

MAAT

NACHRICHTEN AUS DEM STAATLICHEN MUSEUM
ÄGYPTISCHER KUNST MÜNCHEN



AUSGABE
30 | 2024

Operation Finale: Die Ergreifung & der Prozess von Adolf Eichmann

How to Catch a Nazi

Zerschlagen und verstreut

Die Statuen von König Radjedef am SMÄK

Von ungewöhnlichen Särgen und verborgenen Schätzen

Forschungen zu den Sargbeständen und ihren Provenienzen im SMÄK

www.smaek.de

INHALT

MAAT AUSGABE 30



03 OPERATION FINALE

ARNULF SCHLÜTER

10 RADJEDEF

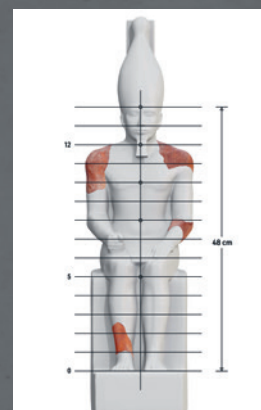
MÉLANIE FLOSSMANN-SCHÜTZE

26 FALKENSTATUE

MÉLANIE FLOSSMANN-SCHÜTZE / ARNULF SCHLÜTER

36 SARGBESTÄNDE

KATHARINA STÖVESAND



51 ZIRKUS BIS APOSTEL

MARKUS LÖX

54 MARSEILLE

NORA KUCH

64 BENSON

ROXANE BICKER

72 NEWS



EDITORIAL

Liebes Museumspublikum,

Seit Ende November zeigen wir in Kooperation mit der Adolf Rosenberger gGmbH die Ausstellung „Operation Finale: Die Ergreifung & der Prozess von Adolf Eichmann“. Wir leisten damit einen Beitrag zur Erinnerungsarbeit aus einer ungewöhnlichen Perspektive und zeigen die Ausstellung im Rahmen der Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit des heutigen Standorts des Ägyptischen Museums. Die Ausstellung verfolgt das Ziel, mit der Agentenstory hinter der Ergreifung von Eichmann ein junges Publikum zu erreichen, und verbindet dies mit dem Appell, aktiv für den gesellschaftlichen Zusammenhalt einzutreten und im eigenen Alltag gegen Ausgrenzung, Antisemitismus und andere Formen der Diskriminierung vorzugehen. Die vorliegende MAAT gibt einen ersten Einblick in die Ausstellung.

„Zerschlagen und verstreut“ sind die Statuen von König Radjedef, von denen wir am SMÄK 42 Stück besitzen. An anderen Institutionen in Europa und in Ägypten liegen soweit bisher bekannt deutlich über 1000 weitere Fragmente dieser Statuen. Wie viel Potenzial für künftige Forschungen noch in diesen Fragmenten steckt und was wir damit vorhaben, erklärt ein Artikel in diesem Heft. Die Ausstellung „Bunte Götter“ über die Statuenpolychromie der griechischen und römischen Skulptur brachte über viele Jahre und an zahlreichen Ausstellungsorten dem Publikum die auf den ersten Blick irritierende Farbigkeit griechischer und römischer Skulptur näher. Aber natürlich war die Antike bereits vor den Griechen und Römern bunt! Auch am Ägyptischen Museum hat man sich in der Vergangenheit mit der einstigen Farbigkeit der altägyptischen Skulptur beschäftigt. Wir erzählen, wie die Ergebnisse digital umgesetzt werden können. Markus Löx stellt die derzeitige Sonderausstellung „Zirkus bis Apostel“ in den Staatlichen Antikensammlungen vor. Katharina Stövesand beschäftigt sich mit ungewöhnlichen Särgen und verborgenen Schätzen und gibt Einblicke in die Provenienzen einiger Säрге des SMÄK. Nora Kuch berichtet von ihrem Praktikum in Frankreichs zweitgrößter Ägyptensammlung, und Roxane Bicker würdigt die Grabungstätigkeit von Margaret Benson im Tempelbezirk der Mut in Karnak. Viel Spaß mit der aktuellen MAAT!

Viel Freude bei der Lektüre und besuchen Sie uns baldmöglichst wieder im Museum!

Arnulf Schlüter

MAAT

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

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





AUSSTELLUNG

OPERATION FINALE: DIE ERGREIFUNG & DER PROZESS VON ADOLF EICHMANN HOW TO CATCH A NAZI

ARNULF SCHLÜTER

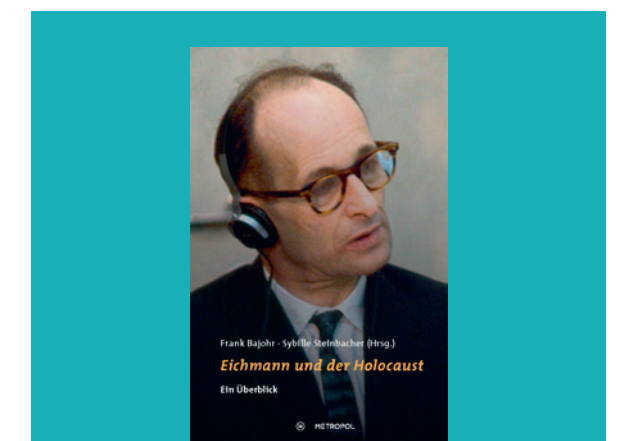
Das Ägyptische Museum präsentiert derzeit in Kooperation mit der gemeinnützigen Adolf Rosenberger gGmbH die Ausstellung „Operation Finale“. In ihr wird erzählt, wie der israelische Geheimdienst Mossad und der hessische Generalstaatsanwalt Fritz Bauer im Jahr 1960 Adolf Eichmann, einen der berüchtigtsten Holocaust-Täter, in Argentinien ausfindig machten, wie seine Entführung nach Israel durchgeführt und wie ihm schließlich der Prozess gemacht wurde.

Rosenberger gGmbH wollte „Operation Finale“ nach Deutschland holen, doch Corona machte die ersten Anläufe zunichte. 2022 wurde schließlich das Staatliche Museum Ägyptische Kunst als Partner gewonnen, und die Planungen für die Präsentation der Ausstellung in München begannen. Hier werden Kurzfilme, 70 Fotografien und 60 Exponate, darunter Landkarten und Dokumente, gezeigt, die die Besuchenden direkt in die Szenerie Anfang der 1960er-Jahre versetzen.



Entstehung der Ausstellung

Die Ergreifung von Adolf Eichmann, dem „Logistiker des Holocaust“, wird als Agentenstory gezeigt. Hierfür gewährt der israelische Geheimdienst Mossad Einblicke in seine Arbeit. Am Anfang stand dabei ein Zufallsfund im Archiv des Geheimdienstes, bei dem der mittlerweile im Ruhestand befindliche Agent Avner Avraham auf Dokumente zu der Operation stieß, die 1960 zur Ergreifung von Adolf Eichmann führten. Mithilfe der Historikerin Naomi Yitzhar entstand 2011 aus den Archivalien eine erste Ausstellung, die noch im gleichen Jahr der israelischen Öffentlichkeit vorgestellt wurde. Ziel war es, jüngere Menschen anzuregen, sich mit dem Eichmann-Prozess und darüber auch mit dem Holocaust zu beschäftigen. Das Konzept ging auf. Die Ausstellung wurde daraufhin vom amerikanischen Maltz Museum of Jewish Heritage in Zusammenarbeit mit dem Mossad und ANU, dem Museum des jüdischen Volkes, inhaltlich und dramaturgisch überarbeitet und deutlich erweitert. 2016 zeigte das Maltz Museum die Ausstellung „Operation Finale“, die daraufhin in acht amerikanischen Städten, u. a. in New York, Houston und Detroit zu sehen war (Abb. 1–3). Die Adolf



Publikation zur Ausstellung:
„Eichmann und der Holocaust:
Ein Überblick“

Frank Bajohr, Sybille Steinbacher (Hrsg.),

ISBN: 978-3-86331-717-1
Erschienen im Metropol-Verlag.



Abb. 1–3: Die Ausstellung „Operation Finale“ in den USA, © Maltz Museum.



Abb. 4: Adolf Eichmann in Nazi-Uniform, 1940er Jahre, © Yad Vashem.



Abb. 5: Der Agent Zvi Aharoni machte die ersten Fotos von Eichmann mit einer versteckten Kamera. Die Bilder wurden von Mossad-Agenten verwendet, um Eichmann zu identifizieren, © Mossad-Archiv / Israelisches Staatsarchiv.



Abb. 6: Akte des kriminaltechnischen Labors, 1960, Teil 2, © Mossad-Archiv / Israelisches Staatsarchiv.



Abb. 8: Adolf Eichmanns Prozess imh Beit Ha'am in Jerusalem, Israel, 1961, © Government Press Office.

Die Geschichte

Adolf Eichmann (Abb. 4), Obersturmbannführer der SS, war im Berliner Reichssicherheitshauptamt maßgeblich für die Deportation und Ermordung der Juden verantwortlich. Nach dem Krieg entzog sich Adolf Eichmann seiner Verantwortung durch Flucht nach Argentinien, wo er fünfzehn Jahre unter falschen Namen untertauchen konnte, als Ricardo Klement ein beschauliches Leben führte und sich mit anderen geflohenen Nationalsozialisten umgab. Am 11. Mai 1960 ergriffen ihn Agenten des Mossad in einem Vorort von Buenos Aires und entführten ihn nach Israel. Die Ausstellung schildert die Suche nach sowie die Enttarnung von Eichmann (Abb. 5 und 6). Sie erzählt von der Vorbereitung des Einsatzes und dem eigentlichen Zugriff. Eichmann sollte auf dem Rückweg eines Sonderfluges der Fluggesellschaft El Al nach Tel Aviv außer Landes gebracht werden.

Der Flug wurde jedoch um mehr als eine Woche verschoben, weswegen der Gefangene und seine Entführer festsaßen. Schließlich schafften die Agenten den betäubten und als erkranktes Crewmitglied getarnten Eichmann per Flugzeug nach Israel (Abb. 7), wo er über Monate von der Polizei verhört wurde, um den anschließenden Prozess vorzubereiten, an dessen Ende Eichmann am 15. Dezember 1961 zum Tode verurteilt wurde. Drei Richter verhandelten den Fall. Fast 100 Zeugen, die den Holocaust überlebt hatten, berichteten über das Ausmaß der NS-Verbrechen anhand von Einzelheiten aus ihren persönlichen Geschichten. Viele von ihnen sprachen zum ersten Mal öffentlich über das Erlebte. Was sich im Gerichtssaal abspielte, wurde international im Rundfunk ausgestrahlt und erschütterte Israelis und Menschen weltweit.



Abb. 7: Adolf Eichmann mit verbundenen Augen auf dem Flug mit EL AL nach Israel, 1961, © Mossad-Archiv / Israelisches Staatsarchiv.

„An diesem Ort, an dem ich vor Ihnen, den Richtern Israels, in diesem Gericht stehe, um als Ankläger von Adolf Eichmann zu dienen, stehe ich nicht allein. In diesem Moment stehen hier mit mir sechs Millionen Ankläger“,

so Gideon Hausner, Eichmanns Ankläger während des Prozesses. Der Angeklagte saß während des ganzen Verfahrens emotionslos in einer Kabine aus kugelsicherem Glas (Abb. 8) – ein Nachbau ist Teil der Ausstellung. Die Bedeutung des Prozesses liegt gerade auch in den Aussagen der Überlebenden des Holocaust, die mehr als fünfzehn Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs durch die mediale Rezeption vor einer breiten Weltöffentlichkeit Zeugnis von den Gräueln des Holocaust ablegten und damit dafür sorgten, dass die bundesdeutsche Gesellschaft und Justiz der Nachkriegszeit die Erinnerung an die



Abb. 9: Die Ausstellung „Operation Finale“ in München, © SMÄK, Foto: Arnulf Schlüter.

NS-Verbrechen nicht einfach verdrängen konnten. In der für München adaptierten Ausstellung wird außerdem die Rolle von Fritz Bauer, selbst Holocaust-Überlebender und nach dem Krieg hessischer Generalstaatsanwalt, gewürdigt. Er gab dem israelischen Geheimdienst den entscheidenden Hinweis für die Ergreifung Eichmanns. Sein Engagement verstand Fritz Bauer als Mittel zur Selbstaufklärung der deutschen Gesellschaft und als Weg zur Schaffung eines demokratischen Rechtsbewusstseins in der noch jungen Bundesrepublik. So fungierte er auch als maßgeblicher Initiator der Frankfurter Auschwitz-Prozesse (1963–1965).

Adaption der Ausstellung für München

Die für ihre Präsentation in den USA entwickelte Ausstellung wurde bei Übernahme nach München adaptiert (Abb. 9–10). Die Originalausstellung wurde übersetzt und in Details aktualisiert, wird ansonsten aber im Originalzustand gezeigt. Ergänzt wird sie durch eine zusätzliche Einleitung sowie einen zusätzlichen Abschluss, die die Originalausstellung rahmen, einordnen und kommentieren mit dem Ziel,

unterschiedliche gesellschaftliche und historische Kontexte zu thematisieren und die Besuchenden dafür zu sensibilisieren. So beschäftigen sich die Erweiterungen mit der Entstehung der Ausstellung und liefern weitere Informationen über die Auseinandersetzung mit dem Eichmann-Prozess in beiden deutschen Staaten. Hier wird die Rolle Eichmanns verortet. Wie wird Eichmann heute in der Wissenschaft bewertet? Welche Vorstellungen und unterschiedlichen Einordnungen kursieren? Wer war Fritz Bauer? Wie sah es in der Bundesrepublik mit der Verfolgung von NS-Tätern aus? Hinzugekommen ist auch ein Interview mit der Holocaust-Überlebenden Eva Erben, durch die auch die Opferseite ein Gesicht bekommt. Eva Erben erzählt von ihrer Lebensgeschichte und wendet sich couragiert mit einem Appell an die jüngste Generation.

Kommunikationskampagne „How to catch a Nazi“

„Operation Finale“ verfolgt den Ansatz, mittels einer Ausstellung um eine Agentenstory und einer besonderen Sensibilisierungskampagne unter dem Motto „How to catch a Nazi“ (Abb. 11) gerade



Abb. 10: Die Ausstellung „Operation Finale“ in München, © SMÄK, Foto: Roy Hessing.

OPERATION FINALE: DIE ERGREIFUNG &
DER PROZESS VON ADOLF EICHMANN

HOW TO CATCH A NAZI

STAATLICHES MUSEUM
ÄGYPTISCHER KUNST

GABELSBERGERSTRASSE 35,
80333 MÜNCHEN

24.11.2023 –
30.04.2024

[SMAEK.DE/OPERATION-FINALE](https://smaek.de/operation-finale)

OPERATION FINALE: Die Ergreifung & der Prozess von Adolf Eichmann ist eine Co-Produktion des Mossads – des israelischen Geheimdienstes, des ANU – des Museums des jüdischen Volkes, Tel Aviv, Israel und des Maltz Museums, Cleveland, Ohio. Die Ausstellung wurde durch eine großzügige Spende der Maltz Familien-Stiftung ermöglicht.

ERMÖGLICHT DURCH



ANU

MUSEUM
OF THE JEWISH
PEOPLE



VERANSTALTET VON



Adolf
Rosenberger
gGmbH



GEFÖRDELT DURCH



Hrsg.: Adolf Rosenberg gGmbH | Kardinal-Faulhaber-Str. 15 | 80333 München | kontakt@adolf-rosenberger.com | www.adolf-rosenberger.com

MAAT 30

junges Publikum anzusprechen und ihnen nicht nur Wissen weiterzugeben, sondern dies mit der Aufforderung zu verbinden, sich selbst für ein gutes Miteinander und eine wertorientierte Gesellschaft einzusetzen. Die Ausstellung leistet damit einen Beitrag zur Erinnerungsarbeit aus einer ungewöhnlichen Perspektive. Dies wird in der Kampagne aufgegriffen, die sowohl mit klassischer Kommunikation im öffentlichen Raum aber auch in den Social Media für Aufmerksamkeit sorgt und das Publikum für den Ausstellungsbesuch gewinnen will.

Initiative zur Ausstellung und Förderer

Die Initiative zur Präsentation von „Operation Finale“ in Deutschland stammt von der Adolf Rosenberger gGmbH, die Forschung und Projekte fördert, die sich allgemein gegen Diskriminierung und Verfolgung in jedweder Form richten. Das Projekt ist Beispiel für eine überaus erfolgreiche Zusammenarbeit von gemeinnützigen Vereinigungen mit privatwirtschaftlichen und institutionellen Förderern auf Bundes-, Länder- und kommunaler Ebene. So wird die Ausstellung aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages sowie von großen Wirtschaftsunternehmen maßgeblich finanziell unterstützt. Die Umsetzung wurde von vielen Partnern und Sponsoren gefördert und wissenschaftlich vom Zentrum für Holocaust-Studien am Institut für Zeitgeschichte München–Berlin begleitet. An einem umfangreichen Begleitprogramm nehmen diverse Institutionen in ganz München teil. In Zusammenarbeit mit dem Museumspädagogischen Zentrum München werden Führungen durch die Ausstellung angeboten.

Und warum findet die Ausstellung ausgerechnet im Ägyptischen Museum statt?

Das Ägyptische Museum will als öffentliche Kulturinstitution auch Erinnerungsort sein und dem Vergessen entgegenwirken. Mit der Präsentation von „Operation Finale“ wird das Museum seiner Verantwortung als Kultur-, Bildungs- und Erinnerungsort gerecht

und knüpft an sein bisheriges Engagement, z. B. durch die Ausstellungen „Adam, wo bist Du?“ und „Menschen Bilder Orte: 1700 Jahre jüdisches Leben in Deutschland“ sowie die Beteiligung an weiteren zivilgesellschaftlichen Aktionen, an. Wir halten es für notwendig, aktiv für den gesellschaftlichen Zusammenhalt einzutreten, und verstehen dies als eine gesamtgesellschaftliche Aufgabe, aber auch eine der Kulturinstitutionen. Diese müssen neue Wege und Zugänge finden, um gerade die junge Generation zu erreichen. Bis heute ist die Wissensvermittlung über die Verbrechen der NS-Zeit entscheidend durch die Schilderungen von Zeitzeugen geprägt. Die Zahl der Zeitzeugen, die besonders an Schulen und anderen Bildungseinrichtungen von ihrem Leid erzählen, nimmt allerdings stetig ab. Daher ist es wichtig, neue Formen des Erinnerns zu finden, damit eine lebendige Gedenkkultur bewahrt und das Verblässen der Erinnerungen an diese Zeit verhindert wird. Die Besuchenden der Sonderausstellung werden angeregt, sich mit der Person Adolf Eichmanns und den Holocaust-Verbrechen zu beschäftigen. Die Ausstellung verweist auch auf die Strafverfolgung dieser Verbrechen nach 1945 und unterstreicht die Notwendigkeit, auch in der Gegenwart solche Massenverbrechen zu ahnden. Vor dem Hintergrund neu auftretender gesellschaftlicher Spannungen appelliert die Ausstellung an die Besuchenden, im eigenen Alltag gegen Ausgrenzung, Antisemitismus und andere Formen der Diskriminierung vorzugehen.

Wir zeigen die Ausstellung auch im Rahmen der Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit des heutigen Standorts des Ägyptischen Museums, schließlich steht dieses im ehemaligen Parteiviertel der NSDAP und zudem auf einer Fläche, auf der in der Zeit des Nationalsozialismus mit dem Bau eines Kanzleigebäudes der NSDAP begonnen wurde. Dafür wurden Grundstücke enteignet und Wohnhäuser abgerissen. Stolpersteine im und am Museum erinnern an die jüdischen Opfer des NS-Terrors, die dort zuvor gelebt hatten. Die im Untergrund verborgenen Bunkeranlagen des NSDAP-Kanzleigebäudes wurden erst beim Museumsbau entfernt ■

Abb. 11: Plakat der Kommunikationskampagne „How to catch a Nazi“, © Adolf Rosenberger gGmbH.

FORSCHUNG IM SMÄK

ZERSCHLAGEN UND VERSTREUT
DIE STATUEN VON KÖNIG RADJEDEF AM SMÄK

MÉLANIE FLOSSMANN-SCHÜTZE



Abb. 1: Die Fragmente von Radjedef im Raum „Pharao“, © SMÄK, Foto: Mélanie Flossmann-Schütze.



Abb. 2: Radjedef in der Vitrine „Fünf Jahrtausende“, © SMÄK, Foto: Mélanie Flossmann-Schütze.

Radjedef im SMÄK

Das SMÄK ist aktuell im Besitz eines Konvolutes von 42 Statuenfragmenten aus rotem Quarzit, die aufgrund ihrer Inschriften und Parallelen eindeutig dem König Radjedef zugewiesen werden können. Die beschrifteten Fragmente werden im Rahmen des Inschriftenprojektes aufgearbeitet und ausführlich im Statuenband publiziert. Knapp die Hälfte der Fragmente befindet sich in der Dauerausstellung des Museums: in den Räumen „Pharao“ (Abb. 1), „Fünf Jahrtausende“ (Abb. 2) und „Kunst-Handwerk“. Die weiteren Statuenteile werden im Magazin verwahrt. Der fragmentarische Zustand der Münchner Objekte erschwert die Positionierung und Zuweisung der Bruchstücke zu einzelnen Statuen(typen). Die Maße der Körperfragmente lassen jedoch erkennen, dass die Bruchstücke einst zu unterschiedlich großen Figuren gehörten.

Wolf-Heinrich Buerkel

Die für uns greifbare Erwerbungs-geschichte beginnt in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Ein gewisser Wolf-Heinrich Buerkel bereiste offenbar Ägypten von 1911–1914 und brachte von seiner Reise verschiedene Aegyptiaca mit. Neben koptischen und demotischen Ostraka sowie Grabkegeln gehörten besagte Statuenfragmente dazu. 1914, mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges, wurde Buerkel zum Militärdienst eingezogen und fiel darauf an der Front. Die Erbengemeinschaft Buerkel überließ zwischen 1960 und 1965 dem Museum die Objekte (MÜLLER 1963, 215–216; WILDUNG 2020): die Quarzitfragmente erhielten die Inventarnummern



Abb. 4: Der Grabstein von Heinrich Buerkel am Alten Südfriedhof in München, © Wikipedia, gemeinfrei.

ÄS 5230–5263 sowie ÄS 5373–5377, darunter auch ein Radjedef zugewiesener Opferständer aus gelblichem Quarzit (Abb. 3).

Zum Leben von Wolf-Heinrich Buerkel lässt sich kaum etwas finden. Eine Münchner Familie des Malers Johann Heinrich Buerkel (1802–1869) ist hingegen bekannt (Abb. 4). Sein Sohn Ludwig Buerkel (1841–1903) war Jurist und Hofsekretär von König Ludwig II. Ludwig Buerkels eigener Sohn Heinrich Buerkel war Archäologe und fiel 1916 im Ersten Weltkrieg. Die Vermutung liegt nahe, dass beide Personen, nämlich Wolf-Heinrich Buerkel, der die Radjedef-Fragmente aus Ägypten nach München brachte, und der Archäologe Heinrich Buerkel, identisch sind.



