

MAAT

NACHRICHTEN AUS DEM STAATLICHEN MUSEUM
ÄGYPTISCHER KUNST MÜNCHEN



80 Jahre

Zeichen und Wunder

Adam und Atum

Ausgabe 20 | 2021

Griechischer Pharao

Daumenringe

1000 Uschebtis

Auf die Ohren!

Zauberhaft

Mit Eimer und Zapfen

INHALT

MAAT AUSGABE 20



02 PROF. DR. DIETRICH WILDUNG ZUM 80. GEBURTSTAG

06 EIN GEBURTSTAGSGRUSS DES FREUNDKREISES WOLFRAM PEITZSCH

10 IN 80 KRAWATTEN UM DIE WELT

12 UGO DOSSI LEUCHTET DIETRICH WILDUNG

16 „ADAM UND ATUM“ STEFAN JAKOB WIMMER

20 EIN GRIECHISCHER PHARAO PETRA CAIN UND MICHAEL PFANNER



26 PRAKTISCHER „SCHMUCK“ SONIA FOCKE

33 1001 ODER DOCH MEHR? CHRISTIAN PERZLMEIER

39 DAS TOLERANCE POSTER PROJECT

42 AUF DIE OHREN! ROXANE BICKER

45 NEU IM TEAM MÉLANIE FLOSSMANN-SCHÜTZE

46 EINFACH ZAUBERHAFT ARNULF SCHLÜTER

56 MIT EIMER UND ZAPFEN SOPHIA SPECHT



68 AUTOREN | IMPRESSUM

EDITORIAL

Liebe Leserschaft,

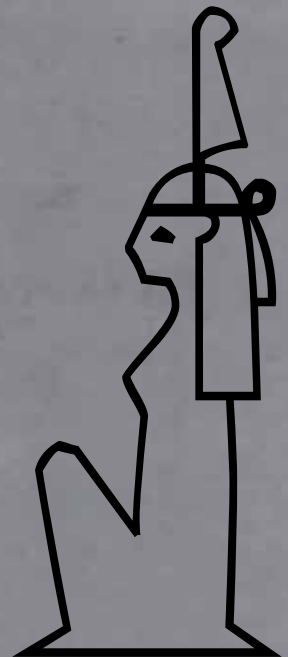
feiern Sie mit uns ein ganz besonderes Geburtstagskind. Im Juni 2021 begeht Dietrich Wildung seinen 80. Geburtstag. Aus dem Münchner Museum ist er nicht wegzudenken. Bis heute ist er dem Haus und seinem Team aufs engste verbunden. Er unterstützt es mit Rat und Tat, stets darauf bedacht, sich niemals auf- oder in den Vordergrund zu drängen. Er ist da, wann immer Unterstützung benötigt wird – stets mit immensem ägyptologischem Wissens- und reichem Erfahrungsschatz aus seiner Museumstätigkeit, diplomatischer Gewandtheit, konstruktiven Vorschlägen und stets perfekter Formulierung. Er ist für das ganze Team Vorbild und Ansporn. Lieber Herr Wildung: Wir sagen einmal mehr Danke und hoffen, dass Sie uns auch in den kommenden Jahren weiter zur Seite stehen. Neben dem Jubilar finden Sie in diesem Heft Beiträge, die über den ägyptologischen Tellerrand hinausschauen und die Vielfalt der Museumsforschung beleuchten, der Weg führt über Israel und Meroe bis in das Assyrische Reich. Bleiben Sie uns weiterhin gewogen, wir freuen uns auf Ihren Besuch, digital oder analog im Museum!

Das MAAT-Team

MAAT

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

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



PERSONALIA

PROF. DR. DIETRICH WILDUNG ZUM 80. GEBURTSTAG



Auszeichnungen und Ehrungen:

- Bundesverdienstkreuz am Bande
- Orden der Beiden Nile des Sudans
- „Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres“



Dietrich Wildung

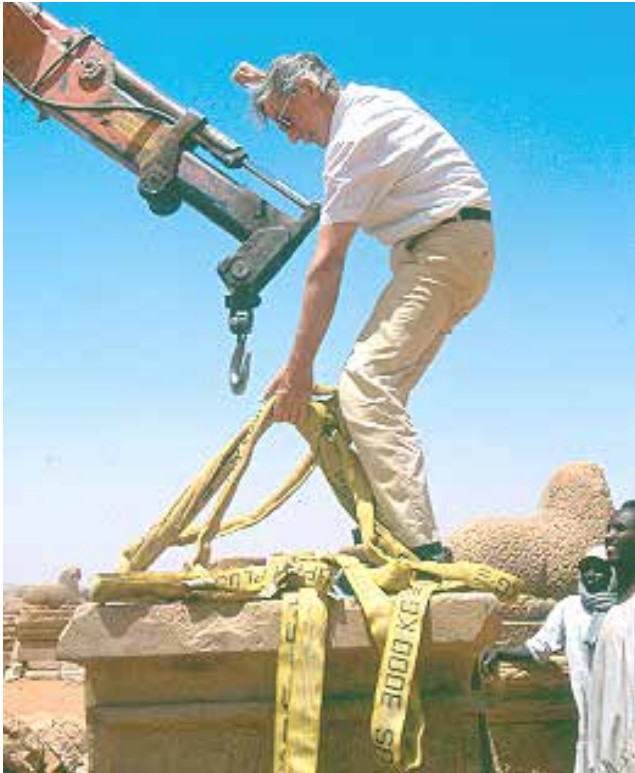
- Studierte Ägyptologie, Klassische Archäologie und Alte Geschichte in München und Paris
- Promotion 1967: „Die Rolle ägyptischer Könige im Bewußtsein ihrer Nachwelt. Posthume Quellen über die Könige der ersten vier Dynastien“
- Habilitation 1972: „Imhotep und Amenhotep. Gottwerdung im alten Ägypten“
- 1968–1974 wissenschaftlicher Assistent am Institut für Ägyptologie (Universität München)
- 1975–1988 Direktor Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst München
- 1976–1996 Präsident des Internationalen Ägyptologen-Verbandes
- Ab 1978 Leiter der Münchner „Ostdelta-Grabung“
- 1989–2009 Direktor Ägyptisches Museum und Papyrussammlung Berlin und Honorarprofessor Freie Universität Berlin
- 1995–2020 Leitung Grabungsprojekt Naga





Leistungen (in Auswahl):

- Unter seiner Amtszeit wurden nach dem Mauerfall die ägyptischen Sammlungen von Ost- und West-Berlin zusammen gelegt; damit verbunden der Neuaufbau des Neuen Museums nach der Zerstörung durch den Krieg
- Vizepräsident der Deutsch-Arabischen Freundesgesellschaft
- Mitbegründer der Reihe „Studien zur altägyptischen Kultur“, der Ständigen Ägyptologen-Konferenz (SÄK) und dem Internationalen Ägyptologenkongress
- Langjähriger Präsident der International Association of Egyptologists
- Pionier der Museumsdigitalisierung
- Fachvertreter bei der DFG
- Lehrtätigkeit an der FU Berlin und der LMU München
- Fachgutachter für verschiedene Stiftungen
- Ehrenmitglied Landesverband der Museen zu Berlin e.V.
- Schaffte es mit „Mumienpornographie“ 2007 fast zum „Unwort des Jahres“



Vortrag

„Zu neuen Ufern – Dietrich Wildung, Direktor 1975–1988“ | <https://youtu.be/y1QHgrlm4Mw>

• Zu neuen Ufern
Dietrich Wildung
Direktor 1975-1988

50
Jahre

Wie wir wurden,
was wir sind

Vortragsreihe anlässlich des 50. Geburtstags
des Staatlichen Museums Ägyptischer Kunst

PERSONALIA

PROF. DR. DIETRICH WILDUNG ZUM 80. GEBURTSTAG

EIN GEBURTSTAGSGRUSS DES FREUNDESKREISES

WOLFRAM PEITZSCH

An dieser Stelle gilt es, einen Mann hochleben zu lassen, der sich nicht scheute, aus Anlass der 25. Wiederkehr der Gründung des Staatlichen Museums Ägyptischer Kunst in einem Festvortrag am 11. Oktober 1995 in der Bayerischen Akademie der Wissenschaften ein überzeugendes und ganz persönliches Bekenntnis zu den Schlössern König Ludwigs II. von Bayern abzugeben. In diesem Vortrag berichtete er – für uns als Mitglieder des Freundeskreises eines ägyptischen Museums zunächst erstaunlich und überraschend – sehr ernsthaft und ganz nachdrücklich von seiner großen Vorliebe für das in der ganzen Welt berühmte und geliebte „Märchenschloss“ Neuschwanstein, das ihm als Allgäuer seit seiner, in dessen Nähe verbrachten Kindheit, nur allzu vertraut war. Ihn faszinierten die technische Kühnheit und der geistesgeschichtliche Hintergrund des Schlosses ebenso, wie die vorgebliche „Nutzlosigkeit“ des Bauwerks – jedenfalls, wenn man es rein rational unter ökonomischen Gesichtspunkten betrachtete. Oberflächlich besehen, so fand er, war es wirtschaftlich genauso nutzlos, wie viele kulturhistorische hochbedeutsame Museen in aller Welt, auf die er jedoch nicht verzichten wollte und auf die eine Zivilgesellschaft in hochentwickelten Staaten auch nicht verzichten darf, wenn sie sich nicht selbst aufgeben will.

Zu unserem Glück wendete sich der Berufsweg unseres Jubilars mit Beginn des Studiums nun allerdings nicht der historischen Beschäftigung mit den Schlössern des Märchenkönigs zu, sondern dem Studium der Ägyptologie, der klassischen Archäologie und Geschichte. Und dies mit solchem Erfolg, dass bereits 1972 die Habilitationsschrift vorlag und schon 1975 die Berufung zum Direktor der „Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst“ in München erfolgte. Die von seinem Amtsvorgänger Hans-Wolfgang Müller in der Münchner Residenz zusammengeführten, ursprünglich in verschiedenen Institutionen verstreuten Aegyptiaca wurden hier erstmals systematisch erfasst und präsentiert und zu dem heute weltweit bewunderten Museum Ägyptischer Kunst geformt, einem „Schatzhaus“ mit Exponaten, die allerhöchsten Ansprüchen genügen.

Mit diesem Prozess einher ging eine (damals noch mögliche) Erwerbstätigkeit, begleitet von spektakulär inszenierten Ausstellungen zu altägyptischen Themen im Haus der Kunst, die von Professor Wildung in Zusammenarbeit mit anderen, weltberühmten Wissenschaftlern realisiert oder von ihm nach München geholt worden waren. Erinnert sei hier nur an die noch von seinem Vorgänger H.W. Müller initiierte Echnaton-Ausstellung von Januar bis März 1976, die mit ihren Besucherzahlen alles bis dahin Dagewesene übertraf. Ein weiterer Höhepunkt war die Ausstellung „Götter Pharaonen“, vom November 78 bis Februar 79, die der wissenschaftlichen Zusammenarbeit Wildungs mit Günter Grimm von der Universität Trier zu verdanken war. Die Presse bezeichnete es damals als ein Wunder, dass es hier gelungen war, die gezeigten Kostbarkeiten überhaupt von Kairo fortzubewegen, ein Wunder, das Wildung gemeinsam mit dem damaligen Direktor des Hauses der Kunst, Peter Ade, vollbracht hatte. Immerhin war es schon seinerzeit schwieriger geworden, die konservatorischen und politischen Widerstände gegen eine leihweise Verschickung kostbarster Exponate zu überwinden. Vor allem das hohe Ansehen Wildungs, das Vertrauen, das er in der arabischen Welt genießt, sein langer Atem und nicht zuletzt seine großartige diplomatische Begabung überwandern alle Hindernisse. Damit wurde ein Ausstellungsprojekt Wirklichkeit, das bis dahin ohne Vorbild geblieben war.

Ausgedehnte wissenschaftliche Arbeiten, kleinere Ausstellungsprojekte, umfangreiche Restaurierungsmaßnahmen, die Realisierung neuer museumspädagogischer und editorischer Konzepte machten offenkundig, was wohl überall auf der Welt zu allen Zeiten gilt: Die finanzielle Ausstattung mit frei verfügbaren Mitteln des Museums war selbst im wohlhabenden Bayern in ein allzu enges Korsett gepresst, insbesondere dann, wenn es um den Ankauf von Exponaten ging, die den hohen Qualitätsansprüchen Wildungs genügten. Vor diesem Hintergrund initiierte er 1976 die Gründung des Freundeskreises des Museums, der auf großes Interesse einer breiteren Öffentlichkeit stieß und sich sehr rasch

zum mitgliedsstärksten Förderverein eines staatlichen Museums in München entwickelte.

Möglich war dies unter anderem, weil es Wildung damals gelungen war, für den Vorstand des Vereins zwei Persönlichkeiten zu gewinnen, die nicht zuletzt aufgrund ihres Berufsweges geradezu prädestiniert waren, ein solches Mandat zu übernehmen. Zum einen war es der ehemalige Leiter der Haushaltsabteilung des Bayerischen Staatsministerium der Finanzen, der die verschlungenen Wege und „geheime Kammern“ des Staatshaushaltes kannte und es dementsprechend glänzend verstand, bei passender Gelegenheit immer wieder staatliche, evtl. auch Drittmittel locker zu machen, um damit die auch nicht gerade überbordenden Finanzen des Freundeskreises für neue Projekte aufzustocken.

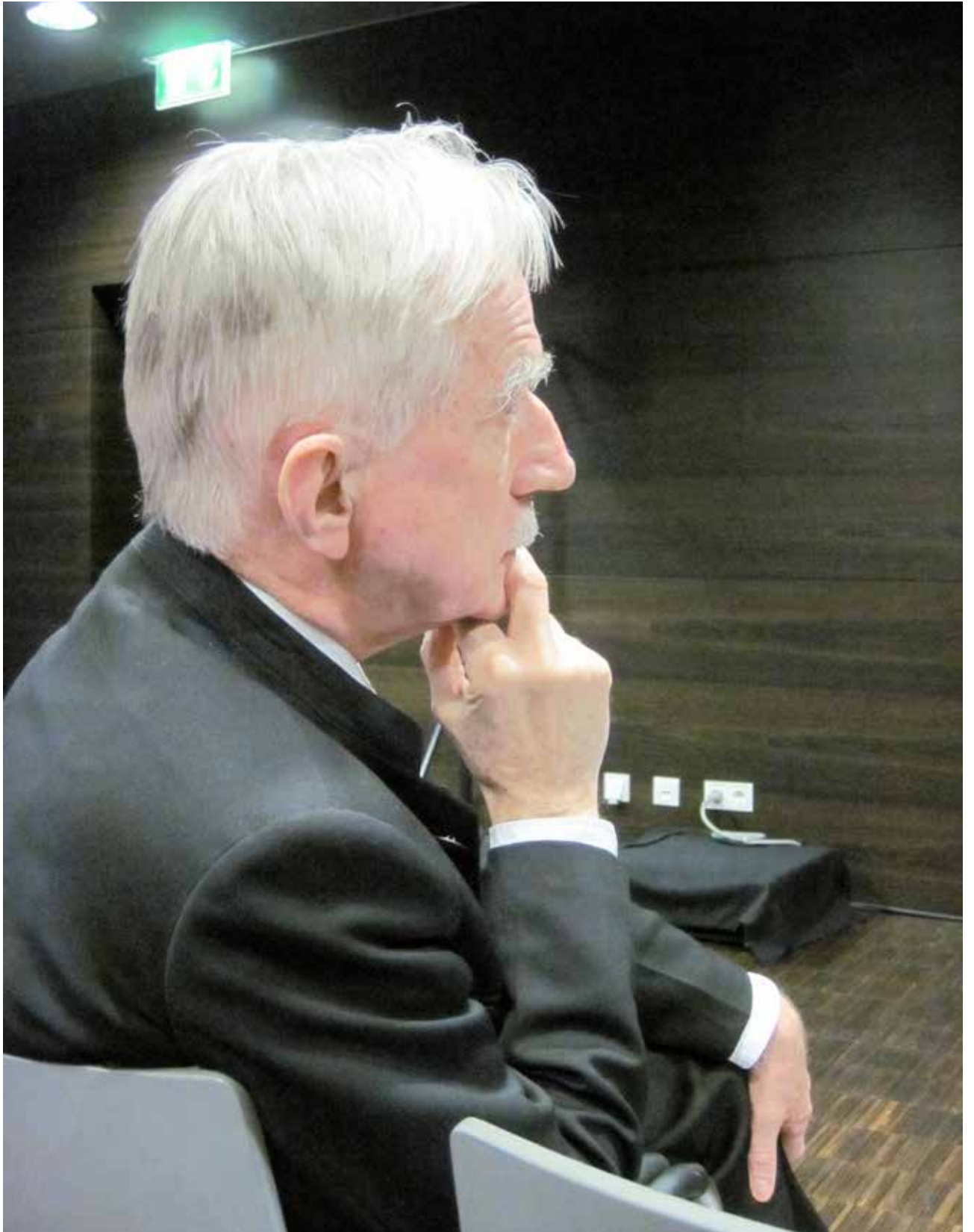
Die zweite Person im insgesamt vierköpfigen Vereinsvorstand war ein Kenner und Freund Ägyptens, der arabischen Kultur und Sprachen, Religionswissenschaften und Philosophie. Fächer, die er studiert und mit einer Promotion abgeschlossen hatte, bevor ihn sein Berufsweg endgültig wieder in das Bankwesen, aus dem er stammte, zurückführte. Als Banker war er vor seiner Münchner Zeit Repräsentant eines großen deutschen Kreditinstituts für den vorderen und mittleren Orient mit Dienstsitz in Kairo gewesen. Diese Biographie des polyglotten und kosmopolitischen Mannes war ideale Grundlage für die erfolgreiche Zusammenarbeit mit dem Weltbürger Wildung – zum Vorteil des Museums und seiner reichen Bestände.

Die rhetorischen Fähigkeiten dieses Männertrios öffneten die Herzen und Geldbeutel der Vereinsmitglieder und die etwas schwergewichtigeren Brieftaschen etlicher Großspender und füllten damit nach und nach die Kasse unseres Freundeskreises. Die intensive und begeistert aufgenommene Vortragstätigkeit von Professor Wildung zu unterschiedlichen Fachthemen, die kostenlosen Museumsführungen und die vom Leiter des Museums geführten exklusiven

Freundeskreisreisen zu den antiken Stätten in Ägypten und zu den wichtigsten ägyptischen Museen Europas sorgten für einen regelrechten Strom von Beitritts-erklärungen, der Verein wuchs an der Zahl seiner Mitglieder. Die Vereinsaktivitäten wurden zunehmend umfangreicher. So wurden zum Beispiel auch Hieroglyphenkurse angeboten. Und als ob alle diese vielfältigen Tätigkeiten für einen vollbeschäftigten Museumsdirektor und Hochschullehrer nicht schon genug gewesen wären, übernahm er 1978 auch noch die Leitung der (inzwischen abgeschlossenen) Münchner „Ostdelta-Grabung“ – und einige Jahre später die Leitung des „Grabungsprojektes Naga“, die ihm bis in das Pensionsalter hinein immer wieder in den Sudan führte. Der Freundeskreis hat sich auch bei diesen archäologischen Aktivitäten immer wieder als Partner erwiesen und finanzielle Hilfestellung geleistet.

Doch dann kam das turbulente Jahr 1989: Professor Wildung ging dem Münchner Museum „verloren“, er folgte dem ehrenvollen Ruf auf die Position des Direktors des Ägyptischen Museums und der Papyrussammlung in Berlin-Charlottenburg sowie dem Ruf auf eine Professur an der Freien Universität in Westberlin.

Das hat dem Vorstand unseres Vereins, aber auch den Mitgliedern zumindest kurzzeitig Irritationen beschert, eine Phase, die glücklicherweise nur sehr kurz währte: Professor Wildungs sorgte (zweifelloos nur mittelbar) für glänzenden Ersatz! Frau Dr. Schoske wurde die neue Museumsdirektorin. Damit war sichergestellt, dass es in Deutschland zwei weltberühmte Ägyptische Museen gab, die einander fortan freundschaftlich verbunden waren und sich durch wechselseitige Leihgaben und eine Reihe gemeinsamer Projekte immer wieder aufs Trefflichste ergänzten. Darüber hinaus blieb Wildung dem Münchner Museum und dem Freundeskreis als kompetenter Berater erhalten, der seine Kenntnisse und das Gewicht seines internationalen Renommées zur rechten Zeit in die Waagschale warf. Mit einem Wort, er blieb uns unverändert als Freund mit Rat und Tat bis heute verbunden, wofür wir ihm außerordentlich dankbar sind.



Im Verlauf der Jahre ab 1989 ergab sich aus der deutschen Wiedervereinigung die Notwendigkeit, die beiden Ägyptischen Museen Berlins in Charlottenburg und auf der Museumsinsel zusammenzuführen. Eine Mammutaufgabe, der sich Wildung mit Begeisterung, Zähigkeit und der international anerkannten Qualifikation des glänzenden Museumsfachmannes gerne unterzog. Gemeinsam mit dem großen britischen Architekten Sir David Chipperfield gelang ihm in den Räumen des Stülerischen Neuen Museums das, was Hans Döllgast einmal als „schöpferische Wiederherstellung“ eines grandiosen Museumsbaus genannt hatte. Ganz ähnlich wie bei der Alten Pinakothek in München blieben alte Kriegswunden durchaus sichtbar, sie machen bis heute vielfach den großen Reiz der Räume aus, die schlicht aber doch hinreißend schön, ein Schatzhaus für die Ägyptische Kunst bilden.

Parallel zur Entwicklung in Berlin, aber durchaus auch schon vorher, noch zu Wildungs Amtszeit in München, wurde die Notwendigkeit offenkundig, die schönen, aber für ein Museum nicht optimal geeigneten Räume in der Residenz aufzugeben und durch ein neues Museum zu ersetzen. Die Ausstellungsfläche erwies sich zunehmend als zu klein, klimatisch und konservatorisch, aber auch unter beleuchtungstechnischen Gesichtspunkten als dauerhaft ungeeignet. Hierzu kam, dass der Denkmalschutz in der Residenz keine baulichen Veränderungen zuließ und durch die Wiedereröffnung des im Krieg zerstörten Kaisersaals unmittelbar über dem Museum, ein bei repräsentativen Veranstaltungen des Staates ständig anschwellender Besucherstrom den Museumsbetrieb mehr und mehr störte. Die sogenannte Kaisertreppe, die vom Eingangsbereich des Museums ausgehend den Kaisersaal erschloss, zerriss die Einheit des Museums in der Residenz, der westliche und der östliche Teil wurden voneinander getrennt.

Die inhaltliche Richtigkeit aller für ein neues Museum vorgetragenen Argumente wurden von den zuständigen staatlichen Stellen durchaus anerkannt, Planungs- oder gar Realisierungsschritte scheiterten jedoch jahrelang an der Verfügbarkeit der erforderlichen Mittel. Angesichts des gewaltigen Finanzbedarfs, der auf die öffentlichen Haushalte im Zuge der Wiedervereinigung zukam, war das nur allzu verständlich. So wurde die Realisierung des Neubauprojektes naturgemäß eine

Aufgabe der neuen Direktorin, die sich diesem Thema mit großem Engagement, Sachkompetenz und der gleichen Zähigkeit bemächtigte, wie Professor Wildung in Berlin, – vielleicht mit etwas mehr weiblichen Charme!? Das Ergebnis dieser jahrzehntelangen Bemühungen sehen wir heute beglückt bei jedem Besuch „unseres“ ganz und gar nicht „unnützen“ neuen Museums.

Dieser Geburtstagsgruß des Freundeskreises muss naturgemäß die „Münchner Perspektive“ einnehmen und kann – schon Mangels fachlicher Qualifikation – nicht die ungeheure wissenschaftliche-literarische Lebensleistung Professor Wildungs in den Blick nehmen, diese Würdigung muss aus berufenerem Munde kommen! Ebenso wenig steht es uns an, seine Leistungen als Berliner Museumsdirektor zu würdigen. So wie wir den Jubilar kennen, wird er dies mit freundlichem Verständnis aufnehmen und fortfahren, mit vergnügtem Sinn aber durchaus kritischen Blick das Münchner Museum zu durchstreifen. An manchen Stellen wird er die Beleuchtung von Objekten verbessern, die eine oder andere Anregung zur Korrektur von Beschriftungen geben oder auch gemeinsam mit der künftigen (dann neu amtierenden) Museumsleitung eine neue trouvaille zum Ankauf vorschlagen. Selbstverständlich werden wir uns mit solchen Ankaufswünschen jederzeit gern befassen, immer in dem Bewusstsein, dass Objekte, denen auch Professor Wildung seinen Segen erteilt, allererste Qualität darstellen.

