

MAAT

NACHRICHTEN AUS DEM STAATLICHEN MUSEUM
ÄGYPTISCHER KUNST MÜNCHEN



AUSGABE
32 | 2024



Mumkin Sura?

Ägypten 1983 – Fotografien von Dirk Altenkirch

Der Löwentempel

Konzepte, Musterachsen, Notsicherungen und mehr als 20 Jahre Restaurierung im Sudan

Der Amuntempel

Die meroitischen Inschriften in Naga

www.smaek.de

INHALT

MAAT AUSGABE 32



02 MUMKIN SURA?

MÉLANIE FLOSSMANN-SCHÜTZE (TEXT) /
DIRK ALTENKIRCH (FOTOGRAFIEN)

14 MES-NACHT

FRAUKE PUMPENMEIER

19 RESTAURIERUNG IM SUDAN

JAN HAMANN

30 MEROITISCHE INSCRIFTEN

CLAUDE RILLY

37 AUSSTELLUNGSERFOLGSMESSUNG

TOBIAS REGENSBURGER / MARKO SARSTEDT



41 LIEBESZAUBER

ARNULF SCHLÜTER

46 THEATERSPIEL

SYLVIA SCHOSKE

54 MUNICH ART TO GO

EVA BLÜML / JOHANNES GRIEBEL

60 STUMMFILM

ROXANE BICKER

65 NACHRUF

DIETRICH WILDUNG / SYLVIA SCHOSKE



Titelmotiv: „Mumkin Sura – Ein Foto?“, Oase Farafra, © Dirk Altenkirch 1983.

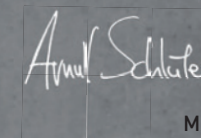
EDITORIAL

Liebes Museumspublikum,

nun haben wir ein Gendersternchen-Verbot für den dienstlichen Schriftverkehr und fragen uns, ob das Abendland wirklich bedroht ist, wenn hier und da ein Gendersternchen gedruckt wird. Die Heftigkeit, mit der manchmal um eine geschlechtergerechte Sprache gestritten wird, erscheint bisweilen als modernes Pendant zu den endlosen Kämpfen der ägyptischen Mythologie: Gut gegen Böse, Ordnung gegen Chaos, Horus gegen Seth. Und nur wenn jeden Tag das Chaos besiegt wird, geht am nächsten Morgen die Sonne auf, und der Welterhalt ist gesichert. Die Nähe der bayerischen Politik zum alten Ägypten freut mich natürlich, auch wenn ich es heute für überholt halte, in altägyptischer Hieroglyphenmanier hinter jeden Personennamen entweder eine kleine sitzende Frau oder einen kleinen sitzenden Mann als Determinativ zu zeichnen, um den Namen eindeutig zuzuordnen.

Integration und Inklusion sind uns wichtig, das ist klar. Die Sternchenschreibweise mag ästhetisch und sprachlich nicht jedermanns Sache sein und ist in der Tat alles andere als perfekt. Ich gebe zu, auch ich finde sie nicht wirklich schön. Aber sie ist ein Versuch, sprachlich niemanden auszuschließen, und sie ist im Grunde eine recht einfache Lösung - viel praktikabler als andere Lösungen und Wortkonstruktionen, die ich kenne und mit denen manche nun versuchen werden, das Problem zu umgehen und trotzdem alle zu erreichen. Gott sei Dank ist z. B. das „Museumspublikum“ ohnehin schon geschlechtsneutral. Was uns als Museum wohl bis auf Weiteres bleiben wird, sind die Mails, Anrufe und Anfragen all jener, die eine gendergerechte Ansprache entweder vehement einfordern oder verdammen. Für MAAT gilt: Den Autorinnen und Autoren (und allen dazwischen und außerhalb) dieses Museumsmagazins steht es frei, das Sternchen in ihren Beiträgen zu verwenden oder nicht. Vielleicht ist es an der Zeit, dass wir – hier und da auch mit einer Prise Humor bewaffnet – zur Gelassenheit zurückfinden. Als staatliche Institution muss es unser Bestreben sein, alle Interessierten gleichermaßen anzusprechen und einzubeziehen. Dafür werden wir geeignete Wege finden. Die Frage der Geschlechtergerechtigkeit sollte die Gesellschaft weder spalten noch in endlose Regulierungsdebatten verstricken.

Ach ja, auch inhaltlich hat diese Ausgabe etwas zu bieten: Es geht um die neue Fotoausstellung „Mumkin Sura?“, die wir in unsere ersten beiden Museumsräume integriert haben, um ein Interview mit dem ersten weiblichen Uschebti des SMÄK (schon wieder Genderdebatte?), um die jahrelangen Restaurierungsarbeiten in Naga, Sudan und die Inschriften im dortigen Amuntempel. Außerdem berichten wir über eine Evaluation der bis 4. August verlängerten Ausstellung „Operation Finale“ und die App Munich Art To Go sowie über eine Leihgabe des Ägyptischen Museums, die derzeit im Vorgeschichtsmuseum in Halle zu sehen ist. Darüber hinaus fanden in den letzten Wochen wieder einige besondere Veranstaltungen im SMÄK statt: Wir berichten ausführlich über den Kindertheatermarathon und ein Stummfilmkonzert. Zusammen mit der neu eingeführten Kinder- und Jugendseite ist hoffentlich wieder für wirklich alle etwas dabei - viel Freude beim Lesen!



MAAT

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

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



AUSSTELLUNG

MUMKIN SURA?
ÄGYPTEN 1983 – FOTOGRAFIEN VON DIRK ALTENKIRCH

MÉLANIE FLOSSMANN-SCHÜTZE (TEXT) / DIRK ALTENKIRCH (FOTOGRAFIEN)

Einleitung

Fasziniert schaut das Mädchen in dem geblühten Kleid durch den Fotoapparat – eine Kleinbild-Spiegelreflexkamera Nikon F2 (Abb. 1). Sie kniet im Hof ihres Elternhauses in der Oase Farafra. Ihre Geschwister und Spielgefährten blicken interessiert auf die Kamera in ihrer Hand und auf den Fotografen gegenüber, der die Szene selbst mit einer weiteren Nikon einfängt: „Mumkin Sura?“ – „Ist ein Foto möglich?“ Die Frage, die in diesem Augenblick im Raum schwebt, wird sowohl vom Mädchen als auch vom Fotografen gestellt und – wie das Titelbild der neuen Sonderausstellung im SMÄK eindrucksvoll zeigt – von beiden Seiten mit einem herzlichen „Ja“ beantwortet.



Abb. 2: Ägyptischer Grabungsausweis von Dirk Altenkirch aus dem Jahr 1983, © Foto: Dirk Altenkirch.

Zum Fotografen

Die Frage „Mumkin Sura?“ begleitete den 1955 in Karlsruhe geborenen Fotografen Dirk Altenkirch wie ein feststehender Satz auf einer mehrwöchigen Reise durch Ägypten. Während seines Studiums der Architektur widmete er sich der Fotografie als Medium der Architekturvermittlung und gründete sein erstes Fotoatelier. Als er im Frühjahr 1983 die Möglichkeit erhielt, als Fotograf die archäologischen Ausgrabungen des Roemer- und Pelizaeus-Museums Hildesheim in der antiken Hauptstadt Piramesse, dem heutigen Qantir (Ägypten), unter der Leitung von Edgar

Abb. 1: „Mumkin Sura – Ein Foto?“, Oase Farafra, © Dirk Altenkirch 1983.



Abb. 3: Der Raum „Kunst und Form“ mit der Sonderausstellung, © Foto: Roy Hessing, Bildbearbeitung: Die Werft.

Pusch zu begleiten, zögerte er nicht und schloss sich dem Grabungsteam an (Abb. 2). Neben dem Grabungsalltag dokumentierte er mit der Kamera das Leben in den Großstädten Kairo und Alexandria sowie in den Oasen der Westwüste (Bahariyya, Farafra, Dachla und Charga). Zum Grabungsteam gehörte auch Cornelius von Pilgrim, heute Direktor des Schweizerischen Instituts für Ägyptische Bauforschung und Altertumskunde in Kairo, der ihn auf seinen Wochenendexkursionen begleitete. Letzterer war es, der die Idee einer Fotoausstellung im SMÄK aufbrachte und Dirk Altenkirch an unser Museum verwies.

Konzept der Ausstellung

Von der Qualität und besonderen Stimmung der Schwarz-Weiß-Reisefotografien überzeugt,

entwickelte das Museumsteam in enger Zusammenarbeit mit dem Planungsbüro „Die Werft“ ein außergewöhnliches Konzept für die Integration der Bilder in die Dauerausstellung: über 6 m hohe Banner (Abb. 3), die vor den Fenstern zum Innenhof in den Räumen „Kunst und Form“ und „Kunst und Zeit“ von der Decke herabhängen, präsentieren thematisch die einzelnen Etappen der Ägyptenreise – 65 Bilder insgesamt! Inhaltlich werden auf den 18 Bahnen (9 je Raum) die Frauen, Männer und Kinder in den Mittelpunkt gestellt, die dem Fotografen auf der Ausgrabung, an den Marktständen und Geschäften, in den Caféhäusern oder in den engen Gassen der Oasendörfer begegnet sind. Im Durchgang, der beide Kunsträume verbindet, werden auf einer weiteren Bilderleiste 19 von hinten beleuchtete Porträtaufnahmen gezeigt (Abb. 4).



Abb. 4: Bilderleiste, © Die Werft.



Abb. 5: Feluke I, bei Kairo, © Dirk Altenkirch 1983.

Land und Leute

Die Fotoausstellung „Mumkin Sura?“ gewährt seltene Einblicke in den Alltag der Menschen. Auch wenn die Aufnahmen vor mehr als 40 Jahren entstanden sind, so haben sich die damals festgehaltenen Lebensumstände nicht wesentlich verändert – Altenkirchs Bilder sind immer noch aktuell! Abseits der üblichen Touristenpfade dokumentierte er das von Gegensätzen geprägte Leben in der fruchtbaren Nilregion und in den Oasen der libyschen Wüste. Das erste Banner greift für die landschaftliche Verortung der Reise die Feluke als klassisches Transportmittel auf dem Nil (Abb. 5), den Palmenhain am Fruchtlandrand vor der Djoser-Pyramide und die Wüstenlandschaft in der Oase Farafra auf.



Abb. 6: Trinkpause, Qantir, © Dirk Altenkirch 1983.



Abb. 7: Qufti Ahmed Awad Gasas, Qantir, © Dirk Altenkirch 1983.

Die Grabung in Qantir

Die folgenden beiden Banner, wie auch zahlreiche Porträts auf der Bilderleiste, sind der ägyptischen Grabungsmannschaft von Qantir gewidmet. Die ehemalige ramessidische Residenzstadt Piramesse im östlichen Delta wird seit 1980 von einem Team des Roemer- und Pelizaeus-Museums Hildesheim erforscht. Die handwerklichen Arbeiten werden von Facharbeitern aus Koptos, den „Quftis“, begleitet, deren Familien zum Teil über mehrere Generationen an den Grabungsprojekten mitwirken. Oberhaupt der Arbeiter ist der „Rais“, der die Quftis mit Hacke oder Kelle sowie die Trägerinnen beaufsichtigt. Letztere sind meist junge Frauen aus dem Ort, die die aus alten Autoreifen hergestellten Schuttkörbe, auf ihren Köpfen balancierend, von der Grabungsfläche tragen und den Sand bzw. die Erde zu meterhohen Bergen aufschütten (Abb. 6). Der Rais präsentiert während der Arbeit als Zeichen seiner Autorität meist einen dünnen Stock, der mal rhythmisch schwingend den Arbeitstakt angibt, gelegentlich aber auch anders eingesetzt wird. Altenkirchs Bilder porträtieren die langjährigen Mitarbeiter Rais Soghaier und Qufti Ahmed Awad Gasas (Abb. 7) bei der Arbeit sowie die vielen Korbträgerinnen, von denen vor allem

Habiba mit ihrer aufgeweckten Art dem Fotografen in Erinnerung blieb. Auf dem einen Foto zeigt der Koch Saad Badawi beim Grabungsfest seine tänzerischen Fähigkeiten. Das archäologisch geschulte Auge mag im Hintergrund die für die Deltagraben typischen kleinen Stege der Planquadrate und die Reste von Lehmziegelarchitektur erkennen.

Suq-Märkte

An seinen freien Tagen besuchte Altenkirch das bunte Straßen- und Alltagsleben in Kairo und Alexandria. Die auf den folgenden drei Bannern ausgestellten Fotografien sind bei traditionellen Suq-Märkten und Straßenzügen entstanden, wo die Stadtbewohner ihren täglichen Bedarf an Nahrungsmitteln sowie weitere Waren und Dienstleistungen beziehen. Altenkirch verewigte die seltenen Ruhemomente der Verkäufer*innen in dem sonst so quirligen Marktleben, wo sie ihre Waren an improvisierten Verkaufsständen und auf kleinen Holzkarren anbieten: Die Geflügel- und Hasenverkäuferin trinkt, während sie auf Kundschaft wartet, ihren Tee (Abb. 8), der Zitronen-Verkäufer zündet sich auf seinem Karren eine Zigarette an. Manche Lieferungen, wie eine Stiege Fladenbrot, werden von einem Jungen gekonnt auf dem Kopf balancierend per Fahrrad durch die Straßen Kairos transportiert (Abb. 9).



Abb. 8: Geflügel- und Hasenverkäuferin, Kairo, © Dirk Altenkirch 1983.



Abb. 9: Brotlieferant, Kairo, © Dirk Altenkirch 1983.

Ob Großstadt oder Dorf: Für einen Laden oder Stand braucht es meist nicht viel Platz. Oft reicht eine schrankartige Mauernische, um ein kleines, spezielles Sortiment anzubieten: So hocken die Faden- und Besenverkäufer in Nischen und verkaufen ihre Waren (Abb. 10 und 11). In orientalischem-arabischen Suqs werden die Güter und Dienstleistungen meist gebündelt nach Handwerkszünften angeboten: So reihen sich innerhalb einer Straße, manchmal sogar ganzer Viertel, Verkäufer gleicher Waren (Abb. 12), wie Händler gebrauchter Elektronik oder Haushaltsgegenstände, nebeneinander. Die für Kairo berühmten Metallhandwerker pflegen beispielsweise jahrhundertealte Traditionen, zu denen auch die Herstellung großer Wasserschöpfpräder (Abb. 13) für die Feldbewässerung gehört.



Abb. 11: Besenverkäufer, Kairo, © Dirk Altenkirch 1983.



Abb. 10: Woll- und Fadenverkauf in Wandnische, Kairo, © Dirk Altenkirch 1983.



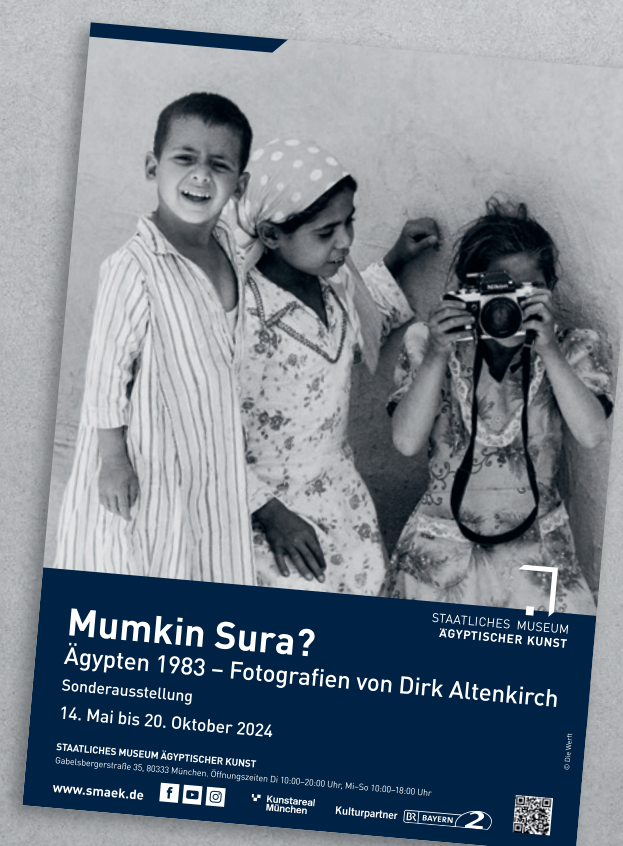
Abb. 12: Händler gebrauchter Elektronik, Kairo, © Dirk Altenkirch 1983.



Abb. 13: Wasserschöpfrad, Kairo, © Dirk Altenkirch 1983.

Mumkin Sura? Ägypten 1983 – Fotografien von Dirk Altenkirch

Sonderausstellung
14. Mai bis 20. Oktober 2024



Das Booklet und die Postkarten
zur Ausstellung sind jetzt im
ShopCafé erhältlich.

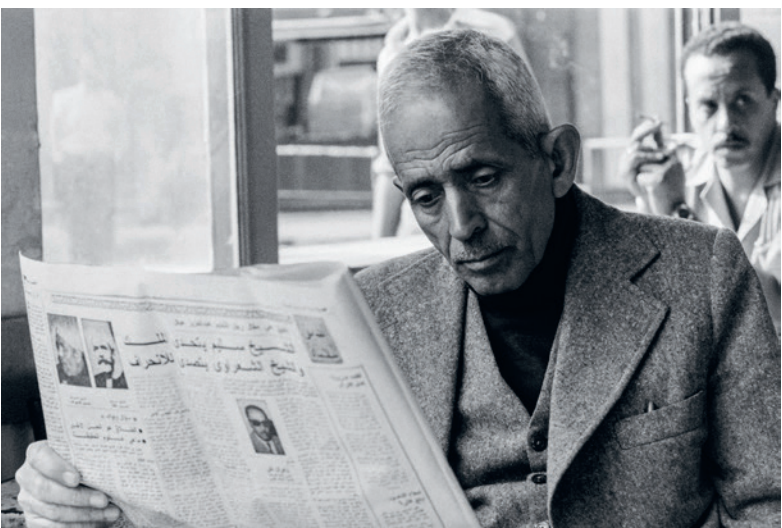


Abb. 14: Zeitunglesender, Alexandria, © Dirk Altenkirch 1983.

Caféhauskultur in Alexandria

Zur ägyptischen Caféhauskultur gehört neben dem Trinken des traditionellen arabischen „Ahwa“, einem mit Kardamom aromatisierten Kaffee, oder süßen Tees mit Minze auch das Lesen der Zeitung (Abb. 14) und das Rauchen einer Wasserpfeife, der „Shisha“. Ob auf der Straße oder im Caféhaus: Die Hafenstadt Alexandria gilt als Zentrum der arabischen Caféhauskultur. Griechisches bzw. europäisches Flair findet sich im „Athineos“, einem der ältesten Caféhäuser der Küstenstadt. Es wurde um 1900 gegründet und ist bis heute berühmt für seinen Art-déco-Stil und die griechisch inspirierten Säulen. In der Mitte des Raumes wird die hoch aufgeschichtete Süßwarenauslage präsentiert (Abb. 15).



Abb. 15: Café Athineos I, Alexandria, © Dirk Altenkirch 1983.

Je nach Geschmack trifft man die Stadtbewohner auch in den einfachen Straßencafés mit kleinen Metalltischen auf den Gehwegen an. Zu den Lieblingscafés des ägyptischen Nobelpreisträgers Naguib Mahfouz gehörte im Übrigen das „Louvre Café“ an der Hafenpromenade. In Alexandria soll ihm die Shisha aufgrund der erhöhten Luftfeuchtigkeit besonders gut geschmeckt haben. Auch Dirk Altenkirch pausierte während seiner Ausflüge in den Caféhäusern der Stadt, wo er nicht nur die Gäste, sondern auch sich selbst im Spiegel fotografierte (Abb. 16).



Abb. 16: Café Athineos II, Alexandria, © Dirk Altenkirch 1983.

Oasen der Westwüste

Zum ägyptischen Großstadtflair gehören nicht nur Fortbewegungsmittel und Autos vergangener Jahrzehnte, wie der Chevrolet (Abb. 17), sondern auch die Schiffschaukeln in Kairo sowie das Nebeneinander von archäologischen Ruinen und modernen Häuserfluchten, wie das Foto der Sphinx im Serapeum von Alexandria eindrucksvoll zeigt (Abb. 18). Das Leben in den Oasen der libyschen Westwüste bildet dagegen einen deutlichen Kontrast zum hektischen Alltag der Großstädte. Dirk Altenkirch bereiste während seines Ägyptenaufenthaltes von Nord nach Süd die vier Oasen Bahariyya, Farafra, Dachla und Charga, die auf den folgenden Bannern im Mittelpunkt stehen.

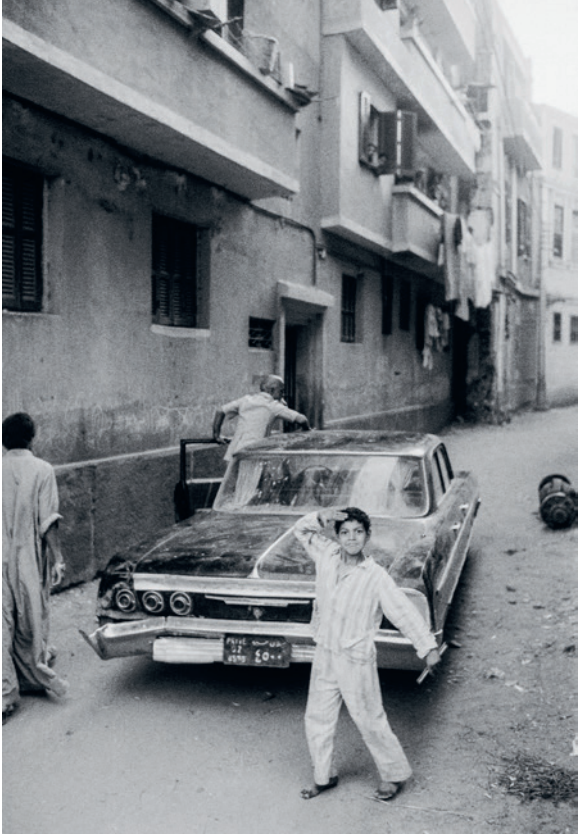


Abb. 17: Junge mit Chevrolet, Kairo, © Dirk Altenkirch 1983.



Abb. 18: Serapeum, Alexandria, © Dirk Altenkirch 1983.

Die einzigartige Lehmarchitektur der Oasenaltstädte geht zum Teil noch auf das 13. Jahrhundert zurück. Durch die engen Gassen und in den Lehmhäusern weht ständig ein kühler Luftzug, der die vor allem im Sommer heißen Temperaturen für die Bewohner etwas erträglicher macht. Die Fotografien von Altenkirch greifen hier gekonnt das Spiel von Helligkeit und Schatten auf.

