



**Veit Vaelske**

---

**Vom Neuen Museum zum Straußenhaus und zurück nach Ägypten : zur Aufnahme der ägyptischen Sammlung Berlin im 19. Jahrhundert**

In: Pegasus : Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike ; 14.2012, S. 167-195

Berlin : Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance, 2013

Persistent Identifier: urn:nbn:de:kobv:b4-opus-27965

---

Die vorliegende Datei wird Ihnen von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften unter einer Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Germany (cc by-nc-sa 3.0 DE) Licence zur Verfügung gestellt.



PEGASUS

Berliner Beiträge  
zum Nachleben der Antike  
Heft 14 · 2012

Census of Antique Works of Art  
and Architecture Known in the Renaissance  
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften  
Humboldt-Universität zu Berlin

[www.census.de](http://www.census.de)

Census of Antique Works of Art  
and Architecture Known in the Renaissance  
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften  
Humboldt-Universität zu Berlin

Herausgeber: Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath

Redaktion: Franz Engel, Birte Rubach, Kathrin Schade,  
Maika Stobbe, Timo Strauch

Institut für Kunst- und Bildgeschichte  
Unter den Linden 6  
10099 Berlin

© 2013 Census of Antique Works of Art  
and Architecture Known in the Renaissance

Satz: Susanne Werner (Lukas Verlag)  
Druck: Elbe Druckerei Wittenberg

ISBN: 978-3-86732-133-4  
ISSN: 1436-3461

VOM NEUEN MUSEUM ZUM STRAUSSENHAUS UND ZURÜCK  
NACH ÄGYPTEN  
ZUR AUFNAHME DER ÄGYPTISCHEN SAMMLUNG BERLIN IM  
19. JAHRHUNDERT

VEIT VAELSKE

Die zunehmend verwissenschaftlichte Betrachtung der Antike ging im 19. Jahrhundert mit einer Verfügbarkeit und Trivialisierung, das heißt mit einem ›Normativitätsverlust‹ derselben Antike einher.<sup>1</sup> Das Altertum war nicht mehr nahe liegendes, alleiniges Vorbild oder unantastbarer Maßstab. Ein historistisches Zitat konkurrierte mit zahlreichen anderen und war in seiner allgemeinen Aussage modernen Zwecken unterworfen. Die archäologischen Missionen und Expeditionen, Museen und Publikationen lieferten dazu neue Kenntnisse und zahllose illustrative Vorlagen. Die Entwicklung ist beispielhaft an den Auswirkungen der preußischen Ägyptenexpedition der Jahre 1842 bis 1845 nachzuvollziehen, die unter der Führung Karl Richard Lepsius' (1810–84) die Ägyptenforschung auf eine neue Stufe der deskriptiven Präzision und historischen Analyse hob.<sup>2</sup> Das Unternehmen resultierte aber nicht nur in vielen Artefakten, Zeichnungen, Gipsen und Abklatschen: zusammen mit der Publikation der ›Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien‹ kann die Ausgestaltung der Ägyptischen Abteilung im Neuen Museum (Abb. 1–2) als ebenfalls von Lepsius geplantes Ergebnis der Expedition gelten. Zusätzlich zu einer akademischen erzeugte dieses neue Museum eine populäre Resonanz, die es folgend zu untersuchen gilt. Im Zentrum wird dabei das heute zerstörte Straußenhaus (1901–55) im Berliner Zoologischen Garten stehen. Bei dessen Beobachtung lässt sich der Grad des eingangs erwähnten ›Normativitätsverlusts‹ wie auch die Ambivalenz der Rezeption feststellen, die die Transformation der archäologischen Resultate zur Rückschau auf ein als authentisch und erstrebenswert empfundenes Ägypten benutzte.

Die Ägyptische Abteilung im Neuen Museum soll bereits vor der endgültigen Eröffnung des Baus 1855 auf nicht wenig Tadel gestoßen sein.<sup>3</sup> Da waren zunächst die ägyptischen Stilformen und Ikonographien selber, die von der allgemeinen Öffentlichkeit als fremdartig bzw. irritierend empfunden worden sein mögen. Richard Lepsius, dessen Erträge aus der Expedition nach Ägypten als Grundlage des musealen Konzepts gedient hatten, exponierte einige Jahre später diese Sichtweise:

*1 Grundriss der  
Ägyptischen Abteilung im  
Neuen Museum, Berlin*

»Es ist nicht zu verwundern, wenn unser gewöhnliches, künstlerisch gar nicht oder höchstens modern gebildetes Publikum, bei der Betrachtung einer ägyptischen Statue nichts als kindische Unvollkommenheiten [...] sieht. [...] In einem der Leitfaden, die an der Thüre des Berliner Museum den Eintretenden zu ihrer Belehrung verkauft werden, beginnt ein Hauptabschnitt mit den Worten: »Wenn wir das alte Ägypten verlassen, so haben wir nur den Vorsaal zu überschreiten und wir sind im Bereiche des alten Nordens, der skandinavischen Götterlehre. Wir vertauschen also ein Reich der Hässlichkeit mit dem anderen. Nur daß das uralte Ägypten in der Bildung seiner unförmlichen [sic] Gestalten die Anciennetät für sich hat.«<sup>4</sup>

Die gebildete Kritik allerdings stieß sich an der ägyptisierenden Ausstattung der Ausstellungsräume in ihrer überbordenden Farbigkeit und ihrer keine Lücke duldenden Informationsfülle, die drohte, den Besucher von den Monumenten des eigentlichen Altertums abzulenken. Karl Gutzkow äußerte sich wenige Jahre nach der Eröffnung des Museums entsprechend:

»Es findet sich auch im Neuen Museum Manches, was so nicht sein sollte. Es hat eine ägyptische Abtheilung, die eine Spielerei geworden ist. Um ja den Charakter der alten Hieroglyphenzeit zu treffen, hat man die Wände mit Inschriften bedeckt, die Herr Lepsius erfand, hat man falsche Mumien unter die echten gemengt, Pyramideneingänge gebaut und ähnlichen Spaß getrieben, der eines Museums, das vor allen Dingen instructiv sein soll, nicht würdig ist. Man muß beim dritten der hier vorgeführten Symbole fragen: Ist dieser Gegenstand echt oder nachgeahmt?«<sup>5</sup>

Ähnlich äußerten sich Fachkollegen.<sup>6</sup> Diese beiden Pole der Kritik dürfen allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Abteilung mittelfristig mehr Ansehen als Ablehnung erntete: Die Skepsis der Berliner gegenüber ägyptischer Kunst, wie sie der beleidigte Lepsius feststellen wollte, entsprach keiner ständigen Entfremdung, sondern produzierte Neugierde und schließlich Gewöhnung. Die üppige Ausstattung mit Originalen, Nachbildungen und Wandgemälden, deren Führer immerhin in mehreren Auflagen erscheinen musste,<sup>7</sup> verschüchterte und verwirrte das Publikum nicht, sondern bescherte dem Haus hohe Besucherzahlen. Georg Ebers erfasste diese von den Gelehrten offenbar peinlich empfundene Diskrepanz zwischen dem Museum als Gegenstand der intellektuellen Debatte und als notwendiger Rahmen eines populären Spektakels:

»[...] von manchen Seiten wird behauptet, daß die bildlichen Darstellungen an den Wänden, das Nebenwerk, die Aufmerksamkeit der Besucher zu mächtig an sich und von der Betrachtung der Monumente, auf die es allerdings besonders ankommt, abzieht. Es liegt etwas Wahres in diesem Einwand; aber es gilt doch zunächst der Sammlung überhaupt Besucher zu schaffen, und gerade die Ausschmückung des Berliner ägyptischen Museums ist es, welche ihm seine besondere Anziehungskraft verleiht.«<sup>8</sup>

Das retrospektive Urteil Adolf Ermans, dass die Räume »dem Geist der Zeit Friedrich Wilhelms IV. entsprechend« geschaffen worden seien,<sup>9</sup> ist in dieser

2 *Friedrich August Stüler: Ansicht des Ägyptischen Hofes im Neuen Museum, Berlin, 1853*

Hinsicht ebenfalls entlarvend, als es nicht nur eine gewisse Aversion dokumentiert, sondern eben vor allem die Popularität des Wandschmucks akzeptiert. Die akademische Angst, das Berliner Publikum könnte das Ägyptische Museum nicht ausreichend goutieren, erwies sich als unbegründet. Nicht nur das Dekor, sondern natürlich ebenso die Ausstellungsstücke selber fanden bei den Besuchern ihre Liebhaber; das Inventar wurde auf unterschiedliche Weise, aber jedenfalls angeregt rezipiert.<sup>10</sup> Auch die Belletristik der damaligen Zeit hält dazu einige Hinweise bereit. So lässt Theodor Fontane eine seiner Protagonistinnen das Neue Museum besuchen:

»Und weil die Woche so viele Tage hatte, so mußte sie sich zuletzt zu Museum und Nationalgalerie bequemen. Aber sie hatte keine rechte Stimmung dafür. Im Cornelius-Saal interessierte sie, vor dem einen großen Wandbilde, nur die ganz kleine Predelle, wo Mann und Frau den Kopf aus der Bettdecke strecken, und im Ägyptischen Museum fand sie eine merkwürdige Ähnlichkeit zwischen Ramses und Vogelsang.«<sup>11</sup>

3 *Straußenhaus im  
Berliner Zoologischen  
Garten, Westfront,  
1930er Jahre*

Mag in dieser Passage auch ein gewisser gutmütiger Spott über die Sammlung und ihr Erscheinungsbild feststellbar sein, so wäre doch ohne deren Kenntnisnahme seitens einer wohlwollenden, gewöhnten Öffentlichkeit weder für Fontane noch auch für andere Schriftsteller<sup>12</sup> die Anspielung möglich gewesen. Neben die intellektuelle Auseinandersetzung mit dem Neuen Museum ist also gleichberechtigt die vielleicht undifferenzierte, aber unverkennbare Aufnahme und Aneignung durch die Besucher zu stellen. Dass letztere sich nicht ausschließlich textlich niederschlug, wurde bereits angedeutet;<sup>13</sup> entsprechend könnte noch nach anderen bildkünstlerischen Reflexen gefahndet werden.

Eine Verbindung zwischen der Ägyptischen Abteilung des Neuen Museums und dem heute verlorenen Straußenhaus im Zoologischen Garten (Abb. 3–4)<sup>14</sup> zu erwägen, ist dabei umso berechtigter, als der Berliner Bestand



an öffentlicher ägyptisierender Architektur ansonsten nicht gerade viele andere Möglichkeiten des Vergleichs bereithält. Freilich sind beide Fälle, obgleich es sich jeweils um Ausstellungsbauten handelt, nicht einfach und ohne Berücksichtigung ihrer jeweiligen Funktion zu parallelisieren. Auch würde die ägyptisierende Motivik für sich genommen nicht ausreichen, um eine deutliche Verbindung oder sogar ein Abhängigkeitsverhältnis zu rekonstruieren; der Museumsbau kann nicht die einzige Anregung bei der Stilwahl des Tierhauses gewesen sein.

Das Straußenhaus ist zunächst aufgrund der historischen Bedingungen und der organisatorischen Notwendigkeiten des Zoologischen Gartens zu verstehen. Aus wissenschaftlichen Gründen und zur Attraktion des Publikums wurde dieser in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als bauliches und (tier-)gärtnerisches Ensemble immer stärker definiert.<sup>15</sup> Dazu gehörte die Anlage von einzelnen Gebäuden, die der Unterbringung einer Tierart oder -familie dienen sollten und in weitester Anlehnung an deren topographische Herkunft architektonisch zu stilisieren waren, um die Beobachtung der Tiere in ihrer vermeintlich natürlichen Umgebung zu gewährleisten.<sup>16</sup> Erstes und heute noch existierendes Gebäude dieser Art war das sogenannte Antilopenhaus von 1871/72,<sup>17</sup> dann folgten die orientalisierenden Entwürfe der Elefantenpagode

5 *Elefantenhaus im Zoo von Antwerpen, heutige Ansicht*

von 1873 und des Neuen Vogelhauses (ab 1895). Es war also nur eine Frage der Zeit, bis auch an einen ägyptisierenden Bau gedacht wurde, zumal andere Zoologische Gärten – besonders prominent der Zoo von Antwerpen (ab 1856) (Abb. 5) – bereits über entsprechende Architekturen verfügten.<sup>18</sup> Die Problematik eines solchen Entwurfes musste aber darin liegen, dass er komplizierter ikonographischer Gefüge bedurfte, um seine kulturelle Distinktion unter Beweis zu stellen. ›Ägyptisch‹ bedeutete für gewöhnlich nicht nur die Ansammlung einzelner Chiffren oder banaler Motive, sondern zusätzlich die Anwendung einer unverwechselbaren Bildsprache bzw. spezifischer figürlicher Typen sowie deren stilistische Prägung; dem gewünschten Eindruck günstig war außerdem die Applikation hieroglyphischer Inschriften. Zusätzlich war im Berliner Zoo den räumlichen und tiergärtnerischen Rahmenbedingungen Rechnung zu tragen. Mit anderen Worten: Während für die meisten Stilbauten auf eingefahrene Muster zurückgegriffen wurde, konnte man sich bezüglich des Straußenhauses darauf nicht verlassen. Wenn auch das Antwerpener Gebäude vom Thema her inspirierend gewirkt haben mag, so musste doch in Berlin ein völlig neuer, den Gegebenheiten angepasster Entwurf vorgelegt werden. Die Komplexität des Projekts ist bereits durch die Zahl der beteiligten Personen erkennbar: Die Gesamtausführung übernahm – wie auch bei anderen

Zoobauten – das in Berlin bewährte Architekturbüro Groszheim & Kayser.<sup>19</sup> Das Diorama im Inneren wurde vom Orientaler Eugen Bracht (1842–1921) angefertigt, der plastische Schmuck an den Seiten durch den Bildhauer Gotthold Riegelmann (1864–1935). Für diese Personen sind nicht solche besonderen ägyptologischen oder archäologischen Interessen überliefert, wie es für den vierten Beteiligten zutrifft, dem entsprechend ein gewisses Votum bei der Bauplanung unterstellt werden darf: »Die künstlerischen Motive, sowie die Inschriften sind unter der Anleitung des Aegyptologen Dr. Kurth dem altägyptischen Formenkreis entnommen.«<sup>20</sup> Jene Person, von der längere Zeit nicht mehr als der Name bekannt war, konnte erfolgreich als der Archäologe und Berliner Pastor Julius Kurth (1870–1949) identifiziert werden.<sup>21</sup> Für seine ägyptische Privatsammlung, die nach dem Zweiten Weltkrieg an das Robertinum in Halle gelangte, verfasste Kurth einen handschriftlichen Katalog, dessen Einleitung wichtige biographische Informationen liefert. Daraus geht unter anderem hervor, dass er sich als Schüler und Student intensiv mit dem Dekor im Neuen Museum befasste und Kopien anfertigte:

»In diesen Jahren sah das ägyptische Museum wesentlich anders aus. Es war viel kleiner, aber die Wände seiner Säle bedeckten Farbenbilder aus allen Zeiten des alten Wunderlandes, zu denen Lepsius die Vorlagen gegeben hatte. Heute leuchtet das nüchtern-wissenschaftliche Weiß von den Wänden,<sup>22</sup> und nur das Peristyl zeigt noch die versunkene Pracht.«<sup>23</sup>

7 *Unbekannter Künstler: Innenansicht des Straußenhauses, frühes 20. Jahrhundert, Berlin, Sammlung Kurt Goedicke, Aquarell*

Ein Bedauern spricht deutlich aus diesen Zeilen, die sich wie ein Gegentext zu Gutzkow lesen; und wenn auch der Eingriff Kurths in die Planung und Gesamtanlage des Straußenhauses aufgrund fehlender Unterlagen nicht genau zu definieren ist, so berechtigt dieses Zitat doch zusätzlich zu der Annahme einer Relation zwischen dem Museumsbau und dem Zoogebäude. Das Zitat empfiehlt ebenso, diese Verbindung nicht allein in der schlichten Gegenüberstellung zweier Bauten zu suchen. Vielmehr wäre es sinnvoll, die ägyptische Abteilung in der Form zu begreifen, wie sie dem Besucher, Studenten oder Wissenschaftler seinerzeit entgegentrat: als Institution, als fruchtbarer Raum, der ägyptisierende Hauptmotive ebenso prägte und transportierte wie er zur

9 *Innenansicht des Straußenhauses, 1930er Jahre*

Beschäftigung mit Originalen und deren Rezeption anregte, und wie er zur Lektüre der im Rahmen dieser Einrichtung entstehenden oder ihrer zugrundeliegenden Forschungsliteratur – zuallererst natürlich der »Denkmaeler« Richard Lepsius’ – aufforderte.<sup>24</sup> Die Summe all dieser Bereiche musste für Julius Kurth und seine Kollegen die ägyptische Abteilung darstellen, und aus all diesen Bereichen finden sich Reflexe im Straußenhaus.

Eine Übereinstimmung besteht zunächst in dem gestreckten Grundriss (Abb. 6), der an das Hypostyl im Neuen Museum (Abb. 1) erinnert. Wie dort wurde auch im Zoogebäude der Blick des Besuchers der Hauptachse entlang zu einem statuarisch ausgestatteten Quasi-Sanktuar geführt (vgl. Abb. 7 und 9 mit 8): Während im Museum eine Kolossalstatue des Tutanchamun (vormals als Haremhab bzw. als Eje gedeutet) diesen Fluchtpunkt markierte,<sup>25</sup> nahm im Straußenhaus ein Gemälde der Memnonkolosse diesen Platz ein. Die Decke des Inneren des Zoogebäudes schmückten Malereien (Abb. 10), wie sie gleichartig teils heute noch auf der Museumsinsel zu entdecken sind (Abb. 11): die Sothis/Orion-Szene der Pronaos-Decke im Isis-Tempel von Philae und der Zodiakos von Dendera.<sup>26</sup> Eine weitere Entsprechung ergab sich bei der Sich-

*10 Innenansicht des Straußenhauses, 1930er Jahre*

tung privater Nachkriegsaufnahmen des ansonsten schlecht dokumentierten Straußenhauses: Innerhalb des Vestibüls wurde der Haupteingang links und rechts von Nachbildungen des sogenannten »Blinden Harfners« aus dem Grab Ramses' III. in Theben-West (KV 11) flankiert (Abb. 12–14). Zwar war dieses figurale Motiv in Europa seinerzeit nicht unbekannt,<sup>27</sup> interessanter-

11 *Zodiakos im  
ehem. Mytho-  
logischen Saal des  
Neuen Museums,  
heutiger Zustand*

12 *Detailansicht  
des Vestibüls des  
Straußenhauses,  
um 1950*

13 *Ausschnitt  
aus Abb. 12*



14 Harfner vor dem Gott Schu, rechte Wand im Seitenraum des Grabes Ramses' III (KV 11); aus: *Déscriptions de l'Égypte*, 1812, Taf. 91

weise wurde das antithetische Arrangement aber ebenfalls für das erste Säulenpaar im Hypostyl des Neuen Museums angewandt (Abb. 15 und 16)<sup>28</sup> – also wie im Straußenhaus auf der dem »Sanktuar« gegenüberliegenden Stirnseite des langrechteckigen Raumes.

Die Übereinstimmungen zwischen beiden Häusern setzen sich an der Außenseite des Straußenhauses weiter fort, so etwa in den Bauinschriften: Während im Neuen Museum Friedrich Wilhelm IV. mit pharaonischer Titulatur gefeiert wurde,<sup>29</sup> war es am Straußenhaus sein Nachfolger Wilhelm II. Die beiden Seiten des Haupteingangs (sichtbar in Abb. 3–4) wurden dort von langen Textkolumnen gerahmt, deren jeweiliger Inhalt sich als identisch erweist: »Regierungsjahr 13 unter der Majestät des Herrschers, des Herrn der

beiden Länder, Wilhelm II., Leben, Heil, Gesundheit! Erbaut wurde dieses Haus für diese von den Straußen und den zahlreichen Vögeln der Ebene« (Übersetzung E. R. Lange). Auch an anderen Stellen des Tierhauses wurde die Dauer der Hohenzollernmonarchie epigraphisch beschworen: etwa über der Darstellung der Göttin Ma'at an der linken Ante des Eingangs oder über den seitlichen Eingängen, welche die Innen- mit den Außenstallungen verbanden.

Der äußeren Fassade des Straußenhauses war es vorbehalten, die im Zusammenhang des Zoologischen Gartens gewünschten exotischen Bildthemen aufzuweisen. In Erweiterung und Umformung geeigneter Szenen ägyptischer Flächenkunst, wie sie im Neuen Museum bequem nachvollzogen werden konnten, wurden hier die Straußen als Jagd- oder Nutztiere mehrfach in

*17 Südfassade des Eingangs des Straußenhauses mit Straußenherde, 1930er Jahre*

Szene gesetzt. Der Umfang der Adaption wird begreiflich angesichts der Tatsache, dass der Straußenvogel als solcher und erst recht in seiner adulten Erscheinungsform im altägyptischen ikonographischen Inventar eine bestenfalls untergeordnete Rolle spielt. Für die Übersetzung seien nur einige Beispiele erbracht: Für die Szenen mit Straußenherden, die sich identisch in den oberen Registern der Seitenwände des Eingangstores befinden (Abb. 17), wurde auf eine Darstellung aus dem Grab des Chnumhotep II. bei Beni Hassan zurückgegriffen (Abb. 18), die sowohl in den »Denkmaelern« wie an der Ostwand des Historischen Saales im Neuen Museum reproduziert worden war.<sup>30</sup> Die Jagdszene, die sich in Nord-Süd-Richtung über die beiden Fronten der Seitenschiffe des Straußenhauses zieht (Abb. 19 und 20) dürfte der bekannten Darstellung Ramses' II. als Städteeroberer im Hypostyl des Ramesseum nachempfunden sein (Abb. 21) – wiederum in den »Denkmaelern« und ehemals an der Ostwand des Historischen Saales kopiert.<sup>31</sup> Die Adaption ist hier nicht

allein stilistischer oder ikonographischer Natur, sondern besteht auch in der Umwandlung des kämpfenden in einen jagenden Pharao. An der gegenüberliegenden Wand des Straußenhauses jagt ein einzelner Bogenträger (Abb. 20), der erneut Parallelen im Grab des Chnumhotep II. hat (Abb. 22).<sup>32</sup> Zuletzt ist nicht zu vergessen, dass den Schöpfern des Tierhauses außerdem die Darstellungen auf original-ägyptischen Ausstellungsstücken und auf Gipsabformungen in Berlin als Anregung zur Verfügung gestanden haben dürften: Der Träger der Dorkas-Gazelle, der dem Jäger im Wagen auf der linken Seite des Straußenhauses folgt (Abb. 19), ist fast identisch auf einem Gipsabguss nach einem Relief aus einem Grab des Alten Reiches wiederzufinden.<sup>33</sup>

