

Ehemals Jahrbuch der  
Preußischen  
Kunstsammlungen

Neue Folge  
Dreiundsechzigster Band



# Jahrbuch der Berliner Museen 2022



**Staatliche Museen zu Berlin**  
Preußischer Kulturbesitz



Gebr. Mann Verlag Berlin



Jahrbuch der Berliner Museen

Dreiundsechzigster Band · 2022



# Jahrbuch der Berliner Museen

Ehemals Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen

Neue Folge

Dreiundsechzigster Band • 2022



**Staatliche Museen zu Berlin**  
Preußischer Kulturbesitz



Gebr. Mann Verlag · Berlin

Herausgegeben von den Staatlichen Museen zu Berlin

Redakitionsausschuss

Christina Haak, Stephan Kemperdick, Michael Lailach, Maurice Mengel,  
Alexis von Poser, Agnes Schwarzmaier, Petra Winter

Redaktion

Svenja Lilly Kempf, Staatliche Museen zu Berlin,  
Generaldirektion, Stauffenbergstraße 41, 10785 Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC ND veröffentlicht. Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (jeweils gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie zum Beispiel Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert gegebenenfalls weitere Nutzungsgenehmigungen durch die jeweiligen Rechteinhaber\*innen.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

DOI: <https://doi.org/10.57894/jbm.2022.1>

Text © Die Autorinnen und Autoren 2023

[www.smb.museum](http://www.smb.museum)

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

Layout: M&S Hawemann · Berlin

Satz: Jan Hawemann · Berlin

Lektorat: Merle Ziegler, Gebr. Mann Verlag · Berlin

Umschlagabbildung: Kantharos, 450–425 v. Chr., schwarz glasierte Keramik, Staatliche Museen zu Berlin,

Antikensammlung (Inv. F 2778), siehe S. 14

Druck und Verarbeitung: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg

Printed in Germany

ISBN 978-3-7861-2910-3 (Print)

e-ISBN 978-3-98501-063-9 (PDF)

ISSN 0075-2207

e-ISSN 2940-5165

## Inhalt

Iryna Chechulina

Attic Black-Glazed Pottery in the Collection of the Antikensammlung 7

Lesley Fulton

A Rare Book Rediscovered

Joseph-François Tôchon d'Annecy's »Recueil de Vases Grecs« 25

Stefanie Janke

Die Erwerbungen aus Rhages/Rayy und ihre Wege in die Islamische Abteilung der Berliner Museen 53

Federica De Giambattista

Ludwig Pollak, Wilhelm von Bode's Trusted Art Dealer on the Roman Art Market (1902–1929):

New Findings on the Provenance and Historical Context of Early Medieval and Byzantine Liturgic Sculptures sold to the Kaiser-Friedrich-Museum 65

Paul Hofmann

Kunst hinter Schloss und Riegel – die geheimen Westberliner Flak-Kisten.

Eine außergewöhnliche Episode in der Geschichte der Skulpturensammlung und des Museums für Byzantinische Kunst 91

Dieter Scholz

Die Wiederentdeckung von Sascha Wiederhold – fortgesetzt durch das Publikum 135



# Attic Black-Glazed Pottery in the Collection of the Antikensammlung

Iryna Chechulina

*Athenian black-glazed pottery is among the material most often found in archaeological excavations. In Ancient Greece, it was common pottery for daily use, while figured pottery was mostly a luxury item. Based on analysis of mass finds at reference sites, especially in Athens, a detailed typology and chronology of Athenian black-glazed pottery has been established that makes it possible to identify and date not only the pottery itself, but also closed complexes and sites. The Antikensammlung (Collection of Classical Antiquities) in Berlin has a large and rich assemblage of this kind of ceramic, including all types of vases, as well as some rare and even unique specimens. As a result, a precise analysis of Athenian black-glazed pottery from the Antikensammlung offers not only a closer look into the everyday life of the ancient Greeks, but also a deeper understanding of ancient technologies, trade, and economic systems.*

The Antikensammlung is one of the richest of its kind in Europe. Originally, it was the art collection of the kings of Prussia, assembled over the course of almost 350 years. The collection originated in the 16<sup>th</sup> century, when the prince-electors of Brandenburg began to amass their first collections of rarities, comprising souvenirs, antiques, and simple curiosities.

