

Lorenz Winkler-Horaček (Hg.)

WEGE DER SPHINX

MONSTER ZWISCHEN
ORIENT UND OKZIDENT





[This page is intentionally blank.]

Wege der Sphinx
Monster zwischen Orient und Okzident

herausgegeben von
Lorenz Winkler-Horaček

Eine Ausstellung
der Abguss-Sammlung Antiker Plastik
des Instituts für Klassische Archäologie
der Freien Universität Berlin



Verlag Marie Leidorf GmbH · Rahden/Westf.

2011

VI, 207 Seiten inkl. 259 Abbildungen

Gedruckt mit finanzieller Unterstützung des Vereins der
FREUNDE & FÖRDERER DER ABGUSS-SAMMLUNG ANTIKER PLASTIK BERLIN E.V.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Winkler-Horaček, Lorenz (Hg.):

Wege der Sphinx ; Monster zwischen Orient und Okzident.

Rahden/Westf.: Leidorf, 2011

ISBN: 978-3-89646-063-9

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie.
Detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

Alle Rechte vorbehalten

© 2011



Verlag Marie Leidorf GmbH

Geschäftsführer: Dr. Bert Wiegel

Stellerloh 65 · D-32369 Rahden/Westf.

Tel: + 49/(0)5771/ 9510-74

Fax: +49/(0)5771/ 9510-75

E-Mail: info@vml.de

Internet: <http://www.vml.de>

Abguss-Sammlung Antiker Plastik des Instituts für Klassische Archäologie
der Freien Universität Berlin

Schloss-Str. 69b · 14059 Berlin-Charlottenburg

Tel.: + 49/(0)30/ 342 40 54

Fax: + 49/(0)30/ 33 77 83 32

E-Mail: abguss@zedat.fu-berlin.de

Internet: <http://www.abguss-sammlung-berlin.de>

ISBN 978-3-89646-063-9

Kein Teil des Buches darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, CD-ROM, DVD, Internet
oder einem anderen Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlags Marie Leidorf
GmbH reproduziert werden oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Gestaltung: SHORT CUTS GmbH (www.short-cuts.de)

Umschlaggestaltung und Karten: Paul Widera, Berlin

Frontispiz: Konrad Eyferth, Berlin

Fotos: Antonia Weiße, Berlin; Bärbel Paetzel, Berlin; David Ausserhofer, Berlin

Bildbearbeitung: Michael Großmann, Falkensee

Redaktion: Dorothee Fillies, Berlin; Nele Schröder, Berlin; Lorenz Winkler-Horaček, Berlin

Layout und Satz: Dorothee Fillies, Berlin (www.redaktion-layout-satz.de)

Druck und Produktion: druckhaus köthen GmbH, Köthen

Inhalt

1 Einleitung

Ulrike Dubiel

- 5 Pharao – Gott – Wächter: Sphingen im Alten Ägypten
- 26 Kat. 1 Traumstele Thutmosis' IV. (Ulrike Dubiel)
- 28 Kat. 2 Sphinx Amenemhets III. (Ulrike Dubiel)
- 29 Kat. 3 Kopf einer Mähnsphinx (Christian E. Loeben)
- 30 Kat. 4 Sphinx vom Obeliskpyramidion Psammetichs II. (Ulrike Dubiel)
- 31 Kat. 5 Sphinx der Schepenupet II. (Ulrike Dubiel)
- 33 Kat. 6 Sog. Barracco Sphinx (Ulrike Dubiel)
- 34 Kat. 7 Sphinx von der Sphingenallee des Serapeums, Saqqara (Ulrike Dubiel)
- 36 Kat. 8 Relief mit Darstellung des schreitenden Tutu (Ulrike Dubiel)
- 37 Kat. 9 Reliefdarstellung des Tutu (Ulrike Dubiel)

Alessandra Gilibert

- 39 Die anatolische Sphinx
- 50 Kat. 10 Sphinx von Hattuša (Alessandra Gilibert)

Andreas Gräff – Nils C. Ritter

- 51 Mischwesen in Babylonien und Assyrien
- 62 Kat. 11 Bronzefigur des Dämons Pazuzu (Nils C. Ritter)
- 63 Kat. 12 Relief mit Darstellung eines kriegerischen Gottes auf einem Mischwesen (Nils C. Ritter)
- 64 Kat. 13 Rollsiegel mit bärtiger Sphinx (Nils C. Ritter)
- 64 Kat. 14 Rollsiegel mit Sphinx und Ziege (Nils C. Ritter)
- 65 Kat. 15 Rollsiegel mit Sphinx und Bogenschütze (Nils C. Ritter)
- 65 Kat. 16 Rollsiegel mit Sphingen, königlichem Held und Löwen (Nils C. Ritter)

Nils C. Ritter

- 67 Die andere Sphinx – Torwächter und Schutzwesen in Assyrien
- 77 Kat. 17 Türraubungsfigur in Form eines menschenköpfigen geflügelten Löwen (Nils C. Ritter)
- 77 Kat. 18 Türraubungsfigur in Form eines menschenköpfigen geflügelten Stiers (Nils C. Ritter)

Alessandra Gilibert

- 79 Die nordsyrische Sphinx
- 93 Kat. 19–20 Reliefs mit einer Sphinx mit Löwenprotome und mit einem Herrscher mit Ähre und Traube (Alessandra Gilibert)
- 94 Kat. 21 Relief mit einer schreitenden Sphinx (Alessandra Gilibert)
- 94 Kat. 22 Relief mit einem schreitenden Greifen (Alessandra Gilibert)
- 95 Kat. 23 Relief mit Bergziegen (Alessandra Gilibert)
- 95 Kat. 24 Relief mit einem Löwenmenschen (Alessandra Gilibert)
- 96 Kat. 25 Relief mit dem Wettergott (Alessandra Gilibert)
- 97 Kat. 26 Relief mit einem Mischwesen (Alessandra Gilibert)

Lorenz Winkler-Horaček

- 99 Wege der Sphinx: Von Ägypten und Vorderasien nach Griechenland
- 116 Kat. 27 Metopenfragment aus Mykene (Nele Schröder)

Lorenz Winkler-Horaček

- 117 Fremde Welten oder die Wildnis im Angesicht der Zivilisation: Sphingen und Tiere im archaischen Griechenland
- 131 Kat. 28 Korinthische Terrakottasphinx (Nele Schröder)
- 132 Kat. 29 Kleine Sphinx aus Olympia (Anna Diegmann)
- 133 Kat. 30 Liegende Bronzesphinx (Anna Diegmann)
- 134 Kat. 31 Bronzebeschlag aus Olympia (Anna Diegmann)
- 135 Kat. 32 Statue einer Sirene (Nele Schröder)

Thoralf Schröder

- 137 Kontexte und Bedeutungsfelder rundplastischer Löwen und Sphingen im frühen Griechenland
- 157 Kat. 33 Sphinx aus Spata (Thoralf Schröder)
- 158 Kat. 34 Sphinx aus Thasos (Thoralf Schröder)
- 159 Kat. 35 Sphinx aus dem Kerameikos, sog. Noack-Sphinx (Thoralf Schröder)
- 160 Kat. 36 Sog. Hera von Olympia (Thoralf Schröder)
- 161 Kat. 37 Löwe von Milet (Thoralf Schröder)
- 162 Kat. 38 Löwe in Kopenhagen (Thoralf Schröder)

Lorenz Winkler-Horaček

163 Vom Bild zum Mythos, vom Mythos zum Bild:
Der »geflügelte Menschenlöwe« und die Sphinx
von Theben

167 **Kat. 39 Rotfigurige attische Kylix mit Sphinxrätzel**
(Nele Schröder)

168 **Kat. 40 Athena Parthenos, sog. Varvakion-Statuette**
(Nele Schröder)

Almut-Barbara Renger

169 Ödipus vor der Sphinx im 5. Jahrhundert v. Chr.
Einführende Bemerkungen zu einer mythischen
Konstellation in Text und Bild

Nele Schröder

179 Ausblick: Die Sphinx in etruskischer und
römischer Zeit

192 **Kat. 41 Etruskischer Grabcippus** (Nele Schröder)

193 **Kat. 42 Etruskische Bronzereliefs mit (a) Sphinx und
Löwe und (b) Sphinx** (Nele Schröder)

194 **Kat. 43 Relief aus Luku, sog. Telete-Relief**
(Nele Schröder)

195 **Kat. 44 Linke Nebenseite eines Orest-Sarkophages
mit Sphinx** (Nele Schröder)

196 **Kat. 45 Sitzende Sphinx als Tischfuß** (Nele Schröder)

197 **Kat. 46 Sphinx-Statuette von einem Bronze-Kandelaber**
(Nele Schröder)

198 **Kat. 47 Statue des Augustus aus Prima Porta mit
Sphingen an den Panzer-Schulterlaschen** (Nele Schröder)

200 Karten

205 Abbildungsnachweis

Einleitung

Es geht eine Faszination von der Gestalt der »Sphinx« aus. Bedrohlich, fremd und verlockend war sie immer Projektionsfläche für zahlreiche Vorstellungen und Phantasien. Zugleich sind es große Werke und Themen, die mit dem Begriff der »Sphinx« verbunden werden: die Sphinx von Gizeh als Inbegriff Ägyptens, Ödipus und die Sphinx als einer der bekanntesten Mythen des klassischen Griechenlands. Aber die Sphinx ist mehr, sie ist ein vielseitiges Wesen, das in den antiken Kulturen verschieden aufgefasst wurde und dessen Bilder sehr unterschiedliche Aufgaben zu erfüllen hatten.

Es ist bereits viel über die Sphinx geschrieben worden, besonders auch in übergreifenden Werken. Gerade während der letzten Jahre erfreute sich das Thema wieder einer zunehmenden Beliebtheit. Und trotzdem bleiben die Wege der Sphinx seltsam unklar. Wie kommt es von der Sphinx von Gizeh zur Sphinx von Theben? Welche Brüche und welche Kontinuitäten gibt es zwischen den verschiedenen Kulturen? Wie greifen Motive, aber auch die mit den Bildern verbundenen Ideen räumlich aus? Diese und weitere Fragen sind kaum aus der Perspektive eines einzelnen Faches zu beantworten.

Das Berliner Exzellenzcluster Topoi konnte in den letzten Jahren die Zusammenarbeit verschiedener Disziplinen der Altertumswissenschaften bündeln. In der bildwissenschaftlichen Forschergruppe etablierten sich dabei Kontakte, die die Grundlage für die Zusammenarbeit zu dieser Ausstellung legten. Nur durch diese Kooperation, die schließlich noch erweitert wurde, konnte das Projekt einer die einzelnen Kulturen übergreifenden Ausstellung zur Sphinx gelingen. Es war dabei sehr förderlich, dass auf vorhandene Forschungsarbeiten zu Mischwesen in Vorderasien, in Griechenland oder auch zur Sphinx aus religionswissenschaftlicher Sicht zurückgegriffen werden konnte. Gleichzeitig haben sich auch Kollegen neu in das Thema eingearbeitet. Den Fachvertretern aus der Ägyptologie Ulrike Dubiel und Christian E. Loeben (Hannover), der Vorderasiatischen Archäologie Alessandra Gilibert und Nils C. Ritter, der Altorientalistik Andreas Gräff, der Klassischen Archäologie Thoralf Schröder und Nele Schröder, den Religionswissenschaften Almut-Barbara Renger sowie Anna Diegmann als studentischer Hilfskraft sei für ihre kreative Mitarbeit am Katalog gedankt.

Der Kreis der Genannten hatte mit seinen Ideen neben denen des Herausgebers besonderen Einfluss auf die Schwerpunkte für Ausstellung und Katalog: Die Themen führen nun von der Sphinx im Alten Ägypten nach

Anatolien im 2. Jt. v. Chr. und von grundsätzlichen Überlegungen zu Mischwesen in Vorderasien sowie der sog. Anderen Sphinx – gemeint sind hier die mächtigen Figuren an den Toren assyrischer Paläste – hin zu den verschiedenen Bedeutungsfeldern des Mischwesens in Nordsyrien. Ein weiterer Teil beschäftigt sich mit der Rezeption und der Bedeutung des Mischwesens in Griechenland. Hier führt der Weg von den frühen Darstellungen in der Kleinkunst über die rundplastischen Sphingen hin zum Mythos des Ödipus, der die Sphinx besiegt. Ein Ausblick nach Etrurien und Rom rundet die Ausstellung ab.

Damit sind natürlich keineswegs alle Aspekte des Monsters in dem hier behandelten Zeitraum angesprochen. Das war auch nicht beabsichtigt und vieles wäre noch hinzuzufügen. Doch zeigt dieser Ausschnitt den dynamischen Prozess auf, dem das Mischwesen auf seinem Weg durch die antiken Kulturen unterworfen ist. Es gibt eine Vielfalt von verschiedenen Bedeutungen, die sich je nach Raum und Epoche verändern. Die Sphinx als mögliche Erscheinungsform des ägyptischen Pharaos und des Sonnengottes oder die den Göttern untergeordnete Sphinx als Teil einer ungezähmten Wildnis sind nur einige von vielen Fällen. Und dennoch gibt es immer wieder Verbindendes. So findet sich zum Beispiel eine Einbindung der Sphinx in die Bilder einer von Mischwesen durchsetzten Tierwelt oder auch ihr enger Bezug zu vegetabilen Ornamenten von Vorderasien über Griechenland bis nach Etrurien wieder und scheint eine grundlegende Gemeinsamkeit der Sphinx auf weiten Teilen ihres Weges zu sein. Man muss allerdings jeden Einzelfall genau analysieren, die Gemeinsamkeiten sind in ihrem jeweiligen kulturellen Kontext unterschiedlich zu deuten. Es ist ein lebendiger Prozess von Einflüssen und Rezeption, von Ablehnung und neuen Ideen. Einen Teil davon möchten wir in Ausstellung und Katalog aufzeigen.

Einige terminologische Bemerkungen seien hier vorangestellt: Der Titel von Ausstellung und Katalog birgt Begriffe, die nicht unumstritten sind. »Monster« umschreibt oft etwas widernatürliches, hässliches, missgebildetes. Das ist hier nicht gemeint! Das Monster wird vielmehr als Mixtum verstanden, in dem sich verschiedene Bereiche treffen, Mensch und Tier, Tier und Pflanze, mit ihren jeweils verschiedenen Eigenschaften. Das Mixtum macht es fremd, hebt es ab von der alltäglichen Erfahrung. Man kann den eher technischen Begriff »Mischwesen« verwenden. »Monster« ist im Folgenden mit diesem gleichzusetzen. Diskussionswürdig sind auch die Begriffe »Orient« und »Okzident«, weil sie eine Dualität vorgeben,

die es erst seit der griechischen Klassik gibt. Doch seien die Begriffe hier als Bezeichnung für geographische Räume verwendet, die gemeinsam eine Einheit bilden und sich gegenseitig beeinflussen.

Als letztes noch zur »Sphinx« selbst. Dieser Begriff ist zunächst ebenfalls ein Terminus Technicus. Er meint nicht nur die Sphinx des griechischen Ödipusmythos, sondern den »geflügelten Menschenlöwen« in seinen verschiedenen Funktionen. Der Begriff bezeichnet das mythologische Wesen, aber schon die Griechen verwendeten ihn auch für die ägyptischen Sphingen. Ihnen war der Unterschied zwischen den Königssphingen Ägyptens und dem Monster des thebanischen Mythos aber wohl bewusst. Als Terminus Technicus können wir im Folgenden immer von der Sphinx in ihrer weiblichen Form sprechen, auch wenn es sich oft um männliche Sphingen handelt.

Die Ausstellung zeigt die Sphinx und verwandte Stücke als Abgüsse. Sie greift dabei auf Objekte aus der Abguss-Sammlung Antiker Plastik zurück, einige Stücke wurden neu angekauft. Darüber hinaus werden auch Abgüsse aus anderen Institutionen einbezogen. Erleichtert wird diese Kooperation durch das »Berliner Skulpturennetzwerk«, ein vom Bundesministerium für Bildung und Forschung finanziertes Projekt, das u. a. alle Berliner Abgüsse griechischer und römischer Skulpturen in einer Datenbank erfasst und so leichter zugänglich macht. Die enge Zusammenarbeit mit der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin und dem Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität führt hier bereits zu einer ersten virtuellen Vereinigung der Berliner Bestände. Das erleichtert die Vorbereitung und Planung von Ausstellungen. An dieser Stelle sei besonders Sylvia Brehme von der Antikensammlung und Veit Stürmer vom Winckelmann-Institut für die kontinuierliche und enge Zusammenarbeit gedankt. Dem Winckelmann-Institut gebührt darüber hinaus besonderer Dank, weil es die Ausstellung personell durch den Restaurator Thomas Baetjer und die Photographin Antonia Weiße unterstützte. Thomas Baetjer führte Restaurierungen u. a. an der Londoner Sphinx durch, Antonia Weiße fertigte die Photographien der Abgüsse an. Auch Susanne Muth sei für die Gewährung dieser strukturellen Unterstützung gedankt.

Eine zentrale Rolle für das Gelingen dieses Projektes – wie auch für die Arbeiten der Abguss-Sammlung Antiker Plastik insgesamt – spielt die erfolgreiche Kooperation mit der Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin. Viele Stücke kommen von dort und sind zum Teil auch als Abguss-Modelle für die Ausstellung zur Verfügung gestellt worden. Hier standen besonders Miguel Helfrich, Berthold Just, Thomas Schelper und Sandro Di Michele hilfreich zur Seite. Sandro Di Michele führte zudem ebenfalls Restaurierungen durch. Jeweils eine Leihgabe stellten darüber hinaus das Ägyptische Museum der Staatlichen Museen zu Berlin und das Akademische Kunstmuseum der Universität Bonn zur Verfügung. Unterstützend wirkten hier Frank Marohn und Wilfried Geominy. Eine Schenkung, initiiert durch Christian E. Loeben, erfolgte durch den Verein »Antike & Gegenwart e. V.«, Freundes- und Förderkreis des Museums August Kestner. Allen Genannten sei herzlich gedankt.

Doch trotz einer beachtlichen Zahl an Abgüssen blieben Lücken. Um bestimmte Aspekte der Sphinx aber dennoch zu visualisieren, haben wir auf eine zweite Form der Reproduktion zurückgegriffen: auf Zeichnungen, die der Graphiker Konrad Eyferth für die Ausstellung angefertigt hat. Diese Zeichnungen entstanden nach den Vorlagen antiker Objekte und bei besonders wichtigen Stücken wurden sie auch als Katalognummern aufgenommen. Nur so konnten – um zwei Beispiele zu nennen – auch das Thema Ödipus und die Sphinx oder die assyrischen Torsphingen Einzug in die Ausstellung halten.

Die Abguss-Sammlung Antiker Plastik ist nicht nur Museum, sondern vor allem eine Lehrsammlung. Die Umsetzung der Ausstellung erfolgte daher in mehreren studentischen Praktika im Rahmen der BA Ausbildung. Im Februar und März 2010 fand ein sechswöchiges Praktikum im Rahmen einer sog. Allgemeinen Berufsvorbereitung (ABV) statt. Hier wurde das Konzept der Ausstellung erarbeitet und es wurden Schritte der Umsetzung definiert. Angelika Lorenz hatte einen großen Anteil an der Durchführung. Mit großem Engagement beteiligten sich dabei die Studierenden: Denise Baur, Stefan Fritz, Claudia Gioia, Anne Grasmay, Nicola Maria Kanseas, Vinzenz Knüpfer, Nicole Krengel, Rico Liero, Juschka Müller, Huyen Mai Ngoc Nguyen, Falk Oppermann, Thomas

Ottenberg, Melanie Reichert, Linda Rust, Nikolas Schneeweiß, Silvia Schmiedtke, Constanze Seifert, Jana Sperling, Rocco Steputat, Franziska Stoltz und Angie Thiele. Im Februar 2011 erfolgte ein zweites ABV-Praktikum. Hier ging es um die konkrete Umsetzung des Ausstellungskonzeptes. Ebenso engagiert waren beteiligt: Janine Appelt, Nadine Arndt, Julius Bussilliat, Sandra Florentino Blanco, Morgana Freundt, Constanze Hartmann, Anna Elisabeth Keim, Stefanie Klein, Stefanie Kleppisius, Krassimira Kuneva, Michaela Lebsa, Julia Levenson, Antje-Sophie Menschner, Laila Sack, Vera Swenshon, Marcel Tewes, Christina Ullmann und Jasper Wollny.

Besonders großer Dank gilt neben Johanna Fabricius den Mitarbeitern der Abguss-Sammlung: Anne Golke, Silke Krause, Damian Krikcziokat, Ina Langbein, Achim Schmid, Nele Schröder und Paul Widera. Ihre Tätigkeiten aufzuzählen würde hier den Rahmen sprengen. Hervorgehoben seien aber Nele Schröder für die redaktionellen Arbeiten am Katalog und Paul Widera für die Gestaltung des Katalog-Covers und die Anfertigung der Karten. Entscheidenden Anteil am Gelingen hatte Dorothee Fillies. Sie besorgte mit viel Sachverstand und Engagement Schlussredaktion, Layout und Satz. Michael Großmann übernahm die Bearbeitung der Photographien und Bernd Wiegel vom Marie Leidorf Verlag engagierte sich für die zügige Drucklegung.

Gefördert wurden die Vorbereitungen durch das Präsidium der Freien Universität Berlin im Rahmen von Zielvereinbarungen. Das Gelingen des Ausstellungsprojektes und der Druck des Kataloges waren nur mit Unterstützung des Vereins der Freunde & Förderer der Abguss-Sammlung Antiker Plastik Berlin e. V. und – in Bezug auf die Photographie-Arbeiten – der Gerd-Rodenwaldt-Gedächtnis-Stiftung möglich. Auch ihnen sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Die Ausstellung ist vom 21. Juli bis zum 30. Oktober 2011 in der Abguss-Sammlung Antiker Plastik der Freien Universität in Berlin-Charlottenburg zu sehen.