Abb. 3: Ein beschrifteter Opferständer aus der Sammlung Buerkel, © SMÄK, ÄS 5237, Foto: Roy Hessing.



Abb. 5: Sphinx von Hetepheres II., Egyptian Museum, Kairo, Inv.-Nr. JE 35137, © Wikipedia, gemeinfrei.



Abb. 6: Hetepheres II. und Meresanch III., Museum of Fine Arts Boston, Inv.-Nr. 30.1456, © Wikipedia, gemeinfrei.

Radjedef und seine Familie

Radjedef (alternative Namenslesung „Djedefre“) war Sohn und Nachfolger des Cheops und somit dritter König der 4. Dynastie. Er regierte etwa von 2580 bis 2570 v. Chr. Nach seinem Tod folgte sein Bruder Chephren auf den Königsthron. Radjedef ist im Wesentlichen für die Errichtung einer Pyramidenanlage in Abu Roasch bekannt.

Von seiner Gemahlin Hetepheres II. ist eine Sphinx aus Abu Roasch erhalten (Egyptian Museum, Kairo, Inv.-Nr. JE 35137) (Abb. 5). Eine Statuengruppe im Museum of Fine Arts Boston (Inv.-Nr. 30.1456) zeigt

sie gemeinsam mit ihrer Tochter Meresanch III. (Abb. 6). Eine weitere Ehefrau war Chentetenka, die oft mit einer kleinen, knienden Frauenfigur identifiziert wird, die im Statuenprogramm zu Füßen des Königs dargestellt wird. Auch mehrere Statuen von Familienmitgliedern haben sich erhalten. Dazu gehören eine vollständig erhaltene Schreiberstatue des Sohnes und Prinzen Setka (Louvre, Inv.-Nr. E 12629 und E 12631) (Abb. 7) sowie die Basis und der Torso einer Statue der Tochter und Prinzessin Neferhetepes (Louvre, Inv.-Nr. E 12628 und E 12632) (Abb. 8).



Abb. 7: Schreiberstatue des Setka, Louvre, Inv.-Nr. E 12629 und E 12631, © 1997 Musée du Louvre / Christian Larrieu.



Abb. 8: Die Prinzessin Neferhetepes, Louvre, Inv.-Nr. E 12628, © 2002 Musée du Louvre / Christian Décamps.



Abb. 9: Die Pyramidenanlage des Radjedef, © MUDIRA-Bilddatenbank, Bild-ID: U134_03; Institut für Ägyptologie der LMU München, Foto: Margret Beer.

Die Pyramide des Radjedef

Cheops, Chephren und Mykerinos sind für ihre Pyramidenbauten in Giza bekannt – Radjedef hingegen errichtete sein Grabmal in Abu Roasch, ca. 8 km weiter nördlich (Abb. 9). Seit der Römerzeit diente die Pyramide des Radjedef als Steinbruch, sodass heute fast nichts mehr erhalten ist. An der Ostseite der Pyramide befand sich der Totentempel, südlich davon liegt eine Bootsgrube, in der zahlreiche Überreste mehrerer Statuen des Königs gefunden wurden (Abb. 10).

1900–1901 begann Émile Gaston Chassinat, damals Direktor des Institut français d'archéologie orientale (IFAO), mit der systematischen Erforschung der Anlage – ein Unterfangen, das bis heute am IFAO angesiedelt ist. Unter einer dicken Schicht von Granit- und Kalksteinschutt entdeckte Chassinat innerhalb der Bootsgrube zerbrochene Statuen des Königs, die vermutlich von Steinräubern dort deponiert wurden. Weitere Bruchstücke lagen verstreut rings im Schutt um die Pyramide. Pierre Lacau, zu der Zeit Direktor des ägyptischen Antikendienstes, führte die Arbeiten 1912–1913 fort. Die Münchner Fragmente, die 1914 von Buerkel in Ägypten angekauft wurden, stammen wahrscheinlich aus den Grabungen von Lacau. Seit 1995 forscht das IFAO mit der Université de Genève als französisch-schweizerisches Kooperationsprojekt in Abu Roasch, unter der Leitung von Michel Valloggia und Yann Tristan.



Abb. 10: Die Bootsgrube des Radjedef, © MUDIRA-Bilddatenbank, Bild-ID: Klemm_092_28, Institut für Ägyptologie der LMU München, Foto: Rosemarie Klemm.



Abb. 11: Kopf des Radjedef mit Nemes-Tuch, Louvre, Inv.-Nr. E 12626, © 2002 Musée du Louvre / Christian Décamps.

Radjedef im Louvre

Keine der königlichen Statuen ist vollständig erhalten, die besonderen Stücke aus Chassinats Grabungen haben ihren Weg ins ägyptische Museum Kairo und in den Louvre gefunden [ZIEGLER 1997]. Zu den bekanntesten Objekten zählt der Kopf des Königs mit Nemes und Uräus, der von Chassinat 1900/1901 in der Bootsgrube gefunden wurde (Louvre, Inv.-Nr. E 12626) (Abb. 11). Interessanterweise haben sich schwarze Zeichnungen an Augen- und Mundpartien erhalten. Der Kopf gelangte 1907 durch Fundteilung nach Paris. Ein weiterer deutlich kleinerer Statuenkopf im Louvre zeigt Radjedef wahrscheinlich mit weißer Krone (Louvre, Inv.-Nr. E 11167) (Abb. 12). Das Stück wurde 1909 aus dem Kunsthandel erworben und dürfte aus den frühen Grabungen von Chassinat stammen. Ebenfalls durch Fundteilung gelangte der untere Teil einer Sitzstatue nach Paris, die den Eigen- sowie den Horusnamen des Königs trägt (Louvre, Inv.-Nr. E 12627) (Abb. 13) und die kniende Königin neben den Füßen des Herrschers darstellt. Weitere Körper- und Thronfragmente erwarb der Louvre 1917 aus dem Kunsthandel (Abb. 14). Sie stammen zweifelsohne aus Abu Roasch und können wahrscheinlich den Grabungen von Lacau



Abb. 12: Kopf des Radjedef mit Roter Krone, Louvre, Inv.-Nr. E 11167, © 2002 Musée du Louvre / Christian Décamps.



Abb. 13: Statuenunterteil von Radjedef, Louvre, Inv.-Nr. E 12627, © 2002 Musée du Louvre / Christian Décamps.

zugewiesen werden. Das Münchner Konvolut ähnelt den angekauften Fragmenten im Louvre und stammt wahrscheinlich aus demselben Verkaufskontext. Der Louvre besitzt somit 13 Statuenfragmente des Königs, die im Rahmen des Radjedef-Projektes am SMÄK im kommenden Februar 2024 untersucht und digital erfasst werden.

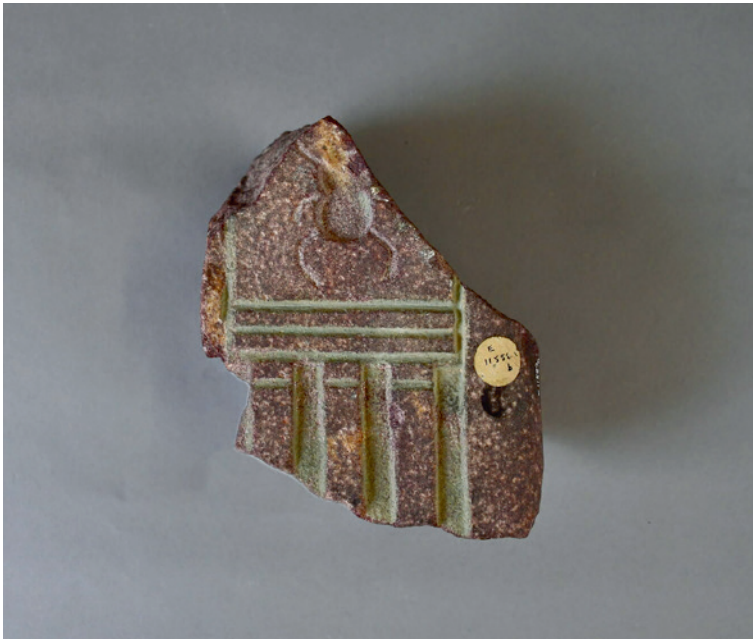


Abb. 14: Zusammenstellung beschrifteter Statuenfragmente im Louvre, © 2023 Musée du Louvre / Antiquités égyptienne.



Abb. 15: Kopf des Radjedef mit weißer Krone, Egyptian Museum, Kairo, Inv.-Nr. JE 35139, © Foto: Mélanie Flossmann-Schütze.



Abb. 16: Kopf des Radjedef mit Nemes-Tuch, Egyptian Museum, Kairo, Inv.-Nr. JE 35138, © MUDIRA-Bilddatenbank, Bild-ID: UDV_10137, Uni DIA Verlag München.

Radjedef in Kairo

Im Ägyptischen Museum am Tahrir-Platz in Kairo findet sich ein weiterer der seltenen Statuenköpfe (Inv.-Nr. JE 35139), die den Herrscher mit weißer Krone zeigen (Abb. 15). Ein zweiter Kopf mit Nemes war ursprünglich ebenfalls am Tahrir-Platz ausgestellt (alte Inv.-Nr. JE 35138) (Abb. 16), befindet sich heute jedoch im National Museum von Suez. Beide stammen aus den Grabungen von Chassinat. Der Aufbewahrungsort der weiteren Statuenfunde aus der Bootsgrube – abgesehen von den soeben genannten Köpfen in Kairo und den beiden Fragmenten im Louvre – blieb für viele Jahre unbekannt.

In den 1970er Jahren entdeckte das IFAO in seinen eigenen Beständen knapp 1100 Statuenreste der Unternehmungen von Chassinat, die heute in den Kellermagazinen des Gebäudes liegen. Darüber hinaus wurden 1995 in den Ruinen des Grabungshauses von Chassinat in Abu Roasch durch das

französisch-schweizerische Grabungsteam des IFAO ein Depot mit weiteren Statuenfunden aus den späteren Grabungen von Lacau entdeckt. In bislang nicht ausgegrabenen Bereichen der Pyramidenanlage fand das Team weitere Fragmente aus Quarzit. Mindestens 1300 Fragmente sind heute bekannt. Die Anzahl könnte sich durch weitere Funde aber noch deutlich erhöhen.

Die Arbeiten von Michel Baud

Über mehrere Jahre bearbeitete der Ägyptologe Michel Baud die Statuenfragmente am IFAO (BAUD 1998a). Nach seinen Untersuchungen können in den über 1100 Fragmenten mindestens 25 Statuen identifiziert werden. Baud klassifizierte die Bruchstücke nach Köpfen, Oberkörpern, Armen, Beinen und Thronen und konnte so bereits zahlreiche Fragmente aneinander anpassen (Abb. 17). Er unterteilte die Statuen in klein-, mittel- und großformatig und errechnete in etwa die ursprünglichen Größen der Herrscherfiguren (siehe weiter unten). Die unter einem Meter großen Statuen am IFAO repräsentieren bisher alle den König sitzend, die seltenen großformatigen Figuren zeigen ihn hingegen stehend mit typischerweise vorgestelltem linken Bein.



Abb. 17: Zusammengefügte Fragmente in den Magazinen des IFAO, © Foto: Yann Tristan.

Der Herrscher trägt in allen bisher bekannten Statuen den königlichen Schendit-Schurz, der Gürtel ist oft mit der Königstitulatur beschrieben. Klein- und mittelformatige Statuen zeigen ihn meist mit Königskopftuch, dem sog. Nemes. Die weiße Krone konnte bisher bei vier großformatigen und einer kleinformatigen Figur festgestellt werden. Die rote Krone wurde bisher nicht mit Sicherheit identifiziert. Wird Radjedef mit Nemes dargestellt, reicht der Thronrücken bis knapp unterhalb des Kopftuches. Bei der weißen Krone findet sich meist ein ganzer Rückenfeiler. Der König trägt bisher ausnahmslos den zeremoniellen Kinnbart. Die kniende Königsgemahlin im langen Gewand und dreigeteilter Perücke ist ca. 20-mal

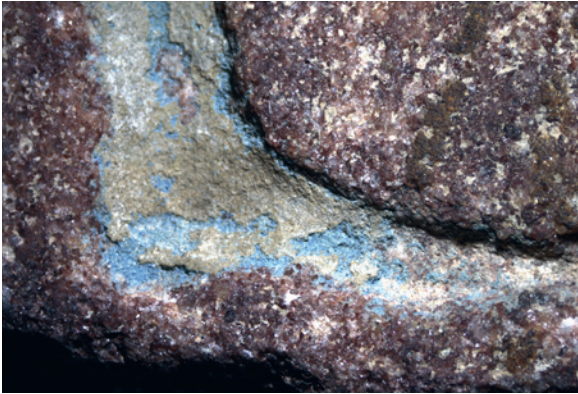


Abb. 18: Blaue Farbschicht, © Foto: Mélanie Flossmann-Schütze.

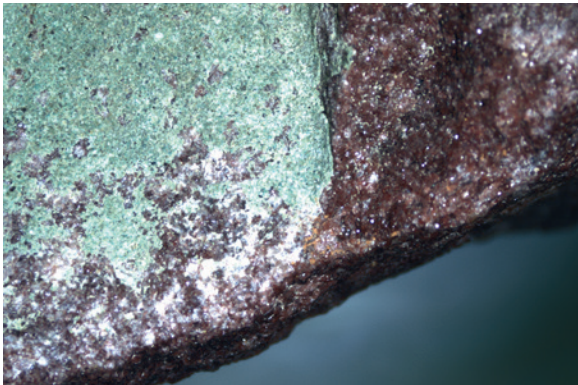


Abb. 19: Grüne Farbschicht, © Foto: Mélanie Flossmann-Schütze.

anzutreffen – die Darstellung der Frau gehörte somit bei Radjedef zum Standardprogramm.

Die Farbreste

Zahlreiche Bruchstücke weisen gut erhaltene Farbreste auf: Bereits Chassinat sowie auch Baud dokumentierten, dass der Körper des Königs in rotem bzw. orangenem Ocker bemalt war und Details des Gesichtes oder der Brust in Schwarz angegeben waren. Gürtel und Halskrägen waren grün und das Kleid der Frau in weiß gehalten. Der Sitz bzw. Thron war z. T. schwarz gefasst, die vertieften Hieroglyphen mit Blau und Grün gefüllt. Im Juni wurden einige Münchner Statuenfragmente in der Archäologischen Staatssammlung in einem ersten Testverfahren beprobt. Grüne und blaue Farbpigmente wurden mit einem Rasterelektronenmikroskop untersucht: Hierbei wurde in der blauen Farbschicht ein Calcium-Kupfersilikat, auch bekannt als „Ägyptisch Blau“ (Abb. 18), und in der grünen Farbschicht Kupferchlorid (Abb. 19) nachgewiesen. Die Röntgenfluoreszenzanalyse von weißen, schwarzen und roten Farbresten ergab, dass wahrscheinlich Gips, Knochenschwarz und roter Ocker (Abb. 20) zum Einsatz kamen. Die Statuen des Radjedef waren ursprünglich komplett farbig gefasst. Wir danken den Kolleginnen und Kollegen der Archäologischen Staatssammlung für die ersten Beprobungen.

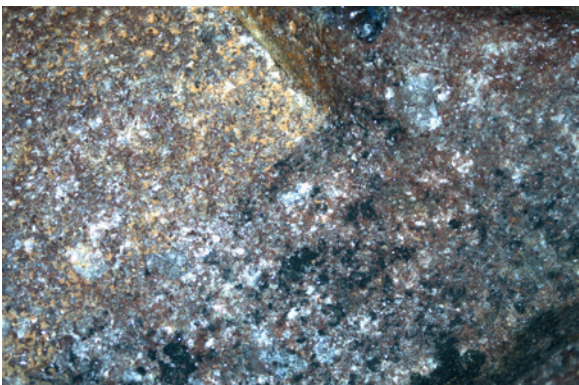


Abb. 20: Weiße, schwarze und rote Farbschichten, © Foto: Mélanie Flossmann-Schütze.

Die Inschriften

Über 200 Bruchstücke am IFAO sowie zahlreiche Fragmente des Louvre und des SMÄK weisen Inschriftenreste auf (MÜLLER 1964; BAUD 1998b; WILDUNG 2020). Von den vertieften Hieroglyphentexten sind nur einzelne Zeichen erhalten. Die Sitze bzw. Throne sind vorne meist mit der königlichen Titulatur versehen (Abb. 21): Neben dem Horusnamen „Der Gestaltete“, dem Nebti-namen „Der durch die beiden Herrinnen Gestaltete“ und dem Goldhorusnamen „Gold(enster) der Falken“ ist auch sein Eigenname Radjedef bzw. Djedefre „Er, nämlich Re, dauert an“ erhalten. Klassische königliche Epitheta wie „vollkommener Gott“, „großer Gott“, „Sohn des Re“, „Herr des Erscheinens“ und „Leben gegeben, ewig, wie Re“ sind ebenfalls anzutreffen. Individuellere Epitheta benennen den Herrscher als „Größer als die Großen“ sowie „der sein Medjed empfängt“. Auch die Rückenpfeiler konnten mit Texten versehen sein. Von den 42 Münchner Fragmenten weisen 13 Inschriftenreste auf, die zur königlichen Titulatur und den königlichen Epitheta zu ergänzen sind (Abb. 22).

Zum Sonnenkult

Die Wahl des Namens mit dem Sonnengott Re sowie das Epitheton „Sohn des Re“, das unter Radjedef zum ersten Mal belegt ist, verdeutlichen, dass unter der Herrschaft des Königs der Sonnengott eine zentrale Rolle eingenommen hat. Auch das Material der Statuen greift



Abb. 21: Detail aus Abb. 13.

die Verehrung von Re auf: Der Quarzit stammt vermutlich aus einem Steinbruch in Heliopolis, dem Gebel el-Ahmar („Roter Berg“), und spielt in seiner Farbigkeit von Weiß über Gelb und Rot bis Violett vermutlich auf die aufgehende oder untergehende Sonne an. Die Wahl des Gesteins war somit möglicherweise ebenfalls bewusst gewählt und theologisches Programm. Sein Grabkomplex wiederum weist eine direkte Sichtachse zum Kultort der Sonne, nämlich zu Heliopolis, auf.

Die Zerstörung der Statuen

Die Königsstatuen wurden wahrscheinlich im Zuge des römerzeitlichen Steinraubs zerstört. Bei der mutwilligen Zerschlagung zersplitterten die Steine zumeist entlang der zahlreichen im Material eingeschlossenen Gesteinsadern. Die unterschiedlichen Farbschattierungen und Adern des Quarzits sind aber auch eine große Hilfe beim Zusammensetzen der Figuren. Trotz der z. T. sehr kleinteiligen Zersplitterung lassen sich so Fragmente aus unterschiedlichen Sammlungen zusammenfügen.

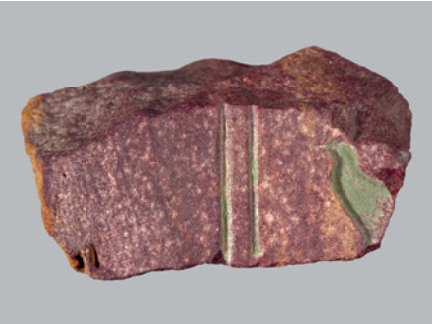


Abb. 22: Zusammenstellung beschrifteter Fragmente aus dem SMÄK, © Foto: Roy Hessing.

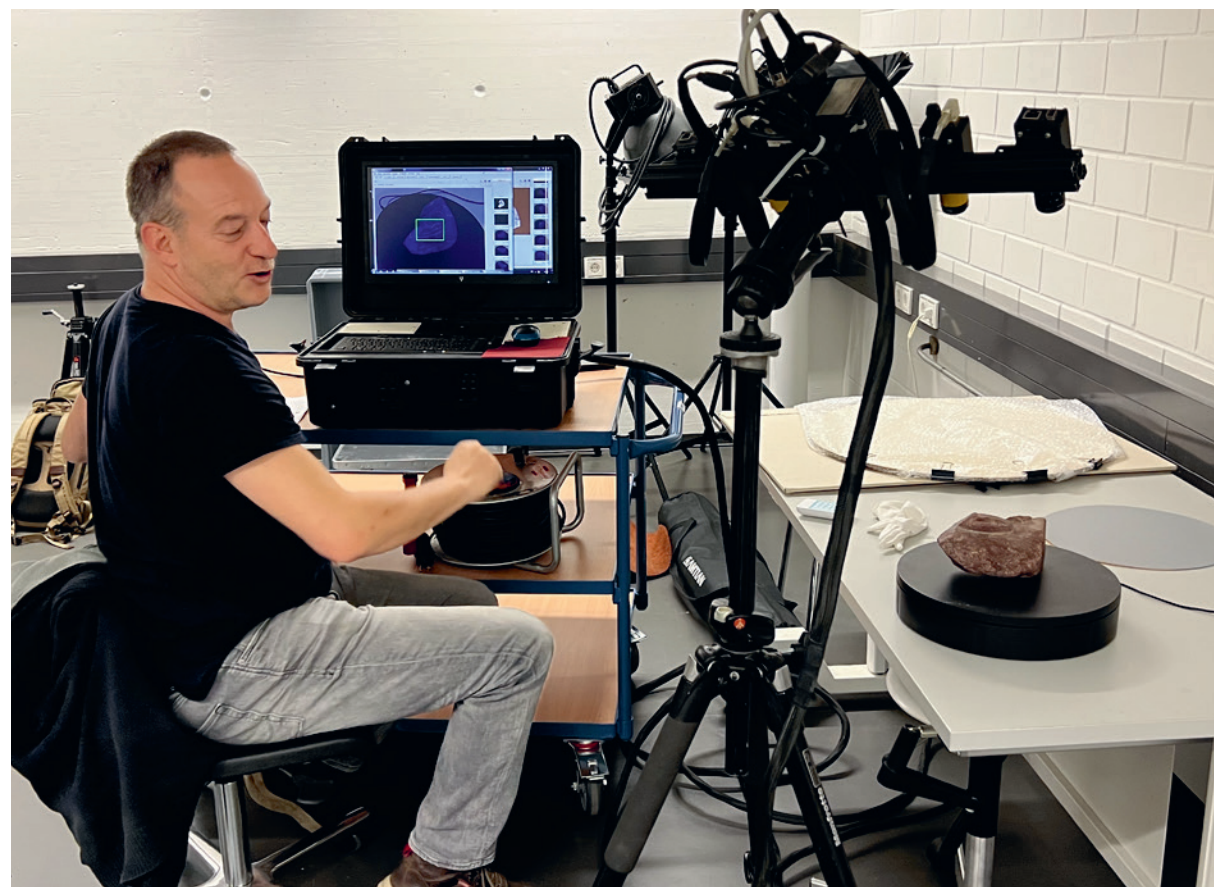


Abb. 23: Thomas Bauer beim Scannen der Statuenfragmente, © Foto: Mélanie Flossmann-Schütze.