The Antikensammlung has a very comprehensive collection of Greek and Roman art, in particular ancient Greek art from the 10<sup>th</sup> to the 1<sup>st</sup> century B.C. It also holds numerous Roman objects, including many rarities from Etruria, Cyprus, and the Northern Black Sea region<sup>1</sup>. While Greek vases form a large part of the collection, plain black-glazed vessels make up only a small part of this pottery. This is not surprising, as the acquisition of figured wares was generally favoured because of their more attractive appearance. The permanent exhibition in the Altes Museum in Berlin displays only a few examples of plain black-glazed pottery (fig. 1).

The storeroom of the Antikensammlung, however, houses thousands of artworks from different periods and territories. Among these are many ancient Greek masterpieces, including a nearly unknown group of Attic black-glazed pottery, which was published only once in 1885 in two volumes by the curatorial assistant of the Berlin museums at the time, Adolf Furtwängler<sup>2</sup>. This fundamental work, titled »Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium«, provides information about the places and dates of acquisition, and sometimes the location of the finds. Unfortunately, such detailed information is available only for objects collected before and during Furtwängler's time at the museum.

## Origin of the Objects

As part of the current project<sup>3</sup>, I analysed some 200 vessels from the storeroom of the Antikensammlung. Most of the objects were acquired or donated, though part of the collection consists of material from archaeological excavations carried out by the Berlin museums. The majority of the collection, however, was bought at auction – including the objects selected for this article. The latter also include four vessels purchased at the beginning of the 20<sup>th</sup> century in what was then Southern Russia, indicating that they were found in the Black Sea region of Ukraine. The find-spots of two of these vases are known (Olbia Pontica and Panticapaeum in Taurica), while other items were found in Nola (Campania, Italy), Boeotia, Lindos (Rhodes, Greece), and Smyrna (Turkey). Unfortunately, for the remaining five objects selected for analysis here, no information about where they were found or acquired is available.

## Attic Versus Atticised

The first aim of my preliminary analysis was to distinguish objects originated in Athens from those made in other centres, including Italy and Asia Minor, which produced very similar items in imitation of original Athenian vessels. The tendency to create works similar to Athenian ceramics is called ›Atticising‹, a term that sums up the phenomenon very

---

I would like to express my sincere gratitude and respect to the curators of the Antikensammlung – Staatliche Museen zu Berlin, Nina Zimmermann-Elseify and Agnes Schwarzmaier, as well as to Director *Andreas Scholl* and Deputy Director *Martin Maischberger*. Without their kind help this project would not have been possible. I would also like to express respect and gratitude to the conservator at the Antikensammlung, *Uwe Peltz*, for his kind guidance in my preliminary investigation of the pottery repair process.

1 U. Kästner, Zur Geschichte der Berliner Vasensammlung, in: M. Bentz (ed.), *Vasenforschung und Corpus Vasorum Antiquorum*. CVA Beihefte 1 (Munich 2002) 133.

2 Adolf Furtwängler (1853–1907) was a German archaeologist, art historian, and museum director. He completed the catalogues of his predecessors, Konrad Levezow and Eduard Gerhard, and added newly acquired objects. In his 1885 catalogue, he also included black-glazed pottery from the collection. Furtwängler organised the objects by epochs, styles, genres, and shapes, and added interpretations of graffiti and inscriptions (A. Furtwängler, *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium* [Berlin 1885]; Kästner 2002, 137). The numbers in his catalogue are now used as the inventory numbers for fine Greek and Etruscan ceramics acquired before 1885.

3 The International Scholarship Programme at the Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (National Museums in Berlin – Prussian Cultural Heritage Foundation).



