

Tyldesley
Mythos Nofretete





Joyce Tyldesley

Mythos Nofretete

Die Geschichte einer Ikone

Aus dem Englischen übersetzt von Ingrid Rein

RECLAM 



2019 Philipp Reclam jun. Verlag GmbH,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Titel der englischen Originalausgabe:
Joyce Tyldesley: Nefertiti's Face. The Creation of an Icon
Profile Books Ltd., London 2018

© Joyce Tyldesley 2018
Published by arrangement with Profile Books Ltd., London.

Druck und buchbinderische Verarbeitung: Friedrich Pustet GmbH & Co. KG,
Gutenbergstraße 8, 93051 Regensburg
Printed in Germany 2019
RECLAM ist eine eingetragene Marke
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-011190-1

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de

Inhalt

Nofretetes Ägypten	7
Übersichtskarte von Amarna	8
Plan: Thutmoses Haus/Werkstatt	9

Einleitung: Annäherung an Nofretete	11
Kurze Einführung in die Amarna-Zeit	17

Teil I · Die Erschaffung Nofretetes 35

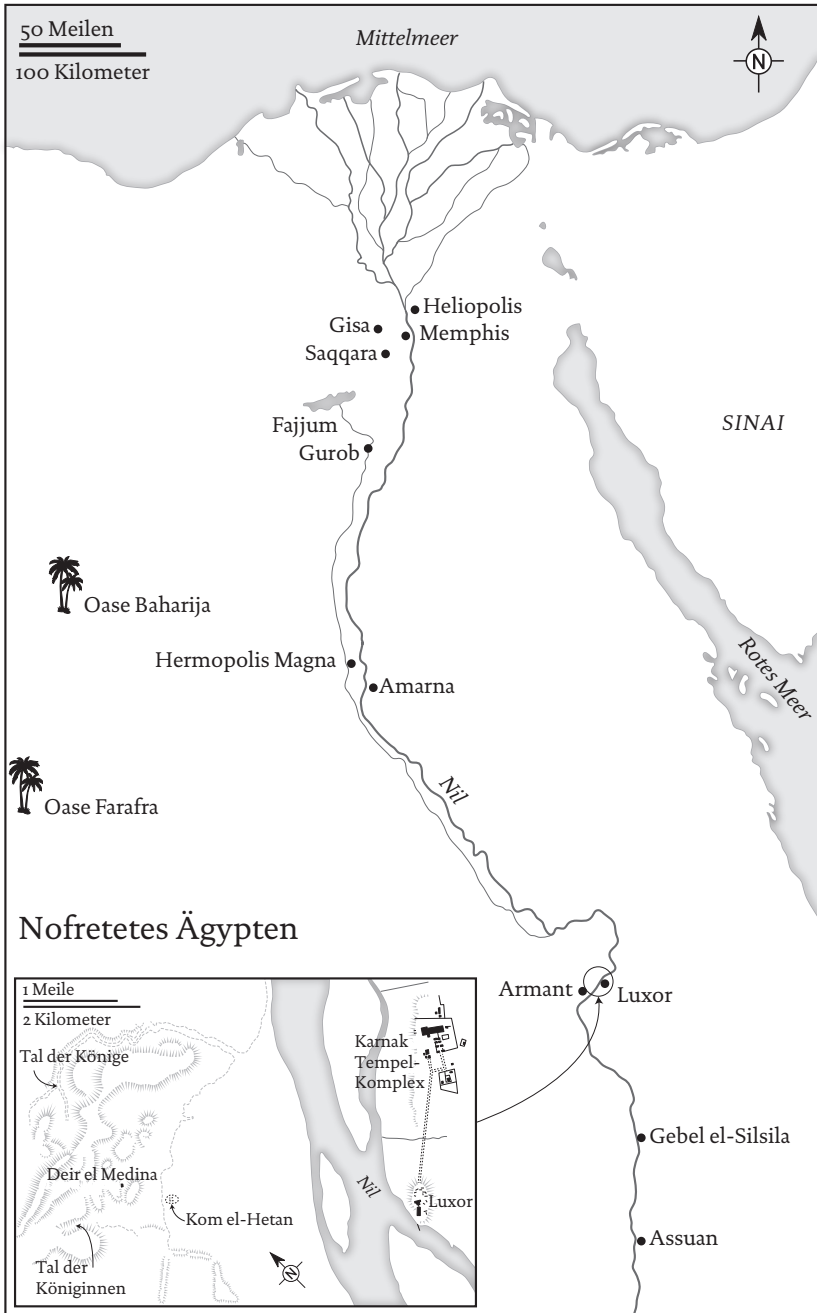
1 · Thutmose	37
2 · Aufseher der Arbeit	63
3 · Vom König unterwiesen	84
4 · Die Schöne	103

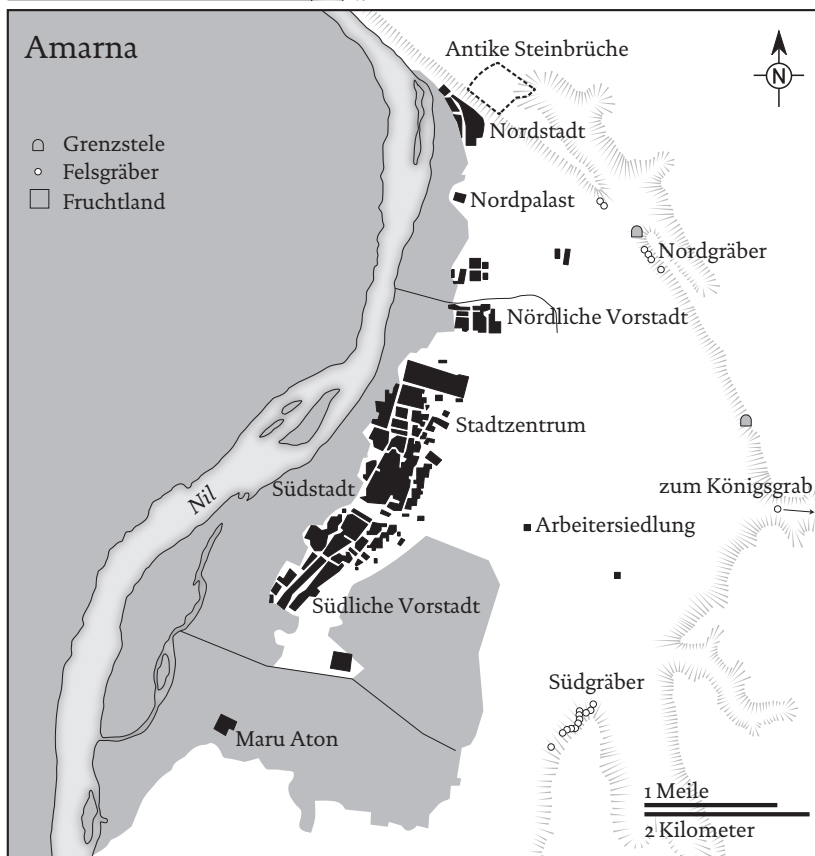
Teil II · Die Neuerschaffung Nofretetes 135

5 · Die bunte Königin	137
6 · Die deutsche Königin	155
7 · So viele Nofretetes	176
8 · Auf der Suche nach Nofretete	197

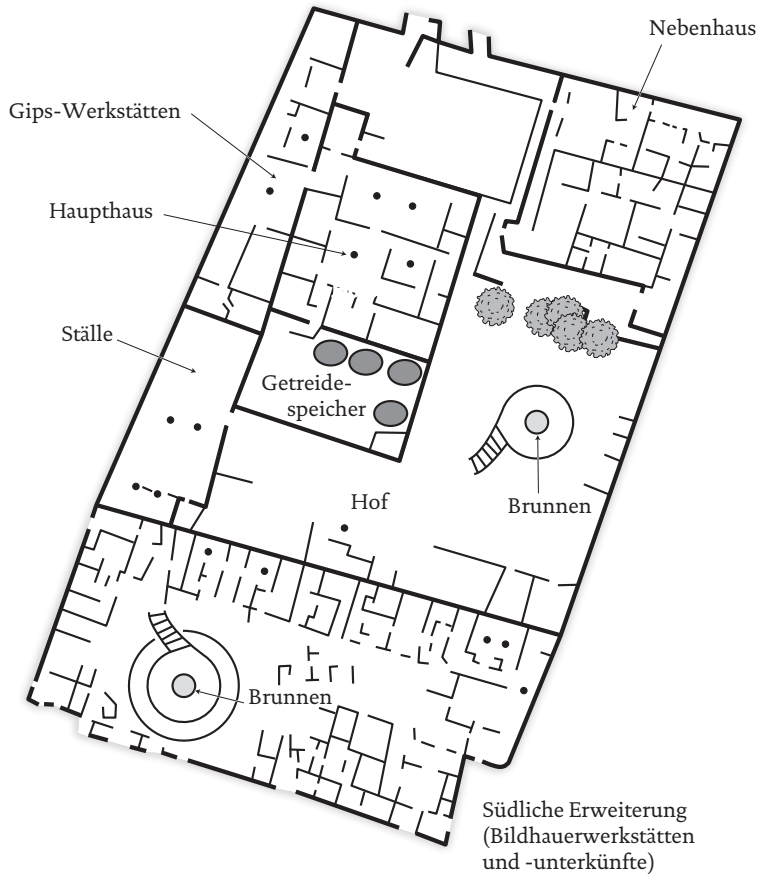
Nachtrag zur deutschen Übersetzung	209
Dank	210
Abbildungsnachweis	213
Anmerkungen	214
Zitierte Quellen und Literaturhinweise	238
Register	249







Thutmoses Haus/Werkstatt







Einleitung

Annäherung an Nofretete

Eines der interessantesten Merkmale moderner historischer Arbeit ist das Bemühen des Forschers, nicht nur ein vollständiges und belastbares Gerüst an Fakten zu bestimmten Völkern und Zeitperioden zu errichten, sondern, sobald dies geschehen ist, die nackten Fakten auch mit Fleisch und Blut zu umhüllen sowie ihnen Leben und Bewegung einzuhauchen. Die in der Vergangenheit als Geschichtsbücher dienenden trockenen Aufzählungen von Ereignissen und Dynastien stellen uns heute nicht mehr zufrieden. Wir wollen wissen, wie die Menschen in früheren Zeiten lebten, handelten und dachten, wollen sie bei ihrem Tagwerk beobachten, ihnen in die Intimität ihres Zuhauses folgen, wollen wissen, woran sie glaubten und was sie sich erhofften, ja auch, was sie in ihren Mußestunden erfreute. Noch mehr ist uns aber vielleicht daran gelegen, die individuelle Persönlichkeit zu begreifen, wo immer dies möglich ist, und in unseren eigenen Köpfen eine Vorstellung von den Menschen entstehen lassen zu können, die in der Vergangenheit Geschichte gemacht haben.

James Baikie (1929)¹

Als Kind liebte ich die düstere ägyptische Abteilung im Museum von Bolton. Hier, versteckt zwischen unzähligen staubigen Gefäßen, fand sich eine ganze Sammlung wunderbarer Schätze: der Stein von Rosetta, eine teilweise ausgewickelte Frauenmumie in einem dekorierten Sarg, eine hockende peruanische Mumie, die in eine Art Sack eingenäht worden war, sowie der modellierte Kopf einer schönen Frau namens Nofretete. Ich weiß nicht, wie alt ich war, als mir klar wurde, dass nicht alle Ausstellungsstücke genau das waren, was sie zu sein schienen. Der Rosetta-Stein war – sehr zu meiner Entrüstung – eine Reproduktion des Originals, das seit

langem ein Schlüsselwerk in der Sammlung des Britischen Museums war. Die ägyptische Mumie stammte zwar tatsächlich aus dem Altertum, spätere Untersuchungen ergaben jedoch, dass es sich in Wahrheit um einen Mann handelte, während der dekorierte Sarg weiterhin der Sarg einer Frau blieb – eine nützliche Erinnerung daran, dass nicht jeder tote Ägypter oder jede tote Ägypterin die lange Reise nach England, in diesem Fall in meine Heimat Lancashire, mit seiner oder ihrer eigenen Grabausstattung antrat. Nofretetes Kopf war weniger als ein Jahrhundert alt – eine Gipskopie einer Büste, die im damaligen West-Berlin ausgestellt war, und nur eine von einer ganzen Reihe identischer Gips-Nofretetes, die Kinder und deren Eltern in Museen überall in der westlichen Welt verwirrten. Lediglich die peruanische Mumie – der unerklärliche und, für mich, unheimliche Eindringling in der ägyptischen Galerie – war genau das, was sie zu sein schien.

Die Boltoner Nofretete war also eine Fälschung oder, wie das Museum es wohl lieber formulieren würde, eine Replik: Nachgemacht oder echt – das spielte für mich als Kind freilich keine Rolle. Die Büste an sich war wunderschön und meine Begeisterung für Nofretete geweckt. 25 Jahre später veranlasste mich diese Begeisterung, ein Buch über Nofretete zu schreiben.² Voller Eifer machte ich mich daran, eine umfang- und faktenreiche Biographie über Ägyptens Sonnenkönigin zu verfassen, musste aber schon bald erkennen, dass mir dies nie gelingen konnte. Was über Nofretetes Leben bekannt ist, wissen wir aus Bildnissen und weniger aus Texten, und die unstrittigen Fakten lassen sich an einer Hand aufzählen. Wir wissen, dass sie die Gemahlin Echnatons war, eines Königs aus der 18. Dynastie, der ursprünglich den Namen Amenhotep IV. getragen hatte und Ägypten während einer Phase noch nie dagewesener Größe und beispiellosen Reichtums regierte. Wir wissen, dass sie den größten Teil ihres Erwachsenenlebens in der neuen Residenzstadt Amarna verbrachte und dass sie ihrem Gemahl mindestens sechs Töchter gebar. Wir wissen, dass sie eine herausragende Rolle in Echnatons Sonnenkult spielte und dass sie bei der Erfüllung ihrer religiösen und politischen Aufgaben oft eine einzigartige, oben

flache Krone trug. Wir wissen, dass sich mit dem Ende der Regierungszeit ihres Gemahls ihre Spur verliert. Und das ist auch schon mehr oder weniger alles. Neben diesen Fakten gibt es viele Bereiche, in denen wir nur Mutmaßungen anstellen können. Wer waren Nofretetes Eltern? Wurde sie als lebende Göttin verehrt? Erbte ihr Sohn den ägyptischen Thron? Ganz besonders fasziniert uns ihr Verschwinden, das für eine so prominente Frau irgendwie unangemessen und wenig überzeugend scheint. War sie wirklich während der Regierungszeit ihres Mannes gestorben und bestattet worden? Oder hatte sie weitergelebt, vielleicht ihren Namen verändert und eine neue Rolle übernommen, um ihre Karriere fortzusetzen?

Dieser Mangel an persönlichen Informationen ist alles andere als ungewöhnlich. Aus der dreitausendjährigen Geschichte ägyptischer Dynastien sind uns die Namen Hunderter Königinnen überliefert, doch über das Privatleben dieser uns fernen Damen wissen wir sehr wenig. Geburten, Heiraten und Todesfälle wurden üblicherweise nicht in den Inschriften auf Monumenten festgehalten, die sie uns heute zugänglich gemacht hätten, und mögen wir auch ihr prächtiges, wenngleich leeres Grab kennen, das von einer prunkvollen Bestattung und – vielleicht – von einem liebenden Gatten oder Sohn zeugt, so blieb der Tod selbst in der Regel undokumentiert. Am besten dokumentiert sind jene Königinnen, die in die Königsfamilie hineingeboren wurden und die ihre Gatten überlebten, um nach deren Tod Königsmütter zu sein, doch selbst über diese Frauen ist enttäuschend wenig überliefert. Es ist also keineswegs befremdlich, geheimnisvoll oder vielsagend, dass wir so wenig über Nofretetes Leben und insbesondere über ihren Tod sowie ihre Bestattung wissen. Das herrschende Schweigen verbirgt nicht notwendigerweise eine überraschende Wendung, mögen wir uns eine solche auch noch so sehr erhoffen.

Aber es sorgt dafür, dass wir mehr über Nofretete und ihre Rolle im Drama um Amarna wissen möchten. Und das ist eine verhältnismäßig neue Entwicklung. An der Wende zum 20. Jahrhundert hätte Nofretete in keiner Schilderung der Amarna-Zeit die zentrale weibliche Rolle gespielt. Ihr Name und ihre linkische Schlaksigkeit

waren zwar in Reliefs und Skulpturen überliefert, doch im Vergleich zu ihrer eindrucksvollen Schwiegermutter, Königin Teje, war sie eine Randfigur. Teje hatte, so die allgemeine Meinung, die Rolle der politisch aktiven Gemahlin und Königsmutter entwickelt, und Nofretete folgte lediglich ihrem Beispiel. Tatsächlich interessierte sich allerdings kaum jemand für Teje oder Nofretete. Die Amarna-Zeit war weitgehend ein Nischenthema, das hauptsächlich für Bibelwissenschaftler relevant war, die vergebens versuchten, eine Verbindung zwischen dem »Ketzer« Echnaton und Moses herzustellen. Dies änderte sich allmählich, als 1911 eine deutsche Expedition unter der Leitung von Ludwig Borchardt erste Ausgrabungen in der Ruinenstadt Amarna vornahm. Zur ersten Ausstellung von Fundstücken aus Amarna strömten die Menschen in Massen ins Berliner Neue Museum. Sie entfachte eine Begeisterung, die erst eine weitere Steigerung erfuhr, als Howard Carter 1922 das nahezu intakte Grab Tutanchamuns im Tal der Könige entdeckte.³

Der Tutanchamun-Fund war ein Triumph der britischen Archäologie, der andere Grabungsnationen vor Enttäuschung mit den Zähnen knirschen ließ. Es war vielleicht kein Zufall, dass nur Monate nach der Entdeckung des Grabes eine farbenprächtig bemalte, lebensgroße Büste im Neuen Museum enthüllt wurde. Die Büste stellte erstaunlich lebensnah eine schöne ägyptische Königin mit glattem bräunlich-rosafarbenem Teint, dunkleren rotbraunen Lippen, gerader Nase und geschwungenen schwarzen Augenbrauen dar. Sie war unbeschriftet, trug aber die oben flache blaue Krone, die typisch war für Nofretete, die Schwiegermutter – und möglicherweise auch die Mutter – des gerade gefeierten Stars. Nofretetes Büste passte perfekt in den farbenfrohen, geometrischen Art-déco-Stil, der gerade die Opulenz und den Glamour der Nachkriegszeit zu verkörpern begann. Sie hätte problemlos von Demétre Chiparus oder Ferdinand Preiss geschaffen worden sein können, und doch war sie das Werk eines Bildhauers, der vor mehreren tausend Jahren gelebt hatte. Umfangreiche Öffentlichkeitsarbeit stellte sicher, dass sich tagtäglich lange Schlangen von Bewunderern vor dem Neuen Museum stauten. Dies führte natürlich zu noch größerer Publicity

und noch längeren Schlangen, bis die Berliner Büste und damit auch Nofretete selbst, wie viele heutige Stars, einfach aufgrund ihrer Berühmtheit berühmt geworden waren. Deutschland, ein Land, das erst so kurze Zeit zuvor seines Kaiserhauses verlustig gegangen war, hatte eine neue Königin gefunden, und aufgrund der Rückprojektion von Nofretetes Ruhm in die Vergangenheit musste Teje ihre Rolle als bedeutendste Königin am Hof von Amarna an sie abtreten.

Da alle anderen Porträts in Vergessenheit gerieten, wurde die Berliner Büste rasch zur einzigen Version Nofretetes. Während von Tutanchamun, der im Tal der Könige in seinen Särgen und Schreinen eingeschlossen blieb, weiterhin enttäuschend wenig zu sehen war, reisten nachgebildete Nofretetes durch die westliche Welt. Bald war die Büste in immer mehr Museen gleichzeitig anzutreffen, und es wurden Kopien von offiziellen Repliken angefertigt, die dann ihrerseits wieder kopiert wurden, so dass sie in unterschiedlich originalgetreuen Versionen aus immer mehr Quellen erhältlich war. 1925 gelangte eine Replik der Nofretete-Büste nach Bolton, wo sie zusammen mit allerlei echten und reproduzierten Artefakten aus Amarna ausgestellt wurde bzw. noch immer ausgestellt wird. Es war vollkommen vorhersehbar, dass die Büste rasch zum Gegenstand einer Diskussion auf höchster diplomatischer Ebene werden würde, in der die ägyptischen Behörden die Rückgabe ihres »gestohlenen Eigentums« verlangten und die deutschen Behörden ihren Besitzanspruch auf ein »legal erworbenes Artefakt« verteidigten. Es war gleichermaßen vorhersehbar, dass sie im Mittelpunkt zahlreicher und ganz unterschiedlicher Verschwörungstheorien stehen würde: Wann genau, wo genau und von wem war sie geschaffen worden?

Das alte Ägypten hat mehr als genug künstlerische Meisterwerke hervorgebracht, doch findet sich kaum eine andere Skulptur, die die Kluft zwischen der alten und der modernen Welt so erfolgreich überbrückt. Die zeitlose Schönheit der Berliner Nofretete fesselt uns und regt unsere Phantasie an, verstellt dabei aber unseren Blick auf die Vergangenheit, indem sie die Aufmerksamkeit nicht nur

von den anderen Angehörigen des Königshofs von Amarna ablenkt, sondern auch von anderen, ebenso göltigen Darstellungen von Nofretete selbst. Gleichzeitig trübt gerade die Vertrautheit der Büste unseren Blick, erschwert sie es uns doch, zu erkennen, was wir tatsächlich vor Augen haben. In diesem Buch will ich die Entstehung einer kulturellen Ikone erforschen. Ich habe das Buch in zwei Teile unterteilt. Der erste Teil, »Die Erschaffung Nofretetes«, in dem es um ihren Schöpfer, ihre Anfertigung und ihren Zweck geht, betrachtet die Büste in ihrem ursprünglichen Umfeld. Teil zwei, »Die Neuerschaffung Nofretetes«, stellt sie in ihren modernen Kontext, wobei mich ihre Entdeckung, ihre Ausstellungsgeschichte und ihre Doppelrolle als politisches Unterpfand und künstlerische Inspiration interessieren. Zum besseren Verständnis der ägyptischen Geschichte, die den Hintergrund der Geschichte der Büste bildet, beginne ich mit einer kurzen Einführung in das Leben und die Zeit Nofretetes. Um auch die neuesten Entwicklungen einzubeziehen, will ich meine Betrachtungen mit einem Blick auf die jüngsten Versuche abschließen, Nofretetes sterbliche Überreste aufzuspüren. Die Anmerkungen, auf die überall im Text verwiesen wird, gestatten es dem neugierigeren Leser, weitere Details über Nofretete und ihre Bildnisse zu erfahren.



Kurze Einführung in die Amarna-Zeit

Über die Tell el-Amarna-Zeit wurde mehr Unsinn geschrieben als über jede andere Epoche der ägyptischen Geschichte.

Margaret Murray (1949)¹

Vor mehr als dreitausend Jahren schuf ein ägyptischer Bildhauer ein künstlerisches Meisterwerk. In diesem Buch geht es um den Entwurf, die Entstehung, die Reproduktion und die Verbreitung dieses Meisterwerks – einer mit einer Gipsschicht ummantelten, bunt bemalten Büste der Königin Nofretete, die heute im Neuen Museum ausgestellt ist, der Heimstätte des Berliner Ägyptischen Museums und der Berliner Papyrussammlung.² Allerdings sollte kein Kunstwerk isoliert betrachtet werden, und so liefert dieser kurze Abschnitt die Hintergrundinformationen, die für eine Betrachtung der Büste, ihres Schöpfers bzw. ihrer Schöpfer und ihres Subjekts in ihrem historischen Kontext erforderlich sind.³ Scheint der Schwerpunkt dabei mehr auf Echnaton zu liegen als auf der Büste, ihrem Schöpfer oder Nofretete selbst, so ist dies unvermeidlich. Echnaton war nun einmal der König von Ägypten, und als solchem war ihm kein lebender Mensch ebenbürtig. Sein Wort war Gesetz, und seine Entscheidung, einen bestimmten Gott zu verehren, hatte wesentliche Auswirkungen auf alle und alles in seinem Umfeld – die Königin, die Kunst und die Künstler eingeschlossen. Nur wenn uns das klar ist, können wir nach und nach das Leben und die Kunst in Amarna verstehen.

Nofretete war die Gemahlin von König (oder Pharao) Echnaton, der als Amenhotep IV. den Thron bestieg. Echnaton herrschte gegen Ende der 18. Dynastie über das spätbronzezeitliche Ägypten.

Die Könige der späteren 18. Dynastie und ihre Regierungszeiten werden gewöhnlich wie folgt angegeben:

Thutmosis IV. 1400–1390 v. Chr.

Amenhotep III. 1390–1352 v. Chr.

Amenhotep IV., der seinen Namen später änderte in **Echnaton**, 1352–1336 v. Chr.

Semenchkare 1338–1336 v. Chr.

Tutanchaton, der seinen Namen später änderte in **Tutanchamun**, 1336–1327 v. Chr.

Eje 1327–1323 v. Chr.

Haremhab 1323–1295 v. Chr.⁴

Bei all diesen Daten handelt es sich um ungefähre Angaben. Die Ägypter führten zwar in langen chronologischen Listen die Namen ihrer Könige auf, verwendeten aber keinen linearen Kalender zur Datierung von Ereignissen. Für sie war die Zeit ein sich endlos wiederholender Zyklus von Regierungszeiten, und folglich begann nach dem Tod eines Königs die Zeit mit einem neuen König – in Fortsetzung aller bisherigen Könige – und einem neuen Jahr 1 von vorne. Obwohl dieses System seine Nachteile hat, wurde es von Ägyptologen übernommen, weil es uns die exakteste Möglichkeit bietet, bestimmte Ereignisse zu datieren. Wenn wir davon sprechen, dass Nofretetes Gemahl in seinem sechsten Regierungsjahr gelobte, niemals über die Grenzen seiner neuen Königsstadt hinauszugehen, wissen wir genau, was gemeint ist. Es fällt uns allerdings schwer, diesen Eid einem bestimmten Kalenderjahr zuzuordnen. Leider kann diese herkömmliche, auf Ägypten zugeschnittene Datierungsmethode für Nichtägyptologen recht verwirrend sein, und sie hat, da sie Ägypten vom Rest der antiken Welt isoliert, zu dem Hauch des Geheimnisvollen beigetragen, der so oft – und ganz unnötigerweise – die dynastische Zeit umgibt.

Nofretetes eigenes Leben lässt sich unter Bezug auf die Regierungsjahre ihres Gatten wie folgt dokumentieren:

Jahr 1 Nofretete wird Echnatons Gemahlin. Das Datum ihrer Vermählung ist unbekannt. Wer Nofretetes Eltern sind, ist ungeklärt. Geburt der Tochter Meritaton vor Ablauf des Regierungsjahrs 1.

Jahr 2 Zu den neuen Bauprojekten in Theben zählt der *Benben*-Tempel (*Hwt Benben*), ein Tempel, dessen Dekoration Nofretete in der Priesterrolle zeigt. Nofretetes Name wird erweitert zu Neferneferuaton-Nofretete (‘Schön ist die Schönheit des Aton. Die Schöne ist gekommen’).

Jahr 3 Echnatons Jubiläums- oder Sedfest (*heb sed*) wird in Theben gefeiert. Nofretete spielt bei den Feierlichkeiten eine prominente Rolle.

Jahr 4 Geburt der Tochter Maketaton wahrscheinlich in diesem Jahr.

Jahr 5 Beginn der Bauarbeiten in Amarna.

Jahr 7 Geburt der Tochter Anchesenpaaton vor oder in diesem Jahr.

Jahr 8 Geburt der Tochter Neferneferuaton der Jüngeren vor oder in diesem Jahr.

Jahr 9 Die Königsfamilie zieht endgültig nach Amarna um. Geburt der Töchter Neferneferure und Setepenre vor Ablauf dieses Jahres.

Jahr 12 Nofretetes Büste wird in diesem Jahr oder später in Thutmoses Werkstatt angefertigt. Nofretete, Echnaton und alle sechs Töchter nehmen an einem großen Fest in Amarna teil, bei dem zahlreiche ausländische Gesandte und Vasallen empfangen werden.

Jahr 13 (?) Eine Szene im Königsgrab zeigt Nofretete, die den Tod Maketatons betrauert.

Jahr 16 Ein Graffito in einem Steinbruch in der Nähe von Amarna erwähnt Nofretete als Echnatons Gemahlin. Es ist unser letzter zeitgenössischer Hinweis auf Nofretete.

Nofretete war nicht die einzige Gemahlin ihres Mannes. Wie alle ägyptischen Könige unterhielt Echnaton einen Harim von königlichen Frauen.

chen Nebenfrauen mit unterschiedlichem Status. Traditionell befanden sich unter den Königsgemahlinnen Töchter ägyptischer Könige sowie Töchter von Bruderkönigen und ausländischen Vasallen, die im Rahmen des Systems diplomatischer Heiraten, das das ägyptische Reich vernetzte, nach Ägypten geschickt worden waren. Weitere, wenn auch nicht notwendigerweise permanente, Harimsbewohnerinnen waren Echnatons unverheiratete weibliche Angehörige, seine verwitwete Mutter, seine Schwestern und Tanten sowie die Ehefrauen, die er von seinem verstorbenen Vater geerbt hatte, samt deren Kindern und Bediensteten. Zusammen bildeten sie eine starke, wirtschaftlich unabhängige, frauenbasierte Gemeinschaft.

Als Hauptfrau, als »Große Königliche Gemahlin«, führte Nofretete ein ganz anderes Leben als Echnatons Nebenfrauen. Sie lebte im Palast, nicht im Harim, wo sie als die Mutter der königlichen Kernfamilie anerkannt war. Sie war die Königin, die mit den entsprechenden Titeln, Kronen und Herrschaftsinsignien ausgestattet, in allen offiziellen Schreiben und Kunstwerken genannt bzw. dargestellt wurde. Verließ alles nach Plan, erbte ihr Sohn irgendwann die Krone seines Vaters, was ihr selbst die hochgeachtete Position einer Königsmutter verschaffen würde. Die Hauptgemahlin war jedoch weit mehr als eine Gebärmaschine. Sie war ein wesentliches Element der Monarchie, und wie von jeder guten ägyptischen Ehefrau erwartete man von ihr, dass sie ihren Gatten in allen seinen Bestrebungen unterstützte. Ihre politische Rolle ist recht klar: Sie war faktisch die Stellvertreterin des Königs. In Krisenzeiten – etwa nach dem Tod des Gatten – würde sie Ägypten regieren, bis der nächste König in der Lage war, seinen rechtmäßigen Platz auf dem Thron einzunehmen. Ihre Rolle im religiösen Bereich ist für uns weniger leicht zu bestimmen, doch wir wissen, dass ihre Kompetenzen weit über den Vollzug von Routineritualen hinausgingen. Die Königsgemahlin repräsentierte vor den Göttern alle ägyptischen Frauen, während sie vor dem Volk als lebende Repräsentantin einer Göttin oder aller Göttinnen auftrat. Die Gemahlin eines Königs, der sich selbst für teilweise oder gänzlich göttlich hielt, gewann durch die Nähe zu ihm selbst einen Hauch von Göttlichkeit.

Eine neue Stadt

Echnaton stand an der Spitze der vielen Kulte Ägyptens; dennoch beschloss er, sein Leben nur einem einzigen Gott zu weihen – einer schon alten, aber bisher unbedeutenden Sonnengottheit, die schlicht als die Sonnenscheibe oder der Aton bekannt war. Echnatons Gott repräsentierte die Kraft der Sonne bzw. des Sonnenlichts und nicht so sehr die Sonne selbst. Und da der Aton auch mit den Vorstellungen vom göttlichen Königtum assoziiert wurde, ließ Echnatons Gott zudem die Möglichkeit offen, dass der König und seine engste Familie lebende Götter sein könnten. Dies war ein erheblicher Bruch mit der Tradition. Bisher hatte Einvernehmen darüber geherrscht, dass Könige, auch wenn sie mit den Göttern kommunizieren und, in einigen Fällen, auf einen göttlichen Vater verweisen konnten, erst nach ihrem Tod wirklich zum Gott werden konnten. Vielen Ägyptologen stellte sich angesichts von Echnatons »Bekehrung« die Frage, ob sie auf eine genuine religiöse Erfahrung zurückging oder ein zynischer Versuch war, die existierenden Priesterschaften ihres Reichtums und ihrer Macht zu berauben, indem jegliche Gottesverehrung über den Thron stattzufinden hatte. Wir werden es nie wissen, doch die Autorin dieses Buches ist überzeugt, dass die »Bekehrung« vollkommen aufrichtig war.

Vom Aton inspiriert, ließ Echnaton eine neue Stadt erbauen. Hier konnte sein Gott, ohne Einmischung irgendeines anderen Staatskults, angemessen verehrt werden. Achetaton (wörtlich »Horizont des Aton«) ist heute besser unter dem Namen Amarna bekannt. Vom Namen der neuen Stadt Echnatons leitet sich die moderne Bezeichnung Amarna-Zeit für die Periode ab, in der Ägypten von Amarna aus regiert wurde und seine Könige dem Gott Aton huldigten. Sie umfasst den größten Teil der Herrschaft Echnatons, die gesamte Herrschaft seines geheimnisvollen Mitregenten und/oder Nachfolgers Semenchkare und den Beginn der Herrschaft Tutanchatons. Dass Letzterer seinen Namen in Tutanchamun änderte, signalisierte das Ende der Ära.

Amarna wurde auf jungfräulichem Boden am Ostufer des Nils erbaut und lag, fernab von den etablierten Verwaltungszentren und den dazu gehörenden Friedhöfen der Oberschicht, etwa auf halbem Weg zwischen Theben im Süden und Memphis im Norden. Eine Reihe von Grenzsteinen oder Grenzstelen markierte die Grenzen des Stadtgebiets, das sich über den Fluss hinweg erstreckte und »Berge, Wüsten, Felder, Äcker, Wasser, Dörfer, Ufer, Menschen, Tiere, Bäume und alle Dinge, die der Aton zum Leben erwecken wird«, umfasste. Einige Kilometer nordwestlich der Stadt Amarna, aber noch innerhalb des von den Grenzstelen definierten Gebiets lag Hermopolis Magna (das alte Chemenu und heutige Aschmunein), eine seit langem bestehende Stadt, deren Tempel dem Gott der Weisheit Thot geweiht war.

Die gewaltigen Steinpyramiden des Alten Reiches – von denen jede zwangsläufig innerhalb der Regierungszeit eines einzigen Herrschers geplant, erbaut und im Wesentlichen fertiggestellt wurde – belegen, dass den Ägyptern eilige Bauprojekte durchaus nicht fremd waren. Die Pharaonen konnten über nahezu unbegrenzte Mittel verfügen, und ihre Beamten hatten die für den effektiven Einsatz dieser Mittel erforderlichen logistischen Fähigkeiten perfektioniert. Sonnengetrocknete Lehmziegel, das wichtigste Baumaterial, das traditionell für alle Wohngebäude und nun in Amarna auch beim Bau von Tempeln verwendet wurde, waren billig und leicht zu beschaffen: Lehm brauchte man nur von den Ufern des Nils abzutragen, und pro Tag ließen sich mühelos mehrere tausend Ziegel herstellen. Kalkstein, das »Weichgestein« bzw. Sedimentgestein, das bei Tempelbau und königlichen Residenzen zum Einsatz kam, war vor Ort verfügbar und ließ sich im Steinbruch in kleine Blöcke zerteilen, was den Transport und die Errichtung von Gebäuden erleichterte. All dies trug dazu bei, dass beinahe unvorstellbar schnell gebaut werden konnte. Der Bau der Stadt begann im fünften Regierungsjahr, im Jahr 9 war Amarna mit seinen Tempeln, Palästen, privaten Wohnhäusern und Brunnen praktisch vollendet – und, was als äußerst wichtig erachtet wurde, auch Statuen standen an ihrem Platz. Oberflächlich betrachtet sah alles prachtvoll aus,

doch unter den gefliesten und bemalten Fassaden stand nicht alles zum Besten, und solange die Stadt existierte, waren Reparaturarbeiten erforderlich, bei denen die hingepfuschten Bauten der ersten Phase nachgebessert oder ersetzt wurden.

Echnaton war begierig auf sein neues Leben in seiner neuen Stadt, und er nahm seine ganze Familie dorthin mit. Andere – die Beamten, die das Reich verwalteten, die Handwerker und Künstler, die die Stadt verschönerten, die Arbeiter, die sie erbauten, die Dienstboten, die ihre Herren unterstützten, und natürlich die Priester, die dafür sorgten, dass der Aton gebührend verehrt wurde – spürten, dass sich ihnen eine aufregende Chance bot, und folgten deshalb ihrem König. Nach konservativen Schätzungen ließen sich etwa 20 000 Menschen, die meisten davon relativ junge Männer, auf Echnatons großes Abenteuer ein.⁵ Parennefer, der »Diener des Königs«, ist der einzige hohe Beamte, von dem man weiß, dass er mit Echnaton von Theben nach Amarna ging.

Während es seinen Leuten anscheinend freistand, zu kommen und zu gehen, wie es ihnen beliebte, gelobte Echnaton selbst, seine Stadt nie zu verlassen. Soweit wir es beurteilen können, hielt er sein Wort. Die Zeiten, in denen der König das ganze Land auf dem Nil bereiste, um seine Untertanen an seine Existenz zu erinnern, waren vorüber; wer mit dem König Angelegenheiten zu regeln hatte, musste jetzt nach Amarna kommen. Nicht einmal der Tod sollte Echnaton von seiner geliebten Stadt und ihrem Gott trennen können. Während Amarna an den Ufern des Stromes emporwuchs, begann eine Gruppe von dafür besonders qualifizierten Arbeitern mit dem Bau eines Königsgrabes in einem Wadi, einem ausgetrockneten Bachbett, in den Felswänden im Osten der Stadt. Nördlich und südlich des königlichen Wadis sollte eine Reihe von Felsgräbern der Elite von Amarna eine angemessene letzte Ruhestätte bieten und dem verstorbenen Echnaton sowie seiner Gemahlin Nofretete einen Königshof für die Ewigkeit.

Ein neuer Gott

Ägypten war immer ein polytheistisches Land gewesen, das bereitwillig neue Mitglieder in sein Pantheon aufnahm. In der späteren 18. Dynastie gab es mindestens tausend Gottheiten, deren Fähigkeit, ihren Namen, ihr Aussehen und sogar ihr Wesen zu verändern, es letztlich unmöglich macht, sie zu zählen. Diese Götter beherrschten das Ägypten der Lebenden und boten jenen, die aufrichtigen Herzens waren, die Chance auf eine Fortsetzung des Lebens nach dem Tod. Alle Götter waren wichtig, allerdings waren einige, nämlich die großen Reichsgötter, bedeutend wichtiger als andere. Zur Zeit der Thronbesteigung Echnatons war Amun von Theben, der »Verborgene«, der mächtigste von allen. Amun war eine alte, erst in jüngster Zeit von den Königen der 18. Dynastie, die ihm ihren Aufstieg an die Macht zuschrieben, zum Reichsgott erhobene thebanische Gottheit. Echnatons Vorfahren hatten einander überboten in ihren Bemühungen, den Tempel Amuns in Karnak immer noch prachtvoller zu machen; mit jedem neuen Herrscher wurde er noch größer und komplexer. Die Entscheidung, gegenüber dem am Ostufer gelegenen Karnak-Tempel im Tal der Könige am Westufer des Nils einen Königsfriedhof anzulegen, ging zum großen Teil auf das Bestreben zurück, die Könige der 18. Dynastie für immer mit Amun zu verbinden.

Zwar hatten bestimmte Könige zu bestimmten Zeiten bestimmte Götter bevorzugt, doch hatte keiner seine Pflichten gegenüber den anderen Mitgliedern des Pantheons offenkundig vernachlässigt. Dafür gab es einen gewichtigen praktischen Grund. Da der König theoretisch der einzige Ägypter war, der als Bindeglied zwischen dem Volk und seinen Göttern fungieren konnte, hatte er die gewaltige Aufgabe, zu gewährleisten, dass in den Reichstempeln die richtigen Opfer zu den richtigen Zeiten dargebracht wurden. Diese Opfer sollten den Göttern zeigen, dass in Ägypten alles seinen geordneten Gang ging, und im Gegenzug würden die Götter dafür sorgen, dass Ägypten florierte. Das Konzept der Ordnung, die in Ägypten herrschen sollte, war als *maat* bekannt, ein Wort,

dessen Bedeutung eine Kombination aus Wahrheit, »dem Rechten«, Gerechtigkeit und der Bewahrung des Status quo umfasst. *Isfet* oder Chaos, das Gegenteil der *maat*, ist für uns leichter zu verstehen. Wer wusste denn, was passieren würde, wenn keine Opfer dargebracht und die Götter zornig würden? Bisher hatte niemand es gewagt, das auszuprobieren. Echnatons Entscheidung, dass fortan er – und soweit es in seiner Macht lag, auch sein Volk – nur noch einem einzigen Gott huldigen werde, war eine beunruhigende Entwicklung, die die Sicherheit des ganzen Landes bedrohte.

Echnaton war keineswegs ein Monotheist. Er leugnete nie die Existenz der anderen Götter Ägyptens, und er bezog sich weiterhin gern auf eine Reihe von Sonnengottheiten, darunter Re und dessen Tochter Maat, die das Konzept der *maat* verkörperte. Doch waren Re und seine Familie akzeptabel, so traf dies auf Amun von Theben nicht zu. Echnaton schien ihn aus tiefstem Herzen zu hassen. Im wortwörtlichen Sinn begann er die Erinnerung an Amun auszulöschen, indem er dessen Tempel schloss sowie dessen Namen und Bildnis entfernen ließ, wo immer er in offiziellen Kontexten auf sie stieß. Die Verfolgung nahm so extreme Ausmaße an, dass während seiner Regierungszeit bedeutende Persönlichkeiten, die (wie ja auch Amenhotep IV. selbst) das Pech hatten, dass in ihrem Namen das Wort Amun vorkam, es für klug hielten, eine neue Identität anzunehmen.

Unsere unvermeidliche Konzentration auf Amarna und die Königsfamilie während Echnatons Herrschaft lässt uns leicht übersehen, was zu dieser Zeit im übrigen Ägypten passierte. Anscheinend wurden jedoch viele der traditionellen Reichstempel in aller Eile in Sonnentempel umgewandelt, deren Priester ihre Loyalität umgehend auf den Aton übertrugen. In welchem Ausmaß Privatleute von dieser öffentlichen Säuberungsaktion betroffen waren, ist unklar. Fraglos mussten die Angehörigen der Oberschicht Amarnas kundtun, dass sie im Leben wie im Tod der Glaubenslehre ihres Königs folgten. Das zeigt sich sowohl in ihren Wohnhäusern, in denen offiziell genehmigte Bildnisse sie dazu anhielten, den Aton mit Hilfe der Königsfamilie anzubeten, als auch in ihren Gräbern,

in denen nun Bildnisse des auf die Königsfamilie herabscheinenden Aton an die Stelle der alten, Trost spendenden Totengötter traten. Mit der Verbannung des Totengottes Osiris war jegliche Chance, in sein jenseitiges Reich einzugehen, dahin, und Echnatons Höflinge bzw. Hofbeamte erwarteten nichts anderes, als in alle Ewigkeit in ihren Felsgräbern gefangen zu sein. In dem von Mauern umgebenen Dorf, in dem die Spezialisten lebten, die die Gräber schufen, sah die Sache allerdings ganz anders aus. Hier fanden sich in den von den Arbeitern zu Ehren ihrer Vorfahren errichteten Privatkapellen Hinweise auf die traditionellen Götter und Gebete, die an Amun gerichtet waren. Echnatons Obsession mag die Nekropolisarbeiter zum Umzug nach Amarna gezwungen haben, ihre fundamentalen Glaubensvorstellungen aber gaben sie für ihn nicht auf.

Das Ende des Experiments

Die Amarna-Ära endete zu einem frühen Zeitpunkt der Herrschaft Tutanchatons, als Echnatons Experiment offiziell und unmissverständlich verworfen wurde. Amarna wurde aufgegeben, der Aton in seiner Bedeutung herabgestuft (aber nicht verboten), das traditionelle Pantheon wiedereingesetzt und der neue König in Tutanchamun umbenannt und mit einem neuen Image versehen. Trotz dieses in aller Öffentlichkeit vollzogenen Wechsels konnte Tutanchamun sich nie dem Umstand entziehen, dass er als Mitglied der Königsfamilie von Amarna geboren war, während sein kurzzeitiger Nachfolger Eje als prominenter Angehöriger der Elite von Amarna bekannt war. Beide waren untrennbar mit der »Amarna-Ketzerei« verbunden, was sie bei ihren orthodoxeren Nachfolgern nicht sehr beliebt machte. Die Ramessidenkönige der 19. Dynastie (um 1295–1186 v. Chr.) betrachteten Tutanchamun und Eje als ungeeignete Vorbilder. In dem Bestreben, eine Verbindung zwischen ihrer eigenen Familie von Emporkömmlingen und den früheren Dynastien Ägyptens herzustellen, zeichneten die Ramessiden die Namen sämtlicher ägyptischer Könige auf und lieferten so eine fortlaufen-

de »Ahnenreihe«, die von Menes, dem mythischen Vereiniger ihres Landes, bis zu ihnen selbst reichte. Doch Echnaton, Semenchkare, Tutanchamun und Eje wurden nicht in die Liste aufgenommen, so dass die offizielle Geschichte Ägyptens nun nahtlos von Amenhotep III. zu Haremhab überging. Dank der magischen Kraft der Hieroglyphen hatte es die Amarna-Zeit nie gegeben.

Echnaton und seine unmittelbaren Nachfolger kommen in den Werken der klassischen Geschichtsschreiber nicht vor, die die zutiefst verklärten Erinnerungen an viele ägyptische Könige überliefern. Auch in der Bibel, der einzigen anderen Quelle, die frühen Ägyptologen zur Verfügung stand, wurden sie nicht erwähnt. Vereinzelte geheimnisvolle Geschichten – Herodot erwähnt zum Beispiel einen König, der die Tempel schloss, Manetho liefert einen sehr verwirrenden Bericht über große Turbulenzen am Ende der Herrschaft Amenhoteps III. – legen nahe, dass Echnatons Geschichte in der mündlichen Überlieferung durchaus überlebt haben könnte, doch war das wenig hilfreich für jene, die sich nach der Entzifferung der Hieroglyphen durch Jean-François Champollion im Jahr 1822 daranmachten, die lange Geschichte Ägyptens zu rekonstruieren. Keiner der Namen, die in den neuentdeckten Amarna-Inschriften erwähnt waren, konnte den Königslisten zugeordnet werden, die das Rückgrat der ägyptischen Geschichtsschreibung bildeten. Es sollte viele Jahre dauern, bis die bruchstückhaften Belege für Echnatons Herrschaft zu etwas zusammengefügt werden konnten, das einer realistischen Geschichte ähnelte, und mehrere ganz wesentliche Aspekte der Amarna-Zeit sind noch heute Gegenstand hitziger akademischer Debatten. Keine zwei Ägyptologen interpretieren diese Periode genau gleich. Die Mythen, die sich heute um die Königsfamilie von Amarna ranken, bildeten sich erst im 20. Jahrhundert heraus, stammen also gänzlich aus neuerer Zeit. Nofretete ist, anders als die ebenso berühmte Königin Kleopatra, nicht durch die Vorurteile der klassischen Autoren und Shakespeares belastet.

Nachdem die Stadt zuerst vom König, dann von seinem Volk verlassen worden war, begann Amarnas Niedergang. Die Lehm-

ziegelhäuser zerfielen zu fruchtbarer Erde, die einen wertvollen Dünger ergab, weshalb sie jahrhundertlang eingesammelt und auf Feldern in der Umgebung ausgestreut wurde. Die rührigen Priester aus Hermopolis Magna kamen, um Amarnas aus Stein errichtete Tempel als Steinbrüche auszubeuten, indem sie die fertig bearbeiteten Blöcke einsammelten und für ihre eigenen Bauvorhaben verwendeten. Gezielter ging man während der Regierungszeit Haremhab vor, als die Bildnisse der Königsfamilie, die die Stadt schmückten, vorsätzlich getilgt bzw. zertrümmert wurden. Dieser Vandalismus beraubte die erhalten gebliebene Amarna-Kunst ihres unmittelbaren Kontextes und ihrer Bedeutung, während er die Inschriften zerstörte, die uns vielleicht hätten helfen können, Echnatons Religion in ihrer Komplexität zu verstehen. Aus diesen Gründen mögen wir zwar verstehen, wie die Kunst Amarnas entstand, aber wir wissen nicht so recht, wie und von wem sie gesehen werden sollte.

Tutanchamun war sich der Bedrohung bewusst, die Grabräuber für einen unbewachten Königsfriedhof darstellten. Darum war er nach Amarna zurückgekehrt, um das Königsgrab zu räumen und die sterblichen Überreste seiner Familie ins Tal der Könige zu überführen. Binnen acht Jahren nach seinem Besuch sollten aus diesen Amarna-Bestattungen »gerettete« wertvolle Grabbeigaben bei seiner eigenen Bestattung Wiederverwendung finden. Zwar wurden die Gräber der Königsfamilie und der Oberschicht geräumt, die einfachen Leute aber mussten ihre Toten zurücklassen. Schätzungen zufolge befinden sich in den Wüstenfriedhöfen von Amarna zwischen 6000 und 14 000 Gräber, von denen viele nicht lange, nachdem die Stadt aufgegeben worden war, geplündert wurden. Aus diesen Gräbern geborgene Gebeine lassen die Spuren eines harten Lebens erkennen, wobei schlechte Ernährung und andauernde schwere Arbeit in vielen Fällen dazu führten, dass die Menschen mit weniger als 35 Jahren starben.

Grabungen in Amarna

Bald war Amarna zu einer Geisterstadt geworden. Kein anderer König kam je in Versuchung, die Ebene von Amarna in Besitz zu nehmen, und keine moderne Stadt entwickelte sich jemals an diesem Ort. Einzig Hinweise auf eine sporadische spätrömisch-christliche Besiedlung gibt es und eine Handvoll Dörfer aus neuerer Zeit, die dazu beitrugen, dass Teile der antiken Siedlung unter Feldern verschwanden. Jahrhunderten der Trockenheit ist es zu verdanken, dass die archäologischen Überreste relativ intakt blieben. Von zahlreichen Gebäuden sind die Fundamente und niedrige Lehmziegelmauern erhalten, während die höheren Mauern, Dächer und oberen Stockwerke verfielen. Aufgrund der kurzen Lebensdauer der Stadt – sie existierte nicht mehr als dreißig Jahre – sind die Stratigraphie und Datierung dieser Bauten relativ einfach zu interpretieren, so dass wir, nach einem Jahrhundert nahezu ununterbrochener Grabungs- und Publikationstätigkeit, weit mehr über die, wenn gleich fraglos untypische, Struktur von Amarna wissen als über jede andere dynastische Stadt. Die wichtigsten Grabungsaktivitäten in Amarna lassen sich wie folgt zusammenfassen:

1714 Pater Claude Sicard ist der erste Europäer, der Einzelheiten eines Besuchs in Amarna dokumentiert; seine Publikation enthält eine äußerst phantasiereiche Illustration der Grenzstele A.

1798–99 Edme Jomard, Mitglied der Expedition Napoleons, besucht Amarna und berichtet von »einer großen Anzahl von Ruinen«. Der von ihm angefertigte Plan wird 1817 in der *Description d'Égypte* veröffentlicht.

1822 Champollion entziffert die Hieroglyphenschrift. Zum ersten Mal kann man die Amarna-Inschriften lesen.

1824 und 1826 John Gardner Wilkinson besucht »Alabastropolis« und den nahegelegenen Steinbruch von Hatnub; er fertigt Pläne von einigen Gräbern hoher Beamter an und publiziert Szenen aus dem Wandschmuck im Grab des Merire sowie eine grob skizzierte Karte der Stadt.

1843 und 1845 Karl Richard Lepsius und die Preußische Archäologische Mission erkunden die Stadt in zwei kurzen Aufenthalten von insgesamt lediglich zwölf Tagen und publizieren im Anschluss einen Band mit Zeichnungen sowie einer überarbeiteten Karte.

1873 Amelia Edwards, Verfasserin von *A Thousand Miles up the Nile* (dt.: *Tausend Meilen nilaufwärts*), nimmt Amarna in ihre Liste bedeutender mittelägyptischer Stätten auf, die sie besucht hat.

1880er Jahre Gaston Maspero und Urbain Bouriant beginnen mit der Dokumentation der Elitegräber. Das Königsgrab wird entdeckt und von Einheimischen geplündert, ehe es von Alessandro Barsanti »ausgegraben« wird.

1887 Eine ortsansässige Frau entdeckt die »Amarna-Briefe«. Viele gingen verloren, der verstreute Rest ist in mehrere Museumssammlungen eingegangen.

1891–92 Flinders Petrie nimmt, unterstützt von Howard Carter, im Stadtzentrum Vermessungen und Ausgrabungen vor.

1901–07 Norman de Garis Davies dokumentiert und publiziert die Elitegräber sowie die Grenzstelen.

1907, 1911–14 Ludwig Borchardt kartiert und gräbt dann einen Großteil der Südstadt für die Deutsche Orient-Gesellschaft aus. Er und sein Team entdecken die Werkstatt des Bildhauers Thutmose.

1921–1937 Unter der Leitung von Thomas Eric Peet, Leonard Woolley, Francis Newton, Henri Frankfort, John Pendlebury und anderen führt die Egypt Exploration Society Grabungen durch. Dank eines Exklusivvertrags mit der EES veröffentlichen die *Illustrated London News* Berichte über die laufende Arbeit in Amarna.

1960er Jahre Gelegentliche unpublizierte Ausgrabungen durch die Ägyptische Altertümerverwaltung.

1970er und 1980er Jahre Geoffrey Martin und Ali el-Khouly vervollständigen die Dokumentation und Publikation der Grabanlagen im Tal der Königsgräber.

1977 bis heute Grabungen unter der Leitung von Barry Kemp, der nacheinander für die Egypt Exploration Society, die Universität Cambridge und den Amarna Trust arbeitete.

Die Archäologie ist zerstörerisch: Der Ausgräber hat nur *eine* Chance, alles richtig zu machen, denn einmal ausgegraben, kann eine Grabungsstätte nie mehr in den ursprünglichen Zustand zurückversetzt werden. Glücklicherweise hat Amarna eine Reihe fachkundiger Ausgräber angezogen, von denen alle den höchsten Standards ihrer Zeit entsprechend arbeiteten und ihre Ergebnisse sämtlich publizierten. Doch die Standards der Vergangenheit sind nicht die Standards, deren Einhaltung wir von unseren Archäologen heute erwarten. Viele der früheren Ausgräber gruben Bereiche im Inneren der Häuser nicht aus, und weniger bedeutende Funde blieben undokumentiert. Tatsächlich ließ ihre Dokumentationsarbeit im Allgemeinen etwas zu wünschen übrig. Infolgedessen kann es schwierig sein, Funde bestimmten Gebäuden oder bestimmten Räumen in diesen Gebäuden zuzuordnen. Die derzeitige Arbeit unter der Leitung von Professor Kemp vertieft jedoch langsam, aber sicher unser Wissen über diese bemerkenswerte Stadt.

Das geschriebene Wort

Neben archäologischen Funden hinterließ Amarna uns eine ganze Menge hilfreichen schriftlichen Materials, und zwar meist in Form von Inschriften auf Monumenten und von Grabtexten. Woran es leider mangelt, sind private Schriftstücke und Augenzeugenberichte, die die Vielschichtigkeit des Lebens in Echnatons Stadt umfassend erklären würden.

Nofretete und ihre Familie sprachen die Sprache, die Ägyptologen heute als Neuägyptisch bezeichnen. Das war jedoch nicht die Sprache, die damals im restlichen Mittelmeerraum gesprochen wurde. Die Korrespondenz, mit der die Könige, Stammesfürsten und Vasallen des Nahen Ostens Kontakt hielten, wurde in Akka-

disch, der Sprache Babylons, abgewickelt, und Diplomatenbriefe wurden mit Keilschriftzeichen in Tontafeln geritzt. 1887 stieß man in Amarna auf die Überreste des »Staatsarchivs«. Die Sammlung ist allerdings nicht vollständig, und die Briefe sind schwer zu übersetzen und zu datieren.

In Ägypten selbst wurden offizielle Verlautbarungen und Inschriften auf Monumenten in der neuägyptischen Sprache verfasst, und zwar in der ausgeklügelten, aber zeitaufwendigen Hieroglyphenschrift. Für weniger offizielle Botschaften, ebenfalls auf Neuägyptisch verfasst, fand die weitaus schneller zu schreibende kursive hieratische Schrift Verwendung. Obwohl die gesprochene Sprache aus Konsonanten und Vokalen bestand, tauchen die Vokale in keiner der beiden Schriften auf. Pragmatisch wie immer, sahen die Schreiber im alten Ägypten keine Notwendigkeit, das Offensichtliche festzuhalten. Diejenigen, die die schriftlichen Äußerungen lesen konnten – nicht mehr als zehn Prozent der Bevölkerung und fast ausschließlich Männer –, wussten ja automatisch, wie die Wörter ausgesprochen wurden. Dieses Vorgehen wird jedem vertraut sein, der regelmäßig Textnachrichten verschickt und empfängt.

Da das Neuägyptische nicht mehr gesprochen wird, müssen heutige »Schreiber« auf Sachkenntnis gegründete Vermutungen darüber anstellen, welcher Vokal wohin gehört. Im Allgemeinen ist das e die erste Wahl, doch das muss keineswegs der Vokal sein, den die Ägypter verwendeten, zumal wir ihn vielleicht nicht an der korrekten Stelle bzw. an den korrekten Stellen einfügen. Infolgedessen haben – außer den ganz kurzen Wörtern – alle ägyptischen Wörter, Eigen- und Ortsnamen eingeschlossen, alternative Schreibweisen im Englischen und auch im Deutschen, die alle gleichermaßen gültig sind. Für zusätzliche Verwirrung sorgt die Neigung von Ägyptologen, griechische Varianten ägyptischer Namen zu verwenden. So trug der Bildhauer, den wir hier Thutmose nennen (ein Eigennamen mit der Bedeutung »[der Gott] Thot ist geboren«), genau den gleichen Namen wie der Großvater von Nofretetes Gemahl, Thutmosis; andere gängige Varianten seines Namens reichen von Thot-

mes bis Djehutimose. Der ursprüngliche Thot war der göttliche Schreiber. In einem Land, in dem Wörter (in der Hieroglyphenschrift) die Gestalt von Bildern annahmen, würde er immer mit den Reliefs, Malereien und Skulpturen verbunden werden, die als Wörter gelesen werden konnten. Thutmose war also ein äußerst passender Name für jeden Künstler. Die Frauen, die ich Teje (Gemahlin Amenhoteps III.) und Ti (Gemahlin von Eje) nenne, hatten in Wirklichkeit den gleichen Namen: Ich habe beschlossen, unterschiedliche moderne Schreibungen zu verwenden, damit die beiden besser zu unterscheiden sind.

Wir können, mit begründeter Zuversicht, davon ausgehen, dass wir in der Lage sind, die Hieroglyphen angemessen zu übersetzen. Das heißt allerdings nicht, dass wir die volle Bedeutung jener alten Wörter auch tatsächlich erfassen können. Verschiedene Experten werden den gleichen Text unter Verwendung unterschiedlicher, aber gleichermaßen treffender moderner Wörter übersetzen, und ihre Wortwahl wird unser Verständnis beeinflussen. Bei einem längeren Text mag dies keine Rolle spielen: Die bekannte Geschichte von Sinuhe bleibt, unabhängig davon, wer sie übersetzt, ein actionreiches Abenteuer. Wollen wir aber konkrete Titel und kurze Mitteilungen verstehen, spielt das durchaus eine Rolle. Wir können zwar sehen, dass Thutmose als *s'anch* bezeichnet wird, und nachvollziehen, dass man das als ›Bildhauer‹ übersetzen kann, jedoch wissen wir nicht, was dieser Titel für seine Zeitgenossen bedeutete. Das ist vor allem dann von Bedeutung, wenn wir anfangen, nach Hinweisen auf Nofretetes Leben und Tod zu suchen, und komplexe wissenschaftliche Argumente von der exakten Interpretation zufällig erhalten gebliebener Wörter und Bildnisse abhängen.

Wir wissen eine Menge über Amarna, seine Königin und ihr Volk. Es wäre jedoch ein Riesenfehler zu glauben, wir wüssten und verstünden alles. Es gibt noch enorm viel zu lernen.





Teil I

Die Erschaffung Nofretetes

Auch wenn die ägyptische Auffassung von Kunst starr der archaischen Phase verhaftet bleibt, gibt es in ihrer tatsächlichen Umsetzung nichts Archaisches. Diese ist perfekt. Es mangelt nicht am Handwerklichen. Die jahrhundertealte Praxis, immer wieder das Gleiche zu tun, hat dieses zu absoluter Geschmeidigkeit geführt. Es ist der Geist, die richtungsweisende Intelligenz, die den Weg aufzeigen sollte und die auch tatsächlich bei allen progressiven Völkern den Weg aus der archaischen Entwicklungsphase aufzeigt, der versagt. Der Geist weigert sich, die Führung zu übernehmen, und deshalb gibt es für die ägyptische Kunst keinen Fortschritt. [...] Perfekt, und doch primitiv, jung, und doch steinalt, trotzen ihre altersgrauen Anfänge der Zeit. Sie ist der Inbegriff von Routine, der tödlichen Monotonie gedankenloser Wiederholung.

Lisle March Phillipps, geschrieben im Jahr 1911, vor der Entdeckung der Nofretete-Büste.¹

Der ägyptische Porträtbildhauer erlangt Stück für Stück seine verdiente Position als einer der großen meisterhaften Künstler der Welt – eine Position, die ihm noch vor wenigen Jahren voller Geringschätzung verweigert wurde. [...] Selbst auf der Basis der damals vorhandenen Zeugnisse war das [Lisle March Phillipps, Zitat oben] eine völlig unberechtigte Kritik, doch ist zu vermuten, dass ein so passionierter Kenner des Schönen seine ketzerische Aussage sofort widerriefe, hätte er die Reihe wunderbarer Köpfe gesehen, die sich jetzt im Berliner Museum befinden ... Von diesen wurde der Kopf aus bemaltem Kalkstein weltweit als eines der exquisitesten Werke früher Bildhauerkunst anerkannt, und dieser Ruf ist mehr als verdient.

James Baikie, geschrieben im Jahr 1926, nach der öffentlichen Präsentation der Nofretete-Büste.²





1

Thutmose

Es steht außer Frage, dass der Königshof Echnatons Heimstatt und Nährboden der Künste war.¹

Norman de Garis Davies (1905)

Vor fast 3500 Jahren ließ jemand ein mit einer Inschrift versehenes abgebrochenes Stück Elfenbein in einem Hof in der Residenzstadt Amarna fallen. Als ein Team deutscher Ägyptologen unter der Leitung von Ludwig Borchardt dieses Fragment am 17. Dezember 1912 fand, wurde es als unbedeutender Gefäßdeckel abgetan. Erst 1983 erkannte man darin die Scheuklappe eines Pferdes.²

Scheuklappen oder Blendklappen sind kleine, nach außen gewölbte Schilde, die auf Augenhöhe zu beiden Seiten des Kopfes eines Pferdes am Zaumzeug angebracht sind, um das Gesichtsfeld des Tieres einzuschränken und so zu verhindern, dass es durch einen sich von hinten nähernden Wagen erschreckt wird und scheut. Im alten Ägypten sollten Scheuklappen dafür sorgen, dass die Aufmerksamkeit des Streitwagenpferdes nicht von seiner Aufgabe abgelenkt wurde. Abbildungen von Pferden und Streitwagen auf Tempel- und Grabwänden zeigen, dass die Scheuklappen so angebracht waren, dass die Augen der Pferde sichtbar waren, was darauf hindeutet, dass sie gezielt die Sicht der Tiere auf den Fahrer im Streitwagen dahinter einschränken sollten.³ Dieser stand über und hinter dem Pferd; das mögen Pferde nicht und kann sie zum Durchgehen bringen. Scheuklappen waren im Ägypten der 18. Dynastie verhältnismäßig selten – wie ja auch Pferde und Streitwagen selten

waren –, und die aus dieser Zeit erhaltenen Scheuklappen sind in der Regel aus Leder, Holz oder Metall gefertigt. Elfenbein ist ein ungewöhnliches Material und wäre sehr teuer gewesen; wahrscheinlich wurde diese Scheuklappe also für ein Mitglied des Königshauses hergestellt, entweder für den eigenen Gebrauch oder um es als Geschenk weiterzugeben.

Wer war der privilegierte Besitzer dieser wertvollen Scheuklappe, des Pferdes bzw. Gespanns und des dazugehörenden Streitwagens (und, vermutlich, der Wagenlenker)? Bedauerlicherweise ist der untere Teil der Hieroglypheninschrift abgebrochen, nur der obere Teil der ersten Textzeile ist lesbar als »Gelobter des vollkommenen Gottes, Aufseher der Arbeit, Bildhauer Thutmose«. »Vollkommener Gott« oder »guter Gott« ist ein Titel, der oft für den regierenden König steht; in Anbetracht des Fundortes handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um einen König, der in Amarna regierte. Dabei ist Echnaton klar der Nächstliegende, auch wenn Semenchkare und Tutanchaton ebenfalls Kandidaten sind; außerdem besteht die – wenngleich minimale – Möglichkeit, dass die Scheuklappe bereits alt war, als sie nach Amarna gebracht wurde. Sehr alt konnte sie allerdings nicht sein, da sie nicht sehr lange vor der Regierungszeit Amenhoteps III. entstanden sein konnte: Zwar waren Pferd und Streitwagen schon zu Beginn der 18. Dynastie in Ägypten eingeführt worden, Scheuklappen finden sich aber erstmals in der Dekoration des thebanischen Grabes für den königlichen Schreiber und Aufseher der Getreidespeicher, Chaemhat, das in die Regierungszeit Amenhoteps III. zu datieren ist.⁴

Ein Bildhauer, der Pferde besaß, muss außerordentlich wohlhabend oder ein Günstling des Königs oder beides gewesen sein. Ägyptens Könige belohnten ihre loyalen Gefolgsleute traditionell mit großzügigen Geschenken, und Echnaton war keine Ausnahme. Abbildungen an den Wänden der Gräber hoher Beamter in Amarna zeigen ihn dabei, wie er seine Getreuen buchstäblich mit Gold überschüttet: Er steht mit seiner Familie auf einem Balkon, und sie stehen darunter, die Arme ausgestreckt, um seine großzügigen Gaben aufzufangen.⁵ Thutmoses teure Equipage könnte also durchaus

ein Geschenk seines Königs gewesen sein. Es ist lediglich eine Annahme – allerdings eine plausible –, dass er der Besitzer des ausgedehnten Anwesens war, zu dem nicht nur luxuriöse Wohngebäude und ein Pferdestall gehörten, sondern auch eine florierende Bildhauerwerkstatt, in der die Scheuklappe gefunden wurde. Es ist gleichwohl nicht realistisch, davon auszugehen – wie einige es getan haben –, dass alle Werke, die auf dem Gelände dieses Anwesens entdeckt wurden, von der Hand des Meisters Thutmose selbst stammen. Wahrscheinlich wurde im alten Ägypten, nicht anders als heute, jeder Bildhauer, dessen Werkstatt große oder mehrere öffentliche Arbeiten schuf, von einem Team von Gehilfen und Lehrlingen unterstützt.

In der Bildhauerwerkstatt

Wo genau lebte und arbeitete Thutmose? Amarna war eine langgestreckte Stadt, die sich von Norden nach Süden zog und zwischen dem Nil im Westen sowie den Kalksteinfelsen im Osten eingebettet war. Ihre öffentlichen Gebäude waren durch eine breite – heute als Königsstraße bezeichnete – Prozessionsstraße verbunden, die parallel zum Nil verlief.⁶ Entgegen der Tradition, nach der Streitwagen in erster Linie im Kampf und zur Jagd verwendet wurden, benutzte die Königsfamilie sie, um sich auf dieser Straße ihrem Volk zu zeigen.

Das Stadtzentrum, das kultische und administrative Herz Amarnas, war eine sorgfältig geplante Zone, zu der der Große und der Kleine Aton-Tempel, der als der Große Palast bekannte Zeremonienkomplex, die Polizei- und Armeekasernen sowie ein Gewirr von Amtsstuben gehörten, von denen aus Beamte Echnatons riesiges Reich verwalteten. Thutmose lebte etwa einen Kilometer südlich des Zentrums, in einem vornehmen Viertel, das heute als die Südstadt bekannt ist. Hier bewohnten einige der einflussreichsten Einwohner Amarnas riesige Villen, die neben bescheidenen Wohnhäusern und Luxusgüter produzierenden Werkstätten erbaut wor-

den waren. Im Süden der Südstadt lag die Südliche Vorstadt, nördlich des Stadtzentrums die Nördliche Vorstadt, eine weniger prestigeträchtige Gegend, in der sowohl niedere Verwaltungsbeamte neben Zimmerleuten lebten als auch Fischer und Kaufleute – deren Häuser anhand ihrer ausgedehnten Lagermöglichkeiten identifiziert wurden – in bequemer Reichweite des Kais. Noch weiter nördlich lag die Nordstadt, zu der der Nördliche Uferpalast gehörte, die private Residenz Echnatons und seiner Familie.

Thutmoses' ausgedehntes Anwesen lag an der Kreuzung der Oberpriesterstraße, einer Hauptverkehrsstraße, die mehr oder weniger parallel zur Königsstraße verlief, und einer schmaleren Seitenstraße, die im rechten Winkel auf sie stieß. Hinter einer Lehmziegelmauer – einer so realen wie symbolischen Grenze, die die schöpferische Welt des Handwerkers und den Alltagstrott der Stadt voneinander trennte – lag eine recht große, quadratische, zweistöckige Villa, bei der es sich, wie man aus guten Gründen annehmen darf, um Thutmoses' Zuhause handelte.⁷ Von der Seitenstraße gelangten Besucher durch ein Tor in einen Hof, nach dessen Durchquerung sie einen erhöhten und überdachten Eingang erreichten. Dahinter führte ein kleines Vestibül in einen Vorraum, von dem aus man durch einen Durchgang auf der rechten Seite zu den Gipswerkstätten gelangte, die sich an der Ostseite der Villa entlangzogen. Eine Ansammlung alter Alabaster- und Obsidian-Artefakte, die vermutlich auf Wiederverwertung warteten, legt nahe, dass hier Einlagen aus kostbaren Materialien und möglicherweise kleinere Hartsteinskulpturen angefertigt wurden.

Ging man zurück in den Vorraum, gewährte eine Tür auf der linken Seite Zugang zu einer mit Säulen geschmückten Empfangshalle, deren mit Stuck überzogene und bemalte Wände mit floralen Mustern dekoriert waren, von denen einzelne Fragmente erhalten geblieben sind. Von der Empfangshalle gingen zwei kleine, miteinander verbundene Räume (Raum 18 und Raum 19) ab. In diesen Räumen befanden sich Wasserkrüge und ein Tisch, und Archäologen identifizierten sie versuchsweise als Anrichten oder Speisekammern, die benutzt wurden, wenn Gäste zu bewirten waren.

Durch einen Durchgang in Raum 19 gelangte man in den großen Hof, in dem Steinarbeiten ausgeführt wurden, und zu einem Brunnen. Thutmoses Privaträume, zu denen das Schlafzimmer des Hausherrn, ein Badezimmer und eine Toilette ohne Spülung gehörten, erreichte man über ein geräumiges Wohnzimmer. Eine Treppe führte in das heute nicht mehr vorhandene Obergeschoss. Ein kleiner, von einer Mauer umschlossener Hof hinter der Villa wurde von vier großen Kornspeichern beherrscht, in denen genügend Getreide gelagert werden konnte, um nicht nur Thutmose und seine Familie zu ernähren, sondern auch seine Arbeiter; Getreide war, in Ägyptens geldloser Wirtschaft, die übliche Form der Entlohnung. Im Grunde waren Thutmoses Speicher seine Bank, und es ist nicht verwunderlich, dass er die vollständige Kontrolle über den Zugang zu seinem Reichtum behalten wollte. In vier bienenstockförmigen Lehmziegelöfen wurde das Brot gebacken, das ein wichtiger Bestandteil der ägyptischen Ernährung war.

Als das Geschäft florierte, wurde neben dem Haupthaus ein zweites, etwas kleineres Haus errichtet. Dieses kleinere Haus, das über einen eigenen Eingang verfügte, bildete den Kern einer Ansammlung relativ bescheidener Wohnquartiere und Arbeitsbereiche. Grundlegende Einrichtungen – Speicher, Öfen, den Stall und einen Brunnen – teilte es sich mit dem Haupthaus. Es ist verlockend, zu spekulieren, diese neue Unterkunft sei für jemanden aus Thutmoses engstem Familienkreis gebaut worden, einen Sohn vielleicht, der jetzt mit seinem Vater zusammenarbeitete. Anstellungen, auch beim Staat, wurden meist vererbt, und es ist durchaus zu vermuten, dass Thutmose seine Söhne und Enkel von Kindesbeinen an darauf vorbereitet hat, in seine Fußstapfen zu treten. Seine Töchter und Enkelinnen hätte er wohl nicht ausgebildet; wir kennen keine Bildhauerinnen oder Künstlerinnen aus dem alten Ägypten.