Zur digitalen Rekonstruktion und Visualisierung

Das Puzzeln und Rekonstruieren von Statuen, deren Bruchstücke über mehrere Institutionen und Länder verteilt sind, hat verständlicherweise seine Grenzen. Im Zuge der Digitalisierung von Objekten für das Inschriftenprojekt nahm die Idee Gestalt an, die verstreuten Statuenfragmente des Radjedef digital zu erfassen und am Computer zusammensetzen. In einem ersten Schritt wurden die 42 Bruchstücke in München von Thomas Bauer und Pawel Wolf (TrigonArt) mit

einem Streiflichtscanner aufgenommen (Abb. 23). In einem zweiten Schritt wurde die Fototextur der einzelnen Stücke angefertigt (Abb. 24). In Zusammenarbeit mit Carl Elkins, der bereits für das SMÄK die digitale Rekonstruktion des Statuentorsos ÄS 7100 (ELKINS 2023) sowie die Rekonstruktion der Farbfassung der Falkenstatue Gl. WAF 22 (siehe im vorliegenden Heft) vorgenommen hat, wurden die Münchner Fragmente eingehend untersucht (Abb. 25).

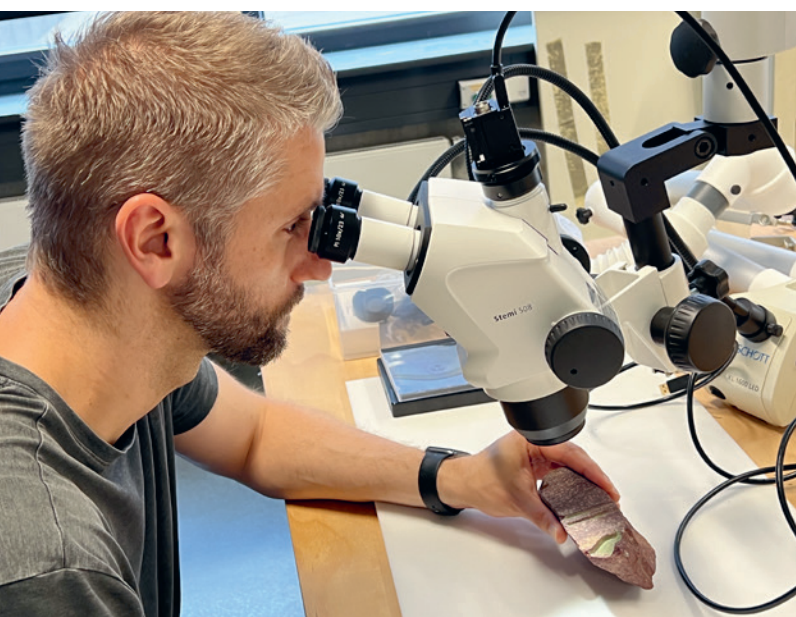


Abb. 24: Carl Elkins untersucht die Oberflächenstruktur bemalter Fragmente, © Foto: Mélanie Flossmann-Schütze.

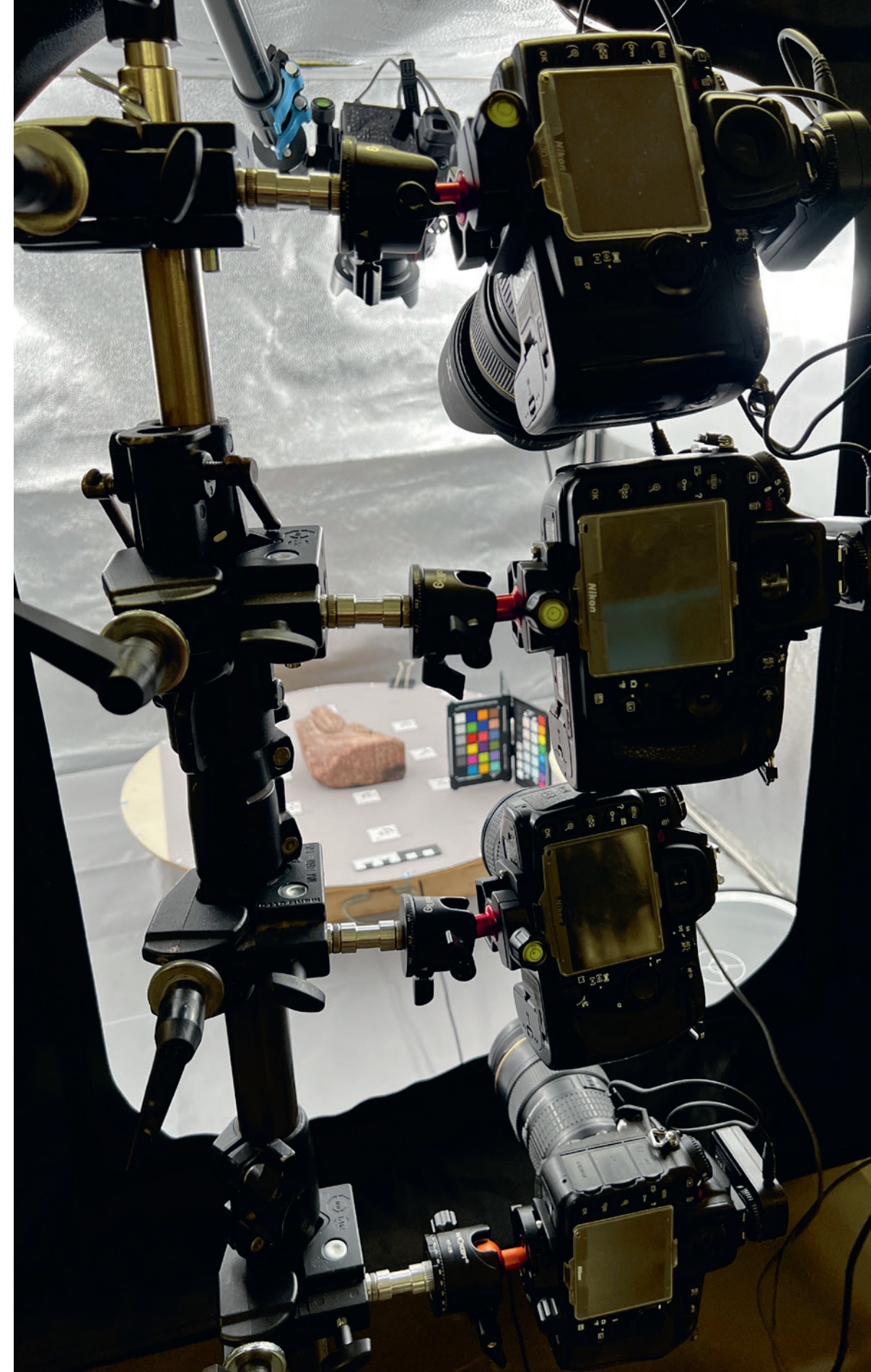


Abb. 25: Erstellen der Fototextur für die 3D-Modelle, © Foto: Mélanie Flossmann-Schütze.



Abb. 26: Statue des Chephren aus seinem Tal-Tempel, © MUDIRA-Bilddatenbank, Bild-ID: U339_26; Institut für Ägyptologie der LMU München; Foto: Werner Grill.

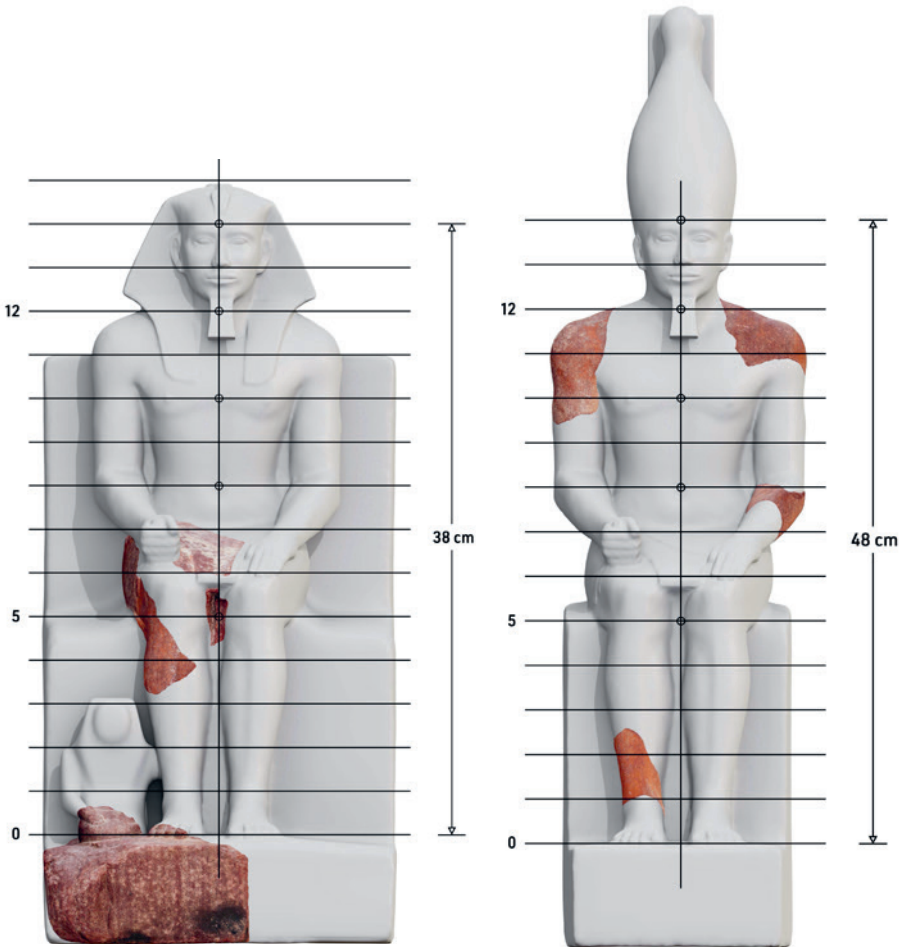


Abb. 27: Rekonstruktion der Statue SF.01, © SMÄK, Rekonstruktion: Carl Elkins.

Abb. 29: Rekonstruktion der Statue SF.03, © SMÄK, Rekonstruktion: Carl Elkins.

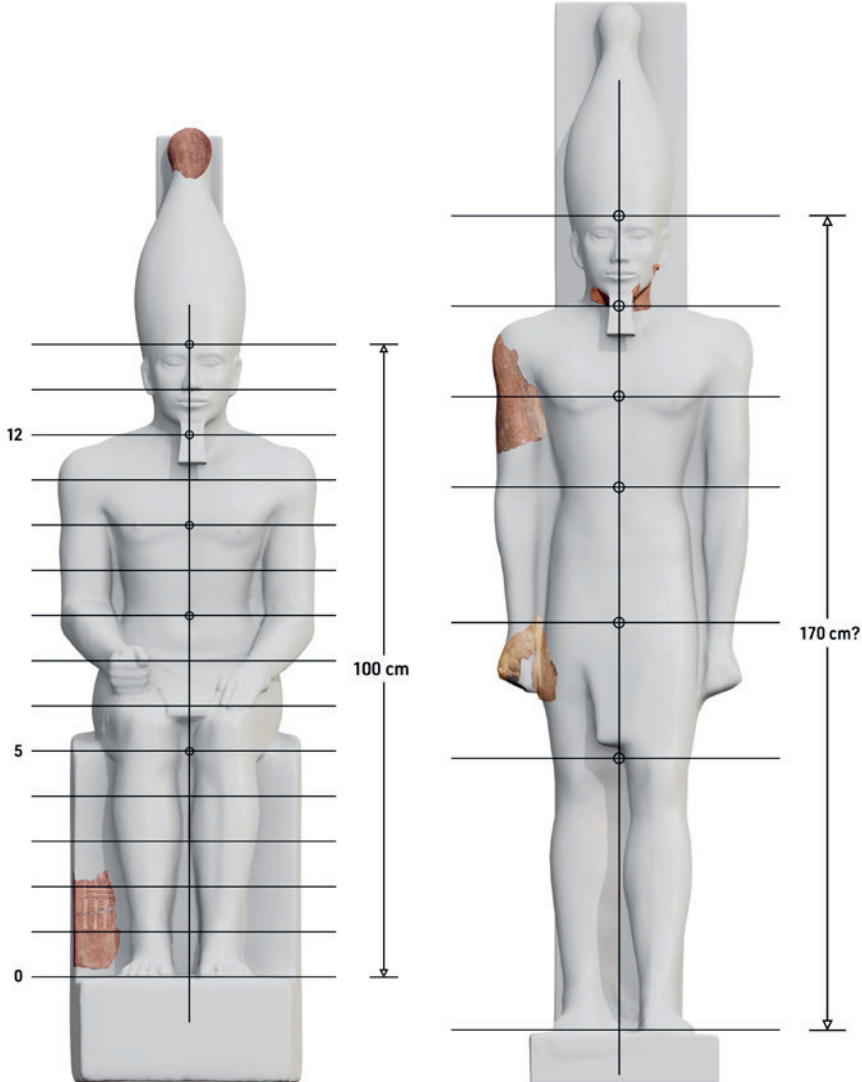


Abb. 31: Rekonstruktion der Statue MF.03, © SMÄK, Rekonstruktion: Carl Elkins

Abb. 32: Rekonstruktion der Statue LF.02, © SMÄK, Rekonstruktion: Carl Elkins.

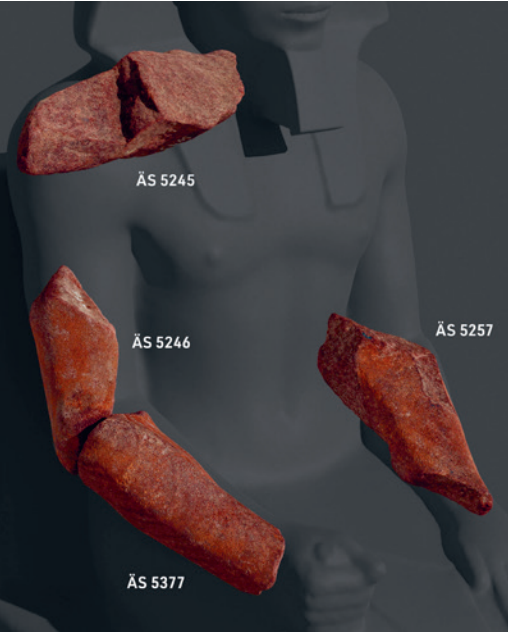
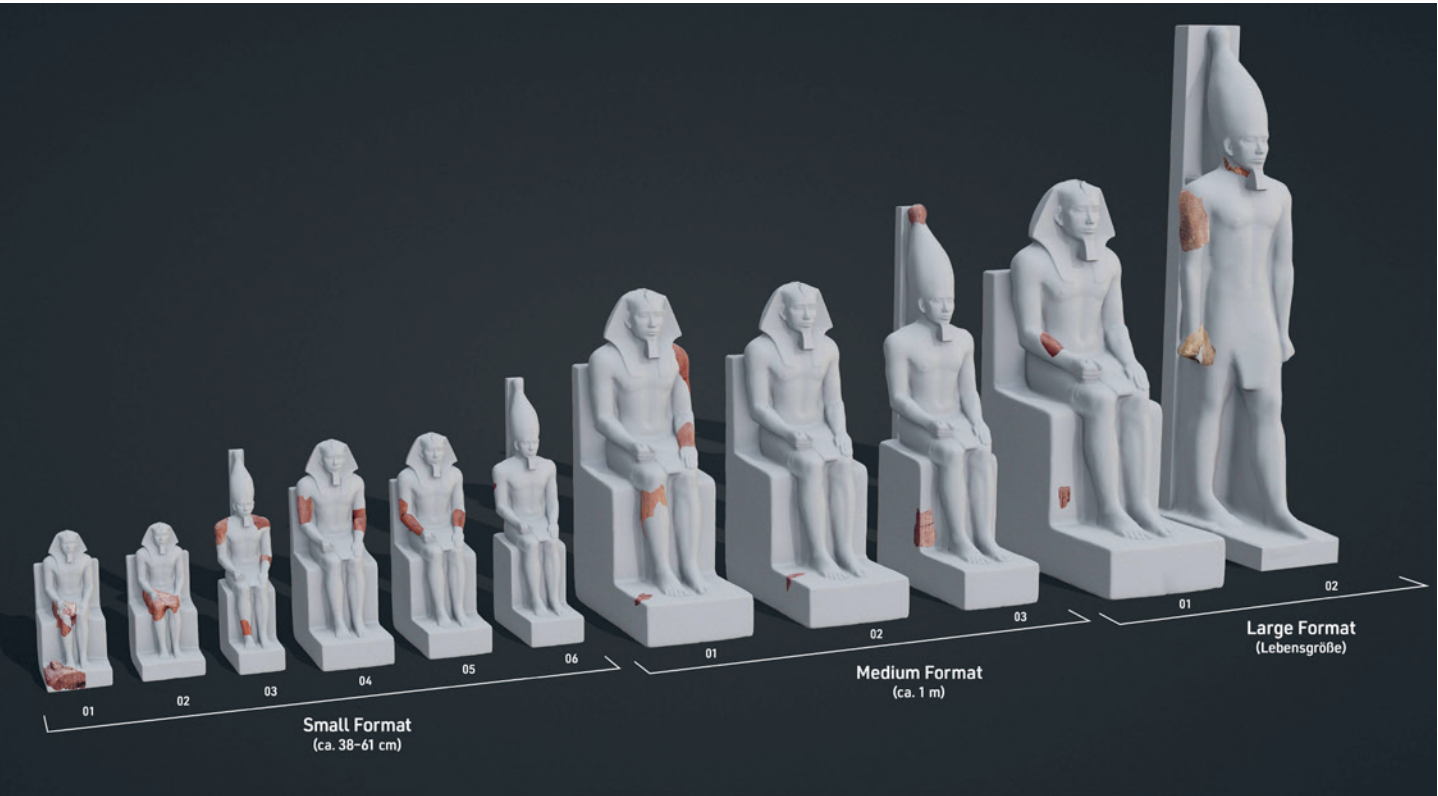


Abb. 30: Platzierung der Fragmente bei Statue SF.05, © SMÄK, Rekonstruktion: Carl Elkins.



Um die einzelnen Bruchstücke zunächst mit Sicherheit identifizieren bzw. einem Statuenbereich zuweisen zu können, kreierte Elkins digitale Schablonen bzw. Vorlagen nach Vorbild der gut erhaltenen Statuen des Chephren (Abb. 26), dem Bruder und Nachfolger des Radjedef. Schrittweise passte Elkins die digitalen Vorlagen an die für Radjedef charakteristischen Fragmente an (Abb. 27). Vorbild für die Gesichtszüge mit den hohen Wangenknochen und prominenten Lippen wurde der gut erhaltene Kopf aus dem Louvre (Inv.-Nr. E 12626). Die eingehende Untersuchung der Münchner Objekte im Original sowie in Form von 3D-Scans erlaubte es, einen Großteil der Fragmente einer von insgesamt 11 verschiedenen Statuen zuzuweisen (Abb. 28). Nicht nur die Größe der einzelnen erhaltenen Gliedmaßen und Thronstücke, sondern auch die Farbschattierungen und Strukturen des

Gesteins sowie Reste von Bemalungen und Verschmutzungen waren für die Zuweisung ausschlaggebend.

Wie auch bei den Statuen am IFAO, lassen sich die Fragmente am SMÄK in drei Gruppen einteilen: Die Erste umfasst 6 kleinformative, sitzende Königsstatuen (ca. 38–61 cm), die wiederum in weitere Untergruppen unterteilt werden können: drei Figuren um die 38–41 cm Körpergröße (siehe Abb. 27), eine um die 48 cm (Abb. 29) und schließlich zwei um die 58 cm (Abb. 30). Drei mittelformative Sitzfiguren (ca. 1 m) (Abb. 31) und zwei lebensgroße Statuen (einmal sitzend, einmal stehend) konnten ebenfalls identifiziert werden (Abb. 32). Somit ist zum ersten Mal eine lebensgroße sitzende Königsfigur von Radjedef belegt. Um die Münchner Statuengrößen mit den Untersuchungen von

Abb. 28: Übersicht der rekonstruierten Statuentypen am SMÄK, © SMÄK, Rekonstruktion: Carl Elkins.

Baud vergleichen zu können, errechnete Elkins die Distanz von Fußsohle bis Kronenansatz, wie es auch Baud für die Fragmente aus dem IFAO getan hat. Entsprechend sind die Höhen der Kronen bei den Angaben nicht mit eingerechnet. Die errechneten Maße der drei Statuengruppen sind gut vergleichbar:

	Kleinformat	Mittelformat	Lebensgroß
IFAO	33–68 cm	114–117 cm	138–178 cm
SMÄK	38–61 cm	ca. 1 m	132–170 cm

Die lebensgroße Stand-Schreit-Figur LF.02 illustriert besonders anschaulich die Zuweisung von drei Bruchstücken nicht nur anhand der Größe sondern auch aufgrund der Gesteinsfarbe und -struktur (Abb. 33): Elkins konnte aufgrund der beige-gelben Quarzitfarbe und der markanten dunklen diagonal verlaufenden Äderungen die Fragmente zweifelsohne einer gemeinsamen Statue zuweisen. Vergleichbare lebensgroße Stand-Schreit-Figuren sind bereits unter König Snofru aus der 4. Dynastie belegt.

Neues Projekt

Die hier vorgestellten, vorläufigen Ergebnisse der digitalen Rekonstruktion werden in den kommenden Monaten im Rahmen des Projektes „Die Statuenfragmente des Königs Radjedef. Digitale Rekonstruktion und virtuelle Präsentation“ aktualisiert. In einem nächsten Schritt ist geplant, die Bruchstücke weiterer Sammlungen dreidimensional zu erfassen und die bisherige digitale Visualisierung des ursprünglichen Statuenprogramms zu erweitern. In Kooperation mit Yann Tristan, Katholieke Universiteit Leuven, sollen die heute am IFAO liegenden Stücke

in den kommenden Jahren digital erfasst und weiter untersucht werden. Im Frühjahr 2024 ist in Kooperation mit Nicola Lercari und Dario Calderone, LMU Institute for Digital Cultural Heritage Studie, und Christoph Barbotin vom Louvre der Scan der Stücke in Paris angesetzt. Das Radjedef-Projekt erfolgt in enger Zusammenarbeit mit den Kollegen der einzelnen Museen und Institutionen. Wir danken allen beteiligten Partnern und freuen uns künftig, die rekonstruierten Statuen des Radjedef der Öffentlichkeit virtuell zugänglich zu machen ■



Abb. 33: Gesteinsfarbe und -struktur der Statue LF.02, © SMÄK, Rekonstruktion: Carl Elkins.

Literaturverzeichnis

BAUD 1998a
Baud, Michel, Études sur la statuaire de Rêdjedef, I. Rapport préliminaire sur la collection de l'IFAO, in: Ziegler, Christiane (Hrsg.), L'art de l'Ancien Empire égyptien, Actes du colloque, Musée du Louvre, Paris 1998, 35–61.

BAUD 1998b
Baud, Michel, Études sur la statuaire de Rêdjedef, II. Une épithète de Rêdjedef et la prétendue tyrannie de Chéops, BIFAO 98, 15–30.

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

MÜLLER 1963
Müller, Hans Wolfgang, Berichte der Staatlichen Kunstsammlungen. Neuerwerbungen. Ägyptische Staatssammlung, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 14, 1963, 213–222.

