

MAAT

NACHRICHTEN AUS DEM STAATLICHEN MUSEUM
ÄGYPTISCHER KUNST MÜNCHEN



AUSGABE
31 | 2024

Das Wadi es-Sebua-Projekt

Die Wandmalereien aus dem Tempel Amenophis III. im Ägyptischen Museum Kairo

Amenophis IV.

Das Fragment einer königlichen Kolossalstatue im Kontext

Parallelwelten

Jenseitsorte in Bildern und Texten

www.smaek.de

INHALT

MAAT AUSGABE 31



02 BILANZ
ARNULF SCHLÜTER

06 WADI ES-SEBUA
MARTINA ULLMANN

21 AMENOPHIS IV.
ANNE-HÉLÈNE PERROT

30 ABGUSS BAKENCHONS
WOLFGANG SCHWAN



38 VON ZYPERN INS SMÄK
FABIAN HEIL

48 NAGA-TAG
DIETRICH WILDUNG

54 PARALLELWELTEN
JAN DAHMS

65 NACHRUF
ALEXANDER SCHÜTZE

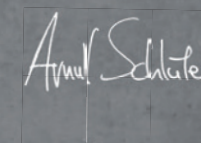


EDITORIAL

Liebes Museumspublikum,

es läuft gut im Ägyptischen Museum: Die Sonderausstellungen finden ihr Publikum, unsere Kulturvermittlungsprogramme sind oft bis auf den letzten Platz ausgebucht, die Zahl der Veranstaltungen hat weiter zugenommen, und auch die Besuchszahlen sind in 2023 erneut gestiegen. Wir freuen uns über die Bilanz des vergangenen Jahres, die wir Ihnen in dieser Ausgabe kurz vorstellen. Die aktuelle Sonderausstellung „Operation Finale“ über die Ergreifung und den Prozess gegen Adolf Eichmann ist sehr gut besucht und wird auch von einem jüngeren Publikum und Schulklassen hervorragend angenommen. Aufgrund des großen Zuspruchs werden wir die Ausstellung bis Anfang August 2024 verlängern. Parallel dazu bereiten wir eine Fotoausstellung vor, die wir in die Dauerausstellung integrieren und ab dem 14. Mai zeigen werden: Der Fotograf Dirk Altenkirch reiste 1983 nach Ägypten, begleitete fotografisch die archäologischen Ausgrabungen in Qantir und dokumentierte neben dem Grabungsalltag auch Menschen und Orte in der Hauptstadt Kairo und in den Oasen der Westwüste. Die Ausstellung „Mumkin Sura?“ („Ist ein Foto möglich?“) zeigt eine Auswahl seiner Reisedokumentation in Schwarz-Weiß-Aufnahmen.

Die Beiträge des vorliegenden Heftes erzählen wieder spannende Geschichten: Martina Ullmann gibt einen Einblick in das Forschungsprojekt zu den Wandmalereien des Tempels von Amenophis III. in Wadi es-Sebua und zeigt eindrucksvoll, dass nicht nur in archäologischen Ausgrabungen, sondern auch in Museumsmagazinen – hier dem des Ägyptischen Museums in Kairo – bedeutende Entdeckungen möglich sind. Anne-Hélène Perrot stellt das Münchner Gesichtsfragment von Amenophis IV./Echnaton in den archäologischen Kontext. Wolfgang Schwan beschäftigt sich mit einem Abguss des Münchner Bakenchons und zeigt dessen Bedeutung als erhaltenswertes Kulturgut auf. Fabian Heil wirft einen Blick auf den interkulturellen Austausch zwischen Ägypten und Zypern am Beispiel der zyprischen Keramik im SMÄK. Dietrich Wildung begibt sich auf die Suche nach dem Meroitischen in den Reliefs des Amun-Tempels von Naga, und Jan Dahms widmet sich den textlichen und bildlichen Beschreibungen von Jenseitsorten. Und was hat es mit dem Titelmotiv des Heftes auf sich? Die Skulptur „Purple“ von Isolde Frepoli zielt seit einigen Jahren den Lichthof des SMÄK und gehört neben den altägyptischen Highlights des Museums zu den Impressionen aus dem SMÄK, die vom Publikum immer wieder als besonders beeindruckend beschrieben und häufig in den sozialen Medien geteilt werden. Wir freuen uns sehr, dass wir „Purple“ nun für das Haus erwerben konnten und sie damit auch in Zukunft Teil des Dialogs zwischen zeitgenössischer und antiker Kunst im SMÄK sein wird.



MAAT

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

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



BERICHT

BILANZ 2023

TROTZ VIELER HÜRDEN EIN ERFOLGREICHES JAHR!

ARNULF SCHLÜTER

Das Jahr 2023 war für das Ägyptische Museum in vieler Hinsicht ereignisreich, bisweilen turbulent aber auch sehr erfolgreich. In MAAT berichten wir viermal jährlich über das Museum, unsere Veranstaltungen, Ausstellungen und Forschungsvorhaben sowie die Arbeit des kleinen engagierten Teams vor und hinter den Kulissen. In der Rückschau ist das Ergebnis dieser Arbeit sehr erfreulich und auch für uns bemerkenswert, weswegen hier mit einigen wenigen Stichpunkten Bilanz gezogen wird.

Zum üblichen Betrieb des Hauses und all den großen und kleinen Themen, die uns „Museumsleute“ in unserer täglichen Arbeit beschäftigt halten, kamen als Rahmenbedingungen im vergangenen Jahr die bekannten weltpolitischen Krisen hinzu. Einige davon, wie der Ausbruch der Kämpfe im Sudan, betreffen unsere Arbeit unmittelbar. So ist die Zukunft unseres archäologischen Projektes in Naga derzeit völlig offen, und die Sorge um unsere Mitarbeitenden im Sudan sowie um den Erhalt unserer Grabungsstätte begleiten uns seither ständig. Andere Ereignisse wie der weiterhin andauernde Ukrainekrieg haben neben den katastrophalen Folgen für die direkt Betroffenen mit ihren wirtschaftlichen Konsequenzen auch den Museumsbetrieb erheblich beeinflusst. Der Überfall der terroristischen Hamas auf Israel und die anschließenden Kämpfe sowie die Auswirkungen auch auf unseren Straßen sind eine menschliche Katastrophe und im höchsten Maße beunruhigend. Sie sind in Museen als Orten gesellschaftlicher Relevanz, des Austauschs und der Diskussion ein stets präsent Thema, auch

oder gerade im Ägyptischen Museum und nicht nur, weil wir mit der im November eröffneten Ausstellung zur Ergreifung und zum Prozess gegen Adolf Eichmann und dem zur Ausstellung gehörenden Begleitprogramm ein deutliches Zeichen gegen Ausgrenzung und Antisemitismus setzen. Hinzu kamen weitere Themen wie die Sicherheitslage der Museen, die vor dem Hintergrund von klimaaktivistischen Aktionen bis hin zu schweren Museumsdiebstählen neu bewertet werden musste. Die sich aus all dem ergebenden Herausforderungen wurden vom Museumsteam sehr gut gemeistert, wofür ich auch an dieser Stelle allen Mitarbeitenden vor und hinter den Kulissen herzlich danke.

Im vergangenen Jahr fanden im SMÄK gleich drei Ausstellungen statt: Anfang des Jahres konnte das Museumspublikum in „An Egyptian Story“ die Gemälde des ägyptischen Künstlers Alaa Awad bewundern und die Entstehung eines großen Wandbildes live in der Ausstellung mitverfolgen (Abb. 1). Von Mai bis Oktober holte die immersive Ausstellung „Naga – Die verschüttete Königsstadt“ die Überreste der einst prachtvollen Tempelstadt ans Licht und nahm ihre Besuchenden mit zu Grabungsarbeiten in die sudanesischen Wüste (Abb. 2). Ende November wurde dann die Ausstellung „Operation Finale: Die Ergreifung & der Prozess von Adolf Eichmann“ eröffnet. Seither erklären wir, warum diese Ausstellung im Ägyptischen Museum genau am richtigen Ort ist: Wir setzen uns mit der NS-Vergangenheit des heutigen Standorts des Museums auseinander, leisten einen Beitrag zur Erinnerungsarbeit aus einer



Abb. 1: Ausstellung „An Egyptian Story“, © SMÄK, Foto: Hannes Magerstädt.



Abb. 2: Ausstellung „Naga – Die verschüttete Königsstadt“, © SMÄK, Foto: Roy Hessing.

ungewöhnlichen Perspektive, sprechen mit der Machart der Ausstellung als Agentenstory auch konkret junges Publikum an und verbinden das alles mit dem Appell, aktiv für den gesellschaftlichen Zusammenhalt einzutreten.

Die abwechslungs- und umfangreichen Kulturvermittlungangebote können sich wahrlich sehen lassen: Insgesamt fanden im vergangenen Jahr 1454 Veranstaltungen im Ägyptischen Museum statt. Großen Anteil daran hatten Schulklassenführungen (437 Veranstaltungen) und Werkstattprogramme (181 Veranstaltungen), vermittelt durch das Museumspädagogische Zentrum MPZ, das seit Ende April 2023 wieder die Führungsbuchungen für das Ägyptische Museum übernimmt. Hinzu kamen Erwachsenen- und Familienführungen, Kindergeburtstage und Ferienaktionen, diverse Kursangebote, Klanginstallationen und Performances sowie 61 „Sonderveranstaltungen“ wie das Kunstarealfest (Abb. 3), das DokFest, der Kindertheatermarathon, die Lange Nacht der Musik (Abb. 4), die Lange Nacht der Museen (Abb. 5), ein Poetry Slam (Abb. 6) und diverse Fachtagungen. In insgesamt 42 Vortragsveranstaltungen präsentierten neben dem Museumsteam auch zahlreiche Gastvortragende

ihre Forschungsergebnisse und behandelten die unterschiedlichsten Themen: Von den Spuren der Hyksos bis zu Kleopatras Nase war für alle etwas dabei. Mit einem Sondervortrag feierten wir das 100-jährige Jubiläum des Wittelsbacher Ausgleichsfonds, und am „Naga-Tag“ gaben das Grabungsteam und Gastvortragende authentische Einblicke in ihre Grabungs- und Restaurierungsarbeiten im Sudan (Abb. 7). Auch außerhalb des eigenen Hauses war das Ägyptische Museum mit



Abb. 3: Kunstareal-Fest, © SMÄK.

Vorträgen von der Münchner Volkshochschule bis zum Internationalen Ägyptologiekongress in den Niederlanden gut vertreten. Darüber hinaus fanden verschiedene Inklusionsprojekte wie Blindenführungen statt, und im Juni 2023 startete erneut das Programm „KulturSalon+“ der Beisheim Stiftung, das die kulturelle Teilhabe und den kreativen Austausch älterer, sozial benachteiligter Menschen fördert.

All das hat dazu beigetragen, dass wir unsere Besuchszahlen, die bereits in 2022 das „Vor-Corona-Niveau“ übertroffen haben, nochmals deutlich steigern konnten: Insgesamt durfte das Museum im letzten Jahr 139.268 Besuchende begrüßen – darunter auch den 1 millionsten Besuchenden seit Eröffnung des „Neubaus“ im Jahr 2013. Damit war das vergangene Jahr das mit dem bisher besten Besuchsergebnis seit Eröffnung des Neubaus.

Auch in der digitalen Welt haben wir das Museumsumangebot weiter ausgebaut. In 2023 konnten wir über 45.000 Zugriffe auf die Videos unseres YouTube-Kanals verzeichnen. Die Folgen des museumseigenen Podcasts „Auf die Ohren“ wurden insgesamt 20.478-mal gehört, die Erklärvideos rund um Tjeti den Ägypter sogar mit dem 3. Platz im Fast-Forward-Science-Wettbewerb ausgezeichnet (Abb. 8).

Im Rahmen des Förderprogramms kultur.digital.vermittlung des Staatsministeriums für Wissenschaft und Kunst haben wir zusätzlich zur bereits erwähnten Naga-Ausstellung eine Digitalstrategie entwickelt und eine Reihe innovativer Digitalisierungsprojekte umgesetzt (Abb. 9). Auch dies mit Erfolg, denn inzwischen erhielten wir die Förderzusage für das Folgeprogramm kultur.digital.strategie und fahren in den kommenden Jahren damit fort, unsere Bestände mit digitalen Verfahren zu dokumentieren, zu rekonstruieren und zu erschließen. Die nächsten Ziele sind eine

öffentlich zugängliche Museumsdatenbank, der Aufbau eines digitalen Archivs zur Sammlungsgeschichte und Provenienz unserer Objekte sowie konkrete digitale Medienanwendungen und eine neue Medienstation für das Museum.

Eifrig haben wir diverse wissenschaftliche Projekte des Hauses vorangetrieben: Im Rahmen des Inschriftenprojekts, das langfristig die wissenschaftliche Aufarbeitung und Veröffentlichung aller beschrifteten Objektgruppen des Museums vorsieht, wurde an den Statuen, den hieratischen Ostraka des Neuen Reiches, den Uschebtis, den Särgen und den Stelen geforscht und im Radjedef-Projekt knapp 40 Bruchstücke von Statuen des Königs in virtuelle Rekonstruktionen eingepasst.

Auf dem Weg zum Grünen Museum ergriffen wir diverse Maßnahmen, um unseren Strom-, Kälte- und Wärmeverbrauch deutlich zu reduzieren, und haben so im vergangenen Jahr ca. 20 % weniger Energie und 30 % weniger Wärme verbraucht.

Der Freundeskreis des Ägyptischen Museums, unser Förderverein, wächst erfreulicherweise weiter und unterstützt das Museum auf vielfältige Weise, wofür wir dem Vorstand und allen Mitgliedern sehr herzlich danken. In 2023 wurde ein digitaler Mitgliederbereich geschaffen, über den nun unter anderem die Online-Ausgaben der museumseigenen Zeitschrift MAAT – von der in 2023 natürlich auch wieder vier Ausgaben erschienen sind – archiviert werden.

Mit Leihgaben war das Ägyptische Museum in Ausstellungen in der Domus Aurea in Rom, in der Liebieghaus Skulpturensammlung in Frankfurt am Main und auch in München – in der Kunsthalle München und den Staatlichen Antikensammlungen am Königsplatz – vertreten.

So kann es im Museum in 2024 gerne weitergehen – hoffen wir nun auf bessere „Rahmenbedingungen“ ■



Abb. 4: Lange Nacht der Musik, Vocal-Jazz-Sextett NiceTry A Capella, © SMÄK, Foto: Hannes Magerstädt.



Abb. 6: Poetry Slam, © Jens Bicker.



Abb. 5: Lange Nacht der Museen, © SMÄK.



Abb. 7: Grabungsteam und Gastvortragende am Naga-Tag, © SMÄK.



Abb. 8: 3. Platz für Tjeti im Fast-Forward-Science-Wettbewerb, © Silke Heyer.



Abb. 9: Abschlusspräsentation kultur.digital.vermittlung, © Diane von Schön.

FORSCHUNG

DAS WADI ES-SEBUA-PROJEKT
DIE WANDMALEREIEN AUS DEM TEMPEL AMENOPHIS III.
IM ÄGYPTISCHEN MUSEUM KAIRO

MARTINA ULLMANN



Abb. 1: Der Tempel Amenophis III. in Wadi es-Sebua während der Ausgrabungen in den frühen 1960er Jahren, © CEDAE Foto Nr. 13916, mit freundlicher Genehmigung des Ministry of Tourism and Antiquities (MoTA).



Abb. 2: Fassade des Speos mit den Malereien in situ 1964, © Archiv Miha Pirnat.

Im Januar 2023 habe ich bei einem Vortrag im SMÄK das am Münchner Institut für Ägyptologie beheimatete Wadi es-Sebua-Projekt vorgestellt. Dieses Forschungsvorhaben beschäftigt sich mit dem Tempel Amenophis III. in Wadi es-Sebua und dessen auf Lehmverputz gemalter Wanddekoration aus dem Sanktuarbereich. Die erhaltenen Teile dieser großflächigen Wandmalereien befinden sich seit Mitte der 1960er Jahre im Ägyptischen Museum am Tahrirplatz in Kairo.

In dem folgenden Beitrag werden der Tempel und die Erforschungsgeschichte seiner Wanddekoration kurz vorgestellt. Außerdem wird berichtet, wie die Arbeiten an der Konservierung und der Ausstellung der Malereien im Verlaufe des Jahres 2023 fortgeführt und abgeschlossen wurden. Seit Mitte September 2023 können die kunst- und religionshistorisch äußerst bedeutsamen Wandmalereien aus Wadi es-Sebua nunmehr in einem dafür eigens neu gestalteten Raum im zentralen Bereich des Kairener Museums besichtigt werden.



Abb. 3: Das Innere des Speos in den frühen 1960er Jahren, © CEDAE Foto Nr. 13883, mit freundlicher Genehmigung des MoTA.

Der Tempel Amenophis' III. von Wadi es-Sebua

Die sieben großformatigen Wandmalereien, die im Mittelpunkt des Projektes und der Ausstellung stehen, waren ursprünglich Teil der Wanddekoration eines Tempels, den Amenophis III. um 1380 v. Chr. in Wadi es-Sebua („Tal der Löwen“) im nördlichen Nubien, ca. 150 km südlich des 1. Nilkataraktes beim heutigen Assuan, errichten ließ (Abb. 1–3). Für die Ägypter, die Nubien in der frühen 18. Dynastie, ab etwa 1550 v. Chr. militärisch (wieder-)besetzten und seine natürlichen Ressourcen ausbeuteten, war der Ort als Anlegeplatz im Schiffsverkehr zwischen dem 1. und dem 2. Katarakt von Bedeutung. Zugleich diente er als Ausgangspunkt von Wüstenpisten, die von hier aus zu den Oasen in die Westwüste und vermutlich auch durch die Ostwüste südwärts, Richtung Kurgus, führten. Geweiht war diese Kultanlage nach den in ihr entdeckten Inschriften zunächst dem Gott „Amun, Herr der Wege“, einer lokalen Form des großen Staatsgottes Amun-Re, die vermutlich als Schutzgottheit für die Reisenden fungierte.

Dieses Bauwerk eines der bedeutendsten Könige Ägyptens, errichtet in einer der Blütezeiten des Pharaonenreiches, war allerdings vor den Untersuchungen des Wadi es-Sebua-Projektes selbst den meisten Ägyptolog*innen unbekannt. Das Gebiet von Wadi es-Sebua ist – wie das gesamte nördliche Nubien – seit 1964 im Nasser-Stausee versunken. Da dieser Tempel weitgehend aus ungebrannten Lehmziegeln bestand, konnte er nicht wie der benachbarte steinerne Bau von Ramses II. im Rahmen der UNESCO-Kampagne zur Rettung der nubischen Altertümer abgebaut und auf höherem Gelände wieder errichtet werden.

Die archäologischen Untersuchungen des Amenophis-III.-Tempels vor seiner Überflutung waren teils sehr kursorisch, teils wurden sie nie adäquat publiziert. Selbst die Abnahme des obersten Teils des Lehmverputzes mit den darauf befindlichen Malschichten an der Fassade und den Innenwänden des Sanktuars im Spätsommer 1964, kurz vor

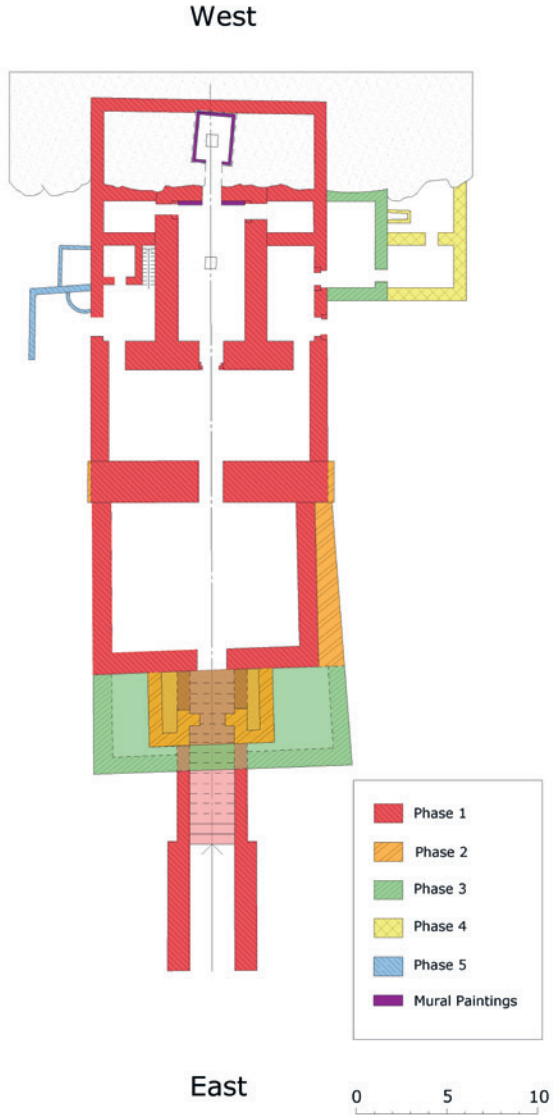


Abb. 4: Plan des Tempels mit allen fünf Bauphasen, © Wadi es-Sebua-Projekt 2023, Lea Puglisi.

der Flutung des Geländes, und die Verbringung dieser Dekorationsreste des Tempels nach Kairo waren in den Jahrzehnten danach fast vollständig in Vergessenheit geraten.

In Kooperation mit Mona Hess und ihren Mitarbeiter*innen vom Kompetenzzentrum Denkmalwissenschaften und Denkmaltechnologien an der Universität Bamberg wurden in den letzten Jahren im Rahmen des Projektes – basierend auf den Angaben in alten Publikationen und dem Studium von unveröffentlichten Grabungsberichten und historischen Fotoaufnahmen aus den frühen 1960er Jahren – neue Grundrisspläne für das Bauwerk in seinen verschiedenen Bau- und Nutzungsphasen erstellt (Abb. 4).

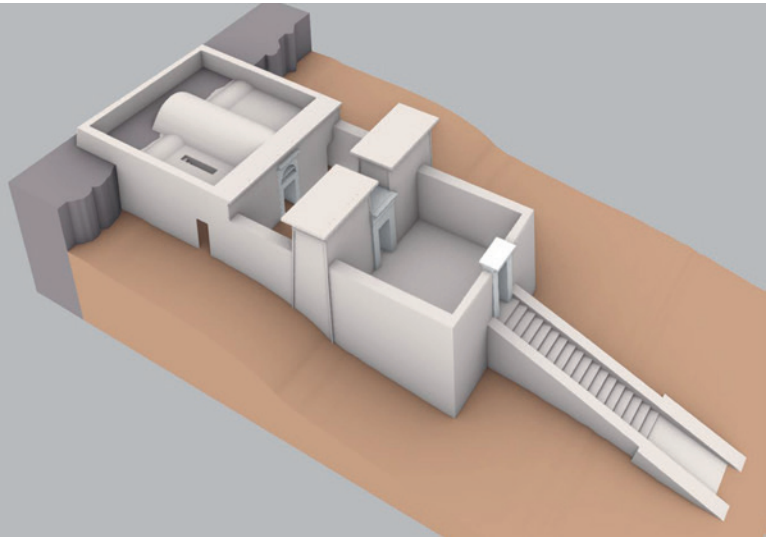


Abb. 5: Rekonstruktion des Tempels in Bauphase 1, Ansicht von Süden, © Wadi es-Sebua-Projekt 2023, Lea Puglisi.

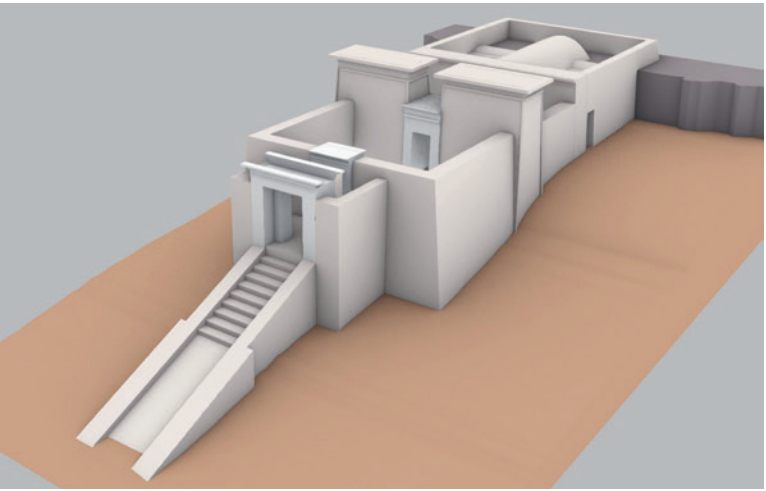


Abb. 6: Rekonstruktion des Tempels in Bauphase 2, Ansicht von Norden, © Wadi es-Sebua-Projekt 2023, Lea Puglisi.

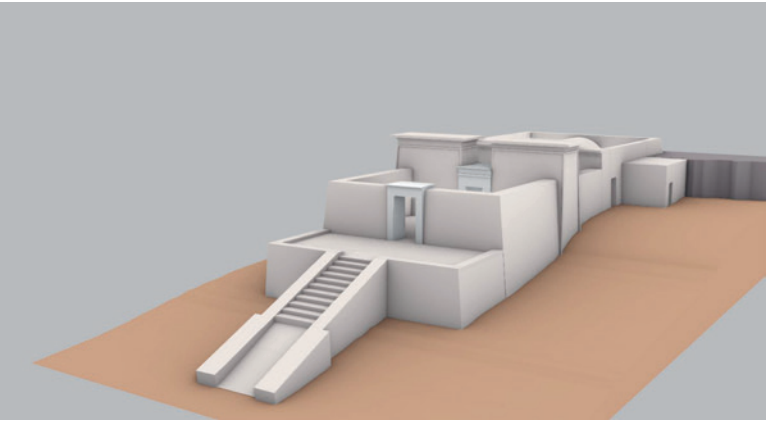


Abb. 7: Rekonstruktion des Tempels in Bauphase 3, Ansicht von Norden, © Wadi es-Sebua-Projekt 2023, Lea Puglisi.

Außerdem wurde eine virtuelle Rekonstruktion des Tempelgebäudes erarbeitet (Abb. 5–7). Diese soll in naher Zukunft erweitert werden durch eine Fly-Through-Animation, sodass der Bau virtuell begangen werden kann. Dadurch sollen auch die mehrfachen gravierenden Änderungen der Wanddekoration im Sanktuar, die im Laufe der kultischen Nutzung des Tempels immer wieder an sich verändernde religiöse Überzeugungen angepasst wurde, visuell erfahrbar werden.