Ein breiter Zugang, groß genug für die Anlieferung großer Steinblöcke oder auch ein Wagengespann, führte von der Oberpriesterstraße in einen geräumigen Hof. Dahinter lag der Stall, der die Wagenpferde und eine Reihe von Nutztieren beherbergte. Diorit- und

Quarzitsplitter deuten darauf hin, dass die Bearbeitung des schweren Steins in diesem Hof stattfand, so nah wie möglich an der Stelle der Anlieferung. Das war mit Sicherheit Schwerstarbeit, bei der man schwitzte und durstig wurde, und die Steinmetze dürften dankbar für den großen Brunnen gewesen sein, der im Wesentlichen ein über eine gewundene Treppe zugängliches tiefes Wasserloch war. Eine entlang des Hauses gepflanzte Baumreihe bot willkommenen Schatten. Die Bäume sind natürlich längst verschwunden, die für ihre Wurzeln ausgehobenen Pflanzlöcher sind jedoch im archäologischen Befund dokumentiert. In einem dieser Pflanzlöcher (die man ursprünglich für Abfallgruben hielt) fanden Borchardts Leute die zerbrochene Scheuklappe, die es uns gestattet, den Besitzer des Anwesens namentlich zu benennen.

Während Amarna immer weiterwuchs, wuchs auch die Nachfrage nach Thutmoses Produkten. Das expandierende Geschäft erforderte mehr Platz für die notwendigen Arbeiten, so dass der Komplex jenseits der ursprünglichen Grundstücksmauer nach Süden hin erweitert wurde. Dadurch konnten neue Werkstattbereiche und Wohnquartiere für die Arbeiter und Lehrlinge, ein drittes Haus sowie ein zweiter Brunnen angelegt werden. Auf einem in den Boden einer dieser neueren Einheiten eingelassenen großen Vorratsbehälter fand sich, eingeritzt in hieratischer Schrift, der Name »Ramose«; es ist neben Thutmose der einzige nichtkönigliche Name, der in der Werkstatt gefunden wurde.⁸ Mehr wissen wir nicht über diesen Ramose, der vermutlich einer von mehreren dort beschäftigten Arbeitern war.

Könige aus Stein

Auf dem gesamten erweiterten Thutmose-Anwesen fand man Bildhauerarbeiten von hoher Qualität (vollendete, unvollendete und Fragmente), Bildhauerwerkzeuge, Steinsplitter, Gipsartefakte und Blattgoldschnipsel, was deutlich macht, dass es sich um eine in Betrieb befindliche Werkstatt handelte. Viele dieser Arbeiten wur-

den als Darstellungen von Mitgliedern des Königshauses identifiziert, ein Beweis dafür, dass die Werkstatt, wie bereits vermutet, eng mit dem Königshof Echnatons verbunden war. In einem in der Nähe gelegenen, aber völlig separaten Haus stieß man auf die Überreste einer Reihe von Kleingewerbebetrieben – etwa für Steinbearbeitung, die Herstellung von Ägyptischer Fayence (Quarzkeramik), Textilverarbeitung und Glasproduktion –, und die dort hergestellten Waren dürften aller Wahrscheinlichkeit nach an die Werkstatt des Thutmose geliefert worden sein.⁹ Leinen, für das es in einem Bildhaueratelier auf den ersten Blick keine Verwendung zu geben scheint, brauchte man, um die fertigen Statuen anzukleiden. Aus Texten wissen wir, dass Tempelstatuen als Teil des täglichen Tempelrituals jeden Morgen angekleidet wurden; bestätigt wird das durch die in Leinengewänder gehüllten Statuetten Tutanchamuns und seiner Götter, die man in dessen Grab im Tal der Könige fand.¹⁰

Thutmose war keineswegs Amarnas einziger Bildhauer. Er lebte in einer Stadt, in der Handwerk und Heimgewerbe florierten, wie Flinders Petrie während seiner kurzen Ausgrabungen festhielt:

Die Bildhauerwerkstätten erwiesen sich als sehr interessant. Die größte befand sich im Norden des Palastes. [...] Statuenfragmente, Modellstücke eines Arms, ein Fuß, Hieroglyphen mit Korrekturen des Meisters in schwarzer Tinte und verschiedene Stein- und Fayencearbeiten wurden hier gefunden. [...] Eine weitere Bildhauerwerkstatt fand man in der Nähe des südlichen Endes der Stadt; sie barg Stücke ganz unterschiedlicher Arbeitsphasen, von den ersten Übungen des Anfängers am einfachsten Zeichen, dem *neb*, bis zu fortgeschritteneren Studien nach dem Leben.¹¹

Da die frühen Archäologen dazu neigten, ihre Ausgrabungen auf die Gebäude von Amarna zu konzentrieren, während sie deren Höfe vernachlässigten, mögen durchaus noch viele Werkstätten unter dem Sand von Amarna verborgen sein.¹²

Dass Thutmose sich in seiner Werkstatt auf Königsstatuen spezialisiert hatte, verlieh ihm einen besonders hohen Status. Königs-

statuen waren kostbare Gegenstände, deren Wert den der einzelnen Komponenten ihrer Herstellung bei weitem übertraf. Sie wurden vom König und seinen Repräsentanten in Auftrag gegeben und in offiziellen Kontexten hauptsächlich, aber nicht ausschließlich, im Stadtzentrum aufgestellt, das durch mannigfaltige in Stein gehauene, oft überlebensgroße Bildnisse Echnatons und seiner Familie aufgewertet wurde. Andere Könige hatten noch Skulpturen der vielen Götter Ägyptens und der Königsfamilie anfertigen lassen, Echnaton hingegen gab ausschließlich Statuen von sich selbst und seiner Familie in Auftrag. Die mehr in der Öffentlichkeit positionierten Bildnisse hatten eine offenkundige Schmuck- und Propagandafunktion, konnten aber auch als Objekt der Anbetung für Leute dienen, denen der Zutritt zum Tempelareal verboten und damit der direkte Zugang zum Reichsgott verwehrt war.

Die aus Thutmoses Werkstatt geborgenen Statuen und Statuenfragmente weisen nicht die enorme Größe der Werke auf, die einmal den Großen Palast und den Großen Tempel schmückten, doch das ist wenig überraschend. Thutmose hatte keinen Laden und brauchte nichts auf Lager vorzuhalten, denn er erledigte Auftragsarbeiten, und die fertigen Statuen wurden direkt an ihren geplanten Aufstellungsort geliefert. Ja, die größeren Stücke und jene aus Hartgestein, das ebenso schwer wie langlebig ist, waren wahrscheinlich nie in seiner Werkstatt. Um unnötige Transporte des schweren Materials zu vermeiden, dürfte der Stein bereits im Steinbruch grob bearbeitet und die Statue dann vor Ort im Stadtzentrum fertiggestellt worden sein. Da sich die Steinbrüche, in denen Hartgestein abgebaut wurde, in beträchtlicher Entfernung von Amarna befanden – Granit und Granodiorit wurden in der südlichen Grenzstadt Assuan abgebaut, Quarzit entweder im Norden, in Gebel Ahmar, unweit des heutigen Kairo, oder im Süden in Gebel Tingar bei Assuan –, ist zu vermuten, dass in den Steinbrüchen neben den Steinhauern und Hilfsarbeitern auch Gruppen von spezialisierten Steinmetzen beschäftigt waren. Möglicherweise gehörte es deshalb zu Thutmoses Pflichten bei der Erfüllung königlicher Aufträge, regelmäßig die lange Flussreise zu den Hartgestein-

brüchen auf sich zu nehmen, um den Kontakt mit den Bildhauern dort zu halten.

Leider vermochte keine Steinstatue dem Zorn derjenigen standzuhalten, die jegliche Erinnerung an die frevlerische Amarna-Zeit auslöschen wollten. Nicht lange nach Echnatons Tod wurden die Königsbildnisse attackiert und in vielen Fällen zertrümmert – und auf diese Weise als Mittel, Zugang zum Göttlichen zu erlangen, unwirksam gemacht. Auch auf öffentliche Gebäude fanden Angriffe statt. Sämtliche Kultbauten Echnatons wurden abgerissen und in vielen Fällen die Steinblöcke bei der Errichtung anderer offizieller Bauten wiederverwendet. Dies bringt uns in die schwierige Situation, dass wir umfangreiche künstlerische Zeugnisse einer außergewöhnlichen Zeit der ägyptischen Geschichte haben, die fast zur Gänze aus Fragmenten, verunstalteten Szenen und weit verstreuten Blöcken bestehen.

Anstelle der eindrucksvollen Reihe von Kolossalstatuen, die einst den Hof des Großen Palastes in Amarna säumten, sehen wir heute eine schlichte Ansammlung von leeren Statuenbasen und Tausenden Bruchstücken roten Granits und Quarzits.¹³ Die Statuen, die einst die Kolonnaden und Hallen der beiden Aton-Tempelkomplexe schmückten, wurden zusammen mit allen anderen zerstört, leben aber in den mit Reliefs versehenen Wänden der Gräber hochgestellter Persönlichkeiten von Amarna fort. So gewährt uns zum Beispiel das Grab des Huja einen Blick in das Innere des Großen Aton-Tempels, in dem zahlreiche Statuen Echnatons und Nofretetes die Säulengänge oder Kolonnaden säumen; viele der Statuen tragen rechteckige, mit Gaben für den Gott beladene Opferplatten.¹⁴ Eine ähnliche Konzentration von Tempelstatuen findet sich in Theben, wo Echnaton kurz vor seinem Umzug nach Amarna einen offenen Sonnentempel, den Gempaaton (»Die Sonnenscheibe ist gefunden«), erbauen ließ. Zu diesem Tempel gehörte ein Hof, den fünf Meter hohe Sandsteinbildnisse des Königs säumten. Diese Statuen wurden zerstört, als der Tempel am Ende der 18. Dynastie abgerissen wurde, doch da die Fragmente als Füllmaterial für spätere Bauten verwendet wurden, konnten viele von

ihnen rekonstruiert werden.¹⁵ Es ist ein Beleg für die Produktivität der königlichen Werkstätten, dass wir – trotz der Zerstörungen der Nach-Amarna-Zeit – mehr Reliefs und Skulpturen von Nofretete haben als von jeder anderen ägyptischen Königin einschließlich Kleopatra VII.

Während der Grabungssaison 1891/92 entdeckte Howard Carter in Amarna zahlreiche Fragmente von Königsstatuen und Stelen in den Überresten des Großen Tempels. Wie Petrie erläutert:

Das Gelände des Tempels oder Heiligtums, das zur Gänze von Mr. Carter ausgegraben wurde, ist voller Berge zerbröckelten Mörtels und zerbrochener Steine. [...] Eine partielle Erklärung für das Fehlen jeglicher Skulpturen lieferte die Durchsuchung des Steinhauens, der im Süden des Tempels direkt vor der Temenosmauer lag. Hier stieß man auf Teile von siebzehn Kalksteinstatuen des Königs und der Königin, wahrscheinlich jene, die in den Reliefs des Tempels in Säulengängen dargestellt sind. [...] Neben diesen lebensgroßen Statuen hatte es im Tempel auch Kolossalstatuen Echnatons aus weichem Kalkstein gegeben, von denen ein Ohr, eine Zehe und ein Teil der Brust gefunden wurden. Der König scheint mit gekreuzten Armen dargestellt gewesen zu sein, in den Händen Krummstab und Flagellum, doch ob er stand (wie eine Osirisfigur oder ein Uschebti) oder saß (wie seine Statue im Louvre), ist nicht klar.¹⁶

Die Statuen und die dazugehörenden Fragmente gelangten in die Privatsammlung Lord Amhersts, der Petries Amarna-Expedition finanziell unterstützt hatte. Die Fragmentsammlung wurde später versteigert, und viele Stücke befinden sich heute in der Sammlung des New Yorker Metropolitan Museum. Andere wurden, wie Petrie später berichtete, einfach weggeworfen:

Die Torsi und Fragmente des Gesichts der Königin wurden – nach Lord Amhersts Tod – für Hunderte von Pfund bei Sotheby's versteigert, während die Schachteln mit Steinsplittern, die sie

hätten ergänzen sollen, als Abfall weggeworfen wurden. So wurde die Chance vertan, die Figuren von unschätzbarem Wert aus jener Zeit zu rekonstruieren.¹⁷

Ein größeres Statuenfragment – der untere Teil eines weiblichen Torsos in einem plissierten und mit einer roten Schärpe zusammengehaltenen Kleid, der mit großer Wahrscheinlichkeit Nofretete darstellt – wurde vor kurzem in dem Schutt entdeckt, der verwendet wurde, um während der zweiten Bauphase am Großen Tempel im 12. Regierungsjahr Echnatons oder kurz danach das Bodenniveau anzuheben. Der Kalkstein, aus dem diese Statue geschaffen wurde, weist signifikante Mengen an mikroskopischem Siliziumdioxid (Quarz) auf. Seine Spur ließ sich zu einem Steinbruch in der Nähe von Amarnas bestens bekanntem Alabastersteinbruch von Hatnub zurückverfolgen, in dem siliziumhaltiger kristalliner Kalkstein abgebaut wurde. In dem Kalksteinbruch stieß man auf geschnittene Blöcke und Statuenrohlinge, die bestätigen, dass eine Menge Vorarbeiten im Steinbruch erledigt wurden, ehe man den schweren Stein in die Stadt transportierte.¹⁸

Der Große und der Kleine Aton-Tempel waren nicht die einzigen offiziellen Kultstätten. Amarna war voll von Schreinen, Kapellen und »Sonnenschattentempeln«, die den königlichen Frauen für die private Gottesverehrung zu Verfügung standen. Sie sind für uns nicht immer leicht zu identifizieren oder zu verstehen. So wurde zum Beispiel während Pendleburys Grabungssaison 1936/37 in Amarna an der Grenze zwischen dem Stadtzentrum und der Südstadt an der Oberpriesterstraße ein eigenartiges Gebäude entdeckt.¹⁹ Obwohl aus Lehmziegeln erbaut und in einer vorwiegend als Wohnbezirk genutzten Gegend gelegen, war es kein herkömmliches Haus; sein offener Vorhof und zwei Säulenhallen legen vielmehr nahe, dass es sich möglicherweise um eine Privatkapelle handeln könnte. In dem Gebäude fanden sich Statuenterteile, darunter eine Königskrone aus Fayence, Doppelfedern aus Holz, die vermutlich zu einer (Königinnen-?)Krone gehörten, und ein hölzerner (menschlicher) Arm. Ein nur in Bruchstücken erhaltener hölzerner

Schrein, der ursprünglich auf einem Podium in der zentralen Halle stand, war mit einer Szene bemalt, deren Rekonstruktion zeigt, wie Echnaton auf eine Gruppe von Feinden einschlägt, die vor ihm im Staub kriechen. Ein Vergleich mit konventionelleren Tempelschreinen legt nahe, dass die Türen des Schreins (bekannt als »Türflügel des Himmels«) geöffnet wurden, um den Blick auf die Kultstatue freizugeben sowie deren Anbetung und den Vollzug der Rituale zu ermöglichen. Diese Statue ist natürlich nicht mehr da, die rekonstruierte Inschrift weist sie jedoch als die »große Statue, die der König hat anfertigen lassen« aus. Da der Schrein zerbrochen war und zahlreiche verstreut herumliegende Fragmente gefunden wurden, wäre es auch möglich, dass es ursprünglich zwei Schreine gab, von denen jeder eine Statue beherbergte, nämlich einen für Echnaton und einen für Nofretete.

Die Szene vom »Erschlagen der Feinde« – in der der König den Arm hebt, um einen oder mehrere vor ihm im Staub kriechende Feinde zu töten – war während der gesamten 18. Dynastie ein bevorzugtes Motiv zweidimensionaler Darstellungen. In deutlichem Widerspruch zur heute populären Auffassung, Echnaton sei ein Pazifist gewesen, zeigen sowohl in Amarna als auch in Karnak geschaffene Reliefs Echnaton und Nofretete gleichermaßen beim Töten der Feinde Ägyptens. Obschon allgemein angenommen wird, dass es sich dabei um ein symbolisches Bild handelt, könnte es ein, dass wir Zeugen eines tatsächlich vollzogenen Rituals sind. Indirektes Töten – die Vorstellung, eine große Zahl ausländischer Feinde könne durch ägyptische Tempelrituale bezwungen werden – war ein anerkanntes Mittel, um Feinde zu besiegen, und die Wirkung wäre vermutlich noch größer gewesen, hätte das Ritual die tatsächliche Tötung eines symbolischen Feindes beinhaltet. Real oder nicht, das Bild vom König als siegreichem Krieger, der als typisch geltende Feinde Ägyptens tötet, ist eine offenkundige Illustration der praktizierten *maat*: Der Pharao erfüllt seine Pflicht, das durch die Fremden repräsentierte Chaos in Schach zu halten, das permanent den Status quo innerhalb Ägyptens bedroht. Die Darstellung der Königin, die in genau der gleichen Weise weibliche

Gefangene erschlägt, ist, soweit wir wissen, eine unter Echnaton eingeführte Neuerung.²⁰

Statuen mögen als Teil der königlichen Grabsausstattung in Auftrag gegeben worden sein, doch da das Königsgrab in Amarna bereits im Altertum ausgeräumt und von neuzeitlichen Grabräubern erneut heimgesucht wurde, kommen unsere einzigen Hinweise darauf, was es enthalten haben mag, wieder einmal aus Tutanchamuns Grab, das höchstens fünfzehn Jahre nach Echnatons Tod versiegelt wurde. Als Anhänger Amuns muss Tutanchamun ganz andere Erwartungen ans Jenseitsleben gehabt haben als sein Vorgänger, und man kann nicht davon ausgehen, dass die beiden Könige mit dem gleichen Spektrum an Grabbeigaben bestattet wurden. Dennoch sollte man sich vor Augen halten, dass man Tutanchamun eine große Anzahl dreidimensionaler Bildnisse seiner selbst ins Grab mitgegeben hatte. Diese reichen von zwei lebensgroßen »Wächterstatuen«, die den Eingang zur Grabkammer bewachten, bis zu einer Reihe kleinerer vergoldeter Holzstatuetten, die man aus der Schatzkammer barg.²¹ Es hat den Anschein, dass Könige der späten 18. Dynastie tatsächlich mit zahlreichen Bildnissen ihrer selbst bestattet wurden, dass diese Bildnisse aber eher aus Holz denn aus Stein gefertigt waren. Das wäre durchaus nachvollziehbar: Holz galt in Ägypten, einem Land, das über keine hohen Bäume verfügte, nie als billige Alternative. Eine Holzfigur war ein wertvoller Gegenstand, der im Grab genau dem gleichen Zweck diente wie eine Statue aus Stein. Gewiss war Holz ein vergänglicheres Material, doch es war leichter und deshalb einfacher zu bearbeiten und zu transportieren als Stein, und, einmal vor Ort, war die Holzstatue im Steingrab geschützt, das selbst ja dazu angelegt war, bis zum Ende aller Zeit zu überdauern. Stein wiederum war haltbarer als Holz, weshalb er mit Vorstellungen von Dauerhaftigkeit und Langlebigkeit verbunden war; dies machte ihn zu einem äußerst geeigneten Material für Kunst im öffentlichen Raum oder im Freien.

Es wäre zu erwarten gewesen, dass man Statuen in Echnatons Totentempel findet, dem Tempel, der die öffentliche Seite der Vorkehrungen des Königs für sein Ableben repräsentierte und in dem,

unter einem orthodoxeren Regime, tagtäglich Opfer für den toten König dargebracht worden wären. Doch von Echnatons Totentempel fehlt jede Spur, und es stellt sich die Frage, ob der Kleine Aton-Tempel, der zum Königsgrab hin ausgerichtet war, diese Funktion erfüllte. Auch der Totentempel von Echnatons Vater, einst der größte Tempel im dynastischen Ägypten, fehlt. In diesem Fall wissen wir jedoch genau, wo er stand, denn die Stelle in Kom el-Hetan auf dem thebanischen Westufer des Nils wird noch immer von zwei riesigen, heute als Memnonskolosse bekannten Sitzstatuen des Königs aus Quarzit bewacht. Dank der Inschrift einer Stele, die einst im Totentempel aufgestellt war, wissen wir auch, wie dieser aussah:

Eine Festung für die Unendlichkeit, die Ewigkeit, aus feinem Sandstein, gänzlich verkleidet mit Gold. [...] Er ist mit Statuen des Herrn [Amenhotep III.] aus Granit, Quarzit und allerlei Edelsteinen reich geschmückt, ausgeführt in die Zeiten überdauernder Meisterschaft. Ihre Höhe reicht zum Himmel.²²

Der Tempel war mit unzähligen Hartgesteinbildnissen von Amenhotep III., Familiengruppen der wichtigeren Reichsgötter und einem ganzen Zoo heiliger Tiere ausgestattet, darunter Sphingen, Widder und Schakale. Am bemerkenswertesten waren die zahlreichen Statuen der wilden Löwengöttin Sachmet.²³ Etwa 600 dieser Statuen wurden gefunden, und man nimmt an, dass es ursprünglich 730 waren, je eine Sitzstatue und eine Standstatue für jeden Tag des Jahres also. Auf den ersten Blick scheinen alle diese Statuen identisch zu sein. Bei genauerer Betrachtung treten jedoch kleinere Unterschiede in der Ausführung zutage, die der unterschiedlichen Könnerschaft der einzelnen Bildhauer in dem Team geschuldet scheinen, das sie angefertigt hat. Waren die Sachmet-Statuen bemalt oder vergoldet, fielen diese Unterschiede wohl noch weniger auf, und bestimmt hätten sie die Wirkmächtigkeit der Statuen nicht beeinträchtigt, die, wie wir vermuten, den alternden König das ganze Jahr hindurch vor Krankheit schützen sollten.

Anders als sein Vater hatte Echnaton keine Verwendung für steinerne Götter oder Göttinnen. Sein Gott hatte seine Existenz als falckenköpfige Gottheit begonnen, ab dem vierten Regierungsjahr war er jedoch zu einer gesichtslosen, körperlosen Scheibe am Himmel geworden, von der lange, dünne Strahlen ausgingen, die in winzigen menschlichen Händen endeten. Diese Hände waren wichtig, erlaubten sie es dem Aton doch, mit der Königsfamilie genauso zu interagieren, wie die traditionellen Götter zuvor mit Königen und Königinnen interagiert hatten, indem sie etwa die Kronen des Herrscherpaares stützten oder das *Anch*, das Symbol für das Leben, über bzw. an ihre Köpfe hielten.²⁴ Diese Szene konnte zwar in der zweidimensionalen Kunst völlig zufriedenstellend dargestellt werden, in 3D war das aber schlicht unmöglich. Dies war allerdings kein Problem, denn die Aton-Tempel kamen ganz ohne Kultstatuen aus. Zu Echnatons Gott hatte man vielmehr direkten Zugang, da die Aton-Tempel zum Himmel hin offen waren. Der *Benben*-Stein – ein seit den Anfängen der dynastischen Zeit mit dem Kult des Sonnengottes Re in Heliopolis verbundenes Kultobjekt – bot eine alternative Möglichkeit der Verehrung. Über die Jahrhunderte hinweg hatte das Aussehen des *Benben*-Steins von Tempel zu Tempel variiert; es konnte sich um ein konisches oder pyramidenförmiges Objekt, einen Obelisk, einen Findling oder gar um einen Meteoriten handeln. Der *Benben*-Stein aus Amarna ist nicht erhalten geblieben, doch Abbildungen in den Gräbern der dortigen Elite deuten darauf hin, dass es eine große, oben abgerundete Stele war, die auf einer erhöhten Plattform neben einer großen Sitzstatue Echnatons stand.²⁵

Es wäre völlig plausibel, nun zu folgern, dass der Aton gar keiner Tempel bedurfte, dass die Sonne ohne irgendwelche Bauten oder Strukturen von jedem, der ins Freie trat und zum Himmel hochblickte, einfach verehrt werden konnte. Doch der Aton-Glaube war keine demokratische Religion, und das gemeine Volk war nicht dazu ausersehen oder gar dazu angehalten, den Reichsgott selbst anzubeten. Das war das Privileg der Elite, und die Tempel gestatteten es den Priestern und der Königsfamilie, den Zugang zu ihrem Gott

und dessen wertvollen Ressourcen zu kontrollieren. Hier, verborgen vor den Blicken der Öffentlichkeit, nahm der Aton – ein gieriger Gott – die großzügigen Speise-, Trank- und Blumenopfer entgegen, nach denen es ihn verlangte. Um seine Bedürfnisse befriedigen zu können, hatte man den Großen Tempel mit fast tausend Opferaltären aus Lehmziegeln ausgestattet.

Von hochgestellten Bewohnern der Stadt, die keinen Zutritt zum Tempel hatten, erwartete man, dass sie den Aton über die Königsfamilie verehrten, die als Mittler fungierte. Zu diesem Zweck stellten sie in ihren Häusern Statuen des Königs und der Königin oder Steinstelen mit Reliefs auf, die die Königsfamilie dabei zeigen, wie sie unter Atons Strahlen ihren täglichen Geschäften nachgeht. Diese Statuen und Stelen spielten eine wichtige Rolle bei der offiziellen Religionsausübung und dienten gleichzeitig auch dazu, dem Regime gegenüber unübersehbar Loyalität zu demonstrieren.

Das Ende einer Ära

Echnaton starb in seinem 17. Regierungsjahr und wurde, seinem Wunsch gemäß, in dem noch nicht fertiggestellten Königsgrab beigesetzt. Anfangs ging das Leben in Amarna weiter seinen gewohnten Gang. Ein aus der Villa Thutmoses geborgenes Weinkrugfragment trägt eine Inschrift, die den Wein auf das »Jahr 1« eines anonymen Königs datiert.²⁶ Ein zerbrochener blauer Fayencering, den man auf Thutmoses Anwesen fand, hat die Form einer Kartusche (also eines ovalen Namensrings); sie enthält den Namen Nebcheperure, den Thronnamen Tutanchamuns.²⁷ Zusammengenommen legen diese beiden Stücke nahe, dass die Werkstatt unter dem neuen Regime weiter in Betrieb war. Doch dann fiel, in Tutanchamuns drittem oder viertem Regierungsjahr, die Entscheidung, das Amarna-Experiment rückgängig zu machen. Die traditionellen Götter sollten wiedereingesetzt und der Königshof verlegt werden. Die im Süden gelegene Stadt Theben sollte ihren Status als religiöse Haupt-

stadt Ägyptens zurückerlangen, während die im Norden gelegene Stadt Memphis wieder das Verwaltungszentrum Ägyptens sein sollte. Eine im thebanischen Karnak-Tempel aufgestellte und dem jüngst wiedereingesetzten Gott Amun geweihte große Stele tut Tutanchamuns frommen Wunsch kund, das alte Regime versöhnlich zu stimmen:

Denn da seine Majestät als König erschien, da waren die Tempel der Götter und Göttinnen von Elephantine bis hin zu den Lagunen des Deltas ... im Begriff, vergessen zu werden und ihre heiligen Stätten im Zustande des Untergangs, zu Schutthügeln geworden, die mit Unkraut bewachsen sind, ihre Gotteshäuser waren wie etwas, das es nicht gibt, und ihre Tempel waren ein Fußweg. Das Land machte eine Krankheit durch, die Götter, sie kümmerten sich nicht um dieses Land. [...] Nachdem aber die Tage darüber vergangen waren, da erschien seine Majestät auf dem Thron seines Vaters. Er herrscht über die Ufer des Horus; das schwarze und das rote Land sind unter seiner Aufsicht, und jedes Land beugt sich vor seiner Macht. [...] Seine Majestät berät sich mit seinem Herzen, um irgend etwas Treffliches zu ersinnen, um nachzudenken, wie man Nützliches für den Vater Amun tun könnte.²⁸

Diese Erklärung ist nicht wörtlich zu nehmen. Tutanchamuns Leichnam, der ungestört in seinem versiegelten Sarkophag ruhend gefunden wurde, zeigt, dass Tutanchamun bei seinem Tod ungefähr achtzehn Jahre alt war, während Daten auf Weinkrügen aus seinem Grab nahelegen, dass er ungefähr zehn Jahre lang regiert hat. Tutanchamun war also ein Kind von vielleicht acht Jahren, als er den Thron bestieg. Er wäre viel zu jung gewesen, um eine solch bedeutsame Entscheidung zu fällen. Ja, da er in Amarna geboren wurde und mit dem Aton-Kult aufgewachsen war, wäre er wahrscheinlich gar nicht auf die Idee gekommen, dass eine solche Entscheidung möglich war. Es darf bezweifelt werden, dass er viel über Amun von Theben wusste, den Gott, der jetzt sein »Vater« war, so-

fern er denn überhaupt von ihm wusste. Es war eine Entscheidung von Beratern, die sich an die alten Zeiten erinnern konnten, die keine persönliche Hingabe an den Aton empfanden und die Amarna für wenig günstig gelegen hielten, um von hier aus ein Reich zu regieren. Für sie war es Zeit, nach Hause zu gehen.

Eine Negativauswahl

Amarna war für den Dienst an Echnaton und seinem Gott erbaut worden. Ohne Tutanchamuns Unterstützung war die Stadt nicht lebensfähig. Langsam, aber sicher wanderte die Bevölkerung ab, bis die Stadt schließlich leer war. Eines der letzten bewohnten Häuser in der Nördlichen Vorstadt gehörte einem Mann namens Hatiai, dessen Name und Titel, hilfreicherweise in einen Türsturz eingeritzt, uns verraten, dass er der »Vorsteher der Arbeiten, Vertrauter des Herrn der Beiden Länder« war.²⁹ Während alle umliegenden Häuser Spuren von Plünderungen aufweisen, findet sich in Hatiais Haus eine relativ große Menge an Steinarbeiten, was darauf hindeutet, dass er noch lange in Amarna blieb, nachdem seine Nachbarn die Stadt verlassen hatten. Angesichts seines eindrucksvollen Titels könnte es sogar sein, dass er mit der Aufsicht über die offizielle Evakuierung der Stadt und die Wiederverwendung vieler ihrer Steinelemente betraut war.

Thutmose, der, was seinen Lebensunterhalt betraf, völlig von königlicher Gönnerschaft abhängig war, blieb kaum etwas anderes übrig, als seinem neuen König zu folgen. Er packte daher sein bewegliches Hab und Gut zusammen und verließ unter Zurücklassung der Dinge, die er nicht mehr brauchte, Amarna. Sein zurückgelassenes Eigentum bildet das, was Archäologen als »Negativauswahl« bezeichnen: eine Ansammlung von Dingen, die Thutmose nicht haben wollte, Dingen, die er nicht mitnehmen konnte, und Dingen, die er verloren oder vergessen hatte. In dieser Hinsicht unterscheidet sich seine Werkstatt von Pompeji oder der Titanic, wo eine plötzlich hereinbrechende, unvorhergesehene Ka-

tastrophe eine nahezu vollständige Momentaufnahme des Alltagslebens festhielt (auch wenn es sich im Fall der Titanic um einen untypischen Alltag handelte), und sie unterscheidet sich auch vom Grab Tutanchamuns, das mit Dingen vollgestopft war, die eigens als Beigaben für die königliche Bestattung ausgewählt worden waren.

In Thutmoses Privatvilla waren die Speisekammern oder Anrichten (die Räume 18 und 19) zu Lagerräumen umfunktioniert und die auf den Hof hinausführende Tür zugemauert worden. Hier entdeckte Borchardts Team am 6. und 7. Dezember 1912 ein wildes Durcheinander von mehr als fünfzig Artefakten aus Kalkstein, Quarzit und Gipsstuck, darunter die Büste der Nofretete, von der Borchardt glaubte, sie sei aus einem Regal gefallen, obwohl dies aufgrund der geringen Beschädigung der Büste eher unwahrscheinlich ist. Zu der Sammlung gehörten auch eine ähnlich gearbeitete, aber willkürlich beschädigte bemalte Büste Echnatons, eine Reihe von »Porträtköpfen« aus Gips und mehrere unvollendete Steinskulpturen, von denen einige noch die mit schwarzer Tinte aufgetragenen Hilfslinien aufweisen, die den Handwerkern vorgaben, was zu tun war.³⁰ In dem Lagerraum fanden sich mindestens drei weitere Nofretetes: eine unvollendete, bruchstückhafte Kalksteinstatue, ein Gipsmodell und ein unvollendeter Kalksteinkopf mit Kronenansatz.³¹ Von all diesen Artefakten hebt sich die Nofretete-Büste dadurch ab, dass sie im Wesentlichen intakt und vollendet ist. Sie ist indes nicht der ausgefallenste Fund.

Im Verlauf seiner eigenen Ausgrabungen in Amarna hatte Petrie einen Gipsabguss oder eine Gipsmaske gefunden, »hinten grob bearbeitet und ohne irgendeinen Namen oder eine Markierung«, die er als Totenmaske Echnatons identifizierte:

Dass dies eine Totenmaske ist und nicht von Hand modelliert wurde, lässt sich am feinen Schwung des Knochens, am Abflachen des Ohres beim Guss, am Fehlen modellierter Details an den Lippen und an den gleichermaßen fehlenden Details am Auge erkennen, das jedoch durch zusätzliche, mit einem Stichel

ausgeführte Linien verstärkt wurde, um es deutlicher zu machen. All dies verweist darauf, dass sie ganz eindeutig nicht von Hand gemacht wurde. Das Kronenband auf der Stirn sollte das Haar beim Guss zurückhalten.³²

Diese Zuordnung wurde später von dem Bildhauer Alfred Gilbert bekräftigt, dem Schöpfer der »Eros«-Figur auf dem Shaftsbury-Gedenkbrunnen am Londoner Picadilly Circus. Petries Totenmaske erlangte rasch Berühmtheit, die erst abflaute, als Borchardts Leute 23 ähnliche, aber besser gearbeitete Gesichter und Köpfe aus Gipsstück in Thutmoses Anrichte/Speisekammer entdeckten. Vier dieser Stücke waren rundplastische Köpfe, bei 19 handelte es sich um Gesichter mit oder ohne Ohren, außerdem fanden sich vier einzelne Körperteile: ein Ohr, ein Mund und zwei Füße. Zwar wurde anfänglich erklärt, einige seien »vom lebenden, andere vom toten Modell; wieder andere sind offenkundig Abgüsse von Statuengesichtern«, doch trifft dies sehr wahrscheinlich so nicht zu, da die Technik, vom Gesicht des Verstorbenen Totenmasken abzunehmen, im alten Ägypten unbekannt war.³³

Borchardt war der Meinung, dass es sich bei einigen der Masken um Abgüsse von Steinstatuen handele, bei anderen dagegen um »Lebendmasken«, und entsprechend katalogisierte er sie. Der Kunsthistoriker Günther Roeder mutmaßte daraufhin, dass es sich um Gipsabgüsse von Tonmodellen handeln könnte, die im Verlauf des Entstehungsprozesses von Skulpturen angefertigt wurden; das scheint indes ebenfalls unwahrscheinlich, da es keine anderen Belege dafür gibt, dass ägyptische Bildhauer mit Tonmodellen gearbeitet haben.³⁴ In jüngster Zeit hat man sich allgemein darauf geeinigt, dass es wohl Abgüsse von fertigen Statuen sind, die vielleicht geschaffen wurden, um die königlichen Künstler bei ihrer Arbeit anzuleiten und als Vorlagen für künftige Werke zu dienen. Dass bei einigen der Masken Augen und Augenbrauen vertieft ausgearbeitet sind, ist ein Hinweis darauf, dass der Abguss entstand, ehe die kostbaren Einlagen in die Statuen eingefügt worden waren. Da sie sowohl billig herzustellen als auch leicht zu transportieren waren,

wurden möglicherweise identische Gipsmasken bzw. Gipsmodelle in Werkstätten im ganzen Reich verbreitet, um sicherzustellen, dass Königsbildnisse, wo immer sie auftauchten, gleich aussahen. Thutmoses Speisekammer mag also möglicherweise seine Referenzbibliothek beherbergt haben. Wir können davon ausgehen, dass die Masken in dem Anwesen hergestellt wurden, da größere Mengen Gipsstück in den Höfen und in den Werkstätten entlang der Villa gefunden wurden.

Da keine der Gipsmasken mit einer Beschriftung versehen ist, bemühen sich Ägyptologen, sie bestimmten Individuen zuzuordnen. Eine erste Einordnung ist einfach; es ist unübersehbar, dass einige der Originalstatuen mit Perücken versehen waren, während andere – die Königsbildnisse – Kronen trugen. Auf dieser Basis können wir davon ausgehen, dass die Sammlung neun Königsbildnisse beinhaltet (vier Köpfe und fünf Gesichter). Während die Königsbildnisse meist leicht unterlebensgroß sind und idealisierte Züge aufweisen, sind die nichtköniglichen Bildnisse lebensgroß und anscheinend lebensnahe, nicht immer schmeichelhafte Darstellungen existierender Personen. Dietrich Wildung, der sie als »alt, verhärtet und hässlich« beschreibt, sieht in ihrem extremen Realismus einen Hinweis darauf, dass sie nicht der Elite angehörten, deren Vertreter stereotyp als vollkommen dargestellt wurden, sondern der Unterschicht: »Stallburschen und Arbeiter[n], über deren klägliche Lebensbedingungen ihre in den letzten Jahren am Wüstenrand freigelegten Gräber erschreckendes Zeugnis ablegen«.³⁵ Das Urteil scheint ein wenig rigoros: Die nichtköniglichen Gesichter sind zwar nicht idealisiert, aber keineswegs so abstoßend, wie Wildung es nahelegt. Möglicherweise handelt es sich um Modelle für die Statuen, die die Gräber der Oberschicht hätten schmücken sollen, wären diese fertiggestellt worden, bevor Amarna aufgegeben wurde.

Zwei der Gipsmasken konnten aufgrund ihrer Haartracht und großer runder Ohringe oder »Ohrstöpsel« als Kija, eine Nebenfrau Echnatons, identifiziert werden. Sie sind nicht identisch, einander aber so ähnlich, dass sie wohl die gleiche Person darstellen, und kei-

ne der beiden weist eine Ähnlichkeit mit Nofretete oder ihren Töchtern auf. Wir verfügen über kein gesichert zuzuordnendes rundplastisches Porträt der Kija; dank mehrerer zweidimensionaler Darstellungen sind wir indes in der Lage, ihr ovales, leicht lächelndes Gesicht, ihr energisches Kinn und ihre unvermeidlichen runden Ohrringe oder »Ohrstöpsel« zu erkennen. Unter normalen Umständen blieben königliche Nebenfrauen im Hintergrund, und wir wissen wenig über sie. Kija aber spielte eine einzigartig prominente Rolle in Amarna, wo es ihr gestattet war, an den Ritualen des Aton-Kults mitzuwirken.

Postskriptum: Thutmose nach Amarna

Bis vor nicht allzu langer Zeit endete Thutmoses Geschichte an diesem Punkt. Dann entdeckte am 24. November 1996 eine französische Mission unter der Leitung des Ägyptologen Alain Zivie, die in der Nekropole von Saqqara Ausgrabungen durchführte, ein unscheinbares, gründlich ausgeraubtes Privatgrab, das einem Künstler namens Thutmose aus der späten 18. Dynastie gehörte. Thutmose stolz an der Grabwand aufgezeichneter Titel identifiziert ihn als den Vorsteher der *seschw qedwt* – den Vorsteher der Maler oder Vorsteher der Vorzeichner – an der *set maat*, der »Stätte der Wahrheit«.³⁶

Die Nekropole von Saqqara ist Teil des sehr alten, ausgedehnten Friedhofs des ebenso alten Königs- und Verwaltungssitzes Memphis. Neben einigen der ältesten Pyramiden Ägyptens befinden sich dort die Gräber von vielen der erfolgreichsten Beamten, Amtsträger und Höflinge Ägyptens, darunter Personen, die zunächst in Amarna wichtige Positionen bekleidet hatten. Maia, Tutanchamuns Amme, ließ dort ein eindrucksvolles Grab in den Felsen hauen und dieser zweite Thutmose sein Grab in unmittelbarer Nähe des ihren anlegen. Lange nachdem die Gräber von Maia und Thutmose versiegelt worden waren, wurde das Gebiet rund um ihre Gräber umgestaltet, um dort mumifizierte Katzen zu bestatten. Da Katzen der

Göttin Bastet, der Ortsgöttin von Bubastis, heilig waren, ist dieses Gebiet als das Bubasteion bekannt.

Die ›Stätte der Wahrheit‹ ist weniger leicht zu lokalisieren. Man geht automatisch davon aus, dass ein Bezug zum Tal der Könige bestehen muss, da die Arbeiter und Künstler, die dort die Königsgräber schufen und in dem sich in Staatsbesitz befindlichen Dorf Deir el-Medina lebten, sich selbst oft als »Diener an der Stätte der Wahrheit« bezeichneten. Während der Amarna-Zeit fanden im Tal der Könige aber keine nennenswerten Arbeiten statt. Deir el-Medina war verwaist, und es scheint, als seien sämtliche Arbeiter nach Amarna geholt worden. Dort wohnten sie in einem völlig neuen, sich ebenfalls in Staatsbesitz befindlichen Arbeiterdorf; ihre Aufgabe war es, die Gräber in die nahegelegenen Felswände zu hauen und auszugestalten. Nach der Entscheidung, Amarna aufzugeben, wurden sie nach Deir el-Medina zurückgebracht und nahmen dort ihr früheres Leben wieder auf.

Doch in Ägypten kannte man mehr als eine ›Stätte der Wahrheit‹. Der Begriff konnte zur Bezeichnung eines jeden Ortes verwendet werden, der ganz allgemein mit geweihtem oder heiligem Boden zu tun hatte oder, im engeren Sinne, mit Gräbern, Friedhöfen und dem Westen (am Westufer befanden sich üblicherweise Ägyptens Friedhöfe).³⁷ Es ist deshalb gut möglich, dass sich Thutmoses Stätte der Wahrheit in Amarna befand und dass sich die Bezeichnung tatsächlich auf die Königs- und Beamtengräber in den Felswänden von Amarna bezieht. Bei einem Besuch im Felsgrab des Tutu können wir dessen Gebet an den Aton lesen, in dem er die Hoffnung auf eine ordnungsgemäße Bestattung an der ›Stätte der Wahrheit‹ in Amarna äußert:

Mit in Anbetung erhobenen Armen und Augen, die dich ohne Unterlass anschauen, bin ich zu dir gekommen – denn du bist die Leben spendende(?) Brise [die den König (oder ähnlich) erhält. Möge er gewähren] ein schönes Begräbnis in den Bergen von Achetaton, der Stätte der Wahrheit. Für den Ka des Kammerherrn Tutu, gerechtfertigt.³⁸

Thutmoses Grab in Saqqara, eines in einer Reihe von Gräbern, die in eine nach Süden schauende Felswand gehauen wurden, ist schlicht und, im Vergleich zu den umliegenden Gräbern, sehr klein. Eine heute nicht mehr vorhandene Holztür hat einst den Sand von seiner Heimstatt für die Ewigkeit ferngehalten. Heute öffnet sich eine sorgfältig bearbeitete, aber undekorierte Fassade direkt in einen kurzen Gang, der in eine Kapelle mit einem Steinpfeiler führt; in der linken (westlichen) Wand der Kapelle befindet sich eine Nische, von der aus der Schacht zur unterirdischen Grabkammer abgeht. Im Gegensatz zu der privaten unterirdischen Grabkammer war diese Kapelle ein öffentlicher Raum, der Besucher anziehen sollte, die vielleicht dazu bewegt werden konnten, ein Opfer zurückzulassen, das der Seele des Verstorbenen zugutekäme. Um sie dazu zu animieren, waren die Wände mit einer bunten Mischung aus versenkten Reliefs, Malereien und kurzen Texten geschmückt, die vom Verstorbenen und seiner Familie handelten. Thutmose ist nicht der einzige Arbeiteraufseher an der Stätte der Wahrheit, der auf diesen Wänden auftaucht; außer seinem Vater, Amenemwia, sind der Künstler Kenana und dessen Familie zu sehen. Anscheinend sind Thutmose und Kenana Kollegen; dass sie sich ein Grab teilen, legt nahe, dass sie auch miteinander verwandt sind, vielleicht verschwägert. Allerdings ist Thutmose der dominierende Grabherr, und die wichtigeren Szenen haben mit ihm zu tun. Nach Zivies Ansicht hat Thutmose die intimen Szenen, die seine eigene Familie zeigen, selbst geschaffen. Das wäre nichts Ungewöhnliches: Die Arbeiter von Deir el-Medina nutzten ebenfalls ihre bei der Arbeit an den Königsgräbern vervollkommneten Fähigkeiten, um ihre eigenen, schön dekorierten Familiengräber anzulegen.

Auf den Wänden links vom Eingang zur Grabkammer findet sich das, was Zivie als »Triptychon« bezeichnet hat: drei miteinander verknüpfte Szenen, die in chronologischer Reihenfolge angeordnet sind und als Geschichte gelesen werden sollen, obwohl die durch die Nische entstandene Ecke es unmöglich macht, alle drei gleichzeitig zu sehen. Die erste dieser Szenen macht uns mit Amenemwia bekannt, dessen Name – wörtlich »Amun ist im

Boot« – vermuten lässt, dass er möglicherweise in Theben geboren wurde. Amenemwias Frau, Mutemweschet – wörtlich »Mut [die Gemahlin des Amun] ist in der Breiten Halle« – hat einen gleichermaßen thebanischen Namen. Dass Amenemwia und Mutemweschet auf den Wänden des Grabes ihres Sohnes dargestellt sind, bedeutet nicht, dass auch sie hier bestattet sind, und die Spekulation bietet sich an, dass sie in Theben begraben wurden. Als Nächstes begegnen wir Thutmose, der einen unscheinbaren weißen Leinenschurz, eine Perücke und einen breiten Perlenkragen trägt; in der Hand hält er eine stilisierte Malerpalette, die mit dem Namen Amenhoteps III. versehen ist. Thutmose wird von seiner Frau Inii begleitet, und wir sehen ihre Kinder Itiu, Djedet und Mutemweschet, genannt Tui. Zum Schluss sehen wir einen einzigartigen Doppelsarg, von dem aus die von vorn dargestellten Gesichter Thutmoses und Inii den Grabbesucher direkt anblicken. Der Beleittext verrät uns, dass dieser merkwürdige Doppelsarg von Thutmose selbst entworfen wurde. Ob das Ehepaar letztendlich tatsächlich in *einem* Sarg bestattet wurde, ist nicht klar – das könnte manch praktische Schwierigkeiten bereitet haben –, doch die Wirkung ist verstörend. Thutmoses Kinder stehen neben dem Sarg und bringen Opfergaben für ihre verstorbenen Eltern dar. An einer anderen Stelle im Grab zeigt eine unvollendete Szene Thutmose und Amenemwia vor Osiris, dem Gott des Jenseits. Wieder hält Thutmose die Malerpalette in der Hand, die seine Rolle in der Gesellschaft definiert.

Die Inschrift auf Thutmoses Palette verbindet diesen direkt mit Amenhotep III., doch sein Grab enthält auch Aton-Bezüge, und der Name seines Vaters wurde an manchen Stellen dadurch »korrigiert«, dass man »Amen« durch den politisch akzeptableren »Re« ersetzte. Dies legt nahe, dass Thutmose einer Familie von Künstlern aus der späteren 18. Dynastie angehörte, die während und nach der Amarna-Zeit an königlichen Projekten arbeiteten. Könnte der Saqqara-Thutmose der Amarna-Thutmose sein? Die Daten passen zweifellos, der Name ist der gleiche und der Titel ähnlich, wenn nicht gar identisch. Der Amarna-Thutmose betrieb eine Bildhauer-

werkstatt, während der Saqqara-Thutmose als Maler in Erinnerung bleiben wollte, doch wir wissen, dass die Werkstatt in Amarna wunderschön bemalte Werke hervorbrachte, und es ist durchaus denkbar, dass Thutmose in Wirklichkeit Maler war und kein Bildhauer. Das Ganze könnte ein Zufall sein – Thutmose war fraglos kein seltener Name –, doch vielleicht lässt sich dank Zivies Entdeckung unser Thutmose in einen weiteren Vor-und-Nach-Amarna-Kontext stellen. Sie gestattet es uns, unser Kapitel mit einem Absatz unverfrorener Spekulation zu beenden:

Thutmose, Sohn des Amenemwia, wurde in eine Familie hochgeachteter Bildhauer, Reliefbildhauer und Maler hineingeboren. Die Familie lebte und arbeitete in Theben, wo sie eine erfolgreiche Werkstatt betrieb, die königliche und gelegentlich private Aufträge im Zusammenhang mit den Gräbern und Tempeln am Westufer ausführte. Von seinem Vater ausgebildet, wurde aus Thutmose ein versierter Handwerker, der nach dem Tod des Vaters die Führung des Familienunternehmens übernahm. Als der Königshof nach Amarna umsiedelte, witterte er eine Chance für gute Geschäfte, zog ebenfalls um und richtete sich eine neue Werkstatt ein, um die nahezu unersättliche Nachfrage nach Königsstatuen zu bedienen. Nach der Heirat mit Inii, der Schwester seines Bildhauerkollegen Kenana, gründete er eine Familie, und seine Kinder arbeiteten mit ihm zusammen. Solange Echnaton herrschte, war Thutmose ein privilegierter Günstling des Königs. Als das Amarna-Experiment ein Ende fand, zogen Thutmose und seine Familie nach Memphis, wo er weiter für den Staat und die Tempel arbeitete, während er gleichzeitig sein eigenes Familiengrab schuf. In diesem Grab, dessen Wände er selbst ausgeschmückt hatte, wurde er schließlich zusammen mit seiner Frau und seinem Schwager bestattet.



2

Aufseher der Arbeit

Genau genommen gibt es »die Kunst« gar nicht. Es gibt nur Künstler.¹

E. H. Gombrich (1952)

Mit der europäischen Renaissance kam im Westen die Vorstellung vom Künstler als Individuum auf. Unsere Bildhauer und Maler werden geachtet, weil sie die geheimnisvolle, gottgegebene Fähigkeit haben, »Kunst« zu schaffen. Sie sind unabhängige Menschen, denen es freisteht, ihre Werke zu gestalten und zu verkaufen, wie sie es für angebracht halten. Mögen ihre Werke auch von Mäzenen in Auftrag gegeben worden sein, die bestimmte Forderungen an ihre Fähigkeiten stellen, bleiben diese Werke doch Teil des Werkkatalogs des Künstlers.²

In totalitären Regimen, in denen Kunst als unabdingbarer Bestandteil der offiziellen Propagandamaschinerie gilt, ist die Ausdrucksfreiheit vermutlich weitaus geringer. Dennoch kann persönliches Können gewürdigt und ein einzelner Künstler bzw. eine einzelne Künstlerin für seine oder ihre Werke gefeiert werden. Das dynastische Ägypten kann man durchaus als totalitäres Regime einstufen. Dort standen die talentiertesten Bildhauer im Dienst von Königen und Tempeln. Man erwartete von ihnen, dass sie sich bei ihrer Arbeit an vorgegebene Regeln hielten, und ihre fertigen Werke wurden an bestimmten Orten platziert, um dort bestimmte Funktionen zu erfüllen. Es ist diese offizielle Kunst, in erster Linie jene zum Schmücken von Steinbauten in Stein gehauene und geritzte Kunst, die uns im archäologischen Befund erhalten blieb und

die, ihres ursprünglichen Kontextes und Zwecks beraubt, heute die Skulpturensäle unserer westlichen Museen und Galerien ziert. Es bedarf keiner großen Vorstellungskraft, um in diesen Sälen das moderne Äquivalent der antiken Paläste und Tempel zu sehen, denen sie so oft ähneln, und die Besucher, die diese Säle füllen, als selbsternannte Elite zu betrachten, die kommt, um zu bewundern, wenn nicht gar, um anzubeten. Man kann also behaupten, dass die ägyptische Bildhauerkunst zweitausend Jahre nach dem Ende der dynastischen Zeit schlicht von einem sakralen Kontext in einen anderen übergegangen ist.³

Dieses sehr pragmatische Herangehen an offizielles Kunstschaffen erklärt, warum zwar viele Königsstatuen eine Inschrift trugen, keine dieser Inschriften aber den Namen des Bildhauers erwähnte. Fähige Leute wurden zwar gezielt gesucht, Können wurde gewürdigt und belohnt, doch Individualität war für einen königlichen Künstler kein erstrebenswertes Merkmal, und der Name des Bildhauers brachte keinen höheren Preis, wie er ihn in der heutigen kommerziellen Kunstwelt möglicherweise erbringt. Wie wir bei der Betrachtung von Amenhoteps 730 fast gleichen Sachmet-Statuen gesehen haben, ist eine Königsstatue oder eine Götterstatue gleichermaßen wirkmächtig und kostbar, ob sie nun ein Lehrling, ein Meister oder, was am wahrscheinlichsten sein dürfte, ein Team spezialisierter Arbeiter und Lehrlinge geschaffen hat. Der einzig wichtige Name war der Name des Dargestellten oder des Auftraggebers; im Fall von Königsstatuen war dies für gewöhnlich ein und dieselbe Person.

Die Ägypter hatten kein Wort, das unserem Wort ›Kunst‹ entspricht, allerdings gab es ein Wort, nämlich *hemet*, das zur Bezeichnung von Kunstfertigkeit und handwerklicher Geschicklichkeit verwendet wurde. Von diesem Wort leitete sich das Nomen *hemww* ab, das ›Experte‹ oder ›Handwerker‹ bzw. ›Kunstfertiger‹ bedeutete. In Memphis trug der Hohepriester des Ptah den schlichten Titel *wer cherep hemwt*, Oberster Leiter der Handwerkerschaft. Dieses Fehlen eines eigenen Wortes, verknüpft mit dem Umstand, dass alle offizielle ägyptische Kunst eine über das Ästhetische hin-

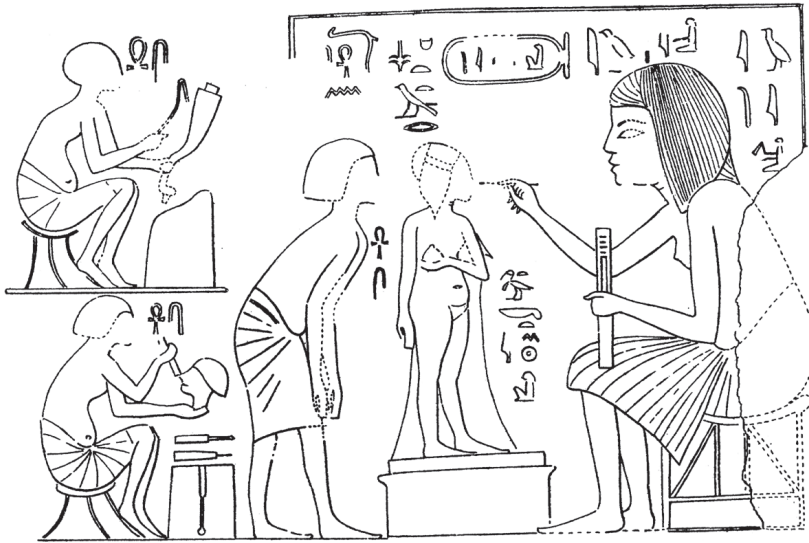
ausgehende Funktion hatte, veranlasste einige Ägyptologen zu der absichtlich provozierenden Behauptung, es gebe »gar keine »ägyptische Kunst«.⁴ Sie äußerten die Ansicht, dass man Thutmose und seine Kollegen vielleicht besser als Kunsthandwerker oder Handwerker einstufe, wie dies im Übrigen wohl auch mit allen europäischen Bildhauern und Malern aus der Zeit vor der Renaissance und mit vielen anderen Künstlern aus vielen anderen Kulturen geschehen sollte. Dies ist eine interessante semantische Argumentation, doch Thutmose dürfte es ziemlich gleichgültig sein, in welche Kategorie Theoretiker, die in einer ganz anderen Welt leben, ihn einordnen. Er führte die Arbeit aus, die von ihm verlangt wurde, und er sowie seine Auftraggeber wussten um deren wahren Wert. Jedenfalls lässt »Kunst« sich bekanntermaßen nicht in eine starre Definition zwängen, da ihre Bedeutung von Gemeinschaft zu Gemeinschaft und innerhalb derselben Gemeinschaft im Laufe der Zeit Änderungen unterliegt, wobei die Grenze zwischen Kunst und Handwerk immer fließend ist. Uns genügt es, dass Bildhauerei und Malerei als Kunst eingestuft werden kann, ja sogar den »schönen Künsten« zuzuordnen ist. Doch sollen wir Ägyptens wunderbaren Schmuck, die herrlich bestickten Gewänder und farbenprächtig bemalten Fliesen als Kunst oder als Handwerk einstufen? Und, wichtiger noch, wie haben ihre Schöpfer selbst sie eingestuft?

Die Vorstellung von Thutmose als einsamem Genie, das allein in seinem Atelier arbeitet, um ein Bildnis seiner schönen Königin zu schaffen, ist verführerisch. Doch die Zeugnisse aus seiner Werkstatt – mehr Gewerbebetrieb als Atelier – zeigen, dass sie völlig falsch ist. Thutmose, der »Aufseher der Arbeit«, war ein versierter Verwalter, der ein gutgehendes Geschäft besaß oder zumindest leitete. Er war ein wichtiges Glied in einer komplexen und kostspieligen Kette von Transaktionen, die mit dem Abbau von Steinblöcken im Steinbruch begann und an deren Ende die Lieferung eines fertigen Produkts ins Stadtzentrum stand. War er selbst bildhauerisch tätig? Gab er dem von seinen Gehilfen geschaffenen Werk den letzten Schliff? Oder leitete er einfach die Werkstatt? Das ist nicht klar, doch bekommen wir vielleicht einen besseren Einblick in Thutmo-

ses Aufgaben und Pflichten, wenn wir die Zeugnisse betrachten, die uns sein ebenfalls in Amarna tätiger Bildhauerkollege Iuti liefert, der »Oberbildhauer der Großen Königlichen Gemahlin Teje«.

Iuti ist unerwartet prominent an einer Wand von Hujas Grab in Amarna dargestellt.⁵ Huja ist Iutis Chef, und dies eröffnet die faszinierende Möglichkeit, dass Iuti selbst diese Szene geschaffen haben könnte; das würde jedenfalls erklären, warum er so deutlich namentlich genannt ist. Indem er sich selbst in Hujas Grab verewigte, hoffte er vielleicht, viele der Wohltaten, die dem Grabherrn zuteil wurden, auch sich selbst zu verschaffen. Sein namentlich gekennzeichnetes Bildnis mochte sogar sein persönliches Bemühen um ein wohlversorgtes Jenseitsleben gewesen sein. Wir sehen Iuti, der einen plissierten Schurz und eine Perücke trägt, in einem mit Säulen versehenen Raum auf einem niedrigen Hocker sitzen. Er lehnt sich etwas vor, um dem Gesicht der Statue der Prinzessin Baketaton, Tejes jüngster Tochter, den letzten Schliff zu geben. In der linken Hand hält Iuti eine Malerpalette, in der rechten einen Pinsel. Es ist nicht ersichtlich, ob die Statue, an der er arbeitet, aus Holz oder aus Stein ist. Hinter der Statue steht ein kleinerer – und deshalb weniger bedeutender – anonymen Arbeiter, der sich vorbeugt, um Iuti bei der Arbeit zuzusehen. Die Figur, die einmal hinter Iuti stand, ist nicht mehr vorhanden, doch man kann zwei ebenfalls kleiner dargestellte Arbeiter sehen, die auf Schemeln sitzen: Einer schnitzt ein hölzernes Stuhlbein, der andere bearbeitet mit einem Meißel einen Gegenstand, der wie ein kleiner Steinkopf aussieht. In einem anderen Teil des Raumes arbeiten ebenfalls sitzende Arbeiter an einem hölzernen Kasten und an Steingefäßen.

Was genau macht Iuti? An dieser Stelle müssen wir Hilfe bei der ägyptischen Sprache suchen. Die Ägypter verwendeten zwei Wörter, die wir üblicherweise mit »Bildhauer« übersetzen; soweit wir es beurteilen können, waren diese Wörter austauschbar, doch da wir zeitlich wie kulturell weit vom alten Ägypten entfernt sind, entgehen uns möglicherweise feine Bedeutungsnuancen. Das erste Wort *gnwt* hatte keine zusätzliche Bedeutung. Das zweite Wort, *s'anch*, ist das Wort, das auf Thutmoses Scheuklappe steht; die wörtliche



Der Aufseher der Bildhauer Iuti stellt in seiner Werkstatt eine Statue der Prinzessin Baketaton fertig.

Übersetzung lautet »Der zum Leben erweckt« oder »Der belebt«. Darin spiegelt sich ein wesentlicher Aspekt der Rolle ägyptischer Bildhauer. Wie Götter waren Bildhauer Schöpfer. Durch das Herausarbeiten einer Gestalt aus einem amorphen Steinblock schufen sie eine latent lebensfähige Form. Mit den richtigen Ritualen konnte diese Form dann in ein funktionsfähiges Wesen verwandelt werden, das bei Bedarf als Ersatzkörper dienen konnte, um die Seele des Dargestellten aufzunehmen. Die zahlreichen Statuen Echnatons waren nicht nur Dekoration, sondern auch eine Versicherungspolice: Wenn mit seinem geplanten Jenseitsleben etwas fehlschlug, konnten seine steinernen Körper im Extremfall als Heimstatt für seinen *ka*, seine Seele, fungieren. Unter einem orthodoxeren Regime konnten auch die Götter Statuen einwohnen.

Iuti bemalt Baketatons Gesicht. Dass er dabei mit seinem Pinsel Augen, Ohren, Nase und Mund berührt, erinnert an die »Mundöff-

nungszeremonie«, ein Ritual, das angeblich auf den Schöpfergott Ptah zurückging und mit dem Mumien, Statuen und zweidimensionale Bildnisse in latent lebensfähige Wesen verwandelt werden sollten. In der 18. Dynastie war die Mundöffnungszeremonie einer der wichtigsten Bestandteile des Bestattungsrituals, vollzogen wurde sie immer am Eingang zum Grab. Dabei wurde die Mumie stets aufrecht hingestellt, woraufhin der *sem*-Priester sie mit einer Reihe geweihter Gegenstände berührte, zu denen ein Dechsel, der Schenkel eines Ochsens sowie ein aus Feuerstein hergestelltes Messer von der Art gehörten, wie es zum Durchtrennen der Nabelschnur nach der Geburt verwendet wurde. Währenddessen rezitierte der Vorlesepriester Sprüche, die die Mumie wiederbeleben und sie für das Leben, das nun kommen sollte, bereitmachen würden. Verlieh ein *s'anch* durch das Auftragen der letzten Farbschicht in der Bildhauerwerkstatt, oder vielleicht im Tempel, einer bereits fertigen Steinstatue die Fähigkeit zu leben?

Über den religiösen Aspekt der Rolle des Bildhauers erfahren wir mehr, wenn wir uns ein etwas später entstandenes Werk ansehen, nämlich eine beschriftete Stele aus der späten 18. oder frühen 19. Dynastie, die dem »Oberbildhauer des Herrn der beiden Länder, Hatiai, Sohn des Oberbildhauers Ia« gehörte.⁶ Ob es sich bei diesem Hatiai und dem Vorsteher der Arbeiten Hatiai, dem wir begegnet sind, als er die Evakuierung von Amarna überwachte, um ein und dieselbe Person handelt, ist unklar; sie wären aber Zeitgenossen gewesen, und ihre jeweiligen Titel schließen sich nicht gegenseitig aus. Der Oberbildhauer Hatiai informiert uns bescheiden, und angesichts seines Eingeständnisses, der Sohn eines Oberbildhauers zu sein, beinahe mit Sicherheit unzutreffenderweise, dass er aus ärmlichen Verhältnisse stamme. Dennoch habe er privilegierten Zugang zum König gehabt, den er »in seiner Gestalt als Re in der Abgeschiedenheit seines Palastes« gesehen habe. Und weiter:

Er [der König] ernannte mich zum Leiter der Arbeiten, als ich noch ein ganz junger Mann war, denn er hatte festgestellt, dass ich jemand war, auf den er zählen konnte. Ich wurde in das Gold-

haus eingeführt, um die Kultstatuen und heiligen Bildnisse aller Götter anzufertigen, ohne dass einer vor mir verborgen war. Ich war ein Hüter des Geheimnisses.⁷

Hier haben wir einen Bildhauer, der nicht zum Priester ausgebildet worden ist, aber dennoch das »Goldhaus« betreten darf, eine Werkstatt innerhalb des Tempels, in der Statuen angefertigt wurden und zu der Unbefugte keinen Zutritt hatten. Erweckte Hatiaï im Goldhaus die Tempelstatuen zum Leben? Wie machte er das? Mit Sprüchen oder mit Farbe oder mit beidem? Wie wir bereits gesehen haben, wurden in Amarna »die Kultstatuen und heiligen Bildnisse aller Götter«, die bisher in den meisten Reichstempeln zu finden waren, durch vielfältige Bildnisse des Königs und seiner Familie ersetzt. Wurden die jahrhundertealten Rituale an den Königsstatuen von Amarna weiterhin vollzogen, vielleicht von Thutmose selbst?

Ihre Fähigkeit, etwas zu schaffen und zu beleben, verband Hatiaï, Iuti, Thutmose und alle anderen ägyptischen Bildhauer mit Ptah, dem Schutzpatron aller Steinmetze, Bildhauer und Bauhandwerker. Nach der Memphitischen Theologie hatte dieser die Fähigkeit, durch sein Herz Leben zu geben; da das Herz als Zentrum des Denkens und Planens galt, bedeutet das, dass er seine Schöpfungen genauso plante und schuf, wie Thutmose seine Statuen geplant und geschaffen haben mag. Zunächst schuf Ptah die Götter, dann ihre Schreine. Dann machte er »ihre Körper entsprechend ihren Wünschen. So wohnten die Götter ihren Körpern ein, aus jedem Holz, aus jedem Stein, aus jedem Ton. [...] So sammelten sich um ihn alle Götter und ihre Seelen«⁸.

Natürlich gehörte Ptah, ebenso wie Osiris, dem traditionellen Pantheon an und wurde deshalb in Amarna nicht offen verehrt. Dennoch könnte eine direkte Verbindung mit dem Göttlichen vielleicht erklären, warum Thutmose ein Wagengespann besaß. Der Künstler, der aus einem Steinblock ein Königsbildnis herauszuarbeiten vermochte, dürfte sich wohl einer ungewöhnlich engen Bindung zu seinem Schutzgott erfreut haben und könnte durchaus in den Genuss großzügiger Geschenke gekommen sein.

Men und Bak

Diese Verbindung zum Göttlichen liefert einen zweiten guten Grund dafür, warum die königlichen Bildhauer Ägyptens ihre Werke nie signierten. Einen nichtköniglichen Namen auf einer Königsskulptur anzubringen, hätte ein dauerhaftes und inakzeptables Band zwischen dem Bildhauer, seinem königlichen Modell und seiner Schöpfung geschmiedet. Da Namen, ebenso wie Bildnisse, als Wohnstätte für die Seele fungieren konnten, hätte die Hinzufügung seines Namens dem Bildhauer eine Teilhabe am königlichen Jenseitsleben gestatten können. Das wäre undenkbar gewesen. Wir kennen nur einen einzigen Fall, in dem ein Bürgerlicher es wagte, seinen Namen einem königlichen Werk hinzuzufügen. Zu einem früheren Zeitpunkt in der 18. Dynastie hatte der Höfling Senenmut über sechzig kleine Reliefdarstellungen seiner Person in König Hatschepsuts⁹ Totentempel in Deir el-Bahri anbringen lassen. Sie befinden sich auf Wänden, die für gewöhnlich von den geöffneten Türen der Schreine und Statuennischen verdeckt wurden, so dass die Reliefs während des Vollzugs der Tempelrituale nicht zu sehen waren. Es ist jedoch schwer vorstellbar, dass ein derart eklatanter Verstoß gegen die gültigen Regeln unbemerkt geblieben und nicht gemeldet worden war, und obwohl es durchaus denkbar ist, dass Hatschepsut die Versuche ihres Günstlings billigte, bis in alle Ewigkeit an ihrem Kult teilzuhaben, ist es gleichermaßen möglich, dass dieser kühne Schritt zu seinem Sturz beitrug.¹⁰ Abseits vom Königshof sah die Sache anders aus, und die weniger hoch in Amt und Würden stehenden Handwerker, die Statuen und Stelen schufen, um sie ihren nichtköniglichen Nachbarn zu verkaufen, fanden nichts dabei, der Inschrift ihren eigenen Namen hinzuzufügen, auf dass sie von jeder Wohltat profitieren mochten, die dem Besitzer zufluss.

Es ist also nicht verwunderlich, dass wir nur wenige der Bildhauer Echnatons namentlich kennen. Thutmose ist aufgrund einer zufällig erhalten gebliebenen Inschrift auf einer Scheuklappe bekannt, Iuti, weil er im Grab des Huja in Amarna verewigt ist. Hatiai ken-

nen wir, weil er seine Autobiographie auf eine Stele schrieb. Eine zweite Stele – diesmal eher eine Art von Elitegraffito und kein autorisiertes Denkmal –, eingeritzt in einen Granitsteinbruch in der südlichen Grenzstadt Assuan, stellt uns zwei weitere Bildhauer vor:

Preisen den Herrn der Beiden Länder und Küssen des Bodens für den Einzigen des Re [Echnaton] durch den Vorsteher der Arbeiten im Roten Berg, einen Gehilfen, den Seine Majestät [Echnaton] selbst unterwiesen hat. Oberster der Bildhauer an den sehr großen Denkmälern des Königs im Haus des Aton in Achetaton, Bak, Sohn des Obersten der Bildhauer Men, geboren von der Herrin des Hauses Rai aus Iunu [Heliopolis].¹¹

Vor uns haben wir Vater und Sohn, Men und Bak, die für Vater und Sohn, Amenhotep III. und Echnaton, arbeiteten. Das Relief zeigt die beiden Bildhauer, wie sie vor ihrem jeweiligen König stehen. Rechts steht Men, die Arme erhoben, vor einem Tisch, beladen »mit allen guten und reinen Dingen, bestehend aus Brot, Bier, Rindern, Geflügel und allen frischen und schönen Pflanzen«. Er bringt dieses Festmahl einer riesigen Sitzstatue Amenhoteps III. als Opfer dar und deutet damit möglicherweise an, dass er persönlich an der Herstellung der beiden Kolossalstatuen beteiligt war, die vor Amenhoteps Totentempel wachten. Amenhoteps Statue erscheint in ihrer Gestaltung völlig konventionell, und der steinerne König wirkt gleichermaßen teilnahmslos wie imposant.

Men muss ein vielbeschäftigter Mann gewesen sein. Amenhoteps ungewöhnlich lange und von außerordentlichem Wohlstand geprägte Regierungszeit gestattete es dem König, Kunst und Architektur in nahezu unvorstellbarem Umfang in Auftrag zu geben, und die Zahlen sind beeindruckend. Seine 730 Sachmet-Statuen haben wir bereits erwähnt. Hinzu kommen viele hundert monumentale Steinstatuen, die Amenhotep als König oder als Gott darstellen, bei mehr als 45 davon handelt es sich um Kolossalstatuen, das heißt, um überlebensgroße Bildnisse. Wir wissen weder,

wie viele Steinstatuen verloren gingen, zerstört oder umbenannt wurden, noch wie viele Statuen aus weniger haltbarem Material wie Holz oder Metall geschaffen wurden, doch die Gesamtzahl an Statuen dürfte bei weit über tausend gelegen haben. Infolgedessen haben wir mehr lebensgroße und überlebensgroße Statuen von Amenhotep als von jedem anderen Pharao.

Auf der linken Seite ihrer gemeinsamen Stele steht Bak ebenfalls mit erhobenen Armen vor einem voll beladenen Opfertisch. Ihm gegenüber steht sein König, Echnaton, die Arme in Verehrung des Aton erhoben, der von oben auf den König (nicht aber auf den Bildhauer) herabscheint. Echnatons Bildnis wurde mutwillig zerstört, doch kann man noch erkennen, dass er, im Unterschied zu seinem Vater, nicht das Aussehen eines herkömmlichen oder gar imposanten Königs aufweist. Sein Körper ist weicher und weiblicher als der Amenhoteps, seine Oberschenkel sind kräftig, sein Bauch rundlich. In der Beischrift lässt Bak uns wissen, dass er nicht nur für Echnaton gearbeitet habe, sondern auch von ihm unterwiesen worden sei.