Nicht vergessen, aber bewusst an das Ende dieser Zeilen gesetzt (Wildung wird das in persönlicher Bescheidenheit nicht anders erwarten) hier noch die Auflistung seiner Orden und Ehrenzeichen – auch dies gehört zu einem gelungenen Gelehrtenleben und einem „Geburtstagsständchen“ – Sie alle (und noch mehr?) wurden ihm mit vollem Recht verliehen:

- Bundesverdienstkreuz am Bande
- Orden der Beiden Nile des Sudans
- „Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres“

Auch zu diesen gratulieren wir ganz herzlich. Am 17.6.2021 erheben wir unser Glas und trinken auf sein Wohl – und zwar ganz real und nicht nur Corona-bedingt – virtuell ■

PERSONALIA

IN 80 KRAWATTEN UM DIE WELT





ZEITGENÖSSI

UGO DOSSI LEUCHTET

RÜCKBLICK AUF „ZEICHEN UND WUNDER“

DIETRICH WILDUNG

In München öffnet die Kunst der Gegenwart einen Weg zur Wahrnehmung Altägyptens, und im Gegenzug wird hier die ägyptische Kunst zu einem integralen Teil eines universalen Kunsterlebnisses. Die monumentale Metallskulptur von Henk Visch im Vorfeld des Ägyptischen Museums sendet ihren Gedankenstrahl hinunter in die Museumsräume und verbindet in ihrem programmatischen Titel „Present continuous“ Gegenwart und Vergangenheit. Als wäre sie für diesen Ort geschaffen, verkündet Maurizio Nannuccis Neon-Installation ALL ART HAS BEEN CONTEMPORARY am Beginn des Ausstellungsrundgangs, dass wir beim Museumsbesuch die Gegenwart nicht verlassen, sondern unsere Befindlichkeit in den Gesichtern der alten Ägypter gespiegelt finden können. Isolda Frepolis Frauenstatue im Atrium scheint aus einem der Skulpturensäle für eine Frischluftpause ins Freie getreten zu sein, und die große Leinwand aus der Weißen Serie von Georg Baselitz integriert sich harmonisch in die Werke der ägyptischen Spätzeit. Schließlich hing an der Wand des Direktionszimmers nicht ein altägyptisches Werk, sondern eine Zeichnung von Pablo Picasso.

Lang ist die Liste der vom Ägyptischen Museum veranstalteten Sonderausstellungen zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler. Sie beginnt in den Achtzigerjahren und reicht von kleinen Präsentationen, in denen moderne Arbeiten in die Dauerausstellung in der Residenz integriert waren, bis zu den Großprojekten „Ägyptische und moderne Skulptur“ in der Hypo-Kunsthalle und „Nofretete – Tête à tête“.

Wenn sich damit die Ausstellung „Zeichen und Wunder“ von Ugo Dossi in eine zur Tradition gewordene Programmatik des Ägyptischen Museums fügt, so stellt sie für das Museum doch ein Novum dar. Sie ist nicht das Konstrukt von Kuratoren, die Verbindungslinien zwischen Altägypten und der Moderne aufspüren. Die vom Künstler konzipierte Ausstellung ist das Ergebnis seiner sich kontinuierlich über Jahrzehnte hinziehenden Auseinandersetzung mit der Bildsprache des alten Ägypten. Die am 27. Juni zu Ende gegangene

Ausstellung präsentierte monographisch das Altägypten umgreifende Segment des vielschichtigen Gesamtwerks des Künstlers. Auf der Grundlage des Nofretete-Kopfes hat Ugo Dossi mit Blick auf diese Ausstellung in den letzten Jahren eine Reihe von Werken geschaffen, die nun erstmals präsentiert worden sind.

Ugo Dossi wurde 1943 in Schwabing geboren. Nach dem Kunststudium in München und Mailand arbeitete er als freischaffender Künstler. 1976 und 1987 stellte er auf der Documenta in Kassel aus, 1986 und 2011 auf der Biennale di Venezia. Mit Einzel- und Gruppenausstellungen war er in aller Welt in Museen und Galerien vertreten. Für die Münchner Kunstszene wurde er zu einer prägenden Persönlichkeit; als erster Künstler eröffnete er 1996 ein Atelier im neuen „Kunstpark Ost“, und er war es, der in diesem 2003 zur „Kultfabrik“ mutierten Szene-Areal 2013 die Initiative der „White Box“ als Ausstellungshalle begründete. 2014 wurde ihm für „besondere Verdienste um München“ vom OB Christian Ude die Medaille „München leuchtet“ verliehen. Da hatte er München bereits verlassen, um sich am Riegsee bei Murnau niederzulassen, im „Blauen Land“, das W. Kandinsky, G. Münter und F. Marc zur künstlerischen Heimat geworden war. Mit seiner Ausstellung im Ägyptischen Museum kehrte er nach einem Jahrzehnt nach München zurück.

Meine erste Begegnung mit dem Werk von Ugo Dossi ergab sich Ende 1994 an einem stimmigen Ort – in der Rue des Beaux Arts in Paris. Ich hatte einen Antikenhändler besucht, und beim Verlassen seiner Galerie fiel mein Blick ein paar Häuser weiter auf das Schaufenster einer Kunsthandlung, in dem ein großformatiges Gemälde eines Quarzit-Kopfes der Nofretete ausgestellt war – eines meiner Lieblingsobjekte im Kairo-Museum. Ein zartes Liniennetz war über das Gesicht gelegt und verlieh ihm eine faszinierende Aura. Als mir der Galerist Auskunft über den Künstler Ugo Dossi gab, war ich erstaunt, dass sich bislang kein Kontakt zwischen dem Münchner Künstler und dem Ägyptischen Museum in München ergeben hatte. Erst nach

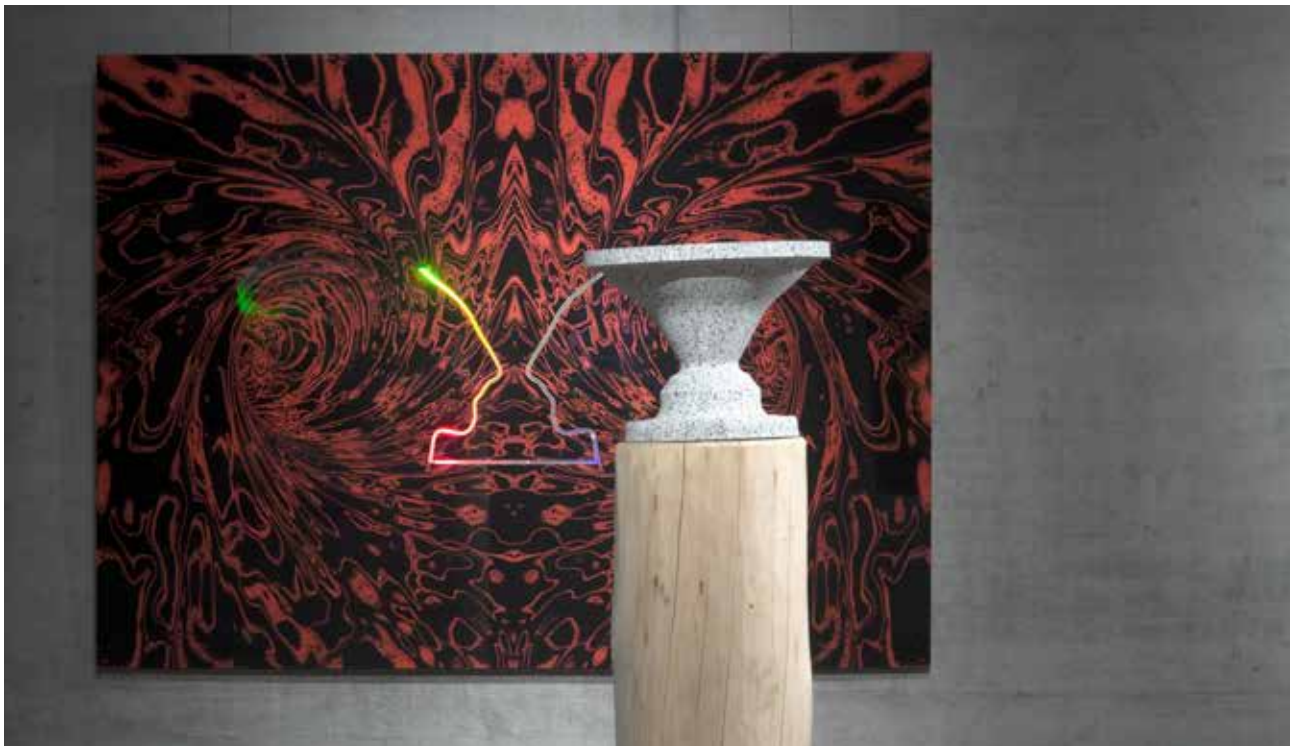
SCHE KUNST

Jahren führte uns ein weiterer Zufall zusammen. Ugo Dossi besuchte 2001 das Ägyptische Museum in Berlin Charlottenburg; als er sich bei der Aufsicht nach dem Namen des Direktors erkundigte, betrat ich gerade das Museum. Ugo Dossi sprach mich an, und als er sich vorstellte, erinnerte ich mich – sehr zu seinem Erstaunen – an die Rue des Beaux Arts. Es ergab sich ein langes Gespräch; ich berichtete von den Ausstellungen zeitgenössischer Künstler, die ich seit einem Jahrzehnt in Berlin gezeigt hatte, und wir waren uns schnell einig, dass eine Präsentation „seiner“ Nofretete unter einem Dach mit der Berliner Nofretete-Büste für beide Seiten spannende Perspektiven bieten würde. Bei Besuchen in seinem Münchner Atelier im „Kunstpark Ost“ lernte ich dann seinen um den Nofretete-Kopf kreisenden seit 1989 entstandenen Werkkomplex kennen, der etwa 20 Arbeiten umfasste, und im Herbst 2002 eröffneten wir in Berlin die Sonderausstellung NEFER. Die Granitsäulen der Sahurê-Halle bildeten den monumentalen

Rahmen für die großformatigen Bilder, auf denen der Quarzitkopf der Nofretete in verschiedenen Varianten strahlte. Zum ersten Mal wurde die altägyptische Komponente in Ugo Dossis Arbeiten in einer eigenen Ausstellung thematisiert.

Es waren nicht die einzigen Zufälle der Nofretete-Dossi-Connection. 1983 hatte Ugo Dossi eine Ausstellung in Stuttgart; auf der Rückfahrt von der Vernissage geriet er in Geislingen in einen Stau, legte eine Pause ein, und beim Verlassen des Autos sah er in einer Pfütze eine Farbpostkarte mit dem Quarzitkopf der Nofretete. Diese Postkarte lieferte – fotografisch aufgearbeitet – das Motiv seiner NEFER-Serie.

Dass die Identität der in diesem Quarzitkopf dargestellten Persönlichkeit in ägyptologischen Fachpublikationen und in Ausstellungskatalogen (darunter auch „Nofretete – Echnaton“ im Münchner Haus der





Kunst 1975) kontrovers diskutiert wird, war und ist für Ugo Dossi irrelevant. Er sieht in diesem Gesicht eine zeitlose Lebendigkeit, die den Betrachter unmittelbar anspricht und dazu einlädt, tiefer in sein eigenes Wesen einzudringen. In den großformatigen Gemälden legt Ugo Dossi über das Gesicht zarte, helle Lineaturen, die er seinen im Verfahren der „automatischen Zeichnung“ geschaffenen Arbeiten entnimmt, einem von den Surrealisten um André Breton entstandenen künstlerischen Schaffensprozess, der das Unterbewusstsein aktiviert. Nofretetes Gedankenwelt nimmt sichtbare Gestalt an. Die in den letzten Jahren entstandenen Versionen des Quarzitkopfes zeigen anstelle der Lineaturen des „automatischen Zeichnens“ ägyptische Hieroglyphen. Sie sind für Ugo Dossi von ihrer Funktion als Schriftzeichen losgelöste Bildmetaphern, die im Werkkomplex REBIS (einem Begriff der Alchemie) zu autonomen Motiven werden, zu einem „Alphabet der stärkenden Zeichen“. Sie lassen stets ihren ägyptischen Ursprung erkennen, die „laufenden Beine“, das Auge, die Sonnenscheibe, die Ka-Arme, die Wasserlinien des Urozeans und stehen zwischen Schrift und Bild oszillierend in Analogie zur Vieldeutigkeit der altägyptischen Schrift- und Bildwelt.

Immaterielles sichtbar werden zu lassen, gelingt Ugo Dossi in besonders eindrucksvoller Weise in den frei im Ausstellungsraum aufgestellten Vasen seiner Werkgruppe CALIX. Erst bei genauem Hinsehen wird

in ihren Umrisslinien das Profil ägyptischer Skulpturen erkennbar; spiegelbildlich einander gegenübergestellt, begrenzen die Profile wie Schattenrisse einen leeren Raum, der im Stein der Vase mit Materie gefüllt wird, während die Materie der Statuen zum freien Raum wird. In Sichtkontakt zu den CALIX-Vasen kehren deren Profile in den Bildern der Werkgruppe VORTEX wieder – eine willkommene Sehhilfe.

Die Sonderausstellungshalle des Ägyptischen Museums wurde durch die vom Künstler konzipierte und realisierte Präsentation zu einem Raum der Meditation. Die Begegnung mit den Arbeiten von Ugo Dossi veränderte den Blick auf die altägyptischen Werke und lud dazu ein, in ihnen bislang unbemerkt gebliebene Aspekte zu entdecken. Wie schade, dass während der Laufzeit der Ausstellung nur wenige Wochen die Gelegenheit boten, diese Erweiterung des Blicks live zu erleben. Was bleibt, ist die Begleitpublikation, ein überaus lebhaftes Medienecho und der virtuelle Ausstellungsrundgang auf der Homepage des Ägyptischen Museums ■

Digitale Ausstellung

<https://smaek.de/ausstellungen/zeichen-und-wunder/>



FORSCHUNG

„ADAM UND ATUM“

NACHGEDANKEN ZUR AUSSTELLUNG „ADAM, WO BIST DU?“

STEFAN JAKOB WIMMER

„Wer ist Adam?“ lautete der Titel meines Vortrags, den ich im Begleitprogramm zur Kunstinstallation „Adam, wo bist du?“ von Ilana Lewitan in vergangenen Herbst vor einem pandemiebedingt sehr begrenzten Kreis halten durfte. Auf YouTube bleibt er verfügbar. Es ging dabei um die biblische Anrede Gottes im 1. Buch Mose (Gen 3,9), die sich eben nicht an ein Ur-Individuum dieses Namens richtet, das historisch eingrenzbar oder mitsamt der Fragestellung womöglich historisierend abzuheben wäre. Die Inhalte der Genesiserzählung von Adam und Eva, die der Koran dann auf spannende Weise neu thematisiert, kleiden vielmehr Fragen von bleibender und ganz aktueller Relevanz in mythologische Sprache.

Und schon sind wir in Ägypten. Dass die biblischen Schöpfungsberichte – es sind derer drei: Genesis Kap. 1, Genesis Kap. 2 (der wohl älteste), Sprüche Salomos 8, 22–31 (eine spätere poetische Fassung) – alle aus den Bildern der ägyptischen Mythologie schöpfen, ist zumindest bei jenen, die sich auf die Schnittmengen zwischen Ägyptologie und Biblischer Exegese einzulassen bereit sind, lange bekannt und umfänglich belegbar. Schon Kurt Sethe, einer der Großen der Ägyptologie des frühen 20. Jahrhunderts, hat in seiner Untersuchung zu den Acht Urgöttern von Hermopolis

(1929) darauf aufmerksam gemacht, dass die vier Paare der Urflut/Formlosigkeit (Nun+Naunet), der Finsternis/Lichtlosigkeit (Kuk+Kauket), der Ewigkeit/Zeitlosigkeit (Huh+Hauhet) und der Verborgenheit/Transzendenz (Amun+Amaunet) in den biblischen Zustandsbeschreibungen vor und beim Schöpfungsgeschehen eingeflossen, verarbeitet und dabei freilich auch verändert worden sind. Manfred Görg (gest. 2012) hat in München an der LMU und im Umfeld des SMÄK an solchen und vielen weiteren Beziehungsgeflechten zwischen Ägypten und dem Alten Testament geforscht. Unter seinen zahlreichen Schriften ist zum engeren Thema der kleine Band „Mythos, Glaube und Geschichte“ (Neuauf. 2014) erhellend. Die von ihm ins Leben gerufene *Gesellschaft Freunde Abrahams zu religionsgeschichtlicher Forschung und interreligiösem Dialog* setzt sein Wirken fort.

In Ägypten konnten bekanntlich diverse theologische Systeme nebeneinander bestehen, ohne konfrontativ gegeneinander zu konkurrieren. So haben neben dem Schöpfungsmythos von Hermopolis die Theologen von Memphis um den Gott Ptah den Gedanken an die Schöpfung aus dem Wort schon lange vorgebildet, bevor in einem biblischen Text die wiederkehrende Formel „Es werde...“ und es ward ...“ notiert wurde. Im alten Kultort Heliopolis schließlich sind es auch vier Götterpaare, nämlich nacheinander zweimal zwei (Schu+Tefnut [Luft und Feuchte] und Geb+Nut [Erde und Himmel]; dann Osiris+Isis und Seth+Nephthys), die dort aber mit einem Schöpfer, der ihnen vorausgeht, zur Neunheit verbunden werden. Dieser Urgott schlechthin ist Atum. Er bleibt durch all die Jahrtausende des pharaonischen Denkens präsent. Aber anders, als gewissen zeitbedingten Konjunkturschwankungen unterworfenen Götter wie Amun, Re, Seth oder Isis, mehr in der Tiefe, wie das Hintergrundrauschen eines Urknalls. Atum steht am Anfang, und gibt Welt und Zeit und allem das Ziel vor, nämlich zu ihm und in ihn zurückzukehren und schließlich wieder mit ihm eins zu werden. Er ist das Alpha und das Omega der ägyptischen Religion.

Wer ist Adam?

Vortrag von
Prof. Dr.
Stefan Jakob Wimmer

ADAM,
WO
BIST
DU?

Vortrag „Wer ist Adam?“:
<https://youtu.be/iQHRjY8Tr1M>

Damit wäre begrifflich der Weg zu einer andern religionsgeschichtlichen Parallele gewiesen, nämlich zu Christus in dessen ur- und endzeitlicher Natur, wie sie etwa der Evangelist Johannes und mit ihm die christliche Dogmatik im Sinn hat. Wenn wir dann mit Paulus (Röm 5; 1 Kor 15) in Christus den „Neuen Adam“ angesprochen haben, finden wir sogleich wieder zurück zu unserem eigentlichen Anliegen. Denn bei Atum und Adam ist schon immer eine gewisse Namensähnlichkeit aufgefallen und mag dazu verlocken, weitere Zusammenhänge herzustellen. Google findet dazu eine ganze Fülle von Beiträgen, die aber durchweg esoterisch ausgerichtet sind oder wild spekulativ daherkommen. Sie will ich hier nicht verfolgen. Kann aber auch eine wissenschaftliche Fragestellung Ansätze finden, wie beide Gestalten der Religionsgeschichte zu verbinden wären?

Da ist zuerst in der Tat der Name. Der uns vertrauten, konventionellen Form Atum liegt zugrunde ein Konsonantengerüst j-t-m. Das einleitende j- kann dabei wegbleiben, wie die hieroglyphischen Schreibvarianten  zeigen. Wie dieser Umstand verdeutlicht, ist der Gottesname aus einem Lexem, der Grundform eines Wortes, gebildet, das genau wie ägyptisch tm auch im Hebräischen als תם (tam) und anderen semitischen Sprachen wie im Arabischen تَم (tamma) gebräuchlich ist. Als arabisches Lehnwort im Türkischen gelangt tamam inzwischen sogar in unsere Jugend- und Umgangssprache, i.S.v. „o.k.“; eigentlich heißt es: „vollkommen, perfekt“. Es ist ein faszinierendes Wort, denn seine Semantik, seine Bedeutung, umfasst eine Vorstellung, für die wir in europäischen Sprachen keinen Ausdruck haben. Was tam(m) ist, ist nämlich gleichzeitig „vollständig“ aber auch „nicht (mehr)“! Eine Annäherung daran finden wir am ehesten in dem Gedanken, dass ein Prozess, der zu seiner Vollendung gefunden hat, damit ja gleichzeitig abgeschlossen ist, also aufgehört hat zu sein. So steckt im Namen des Atum sowohl das Vollkommene, das nur dem all-umfassenden Urgott zukommt, wie auch das Nicht-Sein, das in der Vorstellung der Ägypter ja das Sein zeitlich und räumlich umgibt.

Mit dieser Semantik hat der Name Adam in der Bibel zunächst nichts gemein. אָדָם (h-), (h-)3-d-m, wird in Gen 2,7 mit der weiblichen Form אֲדָמָה, 3-d-m-h, für „Erdboden“ verbunden und bedeutet „der Mensch“.

Das einleitende h- steht für den hebräischen Artikel (ha-, „der/die/das“). Hier ist es noch kein Personenname und umfasst ausdrücklich beide Geschlechter: „Am Tag, da Gott den Menschen/Adam schuf, machte Er ihn nach Seinem Abbild: männlich und weiblich schuf er sie, und Er segnete sie und nannte ihren Namen ‚Mensch‘/Adam‘ am Tag, als Er sie schuf.“ (Gen 5,1f.). Für „Mann“ und „Frau“ leitet die Bibel von einem anderen Wort für „Mensch“ (אָנִישׁ, enoš) אִישׁ, iš, und אִשָּׁה, išah, ab. Erst in der Folge wird „Adam“ dann wie ein Name für den ersten Mann verwendet, dessen Frau ihren eigenen Namen חַוָּה, H-w-h, „Eva“ zugesprochen bekommt, abgeleitet von חַי, „Leben“.

Bis hierher deutet sich keine Übereinstimmung zwischen den Namen Atum und Adam an. Wenn wir aber die Wortwurzeln ins Auge fassen, die in semitischen Sprachen ebenso wie im Ägyptischen die eigentlichen Bedeutungsträger der Lexeme sind und ausschließlich aus Konsonanten – meist sind es drei – bestehen, und dann noch berücksichtigen, dass unsere Umschriftsysteme mit verschiedenen Konventionen arbeiten – dann wird es spannend. Denn die oben vorgestellte Form j-t-m oder Jtm, wie Ägyptologen den Namen Atum wiedergeben, entspricht tatsächlich exakt den drei Lauten 3-d-m im hebräischen Adam. Dazu muss erläutert werden, dass ägyptische Schreiber bestimmte Orthographieregeln entwickelten, wenn sie Fremdwörter z.B. aus semitischen Sprachen wiedergeben wollten. Für kanaänische Orts- und Personennamen war das besonders wichtig, es gelangten aber auch diverse kanaänische Begriffe in die ägyptische Sprache, ebenso wie umgekehrt sehr viel ägyptisches Sprachgut in der Hebräischen Bibel vorzufinden ist. Für das semitische Alef (ʾ), das im Wortinneren einen sog. Stimmabsatz markiert, am Wortanfang aber einfach anzeigt, dass das Wort mit einem Vokal beginnt, wird in Hieroglyphen regelmäßig j (𐀀) notiert. Semitisches d wird ebenso konsequent mit t (𐀓) wiedergegeben (vielleicht weil das ägypt. t eher wie ein fränkisches t geklungen haben mag, nicht wie ein hochdeutsches). Für m ändert sich nichts, sodass also die Gleichung J-t-m = 3-d-m nicht etwa mit ungefähren Annäherungen arbeiten muss, sondern tatsächlich eine ganz präzise Entsprechung für alle drei Elemente notiert.

Hier stehen wir vor der Entscheidung, ob wir das als Zufall ablegen wollen – was zweifellos eine legitime



Option wäre und weiteres Nachdenken erspart. Andererseits zeigt aber die wissenschaftliche Erfahrung in der Auseinandersetzung mit den Kulturüberschneidungen gerade zwischen Ägypten und dem Levanterraum, dass sich hinter solchen Auffälligkeiten meist mehr verbirgt, als bloße Statistik. Wir sollten uns also den Fragen stellen, ob dem oder den Autoren von Genesis diese Namensidentität bewusst gewesen sein wird, und welche Gedanken sie ggf. damit verbunden haben mögen. Die erste Frage ist leicht zu beantworten, denn wie wir, wie schon angesprochen, aus zahlreichen Zusammenhängen erschließen können, waren Theologen, Literaten, die Intelligenzia des Alten Israel mit ägyptischem Bildungsgut versorgt und vertraut. Wir können also nicht nur die Möglichkeit einräumen, dass den biblischen Autoren bzw. Redaktoren die Namensgleichheit aufgefallen sein könnte – sondern wir dürfen vielmehr ausschließen, dass sie nicht bewusst damit umgegangen wären.

