

MAAT

NACHRICHTEN AUS DEM STAATLICHEN MUSEUM
ÄGYPTISCHER KUNST MÜNCHEN



AUSGABE
35 | 2025



Tanz der Isis

Else von Carlberg und ihr Blick auf das alte Ägypten

Der „Tanz der Isis“ 1909/2024

Zur Entwicklung der Neuinszenierung von Sent M'ahesas Tanz

„Bunt ist meine Lieblingsfarbe“

Materialität und Farbigkeit des Amun-Tempels von Naga

www.smaek.de

INHALT

MAAT AUSGABE 35



02 BILANZ

ARNULF SCHLÜTER

06 ELSE VON CARLBERG

THOMAS BETZ / ARNULF SCHLÜTER

18 NEUINSZENIERUNG

BRYGIDA OCHAIM

24 CORINTHIUM AES

JAN DAHMS / MÉLANIE FLOSSMANN-SCHÜTZE /
ARNULF SCHLÜTER

33 CHORA

JURIJ KOWOL

38 AMUN-TEMPEL

ALEXANDRA RIEDEL / DUNJA RÜTT

52 NAGA-WIDDER

ARNULF SCHLÜTER



54 KULTUR.DIGITAL.STRATEGIE

NORA KUCH

60 KI-START-UPS

FABIAN HEIL

66 BRETTSPIELE

ROXANE BICKER

74 OPENGYM

NADJA RAOUFI /
SEBASTIAN HABERSETZER

76 POP UP YOGA

THERESA BRACKMANN /
GINA WEBER

EDITORIAL

Liebes Museumspublikum,

wir waren selbst ein wenig überrascht, als wir die Zahlen für unsere Jahresbilanz 2024 zusammengestellt haben. Nicht nur, dass wir im dritten Jahr in Folge unsere Besucherzahlen steigern konnten und mit knapp 150.000 Besuchenden erneut ein äußerst erfolgreiches Jahr hinter uns haben, sondern auch unser Kulturvermittlungsprogramm haben wir erneut ausgebaut: Insgesamt 1.772 Veranstaltungen – von Kindergeburtstagen über Schulklassenführungen und Fachvorträge bis hin zur Großveranstaltung der „Langen Nacht“ – fanden 2024 im Ägyptischen Museum statt. Ein herzlicher Dank gilt daher an dieser Stelle unserem kleinen, aber hoch engagierten Team sowie allen, die uns tatkräftig unterstützen – allen voran unseren freien Führungskräften und den Mitarbeitenden des Museumspädagogischen Zentrums (MPZ). Einen kurzen Rückblick auf das vergangene Jahr finden Sie in dieser Ausgabe.

Die weiteren Beiträge berichten von besonderen Veranstaltungen: Gemeinsam mit den Munich Dance Histories haben wir uns Ende 2024 mit dem Tanz der Isis an eine Neuinszenierung eines Tanzes gewagt, den die Tänzerin Else von Carlberg unter ihrem Künstlernamen Sent M'ahesa 1909 in München uraufgeführt hatte. Kurz zuvor war die Bayerische Theaterakademie August Everding im SMÄK zu Gast und hatte mit der Musik-Theater-Installation „CHORA“ ein eigens für das Museum erarbeitetes unkonventionelles Musiktheaterprojekt aufgeführt. Außerdem waren in der Langen Nacht der Museen KI-Start-ups zu Gast, und zum Jahresende haben wir mit „Spiel am Nil“ zu einem Brettspiel-Event im Museum eingeladen. Falls Sie diese außergewöhnlichen Veranstaltungen nicht live erleben konnten, bietet Ihnen diese Ausgabe einen spannenden Einblick.

Im Beitrag „Bunt ist meine Lieblingsfarbe“ berichten Alexandra Riedel und Dunja Rütt über die Farbkonstruktion des Amun-Tempels in Naga, Sudan, und darüber, dass unser Grabungsprojekt trotz der aktuell katastrophalen Lage im Sudan zwar nicht vor Ort, jedoch inhaltlich weitergeführt wird. Nora Kuch informiert über den Fortschritt unserer Digitalisierungsprojekte, die derzeit im Rahmen des Förderprogramms kultur.digital.strategie am SMÄK laufen.

Der Beitrag zu „Corinthium Aes“ soll Ihre Neugier wecken und Sie dazu einladen, wieder einmal im Museum vorbeizukommen. Ein neu gestalteter Raum – der „Cubus“ – wird künftig für wechselnde Kabinettausstellungen genutzt. Den Auftakt macht eine Ausstellung, die das Geheimnis des schwarzen Kupfers, des legendären Corinthium Aes, enthüllt.

Wir wünschen Ihnen viel Freude mit der aktuellen Ausgabe von MAAT!

Arnulf Schlüter

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.



BERICHT

VON ERINNERUNG BIS INNOVATION:
DAS MUSEUMSJAHR 2024
BILANZ 2024

ARNULF SCHLÜTER

In MAAT informieren wir viermal jährlich über das Museum, unsere Arbeit, unsere Veranstaltungen, Ausstellungen und Forschungsvorhaben. Unser Publikum, unsere Freunde und Förderer sind also stets auf dem Laufenden über all das, was sich im Museum so tut. Die Jahresbilanz 2024 kann sich daher auf eine kurze Rückschau beschränken, die lediglich stichpunktartig die Highlights des Jahres resümiert. Und dieses Resümee kann sich erneut sehen lassen:

Anfang 2024 haben wir die Ausstellung „Operation Finale: Die Ergreifung & der Prozess von Adolf Eichmann“ präsentiert, in der eindrücklich gezeigt wurde, wie der israelische Geheimdienst Mossad und der hessische Generalstaatsanwalt Fritz Bauer im Jahr 1960 Adolf Eichmann, einen der berüchtigtsten Holocaust-Täter, in Argentinien ausfindig machten, wie seine Entführung nach Israel durchgeführt und wie ihm schließlich der Prozess gemacht wurde. Durch diese Ausstellung und das umfangreiche Begleitprogramm haben wir aus ungewöhnlicher Perspektive zur Erinnerungsarbeit beigetragen und uns zugleich mit der NS-Vergangenheit des heutigen Museumsstandorts auseinandergesetzt. Wir haben mit neuen Formen des Gedenkens experimentiert und im Verlauf des Jahres angesichts der weltpolitischen Entwicklungen immer wieder erkannt, wie unverzichtbar es ist, dass sich Kulturinstitutionen aktiv für den gesellschaftlichen Zusammenhalt engagieren. Aus dem Begleitprogramm sind hier besonders die sogenannten Peer-to-Peer-Führungen hervorzuheben, bei denen Schülerinnen und Schüler nach intensiver Vorbereitung Schulklassen durch die Ausstellung führten und über Bedeutung und

Relevanz für die heutige Zeit diskutierten. Für viele der Beteiligten war das ein prägendes Erlebnis. Herausragende Veranstaltungen waren der Vortrag von Prof. Dr. Frank Bajohr, wissenschaftlicher Leiter des Zentrums für Holocaust-Studien am Institut für Zeitgeschichte in München, zum Bild des Holocaust und der Holocaust-Täter vor und nach dem Eichmann-Prozess sowie die „Fritz-Bauer-Matinee“ zur Strafverfolgung von NS-Tätern, bei der der hessische Ministerpräsident Prof. Dr. Roman Poseck und der Jurist und Journalist Ronen Steinke gemeinsam mit Richard C. Schneider, langjähriger Israel-Korrespondenzen der ARD, über die Entwicklung der Strafverfolgung von NS-Tätern bis heute sprachen.

In der zweiten Jahreshälfte integrierte die Fotoausstellung „Mumkin Sura?“ Schwarz-Weiß-Fotografien des Fotografen Dirk Altenkirch auf außergewöhnliche Weise in die Dauerausstellung des Museums. Dirk Altenkirch hatte 1983 als Fotograf die archäologischen Ausgrabungen des Roemer- und Pelizaeus-Museums Hildesheim in der antiken Hauptstadt Piramesse, dem heutigen Qantir (Ägypten), begleitet und neben dem Grabungsalltag das Leben in der Metropole Kairo, der Küstenstadt Alexandria sowie in den Oasen der Westwüste mit seiner Kleinbildkamera dokumentiert. Die Fotografien wurden unter anderem auf langen Bahnen vor den Fenstern der beiden großen Räume der Dauerausstellung gehängt und ermöglichten neue Einblicke und spannende Dialoge mit den altägyptischen Originalen.

Unser traditionell breit gefächertes Kulturvermittlungsangebot konnten wir noch weiter ausbauen: Im vergangenen Jahr fanden insgesamt

1.772 Veranstaltungen im Museum statt, darunter 473 Führungen für Schulklassen, 207 Führungen für Erwachsene und 73 Familienführungen, 237 Werkstattprogramme und Projekte für Gruppen, 183 Kindergeburtstage, diverse Kursangebote, Klanginstallationen und Performances sowie 214 sonstige Veranstaltungen wie das Kunstarealfest, das DokFest, der Kindertheatermarathon, die Lange Nacht der Musik, die Lange Nacht der Museen und diverse Fachtagungen. Hinzu kamen 33 Vorträge, die sowohl vom Museumsteam wie von Gastreferenten gehalten wurden. Auch mehrere Inklusionsveranstaltungen und der erneut sehr erfolgreiche „Kultur-Salon+“, der die kulturelle Teilhabe älterer Menschen fördert und von der Beisheim Stiftung finanziert wird, trugen zu diesem Ergebnis bei.

Unter den zahlreichen Veranstaltungen waren einige besondere und zum Teil ungewöhnliche: Den Anfang machte der Presse-Neujahrsempfang des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft und Kunst, zu dem Staatsminister Markus Blume in das Ägyptische Museum lud. Ebenfalls zu Jahresbeginn fanden Stummfilmkonzerte statt, bei denen Stephan Graf von Bothmer den Ernst Lubitsch-Film „Das Weib des Pharaos“ aus dem Jahr 1922 live am Flügel begleitete. Im Rahmen der Kunstarealskantine luden wir Mitarbeitende anderer Häuser und Kulturinstitutionen des Kunstareals zu Begegnung und Austausch ins SMÄK ein. Ein Fest im wahrsten Sinne des Wortes war der „Umsturzversuch“ auf dem Gelände der Firma Pfanner, bei dem nach weit über 2.000 Arbeitsstunden, in denen eine 1:1-Kopie des Münchner Obeliskens hergestellt worden war, eben diese Kopie umgestürzt wurde und planmäßig in mehrere Teile zerbrach. Die Fragmente wurden anschließend als dauerhafte Kunstinstallation auf der Treppe vor dem Haupteingang des Museums montiert, führen seither thematisch in das Museum ein und machen Altägypten auch nach außen hin sichtbar. Sehr zur Freude unserer Besucherinnen und Besucher. Neben viel positiver Resonanz haben

wir erreicht, was wir wollten: Die Installation macht neugierig, wirft Fragen auf, regt zum Nachdenken an und lockt Besuchende ins Museum.

Ein weiterer Höhepunkt des Jahres war die Theaterproduktion der Bayerischen Theaterakademie August Everding und der Hochschule für Musik und Theater München mit den Studiengängen Musiktheater/Operngesang und Schauspiel, die sich in der Musik-Theater-Installation CHORA ganz grundlegenden Fragen stellten: Was passiert, wenn wir sterben? Was kommt nach dem Tod? In CHORA wurde dem Publikum ein Raum eröffnet, der zu diesen Fragen die Perspektiven von Glaube, Kunst und Wissenschaft einfließen ließ (vgl. den Beitrag von Jurij Kowojl in diesem Heft).

Mit „The Isfet Complex“ veranstalteten wir das erste Konzert des neuen Quartetts von Mark Polscher und ließen zeitgenössische Musik auf altägyptische Kunst treffen – auch dies ein ganz besonderes Erlebnis inmitten der Dauerausstellung des Museums. Es gab Kooperationsveranstaltungen mit anderen Institutionen, wie etwa eine gemeinsame Buchpräsentation mit dem Institut für Ägyptologie der LMU. Das Jahr endete mit mehreren sehr spannenden Veranstaltungen, von denen besonders der „Tanz der Isis“ in Zusammenarbeit mit den Munich Dance Histories und das Spielewochenende „Spiel am Nil“ hervorzuheben sind, über die wir in dieser Ausgabe von MAAT berichten.

Insgesamt konnten wir mit 148.562 Besuchenden die Anzahl der Museumsbesuche im dritten Jahr in Folge steigern und einen neuen Besucherrekord erzielen.

Und hinter den Kulissen? Wir haben uns mit Leihgaben an Ausstellungen in anderen Museen beteiligt und einen Teil der neuen Dauerausstellung im Internationalen Keramikmuseum in Weiden gestaltet. Wir haben viele internationale Kollegen und z. B. die Reisestipendiaten des Deutschen Archäologischen Instituts, Kairo im SMÄK begrüßt.



Abb. 1: „Polscher 4“ beim Konzert, © Arnulf Schlüter.



Abb. 2: Lange Nacht der Musik, © Arnulf Schlüter.



Abb. 3: Tanz der Isis, © Felix Hörhager.



Abb. 4: Theaterakademie Chora, © Arnulf Schlüter.

Wir haben ein zusätzliches Büro in unserer Bibliothek eingerichtet, um Arbeitsplätze für Projektmitarbeitende zu schaffen. Wir haben jeden Quadratmeter des Museums genutzt und kleinere Umbauten vorgenommen, um die sehr beengten Lagerflächen für Ausstellungsarchitektur und Museumsequipment zu erweitern. Wir haben die Medienstationen technisch überholt, das Ausstellungsnetzwerk erneuert und flächendeckendes BayernWlan in den Ausstellungsräumen installiert. Wir haben begonnen, den Tiefhof des Museums hinter den museumspädagogischen Räumen durch Begrünung zu verschatten, um ihn in der warmen (und zunehmend heißen) Jahreszeit für die zahlreichen Werkstattprogramme mit Schulklassen nutzen zu können.

Natürlich wurden auch die Forschungsprojekte des SMÄK weitergeführt: Unter anderem wurden im Rahmen eines kurzen Forschungsaufenthalts am IFAO in Kairo gemeinsam mit dem dortigen Team über 1.000 Fragmente von Statuen des Königs Radjedef gesichtet und die Rekonstruktion der Statuen, von denen auch unser Museum über 40 Fragmente besitzt, vorangetrieben. Im Rahmen des Förderprogramms kultur.digital.strategie des Staatsministeriums für Wissenschaft und Kunst (vgl. Beitrag Nora Kuch in diesem Heft) haben wir die digitale Dokumentation unserer Bestände mit großem Einsatz weiter ausgebaut. In diesem Rahmen haben wir vor allem an einer öffentlich zugänglichen Museumsdatenbank, dem Aufbau eines digitalen Archivs zur Sammlungsgeschichte und Provenienz unserer Objekte sowie an einer neuen Medienstation gearbeitet. Neben den Berichten in vier neuen Ausgaben von MAAT sind auch wissenschaftliche Beiträge in Fachpublikationen erschienen.

Wir sind dem Forschungsverbund Provenienzforschung Bayern beigetreten. Beschäftigt haben uns zusätzlich die Reorganisationsprojekte der staatlichen Museumsverwaltung und die von Staatsminister Markus Blume angekündigte Museumsangebots, die 2025 weiter an Fahrt aufnehmen wird.

Der Freundeskreis des Ägyptischen Museums wächst weiter. Im April 2024 hatten Mitglieder die Möglichkeit, an einer Ägyptenexkursion teilzunehmen. Ziel der Reise waren die Metropole Kairo sowie die Küstenstadt Alexandria. Im Mittelpunkt stand der Besuch der zum Teil erst kürzlich renovierten und neu eröffneten Museen beider Städte sowie der wichtigsten archäologischen Stätten der Region. Kleinere Exkursionen führten u. a. nach Nürnberg.

Das SMÄK präsentierte seine Projekte auch außerhalb des eigenen Hauses und war u. a. mit mehreren Vorträgen bei der Ständigen Ägyptologenkongferenz in Hamm vertreten und mehrfach mit Vorträgen in anderen Kulturinstituten zu Gast. Und natürlich kamen auch die digitalen Welten nicht zu kurz: Im Jahr 2024 wurde über 59.663-mal auf Videos unseres YouTube-Kanals zugegriffen, und die Folgen des museumseigenen Podcasts wurden insgesamt 40.437-mal gehört.

Auf dem Weg zu einem nachhaltigeren Museumsbetrieb haben wir unseren Strom-, Kälte- und Wärmeverbrauch weiter reduziert und einen Maßnahmenkatalog für weitere Einsparmaßnahmen erarbeitet.

Und nun? Auf ein Neues und auf ein gutes, erfolgreiches und hoffentlich friedlicheres Museumsjahr 2025 ■



Abb. 5: Umsturzversuch Obelisk, © Roy Hessing.



Abb. 6: Theatermarathon, © Hannes Magerstädt.



Abb. 7: Lange Nacht der Museen, © Arnulf Schlüter.

MUNICH DANCE HISTORIES

ZUR GESCHICHTE
DES FREIEN TANZES
IN MÜNCHEN AB 1900



MUNICH
DANCE
HISTORIES

Landeshauptstadt
München
Kulturreferat

BEZIRKS-AUSSCHUSS
MAYKORSTADT

STAATLICHES MUSEUM
ÄGYPTISCHER KUNST

FREUNDEN
DES THEATERS
MÜNCHEN E.V.

Künstlerische Leitung und Choreografie: Brygida Ochaim | Performance: Marta Rak | Kostüm: Yvonne Kalles | Dramaturgie: Thomas Betz | Musik: Tobias Weber |
Lecture: Dr. Arnulf Schlüter, Direktor des Staatlichen Museums Ägyptischer Kunst / Brygida Ochaim, Thomas Betz, Barbara Galli-Jescheck | Produktion:
Munich Dance Histories | Produktionsleitung und Künstlerische Mitarbeit: Barbara Galli-Jescheck

MAAT 35

ZEITGESCHICHTE

TANZ DER ISIS

ELSE VON CARLBERG UND IHR BLICK AUF DAS ALTE ÄGYPTEN

THOMAS BETZ / ARNULF SCHLÜTER

Else/Elsa Margaretha Luisa von Carlberg wurde am 17. August 1883 als Tochter des Statistikers, Verwaltungsbeamten und Stadtrats Nicolai von Carlberg und seiner deutsch-schwedischen Frau Justine Paling im damals russischen Riga geboren. Im Jahr 1905, während der ersten Russischen Revolution, zog sie mit ihrer jüngeren Schwester Erika nach Berlin, um dort ihr Abitur zu machen. Ihre Schwester kehrte wieder in die Heimat zurück, Else blieb und nahm Tanzunterricht bei der „Phantasietänzerin“ Irene Sanden. Danach ging sie zum Studium kurz nach Freiburg im Breisgau und 1908 nach München.

Hier trat sie am 3. Dezember 1909 im Künstlerhaus erstmals als Tänzerin auf: Unter dem Künstlernamen Sent M'ahesa zeigte sie mit großem Erfolg ihre „Altägyptischen Tänze“, darunter den „Tanz der Isis“. Im Künstlerhaus, dem prunkvollen Vereinsheim der Münchner Künstlergenossenschaft, einem prominenten Fest- und Veranstaltungsort, hatte Isadora Duncan Ende August 1902 mit „Tanzidyllen“ und „Tänzen nach griechischen Motiven“ ihre erfolgreiche Deutschlandtournee gestartet – eine Initialzündung für die Entwicklung des modernen Tanzes. Auf diese Wegbereiterin folgte als erste Münchner „freie“ Tänzerin Rita Sacchetto, befreundet mit der Familie Lenbach, die Ende November 1905 beim Künstlerhaus-Verein debütierte: mit „Tanzbildern“, die von historischen Figuren und Porträts inspiriert waren. Sent M'ahesa war die zweite moderne Tänzerin, die in München, wiederum im Künstlerhaus, debütierte. Ebenfalls im Kunst-Kontext, denn es handelte sich

um eine Veranstaltung des Ortsverbands der Renten- und Pensionsanstalt für deutsche bildende Künstler. Auf dem Programm unter dem Titel „Orientalische Tänze“ (MNN 1909, 2–3) stand auch die Kunstmalerin „Frl. von Pannewitz vulgo ‚Humayun‘, die man vollauf für eine echt indische Schönheit halten konnte“, die mit indischen Tänzen auftrat (und nicht in die Tanzgeschichte eingegangen ist).

Wurde schon Isadora Duncan Dilettantismus vorgeworfen, stand auch hier der Verdacht des Amateurhaft-Dilettantischen im Raum. Denn die freischaffenden Künstlerinnen der völlig neuen Kunstform des „modernen Tanzes“ kehrten sich radikal ab von der akademischen Tradition, der Ensemblehierarchie, der körperfeindlichen Bewegungserziehung, den geziert-künstlichen Arrangements und immer wieder wiederholten Stereotypen des Balletts. Das neue Berufsbild bedeutete eben nicht – wie im Ballett –, unter dem Diktat eines Choreografen Schrittfolgen auszuführen, sondern selbst zu choreografieren, eigene Tanzformen zu erarbeiten, innovative, individuelle Bewegungsgestaltungen zu entwickeln, eigene Geschichten zu erzählen, eine Welt und Atmosphäre zu kreieren, Musik auszuwählen, Kostüme zu entwerfen, eventuell selbst die Auftritte zu organisieren und vorzufinanzieren oder mit einem Agenten zusammenzuarbeiten, für den jeweiligen Auftrittsort musikalische Begleitung zu organisieren etc. Jede dieser neuen „modernen“ Tänzerinnen musste sich erst Auftrittsmöglichkeiten und ein Publikum erobern, bei der Kritik Anklang finden, Bilder von sich verbreiten, Gesprächsthema werden.

Abb. 1: Sent M'ahesa in „Tanz der Isis“, Foto: Wanda von Debschitz-Kunowski, München (ca. 1910), © Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Key Visual der Neuinszenierung am 15.11.2024 im SMÄK, Gestaltung: Sylvie Bohnet, München.

Auch ästhetisch und programmatisch abgrenzen von den freiberuflichen Variété-Tänzerinnen, die mit Folklore-Tänzen, Cancan-Nummern oder mit eigenen Kreationen das Publikum begeisterten und dabei meist auf Schauwerte, Kunststücke und erotische Reize setzten. Umso erstaunlicher, dass aus diesem Debüt-Programm Sent M'ahesas sofort eine über 20 Jahre währende Karriere als anerkannte, prominente moderne Tänzerin hervorging.

Nach ihrem Auftritt hieß es in den „Münchner Neuesten Nachrichten“ vom 5. Dezember 1909:

„[...] den stärksten, den tatsächlichen Erfolg hatte die Tanzkünstlerin, die sich hier, wo einst Rita Sacchetto die ersten Lorbeeren holte, zum ersten Mal als ‚Sent M'ahesa‘ einführte. Wir sehen da Tanzgebilde, die für urechten Stil zeugten und gebundene Formen zum Leben riefen, die wir nur in Einzelphasen aus jahrtausendalter ägyptischer Kultur kennen. Echte, wahre Kunst ward hier durch ein starkes Talent vermittelt. Geradezu erstaunlich ist, wie es Sent M'ahesa gelang, die vermeintlich eckigen Einzelbewegungen der Aegypterin in harmonischer Einheit zusammenzufassen.“ (MNN 1909, 2)

Die Lebens- und Kunstreformbestrebungen um 1900 beriefen sich auf die „Natur“ und ursprüngliche, sogenannte „primitive“ Kulturen oder die von der Zivilisation verschütteten Ideale der Antike.

„Alte, reife Kulturen sollten der Gefühlsunsicherheit unserer Zeit Surrogate liefern“ (VON DELIUS 1914, 454),

schrrieb – rückblickend auf die Entwicklung des modernen Tanzes – der Kritiker Rudolf von Delius 1914 zum revolutionären Debüt von Mary Wigman. Die Anknüpfung an kanonische antike Kunst oder die Faszination des Exotischen¹ ermöglichte dem Publikum – der Künstlerschaft, den Intellektuellen, dem Bildungsbürgertum – den Zugang zum revolutionären Körperbild, zu den neuen Tanzsprachen. Sent M'ahesas Repertoire umfasste anfangs fünf Tänze: „Lotosblume“, „Lilie“, „Gold“, „Opfer“ und



Abb. 2: Relief des Tjeti, © SMÄK, Gl 13, Foto: Roy Hessing.

ihr Signaturstück „Tanz der Isis“ (später auch nur „Isis“ oder „Die Mondgöttin“ betitelt).

Sent M'ahesa tanzte in ägyptisch anmutenden Posen und Gewändern. Sie adaptierte die für altägyptische Flachbilder typische, seitwärts gerichtete Ansicht, die Füße, Beine und Kopf im Profil und den Oberkörper in Frontalansicht zeigt (Abb. 2).

Auch bei den Bühnenkostümen griff sie auf altägyptische Darstellungen zurück und nahm Anleihen aus königlichem Kontext und der Götterwelt. Sie kleidete sich also nicht wie altägyptische Tänzerinnen, von denen es ebenfalls zahlreiche Darstellungen gibt (Abb. 3).



Abb. 3: Ostrakon mit Darstellung einer Tänzerin, © Museo Egizio Torino, Cat 7052, creativecommons CC0 1.0 Universal.

MAAT 35



Abb. 4: Bronzestatue der Isis mit dem Horusknaben, © SMÄK, ÄS 5309, Foto: Marianne Franke.

Auch ihre Tänze, die sich durch einen geometrisch-linearen Bewegungsablauf auszeichneten, imitierten die für ägyptische Reliefs und Malereien geltenden Darstellungskonventionen und waren keine Rekonstruktionen realer altägyptischer Tänze, von denen wir zwar Darstellungen kennen, deren Abläufe wir aber nicht verlässlich rekonstruieren können.

Der „Tanz der Isis“ ist inspiriert von Darstellungen der Göttin Isis (Abb. 4) und weiterer ägyptischer Göttinnen wie Nut, die in Relief und Malerei sowie häufig auf Särgen (Abb. 5 und 6)



Abb. 5: Detail eines Sarges mit Darstellung der geflügelten Isis, © SMÄK, ÄS 16a, Foto: Marianne Franke.



Abb. 6: Detail eines Sarges mit Darstellung der geflügelten Nut, © SMÄK, ÄS 12b, Foto: Roy Hessing.