Ein Quarzit-Naos, eine Stele mit nahezu rundplastischen Bildnissen, gewährt uns einen zweiten Blick auf Bak.¹² Hier steht er neben seiner Frau, Taheri, beide blicken den Betrachter direkt an. Taheri hat den linken Arm um ihren Gatten gelegt. Sie trägt eine lange Perücke und ein schlichtes, enganliegendes Etuikleid, in dem sich ihr Körper deutlich abzeichnet. Angezogen wird der Blick jedoch von Bak, dessen sorgfältig plissiertes Gewand nicht von seinem ungewöhnlich vorstehenden, fast schwanger wirkenden Bauch und den schweren Brüsten ablenken kann. Es war nichts Außergewöhnliches, dass ältere Männer mit Speckrollen dargestellt wurden – nur die wirklich erfolgreichen konnten sich einen Lebensstil leisten, der es ihnen gestattete, an Gewicht zuzulegen, und ein solcher Erfolg verdiente es, gewürdigt zu werden –, doch hier wird dies ungewöhnlich übertrieben dargestellt. Wieder betont der Beigleittext, dass Bak ein Schüler oder Lehrling seines Königs war. Das kann natürlich einfach Schmeichelei sein. Es war offenbar unmöglich, einen Pharao zu sehr zu loben: Subtilität wurde am ägyptischen Königshof schlicht nicht geschätzt. Ganz besonders Echnaton

war daran gelegen, als Lehrer oder Führer anerkannt zu werden, und so stellen wir fest, dass selbst der äußerst erfahrene Hofbeamte Tutu an einer Wand seines Grabes in Amarna seinen König diplomatisch als seinen Mentor anerkennt: »Denn jeden Tag erhebt er sich früh, um mich zu unterweisen, insofern als ich seine Lehren ausführe, und keinerlei Frevel meinerseits ist zu finden [...] die Lehren des Herrn der Beiden Länder.«¹³

Doch Baks Worte können auch als Erklärung gelesen werden, vielleicht sogar als Entschuldigung. Denn Bak, der von seinem Vater, dem Meisterbildhauer, unterwiesen worden war und genau wusste, wie ein ägyptischer König eigentlich aussehen sollte, hatte auf Anweisung seines Königs begonnen, einen ganz anderen Kunststil zu entwickeln.

Königliches Decorum

Vom Beginn der dynastischen Zeit an war allgemein anerkannt, dass Darstellungen des Königs von Ägypten den geltenden Normen der Schicklichkeit entsprechen mussten. Er sollte in jeder Szene die dominierende Persönlichkeit sein; er sollte mit gelassener Miene und einem äußerlich perfekten Körper gezeigt werden; er sollte bestimmte Kleidungsstücke und Accessoires tragen (darunter Kronen und Kopftücher), mit einer Reihe typischer Herrschaftsinsignien (so etwa mit dem Zeremonialbart sowie Krummstab und Wedel) ausgestattet sein und eine Reihe festgelegter Handlungen ausführen, die seine Rolle als Bewahrer der *maat* unterstrichen; er sollte stehen, sitzen oder knien.

Bisweilen vermittelte die Haltung des Königs eine direkte Botschaft. Der Szene vom »Erschlagen« oder »Niederschlagen der Feinde«, einem im Neuen Reich beliebten zweidimensionalen Motiv auf den Außenmauern von Tempeln, sind wir bereits begegnet. Subtiler war das Bildnis des sitzenden Königs, das man als Bilderätsel lesen konnte; dabei repräsentierte der Thron, ägyptisch *set*, die Göttin Isis (deren Name wörtlich »Thron« bedeutet) und der Kö-

nig ihren Sohn Horus, die göttliche Verkörperung des jeweils regierenden Königs Ägyptens. In ähnlicher Weise gestattete es eine Standfigur mit geschlossenen Beinen dem König, Osiris nachzuahmen, den mumifizierten Gott, der alle verstorbenen Könige Ägyptens repräsentierte. Dass die ägyptischen Könige die Kunst nutzten, um unterschiedliche Versionen ihrer selbst zu präsentieren, sollte uns nicht verwundern; wir sehen etwas Ähnliches, wenn wir unser britisches Königshaus betrachten, dessen offizielle Kunst seine Angehörigen in bestimmter Kleidung und mit bestimmten Accessoires (Kronen, Orden und Uniformen), mit charakteristischen Herrschaftsinsignien (zum Beispiel Reichsapfel und Zepter) und beim Vollzug einer Reihe anerkannter Handlungen zeigt, die ausgewählte Aspekte ihrer Rolle unterstreichen sollen. Heute handelt es sich bei solchen offiziellen Bildern meist um Filme und Fotografien, weniger um Gemälde und Skulpturen; deshalb sind sie exakte Abbildungen von Menschen, die die meisten ihrer Untertanen erkennen. Doch ein Blick auf britische Münzen, Banknoten und Briefmarken bestätigt, dass ein König oder eine Königin auch dann sofort erkennbar bleibt, wenn das Bildnis kein hundertprozentiges Ebenbild ist.

Im alten Ägypten war die konventionelle Darstellung des Monarchen eine in Stein gehauene Hieroglyphe, die als das nicht geschlechtsspezifische Wort »König« gelesen wurde. Die Macht des Wortes war derart groß, dass das Bild seine eigene Botschaft verstärkte, indem es jeden König, der sich auf diese Weise darstellen ließ, in den furchtlosen Bewahrer der *maat* verwandelte. Nur wenige Menschen würden jemals ihren König sehen, und nur wenige konnten seinen Namen lesen, doch zumindest die Stadtbewohner sahen die zahlreichen Bildnisse, die als Bestätigung dafür dienten, dass ihr König die Reihe all jener Könige fortsetzte, die ihm vorangegangen waren. So fest verwurzelt war die Überzeugung, es gebe nur eine einzige Art und Weise, einen König darzustellen, dass der weibliche Pharao Hatschepsut sich in der offiziellen Kunst mit dem traditionellen (männlichen) Körper und den traditionellen (männlichen) Accessoires eines Königs darstellen ließ. Dies geschah nicht

in der Absicht, irgendjemanden glauben zu machen, sie sei ein Mann. Vielmehr wollte sie ihrem Volk und ihren Göttern zeigen, dass sie ein ordnungsgemäßer König war. Entsprechend wurde der zur 19. Dynastie gehörende König Siptah, ein junger Mann, der – wie es seine gut erhaltene Mumie belegt – ein verkrüppeltes Bein und einen verkrüppelten Fuß hatte, der Konvention gemäß mit zwei geraden Beinen dargestellt.¹⁴ Wieder steckte dahinter keine Täuschungsabsicht; es ging nicht darum, zu verbergen, dass Siptah anders war, sondern die Bilder sollten zeigen, dass er in jeder Beziehung der rechtmäßige König Ägyptens war. Man braucht nicht lange zu suchen, um weitere Beispiele für Darstellungen zu finden, in denen das konventionelle Bildnis Vorrang vor der Realität hat: ältere Könige, die ewig jung zu sein scheinen; junge Könige, die weiser wirken, als es ihrem Alter entspricht; männliche Könige, deren vorstehende Zähne und Pockennarben undokumentiert bleiben; eine Königin in einer unbequemen Mischung aus Frauen- und königlicher Kleidung, die sicherlich nicht jeden Tag getragen wurde.¹⁵

Ihre Statuen, Reliefbilder und Malereien bezeichneten die Ägypter mit dem Wort *twt*, das mit ›Ähnlichkeit‹ oder sogar ›vollkommener Ähnlichkeit‹ bzw. ›Abbild‹, ›Ebenbild‹ übersetzt werden kann.¹⁶ Hinter diesem Wort stand ein Determinativ (ein Zeichen, das einen Hinweis auf die Bedeutung des Wortes gibt) in Gestalt einer Statue oder einer Mumie, was uns daran erinnert, dass Statuen als Ersatz für Mumien dienen konnten, wobei beide als Abbild der jeweiligen Person fungierten. Nach dem Vollzug des Mundöffnungsrituals wurden sowohl Bildnis als auch Mumie zu einem *twt anch*, einem lebenden Abbild. Deshalb war es wichtig, dass die Statue eine erkennbare ›Ähnlichkeit‹ aufwies; diese Ähnlichkeit musste indes nicht hundertprozentig sein. In erster Linie wies das Hinzufügen der Herrschaftsinsignien eine Statue als König aus, ebenso wie das Hinzufügen des Namens, das sie als einen bestimmten König bzw. als eine bestimmte Mumie identifizierte. Das gleiche Prinzip galt im Bereich nichtköniglicher Kunst. Für den privaten Markt arbeitende Handwerker verkauften in Serie hergestellte Figuren, die durch das Anbringen einer Inschrift einen individuellen Bezug

erhielten und dann dem Tempel geweiht oder der Grabausstattung hinzugefügt werden konnten. Grabkünstler dekorierten Wände mit gemalten Szenen, die beinahe identische alterslose Männer und Frauen zeigten, die modische Perücken, Gewänder und Schmuck trugen. Stets war es die Hinzufügung des Namens, die das Standardbildnis in eine konkrete Person verwandelte. Natürlich war dieses System anfällig für Missbrauch. Ein skrupelloser Mensch konnte eine Tempelstatue stehlen oder ein ausgemaltes Grab usurpieren und sie zu seiner bzw. seinem eigenen machen, und es ist kein Zufall, dass viele der Statuen, die mit dem Namen König Ramses' II. aus der 19. Dynastie versehen sind, eine frappierende Ähnlichkeit mit den Statuen Amenhoteps III. aufweisen. In allen Fällen wurde durch die Hinzufügung des neuen Namens das Bildnis zu dieser neuen Person. Der ursprüngliche Besitzer, der darauf vertraut haben mag, dass das Bildnis als Verbindung zwischen den Lebenden und dem Toten fungierte, blieb seiner Bildnisse und seiner Hoffnung beraubt zurück.

Ägyptens Künstler hatten eine ganze Liste alteingeführter Konventionen zu beachten. Menschen mussten gemäß eines »Proportionskanons« dargestellt werden, und während des größten Teils der 18. Dynastie wurde ein reales oder theoretisches Quadratraster verwendet, um sicherzustellen, dass in jeder beliebigen Szene Sitzfiguren durchweg vierzehn Quadrate von der Fußsohle bis zum Haaransatz maßen, Standfiguren dagegen achtzehn. In der Amarna-Zeit, als die Präsenz des hoch am Himmel scheinenden Aton den Blick nach oben lenkte, wurden diese Proportionen entsprechend angepasst. Dabei wurde der Körper vom Nabel aufwärts verlängert, so dass die Beine im Vergleich zum Rumpf kurz erschienen. Der betonte Kopf und die Hüften schienen anfangs die Proportionen zu sprengen, wurden aber schnell wieder angepasst, um ein natürlicheres Aussehen zu erzielen. Gleichzeitig wurden die Finger verlängert, und die Künstler begannen, zwischen linker und rechter Hand zu unterscheiden.¹⁷

Künstlern oblag es, die dreidimensionale Welt auf einer flachen Oberfläche und in verkleinertem Maßstab darzustellen. Dazu ver-

wendeten sie weder Perspektive noch Schattenwirkung noch Verkürzung; vielmehr war ihre konzeptuelle Kunst darauf angelegt, das Wesentliche einer Person oder Sache auf möglichst einfache Art und Weise darzustellen, geradeso wie die Malerei kleiner Kinder darauf aus ist, die wesentlichen Merkmale der darzustellenden Person oder Sache zu zeigen.¹⁸ Um dies zu erreichen, wurde die Person diagrammatisch abgebildet, der Kopf im Profil, die Schultern und der Rumpf von vorne, die Beine und Füße wieder im Profil. Diese unbequeme Haltung gewährleistete, dass die Wesensmerkmale des Dargestellten deutlich sichtbar waren, so dass, sollte das belebte Bildnis je als Heimstätte für die Seele gebraucht werden, Gliedmaßen und Körperteile mit größtmöglicher Wirkung genutzt werden konnten. Allerdings gab es dabei einige Probleme. Viele Ägypter traten ihr Jenseitsleben mit zwei linken Füßen oder zwei rechten Händen an, und alle hatten nur ein Auge und eine Brustwarze.

Die konsequente Anwendung dieser Regeln führte zu dem unverwechselbaren dynastischen Stil, der es auch dem Laien gestattet, eine gemalte oder in Stein gehauene oder geritzte Figur als ägyptischen König zu identifizieren, und der vielleicht den gleichen Laien daran hindert, feine Unterschiede in der Darstellung zu bemerken, wenn sie sich doch einmal einschleichen. Auf den ersten Blick unterscheidet sich das Bildnis eines Ptolemäerkönigs nicht allzu sehr von dem Bildnis eines Königs aus dem Alten Reich, obwohl zweieinhalb Jahrtausende zwischen den beiden liegen. Deshalb hatte der einflussreiche preußische Kunsthistoriker Johann Joachim Winckelmann 1764, zu einer Zeit also, da es wohl nur wenigen seiner Leser vergönnt war, irgendein ägyptisches Bildnis oder Artefakt mit eigenen Augen zu sehen, keinerlei Bedenken, zu behaupten, ägyptische Kunst sei zwar technisch vollkommen, stagniere aber im Grunde:

Die Kunst der Zeichnung unter den Aegyptern ist einem wohlgezogenen Baume zu vergleichen, dessen Wachsthum durch den Wurm oder durch andere Zufälle gehemmet und unterbrochen worden: denn es blieb dieselbe ohne Aenderung, aber ohne ihre

Vollkommenheit zu erreichen, eben dieselbe bis an die Zeit der griechischen Könige daselbst, [...].¹⁹

Winckelmanns harsche Kritik entsprach voll und ganz dem zeitgenössischen Denken. Das dynastische Ägypten hat westliche Beobachter schon immer fasziniert, und sein Einfluss ist von den Tagen des alten Roms bis heute in Kunst, Architektur und Design zu finden. Im 18. Jahrhundert sah man jedoch die Ursprünge der westlichen Zivilisation fest in der klassischen Welt verankert, und die Skulpturen der klassischen Welt galten als Perfektion in Stein. Die statischeren ägyptischen Statuen kamen an dieses Ideal nicht heran. Winckelmann schrieb in der Hoffnung, zeitgenössische Barockkünstler könnten dazu bewegt werden, auf die Spitzenleistungen des alten Griechenlands zurückzugreifen und einen Neoklassizismus für seine eigene Epoche zu entwickeln.²⁰ Für ihn wie für viele andere war Ägypten eine kulturelle Sackgasse, seine wundersamen Hieroglyphentexte waren unlesbar und seine Kunst zwar wunderbar dekorativ, aber weitgehend bedeutungslos. Diese Meinung spiegelte sich in den Museen wider, die ihre kärglichen ägyptischen Sammlungen als Kuriositäten zur Schau stellten, die unterhalten und nicht der Bildung dienen sollten.²¹

Diese Haltung änderte sich allmählich, als nach Napoleons Ägypten-Feldzug im Jahr 1798 illustrierte Bücher und wachsende Museumssammlungen das alte Ägypten einem größeren europäischen Publikum näherbrachten. 1822 wurde dank der Entschlüsselung der Hieroglyphen deutlich, auf welch lange Geschichte Ägypten zurückblickte, und man legte den Grundstein für die Ägyptologie als die akademische Disziplin, die wir heute kennen. In dem Maße, in dem die alten Ägypter ihren unverdienten Ruf eines der Tierverehrung anhängenden, Inzest praktizierenden und im Wesentlichen primitiven Volkes verloren, wurde klar, dass ihre »ausdruckslose« Plastik eine Menge subtiler Botschaften beinhaltete und dass der Verzicht auf den Einsatz von Perspektive in der zweidimensionalen Kunst eine durchaus fundierte Entscheidung war. Gelegentliche Funde lebendig gestalteter nichtköniglicher Skulptu-

ren zeigten, dass ägyptische Bildhauer mit den besten der klassischen Bildhauer durchaus mithalten konnten, wenn sie wollten. Die ägyptische Porträtkunst, weit davon entfernt, an Winckelmanns »unterbrochenem Wachstum« zu kränken, gilt heute als erstaunlich modern. Der Ägyptologe Jan Assmann fasst diese neue Einschätzung zusammen:

Die ägyptische Porträtkunst gehört zu den rätselhaftesten und erstaunlichsten Herausforderungen, die die Geschichte für uns bereithält. Das Rätsel liegt nicht in ihrer Ferne und Fremdartigkeit, sondern, ganz im Gegenteil, gerade in ihrer Nähe, ihrer scheinbaren Vertrautheit und Modernität. [...] Die Büste der Königin Nofretete aus der Amarna-Zeit [...] wurde nach ihrer Entdeckung sogleich in der Welt von Helena Rubinstein und Elizabeth Arden willkommen geheißen, wo sie die Schaufenster unzähliger Schönheitssalons schmückt.²²

Aber alte Einstellungen hielten sich. Als das Britische Museum 1823 einen Kolossalkopf erwarb, der, wie man glaubte, von »Orus« stammte, später jedoch Amenhotep III. zugeordnet wurde, beschrieb Peter Patmores *Guide to the Beauties of the British Museum* ihn als schön und unbestreitbar gut gemacht, allerdings mangle es ihm irgendwie an wahrem künstlerischem Wert:

Er weist auch [zuvor wurde der als Jüngerer Memnon bezeichnete Kopf Ramses' II. beschrieben, dem es an Leben, Charakter und Ausdruck fehle »wie einer schönen Maske«] den gleichen typischen Mangel an Charakter auf. Es handelt sich tatsächlich um einen Granitblock, aus dem ein menschliches Gesicht geschnitten wurde, allerdings ohne jeglichen individuellen Ausdruck, ja ohne klaren Hinweis auf sein Geschlecht. Er hat einen nationalen Charakter, mehr aber nicht.²³

Diese Haltung sollte die Entwicklung der ägyptologischen Abteilung des Museums beeinflussen, was wiederum die öffentliche

Wahrnehmung ägyptischer Kunst veränderte. Als Flinders Petrie während der Grabungssaison 1893/94 in Koptos (dem heutigen Quft) drei kolossale Kalksteinstatuen im alten Tempel des Fruchtbarkeitsgottes Min entdeckte, erkannte er in ihnen eine wichtige Entwicklungsstufe ägyptischer Kultstatuen.²⁴ Die Schätzungen zufolge um 3300 v. Chr. entstandenen drei Min-Statuen gehörten zu den ältesten Statuen der Welt, doch das Britische Museum zeigte sich unbeeindruckt und lehnte Petries Angebot, dem Museum zwei der Statuen zu überlassen, mit der Begründung ab, sie seien »eher unhistorisch als prähistorisch«. Das Ashmolean Museum in Oxford war dagegen sehr beeindruckt und nahm sie gerne an.²⁵ Sie sind bis heute dort ausgestellt.

Ein Bildnis entsteht

Sehen wir uns unsere steinernen Pharaonen genauer an, stellen wir fest, dass trotz der Akzeptanz einer idealen Königsgestalt natürlich nicht alle ägyptischen Könige gleich waren. Über einen Zeitraum von dreitausend Jahren hinweg entstandene Bildnisse offenbaren subtile und kumulative Variationen des Grundthemas, die den unterschiedlichen Stilen der verschiedenen Werkstätten, unterschiedlichen Materialien, unterschiedlichen Werkzeugen, unterschiedlichen Moden und, am wichtigsten, unterschiedlichen Erwartungen und Überzeugungen geschuldet sind. Ganz allgemein kann man sagen, dass die pyramidenbauenden Könige des Alten Reiches (um 2686 – 2160 v. Chr.) als unnahbare, gottähnliche Geschöpfe dargestellt wurden, wohingegen die Pharaonen des Mittleren Reiches (um 2055 – 1650 v. Chr.) die athletischen Körper ihrer Vorgänger behielten, aber abgehärmte, fast hagere Gesichter erhielten und häufig auch große Ohren. Letztere mochten ein Familienmerkmal sein, wahrscheinlicher aber ist, dass sie ihre Bereitschaft bekunden sollten, ihren Untertanen und ihren Göttern zuzuhören. Die Könige der frühen 18. Dynastie, der ersten Dynastie des Neuen Reiches, haben kleinere Ohren und tragen die selbstbewusste Haltung er-

folgreicher Krieger und Bauherren zur Schau. Dies zeigt sich an ihren breiten Schultern, tief angesetzten Taillen und muskulösen, aber eleganten Körpern sowie ihren gelassenen, beinahe lächelnden Gesichtern. Keiner dieser Könige sieht aus wie der andere. Wir mögen zwar versucht sein, dies lediglich unterschiedlichen Stilen der Werkstätten zuzuschreiben, doch es ist interessant festzuhalten, dass Hatschepsut und Thutmosis III., die 22 Jahre Seite an Seite regiert und vermutlich die gleichen Werkstätten beschäftigt haben, ähnlich jugendliche Gesichter, aber leicht unterschiedliche Körper aufweisen, wobei Hatschepsut schlanker wirkt und längere Beine hat.

Wenden wir uns wieder dem »charakterlosen« Kopf Amenhoteps im Britischen Museum zu, den Patmore so rasch abgetan hat. Dank unserer Kenntnis des alten Ägypten im Allgemeinen und der ägyptischen Kunst im Besonderen erkennen wir einen stolzen, erfolgreichen König, dessen Fähigkeit, ein derartig eindrucksvolles Bildnis aus hartem Stein zu schaffen, gerade unterstreicht, dass er mit dem Segen der Götter herrscht. Unter seiner blauen Krone weist Amenhoteps rundliches Gesicht eine Vielzahl individueller Züge auf: mandelförmige Augen, die in einem leicht schiefen Winkel zueinander stehen, eine unten breite, nach oben gebogene Nase und scharfkantig abgesetzte, leicht aufgeworfene volle Lippen, wobei die Oberlippe breiter ist als die Unterlippe und möglicherweise einen Überbiss verdeckt. Anhand zweidimensionaler Szenen im Luxor-Tempel können wir nachvollziehen, wie sich Amenhoteps Körper von der Jugend über das Erwachsenenalter bis ins hohe Alter entwickelt.²⁶ Anfangs unterscheidet sich seine Gestalt wenig von der seines Vaters Thutmosis IV., doch allmählich tauchen erste Unterschiede auf. Seine Beine werden länger, sein Rumpf wird kürzer und dicker, und seine Ohren sind detaillierter ausgearbeitet, so dass sich erkennen lässt, dass seine großen Ohrmuscheln durchstochen waren. Nach der Feier seines Sedfestes in seinem dreißigsten Regierungsjahr wirkt sein Antlitz jugendlicher, seine Augen sind größer. An den Wänden seines Grabes ist er erstaunlich rundlich, mit fülliger Taille und jugendlichen Gesichtszügen dargestellt. Das

Sedfest war eine althergebrachte Zeremonie, durch die die Kräfte alternder Könige erneuert werden sollten. In der 18. Dynastie wurde es offiziell zum ersten Mal nach 30 Regierungsjahren begangen, danach alle drei bis vier Jahre. Das machte es zu einem seltenen Ereignis: Nur wenige Könige konnten hoffen, 30 Jahre zu regieren, also mussten diejenigen, die es taten, doch sicher das besondere Wohlwollen der Götter genießen? Von diesem Zeitpunkt an lassen sich eine zunehmende Hinwendung Amenhoteps zu den Sonnenkulten und ein zunehmendes Interesse an der Erschließung seiner eigenen Göttlichkeit feststellen. Er identifiziert sich jetzt mit dem Sonnengott Re-Horachte und herrscht, nachdem er den Titel »Leuchtender Aton« angenommen hat, als lebende Manifestation aller althergebrachten Götter.

Einen letzten Blick auf Amenhotep III. gewährt uns eine Stele mit Relief, die aus dem Haus eines Höflings namens Panehesi in Amarna geborgen wurde.²⁷ Panehesi hatte der Königsfamilie lange Zeit gedient, und es ist durchaus nachvollziehbar, dass er seine Gebete lieber vor dem alten König und der alten Königin sprach anstatt vor dem neuen Königspaar. Seine Stele ist nicht besonders gut gearbeitet und zudem stark beschädigt, was die Szene recht schwer erkennbar macht. Sie scheint einen teilnahmslosen Amenhotep in sich zusammengesunken auf seinem Thron zu zeigen, während die neben ihm sitzende Königin Teje wachsam und vollkommen den Gepflogenheiten entsprechend dargestellt ist. Diejenigen, die sich entschieden haben, die Szene wörtlich zu interpretieren, beharren darauf, dass sie eine Verlagerung der Macht beschreibe:

Wir haben allen Grund anzunehmen, dass Königin Teje die Fähigkeit besaß, ihren Gemahl von der Notwendigkeit neuen Denkens zu überzeugen und allmählich seinen Blick, und den des Hofes, von der düsteren Verehrung Amons [sic] weg auf den strahlenden Sonnenkult hinzulenken. [...] Als Amenophis III. um die dreißig Jahre regiert hatte, schenkte er Staatsangelegenheiten keine große Aufmerksamkeit mehr, und die Macht war nahezu vollständig in die fähigen Hände Tejes übergegangen.²⁸

Es ist jedoch äußerst unwahrscheinlich, dass ein König jemals als leidend oder von Schmerzen gepeinigt dargestellt würde; die Gefahr, dass ein solcher Zustand zur unangenehmen und permanenten Wirklichkeit im Jenseits werden könnte, war viel zu groß. Weitaus wahrscheinlicher ist, dass diese Stele nach Amenhoteps Tod in Amarna entstand und dass der König keineswegs »krank« ist, sondern schlicht von einem Steinmetz, der sich mit einem neuen Kunststil noch schwertat, recht plump und unbeholfen dargestellt wurde.



3

Vom König unterwiesen

Wenn wir die großartigen Monumente betrachten, die ihre Arbeit hervorbrachte, können wir kaum bezweifeln, dass sie das Erhabene fühlten und erstrebten; doch vom Schönen scheinen sie kaum eine Vorstellung gehabt zu haben. In der Malerei und in der Bildhauerei scheint ihr Geschmack zu allen Zeiten sehr schlecht und unvollkommen gewesen zu sein. Die Formen, die sie schufen, sind oft mangelhaft, grob und unfertig. Tatsächlich ist nahezu durchweg eine gewisse Steifheit festzustellen, an der wir die Werke der ägyptischen Künstler erkennen, die offenbar nie die Schönheit der geschwungenen Linie oder die Anmut ihrer eleganten und zahllosen Varianten bemerkten.¹

Edinburgh Review (1811)

Während Amenhotep III. immer mehr in den Hintergrund tritt – sein Tod wurde wie fast alle königlichen Todesfälle nicht dokumentiert –, beginnen wir, uns nach seinem Nachfolger umzusehen. Lediglich eine einzige kleine Sitzstatue scheint uns einen Blick auf Echnaton unmittelbar nach seiner Krönung zu gewähren.² Diese Statue war einst Teil einer Paarstatue, doch von der Königin, die zur Linken ihres Gatten saß, ist heute nur noch ein um seinen Rücken gelegter Arm übrig, zudem wurden Teile der Statue restauriert. Der erhalten gebliebene König ist vielleicht etwas fülliger, als man es erwarten würde, sein Bauch ein wenig markanter und seine Brüste ein wenig augenfälliger, dennoch ist er sofort als ägyptischer Pharao der späteren 18. Dynastie zu erkennen. Leider gibt es nichts, was seine Identität bezeugen würde; es wird zwar häufig angenommen, die Statuette stelle Echnaton dar, doch könnte es sich ebenso gut um Amenhotep III., Semenchkare oder sogar Tutanchamun handeln. Deshalb

kann dieses Werk nicht als Beleg für Echnatons Äußeres zu Beginn seiner Herrschaft herangezogen werden. Sehen wir von dieser Statue einmal ab, ähneln einige der frühesten Bildnisse Echnatons, die sich an den Wänden der Tempelanlage von Karnak finden, Darstellungen von Amenhotep III. Dort hat Echnaton mandelförmige Augen, einen dünnen Hals, ein Doppelkinn und eine nach oben gebogene Nase, und er trägt die von seinem Vater bevorzugte Blaue Krone.³ Bevor wir jedoch diese Bildnisse als Beweis dafür heranziehen, dass Echnaton seine Herrschaft mit einem völlig konventionellen Äußeren antrat, müssen wir in Betracht ziehen, dass es sich um wiederverwendete Bildnisse Amenhoteps III. handeln könnte.

Wie auch immer Echnaton am Beginn seiner Herrschaft ausgesehen haben mag – wir wissen, dass er bis zum Ende seines fünften Regierungsjahres, unmittelbar vor dem Umzug nach Amarna, einen einzigartigen Stil entwickelt hatte. Zwar behielt er die ihn als ägyptischen König ausweisenden Herrschaftsinsignien (Krone und/oder Kopftuch, Zeremonialbart, Krummstab und Wedel) sowie die Kleidung (Schurz) bei, doch er ließ sich ganz anders darstellen als all die Könige, die ihm vorangegangen waren. Die kolossalen freistehenden Sandsteinstatuen, die – vielleicht von Baks Bildhauern – für den thebanischen Gempaaton-Tempel geschaffen wurden, zeigen Echnaton aufrecht stehend, die Beine eng beieinander, die Arme vor der Brust gekreuzt, in den Händen Krummstab und Wedel. Diese Haltung sollte an den mumifizierten König der Toten, Osiris, erinnern. Doch Echnatons Züge lassen keinen Zweifel daran aufkommen, wer dargestellt ist. Er hat einen langen, schmalen Kopf auf einem langen, dünnen Hals; die Länge seines Gesichts wird durch den hohen Kopfputz, die lange Nase, die langen Ohren und das lange Kinn sowie den falschen Bart noch betont. Wie sein Vater hat er angeschrägte mandelförmige Augen, doch während Amenhoteps Lider nach außen gewölbt sind, hat Echnaton hängende Augenlider, so dass er auf die hinunterzuschauen scheint, die zu ihm aufblicken. Zudem hat Echnaton eingefallene Wangen, markante Wangenknochen und sinnliche, volle Lippen, wobei die Unterlippe dicker als die Oberlippe ist. Sein Kinn ragt vor und wurde

mehrfach als »entschlossen« oder sogar »aristokratisch« beschrieben. Häufig sind zwei Lach- bzw. Nasolabialfalten zu sehen, die von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln verlaufen, und auch der Hals kann Falten aufweisen. Echnatons Körperformen werden durch den enganliegenden, knielangen gefältelten Schurz betont, der unter seinem vorquellenden Bauch ansetzt und den Nabel freilässt. Seine Unterschenkel sind unterentwickelt, seine Oberschenkel kräftig, seine Hüften breit; er hat eine wohlkonturierte Taille, schmale Schultern und Arme, die in langen, knöchigen Fingern enden. Seine Brüste, teilweise durch die gekreuzten Arme verdeckt, sind auffällig entwickelt und hoch angesetzt. Dieselbe Veränderung ist in der zweidimensionalen Kunst zu beobachten, wo sie sogar noch extremere Formen annehmen kann.

Eine Gempaaton-Statue hat eine wahre Flut von Spekulationen ausgelöst.⁴ Auf den ersten Blick ähnelt sie den anderen Kolossalstatuen; es handelt sich um eine Standfigur, deren Unterschenkel und Krone fehlen, die Arme sind gekreuzt, die Hände halten Krummstab und Wedel. Die Überreste eines Zeremonialbartes sind an Hals und Kinn deutlich zu erkennen. Allerdings ist die Statue nackt und weist keine Genitalien auf. Haben wir eine Version Echnatons vor uns, der einen bizarren Versuch unternimmt, in Anlehnung an seinen Gott, der männliche und weibliche Züge in sich vereinte, bei seiner eigenen Darstellung männliche und weibliche Attribute zu kombinieren? Oder haben wir Nofretete vor uns, der es gestattet war, sich in der Haltung und mit den Insignien eines Königs abbilden zu lassen?

In Theben trugen die Kolossalstatuen Echnatons eine Fülle von verschiedenen Kronen und Kopfbedeckungen, darunter die dem Luftgott Schu zugeordnete, aus vier Federn bestehende Krone. Schu, seine Schwester-Gemahlin Tefnut und ihr Vater, der Sonnengott Atum, die eine Göttertriade bildeten, waren die ersten Lebewesen Ägyptens. Ihre Geschichte ist lehrreich für jeden, der sich für Echnatons religiöse Überzeugungen interessiert.⁵ Aus ihr geht hervor, dass am Anbeginn der Zeit nichts existierte außer den Wassern des Nun. Tief in den Wassern des Nun befand sich ein Ei, des-

sen Schale plötzlich aufplatzte und Leben freigab. Mit ungeheurer Energie erhob sich ein Hügel aus dem Wasser. Auf diesem Hügel saß der Sonnengott Atum. Atum hatte sich selbst erschaffen; jetzt machte er sich daran, andere zu erschaffen. Er umfasste sein Glied, nieste, spie aus und brachte zwei Kinder hervor: Schu, den Gott der trockenen Luft, und Tefnut, die Göttin der Feuchtigkeit. Ihre Geburt ohne vorhergehenden Geschlechtsakt spiegelt sich in den Namen der Zwillinge. »Schu«, das sich von dem ägyptischen Wort für »Leere« ableitet, klingt wie das Wort für »niesen«, während »Tef« in Tefnuts Namen »ausspeien« bedeutet. Tefnut gebär zwei Kinder: Geb, den Erdgott, und Nut, die Himmelsgöttin, die ihrerseits Vater und Mutter der anderen Gottheiten Ägyptens wurden.

Atum, der »Allherr«, war ein uraltes und außerordentlich mächtiges Wesen mit der Fähigkeit, alles zu erschaffen und gleichzeitig alles zu beenden. Obwohl sein Kult und seine Mythologie in Kult und Mythologie des Re aufgingen, blieb Atum bis zum Ende der dynastischen Zeit ein machtvolles Wesen, das allmählich mit der alten, sterbenden Abendsonne assoziiert wurde und dadurch mit dem Tod sowie dem Jenseitsleben. Schu und Tefnut sind die ersten nach Geschlecht differenzierten Wesen in Ägypten. Schu ist eine mit trockener Luft, Dunst und Sonnenlicht assoziierte Lebenskraft, die bei allen Geburten präsent ist, und er verfügt über große Heilkräfte. Als der Sohn Atums, des ersten Königs Ägyptens, ist er auch der Thronerbe. Tefnut ist seine Königin und Ergänzung: eine schattenhafte, mit Feuchtigkeit assoziierte Lebenskraft, die als Frau, Löwin oder löwenköpfige Frau auftreten kann. Als Tochter des Sonnengottes konnte sie mit der Göttin Maat gleichgesetzt werden; wie alle mit dem Sonnengott verbundenen Göttinnen war sie von unbeugsamer Loyalität gegenüber ihrem König. Da Echnaton sich direkt mit Schu gleichsetzte, dürfen wir wohl annehmen, dass er auch Nofretete mit Tefnut gleichsetzte und seinen Vater mit Atum. Das bedeutet, dass wir die in Amarna häufig anzutreffende Szene, die Echnaton und Nofretete unter den Strahlen des Aton zeigt, auf dreierlei Weise interpretieren können: als das Königspaar, das seinen Gott anbetet; als Schu und Tefnut, die unter den Strahlen ihres

Vaters Atum stehen, oder vielleicht auch als Echnaton und Nofretete, die Amenhotep III. verehren.

1858 veröffentlichte Karl Richard Lepsius einen Folioband mit Kopien der Grenzstelen sowie von Bildnissen aus den Gräbern hoher Beamter in Amarna und machte so die zweidimensionale Version der Welt Echnatons westlichen Blicken zugänglich.⁶ Verwirrt angesichts der eklatanten Regelverletzungen, suchten Gelehrte nach brauchbaren, wenn auch weithergeholten Erklärungen für das, was sie da sahen. Während Auguste Mariette meinte, Echnaton (den er als Chuenaten kannte) sei möglicherweise während eines Feldzugs in Nubien gefangen genommen und kastriert worden, bevorzugte Eugène Lefebvre die Theorie, Echnaton sei, wie schon Hatschepsut vor ihm, ein »verkleideter« weiblicher König gewesen.⁷ Angesichts der herausragenden und aktiven Rolle, die Königin und Königstöchter in den Grabszenen spielen, waren viele der Ansicht, Echnatons Herrschaft stehe unter einem abartigen, ungesunden weiblichen Einfluss. Echnaton fanden sie gleich in zweifacher Hinsicht bedauernswert: Er war verweiblicht und stand unter der Knote seiner Frau. John Gardner Wilkinson, der die Gräber der Elite selbst in Augenschein genommen hatte, vertrat die Ansicht, dass es sich bei der Königsfamilie um Ausländer gehandelt haben müsse:

Ihre Gesichtszüge lassen erkennen, dass sie keine Ägypter waren; ihr Fehlen in den Königslisten, die Tilgung ihrer Namen, die Zerstörung ihrer Monumente und die von ihnen geforderte demütige Unterwerfung belegen, dass sie verhasst waren im Land; und die eigenartige Art der Verehrung und Darstellung der Sonne spricht dafür, dass ihre Religion sich von der ägyptischen unterschied.⁸

Flinders Petrie, der in die Augen von Echnatons »Totenmaske« geblickt hatte, glaubte, Echnaton sei nach seinem Vater geraten:

Man beobachtet oft, dass Kinder einem Elternteil ähneln und als Erwachsene doch mehr wie der andere sind. Anzunehmen, dass

Echnaton als Junge wie sein Vater war und dass die Ähnlichkeit übertrieben wurde, da dessen Gesicht gerade als vorbildhaft galt [...], dass er aber, als sein Geist und sein Körper sich zwischen zwölf und sechzehn unter der energischen und entschlossenen Anleitung seiner gebieterischen Mutter, Thyi, formten, zu einem Menschen heranwuchs, der ihr ähnlicher war [...] scheint ganz und gar nicht unwahrscheinlich zu sein. Zudem zeigt der Abguss seines Kopfes einen Ausdruck, der zwischen dem zweier Porträts liegt [...] und sie miteinander verbindet.⁹

Petrie glaubte an die Physiognomik, an die »Wissenschaft« von der Einschätzung der Persönlichkeit und des Charakters anhand der Gesichtszüge, die bei vielen seiner Zeitgenossen populär war. Deshalb galten ihm Funde aus einer Bildhauerwerkstatt »nahe dem südlichen Ende der Stadt« als Bestätigung dafür, dass Echnaton seinen Charakter von seiner Mutter geerbt hatte:

Zwei Köpfe einer betagten Königin wurden gefunden. [...] Sie müssen offenkundig Thyi darstellen, da das Gesicht zu alt ist und auch zu wenig Ähnlichkeit aufweist, um das von Nofretete zu sein. Hier ist die Ähnlichkeit mit Echnaton offensichtlich [...]; die gleiche Stirn, nahezu in einer Linie mit der Nase, der gleiche verträumte Blick, die gleiche schmale Nase, der gleiche Ausdruck der Lippen, das gleiche lange Kinn, der gleiche schiefe Hals. Dass der Junge das Gesicht vom Vater geerbt hat, [...] kann nicht bezweifelt werden; und dass er, als er aufwuchs, wie seine Mutter wurde, scheint ebenso klar.¹⁰

Die zunehmende Erforschung Amarnas, einschließlich der sorgfältigen Dokumentation und späteren Publikation der die Gräber der Oberschicht schmückenden Szenen durch Norman de Garis Davies (1903–1908), machte die Ungereimtheiten von Echnatons Kunst offenkundiger und bestätigte die Ansicht, dass es sich dabei um einen neuen, Echnatons Hingabe an die *maat* reflektierenden Realismus handle, der unglücklicherweise als »Verlangen nach Wahrheit

um jeden Preis« gedeutet wurde.¹¹ Echnaton habe möglicherweise an einer feminisierenden Krankheit gelitten, die sein Äußeres beeinflusste. Beispielsweise beschrieb Arthur Weigall, ein großer Bewunderer Echnatons, 1922 den König als

einen blassen, kränklichen jungen Mann. Sein Kopf schien zu groß für seinen Körper; seine Augenlider waren schwer, seine Augen verträumt. Seine Gesichtszüge waren fein modelliert, und sein Mund erinnert, ungeachtet eines etwas vorstehenden Unterkiefers, an die besten Werke Rosettis.¹²

Das Satiremagazin *Punch* war anderer Meinung: »Man weiß, was moderne Künstler in puncto Verzerren und Ausmergeln der Figur zustande bringen, und das frühe Ägypten mag unter ähnlichen Sorgen gelitten haben.«¹³

Die Vorstellung vom kranken König passte fraglos zu der vorherrschenden Ansicht, Echnaton sei ein sanftmütiger Theologe gewesen, ein Mann, dessen Interesse mehr der Religion als dem Krieg galt und der seine Paläste mit schönen, friedvollen Naturszenen schmückte. Doch sie passte nicht ganz zu den Fakten. Hätte ein so kranker Mann tatsächlich die königliche Tradition mit derartiger Entschlossenheit und derartigem Elan herausfordern können? Hätte er zahlreiche Kinder zeugen können? Mit der Entdeckung weiterer Skulpturen sowohl in Amarna als auch in Theben wandelte sich die Meinung erneut; die Ägyptologen kamen zu dem Schluss, dass man die Kunst nicht wörtlich nehmen dürfe. Bestimmt handele es sich um einen staatlich sanktionierten Versuch, Echnatons persönliche religiöse Überzeugungen auszudrücken, inspiriert vielleicht durch den Umstand, dass der Aton, im Unterschied zu Ägyptens anderen Göttern, in dreidimensionalem Stein nicht adäquat dargestellt werden konnte. Da die traditionellen Bildnisse des neben seinem Gott stehenden oder sitzenden Königs nun nicht mehr möglich waren, galt es eine neue Form der Darstellung zu finden. Dorothea Arnold beschreibt zum Beispiel, wie

das etwas distanzierte Lächeln dem erstaunlichen Kopf der Karnak-Statue einen menschlichen Ausdruck [verleiht], doch Größe und Form von Kopf und Gesicht überschreiten eindeutig natürliche Dimensionen. Wir sind weniger mit einer Darstellung eines menschlichen Gesichts konfrontiert als mit künstlerischen Variationen menschlicher Gesichtszüge. Die Wirkung ist Ehrfurcht einflößend: die Göttlichkeit des Pharaos wird ausgedrückt durch eine Verformung der menschlichen Gestalt.¹⁴

Dominic Montserrat verknüpft das Äußere des Königs sogar noch stärker mit seinen religiösen Überzeugungen:

Der Aton fasst in sich all die unterschiedlichen Götter, die das Universum schaffen und erhalten, und der König ist das lebende Abbild des Aton auf Erden. Deshalb kann er auf Erden die vielfältigen lebenspendenden Funktionen des Aton verkörpern. Diese werden durch eine Reihe von Attributen repräsentiert, die dem modernen Betrachter widersprüchlich erscheinen, wie etwa das Auftreten männlicher und weiblicher Körpermerkmale an ein und derselben Statue, die für das ursprüngliche ägyptische Publikum aber durchaus Sinn ergeben. Diese Attribute machen den König buchstäblich übermenschlich, zu einem göttlichen Körper, der über die menschliche Erfahrung hinausgeht.¹⁵

Der Aton wurde zwar gewöhnlich mit *er* bezeichnet, war aber tatsächlich eine Kombination von männlichen und weiblichen Elementen, die es ihm gestatteten, Vater und Mutter aller geschaffenen Dinge zu sein. Er war sowohl geschlechtslos als auch androgyn, wie es in gewissem Maße auch sämtliche Statuen Echnatons sind, die männliche Elemente mit dem Körper einer Frau kombinieren, deren weicher Bauch nahelegt, dass sie Kinder geboren hat. Dass das neue Königsbildnis der Welt präsentiert wurde, als Echnaton sich anschickte, nach lediglich drei Jahren auf dem Thron ein unerwartetes Sedfest zu feiern, ist kein Zufall. Das Sedfest erlaubte es Königen, über ihr eigenes Verhältnis zu ihren Göttern nachzuden-

ken, und während der Herrschaft Amenhoteps III. hatte es Zeugnis von einer zunehmenden Göttlichkeit des Königs abgelegt. Das mag der Punkt gewesen sein, an dem der Aton/Atum mit Echnatons Vater verschmolz, während Echnaton und Nofretete zu Schu und Tefnut wurden.

Realität oder Symbolik? Die Wahrheit liegt vermutlich irgendwo dazwischen, wobei die Künstler Echnatons natürliche Körperformen nutzten und übertrieben darstellten, um ein Bildnis zu schaffen, das ihn eng mit seinem Gott verband. Gestützt wird diese Vorstellung durch einen neuerlichen Besuch in Tutanchamuns Grab. Die Kleidungsstücke, die dem jungen König ins Grab mitgegeben wurden, waren unterschiedlich groß, das Spektrum reichte von Kinder- bis Erwachsenengröße; es waren keine Kleidungsstücke, die eigens für das Grab angefertigt worden waren und die der König in seinem Jenseitsleben vielleicht tragen wollte, sondern Kleidungsstücke, die Tutanchamun während seiner zehnjährigen Herrschaft tatsächlich getragen hatte. Dank ihrer Existenz können wir seine Körpermaße mit recht großer Genauigkeit berechnen. Die Vermessung von Tutanchamuns Mumie bestätigt, dass er ca. 167,5 Zentimeter groß war; sein Brustumfang, gemessen an seiner »Kleiderpuppe«, betrug 80 Zentimeter; sein Taillenumfang betrug nach Schätzungen aufgrund der Länge seiner Gürtel und Schärpen sowie aufgrund der Maße der Kleiderpuppe, die wir als genau voraussetzen müssen, 75 Zentimeter, sein Hüftumfang, geschätzt nach der Größe seiner Lendentücher, 110 Zentimeter.¹⁶ Aus den Maßen ergibt sich die gleiche Birnenform mit schmaler Taille, aber schwerem Unterkörper und breiten Hüften, die wir in den Gempaaton-Kolosse überspitzt dargestellt finden. Da Tutanchamun noch als Kind König wurde, ist davon auszugehen, dass er den Thron geerbt und nicht aufgrund einer Hochzeit oder Eroberung beansprucht hat; das deutet auf eine enge Verwandtschaft mit Echnaton hin. Es scheint also, dass breite Hüften und kräftige Oberschenkel ein Familienmerkmal waren.

Einige finden dieses neue Bild hässlich, ja grotesk. Arnold beschrieb die thebanischen Kolosse als »pfahlartig gelängte Bilder ei-

nes außerweltlichen Wesens«.¹⁷ Alan Gardiner, der unfähig war, das Äußere des jungen Königs von dem zu trennen, was er über sein künftiges Verhalten wusste, sah

ganz offen das Bild eines äußerst hässlichen Menschen, wobei an der Treue der Wiedergabe nicht zu zweifeln ist [...]; die kolossalen Standbilder seines Säulenhofes in Karnak [zeigen] einen Blick von fanatischer Entschlossenheit, die in seiner späteren Geschichte so verhängnisvoll zutage trat.¹⁸

Andere fanden Echnatons Gesicht sinnlich oder ergreifend schön, vor allem, wenn es, wie ursprünglich beabsichtigt, von unten gesehen und von oben angeleuchtet wurde. Wie immer wir es betrachten – es unterscheidet sich stark von allen früheren Königsbildnissen, ist aber dennoch sofort als ägyptischer König erkennbar. Echnaton hat die herkömmliche Darstellungsweise nicht aufgegeben, sondern lediglich übersteigert. Dies war der Beginn eines lebenslangen künstlerischen Experiments. Im Verlauf von Echnatons Herrschaft, als seine Vorstellungen ausgereifter waren und, vielleicht, als Bak sich in Theben zurückzog und die Werkstatt des Thutmose in Amarna an Bedeutung gewann, wurde der offizielle Stil weniger extrem und realistischer. Der Kunsthistoriker Cyril Aldred identifizierte drei unterschiedliche Phasen: den frühen Stil, der in Theben seinen Anfang nahm und sich bis etwa ins achte Regierungsjahr hielt, eine Übergangsphase, die bis etwa ins zwölfte Regierungsjahr dauerte, und eine späte oder letzte Phase, zu der fast alle Werke gehören, auf die man in Thutmoses Werkstatt stieß.¹⁹ Dies ist wahrscheinlich eine zu starre Einteilung, die zu viel bewusste Planung suggeriert, doch im Wesentlichen ist sie korrekt. Fraglos zeigen die aus Thutmoses Werkstatt geborgenen Bildnisse einen sanfteren und selbstbewussteren Realismus als die Bildnisse in Theben. Echnatons Antlitz ist jetzt weniger ausgezehrt und sein Körper weniger weiblich, allerdings im Vergleich zu herkömmlichen Königsbildnissen noch immer schlaff und nicht in Form.

Auftritt Nofretete

Wie wir bei der Betrachtung von Baks Naos bereits vermuteten, wurde der neue Kunststil rasch auf Echnatons Familie und seine Höflinge ausgeweitet, die nun das veränderte Äußere ihres Königs teilten. Anfangs sahen Ägyptologen darin eine große künstlerische Freiheit:

Zum ersten und letzten Mal in der Geschichte der Nation stand es ihren Künstlern offenbar frei, die Dinge so darzustellen, wie sie sie sahen, anstatt gezwungen zu sein, ihre Subjekte in eine herkömmliche Form zu zwingen. Die Ergebnisse dieses Abwerfens von Fesseln sind, wie nicht anders zu erwarten, von Künstler zu Künstler von sehr unterschiedlichem künstlerischem Wert.²⁰

Diese Interpretation passte gut in das im 20. Jahrhundert akzeptierte Bild von Echnaton als Verfechter von Freiheit und Toleranz. Es ist indes völlig falsch. Es besteht keinerlei Grund zu der Annahme, Echnaton sei ein toleranter Mensch gewesen, und das Nachahmen der Herrschenden war in der Kunst bereits weit verbreitet, wobei das weniger bedeutende Subjekt dem bedeutenderen Subjekt durch das Kopieren von dessen Haltung und Erscheinung schmeichelte, was jeder beliebigen Szene eine ansprechende Kohärenz und Symmetrie verlieh. Wir sollten ebenso wenig annehmen, Echnatons Höflinge hätten alle plötzlich längliche Gesichter und vorstehende Bäuche entwickelt, wie wir erwarten würden, dass die Elite im Paris des frühen 20. Jahrhunderts die ovalen Gesichter aufwies, mit denen Modigliani sie malte, oder die kubischen Körper, die Picasso ihr gab. Noch sollten wir – wie James Baikie im folgenden Zitat – davon ausgehen, dass am Königshof von Amarna alle miteinander verwandt waren:

Die beiden Porträtgruppen [Echnaton und Nofretete] gleichen einander nicht nur in jedem Gesichtszug, sondern künden un-

zweifelhaft von der engsten Blutsverwandtschaft zwischen ihren Originalen. [...] Wir müssen zu dem Schluss kommen, dass Nofretete eine leibliche Schwester ihres Gatten war – eine Beziehung, die, so schockierend sie uns erscheinen mag, von den Ägyptern für vollkommen normal gehalten wurde.²¹

Um zu beweisen, dass wir einen Kunststil vor uns haben und nicht die Wirklichkeit, brauchen wir uns nur Personen anzusehen, die vor oder nach, aber auch während der Amarna-Zeit abgebildet wurden. Echnatons Mutter Teje ist ein gutes Beispiel. Sie wurde während der Herrschaft ihres Gemahls viele Male dargestellt, stets mit dem Gesicht und der Figur, die einer ägyptischen Königsgemahlin entsprachen. Im Grab ihres Haushofmeisters Huja in Amarna hat sie jedoch den gleichen hageren Körper und die gleiche gelöste Haltung wie ihr Sohn. Tejes junge Enkelin, Anchesenpaaton, weist in Amarna ebenfalls diese Körperform auf, zudem hat sie einen übertrieben in die Länge gezogenen, eiförmigen Kopf. Als sie aber zu Anchesenamun wird, zur Gemahlin Tutanchamuns, hat ihr Kopf wieder eine natürlichere Form.

Um die Behauptung zu widerlegen, Echnaton und Nofretete seien Geschwister, müssen wir uns Nofretetes Titel ansehen. Nofretete erwähnt an keiner Stelle die Namen ihrer Eltern, doch das würden wir auch gar nicht erwarten. Ihr Status am Königshof hing einzig und allein von ihrer Verbindung mit dem König ab, und in dieser Hinsicht waren ihre Eltern unwichtig. Dass sie sich selbst nie als »Königstochter« (das Äquivalent zu unserer »Prinzessin«) bezeichnet, belegt jedoch, dass sie aus niedrigeren Kreisen stammte. Königliche Titel waren kumulativ, sie hätte also bei ihrer Hochzeit einen früheren Titel nicht abgelegt, sondern wäre zur »Königstochter, Großen Königlichen Gemahlin« geworden. Auch ihre Schwester Mutnedjmet, die in mehreren Beamtengräbern als Gefährtin der jungen Prinzessinnen dargestellt ist, verwendet keinen königlichen Titel.

Mit seiner Wahl einer nichtköniglichen Gemahlin war Echnaton dem äußerst erfolgreichen Präzedenzfall gefolgt, den sein Vater ge-

schaffen hatte. Letzterer hatte kein Geheimnis daraus gemacht, dass er eine nichtkönigliche Gemahlin gewählt hatte:

Amenhotep, Herrscher von Theben, dem Leben gegeben wurde, und die Große Königliche Gemahlin Teje, sie möge leben. Der Name ihres Vaters ist Juja, der Name ihrer Mutter ist Tuja; sie ist die Gemahlin eines mächtigen Königs.²²

Indizienbeweise deuten darauf hin, dass Nofretete in Tejes Herkunftsfamilie hineingeboren wurde. Im Grab des Eje, der vielen als Tejes Bruder gilt, und seiner Gemahlin Ti in Amarna wird Ti als »Gelobte des guten Gottes, Amme der Großen Königlichen Gemahlin Nofretete, Amme der Göttin, Schmuck des Königs« bezeichnet – anscheinend zog sie die kleine Nofretete groß, vielleicht als ihre Pflege- oder Stiefmutter.²³ Zu Ejes zahlreichen Titeln zählen u. a. »Vorsteher der Pferde des Königs« und »Gottesvater«. Juja, der Vater von Teje und höchstwahrscheinlich auch von Eje, besaß die gleichen Titel. Hatte Eje seine Titel möglicherweise von seinem Vater Juja geerbt? Waren Eje und Teje tatsächlich Geschwister, würde dies bedeuten, dass Eje Echnatons Onkel mütterlicherseits war. Bedeutete »Gottesvater«, wie Borchardt meinte, »Schwiegervater des Königs«?²⁴ Eje selbst erwähnt nirgendwo eine Verbindung zu Nofretete, doch das ist nicht überraschend; auch Juja verweist nirgendwo auf seine Tochter Königin Teje, und gäbe es den von Amenhotep III. in Umlauf gebrachten »Hochzeitsskarabäus« nicht, wäre uns ihre Beziehung wahrscheinlich rätselhaft.

Zum ersten Mal begegnen wir der neuen Königin in den Friedhöfen der Oberschicht auf dem Westufer des Nils in Theben. Als Echnaton den Thron bestieg, war der Hofbeamte Parennefer gerade dabei, sein dortiges Felsgrab auszuschnitzen.²⁵ Heute befindet sich dieses Grab in einem schlechten Zustand, und es ist sehr schwer, das, was an Dekoration erhalten geblieben ist, zu deuten. Doch als Norman de Garis Davies das Grab 1923 aufsuchte, konnte er auf der Fassade noch eine Szene erkennen, zu der das Bildnis einer namentlich nicht genannten Dame gehörte, die mit ziemlicher

Sicherheit Nofretete ist und den (als Amenhotep IV. identifizierten) König bei der Verehrung des Aton begleitet. Nach Davies Beschreibung trug die Königin (wahrscheinlich) einen Modius, einen flachen Kronenaufsatz, mit zwei hohen Federn und hielt in jeder Hand ein Sistrum. Eine heute völlig zerstörte Szene im Inneren des Grabes zeigte die gleiche Dame, die neben dem auf dem Thron sitzenden König auf einem Stuhl Platz genommen hatte, während dieser Parennefer empfing und ihn für seine Loyalität belohnte. Die Dekoration in diesem Grab bezog sich offenkundig auf den neuen König und die neue Königin, sie war allerdings noch im alten Kunststil ausgeführt.

Das unvollendete thebanische Grab des Wesirs Ramose hingegen ist teils im alten, teils im neuen Kunststil dekoriert. Es vermittelt uns einen weitaus besseren Eindruck von der Dame, die wir heute mit großer Sicherheit als Nofretete identifizieren können.²⁶ Wieder wird ein loyaler Grabinhaber von seinem König ausgezeichnet. Dieses Mal steht Echnaton auf dem Palastbalkon, der als »Erscheinungsfenster« bekannt war. Während er sich vorbeugt, um den ihm treu ergebenen Ramose mit Gold zu belohnen, steht Nofretete untätig hinter ihm, einen Fliegenwedel in der linken Hand. Die Szene ist nur teilweise ausgeführt, König und Königin sind beide von der Hüfte abwärts von der Palastmauer verdeckt. Man kann jedoch erkennen, dass Nofretete zwar einen der Tradition entsprechend schlanken Oberkörper, aber ein vorstehendes Kinn hat, das dem Echnatons sehr ähnlich ist. Sie trägt ein plissiertes Leinenkleid mit Ärmeln, ihr Kopf ist von einer kurzen gestuften Perücke bedeckt. An ihrer Stirn befindet sich die sich aufbäumende Schlange, der Uräus, der für das Königtum steht.

Den besten Blick auf die thebanische Nofretete gewähren uns die wiedergefundenen Blöcke des *Benben*-Tempels (*Hwt Benben*), eines Nebenheiligtums von Echnatons Gempaaton. Rekonstruierte Szenen zeigen dort, wie Nofretete, unterstützt von ihrer ältesten Tochter Meritaton, dem Aton opfert. Nofretete ist als dünne, hagerer Frau dargestellt, die ein kunstvoll gefälteltes Kleid und eine Krone im Hathor-Stil auf einer langhaarigen Perücke trägt. Meritaton,

weniger als Kind denn als Nofretete im Kleinformat dargestellt, hält ein Sistrum in der Hand, ein häufig mit dem Hathor-Kult assoziiertes und bei religiösen Zeremonien eingesetztes Rasselinstrument. Der Aton steht, wie immer, hoch am Himmel, seine Strahlen reichen weit herab, um der Königin und ihrer Tochter seinen Segen zu spenden. Diese Bilder werden oft als Beweis dafür angeführt, dass es Nofretete schon zu Beginn der Herrschaft ihres Gemahls gestattet war, die Priesterrolle des Königs zu übernehmen. Die Lage ist allerdings nicht so eindeutig, wie oft angenommen wird.

Es stimmt, dass unter normalen Umständen zu erwarten wäre, dass in Reichstempeln der König sämtliche Opfer darbringt. Auch in nichtköniglichen Kontexten kommt es selten vor, dass eine Frau als Hauptakteurin in Kontakt mit einer Gottheit tritt, denn diese Rolle war traditionell einem Mann vorbehalten. Nur wenn ihr Gatte abwesend war, durfte eine Frau diese Funktion ausüben. War der *Benben*-Tempel allerdings ausschließlich der Verehrung des Aton durch Frauen geweiht, so war er kein normaler Reichstempel, und die normalen Regelungen galten dort nicht. Es ist gut möglich, dass Echnaton abwesend war, denn andernfalls hätte er Nofretetes Zugang zum Gott blockiert.²⁷ Nofretetes Tätigkeit im *Benben*-Tempel könnte man sinnvollerweise mit den Ritualen vergleichen, die in der frühen 18. Dynastie herkömmlicherweise von den Gottesgemahlinnen des Amun vollzogen wurden. Die Rolle der »Gottesgemahlin« war traditionell der Hauptgemahlin des Königs oder der Königsmutter vorbehalten. Auf den Wänden von Hatschepsuts Roter Kapelle in Karnak ist eine Gottesgemahlin, in diesem Fall Hatschepsuts Tochter Neferure, bei der Ausübung ihres Amtes zu sehen.²⁸ In einer Szene wird sie beim Vollzug eines Rituals gezeigt, mit dem Ägyptens Feinde durch Verbrennen ihrer Namen vernichtet werden sollen, während sie in einer anderen mit erhobenen Armen dasteht und zusieht, wie Hatschepsut den 17 Göttern Karnaks ihr Festmahl serviert. In einer dritten Szene führt die Gottesgemahlin eine Gruppe von Priestern zum Reinigungsritual an den heiligen See, dann folgt sie König Hatschepsut in das Sanktuar, wo dieser vor der Statue Amuns Rituale vollzieht.

Nofretetes Gesicht verändert sich während der Herrschaft ihres Gemahls immer wieder, bis sie vor seinem zwölften Regierungsjahr den langen Unterkiefer und das nach unten gezogene Kinn verliert und stattdessen einen eckigen Kiefer, vorstehende Wangenknochen, rundliche Wangen und geradere Lippen erhält.²⁹ Gleichzeitig werden die Proportionen von Kopf und Hals angepasst, um ihr ein natürlicheres Aussehen zu verleihen. Ihr Körper verändert sich ebenfalls: Nofretete behält zwar ihre schmale Taille und ihre unscheinbaren Brüste (deutlich sichtbare Brüste waren in Amarna kein ausschließlich weibliches Merkmal), sie bekommt jedoch einen runden Bauch, breite Hüften, kräftige Oberschenkel und ein ausgeprägtes Gesäß. Ihr Bauch wird häufig mit einer einzigen geschwungenen Linie direkt über dem Schamhügel hervorgehoben, während ihre Schwiegermutter zwei derartige Linien und zusätzlich eine doppelte Linie unter jeder Brust aufweist. Nofretetes Gewänder, entweder ein hauchdünnes gefälteltes Kleid, das häufig vorn ganz offen ist (vielleicht ist die gemalte Unterwäsche nicht mehr zu sehen?), oder ein enganliegendes Leinenkleid, lassen ihre Körperformen deutlich erkennen.

Wenn Jan Assmann schreibt: »Die Statuen der Nofretete können als in Stein gemeißelte Liebesgedichte betrachtet werden [...] wir finden eine äußerst verfeinerte Sinnlichkeit und eine beinahe erotische Anmut und Ausstrahlung in der Kunst dieser Zeit«, dann gilt dies ganz wörtlich.³⁰ Eine Handvoll erhalten gebliebener Liebesgedichte aus dem Neuen Reich verrät eine Bewunderung für den gleichen langen Hals, die gleiche schlanke Taille, die breiten Hüften und die kräftigen Oberschenkel, die Nofretetes Bildnisse aufweisen. Man hat der Königin, in etwas übertriebener Form, den Körper einer verführerischen Frau gegeben. Das war für Echnaton sicherlich wichtig. Als selbsternannter Sohn des Sonnengottes brauchte er eine Gefährtin, die seine sexuelle Leistungsfähigkeit ebenso stimulierte, wie Tefnut es einst bei Schu getan hatte. Uns fällt es bisweilen schwer, zu bestimmen, in welchem Maße die ägyptischen Künstler einen visuellen Code verwendeten, um diese sexuelle Botschaft zu vermitteln.³¹ Wir sehen, dass die Ehefrauen in Privatgräbern immer

gesund, jung und fruchtbar dargestellt sind, weil eine sexuell aktive Frau die Wiedergeburt ihres Gatten fördert. Doch haben alle Szenen, die Nofretete mit ihrem Gemahl zeigen, eine ähnlich verborgene Bedeutung? Soll uns jede Szene mit Echnaton, Nofretete und ihren Töchtern an die Fruchtbarkeit des Königs erinnern?

Von Nofretete haben wir mehr Bildnisse als von jeder anderen Königsgemahlin. Die schriftlichen Texte liefern keine Erklärung dafür, so dass wir nur raten können, inwieweit dies dem Umstand geschuldet ist, dass von Echnatons Kunst mehr erhalten geblieben ist (wenn auch in Stücken). Es mag sich darin auch spiegeln, dass Echnatons Gemahlin und seine Töchter an die Stelle der in Misskredit geratenen traditionellen Götter treten mussten, oder es kann ein Hinweis auf Nofretetes außergewöhnlich hohen persönlichen Status oder eine Kombination aus all dem und mehr sein. Weil wir aber mehr Bildnisse haben, sehen wir Nofretete auch öfter bei der Ausübung ihres Amtes. Dabei entsteht der Eindruck, sie tue mehr als jede Königsgemahlin vor ihr, und dies wiederum legt die Vermutung nahe, dass sie auch wichtiger gewesen sei. Behauptungen, Nofretete »sei ein derart hoher Status zugestanden worden, wie er für eine Große Königliche Gemahlin in der Geschichte des dynastischen Ägypten beispielloos war«, sind häufig zu hören, aber schwer zu belegen.³² Bevor wir entscheiden können, ob Nofretete tatsächlich eine einzigartige Stellung unter allen ägyptischen Königsgemahlinnen innehatte, müssen wir die Rolle näher betrachten, die ihre Schwiegermutter und Vorgängerin Teje spielte.

Die Königsgemahlinnen der späten 17. und frühen 18. Dynastie waren gebildete Frauen mit einer starken religiösen und politischen Präsenz gewesen. Ahhotep, die verwitwete Mutter Ahmoses I., hatte zum Beispiel als Regentin für ihren minderjährigen Sohn gewirkt und wurde in der Folge als jemand gefeiert, der »Oberägypten befriedet und seine Aufrührer vertrieben hat«. Ihre Tochter Ahmose-Nefertari hatte eine ganze Reihe religiöser Titel, unterstützte ihren Sohn Amenhotep I. beim Regieren und wurde schließlich in Deir el-Medina vergöttlicht, wo ihr Kult bis zum Ende des Neuen Reiches eine wichtige Rolle spielte.³³ All dies stimmte völlig mit

den anerkannten Pflichten der Königsgemahlin überein, von der erwartet wurde, dass sie ihren Gemahl unterstützte, seine Kinder beschützte, bestimmte frauenbezogene religiöse Rituale vollzog und, falls erforderlich, den abwesenden oder verstorbenen König vertrat. Nach der Herrschaft des weiblichen Pharaos Hatschepsut – und vielleicht als Reaktion darauf – zogen sich spätere Königsgemahlinnen allerdings teilweise aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit zurück. Wir kennen zwar ihre Namen, können aber wenig über sie sagen.

Teje, die während ihrer gesamten Ehe in der Öffentlichkeit präsent war, kehrte diesen Trend wieder um. Sie ist auf öffentlichen Monumenten und in Privatgräbern zusammen mit Amenhotep abgebildet, und ihr Name wurde in offiziellen Inschriften und in der diplomatischen Korrespondenz zusammen mit seinem Namen genannt, so dass sich ihr Ruf über das ganze Reich verbreitete. Ein Beileidsschreiben, das nach Amenhoteps Tod von Tuschratta, dem König von Mitanni, verfasst wurde, belegt, dass Teje auch während der Herrschaft ihres Sohnes noch großen Einfluss hatte:

Du weißt, dass ich mit Nimmuria [Amenhotep III.], Deinem Gemahl, immer Freundschaft gehalten habe und dass Nimmuria, Dein Gemahl, immer Freundschaft mit mir gehalten hat. [...] Ich hatte Deinen Gemahl um Statuen aus reinem Gold gebeten. [...] Aber jetzt hat Dein Sohn, Naphuria, mir vergoldete Holzstatuen geschickt. [...] Da im Land Deines Sohnes Gold wie Staub ist, warum hat Dein Sohn mir nicht gegeben, worum ich gebeten hatte?³⁴

Teje wurde in enge Verbindung mit den Göttinnen Maat und Hathor gebracht, die ihrerseits in enger Verbindung mit dem Sonnengott standen, und als erste Königin fügte sie ihrer hohen Federkrone Hathors Kuhgehörn und Sonnenscheibe hinzu. Die einzige bedeutende religiöse Rolle, in der sie nicht auftrat, war die der Gottesgemahlin des Amun, was darauf hindeuten könnte, dass Amun von Theben bereits nicht mehr in der Gunst der Königsfamilie stand.

Durch ihre Ehe mit gottgleichen Königen ging eine gewisse Göttlichkeit auf ägyptische Königinnen über. Im thebanischen Grab des Cheruef, eines Hofbeamten Amenhoteps III., sehen wir die lebende Königin Teje gottgleich hinter ihrem Gemahl in der Nachbarke des Re dahingleiten.³⁵ Außerhalb Ägyptens wurde diese bereits zu Lebzeiten erlangte Göttlichkeit augenfälliger zum Ausdruck gebracht und Teje in ihrem nubischen Tempel in Sedeinga als eine Form der Hathor-Tefnut verehrt. Teje ist dort in Gestalt einer Sphinx zu sehen, die stolz zwischen den Tempelsäulen einherschreitet. Zurück in Cheruefs Grab, sehen wir Teje, wie sie bei der Feier des dritten Jubiläumsfestes Amenhoteps III. neben ihrem Gemahl sitzt. Auf der Seitenfläche ihres Thrones, der kleiner, aber aufwendiger dekoriert ist als der schlichte Sitz Amenhoteps, befindet sich eine Darstellung Tejes als menschenköpfige Sphinx, die zwei gefesselte weibliche Gefangene zertritt.³⁶ Eine dritte Sphinx-Darstellung, von der man annimmt, dass es sich um Teje handelt, findet sich auf einer aus Karneol gefertigten Schmuckplatte eines Armbands, die man in Theben fand. Hier sehen wir eine liegende, menschenköpfige, geflügelte weibliche Sphinx, die Tefnuts unverwechselbaren pflanzengeschmückten Kopfputz trägt (möglicherweise ein Symbol für Verjüngung und Fruchtbarkeit) und Amenhoteps Kartusche in den menschlichen Händen hält.³⁷

Es ist unbestreitbar, dass sowohl Teje als auch Nofretete religiöse und politische Macht innehatten, wobei Teje (die in der diplomatischen Korrespondenz erwähnt wurde, Nofretete, soweit wir wissen, dagegen nicht) möglicherweise auf politischem Gebiet und Nofretete (die in Tempeln Göttern opferte, was Teje, soweit wir wissen, nicht tat) vielleicht im religiösen Bereich aktiver war. Nach allem, was wir wissen, hat keine der beiden Königinnen jemals eine Machtposition innegehabt, die jener des Königs gleich gewesen wäre oder sie gar übertroffen hätte. Können wir also behaupten, Nofretete habe einzigartige Macht besessen? Aufgrund dieser Belege nicht. Es handelt sich um ein umstrittenes Thema, auf das wir in Kapitel 8 zurückkommen werden.



4

Die Schöne

Nofretete selbst muss eine ungewöhnlich schöne und anmutige Frau gewesen sein.¹

James Baikie (1926)

Die Büste der Nofretete ist das einzige im Wesentlichen vollendete Kunstwerk, das man aus Thutmoses Anwesen barg. 48 Zentimeter hoch und stolze 20 Kilogramm schwer, zeigt sie den Kopf und den Hals einer Frau sowie einen Bereich, der vom Schlüsselbein bis knapp über die Brust reicht. Auf dem haarlosen Kopf sitzt eine Krone, und der lange, schlanke Hals ist von einem farbenfrohen floralen Schmuckkragen aus Blütenblättern und kleinen Früchten umrahmt. Die Frau hat ein schmales Gesicht mit leicht vorstehenden Augenbrauenwülsten und Wangenknochen, einer langen Nase und vollen Lippen. Ihre Augen sind mandelförmig, ihre Augenbrauen klar gezogen, ihr Kinn energisch. Die Büste ist aus Kalkstein (Calciumcarbonat) – einem ganz gewöhnlichen Stein – gearbeitet, mit Gipsstuck (Calciumhydroxid) überzogen und bemalt, so dass der Kern selbst für das bloße Auge nicht sichtbar ist.

Die Büste weist keine Inschrift auf, weshalb unsere Zuordnung allein darauf beruht, dass wir in der hohen, oben flachen Krone den Kopfputz erkennen, den nur Nofretete trug. Wir stoßen in der Amarna-Kunst wiederholt auf diese Krone, und jedes Mal, wenn wir sie sehen, identifizieren wir ihre Trägerin als Nofretete, gerade so wie wir jede Frau aus Amarna, die großen runden Ohrschmuck trägt, als Kija identifizieren. Diese Identifizierung von Personen

aufgrund ihrer Accessoires ist nicht ideal; würden wir jemals feststellen, dass Nofretete und Kija ihre Garderobe teilten, müssten wir viele unserer Interpretationen von Szenen aus Amarna ernsthaft überdenken. In welchem Maße wir diese bestimmte Krone automatisch mit Nofretete assoziieren, wurde mir klar, als die Künstlerin Aacheperure mir eine Skizze zusandte, auf der ich ebenjene Krone trug, und ich nicht sofort erkannte, wer da eigentlich abgebildet war. Selbst meine Familie, die mein Gesicht ja öfter sieht als ich selbst, brauchte einen Moment, bis sie merkte, dass es sich um mich und nicht um Nofretete handelte.²

Die Berliner Version von Nofretetes hoher Krone ist dunkelblau, über der Stirn bäumte sich ein (jetzt fehlender) Uräus auf, ein mehrfarbiges Band oder Diadem umspannt die Krone und ist auf der Rückseite gebunden. Im Nacken hängen zwei rote Bänder herab; sie sind gewellt gemalt, was darauf hindeutet, dass sie aus einem leichten Material bestanden. Dies wird durch zweidimensionale Szenen bestätigt, auf denen man die losen Bänder im Wind flattern sieht. Die Krone liegt wie eine Haube eng am Kopf an, hat ein goldenes Band an der Stirn sowie im Nacken und wird gewöhnlich ohne Perücke getragen. Auf anderen Abbildungen sieht man die gleiche Grundform der Krone, verziert mit unterschiedlichen Arrangements aus Scheiben und Ornamenten. Die Ursprünge der Krone liegen im Dunkeln, allerdings lassen ihre Form und Farbe vermuten, dass sie sich möglicherweise als weibliche Version der blauen Kriegskrone herausgebildet hat, die viele ägyptische Könige trugen.³ Echnaton selbst bevorzugte eine recht hohe, schmale Version der blauen Krone, die häufig mit stilisierten Scheiben oder mehreren Uräen verziert ist, und eine solche Krone trägt auch seine Büste. Von der Form her erinnert Nofretetes hohe Krone an den Kopfschmuck der Tefnut, den auch Teje als Sphinx, die die Kartusche ihres Gemahls hält, trägt. Nach Nofretetes Tod trägt Mutnedjmet, Haremhab's Gemahlin und möglicherweise Nofretetes Schwester, gelegentlich eine Krone mit einer ähnlichen Silhouette.

