

MAAT

NACHRICHTEN AUS DEM STAATLICHEN MUSEUM
ÄGYPTISCHER KUNST MÜNCHEN



AUSGABE
36 | 2025

Corinthium Aes

Altägyptische Highlights der Ausstellung

Neue Ächtungsfiguren aus Dahschur

Ein Ritualdepot des Alten Reiches im Friedhof der Pyramidenstadt der Roten Pyramide

Verborgene Inschrift

Die ptolemäische Mumienmaske ÄS 8425 und ein ägyptisch-griechischer Name

www.smaek.de

INHALT

MAAT-AUSGABE 36



02 CORINTHIUM AES

MÉLANIE FLOSSMANN-SCHÜTZE /
ARNULF SCHLÜTER

11 ÄCHTUNGSFIGUREN

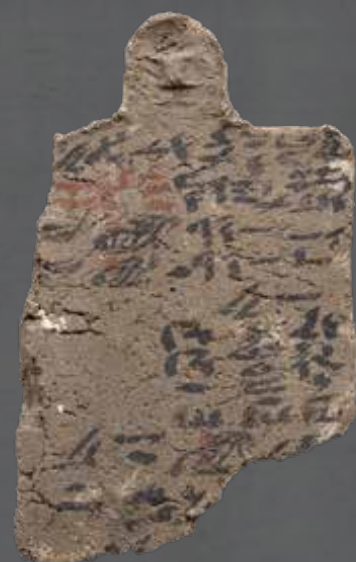
STEPHAN JOHANNES SEIDLMAYER

20 FUSSBODENFRAGMENTE

IULIA COMŞA

34 MUMIENMASKE

MÉLANIE FLOSSMANN-SCHÜTZE /
FRIEDHELM HOFFMANN / ASJA MÜLLER /
MATTHIAS STERN



47 KULTURSALON+

LEA RING

52 ITB

ROXANE BICKER

54 WANDELKONZERT

ROXANE BICKER /
MÉLANIE FLOSSMANN-SCHÜTZE /
RADOSLAW PALLARZ



EDITORIAL

Liebes Museumspublikum,

wenn sich Kupfer schwarz verfärbt, löst das andernorts womöglich Nervosität in der Restaurierungswerkstatt aus – bei uns hingegen Neugier und Begeisterung! Im neu gestalteten *Cubus* widmet sich die Kabinettausstellung *Corinthium Aes* dem sogenannten „schwarzen Kupfer“ und seinen faszinierenden Rätseln. Antike Hochtechnologie trifft hier auf modernes Design – eindrucksvoll inszeniert in prachtvollen Kultgeräten, Götter- und Priesterstatuen, Tierfiguren und einer Prunkwaffe, die zeigen, wie sich Macht, Religion und Magie in Metall kleiden konnten. Einige der altägyptischen Highlights stellen wir Ihnen in dieser Ausgabe von *MAAT* näher vor.

In eine gänzlich andere Welt führen fünf kleine Figürchen aus Dahschur: altägyptische Ächtungsfiguren, die an heiliger Stätte vergraben wurden, um Feinde im Diesseits wie im Jenseits symbolisch zu bannen. Ein äußerst spannender Neufund erlaubt erstmals die genaue kultische Verortung dieser magischen Praxis – direkt vor der Scheintür eines Grabes. Stephan Seidlmayer, bis 2022 Direktor der Abteilung Kairo des Deutschen Archäologischen Instituts, beleuchtet den Fund im Kontext der Ächtungsmagie und des Jenseitsglaubens – und verweist dabei auch auf erstaunliche Parallelen zu Objekten in unserer Sammlung.

In ihrer Bachelorarbeit beschäftigte sich Iulia Comşa mit bemalten Fußbodenfragmenten aus dem Palast Amenophis III. in Malqata, die heute im Museum zu sehen sind. Was einst unter königlichen Sandalen lag, lässt heute die reiche Ornamentik höfischer Architektur auf beeindruckende Weise wieder lebendig werden.

Manchmal reicht auch ein einziger Blick ins Innere, um ganz neue Fragen und Erkenntnisse aufzubringen: eine ptolemäische Mumienmaske mit griechischer Inschrift auf der Innenseite ihres Perückenlappens wirft ein Licht auf kulturelle Identitäten im ptolemäischen Ägypten. Mélanie Flossmann-Schütze, Friedhelm Hoffmann, Asja Müller und Matthias Stern haben das Objekt eingehend untersucht – und konnten dabei wichtige Hinweise auf Datierung, Herkunft und kulturellen Kontext gewinnen.

Dass es bei uns im Museum lebendig und bewegt zugeht, zeigen zwei Beiträge aus der Vermittlung: Das Wandelkonzert von Radoslaw Pallarz verband Musik mit Raum, Kunst mit Klang, Gegenwart mit Vergangenheit – ein Erlebnis der besonderen Art. Und unser erfolgreiches Format *KulturSalon+* beweist: Gute Kulturvermittlung kennt keine Altersgrenze – aber Tiefgang, Wirkung und viel Charme. Außerdem war das SMÄK in diesem Frühjahr auf der ITB Berlin präsent: Als Teil des *Kunstareals München* setzen wir gemeinsam ein Zeichen für die kulturelle Strahlkraft Münchens – auch international. Wir wünschen Ihnen eine anregende Lektüre, überraschende Einblicke – und danken Ihnen herzlich für Ihre Neugier, Ihre Treue und Ihre anhaltende Unterstützung.

Arnulf Schütze

MAAT

Im Zentrum altägyptischer Wertvorstellungen steht der Begriff Maat, der je nach Kontext Wahrheit und Gerechtigkeit, aber auch Weltordnung bedeuten kann. Der Mensch soll nach den Regeln der Maat leben, aber auch die Welt sich im Zustand der Maat befinden, wofür der König verantwortlich ist. Als Garant der Maat muss er diese stets aufs Neue verwirklichen, dieser Begriff ist daher auch Bestandteil zahlreicher Königsnamen.

Die ägyptische Kunst hat für diese zentrale Rolle der Maat ein schlüssiges Bild gefunden: Beim Totengericht, in dem sich der Verstorbene vor dem Jenseitsrichter Osiris für sein Leben verantworten muss, wird sein Herz aufgewogen gegen die Maat, die als kleine hockende Figur mit einer Feder als Kopfputz dargestellt wird. Diese Feder ist gleichzeitig das Schriftzeichen für Maat, ihre Namenshieroglyphe.



AUSSTELLUNG

CORINTHIUM AES ALTÄGYPTISCHE HIGHLIGHTS DER AUSSTELLUNG

MÉLANIE FLOSSMANN-SCHÜTZE / ARNULF SCHLÜTER

Einleitung

In der letzten Maat wurde die aktuelle Sonderausstellung „Corinthium Aes. Das Geheimnis des schwarzen Kupfers“ inhaltlich vorgestellt. Der folgende Beitrag widmet sich einigen antiken Objekten aus Berlin und München, die in der Kabinettausstellung neben den modernen Stücken vom Goldschmied Matthias Lehr gezeigt werden. Die Präsentation ist noch bis zum 14. September 2025 im neu eröffneten Raum „Cubus“ zu sehen.

Menit des Harsiese

Das Menit, ein auf dem Rücken platziertes Gegengewicht einer um den Hals getragenen schweren Perlenkette, konnte nicht nur als Schmuck getragen, sondern auch in der Hand gehalten und als Rasselinstrument im Götterkult verwendet werden. Die einzelnen Perlenstränge erzeugten beim Bewegen einen rasselnden Klang – ein Ton, der die Götter gnädig stimmen sollte. Das Menit war insbesondere mit den Göttinnen Hathor, Bastet und Sachmet verbunden – mächtigen Töchtern des Sonnengottes Re, die sowohl Schutz als auch Zerstörung verkörpern konnten. Es ist ein Symbol der göttlichen Ordnung und der königlichen Macht.

Das zentrale Bildfeld vom prachtvoll gearbeiteten Menit des Harsiese (Ägyptisches Museum Berlin, ÄM 23733, Abb. 1–2) zeigt die mächtige Löwengöttin Sachmet mit Sonnenscheibe und Uräusschlange, flankiert von Symbolen des Lebens und der Fruchtbarkeit. Eine Inschrift vergleicht sie mit



Abb. 1: Teil eines Menit von Harsiese, Hohepriester des Amun von Theben; Theben, 3. Zwischenzeit, 22. Dynastie, um 870 v. Chr.; *hmtj km* mit Gold-, Silber-, Kupfereinlagen; Ägyptisches Museum Berlin, ÄM 23733, © Foto: Sandra Steiβ.



Abb. 2: Detail vom Menit des Harsiese (Kat. 1): die löwenköpfige Göttin Sachmet und die Uräusschlange Wadjet auf Papyruspflanzen, © Foto: Sandra Steiβ.

Mut und Bastet und verdeutlicht so ihre komplexe Natur. Ihr gegenüber steht ein junger, daher nackt dargestellter Knabe mit Jugendlocke und Uräus als Zeichen seiner königlichen Legitimation: Harsiese, Hohepriester des Amun in Theben und damit ein Priesterkönig der 22. Dynastie. Er trägt selbst Menit und Sistrum bei einer kultischen Handlung vor der löwenköpfigen Göttin. Harsiese regierte in Oberägypten, während in Unterägypten eine libysche Dynastie herrschte. In der Darstellung vergleicht sich Harsiese mit dem Horusknaben, göttlicher Erbe des Osiris, und unterstreicht seinen rechtmäßigen Anspruch auf den Thron von ganz Ägypten. Die Symbole um ihn herum verstärken diese Botschaft: Wadjet, die Schlangengöttin des Nordens, und Nechbet, die Geiergöttin des Südens, wachen über die Szene. Sie thronen auf ihren jeweiligen Wappenpflanzen Papyrus und Lotus. Unter der Szene wird die Vereinigung der beiden Reichsteile durch das Zusammenbinden dieser Wappenpflanzen eindrucksvoll ins Bild gesetzt. Die daneben gezeigten Vögel symbolisieren das Volk Ägyptens.

Die Tauschierungstechnik mit Gold, Silber und Kupfer hebt sich glänzend von der dunklen Bronze ab. Diese meisterhafte Arbeit lässt erahnen, wie das Objekt einst im Fackelschein des Tempels aufleuchtete – ein Klangkörper und Machtsymbol zugleich.

Chonsumeh

Die bronzene Statue Chonsumeh, geschaffen in der 22. Dynastie (ca. 945–715 v. Chr.), vergegenwärtigt einen „Gottesvater des Chons“ in kultischer Andacht (Ägyptisches Museum Berlin, ÄM 23732, Abb. 3–4). Der glatt rasierte Kopf und die reiche Ausstattung – fein gefalteter Schurz, Sandalen, Schmuck – bezeugen seinen hohen Rang als Priester. Besonders ist die kleine Figur des mumiengestaltigen Osiris, die vorne auf dem kunstvoll gefalteten und in einer Schlaufe verknoteten Schurz mit nach vorne ausgestelltem Mittelteil ruht: Chonsumeh trägt den Gott, ohne ihn zu



Abb. 3: Priesterstatue des Chonsumeh, Dritte Zwischenzeit, 22. Dynastie, 946–736 v. Chr., *hmtj km* mit Elektron- und Silbertauschierung, Ägyptisches Museum Berlin, ÄM 23732, © Staatliche Museen zu Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Foto: Sandra Steiβ.



Abb. 4: Priesterstatue des Chonsumeh, Ägypten; 3. Zwischenzeit, 22. Dynastie, 946–736 v. Chr., *hmtj km* mit Elektron- und Silbertauschierung, Ägyptisches Museum Berlin, ÄM 23732, © Foto: Sandra Steiβ.

berühren – eine subtile Darstellung der Theophorie, des Tragens und Darbringens einer Gottheit. Die Beischrift in Hieroglyphen bittet den mumien-gestaltigen Osiris, Herrscher der Unterwelt, um ein göttliches Opfer und dadurch um die Absi- cherung der Jenseitsexistenz des Priesters. Auf Chonsumehs Brust prangt ein Amulett mit dem falkenköpfigen Mondgott Chons, seinem Schutz- gott. An beiden Seiten der Figur finden sich leicht erhabene Reliefdarstellungen eines Priesters in Aktion: Es ist beide Male derselbe Priester, inschriftlich als Pa-scheri-(en)-Iset benannt, ver- mutlich ein Familienangehöriger des Chonsumeh. Einmal hält er einen Räucherarm in seiner Hand, das andere Mal bringt er in zwei kugeligen Gefä- ßen Salben dar – ein Abbild der täglichen Tempel- rituale, die in Gegenwart der Götter stattfanden und gleichzeitig auch als Opferung für Chonsumeh selbst gedeutet werden können.

Auf dessen Rücken ist in einem rechteckigen Bildfeld unter einer Himmelshieroglyphe die Götterfamilie Osiris, Isis und Horus verewigt. Auf den Ärmeln des dünnen Hemdes – zu erkennen an den weiten Ärmelenden an den Oberarmen – sieht man rechts den menschengestaltigen Amun-Re mit Doppelfederkrone und links den ithyphallischen Amun-Min von Luxor. Die feinen Gravuren leuchten kontrastreich auf der dunklen Bronze. Das Material hat einen eher geringen Kupferanteil, während der Gehalt an Zinn, Blei und Eisen relativ hoch ist. Der Arsenanteil liegt im charakteristischen Durchschnitt für antike Schwarzes-Kupfer-Legierungen.

Diese Statue, ein Meisterwerk altägyptischer Metallkunst, war weit mehr als nur ein Abbild. Sie ermöglichte Chonsumeh, auch nach seinem Tod an den heiligen Opferzeremonien im Tempel teil- zunehmen, und sicherte so seine Versorgung und Kulnteilnahme für sein jenseitiges Weiterleben. Sie ist ein zeitloser Mittler zwischen Mensch und Gott, zwischen Diesseits und Jenseits.

Menite

Wie das Menit des Harsiese dienten auch diese beiden kunstvoll gearbeiteten Objekte einst als Gegengewichte von Perlenketten, die sowohl als Halsschmuck getragen als auch in der Hand gehalten und als Rasselinstrument im Götterkult verwendet werden konnten.

Das größere, nahezu vollständig erhaltene Stück stammt aus der Zeit Amenophis III. (ca. 1390–1350 v. Chr.) (Ägyptisches Museum Berlin, ÄM 21838, Abb. 5–6). In kunstvollen Gold- und Silbereinlagen erscheinen mehrere Göttinnen. Oben eine weibli- che Figur mit Geierhaube – die Flügel des Vogels sind auf beiden Seiten über den langen Haaren



Abb. 5: Gegengewicht eines Menit mit Darstellungen ver-
schiedener Göttinnen; Amarna, Neues Reich, 18. Dynastie,
um 1350 v. Chr.; *hmtj km* mit Goldeinlagen; Ägyptisches
Museum Berlin, ÄM 21838. © Foto: Sandra Steiß.



Abb. 6: Gegengewicht eines Menit mit Darstellungen ver-
schiedener Göttinnen; Amarna, Neues Reich, 18. Dynastie,
um 1350 v. Chr.; *hmtj km* mit Goldeinlagen; Ägyptisches
Museum Berlin, ÄM 21838. © Foto: Sandra Steiß.

noch deutlich zu erkennen –, darunter eine ste-
hende Göttin mit Was-Zepter, einem langen Stab
mit einem stilisierten Tierkopf oben und einem
gegabelten Ende unten, das als Symbol für Macht
und Herrschaft verstanden werden kann. Da-
runter, auf einer ovalen Platte, fährt eine Kuh mit
Sonnenscheibe zwischen den Hörnern auf einem
Boot durch dichtes Papyrusdickicht – eine typische
Erscheinungsform der Göttin Hathor in ihrer Rolle
als mütterliche Beschützerin und Lebensspenderin,
die gerne auch in Verbindung mit Musik und Tanz
gebracht wird. Trotz ihrer Darstellung nennt die
Inschrift die Göttinnen Isis, Wadjet und Mut – ein
Hinweis auf die fließenden Identitäten und Zustän-
digkeiten ägyptischer Gottheiten.



Abb. 7–8: Gegengewicht eines Menit mit einer Anrufung an
die Göttin Bastet; Ägypten, Spätzeit, 664–332 v. Chr.; *hmtj km*
mit Goldeinlagen; Ägyptisches Museum Berlin, ÄM 7492. ©
Foto: Sandra Steiß.

Das kleinere Gegengewicht stammt aus der Spät-
zeit (664–332 v. Chr.) (Ägyptisches Museum Ber-
lin, ÄM 7492, Abb. 7–8). Sein Löwinnenkopf mit
langem Haar symbolisiert Stärke und Schutz. Auf
der Vorderseite erscheinen zwei Göttinnen mit
der markanten Hathorkrone, während die ovale
Platte darunter drei weitere Schutzgöttinnen
zeigt: Bastet, Mut und Wadjet – alle dargestellt
in ruhiger, hockender Haltung. Auf der Rückseite
findet sich eine Anrufung an Bastet: ein Wunsch
nach Leben, Heil und Gesundheit.

Die Gegengewichte sind kleine Kunstwerke, die
Funktionalität, religiöse Symbolik und rituellen
Gebrauch auf eindrucksvolle Weise vereinen.
Sie verdeutlichen den ihnen beigemessenen Wert
auch durch die erlesenen Materialien und die
außergewöhnliche Handwerkskunst.



Abb. 9: Kultstatuette eines Krokodils, Detail; Fayum, Ägypten; Mittleres Reich, um 1850; Schwarzes Kupfer mit Elektron-tauschierung; SMÄK München, ÄS 6080, © SMÄK, Foto: Roy Hessing.



Abb. 10: Blick von oben auf das Kultbild eines Krokodils (Kat. 7), © SMÄK, Foto: Roy Hessing.

Krokodilgottheit

Die kleine krokodilgestaltige Götterfigur (SMÄK, ÄS 6080, Abb. 9–10) gilt als der früheste Beleg eines in Ägypten hergestellten Objektes aus „schwarzem Kupfer“. Die Statuette datiert aufgrund ihrer Gestaltung und ihres gemeinsamen Fundortes mit weiteren Objekten, u. a. eine Königsstatue von Amenemhet III. (ÄS 6982) und die Figur eines hohen Beamten (Louvre E 27153), in die Zeit um 1850 v. Chr., also in das Mittlere Reich. Tatsächlich finden sich in Ägypten textliche Erwähnungen zu „schwarzem Kupfer“ erst 400

Jahre später: In den Kriegsannalen von Pharao Thutmosis III. im Karnaktempel wird „schwarzes Kupfer“ als Beute bzw. Tribut aus dem Vorderasia-tischen Raum genannt.

Bereits beim Gussverfahren sind Vertiefungen auf der Körperoberfläche ausgespart worden für die späteren Verzierungen aus Elektron – eine Gold-Silber-Legierung. Das Dekorationsverfahren mit tauschiertem, also eingelegtem Elektron verleiht der Götterfigur ihr einzigartiges Aussehen. Der leicht abstrahierte, geometrisch anmutende Rückenpanzer, die weichen runden Bauchschuppen sowie weitere Details des Tieres heben sich prägnant glänzend hervor. Die Materialanalyse des Tierkörpers hat eine für „schwarzes Kupfer“ typische Legierung mit Gold-, Silber- und Arsenanteilen nachgewiesen. Das Krokodil trägt bis heute eine dunkelviolette bis schwarze Patina.

Die Gottheit zeigt sich in reiner Tiergestalt. Die kräftigen Beine orientieren sich dynamisch nach vorne, der Kopf ist leicht nach oben gerichtet. Das Tier scheint nicht zu ruhen, sondern wendet sich dem Gegenüber aufmerksam zu.

Im alten Ägypten gehörten Krokodile zum täglichen Erscheinungsbild: In der Antike bevölkerten sie den Nil und stellten sowohl für die Tier- als auch die Menschenwelt eine alltägliche Gefahr da. Daher verwundert es nicht, dass göttliche Wesen in Krokodilsform seit Beginn der pharaonischen Kultur im 4. Jt. v. Chr. eine wichtige Rolle einnahmen. Vor allem in der sumpfigen Oase des Fayum, wo Krokodile einen idealen Lebensraum vorfanden, finden sich Tempelanlagen, in denen ein krokodilgestaltiger Hauptgott verehrt wurde. Sie sind aber auch landesweit belegt, wie im oberägyptischen Kom Ombo. Zu den bekanntesten Krokodilsgöttern gehört Sobek, der als Wasser- und Fruchtbarkeitsgottheit eine wichtige Rolle in der ägyptischen Götterwelt einnahm. Heilige Krokodile lebten zum Teil in Wasserbecken in den Tempeln und wurden nach ihrem Tod, gemeinsam mit weiteren Artgenossen, mumifiziert und in eigenen Tierfriedhöfen bestattet.