¹ Rita Sacchetto hatte auch einen „Siamesischen Tanz“ im Programm; Sent M'ahesa präsentierte später auch andere „Tänze aus dem Alten Orient“ (Theater am Gärtnerplatz, 23.6.1917; Deutsches Tanzarchiv Köln, Bestand Nr. 273 Sent M'ahesa, Objektnummer 26658).

auch mit ausgebreiteten Flügeln zu finden sind. Diese symbolisieren den schützenden und heilenden Aspekt der Göttin Isis, die nach altägyptischen Quellen ihren vom missgünstigen Gott Seth getöteten Bruder und Gatten Osiris wieder zum Leben erweckt. Mit ihm zeugt sie den gemeinsamen Sohn Horus, wobei sie sich symbolisch als Vogel auf ihren Gatten niederlässt. Sie beschützt den Horusknaben vor der Rache des Seth und

allen ihm drohenden Gefahren, sodass er zum rechtmäßigen Erben der göttlichen Macht seines Vaters heranwachsen kann. Isis, die Zauberreiche, wie einer ihrer vielen Beinamen lautet, gilt als Schutzgöttin sowohl der Menschen als auch der Verstorbenen, die sie bei ihrer Transformation und Wiedergeburt im Jenseits begleitet. Sent M'ahesa verwendete das Flügelpaar der Isis als bestimmendes Element des Tanzes (Abb. 7).



Abb. 7: Sent M'ahesa in ihrem Tanz „Mondgöttin“, Fotografie von Hanns Holdt, München, © Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln.

Ergänzt wurde ihr Kostüm durch einen feinen, plissierten Schurz, der eigentlich dem männlichen König vorbehalten war. Darüber trug sie ein kurzes, eher zweckmäßiges als ägyptisches Oberteil und einen prächtigen, wiederum ägyptischen Vorbildern entlehnten Perlenhalskragen. Auf dem Kopf hat sie auf einigen Fotos eine sogenannte Geierhaube, die sowohl von Göttinnen, darunter Isis (Abb. 8), als auch von Königinnen getragen werden konnte.

Über die Deutung des Pseudonyms „Sent M'ahesa“ gibt es verschiedene Ansichten und Anekdoten. So wird der Name mit dem Löwengott Mahes in Verbindung gebracht und als „Schwester (altägyptisch „*sn.t*“) des Gottes Mahes“ gedeutet (LEMBKE 2012, 32). Eine andere Deutung geht auf ein Gerücht zurück, das angeblich von konkurrierenden Tänzerinnen gestreut wurde: Ein namentlich nicht genannter, der Künstlerin aber nicht wohlgesonnener Ägyptologieprofessor soll ihr einen Namen vorgeschlagen haben, dessen Bedeutung sie nicht verstand und der sich aus den altägyptischen Wörtern „*sn.tj*“, der Präposition „*m*“ und „*hs3.t*“ („Kuh“) zusammensetzt und etwa „Abbild einer Kuh“ im Sinne von „dumme Kuh“ bedeuten soll (LEMBKE 2012, 33).

Eine weitere, ebenfalls nicht sehr plausible Herleitung des Künstlernamens wäre die sprachliche (klangliche) Anlehnung an den der berühmten amerikanischen Tänzerin Ruth Dennis, die von dem Broadway-Produzenten David Belasco den Künstlernamen mit der quasi „heiligen“ Abkürzung „St. Denis“ bekommen hatte und als Solistin mit ihren orientalischen Tänzen 1906–09 höchst erfolgreich in Europa auf Tournee war, 1908 auch im Münchner Gärtnerplatztheater. Schreibungen wie „St. M. Ahesa“/„Saint Mahesa“ finden sich aber – als Missverständnisse? – erst in der späteren Rezeption und Karriere.²



Abb. 8: Detail einer Stele mit der Darstellung der Isis mit Geierhaube, © SMÄK, ÄS 49, Foto: Roy Hessing.

² „St. M. Ahesa“ in Anzeigen des Films „Die entschleierte Maja“, in: Volksstimme, Magdeburg, 6. und 9.6.1918.; „Saint Mahesa“ bei André Levinson, Kritik des „Trios vedettes“, in: Comoedia, 15.1.1923, sowie Notiz zum Auftritt im L'Olympia im Magazin Dansons!, Jg. 2, Nr. 23, 1.2.1923, 71.



Abb. 9: Porträt Else von Carlberg, Fotografie von Hanns Holdt, München (1912 oder später), © Deutsches Theatermuseum, München, Archiv Hanns Holdt.

Im Gegensatz zu diesen eher unwahrscheinlichen Herleitungen vermutet der Ägyptologe Christian Loeben, dass es sich bei dem Namen um eine Übertragung des bürgerlichen Namens „Else von Carlberg“ ins Altägyptische handelt, bei der die einzelnen Namensbestandteile entsprechend ihrer Bedeutung ins Altägyptische übersetzt und zu „Sent M’ahesa“ vokalisiert wurden:

„das vom hebräischen Elisabeth stammende Elsa kann als ‚Gottes Frau‘ (El-sa) gedeutet werden, was ägyptisch s(t)-nT(r) – Sent lautet. Ägyptisch M heißt ‚von‘ und der altdeutsche Namen ‚Carl/Karl‘ bedeutet ‚Mann/Ehemann‘, ägyptisch ‚hj‘, nach damaliger Kenntnis ‚a‘ ausgesprochen. Berg(land) schließlich ist ägyptisch ‚xAs(t)‘, durchaus ‚hesa‘ gesprochen.“ (LOEBEN 2013, 170)

Inspiration und Vorlagen für ihre Auftritte soll Else von Carlberg sowohl in ihrem

Ägyptologiestudium als auch in ägyptischen Museen gefunden haben. In den wenigen biografischen Angaben wird mehrfach auf ein Studium der Ägyptologie in Berlin verwiesen (hierzu sowie zu den biografischen Daten auch HEITER 2023, 178–184 mit Verweis auf weitere Literatur). Hierfür gibt es aber bisher allenfalls indirekte Hinweise. Da Frauen erst ab dem Wintersemester 1908/1909 überhaupt an der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität, der heutigen Humboldt-Universität, studieren durften – vorher war der Besuch einzelner Vorlesungen an eine Sondergenehmigung gebunden –, ist es wahrscheinlich, dass Else von Carlberg sich erst in München intensiver mit dem Alten Ägypten beschäftigt hat (Abb. 9).

Nach dem Personenverzeichnis der Ludwig-Maximilians-Universität war sie vom Wintersemester 1908/1909 bis zum Wintersemester 1910/11 zunächst in der Philologischen, dann in der Historischen Abteilung eingeschrieben. So dürfte sie vor allem die Vorlesungen von Friedrich Wilhelm Freiherr von Bissing gehört haben. Durch seine Familie finanziell gut gestellt, besaß von Bissing zwei nebeneinander liegende Häuser („Palais Bissing“) in der Georgenstraße 10/12. Hier richtete er seine umfangreiche Bibliothek, Vorlesungsräume und Ausstellungsräume für seine bedeutende Sammlung altägyptischer Altertümer ein. Daneben gab es in München gleich zwei Museen, die ägyptische Kunst präsentierten: Am Königsplatz begann der Rundgang durch die von König Ludwig I. 1830 eröffnete Glyptothek mit einem „Aegyptischen Saal“ und seiner reichen Ausstattung vor allem mit ägyptischen Statuen. Zudem wurden die Bestände des sogenannten (neuen) Königlichen Antiquariums damals in der Neuen Pinakothek präsentiert. Sie umfassten die Bestände des Antiquariums aus der Residenz, darunter die bedeutende Sammlung vor allem ägyptischer Särge und Stelen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, und der ehemaligen Vereinigten



Abb. 10: Statue des Bakenchons, © SMÄK, Leihgabe des Wittelsbacher Ausgleichsfonds, Gl. WAF 38, Foto: Marianne Franke.

Sammlungen König Ludwigs I. An allen drei Orten, in der Sammlung von Bissing, in der Glyptothek und in der Neuen Pinakothek, fand Else von Carlberg reiche Vorlagen für die künstlerische Gestaltung ihrer Tänze und Kostüme. Einige Posen der Tänzerin erklären sich vor allem aus der Kenntnis der Münchner Sammlungsbestände. So ist die Statue des Bakenchons (Abb. 10), die den Hohepriester des Amun mit angezogenen Beinen und auf den Knien verschränkten Armen auf einem niedrigen Kissen sitzend darstellt, sicherlich als unmittelbares Vorbild für eine Fotografie der Sent M’ahesa von Wanda von Debschitz-Kunowski anzusehen und zeigt, dass Else von Carlberg die altägyptischen Objekte in München genau studiert und als Vorlagen benutzt hat (Abb. 11–12).



Abb. 11: „Sent M’ahesa, die altägyptische Tanzkünstlerin in einer ihrer künstlerischen Stellungen“, Zeitschriftenausschnitt, Foto: Wanda von Debschitz-Kunowski, München 1909, © Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln.



Abb. 12: Sent M’ahesa, Foto von Wanda von Debschitz-Kunowski, München (ca. 1910), abgedruckt in Hans Brandenburg, Der moderne Tanz, München 1913, Bilderanhang, S. 21, © Munich Dance Histories.

Auch konnte sie Wissen aus Publikationen schöpfen, wie eine Anekdote aus den späten Memoiren des Philologen Friedrich von der Leyen berichtet. Er traf sie einmal vor der Staatsbibliothek mit einem Stapel Bücher und fragte, was sie da täte. Sie antwortete: „Ich werde ägyptische Tänzerin.“ Von der Leyen kommentiert dazu, dass ihre Kunst aus „sehr ernsten, sehr einfühlsamen Studien“ erwachsen sei (VON DER LEYEN 1960, 97). Ihr ehemaliger Beinahe-Lebenspartner Albert Steffen notiert hingegen, sie hätte eigentlich Psychologin werden wollen und die Tanzkarriere eher zur Sicherung des Lebensunterhalts ergriffen (MATILE 2012, 23–24, 27). Sie soll in München auch Tanzunterricht bei Ballettmeister Kopp genommen haben (MNN 1909, 3), erarbeitete sich autodidaktisch ihre Choreografien, ihre aufwendigen Kostüme und die Bühnenausstattung. Ein entsprechendes (für den „Ausdruckstanz“ typisches) Originalitäts-Postulat inneren Ausdrucks formuliert die Kritik von Karl Ettlinger, Mitarbeiter und Redakteur der „Jugend“ zum Debüt:

„Gewiß die verblüffendste Darbietung der Sent M’ahesa ist ihr Flügeltanz. Wie entstand er? Die Künstlerin sah seltsame altägyptische Darstellungen geflügelter, sagenhafter Wesen, Bilder der später mit Isis identifizierten Geiergöttin Mut. Sie erweckten in ihr das Gefühl übermenschlicher, atembeklebender Gewalt und Größe, und dieses Gefühl gestaltete sich vor ihrem Geiste blitzschnell zu tanzartigen Vorstellungen. Und so lange versuchte sie, wie unter einer Hypnose, diese Vorstellungen durch Bewegung festzuhalten, so lange probierte und verwarf sie tausenderlei Körperstellungen, Drehungen, bis sie das triumphierende Bewußtsein in sich trug: nun ist für deine Empfindung die erschöpfende, dir einzig mögliche, sinnfällige Ausdrucksform gefunden.“ (ETTLINGER 1910, 373)

Ein anonymen Kritiker des Debüts reproduziert die Künstlerlegende von der Selbst-Initiation:

„[...] Die Künstlerin ist eine Ausländerin, stammt aus sehr angesehener Familie und betrieb zuerst philosophische Studien. Als Gegengewicht gegen die geistige Arbeit widmete sie sich in ihren Erholungsstunden dem Tanz. Hierbei erwachte ihre aufsehererregende Veranlagung für Verkörperung altägyptischer Typen und Bewegungen und an der Hand eingehender Studien der Kunst und Kultur der alten Ägypter entstanden in der Künstlerin allmählich die Ideen zu ihren Posen und Tänzen die durch eine von Künstlerhand geschaffene Dekoration und eine orientalische Musikbegleitung noch gehoben werden.“ [Weltrundschau 1909, zit. nach HEITER 2023, 199, Anm. 19]

Auch Albert Steffen notiert, Künstler hätten für sie ihre „wundervollen Kostüme“ geschaffen (STEFFEN 1912, 47). In einem Berliner Programm von 1922 hinwiederum ist angegeben, dass sie ihre Kostüme selbst gestaltet.

Sent M’ahesas strenge und geometrisch komponierte Tänze entsprachen nicht dem gängigen anmutigen oder sinnlichen Schönheitsideal der Belle Époque und des Jugendstils. Gleichwohl war sie damals und bis Ende der 1920er Jahre europaweit sehr erfolgreich. Fritz Giese charakterisiert sie als „weder jung noch schön, aber außerordentlich intelligent und mit einem fabelhaft trainierten Körper“ (GIESE 1924, 175). Zu ihrem Freundes- und Bekanntenkreis zählten u. a. der Schriftsteller und Anthroposoph Albert Steffen (vgl. MATILE 2012) und der, seinerseits ägyptenbegeisterte, Dichter Rainer Maria Rilke. Sie trat in München auf vielen Bühnen auf, vom Schauspielhaus bis zur Kleinbühne Benz (vgl. Auftrittsverzeichnis auf www.munich-dance-histories.de). Mit Clotilde von Derp und Alexander Sacharoff bestritt sie ein gemeinsames Programm, das sie 1913 im Münchener Künstler-Theater und dann auf Deutschlandtournee präsentierten. Als Artist’s Artist wurde sie speziell von Künstlern, Kunstreformern und Schriftstellern gefeiert. Der Münchner Maler Albert Weisgerber schuf 1910/11 zwei lithografische Werbeplakate von Sent M’ahesa im Isis-Kostüm (Abb. 13).



Abb. 13: Albert Weisgerber, Sent Mahesa, Lithografie, 1910, 125,5 x 90 cm, © Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Inv.nr. EP1986.54, Public Domain, Online: <https://www.mkg-hamburg.de/object/mkg-e00109503>.



Abb. 14: Bernhard Hoetger, Büste der Else von Carlberg (1917) gemeinsam mit Nofretete, © Dietrich Wildung.

Der Bildhauer Bernhard Hoetger schuf eine Porträtbüste, mehrfach ausgeführt in Bronze- und Steinguss, sowie eine Ganzfigur. Die 1917 von Hoetger gestaltete Büste wurde immer wieder auch in Bezug zur berühmten Büste der Nofretete gesetzt (Abb. 14), ohne dass geklärt ist, ob Hoetger die Büste der Nofretete zum damaligen Zeitpunkt bereits selbst gesehen hatte. Die Büste der Nofretete war bei Grabungen im mittelägyptischen Tell el Amarna von dem Ägyptologen und Bauforscher Ludwig Borchardt zwar bereits am 6. Dezember 1912 entdeckt worden, befand sich aufgrund der damals üblichen und vertraglich geregelten Fundteilung dann aber im Besitz des Financiers der Grabung James Simon, der sämtliche Amarna-Funde – auch die Büste der Nofretete – erst 1920 als Schenkung an das Berliner Museum gab und damit öffentlich zugänglich machte.

Max Beckmann schließlich porträtierte Else von Carlberg bei einem Aufenthalt im Sanatorium von Dr. Eugen Weidner in Dresden-Oberloschwitz. Sie wirkte auch in Filmen mit: 1917 in „Die entschleierte Maja“ von Ludwig Beck, einem „Mysterium mit Motiven der indischen brahmanischen Mythologie“, einer Münchner Produktion, in der ein Bildhauer sich mit indischer Mystik auseinandersetzt und durch einen fantastischen Traum Erkenntnis gewinnt. Sent M’ahesa tritt hier als Tänzerin auf, ebenso in „Haß“ (1919/1920) von Manfred Noa.

In allen wichtigen Publikationen zur neuen Kunstform war Sent M’ahesa vertreten: in der den Kanon prägenden Entwicklungsgeschichte „Der moderne Tanz“ von Hans Brandenburg (1913, 1917, 1921); in „Körperbildung als Kunst und Pflicht“ von Fritz Winter (1914, 1915, 1919, 1920, 1923); in „Tänzerinnen“ von Paul Nikolaus (1919); auch noch in „Tänzerinnen der Gegenwart“ von Fred Hildenbrandt (1931) und – mit zahlreichen Fotos – im Bildband „Der künstlerische Tanz unserer Zeit“ (1928, 1930, 1935). Der Romancier und Essayist Frank Thiess schrieb mehrfach über sie, und der Schriftsteller Nikos Kazantzakis besuchte 1923 einen Auftritt in Berlin:

„Ich denke, es war eine der schönsten Freuden meines Lebens [...]“, schrieb er an seine Frau. „Seit ich Sent M’Ahesa einmal tanzen sah, wollte ich keinen Tanz mehr sehen. Ich habe das Beste gesehen, was ich sehen konnte; Tanz interessiert mich jetzt nicht mehr. Sent M’Ahesa tanzte nur ein einziges Mal; sie reiste sofort ab, zurück in ihre Villa in München.“ (BIEN 2012, 140, 163)

Else von Carlberg beendete 1932 ihre Tanzkarriere, emigrierte nach Schweden, dem Herkunftsland ihrer Familie, und arbeitete dort als Übersetzerin und Journalistin unter anderem für die „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ und das Magazin „Atlantis“. Sie verstarb in Stockholm und wurde dort am 19. November 1970 bestattet ■

Literaturverzeichnis

BIEN 2012
Bien, Peter (Hg.), The Selected Letters of Nikos Kazantzakis, Princeton, Oxford 2012; [übers. T. B.].

ETTLINGER 1910
Ettlinger, Karl, Sent M’ahesa, in: Das Theater, 1910, 1. Jg., Heft 16, 372–373.

GIESE 1924
Giese, Fritz, Körperseele. Gedanken über persönliche Gestaltung, München 1924.

HEITER 2023
Heiter, Gerrit Berenike, Egyptologist dancers – re-enacting ‚ancient Egyptian‘ dances at the beginning of the 20th century, in: Gouy, Audrey (Hg.), Textiles in Motion. Dress for Dance in the Ancient World, 2023, 175–208.

LEMBKE 2012
Lembke, Katja, Hannovers Nofretete. Die Bildnisse der Sent M’Ahesa von Bernhard Hoetger, NahSichten 2, Regensburg, Hannover, 2012.

LOEBEN 2013
Loeben, Christian, [Eintrag im Katalog zu] Kat.-Nr. 52–54, 55, in: Lembke, Katja (Hg.), Faszination Nofretete. Bernhard Hoetger und Ägypten, Petersberg, Hannover 2013, 170–171.

MATILE 2012
Matile, Heinz, Albert Steffens Begegnung mit Elsa Carlberg, in: Matile, Heinz (Hg.), Albert Steffen und Elsa Carlberg (Sent M’Ahesa). Eine Schicksalsbegegnung, Hinweise und Studien zum Lebenswerk von Albert Steffen, Heft 24/25, Dornach 2012, 1–42.

MNN 1909
mg: Tanzbilder im Künstlerhaus, in: Münchner Neueste Nachrichten, 62. Jg., Nr. 569, 5.12.1909, 2–3.

STEFFEN 1912
Steffen, Albert, Sent M’ahesa (1912), in: Matile, Heinz (Hg.), Albert Steffen und Elsa Carlberg (Sent M’Ahesa). Eine Schicksalsbegegnung. Hinweise und Studien zum Lebenswerk von Albert Steffen, Heft 24–25, Dornach 2012, 47–48.

VON DELIUS 1914
von Delius, Rudolf, Eine neue Tänzerin, in: Die Propyläen. Wochenschrift der Münchener Zeitung, 11. Jg., Nr. 19, 17.4.1914, 454.

VON DER LEYEN 1960
von der Leyen, Friedrich, Leben und Freiheit der Hochschule. Erinnerungen, Köln 1960.

ZEITGESCHICHTE

DER „TANZ DER ISIS“ 1909/2024 ZUR ENTWICKLUNG DER NEUINSZENIERUNG VON SENT M'AHESAS TANZ

BRYGIDA OCHAIM

Mit der Neuinszenierung vom „Tanz der Isis“ wendet sich Munich Dance Histories der in Vergessenheit geratenen Tänzerin Sent M'ahesa zu. Sie trat erstmals mit ihrem Programm „Altägyptische Tänze“ am 3. Dezember 1909 im Münchner Künstlerhaus auf. Karl Ettlinger schrieb: „Wer mochte die Mutige sein, die vor dem durch die Künste der Duncan, Ruth St. Denis und Sacchetto verwöhnten, anspruchsvollen Münchner Publikum zu debütieren wagte?“ (ETTlinger 1910, 372)

Die Mutige war die aus Riga stammende Else von Carlberg, die 1908 nach München kam, um an der Ludwig-Maximilians-Universität Philosophie zu studieren. Von Beginn an trat sie unter dem Pseudonym Sent M'ahesa auf (zu den biografischen Daten auch OCHAIM 1998, 140–141 mit Verweis auf weitere Literatur). Dies war bei vielen Tänzerinnen üblich, einerseits mit Rücksicht auf ihre Familie, andererseits um eine unverwechselbare neue Identität aufzubauen. Ihr Debüt im Künstlerhaus war der Beginn einer langjährigen Laufbahn. Mit ihren altägyptischen Tänzen, insbesondere dem „Tanz der Isis“, entdeckte sie für sich ein noch nicht vereinnahmtes Thema. Die erste Generation der sich bildenden Tanzmoderne brachte viele Protagonistinnen hervor, die im Alten Orient, in der griechischen Antike, der Renaissance oder den Tempeltänzen Indiens ihre Vorbilder suchten und fanden und auf diese Weise zu ihrem eigenen Tanzstil gelangten. Die Bezugnahme auf das Hellenentum wie bei Isadora Duncan oder außereuropäische Kulturen wie bei Ruth St. Denis, die sich übrigens von einem Zigarettenplakat der Marke

„Egyptian Deities“ mit einer Darstellung der Göttin Isis 1904 zu einem Foto hat inspirieren lassen, trug wesentlich zu ihrem Erfolg und ihrer Anerkennung mit bei.

Der „Tanz der Isis“, zuweilen auch als „Tanz der Mondgöttin“ angekündigt, wurde zu ihrem Markenzeichen und fester Bestandteil ihres Repertoires. Der Künstler Albert Weisgerber (1878–1915) hielt sie auf zwei Farblithografien fest, jeweils mit einem großen Schattenwurf im Hintergrund (Abb. 1).

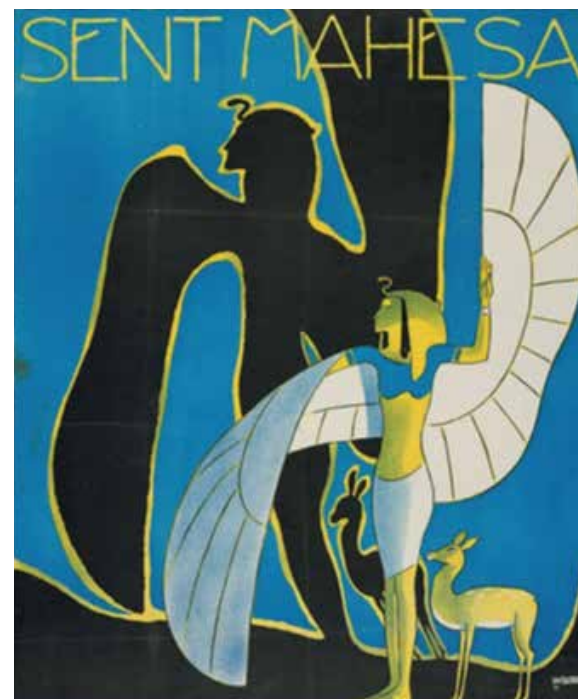


Abb. 1: Albert Weisgerber, „Sent M'ahesa“, 1911, Farblithografie, 107 x 84 cm, © Münchner Stadtmuseum.



Abb. 2: Loïe Fuller in ihrem Schleiertanz, Fotografie von Isaiah West Taber, 1897, © public domain, <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/loie-fuller-incarnation-symbolisme-scene>.

Vermutlich hat er sie im Auftrag M'ahesas als Werbeplakate entworfen. Das Thema der Mondgöttin kam dem Künstler entgegen, der sich seit 1909 insbesondere biblischen und mythologischen Stoffen zuwandte. Kostümhistorisch betrachtet, ist ihr Gewand mit dem geometrischen Muster näher am Art déco. Assoziiert werden kann hier auch der Stil der Wiener Werkstätte.

Zwar können Parallelen zum Serpentinanz der Jugendstilikone Loïe Fuller (1862–1928) gezogen werden, die seit ihrem Pariser Debüt in den Folies Bergère 1892 international Erfolge feierte, wobei wir es hier mit zwei unterschiedlichen Konzepten zu tun haben. Fullers Tanz setzt die permanente Bewegung voraus, um die abstrakten, organischen wie auch figurativen Formen hervorzubringen (Abb. 2–3), wogegen M'ahesas Tanz auf der Komposition einzelner Posen beruht. Sie bezieht sich auf die Gestalt der Isis, eine der größten Göttinnen der ägyptischen Mythologie, und verkörperte diese Kultfigur. Während Loïe Fuller sich in ihrem überdimensionalen Seidenkostüm entmaterialisierte und fast vollständig darin zum Verschwinden kam, waren die Tänze Sent M'ahesas an ihren Körperausdruck und ihr markantes Erscheinungsbild gebunden. Beide vereint eine skulpturale Formsprache, und beide verwenden im Kostüm verborgene Stäbe zur Verlängerung der Arme. Im Unterschied zu Fullers Serpentinanz, deren Bewegungen sich zeitverzögert in den meterlangen Stoffbahnen fortsetzen,



Abb. 3: Brygida Ochaim in „Loie Fuller – Danse des Couleurs“, Neuinszenierung der Loïe-Fuller-Tänze, 4. Biennale de la Danse de Lyon, 1990, © Monroe Warshaw.



Abb. 4: Sent M'ahesa in „Tanz der Isis“, o. J., Fotografie von Hanns Holdt, © Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln.

gleich das Flügelgewand Sent M'ahesas einem Fächer. Das Kostüm gibt bestimmte Bewegungen vor oder schließt sie aus (Abb. 4).

