



Helmut Brandl

AMENOPHIS UND THUTMOSIS?

DREI ANGEBLICHE WERKE DER KÖNIGSPLASTIK DES NEUEN REICHES KRITISCH BETRACHTET¹

Für Renate Siegmann

▶ ABSTRACT

*„Ein Museum wirkt durch die originalen Schätze, die es zeigt.
Es wendet sich an die Augen und will unmittelbar angeschaut werden.“
(S. Morenz, 1953)²*

*„In the purchase of 'antikas' great care should be exercised,
for genuine antiquities are scarce, and forgeries abound.“
(E. A. Wallis Budge, 1906)³*

Die Königsplastik der hohen 18. Dynastie stellt einen besonderen Glanzpunkt in der Entwicklung der Skulptur der Pharaonenzeit dar. Subtil gearbeitete Statuen der Herrscher namens Amenophis und Thutmosis vermögen es vielfach noch heute, und selbst in fragmentarischem Zustand, ihre Betrachter zu faszinieren. In den Museen der Welt sind es oft die Skulpturen des „*Splendid Century*“, d. h. des 14. Jahrhunderts vor Christus⁴, die eine besondere Anziehungskraft ausüben. Unter dem vierten Thutmosis und dem dritten Amenophis, seinem Sohn, vollzog sich ein Wandel in der Herrscherrepräsentation, der ihre Bildnisse besonders attraktiv erscheinen lässt. Schon bevor in der Amarna-Periode radikale Wege beschritten wurden, bildeten sich unter Thutmosis IV. und Amenophis III. Neuerungen im Königsbildnis aus, die auf mehr Individualität abzielten. Vor allem die königlichen Gesichter wurden in einer Weise stilisiert und dabei individualisiert, dass Wiedererkennbarkeit möglich wurde. Dabei waren es jedoch hauptsächlich religiöse Konzepte, die die Form der Darstellung bestimmten, sei es die stilisierte Wiedergabe von Kindlichkeit bzw. Jugendlichkeit⁵ oder sei es die realistisch anmutende Darstellung reiferen Alters und körperlicher Fülle.⁶

Statuenköpfe mit den Zügen Thutmosis' IV. und Amenophis' III. sind in Museen und Sammlungen weltweit gelangt. Vereinzelt handelt es sich um dokumentierte Grabungsfunde, die unzweifelhaft authentische Bildwerke aus dem Altertum darstellen. Bei der Mehrheit ist die Herkunft jedoch unbekannt.

Bedauerlicherweise befinden sich unter diesen „herkunftslosen“ Statuenköpfen immer wieder auch Ob-

jekte, die nur vorgeblich zu dieser besonderen Gruppe gehören: irritierende Falsifikate. Einige erwecken aufgrund ihres merkwürdigen Stils Aufsehen, andere wegen ihres ungewöhnlichen Materials oder auch auffälliger Beschädigungen, die nur schwer als natürlich entstanden erklärbar sind. Dennoch werden manche von ihnen bei ihrer Erwerbung so gefeiert, dass sich Zweifel an ihrer Echtheit kein Gehör verschaffen können. Erst nach einiger Zeit, wenn das öffentliche Interesse abgeflaut ist, können solche Objekte noch einmal nüchtern betrachtet, analysiert – und gegebenenfalls aussortiert werden.

Natürlich besteht nicht immer Einigkeit darüber, ob ein bestimmtes Werk als authentisch⁷ oder aber als Fälschung einzustufen ist, und oft stellt sich erst nach intensiver Forschung an solchen Objekten die allgemeine Erkenntnis ein, dass ein neuzeitliches Werk vorliegt, von dessen Erscheinung man getäuscht wurde.⁸ Das ist umso bedauerlicher, wenn man zuvor glaubte, ein „Meisterwerk“ vor sich zu haben – ein Begriff, der leider viel zu oft unkritisch verwendet wird.

Dass die drei hier beispielhaft betrachteten Objekte vor nicht allzu langer Zeit für die Ägyptischen Museen von Berlin bzw. München erworben wurden bzw. dort ausgestellt waren, ist betrüblich, aber wohl kein Zufall. Es dürfte eher damit zu tun haben, dass in diesen beiden Museen bis vor kurzem eine erstaunliche Sammel- bzw. Erwerbungsaktivität entfaltet wurde, die nicht nur öffentliche, sondern auch fachliche Aufmerksamkeit beanspruchte.⁹ Jedoch, je spektakulärer solche Erwerbungsaktivitäten sind, umso größer ist offenbar auch die Gefahr, Fälschern zum Opfer zu

fallen. In der verständlichen Begeisterung, mit Auktionsangeboten „Lücken“ in den Museumsbeständen schließen zu können,¹⁰ mögen dabei nicht alle für einen Erwerb in Frage kommenden Objekte hinsichtlich ihres Stils, des „Erhaltungszustandes“ und nicht zuletzt auch ihres Materials, vorab so kritisch analysiert worden sein, wie es wünschenswert und nötig gewesen wäre.¹¹ Sonst hätten sich bei einigen durchaus Bedenken einstellen können, die ihrer Präsentation als Originale in einem staatlichen Museum entgegenstehen. In den Museumsjahrbüchern und den teils aufwändig gestalteten Museums- und Sonderausstellungskatalogen, in denen diese Objekte veröffentlicht wurden, ist die Frage nach der Authentizität allerdings gar nicht angeschnitten worden.¹²

Das leider immer aktuelle Fälschungsthema konnte auch im Zusammenhang dieses ägyptologischen „Kunstabuches“ nicht gänzlich ausgeklammert bleiben.¹³ Leider häuften sich in den letzten Jahren gerade im Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst in München Präsentationen von Skepsis hervorrufenden Objekten aus Privatbesitz. Darunter auch angebliche Werke der Königsplastik des Neuen Reiches, die dort teils als Leihgabe eine Zeit lang ausgestellt und dadurch gleichsam geadelt¹⁴ und teils auch angekauft¹⁵ wurden. Dies verwundert besonders, weil am Münchner Ägyptischen Museum schon 1983 die Sonderausstellung „Falsche Pharaonen“ entwickelt worden war, welche initiativ das Thema „Fälschungen von Ägyptiaca“ in die Öffentlichkeit hineinrug und auch ein Publikum fand, das für die Problematik sensibilisiert werden konnte. Die Begleitpublikation dieser Ausstellung in Form einer „Zeitung“ enthält Beiträge von Dietrich Wildung und Sylvia Schoske mit einer Vielzahl von wichtigen Hinweisen, die noch heute für die Identifizierung von Fälskaten nützlich sein können.¹⁶ Dass sie bei der Ausstellungs- und Erwerbungs politik des Münchner und leider auch des Berliner Ägyptischen Museums in den darauf folgenden Jahren keine ausreichende Beachtung fanden, ist wohl nicht nur aus der Sicht des Verf. bedauerlich.

Das Ausbleiben von kritischen Reaktionen aus der Fachwelt auf Präsentationen fragwürdiger „Meisterwerke“ in so bedeutenden ägyptischen Museen wie denen von München und Berlin, wo bekanntlich ein Schwerpunkt auf der Darstellung der Entwicklung der altägyptischen Kunst liegt, könnte als Desinteresse, Ahnungslosigkeit oder auch als Zustimmung gedeutet werden. Daher erscheint es geboten, eine andere Sicht auf einige dieser Objekte vorzustellen. Philologische und archäologische Forschermeinungen werden in der Ägyptologie ganz selbstverständlich und oft genug auch kontrovers debattiert. In der fachlichen Diskussion über die altägyptische Kunst ist das nicht

in gleicher Weise der Fall. Offenbar besteht jedoch bis heute Klärungsbedarf darüber, was als authentisches königliches Rundbild des Neuen Reiches angesehen werden darf und was nicht. Die folgenden Ausführungen möchten dazu einen Beitrag leisten.

I. Königskopf mit *Nemes*-Kopftuch und Doppelkrone (Berlin, VÄGM 1997/118)

Im Jahr 1997 kam ein Amenophis III. zugeschriebener „Statuenkopf“ mit *Nemes*-Kopftuch und verkleinerter Doppelkrone auf dem Scheitel in das Berliner Ägyptische Museum. Er war kurz zuvor vom Verein zur Förderung des Ägyptischen Museums Berlin erworben und dem Museum als Dauerleihgabe zur Verfügung gestellt worden (Abb. 1 a–d, 2, 3, 5).¹⁷

Das beige-bräunliche, kristallin erscheinende Material dieses Kopfes gilt als Granit. Die Gesamthöhe des Kopfes, dem der obere Teil der Doppelkrone fehlt, während sich unten noch ein geringer Teil der Schulterpartie anschließt, beträgt 20 cm. An der Stirn sitzt ein großer, kräftig reliefierter Uräus mit zwei parallelen horizontalen Windungen beiderseits des Nackenschildes. Sein Schwanz ist gerade und mittig auf der Vorderseite der Roten Krone ausgearbeitet. Am Kinn sitzt ein durch Reliefierung horizontal gegliederter („gerippter“) Königsbart, der augenscheinlich von einem glatten Bartband gehalten wird.

Es gibt mehrere Arten von Beschädigungen an diesem Objekt, bedeutende Substanzverluste durch Abbruch oder Abschlag einzelner Partien und weniger tiefe Beschädigungen der Oberfläche.

Von der Doppelkrone fehlt etwa das obere Drittel. Ungewöhnlich ist, dass auf der Rückseite des *Nemes*-Kopftuches mittig ein großes Stück ausgebrochen ist; die Bruchfläche verläuft annähernd vertikal. Sie liegt im hinteren Viertel des Kopfes und scheint mit der Bruchfläche der oberen Doppelkrone eine Fläche zu bilden. Der Ansatz des Zopfes, der zum Kopftuch gehört, ist wiederum vorhanden. Neben diesen tieferen Ausbrüchen gibt es, wie gesagt, eine Reihe von oberflächlichen Abplatzungen bzw. Abrieben. Abgesehen davon ist der Kopf in einem guten Zustand. Besonders das Gesicht ist – bis auf zwei symmetrisch im Bereich der Wangen platzierten, flächigen „Aufrauungen“ – weitgehend frei von unschönen Beschädigungen.

Zu welchem Typ von Statue der Kopf gehören könnte, ist unklar. Auszuschließen ist die Ergänzung zu einer Sphinx-Figur, denn dazu würde der vertikale Ansatz des *Nemes*-Zopfes nicht passen. Das gleiche Element steht auch der Zugehörigkeit zu einer basiloophoren Statue entgegen, wenn auch Textur und Färbung des „Granits“ sowie das Format des Kopfes denen der



a



b



c



d

Abb. 1 a-d: Sog. „Porträtkopf Amenophis' III.“, Granit (?). Berlin, VÄGM 1997/118

bekanntes Soleb-Widder Amenophis' III. ähneln (überprüft am Soleb-Widder Berlin, ÄM 7262). Bei den Soleb-Widdern ist die Königsfigur auf der Vorderseite eines Materialsteiges unterhalb des Widderkopfes ausgearbeitet; zudem ist das Gesicht des Königs stilistisch ganz andersartig, viel summarischer, gestaltet.

Die Neuerwerbung des Fördervereins wurde umgehend von Dietrich Wildung im „Jahrbuch der Berliner Museen“ bekannt gemacht und mit drei Fotos illustriert. Für die Bildpräsentation wählte man drei Vorderansichten aus verschiedenen Blickwinkeln aus, jedoch keine Profil- oder Rückansicht.

Wildungs knappe Vorstellung des „Porträtkopfes Amenophis' III.“ überraschte inhaltlich mit der Bemerkung, der Kopf bilde „*qualitativ und in seinen Dimensionen ein ideales Pendant zum kleinen Porträtkopf seiner Gemahlin Teje*“.¹⁸

Ein hohes Lob. Man mag es als Ausdruck der Begeisterung über eine geglückte Neuerwerbung verstehen. Der Zuweisung einer so hohen Bedeutung hätte es allerdings entsprochen, die neuerworbene Skulptur umfänglich der Fachwelt zu präsentieren. Dies unterblieb jedoch. Der sogenannte Porträtkopf Amenophis' III. wurde später zwar in zwei kleinen Museumsführern abgebildet und knapp kommentiert. Eine wissenschaftliche Besprechung dieses „*idealen Pendants*“ zur Berliner Teje der Schenkung Simon (ÄM 21834) ist aber bis jetzt nicht erfolgt.

Ursprünglich am Charlottenburger Standort des Ägyptischen Museums zu sehen, ist das Stück seit 2009 im Neuen Museum ausgestellt, im Raum 1.09 zum Thema „Dreißig Jahrhunderte Skulptur – Das Menschenbild“. Dort, in unmittelbarer Nachbarschaft zum berühmten Berliner Teje-Köpfchen, repräsentiert es die königliche Skulptur der Zeit Amenophis' III.

Bei den Museumsbesuchern erfreut sich das Objekt sogar einer gewissen Popularität, vermutlich befördert durch die Internet-Enzyklopädie „Wikipedia“, bei der dieser Kopf zum deutschen Eintrag „Amenophis III.“ als einleitendes Bildnis des bedeutenden Herrschers erscheint.²⁰

Obgleich Inschriften fehlen, ist bisher nicht in Zweifel gezogen worden, dass der Kopf Amenophis III. darstellen soll. Die Frage, ob es sich bei diesem Objekt tatsächlich um ein Originalwerk aus dessen Regierungszeit (ca. 1390–1353 v. Chr.²¹) handelt oder um eine neuzeitliche Skulptur, wurde dagegen bereits 2011 von Klaus Köller aufgeworfen. Er forderte, ohne Gründe dafür zu nennen, neben einigen anderen Exponaten auch dieses Werk „*auf den Prüfstand zu stellen*“.²² Für die Identifizierung des Herrschers als Amenophis III. scheint zunächst der Gesichtstypus zu sprechen. Die relativ kleinen, hieroglyphisch stili-

sierten Augen sind zwar kein typisches Merkmal von inschriftlich gesicherten Bildnissen dieses Herrschers, doch die kleine Nase und der Mund mit der betonten Lippenleiste²³ dürften bei Betrachtern, die mit den Grundzügen der altägyptischen Kunst vertraut sind, eine Art „Wiedererkennungseffekt“ auslösen.

Von Bedeutung für die Interpretation des Kopfes als Bildnis Amenophis' III. ist darüber hinaus auch die Ikonographie: die Kombination von *Nemes*-Kopftuch und Doppelkrone, die rundbildlich anscheinend erst unter Amenophis III. eingeführt sowie in großem Stil umgesetzt wurde und als besonders typisch für ihn gilt.²⁴

Je länger und intensiver man sich jedoch mit diesem „Amenophis III.“ beschäftigt, desto weniger kann man sich vorstellen, dass es sich bei ihm um ein Original des „*Splendid Century*“ handelt. Der Verdacht, der Kopf könne eine neuzeitliche Fälscherarbeit sein, die niemals Teil einer Statue war, sondern direkt als „Kopfskulptur“ hergestellt wurde, beruht dabei hauptsächlich auf Folgendem:

1. Beobachtungen, die das Material, die Beschädigungen und den bildhauerischen Stil des Kopfes betreffen;
2. Überlegungen, die die Existenz eines auffallend ähnlichen, ausgegrabenen Statuenkopfes Amenophis' III. im Ägyptischen Museum Kairo betreffen (CG 42087; Abb. 4 a–b), der als Vorlage für den Berliner Kopf gedient haben könnte;
3. Feststellungen, die einige weitere, bis auf die unterschiedlichen Materialien ebenfalls auffallend ähnliche Köpfe aus dem Handel betreffen, für die gleichfalls der genannte Statuenkopf in Kairo (CG 42087) als Vorlage gedient haben könnte;
4. Die Erklärbarkeit des Berliner Kopfes als sog. „*Pasticcio*“, d. h., im vorliegenden Fall, die Identifizierung wenigstens zweier möglicher Vorlagen, von welchen jeweils Teile kopiert und in einem neu geschaffenen Werk vereint worden sein könnten.

Betrachtet man den Berliner Kopf (VÄGM 1997/118) in seiner Vitrine im Neuen Museum, dann fallen zunächst die Farbe und Körnigkeit seines Gesteins ins Auge. Das glitzernde, beige-bräunliche, mit kleinen schwarzen Einsprengseln durchsetzte Material ist heller, als es die bisher veröffentlichten Farbaufnahmen suggerieren. Es ist augenscheinlich kein typisches Gestein für altägyptische Skulpturen. Im ägyptischen Kernland wurde ein Gestein mit der besonderen Färbung des Berliner Kopfes für Statuen oder Reliefs der Zeit Amenophis' III. bisher nicht nachgewiesen.²⁵ Auch unter den von Hourig Sourouzian im Bereich des Totentempels Amenophis' III. bzw. in Qurna geborgenen Gesteinsproben ist keine, deren Material dem des

Berliner Kopfes gleicht.²⁶ Ob das Material aus Nubien stammt, wie das Farbfoto einer Gesteinsprobe suggeriert, die von Rosemarie und Dietrich Klemm veröffentlicht wurde, muss offen bleiben.²⁷ Die isolierte Beleglage des „Granits“ von VÄGM 1997/118 im Kontext der doch sehr zahlreichen Skulpturen Amenophis' III. ist ein Phänomen, das bei allen weiteren Überlegungen nicht vergessen werden sollte.

Bei der Betrachtung des Kopfes fällt weiterhin auf, dass seine Oberfläche partiell aufgeraut ist, was zunächst wie Verwitterung aussieht. Die nähere Betrachtung zeigt jedoch, dass die Aufrauungen nur einzelne, relativ klar umrissene Partien betreffen, die zudem bemerkenswert symmetrisch verteilt sind.

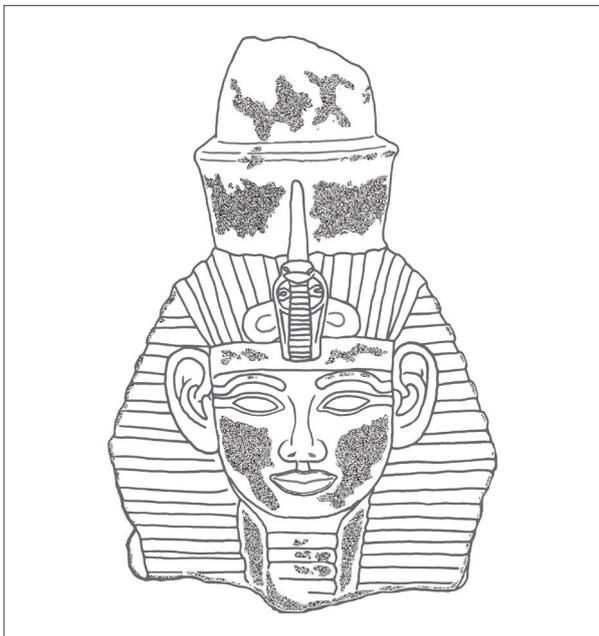


Abb. 2: Berlin, VÄGM 1997/118.

Schematische Kennzeichnung der stärker aufgerauten Partien

Konkret befinden sie sich auf dem vorderen Teil der Krone, ober- und unterhalb des vorkragenden horizontalen Randes des zylindrischen Kronenkörpers, beiderseits des Schwanzes der Uräusschlange sowie auf den Wangen, dem Königsbart und dem Hals. Das Nemes-Kopftuch und einige stärker hervortretende Teile wie der Nackenschild und der sensible Kopf des Uräus, aber auch Augen, Nase und Mund des Königs, sind dagegen kaum bzw. gar nicht beschädigt (Abb. 2). Eine Differenzierung der skulptierten Oberfläche in altägyptischer Manier ist bei diesem Kopf hingegen nicht festzustellen. Bei „granitischen“ Gesteinen war zur Zeit Amenophis' III. die Politur der Statuenoberfläche – bis auf ursprünglich möglicherweise bemalte Teile wie z. B. Nemes-Kopftuch, Augenbrauen,

Schminkstriche und Königsbart – relativ stark ausgeprägt.²⁸ Dass die oberflächlichen Beschädigungen des Berliner Kopfes (VÄGM 1997/118) auf natürliche Weise entstanden sind, ist zweifelhaft, denn anstelle der exponierten Ränder und der vorstehenden Teile sind hier mehrheitlich die flächigen Partien beschädigt. Dies könnte für eine absichtliche Oberflächenzerstörung sprechen, die das Werk älter aussehen lassen sollte, als es in Wahrheit ist – ohne dabei seine optische Attraktivität allzu wertmindernd einzuschränken. Wie der große Ausbruch auf der Rückseite entstanden sein könnte, ist zunächst unklar (Abb. 1 d, 3). Er ist aber erklärungsbedürftig, denn er befindet sich an einer großflächigen, sanft gerundeten Stelle, an der üblicherweise keine solchen Schäden vorkommen. Im Altertum kann diese Beschädigung kaum erfolgt sein. Die relativ scharfkantigen Ränder des Abbruchs sprechen eher für einen neuzeitlichen, wohl absichtlich herbeigeführten Schlag. Die Beschaffenheit der Rückseite des Kopfes ist ein sehr augenfälliges Indiz, das – bei gleichzeitiger Beachtung weiterer Auffälligkeiten – den Gedanken an eine Fälscherarbeit aufkommen lässt.

Bei dem Berliner Kopf sind zudem noch der obere Teil der Doppelkrone und deren obere Rückseite abgebrochen. Dies lässt darauf schließen, dass *mehrfach* starke Kräfte auf den Kopf eingewirkt haben, und zwar *aus unterschiedlichen Richtungen*. Ein einziger Schlag hätte wohl nicht einmal die Beschädigungen der Doppelkrone zur Folge haben können. Der Kopf müsste eigentlich von einer Statue gebrochen und zu Boden gefallen sein. Auf jeden Fall müsste er bei solch massiven Schäden auf der Ober- und Rückseite auch signifikante Beschädigungen *auf der Vorderseite* erlitten haben. Das ist aber nicht der Fall. Stattdessen gibt es dort nur oberflächliche Aufrauungen.

Es ist sehr irritierend, besonders bei einem Objekt aus dem Kunsthandel, dass die Vorderseite des Kopfes mit allen Gesichtsdetails und vor allem *dem empfindlichen Uräuskopf* weitgehend unbeschädigt ist, während die Bruchränder der Rückseite auf massive Schläge schließen lassen.

Die dadurch beschriebenen Merkmale des Berliner Kopfes erinnern auf fatale Weise an leider reguläre Charakteristika neuzeitlicher Fälscherarbeiten, wie sie vergleichbar bereits 1983 von D. Wildung und S. Schoske anlässlich der Münchner Sonderausstellung „Falsche Pharaonen“ benannt wurden: „*Fälschungen treten meist als Fragmente auf, sei es von Statuen oder Reliefs. Obwohl die Bruchkanten auf alt gemacht sind, sind in der Regel keine bildwichtigen Bestandteile der Darstellung beschädigt [...].*“ Die Autoren ergänzen „[...] dass bei Statuen die Bruchflächen an völlig unsinnigen Stellen liegen, an denen z. B. nie ein Kopf von einer Statue brechen könnte.“²⁹



Abb. 3: Sog. „Porträtkopf Amenophis' III.“, Granit (?). Berlin, VÄGM 1997/118



a



b

Abb. 4 a-b: Statuenkopf Amenophis' III., Granit. Kairo, CG 42087 = Luxor, J.16

Auch wenn die Bruchkanten des Berliner Kopfes (VÄGM 1997/118) nicht so alt aussehen: Allein der ungewöhnliche Abbruch auf der Rückseite bei gleichzeitig auffallend wohl erhaltenen Details auf der Vorderseite hätte demnach bereits früher Befremden und Unglauben hervorrufen können.

Es wird allgemein davon ausgegangen, dass für die meisten Fälschungen ägyptischer Statuen und Reliefs Fotos von Originalwerken als Vorlage benutzt wurden.³⁰ In diesem Zusammenhang ist es von Bedeutung, dass es einen authentischen Statuenkopf Amenophis' III. gibt, der dem Berliner Kopf (VÄGM 1997/118) in auffälliger Weise gleicht und von dem seit 1979 publizierte Fotos vorlagen – und zwar durch die Veröffentlichung der englischsprachigen Version von James F. Romanos Katalog des Luxor-Museums.³¹ Es handelt sich um den Statuenkopf Kairo (CG 42087, JE 38241), der im Luxor Museum of Ancient Egyptian Art als Inventarnummer J.16 ausgestellt ist (s. Abb. 4 a–b).³² Dieser Statuenkopf stellt zweifellos das wichtigste Referenzstück für das Berliner Objekt dar. Er wurde im Juni 1904 von Georges Legrain in der *Cachette* von Karnak gefunden und von ihm auch als Darstellung Amenophis' III. erkannt.³³

Dieser Kopf besteht aus grauem Granit und ist mit einer Höhe von 20 cm (nach Legrain) bzw. 19,5 cm (nach Romano) praktisch genauso hoch wie der Berliner Kopf. Allerdings ist bei dem Kopf aus der *Cachette* der obere Teil der Doppelkrone nahezu vollständig erhalten. Somit ist dieser Originalkopf proportional etwas kleiner als das Berliner Stück. Die Bruchkanten der Unterseite sind in ihrem Verlauf bei beiden Objekten allerdings sehr ähnlich. Der Statuenkopf aus der *Cachette* zeigt eindeutig die Züge Amenophis' III. und grundsätzlich die gleiche Ikonographie wie das Berliner Objekt: *Nemes*-Kopftuch mit verkleinerter Doppelkrone und Uräus, dazu ein vorne abgerundeter Königsbart mit Bartband. Auch die kräftige Modellierung der Ohren ist ähnlich. Das Gesicht des Königs ist allerdings bei beiden Köpfen unterschiedlich gearbeitet. Bei dem *Cachette*-Kopf ist es ein pausbäckiges Kindergesicht mit übergroßen Mandelaugen, deren Lidspalte zur Nase hin geneigt ist; der Berliner Kopf (VÄGM 1997/118) besitzt dagegen weniger volle Wangen, kleinere Augen mit nahezu horizontaler Lidspalte und gleichbleibend breiten Schminkstrichen und wirkt nicht betont jugendlich.