Das Münchner Krokodil war Teil eines Depotfundes in der Oase Fayum. Bei der Pyramidenanlage von Amenemhet III. in Hawara wurden zahlreiche Priester-, Beamten- und Königsfiguren aus Metall gefunden. Die Statuette wurde wahrscheinlich als Kultbild in einem dortigen Heiligtum aufbewahrt. Die Kultfiguren im Allerheiligsten eines Tempels waren in tägliche Rituale eingebunden, bei denen



Abb. 12: Krummschwert, Detail; Sichem, Palästina; um 1750–1650 v. Chr.; Bronze, schwarzes Kupfer mit Elektrontauschierung; SMÄK, München, ÄS 2907, © SMÄK, Foto: Roy Hessing.

die schützenden Schreine geöffnet, die Statuen begrüßt, bekleidet, beweihräuchert, gesalbt und versorgt wurden. Die Gottheit wurde so im Kultbild ansprechbar und erreichbar.

Krummschwert

Auch wenn seine Dekoration einen ägyptischen Ursprung vermuten lässt, so wurde das Münchner Krummschwert (SMÄK, ÄS 2907, Abb. 11–12) nicht in Ägypten gefunden, sondern in der antiken Stadt Sichem im heutigen Palästina. Das Schwert datiert in die Mittlere Bronzezeit um 1750–1650 v. Chr. In Ägypten herrschten zu dieser Zeit die Könige des Mittleren Reiches und der 2. Zwischenzeit. Das Schwert gehört somit zu den frühesten Belegen von „schwarzem Kupfer“ aus dem Vorderen Orient.

Das Krummschwert, das in einem Stück aus Bronze gegossen wurde, weist auf beiden Seiten in einer Vertiefung eine halbrunde Mittelrippe aus dunkel patiniertem „schwarzem Kupfer“ auf. Die herausragenden Verzierungen sind mit Elektron – einer Gold-Silber-Legierung – tauschiert, also eingelegt worden. Die Spitze der Waffe ist mit einer stilisierten Lotusblüte aus Elektronfolie verziert, die



Abb. 11: Krummschwert; Sichem, Palästina; um 1750–1650 v. Chr.; Bronze, schwarzes Kupfer mit Elektrontauschierung; SMÄK, München, ÄS 2907, © SMÄK, Foto: Roy Hessing.

Klinge und der Griff weisen Doppelspiralen und geometrische Blüten- bzw. Kreuzblättchenmuster aus feinem Elektrondraht auf. Der Griff, der separat am unteren Teil befestigt war, hat sich nicht erhalten.

Das Schwert wurde vermutlich nicht als Kampfwanne verwendet: Die Zusammensetzung der Bronze mit hohem Zinnanteil, die nur einseitig geschärfte Klinge sowie die feinen Tauschierungen sprechen dafür, dass es zu repräsentativen Zwecken eingesetzt wurde. Das aufwendig dekorierte Krummschwert stammt aus einem Waffen- und Gerätefund aus dem antiken Sichem. Seine ursprüngliche Funktion, bevor es in der Erde deponiert wurde, lässt sich mit einem Blick weiter nördlich nach Byblos, im heutigen Libanon, errahnen: Dort wurden drei weitere Krummschwerter mit einer vergleichbaren Mittelrippe und Dekoration in drei Fürstengräbern in Byblos gefunden. Sie datieren ebenfalls in die Mittlere Bronzezeit, um 1830–1730 v. Chr. Das Münchner Schwert könnte also die Prunkwanne eines lokalen Herrschers gewesen sein.

Die Waffen aus den Fürstengräbern und das Münchner Prunkschwert belegen nicht nur die Existenz von „schwarzem Kupfer“ zu dieser Zeit im Vorderen Orient, sondern auch eine frühe außerordentliche Beherrschung von Technik und Material. Betrachtet man die feine Ausarbeitung des Schwertes, so wird deutlich, dass die Herstellung von „schwarzem Kupfer“ zu diesem Zeitpunkt bereits eine längere Vorgeschichte gehabt haben muss. Die Herkunft der Materialtechnik wird allgemein im Vorderasiatischen Raum angesetzt – die Dekorationsvorlage für das Krummschwert aus Sichem stammt jedoch aus Ägypten.

Der Waffentyp ist zwar vorderasiatischen Ursprungs, über die engen Kulturkontakte mit dem Vorderen Orient entwickelte sich das Krummschwert jedoch sehr schnell im Neuen Reich zu einer Zeremonial- bzw. Repräsentationswanne des ägyptischen Königs. Dieser konnte z. B. beim „Erschlagen der Feinde“ mit dem Krummschwert ausgestattet sein.

Mischgestalten

Altägyptische Gottheiten können in Menschen- oder Tiergestalt oder als Mischwesen – meist Kopf eines Tieres auf dem Körper eines Menschen – abgebildet werden. Götterfiguren wurden für die zahlreichen Tempel des Landes aus edlen Materialien aufwendig gefertigt. Dazu verwendete man auch Hmtj km – das „schwarze Kupfer“ –, das sowohl mit Gold und Silber als auch Elektron eingelegt wurde, um kontrastreiche Effekte bei Details und Innenzeichnungen zu erzielen. Nur wenige der allerheiligsten Götterstatuen aus den Tempelschreinen haben sich bis heute erhalten. Ihr wertvolles Material machte sie zur begehrten Beute: Bereits in der Antike wurden sie eingeschmolzen und wiederverwendet.

Ägyptische Götterbilder wurden schon von antiken Autoren, Historikern und Philosophen belächelt und kommentiert: So beschreibt Clemens von Alexandrien im 2. Jh. nach Christus:

„Bei den Ägyptern sind die Tempel, Propyläen, Gemächer und Heiligen Bezirke gar prächtig ausgestattet, denn die Tempel leuchten von Gold, Silber und Elektron. Wenn man aber in den innersten Raum des Heiligtums gelangt ist und zum Anblick dessen eilt, was das Ausgezeichnetste ist, da rafft einer von den Priestern ein wenig den Vorhang zusammen und veranlasst uns über den Gegenstand der heiligen Scheu – zu lachen, während er doch beabsichtigte, einen Gott zu zeigen: Denn man findet keineswegs den Gott, zu dem man eilte, sondern eine Schlange oder eine Katze, ein Krokodil oder irgendein anderes Ungeheuer, unwürdig des Tempels. So zeigt sich uns der Gott der Ägypter, ein Ungeheuer, das sich auf Purpurteppichen herumwälzt.“

Griechen und Römer haben die möglichen Erscheinungsformen der ägyptischen Götter viel zu wörtlich genommen und sich sogar darüber lustig gemacht. Natürlich haben sie



Abb. 13: Figur einer göttlichen Mischgestalt; Ägypten, Spätzeit, 664–332 v. Chr.; *hmtj km* mit Goldeinlagen; Ägyptisches Museum Berlin, ÄM 7501 © Foto: Sandra Steiß.

den Kern der Sache damit missverstanden, denn die Menschen im alten Ägypten glaubten nicht daran, dass ein konkretes Tier ein Gott sei. Sie sahen in Tieren und Mischwesen mögliche Erscheinungsformen des Göttlichen, die dem Menschen ermöglichten, das Göttliche bildlich fassbar und in Form von Kultbildern ansprechbar zu machen.

Figuren von mischgestaltigen Gottheiten waren im alten Ägypten sehr beliebt. In der ägyptischen Spätzeit entstanden Götterbilder, bei denen Gestalt und Attribute unterschiedlicher Wesen in einer Figur zusammengeführt wurden. Nicht immer ist die Bestimmung der einzelnen Gottheiten eindeutig möglich. Ein besonderes Beispiel ist diese Figur (Ägyptisches Museum Berlin, ÄM 7501, Abb. 13–14):



Abb. 14: Figur einer göttlichen Mischgestalt; Ägypten, Spätzeit, 664–332 v. Chr.; *hmtj km* mit Goldeinlagen; Ägyptisches Museum Berlin, ÄM 7501 © Foto: Sandra Steiß.

Auf einem nackten Menschenkörper thront ein Widderkopf, auf dem Rücken ist ein Flügelpaar mit Schwanzfedern angebracht. Die Gestalt hockt mit angezogenen Beinen auf einem kleinen Podest, zwischen den Beinen ist der Phallus deutlich zu erkennen, den der Gott mit seiner linken Hand umfasst. Sein rechter Arm ist nach oben gestreckt, in der Hand hält er die Geißel – ein Herrschaftszeichen ägyptischer Könige und Götter. Die Armhaltung und der erigierte Phallus sind charakteristisch für den Fruchtbarkeitsgott Min, der seit dem frühen 3. Jahrtausend in Ägypten verehrt wurde. Der Widderkopf, auf dem ein Gehörn, zwei Uräus-Schlangen und die Doppelfederkrone mit Sonnenscheibe sitzen, weist auf den Gott Amun hin. Dieser wurde besonders seit dem Neuen Reich verehrt. Die Kombination der beiden Götter

Min und Amun ist nicht ungewöhnlich und aus früheren Zeiten bekannt. Auffällig ist jedoch der Rücken der Figur, der mit Flügeln und Vogel-schwanzfedern bedeckt ist. Dieses Gefieder eines Falken kann dem Königsgott Horus zugeordnet werden. Damit wird in dieser Statue die göttliche Allmacht symbolisiert – die Fruchtbarkeit mit dem Gott Min, die göttliche Herrschaft mit Amun und die weltliche Königsmacht mit Horus ■

Literaturverzeichnis
PAPST / ZORN 2025
Pabst, Rebekka / Zorn, Olivia, Corinthium Aes. Das Geheimnis des schwarzen Kupfers, 18. März bis 14. September 2025, München 2025.



Das Booklet zur Ausstellung ist weiterhin im ShopCafé erhältlich.

OBJEKTE

NEUE ÄCHTUNGSFIGUREN AUS DAHSCHUR
EIN RITUALDEPOT DES ALTEN REICHES IM FRIEDHOF
DER PYRAMIDENSTADT DER ROTEN PYRAMIDE

STEPHAN JOHANNES SEIDLMAYER

Ächtungsmagie

Seit im Jahre 1926 KURT SETHE in seiner Studie „Die Ächtung feindlicher Fürsten, Völker und Dinge ...“ die Texte eines großen Konvoluts hieratisch beschrifteter Tonscherben, die in Luxor für das Berliner Museum angekauft wurden, bekannt gemacht hat, ist der Begriff der Ächtungsmagie (und damit der Ächtungstexte und Ächtungsfiguren) als ein Genre altägyptischer Magie fest etabliert. Diese Texte bieten lange Listen feindlicher Völker, Personen, imaginärer Wesen, ja feindlicher Träume und Gedanken, deren gefährliche Macht durch den Zauber gebrochen werden sollte. Mit George Poseners maßgeblichen Studien (insbes. POSENER 1940) traten dabei vor allem die Namen fremder Völker und Fürsten als ein quasi historisch-politisches Element ins Zentrum des Interesses. Ritualtexte aus dem Tempel- und Totenkult geben regelrechte Gebrauchsanweisungen zur praktischen Anwendung dieser Ächtungsmagie in einem breiten Spektrum der Einsatzbereiche (zusammenfassend KÜHNE-WESPI 2023).

Aktuell verschiebt sich das Interesse der Forschung von zunächst rein philologischen zu anthropologisch-kulturwissenschaftlichen Fragestellungen. Hier treten die verwendeten Objekte, die rituellen Gesten, die Handlungskontexte in den Vordergrund (siehe z. B. BORRMANN 2014, FINLAYSON 2020, KÜHNE-WESPI 2020 und die Beiträge in KÜHNE-WESPI / QUACK 2024). Aber dabei steht ein fundamentales Problem im Weg. Die weitaus meisten Ächtungsfiguren und Objekte mit Ächtungstexten stammen aus unbekannten Zusammenhängen. Teils kommen sie aus dem Handel und irregulären Grabungen, teils aus gestörten oder

schlecht beobachteten und mangelhaft dokumentierten Grabungsbefunden. Vor diesem Hintergrund ist die Entdeckung eines neuen, ungestörten Ritualdepots in Dahschur von besonderer Bedeutung (im Detail zu diesem Fundkomplex SEIDLMAYER i. Dr.).

Die Nekropole von Dahschur

Das Pyramidenfeld von Dahschur ist als südlichster der memphitischen Residenzfriedhöfe des Alten Reiches durch die beiden Pyramiden des Snofru, die Knickpyramide und die Rote Pyramide, einer der prominenten archäologischen Plätze Ägyptens. Weniger auffallend als die Grabmonumente der Könige, gibt es dort jedoch auch ausgedehnte „private“ Friedhöfe, also Friedhofsbereiche mit den Gräbern hoher Amtsträger, Verwaltungsfunktionäre und ihrer Familien und Abhängigen. So liegt in der Wüstensenke östlich der Roten Pyramide das mit rund 12,5 ha Fläche und (hochgerechnet) um die 7000 Bestattungsplätzen erheblich ausgedehnte Gräberfeld der Pyramidenstadt der Roten Pyramide, deren Lage am Fruchtländrand in der Nachbarschaft ebenfalls identifiziert werden konnte.

In diesem Friedhof fanden zwischen 2002 und 2007 unter der Leitung von Nicole Alexanian substanzielle Ausgrabungen statt, in denen dicht mit Mastaba-Gräbern aus Schlammeiegeln belegte Flächen Einblicke in den Charakter dieser Bestattungsgemeinschaft eröffneten (ALEXANIAN / BECKER / MÜLLER / SEIDLMAYER 2006). Diese Grabungen wurden in den Jahren 2022 bis 2024 nochmals aufgenommen, um differenziertere Daten zur sozialen und chronologischen Struktur zu gewinnen (SEIDLMAYER 2024).

Die Grabanlage DAM20-7

Bei diesen neuerlichen Ausgrabungen wurden die Reste einer großen Mastaba-Anlage gefunden (Abb. 1). Zwar sind nur die untersten Ziegellagen des Bauwerks erhalten, doch zeigen die Größe (15,85 x 8,4 m) und Reste reliefierter Kalksteinstücke, auch einer Statuette aus Diorit, dass es sich einst um ein aufwendig ausgestattetes Grab eines Mitglieds der obersten sozialen Etage auf diesem Friedhof handelte. Nach Vergleichen ist es einem hochrangigen Mitglied aus der Verwaltung der Pyramidenstadt zuzuweisen, einer Person, die für uns allerdings anonym bleibt. Der Grundriss mit einer von Osten nach Westen laufenden Kultkammer, zugänglich durch einen schmalen Korridor vor der Fassade (ein Typus, der auch sonst auf diesem Friedhof mehrfach belegt ist), erlaubt es, die Anlage in das Ende der 5. oder den Beginn der 6. Dynastie zu datieren.

Als Stätte des Opferkults, der rituellen Kommunikation mit den Toten, war die Kultkammer an ihrer westlichen Schmalwand mit einer Scheintür versehen. Diese war aus mehreren Blöcken von weißem Turah-Kalkstein zusammengesetzt und durch reichlich verwendeten Gipsmörtel zu glatter, schöner Gestalt egalisiert. Leider ist auch von dieser Scheintür nur die untere Sockelzone erhalten.

Vor der Scheintür liegt aber eine massive Opfertafel, ebenfalls aus Kalksteinblöcken, in der stilisierten Form des Schriftzeichens *hetep* „Opfer“ – also eine rechteckigen Platte, die eigentlich eine Schilfmatte darstellt, und an die mittig nach vorn (gemeint ist: darauf) gesetzt die Darstellung eines konischen Opferbrotes angefügt ist.

Das Ritualdepot

Genau in dem Winkel, den das „Opferbrot“ mit der „Matte“ an dieser Opfertafel bildet, in der nördlichen Hälfte, war der Estrichboden des Kultraumes von einer vorn und rechts unregelmäßig-rundlich begrenzten Grube durchschlagen. Nachdem die sandige Füllung darin ausgenommen war, erschienen, nur wenige Zentimeter unter dem Niveau des Fußbodens, horizontal und parallel zueinander mit den Mündungen nach Westen gelegt, zwei grob gearbeitete, spitzelliptische Tongefäße (Abb. 2) – zwei Biertöpfe des Alten Reiches, wie es sie buchstäblich tausendfach in den Siedlungen, aber auch als Opfergefäße in den Gräberfeldern der Zeit gibt; eine sehr spezielle Keramiksorte, deren Herstellung auch in den Gräberbildern im Kontext der Brauerei anschaulich gezeigt wird.



Abb. 2: Das Ritualdepot in der Grube vor der Opfertafel der Mastaba DAM20-7, © DAI Kairo, Foto: A. Eller.



Abb. 1: Panoramaansicht der Reste der Mastaba DAM20-7 in Dahschur, © DAI Kairo, Foto und Grafik: S. Seidlmayer.



Abb. 3: Die Datumsaufschrift auf dem einen der beiden Biertöpfe; links ist auch das kreisrunde Loch in der Gefäßschulter sichtbar, © DAI Kairo, Foto und Grafik: S. Seidlmayer.

Diese beiden Gefäße wurden behutsam aus der Grube gehoben, und dabei zeigte es sich, dass in beide in Höhe der Gefäßschulter jeweils ein kreisrundes Loch von knapp 2 cm Durchmesser eingebracht war (Abb. 3). Dabei waren die Töpfe so gebettet, dass diese Löcher nach unten zeigten. Das eine der Gefäße trug eine hieratische Aufschrift in schwarzer Tusche. Verschlössen waren die beiden Töpfe nicht, wobei allerdings nicht auszuschließen ist, dass einst über ihre Mündungen ein Stück Stoff gebunden war, aber davon ist nichts erhalten. Durch die offenen, unter den Rand der Opfertafel geschobenen Mündungen konnte im Laufe der mehr als 4000 Jahre, in denen die Töpfe im Boden lagen, das sandige Material der Umgebung einsickern.

Beim sorgfältigen Leeren der Gefäße stellte sich heraus, dass sie fünf beschriftete Tonfiguren enthielten, vier in dem einen, eine einzelne in dem anderen Gefäß.

Die Ächtungsfiguren

Auf den ersten Blick scheint das Wort „Figuren“ etwas hoch gegriffen, denn es handelt sich einfach um rechteckige Plättchen aus ungebranntem Nilschlamm (rund 2 x 5 cm groß und 6–7 mm dick), die an der einen Schmalseite, mittig, zapfenartig eingekniffen sind. Auf die Rückseite ist in der Achse und jeweils über der Mitte ein Tonklümpchen aufgeklebt und als Öse horizontal durchgestochen (Abb. 4).

So wenig augenscheinlich dies ist, so ist doch im Vergleich der vielen Zauberfiguren, die es gibt, eindeutig, dass es sich hier wirklich um die minimalistisch reduzierte Form der kanonischen Darstellung eines knienden, gefesselten Gefangenen handelt, wie man sie aus vielen Zusammenhängen kennt (vgl. etwa POSENER 1940, Frontispiz): Die Platte repräsentiert den Körper, der Zapfen den Kopf und die Öse auf der Rückseite die gefesselten Arme.

Vielleicht waren die Figuren durch diese Ösen tatsächlich mit einer dünnen Schnur gefesselt oder, und der Gedanke liegt eigentlich nahe, auf eine solche Schnur gefädelt und zusammengebunden, wie ja manchmal in monumentalen Darstellungen Feinde so zusammengebunden gezeigt werden. Aber erhalten ist von einer solchen Schnur nichts.

Überhaupt bestand das Ritualdepot nur aus den beiden Gefäßen und den Figuren; aus nichts sonst, wobei allerdings Objekte aus organischem Material unter den gegebenen Bedingungen auch nicht erhalten wären.

Die Aufschriften

Teil des rituellen Akts, dessen Reste hier erhalten sind, war es auch, den einen Behälter und die Figuren mit Aufschriften zu versehen.