Sie studierte Malereien und Basreliefs altägyptischer Darstellungen, die sie als Vorlage für ihre originellen Kostümentwürfe und Tänze heranzog. Damit stieß sie auf großes Interesse in Anbetracht der damaligen Ägyptenbegeisterung, die seit dem 19. Jahrhundert ganz Europa erfasste. Ihre Tänze sind abstrakt, geometrisch, modern, assoziativ. Sie kreierte einen Stil, der den weichen, femininen Bewegungen vieler ihrer Kolleginnen entgegengesetzt war und den Ausdruckstanz mit einläutete. Vermutlich hat M'ahesa Ägypten nie bereist, wogegen Loïe Fuller mit ihrer Kompanie dort eine Tournee im Januar 1914 unternahm. In dieser Zeit entstand eine Reihe von Fotografien vor der Großen Sphinx von Gizah.

Sent M'ahesa adaptierte die Profilstellung der Beine, des Kopfes und des Oberkörpers, wie bereits Raymond Duncan, der Bruder von Isadora Duncan, der diese Körperhaltung in seinen Choreografien einsetzte, wie beispielsweise in seiner Inszenierung von „Alkestis“ (1907). Dabei orientierte er sich an den griechischen Vasenmalereien. Fünf Jahre später experimentierte auch der russische Tanzstar der Ballets Russes, Vaslav Nijinski, mit der Profilstellung in seinem Ballett „L'Après-midi d'un Faune“ (Abb. 5), um eine Zweidimensionalität zu evozieren. Auch im neu inszenierten „Tanz der Isis“ übernehmen wir die En-face-Haltung, aber nicht ausschließlich. „Ihre



Abb. 5: Vaslav Nijinski als Faun in der Hocke, den Kopf gesenkt vor einem Schal, in „L'Après-Midi d'un Faune“, Foto 1912 von Adolphe de Meyer aus dem Buch „L'Après-midi d'un Faune, Nijinsky 1912“, New York 1914, © gemeinfrei, commons.wikimedia.

Technik ist etwas so vollkommen Neues“, konstatiert der Kritiker, „daß jeder Vergleich mit anderen Tanzkünstlerinnen unsinnig ist.“ (ETTLINGER 1910, 373)

Ausgangspunkt für die Neuinszenierung waren die beiden Werbeplakate Albert Weisgerbers und eine Reihe von Schwarz-Weiß-Fotografien renommierter Fotografen und Fotografinnen wie Wanda von Debschitz-Kunowski, Hugo Erfurth, Hanns Holdt, Madame d'Ora und Franz Löwy, die die Tänzerin in unterschiedlichen gestellten Posen in ihrem Flügelgewand zeigen, sowie Fotografien antiker Isis-Darstellungen. Es konnte jedoch nicht auf Aufzeichnungen und Skizzen der Tänzerin selbst oder Filme zurückgegriffen werden. Sie wirkte in zwei Stummfilmen mit: 1917 in „Die entschleierte Maja“ von Ludwig Beck, in der Rolle einer Sklavin. Er wurde im Dezember d. J. im Münchner Lichtschauspielhaus in der Dachauer Straße gezeigt. Weiterhin tanzte sie 1920 in dem Filmdrama „Haß“ von Manfred Noa. Beide Filme gelten jedoch als verschollen. Es wäre aufschlussreich, sie darin tanzen zu sehen. Andererseits bietet das Arbeiten mit Fotografien eine gute Orientierung für die Neuinterpretation. Zudem konnten anhand zeitgenössischer Presseberichte interessante Rückschlüsse auf die Besonderheit ihres Bewegungsausdrucks gezogen werden, was in die Entwicklung des Tanzes mit einfluss. Die Performerin Marta Rak hat sich auf dieses Experiment eingelassen. Sie hatte nie zuvor von Sent M'ahesa gehört und zunächst keine Vorstellung davon, wie historisch genau die Choreografie sein würde (Abb. 6–9).



Abb. 6–9: Marta Rak in „Tanz der Isis“ – eine Neuinszenierung, © Philipp Nemenz.

Anhand der Fotografien ist zu erkennen, dass Sent M’ahesa immer wieder Änderungen am Kostüm vornahm, sei es am Rock, Bustier, bei den Accessoires oder der Bemalung der Füße und Waden. Auch beim Kopfschmuck gibt es verschiedene Varianten in der Gestaltung und den verwendeten Materialien. So ist sie auf einer Aufnahme von Wanda von Debschitz-Kunowski mit einer imposanten sogenannten Geierhaube (die Geierhaube symbolisiert im Alten Ägypten die Funktion einer Mutter) zu sehen. Andere Fotografien zeigen sie mit weniger aufwendigen Kopfbedeckungen. Dies hatte vermutlich praktische Gründe, was den Wechsel der Kostüme betraf, und auch im Hinblick auf ihre europaweiten Tourneen. Die Bühnen- und Kostümbildnerin Yvonne Kalles hat sich von den Änderungen, die dieses Kostüm mit der Zeit durchlief, inspirieren lassen. Es sollte keine exakte Kopie werden. Die Herausforderung war, die Stoffe und Machart wie auch den Kopfputz den heutigen Erfordernissen anzupassen und eine zeitgenössische Übersetzung zu finden. Letzteres gilt ebenso für die Choreografie. Es gibt Stoffe, die in der Bewegung lautlos bleiben, und andere, die ein Rauschen erzeugen. Es stellte sich die Frage nach der Farbe. War das Kostüm schwarz-weiß, wie es die Fotografien suggerieren, oder war es möglicherweise farbig? Man denke an die schrillbunte Fassade des Hofateliers Elvira. Verwendete sie für ihre aufgemalten Tattoos verschiedene Farben oder beschränkte sie sich auf einen Farbton?

In einer Rezension aus dem Jahr 1909 der „Münchner Neuesten Nachrichten“ wird im Zusammenhang mit dem „Tanz der Isis“ Georg Capellens „Exotische Mollmusik“ genannt. Die Tänzerin wird mit dem Komponisten und Musiker viele Jahre zusammenarbeiten. Über das Arrangement der Musikstücke von Capellen (1869–1934) ist nichts bekannt. Wir wissen nicht, welche Auswahl für den „Tanz der Isis“ getroffen wurde. Die Noten für „Exotische Mollmusik“ sind allesamt für Klavier und erschienen erstmals 1905 in zwei Bänden.

Der erste ist Indien gewidmet, der zweite Ägypten, Abessinien, Babylonien und Algier. Georg Capellen prägte den Begriff „Weltmusik“. Er forderte, über den „eurozentrischen Tellerrand der abendländisch klassischen Musikpraxis hinauszublicken“ (FINK-MENNE 2016). Die nicht-westlichen Melodien hat er laut dem Pianisten Philipp Sear jedoch in einem „very Germanic style – such as Max Bruch might have produced“ (SEAR 2024) gestaltet. Wir haben uns entschieden, nicht auf die „Exotische Mollmusik“ zurückzugreifen. Der Komponist und Musiker Tobias Weber hat die Probenarbeiten begleitet und die Musik für den Tanz entwickelt. Sein erster Gedanke hinsichtlich der Tänzerin war „ihre Sehnsucht nach Struktur und Präzision wie auch die Sehnsucht nach einer authentischen Tanz-idee“ (WEBER 2024). Zum Thema fiel ihm sofort der Wiener Komponist Anton Webern ein, ein Schüler Arnold Schönbergs, der für seine strukturelle Stärke bekannt ist. Als Ausgangspunkt wählte er dessen zweiten Satz der Streichquartette Opus 5 aus dem Jahr 1909. Er erläutert: „Ich kann das nicht genau benennen, aber es war auf einmal eine ganz klare Assoziation zu diesem ägyptischen Isis-Bild für mich vorhanden. Und diese Musik als Ausgangspunkt zu nehmen und wiederum zu dekonstruieren und von dort aus in eine 2024-Welt zu holen, im abstrakten Umgang mit den Dingen, das war mein Ansatz.“ (WEBER 2024) Nur am Schluss der Komposition zitiert er den „Ägyptischen Marsch“ des Weltmusikers Georg Capellen – in überarbeiteter Form. Capellens „Ägyptischer Marsch“ ist die Vertonung einer Melodie von Guillaume-André Villoteau (1759–1839), einem französischen Musikwissenschaftler und Komponisten, der für seine Arbeit über ägyptische Musik bekannt ist, die er während Napoleons Ägyptenexpedition von 1798 bis 1801 studierte (siehe SEAR 2024). ■

Literaturverzeichnis

ETTLINGER 1910
Ettlinger, Karl, Sent M’ahesa, in: Das Theater, 1910, 1. Jg., Heft 16, 372–373.

FINK-MENNE 2016
Fink-Menne, Evelyn, Vorwort, in: Weltmusik in Vorarlberg. Der akustische Blick auf 150 Jahre Zuwanderung nach Vorarlberg [Kulturgeschichtesymposium vom 14. April 2016 am Vorarlberger Landeskonservatorium], 2–4, <https://stella-musikhochschule.ac.at/wp-content/uploads/2023/11/Impulsvlk_2-2016_Weltmusik_in_Vorarlberg.pdf> (13.02.2025).

OCHAIM 1998
Ochaim, Brygida, Sent M’ahesa, in: Ochaim, Brygida, Balk, Claudia, Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne, Frankfurt am Main und Basel 1998, 140–141.

SEAR 2024
Sear, Philipp, Georg Capellen: Egyptischer Marsch (Egyptian March), YouTube-Kanal PSearPianist, <<https://www.youtube.com/watch?v=jeVvseof15Y>> (20.08.2024).

WEBER 2024
Unveröffentlichtes Interview mit dem Komponisten und Musiker Tobias Weber im Rahmen der Proben zur Neuinszenierung am 31.10.24 im Fat Cat, ehemaliger Gasteig.

AUSSTELLUNG

CORINTHIUM AES DAS GEHEIMNIS DES SCHWARZEN KUPFERS

JAN DAHMS / MÉLANIE FLOSSMANN-SCHÜTZE / ARNULF SCHLÜTER

Einführung

„Man nimmt sie für Bildnisse oder Statuen, die man schwarz machen möchte“

... berichtet der aus dem ägyptischen Panopolis stammende Alchemist Zosimos am Ende des 3. Jahrhunderts n. Chr. Damit beschreibt er eine geheimnisvolle Metalllegierung, die in der Antike als Corinthium Aes („korinthisches Erz“) bekannt war – eine dunkelviolette Legierung, deren Herstellungsprozess lange als verloren galt. Mythen und Legenden ranken sich um dieses außergewöhnliche Material, das bereits in der Antike Autoren wie Plinius d. Ä. oder Plutarch faszinierte, die von der Schönheit des wertvollen „korinthischen Erzes“ sprachen. Im Alten Ägypten war das Material schon viel früher, ab dem 2. Jahrtausend v. Chr., bekannt. Verwendet wurde es vor allem zur Herstellung von kostbaren Kultgegenständen und Götterfiguren.

Die Kabinettausstellung, die vom 18. März bis 14. September 2025 im neuen Sonderausstellungsraum des SMÄK gezeigt wird, widmet sich dem geheimnisvollen „Corinthium Aes“.

Die Ausstellung präsentiert sowohl altägyptische als auch moderne Objekte und enthüllt einige der Geheimnisse um die Herstellung und Zusammensetzung dieses faszinierenden Materials. Das Wissen um das Herstellungsverfahren dieser besonderen Metalllegierung galt lange Zeit als verloren. Matthias Lehr, ein

Goldschmied aus Nürnberg, machte sich an die Rekonstruktion des kostbaren Materials und entschlüsselte in Zusammenarbeit mit der Archäologin Alessandra Giumlia-Mair das Herstellungsverfahren. Zusammen mit dem leidenschaftlichen Sammler Karel Zeman wollte der Goldschmied Lehr seine Neuschöpfungen gemeinsam mit altägyptischen Originalen präsentieren und wandte sich hierzu an das Ägyptische Museum in Berlin.

Olivia Zorn, stellvertretende Direktorin des Berliner Museums, war vom Potenzial der Ausstellung überzeugt und konnte sich nach einem Werkstattbesuch in Nürnberg der Faszination des „Corinthium Aes“ nicht mehr entziehen. Analyseergebnisse altägyptischer Originale aus dem Bestand des Berliner Museums konnten Beispiele altägyptischen „schwarzen Kupfers“ identifizieren, und so traten im Sommer 2023 jahrtausendealte Objekte und moderne Neuschöpfungen im Berliner Museum in einen Dialog (PAPST / ZORN 2023). Die von Olivia Zorn und Rebekka Pabst kuratierte Ausstellung war ein großer Erfolg und bot die Grundlage für eine Übernahme in das Münchner Ägyptische Museum. Dazu wurde die Ausstellung adaptiert und um die Münchner Prunkstücke Krummschwert (ÄS 2907) und Krokodil (ÄS 6080) erweitert. Außerdem wurde ein ursprünglich als „Medienraum“ geplanter Ausstellungsbereich inmitten der Dauerausstellung des Münchner Museums umgestaltet. Er heißt nun „Cubus“ und wird zunächst „Corinthium Aes“ und künftig wechselnde Kabinettausstellungen präsentieren.



Das Booklet zur Ausstellung ist jetzt im ShopCafé erhältlich.



CORINTHIUM AES Das Geheimnis des schwarzen Kupfers

Sonderausstellung
18. März bis 14. September 2025





Abb. 1: Bestandteile von Corinthium Aes heute: 96 % Kupfer, 2 % Zinn, 1 % Silber, 1 % Gold, © Matthias Lehr.

Material

„Dieses Kupfer wird seine Schwärze behalten“

... versprach Zosimos von Panopolis über die besondere Legierung. Ägyptisches *hmtj km* („schwarzes Kupfer“) wie Corinthium Aes zeichnet sich durch eine tiefviolette, fast schwarze Patina aus, die sich – einmal beschädigt oder zerkratzt – durch Berührung und den Kontakt mit Hautschweiß selbst erneuert. Die Oberflächenfärbung nutzt sich durch Gebrauch also nicht ab, sondern bleibt gerade dadurch erhalten. Dies liegt an der durchgehenden, stets gleichmäßigen Materialmischung und geschieht durch Oxidation der Patina, die hauptsächlich aus dunklem Cuprit (Kupfer(II)oxid Cu₂O) besteht. Der Legende nach entstand die spezielle Legierung bei der Zerstörung der Stadt Korinth 146 v. Chr. durch das Zusammenschmelzen verschiedener Materialien. Heute weiß man, dass die dem Kupfer in geringen Mengen (~ 1–3 %) beigemischten Edelmetalle (Abb. 1), vor allem Gold, Silber und häufiger auch Arsen, eine wichtige Rolle spielen: Ihre Verteilung an der Oberfläche führt zu einer isotropen, also in alle Richtungen gleichmäßigen Ausrichtung der Cupritkristalle, die sich dadurch dicht und kompakt anlagern und deren lichtbrechende Eigenschaften die Patina schwarz erscheinen lassen. Nach Plinius d. Ä. war dieses Material kostbarer als Silber und fast wertvoller als Gold.

Tradierung

Die Erforschung der antiken Legierung Corinthium Aes zeigte den langen Überlieferungsweg dieser Technologie auf. In Ägypten und der Levante ist das „schwarze Kupfer“ etwa zeitgleich ab dem 19. Jahrhundert v. Chr.

archäologisch nachweisbar. Erst später, ab dem Neuen Reich, ist es auch inschriftlich belegt. So berichtet König Thutmosis III. (um 1450 v. Chr.) in den Inschriften im Tempel von Karnak, dass er das „schwarze Kupfer“ als Kriegsbeute aus Vorderasien mitbrachte. Seit diesem Zeitpunkt wird das in den folgenden Jahrhunderten für wertvolle Objekte verwendete Material als *hmtj km* („schwarzes Kupfer“) bezeichnet.

Aussagen über den Herstellungsprozess und die Zusammensetzung gibt es in den Texten der pharaonischen Zeit ebenso wenig wie in denen der griechischen und römischen Autoren. Eine der wenigen Quellen hierzu stellt der in das 3.–4. Jahrhundert n. Chr. datierende griechische „Leidener Papyrus X“ dar. In einem kurzen Abschnitt beschreibt er eine als „schwarzes Asem“ bezeichnete Legierung. Im 4.–6. Jahrhundert verfasste die Alexandrinische Schule alchemistische Texte auf Altgriechisch, in denen die Iosis (Violettgefärbung) beschrieben wird. Von dort gelangte das Wissen nach Persien, wo es in Akademien bis ins 13. Jh. gelehrt und praktiziert wurde. Die Expansion des Mongolischen Reiches brachten die Kenntnis des „schwarzen Kupfers“ über Indien, China und Korea bis nach Japan. Dort wurde die Technik perfektioniert zum heute noch hochgeschätzten Shakudō.

Tauschierung

Veredelt wurden Objekte aus „schwarzem Kupfer“ oft mittels der Metall-in-Metall-Verzierungstechnik des Tauschierens mit Gold- und Silbereinlagen. Tauschierung ist eine Technik, bei der zwei verschiedene Metalle miteinander verbunden werden. Hierbei werden in das Hauptwerkstück schmale Linien vertieft oder größere Flächen ausgeschnitten und diese anschließend mit anderen Material aufgefüllt. Die Verbindung der beiden Metalle wird durch eine Hinterschneidung der Vertiefung

gewährleistet (Abb. 2). Alternativ kann auch das Hauptmaterial über die Einlage getrieben werden. Bei besonders großen oder komplizierten Flächen können die Einlagen aus mehreren Stücken zusammengesetzt sein.

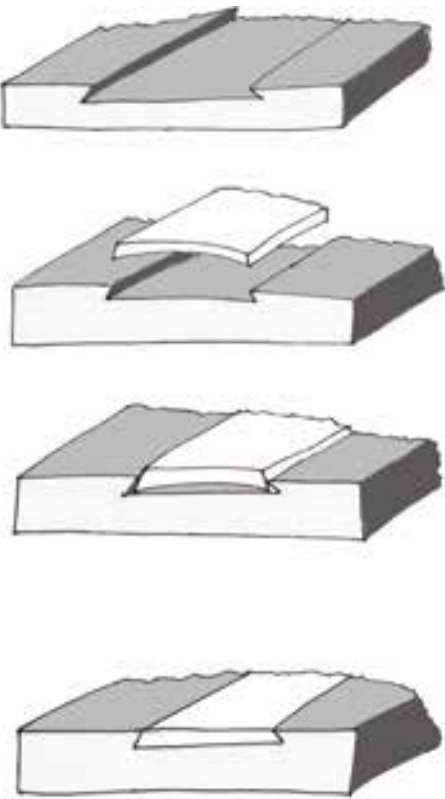


Abb. 2: Schematische Darstellung des Tauschierens in Gruben: Ausheben im Trägermaterial, Einpassen der Einlage, © Matthias Lehr.

Das Münchner Krummschwert (ÄS 2907, Abb. 3) aus Sichem ist ein eindrucksvolles Beispiel für Tauschierung (MÜLLER 1987, GIUMLIA-MAIR 1996 b, GIUMLIA-MAIR / RIEDERER 1998). Die Klinge ist aus Bronze gegossen und weist Spuren von Korrosion auf. Die heute schwarz glänzende Mittelrippe aus *hmtj km* („schwarzem Kupfer“) ist auf beiden Seiten eingefügt. Zusätzlich wurden Ornamente aus Golddrähten in die Mittelrippe eintauchiert. Sie zeigen am Stiel und an der Klinge ein Muster aus Doppelspiralen, am kurzen gebogenen Teil ein Netz aus Kreuzblättchen und am Endstück der Klinge eine Lotosblüte. Sichtbar wird die Technik der Tauschierung an den Stellen, an denen die Goldeinlage nicht mehr erhalten, die Vertiefung jedoch noch sichtbar ist.

Kultgeräte und Götterfiguren

Götterfiguren und Kultgeräte wurden für die zahlreichen Tempel des Landes aus edlen Materialien aufwendig gefertigt. Dazu verwendeten die Handwerker und Künstler auch *hmtj km* („schwarze Kupfer“), das mit Gold, Elektron und Silber tauchiert wurde, um durch die dekorativen Motive kontrastreiche Effekte zu erzielen.

Zu den Kultgeräten eines Tempels gehörte das ägyptische Menit, ein aus mehreren Reihen bestehender Perlenstrang mit Gegengewicht. Das Menit wurde nicht nur als Halsschmuck verwendet, sondern auch als Musik- und Schlaginstrument (Rassel) von

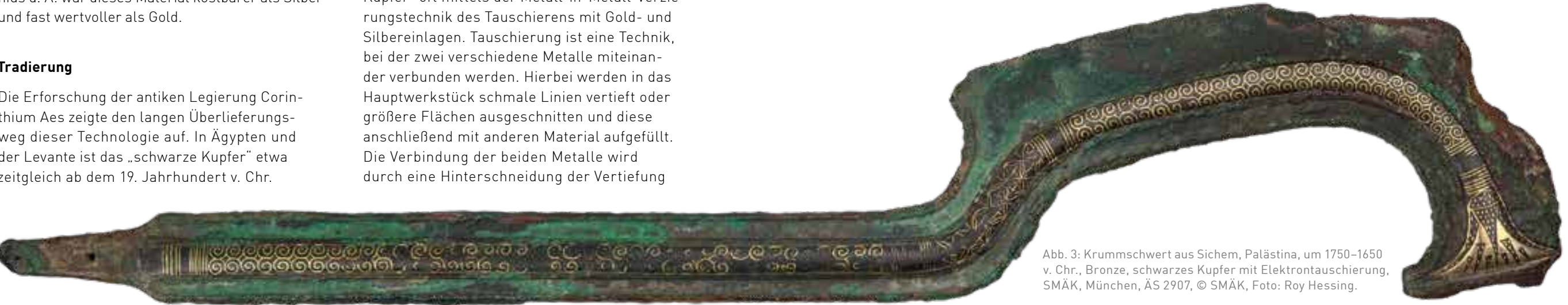


Abb. 3: Krummschwert aus Sichem, Palästina, um 1750–1650 v. Chr., Bronze, schwarzes Kupfer mit Elektrotauschierung, SMÄK, München, ÄS 2907, © SMÄK, Foto: Roy Hessing.



Abb. 4: Unterteil eines Menit von Harsiese, Hoherpriester des Amun von Theben, Dritte Zwischenzeit, 22. Dynastie, um 870 v. Chr., *hmtj km* mit Gold-, Silber-, Kupfertauchierung, Ägyptisches Museum Berlin, ÄM 23733, © Staatliche Museen zu Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Foto: Sandra Steiß.

Priesterinnen und Priestern beim Ausüben des Kultes eingesetzt, vor allem für weibliche Göttinnen wie Hathor, Isis oder Bastet. Das Unterteil eines Menits des Harsiese (ÄM 23733, Abb. 4), der Hohepriester des Amun von Theben in der 22. Dynastie (Dritte Zwischenzeit) war, zeigt die thronende Löwengöttin Sachmet. Vor ihr steht der junge Priesterkönig mit Seitenlocke und Uräus, der sowohl ein Sistrum als auch ein Menit in seinen beiden Händen hält. Die teils erhabenen Darstellungen sind mit Einlagen aus Gold, Silber und Kupfer versehen, was dem Objekt eine erlesene Farbigkeit verleiht. Auch die Statuette des Priesters Chonsumeh (ÄM 23732, Abb. 5), der den Titel „Gottesvater des Chons“ trug und für den Kult der Gottheit zuständig war, ist aus „schwarzem Kupfer“ gefertigt, aus dem sich die Elektron- und Silbertauchierungen prägnant hervorheben.



Abb. 5: Priesterstatue des Chonsumeh, Dritte Zwischenzeit, 22. Dynastie, 946–736 v. Chr., *hmtj km* mit Elektron- und Silbertauchierung, Ägyptisches Museum Berlin, ÄM 23732, © Staatliche Museen zu Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Foto: Sandra Steiß.



Abb. 6: Kultstatuette eines Krokodils aus dem Fayum, Mittleres Reich, um 1850 v. Chr., schwarzes Kupfer mit Elektrontauchierung, SMÄK, München, ÄS 6080, © SMÄK, Foto: Roy Hessing.

Die Statuette eines krokodilgestaltigen Gottes aus dem SMÄK (ÄS 6080, Abb. 6–7) gilt als der früheste Beleg eines ägyptischen Objektes aus „schwarzem Kupfer“ (GIUMLIA-MAIR 1996 a). Die Statuette wird in das Mittlere Reich, um 1850 v. Chr., datiert und kann aufgrund des wertvollen Materials und der aufwendigen Gestaltung als Kultbild eines Heiligtums interpretiert werden. Erscheinungsformen ägyptischer Götter sind generell vielgestaltig: Götterfiguren können in reiner Menschen- oder Tiergestalt oder als

Mischwesen (meist Kopf eines Tieres und Körper eines Menschen) dargestellt werden. Ihre Kultbilder, ob aus Stein, Metall oder Holz, wurden in Tempeln aufgestellt und aufbewahrt. Der Gottheit, die in den Statuen innewohnte, wurden Opfergaben dargebracht – an den Kultstatuen wurden täglich Rituale, wie das tägliche Kultbildritual, durchgeführt. Kleinere Metallfiguren, wie der schakalsköpfige Totengott Anubis oder der falkenköpfige Horus, stammen oft aus Deponierungen innerhalb von Heiligtümern oder Tierfriedhöfen.



Abb. 7: Detail von Abb. 6.



Abb. 8: Moderne Figur eines Krokodils, Corinthium Aes mit Goldtauschierung, Leihgabe Dr. Karel Zeman, Fürth, © Privatsammlung, Foto: Matthias Lehr.

Das Münchner Krokodil und die moderne Krokodilsfigur aus Corinthium Aes (Abb. 8) treten in der Kabinettausstellung in Dialog. Auch den anderen altägyptischen Götterwesen sind moderne Tierfiguren gegenübergestellt: ein Frosch (Abb. 9) und ein Feuersalamander (Abb. 10), ein als Gefäß gearbeitetes „trojanisches Pferd“, das sein Gold im Inneren verbirgt, ein rabenartiger Vogel mit goldtauschiertem Schnabel und ein kleines Fabelwesen, dessen Rüssel zu einer goldenen Öffnung erweitert ist.



Abb. 9: Skulptur des schwarz-gelb gebänderten Baumkletterers (Dendrobates leucomelas), Corinthium Aes mit Goldtauschierung, Leihgabe Dr. Karel Zeman, Fürth, © Privatsammlung, Foto: Matthias Lehr.