Lorenz Winkler-Horaček

Anmerkung

Im Folgenden wird die Literatur nach den Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts abgekürzt. Die Abkürzungen der antiken Literatur folgen dem Neuen Pauly.

[This page is intentionally blank.]

Pharao – Gott – Wächter: Sphingen im Alten Ägypten

Ulrike Dubiel

Kaum ein Monument hat einen größeren Wiedererkennungswert und symbolisiert *pars pro toto* die viele Jahrtausende währende Kultur des Alten Ägypten aus heutiger Sicht treffender als die Sphinx von Gizeh. Die Sphinx in ihrer Erscheinungsform als Mischwesen mit Löwenkörper und Menschenhaupt ist eine ägyptische Bildschöpfung.

Inkarnation des Herrschers oder Götterbild: Die Sphinx im Rund- und Flachbild

Die Sphinx erscheint sowohl im Rund- als auch Flachbild in vielen Typus-Varianten und in unterschiedlichen Bedeutungszusammenhängen. Der Grundtypus im Rundbild zeigt einen auf dem Bauch liegenden Löwenkörper, die Hinterbeine eng am Leib, die Vorderpranken parallel nach vorne ausgestreckt, den Schwanz um den rechten Hinterlauf gewickelt (Abb. 1¹; Kat. 7). Kopf und Gesicht sind anthropomorph gestaltet und mit symbolträchtigen Accessoires bzw. Insignien der Macht oder der Göttlichkeit versehen, wie spezifischen Kopfbedeckungen, Kronen, Frisuren oder Bärten.

Das Mischwesen dürfe, so H. G. Fischer, nicht einfach als Monster gesehen werden, sondern müsse vor dem Hintergrund der Grundsätze der altägyptischen Kunst begriffen werden, einer Kunst, in der Bild und Schrift aufs Engste miteinander verwoben sind. Hybride Schöpfungen – ob Tierkörper mit Menschenkopf oder aber tierköpfig dargestellte Götter mit Menschenleib – seien Ergebnisse eines Repräsentationsstils, der hieroglyphisch, also als Bildzeichensystem, zu verstehen ist und in dem verschiedene Elemente zeichenartig lesbar verquickt werden. Je nach dem welcher Aspekt besonders betont werden soll, können unterschiedliche Bestandteile kombiniert werden. Der Kopf, so Fischers Fazit, sei das originale und essentielle Element, der Körper die sekundäre Manifestation².

Die Sphinx erscheint als Inkarnation des Pharao. Dieser kann allerdings auch in anderen Mischformen auftreten, z. B. als menschenköpfiger Falke. Die Tierkörper weisen den Herrscher der göttlichen Sphäre zu, gleichzeitig signalisieren sie jeweils unterschiedliche Qualitäten. So zeichnet den Falken sein Jagdverhalten mit spektakulären Hochgeschwindigkeitsflugmanövern und präzisiertem Beutegreifen nach rasantem Sturzflug aus, während der Löwe als größtes Landraubtier gefährliche Wildheit und brutale Stärke symbolisiert. Bei einem bestimmten Typus der Sphinx, der sog. Mähnensphinx (Abb. 2. 17; Kat. 2. 3), ist



Abb. 1 Sphinx des Thutmosis III., ca. 1479–1425 v. Chr. Kairo, Ägyptisches Museum.



Abb. 2 Mähnensphinx Hatschepsuts, ca. 1473–1458 v. Chr. Brüssel, Königliche Belgische Kunstmuseen.

die menschliche Komponente auf das Gesicht reduziert, das in einem Löwenkopf sitzt, umgeben von den üppigen Fellzotteln der Gesichtsmähne und des Mähnenumfangs, der auch Schultern und Brust bedeckt. Selbst die Ohren sind die eines Löwen. Hier scheint der animalische Aspekt besonders betont zu sein. Anders verhält es sich bei Spingendarstellungen mit Menschenarmen, die Opfer darbringen (Kat. 5). In diesen Fällen soll die Handlungsfähigkeit der Sphinx und ihre Interaktion mit einer Gottheit, die das Opfer empfängt, herausgestellt werden.



Abb. 3 Widderköpfige Mischwesen, sog. Criosphingen, im Karnaktempel, Neues Reich. 2. Hälfte 2. Jt. v. Chr.

Aber auch die Gottheiten selbst können sowohl anthropomorph als auch in Form des ihnen zugeordneten, heiligen Tieres oder als Mischwesen erscheinen. Zuweilen ist es schwer zu entscheiden, ob es sich bei einer Sphinx um ein Götter- oder Herrscherbildnis handelt. Die Gestaltung des Kopfes wie auch Elemente des dargestellten Ornaments liefern zwar Hinweise, sind jedoch häufig nicht eindeutig zu interpretieren. So könnte man abermals H. G. Fischer folgen und in Sphingen mit Menschenkopf vorrangig die Manifestation eines Königs bzw. einer Königin oder Prinzessin sehen. Spätestens im Neuen Reich (1550–1070 v. Chr.) aber wird die große Sphinx von Gizeh ungeachtet ihres Menschenkopfes – den zudem das gestreifte Nemes-Kopftuch, ein typischer Bestandteil des Königsornats, schmückt – als Erscheinung des Gottes Horus verehrt (Abb. 6, 7). Daneben gibt es Sphingenwesen, die eindeutig nicht mit einem Herrscher zu identifizieren sind: Bei seiner allnächtlichen Fahrt durch die Unterwelt begegnet beispielsweise der Sonnengott Re dem Aker, einer Gottheit in Form einer doppelten Menschenlöwen-Sphinx, einem Wächter und Schützer, der für die Erde wie auch für die Unterwelt an sich stehen kann³. Wie aber ist eine Sphinx aus dem Totentempel Amenophis' III. (ca. 1388–1351 v. Chr.)⁴ in Theben-West zu bewerten, die einen anthropomorphen Kopf mit Nemesstuch, einen Löwenkörper und einen langen Krokodilsschwanz hat⁵?

Einfacher ist die Differenzierung bei Darstellungen, die Mischwesen und König gemeinsam zeigen. Im Neuen

Reich werden Prozessionswege häufig von einer Vielzahl sog. Sphingen flankiert. So sind beispielsweise die bedeutendsten thebanischen Tempel durch lange ›Sphingenalleen‹ miteinander verbunden. Unter den Bildtypen finden sich dort auch liegende Löwen mit Widderkopf, sog. Criosphingen, zwischen deren Vordertatzen wohlbehütet der König als kleine Figur steht (Abb. 3)⁶. Der Widderkopf kennzeichnet die Mischwesen als Erscheinungsform des Gottes Amun-Re, der den Pharaon beschützt. Im selben Kontext kann aber auch der Herrscher selbst als Sphinx Schutz gewähren und Heiligtümer bewachen⁷.

Der Pharaon selbst ist *per se* Sohn des Sonnengottes Re und damit Gott unter Göttern. Ein Abbild des Herrschers ist folglich das Abbild eines göttlichen Wesens. Der Bezug zu einem individuellen Regenten wird durch die Anbringung seines Namens auf dem Objekt hergestellt. Die Usurpation einer älteren Skulptur, wie etwa einer Sphinx, geschieht dementsprechend in erster Linie durch das Hinzufügen des eigenen Namens (vgl. Kat. 2), während hingegen das Umarbeiten der Gesichtszüge nur zweitrangig ist. Gerade an den Skulpturen der ›Sphingenalleen‹ lässt sich schließlich in der ptolemäisch-römischen Epoche (ab dem 3. Jh. v. Chr.) eine Bedeutungsverschiebung beobachten: Die Sphinx hat sich nun von einer Erscheinungsform des Pharaon zu einem anonymen Wächter gewandelt, den keinerlei Inschriften mehr identifizierbar machen.

Die ersten Mischwesen und frühe Beispiele der Sphinx

Fragt man nach dem Ursprung der ägyptischen Sphinx, zeigt sich, dass das Motiv zwar weit über die Grenzen des Alten Ägypten hinaus verbreitet und überaus langlebig war, seine Herkunft aber nahezu im Dunkeln liegt. Noch bevor die Sphinx im ägyptischen Bildrepertoire auftritt, sind bereits Darstellungen von fantastischen Kreaturen bekannt: So zeigt eine Prunkpalette der prädynastischen Zeit aus Hierakonpolis einen sog. Schlangenhalspanther sowie einen Löwengreif, die neben Raubkatzen und Hyänen Jagd auf Capriden machen (Abb. 4)⁸.

Das Motiv der Sphinx als ein Mischwesen mit Löwenkörper und menschlichem Kopf erscheint erst im Alten Reich in der 4. Dynastie (ca. 2630–2500 v. Chr.) und tritt dann bereits voll ausgereift und in monumentaler Größe auf, ohne dass sich vor diesem Zeitpunkt Entwicklungsstufen festmachen lassen. Eines der frühesten Beispiele ist in Abu Rawash zu finden: Hier barg der Totentempel des Pharaos Djedefre (ca. 2566–2558 v. Chr.) das Rundbild einer weiblichen Sphinx sowie eine große Anzahl von Skulpturfragmenten, darunter Bruchstücke weiterer Sphingen, die auf ein umfangreiches Statuenprogramm schließen lassen. Der schlechte Erhaltungszustand der Anlage macht allerdings konkrete Rekonstruktionsvorschläge zur Aufstellung der Objekte und damit zur Funktion der Sphinx unmöglich.

Der Nachfolger Djedefres, Pharaos Chephren, ließ in Gizeh seinen Pyramidenbezirk errichten. Ein solcher Bezirk umfasste einen Taltempel, der den Eingangsbereich des Komplexes bildete, gefolgt von einem wahrscheinlich überdachten Aufweg, der zum Pyramiden- bzw. Totentempel und zur Pyramide selbst führte (Abb. 5). In Gizeh hat sich die Gesamtanlage nur unvollständig erhalten. Es gibt jedoch Hinweise darauf, dass Sphingen paarweise die Tempeleingänge der Taltempel flankierten⁹. Anscheinend nehmen die Sphingen eine Funktion ein, die in prädynastischer Zeit Löwenbildnisse innehatten¹⁰. Aus diesen »Türwächtern«, die im Fall der Sphingen nicht den Besucher des Tempels selbst konfrontieren, sondern ihrem jeweiligen Pendant zugewandt sind, entwickelt sich später die Sphingenallee, die ab dem Neuen Reich (1550–1070 v. Chr.) wichtige Prozessionswege und Dromoi säumt.

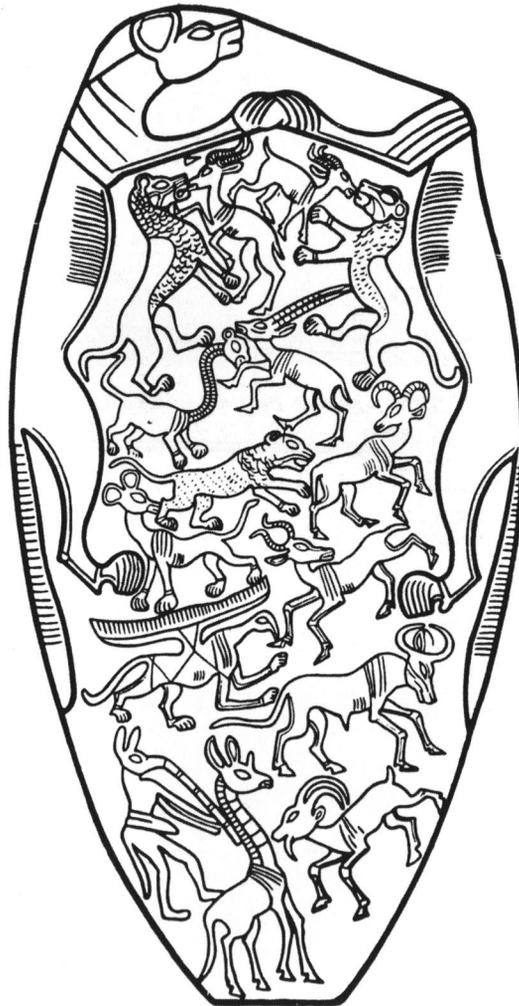


Abb. 4 Sog. Hundepalette mit Schlangenhalspanther (oben links unter dem Löwen) und Greif (Mitte links über der Giraffe), prädynastische Zeit, 2. Hälfte des 4. Jt. v. Chr. Oxford, Ashmolean Museum.

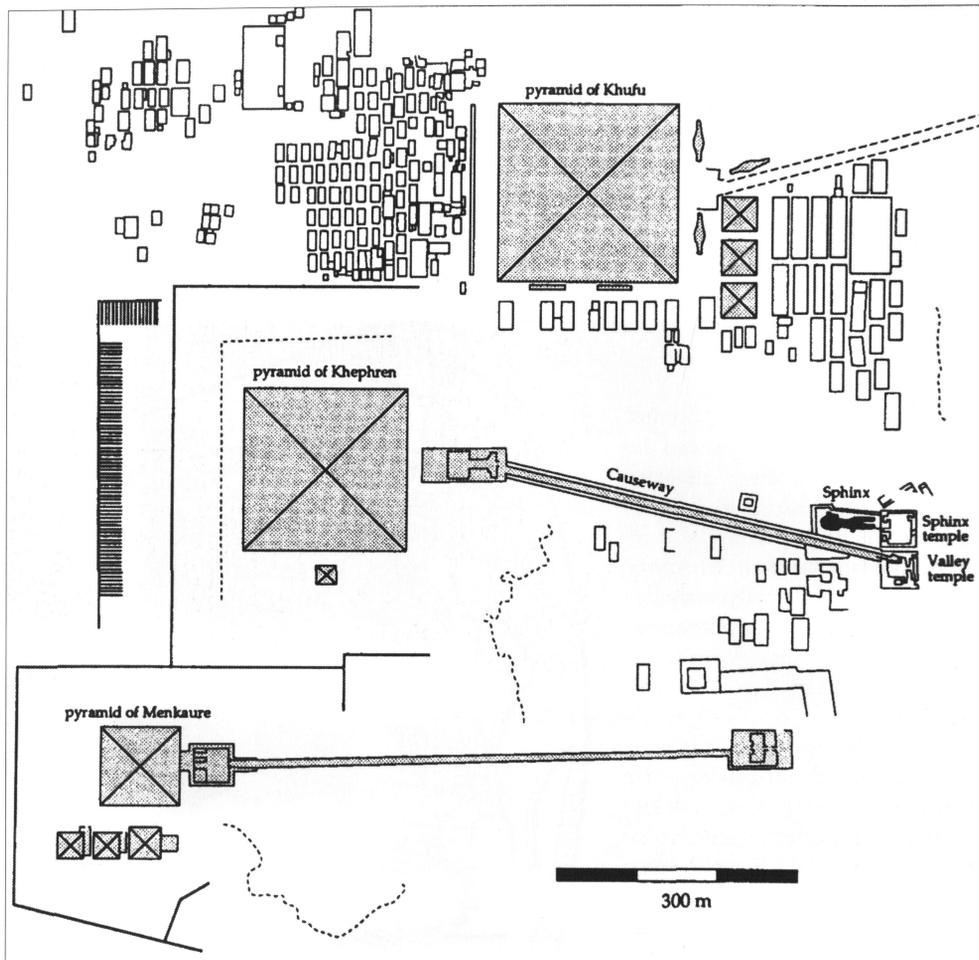


Abb. 5 Gizeh-Plateau zur Zeit der 4. Dynastie, ca. 2613–2494 v. Chr. Übersichtsplan mit dem Pyramidenbezirk des Chephren.



Abb. 6 Große Sphinx von Gizeh, Altes Reich, 26. Jh. v. Chr.

Die Sphinx von Gizeh

Mit über 70 m Länge, einer Breite und Höhe von jeweils gut 20 m ist die Sphinx von Gizeh eine der größten monolithischen Skulpturen der Welt (Abb. 6. 7). Sie wird gemeinhin der Regierungszeit des Chephren zugeschrieben¹¹ und datiert somit in das 26. Jh. v. Chr.

Auf dem Plateau von Gizeh wurde die große Sphinx aus dem anstehenden Kalkstein herausgeschlagen, indem zunächst ein U-förmiger Graben eingetieft und der stehengebliebene Kern als Körper eines auf einem Sockel liegenden Löwen grob zugerichtet wurde. Da der lokale Kalkstein zum Teil von minderer Qualität ist, wurde nur der Kopfbereich, also das Gesicht mit Königskopftuch (altäg. *nms*, Nemes) und der Uräusschlange über der Stirn tatsächlich modelliert. Der Körper erhielt seine endgültige Form, indem man ihn mit zusätzlichen Blöcken verblendete. Farbreste deuten darauf hin, dass die Sphinx einst bunt bemalt war – das Königskopftuch wies blaue und gelbe alternierende Streifen auf, während das Gesicht in braunrot, dem typischen Hautfarbton bei Männerdarstellungen, gehalten war. Im frühen 19. Jh. n. Chr. legten Archäologen vor Ort Teile eines riesigen Götterbartes frei. Dass dieser Bart zur Sphinx gehörte, ist unbezweifelbar, allerdings kann nicht mit Sicherheit entschieden werden, ob er bereits Bestandteil des ursprünglichen Bildwerkes war oder später hinzugefügt wurde¹². Fest steht, dass die Sphinx von Gizeh mehrfach im Laufe der Jahrtausende restauriert worden ist, und zwar bereits in pharaonischer wie auch in römischer Epoche. Aus ihrer Entstehungszeit existieren keinerlei schriftliche Quellen, die Auskunft zum Erbauer oder zu ihrer ursprünglichen Funktion geben. Da ihr Standort offenbar mit Bedacht gewählt wurde – die sich ergebenden Fluchtlinien und Blickachsen stellen einen deutlichen Bezug zum Pyramidenbezirk des Chephren her – muss sie von Anfang an Teil des Bebauungsplans gewesen sein¹³: Vor ihren Löwenpranken befindet sich der sog. Sphinxtempel (Abb. 8, Nr. 4), der zeitgleich mit dem benachbarten Taltempel des Chephren errichtet worden ist (Abb. 8, Nr. 5). Es wird vermutet, dass die Sphinx den Herrscher selbst darstellt, jedoch muss offen bleiben, welcher Aspekt hier manifestiert werden sollte. Neben einer Interpretation der Skulptur als Wächter der königlichen Gräber stehen Vorschläge, die Sphinx in Zusammenhang mit dem sie umgebenden Architekturensemble und unter religiösen bzw. königsideologischen Gesichtspunkten zu deuten: Chephren selbst würde demnach nicht nur als wachende Sphinx, sondern auch als Göttersohn Horus erscheinen, der seinem Vater,

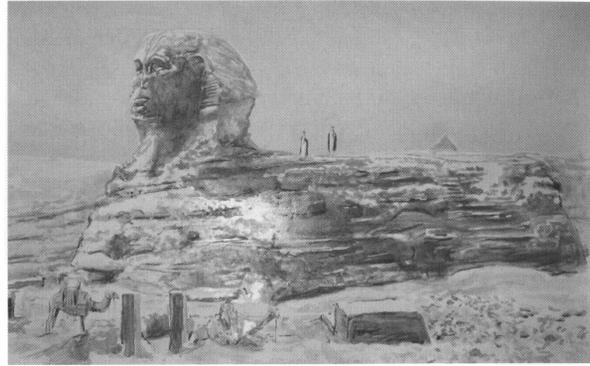


Abb. 7 Große Sphinx von Gizeh, Altes Reich, 26. Jh. v. Chr.

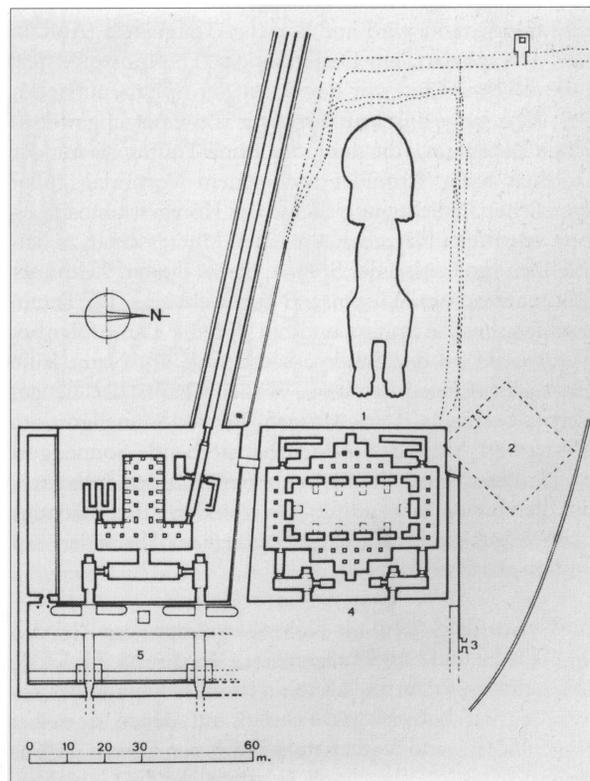


Abb. 8 Plan von Sphinxtempel und Taltempel des Chephren.

dem verstorbenen Cheops – hier gleichgesetzt mit dem Sonnengott Re –, Opfer im benachbarten Sphinxtempel darbringt. Kein weiterer Herrscher des Alten Reichs wird die beiden Elemente, Sphinx und Sphinxtempel, in gleicher Weise in seinem Pyramidenbezirk wiederholen.