Die erbrachte skizzenhafte Zusammenfassung der Entsprechungen zwischen der Ägyptischen Abteilung im Neuen Museum und dem Straußenhaus bleibt unbefriedigend, solange sie sich mit der Komplementarität einzelner Motive oder Szenen begnügt. Zusätzlich sollten die beiden Entwürfe hinsichtlich ihres ägyptisierenden Gesamtanspruches in Relation zueinander gesetzt werden.

Für das Straußenhaus ist dabei der Blick auf das Verhältnis zwischen Funktion und Dekoration des Gebäudes aufschlussreich: Anders nämlich als etwa

*19 Nördlicher Abschnitt der Front des Straußenhauses mit Straußenjagd, 1930er Jahre*

*20 Südlicher Abschnitt der Front des Straußenhauses mit Straußenjagd, 1930er Jahre*

21 *Ramses II., Relief aus dem Ramesseum*

22 *Jagdszene im Grab des Chnumhotep II*

das Elefantenhaus in Antwerpen (siehe oben) entsprach der Berliner Bau nur zum Teil seiner tiergärtnerischen Aufgabe, indem gerade seine ägyptisierende Ausgestaltung die beherbergten Lebewesen nicht bloß illustrierend ergänzte, sondern visuell zu übertrumpfen drohte und potentiell danach strebte, den Besucher dem zoologischen Zusammenhang zu entfremden. Bereits die Register der Frontseite enthalten Szenen, die über exotische Plakativität weit hinausgehen, indem durch neue Bildschöpfungen der Blick auf das Verhältnis zwischen Straußenvögeln und jagendem bzw. residierendem Monarchen konzentriert wird. Die zitierten hieroglyphischen Inschriften unterstreichen die Eigenwertigkeit dieses Programms: Es handelt sich beim Straußenhaus nicht um eine bloße Tempelkulisse für die Tiere bzw. für die Zoobesucher, impliziert ist eher die Schaffung eines neuen architektonischen Kontextes, eines Tempels. Auf dem Weg nach innen steigert sich der Eindruck von sakralisiertem Raum: Ungeachtet der links und rechts abgehenden Ställe wurde der Besucher auf das Diorama der Memnonkolosse hingezogen.<sup>34</sup> Das romantische Motiv der beiden Statuen, die just in demjenigen Moment dargestellt waren, da sie, von der aufgehenden Sonne angestrahlt, zu ›singen‹ beginnen könnten, musste den Betrachter gleich in doppelter Weise von seinem ursprünglichen Vorhaben der Besichtigung der Tiere abbringen: Zum einen scheint die Gebäudeachse zu den Kolossen hin oder sogar zwischen ihnen hindurch nach Ägypten verlängert. Zum anderen wird diese Bewegung, die das antike und moderne Pilgern zum Totentempel Amenhoteps III. auf der thebanischen Westbank fortzusetzen scheint,<sup>35</sup> von der eigentlichen Bildaussage unterstützt: Das ›Singen‹ der Statuen (genauer gesagt: der rechten Statue) gilt seit der römischen Antike als Orakel, als verheißene Wiederbelebung toter Materie und als Sinnbild für die Gegenwärtigkeit des vergangenen Ägyptens, das selber sprechend seine Existenz beweist.<sup>36</sup> Insofern sind die beiden Statuen auch im Straußenhaus Adressaten und Absender zugleich – beides hat nichts mehr mit dem eigentlichen Zweck des Zoogebäudes zu tun. Dessen Dekoration wird zusehends zum Selbstzweck: Das ägyptische Altertum wird nicht mehr nur naiv nachgeschaffen und instrumentalisiert, um in historisierender Weise einem zeitgenössischen Bedeutungskontext zu assistieren;<sup>37</sup> es ist nicht Mittel, sondern Plan, Zweck und Ziel. Gleichwohl bleibt die letztendliche Bestimmung ungewiss und oszilliert zwischen dem romantisch-poetischen Versprechen des Dioramas und der induzierten, aber unerfüllten Sehnsucht des Betrachters.

Diese ganze Konstruktion ist als in den Traditionen europäischer Ägyptomanie begründet zu sehen, also in der Voraussetzung des in Hieroglyphen,

Bildern und Bauten versteckten Urwissens und Erhabenen.<sup>38</sup> Bedeutend ist im vorliegenden Zusammenhang vor allen Dingen jedoch, dass das Straußenhaus sich hierin evident von der Ägyptischen Abteilung im Neuen Museum unterscheidet. Mag es auch frappierende Übereinstimmungen hinsichtlich des Grundrisses, der farbigen Bilderfülle der Wände und deren einzelner Szenen gegeben haben, so war die Zielrichtung des Museums doch enzyklopädisch-didaktisch und nicht etwa initiatorisch oder soteriologisch. Mit der Prävalenz, die Lepsius den ägyptischen Quellen bei der Erforschung ägyptischer Kunst und Geschichte einräumte, definierte er gleichzeitig die Abkehr von der stark durch die griechisch-römischen Autoren geprägten Frühphase der Ägyptologie.<sup>39</sup> Die alte »Schwarmgeisterei um ägyptische Weisheit«<sup>40</sup> sollte ihr Ende finden. Ungeachtet der Tatsache, dass dieser Vorgabe nicht immer konsequent gefolgt wurde,<sup>41</sup> organisierte Lepsius die Aufstellung der Originale, die Einrichtung des Baus und seine Ausgestaltung doch zuerst nach kunst- und kulturhistorischen Gesichtspunkten.<sup>42</sup> Sein Ziel war die Darbietung eines Gesamtbildes von Ägypten, wie es ihm aufgrund aktueller Forschungsergebnisse sinnvoll erschien. Wo ihm kein Original zur Verfügung stand, wurden die Lücken durch Repliken gefüllt, die sich gleichwohl genau am Original zu orientieren hatten.