Die Kultfiguren im Allerheiligsten eines Tempels waren in tägliche Rituale eingebunden, bei denen die schützenden Schreine geöffnet, die Statuen begrüßt, bekleidet, beweihrauchert, gesalbt und versorgt werden konnten. Das Göttliche wurde so im Kultbild ansprechbar und erreichbar. Formal ist es dabei stets der König, der den Göttern opfert, was auch in den Inschriften und Darstellungen der Tempel verewigt ist.



Abb. 10: Muttertier eines Feuersalamanders, Corinthium Aes mit Goldtauschierung, Leihgabe von Dr. Karel Zeman, Fürth, © Privatsammlung, Foto: Matthias Lehr.



Abb. 11: Dr. Karel Zeman und das Krokodil aus Corinthium Aes, © Ramona Reuter.

Die Sammlung Dr. Karel Zeman: Sammler, Förderer, Ermöglicher

Kunst und Wissenschaft sind gleichermaßen auf Förderung angewiesen. Die Wiederentdeckung des Materials „Corinthium Aes“ wäre ohne die Unterstützung von Karel Zeman und die handwerkliche Expertise des Goldschmieds Matthias Lehr nicht möglich gewesen. Karel Zeman spielte als Sammler, Förderer und Ermöglicher eine entscheidende Rolle in diesem Projekt.

Geprägt durch seine Herkunft aus Prag, orientiert sich Zeman als Sammler an den Idealen der frühen Kunst- und Wunderkammern, in denen das Staunen und die Wissbegierde im Mittelpunkt standen. Für ihn ist die Rolle des Sammlers in der Kulturgeschichte essenziell, auch wenn sie oft unterschätzt wird:

„Die Kunst wird für uns produziert. Wir waren und sind auch heute Auftraggeber – und wir sind auch Kunden. Wir inspirieren den kreativen Prozess.“

Für Zeman ist das Sammeln nicht nur ein privates Vergnügen, sondern auch ein gesellschaftlicher Beitrag zur Bewahrung und Förderung von Kunst und Wissen.

Karel Zeman hat die Erforschung und Neuschöpfung von „Corinthium Aes“ maßgeblich gefördert, indem er die Arbeit mit und an diesem wunderbaren Material ermöglichte. Er hat Matthias Lehr bei seiner Arbeit unterstützt, die Erforschung des Materials durch gezielte Aufträge vorangebracht und die Arbeiten des Goldschmieds in seine Sammlung, seine eigene „Kunstkammer“ (Abb. 11), aufgenommen. Durch seine großzügigen Leihgaben in der Münchner Ausstellung ermöglicht Karel Zeman nun bereits zum zweiten Mal, die zeitgenössischen Kunstwerke von Matthias Lehr gemeinsam mit altägyptischen Originalen aus Berlin und München zu präsentieren. ■

Literaturverzeichnis

GIUMLIA-MAIR 1996 a
Giumla-Mair, Alessandra, Das Krokodil und Amenemhat III. aus el-Faiyum, Hmtj km-Exemplare aus dem Mittleren Reich, in: Antike Welt. Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte 27 (4), 1996, 313–321.

GIUMLIA-MAIR 1996 b
Giumlia-Mair, Alessandra, Das Sichelschwert von Balata-Sichem. Prunkwaffe der Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst München metallurgisch untersucht, in: Antike Welt. Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte 27 (4), 1996, 340.

GIUMLIA-MAIR / RIEDERER 1998
Giumlia-Mair, Alessandra / Riederer, Josef, Das tauschierte Krummschwert in der Ägyptischen Sammlung München, in: Berliner Beiträge zur Archäometrie 15, 1998, 91–94.

MÜLLER 1987
Müller, Hans-Wolfgang, Der Waffenfund von Balâta-Sichem und die Sichelschwerter, Bayerische Akademie der Wissenschaften, philologisch-historische Klasse, Abhandlungen, neue Folge 97, München 1987.

PAPST / ZORN 2023
Pabst, Rebekka / Zorn, Olivia, Corinthium Aes, Das Geheimnis des schwarzen Kupfers, Sonderschriften der Ägyptischen Sammlung, Berlin 2023.

BERICHT

CHORA
MUSIK-THEATER-INSTALLATION

JURIJ KOWOL

Für die Spielzeiteröffnung der Saison 2024/25 hat die Bayerische Theaterakademie August Everding mit „CHORA – Musik Theater Installation“ in den Räumlichkeiten des Staatlichen Museums Ägyptischer Kunst ein unkonventionelles, gattungsübergreifendes und interdisziplinäres Musiktheaterprojekt aufgeführt (Abb. 1–7).

Vom Raum aus Denken

CHORA ist dabei das Ergebnis eines langen Suchprozesses, der schon in der frühen zurückliegenden Spielzeit 2023/24 begonnen hat mit nicht viel mehr als dem Raum selbst als Ausgangspunkt und der Absicht, sowohl interdisziplinär zu arbeiten als auch weder Giuseppe Verdis „Aida“ noch „Giulio Cesare in Egitto“ von Georg Friedrich Händel – beides bekannte Opern mit Ägyptenbezug – aufzuführen.

An der Bayerischen Theaterakademie August Everding sind acht Theater-Studiengänge unter einem Dach versammelt. Die einzigartige Form einer hybriden Institution, die Kunsthochschule und Theaterbetrieb miteinander vereint, erlaubt es den Studierenden, in ihren jeweiligen zukünftigen Theaterberufen schon während des Studiums zu arbeiten. In der Praxis sind aber gerade interdisziplinären Formaten viele Hürden in den Weg gestellt. Das Projekt CHORA hat diese institutionellen Hindernisse überwunden. Für die erste Premiere der Spielzeit 2024/25 haben die Studiengänge Musiktheater/Operngesang, Schauspiel, Maskenbild – Theater und Film und Dramaturgie einen Abend entwickelt, der Beiträge aus allen

diesen Studiengängen, aus diesen Disziplinen der Darstellenden Kunst zusammenführt. Ganz zu Beginn der konzeptionellen Überlegungen stand aber erst mal nur der Spielort – der Sonderausstellungsraum des Ägyptischen Museums. Diesen Ort galt es zu füllen mit der Überlegung, welche Art Theater man hier aufführen könnte. Der Sonderausstellungsraum ist eine große Halle, die kühl anmutet, wie Waschbeton, wobei sie – dieses Detail hatte man früh gelernt – eigentlich aus Muschelkalk besteht. Die Halle und ihr Standort waren der Ausgangspunkt der Überlegungen – der inhaltlichen wie der praktischen. Gesetzt war, dass man keine große Oper mit Ägyptenbezug aufführen würde; allein schon, weil kein großes Orchester, nicht annähernd die dafür nötige Besetzung in diese Halle zu bringen wäre. Zentral war die Überzeugung, dass es interessant ist, sich im Besonderen mit den Ambivalenzen auseinanderzusetzen, die dieser Ort mit sich bringt.

Zum einen wirkt der Raum selbst fast wie ein Nicht-Ort, eine Durchgangshalle, ein Warteraum. Er beherbergt wechselnde Ausstellungen, passt sich an das an, womit er befüllt wird. Er ist nicht nur ein Ort der Zwischennutzung, er ist ein Zwischenraum.

An diesem frühen Punkt der Konzeption, als man erst mal nur dieses Thema, nämlich Zwischenräume, wusste, galt es schon – aus werbepraktischen wie logistischen Gründen –, sich für einen Titel zu entscheiden. Auf der Suche ist man schließlich auf den Begriff „chora“ gestoßen.

Zum Stückeritel

„Chora“ ist ein altgriechischer Begriff, der heutzutage vor allem durch seine Verwendung in Platons Dialog „Timaios“ bekannt ist und durch die moderne Interpretation dieses Begriffs von Jacques Derrida. „chora“ bedeutet eigentlich so viel wie ein ländlicher Raum; ein Ort, der nicht bebaut ist und der Platz hat, Neues zu fassen. Bei Platon wird dieser Begriff besetzt als „dritte Gattung“ neben der Ideenwelt und der Welt ihrer Abbildungen. Oder in übertragenem Sinn gesprochen: einer jenseitigen Welt der reinen Ideen und der diesseitigen Kopien. Diesen Ort dazwischen, die „chora“, beschreibt er als „Amme des Werdens“, beziehungsweise als etwas, in dem alles Entstehende Platz hat, vielleicht also, salopp gesagt, als Möglichkeitsraum. Jacques Derrida übersetzt „chora“ als Zwischenraum und beschreibt ihn als eine mögliche Struktur, in der man sich dem Kommen öffnen kann. Mit diesem Begriff als Titel des aufzuführenden Stücks wurde der Versuch unternommen, gleich mehrere Überlegungen, die zu Beginn des Prozesses standen, einzufangen.

Theatrale Setzungen

Zum einen betrifft dies den Charakter des Projekts, das sich stetig weiterentwickelt hat und über die Mitwirkung von ganz unterschiedlichen Abteilungen der Bayerischen Theaterakademie noch viel weniger planbar war, als es andere Theaterproduktionen ohnehin schon sind. Deswegen war es eine sehr lange Aufgabe, Möglichkeiten offenzuhalten und vor allem den Raum dafür zu schaffen, dass CHORA sich entwickeln darf und nicht von vornherein in eine Struktur gelenkt wird.

Zum anderen streift der Text, in dem Platon die „chora“ beschreibt, auch das Thema Ägypten und Geschichtsschreibung. Im „Timaios“ lässt Platon einen ägyptischen Priester auftreten, der sich darüber lustig macht, wie jung die griechische Kultur ist. Die ägyptische Kultur kennt schriftliche

Zeugnisse aus „Urzeiten“, die für die griechische mythische Zeiten sind. Das heißt, um sich zu erklären, wo sie hergekommen sind und was in früheren Zeiten wohl passiert ist, müssen die Griechen auf mündliche Erzählungen zurückgreifen. In diesem altgriechischen Text von ungefähr 400 v. Chr. spricht also eine Figur von altägyptischen Überlieferungen aus „Urzeiten“.

In der Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst werden Kunstgegenstände und Zeugnisse der Menschheit aufbewahrt, die bis auf 3500 Jahre v. Chr. zurückdatiert werden. Das Museum und das ganze Areal ist Ausdruck des menschlichen Bedürfnisses, die Vergangenheit zu verstehen. Allerdings bedeutet die Aufbewahrung und vor allem die Interpretation des Aufbewahrten immer auch eine Festsetzung. Der Versuch, Vergangenes in eine Geschichte zu bringen, macht es zwar greifbar, begrenzt aber immer auch die Interpretation dessen, was tatsächlich geschehen ist. Alle Möglichkeiten sollten offengehalten werden, aber natürlich braucht ein Theaterabend irgendwann Setzungen.

Musikalisches und textliches Material

Eine dieser Setzungen ist der in CHORA gesprochene Text, nämlich „eure paläste sind leer“ von Thomas Köck. Das ist ein zeitgenössischer Text, der Geister aufleben lässt, die durch einen verfallenen Palast streifen, und der die Frage stellt, was eigentlich bleibt nach der Katastrophe.

CHORA versammelt Musik und Texte aus dem 17., dem 20. und dem 21. Jahrhundert. Den Kern des musikalischen Materials bilden dabei Ausschnitte aus den drei überlieferten Opern des Barockkomponisten Claudio Monteverdi: „L'Orfeo“, „L'incoronazione di Poppea“ und „Il ritorno d'Ulisse in patria“. Diese werden nicht en bloc aufgeführt, sondern dienen als musikalische Basis, die sich über den gesamten Verlauf verteilt. Dabei sind Monologe dialogisiert, Dialoge zum Terzett erweitert,



Abb. 1–4: © Cordula Tremel.

Passagen umgestellt usw. Alle italienischen Gesangstexte wurden ins Deutsche übersetzt. Diese Musik des Frühbarocks wird kontrastiert mit der Avantgarde des 20. Jahrhunderts, mit Arnold Schönbergs „Pierrot Luniare“ und seinem um eine Gesangsstimme erweiterten fis-Moll-Streichquartett sowie Alban Bergs „Warm die Lüfte“ aus den Frühwerk „Vier Gesänge“ – alles drei bahnbrechende Werke der atonalen Musik. Als dramaturgischer Klett, der das heterogene Material zusammenhält, Übergänge ermöglicht und dabei gewissermaßen als Scharnier funktioniert, sind zwischen die Stücke Lieder aus den „Kafka-Fragmenten“ gesetzt. Das ist ein Zyklus für hohe Stimme und Geige vom zeitgenössischen ungarischen Komponisten György Kurtág, der Aphorismen aus den Tagebüchern Franz Kafkas vertont hat. All diese Musik ist nicht in Originalbesetzung zu hören, sondern in Arrangements für Kammerensemble vom Münchner Komponisten Johannes X. Schachtner. Für die musikalische Ausführung sorgte das renommierte Münchner Ensemble der/gelbe/klang. Die Bandbreite des musikalischen Ausdrucks reichte von sprechduk-tushaftem Monteverdi-Gesang, arrangiert nur für Stimme und Bassklarinettensolo bis zu expressiven, zeitgenössischen Klängen. Johannes X. Schachtner hat zudem auch, zusätzlich zur Bearbeitung der historischen Werke, Texte aus diesem und dem letzten Jahrhundert selbst vertont.

Kollaboratives, interdisziplinäres Arbeiten

Ausgehend von der thematischen Setzung haben die drei Hauptdarsteller, Studierende des 2. Jahrgangs Musiktheater/Operngesang, kommuniziert, was diese abstrakte Begrifflichkeit Zwischenraum für sie bedeutet und welche Assoziationen sie in ihnen weckt. Das Thema Leben und Tod und die Frage, ob es einen Zwischenraum, vielleicht ein Warten vor der Himmelspforte oder auch ein Nichts im Übergang gäbe, war dabei omnipräsent. Für den Umgang damit haben sich

sehr viele Möglichkeiten eröffnet, dieses sehr abstrakte Thema – Zwischenraum – auf eine konkrete Ebene zu bringen.

Neben dem gemeinsamen Auftritt der jungen Gesangs- und Schauspielstudierenden macht insbesondere ein gemeinsames Erarbeiten des Stücks, das die darstellenden Künstler miteinander bezieht, Charakter des Projekts aus. Teil dieses schöpferischen Prozesses sind auch die Maskenbildstudierenden, die ihr eigenes künstlerisches Konzept entwickeln und umsetzen konnten. Durch das kollaborative Erarbeiten des Projekts und das prozessuale Miteinbezogen-Sein der darstellenden Künstler*innen wurde den Gesangs- und Schauspielstudierenden eine Perspektive auf die Theaterarbeit ermöglicht, die oft kein integraler Bestandteil des Studiums und der Arbeitspraxis sein kann. Hierdurch wurden neue Erfahrungen und Sichtweisen geboten und die Möglichkeit eröffnet, andere Theaterberufe und Arbeitsprozesse, wie die von Regie und Dramaturgie, kennenzulernen.

Szenen des Übergangs von Leben und Tod

Ein großes Anliegen der Inszenierung und vor allem des Regisseurs, Balázs Kovalik, war es, greifbare Bilder zu schaffen für Musik, die an vielen Stellen aufgrund ihrer Stimmung und ihrer Thematiken gewählt worden ist, und nicht, weil sie einer linearen Erzählung dienen würde. Daher wurde auch kein Versuch unternommen, alle Überlegungen in eine konkrete Geschichte zu pressen, die man von einem klassischen Opernabend vielleicht erwarten würde. Trotzdem erwachsen immer wieder Szenen, die an ganz konkrete menschliche Erfahrungen anknüpfen. Da geht es um die Frage, worauf wir zurückblicken werden, sollte es ein Jenseits des Todes geben, und auch, wie wir leben, um selbst erinnert zu werden. Es geht um das Bedürfnis, Dinge zu schaffen, die erhalten

bleiben, um den Eingriff in die Natur, die das bedeuten kann, aber auch um die Beziehungen, die wir miteinander führen.

Johannes X. Schachtners Arrangement und seine Musik greifen diese Themenfelder wirkungsästhetisch auf. Die historischen Musiken sind zumeist Stücke, die Themen wie den Tod, das Abschiednehmen oder das Übertreten in einen anderen Zustand oder eine andere Welt verhandeln. Sie haben, natürlich in ihrem jeweiligen musikalischen Stil, tendenziell einen archaischen Gestus. Das Arrangement verstärkt diese Atmosphäre. Man vernahm morbide, entrückte Klänge, die selten auf tonalem Grund stehen und eine Gefühlsgemengelage der Unwirtlichkeit, der Nicht-Greifbarkeit erzeugen. Zudem umgab die Musik das Publikum regelrecht – CHORA ist in eine Musik-Theater-Installation, und so etwas wie einen Orchestergraben, eine feste Klangquelle, gibt es da nicht: Man bewegte sich im Klang des Zwischenraums.

Eine kleine Publikumsgröße von einigen Dutzend Personen, die intime Nähe zum theatralen Geschehen, die Dezentralität der theatralen Ereignisse und das kompakte zeitliche Format von ca. 70 Minuten Spieldauer machten CHORA zu einer intensiven, dichten und ganz individuell erlebbaren Theatererfahrung. Durch seinen kollaborativen Entstehungsprozess ermöglichte das Projekt den Beteiligten neue Perspektiven auf die Theaterarbeit.

Ein herzlicher Dank gilt dem Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst und der Unitel-Musikstiftung! ■



Abb. 5–7: © Stefan Manteuffel.

NAGA

„BUNT IST MEINE LIEBLINGSFARBE“ MATERIALITÄT UND FARBIGKEIT DES AMUN-TEMPELS VON NAGA

ALEXANDRA RIEDEL / DUNJA RÜTT

„Bunt ist meine Lieblingsfarbe!“, soll Walter Gropius, der Gründer des Bauhauses, einmal auf die Frage nach seiner bevorzugten Farbe geantwortet haben. Und trotzdem überwiegt in unserer heutigen Rückschau und Rezeption der Bauhaus-Schule – wie auch der gesamten Moderne – eine eher farb- und strukturlose, weiß-graue Ästhetik, obwohl Materialität und Farbigkeit der Oberflächen in der Bauhaus-Architektur eine wichtige Rolle spielten.

Ähnlich verhält es sich mit unserer Vorstellung von der meroitischen Architektur (Abb. 1). Die heute noch erhaltenen Baureste bestehen überwiegend aus dem lokalen gelb-rötlichen Sandstein, der sich nahezu komplett in die Farben des Sandbodens und der Sandsteinberge einfügt. Dies verführt dazu, von einer steinernen und gelb-rötlichen meroitischen Architektur auszugehen.

Und doch dokumentierte bereits Richard Lepsius in der Publikation seiner Forschungsreisen „Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien“ vor nun bald 200 Jahren die ursprünglich geputzten und extrem bunt bemalten Wände der kuschitischen Architektur – wie er sie z. B. an den Wänden der Pyramidenkapellen am Jebel Barkal vorfand (LEPSIUS 1849–1859).

Gebäude und ihr Erscheinungsbild sind ein wesentlicher Bestandteil einer jeden Kultur. Natur und Architekturoberflächen umgaben die meroitische Bevölkerung täglich und prägten die Art und Weise ihres Lebens sowie ihr ästhetisches Empfinden. Der Amun-Tempel in Naga kann beispielhaft einen tieferen Einblick in die ursprüngliche Konstruktion und die Gestaltung einer meroitischen Tempelanlage geben. Aufgrund seiner

vielen gut erhaltenen Details ist es möglich, das ursprüngliche Aussehen und die Herstellung der antiken Architekturoberflächen nachzuempfinden.

Der Amun-Tempel von Naga und seine Baumaterialien

Der Amun-Tempel von Naga wurde zu Füßen des Berges Jebel Naga auf einer künstlichen Plattform errichtet. Die Plattform erhebt sich nach Westen in Richtung des Wadis etwa sieben Meter über das Gelände und läuft nach Osten im Anstieg des Berges aus. Die Tempelanlage wird etwa auf den Beginn unserer Zeitrechnung datiert. Seine Bauherren waren Natakamani und Amanitore. Zentral auf dem errichteten Plateau befindet sich eine Widderallee, ein Kiosk sowie der eigentliche Tempel. Den Komplex beschließt ein dreizehnter Widder auf der Rückseite des Tempelgebäudes.

Der Kiosk sowie alle Widder mit ihren Podesten bestehen aus Sandstein. Zum Teil wurden Bruchsteine für die Fundamente verwendet. Ein Kalkputz überzog ursprünglich die gesamte Konstruktion. An verschiedenen Stellen finden sich noch heute geringfügige Reste dieser Putzschicht mit der ursprünglichen Farbfassung, nur an den Widderfiguren haben sich keine eindeutigen Befunde erhalten. Das eigentliche Tempelgebäude wurde in einer Mischkonstruktion errichtet. Alle aufwendig dekorierten Bereiche des Tempels wie die Türen, die Säulen und die Wände des Sanktuars sowie bauliche Sonderelemente wie die Rundstabecken oder die Ecken der Hohlkehle bestehen aus Sandstein. Für die vergleichsweise einfachen glatten Wände verwendeten die Baumeister Ziegel in gebrannter und ungebrannter Form. Gebrannter Ziegel kam für die dem Wetter ausgesetzten Wände und am Übergang zum Sandstein zum Einsatz. Lehmziegel wurden für die geschützten Innenbereiche und im Mauerwerk verwendet. Als Mauerwerksverband sieht man wechselnde Läufer- und Binderschichten. Für die Hohlkehle und

den Rundstab brannten die Meroiten Formziegel. Fehlbrände, Bruchstücke oder Ziegel schlechter Qualität wurden im Kern des Mauerwerks oder in den Lehmwänden mit verbaut. Auch die Mischkonstruktion des Tempelgebäudes wurde anschließend mit einem vereinheitlichenden Putz überzogen, sodass die unterschiedlichen konstruktiven Materialien am fertiggestellten Gebäude nicht mehr sichtbar waren (Abb. 2).

Am gesamten Komplex des Amun-Tempels sind grundsätzlich zwei Arten von Putzen zu finden: Kalkputz und Lehmputz. Auch hier gibt es eine generelle Regel: Alle dem Wetter ausgesetzten Außenflächen, die innenliegenden Sandsteinwände und Sandsteinbauteile sowie ein Großteil der Wände aus gebrannten Ziegeln wurden mit dem festen Kalkputz überzogen. Selbst die reliefierten Türleibungen und Säulen aus Sandstein waren mit einer dünnen Kalkschlämme bedeckt. Die geschützten Innenwände aus Lehmziegeln erhielten einen einfachen Lehmputz mit einer zusätzlichen dünnen Kalkschlämme als Überzug. Der Kalkputz oder die dünne Kalkschlämme überzog somit alle Architekturoberflächen des Tempels und bildete eine einheitliche glatte weiße Oberfläche als Grundlage für eine Farbfassung.

Die Bezugsquellen der beim Amun-Tempel verwendeten Baustoffe sind noch nicht eindeutig geklärt, jedoch kann das Umfeld der antiken Stadt bereits Hinweise geben. Der Sandstein für den Tempel wurde mit Sicherheit in den lokalen Steinbrüchen des Jebel Naga gebrochen, wo noch heute die antiken Abbauspuren zu finden sind. Die Qualität der großformatigen Werksteine des Amun-Tempels ist für die lokalen Vorkommen vergleichsweise gut und findet sich in den oberen Schichten des Berges (RIEDEL / HAMANN 2009).

Lehm für Lehmziegel und Lehmmörtel holen die lokalen Beduinen auch noch heute aus dem Wadi oder aus Mulden in der Umgebung. Für die



Abb. 1: Der Amun-Tempel in Naga, 2004, © Naga-Projekt, Foto: Alexandra Riedel.



Abb. 2: Ein vereinheitlichender fester glatter Putz überzog die Oberflächen des Amun-Tempels, 2006, © Naga-Projekt, Foto: Dunja Rütt.

Zuschläge zu Putzen und Ziegeln konnten lokale Sande und Kiese verschiedener Qualitäten je nach Bedarf gemischt werden. Stroh oder Gräser sind und waren ebenfalls lokal vorhanden. Wasser konnte aus den zwei antiken Hafiren der Stadt bezogen werden. Brennöfen für Ziegel wurden in Naga bisher nicht identifiziert, sodass eine lokale Produktion der gebrannten Ziegel nicht nachgewiesen, aber dennoch durchaus wahrscheinlich ist. Speziellere Baumaterialien wie Holz, Kalk, spezielle Zuschläge, besondere Pigmente oder auch Eisen mussten aus anderen Gegenden angeliefert werden. All diese Materialien kamen vermutlich aus den großen Städten am Nil, welche, wie z. B. Wad Ban Naga, nur circa 30 km – eine Tagesreise – entfernt lagen.

Die farbige Gestaltung der Architekturoberflächen

Obwohl von den ursprünglichen Architekturoberflächen nur noch wenige Reste erhalten sind, ist es möglich, durch ihre Dokumentation und Kartierung recht gut das einstige Erscheinungsbild des Tempelkomplexes zu rekonstruieren. Im Folgenden werden die Befunde zuerst der Widderallee, dann des Kiosks und zum Schluss des Amun-Tempels mit je einem Rekonstruktionsvorschlag vorgestellt.

Bei der **Widderallee** haben sich auf fast allen Podesten Reste von Putzflächen mit Farbspuren erhalten (Abb. 3). Auch zeigen die Werksteine z. T. gezielt aufgeraute Oberflächen, was die Anhaftung des Putzes verbessern sollte. An den Widderfiguren selbst haben sich keine eindeutigen Putzreste erhalten. Die Kartierung der Farbbefunde an den Podesten wies Gelb-Ocker am Fußprofil, Gelb-Ocker auf den geböschten Seitenflächen sowie das gleiche Gelb-Ocker auf dem Steg der Hohlkehle nach. Die Hohlkehle selbst hatte ein für die kuschitische Architektur typisches Streifenmuster: Auf einem gelb-ocker-farbigem Untergrund befindet sich eine umlaufende Reihe vertikaler Streifen in einer sich wiederholenden Abfolge von einem roten und drei hellblauen Strichen. Bei einigen Befunden sind zwei Lagen von Putz und ein erneuter Farbauftrag in Gelb-Ocker zu erkennen, was auf Ausbesserungen oder Überarbeitungen der Putzflächen mit einer vergleichbaren Farbfassung schließen lässt. Anhand dieser Befunde kann das ursprüngliche Aussehen der Widderallee wie in Abb. 4 dargestellt rekonstruiert werden. Zusätzliche farbige Akzente z. B. auf den geböschten Seitenflächen sind denkbar, konnten aber nicht nachgewiesen werden.