MÜLLER 1964
Müller, Hans Wolfgang, Der gute Gott Radjedef, Sohn des Re, in: Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde 91, 1964, 129–133.

WILDUNG 2020
Wildung, Dietrich, Objekte. Gänsefüßchen. Statuenfragmente des Râ-djedef, in: MAAT. Nachrichten aus dem Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst München 14, 2020, 41–44.

ZIEGLER 1997
Ziegler, Christiane, Les statues égyptiennes de l'Ancien Empire. Musée du Louvre. Département des antiquités égyptiennes, Paris 1997.

FORSCHUNG IM SMÄK

DIE ANTIKE WAR BUNT!
DIE FALKENSTATUE GL. WAF 22

MÉLANIE FLOSSMANN-SCHÜTZE / ARNULF SCHLÜTER

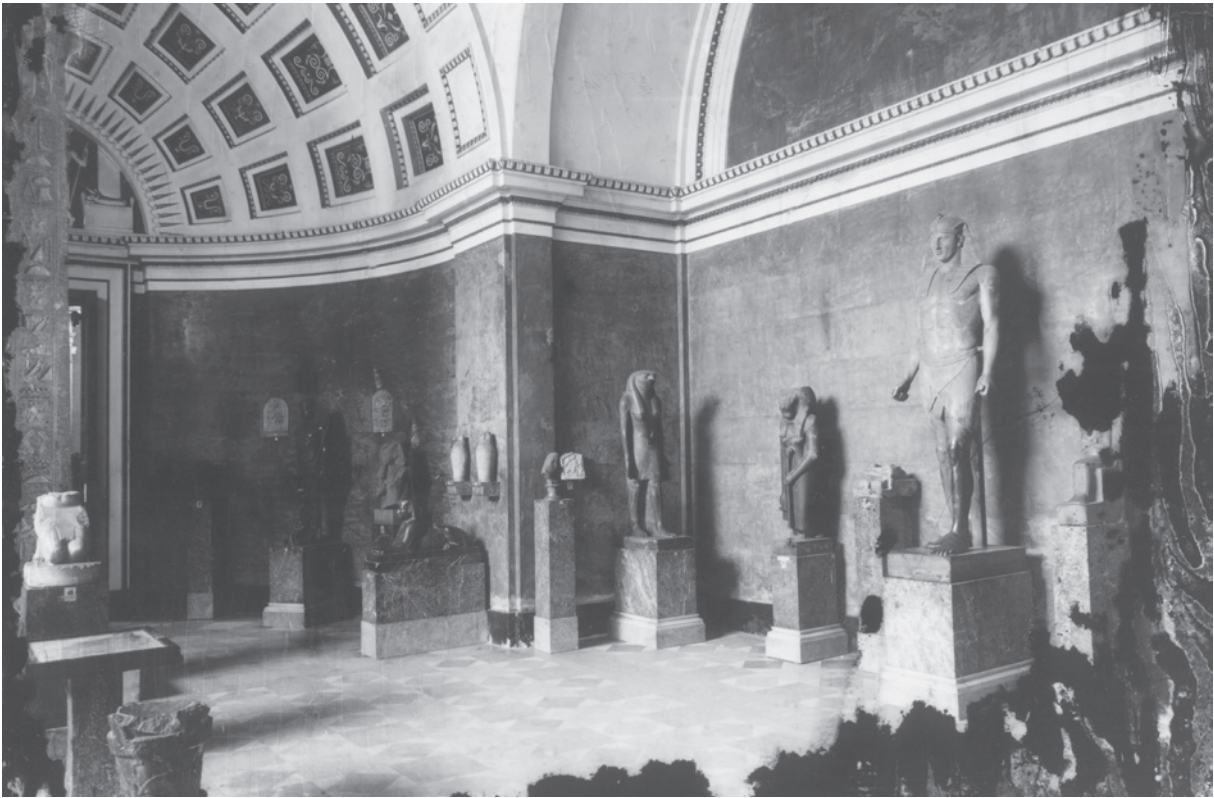


Abb. 1: „Ägyptischer Saal“ der Glyptothek mit der Falkenstatue Gl. WAF 22, © Stadtarchiv München, Nachlass Pettendorfer, Signatur DE-1992-FS-NL-PETT2-0155.

Von Rom nach München

Wenn es um die Ursprünge des Münchner Ägyptischen Museums geht, sind vor allem die Erwerbungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu nennen: Damals war es zum einen die Königliche Bayerische Akademie der Wissenschaften, die unter König Maximilian I. Joseph von Bayern (1765–1825, ab 1799 Kurfürst, ab 1806 König), vor allem mit Hieroglyphen beschriftete Denkmäler

kaufte, um sich am internationalen Wettstreit um die Entzifferung der Hieroglyphen zu beteiligen. Den wesentlichen Grundstock für die heutige Sammlung legte dann aber vor allem Ludwig I. von Bayern (1786–1868, König von 1825–1848), der bereits als Kronprinz begann, altägyptische Kunst für München zu erwerben, um – in diesen Vorstellungen wesentlich von Johann Joachim

Winckelmann (1717–1768) und in Folge von Leo von Klenze (1784–1868) geprägt – die antike Kunstgeschichte als Abfolge aufeinander aufbauender Epochen darzustellen (zuletzt SCHLÜTER 2023 mit Verweis auf ältere Literatur). Deswegen musste für Ludwig der Ausstellungsrundgang durch die 1830 eröffnete Glyptothek zwingend mit der ägyptischen Kunst beginnen, auf der die Entwicklung der griechischen aufbaute.

Im Jahre 1814 rief Ludwig einen Architektenwettbewerb für die Errichtung der Glyptothek aus und erwarb im selben Jahr sein erstes altägyptisches Objekt für München: die lebensgroße Statue eines falckenköpfigen Gottes (Gl. WAF 22) (Abb. 1), die aufgrund ihrer Stilistik in die Zeit Amenophis III. (1388–1351 v. Chr.) datiert werden kann (hierzu GRIMM 2001, 18–20; BRYAN 1997). Sie muss bereits zur römischen Kaiserzeit aus Ägypten nach Rom verbracht worden sein und wurde dort vermutlich im Iseum Campense, dem römischen Isis-Heiligtum auf dem Marsfeld, aufgestellt. Während des Baus eines Dominikanerklosters bei der Kirche Santa Maria sopra Minerva wurde die Statue um 1635/1636 wiederentdeckt und im Folgenden mehrfach fälschlich als Osiris identifiziert. Bald darauf von Athanasius Kircher (1602–1680) in seiner Publikation „Oedipus Aegyptiacus“, im dritten Band „Theatrum Hieroglyphicum“ (Rom 1654) abgebildet, wird die Statue zu den ersten in der Neuzeit in Europa bekannten altägyptischen Objekten überhaupt und zu einer Ikone der Ägyptenbegeisterung im 17. und 18. Jahrhundert (Abb. 2). Als solche wurde sie in zahlreichen weiteren Werken abgebildet und besprochen.

Nach ihrer Auffindung wurde die Figur von den Dominikanern an Kardinal Antonio Barberini (1607–1672) übergeben, von ihm in seinem Palazzo aufgestellt und seither auch als der „Barberinische Osiris“ angesprochen. Zu dieser Zeit müssen die fehlenden Füße und Basisplatte ergänzt worden sein. Hierfür wurde ein vermutlich aus

der altägyptischen Spätzeit stammendes Fußpaar auf Basisplatte umgearbeitet und leidlich an die Proportionen des falckenköpfigen Gottes angepasst. So sah sie dann auch Johann Joachim Winckelmann und führte die Statue als eine der seltenen gut erhaltenen Beispiele für die von antiken Autoren überlieferten ägyptischen Götter mit Tierköpfen an. Aus der Sammlung Barberini konnte Ludwigs Kunstagent Johann Martin von Wagner die Statue für die Glyptothek erwerben. Nach den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs und aufgrund der Entscheidung, den „Ägyptischen Saal“ beim Wiederaufbau der Glyptothek nicht wiederherzustellen, wurden in den späten 1950er und frühen 1960er Jahren die in München vorhandenen Bestände an altägyptischer Kunst zusammengeführt und ab 1970 als geschlossene Sammlung – damals noch in der Münchner Residenz – präsentiert.



Abb. 2: Zeichnung von Gl. WAF 22 nach Athanasius Kircher, Oedipus Aegyptiacus, Rom 1654, aus: GRIMM 2001, Abb. 3.



Die Falkenstatue Gl. WAF 22

Die Falkenstatue aus Granodiorit, die heute im Raum „Kunst und Form“ am Fuße der großen Eingangstreppe steht, ist das erste Ausstellungsstück, das das Museumspublikum bei seinem Rundgang sieht. Die Plastik zeigt den klassischen Typus einer sogenannten Stand-Schreit-Figur mit vorgesetztem linken Bein und Rückenpfeiler. Die um Füße und Basisplatte ergänzte Statue ist heute 168 cm hoch, 50 cm breit und 68 cm tief (Abb. 3). Die ursprüngliche Basis war vermutlich vorne abgerundet, so wie es für zahlreiche Götterstatuen aus der Zeit Amenophis III. belegt ist (Abb. 4). Bekleidet ist der Falkengott mit einem knielangen, plissierten Schurz, der dazugehörige Gürtel mündet vorne in einem Tit-Amulett. Um den Hals hängt ein sechserhiger Schmuckkragen („Wesech“-Kragen), der den Übergang vom Menschenkörper zum Tierkopf kaschiert. Der Falkenkopf trägt eine dreigeteilte Strähnenperücke – eine typische Kopfbedeckung für Götterbilder. Aufgeraute Bereiche an den Handgelenken lassen vermuten, dass die Statue einst mit separaten, vergoldeten Armreifen versehen war (Abb. 5; siehe hierzu weiter unten). In der rechten Hand hält der Falkengott ein Anch-Zeichen, die linke ausgestreckte Handfläche verläuft hingegen

parallel zum Oberschenkel und zeigt nach hinten. Die petrografische Untersuchung des Gesteins durch Dietrich Klemm im Jahr 2001 zeigte einen Quarzanteil, der deutlich über 20 vol% lag, sowie einen verhältnismäßig geringen Alkali-Feldspatanteil, der bei 10 vol% lag – der Stein kann somit auch als Quarzdiorit bezeichnet werden. Die Proben ergaben darüber hinaus auch eine wahrscheinliche Gesteinsherkunft aus dem „Amenophis III.-Steinbruch“ in Assuan.

Die Mischgestalt, in diesem Fall aus Menschenkörper mit Falkenkopf, ist eine für die ägyptische Kunst charakteristische Möglichkeit, das Göttliche darzustellen. Dabei sind zwar einzelne Tiere prädestiniert für bestimmte Götter – der Falke kann u. a. für Re-Harachte, Horus oder Sopdu stehen –, eine exakte Zuweisung an eine bestimmte ägyptische Gottheit ist in diesem Fall aber wegen der Inschriftenlosigkeit der Statue nicht möglich. Ursprünglich stand der Göttername nebst Königstitulatur wohl in einem Inschriftenfeld bei den Füßen (siehe Abb. 4). Einen Hinweis auf die mögliche Identität des Münchner Stückes geben einige Falkenstatuen, die dem Münchner Stück sehr ähnlich sind und in den letzten Jahren in Ägypten entdeckt wurden.



Abb. 5: Aufgeraute Bereiche an den Armgelenken der Falkenstatue, © SMÄK, Gl. WAF 22, Foto: Mélanie Flossmann-Schütze.



Abb. 4: Rekonstruierte Basis mit Inschriftenfeld für Göttername (hier frei gelassen) und Königstitulatur Amenophis III., © SMÄK, Rekonstruktion: Carl Elkins.

Abb. 3: Falkenköpfiger Gott im Raum „Kunst und Form“, © SMÄK, Gl. WAF 22, Foto: Marianne Franke.



Abb. 6: Falkenköpfiger Gott aus Kom el-Hetan, Fund-Nr. 35803, © Hourig Sourouzian.

Parallelen aus Ägypten

Im Herbst 2019 wurde eine direkte Parallele zu Gl. WAF 22 bei den Ausgrabungen von Hourig Sourouzian im Millionenjahrhaus von Amenophis III. bei Kom el-Hetan freigelegt (Grabung-Fundnummer 35803) (Abb. 6) (SOUROUZIAN 2020; SOUROUZIAN 2021). Der Falke wurde in der Hypostyl-Halle des Tempels, u. a. gemeinsam mit zahlreichen Sachmet-Statuen, gefunden. Arme und Beine haben sich wie beim Münchner Stück nicht erhalten. Die Figur ist aus Granodiorit gefertigt und in ihrem aktuellen Zustand 108,5 cm hoch, 47 cm breit und 42,5 cm tief. Stilistik sowie Ikonographie (z. B. Perücken-, Halskragen- und Schurzgestaltung) entsprechen der Falkenstatue Gl. WAF 22 – auch hier blieb der Rückenpfiler unbeschrieben. Die Falkengottheit Amenophis III. wurde für die Neueröffnung des Hurgharda Museums mittlerweile an das Rote Meer gebracht, wo sie als Highlight in der Dauerausstellung präsentiert wird.

Sourouzian entdeckte im Zuge ihrer Recherchen zum Statuenprogramm Amenophis III. ein weiteres Vergleichsstück aus dem Areal von Kom el-Hetan: In den 1950er Jahren wurde eine identische Falkendarstellung (erhaltene Höhe: 100 cm) mit weiteren Sachmet-Statuen im Umkreis des Tempelareals von Amenophis III. durch lokale Inspektoren aufgesammelt und in das Antikenmagazin von Gurna gebracht (Abb. 7) (SOUROUZIAN 2021, 43). Der Schnabel scheint in der Antike restauriert worden zu sein, heute befindet sich nur noch ein schmaler Schlitz im Gesicht, wo ein späteres Schnabelstück eingesetzt wurde. Auch hier fehlen Arme, Beine und Basis, sodass keine Inschrift Auskunft über die Identität der Falkengottheit geben



Abb. 7: Falkenköpfiger Gott, heute im Antikenmagazin von Gurna, Magazin Inv.-Nr. 184, aus: SOUROUZIAN 2021, Abb. 5. © Hourig Sourouzian.



Abb. 8: Falkenköpfiger Gott im National Museum of Egyptian Civilization in Kairo, NMEC Inv.-Nr. 835, © Carl Elkins.

könnte. Carl Elkins entdeckte jüngst im Rahmen des Münchner Projektes zur digitalen Farbrekonstruktion von Gl. WAF 22 eine vierte Parallele, die angeblich in San el-Hagar, dem antiken Tanis, aufgefunden wurde. Die mehrfach gebrochene und zusammengefügte Statue befindet sich heute im National Museum of Egyptian Civilization in Kairo (NMEC Inv.-Nr. 835) und wird trotz fehlender Inschriften Re-Harachte zugewiesen (Abb. 8). Auch diese Statue aus Granodiorit weist identische Perücken-, Schurz- und Kragengestaltungen wie die bisherigen Parallelen auf. Wie auch bei den vorherigen Statuen, fehlen weitestgehend sämtliche Gliedmaßen. Die Falkengottheit aus dem NMEC ist allerdings für die Farbrekonstruktion des Münchner Falken relevant, wie weiter unten erläutert wird.

Alle vier Statuen können mit hoher Wahrscheinlichkeit aufgrund ihrer Stilistik und Ikonografie derselben Werkstatt zugewiesen werden. Bisher wurde angenommen, dass Gl. WAF 22 aus dem Tempel Amenophis III. stammte und von dort direkt nach Rom verbracht wurde. Der Befund einer weiteren Parallele aus Tanis – gleichwohl der Fundkontext noch genauer zu überprüfen ist – erweitert den zu rekonstruierenden Transportweg des Münchner Stückes um eine mögliche weitere Zwischenetappe.



Abb. 9: Amenophis III. mit den Seelen von Pe und Nechen im „Geburtsraum“ des Luxor-Tempels, aus: CHAMPOLLION 1845, Taf. CCCXLII.

Zur Interpretation der Falkenstatuen

Alle vier bisher bekannten Falkenstatuen sind inschriftenlos, eine Zuweisung an eine spezifische Gottheit ist daher nicht möglich. Alfred Grimm hat bereits ausführlich über die verschiedenen Identifikationen im Laufe der Zeit geschrieben (GRIMM 2001, 20–26): Osiris, Harpokrates, Thot Trismegistos, Re, Horus oder Harsiese sind nur ein Teil der Götter, mit denen die Falkenstatue assoziiert wurde. Für Grimm wiederum repräsentiert das Stück den vergöttlichten Herrscher als Horus-Gottheit (GRIMM 2001, 25–26). Betsy Bryan, die sich intensiv mit dem ursprünglichen Statuenprogramm im Millionenjahrhaus von Amenophis III. beschäftigt hat und zahlreiche, mittlerweile auch über ganz Ägypten verstreute Plastiken zusammentragen konnte, sieht in der Falkenstatue eine Dekan-Gottheit des Südhimmels (BRYAN 1997, 63).

Für Hourig Sourouzian stellen die hier besprochenen Statuen hingegen die göttlichen Seelen von Pe und Nechen, also von Buto und Hierakonpolis dar, die in der Regel falken- und schakalsköpfig repräsentiert werden und paarweise oder im Dreiergespann auftreten (SOUROUZIAN 2021, 47–62). Die Seelen von Pe und Nechen begleiten den König bei seinen wichtigsten Ritualen, wie der Krönung oder dem Sedfest. Tempelszenen in Luxor zeigen die Seelen bei der Krönung Amenophis III. knieend im sogenannten Jubelgestus aber auch schreitend, wenn sie den König auf seiner Sänfte tragen (Abb. 9). Dass diese göttlichen Wesen nicht nur im Flachbild



Abb. 10: Kniender Falkengott im Jubelgestus aus dem Karnakareal, Kairo JE 41210, © MUDIRA-Bilddatenbank, Bild-ID: U102_03; Institut für Ägyptologie der LMU München, Foto: Margret Beer.

sondern auch als Rundplastik belegt sind, bezeugen u. a. drei Figuren der knienden Falken- und Schakalsgötter aus dem Karnakareal. Zwei fragmentarische, aus Granodiorit gefertigten Götterbilder wurden 1909 von George Legrain entdeckt und zeigen die Seelen von Pe (Schakal) und Nechen (Falke) knieend im Jubelgestus: Während der eine Arm erhoben ist, befindet sich der zweite abgewinkelt vor der Brust mit geschlossener Faust. Die beiden Statuen von Legrain finden sich heute rekonstruiert im Ägyptischen Museum am Tahrir-Platz (JE 41210, JE 41211) (Abb. 10–11). Sie können aufgrund der gut erhaltenen Inschrift auf einer Statue dem Herrscher Amenophis III. zugewiesen werden. Sourouzian listet eine dritte Figur (Abb. 12) auf, die heute in einem Magazin des Karnak-Tempels liegt. Ein weiteres falckenköpfiges Exemplar entdeckte sie im Magazin von Gurna (Magazin Inv.-Nr. 274), das wahrscheinlich ebenfalls aus dem Areal von Kom el-Hetan stammt (Abb. 13). In Stein umgesetzte Darstellungen der knienden sowie jubelnden falken- und schakalsköpfigen Seelen dürften zum Statuenprogramm im Millionenjahrhaus von Amenophis III. gehört haben. Auch die hier besprochenen stehenden Falkenfiguren, die einst im



Abb. 11: Kniender Schakalsgott im Jubelgestus aus dem Karnakareal, Kairo JE 41211, © MUDIRA-Bilddatenbank, Bild-ID: U338_47; Institut für Ägyptologie der LMU München, Foto: Regine Schulz.

Tempel des Königs aufgestellt waren, repräsentieren laut Sourouzian die Seelen von Pe (SOUROUZIAN 2021, 56–58). Als Indiz sieht sie die eingangs beschriebene, ungewöhnliche rechte Handhaltung mit der nach hinten zeigenden Innenfläche – eine mögliche Anspielung auf die meist sich an den Händen haltenden Seelen im Flachbild (Abb. 14). In der Regel halten stehende Götterbilder neben dem Anch-Zeichen in der zweiten Hand ein Was-Szepter vor der Brust.

Für Sourouzian, wie auch für Betsy Brian, geleiten und schützen die in Stein umgesetzten Götterwesen den König bei tatsächlich im Tempel durchgeführten Ritualen bzw. Prozessionen – sei es im Zuge des Sedfestes oder als in Stein umgesetzte Himmelskarte des rituellen Kalenders.

So bleibt auch die Zuweisungen der Münchner falckenköpfigen Statue an eine bestimmte Gottheit weiterhin unsicher. Die archäologische Entdeckung von Parallelen wie auch die Suche nach vergleichbaren Statuen in Museen und Magazinen lässt hoffen auf eine Klärung durch eine inschriftliche Zuweisung.



Abb. 12: Falkenköpfiger Gott im Jubelgestus im Antikenmagazin von Karnak, © MUDIRA-Bilddatenbank, Bild-ID: U339_16; Institut für Ägyptologie der LMU München, Foto: Regine Schulz.



Abb. 13: Falkenköpfiger Gott im Jubelgestus im Antikenmagazin von Gurna, Magazin Inv.-Nr. 274, aus: SOUROUZIAN 2021, Abb. 13c.

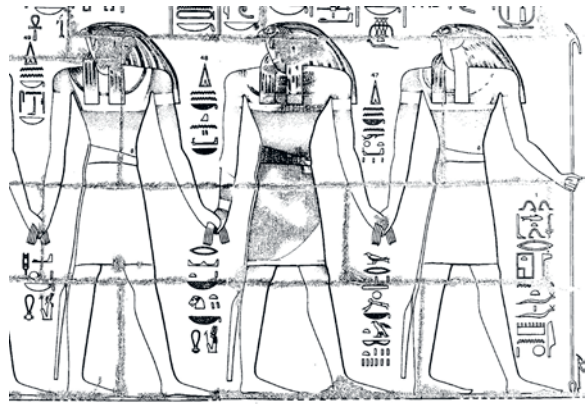


Abb. 14: Die schakalsköpfigen Seelen halten sich an den Händen, Medinet Habu © Oriental Institute Chicago.

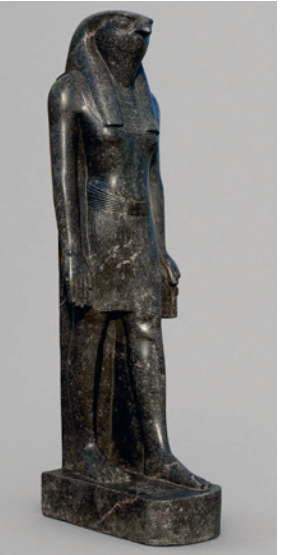
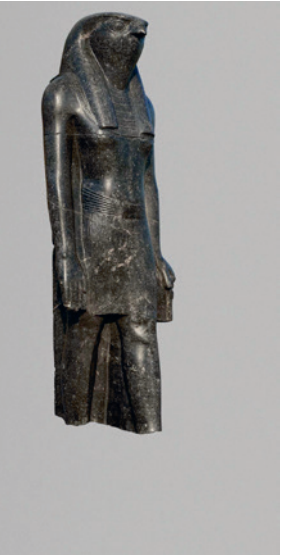


Abb. 15: Gl. WAF 22 mit später angefügter Basis (links), im Original mit abgebrochenen Füßen (Mitte) und rekonstruiert (rechts), © SMÄK, Rekonstruktion: Carl Elkins.