Bevor auf diese Unterschiede und deren Ursache eingegangen wird, sollen noch einige weitere, angebliche „Amenophis III.-Köpfe“ in die Überlegungen einbezogen werden. Denn der Berliner Kopf (VÄGM 1997/118) besitzt noch mehrere ähnliche „Gegenstücke“, die ebenso ohne bekannten archäologischen Kontext im

Handel erschienen sind und die hier vergleichend betrachtet werden sollen.³⁴

Eines davon, das hier zuerst genannt sei, steht dem Berliner Objekt in stilistischer Hinsicht besonders nahe, während sich die übrigen Köpfe von ihm diesbezüglich unterscheiden. Aufgrund ihrer generellen Ähnlichkeiten zueinander neigt Verf. jedoch dazu, diese Köpfe einer „Gruppe“ zuzuordnen, die aus einer gemeinsamen „Werkstatt“ stammen könnten.

1. Das erste Objekt wurde 1996, d. h. kurz vor dem Erwerb des Berliner Kopfes, der Öffentlichkeit durch einen New Yorker Auktionskatalog bekannt.³⁵ Sein heutiger Standort ist unbekannt, weshalb es im vorliegenden Zusammenhang nur Kopf „Kunsthändler 1“ genannt sei. 1997 wurde es von Elisabeth-Christine Strauß-Seeber in ihrer von D. Wildung betreuten Dissertation über die Königsplastik Amenophis' III. kurz besprochen.³⁶

Es handelt sich um einen 15,2 cm hohen Kopf mit *Nemes*-Kopftuch und Doppelkrone, der den veröffentlichten Angaben zufolge aus (dunklem) Granodiorit bestehen soll. Dieser Kopf hat proportional etwa dieselbe Größe wie sein Berliner „Pendant“ (Abb. 5), doch ist von seiner Doppelkrone nur der untere Ansatz vorhanden (Abb. 6).

Die Rückseite dieses Kopfes zeigt nur einen geringen Materialausbruch und auch das Gesicht und die ikonographischen Details sind relativ gut erhalten. Demgegenüber ist die bis auf einen Stumpf nahezu vollständige Zerstörung der Doppelkrone bemerkenswert. Auch die Lage ihrer Abbruchkante, bei etwa einem Drittel ihrer zu erwartenden Höhe, ist auffallend. Wie dies geschehen konnte, ohne dass gleichzeitig auch die Details der Vorderseite stärker in Mitleidenschaft gezogen wurden, ist unklar.

Bei diesem Kopf ist die Oberfläche relativ stark aufgeraut und sieht wie großflächig verwittert oder eher noch wie „aufgepickt“ aus. Seiner ästhetischen Gesamtwirkung tut das aber keinen Abbruch, denn – wie bei Berlin VÄGM 1997/118 – sind die wichtigen Gesichtsdetails Augen, Nase, Mund und der vorstehende Uräus weitgehend unversehrt. Irritierend ist bei diesem Kopf zusätzlich, dass sich die Silhouette der unterägyptischen Krone bereits im Ansatz nach oben stark verbreitert. Setzt man gedanklich die Umrisslinie der Krone nach oben fort, ergibt sich eine extrem breite Form, die bei gesicherten Originalwerken nicht zu finden ist. Der breite Nackenschild des Uräus trägt auch bei diesem kleinen Kopf ein Reliefmuster, das *Nemes*-Kopftuch ist stark reliefiert und der rundliche Königsbart übermäßig kräftig „gerippt“.

2. Das zweite Objekt, das dem Berliner Kopf (VÄGM 1997/118) ähnelt, ist eine angeblich ebenfalls aus (rötlichem) Granodiorit bestehende Skulptur, die seit 1999 im Institute of Art in Minneapolis aufbewahrt wird (Abb. 8)³⁷; ihre Kurzbezeichnung sei daher „Minneapolis-Kopf“.

Es handelt sich um einen 26,3 cm hohen Kopf mit *Nemes*-Tuch und Doppelkrone, der jedoch büstenartig auch einen Teil des Oberkörpers umfasst und eine nahezu ebene Standfläche besitzt. Der Bereich der Schultern ist zudem glatt vertikal abgetrennt. Das *Nemes*-Tuch besitzt hier eine in der Vorderansicht untypisch schmale Form, die sich nur bis zu dem glatt „abgeschnittenen“ Schulterbereich erstreckt. Sollte dieses Objekt aus einem relativ kleinen, quaderförmigen Werkblock herausgearbeitet worden sein, der nicht breiter als das *Nemes*-Kopftuch war? In diesem Fall wäre das „Fragment“ niemals Teil einer Ganzkörperfigur gewesen. Die Doppelkrone und die Gesichtsdetails sind auffällig breit angelegt, und die nicht lächelnden Züge des Kopfes wirken derb. Als Hinweise auf Amenophis III. als Dargestellten könnten die Mandelaugen und die durch einen Ritzgrat eingefasste Lippenleiste genannt werden. Allerdings sind die Züge derart grob, dass dieser Kopf kaum an gesicherte Statuen Amenophis' III., die in der Regel viel feiner gearbeitet sind, stilistisch angeschlossen werden kann. Auch die markierten Ohringlöcher sind kein Merkmal der Bildnisse dieses Herrschers.³⁸ Ein Missverhältnis besteht darüber hinaus bei dem aufgebäumten Nackenschild des Uräus, der stark plastisch skulptiert ist, während die seitlichen Windungen des Schlangenleibes in dazu unpassender Weise nur schwach angedeutet sind.

Bereits diese Beobachtungen sind geeignet, Vorbehalte gegen die Echtheit dieses Kopfes zu begründen. Zusammen mit den übrigen Köpfen betrachtet, erscheint der „Minneapolis-Kopf“ als Teil einer dubiosen Gruppe, die nach Ansicht des Verf. nur vorgeblich zeitgenössische Darstellungen Amenophis' III. sind und nicht als Originale der Pharaonenzeit gelten können.

3. Ein dritter, dem „Minneapolis-Kopf“ ikonographisch und stilistisch gleichender Kopf aus (dunkelgrauem) „Granodiorit“ erschien 2002 im Handel. Er wurde mit einer Dreiviertel-Vorderansicht in Farbe in einem New Yorker Auktionskatalog bekannt gemacht und dabei mit überschwänglichen Worten als „schönste“ Darstellung Amenophis' III. bezeichnet, die in den letzten Jahren entdeckt worden sei. (vgl. Abb. 9).³⁹ Seine Höhe wird mit 23,5 cm ange-

geben. Über seinen Verbleib liegen keine Angaben vor. Er sei daher hier provisorisch als Kopf „Kunsthandel 2“ bezeichnet.

Auch bei diesem Kopf sind die Gesichtszüge vergleichsweise derb, und auch hier sind die Ohrläppchen durch eine Kerbe als durchstochen gekennzeichnet. Allerdings liegt keine „Büstenform“ vor, denn nur ein Teil der linken Schulter ist vorhanden. Bemerkenswert sind darüberhinaus die auffällig glatt und scharfkantig ausgeführten Plisseestreifen des Kopftuches, die wulstigen Lippen und die großen, tief liegenden Augen.

Die Anmutung dieses Kopfes ist so befremdlich, dass der Verf. starke Zweifel daran hat, dass es sich um ein zeitgenössisches Bildnis des berühmten Herrschers handelt. Er kann dessen eigenwillige Gestaltung nicht an den Stil der bekannten Rundbilder Amenophis' III. anschließen, die aus einer kontrollierten Ausgrabung stammen.

4. Ein viertes Objekt, das vor allem dem Kopf „Kunsthandel 2“ in auffälliger Weise gleicht, wurde 2003 im Katalog zur Genfer Sonderausstellung „Voyages en Égypte de l'antiquité au début du XX^e siècle“ mit einer linken Profilansicht abgebildet (vgl. Abb. 10).⁴⁰ Dieser Kopf soll 25,5 cm hoch sein und aus „Rosengranit“ bestehen.⁴¹ Ihm wird bescheinigt, aus der ehemaligen Sammlung des seit 1878 periodisch in Kairo residierenden Schweizer Ernest Cramer-Sarasin (1838–1923) zu stammen, weshalb er nachfolgend Kopf „Cramer-Sarasin“ genannt sei.

Dass es sich bei den im New Yorker Auktionskatalog bzw. im Genfer Ausstellungskatalog abgebildeten Köpfen um *zwei unterschiedliche* Objekte handelt, war bislang nicht klar. In der ägyptologischen Literatur (PM VIII) wurden die beiden Werke bisher als *ein* Objekt wahrgenommen.⁴² Das 2002 publizierte Foto zeigt jedoch Beschädigungen an einem Kopf, die auf der 2003 publizierte Aufnahme eines gleichartigen Kopfes nicht vorhanden sind und die schwerlich als Restaurierungen bzw. Ent-Restaurierungen erklärbar sind (Dem Stück in dem New Yorker Auktionskatalog fehlt der obere Teil der Weißen Krone, an der linken Seite der Roten Krone ist ein ovaler Ausbruch erkennbar, der Uräuskopf ist nicht vorhanden. Dafür zeigt die dort publizierte Aufnahme ein Stück der linken Schulter, die bei dem im Genfer Katalog in Seitenansicht veröffentlichten Kopf nicht vorhanden ist).

Der Kopf „Cramer-Sarasin“ scheint aus einem ähnlichen Gestein zu bestehen wie die Köpfe „Minneapolis“ und „Kunsthandel 2“. Die mandelförmigen Augen von allen drei Köpfen sind mit langen und

auffallend breiten, plastischen Schminkstrichen versehen; die kurze Nase ist gebogen, der Nasenrücken schematisch abgeflacht (erkennbar bei den Fotos der Köpfe „Minneapolis“ und „Kunsthandel 2“; s. Abb. 8 u. 9); die großen Ohren sind jeweils hoch positioniert; die Lippen sind wulstig und der Blick ist in allen drei Fällen leicht nach unten gerichtet.

5. Ein fünftes Objekt dieser Art ist seit 2005 durch einen florentiner Auktionskatalog der Öffentlichkeit bekannt. Es sei hier kurz als Kopf „Kunsthandel 3“ bezeichnet (Abb. 11). Er ist aus schwarzweiß-gesprenkeltem Stein gearbeitet und zeigt die ikonographischen Elemente *Nemes*-Kopftuch, Doppelkrone und einen großen Stirnüräus; seine Höhe wird mit 21,9 cm angegeben. Die weichen Gesichtszüge des gut geglätteten Kopfes wurden in dem genannten Auktionskatalog als diejenigen Amenophis' III. gedeutet und das Objekt, bei dem wiederum die Ohrläppchen mittels einer Kerbe im Stein als durchbohrt markiert sind (vgl. auch die Köpfe „Cramer-Sarasin“, „Minneapolis“ und „Kunsthandel 2“), als „in der Zeit Ramses' II. überarbeitet“ aufgefasst.⁴³

Für den Verf. ist die Herstellung dieses Kopfes im Altertum ebenso unglaublich wie die der Köpfe Nr. 1 bis 4. Es ist ihm nicht möglich, bei diesem Objekt die Züge Amenophis' III. oder irgendeines anderen altägyptischen Herrschers zu erkennen. Doch andererseits sind die Beschädigungen des Kopfes solcher Art, dass sie zwar zu den hier voranstehend aufgelisteten Köpfen passen, nicht jedoch zu Statuenköpfen, die nachweislich in Ägypten ausgegraben wurden.

Bei „Kunsthandel 3“ wirkt der obere Teil der Doppelkrone wie intentionell abgeschlagen (vgl. Berlin, VÄGM 118/97), die Seitenflügel des *Nemes*-Kopftuches sind annähernd vertikal abgeschnitten (vgl. den Kopf „Minneapolis“) und der vordere Teil des Uräus ist vertikal flächig abgeschlagen bzw. abgerieben, wohingegen die Gesichtszüge mit den deutlich unterschrittenen Augen bestens erhalten sind. Sogar die etwas vorstehende Nasenspitze scheint intakt zu sein, was höchstens mit einer Restaurierung der entsprechenden Stelle erklärt werden könnte.

6. Der Verf. fühlt sich verpflichtet, an dieser Stelle noch auf ein sechstes Objekt hinzuweisen, welches kurz als „Grünlicher Kopf“ bezeichnet sei. Im Juni 2019 wurde dem Verf., verbunden mit dem Wunsch nach fachlicher Einordnung, ein weiterer Kopf „Amenophis' III.“ mit *Nemes*-Kopftuch und Doppelkrone zur Kenntnis gebracht, der damals

von privater Seite zum Kauf angeboten wurde. Dazu wurden ihm drei Fotos des Kopfes übermittelt. Nach Ikonographie und Stil steht dieses Objekt besonders den Köpfen „Kunsthandel 2“ und „Cramer-Sarasin“ nahe. Bei dem Material der erst 2019 bekannt gewordenen Skulptur handelt es sich jedoch anscheinend um grünlichen Schiefer oder Grauwacke, deren Oberfläche allseitig stark poliert ist. Leider war es dem Verf. unmöglich, die Erlaubnis zur Reproduktion der Fotos im vorliegenden Aufsatz zu erhalten. Der Verbleib des Objektes ist dem Verf. unbekannt.

Die formale Vergleichbarkeit des Berliner Kopfes (VÄGM 1997/118) mit dem Kopf „Kunsthandel 1“, ferner aber auch mit den drei Köpfen „Minneapolis“, „Cramer-Sarasin“, „Kunsthandel 2“ und „Kunsthandel 3“ stellen die Tafelabbildungen mit proportional angeglichenen Größen unter Beweis (s. Abb. 5–11). Sollten diese *sechs* Objekte aus dem Handel – die beiden einander ähnlichen Köpfe Berlin VÄGM 1997/118 und „Kunsthandel 1“, die Köpfe „Minneapolis“, „Cramer-Sarasin“, „Kunsthandel 2“ und „Kunsthandel 3“ – sowie der „Grünliche Kopf“ (Nr. 6) – allesamt neuzeitlich sein? Nach Ansicht des Verf. ist diese Frage mit Ja zu beantworten. Die Echtheit dieser sieben Skulpturen mit überzeugenden Argumenten zu verteidigen und sie als Originale der Pharaonenzeit bzw. gar als authentische Vertreter der Königsplastik Amenophis' III. anzuerkennen, dürfte seiner Meinung nach kaum möglich sein.

Auf welche Vorlagen könnten sie zurückgehen? Für die beiden ähnlichen Köpfe Berlin (VÄGM 1997/118) und „Kunsthandel 1“ nimmt unter den dafür in Frage kommenden Skulpturen der Statuenkopf Amenophis' III. aus der *Cachette* von Karnak (Kairo, CG 42087) sicher den ersten Platz ein. Dass diese beiden Köpfe aus dem Handel zudem von ein und demselben (neuzeitlichen) „Bildhauer“ stammen, ist zwar nicht beweisbar, aber doch wahrscheinlich. Die gleichartigen „Beschädigungen“ bei gleichzeitig wohl erhaltenen Details dürften dafür sprechen.

Die Unterschiedlichkeit der Gesichter der zweiten „Gruppe“ und ihre breite Formgebung scheinen zusätzlich für weitere Vorlagen zu sprechen, die noch nicht identifiziert sind. Solche zusätzlichen Vorlagen könnten durchaus aus anderen Perioden als dem Neuen Reich stammen. Der kolossale Statuenkopf des Kuschitenherrschers Schabako aus Rosengranit mit *Nemes*-Kopftuch und Doppelkrone (Kairo, Ägyptisches Museum, CG 42010), der schon 1906 mit einer Vorderansicht veröffentlicht wurde, kommt beispielsweise dafür in Frage.⁴⁴ Die hieroglyphische Gestaltung der mandelförmigen Augen mit ihren breiten



Abb. 5: Sog. „Porträtkopf Amenophis' III.“,
Granit (?). Berlin, VAGM 1997/118

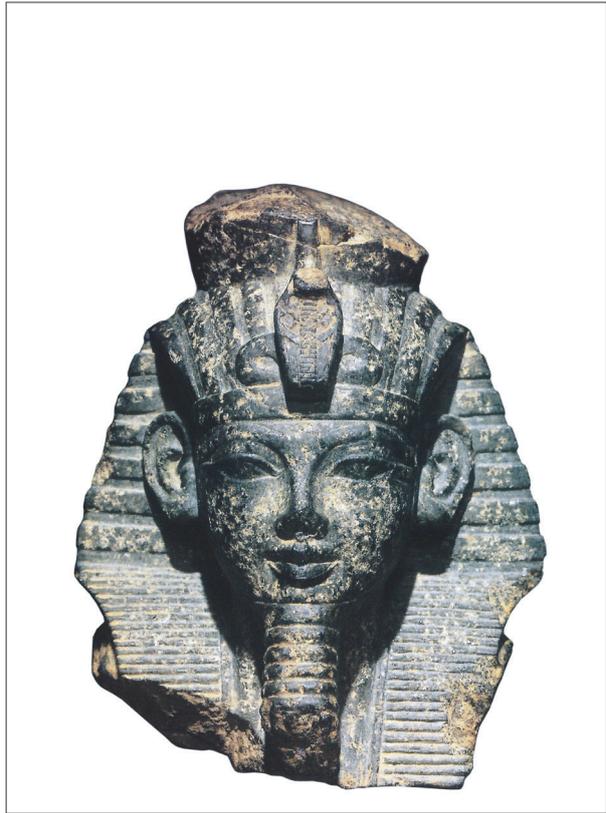


Abb. 6: Sog. Kopf „Kunsthandel 1“, Granodiorit (?)

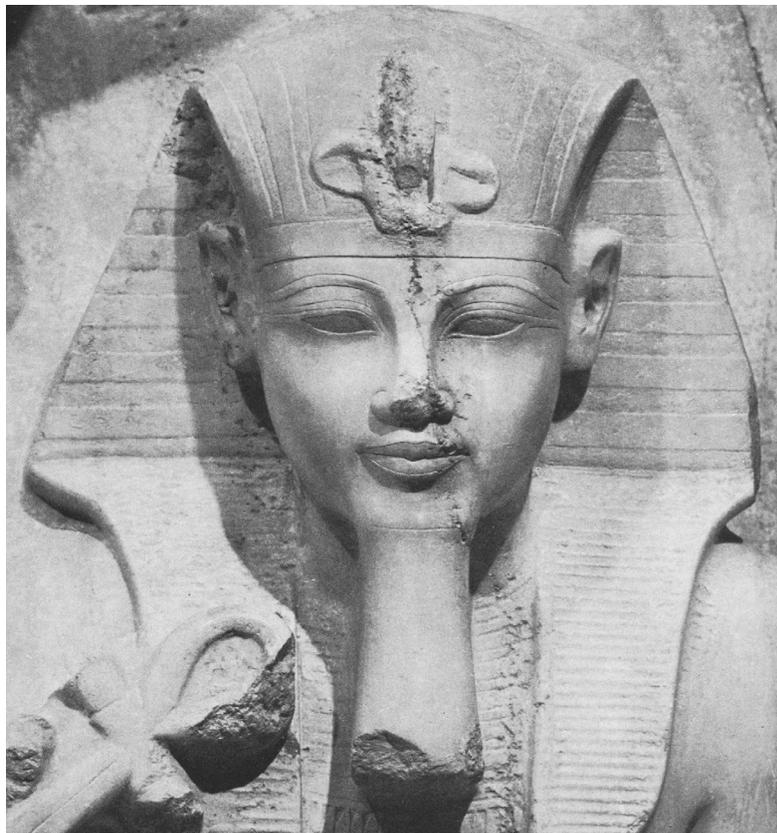


Abb. 7: Kopf Amenophis' III. von einer Statuengruppe, Kalzit-Alabaster. Luxor, J.155



Abb. 8: Sog. „Minneapolis-Kopf“, Granodiorit (?),
Minneapolis, Institute of Art, Acc. Nr. 99.84.2

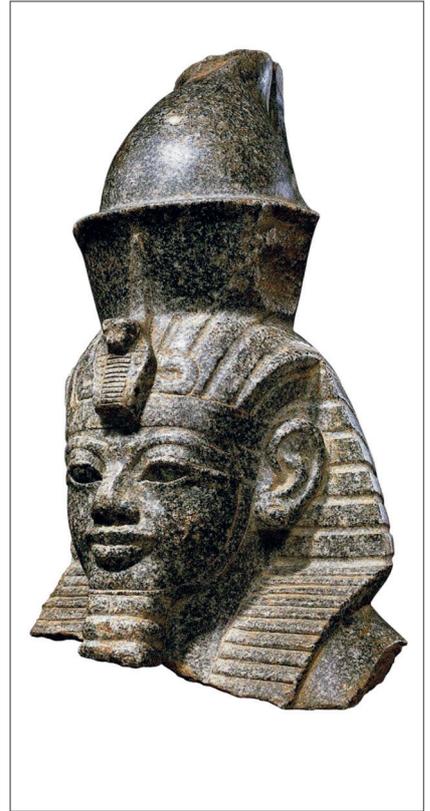


Abb. 9: Sog. Kopf „Kunsthandel 2“,
Granodiorit (?)



Abb. 10: Sog. Kopf „Cramer-Sarasin“,
Rosengranit (?)



Abb. 11: Sog. Kopf „Kunsthandel 3“, Granodiorit (?)

Schminkstrichen, der breite Nasenrücken, die Form der Lippen mit dem betonten Philtrum und nicht zuletzt die markierten Ohrringlöcher sind Merkmale dieses Spätzeit-Werkes, die sich in vergleichbarer Form auch bei den Köpfen „Minneapolis“, „Kunsthandel 2“ und „Cramer-Sarasin“ finden. Allerdings sind auch deutliche Unterschiede festzustellen, wie z. B. die Umrisslinie des Gesichtes, die relative Breite des *Nemes*-Kopftuches und die Höhe der Roten Krone, so dass hier nur an eine Inspiration unter mehreren gedacht werden kann.

Im Folgenden sollen die stilistischen Auffälligkeiten des Berliner Kopfes (VÄGM 1997/118) genauer betrachtet werden. Sie lassen sich am besten im Vergleich mit dem *Cachette*-Kopf (Kairo, CG 42087) und den anderen vier Köpfen aus dem Handel verdeutlichen. Es sind nur Details, die hier zu nennen sind. Diese sind jedoch von Bedeutung und begründen zusätzliche Vorbehalte gegen die Echtheit des Berliner Kopfes.

Bemerkenswert ist zunächst die markante Reliefierung des Kopftuches bei VÄGM 1997/118, die sich ebenso bei den Köpfen „Kunsthandel 1“, „Minneapolis“, „Kunsthandel 2“, „Cramer-Sarasin“ und dem „Grünlichen Kopf“ findet. Die Kopftuch-Streifen sind abgekantet, mit kräftigen Vor- und Rücksprüngen. Bei dem *Cachette*-Kopf (Kairo, CG 42087) sind die entsprechenden Details dagegen weit subtiler gestaltet. Dort sind es feine, eingeritzte Linien und ein sehr flaches, ja zartes Relief, welche die Fältelung des Stoffes wiedergeben. Bei dem *Cachette*-Kopf (Kairo, CG 42087) sind der Königsbart und der Uräus glatt und ungemustert. Vermutlich waren diese Teile ursprünglich bemalt. Bei sechs der sieben Köpfe ohne bekannten archäologischen Hintergrund (Berlin, VÄGM 1997/118, „Kunsthandel 1“, „Minneapolis“, „Kunsthandel 2“, „Cramer-Sarasin“ und „Grünlicher Kopf“) sind diese Teile dagegen stets kräftig reliefiert. Die detaillierte Binnenzeichnung des Uräus-Nackenschildes der genannten Köpfe ist auffallend atypisch, weil diese Art der Uräus-Gestaltung bei ausgegrabenen Hartgestein-Statuen Amenophis' III. dieser Größe überhaupt nicht vorkommt.⁴⁵ Nur bei überlebensgroßen⁴⁶ bzw. kolossalen⁴⁷ Statuen aus Rosengranit bzw. aus Granodiorit ist eine vergleichbare Reliefierung regelmäßig anzutreffen. Die „Garnierung“ mit zusätzlichen reliefierten Details scheint dem Verf. charakteristisch für diese Gruppe von Statuenköpfen und auch für weitere Statuen zu sein, die nur vorgeblich Werke der 18. Dynastie sind.⁴⁸

Bei dem Berliner Kopf (VÄGM 1997/118) sind die Augen relativ klein und mit bandartigen, horizontalen Schminkstrichen sowie in gleicher Art verlängerten Brauen gestaltet. Der Blick ist leicht abwärts gerichtet. Die Lippen gleichen den mit einer Leiste eingefassten

Lippen des *Cachette*-Kopfes (Kairo, CG 42087) und denen einer weiteren Statue Amenophis' III. im Luxor Museum (Statuengruppe J.155)⁴⁹. Die Lippen der drei Skulpturen teilen auch das unscheinbare Detail einer kleinen Einsenkung in der Mitte der Unterlippe.