Abb. 3: Detail eines Widderpodestes des Amun-Tempels in Naga mit Resten des bemalten Kalkputzes an Hohlkehle, Rundstab und Seitenfläche, 2006, © Naga-Projekt, Foto: Dunja Rütt.

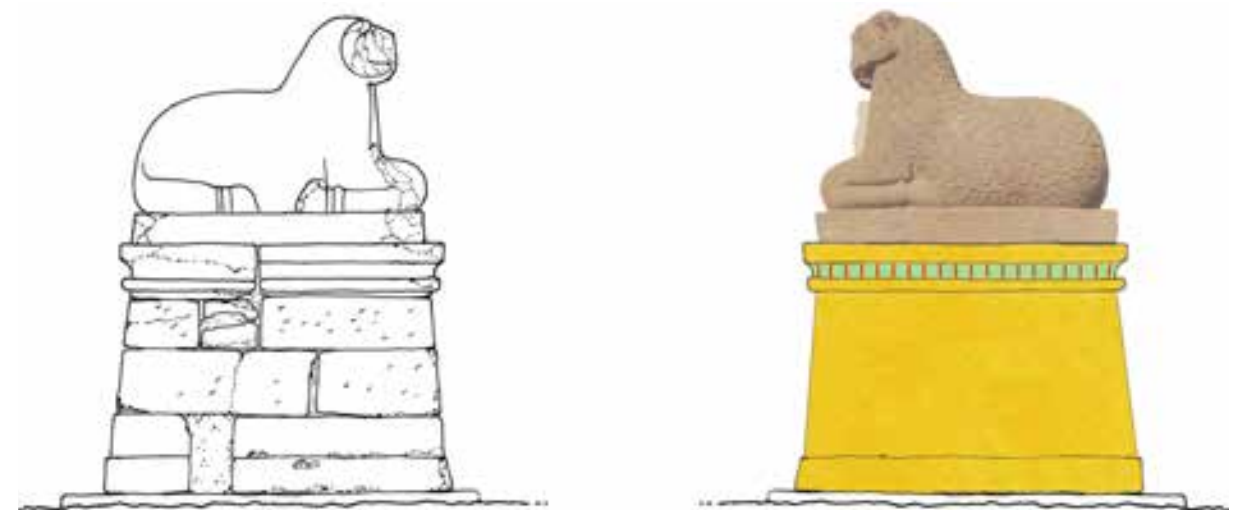


Abb. 4: Zeichnung und farbige Rekonstruktion eines Widders des Amun-Tempels in Naga, © Naga-Projekt, Zeichnung: Alexandra Riedel.

Auch an den Außenwänden des Kiosks konnten die Autorinnen auf den meisten Elementen der Bauornamentik Putz- und Farbreste dokumentieren. Ein Gelb-Ocker fand sich an verschiedenen Stellen auf den Säulen des Kiosks, ein helles Blau auf den Hohlkehlen, den eingestellten halbhohen Wänden (den Schranken) – und dort sowohl in der Kehle als auch auf dem Steg. Auf den Lisenen der Schrankfelder sowie auf dem Steg der Hohlkehle des oberen

Gebälkes zeigte sich ebenfalls das helle Blau. Rote Farbreste konnten an einem Kapitell dokumentiert werden. In der Hohlkehle des oberen Gebälkes hatten sich wiederum Reste des typischen Streifenmusters mit einem roten und drei hellblauen Strichen erhalten. Auch am Kiosk gab es Ausbesserungen oder eine zweite Überarbeitung der Oberflächen. Im Inneren erhielten sich zwar Reste einer Schlämme, leider aber ohne Spuren der ursprünglichen Farbfassung.

Abb. 5 zeigt eine erste Rekonstruktion der ursprünglichen Erscheinung des Kiosks in Naga auf Grundlage der dokumentierten Befunde. Ein durchaus vergleichbares Erscheinungsbild konnten Julie Anderson und Salah Mohamed Ahmed für den Kiosk des Amun-Tempels in Dangeil rekonstruieren (ANDERSON / MOHAMED AHMED 2008). Auch in Dangeil erhielten sich Reste von Kalkputz mit Spuren einer Farbfassung. Auch dort wurde ein Gelb-Ocker und ein helles Blau für Flächen der Bauornamentik benutzt, das typische Streifenmuster fand sich in der Hohlkehle des oberen Gebälks, eine rote Linie unterstrich hier den zurückspringenden

Wandspiegel der Schranken. Während jedoch am Kiosk in Naga die Säulen nachweislich Gelb-Ocker waren, ergaben die Befunde in Dangeil blaue Säulen. Der direkte Vergleich beider Rekonstruktionen zeigt somit sowohl große Gemeinsamkeiten, wie die Auswahl der Farben und das gleiche Streifenmuster der Hohlkehle, als auch eine gewisse Varianz in der Verwendung der Farben, wie z. B. an den Säulen.

Aufgrund der geringen und sehr kleinen Farbbefunde am Kiosk des Amun-Tempels in Naga sind auch hier zusätzliche Farbakzente möglich, jedoch konnten keine weiteren Spuren nachgewiesen werden.

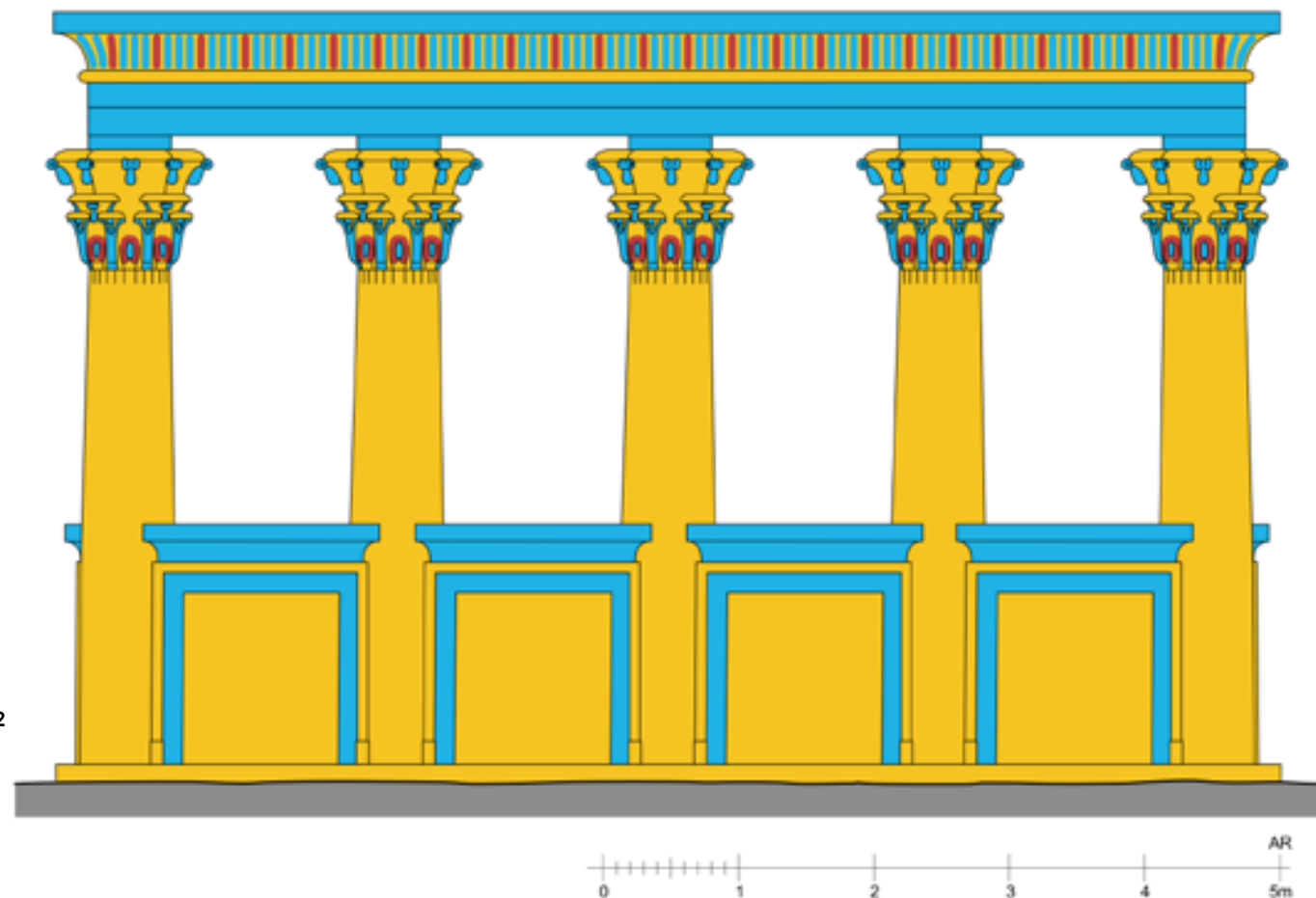


Abb. 5: Farbige Rekonstruktion des Kiosks des Amun-Tempels in Naga, 2023, © Alexandra Riedel, Zeichnung: Alexandra Riedel auf Grundlage Friedrich Hinkel.



Abb. 6: Putz- und Farbbreste an verstürzten Formsteinen einer Hohlkehle und eines Rundstabes des Amun-Tempels in Naga, 2006, © Naga-Projekt, Foto: Alexandra Riedel.



Die Dokumentation der Farbspuren an den Außenwänden des eigentlichen Tempels zeigte vergleichbare Farbbefunde (Abb. 6). An der Südwand des Tempels bis in eine Höhe von mindestens 80 cm fand sich großflächig eine gelb-ocker-farbige Fassung. Ebenfalls ließ sich das Gelb-Ocker auf dem umlaufenden Bankett, am Eck-Rundstab sowie am oberen horizontalen Rundstab und an den löwenköpfigen Wasserspeiern nachweisen. Das helle Blau hatte sich an den Türrahmen im Inneren wie im Außenbereich erhalten. Die obere Hohlkehle verzierte ebenfalls das typische Streifenmuster mit einem roten und drei hellblauen Strichen auf gelbem Grund. Beim Tempel waren die Streifen jedoch nicht durchgängig, sondern mehrfach

unterbrochen. Auch der Steg der Hohlkehle zeigte das Gelb-Ocker.

Zusammengefügt ergibt sich eine sehr farbenfrohe Ansicht des Tempelpylons – wie in Abb. 7 dargestellt. Reste eines weiteren Bildprogrammes auf den Außenwänden haben sich bisher weder am Pylon noch an den anderen Außenwänden gefunden. Vom Amun-Tempel in El-Hassa wissen wir aber, dass auch an verputzten Außenwänden großformatige Darstellungen erwartet werden können (FENEUILLE 2020). In Kombination mit einem gelben Sockelbereich von mindestens 80 cm Höhe wäre demnach grundsätzlich auch eine bildliche Darstellung auf dem Pylon des Amun-Tempels in Naga möglich, auch wenn die Autorinnen dafür keine Belege gefunden haben.

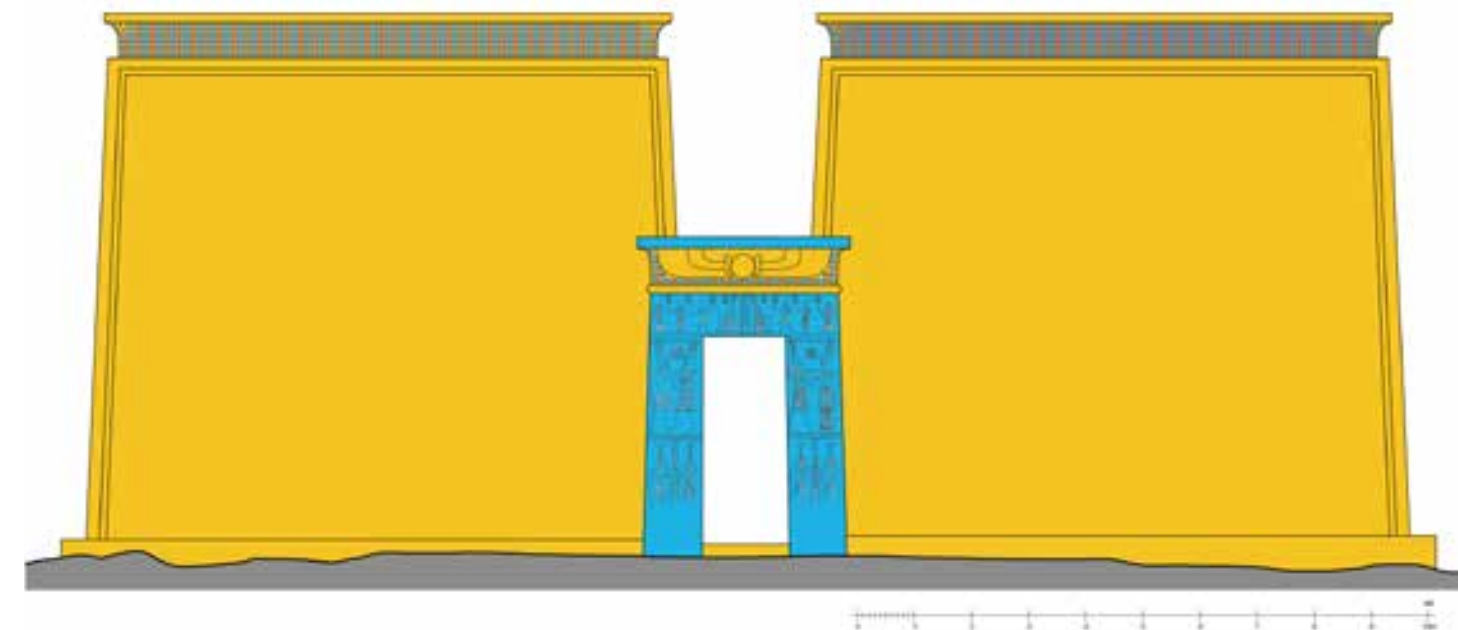


Abb. 7: Farbige Rekonstruktion des Amun-Tempels in Naga, 2023, © Alexandra Riedel, Zeichnung: Alexandra Riedel.



Abb. 8: Farbige Rekonstruktion der Tempelanlage des Amun-Tempels in Naga, 2023, © Alexandra Riedel, Zeichnung: Alexandra Riedel.

Von der Farbigkeit des Innenbereiches des Tempels zeugen verschiedenste Befunde wie die Reste einer Putzschlämme mit hell-blauer Farbfassung an einem Türportal (Abb. 10), eine Vielzahl von Fragmenten bemalten Wandputzes (Abb. 16 und 17) oder ein reich dekoriertes Altar (Abb. 12), um hier nur einige Beispiele zu nennen. Auch das Tempelinnere war dementsprechend einst ausgesprochen farbenfroh.

44

Im alltäglichen Leben der meroitischen Zeit bot der heute so sandfarbene Amun-Tempel von Naga also ein komplett anderes Bild. Die ganze Anlage war eine regelrechte Farbexplosion, die sich markant in der Landschaft abgezeichnet haben muss (Abb. 8). Man kann also durchaus sagen, dass auch die Meroiten die Farbe Bunt bevorzugten!

Der Kalkputz

Die außerordentlich gute Qualität des Kalkputzes fiel der Autorin (Dunja Rütt) bereits 1999 auf, als sie das erste Mal für Restaurierungsarbeiten zu der Ausgrabung nach Naga reiste. Restflächen des meroitischen Kalkputzes mit zum Teil bis heute erhaltener farbiger Fassung trotzen dem harschen Klima des Sudans an verschiedenen aufgehenden Wänden des Tempelkomplexes. Da die Stabilität und Festigkeit der meroitischen Verputze bemerkenswert ist, beschäftigt uns die Erforschung der Materialien bis heute.

Um diese Putze und Farbschichten zu erhalten und sie materialkonform zu konservieren, ist es unerlässlich, die bauzeitlich verwendeten Baustoffe zu kennen und zu analysieren. Seit dem

Jahr 2000 untersuchen die Restauratoren des Naga-Projektes die Mörtel, Putze und weitere Baustoffe der antiken Stätte. Im Zuge der Dokumentation der hier vorgestellten Farbbefunde konnten mit Genehmigung der National Corporation for Antiquities and Museums (NCAM) der Republik Sudan Putz- und Farbproben vom Amun-Tempel in Naga im naturwissenschaftlichen Labor des Studienganges Restaurierung an der Fachhochschule Potsdam analysiert werden.

Im Ergebnis zeigen die Analysen des Kalkputzes einen hohen Anteil an Kalk als Bindemittel von bis zu 60 %. Dies erklärt die hohe Festigkeit und die sehr hell-weiße Farbigkeit. Ebenfalls weisen die partiell auftretenden Schwundrisse auf einen hohen Anteil an Kalkbindemittel hin.

Darüber hinaus ergaben die Analysen, dass der Kalkputz eine wohldurchdachte Auswahl an Zuschlagstoffen aufweist, welche neben dem hohen Bindemittelanteil für die guten Eigenschaften des Putzes verantwortlich sind. Die Meroiten gaben ihren Putzen überwiegend Kalkmehle und Kalksteinbruchstücke sowie zusätzlich gerundete Quarze und rotbraune Eisensandsteinkörner zu. Des Weiteren fällt Ziegelbruch als Zuschlag vor allem im Grobputz auf, welcher das Wasserrückhaltevermögen verlängert und dadurch eine höhere Festigkeit ermöglicht. Die Ansichten der Putz-Bruchflächen zeigen deutlich die unterschiedlichen Zuschlagstoffe wie z. B. die roten Ziegelzuschläge (Abb. 9).

Allgemein trägt die Qualität des Kalkputzes zu einer sehr guten Anhaftung sowohl an den Ziegel- wie auch an den Sandsteinkonstruktionen des Tempels bei. Erst wenn bei freier Bewitterung Feuchtigkeit und Sand zwischen Putz und Träger gelangen kann, beginnt die Schädigung der Verputze bis hin zum vollständigen Verlust.



Abb. 9: Fragment eines hoch gebrannten Formziegels einer Hohlkehle des Amun-Tempels mit der anhaftenden Kalkputzschicht und Resten der Farbfassung, 2023, © Naga-Projekt, Foto: Dunja Rütt.



Abb. 12: Der mit Nilgöttern und Papyruspflanzen farbig bemalte Altar im Sonnenhof des Amun-Tempels von Naga, 2019, © Naga-Projekt, Foto: Dunja Rütt.



Abb. 13: Detail des Altars mit Arbeitsspuren: Die Lage der Papyrusstengel wurde in den noch feuchten weichen Putz eingedrückt, 2000, © Naga-Projekt, Foto: Dunja Rütt.



Abb. 14: Detail des Altars mit Arbeitsspuren: Rote senkrechte Vorzeichnungslinie mittig durch den Kopfputz eines Nilgottes, 2019, © Naga-Projekt, Foto: Dunja Rütt.



Abb. 15: Detail des Altars mit Arbeitsspuren: Die Borsten des Pinsels haben sich in den frischen Putz gedrückt, 2019, © Naga-Projekt, Foto: Dunja Rütt.

Werk- und Maltechnik

Das Auftragen des Putzes erfolgte je nach Untergrund und Oberflächengestaltung ein- oder zweilagig mit feineren oder gröberen bunten Kornzuschlägen. Auf im Sandstein ausgearbeiteten Reliefdarstellungen, wie z. B. der Darstellung der Nilgötter an einem Türportal des Amun-Tempels (Abb. 10), befindet sich nur eine dünne Kalkschlämme. Die Stärke der Schlämme konnte unter einem Millimeter betragen, um die Darstellung möglichst wenig zu verunklären.

Nach dem Aufbringen des Putzes wurden die Oberflächen in noch feuchtem Zustand geglättet, was sie mal mehr und mal weniger verdichtete. Als Werkzeuge zur Glättung sind verschiedene Abziehleisten, Kellen oder Reibebretter denkbar, eventuell kamen auch Textilauflagen zum Einsatz (Abb. 11). Anschließend folgte die farbliche Gestaltung.

Der Erhaltungszustand des bemalten Altars im Sonnenhof des Amun-Tempels ist außergewöhnlich gut. Er zeigt den nahezu vollständig erhaltenen Putzüberzug mit aufwendiger Bemalung, sodass hier die Fertigungstechniken detailliert

nachvollzogen werden konnten: Zuerst wurde der Altar aus einzelnen Sandsteinblöcken erbaut und anschließend allseitig verputzt und bemalt (Abb. 12). Die Malerei zeigt auf den beiden Altarseiten jeweils nebeneinander das gleiche Motiv, hierbei stehen zwei Nilgötter einander gegenüber und schlingen Papyrusstengel um ein Papyrusgebinde. Die Treppenwangen zeigen abwechselnd 13 Papyrusdolden und -knospen. Am Podest wurde der Putz auf den vermutlich vorgemauerten Sandstein einlagig in einer Stärke von 1 bis 3 mm aufgebracht. Die Oberflächen wurden ausgiebig geglättet und verdichtet. Dies verstärkt die Widerstandsfähigkeit gegen äußere Einflüsse, auch gegen Feuchtigkeit.

Spannend ist, dass auch Arbeitsspuren, wie z. B. die Vorritzungen für die Papyrusstengel, die in den noch feuchten weichen Putz geritzt wurden, ablesbar sind (Abb. 13). Zur Einteilung und Vorzeichnung der Malerei wurden ebenfalls in bzw. auf den noch feuchten Putz Ritzungen und Linien aufgebracht sowie partiell die Konturen der Figuren in Rot angelegt. Die senkrechten Linien

zur Flächeneinteilung befinden sich z. B. jeweils mittig durch die Figuren und die Papyrusblüten hindurch (Abb. 14).

Dass die Vorzeichnungen und Konturen in den noch frischen Putz gezeichnet wurden, ist an verschiedenen Merkmalen erkennbar. Einerseits kann man an der roten Kontur der Papyrusdolden den Pinselduktus ablesen, die Borsten haben sich im Putz abgebildet (Abb. 15). Andererseits sind diese Bereiche der Malerei sowohl wasser- als auch abriebresistent, sodass es sich hier um einen freskalen Auftrag handeln muss, d. h. die Pigmente wurden beim Abbinden in die Kalkinterschicht stabil eingebunden.

Pigmente und Bindemittel

Chemische und makroskopische Untersuchungen der in Naga verwendeten Pigmente wurden in den Jahren 2000–2023 von den Restauratoren Jan Hamann, Anna Boomgarden und der Autorin Dunja Rütt in Auftrag gegeben. Dabei konnten die folgenden Pigmente identifiziert werden:

Farbe	Pigment
Rot	Eisenoxidrot, „Roter Ocker“
Gelb	Eisenoxidgelb, „Gelber Ocker“; Lehmputzfragmente: bleihaltiges Pigment
Blau	Calcium-Kupfer-Silikat, also Ägyptisch Blau
Grün	meist handelt es sich um Ausmischungen von Ägyptisch Blau und Gelben Ocker, möglich ist auch Ägyptisch Grün (Calcium-Kupfer-Silikat, das über 950 °C erhitzt wird)
Schwarz	Rußschwarz
Weiß	Calciumcarbonat (Kalk)

Eine zusätzliche Untersuchung der Farbpigmente durch Messungen mit einem Röntgenfluoreszenzgerät bestätigen die Ergebnisse, dass es sich um gelben und roten Ocker sowie um Ägyptisch Blau handelt. Bei den weiß belassenen Oberflächen findet man – wie vermutet – vorrangig Calcit, also den Kalkputz.

Die für die meroitischen Malereien verwendeten Bindemittel konnten trotz zahlreicher Analysen nicht nachgewiesen werden, da organische Bindemittel im Laufe der Zeit abgebaut werden. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass das im Sudan noch heute überwiegend verwendete Gummiarabikum, das Harz eines Akazienbaumes, zum Einsatz kam.

Lehmputz

Die geschützten Innenbereiche des Amun-Tempels erhielten eine einlagige Lehmschicht als Putz, welche sich in den meisten Fällen aufgrund ihrer Wasserlöslichkeit nicht mehr oder nur fragmentarisch erhalten hat. Durch einen historischen Brand in mehreren Räumen des Amun-Tempels wurde ein Teil des Lehmverputzes mit einer darauf aufgetragenen figürlichen Malerei jedoch zufällig gebrannt und dadurch konserviert (Abb. 16). Diese zahlreichen Fragmente konnten in den Jahren 2000/2001 geborgen und durch die Restauratorin Anna Boomgarden (geb. Hesse) im Jahr 2002 im Rahmen ihrer Diplomarbeit dokumentiert, untersucht und z. T. restauriert werden (HESSE 2006). Die zusammenhängenden Fragmentkomplexe zeigen unter anderem Reste figürlicher Darstellungen des Königs Natakamani oder der Königin Amanitore sowie die eines Nilgottes (Abb. 17).

Die Oberfläche der Lehmputze ist eher uneben und weist Putzstärken von 2 mm bis 4,5 cm auf. Die mikroskopischen und naturwissenschaftlichen Analysen ergaben, dass es sich um eine magere, feinkörnige Lehm-Sandmischung ohne Beimengungen von Stroh oder karbonatischen Bestandteilen handelt. Auf diese Lehmputzschicht wurde – ähnlich oder gleich dem Feinputz der Kalkputze – eine Grundierung aus Kalk mit feinen Zuschlägen aufgebracht und geglättet bzw. verdichtet. Die Schichtdicke dieses weißen Malgrundes schwankt zwischen 1 mm und 3 mm. Werkspuren zur Glättung konnten an



Abb. 16: Fundsituation des gebrannten und verstürzten Lehmputzes, 2001, © Naga-Projekt, Foto: Karla Kröper.