An dieser Stelle sollte geklärt werden, dass die beiden Namen nicht unbedingt identisch geklungen haben müssen. Für Adam können wir annehmen, dass die von den Masoreten erst in den nachchristlichen Jahrhunderten festgelegte Vokalisierung der früheren Aussprache entsprechen oder ihr jedenfalls sehr nahekommen dürfte. Der Unterschied zu dem, was wir hören, wenn wir im Deutschen „Adam“ aussprechen, mit langem betonten a am Anfang (Âdam), liegt allenfalls in der hebräischen Betonung auf der Schlussilbe, also: **Adám**. Wir wissen aber nicht, wie Jtm ausgesprochen wurde, die Form „Atum“ beruht auf Konvention. Im Ortsnamen der auch biblisch belegten Stadt Pithom steckt pr-Jtm, „Tempel des Atum“. Aus der griechischen Form Πειθῶ für Pithom würde sich ein ὀ-Vokal ergeben, wobei der Anlaut in der Verbindung der zwei Wörter entfällt. Allerdings ist diese Form erst spät belegt. In der Lautentwicklung geht ein langes o nicht selten aus einem älteren, (langen) a hervor. Zum Vergleich kann der Gottesname Amun (Jmn) dienen. Wie wir aus

den Schreibungen ägyptischer Namen in akkadischer Keilschrift für die Zeit des Neuen Reiches erschließen können, wurde dieser Gottesname wie **Amān(a)** ausgesprochen. In späterer hebräischer und griechischer Wiedergabe ist daraus **Amōn** bzw. Ἄμμων geworden. Im Rückschluss ergäbe das für Atum eine Lautentwicklung zu **Atōm** aus älterem **Atām(a)**. Damit wären wir sogar bei einem Gleichklang mit Adam (**Ādām**), wenn das t eher wie d geklungen hat. Belegbar ist diese frühe Aussprache aber nicht. Die Überlegung ist also denkbar, vielleicht sogar plausibel, beweisbar oder zwingend ist sie nicht. Wir müssen aber davon ausgehen, dass, selbst wenn die Vokalisierung nicht gleich gelautet haben sollte, die strukturelle Identität der Wortwurzeln für die Theologen Israels nicht nur erkennbar, sondern auch von Bedeutung gewesen sein wird.

Warum also wurde dem ersten Menschen in der Bibel ein Name gegeben, der mit dem des ägyptischen Urgottes mindestens spielt, wenn nicht sogar identisch ist? Der biblische Text geht darauf ja nicht ein, sondern bleibt, wie wir eingangs gesehen haben, bei der innerhebräischen Ontologie von „Mensch“ und „Erdboden“. Zwar finden sich später zahlreiche Herleitungen nach Art von Volksetymologien im Alten Testament. Namentlich Mose wäre hier als Beispiel zu nennen. Den Namen **Mošeh** bringt Ex 2,10 mit dem Vorgang in Verbindung, dass die Tochter Pharaos das Findelkind aus dem Wasser „gezogen“ (**mešitihu**) habe. Dabei ist dieses Verb sonst gar nicht bekannt, und natürlich wird der Name viel eher von dem ägyptischen **msj** herzuleiten sein, das als überaus gängiges Element zur Bildung von Personennamen aus Formen wie Ahmose und Thutmosis, Ramose und Ramses u.v.a. vertraut ist. Ebenso ist ja auch der Name von Moses Schwester Mirjam ägyptisch (< **Mrjt-Jmn**, „Geliebte des Amun“). – Aber mit dem Bild von der Entstehung des Menschen aus der Erde wird durchaus überzeugend der Schöpfungsvorgang selbst sprachlich nach- und mitvollzogen. Dass ha-adam („Der Mensch“) aus adamah („Erdboden“) geworden ist und besteht und wieder zurückkehrt, erscheint in sich stimmig und begründet, ja theologisch wertvoll. Wir müssen es also mit einer zusätzlichen Inhaltsebene zu tun haben, die dem biblischen Adam inhärent ist. Sie kann, soll die biblische Darstellung keineswegs in Frage stellen, korrigieren oder ersetzen – sondern sie erweitert deren Bedeutungstiefe, für jene freilich nur, die Zugang dazu haben.

Atum hat in der Weltsicht Ägyptens Alles geschaffen, angefangen bei den (übrigen) Göttern. Aus Osiris, im letzten Glied von Atums Neunheit, und dann dessen Sohn Horus entsteht das Königtum, der König leitet in seiner Doppelnatur als Gott und Mensch zugleich über zu den (gewöhnlichen) Menschen. Dem setzen nun die Theologen der Hebräischen Bibel eine sehr geschickt verpackte Botschaft an ägyptisch gebildete Rezipienten entgegen: Noch vor Atum ist der Gott Israels! Er, JHWH, ist es, der einen Adam („Atum“) entstehen lässt, und zwar aus Dreck, aus Staub, vom Ackerboden aufgehoben. Dem er dann seine **ru’ah**, seinen Geist, in die Nase einhaucht, „und so wurde der Mensch zu einem lebenden Wesen“ (Gen 2,7). Womit wir bei einem weiteren Motiv wären, das die Autoren von Genesis aus dem reichen Schatz an Bildern der ägyptischen Mythologie und Theologie schöpfen konnten: Ist doch Amun – der, dessen Name verborgen, also unaussprechlich ist, mit der Federkrone – der Windhauch, der hebräisch ebenso **ru’ah** heißt. Auch dieser mächtige Hauptgott des politisch übermächtigen Nachbarn wird zu einem Attribut und Werkzeug im Dienste des Gottes Israels zurechtgestutzt. Auch dazu freilich gäbe es noch sehr viel mehr zu sagen. Der oben erwähnte Manfred Görg hat es in seiner Schrift „Nilgans und Heiliger Geist. Bilder der Schöpfung in Israel und Ägypten“ (1997) getan.

Dass hier also auch für unser Verständnis noch Schätze zu entdecken sind, wird bislang weder in der Theologie, noch in der Ägyptologie adäquat wahrgenommen. Vergewaltigen wir uns nur kurz, dass eine Jahrtausende lang vergleichsweise homogen in sich ruhende, aber zugleich nach außen strahlende Hochkultur natürlich auch ihre Umwelt, insbesondere in der Levante, mitgeprägt haben muss. Wenn nun in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft eine neu entstehende Ethnie namens Israel Gestalt annimmt – wie hätte die dann die Konturen ihrer Religion, ihrer Kultur, ihres eigenen Selbstverständnisses anders als in der ständigen Auseinandersetzung mit Ägypten formen können? So ist es keineswegs überraschend, sondern gar nicht anders zu erwarten, dass die Hebräische Bibel (das Alte Testament) diese langen, intensiven Prozesse, die zwischen Faszination und Konfrontation mit der Religion und Kultur Ägyptens ablaufen, verarbeitet. Sie scheinen, wenn auch redaktionell überlagert, immer noch durch – man kann sie sehen, wenn man bereit ist hinzuschauen. ■

OBJEKTE

EIN GRIECHISCHER PHARAO

PETRA CAIN UND MICHAEL PFANNER

Die knapp 300 Jahre griechische Herrschaft in Ägypten von der Eroberung durch Alexander d. Gr. im Jahre 332 v. Chr. bis zur Eingliederung in das römische Reich um 31/30 v. Chr. brachten eine Fülle von Denkmälern hervor, in denen die Kulturtraditionen der griechisch-makedonischen Oberschicht und der ägyptischen Bevölkerung verschmolzen.

Ein faszinierendes Beispiel dafür ist ein Porträt aus schwarzem Diorit im Raum „Kunst II“ (Abb. 1–4). Das Material und vor allem die Reste einer Nackenstütze verankern das Bildnis fest in der Bildhauertradition Ägyptens und lassen keine andere Möglichkeit zu als die Ergänzung des Bildnisses zu einer Stand-Schreitfigur mit Rückenpfeiler. Die frontal ausgerichtete Statue stand mit angelegten Armen und vorgesetztem Bein vor dem Betrachter und war vermutlich mit einem Schurz bekleidet. Statt der in Ägypten traditionell geschliffenen oder polierten Oberflächen und scharf geschnittenen Kanten weist der Kopf eine typisch griechisch-hellenistische Steinbearbeitung auf. Dazu gehören gewisse Unfertigkeiten und Flüchtigkeiten, aber auch ein souveränes Beherrschen des Materials und ein Spielen mit dem Stein und den Oberflächen. Griechische Bildhauer hatten die stoffliche Unterscheidung von gekräuselterm Haar und glatter Haut seit dem 4. Jh. v. Chr. in Marmor praktiziert und geübt. Diese Praxis auf Hartstein zu übertragen war eine neue Herausforderung.

Bisher gibt es zu dem Kopf zwei Meinungen. Den meisten Forschern gilt er als zwar qualitätsvoller, aber sonst nicht weiter bemerkenswerter Vertreter der häufig in diesem Schema überlieferten ägyptischen Priesterstatuen, wohingegen ein in jüngerer Zeit erfolgter Benennungsversuch in ihm den seleukidischen König Antiochos II. sieht. Die hier vorgelegte neue Deutung beruht auf der Identifikation des Kopfschmuckes und berücksichtigt die bisher übersehenen Umarbeitungen.

Zustand

Der Kopf ist leicht überlebensgroß. Die gesamte Statue dürfte gut 2 m gemessen haben. Dargestellt ist ein

Mann mittleren Alters. Er trägt eine Kurzhaarfrisur und einen knappen Bart. Eine schmale Wulstbinde trennt Stirnlocken und restliche Haare. Hoch über der Stirnmitte sitzen zwei länglich-ovale Gebilde, die von einem gemeinsamen Ausgangspunkt direkt hinter der Binde auseinanderstreben. Diese beiden „Höcker“ sind etwas abgerieben und an ihren Enden ebenfalls beschädigt. Farbspuren sind nicht zu finden. Der Stein wurde zwar in neuerer Zeit gereinigt, dabei aber nicht weiter beschädigt.

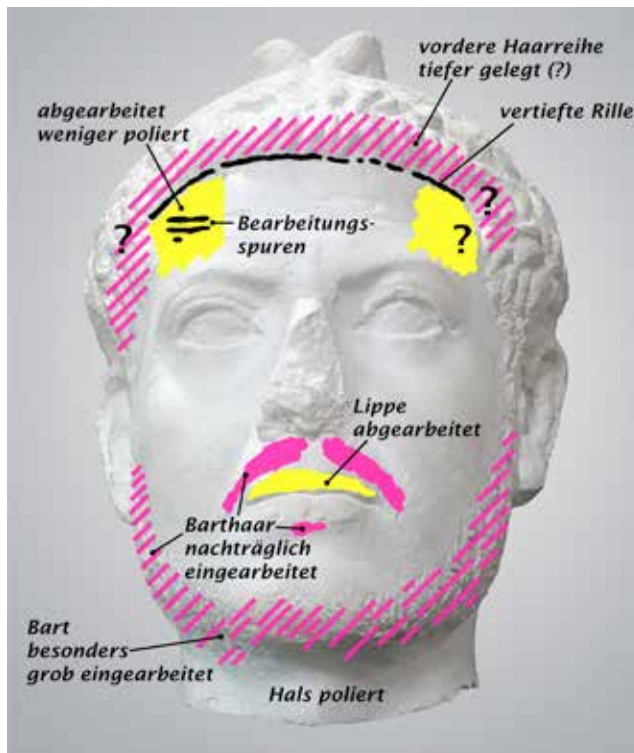
Eindeutig sind die antiken Umarbeitungen (Abb. 5–7). Auffällig ist die nachträgliche Abschrägung der Oberlippe, deren Kante gut zu sehen ist. Das geschah, um den Ansatz eines neuen, bis dahin nicht vorhandenen Schnurrbartes unauffälliger in die Haut eingravieren zu können. Die Wangen waren ursprünglich bartlos und aufwändig poliert. Erst später wurden Wangen- und Kinnbart in die Haut eingetieft, denn die Barthaare bleiben überall unter der originalen Hautoberfläche; an manchen Stellen sieht man sogar Reste der Politur auf den Bartbuckeln. Im Nachhinein wurden ferner die Schläfen samt Geheimratsecken abgeschrägt und vergrößert. Das lässt sich an der matten Politur, einem leichten Knick in der Stirnpartie und dem größeren Nacharbeiten der Stirnfalten ablesen, besonders deutlich an der linken Seite. In diesem Zusammenhang muss auch die Stirnhaar-Reihe umgestaltet worden sein (Abb. 1 und 8–9). Die vorderen Strähnen liegen tiefer als die voluminöseren Locken dahinter, setzen sich deutlich als Reihe ab und sind in der Stirn mittels Rille leicht eingesenkt. Im Originalzustand war das Männerporträt also bartlos, hatte eine vollere Oberlippe, seine Geheimratsecken waren weniger ausgeprägt und die Stirnhaare entsprachen eher den hinteren unruhig züngelnden Locken.

Priester oder Pharao?

Zu welchem Personenkreis der Dargestellte gehörte, lässt sich nur aus der Binde und dem Attribut über der Stirnmitte erschließen. Bisher wurden Binde und „Höcker“ meist als Lotosknospen-Diadem gedeutet,



Abb. 1-4: Porträt München



LEGENDE

- abgearbeitete Bereiche**
- Bart und Stirnhaare nachträglich eingearbeitet bzw. überarbeitet**
- Reste von ursprünglicher Politur im Bereich des Barts**
- ?** **unsicherer Befund**
- **sonstige Bearbeitungsspuren**

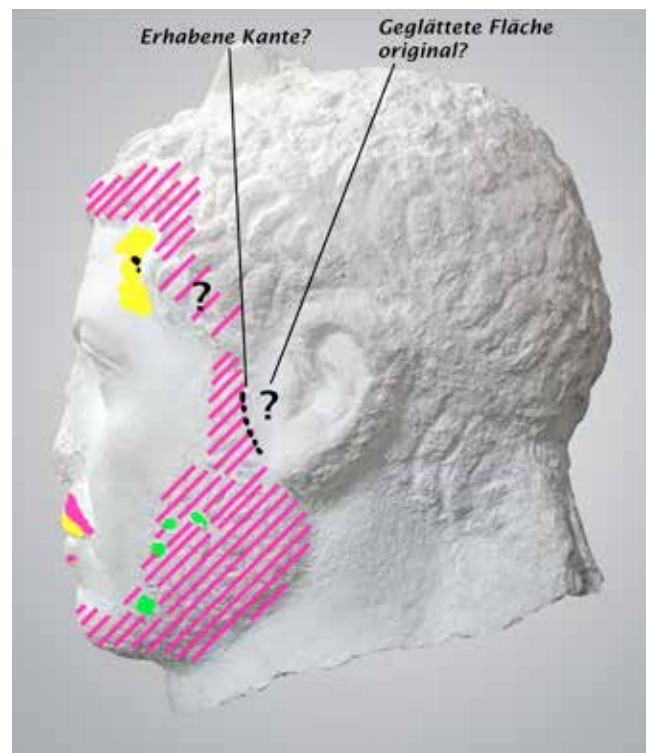
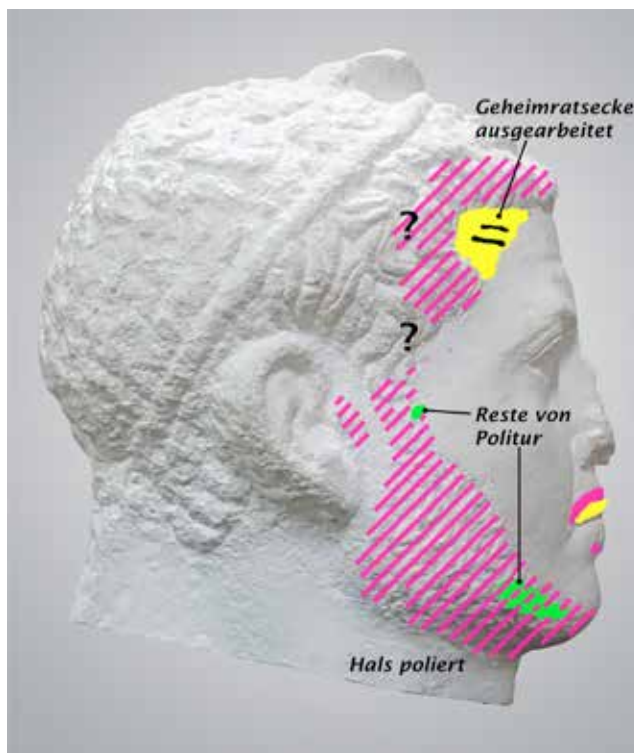


Abb. 5-7: Nachträgliche Überarbeitungen

wie es an Priesterdarstellungen überliefert ist. Bei diesem handelt es sich um einen aus einem Lotosstiel gefertigten Reif, dessen Enden über der Stirn übereinander gelegt sind und jeweils eine Lotosknospe tragen. Beim Münchner Kopf hingegen fehlen die verschlungenen Enden des Lotosstengels. Außerdem liegen die Knospen weiter auseinander und flacher auf dem Haar.

Eine weitere Erklärung der Binde ist ihre Deutung als Götterkennzeichen. Göttliche Attribute werden an Porträtköpfen, anders als bei vielen Bildern der Götter selbst, gerne mit einem Band- oder Wulstdiadem verbunden. Bei unserem Kopf liegen die beiden Höcker im Ansatz eng zusammen, um in Richtung Hinterkopf leicht auseinander zu streben. Diese Eigenschaften verbinden sie mit nur einem Götterattribut, nämlich den Bockshörnern, wie Pan sie trägt. Auch wenn Art, Größe und Ausgestaltung der Hörner stark variieren, so sitzen sie doch immer an dieser Stelle über der Stirnmitte und wachsen nach hinten. Mit einer berühmten Bronzestatuette eines hellenistischen Herrschers aus Herculanum und weiteren Statuetten verbinden den Münchner Kopf nicht nur Sitz und Ausrichtung der Hörner bzw. Hornreste, sondern auch die Binde, die sie alle tragen.

Wenn Binde und Höcker Götterattribute sind, muss es sich bei dem Porträt um ein Herrscherbildnis handeln, denn Götterkennzeichen kommen im hellenistischen Bürgerporträt nicht vor. Da unser Kopf einem rein ägyptischen Körpertypus aufsaß, kann nur ein Pharao bzw. der ptolemäische Basileus (König) gemeint sein. Porträts von Herrschern anderer hellenistischer Königreiche in diesem Statuenschema sind in Ägypten nicht bekannt.

Der Kopf ist im Vergleich mit anderen Ptolemäern durch seine stilistischen und ikonographischen Eigenheiten um 100 v. Chr. zu datieren. In die späte Ptolemäerzeit passt auch seine auffällige Umarbeitung. Solche Überarbeitungen zum Zwecke der Wiederverwendung sind in der Antike zwar gängige Praxis, häufen sich aber auffallend in der Zeit von Ptolemaios IX. bis XI. (116–80 v. Chr.) Das könnte mit den ständigen Thronwechseln zum Ende der Ptolemäerherrschaft zusammenhängen. Gemäß den Synodaldekreten der ägyptischen Priesterschaft bestand eine Pflicht zur Aufstellung von Pharaonenstatuen in jedem Tempel. Es herrschte demnach ein großer und plötzlicher Bedarf an Darstellungen

des neuen Pharaos. Durch Umarbeiten vorhandener Statuen konnte man Zeit und Geld sparen. Schließlich bestand nicht nur die Pflicht zur Statuensetzung, sondern die Priester mussten tägliche Rituale durchführen, wie es im Dekret von Memphis auf dem berühmten Stein von Rosette für Ptolemaios V. überliefert ist. Diesen Dienst konnten sie schneller aufnehmen, wenn man, anstatt eine neue in Auftrag zu geben, eine schon vorhandene Statue veränderte.

Bei unserem Kopf sind die späteren Eingriffe minimal. Er bekam nur eine neue Stirnhaarreihe und einen Bart. Es handelt sich jetzt ebenfalls um einen Pharao, denn sonst wäre das Diadem entfernt worden. Wahrscheinlich ist ein unmittelbarer Nachfolger dargestellt. Wir können also von einem Bildnis ausgehen, das für zwei Ptolemäer des ausgehenden 2. oder beginnenden 1. Jhs. v. Chr. genutzt wurde. Eine definitive Benennung ist nicht möglich, da die ptolemäischen Herrscher dieser Zeit keine Münzen mit ihrem Bildnis prägten.

Pan und die ptolemäischen Pharaonen

Auch die Wahl der Panshörner als Attribut hilft bei der konkreten Benennung des Porträts nicht weiter: Die Bockshörner des Schlachtenhelfers Pan, der die Gegner in den sprichwörtlichen „panischen“ Schrecken versetzt, kommen zwar bei anderen hellenistischen Herrscherdarstellungen vor, eine Verbindung eines Ptolemäers mit Pan war in literarischen Quellen, bei Statuen oder auf Münzporträts aber bisher nicht nachzuweisen. Der Münchner Kopf wäre somit das einzige bekannte großplastische Zeugnis für eine Ptolemäerdarstellung mit den göttlichen Attributen des Pan.

Die Verwendung des Panattributes könnten zwei Siegelabdrücke aus einem großen Archivfund um 100–50 v. Chr. belegen (Abb. 10). Die ägyptische Bürokratie sorgte dafür, dass Verträge von einer ganzen Reihe von Zeugen „besiegelt“ werden mussten, die jeweils einen individuellen Siegelring benutzten. Diese Ringe trugen sehr oft Bildnisse des herrschenden Regenten. Die Vielzahl der Zeugen mit ihren individuellen Ringen erklärt den Fundus an unzähligen Varianten von Königsporträts mit einer Fülle von unterschiedlichen Attributen. Dabei blieb es wahrscheinlich den Bürgern überlassen, welche Eigenschaften und Wirkmächte sie dem König im Rahmen der allgemeinen Wertvorstellungen auf ihren Siegelringen zuschrieben.



Die beiden Abdrücke zeigen das Bildnis eines jungen Königs mit Unterkinnbart. Er trägt ein breites Diadem und bei Abb. 10a zusätzlich eine Adlerhaube. Die Porträts sind eng verwandt und meinen wohl dieselbe Person. Über der Stirn sind zwei leicht gebogene und spitz zulaufende Formen zum Hinterkopf hin ausgerichtet. Nach Art der Anbringung und Ausrichtung dürfte es sich um kleine Panshörner handeln. Trifft dies zu – und es spricht nichts dagegen –, wäre die angleichende Verbindung eines Ptolemäers mit Pan im offiziellen Kontext der Beglaubigung von Vertragsabschlüssen nachgewiesen.

Kopf und Körper – Griechen und Ägypter

Alle bisher bekannten Fälle von rundplastischen Ptolemäer-Porträts mit griechischen Götterattributen gehören zu sitzenden oder frei stehenden Statuetten, deren Körperschema der griechischen Ikonographie folgt. Der Münchner Kopf dagegen saß einem typisch ägyptischen Körpertypus auf und ist zudem überlebensgroß. Das Spektrum von Herrscherwiedergaben im ptolemäischen Ägypten ist weit gefächert; es besteht aus rein ägyptischen, rein griechischen und vielen hybriden, im Proporz der kulturellen Traditionsformen sehr unterschiedlichen Formaten. Unser Kopf gehört zu einer zahlenmäßig kleinen Gruppe aus Hartgestein, die die altehrwürdige ägyptische Stand-Schreitfigur inklusive Rückenstütze mit einem modernen griechischen Herrscherporträt verbindet.

Die Synthese griechischer und ägyptischer Formen und Inhalte an ein und demselben Monument setzt schon zu Beginn der Ptolemäerherrschaft ein und betrifft auch die nicht-königliche Repräsentationskunst. Die beiden Bevölkerungsteile waren mit beiden Traditionen vertraut, hatten vielfältige Berührungspunkte und keine Scheu, dies in ihren Gedenk-, Grab- und Ehrenmälern zum Ausdruck zu bringen. Bei unserem Pharaonenporträt geht die formale Kombination von altägyptischer Stand-Schreitfigur und rein griechischem Porträt einher mit der typisch flüchtigen hellenistischen Steinbearbeitung des Kopfes und der (anzunehmenden) akkuraten Ausführung des Statuenkörpers in ägyptischer Tradition. Kaum ein anderes Ausstellungsstück kann dem Museumsbesucher die Verschmelzung der Kulturen besser veranschaulichen. ■

Literaturverzeichnis

P. Cain und M. Pfanner, *Der schwarze Pharaos – Zu einem Ptolemäerkopf in München*, in: J. Lang und C. Marcks-Jacobs (Hg.), *Arbeit am Bildnis. Festschrift für Dietrich Boschung* (2021), S. 61–76, 388–390.
St. Pfeiffer, *Die Ptolemäer. Im Reich der Kleopatra* (2017).



Abb. 10: Siegelabdrücke von Ptolemäerbildnissen mit Diadem und Panshörnen. Royal Ontario Museum, Toronto

OBJEKTE

PRAKTISCHER „SCHMUCK“

MEROITISCHE BOGENSCHUTZRINGE IN MÜNCHEN

SONIA FOCKE



Abb. 1: ÄS 719, 2518, 2282

Diese drei Steinringe (Abb. 1) in der Sammlung des Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst München kann man im Raum „Nubien und Sudan“ bewundern. Doch wozu dienten sie?