Abschließend sei die jeweilige Formgebung der unterägyptischen Krone betrachtet. Bei dem *Cachette*-Kopf (Kairo, CG 42087) besitzt sie eine zum Kopf proportional passende Breite und eine differenziert ausladende Umrisslinie mit vorkragendem oberem Rand. Bei dem Berliner Kopf (VÄGM 1997/118) ist sie dagegen schmaler und im Umriss weniger geschwungen. Der Vorlagencharakter des *Cachette*-Kopfes (Kairo, CG 42087) scheint auch hier erkennbar zu sein, doch wird die bildhauerische Raffinesse der mutmaßlichen Vorlage nicht erreicht. Ob bei dem Kopf „Cramer-Sarasin“ die irritierende Kronenform lediglich durch eine nicht fachgerecht durchgeführte Restaurierung entstanden ist, kann nur am Original entschieden werden. Die bauchige Form der oberägyptischen Krone, wie sie der Genfer Katalog⁵⁰ zeigt, wäre jedoch für die Zeit Amenophis III. untypisch und eher in der ptolemäischen Periode vorstellbar. Es sind Beobachtungen solcher Art, die in der Summe die Auffassung begründen, dass der Berliner Kopf neuzeitlich ist und in wesentlichen Teilen nach dem Vorbild des *Cachette*-Kopfes (Kairo CG 42087) geschaffen wurde. Der „Bildausschnitt“, die Ikonographie und die Plastizität sind bei diesen beiden Skulpturen – und auch bei den fünf anderen genannten Statuenköpfen – ähnlich, in der stilistischen Umsetzung sind sie jedoch verschieden. Die stilistischen Unterschiede zwischen den Köpfen sind teils evident, teils erst durch längeres, genaues Betrachten zu erkennen. Sie stellen kein Hindernis für die hier vorgetragene Sicht auf das Berliner Objekt dar. Einerseits erreichen neuzeitliche Fälscherarbeiten praktisch nie das bildhauerische Niveau des Originals, das sie anstreben. Andererseits geben die Unterschiede eher Anlass zu der Überlegung, ob es wohl noch weitere Originalskulpturen gibt, die bei der Ausarbeitung des Kopfes Berlin (VÄGM 1997/118) eine Vorlagenfunktion übernommen haben, so dass von einem „Pasticcio“ gesprochen werden müsste.

Der auffälligste Unterschied zwischen den Köpfen Kairo (CG 42087) und Berlin (VÄGM 1997/118) ist sicher die Formgebung der Augen. Bei dem Statuenkopf aus der *Cachette* sind sie relativ groß, mandelförmig und in typischer Weise geschwungen modelliert. Bei dem Berliner Kopf sind sie dagegen kleiner, mit fast horizontaler, nur schwach zur Nasenwurzel geneigter Lidspalte; die Schminkstriche sind gleichbleibend breit.⁵¹ Offensichtlich wurden die großen Augen des *Cachette*-Kopfes für das Berliner Stück nicht nachgeahmt, dessen Augenpartie ja ganz anders geformt ist.⁵² Es kann

daher vermutet werden, dass diese Partie auf eine andere Vorlage zurückgeht. Bevorzugt kommt dafür das Gesicht der bereits kurz genannten, aus ägyptischem Alabaster (Kalzit) gearbeiteten Schreitfigur Amenophis' III. in Frage, die zu der Statuengruppe im Luxor-Museum (J. 155) gehört.⁵³ Für James F. Romano war „*the sculpture's most sophisticated detail: the strikingly handsome face of the King*“.⁵⁴

Das Gesicht dieser außergewöhnlichen Statue bzw. genau das in Romanos Luxor-Katalog publizierte Foto der Vorderansicht ihres Kopfes (Abb. 7) könnte als Vorlage für die Gestaltung der Augenpartie des Berliner Kopfes verwendet worden sein. Bei beiden Figuren (und darüber hinaus auch bei dem Kopf „Kunsthandel 1“) ist ein ähnlicher, anderweitig aber eher seltener Gesichtstypus⁵⁵ auffällig – auch wenn bei der Alabasterstatue in Luxor die Brauen etwas dünner und feiner skulptiert sind, ihre Form ebenso wie die Form der Augen selbst weicher geschwungen ist und, anders als beim Berliner Kopf, eine eingeritzte Linie die Oberlidfurche⁵⁶ markiert. Der genannte Luxor-Katalog war der erste reich illustrierte Katalog eines Regionalmuseums in Ägypten. Er ist heute noch eine wichtige Quelle der Information und entsprechend weit verbreitet. Es ist wohl zu anzunehmen, dass sich ein Exemplar davon auch in den Händen von Fälschern befand, die die darin publizierten Fotos⁵⁷ für ihre Zwecke zu nutzen wussten.

Unterschiede zwischen dem *Cachette*-Kopf (Kairo, CG 42087) und dem Kopf Berlin (VÄGM 1997/118) bestehen darüber hinaus bei der Ausgestaltung des Uräus und des Bartes. Die auffällige Relieferung dieser Bereiche muss, wie oben bereits bemerkt, als unüblich gelten. Gäbe es wohl auch dafür Vorlagen? Sicher. Es sei in diesem Zusammenhang nur an die detaillierte Gestaltung des Uräus-Nackenschildes bei Kolossalstatuen aus Rosengranit erinnert, beispielsweise bei dem kolossalen Statuenkopf Amenophis' III., der ebenfalls im Luxor-Museum ausgestellt ist (J. 133; Abb. 26).⁵⁸

Diese Skulptur – oder eine andere, vergleichbare Kolossalstatue – könnte als Vorlage zur Umsetzung dieses Details auf dem Berliner Kopf gedient haben. Das würde jedenfalls erklären, warum die Binnenzeichnung des Uräus-Nackenschildes, die in dieser Form nur für ein großformatiges Werk aus Rosengranit oder Granodiorit angemessen ist, nun so überdeutlich auf einem kleinformatigen Statuenkopf erscheint. Wahrscheinlich ist auch der reliefierte Königsbart in diesem Zusammenhang zu verstehen. Auch er dürfte eine Vorlage in einem größer proportionierten Werk haben.⁵⁹ Theoretisch wäre die Herstellung des Berliner Kopfes (VÄGM 1997/118) – ebenso wie auch des Kopfes „Kunsthandel 1“ – nach den Fotos in Romanos Katalog des Luxor-Museums in den 80er oder frühen

90er Jahren des 20. Jahrhunderts möglich gewesen. Die Binnenzeichnung des Uräus-Nackenschildes von dem Kolossalkopf Amenophis' III. (J. 133), von der es dort allerdings keine gute Abbildung gibt, hätte man natürlich am Original betrachten, abzeichnen oder fotografieren können.

Wann dagegen die Köpfe „Minneapolis“, „Kunsthandel 2“, „Cramer-Sarasin“, „Kunsthandel 3“ und der „Grünliche Kopf“ entstanden sind, kann derzeit nicht geklärt werden. Da der Kopf „Cramer-Sarasin“ schon vor 1923 in Privatbesitz gewesen sein soll, müsste er älter sein als die Köpfe Berlin (VÄGM 1997/118) und „Kunsthandel 1“. Dies könnte dann auch auf die vier übrigen Köpfe zutreffen. Ob auch sie nach Fotos des 1904 in der *Cachette* von Karnak entdeckten Statuenkopfes Amenophis' III. (CG 42087) geschaffen wurden, muss unsicher bleiben. Dieser Statuenkopf wurde von Legrain 1906 ohne fotografische Abbildung publiziert, und auch in den folgenden Jahrzehnten wurden davon keine Fotos veröffentlicht. Noch 1958 konnte Jacques Vandier das Werk aus diesem Grund nur mit Vorbehalt in die Gruppe der „idealisierenden“ Statuen einordnen.⁶⁰ Dass es dennoch schon früh Fotos von diesem Kopf gab, ist wahrscheinlich, denn Legrain hat seine Funde bekanntlich fotografisch dokumentiert. Leider haben sich nicht alle seiner Aufnahmen erhalten.⁶¹

Für den unmittelbaren Vergleich der genannten Köpfe, die Amenophis III. darstellen sollen, kann es zweckmäßig sein, ihre voneinander abweichende Größe in den Abbildungen proportional anzugleichen, wie dies auf S. 119 unternommen wurde. Dadurch konnten nicht nur Gemeinsamkeiten und Unterschiede deutlicher wahrgenommen, sondern auch Hinweise auf mögliche Vorlagen gewonnen werden. Dass der Unterschied zwischen dem Format eines als Vorlage herangezogenen Ausgangsobjektes und dem Format seiner Nachahmung eine Rolle bei der Enttarnung spielen kann, verdeutlicht das folgende Objekt. An den Berliner Kopf VÄGM 1997/118 sei aus diesem Grund ein Kopf des Münchner Ägyptischen Museums angeschlossen, der dort einige Jahre lang als Jugendbildnis Amenophis' III. galt und aktuell für ein Bildnis Thutmosis' IV. gehalten wird.

II. Königskopf mit Blauer Krone (München, ÄS 6770)

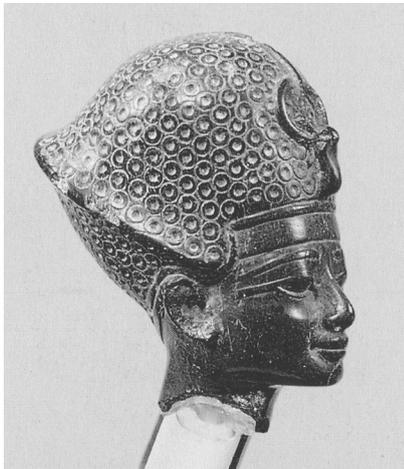
Das zweite Objekt, das hier ausführlich betrachtet werden soll, ist ein kleiner Königskopf, der im Jahr 1982 in die Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst München kam (ÄS 6770; Abb. 12–16, 24 u. 28).⁶²



12



13



14



15

Abb. 12–15: Sog. „Porträtkopf Thutmosis' IV.“, Steatit (?). München, ÄS 6770,
Abb. 16: Abguss von ÄS 6770, bemalter Gips



Abb. 16: Sog. „Porträtkopf Thutmosis' IV.“, München, ÄS 6770,
neben dem Sphinxkopf Amenophis' II., München, ÄS 500

Seine Erwerbung erfolgte durch den Freundeskreis des Münchner Museums (jetzt: Freundeskreis des Ägyptischen Museums München e.V.), der ihn dem Museum überließ. Es handelt sich um einen 7,5 cm hohen Kopf mit Blauer Krone, dessen dunkelbraunes, glänzendes Material als Steatit bestimmt wurde.

An seinem Gesicht fallen sogleich der fast rechteckige Umriss mit breitem Unterkiefer, die übergroßen, gelängt-mandelförmigen Augen mit sehr flach gewölbten Brauen und der zu einem erstarrten Lächeln geformte Mund auf. Die hohe, ungewöhnlich stark gewölbte Krone zeigt eine Musterung aus einer Vielzahl von dicht aneinander gesetzten eingravierten Kreisen mit kleinen, punktförmigen Vertiefungen in der Mitte. Über der vorne aufgeschlagenen Kronenkrempe erhebt sich eine Uräusschlange mit schmalen Nackenschild. Oberhalb des Schlangenkopfes windet sich der Leib des Reptils kreisförmig. In Relation zur Krone ist die Höhe des Gesichtes auffallend gering, und der sich daran anschließende Teil des Halses erscheint relativ dünn. Ein Rückenpfeiler ist dennoch nicht ausgearbeitet. Ebenso fehlen die beiden Nackenbänder, die in der 18. Dynastie gemeinhin zur Blauen Krone gehören und regelmäßig entweder auf dem Rückenpfeiler⁶³ oder aber direkt auf dem Nacken⁶⁴ mit plissiert wirkender Oberfläche angegeben sind (vgl. Abb. 15). Dieses Köpfchen gehört seit seiner Erwerbung zu den prominenten Exponaten des Museums und ist auch auf dem Cover des 1995er Sammlungskataloges stark vergrößert abgebildet (vgl. Abb. 24).⁶⁵

Da seine Herkunft unbekannt ist, kann das Stück nur nach ikonographischen und stilistischen Merkmalen zeitlich eingeordnet werden. 1983, bei seinem ersten „Erscheinen“ in der Literatur, wurde vorgetragen, dass es sich um ein authentisches Werk der 18. Dynastie handele, das König Amenophis III. darstellt.⁶⁶ Wegen des dem Bildnis zugeschriebenen jugendlichen Charakters galt das Köpfchen anfänglich auch als Porträt des *jungen* Amenophis' III.⁶⁷ Das Fehlen des Rückenpfeilers wurde bereits in der ersten ausführlichen Publikation von 1984 von D. Wildung thematisiert, der deswegen an die Zugehörigkeit zu einer Sitzfigur dachte, bevorzugt die Statuengruppe eines thronenden Herrscherpaares.⁶⁸ Die Basis für derartige Überlegungen wurde jedoch nicht offengelegt und dieser Gedanke auch schon bald wieder fallen gelassen (um überraschenderweise 33 Jahre später noch einmal „reaktiviert“ zu werden⁶⁹).

Nur ein Jahr nach der „Erstveröffentlichung“ von 1984 publizierten S. Schoske und D. Wildung gemeinschaftlich eine revidierte Auffassung, wonach die Struktur des Köpfchens auf eine *strenge senkrechte Achse der Gesamtfigur* schließen lasse, was beim Verf. den Gedanken an die Rekonstruktion zu einer Stand- oder

Schreitfigur (bzw. einer am Münchner Museum so bezeichneten „Stand-Schreitfigur“) hervorruft.⁷⁰ Schon damals wurde zudem bemerkt, dass das Köpfchen „trotz seines kleinen Formats monumentale Wirkung ausstrahlt“.⁷¹

In den folgenden Jahren stellten sich offenbar weitere Erkenntnisse ein, die eine veränderte Wahrnehmung des Objektes mit sich brachten und letztlich zu seiner Umdatierung führten. 1990 erschien das Köpfchen ÄS 6770 im Katalog der Münchner Sonderausstellung „Schönheit – Abglanz der Göttlichkeit“ gleichsam mit gewandelter Identität: als „*Porträtkopf Thutmosis' IV.*“⁷² Eine Begründung für die geänderte Zuweisung wurde damals allerdings nicht veröffentlicht; die Leser wurden darüber eher beiläufig informiert.⁷³ Allerdings darf vermutet werden, dass bei der neuen Zuschreibung des Köpfchens die Forschungen Betsy M. Bryans über den Stil der Königsplastik Thutmosis' IV. wichtige Impulse gegeben haben.⁷⁴ Dessen Königsplastik war zuvor kaum erforscht worden, und schon Bryan listete das Münchner Köpfchen (ÄS 6770) in der 1991 vorliegenden Veröffentlichung ihrer Dissertation unter den rundplastischen Darstellungen Thutmosis' IV. auf.⁷⁵

Als 1993 der erste englischsprachige Highlight-Katalog des Münchner Ägyptischen Museums erschien, wurde darin auch das Köpfchen als „*Head of Thutmosis IV.*“ präsentiert.⁷⁶ Diesmal nannte S. Schoske Argumente für die Neuzuweisung. Sie beziehen sich jedoch nicht, wie vielleicht zu erwarten wäre, auf Vergleiche mit gesicherten Rundbildern Thutmosis' IV., sondern auf Übereinstimmungen mit *flachbildlichen* Darstellungen dieses Königs und die Windungsform des Uräus: „*Comparison with reliefs enables us to identify the king: the profile of the face, the outline of the ball-shaped crown and the circular manner in which the uraeus is coiled over the brow are typical characteristics of the representation of Thutmose IV.*“⁷⁷

Das Argument der Form der Uräus-Windung wurde in der nächsten, deutschsprachigen Katalog-Ausgabe (von 1995) als Begründung für die Umdatierung wieder weggelassen.⁷⁸ Zweifel an dessen Relevanz als Datierungskriterium für Bildwerke Thutmosis' IV. sind auch durchaus berechtigt – und nicht nur nach D. Wildung, der doch in der Erstpublikation erklärt hatte, dass die „... *Form des Uräus charakteristisch für die Porträts aus den frühen Regierungsjahren des Königs Amenophis' III.*“ sei.⁷⁹

Die Begründung für die Zuweisung an Thutmosis IV. liest sich im deutschsprachigen Sammlungskatalog von 1995 so: „*Der leicht lächelnde Mund mit vollen Lippen, die Stupsnase, die schmalen Augen mit den lang ausgezogenen Schminkstrichen – all dies sind Merkmale des Porträts von Thutmosis IV., wie es sich in inschriftlich gesicherten Reliefdarstellungen findet.*“

Erneut wurde auch bei dieser Gelegenheit darauf hingewiesen, dass bei einer optischen Vergrößerung des Köpfchens, wie ja auf dem Cover dieser Publikation vorgenommen, ein Rückschluss auf die wirkliche Größe der Skulptur nicht möglich sei.⁸⁰ Dies wurde als besonderes Qualitätsmerkmal aufgefasst.⁸¹

Die revidierte Zuschreibung des Köpfchens an Thutmosis IV. wurde auch in zwei auswärtige Sonderausstellungskataloge übernommen – leider unkritisch.

1993 wurde das Objekt in Tampere (Finnland) gezeigt und im Katalog abgebildet – um ein Vielfaches vergrößert, aber ohne begleitende Diskussion durch den Herausgeber Rostislav Holthoer.⁸² 1995 firmierte es als „*exceptionally well-carved head from a small-scale statue [...] nonetheless monumental in its execution*“ bzw. als „*masterwork*“, in Gerry D. Scotts Katalogheft „*The Egyptian Royal Image in the New Kingdom*“.⁸³ Bis heute ist es im Wesentlichen bei dieser zeitlichen Ansetzung⁸⁴ bzw. Qualitätsbeschreibung geblieben.

Allein K. Köller meldete 2011 in einem wissenschaftlichen Aufsatz Zweifel an und forderte eine Überprüfung des „Münchner Thutmosis IV.“ (ÄS 6770) – wie schon für den „Berliner Amenophis III.“ (VÄGM 1997/118).⁸⁵ Seine berechtigten Zweifel kontrastieren derzeit noch mit der positiven öffentlichen Wahrnehmung des inschriftenlosen Köpfchens, die wohl nicht zuletzt auf die Verwendung eines Fotos gerade dieses Objektes für den deutschsprachigen „Wikipedia“-Eintrag zu „Thutmosis IV.“⁸⁶ zurückgeht. Dieser Umstand war vergleichbar schon bei dem Berliner Kopf (VÄGM 1997/118) als einleitendes „Wikipedia-Porträt“ Amenophis' III. aufgefallen.

Wie es sich mit der Stichhaltigkeit der – nach dem Wegfall der „Uräuswindungs-Begründung“ – noch verbliebenen Argumente verhält, die die These stützen sollen, dass es sich bei dem Münchener Köpfchen (ÄS 6770) um ein Bildnis Thutmosis' IV. (anstelle Amenophis' III.) handelt, mag unterschiedlich beurteilt werden. Darauf braucht hier im Einzelnen nicht eingegangen zu werden, denn die nachfolgenden Erörterungen ziehen nicht primär einen der beiden alternativen Datierungsansätze in Zweifel. Sie argumentieren gegen die Authentizität des Objektes als Ganzes.

Die folgenden Beobachtungen wurden am Objekt gemacht, das bei Eröffnung des neuen Museumsgebäudes in der Gabelsberger Straße in einer Vitrine neben dem bekannten Sphinxkopf Amenophis' II. (München, ÄS 500)⁸⁷ ausgestellt war (vgl. Abb. 16). Für Detailbetrachtungen stand zusätzlich ein guter älterer Abguss zur Verfügung, der im Institut für Ägyptologie und Koptologie der Münchener Ludwig-Maximilians-Universität aufbewahrt wird.⁸⁸ Den aufmerksamen Besuchern des Münchner Ägyptischen Museums ist

es nicht entgangen, dass die aktuelle Montage des prominenten Köpfchens ÄS 6770 von der in früherer Zeit (in den Räumlichkeiten der Münchner Residenz) abweicht. An die Art früherer Präsentationen und besonders die unterschiedlichen Neigungswinkel, die man ausprobierte, erinnern heute noch fotografische Abbildungen des Objektes in den Sammlungskatalogen von 1984 bis 1999 und auch zwei Aufnahmen im Fotoarchiv des Münchner Instituts für Ägyptologie (eine davon ist als Abb. 13 wiedergegeben).

Die derzeitige Befestigung weicht von früheren besonders dahingehend ab, dass der kleine Kopf mit der Blauen Krone nun stärker nach hinten geneigt präsentiert wird (s. Abb. 16). Auf diese Weise ist er dem benachbarten Sphinxkopf Amenophis' II. (ÄS 500) angeglichen, der schon seit mehreren Jahren durch eine neue Sockelung etwas nach hinten geneigt ist. Während bei Amenophis II. der Blick nun aber nach oben gerichtet ist, geht der Blick des Köpfchens ÄS 6770 immer noch deutlich nach unten. Wie kommt es dazu und was bedeutet das?

Gewiss handelt es sich bei dem nach unten gerichteten Blick um das Resultat einer sehr speziellen „Bildhauerarbeit“. Das war schon D. Wildung bei der Erstveröffentlichung des Köpfchens aufgefallen, erregte aber offenbar keinen Argwohn: „*Vom Oberlid wölbt sich der Augapfel mit starker Unterhöhlung nach unten, so dass der Blick nach unten gerichtet wird.*“⁸⁹

Tatsächlich kragen bei dem Köpfchen die beiden Oberlider vor, während das Unterlid und die sich daran anschließende Wangenpartie merklich zurückgesetzt sind. Im Ergebnis ist das gewölbte Augeninnere nicht geradeaus gerichtet, sondern in einem Winkel von ungefähr 60 Grad nach unten (vgl. besonders Abb. 24). Von vorne gesehen und insbesondere bei Beleuchtung von oben fällt das nicht so stark auf, weil die Augen dann verschattet sind und einfach „dunkel“ erscheinen (vgl. besonders Abb. 28). Von der Seite betrachtet ist die Formgebung der Augen jedoch sehr auffällig und bedarf einer stimmigen Erklärung. Eine solche wurde jedoch weder bei der Erstveröffentlichung noch bei einer der späteren Präsentationen des Objektes gegeben.

Nun kann es sich bei dem Münchener Köpfchen (ÄS 6770) kaum um das Bruchstück einer Sphinxfigur handeln, die den Kopf anhebt⁹⁰ – wie der benachbarte Sphinxkopf Amenophis' II. (ÄS 500) suggerieren mag. Auch der Gedanke an spätzeitliche „Apotheose“⁹¹ scheidet aus (schon wegen der Blickführung nach unten). Wäre der Kopf so ausgerichtet, wie man es für eine kleinformatige Figur mit einer „*strengen senkrechten Achse*“⁹² erwarten kann, d. h. entsprechend seiner früheren Präsentation weiter nach vorne geneigt, dann ginge sein Blick noch stärker

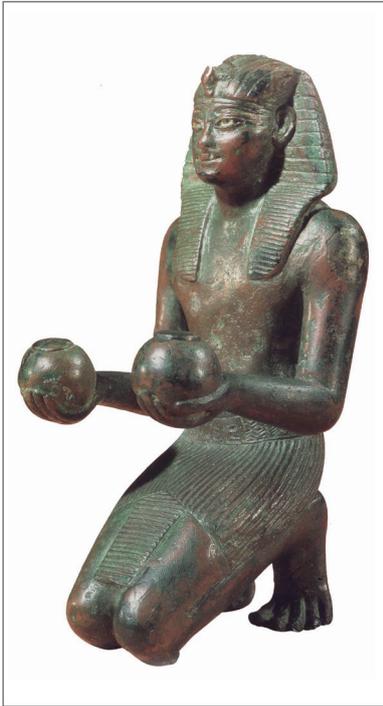


Abb. 17: Kniefigur Thutmosis' IV., Bronze. London, British Museum, EA 64564

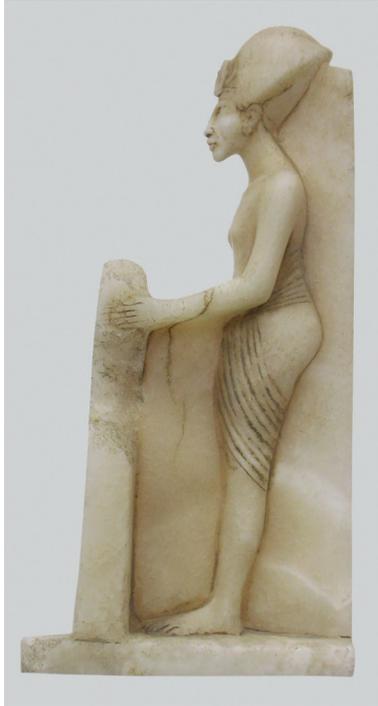


Abb. 18: Steleophore Standfigur des Echnaton, Kalzit-Alabaster. Berlin, ÄM 21835



Abb. 19: Standfigur des Echnaton, Kalkstein. Berlin, ÄM 34437



Abb. 20: Kopf einer Sphinxstatue Amenophis' III., Fayence. Kairo, CG 42088



Abb. 21: Kopf einer Stabträgerstatue Thutmosis' IV., Quarzit. Kairo JE 43611

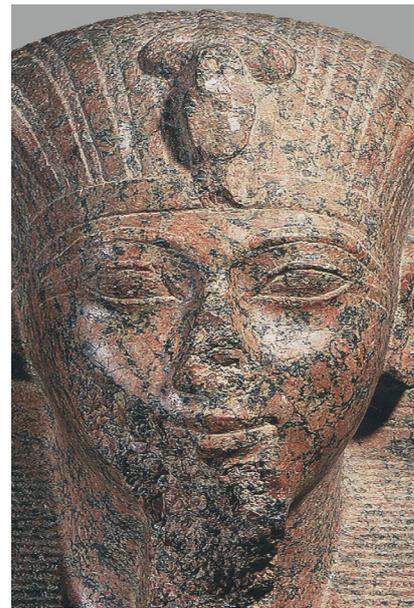


Abb. 22: Kopf einer Sitzfigur Thutmosis' IV., Rosengranit. Paris, Louvre, E 13889

nach unten. Das jedoch wäre in der kleinformigen Königsplastik des Alten Ägypten ohne jede Parallele. Zum Vergleich bieten sich hier, stellvertretend für andere, zwei Berliner Rundbilder Amenophis' IV./Echnatons mit der Blauen Krone an: eine kleine steleophore Standfigur aus Kalzit-Alabaster (ÄM 21835; Abb. 18)⁹³ und eine (unvollendete) unterlebensgroße Standfigur mit Opferplatte aus Kalkstein (ÄM 34437; Abb. 19)⁹⁴. Bei beiden Skulpturen ist der Blick horizontal ausgerichtet (Zudem stützt jeweils ein Rückenpfeiler den weit ausladenden Kronenkörper.).