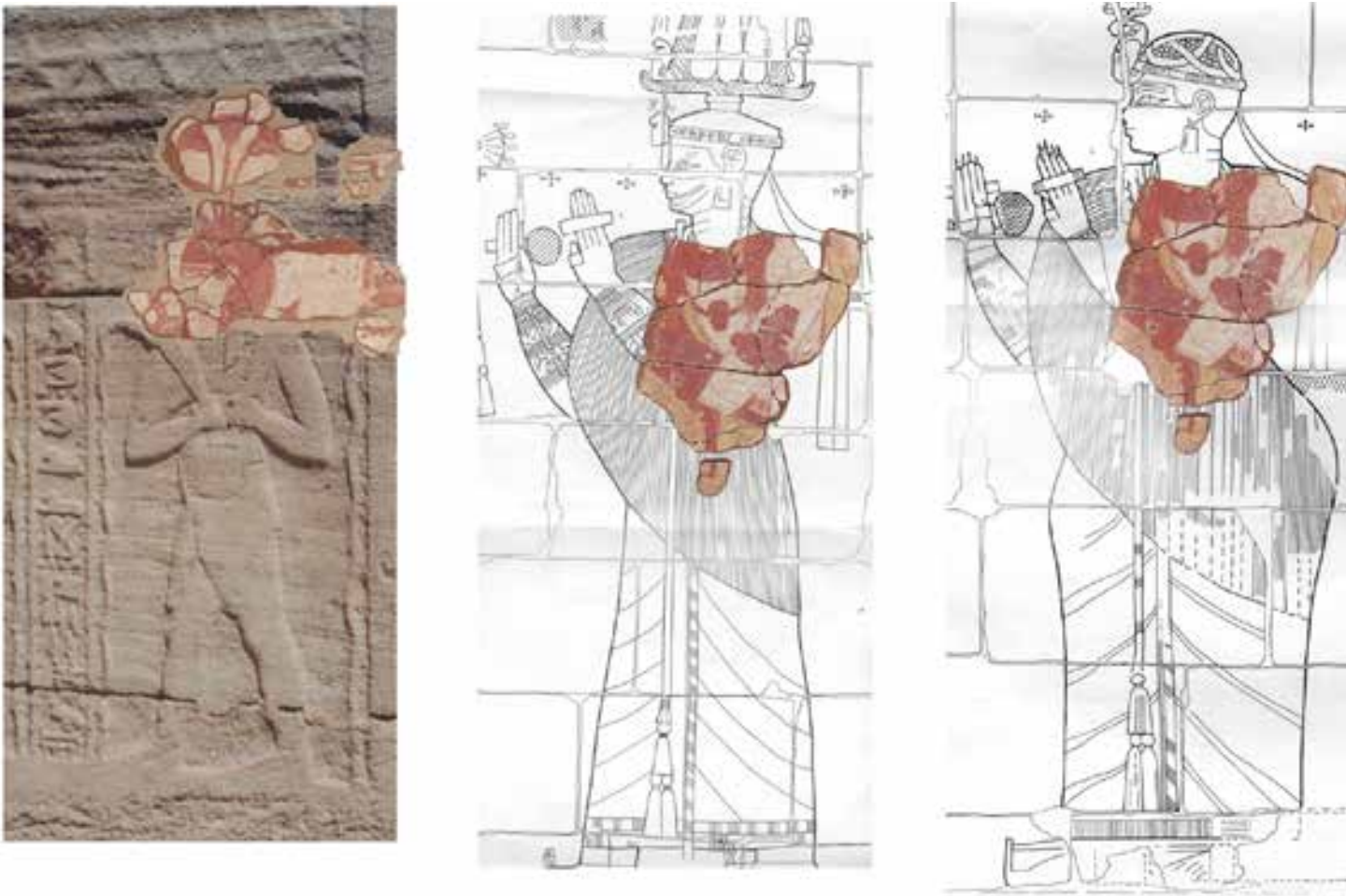


Abb. 17: Rekonstruktion der Lehmputzfragmente (nicht maßstabsgerecht). Visualisierung als Fotocollage auf einem Relief eines Nilgottes im Amun-Tempel und auf der Darstellung von König Natakamani und Kandake Amanitore auf der südlichen Außenwand des Löwentempels, 2002, © Naga-Projekt, Collage: A. Boomgarden auf Grundlage Gamer-Wallert.

den Fragmenten nicht beobachtet werden. Wie auch am Altar beobachtet, wurden die Flächen-
teilungen in Rot vorgezeichnet. Zum Beispiel
durchläuft hier den Kopfputz des Nilgottes
eine waagerechte Linie. Auch die Konturen der
Figuren wurden – wie am Altar – in Rot ausge-
führt und teilweise später korrigiert. Die Malerei
wurde sehr fein und sicher ausgeführt, wie sich
besonders in der Malweise des Schmucks zeigt.

Aufgrund der hohen Hitzeeinwirkung ist nicht nur
„gebrannter“ Lehmputz entstanden, sondern mit
großer Wahrscheinlichkeit fand auch eine Farb-
veränderung der Pigmente statt. Bei Temperaturen
um 300 °C entsteht aus gelbem Ocker roter Ocker.
Je nach den Bestandteilen der Ocker und der
Brandtemperatur variieren die Farbnuancen. Anna
Boomgarder konnte Bleipigmente in den gelben
Farben nachweisen. Diese können ebenfalls durch
den Brand Farbveränderungen erlitten haben.

Für den Brand der Malereien aus Naga konnten
durch Versuche im Rahmen der Diplomarbeit
wahrscheinliche Temperaturen bis zu 570 °C
ermittelt werden, sodass Farbveränderungen sehr
wahrscheinlich sind. Die heutige Farbigkeit der
Fragmente des Königs/der Königin zeigt eine weiße
Körperfarbigkeit, rote Schmuckelemente mit dun-
kelroten Binnenkonturen, ein gelbbraunes Falten-
gewand und Reste einer gelbbraunen Schärpe.
Man könnte z. B. davon ausgehen, dass die
Schmuckelemente ursprünglich gelb waren, da
es sich in der Realität um Goldschmuck handelte.
Möglich ist auch eine ursprünglich andere Farbig-
keit des Gewandes oder der Schärpe, doch dies
kann nur eine Hypothese sein.

Die fachübergreifende Zusammenarbeit von
Archäologen, Architekten und Restauratoren ist
auch in der Erforschung der Farbigkeit gewinnbrin-
gend und trägt dazu bei, dass wir uns das Erschei-
nungsbild der Tempel und Paläste zur Zeit der
Meroiten konkreter vorstellen können ■

Literaturverzeichnis

ANDERSON / MOHAMED AHMED 2008
Anderson, Julie R. / Mohamed Ahmed, Salah, The
Kushite Kiosk of Dangeil and Other Recent Discove-
ries, in: Sudan & Nubia 12, 2008, 40–46.

FENEUILLE 2020
Feneuille, Serge, Renders of the Amun Temple
Complex in el-Hassa: practices, pigments and pain-
ting methods, in: Sudan & Nubia 24, 2020, 173–180.

HESSE 2006
Hesse, Anna, Die Maltechnik der losen Wandma-
lereifragmente aus dem Amuntempel der antiken
Stadt Naga im Sudan – Überlegungen zu möglichen
Farbveränderungen, in: Restaura 5, 2006, 310–318.

LEPSIUS 1849–1859
Lepsius, Carl Richard, Denkmäler aus Aegypten
und Aethiopien, <[https://edoc3.bibliothek.uni-halle.
de/lepsiuss/start.html](https://edoc3.bibliothek.uni-halle.de/lepsiuss/start.html)> (15.01.2024).

RIEDEL / HAMANN 2009
Riedel, Alexandra / Hamann, Jan, From the quarry
to the finished building. The ancient Meroitic stone
masonry at the site of Naga/Sudan, in: Kurrer, Karl
Eugen, Lorenz, Werner, Wetz, Volker (Hg.), Pro-
ceedings of the Third International Congress on
Construction History, Cottbus, 2009, 1227–1234.

NAGA

DIE VERSCHÜTTETE KÖNIGSSTADT



STAATLICHES MUSEUM
ÄGYPTISCHER KUNST

Mit Augen und Ohren:
Eine archäologische Reise in den Sudan

18. März bis 27. Juli 2025

STAATLICHES MUSEUM ÄGYPTISCHER KUNST

Gabelsbergerstraße 35, 80333 München. Öffnungszeiten Di 10:00–20:00 Uhr, Mi–So 10:00–18:00 Uhr

www.smaek.de



Kunstareal
München

Gefördert durch kultur.digital, vermittlung des
Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft und Kunst



NAGA

187 JAHRE SPÄTER NAGA-WIDDER IN DER VILLA PÜCKLER

ARNULF SCHLÜTER

Am Montag, dem 25. November 2024, wurden im Beisein des Ministerpräsidenten des Freistaates Sachsen, Michael Kretschmer, zwei Widderfiguren im Eingangsbereich der künftigen Dauerausstellung in der Villa Pückler im Bad Muskauer Hermannsbad eingeweiht. Die Aufstellung greift eine pücklersche Projektidee aus dem Jahr 1837 auf.

Fürst Hermann von Pückler-Muskau (1785–1871), Erbe der Standesherrschaft Muskau, unternahm von Ende 1834 bis 1840 eine ausgedehnte „Orientreise“, die ihn in die verschiedenen Regionen Nordafrikas und des Nahen Ostens führte, darunter Ägypten, Sudan, Palästina, Syrien und Kleinasien. Die Reise war nicht nur Ausdruck seiner Abenteuerlust, sondern diente auch dem Sammeln von Eindrücken und Inspirationen für seine literarischen Werke und die Gartenkunst. Seinen Park in Muskau hatte der Fürst bereits nach dem Vorbild englischer Landschaftsgärten gestaltet. 1837 reiste von Pückler von Ägypten in den Sudan. Seine Route führte ihn entlang des Nils bis nach Khartum, wo er der arabischen und nubischen Kultur begegnete und die kolonialen Strukturen der ägyptischen Verwaltung erlebte. Die Eindrücke dieser Reise hielt er in detaillierten und oft poetischen Beschreibungen in mehreren Publikationen fest, insbesondere in „Aus Mehemed Ali's Reich“ (erschienen 1844). Die Texte zeigen eine Mischung aus Begeisterung, kolonialer Sichtweise und tiefem Interesse an der Region. Ausführlich beschreibt er die Landschaft, insbesondere die Flora und Fauna des Nils, sowie die Lebensweise der einheimischen Bevölkerung und lieferte damit eine der frühen Schilderungen des Sudan durch einen Europäer. Pückler reiste mit einer großen Entourage

– einem Koch, einem Dolmetscher, einem Arzt, Knechten und – wie damals im sogenannten Orient üblich – versklavten Dienern.

Im April 1837 kam von Pückler nach Naga und berichtete über seinen Besuch:

„Tödliche Ermüdung, 35 Grad Hitze im Schatten des Tempels und ein brennender Kopfschmerz ... dazu statt stärkender Nahrung nichts mehr als schwarzes Wasser aus stinkenden Schläuchen und halb verschimmelter Zwieback.“

Der Fürst hinterließ ein Graffito in der Hathorkapelle von Naga. Sein aus München stammender Reisebegleiter, der Arzt Dr. Max Koch, tat es ihm gleich und ritzte seinen Namen wenige Meter weiter in den Pylon des Löwentempels. Doch der Aufenthalt hatte auch Positives: So schwärmte von Pückler von den Naga-Widdern vor dem Amuntempel, die er mit den neudeutschen Heidschnucken assoziierte und sogleich mit dem Kosenamen „Schnucke“ verband, mit dem er seine Frau Lucie anzusprechen pflegte:

„[...] nicht Löwen, nicht Widder wie in Aegypten, nein, fette weibliche dichtwollige Schnucken, einzig in ihrer Art, [...] Ist das nicht allerliebste [...] so sollen sie auf der großen Muskauer Gartentreppe ausgestellt werden.“

Die so zu Schafen gewordenen Widder sollten also nach Muskau gebracht und dort zur Freude seiner Gattin aufgestellt werden. Dazu kam es bekanntlich nicht. Wie Dietrich Wildung in einem



Abb. 1–3: Aufstellung der Widderfiguren, © Stiftung „Fürst-Pückler-Park Bad Muskau“.

MAAT-Beitrag zum Thema bereits vor einigen Jahren visionär schrieb:

„Als Ausgräber von Naga sind wir glücklich, dass die ‚Schnucken‘ Naga nicht verlassen haben, sondern alle zwölf Widder vollzählig vor dem Amuntempel stehen. Für ein Fest mit Illumination im Muskauer Park ließe sich unschwer eine Simulation der ‚Schnucken‘ an der Gartenfassade des Schlosses realisieren. Zu allen Widdern liegen 3D-Scan-Datensätze vor, mit denen sich millimetergenaue dichtwollige Repliken herstellen ließen.“ (WILDUNG 2018)

Genau dies wurde nun in die Tat umgesetzt: Die im Rahmen des Naga-Projekts von Thomas Bauer (TrigonArt) auf Basis von 3D-Scans erstellten virtuellen Modelle der Widder wurden der Stiftung „Fürst-Pückler-Park Bad Muskau“ zur Verfügung gestellt. Jan Haman (Restaurierung am Oberbaum), der seit Jahrzehnten die umfangreichen

Restaurierungsarbeiten in Naga leitet, fertigte anhand dieser Modelle 187 Jahre später zwei lebensgroße Kopien der Naga-Widder an und ergänzte dabei die seit der Antike entstandenen Fehlstellen an den Widdern. Die Figuren wurden in Muskau zu beiden Seiten des künftigen Eingangs zur Dauerausstellung aufgestellt, die demnächst ausführlich über Pücklers Orientreise berichten wird ■

Literaturverzeichnis

WILDUNG 2018
Vom Naga-Widder zur Muskau-Schnucke, in: MAAT. Nachrichten aus dem Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst München 6, 2018, 26–31.

BERICHT

ZWISCHEN ORIGINAL UND PIXEL
KULTUR.DIGITAL.STRATEGIE

NORA KUCH

Alles wird digitaler – auch Kultureinrichtungen. Mit der zunehmenden Erschließung des digitalen Raumes gelingt ein idealer Brückenschlag zwischen Originalobjekt und einer transparenten, inklusiven Forschungs- und Vermittlungsarbeit. Digitalisierung ist damit weit mehr als ein Trend oder isolierter Selbstzweck, sondern richtet sich nach einem zukunftsfähigen Mehrwert. Als Teil des im Jahr 2023 gestarteten Förderprogramms kultur.digital.strategie des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft und Kunst, legt das Staatliche Museum Ägyptischer Kunst gezielt Schwerpunkte, die der Präsentation und Bereitstellung qualitativ aufbereiteter Forschungsdaten im World Wide Web dienen soll.

Kein Neuland – aber viel Neues

Bereits seit der Eröffnung des Museumsneubaus 2013 engagiert sich das Ägyptische Museum im Einsatz digitaler Anwendungen: Ob Medienstation, interaktiver MedienGuide oder (AR-)Spiele – die Dauerausstellung wird digital zu einem Informations- und Erlebnisraum ausgebaut. Auch in den Sozialen Medien (Facebook, Instagram oder YouTube) oder mit einer Website und einem Newsletter ist das Museum im digitalen Raum vertreten und erschließt sich so eine stetig wachsende Reichweite. Eine erste Basis besteht damit schon länger, um dem digitalen Wandel aktiv zu begegnen. Digitalisierung nimmt aber immer mehr Raum und Ressourcen ein und wird so zur Daueraufgabe. Der Aufwand ist lohnenswert und auch notwendig, wenn Digitalisierung nicht nur als Ablagemethode oder punktuelles

Ausstellungs-Highlight verstanden, sondern als tiefgreifender Prozess gedacht wird, der ein zukunftsfähiges verantwortungsvolles Arbeiten gewährleisten kann. Forschungs- und Kultureinrichtungen gleichermaßen sehen sich also mit veränderten Rollen und neuer Verantwortung gegenüber einer transparenten und einheitlichen Datenverfügbarkeit konfrontiert. Dazu gehört einiges an Mut und Offenheit, um sich diesen Neuerungen bewusst anzunehmen.

Original und Digital – eine gelungene Kombination

Im Zentrum dieser Innovationen steht selbstverständlich weiterhin das Originalobjekt. Die digitale Transformation bildet dazu keineswegs einen Widerspruch, vielmehr ergänzen und befördern sich Original und Digitalisat in idealer Weise.

Ein erster Aspekt scheint offensichtlich: Mit einem digitalen Zwilling werden Objekte und Informationen einem Publikum zugänglich, das aus unterschiedlichen Gründen nicht persönlich das Museum besuchen kann. Partizipation und Inklusion finden also nicht nur innerhalb, sondern vor allem außerhalb der Museumsmauern statt und machen Kultureinrichtungen zu facettenreichen dritten Orten der Begegnung, des Austauschs und der Gemeinschaft.

Schneller, weiter, digitaler heißt es aber auch in der Forschung: Technologische Neuerungen werden mobiler, leistungsfähiger, kostengünstiger und finden so breitere Einsatzmöglichkeiten in der Erforschung der Vergangenheit.

Diese Entwicklungsgeschwindigkeit zieht auch rasant anwachsende Informationsmengen nach sich und führt zu Veränderungen im Umgang mit und stetigem Bedarf an digitalisierter Information. Auch diese Veränderungen sind Teil einer digitalen Transformation, in der Kultureinrichtungen maßgebliche Rollen einnehmen: Intern gespeicherte Informationen durch gezieltes Wissensmanagement und qualitative Aufbereitung maschinenlesbar zur Verfügung zu stellen, wird eine zukünftige Kernaufgabe werden müssen. Es wird aber auch deutlich, dass Menschen hier keineswegs ersetzbar sind, aber sehr wohl Arbeitsweisen verändert und angepasst werden müssen.

kultur.digital.strategie

Um dieser Transformation von Arbeits- und Managementprozessen begegnen zu können, hat das Bayerische Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst ein mehrphasiges Förderprogramm ins Leben gerufen. Seit 2021 unterstützt das Ministerium Kultureinrichtungen des Freistaats Bayern gezielt bei der Umsetzung innovativer digitaler Projekte. Unter dem Motto kultur.digital.vermittlung entstand im SMÄK während des ersten Förderzeitraumes zwischen 2021 und 2023 die Ausstellung „Naga – eine verschüttete Königsstadt“, die vom 18. März bis 27. Juli 2025 erneut im SMÄK zu sehen ist. Durch innovativen Einsatz von digitalem Storytelling und dreidimensionalen Soundscapes wird in Großpanoramen ein Einblick in den Grabungsalltag im Sudan ansprechend vermittelt (SCHLÜTER 2023).

Mit kultur.digital.strategie startete 2023 die zweite Förderphase. Nach erfolgreicher Bewährung in der ersten Förderungsrunde wurde auch

Link:
<https://wk.bayern.de/kunst-und-kultur/digitale-kulturvermittlung/programm-kultur-digitalstrategie.html>

diesmal der durch die Direktion eingereichte Antrag erfolgreich bewilligt. Der Fokus liegt nun aber in der konkreten Unterstützung der Kultureinrichtungen, um ihre Präsenz in den digitalen Raum auszuweiten und umfassende Digitalisierungsstrategien auch intern zu verfestigen. Digitalisierung soll nachhaltig in den Einrichtungen etabliert, Infrastruktur und Kernkompetenzen ausgebaut werden. Dank der freundlichen Unterstützung des Ministerium konnte dahingehend auch eine zweijährige Projektstelle im SMÄK eingerichtet werden, die Mitte Juni 2024 mit Nora Kuch besetzt wurde. Mit vereinten Kräften wird nun eine ansprechenden Präsentation qualitativ aufbereiteter Daten vorangetrieben.

Was nun aber qualitativ hochwertige Daten bedeuten, kann von den jeweiligen Nutzer- und Konsumentengruppen ganz unterschiedlich gewertet sein: Das mögen verständliche Basisinformationen zur Vor- und Nachbereitung eines Museumsbesuchs sein. Oder die Schnelligkeit und Effizienz, mit der sich Detailinformationen suchen und finden lassen. Oder farbrillantestes Bildmaterial, das Neugier weckt und zum Entdecken einlädt. Diese Anspruchshaltungen stehen keineswegs im Widerspruch zueinander, sondern haben einen gemeinsamen Bedarf an verlässlichen und gut dokumentierten Daten. Daher setzt das Museum auf eine ausgewogene Balance einer niederschweligen, ansprechenden Visualisierung und Präsentation der komplexen, wissenschaftlich aufbereiteten Museumsinhalte.

Im Rahmen von kultur.digital.strategie setzt das SMÄK zwei Teilprojekte um. Unter Projektleitung von Jan Dahms wird unter Mitarbeit von Nora Kuch, Markus Kutschka und Anne Perrot die „Sammlung Online“ entwickelt. Unter Projektleitung von Mélanie Flossmann-Schütze werden in Zusammenarbeit mit externen Partnern wie Nicola Lercari und Carl Elkins „Digitale Rekonstruktionen“ erstellt und im Web und in der Ausstellung zugänglich gemacht.

Sammlung Online

Seit 2005 nutzt das Museum die Verwaltungssoftware MuseumPlus der Firma Zetcom. Als umfassendes Managementsystem lassen sich in der Datenbanken relevante Informationen des Museumsbetriebes abbilden – von Kulturvermittlung bis zum altägyptischen Original. Primär dient die Museumsdatenbank einer umfänglichen Erfassung aller objektbezogenen Informationen: Seien es Objektansprache, Datierung, Maß- und Gewichtsangaben, Zustandsprotokolle mit Restaurierungsmaßnahmen oder der jeweilige Stand- oder Aufbewahrungsort. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auch auf der Provenienzforschung, die für ausgewählte Objekte nun auch erstmals online abgebildet werden soll.

Innerhalb des Förderzeitraums werden nun in einer ersten Ausbaustufe 1000 repräsentative Objekte online frei zugänglich gemacht. Dazu werden die Objektinformationen aufbereitet und standartisiert. Standardisieren bedeutet auch, in einen offenen Austausch mit anderen Kultureinrichtungen zu treten und gemeinsame Dokumentationsgrundlagen zu erarbeiten. Beispielsweise erstellt die Nationale Forschungsdateninfrastruktur (NFDI) Richtlinien zur einheitlichen Vermessung und Ansprache archäologischer Kulturgüter.

In der Gestaltung der Website liegt ein besonderer Fokus auf der Funktionalität der Datenbank, abgestimmt an die Anforderungen einer modernen Benutzeroberfläche und eines ansprechenden Benutzererlebnisses (Abb. 1).

So kann in von den Konservator*innen zusammengestellten „kuratierten Ausstellungen“ gestöbert und ein erster Eindruck des Ägyptischen Museums gewonnen werden. Über eine Volltextsuche sowie eine umfassende erweiterte Suche mit vielseitigen Filteroptionen lassen sich effizient Details abfragen und in einer Listenansicht übersichtlich sortieren. Die Suchergebnisse lassen sich in einem Favoritenbereich temporär sammeln und können unter Berücksichtigung der Lizenz- und Nutzungsrechte heruntergeladen werden. Als besonderer Zusatz ist perspektivisch angedacht, auch die Sammlungsgeschichte sowie relevante Institutionen und Persönlichkeiten im Hinblick auf eine transparente Provenienzforschung online abzubilden.

Digitale Rekonstruktionen

Um über eine standardmäßige Onlinedatenbank hinauszugehen, ist geplant, den Informationsgehalt durch den gezielten Einsatz digitaler Anwendungen anschaulicher und attraktiver zu gestalten. In drei Pilotprojekten wird daher getestet, mit welchen Mitteln eine digitale Präsentation den unterschiedlichen Anforderungen der Museumsobjekte gerecht werden kann.

Gestützt auf technisches Know-how und wissenschaftliche Erkenntnisse, lässt sich beispielsweise das ursprüngliche Erscheinungsbild fragmentierter Statuen rekonstruieren (Ausführlich siehe Elkins 2023 zur Rekonstruktion des Statuentorsos ÄS 7100 sowie FLOSSMANN-SCHÜTZE 2024 zu den Fragmenten des Statuenprogramms König Radjedefs). In Kooperation mit dem 2022 neu gegründeten und im Rahmen der Hightech-Agenda Bayerns geförderten Instituts für Digitales Kulturerbe der LMU (Leitung Prof. Nicola Lercari) wurde beispielsweise der Statuenkopf eines asiatischen Würdenträgers ÄS 7171 (Abb. 2) mit einem Artec-Leo-Scanner aufgenommen.



Abb. 2: Scan des Statuenkopfes eines asiatischen Würdenträgers © SMÄK, ÄS 7171, Foto: Mélanie Flossmann-Schütze.

Carl Elkins befasst sich aktuell mit der Rekonstruktion des 3D-Modells, das dank der Informationen über das in Tell el-Dab'a gefundene Parallelstück von Prof. Manfred Bietak weiter präzisiert werden konnte (ausführlich SCHIESTL 2009).

Das zweite Pilotprojekt befasst sich mit der Rekonstruktion vergangener Farbigkeit. Moderne Technik kann helfen, die ursprüngliche Farbfassung zu erkennen und in computergestützten Simulation erneut aufleben zu lassen. Für die Präsentation ist dazu eine neue Medienstation im Raum „Alter Orient“ geplant, an der die Besuchenden interaktiv in die ehemalige Farbenpracht der assyrischen Relieffrieses aus dem Nordwest-Palast Assurnasirpals II. in Nimrud (ausführlich SPECHT 2021) eintauchen können (Abb. 3).

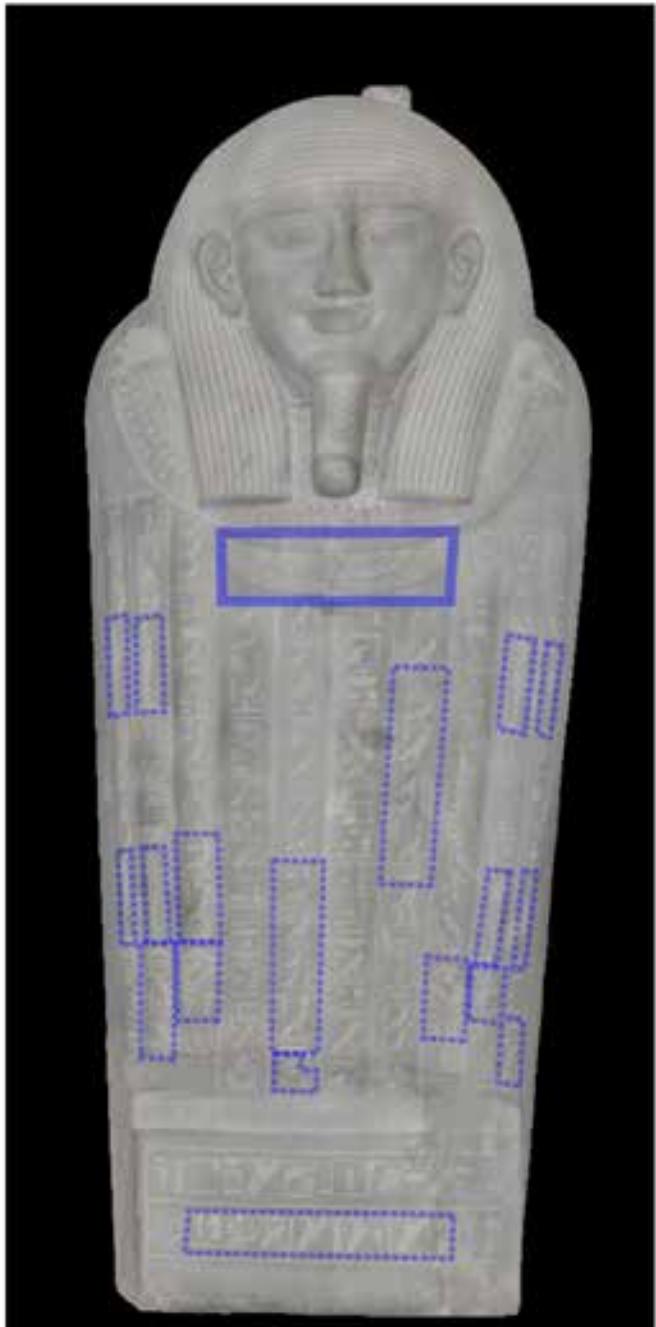


Abb. 3: 3D-Modell der Assyrischen Reliefs, Leihgaben des Wittelsbacher Ausgleichsfonds, Gl. WAF 3, Gl. WAF 4, Gl. WAF 6, Gl. WAF 8, Gl. WAF 9, © SMÄK, Rendering: Carl Elkins.