Architektur und Baugeschichte

Die Kultanlage bestand aus einem kleinen Speos im Westen mit mehreren östlich davor liegenden Räumen aus Lehmziegeln (Abb. 1–4). Lediglich Türpfosten und -stürze waren aus Sandstein gearbeitet. Die direkt vor dem Speos liegenden Teile waren in den 1960er Jahren noch bis zu einer Höhe von ca. 2 m erhalten. Der vordere Teil des Tempels konnte dagegen nur mehr in seinen Fundamenten nachgewiesen werden. Vor dem Eingangsbereich des Tempels lag ein Dromos, der zu einem Kai am Flussufer führte. Von dem Dromos gelangte man über eine Treppe in einen großen Hof, der auf einer von massiven Lehmziegelmauern begrenzten Aufschüttung lag, um den Geländeabfall an dieser Stelle auszugleichen (Abb. 1, 4 [Bauphase 1 in Rot], 5). Dieser 1. Hof wurde im Westen durch einen Lehmziegelpylon abgeschlossen, hinter dem ein kleinerer 2. Hof lag. Westlich des 2. Hofes begann der geschlossene Tempelbereich mit einer langgestreckten Halle von knapp 4 m Breite und 8 m Tiefe, gedeckt durch ein Tonnengewölbe aus Lehmziegeln. Etwa in der Mitte der Halle stand ein großer Sockel mit Hohlkehlenabschluss. Beidseitig der Halle lag jeweils ein schmaler Raum. Von dem südlichen Seitenraum aus führte eine Treppe auf den Felsen oberhalb des Sanktuarbereiches, der von einer Umfassungsmauer umschlossen war.

Die Rückwand der Halle wurde durch den Felsabhang gebildet. In der Achse des Tempels lag der

Zugang zu einem kleinen aus dem Felsen gehauenen Raum (2,3 m breit, 2,9 m tief und 1,9 m hoch), der leicht aus der Tempelachse nach Norden verschoben war (Abb. 2–3). In diesem Speos befand sich ein kleiner rechteckiger Altar oder Sockel aus Sandstein. Funktional gesehen kann dieser Raum nach Lage und Ausstattung als das Sanktuar des Tempels, wo das Kultbild des Hauptkultempfängers der Anlage versorgt wurde, angesehen werden.

Nach den Inschriften im hinteren Tempelteil wurde dieser Kultbau unter Amenophis III. im frühen 14. Jh. v. Chr. errichtet. Einige Jahre später, aber höchstwahrscheinlich noch in der Regierungszeit von Amenophis III., ersetzte man die nördliche Begrenzungsmauer des 1. Hofes durch eine neue (vermutlich wegen starker Sandeinwehungen durch das Wadi direkt im Nordwesten des Baues), einhergehend mit einer leichten seitlichen Vergrößerung der beiden Pylontürme im Westen. Außerdem wurde der Eingangsbereich der Kultanlage erneuert, wohl um eine monumentalere Wirkung zu erzielen: Direkt östlich vor dem 1. Hof beseitigte man den obersten Teil der Treppe und legte an dieser Stelle eine Terrasse auf sehr massiven Fundamenten an. Darauf wurde ein Tor vor einem kleinem Eingangsraum errichtet (Abb. 1, 4 [Bauphase 2 in Orange], 6).

In einer weiteren deutlich späteren dritten Bauphase (Abb. 4 [Bauphase 3 in Grün], 7) wurde der Eingangsbereich des Tempels nochmals umgestaltet: Tor und Eingangsraum aus der 2. Bauphase wurden abgebaut, und die Terrasse wurde deutlich vergrößert, sodass sie sich jetzt über die gesamte Breite der Anlage erstreckte. Vermutlich zur gleichen Zeit wurden mehrere Türdurchgänge im westlichen, überdachten Bereich des Tempels erneuert. Der bei den Grabungen entdeckte Türsturz des Durchgangs zur zentralen Halle trug die Kartuschen Ramses II. Aus dieser Zeit stammen auch Ausstattungsgegenstände, wie Statuen und Stelen, die man im Tempel fand. Es ist daher anzunehmen, dass man zeitgleich mit der Errichtung

des großen Tempels Ramses II. in Wadi es-Sebua, der nur ca. 170 m nördlich des älteren Kultbaues lag, Letzteren renovierte. Möglicherweise datiert auch der im nordwestlichen Bereich der Anlage hinzugefügte Raum in diese Bauphase.

In einer vierten und fünften Nutzungsphase (Abb. 4 [Bauphasen 4 und 5 in Gelb bzw. Blau]) wurden im Nord- bzw. im Südwesten weitere kleine Räume angefügt. Die deutlich schlechtere Bauausführung sowie die Wiederverwendung von Lehmziegeln aus dem Tempel sprechen dafür, dass dies deutlich später geschah, zu Zeiten, in denen der Tempel nicht mehr kultisch genutzt wurde, sondern als Wohnquartier diente.

Die Wandmalereien aus dem Sanktuar des Tempels

Im Zuge der von der UNESCO finanzierten und organisierten Nubian Campaign zur Dokumentation, Untersuchung und teilweisen Rettung der archäologischen Hinterlassenschaft Unternubiens während des Baues des großen Assuan-Staudammes, waren in Nubien in den frühen 60er Jahren auch auf Wandmalerei spezialisierte Konservatoren tätig. In erster Linie wurden dabei Malereien aus christlicher Zeit in Kirchen oder in zu Kirchen umfunktionierten alten Tempelbauten abgenommen. 1963/64 arbeitete unter anderem ein jugoslawisches Team im ägyptischen und sudanesischen Nubien. Kürzlich an der Universität von Ljubljana durchgeführte Archivforschungen zu dem jugoslawischen Beitrag zur Nubian Campaign enthüllten, dass sich in der ursprünglichen Planung das jugoslawische Team um die Malereien im Sanktuar des Amenophis-III.-Tempels von Wadi es-Sebua kümmern sollte. Nachdem sie kurzfristig an einen anderen Ort abberufen wurden, übernahm eine Gruppe von ägyptischen Konservatoren und Chemikern des Antikendienstes in Kairo, die mit den Jugoslawen zusammenarbeitete, diese Aufgabe. Das ägyptische Team war es dann, dass im September 1964, unter Benutzung der gleichen Methode wie die Jugoslawen, die Malereien in Wadi es-Sebua abnahm.



Abb. 8: Die Rückwand des Sanktuars in situ 1964, © Archiv Miha Pirnat.



Abb. 9: Die Malerei von der Rückwand des Sanktuars im Jahr 2023, © Wadi es-Sebua-Projekt 2023, Foto: Ahmed Amin.

Erst wurden die Malschichten chemisch verfestigt, dann wurde ein feines Leinengewebe auf der Oberfläche befestigt bzw. geklebt. Anschließend konnte man die Malerei mitsamt ihres Trägers, also der Gipsgrundierung und dem Lehmverputz, stückweise von der Wand abnehmen, d. h. absägen. Danach entfernte man den größeren Teil des Lehmverputzes und formte einen neuen stabilen Untergrund aus Sand, Lehm und Bindemitteln, den man in mehreren dünnen Lagen verstärkt mit Baumwollgewebe auf der Rückseite der abgenommenen Malereien anbrachte. Nach dem Trocknen setzte man das Ganze auf ein großes Holzpaneel und befestigte ringsherum einen hölzernen Rahmen. Nun konnte das Gewebe auf der Oberfläche wieder vorsichtig entfernt und die Male-
reien von chemischen Rückständen gereinigt werden.

Für die so behandelten Malereien waren dies trau-
matische Eingriffe, die natürlich Spuren hinter-
ließen. Der Vergleich mit alten In-situ-Fotos zeigt
deutlich die Schäden, die dadurch entstanden
(Abb. 8–9): An einigen Wänden gingen größere
Teile der Malereien verloren; manche Teile wurden
nicht in ihrer ursprünglichen Position wieder
angebracht, und teils wurde die Stratigrafie der
Malschichten gestört. Aber man darf natürlich
nicht vergessen: Ohne diese Abnahme 1964 wäre
die gesamte Wanddekoration des Temples heute
unwiederbringlich verloren.

Die Malereien wurden dann gegen Ende 1964 nach
Kairo geschafft und landeten schließlich im Keller-
magazin des Ägyptischen Museums. Leider wurde
aber dieser Vorgang nicht adäquat publiziert, und
so geriet diese Rettung der Wanddekoration aus
dem Sanktuar des Amenophis-III.-Tempels zuneh-
mend in Vergessenheit, und man nahm allgemein
an, dass die Malereien zusammen mit dem Tempel-
bau 1964 im Nasser-Stausee versunken wären.

Das Wadi es-Sebua-Projekt

Nachdem ich 2008 mit Unterstützung von Sabah
Abdelrazik, der damaligen Kuratorin des Kel-
lermagazins des Ägyptischen Museums Kairo,
die Wandmalereien dort wiederentdeckt hatte,
startete ich ein Projekt zu ihrer Dokumentation,
Untersuchung und Konservierung und zu ihrer
theologischen und kultischen Rekontextualisie-
rung (Abb. 10–11). Ziel des Projektes ist es letzt-
endlich, den bis dato nur wenig bekannten und
kaum erforschten Tempel Amenophis III. von Wadi
es-Sebua in seinen religiösen, kunst- und bau-
historischen Bedeutungsebenen zu erfassen, um
damit die Frage nach der Stellung dieses Kultbaus
innerhalb der sakralen Landschaft des nördlichen
Nubien beantworten zu können.

Das Wadi es-Sebua-Projekt war von Beginn an in
Kooperation zwischen der LMU München und dem

Ägyptischen Museum Kairo angelegt und wurde
anfangs durch das American Research Center in
Egypt finanziert. Im Vordergrund stand zunächst
im Herbst 2010 eine zeitgemäße digitale fotogra-
fische Dokumentation der Malereien und eine
konservatorische Bestandsaufnahme, der durch
die jahrzehntelange Lagerung in den Kellermagazinen stellenweise destabilisierten und massiv
verschmutzten Malschichten.

Ab dem Frühjahr 2011 konnten die Arbeiten nicht
weitergeführt werden aufgrund der sog. Revolu-
tion im Januar/Februar 2011 in Ägypten, von der
das Museum am Tahrirplatz unmittelbar betrof-
fen war. Erst 2018 war es wieder möglich, eine
Genehmigung der ägyptischen Behörden für die
Wiederaufnahme des Projektes zu bekommen.

Seitdem wurde das Projekt fortgeführt als
eine Kooperation zwischen der LMU München,
dem Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildes-
heim (mit Regine Schulz als Ko-Direktorin),
dem Ägyptischen Museum in Kairo sowie dem

Kompetenzzentrum Denkmalwissenschaften und
Denkmaltechnologien an der Universität Bam-
berg und unter Beteiligung von Kathryn Piquette
vom University College London, die spezialisiert
ist auf die Anwendung modernster digitaler bild-
gebender Verfahren innerhalb der Ägyptologie.

Die Bedeutung der Wandmalereien aus Wadi es-Sebua

Die Wandmalereien aus dem Tempel Amenophis III.
in Wadi es-Sebua haben eine besondere kulturhisto-
rische Signifikanz: Die Anlage, aus dem sie stammen,
ist der einzige Kultbau aus dieser historisch sehr
bedeutsamen Epoche der ägyptischen Geschichte
im nördlichen Nubien, von dem überhaupt wesentli-
che Teile dokumentiert und erhalten geblieben sind.
Malereien aus Tempeln dieser Epoche sind – im
Unterschied zu Reliefs – extrem selten belegt und
daher architektur- und kunsthistorisch besonders
wertvoll. Das ikonografische Programm ist in Teilen
höchst ungewöhnlich und daher nicht nur kunst-,
sondern auch religionswissenschaftlich bedeutsam.



Abb. 10: Die Malerei von der Rückwand des Sanktuars nach der Wiederauffindung
im Kellermagazin des Ägyptischen Museums im November 2008, © Wadi es-
Sebua-Projekt 2008, Foto: Martina Ullmann.



Abb. 11: Begutachtung der Malerei von der Rückwand des Sanktuars durch die
Konservatoren Luigi de Cesaris, Alberto Succato und Emiliano Ricchi sowie die
Kuratorin Sabah Abdelrazik (von rechts nach links) im Oktober 2010, © Wadi es-
Sebua-Projekt 2010, Foto: Martina Ullmann.



Abb. 12: RTI-Aufnahmen an der Malerei von der Rückwand des Sanktuars durch Kathryn Piquette und Akram Abdelaziz Mohamed im April 2019, © Wadi es-Sebua-Projekt 2019, Foto: Martina Ullmann.



Abb. 13: pXRF-Analyse der Malerei vom Südteil der Fassade des Sanktuars durch Eid Mertah im Oktober 2022, © Wadi es-Sebua-Projekt 2022, Foto: Martina Ullmann.

Zur Vorbereitung der ersten Konservierungskampagne im Herbst 2022 hat Kathryn Piquette die Malereien zudem fotogrammetrisch aufgenommen. Außerdem wurden sie mithilfe von sog. Visible Induced Infrared Luminescence (VIL) untersucht, um bestimmte Pigmente, v. a. Ägyptisch Blau, besser nachzuweisen. Besonders interessante Areale wurden super-hochauflösend dokumentiert, um die verschiedenen Malschichten und deren Stratigraphie besser erkennen zu können.

Die Konservierungsarbeiten an den Malereien

Seit 2021 arbeiten wir ergänzend an einem Projekt, das sich auf die Konservierung und museale Präsentation der Wandmalereien konzentriert. In enger Kooperation mit der Konservierungsabteilung des Ägyptischen Museums Kairo wurde in zwei Kampagnen im September/Okttober 2022 und März/April 2023 die dringend notwendige konservatorische Behandlung der Malereien durchgeführt. Das Konservator*innenteam bestand aus Bianca Madden, einer Spezialistin für die Konservierung und Restaurierung von ägyptischen Malereien aus



Abb. 14: Der Beginn der Oberflächen säuberung an einigen der Malereien durch Mohamed Ibrahim, Bianca Madden, Eid Mertah und Akram Abdelaziz Mohamed (von rechts nach links) im September 2022, © Wadi es-Sebua-Projekt 2022, Foto: Martina Ullmann.



Abb. 15: Der Transport des Holzpaneels mit der Malerei von der Rückwand des Sanktuars (Rückansicht) in das Konservierungslabor im September 2022, © Wadi es-Sebua-Projekt 2022, Foto: Martina Ullmann.



Abb. 16: Das behelfsmäßige Konservierungslabor für das Projekt im Erdgeschoss des Museums im März 2023, Konservierungsarbeiten an der Malerei von der Nordwand des Sanktuars, © Wadi es-Sebua-Projekt 2023, Foto: Martina Ullmann.

Oxford, sowie Eid Mertah, Mohamed Ibrahim und Akram Abdelaziz Mohamed von der Konservierungsabteilung des Ägyptischen Museums (Abb. 14).

Zunächst einmal mussten logistische Probleme bewältigt werden. Die nach der oben beschriebenen Methode 1964 in Wadi es-Sebua abgenommene Dekoration von der Fassade und den Innenwänden des Speos besteht heutigentags aus sieben großformatigen Malereien, die aufgrund ihres Formats sowie des modernen mehrere Zentimeter dicken Lehm-/Sanduntergrundes und der massiven Holzpaneele, auf denen sie aufgebracht wurden, sehr schwer sind (Abb. 15): Nord- und Südteil der Fassade sind jeweils ca. 1,5 m breit und 1,2 m hoch; die beiden Teile der Ostwand, beidseitig des Eingangs sind mit jeweils ca. 0,75 m Breite und 1,2 m Höhe deutlich kleiner, aber die beiden Längswände messen jeweils ca. 3,0 m auf 1,5 m und die Rückwand im Westen ist ca. 2,4 m breit und etwa 1,5 m hoch.

Der Transport insbesondere der größeren Holzpaneele mit den teils sehr fragilen Malereien heraus aus den Gewölben des Kellermagazins in eines der Konservierungslabors des Museums war eine konservatorische Herausforderung, vor allem wenn man bedenkt, dass es keine ausreichend großen Aufzüge oder andere geeignete mechanische Hilfsmittel vor Ort gibt. Die sechs Arbeiter des Museums, die für die Umlagerung von Objekten zuständig sind, verfügen allerdings über sehr viel praktische Erfahrung und verstehen es gut, mit den schwierigen Bedingungen umzugehen. Unter Aufsicht der Konservatoren gelang es ihnen zum Beginn der Herbstkampagne 2022 die fünf kleineren und mittelgroßen Malereien in ein Konservierungslabor im 1. Stock des Museums zu schaffen, wo wir sehr gute Arbeitsbedingungen hatten (Abb. 14–15). Die beiden sehr großen Seitenwände konnten dagegen nur bis in das Erdgeschoss transportiert werden. Dort wurde ein Areal innerhalb der Ausstellungsräume im Frühjahr 2023 für das Projekt von den Besuchern abgeschildert und in ein behelfsmäßiges Labor umgewandelt (Abb. 16).

Die vielfachen Umarbeitungen der Malereien sind unter kunsthistorischen Gesichtspunkten spannend; sie erlauben u. a. auch Einblicke in die Arbeitsweise altägyptischer Künstler*innen.

Die mehrfachen Überarbeitungen, die sich mindestens vier verschiedenen Dekorationsphasen zuordnen lassen – von der frühen Regierungszeit Amenophis III. um 1380 v. Chr. über deren Spätphase und die unmittelbar folgende Amarnaepoche bis hin zu Ramses II. im 13. Jh. v. Chr. –, spiegeln die teils tiefgreifenden religiösen Veränderungen im Ägypten der späten 18. Dynastie wider und zwar in einem Heiligtum, das abseits der großen Zentren lag.

Die Untersuchung der verschiedenen Malschichten erbringt daher neue Erkenntnisse zum motivischen und stilistischen Wandel sowie zu den sich verändernden religiösen und königsideologischen Vorstellungen und zu deren Umsetzung im Tempelkult. Insbesondere an einem Ort an der nubischen Peripherie des ägyptischen Reiches sind solche Veränderungen für uns heute nur sehr selten greifbar. All dies zusammen macht die Wandmalereien aus dem Amenophis-III.-Tempel von Wadi es-Sebua zu einem einzigartigen Kulturerbe.

In zwei Kampagnen 2018 und 2019 haben wir die Malereien unter Zuhilfenahme modernster digitaler bildgebender Verfahren untersucht und mit der Auswertung der so gewonnenen Daten begonnen, die aber noch nicht abgeschlossen ist. Folgende Verfahren wurden dabei u. a. angewendet (Abb. 12–13): Infrarotreflektographie, UV-Licht, Röntgenaufnahmen, Reflectance Transformation Imaging (für ein besseres Erkennen der Oberflächenstruktur, erlaubt eine begrenzte Dreidimensionalität) sowie pXRF (Röntgenfluoreszenz-Untersuchung) zur Pigmentanalyse, Letzteres durchgeführt von Eid Mertah, Konservator am Ägyptischen Museum Kairo.



Abb. 17: Testreinigungen mit verschiedenen Substanzen im September 2022, © Wadi es-Sebua-Projekt 2022, Foto: Martina Ullmann.



Abb. 18: Reste alter Konservierungsmaterialien von der Abnahme der Malereien 1964 an der Malerei vom Nordteil der Ostwand des Sanktuars im September 2022, © Wadi es-Sebua-Projekt 2022, Foto: Martina Ullmann.



Abb. 19: Ausbesserung des Lehmverputzes an der Malerei vom Südteil der Fassade des Sanktuars im Oktober 2022, © Wadi es-Sebua-Projekt 2022, Foto: Martina Ullmann.

Die Arbeitsbedingungen dort waren anstrengend – vor allem wegen des hohen Lärmpegels und allzu neugieriger Museumsbesucher –, aber es gelang uns nichtsdestotrotz, die Konservierungsarbeiten sehr gut und nach Zeitplan durchzuführen.

Zunächst wurde der Zustand der Malereien genau untersucht, bewertet und auf einer Fotografie kartiert. Anschließend wurden die Bereiche, wo sich Pigmentpartikel abzulösen drohten, konsolidiert. Danach wurde eine erste Trockenreinigung durchgeführt, um die dicke Schicht aus losem Oberflächenschmutz und Staub zu entfernen (Abb. 14), die sich während der Magazinierung der Malereien in den letzten ca. 60 Jahren angesammelt hatte. Dann testeten wir eine Reihe von chemischen Substanzen in unterschiedlichen Konzentrationen (Abb. 17), um die beste Methode zur sicheren Entfernung oder zumindest Reduzierung der tiefer eingedrungenen Oberflächenablagerungen zu finden.

Bei den Ablagerungen auf den antiken Malschichten handelte es sich hauptsächlich um Schmutz und Staub, aber es gab auch einige Spritzer moderner Materialien, insbesondere von weißer Farbe (Abb. 10). Außerdem fanden sich Reste der während der Abnahme 1964 verwendeten Bindemittel und Gewebe, die auf der Oberfläche einiger der Malereien einen weißlichen Schleier hinterlassen hatten, der sich nur sehr schwer entfernen ließ (Abb. 18).

Die Arbeiten umfassten u. a. die folgenden Verfahren:

- Fixieren von abblättrenden Farbpigmenten und von bröckelndem Lehmverputz.

- Ausbesserung des Lehmverputzes, auf dem die Malschichten aufliegen (Abb. 19): An allen instabilen und gefährdeten Kanten des Verputzes wurden Ausbesserungen vorgenommen; Risse und Fugen im Verputz wurden geschlossen.
- Reduktion der alten Konservierungssubstanzen aus den 1960er Jahren.
- Entfernung oder Reduzierung von Oberflächenschmutz und Ablagerungen.

Während des Konservierungsprozesses erhielten wir wertvolle Einblicke in die antike Maltechnik, die in Wadi es-Sebua verwendet wurde. Die Arbeitsverfahren scheinen weitgehend den in der 18. Dynastie üblichen Prozeduren gefolgt zu sein. Dazu gehören das Anlegen von Vorzeichnungen aus rotem Ocker auf einer dünnen weißen Grundierungsschicht, der blockweise Farbauftrag und schließlich das Hinzufügen von Details und endgültigen Umrisslinien.

Bisher hat die Analyse der pXRF-Daten eine für diese Zeit typische Pigmentpalette ergeben: Kalziumkarbonat zur Grundierung, roter und gelber Ocker sowie in geringem Umfang Orpiment, Ägyptisch Blau und Grün sowie ein Grün, das durch Mischen von Ägyptisch Blau mit gelbem Ocker oder Orpiment hergestellt wurde. Die Maltechniken bezeugen sowohl das Mischen von Farben, um die Palette der verfügbaren Farbtöne zu erweitern, als auch das Übereinanderschichten von Farben, um verschiedene Farbtöne und -tiefen zu erreichen. Insbesondere die Dekoration der Fassade wurde mit einem großen Reichtum an Details und hohen künstlerischem Können gemalt (Abb. 20).

Abb. 20: Gabenbringende Feldgöttin am südlichen Teil der Fassade, © Wadi es-Sebua-Projekt 2022, Foto: Martina Ullmann.

Die Verantwortlichen im Museum, insbesondere die Direktorin Sabah Abdelrazik und ihr Nachfolger (ab Januar 2023) Ali Abdelhalim, sowie die Konservierungsabteilung des Museums haben das Projekt immer bestens unterstützt, wofür ich ihnen sehr dankbar bin. Das Konservierungsteam des Projektes – Bianca Madden, Eid Mertah, Mohamed Ibrahim und Akram Abdelaziz Mohamed – hat exzellent zusammengearbeitet und sich hervorragend ergänzt. Was entscheidend war für die hervorragenden Resultate, die wir bei der Konservierung der Malereien aus Wadi es-Sebua erzielt haben.

Die Ausstellung der Wandmalereien im Ägyptischen Museum Kairo

Ursprünglich war geplant, die Malereien nach ihrer Konservierung im Rahmen einer kleinen Sonderausstellung der Öffentlichkeit zu präsentieren. Im Zuge der großen Umstrukturierungsmaßnahmen der letzten Jahre im Ägyptischen Museum Kairo – verursacht v. a. durch die Etablierung verschiedener neuer Museen in Kairo und anderenorts in Ägypten – ergab sich dann aber die Möglichkeit die Malereien aus Wadi es-Sebua in die Dauerausstellung des Museums zu integrieren, in einem neu gestalteten Raum mit einem auf die Malereien fokussierten didaktischen Konzept. Dies war natürlich eine faszinierende Chance – nur sehr wenige Ägyptolog*innen haben die Möglichkeit, ein Areal im zentralen Bereich des Ägyptischen Museums Kairo neu mit einer kuratierten Ausstellung zu bestücken!

Für die Museumsleitung und das ägyptische Antikenministerium hat das Wadi es-Sebua-Projekt zunehmend an Bedeutung gewonnen, denn das Museum besitzt zwar nach wie vor eine große Anzahl hochkarätiger Objekte, aber Raumgestaltung und Objektpräsentation entsprechen größtenteils bei Weitem nicht heutigen Museumstandards, und eine Kontextualisierung der Ausstellungsobjekte findet sich nur in Einzelfällen. Da

das Museum nicht über einen eigenen Etat für die Neugestaltung seiner Ausstellung verfügt, ist man auf Kooperationsprojekte mit ausländischen Partnern angewiesen. Mit dem Wadi es-Sebua-Projekt bot sich die Chance, die Erneuerungsbemühungen der letzten Jahre fortzusetzen und damit gleichzeitig die bis jetzt stark auf Rundplastik und Reliefs konzentrierte Ausstellung im Erdgeschoss um einen auf Wandmalereien der 18. Dynastie fokussierten Raum inhaltlich zu ergänzen und somit für die Besucher abwechslungsreicher und interessanter zu gestalten.

Auf Vorschlag des Museumsdirektors Ali Abdelhalim wurde im Frühjahr 2023 ein Raum im Zentrum des Museums, direkt hinter dem großen Atrium im Erdgeschoss, für die neue Ausstellung bestimmt. Ausschlaggebend für die Raumauswahl waren die passende Größe, die zentrale Lage und v. a. die dadurch mögliche optimale Einpassung der Wandmalereien in die chronologisch bestimmte Anordnung der Ausstellung im Erdgeschoss. Die kolossale Doppelstatue von Amenophis III. und Teje, die einst im Tempel des Königs auf dem Kom el-Heitan in Theben-West stand, bildet den hinteren Abschluss des Atriums, und im Gang hinter dem Wadi es-Sebua-Raum sind in erster Linie Objekte aus der späteren 18. Dynastie zu sehen. Zusammen mit den Kollegen am Museum wurde im Frühjahr und Sommer 2023 ein Ausstellungskonzept für den Raum entwickelt, und Anfang April begannen die ersten Vorarbeiten in dem Areal.

In den letzten Jahrzehnten hatte sich dieser Bereich des Museums immer mehr von einem Ausstellungsraum zu einem Abstelllager gewandelt: Eine große Anzahl unterschiedlichster Objekte – von kleinen bis hin zu kolossalen Statuen, Architekturteile unterschiedlichster Herkunft, Stelen, Opfertafeln, ein großer Sarkophag – war hier dicht gedrängt abgestellt. Und da der Raum so praktisch zentral liegt, hatte man angefangen, alle möglichen Arbeitsgeräte hier zu deponieren, von einem Kran



Abb. 21: Der für die Ausstellung der Malereien vorgesehene Raum im Museum vor der Renovierung im Frühjahr 2023, © Wadi es-Sebua-Projekt 2023, Foto: Martina Ullmann.