»Bei der Anordnung der Räume des Aegyptischen Museums hatte man sich die Aufgabe gestellt, nicht nur einen räumlichen, sondern zugleich einen historischen und kunstgeschichtlichen Hintergrund zu gewinnen [...]. Ein Ueberblick der Geschichte, der Mythologie und des Privatlebens der alten Ägypter in Wandgemälden dem Auge vorgeführt, sollte in den sachlichen Kreis der aegyptischen Vorstellungen, aus welchem ihre Denkmäler hervorgegangen waren, einführen, und die Beschränkung hierbei auf Kopieen vorhandener altaegyptischer Darstellungen machte es möglich, durch treueste Nachbildungen des aegyptischen Styls und der aegyptischen Formen in grösseren Dimensionen und reicherer Auswahl, als sie irgend eine Sammlung von Originalen darbieten kann, den Eintretenden sogleich auf den Boden der aegyptischen Kunstanschauung zu versetzen, aus deren Zusammenhang das Einzelne beurtheilt werden muss.«<sup>43</sup>

Das Publikum sollte das Phänomen Ägypten als historischen Prozess schätzen und verstehen lernen – damit war aber keinesfalls eine mystische Überhöhung verbunden, obgleich den ausgestalteten Räumen eine theatralische Wirkung



durchaus immanent war und manche Exponate dem einen oder anderen Besucher fremd und ›mysteriös‹ erschienen.<sup>44</sup>

Wenn also das Straußenhaus im Berliner Zoo ohne Berücksichtigung der in ihm vereinten und durch das Neue Museum prominent gemachten Motive nicht zu verstehen wäre, so nutzte es diese akademische, museale Unterstützung nicht aus, um allein seiner eigentlichen tiergärtnerischen Aufgabe und der geforderten Exotik nachzukommen. Zwar abhängig von wissenschaftlichem Fortschritt, entledigte es sich aber dieses Anspruchs und kehrte – erkennbar an der ahistorischen Kombination von Motiven unterschiedlicher Zeitstufen und an der mystischen, letztlich den antiken griechisch-römischen Traditionen über Ägypten verpflichteten Ausrichtung – zu älteren Entwicklungsstufen der Ägyptomanie zurück. Die Verwissenschaftlichung der Darstellungsformen geht in diesem Fall nicht mit einem ›Normativitätsverlust‹ der Antike einher (siehe oben), sondern begründet und legitimiert deren Vorbildcharakter. Die in einem Vortrag Heinrich Abekens zu findende Phrase vom »Eintreten in Ägypten«<sup>45</sup> war hinsichtlich des Neuen Museums vor allem rhetorisch gemeint und zielte auf den didaktischen Modellcharakter des Ensembles – angewandt auf das Straußenhaus wäre sie fast wörtlich zu verstehen gewesen.

Letztlich wäre darüber zu streiten, ob es erklärte Absicht seiner Schöpfer war, das Straußenhaus vom Vorbild bzw. vom direkten funktionalen Kontext zu emanzipieren und als kritiklose Verherrlichung und Neubildung altägyptischer Antike zu verselbständigen. Die Popularität des Hauses im urbanen Umfeld des zeitgenössischen Berlins und seine Sichtbarkeit über die Zoogrenze hinaus (Abb. 23) werden dieses Resultat aber wenigstens unterstützt haben. Es ist ebenso deutlich, dass die beschriebenen Phänomene zeitgenössisch nicht ohne Parallele sind: Abseits von der modischen, eher harmlos-spielerischen Freude am ägyptischen, esoterischen Motiv kam es im späten 19. Jahrhundert auch zu ernsthaften, religiös gelenkten Varianten der Ägyptomanie.<sup>46</sup> Es sei in diesem Zusammenhang etwa auf die sogenannte Beuroner Klosterkunst hingewiesen, die zu jener Zeit in den künstlerischen Formen des Nillandes das geeignete Mittel sah, um christlichen Ideen Gestalt zu verleihen.<sup>47</sup> Das auslösende Moment dieser Bewegung lag allerdings im akademischen Umfeld, das eine gründliche Erarbeitung des Komplexes Ägypten erst ermöglichte: Peter (später Pater Desiderius OSB) Lenz (1832–1928) kam gerade durch die Lektüre der »Denkmaeler« zu der Erkenntnis: »Es gibt keine andere religiöse Kunst als die ägyptische, und alles andere ist es nur, insoweit sie mit dieser über-

einstimmt.«<sup>48</sup> Heinrich Schäfer, ab 1914 Direktor des Ägyptischen Museums Berlin, beanspruchte in einem Essay über den zeitgenössischen Stellenwert ägyptischer Kunst, dass der Enthusiasmus den jungen Bildhauer und späteren Benediktiner nicht bloß angesichts der Publikationen des Vorgängers im Amt, sondern sogar im eigenen Haus ergriffen habe:

»Wohl gab es bald auch eine noch jetzt tätige Kunstschule, im Kloster Beuron, deren Vater, der Bildhauer Lenz, von der Größe der ägyptischen Kunst gepackt – was übrigens gerade in der ägyptischen Abteilung unseres Berliner Museums geschah – ihr in hingebender reiner Liebe die Grundgesetze einer auf Maß und Zahl gegründeten hieratischen Kunst zu entlocken suchte.«<sup>49</sup>

Es würde zu weit gehen, nun auch noch einen Umgang zwischen Julius Kurth und den Beuroner Künstlern – den es zweifellos gegeben hat<sup>50</sup> – für einen Rückschluss auf das Straußenhaus zu strapazieren. Am Ende ist vielmehr wieder zum Neuen Museum zurückzukehren.

Richard Lepsius leistete der deutschen Ägyptenforschung mit den Erträgen der Preußischen Expedition und mit der wissenschaftlichen Gestaltung einer neuen ägyptischen Sammlung unmessbare Dienste. Abseits der zeitgenössi-

schen Vorwürfe und Querelen ist indes auch auf zwei Schwächen zu verweisen, die sich langfristig nachteilig auswirken sollten: Zum einen mussten selbst die damaligen Ergebnisse und Einsichten zeitgebunden und damit tendenziell überholbar sein, während die Ausstattung des Museums auf Jahrzehnte hinaus eine festgeschriebene Objektivität des wissenschaftlichen Resultats suggerierte. Zum andern lag gerade in der konzentrierten Aufreihung und Verfügbarmachung authentischer ägyptischer Kunstformen unter Gleichsetzung von Originalen und Kopien<sup>51</sup> eine der Ursachen für die Entzauberung und Banalisierung Ägyptens in der Folgezeit und bis heute.<sup>52</sup> Für den vorliegenden Zusammenhang ist aber nicht die allzu billige Kritik an diesen Aspekten entscheidend, sondern eher die Tatsache, dass ungewollt noch eine zusätzliche Tradition begründet wurde: Durch die Verwendung einzelner Vorlagen aus der Ägyptischen Sammlung und unter Rückgriff auf ältere romantische Traditionen wurde die Bestimmung eines dritten Umgangs mit Ägypten und darin die Wiederbelebung einer letztlich unerfüllten Ägyptensehnsucht möglich. Als Beispiel dafür kann das Berliner Straußenhaus dienen – aber ebenso als Exempel für die Geltung des neuen wissenschaftlichen, ägyptologischen Anspruchs und gleichzeitig für die zunehmende Disponibilität wissenschaftlich gesicherter Ägyptenmotivik.

## ANMERKUNGEN

Ich danke herzlich Herrn Bernhard Blaszkiewitz, Direktor des Zoologischen Gartens Berlin, Herrn Kurt Goedicke und Herrn Uwe Rutecki für die freundliche Bereitstellung des Bildmaterials sowie Frau Martina Borchert für ihre Unterstützung.