Abb. 1: Erster Entwurf der Sammlung Online nach Zetcom, © SMÄK.

PAHMA-5-522



Intro Context **Persons** Text Vocab Help

Persons

Family

Psamtik is mentioned with the titles of 'chief physician' and of 'overseer of the Temehu'. The deceased is also referred to as 'the Osiris'.

From the coffin as well as from the stela, we know that the name of Psamtik's mother was **Ti-gm-jr-3st**, but only his stela mentions the name of his father, **Hr-sr-3st**.

Gods

Several gods are depicted.

Below the collar is Nut, holding  in each hand, and spreading her wings over the deceased to ward off evil influences.

On the right and left sides are eight speeches of gods, followed their by depictions. Four of these are the sons of Horus, namely Imset, Duamutef, Hapi, and Qebelsenuel, depicted top-most. Three more are Maitef, Horkentyirty, and Kherybaqef, who together with the sons of Horus are the Seven Shining Ones, the protectors of the body of Osiris. The eighth god is Anubis, the god associated with mummification, whose speech is left implicit.

At the bottom are speeches by Isis and Nephthys.

Abb. 4: Annotationen des Sarges des Psametich, PAHMA-5-522, © Project „Book of the Dead in 3D“/2025 UC Berkeley.

Das dritte Pilotprojekt verfolgt den Ansatz, die objektbezogene Darstellung dreier ausgewählter Särge um Annotationen der Text- und Bildinhalte zu erweitern (Abb. 4). Erste Grundlagen wurden dabei innerhalb des fruchtbaren Kooperationsprojektes „Coffins in 3D“ geschaffen (DAHMS / FLOSSMANN-SCHÜTZE / SCHÜTZE 2023). Ein weiterführendes Treffen mit den beteiligten Projektpartnern der UC Berkeley, LMU und University Chicago ist für das kommende Jahr geplant.

Ausblick

Das Förderprogramm läuft noch bis Mitte 2026 und wird von der Koordinierungsstelle für Digitalisierung in Kunst und Kultur des StMWK stetig begleitet. In regelmäßigen Netzwerk- und Arbeitstreffen tauschen sich die geförderten Institutionen aus, teilen Ihre Erfahrungen und berichten über den Entwicklungsverlauf. Zum Abschluss des Förderzeitraumes ist eine Präsentation der umgesetzten Maßnahmen geplant – seien Sie also gespannt! Wir freuen uns, Ihnen dann im Sommer 2026 die Früchte unserer Arbeit zu präsentieren und Ihnen weitere Möglichkeiten für Ihr individuelles Besuchserlebnis anzubieten – vor dem Original oder digital. ■

Literaturverzeichnis

DAHMS / FLOSSMANN-SCHÜTZE / SCHÜTZE 2023
Dahms, Jan / Flossmann-Schütze, Mélanie / Schütze, Alexander, Der Workshop „Coffins in 3D“. Die Sargbestände des SMÄK und ihre Digitalisierung, in: MAAT. Nachrichten aus dem Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst München 29, 2023, 2–17.

ELKINS 2023
Elkins, Carl, Die Rekonstruktion der Stand-Schreit-Figur ÄS 7100. Studien zum Bildkonzept eines Altägyptischen Bildhauers, in: MAAT. Nachrichten aus dem Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst München 28, 2023, 8–21.

FLOSSMANN-SCHÜTZE 2024
Flossmann-Schütze, Mélanie, Zerschlagen und Verstreut. Die Statuen von König Radjedef am SMÄK, in: MAAT. Nachrichten aus dem Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst München 30, 2023, 10–25.

SCHIELTL 2009
Schiestl, Robert (Hg.), Tell el-Dab'a XVIII. Die Palastnekropolen von Tell el-Dab'a. Die Gräber des Areals F/1 der Straten d/2 und d/1. Untersuchungen der Zweigstelle Kairo des Österreichischen Archäologischen Instituts 30, Denkschriften der Gesamtakademie 47, Wien 2009, bes. 77–89.

SCHLÜTER 2023
Schlüter, Arnulf, Naga – die verschüttete Königsstadt. Mit Augen und Ohren: Eine Archäologische Reise in den Sudan, in: MAAT. Nachrichten aus dem Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst München 28, 2023, 3–7.

SPECHT 2021
Specht, Sophia, Mit Eimer und Zapfen. Die Assyrischen Reliefs, in: MAAT. Nachrichten aus dem Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst München 20, 2021, 56–66.

BERICHT

KI-START-UPS GEHÖREN INS MUSEUM!

TECHNOLOGIE UND KULTUR ALS BRÜCKENBAUER EINER GESELLSCHAFTLICHEN TRANSFORMATION – EIN BERICHT ZUR LANGEN NACHT DER MÜNCHNER MUSEEN

FABIAN HEIL

„Wir haben heute einige Dinge gesehen, die wir mit Sicherheit in Zukunft auch im Museum einsetzen können.“ – Dr. Arnulf Schlüter

Die Digitalisierung verändert nicht nur die Wirtschaft, sondern auch Kunst und Kultur. Unter dem Motto „Start-ups gehören ins Museum!“ waren während der Langen Nacht der Münchner Museen 2024 das Deutsche Museum und das Staatliche Museum Ägyptischer Kunst interaktive Plattformen für den Austausch zu Künstlicher Intelligenz (KI), Kunst und Gesellschaft. Organisiert wurde das Programm durch Munich Startup und das MUNICH INNOVATION ECOSYSTEM mit seinen Vertretern der universitären Gründerzentren Münchens, wie dem Strasczeg Center for Entrepreneurship, der UnternehmerTUM mit den VentureLabs und dem Wavelab, Münchens Gründerzentrum für Kunst und Kultur. Insgesamt waren über 20 innovative Start-ups und Partnerinstitutionen vertreten. Sie alle präsentierten Technologien und ihren Beitrag, wie sie mit KI nicht nur unsere Kultur, sondern auch unseren Alltag bereichern. So wurde deutlich, wer diese Entwicklung voreintreibt: Start-ups und junge Unternehmen direkt hier vor Ort in München.

Ein Konzept der Einladung: offen, freiwillig, interaktiv

Das Konzept wurde darauf ausgelegt, Technologie und gesellschaftliche Transformation erlebbar zu machen – nicht als Zwang, sondern als Einladung. Junge, motivierte Menschen, die mit ihren innovativen Ideen aktiv die Welt verändern wollen, brachten



Abb. 1: Der Service-Roboter von Nesero führte Besuchende mit Spracherkennung durch das Museum, © Joscha Queisser.

ihre Technologien in einer greifbaren Weise ins Museum. Vom Roboter des Start-ups Nesero, der als Service-Guide durch Ausstellungen führt, bis hin zu einer Handy-App von SmartAls, die Blinden und Sehbehinderten den Museumsbesuch erleichtert, bot das Event einen breiten Zugang zur Zukunftstechnologie. Alle Besucher hatten die

Möglichkeit, moderne Anwendungen auszuprobieren, Fragen zu stellen und KI-Lösungen in einem kulturellen Kontext zu erleben.

Wer nur die klassische Museumsatmosphäre genießen wollte, konnte dies tun. Doch für die Neugierigen boten interaktive Stationen die Möglichkeit, die Welt der Künstlichen Intelligenz zu entdecken. Dabei war auch der Ort der Begegnung entscheidend. Im Science Communication Lab des Deutschen Museums lag der Schwerpunkt auf technologischen Themen wie beispielsweise Sprachmodellen für einfache Sprache, KI-gestützte Mikroskope, oder spezielle Zelluntersuchungen.

Im Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst lag der Fokus auf der Frage, wie KI unsere Wahrnehmung von Kultur beeinflusst. Dort war die Simulation von KI-generierten Bildern und Videos (Deepfakes) durch NeuraForge ein Beispiel, wie KI sowohl ethische Fragen aufwirft als auch Lösungen für diese Herausforderungen bietet. Anwendungen wie die sprechenden Statuen von Kollektiv 17 oder die Metaverse-Erlebnisse von Atopia zeigten, wie Museen neue Wege der Vermittlung, aber auch Planung erschließen können. Auch praktische Technologien wie die 3D-Objektskans von VisualAls wurden vorgestellt, die es ermöglichen, Kunstwerke digital zu bewahren und global zugänglich zu machen. Der spielerische Ansatz, unterstützt durch Initiativen wie den öffentlich geförderten KI-Campus, bot Besuchern jeden Alters die Gelegenheit, sich mit den Möglichkeiten der Technologie vertraut zu machen.

Scannen Sie diesen QR-Code mit Ihrem Smartphone, um ein Video der Veranstaltung anzusehen:



<https://m.youtube.com/watch?v=88YEhmmxQuw>



Abb. 2: Der KI-Campus erklärte die Funktionsweise von KI spielerisch, © Joscha Queisser.



Abb. 3: KI-gestützte Mikroskope und Zellerkennung durch KI im Deutschen Museum, © Joscha Queisser.



Abb. 4: Deepfake-Erkennung durch NeuraForge, © Joscha Queisser.

Was ist Künstliche Intelligenz (KI)?

Künstliche Intelligenz (KI) umfasst Technologien, die Maschinen dazu befähigen, Aufgaben auszuführen, die normalerweise menschliche Intelligenz erfordern. Die zugrunde liegenden Technologien basieren auf der Verarbeitung großer Datenmengen und dem Einsatz komplexer Algorithmen wie Machine Learning und Deep Learning, die Muster erkennen und Schlussfolgerungen ziehen können. Eine besonders bekannte Teilsparte ist die Generative KI, die Inhalte wie Texte, Bilder oder Audiodaten erstellt (z. B. ChatGPT). Sie hat große Aufmerksamkeit erlangt, repräsentiert jedoch nur einen Teil der vielfältigen KI-Technologien.

Folgendes sind die wichtigsten Anwendungsfelder der KI:

- Computer Vision:** Verarbeitung und Analyse von Bild- und Videodaten.
- Computational Linguistics:** Verständnis und Erzeugung von Sprache.
- Computer Audition:** Verarbeitung und Analyse von Audiodaten.
- Forecasting:** Vorhersagen und Prognosen auf Basis von Datenmustern.
- Planning:** Planung und Optimierung von Prozessen.
- Discovery:** Identifikation neuer Muster oder Erkenntnisse in Daten.
- Robotics:** Steuerung und Automatisierung physischer Systeme.

Die genannten Bereiche sind hochgradig spezialisiert. In der Praxis agieren sie meist eigenständig, da komplexe Verbundlösungen aufgrund technischer und funktionaler Herausforderungen bisher selten wirtschaftlich sind.

Innovation trifft Kultur: Wie sich KI-Start-ups und Museen gegenseitig beflügeln

Staatliche Einrichtungen wie Museen stehen schon länger vor den Herausforderungen der Digitalisierung. Dieser Prozess wurde durch die aufkeimenden Veränderungen durch die so genannte Künstliche Intelligenz weiter verschärft und Anstrengungen intensiviert. Diese Entwicklungen und Fortschritte sind jedoch oft unsichtbar, da sie hinter den Kulissen ablaufen. Nur gelegentlich werden sie durch spezielle Projekte und innovative Lösungen in der Vermittlung nach außen bemerkbar. Dabei ist der Einfluss von KI bereits alltäglich. Erst kürzlich gelang die Entzifferung verbrannter Papyrusrollen aus Herculaneum (Italien), die bis zu diesem Zeitpunkt als unlesbar deklariert wurden. KI-Modelle halfen dabei, Spuren von Tinte zu erkennen, die mit bloßem Auge unsichtbar waren. Die Wurzeln dieser Technologie liegen dabei in der Medizin. Das macht KI zu einer sogenannten horizontalen Technologie. Das bedeutet, sie ist nicht nur in einer bestimmten Branche anwendbar, sondern zieht sich durch viele Sektoren – von Industrie und Medizin bis hin zu Kunst und Kultur.

Solche Innovationen entstehen nur durch interdisziplinäre Zusammenarbeit, sodass die realen Probleme der entsprechenden Disziplinen untereinander erfahrbar werden. Diese Entwicklung verläuft nicht nur horizontal, also in der Breite ab, sondern ist auch sehr schnell. Zum Teil sind es nur wenige Monate zwischen revolutionären Quantensprüngen; das ist auch für Fachexperten zu schnell, um einen umfassenden Überblick zu behalten. Daher ist dieser niedrighschwellige Austausch wie während der Langen Nacht der Museen wichtig, um die Technologie in die Kunst- und Kulturbetriebe zu bringen. Denn obwohl große Konzerne wie Google und Microsoft als Treiber der KI-Technologie wahrgenommen werden, sind es oft kleine, hochspezialisierte



Abb. 5: Ursprünglich für den Online-Handel entwickelt, ermöglichte die Technologie von VisualAIs den Besuchenden, KI-gestützt Kopien altägyptischer Artefakte zu scannen, © Joscha Queisser.

Unternehmen, die echte Innovationen vorantreiben. Technologische Entwicklungen und wirtschaftliche Diversifizierungen erfolgen in Kooperation innerhalb von Innovationsökosystemen. Das ist ein Netzwerk, das Gründer, Unternehmen, Wissenschaftler und öffentliche Institutionen in ein wechselseitiges Verhältnis setzt und miteinander verbindet, um Ideen gemeinsam zu entwickeln und in die Praxis umzusetzen.

So ist es möglich, Ressourcen und Expertise zu bündeln, komplexe Probleme effizient zu lösen, den Austausch zwischen verschiedenen Akteuren zu fördern und von der Erfahrung der anderen zu profitieren. Auch Museen und Kunsteinrichtungen gehören zu diesem Netzwerk und liefern wichtige Informationen und Expertenwissen, weshalb sie zu wichtigen Partnern für diese jungen Unternehmen werden können ■

Was macht ein Start-up aus?

Start-ups sind junge, innovative Unternehmen oder Teams, die sich auf die Entwicklung eines skalierbaren, spezifischen Produktes oder einer Dienstleistung spezialisiert haben. Sie sind fokussiert, d. h. sie konzentrieren sich auf die Lösung eines klar definierten Problems mit innovativen Ansätzen. Sie bleiben dabei aufgrund ihrer kleinen Größe maximal flexibel, wodurch es ihnen möglich ist, Projekte und Produkte schnell an neue Anforderungen anzupassen. Ihre Größe macht sie aber per Definition kooperationsbedürftig. Start-ups arbeiten oft eng mit anderen Unternehmen,

Forschungseinrichtungen oder öffentlichen Institutionen zusammen. Es entsteht auch eine Abhängigkeit von Investitionen. Um ihre Visionen umzusetzen, sind sie meist auf externe Finanzierung durch Förderprogramme oder Investoren angewiesen. Start-ups sind wichtige Treiber von Innovation, da sie durch ihre Dynamik und Kreativität oft schneller auf neue Herausforderungen reagieren können als bereits etablierte Unternehmen. Sie arbeiten daran, konkrete Probleme zu lösen, und setzen dabei auf Mut, Kooperation und Zukunftsorientierung.

Beteiligte Start-ups und Programme:

Deutsches Museum  Science Communication Lab im Deutschen Museum:



MCML: Munich Center for Machine Learning – eine kooperative Initiative zwischen LMU und TUM zu KI
<https://mcml.ai/>



Aicendence: Automatisierte zytologische Auswertungen mit Deep Learning Computer Vision
<https://www.aicendence.com/>



Biospire: Revolutioniert die Analyse lebender Zellen durch KI-gestützte Mikroskope
<https://www.biospire.ai/>



Caire: Live-Gesundheitsanalyse mittels KI über Videos
<https://caire.ai/>



SmartAIs: App mit KI zur Führung von Blinden
<https://www.smartais.de/>



SE3 Labs: Kombiniert 3D Computer Vision mit Sprache
<https://se3.ai/>



SUMM AI: KI für Einfache Sprache
<https://summ-ai.com/>



Staatliches Museum Ägyptischer Kunst:



AppliedAI: Eine Initiative zur KI-Befähigung von Klein- und Mittelständischen Unternehmen
<https://www.appliedai.de/>



KI-Campus: Die öffentliche Lernplattform rund um KI
<https://ki-campus.org/>



Wavelab: Gründerzentrum für Kunst, Musik und Medien
<https://www.wavelab.io/>



Atopia: Das Metaverse für Kunst mit KI mit VR-Brille
<https://atopia.space/>



Living Lines: Handschriftlich durch KI Rechnen lernen
<https://www.linkedin.com/company/wake-up-the-lines/about/>



Locco: Sehenswürdigkeiten mit KI während der Autofahrt erleben
<https://locco.app/>



Nesero (ehem. SAMRobotics): Ein Service-Guide Roboter
<https://sam-robotics.com/>



NeuraForge: KI gegen KI: Entdecken von KI-generierten Fälschungen
<https://neuraforge.de/>



SmartAIs: App mit KI zur Führung von Blinden
<https://www.smartais.de/>



Kollektiv 17: Sprechende Statuen durch KI
<https://kollektiv17.de/>



VisualAIs: 3D-Modelle durch eine App aufnehmen
<https://www.visualais.io/>

Für mehr Informationen oder Interesse an Kooperationen, treten Sie gerne mit den Organisatoren und Personen in Kontakt:



Die Munich Innovation Ecosystem GmbH

Eine Initiative der Münchener Gründerzentren UnternehmerTUM, Strascheg Center for Entrepreneurship und der Start2 Group, die junge Unternehmen, Hochschulen, etablierte Firmen und den öffentlichen Sektor verbindet.
<https://www.munich-ecosystem.de/>



Munich Startup

Das offizielle Start-up-Portal Münchens bietet technikaffinen und innovativen Jungunternehmen eine Plattform für Sichtbarkeit und Vernetzung.
<https://www.munich-startup.de>



AI+MUNICH

Ein vom Bundesministerium für Wirtschaft und Klimaschutz (BMWK) finanziertes Förderprogramm für KI-Start-ups.
<https://www.munich-ecosystem.de/ai-munich>

Dr. Fabian Heil

Educational Lead von AI+MUNICH
Pate im Bayerischen KI Kompass Baiosphere für Kultur und Mindset
Munich Innovation Ecosystem GmbH
heil@munich-ecosystem.de

BERICHT

SPIEL AM NIL DAS (BRETT-)SPIEL-EVENT

ROXANE BICKER

Alles begann mit einer unschuldigen Idee bei der Spielwiesn 2023 in Augsburg, wo wir feststellten, dass es erstaunlich viele Brettspiele mit Bezug zum alten Ägypten gibt (Abb. 1).

Fast zeitgleich fand im LWL-Museum für Archäologie und Kultur in Herne „Spiel mit! Archäologie“ statt, ein Spiele-Wochenende, bei dem Brettspiele mit Archäologie-Bezug in der Ausstellung gespielt werden konnten.

Was lag also näher, als beides miteinander zu verbinden und eine solche Veranstaltung im Ägyptischen Museum zu organisieren? In Ferienaktionen und Werkstattprogrammen für Schulklassen

hatten wir uns schon mehrfach mit altägyptischen Spielen auseinandergesetzt, der Bastelbogen Senet (siehe MAAT 33) ist von Tausenden von Kindern gebastelt worden. Natürlich wurden also auch altägyptische Spiele in die Planungen einbezogen.

Wir suchten Kontakt zum Projekt Boardgame Historian. Lukas Boch und Anna Klara Falke waren uns bereits aus dem „Arbeitskreis Geisteswissenschaften und Digitale Spiele“ (AKGWDS) bekannt, und wir hatten auch bereits Anfang 2023 gemeinsam im Podcast „Mummies & Magic“ eine Folge zu Spielen gemacht. Beide haben das Event in Herne mitorganisiert, sind in der Brettspielszene weit vernetzt und konnten die nötigen Kontakte herstellen, denn Ziel

einer solchen Veranstaltung sollte es ja sein, auch Publikum ins Haus zu bekommen, das sonst nicht das Museum besucht. Kleiner Spoiler: Der Plan ging auf, und auch das Medienecho war groß.

Wir erstellten ein Konzeptpapier zur Veranstaltung, mit dem wir an mögliche Kooperationspartner herantreten konnten – und mit dem wir auch eine Förderung beim Verein Spiel des Jahres e.V. beantragten, die uns erstaunlich schnell und großzügig zugesprochen wurde (Abb. 2).



Abb. 2: Logo Spiel des Jahres.

Ein Teil des geförderten Budgets war zur Beschaffung von Spielen vorgesehen. Dem sind wir natürlich gerne nachgekommen, sogar über das Förderbudget hinaus, und so hat unsere hauseigene Bibliothek nun ein neues Sondersammelgebiet: Brettspiele mit Ägyptenbezug, das im Sinne der Nachhaltigkeit auch über das Event hinaus genutzt werden kann – und soll!

Unglaublich viele Regelspiele (Brettspiele, Videospiele, Rollenspiele, [Sammel-]Kartenspiele) ziehen ihre Inspiration aus der Bildwelt des alten Ägypten. Dabei werden oft Archetypen und Klischees bedient, wie der Fluch des Pharaos, Pyramiden, Labyrinth, Gold und Schatzsuche. Somit tragen gerade Brettspiele in einer breiten Öffentlichkeit zur Ägyptenrezeption bei und machen neugierig auf vergangene Epochen. Sie werden zu Produkten populärer Geschichtskulturen, die die Vorstellung über das alte Ägypten rezipieren und transformieren.

Indem die Spiele nun in einem Museum selbst ausprobiert werden konnten, wo sich die altägyptischen Originalobjekte befinden, haben wir eine wunderbare Verbindung geschaffen. Das Publikum konnte die Konstruktion der in den Spielen zu findenden Bilder vom alten Ägypten selbst nachvollziehen. Rezeptionsgeschichte wurde so erfahrbar gemacht und vermittelt, welche historischen Themen und Persönlichkeiten in Spielen aufgegriffen und wie viel Historizität in Spielen steckt (Abb. 3).



Abb. 1: Interessiertes Publikum mit Ägyptenspielen, © Hannes Magerstädt.



Abb. 3: Spiel „Der Fluch des Pharaos“, Kosmos-Verlag, © Jens Bicker.

Das alte Ägypten auf dem Brett

Von Weltwundern und uralten Geheimnissen

Brettspiele funktionieren am besten, wenn Thema und Spielmechanik eine starke Verbindung eingehen. Das Thema, oder besser gesagt das Setting eines Spiels, soll es Spieler*innen ermöglichen, sich in die Spielwelt hineinzusetzen, und sie dabei unterstützen, das Regelwerk intuitiv zu verstehen. Damit das gelingt, sollte die Spielwelt an das kulturelle Gedächtnis einer Gesellschaft und damit das Alltagswissen der Spieler*innen andocken – zum Beispiel über sogenannte Schlüssel motive.

Im Falle der ägyptischen Hochkultur könnten das Pharaonen und Flüche, Mumien und Hieroglyphen sein. All diesen Motiven scheint etwas Geheimnisvolles innezuwohnen; ein Topos wie die Grabkammer, verborgen in einem Labyrinth, gesichert mit rätselhaften Mechanismen und Falltüren, trägt bereits eine so große Fülle von Spielmechaniken in sich, dass sich Erzählung und Spiel fast wie von selbst zueinanderfügen. Die entstehende Spielwelt regt die Fantasie an und erlaubt es den Spieler*innen, spielend in die Geschichte einzutauchen.

Das wohl wichtigste Element ist die Pyramide. Als geometrischer Körper, als Weltwunder und Baudenkmal, als Szenario für Abenteuer, Horror und Wirtschaftssimulation kommt sie in unzähligen Spielen vor. Sie wird gestapelt, erbaut, entdeckt, kartiert – und schließlich geplündert. Grabbeigaben als Siegpunkt-lieferanten, Kunstschätze als lukratives Ziel kolonialer Expeditionen und heilige Orte als Abenteuerspielplätze gehören fest ins Brettspiel-Repertoire.

Ist ein Spiel im alten Ägypten angesiedelt, greift es meist gesellschaftlich weit verbreitete Vorstellungen und Schlüssel motive auf. Die Gestaltung dieser Spielwelt wiederum beeinflusst aktuell gültige Bilder des „alten Ägypten“ und wird somit selbst Teil der Geschichtskultur (Abb. 4).

(Text der Fahne in der Ausstellung von Lukas Boch und Sebastian Pfaller)



Abb. 4: Spiele in der Ausstellung, © Jens Bicker.



Abb. 5: Spiele-Ausstellung, © Hannes Magerstädt.

Was uns ebenfalls am Herzen lag – schließlich sind wir ein Museum –, war eine kleine Ausstellung (Abb. 5) rund um das Brettspiel, und auch hier wurde bereits Vorarbeit geleistet, an die wir uns anhängen durften.

Zum 30-jährigen Firmenjubiläum hatte Pegasus Spiele gemeinsam mit Boardgame Historian und dem Spielearchiv in Nürnberg eine Ausstellung konzipiert, deren allgemeine Banner wir übernahmen und um eines zum Thema „Altägypten“ (siehe Kasten) ergänzten.