In der Oase Farafra erhielt der Fotograf seltene Einblicke in das Zuhause und Leben einer Mehrgenerationenfamilie. In einem traditionellen Lehmhaus mit offenem Hof fotografierte



Abb. 19: Lehmarchitektur mit Treppe, Oase Farafra, © Dirk Altenkirch 1983.

Altenkirch nicht nur die Architektur – ein Banner greift Gebäudeteile wie Treppen und Türen in Nabsicht auf (Abb. 19) –, sondern vor allem die Großeltern mit ihren Enkelkindern: das ältere Ehepaar in ihrem Wohn- und Schlafraum, das Mädchen und den Jungen mit traditionellen Lehm- und Tongefäßen (Abb. 20), die nicht nur das Wasser sondern auch die Milch kühlen.

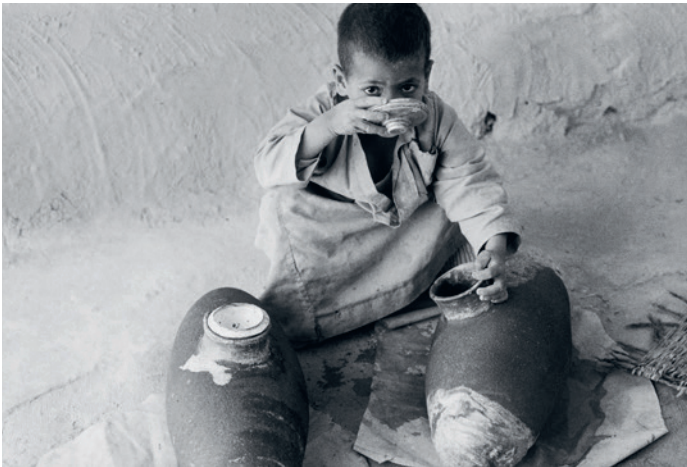


Abb. 20: Gekühlte Milch, Oase Farafra, © Dirk Altenkirch 1983.



Abb. 21: Ruheplatz, Oase Charga, © Dirk Altenkirch 1983.

Milch zum Trinken oder für die Herstellung von Butter und Käse gewinnen die Bewohner von ihren eigenen kleinen Tierherden, die jeden Abend in der Dämmerung vom Feld in den Stall getrieben werden. Auch der Esel ist ein ständiger Begleiter der Oasenbewohner: sei es als Lastenträger für Futter nach der täglichen Feldarbeit, als Sitzgelegenheit zum Ausruhen oder als Freund und Spielgefährte (Abb. 21). Manche Kinder verfassen sogar ihre Hausaufgaben oder lesen auf dem Rücken der Tiere. Während seines Aufenthaltes dokumentierte Altenkirch den Gang des Familienoberhaupts zum Barbier vor dem Freitagsgebet sowie am Boden spielende Männer. Das „Seega“ gehört zu den traditionellen Brettspielen Ägyptens, das nur noch auf dem Land in Oberägypten und in den Oasen gespielt wird (Abb. 22).



Abb. 22: Seega-Spieler, Oase Farafra, © Dirk Altenkirch 1983.



Abb. 23: Steinbruch II, Oase Farafra, © Dirk Altenkirch 1983.

Ein weiterer Ausflug in der Senke der Oase Farafra bringt Altenkirch in die „Weiße Wüste“, die für ihre Kalksteinformationen bekannt ist. Außerhalb des Nationalparks bauen die Arbeiter hier mit einfachsten Mitteln den Kalkstein in den Steinbrüchen ab (Abb. 23).

Porträtfotografie

Die in der Oase Farafra entstandenen Porträts zeigen die Frauen in traditionellen Gewändern und Schmuck (Abb. 24). Die Tracht der Oasenmänner unterscheidet sich dagegen kaum von der klassischen ägyptischen Gallabija. Mehrfach um den Kopf oder um den Hals gewickelte Tücher schützen vor Kälte, Hitze und dem Sand. Den „Omde“,



Abb. 24: Frau mit traditionellem Schmuck, Oase Farafra, © Dirk Altenkirch 1983.

das Dorfoberhaupt der Oase Farafra, porträtiert Altenkirch mit Sonnenbrille in seinem Garten sitzend (Abb. 25). Ob wartender Junge am Pavillon, Träger bei der Arbeit oder Suq-Besucher: Die Porträts von Dirk Altenkirch zeigen das authentische Leben der Menschen ohne Filter.



Abb. 25: Dorfoberhaupt, Oase Farafra, © Dirk Altenkirch 1983.

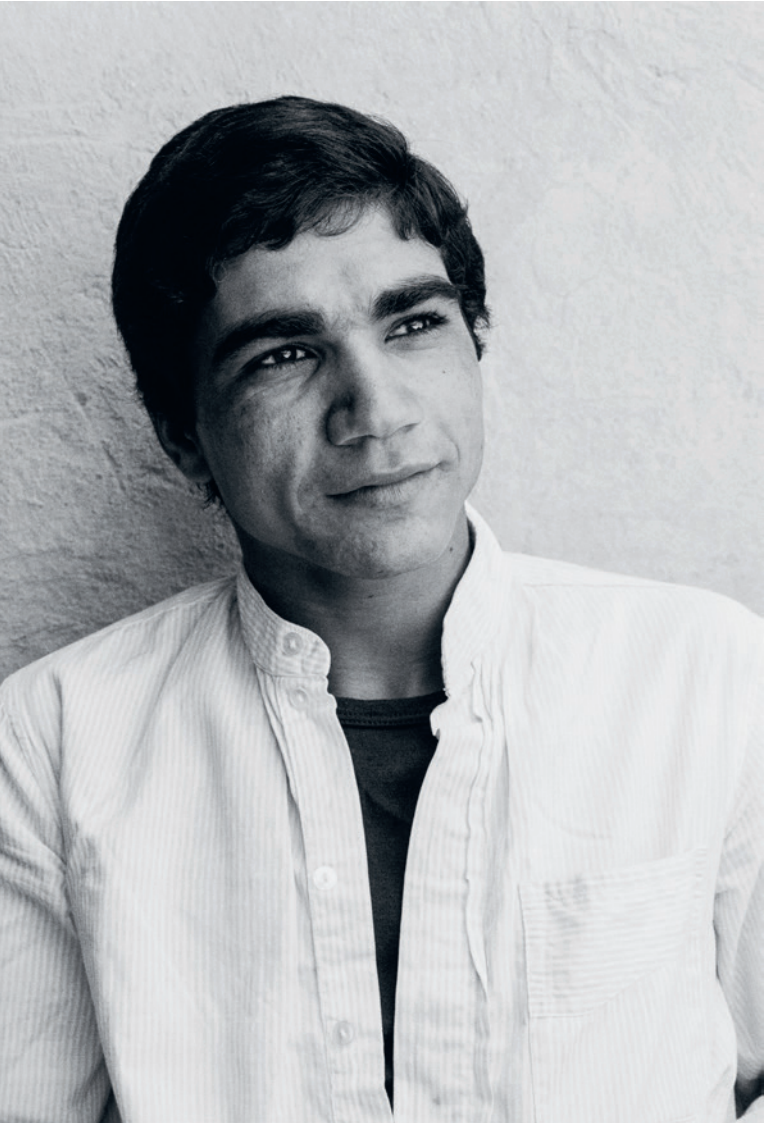


Abb. 26: Lehrer, Oase Farafra, © Dirk Altenkirch 1983.

Mit einer von hinten beleuchteten Bilderinstallation werden 19 weitere sehr persönliche Fotos präsentiert, die eindrucksvoll die herzliche Interaktion zwischen dem Fotografen und den Porträtierten zeigen. Für Altenkirch standen immer die Menschen, die ihm auf der Grabung in Qantir und auf seiner Reise in Kairo, Alexandria und den Oasen begegnet sind, im Mittelpunkt seines fotografischen Interesses. Neben den Korbträgerinnen und Quftis der Grabung in Qantir werden weitere Aufnahmen der Familie aus Farafra sowie Bewohner der Oasen, wie der Dorflehrer (Abb. 26), gezeigt.

Die Sonderausstellung „Mumkin Sura? Ägypten 1983 – Fotografien von Dirk Altenkirch“ ist noch bis zum 20. Oktober in der Dauerausstellung des SMÄK zu sehen. Das Begleitheft zur Ausstellung ist im ShopCafé erhältlich. ■



PERSONALIA

FRAU MES-NACHT AUF DEM WEG ZUR GLEICHSTELLUNG DER USCHEBTIS

FRAUKE PUMPENMEIER

Das Team der Uschebtis im SMÄK hat mit 360 Mitgliedern schon fast die ab der Dritten Zwischenzeit (um 1070–746 v. Chr.) ideale Anzahl von 401 erreicht. Mit engagiertem Einsatz gelang es dem Direktor Arnulf Schlüter im vergangenen Herbst, einen ganz besonderen Zuwachs für das Team zu rekrutieren. Maat stellt die neue Mitarbeiterin vor (Abb. 1).

MAAT: Hallo und „herzlich willkommen“, im SMÄK! Erklären Sie uns bitte Ihren Namen, der ist ja ungewöhnlich.

Uschebti der Mes-Nacht: Mein Name ist Mes-Nacht, das bedeutet so viel wie: „Geboren aus der Stärke“ oder „Kind der Stärke“. Schon mein Name besagt also, dass ich eine Powerfrau bin.

MAAT: Können Sie uns etwas über Ihre Vergangenheit erzählen?

Uschebti der Mes-Nacht: An meinen ersten Einsatzort als Ersatzkörper kann ich mich leider nicht erinnern. Selbst weniger attraktive Uschebtis sind ja begehrt. Bis die Archäologen kamen, waren wir zumeist bereits von Grabräubern geholt und an einem anderen Ort aufgestellt worden.

Ich würde selbst gerne klären, wo ich herkomme, aber mein Name ist nur noch auf einem einzigen anderen Uschebti belegt, sonst gar nicht, daher gibt es keine Chance für Ahnenforschung.

Auch der Name des Künstlers, der mich geschaffen hat, ist mir entfallen. Er war

damals sicher stolz auf sein Werk, aber die Künstler haben uns normalerweise nicht signiert. Wichtig war das Ergebnis, nicht der, der es geschaffen hat.

Die letzten Jahrzehnte verbrachte ich in Berlin, bei Bodo Bleß. Er war von Beruf Goldschmied und interessierte sich schon seit seiner Jugend für Aegyptiaca. Zusammen mit seiner Frau hat er eine Mannschaft von mehr als 200 Uschebtis aufgebaut. Neben der ägyptischen Kultur begeisterte ihn auch asiatische Kunst: Unter anderem sammelte er chinesischen Kopfschmuck aus Eisvogelfedern, sehr extravagant, sehr Berlin.

MAAT: Na, München ist ja auch nicht gerade Provinz. Wie bereiten Sie sich auf Ihren nächsten Einsatz vor?

Uschebti der Mes-Nacht: Ich habe gehört, dass sich orientalische Schönheiten hier gerne noch schöner machen lassen. Für meine etwa 3300 Jahre sehe ich doch noch ziemlich gut aus, insbesondere im Vergleich zu Ramses II., zu dessen Zeit ich etwa geschaffen wurde. Exakt 347 g Gewicht bei 17,5 cm Körperhöhe, solide Kalksteinsubstanz!

Bei einem meiner zahlreichen Einsätze hat es mir die Beine gebrochen, den Bruch habe ich aber richten lassen. Hier im SMÄK habe ich mir eine gründliche Reinigung gegönnt, nun leuchte ich auch wieder. Sonst versuche ich in Würde zu altern. Zum Glück ist meine Haut noch glatt, denn die weiße Grundierung und das darauf ehemals aufgetragene

Abb. 1: Das Uschebti der Mes-Nacht, © SMÄK, ÄS 8419, Foto: Roy Hessing.



Abb. 2: Bemalter Uschebti als Vergleichsobjekt, © Musées royaux d'art et d'histoire Bruxelles, E 5536.

Make-up sind größtenteils verschwunden. Wenn man genau hinschaut, sieht man noch schwarze Farbreste an den Haaren und in den Vertiefungen der Inschrift sowie etwas rotbraune Farbe an meinem linken Daumen (Abb. 2). Meine Nase ist nicht mehr so prägnant wie die von Kleopatra, aber immerhin nicht so abgebrochen wie die der Sphinx!

Auch meine Perücke hat sich gut gehalten, sie war damals „state of the art“ für Frauen, die sich so etwas leisten konnten: viele aufwendig geflochtene Zöpfchen, am Hinterkopf eine zusätzliche Tresse, darüber zwei breite Bänder, die bei der Arbeit alles in Form halten. Alternativ trug die modebewusste Frau damals Haare bis zur Taille, oder toupierte Haare, deren Volumen wie aufgeschäumt wirkt (GLANZMANN 2022a).

MAAT: A propos Volumen ...

Uschebti der Mes-Nacht: Ah, meine beiden hervorragenden Eigenschaften! Sicher ein Grund, weshalb im Herbst auch andere einiges geboten haben, um mich in ihr Team zu holen.

Denn aus meiner Entstehungszeit, der Ramesidenzeit, sind nur wenige Frauen-Uschebtis mit ausmodellierter Oberweite bekannt – erst zweihundert Jahre später, in der Dritten Zwischenzeit, wurde das kurzfristig üblich. Zu der Zeit sagte das dann aber nichts mehr über die



Abb. 3: Uschebti des Psusennes I., © SMÄK, ÄS 5318, Foto: Marianne Franke.

Anatomie des Uschebti-Besitzers aus, sondern Männer wie Frauen konnten Uschebtis mit und ohne Brüste haben. Hier im SMÄK habe ich schon einen entsprechenden Uschebti des Königs Psusennes I. (um 1000 v. Chr.) gesehen, das hätte es unter Ramses II. (um 1250 v. Chr.) nicht gegeben (Abb. 3).

Ursprünglich war ein Uschebti ja ein Bild eines verstorbenen Körpers und fungierte als dessen Ersatz oder Ergänzung. Deshalb wurde er wie der Körper selbst rituell behandelt, also zu einer formalen „Mumie“ gemacht, damit die Person für das Jenseits angemessen aufbereitet war. Im späteren Mittleren Reich sind daher die Uschebtis mumi-förmig. Im Neuen Reich wurde der anthropoide Sarg zum primären Bezugspunkt der Mumienrituale, und wir Uschebtis bekamen mehr Freiheiten und Optionen für unsere individuelle Gestaltung. In der 18. Dynastie (um 1550–1292 v. Chr.) gab es generell einen massiven Schub an Kreativität und Innovation bei der Gestaltung von Statuen, davon haben auch wir profitiert (BERNHAEUER 2010).

In diesem Zusammenhang gilt auch: „variatio delectat“. Wir Frauen sind ja vielseitig, das kann sich auch im Uschebti-Spektrum einer einzelnen Person zeigen (GLANZMANN 2022b). So gibt es in Berlin wohl noch einen weiteren Uschebti meiner Besitzerin, aus Holz und mit weniger aufwendiger Perücke (ÄM 4653, MOJE, i.Dr.).



Abb. 4: Rückseite des Uschebti der Aschsedjensen, © SMÄK, ÄS 1204, Foto: Mélanie Flossmann-Schütze.

MAAT: Gibt es neben Körperform und Frisur noch weitere Aspekte Ihrer Weiblichkeit?

Uschebti der Mes-Nacht: Manche der Frauen-Uschebtis haben flach aufliegende Hände, aber das passt nicht zu einer Powerfrau, ich balle meine Fäuste. Dafür ist meine Aufschrift perfekt gegendert: Der Spruch ist eingeleitet mit *dd=s* (sie sagt), und das Wort Schabti hat eine sitzende Frau als zusätzliches Determinativ (Abb. 1, 2. Zeile der Inschrift).

MAAT: Genau, der Spruch: Haben Sie als weiblicher Uschebti eigentlich spezifisch weibliche Aufgaben?

Uschebti der Mes-Nacht: Wie gesagt: Wir sind prinzipiell Ersatzkörper in jeder Hinsicht. Was die Aufforderung zum Arbeitseinsatz betrifft, unterscheidet sich meine Aufschrift inhaltlich nicht von der der männlichen Kollegen, wir tragen auch die gleichen Geräte. Schauen sie sich mal die Rückseite meiner Kollegin Aschsedjensen an (Abb. 4)!

MAAT: Sie sind nicht die erste Frau im Uschebti-Team des SMÄK?

Uschebti der Mes-Nacht: Nein, neben mir gibt es schon 26 Uschebtis weiblicher Besitzer im SMÄK, die meisten aus dem Neuen Reich oder der Dritten Zwischenzeit. Darunter ist auch eine Prinzessin, Nestairetra aus der Dritten Zwischenzeit (Abb. 5, MEFFRE 2016).



Abb. 5: Uschebti der Nestairetra, © SMÄK, ÄS 2838, Foto: Roy Hessing.

MAAT: Und zum Schluss: Wie steht es mit der Liebe? Sind Sie hier schon jemand „Besonderem“ nähergekommen?

Uschebti der Mes-Nacht: Chancen hätte ich genug, aber ich bin ja noch nicht endgültig in eine Vitrine eingezogen, da will ich mich noch nicht festlegen. Zu meiner Zeit waren Uschebtis übrigens für ein Ehepaar auch eine Möglichkeit, eine körperliche Nähe mithilfe ihrer Ersatzleiber auf ewig zu sichern: Doppel-Uschebtis können nicht so leicht getrennt werden (Abb. 6).



Abb. 6: Doppel-Uschebti, Kairo, CG 48407, NEWBERRY 2016, Tf. 27.



Abb. 7: Pärchen-Uschebti von Werel und Ipi, © SMÄK, ÄS 5613, Foto: Mélanie Flossmann-Schütze.

Manche Paare fühlten sich sogar so „eins“, dass sie ihre beiden Namen auf den selben Uschebti haben schreiben lassen. Das war keine Sparmaßnahme, sondern eine Entscheidung füreinander auf ewig. Auch Teje und Amenophis III. (um 1370 v. Chr.) haben das gemacht, vielleicht, weil sie wohl nicht im gleichen Grab bestattet waren? Schauen Sie mal, hier im SMÄK haben wir auch so einen Pärchen-Uschebti, von Werel und Ipi (Abb. 7). Für uns Uschebtis besteht das Leben nicht nur aus Hacken und Säen!

MAAT: Mes-Nacht, ich danke Ihnen für diesen spannenden Einblick und wünsche Ihnen eine abwechslungsreiche Zukunft im SMÄK! ■

Literaturverzeichnis:

BERNHAEUER 2010
Bernhauer, Edith, Innovationen in der Privatplastik, Wiesbaden 2010.

GLANZMANN 2022a
Glanzmann, Rahel, The shabti of the lady of the house Iahhetep and the emergence of female shabtis in the New Kingdom, in: ZÄS 149.2, 2022, 199–212.

GLANZMANN 2022b
Glanzmann, Rahel, Some Remarks on the Shabti Corpus of Iyeferty, in: Ayad, Mariam F., (Hg.), Women in Ancient Egypt, Kairo 2022, 263–276.

MEFFRE 2016
Meffre, Raphaele, Hypothèses au sujet d’une fille du roi Roudamon: les ouchebtis de la princesse Nestairetrê, in: Revue d’égyptologie 67, 2016, 199–206.

MOJE, i.Dr.
Moje, Jan, Schabtis und verwandte Figurinen. Mit den Beständen der Antikensammlung, des Museums für Vor- und Frühgeschichte und des Vorderasiatischen Museums. Neues Reich (Holz) (CAA ÄMP Berlin), in Druckvorbereitung.

NEWBERRY 1957
Newberry, Percy E., Funerary statuettes and model sarcophagi, troisième fascicule: nos 48274-48575 (indices et planches). Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire, Kairo 1957.

NAGA

**DER LÖWENTEMPEL
KONZEPTE, MUSTERACHSEN, NOTSICHERUNGEN UND MEHR ALS 20 JAHRE RESTAURIERUNG IM SUDAN**

JAN HAMANN

Die archäologische Grabung im Sudan wird seit mehr als 20 Jahren von Restaurator*innen begleitet. Durch die Ausgrabungen und die damit verbundenen Funde ergibt sich häufig die Notwendigkeit, die Objekte restauratorisch zu behandeln, sie zu stabilisieren und zu sichern und ggf. für eine spätere Präsentation vorzubereiten. Naga ist nicht nur eine archäologische Stätte, Naga ist auch ein Baudenkmal, eine Denkmallandschaft, die es zwingend zu erhalten gilt. Wir sehen in Naga die Ruinen der Tempel, die die letzten 2000 Jahre zum Teil erstaunlich gut überdauert haben (Abb. 1). Die Restaurierung von archäologischen Fundstücken und die archäologische Baudenkmalpflege erfordern sehr komplexe Restaurierungsmethoden. Das aride Klima, die fehlende Infrastruktur weit ab der nächsten Metropole und abseits der gewohnten Bezugsquellen für die notwendigen Materialien und Geräte, erfordern eine gut geplante Logistik und ein erhebliches Maß an Improvisation.



Abb. 1: Der Löwentempel von Naga, im Vordergrund der Brunnen, © Naga-Projekt.

Abb. 2: Amuntempel, Stabilisieren der Tempelwände. Im Hintergrund die wieder errichteten Säulen im Hypostyl, © Naga-Projekt.

Die langjährige sehr gute Zusammenarbeit in Naga zwischen dem Naga-Team, den dort wohnenden Menschen, den sudanesischen Kolleg*innen und den verschiedenen Fachleuten ermöglichte einen kontinuierlichen Anstieg der Erfahrungen und brachte viele neue Erkenntnisse, die auch in mehreren Fach- und Diplomarbeiten zur Restaurierung von Objekten in der sudanesischen Trockensavanne führte. Durch diese besondere Zusammenarbeit in Naga konnten die gesammelten Erfahrungen dankenswerterweise auch an anderen archäologischen Projekten im Sudan zum Einsatz kommen.

Architektur- und Baudenkmalpflege

Am Amuntempel fand in den letzten Jahren eine umfangreiche Sicherung der Bausubstanz statt. Am Anfang der 2000er Jahre konnten im Hypostyl fünf der umgestürzten Säulen unter Verwendung von neuen Sandsteinteilen wieder errichtet werden. Ursprünglich erhoben sich in diesem Raum acht Säulen, von denen nur eine aufrecht die Zeiten überdauert hatte. Nach der Restaurierung und dem Ersatz der fehlenden Teile stehen heute wieder sechs Säulen und geben eindrucksvoll die ehemalige Höhe des Hypostyls wieder (Abb. 2). Die beiden letzten





Abb. 3: Amuntempel Raum 107, während der Restaurierung, © Naga-Projekt.



Abb. 4: Amuntempel Raum 107, nach der Restaurierung, © Naga-Projekt.



Abb. 5: Stich der Hathorkapelle, CAILLIAUD 1826.

Säulen konnten leider nicht wieder aufgerichtet werden, da die Substanz der Säulentrommeln so weit gestört ist, dass ein Aufbau nicht möglich war. In den folgenden Jahren richtete sich unser Augenmerk auf den Erhalt der Reste der Mauern, um das Raumgefüge des Tempels zu erhalten und erlebbar zu machen (Abb. 3 und 4). Es wäre wünschenswert, durch stete Pflege und Unterhaltung den Tempel weiterhin zu konsolidieren.