Abb. 16: Falkenköpfiger Gott mit hervorgehobenen Farbspuren, NMEC Inv.-Nr. 835 © Foto und Bearbeitung: Carl Elkins.

Zur Farbrekonstruktion von Gl. WAF 22

Die Falken waren ursprünglich farbig gefasst und präsentierten sich, wie fast alle Statuen der ägyptischen Götter- und Königswelt, den Betrachtenden in der Antike bunt bemalt. Um das einstige Erscheinungsbild der Falkenstatue zu visualisieren, hat Carl Elkins als zweites Pilotprojekt nach der digitalen Remodellierung des Statuentorsos AS 7100 (ELKINS 2023) im Auftrag des SMÄK eine digitale Farbrekonstruktion der falckenköpfigen Statue Gl. WAF 22 erstellt (Abb. 15). Bereits Alfred Grimm nahm eine erste Farbrekonstruktion des Falken vor (GRIMM 2001, 66–67 und Abb. 52–53) und machte deutlich, dass lediglich die „nackten Körperteile“ hochpoliert, Augenpartien, Perücke, Halskragen, Schurz, Gürtel und Armbänder hingegen leicht aufgeraut waren. Dies spricht für eine farbliche Fassung eben jener Bereiche. Farbreste an den aufgerauten Stellen wurden 2001 vom Doerner-Institutes der Bayerischen Staatsgemäldesammlung u. a. mit Rasterelektronenmikroskop untersucht, die aber keine ausreichenden Rückschlüsse lieferten, um daraus die einstige Bemalung der gesamten Statue rekonstruieren zu können. Auch Carl Elkins berücksichtigte für seine Farbrekonstruktion die älteren Pigmentanalysen des Münchner Falken, darüber hinaus aber auch die Oberflächenbehandlungen des Gesteins, verschiedene flachbildliche Darstellungen von Falkengöttern sowie sichtbare Farbreste an der oben bereits vorgestellten Statue im NMEC. Seine Ergebnisse lassen sich wie folgt zusammenfassen:

Im Jahr 2001 wurden durch das Doerner-Institut an der Perücke größere Mengen von rotem Ocker gefunden, die für eine rote Fassung zumindest einzelner Streifen der Perücke sprechen. Vergleiche mit Falkendarstellungen im Flachbild legen nahe, dass die Perücke abwechselnd mit roten und blauen Streifen verziert war.

Bei genauerer Betrachtung der Falkenstatue im NMEC konnte Carl Elkins noch mit bloßem Auge rote Farbreste in der dritten Reihe des Halskragens ausmachen (Abb. 16). Mittels besonderer Fotofilter konnten die antiken Farbspuren am Halskragen deutlicher herausgeholt und verifiziert werden. Darstellungen von Falken an Grab- oder Tempelwänden belegen, dass deren Halskrägen meist abwechselnd blau, grün und rot gestaltet waren, wobei die dritte Reihe oft rot gefasst war. Auch für die Münchner Statue kann somit von einer vergleichbaren Farbgestaltung des Halskragens ausgegangen werden.

Am Schurz von Gl. WAF 22 haben sich keine aussagekräftigen Farbreste gefunden. In Malereien wird dieser in der Regel in Gelb bzw. Gold wiedergegeben, das mittlere Stück Stoff ist hingegen weiß bemalt. Ob der Schurz der Münchner Statue vergoldet oder lediglich gelb bemalt war, lässt sich nicht entscheiden. Die rauen Bereiche an den Handgelenken der Münchner Statue sprechen dafür, dass die Falkengottheit an den Stellen vergoldete Armreife trug. Solche Goldapplikationen an den Handgelenken könnten somit auch dafürsprechen, dass der Schurz ebenfalls vergoldet



Abb. 17: Farbrekonstruktion von Gl. WAF 22 mit Inkarnat, © SMÄK, Rekonstruktion: Carl Elkins.



Abb. 18: Farbrekonstruktion von Gl. WAF 22 ohne Inkarnat, © SMÄK, Rekonstruktion: Carl Elkins.

war. Elkins rekonstruiert die Armreife anhand flach-bildlicher Parallelen mit quer verlaufenden roten, grünen und blauen Steifen. Der Gürtel war wohl blau, das Tit-Amulett gelb/gold, blau und rot bemalt.

Ob der Falkenkörper komplett mit rotem Ocker versehen war oder das dunkle Gestein so belassen wurde, kann zum jetzigen Zeitpunkt nicht mit Sicherheit geklärt werden (Abb. 17). Für die Variante mit schwarzem, unbemalten Körper, also ohne Inkarnat, kann ein Befund im Gesicht sprechen: Bei genauem Hinsehen ist die weiße, zum Teil sehr schwache flächendeckende Bemalung unter den Augen und dem Schnabel des Falken zu erkennen, die den herzförmigen Bogen am Hals ausspart. Dieser Halsbereich wiederum wies keinerlei Ockerpigmente auf, die bei einer roten Farbfassung des Körpers zu erwarten wären (Abb. 18).

Die Antike war bunt!

Im Laufe des Projektes konnten die früheren Versuche einer Farbrekonstruktion der Falkenstatue präzisiert werden. Die Entwicklung digitaler Farbpigmente für die Kolorierung von virtuellen 3D-Modellen geben uns für künftige Projekte die Möglichkeit, fotorealistische Farbrekonstruktionen zu erstellen und uns so an das antike Erscheinungsbild der Statuen anzunähern. Die Ergebnisse dieser Arbeit sollen künftig auch in medialen Anwendungen im Museum präsentiert werden. Die (knall)bunte Erscheinung mancher Statuen mag das Publikum vielleicht sogar irritieren, ist unser Auge doch an einen ganz anderen Eindruck gewöhnt. Wie später auch bei den Griechen und den Römern heißt es aber auch bereits bei den alten Ägyptern: Die Antike war bunt! ■

Literaturverzeichnis

BRYAN 1997
Bryan, Betsy M., The statue program for the

mortuary temple of Amenhotep III, in: Quirke, Stephen (Hg.), The temple in ancient Egypt: new discoveries and recent research, London 1997, 57–81.

CHAMPOLLION 1845
Champollion, Jean-François, Monuments de l'Égypte et de la Nubie, Bd. IV, Paris 1845, Taf. CCCXLII.

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

GRIMM 2001
Grimm, Alfred, Münchens Barberinischer „Osiris“. Metamorphosen einer Götterfigur, Recherchen zu Aegyptiaca in München. Studien zur Erwerbsgeschichte der Sammlung (R.A.M.S.E.S.) 3, München 2001.

SCHLÜTER 2023
Schlüter, Arnulf, Die „Hauptgrundlage, auf welcher die griechische Plastik ruht“. Die Ägyptischen Antiken des Wittelsbacher Ausgleichsfonds im Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst, in: Müller, Marcus C. / Weiß, Dieter J. (Hg.), Der Wittelsbacher Ausgleichsfonds: 1923 bis 2023 – von der Gründung bis in die Gegenwart (Bayerische Geschichte), München 2023, 242–263.

SOUROUZIAN 2020
Sourouzian, Hourig, Behold the falcon gods: new finds from Kom el-Hettan, in: Egyptian Archeology (EA) 57, 2020, 46–51.

SOUROUZIAN 2021
Sourouzian, Hourig, Statue of a Falcon headed God discovered in the Temple of Millions of Years of Amenhotep III, in: Luxor Times 4, 2021, 36–63.

FORSCHUNG IM SMÄK

VON UNGEWÖHNLICHEN SÄRGEN UND VERBORGENEN SCHÄTZEN

FORSCHUNGEN ZU DEN SARGBESTÄNDEN UND IHREN PROVENIENZEN IM SMÄK

KATHARINA STÖVESAND

Forschungen zu altägyptischen Särgen

Die Suche nach verborgenen Schätzen Ägyptens muss nicht immer im Wüstensand stattfinden. Oft sind es die Museumsbestände innerhalb und außerhalb Ägyptens, die überraschende Funde beherbergen und durch ihr Studium erstaunliche Forschungserkenntnisse hervorbringen können. Das prominenteste Beispiel ist sicherlich der Keller des Ägyptischen Museums Kairo am Tahrir-Platz, der eine fast unzählbare Menge an altägyptischen Objekten magaziniert. Er befindet sich direkt unterhalb der Galerien für Besucher, besteht aus vielen kleinen Gewölbegängen, die wie ein Labyrinth anmuten, in dem man sich leicht verläuft. Durch die Herkulesaufgabe der vergangenen und derzeitigen Direktor*innen und Kurator*innen des Museums, die dortigen Objekte zu registrieren, wirkt der Keller heutzutage recht aufgeräumt und systematisch. Jedoch lauern durch die klimatischen Bedingungen Kairo im Museum einige Risiken für lebendige wie nicht (mehr) lebendige Bewohner. So konnten dort in dem interdisziplinären „El-Hibe Coffins Project“ vom Deutschen Archäologischen Institut und dem Heritage Science Lab der Fakultät für Archäologie der Ain Shams Universität Verschmutzungen durch den allgegenwärtigen Smog der modernen ägyptischen Hauptstadt, diverse Insekten (u. a. Holz- und Dornspeckkäfer) sowie kleinster mikrobiologischer Befall wie Schimmelpilze nachgewiesen werden, der auch für (lebendige) Menschen gefährlich werden kann. All diese Faktoren spielen eine große Rolle

für die Erhaltung von insbesondere organischem Material wie z. B. dem Holz von Särgen, aber natürlich auch für die oft noch darin befindlichen Mumien. Die Restaurator*innen, die für eine Vielzahl von Objekten in einem Museum zuständig sind, haben meist nicht die Kapazitäten, sich mit all diesen Artefakten und Herausforderungen ohne genug Ressourcen und entsprechendes Training zu befassen.

Das El-Hibe Coffins Project

Unter meiner und Prof. Abdelrazek Elnaggar's Leitung hat das „El-Hibe Coffins Project“ am Ägyptischen Museum Kairo die Analyse und Restaurierung von neun Särgen aus el-Hibe in Mittelägypten zum Ziel und wurde vom Deutschen Archäologischen Institut gefördert. Die teils ungewöhnlichen Särge aus der Spätzeit wurden zum ersten Mal seit ihrer Ausgrabung 1935 studiert und durch aufwendige konservatorische und restauratorische Maßnahmen vor dem drohenden Verfall bewahrt (Abb. 1).

Särge wie die eben genannten haben oft einen langen Dornröschenschlaf hinter sich und standen lange nicht im Vordergrund bei Forschungen zu altägyptischen Särgen, die sich meist auf andere Epochen oder Orte fokussieren. An dieser Stelle setzt meine Dissertation zu Spätzeit-Särgen aus dem nördlichen und mittelägyptischen Raum an, die diese erstaunlich diversen und



Abb. 1: Forschungs- und Restaurierungsarbeiten im Rahmen des El-Hibe Coffins Projects des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo und der Ain Shams Universität, © DAIK/Ain Shams Universität, Foto: Abdelrazek Elnaggar.

durchaus bemerkenswerten Särge als Quelle für die Vielfältigkeit der materiellen Kultur der Spätzeit heranzieht. Dass sich ein Blick auf diese oft übersehenen Särge in Museumsdepots lohnt, soll dieser kurze Beitrag mit Blick auf die Münchner Stücke verdeutlichen. Die Särge des SMÄK werden im Rahmen eines internationalen und multidisziplinären Forschungsprojekts in ihrem gesamten Bestand studiert und publiziert. Seit 2023 arbeite ich im Rahmen dieses Projekts an den Särgen von der 22. Dynastie bis in die Ptolemäerzeit und forsche vor allem zu den

Provenienzen der Stücke, ihrer Ikonografie und den Texten. Im Februar 2023 hatte ich die Gelegenheit, eine erste Sichtung des Materials, fotografische Dokumentation sowie einige Archivstudien durchzuführen. Letztere wurden im Juli 2023 fortgesetzt. Erste vorläufige Forschungsergebnisse durfte ich bereits am 28.02.2023 in einem Vortrag am SMÄK vorstellen. Der Artikel stellt exemplarisch zwei Einzelsärge sowie zwei Sargensembles aus der weitaus größeren Gruppe der Särge vor, mit der ich mich im Rahmen des Projektes beschäftige.



Abb. 2: Sargfragment des Anchpachered, © SMÄK, ÄS 1354, Foto: Marianne Franke.

**Norden versus Süden –
Provenienzen der Särge im SMÄK**

Die Sargbestände des SMÄK sind zwar nicht so umfangreich wie die in Kairo, aber nicht weniger komplex in ihrer Sammlungsgeschichte und Objektbiografie (siehe DAHMS / FLOSSMANN-SCHÜTZE / SCHÜTZE 2023). Dadurch sind auch einige außergewöhnliche Stücke in die Sammlung gekommen, die sich in der Fülle selten oder gar nicht in anderen europäischen Museen wiederfinden. Es handelt sich insbesondere um Särge, die aus dem nördlichen Ägypten – vor allem aus den Friedhöfen um die antike Hauptstadt Memphis – und dem mittleren Niltal stammen. Im Rahmen dieser Betrachtung werden nur Särge ab der 22. Dynastie betrachtet. Forschungen zu Särgen der 21. Dynastie im Bestand des SMÄK werden durch andere Bearbeiter*innen ausführlicher dargestellt.

Übliche Vertreter von Särgen aus dieser Epoche in europäischen Museumssammlungen stammen aus Theben (dem heutigen Luxor), die meist die

Dauerausstellungen und Kataloge zieren. Sie wurden im 19. und 20. Jahrhundert gern für europäische Sammlungen angekauft, da sie oft mit ausführlichen Texten und bunt bemalten Szenen dekoriert sind, die teils aus der Jenseitsliteratur wie z. B. dem Totenbuch stammen. Auch ist die oft hohe handwerkliche Qualität der Särge hervorzuheben, die sie ästhetisch ansprechender macht als ein Großteil der Särge aus anderen Gebieten Ägyptens. Das SMÄK besitzt nur wenige Fragmente solcher vermutlich thebanischer Särge. Ein Beispiel ist die Schmalwand eines Kastensarges eines Priesters des Amun(-Ra) namens Anchpachered, circa aus der 25. Dynastie (Abb. 2, ÄS 1354). Der Sarg wurde aus dem Kunsthandel erworben, lässt sich aber vom Stil her sowie dem Priestertitel von Anchpachered und seinem Vater (ein Amuns-Priester im Karnaktempel von Luxor) mit großer Wahrscheinlichkeit dem thebanischen Raum zuordnen.



Tuna el-Gebel

Die Münchner Sammlung umfasst dagegen erstaunlich viele Särge aus den Friedhöfen um Memphis sowie aus Mittelägypten. Diese Särge – insbesondere aus Friedhöfen in Mittelägypten – standen üblicherweise nicht hoch im Kurs bei Ankäufen auf dem Antikenmarkt. Sie erschienen meist schmuckloser bzw. waren von einfacherer Handwerkskunst und mit oft weniger finanziellen Ressourcen produziert als ihre thebanischen Gegenstücke im religiösen Zentrum des Süden Ägyptens. Durch ihre überwiegend zweitrangige Rolle in Dauer- und Sonderausstellungen fristen sie meist ein Dasein in Museumsmagazinen, sind dadurch schlechter zugänglich und weniger häufig publiziert als thebanische Särge.

Dass jedoch einzelne Särge aus dieser Region durchaus qualitativ und hochwertig produziert wurden, zeigt der ptolemäische Sarg der Nesnehemetawai (Abb. 3, ÄS 31, im Raum „Jenseits“ ausgestellt), der mit hoher Wahrscheinlichkeit aus Tuna el-Gebel stammt. Dies liegt auch gewiss an der Herkunft der Sargbesitzerin aus der berühmten Petosiris-Familie, der für die Jenseitsvorkehrungen sicherlich nicht unerhebliche Ressourcen zur Verfügung standen. Der Sarg ist laut früheren Holzanalysen des Museums aus einem massiven Stück Zypressenholz gefertigt und war möglicherweise ursprünglich mit aus farbiger Glaspaste eingelegten Hieroglyphen geschmückt, ähnlich dem Sarg ihres vermutlichen Bruders Petosiris im Ägyptischen Museum Kairo (JE 46592). Der Sarg stammt aus der Sammlung von Edward Dodwell, die 1820 in das Museum gelangte.

Abb. 3: Sargdeckel der Nesnehemetawai, © SMÄK, ÄS 31b.



Auch der Sarg eines noch namenlosen Mannes (Abb. 4, Deckel: RV 001, Wanne: RV 155) ist aus selten verwendetem Zypressenholz gefertigt und qualitativ hergestellt worden. Er befindet sich in der Vitrine „Fünf Jahrtausende“. Unsere Informationen zu dem Sarg sind leider aufgrund von im Krieg und bei zahlreichen Umzügen der Sammlung verlorenen Unterlagen sehr begrenzt: Wir kennen aktuell weder seine Herkunft noch das Datum, an dem der Sarg nach München kam. Auch die Inventarnummer wirft noch Fragen auf, lediglich eine Kriegsauslagerungsnummer (zu dessen Bedeutung siehe DAHMS / FLOSSMANN-SCHÜTZE / SCHÜTZE 2023, 8) hat sich erhalten. Durch die kontinuierliche Aufarbeitung der Archiv-Unterlagen besteht allerdings die Chance, fehlende Informationen wiederzufinden.

Somit bleibt uns derzeit nur die Möglichkeit, den Sarg mit anderen Särgen der gleichen Zeitstufe zu vergleichen und über Parallelen sowie Anhaltspunkte im Text uns einer möglichen Herkunft anzunähern. Weit muss man dafür in diesem Fall zum Glück nicht gehen: Der Sarg weist Ähnlichkeiten zu der soeben erwähnten Nesnehemetawai auf, nicht nur im verwendeten Material, sondern auch in Stil sowie den Texten auf beiden Särgen (Totenbuch-Spruch 72, bei RV 001 allerdings aufgemalt statt in das Holz geschnitzt). Möglicherweise stammt der Sarg somit ebenfalls aus der Region um Hermopolis Magna. Die fünf Textkolumnen auf der Vorderseite des Sarges sind leider stark verblasst, daher ist der Name des Mannes (noch) nicht bekannt. Hier lassen sich aber mit modernsten Analysetechniken wie Multispektralaufnahmen oder Bildnachbearbeitungstools wie DStretch künftig sicher neue Erkenntnisse gewinnen.

Leider sind uns nicht nur bei diesem Sarg Informationen zu der Herkunft durch die wechselhafte Münchner Sammlungsgeschichte verloren gegangen. Die Rekonstruktion der Provenienz der Särge aus Grabungen oder Ankäufen, ihrer Objektgeschichte in den verschiedenen Sammlungen vor

Abb. 4: Sargdeckel aus der Ptolemäerzeit, © SMÄK, RV 001, Foto: Marianne Franke.



Abb. 6: Sargensemble der Amunreches, fotografiert kurz nach der Ausgrabung in Giza aus: PETRIE 1907, Taf. XXXIA.

Zusammenlegung zum heutigen SMÄK und deren Aufbewahrungsmodalitäten muss dementsprechend meist aufwendig rekonstruiert werden.

Giza

Bei den Särgen aus der Sammlung von Friedrich Wilhelm Freiherr von Bissing (zum Sammlungskontext siehe DAHMS / FLOSSMANN-SCHÜTZE / SCHÜTZE 2023, 6–7) können jedoch mithilfe von Archivmaterial sowie Ausgrabungsberichten einige der Fundumstände rekonstruiert werden.

Ein besonders spannendes Beispiel dafür ist der Sarg einer Frau namens Amunreches (Abb. 5, ÄS 1625). Der Sarg wurde bei Ausgrabungen in Giza 1906–1907 von dem britischen Archäologen William Mathew Flinders Petrie gefunden (PETRIE 1907, 29, siehe Abb. 6). Er gelangte über die damals übliche Fundteilung an die Sponsoren der Grabung Petries, darunter war der damalige Professor für Ägyptologie an der Universität München von Bissing. Petrie grub

in einem Friedhof ca. 1,5 km südlich der berühmten Cheops-Pyramide, wo sich spätezeitliche und „spätere“ Gräber befanden. Der Archäologe fand dabei mehrere Ensembles von bis zu drei Särgen, die ineinandergeschachtelt waren – ein ungewöhnlicher Fund, bedenkt man, dass Holzsärge im Alten Ägypten eine teure Anschaffung waren. Diese konnten sich somit nur die Elite der damaligen Gesellschaft leisten. Der äußere Sarg war dabei meist ein sogenannter Pfostensarg (ein rechteckiger Sarg mit je einem Pfosten pro Ecke), der etwa um 700 v. Chr. in ganz Ägypten als neue Sargform eingeführt wurde (TAYLOR 1989, 53–56). Darin lag in den Giza-Bestattungen meist ein kastenförmiger Sarg als mittlerer sowie ein mumiengestaltiger Sarg als innerster Teil des Ensembles. Bei dem Sarg in München handelt es sich tatsächlich um den mittleren Sarg eines solchen Sargensembles für eine Person (in Abb. 6 die beiden mittleren Abbildungen, in zwei verschiedenen Ansichten – von oben und von einer Seite – gezeigt). Der knapp 2 m lange Sarg hat die Form eines Kastensarges mit



Abb. 5: Mittlerer Sarg der Amunreches, © SMÄK, ÄS 1625, Foto: Roy Hessing.



Abb. 7: Schlange am Sargdeckel der Amunreches, © SMÄK, ÄS 1625, Foto: Mélanie Flossmann-Schütze.



Abb. 8a–b: Udjat-Augen auf dem Sarg der Amunreches mit Tageslicht fotografiert sowie mit Multispektralaufnahmen sichtbar gemacht, © SMÄK, ÄS 1625, Foto: Katharina Stövesand (a) / Roy Hessing (b).

Rundstab- und Hohlkehle-Verzierungen am schräg ansteigenden Deckel und ahmt somit einen Götterschrein nach. Dies war nur eine von vielen Strategien der Alten Ägypter, durch den Sarg den darin liegenden Verstorbenen zu einem göttlichen Wesen zu transformieren. Der Sarg hatte – wie bei diesem Typus üblich – keinen Boden – er wurde, wie der äußere Pfosten-sarg auch, einfach über den Inneren gestülpt.

Eine Schlange an jeder Längsseite des Deckels (Abb. 7) sollte Böses abwehren. Unterhalb der Hohlkehle sind mehrere Tore dargestellt, die identisch mit den Toren der Unterwelt sein könnten, die z. B. in Totenbuch-Spruch 144 genannt werden (siehe Abb. 5). Der Verstorbene musste demnach die Namen der Tore und ihrer Wächter kennen, um ins Jenseits eintreten zu können. Vieles der Dekoration ist leider verblasst im Laufe der Zeit, nicht zuletzt aufgrund der wechselhaften Lagerbedingungen des Münchner Bestandes während und kurz nach dem Krieg, bei denen auch Wasserschäden im damaligen Depot der Meiserstraße zu beklagen waren (siehe DAHMS / FLOSSMANN-SCHÜTZE / SCHÜTZE 2023, 8).