Auf den einen Biertopf ist, mit Binse und schwarzer Tusche ausgeführt, in großen Schriftzeichen und in

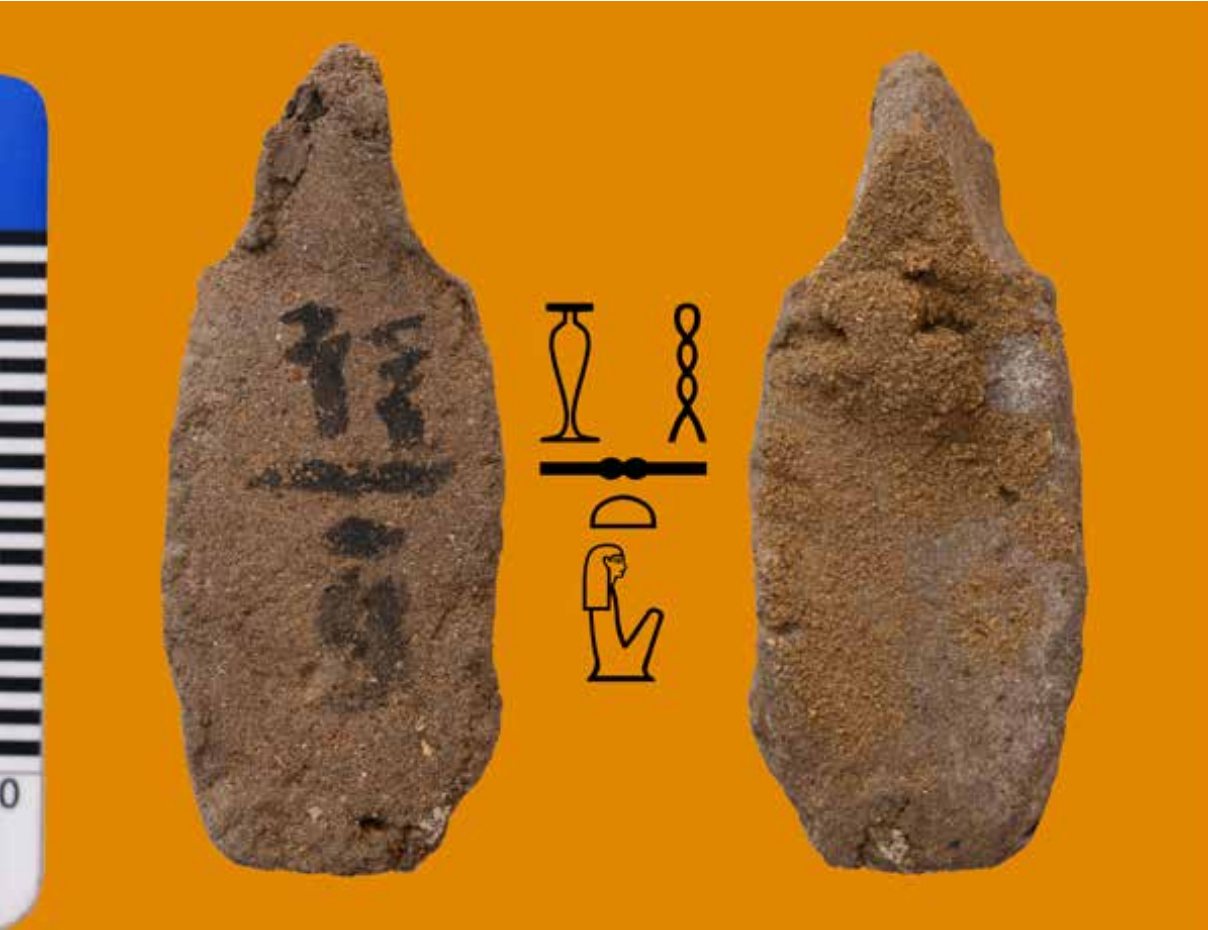


Abb. 4: Eines der fünf Ächtungsfigürchen, Vorder- und Rückseite, auf der Vorderseite die Aufschrift „Heset“, © DAI Kairo, Foto und Grafik: S. Seidlmayer.

althieratischem Duktus ein Datum aufgeschrieben, das leider zum Ende der Zeile hin undeutlich wird: „Jahr des achten Males (der Steuerzählung), dritter Monat der Überschwemmungsjahreszeit, Tag [...]“. Das ist wohl das Datum, zu dem das Ritual ausgeführt wurde, wobei uns verborgen bleibt, welche Bedeutung der genaue Zeitpunkt dafür hatte.

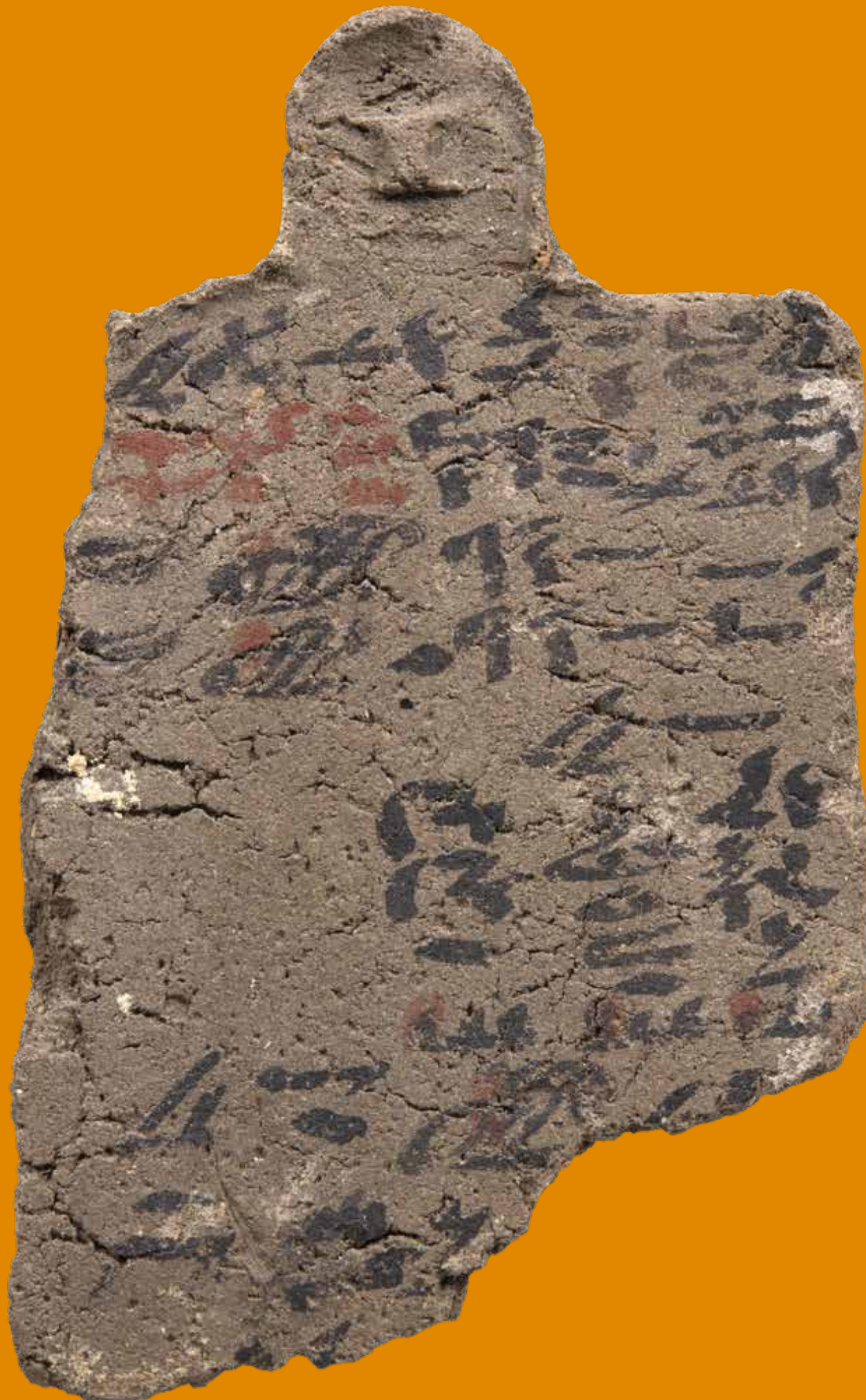
Der Name des Königs, auf dessen Regierung das genannte Jahr zu beziehen ist, war nicht genannt. Unter den Herrschern der 6. Dynastie kämen vielleicht schon Teti, jedenfalls Pepi I. und Pepi II. in Betracht, wobei auch der späteste mögliche Termin noch vor dem letzten Drittel der 6. Dynastie läge. Ein Ansatz noch im Ende der 5. Dynastie wäre vielleicht weniger wahrscheinlich, wenn auch nicht ausgeschlossen.

Die Figuren sind auf ihrer Vorderseite, ebenfalls in einer vertikalen Zeile, mit dem Namen jeweils einer Person beschriftet. Diese Aufschriften sind, vielleicht sogleich, wenn die Figuren frisch und noch feucht deponiert wurden, vielleicht auch erst im Laufe der

Lagerung, teilweise mit Sand verklebt und verwischt. Zwei Figuren (sie waren auf die beiden Gefäße verteilt) tragen den weiblichen Namen Heset, eine dritte den ähnlichen Namen Heset. Die beiden verbleibenden Figuren tragen die Namen nubischer Männer: „der Metjenet Sohn Idu“ und „Muhetj, Kind (?) der Pases“, wobei im letzten Fall der Zusatz „Kind (?) der Pases“ auffallenderweise in roter Tusche geschrieben wurde. Dass es sich hier um Nubier handelt, ist an der sprachlichen Form der Namen, im ersten Fall dem Namen der Mutter zu erkennen (denn Idu ist ein gebräuchlicher ägyptischer Name). Die Einzelheiten der Lesung und des Verständnisses werden an anderer Stelle erörtert (SEIDLMEYER i. Dr.).

Vergleiche

Dieser Neufund schließt eng an schon länger bekanntes Material aus der weitläufigen memphitischen Nekropolenregion an. Sogleich fällt die Ähnlichkeit zu vier umfangreichen Fundkomplexen aus dem Friedhof von Giza ins Auge (ABU BAKR / OSING 1973, OSING 1976, KÜHNE-WESPI 2023, Seite 288–293).



Sie bestehen aus einer enormen Zahl, insgesamt über 400, von Namensfigürchen, die ganz denen aus Dahschur gleichen und die ebenfalls in spitzelliptischen Biertöpfen verpackt waren. Auch sie sind überwiegend mit nubischen Personennamen beschriftet. Zusätzlich gibt es hier jedoch auch große, tafelförmige Figuren, auf denen ein textueller Vorläufer der späteren Listen fremder Völker (hier noch beschränkt auf nubische Regionen) notiert ist, sowie eine unbeschriftete, aus Nilschlamm geknetete und weniger rigoros stilisierte Figur. Diese vier Komplexe wurden, das geht aus den dort ebenfalls vorliegenden Datierungen auf den Behältergefäßen hervor, über einen Zeitraum von 55 Tagen in einer Diagonale quer über den Friedhof deponiert. Allerdings sind die Fundsituationen, soweit sie beobachtet werden konnten, eindeutig nicht, wie in Dahschur, an die Kultstellen, oder überhaupt an bestimmte Grabanlagen gebunden.

Ähnliche Namensfigürchen gibt es auch aus anderen Funden, so einem gestörten, vielleicht umgelagerten Fundkomplex in Saqqara und mehreren leider noch unpublizierten Gruppen. In der Summe belegen diese Funde die Regelmäßigkeit, mit der solche Ächtungsrituale im späteren Alten Reich in der memphitischen Nekropole durchgeführt wurden, und den standardisierten Charakter der Prozedur.

Ein wirklich frappierender Bezug ergibt sich jedoch zu zwei großen, tafelförmigen Ächtungsfiguren, die vor geraumer Zeit aus dem Handel in das Staatliche Museum Ägyptischer Kunst gelangt sind (WIMMER 1993, GRIMM / SCHOSKE 2002, Seite 63–64) (Abb. 5) und denen noch zwei praktisch identische Stücke, heute in Barcelona und in einer Privatsammlung, anzuschließen sind (ESPINEL 2013, KÜHNE-WESPI 2023, Seite 298). Die Aufschriften dieser Figuren enthalten ebenfalls eine Liste nubischer Völker wie die großen Figuren der Giza-Funde, vor allem aber nennen sie in der Einleitungspassage zwei nubische Männer – und es sind genau dieselben Personen, die auf den neuen Namensfiguren aus Dahschur erscheinen!

Antworten – und Fragen

Der neue Fundkomplex aus Dahschur verspricht Antworten auf Forschungsfragen, die im Raume stehen – aber, wie es so geht, wirft er auch neue Fragen auf – und beides ist nicht leicht zu trennen.

Offensichtlich gehören der Fund aus Dahschur und die Figuren in München, Barcelona und der Privatsammlung zusammen. Heißt das, dass die vier großen Figuren ursprünglich auch aus Dahschur kommen? Tatsächlich gibt es vor der Opfertafel in Mastaba DAM20-7 auch südlich des „Opferbrotes“ eine ähnliche Grube, die wir aber leer vorfanden; und abgesehen davon gab es in unseren Grabungsflächen Störungsgruben, aus denen diese Figuren prinzipiell stammen könnten. Andererseits zeigen die Fundgruppen aus Giza auch, dass die Komponenten eines zusammenhängenden Ritualvorgangs zeitlich über Wochen, räumlich über erhebliche Distanzen getrennt sein können. Und wie wäre ein solcher mehrphasiger Ritualzusammenhang vorzustellen?

Das führt zu der grundsätzlicheren Frage nach dem Funktionskontext des Ächtungsrituals. Die Nennung fremder Völker auf den Figuren ließ die Ägyptologie vielfach an einen staatlichen Kontext der Rituale im Sinne einer „magischen Außenpolitik“ denken, und die Zeugnisse für Ächtungsrituale aus dem Kontext der nubischen Festungen des Mittleren Reiches (in Verbindung mit dem in diesem Sinne sehr expliziten Text des Papyrus Jumilhac, VANDIER 1961, Seite 130) können einem solchen Gedanken weiter Nahrung geben. Aber passt der sehr überschaubare und eng an eine private Grabanlage gebundene Fundzusammenhang aus Dahschur wirklich in eine solche Deutung? Und Gelegenheit zum Kontakt mit Nubiern, auch, wie wir wissen, konflikthaften Kontakt, gab die Ansiedlung nubischer Söldner im Umfeld der Hauptstadt und, belegtermaßen, direkt bei Dahschur. Das Element des Fremden verweist also keineswegs *per se* in die Sphäre des Staates.

Abb. 5: Die eine der beiden großen Ächtungsfiguren des SMÄK, auf denen in den ersten beiden Textzeilen dieselben nubischen Personen genannt werden, die auch auf den Namenstäfelchen aus Dahschur vorkommen, © SMÄK, ÄS 7123, Foto: Roy Hessing.

Die Bindung des Ritualdepots in Dahschur an ein bestimmtes Grab, noch dazu an eine hochsignifikan-te Stelle, die Scheintür, die den Punkt des Ritu-alkontakts zwischen Lebenden und Toten markiert, verdient besondere Hervorhebung. Zwar kommen viele Funde von Ächtungsfiguren aus Friedhöfen, aber unser Fund aus Dahschur ist tatsächlich der erste und bislang einzige, der in konkretem Kontakt zu einer Kultstelle steht. Sonst stehen die Funde gar nicht im Zusammenhang mit einer Grabanlage oder sind wesentlich später als diese. Deshalb muss man überlegen, ob der Fund im Zusammenhang des Totenrituals steht, wie Texte ja Ächtungsrituale in diesem Kontext gesichert nennen (ASSMANN 1994, WILLEMS 2001). Freilich, um wirklich als konsistente Komponente des Totenri-tuals gelten zu können, sind Ächtungsdepots viel zu selten.

Schließlich ist ein medizinisch-magischer Kontext in Betracht zu ziehen. Totengeister, ausländische Dämoninnen sind z. B. in den „Zaubersprüchen für Mutter und Kind“ als feindselige, Krankheit verursachende Wesen bekannt, gegen die sich magische Abwehr richtete (YAMAZAKI 2003, Seite 59–60). Der Friedhof wäre als Ort des Kontakts zu dieser Welt der Geister zur Bestattung der thera-peutischen Zauberdinge gewählt worden.

Fast genau hundert Jahre ist es her, seit Kurt Sethe den altägyptischen Ächtungszauber erkannt und bekannt gemacht hat, und noch immer geben neue und neuartige Funde der Forschung frische, auch überraschende Impulse. Selbst lang bekanntes Material ist noch nicht vollständig publiziert; von nicht wenigen Fund-komplexen weiß man, die noch ganz unveröf-fentlicht sind; und neue Grabungen erschließen immer wieder neue Aspekte. Das ist die Faszination der Ägyptologie. Wenn wir heute Fragen in der Schwebe lassen, dann in der Vorfreude auf die Forschungsarbeit, die uns den Antworten näherbringt – und neuen Fragen.

Danksagungen: Mein Dank gilt der ägyptischen Antikenbehörde für die Erlaubnis zur Durchfüh-rung der Grabungen in Dahschur und den Mit-gliedern des Inspektorats Dahschur für ihre stete Unterstützung. Weiter bin ich dem Grabungsteam, Audrey Eller, Anna Grünberg, Matthieu Götz, Beka Tcharbadze und dem Restaurator Erico Peintner für ihren Einsatz herzlich verbunden ■

Literaturverzeichnis:

ABU BAKR / OSING 1973
Abu Bakr, A. M. / Osing, Jürgen, Ächtungstexte aus dem Alten Reich, in: MDAIK 29, 1973, 97–133.

ALEXANIAN / BECKER / MÜLLER / SEIDLMAYER 2006
Alexanian, Nicole / Becker, Helmut / Müller, Matthias / Seidlmayer, Stephan J., Die Residenznekropole von Dahschur. Zweiter Grabungsbericht, in: MDAIK 62, 2006, 7–41.

ASSMANN 1994
Assmann, Jan, Spruch 23 der Pyramidentexte und die Ächtung der Feine Pharaos, in: C. Berger / G. Clerc / N. Grimal (Hg.), Hommages à Jean Leclant 1, BdÉ 106.1, le Caire 1994, 45–59.

BORRMANN 2014
Borrmann, Linda, Form follows function: der Zeichencharakter der altägyptischen Ächtungsfigu-ren, in: Neunert, Gregor / Verbovsek, Alexandra / Gabler, Kathrin (Hg.), Bild: Ästhetik – Medium – Kommunikation. Beiträge des dritten Münchner Arbeitskreises Junge Ägyptologie (MAJA 3), 7. bis 9.12.2012, Wiesbaden 2014, 103–117.

ESPINEL 2013
Espinel, Andrés Diego, A newly identified Old Kingdom execration text, in: Frood, Elizabeth / McDonald, Angela (Hg.), Decorum and experience. Essays in ancient culture for John Baines, Oxford 2013, 26–33.

FINLAYSON 2020
Finlayson, Tori L., Bound within a box: Examination of execration figurines of the Egyptian Museum in Cairo, in: JEA 106, 2020, 59–74.

GRIMM / SCHOSKE 2002
Grimm Alfred /Schoske, Sylvia, Stimmen vom Nil. Altägypten im Spiegel seiner Texte, München 2002.

KÜHNE-WESPI 2020
Kühne-Wespi, Carina, Unsterbliche Feinde: Zur Frage der Form und des Formenspektrums von Ächtungsfiguren, in: Verbovsek, Alexandra / Serova, Dina / Backes, Burkard / Götz, Matthiue W. (Hg.), (Un)Sterblichkeit. Schrift – Körper – Kult, BAJA 9, Wiesbaden 2020, 117–134.

KÜHNE-WESPI 2023
Kühne-Wespi, Carina, Ägyptische Ächtungsfiguren und Ächtungslisten im Wandel der Zeit, Philippika Altertumswissenschaftlich Abhandlungen 168, Wiesbaden 2023.

KÜHNE-WESPI / QUACK 2024
Kühne-Wespi, Carina / Quack, Joachim F. (Hg.), Ancient Egyptian rituals against enemies, Orienta-lische Religionen in der Antike, Tübingen 2024.

OSING 1976
Osing, Jürgen, Ächtungstexte aus dem Alten Reich (II), in: MDAIK 32, 1976, 133–170.

POSENER 1940
Posener, G., Princes et pays d’Asie et de Nubie: textes hiératiques sur des figurines d’envoûtement du Moyen Empire, Bruxelles 1940.

SEIDLMAYER 2024
Seidlmayer, Stephan J., Ausgrabungen im Fried-hof der Pyramidenstadt der Roten Pyramide in Dahschur. Die Arbeiten der Jahre 2022–2024, in: DAI e-Forschungsberichte 2024 Fasc. 2, https://doi.org/10.34780/zsyqpt97.