Die Hathorkapelle konnte in den Jahren 2005–2010 umfangreich konserviert und strukturell stabilisiert werden. Trotz der Notwendigkeit von Ergänzungen zum Substanzerhalt wurde das ursprüngliche tradierte Erscheinungsbild der Ruine nicht verändert. Der Betrachter erhält



Abb. 6: Hathorkapelle nach der Restaurierung, © Naga-Projekt.

heute in Naga immer noch den Eindruck, den auch schon die frühen Reisenden wie Frédéric Cailliaud (Abb. 5 und 6) und Richard Lepsius hatten.

Die erhaltenen architekturbezogenen Materialien in Naga sind Sandstein, gebrannter sowie ungebrannter Ziegel (Ton/Lehm) und Kalkputz. Lehmörtel spielt auch als Material zum Mauern eine große Rolle. Alle Gebäude waren mit einem Kalk- oder Lehmputz überzogen. Der Kalkputz ist von einer hervorragenden Qualität und in Teilen noch in situ vorhanden. Die Architekturoberflächen waren mit großer Wahrscheinlichkeit farblich gestaltet. Gerade im Kontext der Ausgrabung kommen immer wieder Fragmente und Bauteile zum Vorschein, die einer besonderen Konservierung zu unterziehen sind.

Grabungsbegleitende Restaurierung

Das am Ende der 1990er Jahre im Amuntempel ausgegrabene Altarpodest (Abb. 7) markiert den Beginn der grabungsbegleitenden Restaurierung in Naga. Dunja Rütt konnte den fast komplett erhaltenen Altar mit aufwendiger Malerei hervorragend konservieren (Abb. 8). Der Altar wurde zum Schutz gegen die äußeren Einflüsse wieder mit Sand bedeckt.

Mit der Ausgrabung des Tempels 200 kamen immer mehr Sandsteinblöcke der eingestürzten Tempelmauer mit teilweise sehr gut erhaltenen Ausschnitten der ehemaligen Tempelreliefs ans Tageslicht. Die hohe Qualität der Reliefs und der sehr schlechte strukturelle Zustand des verwendeten Sandsteins erforderte ein umfangreiches Restaurierungskonzept. 2007 begann die Konservierung der Sandsteine im Grabungsfeld. Nach einer Auswahl von mehr als 60 Reliefblöcken konnten Teile der Wände ab 2010 als Leihgabe für viele Jahre im Ägyptischen Museum Berlin gezeigt werden (Abb. 9). Leider wurden die Reliefs vor dem Krieg der befeindeten Milizen an den Sudan zurückgegeben, sodass die Zukunft dieser Stücke ebenso ungewiss ist wie der derzeitige Zustand der archäologischen Stätten im Sudan.



Abb. 7: Amuntempel, Altarpodest in Raum 106, © Naga-Projekt.



Abb. 8: Amuntempel, Detail der Malerei auf dem Altarpodest, © Naga-Projekt.



Abb. 9: Tempel 200, restaurierte Teile der Tempelwände, © Naga-Projekt.



Abb. 10: Bemaltes Putzrelief, © Naga-Projekt.



Abb. 11: Abdruck der Farbe im Sand, © Naga-Projekt.

Auch bei den letzten Ausgrabungen von eingestürzten Gebäuden in Naga kamen wieder diverse Grabungsfunde zum Vorschein. Besonders hervorzuheben ist ein bemaltes Putzfragment mit dem Antlitz einer Frau (Abb. 10), das wortwörtlich mit dem Gesicht im Sediment lag. Sowohl die Malerei auf dem Putzfragment als auch den Abdruck der Farbpigmente im Sediment zu sichern, bedeuteten eine große Herausforderung (Abb. 11).

Vorgehensweise

Die vorherrschenden Materialien in Naga sind mineralischer Struktur. Natursteine, wie die unterschiedlichen verbauten Sandsteine, tonhaltige Materialien wie Keramik, Fayencen, Ziegel und Lehm. Dazu kommen die hervorragenden meroitischen Kalkputze, deren Herstellungsweise noch nicht gänzlich geklärt ist. Bemalt waren die meisten Oberflächen dieser Materialien mit weißen, gelben, roten, blauen und schwarzen Pigmenten (vgl. Abb. 10). Natürlich lassen sich auch organische Materialien wie Holz und Knochen und Metalle als Funde nachweisen. Das Hauptaugenmerk der Restaurierung richtet sich aber auf die mineralischen Materialien, aus denen die Gebäude mit den Reliefs, der Ornamentik und deren Bemalung errichtet wurden (Abb. 12). Zum Verständnis der Verwitterungs- und Schadensmechanismen wurden unterschiedlichste Untersuchungen und Analysen vorgenommen. Die Klassifizierung der verschiedenen Materialien und das Erstellen von



Abb. 12: Ines Seiffert bei der Injektion von mineralischem Mörtel an Rissen eines Sandsteinblocks, © Naga-Projekt.

Konzepten zur Konservierung und Restaurierung im Vorfeld der Arbeiten sind entscheidend für den Erfolg der Maßnahmen. Für jedes der Objekte wird eine Schadensanalyse und ein ausführliches Konzept zur Restaurierung und Pflege erstellt. Die Erfahrung und der Umgang mit den Materialien im besonderen Klima der „Island of Meroe“ führte zur Beteiligung der Restaurator*innen an den archäologischen Grabungen in El-Hassa, Musawwarat es Sufra und den Pyramiden von Meroe.

Der Löwentempel in Naga

Der Löwentempel in Naga ist eins der prägenden historischen Gebäude in der Savannenlandschaft der antiken Stadt Naga (Abb. 13 und 14). Neben der Hathorkapelle ist er der am besten erhaltene Tempel und noch weitgehend in seiner ursprünglichen Form erkennbar.



Abb. 13: Löwentempel in Naga, © Naga-Projekt.

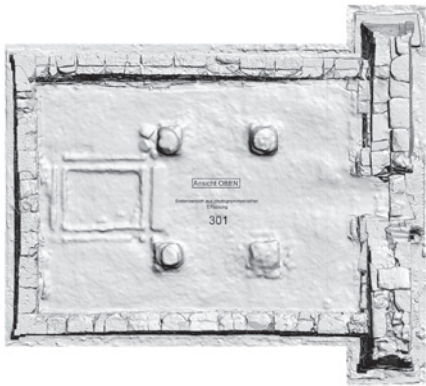


Abb. 14: Löwentempel in Naga, Draufsicht, © Naga-Projekt.



Abb. 15: Löwentempel, Innenwand Westseite, © Naga-Projekt.

Die rund 2000 Jahre, die seit seiner Erbauung vergangen sind, haben deutliche Spuren hinterlassen, und so darf sein scheinbar guter Erhaltungszustand nicht über die dringende Notwendigkeit für umfangreiche Erhaltungsmaßnahmen und konservatorische Sicherungen hinwegtäuschen. Die hohe künstlerische Qualität seiner Reliefdarstellung auf den Wänden und am Pylon ist nur noch in Teilen erkennbar. Gerade im Innenraum des Einraumtempels ist der Verlust der Darstellungen gut sichtbar und verdeutlicht die notwendigen Maßnahmen. Weiterhin sind statische Veränderungen,

wie die Setzungen des Gebäudes, für die starke Rissbildung verantwortlich, und es besteht dringender Handlungsbedarf (Abb. 15 und 16).

Die Verluste der Reliefs in den Innenwänden und die damit verbundenen Verwitterungen des Gesteins sind ursächlich durch die ungünstigen Winderosionen durch Wirbel im Inneren des offenen Gebäudes zu begründen. Das ursprüngliche Dach fehlt ebenso wie die vier Säulen im Inneren, die dieses ursprünglich trugen. Im Anschluss an die restauratorischen Maßnahmen könnte ein



Abb. 16: Löwentempel, Außenwand Südseite, © Naga-Projekt.

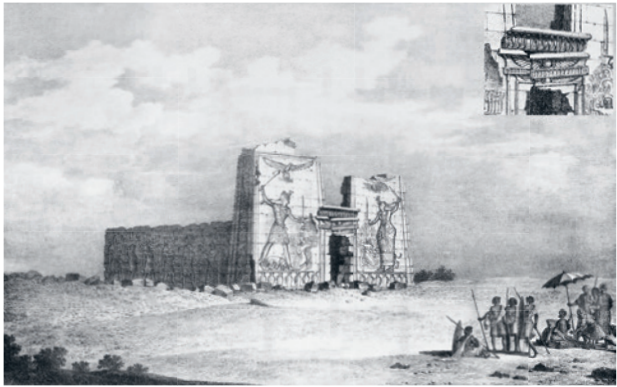


Abb. 17: Löwentempel, Detail des Türsturzes, oben rechts, CAILLIAUD 1826.



Abb. 18: LEPSIUS 1844, Ernst Weidenbach, Tafelwerk 1, Band 2, Bl. 144.

neues Dach diese Erosion in Zukunft verhindern. Auch eine verschließbare Tür würde bereits zu einer starken Reduktion der Winderosion führen.

Seit 2015 steht der Tempel im Fokus der Konservierung und der Restaurierung. Der Tempel ist nicht wie der Löwentempel in Musawwarat es Sufra wieder errichtet worden, sondern hat die Zeiten stehend überdauert. Aufgrund der Schadensphänomene stellt sich die Frage, wie kann ein 2000 Jahre alter Tempel restauriert werden? Wir haben ebenso wie an der Hathorkapelle in Naga ein tradiertes Bild dieses Gebäudes, die frühesten Darstellungen von Frédéric Cailliaud (Abb. 17) aus dem Jahr 1822 sind nunmehr

auch schon mehr als 200 Jahre alt. 22 Jahre später zeichnet Ernst Weidenbach während der Lepsius-Expedition den Löwentempel neben der Hathorkapelle (Abb. 18). Wie oben bereits erwähnt konnte die Hathorkapelle zwischen 2005 und 2010 restauriert werden. Das Wissen, das bei dieser umfangreichen Arbeit erlangt wurde, trug maßgeblich zur Vorgehensweise am Löwentempel bei.

Die Zusammenarbeit an den archäologischen Projekten in El-Hassa, Meroe und Musawwarat es Sufra, in die unsere Erfahrungen aus Naga einfließen, lieferten wiederum neue Erkenntnisse und Lösungsansätze, die hilfreich für die Arbeiten am Tempel in Naga sein können.

In Meroe an der Kapelle der Pyramiden BegN2 (Abb. 19) wurde durch uns aufgrund eines vergleichbaren Schadensbildes die Kapelle abgebaut, aufwendig konserviert und unter Zuhilfenahme von neuen Steinquadern aus Kunststein wieder errichtet. Die Möglichkeiten in Meroe, alle abgebauten Steinquadern in einem geschützten Raum zu konservieren, haben wir in Naga nicht. Zumal das Volumen des Tempels in Naga die Kapelle in Meroe weit überschreitet. Ein Abbau eines Gebäudes birgt auch immer die Gefahr, einige Teile unwiederbringlich zu verlieren.



Abb. 19: Kapelle der Pyramide BegN2 in Meroe nach der Restaurierung, © QMPS-DAI-Cooperation Project (Pyramiden Sudan), Foto: Hamann, RaO.

Zentrales Thema ist der Erhalt der Statik des Tempels. Da aufgrund der Erosion besonders die unteren Lagen der Mauern zerstört sind, muss sich das Augenmerk auf die Frage der Ergänzungen dieser teilweise weitgehend zerstörten Steinquader richten. Die ersten Maßnahmen umfassten eine umfangreiche Zustandsanalyse und einen Schadenskatalog sowie die strukturelle Festigung der stark entfestigten Sandsteine, insbesondere der unteren Steinlagen am Tempel (Abb. 20).



Abb. 20: Löwentempel Naga, Stabilisieren des Sandsteingefüges durch Festigung mit Kieselsäureester, © Naga-Projekt.

Zur Untersuchung des Zustandes und der Schäden gehört auch festzustellen, welchen Veränderungen das Gebäude in den vergangenen Jahren unterlag. Den ersten zeichnerischen Darstellungen und Beschreibungen aus dem Jahre 1822 bis 1844 folgten die Fotografien der Breasted-Expedition von 1905–1907 (BREASTED 1905–1907) die auch Ingrid Gamer-Wallert (GAMER-WALLERT 1983) mit in ihre Erfassung des Löwentempel mit einbezog. Es fällt auf, dass es nur geringe Veränderungen seit den ersten Darstellungen zu geben scheint.

Bemerkenswert sind aber einige kleine Details. Auf den Zeichnungen Frédéric Cailliauds ist der Türsturz mit der doppelten geflügelten Sonnenscheibe am Pylon gebrochen und verschoben (vgl. Abb. 17). Der vom Betrachter aus gesehene rechte Teil hängt herunter und droht herabzustürzen. Die Darstellung der Lepsius-Expedition (vgl. Abb.18) zeigt einen intakten Sturz. Heute ist der Sturz geradegerichtet, der Bruch, den Frédéric Cailliaud darstellte, gibt es (vgl. Abb. 13), unklar ist aber, wer den Sturz zurückgeschoben bzw. repariert haben könnte. Auch an der südlichen Außenseite, direkt am Pylon, finden wir eine Veränderung in den Darstellungen.

Die Zeichnung von Ernst Weidenbach (LEPSIUS 1844) (vgl. Abb. 21) zeigt oben auf der Mauer direkt am Pylon einen einzelnen Steinblock. Es handelt sich dabei um einen Block mit einem Sternfries, der unter der ehemaligen Hohlkehle den Abschluss der Mauerkrone bildete. 1906 ist der Block verschoben (BREASTED 1905–1907), bei Ingrid Gamer-Wallert befindet sich der Block in einer geraden Position auf dem darunter stark zerstörten Mauerwerk (GAMER-WALLERT 1983). In der Zeit von der Breasted-Expedition bis in die 1980er Jahre wird also auch hier eine Veränderung durchgeführt worden sein. Nach der Erarbeitung von Zustands- und Materialbeschreibung und einer entsprechenden Kartierung 2016 sowie



Abb. 21: Lepsius 1844, Zeichnung: Ernst Weidenbach, Ausschnitt. Tafelwerk 1, Band 2, Bl. 144.

wiederholter Festigung des Sandsteingefüges mit Kieselsäureester (vgl. Abb. 20), beschlossen wir, eine Musterachse zur Erprobung einer Restaurierung anzulegen, die beinhaltet, das Gebäude nicht abzubauen. Für diese Arbeiten erhielten wir vom Auswärtigen Amt für das Jahr 2022 und 2023 die notwendigen Mittel und konnten in diesem Zuge auch die dringend notwendigen Sicherungsmaßnahmen an

besonders stark gefährdeten Bereichen durchführen. Die Musterachse (Abb. 22) wurde in dem oben bereits erwähnten Bereich des Sternenfrieses an der Südwand direkt am Pylon sowohl außen als auch innen durchgeführt. Der absturzgefährdete Sternfries wurde durch uns heruntergehoben, um die darunter liegenden zerstörten Steinquader zu restaurieren.

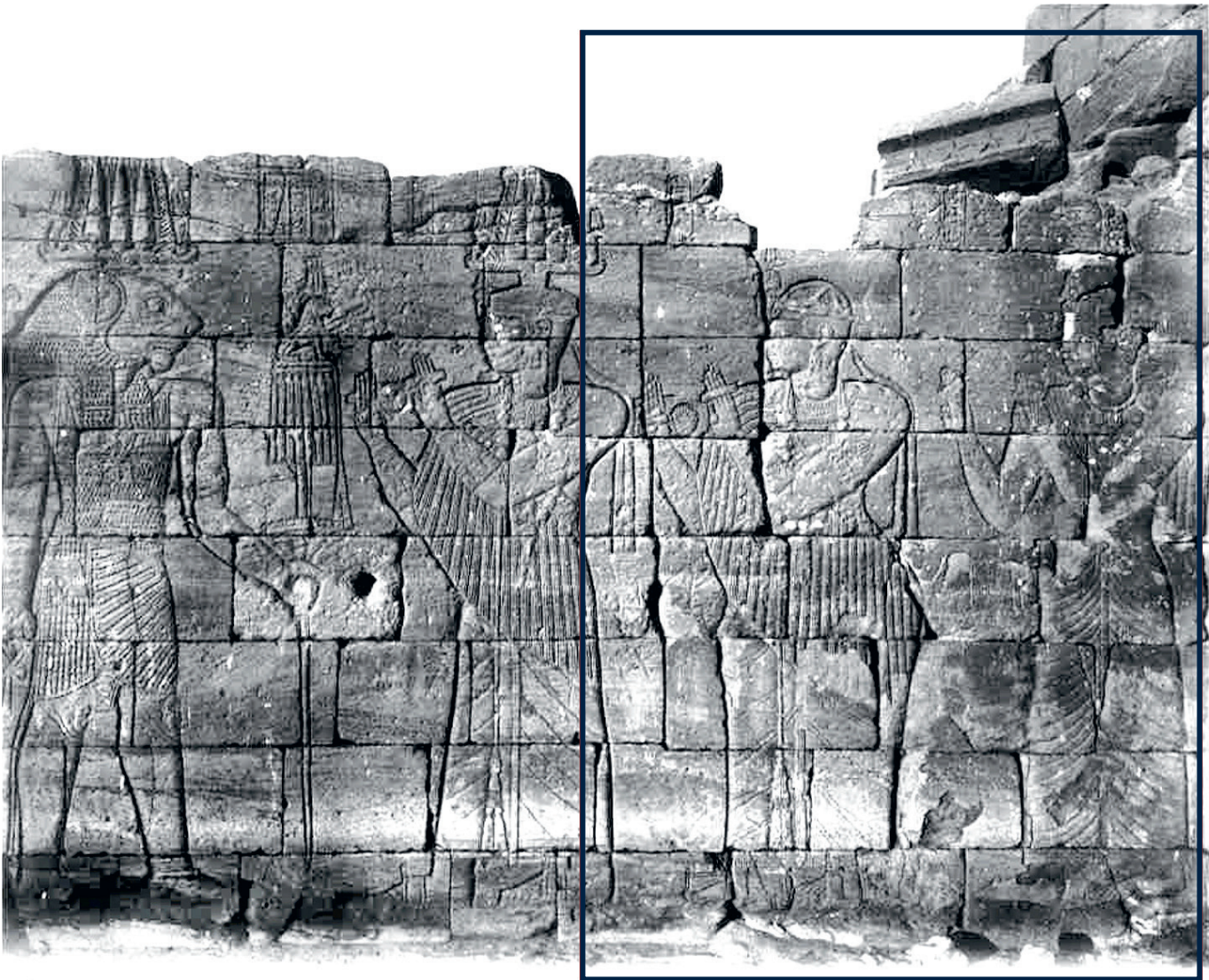


Abb. 22: Auswahl der Musterfläche am Löwentempel, BREASTED 1905–1907.



Abb. 23: Löwentempel, Außenwand Westseite, vor der Restaurierung, © Naga-Projekt.



Abb. 24: Löwentempel, Außenwand Westseite, nach der Restaurierung, © Naga-Projekt.



Abb. 25: Löwentempel, Musterfläche vor der Restaurierung, © Naga-Projekt

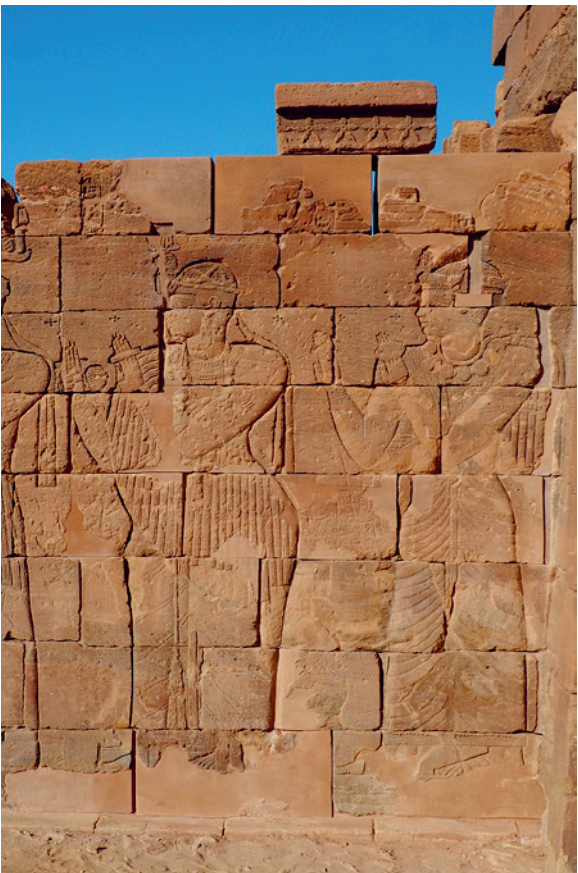


Abb. 26: Löwentempel, Musterfläche nach der Restaurierung, © Naga-Projekt.

Die oberen Reihen der Mauer bestehen aus Steinblöcken, die die gesamte Breite der Wand einnehmen. In den unteren Lagen ist die Wand zweischalig aus den Sandsteinquadern errichtet. Die in den letzten Jahren entwickelten Verfahren wie das Festigen der Strukturen mit einem Kieselsäureester, das Ergänzen von Fehlstellen mit speziellem Restauriermörtel und die Injektion von Rissen und Brüchen kamen zum Einsatz (Abb. 23 und 24). Für die statisch relevanten Bereiche beschlossen wir, auf die Kunststeinvarianten zurückzugreifen, die auch schon am

Amuntempel in Naga und besonders an der Kapelle der Pyramide BegN2 in Meroe von uns verwendet wurden. Durch das Ergänzen der geschädigten Steine unterhalb des Sternenfrieses konnte dieser wieder in seine Position zurückgebracht werden und liegt nun wieder, wie in der Zeichnung von Ernst Weidenbach LEPSIUS 1844, gerade auf der Mauerkrone (Abb. 25 und 26).

Die begonnene Restaurierung legt den Grundstein für die notwendigen Arbeiten zum Erhalt des Löwentempels. Wir hoffen, dass nach dem Ende des militärischen Konflikts im Sudan ein Fortführen der Arbeiten an diesem einmaligen und so friedlichen Ort möglich ist ■

Literaturverzeichnis:

BREASTED 1905–1907
Breasted, James Henry, Breasted expedition to Egypt and the Sudan: Fotos der photographischen Expedition des Oriental Institutes, Chicago 1905–1907.

CAILLAUD 1826
Caillaud, Frédéric, Voyage à Méroé, au Fleuve Blanc ..., a Syouah et dans cinq autre oasis, fait dans les années 1819, 1820, 1821 et 1822, Paris 1826.

GAMER-WALLERT 1983
Gamer-Wallert, Ingrid, Der Löwentempel von Naqa in der Butana (Sudan), Beiheft zum Tübinger Atlas des Vorderen Orients, 1983.