Das nun nach oben gerichtete Antlitz des Münchener Köpfchens (ÄS 6770) mit gleichzeitig nach unten weisendem Blick ist aber immer noch zu merkwürdig, als dass man hier arglos vorübergehen könnte (Abb. 16). Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass ein nach unten gerichteter Blick bei Statuen Amenophis' III. (wie auch bei Schreiberstatuen des Neuen Reiches) durchaus vorkommen kann.⁹⁵ In der Königsplastik der Zeit Thutmosis' IV. gibt es dagegen kein Beispiel für den Einsatz dieses Stilmittels, woraus geschlossen werden darf, dass es wohl erst unter Amenophis III. eingeführt wurde.⁹⁶

Der nach unten gerichtete Blick kann bei Königsstatuen der Zeit Amenophis' III. ab etwa Lebensgröße⁹⁷ und bis zum Kolossalstatuen-Format⁹⁸ vorkommen. Besonders ausgeprägt ist er bei den Kolossen Amenophis' III. aus dem Millionenjahrhaus des Königs in Theben-West (Kom el-Hettan).⁹⁹ Wie B. M. Bryan bereits 1987¹⁰⁰ und 1992¹⁰¹ erläuterte und 2010 noch präziserte, gibt es offenbar eine Korrelation zwischen der Größe der Statue und dem „Neigungswinkel“ der Fläche des Augapfels: „[...] *Amenhotep III had portraits with various degrees of vertical angling. The larger the statue, the greater the vertical angle was cut.*“¹⁰²

Sehr wahrscheinlich hat dies mit dem Standpunkt des Betrachters zu tun, auf den die Statue gleichsam herabblicken sollte.¹⁰³ Das macht aber nur bei größeren Statuen Sinn. Bei lebensgroßen Statuen könnte es dagegen ein Ausdruck der Demut des „Sohnes der Sonne“ vor einer als Vater betrachteten solaren Gottheit sein.¹⁰⁴ Aufgrund der Beobachtung von B. M. Bryan ist es erforderlich zu erklären, warum bei dem nur 7,5 cm hohen Münchener Köpfchen (ÄS 6770) der Blick so steil nach unten geht. Dessen Unterlid ist nämlich ungefähr so stark „unterhöhlt“, wie es sonst nur bei Kolossalstatuen vorkommt. Bei kleinen Steatit- oder auch Bronzefiguren der Regierungszeit Amenophis' III.¹⁰⁵ bzw. Thutmosis' IV. ist eine solche Gestaltung nicht zu beobachten. Auch bei der bekannten, inschriftlich identifizierten bronzenen Kniefigur Thutmosis' IV. im British Museum (EA 64564),¹⁰⁶ die wegen ihrer Größe (14,7 cm hoch) und ihrer qualitätvollen Ausführung hier zum direkten Vergleich

herangezogen werden kann, ist der Blick des Königs horizontal ausgerichtet (Abb. 17).

Aus Sicht des Verf. gibt es für die andersartige Beschaffenheit des Münchener Köpfchens (ÄS 6770) nur eine plausible Erklärung: Es stellt nicht Thutmosis IV. dar und stammt auch nicht aus dem Altertum, sondern wurde nach einer oder mehreren Vorlagen aus der Regierungszeit Amenophis' III. hergestellt, die jedoch von bedeutend größerem Format sind.

Insofern ist es in gewisser Weise nachvollziehbar, dass der kleine Kopf bei seinem Auftauchen zunächst als Bildnis Amenophis' III. aufgefasst wurde. Einerseits ließen möglicherweise das kleine „Kindergesicht“, das vergleichsweise große Volumen und die starke Durchmodellierung der Blauen Krone an die Regierungszeit des Vorgängers Amenophis' IV./Echnatons denken. An Amenophis III. mag darüber hinaus auch die Gestaltung des Mundes mit der prominenten Oberlippe, dem ausgeprägtem Philtrum und dem „Amorbogen“ auf der oberen Lippe erinnern.¹⁰⁷ Allerdings ist gerade das Lächeln – hervorgerufen durch die starke Bogenform der Lippenspalte und die Vertiefungen im Bereich der Mundwinkel – im Vergleich mit ausgegrabenen Statuenköpfen *viel zu stark*. Unter den bekannten Beispielen der Königsplastik Amenophis' III. (und Thutmosis' IV.), insbesondere unter den direkt vergleichbaren kleinformigen Werken, findet sich eine solche Formgebung nicht.¹⁰⁸ Beim Münchener Köpfchen (ÄS 6770) erscheint sie wie die *Überzeichnung* der bei größeren Statuen Amenophis' III. aus Quarzit und Rosengranit vorkommenden „hieroglyphischen“ Gestaltung von allerdings spannungslos lächelnden Lippen.¹⁰⁹

Ein vergleichbar angespanntes Lächeln (jedoch ohne Markierung des Amorbogens) kommt sonst nur bei einem in Brooklyn aufbewahrten, Amenophis' III. imitierenden, überlebensgroßen Kopf mit Blauer Krone vor, der überdies in der Vorderansicht eine dem Münchener Objekt (ÄS 6770) gleichende, annähernd rechteckige Gesichtsform hat. Dieser Kopf wurde bereits 1985 von James F. Romano schlüssig als Fälschung erklärt.¹¹⁰ Inzwischen tritt, völlig zu Recht, ohnehin niemand mehr für die Benennung des Münchener Köpfchens als „Amenophis III.“ ein.

Die Argumente, die seit 1993 zugunsten einer Umbenennung von ÄS 6770 als „Thutmosis IV.“ vorgebracht wurden, sind aber auch weder stichhaltig noch überzeugend. Aufgrund von vagen Übereinstimmungen seiner *Profillinie* mit der von Reliefs Thutmosis' IV. kann und darf das Köpfchen nicht als Darstellung Thutmosis' IV. identifiziert werden, auch nicht in Abgrenzung zu Amenophis III. Weder die Umrisslinie der Krone noch *„der leicht lächelnde Mund mit vollen Lippen, die Stupsnase, die schmalen Augen mit den lang ausgezo-*

genen *Schminkstrichen*“ halten einer diesbezüglichen Überprüfung stand. Diese Gestaltungselemente sind keine ausschließlichen Erkennungszeichen des Königsbildnisses Thutmosis' IV., sondern wurden ganz ähnlich auch noch unter Amenophis III. verwendet.

Als Beispiel für diese Augengestaltung unter Amenophis III. sei hier an eine kleine Sphinxfigur aus Fayence erinnert, die einst eingelegte Augen hatte (Kairo, CG 42088; Abb. 20).¹¹¹ Sie weisen eine ähnliche gelängte Grundform auf und haben lange, vom Oberlid ausgehende und im Schläfenbereich markant abfallende Schminkstriche. Verglichen mit der Augenpartie der aus Karnak stammenden Stabträgerfigur Thutmosis' IV. (Kairo, JE 43611; Abb. 21)¹¹² und der einer Sitzfigur wohl desselben Königs aus Medamud (Paris, E. 13889; Abb. 22)¹¹³ wird dieselbe Grundform des Auges und der Schminkstriche deutlich. Allerdings sind die Augen bei Statuen Thutmosis' IV. niemals „*unterschnitten*“, und *das gesamte Gesicht ist viel flächiger angelegt*, als dies bei dem stark durchmodellierten Münchner Köpfchen (ÄS 6770) der Fall ist.

Für den Verf. ergibt sich hieraus Folgendes: Das Objekt München, ÄS 6770, kann inzwischen nicht mehr als Darstellung Amenophis' III. gelten, obgleich dieser Eindruck zunächst gewonnen werden konnte.

Das Köpfchen kann aber genauso wenig als Darstellung Thutmosis' IV. angesehen werden. Einerseits passt es stilistisch weder zu den ausgegrabenen und inschriftlich identifizierten Statuen dieses Königs noch zu den mit guten Gründen ihm zuzuweisenden Rundbildern. Andererseits sind eher auf Amenophis III. verweisende Gesichtsdetails – insbesondere die stark gelängten Mandelaugen und der breit lächelnde Mund – fraglos vorhanden. Sie sind jedoch überzeichnet und wirken daher in besonders entlarvender Weise unecht. Neben den Gesichtsmarkmalen wäre aber auch die Form der Blauen Krone für die zeitliche Einordnung des Münchner Köpfchens (ÄS 6770) von Bedeutung. Die Bewegtheit der Umrisslinie seiner Krone wurde bisher nur mit ausgewählten *flachbildlichen* Wiedergaben dieser Krone bei Amenophis III.¹¹⁴ bzw. Thutmosis IV.¹¹⁵ verglichen. Naheliegender und methodisch sinnvoller erscheint jedoch ein Vergleich innerhalb der Gattung Rundbild. Als dreidimensionaler Körper betrachtet, steht die schwellend-bauchige Form der Krone des Münchner Köpfchens durchaus isoliert da. Das ergibt ein Vergleich mit rundplastischen Ausarbeitungen der Blauen Krone von der Zeit Amenophis' II./Thutmosis' IV.¹¹⁶ bis zur Zeit des Tutanchamun.¹¹⁷ Nennenswerte Übereinstimmungen für die ungewöhnlich bewegte Voluminosität der Krone von ÄS 6770 ließen sich höchstens bei einigen Werken der älteren Stilphase der amarnazeitlichen Kunst aufzeigen. Doch dazu passt natürlich nicht der Gesichtstypus. Nach Meinung

des Verf. ist die Form der Blauen Krone beim Münchner Köpfchen (ÄS 6770) einfach nur misslungen und stellt eine ähnlich unpassende Überzeichnung dar wie auch die Form des Mundes.

Diese Beobachtungen und die aus ihnen gezogenen Schlüsse führen zu der Frage, ob sich eine oder mehrere mögliche Vorlagen benennen ließen, nach denen das Münchner Köpfchen (ÄS 6770) hergestellt worden sein könnte. Die diesbezügliche Suche führte den Verf. tatsächlich relativ schnell zu einem diskutablen Ergebnis.

Als eine Vorlage bietet sich möglicherweise ein seltener „Ritualkopf“ Amenophis' III. mit Blauer Krone an, der – aus Nilton hergestellt, mit Gips überzogen und mit roter Farbe bemalt – in der *Cachette* von Karnak gefunden wurde (Kairo, JE 38597).¹¹⁸ Von ihm sind keine weiteren Teile bekannt; über seine Verwendung im Kult kann nur spekuliert werden. Die auffällige Form seiner Lippen – mit vorstehender Oberlippe, markiertem Philtrum und ausgeprägtem „Amorbogen“ – könnte Einfluss auf die diesbezügliche Gestaltung des Münchner Köpfchens gehabt haben. Von diesem „Ritualkopf“ liegen erst seit 1982 – identisch mit dem Jahr des Erwerbs des Köpfchens (ÄS 6770) – großformatig gedruckte Schwarz-Weiß-Aufnahmen in einem populären Buch von René A. Schwaller de Lubicz über die Tempel von Karnak allgemein vor (Abb. 23 u. 25). Die Fotos des noch unpublizierten Bandes waren jedoch schon lange vor ihrem Druck existent und konnten bereits 1971 in der Neuauflage des Porter-Moss-Bandes „Theban Temples“ zitiert werden.¹¹⁹ Dass Abzüge dieser Fotos schon relativ früh auch in „falsche Hände“ gelangt sind, stellt somit eine Möglichkeit dar. Bei dem Nilton-Kopf Amenophis' III. ist nur der vordere Teil des Halses gut erhalten – die Rückseite ist beschädigt¹²⁰, was aber auf den Fotos bei Schwaller de Lubicz nicht zu sehen ist. Nach diesen Fotos ist unklar, ob einmal ein Rückenpfeiler oder Kronenbänder vorhanden waren. Auch deshalb ist dieser Nilton-Kopf (Kairo, JE 38597) ein Kandidat für die Rolle einer Vorlage für das Münchner Köpfchen.

Dass sich die Technik der Oberflächendekoration bei den Kronen beider Skulpturen unterscheidet – Reliefierung beim Nilton-Kopf, dagegen Einritzungen und Bohrungen bei ÄS 6770 – stellt kein Hindernis für die vermutete Vorbildfunktion des Nilton-Kopfes Amenophis' III. dar. Es ist leicht vorstellbar, dass der Fälscher bei der Übertragung der reliefierten Musterung der Krone in ein Miniaturformat variierend vorging und auf die für kleinformatige Figuren mit Blauer Krone gut belegte, einfachere Ritz- und Bohrtechnik zurückgriff. Dafür gäbe es zahlreiche, in Frage kommende Vorlagen.

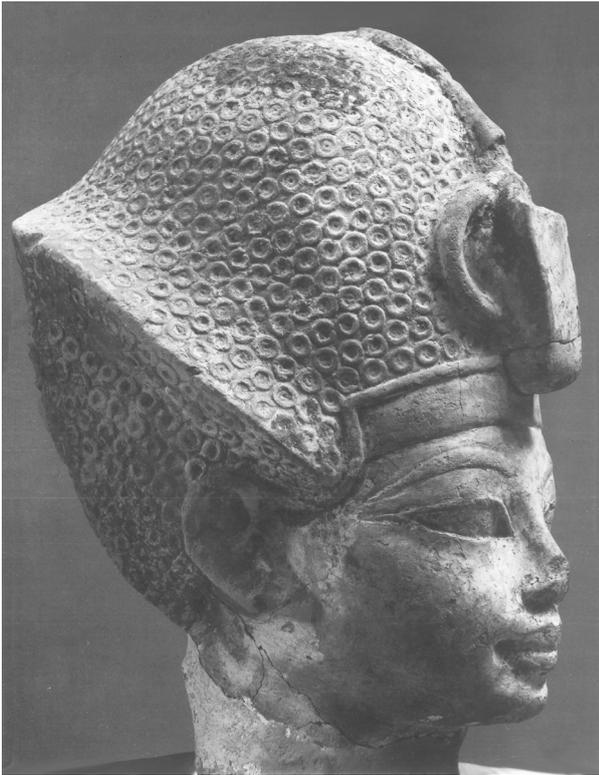


Abb. 23: Statuenkopf (?) Amenophis' III., bemalter Nilton.
Kairo, JE 38597

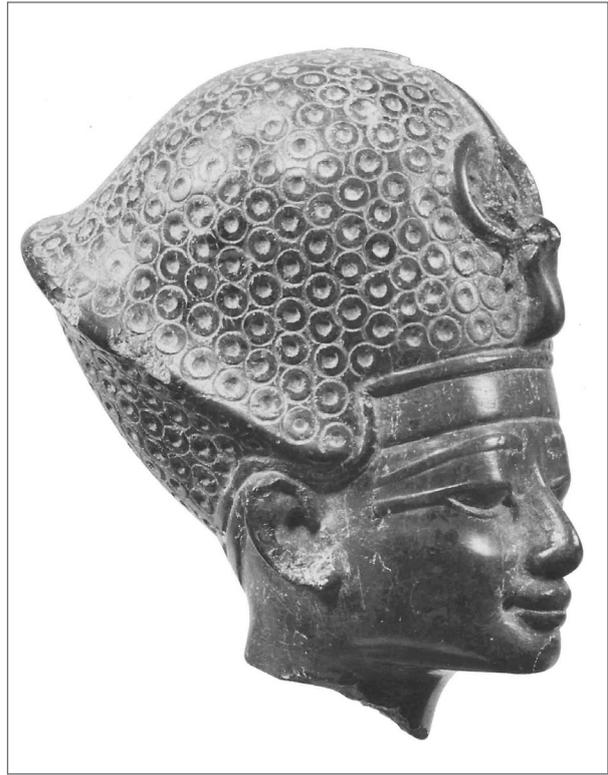


Abb. 24: Sog. „Porträtkopf Thutmosis' IV.“, Steatit (?).
München, ÄS 6770



Abb. 25: Statuenkopf (?) Amenophis' III., bemalter Nilton. Kairo, JE 38597

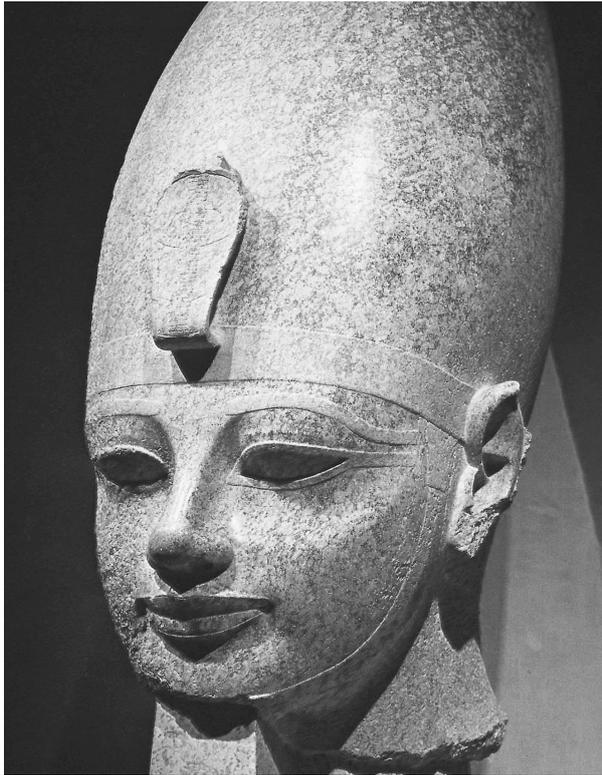


Abb. 26: Kopf einer Kolossalstatue Amenophis' III., Rosengranit.
Luxor, J. 133

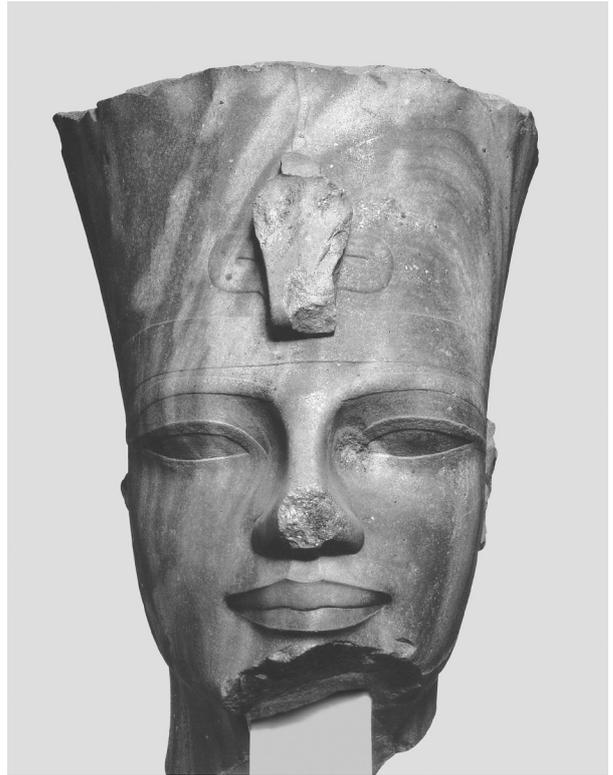


Abb. 27: Kopf einer Kolossalstatue Amenophis' III., Quarzit.
London, British Museum, EA 7



Abb. 28: Sog. „Porträtkopf Thutmosis' IV.“, Steatit (?).
München, ÄS 6770

Die „Monumentalität“, die das kleine Münchner Köpfchen (in Vergrößerung!) angeblich ausstrahlt, könnte dem Umstand geschuldet sein, dass seine Formgebung auch durch größere Skulpturen beeinflusst wurde, von denen eine möglicherweise kolossales Format besaß. Dafür kommen vor allem die Köpfe kolossaler Standfiguren Amenophis' III. des von Maya Müller so bezeichneten „Totentempel-Typus“¹²¹ in Frage, denn diese weisen nicht nur extrem gelängte Mandelaugen mit „Unterschnitt“ auf, sondern auch betont lange Schminkestriche (Abb. 26 u. 27).

Da die Blaue Krone bei Kolossalstatuen Amenophis' III. (ebenso wie bei anderen Herrschern des Neuen Reiches) nicht vorkommt,¹²² liegt die Möglichkeit eines „Pasticcios“ auf der Hand. Das schien bereits bei dem oben diskutierten Berliner Kopf (VÄGM 1997/118) die wahrscheinlichste Erklärung für sein spezielles Erscheinungsbild zu sein. Die Blaue Krone und die Form des Mundes des Münchner Köpfchens (ÄS 6770) könnten nach der Vorlage des Nilton-Kopfes (Kairo, JE 38597) geschaffen worden sein. Die Augenpartie könnte dagegen von Formgebungen der Kolossal-skulptur inspiriert worden sein. Dadurch wäre in der Tat etwas „Neues“ entstanden, das zwar vage nach „Amenophis III.“ aussieht, auf den Verf. aber maskenhaft und unecht wirkt.

Als ein „frei variierendes Element“ deutet der Verf., dass sich bei ÄS 6770 die (ungewöhnliche, einfache) kreisrunde Windung des Uräus *oberhalb* des aufgerichteten Schlangenvorderleibes befindet, anstatt sich wie üblich mit diesem weiträumig zu überschneiden. Für diese Gestaltung des Münchner Köpfchens gibt es unter den mit tragfähigen Argumenten in die Zeit Amenophis' III.¹²³ bzw. Thutmosis' IV.¹²⁴ datierten Statuen bzw. Statuenköpfen kein weiteres Beispiel. Theoretisch könnte es sich um eine „erstmalig belegte“ Variante handeln; wahrscheinlicher ist jedoch, dass diese singuläre Uräus-Windung einen weiteren eklatanten Fehler des Fälschers darstellt.¹²⁵ Der kaum geblähte und somit stilistisch bedenkliche Nackenschild des Uräus würde sich dadurch ebenfalls erklären. Dass der Kopf der Schlange nicht abgesetzt und rundlich ausgearbeitet ist, sondern nur einen gekrümmten, spitz zulaufenden Fortsatz des Nackenschildes darstellt, mag einen weiteren Fehler darstellen oder auf eine Beschädigung zurückzuführen sein.

Auffällig sind in diesem Zusammenhang jedoch die Ohren des Münchner Köpfchens (ÄS 6770), bei denen der innere Teil der rechten Ohrmuschel zerstört ist, wohingegen ihr äußerer Rand und die unmittelbare Umgebung weitgehend intakt sind (Abb. 24). Eigentlich müssten die tiefer liegenden Teile der Ohrmuschel besser geschützt sein als der äußere Bereich. Die Beschädigungen am Ohr gleichen jedoch denen des

Nilton-Kopfes (Kairo, JE 38597), dessen poröses, für Statuen unübliches Material solche Beschädigungen verständlicher erscheinen lässt, als wenn es sich um Stein handelte. Hier liegt vielleicht ein weiteres Indiz dafür vor, dass neben dem Kopf einer Kolossalstatue auch der Nilton-Kopf Amenophis' III. (Kairo, JE 38597) als Vorlage bei der Herstellung des Münchner Köpfchens (ÄS 6770) in der Neuzeit verwendet wurde.¹²⁶

III. Oberteil einer Figurengruppe „König und Königin“

Das dritte Objekt, dessen Form hier betrachtet und analysiert werden soll, ist eine kleine, fragmentarische Figurengruppe aus Kalkstein. Sie wurde erstmals von D. Wildung in einem Beitrag für das „Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst“ von 1983 der Öffentlichkeit bekannt gemacht und war einige Jahre lang als Leihgabe von privater Seite in der Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst ausgestellt (Abb. 29).¹²⁷ Das 13,3 cm hohe Fragment, scheinbar das Oberteil einer Sitzfiguren-Gruppe, zeigt ein altägyptisches Königspaar in einigem Abstand nebeneinander sitzend und dabei einander umarmend. Eine oben leicht abgerundete Rückenplatte ist auf der Rückseite des Objektes ausgearbeitet.