SEIDLMAYER i. Dr.
Seidlmayer, Stephan J., Ein neues Depot von Äch-tungsfiguren des Alten Reiches in Dahschur, in: MDAIK 80, 2024, i. Dr.

SETHE 1926
Sethe, Kurt, Die Ächtung feindlicher Fürsten, Völker und Dinge auf altägyptischen Tongefäßscherben des Mittleren Reiches: nach den Originalen im Berliner Museum. Abhandlungen PAW 1926 (5). Berlin 1926.

VANDIER 1961
Vandier, Jacques, Le Papyrus Jumilhac, Paris 1961.

WILLEMS 2001
Willems, Harco, The social and ritual context of a mortuary liturgy of the Middle Kingdom (CT spells 30–41), in: Willems, Harco (Hg.), Social aspects of funerary culture in the Egyptian Old and Middle Kingdoms, OLA 103, Leuven 2001, 253–372.

WIMMER 1993
Wimmer, Stefan, Neue Ächtungstexte aus dem Alten Reich, in: Biblische Notizen 67, 1993, 87–101.

OBJEKTE

DIE BEMALTEN FUSSBODENFRAGMENTE GL. 74 SYNTHESE EINER BACHELORARBEIT

IULIA COMȘA

Fährt man nach Ägypten, besichtigt man in der Regel die bekanntesten Sehenswürdigkeiten, die das Land zu bieten hat, angefangen mit den Pyramiden und dem Tempelareal von Karnak bis hin zu den Gräbern im Tal der Könige. Beschäftigt man sich aber näher mit diesen Zeugnissen der altägyptischen Kultur, wird man wahrscheinlich auch auf Grabanlagen von wichtigen Beamten, wie die aus Theben-West oder Beni Hassan, stolpern oder sogar auf die Ruinen der Stadtanlage des Sonnenkönigs von Tell el-Amarna. Dabei ist allerdings festzustellen, dass diese Strukturen in ihren Funktionsweisen kaum Variation anbieten. Denn zumeist handelt es sich um die Überreste von Tempeln und Gräbern. Es stellt sich die Frage: Wo sind denn die prächtigen Paläste der Pharaonen geblieben, die mit denen ihrer Zeitgenossen aus Kreta oder Ninive konkurrieren konnten? Leider stehen heutzutage diese sogenannten „Großen Häuser“ der Pharaonen aufgrund ihres verfallenen Zustands nicht allzu sehr im Fokus des öffentlichen Interesses. Dies ist darauf zurückzuführen, dass sie zur Zeit ihrer Entstehung nicht als „Häuser der Ewigkeit“ betrachtet wurden, wie etwa die Tempel und Gräber, und dementsprechend nicht aus dauerhaftem Stein, sondern nur aus Lehmziegel erbaut wurden. Wandfundamente dieser Anlagen und reliefierte oder bemalte Fragmente, die einst die Hallen der Könige ausgeschmückt haben, sind die einzigen Beweise dafür, dass es sie gab. Dafür muss man aber nach diesen Beweisen suchen, welche mittlerweile in viele Museen diesseits und jenseits des Atlantiks verstreut sind.

Gerade diese Frage nach dem Verbleib jener Überreste beschäftigte mich, als ich bei einem Besuch im Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst in München

mehrere Fragmente eines bemalten Fußbodens entdeckte. Diese aus dem Palast Amenophis III. aus Malqata stammenden Bruchstücke sind jetzt im Museum unter der Inventarnummer Gl. 74 zu finden. Die aktuelle Zusammensetzung der Gruppe besteht aus vier Fragmenten, die vor 1987 mit dieser Nummer inventarisiert wurden (Abb. 1), ursprünglich aber wurde unter derselben Inventarnummer ein anderes Bruchstück ausgestellt, und zwar handelte es sich um ein Fragment, das durch Kriegseinwirkung verloren gegangen ist (Abb. 2; GRIMM 2013, 30). Dieser Umstand weckte mein Interesse, diese Objekte und ihre Erwerbsgeschichte genauer zu untersuchen. Dies erfolgte anhand von drei Arbeitsschritten, angefangen mit einer Analyse des Palastes selbst hinsichtlich seiner Ausgrabungsgeschichte und seines Dekorationsprogrammes (Fußboden-, Wand- und Deckenmalerei). Danach erfolgte ein Vergleich der Münchner Fragmente mit anderen Beispielen bemalter Fußbodenfragmente aus dem gleichen Königspalast, bevor schließlich der Versuch einer Rekonstruktion der Erwerbsgeschichte anhand der vorhandenen und publizierten Informationen unternommen werden konnte.



Abb. 2: Darstellung einer Uferszene, Fußbodenbemalung, Raum E des Königspalastes, Malqata, aus: RANKE 1936, Taf. 257.



Abb. 1: Darstellung einer Teichszene, Fußbodenbemalung, Raum E des Königspalastes, Malqata, © SMÄK, Gl. 74a–d, Foto: Marianne Franke.

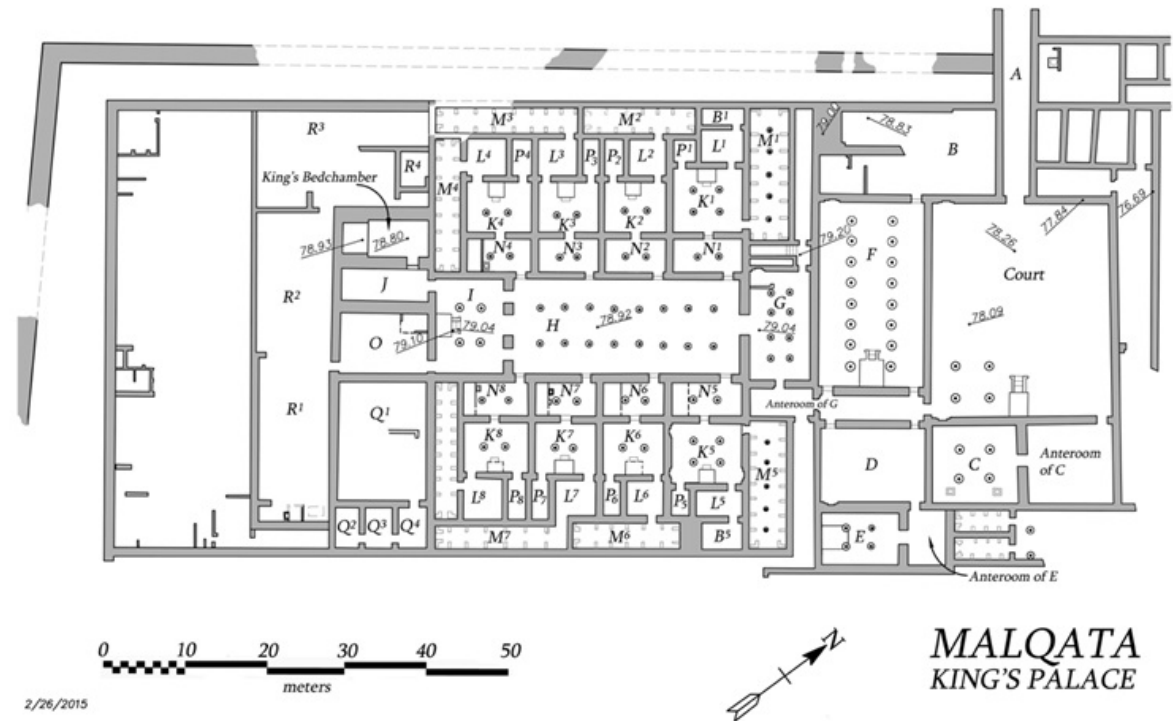


Abb. 3: Plan des Königspalastes von Malqata, aus: LACOVARA / WINKELS 2018, 152, Fig. 3, © Joint Expedition to Malqata, Zeichnung: Andrew Boyce.

Der Palast Amenophis III. aus Malqata

Das als Malqata oder Malkata bekannte Areal war eine Stadtanlage, die während der Regierungszeit von Amenophis III. (Neues Reich, 18. Dynastie, 1390–1353 v. Chr.) gebaut wurde. Die Stadt wurde auf fast unbebautem Land auf dem thebanischen Westufer, südlich von Medinet Habu, vermutlich als Residenzstadt des Königs im Vorfeld für seine Sed-Feste errichtet und enthielt mehrere sakrale und profane Gebäudekomplexe, zu denen auch die Wohnbezirke des Königs und der Königsfamilie gehörten (LACOVARA 1994, 8–10).

Die Freilegung der Stadtanlage erfolgte durch sechs Ausgrabungsprojekte (LACOVARA / PATCH / ROEHRIG 2012, 79–81), angefangen im 18. Jh. durch Georges Daressy (1888–1889; DARESSY 1903) und im 19. Jh. durch Robb de Peyster Tytus (1901–1903; TYTUS 1903) fortgesetzt. Weitere Kampagnen erfolgten durch das Metropolitan Museum of Art New York (1910–1920), das University Museum der University of Pennsylvania (1971–1977), die Waseda University (1971–1979; 1985–1988; NAKAGAWA / NISHIMOTO 1993) und letztendlich durch das Metropolitan Museum of Art mit dem Carlos Museum of Emory University Atlanta (seit 2008; LACOVARA / WINKELS 2018, LACOVARA / PATCH / ROEHRIG 2021). Der erste ausgegrabene Gebäudekomplex der Stadt war der Königspalast (Abb. 3), eine der ältesten Strukturen des Stadtareals, errichtet entlang einer nordöstlich-südwestlichen Achse, mit einer Größe von circa 130 x 60 m, umgeben von einer Umfassungsmauer im westlichen und südlichen Teil (TYTUS 1903, 12). Schon

bei den Ausgrabungskampagnen von Tytus wurden den Raumeinheiten des Palastes ein Nummerierungssystem zugeteilt, das in den folgenden Kampagnen weiterentwickelt wurde (TYTUS 1903, 11, LACOVARA / WINKELS 2018, 152).

Architektonisch handelt sich bei der Palastanlage um eine Lehmziegelkonstruktion, bei deren Aufbau Schlammörtel, Holz und Stein benutzt wurden (TYTUS 1903, 12) und die Fußböden, Wände und manche Decken des Palastes mit einem Lehmputz überzogen und bemalt wurden. Im Falle der Böden wurde über diesen Lehmputz eine dünne weißfarbige Putzschicht, bestehend aus Gips und Kalk (Gipsstuck), gezogen, auf der mittels Farbpigmenten Bemalungen aufgetragen waren, während die Bemalung der Wände und der Decken direkt auf dem braunen Verputz erfolgte (LACOVARA / WINKELS 2018, 160). Die Farbpigmente wurden sowohl auf trockenem Hintergrund (a-secco-Technik) als auch auf feuchten Hintergrund (a-fresco-Technik) aufgetragen, deswegen kommt es insbesondere im Falle der Fußböden zu Überlappungen der Farbstriche (LACOVARA / WINKELS 2018, 166).

Funktionell kann man den Palast in drei Einheiten unterteilen: einen Empfangsbereich mit offenen Höfen und Audienzräumen im Norden der Anlage, einen Wohnbereich mit mehrfachen Wohneinheiten in der Mitte der Anlage und einen Privatbereich des Königs. Bezüglich ihrer Bemalung treten manche

Audienzräume und die Privatbereiche des Königs und seiner Familie (der sogenannte „Harem“, LACOVARA 1994, 16) hervor, wie zum Beispiel der kleine Audienzsaal (Raum E), der große Audienzhof (Raum F), der Bankettsaal (Raum H), das Schlafzimmer des Königs und manche Räume der Haremswohnungen des Palastes. Letztere bestanden in der Regel aus jeweils vier Kammern – Badezimmer, Audienzraum, Schlafzimmer und Lagerraum (mit der Nummerierung N, K, L, M).

Dekorationsprogramm

Zum Dekorationsprogramm des Palastes gehörten zusätzlich zu den Malereien auch bemalte rundplastische Elemente aus Schlammörtel in Form von Rundstab und Hohlkehle (LACOVARA / WINKELS 2018, 156), bemalte Holzstrukturen wie etwa Säulen, Kapitelle in Form von Lotosblüten (TYTUS 1903, 20), Baldachine oder Fenstergitter und vermutlich Fayanceeinlagen. Im Rahmen meiner Bachelorarbeit wurden aber nur die Malereien vorgestellt, die zum Vergleich mit den Münchner Fragmenten dienen, insbesondere die bemalten Fußbodenfragmente aus Kairo (Egyptian Museum und Grand Egyptian Museum Kairo) und New York (Metropolitan Museum of Art). Diese Malereien, in drei Kategorien (Decken, Wände und Fußböden) eingeteilt, erweisen eine Vielfalt an Motiven, die im Vergleich zu den Grabmalereien nicht von Inschriften begleitet sind.

Deckenmalereien wurden in 14 Räumen des Königspalastes entdeckt, deren guter Erhaltungszustand die Rekonstruktion von Decken mehrerer Räume ermöglichte. Ein häufig verwendetes Motiv, eine Mischung aus Rosetten und geometrischen Formen (Abb. 4), kommt mehrfach in verschiedenen Räumen des Palastes vor. Weitere Motive sind Darstellungen der Göttin Nechbet in Geierform mit ausgestreckten Flügeln (Abb. 5), kombiniert mit geometrisch-floralen Motiven als Randmuster und Naturdarstellungen von fliegenden Vögeln (Abb. 6), vermutlich auf einem Himmelshintergrund dargestellt, sowie dem Abbild einer Weinrebe.



Abb. 4: Kompositmuster mit Spiralen, Rosetten und Bukranien, Deckenbemalung, Raum J des Königspalastes, Malqata, © Metropolitan Museum of Art, [11.215.451], <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544502> <14.04.2025>.

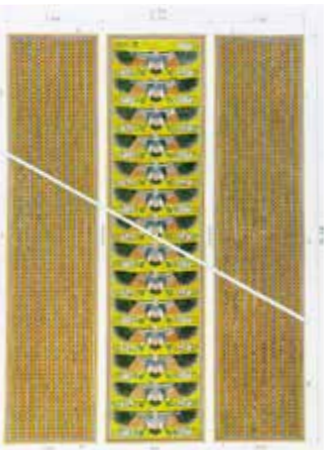


Abb. 5: Darstellungen der Geiergöttin Nechbet, Deckenbemalung, Raum H des Königspalastes, Malqata, aus: NAKAGAWA / NISHIMOTO 1993, Pl. 13, Zeichnung: Shin-ichi Nishimoto.



Abb. 6: Darstellung von fliegenden Enten, Deckenbemalung, Raum L2 des Königspalastes, Malqata, aus: TYTUS 1903, Pl. III, Zeichnung: Robb de Peyster Tytus.

Die meisten der Wandmalereien, aus 15 Räumen des Palastes, sind vermutlich in drei aufeinanderfolgende Register eingeteilt: ein unteres und oberes Register und ein mittleres Register, bestehend aus Fresken (TYTUS 1903, 15-16). In dem unteren Register werden verschiedene geometrische, florale und hieroglyphische Motive dargestellt, während das mittlere Register figürliche Darstellungen wie Bes-Figuren, Frauenfiguren und Darstellungen des sitzenden Königs wie auch von Gefangenen



Abb. 7: Darstellungen von Scheintüren mit sa und anch-Zeichen, Wandbemalung, Schlafzimmer des Königs, Königspalast, Malqata, aus: LACOVARA / WINKELS 2018, 153, Fig. 4a.

und der Jagd enthält (TYTUS 1903, 15-18). Typisch für den unteren Register ist folgendes Motiv: Bildeinheiten von Scheintüren (Palastfassaden) zwischen abwechselnden s3- und 3nh-Darstellungen, auf nb-Körper angeordnet (Abb. 7, LACOVARA / WINKELS 2018, 153, 155), mit einer Basis bestehend aus einem Wellenmuster (stellt vermutlich eine Seilreihe dar, die zur Befestigung von farbigen Matten diente). Das obere Register, wovon es nur einen Beleg gibt, ist mit Früchten, floralen und geometrischen



Abb. 8: Darstellungen von Lotosblüten, Alraunenfrüchten und Weintrauben, Wandbemalung, Raum F des Königspalastes, Malqata, aus: TYTUS 1903, Pl. IV, Fig. 3, Zeichnung: Robb de Peyster Tytus.

Abb. 9: Florale und geometrische Motive. Wandbemalung (Pfeiler). Raum K4 des Königspalastes, Malqata, aus: TYTUS 1903, Pl. IV, Fig. 1, Zeichnung: Robb de Peyster Tytus.

Motiven dekoriert (Abb. 8). Die Bemalung der Pfeiler erfolgt durch Farbleisten und Darstellungen von floralen Motiven (Abb. 9). Die Bemalung der Abstützungen für Holzbänke oder -regale erfolgt durch Darstellungen von Tieren, Pflanzen und Früchten (Abb. 10-13, TYTUS 1903, 22, WINLOCK 1912, 186).

Insgesamt können in vier Räumen Bodenmalereien nachgewiesen werden (Raum C, E, F und H). Die vorkommenden Themen sind die einer Teichszene und von gefesselten Fremdländern. Die Darstellungen der Fremdländer, Asiaten und Nubier, befanden sich auf Treppen vor mit Baldachinen besetzten Thronpodesten, die in den Audienzräumen des Königs (Raum F, E und H) situiert waren (TYTUS 1903, 17). Die Teichdarstellungen befanden sich in den Räumen E und wohl auch H (Bankettsaal) (LACOVARA 1994, 14, 16). Ursprünglich war in der Mitte der Räume ein viereckiger Teich abgebildet,



Abb. 10: Darstellung eines springenden Kalbs, Wandbemalung, Raum M3 oder M4 des Königspalastes, Malqata, © Metropolitan Museum of Art, (11.215.453), <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544503> <14.04.2025>.



Abb. 12: Darstellung eines Stieres/Ochsen, Zeichnerische Rekonstruktion des Fragmentes JE 43209 (Egyptian Museum Cairo). Wandbemalung, Raum M1 des Königspalastes, Malqata, © Metropolitan Museum of Art, (30.4.133), Zeichnung: William J. Palmer-Jones, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/557751> <14.04.2025>.



Abb. 11: Darstellung eines Korbs mit Früchten, Wandbemalung, Raum M3 oder M4 des Königspalastes, Malqata, © Metropolitan Museum of Art, (11.215.454), <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544504> <14.04.2025>.



Abb. 13: Darstellung einer Papyrusstaude, Zeichnerische Rekonstruktion des Fragmentes JE 43210 (Egyptian Museum Cairo), Wandbemalung, Raum M1 des Königspalastes, Malqata, © Metropolitan Museum of Art, (30.4.132), Zeichnung: William J. Palmer-Jones, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/557750> <14.04.2025>.



Abb. 14: Darstellung einer Uferszene. Einfassungstreifen der Fußbodenbemalung. Raum H des Königspalastes, Malqata. Egyptian Museum Cairo TR 3.5.27.5, SR 4/11704, © MUDIRA Datenbank, UNI DIA Verlag München, Bild ID UDV_32253.



Abb. 15: Darstellung einer Uferszene. Einfassungstreifen der Fußbodenbemalung. Raum E des Königspalastes, Malqata, © Metropolitan Museum of Art, (MMA 20.2.2), <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/548432> <14.04.2025>.

der Lospflanzen, Fische und verschiedene Wasservögel (vermutlich Enten) beherbergte. Der Rand des Teiches war durch einen Streifen abgegrenzt (Uferszene), der mit Abbildungen von unterschiedlichen Vögeln (Enten) inmitten von Stauden verschiedener Pflanzen (Papyruspflanzen, Lospflanzen und vermutlich das Zottige Weidenröschen) gestaltet war. Diese Vögel waren fliegend, landend oder stehend dargestellt.