LEPSIUS 1844–1859
Lepsius, Karl Richard, Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien nach den Zeichnungen der von Seiner Majestät dem Könige von Preußen Friedrich Wilhelm IV nach diesen Ländern gesendeten und in den Jahren 1842–1845. ausgeführten wissenschaftlichen Expedition, Berlin 1849-1859

NAGA

DER AMUNTEMPEL
DIE MEROITISCHEN INSCHRIFTEN IN NAGA

CLAUDE RILLY

Im Jahr 2001 besuchte ich zum ersten Mal den Sudan, dessen antike Zivilisation ich davor schon einige Jahren studiert hatte. Ich war von meinem Mentor, Professor Jean Leclant, geschickt worden. Die NCAM, die Antikenverwaltung des Sudan, hatte mir die Ehre erwiesen, mir ein Auto, einen Fahrer und einen Inspektor zur Verfügung zu stellen, sodass ich an einem Tag Naga, Musawwarat und Meroe besuchen konnte. Naga war also die erste archäologische Stätte, die ich im Sudan entdeckt habe. Und was für eine Entdeckung! Dort, mitten in der afrikanischen Savanne, standen Tempel in ägyptischer Tradition, die südlichsten, die je gebaut worden waren. Es war zauberhaft, und jedes Mal, wenn ich nach Naga zurückkehrte, war da noch etwas von der Magie meines ersten Besuchs.

Im Jahr 2000 hatte ich bereits für Professor Dietrich Wildung eine Analyse der zwei kleinen Stelen mit dem Namen der Königin Amanishakheto vorgenommen, die kurz zuvor im Amuntempel entdeckt worden waren. 2021 war ich an der Veröffentlichung zum Nagatempel 200 von Josefine Kuckertz beteiligt (RILLY 2021). Schließlich ehrte mich Professor Wildung in diesem Jahr, indem er mich an der Veröffentlichung zum Amuntempel beteiligte (WILDUNG / RILLY 2023). Der vorliegende Artikel stellt die wichtigsten Punkte dieses Kapitels vor.

Die größte Quelle für die meroitische Hieroglyphenschrift

Es gab zwei Schriften, um Meroitisch, die Sprache des antiken Sudan, zu schreiben: eine Kursive, die aus dem ägyptischen Demotisch

stammt und in der über 90 % der Texte geschrieben sind, und eine Hieroglyphenschrift, die von den ägyptischen Hieroglyphen inspiriert ist. Die Originalinschriften des Löwentempels, des Amuntempels und des Tempel 200 bilden zusammen den größten Teil des Korpus in meroitischer Hieroglyphenschrift. Francis Llewellyn Griffith, der Entzifferer der meroitischen Schrift, der die Stätte im Januar 1910 besuchte, schrieb in seinem Bericht:

„*Naga is the principal storehouse of texts in Meroite hieroglyphic*“ (GRIFFITH 1911, 54).

Zwei Faktoren erklären diesen erstaunlichen hohen Anteil an Hieroglyphenschrift in Naga. Erstens war die meroitische Hieroglyphenschrift für Privatpersonen offenbar tabu (RILLY 2007, 192). Es gibt keine Beispiele für private Texte, die vollständig in dieser Schrift verfasst wurden. Diese Texte wurden hauptsächlich in der Kursive geschrieben, wie auch die Texte auf den Stelen, die an die Heldentaten der Herrscher erinnern. Die meroitische Hieroglyphenschrift war eher den Tempellegenden und der königlichen Grabausstattung vorbehalten. Es ist daher nicht überraschend, dass die Tempel unsere Hauptquelle für hieroglyphische meroitische Inschriften sind, insbesondere die Heiligtümer von Naga, die aufgrund ihrer Lage abseits des Nils weniger Schaden genommen haben als die Tempel, die im Niltal gebaut wurden.

Zweitens wurden der Löwentempel und der Amuntempel in Naga größtenteils aus Stein gebaut, im Gegensatz zu den Tempeln in Dukki Gel, Dangeil, Meroe oder El-Hassa, wo hauptsächlich

Ziegelsteine verwendet wurden. In diesen Ziegelsteingebäuden wurden die Reliefs an den Wänden auf zwei nacheinander aufgetragenen Mörtelschichten geritzt oder modelliert und dann bemalt. Als die Ziegel bröckelten und die Wände schließlich einstürzten, löste sich der Verputz und riss die Inschriften mit sich, die bis auf einige kleine Fragmente zu Staub zerfielen. In El-Hassa enthielt einer der vielen bemalten Mörtelsplitter, die ich 2006 untersuchte, die Überreste einer eingeritzten und dann bemalten meroitischen Hieroglyphe „n“, aber sonst war von der Inschrift nichts mehr übrig.

In Naga hingegen war ein Großteil der Gebäude des Amun- und des Löwentempels aus dunklem Sandstein von hoher Qualität gebaut. Zwar bestanden die Seitenwände des Amuntempels aus Ziegelsteinen, die mit einem bemalten Verputz versehen waren, von dem nur noch Krümel übrig sind, aber die drei monumentalen Tore, die Säulen und die Cella waren aus Sandsteinblöcken gefertigt, die ihre ursprünglichen hieroglyphischen Inschriften bewahrt haben. Hier wurden die Zeichen nur grob in den Stein gehauen, dann mit einem leichten Putz überzogen und schließlich detailliert bemalt. Eine erste dicke Mörtelschicht war im Gegensatz zu Ziegelwänden nicht erforderlich. Obwohl der Putz und die Pigmente fast überall durch Winderosion und Sommerregen verschwunden sind, wurden die Inschriften durch diese Methode gerettet, wenn auch auf Kosten ihrer Ästhetik. Aus diesem Grund sind die Texte in den Nagatempeln besser erhalten als in anderen Orten.

Die Schrift als Mittel zur Datierung in Naga

Die meroitische Schrift ist rein phonetisch und unterscheidet sich daher grundlegend vom ägyptischen System, das ideografische Zeichen enthält. Im Gegensatz zu dem, was lange Zeit geglaubt wurde und immer noch in einigen populärwissenschaftlichen Büchern zu finden ist, stellt sie kein Alphabet dar. Das meroitische System ist vielmehr

eine vereinfachte Silbenschrift, die technisch als „Alphasyllabar“ oder „Abugida“ bezeichnet wird (HINTZE 1987). Dieses System ist besonders aus den indischen Schriften und davon abgeleiteten Schriften wie dem Tibetischen bekannt. Jedes Grundzeichen steht für einen Konsonanten, gefolgt von dem inhärenten Vokal „a“. Im Meroitischen gibt es fünfzehn solcher Zeichen, die somit das Konsonanteninventar der Sprache wiedergeben. Für andere Vokale wird im Anschluss an das Basiszeichen ein Sonderzeichen eingefügt, das dann den Lautwert des inhärenten Vokals verändert.

Im Gegensatz zu Ägypten wurde zuerst die meroitische Kursive erfunden, etwa um 250 v. Chr. am Beginn des Königreichs Meroe, und erst ein Jahrhundert später, auf sehr künstliche Weise, die Hieroglyphenschrift entwickelt. Man wählte aus dem riesigen ägyptischen Repertoire Zeichen aus, die jedem kursiven Buchstaben entsprachen, entweder durch ihren phonetischen Wert oder durch ihr allgemeines Aussehen. So erklärt sich auch die Verwendung des Horusauges  für den Buchstaben „d“, die Griffith in die Irre geführt hatte. Diese Hieroglyphe ähnelte dem kursiven Zeichen  für „d“, obwohl ihr phonetischer Wert, nämlich „wedjat“, sehr weit davon entfernt war.

Die Erfindung einer lokalen Hieroglyphenschrift ermöglichte es dann, sakrale Texte mit den heiligen Zeichen (das ist die griechische Bedeutung von „Hieroglyphe“) zu schreiben, die die magische Kraft ihrer ägyptischen Entsprechungen behielten. Bis dahin waren die Tempelinschriften in ägyptischer Sprache und Schrift verfasst worden, was Spezialisten erforderte, die in Meroe selten geworden waren. Das sieht man zum Beispiel am Löwentempel in Musawwarat in der Nähe von Naga. Das Monument wurde unter König Arnekhmani um 240/220 v. Chr. errichtet, also nach der Erfindung der Kursive, aber vor der Erfindung der meroitischen



Abb. 1: König Arnekhamani, Musawwarat, Löwentempel, © Naga-Projekt.

Hieroglyphenschrift. Alle Texte sind deshalb auf Ägyptisch, außer dem Geburtsnamen des Königs, der phonetisch aus dem Meroitischen transkribiert wurde (Abb. 1).

Es sollte jedoch beachtet werden, dass die Texte auf den Grabkapellen der meroitischen Herrscher auch nach der Erfindung der lokalen Hieroglyphenschrift in ägyptischer Sprache und Schrift blieben. Vielleicht hatte man dennoch mehr Vertrauen in die rein ägyptischen Hieroglyphen, um die Könige und Königinnen für die Ewigkeit zu schützen. Man kann nie vorsichtig genug sein!

Es scheint, dass die neue Schrift nicht sofort in den Tempeln verwendet wurde, da sie erst um die Zeitenwende unter der Herrschaft von Kandake Amanishakheto belegt ist (Kandake ist der Titel der Königmutter). Dies könnte eine archäologische Verzerrung sein, da keine meroitischen Tempel aus dem zweiten oder ersten Jahrhundert vor Chr. eindeutig identifiziert wurden. Der Grund dafür ist, dass in der Mitte des ersten Jahrhunderts n. Chr. durch ein riesiges architektonisches Programm, das unter Kandake Amanitore und ihrem Sohn und Mitregent König Natakamani umgesetzt wurde, die bereits existierenden Tempel abgebaut

oder zerstört wurden. Amanitore und Natakamani bauten mehr als ein Dutzend Tempel, die oft nach demselben Muster entworfen wurden und ähnliche Inschriften trugen, so in Ost-Amara, auf der Insel Sai, in Tabo, Gebel Barkal, Dangeil, Meroe, Muweis, Wad ben Naga und vor allem in Naga mit den beiden Tempeln, die Apedemak (Löwentempel) und Amun geweiht waren (RILLY ET AL. 2021, 274–282).

Eine neue Entdeckung auf dem Gebiet der Paläografie hat es mir ermöglicht, die Datierung der beiden Tempel während der Herrschaft der Koregenten zu präzisieren. Da es in der Geschichte Meroes an absoluten Datierungen mangelt, spielt die Paläografie für die chronologische Markierung eine wichtige Rolle. In der Mitte der Regierungszeit von Amanitore und Natakamani wurde eine orthografische Reform der Hieroglyphenschrift eingeführt, wahrscheinlich zusammen mit dem großen Plan, im ganzen Königreich zahlreiche Tempel für Amun zu errichten. Zu den wichtigsten Verbesserungen gehörte die Veränderung der Form einiger Zeichen, insbesondere für den Vokalmodifikator „i“. In der ersten Gruppe von Inschriften (und in allen früheren Belegen) stellt dieses Zeichen einen stehenden Mann dar, der beide Arme in die Luft hält: 𐩐 (Abb. 2). In der zweiten Gruppe (und in allen späteren Belegen) hat die gleiche Figur nur einen Arm erhoben: 𐩑 (Abb. 3). Wie ich bereits ausgeführt



Abb. 2: Inschrift in meroitischer Hieroglyphenschrift, Löwentempel, Naga, © Naga-Projekt.



Abb. 3: Inschrift in meroitischer Hieroglyphenschrift, Amuntempel, Naga, © Naga-Projekt.

habe, wurden die Zeichen der meroitischen Hieroglyphenschrift oft wegen ihrer Ähnlichkeit mit kursiven Buchstaben gewählt, unter der strengen Bedingung, dass es sich um echte ägyptische Hieroglyphen handelt. Die beiden Zeichen, Mann mit einem und Mann mit zwei erhobenen Armen, existieren im Ägyptischen mit unterschiedlichen Werten, „anrufen“ und „sich freuen“. Zudem führte die Veränderung des Hieroglyphenzeichens „i“ zu einer größeren Ähnlichkeit mit dem entsprechenden kursiven Zeichen, das 4 geschrieben wird.

Eine weitere Änderung ist, dass die Anordnung der Zeichen überarbeitet wurde, um den Prinzipien des alphasyllabischen Graphemsystems der meroitischen Schrift besser zu entsprechen. Die Vokalmodifikatoren „e“, „i“ und „o“ werden nun systematisch neben den Grundzeichen im selben Quadranten platziert, um die Elemente der Silbe nicht zu trennen (Abb. 4). Diese reformierte Rechtschreibung wurde während der folgenden Herrschaften so beibehalten. Aus dieser paläografischen Studie ergeben sich zwei chronologische Gruppen. Die älteste besteht aus den Reliefs in den Kapellen des Amuntempels von Meroe und des Löwentempels von Naga. Die jüngere Gruppe umfasst den Tempel von Wad ben Naga, Barkal 451 und die Amuntempel von Naga, Dangeil, Tabo, Sai Insel und Amara.

Daraus lässt sich schließen, dass der Löwentempel von Naga zur ersten Hälfte der Regierungszeit der Koregenten gehört, während der Amuntempel, wie seine Parallelen im ganzen Königreich, in die zweite Hälfte der Regierungszeit datiert, die durch dieses gigantische Architekturprojekt gekennzeichnet ist.

Was sagen die Texte des Amuntempels?

Während die ägyptischen Texte des Löwentempels in Musawwarat lang und vielfältig sind sowie eine reiche Theologie widerspiegeln, sind



Abb. 4: Kartuschen mit den meroitischen Namen von Natakamani im Löwentempel (links) und im Amuntempel (rechts), © Naga-Projekt.

die meroitischen Inschriften des Amuntempels kurz und sehr repetitiv. Es gibt drei Arten von Texten:

- (1) Auf den Türstürzen und den oberen sowie mittleren Registern der Türen gibt es Legenden mit den Namen und Epitheta der wichtigsten Gottheiten;
- (2) Auf den unteren Registern der Türen findet man Legenden mit den Figuren der Nilgötter;
- (3) Auf den Säulen gibt es Segensformeln für die königliche Familie.

Man sollte nicht vergessen, dass die meroitische Schrift zwar gut bekannt ist, die Sprache aber noch nicht vollständig entziffert wurde und einige der hier vorgeschlagenen Übersetzungen noch hypothetisch sind.



Abb. 5: Sturz des ersten Tors, Amuntempel, Naga, © Naga-Projekt.

Der Sturz des ersten Tors zeigt die beiden Formen des Gottes Amun: den widderköpfigen Amun von Naga auf der rechten Seite und den menschenköpfigen Amun von Theben auf der linken Seite (Abb. 5). Sie stehen Rücken an Rücken, getrennt durch eine doppelte Spalte von Zeichen, die ihre Namen angeben:

„Amun der Große, Re des Horizonts, der in Naga ist“ und „Amun der Stadt (d. h. Theben), der Mond, der schön ist (?)“.

Der Gegensatz zwischen Re, der Sonne, die mit dem Amun von Kusch assoziiert wird, und dem Mond, der mit dem ägyptischen Amun verbunden wird, ist hier natürlich ein interessanter Punkt.

Die Legende (s. o.), die die Nilgötter begleitet, ist oft schlecht erhalten und schwer zu übersetzen. Sie unterscheidet sich je nachdem, ob sie nach Norden oder Süden gerichtet ist. Unter Vorbehalt schlage ich folgende Übersetzung vor:

„Möget ihr das Wasser in der Region (?) des Nordens trinken lassen“ und „Möget ihr das Wasser in der Richtung (?) des Südens trinken lassen.“

Die Inschriften der Säulen variieren auch nach ihrer Ausrichtung (Abb. 6). Sie bietet nämlich den drei königlichen Figuren die Herrschaft über jede der vier Himmelsrichtungen:

„Amun-Re des Horizonts von Naga, gib dem Natakamani, dem Nachkommen (?) von Amun, der Amanitore, der Nachfahrin (?) von Re des Horizonts (und) dem Arakachataror, dem Nachkommen (?) des Großen Gottes, den Norden (oder den Westen / den Süden / den Osten) bis zu seiner Grenze (?)!“



Abb. 6: Meroitische Inschrift auf einer Säule, Amuntempel, Naga, © Naga-Projekt.



Abb. 7: Die königliche Familie mit ihren Titeln und Namen, Amuntempel, Naga, © 3D-Scan, TrigonArt, Thomas Bauer.

Hinzu kommen Kartuschen und Titel von Personen aus der königlichen Familie, nämlich König Natakamani, Kandake Amanitore und Prinz Arakachataror, möglicherweise ein jüngerer Bruder von Natakamani (Abb. 7). Ihre Titel sind vollständig in ägyptischer Sprache verfasst. Alle drei besitzen einen ägyptischen Krönungsnamen. Ihr Geburtsname ist der Einzige, der in meroitischen Hieroglyphen in einer Kartusche verzeichnet ist.

*„Der wohlthätige Gott, Cheper-ka-Re, der Sohn des Re, Herr der Kronen, Natakamani.“
Die Tochter von Re, Mery-ka-Re, die Große, Herrin der beiden Länder, Amanitore.“
Der gesegnete Gott, Anch-ka-Re, der Herrscher, Herrscher der beiden Länder, Arakachataror.“*

Die Wiederaufnahme der ägyptischen Krönungsnamen und Titel nach einer Pause von fast zwei Jahrhunderten in Meroe sollte nicht als Imitation Ägyptens interpretiert werden. Im Ägypten dieser Zeit hatten die römischen Kaiser keine Krönungsnamen mehr, sondern nur noch römische oder griechische Titel wie Augustus und Autokrator, die in Hieroglyphen umgeschrieben wurden. Es ist vielmehr als eine Rückkehr zu den Wurzeln der Geschichte von Kusch zu verstehen, genauer gesagt zu der Zeit

des Königreichs von Napata, das dem Königreich von Meroe vorausging.

Der ägyptische Name von Amanitore, Mery-ka-Re „Die Seele von Re wird geliebt“, wurde aus der Titulatur des napatanischen Herrschers Aspelta übernommen. Der Name seines Sohnes Natakamani, Cheper-ka-Re „Die Seele von Re ist im Werden“, wurde vom meroitischen König Arnekhamani entlehnt, während der Name des königlichen Prinzen Arakachataror, Anch-ka-Re „Die Seele von Re ist lebendig“, der Krönungsname von König Anlamani und später von König Nastasen gewesen war.

Mit diesen Titeln, in denen sich ein unglaublicher Sinn für Geschichte manifestiert, bieten die Texte des Amuntempels von Naga eine faszinierende Zusammenfassung der gesamten Geschichte des Landes Kusch, von der ägyptischen Herrschaft bis hin zu den großen Königen von Napata und den Herrschern von Meroe ■

LITERATURVERZEICHNIS

GRIFFITH 1911
Griffith, Francis Llewellyn, Meroitic Inscriptions I - Sôba to Dangûl, London, 1911.

HINTZE 1987
Hintze, Fritz, Zur Interpretation des meroitischen Schriftsystems, in: Beiträge zur Sudanforschung 2, 1987, 41–50.

RILLY 2021
Rilly, Claude, Meroitic Inscriptions from Temple Naga 200, in: Kuckertz, Josefine, Naga Temple 200, The Wall Decoration, Berlin 2021, 233–328.

RILLY 2007
Rilly, Claude, La langue du royaume de Méroé. Un panorama de la plus ancienne langue écrite d’Afrique subsaharienne, Paris 2007.

RILLY ET AL 2021
Rilly, Claude / Francigny, Vincent / Maillot, Marc / Cabon, Olivier, Histoire et civilisations du Soudan, de la Préhistoire à la conquête de Méhémet Ali, Paris 2021.

WILDUNG / RILLY 2023
Wildung, Dietrich / Rilly, Claude, Naga – Amun-tempel – Relief, Malerei, Inschriften, Tecklenburg 2023.

AUSSTELLUNG

WAS MACHT EINE AUSSTELLUNG ERFOLGREICH?
MEHRDIMENSIONALE EVALUATION DER
AUSSTELLUNG „HOW TO CATCH A NAZI“

TOBIAS REGENSBURGER / MARKO SARSTEDT

Die Messung des Erfolgs von Museumsausstellungen stellt ein komplexes Unterfangen dar (CHOI / KIM, 2021). So verfolgen Museumsausstellungen multiple Ziele, deren Erfüllung nur unvollständig über traditionelle Messgrößen wie Besuchendenzahlen und Einnahmen erfasst werden kann. Um den Erfolg von Museumsausstellungen zu messen, ist es wichtig, verschiedene Faktoren wie das Engagement der Besuchenden, die pädagogische Wirkung, die kulturelle Bedeutung und den langfristigen Nutzen zu berücksichtigen. Am Beispiel der Ausstellung „How to Catch a Nazi“ des Staatlichen Museums für Ägyptische Kunst untersuchte das Institut für Marketing der Ludwig-Maximilians-Universität München den Einfluss verschiedener Faktoren auf die Wahrnehmungen und Einstellungen der Besuchende.

Neben traditionellen Messgrößen wie Besuchendenzahlen oder Einnahmen ist der Erfolg einer Museumsausstellung an mehrere Schlüsselindikatoren gebunden. Zunächst müssen die Gäste mit ihrem Besuch zufrieden sein (FALK / DIERKING, 2016). Dies bedeutet insbesondere, dass die Zufriedenheit der Besuchenden von dem Mehrwert abhängt, den die Ausstellung bietet, von einer angenehmen physischen Umgebung und von dem Grad an Informationen, die das Publikum während der Ausstellung sammeln kann. Darüber hinaus sollte die Ausstellung auch zum Nachdenken anregen und dem Publikum die Möglichkeit geben, sich auf einer tiefgreifenderen Ebene mit dem Inhalt zu beschäftigen. Konkret wurde bei der Ausstellung „How to catch a Nazi“ neben der Zufriedenheit der Besuchenden untersucht, ob die Ausstellung das

Ausmaß an Antisemitismus und die Zustimmung zu rechtsgerichteten Diktaturen senkt. Darüber hinaus wurde beleuchtet, ob die Ausstellung einprägsam ist und einen langfristigen Eindruck bei dem Publikum hinterlässt (SMITHSONIAN ORGANIZATION AND AUDIENCE RESEARCH, 2002).

Kombination aus quantitativer und qualitativer Forschung

Eine Kombination aus quantitativen und qualitativen Forschungsmethoden wurde eingesetzt, um Erkenntnisse über die vielschichtigen Besuchendenwahrnehmungen zu gewinnen. Konkret wurde zunächst eine Umfrage unter den Museumsgästen durchgeführt, um Daten über deren Zufriedenheit, ihre Meinung zum Antisemitismus und rechten Diktaturen sowie ihre Interaktion mit der Ausstellung zu erheben. Die Fragebögen wurden am Eingang und am Ausgang der Ausstellung ausgeteilt, um den Effekt der Ausstellung zu messen. Insgesamt wurden im Zeitraum von Mitte Dezember 2023 bis Mitte Januar 2024, also unmittelbar nach Ausstellungseröffnung, 58 gültige Antworten erfasst. Eine qualitative Besuchendenbeobachtung ergänzte diese quantitativen Ergebnisse, um das Verhalten des Publikums während der Ausstellung zu ermitteln (SARSTEDT / MOOI, 2019).