Der König trägt eine schulterlange Löckchenperücke mit direkt daraufsitzender Uräusschlange; sein Oberkörper ist unbekleidet. Die weibliche Figur ist durch die Geierhaube über einer langen Zöpfchenperücke als Königin bzw. Königsmutter ausgewiesen. Sie trägt scheinbar ein eng anliegendes Gewand, von dem aber keinerlei Saumkanten erkennbar sind. Ein dreireihiger Halskragen ist dagegen in Relief angegeben. Die beiden Figuren sind durch einen Bruch im Stein voneinander getrennt gewesen. Bei der Restaurierung wurden sie wieder zusammengefügt, allerdings wurde ein fehlendes Zwischenstück nicht ersetzt. Der jetzt bestehende Eindruck einer unnatürlich verbreiterten linken Schulter des Königs dürfte aber schon im ungebrochenen Zustand nicht wesentlich anders gewesen sein.

D. Wildung hat die Skulptur zunächst in das „früheste Neue Reich“ datiert und ihre Benennung als „König Ahmose und seine Gemahlin Ahmes-Nefertari“ in Betracht gezogen.¹²⁸ Dies geschah vorwiegend aufgrund der Annahme, dass sich die Skulptur „in ihrem kleinen Format und ihrem frischen Stil“ an „ähnlich proportionierte und in ihrem fast kindlich wirkenden Ausdruck eng verwandte Werke der 17. Dynastie“ anschließen lasse.

Schon bald ergab sich jedoch auch bei diesem Objekt – vergleichbar dem 1982 für München erworbenen Köpfchen „Amenophis' III.“ alias „Thutmosis' IV.“ (ÄS 6770; vgl. Abschnitt II.) – eine gewandelte Wahrnehmung und folglich eine Umdatierung.

1985 veröffentlichten S. Schoske und D. Wildung gemeinschaftlich ein Kataloghandbuch zur Münchner Sammlung, in dem der Stil dieser Zweiergruppe weit weniger freundlich als ursprünglich beschrieben ist.¹²⁹ Sie wurde nun als „steif, mit starren Gesichtern, formalistisch“ wahrgenommen und dazu erläutert, dass dies nicht zu dem zunächst angenommenen Datierungszeitraum, der frühen 18. Dynastie, passe. Die besondere Art und Weise der Darstellung wurde nun als „Stil der Ramessidenzeit“ erklärt und das Objekt der „19.-20. Dynastie“ zugeordnet; in dieser Zeit könne es als Kultobjekt für Amenophis I. und seine Mutter Ahmose-Nofretari, also wohl in Theben, gedient haben.

1989 erschien eine Broschüre über „Ägyptologie und Informationstechnologie“, in welcher die Zweiergruppe erneut abgebildet war.¹³⁰ Die kleine Figur wurde in diesem Zusammenhang zwar nicht diskutiert, doch die Bildunterschrift suggerierte, dass es bei ihr um eine offene Frage unter Spezialisten gehe: „Bei Datierungsfragen (z. B. ob 18. Dynastie 1550–1291 v. Chr. oder Ramessidenzeit 1291–1075 v. Chr.) können durch eine umfassende Recherche sicher datierbare Parallelen gefunden und somit gesicherte Ergebnisse erzielt werden.“ Spätestens 1995 schien diese Frage endgültig gelöst zu sein – wenn auch mit einem überraschenden Ergebnis – denn die kleine Skulptur wurde von S. Schoske nun ohne weitere Umschweife und ziemlich genau in die „19. Dynastie, um 1250 v. Chr.“ datiert.¹³¹ Mit dieser Datierung wurde sie auch in *Porter-Moss VIII*¹³² aufgenommen.

Nach Ansicht des Verf. ist diese Datierungsdebatte – ob frühe 18. Dynastie oder Ramessidenzeit – nur schwer nachvollziehbar, denn eine Recherche führt bei dieser fragmentarischen Gruppenfigur schnell zu einer formal vergleichbaren Statuengruppe, die in den publizierten Besprechungen des Münchner Objektes jedoch stets unerwähnt blieb: die Sitzfiguren-Gruppe König Thutmosis' IV. und seiner Mutter Tia'a im Ägyptischen Museum von Kairo (CG 42080).¹³³

Diese 110 cm hohe Statuengruppe aus schwarzem Hartgestein wurde 1903 von Georges Legrain im Tempel des Amun-Re in Karnak entdeckt, 1906 im *Catalogue Général* des Ägyptischen Museums wissenschaftlich veröffentlicht¹³⁴ und anschließend häufig besprochen und abgebildet – darunter auch von D. Wildung und Matthias Seidel in dem Standardwerk „Das Alte Ägypten“ in der Reihe „Propyläen Kunstgeschichte“ (vgl. Abb. 31).¹³⁵

Diese Statuengruppe ist fraglos die nächste typologisch-ikonographische Parallele zu der kleinen Münchner Kalksteingruppe. Es ist ausgeschlossen, dass man diese hinsichtlich der Formgebung „sicher datierbare Parallele“ bei der Recherche übersehen konnte. Ob sie bei der Diskussion um die zeitliche Ansetzung der klei-

nen Figurengruppe etwa wegen ihres größeren Formates oder wegen des anderen Materials außer Acht gelassen wurde, ist unbekannt.

Von diesem typologisch und ikonographisch so eng verwandten Vergleichswerk im Kairener Museum (CG 42080) ausgehend, stellt sich die Frage, ob das aus dem Handel stammende, inschriftenlose Objekt aus weichem Stein eventuell eine zeitgenössische Parallele zu der Skulpturengruppe Thutmosis' IV. und der Tia'a sein könnte. Die Betrachtung der Proportionen und des Stils, insbesondere der Art und Weise, wie die Gesichter gestaltet sind, führen jedoch umgehend zu dem Ergebnis, dass die kleine Figurengruppe nicht in die mittlere 18. Dynastie eingeordnet werden kann. Dafür passen weder die Gesichtstypen noch die Körpermodellierung oder die Detailausarbeitung der ikonographischen Merkmale. Und tatsächlich ist dies auch bisher nicht behauptet worden.

Die sich daran anschließende Frage, ob die Formgebung der kleinen Kalksteingruppe möglicherweise in späterer Zeit durch die Formgebung der Gruppenstatue Thutmosis' IV. und der Tia'a *angeregt* worden sein könnte, kann dagegen zuversichtlich mit Ja beantwortet werden. Die Ähnlichkeit der beiden Werke hinsichtlich des Figurentyps (proportional gleich großes, thronendes Königspaar) und seiner Ikonographie (gemeinsame Rückenplatte, auseinander gerückte Sitzposition, in gleicher Weise verschränkte Arme, gleichartige Perücken bzw. Kopfbedeckung und Halskragen der Königin) spricht sehr dafür. Zwischen der Thutmosis IV./Tia'a-Gruppe (Kairo, CG 42080) und der kleinen Figurengruppe aus Kalkstein muss eine Verbindung bestehen, d. h. das eine Werk kann kaum ohne die Kenntnis des anderen entstanden sein. Dabei ist es wahrscheinlicher, dass das kleine, fragmentarische Werk nach dem Vorbild des großen, wohl erhaltenen entstanden ist, und nicht etwa umgekehrt.

Könnte die kleine Kalksteingruppe daher, wie von S. Schoske zuletzt vertreten, aus der Ramessidenzeit stammen? Für die Stilistik der Gesichter und den angeblich „erstaunt wirkenden Blick“¹³⁶ (vgl. Abb. 32 a–b) ließen sich jedoch aus dieser Periode keine überzeugenden Parallelen benennen. Und tatsächlich hat Schoske auch keine genannt. Die Ansetzung in der Ramessidenzeit muss daher als unfundiert gelten.

Eine 1989 veröffentlichte Figurengruppe aus Steatit, die tatsächlich die thebanischen „Nekropolen-Heiligen“ Amenophis I. und Ahmose-Nofretari darstellen könnte und von der sich ein Fragment von zwei Oberkörpern erhalten hat, sei hier in die Überlegungen einbezogen. Das Objekt aus der historischen Sammlung von Sigmund Freud (Freud Museum, London,



Abb. 29: Sog. „Figurengruppe Amenophis' I. und der Ahmose-Nofretari“, Kalkstein. Zeitweise als Leihgabe in München



Abb. 30: Figurengruppe eines Königs und einer Königin, Steatit. London, Freud Museum, Inv.-Nr. 3072



Abb. 31: Statuengruppe Thutmose IV. und der Tia'a, Diorit (?). Kairo, CG 42080

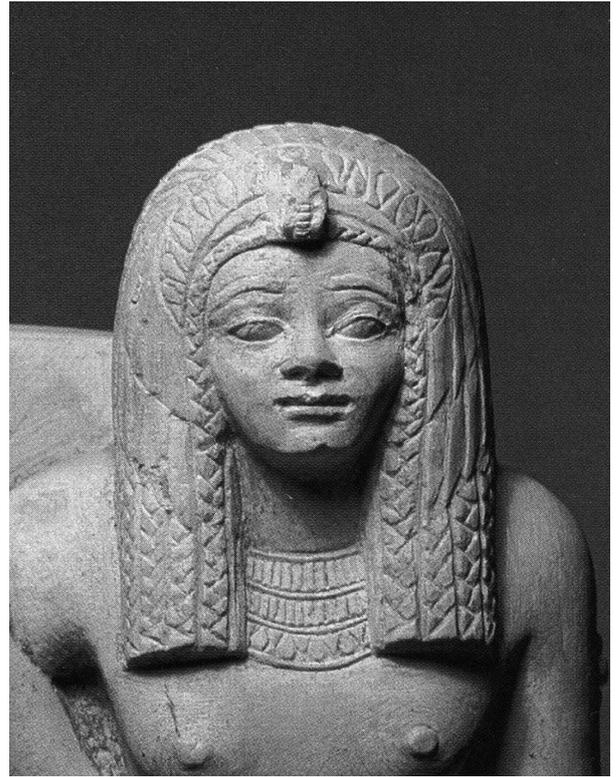
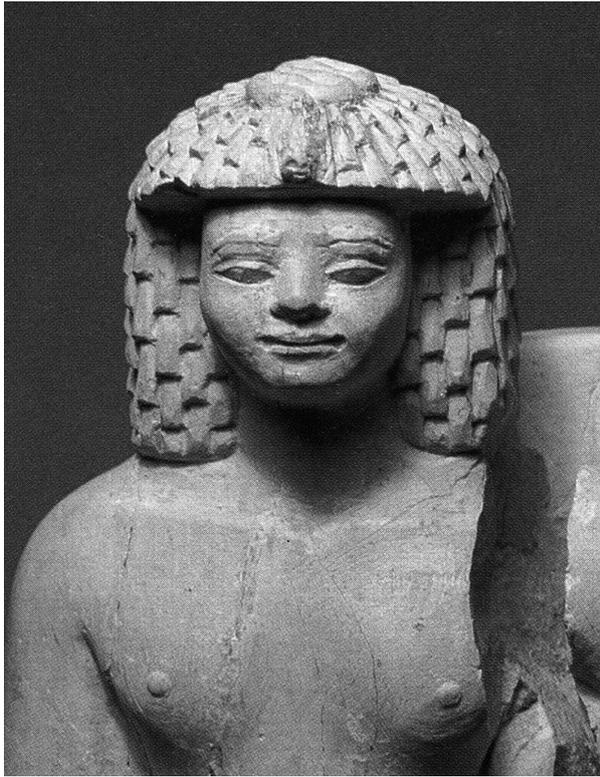


Abb. 32 a, b: Sog. „Figurengruppe Amenophis' I. und der Ahmose-Nofretari“ (Details), Kalkstein



Abb. 33 a, b: Statuengruppe Thutmose IV. und der Tia'a (Details), Diorit (?). Kairo, CG 42080

Nr. 3072) kann wegen seines Bildgegenstandes und seines geringen Formates zum direkten Vergleich herangezogen werden (Abb. 30).¹³⁷

Aufgrund fehlender Inschriften muss auch diese kleine Skulptur nach stilistischen Kriterien eingeordnet werden, und wegen des fehlenden archäologischen Kontextes ist auch bei ihr die Frage nach der Authentizität gegeben. Bisher wurde von Nicholas Reeves ein Ansatz in die Zeit Amenophis' III. vertreten¹³⁸ – was zugleich bedeutet, dass Reeves die Steatit-Gruppe als Originalwerk des Neuen Reiches betrachtet. Diesbezüglich stimmt ihm der Verf. zu. Für ihn stellt sich allerdings die Frage, ob hier nicht die Ramessidenzeit als zeitlicher Rahmen für die kleine Bildhauerarbeit erwogen werden sollte. In dieser Zeit blühte der Kult Amenophis' I. und der Ahmose-Nofretari, und auch ein „Revival“ der stilistischen Traditionen der Zeit Amenophis' III. ist für diese Zeit belegt.¹³⁹

Welche Datierung auch zutreffend sein mag: In ihrem lebensvollen Ausdruck bildet die Figurengruppe der Sammlung Freud auf jeden Fall einen auffälligen Gegensatz zu der leblos wirkenden Figurengruppe, die von S. Schoske und D. Wildung veröffentlicht wurde. Der Eindruck, dass es sich bei dieser um eine Art „Großplastik wiedergegeben *en miniature*“ und letztlich um eine ungeschickte Nachahmung der 110 cm hohen Kairener Statuengruppe (CG 42080) handeln könnte, verstärkt sich durch die Betrachtung der Kleinplastik der Sammlung Freud noch zusätzlich.

Könnte die früher im Münchner Museum ausgestellte Kalksteingruppe dennoch vielleicht aus noch späterer dynastischer Zeit stammen? Aus der Dritten Zwischenzeit sind bekanntlich mehrere kleinformatige Königsstatuen in einem auf das Neue Reich verweisenden Stil erhalten; zudem scheint es sogar einen Hinweis auf einen Kult Thutmosis' IV. in dieser Periode zu geben.¹⁴⁰ Könnte dessen Kairener Statuengruppe (CG 42080) in der Dritten Zwischenzeit als Vorlage für eine kleinere „Reproduktion“ in weicherem Stein verwendet worden sein?

Solche Überlegungen führen erneut zur Betrachtung der Formen des Stückes, insbesondere seiner Gesichtsstilistik und der Proportionen. Doch auch dieses Ergebnis ist negativ: Die Gesichter der kleinen Kalksteingruppe lassen sich nicht mit der 21. oder 22./23. Dynastie verbinden.¹⁴¹ Auch in der Spätzeit oder der Ptolemäerzeit ist dieses Werk nicht vorstellbar. Da die Stilistik der vage nach „Neuem Reich“ aussehenden kleinen Kalksteingruppe somit weder in die Zeit der Thutmosiden noch der Ramessiden passt und auch mit keiner späteren Periode schlüssig verbunden werden kann, muss in Betracht gezogen werden, dass es sich um eine neuzeitliche Fälscherarbeit handeln könnte, deren *Vorlage* lediglich aus der Zeit des Neu-

en Reiches stammt. Und dafür gibt es tatsächlich eine Reihe von Hinweisen, die der Verf. nicht ignorieren kann.

Was sofort auffällt: Ähnlich wie bei dem Berliner „Amenophis III.“ (VÄGM 1997/118) und dem Münchner „Thutmosis' IV.“ (ÄS 6770) geht auch bei den beiden Figuren dieser Kalksteingruppe der Blick nach unten. Zusammen mit den hochgezogenen Augenbrauen ergibt dies bei der Königin einen melancholischen Gesichtsausdruck; der König wirkt dagegen missmutig und abwesend. Der Verf. wird dabei an das schon 1983 von D. Wildung und S. Schoske thematisierte Kriterium der Blickrichtung bei Werken des sogenannten Berliner „Meisterfälschers“ Oxan Aslasián erinnert: „*Die Augen blicken nicht nach vorn, vielmehr geht die Blickrichtung nach hinten [sic!] und unten, die Personen blicken gewissermaßen in sich hinein und nicht den Betrachter an [...]*“.¹⁴² Eine solche Abkehr von prinzipiellen Regeln der altägyptischen Kunst lässt sich nicht durch eine mindere Qualität der pharaonischen Bildhauerarbeit erklären. Nach Ansicht des Verf. ist es wesentlich wahrscheinlicher, dass die kleine Kalkstein-Figurengruppe neuzeitlich ist und vorzugsweise nach einem Foto der Kairener Statuengruppe Thutmosis' IV. und der Tia'a (CG 42080) hergestellt wurde. Dieses bekannte Werk wurde variierend nachgebildet, d. h.: in einem vom Original abweichenden Gestein, in verkleinertem Maßstab, als Fragment nur der oberen Hälfte und zusätzlich mit einem Bruch versehen. Die Ikonographie der Vorlage wurde dabei zwar weitgehend beibehalten. Allerdings ist die stilistische Ausarbeitung des Objektes so mangelhaft, dass beide – Vorlage und Nachahmung – sich wie von selbst zu erkennen geben.

Beobachtungen an der Figur des Königs (Abb. 29 u. 32 a):

1. Die Umrisslinie der Perücke entspricht nicht den Konventionen des Neuen Reiches. Es handelt sich nicht um die kugelige Perücke mit Unterschnitt an der Stirnlinie und eingezogenem unteren Rand, wie sie seit der Zeit Amenophis' II. oder Thutmosis' IV. im königlichen Rundbild¹⁴³ bezeugt ist, sondern um eine schulterlange Perücke in der für das Neue Reich singulären Form eines Halbzylinders mit abgeflacht gerundetem Scheitel. Die Silhouette dieser Perücke erinnert dagegen an gewisse Privatstatuen des Alten Reiches.¹⁴⁴
2. Die „Löckchen“ dieser Perücke sind disproportional groß. Auch die direkt auf der Perücke sitzende Uräusschlange ist proportional zu groß.
3. Der Kopf des Königs ist dagegen proportional zu klein. Seine kugelige Form und seine besonders im Vergleich mit dem Kopf der Königin zu geringe

Größe passen weder in die Zeit des Neuen Reiches, noch in eine andere dynastische Periode.

4. Die Gesichtsstilistik des Königs kann weder mit der Zeit der 18. Dynastie noch mit der Ramessidenzeit, auch nicht mit der einer früheren oder späteren Epoche verbunden werden.
5. Die Schlüsselbeine sitzen zu tief und sind zu schematisch ausgearbeitet.
6. Die übertrieben plastische Markierung der Brustwarzen bei kleinformatigen Steinfiguren entspricht nicht der bildhauerischen Konvention.

Beobachtungen an der Figur der Königin (Abb. 29 u. 32 b):

1. Die Perücke der Königin ist schmaler, rundlicher und weniger voluminös, als dies für die 18. Dynastie typisch wäre. Die Geierhaube enthält missverständliche Ornamente: Statt der Wiedergabe des dichten Geiergefieders im ägyptischen Stil (vgl. Abb. 33 b) sind im oberen Teil der Geierflügel lediglich phantasievolle Elemente in Form von Tropfen eingraviert.
2. Der große Abstand zwischen den hoch ansetzenden Brauen der Königin und ihren gefurchten Oberlidern passt weder in die Zeit des Neuen Reiches noch in eine andere altägyptische Periode.
3. Die proportional zu großen Brustwarzen sind bei der Königin schon wegen ihrer anzunehmenden Bekleidung des Oberkörpers (Gewandträger) widersinnig.
4. Die eckige Form der rechten Hüfte ahmt offenbar die Form der Hüfte der Tia'a bei der Statuengruppe Kairo (CG 42080) nach, jedoch in einer kantigen, unorganischen Form.
5. Der Nabel der Königin ist nur durch eine Bohrung angegeben und nicht eingesenkt, wie dies bei qualitativollen Skulpturen des Neuen Reiches üblich ist.

Stilistische Unstimmigkeiten bei beiden Figuren (vgl. Abb. 29 u. 32 a–b):

1. Der Blick der *beiden* Figuren ist nicht, wie zu erwarten, parallel geradeaus gerichtet oder leicht zur Mittelachse der Gruppenskulptur (vgl. Abb. 33 a–b), sondern schräg nach unten, weg von der Mittelachse. So entsteht der Eindruck, dieses Paar würde nichts miteinander verbinden. Die eine enge Verbindung ausdrückende Verschränkung der Arme wird dadurch zur sinnentleerten Pose.¹⁴⁵
2. Beide Figuren haben eine zu hohe Stirn; die Augen sitzen zu tief im Gesicht.

All das passt nicht zusammen und entlarvt nach Meinung des Verf. auch diese Gruppenfigur schlüssig als

plumpe Fälschung. Zu diesem Ergebnis hätte man wohl bereits 1983, dem Jahr der Erstveröffentlichung des Objektes, kommen können. Die Fälschkriterien, die von S. Schoske und D. Wildung im selben Jahr in der „Zeitung“ zur Sonderausstellung „*Falsche Pharaonen*“ genannt wurden, erweisen sich auch im Fall der kleinen Gruppenfigur „König und Königin“ als brauchbar bei der Enttarnung: „*ikonographische Irrtümer liefern eine bunte Palette von Fälschkriterien; Details von Gewändern und Perücken, Schmuck und Emblemen sind mißraten, weil sie nicht dem Wissen um das abzubildende Motiv entspringen, sondern dem Augenschein eines meist photographischen Vorbilds.*“¹⁴⁶

Nach dem „photographischen Vorbild“ bzw. nach der bildhauerischen Vorlage wurde bei der Erstpublikation der kleinen Figurengruppe im „Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst“ jedoch ebenso wenig gefragt wie bei den späteren Besprechungen in Sammlungs- und Ausstellungskatalogen. Stets wurde ihre Echtheit vorausgesetzt. Dabei erweisen sich auch die – zumindest für die Königsplastik des Neuen Reiches üblicherweise zutreffenden – Bemerkungen der Autoren zur Proportionalität im Fall der kleinen Kalksteingruppe als wichtiger Indikator: „*Fälschungen zeigen oft missratene Proportionen; ein viel zu kleiner oder übertrieben großer Kopf vertragen sich nicht mit dem in Ägypten so wichtigen Proportionskanon.*“¹⁴⁷

Warum diese „Alarmzeichen“ nicht beachtet wurden, als es darum ging, im „eigenen“ Museum nur Werke zu präsentieren, die die Bedeutung der Sammlung mehren und ihre Wahrnehmung in der Öffentlichkeit heben können, bleibt unverständlich.

2016 wurde das Objekt in einem Auktionskatalog angeboten – unter Nennung all der Museen, in denen es bereits ausgestellt war und „geziert“ mit einer Liste publizierter wie unpublizierter Werke, in denen es von Fachleuten besprochen bzw. auch nur aufgelistet wurde.¹⁴⁸ Nach den Angaben des Auktionshauses erzielte es einen Preis von 37.500 Pfund Sterling.¹⁴⁹ Für ein seltenes Originalwerk der Königsplastik des Neuen Reiches wäre dies ein moderater Preis.

IV. Zusammenfassung

Drei „herkunftslose“ und anepigraphische Köpfe bzw. Oberteile von Königsstatuen, die aus dem Neuen Reich zu stammen scheinen, wurden für diesen Beitrag beispielhaft ausgewählt. Aus der Sicht des Verf. handelt sich bei diesen drei Skulpturen um gewöhnliche Fälschungen, die keinerlei Relevanz für die Beschreibung der stilistischen Bandbreite der Königsplastik ihrer vorgeblichen Entstehungszeit besitzen.

Offenbar dienten Fotos von Originalwerken als Vorlagen für diese drei Stücke – eine traditionelle und typische Vorgehensweise von Fälschern, die schon lange aus vergleichbaren Zusammenhängen bekannt ist.¹⁵⁰ Die Originale wurden jedoch nicht „eins zu eins“ kopiert, sondern mit Abwandlungen, was sicher der Verschleierung dienen sollte.

Die unter Punkt I.–III. zusammengestellten Beobachtungen und die daraus gezogenen Schlüsse bilden die Basis für die Beantwortung einer Reihe von Fragen, die alle um dasselbe Problem kreisen:

Kann eine Königsstatue oder ein isolierter Kopf, der durch Typus, Ikonographie und annähernd passende stilistische Gestaltungsmittel den Anschein erweckt, ein altägyptisches Artefakt aus der Zeit des Neuen Reiches zu sein, *stichhaltig* als Fälschung entlarvt werden? Kann die Beweisführung überzeugen, wenn naturwissenschaftliche Forschungslabors nicht zur Verfügung stehen bzw. durch Außenstehende nicht beauftragt werden können? Hat die kunstwissenschaftlich arbeitende Ägyptologie ein Instrumentarium zur Verfügung, durch das die Entlarvung eines Fälsfikats gelingen und kritischer Überprüfung standhalten kann? Oder ist es ein „*hoffnungsloses Unterfangen*“, allein aufgrund stilistischer, ikonographischer und formaler Kriterien über die Echtheit eines Objekts entscheiden zu wollen? Die Antwort auf die letzte Frage ist schon 1983 von S. Schoske und D. Wildung in der bereits mehrfach zitierten „*Zeitung*“ zur Sonderausstellung „*Falsche Pharaonen*“ gegeben worden: „*Keineswegs!*“¹⁵¹

Es ist vielleicht nicht in jedem einzelnen Fall möglich, eine sichere Entscheidung zu treffen, weil sich die betreffende „*Wissenschaft von der Kunst der alten Ägypter*“ (in Anlehnung an Ludwig Borchardt¹⁵²) nicht so entwickelt hat, wie dies in den letzten 100 Jahren vielleicht möglich gewesen wäre. Es fehlte und fehlt auch weiterhin an einer gezielten Förderung der praktischen, an Originalen altägyptischer Skulptur geschulten Stilforschung, die im deutschsprachigen Raum nur selten auf der Basis einer institutionellen Verankerung betrieben wird.¹⁵³

Die Antwort auf die drei ersten Fragen sollte dennoch lauten: Ja, eine Beweisführung ist auch ohne spezialisierte naturwissenschaftliche Untersuchung möglich. Und sie kann ebenso schlüssig und sogar zwingend sein wie die Erkenntnisse, die etwa durch mikroskopische Oberflächenbetrachtung oder die chemische Analyse einzelner Werkstoffe bzw. der Patina gewonnen werden. Die drei hier kritisch betrachteten Objekte lassen sich bereits ohne naturwissenschaftliche Fundierung weit besser als neuzeitliche Nachahmungen von Originalwerken der Königsplastik des Neuen Reiches verstehen, denn als komplizierte Ausnahmen

von den Regeln, die die kunsthistorisch arbeitende Ägyptologie bisher entdeckt hat.