Roy Hessing gelang es, durch Multispektralaufnahmen, Motive wie die Udjat-Augen auf einer Längsseite des Sarges (sowie die stark verblassten Tore) wieder sichtbar zu machen (Abb. 8a–b). Das Motiv erinnert an Mittlere Reichs-Särge (ca. 2100–1800 v. Chr.) und wurde in der Spätzeit bewusst als Archaismus, also als Anknüpfung an alte, vielleicht als glorreich gesehene Zeiten, verwendet (TAYLOR 1989, 54). Im Mittleren Reich befanden sich die Augen oft auf der nach Osten ausgerichteten Längsseite, sodass der Verstorbene die aufgehende Sonne sehen konnte (NIWIŃSKI 1984, 430). Auch die Inschrift auf der Mitte des Sargdeckels, die heute größtenteils verblasst ist, konnte durch Multispektralaufnahmen wieder sichtbar gemacht werden (Abb. 9). Es handelt sich um eine übliche Opferformel, bei der die Verstorbene um Opfergaben für das Jenseits und ein schönes Begräbnis bittet (siehe auch Abb. 10a–c):

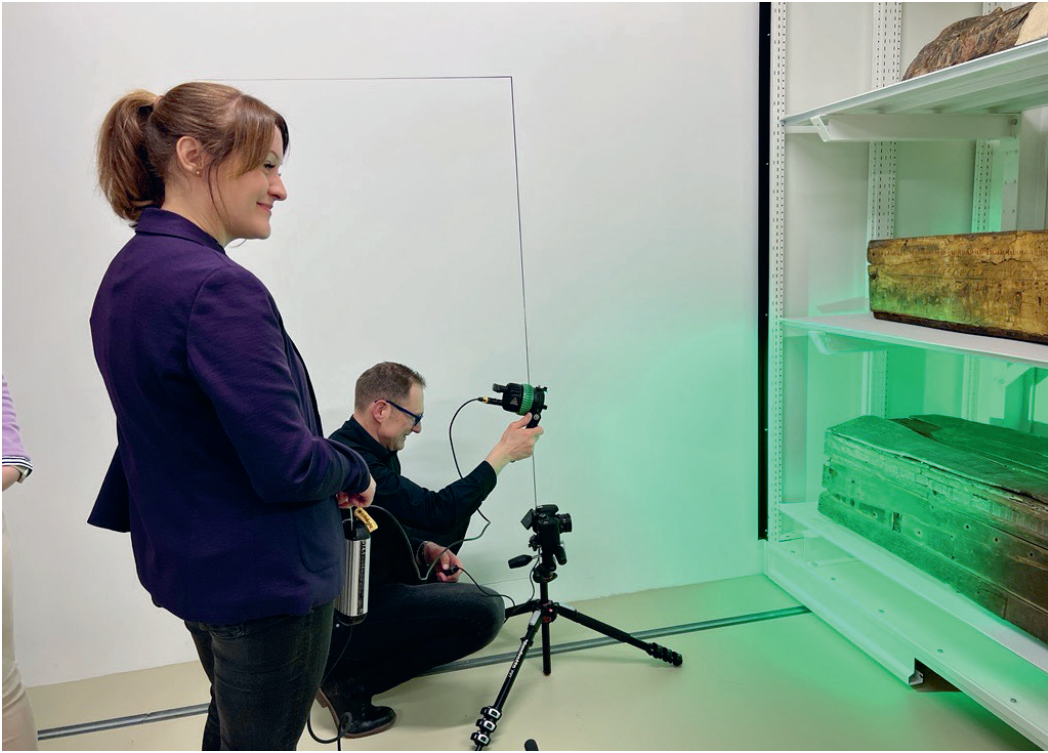


Abb. 9: Roy Hessing und Katharina Stövesand bei Multispektralaufnahmen von ÄS 1625, © SMÄK, Foto: Mélanie Flossmann-Schütze.



Abb. 10a–c: Inschrift auf dem Deckel des Kastensarges der Amunreches: (a) heutiger Zustand (Foto: Roy Hessing), (b) in der Fotografie Petries um 1907 (PETRIE 1907, Taf. XXXIA), (c) mit Multispektralaufnahmen sichtbar gemacht (Foto: Roy Hessing), © SMÄK, ÄS 1625.



ḥtp di nswt (n) Wsir nb imn.t t nṯr ʿ nb Rʿ-stj.w di=f qrs.t nfr.t m ḥr.t-nṯr m s(m)i.t ʿ.t n.t Iwn.w

„Ein Opfer, das der König gibt (an) Osiris, den Herrn des Westens, den großen Gott, den Herrn von Rosetau. Möge er ein schönes Begräbnis in der Nekropole in der großen Begräbnisstätte von Heliopolis veranlassen.“

Der Name der Verstorbenen wird aber erstaunlicherweise nicht in den längeren Inschriften auf ihren drei Särgen, sondern nur in kurzen Beischriften auf ebendiesen genannt. Demnach handelt es sich um eine Frau namens Amunreches, Tochter des Djedhor. Eine dieser Beischriften war 1907 bei Auffindung noch gut vor den zwei schakalsköpfigen Göttern, unterhalb der Brust des mumienförmigen Sarges, sichtbar (siehe Abb. 6 und 11). Es scheint fast so, als ob die fertigen Särge erst nachträglich mit dem Namen der Verstorbenen beschriftet wurden, vielleicht erst nachdem sie von Amunreches oder ihrer Familie für das Begräbnis erworben wurden und als die Inschriften bereits aufgetragen waren. Dazu passt auch, dass die übrigen von Petrie gefundenen Dreifach-Särge in Giza anonym blieben. Vermutlich hatte man

einfach vergessen oder keine Zeit mehr, sie mit den Namen der Besitzer*innen zu beschriften. Es ist allerdings erstaunlich, dass diese für damalige Verhältnisse kostbaren Sargensembles größtenteils anonym geblieben sind. Der Sarg ist somit recht einzigartig – nicht nur, weil bis heute der Verbleib des überwiegenden Teils der Dreifach-Särge aus dieser Grabung nicht bekannt ist, sondern auch, weil diese Funde bislang in Giza ohne weitere Parallele sind (für mehrteilige Sargensembles aus Saqqara, siehe ZIEGLER 2013, 148–159). Leider ist auch bislang ungeklärt, was mit dem schön bemalten inneren und äußeren Sarg des Ensembles passiert ist. Es ist zu hoffen, dass zukünftige Forschungen in den Archiven hierzu Antworten liefern können.



Abb. 11: Beischrift mit Namen der Amunreches auf dem innersten Sarg (Petrie 1907, Taf. XXXIA).

Ein Sargensemble aus dem nördlichen/mittleren Ägypten?

Ein weiteres Highlight ist ein Ensemble, das ebenfalls aus den Beständen der Von-Bissing-Sammlung ins SMÄK gekommen ist. Zunächst erschienen die zwei recht einfach gezimmerten und spärlich bemalten zwei Särge ÄS 1626 und ÄS 1627a–b (Abb. 12–13) aus der Dritten Zwischenzeit unauffällig. Eine Herkunft wurde in Inventarbuch und -karten des Museums nicht vermerkt. Die beiden Särge gehören sicher zusammen und bilden ein Ensemble, das vielleicht einer Frau gehörte. So weisen beide keinen Bart auf, und es sind noch in Ansätzen die Flügel einer Art Geierhaube (bzw. hier eher eines geflügelten Falken) auf dem Kopf des mittleren Sarges zu erkennen (Abb. 14). Dies gilt im thebanischen Raum als Indiz für Särge von weiblichen Verstorbenen, nicht jedoch in anderen Regionen zu dieser Zeit (TAYLOR 2009, 387). Aufgrund des Stils und der Ikonografie von ÄS 1626 und ÄS 1627a–b ist zu vermuten, dass diese nicht aus Theben, sondern vielmehr aus dem nördlichen Ägypten oder mittleren Niltal stammen. Ein Indikator dafür ist vor allem der liegende Schakal oberhalb der jeweils mittig auf dem Deckel angebrachten Inschrift (Abb. 15). Dieser taucht auf Särgen der 22.–25. Dynastie im memphitischen Raum sowie in Mittelägypten auf (TAYLOR 2009, 389).



Abb. 14: Gesicht des mittleren Sarges mit geflügeltem Wesen auf der Perücke, © SMÄK, ÄS 1627a.



Abb. 12: Äußerer Sarg einer anonymen Frau, © SMÄK, ÄS 1626, Foto: Katharina Stövesand.



Abb. 13: Sargdeckel des mittleren Sarges einer anonymen Frau, © SMÄK, ÄS 1627a, Foto: Marianne Franke.



Die Inschriften enthalten abermals die bekannte Opferformel, allerdings wurde kein Name vermerkt, und die einzelnen Formelbestandteile ergeben nur bedingt Sinn in ihrer Aneinanderreihung. Auch dies ist nicht selten auf „Provinzsärgen“ aus lokalen Werkstätten (TAYLOR 2009, 392). Eine genauere Eingrenzung des Herkunftsortes ist derzeit leider nicht möglich. Es ist aber zu hoffen, dass Studien der Archivmaterialien und Museumsinventare mehr Aufschluss geben.

Die recht schlichten hölzernen Särgе der 22.–25. Dynastie enthielten üblicherweise eine aufwendig bemalte Kartonage als innersten Behälter. Kartonnagen wurden aus Leinenstücken, Gips und Leim sowie diversen anderen Füllmaterialien geformt und sind ab der Regierungszeit von Osorkon I. in der 22. Dynastie belegt (924–889 v. Chr., siehe Taylor 1989, 47). Die bunt bemalte Kartonage des Ensembles 1626–1627a–b befindet sich ebenfalls im SMÄK und wird im Raum „Jenseits“ gezeigt (ÄS 1627c, Abb. 16). Wie bei diesen Stücken üblich, weist sie bunte Szenen auf einem strahlend weißen Untergrund auf. Auf der Brust befindet sich ein widderköpfiger Falke, an dessen Schwanzflügelspitzen eine kurze Inschrift ansetzt, die der auf den Holzsärgen sehr ähnlich ist. Die Inschrift wird seitlich von schützenden Göttern gerahmt.

Die Kartonage trägt – wie wir im Februar 2023 bei genauerer Analyse der Rückseite entdeckt haben – die in weißer Schrift aufgetragene Nummer „H. 225“. Die gleiche Nummer findet sich auf dem äußeren sowie mittleren Holzsarg ÄS 1626 und ÄS 1627a–b (Abb 17). Es handelt sich dabei um Nummern, die von Bissing auf die Objekte in seiner privaten Sammlung schrieb, von denen Teile später u. a. an das SMÄK verkauft oder verschenkt wurden. „H“ steht dabei für Holz, auch wenn es sich streng genommen bei der Kartonage nicht um solches handelt. Die Nummerierung ist ein kleines Überbleibsel der spannenden Objektbiografie in verschiedenen Sammlungskontexten und vermag uns auch heute noch Hinweise auf die Erwerbsgeschichte geben.

Abb. 16: Kartonage, zugehörig zu Sargensemble ÄS 1626–1627, © SMÄK, ÄS 1627c, Foto: Mélanie Flossmann-Schütze.



Abb. 15: Schakal oberhalb der Inschrift auf ÄS 1627a als Charakteristikum für die nördliche Sargproduktion, © SMÄK, ÄS 1627a, Foto: Marianne Franke.

Vervollständigt wird das Ensemble durch die zugehörige Mumie (ÄS 1627d), die sich in den Depots des Museums befindet. Durch die digitale Erfassung der Objekte können diese sogar künftig – ungeachtet ihrer fragilen Erhaltungszustände – virtuell wieder zusammengesetzt werden (siehe DAHMS / FLOSSMANN-SCHÜTZE / SCHÜTZE 2023, 15).



Abb. 17: Von-Bissing-Nummer auf der Wanne des mittleren Sarges, © SMÄK, ÄS 1627b.



Das Sargprojekt des SMÄK

Auch wenn die Särge in München heutzutage nicht ähnlich dramatischen Bedingungen wie die im Keller des Ägyptischen Museums Kairo ausgesetzt sind, so haben sie doch aufgrund ihrer wechselhaften Geschichte gelitten. Mit sorgfältiger Dokumentation (Abb. 18), nichtinvasiven Forschungstechniken wie Multispektralaufnahmen sowie detaillierten Archivstudien können ihre Geheimnisse offenbart und einige Rätsel ihrer Herkunft gelöst werden. Die Münchner Särge werden als Teilvorhaben im Rahmen des Inschriftenprojekts zum ersten Mal systematisch wissenschaftlich untersucht, digitalisiert und publiziert. Ich freue mich sehr, Teil des internationalen und interdisziplinären Teams zu sein und über die künftigen Ergebnisse zu berichten. ■

Literaturverzeichnis

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

NIWIŃSKI 1984
Niwiński, Andrzej, Sarg. Särge des AR und MR, in: Lexikon der Ägyptologie V (1984), 430–434, s. v. Sarg. Särge des AR und MR.

PETRIE 1907
Petrie, William Mathew Flinders, Gizeh and Rifeh, British School of Archaeology in Egypt 13, London 1907.

TAYLOR 1989
Taylor, John H., Egyptian Coffins, Shire Egyptology 11, Aylesbury 1989.

TAYLOR 2009
Taylor, John H., Coffins as evidence for a „north-south divide“ in the 22nd–25th dynasties, in: Broekman, Gerard P. F. / Demarée, Robert J. / Kaper, Olaf E. (Hg.), The Libyan Period in Egypt. Historical and cultural studies into the 21th–24th dynasties: Proceedings of a conference at Leiden University 25–27 October 2007, Egyptologische Uitgaven 23, Leiden 2009, 375–415.

ZIEGLER 2013
Ziegler, Christiane (Hg.), Fouilles du Louvre à Saqqara II. Les tombes hypogées de Basse Époque F7, F17, H, j1, Q, n1, Vol. 1: Textes, Paris 2013.

Abb. 18: Fotografische Dokumentation des Sarges der Nesnehemetawai durch Katharina Stövesand, © SMÄK, Foto: Mélanie Flossmann-Schütze.

Zirkus bis Apostel



Terra Sigillata aus der Sammlung K. Wilhelm

5. Juli 2023 – 14. April 2024

Staatliche Antikensammlungen
München



Dienstag–Sonntag 10–17 Uhr
Mittwoch bis 20 Uhr

www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de

MAAT 30

AUSSTELLUNG

ZIRKUS BIS APOSTEL

DIE SONDERAUSSTELLUNG „TERRA SIGILLATA AUS DER SAMMLUNG K. WILHELM“ IN DEN STAATLICHEN ANTIKENSAMMLUNGEN MÜNCHEN

MARKUS LÖX

Ob in der Hand eines hungrigen Legionärs oder auf einer Tafel in der Altersresidenz Kaiser Diokletians in Split: Afrikanische Terra Sigillata durfte nicht fehlen. Die hart gebrannten Gefäße aus den Provinzen Africa und Byzacena begleiteten die Römer über Jahrhunderte bei Tisch. Sie waren ein Exportschlager und erreichten auf den Getreideschiffen aus Nordafrika weite Teile des Mittelmeerraums. In Rom stammten noch im fünften Jahrhundert n. Chr. 90 % des Tafelgeschirrs von dort. Dies allein wäre Grund genug, dieser Gattung eine Ausstellung zu widmen. Zugleich nehmen die Reliefbilder auf Keramik die Besucherinnen und Besucher der Sonderausstellung „Zirkus bis Apostel. Terra Sigillata aus der Sammlung K. Wilhelm“ auf eine Reise in die (spät)-römische Bilder- und Alltagswelt (Abb. 1).

Neben Gestalten aus dem Mythos und rein ornamentalem Schmuck tragen die Gefäße Reliefbilder von Löwen, Elefanten, Antilopen und Straußen. In Nordafrika waren Tierhatzen besonders beliebt, sodass sie auf Krügen und Flaschen erscheinen. Ein solches spectaculum kann man in der Ausstellung im Amphitheater von El Djem mit etwas Fantasie miterleben (Abb. 2). Vor den Augen des Publikums stellen sich mutige Kämpfer Löwen entgegen und bezwingen Stiere. Solche Darstellungen auf kleinen birnenförmigen Gefäßen erinnerten an die Erfolge ihrer Jägermannschaften und waren besonders im 3. Jahrhundert n. Chr. beliebte Motive. Ab der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr. tragen die Schalen, Teller und Platten auch christliche Motive wie Darstellungen der im Ausstellungstitel genannten Apostel. (Abb. 3).



Abb. 2: Das Publikum kann unter einer Fotomontage des Amphitheaters in El Djem Platz nehmen und sich gedanklich in eine römische Tierhatz versetzen lassen, © Staatliche Antikensammlungen, München, Foto: Markus Löx.

Abb. 1: Plakat der Ausstellung „Zirkus bis Apostel. Terra Sigillata aus der Sammlung K. Wilhelm“ in den Staatlichen Antikensammlungen, © Staatliche Antikensammlungen, München.



Abb. 3: Der Körper der bauchigen Flasche wurde in zwei Matrizen geformt, die im Zentrum des Tondos je ein Profilbild des Apostels Paulus bzw. Petrus (im Bild) zeigen. 2. Hälfte des 5./6. Jhs. n. Chr., © Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. SW 226, Foto: Renate Kühling.



Abb. 4: Die Reliefbilder wurden in Modeln geformt und dann mit Ton-schlicker auf die Gefäße appliziert. In der Ausstellung kann man selbst in die Rolle des Töpfers schlüpfen und eine Schale und einen Krug ver-zieren, © Staatliche Antikensammlungen, München, Foto: Markus Löx.

Doch wie kamen die Reliefappliken auf die dünnwan-digen Gefäße? Wie war eine vorindustrielle Serien-fertigung auf höchstem Niveau zu erreichen? In der Ausstellung werden nicht nur die Herstellung der Appliken und andere handwerkliche Details erklärt, sondern man kann auch selbst in die Rolle des Töp-fers schlüpfen und Appliken herstellen (Abb.4).

Der Ton zur Herstellung der Sigillata war billig und die Herstellungskosten durch die serielle Fertigung niedrig. Auch wenn sich Sigillata sogar in aristokratischen Villen befunden hat, wird sie gerne als Luxusgeschirr des kleinen Mannes betrachtet. Wer konnte, tischte seinen Gästen die Speisen in Geschirr aus kostbarerem Material auf. Doch ließen sich die Töpfer bei der Motivauswahl, aber auch bei der Form ihrer Waren von Vorbildern aus Edelmetall, Elfenbein und Glas inspirieren. Dieses als Skeuomorphismus bezeichnete Phänomen, mit dem Ziel, aus wenig viel zu machen, wird noch heute im Produktdesign (z. B. Lederimitat) angewandt. Ein besonders schönes Beispiel dafür, dass man sich an kostbaren Vorbildern orientierte, ist eine schmale Zierleiste aus Bein (Abb. 5), die sonst

Teil der Dauerausstellung des Staatlichen Muse-ums Ägyptischer Kunst ist (ÄS 5936). Verziert mit einer vegetabilen Ranke, schmückte die Leiste vielleicht im 4./5. Jh. n. Chr. ein Kästchen oder ein Möbelstück. Eine vergleichbare, wenn auch nicht identische, Ranke findet sich auf dem schmalen Randfragment eines rechteckigen Terra-Sigillata-Tabletts (Abb. 6). Vorlegeplatten dieser Art waren im 5. Jahrhundert n. Chr. fester Bestand römi-scher Service und imitieren besonders häufig wertvolle Objekte in Silber oder (Elfen-)Bein. Als Leihgabe bereichert die Schmuckleiste aus der Sammlung des SMÄK die laufende Sonderausstel-lung in den Staatlichen Antikensammlungen. Dem Publikum wird so vor Augen geführt, in welcher materiellen Kultur das römische Tafelgeschirr, das Prof. Dr. Klaus Wilhelm über Jahrzehnte zu einer der weltweit bedeutendsten Sammlungen dieser Art zusammentragen konnte, einst behei-matet war. Die Sammlung wird noch bis April 2024 in den Staatlichen Antikensammlungen, denen Sie der Münchener Arzt und Sammler 2020 ver-machte, gezeigt ■

Ausstellungsinformationen:

Zirkus bis Apostel. Terra Sigillata
aus der Sammlung K. Wilhelm
Staatliche Antikensammlungen München

Bis 14. April 2023
Di-So 10 bis 17 Uhr
Donnerstags bis 20 Uhr

<https://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de>

Familienführungen:

Sonntags, 11 Uhr (kostenlos, zzgl. Eintritt
Erwachsene € 1,- | Kinder frei): 21. Januar,
25. Februar, 17. März, 7. April



Abb. 5: Die kleine Zierleiste, eine Leihgabe des SMÄK (ÄS 5936), verdeutlicht, wie abhängig die Massenware Terra Sigillata von Objekten aus wertvolleren Materialien wie (Elfen-) Bein, Glas oder Silber war, © Staatliche Antikensammlungen, München, Foto: Markus Löx.



Abb. 6: Randfragmente eines Terra-Sigillata-Tabletts, © Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. SW 196, Foto: Renate Kühling.

BERICHT

MARSEILLE: ARBEITEN, WO ANDERE URLAUB MACHEN

MUSEOLOGISCHES PRAKTIKUM IN FRANKREICH'S ZWEITGRÖßTER ÄGYPTENSAMMLUNG

NORA KUCH

In diesem Beitrag darf ich Ihnen von meinem museologischen Praktikum erzählen, das mich an die Südküste Frankreichs und in die multikulturelle Metropole Marseille führte. Als wissenschaftliche Volontärin war ich letztes Jahr noch im Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst tätig, wechselte dann aber turnusmäßig an die Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek. Für die Monate Mai und Juni tauschte ich nun Wiesn gegen Mittelmeer und Brezen gegen Schokocroissant, um Einblicke in das französische Museumswesen zu erhalten.

Von München über Leipzig und Strasbourg nach Marseille

Was wie ein langer Umweg klingt, sind vielmehr die diesjährigen Stationen des deutsch-französischen Austauschprogramms der Stiftung Haus der Geschichte. Das jährlich organisierte Programm wird vom Deutsch-Französischen Jugendwerk und

dessen frankofonem Pendant sowie der Generaldirektion für kulturelles Erbe (Paris) getragen. Das Programm ermöglicht einer Gruppe deutsch/französischer Volontär*innen, die zuvor über ein Bewerbungsverfahren ausgewählt wurden, ein Praktikum in einem Museum in Frankreich oder Deutschland. Dem eigentlichen Auslandsaufenthalt waren zudem die letzten zwei Aprilwochen mit Kennenlernen und Sprachtraining vorangestellt. Ein erstes Aufeinandertreffen der Teilnehmenden aus Deutschland und Frankreich sowie den Organisator*innen erfolgte in Leipzig, ebenso der erste Teil des intensiven Sprachtrainings. Der zweite Teil fand in Strasbourg statt, von wo aus die Teilnehmenden in ihre jeweiligen Gastmuseen aufbrachen.