Die Analyse der Umfrage ergab, dass die Ausstellung ein vielfältiges Publikum aus allen Altersgruppen und einem breiten Spektrum an Einkommensverhältnissen anzieht. Darüber hinaus haben die meisten Besuchenden ein hohes Bildungsniveau: 43 % der Befragten verfügen über

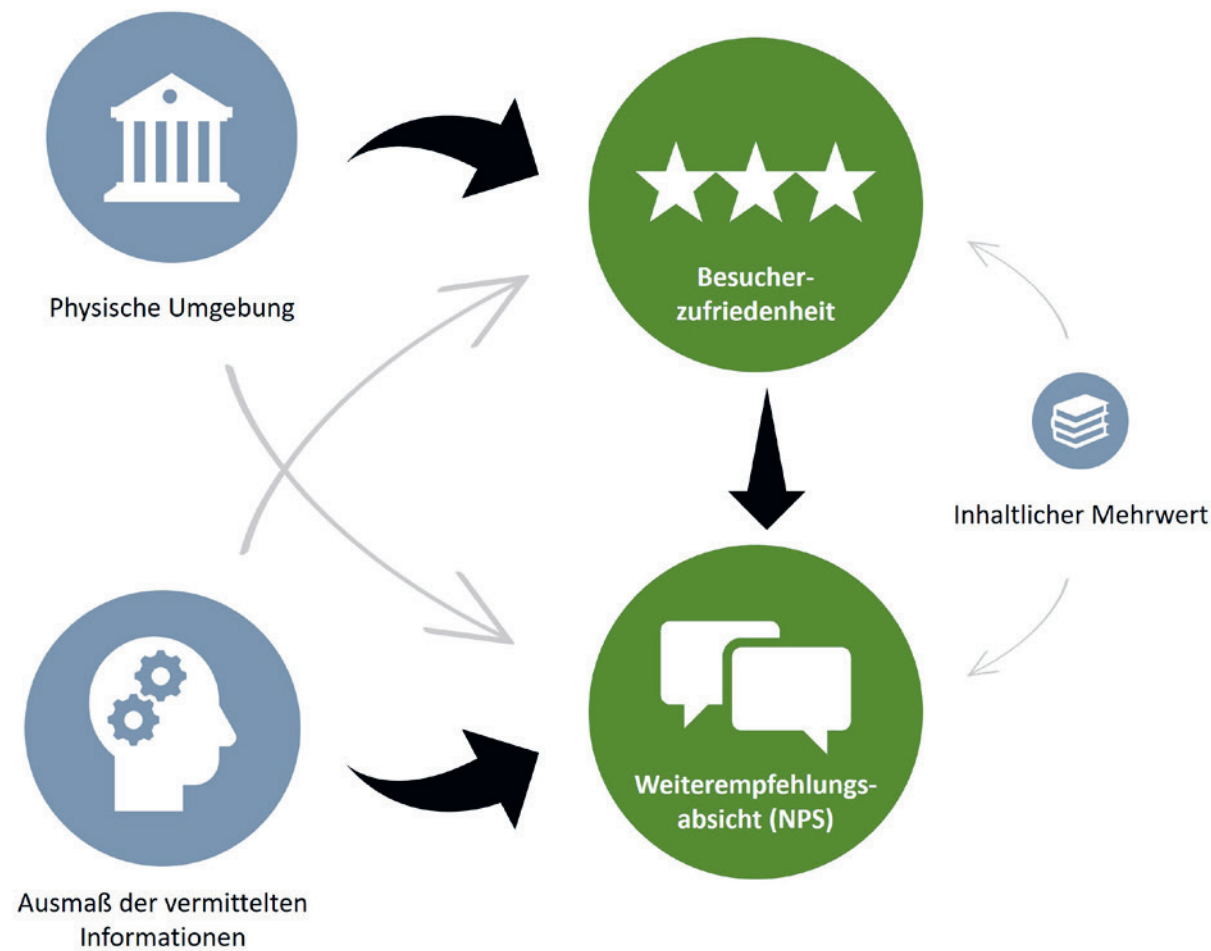


Abb. 1: Einflussfaktoren auf die Besuchendenzufriedenheit und Weiterempfehlungsabsicht.

einen Master-Abschluss oder höher. Außerdem gaben die Befragten auf einer Skala von 1 bis 7 im Durchschnitt an, dass sie mit der Rolle von Adolf Eichmann im Holocaust gut vertraut sind (4,18). Dies deutet darauf hin, dass die Ausstellung unmittelbar nach Eröffnung zunächst Besuchende anlockte, die sich mit dem Thema bereits auseinandergesetzt haben.

Die physische Umgebung als Treiber der Besuchendenzufriedenheit

Eine wesentliche Messgröße der Untersuchung stellt der Net Promoter Score (NPS) dar, welcher die Weiterempfehlungsabsicht und damit mittelbar die Zufriedenheit der Besuchenden misst. Der NPS entspricht der Differenz des Anteils von Gästen, welche die Ausstellung weiterempfehlen würden, und solchen, die einer Weiterempfehlung eher ablehnend gegenüberstehen. In vielen Dienstleistungsbranchen sind NPS-Werte von knapp über null üblich.

Insofern deutet der im Rahmen der Untersuchung gemessene NPS von 60,4 auf einen sehr positiven Gesamteindruck hin.

Im nachfolgenden Schritt wurde der Einfluss von drei Schlüsselindikatoren auf den NPS und die Besuchendenzufriedenheit untersucht: der inhaltliche Mehrwert der Ausstellung, die physische Umgebung und das Ausmaß der vermittelten Informationen. Hierbei erwies sich vor allem das physische Umfeld als wichtiger Faktor, der sich positiv auf die Zufriedenheit der Besuchenden auswirkte. Darüber hinaus wirkte sich das Ausmaß der vermittelten Informationen positiv auf die Wahrscheinlichkeit aus, dass die Besuchenden die Ausstellung weiterempfehlen.

Positive Einstellungsänderungen

Trotz des sensiblen Charakters von Themen wie Antisemitismus und der Einstellung zu rechtsgerichteten Diktaturen, bei denen die Antworten

auf Umfragen aufgrund sozialer Erwünschtheit verzerrt sein könnten, wirkte sich der Ausstellungsbesuch positiv auf die Einstellungen der Besuchenden aus. Die Ergebnisse zeigen, dass der Besuch der Ausstellung zu einem Rückgang von antisemitischen Ansichten führte und darüber hinaus die Gäste zu einem kritischeren Umgang mit rechtsgerichteten Diktaturen beeinflusst wurden. Dies deutet darauf hin, dass die Ausstellung die vorgefassten Meinungen der Besuchenden zu diesen kritischen und sensiblen Themen wirksam beeinflusste – trotz der sowieso schon kritischen Grundhaltung des Publikums. Dieses Ergebnis unterstreicht das Potenzial von museumspädagogischen Initiativen zur positiven Beeinflussung gesellschaftlicher Einstellungen und Überzeugungen.

Bei der Reflexion über bestimmte Exponate hoben die Besuchenden häufig Filme und Grafiken als besonders einprägsame Elemente ihres Erlebnisses hervor. Der Film über den Prozess gegen Adolf Eichmann und die Nachbildung der Glasvitrine, die während des Prozesses verwendet wurde, stachen aufgrund ihrer eindrucksvollen Präsentation und historischen Bedeutung hervor. Außerdem wurde der Film „Eva Erben“ als herausragendes Element erwähnt, das die Aufmerksamkeit und das emotionale Engagement des Publikums fesselte. Diese Elemente trugen entscheidend dazu bei, einen bleibenden Eindruck bei den Besuchenden zu hinterlassen, und unterstrichen die Wirksamkeit von Multimedia und Repliken bei der Vermittlung komplexer historischer Erzählungen in Museumsausstellungen.

Ergebnisse der Besuchendenbeobachtung

Die qualitativen Beobachtungen der Besuchenden untermauerten die positiven Ergebnisse der Befragung und zeigten eine aktive und intensive Auseinandersetzung mit den Exponaten. Die Beobachtenden stellten fest, dass die Besuchenden

nicht nur viel Zeit damit verbrachten, die Exponate zu betrachten, sondern sich auch in Diskussionen untereinander einschalteten, was auf ein hohes Maß an Interesse und Engagement schließen lässt. Das beobachtete Verhalten deutet darauf hin, dass die Exponate die Neugier der Gäste weckten und sie zum Nachdenken und zur Diskussion über die präsentierten Themen anregten. Diese Ergebnisse unterstreichen die hohe Zufriedenheit und Weiterempfehlungsabsicht, welche in den Umfragedaten zum Ausdruck kam.

Fazit: Ein voller Erfolg

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Publikum sehr zufrieden mit der Ausstellung ist und sich ihre Einstellungen bezüglich Antisemitismus und rechtsgerichteten Diktaturen positiv verändert hat. Zu den Schlüsselfaktoren, welche die Zufriedenheit der Besuchenden beeinflussten, gehörten das Ausstellungsumfeld und der Informationsgehalt. Vor allem multimediale Elemente wie Filme und Nachbildungen waren ausschlaggebend dafür, dass die Ausstellung einen bleibenden Eindruck hinterließ und Diskussionen zwischen den Besuchenden anregte. Diese Ergebnisse unterstreichen das Potenzial der Ausstellung, gesellschaftliche Einstellungen zu Themen wie Antisemitismus positiv zu beeinflussen, und die Stärke des Staatlichen Museums für Ägyptische Kunst als Bildungsplattform.

Die Studie wurde von Studierenden und Mitarbeitenden des Instituts für Marketing der Ludwig-Maximilians-Universität München durchgeführt. Als Teil der LMU Munich School of Management erforscht das Institut für Marketing unter der Leitung von Prof. Dr. Dr. h.c. Marko Sarstedt, aktuelle Themen in den Bereichen Konsumentenverhalten, Forschungsmethodik und Datenqualität ■

Literaturverzeichnis

CHOI, B. / KIM 2021
Choi, Byungjin / Kim, Junic, Changes and Challenges in Museum Management after the COVID-19 Pandemic, Journal Of Open Innovation: Technology, Market, And Complexity, 7(2), 148, 2021, <https://doi.org/10.3390/joitmc7020148>.

FALK / DIERKING 2016
Falk, John H. / Dierking, Lynn D., The Museum Experience, 2016, <https://doi.org/10.4324/9781315417899>.

HAIR / BUSH / ORTINAU 2013
Hair, Joseph F. / Bush, Robert / Ortinau, David J., Marketing Research Within a Changing Information Environment, 2013, <https://ci.nii.ac.jp/ncid/BA88177008>.

SARSTEDT / MOOI 2019
Sarstedt, Marko / Mooi, Erik, A Concise Guide to Market Research: The Process, Data, and Methods Using IBM SPSS Statistics, 2019.

SMITHSONIAN ORGANIZATION AND AUDIENCE RESEARCH 2002
Smithsonian Organization and Audience Research [SOAR], 21st Century Roles of National Museums: A Conversation in Progress, October 2002, <https://soar.si.edu/report/21st-century-roles-national-museums-conversation-progress-october-2002>.

AUSSTELLUNG

LIEBESZAUBER IN HALLE!
MÜNCHNER OBJEKTE AUF REISEN

ARNULF SCHLÜTER

Das Ägyptische Museum ist ein gefragter Leihgeber und war in den letzten Monaten mit einzelnen Objekten in verschiedenen Ausstellungen vertreten, so in der Domus Aurea in Rom, in der Liebieghaus Skulpturensammlung in Frankfurt am Main und auch in München – in der Hypo-Kunsthalle und in den Staatlichen Antikensammlungen am Königsplatz. Aktuell sind die Requisiten eines Liebeszaubers als Leihgabe im Landesmuseum für Vorgeschichte in Halle (Saale) zu sehen, wo sie vom 1. März bis zum 13. Oktober 2024 in der Sonderausstellung „Magie. Das Schicksal zwingen“ präsentiert werden (Abb. 1).

Die Ausstellung geht der Allgegenwärtigkeit von Magie und magischem Denken in der Kulturgeschichte nach, beginnend mit ersten Hinweisen auf magische Praktiken in der Vorgeschichte, über die unterschiedlichsten Ausprägungen in Antike und Mittelalter bis in die Gegenwart. Im Mittelpunkt steht dabei das Bestreben des Menschen, sein eigenes Leben, seine Existenz und sein Schicksal positiv zu beeinflussen und Kontrolle über das eigene Dasein zu erlangen. Dies zeigt sich verstärkt in Zeiten von Not, Bedrängnis, Unsicherheit und Mangel. Eine Strategie besteht darin, sich der Hilfe der Götter oder anderer höherer Mächte zu versichern, die man einerseits durch Religion, andererseits aber auch durch magische Praktiken für sich gewinnen, oftmals sogar zur Hilfe zwingen will. Die Grenzen zwischen Religion, Magie und auch Medizin waren dabei in der Vergangenheit oft fließend. Ziel der Magie ist es, dem Menschen einen Werkzeugkasten erlernbarer Techniken an die Hand zu geben, mit deren Hilfe das Schicksal in die jeweils gewünschte Richtung beeinflusst werden kann: Schutzzauber bewahren vor Gefahren im Diesseits wie im Jenseits, Schadenszauber besiegen Gegner, und Liebeszauber binden eine andere Person an die eigene. Letzteres geschieht meist gegen den Willen des oder der Auserwählten, sonst wäre Magie nicht nötig.

Weil der moderne, vermeintlich rationale Mensch manches davon belächelt und sich über solche Praktiken erhaben fühlt, verweist das Ausstellungsteam gleich zu Beginn von Ausstellung und Katalog auf den nach wie vor großen Anteil der Bevölkerung, der an Glücksbringer (vierblättrige



Abb. 1: Plakat der Ausstellung, © Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt.

Kleeblätter, Schornsteinfeger, etc.) oder an die Unglückszahl 13 glaubt, Horoskope liest oder sprichwörtlich „auf Holz klopft“. Auch an das Bleigießen zu Silvester, das Zerschmettern von Geschirr am Polterabend oder die unzähligen Varianten von Glück bringenden Talismanen oder Unglück abwehrenden Amuletten wird in diesem Zusammenhang erinnert.

Das Zauberset (Abb. 2) des Ägyptischen Museums besteht aus einem Gefäß (ÄS 6793), zwei eng umschlungenen Wachsfiguren (ÄS 6791) und einem Papyrus (ÄS 6792). Der Papyrus war ursprünglich um die Wachsfiguren gewickelt, beides zusammen befand sich in dem ehemals versiegelten Tongefäß. Eine der Figuren, an der sich

Reste der eingesetzten Kopfbehaarung erhalten haben, umarmt die zweite Figur (Abb. 3). Die Wangen sind eng aneinandergeschmiegt. Die Verwendung von Wachsfiguren für magische Praktiken ist für das Alte Ägypten gut belegt. Hier stellen die Figuren in ihrer Umarmung in einer Art Analogiezauber das Ziel der Magie dar und verstärken ihre Wirkung.

Der Papyrus ist mit einem langen und heute kaum noch lesbaren, griechischen Text beschrieben, der erst durch fotografische Verfahren und die Verwendung bestimmter Fotofilter, wieder lesbar gemacht wurde (BRASHEAR 1992). Im Zaubertext will ein gewisser Priskos, Sohn der Annus, verschiedene Totengeister und Dämonen der Unterwelt durch Beschwörungen und Drohungen dazu



Abb. 2: Liebeszauber aus Tongefäß (ÄS 6793), Figurenpaar aus Wachs (ÄS 6791) und magischem Papyrus (ÄS 6792), Papyrus H 34 cm, B 19 cm, Figurenpaar aus Wachs H 10,2 cm, B 3,3 cm, Tongefäß H 17 cm, 4. Jhdt. n. Chr., © SMÄK, Foto: Roy Hessing.

Abb. 3: Figurenpaar (ÄS 6791), © SMÄK, Foto: Roy Hessing.



bringen, ihm eine Frau namens Isis, Tochter der Auei, zuzuführen: „Denn ich beschwöre euch (...) Packt Isis ... und bindet sie mit unlöslichen, starken, stählernen Fesseln in wahnsinnigem Verlangen und genussvoller Liebe ...“

Zum Münchner Liebeszauber gibt es eine unmittelbare Parallele, die ebenfalls aus Gefäß, Wachsfiguren und Papyrus besteht und in den 1960er Jahren für die Kölner Papyrussammlung erworben wurde (WORTMANN 1968). Auch das Textformular ist in weiten Teilen parallel, was ein deutlicher Hinweis darauf ist, dass die angewandten Zauber nicht individuell erdacht wurden, sondern einer Vorlage, einer Sammlung von Zaubersprüchen, entstammen. Es ist anzunehmen, dass Priskos einen professionellen Zauberer aufsuchte, der ihm den Text nach einer Vorlage auf den Papyrus schrieb und ihm möglicherweise auch die weiteren Utensilien zur Verfügung stellte. Im Zauberspruch selbst werden immer wieder Götternamen und Epitheta aufgezählt, die teilweise – wie schon William Brashear in seiner Erstpublikation bemerkte – einem „Hokuspokus-kauderwelsch“ gleichen, was den Zauber selbst nur noch wirksamer machen sollte. Was macht Priskos nun mit diesem magischen Ensemble? Vermutlich ging er mit dem Krug auf einen Friedhof, um die dort liegenden Toten zu beschwören und gefügig zu machen. Die Toten, vor allem jene, die gewaltsam aus dem Leben geschieden sind, sollen aufwachen, die Frau namens Isis suchen und zu ihm führen. Tun sie nicht, was ihnen befohlen wird, droht Priskos damit, dass in der Unterwelt nachts die Sonne nicht mehr scheint, Hades und Kosmos untergehen und die Toten selbst verbrannt werden. Starker Tobak für einen Liebeszauber und genau die richtige Leihgabe für die Ausstellung „Magie. Das Schicksal zwingen“.

Der Text des Papyrus (Übersetzung: BRASHEAR, 1992)

„Ich binde Dich mit den unlöslichen Fesseln der unterirdischen Moira und der mächtigen Ananke in Liebe zu mir, Priskos, den Annus geboren hat. Ich

beschwöre euch, die hier liegenden und hier sich aufhaltenden Dämonen und die an Gewalt gestorbenen Dämonen hier. Ich beschwöre euch bei dem unsiegbaren Gott Iao Barpathiao Bremai Chermari. Wacht auf, ihr Dämonen, die ihr hier liegt, und sucht Isis, die Auei geboren hat, und führt sie zu mir, Priskos, den Annus geboren hat, in wahnsinnigem Verlangen und genußvoller Liebe, die ganze Nacht und Tag durch, damit sie keinen Schlaf findet sondern ... mir, Priskos, den Annus geboren hat, in Verlangen und Liebe, denn ich habe gebunden ihr Hirn, ihr Herz, ihre Hände, ihre Eingeweide und ihr Geschlecht in Liebe zu mir, Priskos, den Annus geboren hat. Wenn ihr mich aber nicht erhört und nicht ausführt, was ich euch sage, so wird die Sonne nicht mehr unter die Erde gehen und weder der Hades noch der Kosmos werden mehr bestehen. Wenn ihr aber Isis, die Auei geboren hat, herbeiführt, von der dies die Usia (Zauberstoff) ist, von jedem Platz, von jedem Haus und jeder Straße, zu mir, Priskos, den Annus geboren hat, in närrischem Verlangen und genußvoller Liebe, so werde ich euch geben Osiris Nophrioth, den Bruder der Isis. Er wird euch kühles Wasser bringen und wird eure Seelen erquicken. Wenn ihr mir aber nicht ausführt, was ich euch sage, so wird euch der Somebeoth verbrennen. Ich beschwöre euch, die Dämonen bei dem großen Gott Iao Iaiiaeiaiaoaia..eia Alilemps.“

Ich lege euch auch auf die Erde der Hunde [diesen Zauberstoff] von Isis, die Auei geboren hat, von der dies die Usia ist, zwecks Liebe zu mir, Priskos, den Annus geboren hat. Führt herbei und bindet Isis, die Auei geboren hat. Dämonen! Ich beschwöre euch bei der Stele der Götter. Ich beschwöre euch bei denen in den Adyta. Ich beschwöre euch bei den Namen des alles sehenden Gottes Iaiaia Ioioio Ieieie Uoa Adonai. Ich beschwöre den ..., der in dem Tempel glücklich ist, und das Blut, das der große Gott Iothath genommen hat (trank). Führt aus, was euch Akrammachamari befiehlt und laß mich nicht gezwungen sein, noch einmal dasselbe zu sagen ... (treibt ?) Isis, die Auei geboren hat, brennend (und) gequält (in Liebe), zu

mir, Priskos, den Annus geboren hat, in nährischer Liebe und genußvollem Verlangen an diesem heutigen Tage ... Denn ich beschwöre euch: Bei der mächtigen Ananke, Maskelli Maskello Phnunkentabaoth Oreobazagra Rhesichthon Hippochthon Pyripeganyx Peripeganyx, damit ihr herbeiführt und (bindet ?) Isis, die Auei geboren hat, in Liebe zu mir, Priskos, den Annus geboren hat.

Noch einmal beschwöre ich euch bei dem, der über euch herrscht, damit ihr nicht überhört. Noch einmal beschwöre ich euch bei dem, der auf den vier Zentren der Winde sitzt, damit ihr nicht überhört. Noch einmal beschwöre ich euch bei dem, der über die Luft herrscht, damit ihr nicht überhört. Noch einmal beschwöre ich euch bei den sieben Thronen:

Achlal, Ala...phenoth, Balao.beo, Bolbe-Bolbee, Bolbeooth-Bolbeboth, Bolbesro, Yophtho. Noch einmal beschwöre ich euch bei dem unerbittlichen Gott Chnuor Abrasax Ipsenthanchuchainchucheochach.

Packt Isis, die Auei geboren hat, von der ihr die Usia habt, und bindet sie mit unlöslichen, starken, stählernen Fesseln in wahnsinnigem Verlangen und genußvoller Liebe. Möge Schenkel zu Schenkel, Lippe zu Lippe kleben in Verkehr mit mir, Priskos, den Annus geboren hat. Möge sie verkehren mit keinem anderen Mann außer mir, Priskos, den Annus geboren hatte. Führt ... und Isis, die Auei geboren hat, zu mir, Priskos, den Annus geboren hatte. Führt die Beschwörung vollständig aus. Jetzt, jetzt, schnell, schnell.“ ■

Literaturverzeichnis

BRASHEAR 1992
Brashear, William M., Ein neues Zauberensemble
in München, in: Studien zur Altägyptischen Kultur
(SÄK) 19, 1992, 79–109.