Eine komplementäre naturwissenschaftliche Untersuchung wäre dennoch wünschenswert. Sie ist nur aufwendig, genehmigungspflichtig und mit hohen Kosten verbunden, so dass sie selbst von großen Museen mit eigenen Forschungslabors nur in seltenen, begründeten Fällen veranlasst werden kann. Externe oder „*freischaffend*“ arbeitende Ägyptologen können, allein aus Kostengründen, derartige Untersuchungen nicht beauftragen. Ob durch fachkundige Stilkritik oder modernste naturwissenschaftliche Materialanalysen: Das Resultat wird wohl in jedem Fall auf die Erkenntnis hinauslaufen, dass Objekte wie die drei hier primär Besprochenen vor allem Fachwelt und Öffentlichkeit täuschen sollten; hauptsächlich, um sich für ihre Hersteller und die ersten Verkäufer als rentabel zu erweisen.

Die Aktualität solcher Vorgänge ist leider ungebrochen. Solange es den verständlichen Wunsch nach Skulpturen und anderen Objekten gibt, die die Bestände eines Museums oder einer Privatsammlung auf anscheinend „*ideale*“ Weise ergänzen – solange wird dieser Markt offenbar bedient.¹⁵⁴ Und dies geschieht nicht selten mit „*blendenden*“ Fälschungen. Der Erwerb solcher „*Scheinkunstwerke*“ kann vielleicht Begeisterung bei Leuten hervorrufen, die sich – rhetorisch befeuert durch unkritische Beschreibungen in beeindruckend aufgemachten Publikationen – für das materielle Erbe der Pharaonenzeit interessieren. Ihre Bewunderung gilt dann aber nicht der Arbeit eines altägyptischen Bildhauers, sondern einem neuzeitlichen Fälscher.¹⁵⁵

In den bisherigen Besprechungen wurden weder die auffälligen Beschädigungen der genannten Werke angemessen beachtet, noch wurden ihre ikonographisch-stilistischen Unstimmigkeiten angesprochen (bzw. sie wurden so „*aufgelöst*“, dass die naheliegende Frage nach der Echtheit gar nicht berührt wurde). Werkstoffe wurden nach dem Augenschein bestimmt. Zeitliche Einordnungen wurden mit vagen Argumenten publiziert und nach relativ kurzer Zeit zugunsten anderer, ähnlich schwach begründeter Datierungsvorschläge wieder verworfen.

Ist ein augenscheinlich antikes Objekt, das ohne archäologischen Kontext im Kunsthandel auftaucht, als Erwerbung für ein staatliches Museum bzw. zur Präsentation in einem solchen vorgesehen, ist vorab eine verantwortungsvolle Recherche erforderlich. Sie muss auch den Gedanken an eine mögliche Fälschung und die Suche nach eventuellen Vorlagen einschließen, und natürlich sollte man sich der diversen Optionen zur Verschleierung – beispielsweise durch die Kombination mehrerer Vorlagen (*Pasticcio*), die Nachbildung

nur eines Teiles einer Originalskulptur als Fragment oder die Wahl eines von der Vorlage abweichenden Formates und Materials – stets bewusst sein.

Fälschungen als solche zu benennen und die erkannten Kriterien offenzulegen, stößt nicht immer auf „Gegenliebe“ bei den betroffenen Museen und Eigentümern. Die hier besprochenen Objekte wurden mit einigem finanziellen Aufwand erworben und der Öffentlichkeit in Dauer- und Sonderausstellungen wiederholt als bedeutende Werke der altägyptischen Kunst vorgestellt. Sollte man aus Rücksichtnahme gegenüber den Kollegen, die dafür eintraten, oder gegenüber den Fördervereinen und Stiftungen, die als Finanzgeber fungierten, lieber Stillschweigen über solche im Museum ausgestellten Fälschungen bewahren? Wie viele Jahre des diskreten Schweigens und Nichthandelns würde man dann wohl als angemessen betrachten? Die Ergebnisse der ägyptologischen Kunstforschung auf Dauer zu unterdrücken dürfte kaum möglich sein und stellt auch aus der Perspektive der betreffenden Forscher und der Wissenschaft allgemein keine akzeptable Option dar.

D. Wildung und S. Schoske zitieren in der vielfach genannten Ausstellungspublikation „Falsche Pharaonen“ den Münchner Kunsthistoriker und -kritiker Kurt Kusenberg (1904–1983), der es hintersinnig und erbarmungslos auf den Punkt brachte: *„Bin ich betrogen*

*worden, so zürne ich nicht dem Übeltäter, sondern mir: Hättest du besser aufgepasst! Jeder betrogene Sammler ist an seinem Mißgeschick selber schuld. So wie Gelegenheit Diebe macht, lockt seine Unkenntnis die Fälscher und die betrügerischen Händler herbei. [...]“*¹⁵⁶

Auch darüber kann man geteilter Ansicht sein, insbesondere wenn sich Sammler ohne eigene wissenschaftliche Expertise von anerkannten Spezialisten beraten lassen und am Ende dennoch eine Fälschung erworben haben. Nach Meinung des Verf. sollten daher Forschung und Lehre im Bereich der altägyptischen Stilkunde gefördert werden, auch um die Identifizierung von Falsifikaten schneller zu ermöglichen und Fehlankäufe zu vermeiden. Der universitären Ausbildung des wissenschaftlichen Nachwuchses kommt dabei naturgemäß die größte Bedeutung zu. Unter den Studierenden von heute sind auch die Museumsdirektorinnen und -direktoren von morgen, die künftig über Ankäufe bzw. Präsentationen von Leihgaben in Museen zu entscheiden haben. Durch die Entlarvung von Fälschungen kann der mit dem Kauf solcher Objekte bereits erlittene materielle Schaden zwar nicht wieder aufgehoben werden, doch wird wenigstens der Bestand der Museen „bereinigt“, so dass sie ihrer Aufgabe gemäß (in Anlehnung an Siegfried Morenz) durch ihre originalen Schätze wirken können.

Anmerkungen

¹ Dieser Beitrag ist Frau Lic. phil. Renate Siegmann, M. A., gewidmet – mit großem Respekt vor ihren hohen Verdiensten um die Ägyptologie in Zürich und verbunden mit Dank für die an den Verf. ergangenen Einladungen des Ägyptologie-Forums der Universität Zürich zu zwei Vortragszyklen über „Die Entwicklung und Bedeutung des Menschenbildes in der Rund- und Flachbildkunst des Alten Ägypten, von der Frühzeit bis in die griechisch-römische Periode“. In diesen Vorträgen konnten regelmäßig auch problematische Werke angesprochen und diskutiert werden. Der vorliegende Artikel stellt die überarbeitete Fassung eines Vortrages dar, in dem sich der Verf. speziell mit angeblichen Skulpturen des Neuen Reiches und der Dritten Zwischenzeit auseinandersetzt. Der Vortrag „Der (un)schöne Schein: Neuzeitliche Nachahmungen ägyptischer „Altertümer“ als Diskussionsobjekte, Lehrstücke und Corpora delicti“ fand am 31. Oktober 2015 als sog. Tagesseminar an der *Kultur-*

wissenschaft der Antike der Universität Zürich vor Ägyptologen, Kunsthistorikern, Klassischen Archäologen sowie Sammlern und Kennern der altägyptischen Kunst statt. Der Verf. dankt Beatrice Arnst und Gabriele Pieke, die ihn ermunterten, einige seiner in Zürich vorgetragenen Beobachtungen in diesem „Kunstabuch“ zu publizieren. Beatrice Arnst gebührt darüber hinaus Dank für ihre Korrekturen und Verbesserungsvorschläge. Besonderen Dank schuldet der Verf. Katya Barbash, Christian Bayer, Jean-Luc Chappaz, Tom Hardwick, Christian E. Loeben, Tobie Miller, Elisabeth-Christine Strauß-Seeber und Gabriele Wenzel für Hinweise auf problematische Skulpturen, die Überlassung von Fotos und ihre freundliche Diskussionsbereitschaft über solche Objekte.

² S. Morenz, *Ägypten und das Berliner Ägyptische Museum*. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1953, S. 4.

- ³ E. A. Wallis Budge, *Cook's Handbook for Egypt and the Sûdân*, 2. Aufl., London 1906, S. 465. Zitiert nach F. Hagen u. K. Ryholt, *The Antiquities Trade in Egypt 1880-1930: The H. O. Lange Papers*. Scientia Danica. Series H, Humanistica 4, Bd. 8, Copenhagen 2016, S. 147.
- ⁴ Nach B. V. Bothmer sei unter „*Splendid Century*“ die Zeit der letzten Jahre Amenophis' II. bis zur Regierung des Haremhab verstanden. Siehe B. V. Bothmer, *Eyes and Iconography in the Splendid Century: King Amenhotep III and His Aftermath*, in: L. Berman [u. a., Hrsg.], *The Art of Amenhotep III: Art Historical Analysis*, Cleveland 1990, S. 84; erneut abgedruckt in M. E. Cody, P. E. Stanwick u. M. Hill (Hrsg.), *Egyptian Art. Selected Writings of Bernard V. Bothmer*, Oxford 2004, S. 444.
- ⁵ M. Müller, *Die Kunst Amenophis' III. und Echnatons*, Basel 1988, I – 56, § 77–78.
- ⁶ Müller, *Kunst* (wie Anm. 5), I – 33–35, § 39–43; E.-C. Strauß-Seeber, *Die Königsplastik Amenophis' III.*, 2 Bde. [Unpubl.] Diss., München, Ludwig-Maximilians-Universität, 1997, S. 637–639. Vgl. auch E.-C. Strauß-Seeber, *Kriterien zur Erkennung der königlichen Rundplastik Amenophis' III.*, in: L. Berman [u. a., Hrsg.], *The Art of Amenhotep III: Art Historical Analysis*, Cleveland 1990, S. 9–13.
- ⁷ Problematisierungen der Begriffe „Authentizität“ und „Fälschung“ stellen kein besonderes Anliegen des Verf. und seines eher praxisorientierten Beitrages dar. Zum Stand der diesbezüglichen Diskussion vgl. die von Martin Fitzenreiter herausgegebenen Beiträge in dem Tagungsband *Authentizität: Artefakt und Versprechen in der Archäologie* [Workshop vom 10. bis 12. Mai 2013, Ägyptisches Museum der Universität Bonn]. IBAES XV, London 2014. Als „authentisch“ im vorliegenden Zusammenhang sieht der Verf. solche Aegyptiaca an, die tatsächlich aus pharaonischer Zeit stammen und somit materielle Zeugnisse dieser Kultur sind. Ägyptisierende Werke, die in jüngerer Zeit mit der betrügerischen Absicht hergestellt wurden, für antik gehalten zu werden, stellen für ihn „Fälschungen“ dar. Um solche geht es in diesem Beitrag.
- ⁸ Eine herausragende Analyse einer neuzeitlichen, zuvor Amenophis III. zugewiesenen „Kopfskulptur“ stammt von T. Hardwick, *The Iconography of the Blue Crown in the New Kingdom*, in: *JEA* 89 (2003), bes. S. 126–130. Weitere informative Beispiele wurden von E. Teeter für ihren Aufsatz *Fakes, Phonies, and Frauds in the Egyptian Collection*, in: *The Oriental Institute News & Notes*, No. 196 (2008), S. 7–9, zusammengestellt.
- ⁹ Zum Umfang und zur angestrebten Qualität der Erwerbungen für München siehe das Vorwort von D. Wildung in S. Schoske, *Egyptian Art in Munich*, Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst, München 1993, S. 2: „[...] *the Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst has met with an overproportionate and amazing expansion during the past two decades. Important acquisitions have been made in all its major departments [...]. Within a few decades the Munich Museum of Ancient Egyptian Art has become an exquisite collection of masterpieces [...].*“ Zu den mit Hilfe des Münchner Fördervereins für das dortige Ägyptische Museum erworbenen Objekten s. S. Schoske, *Galerie der Meisterwerke: Erwerbungen des Freundeskreises*, in: *40 Jahre Freundeskreis*, MAAT 2 (2017), S. 17–45. – Für die durch den Berliner Förderverein unterstützte Erwerbungspolitik des Berliner Ägyptischen Museums bis 2005 s. zusammenfassend D. Wildung, *Sammeln, bewahren, erschließen*, in: D. Wildung (Hrsg.), *Ägypten in Charlottenburg. 50 Jahre Museumsgeschichte*. Staatliche Museen zu Berlin – Ägyptisches Museum und Papyrusammlung und Verein zur Förderung des Ägyptischen Museums Berlin e.V., Berlin 2005, S. 34–67.
- ¹⁰ Über die Freude an einer geglückten Neuerwerbung und Absprachen mit potentiellen Mitbietern bei Auktionen informiert D. Wildung, *Nervensache: Eine Neuerwerbung für Berlin*, in: *aMun* 5 (2000), S. 10–13.
- ¹¹ Beispiel: Der bereits 1987 im Münchner Ägyptischen Museum ausgestellte inschriftenlose Kopf Berlin, ÄM 34431, wurde von S. Schoske, *Kunst – Geschichte. Bemerkungen zu einem neuerworbenen Königskopf im Ägyptischen Museum (SMPK) Berlin*, in: M. Eaton-Krauss u. G. Graefe (Hrsg.), *Studien zur ägyptischen Kunstgeschichte*. HÄB 29, Hildesheim 1990, S. 81–93, stilistisch erörtert und in die 18. Dynastie eingeordnet (Zeit der Hatschepsut bzw. Thutmosis' III.). Das orange-braune, feinkörnige Material wurde damals als „Granit“ aufgefasst. Später wurde von J. Lipińska, *Geheimnisvolle Königin Hatschepsut. Ägyptische Kunst des 15. Jahrhunderts v. Chr.* [Ausstellungspublikation; Nationalmuseum in Warschau], Warschau 1997, S. 102, Nr. 6, überlegt, ob es sich um „Quarzit (?)“ handeln könnte, doch erst anlässlich einer im Jahr 2010 erfolgten Untersuchung durch das Bundesamt für Materialforschung (BAM) konnte das Material des Kopfes näher bestimmt werden, was zu der veröffentlichten Materialangabe „Karbonstein“ führte; vgl. F. Seyfried, „Kopf einer thutmosidischen Sphinx“, in: *China und Ägypten. Wiegen der Welt* [Ausstellungskatalog; Berlin: Ägyptisches Museum und Papyrusammlung], hrsg. von F. Seyfried u. M. Jung, Berlin [u. a.] 2017, S. 276. Als Werkstoff für Originalskulpturen aus dem Bereich der thutmosidischen Königsplastik ist „Karbonstein“ dem Verf. nicht bekannt. Und generell scheint „Karbonstein“ in Ägypten nicht anzustehen, vgl. R. u. D. D. Klemm, *Stones and Quarries in Ancient Egypt*, London 2008.
- ¹² Solche Publikationen sind sicher kein Kriterium für Echtheit, auch wenn sie von Teilen der Öffentlichkeit, insbesondere von Sammlern und Händlern von Aegyptiaca, manchmal dafür gehalten werden („*Dieses Stück ist publiziert.*“). Derartigen Veröffentlichungen scheint besonders dann große Bedeutung zugestanden zu werden, wenn es sich bei den Autoren um anerkannte Wissenschaftler handelt, deren fachliche Meinung nicht leichtfertig in Zweifel gezogen wird. Die unkritische Akzeptanz von Spezialisten birgt jedoch Risiken in sich, wie die vorliegende Untersuchung zeigen wird.
- ¹³ Derzeit sind vor allem im Bereich der visuellen Kunst der Moderne und der zeitgenössischen Kunst eklatante Fälle von Kunstfälschung auffällig geworden, die, wie im Fall der Gemäldeausstellung „Russian Modernism 1910–30“ im Museum voor Schone Kunsten in Gent, zur bestürzenden, vorzeitigen Beendigung der Sonderausstellung führten. Vgl. <https://news.artnet.com/exhibitions/russian-avant-garde-exhibition-closes-expose-1210742> (Zugriff am 8. 02. 2018). Eine aktuelle Analyse diesbezüglicher Phänomene des Kunstmarktes und seiner Risiken liefert G. Adams, *Dark Side of the Boom. The Excesses of the Art Market in the 21st Century*, London 2018. Vgl. auch den Tagungsband D. Becker, A. Fischer u. Y. Schmitz (Hrsg.), *Faking, Forging, Counterfeiting: Discredited Practises at the Margins of Mimesis*, Bielefeld 2018, der in Fallstudien einzelne Aspekte des Kunstmarktes und der Wahrnehmung von „Echtheit“ aus dem Blickwinkel unterschiedlicher Fachleute beleuchtet.

- ¹⁴ Zwei Beispiele: (1.) Ein vorgeblich zu einer Kompositstatue gehörender „Statuenkopf einer Amarna-Prinzessin“ aus braunem Quarzit; vgl. S. Schoske u. D. Wildung, *Das Münchner Buch der Ägyptischen Kunst*, München 2013, S. 105–106, Abb. 87; s. nun auch die prachtvolle Ausstellungspublication A. Jaffer (Hrsg.), *Treasures from the Al-Thani Collection*, The Palace Museum and The Al Thani Collection, vol. II, Beijing 2018, S. 44–45, Nr. 3 (Text: D. Wildung). Dieses Objekt scheint Ähnlichkeit mit vergleichbaren Werken aus dem geschlossenen Fundkomplex der sogenannten „Bildhauerwerkstätte des Thutmosis“ in Tell el-Amarna zu besitzen. Nach Meinung des Verf. steht der Stil dieses Exponates aber nicht in Einklang mit dem Stil ausgegrabener Werke der Amarnazeit, sondern zeigt eine auch anderweitig für Nachahmungen dieser Periode bezeugte, nahezu karikaturhafte Übertreibung bei der Modellierung der Gesichtsdetails und der Kopfform. Seine Präsentation zusammen mit einem zwar stark zerstörten, aber unstrittig authentischen Statuenkopf einer Amarna-Prinzessin (München, ÄS 1628) in derselben Vitrine lud diesbezüglich, bis 2018, zu einem Vergleich ein. Bekanntlich werden Köpfe von Kompositstatuen von Amarna-Prinzessinnen schon seit langem gefälscht; vgl. L. Borchart, *Einige ‚Altertümer‘, die ich für neuzeitlich halte*, in: ZÄS 66 (1930), Blatt 4, Nr. 29 u. 30, Blatt 6, Nr. 46; F. Hagen u. K. Ryholt, *The Antiquities Trade* (wie Anm. 3), S. 152–157; vgl. auch D. Wildung u. S. Schoske, *Die Sammlung Mansur: Eine unendliche Geschichte*, in: *Fälsche Pharaonen. Zeitung zur Sonderausstellung 400 Jahre Fälschungsgeschichte* [Ausstellungspublikation; München: Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst], hrsg. von S. Schoske u. D. Wildung, München – Oktober 1983, S. 4 („Die meisten Fälschungen von Amarna-Stücken stammen aus den 20er Jahren, weil damals ein Bedarf vorhanden war, und nicht nur Privatsammler, auch Museen, ihre Amarna-Prinzessin, ihren Echnaton besitzen und ausstellen wollten.“).
- (2.) Eine aus rotem Stein (?) bestehende „Gesichtsskulptur“, die früher verschiedentlich der frühen 19. Dynastie zugeordnet wurde, von D. Wildung jedoch mit Vorbehalt der Hatschepsut zugeschrieben wird (in: *The Red Pharaoh*, Sycomore Ancient Art, Genf 2011, S. 31–32); vgl. auch Jaffer (Hrsg.), *Treasures from the Al-Thani Collection* (wie oben), S. 42–43, Nr. 2 (Text: D. Wildung). Nach Ansicht des Verf. trägt dieses Objekt Stilmerkmale unterschiedlicher Zeitstufen (vor und nach der Amarnazeit), die erklärungsbedürftig sind, jedoch bisher nicht erklärt wurden. Nach Wildung entzieht sich das Objekt einer eindeutigen Datierung (*The Red Pharaoh*, S. 32), was für ein angebliches „Meisterwerk“ der Königsplastik des Neuen Reiches keine Empfehlung darstellen dürfte. Wildungs Bearbeitung lässt allerdings wichtige Referenzwerke wie den zum Vergleich einladenden roten Jaspis-Kopf New York, Metropolitan Museum, 26.7.1398 a, außer Acht (zu diesem 1993 aus mehreren Fragmenten zusammengefügteten Kopf einer Kompositstatue wohl Thutmosis' IV. s. <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/548479?sortBy=Relevance&ft=jasper&offset=0&rpp=100&pos=85>; Zugriff am 19.08.2017). Die optisch eindrucksvolle Publikation zeugt zwar von der Bedeutung, die der Skulptur zugemessen wird. Die Zweifel des Verf. an deren Echtheit kann sie jedoch nicht ausräumen.
- ¹⁵ Beispiel: München, ÄS 7276, eine weitere „Gesichtsskulptur“ aus rotem Stein (?) (vgl. Anm. 11); sie wurde bereits 2008 für München erworben. Diesem Objekt wird die Zugehörigkeit zu einer Kompositstatue Sethos' I. attestiert; s. Schoske/Wildung, *Das Münchner Buch* (wie Anm. 14), S. 114, Abb. 96; Schoske, *Galerie der Meisterwerke* (wie Anm. 9), S. 36. Die über diese Zuschreibung hinaus interessierende Frage, welche Krone auf welche Weise diesem Kopf angepasst gewesen sein könnte, wird in den bisherigen Veröffentlichungen nicht angesprochen. Nach Ansicht des Verf. kann dieses stilistisch befremdliche Objekt weder Sethos I. noch einem anderen altägyptischen Herrscher mit nachvollziehbaren Argumenten zugewiesen werden. (Zum Stil der Königsplastik Sethos' I. s. E. Rogge, *Statuen des Neuen Reiches und der Dritten Zwischenzeit*, CAA Wien, Lieferung 6, Mainz a. Rhein 1990, Bl. 67–73; V. Solia, *A Group of Royal Sculptures from Abydos*, in: JARCE 29 (1992), S. 107–122; vgl. und nun vor allem H. Sourouzian, *Recherches sur la statue royale de la XIX^e dynastie*, BdE 173 (2020), S. 5–12 (zur Materialbasis) und S. 399–401 (Analyse des Stils). Auch die Diskrepanz zwischen dem vorgeblich kostbaren Material und der unbefriedigenden Modellierung der Gesichtsdetails, deren Folge die Ausdruckslosigkeit des Kopfes sein dürfte, ist alarmierend. Nach Meinung des Verf. gehört auch er nicht zur Königsplastik des Neuen Reiches, sondern ist neuzeitlich. Der in Anm. 14 genannte New Yorker Jaspis-Kopf Thutmosis' IV. (MMA, 26.7.1938 a) könnte eine seiner Vorlagen gewesen sein. – In diesem Zusammenhang sei auch an das Objekt München, ÄS 6932, erinnert, einen aus dunkelbraunem Stein bestehenden Kopf mit Löckchenperücke, der einen Beamten des Alten Reiches darstellen soll; s. S. Schoske, *Neuerwerbungen, Altes Reich: Porträtkopf*, in: MJBK, 3. Folge, Bd. 37 (1986), S. 213–217, Abb. 1–2. Dieser Kopf wurde – zusammen mit einem zweiten Kopf aus dunkelbraunem Stein, der vorgeblich aus dem Alten Reich stammt und der für das Berliner Ägyptische Museum erworben wurde (s. D. Wildung, *Aug in Aug: Dauerleihgabe der Ernst von Siemens-Kulturstiftung für Berlin*, in: aMun 41 (2009), S. 46–47) – bereits von Klaus Köller plausibel als Fälschung nach Vorlagen aus der Zeit des Alten Reiches erklärt; vgl. K. Köller, *Vier ‚Aegyptiaca‘ im Fokus*, in: SAK 40 (2011), S. 239–250, Tf. 14–16).
- ¹⁶ *Fälsche Pharaonen* (wie Anm. 14).
- ¹⁷ J. Málek, D. Magee u. E. Miles, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Statues, Reliefs and Paintings*, VIII: *Objects of Provenance not known*, 2 Bde., Oxford 1999; Online-Ressource: http://www.griffith.ox.ac.uk/gri/3Jahrbuch_der_Berliner_Museen.pdf (update vom 01.12.2009), S. 6 (800–730–270).
- ¹⁸ D. Wildung, *Ägyptisches Museum und Papyrussammlung: Erwerbungen*, in: Jahrbuch der Berliner Museen N.F. 40 (1998), S. 213: „Er schließt eine Lücke in der nahezu vollständigen Reihe der Porträts der königlichen Familie um Echnaton und Nofretete und bildet qualitativ und in seinen Dimensionen ein ideales Pendant zum kleinen Porträtkopf seiner Gemahlin Teje“.
- ¹⁹ Wildung, *Ägypten in Charlottenburg* (wie Anm. 9), Abb. S. 45; D. Wildung, *Ägyptisches Museum und Papyrussammlung Berlin* (Prestel-Museumsführer), München u. a. 2005, Abb. S. 62–63.
- ²⁰ Siehe https://de.wikipedia.org/wiki/Amenophis_III (Zugriff am 19.07.2016).
- ²¹ Zeitliche Ansetzung nach E. Hornung, in: E. Hornung, R. Krauss u. D. A. Warburton (Hrsg.), *Ancient Egyptian Chronology. Handbook of Oriental Studies, Section One*, Bd. 83, Leiden/Boston 2006, S. 204–206, 492.
- ²² Köller, *Vier ‚Aegyptiaca‘* (wie Anm. 15), S. 256, Anm. 69. Im Sommersemester desselben Jahres, 2011, wurde das Objekt vom Verf. in seiner Lehrveranstaltung „Perspektiven

der ägyptischen Kunstgeschichte“ am Lehrbereich Archäologie und Kulturgeschichte Nordostafrikas (AKNOA) der Humboldt-Universität zu Berlin mit den Studierenden kritisch diskutiert, wobei insbesondere Argumente für bzw. gegen seine Echtheit erörtert wurden.