Sowohl Nofretete als auch Echnaton sind mit einer Vielzahl unterschiedlicher Kronen abgebildet, weshalb wir vermuten können,

dass Kronen zwar im Allgemeinen das Königspaar von seinen Untertanen unterschieden, jede Krone aber ihre spezifische Symbolik und Bedeutung hatte. Zu Beginn der Herrschaft ihres Gemahls in Theben trug Nofretete eine oder zwei Uräusschlangen an einer langhaarigen, schweren Perücke, darüber häufig die von Teje eingeführte, oft mit Kuhgehörn und Sonnenscheibe geschmückte hohe Federkrone. Zur Zeit ihres Umzugs nach Amarna benutzte sie auch schon die hohe blaue Krone, die sie von da an immer häufiger tragen würde. Eine weitere Neuerung aus dieser Zeit ist die »Kappenkrone«, eine enganliegende Haube, die mit einem Uräus und einem Band oder Reif an der Basis verziert ist und bisweilen mit der hohen blauen Krone verwechselt wird. Die Kappenkrone wurde später auch von den Königinnen Meritaton und Anchesenpaaton (als Tutanchamuns Frau Anchesenamun) getragen und, in der Zeit nach Amarna, von Ramessidenkönigen.⁴ Nofretete trug gelegentlich das *chat*-Kopftuch, eine beutelartige Kopfbedeckung, die gewöhnlich von Königen, aber auch von Teje und den Göttinnen Isis und Nephthys getragen wurde. Doch nirgendwo ist Nofretete mit der Krone Echnatons zu sehen, und die einzige Darstellung, auf der sie etwas trägt, das einer Königskrone ähnelt, stammt aus dem Grab des Panehesi in Amarna.⁵ Dort trägt Nofretete ein *chat*-Kopftuch und darüber eine reich geschmückte *atef*-Krone, einen Kopfschmuck, zu dem im Neuen Reich Straußenfedern, Widder- und Stierhörner, eine Sonnenscheibe und zahlreiche Uräen gehörten. Nofretete steht hinter dem größer dargestellten Echnaton, der ein *nemes*-Kopftuch und eine mit zwei zusätzlichen Uräen und drei zusätzlichen Falken sogar noch aufwendiger gestaltete *atef*-Krone trägt.⁶ Echnatons Krone ist größer, hat mehr Elemente und wirkt weit königlicher als die von Nofretete; nichts deutet darauf hin, dass König und Königin den gleichen Status hatten. Allerdings ist die ganze Szene befremdlich, da die *atef*-Krone vor allem mit dem Osiriskult verknüpft war, mit einem Gott also, mit dem man in Amarna nichts mehr zu tun haben wollte.

So wichtig sie damals ganz offenkundig waren – keine einzige der Kronen Ägyptens blieb uns erhalten. Eine mögliche Erklärung

dafür könnte sein, dass uns aus den gesamten dreitausend Jahren der dynastischen Zeit nur ein einziges weitgehend intaktes Königsgrab geblieben ist. Möglicherweise ist Tutanchamuns Bestattung gar nicht repräsentativ, und andere Königsgräber waren vom Boden bis zur Decke vollgestopft mit unterschiedlichen Königskronen. Aber selbst wenn das der Fall gewesen sein sollte, ist es merkwürdig, dass alle Kronen und sämtliche Spuren, die auf ihre Herstellung verweisen könnten, ganz und gar verschwunden sein sollen. Vielleicht überschätzen wir schlicht ihre Anzahl. Vielleicht gab es lediglich einen Satz Kronen, der im Verlauf der dynastischen Zeit von König zu König und von Königsgemahlin zu Königsgemahlin weitergegeben wurde, oder vielleicht hatte jeder König und jede Königin ihren persönlichen Satz Kronen, der bei ihrem Tod vernichtet wurde. Doch anstatt zu versuchen, die fehlenden Kronen aufzuspüren, sollten wir uns womöglich fragen, ob es diese Kronen überhaupt jemals gab. Schließlich ist Ägypten ein Land, in dem Kunst Schreiben und Schreiben Kunst ist. Waren die Kronen möglicherweise schlicht Symbole für Autorität und religiöse Macht? Das Äquivalent vielleicht für den Nimbus oder Licht- und Strahlenkranz, den Künstler aus verschiedenen Kulturen traditionell einsetzten, um Heilige, Herrscher und Helden hervorzuheben? Dies würde jedenfalls die aufwendige und kunstvolle Gestaltung einer Krone wie der *atef*-Krone erklären, die, gleichgültig ob aus Metall oder Leder, schwer herzustellen gewesen wäre und ein beträchtliches Gewicht gehabt hätte. Hier lässt sich eine Parallele zu den »Parfümkegeln« ziehen, die in Grabszenen aus dem Neuen Reich oft auf den Köpfen von Teilnehmern an Festmahlen zu sehen sind. Frühe Ägyptologen hielten sie für Partyhüte aus parfümiertem Fett. Ihrer Theorie nach schmolzen sie in der beim Bankett herrschenden Hitze, verströmten dabei einen angenehmen Duft und setzten kleine kühlende Fettrinnsale frei. In einem Land ohne Kühlvorrichtungen wäre es indes sehr schwierig gewesen zu verhindern, dass solche Partyhüte schmolzen, bevor sie beim Bankett tatsächlich gebraucht wurden, und inzwischen neigen Ägyptologen mehr dazu, die Kegel als Symbole zu deuten, die für Duft, Glück oder vielleicht Tod standen.⁷

Der körperlose Kopf

Da die Büste eine glatte Unterseite aufweist, die ihr festen Stand verleiht, können wir davon ausgehen, dass es sich um ein eigenständiges Kunstwerk handelt und nicht nur um einen Kopf, der von einer größeren Statue abgebrochen ist. Doch instinktiv beschleicht uns das Gefühl, dass diese Einschätzung falsch sein muss: Alles, was wir über ägyptische Kunst wissen, sagt uns, dass der Bildhauer sein Subjekt immer zur Gänze darstellen würde. Die Schaffung einer Büste – eines Kopfes ohne Körper und Gliedmaßen – wäre riskant gewesen, weil der oder die Dargestellte der Gefahr einer in alle Ewigkeit unerfreulichen Existenz als abgetrennter Kopf ausgesetzt gewesen wäre. Und doch fand man in Thutmoses Werkstatt zwei fertige königliche Teilstatuen – die Büste der Nofretete und die ihr entsprechende Büste des Echnaton – sowie ein Fragment, das der untere Teil einer dritten Büste gewesen sein muss; außerdem beherbergt der Louvre eine zweite Echnaton-Büste.⁸

Borchardt hielt den Fund der Echnaton-Büste in seinem offiziellen Grabungstagebuch fest:

In dem Eckraum des Hauses, an der NO-Ecke, [...] liegt eine in 5 Stücke zerschlagene lebensgroße farbige Königsbüste, nicht ganz vollständig. Gesicht leider recht ramponiert. Erhalten sind: Brust, Stück des Armes, Hals, Gesicht u. Perücke [Krone].⁹

Nach der nur wenig später erfolgten Bergung der praktisch völlig intakten Nofretete charakterisierte er die beiden Büsten noch am Fundtag als zusammengehörendes Paar.

Echnatons Büste scheint nicht zufällig, sondern vielmehr mutwillig beschädigt worden zu sein. Manche vermuten, die Büste sei zertrümmert worden, bevor sie in der Speisekammer deponiert wurde, doch das wirft die Frage auf, warum sich jemand die Mühe gemacht haben sollte, die Trümmerteile zu retten.¹⁰ Denkbar ist, dass sie von jemandem eingesammelt und aufbewahrt wurden, der loyal zu Echnaton stand, oder von jemandem, dem diese bestimm-

te Statue persönlich viel bedeutete, doch beide Erklärungen sind wenig wahrscheinlich, denn wer auch immer die Speisekammer füllte, traf Vorbereitungen, Amarna zu verlassen, und das zu einer Zeit, da Echnaton nicht mehr als Verbindung zum Göttlichen fungierte. Friederike Seyfried, derzeitige Direktorin des Ägyptischen Museums und der Papyrussammlung in Berlin, wies darauf hin, dass die Büste kleine, sauber gesetzte Hackspuren aufweist – vielleicht ein Beleg dafür, dass Thutmoses Arbeiter das kostbare Gold, das als Teil der letzten Bearbeitung aufgebracht worden war, systematisch und sorgfältig entfernten, bevor sie die Büste in der Speisekammer deponierten. Dies deutet darauf hin, dass sie erst nach Thutmoses Weggang von Leuten, die Amarna auf der Suche nach Königsbildnissen durchkämmten, zerschlagen wurde. Nofretetes Büste, die weiter hinten gestanden hatte und weniger auffällig war, wurde schlicht nicht bemerkt.¹¹

Sehen wir uns außerhalb Amarnas um, so stellen wir fest, dass körperlose Köpfe zwar auch schon früher geschaffen worden waren, allerdings nur sehr selten. Um die frühesten Beispiele zu finden, müssen wir über tausend Jahre bis ins Alte Reich zurückgehen, als für kurze Zeit in den Grabschächten einiger Mastabas der Oberschicht das aufgestellt wurde, was Ägyptologen als »Ersatz-« oder »Reserveköpfe« bezeichnen: unbemalte und unbeschriftete Kopfskulpturen mit Hals, die dank der glatten Unterseite aufrecht standen.¹² Alle diese Köpfe, männliche wie weibliche, sind kahl, vermutlich weil die Schädel der Menschen zu Lebzeiten geschoren wurden und sie darüber nur Perücken trugen. Sie wirken so lebensnah, dass der Gedanke aufkam, es könnte sich um individuelle Porträts handeln und nicht um »serienmäßig« hergestellte Skulpturen. Die meisten Köpfe sind aus feinem Kalkstein, bei einigen gröber gearbeiteten Exemplaren kam auch modellierter Stuck zum Einsatz, und zwei bestehen sogar aus Nilschlamm. Von den 31 bekannten Ersatzköpfen wurden 27 im Friedhof von Gisa gefunden; die meisten stammen aus der Regierungszeit des Erbauers der Großen Pyramide Cheops (2589–2566 v. Chr.) und seines Sohnes Chephren (2558–2532 v. Chr.). Bei vielen sind die Ohren beschädigt, und eini-

ge weisen auf der Rückseite des Kopfes eine rätselhafte Einkerbung auf.

Ihre Herkunft und die kurze Zeitspanne, in der sie auftraten, liefern einen Hinweis auf ihre Funktion. Alle Ersatzköpfe stammen aus Gräbern, die zwar über eine dem massiven Oberbau vorgebaute kleine Opferkapelle verfügten, aber über keinen Raum, der groß oder sicher genug gewesen wäre, um einer vollständigen Statue Platz zu bieten. Da die Technik der Mumifizierung zur Zeit der 4. Dynastie noch nicht sehr ausgereift war, konnte nicht garantiert werden, dass der Körper tatsächlich vor dem Verfall bewahrt wurde. Doch dass der Körper in einem wiedererkennbaren Zustand erhalten blieb, galt bereits damals als ganz wesentliche Voraussetzung für das Weiterleben der Seele nach dem Tod. Es ist deshalb zu vermuten, dass die Ersatzköpfe bereitstanden, um der körperlosen Seele notfalls eine (wenngleich nicht ideale) Heimstatt zu bieten. Als die Kapellen in den Mastabakern verlegt und damit sicherer wurden, traten vollständige Statuen an die Stelle von Ersatzköpfen. Auch wenn die Büste der Nofretete ebenfalls kahl ist und an den Ohren Beschädigungen aufweist, ist es wohl sehr unwahrscheinlich, dass es sich bei ihr um das Amarna-Äquivalent eines Ersatzkopfes aus der 4. Dynastie handelt. Von Nofretete gab es in Amarna, in Theben und vermutlich auch anderswo in Ägypten unzählige Statuen. Sollte ihre Seele jemals darauf angewiesen gewesen sein, einen Ersatzkörper zu finden, hätte sie die Qual der Wahl gehabt. Zudem bildet die Büste mit einem Pendant ein Paar, und beide hatten vermutlich die gleiche Funktion. Wir wissen nicht, ob Nofretete starb, bevor Amarna aufgegeben wurde, wir wissen aber, dass Echnaton vorher gestorben war, und wir wissen, dass er im Königsgrab bestattet wurde. Hätte es sich bei seiner Büste tatsächlich um einen Ersatzkopf gehandelt, wäre zu erwarten gewesen, dass man sie ihm ins Grab mitgegeben hätte.

Die Ersatzköpfe waren nicht die einzigen Skulpturen ohne Körper und Gliedmaßen, die mit den Toten bestattet wurden. In Tutanchamuns Grab fanden sich zwei weitere Beispiele. Aus dem Geröll, das den Korridor zur Vorkammer blockierte, wurde ein fast le-

bensgroßer, mit Stuck überzogener und bemalter Kopf aus Holz geborgen, der Tutanchamun als den am Anbeginn der Welt aus einer Lotosblüte aufsteigenden Sonnengott Re zeigt.¹³ Dieses Werk erzählt eine wohlbekannte Geschichte, und es stellt, obwohl es Tutanchamuns Züge trägt, nicht den König dar, sondern den Gott mit den Gesichtszügen des Königs. Von größerer Bedeutung für unsere Suche nach einer Parallele zu der Büste Nofretetes ist ein lebensgroßes, mit einer Stuckschicht überzogenes und bemaltes Modell eines armlosen Oberkörpers aus Holz, das in der Vorkammer gefunden wurde. Das Modell trägt ein schlichtes weißes Gewand und eine oben flache Krone, die ein einzelner Uräus schmückt. Der Ägyptologe und Journalist Arthur Weigall erhaschte einen Blick auf das Modell, als es aus dem Grab getragen wurde, und identifizierte es als Tutanchamuns Gemahlin Anchesenamun (davor: Anchesenpaaton), die eine Krone trage, die der ihrer Mutter Nofretete gleiche.¹⁴ Weigalls Zuordnung wurde von anderen Journalisten aufgegriffen, und das Modell ging in die öffentliche Wahrnehmung als eine geheimnisumwitterte Frau ein:

Auf ihrem Gesicht lag ein geheimnisvolles Mona-Lisa-Lächeln, das die wenigen Schaulustigen, die [...] noch geblieben waren, in seinen Bann schlug. Die Lippen sind voll, die Augen dunkel und groß, aber auch das Weiße darin stark betont. Und schließlich sind die Wangen mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit die eines jungen Mädchens.¹⁵

Howard Carter ging pragmatischer an die Sache heran: Er sah in dem Modell ein männliches Mannequin – eine Kopie Tutanchamuns –, das dazu diene, Kleidung und Schmuck des Königs zu präsentieren:

Das vielleicht originellste Stück unter all den Altertümern, die heute zu sehen waren, war eine hölzerne Puppe, von der man annimmt, dass Tutanchamun, ganz wie ein heutiger Schneider, an ihr seine Tunika und andere Kleidungsstücke anprobiert.

Mr. Henry Burton vom New Yorker Metropolitan Museum of Art, ein engagiertes Mitglied von Mr. Carters Mitarbeiterstab, äußerte die Ansicht, Tutanchamun sei ein Mann von Lebensart gewesen, überaus penibel, was Sitz und Passform seiner Kleidung anging.¹⁶

Carters Interpretation scheint zwar wenig überzeugend – für einen Schurze tragenden König wäre eine Kleiderpuppe (sollte es sich denn um eine solche gehandelt haben) mit vollständigem Körper und Beinen, aber ohne eine mit der Büste eine Einheit bildende Krone fraglos zweckdienlicher gewesen –, doch vermochte niemand eine bessere vorzuschlagen. Wir können nur den Schluss ziehen, dass das »Mannequin«, was immer seine Funktion gewesen sein mag, nicht als Bedrohung für das Wohlergehen des Königs nach seinem Tod galt.

Zwar sind die meisten Steinplastiken mit dem Namen und den Titeln des oder der Dargestellten versehen, doch Nofretetes Büste schweigt. Es kann gut sein, dass es im Fall von Nofretete keiner Inschrift bedurfte – dass aufgrund ihrer einzigartigen Krone allen klar war, um wen es sich handelte –, doch könnte man auch argumentieren, ihre Büste trage keine Inschrift, weil sie nur ein Element einer viel größeren, aus mehreren Teilen zusammengesetzten Statue bilden sollte. Traditionell hatten ägyptische Künstler keine Kompositstatuen angefertigt, doch in Thutmoses Anwesen in Amarna fanden sich hinreichend fertiggestellte oder fast fertiggestellte Körperteile aus Stein, hauptsächlich Köpfe, aber auch Arme, Hände, Füße und ein Teil einer steinernen Perücke, die belegen, dass seine Bildhauer mit dieser Statuenform experimentierten.¹⁷ Sie waren nicht die einzigen. In einer benachbarten Werkstatt (O47, 16a und 20) stieß man auf einen unvollendeten Quarzitkopf Nofretetes, der Teil einer Kompositstatue werden sollte, während man in einer dritten Werkstatt südlich des Thutmose-Anwesens (P49.6) einen Arm und ein Händepaar fand.¹⁸ In einer Stadt mit einer unersättlichen Nachfrage nach Königsplastik waren Kompositstatuen unter kommerziellen Gesichtspunkten durchaus sinnvoll. Die Einzelteile

konnten von verschiedenen Spezialisten unter Verwendung relativ kleiner Steinblöcke schnell angefertigt, danach verhältnismäßig mühelos transportiert und vor Ort zusammengesetzt werden. Ein weiterer Pluspunkt war, dass die einzelnen Körperteile im für sie idealen Stein hergestellt werden konnten. So konnte Gelbbraun oder Rot für Hände, Füße und Köpfe verwendet werden, Schwarz für Haare, Augenbrauen und gelegentlich für Haut, während Weiß für in Leinen gehüllte Körper zum Einsatz kam. Eine auf diese Weise hergestellte Statue konnte ihre Originalfarben ganz anders bewahren als ein mit einer Stuckschicht überzogenes und bemaltes Werk. Zudem war es einfacher und billiger, eine Kalksteinstatue mit Extremitäten aus Hartgestein herzustellen als eine ganz aus Hartgestein bestehende Statue. Trotz dieser offenkundigen Vorteile scheint das Experiment jedoch fehlgeschlagen zu sein, denn mit dem Ende der Amarna-Zeit wurde die Herstellung von Kompositstatuen weitgehend aufgegeben.

Ein aus der Thutmose-Werkstatt geborgenes Werk ist in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse. Ein brauner Quarzitkopf, unvollendet, unpoliert und noch mit den schwarzen Vorzeichnungen versehen, die dem Bildhauer bei seiner Arbeit Hilfestellung gaben, weist in den Gesichtszügen starke Ähnlichkeiten mit der Nofretete-Büste auf.¹⁹ Dieser Kopf war ganz eindeutig nicht als eigenständiges Werk gedacht, sondern wohl Teil einer Kompositstatue, möglicherweise versehen mit einer blauen Fayencekrone, die auf den oben auf dem Kopf erhalten gebliebenen Zapfen hätte aufgesetzt werden können. Es finden sich zwar Hinweise auf Fayencearbeiten in der Werkstatt des Thutmose, von der Krone fehlt jedoch jede Spur. Auch die Rumpfe und Beine, die Thutmoses Sammlung von Körperteilen vervollständigt hätten, fehlen – vielleicht wurden sie anderswo hergestellt –, und da keine einzige Kompositstatue den nach dem Ende der Amarna-Zeit wütenden Vandalismus überdauert hat, basiert unser Wissen um diese innovative Technik mehr auf Theorie denn auf Anschauung. Köpfe, die als Teil einer Kompositstatue geschaffen wurden, haben für gewöhnlich an der Unterseite des Halses einen abgerundeten Zapfen;

dieser passte in einen Schlitz oder ein Loch am Rumpf. Die Verbindungsstelle wurde zusätzlich verklebt; dazu wurde eine Mischung aus Harz und zerriebenem Stein verwendet, die entsprechend eingefärbt war, um die Nahtstelle zu verdecken. Häufig findet sich oben auf dem Kopf ein zweiter Zapfen, um eine Perücke oder Krone anzubringen, die ebenfalls separate Teile waren. Die Amarna-Prinzessinnen, deren übertrieben eiförmige Schädel nicht unter Perücken oder Kronen verborgen wurden, haben allerdings keinen zweiten Zapfen.

Schlitz und Zapfen waren nicht unbedingt die zuverlässigste Verbindungsmethode bei der Herstellung einer großen, schweren Steinstatue. Es war jedoch die Verbindungsmethode, die bereits bei der Herstellung von Holzstatuen Anwendung fand, was darauf hindeutet, dass Thutmoses Mitarbeiter ihre Technik in unveränderter Form aus der Schreinerwerkstatt übernahmen. An dieser Stelle lässt sich ein hilfreicher Vergleich zu einem der bekanntesten »Porträts« der Amarna-Zeit ziehen – einem kleinen Holzköpfchen der Teje aus Gurob, wo sich ein ausgedehnter Harimspalast der 18. Dynastie befand.²⁰ Dieser Kopf, der einschließlich seines hohen Kopfschmucks gerade einmal 22,5 Zentimeter misst, wurde aus drei verschiedenen Holzarten geschnitzt. Untypischerweise zeigt er uns Teje nicht als stereotype alterslose Königin, sondern als lebens-echte ältere Frau mit herabgezogenen Mundwinkeln, schweren Augenlidern, mandelförmigen Augen und tiefen Falten zwischen Nasenflügeln und Mundwinkeln. Sie trägt heute eine kurze, runde Leinenperücke, die mit blauen Glasperlen bedeckt war, doch ist klar, dass der Kopf noch im Altertum umgearbeitet wurde, da sich unter dieser Perücke die Reste eines früheren beutelähnlichen *chat*-Kopftuches, ein Paar goldener Ohrringe und vier goldene Uräen erkennen lassen. Dass der Kopf Bestandteil einer Kompositstatue ist, wird durch den Zapfen am Hals bestätigt, mit dessen Hilfe er am Rumpf befestigt werden konnte, während ein zweiter Zapfen am Kopf das Aufstecken eines Kronenuntersatzes und einer hohen Doppelfederkrone mit Sonnenscheibe und Kuhgehörn gestattete. Letztere wurde, nachdem sie einst von dem Köpfchen getrennt

worden war, vor nicht allzu langer Zeit von Museumskonservatoren wieder angebracht. Der Kopfschmuck, der eine Verbindung zwischen Teje und den Göttinnen Hathor und Isis herstellt, verweist vielleicht auf eine Vergöttlichung der Statue oder der Königin.

Die Sorgfalt, mit der Tejes Köpfchen hergestellt wurde, zeigt mehr als deutlich, dass die Annahme, eine Holzstatue sei eine billige oder minderwertige Alternative, unhaltbar ist. Abgesehen davon, dass sie die Bedeutung bekräftigt, die der Statue beigemessen wurde, ist für uns schwer einzuschätzen, was es mit der Veränderung der Insignien der Königin auf sich hatte, möglicherweise steht sie jedoch in Zusammenhang mit der immer bedeutenderen Rolle, die Teje in Echnatons Religion spielte. Er wäre nicht der erste König, der seine Mutter benutzte, um seine sehr persönliche Beziehung zu den Göttern zu unterstreichen. Tatsächlich hatte sein eigener Vater, Amenhotep III., auf den Wänden des Luxor-Tempels die Geschichte von seiner göttlichen Geburt als Sohn des Amun-Re und der Mutemwia, einer Nebengemahlin Thutmosis' IV., erzählt. Wenn Echnaton sich als Sohn eines göttlichen Wesens sah, musste seiner Mutter als Frau, die diesem göttlichen Wesen beigeohnt hatte, fraglos selbst eine gewisse Göttlichkeit zuteilgeworden sein.

Auch wenn, wie wir wissen, Thutmoses Arbeiter mit Kompositstatuen experimentierten, ist es unwahrscheinlich, dass die Nofretete-Büste jemals auf einen Torso aufgesetzt werden sollte. Die ausgearbeiteten Schultern, das Fehlen eines Zapfens zur Befestigung und der Umstand, dass die Krone fest mit dem Kopf verbunden ist, legen nahe, dass es sich um ein eigenständiges Kunstwerk handelt. Dennoch zeigt eine höchst umstrittene moderne Kunstinstitution, dass es theoretisch möglich gewesen wäre, die Büste mit einem Körper zu verbinden. 2002 entwickelten die als Little Warsaw bekannten Künstler András Gálik und Bálint Havas das Projekt *The Body of Nefertiti* (Der Körper der Nofretete), um das Werk im ungarischen Pavillon auf der 50. Biennale von Venedig (2003) auszustellen. Dabei ging es ihnen um eine neue Sicht auf populäre und historische Symbole in zeitgenössischen Kontexten, die eine Verbindung zwischen der Gegenwart und der Zeitlichkeit von Kunst

herstellen und so die Kontinuität von Kultur demonstrieren sollte. Nofretete als das vielleicht bekannteste Symbol aus der antiken Welt war ein naheliegendes Sujet für ihre Arbeit. Sie sahen in ihr nicht in erster Linie ein Symbol für Afrika, sondern für Europa:

Diese Statue ist eine der wichtigsten Quellen der europäischen Kulturgeschichte und Bildhauerei, obwohl sie außerhalb des Kontinents geschaffen wurde. Ihre Außenseiterposition verleiht dem Projekt ihrer Ergänzung zusätzliche Bedeutung: Dieses 3000 Jahre alte Bildnis hat von dem Augenblick an, da es gefunden und öffentlich ausgestellt wurde, das europäische Schönheitsideal maßgeblich beeinflusst.²¹

Ursprünglich hatten die Künstler beabsichtigt, einen Körper aus Metall zu schaffen, ihn mit der Büste zu vereinen und die Kompositstatue in Venedig auszustellen. Die Museumsverwaltung verweigerte jedoch die Erlaubnis, die Büste auf Reisen gehen zu lassen. Little Warsaw ließen sich aber nicht entmutigen und schufen für Nofretete einen recht modern wirkenden Bronzekörper. Auf den ersten Blick scheint der Körper nackt zu sein, obwohl er tatsächlich in ein transparentes Leinengewand gehüllt ist. Man brachte ihn nach Berlin, wo er neben der Ausstellungsvitrine mit der Büste Nofretetes aufgestellt wurde. Und dann wurde am 26. Mai 2003 der antike Kopf für ein paar Stunden eins mit seinem modernen Körper:

Die Idee war, eine kopflose Statue zu schaffen, die auf Nofretete verweist, aber ein originäres, eigenständiges Kunstwerk ist [...] die kopflose Skulptur in Venedig birgt in sich die Erinnerung an die frühere Begegnung mit dem ägyptischen Kopf in Berlin.²²

Diese kurze Vereinigung wurde gefilmt und das Video dann zusammen mit dem kopflosen Torso im ungarischen Pavillon in Venedig gezeigt.

Auch wenn das Museum diese Art der Verwendung der Büste vehement als legitimes künstlerisches Experiment verteidigte,

kann es niemanden überrascht haben, dass angesichts der Entscheidung, die Büste für einen solchen Zweck zur Verfügung zu stellen, wütende Forderungen nach einer Rückgabe des Werks an Kairo aufkamen. Dort, so hieß es, würde man Nofretete mit dem gebührenden Respekt behandeln. Überraschend war allenfalls, dass die Empörung weniger dem Umstand galt, dass das Experiment eine Antiquität von unschätzbarem Wert einer realen Gefahr hätte aussetzen können, sondern vielmehr darauf beruhte, dass die Zurschaustellung von Nofretetes »nacktem« Körper als Respektlosigkeit betrachtet wurde. Mohammed al-Orabi, der ägyptische Botschafter in Deutschland, fasste die Gefühle vieler seiner empörten Landsleute in Worte, als er erklärte, die Installation »widerspricht ägyptischen Sitten und Traditionen. Der Körper ist fast nackt, und die ägyptische Kultur zeigt niemals eine Frau nackt.«²³

Können wir praktische Erkenntnisse aus der Installation von Little Warsaw ziehen? Wir wissen, dass die Ägypter bereits in der 2. Dynastie, nämlich in der Regierungszeit von Chaseschemui (um 2686 v. Chr.), Kupferstatuen angefertigt haben; die ältesten erhaltenen Metallstatuen stammen aus der 6. Dynastie, aus der Regierungszeit Pepis I. (um 2321 v. Chr.).²⁴ Die Arbeit von Little Warsaw zeigt, dass die Büste der Nofretete als Teil einer aus verschiedenen Materialien bestehenden Kompositstatue gedacht gewesen sein könnte. Da es jedoch keine Parallelen und absolut keine Hinweise gibt, die diese Möglichkeit stützen würden, erscheint dies äußerst unwahrscheinlich.

Wenn die Büste also nicht Teil einer Kompositstatue war, könnte sie dann ein Anschauungsmodell für angehende Bildhauer gewesen sein? Dass Nofretetes Auge fehlt, könnte in diesem Fall mit einer Demonstration erklärt werden, die vorzeitig abgebrochen wurde. Die Vorstellung von einem speziellen Modell für Unterrichtszwecke lässt vor unseren Augen das befremdliche und in vielerlei Hinsicht unbefriedigende Bild erstehen, wie Thutmoses Schüler dem Bildhauer passiv zuschauen, während er ihnen seine Kenntnisse in einer Unterrichtsstunde vermittelt. Tatsächlich scheint es äußerst unwahrscheinlich, dass jemand auf diese Art wertvolle Zeit

und kostbare Ressourcen vergeuden würde; im alten Ägypten lernten Lehrlinge bei der Arbeit. Glaubwürdiger ist die Annahme, bei der Büste handele es sich um ein Künstlermodell oder eine Vorlage, die Thutmoses Arbeitern als Anleitung diene. Dies passt gut zu dem, was wir über gängige Arbeitspraktiken wissen; so arbeiteten zum Beispiel die Künstler, die Ägyptens Grab- und Tempelwände dekorierten, üblicherweise nach Vorlagen und Anleitung durch Hilfslinien, die die Einheitlichkeit ihrer Arbeit gewährleisteten. Wenn Thutmose seinen Arbeitern ein für gut befundenes Bildnis zum Kopieren zur Verfügung stellte, konnte er sicher sein, dass alle seine Nofretetes gleich aussahen und somit für den König akzeptabel wären.²⁵

Wir können noch weiter spekulieren. Wir wissen, dass man von Amarnas Elite erwartete, dass sie ihre persönlichen Andachtsübungen vor Statuen oder reliefierten Stelen vornahm, die den König und die Königin darstellten. Wir wissen auch, dass Thutmose, dank seiner Rolle als Schöpfer der königlichen Bildnisse, permanent in Kontakt mit der Palastverwaltung stand. Dass er einen Streitwagen besaß, deutet darauf hin, dass er möglicherweise sogar zu den Ausgewählten zählte, die die Königsfamilie auf ihrer Fahrt entlang der Königsstraße begleiten durften, wo sie sich ihren ehrerbietigen Untertanen zeigte. Er muss fraglos seine eigenen, exquisiten Königsbildnisse gehabt haben. Waren die Büsten von Echnaton und Nofretete – die durchaus als Modelle für die Arbeiter gedient haben mochten – möglicherweise Thutmoses persönliche Kultobjekte? Das wäre ungewöhnlich gewesen, doch Thutmose war ein ungewöhnlicher Mann in außergewöhnlichen Zeiten, und er hatte Zugang zu bestimmten Ressourcen, den andere nicht hatten.

Auch wenn kein Fall bekannt ist, in dem königliche Büsten während der 18. Dynastie als Kultobjekte im privaten Bereich verwendet wurden, waren Privatbüsten zu dieser Zeit nicht unbekannt. Etwa 150 sogenannte »Ahnenbüsten« wurden an verschiedenen Orten in ganz Ägypten entdeckt, wobei die Mehrheit aus dem thebanischen Arbeiterdorf Deir el-Medina und nur eine aus Amarna stammt. Diese Büsten, unser letztes Beispiel für absichtlich herge-

stellte körperlose Köpfe, datieren in den Zeitraum von der frühen 18. bis in die 19. Dynastie und sind (vermutlich) Bildnisse verstorbener Familienangehöriger. Die meisten sind in Form eines ca. 25 Zentimeter hohen Kopfes gestaltet, der, mit oder ohne Perücke, auf einer Basis ruht. Mehrere Doppelbüsten sind bekannt, die durchweg aus einem Kopf mit Perücke und einem Kopf ohne Perücke bestehen. Konkrete Angaben bezüglich des Geschlechts zu machen ist schwierig, doch dürfte die Mehrheit der Büsten Frauen darstellen. Die meisten Büsten sind aus Kalkstein, es gibt aber auch Exemplare aus Sandstein, Granit, Holz und Ton. Während viele noch Spuren der ursprünglichen Bemalung aufweisen, sind nur vier mit Inschriften versehen. Anders als die Büsten von Nofretete und Echnaton ähneln die Ahnenbüsten nicht lebenden Personen, vielmehr erinnern sie an das Oberteil eines die Menschengestalt nachbildenden Sarges. Allgemein wird angenommen, dass sie in Nischen oder Schreinen in den Häusern des Dorfes und in Grabnischen aufgestellt wurden, wo sie als Mittelpunkt der Ahnenverehrung dienten.²⁶

Unter der Haut

Das Auftragen einer dünnen Stuckschicht auf den Kalksteinkern gestattete es dem Künstler, die Muskeln und Sehnen, die an Nofretetes Hals und Nacken zu sehen sind, so fein wiederzugeben, dezente Falten um ihren Mund sowie unter den Augen hinzuzufügen und ihre Wangenknochen zu betonen. Dies verwandelte Nofretete von einem unrealistisch glatten Wesen in eine reife Frau, von der eine beträchtliche Anziehungskraft ausgeht. Die menschlich wirkenden Falten und Fältchen waren jedoch für die frühen Besucher nicht sichtbar, die gezwungen waren, die Königin in der vom Museum vorgegebenen intensiven direkten Beleuchtung zu betrachten. Sie mussten sich mit dem grellen, verflachten Erscheinungsbild zufriedengeben, wie es auf vielen frühen Fotografien erkennbar ist. Auf einige wirkte dieses idealisierte Gesicht mit seinen dunklen

Lidstrichen, den sorgfältig gezogenen schwarzen Brauen und scharf konturierten roten Lippen äußerst gekünstelt und keineswegs elegant. Ironischerweise wirkten die Repliken der Büste, die man im Museum kaufen und zu Hause in weniger frontalem, sanfterem Licht aufstellen konnte, in vielerlei Hinsicht «echter» als das Original.

Als dann die Büste 2001 innerhalb des Ägyptischen Museums in Berlin-Charlottenburg umgesetzt wurde, stand sie nach dem Ausfall eines Strahlers für eine Weile im Halbdunkel. Dies veranlasste die Museumsmitarbeiter zum Experimentieren; dabei fanden sie sehr schnell heraus, dass eine Beleuchtung von schräg hinten Nofretete etwa zehn Jahre älter aussehen ließ. Die Muskeln und Sehnen des Halses, die Linien, die von der Nase zum Mund verlaufen, die Vertiefungen neben ihrem Mund, die Fältchen unter ihren Augen und die leicht eingezogenen Wangen wurden dadurch allesamt betont. Mit den Worten von Dietrich Wildung, der als Direktor des Ägyptischen Museums und der Papyrussammlung in Berlin mehr Gelegenheit als jeder andere hatte, Nofretetes Gesicht zu betrachten, war durch die neue Lichtführung aus »dem hübschen Model eine schöne Frau geworden, um Jahre gealtert und gerade dadurch attraktiver als je zuvor.«²⁷ Heute ist das Museum bestrebt, seinen Besuchern diese reifere Nofretete zu präsentieren.

1992 wurde die Büste mittels Computertomographie (CT) untersucht. Dabei zeigte sich, dass die Büste größtenteils aus Stein besteht, der mit einer lediglich ein oder zwei Millimeter dicken Stuckschicht überzogen ist, die Schultern und der hintere Teil der Krone aber weitgehend aus Stuck geformt wurden. Nachdem die Technik weitere Fortschritte gemacht hatte, wurde die Büste 2006 erneut computertomographisch untersucht.²⁸ Nun konnte man sehen, wie die Stuckschicht modelliert worden war, um den gut gearbeiteten, aber etwas allgemein gehaltenen Kopf darunter zu korrigieren bzw. ihm individuelle Züge zu verleihen: So wurde zum Beispiel ein kleiner Höcker auf der Steinnase geglättet, um ein gerades Profil zu erhalten. Die von den Handwerkern im Altertum vorgenommenen Ausbesserungsarbeiten an Krone und Schultern waren ebenso sichtbar wie moderne Restaurierungsarbeiten, die zwischen 1980

und 1984 am Brustkorb durchgeführt worden waren. Diese Ergebnisse sind von großer Bedeutung, da sie den Museumskonservatoren darüber Aufschluss geben, welche Bereiche der Büste besonders empfindlich und für Beschädigungen besonders anfällig sind.

Die Ergebnisse der an der Nofretete-Büste vorgenommenen CT-Untersuchungen wurden veröffentlicht und fanden in der Weltpresse ausgiebig Beachtung. Auf deren besonderes Interesse stieß die ›Tatsache‹, dass Nofretete offenkundig ein verborgenes Gesicht hatte, das zahlreiche Unregelmäßigkeiten aufwies. Wie Bernhard Illerhaus und seine Kollegen nach der Analyse und Erörterung der aus den beiden CT-Untersuchungen resultierenden Daten betonten, kann man ein auf Grundlage einer CT-Aufnahme berechnetes Bild nicht als Porträt betrachten. Dennoch waren überall Überschriften zu lesen wie »Die Schönheit vom Nil demaskiert: Jede Menge Falten« und »Nofretetes wahres, faltiges Gesicht in berühmter Büste gefunden?«, und bald darauf war man allgemein der Meinung, das Aufbringen der glatten äußeren Schicht sei die »antike Version von photo-shopping«²⁹ gewesen. Das Gesicht unter der Stuckschicht müsse auf Geheiß der Königin verborgen worden sein, weil es zu realistisch, zu faltig und überhaupt zu alt war, um es zu zeigen. Das ist natürlich eine verwegene These. Die Presse des 21. Jahrhunderts mag ja glauben, ältere Frauen sollten sich für ihr Äußeres schämen, doch gibt es keinerlei Beleg dafür, dass die alten Ägypter das auch so sahen. In einem Land, in dem nur wenige Menschen ein hohes Alter erreichten, wurde dieses nicht automatisch mit Verfall oder Tod verbunden, und die Weisheit des Alters hat man wohl eher bewundert, als dass sie in Abrede gestellt worden wäre.³⁰ Wenn wir die Stein- und Gipsköpfe aus Thutmoses Werkstatt genauer betrachten, sehen wir eine lebensnahe Kombination aus Tränensäcken, Nasolabialfalten und Falten um die Mundwinkel. Selbst die Prinzessinnen, die niemand für alt halten kann, haben Linien um die Mundwinkel.

Wir wissen nicht, wie alt Nofretete war, als ihre Büste entstand. Das Gesicht hat nichts von der unnatürlichen Hagerkeit früher Amarna-Skulpturen, und allein anhand dessen können wir das

Werk versuchsweise in das 12. Regierungsjahr Echnatons oder später datieren. Wir wissen, dass Nofretete zu diesem Zeitpunkt bereits die sechs Kinder geboren hatte, die in einer datierten Szene im Grab von Merire II. in Amarna abgebildet sind; natürlich ist es denkbar, dass sie weitere Kinder (Jungen?) geboren und Fehlgeburten gehabt hatte. Zwar hätte sie theoretisch jünger als zwanzig sein können, doch scheint es plausibler, dass sie einige Jahre älter war, allerdings nicht Jahrzehnte älter, da ihre jüngste Tochter, Setepenre, noch ein Kleinkind war. Wie alt sie auch gewesen sein mochte – sie hätte schwerlich die glatte, wenn auch kleine Falten aufweisende Haut der Berliner Büste haben können. Nofretetes Leben war behüteter als das vieler anderer, doch auch sie konnte Krankheiten und kleinere Unfälle nicht vermeiden, die auf ihrer Haut sicher Spuren hinterließen, und angesichts der mangelnden Zahnhygiene sowie der Vorliebe der Oberschicht für mit Honig gesüßte Brote kann man wohl annehmen, dass auch ihre Zähne nicht unbedingt in gutem Zustand waren.

Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang eine kleine, gerade einmal 40 Zentimeter hohe unvollendete Kalkstein-Statuette der Nofretete, die, in mehrere Teile zerbrochen, in Thutmoses Speisekammer entdeckt wurde.³¹ Dieses Bildnis der Königin weist deutliche Fältchen und herabgezogene Mundwinkel auf, die sie müde und alt aussehen lassen; allerdings ist es durchaus möglich, dass der Bildhauer vorhatte, noch eine Stuckschicht aufzutragen, die er bemalt und die der Königin ein glatteres und jugendlicheres Gesicht verliehen hätte. Nofretete trägt die Kappenkrone und scheibenförmige Ohrringe, weshalb es sich eventuell auch um Kija handeln könnte, doch verweisen die Kappenkrone und das kantige Kinn stark auf Nofretete. Sie steht gerade da, Arme und Hände an den Körper gelegt; ihr ungefälteltes Leinenkleid liegt hauteng an, wodurch der Eindruck entsteht, sie sei nackt. Es gibt Anzeichen dafür, dass ihre Schultern von einem Leinenschal bedeckt werden sollten; an den Füßen trägt sie Zehenstegsandalen. Durch ihr Gewand hindurch sehen wir, dass ihre Hüften breit, ihr Bauch rundlich, ihre Brüste klein und »schlaff« sind.³² Sie hat den Körper einer

Frau, die Kinder geboren hat. Es gibt keinen Grund anzunehmen, Nofretete habe sich für diesen Körper geschämt, und tatsächlich scheinen weder Nofretete noch Teje Angst davor gehabt zu haben, sich als ältere, erfahrene Frau darstellen zu lassen, gleichsam als Äquivalent zum fülligen älteren Staatsmann, der bisweilen in der ägyptischen Kunst auftaucht.

Deshalb ist es bedauerlich, dass sich in der öffentlichen Wahrnehmung ausgerechnet das Bild der faltenlosen, leicht künstlich wirkenden Nofretete hartnäckig hält. Es ist dieses Bild, das zu der heute oft hergestellten Verbindung zwischen Nofretete und plastischer Chirurgie führte: In der ganzen westlichen Welt gibt es Nofretete-Kliniken, und die »Nofretete-Gesichtsstraffung« wird als eine ohne Operation durchgeführte Option für den unteren Gesichtsbereich für all jene angepriesen, »die schlaff werdende und faltige Haut straffen und dabei ein paar Jahre auslöschen«³³ möchten. Vielleicht noch bedauerlicher sind die mehr als fünfzig Operationen (darunter acht Nasen-OPs, drei Kinn-Implantate und drei Gesichtsstraffungen), die eine Britin, Nileen Namita, in eine lebende Version der Berliner Büste verwandelt haben, zu einem Preis von – vorsichtig geschätzt – 200 000 Pfund. Nileen ist überzeugt, eine Reinkarnation Nofretetes zu sein: »Nofretete zu sein ist mein Schicksal. [...] Zu leiden ist Teil des Nofretete-Seins. Sie litt ebenfalls, nämlich unter dem Druck, Königin zu sein.«³⁴

Nileen ist ein extremes Beispiel für Frauen, die sich entschieden haben, über ihr Gesicht mit Nofretete verbunden zu sein. Andere stellen auf weniger extreme Weise durch Schmuck oder Hautkunst eine Verbindung mit der Büste und über die Büste mit Nofretete selbst her. Die Ägyptologiestudentin Robin Snell erklärte mir die sehr persönliche Beziehung, die zwischen einer modernen amerikanischen Frau und einer längst verstorbenen ägyptischen Königin bestehen kann:

Mein Nofretete-Tattoo ist groß, sechs Zoll [15 Zentimeter] lang und fünfeinhalb Zoll [13,75 Zentimeter] breit. Es befindet sich an einer Stelle, an der es nicht leicht zu verbergen ist. Ich möchte,

dass es gesehen wird. Meine Tätowier-Künstlerin weiß, dass ich die Sache mit dem Tattoo sehr ernst nehme, also hat sie sich intensiv mit Nofretete beschäftigt, bevor sie sich an die Arbeit gemacht hat.

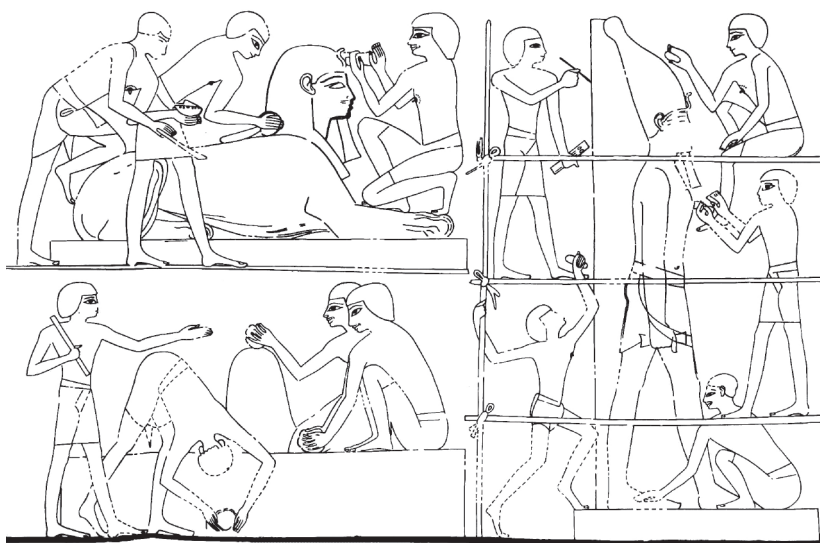
Als ich in der San Francisco Bay Area gelebt habe, führte ich eine sehr große Einrichtung gegen häusliche Gewalt, an die sich misshandelte Frauen und Kinder wenden konnten. Als Direktorin von Interventionsdiensten arbeitete ich mit Mitarbeitern und Klienten in der Position einer Frau, die Macht hatte und ihren Worten Taten folgen ließ. Ich arbeitete mit meinen Partnern und meinem Mann, und ich zog meinen Sohn groß und liebte ihn. Das ist meine Gemeinsamkeit mit Nofretete. Sie herrschte mit ihrem Mann, manchmal auch allein, und liebte ihre Kinder. Rund um den Erdball halten viele sie für die perfekte Schönheit, aber bei genauerer Betrachtung fehlt das Auge, sind Stücke vom Ohr abgebrochen, das ist sehr wichtig für mich. Wir müssen einander mehr als oberflächlich betrachten, um die Stärke zu erkennen. Wir haben Nofretete vor einen Sonnenaufgang/Sonnenuntergang gestellt, um zu zeigen, dass sie stets vorne sein wird, für immer unterstützt von Re in Gestalt eines Falken auf einem Anch. [...] Nofretete und ich sollten ein T-Shirt tragen, auf dem zu lesen ist: »Brave Frauen machen selten Geschichte.«³⁵

Die bunte Königin

Bisweilen stellen Museen mit authentischen Pigmenten bemalte Repliken aus, damit heutige Betrachter die Werke genauso sehen, wie ihre Schöpfer sie einst sahen. Dies ist immer ein Schock: Die bunten Skulpturen sehen völlig anders aus als die Versionen aus blankem Stein, die wir bisher stets für das Original gehalten haben; sie sind grellbunt, wirken wenig dezent und in vielerlei Hinsicht weniger authentisch.³⁶ Die Büste der Nofretete kann eine ähnliche

Reaktion hervorrufen, obwohl die Bemalung in diesem Fall tatsächlich alt ist. Wir sind so an den Anblick unbemalter ägyptischer Skulpturen gewöhnt, daran, den einst verborgenen Stein zu sehen, dass die farbenprächtige Königin unserem voreingenommenen Blick unpassend modern und unägyptisch erscheinen mag. Dabei vergessen wir, dass die meisten ägyptischen Rundplastiken, Reliefs und Malereien farbig gestaltet waren. Die Farben auf Mineralbasis wurden in großen Blöcken, gelegentlich auch in Mustern aufgetragen, Schattierungen gab es selten, und der Gesamteindruck war alles andere als subtil.³⁷ Wo auf einer Statue Spuren alter Farbe erhalten geblieben sind, vermitteln sie nicht unbedingt einen Eindruck von der lebhaften Farbenpracht des Originals, da ägyptische Pigmente nicht vollkommen haltbar sind, sondern unter Umständen im Laufe der Zeit schwächer werden und an Intensität einbüßen.

Wir haben bereits dabei zugeschaut, wie Iuti die Statue der Prinzessin Baketaton bemalt. In dem fast aus der gleichen Zeit stammenden thebanischen Grab des Rechmire können wir einen anderen Maler bei der Arbeit beobachten. Rechmire, Wesir unter König Thutmosis III. (um 1479–1425 v. Chr., frühere 18. Dynastie), ließ sein Grab mit Bildern seiner täglichen Aufgaben und Pflichten ausschmücken, zu denen auch die Aufsicht über die königlichen Bildhauerwerkstätten gehörte. In einer Szene sehen wir Kunsthandwerker, die die Oberflächen von Steinstatuen mit runden Steinen bearbeiten, um sie zu glätten und zu polieren, während andere Arbeiter den Werken den letzten Schliff geben sowie mittels Pinseln und Binsen die Bildnisse des Königs mit identifizierenden Inschriften versehen.³⁸ Dies passt gut zu unseren Kenntnissen über die Endbearbeitung. Zu dieser gehörte u. a. das Hinzufügen der Augen, die aus Einlagen aus weißem und schwarzem Stein gebildet sowie durch eine Kupferlinie begrenzt wurden. Eine Statue aus Weichgestein konnte geglättet, mit einer Gipsschicht versehen und mit leuchtenden Mineralfarben bemalt werden, Hartsteinplastiken dagegen wurden poliert und eventuell teilweise bemalt oder vergoldet, um Elemente wie Kleidung oder Herrschaftsinsignien hervor-



Künstler aus dem Neuen Reich stellen eine Königsskulptur her. Abgebildet im Grab des Rehmire (TT 100).

zuheben, während der polierte Stein für die Haut des Königs stand. Eine Statue aus Hartgestein gänzlich mit Gips zu überziehen und zu bemalen war unüblich (den Gips brauchte man, damit die Farbe hielt), da der Farbe des Steins selbst symbolische Bedeutung zukam. So hatten zum Beispiel Quarzit und roter Granit starke solare Bezüge; das erklärt vielleicht, warum Echnaton gelb-roten und roten Quarzit für seine Amarna-Statuen bevorzugte. In Amarna wurde Quarzit fast ausschließlich für weibliche Statuen verwendet, auch wenn Echnaton Uschebtis (mumiengestaltige Statuetten, die im Jenseits anfallende Arbeiten stellvertretend für ihren Besitzer verrichten sollten) aus Quarzit hatte. Heute sieht man in Amarna nur noch Lehmziegel und Sand; es ist schwer, den Ort mit Echnatons funkelnder, farbenprächtiger Stadt in Beziehung zu bringen, die mit Einlagen aus Stein, Fayence und Glaspaste geschmückt, bemalt und vergoldet war.

Die Tradition sah vor, dass ägyptische Männer mit rotbrauner Haut dargestellt wurden, während ihre weiblichen Verwandten eine gelblich-weiße Haut hatten. Dies war weder ein Werturteil noch spiegelte es das Alltagsleben; es war schlicht ein Behelf, der es dem Betrachter ermöglichen sollte, mühelos zwischen Männern und Frauen jeden Alters zu unterscheiden. Es handelte sich jedoch eher um eine Konvention als um eine Vorschrift; eine Frau aus Amarna konnte auch bisweilen rotbraune Haut haben. Die Berliner Büste mit ihrem bräunlich-rosafarbenen Hautton sagt uns also nichts über Nofretetes tatsächliche Hautfarbe. Das alte Ägypten, ein nordostafrikanisches Land, das ans Mittelmeer grenzt und eine direkte Anbindung an den Nahen Osten hat, war, wie das heutige Ägypten, voller afrikanischer Menschen unterschiedlichster Hauttöne, wobei ganz allgemein gesehen die Hautfarbe im Norden heller und im Süden dunkler war. Von der Büste beeinflusst, gehen viele westliche Beobachter, ohne sich groß Gedanken zu machen, davon aus, Nofretete sei »weiß«, während viele Afrozentristen der Meinung sind, sie sei »schwarz« gewesen. Einige halten die Büste für eine plumpe moderne Fälschung, weil sie die »falsche« Hautfarbe habe.³⁹ Die alten Ägypter selbst hätten diese moderne Manie, Menschen nach Hautfarbe oder ethnischer Herkunft einzuordnen, nicht verstanden: Sie teilten ihre Welt ein in Ägypter (jene, die nach ägyptischen Sitten lebten und ägyptischen Glaubensvorstellungen anhängen) und Nichtägypter (jene, die das nicht taten). Die Hautfarbe war für sie völlig irrelevant; was zählte, war das Verhalten.

Die Einstufung Nofretetes als »weiß« gestattete es westlichen Frauen, sich mit ihr zu identifizieren. Sie war ein beliebtes Thema auf Kostümfesten und in Modejournalen, die in den 1920er und 1930er Jahren regelmäßig Beiträge brachten, in denen herkömmliche westliche Schönheiten (keine von ihnen dunkelhäutig, glatzköpfig oder einäugig) mit der Büste verglichen wurden. Manche dieser Frauen waren bestrebt, wie Nofretete auszusehen, indem sie Make-up oder Kleidung im ägyptischen Stil trugen; andere wurden einfach mit straff nach hinten gekämmtm Haar im Profil fotografiert. Überraschenderweise war der *Sketch* vom 21. Januar 1928 be-

reit anzuerkennen, dass eine schwarze Nofretete denkbar wäre. In einem Artikel mit dem Titel »Die schwarze Reise«, in dem Menschen vorgestellt werden, denen man auf einer Reise durch Afrika begegnet, lernen wir »[e]ine negroide Nofretete« kennen, eine Frau, deren »Gesichtszüge und Haartracht – obschon beide fraglos negroid – nichtsdestotrotz an die ägyptische Königin erinnern, die heute als eine der unsterblichen Schönheiten der Welt gilt«. Angedeutet wird damit, dass die afrikanische Schönheit trotz und nicht aufgrund ihrer schwarzen Haut Nofretete ähnele.

Es ist die Hautfarbe und nicht die Haartracht, die es uns gestattet, Jungen und Mädchen auf ägyptischen Abbildungen zu unterscheiden, denn beide haben geschorene Köpfe. Wachsen diese kahlköpfigen Kinder heran, übernehmen sie schließlich geschlechtsspezifische Frisuren, wobei das Haar der Männer kurz bleibt (sie können dann allerdings darüber eine Perücke tragen) und die Frauen entweder ihr Haar schneiden, um es mit einer Perücke zu bedecken, oder es lang wachsen lassen. Nofretetes Büste weist keine Haare auf; offenbar hat sich die Königin entweder den Kopf rasiert oder ihr langes Haar unter der Krone hochgesteckt.⁴⁰ Ihr anscheinend kahler Kopf ähnelt den Köpfen ihrer Töchter, deren in die Länge gezogene rasierte Schädel auf Bildnissen für gewöhnlich die »Jugendlocke« ziert (ein von Kindern aus der Oberschicht auf der rechten Kopfseite getragener Zopf, gelegentlich sind es auch mehrere Zöpfe), deren aus der Villa des Thutmose geborgene Quarzitköpfe aber keine Haare aufweisen. Wenn Haare zu sehen sind, trägt Nofretete vorzugsweise die »nubische Perücke«, eine kugelige, mehrfach gestufte Flügelperücke, die am Hinterkopf schräg geschnitten ist, so dass der Nacken frei bleibt. Dieser Perückentyp, der vermutlich von dem natürlich gelockten Haar der nubischen Soldaten inspiriert war, die im ägyptischen Heer kämpften, war bis dahin Männern mit Verbindungen zum Militär oder zur Polizei vorbehalten gewesen.⁴¹ In Amarna wurde er sowohl von Nofretete als auch von Kija getragen.

Das Fehlen des Haares verleiht der Berliner Nofretete eine elegante, moderne Androgynität, die durch die Andeutung eines

Adamsapfels aufgrund des Vorreckens von Hals und Kinn noch betont wird. Viele finden das attraktiv, einige jedoch verstörend. Camille Paglia behauptet zum Beispiel,

die Büste der Nofretete ist in künstlerischer und ritueller Hinsicht vollkommen, erhaben, streng und fremdartig. [...] Von allen großen Kunstwerken ist dies das am wenigsten trostreiche. Seine Beliebtheit basiert auf einem Missverständnis und der Verdrängung seiner einzigartigen Züge. Die angemessene Reaktion auf die Büste der Nofretete ist Angst.⁴²

Kevin McGuiness schreibt die von der Büste ausgehende Faszination der Mischung von männlichen und weiblichen Zügen zu:

Die fortdauernde Berühmtheit der Büste lässt sich direkt auf die liminale Sexualität der Königin zurückführen. Die lange Nase, die kantige Kieferpartie und das kräftige Kinn tragen zu einem eindrucksvollen Porträt einer Frau bei, die unübersehbar männliche Züge aufweist. Das Bildnis der Königin bewegt sich zwischen den dichotomen Welten des Männlichen und des Weiblichen, indem es mit beiden Geschlechtern assoziierte Züge miteinander verschmilzt und ein hybrides Antlitz schafft, das ebenso faszinierend wie verstörend ist.⁴³

Es fällt schwer, diese strenge, androgyne Königin mit der Nofretete in Einklang zu bringen, die James Baikie bewundert hat:

Beim Anblick der Porträts anderer romantisch verklärter Königinnen wie Kleopatra und Maria Stuart fragt man sich mitunter verwundert, wo denn der Zauber geblieben ist, von dem alle Männer schwärmten, doch niemand könnte auch nur einen Augenblick lang Nofretetes Schönheit in Frage stellen. Gesichtszüge, exquisit modelliert und von großer Feinheit, der lange, anmutige Hals einer italienischen Renaissanceprinzessin und ein Ausdruck von Sanftmut, der nicht frei von Melancholie ist, prä-

gen die Darstellung einer königlichen Dame, über die wir gern sehr viel wüssten, tatsächlich aber fast gar nichts wissen.⁴⁴

Schönheit ist fraglos eine subjektive Angelegenheit, ein persönliches Empfinden. Und doch gilt die Büste der Nofretete beinahe überall auf der Welt als das Porträt einer schönen Frau. Ungeachtet der in die thebanischen Tempelmauern geritzten linkischen, hageren Nofretete und der in Thutmoses Werkstatt geschaffenen müden, gealterten Nofretete sehen wir in der Büste nur zu gern das einzige wahrhaftige Abbild der Königin und kommen zu dem unvermeidlichen unwissenschaftlichen Schluss: »Die Hauptfrau des Pharaos, Nofretete, war eine der schönsten Frauen ihrer Generation.«⁴⁵

Warum finden so viele von uns, unabhängig von Alter, Geschlecht, Rasse oder Kultur, die Berliner Nofretete so schön? Möglicherweise finden wir sie einfach deshalb schön, weil wir erwarten, dass wir sie schön finden: Schließlich wurde sie fast ein Jahrhundert lang als eine der schönsten Frauen der Welt angepriesen, und ihr Gesicht ist uns heute völlig vertraut. Zudem macht ihre romantische Geschichte sie äußerst attraktiv – viele von uns sind von der Aura aus Wohlstand, Macht und religiösem Mysterium fasziniert, die den Königshof in Amarna umgibt. David Perretts Untersuchungen zur Gesichtswahrnehmung legen einen anderen Grund nahe.⁴⁶ Viele von uns finden symmetrische Gesichter anziehend, und die Berliner Nofretete hat ein verblüffend symmetrisches Gesicht. Lediglich ihre Ohren scheinen asymmetrisch zu sein, wobei das linke Ohrläppchen unten runder ist als das spitze rechte. Dies ist wahrscheinlich entweder auf eine bereits im Altertum erfolgte Beschädigung zurückzuführen oder, wie jüngste CT-Untersuchungen nahelegen, auf Feuersteineinschlüsse im Kalksteinkern, die die Bildhauer zu leichten Modifikationen nötigten.⁴⁷

Mit Hilfe eines auf eine fotogrammetrische Frontansicht der Nofretete-Büste aufgelegten Rasters zeigt Rolf Krauss, dass der Bildhauer zur Berechnung der Proportionen der Büste ein Raster eingesetzt hat, dessen Grundeinheit der »Fingerbreit« war, das kleinste

Längenmaß (1,875 Zentimeter), das im alten Ägypten in Gebrauch war.⁴⁸ Alles kann in Fingerbreit gemessen werden: So ist zum Beispiel die Krone über der Stirn der Königin neun Fingerbreit hoch und misst an der breitesten Stelle dreizehn Fingerbreit. Der Mund ist ein Fingerbreit hoch, das Ohr drei Fingerbreit, und der Abstand zwischen den Augenbrauen beträgt ein Fingerbreit. Manch einer findet diese Symmetrie abstoßend; Nofretete mag zwar handwerklich schön sein, doch sie wirkt unnahbar und künstlich. Für Borchardt, der das Wort »schön« penibel vermeidet, umgibt diese Symmetrie Nofretete aber mit einer Aura des Friedens, die sie

zum Inbegriff von Ruhe und Ebenmaß macht. Von vorn gesehen zeigt sie völlige Spiegelgleichheit, und trotzdem wird der Beschauer nie im Zweifel sein, dass er hier nicht irgendeine konstruierte Idealbüste, sondern das stilisierte, aber durchaus ähnliche Abbild einer ganz bestimmten Person von scharf ausgeprägtem Äußeren vor sich hat.⁴⁹

Hat Borchardt recht und die Büste ist lebensnah gestaltet, so ist die Symmetrie von Nofretetes Gesicht ungewöhnlich. Die meisten von uns haben eine ausdrucksstärkere (und deshalb faltenreichere) Seite, und unsere Gesichter weisen von einer zur anderen Seite häufig Unterschiede in der Größe der Nasenlöcher, in der Form der Ohren und im Schwung des Mundes auf. Man könnte erwarten, dieselbe Symmetrie bzw. dieselben Abstände auch bei den anderen Köpfen zu finden, die Nofretete zugeordnet werden, doch das ist nicht der Fall. Zwar weisen alle als Nofretete identifizierten Kopfplastiken – insbesondere in Hinblick auf Kinn, Mund und Wangenknochen – Ähnlichkeiten miteinander auf, doch sie sind nicht identisch.

Dass Nofretetes »makellose« Schönheit einen ganz offenkundigen Makel hat – nämlich, dass das linke Auge fehlt –, scheint keine Rolle zu spielen. Dies ist weniger ein Beleg für unsere heutige Toleranz Gebrechen und Anderssein gegenüber als vielmehr ein Beweis unserer Fähigkeit zu ignorieren, was wir vor unseren beiden

eigenen Augen haben. Profilaufnahmen werden gemacht, auf denen die leere Augenhöhle nicht zu sehen ist, Repliken angefertigt, bei denen das fehlende Auge ersetzt wird, und viele Kommentatoren ignorieren das Problem einfach, so dass manche Besucher völlig verblüfft sind, wenn sie der echten Büste von Angesicht zu Angesicht gegenüberstehen. In meiner eigenen, immer weiter wachsenden Sammlung von Miniatur-Nofretete-Büsten, die sämtlich aus Geschenkartikelshops in Museen stammen, die wenig oder gar keine offenkundige Verbindung zu Nofretete haben, findet sich ein einziges Exemplar, bei dem das linke Auge fehlt. Alle anderen wurden »restauriert«, damit sie einem herkömmlicheren Erscheinungsbild entsprechen.

Nofretetes Kopf reckt sich vom Nacken aus nach vorn, das Kinn ist leicht angehoben, so dass sie Besuchern direkt in die Augen blickt. Wildung findet, ihr Blick sei »energisch nach vorn gerichtet, ein unsichtbares Gegenüber so direkt fixierend, dass es unmöglich erscheint, sich diesem Blick zu entziehen«⁵⁰. Natürlich hängt der Eindruck, den die auf ihrer Plinthe im Museum ruhende Nofretete auf uns macht, sehr stark von unserer eigenen Körpergröße ab; wir sehen sie alle ein wenig anders, und wir können ihr nicht alle in die Augen schauen. Ihre beiden Augenhöhlen sind annähernd symmetrisch und weisen eine durchschnittliche Tiefe von 3 Millimetern auf. Das rechte Auge besteht aus einem Kügelchen schwarz gefärbten Waxes, das in die weiß bemalte Augenhöhle gesetzt und mit einer (2 Millimeter) dünnen Linse aus Bergkristall abgedeckt wurde, in die der Umriss der Iris eingeritzt ist. Die linke Augenhöhle enthielt weder Linse noch Pupille. Beide Augen sind von einem schwarzen Kajal- oder Lidstrich umrahmt. Bemerken wir, dass das linke Auge fehlt, nehmen wir in der Regel an, die Einlage sei einfach herausgefallen und verlorengegangen. Borchardt zum Beispiel war zunächst dieser Meinung gewesen. Er berichtet, als die Büste geborgen wurde, war sie

fast vollständig, nur die Ohren waren bestoßen und im linken Auge fehlte die Einlage. Der Schutt, auch der schon hinausge-

schaffte, wurde sogleich durchsucht, zum Teil gesiebt. Es fanden sich noch einige Bruchstücke der Ohren, die Augeneinlage nicht. Erst viel später sah ich, dass sie nie vorhanden gewesen ist.⁵¹

Eine beachtliche Belohnung wurde für die Wiederbeschaffung des fehlenden Auges ausgesetzt, doch es blieb spurlos verschwunden. Beim Sieben eines Teils des Schutts kamen ein paar Bruchstücke der Ohren zum Vorschein, sonst nichts. Vielleicht ist es auch wenig wahrscheinlich, dass Arbeiter, denen es nicht gelang, den weit größeren und massiveren Uräus zu finden, jemals eine dünne Bergkristalllinse und ein kleines Kügelchen schwarzen Wachses gefunden hätten, doch hat das Fehlen des Auges zu Vermutungen Anlass gegeben, dass es von vornherein nie vorhanden gewesen war. Eine Untersuchung der Augenhöhle erbrachte kein eindeutiges Ergebnis: Zwar fanden sich keine erkennbaren Spuren eines Haftmittels, aber Kratzspuren am Unterlid, die beim Einfügen oder Heraustrennen der Einlage entstanden sein könnten.⁵²

Die Theorie, bei der Büste könnte es sich um ein Anschauungsmodell für Unterrichtszwecke handeln, haben wir bereits angesprochen und verworfen. Phantasiereicheren Erklärungen für das Fehlen des Auges – wie zum Beispiel der Vermutung, Thutmose habe das Auge absichtlich aus der fertigen Büste entfernt, um sich an der schönen Königin dafür zu rächen, dass sie ihn als Liebhaber verschmäht habe – fehlt es gleichermaßen an Glaubwürdigkeit wie an Belegen.⁵³ Die von Arthur Weigall favorisierte Ansicht, es handle sich eben um ein lebensnahes Porträt, erklärt nicht, warum alle anderen Bildnisse der Königin zwei offenkundig gesunde Augen aufweisen. In einem ganz unverblümt »Die schöne, einäugige Nofretete« betitelten Zeitungsartikel erklärte Weigall seinen Lesern, »sie habe das in Ägypten sehr weit verbreitete Unglück getroffen, aufgrund einer Linsentrübung die Sehkraft auf einem Auge zu verlieren«⁵⁴. Die Enthüllung ihres »Mangels« widerspreche zwar der damaligen künstlerischen Tradition, die jedweden Hinweis auf ein Gebrechen bei einer Königin vermieden habe, sei aber gerade deshalb ein weiterer Ausdruck der *maat* oder Wahrheit, für die der Kö-

nig eintrat. Man könnte sogar sagen, dass »der Triumph der Schönheit Nofretetes durch ihr Gebrechen noch gesteigert wird«⁵⁵. Davon war fraglos der Nofretete-Club überzeugt, der in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts von »der jungen Ehefrau eines bekannten Geschäftsmannes in Omaha, Nebraska, gegründet wurde, deren rechtes Auge von einem Augenleiden betroffen ist«:

Obwohl die meisten Mitglieder gut aussehen, haben alle einen Defekt an einem Auge. Wie Nofretete weigern sich jedoch alle zu glauben, ihr Gebrechen mache sie weniger attraktiv, und bei der Erfüllung ihrer täglichen Aufgaben zeigt keiner von ihnen irgendwelche Anzeichen von Unsicherheit oder Befangenheit.⁵⁶





Teil II

Große Beachtung fand in Archäologenkreisen der Vorschlag der ägyptischen Regierung, die berühmte Büste der Nofretete solle vom Museum für Ägyptologie in Berlin an Ägypten zurückgegeben werden. Die Büste war offenbar zu der Zeit aus Ägypten ausgeführt worden, als Herr Borchardt 1914 im Auftrag des Deutschen Archäologischen Instituts Grabungen auf dem Gelände der Stadt Echnatons in Tell el-Amarna durchführte. Einige Jahre lang befand sich diese Büste in aller Stille in Berlin, erst Anfang 1923 wurde ihre Anwesenheit allgemein bekannt. [...] Augenblicklich wurde die Büste als eines der vortrefflichsten Beispiele der Bildhauerkunst gewürdigt, die die Menschheit kenne, und Repliken des Werks sind inzwischen überall in der zivilisierten Welt aufgetaucht. Vor einigen Wochen willigte die deutsche Regierung ein, Bevollmächtigte aus Ägypten zu empfangen, um die Frage des Eigentums an der Büste zu erörtern, und die Angelegenheit wird gegenwärtig diskutiert. [...] Der rechtliche Aspekt wird von den Bedingungen abhängen, unter denen es dem Deutschen Institut gestattet war, auf ägyptischem Boden Ausgrabungen vorzunehmen.

The Sphere, 4. Februar 1928





5

Die bunte Königin

Als Archäologen und Anthropologen sind wir notorische Aneigner materieller Kultur. Die Objekte, die wir aus ethnologischen Kontexten zusammentragen, die Artefakte, die wir im Boden finden, sind nicht mehr Teil der materiellen Kultur, zu der sie einst gehörten. Vom Augenblick ihrer Erfassung oder Entdeckung an sind sie Teil unserer materiellen Kultur, unseres Systems kultureller Bedeutung.¹

Matt Edgeworth (2007)

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren die Tage längst vorbei, in denen ein nichtägyptischer Archäologe eine antike Stätte in Ägypten aufsuchen, Grabungen durchführen, seine Funde mit nach Hause nehmen und damit tun konnte, was er wollte. Obwohl Ägypten ein britisches Protektorat war, 1882–1914 zunächst verdeckt, dann 1914–1956 auch offiziell, schützte der unter französischer Leitung stehende Antikendienst Ägyptens Erbe. Keine archäologische Mission konnte ohne dessen Erlaubnis Grabungen vornehmen oder Antiquitäten exportieren. Wie zu erwarten, war das Verhältnis zwischen den ausländischen Ausgräbern und den französischen Beamten nicht immer so herzlich, wie es hätte sein können, und viele der Ausgräber unterstellten dem Antikendienst – den sie eher für französisch als für ägyptisch hielten –, er handle den Interessen der Ägyptologie diametral entgegen.