REICHENBERGER / MELLER 2024
Reichenberger, Alfred / Meller, Harald (Hg.), Magie – Das Schicksal zwingen, Begleithefte zu Sonderausstellungen im Landesmuseum für Vorgeschichte Halle Band 10, Halle (Saale), 2024.

WORTMANN 1968
Wortmann, Dirk, Neue magische Texte, Bonner
Jahrbücher 168, 1968, 56-102.

BERICHT

AUF DEN SPUREN DES SONNENGOTTES INTEGRATION DURCH THEATERSPIEL

SYLVIA SCHOSKE

Der Vortragssaal im Museum an einem Sonntag im März ist um 12 Uhr gefüllt, gut gefüllt, denn auf den 120 Stühlen sitzen mehr als 120 Personen, meist Familien, die Eltern oft mit den kleinen Kindern auf dem Schoß, die größeren sitzen auf dem Boden, in den Gängen, vor dem Publikum, alle warten gespannt auf den Beginn der Veranstaltung

Als die Sonne noch ein Gott war: Das Schiff des Sonnengottes,

ein Theaterstück mit Puppen, Menschen und – Maus.

Initiator der Veranstaltung sind die Münchner Dionysien e.V., ein Verein, der seit 2017 jährlich den Kindertheater-Marathon veranstaltet, nach monatelangen Vorbereitungen mit allen Beteiligten: Erwachsene, Jugendliche und Kinder, Profis und theaterbegeisterte Laien, unter ihnen seit zwei Jahren zahlreiche Flüchtlinge aus der Ukraine, die Umgangssprachen sind Deutsch und Russisch. Gefördert wird der Verein vom Kulturreferat München, dem Migrationsbeirat München und in diesem Jahr zum ersten Mal vom Freundeskreis des Museums. Neben den zahlreichen Angeboten für Kinder und Eltern postsowjetischer Herkunft gibt es reine Erwachsenenurse etwa für die jüdische Gemeinde oder im vergangenen Jahr für aus der Ukraine geflüchtete Frauen.

Herz und Seele des Ganzen sind Anastasia Fischer und Dmitry Solokov-Katunin, die beide als jüdische Emigranten 1997 aus Sankt Petersburg nach Deutschland kamen – kennengelernt haben sie sich

jedoch erst hier, in Landshut, ihrer ersten Station. Anastasia ist Schauspielerinnen und Theaterpädagogin und heute am Münchner Marionetten-Theater als Puppenspielerinnen tätig. Ihr Vater war Archäologe an der Eremitage, als Kind begleitete sie ihn zu Ausgrabungen – daher ihre Affinität zur Antike: Die Bezeichnung Münchens als „Isar-Athen“ inspirierte sie zur Namensgebung des Vereins und seines Festivals. Im Stück führt sie Regie, spielt die Göttin Maat (mit der Feder im Haar) und die Stabpuppe Rhodopis. Dmitry war Tänzer am Bolschoi-Ballett und sattelte nach einer Beinverletzung um zum Choreografen und Ballett-Pädagogen, heute unterrichtet er an der Ballettakademie München. Im Stück verkörpert er den Archäologen.

Im Auditorium ist es mittlerweile unruhig geworden, alle warten ungeduldig auf den Beginn. Kurze Rücksprache: Es wird noch ein paar Minuten dauern, einige der Akteure sind noch nicht fertig geschminkt, hier fehlt einer Tänzerin die Perücke, dort sitzt der Flügel einer Göttin nicht richtig. Also: improvisierter Auftritt von Isi, der Maus, eine Hand-Stabpuppe als Umsetzung, gespielt von der Autorin (Abb. 1).



Abb. 1: Isi, das Museumsmaskottchen, © SMÄK, Foto: Hannes Magerstaedt.

Die Maus wird anschließend als Moderatorin durch das Stück und das Museum führen, die Puppe ist die dreidimensionale Umsetzung des Museumsmaskottchens. Doch jetzt begrüßt sie erst mal die Gäste, lässig auf dem Rednerpult sitzend und mit den Beinen baumelnd: „Ich bin Isi, die Museumsmaus!“ stellt, sie sich vor, erklärt den weiteren Verlauf der Veranstaltung, referiert den Inhalt mit drei Märchen in einer Rahmenhandlung und erteilt altklug Hinweise zum richtigen Verhalten im Museum: „Das Berühren der Figuren mit den Pfoten ist verboten!“

Vor-Spiel

Und dann wird es dunkel im Raum – endlich geht es los. Zunächst mit einem knapp zehnminütigen Video, in dem die beiden Kinder Linda Erler und Marko Yefremov den Inhalt des Stückes anhand von Kinderbildern vorstellen – die Rahmenhandlung mit der Fahrt des Sonnengottes in seiner Barke, Aufgabe und Aussehen der verschiedenen weiter auftretenden Götter, der Inhalt der drei Märchen. Alle lauschen gebannt. Am Ende des Films bleibt es dunkel, alle wollen schon aufstehen, da stürmt plötzlich aus dem Nichts die schlanke Gestalt einer Göttin in den Raum, in ein himmelblaues Gewand gehüllt, mit einer Löwenmaske in der Hand, fauchend und brüllend. Es ist die Himmelsgöttin Hathor, eigentlich die Göttin der Liebe, der Schönheit und Musik, die jedoch wütend wird über die Menschen und Chaos und Zerstörung bringt. Sie öffnet die Tür und winkt den Zuschauern, ihr zu folgen.

Irina Cherniavska, die Hathor, ist Schauspielerin und ausgebildete Musikerin (Klarinette). Zusammen mit ihrem Ehemann Dmytro ist sie aus Charkiw geflohen, er wird wenig später seinen Auftritt haben. Beide sind glücklich, gerade eine kleine Wohnung gefunden zu haben, nachdem sie bislang in einer Flüchtlingsunterkunft lebten.

Wanderaufführung

Hathor stürmt ins Foyer, wo sechs Mädchen zur Musik tanzen, die die Zuschauer schon im einführenden Video gehört haben, komponiert von der aus Moskau stammenden Musikerin und Komponistin Alisa Wunder, die als Leitmotiv die gesamte Aufführung begleiten wird. Die Tänzerinnen formieren sich zu einem Rechteck, breiten ihre Arme aus – und auf den bis zum Boden fallenden Tüchern ihres Kostüms sind Säulen und Pfeiler altägyptischer Tempel aufgemalt. Ein überraschender Effekt, so bilden sie die Kapelle von Naga, dem Grabungsort des Museums im Sudan.

Auftritt des Archäologen, der mit dem Meterstab das kleine Heiligtum vermisst, einen Papyrus in der Hand haltend (Abb. 2). Hathor, die als Göttin der Ferne bis nach Nubien (Naga!) gestürmt ist, entreißt ihm die Schriftrolle, stößt ihn nieder und zerstört den Tempel – die Tänzerinnen stürzen zu Boden, die Kapelle ist zerstört.

Die Mädchen – Anastasia Corolin, Anna Boganova, Anna Stepanenko, Irina Shkurko, Nadiia Duzhyk, Valeriia Shalaieva, im Alter von 15/16 Jahren, stammen alle aus Kiew und Charkiw und besuchen in der Zwischenzeit ein Münchner Gymnasium.



Abb. 2: „Kapelle“ mit Archäologe, © Coco Schoske.

Hathor rast weiter, in Richtung Dauerausstellung, doch bevor ihr das Publikum folgen kann, hat die Barke des Sonnengottes ihren Auftritt (Abb. 3), geleitet von Maat (Abb. 4), die als Verkörperung von Wahrheit und Gerechtigkeit die Weltordnung wiederherstellen will – und wird.



Abb. 3: Barke des Sonnengottes mit Pharao, © SMÄK, Foto: Hannes Magerstaedt.



Abb. 4: Die Göttin Maat, © SMÄK, Foto: Hannes Magerstaedt.

Gemessenen Schrittes folgen Maat und die Barke Hathor Richtung ins Museum, ebenso der Archäologe, der auf die Wiedererlangung seines Papyrus hofft. Isi setzt sich an die Spitze des nachdrängenden Publikums, in meiner – Verzeihung: ihrer Begleitung beim Weg durch die unterirdischen Räume des Museums, der Unterwelt, sind ab sofort zwei reizende kleine Tänzerinnen, die nahezu ununterbrochen rufen: „Niemand geht vor die Maus! Niemand geht vor die Maus!“

Sofia Lymar aus Charkiw und Lyra Benkard, 7 und 8 Jahre alt.

Das Märchen vom Schiffbrüchigen

Alle Zuschauer – in der Zwischenzeit sind es sicher an die 150 Teilnehmer, und es werden immer mehr – setzen sich nun endgültig in Bewegung und folgen der Barke des Sonnengottes, durchs vordere Foyer und die Glastür zur Dauerausstellung, wo geschickterweise die Frage des Aufsichtspersonals nach Eintrittskarten den Vorwärtsdrang etwas einbremst. Über die Galerie geht es weiter Richtung Treppe, wo jedoch eine quer eingestellte Leinwand im Rahmen im unteren Dritten den Weg versperrt. Einsatz Isi: „Alle hinsetzen, die Kinder nach vorne, die Eltern bleiben hinten!“ Klappt dann beim zehnten Mal – und als es ruhig geworden ist, startet das Schattenspiel mit der altägyptischen Erzählung vom Schiffbrüchigen. Neben ihm spielt eine göttliche Schlange, die als nahezu zwei Meter lange, giftgrüne Handpuppe vor der Leinwand agiert, die Hauptrolle (Abb. 5).



Abb. 5: Geschichte des Schiffbrüchigen, © SMÄK, Foto: Hannes Magerstaedt.

Sie wird gespielt von Dmytro Cherniavskii, dem Ehemann der Hathor (s. o.), der als Schauspieler vor seiner Flucht 25 Jahre in einem Kindertheater gearbeitet hat. Gerade konnte er eine Stelle im Kindertheater an der Dachauer Straße antreten – zwar nur als Bühnenarbeiter, aber immerhin ein Anfang.

In der Unterwelt

Die Leinwand wird beiseitegeräumt, am unteren Ende der Treppe wartet bereits die Barke des Sonnengottes und macht sich auf Richtung Nubien. Doch bevor ihr die Zuschauer folgen können, muss sie Isi auf eine Besonderheit der Kammern in der Unterwelt = den folgenden Museumsräumen, aufmerksam machen: Die Durchgänge sind von Torwärttern besetzt, die von jedem, der sie durchschreiten will, ein Passwort verlangen – so berichtet es das altägyptische Pfortenbuch. Und Isi erklärt altklug, das dies ja ganz ähnlich wie heute sei, wo man schließlich auch bei Handy oder Computer ein Passwort eingeben muss.

Hier lautet das Passwort Selket, die Skorpiongöttin (Abb. 6), die zur Veranschaulichung von der achtjährigen Nicole Maslova verkörpert wird. Ihre Eltern stammen aus Russland, sie selbst ist hier geboren. Ihr Kostüm ist zauberhaft, wenn auch etwas unpraktisch, denn viel bewegen kann sie sich nicht. Im Nubienraum verkörpern die Tänzerinnen noch einmal den Kiosk von Naga – und Isi darf sich nun als Museumsführerin bewähren und erklärt anhand des kleinen Modells, was es mit diesem Bau auf sich hat.



Abb. 6: Die Göttin Selket, © Alexander Ivanov.



Abb. 7: Anubis als Torwärter, © Alexander Ivanov.

Dann geht es weiter durch die folgenden kleinen Räume, und an jedem Durchgang versperren schwarze Schattenspielfiguren in Gestalt verschiedener göttlicher Torwärtter den Weg (Abb. 7), sie erinnern unmittelbar an die Mischwesen aus der Illustration der Sonnenlitanei im Grab Thutmosis III. Anfangs flüstern die Kinder leise das Passwort, bald jedoch skandiert die Prozession: „Sel-ket! Sel-ket! Sel-ket!“ In jedem Raum warten andere Wesen, hier der Totengeleiter Anubis in Gestalt eines Schakals, dort geflügelte Göttinnen. Zunächst verbergen sie sich hinter den Säulen im Raum „Spätantike“, dann scheinen die Säulen plötzlich goldene Flügel zu bekommen, und hervor treten Arina Liashenko und Emilia Iskenerova, zwei 16-jährige Mädchen aus der Ukraine, Studierende an der Ballettakademie München. Mit wirbelnden Armen tanzen sie durch die nächsten Räume (Abb.8).



Abb. 8: Geflügelte Göttinnen, © Alexander Ivanov.

Die Barke wird getragen von Kristina Karabelesch und ihrem Mann Olexander Yefremov, auch sie stammen ursprünglich aus der Ukraine, ihr Sohn Marco schreit würdevoll als Sonnengott – unter der Barke. Und hat in nahezu perfektem Deutsch eine der Kinderstimmen des Filmes gesprochen. Kristina ist außerdem die Autorin des Stückes und damit für die Dramaturgie verantwortlich, sie arbeitet als Drehbuchautorin.



Abb. 9: Der Große Kater, © SMÄK, Foto: Hannes Magerstaedt.

Der Mythos vom Kampf des Sonnengottes

Auf der Galerie über dem Raum „Spätantike“ findet dann der Kampf des Sonnengottes in Gestalt des Großen Katers (Abb. 9) gegen seinen Widersacher, die Schlange Apophis, statt: der ewige Kampf des Guten gegen das Böse, als Puppenspiel inszeniert. Mit lautstarker Unterstützung des Publikums, von Isi angefeuert, obsiegt das Gute – auch wenn die Maus diese Katze zunächst etwas zögerlich betrachtet. Doch nach dem Sieg ist sie wieder obenauf und nutzt die Gelegenheit, den Kindern die drei Spitzmäuse vorzustellen, die ihr als Vorbild dienten und als Bronzefiguren in einer Vitrine stehen. Dazu kommt auch gleich noch das danebenstehende Ichneumon, ein kleines Raubtier aus dem Papyrusdickicht – und als Freund von Isi ist Usi das zweite Museumsmaskottchen.

Von hier geht es weiter zum großen Skulpturen-saal vor die Wand mit den Amarna-Reliefs, und Isi verweist auf die erhobenen Pfoten der Paviane auf einem der Reliefs. Sie erklärt deren Bedeutung als Anbetung der Sonne am Morgen, worauf Tänzerinnen und Publikum dem Sonnengott huldigen (Abb. 10), der in der Zwischenzeit auf der Galerie oben wieder mit seiner Barke erschienen ist, aufgetaucht aus der Unterwelt, den zwölf Stunden der Nacht.



Abb. 10: Tänzerinnen huldigen der Sonne, © SMÄK, Foto: Hannes Magerstaedt.

Die Göttin aus der Ferne

Gleich geht es weiter zu den beiden Schmalseiten des Atriums, des offenen Innenhofes, wo die Zuschauer sowohl den Obelisken als Symbol des Sonnengottes kennenlernen als auch einen zweiten Tanz der Göttinnen mit den goldenen Flügeln erleben – sie verleihen auch der Skulptur Purple von Isolde Frepoli ein völlig anderes Aussehen (Abb. 11). Nun sind die Zuschauer fast schon alle in der großen Eingangshalle versammelt, von deren einer Schmalseite ein riesiger Löwenkopf würdevoll auf die wuselnde Menge unter ihm herabblickt. Plötzlich steht Hathor unter ihm, zunächst noch fauchend und mit Löwenmaske. Doch besänftigt vom Weisheitsgott Thot, und befriedet von Musik und Tanz der kleinen Priesterinnen Kira Titova, Nicole Maslova, Linda Erler, Mila Kogan beruhigt



Abb. 11: Skulptur „Purple“ im Atrium © Alexander Ivanov.

sich die Göttin, nimmt das Sistrum, ein Rasselinstrument, entgegen, und wird wieder zur friedlichen Göttin mit Kuhgehörn und Sonnenscheibe (Abb. 12).

Doch bevor sie endgültig die große Treppe emporsteigt und wieder in ihre Heimat zurückkehrt, können die Zuschauer noch das dritte Märchen verfolgen, das nun auf der großen Treppe abermals von Puppen und Menschen aufgeführt wird.



Abb. 12: Hathor gefolgt von Thot, © SMÄK, Foto: Hannes Magerstaedt.

Es ist die Geschichte der griechischen Sklavin Rhodopis, erstmals erwähnt von Herodot und erzählt von Strabon, etwas vereinfacht formuliert die ägyptische Version von Aschenputtel.

Die Geschichte von Rhodopis

Pharao steigt aus seiner Barke und vereinigt sich mit dem falkenköpfigen Horus, gespielt von Dmytro Cherniavskii (wir erinnern uns an die Schlange, s. o.), der bislang unbemerkt in Schrittstellung neben der Statue des falkenköpfigen Gottes gestanden hatte, die plötzlich zum Leben erweckt scheint (Abb. 13).



Abb. 13: Horus mit Pharao, © SMÄK, Foto: Hannes Magerstaedt.



Abb. 14: Pharao mit Rhodopis, © SMÄK, Foto: Hannes Magerstaedt.

Die Treppe ist nun Schauplatz der Erzählung mit ihren verschiedenen Protagonisten, die hier erstmals in Form großer gemalter Bilder zwei-dimensional auftreten. Unter dem Schutz der Liebesgöttin Hathor nimmt Pharao Rhodopis zur Frau (Abb. 14) – und unter dem Licht eines großen pinkfarbenen Herzens an der Betonwand dahinter (Abb. 15), das der Lichtinstallation „All Art Has Been Contemporary“ von Maurizio Nannucci heftig Konkurrenz macht.

Nun ist Hathor endgültig besänftigt und kehrt in ihre Heimat zurück. Unter den aufmerksamen Augen der Maat bilden die Tänzerinnen im Foyer



Abb. 15: Lichtspiel in Pink, © SMÄK, Foto: Hannes Magerstaedt.

wieder die Kapelle der Hathor, der Archäologe erhält seinen geraubten Papyrus zurück, das Chaos ist beseitigt, die Weltordnung wieder hergestellt. Schauspieler und Puppen nehmen den Applaus des Publikums entgegen (Abb. 16). Isi verabschiedet die Gäste und lädt noch zum Betrachten der Bilder aus dem Einführungsvideo in den Vortragssaal ein.



Abb. 16: Schauspieler und Puppen beim Schlussapplaus, © SMÄK, Foto: Hannes Magerstaedt.

Es waren aufregende und durchaus ein wenig anstrengende eineinhalb Stunden für alle Beteiligten an dieser Wanderaufführung. Wie schon vor zwei Jahren, als sich der Kindertheater-Marathon „Auf die Suche nach dem Blauen Vogel“ machte, waren nahezu alle Räume des Museums eng mit der erzählten Geschichte verknüpft, wurde die Architektur des Hauses als Bühne genutzt, sodass Treppen und Galerien, Durchgänge und Durchblicke immer neue und überraschende Szenerien boten. Die verwinkelten kleinen Räume als Kammern der Unterwelt, die Eingangstreppe als „Himmelsleiter“ zur Sonne: Der Architekt hätte seine helle Freude daran gehabt! Und glückliche und erschöpfte Mitwirkende und begeisterte und erschöpfte Zuschauer waren sich einig in der Frage: „Was kommt als Nächstes? Wann geht es weiter?“

Nach-Spiel

PS. Es gäbe noch so viele lustige, aber auch berührende Geschichten am Rande. Wie die der Mutter mit ihrem kleinen Jungen auf dem Arm, der sich zunächst mit abgewandtem Kopf an sie klammerte. Sie fragte, ob er einmal die Puppe anfassen dürfe. Isi stupste ihn zunächst sanft an der Schulter, tätschelte ihm dann vorsichtig den Arm – langsam wandte er sich um. Dann griff er nach ihrer Pfote (Abb. 17) – und schließlich lagen sich Junge und Puppe im Arm.



Abb. 17: Vorsichtige Annäherung, © Alexander Ivanov.

Oder Dr. Elisabeth Schilling, Psychologin und Soziologin, die mit ihrer Tochter Klara extra aus Hannover angereist war. Sie verfolgt die Arbeit der Münchner Dionysien bereits seit Längerem und hat sie auch in ihren wissenschaftlichen Studien gewürdigt, hinsichtlich der Integrationsarbeit für Flüchtlinge durch das Medium Theater und Puppenspiel.

Neben den bereits genannten Akteuren im Theaterstück gibt es zahlreiche weitere Mitwirkende hinter den Kulissen wie die Künstlerin und Puppenbauerin Svetlana Nechaj-Soroka und Larysa Bolshakova, Requisiteurin, Kostüm- und Bühnenbildnerin, beide aus der Ukraine. Auch Irina Kaseder ist Kostümbildnerin und Schneiderin, sie kam aus Moskau nach München. Correy Cascio fungiert als Lichtmeister und stammt aus Großbritannien. Außerdem wirkten

mit Natalia Chudnovska und Boris Chudnovski, ein Ehepaar aus Kiew, sie ursprünglich Englischlehrerin, er Ingenieur. Weitere Akteure: der Designer Alexander Iwanow, die Künstlerinnen und Kunstpädagoginnen Elena Popova und Ekaterina Golubovska, und für die Verwaltung Dina Erler.

Die Kinderbilder der Ausstellung und für das Einführungsvideo wurden gezeichnet von Anton Lapuschkin, Sofja Laukkanen, Aglaja Aidagulova, Kira Titova, Nicole Maslova und Linda Erler.

- Zu früheren Veranstaltungen:
- Dina Erler, Anastasia Fischer, in: MAAT. Nachrichten aus dem Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst München, 2022, 38–42.
 - Roxane Bicker, in: MAAT. Nachrichten aus dem Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst München, 2023, 61–63.
 - Zu Rhodopis: Roxane Bicker, in: MAAT. Nachrichten aus dem Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst München, 1923, 29, 2023, 58–62.
 - Veranstaltungsvideos: <https://www.youtube.com/@muenchnerdionysien4644>

VERMITTLUNG

MUNICH ART TO GO – EIN ANGEBOT DES ZENTRALINSTITUTS FÜR KUNSTGESCHICHTE

AUFKLÄRUNG UND UNTERHALTUNG, EXPERTISE UND STECKENPFERD, CITIZEN SCIENCE UND DIGITALISIERUNG

EVA BLÜML / JOHANNES GRIEBEL

Visuelle Quellen am Zentralinstitut für Kunstgeschichte

„Ausserdem wünscht der Führer im Hinblick auf die durch die feindlichen Luftangriffe hervorgerufenen Zerstörungen, daß von sämtlichen wertvollen Deckengemälden, z. B. im Schloß Würzburg, im Rathaus in Augsburg, in alten Kirchen usw. usw. Farbfotos angefertigt werden. Bisher sind durch Bombenangriffe schon viele unersetzliche Gemälde verloren gegangen, die nur schwer restauriert werden können, da von ihnen lediglich schwarz-weiß-Aufnahmen existieren.“

Der sog. Führerauftrag vom 6. April 1943 (Bundesarchiv, R 55/692, Bl. 10)

Mit einer Fotokampagne, die historisch und künstlerisch wertvolle Raumausstattungen, die durch drohende Luftangriffe der Alliierten besonders gefährdet waren, dokumentierte, setzte das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda einen Erlass Adolf Hitlers aus dem Frühjahr 1943 um. Im Rahmen der Kampagne, die bis in die letzten Kriegstage andauerte, wurden etwa 40.000 Fotografien von rund 480 Bauwerken angefertigt. In vielen Fällen überliefern sie die letzten Aufnahmen einzigartiger Kunstwerke vor ihrer Zerstörung im Zweiten Weltkrieg. Erhalten ist etwa eine Serie von Farbaufnahmen aus der vom Hofarchitekten Johann Michael Fischer erbauten und mit Fresken von Cosmas Damian Asam ausgestatteten Klosterkirche St. Anna im Lehel, die im Frühjahr 1944 von der Fotografin Eva Bollert angefertigt wurden (Abb. 1).