1 Attic black-glazed pottery from the Antikensammlung (inv. 1966.31, F 2708, F 2576, V.I. 3978, V.I. 4982, 61)

succinctly<sup>4</sup>. The same trend likely also occurred in other categories of art. Yet Attic black-glazed wares have several important characteristics that distinguish them clearly from other pottery: in particular, a unique black glaze, a complex system of ornamentation, and certain morphological features. Moreover, classical Athenian pottery was usually made of fine orange-brown clay, the result of both mixing and transportation processes<sup>5</sup>. All these attributes make it possible to determine the centre of production of a vessel and its type and subtype, and to date it, in some cases to within a span of 10 to 25 years. The context of the finds plays an important role in distinguishing Attic from non-Attic material, of course, but the exact find-spot and other important information is rarely available for items in museum collections.

Italian objects generally have some features that make it possible to differentiate them from Athenian ones. First, the black circle and dot ornamentation usually found on the bottom of Attic vessels is painted less neatly or even omitted entirely on Italian ones. Moreover, the bottoms of Italian vessels usually have an extra layer of crimson tone wash. Finally, Italian pottery often has stamped ornamentation that is not typical of Attic works, reflecting the taste of local buyers instead.

The Etruscans were among the most active buyers of Attic wares in the 6<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> centuries B.C. Yet, as previously mentioned, they also

often produced similar ceramics themselves. From the time of the Peloponnesian War, Italian craftsmen started to create imitations of Athenian pottery, which were of high quality and able to compete with the originals. Nevertheless, the same amount of Athenian wares continued to be imported until the middle of the 4<sup>th</sup> century B.C.<sup>6</sup>. At the same time, Bucchero pottery, which was produced using a different technique, became more common in the region<sup>7</sup>. Yet, even a closer look at the Antikensammlung confirms the unbroken popularity of Athenian pottery among the Etruscans: more than half the collection was found in Etruria, most probably in graves. It is well established that Athenian potters produced very fine examples for wealthy consumers in the Italian market, as shown by the fact that expensive Athenian pottery was a basic part of the burial inventory in the tombs of wealthy Etruscans<sup>8</sup>.

4 J. Hayes, Greek and Italian Black-Gloss Wares and Related Wares in the Royal Ontario Museum (Toronto 1984) 43.

5 Hayes 1984, 21.

6 Hayes 1984, 21.

7 F. Knauß – J. Gebauer (eds.), *Black is beautiful. Griechische Glanztonkeramik* (Munich 2019) 31.

8 M. A. Rizzo, *Le anfore da trasporto e il commercio etrusco arcaico*, 1 (Milan 1990) 89–92.

## The Invention of Black-Glazed Pottery

Athenian black-glazed pottery was one of the most popular items in Ancient Greece. A plain version of the more expensive figured pottery, it was made using almost the same techniques. The tradition of making completely black-glazed pottery dates to the Archaic period. The first totally black vases were from Laconia, Eastern Greece, and Athens. In addition, workshops in Corinth, Boeotia, Elis, and southern Italy also produced similar wares. However, from the second half of the 6<sup>th</sup> century B.C. to the end of the 5<sup>th</sup> century B.C., Athens began to dominate the ceramics market. As a result, Attica also held a leading position in the production of black-glazed pottery during this period.

Black-glazed pottery was initially invented for a rather practical reason: glazed pottery was more useful than analogous pottery without glazing, the structure of which could be affected by leftover liquids and other residue due to the porosity of the clay. (I am referring here primarily to pottery used for drinking and holding oil). Also, it was much more pleasant to drink from a glazed vessel than an unglazed one, as it did not spoil the taste; even silver and bronze vessels added a metallic taste to beverages. This is another reason why plain black-glazed ceramics for daily use were so popular from the 6<sup>th</sup> to the 4<sup>th</sup> century B.C., with potters prioritising functionality over appearance<sup>9</sup>.