Im Jahr 1907 war der angesehene Ägyptologe Gaston Maspero sowohl Direktor des Antikendienstes als auch Leiter des Ägyptischen Museums in Kairo. Er erteilte die Grabungsgenehmigung für Amarna dem deutschen Unternehmer und Philanthropen James

Simon – einem Mann, der als Miteigentümer der bedeutendsten Baumwollgroßhandelsfirma in Europa zu den zehn reichsten Personen in Preußen zählte.² Simon teilte sein Vermögen großzügig mit anderen: So stellte er bis zu einem Drittel seines persönlichen Einkommens für den Bau von öffentlichen Badeanstalten und Heimen für benachteiligte Kinder zur Verfügung, finanzierte Konzerte und öffentliche Vorträge, stattete die gerade erst eröffnete Berliner Nationalgalerie mit Kunstwerken aus und gründete schließlich 1898 die Deutsche Orient-Gesellschaft (DOG). Aufgrund seines philanthropischen Engagements wurde er in den Kreis der Teilnehmer an den von Kaiser Wilhelm II. abgehaltenen »Herrenabenden« aufgenommen. Zwischen dem Kaiser und ihm entwickelte sich eine Freundschaft, obwohl Simon Jude war und Wilhelm II. zum Antisemitismus neigte. Möglicherweise verband sie ihre gemeinsame Leidenschaft für Archäologie. Simon, der Schatzmeister der DOG war, finanzierte die Ausgrabungen in Amarna mit großzügigen Spenden aus seiner eigenen Tasche, während Wilhelm, der 1901 die Rolle des Schirmherrn der DOG übernahm, die Ausgrabungen mit Mitteln aus dem kaiserlichen Dispositionsfond förderte.

Die Ausgrabung in Amarna wurde nicht von Simon persönlich, sondern von einem Archäologenteam der DOG unter der Leitung von Ludwig Borchardt durchgeführt. Dass Simon die Ausgrabung direkt finanzierte, anstatt das Geld der DOG zu spenden, die dann für die Zahlungen zuständig gewesen wäre, ermöglichte es der DOG, die erhebliche Schenkungssteuer zu umgehen, die den Wert seiner Beiträge bedeutend geschmälert hätte. Schätzungen zufolge kosteten ihn die Ausgrabungen ca. 30 000 Goldmark pro Grabungskampagne.³ Wie bei archäologischen Grabungen damals üblich, hielt sich Borchardt nicht ständig in Amarna auf, sondern delegierte viele seiner Zuständigkeiten an seinen Assistenten, Hermann Ranke. Die eigentliche Grabungstätigkeit – die körperliche Arbeit – wurde nicht von den Europäern geleistet, sondern von einem Team erfahrener Einheimischer.

Ludwig Borchardt war 1907 auch ein angesehener Ägyptologe. 1863 in Berlin geboren, hatte er Architektur studiert, ehe er sich der

Ägyptologie zuwandte und ein Schüler des bedeutenden Sprachwissenschaftlers Adolf Erman wurde. 1895 trat er in die Abteilung für Ägyptische Kunst des Berliner Museums ein und reiste zum ersten Mal nach Ägypten. Von 1896 bis 1899 arbeitete er als Angestellter des ägyptischen Antikendienstes zusammen mit Maspero an der Erstellung des *Catalogue Général* des Kairener Museums. Kollegen mögen sie gewesen sein, gute Freunde aber waren Borchardt und Maspero nie, und ihr privater Briefwechsel zeigt, dass sie einander kritisch beäugten.⁴ Nachdem er einige Pyramiden und Sonnentempel der 5. Dynastie ausgegraben hatte, wurde Borchardt 1907 Gründungsdirektor des Kaiserlich Deutschen Instituts für Ägyptische Altertumskunde, eines Vorläufers des Deutschen Archäologischen Instituts (DAI) Kairo. Er führte Ausgrabungen in Amarna durch, bis der Erste Weltkrieg ihn veranlasste, nach Deutschland zurückzukehren.

Die Schöne kommt

Die Arbeit in Amarna begann mit der Anlegung eines Übersichtsplans über die Stadt und ein paar Versuchsgrabungen, die Hinweise darauf liefern sollten, wo die reichsten archäologischen Funde verborgen lagen. Auf diese Erkundungsphase folgten die eigentlichen Grabungen. Das Team begann im Ostteil der Stadt und grub sich an der Oberpriesterstraße entlang, auf eine Art und Weise, die wir heute als recht willkürlich bezeichnen würden. Am 6. Dezember 1912 stießen die Ausgräber in den Überresten von Thutmoses Anwesen in Raum 19 auf eine Ansammlung von Stein- und Gipsfragmenten. Glücklicherweise befand sich Borchardt an jenem Tag vor Ort und konnte somit die laufenden Grabungen beobachten. Zehn Jahre nach dem Fund veröffentlichte er eine Schilderung des Ereignisses:

Als ich am 6. Dezember 1912 bald nach der Mittagspause durch einen Zettel des gerade Aufsicht führenden Prof. Ranke eiligst in das Haus P47,2 [...] gerufen worden war, fand ich in dem Raume

19 [...] dicht hinter der Tür [...] bereits die soeben zum Vorschein gekommenen Bruchstücke einer lebensgroßen farbigen Büste Amenophis' IV. vor. Gleich darauf in nächster Nähe, etwas weiter in Raum 19 hinein, gefundene, äußerst zierliche und leicht verletzbar Stücke ließen es angezeigt erscheinen, sogleich einen der umsichtigsten Arbeiter, unseren ersten Vorarbeiter Mohammed Ahmed es-Senussi, hier allein arbeiten zu lassen und aus nächster Nähe anzuweisen, gleichzeitig aber einen der jüngeren Herren mit der schriftlichen Aufnahme des Fortgangs der Arbeit zu beauftragen. Indem wir uns durch den nur etwa 1,10 m hoch liegenden Schutt allmählich gegen die Ostwand von Raum 19 vorarbeiteten, kamen weitere Stücke von hohem Kunstwert heraus [...]. Dann wurde wenig vor der Ostwand – 0,20 m davon, 0,35 m von der Nordwand – etwa in Kniehöhe vor uns zuerst nur ein fleischfarbener Nacken mit aufgemalten roten Bändern bloß. »Lebensgroße bunte Büste der Königin« wurde angesagt und niedergeschrieben, die Hacke beiseite gelegt und mit den Händen behutsam weitergearbeitet. Die nächsten Minuten bestätigten das Angesagte, über dem Nacken kam der untere Teil der Büste, unter ihm die Hinterseite der Königinnenperücke zum Vorschein. Bis das neue Stück ganz vom Schutte befreit war, dauerte es allerdings noch einige Zeit, da zuerst ein nördlich dicht anliegender Porträtkopf des Königs vorsichtig geborgen werden musste.⁵

Borchardts Eintrag in sein offizielles Grabungstagebuch, geschrieben am Tag der Entdeckung, liefert eine genaue Beschreibung der bunten Königin und enthält eine kleine Skizze der Büste:

Lebensgroße bemalte Büste der Königin, 47 Zentimeter hoch. Mit der oben gerade abgeschnittenen blauen Perücke, die auf halber Höhe noch ein umgelegtes Band hat. Farben wie eben aufgelegt. Arbeit ganz hervorragend. Beschreiben nützt nichts, ansehen.⁶

Weniger hilfreich sind seine recht kryptischen Äußerungen über die Entdeckung:

Wenn ich diesen Fund hier so schildern wollte, wie er vor sich ging, mit seinem Durcheinander, seinen Überraschungen, seinen Hoffnungen und auch kleinen Enttäuschungen, so würde der Leser wohl eben so konfuse davon werden, wie wir es damals waren, die wir in der Modellkammer protokollierten und kaum den einen Fund zu Papier bringen konnten, ehe nicht zwei andere Stücke schon wieder zur Vermessung und Aufnahme frei lagen.⁷

Ein vorläufiger Bericht und Fotografien wurden nach Berlin geschickt, wo sie die Direktoren der DOG in große Aufregung versetzten. Man hoffte, die Büste würde nach Deutschland reisen dürfen, doch das hing ganz allein vom Wohlwollen des Antikendienstes ab. Die DOG hatte keinerlei Möglichkeit, die Entscheidung zu beeinflussen.

1912 hatten alle nichtägyptischen Inhaber von Grabungsgenehmigungen Anspruch auf einen Anteil an den Funden jeder Grabungskampagne. Diese Fundaufteilung oder *partage* sollte Ägyptens Erbe schützen, indem sie sicherstellte, dass weder einzigartige Stücke noch solche von großem archäologischem oder kommerziellem Wert Ägypten verließen, während sie gleichzeitig jenen, die Ausgrabungen finanzierten, eine handfeste Belohnung für ihre Großzügigkeit zugestand. Infolge dieser Regelung gelangten reihenweise legal erworbene und ordnungsgemäß dokumentierte Antiquitäten außer Landes und in private und öffentliche Sammlungen in Europa und Amerika. Heute wird die Fundteilung allgemein negativ gesehen: Sie reißt Gruppen zusammengehörender Artefakte auseinander, macht aus einer wissenschaftlichen Ausgrabung eine Schatzsuche und verleitet Ausgräber dazu, in ihren Augen unbedeutende Funde auszumustern, um sicherzustellen, dass ihr Fundanteil nicht nur aus Tonscherben besteht. Die Unterstellung, der angemessene Ort für ein ägyptisches Artefakt sei ein ausländisches Museum, hat den Beigeschmack von Kolonialismus und verweist auf das, was der Kulturkritiker Edward W. Said als »Manipulation oder Steuerung einheimischer Gesellschaften für imperiale Zwecke«⁸ bezeichnet hat.

Vor einem Jahrhundert sah man das noch ganz anders. Westliche Archäologen betrachteten ihre Grabungen als legitimes Mittel zur Erforschung von Geheimnissen der Vergangenheit – in vielen Fällen galt ihr Interesse der Frage, ob die in der Bibel niedergeschriebene Geschichte wahr sei –, das zudem Arbeit in einige der ärmsten Gegenden Ägyptens brachte und den Tourismus ankurbelte, von dem das ganze Land finanziell profitierte. Da jedoch nur geringe oder gar keine institutionellen Mittel zur Verfügung standen, waren alle archäologischen Missionen auf Geldgeber angewiesen, und diese Geldgeber wollten ihre Großzügigkeit belohnt sehen. Die Fundteilung am Ende einer Grabung war deshalb ein notwendiger Schritt zur Finanzierung der Arbeit, von dem alle profitierten, während gleichzeitig eine Verteilung der Trophäen der gemeinsamen Vergangenheit der Menschheit stattfand. Von besonderer Bedeutung war der Erwerb von Artefakten für die DOG, die bestrebt war, archäologische Funde aus dem ganzen Nahen Osten zusammenzutragen, um in Berlin ein Museum aufzubauen, das mit den weitaus älteren Sammlungen des Britischen Museums in London und des Louvre in Paris konkurrieren konnte. Als binnen weniger Jahre nach Borchardts Entdeckungen durch eine ägyptische Gesetzesänderung die 50:50-Fundteilung abgeschafft wurde, um zu verhindern, dass Privatleute wie Simon Grabungsgenehmigungen erhielten und auf diese Weise an Artefakte kamen, prophezeiten viele pessimistisch das Ende jeglicher Feldarbeit in Ägypten. Flinders Petrie, der ebenfalls Ausgrabungen in Amarna vorgenommen hatte, fasste die Empfindungen vieler zusammen, als er erklärte, »die ägyptische Regierung nimmt alles, kommt aber für die Kosten von Ausgrabungen nicht auf, und diese Bedingungen sind nicht tragbar«⁹. Zumindest für ihn waren die Folgen unabweidbar, und Petrie brach seine Tätigkeit in Ägypten ab, wo er ein Leben lang gearbeitet hatte, um künftig in Palästina Ausgrabungen vorzunehmen. Es lohnt sich, seine Ansichten zu dem Thema ausführlicher zu zitieren, da sie die damalige Haltung sehr deutlich machen:

Der Erlass neuer, willkürlicher Bestimmungen durch Lacau [Pierre Lacau ersetzte Maspero als Leiter des Antikendienstes] war eine Wiederholung dessen, was frühere französische Direktoren des Antikendienstes auch schon versucht hatten. Dieser Versuch war bisher vereitelt worden [...] dank der Stärke der britischen Verwaltung. Nun da Britannien viel mehr ägyptischer Regie überließ, waren die Zügel lockerer, und die französischen Autokraten agierten unkontrolliert. [...] Der Antragsteller musste auf sämtliche Rechte auf einen Anteil an seinen Entdeckungen verzichten, die Namen seiner Arbeiter zur Genehmigung einreichen, durfte seine Freunde ohne Erlaubnis der Regierung nicht sehen und keinerlei Unterstände oder Bauten errichten, ohne die Pläne zur Genehmigung vorzulegen. Unter diesen Bedingungen bestand ein allgemeines Widerstreben dagegen, die Arbeit fortzusetzen.¹⁰

Natürlich teilte nicht jeder Petries Meinung. So betrachtete zum Beispiel der amerikanische Ägyptologe und Feldforscher James Henry Breasted Petrie als wenig mehr als einen Spaten, den man mieten konnte, als einen, »der lediglich nach Museumsstücken und Sachen gräbt, um seine Geldgeber zufriedenzustellen«¹¹. Doch viele ältere Ägyptologen hielten die neue Regelung für ungerecht: Die Ägyptologie stehe damit vor dem Aus, und den Franzosen sei nicht zu trauen.

Das anscheinend unstillbare Interesse des Westens am alten Ägypten hatte in vielen Fällen das Verlangen geweckt, ein Stück des alten Ägypten tatsächlich zu besitzen. Immer mehr Touristen segelten den Nil hinunter, um später beladen mit Mumien, Uschebtis und Papyri, von denen zumindest einige echt waren, die Heimreise anzutreten. Hobbyägyptologen erwarben große, bedeutende (und oft aus Raubgrabungen stammende) Sammlungen von irgendwelchen Händlern, während einige »achtbare« Museumskuratoren nicht abgeneigt waren, ihre Sammlungen mit auf dem Schwarzmarkt gekauften Antiquitäten aufzuwerten. Die archäologischen Stätten und Monumente waren immer stärker gefährdet,

da offenbar jeder ein echtes antikes Souvenir haben wollte. Maspero, der erkannt hatte, dass etwas unternommen werden musste, war es 1899 gelungen, genügend Gelder aufzutreiben, um zwei Inspektoren zu ernennen, die er mit dem Schutz der archäologischen Stätten betraute. Einer sollte seinen Dienstsitz in Kairo haben und für den gesamten Norden zuständig sein, während der andere von Luxor aus sämtliche Grabungsstätten im Süden überwachen sollte. Aufgabe der Inspektoren war es, sicherzustellen, dass die Stätten und Monumente fachgerecht ausgegraben, fachgerecht konserviert und gebührend bewacht wurden; jegliche Diebstähle oder Akte des Vandalismus waren zu untersuchen und aufzuklären. 1904 wurde eine dritte Stelle geschaffen und Masperos Protégé Gustave Lefebvre zum Inspektor der Altertümerverwaltung für Mittelägypten ernannt, ein Gebiet, zu dem auch Amarna gehörte. Lefebvre war Papyrologe und interessierte sich mehr für alte Sprachen als für die Kunst und Architektur der 18. Dynastie, doch betrachtete man dies nicht als Problem; den drei Antikeninspektoren, denen man aus heutiger Sicht ein nicht zu bewältigendes Arbeitspensum aufgebürdet hatte, gestand man den Luxus einer Spezialisierung nicht zu.

Am 15. Januar 1913 fand sich in den *Aegyptischen Nachrichten*, einem wöchentlichen Mitteilungsblatt für in Ägypten lebende Deutsche, ein Artikel über die wunderbaren Entdeckungen in Amarna, zu denen offenkundig »ein Raum gehörte, der bis unter die Decke mit unvollendeten Skulpturen, Köpfen von Königen und Königinnen angefüllt war«¹². Dies wird Borchardt sicherlich beunruhigt haben: Als Ausgräber war er natürlich bestrebt, die besten Funde für seinen Gönner zu sichern, und eine nichtautorisierte, übertriebene öffentliche Berichterstattung über seine Entdeckungen unmittelbar vor der Fundteilung war seiner Sache nicht unbedingt dienlich. Am 16. Januar 1913 bat er Lefebvre in einem Schreiben um eine rasche Fundteilung, möglicherweise in der Hoffnung, dass Lefebvre den Artikel noch nicht gesehen hatte. Die Aufteilung wurde daraufhin mit Masperos Zustimmung für den 20. Januar 1913 festgesetzt.

Bruno Güterbock, damals Schriftführer der DOG und Herausgeber ihres Mitteilungsblattes, war zur Zeit der Fundteilung Gast im

Grabungshaus in Amarna. Ein gutes Jahrzehnt nach dem Ereignis, kurze Zeit, nachdem die Nofretete-Büste in Berlin der Öffentlichkeit präsentiert worden war, sandte er eine »streng vertrauliche« Schilderung des Fundteilungstages an Günther Roeder, den Direktor des Hildesheimer Roemer- und Pelizaeus-Museums, der Vorstandsmitglied der DOG war. Beigefügt war diesem Brief eine Kopie des unterzeichneten Teilungsprotokolls, des offiziellen Dokuments, das Simon das Eigentum an einzeln aufgeführten Funden zusprach. Güterbock konnte die wachsende Besorgnis schildern, die unter den Mitgliedern des Ausgrabungsteams herrschte, als der Besuch des Inspektors näherkam:

Sie können sich denken, daß wir alle äußerst geringe Hoffnung hatten, das herrliche Stück nicht nach Kairo wandern zu sehen. So geringe, daß am Abend vor Lefebvre's Ankunft sämtliche Insassen des Grabungshauses in feierlichem Zuge, jeder mit einer Kerze in der Hand, ins Magazin wallfahrteten, um, wie wir nicht anders erwarteten, Abschied von der »bunten Königin« zu nehmen. Borchardt hat dann aber die Verhandlungen so geschickt geführt, dass sie dennoch auf die deutsche Seite kam.¹³

Ein brandneues Altertümerge-setz (Nummer 14, datiert 12. Juni 1912; in Kraft getreten am 1. Juli 1912) sollte alle früheren Gesetze in Bezug auf Eigentum, Verkauf oder Export von Antiquitäten klarstellen und bündeln. Alle Altertümer waren als Staatseigentum zu betrachten, eine Exportgenehmigung konnte nur der Antikendienst erteilen. Artikel 12 legte fest, dass »Grabungsfunde nach dem gleichen Verfahren, wie in Artikel 11 des Gesetzes vorgesehen, in zwei Teile von gleichem Wert aufzuteilen sind«. Artikel 11, in dem es um eine Aufteilung zwischen dem Staat und einem Individuum ging, das einen legalen Fund gemacht hatte, beschrieb genauer, wie die Teilung erfolgen sollte. Entscheidend war, dass, unabhängig davon, wie die Funde aufgeteilt waren, der Antikendienst ein Vorkaufsrecht hatte, was es ihm gestattete, jeden Fund zu akquirieren, gleichgültig, welchem Teil er bei der Fundteilung zugeordnet wor-

den war.¹⁴ Die Klausel »zwei Teile von gleichem Wert« zielte gleichermaßen auf Maspero wie auf die Ausgräber, für die er zuständig war. Die Regierung war der Meinung, er sei bei der Zuteilung von Funden an ausländische Grabungsteams unangemessen großzügig gewesen, während Maspero seinerseits es für wichtig hielt, den ausländischen Grabungsteams Anreize zu liefern, die ihm halfen, die archäologischen Stätten Ägyptens vor drohender Besiedlung und landwirtschaftlicher Expansion zu schützen. Borchardt, der dem neuen System skeptisch gegenüberstand, hielt seine Gedanken in seinem Tagebuch fest: »Wir werden also die ersten Opfer des Erlasses des Finanzministeriums [...] sein.«¹⁵

Wie das neue Gesetz es forderte, wurden die Amarna-Funde in zwei Listen eingetragen. Auf Platz 1 der ersteren befand sich eine kleine bemalte und beschriftete Steinstele – Teil eines Hausaltars, der Echnaton, Nofretete und ihre drei ältesten Töchter unter den Strahlen des Aton sitzend zeigt –, auf Platz 1 der anderen die Nofretete-Büste.¹⁶ Lefebvre traf am Mittag in Amarna ein. Wie Güterbock berichtet, begann die Fundteilung mit der Begutachtung von Fotografien der Funde durch den Inspektor. Dann erhielt er Einsicht in die Grabungsberichte und Zugang zu den Funden selbst; diese lagen in offenen Kisten im schwach erleuchteten Magazin. Obwohl, wie Güterbock später betonte, Lefebvre, »wenn er gewollt hätte, jedes einzelne Fundstück, das er etwa genauerer Prüfung unterziehen wollte, [hätte] herausnehmen lassen können«¹⁷, nahm Lefebvre nur die denkbar oberflächlichste Inspektion vor und versäumte es, die Funde genauer in Augenschein zu nehmen. Güterbock hatte den Eindruck, der Inspektor habe bereits entschieden, welchen Teil er nehmen wollte. Das Grabungstagebuch zeichnet zwar das Bild eines gewissenhafteren Lefebvre:

[...] dann sieht er im Fundbüro, wo ihm auch die Fundjournale zu Verfügung gestellt werden, die Funde an. Besonders genau besichtigt er die Stücke aus hartem Gestein: Stele, die bunte Königin, die Prinzessinnen, Königin und Königsstatuen und Köpfe usw.¹⁸

Wie Borchardt jedoch später dem Kunstkritiker Julius Meier-Graefe anvertraute, »waren die Herren in Kairo einfach zu träge, um in die Kiste zu schauen«¹⁹. Aus dem Tagebuch erfahren wir, dass der Fundteilung förmlich zugestimmt und das – in französischer Sprache abgefasste – Protokoll nach dem Abendessen in jener Nacht unterschrieben wurde. Da Lefebvre keinen Anspruch auf die Liste mit der Büste erhob und auch sein Vorkaufsrecht nicht nutzte, um sie seinem eigenen Anteil hinzuzufügen, fiel das Eigentum an der Büste Simon als dem Inhaber der Grabungslizenz zu.

Die Nofretete-Büste im Gepäck, verließ Borchardt am 23. Januar Amarna mit Ziel Kairo. Am 5. Februar schrieb er an Heinrich Schäfer im Neuen Museum in Berlin und informierte ihn darüber, dass die Büste bald unterwegs sein würde:

Heute verlässt I[hre]. M[ajestät] mein Haus, in dem sie seit Sonntag untergebracht war. Bald nach Eintreffen dieses Briefes wirst Du sie also sehen. Viel Vergnügen! Ich bin erst beruhigt, wenn ich von ihr das Ankunftstelegramm habe.²⁰

Gegen Ende Februar 1913 traf die Nofretete-Büste in der Tiergartenstraße 15a, Simons Berliner Wohnsitz, ein. Einen Monat später kamen die anderen Amarna-Funde im Neuen Museum an. Äußerst großzügig hatte Maspero, der die Funde von 1912/13 nicht mit eigenen Augen gesehen hatte, zugestimmt, dass sie alle nach Berlin reisen sollten, um dort in einer Ausstellung gezeigt zu werden; danach sollte der ägyptische Teil nach Kairo zurückkehren. Die Ausstellung im Ägyptischen Hof des Neuen Museums öffnete ihre Tore am 5. November 1913. Am 13. November 1913 berichtete Maximilian Rapsilber, der für die Berliner Wochenzeitschrift *Der Roland von Berlin* schrieb:

In der starrfeierlichen und sonst so einsamen Säulenhalle des Ägyptischen Museums zu Berlin drängen sich Scharen von Neugierigen. Allen voran Damen und Backfische, die sich archäologisch begeistern. Auch Kolonnen buntmütziger Primaner schie-

ben sich quer durch das Gewühl von ernstblickenden Pädagogen gegängelt. Das Flügelgeschwirr der Sensation weht zwischen den Papyruskapitälern der bunten Tempelhalle. Gewiß, die erd-durchwühlenden Gelehrten haben diesmal nicht übertrieben; es sind wahrhaftig Kunstwerke und Kuriositäten von beispiellosem Reiz zutage gefördert.²¹

Die Ausstellung war ein großer Erfolg. Ursprünglich nur für ein paar Wochen angesetzt, blieb sie bis weit ins neue Jahr hinein geöffnet und brachte ein breites Publikum zum ersten Mal mit Kunst und Bildhauerei der Amarna-Zeit in Berührung. Bis dahin hatten die meisten Urteile über die Amarna-Kunst auf den von Lepsius veröffentlichten Grabszenen beruht. Die Kunsthistoriker Georges Perrot und Charles Chipiez hatten in ihrer Beschreibung Echnatons die Empfindungen vieler auf den Punkt gebracht:

[Wir] finden nichts, was sich mit dem beinahe absurden Äußeren Echnatons vergleichen ließe, mit seiner niederen, wenig intellektuell wirkenden Stirn, seinen Hängebacken, seinen weiblichen Konturen und seiner generell trübsinnigen und schwermütigen Miene. Die Genauigkeit, mit der diese unerfreulichen Züge wiedergegeben werden, ist außerordentlich und kann nur mit dem Bestehen einer Tradition erklärt werden, die so fest verankert war, dass niemand auf den Gedanken kam, sie zu brechen.²²

Nun konnte die Öffentlichkeit mit eigenen Augen sehen, dass die Amarna-Kunst, abseits der Gräber, Lebendigkeit und Modernität ausstrahlte. Die aus Thutmoses Werkstatt geborgenen Werke hätten aus jeder Galerie zeitgenössischer Kunst stammen können. Zudem sahen die Köpfe – die Gipsköpfe – nicht wie Statuen aus, sondern wie normale Leute, die in den Straßen von Berlin hätten unterwegs sein können. Die Ausstellung fand große Beachtung in der Presse, und die Menschen strömten in Scharen in das Museum.²³ Als die Objekte, die im Besitz Ägyptens waren, im Februar 1914 nach Kairo zurückkehrten, wurden sie in der Ausstellung durch

Gipsabgüsse ersetzt, die in der Gipsformerei des Museums angefertigt wurden. Und die Menschen strömten weiterhin in die Ausstellung.

Die Büste der Nofretete sahen sie allerdings nicht. Sie hatte zwar einen kurzen Auftritt vor der offiziellen Ausstellungseröffnung, wurde dann aber auf Borchardts Wunsch zurückgezogen. Güterbock bestätigt unseren Verdacht: Obwohl das Museum und die DOG ihn geradezu anflehten, wollte Borchardt den Nofretete-Kopf nicht ausstellen, weil er wusste, dass der Antikendienst sicherlich nicht sehr erfreut darüber wäre, dass er sich ein Meisterstück hatte entgehen lassen, und ein vergrämter Antikendienst könnte leicht auf den Gedanken kommen, der DOG keine Grabungslizenz für Amarna mehr zu erteilen. Dass die Büste erst mit Verzögerung ausgestellt wurde, schürte letztlich die Spekulationen, ihre Herkunft sei zweifelhaft. Tatsächlich gab es aber eine frühe Publikation über die Büste. Im Oktober 1913 veröffentlichte Borchardt einen illustrierten Artikel über die Grabungskampagne 1912/13, der Bilder der in Thutmoses Werkstatt gefundenen Stein- und Gipswerke enthielt. Darunter befand sich eine kleine Schwarzweißaufnahme der Nofretete-Büste, die im rechten Profil abgebildet war, Krone und Schultern waren abgeschnitten. Auf diesen ersten öffentlichen Auftritt gab es keine Reaktion; anscheinend hat ihn niemand bemerkt.²⁴

Mehrere Wochen lang stand Nofretete auf Simons Schreibtisch und sah ihm beim Arbeiten zu. Entweder dort oder bei einer Privatführung im Neuen Museum nahm der Kaiser die Büste zum ersten Mal in Augenschein. Im Oktober 1913 schenkte Simon Wilhelm eine von zwei Nachbildungen der Büste, die er von der jungen Bildhauerin Tina Haim (später Tina Haim-Wentscher; dann Tina Haim-Wentcher) hatte anfertigen lassen. Haim hatte bereits Erfahrung mit der Nachbildung antiker Skulpturen des Berliner Museums. Ihre Nofretete-Repliken waren keine exakten Kopien, sie waren aus Kunststein und »in Ordnung gebracht«: Den Uräus, die beschädigten Ohren und das fehlende linke Auge hatte Haim ergänzt. Nichtsdestotrotz freute sich der Kaiser über das Geschenk und

schrieb einen überschwänglichen Dankesbrief an Simon. Seine Version der Nofretete-Büste sollte ihn schließlich ins Exil im niederländischen Huis Doorn begleiten, wo sie sich noch heute befindet. Die zweite Kopie behielt Simon selbst; sie fand ihren Platz im Wohnzimmer unter den Porträts seiner Eltern.

Die Originalbüste kam am 20. Oktober 1913 als Leihgabe ins Neue Museum. Am 7. Juli 1920 schenkte Simon dem Museum seine gesamte Amarna-Sammlung und übertrug dem preußischen Staat die Eigentumsrechte an den Artefakten. Einen letzten Besitzerwechsel erlebte die Büste, als nach der Auflösung des Staates Preußen alle Kulturgüter, die sich vor 1945 in dessen Besitz befunden hatten, 1957 in das Eigentum der neu geschaffenen Stiftung Preussischer Kulturbesitz (SPK) übergingen. Heute hat die SPK, Deutschlands größte Kultureinrichtung, die Kontrolle über die sechzehn staatlichen Museen in Berlin sowie die Staatsbibliothek und das Geheime Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz. Im Bewusstsein, dass es rechtliche und ethische Fragen in Hinblick auf das Eigentum an vielen der Werke in ihren Sammlungen gibt, kooperiert die SPK mit den Herkunftsländern – mit dem Ziel, »ein gemeinsames Erbe«²⁵ zu bewahren. Dazu gehört auch die Zusammenarbeit mit dem ägyptischen Kulturministerium bei der Schaffung eines Echnaton-Museums im mittelägyptischen Minya, in dem die neuesten Funde von der Grabungsstätte ausgestellt werden sollen. Gegenwärtig bleibt die SPK die legale Eigentümerin der Nofretete-Büste.

Simons internationale Geschäftstätigkeit litt während des Ersten Weltkriegs und erneut während der Zeit der nachfolgenden deutschen Hyperinflation. 1929 ging die Firma Gebrüder Simon in Konkurs, und Simon verkaufte die beiden wertvollsten Stücke seiner Kunstsammlung – einen Franz Hals und einen Vermeer –, um den Pensionsfonds seiner Angestellten aufzustocken. Eine Tafel mit einer Inschrift, die Simons Beitrag zur Ägyptologie würdigte, wurde anlässlich seines 80. Geburtstags 1931 im Amarna-Saal des Neuen Museums angebracht. Zwei Jahre später wurde sie von den Nazis entfernt. Simon starb relativ verarmt 1932 und wurde auf dem Jüdischen Friedhof von Berlin beigesetzt. Der Kaiser, der in den Nieder-

landen im Exil lebte, sandte einen Kranz zum Begräbnis seines Freundes.

Nach der Machtergreifung Adolf Hitlers und dem damit einhergehenden zunehmenden Antisemitismus wurde gezielt versucht, Simons Rolle als großzügigster Wohltäter Berlins zu vertuschen. Seine Familie floh aus Berlin, wo sein Name faktisch aus dem öffentlichen Gedächtnis getilgt wurde. Nach dem Kriegsende lag die Museumsinsel – eine Reihe separater Museen, die einen großen, der Wissenschaft und den Künsten gewidmeten Gesamtkomplex bildeten, zu dem auch das Neue Museum gehörte – auf Ost-Berliner Gebiet. Die kommunistischen ostdeutschen Behörden hatten wenig Interesse daran, die Erinnerung an einen bürgerlichen Juden wiederzubeleben, auch wenn seine Arbeit in Amarna 1982 mit einer Gedenkfeier gewürdigt wurde. Nach der deutschen Wiedervereinigung wurden jedoch in jüngster Zeit Schritte zur Wiederbelebung des Andenkens an Simon unternommen. Seine Geschichte wurde in einer von der Journalistin Carola Wedel produzierten Fernsehdokumentation mit dem Titel *Der Mann, der Nofretete verschenkte: James Simon, der vergessene Mäzen* festgehalten, eine Bronzetafel mit einem Kopfreliet markiert den Ort, an dem sich in der Tiergartenstraße 15a Simons Villa befand (die im Zweiten Weltkrieg ausbrannte und später abgerissen wurde), und während ich an meinem Buch arbeitete, wuchs die von dem Architekten David Chipperfield entworfene James-Simon-Galerie auf der Museumsinsel in die Höhe, wo sie nun als dringend benötigtes Besucherzentrum für den Museumskomplex dient.

Die Königin wird ausgestellt

1914 wurde Pierre Lacau zu Gaston Masperos Nachfolger als Leiter des Antikendienstes ernannt. Allerdings konnte er seine Stelle erst nach Beendigung seines Kriegsdienstes antreten. 1919 war der inzwischen extrem deutschfeindliche Lacau im Amt und hatte Gespräche mit dem britischen Egypt Exploration Fund (EEF; heute

Egypt Exploration Society, EES) aufgenommen, der die Grabungslizenz für Amarna gern übernehmen wollte. Obwohl Lacau von der Nofretete-Büste nichts wusste, war er unglücklich über die Teilung der Funde aus der Bildhauerwerkstatt, die man eigentlich als zusammengehörende Gruppe hätte betrachten sollen: »In dieser Hinsicht haben wir den Deutschen nichts Konkretes vorzuwerfen; sie haben das Recht genutzt, das die Regierung ihnen auf ihre eigenen Kosten großzügig gewährt hat.«²⁶ Lacau war der Meinung, der Antikendienst sollte die Ausgrabungen vornehmen, doch dessen Mitarbeiter waren hoffnungslos überlastet; deshalb war er bereit, dem EEF die Grabungsgenehmigung zu erteilen. Allerdings sollte es keine automatische 50 : 50-Aufteilung der Funde mehr geben. Der EEF sollte nur erhalten, was der Antikendienst zu geben bereit war. Der EEF war darüber nicht sehr erfreut, doch als Lacau den Verantwortlichen 1920 mitteilte, eine Mission der Harvard Universität sei bereit, die Lizenz zu den neuen Bedingungen zu übernehmen, willigten sie umgehend ein. Zumindest in Großbritannien sah man darin einen weiteren, wenn auch kleinen Sieg über die Deutschen. In einem Brief an James Quibell vom Kairener Museum verlieh Borchardt seiner Enttäuschung über dieses Ergebnis Ausdruck: »Der Egypt Exploration Fund hat sich unser Ausgrabungsfeld Tell el-Amarna geben lassen und so unsere Weiterarbeit zunichte gemacht.«²⁷

Im November 1922 entdeckte Howard Carter das lange Zeit verschollene Grab Tutanchamuns.²⁸ Tutanchamun hatte der Forschung einige Rätsel aufgegeben: Sein Name war bekannt, doch nahm man allgemein an, er sei ein langgedienter Angehöriger der Elite gewesen, der nach Echnatons Tod durch die Vermählung mit Nofretetes dritter Tochter, Anchesenpaaton, Anspruch auf den Thron erhob. Tutanchamun wäre demnach der Schwiegersohn von Echnaton und Nofretete gewesen. Ihm gehörte das einzige nahezu intakte Grab, auf das man im Tal der Könige stieß, und es schien mit Grabbeigaben aus Gold angefüllt zu sein. Die Entdeckung erfolgte zu einer Zeit, da die Folgen des Ersten Weltkriegs und der anschließenden Spanischen Grippe die westliche Welt noch immer im Griff

hatten. Neben dem Verlangen nach Vergnügen und Ablenkung gab es ein wachsendes Interesse an der Religion und dem Okkulten, während die Lebenden darum rangen, mit ihren Toten in Kontakt zu bleiben. Unterdessen ermöglichten neue Technologien die rasche Verbreitung von Nachrichten, so dass die Öffentlichkeit über die Entwicklungen im Tal der Könige ständig auf dem Laufenden gehalten wurde. Mit dem Ausbrechen der »Tut-Mania« erlangte die Amarna-Zeit – eine Zeit, deren Kunst und Mode so schön zum zeitgenössischen Art-déco-Stil passten und deren gleichsam monotheistischer König all jene ansprach, die sich für alte Religionen interessierten – einen noch nie dagewesenen Bekanntheitsgrad.

Nun, da man der Grabungslizenz in Amarna verlustig gegangen war, versiegte auch die Geduld, mit der Schäfer bisher Borchardts Wunsch begegnet war, die Nofretete-Büste geheim zu halten. Fotografien der »bunten Königin« begannen die Runde zu machen, und im April 1924 wurde sie in die Ausstellung im neu eröffneten Amarna-Saal aufgenommen. Dort wurde die Büste recht unvorteilhaft in einer kleinen Glasvitrine mit einem schwarzen Hintergrund platziert, der es unmöglich machte, die Rückseite der Skulptur zu betrachten. Um diese Präsentation zu erleichtern, wurden zwei Metallstifte von unten in den Steinkern der Büste gesteckt.²⁹ Das Publikum war interessiert, aber nicht überwältigt. Zur gleichen Zeit veröffentlichte Borchardt, der keinen Grund mehr hatte, seinen Fund zu verheimlichen, ein Buch mit Bildern von Nofretete, darunter eine ganzseitige Farbtafel der Büste in rechter Seitenansicht (d. h. das fehlende Auge und das stärker beschädigte Ohr waren nicht zu sehen) sowie vier Schwarzweißtafeln, die die Büste aus verschiedenen Winkeln zeigten.³⁰ Außerdem beinhaltete seine Publikation eine Abbildung und eine Erörterung von Lefebvres bemalter Stele, die er mit einer ähnlichen Stele im Neuen Museum verglich.

Die Nofretete-Büste wurde rasch ein riesiger Erfolg. Wäre ihr der gleiche Ruhm beschieden gewesen, wenn sie in Ägypten geblieben und ein Jahrzehnt zuvor in die Sammlungen des Kairener Museums eingegangen wäre? Vielleicht nicht. Lefebvre war nicht

der einzige Ägyptologe, der der Kunst Echnatons nichts abgewinnen konnte. Wie gesagt galten die Bildhauerwerke der Amarna-Zeit um die Jahrhundertwende vielen als untypisch, ja sogar als unägyptisch, so dass es keine Garantie dafür gibt, dass der Inhalt von Thutmoses Werkstatt als etwas Außergewöhnliches betrachtet worden wäre. 1913 war im Kairener Museum noch nicht dieselbe überwältigende Anzahl von Artefakten ausgestellt wie heute, dennoch war es schon damals voller wundersamer Altertümer. Und zu viele Artefakte können den Museumsbesucher überfordern, wie William Hutton bereits 1785 feststellte, als er über einen Besuch im Britischen Museum nachsann: »Verbrächte jemand zwei Minuten in einem Raum, in dem tausend Dinge seine Aufmerksamkeit erfordern, fände er nicht die Zeit, jedem einen Blick zu gönnen.«³¹

Huttons Bemerkung gilt noch immer. Zwar kann in einer auf Wiederholung angelegten Präsentation eine stille Schönheit liegen, doch läuft jedes Museum, das seine Ausstellungsräume vollstopft, stets Gefahr, den gelegentlichen Besucher zu überwältigen, der irgendwann nicht mehr in der Lage ist, irgendetwas deutlich wahrzunehmen.

Nofretetes Büste war in Berlin nicht allein; ein Ensemble ausgewählter Amarna-Artefakte umgab sie. Aber die Büste war doch der Star des Museums, und man erwartete, dass alle Besucher Nofretete ihre Reverenz erweisen wollten. Der »Museumseffekt« – das Phänomen, dass die Herauslösung eines Objekts aus seiner natürlichen Umgebung, um es in einem Museum auszustellen, diesem Objekt neue Bedeutung und Relevanz verleiht – entfaltete seine Wirkung.³² Und so schürte die schiere Zahl der Menschen, die, darauf programmiert, sie schön zu finden, in immer größeren Scharen kamen, um die Königin zu sehen, immer größeres Interesse an der Büste. Ironischerweise machte der Umstand, dass die Büste aus Ägypten herausgeholt worden war, Nofretete zu einer ägyptischen Nationalikone.



6

Die deutsche Königin

Sie ist und bleibt die beste Botschafterin Ägyptens in Berlin.¹

Hermann Parzinger, Präsident der SPK, 2011 in einer Rede

Die Nachricht von der schönen Nofretete verbreitete sich schnell über die Grenzen Deutschlands hinaus. Am 17. Februar 1923 veröffentlichte *The Illustrated London News* das angeblich erste Foto der Büste; andere britische Publikationen druckten dasselbe Bild am selben Tag und behaupteten ebenfalls, die Nachricht als Erste zu bringen. Nofretete schnitt gut ab in den vorgenommenen Vergleichen mit Kleopatra (vermutlich mit den Bildnissen auf ihren Münzen, da ja nur wenige authentische Kleopatras erhalten geblieben sind) und dem rätselhaften Lächeln der Mona Lisa. In der plötzlichen Erkenntnis, dass es *les boches* (wie die Deutschen in Frankreich abschätzig genannt wurden) gelungen war, sich einen großartigen ägyptischen Schatz zu sichern, wurde Lacau sofort aktiv. Er räumte zwar ein, dass Borchardt alle rechtlichen Anforderungen erfüllt habe, dass die Fundteilung mit »vollständigen und genauen Listen« sowie »guten Fotografien« ordnungsgemäß dokumentiert und dass der Antikendienst »rechtlich gesehen, machtlos« sei, ersuchte aber dennoch um die Rückgabe der Büste mit der Begründung, dass bei der Fundteilung offenbar ein Irrtum unterlaufen sei. Was auch immer Lefebvre sich bei der Fundteilung gedacht haben mochte – die Reliefstele im Kairener Museum habe keinesfalls den künstlerischen oder historischen Wert der Nofretete-Büste: »Ist es nicht klar, dass die Büste das bei weitem bedeutendere Stück ist

und dass die Fundteilung revidiert werden sollte, da sie durch einen offenkundigen Irrtum verfälscht wurde?«² Lacau wandte sich mit seinem Rückgabeersuchen an Borchardt, der ihn jedoch lediglich darüber informierte, dass die Eigentumsrechte inzwischen von Simon an das Neue Museum übergegangen seien und das Museum nicht kooperiere. Da Borchardt jegliche weitere Verhandlungen blockierte, rächte sich Lacau, indem er Borchardt die Genehmigung für eine weitere Grabungstätigkeit so lange verweigerte, bis Deutschland entweder die Büste zurückgab oder einem Schiedsverfahren zustimmte.

Die Angelegenheit bewegte auch die Öffentlichkeit im Vereinigten Königreich, wo mit unterschiedlicher Exaktheit in regionalen und nationalen Zeitungen darüber berichtet wurde. Am 22. März 1927 meldete der *Scotsman* aus Kairo, die ägyptische Regierung habe ihren diplomatischen Vertreter in Berlin angewiesen, den Kopf mit der Begründung zurückzufordern, »Prof. Borchardt, der deutsche Ägyptologe, habe seinen Wert den ägyptischen Zollbehörden gegenüber nicht angegeben, als er ihn vor dem Krieg vom Fundplatz in Tell el-Amarna entfernte«. Das britische Außenministerium, das befürchtete, die Büste könnte zu einem Testfall für ägyptische Forderungen nach der Rückgabe anderer Artefakte werden, konsultierte Frederick Kenyon vom Britischen Museum, der klar Position bezog:

Es stimmt, dass sich eine solche Zuteilung nur mit massiver Begünstigung, Inkompetenz oder Korruption seitens seiner Mitarbeiter [des Antikendienstes] erklären lässt, doch das ist deren Problem, und sie müssen die Konsequenzen tragen. Die einzige Rechtfertigung für eine Rückgabeforderung wäre nach meinem Dafürhalten, wenn die Deutschen betrügerisch vorgegangen wären oder wesentliche Umstände verschleiert hätten. [...] Das bloße Argument, Ägypten sollte dieses Objekt zurückbekommen, nur weil es seine Meinung geändert hat, ist meiner Meinung nach unhaltbar und sollte nicht unterstützt werden.³

Im Januar 1928 lehnte der Reichstag die Einleitung eines Schiedsverfahrens über den Verbleib der Büste ab. Dennoch bezeichnete der *Sphere* am 4. Februar das Berliner Museum als »die gegenwärtige – aber möglicherweise vorläufige – Heimat der großartigen Büste [...] Nofretetes«. Und am 13. April 1929 berichtete die gleiche Zeitung unter der Überschrift »Vorbereitung der Ankunft eines Königs und der Abreise einer Königin«, der ägyptische Außenminister S. E. Hafiz Bey sei in Berlin eingetroffen, um den für den Mai jenes Jahres geplanten Besuch von König Fuad vorzubereiten und Verhandlungen über die Rückkehr der Nofretete-Büste zu führen. König Fuad kam zwar zu seinem geplanten Besuch, über die Büste wurde jedoch nicht gesprochen.⁴

Im März 1929 trat Borchardt als Direktor der DOG zurück und wurde von Hermann Junker ersetzt. Beide Seiten hielten es für möglich, dass es nun zu einer Übereinkunft kommen könnte, und so reiste Lacau im Oktober 1929 nach Berlin, um mit Schäfer zu verhandeln, der mittlerweile Leiter der dortigen Ägyptischen Sammlung war. Zunächst schlug Lacau einen direkten Tausch vor: die Büste gegen Lefebvres bemalte Stele plus diverse Objekte von geringerem Wert. Schäfer war von diesem Vorschlag nicht besonders angetan. Berlin besaß bereits eine Reliefstele, die die Königsfamilie unter den Strahlen des Aton sitzend zeigte, und er war der Ansicht, es bestehe kein Bedarf an einem weiteren derartigen Objekt.⁵ Daraufhin wurde vorgeschlagen, Berlin sollte für die Rückgabe der Nofretete-Büste zwei Statuen von anerkanntem künstlerischem und historischem Wert erhalten: eine lebensgroße Standfigur des Hohenpriesters Ranefer aus dem Alten Reich und eine Sitzstatue des Architekten und Priesters Amenhotep, Sohn des Hapu, aus dem Neuen Reich. Die deutschen Ägyptologen waren einhellig der Meinung, dass dies ein vollkommen vernünftiger Tausch wäre. Selbst ohne die Büste hätte Berlin eine außergewöhnliche Amarna-Ausstellung, zumal man immer eine der vom Original praktisch nicht zu unterscheidenden Repliken der Büste zeigen konnte, die inzwischen in immer größerer Zahl in der Gipsformerei angefertigt wurden.

Am 10. April 1930 berichtete der *Scotsman* im Brustton der Überzeugung: »Sobald die Zustimmung der ägyptischen und der deutschen Behörden vorliegt, wird Nofretete in ihr Geburtsland zurückkehren, und Berliner werden ihr Lächeln nicht mehr Unter den Linden bewundern können.« Doch die deutsche Öffentlichkeit, von der Presse aufgeschreckt, war in weiten Teilen gegen diesen Handel. Die Menschen der Weimarer Republik, die gerade erst ihr eigenes Kaiserhaus verloren hatten, hatten Nofretete nur zu gern als die Ihre beansprucht, so dass die Büste zu dem geworden war, was die Sprachwissenschaftlerin Claudia Breger als »eine Insignie nationaler Identität« bezeichnet. Sie war eine deutsche Königin und ein deutscher archäologischer Triumph, und die Menschen wollten sie nicht gehen lassen.⁶ Die Besucherzahlen schnellten in die Höhe, und am 8. April konnte *Der Tag* berichten, die Büste habe »mitunter sogar die Huldigung von niedergelegtem Rosenschmuck empfangen«⁷. Der Handel wurde in letzter Minute abgeblasen.

Als ehemaliger Besitzer der Büste und Gründer der DOG war Simon gern bereit, seine eigene Position darzulegen. Am 28. Juni 1930 veröffentlichte er in der Abendausgabe des *Berliner Tageblatts* einen offenen Brief an den preußischen Kultusminister Dr. Grimme, in dem er diesen daran erinnerte, dass die Museumsleitung versprochen habe, die Büste an Ägypten zurückzugeben, sollten die Behörden das jemals verlangen. Als Geschäftsmann sei er der Meinung, dass man dieses Versprechen nun einlösen sollte. Ein Tausch gegen Objekte von gleichem Wert sei eine vernünftige Lösung, mit der man das Gesicht wahren könne und die der DOG eine Fortsetzung ihrer wertvollen Grabungstätigkeit gestatten würde:

[...] unter unserem Bestande gibt es so manches Stück, das künstlerisch von höherem Range ist, als die elegante farbige Büste der Königin. Für deren Beliebtheit beim großen Publikum spricht doch manches andere mit. Die Dargestellte ist eben eine schöne Frau. Und man weiß ja [...] wie leicht der Laie dazu kommt, die Schönheit des Objektes mit dem Wert der künstlerischen Darstellung zu verwechseln. Überhaupt sollte man in

Kunstdingen sich meiner Meinung nach davor hüten, auf den Geschmack des Publikums zu viel zu geben. Viele von denen, die am lautesten über den Verlust der Büste jammern, haben sie früher nie gesehen [...] und begeistern sich erst, seit die Mode oder gar Sensation sie ins ägyptische Museum führt ...⁸

Sein Brief wurde ignoriert. Aufgebracht und verstimmt lehnte Simon die Einladung zur Eröffnung des Berliner Pergamonmuseums ab – eines Museums, dessen Bestände, darunter das bemerkenswerte, mit blau glasierten Ziegeln geschmückte Ishtar-Tor aus Babylon, Zeugnis für seine eigene Großzügigkeit bei der Finanzierung archäologischer Missionen ablegten. Dies sollte seine letzte öffentliche Intervention in dieser Angelegenheit sein. Borchardts Ansichten bezüglich dieser Sache sind nicht überliefert, möglicherweise sind sie jedoch in den mehr als 19 000 Briefen zu finden, die zwischen Borchardt und seiner Frau, Emilie »Mimi« Cohen Borchardt, hin- und hergingen und gegenwärtig, ungelesen, in Borchardts Kairoer Villa, dem heutigen Sitz des Schweizerischen Archäologischen Instituts, aufbewahrt werden.⁹ 1923 hatte Borchardt seine Tätigkeit als Direktor der DOG wieder aufgenommen, seine Zeit als Ausgräber war jedoch vorüber. Er starb 1938 in Paris und wurde in Kairo begraben.

Als Hermann Göring, damals noch Reichskommissar für das preußische Innenministerium und preußischer Ministerpräsident, im Oktober 1933 beschloss, König Fuad die Nofretete-Büste zum Jahrestag seiner Thronbesteigung zu übergeben, war der Monarch höchst erfreut. Der deutsche Botschafter in Ägypten, Eberhard von Stohrer, berichtete: Er »dankte mir für diese gute Nachricht und bat mich, Reichspräsident Hindenburg und der deutschen Regierung seinen aufrichtigen Dank zu übermitteln«. Adolf Hitler war dagegen alles andere als erfreut und intervenierte persönlich, um die Rückgabe der Büste zu verhindern. Über ein Jahrzehnt später erinnerte sich von Stohrer an Hitlers Überlegungen in Bezug auf Nofretete:

O diese Ägyptologen und diese Professoren! Ich halte nicht das Geringste von ihren Urteilen. Ich kenne diese berühmte Büste. Ich habe sie viele Male gesehen und bewundert [...] Sie ist ein einzigartiges Meisterwerk, ein Juwel, ein wahrer Schatz [...] Wissen Sie, was ich eines Tages tun werde? Ich werde ein neues Ägyptisches Museum in Berlin bauen; ich träume davon, dort einen von einer Kuppel gekrönten Saal zu schaffen, in dessen Mitte ganz allein dieses Wunder ihren Platz finden wird. Und deshalb werde ich den Kopf der Königin nicht abgeben.¹⁰

Echnatons Religion, die er als eine Form von heidnischem Monotheismus betrachtete, interessierte Hitler; den König assoziierte er mit Ideen des Fortschritts und der Weigerung, sich von der Vergangenheit Fesseln anlegen zu lassen. Das Ideal eines gesunden Lebens unter den Strahlen der Sonne hatte etwas Anziehendes, und während Echnatons Anblick für jemanden, der körperliche Vollkommenheit schätzte, nicht gerade erfreulich war, passte Nofretetes Büste gut zu Idealvorstellungen von europäischer Gesundheit und Schönheit. Frauen konnten sich mit Nofretete identifizieren, Männer sie bewundern. Dennoch war Nofretete eine wenig überzeugende Leitfigur für Nazi-Deutschland.¹¹

Das New Yorker *Jewish Daily Bulletin* griff diese Ungereimtheit auf. Die Lektüre der Ausgabe vom 26. April 1934 ist bedrückend. Auf Seite 1 findet sich ein kurzer Artikel über die »Race Fleet« der Nazis: Zweihundert Ärzte, die kreuz und quer durch Deutschland reisen sollten, um die »Rassenlehre« zu erklären, wurden mit einer Veranstaltung verabschiedet, die von der Gesellschaft für Rassenhygiene ausgerichtet wurde; dabei handelte es sich um eine Organisation, deren Zielsetzung es war, durch selektive Reproduktion und Sterilisation rassische »Reinheit« zu erzielen. Auf Seite 3 wird berichtet, »der Ku Klux Klan [ist] wieder aktiv: Juden und Katholiken sind Ziele seiner heimtückischen Aktivitäten«. In der Rubrik »Day Book« auf Seite 6 geht es dann um Nofretete oder vielmehr um ihre Berliner Büste:

War Königin Nofretete, dunkelhäutige ägyptische Schönheit, die den Thron im Land der Pyramiden mit ihrem Gemahl teilte, »arisch«? Die Frage hat eine lebhaft diskutierte Diskussion in einer der Londoner Zeitungen ausgelöst, nachdem die Presse berichtet hatte, die Königin habe Adolf Hitlers Herz erobert. [...] Vor nicht allzu langer Zeit forderte die ägyptische Regierung, die jetzt ganz darauf bedacht ist, die Relikte aus der Vergangenheit des Landes für Ägypten zu bewahren, die Rückgabe der Büste, um sie in die großartige Sammlung in Kairo aufzunehmen. Herr Hitler, so wird berichtet, wünscht nicht, dass Königin Nofretete Berlin verlässt, weil er nach seinen eigenen Worten in sie verliebt ist.

Im Londoner *Daily Telegraph* waren die Leserbriefschreiber in der Frage gespalten, ob Nofretete die Macht hatte, Hitlers Herz zu erobern, ob die Liebe also alle Hindernisse überwinde (»vincit omnia amor«), oder ob, wie einige nachdrücklich behaupteten, Nofretete in Wirklichkeit eine arische Prinzessin sei. Viele hielten ihren Namen für einen entscheidenden Hinweis auf ihre Herkunft. Nofretete – ägyptisch Neferet-iti, was wörtlich »Die Schöne ist gekommen« bedeutet – war im alten Ägypten kein besonders ungewöhnlicher Name. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Anspielung auf die Ankunft der Göttin Hathor. Da Nofretete im thebanischen *Beben-Tempel* eine Hathor-Krone trägt, dürfen wir annehmen, dass sie zum Zeitpunkt ihrer Vermählung einen adäquaten Namen annahm, so wie neuzeitliche Monarchen bei ihrer Krönung gelegentlich neue Namen wählen. Doch in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts ging man davon aus, dass sich der Name auf die Ankunft der Königin selbst bezog, dass sie ganz wörtlich als schöne Frau am ägyptischen Hof eintraf, um Echnaton zu heiraten. »Nofretete« wäre folglich ein Ersatz für einen schwer auszusprechenden ausländischen Namen gewesen. Es gibt zwar keinen Beleg für die Ankunft einer ausländischen Braut zu Beginn von Echnatons Herrschaft, doch zählten zum Harim, den er von seinem Vater geerbt hatte, mehrere ausländische Prinzessinnen in entsprechendem Alter. Am ehesten kommt Taduchepa in Frage, eine Tochter des mitannischen

Königs Tuschratta (Mitanni lag etwa dort, wo sich heute Nordsyrien befindet [Anm. d. Red.]). Taduchepa war nach Ägypten geschickt worden, um Amenhotep III. zu heiraten, doch um die Zeit ihrer Ankunft starb ihr betagter Bräutigam. Wir wissen, dass sie in Ägypten blieb und Echnaton heiratete, doch von diesem Zeitpunkt an verschwindet sie aus dem Blickfeld. Aufgrund dieser – äußerst dürftigen – Beweislage nahmen viele an, dass es sich bei Nofretete um Taduchepa handeln müsse.

Nofretete war nicht die einzige Amarna-Königin, die als nicht-ägyptisch identifiziert wurde. Als der Tabak- und Zigarettenproduzent John Player & Sons 1912 einen Satz von 25 Zigarettensembildern zum Thema »Ägyptische Könige und Königinnen und klassische Gottheiten« herausbrachte, gehörten zu der Sammlung König Amenophis (Amenhotep III.) und seine Gemahlin »Königin Amenophis« (Königin Teje). Die Königin, die im Profil abgebildet ist und die Geierhaube, einen Goldkragen sowie ein etwas unägyptisch wirkendes grünes Kleid trägt, wird als »von asiatischer Herkunft« beschrieben. Und weiter heißt es: »Sie war blauäugig, hatte einen sehr hellen Teint und wurde von ihrem Mann zärtlich geliebt.« Ihre Kartusche war korrekt wiedergegeben, und die Namen ihrer Eltern waren mehr oder weniger korrekt als »Juas und Tuaa« aufgeführt. Nofretete, damals noch praktisch unbekannt, wurde mit keiner Sammelkarte gewürdigt.¹² Die Vorstellung, Teje sei eine blauäugige Blondine aus Mitanni gewesen, war von Petrie in die Welt gesetzt worden, der seine Schlussfolgerungen aus ihrer Physiognomie zog und sich in seiner Analyse sicher genug war, um zu behaupten: »Dieses merkwürdige Gesicht [Echnatons] lässt sich also auf das mitannische Blut seiner Mutter Thyi zurückführen.«¹³ Die Entdeckung des ganz und gar ägyptischen Grabes von Tejes Eltern Juja und Tuja im Tal der Könige im Jahr 1905 hätte dieser Vorstellung eigentlich ein Ende bereiten sollen.¹⁴ Doch niemand hatte John Player & Sons davon in Kenntnis gesetzt, und so verbreitete sich die Fehlinformation immer weiter.

Wäre Teje eine mit einem ägyptischen König verheiratete arische Prinzessin gewesen, so wäre Echnaton selbst ein Halbarier ge-

wesen. Wie das bereits erwähnte *Jewish Daily Bulletin* hervorhob, hätte Hitler das freilich nicht genügt:

Dies ist ein unmöglicher Zustand. Wenn Herr Hitler öffentlich seine Liebe zu einer Frau zweifelhafter »arischer« Abstammung eingesteht, die mit einem »Halbarier« (was für Nazis faktisch »Nichtarier« bedeutet) verheiratet bleibt, billigt er stillschweigend das gleiche Fehlverhalten bei seinen »arischen« Untertanen. Was gut ist für den Führer, ist gut für den Gefolgsmann. Also erwarten wir logischerweise ein Ende der Agitation gegen die Ehe zwischen »Ariern« und »Nichtariern« und die Anweisung aus dem Braunen Haus an den deutschen Amor, dass er seine Pfeile wieder schießen darf, wohin er will, ohne zuvor Dr. Achim Gercke und seine Rassestatistiken in Hinblick auf seine Ziele zu konsultieren.

Doch irgendetwas konnte ohnehin nicht stimmen:

Nun, diese Abteilung hat sich eine Fotografie von Königin No-fretete angesehen, allerdings hat dies, vielleicht, weil wir nicht die Ausbildung genossen haben, die Herrn Hitlers Sachverständigen für Rasseforschung zuteil geworden war, die Angelegenheit nicht geklärt. Die Königin ist (soweit man dies der Fotografie entnehmen kann) eine starke, semitisch aussehende Frau, die, trüge sie moderne Kleidung und eine entsprechende Haarfrisur, in der West End Avenue wohnen und Mitglied der Frauenabteilung des *American Jewish Congress* sein könnte.

Der Zweite Weltkrieg

Die Artefakte aus Amarna wurden ausgestellt, bis die Berliner Museen angesichts des drohenden Krieges im August 1939 schließen mussten. Die wertvollen Sammlungen wurden eingepackt und an

sichere Orte in Klöstern, Schlössern, Bergwerken und Tunneln gebracht. Dies erwies sich als kluge Vorsichtsmaßnahme. Alle Gebäude auf der Museumsinsel erlitten Kriegsschäden, das Neue Museum wurde 1943 während eines Angriffs der Royal Air Force zu mehr als einem Drittel zerstört. Die Büste, verpackt in einer Kiste mit der Aufschrift DIE BUNTE KÖNIGIN, wurde zunächst in die Tresorräume der preußischen Staatsbank gebracht, 1941 kam sie dann in einen Flakbunker am Berliner Zoo. Kurz vor der Einnahme Berlins durch die Rote Armee 1945 wurde die Büste »auf Befehl des Führers« zusammen mit Deutschlands Gold- und Währungsreserven in den Stollen eines Salzbergwerks bei Merkers-Kieselbach in Thüringen versteckt.¹⁵ Als das Bergwerk fünf Monate später von den alliierten Streitkräften eingenommen wurde, ging die Büste in die Hände der Abteilung ›Gebäude, Kunst und Archive‹ (›Monuments, Fine Arts and Archives‹) der US-Armee über, die für den Schutz von Kulturgütern während und nach dem Zweiten Weltkrieg zuständig war. Sie wurde zunächst in die Reichsbank nach Frankfurt gebracht, dann in die Zentrale Sammelstelle in Wiesbaden, die von dem studierten Architekten Captain Walter I. Farmer geleitet wurde. Farmer war stolz darauf, dass er die in seiner Obhut befindlichen Objekte mit gebührender Ehrfurcht und gebührendem Respekt behandelte, vor den Neugierigen schützte und vor Schäden bewahrte. Deshalb war er entsetzt, als er während eines Urlaubs in England im Dezember 1945 erfuhr, dass die Kiste mit dem Kopf entgegen seinen ausdrücklichen Anweisungen geöffnet worden war:

Noch heute weiß ich nicht genau, was sich ereignet hat. Joe Kelleher [Captain Joe Kelleher] hatte eine Dinner Party arrangiert, um seinen Gästen anschließend etwas ganz Besonderes zu bieten. Ganz im privaten Kreis wurde ihnen die Portraitbüste der ägyptischen Königin Nofretete vorgeführt. Entgegen meinem Befehl als Direktor des Collecting Point, dass keine der Kisten aus den Berliner Museen ohne meine ausdrückliche Anweisung geöffnet werden dürfte, hatte Joe Kelleher die Anweisung gegeben, das versiegelte Behältnis zu öffnen. Frau Hobirk wurde als

deutsche Mitarbeiterin gerufen, um sie herauszuheben; sollte sie herunterfallen, ein Amerikaner wäre jedenfalls nicht daran schuld. [...] Als ich Kelleher auf diese Geschichte ansprach, schwor er, dass zwei Generäle ihm befohlen hätten, die Kiste zu Inspektionszwecken zu öffnen.¹⁶

Aus dieser Geschichte entwickelte sich später das Gerücht, die Amerikaner hätten die Büste ausgepackt, um am Weihnachtstag auf Nofretete anzustoßen. Farmer widersprach dieser Darstellung nachdrücklich: »Nofretete war in der Tat eine Königin, und ihr hätte in der Zeit, in der sie unser Gast war, jede königliche Achtung gebührt.«¹⁷ Nachdem man Nofretete aus ihrer schützenden Kiste befreit hatte, wurde ihre sichere Aufbewahrung zu einer gewissen Belastung, da immer mehr Besucher vorbeikamen und baten, einen Blick auf die berühmte Königin werfen zu dürfen. Dies mag Farmer veranlasst haben, eine Ausstellung von in deutschem Eigentum befindlichen Kunstwerken zu organisieren, mit der den Deutschen gezeigt werden sollte, dass die Amerikaner gebührend auf ihre Kunstschatze aufpassten. 1946 wurde die Nofretete-Büste in Wiesbaden öffentlich ausgestellt.

Im gleichen Jahr richtete die ägyptische Regierung eine Rückgabeforderung an den Alliierten Kontrollrat in Deutschland. In dem Schreiben wurde daran erinnert, dass eine frühere Rückgabe der Büste lediglich von Hitler verhindert worden sei, der erklärt hatte, dass er die Büste niemals zurückgeben werde, weil »il en était amoureux [er in sie verliebt sei]«¹⁸. Nach dem Sieg über Hitler gebe es keinen Grund, ein historisches Unrecht nicht wiedergutzumachen. Eine Kopie dieses Ersuchens sandte der ägyptische Botschafter an das britische Außenministerium, das die Ägypter mit der Antwort beschied, die Briten könnten in dieser Angelegenheit nichts unternehmen. Das Metropolitan Museum meinte, man könnte die Büste eventuell über New York nach Ägypten zurückschicken, nachdem man sie in New York als Entschädigung für Kriegsschäden in einer Ausstellung gezeigt hätte. Es ist im Wesentlichen Farmers Intervention zu verdanken, dass die Amerikaner

diesen Plan verwarfen und die Restitution der Büste mit der Begründung ablehnten, sie könnten nur Objekte zurückführen, die während des Krieges geraubt worden seien. Es handle sich um eine juristische Frage zwischen den Ägyptern und den Deutschen, und »man kann davon ausgehen, dass nach der Wiedereinsetzung einer zuständigen deutschen Regierung dieser Fall einer solchen Regierung vorgetragen werden kann«¹⁹.

Die Sammelstelle Wiesbaden war zuständig für die Sammlung, Katalogisierung und Rückgabe der von den Nazis eingelagerten Kunstgegenstände. Bis zum Dezember 1950 waren um die 340 846 Gegenstände – wobei ein Gegenstand bisweilen eine ganze Bibliothek sein konnte – an die Länder zurückgegeben worden, aus denen sie stammten, während viele tausend weitere noch auf Bearbeitung warteten.²⁰ Die Kunstwerke aus den Berliner Museen stellten ein besonderes Problem dar, da Berlin nach dem Zusammenbruch des Reichs zur geteilten Stadt geworden war. 1956 wurde die Nofretete-Büste nicht ins Neue Museum, sondern nach West-Berlin gebracht. Sie wurde zunächst im Museum in Dahlem ausgestellt, bevor sie 1967 ins Ägyptische Museum in Berlin-Charlottenburg umzog. Dort wurde die Büste, isoliert von ihrer ursprünglichen Umgebung und fern von einem großen Teil der Berliner Ägyptischen Sammlung, beinahe über Nacht zu einem Symbol für das vom Rest der Bundesrepublik abgetrennte West-Berlin. Unterdessen erhob die Deutsche Demokratische Republik Anspruch auf die Büste mit der Begründung, dass sich deren früheres Zuhause, das Neue Museum auf der Museumsinsel, ja in Ost-Berlin befinde. Dieser erbittert geführte Disput endete erst im Jahr 1990 mit dem Fall der Berliner Mauer und der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten.

Nach der Wiedervereinigung wurde die Nofretete-Büste vorübergehend im Alten Museum ausgestellt, während der »Masterplan Museumsinsel« – die komplette Wiederherstellung der Insel zu einem den Bedürfnissen heutiger Besucher Rechnung tragenden Museumskomplex – in die Wege geleitet wurde. Das Neue Museum, einst von Friedrich August Stüler entworfen und inzwischen von David Chipperfield saniert, wurde 2009 wiedereröffnet. Heute

ist die Nofretete-Büste erneut sein berühmtestes Exponat. Außerhalb des Museums symbolisiert Nofretete nun das wiedervereinigte Berlin, und ihre Büste ist auf Briefmarken, Ansichtskarten und Plakaten abgebildet; dabei wurde häufig das fehlende Auge ersetzt. Wiederholt wurden Forderungen laut, sie an Ägypten zurückzugeben – so schlug zum Beispiel 1984 die von Herbert Ganslmayr und Gert von Paczensky angeführte Bewegung »Nofretete will nach Hause« vor, die Büste solle abwechselnd in Kairo und Berlin ausgestellt werden. Ägypten wandte sich seinerseits 2005 mit der Bitte an die UNESCO, den Streitfall beizulegen – doch die deutschen Behörden blieben unnachgiebig.

Kehrt die Schöne zurück?

Die Frage, ob westliche Institutionen ausländische Kunstwerke und Antiquitäten zurückgeben sollten, die sie unter heute als imperialistisch eingestuften Bedingungen an sich gebracht, gekauft oder auf andere Weise erhalten haben, beschäftigt viele Museen. Und es ist eine äußerst komplexe Frage.²¹ Die Herkunftsländer möchten für gewöhnlich einige, wenn nicht alle ihrer »geraubten« Schätze zurückhaben, während die Museen »ihre« Sammlungen zusammenhalten wollen, wobei sie die Ansicht vertreten, die Schätze gehörten der Welt und nicht einem bestimmten Land. Zudem befürchten sie, schon die Rückgabe eines einzigen Objekts könnte einen gefährlichen Präzedenzfall schaffen.

Bei offensichtlich gestohlenen Werken ist man sich nahezu einig. Seriöse Museen werden nicht bewusst Artefakte erwerben oder ausstellen, deren Herkunft ungeklärt ist, und sollte sich ein Objekt als gestohlen erweisen, wird es dem rechtmäßigen Eigentümer ohne Wenn und Aber zurückgegeben.²² Die Büste der Nofretete wurde jedoch nicht offensichtlich gestohlen. Sie wurde in Einklang mit dem damals geltenden ägyptischen Recht als Bestandteil einer gesetzlichen Fundteilung erworben, und ihr rechtmäßiger Eigentümer ist seit 1957 die SPK. Viele stimmen darin überein, dass

ihr Erwerb, gelinde gesagt, opportunistisch war und dass der Antikendienst, vertreten durch Lefebvre, nachlässig handelte. Gleichwohl lässt sich schwerlich argumentieren, der Handel sei illegal gewesen, es sei denn, man argumentiert auch, Borchardt sei in der Lage gewesen, auf Lefebvre ungebührlichen Einfluss auszuüben, und habe dies vorsätzlich in einem Maße getan, das die Aufteilung hinfällig mache.

Lefebvres Entscheidung, die Nofretete-Büste auszuschlagen, hatte keine sichtbaren Auswirkungen auf seine Karriere gehabt. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde er stellvertretender Kurator am Kairener Museum, bevor er 1926 Pierre Lacau ablöste, als dieser in den Ruhestand ging. Auf Lacaus Fragen bezüglich der Fundteilung erklärte Lefebvre wohlweislich, er könne sich nicht erinnern, ob er die Büste gesehen habe oder nicht.²³ Wir können deshalb nur vermuten, was ihm bei diesem Ereignis durch den Kopf ging, das uns so bedeutsam erscheint, für ihn aber nur ein ganz gewöhnlicher Tag im Amt war. Zwar wissen wir, dass Lefebvre den Auftrag hatte, die Fundstücke auszuwählen, die der Antikendienst behalten wollte, wir wissen aber nicht, nach welchen Kriterien er diese Auswahl vornehmen sollte. Als Sprachwissenschaftler hielt er möglicherweise Ausschau nach Stücken mit Inschriften, die einige der komplexen Zusammenhänge der Amarna-Zeit klären würden. Die Nofretete-Büste war zwar ein ideales, die Massen begeisterndes Museumsstück, doch sie wies keine Inschriften auf, die zum Verständnis der Zeit beigetragen hätten. Ihre ungewöhnliche Dekoration mag außerdem auf Augen, die an unbemalten Stein gewöhnt waren, kitschig und aufdringlich gewirkt haben, während das fehlende Auge die Büste beschädigt oder unfertig erscheinen ließ. Da das Museum in Kairo bereits über eine ansehnliche Sammlung von königlichen Köpfen verfügte, könnte Lefebvre zu der Einschätzung gelangt sein, es sei unnötig, dieser Sammlung die unbeschriftete Büste einer wenig bemerkenswerten Königin hinzuzufügen. Dagegen war die bemalte und mit Inschriften versehene Steinstele für sich genommen ein schönes Objekt, das zudem versprach, einen Beitrag zu einem tieferen Verständnis der Amarna-Zeit zu leisten.

