

ABSTRAKT: W 1731 roku jubiler na dworze sasko-polskim, Johann Melchior Dinglinger ukończył jedno ze swoich najbardziej niezwykłych dzieł: *Oltarz Apisa*. Artysta wykorzystał współczesną wiedzę o świecie bogów starożytnego Egiptu do stworzenia narracji o śmierci i zmartwychwstaniu Ozyrysa. W 1738 roku *Oltarz Apisa* został umieszczony w Zielonym Sklepieniu Zamku w Dreźnie. Niniejszy artykuł przedstawia to dzieło jako przykład mody, która wprowadziła nawiązujące do kultury egipskiej przedmioty z miśnieńskiej porcelany i rzeźby Sfinksa do kolekcji i ogrodów Saksonii. Pod wpływem inspiracji Egiptem w XVIII wieku powstał również gabinet urządzoney za czasów Augusta II w Pałacu w Wilanowie. Ta sama moda przyczyniła się także do późniejszego rozwoju szeroko obecnej egiptomanii z okresu około 1800 roku, dla której dodatkowym bodźcem była francuska wyprawa generała Bonapartego.

SŁOWA KLUCZOWE: Starożytny Egipt, *Oltarz Apisa*, historia ogrodów

ABSTRACT: In 1731, the Saxon-Polish court jeweller Johann Melchior Dinglinger completed one of his most extraordinary works: the *Altar of Apis*. In this precious work, the artist brought to bear the knowledge about the world of the gods of ancient Egypt in order to create a narrative about the death and resurrection of Osiris. In 1738, the *Altar of Apis* was installed in the Green Vault of the Dresden Castle. This essay describes this work as an example of a fashion that brought Meissen porcelain objects in Egyptianising taste or the sculptures of the Sphinx as a representation of nature into the collections and gardens of Saxony. A cabinet arranged under Augustus II in the Wilanów Palace was also created under the influence of this early Egyptian fashion of the eighteenth century, which inspired the large-scale Egyptian Revival of the period around 1800, spurred on by General Bonaparte's French expedition.

KEYWORDS: treasure art, *Altar of Apis*, ancient Egypt, history of gardens

KOMUNIKAT

DAS SÄCHSISCHE BAROCK UND DIE ÄGYPTENFASZINATION DES 18. JAHRHUNDERTS¹

Dirk Syndram

Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Wilanów Studies

vol. XXIX, 2022

pp. 333–373

Yearbook, E-ISSN: 2720-0116

1 Der Aufsatz basiert auf der Dissertation des Autors: SYNDRAM, Dirk: Ägypten-Faszinationen. Untersuchungen zum Ägyptenbild im europäischen Klassizismus bis 1800. Frankfurt a/M/Bern/New York/Paris 1990 und die Abhandlung SYNDRAM, Dirk: Die Ägyptenrezeption unter August dem Starken. Der „Apis-Altar“ Johann Melchior Dinglingers. Mainz 1999.



Abb. 1

Apis-Altar in seiner heutigen Aufstellung im Neuen Grünen Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Für das frühe 18. Jahrhundert war Ägypten nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich ein sehr fernes, mythenbeladenes und gerade deshalb eigenartig faszinierendes Land. Im Grünen Gewölbe findet sich das wohl eindrucksvollste Zeugnis der Rezeption altägyptischer Kunst im europäischen Barock: der *Apis-Altar* Johann Melchior Dinglingers (Abb. 1).² In den Jahren, in denen dieses großformatige Juwelkunstwerk entstand, ist, ausgehend vom sächsisch-polnischen Hof, ein ungewöhnlich starkes Interesse an der pharaonischen Kunst Ägyptens zu erkennen.

Johann Melchior Dinglinger und das Alte Ägypten

Das 195 cm hohe Kunstwerk lehnt sich zwar in Gestaltung und Aufbau an die Tradition wandgebundener christlicher Altäre an, es vereint allerdings in einer zuvor nie dagewesenen Fülle künstlerisch das damalige Wissen über die Götterwelt des Alten Ägyptens. Das Kabinettstück, das 1738 in dem mit prächtigen und kostbaren Kunstwerken bereits dicht gefüllte Juwelenzimmer des Augusteischen Schatzkammer im Grünen Gewölbe aufgenommen wurde, war das letzte Werk des am 6. März 1731 verstorbenen Hofjuweliers Johann Melchior Dinglingers. Der *Apis-Altar* wurde gleichsam zum persönlichen Vermächtnis des genialen Juwelenkünstlers, denn er entstand, wie die meisten seiner Kabinettstücke, ohne Auftraggeber. Dinglingers Auseinandersetzung mit den zeitfernen Mythen und Bildwelten Ägyptens war somit das Werk des sechsundsechzigjährigen, dem Tode nahen Künstlers, der darin die überzeitliche Weisheit einer dem Totenkult verpflichteten Kultur zu erfassen suchte. Der *Apis-Altar* zeugt noch heute von den hohen intellektuellen, künstlerischen und handwerklichen Fähigkeiten seines Schöpfers. Dafür steht auch die Beschriftung, die der Hofjuwelier auf dem Sockel des Obeliskens anbringen ließ. Auf der linken Seite liest man:

QUAE ANTIQUA AEGYPTUS STUPIT / SUPERBA MOLIMINA / NOVA
LUCE HOC OPERE SIST- / UNTUR COLLUSTRA / QOD / AD VETERUM
MONUMENTO- / RUM FIDEM / NEC INDUSTRIAE PARCENS NEC /
SUMPTIBUS (frei übersetzt: Stolze Monumente / die das alte Ägypten be-
staunte, / Leben, von neuem Lichte erhellt, / in diesem Werk fort, / das, / alten
Denkmälern getreu / und ohne Fleiß und Kosten zu scheuen).

Auf der rechten Weise ergänzt dies die Inschrift

INVENT STRUXIT ORNAVIT / POTENTISSIMI POLONIARUM / REGIS /
FREDERICI AUGUSTI / PRIMUS OPERIS GEMMATI ARTI- / FEX / JOHAN-
NES MELCHIOR DINGLING- / ER / DRESDAE / A D S MDCCXXXI (Erdacht,
errichtet und ausgeschmückt hat / des Großmächtigen Polenkönigs / Friedrich Au-
gusts / Erster Juwelier, / Johann Melchior Dinglinger, / Dresden, / im Jahre des Heils
1731).³

2 Eine erste Bearbeitung dieses Themas erfolgte durch die Archäologin ENKING, Ragna: Der „Apis-Altar“ Johann Melchior Dinglingers. Ein Beitrag zur Auseinandersetzung des Abendlandes mit dem alten Ägypten. Glückstadt/Hamburg/New York 1939.

3 Zur Übersetzung der lateinischen Inschriften von den Schmalseiten des Sockels des Obeliskens des *Apis-Altars*, vergleiche auch WATZDORF, Erna von: Johann Melchior Dinglinger. Der Goldschmied des deutschen Barock. Berlin 1962, Bd. 1, S. 269.