Abb. 22: Das Holzpaneel mit der Malerei von der Rückwand des Sanktuars wird auf den neuen Sockel gehoben, August 2023, © Wadi es-Sebua-Projekt 2023, Foto: Martina Ullmann.



Abb. 23: Anbringung der großen Glasplatte vor der Malerei von der Südwand des Sanktuars, September 2023, © Wadi es-Sebua-Projekt 2023, Foto: Martina Ullmann.

und einem Leiterturm bis hin zu großen Transportkisten und Staubsaugern (Abb. 21). Zunächst musste der Raum also erst einmal freigeräumt werden. Dies erforderte die Mithilfe sehr vieler verschiedener Museumsmitarbeiter*innen, in deren Zuständigkeit das eine oder andere Objekt fiel, und großen Arbeitseinsatz für den Abtransport der oftmals sehr schweren Stücke.

Sobald auch die hinteren Bereiche zugänglich waren, haben wir den Raum neu vermessen und konnten mithilfe des neuen Planes darangehen, die exakte Positionierung der sieben Wandmalereien aus Wadi es-Sebua festzulegen. Die Sockelung und Wandverankerung der teils ja sehr großen und schweren Holzpaneele wurde mit den hierfür zuständigen Fachleuten besprochen, ebenso wie die unbedingt nötige Verglasung der Malereien zum Schutz vor Staub, Schmutz und Berührung. Außerdem musste ein Konzept zur möglichst optimalen Ausleuchtung der hier neu präsentierten Objekte erstellt werden. Die hierfür nötigen neuen Beleuchtungskörper wurden dankenswerterweise von Moamen Othman, dem Vorstand des Museumssektors im ägyptischen Antikenministerium, zur Verfügung gestellt. Nach der vollständigen Räumung des Areals wurden im Sommer die Wände und Säulen ausgebessert und komplett neu gestrichen.

Im August konnten wir dann mit der Installation der Objekte und der Leuchtkörper beginnen. Nachdem die neuen Sockel für die Malereien angebracht und lackiert worden waren, begann der spannendste Teil: das Anheben der großen Paneele mit den Malereien auf das Niveau der Sockel und ihre Befestigung an der Wand (Abb. 22). Dank des Geschicks der Museumsmitarbeiter*innen und des Konservatorenteams wurde diese Aufgabe ohne Zwischenfälle und in nur zwei Arbeitstagen bewältigt. Nun war es Zeit für die Anbringung der Verglasung. Auch die Installation der sehr hochwertigen Glasplatten aus deutscher Produktion war kein einfaches Unterfangen, das aber bestens bewältigt wurde (Abb. 23).



Abb. 24: Die neu gestaltete Ausstellung in Raum 13 West des Ägyptischen Museums Kairo mit den Malereien und Statuen kurz vor der Eröffnung im September 2023, © Wadi es-Sebua-Projekt 2023, Foto: Martina Ullmann.

Parallel dazu haben wir einige ausgewählte Statuen bzw. Statuenfragmente aus der Zeit Amenophis III. in den neu gestalteten Raum umgesetzt (Abb. 24–25). Es handelt sich um vier Meisterwerke aus der späten Regierungszeit dieses Königs, die inhaltlich hervorragend zu den Malereien aus Wadi es-Sebua passen und deren vorherige Präsentation ihrer herausragenden künstlerischen Qualität nicht gerecht wurde. Die zwei etwa lebensgroßen Torsi Amenophis III. aus Granodiorit zeigen ihn mit deutlichen Alterszügen in einem eng anliegenden Gewand (JE 33900 und JE 33901). Zusammen mit mindestens zwei weiteren Statuen dieses Typs



Abb. 25: Die neue Ausstellung kurz vor der Eröffnung im September 2023, © Wadi es-Sebua-Projekt 2023, Foto: Martina Ullmann.



Abb. 26: Schautafeln und Bilder in der neuen Ausstellung, © Wadi es-Sebua-Projekt 2023, Foto: Martina Ullmann.

kommen sie aus dem Tempel des Königs auf dem Kom el-Heitan. Der in einer Vitrine präsentierte Statuenkopf (JE 59880, vgl. Abb. 25 hinten rechts) steht nach Material, Größe und Gestaltung den beiden Torsi sehr nahe, und vor einigen Jahren wurde vorgeschlagen, dass er und die Statue JE 33900 zusammengehören. Da unsere Untersuchungen vor Ort während der Neuinstallation dies nicht bestätigen konnten, haben wir uns entschlossen, Kopf und Torso getrennt zu präsentieren. Unbestritten ein Highlight der neuen Ausstellung ist die Statue der Königin Teje (JE 99281, vgl. Abb. 25 vorne links), ebenfalls aus Granodiorit, die erst 2006 bei Grabungen im Tempelbezirk der Mut in Karnak gefunden wurde. Auch diese Statue steht, wie die beiden königlichen Torsi, in einem Zusammenhang mit dem Sedfest, also der kultischen Erneuerung der Königsherrschaft, die Amenophis III. dreimal in seiner letzten Regierungsdekade feierte.

Um die in dem Raum neu präsentierten Objekte für die Museumsbesucher*innen auch inhaltlich verständlich und attraktiv zu machen, haben wir verschiedene didaktisch gut aufbereitete Informationsquellen in die Ausstellung integriert.

Sechs Schautafeln mit Bildern und Texten in arabischer und englischer Sprache sowie vier großformatige Bilder, kontextualisieren die Ausstellungsobjekte unter verschiedenen Aspekten (Abb. 26). Sie ermöglichen dem Publikum die historische und religionshistorische Einordnung, vermitteln Kenntnisse zu den Beziehungen zwischen Ägypten und Nubien in der 18. Dynastie, informieren über die Baugeschichte des Tempels Amenophis III. von Wadi es-Sebua ebenso wie über die verschiedenen Anpassungen der Wanddekoration des Kultbaus an sich verändernde religiöse Vorstellungen. Außerdem erzählen sie von der modernen Geschichte der Malereien, ihrer Rettung vor der Überflutung 1964 und der „Wiederentdeckung“ im Ägyptischen Museum und ihrer Konservierung und Untersuchung. Die Schautafeln und die Bilder wurden in Kairo gedruckt und zur Stabilisierung auf dünne Holztafeln aufgezogen. Anfang September konnten wir sie in dem Ausstellungsraum anbringen. Außerdem wurden in Übereinstimmung mit den Designvorgaben des Museums kleinformatige Schilder für jedes ausgestellte Objekt entworfen, gedruckt und installiert, mit Angaben zu Herkunft, Material, Museumsnummer etc.

OBJEKTE (SMÄK)

AMENOPHIS IV.
DAS FRAGMENT EINER KÖNIGLICHEN KOLOSSAL-
STATUE IM KONTEXT

ANNE-HÉLÈNE PERROT

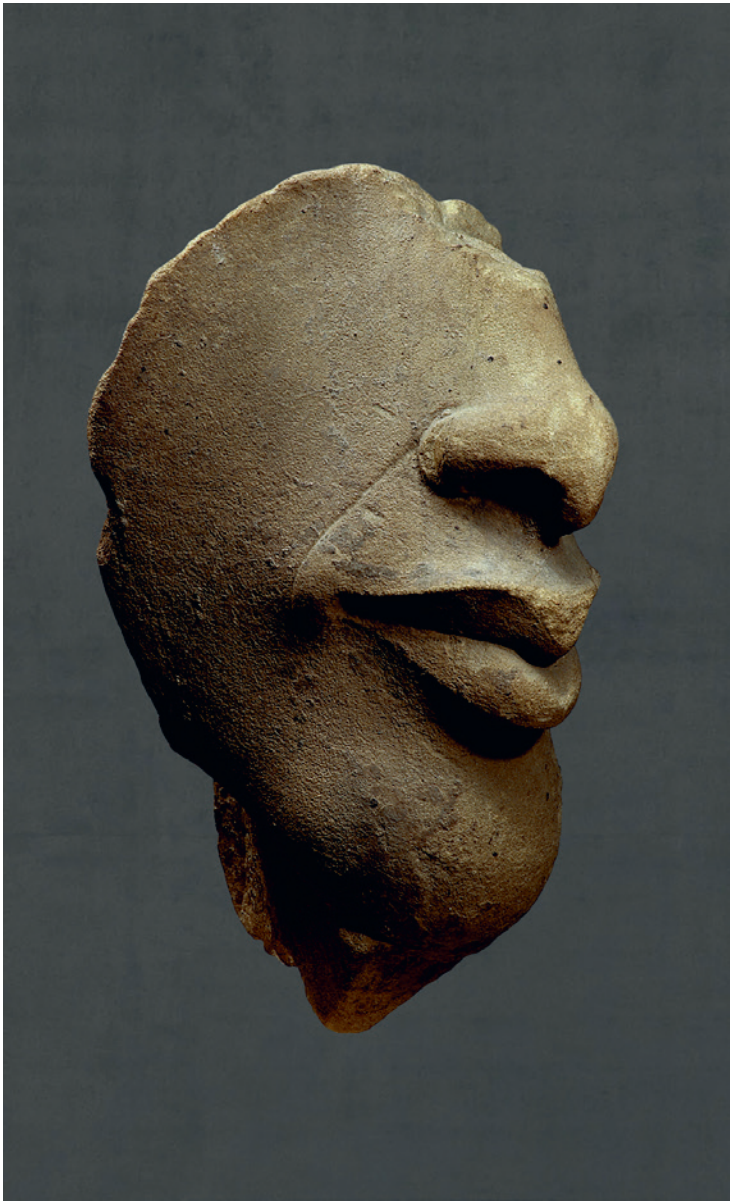


Abb. 1: Gesichtsfragment einer Kolossalstatue von Amenophis IV. © SMÄK, Foto: Marianne Franke.

Im Raum „Kunst und Zeit“ des SMÄK wird in der Amarna-Abteilung ein außergewöhnliches Gesichtsfragment (32,2 cm hoch, 18,8 cm breit und 23 cm tief, ÄS 6290) gezeigt. Erhalten ist die untere Hälfte eines länglichen Gesichts aus Sandstein in ungewöhnlichem Stil. Seitlich neben der leicht bestoßenen Nase mit schmalen Rücken und erweiterten Löchern sind zwei in Richtung der Wangen laufende Nasolabialfalten deutlich angegeben. Der Mund ist deutlich vergrößert, die Oberlippe fleischig gestaltet und weist in der Mitte eine ausgeprägte Wulst auf – die Unterlippe hängt herab. Die Form der Lippen erweckt den Eindruck eines leicht geöffneten Mundes. Die Mundwinkel sind durch kreisförmige Vertiefungen markiert (Abb. 1 und 2).



Abb. 2: Gesichtsfragment einer Kolossalstatue von Amenophis IV. © SMÄK, Foto: Marianne Franke.

Literaturverzeichnis

ULLMANN / SCHULZ in Drucklegung
Ullmann, Martina / Schulz, Regine, The image and text program of the temple of Amenhotep III at Wadi es-Sebua: A case study in continuous updating of cult buildings, in: Altering Images. Iconoclasm in Egypt, International Workshop Université de Liège 12th–14th May 2021.

ULLMANN 2023
Ullmann, Martina, The Temple of Amenhotep III at Wadi es-Sebua, in: el-Aguizy, Ola / Kasparian, Burt (Hrsg.), Proceedings of the 12th International Congress of Egyptologists, 3rd–8th November 2019 Cairo, Bib. gén. 71, Cairo 2023, 503–509.

ULLMANN 2013
Ullmann, Martina, Wadi es-Sebua: The temple of Amenhotep III, in: Egyptian Archaeology 42, 2013, 25–27.

ULLMANN 2011
Ullmann, Martina, The Wall Paintings from the Temple of Amenhotep III at Wadi es-Sebua: Conservation, Preservation, and Documentation, in: Bulletin of the American Research Center in Egypt, Number 199 – Fall 2011, 2011, 15–20.



Abb. 27: Die feierliche Eröffnung der neuen Ausstellung am 10. September 2023, © Ägyptisches Museum Kairo.

Am 10. September 2023 fand die feierliche Eröffnung des neu gestalteten Raumes statt mit Vertretern der deutschen Botschaft in Kairo, hochrangigen Angehörigen des ägyptischen Ministeriums für Tourismus und Antiken und vielen Kollegen und Kolleginnen aus den verschiedenen archäologischen Instituten Kairos sowie den ägyptischen Universitäten und von anderen Museen (Abb. 27).

Finanziert wurden die Konservierung und die museale Präsentation der Wadi es-Sebua-Maleereien größtenteils aus Mitteln des Kulturerhalt-Programmes des Deutschen Auswärtigen Amtes, dem mein großer Dank gebührt ■

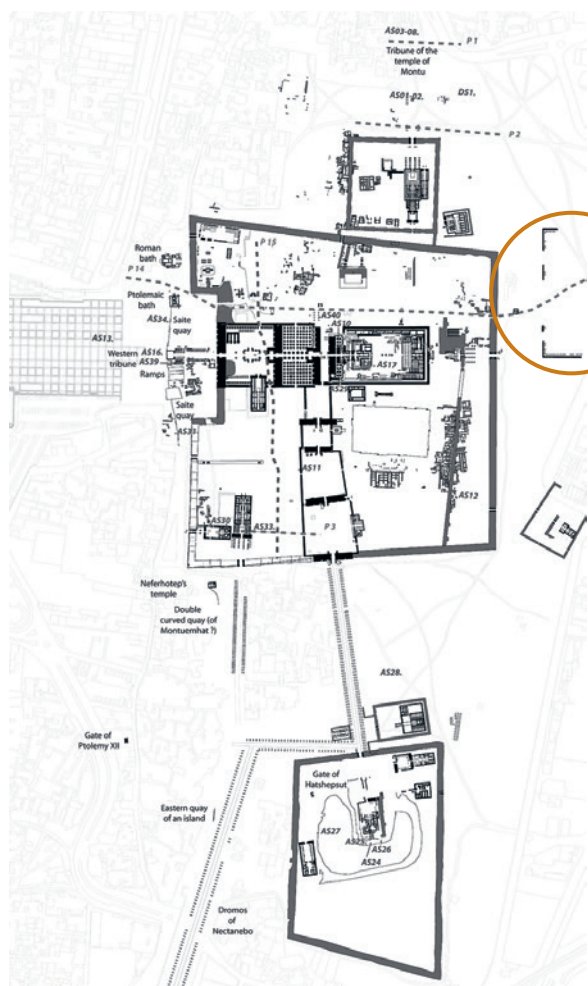


Abb. 4: Übersichtsplan von Karnak mit Angabe der archäologischen Einheiten und der Ausgrabungsstätten. Basierend auf dem kartografischen Fundus der architektonischen und topografischen Einheit des USR 3172 des CNRS in Karnak, Aton-Bezirk farbige hervorgehoben © CNRS-CFEETK.

Entdeckung

Diese außergewöhnliche Darstellung gehörte zweifellos zu einer Gruppe von Kolossalstatuen Amenophis IV. aus Sandstein, die in den 1920er Jahren in Karnak entdeckt wurden. Maurice Pillet, Architekt und damaliger Leiter der Arbeiten, die im Auftrag des Service des Antiquités in Karnak durchgeführt wurden, war der Erste, der 1925 bei Erweiterungen der Abwasserdrainage zwei Kolosse (Kairo JE 49528, 49529 (Abb. 3)) im Ostteil des Karnak-Tempels außerhalb der Umfassungsmauer freilegte (Abb. 4). Die genauen Fundumstände wurden leider nicht publiziert. Henri Chevrier nahm ein Jahr später die von Pillet begonnenen Arbeiten wieder auf, und sein Name bleibt mit der Entdeckung der Hinterlassenschaften aus der Zeit, die als „Proto-Amarna“ bezeichnet werden kann, in Karnak verbunden. Zwischen 1926 und 1936 entdeckte Chevrier Fragmente von schätzungsweise 35 Kolossalstatuen (Abb. 5). Der fragmentarische Zustand lässt sich dadurch erklären, dass die Statuen



Abb. 3: Kolossalstatue von Amenophis IV, Kairo JE 49529, © Jean-Pierre Dalbéra.



Abb. 5: Ausgrabung von Chevrier, 1926, © CNRS-CFEETK, Archiv-Foto 66644.

absichtlich zerstört wurden. Lise Manniche stellt in ihrem Katalog „The Akhenaten colossi of Karnak“ aus dem Jahr 2010 fest, dass die Statuen außerdem sehr spezifische Beschädigungen erlitten haben: Bei einigen wurden gezielt Augen, Nase und Mund verstümmelt, bei anderen wurde das gesamte Gesicht absichtlich entfernt. Wieder andere tragen Hack- bzw. Meißelspuren auf ihrem Körper.

Im Fall des Kopfes AS 6290 kann man trotz seines fragmentarischen Zustands feststellen, dass der erhaltene Teil der Nase, des Mundes und des Kinns intakt sind. Chevrier hat zwei solcher Gesichter entdeckt, von denen eines das Münchner Fragment sein könnte: In seinem Bericht von 1932 erwähnt er nämlich „eine Nase und einen Mund“ (CHEVRIER 1932, 112). Im Jahr 1936 spricht er von dem Fund eines ähnlichen Fragments (CHEVRIER 1936, 142). In dem von Manniche erfassten Korpus sind generell nur zwei Nasen- und Mundpartien

verzeichnet: das Stück aus München und ein weiteres, das heute im Fitzwilliam Museum in Cambridge aufbewahrt wird (E. GA4516.1943). Das Münchner Fragment stellt somit wahrscheinlich eines der beiden Stücke aus den Grabungen Chevriers dar, und wurde daher 1932 oder 1936 gefunden. Die Ausgrabungen von Chevrier und ab 1975 von Donald Bruce Redford sowie die neueren Ausgrabungen von Edwin Coville Brock geben Hinweise auf das Gebäude, in dem die Kolossalstatuen gefunden wurden (Abb. 6).

Die „Domäne des Aton in Südhehliopolis“

Den zeitgenössischen ägyptischen Texten lässt sich eindeutig entnehmen, dass der als „Domäne des Aton in Südhehliopolis“ bezeichneter Komplex in Karnak aus mehreren Monumenten mit unterschiedlichen Funktionen bestand, darunter Tempel, administrative und wirtschaftliche Bereiche sowie ein Palast oder palastähnliche Strukturen.

Der König lässt am Ende des ersten Drittels des fünften Jahres seiner Regierungszeit in Amarna eine weitere Anlage mit fast demselben Namen errichten, Achhet-Aton („Horizont des Aton“), während der von Karnak sehr subtil als „Achet-en-Aton“ bezeichnet wird, was unterstreicht, dass die Bedeutung, die Amenophis IV. den beiden Anlagen, Karnak und Amarna, beimisst, im Wesentlichen dieselbe ist (LABOURY 2010, 151).

Der älteste Tempel im Komplex von Karnak, der Benben-Tempel, der seit dem 1. Regierungsjahr Amenophis IV. „Re-Harachte-der-im-Horizont-jubelt-in-seinem-Namen-als-Schu, der-in-Aton-ist“ gewidmet ist, scheint mit dem Aufkommen der „Aton Religion“ in Verbindung zu stehen und wurde in den Jahren 4 und 5–6 ideologischen Aktualisierungen auf seinen Reliefs unterzogen. (CHAPPAZ 2005, 53). Weitere Anlagen sind das Teny-menu (das Denkmal des/für den Aton ist für die Ewigkeit ausgezeichnet) und das Roudj-menu (das Denkmal des/für den Aton ist für die Ewigkeit fest).

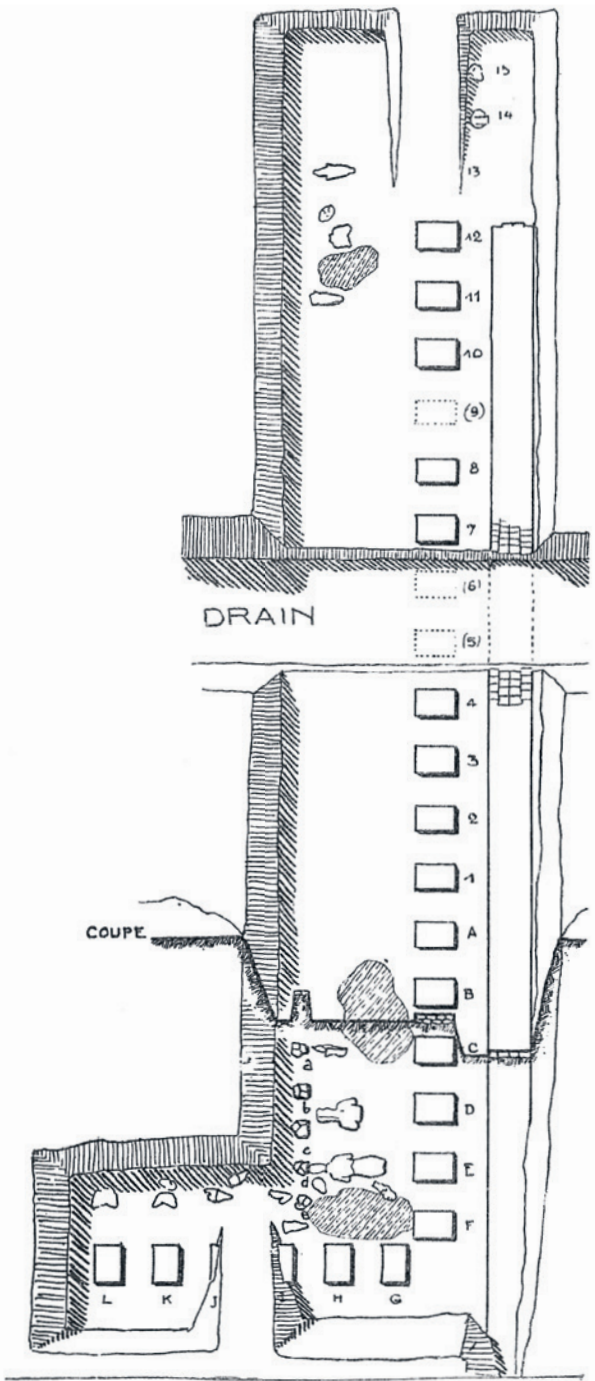


Fig. 4.

Abb. 6: Ausgrabung von Chevrier, südwestlicher Teil des Gebäudes, aus: CHEVRIER 1927.



Abb. 7: Talatate im SMÄK, © SMÄK, ÄS 4231, 4284, 4863, 5338, Foto: Marianne Franke.

Das Gem-pa-aton befand sich östlich der Umfassungsmauer des Amun-Re-Tempels und spielte wohl eine zentrale Rolle für den Aton-Kult in Karnak. Errichtet wurde es aus Talatat-Blöcken, kleinen Sandsteinblöcken von 52,5 cm Länge (eine ägyptische Elle), 26,25 cm Breite (eine halbe Elle) und 22,5 cm Höhe (12 Finger). Das SMÄK besitzt mehrere dieser Talatate, ausgestellt im Raum „Kunst und Zeit“ (Abb. 7). Diese standardisierte Größe ermöglichte einen extrem schnellen Bau zwischen dem 4. Jahr und dem Ende des ersten Drittels des 6. Jahres seiner Herrschaft. Das Wort „Talatat“ wurde im 19. Jahrhundert von den Bewohnern Karnaks für diese kleinen Blöcke verwendet und soll von dem arabischen Wort „Talata“ abgeleitet sein, das die Zahl 3 – für drei Handbreiten Länge – bezeichnet. Diese Bauweise erleichterte auch den späteren Abbau des großen Komplexes in der Post-Amarna-Zeit. Die zahlreichen Talatat-Blöcke, die während der Regierungszeit von Haremhab zur Auffüllung des 2. und 9. Pylons verwendet wurden, bezeugen den Namen Gem-pa-aton („Aton ist gefunden“) für dieses Gebäude (Abb. 8). Die Untersuchung der Blöcke war Gegenstand des „Akhenaten Temple Project“ und ermöglichte die Rekonstruktion der wichtigsten ikonografischen Themen des Gebäudes, unter denen das Sed-Fest von Amenophis IV. herausragt – ein Thema, das für einen Herrscher zu Beginn seiner Regentschaft ungewöhnlich ist (Abb. 9).

Der Hof des Gem-pa-aton weist einen quadratischen Grundriss auf, der auf 210 m Breite und auf über 600 m Länge geschätzt wird (MANNICHE 2010 14–15). Die Sandsteinkolosse stammen aus dem südlichen Teil des ersten Hofes, im nördlichen Teil waren die lebensgroßen Quarzitstatuen aufgestellt. Der schlecht erhaltene archäologische Kontext lässt die Entscheidung nicht zu, ob die Kolosse auf Sockeln oder vor Pfeilern standen. Die Höhe der Mauer, die den Hof umgibt, wurde auf 7 Meter geschätzt. Die Funktion des



Abb. 8: Talatat, der im 9. Pylon verbaut gefunden wurde, © SMÄK, Gl. 84, Foto: Marianne Franke.



Abb. 9: Talatat aus Karnak, der Amenophis IV. in einem Sed-Fest-Kleid zeigt, © 2006 Musée du Louvre, E 26014, Foto: Christian Décamps.

Gem-pa-aton ist bis heute unklar, aber die klare Assoziation mit dem Sed-Fest im ikonografischen Programm und die außergewöhnliche Größe der Gebäude laden dazu ein, es als einen Bereich für Zeremonien zu sehen, in dem große Versammlungen Platz finden konnten (LABOURY 2010, 180). Ein Teil des Gebäudes hatte darüber hinaus sehr wahrscheinlich eine Palastfunktion (LABOURY 2010): Tatsächlich enthält das Grab TT 55 von Ramose eine Szene, in der das Gem-pa-aton erwähnt wird und in der das Königspaar auf dem Balkon eines Erscheinungsfensters zu sehen ist.