The main typological basis for the analysis of the pottery in this article is the full typology of shapes of black-glazed pottery from the 6<sup>th</sup> to the 4<sup>th</sup> century B.C. developed by Lucy Talcott and Brian Sparkes<sup>10</sup>. They divided ceramics into shapes, then types and subtypes, based on morphological features (such as the shape of the handles, body, rims, or foot). There are variants of some types, as well as unique examples that deviate from known shapes. What sets this typology apart is the underlying idea of the constant development of form: before creating an excellent ware, the master had to experiment with many shapes in order to perfect a vessel. This explains why the modern typology includes many objects that occupy an intermediate place between different types. In addition, some shapes adopted the main features of others, guided by the trends of the time and the fashion for certain forms.

I began by dividing all the black-glazed material from the Antikensammlung into two large groups according to the morphological principle of ›open‹ and ›closed‹ types. While this categorisation does reflect functional aspects, it is based mainly on the morphology of the shapes. Following the typology of the Athenian Agora, ›open‹ types were analysed first: vessels used for drinking liquids (cups, skyphoi, and kantharoi) and for serving food (bowls, small bowls, and plates). The second group consists of ›closed‹ vessels, used for storing oils (such as lekythoi and askoi) and for holding or serving wine or water (oinochoës, pelikes, amphorae, kraters, and psykters). In addition, a group of vessels for special purposes (lekanides and pyxides), used to store various small items, such as cosmetics and jewellery, was singled out.

The most comprehensive examples from all groups in the collection were then selected for this article.

## Skyphoi

The skyphos, used from the 6<sup>th</sup> to the 4<sup>th</sup> century B.C., was one of the most common – and capacious – shapes for drinking. The shape of the

body changed only very slightly over a long period of time. It is composed of the following elements: a sturdy cup and two small handles, in which the thumbs rested while the cup itself was held in the hands. This construction with handles also made it very easy to pass the cup: the holder could insert a thumb into one handle, while another person could take the cup by the other handle. Also, the large size of the cup meant it was not necessary to refill it very often, reducing the need to handle other vessels. Finally, the handles were convenient for hanging skyphoi on the wall. Since ancient houses did not usually have special cupboards for storing pottery, it was attached to the wall, as can be seen in scenes on vase paintings<sup>11</sup>.

The skyphos from the Antikensammlung chosen for analysis here, inv. 30848 (fig. 2), belongs to the Attic ›type A‹ and can be dated to 470–460 B.C.<sup>12</sup>, as demonstrated by several analogous materials<sup>13</sup>. Skyphos ›type A‹ is an Athenian adaptation of earlier types, and the first examples of this shape appeared in the middle of the 6<sup>th</sup> century B.C. The example in question here is quite large, with a height of 10.3 cm and a diameter of 14.2 cm at the rim and 9.5 cm at the foot. It was purchased by Theodor Wiegand<sup>14</sup> at an art market in the south of the Russian Empire (now modern Ukrainian territory) in 1918. The museum database indicates Olbia Pontica as the find-spot. This is very plausible, as many ancient objects from sites in the Northern Black Sea region were sold at art markets, and governments were largely unable to regulate art trading at that time.

The skyphos is well preserved. It was restored from several pieces; both handles are made of plaster and were probably added during a recent restoration. The cup has many scratches on the walls, rims, and resting surface of the foot. This may indicate that the skyphos was used (and moved) a great deal. The black glazing is inhomogeneous: black and shiny on one side, fired red on the other, and brown on the foot. Such differences in colour may indicate firing mistakes (during the oxidation and reoxidation process in particular). There is a reserved zone on the bottom of the cup and on the resting surface of the foot, which is quite common for skyphoi from the 5<sup>th</sup> century B.C.