Erst im Neuen Reich (ca. 1550–1069 v. Chr.), also mehr als 1000 Jahre später, lassen die Schriftquellen Aussagen über Identifikation und Bedeutung der Sphinx von Gizeh zu: Die Quellen beziehen sich allerdings auf die Situation im Neuen Reich, nicht im Alten Reich. Die Sphinx wird nun »Horus im Achet« (äg. *Hrw-m-Axt*), gräzisiert »Harmachis«, genannt. Der Name ist mehrdeutig, da mit Achet (wörtl. »Horizont«) sowohl eine Anspielung auf den Pyramidenbezirk des Cheops – der Achet-Chufu, also Horizont des Cheops, heißt – gemeint sein kann als auch der Ort bezeichnet wird, an dem der Sonnengott Re auf- bzw. untergeht¹⁴. Der »Horus im Achet« oder »Horus im Horizont« ist demnach eng mit dem Sonnengott verbunden. Die Sphinx galt zu dieser Zeit folglich nicht als Inkarnation eines Königs aus dem Alten Reich, sondern als Manifestation einer lokalen mit dem Sonnengott assoziierten Horus-Gestalt. Die enge Verbindung zum Sonnengott wird auf der sog. Traumstele (Abb. 9; Kat. 1) expliziert, ein Denkmal, das Thutmose IV. (ca. 1400–1390 v. Chr.) vor der Brust der Sphinx aufstellen ließ. Eine lange Inschrift berichtet von einer ungewöhnlichen Begegnung, die der junge Prinz Thutmose mit der Gottheit hatte. Ermüdet nach einem Vormittag voller sportlicher Ertüchtigung suchte der Königssohn nach einem schattigen Plätzchen, um einen Mittagsschlaf zu halten. Den fand er bei der Sphinx, die zu diesem Zeitpunkt größtenteils vom Wüstensand zugeweht war. Im Traum erschien ihm die Sphinx und bot ihm die Thronfolge an, wenn er sie aus den Sandmassen befreie. Ihr Name laute Harmachis-Chepri-Re-Atum, wobei Chepri der neugeborene Sonnengott am Morgen, Re der Sonnengott am Mittag und Atum der abendliche, sterbende Sonnengott ist. Thutmose ließ sie nicht nur freilegen, sondern auch, um die erneute Versandung zu verhindern, drei mächtige Lehmziegelmauern in unterschiedlichen Abständen zur Sphinx errichten¹⁵.

Im Neuen Reich wird die Kolossalplastik zum Ziel von Wallfahrten und Objekt allgemeiner Verehrung. Als lokale Erscheinungsform des Gottes Horus empfängt sie Votivgaben wie beispielsweise Stelen, auf denen sie selbst abgebildet ist, und Statuetten in Form von Löwen, Sphingen und Falken¹⁶. Sie gilt als Gottheit, die die Gebete erhört und entsprechend stiftet man ihr Ohrmodelle und

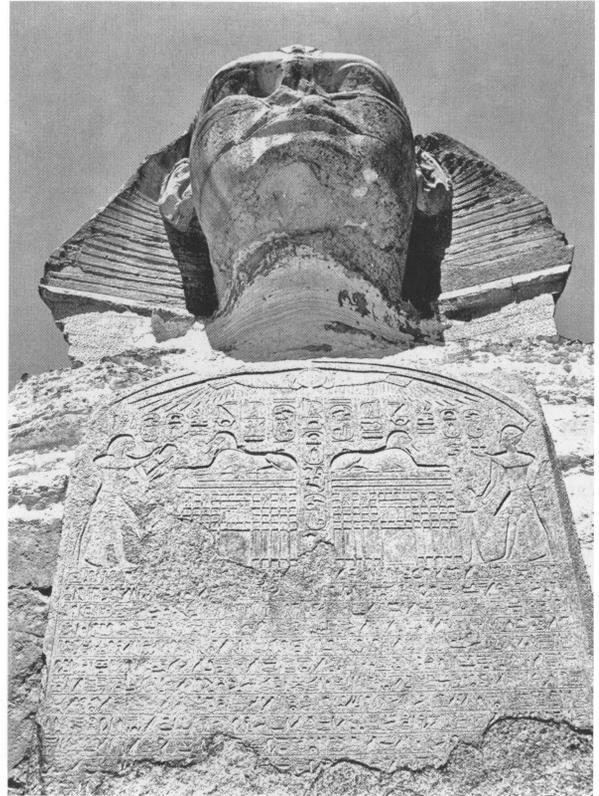


Abb. 9 Traumstele Thutmose' IV. vor der Sphinx von Gizeh, ca. 1400–1390 v. Chr.

Ohrenstelen¹⁷. Die bereits erwähnten Restaurierungsanstrengungen in der Spätzeit und der römischen Epoche belegen die hohe Bedeutung des Monumentes noch in späteren Jahrhunderten¹⁸.

Die Sphinx mit Menschenhänden

Bereits im Alten Reich tritt ein weiterer Sphinxtypus als Rundbild auf: die Sphinx mit Menschenhänden, die Gefäße hält¹⁹. Ein früher Repräsentant dieses Typus ist eine Statuette in Edinburgh mit dem Titel und Thronnamen Merenres I. (6. Dynastie, ca. 2287–2278 v. Chr.; Abb. 10)²⁰. Die Hände mit raubtierhaften Krallen anstelle der Fingernägel umschließen zwei kugelige Gefäße, sog. Nu-Töpfe (äg. *mn*). Ähnlich gestaltet ist eine Statuette des Pharao Pepi I.²¹ (ca. 2321–2287 v. Chr.; Abb. 11). Beide Skulpturen zeigen den König als Handelnden beim Darbringen von Wein für eine Gottheit.



Abb. 10 Merenre I. opfert als Sphinx mit Menschenhänden, ca. 2287–2278 v. Chr. Edinburgh, National Museum of Scotland.

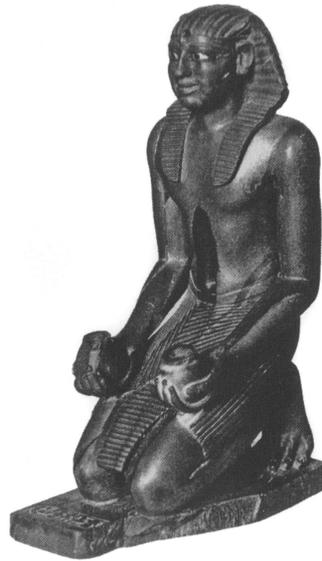


Abb. 11 Statuette des knieend opfernden Pepi I., ca. 2321–2287 v. Chr. New York, Brooklyn Museum.

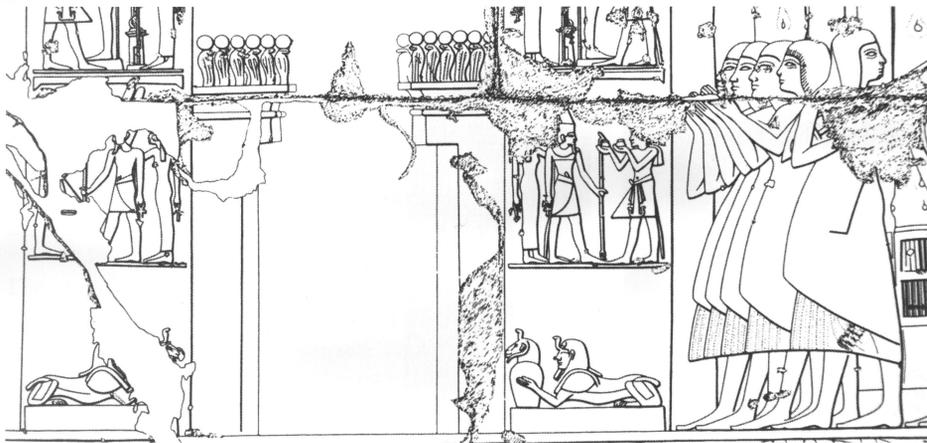


Abb. 12 Opfernde Sphingen am großen Eingangspylon des Karnaktempels, dargestellt auf dem Luxortempel, 2. Hälfte der 18. Dynastie, 14. Jh. v. Chr.

Aus dem Mittleren Reich (ca. 2130–1780 v. Chr.) sind keine Belege für die opfernde Sphinx überliefert. Erst im Neuen Reich wird der Typus wieder aufgenommen. Als Opfergaben erscheinen nun auch die sog. Nemsetgefäße (ägypt. *nms*), die im Kult bei Reinigungs- und Libationsriten Verwendung finden, sowie Opferplatten²². Diese opfernden Sphingen wurden vermutlich als Einzelobjekte oder paarweise entlang eines Prozessionsweges aufgestellt. In ihnen wird der König im Opfer verewiglicht und ihm durch die Platzierung der Skulpturen an zentralen Punkten im Tempelbezirk die permanente Teilnahme am Ritualgeschehen ermöglicht²³. Wichtige Anhaltspunkte liefern

dazu auch Reliefbilder aus dem Tempel von Luxor, die einen Festumzug darstellen²⁴: In einer Szene passiert die feierliche Prozession den großen Eingangspylon des Karnaktempels (Abb. 12); deutlich ist hier ein Sphingenpaar zu erkennen, das den Haupteingang flankiert. In ihren Händen halten die Mischwesen jeweils ein Nemset-Gefäß mit widerköpfigem Deckel, ein Hinweis darauf, dass sie ein Opfer für den Gott Amun darbringen. Etwa 600 Jahre später, zu Beginn des 7. Jh. v. Chr., lässt sich die Gottesgemahlin des Amun, Schepenupet II., in eben dieser Weise abbilden: Ein Sphingenpaar der Schepenupet II. war am heiligen See des Karnaktempels platziert (Kat. 5).

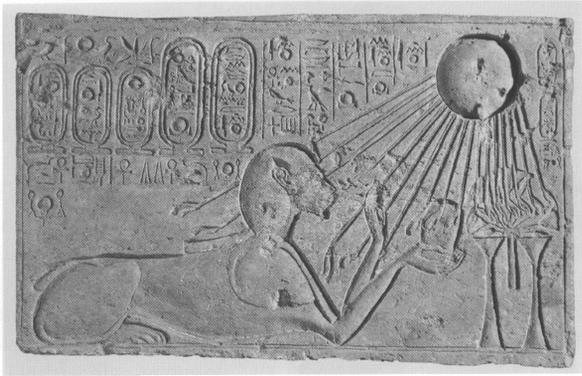


Abb. 13 Echnaton opfert als Sphinx und erhält Leben, ca. 1352–1336 v. Chr. Hannover, Museum August Kestner.

Die opfernde Sphinx zeigt den Herrscher in Szenen eines intimen Umgangs mit den Göttern. Besonders deutlich wird dies beim Bild des opfernden Echnaton, dem von den Strahlenarmen des Aton ein Anch-Zeichen an die Nase gehalten, ihm also Leben geschenkt wird (Abb. 13)²⁵. Psammetich II. (595–589 v. Chr.) wiederum bringt als Sphinx einer heliopolitanischen Gottheit ein Spitzbrot dar (Kat. 4). Die Szene war im oberen Bereich eines ursprünglich über 22 m hohen Obelisken angebracht (Abb. 14), der aus dem riesigen Re-Tempel in Heliopolis stammt²⁶. Das Relief an der Obelisken Spitze war vom Boden aus fast nicht sichtbar, ein deutlicher Hinweis darauf, dass diese entrückten Bilder nicht unbedingt für ein menschliches Publikum intendiert waren.

Die Sphinx als Zertrampler

Die Sphinx erscheint nicht nur opfernd vor den Göttern, sondern auch wütend und strafend gegenüber Fremden und Aufrührern. Die frühesten Beispiele stammen aus dem Alten Reich und finden sich in der Dekoration der Aufwege, die Taltempel und Pyramidentempel miteinander verbinden. Hier wird sie als dreigliedrige Sphinx mit überschlankem, hochbeinigem Raubkatzenleib, Falkenschwinge und -schwanz sowie Menschenkopf oder auch Falkenkopf beim Zertrampeln der Feinde Ägyptens gezeigt. Bereits in der späten Naqadazeit (Ende des 4. Jt. v. Chr.) ist die Darstellung eines Löwen belegt, der einen gefallenen Feind unter seinen Pranken hat und sich anschickt, diesen zu zerfleischen, so z. B. auf der sog. Schlachtfeldpalette²⁷. In vergleichbarer Konstellation finden sich auf zwei weiteren Prunkpaletten²⁸ Abbildungen von Stieren, die auf eine

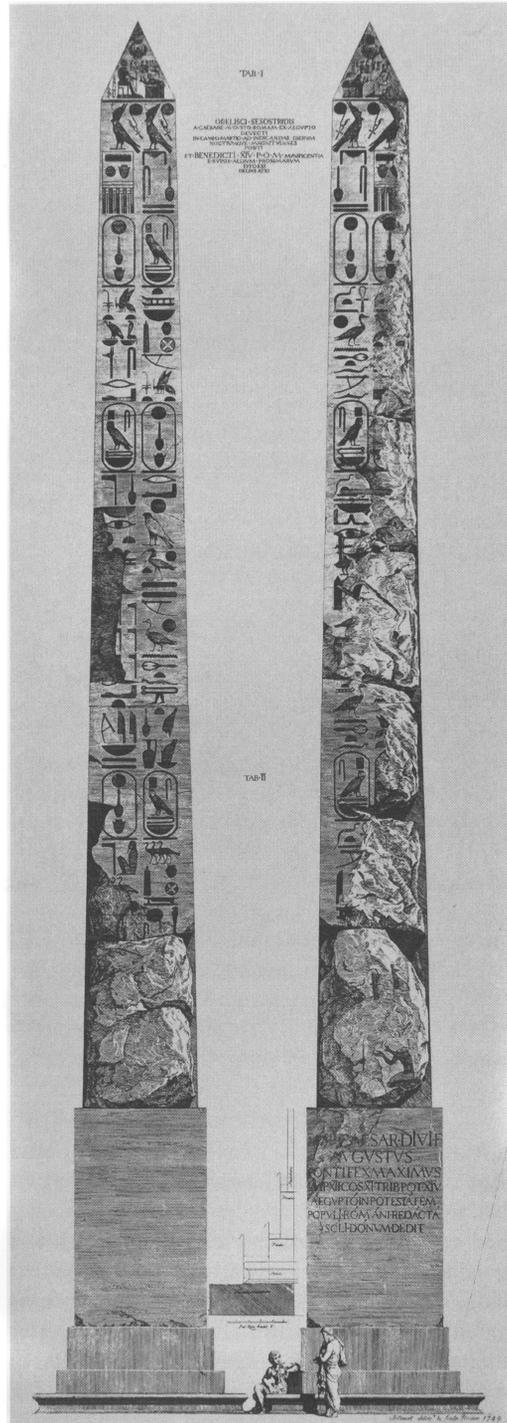


Abb. 14 Der Obelisk Psammetichs II. mit Sphinxdarstellung oben auf dem Pyramidion, ca. 595–589 v. Chr. Rom, Piazza Montecitorio.

Feindfigur treten und nach ihr stoßen. Es wurde vorge schlagen, bereits diese Tiere als Erscheinungsformen des Herrschers zu verstehen. Die gesamte Szene wiederum korrespondiert mit dem Motiv des »Erschlagens der Feinde«, das sich ebenfalls auf einer dieser Paletten befindet: Es zeigt den menschengestaltigen Herrscher im Königsornat, der einen Feind beim Schopf gepackt hat und sich gerade anschickt, diesen mit einem Keulenhieb zu töten.

Im Taltempel des Sahure in Abusir wurde das *ptpt zntw*, das »Zertrampeln der ausländischen Feinde«, großformatig umgesetzt (Abb. 15)²⁹. Unter den krallenbewehrten Tatzen der Sphinx bietet ein sterbender Nubier in einer letzten Geste der Kapitulation sein Herz und seine Hand dar³⁰. Über dem Rücken des Mischwesens ist noch ein Teil des Königsnamens erkennbar. Daneben, fast schon eingekreist durch den hochstehenden Löwenschwanz, ist eine Beischrift zu sehen, die die Götter Thot, Herr der Iuntiu (Wüstenbewohner)³¹, und Soped, Herr der Fremdländer, als Ausführende des Zertrampelns nennt. An diesem Beispiel wird deutlich, wie fließend die Übergänge zwischen Herrscherbild und Götterbild sind, wird hier doch gleichzeitig eine Erscheinungsform des göttlichen Herrschers und die Verkörperung eines bestimmten Aspekts der beiden genannten Gottheiten durch den König Sahure gezeigt. Der Pharao als Sphinx weist identische Wesensmerkmale mit den Göttern auf, wird somit quasi eine Hypostase dieser Götter³². Das Bild steht für die triumphale Unterwerfung der Fremdlandbewohner.

Die Anbringung des Motivs vom sphingengestaltigen König als siegreicher Bezwinger der Fremdvölker im Eingangsbereich der Pyramidenkomplexe zeigt, dass es sich um ein unübersehbares und unmissverständliches Stück Königsideologie und -propaganda handelt: Pharao als Herrscher Ägyptens und Beherrscher der außerägyptischen Welt.

Es ist offenkundig, dass es hierbei nicht darum geht, einem historischen Ereignis, einer tatsächlich geschlagenen Schlacht ein Denkmal zu setzen. Vielmehr wirkt allein schon das Bild an dem ihm zugewiesenen Platz apotropäisch. So finden sich die Sphinx als Zertrampler und andere gleich bedeutende Mischwesen in dieser Funktion nicht nur auf Tempelwänden: Aus dem Mittleren Reich stammt ein Pektoral, also ein Brustschmuck, das sog. Hieracosphingen beim Töten je eines Asiaten und eines Nubiers zeigt. Zwischen den antithetisch angeordneten Mischwesen und unter den ausgebreiteten Schwingen der ebenfalls hier dargestellten geiergestaltigen Landesgöttin von Oberägypten, Nechet, steht die Kartusche des Kö-

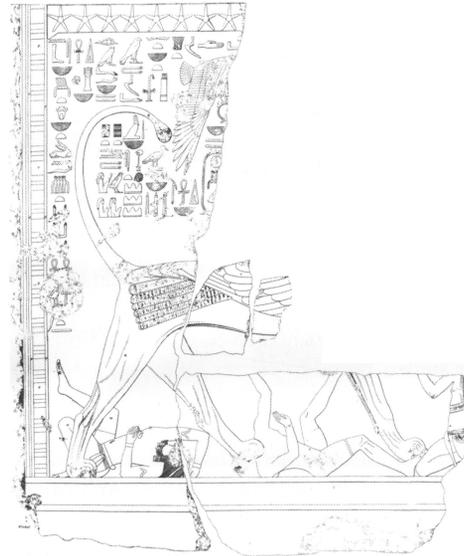


Abb. 15 Sahure als Sphinx, der die Feinde zertrampelt, ca. 2487–2475 v. Chr. Berlin, Ägyptisches Museum.



Abb. 16 Kopfseite einer Truhe Tutanchamuns, ca. 1336–1327 v. Chr. Kairo, Ägyptisches Museum.

nigs Sesostri III. (ca. 1870–1831 v. Chr.). Das Pektoral stammt aus dem Grab der Königin Mereret in Dahschur³³.

Im Neuen Reich erscheint das Motiv auf königlichen Waffen, wie dem Streitwagen Tutanchamuns oder einem seiner Prunkschilde³⁴, und auch auf Möbelstücken aus königlichem Besitz, etwa den Armlehnen eines Thrones Thutmosis' IV³⁵ oder einer Truhe Tutanchamuns (Abb. 16)³⁶. Als Bug- und Heckzier von Staatsschiffen, den sog. Falkenschiffen, werden sowohl der Pharao als auch der Gott Amun-Re und der Kriegsgott Month als Sphingen bzw. widderköpfige und falkenköpfige Löwen beim Nie-

dertrampeln der Fremdvölker wiedergegeben³⁷. Auch die Kajütenwände königlicher Schiffe können zum Bildträger werden und neben dem Erschlagen der Feinde die triumphierende Sphinx zeigen³⁸.

Die Verbreitung des Sphinx-Motivs innerhalb der ägyptischen Gesellschaft

Es stellt sich nun die Frage, ob die Sphinx bereits im Alten Reich auch außerhalb der königlichen Sphäre thematisiert worden ist. Die Grabanlagen der nicht-königlichen Residenzelite stellen ein elaboriertes Bildprogramm zur Schau. Obgleich die Gräber der hochrangigen Hofbeamten im Laufe der 5. und 6. Dynastie (ca. 2494–2181 v. Chr.) immer aufwendiger ausdekoriert wurden und das Bildrepertoire eine nie zuvor dagewesene Vielzahl von Motiven umfasste, scheint es strikte Regeln gegeben zu haben, die bestimmten, welche Lebens- oder Erfahrungsbereiche thematisiert werden durften und welche Bereiche ausgeklammert bzw. *de facto* tabuisiert wurden. So fehlen offenkundig Darstellungen des Königs wie auch der Götter³⁹. Umso überraschender ist es, dass zeitgleich in Gräbern der einfachen ländlichen Bevölkerung Bilder von Göttersymbolen auftreten. Es sind dies allerdings keine üppigen Reliefs oder Wandmalereien. Es handelt sich vielmehr um eine Bilderwelt *en miniature* in Form von figürlichen Amuletten und Stempelsiegeln⁴⁰. Diese Bilderwelt ist gekennzeichnet durch einen eigenen Motivbestand wie auch eine eigene Formsprache und zunächst noch nicht vom strengen Kanon der Residenzkunst vorgeprägt. Gegen Ende des Alten Reichs und im Verlaufe der 1. Zwischenzeit, einer Zeit großer sozio-politischer Umbrüche, erweitert sich das provinzielle Bildrepertoire um Formen, die nun eindeutig Bezüge zur materiellen Kultur der Residenz aufweisen. Symbole des Königtums, bestimmte Hieroglyphen und auch Sphingen werden nun als figürliche Amulette gestaltet und finden ihren Niederschlag in Stempelsiegelformen und Siegelmotiven, also auf Bildträgern, die später als Massenmedien der altägyptischen Kultur weite Verbreitung erfahren.