Kolossalstatuen

Die Statuenfragmente, die bei den Ausgrabungen von Pillet und Chevrier entdeckt wurden, lassen erkennen, dass es bei den Sandsteinkolossen ikonografische Varianten gab. Die vollständigsten Statuen befinden sich heute im Ägyptischen Museum von Kairo (Abb. 3 und 11) und im Louvre (Abb. 10). Die Gesamthöhe der Statue im Louvre

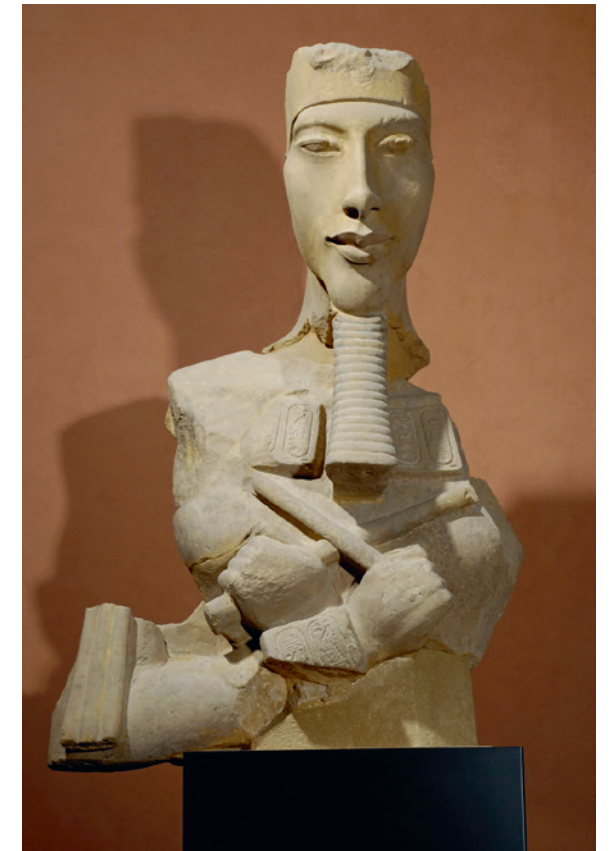


Abb. 10: Kolossalstatue von Amenophis IV., © Musée du Louvre, E 27112, Foto: Christian Décamps.

wird auf 6 Meter geschätzt (Abb. 10). Der König steht in osirianischer Haltung da, seine Arme sind über der Brust gefaltet und umschließen die Zepter Heka und Nechech. Diese Elemente sind Teil der bekannten königlichen Repräsentation, der Körper des Herrschers ist jedoch weit entfernt von der bisher bekannten Darstellungsweise.

Die Gesichter sind rechteckig und lang, die Augen sind zugespitzt, der Nasenrücken ist sehr lang. Am Hals sind zwei Hautfalten sichtbar, die Schlüsselbeine treten besonders deutlich hervor. Der Unterkörper zeichnet sich durch einen dicken Bauch mit einem fächerförmigen geschnittenen Nabel aus.

Der König trägt verschiedene Kronenkombinationen: Chat oder Nemes in Verbindung mit der Doppelkrone (Pschent) oder Doppelfedern sowie die Doppelkrone allein. Der Herrscher trägt mehrheitlich einen königlichen Bart – eine Bruchstelle unter dem Kinn des Münchner Fragmentes ÄS 6290 könnte ein Überrest davon sein.

Die Ohrläppchen weisen Löcher auf. Nur wenigen Torsi oder Unterkörper haben sich erhalten. Einige Statuen tragen einen königlichen Schurz mit Bänder- und Schmuckgehänge, zwei Uräen mit Sonnenscheibe zeigend (Abb. 3) – ein Kleidungsstück, das auch Amenophis III. in seinen Darstellungen während des Sed-Festes trug. Der Stierschwanz war ebenfalls Teil des königlichen Ornaments. Der König trägt auf den Oberarmen und der Brust Kartuschen mit dem Namen des Gottes Re-Harachte, bzw. Aton. Auf dem Gürtel des Schurzes steht der Name des Königs.

Die von Chevrier entdeckte kolossale Statue JE 55938 weist eine ganz besondere Ikonografie auf, die in der ägyptischen Geschichte noch nie zuvor gesehen wurde: Der Koloss scheint nackt und ohne Geschlechtsmerkmale repräsentiert zu sein (Abb. 11). Auf die mögliche Interpretation wird weiter unten eingegangen.

Die Statuen waren außerdem reich bemalt: Reste von Polychromie lassen erkennen, dass die unterägyptischen Kronen rot bemalt waren und dass die



Abb. 11: Kolossalstatue von Amenophis IV. Kairo JE 55938, © CNRS-CFEETK, Archiv-Foto 52452.

Kopfbedeckungen Chat und Nemes an der Basis einen gelben Streifen besaßen, über dem sich eine dünne rote Linie befand. Das Nemes bestand aus abwechselnd blauen, schwarzen und gelben Streifen. Die Uräen der Kronen waren gelb und rot. Auf einigen Kolossen trug Amenophis IV. auch eine bemalte Wesech-Halskette, in der Reste von blauen und roten Pigmenten identifiziert wurden. Auch auf dem Schurz wurden Spuren von blauen und roten Farben entdeckt. Die Farbe Blau ist auch in den Kartuschen stark vertreten (FREED 1999, 195–200).

Inschriften

Aufgrund des fragmentarischen Zustands der Statuen ist es leider nicht möglich, einen umfassenden Korpus von Inschriften für jeden einzelnen Koloss zu erstellen – darüber hinaus wurden die königlichen Kartuschen teilweise ausgemeißelt. Auf einer der am besten erhaltenen Statuen, die sich heute im Ägyptischen Museum von Kairo befindet, ist auf dem mittleren Teil des Lendenschurzgürtels der Name des Königs zu lesen:

„Der vollkommene Gott, Mit vollkommenen Gestalten, Einziger des Re, Sohn des Re, den er liebt, Amenophis der Gott, der Theben regiert, groß in seiner Lebenszeit“

ntr nfr Nfr-hprw-R^c-w^c-ny-R^c s3 R^c mry=f Jmn-htp-ntr-ḥq3-W3st 3 m ḥ^cw=f



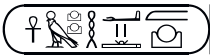
Gürtelkartusche der Statue JE 49529 (Projet Karnak, KIU 3652, A. H. Perrot, S. Biston-Moulin).

Trotz der sehr extremen Ikonographie der Kolosse besteht kein Zweifel daran, dass der König hier immer noch die erste Version seines Namens, Amenophis IV., trägt, bevor er im Jahr 6 seiner Herrschaft zu Echnaton wurde. Der Name des Königs wird außerdem von Kartuschen mit dem Götternamen des Aton eingerahmt,

die auch auf der Brust, dem Solar plexus, den Armen und den Handgelenken des Königs zu finden sind: Die Benutzung von Kartuschen ist traditionell dem König vorbehalten. Der Vorgang, den Namen des Gottes Anch-Re-Harachte/Aton in Kartuschen zu setzen, ist bedeutsam und findet in der ersten Hälfte des 4. Jahres der Herrschaft Amenophis IV. statt. Der Göttername wird in zwei Kartuschen aufgeteilt:

„(1) .Ankh Re Harachte, der im (Lichtland) (am Horizont) jubelt“

‘nh-R^c-Hr-3hty-ḥ^cy-m-3ht



Anch-Re-Harachte/Aton-Kartuschen auf der Statue JE 49529 (Projet Karnak, KIU 3652, A. H. Perrot, S. Biston-Moulin).

„(2) .In seinem Namen als Schu, der in der Sonnenscheibe (Aton) ist“

M-rn=f-m-Šw-nty-m-jtn



Anch-Re-Harachte/Aton-Kartuschen auf der Statue JE 49529 (Projet Karnak, KIU 3652, A.H. Perrot, S. Biston-Moulin).

Re-Harachte ist in der ägyptischen Religion eine der gebräuchlichsten Erscheinungsformen der Sonne. Im Neuen Reich wird der Gott im Zusammenhang mit der zunehmenden Solarisierung des Amun oft mit dem Gott von Karnak in Verbindung gebracht. Re-Harachte sollte unter Amenophis IV. eine fortschreitende Metamorphose durchlaufen: Das Anch vervollständigt nun seinen Namen, wie in der ersten Kartusche zu sehen ist, was die lebendige Natur des Gottes zeigen soll – so wie die späteren Hymnen Aton als einen lebendigen Gott darstellen. Der Name des Gottes in einer Doppelkartusche soll seine

königliche Dimension unterstreichen, aber auch eine Analogie zum Pharaos herstellen, als „sein Bild auf Erden“, wie er bald genannt werden sollte. Im Anschluss an den Namen in der Kartusche erfolgte ebenfalls im Jahr 4 die ikonografische Umwandlung in eine Scheibe und er wurde fortan als „Aton“ bezeichnet. Nach der Kartusche seines Namens wurde der Gott im Jahr 4 Amenophis IV. in Form einer Scheibe dargestellt und als „Aton“ bezeichnet.

Interpretation

Die Kolossalstatuen haben seit ihrer Entdeckung zu zahlreichen Interpretationen und Hypothesen bezüglich ihrer Ikonografie, Identität und Funktion geführt. So wurde u. a. die Frage gestellt, ob mit dem „deformierten“ Körper eine Krankheit von Amenophis IV. illustriert werden sollte. Es ist hervorzuheben, dass die Statuen von Karnak noch einen sehr ausgeprägten Stil zeigen, der sich im Laufe der Regierungszeit des Königs abschwächte, um dann weniger expressive Merkmale zu behalten, wie bei der Statuengruppe E 15593 im Louvre zu sehen ist (Abb. 12).



Abb. 12: Echnaton und Nofretete, © 2005 Musée du Louvre, E 15593, Foto: Christian Décamps.

Meiner Meinung nach könnte die enorme Größe der Statuen – einige können bis zu 6 m Höhe rekonstruiert werden – auch zu einer körperlichen Übertreibung geführt haben, da der König aus der Ferne gesehen bzw. betrachtet werden musste.

Eine realistische Darstellung wurde meist ausgeschlossen, die Statuen wurden als eine Darstellung des Urgottes, aber auch als eine Erscheinung des Königs in Gestalt verschiedener Gottheiten wie Hapi (Desroches-Noblecourt 1974), Osiris (Leblanc 1980) und Aton interpretiert. Es wurde ebenfalls vorgeschlagen, dass einige Statuen den König und der „geschlechtslose“ Koloss Nofretete darstellen könnten: Der zum Teil schlechte Erhaltungszustand lässt nicht mit Sicherheit sagen, dass nur der König in den Statuen dargestellt wird und die „geschlechtslose“ Statue weist keine Königskartuschen zur eindeutigen Identifizierung auf (Harris 1977). Die verschiedenen Attribute führten auch zu dem Vorschlag, das Königspaar mit der Triade von Atum in Verbindung zu bringen, so stünden Aton für Atum, Amenophis IV. für Schu und Nofretete für Tefnut (Freed 1999b, 110–129).

Die Ausgrabungen von Redford haben gezeigt, dass das ikonografische Programm des Gempaton in einem Kontext mit dem Sed-Fest zu sehen ist (Redford 1976, Tf. 36–37, 41–42, 49, Redford 1994) Die südliche Reihe der Statuen war vor einer Wand aufgestellt, die den Umzug der königlichen Familie beim Sed-Fest darstellte (Manniche 2010, 91–93). Auch der von einigen Kolossalstatuen getragene Lendenschurz weist in diese Richtung, da dieses Kleidungsstück auch mit dem Sed-Fest in Verbindung gebracht wird – insbesondere bei den Statuen seines Vaters Amenophis III.

Rezeption

Die Freilegungen der kolossalen Statuen von Amenophis IV. erfolgte zu einer Zeit, in der die Öffentlichkeit die Amarna-Kunst gerade entdeckte: Die

Büste der Nofretete, die 1912 in Amarna ausgegraben worden war, wurde 1923 zum ersten Mal öffentlich ausgestellt. Bis zu den Entdeckungen von Pillet und Chevrier in Karnak, waren die meisten materiellen Hinterlassenschaften zum Verständnis der Amarna-Zeit in Tell el-Amarna selbst gefunden worden. Zahlreiche Funde, die im 19. und frühen 20. Jahrhundert in Karnak vereinzelt zutage kamen, wie Talatat-Blöcke oder die Statuenfragmente Amenophis IV., die von George Legrain in der Cachette in Karnak ausgegraben wurden, deuteten bereits auf die Möglichkeit einer Beziehung zwischen Amenophis VI./Echnaton und Karnak hin. Es waren jedoch die archäologischen Untersuchungen der 1920er Jahre von Pillet und Chevrier, die verstehen ließen, dass der eigentliche Beginn der neuen Religion des Atonismus in Karnak ihren Lauf nahm. Mit dem Gesichtsfragment ÄS 6290 besitzt das SMÄK ein wichtiges Zeugnis dafür. ■

Literaturverzeichnis

Biston-Moulin 2016
Biston-Moulin, Sébastien (Hg.), Inventaire des monuments, objets, scènes et inscriptions des temples de Karnak. Montpellier: Centre Franco-Égyptien d'Étude des Temples de Karnak, Karnak 2016.

Chappaz 2005
Chappaz, Jean-Luc, Amenhotep IV à Thèbes, in Bergerot, Thierry-Louis (Hg.) Akhénon et l'époque amarnienne, Paris 2005, 51–64.

Chevrier 1927
Chevrier, Henri, Rapport sur les travaux de Karnak (novembre 1926-mai 1927), Annales du Service des Antiquités de l'Égypte (ASAE) 27, 1927, 134–153.

Chevrier 1932
Chevrier, Henri, Rapport sur les travaux de Karnak (1931-1932), Annales du Service des Antiquités de l'Égypte (ASAE) 32, 1932, 97–114.

Chevrier 1936
Chevrier, Henri, Rapport sur les travaux de Karnak (1935-1936), Annales du Service des Antiquités de l'Égypte (ASAE) 36, 1936,131–157.

Desroches-Noblecourt 1974
Desroches-Noblecourt, Christiane, La statue colossale fragmentaire d'Aménophis IV offerte par l'Égypte à la France (Louvre E 27112), Monuments et mémoires de la fondation Eugène Piot 59, 1974, 1–44.

Freed 1999a
Freed, Rita, Observations on some Amenhotep IV colossi from Karnak, Memnonia 10, 1999, 195–200.

Freed 1999b
Freed, Rita, Art in the service of religion and the state, in: Freed, Rita /Markowitz, Yvonne / D'Auria, Sue H. (Hg.), Pharaohs of the sun: Akhenaten, Nefertiti, Tutankhamen, Boston 1999, 110–129.

Harris 1977
Harris, John R., Akhenaten or Nefertiti?, Acta Orientalia 38, 1977, 5–10.

Laboury 2010
Laboury, Dimitri, Akhénon. Les grands pharaons, Paris 2010.

Leblanc 1980
Leblanc, Christian, Piliers et colosses de type ‚osirique‘ dans le context des temples de culte royal, Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale 80, 1980, 69–89.

Manniche 2010
Manniche, Lise, The Akhenaten colossi of Karnak, Kairo-New York 2010.

Projet Karnak 2013
<http://sith.huma-num.fr/>

Redford 1976
Redford, Donald B. (Hg.), The Akhenaten Temple Project. Vol. I. Initial Discoveries, Warminster 1976.

Redford 1994
Redford, Donald B. East Karnak and the Sed-festival of Akhenaten, in: Berger, Catherine / Clerc, Gisèle / Grimal, Nicolas (Hg.), Hommages à J. Leclant II, 1994, 485–492.

Wildung 1979
Wildung, Dietrich, Berichte der Staatlichen Kunstsammlungen, Neuerwerbungen, Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst (MJBK) 30, 1979, 199–206.

Wildung 1980
Wildung, Dietrich, Fünf Jahre. Neuerwerbungen der Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst München 1976-1980, Mainz 1980.

FORSCHUNG

UNTERSUCHUNGEN ZU EINEM ABGUSS DES BAKENCHONS EINE WERTEDISKUSSION

WOLFGANG SCHWAN



Abb. 1: Die Akteure: Restaurierter Abguss Berlin, 3D-Scanmodell und Original München, © Fotos: W.S.I.P. Schwan.

Während der Renovierung des Berliner Pergamon-Museums wird ein beschädigter Abguss des Münchner Bakenchons in den Kellern aufgefunden. Die Rekonstruktion des Abgusses in der Gipsformerei Berlin löst im Folgenden eine Wertediskussion aus und führt zur Beschäftigung mit dem Zustand des Originals zum Zeitpunkt der Abformung in der damaligen Aufstellung in der Münchner Glyptothek ab 1830. Die Herstellermarke am Abguss und ein 3D-Scanmodell des Originals helfen bei der Provenienzforschung (Abb. 1).

Die Nachforschungen zur Provenienz dieses Abgusses des Bakenchons, heute im Ägyptischen

Museum Berlin, Inv. Nr. G 404, einem Abbild der Münchner Originalstatue, Gl. WAF 38 (Leihgabe des Wittelsbacher Ausgleichsfonds), begannen 2019 mit einer Anfrage an das Staatliche Museum Ägyptischer Kunst München (SMÄK), die an das Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke und letztendlich an den Autor weitergeleitet wurde: Studierenden im Bereich Konservierung und Restaurierung der FH Potsdam war von der Gipsformerei und dem Ägyptischen Museum in Berlin der oben genannte Abguss des Bakenchons zu Verfügung gestellt worden (ERDMANN / PRIEBIS 2019). Aus der Signatur schlossen sie, dass der Abguss von einem H. Zöllner in München gefertigt worden

war. Nun baten sie um Unterstützung unter anderem bei der Klärung der Frage, in welcher Gipsformerei in München der Abguss entstanden sein könnte.

Weitere Fragen ergaben sich im Dialog des Autors mit den Studierenden und flossen in die Wertediskussion ein. Wann wurde der Abguss gefertigt? Existiert die Abgussform noch? Sind Unterlagen zu dem Auftrag vorhanden?

Die Wertigkeit von Gipsabgüssen wird heute in der Archäologie gesehen und führt zum Erhalt alter Abgüsse in vielen Sammlungen weltweit. Gipsabgüsse stützen das kulturelle Gedächtnis und bieten die Möglichkeit, Artefakte oder Strukturen in einer dauerhaften, dreidimensionalen Form zu konservieren und zu reproduzieren. Insbesondere in Fällen, in denen es schwierig ist, Originalobjekte zu bewahren oder zu transportieren, können Gipsabgüsse eine wertvolle Alternative sein. Sie können verwendet werden, um Details von Artefakten oder Strukturen zu dokumentieren, die möglicherweise im Laufe der Zeit verloren gegangen oder schwer zu erkennen sind. Sie bilden ein wichtiges Werkzeug in der Archäologie, da sie neben den Originalen dazu beitragen können, unser Verständnis von vergangenen Kulturen und Zivilisationen zu vertiefen und zu bewahren.

Im SMÄK war die Existenz eines Abgusses des Bakenchons nicht bekannt. Die Mitarbeiterinnen des Museums für Abgüsse nahmen den Hinweis auf die Signatur am Abguss auf und leiteten die Fragen an den Autor weiter. Seine Kompetenz aus der Zusammenarbeit zum Forschungsvorhaben zu Herstellermarken an Abgüssen antiker Bildwerke in der Archäologie, der Tier- und Humanmedizin (SCHWAN 2019) mit den vier Teilbereichen A Faktenerfassung, B Zuordnung, C Geschichten am Rande und D Zusammenhänge von Verkäufern und Erwerbern war bekannt (SCHWAN 2018).

Herstellermarken an Gipsabgüssen

Die kleinen überwiegend metallenen Marken oder Einritzungen in den Gips, meistens auf der Rückseite der aufgestellten Abgüsse befindlich, fristen ihr Dasein zu Unrecht im Verborgenen. Im Laufe der Forschungsarbeit seit 2008 hat sich herausgestellt, dass originale Herstellermarken an den Abgüssen die materielle Konnektivität und authentische Verbindung zwischen dem Objekt in einer Sammlung (Besitzer/Erwerber) und Hersteller (Verkäufer/Erzeuger) anzeigen und Lücken verlorener Unterlagen füllen können. Die Manufakturarbeit von Former, Gießer und evtl. Fassmaler macht den Abguss zum Quasi-Original, das den Zeitpunkt der Entstehung einfriert. Der Begriff Abguss bzw. Gipsabguss müsste korrekt bezeichnet werden als „Ausguss einer von einem Objekt abgenommenen Hohlform“. In der Definition erkennt man zwei wesentliche Tätigkeiten mit den entsprechenden Zeitpunkten, die zur korrekten Bestimmung des Alters und der Provenienz notwendig sind:

- Herstellung der Abformung des Originals. Sie friert den Zustand des Originals in diesem Augenblick dreidimensional ein. Der Zeitpunkt ist vergleichbar mit dem Aufnahmedatum eines Fotos.
- Das Ausgießen der Abgussform mit Gips. Dieser Zeitpunkt benennt das früheste Datum, ab dem ein Abguss genutzt werden kann, vergleichbar mit dem Erstellen eines analogen Abzugs eines Fotos vom Negativ.

Diese Definitionen können einen wesentlichen Beitrag zur Provenienzforschung in Sammlungen leisten und werden im Folgenden besprochen.

Die am Abguss des Bakenchons gefundene Herstellermarke, hier eine in den weichen Gips eingetiefte Signatur, gehört in das Umfeld aus der Werkstatt von Eugen Zöllner und den Marken der Institution der Technischen Hochschule München,

die ab 1840 als königlich polytechnische Schule auch eine Sammlung für Freihandzeichnen angegliedert hatte. In den Sälen mit Abgüssen antiker Skulpturen wurden angehende Architekten ausgebildet. Vom Autor erarbeitete Zeitleisten aus dem Teilbereich B des Forschungsvorhabens mit Bezugsdaten erklären den wahrscheinlichsten Nutzungszeitraum dieser Marken im Zusammenhang (SCHWAN 2018).

Bei den Untersuchungen im Teilbereich A Faktenerfassung (SCHWAN 2018) bildet der Markentext das Hauptkriterium zur Feststellung der zeitlichen Einordnung einer Abgussform. In diesem Fall ergibt der Name H. Zöller (Hans Zöller, Lebensdaten unbekannt) und der Ort München in Adressbüchern der Stadt München einen guten Ansatzpunkt. Ab 1890 tritt der Formator Hans Zöller als Nachfolger von Eugen Zöller in der Zusammenarbeit mit der Königlich Bayerischen Technischen Hochschule in München auf. Er betreibt damals eine Werkstatt in der Brienner Str. 30 (heute Nr. 52) nahe an der Hochschule und den Museen am Königsplatz. Hans Zöller benutzt nicht wie sein Vorgänger metallene Marken, sondern ritzt seine Signatur mal mit, mal ohne Berufsbezeichnung „Formator“ wie ein Bildhauer in den weichen Gips (Abb. 2).

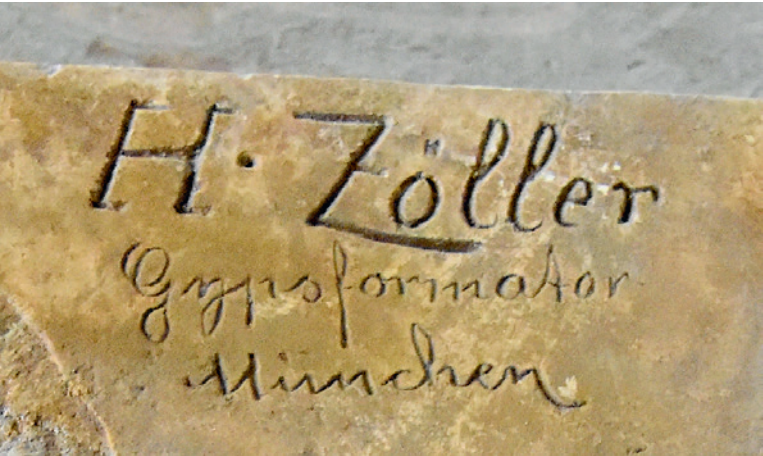


Abb. 2: Herstellermarke Hans Zöller am Abguss, © Foto: W.S.I.P. Schwan.

Auf dem Abguss aus Berlin bezeichnet sich H. Zöller als „Gypsformator“, deshalb muss der Abguss vor der Rechtschreibreform 1901 entstanden sein. Nachweisbar zeichnet H. Zöller auf anderen Objekten mit bekannten Inventardaten ab 1904 als „Gipsformator“. Diese Rahmendaten passen zum eingetragenen Ankaufsdatum 1900 auf der Objektkarteikarte der Ägyptischen Sammlung Berlin. Verbleib von Formen und Verkaufsunterlagen sind nicht bekannt. Das Archiv der Technischen Hochschule erlitt starke Kriegsverluste. Zöllers Werkstatt und wesentliche Teile der Sammlung für Freihandzeichnen gingen in den Bombardierungen Münchens im Zweiten Weltkrieg verloren.

Ein Hinweis zur Existenz der Form in München findet sich im Verkaufskatalog der Abgüsse der K. Glyptothek München (ABGÜSSE 1912). Hierin wird eine „Hockende Statue des Bakenchons“ für 110 Mark angeboten. Zu bestellen bei „A – Konservatorium d. k. Antiquariums Neue Pinakothek Barer Str. 29“, obwohl auch „Z – H. Zöller München Brienner Str. 30“ als eine Bestelladresse aufgeführt ist. Eventuell ist das ein Hinweis darauf, dass H. Zöller nicht Eigentümer der Abgussform war. Dass die Verkaufsmöglichkeiten genutzt wurden, zeigt ein identischer Gipsabguss des „Bek-en-Kons KAS inv. nr. 805“ aus dem Ankauf 1899 von Hans Zöller heute in der Sammlung des Statens Museums for Kunst Kopenhagen. Der Kauf fand im gleichen Zeitraum wie der Eingang des Bakenchons-Abgusses Inv. Nr. G 404 in die Sammlung Ägyptischer Altertümer, Gipsabgüsse und Papyri in die Königlichen Museen Berlin statt. Der genannte Preis von 110 Mark erscheint im Vergleich z. B. zum Apoll von Tenea mit 75 Mark hoch, da die Statue des Bakenchons auf den ersten Blick hinsichtlich der Unkompliziertheit der groben Form und wegen geringer Hinterschneidungen keine besonderen Ansprüche zu stellen scheint. Am Abguss sind jedoch Nähte der Stückform gut erkennbar (Abb. 3). Die Nachzeichnung der kleinteiligen Stückform zeigt den Grund für den höheren Preis.

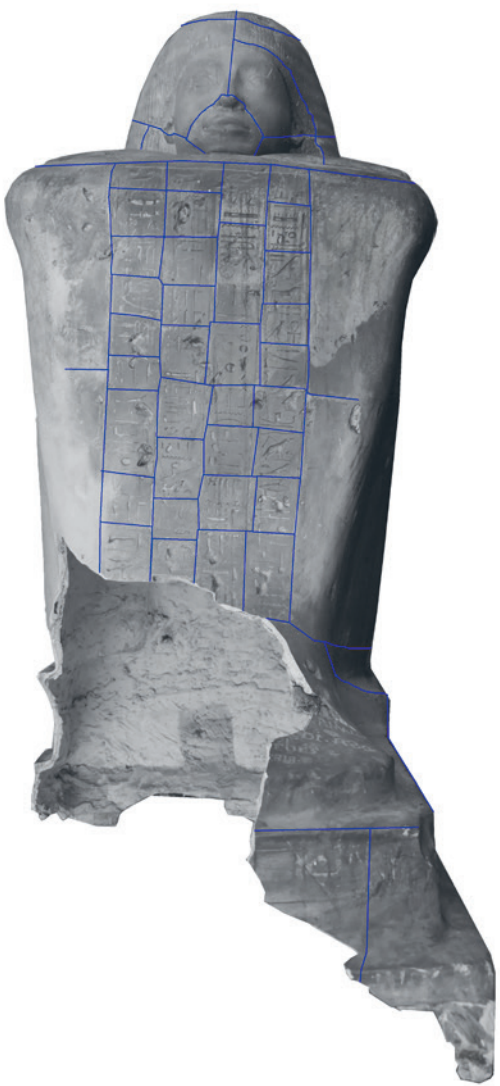


Abb. 3: Vorderansicht des Abgusses vor der Restaurierung mit eingezeichneten Formnähten, © Foto: Priebis.