Der Sprachkurs wurde von geschulten Sprachanimatör*innen geleitet. Mit ihrer Expertise, aber auch viel Freude und Spaß, brachen die beiden schnell das Eis, sorgten dafür, dass die Gruppe



Abb. 2: Geschichte der Stadtgründung zum Nachspielen im Kindermuseum Préau des Accoules, © Nora Kuch.

zusammenwuchs, und zeigten uns einen niederschweligen und Unsicherheiten abbauenden Zugang zur (Fremd-)Sprache auf. Auf diese Weise gut gerüstet, konnte das Abenteuer also starten!

Marseille: griechische Kolonie und Metropole

Nach sechsstündiger Zugfahrt von Strasbourg nach Marseille, betrete ich den Bahnhofsvorplatz, und es eröffnet sich mir ein wunderbarer Blick über Frankreichs drittgrößte Stadt (Abb.1). Gegründet im 7. Jahrhundert v. Chr. als Kolonie griechischer Händler, ist Marseille zudem auch Frankreichs älteste Stadt. Über die Gründung erzählt man sich bis heute die Legende des lokal ansässigen Königs Nann und seiner Tochter Gyptis. Der Herrscher gedachte durch eine strategische Vermählung seiner Tochter sein Herrschaftsgebiet und seinen Machtanspruch auszuweiten. Gyptis weigerte sich aber, die vorgeschlagenen Freier auch nur eines Blickes zu würdigen. Der resignierte König gab nun seiner Tochter einen goldenen Becher, den sie dem Manne schenken sollte, den sie sich auserkoren hatte.

Just an diesem Tage landeten einige Schiffe aus dem griechischen Phokaia an der Küste, um mit den Bewohnern Handel zu treiben. Anführer der Seefahrer war ein stolzer und starker Jüngling namens Protis. Gyptis und Protis verliebten sich ineinander und mit der Übergabe des goldenen Bechers wurde ihre Verbindung besiegelt und Hochzeit gefeiert. Sie ließen sich nahe der Bucht nieder und gründeten die Siedlung Massalia (Abb. 2). Als Tor zum Mittelmeer entwickelt sich

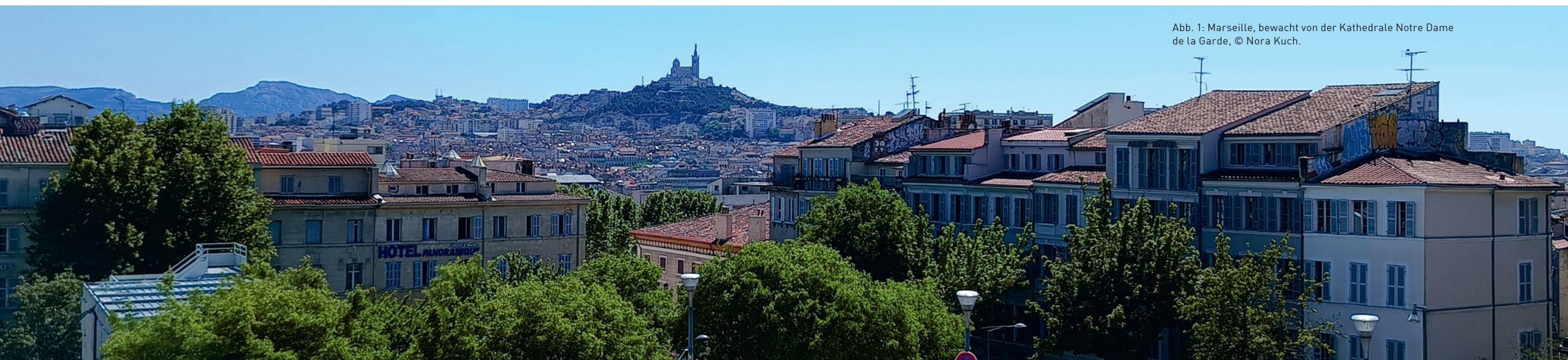


Abb. 1: Marseille, bewacht von der Kathedrale Notre Dame de la Garde, © Nora Kuch.

Marseille zu einer reichen und mächtigen Metropole, die bis heute im Auf und Ab zahlreicher Interessenskonflikte zwischen Politik, Religion und Migration steht.

Ein Körnchen Wahrheit

Anrührend, wie diese Legende sein mag, so steckt in ihr doch auch ein Körnchen Wahrheit. Archäologisch sind im 7. Jahrhundert v. Chr. Kelto-Ligurer im heutigen Gebiet von Italien und Südfrankreich nachweisbar. Zudem breiten sich über Handelsbeziehungen und Koloniegründungen in dieser Zeit die Griechen über den Mittelmeerraum und auch an Frankreichs Küste aus. Händler aus der kleinasiatischen Region Phokaia ließen sich in einer geschützten Bucht nieder und gründeten die Kolonie Massalia. *Mas* ist dabei eine bis heute gebräuchliche lokale Bezeichnung für Haus oder Siedlung, und *salia* geht vermutlich auf den dort lebenden Stamm der Salier zurück. Dass hier also einem Schmelztiegel gleich, lokale und griechische Traditionen aufeinanderprallten und ineinander aufgingen, ist wahrscheinlich. Inwieweit dies jedoch auf Liebe beruht, verliert sich im Nebel der Geschichte.

Heute ist von den ersten Siedlungsspuren archäologisch kaum mehr etwas erhalten. Es ist aber zu vermuten, dass sich die erste Stadtgründung im Gebiet des erhöht liegenden Bereiches des berühmten Viertels *Le Panier* befand.

Das Stadtviertel Le Panier

Es gilt als ältestes Stadtviertel von Marseille und bietet Besuchenden einen Einblick in die bewegte Geschichte der Stadt. Zahlreiche Gässchen und steile Treppchen erwecken einen fast labyrinthartigen Eindruck des Viertels, das sich nah am Hafen über ein hügeliges, teilweise steiles Gelände erstreckt. Seit der Gründung prägen unterschiedlichste Menschengruppen das Stadtbild und erschaffen eine *Mélange* aus

Kulturen und Sprachen, Armut und Reichtum, historischen Bauten und modernen Graffiti, hippen Geschäften und verwahrlosten Slums. Erst als im Jahr 2013 Marseille Kulturhauptstadt wurde, erhielt auch das lange verschriene Panier-Viertel eine grundlegende Sanierung und wurde herausgeputzt. So schlendern Touristengruppen heute durch saubere, begrünte Gassen mit modernen Boutiquen und traditionellen Handwerkerläden, trinken in angesagten Bars den milchig-trüben Anisschnaps *Pastis* oder kaufen in den unzähligen Souvenirläden Andenken.



Abb. 3: Kunst- und Kulturzentrum Vieille Charité, © Nora Kuch.

Das Kulturzentrum Vieille Charité

Im Herzen des Paniers befindet sich auch das Zentrum für Kunst und Kultur der Alten Charité (*Vieille Charité*, Abb. 3). Der dreistöckige Bau mit seinen umlaufenden Arkadengalerien wurde zwischen 1671 und 1749 als Armenhospiz errichtet. 1962 erfolgten umfassende Sanierungsarbeiten und seit 1985 dient die Vieille Charité als Kunst- und Kulturzentrum. Neben wechselnden Kulturveranstaltungen sind hier als dauerhafte Einrichtungen Büros und Fachbibliotheken untergebracht, ebenso wie das „Museum für afrikanische, ozeanische und indianische Kunst“ und das „Museum für Archäologie des Mittelmeers“. Letzteres umfasst dabei die Sammlungen der griechischen Antike und des Vorderen Orients sowie die altägyptische Sammlung.



Abb. 4: Docteur Clot-Bey von Antoine-Jean Gros (1833), Wikimedia gemeinfrei.

Die altägyptische Sammlung

Als zweitgrößte Sammlung nach dem Louvre, beherbergt das Museum in der Vieille Charité Objekte von der Frühzeit bis in die griechisch-römische Epoche. Ihre Entstehung geht dabei unter anderem auf die Gebrüder Nicolas und Louis Borély zurück. Ein Teil des erwirtschafteten Vermögens aus ihrem Handelskontor in Alexandria floss in ein großes Anwesen in Marseille, dem Schloss Borély, sowie in die Einrichtung einer Privatsammlung (DECKERT 2018a).

Der Löwenanteil stammt jedoch aus der Privatsammlung von Antoine Barthélémy Clot-Bey (1793-1868, Abb. 4). Der gebürtig aus Grenoble stammende, promovierte Arzt praktizierte als Chirurg in Marseille (ARGÉMI 2018). Zusammen mit anderen Ärzten und

Wissenschaftlern folgte er der Einladung von Muhammad Ali Pascha nach Ägypten, um dort die Modernisierung des Landes voranzutreiben. Clot-Bey sollte maßgeblich an der Umstrukturierung des ägyptischen Medizinsektors beteiligt sein. Statt der geplanten fünf blieb der Arzt fast 20 Jahre in Ägypten und wurde zum Leibarzt und Freund des Paschas. Clot-Bey veranlasste die Gründung eines modernen Krankenhauses, einer Hebammenschule sowie eines Gesundheitsrates und bildete angehende Ärzte aus. Zudem forschte er an ersten Impfverfahren, um die Pockenepidemie einzudämmen. Für seine Erfolge und die Heilung des Paschas von einer schweren Krankheit wurde ihm schließlich der Ehrentitel *Bey* verliehen, den er sogar außerhalb



Abb. 5: Vitrine mit ersten Publikationen, © Nora Kuch.

Ägyptens tragen durfte. Noch zu Lebzeiten musste Clot-Bey aber einige Exponate seiner Sammlung an renommierte Museen verkaufen. Die bekannten Totenbuchpapyri des Hunefer (EA9901) fanden so ihren Weg in das British Museum, und über 2600 Objekte, darunter das hölzerne Relief des Merib (N 3389), gelangten in den Louvre.



Abb. 6: Großvitrine in Raum 2, © Nora Kuch.

5 Jahrtausende in 5,5 Räumen

Die ägyptische Sammlung präsentiert ihre Exponate in fünf thematisch gegliederten Räumen. Der erste Raum widmet sich der Entstehungsgeschichte der Sammlung und zeigt erste Publikationen (MASPERO 1889, Abb. 5), Großplastiken wie die Oberteile einer Sachmetstatue Amenophis III., einer Statue Ramses IV. sowie ptolemäische Tempelreliefs.

Drei Großvitrinen im zweiten Raum beherbergen unzählige Objekte, die zu Oberthemen wie „Frühzeit und Staat“, „Architektur und Schrift“ oder „Alltagsleben“ gruppiert sind. Hier ist auch der kleine Teil an negadezeitlichen Objekten untergebracht, beispielweise Pfeilspitzen, mit Schiffen bemalte Keramikgefäße, steinerne Wellenhenkelgefäße und Schminkpaletten (Abb. 6). Bemerkenswert sind auch die kleinen anthropomorphen Elfenbeinfiguren (GARSSON ET AL. 2013, 14–15). Der dritte Raum kündigt sich schon durch seine auffällige Fassadengestaltung an. So ist die Wand, die den zweiten und dritten Raum voneinander trennt, einem Pylon nachempfunden (Abb. 7). Schreitet man hindurch, findet man sich im dritten Raum wieder, der eine altägyptische Pfeilerhalle imitiert (Abb. 8). In schmalen Wandvitrinen sind hier Götterstatuetten aus Bronze untergebracht, die von Clot-Bey bevorzugt gesammelt wurden. In der Mitte stehen eine Ibisfigur sowie das Oberkörperfragment einer Statue der Göttin Neith.



Abb. 7: Raum 2 mit Blick auf die Fassade von Raum 3, © Nora Kuch.



Abb. 8: Raum 3, der Pfeilersaal, © Nora Kuch.

Raum 4 widmet sich den Themen Tod und Jenseits und präsentiert Sarkophage und Stelen (Abb. 9). Eine Besonderheit stellen die hier gezeigten ungebrannten Kornosiris-Figuren dar, auf denen sogar noch eine filigrane Maske aus Blattgold erhalten blieb (Abb. 10).

Der fünfte Raum zeigt eine idealtypische Grabausstattung mit einer in einem Sarkophag eingebrachten Mumie, und eine Zusammenstellung an Amuletten, Kanopen und Uschebtis, sowie mumifizierte Krokodile. An den vier Wänden hängt jeweils eine Stele, die als Ensemble ursprünglich im Grab des Kasa, einem General unter Sethos I. (19. Dyn.; GARSSON ET AL. 2013, 40; CALMETTES – FAROUT 2018), angebracht waren (Abb. 11). Die vier Stelen bilden eine bisher einzigartige Umsetzung eines magischen Rituals. Üblicherweise wurden Sprüche des Totenbuchs auf Ziegeln geschrieben und von den Priestern als letzte Handlung beim Verschließen des Grabes in Nischen eingesetzt. Kasa hingegen ließ dauerhafte Umsetzungen in Stein anfertigen, die an allen vier Wänden der Grabkammer positioniert wurden. An der rückwärtigen Wand des Ausstellungsraumes führt ein Totenbuch um die Ecke zum letzten Teil der Sammlung. Hier sind in einem Annex schließlich Terrakotten des Neuen Reichs sowie der



Abb. 9: Raum 4, das Jenseits, © Nora Kuch.



Abb. 10: Kornosiris und kleine Goldmasken, © Nora Kuch.



Abb. 11: Raum 5 mit Sarkophag, Krokodilmumie und Stelen des Kasa, © Nora Kuch.



Abb. 12: Statuengruppe für König Teti, Garsson et al. 2013, 55.

griechisch-römischen Epoche untergebracht. Die Räume sind schnell durchschritten, aber es empfiehlt sich, ein wenig Zeit einzuplanen, um in der ausgestellten Vielfalt das ein oder andere versteckte Highlight zu entdecken. Zwei meiner persönlichen Lieblingsstücke stelle ich Ihnen nachfolgend etwas näher vor:

Statuengruppe für König Teti

Fast schon unauffällig verborgen zwischen anderen Königsstatuetten der Großvitrine in Raum 2, fällt mir eine fragmentierte Statuengruppe ins Auge (GARSSON ET AL. 2013, 55). Das ursprünglich polychrom bemalte Ensemble besteht aus Kalkstein (H. 26 × L. 22 × B. 13 cm) und datiert in die 19. Dynastie (Abb. 12). Auf einem Podest thront eine Figur, deren Oberkörper zwar fehlt, aber durch eine Inschrift als Osiris zu identifizieren ist. Auf der rechten

Thronseite ist die Göttin Maat, auf der linken, von den Besuchern abgewandten Seite, die Göttin Isis jeweils im Relief dargestellt.

Vor dem Thronpodest knien zwei Adoranten auf einer Basisplatte. Die Köpfe sind abgebrochen, aber Reste der Perücke, die Kleidung und die Inschrift geben an, dass es sich rechts um den Schreiber Amunuahsu und links um seine Frau, eine Sängerin des Amun namens Henutoudjeb, handelt. Zusammen halten die beiden Figuren ein längsrechteckiges Opferbecken. Die den Betrachtern zugewandte Seite des Thronpodestes ist mit einer Inschrift in Kolumnen bedeckt sowie mit der Darstellung einer ein Sistrum tragenden, knienden Frau. Sie wendet sich dem Anfang der Kolumnen zu, wo im Relief eine Person in einer Pyramide steht. Die Beischrift identifiziert diese Person als König Teti der 6. Dynastie, der in dieser Statuengruppe noch 1000 Jahre nach seinem Tod Verehrung fand.

Königliche Kartuschen-Parade

Ein weiteres Highlight der Sammlung ist die Opferplatte des Qenherkhepeshef, Schreiber am Platz der Wahrheit unter Ramses II. (GARSSON ET AL. 2013, 54; DECKERT 2018b). Die Oberseite der Kalksteinplatte (H. 14,5 × L. 39,5 × B. 34 cm, Abb. 13) zeigt in Draufsicht ein Opferbecken in Form der *htp*-Hieroglyphe. Auf der eingetieften Platte des Opferbeckens sind im Relief einige Speiseopfer abgebildet. Eine tiefere Ablaufrinne führt von der Platte weg. Der Rand der dargestellten Opferplatte sowie auch der Rand der Steinplatte selbst sind mit Kartuschen überzogen. Der rechte untere Rand der Steinplatte ist bestoßen, zeigt aber noch den knienden Schreiber, der seine Arme in Adorationshaltung den Kartuschen entgegenrichtet. Insgesamt werden 34 Kartuschen mit den Namen von 16 Königen und zwei Königinnen aufgelistet, die in der Region von Theben bestattet sind: Menthuhotep, der Begründer des Mittleren Reiches wird genannt, ebenso die Gründer des Neuen Reiches



Abb. 13: Opferplatte, Garsson et al. 2013, 54.

Sequenenre, Kamose und Ahmose, sowie weitere Herrscher der 18. und 19. Dynastie. Als Schreiber in Deir el-Medine konnte sich Qenherkhepeshef einerseits selbst ein Grab errichten, aus dem z. B. eine Kopfstütze aus Kalkstein (EA63783) und ein polychrom bemaltes Uschebti (EA33940) bekannt sind, die sich heute im British Museum befinden. Andererseits ist uns die markante Handschrift des Schreibers auf dem Verso des Papyrus Chester Beatty 3 mit einer Version des Kadesch-Gedichtes bekannt. Der Schreiber nutzte also sein Wissen und die ihm zugänglichen Quellen nicht nur, um sich selbst, sondern auch, um die Namen wichtiger Herrscher zu verewigen.

Arbeiten im Museum

Neben den zahlreichen Besuchen von Museen und Sehenswürdigkeiten der Stadt und Erholung

am Strand, habe ich natürlich auch gearbeitet. Während meines zweimonatigen Aufenthaltes durfte ich kuratorische Planungsarbeit leisten und einen Konzeptplan zur Neugestaltung des zweiten Raumes der Dauerausstellung entwickeln. Ich durfte an den Vorbereitungen der Langen Nacht der Museen sowie für den Tag der Archäologie mithelfen. Ebenso war ich an der Einrichtung einer Vitrine mit einer temporären Präsentation zum Thema Nil beteiligt. Das nachfolgend geplante Thema lautet „Sport und Spiel“, für das ich ebenfalls ein Konzept für die temporäre Vitrine entwickeln durfte und mit dem sich die Sammlung der allgemeinen Begeisterung über die kommenden Olympischen Spiele anschließt. 2024 schaut die Sportwelt nach Paris, denn dort werden die Olympischen Spiele ausgetragen. Die Olympische Fackel landet im Hafen von Marseille an, und das Spektakel soll auch



Abb. 14: Frioul-Insel mit Blick auf Chateau d'If, Marseille im Hintergrund, © Nora Kuch.

durch ein thematisch passendes Kulturprogramm in den Museen der Stadt begleitet werden. Die Sammlungen bieten zudem ein stark nachgefragtes Programm für Schulklassen mit Führungen und Bastelworkshops für Kinder an. Ich durfte die Führungen begleiten und quasi im Vorbeigehen mein französisches Fachvokabular aufbessern.

Au revoir, Marseille!

Mein Fazit – Marseille ist auf jeden Fall eine Reise wert! Die facettenreiche Stadtgeschichte, Meer und Natur und die mediterrane Küche bieten ein reichhaltiges Menü für jeden Geschmack: Wanderungen durch die fjordartige Küstenlandschaft des Nationalparks Calanque oder Baden in den Buchten der Frioul-Inseln (Abb. 14). Oder einen Besuch des berühmten

Chateau d'If auf den Spuren des Grafen von Monte Christo. Oder doch in den kühlen Räumen des Stadtmuseums die antiken Holzboote bestaunen. Den Abend mit einem Apéro in den zahlreichen Bars und Kneipen im quirligen Viertel Cours Julien oder am Strand ausklingen lassen. All das trägt dazu bei, dass sich mein Arbeitsaufenthalt mehr wie ein Urlaub anfühlt.

Besonders beeindruckt hat mich die Vielseitigkeit, die sich bereits im Stadtbild widerspiegelt, das Nebeneinander aus Geschichte und Moderne. So gibt es im Alten Hafen mit seinen Befestigungsanlagen und Wehrtürmen des Fort St. Jean auch seit 2013 ein nagelneues Museum, das Museum der Zivilisationen Europas und des Mittelmeers (Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, kurz: MuCEM, Abb. 15). Dort finden auch größere Ausstellungen bspw. über Ägypten ihren Platz: So zeigte „Alexandrie: futurs antérieurs (8.2.–8.3.2023)“ das antike Alexandria aus neuen Blickwinkeln oder präsentierte im Sinne der Ägyptenrezeption Pharaonen als Superstars („*pharaons superstars*“, 22.6–17.10 2022).

Es gibt also noch viel zu entdecken, und ich komme bestimmt wieder! *La vie est belle à Marseille* – das Leben ist schön in Marseille ■

Wer noch mehr erfahren möchte, hört gern rein in Roxanes und meinen Podcast „Mummies and Magic. Altägypten in der Popkultur“. In Folge 29 lassen wir meine Reise Revue passieren und besprechen, welche Bezüge zu Altägypten ich entdecken konnte.



© Daniela Szegedi.

<https://spotifyanchor-web.app.link/e/nJW1oYpJaFb>



Abb. 15: Der Alte Hafen, v. l. n. r.: Notre Dame de Major, MuCem, Fort St. Jean, © Nora Kuch.

Literaturverzeichnis

ARGÉMI 2018
Bruno Argémi, Le Docteur Clot-Bey (1793-1868). Vingt-Cinq Années aux côtés de Méhémet Ali, Egypte: Afrique & Orient 92, 2018, 3–14.

CALMETTES – FAROUT 2018
Marie-Astrid Calmettes, Dominique Farout, Les Stèles du Général Kasa, un inconnu Célèbre, Egypte: Afrique & Orient 92, 2018, 37–44.

DECKERT 2018a
Gilles Deckert, Petite Histoire d'une Grande Collection, Egypte: Afrique & Orient 92, 2018, 15–24.

DECKERT 2018b
Gilles Deckert, La „Table de Clot-Bey“...et son premier Propriétaire, Egypte: Afrique & Orient 92, 2018, 45–51.

GARSSON ET AL. 2013
Garsson, Muriel / Deckert, Gilles / Pierini, Gisèle et al., Museum of Mediterranean Archaeology: Collections Guide, übersetzt von Rémy Goavec

[Orig. Musée d'Archéologie Méditerranéenne : Guide des collections, Marseille, 2013].

MASPERO 1889
Catalogue de Musée Égyptien de Marseille, Paris 1889.

Weiterführende Links

Das Austauschprogramm:
www.hdg.de/stiftung/arbeiten

Haus der Geschichte:
www.hdg.de/haus-der-geschichte/

MuCEM: www.mucem.org

Alexandrie: futurs antérieurs: <https://www.mucem.org/de/alexandrie-futurs-antérieurs>

pharaons superstars: <https://www.mucem.org/programme/exposition-et-temps-forts/pharaons-supestars>

KULTURGESCHICHTE

MARGARET BENSON
AUSGRABUNGEN IN KARNAK

ROXANE BICKER

Wie viele Frauen ihrer Zeit verschlug es Margaret Benson (1865–1916) (Abb. 1) zunächst aus gesundheitlichen Gründen nach Ägypten. Als sie 1894 das erste Mal das Land bereiste, wurde ihre Leidenschaft für die altägyptische Kultur geweckt, und bereits im Januar 1895 wurde ihr als erster Frau eine Grabungskonzession erteilt – auf Empfehlung von Edouard Naville.