Abb. 2

Johann Melchior Dinglinger (Entwurf); Dinglingerwerkstatt (Goldschmiedearbeiten); Christoph Hübner (Steinschnitt); Gottlieb Kirchner (Bildhauerei), unterer Teil des *Apis-Altars*, 1731, Kehlheimer Stein, Achat, Silber, vergoldet, Email, Edelsteine, Perlen; Höhe 204 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Mit den anderen seiner großen Werke der Schatzkunst teilt der *Apis-Altar* die Einzigartigkeit seiner Erscheinungsform, aber auch die Tatsache, dass er nicht im königlichen Auftrag, sondern zunächst aus dem Gestaltungswillen des Juwelenkünstlers und vor allem auf dessen eigenes finanzielles Risiko geschaffen wurde. Das Schaustück barocker Gelehrsamkeit, dessen Fertigung sicherlich mehr kostete, als ein Stadtpalais in Dresden, erscheint in Verbindung mit dem Grünen Gewölbe am 1. März 1738 in einem Eintrag des Inspektors Johann Adam Schindler im Journal dieser Sammlung.

Den 1. Marty Ao: 1738 Haben S. Königl.: Mayt. Ein grosses Cabinet Stückh, von H: Dinglinger, die Ägyptischen offer und abgötterey vor stellend in die geheime Verwahrung des grünen gewölbes gegeben, und befindet sich solches in den Jubellen Zimmer, auf den Tisch, wo sonst der Coffeé aufsatz gestanden.⁴

Die dem Schatzkunstwerk zugrunde liegende Ikonografie ist erzählerisch durchaus konkret (Abb. 2). Im Mittelpunkt der Bilderflut steht der Osiris-Mythos. Das mittlere Bild des Sockels zeigt Osiris, den ägyptischen Fruchtbarkeits- und Unterweltgott, auf der Totenbahre liegend. Eingefasst wird die eingravierte Darstellung von jeweils zwei ihm opfernden Priestern. Die darüberliegende tiefe Nische, die eine auf vergoldete Platten gravierte Hieroglyphenschrift hinterfängt, widmet sich der Überfahrt des Apisstiers, der irdischen Erscheinung des Gottes Osiris, auf einer Barke über den Nil. Die plastischen Figuren sind bemerkenswert, insbesondere die beiden mit zahllosen Diamanten bedeckten Krokodile, die die beiden Ufer des Nils symbolisieren. Der wohl von Christoph Hübner geschnittene großformatige Kameo aus Achat stellt die Verehrung des diesmal hundeköpfig dargestellten Göttervaters Osiris nach seinem Tode durch seine Gattin Isis und weitere Götter des ägyptischen Pantheons dar. Das darüber angebrachte runde Emailgemälde zeigt schließlich die verklärte Sphäre des göttlichen Paares Isis und Osiris sowie ihres Kindes Horus. Weitere kleinplastische Götter finden sich auf dem Gebälk zu Füßen des 75 cm hohen Obeliskens. Dieser ist eine exakte, kleinformatige Wiedergabe des altägyptischen Monuments, das 1588 in Rom vor dem Lateran aufgerichtet worden war. Auf seiner Spitze erhebt sich ein goldemaillierter Ibis, das Symbol des Thot, des Gottes der Weisheit und tiefsten Erkenntnis.

Die dinglichen und graphischen Quellen des *Apis-Altars*

Das Schatzkammerstück verbindet in singulärer Weise das im frühen 18. Jahrhundert in Europa vorhandene Wissen über Religion und Kunst des Alten Ägypten. Doch wie gelangte diese seit Jahrtausenden verschüttete, geographisch kaum erreichbare Gedanken- und Formenwelt vom Nil an die Elbe? Zum einen war es die persönliche Begegnung des

⁴ Inventare des Grünen Gewölbes, Journal des Grünen Gewölbes (1733–1782) fol. 48r; siehe auch SYNDRAM (1999), S. 3.

Juwelenkünstlers mit altägyptischen Objekten – und die war Johann Melchior Dinglinger zum Zeitpunkt seiner schöpferischen Arbeit am *Apis-Altar* in Dresden besonders gut gegeben. Einige Aegyptiaca befanden sich bereits in der kursächsischen Kunstkammer und in der Hofapotheke, aber mit der zwischen 1723 und 1726 erfolgten Übertragung antiker Skulpturen aus der königlich-preußischen Kunstkammer in Berlin in den Besitz Augusts des Starken kamen auch Zeugnisse der pharaonischen Kunstepoche in die Dresdner Antikensammlung. Vor allem aber war es der spektakuläre Ankauf des Nachlasses des Fürsten Agostino Chigi mit 160 Skulpturen und der 34 Antiken aus der Sammlung des Kardinals Alessandro Albani, mit der die kurfürstlich-königliche Antikensammlung Augusts des Starken seit 1728 zu einer der frühesten und zugleich größten Antikensammlung – und auch altägyptischen Sammlungen – nördlich der Alpen wurde, denn mit den römischen Antiken gelangten auch zahlreiche Zeugnisse pharaonischer Kultur nach Dresden. Der Architekt Baron Raymond Leplat, der langjährig als Kunstintendant und Kunsteinkäufer für August den Starken tätig war und auch die beiden römischen Antikensammlungen nach Dresden vermittelte, publizierte diese 1733 in Folioformat in den „Recueil des marbres antiques“. Darin widmete er fünf der großen Blätter Objekten, die er mit Ägypten in Verbindung brachte. Tatsächlich finden sich dort Motive, die Johann Melchior Dinglinger auch für sein Juwelenkunstwerk verwendete: der Apisstier, die für Europäer sehr fremdartigen Uschebtis, verschiedene Darstellungen der Sphinx sowie mehrere „Idol Egyptien“, wie der Gott Thot in Gestalt eines Pavians, Isis mit dem Horusknaben oder eine Statuette des Osiris.⁵

Nun erfolgte die Veröffentlichung der neuerworbenen Aegyptiaca 1733 und damit zwei Jahre nach dem Tod des Juwelenkünstlers. Auch finden sich auf den Kupferstichen nur sehr knappe und ungenaue Zuordnungen, so dass diese realen Objekte wohl nicht die inspiratorische Quelle für den von barockem Wissen überquellenden *Apis-Altar* gewesen sein dürfte.

Seine Kenntnis über Kultur, Kunst und Religion der Ägypter erlangte Johann Melchior Dinglinger vielmehr über eine bedeutende, für das 18. Jahrhundert kaum zu unterschätzende Quelle. Er war wohl der erste, der für sein Kunstschaffen auf die Bildtafeln und Deutungen des von Bernhard de Montfaucons zwischen 1719 und 1724 in 15 großen Foliobänden veröffentlichten Stichwerks „L’antiquité expliquée et représentée en figure“ zurückgriff.

Das wissenschaftlich kommentierte und mit qualitativ hervorragenden Stichen versehene Werk des Benediktinerpaters entsprach der

5 DÍAZ HERNÁNDEZ, Roberto A.: Entstehung des ägyptischen Museums in Deutschland: Von der fürstlichen Kunstkammer zum Ägyptischen Museumssaal. In: CURIOSITAS 14–15, 2014–2015, S. 64f.

antiquarischen Gelehrsamkeit der beginnenden Aufklärung. Es umfasste neben zahlreichen Zeugnissen der griechisch-römischen Antike fast alle damals bekannten, als altägyptisch angesehen Kunstwerke. Zumeist sind es Skulpturen sowie Werke der Kleinkunst und der Glyptik aus den öffentlichen und privaten Sammlungen Europas, die auf den Tafeln Montfaucons versammelt sind. Einige Blätter widmen sich aber auch phantasievollen Ansichten ägyptischer Großbauten. Das Antikenkompendium wurde eine der am häufigsten benutzten Bildquellen des 18. Jahrhunderts. Es prägte nicht allein die Gestaltung des *Apis-Altars*, es wirkte auch auf die damals zahlreich entstehenden Darstellungen der Sphinx ein, die mehr und mehr als unverzichtbare mythische Beschützerin und Symbol der Natur in den Gärten des 18. Jahrhunderts Einzug fand, und bestimmten am Ende des Jahrhunderts noch die Formen der beliebten ägyptisierenden Erzeugnisse der Steingutfirma Josiah Wedgwoods.