Wegen der an einigen Stellen stark zerklüfteten Oberfläche des Kalksteins des Originals und der eingetieften Hieroglyphen sind kleine Formstücke angelegt, die sich einfach aus der Oberfläche des Originals lösen lassen. Dabei hat der Abformer keine Rücksicht auf die Zusammenhänge im Text genommen. Er folgt allein den technischen Notwendigkeiten. Die durch die Formnähte am

Abguss erkennbare Technik der Stückform und der eingetiefte Name des Formators verweisen auf eine Abformung am Ende des 19. Jahrhunderts.

Abweichung vom Original

Die sachgemäße restauratorische Bearbeitung von Schäden am gesamten Abgusskörper, wie Brüche, verlorene Teile, Rostfraß an den eisernen Armeierungen, Auswaschungen durch unsachgemäße Lagerung im Kellergang, Schimmelbildung, Verfärbungen und Spritzer kann im Restaurierungsbericht nachverfolgt werden (ERDMANN / PRIEBIS 2019). Bei der jetzigen Betrachtung des Abgusses durch den Autor sind Fehlstellen von Interesse, die über die am Original vorhandenen hinausgehen, weil sie den Wert des Abgusses im Unterschied zum Original beeinflussen. Dazu ist es notwendig, das Aussehen des Originals zum Zeitpunkt der Formabnahme mit den damals vorhandenen Schäden und Restaurierungen aufzuzeigen, was Zustandsbeschreibungen und Abbildungen benötigt. Archivalien wie Zeichnungen und Fotos sind für die Aufstellung des Bakenchons im Ägyptischen Saal in der Anfangszeit der Glyptothek nicht vorhanden. Erst um 1900 liegen meistens ohne genaues Aufnahmedatum Fotodokumente vor und für das Jahr 1938 ein farbiges Aquarell, das heute als Kopie in der Glyptothek gezeigt wird. Um eine zeitliche Kopplung mit Beschreibungen zu erreichen, werden die Führer durch die Glyptothek und folgende Sammlungen im Ablauf der Zeit herangezogen.

Eine nicht einfache Suche, weil die Bezeichnung der Statuenform sich im Zeitraum von 1830 bis 2019 wandelt (sitzende Figur, Statue, sitzende Statue, hockende Statue, Würfelhocker, Würfelstatue, Würfelfigur). Ähnliches gilt für den Titel des Bakenchons. In einem Führer von 1837 wird mit Bezug auf eine Entzifferung von J. F. Champolion die Statue als „Ramses VI. genannt Sesost-riss“ bezeichnet. Weitere Titel sind danach „Hoher Priester“, „Hohepriester aus der Zeit des Moses“,



Abb. 4: Blick in den ägyptischen Saal der Glyptothek nach Osten, © Stadtarchiv München, Nachlass Pettendorfer, Signatur DE-1992-FS-NL-PETT2_0188.

„Hohepriester der Zeit des Sethos I. und Ramses II.“, „erster Prophet des Amon und Vorsteher der Arbeiten bei allen Bauten des Amun Tempels“, „Statue“, „Priester“, „hoher Priester des Amun Bekenchons“.

Die Kartuschen im Bereich der Schultern, die die anfänglichen Titel bestimmt haben, sind heute entsprechend Beckerath (VON BECKERATH 1999) mit dem Thronnamen Ramses II. (T9) auf der rechten Schulter und mit dem Eigennamen Ramses II. (E10) auf der linken Schulter identifiziert.

In der Eröffnungsphase der Glyptothek entsprechen die Führer noch dem eigentlichen Sinn des Wortes und lassen den Besucher quasi einer Führungslinie folgen, damit wird auch die Aufstellung des Bakenchons in der Nische an der Fensterfront des Saales nachvollziehbar. Ein um 1900 entstandenes Foto (Abb. 4) zeigt die Statue an diesem Aufstellungsort. Zu sehen sind die von Furtwängler beschriebenen Restaurierungen im Sockelbereich und die ergänzte Nase (FURTWÄNGLER 1910). Auf dem Aquarell von 1938 rückt die Statue in die Mitte des Saales vor den Obeliken. Die Nase ist weiterhin erkennbar. Die geänderte Aufstellung wird ebenfalls von der Nummernfolge in einem Führer durch die Glyptothek (WOLTERS 1935) unterstützt. Mittlerweile waren 65 gegenüber anfänglich 31 Objekten im Saal unterzubringen.



Abb. 5: Erste Restaurierungen im Sockelbereich am Original, © Institut für Ägyptologie und Koptologie, LMU München, Foto: Müller.

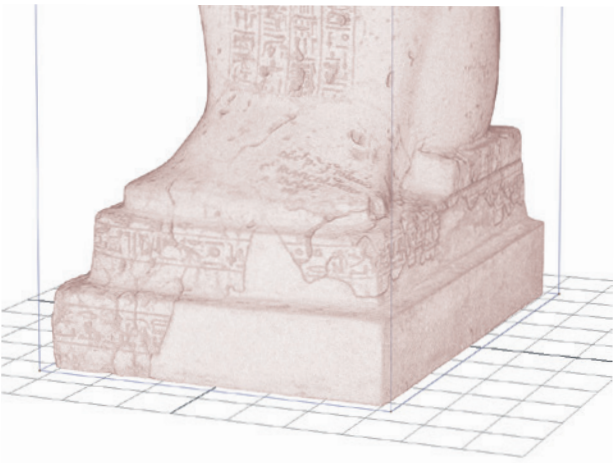


Abb. 6: Heutige Teilansicht der Restaurierungen des Originals im Sockelbereich, © SMÄK 3D-Scanmodell, Screenshot: design+training, Dressel.

Auf einem Foto des Originals nach 1945 (Abb. 5) sind weiterhin die frühen Restaurierungen erkennbar, wie sie vom Erwerbszeitpunkt 1823 bis in die 1970er Jahre Bestand hatten. Danach wurde zur Aufstellung in der Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst in der Residenz München 1970 der Sockel neu gefestigt. Die Veränderungen zeigen sich deutlich im Screenshot des 3D-Scanmodells (Abb. 6) ohne Textur.

Der Berliner Abguss repräsentiert die frühe Restaurierung und lässt sich mit dem heutigen Zustand des Originals nicht mehr direkt vergleichen. Trotzdem geben Umzeichnungen der Hieroglyphenbänder (PLANTIKOW 1969) einen Anhaltspunkt, die Verluste an Textinhalten, über die Verluste am Original hinaus, am Abguss zu bewerten. Ein Mapping führt zur Identifikation von Textverlusten am Abguss (orangene Einrahmungen in Abb. 7–8) im vorderen Sockelbereich oben und unten und auf der rechten Schulter. Zu den Fehlstellen durch verloren gegangene

Bruchstücke am Abguss insgesamt ist festzuhalten: Im Sockelbereich mussten größere Bereiche glatt ergänzt werden, daraus folgen weitere fehlende Textstellen in den Hieroglyphenbändern wie oben gezeigt. Fehlende Anteile der Markierung von Rifaud (1786–1852) sind vertieft glatt ausgefüllt. Die Inschrift kann aus diesem Grund am Abguss nicht mehr vollständig gelesen werden. Im rechten Schulterbereich ist die Kartusche verloren und die Bruchstücke des Abgusses sind mit Jute gefestigt und vertieft ausgefüllt.



Abb. 7: Mapping von Umzeichnungen zur Identifikation von Textverlusten, © Montage: W.S.I.P. Schwan.

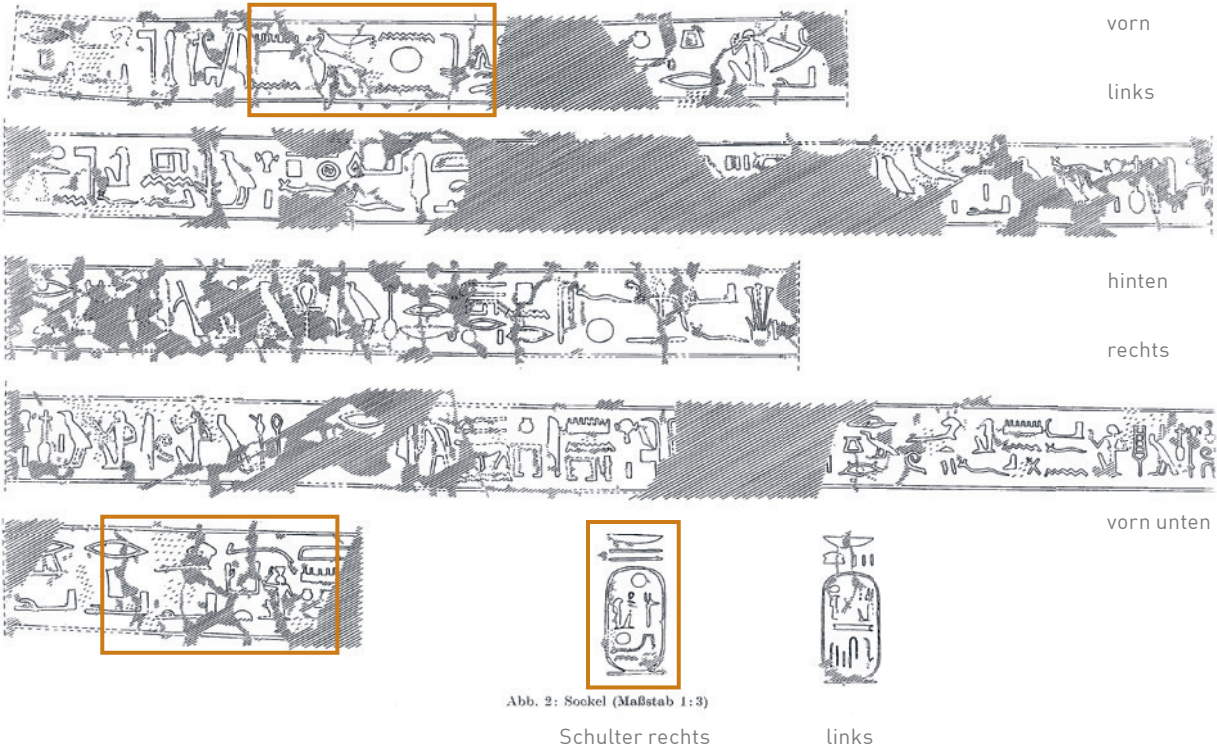


Abb. 8: Inschrift auf dem Sockel, aus: Plantikow-Münster 1969, Abb. 2.

Ergänzungsmöglichkeiten

Sucht man nach Ergänzungsmöglichkeiten, um die Schäden am Berliner Abguss zu reparieren, die zum Anfang des Restaurierungsprojekts noch nicht durchführbar waren, ergeben sich zwei Möglichkeiten:

- Der ebenfalls von H. Zöller hergestellte und an Kopenhagen verkaufte Abguss aus der identischen Form könnte über die Teilabformung der Schadstellen an der rechten Schulter und im Bereich der Inschrift von Rifaud einsetzbare Teilstücke ermöglichen, die daraus abgegossen werden könnten. Damit würde eine geometrisch richtige Schließung der Einbruchstellen erfolgen.
- Das seit 2020 vorhandene 3D-Scanmodell könnte ähnlich genutzt werden. Die Bereiche der Schadstellen könnten separat in hoher Auflösung gedruckt und mit Gips negativ abgeformt werden. In diesen Formen erfolgt dann der Abguss der Stücke zur Schließung der Schadstellen. Hierbei muss man sich jedoch bewusst sein, dass im Bereich des Sockels im Zeitraum zwischen der Formabnahme um 1900 und den 1970er Jahren wie gezeigt eine Neufestigung des Sockelbereichs am Original stattgefunden hat.



Abb. 9: Nasenergänzung aus der Zeit des Ankaufs 1823, © Foto: W.S.I.P. Schwan.



Abb. 10: Ausformung der Bruchstelle an der Nase heute, © Foto: W.S.I.P. Schwan.

Die Nase

Der markanteste Unterschied zwischen dem restaurierten Abguss in Berlin und dem Originalzustand des Bakenchons in München heute besteht im Bereich der Nase. Der Abguss zeigt ein vollständiges Gesicht, wie wir aus den Beschreibungen in den Führern der Glyptothek wissen, mit einer zum Ankauf 1823 restaurierten, also ergänzten Nase (z. B. FURTWÄNGLER 1910). Das Münchner Original wurde zwar vor der Neuaufrstellung nach dem Zweiten Weltkrieg in der Münchner Residenz überarbeitend restauriert, aber die alte Ergänzung der Nase hatte noch Bestand bis 1983 (SCHOSKE 1987). So war es wichtig, die alte Nasenergänzung (links in Abb. 9) zu suchen. Ihr Fund im Depot des SMÄK birgt eine Überraschung. Die Geometrie der Nase in der Befestigungsfläche entspricht nicht der Flächengeometrie am heutigen Originalzustand (Abb. 10). Diese Diskrepanz lässt sich aufklären. Das Original wurde zwecks Ästhetik

nach Abnahme der alten Ergänzung mit einem sogenannten Scheinbruch versehen. Die zur Zeit der ersten Ergänzung um 1823 aus Arbeitersparnis üblich gefertigten glatten Anstückungsflächen und das Dübelloch sind mit Gips überformt, um das Betrachterauge von der unnatürlichen Geometrie im Gesicht abzulenken beziehungsweise nicht darauf zu fixieren. Dieser Trick wird üblicherweise in der Restaurierung aufgegriffen und oft angewendet. Beispiele findet man dazu in der klassischen Archäologie in der Glyptothek in München. Wie die ursprünglich restaurierte Nase dem Stilvergleich im Wege stehen kann, lässt sich heutzutage sehr gut an dem restaurierten Abguss beobachten.

Fazit

Die eigentlich auf den ersten Blick vom Autor als Beschädigung wahrgenommene materielle Vereinnahmung des Originals und des Gipsabgusses durch Inschriften und Markierungen zeigt uns das Bild dreier selbstbewusster Persönlichkeiten, die direkt auf dem Objekt Daten und Hinweise zur Provenienz hinterlassen haben:

- Bakenchons
Der Hohepriester und Baumeister liefert Lebenslauf, kultische Pflichten und die Zeitan-gabe der Verewigung des regierenden Königs indirekt über dessen Kartuschen.
- Rifaud
Nennt seine Berufsbezeichnung als Ausgräber und Bildhauer, den Ausgrabungsort und das -jahr.
- Zöller
Hinterlässt die Berufsbezeichnung Gypsforma-tor und den Herstellungsort des Abgusses und indirekt über die Schreibweise seiner Berufsbezeichnung den Herstellungszeitpunkt um 1900.

Die Technik der Stückform ist ein weiterer Anhalts-punkt für den Fertigstellungszeitpunkt um 1900. Die Wertediskussion zum Erhalt des ehemals erheb-lich zerstörten Depotfundes führt zu einer positiven

Bewertung. Trotz aller Mängel und Fehlstellen haben wir nach der Restaurierung ein Fallbeispiel aktueller Restaurierungstechnologie und damit ein erhaltens-wertes Kulturgut im Depot der Gipsformerei Berlin vor uns, das den Autor sogar zu Visionen anregt:

- Der Abguss aus Berlin trifft bei einer Ausstel-lung die weitere Würfelstatue des Bakenchons (Ägyptisches Museum CG 42155) in Kairo.
- Das Neue Museum Berlin zeigt ägyptische Gipsabgüsse um 1900 am alten Standort.
- Zwei wetterfeste Nachgüsse vom Abguss schmücken als Blickfang den Eingang des SMÄK in der Höhe der Gabelsberger Straße.
- Der bildhauerische Vergleich des Gesichts von Original und Abguss wird mittels 3D-Scanmo-dell ohne Textur unmittelbar mehrdimensional ermöglicht.
- Ein Miteinander von Original und Abguss zeigt in München die räumliche Wirkung der Nase.
- Ein Abguss vom Abguss als reales 3D-Objekt hilft als Studienvorlage an Ägyptologie-Institu-ten der Epigraphik.
- Abguss und Original dienen zur Diskussionsan-regung über den Entrestaurierungswahn nach dem Zweiten Weltkrieg.

Man stelle sich vor, der Münchner Bakenchons hätte im Zweiten Weltkrieg nicht geschützt werden können und wäre verloren gegangen. So würden die beiden bekannten Abgüsse in Berlin und Kopenhagen das einzige kulturelle materielle dreidimensionale Erbe dieser für die Ägyptologie interessanten Statue sein ■

Literaturverzeichnis

ABGÜSSE 1912
Abgüsse nach Werken der K. Glyptothek München, welche durch die K. Technische Hochschule in

München, (Arcis-Strasse 21) zu den beigesetzten Preisen bezogen werden können, München 1912.

ERDMANN / PRIEBIS 2019
Erdmann, Sophie / Priebis, Nele, Projektdoku-mentation Gipsabguss der Würfelstatue des Bek-en-Chons, Potsdam 2019.

FURTWÄNGLER 1910
Furtwängler, Adolf, Beschreibung der Glyptothek König Ludwigs I. zu München, München 1910.

PLANTIKOW 1969
Plantikow, Maria, Die Inschrift des Bek-en-Chons in München, in: Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde 95 (2), Berlin 1969.

SCHOSKE 1987
Schoske, Sylvia, Historisches Bewusstsein in der ägyptischen Kunst – Beobachtungen an der Münch-ner Statue des Bekenchons, M.JdbK, München 1987.

SCHWAN 2018
Schoske, Sylvia, Historisches Bewußtsein in der ägyptischen Kunst. Beobachtungen an der Münchner Statue des Bekenchons, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst (MJBK) 38, 1987, 7-26.

SCHWAN 2019
Schwan, Wolfgang, Marken – Ein Beitrag zur Unter-stützung der Sicht auf die Provenienz von Objekten in Sammlungen, in: Doll, Sarah / Widulin, Navena (Hg.), Spiegel der Wirklichkeit, Heidelberg 2019.

VON BECKERATH 1999
Handbuch der ägyptischen Königsnamen, Mainz 1999.

WOLTERS 1935
Wolters, Paul, Führer durch die Glyptothek König Ludwigs I. zu München, München 1935.

KULTURGESCHICHTE

VON ZYPERN INS SMÄK: INTERKULTURELLER AUSTAUSCH ZWISCHEN ÄGYPTEN UND ZYPERN UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG DER ZYPRISCHEN FUNDOBJEKTE IM MUSEUM

FABIAN HEIL



Abb. 1: Enkomi, Zypern im Luftbild. Eine große Handelsstadt der Spätbronzezeit mit Tempelanlagen, Lagerräumen und Befestigung. Ein Herrsitz oder Palastanlagen sind nicht bekannt, © Cypern20, CC BY-SA 4.0 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Enkomi_Flygfoto_2019.jpg.

Im Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst München wird nicht nur das Alte Ägypten dargestellt. Dank der Sammlungen des Ägyptologen Friedrich Wilhelm Freiherr von Bissing (1873–1956) werden viele Nachbarkulturen aus verschiedenen Epochen im Museum greifbar, und schnell wird klar, wie bedeutend der Kontakt nach außen für die Entwicklung Ägyptens war. Der Einfluss Altägyptens auf die kulturelle Entwicklung des Mittelmeerraumes zieht sich selbstredend durch die gesamte Antike und darüber hinaus (MICHAELIDES / KASSIANIDOU / MERRILLEES 2009). Dieser Einfluss schließt die Insel Zypern mit ein, die sich zu einem bedeutenden Handelsknoten entwickelt hat, exemplarisch hierfür steht die Stadt Enkomi mit ihren vielen Importgütern, die auch aus Ägypten stammen (Abb.1).

Es ist nicht überraschend, welches zyprische Material in der Sammlung des Freiherrn seinen Weg in das SMÄK gefunden hat. In der Sammlung befinden sich aus Zypern ausschließlich Gefäße aus Keramik. Davon stammen elf Stücke überwiegend aus der Spätbronzezeit (ca. 15. Jh. v. Chr.), vier weitere werden in die Eisenzeit (ca. 700 v. Chr.) datiert. Für diesen Beitrag werden all diese Gefäße in drei Kategorien unterteilt und betrachtet. Die erste Kategorie ist die im Depot stehende eisenzeitliche Keramik, die Charakteristika der geometrischen bzw. archaischen Keramik von Griechenland aufweist (Abb. 2). Die zweite Kategorie stellt die Keramik der „Lustrous Wheelmade Ware“ dar, eine rot glänzende Keramik, die sich in der Dauerausstellung im Raum „Fünf Jahrtausende“ des SMÄK bewundern lässt (Abb. 3). Dort ist auch die dritte Kategorie zu finden, die ikonische „Ring Base Ware“, zusätzlich ausgestellt in der Keramik-Vitrine im Raum „Kunst-Handwerk“ (Abb. 4).

Der vorliegende Artikel beleuchtet den Kontext dieser wichtigen Objektgruppen und wirft einen Blick auf den aktuellen Forschungsstand zur Bedeutung interkultureller Kontakte zwischen Ägypten und Zypern. Dieses Thema spielt in der Zypernforschung eine große Rolle, denn für Zypern fließt oftmals das Konzept der „Hybridität“ in den Diskurs der kulturellen Aneignung ein (MATTHÄUS 2000). Es ist eine Tatsache, dass „fremde“ Elemente auf Zypern häufig in lokale Formen eingeflossen sind. Daher geht es im Folgenden um die Art des Warentauschs, um die Rolle des Brettspiels Senet auf Zypern, um die Bedeutung zyprischen Kupfers für Ägypten und um die Frage, wie sich die Adaption eines ägyptischen Motivs in einem komplexen Aneignungsprozess darstellen kann.

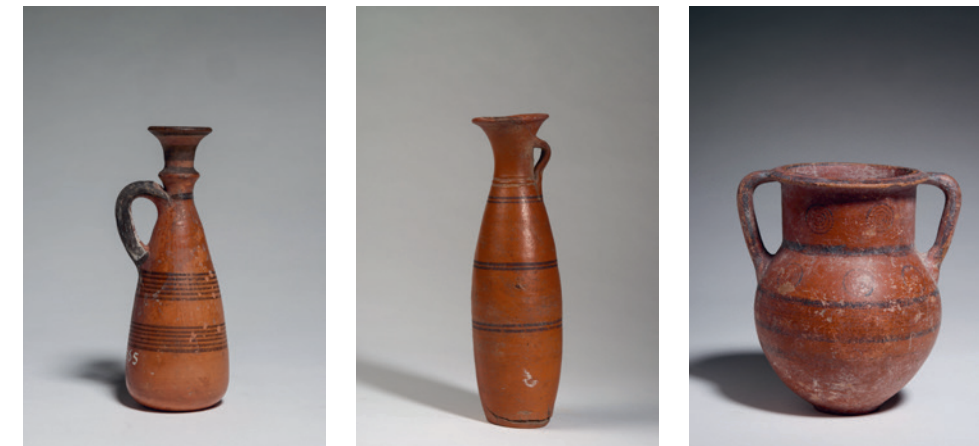


Abb. 2: Eisenzeitliche Keramik aus Zypern, zypro-geometrisch bis zypro-archaisch, ÄS 3806, 3809, 3823 im Depot, © SMÄK, Fotos: Marianne Franke.

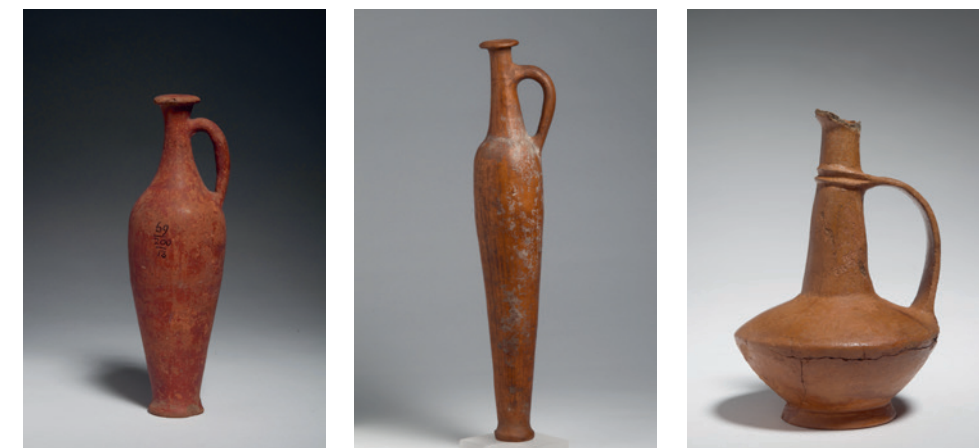


Abb. 3: Spätbronzezeitliche Keramik aus Zypern im Stil der Lustrous Wheelmade Ware, ÄS 2613, ÄS 4484 ausgestellt im Raum „Fünf Jahrtausende“, ÄS 3802 im Depot. © SMÄK, Fotos: Marianne Franke.



Abb. 4: Spätbronzezeitliche Keramik aus Zypern im Stil der Base Ring Ware, ÄS 3804 ausgestellt im Raum „Kunst-Handwerk“, ÄS 2839, ÄS 3805 ausgestellt im Raum „Fünf Jahrtausende“, ÄS 3803 im Depot, © SMÄK, Fotos: Marianne Franke.

Mehen und Senet als früher Hinweis intensiver Kulturkontakte?

Die späte Bronzezeit steht für die Zeit der kulturellen Integration Zyperns in das politische Geschehen des Ostmittelmeerraums. Aber auch davor gibt es interessante Funde, die ägyptischer Herkunft sind: die Spiele Mehen und Senet. Die ersten bildlichen Darstellungen und Spielsteine datieren bereits in die prädynastische Epoche und 2. Dynastie. Die ersten deutlichen Hinweise auf das vollständige Aussehen der Bretter selbst datieren etwas später, in die 4. Dynastie (Altes Reich, ca. 2620 bis 2500 v. Chr.) für Mehen, bzw. die 5. Dynastie (Altes Reich, ca. 2504 bis 2347 v. Chr.) für Senet (CRIST / DUNN-VATURI / DE VOOGT 2016, 41-43). Es haben sich seit der zyprischen Frühbronzezeit (ca. 2200. v. Chr.) aber mehr Senetspiele aus Zypern erhalten als aus Ägypten selbst (CRIST 2015, 340). Das liegt vor allem am Material: Die bis 2016 etwa 376 bekannten „Spielbretter“ aus Zypern sind aus lokalem Kalkstein gefertigt und als geläufiger Alltagsgegenstand innerhalb fast aller bekannten Siedlungen zu finden. Bereits in der frühen Bronzezeit, in

der Zypern als „isoliert“ und mit sporadischem Kontakt zur Außenwelt beschrieben wurde, verbreitete sich das Spiel in Windeseile auf der ganzen Insel. Ein direkter Import aus Ägypten ist zwar denkbar, wahrscheinlicher ist jedoch die Levante. Spielbretter ähnlicher Form existieren in den durch Ägypten verwalteten levantinischen Stadtstaaten, bspw. Byblos bzw. Bâd edh-Dhrâ, zu denen nachweislich Kontakt bestand. Die Bedeutung eines importierten Spiels ist immens, da es intensive Kulturkontakte bezeugt. Es wurde kein Prestigeobjekt für eine Elite importiert, diese Adaption hat eine andere Qualität. Die Bretter wurden selbst in alltäglichen Wohngebäuden in den Boden zwischen Türrahmen integriert, in den Felsboden zwischen Grabanlagen eingeritzt und finden sich in öffentlichen Plätzen zahlreicher Siedlungen (Abb. 5). Man übernahm ein Spiel und dessen Regelwerk und es wurde zu einem alltäglichen genutzten Instrument, das nicht der Elite vorbehalten war (HEIL 2022, 558 ff.). Dies ist vor allem für diese Epoche Zyperns bedeutend, da damit das Postulat einer Periode der Isolation der Insel während der frühen Bronzezeit ad absurdum geführt wird.