Das Spielearchiv Nürnberg stellte uns eine Reihe von Spielen für die Ausstellung und auch zum „Bespielen“ zur Verfügung. Für die Ausstellung wurde eigens ein aufwendiges Innenleben für eine Reihe im Bestand vorhandener Vitrinen erstellt, das bei zukünftigen Ausstellungen im Sinne der Nachhaltigkeit weiterverwendet

werden kann. Die kleine Ausstellung wurde bereits Anfang November im Sonderausstellungsraum installiert und sollte als Teaser für das Spiele-Event dienen. Sie nahm etwa ein Fünftel der 400 qm ein, der Rest des Raumes sollte als offener Spiele-Bereich dienen (Abb. 6).

Unser Spiele-Bestand wuchs übrigens nicht nur durch Einkauf und Nürnberger Leihgaben, auch Frau Dr. Schoske stellte uns aus ihrem Bestand eine ganze Reihe zur Verfügung und uns erreichte ein Paket von Asmodee. Bei einem Vorabgespräch erwies sich Spieleentwickler Dr. Reiner Knizia als Fan unseres Hauses und ließ einen ganzen Stapel von Spielen da. Und selbst am Wochenende der Veranstaltung wuchs der Bestand unerwartet, als Moritz Brunnhofer, der Chef des Hans-im-Glück-Spieleverlages einige Spiele daließ. Dank geht auch an Boardgame Box, deren Spiele wir ebenfalls behalten durften (Abb. 7).



Abb. 6: Der Spielbereich für Groß und Klein, © Hannes Magerstädt.



Abb. 7: Besuchende spielen „Arkeis“, Boardgame Box, © Hannes Magerstädt.



Abb. 8: Unser Silberfalke war Vorbild für eine Spielkarte, © Roxane Bicker.

Und dann war da noch dieses alte Spiel „Das Geheimnis der Pyramide“, das schon seit Jahr und Tag bei uns in der Museumspädagogik herumflog, dem aber die Anleitung fehlte. Als wir die Anleitung aus dem Ausstellungsstück aus Nürnberg kopierten, wurde auch klar, warum das Spiel sich im Museumsbestand befand: Unser Silberfalke war Vorlage für eine der im Spiel befindlichen Karten (Abb. 8).

Wie bereits angesprochen, war eines der Ziele, mit der Veranstaltung Publikum ins Haus zu bekommen, das sonst nicht zu uns kommt, doch dieses gewünschte Publikum muss erst einmal von der Veranstaltung erfahren – im Vorfeld war entsprechende Pressearbeit nötig, doch die Medien sprangen begeistert darauf an. Wir hatten Berichte im Münchner Merkur, der Süddeutschen Zeitung und anderen Printmedien, waren in Bayern 2 zu hören, und am Spielwochenende selbst entstand auch noch ein Filmbericht für die Abendschau des BR. In der Woche vor dem Event waren wir im Fahrgastfernsehen zu sehen, und mit der Spielwiesn, die zwei Wochen vor uns stattfand, vereinbarten wir einen Flyer-Austausch.

Und auch im Nachgang erschienen noch eine ganze Reihe Berichte, deren Reichweite erstaunlich war. Eine Liste finden Sie am Ende des Artikels.

Ein schon bei der Spielwiesn bewährtes Prinzip sind die „Erklärbaren“ – spelfreudige Menschen, die sich gut mit Spielen auskennen und diese auch

entsprechend erklären können, und auch hier gab es Überschneidungen mit uns: Klaus-Michael Köhler ist nicht nur langjähriges treues Mitglied unseres Fördervereins, sondern auch altgedienter Spiele-Erklärer. Er brachte noch einige weitere mit, die uns unglaublich unterstützt und sich um das Publikum gekümmert haben (Abb. 9).



Abb. 9: Klaus-Michael Köhler erklärt das Spiel „Ankh“, © Hannes Magerstädt.

Auch von anderer Seite wurden uns Supporter*innen zur Seite gestellt – Pegasus Spiele stellte zwei Spiele-Erklärer und zwei Rollenspielleitungen und präsentierte mit „Men Nefer“ eine Neuerscheinung, die demnächst im Verlag herauskommt (Abb. 10).



Abb. 10: Präsentation des Spiels „Men Nefer“, Pegasus Spiele, © Jens Bicker.



Abb. 11: Maximilian Stobberg im Gespräch mit einem Besucher, © Hannes Magerstädt.

Der Spieleverlag Board Game Box war mit Maximilian Stobberg vor Ort, Letzterer sogar in mehrfacher Funktion – Maximilian Stobberg absolviert gerade sein Volontariat im LWL Römermuseum Haltern und hat das Rollenspielsystem „Pen & Papyrus“ entwickelt (Abb. 11).

Was ist eigentlich ein Rollenspiel?

Der Name Pen-and-Paper-Rollenspiel (abgekürzt PnP) weist auf die einzig benötigten Spielmaterialien hin – Stift und Papier, denn es ist ein gemeinsames Erzählspiel, bei dem man in die Rolle einer Spiel-Persona (der „Charakter“) schlüpft und gemeinsam in einer Gruppe Geschichten erlebt und Abenteuer besteht. Auf dem Papier sind die Grundfähigkeiten des Charakters festgehalten, zu bestehende Herausforderungen oder Kämpfe werden meist durch Würfelwürfe entschieden. Unterschiedliche Rollenspiel-Systeme legen die Welt und das Regelsystem fest. Bekannte Rollenspiele sind „Dungeons & Dragons“, „Call of Cthulhu“ oder „Das Schwarze Auge“ (Abb. 12).



Abb. 12: Im Raum „Alter Orient“ wurden Rollenspiele angeboten, © Jens Bicker.

Von der Firma Kapplex wurden uns zwei Spieltische zur Verfügung gestellt – der eine wurde bei den Rollenspielrunden genutzt, der andere bot sich an für das umfangreiche Spiel „Ankh“, bei dem einige Besuchende auch mehrere Stunden verbrachten.

Spieler-Ausstellung, Spieleflächen mit Erklärer*innen, natürlich musste es zur Veranstaltung auch noch ein Rahmenprogramm geben.

Auftaktveranstaltung war am Freitagabend eine Pen-and-Paper-Runde im Cthulhu-Universum. Das Abenteuer „Bildnis der Ewigkeit“ spielte nicht, wie sonst in dem System üblich, in den 1920er-Jahren, sondern heute, in der Jetztzeit. Am Vorabend einer Ausstellungseröffnung kommt es im Museum zu seltsamen Zwischenfällen ...

Die zweite Runde am Samstagabend spielte in Terry Pratchetts Scheibenwelt-Universum und bot das Abenteuer „Tod auf dem Djel“, bei dem eine Abordnung der Stadtwache von Ankh-Morpork einen Mord auf einem Schiff aufklären muss. Beide Abenteuer wurden geschrieben und geleitet von Mhaire Stritter, einer der bekanntesten deutschen Spielleitungen. Die Abenteuer wurden auch gestreamt, und so fanden sich zusätzlich zum Publikum vor Ort noch rund 250 digitale Zuschauer*innen zusammen.

Am Samstag und Sonntag standen noch je zwei Vorträge und eine Podiumsdiskussion auf dem Programm. Anna Klara Falke sprach über Archäologie im Brettspiel, Nora Kuch über altägyptische Spiele, Arne Focke über Altägypten im Videospiel, und Birgit Nennstiel vom Berliner Antike-Kolleg stellte das Spiel „Taskforce Saving Antiquities“ vor.

Auf dem Podium zu Altägypten im Brettspiel diskutierten Thomas Brendel vom YouTube-Kanal „Better Boardgames“, Spielentwickler Dr. Reiner Knizia und Roxane Bicker, zu Spiele(nd) im Museum fanden sich Toni Janosch Krause vom

Spielkartenmuseum in Altenburg, Dr. Felix Banzhaf vom Zeppelinmuseum Friedrichshafen, Maximilian Stobberg vom LWL Römermuseum Haltern und Jonas André von Playing History zusammen, beide Male unter der kompetenten Moderation von Lukas Boch (Abb. 13 und 14).



Abb. 13: Podiumsdiskussion „Ägypten als Spielthema“ mit (v. l. n. r.) Lukas Boch, Thomas Brendel, Roxane Bicker, Dr. Reiner Knizia, © Jens Bicker.



Abb. 14: Podiumsdiskussion „Spiele(nd) im Museum“ mit (v. l. n. r.) Lukas Boch, Toni Janosch Krause, Dr. Felix Banzhaf, Maximilian Stobberg, Jonas André, © Hannes Magerstädt.

Mit Ausnahme von Altägypten im Videospiel (Bildrecht!) sind alle Vorträge und Diskussionen auf dem YouTube-Kanal des Museums verfügbar. Durch die hohe Dichte der Fach- und Museums-Vertreter*innen vor Ort und den Gesprächen ergab sich der Wunsch auf weiteren Austausch und Kontakt. In Planung ist die Gründung einer eigenen Arbeitsgruppe, die beim deutschen Museumsbund angesiedelt werden soll.

Das Thema Spiele ist längst im Museum angekommen, so stellte auch der Landesverband Museums-pädagogik Bayern seine Jahrestagung Ende Februar unter das Thema „Spaß, Spannung, SPIEL: Der homo ludens in der Vermittlung“, und uns haben bereits Anfragen von Museumskollegen erreicht, die Interesse an ähnlichen Veranstaltungen haben.

Noch zu den Zahlen: Rund 1.500 Menschen haben am Wochenende vor Ort im Museum gespielt, die Zugriffszahlen der Onlineberichte gehen in die Zehntausende. Wir denken, dass wir dieses Ereignis durchaus als Erfolg verbuchen können (Abb. 15). Unser großer Dank geht auch an alle, die uns unterstützt haben.



Abb. 15: Beim Senet-Spielen, © Hannes Magerstädt.

War nun alles eitel Sonnenschein? Nicht ganz. Die Akustik im Sonderausstellungsraum lässt mit den vielen Menschen sehr zu wünschen übrig, es war



Abb. 16: Spielebereich im Sonderausstellungsraum, © Jens Bicker.

teilweise ziemlich laut. Wir hatten zu wenig Tische, gerade an den Nachmittagen wurde die Spielfläche knapp, manche Gruppen sind auf den Boden ausgewichen.

Und wird es eine solche Veranstaltung regelmäßig geben? Der Bedarf ist da, alle Beteiligten waren begeistert, und das Publikum lechzt nach mehr.

Aber: Der Sonderausstellungsraum wird für die nächsten Jahre nicht mehr zur Verfügung stehen, sondern mit Ausstellungen belegt sein.

Doch verzweifeln Sie nicht, wir schauen schon nach alternativen Umsetzungsmöglichkeiten, schließlich haben wir jetzt einen Berg von Brettspielen. Es wird also auch zukünftig heißen: „Spiel am Nil!“ (Abb. 16) ■



Abb. 17: Logos aller Beteiligten.

Playlist aller Vorträge/Podiumsdiskussionen, Spielrunden und Berichte:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLlbw-fcp7fgtVt7tsjJ2uzjVwU8x-DGN2>

Arbeitskreis Geisteswissenschaften und Digitale Spiele: <https://gespielt.hypotheses.org/>

Boardgame Historian: <https://bghistorian.hypotheses.org/>

Mummies & Magic – Folge 19, „Mumie ärgere Dich nicht“: <https://spotifycreators-web.app.link/e/IXsAdHCFyPb>

Literaturverzeichnis

BOCH / FALKE / KRAUSE 2022

Boch, Lukas / Falke, Anna Klara / Krause, Toni Janosch, Mehr als nur Zeitvertreib? Wissenschaftliche Perspektiven auf analoge Spiele, Münster 2022.

BERICHT

OPENGYMMUNICH OUTDOOR BOOTCAMP AN DEN SPEKTAKULÄRSTEN ORTEN MÜNCHENS

NADJA RAOUFI / SEBASTIAN HABERSETZER

Wir sind OpenGymMunich, die größte und besonderste Outdoor-Bootcamp-Community der Stadt! Dahinter verbirgt sich ein Team an aktuell 14 Trainer*innen, die mit Leidenschaft täglich unsere Teilnehmer*innen bei den Work-outs begleiten und supporten. Anspornen, korrigieren, 50 Minuten lang in eine andere Welt transportieren und sie dabei motivieren, über sich selbst hinauszuwachsen.

Unsere Mission ist es, Menschen zu bewegen und stärker zu machen. Sowohl physisch als auch mental.

Vor über sechs Jahren haben wir angefangen, gemeinsam mit Freunden draußen an der Isar zu trainieren. Einfach nur für uns, für unsere Freunde und um gemeinsame Quality Time zu verbringen. Nach ein paar Monaten haben diese Freunde weitere Freunde mitgebracht, unsere damaligen Kollegen wollten mal Sport mit uns ausprobieren, und so sind wir Stück um Stück und ganz organisch gewachsen. Immer mehr Leute sprachen uns an der Isar an, ob sie auch mitmachen könnten. Das Feedback war immer „Das sieht nach Spaß aus, was ihr da macht“.

Der Sport, das Funktionelle Training, ist seitdem das Vehikel für uns, Menschen zu bewegen. Menschen fitter, gesünder und beweglicher zu machen. Resilienter für den Alltag und stärker fürs Leben. Und das mit Spaß an der Sache.

Bei uns findet jeder seinen Platz. Jeder trainiert auf dem eigenen, individuellen Level, stellt sich seinen eigenen Grenzen. Egal, ob Athlet oder kompletter Neueinsteiger, und vor allem auch egal, in welchem

Alter. Unsere Teilnehmer sind zwischen 20 und 65 Jahren alt und trainieren alle gemeinsam. Egal, welchen Hintergrund sie haben, wo sie herkommen und welchen Job sie im echten Leben haben. Auf dem Platz sind alle gleich und gehören zur gleichen, einzigartigen Community. OpenGymMunich. Offen für jeden, offen, jedem dabei zu helfen, sportlich zu werden oder aber die eigenen Hochleistungsziele zu erreichen. Bei Wind und Wetter trainieren wir ganzjährig an der frischen Luft. Und auch, wenn das für viele zu Beginn undenkbar erscheint, bei Schnee, Eis, Wind oder Regen draußen Sport zu machen, das Gefühl nach so einem Work-out übertrumpft einfach alle Indoor-Work-outs.

Das, was unsere Work-outs einzigartig macht, sind die spektakulären Locations, an denen wir trainieren dürfen. Wir verbinden Kultur und Sport miteinander und bespielen in unseren Work-outs Locations, die nicht im ersten Moment an Sport denken lassen. Das Staatliche Museum für Ägyptische Kunst, das Deutsche Museum, die Bayerische Staatsoper oder das Gärtnerplatztheater. Das sind nur ein paar unserer Locations, an denen wir Sport für Münchner*innen anbieten dürfen. Und was gibt es Schöneres, als diese historischen und einzigartigen Orte mal unter einem komplett neuen Blickwinkel betrachten zu dürfen und aus jeglichen Positionen heraus zu betrachten? Liegend, sitzend, rennend, springend – Kultur mal anders.

Abseits vom Sport durften wir durch OpenGymMunich eine einzigartige Community erschaffen. Eisbaden, Frühstück, Sommerfeste oder Charity Events, all das ist auch OpenGymMunich.

Mindestens genauso wichtig wie der Sport sind unsere Get Togethers und legendären Coffee Dates in München.

Wir freuen uns, wenn du auch mal vorbeischaust! ■

<https://www.opengymmunich.de/>



Abb. 1: Gemeinsam macht Fitness mehr Spaß, © OpenGym, Foto: Frederik Watzka.



Abb. 2: Die Kurse erfreuen sich großer Beliebtheit, © OpenGym, Foto: Frederik Watzka.



Abb. 3: Lauftraining, © OpenGym, Foto: Frederik Watzka.



Abb. 4: Work-out auf der Außentreppe, © OpenGym, Foto: Frederik Watzka.



Abb. 5: Blut, Schweiß und Tränen, © OpenGym, Foto: Frederik Watzka.

BERICHT

POP UP YOGA FEEL THE YOGA – EVERYWHERE

THERESA BRACKMANN / GINA WEBER

Seit mehr als neun Jahren nimmt POP UP YOGA München seine Yogis mit an ungewöhnliche Orte. Zumindest für Yoga ungewöhnlich. Ein ganz besonderer Ort ist dabei das Staatliche Museum Ägyptischer Kunst in München. Bei ihrem Konzept geht es nicht nur darum, irgendwo Yoga zu machen. Es geht darum, sich inspirieren zu lassen von den Orten, an denen man ist. In den Moment zu kommen. Einzutauchen in ganz besondere Momente.

Wie aber passen Yoga und das Ägyptischen Museum zusammen?

Yoga ist nicht nur eine körperliche Praxis, sondern eine tiefgehende Reise zu innerer Ruhe und geistiger Klarheit. Wenn diese Praxis an einem historischen Ort wie dem Ägyptischen Museum stattfindet, erhält sie eine besondere Dimension. Das Ägyptische Museum, das die antiken Schätze der altägyptischen Kultur beherbergt, wird zu einem besonderen Rahmen, der Körper, Geist und Geschichte miteinander verbindet.

Das Üben von Yoga in einem Raum, der von den Artefakten und Denkmälern der alten ägyptischen Zivilisation umgeben ist, lässt die Yogis nicht nur in den Fluss der Bewegung und Atmung eintauchen, sondern auch in die jahrtausendealte Weisheit einer der größten Kulturen der Menschheitsgeschichte. Die alten Ägypter glaubten an das Gleichgewicht zwischen Körper und Seele und betrachteten Gesundheit und Wohlbefinden als untrennbar miteinander verbunden. Genau so sieht es auch die Yogaphilosophie.

Die ägyptische Philosophie, die das Universum als ein Zusammenspiel von Ordnung (Maat) und

Chaos begreift, findet sich ebenfalls in den alten Schriften des Yoga wieder.

Hier treffen also ganz ähnliche Gedanken aus verschiedenen Kulturen aufeinander. Wenn das keine besondere Symbiose ist.

POP UP YOGA München und das Ägyptische Museum München laden dazu ein, gemeinsam neue Welten zu erspüren und zu erleben. Dabei darf jede*r mit auf die Reise gehen.

Zu den POP-UP-YOGA-Sessions ist jede*r willkommen, egal ob Beginner oder „Profi-Yogi“. Jeder Körper ist anders, und so gibt es für jede*n immer eine passende – leichtere oder herausfordernde – Variante.

Die POP-UP-YOGA-Geschichte begann 2016 mit der Idee, Yoga aus der klassischen Studio-Atmosphäre heraus und dafür an allerlei offene Orte der Stadt zu holen, um die Benefits, die es Körper und Geist bietet, auf diese Weise mehr Menschen zugänglich und greifbarer zu machen und das schöne München noch mal ganz anders zu entdecken. Dazu passend, findet ein Großteil der Stunden auf Spendenbasis statt. Zum Energieausgleich darf man geben, was es einem wert und möglich ist.

2017 folgten dann die ersten Stunden in den Ausstellungsräumen des Ägyptischen Museums als seltene Specials (Abb. 1–4). Im Sommer 2023 fiel der Startschuss für das „Stufenyoga“ als beliebte wöchentlich regelmäßige Session auf der Freitreppe zum Museum (Abb. 5).



Abb. 1: Yoga im Atrium, Mai 2017, © Roxane Bicker.



Abb. 2: Yoga zu Füßen von Statuen, Oktober 2017, © Roxane Bicker.

In diesem Sinne freu dich auf noch viele weitere ägyptisch-schöne Yoga-Momente!

Um ganz im Hier und Jetzt und bei einem selbst anzu-kommen. Runterkommen, abschalten, den eigenen Körper spüren und dabei Freude fühlen. Für weniger Stress und mehr gute Momente. Komm vorbei und probier's aus: Werde POP UP YOGI und erkunde das Ägyptische Museum auf yogische Art und Weise!

Und vielleicht bemerkst du dann, dass du dein ganz eigenes POP-UP-YOGA-Gefühl findest? Das in dir wohnende Gefühl dieser glücklich zufriedenen Ver-bundenheit mit dir selbst und dem Moment, dass du von der Yogamatte überall hin mitnehmen darfst ... ■

Entspannung und gute Vibes – immer und überall mit #popupyogamuc

www.popupyogamuc.com
www.muenchenyogaconference.com
f @ popupyogamuc



Abb. 3: Yoga in der Sonderausstellung, Januar 2019, © POP UP YOGA.



Abb. 4: Die Gründerinnen Theresa Brackmann und Gina Weber, © POP UP YOGA.



Abb. 5: Stufenyoga, Juni 2024, © POP UP YOGA.

Das Königreich Meroe

Das heutige Land Sudan ist der südliche Nachbar von Ägypten. Hier gab es viel Gold, weshalb die Ägypter es gerne unter ihrer Kontrolle hatten.

In der 25. Dynastie (746–655 v. Chr.) war es andersherum, und nubische Könige wie Schabaka und Taharqa beherrschten das Land Ägypten.

Was schätzt du, wie oft passt Deutschland etwa in die Fläche vom Sudan?

- ☐ 17-mal
- ☐ 22-mal
- ☐ 5-mal
- ☐ 9-mal

Im Reich von Meroe herrschten immer ein König und eine Königin gemeinsam. Die Königin konnte Mutter, Frau, Schwester oder Tochter des Königs sein. Die Stadt Naga war eine wichtige Residenz der meroitischen Könige – es gab dort viele Tempel und Paläste.

350/300 v. Chr. – 300 n. Chr.

1996 heute
Grabung in Naga

Seit 25 Jahren wird die alte Stadt Naga in Zusammenarbeit mit den sudanesischen Kolleg*innen erforscht – erst vom Ägyptischen Museum in Berlin, seit 2013 vom Ägyptischen Museum in München.

Kindervortrag

„Jäger des verlorenen Schatzes – Die Grabung des Museums in Naga, Sudan“



<https://m.youtube.com/watch?v=EeoCcbAFHv8&feature=youtu.be>

Komm uns doch im Museum besuchen!

Das Nagasuchrätsel

Finde die versteckten Begriffe! Alle Richtungen sind möglich!

M	W	S	G	V	U	A	V	X	Ä	L	G
I	E	O	P	W	I	D	D	E	R	E	R
Q	G	R	J	I	D	F	C	H	K	P	A
M	R	E	O	Ü	W	Y	Z	O	P	M	B
G	F	U	V	E	B	Z	N	T	S	E	U
P	A	P	E	D	E	M	A	K	E	T	N
R	B	F	I	D	X	Q	G	O	L	D	G
M	E	N	L	R	A	E	A	T	Z	C	H
D	S	Ö	L	L	S	U	D	A	N	P	W
E	W	O	R	T	K	S	L	T	Z	A	H
E	D	I	M	E	S	E	M	A	C	F	V
B	S	U	O	P	N	R	E	H	K	V	N

Amesemi Löwe Widder Grabung

„Willst Du mehr über die Ausgrabung in Naga wissen? Komm bis zum 27. Juli 2025 ins Museum!“



Ja, komm vorbei! Du findest uns im Raum „Religion“ gegenüber der Falken-Figur.

AUTOR*INNEN

Thomas Betz
Germanist, Kunsthistoriker, Tanzpublizist,
Munich Dance Histories

Roxane Bicker M.A.
Leitung Kulturvermittlung, SMÄK, München

Theresa Brackmann
Gründerin POP UP YOGA München

Dr. Jan Dahms
Konservator, SMÄK, München

Dr. Mélanie Flossmann-Schütze
Stv. Direktorin/Konservatorin, SMÄK, München

Sebastian Habersetzer
Gründer OpenGymMunich

Dr. Fabian Heil
Educational Lead von AI+MUNICH, Munich Innovation
Ecosystem GmbH

Jurij Kowol
Master-Studierender, Dramaturgie,
Theaterakademie August Everding

Dr. Nora Kuch
Projektmitarbeiterin – kultur.digital.strategie,
SMÄK, München

Brygida Ochaim
Choreografin, Autorin, Kuratorin, Munich Dance Histories

Alexandra Riedel
Dipl.-Ing. Architektur, Bauforscherin Evang.
Kirchenkreisverband Prignitz-Havelland-Ruppin

Nadja Raoufi
Gründerin OpenGymMunich

Dunja Rütt
Dipl. Restauratorin und Geschäftsführerin
Fa. Hirsch | Rütt + Partner Restaurierung GbR

Dr. Arnulf Schlüter
Direktor, SMÄK, München

Gina Weber
Gründerin POP UP YOGA München

IMPRESSUM

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

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

REDAKTION
Roxane Bicker M. A.
Dr. Jan Dahms
Dr. Mélanie Flossmann-Schütze
Dr. Arnulf Schlüter

KORREKTORAT
Tino Falke

SENSITIVITY READING
Alexandra Koch

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.

Corinthium Aes
Das Geheimnis des schwarzen Kupfers
Sonderausstellung vom 18. März bis 14. September 2025

Die Kabinettausstellung widmet sich dem geheimnisvollen „Corinthium Aes“ – dem „korinthischen Erz“.

Das Wissen um das Herstellungsverfahren dieser besonderen Metalllegierung galt lange Zeit als verloren. Um seine Entstehung ranken sich Mythen und Legenden. Bereits in der Antike waren die Menschen fasziniert von dessen Eigenschaften, und klassische Autoren berichten von der Schönheit des wertvollen „korinthischen Erzes“. Im Alten Ägypten war das Material

schon viel früher, ab dem zweiten Jahrtausend v. Chr., bekannt.

Der Nürnberger Goldschmied Matthias Lehr hat gemeinsam mit der Archäologin Alessandra Giumlia-Mair den Herstellungsprozess entschlüsselt und das „korinthische Erz“ rekonstruiert.

Die Ausstellung präsentiert sowohl altägyptische als auch moderne Objekte und enthüllt einige der Geheimnisse um die Herstellung und Zusammensetzung dieses faszinierenden Materials.



Ausstellungsmotiv: Unterteil eines Gegengewichts (Menit) des Harsiese, ÄM 23733, © Staatliche Museen zu Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Foto: Sandra Steiß.

STAATLICHES
MUSEUM
ÄGYPTISCHER
KUNST

FREUNDESKREIS
DES ÄGYPTISCHEN
MUSEUMS
MÜNCHEN E.V.



Unterstützen Sie das Museum
im Freundeskreis

Infos unter www.smaek.de/freundeskreis

Preis: € 5,-

ISSN 2510-3652