Da es sich auch bei den Münchner Fragmenten offensichtlich um eine Darstellung eines solchen Teiches handelt, soll dieser Szene auch mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden. Es ist bekannt, dass die bemalten Fußböden während der ersten zwei Ausgrabungsprojekte durch Daressy und Tytus freigelegt wurden, während weitere kleinere Fragmente infolge des aktuellen Projektes (LACOVARA / WINKELS 2018, 163, 165) gefunden wurden. Deswegen sind die Publikationen von Daressy und Tytus bezüglich Malqata als die wichtigsten Informationsquellen hinsichtlich der Fußböden anzusehen, auch wenn diese lückenhaft sind. Entsprechend dieser Publikationen konnte ich Folgendes feststellen: Die Teichszene im Raum H wurde von Daressy freigelegt, und Teile davon, vier Einfassungstreifen (Uferszenen), wurden nach Kairo gebracht und befinden sich heutzutage im Egyptian Museum (Abb. 14) und im Grand Egyptian Museum Kairo (LACOVARA / PATCH / ROEHRIG 2012, 79). Zur selben Zeit hat Daressy drei Darstellungen von gefesselten Fremdländern aus dem Raum F und Raum E abgetragen, die sich nun ebenfalls im Egyptian Museum Kairo befinden. Die Teichszene im Raum E wurde erst durch Tytus freigelegt, Teile davon abgetragen (TYTUS 1903, 16) und an verschiedene Museen und Privatsammlungen aufgeteilt – ein solches Fragment befindet sich etwa im Metropolitan Museum of Art New York (Abb. 15) und stellt eine Uferszene dar. Ein weiteres Fragment mit der Darstellung eines Fisches befindet sich in Kairo im Egyptian Museum (TR 6.2.15.21, SR 4/11452). Fragmente dieser von Tytus beschriebenen Bodenbemalung sind von ihm als Aquarell (Abb. 16) und fotografisch (Abb. 17–18) dokumentiert worden.



Abb. 16: Darstellung einer Teichszene. Fußbodenbemalung. Raum E des Königspalastes, Malqata, aus: TYTUS 1903, Pl. I, Zeichnung: Robb de Peyster Tytus.



Abb. 17: Darstellung einer Uferszene. Einfassungstreifen der Fußbodenbemalung. Raum E des Königspalastes, Malqata, aus: TYTUS 1903, 16, Fig. 8.

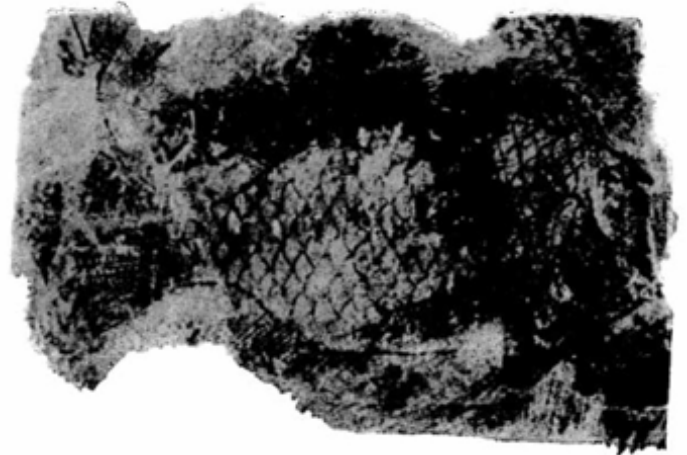


Abb. 18: Darstellung eines Fisches. Fußbodenbemalung. Raum E des Königspalastes, Malqata, aus: TYTUS 1903, 17, Fig. 9.



Abb. 19: Teichszene mit schwimmenden Wasservögeln und Lotospflanzen, Fußbodenbemalung, Raum E des Königspalastes, Malqata, © SMÄK, Gl. 74 a, Foto: Marianne Franke.



Abb. 20: Teichszene mit gleitenden Wasservögeln, Fußbodenbemalung, Raum E des Königspalastes, Malqata, © SMÄK, Gl. 74 b, Foto: Marianne Franke.



Abb. 21: Teichszene mit Fisch, Fußbodenbemalung, Raum E des Königspalastes, Malqata, © SMÄK, Gl. 74 c, Foto: Marianne Franke.



Abb. 22: Teichszene mit Lotosblüte, Fußbodenbemalung, Raum E des Königspalastes, Malqata, © SMÄK, Gl. 74 d, Foto: Marianne Franke.

Erwerbungsgeschichte der Fragmente

Wie bereits erwähnt, besteht die aktuelle Zusammensetzung der Münchner Gruppe aus vier Fragmenten, unter dessen Inventarnummer Gl. 74 ursprünglich ein anderes Bruchstück ausgestellt war.

Die Einzelfragmente werden folgendermaßen benannt: Gl. 74 ehemals (siehe Abb. 2), Gl. 74 a (Abb. 19), Gl. 74 b (Abb. 20), Gl. 74 c (Abb. 21), Gl. 74 d (Abb. 22).



Abb. 23: Aufnahme aus dem Archiv Pettendorfer um 1920, © Stadtarchiv München, Nachlass Pettendorfer, Signatur DE-1992-FS-NL-PETT2-0200.

Die interessante Erwerbungs-geschichte dieser Bruchstücke fängt 1901–1903 an, als Tytus den Königspalast von Malqata ausgrub. Da viele der Bemalungen, die während des vorherigen Ausgrabungsprojektes (1888–1889, Daressy) noch *in situ* lagen, zur Zeit des zweiten Projektes bereits zerstört waren, hat Tytus manche Fragmente in Gips gestellt und mitgenommen. 1909 wurde ein Stück davon vom Service des Antiquites de l’Egypte an Friedhelm Wilhelm Freiherr von Bissing und Gaston Camille Charles Maspero übergeben und später als Geschenk Bissings der Glyptothek München überreicht (WOLTERS 1910). Das Stück wurde ab 1909 in dem damaligen „Aegyptischen Saal“ der Glyptothek unter der Nummer 61 ausgestellt (Abb. 23). 1945 verbrannte das Stück laut einer Mitteilung des damaligen Direktors Hans Diepolder im Keller der Glyptothek und gilt seitdem als Kriegsverlust. Laut Paul Wolters [1910] war es 1901 von Tytus ausgegraben worden, weshalb der exakte Fundort des Fragmentes bekannt ist, nämlich der als Audienzsaal bezeichnete Raum E des Königspalastes. Nach der Zerstörung dieses Fragmentes (Gl. 74 ehemals) während des Zweiten Weltkrieges wurden zu einem unbekannten Zeitpunkt andere Fragmente mit der alten Inventarnummer Gl. 74 a–d inventarisiert (GRIMM-STADELMANN / GRIMM 2011, 44 f., 321, Anm. 67, 68, Abb. 24).

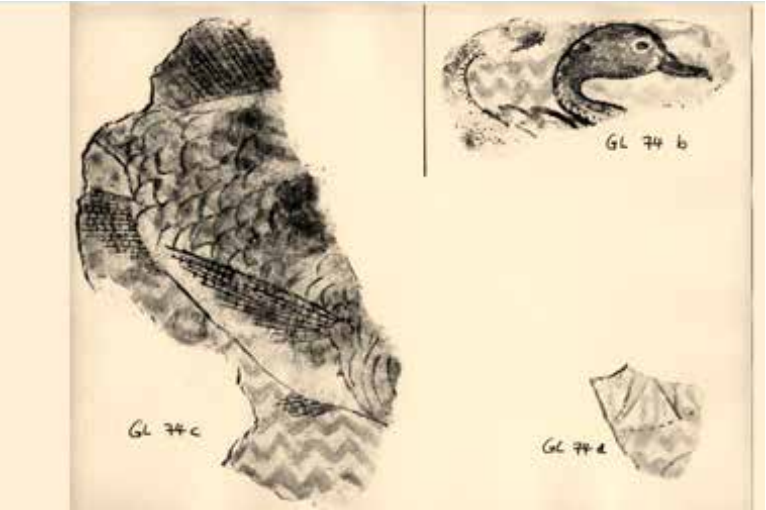


Abb. 24: Archivfoto mit Nummerierung der Fragmente Gl. 74 b, c, d, © SMÄK.

Die Erwerbungs-geschichte der aktuellen Fragmente ist schwer zu erfassen, da es keine Dokumentation zu dem Vorgang gibt. Hinzu kommt, dass die alte Karteikarte des Museums nur drei Fragmente nennt, die Montage aus dem Jahr 2011 aber vier aufweist. Das Fragment mit einer Lotosblüte (Gl. 74 d) hat auf der Karteikarte keine Erwähnung gefunden, wird aber auf der aktuellen Inventarkarte abgebildet. Es bleibt daher unklar, wo und wann diese Fragmente erworben wurden bzw. aus welcher Grabungs-kampagne sie stammen. Nach einer ausführlichen Untersuchung aller Publikationen bezüglich dieser Fragmente, schlage ich folgende Objekt- und Erwerbs-geschichte vor:

- 1901: Gl. 74 ehemals wird von Tytus im Raum E/Audienzsaal des Königspalastes Malqata ausgegraben
- 1909: Gl. 74 ehemals wird von Bissing der Glyptothek München geschenkt
- 1909–1939: Gl. 74 ehemals wird im „Aegyptischen Saal“ der Glyptothek ausgestellt
- 1945: Gl. 74 ehemals wird während des Zweiten Weltkrieges zerstört
- 1987: Gl. 74 a wird abgebildet in WILDUNG 1987
- 2011: Gl. 74 a–d werden restauriert und neumontiert
- 2013: Gl. 74 a–d werden in der Dauerausstellung präsentiert

Beschreibung der Fragmente

Die fünf Münchner Fragmente vom bemalten Gipsstück waren ursprünglich Teil der Teichszene im kleinen Audienzraum (E), wobei die Alterwerbung (Gl. 74 ehemals, siehe Abb. 2) Teil des Einfassungstreifens war. Das Fragment mit einer maximalen Höhe von 70 cm und einer maximalen Breite von 46 cm stellte einen Vogel inmitten verschiedener Pflanzenstauden dar, der unterhalb und oberhalb von farbigen

Linienbändern begrenzt war. Das Tier, vermutlich eine Spießente (*Anas acuta* / *Dafila acuta*), befand sich im mittleren Teil des Fragmentes, zwei Papyrusstauden (*Cyperus papyrus* L.) waren jeweils auf der rechten und linken Seite des Vogels dargestellt, während sich zwischen den zwei Stauden hinter dem Vogel eine weitere Pflanze befand. Die Haltung der Ente, mit beiden Flügeln nach hinten ausgebreitet, die Füße nach vorne gerichtet, weist auf die Darstellung eines auffliegenden Vogels hin. Die mittlere mehrstöckige Pflanze bestand aus einem Stängel, von dem seitlich gekrümmte Blätter abgingen, zwischen denen sich elliptische Blüten mit rotbraunen Tupfen befanden. Meines Erachtens handelt es sich um das Zottige Weidenröschen (auch Weiderich genannt, *Epilobium hirsutum* L.). Die Beschreibung des Fragmentes, insbesondere der Farbgebung, ist nur dank der Publikation Paul Wolters (WOLTERS 1910) möglich, da dieses Objekt heute nicht mehr erhalten ist und es auch keine Farbfotos davon gibt. Laut Wolters war die Ente durch schwarze Umrisse gekennzeichnet und dessen Körperteile folgenderweise gefärbt: Blau waren Schnabel, Flügel und Schwanz; gelb war Kopf, Rücken und die untere Schwungfedern der Flügel; rotbraun waren die Füße und der obere Rand der Flügel.

Die anderen vier Fragmente stellen verschiedene Fauna- und Floralelemente inmitten eines Teiches dar. Als Hintergrund dieser Szenen dient eine Wasserdarstellung, die durch die Bemalung von dunkelblauen horizontalen Zickzacklinien auf hellblauem Grund erfolgt – dadurch wird eine Wasserfläche gekennzeichnet.

Das größte Fragment der Gruppe (Gl. 74 a, siehe Abb. 19) mit einer maximalen Höhe von 55 cm und einer Breite von 43 cm bildet zwei Wasservögel ab, umgeben von Lotospflanzen. Links ist eine Ente in waagerechter Haltung dargestellt, die von Blüten, Knospen und einem ovalen Blatt der Blauen Lotospflanze (*Nymphaea caerulea* Savig.) umgeben ist, während rechts eine weitere Ente senkrecht abgebildet ist. Beide Tiere sind in

Schwimmhaltung dargestellt: Die Füße, deren Ruder nach unten ausgestreckt und deren Latschen leicht nach vorne gestreckt und nach unten abrundend abgebildet sind, ähneln einer paddelnden Bewegung. Die Struktur (Gefieder) und Kontur (Körperrand) der Vögel werden durch schwarze Linien zum Vorschein gebracht. Anhand der Farbgebung der Enten, die linke rot, gelb und blau und die rechte dunkelbraun und schwarz bemalt, könnte man vermuten, dass links eine Spießente dargestellt ist, während es sich rechts möglicherweise um eine Stockente (*Anas platyrhynchos*) oder eine Weißkopfruderente (*Oxyura leucocephala*) handelt. Die Farbgebung der Pflanzen durch eine Mischung von grüner, weißer, blauer, gelber, dunkelroter und schwarzer Farbe deutet auf die natürliche Bemalung einer Blauen Lotospflanze hin. Die dunkelrote Stängel der Pflanzen wirken wie abgeschnitten, während die Struktur der Blüten und des Blattes durch schwarze Konturlinien wiedergegeben werden. Interessant ist die Farbgebung der einzelnen Blütenteile: Die Blütenböden sind entweder komplett gelb dargestellt oder durch schwarze Konturlinien in mehrere Teile gegliedert, die abwechselnd gelb und grün bemalt sind. Die Kelchblätter haben eine grüne innere Bemalung und eine schwarze Konturbemalung. Im Falle der Kronblätter werden durch blaue Linien auf einem weißen Hintergrund die inneren Abgrenzungen zwischen den verschiedenen Kronblättern wiedergegeben, und durch eine schwarz-gepunktete Linie wird der obere Rand der Blüte abgebildet. Die blauen Wasserlinien sind meistens von der Darstellung der Flora- und Faunaelemente unterbrochen, teilweise durchqueren die Wasserlinien aber auch Teile des Wassertieres. Die Tatsache, dass es manchmal zu Überschneidungen von Farblinien kommt (wie im Falle der Wasserlinien und der einen Knospenstängel), kann durch eine nicht vollständig erfolgte Austrocknung des Untergrundes, einen Malfehler oder eine beabsichtigte Farbüberschneidung des Malers erklärt werden.

Ein weiteres Fragment mit der Darstellung einer Blauen Lotospflanze und der leichten Überschneidungen von Wasserlinien und Blütenbemalung ist das Stück Gl. 74 d (siehe Abb. 22) – maximale Höhe von 9 cm, maximale Breite von 8 cm.

Die Darstellung zweier anderer Enten befindet sich auf den Fragment Gl. 74 b (siehe Abb. 20) mit der maximalen Höhe von 10 cm und Breite von 24 cm. Allerdings sind aufgrund des kleinen Formats nicht alle Teile der dargestellten Tierelemente erhalten. Man erkennt rechts den Kopf und Hals eines Wasservogels, während links ein Körperteil eines anderen Wasservogels zu erkennen ist. Anhand einer Aquarellmalerei von Tytus (siehe Abb. 16) wird klarer, was hier ursprünglich abgebildet war: zwei Enten, die hintereinander auf der Wasseroberfläche gleiten oder schwimmen. Die Gefiederbemalung des Kopfes mit einer dunkelrötlich-braunen Farbe, das gepunktete Muster des Halsbereiches und die dunkle Farbe des Schnabels unterscheiden sich markanterweise von den vorherigen Entendarstellungen. Es handelt sich entweder um eine andere künstlerische Darstellungsweise der Spießente oder um eine andere Entenart, und zwar die Krickente (*Anas crecca*).

Die Darstellung eines Fisches, vermutlich eines Nilbuntbarsches (*Tilapia nilotica* / *Oreochromis niloticus*), ist auf dem Fragment Gl. 74 c (siehe Abb. 21) zu erkennen (maximale Höhe 39 cm, maximale Breite 27 cm). Der Fisch ist leicht diagonal zu horizontalen Wasserlinien dargestellt. Der mittlere Teil des Fisches ist vorhanden, Kopf und Schwanz fehlen hingegen. Man erkennt den Bauch, der von weißgelblichen und blauen Schuppen bedeckt ist, sowie die anliegenden Flossen und die dunkelroten Kiemen des Fisches.

Zusammengehörigkeit und Raumzuweisung der Fragmente

Anhand der bekannten Erwerbungs Geschichte durch die Publikation von Paul Wolters von 1910 ist das

Fragment Gl. 74 ehemals dem Raum E im Königspalast von Malqata zuzuordnen, wo es durch Tytus ausgegraben und von Bissing erworben wurde.

Ergeben hat sich außerdem durch die Bachelorarbeit die Zuweisung des Fragmentes Gl. 74 b zu eben jenem Raum E anhand eines Aquarells von Tytus, wo es mit genau dieser Raumzuweisung abgebildet ist.

Die Fragmente Gl. 74 a, c, d können nicht direkt einem Raum zugewiesen werden, dies wird aber dadurch möglich, dass die Zugehörigkeit der Fragmente Gl. 74 a–d zu einer durchgängigen Szene sich eindeutig anhand folgender Merkmale belegen lässt: Die Bemalung ist oft unterbrochen von den verschiedenen Bruchkanten der Fragmente. Die dunkelblauen Zickzacklinien sind auf allen vier Fragmenten zu erkennen und auf dieselbe Art gemalt. Das Größenverhältnis der Lotospflanzen ist auf beiden Fragmenten Gl. 74 a und d identisch, ebenso wie das Thema der Teichszene mit schwimmenden Tieren (Enten und ein Fisch) inmitten von Lotospflanzen. Somit lassen sich alle Fragmente Raum E zuweisen. Dafür spricht auch ihre Maltechnik und der Malstil.

Ein weiterer Erkenntnisgewinn, der sich im Zuge der Arbeit eher überraschend auftat, findet sich in der Beziehung des Dekorationsprogramms der Deckenmalereien zu dem der Bodenmalereien. So fällt auf, dass ein bestimmtes, in der Deckenmalerei beliebtes geometrisch-florales Motiv, welches sich in den Räumen E und H nachweisen lässt, bewusst mit der Darstellung der Teichszene auf dem jeweiligen Fußboden der beiden Räume abgestimmt wurde. Zudem ist zu erwähnen, dass die Darstellung der Teichszene im Königspalast aus Malqata nur in den zwei Räumen E und H vorkam.

Dementsprechend sind die fünf Fußbodenfragmente Gl. 74, von denen noch vier im SMÄK in München erhalten sind, ein Glücksfall für die Forschung, da sie die einzigen, neben einem bislang noch nicht

näher erforschten Fragment (Egyptian Museum Kairo TR 3.5.27.5, SR 4/11704, siehe Abb. 14), erhaltenen Beispiele einer zentralen Teichdarstellung des bemalten Fußbodens aus Malqata sind ■

Literaturverzeichnis

DARESSY 1903
Daressy, Georges É. J., Le Palais D’Amenophis III et le Birket Habou., in: Annales du Service des Antiquités de l’Égypte Vol. 4, Kairo 1903, 165–170, Tafel (unnummeriert).

GRIMM 2013
Grimm, Alfred, Erwerbung und kriegsbedingte Verluste von ehemals in der Münchner Glyptothek befindlichen orientalischen Altertümern des Freistaates Bayern und deren Wiedergewinnung, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 2013, München 2013, 7–38.

GRIMM-STADELMANN / GRIMM 2011
Grimm-Stadelmann, Isabel / Grimm, Alfred, Fürsten und Pharaonen – Ägypten in Bayern, München 2011.

LACOVARA 1994
Lacovara, Peter, In the Realm of the Sun King. Malkata. Palace-City of Amenhotep III, in: Amarna Letters, Vol. III., Winter 1994, 6–21.

LACOVARA / PATCH / ROEHRIG 2021
Lacovara, Peter / Patch, Diana C. / Roehrig, Catharina, A Century of Excavation at the Palace-City of Amenhotep III, in: KMT, Vol. 23, No. 4, 2021, 76–84.

LACOVARA / WINKELS 2018
Lacovara, Peter / Winkels, Alexandra, Malqata – The Painted Palace, in: Becker, Johannes / Jungfleisch, Johannes / von Rüden, Constance (Hg.), Tracing Technoscapes. The Production of Bronze Age Wall Paintings in the Eastern Mediterranean, Leiden 2018, 149–172.

NAGAGAWA / NISHIMOTO
Nakagawa, Takeshi / Nishimoto, Shin-ichi (Hg.), Studies on the Palace of Malqata. Investigations at the Palace of Malqata, 1985–1986, Tokyo 1993.

RANKE 1936
Ranke, Hermann (Hg.) – The Art of Ancient Egypt. Architecture. Sculpture. Painting. Applied Art, Wien 1936.

TYTUS 1903
Tytus, Robb de Peyster, A Preliminary Report on the Re-excavation of the Palace of Amenhetep III., New York 1903.

WILDUNG 1987
Wildung, Dietrich, Nilpferd und Krokodil, München 1987.