- ²³ Vgl. Müller, *Kunst* (wie Anm. 5), I–37.
- ²⁴ B. M. Bryan, *Amenhotep III Wearing Nemes-Headcloth and Double Crown*, in: *Egypt's Dazzling Sun: Amenhotep III and His World* [Ausstellungskatalog; Cleveland: The Cleveland Museum of Art], hrsg. von A. P. Kozloff, B. M. Bryan u. L. M. Berman, Cleveland 1992, S. 168–170; vgl. Strauß-Seeber, *Königsplastik* (wie Anm. 6), S. 612.
- ²⁵ B. M. Bryan, *Appendix, Table 4 a; Facial Proportions: Royal and Divine Statues Arranged by Styles and Material*, in: *Egypt's Dazzling Sun* (wie Anm. 24), S. 468–470; vgl. Strauß-Seeber, *Königsplastik* (wie Anm. 6), S. 559.
- ²⁶ H. Sourouzian [u. a.], *Three Seasons of Work at the Temple of Amenhotep III at Kom el Hettan, Part IV: Magnetometric, Geologic and Biologic Prospections*, in: *ASAE* 80 (2006), S. 498–511.
- ²⁷ Vgl. Klemm/Klemm, *Stones and Quarries* (wie Anm. 11), S. 265, Tf. 84 (492). Allerdings ist das Material des Berliner Kopfes grobkristalliner, als es die noch am ehesten entsprechende Farbtafel Nr. 492 bei Klemm/Klemm zeigt.
- ²⁸ Bryan, *Royal and Divine Statuary*, in: *Egypt's Dazzling Sun* (wie Anm. 24), S. 137.
- ²⁹ S. Schoske u. D. Wildung, *Beweisnot*, in: *Falsche Pharaonen* (wie Anm. 14), S. 3.
- ³⁰ So sicher seit Borchartd, *Einige ‚Altertümer‘* (wie Anm. 14), Beilage, S. 2; vgl. auch S. Voss, *Ludwig Borchartds Berichte über Fälschungen im ägyptischen Antikenhandel von 1899 bis 1914: Aufkommen, Methoden, Techniken, Spezialisierungen und Vertrieb*, in: Fitzenreiter (Hrsg.), *Authentizität* (wie Anm. 7), S. 55–57. Für den Bereich des Reliefs vgl. auch R. Krauss, *Zwei Beispiele für Echtheitsuntersuchungen an Aegyptiaca*, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 23 (1986), S. 168–170, sowie C. Goedicke u. R. Krauss, *Der Denkstein Berlin ÄGM 15699 – eine Ägyptologen-Fälschung*, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 35 (1998), S. 203–220, besonders S. 209–217.
- ³¹ J. F. Romano [u. a.], *The Luxor Museum of Ancient Egyptian Art: Catalogue*. ARCEC 1, Cairo 1979, S. 76–77, Nr. 98. Die gewählten Illustrationen zeigen den vorderen Teil des Kopfes von schräg rechts und schräg links. Eine reine Vorderansicht wurde damals ebenso wenig veröffentlicht wie eine Rückansicht. Ich danke Katya Barbash, The Brooklyn Museum, die auf meine Bitte die in Brooklyn aufbewahrten Negative bzw. Abzüge der Fotos des Kopfes durchsah und mir daraus die beste Vorderansicht zusandte. Auch diese „beste“ Vorderansicht kann nicht unbedingt als gelungen bezeichnet werden. Möglicherweise wurde deshalb zunächst auf eine Wiedergabe der reinen Vorderansicht verzichtet. Dies ist noch bei der wenig später veröffentlichten deutschen Fassung des Kataloges der Fall, vgl. J. F. Romano [u. a.], *Das Museum für altägyptische Kunst in Luxor: Katalog*, Mainz 1981, S. 76, Nr. 98. Bei der in Ägypten produzierten, broschierten und kleinformatigen Version des Luxor-Museums-Kataloges wurde allerdings bereits 1978 eine reine Vorderansicht abgebildet. Vgl. *Guidebook: The Luxor Museum of Ancient Egyptian Art*, hrsg. von The Egyptian Antiquities Organization, Arab Republic of Egypt, Cairo 1978, S. 45, Nr. 98.
- ³² Vgl. auch Müller, *Kunst* (wie Anm. 5), IV–32; Strauß-Seeber, *Königsplastik* (wie Anm. 6), S. 458–459, § 273.
- ³³ G. Legrain, *Statues et Statuettes des rois et des particuliers*, Bd. 1, Catalogue général des Antiquités égyptiennes du Musée du Caire, Nos 42001–42138, Le Caire 1906, S. 50 (ohne Abb.); vgl. PM II², S. 139 sowie <http://www.ifao.egnet.net/bases/cache/?id=468> (L. Coulon u. E. Jambon, *Version 2*, données du 30 septembre 2015, abgerufen am 25.02.2016).
- ³⁴ Vgl. M. Fitzenreiter, *Original und Fälschung im Ägyptischen Museum der Universität Bonn*. Bonner Ägyptologische Beiträge 4, Berlin 2014, S. 77.
- ³⁵ *Wonders of the Past*. The Merrin Gallery, New York 1996, S. 32–33, Nr. 15.
- ³⁶ Strauß-Seeber, *Königsplastik* (wie Anm. 6), S. 460, § 273a.
- ³⁷ Minneapolis Institute of Art, 99.84.2 (Gift of Ruth and Bruce Dayton); vgl. <https://collections.arts.mia.org/art/6028/portrait-of-pharaoh-amenhotep-iii-ancient-egyptian> (Zugriff am 8. 02. 2018). Gabriele Wenzel machte mich auf dieses Objekt aufmerksam, wofür ich ihr sehr danke.
- ³⁸ Theoretisch könnte dieses Detail erst im Rahmen einer Überarbeitung bzw. Wiederverwendung unter einem der Ramses-Könige hinzugefügt worden sein, wie das öfter vorkommt. In diesem Fall wäre auch die Ergänzung zweier Halsfalten zu erwarten, die auf den veröffentlichten Fotos jedoch nicht zu erkennen ist. Im Bereich der Amenophis III.-zeitlichen Privatplastik sind ansatzweise gebohrte Ohr-läppchen aus dem östlichen Nildelta bekannt, vgl. E. Bernhauer, in: M. I. Bakr, H. Brandl u. F. Kalloniatis (Hrsg.), *Egyptian Antiquities from Kufur Nigm and Bubastis*. Museums in the Nile Delta 1, Kairo/Berlin 2010, S. 176–179, Nr. 53.
- ³⁹ *Ancient Art. The Unknown Artist*. Safani Gallery, New York, ca. 2002, S. 13–14 (*“This is the most beautiful and powerful image of this king [d. h. Amenophis’ III.; Anm. des Verf.] to appear in years.”*).
- ⁴⁰ O. de Beaumont, *Prolégomènes à une histoire des Genevois en Égypte*, in: *Voyages en Égypte de l’antiquité au début du XXe siècle* [Ausstellungskatalog; Genf: Musée d’Art et d’Histoire], Genève 2003, S. 186–187, Abb. 19. Ich danke Christian E. Loeben, der mich auf diesen weiteren „Kopf Amenophis’ III.“ aufmerksam machte. Jean-Luc Chappaz danke ich für Informationen zu diesem Kopf und die Übersendung eines Fotos, das den sog. Kopf „Cramer-Sarasin“ von vorne zeigt.
- ⁴¹ Nach dem Farbfoto in *Voyages en Égypte* (wie Anm. 40) scheint es sich auch bei dem Material des Kopfes „Cramer-Sarasin“ um ein vorwiegend schwarz-weiß gesprenkeltes Gestein zu handeln, bei dem jedoch einzelne Partien der Oberfläche, darunter auch die tiefer liegenden Streifen des reliefierten Nemes-Kopftuches möglicherweise rotbraun eingefärbt wurden. Zur Beschaffenheit von Rosengranit vgl. demgegenüber Klemm/Klemm, *Stones and Quarries* (wie Anm. 11), S. 255–259, Abb. 386 u. Tf. 73–78.

- ⁴² Vgl. auch den entsprechenden Eintrag zu dem Objekt in der aktualisierten Fassung der PM VIII (Royal Statues): <http://topbib.griffith.ox.ac.uk//dtb.html?topbib=new> („TopBib 800-732-755. Head of statue of king wearing nemes and double crown, probably Amenophis III, red granite, in New York, Safani Gallery, in about 2002, then in private possession in Geneva in 2003“; Zugriff am 29.08.2016).
- ⁴³ Pandolfini, Casa d'Aste: *Reperti Archeologici*, Firenze 14 novembre 2005, Nr. 545 (mit drei Abbildungen).
- ⁴⁴ G. Legrain, *Statues et Statuettes* 1 (wie Anm. 33), S. 8, Tf. V.
- ⁴⁵ Lediglich bei dem 7,5 cm hohen, aus „grau-grünlichem Serpentin“ (C. J. Bayer) gearbeiteten Statuenkopf der Teje (Kairo, JE 38257) gibt es einen Doppel-Üräus, der eine detaillierte Binnenzeichnung aufweist. Dieser Kopf mit individualisierender Gesichtsphysiognomie ist jedoch auch sonst außergewöhnlich detailliert gearbeitet. Es überrascht daher nicht, dass bei diesem Werk auch die beiden Üräen eine Innenzeichnung aufweisen. Vgl. C. J. Bayer, *Teje: Die den Herrn beider Länder mit ihrer Schönheit erfreut. Eine ikonographische Studie*, Wiesbaden 2014, S. 63–68, Tf. 14.
- ⁴⁶ Vgl. Strauß-Seeber, *Königsplastik* (wie Anm. 6), S. 85–88, S. 27 (Luxor-Museum, J. 131).
- ⁴⁷ Vgl. H. Sourouzian [u. a.], *Three Seasons of Work at the Temple of Amenhotep III at Kom el Hettan*. Part III: *Works in the Dewatered Area of the Peristyle Court and the Hypostyle Hall*, in: ASAE 80 (2006), S. 404, Tf. V a–c.
- ⁴⁸ Zwei Beispiele: (1.) Basilophore Schreitfigur des Amun mit „Thutmosis II.“, El-Arish Museum, AR 656, mit kleinteilig reliefiertem Halskragen und anderen Schmuckelementen; vgl. Z. A. Hawass, *A Statue of Thutmose II and the God Amun, Genuine or Fake?*, in: Z. A. Hawass, Kh. A. Daoud u. S. Abd El-Fattah (Hrsg.), *The Realm of the Pharaohs. Essays in Honor of Tohfa Handoussa*, vol. I. ASAE Cahier 37, Cairo 2008, S. 269–282, Abb. 1–6; vgl. dazu H. Brandl, *Auf den Wegen des Horus: Ein Besuch im neuen Museum von El-Arish*, in: *Kemet* 1 (2010), S. 57. – (2.) Schreitfigur „Amenophis' III.“ aus „Granodiorit“ mit detailliert reliefiertem Plissee des Kopftuches, des Königsbartes, des Schurzes und des Gürtels; Pressemeldungen zufolge wurde diese Statue in einem Privathaus in Edfu entdeckt. Fotos des Objektes wurden Ende 2015 auf der Facebook-Seite des ägyptischen Antikenministeriums veröffentlicht: <https://www.facebook.com/336764893195328/photos/pb.336764893195328.207520000.1459179627.449235268614956/?type=3&theater> (Zugriff am 19.07.2016). Das Gesicht dieser Statue mit seinen flächig gearbeiteten, sehr schräg gestellten „Mandelaugen“ steht nicht im Einklang mit den bekannten Gestaltungsprinzipien der Zeit Amenophis' III., weshalb sie nicht vorbehaltlos als zeitgenössisches Bildnis dieses Herrschers, wie durch die Inschrift ausgesagt, gelten kann. Vermutlich wurde hier eine Schreitfigur Thutmosis' III. (Kairo, CG 42054 = Luxor, J. 2) als Vorlage verwendet und „variiert“; zu dieser Statue vgl. Romano, *The Luxor Museum* (wie Anm. 31), S. 50–51, Tf. 6.
- ⁴⁹ Romano, *The Luxor Museum* (wie Anm. 31), S. 82–84, Tf. 62–64. Vgl. auch M. Seidel, *Die königlichen Statuengruppen*, Bd. I: *Die Denkmäler vom Alten Reich bis zum Ende der 18. Dynastie*. HÄB 42, Hildesheim 1996, S. 201–204, Dok. 79, Tf. 46–47.
- ⁵⁰ *Voyages en Égypte* (wie Anm. 40).
- ⁵¹ T. Hardwick, *The Iconography of the Blue Crown* (wie Anm. 8), S. 121–125, bes. S. 122 mit Abb. 2, unterscheidet die beiden unterschiedlichen Augenformen als „formal eye“ (hieroglyphisch, mit langen, bandartigen Schminkstrichen) und „naturalizing eye“ (größer, mit deutlich schräg gestellter Lidspalte und kurzen, spitz zulaufenden Schminkstrichen).
- ⁵² Ein vergleichbarer „Austausch“ der Augenform liegt offenbar bei dem von Hardwick, *The Iconography of the Blue Crown* (wie Anm. 8), S. 121–125 und S. 130, analysierten Kopf Barber Institute of Fine Arts 44.1 vor, der irritierende „formal eyes“ aufweist. Nach Hardwick wurde dieser Kopf zwar weitgehend nach Vorlage des Amenophis III. darstellenden Statuenkopfes Paris, Louvre A 25, geschaffen. Dessen „naturalizing eyes“ wurden jedoch nicht imitiert, sondern durch Augen des „formal eye“-Zuschnitts ersetzt.
- ⁵³ Romano, *The Luxor Museum* (wie Anm. 31), S. 84, Abb. 64. Für seitliche Ansichten des Kopfes vgl. Seidel, *Die königlichen Statuengruppen* (wie Anm. 49), Tf. 47 b–c. Zur eigentümlichen und typischen Formgebung der Augen bei Statuen aus Kalzit-Alabaster vgl. Bryan, *Royal and Divine Statuary* (wie Anm. 28), S. 146–147.
- ⁵⁴ Romano [u. a.], *Das Museum für altägyptische Kunst* (wie Anm. 31), S. 82.
- ⁵⁵ Vgl. Bryan, *Royal and Divine Statuary* (wie Anm. 28), S. 146–147.
- ⁵⁶ Vgl. Müller, *Kunst* (wie Anm. 5), I–13.
- ⁵⁷ Die Aufnahmen stammen von dem amerikanischen Fotografen und Ägyptologen John G. Ross (1920–2006). Zahlreiche seiner exzellenten Original-Fotografien sind vom Griffith Institute, Oxford, erworben wurden.
- ⁵⁸ Romano [u. a.], *Das Museum für altägyptische Kunst* (wie Anm. 31), S. 96–97, Nr. 126, Tf. X.
- ⁵⁹ Zum reliefierten Königsbart bei Kolossalstatuen Amenophis' III. vgl. Strauß-Seeber, *Königsplastik* (wie Anm. 6), S. 616–617.
- ⁶⁰ J. Vandier, *Manuel d'Archéologie Égyptienne*, Band III: *Les grandes époques – la statuaire*, Paris 1958, S. 318, Anm. 5: „La tête, non reproduite par Legrain (Caire 42087) pourrait également appartenir à ce groupe, puisqu'il la cite juste avant notre sphinx, mais en l'absence de photographie, on ne peut rien affirmer [...]“.
- ⁶¹ Vgl. M. Azim u. G. Réveillac, *Karnak dans l'objectif de Georges Legrain. Catalogue raisonné des archives photographiques du premier directeur des Travaux de Karnak de 1895 à 1917*, 2 Bde, Paris 2004, S. 295–297, 324, 393.
- ⁶² D. Wildung, *Porträtkopf Amenophis' III.* (Neuerwerbungen der Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst), in: *MJbK*, Dritte Folge, Bd. 35 (1984), S. 227–228, Abb. 7.
- ⁶³ Beispiel: Statuenoberteil Amenophis' III., Kairo, Ägyptisches Museum, JE 43615 (aus Karnak); vgl. B. M. Bryan, *A 'New' Statue of Amenhotep III and the Meaning of the Khepresh Crown*, in: Z. A. Hawass u. J. E. Richards (Hrsg.), *The Archaeology and Art of Ancient Egypt. Essays in Honor of David B. O'Connor*. ASAE Cahier 36, 1, Cairo 2007, S. 151–167. Bei Statuen mit bis zur Krone reichendem Rückenpfeiler können die Nackenbänder fehlen; wahrscheinlich waren

sie in diesen Fällen aufgemalt. Dies dürfte auch bei dem Thutmosis IV. zugewiesenen Statuenkopf Paris, Musée du Louvre, E 10599 der Fall gewesen zu sein, vgl. Ch. Barbotin, *Les statues égyptiennes du Nouvel Empire: Statues royales et divines*, I: *Texte*, S. 44–45, Nr. 10, II: *Planches*, S. 40–41, Abb. 1–4. Wegen des Fehlens einer identifizierenden Inschrift ist die Verwendbarkeit dieses Kopfes als „Parallelwerk“ für die Königsplastik Thutmosis' IV. nur eingeschränkt möglich, wenngleich seine Datierung in die Zeit dieses Herrschers hier nicht bestritten wird.

⁶⁴ Beispiel: Schreitfigur Amenophis' III., New York, Metropolitan Museum 30.8.74; vgl. Bryan, in: *Egypt's Dazzling Sun* (wie Anm. 24), S. 204–205 Nr. 23.

⁶⁵ S. Schoske (Hrsg.), *Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst München*. Zaberns Bildbände zur Archäologie, Bd. 31, Mainz am Rhein 1995.

⁶⁶ Schoske/Wildung, *Beweisnot* (wie Anm. 16), S. 3, bildeten schon 1983 – im Jahr vor seiner „Erstveröffentlichung“ im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst – die Rückseite des Kopfes ÄS 6770 neben der Rückseite eines nicht identifizierten Königskopfes mit der Blauen Krone ab und kommentierten: „Statuettenköpfe von Amenophis III., links Kunsthandel, rechts München. Der tote Umriss und die leblose Oberfläche der Fälschung zeigen sich in der direkten Gegenüberstellung zum Original (re.) [gemeint ist das Köpfchen München, ÄS 6770, Anm. des Verf.] besonders deutlich.“ – Die hier suggerierte Wahrnehmbarkeit von Unterschieden zwischen einem angeblich originalen und einem angeblich gefälschten Statuettenkopf Amenophis' III. ist irreführend.

⁶⁷ So Wildung, *Porträtkopf Amenophis' III.* (wie Anm. 62); S. Schoske u. D. Wildung, *Ägyptische Kunst München. Katalog-Handbuch zur Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst München*, München o. J. (1985), S. 60, Nr. 40. Müller, *Kunst*, (wie Anm. 5), IV–38, ordnete das Köpfchen dem von ihr so bezeichneten „kindlichen Typus“ Amenophis' III. zu, verwies aber zugleich auf eine Reihe von „Besonderheiten“: „Die blaue Krone ist ungewöhnlich groß und stark bombiert, der Schild des Uräus ist schmal, die Braue sehr flach gebogen. Die Achse der Lidspalte steht wenig schräg und die stark gerundeten Wangen laden deutlich über die Breite der Schläfenpartie aus. – Es ist vor allem die volle Wangenpartie, die den kindlichen Eindruck hervorruft.“

⁶⁸ Wildung, *Porträtkopf Amenophis' III.* (wie Anm. 62), S. 228: „Das Fehlen eines Rückenpfeilers lässt beim Münchner Kopf eher an eine Sitzfigur denken, die man gerne zu einer Gruppenstatue ergänzen möchte, die König und Königin Seite an Seite zeigte.“ Beispiele für derartige Sitzfigurengruppen werden zwar nicht genannt, aber man könnte an die beiden kleinen, separaten und „realistisch“ anmutenden Holzfiguren denken, die Amenophis' III. und Teje darstellen und die in Hildesheim aufbewahrt werden (Roemer- und Pelizaeus-Museum, PM 53 a, b); vgl. Bayer, *Teje* (wie Anm. 45), S. 110–112, Dok. 26, Tf. 34. Bei der Hildesheimer Figur Amenophis' III. mit der Blauen Krone wurden allerdings im Unterschied zum Köpfchen München, ÄS 6770, plissierte Nackenbänder ausgearbeitet. Wegen des Materials Holz vermisst man bei der Hildesheimer Kleinplastik keinen Rückenpfeiler, bei dem offenkundig zerbrechlichen, steinernen Köpfchen München, ÄS 6770, mit seiner weit nach hinten ausladenden Krone dagegen schon. Vgl. Baudouin van de Walle, „Rückenpfeiler“, in: W. Helck u. W. Westendorf (Hrsg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. V, Wiesba-

den 1984, col. 315 mit Anm. 1. Vgl. auch Müller, *Kunst* (wie Anm. 5), I–14–15, § 3, 5.

⁶⁹ Vgl. die 2017 veröffentlichte Besprechung von Schoske, *Galerie der Meisterwerke* (wie Anm. 9), S. 31: „Das Fehlen eines Rückenpfeilers lässt an eine Sitzfigur denken, die vielleicht zu einer Gruppenstatue zu ergänzen ist, die König und Königin nebeneinander auf dem Thron zeigte.“ Ob diese seit 1985 obsolet geglaubte Einschätzung ein „Versehen“ darstellt, oder doch eine erneut Gültigkeit beanspruchende Version, ist offen. Nach D. Wildung, *Nachruf: aMun 1-43*, in: MAAT 2 (2017), S. 78, dürfte es sich um eine aktualisierte Forschermeinung handeln, denn das Publikationsorgan „MAAT erhebt als vom Freundeskreis finanziertes neues Journal des Museums mit Themenschwerpunkten den Anspruch langfristig gültiger populärwissenschaftlicher Publizistik.“

⁷⁰ Schoske/Wildung, *Ägyptische Kunst München* (wie Anm. 67), S. 60, Nr. 40: „Der Winkel zwischen der vom Kinn zum Hinterkopf laufenden Achse des Kopfes und dem Hals deutet die Auflösung einer strengen senkrechten Achse der Gesamtfigur an.“

⁷¹ Schoske/Wildung, *Ägyptische Kunst München* (wie Anm. 67), S. 60, Nr. 40. Dieser Gedanke wurde später noch mehrfach zu Papier gebracht, vgl. hier Anm. 73 u. 74 sowie zuletzt Schoske, *Galerie der Meisterwerke* (wie Anm. 9), S. 31: „Obwohl von kleinem Format, hat dieser Kopf Thutmosis' IV. durchaus eine monumentale Ausstrahlung und ist ein charakteristisches und qualitativvolles Beispiel für das Königsbildnis der mittleren 18. Dynastie [...]“.

⁷² *Schönheit – Abglanz der Göttlichkeit. Kosmetik im Alten Ägypten*. [Ausstellungspublikation; Ingolstadt: Medizinhistorisches Museum u. a.]. Schriften aus der Ägyptischen Sammlung 5, hrsg. von S. Schoske, A. Grimm u. B. Kreißl, München 1990, Kat.-Nr. 26, S. 72–74.

⁷³ *Schönheit – Abglanz der Göttlichkeit* (wie Anm. 72), S. 72: „... das Köpfchen Thutmosis' IV. (früher als Köpfchen Amenophis' III. bezeichnet)...“.

⁷⁴ B. M. Bryan, *Sculpture of Thutmose IV*, in: S. Schoske (Hrsg.), *Fourth International Congress of Egyptology: Abstracts of Papers*, München 1985, S. 34; B. M. Bryan, *Portrait Sculpture of Thutmose IV*, in: JARCE 24 (1987), S. 3–20.

⁷⁵ B. M. Bryan, *Reign of Thutmose IV*. The John Hopkins University, Baltimore/London 1991, S. 212.

⁷⁶ Schoske, *Egyptian Art in Munich* (wie Anm. 9), Kat.-Nr. 23, S. 28.

⁷⁷ Ebenda (wie Anm. 9), S. 28.

⁷⁸ S. Schoske, *Eine ägyptische Kunstgeschichte: Rundgang durch die Ägyptische Sammlung München*, in: Schoske, *Staatliche Sammlung* (wie Anm. 65), S. 56.