In seinen Erläuterungen vertrat Montfaucon ein Ägyptenbild, das zum einen die ägyptische Kultur als Ursprung des abendländischen Denkens hervorhob, zum anderen aber der pharaonischen Kunst jegliche positiven ästhetischen Qualitäten absprach. Diese Auffassung wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts von der überwiegenden Mehrheit der kunstinteressierten Öffentlichkeit und der führenden Kunsttheoretiker geteilt – nicht so sehr aber von Künstlern wie Dinglinger, die Ägypten als Urbild des Wissens, des Ewigkeitsstrebens und des Totenkultes, aber auch als Ausgangspunkt mystischer Spekulationen ansahen. Besondere Beachtung verdient die „Übersetzung“ der zweidimensionalen schwarz-weißen Bildvorlagen in farbige dreidimensionale Skulpturen und Kanopen (Abb. 3). Es ist bemerkenswert, wie es Dinglinger gelang, den schon etwas europäisch aufgefassten Darstellungen aus den „Recueils“ Montfaucons wieder ein ägyptisierendes Erscheinungsbild zu geben (Abb. 4).

Die sächsische Sphinx

Das Alte Ägypten war in Sachsen und am sächsisch-polnischen Königshof zur Zeit, als Dinglingers *Apis-Altar* entstand, durchaus ein Verkaufsmodell und fast schon ein wenig à la mode. Sphinxskulpturen bekrönen nicht nur die 1720 von Pöppelmann errichtete Elbtreppe des königlichen Lustschlosses von Pillnitz bei Dresden, sie bewachen auch die Parkanlagen von Großsedlitz und Joachimstein. Auch in die Produktpalette der königlichen Porzellanmanufaktur in Meißen fand das Alte Ägypten früh schon Einzug. So schuf 1732 der Bildhauer Johann Gottlieb Kirchner, der wohl bereits den 1721 fertiggestellten Obelisk des „Obeliscus Augustalis“ mit Sphinxdarstellungen bereicherte und auch beim *Apis-Altar* mit Dinglinger eng zusammengearbeitet haben wird, Sphingen aus Porzellan. Es finden sich im Bestand der Porzellansammlung Augusts



Abb. 3

Detail vom *Apis-Altar*,
Kanope, Staatliche
Kunstsammlungen Dresden

des Starken heute auch noch großformatige Monstergestalten im ägyptisierenden Stil (Abb. 5).⁶ In mehreren Ausformungen sind die frühesten aus Porzellan in Meißen geschaffenen Sphingen nachweisbar. Als „Sfinxe“, „Spinxe“ oder auch „Spinxe“ erscheinen sie in den Archivalien.⁷ Zumeist sind sie als Paare mit einander zu- bzw. abgewandten Köpfen gearbeitet. Die 22 cm hohen und 24 cm langen Mischwesen gehören zu den ersten plastischen Arbeiten aus Porzellan und gehen mit großer Wahrscheinlichkeit auf ein Modell des Hofbildhauers Kirchner zurück. Sie ruhen in leicht ansteigender Position auf volutenartig eingerollten Plinthen und tragen eine typische, enganliegende Haube mit den beiden bis auf Brusthöhe reichenden gefalteten Schläfentüchern. Die einstige königliche Kopfbedeckung des mit der Kraft des Löwen versehenen, als Mischwesen zwischen Löwen und Mensch dargestellten Pharaos, wurde von Kirchner zu einem modischen, weiblichen Kopfschmuck umgewandelt, der beim „Obeliscus Augustalis“ sogar von einem edelsteinbesetzten Diadem bekrönt wird. Johann Gottlieb Kirchner, der

6 SYNDAM (1999), S. 46–49. Porzellansammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Inv. Nr. P.E. 1872, P.E. 1874.

7 WITTWER Samuel: Die Galerie der Meißenr Tiere. Die Menagerie Augusts des Starken für das Japanische Palais. München 2004, S. 309.

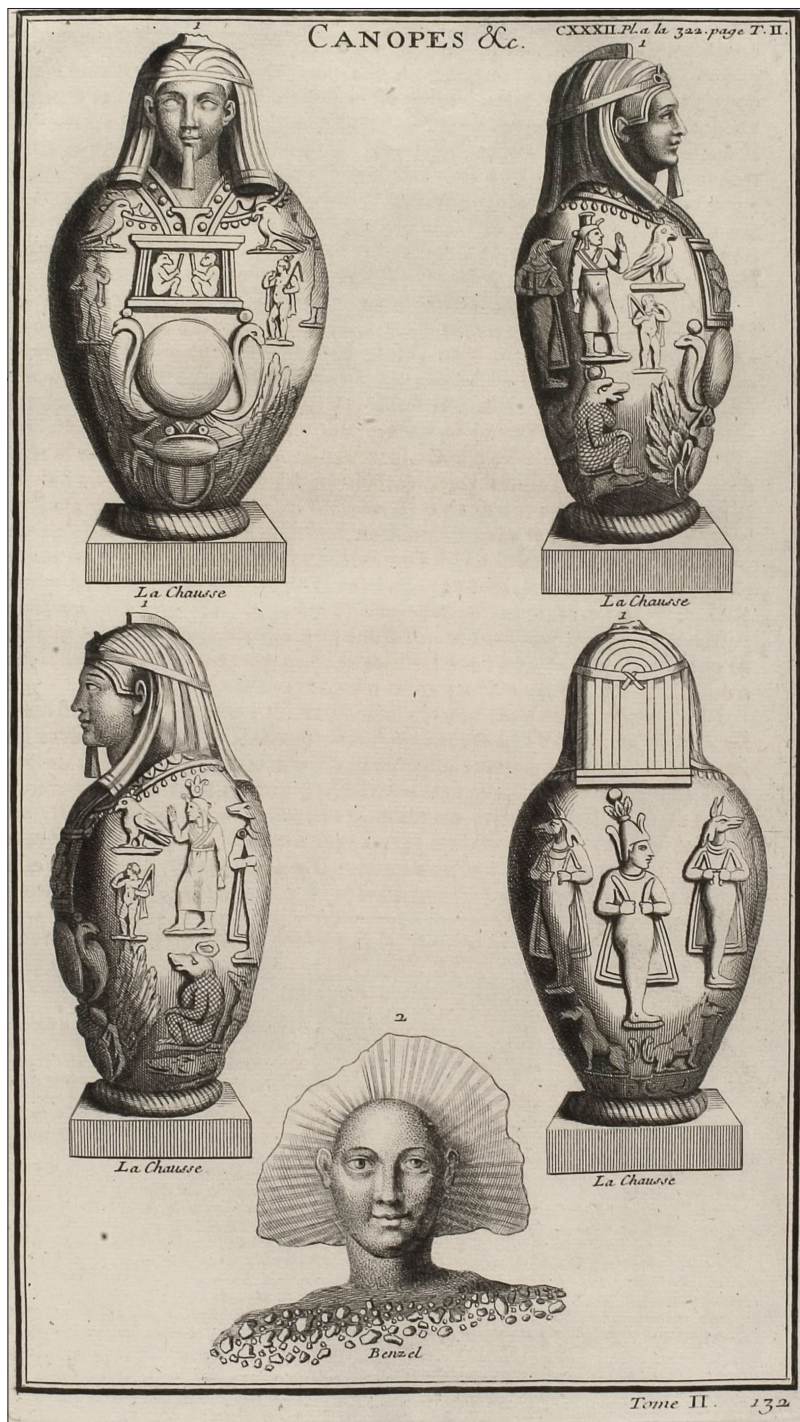


Abb. 4

Bernard de Montfaucon, *L'antiquité expliquée et représentée en figures/ Antiquitas explanatione et schematibus illustrata*, Paris 1722