A notable feature of this skyphos is the inscription on the wall, just below the rim, which most probably indicates its owner. It reads »ΙΣΜΗΝΣΕΙΜΙΚΥΑΙX«, which means »I am the kylix of Ismene«. (Interestingly, the ancient Greeks referred to both cups and skyphoi as ›kylices‹, which was probably a term for drinking vessels in general.) A graffito (an incised mark) was the prevailing method of marking vessels for commercial purposes. It was also used to announce ownership or to inscribe dedications or numerical signs. It is not unusual to see an

9 Knauf – Gebauer 2019, 31.

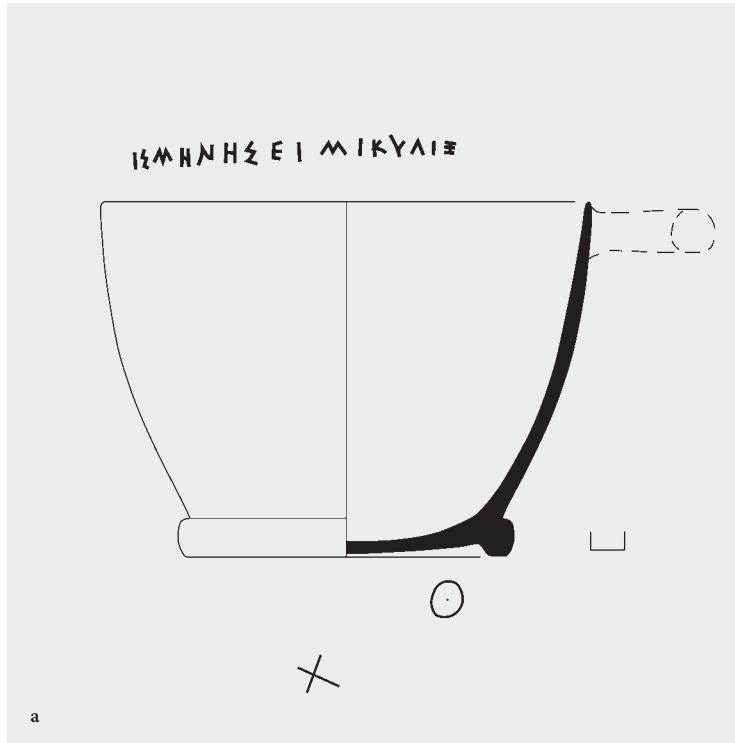
10 B. Sparkes – L. Talcott, Black and Plain Pottery of the 6th, 5th and 4th Centuries B.C. The Athenian Agora XII (Princeton 1970).

11 Knauf – Gebauer 2019, 16.

12 Sparkes – Talcott 1970, 259 no. 342.

13 U. Knigge, Der Südhügel, Kerameikos 9 (Berlin 1976) 147 pl. 36, 8; CVA Altenburg 2 (Berlin 1960) pl. 80, 3; CVA Prague Université Charles 2 (Prague 1978) pl. 89, 1, 5.

14 Theodor Wiegand (1864–1936) was a German archaeologist who worked for the Berlin museums as a foreign director in Constantinople and was the science attaché at the German Embassy. From 1912 to 1930, Wiegand was director of the Antiquities Department of the Berlin museums. During his scientific career, he conducted many archaeological investigations around the world on behalf of the museum (Kästner 2002, 139).



2 Skyphos, 470–460 B.C., black-glazed pottery, Olbia Pontica (inv. 30848):  
a – drawing; b, c – photos

inscription indicating that a given vessel belonged to a given individual, which was simply an owner's mark<sup>15</sup>. The skyphos in question also has graffiti on the bottom: two crossed lines and a circle with a dot inside, which was common throughout the ancient world and could be a protective symbol<sup>16</sup>. 'XO' could also be interpreted as a monogram of chi (X) and omicron (O), but this is less likely here as they are incised separately. (‘X’ alone as a dipinto – a painted mark – could also simply serve to set one vessel apart from another.) Moreover, as the cup already has an inscription indicating the name of its owner, the graffiti cannot be an abbreviation of the latter's name. Consequently, we can assume that it is a commercial trademark, as 'X' on its own can also be a regular countermark<sup>17</sup>.