- 1 Vgl. Thorsten Valk: Einleitung, in: *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus*, hg. von Ernst Osterkamp, Thorsten Valk, Berlin 2011, S. 1–19. Vgl. Adolf H. Borbein: *Klassische Archäologie in Berlin vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, in: *Berlin und die Antike. Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Skulptur, Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute*, hg. von Willmuth Arenhövel, Christa Schreiber, Berlin 1979, S. 102–103, 126–129.
- 2 Richard Lepsius: *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien nach den Zeichnungen der von Seiner Majestät dem Könige von Preussen Friedrich Wilhelm IV. nach diesen Ländern gesendeten und in den Jahren 1842–1845 ausgeführten wissenschaftlichen Expedition*, 12 Bde., Berlin 1849–1859. Zur Einführung siehe Elke Freier, Stefan Grunert: *Eine Reise durch Ägypten nach den Zeichnungen der Lepsius-Expedition in den Jahren 1842–1845*, Berlin 1984; Cornelia Essner: *Karl Richard Lepsius*, in: *Berlinische Lebensbilder*, 4. Geisteswissenschaftler, hg. von Michael Erbe, Berlin 1989 (Einzelveröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin 60), S. 143–155; Christina Hanus, Verena M. Lepper, Friederike Kampp-Seyfried, Olivia Zorn (Hg.): *Carl Richard Lepsius 1810–1884. Wegbereiter der Ägyptologie*, Berlin 2010; Hartmut Mehltz: *Richard Lepsius. Ägypten und die Ordnung der Wissenschaft*, Berlin 2011.
- 3 Renate Petras: *Die Bauten der Berliner Museumsinsel*, Berlin 1987, S. 76; Dietrich Wildung: *Auf Berliner Weise*, in: *Pharaonendämmerung. Wiedergeburt des Alten Ägypten*, Ausstellungskatalog Paris/Berlin, Straßburg 1990, S. 227–228; *Ägyptisches Museum*, hg. von Karl-Heinz Priese, Mainz 1991, S. X; Guido Messling: *Historismus als Rekonstruktion. Die Ägyptische Abteilung im Neuen Museum*, in: *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums*, hg. von Alexis Joachimides u. a., Dresden/Basel 1995, S. 57; Mehltz 2011 (Anm. 2), S. 210–211.
- 4 Richard Lepsius: *Über einige Aegyptische Kunstformen und ihre Entwicklung. Gelesen in der Akademie der Wissenschaften am 3.12.1868*, in: *Abhandlungen der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1871*, Berlin 1872, S. 5–6.
- 5 Karl Gutzkow: *Eine Woche in Berlin*, in: *Unterhaltungen am häuslichen Herd* 2, 25 (1854), S. 442–447, das Zitat ebd. S. 442. Der Text wiedergegeben durch das Editionsprojekt Karl Gutzkow an der University of Exeter: <http://projects.exeter.ac.uk/gutzkow/Gutzneu/gesamtausgabe/index.htm> [03.07.2012].
- 6 Conrad Leemans: *L'égyptologue Conrade Leemans et sa correspondance. Contribution à l'histoire d'une science*, Leiden 1973, S. 64–65. Eine Aversion a priori gegen einen allzu farbenreichen Neuentwurf für ein Berliner Ägyptisches Museum enthielt bereits der Vorschlag Giuseppe Passalacqua, der gleichfalls ägyptisierend gedacht war, allerdings nicht berücksichtigt wurde: Joseph Passalacqua: *Entwürfe zu einem neuen Gebäude für das Königlich-Preußische Museum aegyptischer Alterthümer*, Berlin 1843. Vgl. Joachim S. Karig, Hannelore Kischkewitz: *Ein ungebautes Ägyptisches Museum für Berlin*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 34 (1992), S. 83–103.
- 7 Richard Lepsius: *Koenigliche Museen. Abtheilung der Aegyptischen Alterthümer. Die Wandgemaelde der verschiedenen Raume*, 37 Tafeln nebst Erklarung, Berlin 1855, 2. Auflage 1870; hier zitiert nach der 3. Auflage 1882.

- 8 Georg Ebers: Richard Lepsius. Ein Lebensbild, Leipzig 1885, S. 224–225.
- 9 Adolf Erman: Mein Werden und mein Wirken. Erinnerungen eines alten Berliner Gelehrten, Leipzig 1929, S. 192. Vgl. Angelika Wesenberg: Freistätte für Kunst und Wissenschaft. Die Berliner Museumsinsel, in: Friedrich Wilhelm IV. Künstler und König zum 200. Geburtstag, Ausstellungskatalog Potsdam, Potsdam 1995, S. 78–84 und ebd. S. 267–270.
- 10 Man orientierte sich z.B. bei der Grabgestaltung auf Berliner Friedhöfen an Objekten der Sammlung: Veit Vaelske: Am besten immer noch im ägyptischen Stil! Ägyptisierende Gräber auf Berliner Friedhöfen, in: Isched Onlinebeiträge 1 (2012) S. 12–13, zu konsultieren auf: [aefobe.de/html/onlinebeitraege/onlinebeitraege.htm](http://aefobe.de/html/onlinebeitraege/onlinebeitraege.htm) [03.07.2012].
- 11 Theodor Fontane: Frau Jenny Treibel, hg. von Helmuth Nürnberger, München 1997, S. 165–166, vgl. ebd. S. 239.
- 12 Wilhelm Raabe: Drei Federn, in: ders.: Ausgewählte Werke, 6 Bde., Berlin/Weimar 1964–1965, Bd. 3, 1964, S. 602: »Jemand sagte: ›Sie brauche ich wahrhaftig nicht zu fragen, ob Sie es sind. Ach, du barmherziger Himmel! Jawohl, wenn Sie nicht der ägyptische Herr aus dem Glaskasten im Neuen Museum rechts hinter der Tür sind, so sind Sie der Pate Hahnenberg und ich wünsche Ihnen einen guten Abend [...]‹«. Heinrich Seidel: Kinkerlitzchen. Allerlei Scherze, Berlin/Stuttgart 1909, S. 94: »Die Bildhauer dieses Landes [= Ägypten] machten sich die Sache insofern sehr bequem, als sie fast alle ihre Statuen sitzen liessen, die Hände auf den Knien liegend und die Augen auf den Horizont gerichtet. Im neuen Museum zu Berlin sieht man in der ägyptischen Abteilung sehr schöne Beispiele dieser Kunst, auch sind dort verschiedene eingepökelte und recht gut erhaltene Künstler dieses Landes vorhanden, einige noch in der Originalverpackung.«
- 13 Siehe oben Anm. 10.
- 14 Siehe bisher: Kurt Goedicke, Eva Lange, Veit Vaelske: Ein Tempel der Tiere in Berlin. Das Straußenhaus im Berliner Zoo 1901–1956, in: Ägypten. Ein Tempel der Tiere, Ausstellungskatalog Berlin, hg. von Veit Vaelske, Manuela Gander, Eva Lange, Marc Loth, Daniela Rosenow, Berlin 2006, S. 130–137. Das Straußenhaus wurde zunächst Opfer des Zweiten Weltkriegs, überstand diesen aber soweit, dass es bis Anfang der 1950er Jahre als Notstall weitergenutzt werden konnte. Letztlich fiel es einer Erweiterung des Hardenbergplatzes und der damit verbundenen Westverlegung der Zoogrenze zum Opfer.
- 15 Für das Folgende: Heinz-Georg Klös, Ursula Klös (Hg.): Der Berliner Zoo im Spiegel seiner Bauten 1841–1989. Eine baugeschichtliche und denkmalpflegerische Dokumentation über den Zoologischen Garten Berlin, Berlin 1990.
- 16 Vgl. Stefan Koppelkamm: Der imaginäre Orient. Exotische Bauten des 18. und 19. Jahrhunderts in Europa, Berlin 1987, S. 176–179.
- 17 Hermann Ende, Wilhelm Böckmann: Der zoologische Garten zu Berlin, in: Zeitschrift für Bauwesen 25 (1875), S. 10: »Für die Gestaltung der äußeren Architektur führte die Rücksicht auf die Heimath vieler der eingehetzten Thiere zu einem Anlehnen an arabische und orientalische Architekturformen.«
- 18 Eugene Warmenbol, Petra Maclot: Tempel en stal in één: de Egyptische tempel in Antwerpse zoo in kunsthistorisch en historisch perspectief, in: Monumenten en Landschappen 7 (1988) 2, S. 24–35.
- 19 Michaela Diener: »Ein Fürst der Kunst ist uns gestorben«. Gedanken zum Nachruhm Adolph von Menzels in den Jahren 1905–1910, in: Adolph Menzel im Labyrinth der Wahrnehmung, Kolloquium Berlin 1997, hg. von Thomas W. Gaehtgens, Beiheft Jahrbuch der Berliner Museen 41 (1999), S. 313–324, hier S. 314, Anm. 5: »Trotz zahlreicher Bauauf-