WINLOCK 1912
Winlock, Herbert E., The Work of the Egyptian Expedition, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 7, No. 10, Okt. 1912, 184–190.

WOLTERS 1910
Wolters, Paul, K. Glyptothek und Skulpturen-Sammlung des Staates. 1909, II., in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 1910 I., München 1910, 142–144.

FORSCHUNG IM SMÄK

VERBORGENE INSCRIFT

DIE PTOLEMÄISCHE MUMIENMASKE ÄS 8425 UND EIN ÄGYPTISCH-GRIECHISCHER NAME

MÉLANIE FLOSSMANN-SCHÜTZE / FRIEDHELM HOFFMANN / ASJA MÜLLER / MATTHIAS STERN



Abb. 1: Vitrine im Raum „Jenseitsglaube“ mit ÄS 8425, © SMÄK, Foto: Mélanie Flossmann-Schütze.

Einleitung

Die Mumienmaske mit der Inventarnummer ÄS 8425 (Maße: 46,5 x 26,5 x 26 cm) gehört aufgrund ihres guten Erhaltungszustandes und ihrer sehr qualitätvollen Verarbeitung zu den Highlights der im Raum „Jenseitsglaube“ präsentierten materiellen Kultur aus Grabkontexten (Abb. 1). Da die erhaltenen Objekt- und Archivunterlagen keinen Aufschluss über die genaue geografische Herkunft sowie über die Datierung der Maske erlauben, versuchen die Autorinnen und Autoren des vorliegenden Beitrags, sich der Frage aus verschiedenen Perspektiven und Fachrichtungen zu nähern.

Erhaltungszustand und Restaurierung (MF)

Die aus gefestigtem Leinen und Gips hergestellte Kartonage-Maske befindet sich in einem guten Erhaltungszustand (Abb. 2). Neben Blattgold und Ägyptisch Blau wurden überwiegend rote und gelbe Farbpigmente verwendet. Lediglich wenige und kleine Fehlstellen bzw. Risse in der Malschicht sind an der Vorderseite zu erkennen. Eine geringfügig größere Abplatzung findet sich am Hinterkopf, wo die Mumie auf dem Untergrund auflag (Abb. 3). Auch das Ende des hinteren Perückenlappens, des „Sporns“, ist wahrscheinlich durch die Lagerung des Verstorbenen bereits in der Antike in Mitleidenschaft gezogen worden: Einige Fehlstellen, Risse und Brüche haben den unteren Teil leicht geschwächt. Die kurze griechische Inschrift, die sich auf der Innenseite des Perückenlappens befindet und um die es im Folgenden detaillierter

Abb. 2: Frontalansicht der Maske, © SMÄK, ÄS 8425, Foto: Marianne Franke.

Abb. 3: Rückansicht der Maske mit Fehlstellen, © SMÄK, ÄS 8425, Foto: Marianne Franke.



gehen wird, liegt glücklicherweise inmitten von zwei Bruchkanten, lediglich ein kleiner Riss zieht sich vertikal durch den letzten Buchstaben (Abb. 10).

Im Rahmen einer früheren Konservierung, die wir zeitlich nicht näher verorten können, wurden u. a. Malschichten von außen mit Papierklebungen provisorisch fixiert, die bei den letzten Restaurierungsmaßnahmen 2012 entfernt wurden. Ziel war es, die in den letzten fünf Jahrzehnten im Depot des SMÄK verwahrte Maske für die neue Präsentation in der Dauerausstellung zu sichern und zu präparieren: Lose Malschichten wurden partiell mit Störleim in destilliertem Wasser gefestigt, ein größerer Bruch an der Rückseite sowie ein loses Fragment sind mit Stahlnadeln fixiert worden. Die Oberfläche der Maske wurde trocken und leicht feucht gereinigt, eine rückseitige Deformierung wurde, soweit es ging, rückgebildet.

Ptolemäische Mumienmasken (AM)

Die materielle Kultur des griechisch-römischen Ägyptens schließt viele Objektgattungen ein, die bislang nur in Ansätzen untersucht worden sind. Das trifft auch auf Mumienmasken mutmaßlich ptolemäischer Zeitstellung zu (306–30 v. Chr.), die im Gegensatz zu ihren kaiserzeitlichen Nachfolgern (GRIMM 1974; RIGGS 2005; MÜLLER 2021) noch keine zusammenhängende Betrachtung erfahren haben (einziger Ansatz: STADLER 2004). Wir sind daher selbst bei basalen Fragen auf die wenigen Untersuchungen einzelner Masken oder Maskengruppen angewiesen, zu denen sich nun auch der vorliegende Beitrag gesellt (GESTERMANN 2001; STADLER 2001b; STADLER 2004; HASLAUER 2004/2005; ZIDARSKY 2013; VANDENBEUSCH / O'FLYNN / MORENO 2021; DERBALA / MÜLLER 2023).

Erscheinungsbild

Die Münchner Mumienmaske besteht aus Leinwand-Kartonage (VANDENBEUSCH / O'FLYNN

/ MORENO 2021, 297–298). Sie entspricht in Form und Körpermodellierung dem Helmmaskentypus, der sich bereits um ca. 2200 v. Chr. entwickelt hat (CASINI 2017; KRIENER 2022, 18–19). Der Großteil der Maskenoberfläche wird von einer dreiteiligen Perücke beansprucht (MÜLLER 2021, 61–62). Die Blüten- und Perlendekoration zwischen den beiden Perückenlappen gibt einen Wesech-Halskragen wieder (MÜLLER 2021, 77–78). Perücke und Halskragen umschließen hinter einer roten Kontur das vergoldete Gesicht der Maske (STADLER 2004, 55–56; MÜLLER 2021, 48).

Den Oberkopf bedecken schützend die Flügel eines Skarabäus (STADLER 2004, 49–54; MÜLLER 2021, 130–131; vgl. auch: STADLER 2001a) (Abb. 4). Die Stirn wird von einem Band mit Sonnenscheibe umspannt (STADLER 2004, 54–55; MÜLLER 2021, 100–101). Auf Höhe der beiden Ohren befindet sich jeweils ein Schakal, wohl Anubis (MÜLLER 2021, 133–134) (Abb. 5). Darunter sieht man jeweils eine hockende Wesenheit mit Falkenkopf links und Menschenkopf rechts, wohl die Totengötter Sokar und Osiris (MÜLLER 2021, 129–130). Dahinter befindet sich je eine geflügelte Schlange, vermutlich Isis und Nephthys oder Nechbet und Wadjet (MÜLLER 2021, 132–133. 136). Darunter sieht man zwei weitere Schakale (Abb. 6). In den Zwickeln zwischen Perücke und Maskenrand erstreckt sich ein Schachbrettmuster, den unteren Rand nehmen Friese ein.

Herkunft und Datierung

Bislang gibt es nur Untersuchungen zur generellen Entwicklung der ägyptischen Mumienmaske (IKRAM / DODSON 1998, 166–192; CORBELL 2006, 53–62). Für Hypothesen zu Herkunft und Datierung des Münchner Exemplars muss es daher mit anderen, vermutlich gleichzeitigen Masken verglichen werden.

Besonders einprägsam ist die Darstellung des hockenden bzw. thronenden Sokar/Osiris. Dieses Motiv findet sich nicht nur auf kaiserzeitlichen



Abb. 4: Detail des Skarabäus, © SMÄK, ÄS 8425, Foto: Marianne Franke.



Abb. 5: Szene mit Sokar-Osiris und Anubis, © SMÄK, ÄS 8425, Foto: Marianne Franke.



Abb. 6: Detail mit Anubis-Darstellung, © SMÄK, ÄS 8425, Foto: Marianne Franke.

Masken (MÜLLER 2021, 129–130), sondern auch bei sechs mutmaßlich ptolemäischen Stücken. Eine Provenienzangabe ist jedoch nur für zwei der Masken überliefert, die auch das Kopfband sowie das Schachbrettmuster teilen (Brüssel, Musées Royaux d’Art et d’Histoire E.452: FRANCOT 1999, 37 Abb. 1; ehemals Kunsthandel Kairo: GRIMM 1974, Taf. 2, 2).

Die Brüsseler Maske wurde 1901–1902 von Bernard Pyne Grenfell und Arthur Surridge Hunt im Fajum ausgegraben. Konkreter, aber nicht überprüfbar, ist die Angabe zur zweiten Maske im Kairoer Kunsthandel (Abb. 7). Günter Grimm bemerkt dazu lapidar: „nach verbürgter Provenienz aus Hawara“ (GRIMM 1974, 45 Anm. 6). Die Tatsache, dass Hawara die größte ptolemäisch-römische Nekropole im Fajum war, lässt diese Behauptung zumindest plausibel erscheinen.

Auch die rote Kontur um das Gesicht spricht für eine fajumische Herkunft der Münchner Maske (STADLER 2004, 46). Diese Kontur – wie auch das



Abb. 7: Mumienmaske aus dem Kunsthandel Kairo, aus: GRIMM 1974, Taf. 2, 2.



Abb. 8: Entwicklung der Mumiendekoration in Hawara, aus: PETRIE 1889, Taf. 9.

Kopfband und der Flügelskarabäus – sind typisch für die Hawara-Masken, wie Flinders Petries Schema zur Entwicklung ptolemäisch-kaiserzeitlicher Mumiendekoration zu entnehmen ist (Abb. 8 oben links; vgl. STADLER 2004, 28–31).

Das Erscheinungsbild der Münchner Maske deutet also auf das Fajum hin, genau wie auch die Einordnung der Namensaufschrift auf der Maskeninnenseite (siehe unten).

Die Chronologie der ptolemäischen Mumienmasken steht dagegen auf tönernen Füßen (STADLER 2004, 26–46). Letztlich beruht auch sie auf Petries Schema (siehe Abb. 8): Im 1. Jh. n. Chr. sei zunächst ein Eigenhaarsaum aufgetreten, den es zuvor nicht gegeben habe. Dann kamen in der ersten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. Arme sowie griechisch-römische Kleidung und Schmuck hinzu. Und schließlich wurden die Masken ab der zweiten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. durch gemalte Mumienporträts ersetzt.

Die nachfolgende Forschung hat jedoch erwiesen, dass kaiserzeitliche Mumienporträts und -masken gleichzeitig produziert worden sind (PARLASCA 1966, 117–118; BORG 1996, 181; MÜLLER



Abb. 9: Vitrine im Raum „Jenseitsglaube“ mit römischen Mumienmasken und -porträts, © SMÄK, Foto: Roy Hessing.

2021, 37–41) (Abb. 9). Schlechter lässt sich Petries Entwicklungsabfolge dagegen bei der zweiten Maske überprüfen, denn der Haarsaum ist nicht notwendigerweise ein römisches Trachtelement (STADLER 2004, 32–37). Vor ähnlichen Schwierigkeiten stehen wir, wenn wir nach Martin Stadlers Typologie eine Entwicklung von einfach zu komplex annehmen (STADLER 2004, 37–38). Nach dieser Logik wäre die Münchner Maske in den Zeitraum vom 2. Jh. v. Chr. bis zur ersten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. zu datieren (Typus III bzw. IIIa: STADLER 2004, 41–43), da sie viel Dekor, aber keinen Haarsaum aufweist.

Faustregeln sollten jedoch immer gegengeprüft werden, etwa durch gut dokumentierte Grabzusammenhänge und/oder gut datierbare Inschriften. An Ersteren mangelt es bisher, während ptolemäische Masken mit Inschriften durchaus belegt sind (vgl. VARGA 1982; MIATELLO 2012/2013). Ein solcher Fall ist beispielsweise die Maske des Hornedjitef aus dem oberägyptischen Asasif (246–222 v. Chr.; London, British Museum EA 6679: QUAEGBEUR 1995, 143–144).

Auch für eine Maske aus Papyrus-Kartonage im Kunsthandel kann durch die Datierung der darin recycelten Texte ein Entstehungszeitpunkt nach dem späten 2. Jh. v. Chr. erschlossen werden (<https://www.artantique-hofburg.at/aussteller/christoph-bacher-archaeologie-ancient-art/>).

Die Maske aus dem Kunsthandel steht dem Münchner Exemplar ikonografisch sehr nahe, auch hier ist also eine fajumische Herkunft möglich. Stadlers Typologie zufolge müsste diese Maske etwas früher als das Exemplar in München entstanden sein, da sie noch kein umfangreiches Dekorationsprogramm aufweist. Da die Entwicklung hin zu mehr Bildfeldern jedoch bestimmt keine Einbahnstraße war (STADLER 2004, 38), ist es derzeit am sichersten, für die Münchner Maske einen breiteren Datierungsansatz, das 2. Jh. v. Chr. – 1. Jh. v. Chr., anzunehmen. Das fügt sich gut zu der Namensaufschrift auf der Maskeninnenseite: Die Verbreitung des Namens erreicht ihren Höhepunkt in der ptolemäischen Zeit, und die Paläografie verweist auf das 2.–1. Jh. v. Chr. (siehe unten).



C O K O N Ω Π I O C

Abb. 10: Die Inschrift auf der Innenseite der Mumienmaske ÄS 8425, © SMÄK.

Die Inschrift (MS)

Ein ungewöhnliches Phänomen stellt die Beschriftung des Rückenpaneels der Mumienmaske dar – und zwar nicht auf der Außen-, sondern der Innenseite!

Es handelt sich um den Genitiv eines ägyptischen Namens in griechischer Schreibung: Σοκωνπιος, „(Mumie/Maske) des Sokonopis“ (Abb. 10). Von solchen Inschriften auf der Innenseite von Mumienmasken sind nur ausgesprochen wenige Beispiele bekannt. Flinders Petrie bildete zwei griechische Exemplare identischen Inhalts ab: Διδύμης τῆς Φανίου, „(Mumie/Maske) der Didyme, der (Tochter des) Phantias“ (siehe Abb. 8; SB I 3971, dort fälschlich als „Mumienbinde“). Ein Bonner Exemplar, in welchem vermutlich ein demotisch geschriebener Name zu lesen ist, wurde jüngst von Asja Müller beschrieben (MÜLLER 2023, 229–232).

Trotz der weitgehend unverbundenen Buchstaben, die wohl dem unebenen Schreibuntergrund geschuldet sind, lässt sich erkennen, dass der Schreiber durchaus mit kursiven Schriftformen vertraut war, wie v. a. das Ny (N) verdeutlicht, und nicht besonders auf gute Lesbarkeit abgezielt zu haben scheint. Neben dem Umstand, dass die Innenseite nach Anbringen der Maske ohnehin nicht mehr eingesehen werden konnte, spricht dies dafür,

dass wir es mit einer Notiz zu tun haben, welche der Hersteller zur eigenen Übersicht anbrachte (auch Petrie nennt seine „Didyme“-Inschriften: „maker’s memoranda“; ähnlich MÜLLER 2023, 233 für das Bonner Exemplar; vgl. VAELSKE / MOJE 2016, 150–152). Es liegt nahe, anzunehmen, dass es sich bei Sokonopis um den Toten handelte, wie es schon PETRIE (1889, 15 und 20) für seine beiden „Didyme“-Inschriften annahm (obwohl im Vergleich mit Petries Taf. IX = Abb. 8 unklar bleibt, ob beide Inschriften zur selben Mumie gehörten oder nicht; in jedem Fall scheinen sie nicht in den direkt neben ihnen abgebildeten Masken zu stehen). Aufschriften auf der Außenseite der Masken, auf Sarkophagen oder Mumienbinden beziehen sich allerdings in der Regel in deutlich repräsentativerer Form auf die Verstorbenen und nennen z. B. Beruf und Todesalter, gern auch in ganzen Sätzen (und von mehreren Hundert Exemplaren nur in Einzelfällen im Genitiv).

Wäre es denkbar, dass es sich bei Sokonopis um jemand anderen als den zu Bestattenden handelte? Als Alternative ließe sich an den Auftraggeber der Mumifizierung denken. Bei der verwandten Gattung der Mumienporträts – die freilich alle aus römischer Zeit stammen – finden sich zwei Exemplare, die den sinngemäßen griechischen Vermerk



Abb. 11: Die Inschrift wird analysiert, © SMÄK, Foto: Mélanie Flossmann-Schütze.

„Ich habe bestätigt/unterzeichnet“ tragen und wohl am plausibelsten als Abnahmebestätigung durch den Auftraggeber zu interpretieren sind. Besonders deutlich wird dies in jenem Exemplar, auf dem sich der Satzzusammenhang erhalten hat (SB XVI 12341: wohl Fajum, 2.–3. Jh. n. Chr.):¹

„*Eutyches, Freigelassener des Kasianos (= Cassianus). Ich, Herakleides, Sohn des Euandros, habe bestätigt/unterzeichnet*“ (oder: „.... des Kasianos, Sohn des Herakleides. Ich, Euandros, habe ...“).

Da sich diese Passage jedoch prominent auf der Vorderseite des Mumienporträts befindet, ist wohl weniger an einen Werkstattvermerk als an einen Verweis auf den Auftraggeber zu denken, vielleicht einen Verwandten (leher unwahrscheinlich sind dagegen die von HARRAUER 1999, 102 gesammelten Interpretationen). Entsprechend sollte wohl auch der ähnlich lautende Rückseitenvermerk des zweiten Exemplars (Berlin, Ägyptisches Museum Inv.-Nr. 19722: Hawara, 2. Drittel 1. Jh. n. Chr.; BORG 1996, 154; PARLASCA / SEEMANN 1999, 115, Nr. 14;

GERMER / KITSCHKEWITZ / LÜNING 2009, 145) als Abnahmevermerk des Auftraggebers gedeutet werden; dies lässt für unseren Sokonopis einen solchen Bezug auf den Auftraggeber zumindest denkbar erscheinen.

Für eine zeitliche Verortung der Maske ÄS 8425 bietet die Inschrift paläografisch zumindest Indizien, allerdings sind Datierungen nach dem Schriftcharakter stets mit Unsicherheiten behaftet. Insbesondere bei derart wenig Text auf zudem noch unebenen Schreibuntergrund ist es kaum möglich, einen sicheren Eindruck eines „normalen“ Schriftbildes zu gewinnen. Dieser ist jedoch für eine paläografische Datierung essenziell, wohingegen isolierte Buchstabenformen oft nur schwer zu datieren sind.

Auch unsere Inschrift zeichnet sich durch ein Nebeneinander älterer und jüngerer Schriftmerkmale aus (Abb. 10–11). Auf den ersten Blick dürfte das Ny (N) mit deutlich gerundeter Unterlänge und mit ebenso deutlich sich hinaufschwingender Oberlänge ins Auge fallen; es handelt sich um eine

¹ Εὐτύχης ἀπελ(εύθερος) Κασιανοῦ Ἡρακλείδ() Εὐλαν(δρο-) σεσημ(είωμαι); Übersetzung der Autor*innen.

Form, die vom 3. Jh. v. Chr. an begegnet, im 1. Jh. v. Chr. so aber kaum noch zu finden ist. Die Ausführung des Pi (π) ist ebenso wie diejenige des Omega (Ω bzw. hier: ω) – dessen rechte Hälfte nur schwach zu erkennen ist – am besten im 2. Jh. v. Chr. verortet, tendenziell eher früher als später, wobei die Formen an sich vereinzelt auch darüber hinaus noch begegnen. Relativ selten ist die Form des Kappa (Κ), die ganz ohne Ober- und Unterlängen auskommt und dazu ohne abzusetzen, aber doch mit ausgeprägt kantigen Formen gezogen wird; diese Ausführung wird erst im 1. Jh. v. Chr. häufiger, findet sich freilich in Ansätzen vereinzelt schon im späten 3. Jh. v. Chr. Ebenfalls eher im 1. Jh. v. Chr. würde man den geschwungenen bzw. eingedellten langen Auslaufstrich des Schluss-Sigma (Σ bzw. hier: C) sehen wollen. Verfolgen wir die, wie gesagt, nicht zu sichernde Hypothese, nach welcher der vorliegende Schriftzug die übliche Gebrauchsschrift des Schreibers abbildet, er jedoch aus praktischen Gründen die Buchstaben unverbunden schrieb, so sprechen ausgehend von den fajumischen Parallelen die Kombination der Formen wie auch die Verteilung der Buchstaben innerhalb der Zeile im Ganzen für eine Datierung ins 2. Jh. v. Chr. wobei auch das 1. Jh. v. Chr. nicht überraschen würde. Die sich aus dem paläografischen Eindruck ergebende Chronologie überschneidet sich daher ziemlich genau mit Stadlers ikonografisch, allerdings vorläufig, erschlossenem Typus III.