»Archaismus« und Adaption

Im Mittleren Reich in der 12. Dynastie (ca. 1985–1773 v. Chr.) entstehen Königssphingen »klassischer« Machart, wie etwa die monumentale Granitsphinx Amenemhets II. (ca. 1911–1877 v. Chr.) in Paris⁴¹, die sich in ihrer archaischen Formgebung, den stilistischen Charakteristika bis hin zu den Proportionen der Details an einem Vorbild



Abb. 17 Mähnensphinx Amenemhets III., ca. 1831–1786 v. Chr. Kairo, Ägyptisches Museum (hier Kat. 2).

bedient, das zu diesem Zeitpunkt schon über 600 Jahre alt ist: der großen Sphinx von Gizeh. Die Übereinstimmungen sind so offenkundig, dass sie sich nur als bewusste Nachahmung eines als prototypisch empfundenen Denkmals erklären lassen⁴².

Daneben treten in dieser Zeit auch ausgesprochen eindrucksvolle Exemplare des Typus der Mähnensphinx auf, die zum Teil wohl schon in kleineren Serien hergestellt worden waren (Abb. 17; Kat. 2. 3)⁴³. Die Mähnensphingen Amenemhets III. (ca. 1831–1786 v. Chr.) kennzeichnet ein überaus naturalistisch gestaltetes Männergesicht, was den Eindruck erweckt, dass man es hier tatsächlich mit der Physiognomie einer realen Person zu tun hat (Kat. 2)⁴⁴. Es kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden, ob es sich bei den Mähnensphingen ebenfalls um einen bewussten Rückgriff auf Formtypen des Alten Reichs handelt, da die Beleglage nicht eindeutig ist (s. dazu auch Kat. 3)⁴⁵. Neben einer weiblichen Sphinx aus der Zeit des Djedefre (ca. 2566–2558 v. Chr.; Abb. 20) ist lediglich ein weiteres Exemplar dieses Typus aus dem Alten Reich bekannt, das Inschriftenreste Merenre I. (ca. 2287–2278 v. Chr.) zuweisen: Es handelt sich um ein Figürchen von 5,7 cm Länge, Herkunft und Fundumstände sind unbekannt (Abb. 18)⁴⁶. Die Mähne zieht sich hier glatt über Brust und Rücken und gleicht, wie auch die nur noch im Ansatz erhaltenen Löwenohren, damit grundsätzlich in der Ausführung der genannten weiblichen Sphinx, sie ist jedoch um zwei Elemente erweitert: zum einen um das Diadem mit Uräus-

schlange, zum anderen um die Gesichtsmähne, die sich wie eine Halskrause von Ohr zu Ohr um das ansonsten bartlose Gesicht legt und von kleinen Kerben durchzogen wird, die Fellzotteln andeuten sollen. Es fällt allerdings schwer einzuschätzen, wie weit verbreitet diese Formvariante im Alten Reich war und wie wahrscheinlich es somit ist, dass sie über ein halbes Jahrtausend später als Vorbild für Skulpturen diente. Die Mähnensphingen des Mittleren Reichs zeigen zumindest ebenfalls Löwenohren und Gesichtsmähne, allerdings wird das Mähnenfell stets in stilisierten Zotteln wiedergegeben, während ein breiter Zeremonialbart, der mit Hilfe von zwei Bändern hinter den Ohren festgemacht ist, das Kinn schmückt (s. Kat. 2).

Die Herrscher der 12. Dynastie stellen sich zweifellos in die Tradition einer als ruhmreich angesehenen Vergangenheit. Die Residenz und die königliche Nekropole verlegen sie aus ihrer Heimatstadt, dem oberägyptischen Theben, zurück in den Norden, in die Nähe der alten Reichshauptstadt Memphis. Ihre Grabanlagen erhalten wie im Alten Reich wieder die Form von Pyramiden, während die Mitglieder der höfischen Elite mit ihren sog. Mastaba-Gräbern ebenfalls auf Bautypen des Alten Reichs zurückgreifen⁴⁷. Dieses in der Ägyptologie als »Archaismus« bezeichnete Anknüpfen an Formen längst vergangener Zeiten beschränkt sich nicht nur auf die Architektur der Tempel und Gräber, sondern lässt sich auch an Steingefäßen und Rollsiegeln beobachten. Auch vor diesem Hintergrund wäre es zumindest plausibel, in den Mähnensphingen des Mittleren Reichs eine Reminiszenz an Darstellungsformen des einstigen memphitischen Königtums zu vermuten. Es wäre Ausdruck eines Selbstverständnisses, das sich in der Selbstinszenierung als legitime Nachfolger der großen Pyramidenbauer artikuliert.

Im Neuen Reich ist das Herrscherbildnis als Mähnensphinx nur für die Königin Hatschepsut (1479–1458 v. Chr.) belegt (Abb. 2). Schließlich wird es erneut in der 25. Dynastie unter König Taharqa (ca. 690–664 v. Chr.) aufgegriffen. Das bedeutet aber nicht, dass der Typus der Mähnensphinx in den dazwischen liegenden Zeiten in Vergessenheit geriet: Gerade die Mähnensphingen Amenemhets III. werden über Jahrhunderte weiterverwendet. Ein Beispiel dafür ist eine Mähnensphinx in Kairo (Abb. 17; Kat. 2). So lässt Apophis, einer der Hyksoskönige, die Unter- und Mittelägypten in der 2. Zwischenzeit beherrschten (16. Jh. v. Chr.), seinen Namen auf die damals bereits 300 Jahre alte Skulptur setzen und macht sie sich so zu eigen⁴⁸. Wie die weiteren Königsnamen und -titulaturen auf Schultern, Brust und



Abb. 18 Mähnensphinx Merenres' I., ca. 2287–2278 v. Chr. Moskau, Puschkin Museum für Bildende Künste.

Plinthenseiten bezeugen, haben nach ihm auch die Pharaonen des Neuen Reichs und der 3. Zwischenzeit dieses Bildwerk als zeitlos-gültige Darstellung des Königtums begriffen und mit ihren Namen versehen. Das Gesicht ließen sie dabei nicht umarbeiten, um den eigenen, individuellen Zügen näher zu kommen. Die Skulptur blieb weiterhin in den Kultbetrieb eingebunden. Auffällig ist allerdings, dass der Name des Apophis später getilgt wurde, da dieser als nicht-ägyptischer und daher nicht legitimer Herrscher galt und die Erinnerung an ihn offenbar ausgelöscht werden sollte. Hingegen ließ man die Inschriften der Pharaonen Ramses II., Merenptah und Psusennes I. gut lesbar nebeneinander stehen.

Die Übernahme einer solchen Statue durch den eigenen Namen bedeutet demnach weniger eine Usurpation im Sinne einer unberechtigten Besitzergreifung⁴⁹. Eher wird die Funktion des Bildwerks aktualisiert und der gegenwärtige Regent bringt sich selbst in Beziehung zu einer weit in die Vergangenheit zurückreichenden Ahnenreihe.

Weitere, besonders eindruckliche Beispiele für einen Rückgriff auf ältere Formen entstehen im 1. Jt. v. Chr., als Ägypten unter der Herrschaft eines Königshauses steht, das seine Wurzeln in Kusch, in Nubien, hat (25. Dynastie, 747–656 v. Chr.). Unter diesen Kuschten werden Bildtypen und Bildstile wiederbelebt, die seit Jahrhunderten obsolet sind. Die Sphinx als uranfängliches Bild des ägyptischen Königtums spielt dabei eine prominente Rolle. So lässt sich König Taharqa (ca. 690–664 v. Chr.) im Tempel

von Kawa als Zertrampler der Feinde darstellen (Abb. 19). Vorbilder für diese Szenen lieferten fraglos die Pyramidenbezirke des Alten Reichs in Abusir und Saqqara⁵⁰. Der Rückgriff auf die oben genannte Mähnensphinx als Herrscherbild ist ebenso beachtlich wie die Sphinxform, die für ein Statuenpaar der Schepenupet II., Schwester des Taharqa und Gottesgemahlin des Amun-Re, gewählt wurde (Kat. 5). In ihrem Amt als Gottesgemahlin des Amun erfüllte Schepenupet wichtige religiöse Aufgaben und übernahm dabei auch Kulthandlungen, die eigentlich nur dem Pharao zustanden. So erklärt es sich, dass ihre Sphingen sie beim Opfern für Amun-Re zeigen, in den Händen ein Nemset-Gefäß mit widerköpfigem Deckel. Dieser Typus ist ansonsten nur für männliche Herrscher belegt⁵¹. Gestus und Kultaccessoire rekurren auf Rundbilder des Neuen Reichs. Ihre Frisur jedoch, die sog. Hathorfrisur, bei der welliges Haar voluminös das Gesicht umschließt und sich im Brustbereich zu zwei Schnecken zusammenrollt, hat ihre Ursprünge bereits im 19. Jh. v. Chr.: Sie tritt als ikonographisches Element erstmalig im Rund- und Flachbild der 12. Dynastie auf, und zwar bei Darstellungen der Königinnen bzw. Prinzessinnen und der Göttin Hathor, die wiederum aufs Engste sowohl mit dem Sonnengott als auch mit dem Königtum verbunden ist⁵². Dass nicht-ägyptische Machthaber so betont an eine Vergangenheit anknüpfen, die nicht die ihre ist, veranschaulicht, wie die Rezeption älterer Vorbilder als Mittel der Legitimation eingesetzt wird.

Weibliche Sphingen

Als Bezeichnung für sphinxartige Wesen finden sich im Ägyptischen neben *Hrw-m-Axt* («Horus-im-Horizont») die Begriffe *mAj* («Löwe»), *Hwr* (wohl nach dem westsemischen Gott Huron) sowie *Sꜣp anꜥ*, («lebendiges Abbild») die jeweils vom grammatikalischen Geschlecht her männlich sind. Aufgrund der Tatsache, dass gleichfalls die überwiegende Mehrheit der Darstellungen mit anthropomorphem Kopf Männergesichter zeigt, ist man in der ägyptologischen Literatur dazu übergegangen, Sphinx als Maskulinum auszudrücken. In diesem Zusammenhang sei auf Heinz Demisch verwiesen, der in seiner Abhandlung zum Thema klarstellt, dass der Ausdruck Sphinx ein Gattungsbegriff sei und zu Recht die Notwendigkeit anzweifelt, »bei einem Geschöpf der Imagination das grammatische Geschlecht dem natürlichen Geschlecht »anzugleichen«⁵³.

Weibliche Sphingen in Rund- und Flachbild sind sehr viel seltener belegt als ihre männlichen Pendanten, lassen

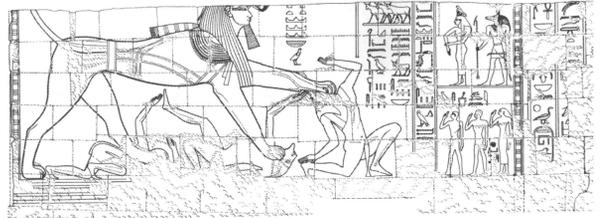


Abb. 19 Taharqa als Feinde zertrampelnde Sphinx. Tempel von Kawa, Taharqa, ca. 690–664 v. Chr., 25. Dynastie.

sich aber ebenfalls durch die Jahrtausende verfolgen. Die früheste bekannte Darstellung einer weiblichen Sphinx stammt aus königlichem Kontext. Bei Ausgrabungen in Abu Rawash im Bereich des Totentempels des Pharao Djedefre (ca. 2566–2558 v. Chr.) wurde eine etwa 70 cm lange Kalksteinskulptur entdeckt (Abb. 20)⁵⁴. Sie zeigt den ägyptischen Sphingentypus mit liegendem Löwenkörper. Auf dem fein geschnittenen Gesicht ließen sich Spuren von gelber Farbe beobachten, wie sie als Hautfarbton bei Frauendarstellungen allgemein verwendet wurde: ein Hinweis darauf, dass es sich um eine weibliche Sphinx handelt. Auffällig ist die Haartracht, denn ursprünglich dürfte das Gesicht von einer glatten Löwenmähne eingerahmt gewesen sein, die zu einem späteren Zeitpunkt übermodelliert wurde. An einigen Stellen ist die Modelliermasse jedoch weggebrochen, so dass die Löwenohren inzwischen wieder sichtbar sind. Hier handelt es sich um das bereits oben besprochene mögliche Vorbild für die späteren Mähnensphingen. Es stellt sich die Frage, wer hier dargestellt wird: ein weibliches Mitglied der königlichen



Abb. 20 Weibliche Sphinx aus dem Totentempel des Djedefre, ca. 2566–2558 v. Chr. Kairo, Ägyptisches Museum.

Familie oder eine Göttin? Die Sphinx ist mit keinerlei Insignien oder Ornatelementen versehen, die einen Anhaltspunkt für die Identifikation geben könnten. Da auch entsprechende Vergleichsstücke bis dato fehlen, muss die Frage offen bleiben.

Für die Zeit des Mittleren Reichs kann etwa ein halbes Dutzend weibliche Sphingen nachgewiesen werden. Die Haartracht variiert, auch die bereits besprochene Hathorfrisur ist bezeugt. An der Stirn sitzt eine Uräusschlange. Soweit es der Erhaltungszustand erkennen lässt, sind diese Sphingen in der liegenden Haltung gearbeitet. In zwei Fällen ist ein breiter Perlenkragen angegeben, der die Brust schmückt. Sowohl die Frisuren als auch die Accessoires sind gleichermaßen dem ikonographischen Repertoire von Göttinnen und Königinnen zugehörig. Wichtige Hinweise liefern jedoch Inschriften, die entweder Namen und Titel der jeweiligen Königin wie auch Prinzessin wiedergeben⁵⁵ oder durch Nennung des Königsnamens verwandtschaftliche Beziehungen der Dargestellten mit dem Herrscher ausdrücken⁵⁶. Spätestens ab dieser Epoche dürfen Sphingen nicht nur als göttliche Manifestation des Pharaos, sondern auch als Erscheinungsform der Königinnen oder Prinzessinnen gelten.

Im Neuen Reich ist bei weiblichen Sphingen ein Rückgriff auf Bildnistypen des Mittleren Reichs zu beobachten. So zeigt die sog. Barracco Sphinx eine Königin Thutmosis' III. (ca. 1479–1425 v. Chr.) mit Hathorfrisur (Kat. 6). Diese Haartracht entspricht nicht mehr den zeitgenössischen Königinnenperücken und wurde, zumindest was ihre Umsetzung im Rundbild betrifft, auch nicht mehr im Detail verstanden⁵⁷.

Teje, die große königliche Gemahlin Amenophis' III. (ca. 1388–1351 v. Chr.), erscheint als Sphinxskulptur in »klassischer« liegender Pose, in einem Privatgrab wird sie sogar als Zertrampler der Feinde wiedergegeben, auch wenn es sich hierbei nur um die aufwendig gestaltete Verzierung einer Thronlehne handelt (Abb. 21)⁵⁸. Die sich darin äußernde bedeutende Rolle, die die großen königlichen Gemahlinnen zu dieser Zeit inne hatten, lässt sich auch für Tejes Schwiegertochter Nofretete feststellen. Ihr Mann, Amenophis IV., der seinen Namen später in Echnaton umwandeln sollte, veranlasst, dass seine Tempelneubauten in Karnak-Ost mit einer ganzen Serie von menschenköpfigen Sphingen ausgestattet werden, die nicht nur ihn, sondern auch seine Königin Nofretete darstellen. Als Reliefschmuck der Kabinenaufbauten ziert zudem die feindezertrampelnde Nofretetesphinx die Staatsschiffe.

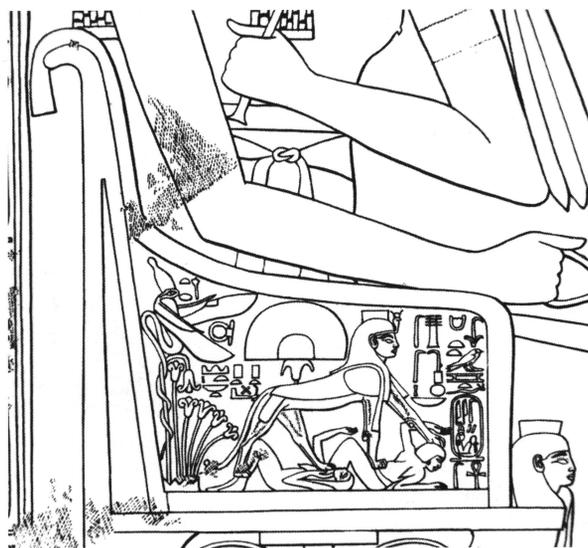


Abb. 21 Königin Teje als Feinde zertrampelnde Sphinx, Grab des Cheruef, 14. Jh. v. Chr.

Wenn das Herrscherbildnis als Sphinx Symbol für die göttliche Macht des Königtums ist⁵⁹, wofür stehen dann weibliche Sphingen? Die Hathorfrisur macht den Bezug zu eben dieser Göttin offenkundig. Hathor ist die Tochter des Sonnengottes. Als »Auge des Re« ist sie Hathor-Tefnut, eine wilde Löwin, die ihre Feinde massakriert. Als Uräusschlange beschützt sie den Sonnengott und als Katzengöttin Bastet wird sie mit der Liebe assoziiert. Die Königin ist nun die Gefährtin des Königs, sie ist mit ihm verbunden, wie auch Hathor mit dem Sonnengott verbunden ist. Nicht nur ihre Ikonographie, auch ihre Epitheta verdeutlichen, dass sie die Rolle der Hathor-Tefnut einnimmt⁶⁰. Weibliche Sphingen sind also eine Manifestation der Königin oder Königstochter in ihrem Aspekt als Auge des Sonnengottes und symbolisieren folglich die göttliche Macht des Königtums.

Die ägyptische Sphinx im Wandel

Im Laufe des 2. Jt. v. Chr. findet die Sphinx als Emblem des triumphierenden Königs ihre Umsetzung nicht nur im Monumentalen, sondern auch im Kunsthandwerk, sei es als aufwendig gearbeitetes Schmuckstück⁶¹, als Möbelzier⁶² oder als dekoratives Element von sog. Naossistren, also Rasseln, die bei Kulthandlungen eingesetzt wurden⁶³. Internationale Handelsbeziehungen sowie die expansive

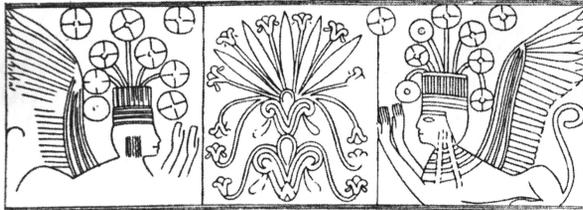


Abb. 22 Stickereien auf der Tunika des Tutanchamun, ca. 1336–1327 v. Chr. Kairo, Ägyptisches Museum.

Eroberungspolitik nach der Vertreibung der Hyksoskönige sorgen dafür, dass die ägyptische materielle Kultur, darunter auch das Motiv der Sphinx, eine weite Verbreitung sowohl nach Nubien als auch in den vorderasiatischen Bereich erfährt. Dem jeweiligen lokalen Bildbestand hinzugefügt und in die eigene Formsprache umgesetzt, wird die Sphinx assimiliert, umgedeutet, modifiziert.

Im 14. Jh. v. Chr. befindet sich der Vordere Orient einschließlich Ägypten und dem östlichen Mittelmeerraum in einer bemerkenswerten großpolitischen Situation: Für etwa 200 Jahre wird von den fünf Großmächten der Epoche – Ägypten, Hatti, Hurri-Mitanni, Babylonien und Assyrien – ein politisches System unterhalten, das bestrebt ist, durch ein eng geknüpftes Netzwerk von internationalen Handelsbeziehungen, dem regelmäßigen, intensiven Austausch von diplomatischer Korrespondenz und bekräftigt durch diplomatische Ehen die Balance der Macht zu gewährleisten⁶⁴. Ein wichtiges Instrument in diesem System ist das diplomatische Geschenk – durch Gabe und Gegengabe von Prestigegütern werden Verbindlichkeiten erzeugt, Allianzen geschmiedet und Beziehungen untermauert. Auch dieser Austausch von Luxusgegenständen sorgt für die Weiterverbreitung und -entwicklung des Sphingenmotivs, schmückt es doch Metallgefäße, Elfenbeinschnitzereien und Intarsienmöbel⁶⁵, Prunkwaffen⁶⁶ sowie aufwendige Textilien (Abb. 22)⁶⁷. Auf Massenprodukten wie den skarabäenförmigen Stempelsiegeln vertreten, zirkuliert das Motiv aber auch in gesellschaftlichen Kreisen, die nicht der Elite zuzurechnen sind⁶⁸.

Nach Ägypten kehrt so die Sphinx als erneuerte Bildschöpfung mit fremden Attributen zurück. Die sog. syrische Sphinx ist auf einem Doppelsitzbild des Königs Haremhab und seiner Gemahlin Mutnedjmet dargestellt (Abb. 23, 24)⁶⁹: Sie zielt die Throneite der Königin, während auf der Seite des Königs vier Vertreter besiegtor Fremdvölker, gefesselt durch die Wappenpflanzen von



Abb. 23 Sitzbildnis des Königs Haremhab, ca. 1319–1292 v. Chr., und seiner Gemahlin Mutnedjmet, ca. 1323–1295 v. Chr., Turin, Museo Egizio.