- gaben des Architekturbüros Groszheim & Kayser muß es erstaunen, daß deren Wirken kunsthistorisch bisher wenig aufgearbeitet ist.«
- 20 Adolf Hofmann: Die Umwandlung und die Neubauten des Zoologischen Gartens in Berlin, in: Deutsche Bauzeitung 36 (1902), S. 545.
  - 21 Auf die Identität hat mich Frau Eva R. Lange aufmerksam gemacht. Allgemein zu Kurth siehe Veit Vaelske: Julius Kurth – Ein Interim der Forschung, in: Isched. Journal des Aegypten Forum Berlin 1 (2010), S. 44–45; jetzt aber Henryk Löhr: Ein vielseitiger Gelehrter, in: Forscher – Pfarrer – Sammler. Die ägyptischen Altertümer des Dr. Julius Kurth, Leipzig 2011 (Kleine Schriften des Ägyptischen Museums der Universität Leipzig 8), S. 7–9.
  - 22 Gemeint ist die Übertünchung der Wände unter dem Direktorat Heinrich Schäfers.
  - 23 Ägyptische Altertümer, aquarelliert und erklärt von Dr. Julius Kurth, Berlin 1940, S. 48 (unpubliziertes Autograph im Besitz des Archäologischen Museums der Universität Halle, Robertinum).
  - 24 Es ist in diesem Zusammenhang von Interesse, dass die Ägyptische Abteilung und die zugrundeliegenden »Denkmaeler« auch andernorts als Vorbild musealer Gestaltung wieder aufgegriffen wurden. Zunächst 1860 im zweiten Entwurf von Charles Servais für die Dekoration des Antwerpener Elefantenhauses, dazu Warmenbol, Maclot 1988 (Anm. 18), S. 30: »We weten namelijk dat in de loop van 1859 Richard Lepsius' »Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopiën« aan de Antwerpse stadsbibliotheek geschonken wordt [...] Zijn werk is ongetwijfeld de bron geweest voor de tweede decoratiefase.«; dann im 1891 eröffneten Wiener Hofmuseum, dazu Ernst Czerny: Von Lepsius bis Klimt – Die Bildwerdung des Alten Ägypten im Kunsthistorischen Hofmuseum in Wien, in: Preußen in Ägypten – Ägypten in Preußen, hg. von Ingelore Hafemann, Berlin 2010, S. 61–95.
  - 25 Richard Lepsius: Koenigliche Museen. Abtheilung der Aegyptischen Alterthümer. Verzeichnis der wichtigsten Originaldenkmäler und der Gypse, 3. Auflage, Berlin 1875, S. 34; vgl. Dietrich Wildung: Preußen am Nil, Berlin 2002, S. 48–49, Abb. 31.
  - 26 Lepsius 1882 (Anm. 7), Taf. 8, 35.
  - 27 KV (Kings Valley) 11 trug seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert auch den Namen »Bruce's Tomb«, weil der schottische Reisende James Bruce es noch vor der Expédition française bekannt gemacht hatte: Nicolas Reeves, Richard H. Wilkinson: The Complete Valley of the Kings. Tombs and Treasures of Egypt's Greatest Pharaohs, Kairo 2002, S. 53 und S. 64, 159–160; siehe auch Mara Reissberger: Die »ägyptischen Stilklassen« in Berndorf als Beispiel historistischer Aneignungspraxis, in: Ägyptomanie. Europäische Ägyptenimagination von der Antike bis heute, hg. von Wilfried Seipel, Mailand 2000, S. 48–49, Abb. 25, 26; Vaelske 2012 (Anm. 10), S. 15, Abb. 20.
  - 28 Die Abbildung wurde Erika Tophoven: Becketts Berlin, Berlin 2005, S. 86 entnommen. Diese Publikation protokolliert nicht nur die Stationen Samuel Becketts in Berlin, sondern sie dokumentiert auch (S. 85–87) dessen persönliche Eindrücke in der dortigen Ägyptischen Sammlung.
  - 29 Lepsius 1882 (Anm. 7), S. 4, Taf. 2; Eva Börsch-Supan: Der Ägyptische Hof im Neuen Museum, in: Preußen in Ägypten 2010 (Anm. 24), S. 17: »Sonnenaar, Pächter Preußens, Sohn der Sonne, Friedrich Wilhelm IV. Philopator, Euergetes, Eucharistos, der in diesem Gebäude hat aufstellen lassen Statuen, Bildwerke [...] und vieles andere Gute.«
  - 30 Die beiden Straußenwärter finden sich sehr ähnlich in Lepsius 1849–1859 (Anm. 2), Abt. II, Bl. 61b; vgl. ebd., Bl. 132, sowie Lepsius 1882 (Anm. 7), Taf. 11.
  - 31 Lepsius 1849–1859 (Anm. 2), Abt. III, Bl. 166; Lepsius 1882 (Anm. 7), Taf. 13.

