – damit sind die Weichen gestellt für seinen Lebensweg. Sein Interessenschwerpunkt liegt auf der Rechtsgeschichte des alten Ägypten. Er arbeitet sich in das umfangreiche Textmaterial ein, in hieroglyphische Inschriften und hieratische Papyri und Ostraka vom Alten Reich bis in die griechisch-römische Zeit. Die extreme Akribie seiner Arbeitsweise hat ihren Preis: Erst 1966 wird er mit der Arbeit „Untersuchungen zur Hausurkunde des Alten Reiches – Ein Beitrag zum altägyptischen Stiftungsrecht“ summa cum laude promoviert. In all den Jahren war er an der Münchner Uni nicht nur in der Ägyptologie, sondern auch in der Rechtswissenschaft zu einer bekannten Persönlichkeit geworden, und so wird das Leopold-Wenger-Institut für Rechtsgeschichte und Papyrusforschung zu seiner lebenslangen Wirkungsstätte. Bereits 1966



Abb. 1: © privat.

ist er dort wissenschaftlicher Assistent, ab 1976 Akademischer Rat und wird 1982 zum Akademischen Direktor befördert. 1990 in den Ruhestand versetzt, führt er seine seit 1973 ohne Unterbrechung in jedem Semester angebotenen Lehrveranstaltungen bis 2020 (!) fort. Gleichermaßen die Studierenden der Rechtswissenschaften und der Ägyptologie ansprechend, hat Tycho Mrsich eine stabile Brücke zwischen den Disziplinen und Fakultäten geschaffen. Sein Lebenswerk hat seine bleibende Form in umfangreichen Monographien und zahlreichen Artikeln zur Rechtsgeschichte Altägyptens gefunden. An der Fertigstellung einer dreibändigen Geschichte des altägyptischen Rechts arbeitete er noch in den letzten Monaten seines Lebens.

Für seine Kommiliton*innen und Kolleg*innen gab es eine altägyptische Etymologie seines Namens: Mrsich – das war doch der Titel mer-sech, „Vorsteher der Schreiber“. Wie tief seine Gedanken in Ägypten verwurzelt waren, zeigte sich bei der Namenswahl für seinen Sohn Numa. Die Bedenken des Standesbeamten räumte er aus, indem er ein Buch zur römischen Geschichte vorlegte; da war „Numa, friedliebender Bürgerkönig“ genannt. Aber eigentlich sah der Vater in dem Namen den ägyptischen König der Götter – Amun von hinten nach vorn gelesen. Typisch Tycho Mrsich ■

AUTOR*INNEN

Markus Dieminger
Fachschaft und Studierender am Historischen
Seminar, LMU München

Dr. Mélanie Flossmann-Schütze
Stv. Direktorin/Konservatorin, Staatliches Museum
Ägyptischer Kunst, München

Roy Hessing - DGPh
Fotograf, München

Dr. Hannelore Kischkewitz
Wissenschaftliche Mitarbeiterin i.R., Ägyptisches
Museum und Papyrussammlung, Berlin

Dr. Nora Kuch
Wissenschaftliche Volontärin, Staatliches Museum
Ägyptischer Kunst, München

Corinna Mairhanser M.A.
Fachschaft Spätantike und Byzantinische
Kunstgeschichte, LMU München

Dr. Asja Müller
Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Institut für
Klassische Archäologie, FU Berlin

Polster, Hansjörg
Kulturpädagogischer Dienst, Kinder- und Jugend-
kulturwerkstatt Seidlvilla, Kultur & Spielraum e.V.
München

Frauke Pumpenmeier M.A.
Doktorandin, Institut für Ägyptologie und Koptologie,
LMU München

Dr. Arnulf Schlüter
Direktor, Staatliches Museum Ägyptischer Kunst,
München

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

Andreas Wiedermann
Leitung Inszenierung Opera Incognita

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

IMPRESSUM

**MAAT – Nachrichten aus dem Staat-
lichen 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.
Dr. Jan Dahms
Dr. Mélanie Flossmann-Schütze
Dr. Arnulf Schlüter

GESTALTUNG

Die Werft, München

DRUCK

Printzipia

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.

SHOPCAFE

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:

- Gebäck, Kuchen 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





Vergangenheit und Gegenwart sind verbunden. In den Werken Alaa Awads, der Inszenierung von „Akhnaten“ durch die Opera Incognita und einer Zitherpartie auf der Donau. Von aktuellen Forschungen und Methoden berichtet diese MAAT in Beiträgen zu Mumienmasken, Uschebtis und Multi-spektralfotografie ■

Preis: € 5,-
ISSN 2510-3652