Einer davon (ÄS 7179) befand sich beim Kauf bei einer Gruppe Keulenköpfe, und tatsächlich wurden sie in manchen frühen Publikationen als solche identifiziert. Dafür sind sie aber doch recht klein – unsere Stücke sind 2,7 bis 3,4 cm hoch mit einem Durchmesser von 2,7 bis 4 cm. Glücklicherweise gibt uns die Fundsituation von Objekten im Grabungszusammenhang sowie ethnologische Parallelen Anhaltspunkte für eine Identifizierung.

Identifizierung

Ringe wie diese wurden in meroitischen Gräbern gefunden, teilweise in situ auf dem rechten Daumen des Verstorbenen (Abb. 2; KRONENBERG 1962, Pl. LXXXIIIa und EMERY 1938, 234). Dies veranlasste manche Wissenschaftler (ARKELL 1949, EMERY 1938 und KRONENBERG 1962, 337) dazu, sie als Daumenringe für Bogenschützen zu identifizieren.

Solche Daumenringe sind im asiatischen Raum belegt; überall dort, wo die sogenannte „mongolische Spannung“ heimisch ist (VON LUSCHAN 1891, 670 ff.). Dabei wird der Bogen mit dem Daumen gespannt, der von außen nach innen die Sehne hält, während der Zeigefinger den Pfeil stabilisiert (Abb. 3). Um den Daumen zu schützen, trugen viele Völker, die eine mongolische Spannung praktizieren, einen Daumenschutz aus Leder, Horn, Elfenbein oder Stein. Er ist auch beim nordafrikanischen Bogenschießen belegt (FARIS and ELMER 1945, Kap. XLII). Auf ägyptischen Darstellungen des Alten und Mittleren Reich ist die sogenannte „primäre Spannung“ dargestellt, die auch den Daumen in Anspruch nimmt, indem die Sehne zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger gegriffen wird, wenn auch dafür kein Daumenschutz üblich zu sein scheint.

Daumenschutze, die in Material und Form den meroitischen am ehesten entsprechen, kommen aus China und datieren ab dem 17. Jh. in die Qing Dynastie (Abb. 4; Mit bestem Dank an Wendy Hodgkinson vom Manchester Museums für den Einblick in den Daumenschutz verschiedener Völker). Auch römische Daumenschutze ähneln ihnen in der Form sehr; allerdings bleiben die meroitischen in ihrem konischen Aussehen einzigartig.

Einen weiteren Hinweis auf die Nutzung der meroitischen Ringe im Kontext des Bogenschießens ist ihr Vorkommen zusammen mit Pfeilen und Köchern in den Gräber in Meroe, Ballana, El-Hobagi und El-Kadada (Abb. 5); der Verstorbene trägt, soweit in situ gefunden, am linken Arm einen Handgelenkschutz und am rechten Daumen einen Daumenschutz (EMERY 1938 und LENOBLE 1999). Da organische Materialien wie Pfeilschäfte und Köcher meist nicht erhalten sind, ist nicht auszuschließen, dass die Gräber ursprünglich auch Bögen enthielten. Weiterhin zeigt ein Relief des Löwengottes Apedemak in seinem Tempel in Musawwarat einen Daumenschutz an der Hand des Gottes, wenn er dem König Pfeil und Bogen überreicht (ZABKAR 1975, 14).

Material

Die Daumenschutzringe sind oft aus Hartgestein wie Serpentin, Porphyrt oder Granit, aber auch manchmal



Abb. 2: Aus Kronenberg 1962, Tf. XXXIIIa

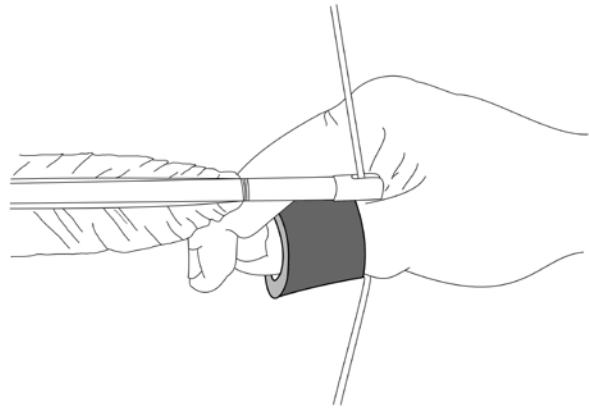


Abb. 3: „mongolische Spannung“, Sonia Focke

aus Halbdelsteinen wie Achat, Jaspis, oder Quarz, wobei einzelne Exemplare, vor allem aus Kalzit-Alabaster, mit runden Einlagen aus einem anderen Material, wie z. B. Fayence, verziert waren.

Andere Beispiele sind aus organischem Material wie Holz oder Bein, aber auch aus Silber oder sogar Glas. (EMERY 1938, 234–244; HAYES 1975, 116; ZABKAR 1975, 14; LENOBLE 1999, 126 Anm. 2; KRONENBERG 1962, 336)

Typologien

Die Objektgruppe der Meroitischen Daumenringe wurde ausführlich von Rose Oldfield Hayes in einem Artikel in der *Meroitica I* behandelt (1973). Dort hat sie alle Daumenringe im Museum von Khartum untersucht und nach ihrem Aussehen in Typen klassifiziert (Abb. 6).

Danach untersuchte sie die Stücke nach ihrer Funktionalität (kann der Daumen mit dem Daumenring noch gebogen werden, um eine mögliche Sehne zu umfassen?) und Gebrauchsspuren (Abnutzung am oberen Rand durch die Reibung der Sehne) (1973, 113). Nur drei ihrer Typen sind demnach echte Schützenringe, bzw. könnten als solche benutzt worden sein: Typ IC, Typ II und Typ III. Andere könnten eine reine Zierfunktion gehabt haben.

Typ IA, obwohl zu lang, um bequem den Daumen knicken zu können, zeigt trotzdem häufig Abnutzungsspuren. Möglicherweise wurden zwei davon zusammen geschlagen, um Klick-Geräusche zu erzeugen – wie bei den Longarim aus den sudanesischen Baja-Bergen, die ähnlich aussehende Ringe, *napohodija* genannt, bei

wichtige Festen und Zeremonien tragen (KRONENBERG 1962, 336–337).

Von den drei möglichen Schützenring-Typen, ist Typ III der älteste. Exemplare aus dem Khartum-Museum reichen von 600 v. Chr. bis um Christi Geburt. Sie sind fast zylindrisch in ihrer Form, verjüngen sich allerdings leicht auf einer Seite zu einem Kegelstumpf. Sie stellen den kürzesten der drei Typen dar. Vermutlich gehört der bisher ältesten Fund, ein Fragment im Grab einer Frau des Königs Aspelta (593 – 568 v. Chr.; ZABKAR 1975, 14), zu diesem Typus. Typ II datiert Hayes etwa zwischen 100 v. Chr. und 150 n. Chr. Länger als Typ III, nimmt er auf der einen Seite mehr ab, so dass er viel eher als Kegelstumpf zu bezeichnen ist als Typ III. Möglicherweise entwickelte sich Typ II aus Typ III, als die Abnutzung der Ringe die Vorteile einer konischen Form hervorhob.

Typ IC läuft zeitweise parallel zu Typ II von 100 v. Chr. bis zum 6. Jh. unserer Zeitrechnung. Diese Gruppe ist zu etwa 2/3 ihrer Länge eher zylindrisch und breitet sich dann glockenförmig aus, gerade noch kurz genug, um beim Tragen die Beweglichkeit des Daumens zu bewahren.

Vor Hayes hatte schon Emery in seiner Publikation der Fürstengräber von Ballana und Qustul eine Typologie erstellt, die 8 Typen beinhaltet, jedoch nur die Funde dort berücksichtigt (Abb. 7). Daher ist sie etwas feingliederiger als Hayes und bezieht sich mehr

auf die genaue Form und Größe. Grob entsprechen sie sich folgendermaßen:

- Emery Typ I entspricht Hayes IB
- Emery Typ II entspricht Hayes IA
- Emery Typ III entspricht Hayes II
- Emery Typ IV hat keine genaue Entsprechung bei Hayes. Es ähnelt Typ IC, wird aber näher am dünneren Ende ausladend.
- Emery Typ V entspricht Hayes IC
- Emery Typ VI entspricht Hayes II
- Emery Typ VII entspricht Hayes IC
- Emery Typ VIII entspricht Hayes III

In Ballana und Qustul waren keine Beispiele von Hayes Type IV vorhanden.

Tragweise

Meist zeigte beim Tragen das dickere Ende des Ringes Richtung Daumen – so belegen es die Funde in situ aus Khartum (ARKELL 1949) und El-Kadada (LENOBLE 1999, HDN 70/21) sowie die Gebrauchsspuren an den Objekten (Abb. 2). Allerdings zeigen manche der Typ IC-Funde Gebrauchsspuren am dünneren Ende – eine Tragweise, die auf einem Relief des Königs Arnekhamani im Löwentempel von Musawwarat es-Sufra (ca. 220 v. Chr., Abb. 8) und auf einer vergoldeten Bronze-Statue aus Tabo (Khartum 24705, Abb. 9) für den Typ II bestätigt wird (HAYES 1973, 114–116). Auch wurde ein zweiter Fund aus El-Kadada mit dem breiteren Ende



Abb. 4: Daumenschutzringe aus dem Manchester Museum, Fotos Sonia Focke

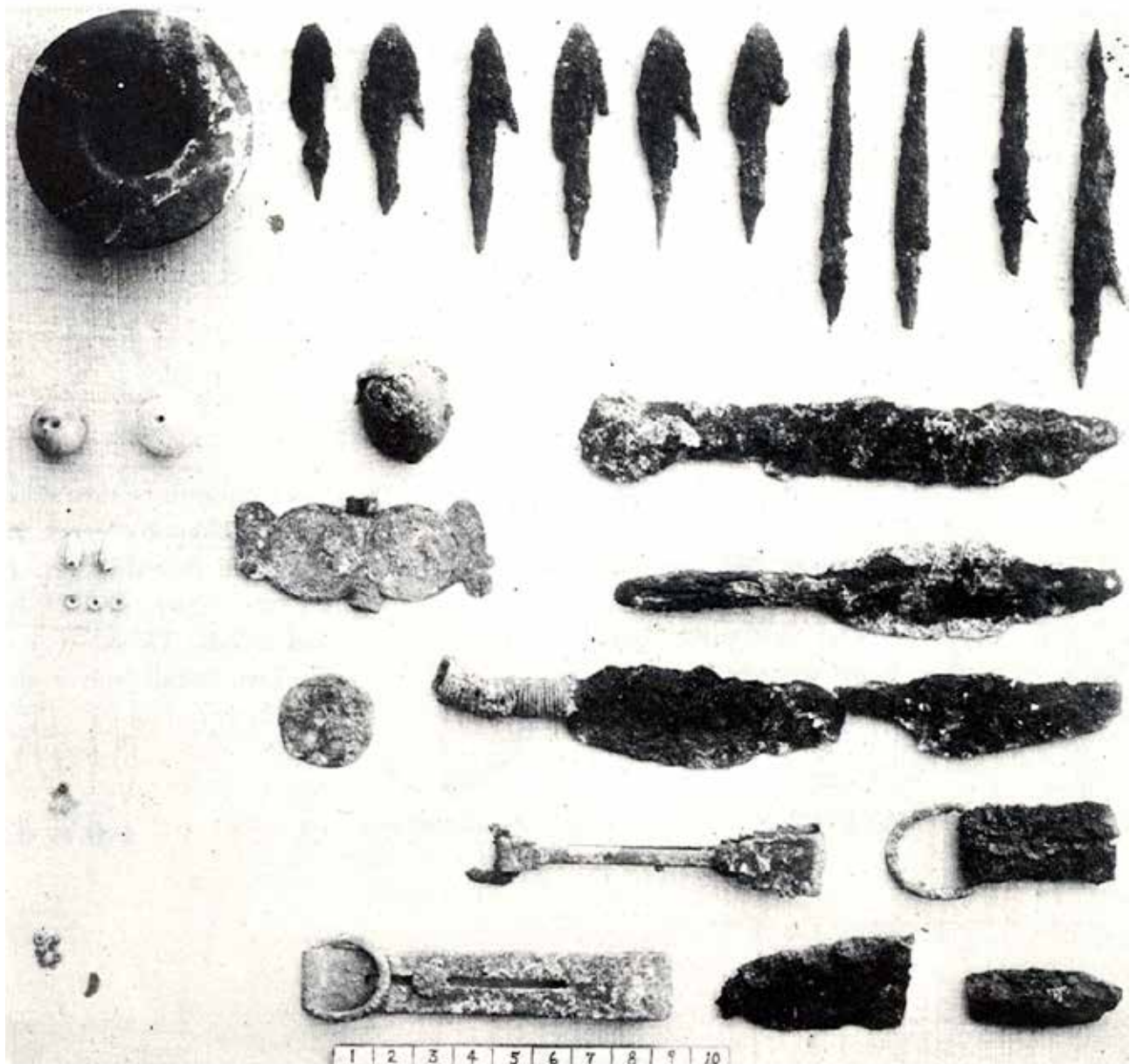


Abb. 5: Aus Dunham 1963, *The Royal Cemeteries of Kush V: The West and South Cemeteries at Meroë*, 335, Fig 187

nach unten getragen (LENOBLE 1999, KDD 33/1), leider erwähnt Lenoble nicht, welche Form dieser Daumenschutz besaß.

Der Datierung nach erwartet man einen Hayes Typ III auf Statue und Relief, doch scheinen diese Darstellung ihrer Länge nach eher Typ II wiederzugeben – sollte das nicht nur künstlerische Freiheit sein, dürfte Typ II ein Jahrhundert älter sein als angenommen. Aus diesen Betrachtungen wird ersichtlich, dass bei der Typologie von Hayes viel Ergänzungs- bzw. Überarbeitungsbedarf vorhanden ist.

Als Zusammenfassung: Typ III scheint üblicherweise mit dem breiteren Ende nach oben getragen worden zu sein, während II und IC auch gerne mit dem dünneren Ende nach oben benutzt wurden.

In Ausnahmefällen scheinen manchmal zwei Daumenschutze getragen zu werden, einer auf jeder Hand – z.B. in Grab B9 in Ballana, vielleicht auch in B95; abgebildet wird diese Tragweise auf Kapelle N17 in Meroe (LENOBLE 1997, 148) und auf der südlichen Wand des Löwentempels in Naga (ZABKAR 1975, 16). In einem Fall wird der Daumenring sogar nur auf der linken Hand

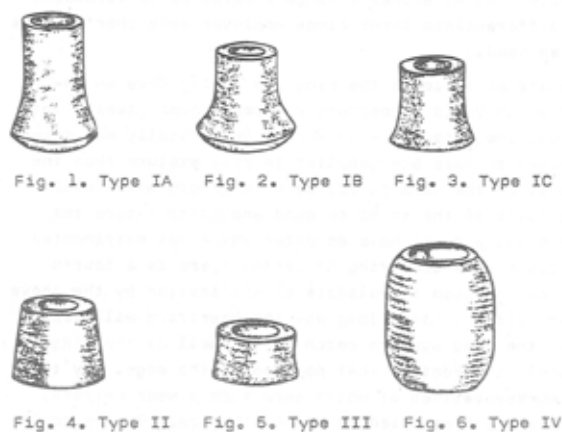


Abb. 6: Aus Hayes 1973, Fig. 1–6

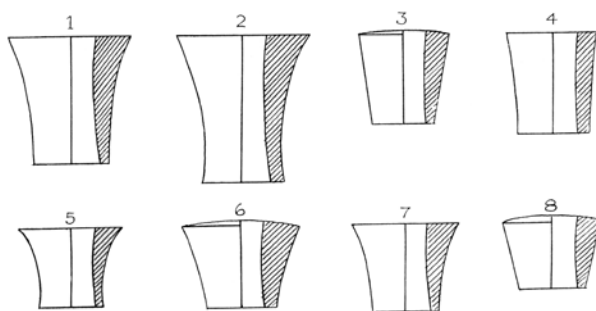


Abb. 7: Aus Emery 1938, Fig. 88

getragen – und zwar von der Königin Amanitere an der Rückwand des Löwentempels von Naga (ZABKAR 1975, 16). In diesen Fällen scheinen die Daumenschutze eine rein dekorative oder rituelle Funktion zu haben.

Daumenringe als Machtinsignien

In den Gräbern von El-Hotabi wurden die Verstorbenen mit auffallend vielen Pfeilen bestattet, in mehrere Köcher gruppiert. Fundkomplexe im Zusammenhang mit Bogenschießen sind auch aus Ballana und El-Kadada (LENOBLE 1999) belegt. Lenoble hat die Vermutung geäußert, dass diese für die meroitische Zeit in Bezug zu Bildern des Königs als Bogenschütze oder einen Pfeil in der Hand haltend zu sehen sind (LENOBLE 1997). So wie die Darstellungen des Königs oder Fürsten als Bogenschütze seine Macht unterstreichen und die einzelnen Pfeile als Ersatz für die ganze Szene stehen können, so soll die Bogenschützausstattung der Gräber die Unterwerfung fremder Völker symbolisieren.

In Ballana wurden die Daumenschutze außerdem in großen Gruppierungen gefunden, die in Bronzefasen oder teilweise auch unter dem Totenbett deponiert wurden. In diesem Fall scheinen sie weniger die Macht des Fürsten zu symbolisieren als vielmehr seine Feinde darzustellen, die durch die wenig ehrenvolle Platzierung, als dem Verstorbenen unterlegen, präsentiert werden (LENOBLE 1997 und 1999).

Aus dem Westfriedhof in Meroe ist ein ähnlicher Fund bekannt: Eine Kiste in Grab 304, und vielleicht eine zweite in Tumulus 3, enthielten viele Daumenschutze.

Diese Doppeldeutung wird am ehesten in Grab 80 in Ballana, das in das 4. bis 5. Jh. n. Chr. datiert, deutlich. Hier kommen beide Symbolsprachen zusammen vor: Einerseits wird der König als Bogenschütze dargestellt, denn er trägt einen Handgelenkschutz auf dem linken Arm, einen Daumenschutz auf der rechten Hand, und in der Nähe des Kopfes sind Pfeile so gruppiert, als ob sie in einem auf dem Rücken getragenen Köcher standen. Andererseits sind auch zwei Depots von Daumenschützen vorhanden, einmal 10 Stück unter dem Totenbett und einmal 45 in einem Bronzetopf (Lenoble 1997 und Emery 1938).

Die Münchner Stücke

Alle drei Münchner Ringe sind aus Hartgestein gefertigt und zeigen eine relativ kurze, konische Form. ÄS 2282 (Abb. 10), wohl aus Diorit, ist 2,7 cm hoch bei 4–5 cm Durchmesser. Seine geringe Höhe und nur leichte Schräge machen daraus einen Hayes Typ III, er datiert also ins 1. Jh. v. Chr. Der innere Durchmesser beträgt 2,5 – 2,7 cm. Es saß auf meinem eher zarten Daumen sehr locker, erlaubte aber noch eine relativ hohe Beweglichkeit des Fingers.

ÄS 2518 (Abb. 11), wohl aus Diorit mit feineren Einschlüssen, ist 2,9 cm hoch, mit einem äußeren Durchmesser von 3,98 – 4,7 cm und einem inneren Durchmesser von 2,75 – 2,65 cm, gehört von seiner Form her ebenfalls zum Typ III. Mehr als ÄS 2282 ähnelt er auch ein Emery Typ 8. Auch dieser saß bei mir sehr locker; der Daumen konnte etwas angewinkelt werden, wenn auch nicht so frei wie bei ÄS 2282.



Abb. 8: Löwentempel, Musawwarat es-Sufra,
Foto Dietrich Wildung



Abb. 9: Katalog Sudan Antike Königreich am Nil, Kat. Nr. 270, 244

Der neueste Zugang, ÄS 7179 (Abb. 12), wurde aus Rosengranit hergestellt. Er ist 3,4 cm hoch mit einem Durchmesser von 3,7–5,43 cm außen und 2,75–2,7 cm innen. Obwohl der Durchmesser bei allen Stücken relativ konstant bleibt, ist dieses Stück länger als die zwei vorherigen, mit einer viel auslaufenderen Form und gehört daher eher zum Typ II – von Emerys Typologie aus gesehen gehört er wohl zu Typ 3. Daraus folgt eine Datierung in die Zeit zwischen 150 v. bis 150 n. Chr.

Als einziges zeigt dieses Stück Gebrauchsspuren. An drei Stellen entlang des äußeren Randes am breiteren Ende ist der Stein deutlich abgenutzt und geglättet. Zwei weitere Stellen entlang der Seiten, immer leicht versetzt zu einer Nutzungsstelle am Rand, könnten vom Reiben des Pfeilschaftes oder während des Loslassens der Sehne entstanden sein.

ÄS 7179 passte von der Breite her genau, sogar noch besser, wenn das breitere Ende Richtung Nagel wies, erwies sich aber als etwas zu lang, um meinen Daumen knicken zu können. Allerdings muss dabei berücksichtigt werden – ebenso bei der Dicke der vorherigen Stücke – dass die Autorin eine schmale, 1,59 m große Frau ist. Die Maße, die für sie leicht übergroß sind, könnten also durchaus für einen Mann von 1,70 m o.ä. passen.

Außerdem spricht das Fehlen von Gebrauchsspuren bei ÄS 2282 und 2518 auch nicht gegen deren tatsächliche Nutzung. Es ist anzunehmen, dass Abnutzungen auf Hartgesteinen erst nach relativ langer Gebrauchszeit auftreten.

Daher scheint es ersichtlich, dass:

- ÄS 2282 und ÄS 2518 für einen größeren bzw. kräftigeren Menschen als ÄS 7179 vorgesehen waren
- ÄS 7179 länger im Einsatz war als ÄS 2282 und 2518.

Ausstehend in der Erforschung der meroitischen Daumenringe sind praktische Versuche zur Nutzung. Dies gestaltet sich allerdings zeitaufwendig, da man sich zunächst die mongolische Spannung aneignen müsste, um nicht aus eigener Unkenntnis die Ergebnisse zu verfälschen. ■



Abb. 10: ÄS 2282



Abb. 11: ÄS 2518



Abb. 12: ÄS 7179

Literaturverzeichnis

ARKELL 1949

Arkell, A.J., *Early Khartoum: an account of the excavation of an early occupation site carried out by the Sudan Government Antiquities Service in 1944–45*, London.

EMERY ET. AL 1938

Emery, Walter und Kirwan, L.P., *The Royal Tombs of Ballana and Qustul I, Mission archéologique de Nubie 1929–1934*, Kairo, 234.

FARIS AND ELMER 1945

Faris, N.A. und Elmer, R.P. (übers.), "Arab Archery", an Arabic manuscript of about A.D. 1500 "Book on the Excellence of the Bow and Arrow" and the Description thereof.

HAYES 1973

Hayes, *The Distribution of Meroitic Archer's Rings: An Outline of Political Borders*, in: *Meroitica* 1, 113–122.

KRONENBERG 1962

Kronenberg, Andreas, *The Thumb-Ring. A Modern Parallel to a Meroitic Object*, in: *Kush* 10, 336–337.

LENOBLE 1997

Lenoble, Patrice, *Enterrer les flèches, enterer l'Empire I, Carquois et flèches des tombes imperiales à el-Hobagi*, in: *CRIPEL* 17/2, 137–152.

LENOBLE 1999

Lenoble, Patrice, *Enterrer les flèches, enterer l'Empire II, Les archers d'el-Kadada et l'administration de l'imperium méroïtique*, in: *CRIPEL* 20, 125–144.

VON LUSCHAN 1891 Jahr

von Luschan, Felix, *Bogenspannen* in: *Zeitschrift für Ethnologie* 23, 670–678.

ZABKAR 1975

Zabkar, L.V., *Apedemak, Lion God of Meroe – A Study in Egyptian-Meroitic Syncretism*, Warminster.

OBJEKTE

1001 ODER DOCH MEHR?

DIE USCHEBTI DES TAHARQA

CHRISTIAN PERZLMEIER

Von keinem anderen Herrscher der 25. Dynastie sind so viele Bildnisse in Relief und Rundplastik erhalten wie von Taharqa. Obgleich einige hervorragende Arbeiten vorliegen, wie z. B. zu den Bronzestatuetten, ist ein Komplex bis jetzt vernachlässigt worden. Zwar oft betrachtet und doch meistens übersehen, das sind die Uschebti des Taharqa. Ein Grund mag in der immensen Anzahl liegen, denn es sind 1070 Stück. Die meisten davon befinden sich heute im Nationalmuseum von Khartum und im Museum of Fine Arts in Boston (Abb. 2). Diese Menge ist nicht nur beeindruckend sondern erlaubt auch eine genaue Analyse. Zuerst soll aber etwas über die Herkunft der Objekte, das Material, ihre Größe, die Ikonographie und deren Funktion gesagt werden.

Alle Uschebti wurden in der Pyramide des Taharqa in Nuri (beim Jebel Barkal) entdeckt (Abb. 1). Dort standen sie in mehreren Reihen entlang der Wände des unterirdischen Gangsystems. Bruchstücke weiterer Uschebti legen aber den Verdacht nahe, dass es noch deutlich mehr gegeben haben muss. Da die Anzahl



Abb. 2



Abb. 1



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5

der ins Grab mitgegebenen Ushabti in den einzelnen Zeitperioden stark variiert, ist es nicht möglich ihre genaue, bzw. ideale Menge zu bestimmen.