- 32 Lepsius 1849–1859 (Anm. 2), Abt. II, Bl. 131; Lepsius 1882 (Anm. 7), Taf. 11.
- 33 Verzeichnis der in der Formerei der Königlichen Museen käuflichen Gipsabgüsse, Berlin 1914, S. 6, Nr. 1111 (= inv. G254); der Abguss entstand nach einem Papierabdruck, der bereits 1876 in Kairo erworben wurde.
- 34 Vgl. die mündliche Überlieferung, aufgezeichnet in: Ägypten. Ein Tempel der Tiere 2006 (Anm. 14), S. 132.
- 35 Strabo 17, 1, 46 über den gemeinsamen Besuch mit Aelius Gallus. Die erste kaiserliche Prominenz vor Ort überliefert Tacitus, Ann. 2, 61: »Ceterum Germanicus aliis quoque miraculis intendit animum, quorum praecipua fuere Memnonis saxa effigies, ubi radiis solis icta est, vocalem sonum reddens.« Siehe auch André Bernard, Étienne Bernard: Les inscriptions grecques et latines du Colosse de Memnon, Paris 1960 (Bibliothèque d'étude 31).
- 36 Bettine Menke: Memnons Bildsäule. Über ein Emblem der romantischen Poesie, in: Ägyptomanie 2000 (Anm. 27), S. 311–321.
- 37 Ganz anders etwa beim sogenannten Kaiserdiorama im Ausstellungspark am Lehrter Stadtbahnhof (um 1885 ebenfalls unter Rückgriff auf ägyptische Formen geschaffen), dessen Dioramen vor allem die Kolonialpolitik des Deutschen Reiches verherrlichten. Eine der ganz seltenen Wiedergaben dieses temporären Bauwerks findet sich in Hermann von Baudissin: Ausstellungsbriefe, in: Die Gartenlaube 26 (1886), S. 457.
- 38 Friederike Werner: Ägypten als Inbegriff des Erhabenen in der Baukunst, in: Ägyptomanie 2000 (Anm. 27), S. 83–104; Dictionary of Gnosis & Western Esotericism, hg. von Wouter J. Hanegraaff, Leiden 2006, S. 328–330, s. v. Egyptomany (Antoine Faivre).
- 39 Jan Assmann: Karl Richard Lepsius und die altägyptische Religion, in: Karl Richard Lepsius. Der Begründer der deutschen Ägyptologie, hg. von Verena Lepper, Ingelore Hafemann, Berlin 2012, S. 79–100.
- 40 Ludwig Morenz: Die Begegnung Europas mit Ägypten, Zürich 1969, S. 135.
- 41 So subsummiert er am 11. Juli 1845 in einer brieflichen Skizze zum neu einzurichtenden Museum »Memnon, und die klingende Statue« dem Neuen Reich, obwohl das »Klingen« erst in augusteischer Zeit begann: Richard Lepsius: Briefe aus Aegypten, Aethiopen und der Halbinsel des Sinai, Berlin 1852, S. 365. Auf weitere Inkonsistenzen hat Jan Assmann (Anm. 39) aufmerksam gemacht.
- 42 Dies durchaus in Übereinstimmung mit den Vorgaben seiner künftigen Vorgesetzten: Elsa van Wezel: Die Konzeptionen des Alten und Neuen Museums zu Berlin und das sich wandelnde historische Bewusstsein, in: Jahrbuch der Berliner Museen 43 (2001), Beiheft, S. 137–145; Mehlitz 2011 (Anm. 2), S. 204.
- 43 Einleitung in Lepsius 1882 (Anm. 7), ohne Paginierung.
- 44 Messling 1995 (Anm. 3), S. 56; vgl. Mehlitz 2011 (Anm. 2), S. 208–209.
- 45 Heinrich Abeken: Das ägyptische Museum in Berlin. Ein Vortrag, auf Veranstaltung des Evangelischen Vereins für kirchliche Zwecke, Berlin 1856, S. 6: »Treten Sie denn mit mir in Gedanken aus der Vorhalle des ganzen Gebäudes in den ersten Raum des Aegyptischen Museums ein [...]. Da sind Sie in Ägypten.«
- 46 Erik Hornung: Das geheime Wissen der Ägypter und sein Einfluß auf das Abendland, München 1999, S. 145: »Erst die Theosophen haben im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts das Ägypten der Weisheit und der Initiation wieder in den Vordergrund gestellt.«; ebd. S. 146–159. Diese und andere Erscheinungen stehen in deutlichem Gegensatz zum frühen 19. Jahrhundert, als der Einsatz ägyptischer Motive als unchristliches Ärgernis und als implizite Religionskritik verstanden werden konnte: James S. Curl: Egyptomania. The

- Egyptian Revival: a Recurring Theme in the History of Taste, Manchester 1994, S. 181–183.
- 47 Nancy Davenport: Pater Desiderius Lenz at Beuron: History, Egyptology, and Modernism in Nineteenth-Century German Monastic Art, in: *Religion and the Arts* 13 (2009), S. 14–80.
- 48 Ebd., S. 33–34; vgl. Peter Lenz: Zur Ästhetik der Beuroner Schule, Beuron 1898, S. 26–27.
- 49 Heinrich Schäfer: Ägyptische und heutige Kunst und Weltgebäude der Ägypter. Zwei Aufsätze, Berlin/Leipzig 1928, S. 6. Diese ›Initiation‹ hatte freilich bereits früher stattgefunden: Anna zu Stolberg: Die Pausen des Peter Lenz. Eine ägyptologische Spurensuche, in: *Ägypten, die Moderne, die ›Beuroner Kunstschule‹. Arbeitstagung im Badischen Landesmuseum Karlsruhe* 5.–6. Oktober 2007, hg. von Harald Siebenmorgen, Anna zu Stolberg, Karlsruhe 2009, S. 78–79.
- 50 Julius Kurth: Die Wandmosaikien von Ravenna, Leipzig/Berlin 1902, 2. Auflage, München 1912, S. VI: »[...] und lernte hier die Häupter der Beuroner Malerschule mit ihrem Gründer, dem Pater Desiderius, kennen, aus deren Lehren ich vieles dankbar entgegennahm.«; ebd. S. 4: »Unser Jahrhundert des Eklektizismus, in dem sich alle Richtungen der Vergangenheit widerspiegeln, hat auch oft den Versuch gemacht, die echte christliche Kunst wieder auf den Thron zu heben. Man denke an die Nazarener, die Präraffaeliten, die Gedankentiefe, in ihren Formen so strenge und einfache und in ihren Kompositionen doch so gewaltige Klosterschule von Beuron.«
- 51 Zusätzlich zur Praxis, Lücken in der historischen Sequenz der Originale durch Repliken zu füllen (siehe oben), siehe Lepsius 1852 (Anm. 41), S. 370: »Denn man würde jede vorilige Kritik auf die Originale verweisen, denen ihr höchst wichtiger Platz in der Kunstgeschichte des Menschengeschlechts durch keine grämlichen Feuilletonisten geraubt werden kann. Man würde jedem sagen, daß er erst die Originale zu studieren habe, ehe er sich an die Beurtheilung der treuen Kopieen derselben wagen dürfe.«
- 52 Vgl. Morenz 1969 (Anm. 40), S. 155: »Die geheime, im Mysterium eingefangene ägyptische Weisheit zeigt sich durch die im historischen Raum abgebildete Wirklichkeit abgelöst.«; Karin Rhein: *Deutsche Orientalmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Entwicklung und Charakteristika*, Berlin 2003, S. 218–219.

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Lepsius 1875 (Anm. 25), s. p. – Abb. 2, 8: Friedrich August Stüler: Das neue Museum in Berlin, Potsdam 1853, Taf. 7. – Abb. 3, 9, 10, 17, 19, 20: Fotoarchiv Zoologischer Garten Berlin. – Abb. 4: Sammlung Veit Vaelske, Berlin. – Abb. 5: Foto: Kurt Goedicke, Berlin. – Abb. 6: Hofmann 1902 (Anm. 20), S. 162. – Abb. 7: Sammlung Kurt Goedicke, Berlin. – Abb. 11: Foto: Veit Vaelske, Berlin. – Abb. 12, 13: Foto: Elisabeth Kaluza, Berlin. – Abb. 14: Edme François Jomard (Hg.): *Déscription de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches etc.*, Paris 1809–1828, *Antiquités Planches*, Bd. 2, 1812, Taf. 91. – Abb. 15, 16: Topoven 2005 (Anm. 28), S. 86. – Abb. 18, 21: Lepsius 1849–1859 (Anm. 2), Abt. II, Bl. 132, Abt. III, Bl. 166. – Abb. 22: Lepsius 1882 (Anm. 7), Taf. 11. – Abb. 23: Sammlung Uwe Rutecki, Berlin.