Abb. 5

Johann Gottlieb Kirchner,
„Ruhende Sphingen“, um
1732, Porzellan, Bemalung:
Aufglasurfarben und Gold,
Höhe ca. 21 cm, Staatliche
Kunstsammlungen Dresden

Modell-Meister der Meißner Porzellanmanufaktur, schuf zwei Formen ägyptisierender Kunstwerke für die königliche Porzellansammlung. Zum einen handelt es sich um 1732 in seinem Modellbuch verzeichnete große, weißglasierte Sphingen.⁸ Mit einer Höhe von 51 cm gehören die Mischwesen zu der damals für das Lustschloss Augusts des Starken im Japanischen Palais entstehenden Porzellanmenagerie. Eine von ihnen befindet sich heute noch im Bestand der Dresdner Porzellansammlung. Die große Sphinx ist in ihrer künstlerischen Auffassung mit den kleineren verwandt und weist den gleichen Haubentypus auf. Gottlieb Kirchner vergrößerte allerdings nicht allein die Dimension erheblich, er veränderte auch die Figurenauffassung. Der ins Rätselhafte gekehrte, fast schon maliziöse Blick der Sphinx, die ornamentalere Auffassung des gefältelten Kopftuchs und die anthropomorphe Gestaltung des Brustbereichs nehmen die Beziehung zur ägyptischen Kunst weitgehend zurück und lassen bei diesem Mischwesen eher an die den Tod bringende, Rätsel stellende Sphinx aus der griechischen Oedipuslegende denken.

Deutlicher noch als die gegen 1730 im Kurfürstentum Sachsen gehäuft zu findenden Darstellungen der Sphinx von Kirchner und anderen Bildhauern belegen hingegen zwei große Kanopenvasen aus der Meißner Porzellanmanufaktur das Vorhandensein eines höfischen Interesses am Alten Ägypten. Die mit einer Höhe von 80,5 beziehungsweise 81,5 cm und einem Durchmesser von 37,5 und 38 cm mächtigen Porzellangefäße besitzen noch heute ihre ursprüngliche Bemalung aus brauner Ölfarbe

8 SYNDAM (1999), S. 48f. „2 Sphinxen verändert ... groß“, Porzellansammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Inv. Nr. PE 5753.



Abb. 6

und Gold (Abb. 6).⁹ Auch diese außergewöhnlichen Objekte gehören zu den 156 großformatigen Vasen, 132 Tieren und 120 Vögeln in Lebensgröße, die August der Starke 1731 für das Japanische Palais in seiner Manufaktur in Meissen in Auftrag gegeben hatte.

Ein ägyptisches Kabinett im Schloss Wilanów

Ein weiteres, heute weitgehend unbekanntes Zeugnis der Ägyptenfascination August des Starken, findet sich in einem seiner königlichen Gebäude, dem Schloss Wilanów vor den Toren Warschaus. Das „Polnische

Johann Gottlieb Kirchner,
Groteskvase in Kanopenform,
um 1735, Porzellan,
Kaltbemalung: Rot und Gold,
Höhe 80,4 cm, Staatliche
Kunstsammlungen Dresden

⁹ SYNDAM (1999), S. 50. Porzellansammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Inv. Nr. PE 5743.

Versailles“ war als persönlicher Palast des polnischen Königs Jan III. Sobieski, dem Vorgängers Augusts des Starken, zwischen 1677 und 1679 erbaut worden. 1730 war es dem Kurfürst-König gelungen, die prächtige Schlossanlage von Maria Zofia Denhoffowa, der damaligen Besitzerin, auf Lebenszeit zu mieten.

Zwischen 1730 und dem Tode Augusts des Starken Anfang Februar 1733 ließ der Kurfürst-König, wahrscheinlich unter der Leitung des polnischen Hofarchitekten Johann Sigismund Deybel, mehrere Räume des Schlosses luxuriös neu ausstatten. Dazu gehörten der Große Speisesaal im Südflügel und zwei Kabinette in unmittelbarer Nähe des königlichen Schlafzimmers. Die beiden Kabinette erhielten jeweils eine thematische Dekoration. Dabei wurde einer dieser kleinen Privaträume als chinesisches Kabinett ausgestattet. Der andere, ein Eckraum, der als königliches Ankleidezimmer diente, erhielt einen eindeutigen ägyptisierenden Wandschmuck mit Stuckarbeiten, plastischen Schnitzereien und in die Wand eingelassenen Gemälden.¹⁰ Die nach der Restaurierung im Jahre 1997 farblich wiederhergestellte lindgrüne und hellgraue Fassung der Holzvertäfelung verleiht dem kleinen Raum eine ebenso heitere wie majestätische Atmosphäre.

Über den Türen des ägyptischen Kabinetts finden sich zwei unterschiedliche Darstellungen der ägyptischen Sphinx, die nach Ansicht der Restauratoren möglicherweise schon unter König Jan III. zum Raumschmuck gehörten und damit ins späte 17. Jahrhundert zu datieren wären. Bei der einen handelt es sich um eine liegende, recht frei aufgefasste vergoldete Sphinx aus Stuck auf der ein Putto reitet. Dieser Typus findet seinen Ursprung im Garten des Schlosses von Versailles. In Wilanów wurde diese liegende Sphinx mit Putto allerdings etwas bereichert, denn die Sphinx hält eine Räuchervase als Zeichen der Götterverehrung in der Rechten. Der Putto hingegen präsentiert das goldene Bildnis der vielbrüstigen ephesischen Diana, ein im Barock direkt mit der ägyptischen Göttin Isis verbundenes Symbol der Allnatur. Bei der zweiten Sphinxform handelt es sich um ein sehr weibliches, von zwei Putti mit Blütenzweigen bekröntes und en face dargestelltes Mischwesen. Es ist ebenfalls aus Stuck gefertigt und besitzt ein eindeutig ägyptisierendes Faltenkopftuch. Ebenso wie die Supraportenplastik befassen sich auch die vor einem Goldgrund gemalten Wandbilder spielerisch mit Symbolen der Isis bzw. der ephesischen Diana und damit mit den generativen Kräften der Natur. Besonders bedeutend für diese frühe Ägyptenrezeption sind aber die strengen ägyptischen Köpfe, die unterhalb der hochrechteckigen Wandbilder über der Sockelzone angebracht wurden und sich in dieser Form ansonsten erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts wieder dargestellt fanden. Ihre ebenmäßig geschnittenen Gesichter werden umrahmt durch