Die Ushabti sind alle aus Stein gearbeitet, wobei viele unterschiedliche Gesteinsarten verwendet wurden. Leider liegt bis jetzt keine vollständige wissenschaftliche

geologische Analyse der einzelnen Gesteinsarten vor, so dass nicht alle Gesteine exakt bestimmt werden können. Die bevorzugten, bzw. am häufigsten auftretenden Gesteine sind Granit (Abb. 3+4), Kalzit-Alabaster (Abb. 5), Serpentin (Abb. 6) und Quarzit (Abb. 7). Granit, Quarzit und Serpentin können in sehr unterschiedlicher Farbgebung und Struktur erscheinen. So lässt sich ein



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8-9

dunkler, fast schwarzer Serpentin-Typus von einem helleren, grauen deutlich unterscheiden. Weitere verwendete Gesteinsarten sind Ankerit, Hämatit und Syenit.

Auch bei der Größe der Uschebti ist anzumerken, dass eine umfassende Arbeit hierzu noch nicht vorliegt und es immer wieder verschiedene Größenangaben der

einzelnen Objekte gibt. Die generelle Größenbandbreite liegt, bis jetzt, zwischen 17 und 60 cm. Die meisten Uschebti sind aber ungefähr 30 cm groß und aus Kalzit-Alabaster oder Serpentin gearbeitet. Die größeren Statuetten bestehen aus härterem Gestein, also Granit oder Syenit. Eine erste interessante Feststellung ist also, dass das Material einen direkten Bezug zur Größe der Objekte hat.

Nur kurz soll hier natürlich auch über die Funktion der Uschebti gesprochen werden, die zumeist sehr treffend als „Helferlein“ bezeichnet werden. Denn magisch wiederbelebt und beim Namen genannt, sind sie es, die im Jenseits stellvertretend für den Verstorbenen Aufgaben und Pflichten erfüllen. Daher tragen sie teilweise Texte die nur Namensnennung und Titel enthalten können, aber auch Sprüche unterschiedlichster Länge.

Ikonomographisch gibt es viele verschiedene Uschebti-Typen, die sich durch die Stellung der Hände, die Haartracht und die gehaltenen Attribute unterscheiden. So erscheint der König in wenigen Fällen auch mit gekreuzten Händen. Generell lassen sich aber zwei Typen von Uschebti unterscheiden. So gibt es die Statuetten mit Nemes-Kopftuch, Krummstab und Wedel in den Händen haltend, als auch die mit voluminöser Perücke, dem Chat-Kopftuch und Hacken und Seilen in den Händen, wobei die Seile über die Schultern zu Saatkörben auf dem Rücken laufen (Abb. 8+9). Letzterer Typus kommt am häufigsten vor. Ein interessantes Detail ist, dass die Blätter der Hacken verschieden dick gearbeitet

sind. Die Hacke auf der rechten Seite hat ein schmales Blatt, die Hacke auf der linken Seite hingegen ein breites.

Besonders spannend sind die Modellierung des Gesichtes und seine Physiognomie. Auch wenn fast jede Statuette etwas unterschiedliche Züge aufweist und die Proportionen variieren, so fällt bei den Uschebti des Taharqa doch sofort auf, dass hier nicht der klassische, traditionelle, ägyptische Kunstkanon vorliegt, sondern vielmehr etwas ganz eigenes, afrikanisches geschaffen wurde. Besonders schön ist das am Münchner Stück (ÄS 7113) nachzuvollziehen (Abb. 10+11). Der Kopf ist voluminös und kräftig gearbeitet, die hervorstehenden Wangenknochen betonen das „afrikanische Element“, wie auch die breite und massive Nase samt Mund mit seinen dicken Lippen. Das Volumen des Kopfes wird noch dadurch verstärkt, dass er nahezu kugelförmig ist. Ein direkter Vergleich mit der Sphinx des Taharqa aus Kawa gibt die gleichen Modellierungen wieder (Abb. 12). Zudem ist der Halsansatz der Uschebti oft sehr kurz oder fast gar nicht vorhanden. Dies erweckt den Eindruck, als würde der Kopf förmlich aus den Schultern herauswachsen. Die Augenpartie ist teilweise unterschiedlich gearbeitet, es lässt sich aber deutlich erkennen, dass versucht wurde, ein naturalistisches Bild wiederzugeben. Sehr klar zeigt das Münchner Objekt die sehr plastisch geformten Augenlider und die Augäpfel. Ob gerade diese Betonung der Augen und vor allem der Augäpfel einer Individualisierung dienen soll, um ethnische Merkmale realistisch wiederzugeben, muss letztlich offen bleiben. In anderen Fällen haben die Gesichter einen nahezu boshaften Ausdruck, der hier durch schmale, halboffene Augen und dünne Lippen entsteht. Ob dies Absicht war, muss ebenso dahingestellt bleiben. Anzumerken ist aber, dass diese Statuetten sehr sorgfältig und auf hohem künstlerischem Niveau gearbeitet wurden. Erwähnt werden muss auch die nicht selten vorkommende Asymmetrie der Gesichter, bei der z. B. ein Auge höher liegt als das andere oder die Mundwinkel verschieden modelliert wurden. Eine Überlegung wäre, ob diese Asymmetrie eventuell einer realistischen Wiedergabe entspringt. Bei den kleinen Uschebti aus Granit, die – wie schon erwähnt – die größte Gruppe darstellen, wären solche Asymmetrien nicht so auffallend, da ihre Modellierung kein so hohes künstlerisches Niveau erreicht, wie das der Statuetten aus Kalzit-Alabaster, Serpentin und



Abb. 10



den großen Granituschebti. Ob dies auf die Massenproduktion zurückzuführen ist oder ganz bewusst gemacht wurde, lässt sich auch hier nicht entscheiden. Eindeutig hingegen scheint zu sein, dass der König in unterschiedlichen Altersstufen dargestellt wurde. So finden sich neben jugendlichen Zügen des Taharqa auch reifere Bildnisse, wenn nicht sogar Bildnisse eines alten Herrschers. Auch hier darf überlegt werden, ob es sich um die Wiedergabe des Königs in verschiedenen Altersstufen handelt oder aber um eine Darstellung des Königs als Mensch und als Gott. Ein Vergleich mit der Münchener Doppelstatue des Niuserre wäre hier sicher lohnend.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Uschebti des Taharqa sehr individuelle und porträthafte Züge des Herrschers tragen. Zudem ist klar erkennbar, dass verschiedene Künstlergruppen tätig waren. Dabei sind gewisse Charakteristika zu beobachten. So sind z.B. die Uschebti aus Serpentin auffallend regelmäßig gearbeitet und scheinen einer gemeinsamen Vorlage zu entstammen. Die Uschebti aus Kalzit-Alabaster hingegen scheinen am „individualisiersten“ gearbeitet zu sein. Da natürlich das gesamte Ensemble der Uschebti in eine mehr oder weniger gleiche Entstehungszeit datiert, muss davon ausgegangen werden, dass für die Qualität und die stilistischen Unterschiede der



Abb. 12

Statuetten wohl der jeweilige Handwerker, bzw. Künstler verantwortlich ist. Anders ausgedrückt konnten bei einem solch enormen Auftrag nicht nur die Künstler der Meisterklasse beauftragt werden, sondern mussten wahrscheinlich auch Künstler verpflichtet werden, die ihr Handwerk zwar verstanden, es aber eben nicht zu jenen Meisterleistungen brachten. So ist dieser Befund nicht nur für die Stilistik von besonderem Interesse, sondern auch für die Zuweisung an unterschiedliche Werkstätten. Darüber hinaus spielt der geographische Einfluss auf die Bildnisse des Taharqa eine weitere entscheidende Rolle. So wird er in Memphis und dem ägyptischen Raum deutlich mehr den traditionellen ägyptischen Mustern angepasst, im napatanschen Raum hingegen kommen die individuellen Züge mehr zum Vorschein. So gibt die Gruppe der Uschebti des Taharqa nicht nur interessante Einblicke in die Kunst und Kunstproduktion jener Epoche sondern auch in das Selbstverständnis des Herrschers ■



Vortrag

„Taharqa – Schwarzer Pharao“:
<https://youtu.be/kZJPjHxc1hl>

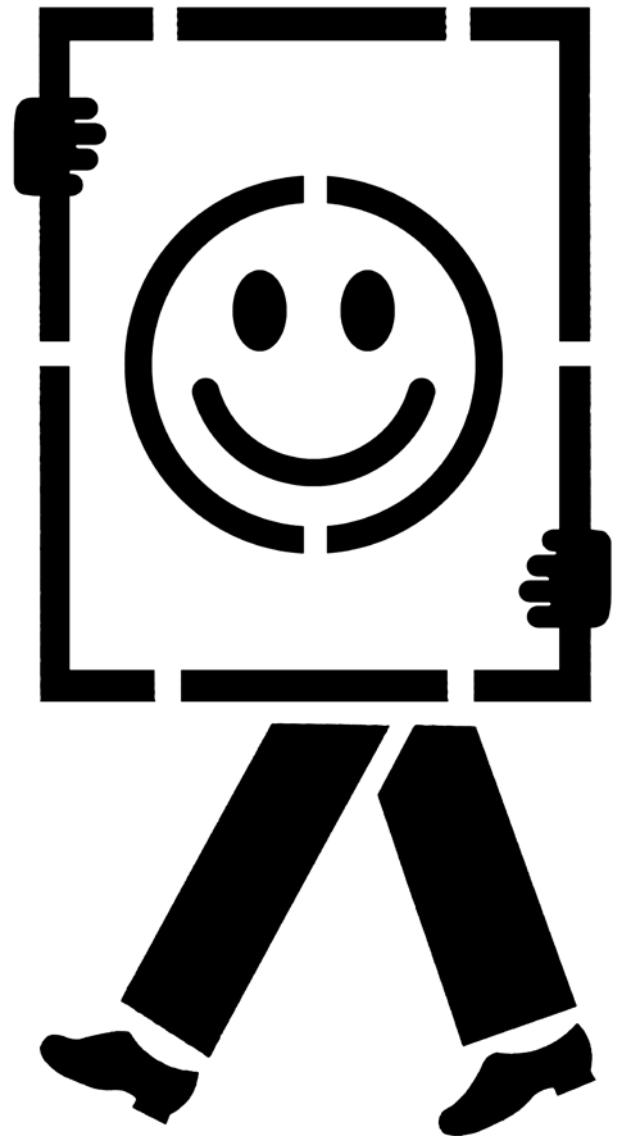
PROJEKT

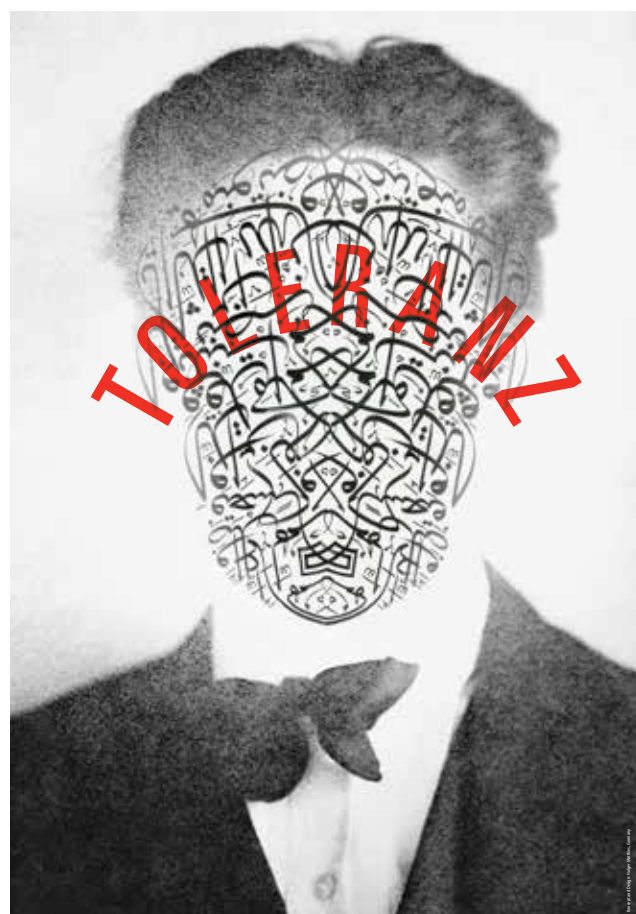
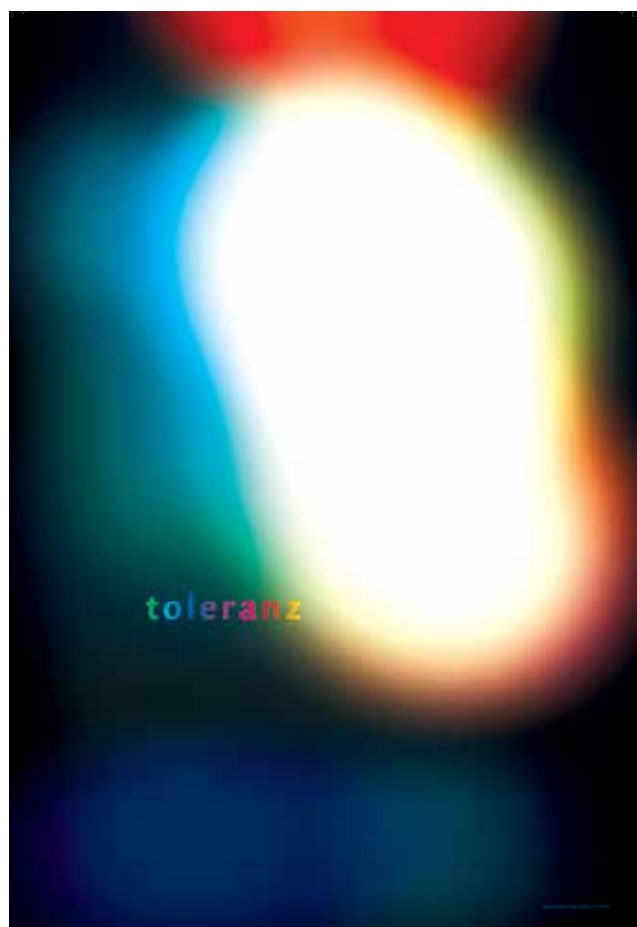
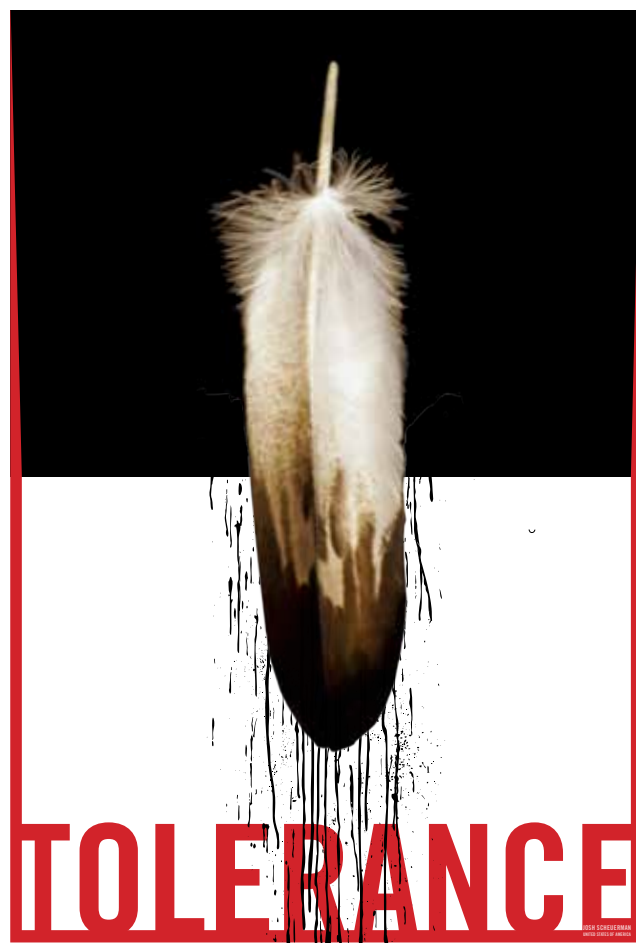
DAS TOLERANCE POSTER PROJECT

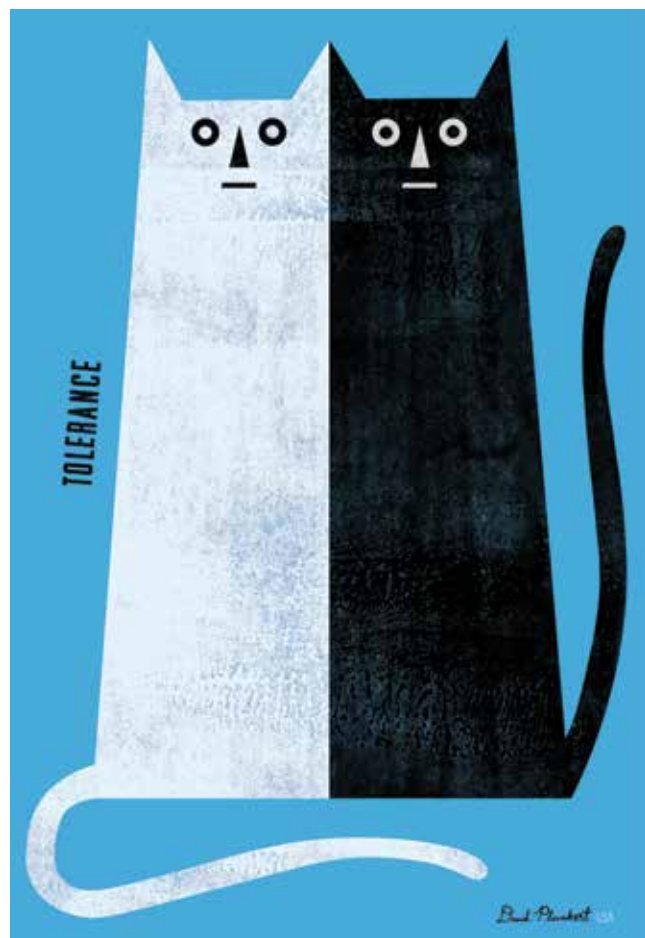
Das Tolerance Poster Project ist eine vom Grafikdesigner Mirco Ilić initiierte wachsende Wanderausstellung. Er startete das Projekt erstmals in Ljubljana und bat 28 Grafikdesigner:innen ein Poster zu gestalten – einzige Voraussetzung: das Poster soll das Wort „Toleranz“ in der Landessprache der Künstler:innen enthalten. Das erste Poster, und auch das Projektlogo, stammen von dem New Yorker Gestalter Milton Glaser. Immer, wenn das Projekt in einer neuen Stadt gezeigt wird, tragen lokale Künstler:innen neue Motive dazu bei – 169 haben sich bis jetzt beteiligt, das Projekt war bereits an 110 Stationen in 34 Ländern zu sehen.

Auf Initiative von Die Neue Sammlung – The Design Museum und unter Kuratierung von Dr. Caroline Fuchs (Die Neue Sammlung – The Design Museum) und Prof. Lars Harmsen (Fachhochschule Dortmund, FB Design/Melville Brand Design) war das Projekt nun erstmals in Deutschland zu sehen. Über 90 Motiv-Plakate wurden an unterschiedlichen Orten des Kunstareales gezeigt – auch im Ägyptischen Museum.

Mirko Ilić, geboren in Bosnien, zählt zu den herausragenden Grafikdesignern seiner Generation. In seiner frühen Schaffenszeit an verschiedenen Stationen in Europa machte er sich als Zeichner und Comic-Illustrator einen Namen. In New York wurde er Art Director des Time Magazine, gestaltete Cover für Zeitschriften wie den Spiegel, The Nation oder auch für die Band Rage Against The Machine. Seine Werke werden unter anderem im Smithsonian Museum und im MoMA, New York, gezeigt. Er lehrt an der School of Visual Arts in New York. ■







BERICHT

AUF DIE OHREN!

DER MUSEUMSPODCAST

ROXANE BICKER

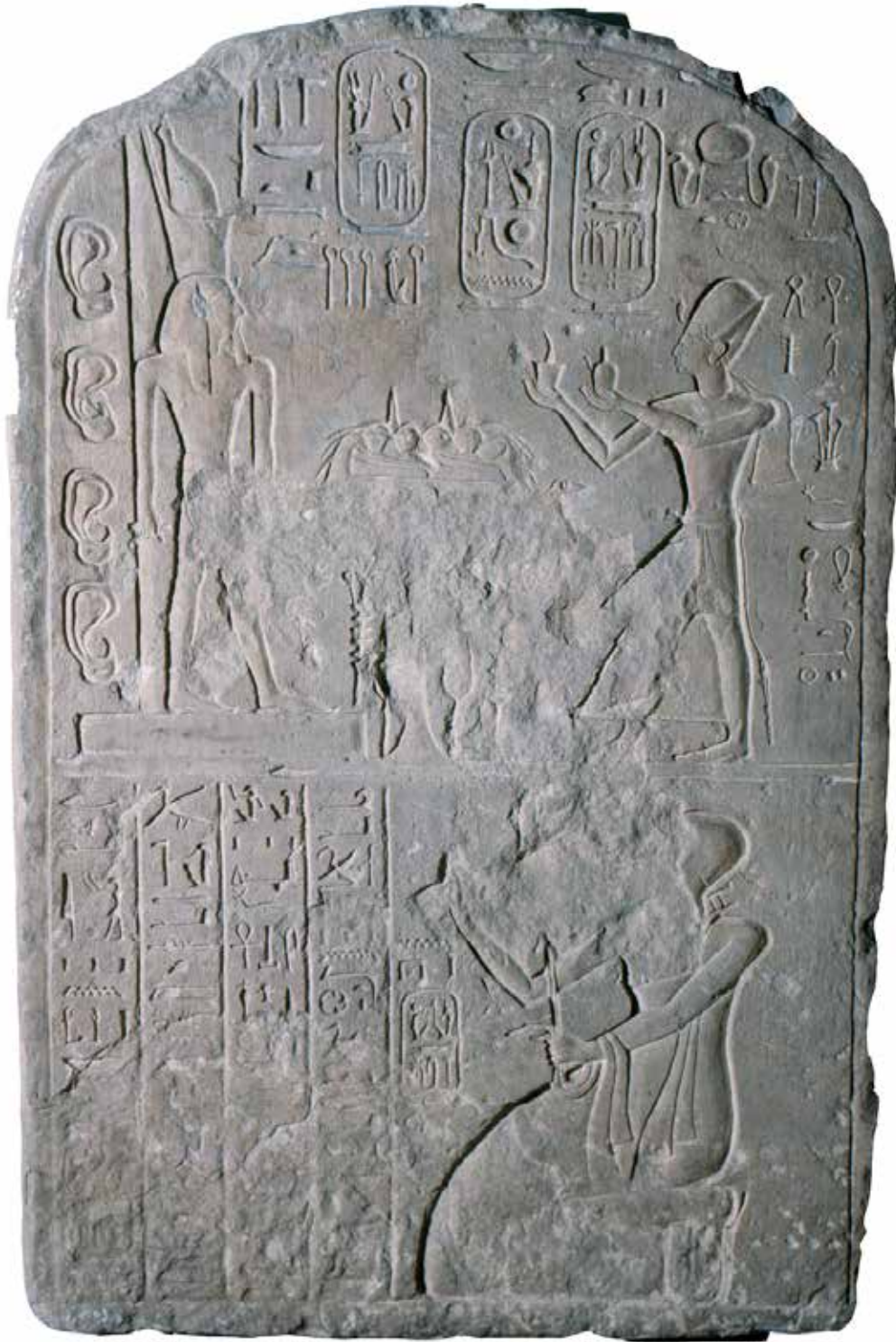


Abb. 1a



Abb. 1b

Seit März 2020 verstärkt das Museum seine Bemühungen, Vorträge und Informationen digital bereitzustellen, um so auch weiterhin seinem Bildungsauftrag nachzukommen und einen Ausgleich für ausfallende Veranstaltungen zu schaffen.

Neben den klassischen Vorträgen, die wir über YouTube bereitstellen, versuchen wir uns auch in neuen Formaten, wie dem Podcast „Auf die Ohren“. Vor dem Start war zunächst Recherche angesagt – was machen die anderen Häuser? Wo gibt es Museumpodcasts? Welche Themen werden behandelt? Wie lang soll eine Folge dauern? Und wie funktioniert das Ganze eigentlich? Wir hörten uns also um und stellten fest: es ist vielfältig, was Länge, Qualität und Themen anbelangt. Manches ist hausgemacht, anderes professionell produziert. Uns war klar, dass wir selbst produzieren – genau wie mit den YouTube-Videos – und dass wir im Produktionsprozess aus den Erfahrungen lernen und uns verbessern. Für die Länge des Podcasts verglichen wir, griffen auch auf unsere eigenen Hör-Erfahrungen zurück und landeten schlussendlich bei etwa 30 Minuten.