Abb. 24 Detail von Abb. 23: Seite des Throns mit der sog. syrischen Sphinx. Turin, Museo Egizio.

Ober- und Unterägypten, abgebildet sind. Die Sphinx weist eine spezielle Flügelform auf: Derartige geknickte Schwingen werden im Ägyptischen bis dahin nur mit den Rechit-Vögeln assoziiert, Kiebitzen, die als Hieroglyphe »Bevölkerung, Volk« u. ä. bedeuten. Darüber hinaus trägt die Sphinx einen Modius mit exotischem Pflanzenbewuchs auf dem Kopf, ein Element, das aus dem vorderasiatischen Raum stammen dürfte⁷⁰. Anstelle des ägyptischen breiten Halskragens trägt sie eine Kette mit rundem Anhänger, die schweren Ohrringe wiederum werden bei Fremdvölkerdarstellungen oft an Nubiern gezeigt. Ihr Löwenkörper liegt zwar in der bekannten Pose, der Schwanz ist jedoch nicht um den Hinterlauf gelegt, sondern beschreibt einen hohen, engen Bogen. Außerdem ist ihre Brustpartie mit Zitzen versehen. Ihre Hand streckt sie der Kartusche der Mutnedjmet entgegen, das übrige Bildfeld wird von einem Papyrusdickicht ausgefüllt. Die Kombination von fremden und ägyptischen Details lässt die Überlegung zu, ob die sog. syrische Sphinx im Vergleich zu den »klassischen« ägyptischen Sphingen auch in Ägypten einen grundsätzlich anderen semantischen Gehalt hat⁷¹.

Eine weitere Sphinxart, die aufgrund ihrer Verbindung mit der Stadtgöttin von Bubastis im Nildelta als »Bastet-Sphinx« bezeichnet wird, weist ebenfalls eine »internationale« Ikonographie auf (Abb. 25)⁷². Sie erscheint als sitzende Katze mit anthropomorphem Kopf und einer charakteristischen Frisur, bestehend aus vier separaten Haarpartien, die sich vom Scheitelpunkt aus kreuzförmig über den ansonsten geschorenen Kopf legen. Zuweilen wird diese Haartracht noch durch eine geflochtene Seitenlocke, eigentlich die typische ägyptische Kinderfrisur, erweitert. Diese Frisurelemente lassen sich bei ägyptischen Darstellungen sowohl von Nubiern als auch von Libyern, also von Vertretern der südlichen und westlichen Fremdvölker beobachten. In Ägypten seit der 3. Zwischenzeit belegt, finden Bastet-Sphingen über phönizische Handwerker weitere Verbreitung⁷³. Untersuchungen im Nildelta im Bereich um Bubastis haben ergeben, dass dort Bastet-Sphingen-Amulette wie auch Figurinen von Ammen mit derselben vierteiligen Frisur aus Fayence in hohen Stückzahlen hergestellt wurden. Die Amulette und Figurinen werden mit dem Themenkomplex Mutterschaft, Geburt, Versorgung des Kindes zusammengebracht und spielten offensichtlich auch eine Rolle im Bastetkult⁷⁴.

Die Erweiterung des Bedeutungsgehaltes der Sphinx lässt sich auch an der folgenden Göttergestalt veranschaulichen: Tutu (griech. Tithoes) zählt zu den pantheistischen



Abb. 25 Bastet-Sphinx als Bein eines Bettes, wohl Mitte des 1. Jt v. Chr. London, British Museum.

Gottheiten, die im Laufe des 1. Jt. v. Chr. zu Popularität gelangen (Kat. 8. 9). Charakteristisch für diese Gottheiten ist nicht nur, dass an ihnen ein Synkretismus im Sinne von einer Verschmelzung verschiedener Gottheiten beobachtet werden kann, sondern auch, dass sie besonders fantastische Erscheinungsformen ausbilden. Tutu, zumeist als schreitende Sphinx abgebildet, trägt Elemente des königlichen Ornaments, wie Nemeskopftuch und elaborierte Kompositkronen, und agiert auch wie der Herrscher, wenn er die Feinde erschlägt (Kat. 9). Er ist der Sohn der Göttin Neith und gilt als Meister der Dämonen, denn er kontrolliert die »Pfeile der Neith«, wie eine Gruppe von sieben Dämonen genannt wird, die Alpträume und Krankheiten verursachen⁷⁵. Doch nicht nur mit Dämonen, auch mit den großen Göttern ist Tutu verbunden: Manche Darstellungen zeigen ihn mit Nimbus oder mit einem Falkenkopf, der aus seinem Löwenrücken ragt, eindeutige Hinweise auf seinen Bezug zum Sonnengott. Aus Tutus

Kopf treten bis zu acht Tierköpfe hervor, möglicherweise sind dies Manifestationen der *ba*-Mächte Amun-Res⁷⁶. Aus der Brust wächst ein Krokodilskopf, der Schwanz ist als Schlange geformt, auch Flügel können angegeben sein. Den Gegensatz zu all diesen monströsen Elementen bildet Tutus jugendlich-lächelndes Gesicht. Entsprechend lautet sein Beinamen »der Schöngesichtige«. Als Schützer und Retter wird Tutu angerufen, und man weiht ihm Relieftelen. Gleichzeitig ist er auch ein Orakelgott. Seine Verehrung kann bis in die römische Zeit verfolgt werden (Kat. 9).

In ihrer Grundbedeutung ist die ägyptische Sphinx sowohl Inkarnation des Herrschers als auch Erscheinungsform von Göttern. Andere Aspekte bleiben untergeordnet. Abschließend ist aber zu ergänzen, dass sich, neben den in diesem Beitrag schwerpunktmäßig behandelten Sphingen mit Menschenkopf und Löwenleib, zahlreiche weitere Varianten dieser Mischwesen auf altägyptischen Bildwerken feststellen lassen. Der Löwenkörper kann auch mit dem Kopf eines heiligen Tieres kombiniert werden, sei es mit dem Kopf des Widders, des Falken, des Schakals oder des Sethtieres: So stellen sie eine jeweils spezifische Erscheinung einer Gottheit dar, und zwar wiederum oftmals in der Rolle des Wächters oder Beschützers. Je nach Kontext ist es aber möglich, auch diese Mischwesen als Abbild des Herrschers zu interpretieren, in dem sich die hervorstechenden Eigenschaften der jeweiligen Gottheiten manifestieren. Unter all den hybriden Göttererscheinungen und Mischwesen, die das Alte Ägypten hervorgebracht hat, ist es jedoch die Sphinx, die nicht zuletzt auch über den Isiskult im römischen Imperium (s. Kat. 6) ihren Weg nach Europa und schließlich in die Bildwelt des Mittelalters findet⁷⁷.

Anmerkungen

- 1 Kairo, Ägyptisches Museum JE 37981 = CG 42069. Saleh – Sourouzian 1987, Nr. 134.
- 2 Fischer 1987, 14.
- 3 Dazu Roberson 2009. Ein weiteres Beispiel ist die Göttin Meretseger als Mischwesen mit Schlangenkopf (Bruyère 1930, Abb. 56).
- 4 Im Folgenden sind bei Herrschern die Regierungsjahre, nicht die Lebensdaten angeführt. Die chronologischen Angaben basieren auf Shaw 2000, 479–483.
- 5 Cabrol 2001, 328–329.
- 6 Dazu Sullivan 2010, 17 mit weiterführender Literatur.
- 7 Sullivan 2010, 14.

8 Hundepalette, Oxford, Ashmolean Museum E 3924; s. Asselberghs 1961, 191. Zur Herkunft der Motive aus Südmesopotamien bzw. Chuzistan (Südwestiran): Boehmer 1974a und 1974b.

9 Für eine Rekonstruktion des Chephren-Taltempels s. Hölscher 1912, 15–17. 39 und Blatt VIII mit Rekonstruktionszeichnung der Fassade sowie Plan Blatt XVII.

10 Vermutlich war bereits der Eingangsbereich des deutlich älteren Mintempels von Koptos (spätes 4./frühes 3. Jt. v. Chr.) mit einem Paar Löwenstatuen versehen. Quirke 2001, 124; Überblick bei Kemp 2006, 128–131.

11 Dagegen Stadelmann 2006.

12 s. dazu Lehner 1992, 14–16; Hawass 1993.

13 Zu Blickachsen und Ausrichtung nach solaren Aspekten s. Lehner 1985, 140–142.

14 »Horizont« im ägyptischen Sinne meint nicht eine beliebige Linie in der Landschaft, sondern den Ort, an dem der Sonnengott in Erscheinung tritt bzw. wieder entschwindet, einen Kontaktpunkt zwischen Diesseits und Götterwelt. Die Hieroglyphe für »Achet« besteht aus zwei Hügeln oder Bergspitzen, zwischen denen die Sonne sichtbar ist. Es wurde vorgeschlagen, die Pyramiden des Cheops und des Chephren mit den Bergspitzen gleichzusetzen, zwischen denen, aus einer bestimmten Perspektive gesehen, die Sonne untergeht. Vgl. Lehner 1985, 140–142. Letztendlich lässt sich nicht beweisen, ob die gesamte Anlage als monumentales Ideogramm konzipiert worden ist.

15 Hassan 1953, 5–7.

16 Beispiele bei Steindorff 1912, 107–109 sowie Hassan 1953, 33–38.

17 Hassan 1953, 41–44. 46.

18 Hassan 1953, 5–11 gibt einen Überblick zu verschiedenen Restaurierungsbemühungen in der Antike.

19 Etwas früher datiert das Fragment einer Vordertafel auf einer Plinthe, das aus dem Pyramidentempel des Sahure stammt, 5. Dynastie, ca. 2487–2475 v. Chr. (Berlin, Ägyptisches Museum Inv. 19907; s. Fay 1996, 63): Bemerkenswert ist, dass das Stück – durch seine Beschriftung eindeutig diesem Herrscher zugewiesen – nicht die typische Tatzenstilisierung aufweist, sondern eher wie eine menschliche Hand angelegt ist, die einen sog. Schattenstab umschließt.

Möglicherweise ist hier bereits die Idee der Sphinx mit Menschenhänden vorformuliert, s. dazu Fay 1995.

20 Edinburgh, National Museums of Scotland Inv. 1984.405; s. Fay 1996, 64 Nr. 14 Taf. 84 a–b. d. Zur Datierung s. Romano 1998, 247.

21 New York, Brooklyn Museum Inv. 39.121; s. Romano 1998, 242–243.

22 Beispiele bei Cabrol 2001, 364.

23 Cabrol 2001, 338 sowie zu diesem Komplex generell 363–365.

24 Epigraphic Survey 1994, Taf. 15–16 sowie Taf. 104–105. Hier handelt es sich um das sog. Opetfest, bei dem die thebanische Göttertriade, bestehend aus Amun-Re, Mut und Chons, von ihren Heiligtümern in Karnak in einer Barkenprozession zum benachbarten Luxortempel zieht.

- 25 Hannover, Museum August Kestner Inv. 1964.3; s. Drenkhahn 1989, 92–93 Abb. 29.
- 26 Quirke 2001, 137; s. auch Iversen 1968, Abb. 127.
- 27 Sog. Schlachtfeldpalette: London, British Museum EA 20791 und Oxford, Ashmolean Museum 1892.1171 sowie dazugehörig ein Fragment in Luzern, Sammlung Kofler-Truniger; Smith 1967, 76–77 Abb. 9; Asselberghs 1961, Taf. 90 Abb. 157–158.
- 28 Paris, Louvre E 11255 (s. Asselberghs 1961, Abb. 167) und Kairo, Ägyptisches Museum JE 14716 = C.G. 32169 (s. Smith 1967, 77–78 Abb. 10).
- 29 Berlin, Ägyptisches Museum Inv. Nr. 17919; s. Borchardt 1907, 46, 83–84.
- 30 Fischer 1973, 225–226.
- 31 *Jwntjw* = Trogodyten, Wüstenbewohner.
- 32 Cwiek 2003, 112 und Abb. 60.
- 33 Aldred 1980, 117 sowie Abb. 29. Durch zeitgenössische Darstellungen und archäologische Funde weiß man, dass derlei Schmuck sowohl von Frauen als auch von Männern der gesellschaftlichen Elite getragen wurde.
- 34 Zum Streitwagen:
<http://www.griffith.ox.ac.uk/gri/carter/gallery/p0524.html> sowie
<http://www.griffith.ox.ac.uk/gri/carter/gallery/p0528.html> (letzter Zugriff 31.05.2011). Zum Schild: Reeves 1990, 176–177.
- 35 Metropolitan Museum of Art, New York 30.8.45a–c; Sliwa 1974, 106–107 Abb. 9. 10.
- 36 Kairo, Ägyptisches Museum, Carter No. 021; s. David 1981, 108–109 Abb. 65 sowie <http://www.griffith.ox.ac.uk/php/am-makepage1.php?&db=burton&view=gall&burt=&card=021&desc=&str=1&what=Search&cpos=9&s1=imagename&s2=cardnumber&s3=&dno=25> sowie <http://www.griffith.ox.ac.uk/php/am-makepage1.php?&db=burton&view=gall&burt=&card=021&desc=&str=&what=Search&s1=imagename&s2=cardnumber&s3=&dno=25&cpos=10> (letzter Zugriff 31.05.2011).
- 37 Beispiele von Darstellungen im Flachbild bzw. auf Modellbooten gibt Werner 1986.
- 38 Epigraphic Survey 1994, Taf. 69–72.
- 39 Zu diesem Komplex s. Baines 1990 und 2006.
- 40 s. Dubiel 2008, bes. 81–85.
- 41 Paris, Louvre A 23; Fay 1996, 11.
- 42 Fay 1996, 54–56 und 61.
- 43 Verbovsek 2006, 13–16.
- 44 Polz 1995, 231–232; Verbovsek 2006, 51–53.
- 45 C. E. Loeben geht davon aus, dass der Typus erst unter dem Pharaon Amenemhet II. entwickelt wurde. s. dazu unten S. 29–30 Kat. 3.
- 46 Moskau, Puschkin Museum für Bildende Künste I 1a 4951; Romano 1998, 245–246. 295 Abb. 35–38.
- 47 Zu diesem Komplex s. Seidlmayer 1990, 411. 434 und Abb. 177.
- 48 Fay 1996, 67 Nr. 44 sowie Taf. 91 b; Verbovsek 2006, 166–167 Taf. 5 b; 7 a. b.
- 49 Dazu Verbovsek 2006, 80–81 sowie Brand 2010, 4–6.
- 50 Kahl 2010, 2–4.
- 51 Beispielsweise Ramses II. in Kairo, Ägyptisches Museum 42146 = JE 38060, dazu Cabrol 2001, 269–270 Nr. 226.
- 52 s. Bernhauer 2003, 26–28; Fay 1996, Taf. 93 a–d. Diese Frisur findet sich zeitnah in der Privatplastik, etwa der Gruppenstatue des Gaufürsten Uch-hotep (Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 1973.87; s. Wildung 1984, 161–163 Abb. 141). Offensichtlich wird sie von Frauen aus hochgestellten gesellschaftlichen Kreisen adaptiert (Beispiele bei Schroer 1989, 174–177).
- 53 Demisch 1977, 12.
- 54 Kairo, Ägyptisches Museum JE 35137; dazu Fay 1996, 62. Ein ebenfalls von dort stammender gut 30 cm hoher Quarzitkopf des Herrschers mit Nemeskopftuch (Paris, Louvre E 12626), von dem lange Zeit angenommen wurde, dass er ursprünglich auf einem Löwenkörper aufsaß, wird neuerdings eher einer Stand-, Schreit- oder Sitzstatue zugeschrieben (s. Fay 1996; dagegen Hawass 1993, 184).
- 55 Paris, Louvre AO 13075, s. Fay 1996, 30–32. 64 und Appendix Nr. 19.
- 56 Wien, Ägyptisch-Orientalische Sammlung 5753; s. Fay 1996, 67–68 und Appendix Nr. 49.
- 57 Einen Überblick zur Entwicklung der Hathorfrisur bietet Sourouzian 1981, 446–451.
- 58 Demisch 1977, 29 Abb. 60; Epigraphic Survey 1980, Taf. 152–153. 156.
- 59 Quirke 2001, 125.
- 60 Dazu Troy 1986, 64–66. Es soll an dieser Stelle darauf aufmerksam gemacht werden, dass Königinnen und Königstöchter auch noch mit anderen Göttinnen wie etwa der Maat assoziiert werden (ebenda).
- 61 Zum Armreifen der Ahhotep, Kairo CG 52642, s. Winlock 1924, Taf. 17 sowie Aldred 1980, 117–118 Abb. 37–38.
- 62 London, British Museum 54678; Spencer 2004, 30–31 Nr. 14.
- 63 Bernhauer 2003.
- 64 Dazu Cohen – Westbrook 2000. Zum Austausch der Formen s. auch in diesem Band den Beitrag von L. Winkler-Horaček, *Wege der Sphinx: Von Ägypten und Vorderasien nach Griechenland*.
- 65 Feldman 2002, 12–14. 18–19, fig. 10. 12. 18–19.
- 66 s. o. Anm. 34.
- 67 Kairo, Ägyptisches Museum Textile 642, Carter No. 367j; s. Crowfoot – de Garis Davies 1941, 128–129 Taf. XX.
- 68 Keel 1995, 85–86. 198–201 sowie Eder 1995, 135–144.
- 69 Turin, Museo Egizio Inv. 1379; s. Scamuzzi 1984, Taf. XXXII.
- 70 s. Anm. 64.
- 71 Eine Schmuckplakette, die lange Zeit als weiteres Beispiel für die sog. syrische Sphinx zitiert wurde, ist erst jüngst als Fälschung identifiziert worden: Metropolitan Museum of Art 26.7.1342; Aldred 1980, 43; dazu Johnson 2010–11.
- 72 London, British Museum EA 24656; s. Gubel 1998.

73 Die Belege sind vom assyrischen Kernland bis in den östlichen Mittelmeerraum gestreut; Beispiele aus Nubien liefern Quirke – Spencer 1992, 212 Abb. 162 sowie Raaven 2010.
 74 Gubel 1998, 633–635.
 75 Kaper 2003, 60–63.
 76 s. Kischkewitz 1991, 204 sowie Kaper 2003, 207.
 77 Demisch 1977 widmet dieser Thematik gleich mehrere Kapitel; es sei nur beispielhaft hervorgehoben Demisch 1977, 114. 119. 136–137.

Literatur

Abdel-Kader 1991

S. Abdel-Kader, *Les Obélisques Egyptiens. Histoire et Archéologie. 2e Partie, Supplément aux Annales du Service des Antiquités de l’Égypte* 26 (Kairo 1991).

Aldred 1980

C. Aldred, *Die Juwelen der Pharaonen. Ägyptischer Schmuck der dynastischen Zeit* (Hamburg 1980; überarbeitete Sonderausgabe).

Asselberghs 1961

H. Asselberghs, *Chaos en Beheersing: documenten uit aeneolithisch Egypte* (Leiden 1961).

Baines 1990

J. Baines, *Restricted Knowledge, Hierarchy, and Decorum: Modern Perceptions and Ancient Institutions*, *Journal of the American Research Center in Egypt* 27, 1990, 1–23. Available at: <http://ora.ouls.ox.ac.uk/objects/uuid:d8d21b45-912b-4bbd-b6c0-8690b653156a> (letzter Zugriff 29.05.2011).

Baines 2006

J. Baines, *Display of Magic in Old Kingdom Egypt*, in: K. Szpakowska (Hg.), *Through a Glass Darkly: Magic, Dreams, and Prophecy in Ancient Egypt* (Swansea 2006) 1–32.

Batta 1986

E. Batta, *Obelisken. Ägyptische Obelisken und ihre Geschichte in Rom* (Frankfurt a. M. 1986).

Bernhauer 2003

E. Bernhauer, *Eine typologische Untersuchung der Naassisten. Zwei aussergewöhnliche Fälle*, in: M. R. M. Hasitzka – J. Diethart – G. Dembski (Hgg.) *Das Alte Ägypten und seine Nachbarn. Festschrift zum 65. Geburtstag von Helmut Satzinger; mit Beiträgen zur Ägyptologie, Koptologie, Nubiologie und Afrikanistik, Kremser wissenschaftliche Reihe* 3 (Krems 2003) 15–31.

Boehmer 1974a

R. M. Boehmer, *Orientalische Einflüsse auf verzierten Messergriffen aus dem prädynastischen Ägypten*, *Archäologische Mitteilungen aus Iran* 7, 1974, 15–40.

Boehmer 1974b

R. M. Boehmer, *Das Rollsiegel im prädynastischen Ägypten*, *Archäologischer Anzeiger* 4, 1974, 495–514.

Borchardt 1913

L. Borchardt, *Das Grabdenkmal des Königs Sahu-re, Bd. II: Die Wandbilder*, *Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Deutschen Orient Gesellschaft* 26 (Leipzig 1913).

Brand 2010

P. Brand, *Usurpation of Monuments*, in: W. Wendrich (Hg.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Angeles. <http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz0025h6fh> (letzter Zugriff 10.06.2011).

Bruyère 1930

B. Bruyère, *Mert Seger à Deir el Médineh*, *Mémoires publiés par les Membres de l’Institut Français d’Archéologie Orientale* 58 (Kairo 1930).

Cabrol 2001

A. Cabrol, *Les voies processionnelles de Thèbes*, *Orientalia Lovaniensia Analecta* 97 (Leuven 2001).

Cohen – Westbrook 2000

R. Cohen – R. Westbrook (Hgg.), *Amarna Diplomacy. The Beginnings of International Relations* (Baltimore 2000).

Crowfoot – de Garis Davies 1941

G. M. Crowfoot – N. de Garis Davies, *The Tunic of Tut’anckhamun*, *The Journal of Egyptian Archaeology* 27, 1941, 113–130.