Zum Namen (FH)

Sokonopis (mit Varianten) ist die griechische, an der damaligen Aussprache orientierte Wiedergabe eines ägyptischen Namens. Der Bestandteil Sok- geht auf ägyptisches *sbk* „Sobek“ zurück, dessen antike Lautung uns auch im griechischen Suchos entgegnetritt, was erkennen lässt, dass von dem *b* in dem Wort nicht viel übrig geblieben war. Mit -on- ist etwa -*n- (mit einem schwach gemurmelten e) gemeint, die spätägyptische Präposition *n* für „in“, die aus älterem *m* entstanden ist. -op schließlich (mit einer

rein griechischen Endung -is) lässt sich auf ägyptisches *ḥb* „Fest“ zurückführen (die griechische Schrift hatte damals keinen Buchstaben mehr für den Laut *h*). Man darf sich nicht davon irritieren lassen, dass das etymologische *b* als p wiedergegeben wird, denn *b* im Wortauslaut wurde im Ägyptischen gerne hart ausgesprochen, anders als *b* im Wortinneren.

Der ganze Name bedeutet also „Sobek (ist) im Fest“ und folgt einem schon lange in Ägypten gebräuchlichen Namenstypus „Gott N. N. ist im Fest“; vgl. z. B. den bekannten Königsnamen Haremhab („Horus ist im Fest“). Solche Namen gab es seit dem Mittleren Reich (2119–1794/3 v. Chr.). Auch *sbk-m-ḥb* ist im Mittleren und Neuen Reich (1550–1070/69 v. Chr.) belegt, interessanterweise zunächst als Männer- und Frauenname (Ranke 1935, 304). In demotischen, griechischen und zweisprachig demotisch-griechischen Quellen ist Sokonopis von der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. bis ins frühe 3. Jh. n. Chr. insgesamt 484-mal für 354 verschiedene Männer (und nur für Männer) belegt. Der Belegschwerpunkt liegt in der Ptolemäerzeit (306–30 v. Chr.), auf die etwa 80 % aller Belege entfallen (Trismegistos-Datenbank unter www.trismegistos.org und Lüddeckens u. a. 1980–2000, 918–919).

Die Bildung mit dem Gottesnamen „Sobek“ macht es so gut wie sicher, dass unser Sokonopis aus dem Fajum kommt, woher fast alle griechischen Belege dieses Namens stammen und wo generell die „Sok“-Namen üblich waren.

Demotisch-griechische Quellen sichern die Gleichsetzung von *sbk-n-ḥb* mit Sokonopis. Zweisprachige Belege zeigen aber auch, dass Sokonopis mit *sbk-in-ḥꜣpy* „Sobek bringt die Nilflut (Hapi)“ identisch ist (manchmal auch nur *sbk-ḥꜣpy* „Sobek-Hapi“ geschrieben).² Wie kann das sein? Wie können zwei scheinbar verschiedene ägyptische Namen in derselben Weise im Griechischen wiedergegeben werden? Das Rätsel löst sich auf, wenn man sich verdeutlicht, wie *sbk-in-ḥꜣpy* ausgesprochen wurde,

nämlich etwa **sok-°n-hopi* (das -s am Ende von „Sokonopis“ ist nur griechische Zutat). Das ägyptische Verb „bringen“ (*in*) konnte ganz stark enttont werden, eben zu en-, und das p von „Hapi“ klang offenbar nicht anders als das *b* von *ḥb* „Fest“. Seit der Ptolemäerzeit gab es dann also die ägyptische Schreibung des Namens, als bedeute er „Sobek bringt die Nilflut“. Dies stellt lediglich eine ägyptische Umdeutung der Lautgestalt des Namens *sbk-m-ḥb* „Sobek (ist) im Fest“ ohne Rücksicht auf seine etymologische Bedeutung dar. Das neue Verständnis des Namens lag umso näher, als das Herbeibringen der Nilflut in die Zuständigkeit des Krokodilgottes Sobek fallen konnte (z. B. Kockelmann 2017, 132–136), der in der griechisch-römischen Zeit überdies teilweise als universeller Schöpfergott verstanden wurde. Am Klang orientierte Um- und Neudeutungen haben die Ägypter sehr gern vorgenommen. Die Priestergelehrten der römischen Zeit haben sogar das Wort für „Fest“ (*ḥb*) wenigstens zweimal in einer hieroglyphischen Inschrift des Tempels von Esna mit dem Zeichen des Hapi (*ḥꜣpy*), des Gottes der Nilflut, geschrieben (Esna 380, 25 und 26; Sauneron 1968, 354; dazu Leitz 2023, 35). Wenn das en- in der Aussprache ganz wegfiel, entstand ein Menschen(!)name, in dem die beiden Götter Sobek und Hapi direkt kombiniert sind. Auch das ist nicht ohne Parallele.

Die beiden verschiedenen Formen *sbk-m/n-ḥb* und *sbk-(in-)ḥꜣpy* stellen jedenfalls nur zwei durch die Doppeldeutigkeit der Lautung ermöglichte verschiedene ägyptische Auffassungen eines einzigen Namens dar, der griechisch als *Sokonopis* erscheint.

Nun bleiben noch zwei miteinander verbundene Aspekte zu erläutern: Da ist einmal die auffällige Beleglücke für den Namen nach dem Ende des Neuen Reiches bis in die Mitte des 4. Jhs. v. Chr. Etwa 650 Jahre lang scheint es in Ägypten keinen Menschen gegeben zu haben, der *sbk-m/n-ḥb/sbk-(in-)ḥꜣpy* hieß. Nun gut, könnte man meinen, Namen unterliegen der Mode, und eines Tages wurde eben ein uralter Name wieder verwendet. Wenn man dann aber bedenkt, dass

Sokonopis auch als ein Gott belegt ist (Leitz 2002, 263), dann liegt eine andere Erklärung näher: Im 2. Jt. v. Chr., im Mittleren oder Neuen Reich, gab es im Fajum einen Träger des Namens, der später als vermutlich lokaler Heiliger verehrt und spätestens in der Ptolemäerzeit sogar zu einem sekundären Krokodilgott wurde (Quack 2006/2007, 75–87; Kockelmann 2017, 43). Kristallisationspunkt könnte etwa das noch lange nach dem Tod des (Menschen) Sokonopis erhaltene Grab gewesen sein, an dem der Totenkult für *sbk-m-ḥb* noch lebendig war und an das sich irgendwann eine weitergehende Verehrung anschloss. So selten war die Vergöttlichung von Menschen in Ägypten nicht (Lieven 2004, 47–61), auch Imhotep verdankt bekanntlich seine Existenz als Gott einem ähnlichen Mechanismus (Wildung 1977, 3–248). So war es im ptolemäischen und römischen Fajum sicher nicht ungewöhnlich, sein Kind nach dem lokalen Gott Sokonopis zu benennen. Übrigens wurden sogar „Imhotep“ und andere Götternamen schon seit dem Mittleren Reich auch als Personennamen gebraucht (Ranke 1952, 234–235, 239, 246 und 247).

Die gemeinsame Betrachtung der Mumienmaske ÄS 8425 konnte wichtige Hinweise auf die Datierung und die Herkunft des Objektes sowie auf den kulturellen Kontext ihres ursprünglichen Besitzers liefern. Sowohl das Erscheinungsbild als auch der Name sprechen für eine geografische Verortung in das Fajum. Die Gestaltung der Maske sowie die Paläografie der Inschrift sprechen für eine Datierung in das 2.–1. Jh. v. Chr. Die Münchner Maske avanciert damit zu einem Referenzpunkt für die Erforschung ptolemäischer Mumienmasken, da sie eines der wenigen Exemplare darstellt, die sich zumindest ungefähr in ihrem ursprünglichen Kontext verorten lassen. ■

² Zusätzlich zur Trismegistos-Belegliste s. die Diskussion in Lüddeckens u. a. 1980–2000, 919 Belege 4–6 mit Anm. f.

Literaturverzeichnis

BEINLICH 1991
Beinlich, Horst, Das Buch vom Fayum, 2 Bde. Wiesbaden 1991.

BEINLICH 2013
Beinlich, Horst, Der Mythos in seiner Landschaft, SRaT 11, Bd. 1, Dettelbach 2013.

BONNET 1953
Bonnet, Hans, Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte, Berlin 1953 (Nachdr. Berlin/New York 2000).

BORG 1996
Borg, Barbara, Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext, Mainz 1996.

BROVARSKI 1984
LÄ V (1984) 995–1031 s. v. Sobek (Brovarski, Edward).

CASINI 2017
Casini, Emanuele, Remarks on Ancient Egyptian Cartonnage Mummy Masks from the Late Old Kingdom to the End of the New Kingdom, in: Chyla, Julia M. / Dębowska-Ludwin, Joanna / Rosińska-Balik, Karolina / Walsh, Carl (Hg.), Current Research in Egyptology 2016. Proceedings of the Seventeenth Annual Symposium, Jagiellonian University, Krakow, 4–7 May 2016, Oxford 2017, 56–73.

CORBELLI 2006
Corbelli, Judith A., The Art of Death in Graeco-Roman Egypt, Shire Egyptology Book, Princes Risborough 2006.

DEPUYDT 1994
Depuydt, Leo, On a Late Egyptian and Demotic Idiom, in: RdE 45, 1994, 49–73.

DERBALA / MÜLLER 2023
Derbala, Ahmed / Müller, Asja, Cartonnage to Plaster. Mummy Masks of the Ptolemaic and Early Roman Periods from Tuna el-Gebel, in: AA 2022, 2023, 238–266.

DOLZANI 1961
Dolzani, Claudia, Il dio Sobk, Rom 1961.

FRANCOT 1999
Francot, Carry (Hg.), Les momies égyptiennes des Musées Royaux d’Art et d’Histoire à Bruxelles et leur étude radiographique, Brüssel 1999.

GERMER / KISCHKEWITZ / LÜNING 2009
Germer, Renate / Kischkewitz, Hannelore / Lüning, Meinhard (Hg.), Berliner Mumiengeschichten: Ergebnisse eines multidisziplinären Forschungsprojektes, Regensburg 2009.

GESTERMANN 2001
Gestermann, Luise, „Gegrüßet seiest Du, Schöngesichtiger“. Zur Bonner Mumienmaske des Imhotep, in: Győry, Hedvig (Hg.), „Le lotus qui sorte de terre“. Mélanges offerts à Edith Varga, Budapest 2001, 101–112.

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

HARRAUER 1999
Harrauer, Hermann, „Ausstellungskataloge und ihre Problematik“, in: Tyche 14, 1999, 101–105.

HASLAUER 2004/2005
Haslauer, Elfriede, Eine Mumienmaske mit dem „Kranz der Rechtfertigung“, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 6/7, 2004/2005, 233–239.

IKRAM / DODSON 1998
Ikram, Salima / Dodson, Aidan, The Mummy in Ancient Egypt. Equipping the Dead for Eternity, London 1998.

KEES 1931
RE Neue Bearbeitung, 2. Reihe, 7. Halbbd., 540–560 s. v. Suchos (Kees, Hermann).

KOCKELMANN 2017
Kockelmann, Holger, Der Herr der Seen, Sümpfe und Flußläufe. Untersuchungen zum Gott Sobek und den ägyptischen Krokodilgötter-Kulten von den Anfängen bis zur Römerzeit, ÄA 74, 3 Bde., Wiesbaden 2017.

KRIENER 2022
Kriener, Anita, Mumienmasken – Entstehung und Entwicklung bis zum frühen Mittleren Reich (Diss. Freie Universität Berlin 2022).

LEITZ 2002a
Leitz, Christian (Hg.), Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen, Bd. 1, OLA 110, Leuven 2002a.

LEITZ 2002b
Leitz, Christian (Hg.), Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen, Bd. 6, OLA 116, Leuven 2002b.

LEITZ 2023
Leitz, Christian, Hieroglyphica latopolitana. Eine Studie zu mehrdeutigen Schreibungen in Esna, Esna-Studien III, SSR 39, Wiesbaden 2023.

LIEVEN 2004
Lieven, Alexandra von, Kinder, Schreiber, Könige – Vergöttlichte Menschen im Alten Ägypten. Ein Arbeitsbericht, in: Mitteilungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte 25, 2004, 47–61.

LÜDDECKENS et al. 1980–2000
Lüddeckens, Erich et al., Demotisches Namenbuch, Wiesbaden 1980–2000.

MIATELLO 2012/2013
Miatello, Luca, Ptolemaic Mummy Masks with Spells from the Book of the Dead Concerning the Head, in: Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities 39, 2012/2013, 51–85.

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

MÜLLER 2023
Müller, Asja, „Welches Gesicht darf es sein? Entzifferungsbemühungen und Werkstattfragen bei kaiserzeitlichen Mumienmasken im Akademischen Kunstmuseum Bonn“, in: Kölner und Bonner Archaeologica 13, 2023, 212–244.

PARLASCA 1966
Parlasca, Klaus, Mumienporträts und verwandte Denkmäler, Wiesbaden 1966.

PARLASCA / SEEMANN 1999
Parlasca Klaus / Seemann, Hellmut (Hg.), Augenblicke. Mumienporträts und ägyptische Grabkunst aus römischer Zeit, Frankfurt 1999.

PETRIE 1889
Petrie, W. M. Flinders, Hawara, Biahmu, and Arsinoe, London 1889.

QUACK 2006/2007
Quack, Joachim Friedrich, Sokonopis als Gott und Mensch, in: Enchoria 30, 2006/2007, 75–87.

QUAEGEBEUR 1995

Quaegelbeur, Jan, À la recherche du haut clergé thébain à l'époque gréco-romaine, in: Vleeming, Sven Peter (Hg.), Hundred-Gated Thebes. Acts of a Colloquium on Thebes and the Theban Area in the Graeco-Roman Period, Leiden 1995, 139–161.

RANKE 1935 und 1952

Ranke, Hermann, Die ägyptischen Personennamen, 2 Bde., Glückstadt 1935 und 1952.

RIGGS 2005

Riggs, Christina, The Beautiful Burial in Roman Egypt. Art, Identity, and Funerary Religion, Oxford 2005.

SB I

Preisigke, Friedrich, Sammelbuch griechischer Urkunden aus Ägypten, Band 1, Straßburg 1915.

SB XVI

Rupprecht, Hans-Albert, Sammelbuch griechischer Urkunden aus Ägypten, Band 16, Wiesbaden 1988.

SETHE 1912

Sethe, Kurt, Der Name des Gottes Suchos, in: Zeitschrift für Ägyptische Sprache 50, 1912, 80–83.

STADLER 2001a

Stadler, Martin Andreas, Der Skarabäus als osirischen Symbol vornehmlich nach spätzeitlichen Quellen, in: Zeitschrift für Ägyptische Sprache 128, 2001, 71–83.

STADLER 2001b

Stadler, Martin Andreas, Ein „vollkommenes Gesicht“ aus dem spätptolemäischen Ägypten. Zu einer Mumienmaske des Martin von Wagner Museums, in: Maier, Markus Josef / Specht, Stephan (Hg.), Blickwechsel. Zehn Jahre Museumsinitiative des Martin von Wagner Museums, Würzburg 2001, 145–164.

STADLER 2004

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

VAELSKE / MOJE 2016

Vaelske, Veit / Moje, Jan, „Das Bild als Schriftträger. Beobachtungen zur demotisch beschrifteten Terrakotte Berlin, Ägyptisches Museum ÄM 13247“, in: Göttinger Miszellen. Beiträge zur ägyptologischen Diskussion 250, 2016, 141–156.

VANDENBEUSCH / O'FLYNN / MORENO 2021

Vandenbeusch, Marie / O'Flynn, Daniel / Moreno, Benjamin, Layer by Layer. The Manufacture of Graeco-Roman Funerary Masks, in: JEA 107, 2021, 281–298.

VARGA 1982

Varga, Edith, L'apparition du CT 531 sur des masques de cartonnage a la basse époque, in: Centre National de la Recherche Scientifique (Hg.), L'égyptologie en 1979. Axes prioritaires de recherches II, Paris 1982, 63–71.

WILDUNG 1977

Wildung, Dietrich, Imhotep und Amenhotep. Gottwerdung im alten Ägypten, MÄS 36, München 1977.

ZDIARSKY 2013

Zdiarsky, Angelika, Mit vollkommenem Gesicht. Eine Mumienmaske mit Inschrift, in: Budka, Julia / Gundacker, Roman / Pieke, Gabriele (Hg.), Florilegium Aegyptiacum. Eine wissenschaftliche Blütenlese von Schülern und Freunden für Helmut Satzinger zum 75. Geburtstag am 21. Jänner 2013, Göttinger Miszellen Beih. 14, Göttingen 2013, 369–388.

BERICHT

KULTURSALON+
KUNST UND KULTUR FÜR DIE GENERATION PLUS

LEA RING

Der KulturSalon+ ist ein speziell für Senior*innen entwickeltes Museumsprogramm der Beisheim Stiftung. Wöchentlich finden kostenlose, kurze Führungen, kreative Aktivitäten und Gespräche bei Kaffee und Kuchen statt. Das Angebot besteht bisher in fünf Münchner Museen, darunter auch das Ägyptische Museum (Abb. 1–3, 5–6), und hat zum Ziel, die soziale und kulturelle Teilhabe zu fördern sowie das Gemeinschaftsgefühl zu stärken.

Laut dem Münchner Armutsbericht 2022 sind 25 % der über 65-Jährigen in München armutsgefährdet. Mit zunehmendem Alter verschlechtern sich häufig die körperliche und kognitive Gesundheit,

und begrenzte finanzielle Mittel für Freizeitaktivitäten erhöhen das Risiko sozialer Isolation und Einsamkeit (Sozialreferat der Landeshauptstadt München 2022). Ergebnisse des Deutschen Alterssurvey zeigen, dass finanzielle Einschränkungen im Alter häufig mit einem Rückgang an sozialer und kultureller Teilhabe einhergehen und sich sogar negativ auf die Gesundheit auswirken kann (BMFSFJ 2019).

Zu Beginn der Pandemie im Jahr 2020, als soziale Aktivitäten auf ein Minimum reduziert wurden, initiierte die Beisheim Stiftung KulturSalon+, um dieser Entwicklung entgegenzuwirken. Ziel war es, ältere Menschen zusammenzubringen und ihnen durch



Abb. 1: Senior*innen besuchen das SMÄK im Rahmen des KulturSalon+, © Beisheim Stiftung, Foto: Lukas Schramm.



Abb. 2: Senior*innen besuchen das SMÄK im Rahmen des KulturSalon+, © Beisheim Stiftung, Foto: Lukas Schramm.

Kultur soziale Kontakte zu ermöglichen. Teilnehmende, die nicht allein kommen konnten, durften eine Begleitperson mitbringen, und für Menschen mit körperlichen Einschränkungen wurden kostenlose Gruppentaxifahrten angeboten – so wurde eine möglichst barrierefreie Teilnahme gewährleistet.

Der Erfolg des Pilotprojekts von 2020 bis Ende 2021 wurde in einem Evaluationsbericht der Katholischen Stiftungshochschule München und ihres Kompetenzzentrums „Zukunft Alter“ dokumentiert. Die Ergebnisse zeigen, dass etwa 200 ältere Menschen an 33 kostenlosen Führungen während der Pandemie teilnahmen, darunter fast 90 % Frauen. Die Hälfte der Teilnehmenden hatte weniger als 30 € monatlich für Freizeitaktivitäten zur Verfügung, ein Drittel galt als einsam. Neben neuen Lernerfahrungen stärkte das Programm das Selbstbewusstsein und Sicherheitsgefühl der Teilnehmenden, wie die qualitativen Forschungsergebnisse belegen. Es förderte zudem soziale Kompetenzen und schuf durch den anschließenden Austausch bei Kaffee und Kuchen ein Gefühl von Gemeinschaft und Zugehörigkeit (KENKMANN & WEHR 2022).

Im Juni 2023 wurde das Programm neu aufgelegt und erreicht seither weiterhin die ältere Bevölkerung Münchens – insbesondere über die ASZ (Alten- und Service-Zentren), die in München eine einzigartige Initiative darstellen. Die 33 ASZ in den Münchner Stadtteilen bieten präventive und unterstützende Angebote und sind daher ideale Partner für KulturSalon+. Zudem spielen Organisationen wie die Malteser eine entscheidende Rolle, um insbesondere isolierte Menschen zu erreichen. Seit dem Neustart im Juni 2023 fanden über 300 Veranstaltungen mit mehr als 3.000 älteren Teilnehmenden statt, darunter sowohl Erstbesucher*innen als auch wiederkehrende Gäste.