Als Themen wollen wir Ihnen die Vielfalt der Museumsarbeit näherbringen – wir bieten einen Blick hinter die

Kulissen, stellen die einzelnen Museumsbereiche und die Mitarbeitenden vor, sprechen über laufende Arbeiten, aber natürlich auch über ägyptologische Themen allgemein.

Nach den ersten Folgen zeigte sich, dass wir in jeder zweiten Folge einen Gast begrüßen möchten, mithilfe dessen wir bestimmte Bereiche des Museums beleuchten. Persönlich sollte es sein und kein monologisierender Vortrag, deswegen entschieden wir uns für das Gespräch, den Austausch zwischen Roxane Bicker und Arnulf Schlüter.

Mit den Vorüberlegungen und Recherchen war die Basis gelegt, doch bevor wir starten konnten, musste noch ein Name her. Wir sammelten Vorschläge von „Museums(p)lausch“ über „inside smaek“ zu „Museumsintern“. Gelandet sind wir bei „Auf die Ohren!“ – mit der Doppelbedeutung, die Ohren aufzusperren, aber gleichzeitig den Podcast mit Kopfhörern auf den Ohren zu hören. Zum Titel gehört natürlich auch ein Bild. Wir haben einige Objekte mit prominenten Ohren – in der engeren Auswahl waren die „Ohrenstele“ des Rah-hotep und der „Ohrenfalke“ – letzterer hat das Rennen gemacht, weil er einfach persönlicher ist (Abb. 1).

Der nächste Schritt war die Auswahl des geeigneten Raumes. Nicht umsonst nutzen viele Audioproduktionen ein Tonstudio – gerade bei einem reinen Hörformat mag man kein Hallen, Knistern oder Rauschen haben. Wir haben also Aufnahme-Tests in verschiedenen Räumen



Abb. 2

des Museums durchgeführt und uns schließlich für das Lager der Restaurierung entschieden, einen relativ kleinen Raum, dessen Wände wir inzwischen mit Pyramidenschaum (wie passend!) verkleidet haben. Ein Vorhang trennt unseren Aufnahmeraum vom noch genutzten Lager. (Abb. 2) Die Verbesserung der Audioqualität ist deutlich – hören Sie doch mal in unseren Podcast hinein – die ersten beiden Folgen sind noch ohne Raumverkleidung, und ich saß so, dass ich gegen die Metalltür gesprochen habe, weswegen meine Stimme deutlich blechern klingt. All das sind Erfahrungen, die wir machen. Dazu gehört auch, dass wir verstärkt auf unsere eigene Sprache achten müssen. Bei einer Aufnahme reden wir nicht frei von der Leber weg. Ohne Sie enttäuschen zu wollen, aber die Folgen sind geskriptet – heißt, wir haben einen Ablaufplan, ein Drehbuch, in dem die meisten Textpassagen vorformuliert sind, wo wir uns abgesprochen haben, wer was sagt. Und trotzdem, Sie glauben gar nicht, wie oft man am Satzanfang das Wörtchen „genau“ benutzen kann. Genau! So etwas hört man dann erst in der Postproduktion, denn nach der Aufnahme wird die Audiodatei noch bearbeitet – alle Versprecher, Ähms und gehäufte Genaus! werden herausgeschnitten und die Tonqualität nach Möglichkeit verbessert, bis dann der fertige Podcast in die Welt entlassen wird – alle zwei Wochen, Freitags, um 8 Uhr.

„Auf die Ohren“ wird bei anchor.fm gehostet und von dort weiterverteilt. Sie bekommen unseren Podcast über alle gängigen Plattformen wie iTunes, Google-Podcasts, Spotify usw. Zusätzlich laden wir den Podcast auch noch auf unserem YouTube-Kanal hoch und verlinken ihn auf der Museums-Homepage. Diese breite Streuung zahlt sich aus, wir können inzwischen über 3.000 Zugriffe auf den Podcast verzeichnen. Gehören Sie dazu? Auf die Ohren! ■

Das Kunstwort Podcast setzt sich zusammen aus Pod – vom Gerät iPod – und Cast – von „Broadcast“ (Sendung). Es bezeichnet eine Audio- oder Videodatei, die mit einem RSS-Feed verknüpft ist, und es so erlaubt, den Podcast zu abonnieren und auch offline zu hören.

Wir arbeiten bei der Postproduktion mit dem freien Audio-Programm „Audacity“, mit dem sich Audiodateien schneiden und bearbeiten lassen. Auch für die Audioaufnahme kann dieses Programm genutzt werden.



Link zum Podcast

<https://anchor.fm/smaek>

PERSONALIA

NEU IM TEAM

DR. MÉLANIE FLOSSMANN-SCHÜTZE

Meinen Entschluss Ägyptologin zu werden, verdanke ich u.a. dem Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst München und seinem Freundeskreis, dem ich damals als Schülerin nach meiner ersten Ägyptenreise im Winter 2000 beigetreten bin. Ich erinnere mich noch gut an den ersten Vortrag, den ich im Rahmen der Sonderausstellung „Am Beginn der Zeit. Ägypten in der Vor- und Frühzeit“ besuchen konnte und der von Prof. Dr. Günter Dreyer, dem damaligen ersten Direktor des Deutschen Archäologischen Institutes und Ausgrabungsleiter von Abydos, am 18.03.2001 gehalten wurde. Woher ich das Datum noch weiß? Ich bat Herrn Dreyer nach seinem Vortrag um ein Autogramm, der mir auch sofort bereitwillig den Katalog der Ausstellung signierte. An dem Abend wurde mir klar, dass es nach dem Abitur für mich keine Alternative zum Studium der Ägyptologie geben würde und dass ich Archäologin werden wollte.

Zu Beginn meines Studiums konnte ich erste praktische Erfahrungen mit dem Deutschen Archäologischen Institut in Dra Abu el-Naga, Luxor West, sammeln. Recht schnell stieß ich dann zum Team des Münchner Institutsprojektes von Prof. Dr. Dieter Kessler in Tuna el-Gebel, Mittelägypten, wo ich seit mittlerweile 15 Jahren forsche. Herr Kessler übertrug mir schließlich nach seiner Pensionierung die Leitung der Grabung, für die ich meist mehrere Wochen im Jahr in Kairo und Tuna el-Gebel verbringe.

Die Münchner Sammlung hat mich während meines gesamten Studiums begleitet: meine Zwischenprüfung verfasste ich über den sogenannten Hyksoskopf (ÄS 7171) und in meiner Masterarbeit zu Fremdvölkerdarstellungen des Alten Reiches konnte ich zahlreiche Münchner Objekte einbeziehen. Für meine Dissertation, die sich mit Götterstandarten im altägyptischen Sedfest befasste, spielten die Sedfestreliefs aus dem Sonnenheiligtum des Niuserre natürlich eine wichtige Rolle.

Meine aktuellen Forschungsprojekte als Postdoktorandin sind in der ägyptischen Spätzeit und im griechisch-römischen Ägypten beheimatet. Ich beschäftige mich

seit vielen Jahren mit den Bestattungssitten für Menschen und Tiere in Tuna el-Gebel sowie mit der städtebaulichen Entwicklung von Hermopolis Magna und seiner Region, insbesondere mit dem Turmhaus als Wohnhaustyp. Darüber hinaus forsche ich seit nunmehr fünf Jahren in einem Kooperationsprojekt mit dem Roemer-Pelizaeus-Museum Hildesheim zur hermopolitanischen Weltentstehungslehre. Das Münchener Museum hat mich auch hierbei in den letzten Jahren auf vielen meiner Etappen begleitet.

Als langjährige Archäologin bin ich mit dem Umgang und der Bearbeitung von Originalen vertraut, die „Grundlagenforschung“ gehört seit vielen Jahren zu meinem Tätigkeitsfeld. Umso mehr freue ich mich neben meiner Anstellung an der LMU München seit November letzten Jahres das Team im Münchner Museum in Teilzeit verstärken zu dürfen. Derzeit bereite ich im Rahmen des „Inschriftenprojektes“ einen Katalog aller beschrifteter Statuen der Münchner Sammlung vor: Texte von mehr als 80 Statuen (bzw. Statuenfragmenten) u.a. von Beamten, Priestern, Königen und Göttern werden mithilfe von Fotografien, hieroglyphischer Transkription, Transliteration und Übersetzung umfassend präsentiert. Die Publikation soll Ende des Jahres erscheinen, wir werden Sie natürlich über den Stand des Projektes auf dem Laufenden halten. ■



RUNDGANG

EINFACH ZAUBERHAFT MAGISCHE OBJEKTE

ARNULF SCHLÜTER



46

Abb. 1: Statue des Seschesen-sa-Hathor (ÄS 5361 und ÄS 7212), der als Skopionbeschwörer nach eigener Aussage mit Zauberkraften ausgestattet ist | KUNST UND FORM

Im Unterschied zu unserer heutigen, wesentlich durch christlich-jüdische Traditionen negativ geprägten Vorstellung von Zauberei und Magie, sind magische Fähigkeiten oder Kräfte im antiken Ägypten etwas durchweg Positives. Zauber und Magie sind dort weder okkult noch übernatürlich. Auch wenn Schadzauber und Vernichtungszauber durchaus vorkommen, geht es nicht primär um Verhexung, bösen Zauber oder schwarze Magie. Vor allem aber lässt sich kein Gegensatz von Zauber und Magie zur Religion erkennen. Vielmehr ist nach altägyptischem Verständnis das Magische ein wesentlicher Bestandteil der Religion und notwendig für den Kult. Dabei ist Magie auch eine besondere Ausprägung der Religion und wird von einem heute zunächst außergewöhnlich anmutenden Umgang mit dem Göttlichen gekennzeichnet: Der „Umgangston“ in dem unter Einsatz von Magie mit den Göttern kommuniziert wurde, ist ein durchaus handfester und zuweilen sehr fordernder. Götter werden nicht ehrfurchtsvoll angesprochen und angebetet, sondern sollen durch Zauber und magischen Handlungen beeinflusst, ja zu einer bestimmten Reaktion gezwungen werden. Mancher Zauberer geht soweit, den Göttern im Falle des Nicht-Erhörens oder des Nicht-Eingreifens mit konkreten Ereignissen zu drohen. Hier können zum Beispiel auch die Vernichtung des Gottes oder der Untergang der ganzen Welt als Konsequenz genannt werden. Die Magie ist aber auch in vielen anderen Bereichen des täglichen Lebens wirkmächtig und darüber hinaus absolut unerlässlich für das angestrebte Leben nach dem Tod sowie den Schutz und die Versorgung der im Jenseits weiter existierenden Verklärten.

Zauberei und Magie stehen den Menschen wie den Göttern als probates Mittel zur Verfügung, um den Widrigkeiten des Schicksals entgegenzutreten. Sie wehren alle Arten von Gefahren ab, heilen und haben positiven Einfluss auf Wachstum und Lebenserhalt. Und all dies vom Anbeginn der Zeit an, denn Zauber und Magie existierten vor oder zumindest zeitgleich mit dem Schöpfergott und ihre Wirkmächtigkeit zeigt sich bereits bei der Entstehung allen Lebens.

Unsere Begriffe „Zauberei“ und „Magie“ sind nur Annäherungen an das, was in altägyptischen Quellen meist als „Heka“ bezeichnet wurde. Heka ist dabei zugleich personifizierte (Zauber-)Kraft, also selbst ein göttliches Wesen, ist aber gleichsam in allen anderen Göttern als Kraft gegenwärtig. Bestimmte Göttinnen werden explizit als „weret-hekau – groß an Zauberkräften“ bezeichnet. Heka äußert sich auch – in unterschiedlicher Intensität – in Königen und in bestimmten Menschen. Bereits die Pyramidentexte des Alten Reiches beschreiben, dass sich Heka im Leib einer Person konzentriert, indem es in ihn eindringt und alle Glieder erfüllt. Gleichzeitig existiert aber auch die Vorstellung, dass Heka vor allem im Herzen – nach altägyptischer Vorstellung dem Sitz des menschlichen Verstandes – in Form von geheimem Wissen existiert. Es geht demzufolge einerseits um das Innehaben einer Kraft und andererseits um das Wissen um Begrifflichkeiten, geheime Namen, Zaubersprüche und das Kennen magischer Zusammenhänge. Es verwundert nicht, dass unter den Menschen zumeist Priester oder Ärzte als Zauberer bzw. zauberreich bezeichnet werden. Gerade Krankheiten wurden nach ägyptischer Vorstellung häufig durch Dämonen verursacht oder als Strafe der Götter verstanden. Hier galt es als eine wichtige Aufgabe des Arztes zunächst den Namen des Dämons oder Gottes zu ergründen, der für das Leid verantwortlich war, um dann gezielt gegen ihn vorzugehen. Bereits in der „Lehre für Merikare“ aus dem Mittleren Reich wird thematisiert, dass der Schöpfergott den Menschen die Heka-Macht als Waffe gegen Unheil geschenkt haben soll.

Neben „Heka“ kommt auch der Begriff „Achu“ vor. Achu ist meist als eine Art Wirkmächtigkeit von Magie im Sinne von „Zauberkraft“ zu verstehen, die sich z.B. unmittelbar auf die Wirkung von Zaubersprüchen bezieht.

Heka und Achu sind nicht an die diesseitige Existenz gebunden. Im Gegenteil erfüllen sie vor allem auch den Verstorbenen, den verklärten Toten, der im Jenseits mit verschiedenen Zaubersprüchen verhindert, dass

ihm seine Fähigkeit zu Zauber und Magie wieder weggenommen werden kann.

Gerade der Bereich der jenseitsgerichteten Magie kommt vermutlich als erstes in den Sinn, wenn es um altägyptische Magie geht. Die Assoziation von Magie mit den Vorgängen der Mumifizierung und dem Einsatz von magischen Amuletten zum Schutz des Leichnams sowie den Beisetzungsriten, die den Verstorbenen in einen Verklärten verwandeln, sind naheliegend. Voller Magie ist auch die Jenseitsliteratur, also die Pyramiden- und Sargtexte sowie die Unterweltbücher, jeweils mit ihren Zaubersprüchen, die den Weg des Verstorbenen ins Jenseits absichern, ihn vor allen



Abb. 2: Magische Papyri gefaltet und verschnürt

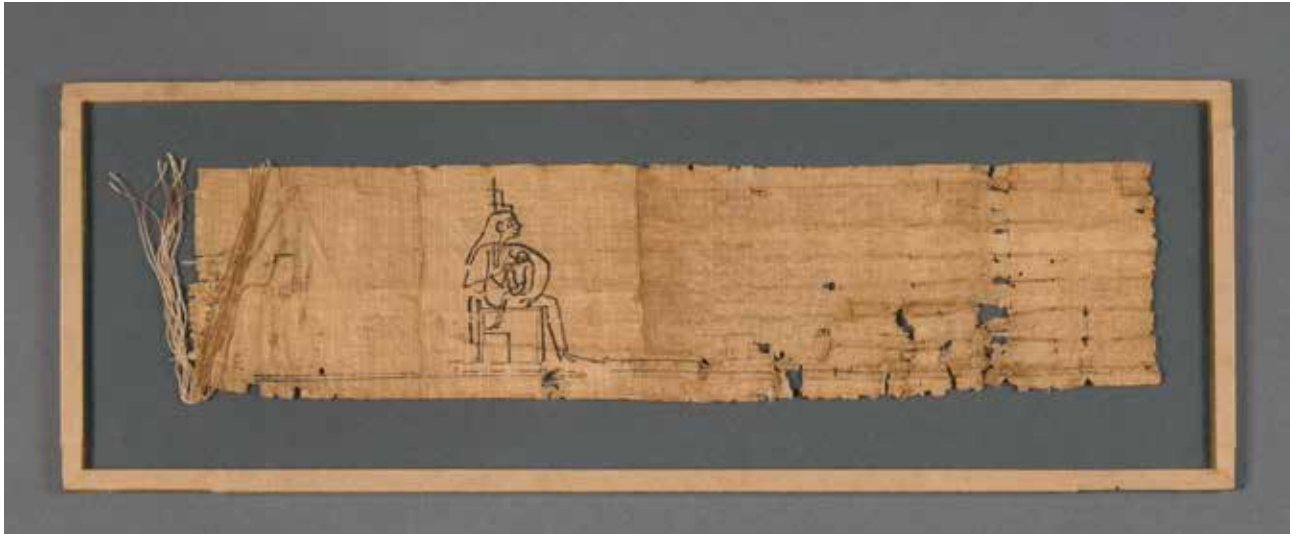


Abb. 3a: Magischer Papyrus (ÄS 5886) mit schutzbringenden Darstellungen | RELIGION

möglichen Gefahren schützen oder das „Herausgehen am Tage“ garantieren sollen. Die magische Kraft der Texte begleitet den Toten ins Jenseits. Schließlich garantiert das Grab selbst mit dem auf magische Weise wirkenden Grabinventar und seinen Darstellungen die Jenseitsexistenz des Verstorbenen und versorgt ihn in alle Ewigkeit.

Darüber hinaus gibt es aber eine Vielzahl unterschiedlicher Einsatzmöglichkeiten von Magie mit realweltlichem Bezug. Dabei geht es darum, erlittenes Unheil wiedergutzumachen oder Krankheit zu kurieren, sich präventiv vor Bedrohungen oder Gefahren wie gefährlichen Tieren zu schützen, aber auch bestimmte Zustände zu provozieren. In letztere Kategorie fallen die Liebeszauber. Hier äußert sich Magie als eine praktische Umsetzung einer Weltsicht, die das Leben des Menschen als von göttlichem Wirken und Eingreifen bestimmt versteht und in vielen Lebewesen und Naturereignissen potentielle Erscheinungs- oder Ausdrucksformen des Göttlichen begreift und die Welt als von diverse Dämonen und Geistern bewohnt erkennt. Hier soll es nun nicht um einen Definitionsversuch altägyptischer Magie gehen. Dies ist in der Ägyptologie bereits vielfach versucht und ebenso oft kritisch hinterfragt worden. Vielmehr sollen diese knappen einleitenden Überlegungen anhand ausgesuchter Beispiele für magische Objekte aus dem Ägyptischen Museum illustriert werden.

Auf einem Rundgang durch die Ausstellungen begegnen wir gleich zu Beginn der Statue des Sescheschensa-Hathor, übersetzt Lotosblume, Sohn der Hathor (Abb. 1). Die Statue zeigt einen Mann im klassischen Typ der Sitzfigur, die linke Hand ausgestreckt auf den Oberschenkel gelegt, die rechte zur Faust geballt. Die Seitenflächen des Sitzes sind mit einer biographischen Inschrift versehen, die die Statue in die Zeit König Sesostri II. datiert und den Dargestellten als „Leiter der (Göttin) Selket“ und damit als Skorpionsbeschwörer und Heiler, Magier und Arzt ausweist. Beide Bereiche, Magie und Heilkunst, hängen in Ägypten unmittelbar zusammen. Manche Rezepte enthalten klare Anweisungen, welche Zaubersprüche zur Verabreichung der Medizin gesprochen werden müssen. Geschützt wird

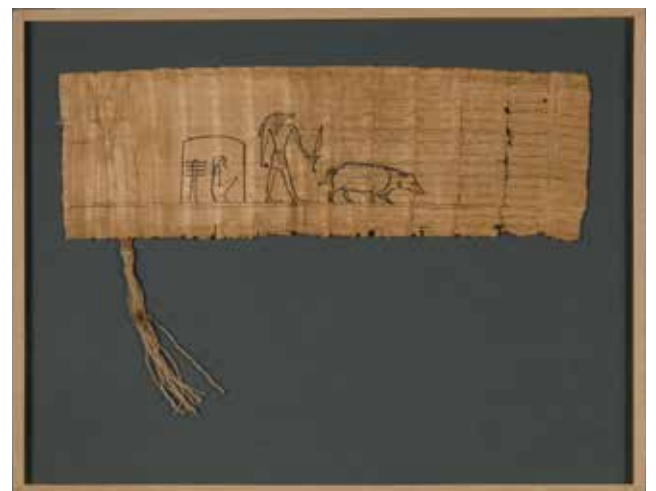


Abb. 3b: Magischer Papyrus (ÄS 5884) mit schutzbringenden Darstellungen | RELIGION

das geheime Wissen durch die Bezeichnung der Ingredienzien nicht mit ihren üblichen Namen, sondern mit „Decknamen“, deren wahre Bedeutung nur dem Eingeweihten bekannt ist. Jeder Arzt ist gleichzeitig auch ein Magier. Dieser Aspekt wird im weiteren Text auf der Statue des Sescheschen mit dem Hinweis „Ich bin ein Verklärter, der mit seinen Zauberkraften ausgestattet ist“, zusätzlich betont. Dabei geht es hier nicht nur um die jedem Menschen im Jenseits in Aussicht stehende Rolle als Verklärten, sondern darum, dass Sescheschen als Skorpionsbeschwörer über Achu-Kräfte in Form von wirkmächtigen Zaubersprüchen verfügt, die Skorpionsbisse heilen können. Die in dieser Art befähigten Heiler tauchen öfter auch als Teilnehmer an Expeditionen auf – ist es bei gefährlichen Reisen in die Wüste doch stets ratsam, einen ausgebildeten Ersthelfer dabei zu haben.

Der prophylaktische oder präventive Einsatz von Magie, der versucht, drohendes Unheil physischer und psychischer Natur abzuwehren, zeigt sich beispielhaft in der Verwendung von Papyrus-Amuletten (Abb. 2 und 3). Die zwei hier vorgestellten Papyri aus der Ptolemäerzeit (ca. 3. Jhdt. v. Chr.) waren beim Erwerb noch gefaltet und verschnürt. Die kunstvolle, im Original erhaltene Verschnürung und mehrfache Verknotung erlaubte es, die Papyri als Amulett – manchmal in kleinen Metallbehältern verpackt – am Körper zu tragen oder im Haus aufzuhängen und verstärkt darüber hinaus auf magische Weise ihre Wirksamkeit. Nach ihrer Entrollung zeigen die in schwarzer Strichzeichnung ausgeführten Darstellungen bei dem einen Papyrus eine stillende Isis. Der andere gibt links eine nicht weiter identifizierbare männliche Gottheit zusammen mit dem die Ewigkeit symbolisierenden Djed-Pfeiler unter einem Dach wieder. Darauf folgt in der Mitte ein krokodilsköpfiger

Gott mit Messer in der ausgestreckten Hand sowie – ganz rechts – ein weibliches Schwein. Während beim ersten Papyrus die stillende Isis mit ziemlicher Sicherheit als Amulett gedeutet werden kann, das sich positiv auf einen Kinderwunsch und den Schutz einer Mutter und ihres Kindes auswirken soll, wird es beim zweiten Papyrus schon etwas weniger konkret. Heraufbeschworen werden soll sicherlich ein Schutzzauber. Die Darstellung des kleinen hockenden Gottes erinnert in ihrer Darstellung an die göttlichen Beisitzer des Totengerichts. Auch der Djedpfeiler hat eine jenseitsgerichtete Konnotation. Der bewaffnete Krokodilsgott verkörpert Wehrhaftigkeit gegen allerlei Gefahren. Die Muttersau erscheint auf den ersten Blick erklärungsbedürftig, passt aber ebenfalls zur Deutung, vor dem Hintergrund, dass sie gerade in der Spätzeit als eine Erscheinungsform der Muttergottheit Isis gelten kann und kleine Fayence-Anhänger in Gestalt eines weiblichen Schweines als Glücksbringer beliebt waren. So werden in diesem Papyrus gleich drei unterschiedliche Bereiche, der Schutz im Jenseits, der Schutz vor drohender Gefahr und erneut der Schutz von Mutter und Kind angesprochen. Eine Art magische Allzweckwaffe gegen alle möglichen drohenden Gefahren.