Für viele ist Lefebvres Entscheidung, Nofretete nicht für Ägypten zu sichern, dennoch so unerklärlich, dass sie in ihren Augen nicht allein die Folge von Gleichgültigkeit oder Inkompetenz gewesen sein konnte. Es mussten Trickserien oder eindeutig verbrecherische Aktivitäten dahinterstecken. Behauptungen, Borchardt habe sich die Nofretete-Büste widerrechtlich angeeignet, machten die Runde und wurden so breit publiziert, dass selbst in Deutschland viele ganz automatisch davon ausgehen, sie sei gestohlen worden. Regelmäßig taucht die Büste in gängigen Publikationen auf Raubkunstlisten auf. So ist zum Beispiel unter Nummer fünf auf der vom *Guardian* veröffentlichten Liste der »10 berühmtesten geraubten Kunstwerke« zu lesen:

Kalksteinbüste der Königin Nofretete, um 1345, geschaffen vom Bildhauer Thutmose. Bei seinen Grabungen in Amarna im Jahr 1912 stieß der deutsche Archäologe Ludwig Borchardt auf diese Büste und stahl sie. Unter dem bestehenden Verfahren der »Fundteilung« war er angehalten, in Tell el Amarna einem Beamten des Antikendienstes gegenüber alle Gegenstände anzugeben, damit eine gerechte Teilung vorgenommen werden konnte. Doch er gab sie nicht an.²⁴

Die sensationeller klingenden Behauptungen – die Büste sei in einem Obstkorb aus Ägypten hinausgeschmuggelt oder mit einer dicken Lehmschicht beschmiert worden, um sie unkenntlich zu machen – können wir verwerfen, da sie den bekannten Fakten widersprechen. Lacau gab bereitwillig zu, dass die Fundteilung sachgerecht vorgenommen worden sei und dass sein Vertreter einfach einen Fehler gemacht habe. Borchardt behauptete seiner eigenen Familie gegenüber stets, dass die Büste ordnungsgemäß erworben worden sei.²⁵ Güterbock, unser hilfreicher Augenzeuge, fasst die Situation aus dem Blickwinkel des Grabungsleiters so zusammen:

Dem Kommissar der Ägyptischen Altertümerverwaltung ist die Büste der Nofretete keineswegs verheimlicht worden; sie ist ihm

in Fotografie 18/24 und dann im Original gezeigt worden. Im Teilungsprotokoll steht sie oben als Nr. 1 verzeichnet.²⁶

So weit, so gut, doch wie er einräumt: »Kein Ausgräber ist doch wohl verpflichtet, den Kommissar auf die Schönheit seiner Funde geradezu zu stoßen.«²⁷ Wie es scheint, hat Borchardt sich zwar an den Buchstaben des Gesetzes gehalten, sich aber nicht bemüht gefühlt, Lefebvre die Aufgabe zu erleichtern, und es gibt einen Punkt, an dem uns sein Verhalten zu genauerem Hinsehen veranlasst. In dem in Französisch abgefassten offiziellen Teilungsprotokoll wird der Kopf als »*Buste en plâtre peinte d'une princesse de la famille royale*« (»Bemalte Gipsbüste einer Prinzessin aus der Königsfamilie«) aufgeführt. Es ist nicht klar, von wem diese Beschreibung stammt, doch sie enthält zwei wesentliche Fehler. Dass Nofretete als Prinzessin und nicht als Königin aufgeführt wird, ist eigenartig, allerdings war dieser Unterschied 1913 wohl weniger bedeutsam, als er es heute ist. Dass die Büste als Gipsbüste eingestuft wird, fällt stärker ins Gewicht. Die äußere Schicht der Büste besteht zwar tatsächlich aus Gips, ihr Kern jedoch aus Kalkstein. Möglicherweise wurde das Stück absichtlich falsch beschrieben, da Lefebvre bereits vor der Fundteilung zugestimmt hatte, dass sämtliche Gipsköpfe an Deutschland gehen sollten; wie sich herausstellte, gestattete Lefebvre später auch, dass die Steinköpfe Ägypten verließen. Warum Lefebvre es für vertretbar hielt, die Gipsköpfe *en bloc* auszuschlagen – die zu den berührendsten und potentiell informativsten Kunstwerken aus der dynastischen Zeit zählen, die jemals geborgen wurden –, wird selten hinterfragt.

Die Irreführung bzw. der Irrtum im Protokoll und der Umstand, dass man Lefebvre die Amarna-Artefakte unter allen anderen als idealen Bedingungen zeigte, legen nahe, dass Borchardt hoffte, die Büste auf diese Weise für seinen deutschen Gönner sichern zu können. Dies ändert jedoch nichts daran, dass Lefebvre für die Entscheidung verantwortlich war. Als Repräsentant des Antikendienstes war es seine Aufgabe, alle Funde bei gutem Licht fachgerecht zu prüfen und dann seine Wahl zu treffen. Wenn er sich tatsächlich

auf die Aufzeichnungen und Fotografien des Ausgräbers verließ, wenn er es versäumte, eine gründliche Prüfung jedes einzelnen Artefakts vorzunehmen, und wenn ihm nicht klar war, dass ein Grabungsleiter vielleicht nicht unbedingt alles im bestmöglichen Licht zur Schau stellte, vernachlässigte er seine Pflicht. Das wäre zwar bedauerlich, würde aber die Aufteilung nicht rechtswidrig machen. Dennoch wurde dieses Argument angeführt, um die Forderung nach einer Rückgabe der Büste zu begründen. Im Januar 2011 stellte Dr. Zahi Hawass, damals unter der Regierung Mubarak Direktor von Ägyptens *Supreme Council of Antiquities* (dem Rechtsnachfolger des Antikendienstes), ein formales Ersuchen, in dem Nofretetes Rückkehr gefordert wurde. Unter Verweis auf Artikel 33(b) des UNESCO-Übereinkommens über Maßnahmen zum Verbot und zur Verhütung der unzulässigen Einfuhr, Ausfuhr und Übereignung von Kulturgut von 1970 argumentierte er: »Dieses Ersuchen ist eine natürliche Konsequenz der langjährigen Politik Ägyptens, die Restitution aller archäologischen Artefakte anzustreben, die unzulässigerweise aus dem Land gebracht wurden.« Da das Ersuchen nicht vom ägyptischen Premierminister unterschrieben war, betrachteten die deutschen Behörden es nicht als offizielles Rückführungsersuchen und lehnten es ab. Der Arabische Frühling setzte dieser Diskussion ein abruptes Ende, sie ist jedoch unter den nachfolgenden Regimen immer wieder aufgeflammt.

Zwar ist Deutschland rechtlich gesehen in einer starken Position, was sein Eigentum an der Büste angeht, die moralische Frage ist jedoch weniger eindeutig zu beantworten. Kann es überhaupt richtig sein, dass ein Land Kulturgüter eines anderen Landes besitzt? Für die Ägypter wurde die Nofretete-Büste zum Symbol eines verlorenen – oder gestohlenen – Erbes, das ihnen zu einer Zeit, da Ägypten hilflos unter Fremdherrschaft stand, geraubt wurde. Dass die Büste in Ägypten durchaus starke Reaktionen hervorrufen kann, zeigt die unmittelbare, von den Medien angeheizte Resonanz auf die riesige, schlecht gemachte Nachbildung, die 2015 auf einem Kreisverkehr am Ortseingang der Stadt Samalut aufgebaut wurde. Auf Twitter wurde die Kopie schnell als »Beleidigung für Nofretete

und jeden Ägypter« bezeichnet, und manche stellten gar Vergleiche mit Frankenstein an. Die Statue musste nach ein paar Tagen entfernt werden; ihren Platz nahm eine Friedenstaube ein.

Für die Deutschen sind Nofretetes Abenteuer nach der Amarna-Zeit ein wesentlicher Teil ihrer Geschichte, der nicht durch die Rückgabe an Ägypten ausgelöscht werden kann. Erst ihr Aufenthalt in Deutschland hat Nofretete zu der Berühmtheit gemacht, die sie heute ist, und Ägypten profitiert aktiv von ihrer Präsenz in Berlin, wo sie als Botschafterin des Landes gilt, für Ägypten wirbt und Verständnis sowie Respekt für kulturelle Vielfalt erzeugt. Hermann Parzinger, Präsident der SPK, hat es so zusammengefasst: »Nofretete ist Teil des kulturellen Erbes der Menschheit. Eine Rückgabe einfach so aus Großmut halte ich ganz grundsätzlich nicht für vertretbar.«²⁸ Wirtschaftlich profitiert das Berliner Museum fraglos von den Touristen, die Schlange stehen, um die Büste zu sehen. Profitiert Ägypten dann von denselben Touristen, die beschließen, Nofretetes Heimat zu besuchen? Im Kairener Museum würde Nofretetes Aura neben den Goldschätzen Tutanchamuns und den Silberschätzen aus Tanis sicherlich etwas verblassen. Allerdings wäre sie in Ägypten wenigstens für einige der Ägypter zugänglich, die sie heute nicht sehen können.

2003 führte die erwähnte Installation »The Body of Nefertiti« von Little Warsaw zu einer erneuten Rückgabeforderung. Damals handelte es sich weniger um eine juristische oder moralische Frage als vielmehr um eine kulturelle. In den Augen der ägyptischen Behörden gefährdeten die Deutschen die Sicherheit eines unbezahlbaren Artefakts, und, was noch wichtiger war, sie behandelten ihre Königin mit äußerster Respektlosigkeit, indem sie sie für ein triviales künstlerisches Experiment zur Verfügung stellten. Nach Ansicht der deutschen Behörden ging es den Ägyptern darum, Nofretete in einem sterilen kulturellen Vakuum aufzubewahren, das sie von der modernen Welt fernhielt. Stephen K. Urice, ein Experte auf dem Gebiet des Kulturgüterrechts, fasste diese Debatte wie folgt zusammen:

Ägyptens Reaktion auf »The Body of Nefertiti« macht deutlich, dass die Büste bei einer Rückkehr nach Ägypten außer Reichweite zeitgenössischer Künstler wie Little Warsaw wäre. Die Büste spielt absolut keine Rolle in der gegenwärtigen religiösen Praxis in Ägypten und hat keine nennenswerte Funktion bei der Entwicklung oder Aufrechterhaltung der gegenwärtigen ägyptischen nationalen Identität. Gäbe man sie an Ägypten zurück, würde sie wahrscheinlich vom Strom kreativen Ausdrucks isoliert, zu dem sie momentan beitragen und aus dem sie neue Bedeutung gewinnen kann. Die Büste zu einer solchen Existenz zu verdammen bedeutet [...] sicherzustellen, dass die Büste für alle Zeiten schön, aber tot sein wird.²⁹

Urice reagierte mit dieser Verlautbarung auf eine Bitte: Er und sein Juristenkollege Kurt G. Siehr waren gebeten worden, gegensätzliche Positionen in Hinblick auf die Frage zu vertreten, ob die Nofretete-Büste in Berlin bleiben oder an Ägypten zurückgegeben werden sollte. Siehr erklärt: »Als Anwälte hätte jeder von uns für beide Positionen plädieren können.«³⁰

Bereits 1927 hatte Arthur Weigall das Thema der Sicherheit der Büste bei einer Rückkehr nach Ägypten angesprochen:

Die deutschen Gelehrten des Berliner Museums sind wahrscheinlich besser ausgebildet als ihre französischen, englischen und ägyptischen Kollegen, die im Kairener zuständig sind; und Berlin ist vielleicht weniger anfällig für zerstörerischen Aufruhr als die ägyptische Hauptstadt.³¹

Weigall, der kein Hellseher war, irrte sich gründlich mit seiner Einschätzung, das Neue Museum sei ein sichererer Ort als sein Gegenstück in Kairo. Doch er stellte eine Frage, die seitdem auch andere gestellt haben: Ist es sinnvoll, alle archäologischen Schätze des alten Ägypten in einer einzigen Schatzkammer zu deponieren, die ein Feuer, ein Erdbeben oder plötzliche innere Unruhen völlig zerstören könnten? Während des Arabischen Frühlings 2011 wurde der

Museumsshop des Kairener Museums geplündert, der offenkundig irrtümlicherweise für das eigentliche Museum gehalten wurde; zudem verschwanden einige der Grabbeigaben Tutanchamuns aus dem Museum selbst, die jedoch wiederbeschafft werden konnten. Durch diese Vorfälle fühlen sich viele darin bestärkt, den Westen als Beschützer eines Teils des ägyptischen Erbes zu sehen. Hawass' Vorschlag, Nofretete im neuen Echnaton-Museum in Minya, in der Nähe ihrer ursprünglichen Heimat Amarna, auszustellen, wäre eine Möglichkeit, um das Problem der Anhäufung aller Schätze an einem Ort zu umgehen. Doch in Mittelägypten mangelt es grundlegend an Touristen, und seit das benachbarte Museum von Malawi während des Arabischen Frühlings geplündert und angezündet wurde, halten viele die Region für gefährlich unsicher.

Während ich diese Seiten schrieb, bat Ägypten gerade darum, die Nofretete-Büste als Leihgabe zur Eröffnung des Grand Egyptian Museum in Giza zurückkehren zu lassen. Diese Bitte wurde bereits früher geäußert: 2007 ersuchte Hawass darum, die Büste für drei Monate nach Ägypten zurückkehren zu lassen, damit sie bei der Eröffnung des Museums, die damals für 2011 geplant war, gezeigt werden könnte. Die deutschen Behörden haben stets erklärt, die Büste sei zu zerbrechlich, um auf Reisen zu gehen. Hawass reagierte darauf mit dem Vorschlag, sie von einem unabhängigen Expertengremium untersuchen zu lassen:

Angesichts der unermesslichen Freude und des Stolzes, mit denen dieses Objekt die Ägypter erfüllen würde, die noch nie die Gelegenheit hatten, es zu sehen, scheint eine gründliche und unparteiische Bewertung durch ein wissenschaftliches Komitee angebracht, um zu gewährleisten, dass jedes mögliche Szenario für seine sichere Präsentation in Ägypten geprüft wurde, ehe unser Ersuchen um Ausleihung abgelehnt wird. Wir würden niemals einen unserer Schätze einer Gefahr aussetzen, indem wir darauf beharren, dass sie entgegen dem Rat einer unparteiischen Expertenkommission auf Reisen gehen. Wir bestehen allerdings darauf, dass die Bewertung durch ein ausgewogen und

breit gefächert besetztes internationales Komitee erfolgt, dem Experten aus Ägypten und anderen nichtwestlichen Staaten angehören.³²

Es erscheint unwahrscheinlich, dass Deutschland angesichts der oft wiederholten Aussage, die Nofretete-Büste sei damals gestohlen worden, diese je für reisefähig erklären wird. Wie Hawass anmerkte: »Sie fürchten, es wäre wie in *Jäger des verlorenen Schatzes* und wir würden sie nehmen und nicht mehr zurückgeben.«³³



7

So viele Nofretetes

Archäologie und Meisterwerke der Kunst passen nicht zusammen.¹
Professor Barry Kemp (2012)

Bevor Nofretete öffentlich ausgestellt wurde, beauftragte Heinrich Schäfer, Direktor des Ägyptischen Museums und der Papyrusammlung zu Berlin, Anfang der 1920er Jahre Tina Haim-Wentscher, die bereits etwa zehn Jahre zuvor zwei Repliken der Büste für James Simon angefertigt hatte, mit der Herstellung einer dritten, sehr genauen Nachbildung. Dabei arbeitete sie neben dem Original und verwendete Messschieber, um Mehrfachmessungen vorzunehmen.² Lange Zeit diente Haims Interpretation der Nofretete-Büste als »Modell« für sämtliche von der Gipsformerei des Berliner Museums produzierten Repliken der Büste. Viele der unzähligen qualitativ hochwertigen Nofretetes, denen man in Museen überall auf der Welt begegnet, sind Gipsabgüsse von Haims Skulptur; ihre Bemalung kopiert eher Haims Vorgabe als die des Originals.³ Andere Repliken, die nur ganz minimale Unterschiede aufweisen, vor allem in Bezug auf die Augen, basieren auf späteren Modellen, die entweder frei geschaffen oder, in jüngerer Zeit, auf der Grundlage von Laserscans hergestellt wurden.⁴ 2015 wurde die jüngste offizielle Replik der Nofretete-Büste unter Einsatz moderner Scantechnologien angefertigt, die eine zehntelmillimetergenaue Reproduktion ermöglichen. Nach einer Farbabgleichsanalyse wurde dieses Modell unter Verwendung von Originalpigmenten und traditionellen Maltechniken bemalt. Das rechte Auge wurde aus einem Bergkristall gefertigt.

Die Berliner Gipsformerei ist ein bemerkenswertes Relikt aus einer vergangenen Zeit. 1819 von Friedrich Wilhelm III. gegründet, wurde sie 1830 Teil der Königlichen Museen zu Berlin (heute: Staatliche Museen zu Berlin). Sie war nicht die einzige derartige Institution: Während des 19. Jahrhunderts galten Werkstätten für Gipsabgüsse als wesentliches Element der Museumsstruktur, und alle größeren westlichen Museen beschäftigten Künstler, die von den bedeutendsten Werken in ihren Sammlungen qualitativ hochwertige Abformungen aus Gips anfertigten. Diese Repliken gestatteten es Museen, präzise Informationen über ihre eigenen Sammlungen zu verbreiten, während sie gleichzeitig eine hilfreiche Einnahmequelle darstellten. Die Abgüsse schickte man an National- oder Provinzmuseen, wo sie entweder in eigens für Abgüsse vorgesehenen Abteilungen gezeigt oder in den Ausstellungssälen neben echten antiken Artefakten platziert wurden, so dass der unerfahrene Besucher Mühe gehabt haben muss, zwischen den echten Artefakten und den Nachbildungen zu unterscheiden. Gipsabgüsse wurden nicht nur zu Lehrzwecken in Schulen und Universitäten eingesetzt, sondern auch als eigenständige Kunstwerke von Privatleuten erworben, von denen manche beeindruckend große Sammlungen zusammentrugen. Während Museen ihre antiken Artefakte ungern ausliehen, vielleicht, weil sie befürchteten, ihre Schätze nicht mehr zurückzuerhalten, verkauften und tauschten sie Abgüsse bereitwillig. Als Napoleons Truppen 1798 den Kirchenstaat plünderten und sich seiner Kunstwerke bemächtigten, boten die Franzosen als Entschädigung Gipsabgüsse an. Das Britische Museum stellte 1819 Abgüsse des Parthenon-Frieses bereit.⁵

Im 20. Jahrhundert bildete sich dann eine Abneigung gegen die Ausstellung von »Fälschungen« in Museen heraus, die zur Schließung vieler Abgusssammlungen und zu deren Auflösung oder Zerstörung führte. Allerdings trat seitdem erneut ein Sinneswandel ein, und heute werden die viktorianischen Originalabgüsse als eigenständige Kunstwerke und als eindrucksvolle handwerkliche Leistungen gewürdigt.⁶ Während andere Museen ihre Repliken-Werkstätten geschlossen haben, ist die Gipsformerei in Berlin mit

ihrem Mitarbeiterstab von 24 hochqualifizierten Künstlern, die in Handarbeit Nachbildungen in Museumsqualität herstellen, weiterhin erfolgreich tätig. Die Gipsformerei ist jedoch weit mehr als eine kommerzielle Werkstatt. Sie wurde zu einem bedeutenden historischen Archiv, das über fast 7000 Modelle und Gipsabgüsse sowie eine Sammlung alter Gipsformen verfügt, von denen einige unsere einzige Verbindung zu verlorengegangenen, stark beschädigten oder überrestaurierten Artefakten darstellen.⁷

Das traditionelle Herstellungsverfahren für Repliken begann mit der Anfertigung einer Abgussform aus Gips, entweder von der Originalskulptur oder, bei fragilen oder bemalten Stücken wie der Nofretete-Büste, von einem exakten Modell. Da Skulpturen nahezu immer Einbuchtungen und vorstehende Stellen aufweisen, musste diese Form in mehreren Teilen angefertigt werden. Im nächsten Schritt wurden die Teile mit einer äußeren Formschale überzogen, die Form innen mit einem Trennmittel bestrichen, um ein Anhaften zu verhindern, und ein hochwertiger Gipsbrei eingegossen. Sobald der Gips abgebunden war, wurde der Abguss aus der Formschale gelöst und leicht abgeschmirgelt, um die Gussnähte zwischen den einzelnen Teilformen zu entfernen. Einige Abgüsse wurden einfach poliert, die Nofretete-Büste aber musste von Hand bemalt werden. Dabei musste der Künstler nicht nur die Farben kopieren, sondern auch alle beschädigten Stellen reproduzieren. Da alle Repliken der Nofretete-Büste von Hand bemalt sind, können nie zwei Büsten genau gleich sein, und keine Replik kann jemals dem Original exakt entsprechen. Die Gipsformerei verwendet noch immer die traditionellen Teilformen, um Reproduktionen aus hochwertigem Alabastergips herzustellen, doch dies ist ein langsames und teures Verfahren, und neue Technologien kamen hinzu. Heute gestatten Silikonformen eine schnellere Nachbildung populärer Werke, während das 3D-Streifenlichtscanverfahren die berührungsfreie Herstellung von Modellen durch den Einsatz eines 3D-Druckers ermöglicht.

Die Gipsformerei bildete mehrere Amarna-Köpfe in Gips nach, die größte Aufmerksamkeit zog jedoch die Nofretete-Büste auf

sich, und sie brachte auch das meiste Geld ein. Anfangs gab es die Büste nur in der weißen, unbemalten Version. Als schließlich eine bemalte Version erhältlich war, konnten die Besteller Wünsche äußern, etwa, dass das linke Auge eingefügt werden sollte. Während die verschiedenen Nofretete-Repliken von Berlin aus in die Welt hinausgingen, zog es Besucher in die entgegengesetzte Richtung: Sie wollten unbedingt das Original des Werkes sehen, das ihnen schon so vertraut war. Ab 1925 lockte eine bunte, einäugige Replik Menschenmassen ins Britische Museum, wo sie neben echten Artefakten in einer Wandvitrine in der ägyptischen Abteilung ausgestellt wurde. Am 9. Dezember 1925 fand sich in der *Times* eine kurze Notiz – eine raffinierte Werbung, die Besucher in das Londoner Kaufhaus Harrods locken sollte:

1400 v. u. Z.

Es ist schwer zu begreifen, dass es damals überhaupt eine Welt gab, doch vor ein paar Tagen begriff ich es, als ich bei Harrods die Reproduktion eines bemalten Kalksteinkopfes der Königin Nofretete sah. Sie sollten diese Büste sehen, denn, wie ich höre, ist sie eine der beiden einzigen Reproduktionen, die es heute auf der ganzen Welt gibt, und wurde Harrods eigens von einem namhaften Ägyptologen geliehen.

Harrods Erdgeschoss

Lady Babs

Da irrte sich »Lady Babs« natürlich: Es befanden sich bereits zahlreiche Versionen der Nofretete-Büste in Umlauf. Eine war sogar schon bis nach Lancashire gekommen. Am 1. Dezember desselben Jahres äußerte sich George Carpenter, Leiter der Abteilung für Ägyptologie und Archäologie am Museum von Manchester, in einem Schreiben an Thomas Midgley, Kurator des Chadwick Museums im nahe gelegenen Bolton, über genau dieses Thema. Midgley hatte sich nach einer Replik der Nofretete-Büste erkundigt, die er in der Sammlung in Manchester bewundert hatte. Carpenter konnte ihm mitteilen, dass die Büste für vier Pfund einschließlich Reparations-

abgabe plus zwei Pfund, fünf Shilling und sechs Pence für Transport und Versicherung beim Berliner Museum gekauft worden war. Die Büste traf im Februar 1926 in Bolton ein, und die Lokalzeitung berichtete über ihre Enthüllung im Chadwick-Museum.⁸ Nach einiger Verwirrung über die Rückforderung der Reparationszahlungen für den Ersten Weltkrieg konnte Midgley ausrechnen, dass die Replik drei Pfund, acht Shilling und sechs Pence gekostet hatte, dazu kamen eine Reparationsabgabe von 26 Prozent und Transportkosten. Das war eine gute Investition. Im Jahr 2017 konnte man eine von Hand bemalte lebensgroße Nofretete-Büste, angefertigt nach dem Modell von 2015, bei der Gipsformerei für 8900 Euro erwerben, wobei man zwischen Sockeln aus hellem persischem Muschelkalk oder schwarzem Granit wählen konnte; eine unbemalte Version kostete 1290 Euro. Nach der Schließung des Chadwick-Museums 1956 zog die Nofretete-Büste in das neue Boltoner Museum um, wo sie zusammen mit den echten, aber unspektakulären Artefakten aus Amarna ausgestellt wurde, die Boltons Anteil an den bei der Fundteilung der Egypt Exploration Society zugesprochenen Stücken ausmachten.

Irrtümer und Fälschungen

Als Kind glaubte ich, die Haim-Replik im Boltoner Museum sei eine echte Antiquität. Als ehemalige Museumsmitarbeiterin, die viele Stunden als Aufsicht in der ägyptologischen Abteilung des Museums von Manchester verbrachte, weiß ich, dass viele Museumsbesucher demselben Irrtum erliegen. Die Objektbeschreibung mag klarstellen, dass es sich bei der Büste um eine Nachbildung handelt, aber erstaunlich wenige Besucher lesen die Exponatbeschreibungen sorgfältig. Die Replik sieht alt und leicht beschädigt aus, und dass sie im Museum steht – also an einem für viele akademisch heiligen, der Wahrheit verpflichteten Ort –, ist verwirrend: Wir neigen dazu, davon auszugehen, dass in Museen gezeigte Dinge »echt« sind. Im Bewusstsein dieses Umstands verfiel das Museum von

Manchester vor kurzem von einem Extrem ins andere. Seine Haim-Replik wurde aus der ägyptischen Sammlung entfernt und ist nun in einer Vitrine ausgestellt, die kühn und ziemlich unangemessen mit »Fälschungen« beschriftet ist. Dagegen ist das als »Stan« bekannte Tyrannosaurus-Rex-Skelett wie eh und je ausgestellt und eine der beliebtesten Attraktionen des Museums. Wahrscheinlich wissen nur wenige, die den Dinosaurier in seinem Museumsquartier besuchen oder sich auf der Website des Museums über ihn informieren, dass es sich um einen Gipsabguss handelt und dass der echte »Stan« im Black Hills Institute of Geological Research in South Dakota steht.

Für einige Beobachter ist die Originalbüste der Nofretete selbst eine Fälschung, in Auftrag gegeben von Borchardt und – vielleicht – nach seiner Frau Mimi modelliert.⁹ Der Schweizer Buchautor und Historiker Henri Stierlin entwickelte eine ausgefeilte Argumentation zur Untermauerung dieser Theorie, die unter alternativen Ägyptologen und im Internet überraschend große Akzeptanz fand. Nach Stierlins Version der Ereignisse wurde die Büste von dem Bildhauer Gerhard Marcks geschaffen, um die Verwendung antiker Farbpigmente auszuprobieren. Nachdem Prinz Johann Georg von Sachsen sich voller Bewunderung über sie geäußert hatte, habe Borchardt geglaubt, ihre wahre Natur nicht aufdecken zu können, ohne den Prinzen bloßzustellen. Deshalb habe er sie zusammen mit den echten Amarna-Artefakten nach Berlin gesandt und sich mit aller Kraft bemüht, das Museum dazu zu bewegen, die Büste nicht auszustellen. In dieser Geschichte steckt ein Körnchen Wahrheit: Prinz Johann Georg und seine Frau Maria Immaculata statteten Amarna am 6. Dezember 1912 tatsächlich einen unerwarteten Besuch ab. Details dieses Besuches hielt der Adjutant des Prinzen Hans von Berlepsch in einem Tagebuch fest. Allerdings erwähnt er die Büste nicht ausdrücklich:

Die Herren hatten beabsichtigt, nur ein Haus auszugraben, in dem sie einige Funde vermuteten. Stattdessen schickte am Morgen, ehe wir kamen, ein Herr einen Zettel, er glaube, noch etwas

Interessantes gefunden zu haben, und so war es auch. Man war in das Atelier eines Bildhauers geraten, wo wir gegen 20 wohl-erhaltene Köpfe, darunter einige Cabinetstücke ausgegraben sahen.¹⁰

Der aus Bolton stammende Bildhauer Shaun Greenhalgh ist ebenfalls der Meinung, die Büste sei eine Fälschung. Er begründet dies damit, dass die punktuelle Verteilung der Beschädigungen, die an Ohren, Hinterkopf und Uräus, nicht aber an der Nase feststellbar sind, zu einem antiken Artefakt nicht passe. Er beschreibt Nofretete als »eine schöne, im ägyptischen Stil geschminkte Dame aus der Zeit König Edwards« [Edward VII., reg. 1901–14] und stuft den Gipsüberzug als die Arbeit eines Laien oder eines zweit-, vielleicht drittklassigen Bildhauers ein. Das erhaltene Auge hält er jedoch für echt; er sieht es als antikes Element, das eingefügt wurde, um einer modernen Fälschung mehr Akzeptanz bei den Experten zu verschaffen. Dass die Büste nur ein Auge hat, sei schlicht ein Hinweis darauf, dass der Fälscher nicht in der Lage gewesen sei, sich zwei Augen zu beschaffen.¹¹

Greenhalgh, der lediglich ein Jahr jünger ist als ich, war ein weiteres Kind, das von der stimmungsvollen ägyptischen Abteilung im Museum von Bolton inspiriert wurde. Unsere Laufbahnen entwickelten sich jedoch in unterschiedliche Richtungen. 2006 wurde Greenhalgh überraschend als der Schöpfer der »Amarna-Prinzessin« entlarvt, einer Fälschung, die die ägyptologische Welt getäuscht und das Boltoner Museum dazu verführt hatte, 439 767 Pfund für etwas zu bezahlen, das man für die beschädigte, aber noch immer schöne Statue einer der Töchter Nofretetes hielt.¹² Der Betrug war denkbar einfach vor sich gegangen. Greenhalgh, der dabei mit seinen Eltern zusammenarbeitete, bekam ein Exemplar des nichtillustrierten Auktionskatalogs von 1892 in die Hände, der den zum Verkauf stehenden Inhalt des Herrenhauses von Silverton Park in Devon auflistete. Darunter befand sich ein verlockend unscharf beschriebenes Teillos: »acht ägyptische Figuren«. Nach drei Wochen Arbeit in seinem Schuppen hatte Greenhalgh nach dem

Vorbild einer Amarna-Skulptur im Louvre einen weiblichen Torso im Amarna-Stil geschaffen. Seine Statue trug ein enganliegendes, gefälteltes Gewand, und die Reste einer »Jugendlocke« legten nahe, dass es sich um eine Prinzessin und nicht um eine Königin handelte. Greenhalgh hatte seine Prinzessin aus Kalzit angefertigt und dabei modernes Werkzeug aus dem Baumarkt verwendet; eine auf den Stein aufgetragene Mischung aus Tee und Lehm hatte diesem die entsprechende Patina verliehen. Greenhalghs 80-jähriger Vater suchte daraufhin das Museum in Bolton auf, im Gepäck die Statue (die er salopp in einem Rucksack mit sich trug), den Katalog und einen (gefälschten) Brief, der seine Behauptung untermauerte, dass sich die Statue, die sein Urgroßvater, ein Fabrikbesitzer, bei der Auktion in Silvertown Park erworben habe, seit über einem Jahrhundert im Besitz der Familie befinde. Überwältigt angesichts der völlig unerwarteten Ankunft einer anscheinend echten Amarna-Prinzessin aus Alabaster in ihrem Büro, wandte sich Angela Thomas, Kuratorin am Boltoner Museum, an das Britische Museum, und nach eingehender Prüfung wurde die Statue für echt erklärt. Die Prinzessin – nach jeder nur denkbaren Definition eine Fälschung – stand, ohne dass ihre wahre Natur erkannt wurde, drei Jahre lang neben der nur wenig älteren Replik der Nofretete-Büste und den wesentlich älteren Artefakten aus Amarna.

2006 versuchte die Familie Greenhalgh, einige assyrische Reliefs an das Britische Museum zu verkaufen. Diese stammten, dem Katalog von 1892 zufolge, offenbar ebenfalls aus der Silvertown-Park-Auktion. Bei einer eingehenden Untersuchung durch einen Experten des Auktionshauses Bonhams stellte sich jedoch heraus, dass die Reliefs mehrere stilistische Fehler aufwiesen. Die Metropolitan Police wurde informiert und das Museum in Bolton gebeten, seine Prinzessin einer erneuten Untersuchung zu unterziehen. Die neuerliche Prüfung brachte einige Unregelmäßigkeiten zutage, die innerhalb der Grenzen des Akzeptierbaren gewesen waren, solange die Provenienz der Statue eindeutig war, die jedoch weitaus größere Bedeutung erlangten, wenn diese Provenienz wegfiel. Die bildhauerische Arbeit wies Eigentümlichkeiten auf: Der Knoten, der

das Gewand unter der rechten Brust zusammenhielt, war nicht gut geformt; der Saum am Halsausschnitt hatte einen ungewöhnlichen Abschluss; der linke Arm war unverhältnismäßig dünn, und der Negativraum neben dem linken Bein war bearbeitet, was eigentlich nicht sein dürfte, da der Negativraum nicht als Teil der Skulptur galt. Auch der Stein war nicht ganz in Ordnung: Er hatte eine eigenartig homogene Färbung und wies in der Verwitterung Luftblasen auf; zudem war er so weich, dass man ihn mit einem Daumennagel ritzen konnte, weshalb es unwahrscheinlich war, dass er 3000 Jahre relativ unbeschadet überstanden hatte, und er zeigte ein sonderbares Verschleißmuster. Es war gut möglich, dass es sich bei der Prinzessin um eine Fälschung handelte. Die Experten, die ihre Echtheit bestätigt hatten, hatten sich von der gefälschten Provenienz ablenken lassen und es versäumt, sich das Werk selbst genau anzusehen.

Als die »Prinzessin« von der Polizei beschlagnahmt wurde, kam in Bolton Unruhe auf. Auch wenn niemand behauptete, dass der Betrug eine gute Sache sei – 439 767 Pfund sind eine riesige Summe, die zur Bewahrung anderer Objekte des kulturhistorischen Erbes hätte verwendet werden können –, herrschte allgemein das Gefühl, die Greenhalgh-Skulptur stehe für einen armen Jungen aus dem Ort, der die Experten auf ihrem eigenen Gebiet geschlagen hatte. Außerdem stellten sich interessante Fragen. Wenn die Prinzessin schön genug war, um gekauft, ausgestellt und von Aberhunderten von Besuchern bewundert zu werden, bewahrte sie dann nicht auch ihre Schönheit, nachdem die Wahrheit ans Licht gekommen war? Oder rührte, wie die »Experten« glaubten, ihre Schönheit allein von ihrer Authentizität her? Für viele Einwohner Boltons war die Geschichte der Amarna-Prinzessin ebenso interessant und bedeutsam wie die Geschichte der im Museum ausgestellten Originalstücke, ja vielleicht sogar noch interessanter und bedeutsamer, weil die Prinzessin eine direkte Verbindung zu Bolton hatte. Als sie 2011 im Rahmen der von der Metropolitan Police organisierten Wanderausstellung »Fakes and Forgeries« (»Plagiate und Fälschungen«) nach Bolton zurückkehrte, war sie populärer denn je.

Greenhalghs Expertise als Fälscher altägyptischer Skulpturen ist unübertroffen (zumindest denken Museumskuratoren das gerne). Doch seiner Einstufung der Nofretete-Büste als Fälschung widersprechen die verschiedenen zeitgenössischen oder beinahe zeitgenössischen schriftlichen Berichte über ihre Entdeckung und die anschließende Fundteilung. Und sie passt auch nicht zu dem Umstand, dass die Büste zusammen mit mehreren anderen thematisch ähnlich gearteten Skulpturen geborgen wurde, darunter ein Pendant, das Echnaton zeigt. Ein Steinartefakt zu datieren ist nicht leicht, da man Gefahr läuft, einfach den Stein zu datieren; es wurden jedoch auch die Farbpigmente analysiert, die bei der Bemalung der Büste verwendet wurden, und diese Analyse ergab, dass die Pigmente voll und ganz den in der späteren 18. Dynastie verwendeten entsprechen. Schließlich verraten die jüngsten CT-Untersuchungen, die Einblick in die komplexe innere Struktur der Büste gaben, dass die Anfertigung der Büste viele Stunden in Anspruch genommen hatte. Es ist höchst unwahrscheinlich, dass jemand, der eine Kopie anfertigt, ja dass selbst ein passionierter Fälscher, ob er nun mit Auftrag arbeitet oder nicht, sich so viel Mühe machen würde. Deshalb können wir die Vermutung, die Büste sei eine von Borchardt ausgehende Fälschung, verwerfen, und dasselbe gilt für die gleichermaßen ausgeklügelte Verschwörungstheorie, nach der die jetzt ausgestellte Büste eine auf Hitler zurückgehende Replik sei. Diese Theorie, die im Internet wieder anhaltend populär ist, besagt, Hitler habe im Bestreben, mit den Ägyptern ein Bündnis zu schließen, eine Nachbildung anfertigen lassen, die dem Land nach dem Sieg Deutschlands im Zweiten Weltkrieg übergeben werden sollte. Die echte Nofretete wäre in Berlin geblieben, ohne dass die Ägypter es gewusst hätten. Als das Neue Museum geräumt wurde, seien die Büsten in identischen Transportkisten verstaut worden. Während der Nachkriegswirren sei die Kiste mit der echten Büste verlorengegangen, die Fälschung hingegen von den Amerikanern geborgen worden.

Noch komplizierter wird unsere Geschichte durch die ebenfalls kursierende Hypothese, dass zwar die Nofretete-Büste eine echte

Antiquität sei, die kleine bemalte Stele, die ganz oben auf Lefebvres Fundliste stand und die heute im Kairener Museum ausgestellt ist, aber eine Fälschung sei. Diese Theorie wurde von Rolf Krauss erörtert, der andeutete, Borchardt habe die Stele anfertigen lassen, um Lefebvres Aufmerksamkeit während der Fundteilung von der Büste abzulenken.¹³ Es stimmt, dass die Stele eine erstaunliche Ähnlichkeit mit einer Amarna-Stele unbekannter Herkunft aufweist, die sich in der Sammlung des Berliner Museums befindet.¹⁴ Beide Stelen zeigen die königliche Familie – Echnaton, Nofretete und die drei älteren Prinzessinnen – unter den Strahlen des Aton sitzend, und beide wurden vermutlich für die Oberschicht von Amarna als Objekte persönlicher Anbetung geschaffen. Deshalb ist aller Wahrscheinlichkeit nach nicht die eine Stele die Kopie der anderen; vielmehr dürften beide, etwas frei, von einer gemeinsamen Vorlage kopiert worden sein. Neben einer akribischen Analyse der Szenen auf beiden Stelen führt Krauss in seiner Argumentation eine Anekdote an; überliefert hat sie der renommierte Sprachwissenschaftler Adolf Eрман, bei dem Borchardt 1887–88 die Keilschrift erlernte:

[Borchardt] verfertigte eine Tontafel, die völlig den echten glich, nur dass auf ihr Logarithmen in Keilschriftzahlen standen. Die legte er dann in einen Kasten echter Tontafeln, die [der Assyrologe] Peiser gerade studierte, und der sowohl wie ein anderer waren begeistert, als sie diese Tafel entdeckten.¹⁵

Der Schwindel flog erst auf, als Borchardt sich dazu bekannte. Er hatte Peiser, der den Text schon hatte veröffentlichen wollen, in eine peinliche Lage gebracht, und dieser war entsprechend verärgert. Hätte die Amarna-Stele also von Borchardt vor Ort gefälscht werden können? Der Zeitfaktor und der Zugang zu den Rohmaterialien sind in diesem Fall entscheidend. Die Büste wurde am 6. Dezember 1912 entdeckt, die bemalte Stele am 11. Januar 1913; sie lag, begraben unter einer lediglich 20 Zentimeter dicken Sandschicht, hinter Haus Q47.16. Nach Krauss' Meinung hätte Borchardt somit ausreichend Zeit gehabt, einen Gipsabguss der Berliner Stele zu be-

stellen und zu erhalten, eine Kopie anfertigen zu lassen und vor Ort zu verstecken. Krauss weist jedoch darauf hin, dass der Arbeiter, der die Stele freilegte, Borchardts Vorarbeiter Abdulhassan, das für die Beaufsichtigung Abdulhassans zuständige Mitglied des Grabungsteams und möglicherweise auch Ranke, der die Stele in das offizielle Grabungstagebuch eintrug, hätten Bescheid wissen müssen, damit die Täuschung funktionieren konnte. Für die Wahrung eines großen Geheimnisses scheinen das schrecklich viele Leute zu sein.

Wie lange mochte es gedauert haben, die Originalbüste oder die Fälschung herzustellen? Um mir eine Vorstellung von der Größe der Aufgabe zu vermitteln und es mir zu ermöglichen, den Herstellungsprozess in Thutmoses Werkstatt besser zu verstehen, bot mein Bruder, Frank Tyldesley, mir beherzt an, eine Replik der Nofretete für mich anzufertigen. Es sollte keine genaue Kopie werden – das wäre unmöglich gewesen, da Frank nicht neben der Originalbüste arbeiten konnte –, doch sie sollte die gleiche Größe und eine große Ähnlichkeit haben, basierend auf den Maßen eines Modells, das per 3D-Scan von einer der offiziellen Repliken der Haim-Büste erstellt wurde. Ich würde miterleben können, wie Nofretete erneut aus einem Steinblock entstand. Frank ist kein professioneller Bildhauer, aber ein erfahrener Amateur, der allerdings einen völlig anderen, zeitintensiven Beruf hat; folglich war die Zeit, die er der Arbeit an seiner Nofretete widmen konnte, begrenzt, ebenso sein Zugang zu authentischen Werkzeugen. Frank arbeitete zwar von Hand, verwendete aber moderne hartmetallbestückte Werkzeuge, in erster Linie Meißel und Raspel. Thutmoses Arbeiter hatten Stein-, Holz-, Kupfer- und Bronzewerkzeuge benutzt, zu Eisen hatten sie keinen Zugang. Der relativ weiche Kalkstein der Berliner Büste war sicher leichter zu bearbeiten als Franks Portland-Kalkstein, obwohl auch er einige Feuersteineinschlüsse enthielt, was die Dinge schwieriger gemacht haben mag.

Frank bereute seine Entscheidung, für seine Nofretete-Büste Portland-Kalkstein zu verwenden, schon bald. Es ist der beste Kalkstein, der in Großbritannien für die Bildhauerei zu bekommen ist,

doch ist er, wie sich schnell herausstellte, nicht leicht zu bearbeiten. Das aus Portland-Stein erbaute, gut erhaltenene Whitehall-Kenotaph in London vermittelt eine Vorstellung von seiner Widerstandsfähigkeit und Dauerhaftigkeit. Der Ausgangsblock für die Nofretete-Büste wog 195 Kilogramm; Frank brauchte zwei Monate, um den überflüssigen Stein abzuschlagen, und drei Monate vergingen insgesamt, bevor der Block auf seine Werkbank gehoben werden konnte. Seine Erfahrungen machen klar, warum Thutmose und seine Leute im offenen Hof arbeiten wollten, ganz in der Nähe des Eingangs zu dem Anwesen. Kein Mensch will einen schweren Steinblock häufiger bewegen als unbedingt nötig, und selbst ein relativ kleiner Steinblock ist schon sehr schwer. Nachdem Frank mindestens drei Viertel des Steins abgeschlagen und einen beträchtlichen Schutthaufen produziert hatte, maß der Block nun $35 \times 27 \times 59$ Zentimeter einschließlich einer 10 Zentimeter hohen Basis, die dann später entfernt werden wird. Auch in Ägypten begannen alle Statuen ihr Leben als ein Steinblock, dessen Abmessungen etwas größer waren als die des gewünschten Endprodukts. Die Gewinnung eines Weichgesteinblocks (Kalkstein oder Sandstein) aus einem Steinbruch war verhältnismäßig einfach, da der Stein mit Kupferwerkzeugen geschnitten werden konnte. Bei Hartgesteinblöcken sah die Sache ganz anders aus, da sie zu hart waren, um sie mit Sägen und Meißeln zu teilen. In den Granitbrüchen von Assuan finden sich Hinweise darauf, dass die Blöcke dort vom Muttergestein getrennt wurden, indem Gruppen von Arbeitern mit Schlagsteinen aus Dolerit (einem noch härteren Gestein) gleichzeitig im Takt gegen die Oberfläche schlugen, um sie zu zermürben.

Für alle Bildhauer, heutige wie antike, ist die Planung der Schlüssel zum Erfolg. In der Planungsphase zeichnete Frank alle vier Seiten des Kopfes in ein Gitternetz, das er als Basis für alle Maße nutzte. Die Vorgaben übertrug er auf den Block, den er rundum gleichmäßig bearbeitete, wobei er das Gesicht bis zum Schluss zurückstellte. Auch Thutmose hatte einst seinen Block mit einem Raster präzise gemessener Hilfslinien überzogen, damit die Statue während der Bearbeitung nicht verformt oder verzerrt wurde.

Dann skizzierte er das Bildnis – Vorderseite, Rückseite, Profil und von oben – in schwarzer Tinte auf dem Stein. Mehrere der unvollendeten Stücke aus Thutmoses Werkstatt weisen diese schwarzen Hilfslinien auf. Nachdem der Umriss aufgezeichnet war, konnte der Stein auf allen Seiten abgeschlagen werden, wobei die Hilfslinien immer wieder nachgezogen wurden, damit die Statue korrekt ausgerichtet blieb. Auch dies ist relativ schnell und einfach zu bewerkstelligen, wenn man mit einem weichen Stein arbeitet; hat man es allerdings mit einem harten Stein zu tun, der nur mit Schlagsteinen und Bohrern, die Sand als Abrasivmittel verwenden, geschnitten werden kann, wird es ein zeitaufwendiges und schwieriges Unterfangen. Unabhängig davon, welcher Stein Verwendung fand, wurden ägyptische Statuen selten völlig frei aus dem Originalblock geschnitten: die Arme lagen meist eng am Körper an; zwischen den Beinen und zwischen den Armen und dem Körper blieb der Stein stehen, und die meisten Steinstatuen wurden von einer fest mit der Statue verbundenen Basisplatte und einem Rückenpfeiler gestützt. Zusammen mit der Tradition der »Frontalität«, die festlegte, dass dargestellte Könige und Götter ohne jedwedes sichtbare Beugen oder Drehen des Kopfes oder des Körpers immer geradeaus blicken mussten, verlieh dies Steinstatuen eine statische Würde. Zeitgenössische Holzstatuen, die wesentlich leichter und dank der Zapfenverbindung an den Schultern in der Lage waren, die Arme auszustrecken und Dinge zu halten, vermochten eine aktivere, aber vielleicht weniger imposante königliche Präsenz zu erlangen.

Bisher hat Nofretete ein Jahr von Franks Leben beansprucht, in dem er durchschnittlich eine halbe Stunde pro Tag an der Büste gearbeitet hat, und es liegen noch viele Stunden vor ihm. Er schätzt jedoch, dass der steinerne Kopf in einer Werkstatt mit erfahrenen Handwerkern, entsprechendem Werkzeug und der entsprechenden Quantität und Qualität des Kalksteins in etwa sechs Wochen hätte angefertigt werden können. Das Auftragen der Gipschicht auf das Original und ihre Bemalung wären relativ schnell vonstattegegangen; dass eine ganz exakte Replik geschaffen werden muss, macht diese Phase in der Gipsformerei so langwierig. Shaun

Greenhalgh arbeitet viel schneller; angeblich brauchte er zur Herstellung seiner unbemalten Amarna-Prinzessin, bei der er heutige Werkzeuge und einen sehr weichen Stein verwendete, nur drei Wochen. Allerdings ist das kein sehr aussagekräftiger Vergleich, da seine Prinzessin eine völlig andere Form und insbesondere kein Gesicht hat, das filigraner Modellierung bedurfte. Das überraschendste Ergebnis von Franks bisheriger Arbeit ist, dass seine Nofretete-Büste bei jedem Hammerschlag einen leicht dumpfen Glockenton abgibt.

Die populäre Königin

Unweigerlich wurde die Berliner Königin – oder für viele, die sie in ihrem Museum vor Ort sahen, Haims Version der Berliner Königin – zur einzigen populären Version Nofretetes. Mit ihrer oben flachen Krone als Markenzeichen ging sie rasch als schöne, mächtige und exotische Frau in die Populärkultur ein. Diese Version Nofretetes wurde über ein Jahrhundert lang in Romanen, Theaterstücken, Filmen und Opern dargestellt, und selbst in der BBC-Serie *Doctor Who* kam sie vor. Ihr Bildnis, oft auf eine Silhouette reduziert, wurde benutzt, um eine Vielzahl frauenspezifischer Luxusprodukte von Kosmetika und Unterwäsche bis hin zu Ferienreisen zu verkaufen. Bisweilen tritt die Büste selbst in der Populärkultur auf; so spielt zum Beispiel eine Replik der Nofretete-Büste, die auch den Einband mehrerer Ausgaben des Romans zierte, eine Schlüsselrolle in Kingsley Amis' und Robert Conquests *The Egyptologists* (1965). Weniger gelungen ist es, wenn in Quentin Tarantinos Film *Django Unchained* von 2012 eine Nofretete-Büste im Cleopatra Club steht – der Film spielt nämlich im Jahr 1858. Nofretetes persönliche, oben flache Krone wiederum, ob sie nun wirklich existierte oder nicht, hat ein erstaunliches kulturelles Eigenleben entwickelt. Für den Film *The Bride of Frankenstein* (*Frankensteins Braut*) von 1935 wurde Elsa Lanchesters Haar zunächst onduliert und dann über einem Drahtrahmen zu einer modernen Version der Krone Nofretetes ge-

formt: ein ikonenhafter hoher dunkler Haarturm mit je einem weißen Blitz auf jeder Seite. Daraus entstand die Frisur, die heute die Lego-Figur »Frankensteins Braut« trägt. In der Verfilmung der *Rocky Horror Show* aus dem Jahr 1975 wurde Lanchesters Frisur für Magenta, das Dienstmädchen, kopiert, das von Patricia Quinn gespielt wurde.¹⁶

Während viele sich von der Büste haben inspirieren lassen, indem sie mit ihrer Hilfe ihre eigene Interpretation von Nofretete als Frau fanden, haben andere Künstler sie als eigenständiges Objekt betrachtet und mit Freuden aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst. Diese Künstler mögen die Geschichte hinter der Statue gekannt haben oder auch nicht; für manche mag sie auch irrelevant gewesen sein. Alle sind sich indes darin einig, dass die Büste nicht in der Vergangenheit verhaftet bleiben sollte, sondern in neue Zusammenhänge gestellt werden muss, um als kulturell bedeutsames Objekt zu überleben. Das ist ein Thema, das während des letzten Jahrhunderts immer wieder angesprochen wurde; eine der Ersten, die diese Überzeugung einem breiten Publikum gegenüber zum Ausdruck brachten, war Madame Yevonde (Yevonde Middleton), eine Pionierin der Farbfotografie, die 1938 mit dem heute nicht mehr verwendeten Vivex-Farbfotografie-Verfahren ihr Stillleben »Bust of Nefertiti with Flat Iron and Letters« (»Büste der Nofretete mit Bügeleisen und Briefen«) schuf. Auf ihrem Bild erscheint die Büste in kompromisslosem, unbemaltem Weiß, Lippen und Wangen sind jedoch leicht gefärbt und beide Augen vorhanden. Die Arme, die das leuchtend gelbe Bügeleisen halten, gehören einer hinter der Büste verborgenen Frau.

Andere sind diesen Weg weitergegangen. 1993 schuf der amerikanische Künstler Fred Wilson »Grey Area (Brown version)« (»Grauzone: Braune Version«): fünf Gipsrepliken der Berliner Büste auf hoch angebrachten Holzborden, die den Betrachter zum Hinaufschauen nötigen; die Repliken sind in verschiedenen Hauttönen von Hellbeige bis dunklem Schokoladenbraun bemalt.¹⁷ Hier repräsentiert die Büste eines der am häufigsten kopierten Kunstwerke antiker Zivilisationen, während die fünf identischen, aber verschie-

denfarbigen Nofretetes Fragen nach der ethnischen Identität der alten Ägypter stellen. 2012 setzte die deutsche Künstlerin Isa Genzken für ihr Werk »Nofretete« sieben auf weißgestrichenen Holzpodesten ausgestellten, bemalten Nofretete-Repliken Sonnenbrillen auf. Ihre Nofretete, eine antike Ikone weiblicher Schönheit, soll dazu anregen, über den Platz von Frauen in der Kunst nachzudenken. Ebenfalls 2012 konzipierten Sam Bardaouil und Till Fellrath von der multidisziplinären kuratorischen Plattform Art Reoriented die Ausstellung »Tea with Nefertiti: The Making of the Artwork by the Artist, the Museum, and the Public« (»Tee mit Nofretete. Wie Kunst durch den Künstler, das Museum und die Öffentlichkeit geschaffen wird«). Diese Ausstellung, die unter dem Titel »Nofretete – tête-à-tête – Wie Kunst gemacht wird« 2014 auch in München zu sehen war, zeigte 40 Arbeiten von überwiegend zeitgenössischen Künstlern, die Werken altägyptischer Künstler gegenübergestellt wurden. Mit Nofretete als rotem Faden erkundeten die Kuratoren, wie Ausstellungen und Kunstwerke Vorstellungen von anderen Kulturen schaffen, während sie gleichzeitig untersuchten, wie ein Kunstwerk auf seiner Reise durch Zeit und Raum ganz andere Bedeutungen erlangen kann.

Das Neue Museum war immer bestrebt, Nofretete in neuen und unerwarteten Kontexten zu präsentieren. Im Alten Museum hatte sie in wunderbarer Isolation gestanden:

Nofretete [hielt] im Mittelsaal des Obergeschosses Einzug, durch die Rotunde hinausblickend [...] in Blickkontakt zur Gegenwart. Vom Altan über der Freitreppe bot sich dem Eintretenden ein Blick, den nicht programmatisch zu verstehen schwerfiel: Genau unter Nofretete stand im Mittelsaal des Erdgeschosses »Der Betende Knabe«, die Arme erhoben – hinauf zu Ägypten ...¹⁸

Im Neuen Museum wird die Büste im Nordkuppelsaal präsentiert, wo der Besucher sich ihr durch drei Amarna-Räume nähert, deren Gestaltung darauf ausgerichtet ist, Nofretete in den ihr entsprechenden Kontext zu stellen. Die Büste ruht auf einem dunklen Po-

dest, geschützt von einer Glasvitrine, die es dem Besucher gestattet, Nofretete von allen Seiten zu betrachten, während sie, wie uns die Website des Fördervereins des Museums verrät, die Königin selbst an der Museumserfahrung teilhaben lässt: »Der Blick der Sonnenkönigin geht durch die Säle des Neuen Museums bis in die Südkuppel und trifft dort auf eine Statue des Sonnengottes Helios aus Alexandria.« Der Raum ist in Halbdunkel getaucht, die Beleuchtung zielt darauf ab, die feine Modellierung des Gesichts der Königin hervorzuheben. Eine von Tina Haim-Wentscher 1931 angefertigte Büste von James Simon ist Nofretetes einziger Nachbar.

Von Little Warsaws Versuch, Nofretete in einen neuen, zeitgenössischen Kontext zu stellen, habe ich bereits berichtet, und auch von der Kontroverse, die dieser Versuch auslöste. Im März 2005 bildete die Büste den Mittelpunkt der temporären Ausstellung »Hieroglyphen um Nofretete« im Kulturforum am Matthäikirchplatz. Diese Ausstellung, die der Lesbarkeit von Bildzeichen nachspürte, platzierte Nofretete neben Kunstwerke aus neuerer Zeit aus dem Bestand der Berliner Sammlungen, darunter Werke von Albrecht Dürer, Paul Klee und Max Ernst. Zwei Jahre später, 2007, kuratierte der italienische Botschafter eine Ausstellung zum Thema Schönheit und entschied sich, als Erinnerung an Ägyptens afrikanisches Erbe einen Terrakottakopf der Ife-Kultur neben der Nofretete-Büste zu platzieren. In den letzten Jahren erwies sich die völlig konventionell gestaltete Ausstellung »Im Licht von Amarna«, mit der das 100. Jubiläum des Fundes der Nofretete-Büste gefeiert wurde und die über 500 000 Besucher ins Neue Museum zog, als Riesenerfolg.

Im März 2016 hörte man dann von einem gewagten Kunstprojekt: »The Other Nefertiti«. Mit an ihre Körper gebundenen und von Tüchern verdeckten Kameras hatten die Künstler Nora Al-Badri und Jan Nikolai Nelles das Neue Museum besucht und unerlaubterweise die Büste der Nofretete gescannt. Sie stellten ihr Projekt auf dem 32. Chaos Communication Congress, der jährlich stattfindenden Konferenz des Chaos Computer Clubs, vor und installierten eine Website mit einem Link zu einem Torrent-Download, so

dass jeder, der über das entsprechende Computerprogramm verfügte, sofortigen freien Zugang zu der Büste bekam:

Mit dem Datenleck als Teil dieses Gegenarrativs wollen wir das Artefakt freischalten, zu einer kritischen Neubewertung der heutigen Bedingungen anregen und die kolonialen Vorstellungen von Eigentum in Deutschland überwinden.¹⁹

Das Projekt war als direkte Antwort auf die Weigerung des Neuen Museums konzipiert, seine eigenen Scans der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, während es weiterhin am Verkauf der Repliken im Museumsshop verdient. Die Künstler behaupteten, ihre Daten zur Anfertigung ihrer eigenen Polymerharz-Replik mit einem 3D-Drucker verwendet zu haben, die sie im Rahmen einer Veranstaltung der Kunstinitiative »Something Else, Off Biennale Cairo« ausstellen wollten, bevor sie als Schenkung an die Amerikanische Universität in Kairo gehen sollte.

Der von »The Other Nefertiti« bereitgestellte freie Scan löste eine intensive Berichterstattung in den Medien aus, und die Künstler wurden für ihre Versuche, Nofretete zu »repatriieren«, gelobt.²⁰ Man wird nie wissen, wie viele Kopien nach ihren Daten angefertigt wurden, eine ist jedoch derzeit in der Stadtbibliothek von Hattiesburg/Mississippi ausgestellt und kann dort von der Allgemeinheit kostenlos in Augenschein genommen werden. Diese Replik wurde von Mark Landis in Zusammenarbeit mit der als »Southern Artists, Forgers and Hackers« (»Südliche Künstler, Fälscher und Hacker«) bekannten Gruppe geschaffen.²¹ Landis' Nofretete, deren Anfertigung mit einem 3D-Drucker über 150 Stunden dauerte, wurde in einer Auflösung von 150 Mikrometern aus einem Hybrid-Filament aus holzfaserverstärktem Polylactid-Kunststoff in drei Teilen hergestellt. Danach wurde jedes Teil der gedruckten Skulptur geprüft, von Hand zusammengesetzt und verklebt. Nach dem Trocknen wurden die Nähte aufgefüllt und die Büste abgeschliffen, um eine glatte Oberfläche für die Bemalung zu erhalten. Dann bemalte Landis die Büste von Hand so, wie es auf Fotografien

des Originals zu sehen ist. Die Landis-Büste wurde nicht nur geschaffen, um auf einfachem Weg eine Nofretete-Replik zu erhalten. »Southern Artists, Forgers and Hackers« waren vom Programm der Piratenpartei inspiriert, das den freien Austausch von Ideen, Wissen und Kultur propagiert.²² Ihrer Meinung nach könnten mit Hilfe des 3D-Drucks bedeutende Bildhauerwerke überall verbreitet werden; das Projekt »The Other Nefertiti« bot ihnen die perfekte Gelegenheit, eine Reproduktion zu verwirklichen. Wie »Michelle«, ein Mitglied der Künstlergruppe, es formulierte:

Die Nofretete-Büste ist vom künstlerischen Standpunkt aus gesehen absolut das wichtigste Objekt, das gegenwärtig für den 3D-Druck verfügbar ist. Sie ist zudem für jedermann erfreulich leicht zugänglich und in kleinem Maßstab zu drucken.²³

Trotz der unbestreitbaren Tatsache, dass »The Other Nefertiti« einen 3D-Nofretete-Scan für die breite Öffentlichkeit verfügbar machte, kann das Projekt nicht überzeugen. Al-Badri und Nelles behaupten, einen Scanner von so niedriger Auflösung und Genauigkeit verwendet zu haben, dass es schlicht unmöglich gewesen wäre, damit ein so präzises Modell herzustellen wie das, das sie später auf ihrer Website präsentierten. Cosmo Wenman, Spezialist für digitale Bewahrung und Verbreitung von Museumsskulpturen, kam zu dem Schluss, der von den beiden bereitgestellte Scan sei in Wirklichkeit entweder durch das Scannen einer hochwertigen Replik oder, was er für wahrscheinlicher hält, unter Verwendung eines unveröffentlichten Scans entstanden, den TrigonArt 2008 für das Neue Museum vorgenommen hat.²⁴ Wenmans Schlussfolgerung wird durch ein Interview mit Nelles gestützt, in dem dieser darauf verweist, dass die Künstler selbst nur ein Teil des Projektes gewesen seien. Sie hätten die Scan-Ausrüstung von einem ungenannten Partner erhalten, der die Daten dann selbst »verarbeitet« und das 3D-Modell angefertigt habe.²⁵ Der unbekannte Partner ist seitdem verschwunden, und so müssen Al-Badri und Nelles ihre unmöglichen Scans allein erklären. Im August 2016 wandte Wen-

man sich mit einem formalen rechtlichen Ersuchen an das Neue Museum. Darin forderte er unter Berufung auf die Informationsfreiheitsgesetze des Landes Berlin und der Bundesrepublik Deutschland Kopien der Daten des vom Museum in Auftrag gegebenen 3D-Scans der Nofretete-Büste. Dieses Ersuchen wurde mit Verweis auf die kommerzielle Sensibilität abgelehnt.

Teil etwas widerspiegeln sollen, was sich für eine ewige Betrachtung eignet.«³

Die letzte bekannte Erwähnung Nofretetes stammt aus Echnatons 16. Regierungsjahr. Ein kaum lesbares Graffito, eingeritzt am »15. Tag des 3. Monates der Überschwemmungsjahreszeit, Jahr 16« im zehn Kilometer nördlich von Amarna gelegenen Steinbruch bei Dayr Abu Hinnis, erwähnt eigens die »Große Königliche Gemahlin, seine Geliebte, Herrin der Beiden Länder, Neferneferuaton Nefertiti«.⁴ Offenbar war Nofretete also kurz vor Echnatons Tod noch am Leben und erfüllte ihre üblichen Pflichten als Königsgemahlin. Echnatons letzte überlieferte Erwähnung findet sich auf einem Weinkrug mit der Aufschrift »Jahr 17, 2. Monat der Überschwemmungsjahreszeit«.

Geht man von diesen Daten aus, so scheint Nofretete ihren Gatten entweder überlebt zu haben oder höchstens ein Jahr vor ihm gestorben zu sein. Hätte sie Echnaton überlebt, wäre zu erwarten, dass sie ihre Rolle an ihre Nachfolgerin als Königsgemahlin abtrat und etwas aus unserem Blickfeld rückte. Je nachdem, wo und wann sie starb, hätte sie im Königsgrab in Amarna bestattet werden können. Wäre sie vor Echnaton gestorben, wäre er wohl seinem ursprünglichen Plan treu geblieben und hätte seine Gemahlin im Königsgrab oder ganz in dessen Nähe beigesetzt.⁵ Die ersten Besucher Amarnas gingen davon aus, dass dies der Fall war. Es wäre eine nur zu gewöhnliche Tragödie gewesen: Die dünne und zerbrechliche Königin, die krank, ja schwindsüchtig aussah, war schlicht einer Krankheit erlegen:

Nofre-ti-tai-Aten scheint letztlich an Schwindsucht gestorben zu sein, denn es existiert eine sehr traurige Skulptur, die sie in der Endphase dieser Krankheit zu zeigen scheint, ihre Wangen eingefallen, ihr einst schönes Gesicht völlig zusammengeschrumpft und der Tod offenkundig nicht mehr fern. Sie findet sich in der Gruppe der Nordgräber.⁶

Leider verrät uns das Königsgrab zu diesem Thema weniger, als wir es uns erhofft hätten. Es ist davon auszugehen, dass bereits Tutanch-

amun zumindest alle wichtigen und kostbaren Bestattungen und Grabbeigaben nach Theben hatte überführen lassen, und irgendwann in den frühen achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts wurde das Grab von Ortsansässigen ausgiebig geplündert, ehe seine Wiederentdeckung den Behörden gemeldet wurde. Aller Wahrscheinlichkeit nach wurde es zwischen diesen beiden bekannten Vorkommnissen viele weitere Male von Grabräubern heimgesucht. Dieser Vandalismus erschwerte es uns, festzustellen, wer dort bestattet war und wer nicht. Wir können nur festhalten, dass Nofretetes Tod weder im Königsgrab noch an anderer Stelle erwähnt wird, und der einzige Hinweis darauf, dass sie in Amarna bestattet wurde, ist ein zerbrochener Uschebti, dessen Fragmente heute im Louvre und im Brooklyn Museum aufbewahrt werden und dessen Inschrift nach der Rekonstruktion durch Christian Loeben lautet:

Die Fürstin, die Große im Palast, die Gelobte des Königs von Ober- und Unterägypten Nefercheperure Waenre, des Sohnes des Re, Echnaton, der groß an seiner Lebenszeit ist, die große königliche Gemahlin, Neferneferuaten-Nofretete, möge sie leben immer und ewiglich.⁷

Dieser Uschebti verweist, ebenso wie der Graffito aus dem Regierungsjahr 16, darauf, dass Nofretete als Königsgemahlin gestorben ist.

Doch der Graffito aus dem Jahr 16 wurde erst 2012 entdeckt und publiziert. Bis zu seinem Bekanntwerden waren Ägyptologen viele Jahre lang davon ausgegangen, dass Nofretete bald nach dem Tod Maketatons, wahrscheinlich im Jahr 13, verschwand, womit eine vier Jahre währende Zeit ohne Nofretete am Ende von Echnatons Regierungszeit klaffte. Das hätte eigentlich kein Problem sein sollen. In der ägyptischen Geschichte sind immer wieder Königinnen verschwunden, was stets bedeutete, dass sie gestorben waren. Es bestand indes ein allgemeiner Unwille, zu akzeptieren, dass eine so prominente Königin wie Nofretete gestorben sein könnte, ohne dass Echnaton uns über ihr Ableben informiert hätte. Dies führte

zu unzähligen Spekulationen über das, was viele als ihr unerklärliches Verschwinden sehen. Diese Theorien halten sich in der Literatur und stiften Verwirrung über das Ende der Amarna-Zeit. Sie lassen sich in zwei Kategorien einteilen:

(1) Nofretete wurde gegen Ende der Herrschaft ihres Gemahls vom Hof verbannt, weswegen sich für uns ihre Spur verliert.

(2) Nofretete änderte in den letzten Phasen ihres Lebens ihren Namen zwei oder drei Mal, weswegen sich für uns ihre Spur verliert.

Die Dame verschwindet

Die Annahme, Nofretete sei vom Königshof verbannt worden, lässt sich sofort entkräften. Sie beruhte auf der Beobachtung, dass in dem als Maru Aton bekannten Tempel in Amarna der Name einer Frau mit Meritaton's Namen überschrieben worden war. In der irri- gen Annahme, es handle sich um Nofretete's Namen, der unbarm- herzig getilgt worden war, ging John Pendlebury davon aus, es habe einen Streit gegeben, in dessen Folge Nofretete, die treueste An- hängerin des Aton, in einen der Paläste von Amarna verbannt wor- den sei.⁸ Norman de Garis Davies vermutete das Gegenteil: Nofre- tete habe den Aton bereitwillig geleugnet und sei verbannt worden, damit Echnaton Meritaton heiraten und einen Sohn zeugen konn- te.⁹ Heute wissen wir, dass der getilgte Name Kija gehörte, so dass die verschiedenen Theorien hinfällig wurden – Nofretete ist weder in Ungnade gefallen noch verstoßen worden.

Die Annahme, Nofretete habe eine andere Rolle übernommen und sei dadurch für uns unsichtbar geworden, verdient, dass wir uns eingehender mit ihr beschäftigen. In den 1970er Jahren verfass- te der Philologe John Harris mehrere Artikel, die zur Entwicklung der Theorie führten, Nofretete habe sich zu einem weiblichen Kö- nig gewandelt und als Mitregentin an Echnatons Seite regiert.¹⁰ Nach Echnatons Tod habe sie möglicherweise als Regentin oder so- gar allein über Ägypten geherrscht, bis Tutanchamun den Thron

bestieg.¹¹ Diese Theorie lässt sich mit einer Reihe indirekter sprachlicher und künstlerischer Belege stützen, doch letztere sind, wie es in der Amarna-Zeit so oft der Fall ist, alles andere als eindeutig. Viele der Belege stammen aus Tutanchamuns Grab, das eine erstaunliche Anzahl von wiederverwendeten Grabbeigaben aus Bestattungen in Amarna enthält. Dazu zählt, um nur ein Beispiel für die »Belege« herauszugreifen, die auf zwei Weisen interpretiert werden können, eine vergoldete Statue eines Königs, der einen Schurz und eine Weiße Krone trägt und auf dem Rücken eines Leoparden steht. Die Figur hat, was als »vorstehende Brüste und tief angesetzte Hüften« beschrieben wurde.¹² Nach Meinung einiger Experten wurde diese Statuette ursprünglich für eine Frau angefertigt: Wurde sie vielleicht für die Bestattung von König Nofretete geschaffen und von Tutanchamun wiederverwendet? Andere sahen darin einfach einen jungen Tutanchamun im Amarna-Stil.

Kompliziert wird die Sache durch das Auftreten von zwei neuen Personen, die während der letzten Jahre von Echnatons Regierungszeit anscheinend aus dem Nichts im Zentrum der königlichen Kernfamilie auftauchten. Es besteht kein Zweifel, dass »Anchcheperure Neferneferuaton« und »Anchcheperure Semenchkare« tatsächlich existierten. Ihre Namen sind im Zusammenhang mit Amarna mehrfach belegt, doch wissen wir nicht, wer sie waren oder welche Rolle sie in der Thronfolge spielten.¹³ Viele glauben, es könnte sich bei beiden um Nofretete handeln, die ihren Namen noch einmal änderte, als sie von der Ko-Regentin (Anchcheperure Neferneferuaton) zum allein herrschenden König (Anchcheperure Semenchkare) aufstieg. Dies wäre jedoch ein beispielloser Vorgang gewesen, auf den ein weiterer äußerst ungewöhnlicher Vorgang folgte. Keine Königsgemahlin war jemals offizielle Mitregentin an der Seite ihres Gatten geworden, und beide Frauen (Neferusobek aus der 12. und Hatschepsut aus der 18. Dynastie), die Ägypten einmal als weibliche Könige regiert hatten, stammten von königlichen Vätern ab.

Wir wissen, dass Tutanchamun letztendlich Echnaton auf den Thron folgte, aber wir wissen nicht, was in der kurzen Zeitspanne

zwischen Echnatons Tod und Tutanchamuns Krönung geschah. Da konkrete Informationen über Echnatons unmittelbaren Nachfolger fehlen, wäre es hilfreich, wenn man aufhörte, sich auf die Details von Namensentwicklungen und unbeschriftete Abbildungen zu konzentrieren, und stattdessen einen Augenblick das Bild in seiner Gesamtheit betrachtete. Gibt es irgendeinen Beweis dafür, dass Nofretete eine besonders einflussreiche Königsgemahlin war, der eine einzigartige Rolle zugewiesen wurde? Wenn wir einen direkten Vergleich zwischen Nofretete und Teje anstellen, muss die Antwort »nein« lauten. Jede der beiden Königinnen spielt eine wichtige Rolle während der Herrschaft ihres Gemahls. Jede kann so groß wie ihr Gemahl abgebildet sein, aber auch unnatürlich klein. Teje wird in Nubien verehrt, Nofretete in Amarna. Teje wird in der diplomatischen Korrespondenz erwähnt und tötet ihre Feinde als Sphinx; Nofretete vollzieht in Theben Kulthandlungen und erschlägt ihre Feinde mit einer Waffe. Beide Frauen sind lebende Gottheiten, die einen engen Bezug zum Sonnengott haben, beide tragen die charakteristische Krone der Tefnut, und beide haben eine Verbindung zu Hathor.

Zwar kann das Fehlen von Belegen nie als Beweis dafür gelten, dass es etwas nicht gab, doch tatsächlich verfügen wir über kein einziges Bildnis oder Textfragment, das bestätigen würde, dass Nofretete jemals als Echnaton gleichgestellt oder als seine Mitregentin betrachtet worden wäre. In jeder Szene, in der sie gemeinsam auftreten, ist Nofretete kleiner abgebildet und damit die Nebenfigur. Zwar sitzt Nofretete in der Berliner »Familienszene«, die die Königsfamilie unter den Strahlen des Aton zeigt, auf einem aufwendiger dekorierten Hocker als ihr Gemahl, doch wenn wir uns die Szene im Grab des Cheruef, in der Teje als Sphinx dargestellt ist, noch einmal anschauen, sehen wir genau das Gleiche. Tejes Hocker ist reicher dekoriert als der Amenhoteps, was vermuten lässt, dass dies nicht als Zeichen für ungewöhnliche Autorität zu verstehen ist.¹⁴ Nofretete fördert und unterstützt die Handlungen ihres Gemahls, aber sie ist kein Faktor, der die *maat* durch das Einbringen unerwarteter Individualität stört. Erst in Abwesenheit ihres Gemahls kann

sie im Rahmen ihrer Rolle entsprechende Handlungen ausführen und Individualität ausdrücken. Diese Bildzeugnisse bestätigen, was das völlige Fehlen von Textzeugnissen für eine Mitregentschaft Nofretetes erwarten ließ. Ihr gelegentliches Auftreten mit Königsinsignien, beim Vollzug von Kulthandlungen und beim Niederschlagen von Feinden bedeutet allenfalls, dass die Aufwertung der Rolle der Königin, die unter Amenhotep III. begonnen hatte, weiter voranschritt. Dennoch führen viele Quellen Nofretete in der Liste ägyptischer Könige ohne Vorbehalt oder Hinweis, dass es sich dabei um eine Theorie handelt, die alles andere als bewiesen ist.¹⁵

Wenn Nofretete weder Neferneferuaton noch Semenchkare war, wer waren sie dann? Es existieren keine mit Namen versehenen Darstellungen von »Neferneferuaton«, ein Graffito im thebanischen Grab des Pairi bezieht sich jedoch auf das Regierungsjahr 3 von »Anchcheperure, geliebt von Aton, Sohn des Re: Neferneferuaton, geliebt von Waenre [Echnaton]«¹⁶. Bei einer eingehenden Untersuchung der Kartusche Neferneferuatons im Jahr 1998 stellte der Sprachwissenschaftler Marc Gabolde fest, dass diese gelegentlich den Beinamen »die für ihren Gemahl nützlich ist« enthält.¹⁷ Also war Neferneferuaton weiblich. Auf der Suche nach einer einflussreichen Frau am Ende der Amarna-Zeit sollten wir wohl Nofretetes älteste Tochter, Meritaton, mehr Aufmerksamkeit widmen, einer Frau königlicher Abstammung, die weitaus größeren Anspruch auf den Thron hatte als ihre Mutter.¹⁸ Es ergäbe durchaus Sinn, wenn Meritaton zunächst als Königstochter (Echnatons), dann als Königsgemahlin (des früh verstorbenen Semenchkare) und schließlich als Regentin für den jungen Tutanchamun agiert hätte, der den Thron bereits im Alter von acht Jahren erbte und sicherlich der Führung bedurfte.