¹⁰ SYNDRAM (1999), S. 47–49, Abb., S. 51.

strenge, für die Entstehungszeit ausgesprochen „ägyptische“ Faltenkopftücher. Die langen gedrehten Haarzöpfe der Köpfe aber sind unterhalb des Kinns zu einem typischen Isisknoten verschlungen. Das von Künstlern im Auftrag des sächsisch-polnischen Kurfürst-Königs ausgestattete Kabinett, das zum intimen Lebensbereich des Herrschers gehörte, weist unverkennbar darauf hin, dass August der Starke in seinen letzten Lebensjahren ein mehr als nur oberflächliches Interesse an der Mythenwelt der ägyptischen Götter gehabt haben muss. Vielleicht hatte Dinglinger mit seinem *Apis-Altar* wieder einmal zurecht darauf spekuliert, dass sein königlicher Mäzen das unerhörte Kabinettstück kaufen würde – aber dann kam ihm sein Tod dazwischen.

Weitere Quellen der frühen Ägyptomanie des Barocks

Die Neugier auf die ägyptische Kunst und Kultur war zu Beginn des 18. Jahrhunderts durchaus verbreitet. Dies betraf allerdings insbesondere die monumentale Architektur des Nillandes, denn die Faszination der durch Herodot und die späteren Reiseschriftsteller erwähnten gewaltigen Großbauten des ägyptischen Altertums hatte nicht nur Montfaucon ergriffen und ihn zu phantasievollen bildlichen Darstellungen verleitet. Etwa zur gleichen Zeit wie der französische Benediktinerpater befasste sich der Architekt Johann Bernhard Fischer von Erlach in seinem 1721 in Wien erschienenen „Entwurff einer historischen Architektur“ mit diesem erregenden Thema. Seine suggestiven Phantasieansichten ägyptischer Monumentalbaukunst gab späteren Künstlergenerationen Anregungen zu ägyptisierenden Entwürfen, so unter anderem Giovanni Battista Piranesi und dem „Revolutionsarchitekten“ Étienne-Louis Boullée. Der Textteil des Stichwerks von Fischer von Erlach, in dem die ägyptische Baukunst nach Maßgabe des damaligen Forschungsstandes genau und vorurteilsfrei behandelt wurde, gehört zu den Gründungsschriften der Architekturgeschichtsschreibung. Zudem finde sich geradezu eine Apotheose von verschiedenartigen Sphinxdarstellungen in dem 1726/27 vom Gartenbauingenieur Dominique Girard abgeschlossenen Garten des Belvederes des Prinzen Eugen in Wien.

Es war der fortschreitende Wissensdurst der Aufklärung, der zu Beginn des 18. Jahrhunderts das Interesse an der ägyptischen Kultur verstärkte. Die neuen Erkenntnisse über das pharaonische Ägypten sollte nach und nach das traditionelle, mystifizierende Ägyptenbild, dessen eindrucksvollster Vertreter im 17. Jahrhundert der in Rom wirkende und energisch publizierende Jesuitenpater Athanasius Kircher war, überlagern. Dem allgemeinen Bedürfnis nach objektiver Information entsprachen die Reiseberichte, die in steigendem Maße in der ersten Jahrhunderthälfte veröffentlicht wurden. Neben Paul Lucas (1714) und Benoît de Maillet (1735), waren es vor allem der kritische und ausführliche Bericht von Richard Pococke (1743) und das hervorragend illustrierte

Stichwerk Frederic Ludwig Nordens (1755). Während Fischer von Erlachs phantasiereiche bildliche Darstellungen die Architekturträume des 18. Jahrhunderts belebten, enthielten die beiden letztgenannten Reisebeschreibungen des Nillandes ungewohnt genaue Darstellungen ägyptischer Architekturformen. Beide Autoren, der englische Theologe Pococke und der dänische Kapitän Norden, bereisten in den 30er Jahren das Niltal, Pococke anschließend noch Palästina und Griechenland.

Als Erster veröffentlichte Pococke 1743 seinen Reisebericht unter dem Titel „A Description of the East“. Er hatte sein Werk zunächst nur als Abhandlung über die allgemein unbekannte ägyptische Baukunst begonnen und später um informative topographische Ausführungen erweitert. Das für die Entwicklung des Ägyptenbildes des 18. und frühen 19. Jahrhunderts wirkmächtige Buch wurde in den folgenden Jahrzehnten häufig neu aufgelegt und in verschiedene Sprachen übersetzt. Es gehört zu den unentbehrlichen Quellenwerken der damaligen Forscher und auch der Künstler. Auch Winckelmann und Caylus griffen auf die Ausführungen Pocockes zurück, um ihre eigenen Thesen zur altägyptischen Kunst zu belegen. Auf 76 qualitativ sehr unterschiedlichen Bildtafeln ließ Pococke mit einer fast schon archäologischen Genauigkeit Grund- und Aufrisse pharaonischer Bauwerke sowie deren architektonische Details abbilden. Wichtiger als diese gelehrten Abbildungen erschienen bereits seinen Zeitgenossen die umfangreichen Baubeschreibungen des Autors.

Während bei Pocockes Reisebeschreibung der Text die Bedeutung der Abbildungen übertraf, waren es in Frederick Ludwig Nordens „Voyage d’Egypte et de Nubie“ die 150 hervorragenden, ganzseitigen Kupferstiche nach eignen Zeichnungen des künstlerisch begabten Dänen, die noch über die Ägyptenexpedition General Bonapartes der Jahre 1798 bis 1801 hinaus auf die europäische Ägyptenfaszination einwirkten. Die Tafeln zeigen nicht bloß altägyptische Architektur, sondern auch das ganze orientalische Umfeld des Nillandes, das diese der Zeit trotzen den Bauten umgab. Sie wurden daher sowohl als wertvolle Vorlagen für Architekten, als auch als Stimmungsbilder im Sinne einer „Voyage Pittoresque“ rezipiert. Das zweibändig, aufwendig gestaltete Foliowerk erschien erst nach dem Tode des Autors im Jahre 1755 im Auftrag der königlichen dänischen Akademie in Kopenhagen. Es erlebte ebenfalls viele Neuauflagen und Übersetzungen.

Diese beiden Reiseberichte lieferten ungewöhnlich eingehende Informationen nach Europa, wie sie zu Beginn des europäischen Frühklassizismus für die klassischen Stätten Griechenlands noch nicht vorlagen. Sie wurden nicht nur von Wissenschaftlern, sondern auch von Architekten, Malern und Ägyptenreisenden – unter andrem auch im Tross des Expeditionsheeres General Napoleon Bonapartes von Dominique Vivant Denon – als unverzichtbare Informations- und Inspirationsquelle

genutzt. Sie setzten zudem Maßstäbe für die folgenden illustrierten Reiseberichte.