Cwiek 2003

A. Cwiek, *Relief Decoration in the Royal Funerary Complexes of the Old Kingdom. Studies in the Development, Scene Content and Iconography*. PhD Thesis, Institute of Archaeology, Faculty of History Warsaw University 2003. Available at: http://www.gizapyramids.org/pdf_library/cwiek_royal_relief_dec.pdf (letzter Zugriff 29.05.2011).

David 1981

R. David, *Ägypten. Kunstschätze am Nil* (Hamburg 1981).

Demisch 1977

H. Demisch, *Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Stuttgart 1977).

- Drenkhahn 1989
R. Drenkhahn, *Ägyptische Reliefs im Kestner-Museum Hannover* (Hannover 1989).
- Dubiel 2008
U. Dubiel, *Amulette, Siegel und Perlen. Studien zu Typologie und Tragesitte im Alten und Mittleren Reich, Orbis Biblicus et Orientalis 229* (Fribourg 2008).
- Eder 1995
Chr. Eder, *Die ägyptischen Motive in der Glyptik des östlichen Mittelmeerraums zu Anfang des 2. Jts. v. Chr., Orientalia Lovaniensia Analecta 71* (Leuven 1995).
- Epigraphic Survey 1980
Epigraphic Survey, *The Tomb of Kheruef. Theban Tomb 192, Oriental Institute Publications 102* (Chicago 1980).
- Epigraphic Survey 1994
Epigraphic Survey, *The Festival Procession of Opet in the Colonnade Hall with Translations of Texts, Commentary, and Glossary, Oriental Institute Publications 112* (Chicago 1994).
- Fay 1995
B. Fay, *More Old Kingdom Sphinxes with Human Hands, Göttinger Miszellen 146, 1995, 29–36.*
- Fay 1996
B. Fay, *The Louvre Sphinx and Royal Sculpture from the Reign of Amenemhat II* (Mainz 1996).
- Feldman 2002
M. H. Feldman, *Luxurious Forms: Redefining a Mediterranean »International Style,« 1400–1200 B.C.E., The Art Bulletin, Vol. 84, No. 1, Mar. 2002, 6–29.*
- Fischer 1973
H. G. Fischer, *Hands and Hearts* (Berlin 1973), *The Journal of Egyptian Archaeology* 59, Aug. 1973, 224–226.
- Fischer 1987
H. G. Fischer, *The Ancient Egyptian Attitude towards the Monstrous*, in: A. E. Farkas – P. O. Harper – E. B. Harrison (Hgg.), *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds. Papers presented in Honor of Edith Porada* (Mainz 1987) 13–26.
- Fless – Moede – Stemmer 2006
F. Fless – K. Moede – K. Stemmer (Hgg.), *Schau mir in die Augen ... Das antike Porträt* (Berlin 2006).
- Gubel 1998
E. Gubel, *Nubian, Lybian and Phoenician »Bastet«-Sphinxes*, in: W. Clarysse – A. Schoors – H. Willems (Hgg.), *Egyptian Religion. The Last Thousand Years. Studies Dedicated to the Memory of Jan Quaegebeur, Part 1, Orientalia Lovaniensia Analecta 84* (Leuven 1998) 629–645.
- Hassan 1953
S. Hassan, *The Great Sphinx and Its Secrets. Historical Studies in the Light of Recent Excavations* (Kairo 1953).
- Hawass 1993
Z. Hawass, *The Great Sphinx at Giza: Date and Function*, in: *Sesto Congresso Internazionale di Egittologia, Atti, Vol. II* (Turin 1993) 177–196.
- Helck 1957
W. Helck, *Urkunden der 18. Dynastie. Heft 19* (Berlin 1957).
- Heslin 2007
P. J. Heslin, *Augustus, Domitian, and the So-called Horologium Augusti*, *Journal of Roman Studies* 97, 2007, 1–20.
- Hölscher 1912
U. Hölscher, *Das Grabdenkmal des Königs Chephren* (Leipzig 1912).
- Iversen 1968
E. Iversen, *Obelisks in Exile, Vol. 1: The Obelisks of Rome* (Kopenhagen 1968).
- Jansen-Winkel 2009
K. Jansen-Winkel, *Inschriften der Spätzeit Teil III: Die 25. Dynastie* (Wiesbaden 2009).
- Johnson 2010–11
G. B. Johnson, *Circa 1365 BC or 1912 AD? Reconsidering the Queen Tiye-as-Sphinx Bracelet Plaque in the Collection of the Metropolitan Museum of Art, KMT 21, Nr. 4, Winter 2010–11, 18–29.*
- Kahl 2010
J. Kahl, *Archaism*, in: W. Wendrich (Hg.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology* (Los Angeles 2010). <http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz0025qh2v>.
- Kaper 2003
O. E. Kaper, *The Egyptian God Tutu. A Study of the Sphinx-God and Master of Demons with a Corpus of Monuments, Orientalia Lovaniensia Analecta 119* (Leuven 2003).

Keel 1995

O. Keel, Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina/Israel von den Anfängen bis zur Perserzeit. Einleitung, Orbis Biblicus et Orientalis, Series Archaeologica 10 (Fribourg 1995).

Kemp 2006

B. Kemp, Ancient Egypt. Anatomy of a Civilisation (London 2006).

Kischkewitz 1991

H. Kischkewitz, Nr. 124 (Katalogbeitrag), in: K.-H. Priese (Hg.), Das Ägyptische Museum Berlin (Mainz 1991) 204–205.

Kozloff 2006

A. Kozloff, The Artistic Production of the Reign of Thutmose III, in: E. H. Cline – D. O'Connor D. (Hgg.) Thutmose III. A New Biography, (Michigan 2006) 292–324.

Lauffray 1979

J. Lauffray, Karnak d'Égypte. Domain du divin. Dix ans de recherches archéologiques et de travaux de maintenance en coopération avec l'Égypte (Paris 1979).

Lehner 1985

M. Lehner, Giza. A Contextual Approach to the Pyramids, Archiv für Orientforschung 32, 1985, 136–158.

Lehner 1992

M. Lehner, Reconstructing the Sphinx, Cambridge Archaeological Journal 2 (1), 1992, 3–26.

Lehner 1997

M. Lehner, The Complete Pyramids (London 1997).

Lembke 1994

K. Lembke, Das Iseum Campense in Rom. Studie über den Isiskult unter Domitian, Archäologie und Geschichte 3 (Heidelberg 1994).

Lembke 1998

K. Lembke, Die Sphingenallee von Saqqara und ihre Werkstatt, MDAIK 54, 1998, 267–273.

Lembke – Vittmann 2001

K. Lembke – G. Vittmann, Die ptolemäische und römische Skulptur im Ägyptischen Museum Berlin. Teil II: Königsplastik, Jahrbuch der Berliner Museen 43, 2001, 7–35.

Lloyd – Müller – Martin 1974

S. Lloyd – H. W. Müller – R. Martin, Ancient Architecture. Mesopotamia, Egypt, Crete, Greece (New York 1974).

Loeben 2006

C. E. Loeben, Tête d'un sphinx à crinière, in: E. Warmenbol (Hg.), Sphinx, Les Gardiens de l'Égypte. Ausstellungskatalog Brüssel (Brüssel 2006).

Macadam 1955

M. F. L. Macadam, The Temples of Kawa II. History and Archaeology of the Site. Plates (London 1955).

Maroon 1979

F. J. Maroon, Ägypten. Kunst, Geschichte, Land und Leute (Luzern 1979).

Nota 2007

M. Nota, Sfinge di Hatshepsut, Katalogbeitrag, in: E. D'Amicone (Hg.), Nefer. La donna nell'Antico Egitto. Ausstellungskatalog Mailand (Milano 2007) 116–117.

Polz 1995

F. Polz, Die Bildnisse Sesostri's III. und Amenemhets III. Bemerkungen zur königlichen Rundplastik der späten 12. Dynastie, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo 51, 1995, 227–254.

Priese 1991

K.-H. Priese, Sphinx der Schepenupet, in: K.-H. Priese (Hg.) Das Ägyptische Museum Berlin. Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz 170 (Museumskatalog) (Mainz 1991).

Quirke 2001

S. Quirke, The Cult of Ra. Sun-worship in Ancient Egypt (London 2001).

Quirke – Spencer 1992

S. Quirke – A. J. Spencer, The British Museum Book of Ancient Egypt (London 1992).

Raaven 2010

M. J. Raaven, Two Nubian Bedlegs, in: M. Hill – G. Meurer – M. J. Raaven, Rediscovering Grigory Stroganoff as a Collector of Egyptian Art, Journal of the History of Collections 22, 2010, 289–306.

Reeves 1990

N. Reeves, The Complete Tutankhamun. The King. The Tomb. The Treasure (London 1990).

Roberson 2009

J. Roberson, The Early History of »New Kingdom« Netherworld Iconography: A Late Middle Kingdom Apotropaic Wand Reconsidered, in: D. P. Silverman – W. K. Simpson – J. Wegner (Hgg.), Archaism and Innovation: Studies in the Culture of Middle Kingdom Egypt (New Haven 2009) 427–445.

- Romano 1998
J. F. Romano, Sixth Dynasty Royal Sculpture, in: N. Grimal, *Les critères de datation stylistique à l'Ancien Empire*, Bibliothèque d'Étude 120 (LeCaire 1998) 235–304.
- Saleh – Sourouzian 1987
M. Saleh – H. Sourouzian, *The Egyptian Museum Cairo. Official Catalogue* (Mainz 1987).
- Scamuzzi 1984
E. Scamuzzi, *Museo Egizio di Torino* (Turin 1984).
- Schroer 1989
S. Schroer, Die Göttin auf den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel, in: O. Keel – H. Keel-Leu – S. Schroer (Hgg.), *Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel Bd. II, Orbis Biblicus et Orientalis 88* (Fribourg 1989) 89–212.
- Seidlmayer 1990
S. Seidlmayer, Gräberfelder aus dem Übergang vom Alten zum Mittleren Reich, *Studien zur Archäologie der Ersten Zwischenzeit, Studien zur Archäologie und Geschichte Altägyptens 1* (Heidelberg 1990).
- Shaw 2000
I. Shaw (Hg.), *The Oxford History of Ancient Egypt* (Oxford 2000).
- Sliwa 1974
J. Sliwa, Some Remarks Concerning Victorious Ruler Representations in Egyptian, *Forschungen und Berichte 16, Archäologische Beiträge 1974*, 97–117.
- Smith 1967
W. S. Smith, Two Archaic Egyptian Sculptures, *Boston Museum Bulletin 65*, 1967, No. 340, 70–84.
- Sourouzian 1981
H. Sourouzian, Une tête de la reine Touy à Gournà, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo 37*, 1981, 445–455.
- Spencer 2004
A. J. Spencer, Vorderteil eines Sphinx mit Gefangenem in den Klauen, in: S. Petschel – M. von Falck (Hgg.), *Pharao siegt immer – Krieg und Frieden im Alten Ägypten* (Böhen 2004) 30–31.
- Stadelmann 2006
R. Stadelmann, Le grand Sphinx de Giza, in: E. Warmenbol (Hg.), *Sphinx, les gardiens de l'Égypte* (Brüssel 2006) 37–45.
- Steindorff 1912
G. Steindorff, Die übrigen Fundstücke, in: U. Hölscher, *Das Grabdenkmal des Königs Chephren* (Leipzig 1912) 105–115.
- Sullivan 2010
E. A. Sullivan, Karnak: Development of the Temple of Amun-Ra, in: W. Wendrich (Hg.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Angeles. <http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21.198/zz002564qn> (letzter Zugriff 11.06.2011).
- Troy 1986
L. Troy, Patterns of Queenship in Ancient Egyptian Myth and History, *Acta Universitatis Upsaliensis: Boreas 14* (Uppsala 1986).
- Verbovsek 2006
A. Verbovsek, Die sogenannten Hyksosmonumente. Eine archäologische Standortbestimmung, *Göttinger Orientforschungen IV. Reihe Ägypten 46* (Wiesbaden 2006).
- Warmenbol 2006
E. Warmenbol (Hg.), *Sphinx, Les Gardiens de l'Égypte*. Ausstellungskatalog Brüssel (Brüssel 2006).
- Werner 1986
E. K. Werner, Montu and the »Falcon Ships« of the Eighteenth Dynasty, *Journal of the American Research Center in Egypt 23*, 1986, 107–123.
- Wildung 1984
D. Wildung, Sesostris und Amenemhet. Ägypten im Mittleren Reich (München 1984).
- Winlock 1924
H. E. Winlock, The Tombs of the Kings of the Seventeenth Dynasty at Thebes, *The Journal of Egyptian Archaeology 10*, 1924, 217–277.

Kat. 1

Traumstele Thutmosis' IV.

Abguss-Modell, Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin GF 1081.

Der Abguss besteht aus 14 Einzelplatten. Die schwarzen Nummern sind die Inventarnummern des Abgusses.

Original: Gizeh, vor der Brust der großen Sphinx, in situ. Rosengranit; Höhe 361 cm, Breite 218 cm.

Ägyptisch, Neues Reich, Regierungszeit Thutmosis' IV. (ca. 1400–1390 v. Chr.).

Aus Gizeh (Ägypten). (s. hier S. 10 Abb. 9.)

Die sog. Traumstele wurde aus einem monumentalen Rosengranitblock herausgearbeitet. Das obere Drittel der Stele nimmt das Bildfeld ein. Die Darstellungen mit ihren Beischriften liefern sowohl die Einleitung als auch die Essenz des darunter folgenden vielzeiligen Textes. Parallel zur bogenförmigen Oberkante zieht sich eine Himmelshieroglyphe (*äg. ꜥꜣ*) entlang. Unter ihr schwebt eine Flügelsonne, die zwei symmetrisch angeordnete Szenen überspannt: links und rechts einer Mittelachse, die von einer Inschriftenkolumne gebildet wird, ist jeweils der König Thutmosis IV. beim Opfern vor einer Sphinx wiedergegeben. Die Sphingen liegen auf hohen Sockeln, die als nischengegliederte Palastfassaden gestaltet sind. Die Mischwesen selbst tragen Nemeskopftücher mit Uräus, geschwungene Götterbärte sowie breite Perlenkragen. Ihnen gegenüber agiert der Herrscher: Auf der rechten Seite opfert er aus einer Kanne Flüssigkeit in einen Opferständer, während er gleichzeitig Weihrauch in einem kleinen Schälchen abbrennen lässt. Auf der linken Seite bringt er Wasser in einem Nemesgefäß dar. Nicht nur die Opfergaben unterscheiden sich, auch die Elemente des königlichen Ornaments. So sind die Kopfbedeckungen in den Szenen verschieden: Das eine Mal trägt Thutmosis das Nemeskopftuch, das andere Mal die Blaue Krone. Die Beischriften benennen in kurzen Kolumnen die Protagonisten des anschließenden Haupttextes: Thutmosis, König von Ober- und Unterägypten, und Harmachis, also die Sphinx von Gizeh.

Der Text blickt zurück in eine Zeit, in der Thutmosis noch nicht Pharao war. Als junger Prinz durchstreift er mit zwei Freunden im Streitwagen die Gegend um Gizeh, um sich im Bogenschießen zu üben und zu jagen. Als die Sonne im Zenith steht, rastet er im Schatten der Sphinx und wird in der Mittagshitze vom Schlaf übermannt. Im Traum erscheint ihm die Sphinx und spricht zu ihm: »Sieh mich an,

mein Sohn Thutmosis, ich bin dein Vater!« Die Sphinx verheißt dem Prinzen das Königtum, das Land in seiner Länge und Breite und mit allen seinen Gaben, die Tribute aller Fremdländer sowie eine lange Lebenszeit. Doch sie macht ihn auch auf ihre widrige Situation aufmerksam: Sie ist in Not, denn sie wird vom Wüstensand bedrängt. Jedoch habe sie gewartet, um ihn, Thutmosis, tun zu lassen, was in ihrem Herzen sei, denn sie wisse, er sei ihr Sohn und ihr Schützer. Nach wenigen weiteren Zeilen bricht der Text ab. Man kann allerdings vermuten, dass in der zerstörten Partie beschrieben wird, wie der erstaunte Königssohn die Sphinx pflichtschuldig aus dem Sand freilegen ließ und entsprechend mit dem Königtum belohnt wurde.

Die Sphinx erscheint in diesem Text als Harmachis-Chepri-Re-Atum, also als Sonnengott, der in der ägyptischen Königsideologie zugleich der Vater des künftigen Pharaos ist und sich hier seinem Sohn offenbart und ihm sein Schicksal verkündigt. Die Stele unterstreicht die göttliche Herkunft Thutmosis' IV. und dient so zur Legitimation seiner Herrschaft.

Auch wenn der Stelentext den Eindruck vermittelt, das Gizeh-Plateau sei zur Zeit Thutmosis' IV. eine verlassene Ödenei gewesen, so hatte doch bereits sein Vater, Amenophis II., in unmittelbarer Nähe einen Tempel zur Verehrung der Sphinx anlegen lassen. Und auch er hinterließ eine monumentale Stele vor Ort, die seinen Besuch in Gizeh mit seinen Leistungen als sportlicher Streitwagenlenker und Bogenschütze verknüpft. Als weiterer Grund für seinen Aufenthalt wird der Wunsch genannt, die Grabdenkmäler des Cheops und des Chephren zu betrachten.

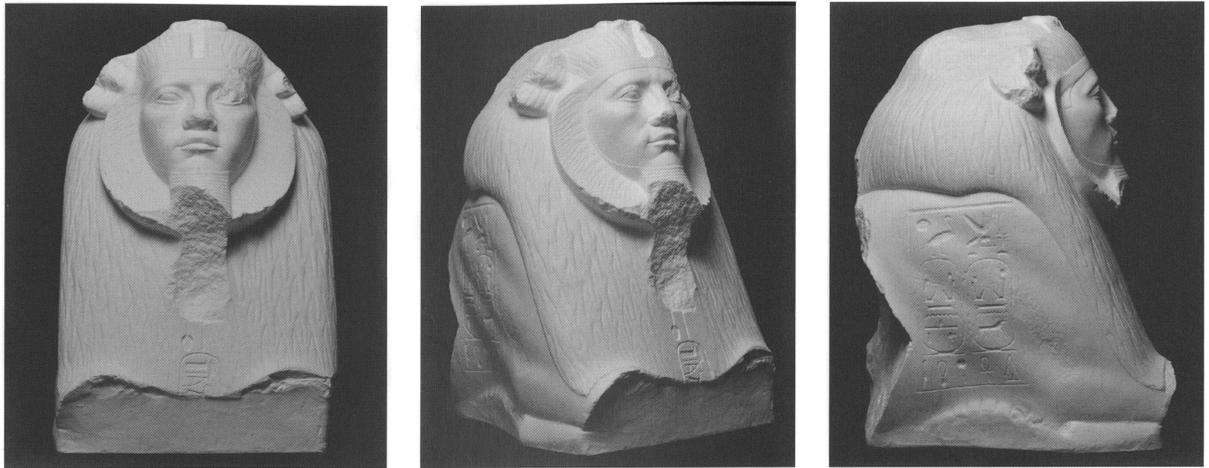
Während sein Vater der Sphinx einen Tempel weihte, sorgte Thutmosis IV. dafür, dass der Wüstensand durch massive Lehmziegelmauern von der Sphinx ferngehalten wurde. Zwischen den Vorderbeinen des Mischwesens ließ er die Traumstele aufstellen. Das Material für die Stele, ein etwa 15 Tonnen schwerer Rosengranitblock, ist eine Spolie. Offenbar hat man sich nicht gescheut, einen mehr als 1000 Jahre alten Türsturz vom Pyramidentempel des Chephren als Schrift- und Bildträger wiederzuverwenden.

Literatur: Hassan 1953, 91–96; Helck 1957, 1539a–1544;

Quirke 2001, 125.

(Autorin: Ulrike Dubiel)





Kat. 2

Sphinx Amenemhets III.

Abguss Berlin 2/10.

Der Abguss zeigt nur den 1863 gefundenen vorderen Teil der Sphinx. Vermutlich wurde die Form noch vor dem Fund weiterer Teilstücke abgenommen.

Original: Kairo, Ägyptisches Museum JE 15210 CG 394. Granodiorit; Höhe 140 cm, Länge 225 cm.

Ägyptisch, Mittleres Reich, Regierungszeit Amenemhets III. (ca. 1831–1768 v. Chr.).

Aus Tanis, San el-Hagar, (Ägypten); Vorderteil gefunden von Auguste Mariette in Tanis (1863), Hinterteil und Basis 1904 von Alessandro Barsanti ins Kairener Museum überführt. (s. hier S. 14 Abb. 17.)

Bei diesem Stück handelt es sich um eine sog. Mähnen-sphinx, einer Variante der ägyptischen Sphinx. Der menschliche Anteil des Mischwesens ist hier auf das Gesicht reduziert und somit wird der wilde, animalische Aspekt in den Vordergrund gerückt (s. dazu auch Kat. 3).

Das Gesicht zeigt einen Herrscher mit markanter Physiognomie. Auf der Stirn befindet sich zwischen den Augenbrauen ein kleiner senkrechter Wulst, der Hinweis auf eine Zornesfalte. Unter den schweren Augenlidern treten die Augäpfel leicht hervor. Nicht nur die Oberlidfalten, auch die Unterlidfalten sind akzentuiert und lassen, zusammen mit den angedeuteten Tränensäcken, die Augenpartie beinahe etwas verquollen wirken. Die prägnanten Jochbeine bilden die breiteste Stelle des Gesichts. Der Nasenrücken ist leicht gebogen. Von den akzentuierten Nasenflügeln

ziehen sich deutliche Nasolabialfalten in Richtung der Mundwinkel. Die Lippen sind in schwungvollen Bögen gestaltet. Das kräftige Kinn geht in den breiten Königsbart über, der sich bis auf die Brust zieht.