Aktuelle quantitative Ergebnisse haben ergeben, dass weiterhin der Großteil der Teilnehmenden weiblich sind (91 %) und der Rest männlich. 31 % der Senior*innen geben an, Einschränkungen zu haben. Hiervon sind 13 % psychisch (oft wurden Depressionen oder Angstzustände genannt) und 87 % körperlich. Hier wurden vor allem Seh- und Mobilitätseinschränkungen genannt. Der Altersdurchschnitt liegt bei 75 Jahren, wobei die meisten teilnehmenden Menschen zwischen 68 Jahren und 82 Jahren sind. Unter den befragten Senior*innen haben 11 % noch nie ein Kunstmuseum besucht.



Abb. 3: Senior*innen besuchen das SMÄK im Rahmen des KulturSalon+, © Beisheim Stiftung, Foto: Lukas Schramm.

Rund 38 % der erstteilnehmenden Menschen, die den KulturSalon+ besuchen, haben ein Freizeitbudget zwischen 0 € und 29 € und können sich somit einen regelmäßigen wöchentlichen Besuch im Rahmen einer Führung im Museum nicht leisten. 39 % der Senior*innen geben an, dass ihr Bekannten- und Freundeskreis zu klein ist. 24 % stimmen der Aussage voll zu. Dies kann auf eine erhöhte Einsamkeit deuten, sollte aber mit Vorsicht betrachtet werden, da weitere Fragen zum Thema Einsamkeit (z. B. aus dem German Ageing Survey) abgefragt werden sollten (RING 2025).

Quantitative Daten zeigen zudem Zusammenhang zwischen finanziellen Mitteln und Einsamkeitsempfinden (Abb. 4). Personen mit sehr niedrigen finanziellen Mitteln (< 10 Euro) sind häufiger von starkem Einsamkeitsempfinden betroffen, während jene mit höheren finanziellen Mitteln (> 30 Euro) häufiger geringeres oder kein Einsamkeitsempfinden angeben. Besonders die Gruppe mit 10 bis 29 Euro zeigt ein moderates Einsamkeitsempfinden, während Personen mit mehr als 60 Euro am häufigsten ein geringes oder gar kein Einsamkeitsempfinden äußern. Dies deutet darauf hin, dass finanzielle Ressourcen eine Rolle für das Einsamkeitsempfinden spielen könnten (RING 2025).

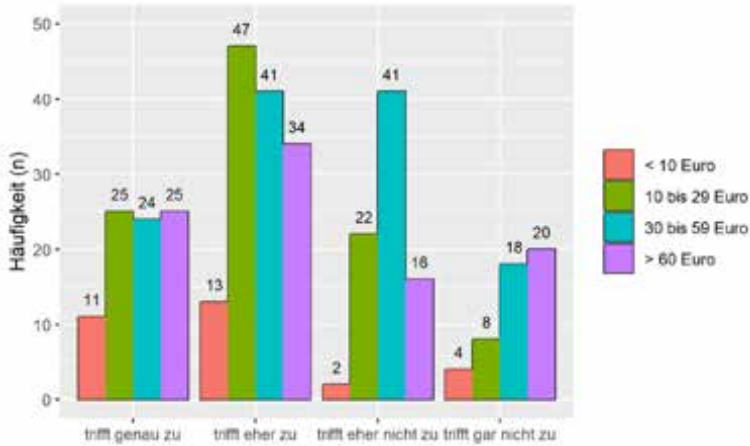


Abb. 6. Tabelle mit Darstellung des Zusammenhangs zwischen finanziellen Mitteln und Einsamkeitsempfinden, © Lea Ring.

Qualitative Ergebnisse der Fokusgruppendifkussionen im Rahmen der Masterarbeit haben ergeben, dass die Aspekte Alltag und Wohlbefinden den stärksten Einfluss auf die Teilnehmenden, durch die Steigerung der Lebensfreude, geistigen und kognitiven Lebendigkeit und Tagesablaufgestaltung, haben. Das Thema Einsamkeit wird von vielen Fokusgruppen-Teilnehmenden nicht als Problem empfunden, sie schätzen den Kultursalon+ jedoch als präventives Angebot und als Möglichkeit, soziale Bindungen zu stärken (RING 2025).



Abb. 5: Senior*innen besuchen das SMÄK im Rahmen des KulturSalon+, © Beisheim Stiftung, Foto: Lukas Schramm.



Abb. 6: Senior*innen besuchen das SMÄK im Rahmen des KulturSalon+, © Beisheim Stiftung, Foto: Lukas Schramm.

„Ich gehe jetzt öfter raus, auch in andere Museen. Früher habe ich das immer aufgeschoben, aber jetzt bin ich viel aktiver geworden. Die Atmosphäre ist so angenehm, man fühlt sich wertgeschätzt und gehört – und zwar auch nachhaltig!“

–Teilnehmender Fokusgruppendifkussion KulturSalon+

Die Verstetigung des Programms von Juni 2025 bis Mai 2027 ist bereits gesichert. Dabei bleibt das übergeordnete Ziel bestehen, den sozialen und kulturellen Austausch zu stärken und einen Raum zu schaffen, in dem ältere Menschen als integraler und wertgeschätzter Teil der Gesellschaft wahrgenommen werden ■

Literaturverzeichnis

KENKMANN / WEHR 2022
Kenkmann, A. / Wehr, L., Evaluation des Veranstaltungsprogramms KulturSalon+. Kompetenzzentrum „Zukunft Alter“, Katholische Stiftungshochschule München, 2022.

BMFSFJ 2019
Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend (BMFSFJ), Frauen und Männer in der zweiten Lebenshälfte – Älterwerden im sozialen Wandel. Zentrale Befunde des Deutschen Alterssurveys (DEAS) 1996 bis 2017, 2019.

Sozialreferat der Landeshauptstadt München 2022
Sozialreferat der Landeshauptstadt München.
Münchner Armutsbericht 2022. Landeshauptstadt München 2022.

RING 2025
Ring, Lea, Regelmäßige kulturelle Teilhabe im höheren Lebensalter: Einfluss auf Einsamkeit, Wohlbefinden und Alltag. Eine Mixed-Methods-Analyse anhand des kostenlosen Museumsangebots KulturSalon+ in München, Masterarbeit FOM Hochschule für Oekonomie & Management, 2025.

BERICHT

DAS KUNSTAREAL AUF DER ITB 2025
NETZWERKPFLEGE IM GROSSEN STIL

ROXANE BICKER

Die ITB – die Internationale Tourismusbörse – findet seit 1966 regelmäßig auf dem Messegelände in Berlin (Abb. 1) statt und hat sich inzwischen als weltgrößte Reisemesse der Tourismusbranche etabliert. Die ITB ist eine reine Fachmesse mit Vertretungen von mehr als 170 Ländern und über 5.800 Ausstellenden. Sie wird von über 100.000 Teilnehmenden besucht.

Bereits seit 2015 ist das Kunstareal München auf der ITB – der Internationalen Tourismusbörse – vertreten, seit 2016 als Teil der Culture Lounge. Die Culture Lounge (Abb. 2) selbst versteht sich als Vertreterin der Kulturreiseindustrie und bringt durch die konzentrierten Stände verschiedener Kulturinstitutionen Anbieter und Interessierte zusammen.



Abb. 1: Haupteingang der Messe Berlin, © Roxane Bicker.

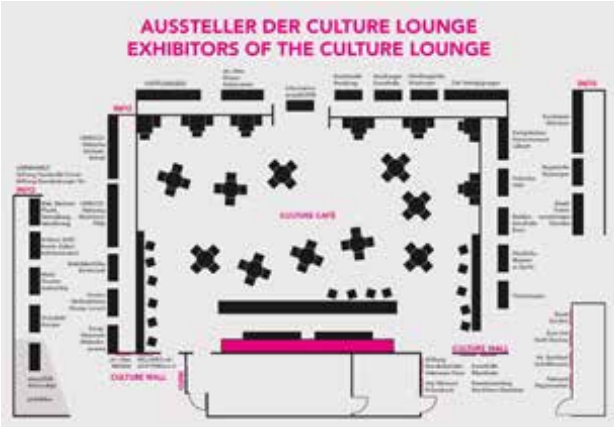


Abb. 2: Plan der Culture Lounge, © projekt2508 Gruppe.

Bisher waren wir als Staatliches Museum Ägyptischer Kunst nur durch Flyer am Kunstarealstand vertreten, diesmal haben wir uns in größerem Rahmen finanziell beteiligt. So konnten wir vom 4. bis 6. März 2025 auf der ITB nicht nur als Plakat an der Standrückwand, sondern auch in Person vertreten sein (Abb. 3). Dies bot sich an, weil wir dieses Jahr mit „Corinthium Aes“, „Naga – Die verschüttete Königsstadt“ und „Kindheit im alten Ägypten“ einige Ausstellungen zu bewerben haben.



Abb. 3: Der Stand des Kunstareales mit Vertretungen vom Ägyptischen Museum, Kunstareal, Pinakothek der Moderne und Lenbachhaus, © Kunstareal München, Pia Lechner.

Hat es etwas gebracht? Das wird die Zukunft zeigen. Wir konnten interessante Gespräche mit verschiedenen Gruppenreisen-Anbietern führen, auch der Kontakt mit dem Gästeführerverband wurde wieder

intensiviert. Außerdem diente die Messe auch zum Netzwerken und Austausch mit anderen Museen und Kulturarealen – schließlich ist es ja immer interessant zu erfahren, was andere denn bieten und machen ■



Abb. 4–9: Eindrücke der ITB, © Kunstareal München, Pia Lechner.



BERICHT

„HORUS – WEGE DES HIMMELS“
EIN WANDELKONZERT DURCH DAS SMÄK

ROXANE BICKER, MÉLANIE FLOSSMANN-SCHÜTZE, RADOSLAW PALLARZ

Am Samstag, dem 5. April 2025, luden das Ensemble Memoria Tenere und der Komponist Radoslaw Pallarz zu einer außergewöhnlichen musikalischen Reise in das alte Ägypten ein (Abb. 1). Die Ausstellungsräume und Objekte des SMÄK standen inhaltlich im Kontext von

stimmungsvollen Klängen, bezaubernden Melodien und packenden Rhythmen. Mit klassischen Instrumenten (Bassklarinette, Englischhorn, Violine, Viola, Violoncello und Percussion) und Gesang (Mezzosopran) wurde antike Musik und die Vertonung von originalen Inschriften interpretiert.



Abb. 1: © NAVIS Musik.

Rekonstruktion (RP)

Einige Originalfunde und zahlreiche bildliche Darstellungen von Musikern und Instrumenten vermitteln heute ein vielschichtiges Bild von der Musik im alten Ägypten. Eindeutig belegt sind Blasinstrumente unterschiedlicher Art, vielfältige Percussion- und Saiteninstrumente. Interessanterweise gibt es keinen Nachweis für Streicher (z. B. Violinen) oder ausgewiesene Bassinstrumente. Dennoch lassen einige Darstellungen von großen Leiern (Lyra oder Khitara) und Trommeln auf die Spielbarkeit von tiefen, also auch basslastigen Tönen schließen.

Durch aufwendige Untersuchungen einzelner Notationsfragmente der Antike und präzise Rekonstruktionen der Originale lassen sich damalige Lieder und Melodien wieder hörbar machen, auch wenn bei der Musikerzeugung die Suche nach dem „historischen“ Klang noch nicht abgeschlossen ist. Überlieferte Gesänge aus dem Mittelmeerraum beschränken sich häufig auf den Text, da die Melodie als bekannt vorausgesetzt bzw. mündlich weitergegeben wurde. In einzelnen Fällen jedoch ist die Notation von Melodien aus dem antiken Griechenland (ab 332 v. Chr.) erhalten und konnte auf unsere moderne Notation übertragen werden.

Die bisher gefundenen und übersetzten Fragmente sind allesamt einstimmig notiert. Teilweise finden sich Hinweise auf perkussive Elemente oder Akzente, ob allerdings eine Mehrstimmigkeit oder Akkordbegleitung vorgesehen war, lässt sich den gefundenen Objekten nicht entnehmen. Mit den Fingern oder einem Plektrum gezupfte Muster oder Arpeggios stellten mit ihren gebrochenen Akkorden eine Grundlage für die Harmonik und somit für Mehrstimmigkeit in der Musik dar. Die große Zahl der bildlichen Darstellungen (der Römer, Griechen, Ägypter) von Musizierenden lässt darauf schließen, dass Musik auch in der Antike eine sehr wichtige Rolle spielte und die Darbietung sicherlich kunstvoll und professionell praktiziert wurde. Wie wurde aber der Inhalt festgehalten und an die nächste

Generation übermittelt? Während die Fragmente der alten Griechen uns konkrete Hinweise auf Musiknotation geben, scheint es im Land der Pharaonen nicht üblich, notwendig oder vielleicht auch gar nicht gewünscht gewesen zu sein, etwas Abstraktes und doch handwerklich Anspruchsvolles, wie Musik, zu verschriftlichen. Auch heute wird bei der Vermittlung von Musik darauf großen Wert gelegt, die Emotion und Interpretation von der Notation zu lösen. Mit diesem Wandelkonzert begab sich das Ensemble mit dem Publikum also auf eine Reise in die Vergangenheit und versuchte mithilfe der Musik emotional den Exponaten des Ägyptischen Museums zu begegnen.

Horus – Wege des Himmels (MF)

Das Publikum durchlief beim Wandelkonzert am Abend sechs thematische Stationen: Den Auftakt mit dem gesamten Ensemble bildeten im Raum „Kunst und Form“ die Kompositionen „Amun Re“ sowie „Thron des Verborgenen“, mit einem Auszug aus den Pyramidentexten. Danach wandelten die Gruppen auf unterschiedlichen Wegen zu den nächsten vier Stationen. Im Raum „Kunst und Zeit“ stand Echnaton mit seinem Sonnenhymnus an Aton im Mittelpunkt: Auf die Rezitation eines Textauszuges des Sonnengesangs folgte die musikalische Darbietung „Hymnus an Aton“ mit Violoncello und Kontrabass (Abb. 2). Im Raum „Jenseits“



Abb. 2: © Mélanie Flossmann-Schütze.



Abb. 3: © Mélanie Flossmann-Schütze.

wurde eigens für die Königstochter und Königschwester Satdjehuti ein eigenes Stück komponiert und uraufgeführt: Die auf der Innenseite des Sargfragmentes erhaltenen Sprüche des altägyptischen Totenbuches dienten als Vorlage für den Gesang, der von Violine und Viola begleitet wurde (Abb. 3). Den Muttergottheiten Isis und Maria war das folgende Werk im Raum „Nach den Pharaonen“ gewidmet:

Die Holzbläser Oboe und Klarinette vertonten die Fortsetzung der Verehrung beider Göttinnen über die Grenzen der Religionen hinweg. Den Abschluss des Rundgangs bildeten die rhythmischen Klänge „Ishtar Tor“ im Raum „Alter Orient“: Die Rahmentrommeln und Percussioninstrumente begleiteten die geflügelten Genien aus Nimrud sowie den prächtigen Löwen vom Ishtar-Tor (Abb. 4). Zum großen Finale traf sich das Publikum erneut in „Kunst und Form“, um den Stücken „Steuerruder des Himmels“, mit Auszügen aus der Klage des beredten Bauern, und „Gebet an Amun“ aus der Zeit Ramses II. zu lauschen.

Das Abendkonzert wurde von Mélanie Flossmann-Schütze, Nadja Böckler und Sonia Focke begleitet, die an den einzelnen Stationen eine kleine Einführung in die Thematik und das im Mittelpunkt stehende Objekt gaben.

Hatshepsut – Von Königstochter zum Pharao (RB)

„Hatshepsut – Von Königstochter zum Pharao“ war der Titel des Kinder- und Familienkonzertes von Radoslaw Pallarz und dem Ensemble Memoria Tenere, zu dem rund 50 Zuhörer*innen allen Alters am Nachmittag kamen (Abb. 5–7).

Abb. 4: © Mélanie Flossmann-Schütze.



Abb. 5–6: © NAVIS Musik.



Abb. 7: © NAVIS Musik.

Das alte Ägypten, Reich der Pharaonen, existiert nicht mehr. Nur wenige haben die Jahrtausende bis heute überlebt. Einer davon ist Tjeti. Anders als geplant, konnte er nach seinem Tod um 2300 v. Chr. nicht in das altägyptische Jenseits eingehen. Seit mehr als 4000 Jahren pendelt er in einer Halb-Existenz zwischen den Welten. An sein Abbild in Form eines Reliefs gebunden, verbringt er heute die meiste Zeit bei uns im Museum. Aber ihm wird nie langweilig, denn er beantwortet deine Fragen unter „Frag den Ägypter!“ (Abb. 1).

www.youtube.com/@smaek_muc



Abb. 1: Tjeti vor seinem Relief, © SMÄK.

Der Stein von Rosette

Auf dem Stein von Rosette steht dreimal derselbe Text (ein Lob des Königs) – in drei verschiedenen Schriften. Der Stein wurde 1799 in Ägypten gefunden und befindet sich heute im British Museum in London.



Abb. 2: Jean-François Champollion, © Foto: Léon Cogniet.

Champollion

Jean-François Champollion (1790–1832) war ein französischer Forscher, der es 1822 geschafft hat, mit dem Stein von Rosette die ersten Hieroglyphen zu entziffern.

Schon gewusst? Erst seit gut 200 Jahren können wir die altägyptischen Hieroglyphen wieder lesen. Fast 1.500 Jahre lang konnte man das nämlich nicht! Da brauchte es erst Superhirn Champollion, der es herausgefunden hat!



DEMOTISCH

HIEROGLYPHEN

ALTGRIECHISCH

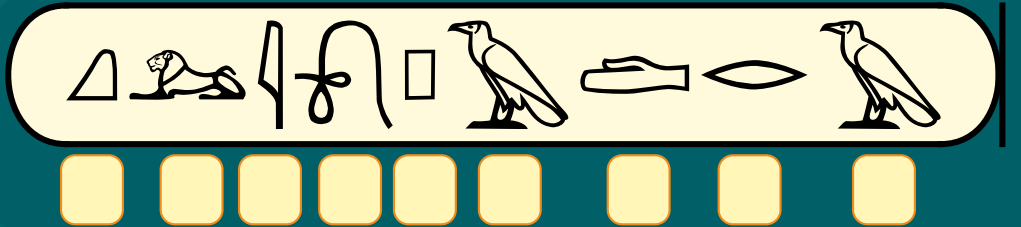
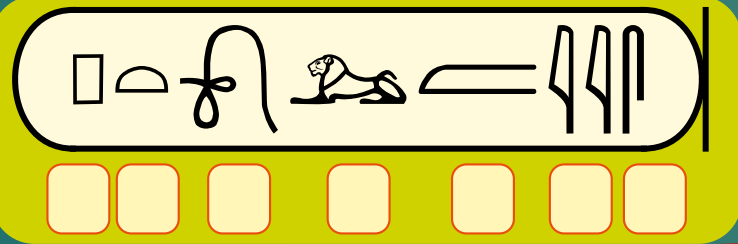
Bist Du so klug wie er? Kannst Du die beiden Königsnamen entziffern?

In diesen zwei Kartuschen finden sich die Namen von *Kleopatra* und *Ptolemaios*. Doch welche ist welche?

Kannst du herausfinden, für welche Buchstaben unseres Alphabetes die Hieroglyphen stehen könnten?

(Aber Achtung: Die Ägypter schrieben nicht Ptolemaios sondern Ptolmys!)

Was wolltest Du schon immer wissen?
Schick uns Deine Frage an info@smaek.de
oder tag uns in den Social Media.



AUTOR*INNEN

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

Iulia Comşa
Master-Studierende, Institut für Ägyptologie und Koptologie, LMU München

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

Prof. Dr. Friedhelm Hoffmann
Vorstand, Institut für Ägyptologie und Koptologie, LMU München

Dr. Asja Müller
Professur für Klassische Archäologie (Vertretung), Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Radoslaw Pallarz
Komponist und Musikproduzent

Lea Ring
Projektmanagerin KulturSalon+,
Wirtschaftspsychologin & Beraterin (B.Sc.)

Dr. Arnulf Schlüter
Direktor, SMÄK, München

Prof. Dr. Stephan Johannes Seidlmayer
Institut für Ägyptologie, FU Berlin (Prof. i.R.)

Jun.-Prof. Dr. Matthias Stern
Juniorprofessor für Papyrologie, Historisches Seminar, LMU München und Deutsches Archäologisches Institut

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

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