Kritiker wie Befürworter des um die Mitte des 18. Jahrhunderts am französischen Hof entwickelten aristokratischen Ägyptenbildes des Frühklassizismus griffen nur zu bereitwillig auf diese hervorragenden Quellen zurück.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war die Diskussion, ob das alte Ägypten ein Vorbild oder ein warnendes Beispiel für das zeitgenössische Europa sei, in vollem Gange. Je nach Charakter, sozialer Stellung und politischer wie künstlerischer Grundüberzeugung des einzelnen Kunsttheoretikers, Philosophen oder Künstlers ging es dabei um Albträume oder Wunschträume. Auch die Académie des Inscriptions et belles Lettres beteiligte sich im Jahre 1786 an dieser Auseinandersetzung mit der Auslobung eines „Prix d’émulation“ zu diesem Thema. Der damalige Sieger, Antoine-Chrysostome Quatremere de Quincy, publizierte erst 1803 seine Schrift „De l’architecture égyptienne“, in der er sich kritisch im Sinne eines von Winckelmann geprägten Antikenbildes mit der ägyptischen Architektur auseinandersetzt. Als Vorlagen für seine Abbildungen dienten ihm selbstverständlich die Architekturansichten nach Pococke und Norden.

Wenige Jahre, nachdem die französische Akademie für Altertumskunde, die damals durch die Ägyptenmode der Königin Marie Antoinette und durch die Landschaftsgärten des freigeistigen Hochadels besonders aktuelle Bedeutung der ägyptischen Kunst durch diesen Wettbewerb zu klären suchte, finden sich in den deutschen Modezeiten zahlreich Rückgriffe auf die beiden Vorlagewerke. Neben geheimnisvollen Sphinxgrotten und Vorschlägen für Garteneinbauten in Form der Tempelpylone von Luxor sind es besonders extravagante Inneneinrichtungen mit Ausblicken in Nillandschaften, die als Raumschmuck für Freimaurer besonders geeignet erschienen.¹¹

Piranesi und der Comte de Caylus

Diese Räume wurden von einer heute noch sehr bekannten Raumgestaltung im ägyptisierenden Stil beeinflusst, die zwischen 1765 und 1767 in den Schankraum des Caffé degl’Inglesi an der Spanischen Treppe in Rom nach Entwürfen Giovanni Battista Piranesi ausgeführt wurde. Die früheste Nachricht über diese aufsehenerregenden Café-Einrichtung ist durch einen Brief des sächsischen Architekten Christian Traugott Weinlig überliefert, den dieser 1767 nach Dresden sandte.¹² Er beschreibt den

11 Siehe dazu: SYNDRAM, Dirk: Interieurs im ägyptischen Stil. Englische und deutsche Innendekorationen im Frühklassizismus. In: Kunst & Antiquitäten 6, 1989, S. 38–45, insbesondere S. 41ff.

12 WEINLIG, Christian Traugott: Briefe aus Rom. 3 Bde, Dresden 1782–1787, Bd. 1, S. 17f.

Raum wie folgt: „Linker Hand, der Treppe gegenüber ... ist das englische Kaffeehaus. Der Ort wo die vielen hier studierenden Engelländer gegen Abend zusammen zu kommen pflegen, und wo man am besten erfahren kann, wo dieser oder jener anzutreffen sey. Es ist dieses Kaffeehaus nach den Angaben und einer Zeichnung des berühmten Piranesi im Egyptischen Styl innwendig ausgemahlt. Eine Menge Egyptischer Götzenbilder wunderbar zusammengestellt, erscheinen hier in verschiedenen Farben des Granits und anderer dunkler Steinarten. Sollten Sie seine Kamine in diesem Stil zu sehen bekommen, so würden Sie sich eine Idee davon machen können, außerdem aber wohl schwerlich.“

Die großformatigen Kupferstiche mit zwei Raumansichten des Caffè degl'Inglese und elf Darstellungen ägyptisierender Kaminentwürfe wurden von Piranesi 1769 zusammen mit einer theoretischen Erläuterung dem internationalen Publikum dreisprachig unter dem Titel „Diverse maniere d'adorare i cammini“ angeboten. Piranesi war ein technisch hervorragender, höchst schöpferischer Kupferstecher, er war aber auch ein die Druckgraphik seiner Zeit rezipierender Künstler. Seine ägyptisierenden Kupferstiche wurden von ihm zwar als Vorlagen für Innenarchitekten vorgeschlagen, besitzen aber eher den Wert eines autonomen Kunstwerks. Die skurrilen Kaminentwürfe und Innenraumansichten beeindrucken auch heute noch viele Kunsthistoriker so sehr, dass sie in Piranesi den Schöpfer und in seinen Radierungen den Ursprung der Ägyptenmode des Frühklassizismus gefunden zu haben glauben. Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem ägyptischen Kulturerbe ist jedoch viel komplexer.

Die Suche nach der Quelle Piranesischer Inspiration führt zu einem der Protagonisten der Ägyptomanie des 18. Jahrhunderts. Er lebte nicht in Rom sondern in Paris. Sowohl Piranesis kunsttheoretische Reflexionen, als auch die Vorbilder für die ägyptisierenden Entwürfe, haben einen gemeinsamen Ursprung, und zwar die „Recueils d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines“ des Comte de Caylus.¹³ Aus dem positiv-aristokratischen Antikenbild des hochgebildeten Altertumsforschers, künstlerischen Dilettanten und engagierten Mäzens leiten sich die wesentlichen Passagen der Erläuterungen Piranesis her. Und was in Zusammenhang mit diesem Thema noch bedeutsamer ist, die Kaminentwürfe gehen bis ins Detail auf die Bildvorlagen der „Recueils“ zurück, in denen sich fast alle Elemente ihrer oft sehr eigenartig wirkenden Dekorationen wiederfinden. Die Bände der „Recueils“, aus denen Piranesi seine Vorbilder bezog, erschienen zwischen 1759 und 1764 (Band 3 bis 5).

13 Die erste und wohl auch letzte monographische Abhandlung über den Comte de Caylus erfolgte durch ROCHEBLAVE, Samuel: *Essai sur le Comte de Caylus*. Paris 1889. HAUSMANN, Franz Josef, Eine vergessene Berühmtheit des 18. Jahrhunderts: Der Graf Caylus, Gelehrter und Literat. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 53, 1979, S. 191.

Der Comte de Caylus gehörte zu den bedeutendsten und einflussreichen Kunst- und Kulturtheoretikern seiner Zeit, der sowohl die Rückbesinnung auf die griechische Antike wie auch auf das ägyptische Altertum offensiv propagierte. Seine reformerischen Ansichten im Sinne des Klassizismus vertrat der Comte in zahlreichen Vorträgen vor den beiden königlichen Akademien in Paris, denen er angehörte, der Académie Royale de Peinture et Sculpture und der Académie des Inscriptions et belles Lettres. Vor allem aber publizierte er sie in seinen von 1752 bis 1767 in sechs Bänden herausgegebenen „Recueils d’antiquités“. Hier finden sich neben Darstellungen von griechischen und römischen Antiken aus europäischen Sammlungen, hunderte Abbildungen altägyptischer, ägyptisierender, oder für ägyptisch gehaltener Bildwerke mit genauen, für die damalige Zeit hervorragenden und wissenschaftlich systematischen Beschreibungen. Die „Recueil“ sind für die gestaltenden Künstler der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine kaum zu überschätzende Quelle für Werke des Altertums. Direkte Rückgriffe auf diese bedeutende Bildersammlung durch Möbel- und Gefäßgestalter, Innenarchitekten und bildende Künstler sind zahlreich nachweisbar und beschränken sich keineswegs auf Frankreich. Die Künstler und Altertumswissenschaftler fanden neben guten Bildvorlagen aber auch die erste Abhandlung zur Kunst der griechisch-römischen Antike und Ägyptens. Gerade den von ihm als ägyptisch eingestuften Werken maß Caylus einen eigenen hohen kulturellen Zeugniswert bei und sprach ihnen eine klar definierte ästhetische Qualität zu, die Edmund Burkes Begriff des „sublime“ zum Teil vorwegnimmt. Das war um 1750 ganz neu. Die „Recueil d’antiquités“ wurde so noch vor Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“ (1764) zu einer – heute weitgehend vergessenen – Inkunabel der Kunstgeschichtsschreibung.