Abb. 1: Cosmas Damian Asam, Die Aufnahme der Hl. Anna in den Himmel, © Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Photothek/Archiv, ZI2320_4194, Foto: Eva Bollert.

Nur wenige Tage nach der Dokumentation des Innenraums zerstörte ein Bombentreffer die Kirche fast vollständig; mithilfe der Aufnahmen konnten die Fresken in den 1970er Jahren wiederhergestellt werden.

Als Treuhänder für die Bundesrepublik Deutschland verwahrt das Zentralinstitut für Kunstgeschichte (ZI) die im Rahmen des sog. Führerauftrags entstandenen Diapositive, die seit 2005 in einer Datenbank recherchierbar sind.

Link:
<https://www.zi.fotothek.org>

Anlässlich der Freischaltung, die einen der bekanntesten und am häufigsten genutzten Bestände des ZI digital verfügbar macht, wurde

die Fachtagung „Dokumentation, Digitalisierung, Kunstgeschichte. Das ‚Farbarchiv zur Wand- und Deckenmalerei‘, 1943–1945“ durchgeführt. Die Aufbereitung und Erforschung der Kampagne wurde mit dem europäischen Kulturerbepreis „Europa-Nostra-Award 2006“ ausgezeichnet.

Auf einer Liste des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege mit den im Rahmen des sog. Führerauftrags zu dokumentierenden Bauwerken findet sich auch die Münchner Glyptothek. Rechtzeitig durchgeführt werden konnte die geplante Fotokampagne durch die Fotografen des Reichsministeriums jedoch nicht mehr: Im Juli 1944 wurde das Museum, dessen Exponate schon einige Jahre zuvor ausgelagert worden waren, durch einen Bombenangriff auf die Innenstadt Münchens schwer getroffen. Nahezu vollständig zerstört wurde neben dem Römersaal auch der Ägyptische Saal, in dem bis zur kriegsbedingten Schließung die Sammlung ägyptischer Objekte König Ludwig I. ausgestellt war (Abb. 2).



Abb. 2: Glyptothek, Ägyptischer Saal, um 1900, © Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Photothek/Archiv, ZI-0939-12-00-217507-1.

Die bekannte Fotografie des Saales, die um 1900 entstanden ist, zeigt im Zentrum den von Ludwig I. aus Rom angekauften Obelisk des Titus Sextius Africanus an seinem ersten Münchner Aufstellungsort. Links und rechts flankieren ihn, gerahmt von Kanopen und Stelen, die ebenfalls aus römischer Zeit stammenden Sphingen und Königsstatuen aus der Villa Hadriana, die alle aus dunkelfarbigem Gesteinsarten hergestellt wurden.

Während die Aufstellung der Werke in Schwarz-Weiß-Fotografien gut dokumentiert wurde, ist die ehemalige Gestaltung des Raums, dessen prunkvoller Dekor und vor allem die farbliche Fassung, heute nur noch schriftlich überliefert. 1858 beschreibt Leo von Klenze die architektonische Ausstattung des Ägyptischen Saals:

„Der Fussboden ist mit einer Beplattung von weissen, schwarzen, braunen und grauen Marmorarten belegt, die Wände mit Stuckmarmor von gesättigtem gelbem Tone bekleidet, und das Deckengewölbe mit Cassetirungen und Stuccaturornamenten, theils vergoldet, theils weiss, auf braunrothem, grünem und weissem Grunde verziert.“ (KLENZE / SCHORN, 1858, 8).

Bewusst war für diesen Saal eine gelbe Fassung der Wände gewählt worden, um für die ägyptischen Werke aus schwarzem oder rotem Gestein einen passenden Kontrast zu schaffen. Um einen gewissen Eindruck dieser Wandgestaltung zu gewinnen, kann ein Foto aus einem weiteren Bestand des ZI herangezogen werden. Im Jahr 2010 kam über eine Schenkung ein Konvolut von Farbdias in die Photothek des Instituts, die der Maler und Amateurfotograf Joseph Eschenlohr (1886–1978) ab 1937 aufgenommen hatte. Es handelt sich um typische Ausflugsmotive aus süddeutschen Ortschaften, aber auch um fast 400 Aufnahmen aus München. Und darunter fanden sich die einzigen bisher bekannten Farbfotografien, die den Vorkriegszustand der Innenräume



Abb. 3: Glyptothek, Saal der Bronzen und farbigen Bildwerke, 1939, © Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Photothek/Archiv, Nachlass Joseph Eschenlohr.

der Glyptothek dokumentieren. Eine Aufnahme aus dem Ägyptischen Saal ist zwar nicht erhalten, dafür aber eine aus dem nahezu identisch gestalteten Saal der Bronzen und farbigen Bildwerke (Abb. 3).

Auch dort verwendete man wie im Ägyptischen Saal als Hintergrund für die aus dunklem Material gearbeiteten Werke den hellgelben Stuckmarmor – ganz im Gegensatz dazu steht die hellgrüne Wandfarbe, die sich im angrenzenden Saal der Neueren errahnen lässt, die

„mit dem reinen Weiß der modernen Marmorwerke gut harmonierte.“ (KLENZE / SCHORN, 1858, 217).

Das Projekt MunichArtToGo

Um Bestände und Ressourcen des ZI auch außerhalb des „Hauses der Kulturinstitute“ und damit jenseits kunsthistorischer Fachkreise bekannter und zugänglicher zu machen, wurde im Oktober 2021 das Projekt „MunichArtToGo“ ins Leben gerufen. Grundidee war ein digitales Angebot, das nicht nur als Webseite, sondern auch als App zur Verfügung stehen sollte, und den Nutzenden ausgehend von Beständen des Instituts in informativen Kurzgeschichten kunst- und kulturhistorisch interessante Orte der Stadt München vorstellt.

Ausschlaggebend für die Umsetzung war ein möglichst nachhaltiger Betrieb der App, der unabhängig von der Art der mobilen Endgeräte und deren unterschiedlichen Betriebssystemversionen längerfristig garantiert werden sollte. Erfüllt werden konnte diese Anforderung durch den Einsatz von Curatescape, einem Framework für das bekannte Open-Source Content Management System Omeka, das häufig bei der Präsentation wissenschaftlicher Sammlungen von Bibliotheken, Archiven und Museen zum Einsatz kommt. Das Framework Curatescape wurde vom Center for Public History + Digital Humanities der Cleveland State University, Ohio, zur Veröffentlichung standortbasierter Inhalte entwickelt und kommt bislang hauptsächlich im englischsprachigen Raum zur Anwendung – bekannte Projekte sind etwa der „Adelaide City Explorer“ des National Trust of South Australia oder die „DC Historic Sites“ der DC Preservation League. Dank der Unterstützung durch Curatescape nahm die technische Implementierung von MunichArtToGo kaum Zeit in Anspruch und das Projektteam konnte sich auf das Erstellen der Inhalte konzentrieren. Lediglich die Menüstrukturen und Bedienelemente mussten vor Veröffentlichung ins Deutsche übersetzt werden und stehen nun der Community zur freien Nachnutzung zur Verfügung. Das Projekt fand im Rahmen des Förderprogramms kultur.digital.vermittlung des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft und Kunst statt.

Dabei wurden staatliche Kulturinstitutionen bei der Umsetzung innovativer digitaler Projekte im Rahmen der Entwicklung einer ganzheitlichen digitalen Strategie unterstützt. Das ZI konnte im Rahmen dieses Programms sein digitales Angebot erfolgreich für ein breites Publikum ausbauen. Über einen digitalen Stadtplan können Nutzende nun den urbanen Raum Münchens erkunden, und zugleich werden auf diese Weise ausgewählte Bestände des Instituts kontextualisiert und fruchtbar gemacht. Ob die Standorte über das Surfen in der Website oder via App und Georeferenzierung im realen Stadtraum angesteuert werden: Stets werden Texte, Fotos, Audio- oder Videodateien angeboten. Sie liefern Informationen, laden zu Entdeckungen ein, wecken die Aufmerksamkeit für Details und kuriose Geschichten und machen zudem das Gewordensein von Kulturerbe erfahrbar.

Kunstgeschichte erleben – und selbst mitgestalten

Die App MunichArtToGo umfasst zum aktuellen Zeitpunkt (Mai 2024) 135 sogenannte Stories aus den Bereichen der Architektur-, Stadt- und Sammlungsgeschichte, Skulptur, Kunst am Bau, Künstlerinnen und Künstlern und ihre Wohn- und Schaffensorte sowie Gärten und Parks. Wegen der großen Aufmerksamkeit, die das Projekt in der Presse und auf Social Media bekam und bekommt, erreichen uns weiterhin Themenvorschläge und Textentwürfe, nicht mehr nur von Fachkolleginnen und -kollegen und Studierenden der Kunstgeschichte, sondern auch von Interessierten aus der Münchner Bevölkerung. Autorinnen und Autoren werden von der Redaktion beraten und bis zur Fertigstellung des Beitrags redaktionell begleitet. Die Zahl der interessanten Stories wächst ungebrochen. Der Fokus der einzelnen Beiträge, bestehend aus Texten und Bildern, wird dabei von den Verfassenden selbst gewählt. So kommen immer wieder auch Einträge – bzw. Punkte auf der Karte Münchens – zustande, die nicht in jedem Reiseführer erwähnt werden.



Abb. 4: Vor der Glyptothek mit MunichArtToGo, © Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Foto: Alexandra Avrutina.

Ein Spaziergang mit MunichArtToGo

Beginnen wir also nach dem Besuch der Glyptothek einen kleinen Spaziergang durch die Stadt mit MunichArtToGo (Abb. 4). Vom Königsplatz mit seiner wechselvollen Geschichte, vielleicht mit einem kleinen Abstecher zum Lenbachhaus, um den Lenbachgarten durch den Zaun hindurch zu bewundern, in Richtung des SMÄK. Im Umkreis des ägyptischen Museums werden beispielsweise Stories über die „alte“ Neue Pinakothek des Architekten August von Voit angezeigt, die im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigt und 1975–1981 durch den heutigen – sich aktuell hinter der Verschalung verbergenden – Neubau ersetzt wurde. Vormalig hatten die Alte und die Neue Pinakothek ein symmetrisches Ensemble gebildet. Charakteristisch für den individuellen Fokus der App ist, dass sowohl die Fotokampagnen des Bruckmann Verlags im späten 19. Jahrhundert, bei denen Gemälde aus der Alten Pinakothek fotografiert wurden, als auch die Gestaltungsgeschichte der Grünanlagen vor der Alten Pinakothek in MunichArtToGo geschildert und erläutert werden, das Museum selbst aber noch nicht.

Ausgrenzungen, Ausgrabungen und Entdeckungen

Über die Briennerstraße gelangen wir in Münchens historisches Kunsthandelszentrum, dem eine eigene Tour in MunichArtToGo gewidmet ist. Mehrere Beiträge erinnern an die großen jüdischen

Galerien und Kunsthandlungen, die der Expansion des nationalsozialistischen Parteiviertels weichen mussten. Diese Geschichten stehen auch als Audiodateien zum Anhören zur Verfügung. Wir spazieren weiter zum Odeonsplatz, wo im 19. Jahrhundert beim Bau des Platzes ein antiker griechischer Grabstein gefunden wurde. Auf dem Weg zum Marienplatz stoßen wir auf eine weitere Story, die in Kooperation mit der Archäologischen Staatssammlung entstanden ist: In einer der aktuell bekanntesten und größten Baugruben der Stadt, dem Marienhof, wurden bei Ausgrabungen Zeugnisse von der Nutzung des Ortes vom Mittelalter bis in die 1940er Jahre entdeckt.

Eremit am Marienplatz

Manche besonders bekannte Sehenswürdigkeiten der Stadt, wie die Theresienwiese oder das Glockenspiel im Rathausurm, sind in der App noch nicht mit Beiträgen vertreten. Wendet man sich am Marienplatz jedoch vom Rathaus ab, so findet man an der Fassade des Hauses Nr. 17 ein Wandbild des ägyptischen Eremiten Onophrius, dessen Geschichte ein Beitrag in der App erzählt (BICKER 2020).

Steinerne Jüngling im Englischen Garten

Von hier aus setzen wir unseren Spaziergang fort, durch den Hofgarten, durch den Hofgartentempel, der in der App auf historischen Fotografien präsentiert wird, in Richtung der Unterführung, die den Hofgarten mit dem Englischen Garten verbindet. Auf dem Weg passieren wir die Skulptur eines antiken Jünglings, dessen Geschichte uns nach Ägypten und ins SMÄK führt, wo wir Abbilder des Antinoos, den die Statue darstellt, in ägyptisierendem Ornat ansehen können (SCHLÜTER 2018). Auch das Bayerische Hauptstaatsarchiv beschreibt seine früheren Standorte in MunichArtToGo anhand historischer Fotos und kurzer Texte zu ihrer (Sammlungs-) Geschichte. Auf dem Weg in den Norden Münchens, über die Ludwigstraße oder durch den Englischen Garten, passieren wir beispielsweise das königliche Reichsarchiv im Bibliotheks- und Archivgebäude an der Ludwigstraße.

Münchner Nekropolen

Die Ägyptologie erforscht auch die Nekropolen dieser Zivilisation, um die Historie der Ägyptischen Hochkultur nachzuvollziehen. Auch auf Münchens Friedhöfen liegen Informationen über die Geschichte der nicht ganz so alten Stadt verborgen, wie die Beiträge zum Alten Nördlichen Friedhof und dem Alten Südlichen Friedhof in MunichArtToGo zeigen. So weist der (Neue) Nordfriedhof an der Ungererstraße am Eingang einen sehr jungen Ägyptenbezug auf. Die ägyptisierenden Sphingen wurden nach ihrem ungeklärten Verschwinden in den 1960er Jahren rekonstruiert, haben jedoch nur entfernten Bezug zu den Ägyptischen Sphingen, wie man beim Besuch im SMÄK feststellen kann, indem man die Bilder der Sphingen am Nordfriedhof in der App noch mal mit den dort ausgestellten vergleicht (DAHMS 2020).

Knotenpunkte im Netz der Metropole

Exemplarisch verbindet MunichArtToGo die Topografie mit einer Zeitreise, die Geokoordinaten mit Narrativen, die Orte mit konkret vermittelter und erfahrbarer Geschichtlichkeit (Abb. 5). Die App bietet nicht nur die Möglichkeit, die enge Verzweigung der Museen und Sammlungen Münchens mit dem Stadtraum sichtbar und erlebbar zu machen, sie erlaubt dem Münchner wie dem Besucher der Stadt den sprichwörtlichen Blick hinter die Kulissen.

Vor der eigenen Haustür

Wer nach diesem langen Spaziergang Beiträge zu Orten vor der eigenen Haustür, im eigenen Stadtviertel oder andere wichtige und interessante Geschichten aus der Kunst-, Kultur- und Baugeschichte Münchens – mit oder ohne Ägypten-Bezug! – vermisst, ist herzlich eingeladen mitzumachen. Das Team von MunichArtToGo freut sich auf Freunde und Freundinnen des Museums, die ihre Kenntnis der Sammlung mit den Nutzenden der App teilen möchten ■

Literaturverzeichnis

BICKER 2020
Bicker, Roxane, Ein Ägypter in München. Ein Wandbild am Marienplatz, in: MAAT. Nachrichten aus dem Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst München 18, 2020, 40–42.

DAHMS 2020
Dahms, Jan, Die Rückkehr der Sphingen. Der Münchner „Alektryonosphinx“, in: MAAT. Nachrichten aus dem Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst München 17, 2020, 28–33.

KLENZE / SCHORN 1858
Klenze, Leo von / Schorn, Ludwig, Beschreibung der Glyptothek Seiner Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern, München 1858.

SCHLÜTER 2018
Schlüter, Arnulf, München und Altägypten?! „Der Harmlos“, in: MAAT. Nachrichten aus dem Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst München 8, 2018, 38–43.

Abgebrochenes Bauwerk³ Alter Botanischer Garten² **ALTSTADT-LEHEL**³⁹ Architektur⁹
Au-Haidhausen⁷ August von Voit (1801–1870)³ Berg am Laim¹ Bogenhausen⁶ Bohème³ Briener Straße⁴
Brunnenfigur⁷ Central Collecting Point³ Denkmalpflege¹ Der Blaue Reiter² Emanuel von Seidl (1856–1919)²
Fotografie³ Franz von Lenbach (1836–1904)¹ Franziska zu Reventlow (1871–1918)²
Friedrich Ludwig von Schell (1750–1823)² Friedrich von Thiersch (1812–1922)³ Führerauftrag Monumentalmalerei²
Gabriel von Seidl (1848–1913)⁴ Galerie² Garten³ Gartenanlage³ Grünanlage¹ Hans Döllgast (1891–1974)³
Haus der Kulturinstitute² Isarvorstadt² Jugendstil⁴ Kaffeehaus³ Karlsplatz (Stachus)² Konzertsaal²
Kriegszerstörung¹⁹ Kunst am Bau³ Kunsthandel⁵ Künstlerausbildung¹ Künstlerfest³ Künstlerhaus³
Künstlertreff⁶ Laim¹ Leo von Klenze (1784–1864)⁶ Ludwig I. (1786–1868)² Ludwigstraße⁴
Ludwigsvorstadt-Isarvorstadt² Malerei² Martin Dülfer (1859–1942)³ Max von Widmann (1812–1895)²
Maximiliansplatz² **MAXVORSTADT**³⁴ Moosach¹
München (1950er–1960er Jahre)¹² München (1970er–1980er Jahre)¹⁵
München (1990er–2000er Jahre)⁶ München (2010er–2020er Jahre)³
München im Deutschen Kaiserreich (1871–1918)¹¹ München im Frühen Mittelalter¹ München im Mittelalter⁵
München im Nationalsozialismus (1933–1945)¹²
München in der Nachkriegszeit (1945–1949)⁸ München in der Weimarer Republik (1918–1933)⁹
München unter Ludwig I. (1825–1848)⁸ München unter Ludwig II. (1864–1886)⁵
München unter Ludwig III. (1912–1918)¹ München unter Maximilian I. Joseph (1806–1825)¹
München unter Maximilian II. (1848–1864)¹ München unter Maximilian III. Joseph (1745–1777)²
München unter Maximilian IV. Joseph (1799–1806)²
München unter Prinzregent Luitpold (1886–1912)¹⁶ München unter Wilhelm IV. (1508–1550)¹
München unter Wilhelm V. (1597–1623)¹ Museum³ Neuhausen¹ Neuhausen-Nymphenburg¹
Oberglesing-Fasangarten¹ Olympiagelände¹ Pasing³ Paul Ludwig Troost (1878–1934)³ Plätze⁴
Prinzregentenstraße³ Provenienzforschung⁴ Residenz³ Sakralbau⁶ Schloss² Schwabing²
Schwabing-Freimann³ Schwabing-West⁴ Secession² Sendling² Sendling-Westpark¹ Skulptur⁶ Theater²
Theodor Fischer (1862–1938)² Trudering-Riem¹ Verlorene Orte⁴ Versetztes Bauwerk³ Verwaltungsgebäude¹
Wassily Kandinsky (1866–1944)³ Westend¹ Wiederaufbau⁴ Wilhelm von Kaulbach (1805–1874)²
Wohn- und Geschäftsgebäude³ Wohnungsbau³ Zentralinstitut für Kunstgeschichte³

Abb. 5: Vielfalt der in MunichArtToGo bisher verwendeten Schlagworte, © Zentralinstitut für Kunstgeschichte.



ZEITGESCHICHTE

DAS WEIB DES PHARAO
EIN STUMMFILM-KONZERT

ROXANE BICKER

Was denken Sie, wenn Sie „Stummfilm“ hören? Die goldenen 20er, Wasserwelle, Berlin? Erinnerungen an die Frühzeit des Kinos werden geweckt. Aber denken Sie dabei auch an das Alte Ägypten?

2023 erreichte uns eine Anfrage von Stephan Graf von Bothmer, seines Zeichens Stummfilm-Pianist, der uns eine gemeinsame Veranstaltung vorschlug – eine Vorführung eines Stummfilms im Museum, natürlich mit Ägypten-Thematik, und dazu die passende Musik, live am Flügel gespielt. Wir waren Feuer und Flamme, die Entscheidung fiel auf den Film „Das Weib des Pharao“ aus dem Jahr 1922.



Abb. 1: Ernst Lubitsch um 1920, © Alexander Binder.

Der Regisseur

Regie führte Ernst Lubitsch (1892–1947) (Abb. 1), der nach dem Erfolg von „Das Weib des Pharao“ nach Hollywood ging und dort als einer der ersten europäischen Regisseure Karriere machte. Lubitsch drehte vor allem historische Filme und Komödien. Bereits 1918 schuf er einen Film mit Ägyptenbezug: „Die Augen der Mumie Ma“. Lubitsch erhielt 1947 einen Ehren-Oscar für sein Lebenswerk. Ihm sind Sterne auf dem „Walk of Fame“ in Hollywood gewidmet, und bis heute wird jährlich der „Ernst-Lubitsch-Preis“ für komödiantische Schauspielleistungen im deutschen Film verliehen (THOMSON 2005).

„Das Weib des Pharao“

Wie auch die Oper „Aida“ ist „Das Weib des Pharao“ in einem zeitlich nicht näher definierten Altägypten unter der Herrschaft eines Königs mit Namen Amenes angesiedelt. Von Szenerie und Ausstattung fühlt man sich an ein spätes Neues Reich (1190–1070 v. Chr.) erinnert. In 6 Akten wird die Geschichte der griechischen Sklavin Theonis erzählt.