Um Belege für den schwer fassbaren Semenchkare zu finden, müssen wir uns erneut ins Grab von Merire II. begeben. Dort haben wir auf der Ostwand bereits die Königsfamilie bei den Feierlichkeiten im 12. Regierungsjahr gesehen. Auf der beschädigten Nordwand befindet sich eine unvollständige und unbemalte Szene.¹⁹ Ein König und eine Königin im typischen Amarna-Stil stehen

unter den Strahlen des Aton, um den treuen Merire zu belohnen. Es könnte sich gut um Echnaton und Nofretete handeln, doch die Kartuschen nennen den »König von Ober- und Unterägypten Anchcheperure, Sohn des Re Semenchkare dschesercheperu« sowie die »Große Königliche Gemahlin Meritaton«. Bedauerlicherweise war die Kartusche des Königs von Dieben entfernt worden, ehe Davies das Grab dokumentierte; zum Glück hatte Lepsius sie bereits zuvor kopiert, und der Ägyptologe Nestor L'Hôte hatte einen Abklatsch hergestellt, einen Abdruck also, der entsteht, indem man feuchtes, formbares Papier oder Gips in das Relief drückt. Davies griff gern auf seine Kopien zurück. Die Szene ist undatiert; wahrscheinlich wurde die Arbeit daran nach der Szene von den Feierlichkeiten im Jahr 12 begonnen, wie lange danach, wissen wir allerdings nicht. Interpretieren wir diesen Beleg wörtlich, und es scheint nichts dagegen zu sprechen, liegt der Schluss nahe, dass Echnaton starb, während Merires Grab dekoriert wurde. Die Künstler waren somit gezwungen, eine Szene mit Echnaton und Nofretete so abzuwandeln, dass sie den neuen König Semenchkare und seine Gemahlin Meritaton zeigte. Dies legt nahe, dass Semenchkare in der direkten Thronfolge stand, also ein Sohn Echnatons und einer von dessen vielen Frauen war, der seine Schwester oder Halbschwester geheiratet hatte.

Semenchkare, der lediglich wenige Spuren im archäologischen Befund hinterließ, scheint nur eine kurze Regierungszeit in Amarna beschieden gewesen zu sein. Die Beschriftung eines Weinkruges nennt das Jahr 1, Angaben über spätere Regierungsjahre sind bisher nirgendwo aufgetaucht. Es ist allerdings möglich, dass wir seine sterblichen Überreste gefunden haben. Am 6. Januar 1907 stieß eine von dem britischen Ägyptologen Edward Ayrton geleitete und von dem Amerikaner Theodore Davis (einem Ägyptologen, der ursprünglich Anwalt war) finanzierte Mission auf ein unvollendetes Ein-Kammer-Grab (KV 55), das nicht weit entfernt von Tutanchamuns damals noch unentdecktem Grab im Tal der Könige liegt.²⁰ KV 55 fungierte als Zwischenlager oder »Reparaturwerkstatt«-Grab, in dem unter Tutanchamun vorübergehend die aus den Kö-

nigsgräbern von Amarna geborgenen Leichname und Grabbeigaben untergebracht waren. Dort hatte man die königlichen Bestattungen wieder in Ordnung gebracht sowie in vielen Fällen die Grabbeigaben umgearbeitet und neu zugeordnet, ehe sie auf ihnen angemessenere Gräber im Tal verteilt wurden. Entsprechend fanden sich in einem wilden Durcheinander in KV 55 die Überreste zahlreicher Amarna-Bestattungen, darunter ein sorgfältig gearbeiteter Sarg in Menschenform, der für eine Frau der Oberschicht angefertigt und später für ein unbekanntes männliches Mitglied des Königshauses umgearbeitet worden war. Der Sarg enthielt eine zerfallende Mumie, die heute als Skelett im Kairener Museum aufbewahrt wird.

Davis glaubte, die sterblichen Überreste der Königin Teje entdeckt zu haben, doch alle, die die Gebeine seitdem untersucht haben, stimmen darin überein, dass sie einem nah mit Tutanchamun verwandten Mann gehören müssen. Wir wissen, dass Tutanchamun KV 55 selbst versiegelt hat, und wir wissen, dass er im Alter von etwa 18 Jahren gestorben ist. Da er keinen erwachsenen Sohn begraben haben konnte, handelt es sich bei dem Skelett aus KV 55 wahrscheinlich entweder um seinen Vater oder um seinen Bruder. Je älter die Person bei ihrem Ableben war, desto wahrscheinlicher ist es, dass es sich um seinen Vater (Echnaton?) handelt; je jünger sie war, desto wahrscheinlicher ist es, dass es sich um seinen Bruder (Semenchkare?) handelt. Bedauerlicherweise sind sich die Fachleute in genau dieser Frage, wie so oft in der Ägyptologie, nicht einig. Grafton Elliot Smith, Anatom an der Cairo Medical School, schätzte das Alter der betreffenden Person zum Todeszeitpunkt zunächst auf 25 oder 26, erhöhte es dann aber so weit, dass es sich auch um Echnaton hätte handeln können.²¹ Douglas Derry, Professor für Anatomie an der Cairo Medical School, vertrat hingegen die Ansicht, dass die Person bei ihrem Tod nicht älter als 25 hatte sein können.²² Ronald Harrison, Professor für Anatomie an der Universität Liverpool, und die unabhängige Anatomin Joyce Filer sind mit ihm weitgehend einig: Der Mann in KV 55 sei bei seinem Tod jünger als 25 gewesen, wahrscheinlich sei er in seinem zwanzigsten Lebens-

jahr gestorben.²³ Dagegen nimmt James Harris, Leiter der Abteilung für Orthodontik an der Universität von Michigan, ein Alter von 30 bis 35 an,²⁴ während die jüngste Analyse, vorgenommen von der Obersten Altertümerverwaltung, Schätzungen anführt, die von einem Alter zwischen 35 und 45 Jahren bis zu unwahrscheinlicheren 60 Jahren reichen.²⁵ Unter Berufung auf DNS-Untersuchungen hat das ägyptische Team den Mann aus KV 55 sowohl als den Vater Tutanchamuns als auch als einen Sohn Amenhoteps III. und Tejes identifiziert. Es kommt zu dem Schluss, dass es »höchstwahrscheinlich Echnaton« sei. Diese Zuordnung hat eine breite Debatte ausgelöst. Die DNS-Analyse von Mumien steckt noch in ihren Anfängen und stellt den Ägyptologen vor zahlreiche Probleme, da Kontamination und Hitzeschäden ihre Verlässlichkeit erheblich einschränken. Viele, auch die Autorin dieses Buches, neigen noch immer dazu, die Mumie aus KV 55 als den relativ jungen Semenchkare zu identifizieren, einen älteren Bruder Tutanchamuns.

Nofretete finden

Die 18. Dynastie stellt uns vor das Problem, dass aus dieser Zeit von zahlreichen Königinnen jede Spur fehlt, während es zahlreiche nicht identifizierte weibliche Mumien gibt. Seit Jahren bemühen sich Ägyptologen, die entsprechenden Paare zusammenzubringen. Die Suche nach Nofretete war besonders fesselnd und hat die Aufmerksamkeit der Weltpresse auf sich gezogen.

Wo immer sie ursprünglich bestattet worden sein mag – es besteht die große Wahrscheinlichkeit, dass sie schließlich am thebanischen Westufer ihre letzte Ruhestätte fand. Deshalb ist es auch sinnvoll, dort nach ihrem Leichnam zu suchen. Die unabhängige Wissenschaftlerin Marianne Luban war die Erste, die darauf aufmerksam machte, dass es sich aufgrund der Kopfform, der Knochenstruktur, des glattrasierten Schädels und der Löcher in den Ohrläppchen bei einer als »Younger Lady« bekannten Mumie, die

als Teil einer Zweitbestattung in einer Nebenkammer des Grabes Amenhoteps II. (KV 35) gefunden worden war, um Nofretete handeln könnte.²⁶ Als ein Team von der Universität York nach einer nichtinvasiven Untersuchung dieser Mumie zur gleichen Schlussfolgerung gelangte, stiftete jedoch die Veröffentlichung eines Berichts der Obersten Ältertümerverwaltung Ägyptens Verwirrung, dem zufolge ein DNS-Test ergeben hatte, dass die »Younger Lady« männlichen Geschlechts sei.²⁷ Tests aus jüngerer Zeit zeigten, dass die Mumie doch weiblich ist, während vom Forschungsteam der Obersten Ältertümerverwaltung durchgeführte DNS-Analysen verwirrenderweise nahelegten, dass die »Younger Lady« sowohl Tutanchamuns Mutter als auch eine bisher unbekannte Schwester des Mannes in KV 55 sei.²⁸ DNS-Analysen von Mumien sind aber, wie bereits erwähnt, notorisch unzuverlässig. Betrachten wir ihre Zähne, so scheint die »Younger Lady« zu jung, um Nofretete zu sein: Die noch nicht abgeschlossene Wurzelbildung der Weisheitszähne verweist auf ein Alter von 15 bis 16 Jahren.²⁹ Könnte es sich hier um Meritaton oder gar um die umgebettete Maketaton handeln?

Während ich an diesem Buch arbeitete, prüfte die Oberste Ältertümerverwaltung Ägyptens noch immer die von dem britischen Ägyptologen Nicholas Reeves geäußerte Vermutung, die Gipswände von Tutanchamuns Grabkammer würden zwei Durchgänge verbergen, von denen einer in einen Lagerraum führe, der andere zum unberührten Grab der Nofretete.³⁰ Reeves' Theorie stützt sich auf Unregelmäßigkeiten unter dem bemalten Gips, die auffielen, als die Kunstreproduktionsspezialisten von Factum Arte hochauflösende Fotos und Scans machten. Dabei handelte es sich um Vorarbeiten zur Anfertigung einer exakten Nachbildung des Grabes, die dann statt des Originalgrabes von Touristen besucht werden soll. Das Problem ist, dass jede direkte Untersuchung der Oberfläche unter dem Gips höchstwahrscheinlich irreparable Schäden am Grab verursachen würde.

Tutanchamuns Grab (KV 62) ist fraglos eigentümlich, ist es doch unerwartet klein und an einer ungünstigen Stelle im Talboden gele-

gen. Die weithin akzeptierte Erklärung für diese beengte Bestattung lautet, dass Tutanchamun starb, bevor sein eigenes Grab fertiggestellt war, weshalb sein Nachfolger, der bereits betagtere Höfling Eje, sich gezwungen sah, ihn in dem Grab zu bestatten, das gerade für ihn selbst vorbereitet wurde. Doch Tutanchamuns Nekropolenarbeiter hätten mindestens sechs Jahre Zeit gehabt, um ein angemessenes Grab zu schaffen, und das hätte reichen müssen. Viel wahrscheinlicher dürfte sein, dass Eje, der erst als älterer Mann auf den Thron gelangte, aus strategischen Gründen einen Tausch vornahm. Vier Jahre nach Tutanchamuns Beisetzung in seinem inadäquaten Grab wurde Eje in der Nähe des Grabes von Tutanchamuns illustrem Vorfahren Amenhotep III. (KV 22) in einer geräumigeren, aber unfertigen Grabanlage (KV 23) bestattet.

Alternativ zu dieser Hypothese äußerte Reeves die faszinierende Vermutung, das Grab sei klein, weil es sich dabei eigentlich nur um den Eingangsbereich einer weit größeren Grabanlage handele. Diese Grabanlage sei für Nofretete geschaffen worden, die dort nach ihrer Herrschaft als weiblicher Pharao, bekannt unter dem Namen Anchheperure Semenchkare dschesercheperu, ihre letzte Ruhestätte gefunden habe. Dies wäre eine außergewöhnliche Entwicklung. Es ist zwar durchaus denkbar, dass Tutanchamuns Privatgrab noch nicht fertig war, als es hastig in ein Königsgrab umgewandelt wurde – das aus der gleichen Zeit stammende Nachbargrab KV 55 war unvollendet, als es zur Werkstatt umfunktioniert wurde, und in seiner »Grabkammer« finden sich Spuren eines unfertigen Durchgangs. Doch fände man, hinter ihren Wänden verborgen, eine intakte königliche Bestattung, wäre dies absolut beispiellos. Vermag Nofretete uns noch immer zu überraschen?

Nachtrag zur deutschen Übersetzung

Die Überraschung ist diesmal leider ausgeblieben. Weitere Untersuchungen von Tutanchamuns Grab ergaben, dass sich hinter den Wänden der Grabkammer keine weiteren Räume befinden, und enttäuschten so die Hoffnungen, Nofretetes letzte Ruhestätte endlich zu finden und damit langersehnte neue Einblicke in die Amarna-Zeit und ihre Königsfamilie zu gewinnen. Die Suche nach Nofretete geht weiter ...

Dank

Jedesmal, wenn ich ein neues Buch in Angriff nehme, mache ich mir Sorgen: Ist mein Thema für eine breite Leserschaft von Interesse, oder fasziniert es – ein entsetzlicher Gedanke! – schlicht nur mich in meiner eigenen unbändigen Begeisterung? Bei diesem Buch verflogen rasch alle Zweifel. Für die »Berliner Büste«, bei der man davon ausgeht, dass sie die Königin Nofretete darstellt, interessieren sich viele Menschen, und von Anfang an war ich überwältigt davon, wie viele Freunde, Kollegen, Studenten und völlig fremde Leute mich ermutigten. Es sind zu viele, um hier jede und jeden einzeln zu nennen. Vielen Dank Euch bzw. Ihnen allen.

Was ich in diesem Buch niedergeschrieben habe, wurde erstmals in einem Vortrag vor der Egypt Exploration Society im Jahr 2010 vorgestellt und 2011 in einem Vortrag für die *Showcase*-Seminarreihe im Museum von Manchester weiterentwickelt. Beiden Organisationen möchte ich für ihre Unterstützung danken. Die Verzögerungen beim Schreiben des Buches sind einer unseligen Verkettung persönlicher Umstände geschuldet. Ich möchte allen meinen Lektoren bei Profile Books – dem verstorbenen Peter Carson, Daniel Crewe, Penny Daniel und Cecily Gayford – sowie meinem Korrektor Trevor Horwood für ihre Geduld mit einem Projekt danken, das ihnen bisweilen wie ein nicht enden wollendes Unterfangen erschienen sein muss.

Campbell Price, Kurator für Ägypten und den Sudan am Museum von Manchester, bewahrte mich davor, das Projekt Nofretete aufzugeben. Carolyn Routledge und Angela Thomas, beide ehemalige Kuratorinnen für Ägyptologie und Archäologie am Museum von Bolton, lieferten jeweils hilfreiche Informationen über die Boltoner Nofretete-Replik. George Rothschild nahm sich großzügigerweise die Zeit, mit mir über seinen Großonkel Ludwig Borchardt zu sprechen. »Michelle« von den »Southern Artists, Forgers and Hackers« erläuterte mir die Entstehung der von Landis geschaffenen Replik, und Cosmo Wenman gab mir Einblicke in den 3D-Raub-Scan der Büste bzw. den möglicherweise damit verbundenen

Schwindel. Pauline Norris erklärte mir, was es mit der von Thutmose geschaffenen Scheuklappe auf sich hatte. Amanda Turnbull gewährte mir Zugang zu ihrer Kunst und ihrer Bibliothek, Joseph Thimes ließ mich an seinem Wissen über die DNS teilhaben, und Dominique Leroux verdanke ich Informationen über den Zufallsfund einer Nofretete-Replik in Paris. Robin Snell erklärte mir die Bedeutung ihres Nofretete-Tattoos, während Kerry Webb ganz gemischte, aber wichtige Hilfe beisteuerte, die von Gedanken über glatzköpfige Disney-Schurkinnen bis zu Links zu Artikeln und Fernsehsendungen reichte; außerdem machte sie mir mit einer Reihe von aufheiternden Postkarten Mut, wenn ich einmal kurz davor war aufzugeben. Meine Familie hat enorm viel auf sich genommen, um mich in meiner wachsenden Besessenheit im Hinblick auf die Nofretete-Büste zu unterstützen. So bot mein Bruder, Frank Tyldesley, an (oder fühlte sich dazu bemüßigt), eine lebensgroße Kalksteinkopie der Büste anzufertigen, damit ich eine Vorstellung davon bekäme, wie das Original entstanden sein könnte. Mein Mann, Steven Snape, unterstützte mich während des gesamten Schreibprozesses und begleitete mich, die ich möglichst viele verschiedene Versionen der Nofretete sehen wollte, in zahlreiche Museen und Kunstgalerien. Ich bin ihnen allen dankbar.



Abbildungsnachweis

- S. 67: Norman de Garis Davies: The Rock Tombs of el-Amarna. 6 Bde. London 1903–08. Bd. III. 1905. Tafel XVIII.
S. 125: Norman de Garis Davies: The Tomb of Rekh-Mi-Re. New York 1943. Tafel LX.

Bildteil:

- Abb. 1 a, b, c Fotos: (von vorn) bpk / Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, SMB / Sandra Steiß; (von der Seite) bpk / Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, SMB / Margarete Büsing; (von hinten) bpk / Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, SMB / Sandra Steiß.
Abb. 2 Foto: S. Snape.
Abb. 3 Foto: bpk/Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, SMB / Sandra Steiß.
Abb. 4 Foto: S. Snape.
Abb. 5 Foto: S. Snape.
Abb. 6 Foto: © The Trustees of the British Museum.
Abb. 7 Foto: bpk / Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, SMB / Sandra Steiß.
Abb. 8 Foto: bpk.
Abb. 9 Foto: Getty images.
Abb. 10 Foto: bpk / Vorderasiatisches Museum, SMB.
Abb. 11 a, b, c, d, e Fotos: Frank Tyldesley.
Abb. 12 Foto: Lenke Szilagyi © Little Warsaw.
Abb. 13 Foto: © Fred Wilson, mit freundlicher Genehmigung der Pace Gallery.
Abb. 14 Foto: Mit freundlicher Genehmigung der Galerie Buchholz, Berlin / Köln / New York. © DACS 2017.
Abb. 15 Foto: Twitter.

Der Verlag Philipp Reclam jun. dankt für die Nachdruck- und Reproduktionsgenehmigung den Rechteinhabern, die durch den Quellennachweis und einen folgenden Genehmigungs- oder Copyrightvermerk bezeichnet sind. In einigen Fällen waren die Inhaber der Rechte nicht festzustellen; hier ist der Verlag bereit, nach Anforderung rechtmäßige Ansprüche abzugelten.

Anmerkungen

Einleitung: Annäherung an Nofretete

- 1 James Baikie, der diese Zeilen nicht lange nach der öffentlichen Enthüllung der Berliner Nofretete-Büste schrieb, verfasste das einleitende Kapitel zu *Great Ones of Ancient Egypt*, einer Reihe von Kurzbiographien, versehen mit modernen Porträts von Winifred Brunton. Zu den »Großen«, die für ein Porträt auserkoren wurden, zählen Amenhotep III., Teje, Semenchkare, Tutanchamun und Anchesenamun, aber weder Echnaton noch Nofretete. James Baikie, »The Reliability of Egyptian Portrait-Sculpture in the Round and in Relief«, in: *Great Ones of Ancient Egypt: Portraits by Winifred Brunton, Historical Studies by Various Egyptologists*, London 1929, S. 3.
- 2 Joyce Tyldesley, *Nefertiti: Egypt's Sun Queen*, London 1998. Dt. Ausg.: *Ägyptens Sonnenkönigin*, übers. von Christa Broermann / Karin Schuler, München 1999.
- 3 Howard Carter / Arthur C. Mace, *The Tomb of Tut. ankh. Amen: Search, Discovery and Clearance of the Antechamber*, London 1923. Nachdruck mit einem Vorw. von Nicholas Reeves, London 2003. Eine Erörterung der Entdeckung des Grabes von Tutanchamun und des Ausbruchs der »Tut-mania« findet sich in Joyce Tyldesley, *Tutankhamen's Curse: The Developing History of an Egyptian King*, London 2012.

Kurze Einführung in die Amarna-Zeit

- 1 Margaret Murray, *The Splendour That Was Egypt*, London 1949, S. 54.
- 2 Ägyptisches Museum Berlin, ÄM 21300.
- 3 Leser, die sich für die vielschichtige Beziehung zwischen Echnaton, dem Aton und Amarna interessieren, seien verwiesen auf Aidan Dodson, *Amarna Sunset: Nefertiti, Tutankhamun, Ay, Horemheb, and the Egyptian Counter-reformation*, Kairo / New York 2009; A. D., *Amarna Sunrise: Egypt from Golden Age to Age of Heresy*, Kairo / New York 2014; Barry J. Kemp, *The City of Akhenaten and Nefertiti: Amarna and its People*, London 2012; Donald B. Redford, *Akhenaten: The Heretic King*, Princeton 1984; Nicholas Reeves, *Akhenaten: Egypt's False Prophet*, London 2001. Dt. Ausg.: *Echnaton. Der falsche Prophet*, übers. von Brigitte Jaroš-Deckert, Mainz 2002, oder Joyce Tyldesley, *Nefertiti: Egypt's Sun Queen*, London 1998. Dt. Ausg.: *Ägyptens Sonnenkönigin*, übers. von Christa Broermann / Karin Schuler, München 1999. Jeder dieser Experten erzählt auf der Basis der gleichen Zeugnisse die gleiche Geschichte auf andere Weise – Be-

leg dafür, wenn es denn eines Belegs bedarf, dass es bis heute noch keine allgemein anerkannte Version ägyptischer Geschichte gibt.

- 4 Die Angaben basieren auf der von Shaw vorgeschlagenen Chronologie. Siehe Ian Shaw (Hrsg.), *The Oxford History of Ancient Egypt*, Oxford 2000, S. 481.
- 5 Die Zahl nennt Barry Kemp in *The City of Akhenaten and Nefertiti: Amarna and its People*, London 2012, S. 17.

Teil I Die Erschaffung Nofretetes

- 1 Lisle March Phillipps, *The Works of Man*, London 1911, verb. Aufl. 1914, S. 43.
- 2 James Baikie, *The Amarna Age: A Study of the Crisis of the Ancient World*, London 1926, S. 292 f.

1 Thutmose

- 1 Norman de Garis Davies, *The Rock Tombs of el-Amarna*, Bd. III, London 1903–08, S. 14.
- 2 Ägyptisches Museum Berlin, ÄM 21193. Zur Identifikation der Scheuklappe s. Rolf Krauss, »Der Bildhauer Thutmose in Amarna«, in: *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz* 20 (1983) S. 119–132.
- 3 Mein Dank geht an Dr. Pauline Norris, die mich auf diesen Umstand hingewiesen hat.
- 4 Das Grab des Chaemhat (TT 57) ist nach wie vor unpubliziert. Die Pferde und ihre Scheuklappen sind zu sehen auf dem Abklatsch 4.27 des Griffith Institute: <http://www.griffith.ox.ac.uk/gri/4gisquee.html>.
- 5 Das unfertige Grab des Eje in Amarna (Amarna-Grab 25) zeigt z. B., wie Eje und seine Gattin Teje von der Königsfamilie goldene Halskragen erhalten. Norman de Garis Davies, *The Rock Tombs of el-Amarna*, Bd. VI, Tafel XXIX, London 1903–08.
- 6 Die ursprünglichen Namen und Nummern der Häuser, Straßen und Vororte Amarnas sind nicht erhalten. Die hier verwendeten Namen und Nummern gehen auf die Archäologen zurück, die in Amarna Ausgrabungen durchgeführt haben.
- 7 Thutmoses ausgedehntes Anwesen trägt die Bezeichnung P47.1–3; seine Villa ist P47.2. In Friederike Seyfrieds Beitrag »Der Werkstattkomplex des Thutmosis« in dem von ihr herausgegebenen Katalog *Im Licht von Amarna – 100 Jahre Fund der Nofretete*, Petersberg 2012, S. 170–186, findet sich eine Reihe hilfreicher Pläne.
- 8 Ägyptisches Museum Berlin, ÄM 29881.

- 9 Dieses Haus trägt die Bezeichnung P47.4.
- 10 Siehe z. B. Howard Carter, *The Tomb of Tut.ankh.Amen: The Annex and Treasury*, mit einem Vorw. von Nicholas Reeves, London 1933. Neuaufl. 2000, Tafeln II, XII und XIII.
- 11 W. M. Flinders Petrie, *Tell el-Amarna*, London 1894, S. 30. Anna K. Hodgkinson liefert in *Royal Cities of the New Kingdom: A Spatial Analysis of Production and Socio-economics in Late Bronze Age Egypt*, unveröffentl. Doktorarbeit, Universität Liverpool 2013, eine wertvolle Analyse der Belege für Produktion und Sozioökonomie in Königsstädten des Neuen Reiches; der Fokus liegt dabei auf Amarna.
- 12 Z. B. lenkt Ian Shaw (»Identity and Occupation: How Did Individuals Define Themselves and Their Work in New Kingdom Egypt?«, in: Janine Bourriau / Jacke Phillips (Hrsg.): *Invention and Innovation: The Social Context of Technological Change*, Bd. II: *Egypt, the Aegean and the Near East, 1650–1150 BC*, Oxford 2004, S. 18) die Aufmerksamkeit auf eine Reihe von Häusern, die um einen Hof gruppiert sind (P49.3–6): Obwohl bereits Borchardts Team die Häuser ausgegraben hatte, wurden erst in der Grabungssaison 1987 größere Mengen von Basaltfragmenten in dem Hof gefunden. Es scheint sich um eine weitere Bildhauerwerkstatt zu handeln.
- 13 Viele dieser Fragmente wurden von John Pendlebury in den 1930er Jahren ausgegraben. Um sie zu konservieren, grub er sie wieder ein, als sich herausstellte, dass kein Museum an ihrem Erwerb interessiert war. Heute werden sie vom derzeitigen Amarna-Team erneut ausgegraben.
- 14 Amarna-Grab 1. Norman de Garis Davies, *The Rock Tombs of el-Amarna*, Bd. III, London 1903–08, Tafel X und XI.
- 15 Heute sind sie in den Museen von Kairo und Luxor ausgestellt.
- 16 W. M. Flinders Petrie, *Tell el-Amarna*, London 1894, S. 18.
- 17 W. M. Flinders Petrie, *Seventy Years in Archaeology*, London 1932, S. 142.
- 18 James Harrell, »Comments on a New Nefertiti Statue and its Place of Origin«, in: *Horizon: The Amarna Project and Amarna Trust Newsletter* 15 (2014) S. 8 f.
- 19 Dieses Haus hat die Bezeichnung R43.2. Eine Erörterung seiner Entdeckung findet sich in Marsha Hill, »From the Archives«, in: *Horizon: The Amarna Project and Amarna Trust Newsletter* 9 (2011) S. 6–8.
- 20 Für weitere Informationen zu Darstellungen vom Erschlagen der Feinde siehe Emma Swan Hall, *The Pharaoh Smites His Enemies: A Comparative Study*, München 1986. Es scheint unwahrscheinlich, dass die Steinstatue(n), die ursprünglich in diesem Holzschrein aufbewahrt wurde(n), das Erschlagen der Feinde darstellte(n), da dieses Thema erst in der 19. Dynastie Eingang in die dreidimensionale Steinplastik fand.
- 21 Nicholas Reeves, *The Complete Tutankhamun: The King, the Tomb, the Royal Treasure*, London 1990, S. 128–132.

- 22 Eine vollständige Übersetzung dieser Stele ins Englische samt Kommentar findet sich in Miriam Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature. Bd. II: The New Kingdom*, Berkeley 1976, S. 43–48.
- 23 Viele der Sachmet-Statuen wurden außerhalb ihres ursprünglichen Kontextes gefunden, nachdem sie im Altertum in den Mut-Tempel gebracht worden waren, der Teil des Tempelkomplexes des Amun in Karnak ist. Beispiele sind in zahlreichen westlichen Museen zu sehen, allein die Sammlungen des Britischen Museums beherbergen über 30.
- 24 Name und Aussehen des Aton werden eingehender erörtert in Orly Goldwasser, »The Aten is the »Energy of Light«: New Evidence from the Script«, in: *Journal of the American Research Center in Egypt* 46 (2010) S. 159–165.
- 25 Davies illustriert und beschreibt in *The Rock Tombs of el-Amarna*, Bd. II., London 1903–08, S. 24 und Tafel XIX den *benben* im Grab des »Obersten Dieners des Aton im Haus des Aton in Achetaton« Panehesi (Amarna-Grab 6). Mehrere Ausgräber stießen im Großen Tempel auf Bruchstücke roten Quarzits und »schwarzen Granits« (möglicherweise Diorit); dabei könnte es sich um die Überreste des *benben* und der dazugehörenden Statue handeln.
- 26 Ägyptisches Museum Berlin, ÄM 37391.
- 27 Ägyptisches Museum Berlin, ÄM 34701.
- 28 Hermann A. Schlögel, *Echnaton – Tutanchamun. Daten – Fakten – Literatur*, Wiesbaden ²1993, S. 129. Teile eines Duplikats fand man im Month-Tempel in Karnak. Beide befinden sich heute in den Sammlungen des Ägyptischen Museums Kairo (JE 41504 und 41565).
- 29 Haus T34.1: Harco Willems, »The One and the Many in Stela Leiden VI«, in: *Chronique d'Égypte* 73 (1998) S. 240. Siehe auch: Angelika Lohwasser, »Der »Vorsteher der Arbeiten« Hatiaï«, in: Christian Tietze (Hrsg.), *Amarna. Lebensräume – Lebensbilder – Weltbilder*, Weimar ²2010, S. 176.
- 30 Die Büsten Echnatons und Nofretetes befinden sich heute im Ägyptischen Museum Berlin, ÄM 21360 und 21300. Ein weiterer Gipskopf wurde in R14 entdeckt.
- 31 Ägyptisches Museum Berlin, Kalksteinstatue ÄM 21263; Gipsmodell ÄM 21349; Kalksteinkopf ÄM 21352.
- 32 W. M. Flinders Petrie, *Tell el-Amarna*, London 1894, S. 40. Museum Kairo: JE 753.
- 33 Henry Reginald Hall, Leiter der Abteilung für ägyptische und assyrische Altertümer im Britischen Museum in einem Artikel in den *Illustrated London News* vom 19. März 1927.
- 34 Günther Roeder, »Lebensgroße Tonmodelle aus einer altägyptischen Bildhauerwerkstatt«, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 62 (4) (1941) S. 154–160.
- 35 Dietrich Wildung, *Die vielen Gesichter der Nofretete*, Ostfildern 2013, S. 38.
- 36 Thutmoses Grab trägt die Nummer Bubasteion 1.19, Maias Grab die Nummer

- 1.20. Die beiden Gräber wurden am selben Tag von der Mission Archéologique Française du Bubasteion unter der Leitung von Alain Zivie entdeckt. Alain Zivie, *La Tombe de Thoutmes; Directeur des Peintres dans la Place de Maât*, Toulouse 2013.
- 37 Erörtert in Jaroslav Cerný, *A Community of Workmen at Thebes in the Rameside Period*, Kairo 2001, S. 35–40.
- 38 Amarna-Grab 8. William J. Murnane, *Texts from the Amarna Period in Egypt*, Atlanta 1995, S. 187.

2 Aufseher der Arbeit

- 1 Ernst H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Köln 1952, 16. Ausg., Berlin 2001, S. 15
- 2 Wir mögen die Namen der Bildhauer aus dem 19. und 20. Jahrhundert nicht kennen, deren Werke uns in den Straßen von London, Paris oder – wie in meinem Fall – Bolton umgeben, doch das liegt daran, dass wir dazu neigen, Kunst im öffentlichen Raum nicht zu beachten; der Name des Künstlers lässt sich aber in Erfahrung bringen, wenn wir ihn wissen wollen.
- 3 Siehe z. B. Carol Duncan, *Civilising Rituals: Inside Public Art Museums*, Oxford 1995, S. 7.
- 4 John Baines, »On the Status and Purposes of Ancient Egyptian Art«, in: *Cambridge Archaeological Journal* 4 (1994) S. 67. Baines erklärt am Schluss seiner Erörterung, ägyptische Kunst sei »ein typischerweise nach innen gerichtetes und nahezu autarkes Produkt einer Berufsgruppe. Sie ist nicht weniger ›Kunst‹ wegen der Bandbreite von Funktionen und Zwecken, die sie erfüllte.«
- 5 Norman de Garis Davies, *The Rock Tombs of el-Amarna*, Bd. III. London 1903–08, S. 13 f. und Tafel XVIII. Huja, der zahlreiche und vielfältige Titel hatte, darunter »Vorsteher des königlichen Harims, Vorsteher des Schatzhauses, Domänenvorsteher im Haushalt der Königsmutter«, war der Haushofmeister der Königin Teje. Als solcher war er zuständig für alle Handwerker, die für die Königswitwe arbeiteten.
- 6 Hatia's Stele befindet sich heute im Museum von Leiden: Leiden VI. Sie wurde von mehreren Fachleuten besprochen, so von Jean-Marie Kruchten, »Un sculpteur des images divines ramesside«, in: Michèle Bronze / Philippe Talon (Hrsg.), *L'Atelier de l'Orfèvre: Mélanges Offerts à PhD Derchain*, Löwen 1992, S. 107 f. und von Harco Willems, »The One and the Many in Stela Leiden VI«, in: *Chronique d'Égypte* 73(146) (1998) S. 231–243.
- 7 Jacobus Van Dijk, »Maya's Chief Sculptor Userhat-Hatay: With a Note on the Length of Reign of Horemheb«, in: *Göttinger Miszellen* 148 (1995) S. 29–34. Von der Verfasserin leicht verändert.

- 8 Die Memphitische Theologie, wie sie auf dem Schabaka-Stein, Britisches Museum EA 498, überliefert ist. Übersetzung nach Miriam Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature. Bd. I: The Old and the Middle Kingdoms*, Berkeley 1973, S. 54.
- 9 Im alten Ägypten gab es kein Wort für »Königin« – Königinnen als Alleinherrscherinnen waren nicht vorgesehen. Die wenigen Frauen, denen es gelang, zur Alleinherrscherin aufzusteigen, mussten die männlichen Titel, Attribute und Insignien übernehmen, um sich auf diese Weise als ordnungsgemäße Herrscher auszuweisen, die in der langen Tradition der Könige standen, die Ägypten vor ihnen regiert hatten. Siehe S. 74 f.. Ausführlichere Darstellungen finden sich in Ian Shaw, *Ancient Egypt – A very Short Introduction*, Oxford 2004. Dt. Ausg.: *Das alte Ägypten. Eine kleine Einführung*, übers. von Ingrid Rein, Stuttgart 2007, S. 115 f.; Marianne Schnittger, *Hatschepsut. Eine Frau als König von Ägypten*, Mainz 2008, S. 38–42, und Joyce Tyldesley, *Hatschepsut: The Female Pharaoh*, London 1996. Dt. Ausg.: *Hatschepsut. Der weibliche Pharao*, übers. von Christa Broermann / Andrea Kann, München 1997. (Anm. d. Ü.)
- 10 Joyce Tyldesley, *Hatschepsut: The Female Pharaoh*, London 1996, S. 194. Dt. Ausg.: *Hatschepsut. Der weibliche Pharao*, übers. von Christa Broermann / Andrea Kann, München 1997, S. 243.
- 11 William J. Murnane, *Texts from the Amarna Period in Egypt*, Atlanta 1995, S. 128 f.
- 12 Rolf Krauss, »Der Oberbildhauer Bak und sein Denkstein in Berlin«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 28 (1986) S. 5–46. Ägyptisches Museum, ÄM 31009. Die Herkunft dieses Stücks ist unbekannt.
- 13 William J. Murnane, *Texts from the Amarna Period in Egypt*, Atlanta 1995, S. 192.
- 14 Grafton E. Smith, »The Royal Mummies«, in: *Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée de Caire*, Kairo 1912, S. 70–73 und Tafel LXII.
- 15 So wurde z. B. Ramses II. nie als der 90-jährige König dargestellt, zu dem er wurde; Tutanchamun war etwa 18 Jahre alt, als er starb, dennoch zeigen ihn einige seiner Statuen als reifen Mann mittleren Alters; die Mumien der Thutmosidenkönige und -königinnen enthüllen deren deutlich vorstehende Schneidezähne; der weibliche König Neferusobek (auch: Sobeknefru) aus der 12. Dynastie trug gleichzeitig ein Kleid und einen Schurz in dem Bestreben, den männlichen und weiblichen Kleidungsgepflogenheiten zu entsprechen.
- 16 Arielle P. Kozloff / Betsy M. Bryan, *Egypt's Dazzling Sun: Amenhotep III and his World*, Cleveland 1992, S. 127.
- 17 Gay Robins, *Egyptian Painting and Relief*, Princes Risborough 1986, S. 43–52.
- 18 Heinrich Schäfer, *Von ägyptischer Kunst*, Leipzig 1919. Neuausg. hrsg. von Emma Brunner-Traut, Wiesbaden 1963, besprochen in John Baines, »Theories and Universals of Representation: Heinrich Schäfer and Egyptian Art«, in: *Art History* 8 (1) (1985) S. 1–25.

- 19 Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Bd. 1. Wien 1776, S. 4.
- 20 Donald Preziosi (Hrsg.), *The Art of Art History: a Critical Anthology*, Oxford 2009, S. 14.
- 21 Moser beschreibt die frühe Präsentation der ägyptologischen Sammlung im Britischen Museum als »Objekte, die in Erstaunen versetzen und unterhalten sollten, im Unterschied zu jenen, die informieren und aufklären sollten«. Stephanie Moser, *Wondrous Curiosities: Ancient Egypt at the British Museum*, Chicago 2006, S. 34.
- 22 Jan Assmann, »Preservation and Presentation of Self in Ancient Egyptian Portraiture«, in: Peter Der Manuelian (Hrsg.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson*, Bd. 1. Boston 1996, S. 56.
- 23 Britisches Museum, EA15. Peter Patmore, *A Guide to the beauties of the British Museum: being a critical and descriptive account of the principal works of art contained in the Gallery of Antiquities of the above national Collection; with an appendix, presenting a general summary of the contents of each room*, London 1826, S. 35.
- 24 Ashmolean Museum, 1894/105e.
- 25 Ashmolean Museum, 1894/105d und 105e. W. M. Flinders Petrie, *Seventy Years in Archaeology*, London 1932, S. 142.
- 26 Die stilistische Entwicklung von Amenhoteps Bildnis wird, unter besonderem Bezug auf den Luxor-Tempel, besprochen in W. Raymond Johnson, »Monuments and Monumental Art Under Amenhotep III: Evolution and Meaning«, in: David O'Connor / Eric H. Cline (Hrsg.), *Amenhotep III: Perspectives on his Reign*, Ann Arbor 1998, S. 80–94.
- 27 Britisches Museum, EA7399.
- 28 Arthur Weigall, *The Life and Times of Akhenaton*, überarb. Ausg., London 1922, S. 44.

3 Vom König unterwiesen

- 1 Bemerkungen über Hamiltons Aegyptica. In: *Edinburgh Review* 36 (1811) S. 436. Besprochen in Stephanie Moser, *Wondrous Curiosities: Ancient Egypt at the British Museum*, Chicago 2006, S. 89.
- 2 Louvre, N.831(AF.109). Die Statuette wurde aus einem eigenartigen gelben Stein gearbeitet, der abwechselnd als Kalkstein oder Steatit beschrieben wurde. In den Louvre gelangte sie 1826 als Teil der Sammlung Salt, ihre Herkunft ist unbekannt.
- 3 Besprochen von Johnson, der als ein Beispiel Ägyptisches Museum Berlin, ÄM 2072, anführt. W. Raymond Johnson, »Monuments and Monumental Art

- Under Amenhotep III: Evolution and Meaning», in: David O'Connor / Eric H. Cline (Hrsg.), *Amenhotep III: Perspectives on his Reign*, Ann Arbor 1998, S. 91.
- 4 Museum Kairo, JE 55938.
 - 5 Detaillierter erörtert in Joyce Tyldesley, *Myths and Legends of Ancient Egypt*, London 2010, S. 37–51.
 - 6 Karl Richard Lepsius, *Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien*, 12 Bde., Berlin 1849–59.
 - 7 Krauss sowie Silverman u. a. fassen die verschiedenen Erklärungsversuche für Echnatons Aussehen zusammen. Vgl. Rolf Krauss, »Akhetaten: A Portrait in Art of an Ancient Egyptian Capital«, in: Jack M. Sasson (Hrsg.), *Civilizations of the Ancient Near East*, New York 1995, S. 749–762, und David P. Silverman / Josef W. Wegner / Jennifer Houser Wegner, *Akhenaten and Tutankhamun: Revolution and Restoration*, Philadelphia 2006, S. 185.
 - 8 John Gardner Wilkinson, *Murray's Handbook for Travellers in Egypt*, London 1847, S. 306 f.
 - 9 W. M. Flinders Petrie, *Tell el-Amarna*, London 1894, S. 39, besprochen in Debbie Challis, *The Archaeology of Race: The Eugenic Ideas of Francis Galton and Flinders Petrie*, London 2013, S. 155. Petrie war stark beeinflusst von den eugenischen Vorstellungen Francis Galtons und unterstützte ihn bei der Sammlung anthropometrischer Daten.
 - 10 Ebd., S. 40.
 - 11 Eine Theorie, die Perrot und Chipiez als Erste präsentierten. Vgl. Georges Perrot / Charles Chipiez, *A History of Art in Ancient Egypt*, Paris 1883, S. 244.
 - 12 Arthur Weigall, *The Life and Times of Akhenaton*, überarb. Ausg., London 1922, S. 51 f.
 - 13 *Punch*, 14. Februar 1923.
 - 14 Dorothea Arnold (Hrsg.), *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt*, New York 1996, S. 17.
 - 15 Dominic Montserrat, *Akhenaten: History, Fantasy and Ancient Egypt*, London 2000, S. 48.
 - 16 Die Zahlen sind genannt im *Independent* vom 3. August 2000. Erörtert in Joyce Tyldesley, *Tutankhamen's Curse: The Developing History of an Egyptian King*, London 2012, S. 110 f.
 - 17 Dorothea Arnold, »Von Karnak nach Amarna: Ein künstlerischer Durchbruch und seine Folgen«, in: Friederike Seyfried (Hrsg.), *Im Licht von Amarna – 100 Jahre Fund der Nofretete*, Petersberg 2012, S. 147. In einem höchst unwissenschaftlichen Experiment habe ich meine Studierenden über viele Jahre hinweg gefragt, was sie von Echnatons extremem Äußeren halten. Während manche ihn verstörend finden, sind andere der Meinung, sein Gesicht habe eine faszinierende erotische Ausstrahlung.

- 18 Alan Gardiner, *Egypt of the Pharaohs*, Oxford 1961, S. 214. Dt. Ausg.: *Geschichte des Alten Ägypten*, übers. von Eckard Kißling, Stuttgart 1965, S. 235.
- 19 Cyril Aldred, *Akhenaten and Nefertiti*, London / New York 1973, S. 48–66.
- 20 James Baikie, *The Story of the Pharaohs*, London 1917, S. 178.
- 21 James Baikie, *The Amarna Age: A Study of the Crisis of the Ancient World*, London 1926, S. 243.
- 22 »Hochzeitsskarabäus« Amenhoteps III. C. Blankenberg-Van Delden, *The Large Commemorative Scarabs of Amenhotep III*, Leiden 1969, S. 16.
- 23 Dass Ti Nofretetes Amme war, wird gestützt durch ein Relieffragment im Louvre, das anscheinend eine Frau auf den Knien ihrer Amme sitzend zeigt. Die Amme trägt ein goldenes Halsband, eine Brust ist unverhüllt. Zur Annahme, bei den beiden Frauen könnte es sich um Ti und Nofretete handeln, siehe Christiane Desroches-Noblecourt, »Une Exceptionnelle Décoration Pour ›La Nourrice qui Devint Reine‹«, in: *Revue du Louvre et des Musées de France* 28 (1978) S. 20–27. Zur Annahme, es könnten Nofretete und Meritaton sein, siehe Dorothea Arnold (Hrsg.), *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt*, New York 1996, S. 91.
- 24 Ludwig Borchardt, »Der Ägyptische Titel ›Vater des Gottes‹ als Bezeichnung für ›Vater oder Schwiegervater des Königs‹«, in: *Berichte über die Verhandlungen*, Leipzig 1905, S. 254.
- 25 Parennefer musste bald nach Amarna umziehen, wo ihm die Anlage eines zweiten Felsgrabes (Grab 7) gestattet wurde. Da sein Grab in Amarna keinen Grabschacht hat, dürfte Parennefer Echnaton überlebt haben und nach Theben zurückgekehrt sein, wo er schließlich in seinem ursprünglichen Grab (TT 188) bestattet wurde. Siehe Norman de Garis Davies, »Akhenaten at Thebes«, in: *Journal of Egyptian Archaeology* 9 (1923) S. 136–145.
- 26 TT 55. Norman de Garis Davies, *The Tomb of the Vizier Ramose*, London 1941, Tafel XXXIII. Ramose verschwindet mit dem Umzug des Hofes nach Amarna aus dem Blickfeld, und es ist gut möglich, dass er bereits verstorben ist.
- 27 Erörtert in Jacquelyn Williamson, »Alone Before the God: Gender, Status and Nefertiti's Image«, in: *Journal of the American Research Center in Egypt* 51 (2015) S. 179–192.
- 28 Joyce Tyldesley, *Hatchepsut: The Female Pharaoh*, London 1996, S. 89. Dt. Ausg.: *Hatschepsut. Der weibliche Pharao*, übers. von Christa Broermann / Andrea Kann, München 1997, S. 126. Siehe auch: Marianne Schnittger, *Hatschepsut. Eine Frau als König von Ägypten*, Mainz 2008, S. 104.
- 29 Erörtert in Dorothea Arnold (Hrsg.), *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt*, New York 1996, S. 38.
- 30 Jan Assmann, »Preservation and Presentation of Self in Ancient Egyptian Portraiture«, in: Peter Der Manuelian (Hrsg.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson*, Bd. 1, Boston 1996, S. 68.

- 31 Erörtert in David O'Connor, »Eros in Egypt«, in: *Archaeology Odyssey* 4 (5) (2001) S. 42–51.
- 32 Rolf Krauss, »Akhetaten: A Portrait in Art of an Ancient Egyptian Capital«, in: Jack M. Sasson (Hrsg.), *Civilizations of the Ancient Near East*, New York 1995, S. 749.
- 33 Einen Überblick über das Leben der Königsgemahlinnen der 18. Dynastie gibt Joyce Tyldesley, *Chronicle of the Queens of Egypt*, London 2006, S. 86–141. Dt. Ausg.: *Die Königinnen des alten Ägypten. Von den frühen Dynastien bis zum Tod Kleopatras*, übers. von agentur commintern, Leipzig 2008, S. 86–141.
- 34 Amarna-Brief EA 26. Eine Übersetzung der Amarna-Briefe ins Englische findet sich in William L. Moran, *The Amarna Letters*, Baltimore 1992.
- 35 TT 192, in: *Oriental Institute, The Tomb of Kheruef: Theban Tomb 192*, Chicago 1980, Tafel 46.
- 36 TT 192, in: Ebd., Tafel 47.
- 37 Metropolitan Museum of Art, 26.7.1342. Es wurde die Vermutung geäußert, diese Armband-Schmuckplatte könnte nicht echt sein.

4 Die Schöne

- 1 James Baikie, *The Amarna Age: A Study of the Crisis of the Ancient World*, London 1926, S. 293.
- 2 Aacheperure, pers. Komm., 2014.
- 3 Besprochen wird diese Krone in Julia Samson, »Amarna Crowns and Wigs«, in: *Journal of Egyptian Archaeology* 59 (1973), und in Lyn Green, »Queen as Goddess: The Religious Role of Royal Women in the Late-Eighteenth Dynasty«, in: *Amarna Letters* 2 (1992) S. 28–41.
- 4 Earl L. Ertman, »The Cap-Crown of Nefertiti: Its Function and Probable Origin«, in: *Journal of the American Research Center in Egypt* 13 (1976) S. 63–67. Nofretetes Kappenkrone war blau und mit einem gelben Band versehen; in der 19. und 20. Dynastie getragene Versionen waren gelb und mit Scheiben oder Kreisen bedeckt.
- 5 Norman de Garis Davies, *The Rock Tombs of el-Amarna*, Bd. II. London 1903–08, Tafel VIII.
- 6 Die einzige Frau, von der man weiß, dass sie diese Krone davor getragen hatte, war Hatschepsut in ihrer Rolle als weiblicher König. Es wurde darauf hingewiesen, dass es eventuell im Grab des Eje eine zweite Darstellung gibt, die Nofretete mit dieser Krone zeigt. Earl L. Ertman, »Is There Visual Evidence for a »King« Nefertiti?«, in: *Amarna Letters* 2 (1992) S. 50–55.
- 7 Lediglich ein Exemplar eines Parfümkegels wurde provisorisch in einem Grab im Amarna-Friedhof identifiziert: Barry J. Kemp / Anna Stevens, *South Tombs*

Cemetery 2010: The objects: www.amarnaproject.com/documents/pdf/STC-2010-objects.pdf.

- 8 Louvre, E11076.
- 9 Ludwig Borchardt, *Grabungstagebuch 1912/13*, S. 39. Zitiert in Friederike Seyfried (Hrsg.), *Im Licht von Amarna – 100 Jahre Fund der Nofretete*, Petersberg 2012, S. 181. Borchardts Grabungstagebuch für 1912/13 wird im Archiv des Berliner Ägyptischen Museums und der Papyrussammlung aufbewahrt und ist von Seyfried publiziert worden: Friederike Seyfried, »Die Büste der Nofretete: Dokumentation des Fundes und der Fundteilung 1912/13«, in: *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz* 46 (2011) S. 133–202.
- 10 Dorothea Arnold (Hrsg.), *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt*, New York 1996, S. 65.
- 11 Friederike Seyfried, »Der Werkstattkomplex des Thutmosis«, in: F. S. (Hrsg.), *Im Licht von Amarna – 100 Jahre Fund der Nofretete*, Petersberg 2012, S. 183.
- 12 Erörtert in Nicholas B. Millet, »The Reserve Heads of the Old Kingdom«, in: William K. Simpson / Whitney M. Davis (Hrsg.), *Studies in Ancient Egypt, the Aegean and the Sudan: Essays in Honor of Dows Durham on the Occasion of His 90th Birthday, June 1, 1980*, Boston 1981, S. 129. Das Mastaba-Grab verfügte über eine unterirdische Grabkammer, die über einen Grabschacht zugänglich war und über der sich ein rechteckiger Steinbau erhob, der heute als Mastaba bezeichnet wird.
- 13 Die seltsamen Begleitumstände der Entdeckung dieses Kopfes werden erörtert in Joyce Tyldesley: *Tutankhamen's Curse: The Developing History of an Egyptian King*, London 2012, S. 256. Museum Kairo, Carter Fundobjekt Nr. 8.
- 14 Zitiert in den *Illustrated London News* vom 17. Februar 1923, S. 16. Museum Kairo, Carter Fundobjekt Nr. 116.
- 15 Erörtert in Thomas Hoving, *Tutankhamun: The Untold Story*, New York 1978, S. 186 f. Dt. Ausg.: *Der goldene Pharao Tut-ench-Amun*, übers. von Karl Pem-bauer, Bern/München 1978, S. 194. Das Zitat stammt von A. H. Bradstreet, der für die *Morning Post* und die *New York Times* über die Entdeckung des Tutanch-amun-Grabes berichtete. Wegen eines mit *The Times* abgeschlossenen Exklusivvertrags war es Journalisten anderer Zeitungen nicht möglich, das Grab zu betreten oder die Grabbeigaben einer eingehenderen Begutachtung zu unter-ziehen. Aufgrund dessen basierten ihre Berichte häufig weniger auf Fakten als auf Phantasie.
- 16 Howard Carter / Arthur C. Mace, *The Tomb of Tut.ankh.Amen: Search, Discovery and Clearance of the Antechamber*, London 1923, S. 120. Nachdr. mit einem Vorw. von Nicholas Reeves, London 2003. Das Zitat ist dem *Manchester Guar-dian* vom 27. Januar 1923 entnommen.
- 17 Erörtert in Jacke Phillips, »How to Build a Body Without One: Composite Sta-tues from Amarna«, in: Janine Bourriau / Jacke Phillips, *Invention and Innova-*

- tion: *The Social Context of Technological Change. Bd. II: Egypt, the Aegean and the Near East, 1650–1150 BC*, Oxford, 2004, S. 200–214. Thutmose wird bisweilen als der Erfinder der Kompositstatue bezeichnet, siehe dazu aber: Kristin Thompson, »Neue Formen der Komposition – Kompositstatuen«, in: Friederike Seyfried (Hrsg.), *Im Licht von Amarna – 100 Jahre Fund der Nofretete*, Peterberg 2012, S. 164.
- 18 Museum Kairo, JE 59286 (Kopf der Nofretete); Ägyptisches Museum Berlin, ÄM 20494 und 20495 (Arm und Hände).
 - 19 Ägyptisches Museum Berlin, ÄM 21220.
 - 20 Ägyptisches Museum Berlin, ÄM 21834 (Kopf) und 17852 (Kopfschmuck).
 - 21 Zsolt Petrányi, *The Body of Nefertiti. Brochure to accompany the exhibition in the Hungarian Pavilion*, 50. Biennale Venedig 2003.
 - 22 Dietrich Wildung zitiert in Hugh Eakin, »Nefertiti's Bust Gets a Body, Offending Egyptians«, *New York Times* vom 21. Juni 2003.
 - 23 Zitiert in Stephen K. Urice, »The Beautiful One has Come – To Stay«, in: John H. Merryman (Hrsg.), *Imperialism, Art and Restitution*, New York 2006, S. 164.
 - 24 John Baines, *Visual and Written Culture in Ancient Egypt*, Oxford 2007, S. 264.
 - 25 Erörtert von Sally-Ann Ashton in »Egyptian Sculptors' Models: Functions and Fashions in the 18th Dynasty«, in: Janine Bourriau / Jacke Phillips (Hrsg.), *Invention and Innovation: The Social Context of Technological Change. Bd. II: Egypt, the Aegean and the Near East, 1650–1150 BC*, Oxford 2004, S. 176–199.
 - 26 Mit hilfreichen Hinweisen erörtert in Karen Exell, »Ancestor Bust«, in: Willemmina Wendrich (Hrsg.), *UCLA Encyclopaedia of Egyptology*: <http://escholarship.org/uc/item/59k7832w.2008>.
 - 27 Dietrich Wildung, *Die vielen Gesichter der Nofretete*, Ostfildern 2013, S. 79.
 - 28 Alexander Huppertz [u. a.], »Nondestructive Insights into Composition of the Sculpture of Egyptian Queen Nefertiti with CT«, in: *Radiology* 251/1 (2009). Die Ergebnisse der beiden Scans wurden in dem Bemühen, das Fortschreiten der Schäden einzuschätzen, verglichen. Siehe Bernhard Illerhaus / Andreas Staude / Dietmar Meinel, *Nondestructive Insights into Composition of the Sculpture of Egyptian Queen Nefertiti with CT and the Dependence of Object Surface from Image Processing*: www.ndt.net/article/ndtnet/2009/illerhaus.pdf.
 - 29 *Independent* vom 31. März 2009; *National Geographic* vom 30. März 2009; die Schriftstellerin Michelle Moran, zitiert im *Guardian* vom 15. August 2015.
 - 30 Erörtert in Deborah Sweeney, »Forever Young? The Representation of Older and Ageing Women in Ancient Egyptian Art«, in: *Journal of the American Research Center in Egypt* 41 (2004), S. 67–84.
 - 31 Ägyptisches Museum Berlin, ÄM 21263. Als man sie fand, war die Statuette in mehrere Fragmente zerbrochen. Sie wurde beinahe zur Gänze rekonstruiert.
 - 32 Dietrich Wildung, *Die vielen Gesichter der Nofretete*, Ostfildern 2013, S. 29.

- Hängebrüste gelten oft als Zeichen für hohes Alter, sie können aber auch auf längeres Stillen hindeuten.
- 33 Website der Non Surgical Clinic, Stand Dezember 2016. Die Nofretete-Klinik in Bonn hat in ihrem Empfangsbereich eine Replik der Büste ausgestellt und veranstaltet gelegentlich Foren, die sich mit der Rolle der Nofretete in der altägyptischen und der Populärkultur beschäftigen.
 - 34 Über Nileen Namita wurde in der Boulevardpresse ausführlich berichtet, siehe z. B.: »Lernen Sie die Frau kennen, die ihre Tochter aus einer Top-Privatschule für Mädchen nahm, weil sie die Schulgebühren für Schönheitsoperationen ausgeben hat«, verfasst von Alison Smith Squire für *Mail Online*, 21. März 2011. Namita ist nicht die Einzige, die an eine Reinkarnation Nofretetes glaubt. Eine kurze Suche im Internet bringt eine Vielzahl an schönen, aber tragischen Frauen zutage, darunter Kleopatra, Marie Antoinette, Isadora Duncan, Marilyn Monroe und Prinzessin Diana, die – von anderen – mit Nofretete identifiziert werden.
 - 35 Robin Snell, pers. Komm., 2016.
 - 36 Siehe z. B. den bunt bemalten Abguss der Peploskore im Museum für Klassische Archäologie in Cambridge. Sie trägt ein grellrotes, mit grünen, weißen und blauen Motiven verziertes Gewand, hat olivfarbene Haut und rotbraunes Haar. Auf der Website des Museums ist der Kommentar eines entsetzten Besuchers zu lesen, den dieser im offiziellen Gästebuch hinterlassen hat: »Mochte die angemalte Frau nicht ...«, www.classics.cam.ac.uk/museum/collections/peploskore.
 - 37 John Baines, *Visual and Written Culture in Ancient Egypt*, Oxford 2007, S. 245 f.
 - 38 TT 100. Norman de Garis Davies, *The Tomb of Rekh-Mi-Re*, New York 1943, Tafel LX.
 - 39 Für eine Einführung in die Geschichte des Afrozentrismus siehe Martin Bernal, *Black Athena: the Afroasiatic Roots of Classical Civilisation*, London 1987. Dt. Ausg.: *Schwarze Athene. Die afroasiatischen Wurzeln der griechischen Antike*, übers. von Joachim Rehork, München/Leipzig 1992. Vgl. auch Mary R. Lefkowitz / Guy M. Rogers (Hrsg.), *Black Athena Revisited*, Chapel Hill 1996. Montserrat hat die Bedeutung Echnatons und seiner Familie in der afrozentristischen Geschichtsschreibung beleuchtet. Siehe Dominic Montserrat, *Akhenaten: History, Fantasy and Ancient Egypt*, London 2000, S. 116–123.
 - 40 Die als »Younger Lady« (KV 35YL) bekannte Mumie aus dem Neuen Reich hat einen rasierten Schädel; dies hat anscheinend dazu geführt, dass man die Mumie ursprünglich für einen Mann gehalten hatte und dass sie gelegentlich als Nofretete identifiziert wurde.
 - 41 Zur Geschichte der nubischen Perücke siehe Cyril Aldred, »Hair Styles and History«, in: *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* 15 (6) (1957) S. 141–148, und Marianne Eaton-Krauss, »Miscellanea Amarnensia«, in: *Chronique*

- d'Égypte* 56 (1981) S. 245–264. Die Beziehung zwischen Haarfrisur und sozialer Identität wird besprochen in Gay Robins, »Hair and the Construction of Identity in Ancient Egypt, c.1480–1350 BC«, in: *Journal of the American Research Center in Egypt* 36 (1999) S. 55–69.
- 42 Camille Paglia, *Sexual Personae; Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, New Haven / London 1990, S. 68.
 - 43 Kevin McGuiness, »Drag Queen: The Liminal Sex of the Bust of Queen Nefertiti«, in: *Eugesta* 5 (2015) S. 1.
 - 44 James Baikie, *The Amarna Age: A Study of the Crisis of the Ancient World*, London 1926, S. 242 f.
 - 45 Nicholas Reeves, *Akhenaten: Egypt's False Prophet*, London 2001, S. 160. Dt. Ausg.: *Echnaton. Der falsche Prophet*, übers. von Brigitte Jaroš-Deckert, Mainz 2002, S. 184.
 - 46 David Perrett, *In Your Face: The New Science of Human Attraction*, London 2010.
 - 47 Alexander Huppertz [u. a.], »Nondestructive Insights into Composition of the Sculpture of Egyptian Queen Nefertiti with CT«, in: *Radiology* 251/1 (2009) S. 239.
 - 48 Rolf Krauss, »Nefertiti – A Drawing-Board Beauty? The »Most Lifelike Work of Egyptian Art« is Simply the Embodiment of Numerical Order«, in: *Amarna Letters* 1 (1991) S. 46–49.
 - 49 Ludwig Borchardt, *Porträts der Königin Nofret-ete aus den Grabungen 1912/13 in Tell el-Amarna. Ausgrabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft in Tell el-Amarna III*, Leipzig 1923, S. 33.
 - 50 Dietrich Wildung, *Die vielen Gesichter der Nofretete*, Ostfildern 2013, S. 22.
 - 51 Ludwig Borchardt, *Porträts der Königin Nofret-ete aus den Grabungen 1912/13 in Tell el-Amarna. Ausgrabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft in Tell el-Amarna III*, Leipzig 1923, S. 31.
 - 52 Stefan Simon zitiert in Friederike Seyfried, »Der Werkstattkomplex des Thutmosis«, in: F. S. (Hrsg.), *Im Licht von Amarna – 100 Jahre Fund der Nofretete*, Petersberg 2012, S. 186 Anm. 49.
 - 53 Philipp Vandenberg, *Nofretete. Eine archäologische Biographie*, Bern/München/Wien 1975, S. 47.
 - 54 Arthur Weigall, »The Beautiful, One-Eyed Nefertiti«, in: *The Graphic*, 26. März 1927, S. 496.
 - 55 *The Sphere*, 4. Februar 1928, S. 173.
 - 56 *The Evening Chronicle*, 10. Juli 1939.

Teil II Die Neuerschaffung Nofretetes

5 Die bunte Königin

- 1 Matt Edgeworth, »Double-Artefacts: Exploring the Other Side of Material Culture«, in: Vítor Oliveira Jorge / Julian Thomas (Hrsg.), »Overcoming the Modern Invention of Material Culture«, in: *Journal of Iberian Archaeology (Sonderausg.)* 9/10 (2007) S. 89–96.
- 2 Unter James Simons umsichtiger Führung kamen die Gebrüder Simon auf einen Jahresumsatz von 50 Millionen Reichsmark und einen Jahresgewinn von 6 Millionen Reichsmark. Zahlen zitiert von Tony Paterson im *Independent* vom 4. Dezember 2012.
- 3 Entspricht heute in etwa 300 000 Euro. Zahlen nach Olaf Matthes, »Copying Nefertiti«, in: *Horizon: The Amarna Project and Amarna Trust Newsletter* 2 (2007) S. 10.
- 4 Rolf Krauss, »Why Nefertiti Went to Berlin«, in: *KMT* 19 (3) (2008) S. 47.
- 5 Ludwig Borchardt, *Porträts der Königin Nofretete aus den Grabungen 1912/13 in Tell el-Amarna. Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Deutschen Orient-Gesellschaft* 44, Leipzig 1923, S. 30 f.
- 6 Ludwig Borchardt, *Grabungstagebuch 1912/13*, S. 43. Zitiert in: Friederike Seyfried, »Die Büste der Nofretete: Dokumentation des Fundes und der Fundteilung 1912/13«, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 46 (2011) S. 161. Zitiert und besprochen auch in Dietrich Wildung, *Die vielen Gesichter der Nofretete*, Ostfildern 2013, S. 15. Siehe auch Gernot Wilhelm, »Nefertiti Was not Abducted«, in: *Nile Magazine*, Oktober/November 2016, S. 22.
- 7 Ludwig Borchardt, »Ausgrabungen in Tell el-Amarna 1912/13«, in: *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin* 52 (1913), S. 29. Besprochen in Dominic Montserrat, *Akhenaten: History, Fantasy and Ancient Egypt*, London 2000, S. 72.
- 8 Edward W. Said, »Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors«, in: *Critical Inquiry* 15/2 (1989), S. 207.
- 9 *Recorder*, 9. Juli 1926.
- 10 W. M. Flinders Petrie, *Seventy Years in Archaeology*, London 1932, S. 249 f.
- 11 Privater Brief, geschrieben von Breasted. In: John A. Larson, *Letters from James Henry Breasted to His Family, August 1919–July 1920*, Kairo 2010, S. 107.
- 12 Rolf Krauss, »Why Nefertiti Went to Berlin«, in: *KMT* 19 (3) (2008), S. 49.
- 13 Brief von Bruno Güterbock an Günter Roeder vom 24. August 1924, abgedruckt in Friederike Seyfried, »Die Büste der Nofretete: Dokumentation des Fundes und der Fundteilung 1912/13«, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 46 (2011) S. 196. Der Brief und das Protokoll wurden nach den Feierlichkeiten zum hundertjährigen Bestehen der DOG veröffentlicht, was eine Erforschung ihrer um-

fangreichen Archive auslöste. Güterbocks Brief, geschrieben mehr als ein Jahrzehnt nach der Fundteilung, aber nur kurze Zeit nach der öffentlichen Ausstellung der Büste in Berlin, wirft ein Schlaglicht auf die Kontroverse, die die Entdeckung und Ausstellung bereits umgab.

- 14 Die juristischen Details der Fundteilung werden erörtert in Stephen K. Urice, »The Beautiful One has Come – To Stay«, in: John H. Merryman (Hrsg.), *Imperialism, Art and Restitution*, New York 2006, S. 142.
- 15 Ludwig Borchardt, *Grabungstagebuch 1912/13*, S. 226. Zitiert in: Friederike Seyfried, »Die Büste der Nofretete: Dokumentation des Fundes und der Fundteilung 1912/13«, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 46 (2011) S. 189.
- 16 Die Stele befindet sich heute in der Sammlung des Museums in Kairo, JE 44865.
- 17 Brief von Bruno Güterbock an Günter Roeder vom 24. August 1924, abgedruckt in Friederike Seyfried, »Die Büste der Nofretete: Dokumentation des Fundes und der Fundteilung 1912/13«, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 46 (2011) S. 197.
- 18 Ludwig Borchardt, *Grabungstagebuch 1912/13*, S. 227. Zitiert in: Friederike Seyfried, »Die Büste der Nofretete: Dokumentation des Fundes und der Fundteilung 1912/13«, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 46 (2011) S. 189 f..
- 19 Zitiert in Rolf Krauss, »Nefertiti's Final Secret«, in: *KMT* 20 (2) (2009) S. 20.
- 20 Borchardt an Schäfer vom 5. Februar 1913, ARDOG II.4.1.10. Zitiert in Olaf Matthes, »Ludwig Borchardt, James Simon und der Umgang mit der bunten Nofretete-Büste im ersten Jahr nach ihrer Entdeckung«, in: Friederike Seyfried (Hrsg.), *Im Licht von Amarna – 100 Jahre Fund der Nofretete*, Petersberg 2012, S. 431.
- 21 Zitiert in Benedicte Savoy, »Futuristen, senkt Euer Haupt! Amarnafieber in Berlin, 1913/14«, in: Friederike Seyfried (Hrsg.), *Im Licht von Amarna – 100 Jahre Fund der Nofretete*, Petersberg 2012, S. 454.
- 22 Georges Perrot / Charles Chipiez, *A History of Art in Ancient Egypt*, Paris 1883, S. 244.
- 23 Leute, die alt genug sind, um sich an die Tutanchamun-Wanderausstellung von 1972 zu erinnern, werden sich auch an ein ähnliches, landesweites Interesse am alten Ägypten erinnern, das durch Presseberichte, Bücher, Vorträge, Radio- und Fernsehsendungen befeuert wurde. Eine ganze Generation von Berufs-ägyptologen wurde von dieser Ausstellung inspiriert.
- 24 Ludwig Borchardt, »Ausgrabungen in Tell el-Amarna 1912/13«, in: *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin* 52 (1913) S. 43, Tafel 19.
- 25 Hermann Parzinger, »Remodelling Shared Heritage and Collections Access: The Museum Island Constellation and Humboldt Forum Project in Berlin«, in: Bernice L. Murphy (Hrsg.), *Museums, Ethics and Cultural Heritage*, Oxford / New York 2016, S. 149.
- 26 Britisches Außenministerium FO 371.2724. Zitiert in Juliette Desplat, *The Nefertiti Affair: The History of a Repatriation Debate*. *The National Archives* 16

September 2016: <http://blog.nationalarchives.gov.uk/blog/nefertiti-affair-history-repatriation-debate/>.

- 27 FO 141.589. Ebd.
- 28 Nähere Informationen zur Entdeckung des Grabes von Tutanchamun und zu nachfolgenden Ereignissen finden sich in Joyce Tyldesley, *Tutankhamen's Curse: The Developing History of an Egyptian King*, London 2012.
- 29 Alexander Huppertz [u. a.], »Nondestructive Insights into Composition of the Sculpture of Egyptian Queen Nefertiti with CT«, in: *Radiology* 251/1 (2009) S. 236.
- 30 Ludwig Borchardt, *Porträts der Königin Nofretete aus den Grabungen 1912/13 in Tell el-Amarna. Ausgrabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft in Tell el-Amarna III*, Leipzig 1923. Susanne Voss verweist in ihrem Beitrag zum Katalog *Im Licht von Amarna* (S. 468, Anm. 32) darauf, dass die »Porträts«, obwohl auf 1923 datiert, tatsächlich erst im Frühjahr 1924 erschienen sind. Vgl. Rolf Krauss, »1913–1988. 75 Jahre Büste der Nofretete/Nefretiti in Berlin«, 1. Teil, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 28 (1991), S. 100.
- 31 William Hutton, *A Journey from Birmingham to London Comprising a Description of the Most Interesting Objects of Curiosity to a Visitor of the Metropolis*, London 1785, S. 110. Dieses Phänomen ist nicht auf Museen beschränkt: Es ist seit langem klar, dass Besucher umso weniger Zeit damit verbringen, ein bestimmtes Bild zu betrachten, je mehr Gemälde in einer Kunstgalerie hängen. Siehe z. B. Edward S. Robinson, *The Behaviour of the Museum Visitor*, Washington, D. C. 1928.
- 32 Siehe z. B. Valerie Casey, »The Museum Effect: Gazing from Object to Performance in the Contemporary Cultural-History Museum«, in: *Cultural Institutions and Digital Technology. ICHIM 03*, Paris 2003, S. 2 f.: »Museen sammeln nicht nur wertvolle Objekte, sondern machen auch Objekte wertvoll, indem sie sie sammeln. Das Museum ist in der Lage, kulturelles Wissen zu produzieren, indem es bestimmt, wie das Material, das es autorisiert, gesehen wird – durch die Kontrolle des Blicks.«

6 Die deutsche Königin

- 1 *Berliner Zeitung*, 24. Januar 2011.
- 2 Zitiert und besprochen in Peter Schneider, *Berlin Now: The Rise of the City and the Fall of the Wall*, London 2014, und Rolf Krauss, »Nefertiti's Final Secret«, in: *KMT* 20 (2) (2009) S. 22.
- 3 FO 371.12388. Zitiert in Juliette Desplat, *The Nefertiti Affair: The History of a Repatriation Debate. The National Archives 16 September 2016*: <http://blog.nationalarchives.gov.uk/blog/nefertiti-affair-history-repatriation-debate/>.