Höchst ungewöhnlich auf den ersten Blick, war sie doch gerade einmal 30 Jahre alt, hatte sich bisher nie ernsthaft mit Archäologie oder Ägyptologie auseinandergesetzt und war zudem von angeschlagener Gesundheit. Ihr Glück bestand vielleicht darin, dass sie sich um einen Grabungsort bemühte, der zunächst unwichtig erschien und auf den niemand sonst Anspruch erhob. Auch ihre Herkunft aus alter angesehener englischer Familie trug sicher ihr Übriges dazu bei. Trotz denkbar schlechter Voraussetzungen stürzte sich Margaret Benson mit Feuereifer in die Arbeit und ergrub in drei Grabungs-Saisons von 1865 bis 1867 den Tempelbezirk der Göttin Mut in Karnak (Abb. 2).

Margaret Benson wurde am 16. Juni 1865 im Wellington College, Crowthorne, Berkshire, geboren als viertes von sechs Kindern des späteren Erzbischofs von Canterbury (ab 1883) Edward White Benson und seiner Frau Mary Sidgwick Benson. Aus einem intellektuellen Haushalt stammend, genoss Margaret Benson eine herausragende Bildung – sie besuchte

die von ihrem Vater gegründete erste Highschool für Mädchen (Truro High School for Girls, gegründet 1880). Ab 1883 studierte Margaret Benson als eine der ersten Frauen an der Oxford University, sie besuchte das dortige Lady Margaret Hall College. Sie besuchte Kurse in Politik, Wirtschaft und „moral science“, betätigte sich in zahlreichen Sportarten, war Teil der Schauspielklasse und lernte Zeichnen und Malerei. 1886 schloss sie ihr Studium mit Bestnoten ab.

Als sie im Jahr 1885 an Scharlach erkrankte, war dies ein erster Rückschlag für ihre Gesundheit. In den nächsten Jahren litt sie an Rheuma und Arthritis, sodass ihr schließlich ein Aufenthalt in Ägypten zur Erholung verschrieben wurde. Im Januar 1894 bereiste Margaret Benson das Land: Von Alexandria kommend, führte ihr Weg sie über Kairo und Giza bis nach Assuan und Philae. In Luxor nahm sie längeren Aufenthalt und besuchte dabei auch erstmals den Tempelkomplex der Mut. Sie begann Hieroglyphen und Arabisch zu lernen, und als sie im März 1894 nach England zurückkehrte, war ihre Rückkehr im Herbst des Jahres bereits beschlossene Sache. Im November 1894 hatte sie sich in den Kopf gesetzt, den Mut-Tempel auszugraben, und wandte sich an die ägyptischen Behörden, doch ihr Antrag wurde abgelehnt. Erst nach Fürsprache des Schweizer Ägyptologen Edouard Naville, der zeitgleich für den Egypt Exploration Fund EEF am Tempel der Hatschepsut in Deir el-Bahari grub, wurde ihr eine Grabungskonzession gewährt und der Beginn auf Januar 1895 gesetzt.

In einem Brief an ihre Mutter schreibt Benson:

„The Excavation is allowed. It's lovely—though the Museum claims everything that is found. I don't think much will be found of little things, only walls, bases of pillars, and possibly Cat-Statues. [...] To begin with I am really immensely happy. The difference in feeling is so enormous now one begins to get better. Instead of idling as a pursuit, one has pursuits and idles for pleasure—and it is so much easier to do that in this climate.“
(BENSON 1917)



Abb. 1: Margaret Benson 1893, © J. Thomson, aus: BENSON 1917.

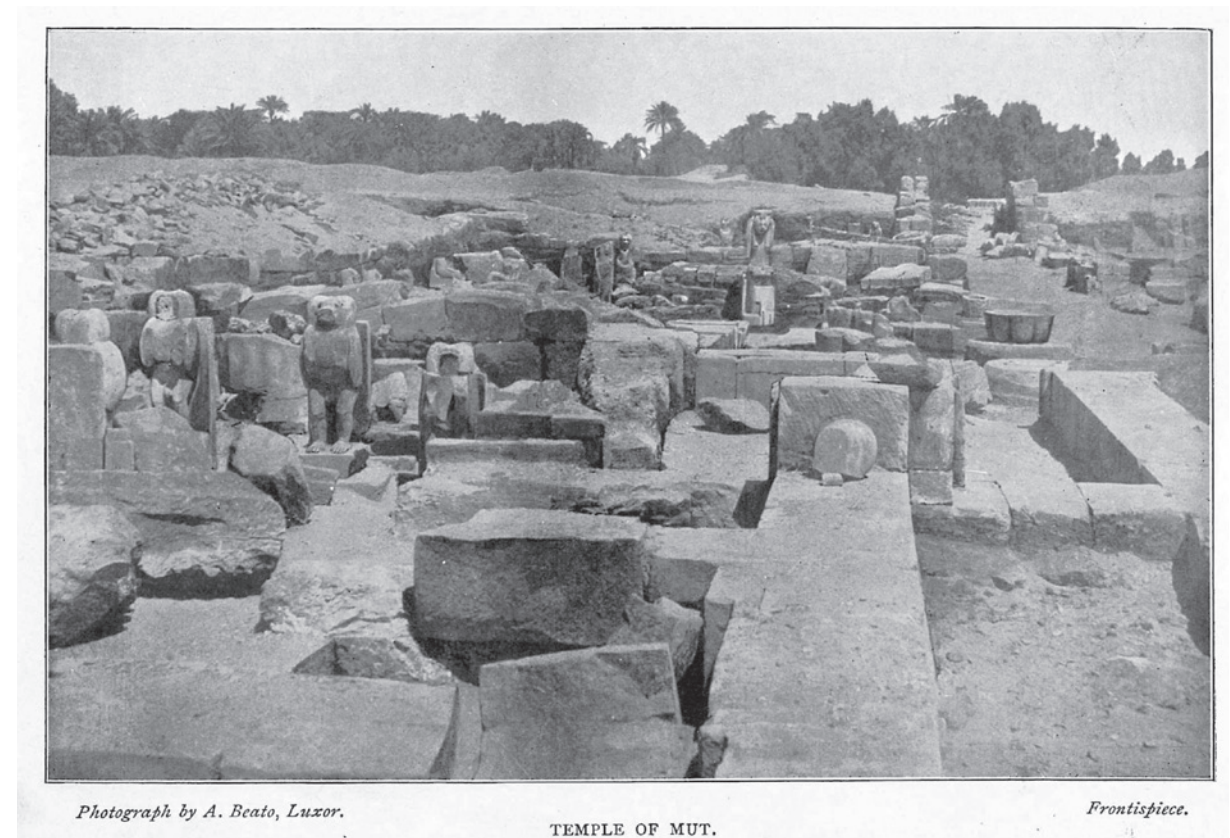


Abb. 2: Tempelbezirk der Mut, um 1895, © A. Beato, aus: BENSON / GOURLAY 1899.



Photograph by H. B. Gourlay.

To face p. 60.

CUTTING DOWN THE SOUTHERN SLOPE.

Abb. 3: Grabungen im Mut-Bezirk, um 1895, © H. B. Gourlay, aus: BENSON / GOURLAY 1899.



Abb. 4: Janet Gourlay und Margaret Benson 1906, © H. Walter Barnett, aus: BENSON 1917.

Margret Benson begann nun, im Tempelbezirk der Mut zu graben (Abb. 3). Das Gelände wurde bereits rund 20 Jahre zuvor von Auguste Mariette untersucht, der es in seinen Aufzeichnungen als „geräumt“ bezeichnete. Benson richtete sich nach der Karte des Areals, die Mariette 1875 veröffentlicht hatte. Die unerfahrene Ausgräberin holte sich Rat bei den Ägyptologen Edouard Naville, David George Hogarth und Percy Newberry, außerdem unterstützte sie ihr Bruder Edward Benson, der einige Jahre in Athen für die British Archaeology Society gearbeitet hatte.

Die Funde übertrafen alle Erwartungen – in den ersten fünf Wochen entdeckte das Team eine Reihe von Sachmet-Statuen, eine Würfelstatue aus der Zeit Amenophis II., zwei Pavian-Statuen aus der Zeit Ramses III. und weitere Objekte.

„My Dearest Papa, We have had such a splendid find at the Temple of Mut that I must write to tell you about it. We were just going out there on Monday, when we met one of our boys who works there running to tell us that they had found a statue. When we got there they were washing it, and it proved to be a black granite figure about two feet high, knees up to its chin, hands crossed on them, one hand holding a lotus.“ (BENSON 1917)

Eine Veröffentlichung ihrer Funde hatte Margaret Benson zunächst nicht geplant. So schreibt sie:

„Thus we began without any idea of publishing an account of our work. If we had had any such intention we should have kept completer records, and might have ordered many things differently.“ (BENSON 1917)

In der zweiten Grabungssaison ab Januar 1896 arbeitete Margret Benson bereits mit einer deutlich vergrößerten Mannschaft und erhielt zudem Unterstützung durch Janet Gourlay.

Janet Gourlay (1863–1912), geboren am 30. Januar 1863 in Dundee, Schottland, studierte am University College in London Ägyptologie bei William Flinders Petrie und Margaret Murray. Sie war nach Ägypten gereist mit der Absicht, bei den Ausgrabungen im Mut-Tempel zu helfen, und wurde Margaret Benson durch ihre Schulfreundin Lady Jane Lindsey vorgestellt. Die beiden wurden nicht nur gleichberechtigte Partnerinnen bei der Ausgrabung, sondern auch Lebensgefährtinnen (Abb. 4).



Abb. 5: Kniefigur des Senenmut mit Hathorsistrum, 1896, © Brugsch Bey, aus: BENSON / GOURLAY 1899.



Abb. 6: Kniefigur des Senenmut mit Hathorsistrum, © SMÄK, ÄS 6265, Foto: Marianne Franke.



Abb. 7: Würfelfigur des Bakenchons mit Hathorsistrum, 1896, © Brugsch Bey, aus: BENSON / GOURLAY 1899.

In den Grabungen des Jahres 1896 wurde das Tor zwischen dem ersten und zweiten Hof ergraben und untersucht sowie der zweite Hof freigeräumt. Dabei stießen Benson und Gourlay auf über 30 weitere Statuen, darunter einen monumentalen Löwenkopf, zwei weitere übergroße Sachmet-Statuen und eine Königsstatue. Gegen Ende der Frühjahrssaison im Februar 1896 fanden Benson und Gourlay am südlichen Ufer des Heiligen Sees eine Statue des Senenmut (Abb. 5/6) – ein Parallelstück der unsrigen (ÄS 6265) – und darunter liegend eine Würfelfigur des Bakenchons (Abb. 7/8), auch diese durchaus mit der unsrigen (Gl. WAF 38) zu vergleichen, abgesehen von dem Hathor-Symbol an den Beinen.

Abb. 8: Würfelfigur des Bakenchons, © SMÄK, Gl. WAF 38, Foto: Marianne Franke.



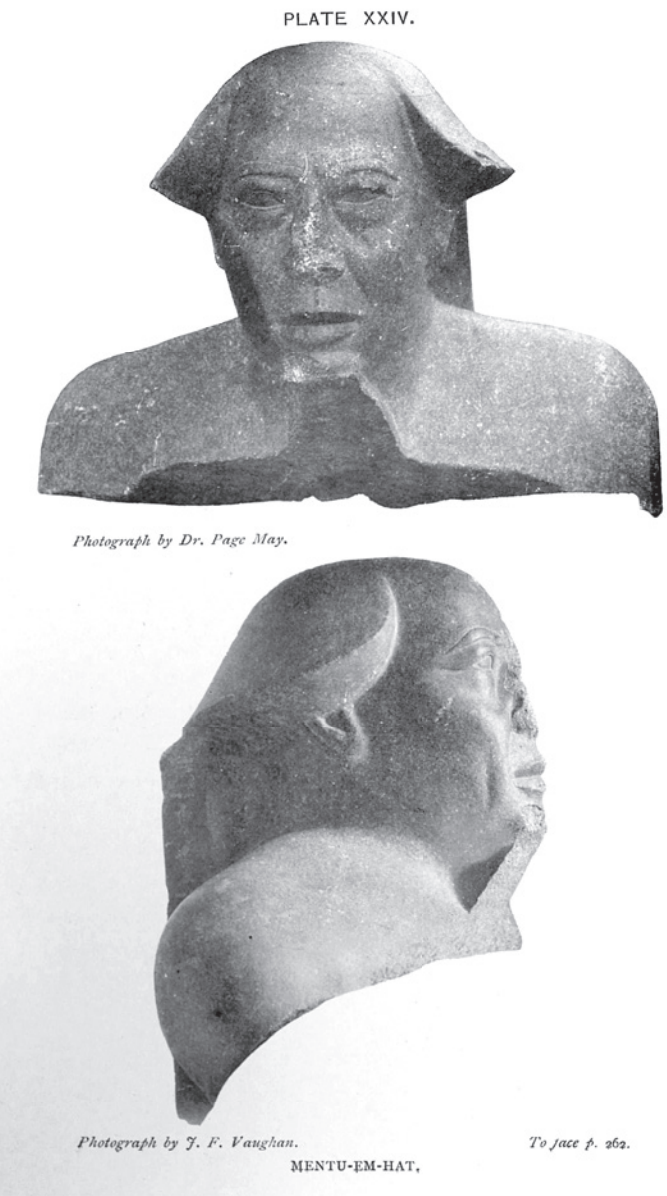


Abb. 9: Statuenfragment des Montemhet, 1897, © Dr. Page May; J. F. Vaughan; aus: BENSON / GOURLAY 1899.

Die dritte und letzte Grabungssaison begann im Januar 1897. Im Oktober des Vorjahres war Bensons Vater überraschend verstorben, sie bekam in dieser Saison Unterstützung vor Ort durch ihre Mutter und zwei ihrer Brüder. Bereits am ersten Tag der Grabung und noch bevor Benson vor Ort eintraf, fand man zwei Statuen von Montemhet (Abb. 9), die später von Janet Gourlay und Percy Newberry publiziert wurden. Auch bei uns im Museum finden sich Statuenfragmente (ÄS 1622 und Gl. 127) sowie Reliefs (ÄS 5362-5366) des Montemhet, die allerdings nicht aus den Benson/Gourlay-Grabungen stammen (Abb. 10). Zu den weiteren Funden gehörten eine Sphinx-Statue und über 30 weitere Statuen und Statuenfragmente.

Gegen Ende der Grabung verschlechterte sich Bensons angeschlagener Gesundheitszustand massiv – aus einer Erkältung wurde eine Lungenentzündung, sie kam nur knapp mit dem Leben davon und erlitt zusätzlich einen Herzinfarkt. Eine Fortsetzung der Grabungen war nun nicht mehr möglich, Benson und Gourlay kehrten nach England zurück.

Der unerwartete Erfolg ihrer Grabung und die reichhaltigen Funde machten eine Publikation schließlich unabdingbar, und so erschien 1899 das Werk „The Temple of Mut in Asher – An Account of the Excavation of the Temple and of the Religious Representations and Objects found therein, as illustrating the History of Egypt and the main religious Ideas of the Egyptians“. Die Inschriften und Übersetzungen in dem Werk wurden von Percy Newberry beigesteuert.

1900 reisten Benson und Gourlay ein letztes Mal nach Ägypten, dieses Mal aber nur als Touristinnen. Margaret Bensons Gesundheit verschlechterte sich zusehends. 1906 erlitt sie einen Nervenzusammenbruch, von dem sie sich nie wieder vollständig erholte. Hinzu kamen Halluzinationen und Depressionen, die unter anderem zu Aggressionen und selbstverletzendem Verhalten führten. Sie verbrachte mehrere Jahre in Pflege- und Heilanstalten und verstarb am 13. Mai 1916 im Alter von nur 50 Jahren. Auch Janet Gourlay war bereits im März 1912 verstorben. Was bleibt, ist das Vermächtnis und die Erinnerung an diese beiden großen Frauen in der Grabungsgeschichte Ägyptens ■



Abb. 10: Torso des Montemhet, © SMÄK, Gl. 127, Foto: Claus Rammel.

Literaturverzeichnis

BENSON / GOURLAY 1899
Benson, Margaret / Gourlay, Janet, The Temple of Mut in Asher, London 1899.

BENSON 1917
Benson, Arthur C., Life and Letters of Maggie Benson, London 1917.

VICINUS 2004
Vicinus, Martha, Intimate Friends, Chicago 2004.

GOLDHILL 2016
Goldhill, Simon, A very queer family indeed, Chicago 2016.

PECK 2009
Peck, William H., Margaret Benson, <http://www.williamhpeck.org/margaret_benson> [9.10.2023].

SHEPPARD 2019
Sheppard, Kathleen., „Constant Companions“ and „Intimate Friends“: The Lives and Careers of Maggie Benson and Nettie Gourlay, <<https://www.ladyscience.com/constant-companions-and-intimate-friends/no57>> [9.10.2023].

73



Abb 3: Vortragende des Naga-Tags, © SMÄK.

Naga-Tag

Am Samstag, den 07.10.2023 fand im Begleitprogramm der Sonderausstellung „Naga – Die verschüttete Königsstadt“, der sog. Naga-Tag statt (Abb. 3): Seit 2013 arbeitet das Staatliche Museum Ägyptischer Kunst München im Rahmen eines Forschungsprojektes an der Wiederentdeckung der zwei Jahrtausende alten königlichen Stadt Naga des Reiches von Meroë, die heute zum Weltkulturerbe zählt. Das Grabungs-Team berichtete über den Stand des Projekts und gab authentische Einblicke in die Grabungs- und Restaurierungsarbeiten vor Ort. Arnulf Schlüter berichtete im Rahmen seiner Begrüßung kurz von der aktuellen politischen Lage im Sudan, den katastrophalen Auswirkungen für die Bevölkerung und auch von den Folgen für das Naga-Projekt, dessen archäologische Arbeiten vor Ort auf unbestimmte Zeit ruhen.

Arnulf Schlüter, Christian Perzlmeier und Karla Kröper stellten die Arbeiten und Entdeckungen des Naga-Teams in den letzten Jahren vor. Dietrich Wildung und Claude Rilly sprachen über die Reliefs und die Inschriften des Amuntempels von Naga, die in Kürze in einem weiteren Band der Publikationsreihe zu Naga (ArS) herausgebracht werden. Jan Hamann erklärte die

Restaurierungskonzepte in Naga und berichtete von der im Frühjahr 2023 abgeschlossenen Kampagne, bei der aufgrund einer Förderung durch das Auswärtige Amt – Projekt Kulturerhalt die Restaurierungsarbeiten am Löwentempel in Naga fortgesetzt werden konnten. Alexandra Riedel und Dunja Rütt rekonstruierten in ihrem gemeinsamen Vortrag die Farbigkeit des antiken Naga am Beispiel des Amuntempels und sorgten für manches „Aha-Erlebnis“ beim Publikum.

Darüber hinaus trugen Forschende anderer Institutionen von ihren aktuellen Arbeiten und deren Bezug zu Naga vor. Cornelia Kleinitz beschäftigte sich mit der Frage, wie die Menschen jenseits der Tempel lebten, und stellte anhand des Beispiels von Musawwarat es-Sufra, des Nachbarortes von Naga, das materielle Erbe der viehzüchtenden Bevölkerungen im Hinterland des Nils dar. Pawel Onderka berichtete von seinem Grabungsort Wad Ben Naga und ging auf die besonderen Beziehungen zwischen den antiken Siedlungen in Naga und Wad Ben Naga ein. Pawel Wolf sprach über kuschitische Landwirtschaft und Wassermanagement abseits des Nils und von den

neuesten Ergebnissen einer Forschungskampagne im Wadi Awatib unweit von Naga.

Wir danken allen Beteiligten für einen hochinteressanten Veranstaltungstag mit spannenden Vorträgen und abwechslungsreichen Einblicken ihre Forschung. Einzelne Beiträge des Naga-Tages sollen im kommenden Jahr in MAAT publiziert werden.

GLAM-Instawalk

Organisiert von der Stadtbibliothek Monacensia im Hildebrandhaus fand am 18. Oktober 2023 der erste GLAM-Instawalk statt (Abb. 4). Es ist eine gemeinsame Initiative von Münchner Kulturhäusern und Gedenkstätten, die vor allem den Austausch der Institutionen untereinander fördern soll. Die Bezeichnung „GLAM“ mag zunächst irreführen,

sie steht jedoch für Galleries, Libraries, Archives and Museums. Bei einem InstaWalk wird über eine gemeinsame Aktion – in diesem Fall ein Ausstellungsbesuch im NS-Dokuzentrum – auf dem eigenen Instagram-Kanal berichtet. Das Besondere an dieser Aktion ist nun, dass die teilnehmenden Institutionen in der Woche nach dem Ausstellungsbesuch aufgerufen waren, thematische Parallelen und Konzepte in ihren eigenen Häusern aufzuzeigen. Die Aktion soll in den kommenden Jahren einmal im Quartal stattfinden ■

Die Ergebnisse des ersten GLAM-Instawalks sind bei Instagram unter #GLAMInstaWalk zu finden oder unter:

<https://smaek.de/news/glaminstawalk/>



Abb. 4: Teilnehmende des 1. GLAM-Instawalks: Anke Büttner / Tanja Praske von der Monacensia, Ulla-Britta Vollhardt vom NS-Dokuzentrum, © Roxane Bicker.

AUTOR*INNEN

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

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

Dr. Nora Kuch
Wissenschaftliche Volontärin, Archäologische
Staatssammlung, München

Dr. Markus Löx
Kurator, Staatliche Antikensammlungen und
Glyptothek, München

Dr. Arnulf Schlüter
Direktor, SMÄK, München

Katharina Stövesand M. A.
Leiterin El-Hibe Coffins Projekt, Deutsches
Archäologisches Institut Kairo

IMPRESSUM

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

HERAUSGEBER

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

REDAKTION

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

KORREKTORAT

Tino Falke

GESTALTUNG

Die Werft, München

DRUCK

Printzipia

VERTRIEB

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

ABONNEMENT

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

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

SHOPCAFÉ

Schauen Sie in unserem ShopCafé vorbei – egal ob für eine Erholungspause
während des Museumsbesuches, auf der Suche nach Geschenkartikeln
oder falls Ihnen der Lesestoff ausgegangen ist!

Im ShopCafé finden Sie:

- Gebäck, Kuchen und Kaffeespezialitäten
- Bücher über unterschiedliche Themenbereiche des antiken Ägyptens
- Schreibwaren, Spielwaren und Accessoires mit Ägyptenbezug
- ägyptischen und ägyptisierenden Schmuck
- und natürlich die Publikationen des Museums



STAATLICHES
MUSEUM
ÄGYPTISCHER
KUNST

FREUNDESKREIS
DES ÄGYPTISCHEN
MUSEUMS
MÜNCHEN E.V.



Unterstützen Sie das Museum
im Freundeskreis

Infos unter www.smaek.de/freundeskreis

Preis: € 5,-

ISSN 2510-3652