Pharao Amenes erhält Botschaft vom äthiopischen König Samlak, der ein Bündnis vorschlägt, das durch die Heirat mit Samlaks Tochter Makeda besiegelt werden soll. Amenes aber verliebt sich in Makedas griechische Sklavin Theonis, die ihrerseits Ramphis, den Sohn von Pharaos Baumeister liebt. Der König lässt seinen Nebenbuhler verhaften, nimmt Theonis zur Frau und provoziert

so einen Krieg mit Äthiopien. Amenes zieht in den Kampf und lässt seine Königin in das Schatzhaus sperren. In der Schlacht findet er scheinbar den Tod. Ramphis kann sich aus der Gefangenschaft befreien, findet seine Geliebte Theonis wieder, kann das Heer von Samlak zurückschlagen und wird als strahlender Held zum neuen Pharao gekrönt. Unerwartet taucht Amenes wieder auf. Er hat zwar das Recht auf seinen Thron verloren, nicht aber das auf seine Frau, doch Ramphis tauscht Krone gegen Theonis. Das enttäuschte Volk steinigt die beiden, und auch Amenes stirbt in seiner Verzweiflung.

Die Hintergründe

Der Film hatte seine Premiere am 21. oder 22. Februar 1922 in New York und wurde dort mit Happy End gezeigt – Ramphis ist König und mit seiner geliebten Theonis vereint – der dramatische 6. Akt wurde für das amerikanische Publikum weggelassen (Abb. 2).

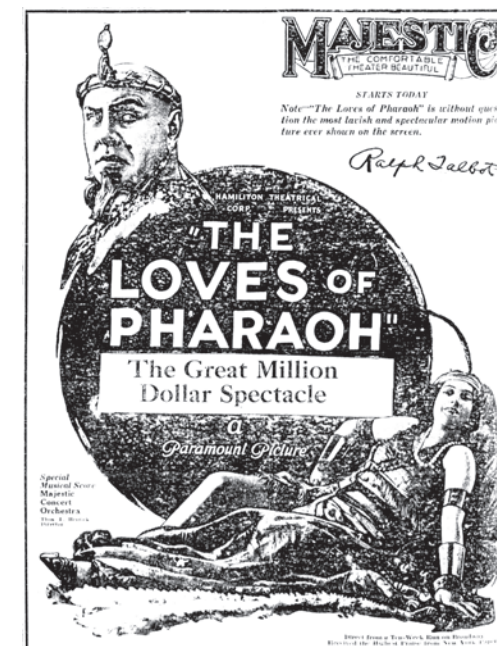


Abb. 2: Amerikanische Werbeanzeige für „Das Weib des Pharao“, 1922, © gemeinfrei.



Abb. 3: König Amenes trägt einen Schildring, Screenshot aus dem Film.

Am 14.3.1922 wurde der Film erstmals in Berlin aufgeführt. Wie viele späteren Filme konnte dieser noch nicht auf die Grabausstattung von Tutanchamun referenzieren, dessen Grab ja erst im November 1922 von Howard Carter entdeckt wurde. Es finden sich aber eine ganze Reihe von spannenden Bezügen: König Amenes trägt an seiner Hand einen meroitischen Schildring (Abb. 3)! Die Hälfte des Goldschatzes der Amanishakheto befand sich im Berliner Museum und wurde sicher als Vorbild genutzt (Abb. 4).



Abb. 4: Schildring mit Widderkopf aus dem Münchner Teil des Goldschatzes der Amanishakheto, © SMÄK, Ant. 2446 b, Foto: Marianne Franke.

Die Kostüme sind prächtig und überaus üppig, ähnliche Vorbilder findet man beispielsweise in der Publikation von Ipollito Rosellini (ROSELLINI 1832–1844) (Abb. 5) oder natürlich bei Richard Lepsius (LEPSIUS 1849–1859).

Den Namen „Ramphis“ kennt man als Hohepriester aus „Aida“. In der von Herodot überlieferten Geschichte des Königs Ramphinites trifft man auf ein Schatzhaus, das dem im Film nicht unähnlich ist.



Abb. 5: Darstellungen altägyptischer Kleidung, aus: ROSELLINI 1832–1844.

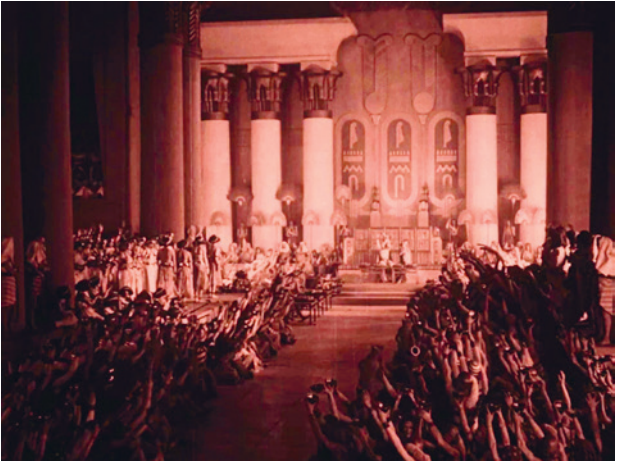


Abb. 6: Hieroglypheninschrift im Thronsaal des Königs, Screenshot aus dem Film.

Besonders beeindruckt hat uns die Korrektheit der Hieroglyphen – im Thronsaal des Königs ist in den Kartuschen an der Wand „J-MN-N-S“ (= Amenes) (Abb. 6) zu lesen, und auch die beiden im Film eingeblendeten Papyri mit Hieroglyphen sind korrekt wiedergegeben (Abb. 7).



Abb. 7: Brief in handschriftlichen Hieroglyphen und Übersetzung, Screenshot aus dem Film.

Dafür verantwortlich war wahrscheinlich Ernst Stern (1876–1954), der ab 1894 an der Münchner Kunstakademie studierte, Teil der Münchner und Berliner Secession war und auch als Bühnen-, Szenen- und Kostümbildner beim Film tätig war. Nebenher war er Hobby-Ägyptologe und ließ sein Wissen in die Ausstattung des Filmes einfließen.

Der Film war eine der aufwendigsten und teuersten Produktionen der damaligen Zeit. Gedreht wurde in den Berliner Studios, aber auch auf Außenschauplätzen in den sog. Rauhen Bergen Berlins, beim heutigen Insulaner-Trümmerberg. Die große Schlacht zwischen Ägyptern und Äthiopiern wurde in einer Sandgrube östlich von Berlin gedreht, mit Luftaufnahmen aus einem Ballon. Insgesamt waren für den Film 126.000 Schauspieler im Einsatz (Abb. 8).



Abb. 8: Dreharbeiten in Berlin 1921, Friedrich Kühne (li.), Ernst Lubitsch (2. v. l.), Mr. Rothacker (3. v. r.), Paul Davidson (2. v. r.), Ernst Stern (re.), © Internet Archive DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, gemeinfrei.

Die Überlieferung

Wie viele Filme der Stummfilm-Ära ist auch „Das Weib des Pharao“ nicht mehr vollständig erhalten, konnte aber durch das Filmmuseum München

in einer 100-minütigen Fassung rekonstruiert werden. Basis für diese Rekonstruktion waren zwei ganz unterschiedliche Filmfragmente – eine russische Kopie, deren Zwischentexte in nüchternen Buchstaben getitelt sind und die dem Herrscher jegliche Emotionen oder mögliche Schwäche abspricht, und eine italienische, mit verzierten Titeln, die den Pharao liebeskrank und verletzlich zeigt und wie er durch seine Leidenschaft seine Macht verspielt.

Für das Abspielen und Digitalisieren der Originalfilmrollen mussten teils neue Geräte gebaut werden. Weiterhin griff man für die Rekonstruktion auf Set-Fotos, Drehbücher und Aufzeichnungen vom Film zurück.

2005 wurde die Originalmusik neu eingespielt, am 17.9.2011 fand die Premiere der Wiederaufführung in Berlin statt. Den Film mit Originalmusik finden Sie auf YouTube.

Link:
<https://youtu.be/FvmN6hzXQ2Y>

Wussten Sie übrigens, dass die alten Stummfilme nur in den seltensten Fällen wirklich schwarz-weiß waren? Man hat zu den Zeiten mit sog. Viragierung gearbeitet. Zur Unterstützung der jeweiligen Stimmungen wurde der gesamte Film in Farbe getaucht: Nachtszenen in Blau (Abb. 9),



Abb. 9: Nachtszene in blauer Viragierung, Screenshot aus dem Film.



Abb. 10: Stephan Graf von Bothmer im Ägyptischen Museum, © SMÄK, Foto: Roxane Bicker.

romantische Szenen in Pink, dramatische Szenen in Rot, Szenen in der Wüste in Gelb. Ein wahres Fest für die Augen!

Stephan Graf von Bothmer (Abb. 10) spielt bei seinen Aufführungen übrigens nicht die eigentliche Original-Musik, sondern eine eigene Komposition – die live und vor Ort erfolgt und nie dieselbe ist, und immer wieder variiert! Wir waren begeistert, ebenso wie das Publikum, und sicher wird dies nicht das letzte Stummfilm-Konzert bei uns gewesen sein. ■

Mehr zu Stephan Graf von Bothmer und seinen Stummfilmkonzerten unter:

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

Im Podcast „Mummies & Magic – Altägypten in der Popkultur“ haben Roxane Bicker und Nora Kuch ausführlich über den Film gesprochen und Stephan Graf von Bothmer interviewt:

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

FOLGE 46:
Das Weib des Pharaos

Literaturverzeichnis

LEPSIUS 1849–1859
Lepsius, Karl Richard, Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien nach den Zeichnungen der von Seiner Majestät dem Könige von Preußen Friedrich Wilhelm IV nach diesen Ländern gesendeten und in den Jahren 1842–1845. ausgeführten wissenschaftlichen Expedition, Berlin 1849-1859.

ROSELLINI 1832–1844
Rosellini, Ippolito, I monumenti dell’Egitto e della Nubia: disegnati dalla spedizione scientifico-letteraria toscana in Egitto, Pisa 1832–1844.

THOMSON 2005
Thompson, Kristin, Herr Lubitsch Goes to Hollywood: German and American Film after World War I, Amsterdam 2005, <https://www.jstor.org/stable/j.ctt46mxzn>.

NACHRUF

JAN ASSMANN
ASSMANNOLOGIE

DIETRICH WILDUNG / SYLVIA SCHOSKE

Kapitel 1 (Dietrich Wildung)

Es gibt wohl kaum eine Tages- oder Wochenzeitung, kaum einen Rundfunk- oder Fernsehsender im deutschen Sprachraum, die auf einen Nachruf verzichten, als Jan Assmann am 19. Februar 2024 im Alter von 85 Jahren verstirbt. Er wird als „kulturelles Supergedächtnis“ bezeichnet, als „Universalgelehrter alter Schule“ und zusammen mit seiner Gemahlin Aleida als „Power-couple der deutschen Geisteswissenschaften“. In keinem der Nachrufe fehlt der von ihm geschaffene Begriff des „kulturellen Gedächtnisses“. Nicht immer wird in den Nachrufen die Ägyptologie als Fundament seines weit gefächerten wissenschaftlichen Lebenswerkes gewürdigt (Abb. 1).

Die Liste seiner Publikationen – 65 Monografien und 625 (!) Artikel – umfasst 1969 bis 1991 nur rein ägyptologische Themen. Bei Jahren der Dokumentation und Publikation von Gräbern in der thebanischen Nekropole hat er sich fundamentale Kenntnisse altägyptischer Texte erworben. „Ägyptische Hymnen und Gebete“, 1975 veröffentlicht, sind bis heute die besten Übersetzungen einer zentralen Gattung ägyptischer Texte, ganz dem altägyptischen Wortlaut folgend, aber trotzdem in einer poetischen Harmonie, deren Schönheit vergessen lässt, dass die Originale vor drei oder vier Jahrtausenden verfasst wurden. Deren inhaltlicher Schwerpunkt, Jenseitsglaube und Gottesvorstellungen, lassen Jan Assmann auf die Gedankenwelt der Nachbarkulturen Ägyptens blicken, und so entsteht das 1992 veröffentlichte Werk „Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und

politische Identität in frühen Hochkulturen“. Es erscheint in mehreren Auflagen und macht Jan Assmann in der wissenschaftlichen und öffentlichen Wahrnehmung zum Geisteswissenschaftler schlechthin, hinter dem der Ägyptologe mehr und mehr in den Hintergrund tritt. Übersetzungen seiner Werke liegen in dreizehn Sprachen vor: Arabisch, Bosnisch, Bulgarisch, Englisch, Französisch, Italienisch, Japanisch, Polnisch, Russisch, Spanisch, Tschechisch, Türkisch, Ungarisch. Die Beschäftigung mit dem biblischen Monotheismus führt ihn zu Thomas Manns Josephs-Tetralogie, an deren vierbändigem monumentalen Kommentar er einen wesentlichen Anteil hat.

Sein großes Verdienst für die Ägyptologie liegt zweifellos darin, sie aus der Nische des „Kleinen Faches“ ins öffentliche Bewusstsein gehoben zu haben. Das wird auch in seinen späten Publikationen zur Musikgeschichte deutlich, „Das Oratorium Israel in Egypt (2015)“, „Die Zaubrerflöte. Oper und Mysterium (2018)“ und – ganz unerwartet – in „Kult und Kunst. Beethovens Missa Solemnis als Gottesdienst (2020)“. Wie auch in vielen anderen Studien findet Assmanns breiter Horizont seinen Ausdruck in Titeln und Untertiteln, die aus Begriffspaaren bestehen. Er greift dabei auf eine Grundstruktur altägyptischen Denkens zurück.

Vielfältig sind die ihm verliehenen Auszeichnungen, der Thomas-Mann-Preis, Siegmund-Freud-Preis, Karl-Jaspers-Preis, Friedenspreis des deutschen Buchhandels (zusammen mit Aleida Assmann),



Abb. 1: Ausgewählte Schriften Jan Assmanns.



Abb. 2: Szene aus „Osiris – Mit den Toten reden“, © Foto: Ägyptisches Museum München.

Pour le Mérite, großes Bundesverdienstkreuz mit Stern. Die Ehrendoktorwürde wird ihm u. a. von der Hebrew University in Jerusalem und der Yale University in New Haven verliehen. Den Umfang und die Tiefe seines Ägyptenbildes auszuschöpfen, sollte wissenschaftsgeschichtlich aufgearbeitet werden. Gerne sprechen wir von der „Assmannologie“, die erst noch geschaffen werden muss.

Kapitel 2 (Sylvia Schoske)

Es scheint schwierig, wenn nicht unmöglich zu sein, den zahllosen Nachrufen auf Jan Assmann noch einen neuen Aspekt hinzuzufügen, lässt doch schon seine Charakterisierung als „Universalgelehrter“ und die Fülle seiner Publikationen kaum Raum für Unentdecktes.

Und doch – eine Publikation, sogar ein vielschichtiges Projekt gibt es, das bislang weitgehend unbemerkt geblieben ist: „Ich war von der Idee einer szenischen Umsetzung begeistert, hatte ich mir doch seit langem schon Kontakte zur Kunst – in welchem Medium auch immer – gewünscht [...]“, schreibt Assmann im Vorwort des schmalen Bändchens „OSIRIS. Mit den Toten reden – Szenen aus dem Ägyptischen Totenbuch“, erschienen 2008 im Insel Verlag, längst vergriffen.

Jan Assmann und die – zeitgenössische – Kunst? Brian Michaels, seinerzeit Professor für Regie und Schauspiel an der Folkwang Hochschule Essen, hatte sich 2002 an ihn gewandt mit der Frage, ob er einige seiner Übersetzungen altägyptischer Jenseitsliteratur verwenden dürfe, für eine szenische Aufführung. Aus dem Sprechtheater wurde eine Sprechoper, als der – ebenfalls in Essen lehrende – Komponist Günter Steinke die vier Sprecherstimmen durch sieben Instrumentalisten ergänzte.

Im Verlauf der Weiterentwicklung dieses Projektes kam dann die Autorin ins Spiel: Am Rande einer Ausstellungseröffnung berichtete mir Jan Assmann, mein Doktorvater, von diesem seinem Projekt – und von der Suche nach einem Aufführungsort. Nach etlichen Wirrungen und Irrungen kam es schließlich zu einer Kooperation des Museums mit der Folkwang Hochschule Essen, und die Premiere von „Osiris – Mit den Toten reden“ wurde im Rahmen der Münchner Musikbiennale in der Pinakothek der Moderne präsentiert, am 24. und 25. April 2008 im Siemens Auditorium (Abb. 2).

Mich hatte das Projekt sofort überzeugt: „[...] kann auch die Aufführung dieser Texte eine wiederbelebende Evokation bewirken: nicht der Toten, aber des zentralen Aspekts einer längst vergangenen Kultur, die im Erklingen dieser Texte wieder

lebendig wird. Eine solche Verlebendigung vermag nur die Kunst, nicht der gelehrte Diskurs“, so Assmann in der Einführung des erwähnten „Textbuches“ zu dieser Sprechoper.

Was anderes versucht das Museum? Das Konzept der Klangwanderung „The Pomegranate Tree“ von Mark Polscher fußt genau auf dieser Idee, ebenso die diversen Performances mit Ruth Geiersberger und dem Musiker Ardhi Engl, um nur einige zu nennen. Heute ist diese Kombination verschiedenster Genres und Medien gerade in Museen (und Ausstellungshäusern) gängige Praxis – 2008 noch nicht. Und so endet ein kurzer Rückblick auf die Veranstaltung, die Uraufführung in der Pinakothek der Moderne im Rundbrief für den Freundeskreis 2008/II mit der lapidaren Anmerkung: „Der überwiegend positiven Reaktion der Besucher stand leider eine weitgehende Negierung der Veranstaltung durch die Medien gegenüber.“

Auch der zweiten Aufführung im Jahr darauf, in der Zeche Zollverein – was für ein grandioser Ort für dieses Sujet! – war kein wirklicher Erfolg beschieden, von „Reißaus nehmenden Zuschauern“ berichtet gar eine Rezension. Schade. Jan Assmann war in diesem seinem Versuch, Altägypten im Medium der Kunst für die Gegenwart verständlich zu machen, einfach seiner Zeit voraus.

In einem anderen Medium war er dafür umso erfolgreicher: Ich hatte immer schon, wenn ich – für welche Zwecke auch immer – Übersetzungen altägyptischer Texte benötigte, zuerst überprüft, ob sie in einer Version von Jan Assmann vorliegen. Kaum ein anderer Ägyptologe beherrscht die deutsche Sprache wie er, seine Übersetzungen sind stets – eng am Original – auch Nachdichtungen altägyptischer Literatur. Und tragen daher nicht nur zum Verständnis altägyptischer Literatur bei, sondern sind einfach schön zu lesen.

Was natürlich auch für seine wissenschaftlichen Texte gilt, die für mich stets zwei Ebenen haben: eine fachliche, mit der man sich inhaltlich auseinandersetzen kann. Aber auch eine sprachlich-literarische: Ich kann seitenlang Texte von Jan Assmann lesen – ohne ein Wort zu verstehen, mich einfach an ihnen berauschen. Nur bei Texten von Umberto Eco passiert mir ähnliches – ob das daran liegt, dass dessen Übersetzer, Burkhart Kroeber, von Haus aus auch ein Ägyptologe ist? ■

Schriftenverzeichnis unter:

https://www.uni-heidelberg.de/fakultaeten/philosophie/zaw/aegy/institut/assmann_publ.html



Abb. 1: Tjeti heißt dich willkommen, © SMÄK.

Das alte Ägypten, Reich der Pharaonen, existiert nicht mehr. Nur wenige haben die Jahrtausende bis heute überlebt. Einer davon ist Tjeti.

Anders als geplant, konnte er nach seinem Tod um 2300 v. Chr. nicht in das altägyptische Jenseits eingehen. Seit mehr als 4000 Jahren pendelt er in einer Halb-Existenz zwischen den Welten.

An sein Abbild in Form eines Reliefs gebunden, verbringt er heute die meiste Zeit bei uns im Museum.

Aber ihm wird nie langweilig, denn er beantwortet deine Fragen unter „Frag den Ägypter!“ (Abb. 1).

www.youtube.com/@smaek_muc

Was wolltest Du schon immer wissen?
Schick uns Deine Frage an info@smaek.de
oder tag uns in den Social Media unter
[@smaek_muc](https://www.instagram.com/smaek_muc).



Abb. 3: Tjeti erklärt den Pyramidenbau, © SMÄK.

In der ersten Folge stellt sich Tjeti einem ganz besonderen Rätsel.

Pyramide? Cheops? Sagt dir was? Weißt du auch, wie man sie gebaut hat? Tjeti hat den Durchblick. Denkt er zumindest (Abb. 2 und 3).



Abb. 2: Statuenköpfchen des Pharaos Cheops, © SMÄK, ÄS 7086, Foto: Marianne Franke.



Abb. 4: Raum „Kunst und Form“, © SMÄK, Foto: Marianne Franke.

Hintergrund:

Für die Figur des Tjeti haben wir uns ein Relief aus unserem Haus als Vorbild genommen. Du findest das Relief direkt im ersten Raum des Museums „Kunst und Form“ hinten links an der Wand (Abb. 4).

Das Relief stammt wohl aus dem Grab des Tjeti und zeigt ihn selbst. Sein Name steht oberhalb in Hieroglyphen geschrieben (Abb. 5).

Tjetis lange Perücke reicht bis auf seine Schultern, die Locken sind in waagerechten Reihen gezeigt. Außerdem hat er einen kurzen Kinnbart. Ganz nach der Mode der damaligen Zeit trägt er

einen nach vorne spitz zulaufenden, in Falten gelegten Schurz, der vorne von einem Knoten zusammengehalten wird. Geschmückt ist Tjeti auf der Brust mit einem Perlenhalskragen und breiten Armbändern an den Handgelenken. In der linken Hand hält er als Würdenzeichen einen langen Stab, in der rechten, hinter dem Körper, ein Zepter. Beides weist auf seinen hohen Rang in der Gesellschaft hin.

Was Tjeti nun genau beruflich gemacht und ob er wirklich Fragen beantwortet hat, das wissen wir nicht. Aber ein bisschen Fantasie ist ja erlaubt!



Tj (gesprochen tsch)

t

i oder y

Abb. 5: Relief des Tjeti, © SMÄK, Gl. 13, Foto: Marianne Franke.

AUTOR*INNEN

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

Eva Blüml M.A.
Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Zentralinstitut für Kunstgeschichte

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

Johannes Griebel
Wissenschaftlicher Mitarbeiter, Zentralinstitut für Kunstgeschichte

Jan Hamann
Diplomrestaurator, Restaurierung am Oberbaum, Berlin

Frauke Pumpenmeier M.A.
Doktorandin, Institut für Ägyptologie und Koptologie, LMU München

Tobias Regensburger M. Sc.
Doktorand, Institut für Marketing, LMU München

Dr. Claude Rilly
Projektleiter, Centre national de la recherche scientifique (CNRS)

Prof. Dr. Dr. h.c. Marko Sarstedt
Direktor, Institut für Marketing, LMU München

Dr. Arnulf Schlüter
Direktor, SMÄK, München

Dr. Sylvia Schoske
Direktorin i.R., SMÄK, München

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

IMPRESSUM

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

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

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

KORREKTORAT
Tino Falke

GESTALTUNG
Die Werft, München

DRUCK
Printzipia

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

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

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

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