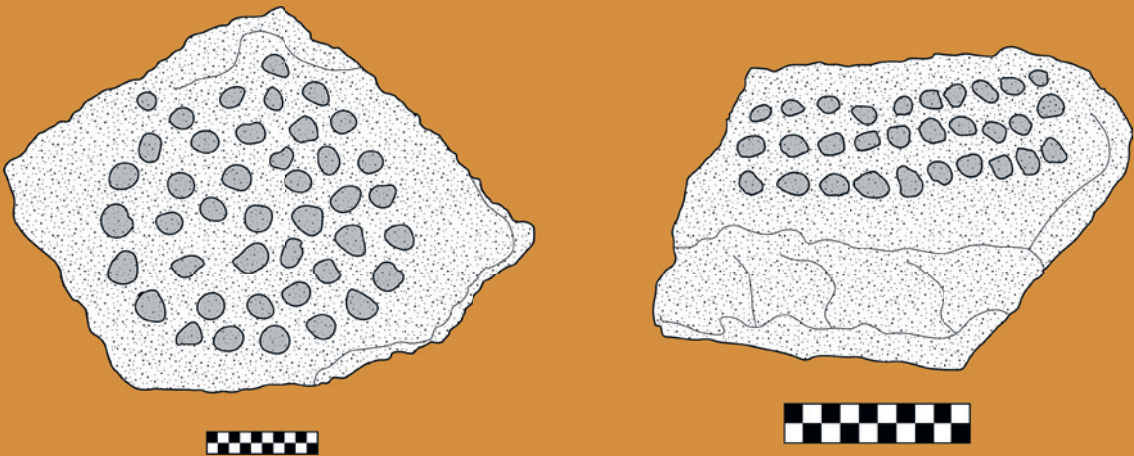


Abb. 5: Umzeichnung von Kalksteinplatten mit Einritzungen von Mehen und Senet aus Zypern, © Fabian Heil.

Zypern in der späten Bronzezeit

Werfen wir zuerst einen Blick in die späte Bronzezeit, das bedeutet zwischen 1500 und 1200 v. Chr. Die Kulturen des Mittelmeerraumes sind in Handels- und Tribut-Systemen miteinander vernetzt, auch das Neue Reich in Ägypten korrespondiert mehr denn je mit seinen Nachbarn. Zypern gilt hier als wichtiger Knotenpunkt für Handel und Austausch, ein kultureller „Schmelztiegel“. Die Archäologie Zyperns ist bekannt für ikonografische Merkmale und Materialien, die von der Spätbronzezeit bis in die Eisenzeit große Ähnlichkeiten mit levantinischen und/oder griechischen Formen haben, sie sind dabei aber stets ein klein wenig „anders“. Zahlreiche Bücher und Kongresse widmen sich diesem Thema, beispielsweise „Ancient Cyprus: Cultures in Dialogue“ (PILIDES / PAPADIMITRIOU 2012) oder „Cyprus: Crossroads of Civilizations“ (HADJISAVVAS 2010). Leider bilden das die Stücke im SMÄK nicht offensichtlich ab.

Zypern hat als Bindeglied zwischen den minoischen bzw. mykenischen Kulturen Griechenlands und der Levante fungiert und Beziehungen in den gesamten ost-mediterranen Raum inklusive Anatolien, Mesopotamien und Ägypten gepflegt. Die Erklärung dafür liegt auf der Hand. Einerseits befindet sich die Insel in einer strategisch exponierten Lage, nur wenige Kilometer vom levantinischen Festland entfernt. Im Nordosten der Insel waren es bis zum wichtigen Stadtstaat Ugarit nur etwa 120 Kilometer Luftlinie. Andererseits waren große Mengen an beehrtem Kupfer vorhanden. Das Erz ist heute sogar nach der Insel benannt worden: Abgeleitet vom griechischen Namen „Κύπρος“ für Zypern, hat sich das lateinische *aes cyprium* entwickelt, dieses verkürzt sich erst zu *cyprium* und wandelt sich dann zu *cuprum*. Das griechische Wort für Kupfer ist Χαλκός.

Die Insel ist ohne Zweifel Profiteur einer hohen Nachfrage an Kupfer, das dort abgebaut werden kann. Handel floriert, und es gibt regen

Austausch mit allen umgebenden Kulturen. Diese Entwicklung scheint dabei sehr plötzlich zu kommen: Tempelanlagen, Lagereinrichtungen, Monumentalarchitektur, große Siedlungskomplexe und Importe sind dokumentiert und treten mit der Spätbronzezeit umfassend auf. Das sind typische Indikatoren für Archäolog*innen, um von einer „Elitenbildung“ zu sprechen. Einer gängigen Forschungsmeinung nach liegt das an der Bedeutung von Kupfer als zentrale Ressource der Bronzezeit und an technologischen Fortschritten in der Verhüttung, die eine effiziente Förderung ermöglichen. Auf Zypern gibt es vor allem sulfidisches Kupfererz, dessen Verhüttung hohe Temperaturen und gut kontrollierte Luftzufuhr benötigt (BUSCH 1999). Technologie als Wendepunkt einer kulturellen Entwicklung? Die Insel ist weit mehr als eine zu Reichtum gekommene Förderanlage für Kupfer, sondern ein wichtiger Angelpunkt im politischen Netzwerk der bronzezeitlichen Tributs- und Handelsstruktur, ein kultureller Schmelztiegel im Ostmittelmeerraum. Beweise hierfür finden sich unter Umständen auch im Schriftverkehr mit Ägypten wieder, wo Tribute sowie Handels- bzw. Tauschwaren mit einem Königreich namens „Alashiya“ in den Schriftquellen belegt sind.

Ägypten kupfert ab?

Der Handel mit Kupfer stand auf Zypern klar im Fokus. Das lokale Kupfer wurde im Laufe der Zeit in eine ganz besondere Form gegossen und transportiert, nämlich den eigentlich aus dem minoischen Kreta stammenden „Ochsenhautbarren“ (Abb. 6) – ein beliebtes Motiv in Tribut- bzw. Prozessionsszenen. Die Barrenform entwickelte sich über den ganzen Mittelmeerraum hinaus zu einem „Qualitätsmerkmal“, und auch Ägypten profitierte von den Kupferquellen Zyperns und deren Weiterverwendung in ägyptischen Schmelzanlagen (REHREN / PUSCH 2012). Zwar förderte Ägypten selbst Kupfer und hatte eigene Barrenformen, doch umso mehr beeindruckt, dass in Timna in der Negev-Wüste Site 30, einem Kupferabbaugebiet am damals ägyptisch kontrollierten Süzipfel der Levante an der heutigen israelischen Grenze zu Ägypten, eine der wenigen erhaltenen Gussformen

für „Ochsenhautbarren“ gefunden wurde. Diese Form datiert in das 11. Jh. v. Chr. und damit genau an das Ende der zyprische Kupferexporte mit Ochsenhautbarren. Vielleicht ein fallen gelassener Versuch, die Barren-Tradition selbst weiterzuführen (BEN-YOSEF 2012)?



Abb. 6: Beispiel eines zyprischen Kupferbarrens der Spätbronzezeit, © Marios Zeus, CC BY-SA 4.0 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cyprus_cooper_oxide_ingot_with_CyproMinoan_sign.JPG.

Zypern ist Alashiya: Schriftquellen und Ägyptens Rolle

Der Begriff „Alashiya“ wird in der archäologischen Forschung mit Zypern in Verbindung gebracht, ist aber keine belegte Eigenbezeichnung. Nur wenn wir die Hinweise aus den schriftlichen Zeugnissen mit archäologischen Quellen in Einklang bringen, dann spricht vieles für eine Identifizierung Alashiyas mit Zypern.

Während der Spätbronzezeit auf Zypern gibt es eine eigene Schrift, genannt „zypro-minoisch“ (früher auch Linear C). Sie ist an die minoische bzw. mykenische Linear-Schrift angelehnt – konnte bis heute aber noch nicht entziffert werden. Alle lesbaren Schriftquellen über Alashiya wurden bisher von Handelspartnern, politischen Freunden oder Gegnern verfasst. Alashiya ist aber in Keilschrift, Linear-B und im Hethitischen

nachgewiesen und wird in ägyptischen Hieroglyphen entweder 'a-si-ja,'as-ja [𓂏𓂛𓂏] oder 'á-la-sa [𓂏𓂛𓂏] geschrieben. Die ältesten bekannten Schriftquellen über Zypern datieren bereits in das 18. und 17. Jh. v. Chr., der Großteil aber stammt aus dem 15. bis 12. Jh. v. Chr. Die Fundorte der Texte umfassen in Linear B das mykenische Griechenland (Pylos, Knossos, Theben), Mesopotamien (Mari, Babylon), die Levante (Alalakh, Ugarit), Anatolien (*Hattusa*) sowie natürlich auch Ägypten, darunter akkadisch geschriebene Tontafeln aus Amarna und Hieroglyphen auf Tempeln, wie die Fremdvölkerlisten aus der Region Luxor (Karnak Tempel, Medinet Habu), Abydos, Kanais, Serreh, Memphis, Aniba sowie einige Nennungen auf Stelen (u. a. Dekrete), Ostraka und Papyri (KNAPP 1996).

Die wichtigsten Hinweise dieser Texte sind die Folgenden: An vielen Stellen geht es stets um den Zugriff auf große Mengen Kupfer „in den Bergen“. Auch wenn zyprisches Kupfer bereits im 18. und 17. Jh. v. Chr. eine Rolle spielte, wurde Alashiya erst unter Thutmosis III. im 14. Jh. v. Chr. als international fassbarer Partner von Rang gewertet. Dabei tritt Alashiya in langen Listen von (besiegten) Feinden oder Tributgebern auf, aber auch als begleitendes Attribut für Personennamen auf Grabstelen. Alashiya wird auch im Zusammenhang mit Kreta auf der poetischen Stele des Thutmosis III. (Jahr 39) aus Karnak genannt. Diesem Text nach läge Alashiya wie auch Kreta westlich Ägyptens und Alashiya wäre wie Kreta ebenfalls als Insel zu interpretieren. Um letzte Zweifel bei der Gleichsetzung auszuräumen, wurden Tontafeln aus Amarna petrographisch untersucht, um die Herkunft des Tons zu bestimmen. Die Signatur lässt eine direkte Herstellung im Südwesten Zyperns vermuten (GOREN / FINKELSTEIN / NA'AMAN 2004).

Während der Spätbronzezeit gibt es auf Zypern zwar Monumentalarchitektur wie Tempel und Repräsentationsbauten mit großen Lagerhallen, aber Palastanlagen sind nicht bekannt. Daher gibt es die Tendenz, von einer Insel mit zahlreichen Kleinherrschern auszugehen. Es ist auch nicht sicher, ob der Begriff Alashiya lediglich eine Stadt, einen Stadtstaat, eine Region oder sogar die ganze Insel bezeichnet. Selbst die akkadischen Texte bieten keine Lösung für dieses Problem, da weder die verwendeten Determinative KUR (Land), URU (Stadt) noch deren Kombination KUR.URU einheitliche Verwendung fanden. Es ist möglich, dass in unterschiedlichen Fällen und Zeiten eine Stadt, ein Land oder auch beides gemeint war. Daher ist es bemerkenswert, dass während der Herrschaft von Thutmosis III. die Insel als unter einem Herrscher vereint verstanden wurde. Es liegt nahe, dass vor allem Siedlungen wie Enkomi, Kition, Pyla-Kokkinokremos, Maa-Palaekastro, Alassa, Maroni, Myrthou-Pighades, Kalavastos-Ayios Dhimitrios und Hala Sultan Tekke

von Lokalherrschern verwaltet wurden, angeführt von diesem primus inter pares. So sprachen sich der König Alashiyas, der ägyptische Pharao und die Könige der Hethiter, von Mitanni und Babylon gegenseitig als „Bruder“ an, die levantinischen Stadtstaaten hatten den Pharao hingegen als „Vater“ anzusprechen. Alashiya war also eine politisch ernst zu nehmende Institution und auch wirtschaftlich eng mit Ägypten verwoben (PADGHAM 2014).

Bis zur politischen Teilung Zyperns 1974 waren Kition und Enkomi die wichtigsten archäologischen Quellen für die Handelskontakte auf Zypern. Leider ist Kition vollständig modern überbaut, und seit der Teilung Zyperns wird Enkomi nicht länger systematisch erforscht. Doch in den letzten 40 Jahren gab es eine Verschiebung der Quellenlage. Die Fundorte Pyla-Kokkinokremos, Kalavastos-Ayios Dhimitrios und vor allem Hala Sultan Tekke liefern neue Erkenntnisse. Insbesondere aktuelle Forschungen in Hala Sultan Tekke zeigen deutliche Verbindungen nach Ägypten auf [Fischer 2023]. Diese Ausgrabungen liefern dabei auch neue Daten zur Beantwortung der noch offenen Fragen bezüglich der Zerstörungen am Ende der Bronzezeit, denn nach bekannter ägyptischer Quelle, sei Alashiya durch Aggressoren zerstört worden:

„[...] *Kein Land konnte vor ihren Händen bestehen, von Hatti, Qadi, Karkemiš, Arzawa und Alashiya, sie wurden [allesamt] verwüstet. [...]*“

Frei aus dem Englischen übersetzt nach der großen Begleitschrift zu den Seevölkern in Medinet Habu (1179 v. Chr., 8. Regierungsjahr Ramses III.), [OCKINGA 1996, 48].

Diese Umschreibungen sind ein ägyptischer „Topos“, der nicht wörtlich genommen werden sollte. Ein umfassender Zerstörungshorizont auf der Insel fehlt. Dennoch werden die oben genannten administrativen Zentren zum Teil verlassen oder an anderer Stelle neu errichtet. Verlagerungen der bisherigen Siedlungsstrukturen sind erkennbar. Dennoch beginnt mit dem 11. Jh. v. Chr.

eine Zäsur. Der Beginn der zyprischen Eisenzeit wird in Anlehnung an die eisenzeitlichen Epochen des griechischen Festlands auch als „Zypro-Geometrische Epoche“ bezeichnet (1050 bis 700 v. Chr.). Mit der kyprischen Schrift (OLIVIER 2013) tritt auch eine dank phönizischer Bilingue für uns lesbare Schrift auf. Unser Verständnis der lokalen Kultur wird so neu geprägt, und erstmals ist Griechisch, aber auch eine nun fassbare lokal gesprochene Sprache namens „Etozyprisch“ nachweisbar, die im Laufe der Eisenzeit verschwindet. Der griechische Einfluss auf Zypern ist dabei klar erkennbar, und auch das Fundmaterial im SMÄK zeigt das gut auf. Die eisenzeitliche Keramik aus Zypern im SMÄK ist dabei typisch geometrisch mit Spiralmuster und klaren Linien verziert, aber

sie könnte fast (!) aus dem griechischen Festland dieser Zeit stammen (Abb. 2). Die Typen sind typische Henkelamphore, Kannen und Fläschchen für Öle sowie die am Körper getragene „Pilgerflaschen“.

Bei einem Blick zu weiteren Gefäßen aus Zypern von ähnlichem Typus fallen gehäuft ägyptische Elemente auf. Im Verlauf der zypro-archaischen Epoche sind das vor allem an Hathor erinnernde Bemalung auf Keramik, auch wenn ähnliche Figurinen aus Bronze bereits in der Spätbronzezeit bekannt sind. Neu ist aber nun die geflügelte Sonne, Sphingen mit ägyptischer Doppelkrone und nicht zuletzt auch das Anch: Es verziert die erste bekannte Münze aus Salamis. Herausragend

sind aber auch Skulpturen in ägyptisierendem Stil, beispielweise die des Priesterkönigs von Paphos (PILIDES / PAPADIMITRIOU 2012, 64 u. 234).

Der Warentausch zwischen Ägypten und Zypern

Ägypten und die Levante liefern Schrift- wie auch Materialquellen, um einen steten Austausch mit Zypern zu fassen. Das betrifft auch die Waren, die nach Ägypten geliefert wurden. Im Tempel von Karnak lässt Thutmosis III. insbesondere die Versendung von Holz, Lapislazuli, Pferden und überwiegend Kupfer dokumentieren. Aber auch Öle, Elfenbein und Silber spielen eine Rolle. Typisch für diese Zeit ist zyprische Keramik im Stil glänzender, scheibengedrehter Ware („Lustrous Wheelmade Ware“), von denen sich auch Exemplare im SMÄK befinden (Abb. 3, ÄS 4484 und ÄS 3802). Auffallend ist hier das im Raum „Fünf Jahrtausende“ ausgestellte Stück, das offenbar eine original syrische Imitation dieser zyprischen Ware darstellt und in Nubien gefunden wurde (Abb. 3, ÄS 2613). Imitationen dieser Ware sind also keine Seltenheit, und der Warentyp wurde weit verhandelt.

Gefäße der Lustrous Wheelmade Ware treten auch in sehr großer Menge in Anatolien auf, insbesondere die Spindelflaschen. Herausragend sind meterlange, rituell verwendete Armgefäße mit einer in der Hand positionierter Schale, die zur Libation oder zum Räuchern sogar in Hattuša Boğazköy eingesetzt wurden (Abb. 8). Diese Armgefäße sind mit ägyptischen Armen aus Holz durchaus vergleichbar.



Abb. 9: Trockene Mohnkapsel, Bild gedreht, © Michael Mueller, CC BY 2.0 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dry_poppy_\(28983249780\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dry_poppy_(28983249780).jpg).

Eine weitere Form typischer Transportgefäße, von denen sich einige Exemplare im SMÄK befinden ist hervorzuheben (Abb. 4). Diese für das spätbronzezeitliche Zypern ikonischen Gefäße im „Base Ring Style“ mit dem namensgebenden Standring, sind glatt, polierte Waren, die metallisch glänzen und eine an Mohnkapseln erinnernde Form haben (Abb. 9). Diese Eigenart führt dazu, dass den Gefäßen oft der Transport von Mohn bzw. Opiaten zugeschrieben wurde. Analysen der organischen Rückstände innerhalb der Gefäße lassen eher auf den Versand parfümierter Öle schließen. Handel mit Opiaten ist nicht kategorisch auszuschließen, dieser Gefäßtyp war aber nicht nur auf eine bestimmte Ware limitiert (BUNIMOVITZ / LEDERMAN 2016).

Von Ägypten nach Griechenland und Zypern. Taweret und der minoische Genius

Kulturelle Interaktion findet nicht nur auf einer repräsentativen Ebene statt. Die Adaption von mit Bedeutung beladenen Themen ist komplexer als ein Gabentausch. Besonders fällt das bei einem ursprünglich ägyptischen Motiv auf, der Gottheit Taweret (𓆎𓅓𓏏𓏏) oder Thoeris (Θούρηις). Die ägyptische Göttin wird als Mischwesen dargestellt, eine Kombination aus Nilpferd (Kopf), Löwe (Arme und Beine) und Krokodil (Rückenkamm). Sie ist dickbäuchig mit geschwollenen Brüsten und erinnert an eine schwangere Frau. Auf Kreta und im mykenischen Griechenland entwickelt sich in Anlehnung an Taweret der so genannte „minoische Genius“, der die eben genannten Charakteristika neu interpretiert und mit Attributen wie einer Kanne mit Ausguss und einer „vegetativen Umgebung“ ergänzt. Zwischen dem 14. und 12. Jh. v. Chr. wird der minoische Genius schließlich auf Zypern vor allem auf (Roll)Siegeln

nachweisbar (Abb. 7). Einst ein ägyptisch inspiriertes Motiv, so wurde durch den Kontakt mit dem minoisch/mykenischen Kulturraum über das Siegelhandwerk eine Variante des minoischen Genius nach Zypern gespielt und dort nach eigenen Vorstellungen interpretiert. Ägäische Elemente wurden verworfen (bspw. der „vegetative Aspekt“) und nur das hervorgehoben, was für Zypern eine besondere Bedeutung hat: der Libationaspekt, dargestellt durch eine Kanne.



Abb. 7: Hämatit-Siegel mit Abrollung im Elaborate Style aus Zypern, Enkomi, 15-14. Jh. v. Chr. „Herr der Tiere“ mit ausgebreiteten Armen, der von zwei Löwen flankiert wird, Daneben minoische Genien, die einen Krug halten, © Metropolitan Museum, New York, 1999.325.223.



Abb. 8: Umzeichnung eines zyprischen Armgefäßes aus Kalavassos Ayios Dhimitrios Grab 14 (67,7 cm), © Bettina Springer-Ferazin.

Schlussgedanken

Wie auch viele andere Sammlungen archäologischer Funde wurde das Material aus Zypern im SMÄK weitestgehend aus ästhetischen Gründen zusammengestellt. Sie stammen aus keinem gemeinsamen Kontext. Trotzdem bezeugen die drei Materialgruppen wichtige Charakteristiken von Adaption und Austausch rund um die Mittelmeerinsel. Die ausgestellten Stücke aus Zypern führen die Besucher*innen des SMÄK damit auf eine Spur, die sie auf vielseitige Weise über Ägyptens Einfluss auf seine Umgebung führt, insbesondere in Bezug auf Handwerk und Handel.

Mit diesem ergänzenden Beitrag wurde nun ein Schlaglicht auf die damit verbundenen Adaptionen ägyptischer Elemente auf der Mittelmeerinsel gelegt. Mit diesem Wissen über die zahlreichen Adaptionen ägyptischer Ikonografie in der zypri-schen Kultur kann hier auch eine Empfehlung ausgesprochen werden, andere Sammlungen zyp-rischer Archäologie aus der Sicht der Ägyptologie zu betrachten und sich so auf die Suche nach nicht dokumentierten Belege für den regen Austausch zwischen Zypern und Ägypten zu machen. ■

Literaturverzeichnis

BEN-YOSEF 2012
Ben-Yosef, Erez, A unique casting mould from the new excavations at Timna Site 30 (Israel): evidence of western influence?, in: Kassianidou, Vasiliki / Papasavvas, George (Hg.), Eastern Mediterranean Metallurgy and Metalwork in the SEcond Millenium BC. A conference in honour of James D. Muhly, Nicosia, 10th–11th October 2009, Oxford 2012, 188–196.

BUSCH 1999
Busch, Ralf (Hg.), Kupfer für Europa. Bergbau und Handel auf Zypern, Neumünster 1999.

BUNIMOVITZ / LEDERMAN 2016
Bunimovitz, Shlomo / Lederman, Zvi. „Opium or oil? Late Bronze Age Cypriot Base Ring juglets and international trade revisited“, *Antiquity* 90, 2016, 1552–1561.

CRIST 2015
Crist, Walter, Games of Thrones: Board Games and Social Complexity in Bronze Age Cyprus, Unpublished Ph.D. Dissertation, Arizona State University, 2015.

CRIST / DUNN-VATURI / DE VOOGT 2016
Crist, Walter / Dunn-Vaturi, Anne-Elisabeth, De Voogt, Alex, Ancient Egyptians at Play. Board Games Across Borders, London – New York 2016.

FISCHER 2023
Fischer, Peter M., Hala Sultan Tekke, Cyprus. Trade with Egypt in the Bronze Age, in: Ben-Yosef, Erez / Jones, Ian W. N. (Hg.), “And in length of days understanding” (Job 12:12). Essays on archaeology in the Eastern Mediterranean and beyond in honor of Thomas E. Levy, *Interdisciplinary Contributions to Archaeology*, Cham 2023, 1069–1084.

GOREN / FINKELSTEIN / NA’AMAN 2004
Goren, Yuval / Finkelstein, Israel / Na’aman, Nadav et al., Inscribed in clay: provenance study of the Amarna tablets and other ancient Near Eastern texts (= Monograph series [Tel Aviv University, Sonia and Marco Nadler Institute of Archaeology]. Band 23) Emery and Claire Yass Publications in Archaeology, Tel Aviv 2004.

HADJISAVVAS 2010
Hadjisavvas, Sophocles (Hg.), Cyprus. Crossroads of Civilizations, Nicosia 2010.

HEIL 2022
Heil, Fabian, Die Rolle(n) ritueller Praktiken in der zyprischen Bronzezeit: Untersuchungen zu ritual-dynamischen Prozessen innerhalb von prä- und protohistorischen Fundkontexten, Dissertation, LMU München: Fakultät für Kulturwissenschaften, 2022.

KNAPP 1996
Knapp, Arthur Bernard (Hg.), Volume II. Near Eastern and Aegean Texts from the Third to the First Millenia BC, in: Wallace, Paul. W. / Orphanides, Andreas. G. (Hg.), Sources for the History of Cyprus, Altamont 1996.

MATTHÄUS 2000
Matthäus, Hartmut, Eine kosmopolitische Hochkultur. Zypern von 1600 - 1100 v. Chr., in: Rogge, Sabine (Hg.), Zypern. Insel im Brennpunkt der Kulturen, München 2000, 91–125.

MICHAELIDES / KASSIANIDOU / MERRILLEES 2009
Michaelides, Demetrios / Vasiliki Kassianidou / Robert S. Merrillees (Hg.), Egypt and Cyprus in Antiquity, Nicosia, 3–6 April 2003, Oxford 2009.

OCKINGA 1996
Ockinga, Boyo G., Hieroglyphic Texts from Egypt, in: Knapp, Arthur Bernard (Hg.), Volume II. Near Eastern and Aegean Texts from the Third to the

First Millenia BC, in: Wallace, Paul. W. / Orphanides, Andreas. G. (Hg.), Sources for the History of Cyprus, Altamont 1996, 41–50.

OLIVIER 2013
Olivier, Jean-Pierre, The development of Cypriot syllabaries, from Enkomi to Kefizin, in: Steele, Philippa, M., Syllabic Writing on Cyprus and its Context, Cambridge 2013, 7–26.

PADGHAM 2014
Padgham, Keith, The Scale and Nature of the Late Bronze Age Economies of Egypt and Cyprus, BAR International Series 2594, Oxford 2014.