Gegen eine ganz konkrete Bedrohung wendet sich ein weiterer, diesmal mit einem Zauberspruch beschriebener Papyrus (Abb. 4). Schützen soll er vor der Nacht bzw. der in der Nacht herrschenden Dunkelheit, in der in den Augen der Ägypter allerlei feindliche Mächte aktiv werden können. Die Dunkelheit hebt die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits auf und ist Aufenthaltsort von Dämonen. Ausgerechnet dann ist gerade der schlafende Mensch besonders wehrlos. Der Papyrus schützt seinen Besitzer, einen Mann namens Petehorpsenese vor dieser Gefahr, indem er sich gegen



Abb. 4: Magischer Papyrus des Petehorpsenese zum Schutz vor einem in der Nacht lauenden Dämonen. (ÄS 5882 a) | SCHRIFT UND TEXT



Abb. 5: Fragment eines Zaubermessers (ÄS 2962) | RELIGION

einen ‚schädlichen Wandelgeist‘ richtet, der daran gehindert werden soll, nachts in den Körper des Petehorpsenese einzudringen. Ein Teil des Textes lautet:

„Bleib stehen, du böser Wandelgeist! (...) Nicht sollst du diese Krankheit gegen ihn hervorrufen. Nicht sollst du Migräne in seinem Kopf bewirken. Nicht sollst du Betäubung in seinen Ohren bewirken. Nicht sollst du Schwachsichtigkeit in seinem Auge bewirken. Nicht sollst du einen Schaden an seinen Zähnen bewirken. (...) Nicht sollst du in seinen Leib eindringen (...) Nicht sollst du über ihn kommen in seiner Nacht. Nicht sollst du gegen ihn vorgehen im Traum. Nicht sollst du ihn überfallen in welcher Gestalt auch immer, sei es als Wiedergänger, sei es als Lebender (...) Genau so wenig werde ich zulassen, dass die Toten, die sich in der Nekropole aufhalten, die Lebenden belästigen. Bleib’ ja stehen! ‚Der-böse-Hauch‘ ist dein Name.“

(Übersetzung Hans-Werner Fischer-Elfert)

Im Bereich der präventiven, schützenden Zauberei scheint häufig die Devise „viel hilft viel“ vorzuherrschen. Bestimmte Objekte wie die Zaubermesser, die „statue guerisseuse“ oder die Horusstelen sind in der Regel über und über mit schutzbringenden Figuren, Darstellungen, Inschriften und Symbolen versehen. Allen werden apotropäische, also allgemein Unheil abwehrende Kräfte nachgesagt.

Die „Zaubermesser“ (Abb. 5) – im englischen Sprachraum vielleicht passender auch als „Zauberstäbe“ bezeichnet – sind flache, gebogene Objekte meist aus Nilpferd-Elfenbein. Die auf ihnen angebrachten Darstellungen zeigen alle erdenklichen Formen von

übernatürlichen Wesen, teilweise mit großen Messern bewaffnet. An Tierdarstellungen kommen neben diversen real existierenden Tieren auch Phantasiewesen, wie Greife, Großkatzen mit Schlangenhälsen, doppelköpfige Sphingen oder ähnliches vor. Die äußere Form der Objekte hat mit einem echten Messer tatsächlich wenig zu tun und mag sich – so zumindest eine Hypothese – von Wurfhölzern zur Vogeljagd ableiten. Sie werden in Verbindung gebracht mit dem Schutz des Ehebettes, dem Schutz schwangerer Frauen und der Geburt. An manchen Objekten deuten



Abb. 6: Heilstatue mit magisch wirksamen Darstellungen und Inschriften (ÄS 2824) | SCHRIFT UND TEXT

Abnutzungsspuren an den Enden darauf hin, dass mit den Zaubermessern möglicherweise geschützte Zonen in Form magischer Kreise in den Boden oder den Sand gezeichnet wurden. Außerdem scheinen sie Bestandteil magischer Praktiken gewesen zu sein und wurden Schwangeren zur Abwehr von Krankheiten und gefährlichen Dämonen auf den Leib gelegt.

Als „statue guerisseuse“, als Heilstatue, werden Statuen bezeichnet, deren Oberfläche, Körper wie Perücke, mit Darstellungen von Göttern und Dämonen sowie Inschriften und Schutzsymbolen versehen sind (Abb. 6). Auch hier wird häufig der Schutz gegen Schlangenbisse und andere Vergiftungen thematisiert. Diese Statuen konnten mit Wasser übergossen werden, luden das Wasser durch Berührung magisch auf und ließen es dadurch zu Heilwasser werden. Die Bruchkanten dieses Torsos verweisen darauf, dass die Arme der Figur leicht nach vorne ausgestreckt waren. Daraus lässt sich auf einen Naophor, eine stehende oder kniende Figur schließen, die vor sich einen Schrein mit Götterbild hielt. Typisch für die Spätzeit ist unter anderem die Beutelperücke. Auf dem Rückenpfeiler der Figur sind



Abb. 8: Amulett eines auf Krokodilen stehenden Patäken (ÄS 1317) | RELIGION

noch sechs Zeilen einer Inschrift erhalten, die auch von anderen magischen Objekten bekannt ist und zu einem langen Zaubertext ergänzt werden kann.

Ebenfalls mit magischen Texten und Darstellungen überzogen sind die Horusstelen (Abb. 7), die mit dem schutzbedürftigen Horuskind, dem Sohn der Isis („Harsiese“) vor dem Hintergrund des Osiris-Isis-Mythos als zentrales Motiv den Schutzbedürftigen par excellence präsentieren. Ausgerechnet der nackt dargestellte und zusätzlich auch durch die seitliche Jugendlocke klar als vermeintlich wehrloses Kind charakterisierte Horus steht auf den Rücken von zwei Krokodilen und hält in den Händen Schlangen, Skorpione und Löwen gepackt. Dass er darüberhinaus auch Antilopen festhält, erklärt sich durch den Lebensraum dieser Tiere, die die eigentlich lebensfeindliche Wüste bewohnen und somit für deren Gefahren stehen. Über dem Kopf des Horusknaaben wird mit der fratzenhaft gestalteten Maske des Bes ein weiterer Gott für den Schutzzauber herangezogen, der trotz – oder gerade wegen – seiner wilden Erscheinungsform typischerweise für den Schutz des neugeborenen Kindes und der Mutter im Kindbett sowie

51



Abb. 7: Horusstele (ÄS 1252) mit Darstellung des kindlichen Horus der alle erdenklichen Gefahren bändigt.
| SCHRIFT UND TEXT



Abb. 9: Schminkgefäß in Form eines Igels (ÄS 634)
| KUNSTHANDWERK

allgemein für den Schutz von Heim und Herd bemüht wurde. Jeder freie Platz der Stele ist zudem mit magischen Zauber- und Schutzsprüchen gegen allerlei gefährliches Getier bedeckt. Wasser, das über die Horusstele gegossen wurde, wurde auch in diesem Fall durch die Berührung mit der Stele selbst zum Heilmittel gegen Bisse und Stiche aller Art.

Stellvertretend für die unüberschaubare Vielzahl von schutzbringenden Amuletten soll hier ein Patäke stehen, der in vielerlei Hinsicht ähnlichen Konzepten wie die Horusstele folgt. [Abb. 8] Wie bei der Horusstele steht auch der Patäke auf zwei Krokodilen und hält in jeder Hand eine Schlange fest gepackt. Auf seinen Schultern sitzen Falken, auf seinem Kopf hockt ein Skarabäus. Zu seiner Rechten steht Isis, zu seiner Linken Nephthys, beide um 90 Grad von ihm abgewandt. Von hinten schützt ihn eine weibliche Göttin mit Sonnenscheibe auf dem Kopf, indem sie ihre Flügel ausbreitet. So sind in dieser kleinen Gruppe mehrere Gottheiten auf engstem Raum zusammengestellt. Der Patäke wird als kindliche Erscheinungsform des Gottes Ptah gedeutet und in seiner Darstellung an die des kindlichen Horus angeglichen. Die um ihn dargestellten Götter unterstützen das göttliche Kind bei der Vernichtung des Bösen, das hier erneut in Gestalt der Krokodile und Schlangen gebändigt und besiegt wird. Verschiedenste Götter werden zu einer neuen Einheit, einer wirkmächtigen pantheistischen Gottheit zusammengeführt, die eine stark apotropäische Kraft besaßen.

Die Wirkmächtigkeit der Amulette – häufig aus ägyptischer Fayence hergestellt – wurde als so groß

eingeschätzt, dass sie auf das Material selbst übergehen konnte und man zerstoßene und zerriebene Fayence als Arznei einnahm. Ähnlich gelagert ist die Vorstellung, dass schützende Eigenschaften durch reine Darstellung übertragen werden können. Der Verwendung der Igelform für kleine Schminkgefäße (Abb. 9) liegt die Beobachtung zugrunde, dass Igel sich erfolgreich gegen Schlangen zur Wehr setzen können oder diese sogar fressen. Der schlangenfressende Igel galt daher als resistent gegen Schlangengift. Diese Fähigkeit des Igels wird durch die Gestaltung des Gefäßes auf den Inhalt übertragen und steht damit zur Verfügung, wenn die im Gefäß aufbewahrte Schminke verwendet wurde.

Ab der Ptolemäerzeit und bis in die Spätantike waren Gemmen sehr beliebt. Meist in farbige Steine geschnitten, wurden sie mit magischen Darstellungen und Inschriften versehen und als Amulette gegen Krankheiten und Unfälle jeder Art getragen. In den Darstellungen und Inschriften vermischen sich hauptsächlich ägyptische, mit griechischen, jüdischen und iranischen Einflüsse. Ihr Entstehungsort ist am ehesten im ägyptischen Alexandria zu suchen, in dessen Völkergemisch sich die verschiedensten Vorstellungen begegneten und beeinflussten. Die hier gezeigte Gemme (Abb. 10) aus



Abb. 10: Gemme mit Darstellung eines jugendlichen Gottes auf einer Blüte (ÄS 4190) | SPÄTANTIKE

rotem Jaspis stellt als zentrales Motiv einen jugendlichen Gott auf einer Lotosblüte dar.

Gegen eine andere, konkret benannte Form von Bedrohung sollten „Ächtungsfiguren“ (Abb. 11) helfen, meist recht grob bearbeitete und stilisierte Figuren aus Lehm oder Stein, die mit Ächtungstexten beschrieben sind. Sie wurden in der Nekropole vergraben oder rituell zerschlagen, um potenziell gefährliche Personen – oft Fremdländer, also das Land Ägypten von außen bedrohende Feinde, aber auch einheimische Aufständische oder Rebellen – zu bannen, zu besiegen und dem Jenseits zu überantworten. Bereits ab dem Mittleren Reich gibt es hierfür standardisierte Formulierungen, die Rebellionsformeln, die immer wieder bei den Ächtungsfiguren zur Anwendung kommen.

Der Aspekt der Feindvernichtung und der Schutz vor Angreifern wird „im Hausgebrauch“ aufgegriffen, wenn Feindbilder auf Sandalensohlen wiedergegeben sind. Diese symbolische Verwendung wird auf das Jenseits übertragen, wenn gefesselte Feinde auf den Unterseiten von Mumiansandalen abgebildet sind, um sicherstellen, dass die Feindvernichtung auch im Jenseits Bestand hat (Abb. 12).

Ein Gefäß, eine ursprünglich in ihm befindliche Wachsfigur eines eng umschlungenen Pärchens, ein auf Papyrus geschriebener Zauberspruch und Reste einer bis zum heutigen Tage übelriechenden Tinktur – eines Zauberbertranks – bilden zusammen einen Liebeszauber, der dazu führen sollte, dass die Angebetete ihrem Verehrer verfällt (Abb. 13). Der Zauber diente dazu, einer anderen Person den eigenen Willen aufzuzwingen und sie zu bestimmten Empfindungen zu bewegen. In dem langen, heute kaum noch lesbaren, Text in koptischer Schrift beschwört ein Mann namens Priskos die verschiedensten Dämonen, um die Liebe einer Frau namens Isis zu erlangen:

„Denn ich beschwöre euch (...): Packt Isis und bindet sie mit nicht zu lösenden, starken und stählernen Fesseln in wahnsinnigem Verlangen und genussvoller Liebe ...“

Dem Schutz des ganzen Grabes dienen Fluchformeln. Solche Flüche sind durch alle Zeiten hindurch in Ägypten vertreten und dienen in erster Linie nicht als Schadenszauber, sondern schützen vor zerstörerischen



Abb. 11a–b: Ächtungsfiguren des Alten Reiches (ÄS 7123 und 7124) mit Aufzählung konkreter Personen und ausländischer Feinde (Nubier und Asiaten), die gebannt werden sollen.
| SCHRIFT UND TEXT

oder feindlichen Handlungen. Potenzielle Angreifer werden mit einem Fluch belegt, der ihr Tun durch die Androhung von ernsten Konsequenzen verhindern soll. Ein typischer Vertreter dieser Gattung ist die Inschrift auf einem Scheintürfragment des Meni (Abb. 14). Hier droht demjenigen, der etwas Böses gegen das Grab des Meni tut eine Vergeltung durch „das Krokodil im Wasser“ und „die Schlange an Land“. In einer leichten, auf das Museum gemünzten Abwandlung, schützt der Spruch in Hieroglyphen auf die Scheiben am Eingang des Museums geschrieben, auf magische Weise auch unser Haus. Möge dies seine Wirkung tun! ■

Literaturverzeichnis

FISCHER-ELFERT, HANS-WERNER, 2005

Fischer-Elfert, Hans-Werner, Altägyptische Zaubersprüche (mit Beiträgen von Tonio Sebastian Richter), Stuttgart

FISCHER-ELFERT, HANS-WERNER, 2006

Fischer-Elfert, Hans-Werner, Magie (Ägypten), in: Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (<https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/11050/>).

JÖRDENS, ANDREA (ED.) 2015.

Jördens, Andrea, Ägyptische Magie und ihre Umwelt, Philippika 80, Wiesbaden

PINCH, GERALDINE 2006.

Pinch, Geraldine, Magic in ancient Egypt, Oxford.



Abb. 12: Sandalen mit Feinddarstellungen (ÄS 750) | JENSEITS



Abb. 14: Fragment der Scheintür des Meni mit der Fluchformel zum Schutz des Grabes (Gl 24a) | JENSEITS



Abb. 13: Liebeszauber aus Tongefäß, Figurenpaar aus Wachs, magischen Papyrus und Gefäß (ÄS 6791, ÄS 6792 und ÄS 6793) | SCHRIFT UND TEXT

OBJEKTE

MIT EIMER UND ZAPFEN

DIE ASSYRISCHEN RELIEFS

SOPHIA SPECHT

Nach dem Untergang des neuassyrischen Großreichs Ende des siebten Jahrhunderts v. Chr. wurden die assyrischen Paläste von den siegreichen Babyloniern und Medern (Konföderation iranischer Stammesverbände) geplündert und zerstört. Danach fielen die Palastanlagen dem Vergessen anheim und wurden erst im 19. Jahrhundert durch erste Ausgrabungen wiederentdeckt. Zu dieser Zeit versuchte man Ruinenhögel mit bekannten Städtenamen aus der Bibel zu verbinden. 1842 fand der französische Konsul Paul-Émile Botta die ersten assyrischen Skulpturen und Reliefs. Austen Henry Layard, ein Mitglied der englischen Botschaft in Konstantinopel, war von Bottas Funden so beeindruckt, dass er eine eigene Grabung an einem anderen Ruinenhögel initiierte. Layard fand im heutigen Nimrud 1845 die Überreste eines Palastes, den er als Nordwestpalast bezeichnete. Damals hatte man die Keilschrift noch nicht entziffert, sodass nicht klar war, um welche antike Stadt es sich handelte. Die assyrischen Ruinen lagen unter meterdicken Schuttbergen begraben, was eine vollständige Freilegung der Gebäude mühsam machte. Die bevorzugte Grabungsmethode war deshalb das Anlegen von tiefen Gräben (und Tunneln bei besonders hohen Schuttablagerungen). Sobald man dabei auf eine Wand mit Steinreliefverkleidung stieß, grub man sich entlang der reliefverzierten Steinplattenwände weiter durch das Gebäude. Ziel der Ausgrabungstätigkeit von Layard war die Beschaffung von spektakulären Ausstellungsstücken für die Heimat. Nachdem der Franzose Botta seine assyrischen Skulpturen und Reliefs nach Paris schaffen ließ, tat es ihm Layard gleich und sandte seine eigenen Funde per Schiff nach London. Um die schweren Steinplatten leichter nach Europa transportieren zu können, wurden sie zersägt. Nur die vordere Hälfte mit den begehrten Reliefs wurde abtransportiert, während die unverzierten Rückseiten der Steinplatten im Irak gelassen wurden, um Gewicht zu sparen. In London wurden die ausgestellten Reliefs im Jahr 1863 im Auftrag des bayerischen Königs Ludwig I. für die Glyptothek erworben und gelangten später in die Sammlung des Staatlichen Museums Ägyptischer Kunst.

In der Bildmitte jeder unserer assyrischen Reliefplatten befindet sich ein Keilschrifttext, der den Auftraggeber Assurnasirpal II. (regierte 883 v. Chr. bis 859 v. Chr.) mitsamt Titulatur („König des Universums, König von Assyrien“) und Filiation nennt. Es folgt ein Lobpreis auf die Ruhmestaten des Herrschers und eine Aufzählung seiner verschiedenen Eroberungen. Die letzten Zeilen der Inschrift berichten wie der König die Stadt Kalchu (das heutige Nimrud) zu seiner neuen Residenz ausbauen ließ. Bei diesem Text handelt es sich um die sogenannte Standard-Inschrift, welche sich auf jedem Relief des Assurnasirpal II. und sogar auf den unsichtbar eingemauerten Rückseiten der Reliefplatten



Abb. 1: Gl. WAF 3



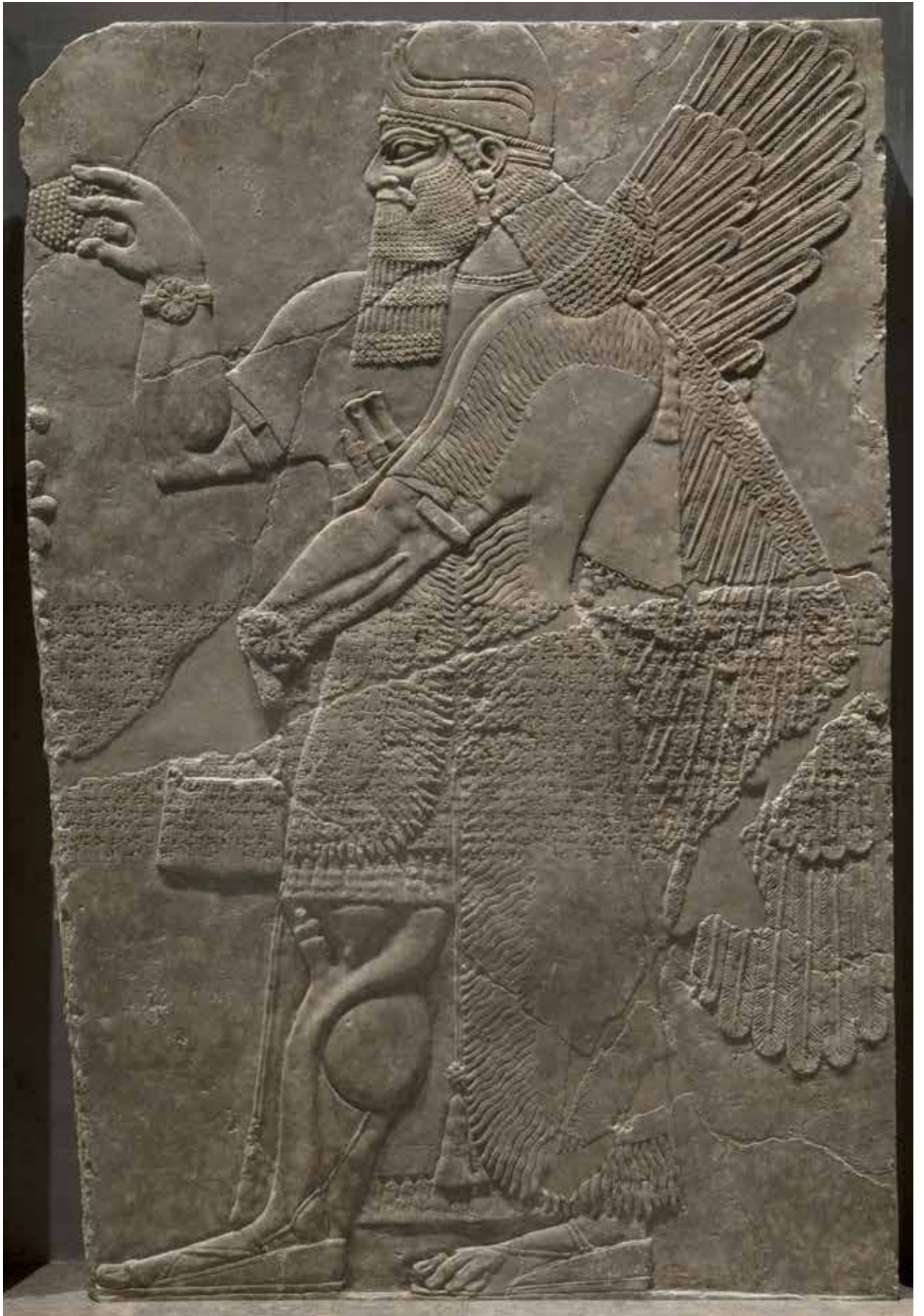




Abb. 4: Gl. WAF 8

befand. Der Palast war nämlich hauptsächlich aus Lehmziegeln errichtet und nur die Wände der wichtigen Räume zusätzlich mit reliefierten, ursprünglich farbig bemalten Steinplatten verkleidet. Interessanterweise finden sich die meisten Reliefs in den öffentlicheren Räumlichkeiten. Die Reliefplatten sollten also explizit Besucher beeindrucken und nicht primär den König erfreuen.

Allerdings wurde nicht überall die gesamte Standard-Inschrift eingemeißelt. Um ein einheitliches Erscheinungsbild zu erwecken, sollte das Inschriftenband auf gleicher Höhe um den ganzen Raum verlaufen. Da jedoch nicht alle Platten gleich viel Platz für die Inschrift boten, wurde diese bei manchen Platten nur zu einem Teil angebracht und der Text einfach mitten im Satz abgebrochen. Bei mehreren hundert Kopien der Standard-Inschrift im Palast war es nicht nötig,

dass jede Einzelne den vollständigen Inhalt transportierte. Wenn Sie einmal im Museum die assyrischen Reliefs betrachten, können Sie allein an den unterschiedlichen Höhen der jeweiligen Inschriftenbänder erkennen, dass die Reliefs des SMÄK nicht alle aus dem gleichen Raum des Palastes stammen. Beim Relief Gl. WAF 9 (Abb. 5) wurden stellenweise nur die Zeilen für den Text angebracht, jedoch nicht mehr mit Keilschrift befüllt. Der Keilschrifttext wurde über die fertigen Reliefs gemeißelt. Bestimmte Motive wie Armreifen oder Flügel wurden dabei von den Handwerkern manchmal ausgespart beim Anbringen der Inschrift, ohne dass eine Systematik dahinter erkennbar wäre (Abb. 14).

Dargestellt sind auf den sieben Reliefs sogenannte Genien. Auf Assyrisch heißen diese göttlichen Wesen „apkallu“ (=Weiser). Es gibt verschiedene Arten von Genien. Die meisten sind komplett menschengestaltig (Abb. 1–5), aber es gibt auch Genien mit menschlichem Körper und Raubvogelkopf (wahrscheinlich ein Geierkopf, Abb. 6).

Der Körperbau der Genien ist sehr massig und breit. Die Muskulatur wird deutlich herausgearbeitet, wenn auch in stilisierter Form. Am Unterschenkel ist sogar ein Blutgefäß zu erkennen. Die Betonung der Muskulatur als Zeichen der Stärke und Kampfkraft ist typisch für die männerdominierte und stark expansionistisch ausgerichtete assyrische Gesellschaft.

Die menschengestaltigen Genien tragen die Hörnerkrone auf dem Kopf, die Göttlichkeit im mesopotamischen Pantheon symbolisiert. Je mehr Hörner übereinander, desto mächtiger die jeweilige Gottheit. Die meisten Reliefs des SMÄK tragen Hörnerkronen mit zwei Hörnern, eine Darstellung (Gl. WAF 6, Abb. 3) hat sogar drei Hörner übereinander (es handelt sich bei den Genien dennoch um eher niederrangige Schutzgötter, da ihr Name nicht mit dem Gottesdeterminativ geschrieben wird).

Alle Genien tragen langes, gelocktes Haar und im Falle der menschengestaltigen Genien einen kunstvoll gelockten Vollbart, die typische Haartracht für assyrische Männer, und besitzen ein Flügelpaar, das die Figur ebenfalls als göttliches Geschöpf ausweist und ihr schnellere Beweglichkeit verleihen soll.





Abb. 6: Gl. WAF 5 und 7

Als Kleidung tragen die Genien eine knielange Tunika, welche in Quasten endet. Darüber ist ein Schalgewand mit langen Fransen an der Seite gewickelt. In den zuerst gebauten Palasträumen haben nach links gewandte Genien eine zusätzliche Quastenreihe an ihrem linken Ärmel. Außerdem ist der am Bein herunterhängende Teil des Schalgewands auf Hüfthöhe umgeschlagen, sodass die Fransen nach hinten herunterhängen (Gl. WAF 7 und 9, Abb. 5, 6, 12). Wahrscheinlich waren die umgeschlagenen Schalgewandsäume ein Versuch, die Dolchfutterale besser zur Geltung zu bringen. Bei den später hergestellten Platten wurde der zusätzliche Quastensaum am Ärmel weggelassen und die Fransen des Schalgewands am Bein fallen nach vorne (Gl. WAF 4 und 6, Abb. 2–3). Lange Troddeln hängen zur Zierde herab. Diese Tracht wird sonst nur noch vom König in rituellen Szenen getragen, was die enge Verbindung zwischen König und der göttlichen Sphäre unterstreicht. Bei zwei der Reliefs sind auch noch sehr feine Ritzzeichnungen an den Gewandrändern zu erkennen, welche gemusterte Gewandborten darstellen

(Gl. WAF 4 und 6). Dabei handelt es sich um geometrisch verzierte Bänder und Rechtecke, in die verschiedene florale Motive eingeschlossen sind: Rosetten (Symbol der Göttin Ištar), Blütenkelche, Fruchtkapseln, Palmetten und Knospen/Zapfen (Abb. 7). Das Motiv des Blütenkelchs und der Knospe wurde dabei wahrscheinlich aus Ägypten übernommen: eine Lotusblüte.