Auch wenn in diesem Gesicht keine offenkundige Gefühlsregung abgebildet wird, so implizieren Zornesfalte, Nasolabial- und Mundwinkelfalten doch eine strenge Mimik. Die Fülle an präzise beobachteten und in Stein umgesetzten anatomischen Details erweckt den Eindruck, dass tatsächlich die Gesichtszüge eines Individuums wiedergegeben werden.

Die ›realistisch-expressive‹ Gestaltung des Gesichtes steht im starken Kontrast zu der stilisierten Löwenmähne und den Löwenohren, die in ihrer Silhouette und Binnenzeichnung auf nahezu abstrakte geometrische Formen reduziert sind. Die Gesichtsmähne setzt auf Schläfenhöhe am Stirnband an und zieht sich kreisförmig bis unter den Götterbart. Die Bänder, mit denen dieser künstliche Bart an den Ohren befestigt wird, verlaufen in etwa parallel zum Mähnenrand. Die Zotteln der Gesichtsmähne setzen am Stirnband an, beschreiben einen Bogen um die Ohren und fallen in einem dicken Mähnenumfang bis auf die vorderen Gliedmaßen. Dabei gibt die Mähne die Form eines Nemeskopftuchs wieder. Die Uräusschlange – separat und möglicherweise aus einem anderen Material gearbeitet – war ursprünglich oberhalb des Stirnbandes eingezapft.

Ursprünglich dürfte diese Sphinx Teil eines aufwendigen Statuenprogramms gewesen sein, mit dem Amenemhet III. den Tempel des Krokodilgottes Sobek in der Stadt Schedet (Krokodilopolis) im Fayum bestücken ließ. Etwa 300 Jahre

später ist es Apophis I., ein König der 15. Dynastie, der seinen Namen auf der rechten Schulter der Skulptur anbringen lässt. Diese Inschrift wurde getilgt. In der 19. Dynastie, also weitere 300 Jahre später, waren es die Pharaonen Ramses II. (1279–1213 v. Chr.) sowie sein Sohn und Nachfolger Merenptah (ca. 1213–1204 v. Chr.), die die Sphinx mit ihren Namen und Titeln versahen und sie sich so zu eigen machten. Psusennes I. (ca. 1044/43–994/93 v. Chr.) wiederum ließ seinen Namen auf der Brust einmeißeln.

Man kann diese lange, beinahe 1000 Jahre dauernde Tradition der »Wiederverwendung« dieser und weiterer Mähnensphingen Amenemhets III. nur damit erklären, dass die späteren Usurpatoren sie als prototypische Herrscherbilder verstanden.

Literatur: Polz 1995; Verbovsek 2006, 15. 21–23. 71–75. 168–169.
(Autorin: Ulrike Dubiel)



Kat. 3

Kopf einer Mähnensphinx

Abguss Berlin 4/10.

Geschenk von »Antike & Gegenwart e. V.« Freundes- und Förderkreis des Museum August Kestner, Hannover. Original: Hannover, Museum August Kestner, 2004.416. Granodiorit; Höhe 3,7 cm; Länge 3,3 cm; Tiefe 2,2 cm. Ägyptisch, Mittleres Reich (12. Dynastie), wohl Regierungszeit Amenemhets II. (1878–1843 v. Chr.).

Aus der Sammlung des rumänischen Barons Florin Mintici di Tabora, Brüssel.

Obwohl gerade die Sphinx als der mit dem Alten Ägypten am engsten assoziierte Statuentypus bezeichnet werden kann, ist die Sonderform der »Mähnensphinx« schon weit aus weniger bekannt. Anders als bei der normalen ägyptischen Sphinx, bei der ein kompletter Menschenkopf – meist der das Nemes-Kopftuch tragende Königskopf – auf einen Löwenleib gesetzt wird, ist bei der Mähnensphinx ausschließlich ein Menschengesicht mit der Löwengestalt kombiniert. Dabei bleibt die Löwenmähne naturgemäß außerordentlich dominant, wodurch die moderne Bezeichnung dieses Sphinxtypus erklärt wird. Er scheint eine Erfindung von Pharao Amenemhet II. gewesen zu sein (Fragment im Ägyptischen Museum Berlin, 22580), wurde



Photographie-Rekonstruktion mit Löwe aus London, British Museum.



Photographie-Rekonstruktion mit Mähnensphinx aus Tanis (s. o. Kat. 2). Kairo, Ägyptisches Museum.

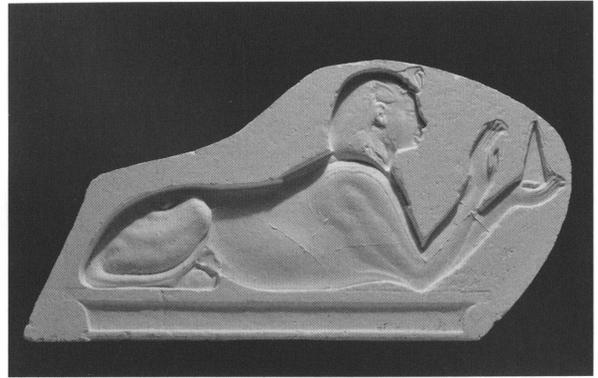
aber ganz besonders unter dessen drittem Nachfolger Amenemhet III. beliebt (beide Herrscher: Mittleres Reich, 12. Dynastie: 1939–1760 v. Chr.). Von Amenemhet III. ist auch ein dem Miniaturformat des Stückes in Hannover entsprechender Mähnensphinx bekannt (London, British Museum, EA 65506).

Was den wohl ebenfalls in diesen Zeitraum zu datierenden, nur 3,7 cm hohen Sphinx-Kopf in Hannover einmalig macht, ist der Umstand, dass die Sphinx nicht wie normal geradeaus, in die Richtung der nach vorne gestreckten Vorderläufe schaut, sondern den Kopf nach links wendet. Sie ist damit das einzige aus dem Alten Ägypten erhaltene Exemplar einer zur Seite blickenden Sphinx. Dadurch ist sie auch der einzige Vertreter eines bis dato unbekanntem Typus des königlichen Rundbilds aus dem pharaonischen Ägypten.

Zur Seite blickend sind aus Ägypten ab der Zeit des Neuen Reiches Löwenstatuen geläufig. Der Versuch zweier Photographie-Rekonstruktionen des Hannoverschen Sphinxkopfes zeigt jedoch überzeugend, dass sein Vorbild eine Sphinxstatue und nicht eine Löwenstatue gewesen sein muss.

Bedauerlicherweise ist das Gesicht der Sphinx nicht sehr fein ausgearbeitet. Eine Datierung oder gar Zuweisung an einen bestimmten Herrscher, die gerade für die in Frage kommende Epoche ausnahmsweise auch anhand der Gesichtsmarkale gut möglich wäre, ist aus diesem Grund nicht vorzunehmen. Sowohl diese Beobachtung als auch die Einmaligkeit des Sphinxfragmentes in Hannover sowie sein Format lassen jedoch vermuten, dass es vielleicht das bemerkenswerte Dokument eines antiken »Statuenfindungs-Experimentes« ist, dessen hier vorliegendem Ergebnis – gut nachvollziehbar – kein großer Erfolg zugeschrieben wurde, weshalb es nicht ins Repertoire königlicher Statuen aufgenommen worden ist. Obwohl die Mähnensphinx bereits den Löwen-Aspekt der Sphinx gegenüber dem gewöhnlichen Sphinxtypus hervorhebt, belegt das Fragment in Hannover eventuell den (einmaligen und letztlich gescheiterten) Versuch, durch die dem Löwen typische Kopfwendung der Sphinx einen noch stärkeren Löwencharakter zu verleihen.

Literatur: Loeben 2006, 208. 211 Cat. 50. Zum Typus: Fay 1996.
(Autor: Christian E. Loeben)



Kat. 4

Sphinx vom Obeliskopyramidion Psammetichs II. (Gnomon vom sog. Solarium Augusti)

Abguss Berlin 5/10.
Original: Rom, Montecitorio.
Rosengranit; Obeliskenhöhe 21,79 m; Sphinxrelief:
Höhe 31,5 cm, Breite 60 cm.
Ägyptisch, frühes 6. Jh. v. Chr.
Aus Heliopolis (Ägypten) bzw. Rom (Italien).

Der Gipsabguss gibt nur einen kleinen Ausschnitt einer Szene wieder, die den König Psammetich II. (595–589 v. Chr.) als Sphinx beim Opfer vor dem Gott Atum zeigt. Diese Szene sowie weitere Darstellungen des opfernden Herrschers vor verschiedenen Erscheinungsformen des Sonnengottes schmückten alle vier Seiten an der Spitze eines Obeliskens (s. o. S. 12 Abb. 14), der ursprünglich im Tempel des Re in Heliopolis aufgestellt war.

Obwohl sich der Abguss auf die Sphinx beschränkt, sei im Folgenden auf die gesamte Bildkomposition eingegangen, da nur so ihr Sinngehalt deutlich wird. Die nach rechts gewandte Sphinx ist im versenkten Relief gearbeitet. Sie trägt auf dem Kopf das Nemesstuch. Der Löwenleib ruht auf einem hohen Sockel, von dem der Abguss noch den oberen Abschluss erfasst. Das Mischwesen ist mit Menschenarmen versehen. In seiner linken Hand präsentiert es dem Gott Atum, der ihm gegenüber auf einem Thron sitzt, ein Spitzbrot. Der Gott und die folgenden Bildelemente sind nur im Original zu sehen: Über der Sphinx breitet eine Geiergöttin ihre Flügel schützend aus. Kurze

Beischriften benennen Herrscher und Gottheit. Oberhalb der Hieroglyphen erhebt sich ein Skarabäus mit Vogelschwingen, und über ihm, ganz an der Spitze des Pyramidions, steht eine Sonnenscheibe. Diese Szene vereint somit die drei Aspekte des Sonnengottes: Der Skarabäus steht für Chepri, den jugendlichen Sonnengott am Morgen, die Sonnenscheibe für Re, den Sonnengott am Mittag, während Atum der alternde Sonnengott am Abend ist.

Als Psammetich II. seinen Obelisken im Tempel von Heliopolis aufrichten ließ, führte er damit eine Jahrtausend alte Tradition fort, die bis in die Zeit des Alten Reiches zurückverfolgt werden kann. Etwa 600 Jahre später war sein Obelisk einer der ersten, der von den römischen Imperatoren außer Landes gebracht wurde – Kaiser Augustus veranlasste seinen Abtransport nach Rom, wo der Granitmonolith als Schattenzeiger (Gnomon) eines riesigen Meridianinstrumentes auf dem Marsfeld diente. Im Mittelalter muss der Obelisk dann umgestürzt sein und zerbrach. Unter Benedikt XIV. im Jahr 1748 wurden die Fragmente geborgen. Als Trümmer auf dem Erdboden sah sie Johann Wolfgang von Goethe. Trotz der widrigen Umstände war er tief beeindruckt. In einer längeren Passage zu dem Obelisken vermerkt er:

»Ich lasse jetzt eine Sphinx der Spitze und die Gesichter von Sphinxen, Menschen, Vögeln abformen und in Gips gießen. Diese unschätzbaren Sachen muß man besitzen, besonders da man sagt, der Papst wolle ihn (den Obelisken) aufrichten lassen, da man denn die Hieroglyphen nicht mehr erreichen kann.«

Tatsächlich veranlasste Papst Pius VI. 1788 die Restaurierung des Obelisken. Fehlstellen wurden mit dem ägyptischen Rosengranit aus den Trümmern einer Ehrensäule für Antoninus Pius ergänzt. Die Wiedererrichtung erfolgte schließlich im Jahre 1792 vor dem Palazzo di Montecitorio, wo der Obelisk auch heutzutage noch steht.

Literatur: Iversen 1968, 142–160; Batta 1986, 163–177; Abdel-Kader 1991, 283–288; Quirke 2001, 141–142; Heslin 2007.
(Autorin: Ulrike Dubiel)

Kat. 5

Sphinx der Schepenupet II.

Abguss-Modell, Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin GF 31.

Original: Berlin, Ägyptisches Museum, 7972.

Schwarzer Granit; Höhe 46,5 cm, Länge 82 cm.

Ägyptisch, 25. Dynastie (um 689–663 v. Chr.).

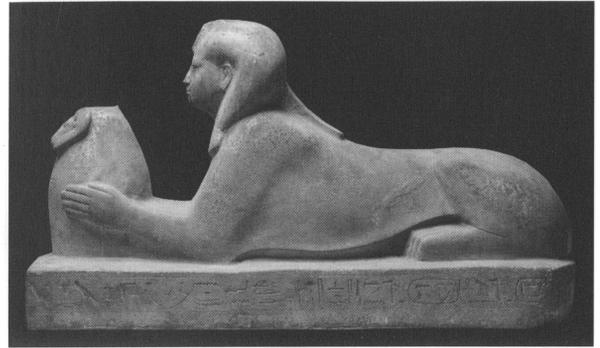
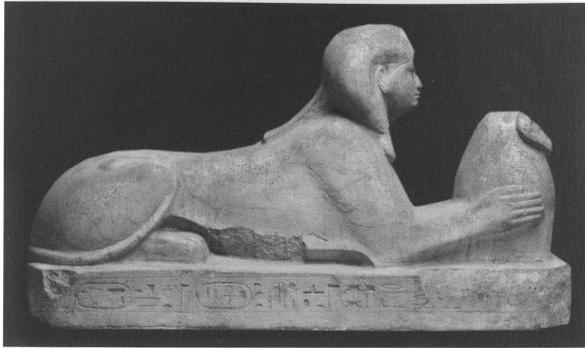
Aus dem heiligen See von Karnak (Ägypten), erworben für die Ägyptische Abteilung 1879.

Der Löwenkörper der Sphinx liegt auf einer schildförmigen Plinthe, die mit einem Inschriftenband versehen ist. An der Vorderseite sind zwei Udjataugen eingemeißelt, zwischen denen das Zeichen für »schön, gut, vollkommen« (äg. *nfr*) steht. Rechts davon in drei Spalten folgen Name und Titel der Schepenupet: »Die Gottesgemahlin des Herrn der beiden Länder Schepenupet, sie möge ewig leben!«. Der weitere Text besteht aus zwei fast identischen Zeilen, die sich an den Plinthenseiten von der Vorderkante bis auf die abgerundete Rückseite entlang ziehen, wo sie sich mittig treffen. Die Hieroglyphen lauten:

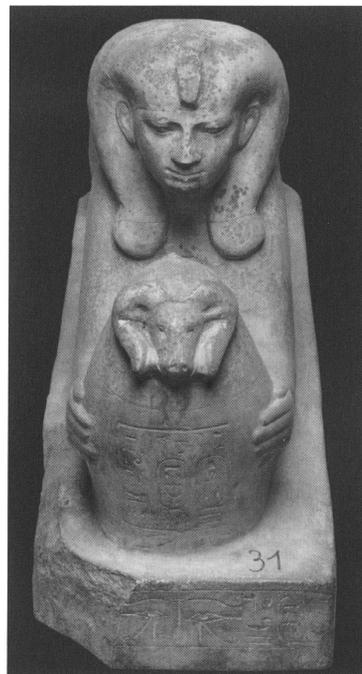
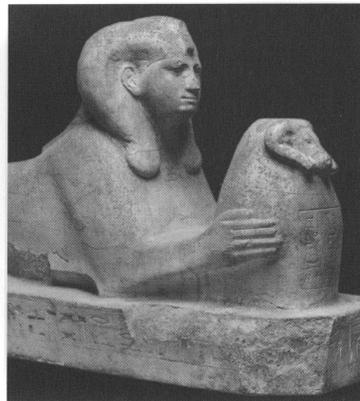
»Die Horusgöttin, die Chepri geschaffen hat, das Abbild Gottes, das Atum erschaffen hat, die mit schönen Händen das Sistrum hält, indem sie ihren Vater Amun zufrieden stellt, die Gottesverehrerin Schepenupet, sie möge leben! Ihrer Mutter, der Gotteshand Amenirdis, geliebt von Chonsu, möge ewiges Leben gegeben sein« (links)

»Die Horusgöttin, groß an Beliebtheit, die Gottes-tochter, die aus Re hervorkommt, die Geliebte, mit der der Gott zufrieden ist, Königstochter des Pianchi (Piye), die Gottesverehrerin und Herrin der beiden Länder« (rechts).

Schepenupet wird mit einer sog. Hathorfrisur gezeigt. Die voluminöse Haartracht umrahmt das Gesicht und fällt bis auf die Brust, wo sich die Haare zu zwei Schnecken zusammenrollen. Die hintere Haarpartie zieht sich glatt und breit bis auf den Löwenrücken. Rau belassene Bereiche der Perücke setzen sich gegen die ansonsten fein polierte Steinoberfläche ab, ein Hinweis darauf, dass auf diesen Stellen einst eine Vergoldung saß. Der im Original schwarze Granit dürfte hier im reizvollen Kontrast zu einer goldenen Geierhaube gestanden haben und auch die eingerollten Haarspitzen wurden durch kreisförmige Applikationen betont. Über der Stirn reckt sich eine Uräus-schlange empor.



Die vorderen Extremitäten der Sphinx stellen summarisch gearbeitete Menschenarme dar. In den Händen hält Schepenupet ein großes sog. Nemsetgefäß (äg. *nms*), das bei Kulthandlungen wie Reinigungen und Libationen eingesetzt wurde. Der Deckel des Gefäßes ist mit einem Widderkopf verziert, der wiederum das heilige Tier des Amun-Re ist. Auf dem Gefäßkörper ist ein fast quadratisches Inschriftenfeld eingearbeitet. Der Text beginnt mit der mittleren Kolumne: »Die Gottesverehrerin Schepenupet, sie möge leben«. Danach ist die äußere rechte und schließlich die linke Kolumne zu lesen: »Königstochter des Pianchi (Piye), gerechtfertigt, geliebt von Amun-Re, dem König der Götter und Herrn des Himmels«. Die Weihegabe der Schepenupet richtet sich also an den Gott Amun-Re: Nemset-Gefäße spielen u. a. eine Rolle in den Feierlichkeiten zum Neuen Jahr, wenn dem Amun das erste Wasser der Nilflut geopfert wird.



Die Statue ist Teil eines Sphingenpaares, das wahrscheinlich in der unmittelbaren Nachbarschaft des heiligen Sees im Karnaktempel aufgestellt war. Schepenupet II. entstammte einem kuschitischen Königshaus, das die Herrschaft über Ägypten erst wenige Jahre zuvor errungen hatte. Die Pharaonen dieser 25. Dynastie verstanden es, das Amt der Gottesgemahlin des Amun für die Sicherung ihrer Herrschaft zu nutzen. Sie ließen ihre Töchter als Gottesgemahlinnen einsetzen, war doch das Amt nicht nur mit wichtigen religiösen Aufgaben verbunden, sondern es bescherte der Amtsträgerin auch Zugriff auf immense Besitztümer. Somit war die Gottesgemahlin eine der mächtigsten und einflussreichsten Personen Oberägyptens. In der praktischen Kultausübung sowie in den zeitgenössischen Bildwerken übernahm sie z. T. die Rolle des Königs. Eine Darstellung als Sphinx mit Widdergefäß ist für keine ägyptische Königstochter belegt, wohl aber für eine ganze Reihe von Pharaonen. Der Name der Schepenupet wird in einer Kartusche geschrieben, doch noch deutlicher erscheint der

Anspruch auf königliche Vorrechte in ihrem Titel der »Herrin der beiden Länder«. Die Sphinx der Schepenupet ist folglich ein interessantes Beispiel für die Selbstdarstellung der kuschitischen Amtsträgerin: Mit dem schon aus dem Neuen Reich bekannten Bildtypus und der Übernahme der Hathorfrisur wurde bewusst eine traditionelle ägyptische Form gewählt, die die Prinzessin aus dem Süden in die direkte Nachfolge ihrer ägyptischen Vorgängerinnen stellt und ihren Machtanspruch legitimiert.

Literatur: Priese 1991, 170; Jansen-Winkeln 2009, 302–303.
(Autorin: Ulrike Dubiel)

Kat. 6

Sog. Barracco Sphinx

Abguss Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin.

Die Vorderbeine unterhalb der Ellenbogen und Teile der Plinthe sind im Abguss ergänzt.

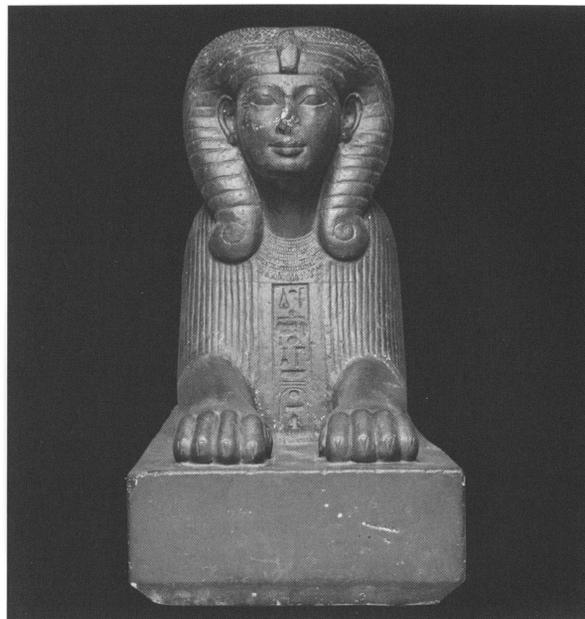
Original: Rom, Museo di Scultura Antica Giovanni Barracco, 13.