PILIDES / PAPADIMITRIOU 2012
Pilides, Despina / Papadimitriou, Nikolas (Hg.), Ancient Cyprus: Cultures in Dialogue. Exhibition organized by the Department of Antiquities, Cyprus, on the occasion of Cyprus' Presidency of the Council of the European Union 2012. Royal Museums of Art and History, Brussels. October 31, 2012 – February 17, 2013, Nicosia 2012.

REHREN / PUSCH 2012
Rehren, Tilo / Pusch, Edgar B., Alloying and resource management in New Kingdom Egypt: the bronze industry at Qantir – Pi-Ramesse and its relationship to Egyptian copper sources, in: Kassianidou, Vasiliki / Papasavvas, George (Hg.), Eastern Mediterranean Metallurgy and Metalwork in the Second Millenium BC. A conference in honour of James D. Muhly, Nicosia, 10th-11th October 2009, Oxford 2012, 215–221.

GRABUNGSPROJEKT NAGA

„QUITE EGYPTIAN IN STYLE“? MEROITISCHES IN DEN RELIEFS DES AMUNTEMPELS

DIETRICH WILDUNG

Die Ägyptologie beging 2022 weltweit den 200. Jahrestag der Entzifferung der Hieroglyphen durch Jean-François Champollion und richtete den Blick auf Rosette im äußersten Norden Ägyptens. Ein anderes Bicentenaire, in dessen Fokus der äußerste Süden des antiken Niltals steht, blieb weitgehend unbeachtet. Louis Maurice Adolphe Linant de Bellefonds und Frédéric Cailliaud sind 1822 die ersten Europäer, die die antike Stätte von Naga aufsuchen. Ihre Berichte konzentrieren sich auf den Löwentempel, der nicht nur das Bild von Naga prägen wird, sondern mit seinen gut erhaltenen Reliefs bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts auch repräsentativ für meroitische Kunst steht. Der Amuntempel (Abb. 1 und 2), das größte Tempelareal von Naga, findet dagegen wenig Beachtung. Architektur und Reliefs der aus dem Schutt ragenden Ruinen werden im Vergleich zum „meroitischen“ Löwentempel gesehen. Cailliaud nennt den Amuntempel ein „monument d'architecture égyptienne“, das „tous les caractères du style égyptien sans mélange“ trägt (CAILLIAUD 1826). P. D. Scott-Moncrieff bezeichnet den Amuntempel als „quite Egyptian in style“ und sieht seine Reliefs „in much purer Egyptian style than on any other building at Naga“ und die Götterdarstellungen als „the work of an Egyptian artist ... dominated by Egyptian conventionality“ (SCOTT-MONCRIEFF 1908). Auch für Anthony John Arkell ist der Amuntempel „decorated in Egyptian design“ (ARKELL 1961). Steffen Wenig klassifiziert die Reliefs als „betont ‚ägyptisierend‘“. Sie entsprechen weitgehend dem Bildprogramm ägyptischer Heiligtümer“ (WENIG 1975).

All diese Bewertungen stehen unter dem Vorbehalt, dass sie auf den Publikationen des sichtbaren

Bestandes durch Frédéric Cailliaud, Richard Lepsius und Francis Llewellyn Griffith beruhen (CAILLIAUD 1826–1827, LEPSIUS 1852, CROWFOOT / GRIFFITH 1911). Der Grundriss des Tempels und die Gesamtheit der erhalten gebliebenen Reliefs und Malereien werden erst durch die Ausgrabung des Amuntempels seit 1995 durch das Naga-Projekt greifbar. Die bisherige Bewertung der formalen Struktur, Ikonografie und Stilistik des Bildprogramms des



Abb. 1: Der Amuntempel 1995, © Naga-Projekt.



Abb. 2: Der Amuntempel 2010, © Naga-Projekt.



Abb. 3: Widder der Widderallee, © Naga-Projekt.

Amuntempels erweist sich auf dieser Materiallage als irreführend. Im Folgenden sollen die wichtigsten Aspekte des „Meroitischen“ im Amuntempel untersucht werden. Eine ausführliche Analyse wird sich im dritten Band der Naga-Publikation (ArS 3) „Amuntempel – Reliefs – Malerei – Les Inscriptions“ finden.

Die Widderallee folgt – wie auch in Meroe, el Hassa und Dangeil – dem Vorbild des kuschitischen Tempels B 500 am Gebel Barkal, der in der Tradition des ägyptischen Tempels Amenophis III. von Soleb steht; ihre Widder weisen jedoch ein meroitisches Spezifikum auf, die Gestaltung des flauschigen Vlieses in spiraligen Löckchen, wie sie auch bei den Widdern in Meroe und Muweis belegt sind. (Abb. 3).

Einzigartig ist die Form der Säulen im Hypostyl. Sie ruhen auf kubischen Basisblöcken und tragen kubische Kapitelle (Abb. 4).

Die Reliefs sämtlicher Tore und der Wände der Innenräume vom Kiosk bis ins Sanktuar zeigen im Basisregister auf blauem Bildgrund die im



Abb. 4: Säulen des Hypostyls, © Naga-Projekt.



Abb. 5: Wassergötter im Kiosk, © Naga-Projekt.



Abb. 6: Türsturz von Tor A, © Naga-Projekt.

Laufschritt dargestellten mann-weiblichen Figuren von Wassergöttern (Abb. 5). Sie tragen Wassergefäße, aus denen beiderseits Wasserstrahlen fließen. Mit diesem Motiv wird der Tempel auf ein „Wasserbett“ gestellt und erhebt sich inmitten der Steppe aus dem Urozean.

Die Reliefs der Tore stellen das theologische Programm der Verehrung des Tempelherrn Amun durch die Triade von König, Kandake und Prinz dar. Auf den Türstürzen (Abb. 6) thront Amun in zweifacher Gestalt als widerköpfiger Amun von Naga und menschenköpfiger Amun von Theben. Dieses Motiv formuliert den Anspruch der meroitischen Herrschaft über das gesamte Niltal und macht den Amuntempel zu einem ideologischen Monument. Die königliche Triade als Erscheinungsform des meroitischen Königtums findet sich auch in den Reliefs der Außenwände des Löwentempels, ist aber im Amuntempel ein konsequent umgesetztes Motiv.

Die Rolle des Prinzen als drittes Mitglied des

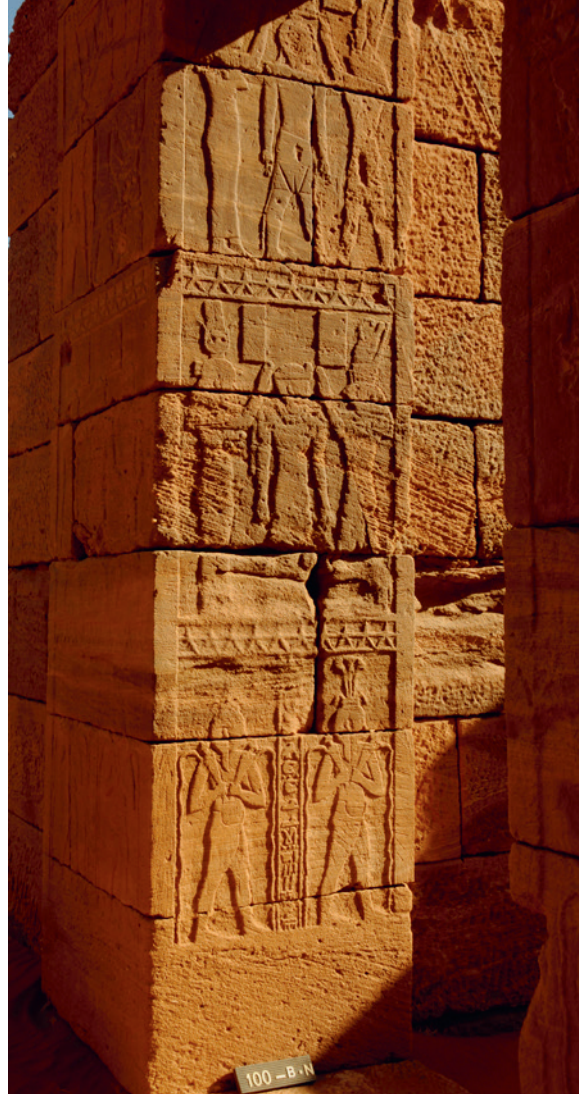


Abb. 7: Prinz an Tor B, © Naga-Projekt.

Königshauses kommt auch dadurch zum Ausdruck, dass ihm in den Reliefs der Säulen des Hypostyls eigene Bereiche gewidmet sind; er ist Adressat der göttlichen Handlungen und repräsentiert auf den Toren der Nebenräume allein das Königtum (Abb. 7).

Das Unägyptische in den Reliefs des Amuntempels offenbart sich erst beim genauen Hinsehen. Ein Relief auf einem Türpfosten des Tores A zeigt die von Amun umarmte Kandake (Abb. 8). Beide Brüste sind frontal vor dem Oberkörper dargestellt; in ägyptischen Frauenbildern ist immer nur eine Brust in Profilansicht unter der Achsel zu sehen. Die Hüften der Kandake sind, wie sich im Vergleich mit ägyptischen Reliefs z. B. in Dendera (Abb. 9) zeigt, füllig, wenn auch nicht von jener geradezu exzessiven Korpulenz der Reliefbilder der Königin am Löwentempel (Abb. 10). Hier zeigt sich ein genereller Unterschied in den Reliefs beider Tempel. Während das Meroitische am Löwentempel sowohl in der Ikonografie – Apedemak mit drei Löwenköpfen und als löwenköpfige Schlange mit



Abb. 8: Amun und Kandake an Tor A, © Naga-Projekt.

menschlichen Armen, bärtige Götter in Frontalansicht – als auch in der Stilistik der gedrunghenen Proportionen aller Figuren überdeutlich zum Ausdruck kommt, sind diese Meroitismen im Amuntempel zwar vorhanden, aber eingebettet in ein auf den ersten Blick ägyptisch erscheinendes Gesamtbild. In diesem Stilmix darf man wohl den künstlerischen Ausdruck des meroitischen Selbstverständnisses als Kulturstaat sehen, der das gesamte Niltal einschließlich Ägypten umfasst. In der Tracht der königlichen Figuren zeigt der Schmuck typisch meroitische Elemente, die Kugelkette, die Widderkopfschnur und das Ohrhorn (Abb. 11).



Abb. 9: Relief in Dendera, © Naga-Projekt.



Abb. 10: Äußere Rückwand des Löwentempels, © Naga-Projekt.



Abb. 11: Schmuck von König, Kandake und Prinz, © Naga-Projekt.



Abb. 12–14: Füße von König, Kandake und Prinz, © Naga-Projekt.

Ein Detail ist in den frühen zeichnerischen Wieder-
gaben übersehen worden. Alle in den Reliefs der
Türstürze anbetend vor Amun dargestellten Figuren
der königlichen Triade heben die Ferse des zurück-
gesetzten Fußes vom Boden (Abb. 12–14). Diese
in ägyptischen Reliefs nicht belegte Darstellungs-
weise verleiht den Figuren, die zu stehen scheinen,
eine latente Dynamik.

Eine architektonische Besonderheit des Amun-
tempels kam erst bei der Freilegung des hinteren
Tempelteils zu Vorschein. Links der Tempelachse
steht in einem Raum, dessen hintere Hälfte über-
dacht war, ein quadratisches, über eine Treppe
von Osten her zugängliches Podest (Abb. 15).
Beim Einsturz des Tempels fiel die Ostwand des

Hypostyls auf diesen Raum. Auf dem Podest stan-
den eine Fayencestatue der Isis, ein Opferbecken
und ein Stapel Keramikteller – ein Hinweis auf den
Kultvollzug unmittelbar vor dem Einsturz des Rau-
mes. Das beidseitig bemalte Podest ist nach Osten
orientiert und weist darauf hin, dass dieser Raum
ein Sonnenheiligtum war.

Ein kosmischer Aspekt bestimmt auch die Orientie-
rung des ganzen Tempels. Am Äquinoktium, der Tag-
und-Nachtleiche, weist die Achse des Tempels auf
den Punkt des Sonnenuntergangs über einem der
Berge des Westhorizonts. Die letzten Strahlen der
Sonne fallen auf den Altar im Sanktuar des Tempels.

Die „Meroitismen“ des Amuntempels weisen ihm
in der Gegenüberstellung zum Löwentempel einen
klaren funktionalen Ort zu. Der Löwentempel,
inmitten der dicht bebauten Stadt gelegen, ist das
populäre Heiligtum des Lokalgottes Apedemak. Sein
Bautypus des Einraumtempels und Ikonografie und
Stilistik seiner Reliefs sind primär ortsgebunden.

Der Amuntempel ist ein nationales Heiligtum, das in
der Doppelgestalt des Amun und in der Integration
von meroitischen und ägyptischen Elementen den
globalen Herrschaftsanspruch Meroes über das
gesamte Niltal und die Rolle von Naga als Dépen-
dance der Hauptstadt Meroe zum Ausdruck bringt ■



Abb. 15: Altarpodest in Raum 106, © Naga-Projekt.

Literaturverzeichnis

ARKELL 1961
Arkell, Anthony John, A history of the Sudan: from
the earliest times to 1821, 2nd ed. London 1961.

CAILLIAUD 1826–1827
Cailliaud, Frédéric, Voyage à Méroé, au Fleuve
Blanc, au-delà de Fâzoql, dans le midi du royaume
de Sennâr, à Syouah et dans cinq autres oasis: fait
dans les années 1819, 1820, 1821 et 1822, 4 Bände,
Paris 1826–1827.

CROWFOOT / GRIFFITH 1911
Crowfoot, John Winter / Griffith, Francis Llewellyn,
The island of Meroë, and: Meroitic inscriptions,
part I: Sôba to Dangêl. Archaeological Survey of
Egypt 19, London 1911.

LEPSIUS 1852
Lepsius, Richard, Discoveries in Egypt, Ethiopia,
and the peninsula of Sinai in the years 1842-1845,
during the mission sent out by His Majesty Fre-
derick William IV. of Prussia, London 1852.

SCOTT-MONCRIEFF 1908
Scott-Moncrieff, P. D., The ruined sites at Masaw-
warat es-Sufra and Naga, in: Proceedings of the
Society of Biblical Archaeology 30, 1908, 192–203.

WENIG 1975
Wenig, Steffen, Meroitische Kunst, in: Bildende
Kunst 75 (2), 1975, 70–74.

KULTURGESCHICHTE

PARALLELWELTEN
JENSEITSORTE IN BILDERN UND TEXTEN

JAN DAHMS



Abb. 1: Amduat, 1.–4. Stunde, Grab Thutmosis III., © Mudira, UNI DIA Verlag München, UDV_35066.



Abb. 2: Amduat, 2. Stunde, Grab Ramses V./Ramses VI., © Mudira, UNI DIA Verlag München, UDV_36214.

Einleitung

Im Dezember 2023 endete die Vortragsreihe „Heilige Orte“ mit meinem Beitrag zum Thema Jenseitsorte (Abb. Infobox Vorträge Heilige Ort). Der vorliegende Artikel gibt rückblickend eine Zusammenfassung der in diesem Vortrag gegebenen Beschreibungen von Jenseitsorten und -landschaften in Jenseitstexten.

Unterwelts- und Himmelsbücher

Die seit dem Neuen Reich (ab 1450 v. Chr.) überwiegend in Gräbern im Tal der Könige – später auch auf Papyri, Särgen und Grabwänden – überlieferten Unterwelts- und Himmelsbücher sind Text- und Bildkompositionen, in denen die Ereignisse während der zwölf Stunden der Nacht (Unterweltsbücher) oder des Tages (Himmelsbücher) beschrieben werden. Zu ihnen gehören das Amduat, das Pfortenbuch, das Höhlenbuch, das Buch von der Erde, das Nutbuch und die Bücher vom Tage und der Nacht. Mit Ausnahme des Amduat handelt es sich bei den heutigen Bezeichnungen um moderne Begriffe, die auf spezifische Merkmale der Bücher verweisen, beispielsweise der Fokus auf Pforten, Höhlen, Erde oder Himmel sowie Nut als Himmelsgöttin. Die älteste Darstellung ist das Amduat im Grab von Thutmosis III. (um 1430 v. Chr.).

Amduat

Der Name Amduat ist dem Text selbst entnommen und bedeutet so viel wie „Das-was-in-der-Duat-ist“. Die früheste Version im Grab von

Besuchen Sie unseren YouTube-Kanal, um die Online-Vorträge aus der Reihe „Heilige Orte“ zu sehen.

Thutmosis III. (um 1430 v. Chr.) fällt durch ihre sehr einfach ausgeführten, strichartigen Darstellungen auf (Abb. 1). Inwieweit dies mit einer hypothetischen Vorlage auf Papyrus zusammenhängt, ist ebenso wie die Frage nach Alter und Ursprung Gegenstand von Forschungsdiskussionen. Die Vorschläge reichen von einer Entstehung zur Zeit Thutmosis III. bis hin zu einer bis zu 500 Jahre früheren Ansetzung ins Mittlere Reich (WERNIG 2013, JANSEN-WINKELN 2012 mit Verweisen auf ältere Literatur). Anders als die Darstellung im Grab von Thutmosis III. sind spätere, insbesondere aus der Ramessidenzeit, in feinem Relief ausgearbeitet und farbig gestaltet.

Das Amduat beschreibt die Reise des Sonnengottes während der Nacht, gegliedert in zwölf Stunden, die jeweils Bild und Beischriften sowie einen zugehörigen beschreibenden Text umfassen (Abb. 2). Die dargestellten Szenen teilen sich in ein oberes, ein mittleres und ein unteres Register. Zentrales Element ist der im mittleren Register abgebildete Sonnengott, der in einer Barke reist. Das obere und untere Register wird von verschiedenen Gottheiten bevölkert. Beim Betrachten fallen die Darstellungen verschiedener sich abwechselnder Landschaften und viele Ortsbezeichnungen auf. Um diese soll es im Folgenden gehen.

Die ersten drei Stunden sind geprägt von einem Fluss, zu dessen beiden Seiten sich grüne und fruchtbare Landschaften erstrecken (vgl. Abb. 1). Neben der Barke des Sonnengottes gibt es Barken, die u. a. mit dem Korngott, einem Krokodil und Mondsymbolen verknüpft sind. Sie alle lassen sich dem Bereich der Fruchtbarkeit und Versorgung zuordnen, ebenso wie die Gottheiten der anderen Register, die mit Ähren in den Händen oder auf dem Kopf geschmückt sind (vgl. Abb. 2). Das Gebiet selbst wird in der 2. Stunde als „Wernes“ bezeichnet, in der 3. Stunde folgen „Gefilde der Uferbewohner“, „Gewässer des Osiris“ und die „Wasserfläche des Alleinherrn, welche Opferspeisen hervorbringt“. Über das auch als „Gewässer des Re“ bekannte „Wernes“ wird zudem gesagt, dass es 309 Meilen lang und 120 Meilen breit sei.

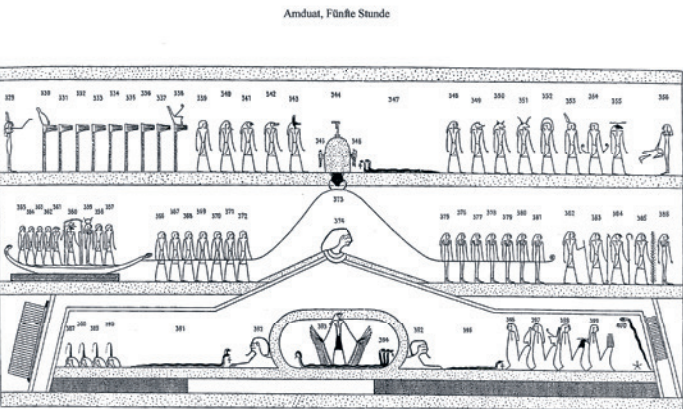


Abb. 3: Amduat, 5. Stunde, aus: WIEBACH-KOEPKE 2003.

Insgesamt entspricht die dargestellte Landschaft 1:1 der realen Welt Ägyptens: Ein Fluss als zentraler Reiseweg und Verbindungsweg zwischen den Regionen, ein Fluss an dessen Ufer grüne Felder sind, die für Nahrung sorgen, ein Fluss, an dessen Ufer die Menschen leben.

Mit Beginn der 4. Stunde ändert sich die Landschaft komplett und wird zu einer Wüste mit Sand, Hügel und Höhlen (Abb. 3). Das Gebiet ist viel

schwieriger zu durchqueren und die Barke des Sonnengottes muss über den Landweg gezogen werden. Passend zur Wüste und den ansteigenden Hügeln bzw. Bergen ist der Weg nicht geradlinig, sondern zickzackartig. Auch hier ist die reale Welt Vorbild. Die Darstellung im Amduat folgt den beiden Gegensätzen Ägyptens mit Wüste und Fruchtland. Das Ziehen von Transportschlitten oder Booten beim Umgehen der Katarakte sind Teil des Alltags im Alten Ägypten und die Wüstenränder sind der Bereich, in dem die Nekropolen angelegt wurden. Darauf verweisen auch die Ortsbezeichnungen „Rosetau“ bzw. „Ra-Setschau“, „Westen“ (als Name einer Höhle) und „Sokarland“ in der 4. und 5. Stunde.



Abb. 4: Leichnam des Chepri umringelt von „Vielgesicht“, Amduat, 6. Stunde, Grab Sethos I., © Mudira, UNI DIA Verlag, UDV_35818.

In der 6. und 7. Stunde ist die Mitte der Nacht, die dunkelste und geheimnisvollste Stunde, erreicht. Es ist quasi der heiligste Ort inmitten des heiligen Jenseits. Was hier passiert, wird als großes Geheimnis behandelt und bezeichnet. Es ist die Begegnung des Sonnengottes mit seiner Mumie, dem „Sonnenleichenam“ (Abb. 4). Dieser wird dargestellt als liegende Person mit Skarabäus (Chepri) auf dem Kopf. Die Schlange „Vielgesicht“ (in Abb. 4 mit fünf Köpfen dargestellt) umhüllt den Sonnenleichenam beschützend und regenerierend. Die sich häutende Schlange gilt als Symbol für den sich verjüngenden Sonnengott.

Ab der sich anschließenden 6. Stunden wird der Sonnengott nicht mehr in einer Kajüte dargestellt, sondern fortan von der ihn schützenden „Mehen“-Schlange umgeben (Abb. 5). Diesen Schutz benötigt der Sonnengott dringend, denn genau jetzt greift Apophis, die feindliche Riesenschlange, den Sonnengott an. Dank der im Bug der Sonnenbarke stehenden Isis und weiterer schützender Gottheiten wird Apophis besiegt (Abb. 6). Der Kampf zeigt auch ein weiteres Charakteristikum altägyptischer Landschaft, und zwar den sich verändernden Lauf des Nils durch auftretende Untiefen, Sandbänke oder gar neue Inseln. Apophis macht sich dies zunutze, indem er das Wasser des Flusses verschluckt, um so die Barke auf Sand auflaufen zu lassen. Nachdem er besiegt ist, kann die Barke über Wasser weiterreisen.

Im weiteren Verlauf der Nachtfahrt passiert der Sonnengott weitere Regionen. Die in der 8. Stunde dargestellten Höhlen werden von Türflügeln geschützt, die deutlich an Türflügel von Schreinen, beispielsweise in Tempeln, erinnern. Wie auch im Tempel befinden sich in diesen Schreinen bzw. Höhlen verschiedene Götterbilder. Sie werden vom vorbeiziehenden Sonnengott mit Leben und Nahrung versorgt. In den weiteren Stunden führt der Weg des Sonnengottes stetig nach Osten, in Richtung des Horizonts, an dem er als strahlende Sonne die Unterwelt verlassen wird (Abb. 7).



Abb. 5: Amduat, 7. Stunde (linker Teil), Grab Thutmosis III., © Mudira, UNI DIA Verlag, UDV_35031, UDV_35035.



Abb. 6: Amduat, 7. Stunde (rechter Teil), Grab Thutmosis III., © Mudira, UNI DIA Verlag, UDV_35035.

Amduat, Zwölfte Stunde

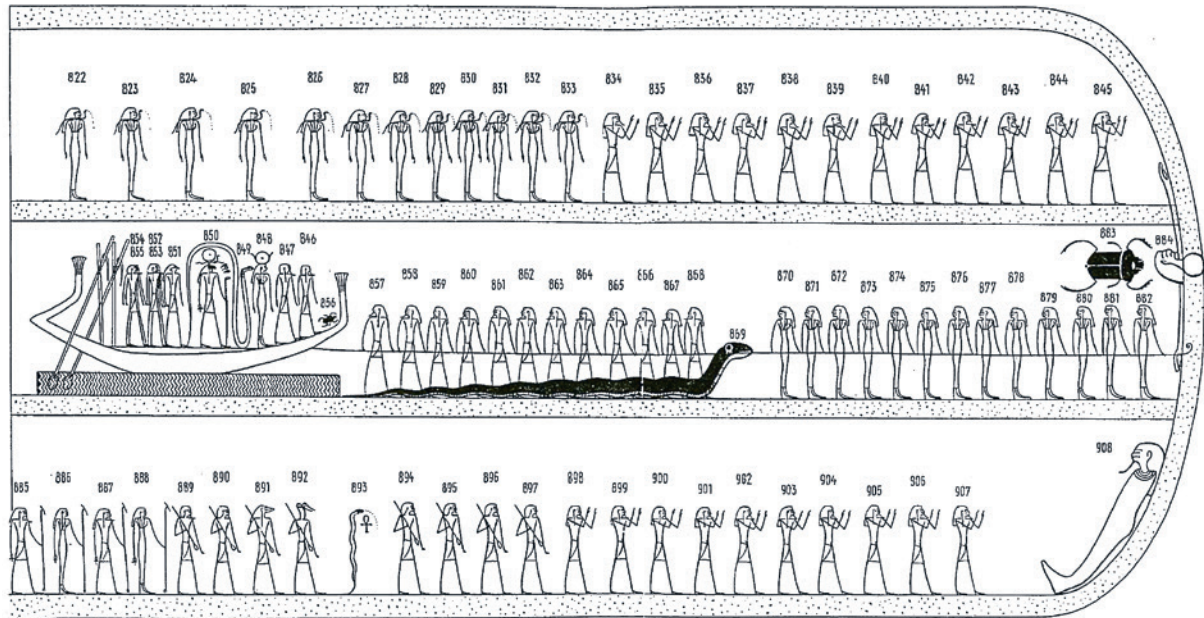


Abb. 7: Amduat, 12. Stunde, aus: WIEBACH-KOEPKE 2003.

Die Beschreibung des Amduat gleicht somit dem Weg in die Nekropole und in ein Grab. Der Ausdruck „Höhle“ in den Unterweltbüchern steht gleichsam für das Grab. Als solches wird der Ort durch Tore und Wächter geschützt. Sowohl die Wächter, als auch Feinde treten hier u. a. in Gestalt von Schlangen auf, so wie dies auch für die reale Wüste gilt.



Abb. 8: Amduat, 11. Stunde, Sarg der Henuttaui, © SMÄK, ÄS 57, Foto: Marianne Franke.