An den Füßen tragen die menschengestaltigen Genien geschnürte Sandalen. Die Ferse steckt in einem kleinen Schaft. Über den Mittelfuß verlaufen zwei Riemen, die durch zwei sich überkreuzende Riemen mit einer Zehenschlaufe verbunden sind, die den großen Zeh umschließt. Reste von Farbpigmenten lassen vermuten, dass die Sohlen der Sandalen ursprünglich rot gefärbt waren, Rahmen und Riemen dagegen schwarz. Die vogelköpfigen Genien sind barfuß.

Natürlich darf auch Schmuck nicht fehlen. So tragen die Genien Ohrringe mit einem lanzenförmigen Anhänger. Ein solcher Ohrring wurde bei Ausgrabungen in



Abb. 7: Detail GL. WAF 6

Nimrud gefunden: Er bestand aus einem Kupferring mit lanzenförmigem Einsatz aus Bergkristall.

Der Hals ist mit zweireihigen (Stein-)Perlenketten geschmückt, wobei die Ausgestaltung sich von Platte zu Platte unterscheidet. Die Genien tragen jeweils offene Oberarmreifen in verschiedenen Ausführungen:

- Gerader Abschluss des Armreifs, manchmal noch mit Schraffurmustern verziert (Abb. 8)
- Armreifen mit Rinderköpfen (Bovidenprotome): ohne Horn (Abb. 9)
- Armreifen mit Schafköpfen (Ovidenprotome): mit nach unten geschwungenem Horn (Abb. 10)

Teilweise findet man diese Art von Armreif auch am Handgelenk getragen. Meistens jedoch sind Armbänder mit runden Rosetten charakteristisch für den Handgelenksschmuck, wobei die Rosetten immer auf den Betrachter ausgerichtet wurden (Abb. 8, 10, 14).

Im Gewand stecken jeweils zwei Dolche. Manche Dolchgriffe sind mit Ritzzeichnungen verziert, was darauf schließen lässt, dass die Griffe im Original mit verschiedenfarbigen Einlagen geschmückt waren (Abb. 11–13). Bei einigen Reliefs kann man unter den Gewandfransen das Futteral der Dolche sehen. Entweder schließen die Futterale halbrund ab (GL. WAF 7) oder sind mit Entenvögelköpfen (Anatidenprotome) (GL. WAF 3 und 9) verziert (Abb. 12).

Oft steckt links neben den Dolchen ein weiterer Griff mit Tierkopf. Dabei handelt es wohl um einen Wetzstein, da dieses Attribut immer nur in Kombination mit den zwei Dolchen auftritt, aber nie allein. Auch hier gibt es verschiedene Tierkopftypen. Die Gestaltung der Wetzsteingriffe mit Rinderköpfen kennen wir bereits von den Armreifen. Allerdings können als Wetzsteingriff auch Pferdeköpfe auftauchen wie bei GL. WAF 6 (Abb. 11). Bei diesem Relief ist eine Kette am Unterkiefer des Pferdekopfes angebracht, was sich sonst nirgendwo im Palast von Assurnasirpal findet. Interessant ist die Gestaltung des Dolchmotivs bei GL. WAF 8 (Abb. 13): Anstatt die Dolche wie sonst in die schräg verlaufende Gewandkante einzufügen, sind hier Dolche und Wetzstein einfach in die oberste Zeile der Inschrift „gesteckt“.

In den Händen halten die Genien verschiedene Gegenstände. Am häufigsten findet sich die Kombination eines Zapfens in der oberen Hand und eines Eimers in der unteren Hand (Abb. 3–6). Bei dem Zapfen handelt es sich wahrscheinlich um einen Koniferenzapfen. Die Eimer haben einen etwas durchhängenden Boden und sind mit zwei Ösen an den Seiten versehen, an denen der Henkel befestigt ist. Die Henkelenden sind zusammengedreht. Die meisten Eimer sind unverziert. Auf der Reliefplatte GL. WAF 9 (Abb. 14) trägt der Eimer eine Verzierung direkt unter den beiden Henkelösen: dargestellt ist eine Flügelsonne, also eine Sonnenscheibe mit Flügeln und Vogelschwanz, deren Flügel sich um den Rand des Eimers legen und die den Reichsgott Aššur oder den Sonnengott Šamaš symbolisiert. Das Motiv der Flügelsonne wurde von den Assyriern aus Ägypten übernommen und dann modifiziert.

Die Genien können jedoch auch die obere Hand geöffnet zum Gruß erhoben haben (Abb. 1–2). Statt eines Eimers trägt GL. WAF 4 (Abb. 2) einen Zweig mit fünf Blüten in der unteren Hand. Vermutlich ist dies nicht die Darstellung eines natürlichen Zweiges, sondern ein aus verschiedenen Pflanzen zusammengeschnürtes Bündel. Genien mit solchen Zweigen in den Händen kommen normalerweise in Durchgängen vor.

GL. WAF 3 und 8 befanden sich ursprünglich in einem schmalen Korridor, der den Süd- und Westflügel des Palastes vom zweiten Innenhof her erschloss (Abb. 15). Einer der Durchgänge zu einem anderen Raum von



Abb. 8: Detail Gl. WAF 6



Abb. 9: Detail Gl. WAF 4

diesem Korridor aus war mit Gl. WAF 4 ausgekleidet. Durchgänge und Türen sowie Raumecken waren nach assyrischer Vorstellung besonders gefährdete Stellen für das Eindringen von Dämonen und anderen bösen Geistern, die den Bewohnern des Palastes Unheil bringen konnten.

Um ihre Häuser vor bösen Geistern zu schützen, verwendeten die Assyrier Figuren verschiedener Schutzgötter, die unter dem Fußboden vergraben wurden. Alternativ konnten diese göttlichen Wesen auch auf Wände des Hauses gezeichnet werden. Diese geflügelten Schutzgötter halten einen „Reiniger“ in ihrer rechten Hand und einen „Eimer“ in ihrer linken Hand. Dieses Schutzkonzept hat als erster assyrischer König Assurnasirpal II. in seinem Palast in monumentaler Form in Stein umgesetzt. Genien mit Zapfen (=„Reiniger“) und Eimer finden sich im Palast sehr häufig. Möglicherweise wurde der Zapfen in den Eimer voll Wasser getaucht und dann mit einer Handgelenksdrehung vom Zapfen nach vorne gesprenkelt auf den zu reinigenden Gegenstand/Person. Genien mit Zapfen in der Hand führen also aktiv ein nach vorne gerichtetes Reinigungsritual durch, weshalb sie häufig auf den jeweiligen Eingang ausgerichtet sind, um jeden Eintretenden von dämonischen Einflüssen zu befreien.

Während also Gl. WAF 3, 4 und 8 als isolierte Wächter von Durchgängen im Palast des Assurnasirpal fungierten, befanden sich Gl. WAF 6 und 9 jeweils innerhalb eines größeren Raumes und waren damit Teil eines komplexeren Bildmotivs. Ähnlich wie Gl. WAF 5 und 7 (Abb. 6) waren diese Geniendarstellungen mit dem Motiv eines stilisierten Baumes verbunden, welcher häufig als Lebensbaum bezeichnet wird und ebenfalls



Abb. 10: Detail Gl. WAF 8

apotropäische Wirkung besitzt. Bei Gl. WAF 6 (Abb. 3) sind sogar noch kleine Reste der Palmetten des Lebensbaumes am linken Rand der Platte erkennbar. Dieser stilisierte Baum wurde auf beiden Seiten von Genien mit Zapfen in der erhobenen Hand flankiert. Neben diesem Motiv der zwei Genien am Lebensbaum folgte ein einzeln dargestellter Lebensbaum als Trennung vom nächsten Lebensbaum mit zwei Genien.

Gl. WAF 6 stammt dabei aus einem Raum der als persönlicher Empfangsraum des Königs gedeutet wird, welcher seinen privaten (undekorierten) Wohnräumen vorgelagert war. Dieser Anbringungsort im persönlichsten Lebensbereich des Königs, zu dem nur ausgewählte Höflinge und Würdenträger Zutritt erhielten, würde auch die hohe Qualität dieses Reliefs und die dreireihige Hörnerkrone erklären.

Gl. WAF 9 (Abb. 5) kommt dagegen aus dem Ostflügel des Palastes, welcher rituellen Handlungen vorbehalten war. Die Räume dieses Flügels waren nur über einen einzelnen Eingangsraum aus erreichbar und größtenteils gepflastert, was darauf schließen lässt, dass in diesen Räumen mit Flüssigkeiten hantiert wurde (Pflaster findet sich sonst nur in kleinen Räumen, welche als Badezimmer dienten). Je tiefer man in den Ostflügel vordrang, desto mehr religiöse Motive

finden sich an den Wänden. In einem der hintersten und damit unzugänglichsten Räume befand sich Gl. WAF 9 direkt gegenüber der Eingangstür. In diesem Raum gab es ein steinernes Becken und eine Abflussvorrichtung vor einer Wandnische, weswegen der Raum als Ort für rituelle Waschungen und Libationsopfer verwendet wurde.

Da es im Ostflügel keine weiteren Ausgänge gab, mussten die hinteren Räume mit Licht- und Belüftungsschächten versehen werden. Auch diese Schächte waren prädestiniert für das Eindringen von Dämonen. Unterhalb der Schächte wurden deshalb jeweils zwei Genien am Lebensbaum angebracht zur größtmöglichen unheilabwehrenden Wirkung, wie auch die beiden vogelköpfigen Genien des SMÄK (Gl. WAF 5 und 7, Abb. 6). Der darüber liegende Schacht erklärt die geringere Größe dieser Reliefplatten und die Anbringung der Inschrift auf Kopfhöhe der Genien. Die restlichen Figuren im Raum hatten dagegen dieselbe Größe wie die anderen assyrischen Reliefs des SMÄK, sodass die Inschrift dort wieder hüfthoch angebracht war. Bei dem rechten vogelköpfigen Genius (Gl. WAF 7) kann man auch noch einen kleinen Rest des Motivs der anschließenden Platte erkennen. Dort stand einst ein nach links gerichteter König mit einem auf dem Boden aufgestellten Bogen in der einen Hand und einer Schale



Abb. 11: Detail Gl. WAF 6



Abb. 12: Gl. WAF 9

in der erhobenen anderen Hand. Von dem aufgestellten Bogen des Königs kann man im SMÄK noch die Sehne und einen kleinen Teil des Bogens sehen (Abb. 16). Das Motiv des Königs mit seinen Waffen und einer Trankopferschale in der Hand ist charakteristisch für diesen Teil des Palastes. Wahrscheinlich wurden hier die Waffen des Königs – beziehungsweise nach assyrischer Vorstellung die Waffen des Reichsgottes Aššur, die der Gott dem König lieh – nach dem Einsatz bei Jagd oder Krieg rituell gereinigt und für den nächsten Gebrauch gesegnet.

Der stilisierte Baum (Abb. 6) ist eines der am häufigsten diskutierten Motive der assyrischen Flachbildkunst, weil es keine schriftlichen Quellen dazu gibt und seine genaue Bedeutung deshalb unklar ist. Es handelt sich um keine natürliche Pflanze, sondern um einen Stamm in der Mitte, der an allen Seiten von geflochtenen Ranken mit Palmetten umgeben ist. In der Literatur wird dieser Baum als „Lebensbaum“ oder „Heiliger Baum“ bezeichnet, wobei beide Bezeichnungen schon eine nicht passende Deutung beinhalten (biblische Konnotation, anbetungswürdiges Kultobjekt). So gibt es eine Vielzahl von Theorien, was dieser stilisierte Baum darstellen soll:

- Göttliche Weltordnung
- Assyrisches Götterpantheon, Symbol des Gottes Aššur



Abb. 13: Detail Gl. WAF 8



Abb. 14: Detail Gl. WAF 9

- Landwirtschaftlicher Überfluss: dargestellt sei die künstliche Befruchtung der Dattelpalme mit einem Eimer Pollen
- Fruchtbarkeit
- Abbildung eines realen Kultgegenstands in Baumform

Auch wenn die stilisierten Palmetten an Palmen erinnern, tragen im assyrischen Kernland in Nordmesopotamien gepflanzte Dattelpalmen keine Früchte, sodass sich die Frage stellt, warum die Assyrier eine solche Palme als Zeichen der Fruchtbarkeit und des Überflusses verwenden sollten. Vor diesem Hintergrund scheint die Theorie des stilisierten Baumes als Kultgegenstand am plausibelsten, lässt sich jedoch auch nicht sicher belegen.

In assyrischen Texten finden sich Hinweise auf Palmen nur in apotropäischen Texten oder Exorzismus-Ritualen. Diese Praktiken haben die Assyrier von den weiter südlich beheimateten Babyloniern übernommen, die viele Palmenbestandteile bei ihren Ritualen verwendeten. Die Palmenteile sollten dabei alles Böse vertreiben und vor weiterem Unheil schützen. Die schlechte Verfügbarkeit von Palmenprodukten in Assyrien scheint

deren Beliebtheit zu apotropäischen Zwecken keinen Abbruch getan zu haben, sondern das Ritual durch die seltene Zutat noch wirkmächtiger gemacht zu haben. Interessanterweise werden die deutlich häufiger vorhandenen Koniferenzapfen in Assyrien zum gleichen Zweck in unheilabwehrenden Ritualen eingesetzt.

Nachdem die Palastruinen Mitte des 19. Jahrhunderts unsachgemäß ausgegraben und ihrer Reliefplatten beraubt wurden, sollte es im 21. Jahrhundert noch viel schlimmer kommen. Im Sommer 2014 eroberte der sogenannte Islamische Staat (Daesch) Nimrud. Anfang

2015 wurde damit begonnen die archäologische Stätte mit Planierdraht und Sprengstoff dem Erdboden gleich zu machen. Noch vor Ort verbliebene Reliefplatten wurden zertrümmert. Als die irakische Armee Nimrud im Herbst 2016 zurückeroberte, konnte nur festgestellt werden, dass die archäologische Stätte nach knapp 3000jähriger Existenz fast vollständig zerstört ist. Von Assurnasirpals Residenz bleiben nur die über die ganze Welt verstreuten Reliefplatten und Statuen sowie diverse Projekte, den Nordwestpalast in Form eines digitalen Modells zu rekonstruieren. ■

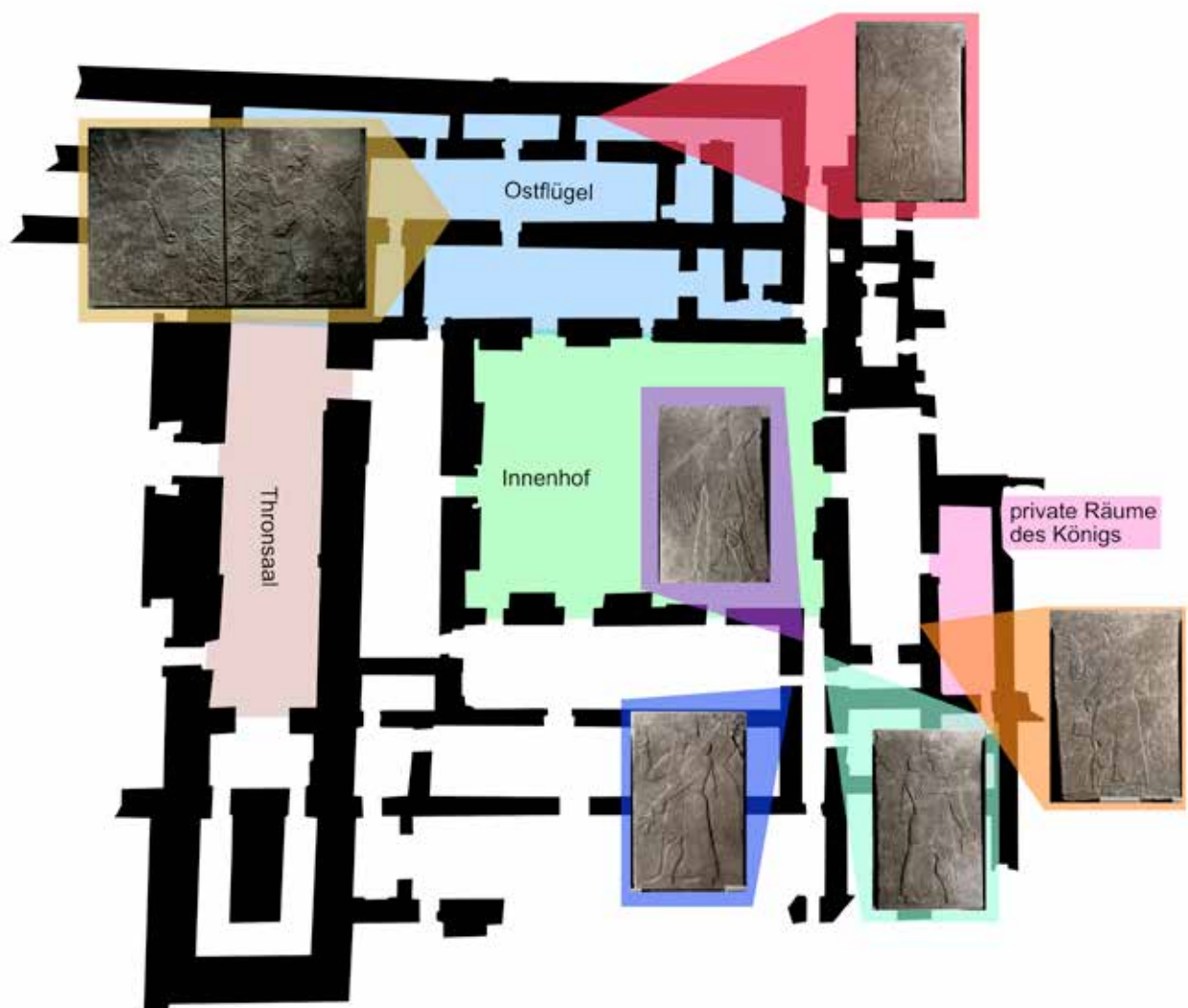


Abb. 15: Plan des Palastes in Nimrud

Literaturverzeichnis

BARTL 2014

Bartl, Peter Vinzenz, *Die Ritzverzierungen auf den Relieforthostaten Assurnaširpals II. aus Kalchu*, *Baghdader Forschungen* 25, Darmstadt.

GIOVINO 2007

Giovino, Mariana, *The Assyrian Sacred Tree: history of interpretation*, *Orbis Biblicus et Orientalis* 230, Fribourg.

MEUSZYŃSKI 1981

Meuszyński, Janusz, *Die Rekonstruktion der Reliefdarstellungen und ihrer Anordnung im Nordwestpalast von Kalchu (Nimrūd) / 1: Räume: B.C.D.E.F.G.H.L.N.P*, *Baghdader Forschungen* 2, Mainz am Rhein.

PALEY / SOBOLEWSKI 1987

Paley, Samuel M. / Sobolewski, Richard P., *The reconstruction of the relief representations and their positions in the Northwest-Palace at Kalchu (Nimrūd) / 2: Rooms: I.S.T.Z, west-wing*, *Baghdader Forschungen* 10, Mainz am Rhein.

READE 1988

Reade, Julian, *Assyrian sculpture*, London.

RUSSELL 1987

Russell, John Malcolm, *The Program of the Palace of Assurnasirpal II at Nimrud: Issues in the Research and Presentation of Assyrian Art*, in: *American Journal of Archaeology* 102, 655–715.

SERBA 2018

Serba, Philipp, *Apotropäische Reliefs aus dem Nordwest-Palast Aššurnaširpals II. in Nimrūd*, *Frankfurter Archäologische Schriften* 36, Bonn.



Abb. 16: Detail Gl. WAF 7

IMPRESSUM

AUTOREN

Roxane Bicker M.A., Ägyptologin
Museumpädagogik, Staatliches Museum Ägyptischer Kunst

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

Dr. Petra Cain, Archäologin
i.R. in Lübeck

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

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

Dr. Wolfram Peitzsch, Schriftführer | Vorstand
Freundeskreis des Staatlichen Museums Ägyptischer Kunst e.V.

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

Prof. Dr. Michael Pfanner, Archäologe
Pfanner Planungsbüro und Steinrestaurierung GmbH & Co KG

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

Sophia Specht M.A., Ägyptologin
Staatliches Museum Ägyptischer Kunst

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

Prof. Dr. Stefan Jakob Wimmer, Ägyptologe
Bayerische Staatsbibliothek | Institut für Ägyptologie der LMU

BILDNACHWEIS

Titel: Roxane Bicker | Inhalt: Naga-Projekt; SMÄK Marianne Franke |
Seite 02–05: Naga-Projekt; SMÄK; privat | Seite 08: Roxane Bicker |
Seite 10–11: Roxane Bicker | Seite 13–14: SMÄK Marianne Franke / Ugo Dossi |
Seite 15: SMÄK Marianne Franke / Ugo Dossi / spheromedia | Seite 18: Olaf
Tausch | Seite 21: SMÄK Marianne Franke | Seite 22: F. Winkler / M. Pfanner |
Seite 24: M. Pfanner | Seite 25: Festschrift Boschung (2021), S. 76 Abb. 8A und
8B | Seite 26: SMÄK Marianne Franke | Seite 27: Kronenberg 1962, Tf. XXXIIIa;
Sonia Focke | Seite 28: Sonia Focke | Seite 29: Dunham 1963, Fig 187 | Seite 30:
Hayes 1973, Fig 1–6; Emery 1938, Fig 88 | Seite 31: Dietrich Wildung; SMÄK |
Seite 32: SMÄK Marianne Franke | Seite 33: Dietrich Wildung; British Museum |
Seite 34: British Museum | Seite 35: British Museum, SMÄK Marianne Franke |
Seite 36–37: SMÄK Marianne Franke | Seite 38: British Museum | Seite 39:
Un Mundo Feliz | Seite 40: Tolerance Poster Project; Anette Lenz; Holger
Matthies; Josh Scheuermann | Seite 41: David Plunkert; Reza Abedini; SMÄK
Marianne Franke | Seite 42–43: SMÄK Marianne Franke
Seite 45: Mélanie Flossmann Schütze | Seite 46–47: SMÄK | Seite 48–65: SMÄK
Marianne Franke | Seite 66: Paley / Sobolewski 1987, Plan 1 / Nadja Böckler |
Seite 67: SMÄK Marianne Franke | Seite 69: Die Werft; Jacqueline Urban,
urban illustrations

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

HERAUSGEBER

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

REDAKTION

Roxane Bicker, M.A. (Chefredaktion)
Dr. Arnulf Schlüter
Prof. Dr. Dietrich Wildung

GESTALTUNG

Die Werft, München

DRUCK

viaprinto.de

VERTRIEB

Ägyptisches Museum München.
Einzelausgaben können je nach
Verfügbarkeit schriftlich über
das Sekretariat bestellt werden.

ABONNEMENT

Mitglieder des Freundeskreises des
Ägyptischen Museums e.V. erhalten
die Zeitschrift im Abonnement.
Infos zum Freundeskreis auf
www.smaek.de

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

SHOP

FÜR KINDER
RÄTSELHEFT



Rätselheft 1–3

Museums-Rätselheft für Kinder
Spannende Comics mit den
Museumsmaskottchen Isi und Usi,
knifflige Rätsel, lustige Spiele für
alle Nachwuchsägyptologen.
28 Seiten (mit Stickern) € 4,50
Die Hefte sind über das Sekretariat
(sekretariat@smak.de) zu bestellen.



FREUNDESKREIS
DES ÄGYPTISCHEN
MUSEUMS
MÜNCHEN E.V.



Mit dem mittlerweile 20. Heft zeigt Ihnen MAAT die Vielfalt des Museumslebens auf. In Zeiten der Schließungen steht das Haus nicht still. Ausstellungen wie „Zeichen und Wunder“ von Ugo Dossi wandern in den digitalen Raum, mit dem Podcast „Auf die Ohren!“ können Sie hinter die Kulissen lauschen. Und auch Forschungsvorhaben werden vorangetrieben und bieten faszinierende Einblicke in die Geschichte und Bedeutung der altägyptischen und nubischen Originale. Vieles, was heute möglich ist, verdanken wir auch Dietrich Wildung, der das Museum vor allem in den 1970er und 80er Jahren mit aufgebaut und nachhaltig geprägt hat. Er feiert seinen 80. Geburtstag und wir blicken auf sein Wirken zurück. Begleiten Sie uns in eine bunte Museumswelt.

Preis: € 5,-

ISSN 2510-3652