Caylus fand in der bis dahin von seinen Fachkollegen – und auch von Montfaucon – strikt abgewerteten archaisch-streng erscheinenden Monumentalkunst Ägyptens neue ästhetische Werte, so „grandeur“, „solidité“ und „simplicité“, deren Übernahme er den Künstlern seiner Zeit empfahl. Darüber hinaus führte der Comte in seinen Schriften immer wieder aus, dass die gemeinsame Grundlage aller Kulturen des Altertums diejenige Ägyptens gewesen sei. Von dieser ersten Hochkultur angeregt und in Konkurrenz zu den gewaltigen, für die Ewigkeit bestimmten Werken der Bildhauerei und der Baukunst der Pharaonen hätten sich alle anderen Kulturen der europäischen Antike, aber auch Vorderasiens und Chinas entwickelt. Dass die mögliche Verbindung altägyptischer Kultur mit den fernöstlichen Kulturen bereits um 1700 bekannt war, belegt ein Werk Johann Melchior Dinglingers im Grünen Gewölbe: der Thron des indischen Großmoguls Aureng-Zeb. Denn

dort überziehen eingravierte Pseudohieroglyphen und Götterdarstellungen des Nillandes die beiden den Thronbereich einrahmenden Wandteile.¹⁴

Die monumentale Kunstgesinnung und die ewigkeitsbezogenen Werke der Ägypter erschienen dem Comte de Caylus gut vier Jahrzehnte später als für seine eigenen Gegenwart nahezu unerreichbar. Sie waren für ihn das Resultat eines idealen, aufgeklärt-absolutistischen Königreiches, dass sich in einer fast endlosen Friedensperiode und in einem von der Natur gesegneten Land entwickeln konnte. Einer solchen Utopie hielten die politischen Realitäten im Europa der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht stand. Seine Ägyptenvisionen bargen aber einen großen Reiz für die Hocharistokratie des Ancien Régime und wurden zu einem Auslöser der Ägyptenmode unter Marie Antoinette – bis hin zur Revolutionsarchitektur in den Jahren vor der Französischen Revolution.¹⁵ Selbst noch auf die Generäle und wissenschaftlichen Begleiter des französischen Expeditionskorps wirkte dieses auf Caylus zurückführbare Idealbild ein.

Ausgangspunkt für seine wissenschaftlichen Untersuchungen war die eigene Sammlung, die der Comte de Caylus in seiner Wohnung in der Orangerie der Tuileries aufbewahrte. Einen Einblick in die Antikensammlung vermittelt das Frontispiz des ersten Bandes der „Recueils“. Nicht aristokratisch-repräsentativ, sondern wissenschaftlich-schmucklos in einem Depot auf Regalbrettern stehen die Objekte seiner wissenschaftlichen Begierde. Sein Forschungsdrang, der erklärter Maßen mit dem Besitz der zu beschreibenden Objekte gepaart war, war schließlich größer als der Raum, der ihm zur Lagerung zur Verfügung stand. Caylus löste dieses Problem, indem er 1752 und dann wieder 1762 seine Schätze dem königlichen Antikenkabinett übereignete. Einiges, was man in seinen Büchern beschrieben sieht, findet sich heute noch ausgestellt in den Vitrinen des Musée du Louvre.

Die Quellen der barocken „Ägyptomanie“ finden sich in Frankreich. Dies gilt – abgesehen von Dinglingers *Apis-Altar* – neben der wissenschaftlich-theoretischen Auseinandersetzung in erheblichem Maß auch für die künstlerische Formulierung. Doch Rom trug zur „Ägyptomanie“ des Frühklassizismus bei. Zu nennen seien hier vor allem die Académie de France in Rom und einige ihrer bedeutendsten Schüler. Sie spielten bei Aneignung des ägyptischen Erbes kurz nach der Jahrhundertmitte eine wichtige Mittlerfunktion zwischen der Rezeption ägyptischer Kunstwerke in Italien und der Theoriediskussion in Frankreich. Auch in diesem Falle dürfte der Einfluss des Comte de Caylus groß gewesen

14 SYDRAM, Dirk, SCHÖNER, Jörg: August der Starke und sein Großmogul. München 2014, S. 90–93.

15 SYDRAM, Dirk: Die „Urzeit“ als Avantgarde. Italienische und französische Interieurs im Frühklassizismus. In: Kunst & Antiquitäten 3, 1989, S. 48–57, insbesondere S. 50ff.

sein. Eine Vorreiterstelle unter den jungen, von ihm geförderten Künstlern, nimmt der Ruinenmaler und spätere Gartenarchitekt Hubert Robert ein. Robert kam 1754 als Stipendiat der Akademie in die Heiligen Stadt und blieb dort bis 1765. In seinem umfangreichen Oeuvre besitzt die Beschäftigung mit den erhabenen Zeugnissen ägyptischer Kultur schon früh eine wichtige Funktion. Um 1760 geriet Robert durch den Antikeneinkäufer Paolo Maria Paciaudi, sowie durch Abbé Jean-Claude Richard de Saint-Non, in den Kreis des Comte de Caylus. Dies führte dazu, dass sich Robert nun noch eingehender mit der malerischen und monumentalen Wirkung ägyptischer Baukunst auseinandersetze. Belegt wird dies durch zwei idealisierte Landschaften mit Pyramiden und Obelisken aus dieser Zeit, sowie durch ein „capriccio égyptien“, in dem sich ägyptisches Formenrepertoire mit schmuckloser Bogenarchitektur verbunden findet¹⁶. Die Ägyptenfaszination, die um 1760 die französischen Stipendiaten in Rom erfasst hatte, führte auch zu ägyptisierenden Entwürfen des späteren Hauptmeisters des galanten Rokoko, Fragonard, der mit Robert und Saint-Non befreundet war.

Einige der Entwürfe und Antikenkopien Roberts wurden von Saint-Non zu einer Reihe von 18 Blättern zusammengefasst, der „Suite de dix huit feuilles d'après l'antiquité“, die der Abbé im Jahre 1763 radierte. Die Folge umfasst neben genauen Kopien ägyptischer Bildwerke auch fünf sehr interessante Entwürfe ägyptisierender Objekte, die das Ägypteninteresse des Architekturmalers um 1760 belegen. Da Robert selbst erst 1765 nach Paris zurückkehrte, ist die Wahrscheinlichkeit sehr groß, dass Saint-Non die Vorlagen für diese Radierungen bereits 1761 bei seiner Abreise aus Rom von Robert erhalten hat. Saint-Non veröffentlichte dann 1767 auch die Ägyptenphantasien Fragonards in zehn Blättern als „Premier Recueil d'aquatintes“.