Abb. 9: Amduat, 12. Stunde, Sarg der Henuttaui, © SMÄK, ÄS 57, Foto: Marianne Franke.

Diese Stunden am Ende der Nacht sind ein beliebtes Motiv auf den sogenannten „yellow coffins“ der 21. Dynastie (um 1000 v. Chr.). Zu diesen gehört auch der Münchner Sarg der Henuttaui (ÄS 57), der auf den beiden Außenseiten der Wanne einmal die 11. Stunde (Abb. 8) und einmal die 12. Stunde (Abb. 9) zeigt. Es handelt sich hierbei um eine Darstellung, bei der die typischen drei Register auf einer Ebene zusammengefasst sind. Dem Zug der Gottheiten entgegenschauend, steht an der Kopfseite des Sarges eine einzelne Person: Henuttaui, die Sargbesitzerin.

Die hier ausgewählten Inhalte zeigen nur einen Bruchteil des gesamten Amduat. Dabei liegt der gewählte Fokus ganz gezielt auf den Parallelen zwischen der Darstellung der Nachtstunden und der Realwelt. Das dies kein alleiniges Phänomen des Amduat oder der Unterwelts- und

Himmelsbücher ist, wird im Folgenden durch das Betrachten der Sargtexte aus dem Mittleren Reich deutlich.

Sargtexte

Unter Sargtexten werden funeräre Texte verstanden, die insbesondere im Mittleren Reich und dort vorwiegend auf Kastensärgen, seltener auf Grabwänden, Papyri oder anderen Schriftträgern, aufgezeichnet wurden. Die in sieben Bänden erschienene Standardedition von DE BUCK (1935–1961) führt 1185 verschiedene Texte auf. Hinsichtlich ihrer Länge, formaler Kriterien und der Inhalte unterscheiden sie sich teilweise erheblich. Im Mittelpunkt steht die Person, für die der Text aufgezeichnet wurde. Dabei nimmt sie zwei grundsätzliche Rollen ein: Empfangende oder Handelnde. In Abhängigkeit davon unterscheidet

sich die grammatikalische Rolle. Als empfangende Person wird sie mit „Du“ in der 2. Person Singular angesprochen. Als handelnde Person kann sie grammatikalisch in der 3. Person Singular und mit Eigennamen oder als „Ich“ in der 1. Person Singular vorkommen. In der Regel folgen die verschiedenen Textträger einem der Muster.

Ausschnitt aus Sargtext 69 (I 292b, 293j, 294a) (DAHMS, 2020, 58) mit Anrede als „Du“:

„O Osiris Karenen! Ich habe für dich deinen Namen der Lebenden gegen sie (= die Feinde) gegeben. Denn du bist Geb, der an der Spitze der Körperschaft der Neunheit ist.“

Ausschnitt aus Sargtext 367 (V 29d–g) (DAHMS, 2020, 166) in der Textversion von B2P mit Nennung als „Ich“:

„Der Große wird aufstehen, ohne dass er betrübt ist. Ich werde gehen, indem ich aufrecht bin. Ich werde nicht gehen, indem ich auf dem Kopf stehe.“

Ausschnitt aus Sargtext 367 (V 29d–g) (DAHMS, 2020, 166) in der Textversion von Sq6C mit Nennung als „er/Eigenname“:

„Der Große wird aufstehen, ohne dass er betrübt ist. Dieser Karenen wird gehen, indem er aufrecht ist. Dieser Karenen wird nicht gehen, indem er auf dem Kopf steht.“

Es sind diese Texte, in denen der Verstorbene als Handelnder auftritt, die für eine Betrachtung der Parallelen zwischen Jenseits und Realwelt besonders relevant sind.

Bevor dies näher ausgeführt wird, soll der Blick auf die Dreidimensionalität der Kastensärge gelenkt werden. Schließlich handelt es sich hier um einen ganz speziellen Fall, da die Texte auf insgesamt sechs Seiten – vier Himmelsrichtungen sowie oben und unten – angebracht werden können. Im Vergleich dazu bietet ein Grab nur fünf (der Boden wird nicht beschriftet), ein Papyrus nur zwei Seiten. Dass die Kastensärge einen eigenen Raum bilden, geht aus der Position des Verstorbenen, den Darstellungen und den Texte hervor.

In Kastensärgen liegt der Verstorbene stets auf seiner linken Schulter, weshalb von Frontseite (Gesicht), Rückseite (Rücken), Kopf- und Fußseite gesprochen werden kann (Abb. 10). Aufgestellt wurde der Sarg analog der Himmelsrichtungen mit dem Gesicht nach Osten, dem Rücken nach Westen, dem Kopf nach Norden und den Füßen nach Süden. Demgemäß lässt sich auch von Nord-, Ost-, Süd- und Westseite sprechen. Das herausstechende Merkmal auf der Außenseite ist ein Augenpaar, welches sich analog zur innen liegenden Person stets auf der Ost- bzw. Frontseite befindet.



Abb. 10: Sarg und Mumie des Khnumhotep, © New York, Metropolitan Museum, 12.182.131c.



Abb. 11: Kopfseite (links), Rückseite (mittig) und Fußseite (rechts) des Sargs des Ukhhotep, © New York, Metropolitan Museum, 12.182.131c.

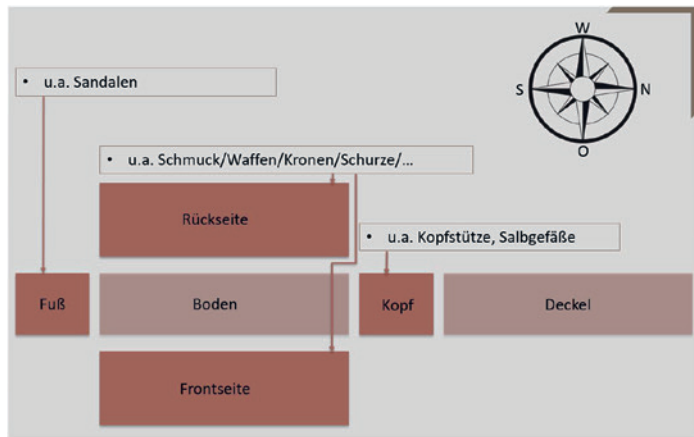


Abb. 12: Schematische Darstellung der Verteilung ausgewählter Objekte als Teil der Dekoration, © Jan Dahms.

Auch die im Inneren des Sarges abgebildeten Objektfriese orientieren sich an der Lage des Körpers. So befinden sich auf der Fußseite häufig Sandalen, auf der Kopfseite Salbgefäße und Kopfstützen und auf der Frontseite Schmuck, Waffen und Kronen (Abb. 11 und 12, WILLEMS 1988).

Der Weg von West nach Ost

Auch die Texte selbst zeigen, dass sich ihr Inhalt und ihre Anbringung auf einer bestimmten Seite des Sarges, an dessen räumlicher Orientierung ausrichten.

Erstmals wurde dies von Harco Willems in seiner Untersuchung des Sarges des Heqata herausgearbeitet (WILLEMS 1996), weitere Studien bestätigen dies (u. A. MEYER-DIETRICH 2006, ARQUIER 2017, DAHMS 2020). Im Folgenden soll anhand der Ergebnisse meiner eigenen Untersuchungen am Beispiel des Sarges des Karenen illustriert werden, wie sich dies in den Texten darstellt (Abb. 13, DAHMS 2020). Ausgangspunkt ist die Analyse der genannten Ortsnamen und ihrer Verteilung auf einzelne Sargseiten. Es fällt auf, dass sich die Ortsnamen auf drei Seiten konzentrieren: Rückseite/Westen – Boden/Übergang – Frontseite/Osten. Hierbei zeigt sich eine räumliche Verteilung der spezifischen Orte zwischen Westen und Osten, die in ihrem Ablauf an die Nachtfahrt des Sonnengottes, wie sie zuvor anhand des Amduat beschrieben wurde, erinnert.

Im Westen befinden sich Gräber, Tore, Häuser und Tore, also alles was sich dem Bereich der Nekropole und dem Jenseits zuordnen lässt, entsprechend auch die mit der Nachtfahrt des Sonnengottes verbundene Sonnenbarke. Auf dem Boden wird der Weg von Westen nach Osten und das Passieren von Flusslandschaft und Feldern sowie Wüstenregion und dem geheimen Grab des Sonnengottes (Osiris-Re-Heiligtum) beschrieben. Im Osten befindet sich die Anlegestelle der Nachtbarke, wenn die



Abb. 13: Scheintür des Grabes des Karenen, © SMÄK, Gl. 111, Foto: Marianne Franke.

Nachtfahrt des Sonnengottes endet. Hier ist der Aufgangspunkt der Sonne, der östliche Himmel und Horizont, die „Achet“ (Abb. 14).

Die bezogen auf den einzelnen Sarg zunächst „individuell“ scheinende Auswahl von Sargtexten ergibt in der Gesamtschau ein zusammenhängendes Bild. In diesem wird beschrieben, wie der Verstorbene von West nach Ost reist und dabei auch den gut geschützten und heiligen Ort des Osiris-Re-Heiligtums betritt. Typisch für die Sargtexte ist, dass die Texte deutlich aus der zeitlichen Perspektive vom Ende der Nacht berichten. Der Westen und das Heiligtum sind bereits passiert, der Sonnenaufgang, das Erscheinen

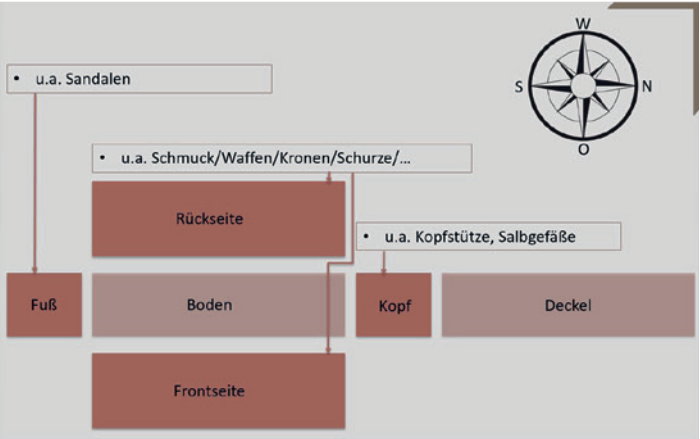


Abb. 14: Schematische Darstellung der Verteilung relevanter Ortsbezeichnungen, © Jan Dahms.

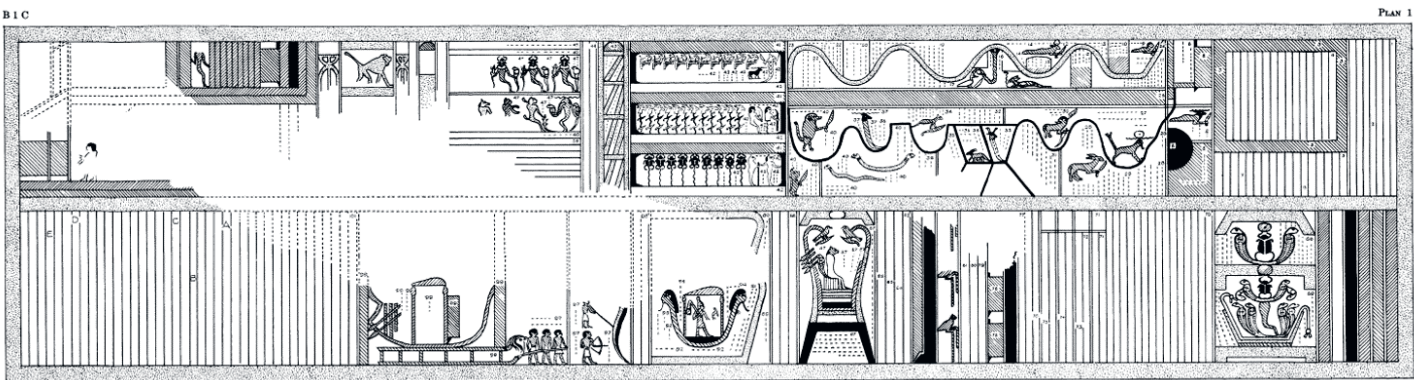


Abb. 15: Darstellung des Zweiwegebuchs des Sarges B1C (Sarg des Sepi, Kairo CG 28083), aus: DE BUCK 1961, 541.

des Sonnengottes und mit ihm des Verstorbenen steht unmittelbar bevor. Der Fokus auf diesen Zeitpunkt wurde weiter oben auch im Kontext der „yellow coffins“ aus der 21. Dynastie aufgezeigt.

Im Fall des Sarges des Karenen wird dieser Weg ausschließlich auf der Ebene der Texte dargestellt, ohne Ergänzung durch Darstellungen oder Vignetten, wie für das spätere Totenbuch typisch. Dies gilt für den überwiegenden Teil der Sargtexte und der Kastensärge des Mittleren Reiches. Es gibt jedoch auch Ausnahmen, wie beispielsweise das sogenannte Zweiwegebuch zeigt.

Zweiwegebuch

Zum Zweiwegebuch gehören die Sargtexte 1029–1130. Das bei DE BUCK 1961, 541 abgebildete Schema gibt eine Vorstellung der Gesamtkomposition, die aus Texten (hier nur als Kolumnen eingezeichnet) und Bildmotiven besteht (Abb. 15). Besonders auffällig sind zwei gewundene bzw. zickzackartige, teilweise blau und schwarz unterschiedene Streifen, die als „Wege“ bezeichnet und als Wasser- sowie Landweg interpretiert werden (Abb. 16). Ihnen verdankt das Zweiwegebuch seinen Namen. Daneben gibt es Darstellungen von Räumen, Barken, Schreinen und Gottheiten. Insgesamt weist also auch diese Landschaft deutliche Parallelen zum realen Ägypten auf. Im Fall des Zweiwegebuchs ist es nach Ansicht von QUACK 2006 zudem wahrscheinlich, dass es sich weniger um eine Jenseitsdarstellung, sondern vielmehr um die Beschreibung der Kultlandschaft des Thottempels in Hermopolis handelt. Schließlich ist das Zweiwegebuch fast ausnahmslos auf Särgen der zugehörigen Nekropole El-Bersche überliefert.

Inhaltlich verweisen die Texte auf Thot, zentral ist das Motiv der Kenntnis von besonderem Wissen. Erst durch dieses erhält die genannte Person Zutritt zu den in den Bildmotiven gezeigten Räumen. Sie kennt die Gottheiten und Orte mit Namen und wird von den Wächtern eingelassen. Die im Zweiwegebuch beschriebenen Orte weisen konkrete Namen auf und sind, wie beispielsweise im Fall des „Feuersees“, aus anderen Texten bekannt. Die Motive ähneln dem, was bereits für das Amduat und die Texte im Sarg des Karenen geschildert wurde. Vergleichbar mit Karenen ist auch der Anbringungsort dieser Wegbeschreibung, denn das Zweiwegebuch steht überwiegend auf dem Boden, gelegentlich auch auf der Rückseite (z. B. MFA 21.962a/B2Bo) von Särgen. Hierin zeigt sich erneut die räumliche Vorstellung des Sarges, bei der sich links und rechts der auf dem Boden wiedergegebene Landschaft die beiden langen Sargseiten wie Ufer erheben. Das eine Ufer ist der Westen (Rückseite), das andere der Osten (Frontseite).

Fazit

Jenseitsvorstellungen sind beeinflusst von dem, was die Menschen bereits im Leben umgibt. Die hier vorgestellten Quellen aus dem Alten Ägypten, die nur einen Ausschnitt des verfügbaren Materials darstellen, zeigen dies deutlich. So ließe sich das Thema weiterverfolgen über den hier präsentierten Zeitraum des 2. Jt. v. Chr. hinaus und auch mit Quellen aus dem nicht-funerären Kontext ergänzen. Zuvor lade ich Sie herzlich ein, einmal selbst in den Ausstellungsräumen den Blick und die Gedanken auf der Suche nach Parallelwelten schweifen zu lassen ■



Abb. 16: Sarg des Gua, London, British Museum, EA30839, © The Trustees of the British Museum.

Literaturverzeichnis

ARQUIER 2017

Arquier, Bernard, Le double sarcophage de Mésehti. l'espace, le verbe et le temps. In Bickel, Susanne / Lucía Díaz-Iglesias (Hg), Studies in ancient Egyptian funerary literature, OLA 257, Leuven 2017, 43–72.

DAHMS 2020

Dahms, Jan-Michael, Die Särge des Karenen. Untersuchungen zu Pyramidentexten und Sarg-texten, OLA 285, Leuven 2020.

DE BUCK 1935–1961

De Buck, Adrian, The Egyptian coffin texts I–VII, Chicago, 1935–1961.

JANSEN-WINKELN 2012

Jansen-Winkel, Karl, Zu Sprache und Datierung des Amduat, JEA 98, 87–106.

MEYER-DIETRICH 2006

Meyer-Dietrich, Erika, Senebi und Selbst: Personenkonstituenten zur rituellen Wiedergeburt in einem Frauensarg des Mittleren Reiches. OBO 216, Fribourg 2006.

QUACK 2006

Quack, Joachim Friedrich, Rezension: Backes Burkhard, Das altägyptische „Zweiwegbuch“. Studien zu den Sargtext-Sprüchen 1029-1130, Ägyptologische Abhandlungen 69, Wiesbaden 2005, JAOS 126.4, Michigan 2006, 594–596.

WERNIG 2013

Werning, Daniel A., Linguistic dating of the Netherworld Books attested in the New Kingdom. a critical review, in: Moers, Gerald et al. (Hg.), Dating Egyptian literary texts, 237–281.

WIEBACH-KOEPKE 2003

Wiebach-Koepke, Silvia, Phänomenologie der

Bewegungsabläufe im Jenseitskonzept der Unterweltbücher Amduat und Pfortenbuch und der liturgischen "Sonnenlitanei", ÄAT 55, Wiesbaden 2003.

WILLEMS 1988

Willems, Harco, Chests of life. A study of the typology and conceptual development of middle kingdom standard class coffins, MVEOL 25, Leiden 1988.

WILLEMS 1996

Willems, Harco, The coffin of Heqata (Cairo JdE 36418). A case study of Egyptian funerary culture of Early Middle Kingdom, OLA 70, Leuven 1996.

NACHRUF

NACHRUF AUF DR. PHIL. KAMAL SABRI KOLTA

ALEXANDER SCHÜTZE

Mit tiefer Trauer nehmen wir Abschied von Dr. phil. Kamal Sabri Kolta (Abb. 1), der am 22.11.2023 im Alter von 93 Jahren verstorben ist.

Dr. Kamal Sabri Kolta wurde 1930 in Kairo, Ägypten, geboren. Nach dem Abitur in Giza absolvierte Dr. Kolta von 1950 bis 1954 ein Studium der klassischen Philologie an der Universität Kairo. Nach seiner Zeit als Englischlehrer an einem ägyptischen Gymnasium folgte ab 1960 ein weiteres Studium der Ägyptologie und Altphilologie in Tübingen. Er studierte unter anderem bei dem Klassischen Philologen Hildebrecht Hommel und dem Ägyptologen Hellmut Brunner und schloss das Studium 1967 mit einer herausragenden Promotion zum Thema „Die Gleichsetzung ägyptischer und griechischer Götter bei Herodot“ ab.

Seit 1970 widmete sich Dr. Kolta als Assistent am Institut für Geschichte der Medizin der Universität München unter dem damaligen Lehrstuhlinhaber Heinz Goerke intensiv der Erforschung der medizinischen Geschichte Ägyptens. Seit 1974 war er als akademischer Rat und seit 1984 als akademischer Oberrat an eben diesem Institut tätig. Sein Forschungsinteresse erstreckte sich über die pharaonische, griechisch-römische, koptische und islamische Zeit Ägyptens. Dr. Kolta veröffentlichte unzählige Beiträge in verschiedenen Fachzeitschriften aber auch mehrere Monografien, die zur Erweiterung des Verständnisses der Medizin des Alten Ägypten und darüber hinaus beitrugen. Unter den monografischen Werken zu nennen seien hier „Christentum im Land der Pharaonen. Geschichte und Gegenwart der Kopten in Ägypten“ (München 1985), „Ein Leib für Leben und Ewigkeit.



Abb. 1: Dr. Kamal Sabri Kolta, © Institut für Ethik, Geschichte und Theorie der Medizin, LMU München.

Medizin im alten Ägypten“ (zus. mit Chr. Habrich und S. Schoske; Ingolstadt 1985); „Von Echnaton zu Jesus“ (München 1993), „Die Heilkunde im Alten Ägypten“ (zus. mit Doris Schwarzmans-Schafhauer; Stuttgart 2000) und zuletzt „Koptische Wörter in dem heutigen Kairoer Dialekt“ (München 2018).

Dr. Kolta prägte nicht nur die Medizingeschichte durch seine wissenschaftlichen Beiträge. Über viele Jahre hinweg gab er nicht nur an seinem eigenen Institut Seminare zur Geschichte der Medizin, sondern auch am Institut für Ägyptologie der LMU München, wodurch er sein umfassendes Wissen und seine Leidenschaft für das Fach an Generationen von Ägyptologie-Studierenden weitergab. Selbst nach seiner Zeit als akademischer Oberrat blieb Dr. Kolta beiden Instituten als Lehrbeauftragter treu. Das Institut für Ägyptologie verliert damit einen beliebten Lehrer, Mentor und Freund. Unsere aufrichtige Anteilnahme gilt seiner Familie, Freunden und Kollegen. ■

Vielleicht kennst Du schon unsere Museumsma-
kottchen Isi und Usi – hier erzählen sie Dir, wo sie
eigentlich herkommen.

„Siehst du das da an der Wand, Isi?“, fragt das Ichneu-
mon* und zeigt auf eine Zeichnung über ihnen. „Ja“,
antwortet die Spitzmaus. „Was ist das? Es kommt mir
so bekannt vor.“

Usi hebt seine Pfote. „Das, liebe Isi, ist eine Karte!
Auf ihr sehen wir Ägypten, das Land, wo wir beide
herkommen.“
„Ui!“, sagt Isi beeindruckt. „Und was ist dann das
Blaue in der Mitte?“

* ein Ichneumon ist ein ägyptisches Wiesel



„Blau steht für Wasser“, sagt Usi. „Weißt du
noch, wie der große Fluss in Ägypten heißt?“
„Der Nil! Der Nil!“ Aufgeregt springt Isi hoch.
„Oh, ich wüsste, was ich machen würde, wenn
ich da jetzt wäre ...“
Usi räuspert sich. „Der Nil ist der längste Fluss
der Erde. Wenn du darauf fährst, wärst du
lange unterwegs und landest am Ende im
Mittelmeer.“
„Das würde mir gefallen, denke ich.“ Isi legt ihren
Kopf schief und betrachtet die Karte.



„Früher bin ich durch die Pflanzen gekrochen, die am
Nilufer gewachsen sind. Da gab es leckere Insekten
und auch das ein oder andere Würmchen. Wenn
ich Glück hatte, dann habe ich auch ein Ei in einem
Vogelnest gefunden.“ Usi schleckt sich über das Maul
und Isi stampft mit dem Fuß auf: „Du bist gemein!
Jetzt hab ich Hunger!“

Komm uns doch im
Museum besuchen!

Das Hieroglyphensuchrätsel

Finde die versteckten Begriffe!
Alle Richtungen sind möglich!

PALETTE

BINSE

SCHREIBER

KARTUSCHE

L	R	E	B	I	E	R	H	C	S	F
B	K	S	B	E	S	N	I	B	T	A
A	P	E	E	E	T	K	E	M	S	M
W	E	S	U	T	I	H	R	L	U	F
T	T	C	G	D	T	T	O	R	B	E
S	O	H	C	R	H	E	G	T	I	I
C	H	A	M	P	O	L	L	I	O	N
I	M	T	W	L	Y	P	Y	A	A	T
X	I	K	S	M	N	I	P	W	P	C
K	A	R	T	U	S	C	H	E	H	L
S	L	I	E	L	I	E	E	H	C	A

IMHOTEP

THOT

HIEROGLYPHE

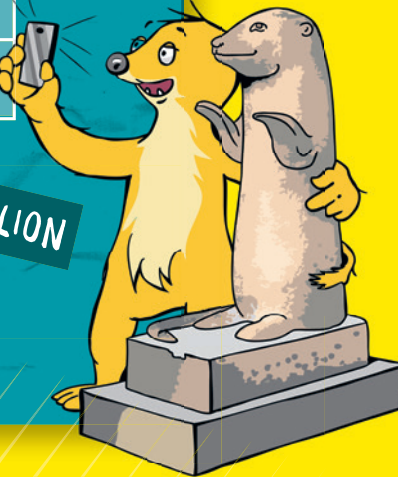
SESCHAT

CHAMPOLLION

Wie das mit den Hieroglyphen funktioniert, verrät Dir
unser Rätselheft – erhältlich im Museumsshop.



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



AUTOR*INNEN

Dr. Jan Dahms
Konservator, SMÄK, München

Dr. Fabian Heil
Educational Lead des AI+Munich Projekt, München

Anne-Hélène Perrot, M.A.
Wiss. Mitarbeiterin, SMÄK, München

Dr. Arnulf Schlüter
Direktor, SMÄK, München

Dr. Alexander Schütze
Akademischer Rat, Institut für Ägyptologie und
Koptologie, LMU München

Dr.-Ing. Wolfgang Schwan
Unabhängiger Forscher, München

Prof. Dr. Martina Ullmann
Apl. Professorin, Institut für Ägyptologie und
Koptologie, LMU München

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

IMPRESSUM

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

HERAUSGEBER

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

REDAKTION

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

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.

Mumkin Sura?

Ägypten 1983 – Fotografien von Dirk Altenkirch
Sonderausstellung vom 14. Mai bis 20. Oktober 2024

Der Fotograf Dirk Altenkirch, 1955 in Karlsruhe geboren, studierte Architektur und widmete sich der Fotografie als Medium der Architekturvermittlung. Noch während seines Studiums begleitete er 1983 als Fotograf die archäologischen Ausgrabungen in Qantir (Ägypten). Neben dem Grabungsalltag dokumentierte er auch Menschen und Orte in der Hauptstadt Kairo und in den Oasen der Westwüste (Bahariya, Farafra, Dakhla und Kharga). Dirk Altenkirch interessiert sich vor allem für die Menschen, die er ohne Inszenierung bei ihren alltäglichen Aufgaben beobachtet und ausdrucksstark porträtiert.

„Mumkin Sura?“ („Ist ein Foto möglich?“) steht stellvertretend für die wechselseitige Interaktion zwischen Fotograf und Porträtierten und begleitete Dirk Altenkirch wie ein feststehender Satz auf seiner Reise. Wie die sehr persönlichen Fotos eindrucksvoll zeigen, wurde die Frage meist von beiden Seiten mit einem herzlichen „Ja“ beantwortet. „Mumkin Sura?“ integriert Altenkirchs Schwarz-Weiß-Aufnahmen auf außergewöhnliche Weise in die Dauerausstellung des Museums und zeigt vom 14. Mai bis zum 20. Oktober 2024 eine Auswahl seiner Reisedokumentation.



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