⁷⁹ Wildung, *Porträtkopf Amenophis' III.* (wie Anm. 62), S. 227. Schon 1999 wurde „die Form der Uräusschlange“ allerdings wieder als Argument „hervorgeholt“ – und zwar diesmal von Schoske, die dafür eintrat, dass sich das Köpfchen u. a. deswegen „mit Sicherheit Thutmosis IV. zuweisen“ ließe; vgl. S. Schoske, *Kopf Thutmosis' IV.*, in: *Im Zeichen des Mondes. Ägypten zu Beginn des Neuen Reiches* [Ausstellungspublikation; München: Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst]. Schriften aus der Ägyptischen Sammlung 7, hrsg. von A. Grimm u. S. Schoske, München 1999, S. 109, Nr. 52.

- ⁸⁰ Dies wurde so gesehen, als das Köpfcchen noch als Bildnis Amenophis III. aufgefasst worden war; vgl. Schoske/Wildung, *Ägyptische Kunst München* (wie Anm. 67), S. 60: „Das ganze Wesen der Kunst dieser Jahrzehnte von 1387 bis 1350 v. Chr. spricht aus diesem Porträtkopf Amenophis' III., der trotz seines kleinen Formates monumentale Wirkung ausstrahlt.“
- ⁸¹ Schoske, *Staatliche Sammlung* (wie Anm. 65), vor S. 1 als Erklärung zum „Titel vorn“ (ÄS 6770): „Dieser Kopf ist ein gutes Beispiel für ein Charakteristikum qualitätvoller ägyptischer Rundplastik: Ohne Maßstab ist kein Rückschluß auf die tatsächliche Größe möglich, auch kleinformatige Stücke können – wie in diesem Fall – Monumentalität ausstrahlen.“
- ⁸² Muinainen *Egypti – Hetkiikuisuudesta. Ancient Egypt – A Moment of Eternity* [Ausstellungspublikation; Tampere: Tampereen Taidemuseo]. Publications of the Tampere Museum 51, hrsg. von R. Holthoer, Tampere 1993, S. 144–145, Nr. 112.
- ⁸³ G. D. Scott III, *Dynasties: The Egyptian Royal Image in the New Kingdom*. *Varia Aegyptiaca* 10, 1, San Antonio 1995, S. 26, Nr. 13.
- ⁸⁴ Vgl. PM VIII (Provenance Not Known; wie Anm. 17), S. 101 (800–731–790); T. Hardwick, *The Iconography of the Blue Crown* (wie Anm. 8), S. 132–133 („... not entirely reminiscent of this king.“ [d. h. Thutmosis IV.]). Schoske/Wildung, *Das Münchner Buch* (wie Anm. 14), S. 94–95, Abb. 76.
- ⁸⁵ Köller, *Vier ‚Aegyptiaca‘* (wie Anm. 15), S. 265, Anm. 70.
- ⁸⁶ Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Thutmosis_IV. (Zugriff am 19. 07. 2016).
- ⁸⁷ H. W. Müller, *Ein ägyptischer Sphinkopf des 15. Jahrhunderts v. Chr. Ein Beitrag zur Stilentwicklung in der Plastik der 18. Dynastie*, in: *MjBk* 3. Folge, 3/4 (1952/53), S. 67–84.
- ⁸⁸ Der Münchner Kopf ÄS 6770 gehört zu denjenigen Exponaten des Museums, von denen es auch derzeit Abgüsse im Museumsshop zu kaufen gibt. Diese sind jedoch, wie ein Vergleich ergeben hat, bezüglich der Detailausarbeitung von geringerer Qualität als der im Münchner Institut für Ägyptologie aufbewahrte Abguss und können nicht für Detailabmessungen oder unterstützend für eine Stilanalyse herangezogen werden.
- ⁸⁹ Wildung, *Porträtkopf Amenophis' III.* (wie Anm. 62), S. 227. Man erinnert sich dabei an Schoskes und Wildungs kurz davor (d. h. 1983) veröffentlichte Erklärungen zum Stil der Arbeiten des bekannten Kunstfälschers Oxan Aslasián: „Die Augen blicken nicht nach vorn, vielmehr geht die Blickrichtung nach hinten [sic!] und unten, die Personen blicken gewissermaßen in sich hinein und nicht den Betrachter an – sie sind von der Kommunikation Bild: Betrachter, die für die altägyptische Kunst so wesentlich ist, ausgeschlossen.“ Vgl. D. Wildung u. S. Schoske, *Der „Berliner Meister“. Meisterwerke einer modernen Werkstatt. Auch heute noch in Museen und Sammlungen vertreten*, in: *Falsche Pharaonen* (wie Anm. 14), S. 2. Die publizierten Fotos der Vorderansicht des Köpfcchens (ÄS 6770) wurden offenbar etwas von oben fotografiert, so dass der nach unten gerichtete Blick als weniger störend empfunden wird (vgl. Tf. V.a u. VIII.c).
- ⁹⁰ Rundplastische Sphinxfiguren mit der Blauen Krone sind aus dem Neuen Reich nicht belegt, vgl. Strauß-Seeber, *Königsplastik* (wie Anm. 6), S. 613. Eine flachbildliche Darstellung sei hier jedoch erwähnt, die eine schreitende Sphinxfigur mit Blauer Krone auf einer goldenen Ohringscheibe aus dem Grab des Haremhab in Sakkara zeigt, s. G. T. Martin, *The Hidden Tombs of Memphis. New Discoveries from the Time of Tutankhamun and Ramesses the Great*, London 1992, S. 83, Abb. IV.
- ⁹¹ Vgl. B. V. Bothmer, *Apotheosis in Late Egyptian Sculpture*, in: *Kêmi* 20 (1970), S. 37–48; erneut abgedruckt in: Cody/Stanwick/Hill (Hrsg.), *Egyptian Art* (wie Anm. 4), S. 250–278.
- ⁹² Vgl. Schoske/Wildung, *Ägyptische Kunst München* (wie Anm. 67), S. 60.
- ⁹³ Müller, *Kunst* (wie Anm. 5), S. IV–92.
- ⁹⁴ D. Wildung, F. Reiter u. O. Zorn, *Egyptian Museum and Papyrus Collection, Berlin: 100 Masterpieces, Staatliche Museen zu Berlin, Tübingen/Berlin 2010*, S. 90–91, Nr. 42.
- ⁹⁵ Vgl. Müller, *Kunst* (wie Anm. 5), S. I–39; Bryan, *Appendix, Table 5: Vertical Angle of Eyes in Profile*, in: *Egypt's Dazzling Sun* (wie Anm. 24), S. 472–473; Strauß-Seeber, *Königsplastik* (wie Anm. 6), S. 578, 631–633.
- ⁹⁶ Bothmer, *Eyes and Iconography* (erneut gedruckt, wie Anm. 4), S. 449.
- ⁹⁷ B. M. Bryan, *Head of the King Wearing the Kheper Crown*, in: *Egypt's Dazzling Sun* (wie Anm. 24), S. 166–167, Nr. 11.
- ⁹⁸ Bothmer, *Eyes and Iconography* (erneut abgedruckt, wie Anm. 4), S. 444–464
- ⁹⁹ Vgl. zuletzt H. Sourouzian [u. a.], *Fifth Report on Excavation and Conservation Work at Kôm el-Hettan from 9th to 12th Seasons (2007-2010) by the Colossi of Memnon and Amenhotep III Temple Conservation Project. Part III: Work in the Peristyle Court and the Western Zone, Architectural Research and Site Protection Plan*, in: *ASAE* 85 (2011), S. 437, 522, Tf. XVIII b.
- ¹⁰⁰ Bryan, *Portrait Sculpture* (wie Anm. 74), S. 16.
- ¹⁰¹ B. M. Bryan, *Colossal Head of Amenhotep III*, in: *Egypt's Dazzling Sun* (wie Anm. 24), S. 156–157 m. Abb. 6 a.
- ¹⁰² B. M. Bryan, *Amenhotep III's Legacy in the Temple of Mut*, in: S. H. D'Auria (Hrsg.), *Offerings to the Discerning Eye. An Egyptological medley in Honor of Jack A. Josephson*. CHANE 38, Leiden/Boston 2010, S. 69.
- ¹⁰³ Vgl. Anm. 96.
- ¹⁰⁴ Einen Hinweis darauf könnte die Statuengruppe Amenophis' III. und des thronenden Gottes Sobek-Re im Luxor-Museum, J. 155, geben, vgl. Romano [u. a.], *The Luxor Museum* (wie Anm. 31), S. 82–84, Abb. 62–64: Der König ist hier mit auf den Vorbauschurz gelegten Händen in Gegenwart des thronenden, ihm das Lebenszeichen reichenden Gottes dargestellt, der ihn an Größe weit überragt. Möglicherweise gehören auch die übrigen – authentischen – Statuenköpfe Amenophis' III., die ungefähr Lebensgröße aufweisen, zu Statuengruppen, die den König zusammen mit einer Gottheit zeigten.
- ¹⁰⁵ Steatit: Vgl. B. M. Bryan, *Striding Glazed Steatite Figures of Amenhotep III: An Example of the Purposes of Minor Arts*, in: E. Goring, N. Reeves, u. J. Ruffle (Hrsg.), *Chief of Seers. Egypt*

- tian Studies in Memory of Cyril Aldred*, London/New York/Edinburgh 1997, S. 60–82. Bronze: Vgl. E. Vassilika, *Egyptian Art*. Fitzwilliam Museum Handbooks, Cambridge 1995, S. 54–55, Nr. 23 (Amenophis III.?).
- ¹⁰⁶ Bryan, *Portrait Sculpture* (wie Anm. 74), S. 9–11; N. Strudwick, *The British Museum: Masterpieces of Ancient Egypt*, London 2006, S. 142–143.
- ¹⁰⁷ Müller, *Kunst* (wie Anm. 5), I–37 § 47.
- ¹⁰⁸ Strauß-Seeber, *Königsplastik* (wie Anm. 6), S. 562; B. M. Bryan, *Appendix, Table 6: Known Small-Scale Royal Statues*, in: *Egypt's Dazzling Sun* (wie Anm. 24), S. 474–475; Bryan, *Striding Glazed Steatite Figures* (wie Anm. 105), passim.
- ¹⁰⁹ B. M. Bryan, *Colossal Head of Amenhotep III*, in: *Egypt's Dazzling Sun* (wie Anm. 24), S. 156.
- ¹¹⁰ J. F. Romano, *Colossal Head of Amenhotep III*, in: Schoske (Hrsg.), *Fourth International Congress of Egyptology: Abstracts of Papers*, München 1985, S. 193.
- ¹¹¹ Siehe Legrain, *Statues et Statuettes* (wie Anm. 33), S. 51, Tf. LIII; vgl. Bothmer, *Eyes and Iconography* (wie Anm. 3), S. 457, Abb. 28. Vgl. auch die Schreitfigur Luxor-Museum, J. 131 [Detailfoto: Strauß-Seeber, *Königsplastik* (wie Anm. 6), S. 87, Abb. unten rechts] und die Sphinxfiguren in St. Petersburg [Detailfoto: Strauß-Seeber, *Königsplastik* (wie Anm. 6), S. 295, Abb. rechts].
- ¹¹² Bryan, *Portrait Sculpture* (wie Anm. 74), S. 14–19, Abb. 20–24, 26–28.
- ¹¹³ Bryan, ebenda (wie Anm. 74), S. 12–14, Abb. 16–19; Barbotin, *Les statues égyptiennes* (wie Anm. 63), I: Texte, S. 40–41, Nr. 7, II: Planches, S. 32–33, Abb. 1–5.
- ¹¹⁴ Schoske, in: *Staatliche Sammlung* (wie Anm. 65), S. 56.
- ¹¹⁵ Schoske, *Egyptian Art in Munich* (wie Anm. 9), S. 28, Nr. 23; vgl. auch die neueste Publikation des Köpfcens in Schoske, *Galerie der Meisterwerke* (wie Anm. 9), S. 31.
- ¹¹⁶ In Frage kommen v. a. zwei anepigraphie Statuenköpfe: (1.) Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Nr. 406; vgl. M. Seidel, *Die königlichen Statuengruppen. Band I: Die Denkmäler vom Alten Reich bis zum Ende der 18. Dynastie*. HÄB 42, Hildesheim 1996, S. 173–174, Dok. 69; – (2.) Paris, Musée du Louvre, E 10599; vgl. Barbotin, *Les statues égyptiennes* (wie Anm. 63). In Betracht zu ziehen ist ferner auch der Kopf Leipzig, Ägyptisches Museum der Universität, Inv.-Nr. 1640; vgl. R. Krauspe, *Ein Königskopf der 18. Dynastie in Leipzig*, in: ZÄS 101 (1974), S. 107–109 (dort als wohl Amenophis II. darstellend bezeichnet).
- ¹¹⁷ A. Lansing, *A Head of Tut'ankhamūn*, in: JEA 37 (1951), S. 3–4, Tf. I.
- ¹¹⁸ Müller, *Kunst* (wie Anm. 5), IV–19; Bryan, in: *Egypt's Dazzling Sun* (wie Anm. 24), S. 254, Abb. 6 a; Strauß-Seeber, *Königsplastik* (wie Anm. 6), S. 472–474 § 278. Vgl. auch die Liste der Statuen bzw. Statuenköpfe mit der Blauen Krone bei Hardwick, *The Iconography of the Blue Crown* (wie Anm. 8), S. 130–141.
- ¹¹⁹ R. A. Schwaller de Lubicz, *Les Temples de Karnak: contribution à l'étude de la Pensée Pharaonique*, Bd. II, Paris 1982, pl. 354–355; vgl. dazu B. Porter u. Rosalind L. B. Moss, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Statues, Reliefs and Paintings*, II: *Theban Temples*, sec. ed., Oxford 1971, S. XIV u. 140 (h); vgl. ferner Bryan, in: *Egypt's Dazzling Sun* (wie Anm. 24), S. 254, Abb. 46 a.
- ¹²⁰ Strauß-Seeber, *Königsplastik* (wie Anm. 6), S. 473 (Abb. unten).
- ¹²¹ Müller, *Kunst* (wie Anm. 5), I–36 § 46.
- ¹²² Strauß-Seeber, *Königsplastik* (wie Anm. 6), S. 613.
- ¹²³ Vgl. Strauß-Seeber, ebenda (wie Anm. 6), S. 614–616, Typ 10–12.
- ¹²⁴ Vgl. Statuenkopf Paris, Louvre E 10599, s. dazu Barbotin, *Les statues égyptiennes* (wie Anm. 63), I, S. 44–45, Nr. 10, II, S. 40–41, Abb. 1–4, sowie die in Anm. 99 und 109 genannten Skulpturen.
- ¹²⁵ Schoske / Wildung, *Beweisnot* (wie Anm. 16), S. 1, sehen die Ursache für vergleichbare Fehler sicher zurecht in der mangelnden Vertrautheit des Fälschers mit den gestalterischen Gesetzmäßigkeiten der einzelnen Perioden: „Unfähig, die stilistischen, ikonographischen und auch epigraphischen Unterschiede zwischen den einzelnen Epochen der dreitausendjährigen ägyptischen Geschichte zu erkennen, greift er die jeweils auffälligsten Charakteristika verschiedenster Vorbilder heraus und kombiniert sie zu einem neuen Ganzen, das von allem etwas zeigt und damit nirgendwohin gehört.“
- ¹²⁶ Köller, *Vier ‚Aegyptiaca‘* (wie Anm. 15), S. 253 u. S. 255, beobachtet, dass wiederholt auch Brüche und Fehlstellen älterer Werke nachgeahmt wurden. Dies könnte auch bei dem Münchner Kopf ÄS 6770 eine Ursache für das heutige Aussehen der Ohren sein.
- ¹²⁷ D. Wildung, *Neuerwerbungen der Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst: Gruppenstatue eines Königspaares (Leihgabe)*, Abb. 5–6, in: MjBK, Dritte Folge, 34 (1983), S. 204–206. Zwölf Jahre später befand sich das Objekt in der Sammlung Resandro und wurde wiederum öffentlich ausgestellt und erneut publiziert, vgl. *Pharao – Kunst und Herrschaft im Alten Ägypten* [Ausstellungskatalog; Kaufbeuren: Kunsthaus Kaufbeuren], hrsg. von A. Grimm, S. Schoske u. D. Wildung, Kaufbeuren 1995, S. 162, Nr. 119.
- ¹²⁸ Wildung, *Gruppenstatue* (wie Anm. 127), S. 206: „Stilistisch geprägt durch die proportional kleinen Köpfe, die groß ausgeführten Augenpaare, Nasen und Münder, den frischen, erstaunt wirkenden Blick und das nebeneinander streng linearen Aufbaus und weicher, voluminöser Rundung, fügt sich die Gruppe bruchlos ein in die Kunst vor und um Amenophis I.“ Wegen ihrer Proportionen und des „fast kindlich wirkenden Ausdruck(s)“ setzte Wildung die Skulptur damals in der Zeit des Ahmose an.
- ¹²⁹ Schoske / Wildung, *Ägyptische Kunst München* (wie Anm. 67), S. 46–48, Nr. 30.
- ¹³⁰ A. Grimm u. D. Wildung, *Institut für Ägyptologie der Universität München: Neue Zeiten für Alt-Ägypten*. Anwendungsbrief über die Dokumentation altägyptischer Objekte mit Hilfe des Computers. Ein Studienprojekt der Universität München und der IBM Deutschland GmbH, Stuttgart 1989, S. 12.
- ¹³¹ Schoske, in: *Pharao* (wie Anm. 127), S. 162.

- ¹³² PM VIII (Provenance Not Known; wie Anm. 17), S. 76 (800–701–550).
- ¹³³ Bryan, *Portrait Sculpture* (wie Anm. 74), 3–5, Abb. 1–3.
- ¹³⁴ Legrain, *Statues et Statuettes* (wie Anm. 33), S. 46–48, Tf. XLIX.
- ¹³⁵ D. Wildung u. M. Seidel, *Rundplastik des Neuen Reiches*, in: C. Vandersleyen (Hrsg.), *Das Alte Ägypten – Kunst und Kultur*. Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 17, Frankfurt a. M. 1975, S. 247, Nr. 184 (Abb.).
- ¹³⁶ So Wildung, *Gruppenstatue* (wie Anm. 127), S. 206.
- ¹³⁷ C. N. Reeves, *Amenophis I and Ahmose-Nofretiri*, in: L. Gamwell u. R. Wells (Hrsg.), *Sigmund Freud and Art: His Personal Collection of Antiquities*, London, New York 1989, S. 38–39, Nr. 3072.
- ¹³⁸ Reeves, *Amenophis I.* (wie Anm. 137).
- ¹³⁹ Vgl. R. Schulz, *Die Entwicklung und Bedeutung des kubo-iden Statuentypus. Eine Untersuchung zu den sogenannten „Würfelhockern“*. HÄB 33, Hildesheim 1992, S. 428, Anm. 2. Vgl. auch das stimmig in die Zeit Ramses' II. eingeordnete, 12,8 cm hohe Statuenfragment eines „Königsgesichtes“ aus Kalkstein (Paris, Louvre E 16351), das dem Gesicht des Königs der kleinen Figurengruppe der Sammlung Freud auffällig gleicht: Barbotin, *Les statues égyptiennes* (wie Anm. 63), Bd. I: S. 95, Nr. 43; Bd. II: S. 127.
- ¹⁴⁰ H. A. Schlögl, *Gebet zur Genesung des kranken Königs Thutmosis IV.*, in: Sokar 27,2 (2013), S. 52–57. Beiläufig sei angemerkt, dass die Identifizierung des auf S. 55 (Abb. 8) der gleichen Publikation gezeigten Objektes als Statuenkopf „Thutmosis' IV.“ unfundiert ist. Sie wird nicht durch die von Bryan, *Portrait Sculpture* (wie Anm. 74), erarbeiteten Datierungskriterien gestützt, die anhand ausgegrabener bzw. inschriftlich identifizierter Statuen Thutmosis' IV. gewonnen wurden. Nach Ansicht des Verf. schließt die Gesichtsstilistik dieses Objektes (Augen, Mund, „Nasolabialfalten“) zudem seine Einordnung in die dynastische Zeit Ägyptens aus. Vgl. auch H. A. Schlögl, *Geschichte und Wege: Notizen zu ägyptischen Totenstatuetten und anderen Kleinfunden*, Berlin 2012, S. 48, Abb. 45 u. Tf. XVI.
- ¹⁴¹ H. Brandl, *Bemerkungen zur Datierung von libyerzeitlichen Statuen aufgrund stilistischer Kriterien*, in: G. P. F. Broekman, R. J. Demarée u. O. E. Kaper (Hrsg.), *The Libyan Period in Egypt. Historical and Cultural Studies into the 21st – 24th Dynasties: Proceedings of a Conference at Leiden University, 25–27 October 2007*. Egyptologische Uitgaven 23, Leiden 2009, S. 57–89.
- ¹⁴² Vgl. Wildung/Schoske, *Der „Berliner Meister“* (wie Anm. 89), S. 2.
- ¹⁴³ Belege: Anepigraphes Statuenoberteil Kairo, Ägyptisches Museum, CG 42082; vgl. Legrain, *Statues et Statuettes* (wie Anm. 33), S. 48, Tf. L; anepigrapher Statuenkopf Paris, Musée du Louvre, E 12987; vgl. Barbotin, *Les statues égyptiennes* (wie Anm. 63), Bd. I: S. 46, Nr. 11; Bd. II: S. 42–43, Abb. 1–4. – Flachbildlich gibt es im frühen Neuen Reich nur die aus dem Alten und Mittleren Reich bekannte kugelige Löckchenperücke ohne tiefen Unterschnitt an der Stirnlinie; vgl. K. Myśliwiec, *Le portrait royal dans le bas-relief du Nouvel Empire*. Travaux du Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Science 9, Warschau 1976, S. 27–45, Tf. XI–XII, CXLIV.
- ¹⁴⁴ Aus dieser Periode kann die kleine Kalksteingruppe natürlich auch nicht stammen. Im Alten Reich waren beispielsweise die Löckchen der „bienenkorbförmigen“ Perücken nicht vertikal, sondern in horizontalen Reihen angeordnet, vgl. Ch. Ziegler, *Les statues égyptiennes de l'Ancien Empire*. Musée du Louvre, Département des Antiquités Égyptiennes, Paris 1997, S. 155–158, 177–179, 268–269.
- ¹⁴⁵ Vgl. D. Laboury, *De la relation spatiale entre les personnages des groupes statuaire royaux dans l'art pharaonique*, in: RdE 51 (2000), S. 91–92.
- ¹⁴⁶ Schoske/Wildung, *Beweisnot* (wie Anm. 16), S. 3.
- ¹⁴⁷ Ebenda (wie Anm. 16), S. 3.
- ¹⁴⁸ Christie's, *The Resandro Collection*. King Street. 6 December, London 2016, S. 4 u. S. 26, Lot 121.
- ¹⁴⁹ Siehe <http://www.christies.com/lotfinder/ancient-art-antiquities/an-egyptian-fragmentary-limestone-pair-statue-new-6043479-details.aspx?from=salesummary&intobjec-tid=6043479&sid=02052954-60b8-46cd-a761-0cad45cd-cb1f> (Zugriff am 11. 10. 2017).
- ¹⁵⁰ Vgl. Anm. 30.
- ¹⁵¹ Schoske/Wildung, *Beweisnot* (wie Anm. 16), S. 1.
- ¹⁵² Borchardt, *Einige ‚Altertümer‘* (wie Anm. 14), S. 4.
- ¹⁵³ Insbesondere zu diesem Punkt siehe die überblicksartige Darstellung von M. Müller, *Zum Stand der ägyptologischen Kunswissenschaft*, in: GM 233 (2012), S. 115–128; vgl. auch Fitzenreiter, *Original und Fälschung* (wie Anm. 40), S. 13–37.
- ¹⁵⁴ Vgl. dazu M. S. Graves, *Fracture, Fracture and the Collecting of Islamic Art*, in: Becker/Fischer/Schmitz (Hrsg.), *Faking, Forging, Counterfeiting* (wie Anm. 13), S. 95: „Scholars and collectors desired certain things, and the market responded: rarity combined with familiarity (a known text, a painting style seen on other artefacts); a date; (...); completeness. The vulnerability of these desiderata was revealed when they became the mechanisms of malfeasance.“
- ¹⁵⁵ „Die wahre Größe Ägyptens kann sich nur am Echten entfalten“, erklärte S. Schoske, in K. Thielitz, „Größe sieht man nur am Echten“ – Schon ein einziges Original erzählt Geschichte (Interview mit Sylvia Schoske anlässlich der Sonderausstellung „Last Exit Munich“ im Münchner Ägyptischen Museum und der Replikat-präsentierenden Ausstellung „Tutanchamun – Sein Grab und seine Schätze“ in der Münchner Event-Arena), in: Süddeutsche Zeitung Nr. 130 vom 9. Juni 2009, S. 41. Der von S. Schoske als störend empfundene „Anspruch von Wissenschaftlichkeit“, den sie bei der Tutanchamun-„Replikat-schau“ kritisch analysierte, wird nach Auffassung des Verf. dadurch relativiert, dass deren Organisatoren nie behauptet haben, Originale zu präsentieren. Das Staatliche Museum Ägyptischer Kunst in München hält dagegen diesen Anspruch aufrecht und ist somit zu besonderer Sorgfalt bei der Präsentation von Objekten ohne bekannte Herkunft verpflichtet.
- ¹⁵⁶ *Falsche Pharaonen* (wie Anm. 14), S. 3.