Granit/Granodiorit; Höhe 41 cm, Länge 80 cm, Sockelhöhe 11 cm.

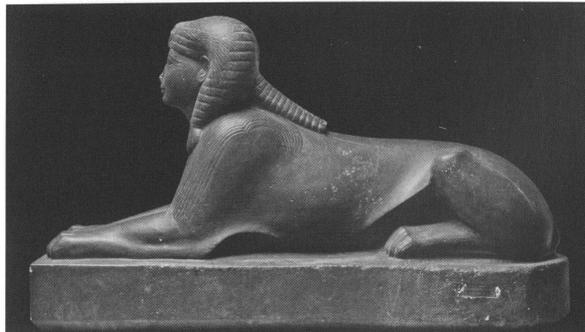
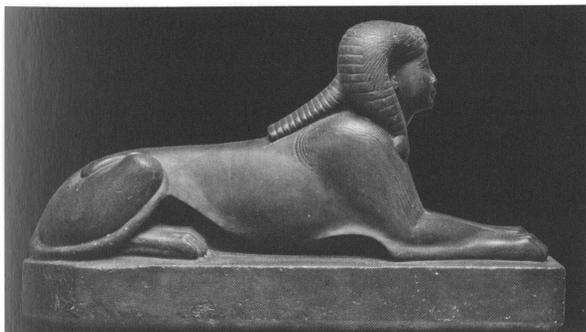
Ägyptisch, Neues Reich, Regierungszeit Thutmosis' III. (ca. 1479–1425 v. Chr.).

Ursprünglich aus Ägypten, gefunden bei Ausgrabungsarbeiten in Rom.

Bei der sog. Barracco Sphinx handelt es sich um eine der wenigen Darstellungen von weiblichen Sphingen aus der Zeit des Neuen Reichs, die im Rundbild überliefert sind. Auf einer schildförmigen Basisplatte ruht ein stark stilisierter Löwenkörper mit dem Kopf einer Frau. Der Kopf



ist mit einer schweren Hathorperücke versehen, die tief in der Stirn sitzt. Die Haarfülle wird durch waagerechte Kerben in breite Streifen unterteilt. Die vorderen Haarpartien enden in den üblichen Schnecken, die sich jeweils um eine runde Schmuckscheibe eindrehen. Die dritte, hintere Haarpartie fällt auf den Löwenrücken. Auf dem Scheitel ist das Gefieder einer Geierhaube erkennbar, die auf der Perücke liegt, eine Kopfbedeckung, wie sie von Göttinnen und Königinnen getragen wird. An der Stirn ist noch der Ansatz einer Uräusschlange erhalten. Das Gesicht ist jugendlich-idealisiert. Die mandelförmigen Augen wie auch die Augenbrauen betonen breite Schminkstriche, die sich bis zu den Schläfen hinunterziehen. Die Schultern bedeckt eine Brustmähne, die durch schmale senkrechte Streifen gegliedert wird. Dieser Mähnumhang zieht sich sichelförmig um die Schultergelenke auf den Rücken.



Auf der Brust ist eine Inschriftenkolumne angebracht, die ursprünglich wohl auch den Bereich zwischen den Vorderatzen ausgefüllt hat, der im Gips ergänzt ist. Die Inschrift gibt eine einfache Opferformel wieder: »Ein Opfer, das der König gibt, Amun-Re, der gute Gott, Herr der beiden Länder, Men-Cheper-Re ...«. Men-Cheper-Re ist der Thronname Thutmosis' III. Der Empfänger des Opfers ist somit dieser König, und die Sphinx zeigt eine seiner Königinnen. Bei der Frage nach der Identifizierung dieser Königin gehen die Forschungsmeinungen auseinander. Einige Wissenschaftler halten die Dargestellte für Hatschepsut, die mit Thutmosis II. verheiratet war und nach dessen Tode die Regentschaft für ihren noch minderjährigen Stiefsohn, Thutmosis III., übernahm. Allerdings ließ sich Hatschepsut während ihrer Regentschaft selbst zum König krönen und erscheint in Rund- und Flachbild von diesem Zeitpunkt an als Mann. Die Barracco Sphinx könnte Hatschepsut also in der frühen Phase zeigen, in der sie noch nicht die Königswürde angenommen hatte. Andere Fachvertreter argumentieren, dass die Sphinx aufgrund von stilistischen Kriterien in die späte Regierungszeit Thutmosis' III. zu setzen und entsprechend nicht Hatschepsut, sondern einer Ehefrau dieses Pharaos zuzuschreiben sei.

Die Sphinx wurde 1856 bei Ausgrabungsarbeiten auf dem Marsfeld im Bereich des Iseum Campense, des größten Isis-Heiligtums in Rom, entdeckt. Im 1. Jh. n. Chr. erlangte der Isis-Kult im römischen Reich große Popularität und das Iseum Campense wurde mit üppigem Statuenschmuck versehen, darunter auch das zu diesem Zeitpunkt 16 Jahrhunderte alte Sphinxrundbild aus Ägypten. Im 19. Jh. n. Chr. erwarb der Baron Giovanni Barracco die Skulptur. Es lässt sich gut verfolgen, wie ein Gipsabguss der Barracco Sphinx schließlich nach Berlin kam. In den amtlichen Berichten aus den königlichen Kunstsammlungen vom 1. Oktober 1882 heißt es:

»Die ägyptische Abteilung ist im vergangenen Jahr um den Gipsabguss einer Sphinx bereichert worden, welche Herr Baron Giovanni Baracco [sic!] in Rom von dem in seinem Besitz befindlichen granitenen Originale herstellen ließ und unserem Museum zum Geschenk machte.«

Literatur: Lembke 1994, 225; Kozloff 2006, 297–298; Nota 2007. (Autorin: Ulrike Dubiel)

Kat. 7

Sphinx von der Sphingenallee des Serapeums, Saqqara

Abguss Berlin 92/4.

Original: Kriegsverlust ehemals Berlin, Ägyptisches Museum, 7777.

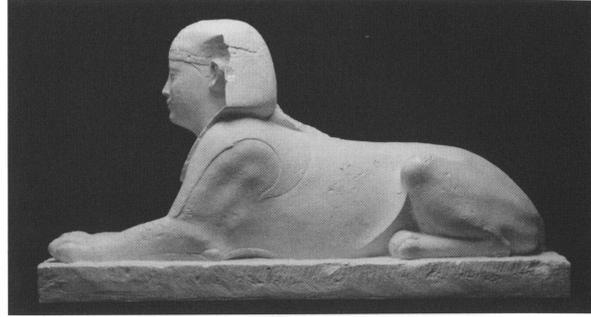
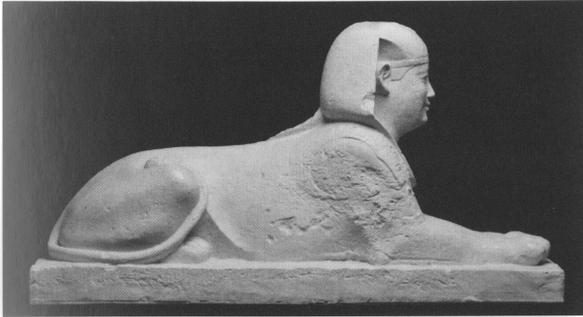
Kalkstein; Höhe 68 cm, Länge 126 cm, Breite 42 cm.

Ptolemäisch-griechisch, 3. Jh. v. Chr.

Aus Saqqara (Ägypten), wohl 1851 von Graf Wilhelm von Schlieffen ausgegraben, 1878 von diesem an die Ägyptische Abteilung nach Berlin verkauft.

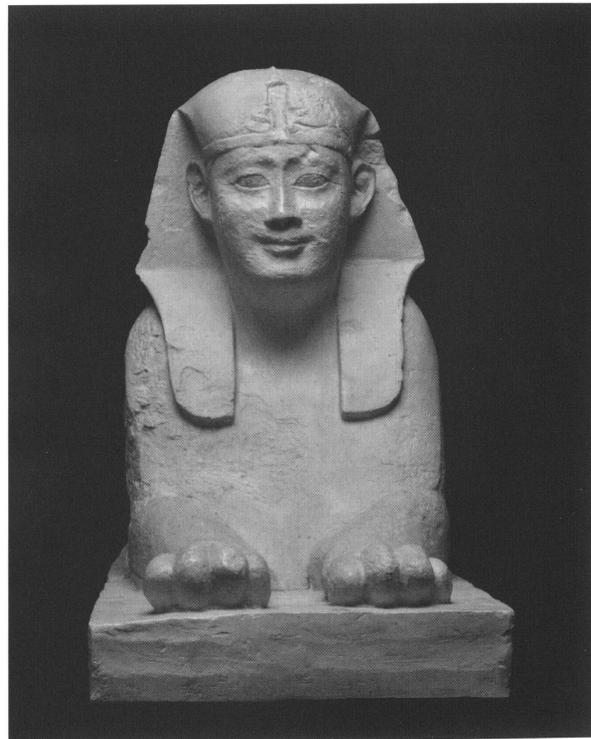
Das Stück war Teil einer Sphingenallee, die zum zum Serapeum von Saqqara bei Memphis führte (vgl. Strab. 17, 1, 32). Hierbei handelt es sich um die Begräbnisstätte für die heiligen Apisstiere, die im Tode zu »Osiris Apis« wurden, griechisch verknüpft zu »Serapis«. Ursprünglich, so vermutete der Ausgräber Auguste Mariette (1821–1881), könnten bis zu 380 Exemplare diesen Aufweg gesäumt haben. Von dort stammen insgesamt zwei Sphingen, die der junge Wilhelm Graf von Schlieffen 1851 entdeckte und schließlich den Berliner Museen verkaufte. Während das Stück mit der Inv.-Nr. 7778 noch heute zum Sammlungsbestand gehört, ist die Skulptur Inv.-Nr. 7777 im 2. Weltkrieg verloren gegangen. Es ist ein Glücksfall, dass die Sphinx seinerzeit abgeformt wurde und die Gußform die Kriegswirren überstanden hat. An diesem Beispiel zeigt sich einmal mehr, was für eine wichtige Rolle Gipsabgüsse als dreidimensionale Dokumentation von Artefakten spielen.

Die Sphinx ist mit Löwenkörper und anthropomorphem Kopf dargestellt. Sie trägt ein glattes Nemestuch, eine rechteckige Vertiefung über der Stirn sollte eine separat gearbeitete Uräusschlange aufnehmen. Zusammen mit der schmalen, geraden Nase und dem lächelnden Mund ergibt sich ein nahezu androgynes Gesicht, dessen Physiognomie durch keine Falten akzentuiert wird. Der Umriss der Löwenmähne zieht sich bogenförmig von der Brust über den Schulteransatz zum Rücken. Der Schwanz ist – ganz traditionell – um den rechten Hinterlauf geschlungen. Der Eintrag im Inventarbuch des Museums macht deutlich, dass die Vorderatzen am Original nicht mehr erhalten waren und ergänzt wurden. Hierbei orientierte man sich an den Pfoten des »Schwesternstückes«, der Sphinx Inv.-Nr. 7778.



Die Skulptur ist nicht beschriftet, abgesehen von griechischen Kritzeleien, die zwar auf der Oberfläche des Gipsabgusses zum Teil noch zu sehen sind, aber nicht mehr entziffert werden können. Das Fehlen eines Königsnamens macht die Zuweisung der Skulptur zu einem Herrscher zwar schwierig, ist aber in sich ein Datierungshinweis, denn von der ptolemäischen Epoche an tragen Sphingen nicht mehr Namen und Titel des jeweiligen Regenten. Darüber hinaus weist die Skulptur weder einen Königs- noch einen Götterbart auf, ein weiteres Indiz, das diesen Datierungsansatz unterstützt.

Für die ägyptische Königsideologie ist nicht nur das Schaffen bestimmter Herrscherbilder und ihre strategische Platzierung wichtig, sondern in besonderem Maße auch das In-Besitz-Nehmen durch die Anbringung des eigenen Namens (vgl. hier Kat. 2). Der Bezug zwischen Pharaon und Abbild bzw. der Anspruch auf das Abbild wird durch die Markierung mit dem Königsnamen konkretisiert. Zwar haben die ptolemäischen Herrscher sich weitgehend ägyptische Traditionen zu eigen gemacht und sich u. a. auch des ägyptischen Motivschatzes und ägyptischer Bildtypen bedient. Aber die Fortführung der Bilderproduktion bedeutet nicht, dass auch der ideologische Hintergrund vollständig übernommen wurde. Hier macht sich offenbar eine Verschiebung im Bedeutungsgehalt der Sphingen bemerkbar. Losgelöst von einer eindeutigen Identifikation mit dem Herrscher symbolisieren sie nun weniger göttliche Aspekte des Königtums, vielmehr werden sie auf ihre Rolle als Wächter reduziert.



Literatur: Lembke 1998; Lembke – Vittmann 2001, 11–13;

Fless – Moede – Stemmer 2006, 88 Nr. 212.

(Autorin: Ulrike Dubiel)

Kat. 8

Relief mit Darstellung des schreitenden Tutu

Abguss Berlin 10/33.

Original: Turin, Museo delle Antichità Egizie no. P. 404.

Kalkstein; Höhe 23 cm, Breite ca. 22 cm.

Ptolemäisch-griechisch, 3. Jh. v. Chr.

Herkunft unbekannt, möglicherweise aus der Sammlung Drovetti.

Die kleine, linksseitig beschnittene Kalksteinstele zeigt den Gott Tutu als schreitende Sphinx. Er trägt eine sog. Tscheni- (äg. *Tḥj*) Krone, bestehend aus zwei Straußenfedern auf einem gewundenen Hörnerpaar mit Sonnenscheibe. Flankiert werden die Federn durch zwei Kobras, die ihrerseits durch Sonnenscheiben bekrönt sind. Die Strähnen einer Langhaarperücke fallen dem Gott auf Brust und Rücken. An seiner Stirn befindet sich ein Uräus, während an seinem Hinterhaupt ein Widderkopf sitzt. Das Gesicht wirkt selbst in der Profilansicht weich und vollwangig, das Auge ist mit einem langen Lidstrich versehen. Das Kinn zielt eine Götterbart. Der kräftige Löwenkörper steht im Kontrast zu den überaus kurzen Beinen. Über dem Rücken sind noch Kopf und Schwinge eines Falken erhalten. Vor Tutu befindet sich ein Opferständer mit Broten und einer Gans.

Für eine Datierung in die frühe ptolemäische Zeit (3. Jh. v. Chr.) sprechen zum einen stilistische Kriterien. So lässt sich die Gestaltung des Gesichtes mit einem relativ großen, hoch angesetzten Ohr, der kleinen Nase und dem kleinen, runden Kinn überzeugend mit Beispielen des ptolemäischen Flachbildes vergleichen. Zum anderen ragt aus Tutus Hinterkopf ein Widderhaupt hervor. Der Widderkopf verweist auf die Assoziation des Tutu mit dem Gott Amun-Re. So kann Tutu als Manifestation der Ba-Mächte (*ba*) des Amun-Re erscheinen. Als ikonographisches Element tritt der zusätzliche Widderkopf erst in der ptolemäischen Epoche auf.

Von Stelen dieser Art sind knapp 70 Exemplare bekannt, mehrheitlich von kleinem bis mittlerem Format und aus Kalkstein im erhabenen Relief gearbeitet. Ursprünglich waren die Stelen polychrom bemalt. Selten tragen sie Inschriften, die sich dann zumeist auf die Nennung des Gottes und des Stifters beschränken. Es ist also zu vermuten, dass zumindest ein Teil dieser Stelen als Votivgabe in



Tempeln dediziert worden ist. Ob sie auch Aufstellung und Verehrung in Privathaushalten erfuhren, kann nicht belegt werden. Darstellungen des Tutu im Rundbild sind selten, ebenso die Verwendung seines Abbilds als Amuletanhänger. Anscheinend spielte Tutu im Gegensatz zu anderen pantheistischen Göttergestalten keine Rolle in der Magie, ist jedoch in der Orakelpraxis von Bedeutung gewesen. Er wurde mit den gefürchteten Ba-Mächten Amun-Re verbunden und galt als der Beherrscher der Dämonen, die Unglück, Krankheit und Tod verursachten. So wandte man sich an ihn als Schützer und Erretter, der das Schicksal der Menschen kontrollierte (vgl. auch Kat. 9).

Literatur: Kaper 2003, 316–318.

(Autorin: Ulrike Dubiel)

Reliefdarstellung des Tutu

Abguss Berlin 47/09.

Original: Berlin, Ägyptisches Museum, 20840.

Kalkstein; Höhe ca. 96 cm, Breite 113 cm.

Römisch, 1. Hälfte des 2. Jh. n. Chr.

Herkunft unbekannt, evtl. Koptos (Ägypten). Für Berlin 1913 von B. Güterbock erworben.

Das Relief stellt den Gott Tutu in seiner Form als pantheistische Sphinx dar. Eine Atefkrone mit Widderhörnern, Kobras und Sonnenscheibe betont seinen göttlichen Status, gleichzeitig ist er mit dem Nemeskopftuch eines königlichen Herrschers ausgestattet. Das vollwangige, jugendliche Gesicht ist *en face* wiedergegeben, mit großen Augen und einem leicht lächelnden Mund. Möglicherweise soll hiermit auf die Wesensart des Tutu verwiesen werden, gilt er doch als Sohn der Göttin Neith und trägt darüber hinaus das Epitheton »der Schöngesichtige«. Das Kopftuch sitzt auf einer üppigen Haarpracht, die das Antlitz mit eng geringelten Locken einrahmt. Aus den Seiten des Nemes treten acht Tierköpfe hervor: Zur Linken Tutus Stier, Falke, Ibis und Widder, zu seiner Rechten Löwe, Hund, Pavian und Raubkatze, wobei alle Köpfe – bis auf das Katzengesicht – im Profil ausgeführt sind. Als Elemente der Tutu-Ikonographie treten diese Tierköpfe erst in römischer Zeit auf. Sie könnten als Gottheiten oder auch als Manifestationen der *bAm*-Mächte Amun-Res gedeutet werden.

Der Übergang von Tutus menschlichem Oberkörper zum löwengestaltigen Tierleib erfolgt im Bereich der Brustpartie. Der anthropomorphe Torso ist in eine Soldatentunika gekleidet, ein Umhang fällt hinunter bis auf den Löwenrücken. Tutu hat seinen rechten Arm zum Schlag erhoben, in der Hand hält er eine Doppelaxt, mit der er sich anschickt, einen gefesselten Gefangenen zu töten. Mit seiner Linken hat er ihn am Schopf gepackt und hält einen Speer, gleichzeitig tritt er mit der linken Vordertatze auf seine Beine. Der Topos des Erschlagens der Feinde durch den triumphierenden Herrscher ist seit prädynastischer Zeit in Ägypten belegt. Der überwältigte Gegner – unbekleidet bis auf einen Schurz, die Arme hinter dem Rücken zusammengebunden – ist durch seine Barttracht als Fremder gekennzeichnet. Auch das Zertrampeln der Feinde durch den König in Form einer Sphinx ist ein sehr altes Motiv.

An der Löwenbrust des Gottes sitzt ein Krokodilkopf, der für den Dämonen *aA pHtj* steht. Es ist der erste einer



Gruppe von sieben Dämonen, die der Göttin Neith unterstehen. Als Sohn der Neith kontrolliert Tutu die »Pfeile der Neith«, wie diese Dämonen, die den Menschen Krankheit und Tod bringen, auch genannt werden. Eine kreuzweise verlaufende Perlenkette schmückt den Sphingenkörper. Die Schwingen eines Raubvogels ragen aus dem Rücken auf, ein Element, das nicht nur mit der traditionellen Ikonographie der geflügelten Sphinx, sondern möglicherweise auch mit der seit ptolemäischer Zeit belegten Hieroglyphenschreibung für *xAx*, »eilen, schnellen«, in Verbindung steht, ist doch ein weiteres Epitheton des Tutu *xAx nmtt*, »der mit schnellem Schritt«. Somit verschmelzen hier Bild und Schriftzeichen.

Vor dem Schwanzansatz befindet sich schließlich ein Falkenkopf mit Sonnenscheibe, ein Hinweis auf die Verbindung von Tutu zu Horus. Der Schwanz selbst ist aufgerollt, die Spitze bildet ein Schlangenkopf, so dass er in der Form sowohl an die Hieroglyphe *D* wie im Wort *Dt*, »Ewigkeit«, als auch an den schlangengestaltigen Agathos Daimon (äg. *SAj*) erinnert. Die Anspielung auf Agathos Daimon, den Schicksalsgott, wie auch der Verweis auf Tutus Macht über die »Pfeile der Neith« unterstreicht seine Rolle als Schützer und Retter der Menschen.

In seiner Machart ist dieses Relief weit von der »klassisch«-ägyptischen Formsprache entfernt. Vielmehr handelt es

sich um die Umsetzung eines altüberlieferten Sujets in einem zeitgenössischen, lokalen Stil, eine vielschichtige Komposition aus zahlreichen, traditionellen Einzelmotiven, erweitert um nicht-ägyptische Elemente wie Doppelaxt, Toga und Korkenzieherlocken. Es ist somit ein Beispiel für die Entwicklung der ägyptischen Kunst unter dem Einfluss der römischen Vorherrschaft.

Literatur: Kischkewitz 1991, 204–205; Kaper 2003, 298–300.
(Autorin: Ulrike Dubiel)



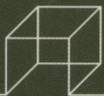
Freie Universität



Berlin

Abguss-Sammlung Antiker Plastik
des Instituts für Klassische Archäologie
der Freien Universität Berlin

EXCELLENCE
CLUSTER



TOPOI

The Formation and Transformation
of Space and Knowledge in Ancient Civilizations



ISBN 978-3-89646-063-9