Unter den ägyptisierenden Entwürfen Roberts findet sich auch derjenige einer Pyramide, der schließlich seinen Weg vom Blatt Papier zur Realisierung gefunden hat, und dies gleich zweimal. Zum einen war es Robert selbst, der die auf einem Sockel ruhende Pyramide vor 1785 in dem Landschaftsgarten des Désert de Retz realisierte. Zum anderen war es der preußische König und Freimaurer Friedrich Wilhelm II., der zwischen 1791 und 1792 eine etwas spitzere, ansonsten aber sehr ähnliche, im Sockel von Pseudohieroglyphen umgebene Pyramide in seinem Neuen Garten in Potsdam errichten ließ.

Im europäischen Klassizismus vor 1800 wurde in einer bis dahin unerreichten und auch später kaum noch übertroffenen Weise überaus phantasievoll und schöpferisch mit dem ägyptischen Kunst- und Kulturerbe umgegangen. Die Inspirationen der Künstler, wie auch ihrer Auftraggeber, wurden von graphischen Vorlagen genährt, vielleicht fruchtbarer, als es

16 Siehe dazu Ausstellungskatalog: Ägyptomanie. Ägypten in der europäischen Kunst 1730–1930, Paris/Ottawa/Wien/Mailand 1994, S. 60–63, Katalognummer 22 und 23.

die fast schon ägyptologisch genauen Berichte und Darstellungen zu leisten vermochten, die einige Jahre nach Beendigung der französischen Ägyptenexpedition von 1798 bis 1801 Frankreich und das restliche Europa erreichten. Doch ohne diese, die künstlerische Phantasie anregenden und Begehrlichkeiten erregenden Darstellungen altägyptischer Kunst, hätte es möglicherweise den militärisch-kulturellen Aneignungsversuch des Niltales durch General Bonaparte nicht gegeben.

LISTE DER ABBILDUNGEN

- S. 334 *Apis-Altar* in seiner heutigen Aufstellung im Neuen Grünen Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe Inv. Nr. VIII 202
- S. 336 Johann Melchior Dinglinger (Entwurf); Dinglingerwerkstatt (Goldschmiedearbeiten); Christoph Hübner (Steinschnitt); Gottlieb Kirchner (Bildhauerei), unterer Teil des *Apis-Altars*, 1731, Kehlheimer Stein, Achat, Silber, vergoldet, Email, Edelsteine, Perlen; Höhe 204 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe Inv. Nr. VIII 202
- S. 340 Detail vom *Apis-Altar*, Kanope, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Grünes Gewölbe Inv. Nr. VIII 202
- S. 341 Bernard de Montfaucon, *L'antiquité expliquée et représentée en figures/Antiquitas explanatione et schematibus illustrata*, Band 2,2, Tf. CXXXII, Nr. 1, Paris 1722
- S. 342 Johann Gottlieb Kirchner, „Ruhende Sphingen“, um 1732, Porzellan, Bemalung: Aufglasurfärben und Gold, Höhe ca. 21 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung Inv. Nr. PE 1873 und PE 1875
- S. 343 Johann Gottlieb Kirchner, Groteskvase in Kanopenform, um 1735, Porzellan, Kaltbemalung: Rot und Gold, Höhe 80,4 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung Inv. Nr. PE 5743

LITERATURVERZEICHNIS

- [o.A.] Ägyptomanie. Ägypten in der europäischen Kunst 1730–1930. Paris/Ottawa/Wien/Mailand 1994.
- DÍAZ HERNÁNDEZ, Roberto A.: Zur Entstehung des ägyptischen Museums in Deutschland: Von der fürstlichen Kunstkammer zum Ägyptischen Museumssaal. In: *CURIOSITAS* 14–15, 2014–2015.
- ENKING, Ragna: Der „Apis-Altar“ Johann Melchior Dinglingers. Ein Beitrag zur Auseinandersetzung des Abendlandes mit dem alten Ägypten. Glückstadt/Hamburg/New York 1939.
- HAUSMANN, Franz Josef: Eine vergessene Berühmtheit des 18. Jahrhunderts: Der Graf Caylus, Gelehrter und Literat'. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 53, 1979.
- ROCHEBLAVE, Samuel: *Essai sur le Comte de Caylus*. Paris 1889.
- SYNDRAM, Dirk: *Ägypten-Faszinationen. Untersuchungen zum Ägyptenbild im europäischen Klassizismus bis 1800*. Frankfurt a/M/Bern/New York/Paris 1990.

- SYNDRAM, Dirk: Die Ägyptenrezeption unter August dem Starken. Der „Apis-Altar“ Johann Melchior Dinglingers. Mainz 1999.
- SYNDRAM, Dirk: Die „Urzeit“ als Avantgarde. Italienische und französische Interieurs im Frühklassizismus. In: Kunst & Antiquitäten 3, 1989.
- SYNDRAM, Dirk: Interieurs im ägyptischen Stil. Englische und deutsche Innendekorationen im Frühklassizismus. In: Kunst & Antiquitäten 6, 1989.
- SYNDRAM, Dirk, SCHÖNER, Jörg: August der Starke und sein Großmogul. München 2014.
- WATZDORF, Erna: Johann Melchior Dinglinger. Der Goldschmied des deutschen Barock. Bd. 1, Berlin 1962.
- WEINLIG, Christian Traugott: Briefe aus Rom. Bd. 1, Dresden 1782–1787.
- WITTWER, Samuel: Die Galerie der Meißner Tiere. Die Menagerie Augusts des Starken für das Japanische Palais. Munich 2004.

DIRK SYNDRAM

Prof. Dirk Syndram wurde 1955 in Duisburg-Homberg in Nordrhein-Westfalen geboren. Seit 1977 studierte er Kunstgeschichte und Ägyptologie an der Universität Hamburg und hat 1985 dort mit seiner Dissertation über das Ägyptenbild im Europäischen Klassizismus bis 1800 promoviert. 1987 begann Dirk Syndram seine wissenschaftliche Tätigkeit in Museen, zunächst in Berlin und danach in Bielefeld, wo er das Kunstgewerbemuseum der Stadt Bielefeld/Stiftung Huelsmann aufbaute. Zum 1. Januar 1993 wurde er Direktor des Grünen Gewölbes der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. 2004 wurde das nach seiner Konzeption eingerichtete Neue Grüne Gewölbe und 2006, ebenfalls im wiederaufgebauten Residenzschloss, das sorgfältig restaurierte und rekonstruierte Historische Grüne Gewölbe, die Schatzkammer des Kurfürst-Königs August II., eröffnet. Nachdem Dirk Syndram bereits 2002 als „Schlossdirektor“ für die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden die museale Konzeption und Einrichtung des Residenzschlosses übernommen hatte, war er seit 2006 auch als Direktor der Rüstkammer für diese weitere grandiose Sammlung zuständig. Am 1. September 2021 trat er in den Ruhestand und ist nun als freischaffender Kunsthistoriker tätig. Zu seinen Forschungsgebieten, zu denen er zahlreiche Publikationen und Aufsätze vorlegte, gehören neben der Schatz- und Juwelenkunst der Renaissance und des Barock die Erforschung des Phänomens der Kunstkammer in der Frühen Neuzeit und des Wertes und der Wertigkeit in der Kunst des 16. bis 18. Jahrhunderts.