- 4 FO 371.13878. Ebd.
- 5 Berliner Museum, ÄM 14145.
- 6 Claudia Breger, »Die ›Berliner‹ Büste der Nofretete. Imperiale Phantasien im deutschen archäologischen Diskurs des 20. Jahrhunderts«, in: Regina Schulte (Hrsg.), *Der Körper der Königin: Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt seit 1500*, Frankfurt a. M. 2002, S. 291 f.
- 7 Zitiert ebd. S. 289. Laut Breger berichtete die *Berliner Morgenpost* im selben Monat, dass die Büste einsam und ohne Besucher dastand.
- 8 Simons Brief wird erörtert in Carola Wedels Fernsehdokumentation *Der Mann, der Nofretete verschenkte: James Simon, der vergessene Mäzen* und wird zitiert in Hannelore Kischkewitz, »Die Dreißiger Jahre – Trubel um Nofretete«, in: Friederike Seyfried (Hrsg.), *Im Licht von Amarna – 100 Jahre Fund der Nofretete*, Petersberg 2012, S. 474.
- 9 George Rothschild, pers. Komm., 2016.
- 10 Unsere Information über diesen vereitelten Rückgabeversuch stammt aus einem Interview, das Stohrer dem *Journal d'Égypte* gab und das am 23. und 29. Oktober 1948 veröffentlicht wurde. Siehe dazu: Rolf Krauss, »1913–1988: 75 Jahre Büste der Nofretete/Nefret-iti in Berlin«, 2. Teil, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 28 (1991) S. 123–157.
- 11 Der »faschistische Echnaton« wird besprochen von Dominic Montserrat in *Akhenaten: History, Fantasy and Ancient Egypt*, London 2000, S. 108–113.
- 12 Teje überragt Nofretete in fast allen frühen Schilderungen der Herrschaft Echnatons an Bedeutung, da die Belege, die von Nofretete Zeugnis ablegen, erst später entdeckt wurden. So konnte Janet Buttles, die ihre *History of the Queens of Egypt* 1908 verfasste, Nofretete nur sechs Seiten widmen. London 1908, S. 131–136.
- 13 W. M. Flinders Petrie, *Tell el-Amarna*, London 1894, S. 40.
- 14 KV 46. Theodore M. Davis, *The Tomb of Iouiya and Touiyou*. London 1907.
- 15 FO 371.53375. Zitiert in Juliette Desplat, *The Nefertiti Affair: The History of a Repatriation Debate. The National Archives 16 September 2016*: <http://blog.nationalarchives.gov.uk/blog/nefertiti-affair-history-repatriation-debate/>.
- 16 Walter I. Farmer, *The Safekeepers: A Memoir of the Arts at the End of World War II*, Berlin / New York 2000, S. 84. Dt. Ausg.: *Die Bewahrer des Erbes. Das Schicksal deutscher Kulturgüter am Ende des Zweiten Weltkriegs*, übers. von Henning Kunze, überarb. und mit einem Vorw. versehen von Klaus Goldman, Berlin 2002, S. 90.
- 17 Ebd. S. 92.
- 18 FO 371.53375. Zitiert in Juliette Desplat, *The Nefertiti Affair: The History of a Repatriation Debate. The National Archives 16 September 2016*: <http://blog.nationalarchives.gov.uk/blog/nefertiti-affair-history-repatriation-debate/>.
- 19 FO 371.63051. Ebd.

- 20 Zahlen zitiert in Ori Z. Soltes, »Politics, Ethics and Memory: Nazi Art Plunder and Holocaust Art Restitution«, in: Elaine A. King / Gail Levin (Hrsg.), *Ethics and the Visual Art*, New York 2006, S. 71.
- 21 Hier geht es allein um altägyptische Artefakte. Das umfassendere Thema von Kunstwerken, die als Souvenirs imperialistischer Feldzüge erworben wurden, reicht von den Werken, die sich die Römer angeeignet haben, bis zu den vom »Dritten Reich« konfiszierten Werken. Siehe die Diskussionen in John H. Merryman (Hrsg.), *Imperialism, Art and Restitution*, New York 2006.
- 22 Die Diskussionen über die Rückgabe der Mumienmaske der Ka-nefer-nefer (19. Dynastie) aus dem St. Louis Art Museum sind eine interessante Lektüre. Es gibt Hinweise darauf, dass diese Maske irgendwann zwischen 1952 und 1959 der Ägyptischen Altertümerorganisation entwendet wurde. Die US-Regierung war zur Rückgabe bereit, das Museum legte jedoch einen erfolgreichen Rechtsbehelf gegen die Versuche der Regierung ein, die Maske zu beschlagnahmen.
- 23 Rolf Krauss, »Why Nefertiti Went to Berlin«, in: *KMT* 19 (3) (2008) S. 52.
- 24 »From Napoleon to the Nazis: The 10 Most Notorious Looted Artworks«, in: *Guardian online*, 13. November 2014.
- 25 George Rothschild, pers. Komm., 2016.
- 26 Brief von Bruno Güterbock an Günther Roeder vom 24. August 1924, abgedruckt in Friederike Seyfried, »Die Büste der Nofretete: Dokumentation des Fundes und der Fundteilung 1912/13«, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 46 (2011) S. 199.
- 27 Ebd., S. 197.
- 28 Interview im *Spiegel* vom 3. Dezember 2012.
- 29 Stephen K. Urice, »The Beautiful One has Come – To Stay«, in: John H. Merryman (Hrsg.), *Imperialism, Art and Restitution*, New York 2006, S. 165.
- 30 Kurt G. Siehr, »The Beautiful One has Come – To Return«, in: Ebd., S. 114.
- 31 *The Graphic*, 26. März 1927, S. 496.
- 32 Zahi Hawass 2007 zu Dietrich Wildung. Zitiert in: Salima Ikram, »Collecting and Repatriating Egypt's Past: Towards a New Nationalism«, in: Helaine Silvermann (Hrsg.), *Contested Cultural Heritage: Religion, Nationalism, Erasure and Exclusion in a Global World*, New York 2011, S. 148.
- 33 Zitiert in *Spiegel online*, 10. Mai 2007.

7 So viele Nofretetes

- 1 Barry J. Kemp, *The City of Akhenaten and Nefertiti: Amarna and its People*, London 2012, S. 130.
- 2 Dieser Vorgang wurde beschrieben in H. Teltscher / B. Teltscher, *Tina Wentcher 1887–1974: A Centennial Exhibition, McClelland Gallery July 26 – August 30*

1987, S. 7. Zitiert in Robert S. Merrillees, *Living with Egypt's Past in Australia*, Victoria 1990, S. 42 f.: »Der Direktor des Ägyptischen Museums (Berlin) beauftragte sie, Nachbildungen der Büsten von König Amenophis IV. und von Königin Nefertite [sic] sowie anderen in Tell el-Amana [sic] ausgegrabenen Skulpturen herzustellen. Die besondere Herausforderung bei diesem Auftrag lag darin, dass Tina die Originale nicht aus ihren klimatisierten Glasvitrinen entfernen durfte und deshalb die Maße »aus der Ferne« nehmen musste. Der Stein für den Auftrag war eigens aus Tell el-Amana herbeigeschafft worden. Tina hatte nicht danach getrachtet, sich die Rechte auf ihre Nachbildungen zu sichern, und in der Folge wurde eine Reihe von Kopien von ihren Originalen angefertigt. Als Geschenk durfte sie sich auf Einladung des Direktors einige alte ägyptische Perlen aussuchen.«

Dass sich die Nofretete-Büste bei der Herstellung ihrer offiziellen Replik in einer klimatisierten Vitrine befand, ist unwahrscheinlich.

- 3 Historische Replik der Nofretete: Nach einem Modell von Tina Haim. Pressemitteilung der Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin vom Dezember 2013. Es wurde oft behauptet, eine von der Originalbüste abgenommene Gussform sei zum Guss der ersten Repliken verwendet worden; dies ließ sich nicht verifizieren.
- 4 1925 erhielt zum Beispiel Richard Jenner die Genehmigung, die Büste neu zu vermessen und eine Replik anzufertigen, bei der Ohren und Uräus wiederhergestellt wurden. Die verschiedenen Modelle der Büste und die Zeitpunkte ihres Verkaufs werden erörtert in Martina Długaiczky, »Serien-Star Nofretete«, in: Christina Haak / Miguel Helfrich (Hrsg.), *Casting: Ein analoger Weg ins Zeitalter der Digitalisierung? Ein Symposium zur Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin*, Heidelberg 2016, S. 163–173.
- 5 Ricardo Mendonça, »Plaster Cast Workshops: Their Importance for the Emergence of an International Network for the Exchange of Reproductions of Art«, in: Ebd., S. 95–105.
- 6 Die beiden Abgusshöfe im Londoner Victoria and Albert Museum, die eine erstaunliche Sammlung von Repliken italienischer Skulpturen beherbergen, gehören zu den beliebtesten Sälen im Museum. Die Geschichte der Abgusssammlung ist nachzulesen auf der Website des Museums: www.vam.ac.uk./content/articles/t/the-cast-courts/.
- 7 Website der Berliner Gipsformerei: www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/gipsformerei/ueber-uns/profil.html
- 8 Die Information stammt von Dr. Carolyn Routledge, Kuratorin für Ägyptologie und Archäologie am Museum Bolton.
- 9 Diese Theorie wird vertreten von Henri Stierlin in *Le Buste de Néfertiti: une Imposture de l'Égyptologie?*, Gollion 2009, und von Erdogan Ercivan in *Missing Link der Archäologie*, Rottenburg 2009.

- 10 Auszug aus dem Tagebuch von Hans Frhr. von Berlepsch, zitiert in Lars Petersen, »Nofretete im Fokus. Die ersten Fotografien der Nofretete-Büste«, in: Friederike Seyfried (Hrsg.), *Im Licht von Amarna – 100 Jahre Fund der Nofretete*, Petersberg 2012, S. 447.
- 11 »A Convicted Forger Calls Nefertiti's Bust a Fake«, Smithsonian Channel: www.youtube.com/watch?v=Cckwn7jN3Ms.
- 12 Über die Entwicklungen im Fall der »Amarna-Prinzessin« berichtete die lokale, nationale und internationale Presse. Aus der Sicht des Fälschers wurde die Geschichte in Greenhalghs *A Forger's Tale* (London 2017) erzählt. Der Kauf der Statue wurde durch verschiedene Zuschüsse und Spenden finanziert, darunter ein erheblicher Zuschuss von 360 767 Pfund vom National Heritage Memorial Fund.
- 13 Rolf Krauss, »Nefertiti's Final Secret«, in: *KMT 20* (2) (2009) S. 18–28.
- 14 Ägyptisches Museum Berlin, ÄM 14145.
- 15 Adolf Erman, *Mein Werden und Mein Wirken. Erinnerungen eines alten Berliner Gelehrten*, Leipzig 1929. S. 230. Neuausg. hrsg. von Esther von Krosigk, Saarbrücken 2012.
- 16 *The Bride of Frankenstein (Frankensteins Braut)*, Regie James Whale für Universal (1935). *The Rocky Horror Picture Show*, Regie Jim Sharman für Twentieth Century Fox (1975).
- 17 Heute Teil der ständigen Ausstellung in der Abteilung für zeitgenössische Kunst des Brooklyn Museum.
- 18 Dietrich Wildung, *Die vielen Gesichter der Nofretete*, Ostfildern 2013, S. 82 f.
- 19 Nofretete-Hack-Website: <http://nefertitihack.alloversky.com/>.
- 20 Siehe z. B. den Artikel von Charly Wilder für die *New York Times* vom 1. März 2016: »Eine unbezahlbare Antiquität klauen ... Mit einem Scanner und einem 3D-Drucker«.
- 21 Southern AFH fertigte drei Nofretetes an, dabei war die erste eine Studie für die Bemalung und ein Test für ihre Fähigkeit, die Skulptur in einem Standard-3D-Druck exakt zu reproduzieren. Die Landis-Nofretete ist zu sehen auf www.southernafh.com und www.instagram.com/southernafh.
- 22 »Piratenpartei« ist ein von politischen Gruppen in mehreren Ländern übernommener Name. Ihr politisches Programm umfasst Bürgerrechte, Informationsfreiheit sowie die Reform des Urheber- und Patentrechts. Die Piraten sehen ein großes politisches Potential im uneingeschränkten Teilen von Informationen.
- 23 »Michelle« von »Southern Artists, Forgers and Hackers«, pers. Komm., 2017.
- 24 Cosmo Wenman, *The Nefertiti 3D Scan Heist is a Hoax*, 2016. <https://cosmowenman.wordpress.com/2016/03/08/the-nefertiti-3d-scan-heist-is-a-hoax/> und pers. Komm., 2017.
- 25 Von Mike Balzer und Chris Kopak von »All Things 3-D« geführtes Interview, vgl. ebd.

8 Auf der Suche nach Nofretete

- 1 Echnaton nutzte die Grenzstelen von Amarna, um seinen Plan zu erläutern, dass die Königsfamilie in Amarna bestattet werden sollte. Übersetzung von Hermann A. Schlögl in *Echnaton – Tutanchamun. Daten – Fakten – Literatur*, Wiesbaden ²1993, S. 106.
- 2 Norman de Garis Davies, *The Rock Tombs of el-Amarna*, Bd. II, London 1903–08, S. 36–45. In Hujas Grab finden sich Abbildungen, die anscheinend die gleichen Festlichkeiten zeigen, allerdings sind dort nur vier Töchter zu sehen und die Jahresangabe fehlt.
- 3 Barry J. Kemp, »The Amarna Royal Tombs at Amarna«, in: *Akhetaten Sun. Newsletter of the Amarna Research Foundation of Denver, Colorado*, Januar 2016.
- 4 Entdeckt vom Dayr el-Barsha-Projekt der Universität Löwen unter Leitung von Harco Willems und übersetzt von Athena Van der Perre. Siehe Athena Van der Perre, »Nofretetes [vorerst] letzte dokumentierte Erwähnung«, in: Friederike Seyfried (Hrsg.), *Im Licht von Amarna – 100 Jahre Fund der Nofretete*, Petersberg 2012, S. 197.
- 5 Zwar hatte Echnaton geplant, dass Nofretete im Königsgrab bestattet werden sollte, doch könnte Maketatons früher Tod und ihre unvorhergesehene Bestattung im Königsgrab eine Planänderung erforderlich gemacht und Nofretete ein anderes Grab irgendwo im Königswadi erhalten haben. Siehe Barry J. Kemp, »The Amarna Royal Tombs at Amarna«, in: *Akhetaten Sun. Newsletter of the Amarna Research Foundation of Denver, Colorado*, Januar 2016.
- 6 H. W. Villiers Stuart, *Nile Gleanings Concerning the Ethnology, History and Art of Ancient Egypt*, London 1879, S. 74. Stuart hatte einige der Gräber der Elite von Amarna besucht. Das Königsgrab war noch nicht entdeckt worden.
- 7 Christian E. Loeben, »Eine Bestattung der grossen Königlichen Gemahlin Nofretete in Amarna? Die Totenfigur der Nofretete«, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 42 (1986) S. 99–107. Der Uschebti könnte vor Nofretetes Tod hergestellt worden sein; wir haben keinen Beweis dafür, dass er bei einer Bestattung verwendet wurde. Cyril Aldred macht jedoch in *Akhenaten, King of Egypt*, London 1988, S. 229, geltend, dass er während der Einbalsamierungszeit beschriftet worden sei, und dies verweise darauf, dass Nofretete in Amarna gestorben sei.
- 8 John Pendlebury, *Tell el-Amarna*, London 1935, S. 28 f. Andere Hinweise auf Nofretetes »Schmach« finden sich in Keith C. Seele, »King Ay and the Close of the Amarna Age«, in: *Journal of Near Eastern Studies* 14 (1955) S. 168–180.
- 9 Norman de Garis Davies, »Akhenaten at Thebes«, in: *Journal of Egyptian Archaeology* 9 (1923) S. 133.
- 10 Siehe John R. Harris, »Nefernefruaten«, in: *Göttinger Miszellen* 4 (1973) S. 15 f.;

- J. R. H., »Nefertiti Rediviva«, in: *Acta Orientalia* 35 (1973) S. 5–13; J. R. H., »Nefernefruaten Regnans«, in: *Acta Orientalia* 36 (1974) S. 11–21. Siehe auch J. R. H., »Apropos Nefertiti (2): Smenkhkara Resartus«, in: *Papyrus* 28 (2) (2008) S. 1–7.
- 11 Siehe z. B. Julia Samson, »Nefertiti's Regality«, in: *Journal of Egyptian Archaeology* 63 (1977) S. 88–97.
 - 12 Carter Fundobjekt Nr. 289b: Nicholas Reeves, *The Complete Tutankhamun: The King, the Tomb, the Royal Treasure*, London 1990, S. 130 f.
 - 13 Diese verwirrenden, auf Namen basierenden Belege werden besprochen in Aidan Dodson, *Amarna Sunset: Nefertiti, Tutankhamun, Ay, Horemheb, and the Egyptian Counter-reformation*, Kairo / New York 2009, S. 27–52.
 - 14 Ägyptisches Museum Berlin, ÄM 14145; TT 192. Oriental Institute, *The Tomb of Kheruef: Theban Tomb 192*, Chicago 1980, Tafel 47.
 - 15 So z. B. Joann Fletcher in *The Story of Egypt*, London 2015, S. 225: »Wie auch immer er [Echnaton] starb – die Macht lag nun in den Händen seines existierenden Mitregenten »Ancheperure Neferneferuaton« – Nofretete –, die jetzt den neuen Namen »Semenchkare« (um 1338–1336 v. Chr.) annahm. Unter Angabe ihrer herkömmlichen Titel, mit einem weiblichen Determinativ versehen, erkannten spätere Königslisten die Existenz eines weiblichen Pharaos am Ende der 18. Dynastie an, eines Herrschers, der mit Königskronen, aber mit einer eindeutig weiblichen Figur dargestellt wurde.«
Fletcher führt den Widerwillen unter Ägyptologen, die Existenz eines weiblichen Pharaos Nofretete anzuerkennen, darauf zurück, dass das »Establishment« des frühen 20. Jahrhunderts sich gesträubt habe, zuzugeben, dass Frauen fähig waren, als Pharaonen zu herrschen.
 - 16 TT 139. Alan Gardiner, »The Graffito from the Tomb of Pere«, in: *Journal of Egyptian Archaeology* 14 (1928) S. 10 f.
 - 17 Marc Gabolde, *D'Akhenaton à Toutânkhamon*, Lyon 1998, S. 153–157.
 - 18 James P. Allen, »The Amarna Succession«, in: Peter J. Brand / Louise Cooper (Hrsg.), *Causing His Name to Live: Studies in Egyptian Epigraphy and History in Memory of William J. Murnane*, Leiden 2009, S. 9–20.
 - 19 Norman de Garis Davies, *The Rock Tombs of el-Amarna*, Bd. II. London 1903–08, S. 43 f.
 - 20 Theodore M. Davis, *The Tomb of Queen Tiye*, London 1910. Nachdr. mit einem Vorw. von Nicholas Reeves, London 2001. Martha R. Bell, »An Armchair Excavation of KV 55«, in: *Journal of the American Research Center* 27 (1990) S. 97–137.
 - 21 Grafton E. Smith, »A Note on the Estimate of the Age Attained by the Person Whose Skeleton Was Found in the Tomb«, in: Theodore M. Davis: *The Tomb of Queen Tiye*, London 1910, S. XXIV. Nachdr. mit einem Vorw. von Nicholas Reeves, London 2001. G. E. S., »The Royal Mummies«, in: *Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée de Caire*, Kairo 1912, S. 53 f.

- 22 Zitiert in Reginald Engelbach, »The So-Called Coffin of Akhenaten«, in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 31 (1931) S. 116.
- 23 Ronald G. Harrison, »An Anatomical Examination of the Pharaonic Remains Purported to be Akhenaten«, in: *Journal of Egyptian Archaeology* 52 (1966) S. 111. Filer zitiert in Joyce Tyldesley, *Private Lives of the Pharaohs*, London 2000, S. 132.
- 24 Edward F. Wente / James E. Harris (Hrsg.), *An X-Ray Analysis of the Royal Mummies*, Chicago 1992.
- 25 »Dr. Selim [der Radiologe Ashraf Selim] bemerkte, dass die Wirbelsäule neben einer leichten Skoliose signifikante altersbedingte degenerative Veränderungen aufwies. Er erklärte, es sei zwar schwierig, das Alter eines Menschen allein aufgrund von Knochen zu bestimmen, würde aber das Alter des Verstorbenen mit 60 ansetzen.« Zitiert in *Mystery of the Mummy from KV 55*: Website von Zahi Hawass: www.guardians.net/hawass/articles/Mystery%20of%20the%20Mummy%20from%20KV55.htm.
- 26 Marianne Luban, *Do We Have The Mummy of Nefertiti?*, 1999. www.oocities.org/scribelist/do_we_have_.htm.
- 27 Joann Fletcher, *The Search for Nefertiti: The True Story of a Remarkable Discovery*, London 2004.
- 28 Zahi Hawass [u. a.], »Ancestry and Pathology in King Tutankhamun's Family«, in: *Journal of the American Medical Association* 303 (7) (2010) S. 638–647.
- 29 Joseph Thimes, pers. Komm., 2015.
- 30 Nicholas Reeves, *The Burial of Nefertiti? Amarna Royal Tombs Project, Occasional Paper 1* (2015): www.academia.edu/14406398/The_Burial_of_Nefertiti_2015_. Dieser Artikel nennt nützliche Links zu den Factum-Arte-Bildern.

Zitierte Quellen und Literaturhinweise

Im Lauf des vergangenen Jahrhunderts wurden Hunderte von Büchern und Artikeln über Nofretete und ihre Familie veröffentlicht, die sich in unterschiedlichem Maße speziellen Aspekten widmen bzw. mehr oder weniger exakt sind. Ihre Zahl wächst mit jedem Jahr. Traditionelle, in Buchform herausgegebene akademische Quellen, von denen einige längst nicht mehr aktuell sind, werden im Internet immer wieder veröffentlicht, wo sie sich neben spekulativeren Artikeln, Websites und Blogs finden. Bisweilen gesellt sich Forschung dazu, die in Form von Fernsehdokumentationen ohne jegliche Quellenangaben »veröffentlicht« wird. Vielfältige Versionen der Nofretete sind heute für alle, die nach ihr suchen, zugänglich.

Die hier zusammengestellten Literaturhinweise konzentrieren sich auf die grundlegenden und leichter zugänglichen Veröffentlichungen, wobei der Schwerpunkt auf Publikationen in englischer Sprache liegt. Auf deutsche Übersetzungen wird, sofern vorhanden, hingewiesen. Daneben finden sich für den deutschsprachigen Leser auch grundlegende Werke in deutscher Sprache.

Leser, für die die Amarna-Zeit Neuland darstellt, sollten ihre persönliche Recherche mit einem Blick auf die Website des Amarna Project beginnen: www.amarnaproject.com. Diese hervorragende Quelle gibt detailliert Auskunft über die Erforschung der alten Königsstadt Amarna durch Professor Kemp, die in Zusammenarbeit mit dem ägyptischen Kulturministerium erfolgt.

Alle Leser werden von einem Blick auf die wunderbar präsentierte Online-Sammlung von Ägyptischem Museum und Papyrussammlung, Neues Museum Berlin, der Heimat der Nofretete-Büste, profitieren: www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/aegyptisches-museum-und-papyrussammlung/home.html.

Aldred, Cyril: Hair Styles and History. In: *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* 15 (6) (1957) S. 141–148.

– Akhenaten and Nefertiti. London / New York 1973.

– Akhenaten, King of Egypt. London 1968. Dt. Ausg.: Echnaton. Gott und Pharao Ägyptens. Übers. von Joachim Rehork. Bergisch-Gladbach 1968.

Allen, James P.: The Amarna Succession. In: Peter J. Brand / Louise Cooper (Hrsg.): *Causing His Name to Live: Studies in Egyptian Epigraphy and History in Memory of William J. Murnane*. Leiden 2009. S. 9–20.

Anthes, Rudolf: The Head of Queen Nofretete. Berlin 1958.

Arnold, Dorothea (Hrsg.): *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt*. New York 1996.

– Von Karnak nach Amarna: ein künstlerischer Durchbruch und seine Folgen. In: Friederike Seyfried (Hrsg.): *Im Licht von Amarna – 100 Jahre Fund der Nofretete*. Petersberg 2012. S. 445–451.

- Ashton, Sally-Ann: Egyptian Sculptors' Models: Functions and Fashions in the 18th Dynasty. In: Janine Bourriau / Jacke Phillips (Hrsg.): *Invention and Innovation: The Social Context of Technological Change*, Bd. 11: Egypt, the Aegean and the Near East, 1650–1150 BC. Oxford 2004. S. 176–199.
- Assmann, Jan: Preservation and Presentation of Self in Ancient Egyptian Portraiture. In: Peter Der Manuelian (Hrsg.): *Studies in Honor of William Kelly Simpson*. Bd. 1. Boston 1996. S. 55–81.
- Baikie, James: *The Story of the Pharaohs*. London 1917.
- *The Amarna Age: A Study of the Crisis of the Ancient World*. London 1926.
 - *The Reliability of Egyptian Portrait-Sculpture in the Round and in Relief*. In: *Great Ones of Ancient Egypt: Portraits by Winifred Brunton*, Historical Studies by Various Egyptologists. London 1929. S. 3–19.
- Baines, John: Theories and Universals of Representation: Heinrich Schäfer and Egyptian Art. In: *Art History* 8 (1) (1985) S. 1–25.
- On the Status and Purposes of Ancient Egyptian Art. In: *Cambridge Archaeological Journal* 4 (1994) S. 67–94.
 - *Visual and Written Culture in Ancient Egypt*. Oxford 2007.
- Bell, Martha R.: An Armchair Excavation of KV 55. In: *Journal of the American Research Center* 27 (1990) S. 97–137.
- Bennett, John: The Restoration Inscription of Tut'ankhamun. In: *Journal of Egyptian Archaeology* 25 (1939) S. 8–25.
- Bernal, Martin: *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilisation*. London 1987. Dt. Ausg.: *Schwarze Athene. Die afroasiatischen Wurzeln der griechischen Antike*. Übers. von Joachim Rehork. München/Leipzig 1992.
- Blankenberg-Van Delden, C.: *The Large Commemorative Scarabs of Amenhotep III*. Leiden 1969.
- Borchardt, Ludwig: Der Ägyptische Titel »Vater des Gottes« als Bezeichnung für »Vater oder Schwiegervater des Königs«. In: *Berichte über die Verhandlungen*. Leipzig (1905) S. 254.
- *Ausgrabungen in Tell el-Amarna 1912/13*. In: *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin* 52 (1913) S. 1–55.
 - *Porträts der Königin Nofretete aus den Grabungen 1912/13 in Tell el-Amarna*. Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Deutschen Orient-Gesellschaft 44. Leipzig 1923.
- Breger, Claudia: Die »Berliner« Büste der Nofretete. Imperiale Phantasien im deutschen archäologischen Diskurs des 20. Jahrhunderts. In: Regina Schulte (Hrsg.): *Der Körper der Königin: Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt seit 1500*. Frankfurt a. M. 2002.
- Buttles, Janet: *The Queens of Egypt*. London 1908.
- Carter, Howard: *The Tomb of Tut.ankh.Amen: The Annex and Treasury*. Mit einem Vorw. von Nicholas Reeves. London 1933. Neuaufl. 2000.

- Carter, Howard / Mace, Arthur C.: The Tomb of Tut.ankh.Amen: Search, Discovery and Clearance of the Antechamber. Nachdruck mit einem Vorwort von Nicholas Reeves. London 2003.
- Casey, Valerie: The Museum Effect: Gazing from Object to Performance in the Contemporary Cultural-History Museum. In: Cultural Institutions and Digital Technology. ICHIM 03. Paris 2003. S. 2–21.
- Cerný, Jaroslav: A Community of Workmen at Thebes in the Ramesside Period. Kairo 2001. S. 35–40.
- Challis, Debbie: The Archaeology of Race: The Eugenic Ideas of Francis Galton and Flinders Petrie. London 2013.
- Davies, Norman de Garis: The Rock Tombs of el-Amarna. 6 Bde. London 1903–08.
- Akhenaten at Thebes. In: Journal of Egyptian Archaeology 9 (1923) S. 132–152.
 - The Tomb of the Vizier Ramose. London 1941.
 - The Tomb of Rekh-Mi-Re. New York 1943.
- Davis, Theodore M.: The Tomb of Iouiya and Touiyou. London 1907.
- The Tomb of Queen Tiye. London 1910. Nachdruck mit einem Vorw. von Nicholas Reeves. London 2001.
- Desplat, Juliette: The Nefertiti Affair: The History of a Repatriation Debate. The National Archives 16 September 2016: <http://blog.nationalarchives.gov.uk/blog/nefertiti-affair-history-repatriation-debate/>.
- Desroches-Noblecourt, Christiane: Une Exceptionnelle Décoration Pour »La Nourrice qui Devint Reine«. In: Revue du Louvre: La Revue des Musées de France 28 (1978) S. 20–27.
- Długaiczyk, Martina: Serien-Star Nofretete. In: Christina Haak / Miguel Helfrich (Hrsg.): Casting: Ein analoger Weg ins Zeitalter der Digitalisierung? Ein Symposium zur Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin. Heidelberg 2016. S. 163–173.
- Dodson, Aidan: Amarna Sunset: Nefertiti, Tutankhamun, Ay, Horemheb, and the Egyptian Counter-reformation. Kairo / New York 2009.
- Amarna Sunrise: Egypt from Golden Age to Age of Heresy. Kairo / New York 2014.
- Duncan, Carol: Civilising Rituals: Inside Public Art Museums. Oxford 1995.
- Eakin, Hugh: Nefertiti's Bust Gets a Body, Offending Egyptians. In: New York Times. 21. Juni 2003.
- Eaton-Krauss, Marianne: Miscellanea Amarnensia. In: Chronique d'Égypte 56 (1981) S. 245–264.
- Edgeworth, Matt: Double-Artefacts: Exploring the Other Side of Material Culture. In: Vítor Oliveira Jorge / Julian Thomas (Hrsg.): Overcoming the Modern Invention of Material Culture. In: Journal of Iberian Archaeology (Sonderausg.) 9/10 (2007) S. 89–96.

- Engelbach, Reginald: The So-Called Coffin of Akhenaten. In: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 31 (1931) S. 98–114.
- Ercivan, Erdogan: *Missing Link der Archäologie*. Rottenburg 2009.
- Erman, Adolf: *Mein Werden und Mein Wirken. Erinnerungen eines alten Berliner Gelehrten*. Leipzig 1929. Neuausgabe hrsg. von Esther von Krosigk. Saarbrücken 2012.
- Ertman, Earl L.: The Cap-Crown of Nefertiti: Its Function and Probable Origin. In: *Journal of the American Research Center in Egypt* 13 (1976) S. 63–67.
- Is There Visual Evidence for a ›King‹ Nefertiti? In: *Amarna Letters* 2 (1992) S. 50–55.
- Exell, Karen: Ancestor Bust. In: Willemina Wendrich (Hrsg.): *UCLA Encyclopaedia of Egyptology*: <http://escholarship.org/uc/item/59k7832w>. 2008.
- Farmer, Walter I.: *The Safekeepers: A Memoir of the Arts at the End of World War II*. Berlin / New York 2000. S. 84. Dt. Ausg.: *Die Bewahrer des Erbes. Das Schicksal deutscher Kulturgüter am Ende des Zweiten Weltkriegs*. Übers. von Henning Kunze. Überarb. und mit einem Vorw. versehen von Klaus Goldman. Berlin 2002.
- Fletcher, Joann: *The Search for Nefertiti: The True Story of a Remarkable Discovery*. London 2004.
- *The Story of Egypt*. London 2015.
- Gabolde, Marc: *D'Akhenaton à Toutânkhamon*. Lyon 1998.
- Gardiner, Alan: The Graffito from the Tomb of Pere. In: *Journal of Egyptian Archaeology* 14 (1928) S. 10 f.
- *Egypt of the Pharaohs*. Oxford 1961. Dt. Ausg.: *Geschichte des Alten Ägypten*. Übers. von Eckard Kießling. Stuttgart 1965.
- Goldwasser, Orly: The Aten is the ›Energy of Light‹: New Evidence from the Script. In: *Journal of the American Research Center in Egypt* 46 (2010) S. 159–165.
- Gombrich, Ernst H.: *Die Geschichte der Kunst*. Köln 1950. Neuauf. Berlin 2009.
- Green, Lyn: Queen as Goddess: The Religious Role of Royal Women in the Late-Eighteenth Dynasty. In: *Amarna Letters* 2 (1992) S. 28–41.
- Hall, Emma Swan: *The Pharaoh Smites His Enemies: A Comparative Study*. München 1986.
- Hardwick, Tom: A Group of Art Works in the Amarna Style. In: Sue H. D'Auria (Hrsg.): *Offerings to the Discerning Eye: An Egyptological Medley in Honour of Jack A. Josephson*. Leiden 2010. S. 133–151.
- Harrell, James: Comments on a New Nefertiti Statue and its Place of Origin. In: *Horizon: The Amarna Project and Amarna Trust Newsletter* 15 (2014) S. 8 f.
- Harris, John R.: Nefernefruaten. In: *Göttinger Miszellen* 4 (1973) S. 15–17.
- Nefertiti Rediviva. In: *Acta Orientalia* 35 (1973) S. 5–13.
- Harris, John R.: Nefernefruaten Regnans. In: *Acta Orientalia* 36 (1974) S. 11–21.
- Apropos Nefertiti (2): Smenkhkara Resartus. In: *Papyrus* 28 (2) (2008) S. 1–7.

- Harrison, Ronald G.: An Anatomical Examination of the Pharaonic Remains Purported to be Akhenaten. In: *Journal of Egyptian Archaeology* 52 (1966) S. 95–119.
- Hawass, Zahi [u. a.]: Ancestry and Pathology in King Tutankhamun's Family. In: *Journal of the American Medical Association* 303 (7) (2010) S. 638–647.
- Hill, Marsha: From the Archives. In: *Horizon: The Amarna Project and Amarna Trust Newsletter* 9 (2011) S. 6–8.
- Hodgkinson, Anna K.: *Royal Cities of the New Kingdom: A Spatial Analysis of Production and Socio-economics in Late Bronze Age Egypt*. Unveröffentl. Doktorarbeit. Universität Liverpool 2013.
- Hornung, Erik: *Echnaton. Die Religion des Lichtes*. Zürich 1995.
- Hoving, Thomas: *Tutankhamun: The Untold Story*. New York 1978. Dt. Ausg.: *Der goldene Pharao Tut-ench-Amun*. Übers. von Karl Pembauer. Bern/München 1978.
- Huppertz, Alexander [u. a.]: Nondestructive Insights into Composition of the Sculpture of Egyptian Queen Nefertiti with CT. In: *Radiology* 251 (1) (2009) S. 233–240.
- Hutton, William.: *A Journey from Birmingham to London Comprising a Description of the Most Interesting Objects of Curiosity to a Visitor of the Metropolis*. London 1785.
- Ikram, Salima: Collecting and Repatriating Egypt's Past: Towards a New Nationalism. In: Helaine Silvermann (Hrsg.): *Contested Cultural Heritage: Religion, Nationalism, Erasure and Exclusion in a Global World*. New York 2011. S. 141–154.
- Illerhaus Bernhard / Staude, Andreas / Meinel, Dietmar: Nondestructive Insights into Composition of the Sculpture of Egyptian Queen Nefertiti with CT and the Dependence of Object Surface from Image Processing: www.ndt.net/article/ndtnet/2009/illerhaus.pdf
- Johnson, W. Raymond: Monuments and Monumental Art Under Amenhotep III: Evolution and Meaning. In: David O'Connor / Eric H. Cline (Hrsg.): *Amenhotep III: Perspectives on his Reign*. Ann Arbor 1998. S. 80–94.
- Jomard, Edme-François: *Description de l'Égypt, Antiquités, Descriptions*. Bd. II. Paris 1818.
- Kemp, Barry J.: *The City of Akhenaten and Nefertiti: Amarna and its People*. London 2012.
- The Amarna Royal Tombs at Amarna. In: *Akhetaten Sun. Newsletter of the Amarna Research Foundation of Denver, Colorado*. Januar 2016.
- / Stevens, Anna: South Tombs Cemetery 2010: The Objects: www.amarnaproject.com/documents/pdf/STC-2010-objects.pdf
- Kischkewitz, Hannelore: Die Dreißiger Jahre – Trubel um Nofretete. In: Friederike Seyfried (Hrsg.): *Im Licht von Amarna – 100 Jahre Fund der Nofretete*. Petersberg 2012. S. 474–478.
- Kozloff, Arielle P. / Bryan, Betsy M.: *Egypt's Dazzling Sun: Amenhotep III and his World*. Cleveland 1992.

- Krauss, Rolf: Der Bildhauer Thutmose in Amarna. In: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 20 (1983) S. 119–132.
- Der Oberbildhauer Bak und sein Denkstein in Berlin. In: *Jahrbuch der Berliner Museen* 28 (1986) S. 5–46.
 - 1913–1988: 75 Jahre Büste der Nofretete/Nefret-iti in Berlin, 1. Teil. In: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 24 (1987) S. 87–124.
 - Nefertiti – A Drawing-Board Beauty? The »Most Lifelike Work of Egyptian Art« is Simply the Embodiment of Numerical Order. In: *Amarna Letters* 1 (1991) S. 46–49.
 - 1913–1988. 75 Jahre Büste der Nofretete/Nefret-iti in Berlin, 2. Teil. In: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 28 (1991) S. 123–157.
 - Akhetaten: A Portrait in Art of an Ancient Egyptian Capital. In: Jack M. Sasson (Hrsg.): *Civilizations of the Ancient Near East*. New York 1995, S. 749–762.
 - Why Nefertiti Went to Berlin. In: *KMT* 19 (3) (2008) S. 44–53.
 - Nefertiti's Final Secret. In: *KMT* 20 (2) (2009) S. 18–28.
- Kruchten, Jean-Marie: Un Sculpteur des Images Divines Ramesside. In: Michèle Bronze / Philippe Talon (Hrsg.): *L'Atelier de l'Orfèvre: Mélanges Offerts à PhD Derchain*. Löwen 1992. S. 107 f.
- Larson, John A.: *Letters from James Henry Breasted to His Family, August 1919 – July 1920*. Kairo 2010.
- Lefkowitz, Mary R. / Rogers, Guy M. (Hrsg.): *Black Athena Revisited*. Chapel Hill 1996.
- Lepsius, Karl Richard: *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien*. 12 Bde. Berlin 1849–59.
- Lichtheim, Miriam: *Ancient Egyptian Literature*. Bd. I: *The Old and Middle Kingdoms*. Berkeley 1973.
- *Ancient Egyptian Literature*. Bd. II: *The New Kingdom*. Berkeley 1976.
- Loeben, Christian E.: Eine Bestattung der großen Königlichen Gemahlin Nofretete in Amarna? Die Totenfigur der Nofretete. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 42 (1986) S. 99–107.
- Lohwasser, Angelika: Der »Vorsteher der Arbeiten« Hatiai. In: Christian Tietze (Hrsg.): *Amarna. Lebensräume – Lebensbilder – Weltbilder*. Weimar² 2010. S. 176.
- Luban, Marianne: Do We Have The Mummy of Nefertiti? 1999. www.oocities.org/scrabelist/do_we_have_.htm
- *My Quest for Nefertiti*. Ogden 2015.
- Manniche, Lise: *The Akhenaten Colossi of Karnak*. Kairo 2012.
- March Phillipps, Lisle: *The Works of Man*. London 1911. Verb. Aufl. 1914.
- Martin, Geoffrey T.: *The Royal Tomb at Amarna II: The Reliefs, Inscriptions and Architecture*. London 1989.
- Matthes, Olaf: Copying Nefertiti. In: *Horizon: The Amarna Project and Amarna Trust Newsletter* 2 (2007) S. 10.

- McGuinness, Kevin: Drag Queen: The Liminal Sex of the Bust of Queen Nefertiti. In: *Eugesta* 5 (2015) S. 1–13.
- Mendonça, Ricardo: Plaster Cast Workshops: Their Importance for the Emergence of an International Network for the Exchange of Reproductions of Art. In: Christina Haak / Miguel Helfrich (Hrsg.): *Casting: Ein analoger Weg ins Zeitalter der Digitalisierung? Ein Symposium zur Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin*. Heidelberg 2016. S. 95–105.
- Merrillees, Robert S.: *Living with Egypt's Past in Australia*. Victoria 1990.
- Merryman, John H. (Hrsg.): *Imperialism, Art and Restitution*. New York 2006.
- Millet, Nicholas B.: The Reserve Heads of the Old Kingdom. In: William K. Simpson / Whitney M. Davis (Hrsg.): *Studies in Ancient Egypt, the Aegean and the Sudan: Essays in Honor of Dows Durham on the Occasion of His 90th Birthday, June 1, 1980*. Boston 1981. S. 129–131.
- Montserrat, Dominic: *Akhenaten: History, Fantasy and Ancient Egypt*. London 2000.
- Moran, William L.: *The Amarna Letters*. Baltimore 1992.
- Moser, Stephanie: *Wondrous Curiosities: Ancient Egypt at the British Museum*. Chicago 2006.
- Murnane, William J.: *Texts from the Amarna Period in Egypt*. Atlanta 1995.
- Murray, Margaret: *The Splendour That Was Egypt*. London 1949.
- Nims, Charles F.: The Transition from the Traditional to the New Style of Wall Relief Under Amenhotep IV. In: *Journal of Near Eastern Studies* 32 (1/2) (1973) S. 181–187.
- O'Connor, David: Eros in Egypt. In: *Archaeology Odyssey* 4 (5) (2001) S. 42–51.
- Oriental Institute: *The Tomb of Kheruef: Theban Tomb 192*. Chicago 1980.
- Paglia, Camille: *Sexual Personae; Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New Haven / London 1990.
- Parzinger, Hermann: Remodelling Shared Heritage and Collections Access: The Museum Island Constellation and Humboldt Forum Project in Berlin. In: Bérénice L. Murphy (Hrsg.): *Museums, Ethics and Cultural Heritage*. Oxford / New York 2016. S. 141–161.
- Patmore, Peter: *A Guide to the Beauties of the British Museum: Being a Critical and Descriptive Account of the Principal Works of Art Contained in the Gallery of Antiquities of the Above National Collection; with an Appendix, Presenting a General Summary of the Contents of Each Room*. London 1826.
- Pendlebury, John: *Tell el-Amarna*. London 1935.
- Perrett, David: *In Your Face: The New Science of Human Attraction*. London 2010.
- Perrot, Georges / Chipiez, Charles: *A History of Art in Ancient Egypt*. Paris 1883.
- Petersen, Lars: Nofretete im Fokus. Die ersten Fotografien der Nofretete-Büste. In: Friederike Seyfried (Hrsg.): *Im Licht von Amarna – 100 Jahre Fund der Nofretete*. Petersberg 2012. S. 445–451.

- Petrányi, Zsolt: The Body of Nefertiti. Brochure to accompany the exhibition in the Hungarian Pavilion. 50. Biennale. Venedig 2003.
- Petrie, W. M. Flinders: Tell el-Amarna. London 1894.
- Seventy Years in Archaeology. London 1932. Neuausg. Cambridge 2013.
- Phillips, Jacke: How to Build a Body Without One: Composite Statues from Amarna. In: Janine Bourriau / Jacke Phillips (Hrsg.): Invention and Innovation: The Social Context of Technological Change. Bd. 11: Egypt, the Aegean and the Near East, 1650–1150 BC. Oxford 2004. S. 200–214.
- Pollinger Foster, Karen: The Eyes of Nefertiti. In: Micah Ross (Hrsg.): From the Banks of the Euphrates: Studies in Honor of Alice Louise Slotsky. Winona Lake 2008.
- Preziosi, Donald (Hrsg.): The Art of Art History: A Critical Anthology. Oxford 2009.
- Redford, Donald B.: Akhenaten: The Heretic King. Princeton 1984.
- Reeves, Nicholas: The Complete Tutankhamun: The King, the Tomb, the Royal Treasure. London 1990.
- Akhenaten: Egypt's False Prophet. London 2001. Dt. Ausg.: Echnaton. Der falsche Prophet. Übers. von Brigitte Jaroš-Deckert. Mainz 2002.
 - The Burial of Nefertiti? Amarna Royal Tombs Project, Occasional Paper 1 (2015): www.academia.edu/14406398/The_Burial_of_Nefertiti_2015_.
- Robins, Gay: Egyptian Painting and Relief. Princes Risborough 1986.
- Hair and the Construction of Identity in Ancient Egypt, 1480–1350 BC. In: Journal of the American Research Center in Egypt 36 (1999) S. 55–69.
- Robinson, Edward S.: The Behaviour of the Museum Visitor. Washington, D. C. 1928.
- Roeder, Günther: Lebensgroße Tonmodelle aus einer altägyptischen Bildhauerwerkstatt. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 62 (4) (1941) S. 145–170.
- Said, Edward W.: Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors. In: Critical Inquiry 15 (2) (1989) S. 205–225.
- Samson, Julia: Amarna Crowns and Wigs. In: Journal of Egyptian Archaeology 59 (1973) S. 47–59.
- Royal Names in Amarna. In: Chronique d'Égypte 51 (1976) S. 30–38.
 - Nefertiti's Regality. In: Journal of Egyptian Archaeology 63 (1977) S. 88–97.
 - Nefertiti and Cleopatra: Queen-Monarchs of Ancient Egypt. London 1985.
- Sanchez, Sonia: Nefertiti: Queen to a Sacred Mission. In: Ivan Van Sertima (Hrsg.): Black Women in Antiquity. New Brunswick 1987. S. 49–55.
- Savoy, Bénédicte: Futuristen, senkt euer Haupt! Amarnafieber in Berlin, 1913/14. In: Friederike Seyfried (Hrsg.): Im Licht von Amarna – 100 Jahre Fund der Nofretete. Petersberg 2012. S. 452–459.
- Schäfer, Heinrich: Von ägyptischer Kunst. Leipzig 1919. Neuausg. hrsg. von Emma

- Brunner-Traut. Wiesbaden 1963. Engl. Ausg.: *Principles of Egyptian Art*, 4. bearb. Ausgabe, hrsg. von Emma Brunner-Traut, übers. von John Baines, Vorw. von Ernst Hans Gombrich. Oxford 1986.
- Schlögel, Hermann A.: *Echnaton – Tutanchamun. Daten – Fakten – Literatur*. Wiesbaden ²1993.
- Schneider, Peter: *Berlin Now: The Rise of the City and the Fall of the Wall*. London 2014.
- Schnittger, Marianne: *Hatschepsut. Eine Frau als König von Ägypten*. Mainz 2008.
- Seele, Keith C.: *King Ay and the Close of the Amarna Age*. In: *Journal of Near Eastern Studies* 14 (1955) S. 168–180.
- Seyfried, Friederike: *Die Büste der Nofretete: Dokumentation des Fundes und der Fundteilung 1912/13*. In: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 46 (2011) S. 133–202.
- (Hrsg.): *Im Licht von Amarna – 100 Jahre Fund der Nofretete*. Petersberg 2012.
- *Der Werkstattkomplex des Thutmosis*. In: F. S. (Hrsg.): *Im Licht von Amarna – 100 Jahre Fund der Nofretete*. Petersberg 2012. S. 170–186.
- Shaw, Ian (Hrsg.): *The Oxford History of Ancient Egypt*. Oxford 2000.
- *Identity and Occupation: How Did Individuals Define Themselves and Their Work in New Kingdom Egypt?* In: Janine Bourriau / Jacke Phillips (Hrsg.): *Invention and Innovation: The Social Context of Technological Change*. Bd. 11: *Egypt, the Aegean and the Near East, 1650–1150 BC*. Oxford 2004.
- *Ancient Egypt – A Very Short Introduction*. Oxford 2004. Dt. Ausg.: *Das alte Ägypten. Eine kleine Einführung*. Übers. von Ingrid Rein. Stuttgart 2007.
- Siehr, Kurt G.: *The Beautiful One has Come – To Return*. In: John H. Merryman (Hrsg.): *Imperialism, Art and Restitution*. New York 2006. S. 114–134.
- Silverman, David P. / Wegner, Josef W. / Houser Wegner, Jennifer: *Akhenaten and Tutankhamun: Revolution and Restoration*. Philadelphia 2006.
- Smith, Grafton E.: *A Note on the Estimate of the Age Attained by the Person Whose Skeleton Was Found in the Tomb*. In: Theodore M. Davis: *The Tomb of Queen Tiye*. London 1910. Nachdruck mit einem Vorw. von Nicholas Reeves. London 2001. S. XXIII f.
- *The Royal Mummies*. In: *Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée de Caire*. Kairo 1912. S. 70–73.
- Soltes, Ori Z.: *Politics, Ethics and Memory: Nazi Art Plunder and Holocaust Art Restitution*. In: Elaine A. King / Gail Levin (Hrsg.): *Ethics and the Visual Arts*. New York 2006. S. 65–88.
- Stevens, Anna: *Private Religion at Amarna: The Material Evidence*. Oxford 2006.
- Stierlin, Henri: *Le Buste de Néfertiti: Une Imposture de l'Égyptologie?* Gollion 2009.
- Stuart, H. W. Villiers: *Nile Gleanings Concerning the Ethnology, History and Art of Ancient Egypt*. London 1879.

- Sweeney, Deborah: Forever Young? The Representation of Older and Ageing Women in Ancient Egyptian Art. In: *Journal of the American Research Center in Egypt* 41 (2004) S. 67–84.
- Teltscher, H. / Teltscher, B.: Tina Wentcher 1887–1974: A Centennial Exhibition. McClelland Gallery Juli 26 – August 30 1987. Melbourne 1987.
- Thompson, Kristin: Neue Formen der Komposition – Kompositstatuen. In: Friederike Seyfried (Hrsg.): *Im Licht von Amarna – 100 Jahre Fund der Nofretete*. Petersberg 2012. S. 164–169.
- Tietze, Christian (Hrsg.): *Amarna. Lebensräume – Lebensbilder – Weltbilder*. Weimar 2010.
- Troy, Lana: *Patterns of Queenship in Ancient Egyptian Myth and History*. Uppsala 1986.
- Tyldesley, Joyce: *Hatchepsut: The Female Pharaoh*. London 1996. Dt. Ausg.: *Hatchepsut. Der weibliche Pharao*. Übers. von Christa Broermann / Andrea Kann. München 1997.
- *Nefertiti: Egypt's Sun Queen*. London 1998. Überarb. Ausg. 2003. Dt. Ausg.: *Ägyptens Sonnenkönigin*. Übers. von Christa Broermann / Karin Schuler. München 1999.
 - *Private Lives of the Pharaohs*. London 2000.
 - *Chronicle of the Queens of Egypt*. London 2006. Dt. Ausg.: *Die Königinnen des alten Ägypten. Von den frühen Dynastien bis zum Tod Kleopatras*. Übers. von agentur commintern. Leipzig 2008.
 - *Myths and Legends of Ancient Egypt*. London 2010.
 - *Tutankhamen's Curse: The Developing History of an Egyptian King*. London 2012.
- Urice, Stephen K.: The Beautiful One has Come – To Stay. In: John H. Merryman (Hrsg.): *Imperialism, Art and Restitution*. New York 2006. S. 135–166.
- Van der Perre, Athena: Nofretetes [vorerst] letzte dokumentierte Erwähnung. In: Friederike Seyfried (Hrsg.): *Im Licht von Amarna – 100 Jahre Fund der Nofretete*. Petersberg 2012. S. 195–197.
- Van Dijk, Jacobus: Maya's Chief Sculptor Userhat-Hatiay: With a Note on the Length of Reign of Horemheb. In: *Göttinger Miszellen* 148 (1995) S. 29–34.
- Vandenberg, Philipp: *Nofretete. Eine archäologische Biographie*. Bern/München/Wien 1975.
- Voss, Susanne: Die Rückgabeforderung der Nofretete-Büste im Jahr 1925 aus deutscher Sicht. In: Friederike Seyfried (Hrsg.): *Im Licht von Amarna – 100 Jahre Fund der Nofretete*. Petersberg 2012. S. 460–468.
- Wedel, Carola: *Nofretete und das Geheimnis von Amarna*. Mainz 2005.
- Weigall, Arthur: *The Life and Times of Akhenaton*. Überarb. Ausg. London 1922.
- Weigall, Arthur: The Beautiful, One-Eyed Nefertiti. In: *The Graphic*. 26. März 1927. S. 496.

- Wenman, Cosmo: The Nefertiti 3D Scan Heist is a Hoax. 2016. <https://cosmowenman.wordpress.com/2016/03/08/the-nefertiti-3d-scan-heist-is-a-hoax/>.
- Wente, Edward F. / Harris, James E. (Hrsg.): An X-Ray Analysis of the Royal Mummies. Chicago 1992.
- Wildung, Dietrich: Die vielen Gesichter der Nofretete. Ostfildern 2013.
- Wilhelm, Gernot: Nefertiti Was Not Abducted. In: Nile Magazine. Oktober/November 2016. S. 19–25.
- Wilkinson, John G.: The Manners and Customs of the Ancient Egyptians. London 1837.
- Murray's Handbook for Travellers in Egypt. London 1847.
- Willems, Harco: The One and the Many in Stela Leiden VI. In: *Chronique d'Égypte* 73 (146) (1998) S. 231–243.
- Williamson, Jacquelyn: Alone Before the God: Gender, Status and Nefertiti's Image. In: *Journal of the American Research Center in Egypt* 51 (2015) S. 179–192.
- Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Alterthums. Bd. 1. Wien 1776.
- Zivie, Alain: La Tombe de Thoutmes; Directeur des Peintres dans la Place de Maât. Toulouse 2013.

Register

- Aacheperure 104
Aegyptische Nachrichten 144
Ägypten
 18. Dynastie 12, 17 f., 24, 37 f., 45, 48 f., 58, 61, 68, 70, 76, 80, 82, 84, 98, 100, 113, 117 f., 124, 144, 185, 201, 206
 19. Dynastie 26, 68, 75 f., 118
 Amarna s. Amarna
 Arabischer Frühling 171–174
 Echnaton-Museum 150, 174
 Hautfarbe 126 f.
 Kalender 18
 Kunst 17, 28, 35, 49, 51, 63–65, 71, 73–81, 86, 89, 94 f., 99 f., 103, 106 f., 122, 148
 Rückgabeforderungen Nofretete-Büste 15, 116, 155–161, 165, 171 f.
 Sprache 31 f., 66
 Ägyptisches Museum, Berlin-Charlottenburg 119, 166
 Ägyptisches Museum und Papyrusammlung, Berlin 17, 108, 119, 176
 Ahhotept 100
 Ahmose-Nefertari 100
 Ahnenbüsten 117 f.
 Akkadisch 31
 Al-Badri, Nora 193–195
 Aldred, Cyril 93
 al-Orabi, Mohammed 116
 Altes Museum, Berlin 166, 192
 Amarna
 Aufgabe von 26–29
 Ausgrabungen 14, 29 f., 43, 46 f., 55, 135, 138 f., 152
 Bau 21–23
 benben 51
 Fundteilung 141–147, 155, 167–170, 180, 185
 Gräber 17 f., 23, 25 f., 28–30, 38, 45, 51, 57, 59, 88 f., 95, 148, 198 f., 204
 Grenzstelen 22, 29 f., 88, 197
 Hujas Grab 45, 66, 70, 95, 197
 Nekropolenarbeiter 26, 59
 Scheuklappe 37–39, 42, 66, 70, 211
 schriftliches Material 31 f., 100
 Statuen 22, 43–56, 62, 67–72, 91, 99, 107–109, 117, 125
 Stelen 46, 50–52, 83, 117, 146, 153, 157, 168, 186 f.
 Thutmoses Haus und Werkstatt 19, 30, 39–44, 52, 54, 65, 93, 107, 111 f., 120, 129, 148 f., 154, 187–189
 Amarna-Prinzessin 182, 190
 Amarna-Zeit 13 f., 17, 21, 26 f., 45 f., 59, 61, 76, 79, 95, 112 f., 148, 153 f., 168, 172, 200–202, 209, 238
 Amenemwia 60–62
 Amenhotep I. 100
 Amenhotep II. 207
 Amenhotep III. 18, 27, 33, 38, 50, 61, 64, 71 f., 76, 79, 81–85, 88, 92, 96, 101 f., 114, 162, 197, 202 f., 206, 208
 Amenhotep IV. s. Echnaton
 Amherst, Lord 46
 Amis, Kingsley 190
 Amun 24–26, 49, 53, 60 f., 98, 101
 Anchesenpaaton (Anchesenamun) 19, 95, 105, 110, 152
 Antikendienst 137–145, 149–152, 155 f., 168–171
 Arier 162 f.

- Arnold, Dorothea 90–92
 Art Reoriented 192
 Aschmunein (Hermopolis Magna) 22, 28
 Ashmolean Museum, Oxford 80
 Assmann, Jan 79, 99
 Assuan 44, 71, 188
 atef-Krone 105, 106
 Aton 19, 21–26, 51 f., 54, 59, 71 f., 76, 82, 87, 90 f., 97–99, 157, 197, 200, 203 f.
 Atum 86–88, 92
 Ayrton, Edward 204
- Baikie, James 11, 35, 94, 103, 128
 Bak 70–73, 85, 93 f.
 Baketaton 66 f., 124
 Bardaouil, Sam 192
 Barsanti, Alessandro 30
 Benben-Stein 51
 Benben-Tempel (Hwt Benben) 19, 97 f.
 Body of Nefertiti, The (Little Warsaw) 114 f., 172 f.
 Bolton 11, 15, 179–184, 210
 Boltoner Museum
 Amarna-Prinzessin 182–184
 Nofretete-Büste 11 f., 15, 180
 Borchardt, Ludwig
 Amarna-Ausgrabungen 14, 30, 55, 135, 138
 Amarna-Stele 186
 Echnaton-Büste 55, 107
 Fundteilung 144–147, 155, 167–170, 186
 Nofretete-Büste 55, 130–132, 139 f., 146–149, 153, 169, 181, 185
 Scheuklappe 37, 42
 Bouriant, Urbain 30
 Breasted, James Henry 143
 Breger, Claudia 158
- Britisches Museum
 Ägyptische Sammlung 12, 79–81
 Assyrien-Relief (Fälschung) 183
 Nofretete-Replik 179
 Bubasteion 59
 Burton, Henry 111
 Bust of Nefertiti with Flat Iron and Letters (Madame Yevonde) 191
- Carpenter, George 179
 Carter, Howard 14, 30, 46, 110 f., 152
 Chadwick Museum, Bolton 179 f.
 Chaemhat 38
 Champollion, Jean-François 27, 29
 Chaseschemui 116
 chat-Kopftuch 105, 113
 Cheops 108
 Cheruef 102, 202
 Chipiez, Charles 148
 Chipperfield, David 151, 166
 Conquest, Robert 190
 CT-Scans 119 f., 129, 185
- Dahlem Museum, Berlin 166
 Daily Telegraph 161
 Davies, Norman de Garis 30, 37, 89, 96, 200, 204
 Davis, Theodore 204 f.
 Dayr Abu Hinnis, Steinbruch 198
 Deir el-Medina 59 f., 100, 117
 Derry, Douglas 205
 Der Tag 158
 Deutsche Orient-Gesellschaft (DOG) 30, 138, 141–145, 149, 157–159
 Deutsches Archäologisches Institut (DAI) 139
 3D-Druck 178, 194 f.
 Django Unchained 190
 Djedet 61
 Doctor Who 190

- Echnaton
 Büsten 55, 107–109, 117
 Darstellungen 38, 48, 84–93, 97, 197
 Grab 23, 50, 52, 109, 199
 Harim 19 f., 161
 Krone 85 f., 104 f.
 KV 55 204–208
 Sedfest 19, 91
 Sonnenkult 12, 21
 Statuen 44, 45 f., 48 f., 51, 67, 84–86, 91, 117
 Szene vom Erschlagen der Feinde 48
 Tod 23, 45, 49, 52, 152, 198, 200–202, 204
 Totenmaske 55 f., 88
 Totentempel 49 f.
 und Nofretete 12, 19, 45, 48, 87 f., 92, 94–96, 100, 105, 152, 200–203
 Echnaton-Museum, Minya 150, 174
 Edgeworth, Matt 137
 Edinburgh Review 84
 Edwards, Amelia 30
 Egypt Exploration Society (EES) 30 f., 152, 180, 210
 Egyptologists, The (Amis und Conquest) 190
 Eje 18, 26 f., 33, 96, 208
 el-Khouly, Ali 30
 Erman, Adolf 139, 186
 Ersatzköpfe 108 f.
 Erster Weltkrieg 139, 150–152, 168, 180
 es-Senussi, Mohammed Ahmed 140
 Farmer, Walter I. 164 f.
 Fellrath, Till 192
 Filer, Joyce 205
 Frankensteins Braut 190 f.
 Frankfort, Henri 30
 Friedrich Wilhelm III. 177
 Fuad, König 157, 159
 Gabolde, Marc 203
 Gálik, András 114
 Ganslmayr, Herbert 167
 Gardiner, Alan 93
 Geb 87
 Gempaaton (Tempel) 45, 85 f.
 Genzken, Isa 192
 Gilbert, Alfred 56
 Gipsformerei, Berlin 149, 157, 176–180, 189
 Gipsmasken (Gipsmodelle) 55–57, 148
 Gisa (Friedhof) 108
 gnwt 66
 Gombrich, Ernst H. 63
 Göring, Hermann 159
 Grand Egyptian Museum, Gisa 174
 Greenhalgh, Shaun 182–185, 190
 Grey Area (Brown Version) (Wilson) 191
 Guardian 169
 Gurob 113
 Güterbock, Bruno 144–146, 149, 169
 Haartracht 57, 127
 Haim-Wentscher, Tina 149, 176, 193
 Haremhab 18, 27 f., 104
 Harris, James 206
 Harris, John 200
 Harrison, Ronald 205
 Harrods 179
 Hathor 97 f., 101 f., 114, 161, 202
 Hatiai 54, 68–70
 Hatshepsut 70, 74, 81, 88, 98, 101, 201
 Hattiesburg (Mississippi, Stadt-bibliothek) 194
 Havas, Bálint 114
 Hawass, Zahi 171, 174 f.

- heb sed s. Sedfest
 hemet 64
 Hermopolis Magna (Aschmunein) 22, 28
 Herodot 27
 »Hieroglyphen um Nofretete« (Kulturforum) 193
 Hitler, Adolf 151, 159–165, 185
 Horus 53, 74
 Huja 45, 66, 70, 95, 197
 Hutton, William 154
 Hwt Benben (Benben-Tempel) 19, 97 f.

 Illerhaus, Bernhard 120
 Illustrated London News 30, 155
 »Im Licht von Amarna« (Neues Museum) 193
 Inii 61 f.
 isfet 25
 Isis 73, 105, 114
 Iuti 66–70, 124

 Jewish Daily Bulletin 160, 163
 Johann Georg, Prinz 181
 John Player & Sons 162
 Jomard, Edme 29
 Jubiläumsfest (Sedfest) 102
 Juja 96, 162
 Junker, Hermann 157

 Karnak 24, 48, 53, 85, 91–93, 98
 Kelleher, Patrick Joe 164 f.
 Kemp, Barry 31, 176, 197
 Kenana 60–62
 Kenyon, Sir Frederick 156
 Kija 57 f., 103 f., 121, 127, 200
 Kleopatra 27, 46, 128, 155
 Kom el-Hetan 50
 Kompositstatuen 111–116
 königliches Decorum 73–78
 Koptos (Quft) 80

 Krauss, Rolf 129, 186 f.
 Kulturforum Berlin 193
 KV 55 s. Echnaton

 Lacau, Pierre 143, 151 f., 155–157, 168 f.
 Landis, Mark 194 f., 210
 Lefebvre, Eugène 88
 Lefebvre, Gustave 144–147, 153–157, 168–170, 186
 Lego 191
 Lepsius, Karl Richard 30, 88, 148, 204
 L'Hôte, Nestor 204
 Little Warsaw 114–116, 172 f., 193
 Loeben, Christian 199
 Louvre 46, 107, 142, 183, 199
 Luban, Marianne 206

 maat 24 f., 48, 73 f., 89, 132, 202
 Maat 25, 87, 101
 Maia 58
 Maketaton 19, 197–199, 207
 Manetho 27
 Marcks, Gerhard 181
 Mariette, Auguste 88
 Martin, Geoffrey 30
 Maspero, Gaston 30, 137–139, 143 f., 146, 147, 151
 McGuinness, Kevin 128
 Memphis 22, 53, 58, 62, 64
 Men 71
 Menes 27
 Merire II. (Grab) 29, 121, 197, 203 f.
 Meritaton 19, 97, 105, 197, 200–204, 207
 Middleton, Yevonde 191
 Midgley, Thomas 179 f.
 Min 80
 Mitanni 162
 Montserrat, Dominic 91
 Murray, Margaret 17
 Museumsinsel Berlin 151, 164, 166

- Mutemweschet (Thutmoses Mutter)
61
- Mutemweschet (Tiu, Thutmoses Kind)
61
- Mutnedjmet 95, 104
- Namita, Nileen 122
- Nebcheperure s. Tutanchamun
- Neferneferuaton 19, 198, 201–203
- Neferneferuaton die Jüngere 19
- Neferneferure 19
- Neferure 98
- Neferusobek 201
- Nelles, Jan Nikolai 193–195
- nemes-Kopftuch 105
- Nephthys 105
- Neues Museum, Berlin
Amarna-Funde 147
»Im Licht von Amarna« 193
Little Warsaw-Installation 115 f.,
172
Nofretete-Büste 14, 17, 147–150,
153, 166 f., 192 f.
Simon-Gedenktafel 150
unerlaubter Scan 193–195
Wiedereröffnung 166
- Newton, Francis 30
- Nofretete
Bestattung 13, 201, 206–209
Darstellungen von 16, 45–49, 55,
87 f., 96–100, 105, 121, 129
Herkunft 96, 161
Ko-Regentschafts-Theorie 201
Kronen 13, 20, 97, 104–106, 121
politische und religiöse Rolle 12–
14, 19 f., 98, 102, 202 f.
Schwester-von-Echnaton-Theorie
95
Tod 13, 33, 198–200
Verbannungs- und Ungnade-
Theorien 200
- Nofretete-Büste
als Fälschung 12, 126, 181 f.
als Unterrichtsmaterial 116, 132
Androgynität 127 f.
Datierung 121
Eigentümer 135, 147, 150, 167, 171
Erwerb 135, 167–170
Farbe 14, 103 f., 112, 123 f.
fehlendes Auge 116, 123, 130–132,
149, 153, 167 f., 182
Haim-Repliken 149, 176, 180 f., 187,
190
Hautfarbe 14, 126 f.
im Alten Museum, Berlin 166, 192
im Neuen Museum 14, 17, 150, 153,
192
in der Populärkultur 190 f.
Krone 14, 103–105, 111, 114, 119, 127,
130, 190
Nachkriegspräsentation 14, 153 f.
Repliken 12, 15, 119, 131, 135, 149, 157,
176–180, 183, 185, 187, 190–192, 194
Rückgabeforderungen 15, 116, 155–
161, 165, 171 f.
Scans 176, 187, 193–196
Schönheit 12, 15, 123, 129 f.
Symmetrie 129 f.
Tattoo 122, 211
Tyldesley-Replik 187–189
und der Kaiser 149 f.
und plastische Chirurgie 122
Verwendung durch Künstler 114–
116, 190–192
- Nofretete-Club 133
»Nofretete« (Genzken) 192
»Nofretete will nach Hause«-
Bewegung 167
- Nut 87
- Osiris 26, 61, 69, 74, 85, 105

- Paczensky, Gert von 167
 Paglia, Camille 128
 Pairi 203
 Panehesi 82, 105
 Parennefer 23, 96 f.
 Parfümkegel 106
 Parzinger, Hermann 155, 172
 Patmore, Peter 79, 81
 Peet, Thomas Eric 30
 Peiser, Felix 186
 Pendlebury, John 30, 47, 200
 Pepi I. 116
 Pergamonmuseum, Berlin 159
 Perrett, David 129
 Perrot, Georges 148
 Petrie, Flinders
 Amarna-Ausgrabungen 30, 43, 46,
 142
 Echnaton 55 f., 88 f.
 Min-Statuen 80
 Teje 162
 und die ägyptische Regierung
 142 f.
 Philipps, Lisle March 35
 Piratenpartei 195
 plastische Chirurgie 122
 Portland-Kalkstein 187 f.
 Ptah 64, 68 f.
 Punch 90

 Quft (Koptos) 80

 Ramessidenkönige 26, 105
 Ramose, Wesir 97
 Ramses II. 76, 79
 Ranke, Hermann 138 f., 187
 Rapsilber, Maximilian 147
 Re 25, 51, 68, 71, 87, 102, 110, 123,
 204
 Rechmire 124 f.
 Reeves, Nicholas 207 f.

 Re-Horachte 82
 Repliken
 Haim-R. 149, 176, 180 f., 187, 190
 Nofretete-Büste 12, 15, 119, 131, 149,
 176–180, 183, 195, 211
 »The Other Nefertiti« 193–195
 Tyldesley-R. 187–189
 Reserveköpfe s. Ersatzköpfe
 Rocky Horror Show 191
 Roeder, Günther 56, 145

 Sachmet-Statuen 50, 64, 71
 Said, Edward W. 141
 s'anch 33, 66, 68
 Saqqara (Nekropole) 58–62
 Schäfer, Heinrich 147, 153, 157, 176
 Scheuklappen 37–39, 42, 66, 70,
 211
 Schu 86 f., 92, 99
 Scotsman 156–158
 Sedfest 19, 81 f., 91, 102
 Semenchkare 18, 21, 27, 38, 84, 201–
 208
 Senenmut 70
 Setepenre 19, 121
 Seyfried, Friederike 108
 Sicard, Claude 29
 Siehr, Kurt G. 173
 Simon, James
 Amarna-Ausgrabungen 138, 142
 Büste von 193
 Eigentum Nofretete-Büste 145,
 149 f., 156
 und der Kaiser 138, 149–151
 Siptah 75
 Sketch 126
 Skulpturen 44–46, 55, 70, 73 f., 78, 90,
 107–109, 117 f., 120, 123–125, 176, 178,
 183–185, 194 f.
 Smith, Grafton Elliot 205
 Snell, Robin 122, 211

- »Southern Artists, Forgers and Hackers« 194 f., 210
- »Stätte der Wahrheit« 58–60
- Statuen
 bekleidet 43, 47, 72, 121
 bemalt 50, 67, 112, 121–125
 Gipsmasken 55–57
 Kompositstatuen 111–116
- Stelen
 Amarna 22, 29 f., 46, 50–52, 83, 88, 117, 146, 153, 157, 168, 186 f., 197
 Hatiai 68, 70 f.
 Men und Bak 71 f.
 Panehesi 82
- Stierlin, Henri 181
- Stiftung Preußischer Kulturbesitz (SPK) 150, 155, 167, 172
- Stüler, Friedrich August 166
- Supreme Council of Antiquities (Ägypten) 171, 206 f.
- Szene vom Erschlagen der Feinde 48, 73
- Taduchepa 161 f.
- Taheri 72
- Tal der Könige 14 f., 24, 28, 43, 59, 152 f., 162, 204
- »Tea with Nefertiti« (Art Reoriented) 192
- Tefnut 86 f., 92, 99, 102–104, 202
- Teje
 Darstellungen 82, 89, 95, 102–104, 113 f., 162, 197, 202
 Krone 105, 114, 202
 politische und religiöse Rolle 14 f., 102
 Zigarettensembelbild 162
- Theben 19, 22, 45, 52 f., 61 f., 86, 90, 93, 96, 105, 109, 199, 202
- »The Other Nefertiti« (Al-Badri und Nelles) 193–195
- The Sphere 135, 157
- The Times 179
- Thomas, Angela 183, 210
- Thot 22, 33
- Thutmose
 Arbeitsmethoden 44, 65, 111–113, 117, 187–189
 Grab 58–62
 Haus und Werkstatt 19, 30, 39–44, 52, 54, 65, 93, 107, 111 f., 120, 129, 148 f., 154, 187–189
 Kompositstatuen 111–114
 nach Amarna 54, 58–62
 Nofretete-Büste 19, 103, 107 f., 117, 132
 Scheuklappe 38 f., 42, 66, 70, 211
 Stein- und Gipsköpfe 55 f., 120, 139, 149
 und Ptah 69
- Thutmosis III. 81, 124
- Thutmosis IV. 18, 81, 114
- Ti (Gemahlin des Eje) 33, 96
- TrigonArt 195
- Tuja 96, 162
- Tuschratta von Mitanni 101, 162
- Tutanchamun
 Darstellungen 43, 49, 84, 110
 Grab 14 f., 43, 49, 53–55, 92, 109, 152, 201, 204, 207–209
 und Amarna 21, 26, 52–54, 201, 203
 und KV 55 204–208
- Tutu 59, 73
- twf 75
- Tyldesley, Frank 187–189, 211
- UNESCO 167, 171
- Urice, Stephen K. 172 f.
- von Stohrer, Eberhard 159

- Wedel, Carola 151
 Weigall, Arthur 90, 110, 132, 173
 Wenman, Cosmo 195, 210
 Wildung, Dietrich 57, 119, 131
 Wilhelm II. 138, 149 f.
 Wilkinson, John Gardner 29, 88
 Wilson, Fred 191
 Winckelmann, Johann Joachim
 77–79
 Woolley, Leonard 30
 Zigarettensammelbilder 162
 Zivie, Alain 58, 60–62
 Zweiter Weltkrieg 151, 163 f., 185