## Cups

The cup was the most popular shape for drinking. Its characteristic elements are a wide shallow body, two horizontal handles, and a high foot. There is a wide range of types of black-glazed cups. The shape owed its popularity to its elegance. But, unlike skyphoi, which were very comfortable to hold, cups were not. It was not especially easy to drink from such a broad shape while reclining during a symposium. This slowed down the consumption – and, consequently, the effect – of alcohol. The most popular shape for drinking in the 5<sup>th</sup> century B.C. was the 'type C' cup (with concave lip), whose shape – of the lip in particular – encouraged more careful drinking. This type was usually produced as plain black-glazed pottery<sup>18</sup>.

Besides stemmed cups, stemless cups were also very popular. Though more massive, they were much easier to produce and use in



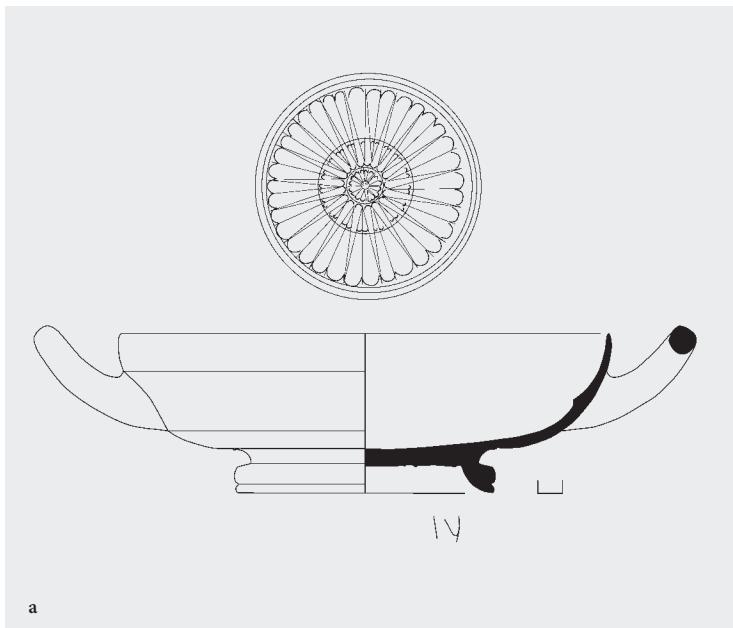
everyday life, as they did not break as easily. The most common cups were large ones (with a diameter of 15–22 cm at the rim and a height of 5–8 cm). The main trend seen in their development was the evolution from a large, massive shape to the more graceful forms of the late 5<sup>th</sup> century B.C. The stamped ornamentation became more complex;

15 A. Johnston, Trademarks on Greek Vases (Wiltshire 1979) 1. 5. 6.

16 V. Papanova – P. Dyatropov, Граффити с пригородных усадеб Ольвии. Північне Причорномор'я в античну добу (Hraffty s pryhorodnikh usadeb Olvyy. Pivnichne Prychornomoria za antychnoi doby) (Kyiv 2017) 87–90 nos. 21. 26. 33.

17 Johnston 1979, 207. 214.

18 Knauß – Gebauer 2019, 16–17.



3 Stemless cup, 450 B.C., black-glazed pottery (inv. 33526): a – drawing; b, c – photos

however, at the end of the 5<sup>th</sup> century B.C., the general quality deteriorated, and stereotypical standard stamps appeared. The group as a whole has the same proportions, and the types and subtypes are determined by certain features, such as the shape of the foot and of the rim.

The next two examples from the collection are cups with a plain rim, subtype 'delicate class', which were mass produced from the second quarter of the 5<sup>th</sup> century B.C. The shape is usually composed of a shallow bowl with two horizontal handles, which are attached in the middle of the walls and rise to the level of the rim, almost in a straight line. There is a ring foot that is convex on both sides. There are usually reserved panels on the handles. The bottom is often decorated with complex, refined stamped ornaments. The morphology of the cups is more massive, which made them less fragile and thus easier to transport. Constituting a significant portion of exported pottery, this type of cup was sold all around the Mediterranean<sup>19</sup>.

One of the examples from the Antikensammlung is the stemless cup, inv. 33526<sup>20</sup> (fig. 3), dated to about 450 B.C.<sup>21</sup>. This cup belongs to the large stemless type, with a height of 6.5 cm and a diameter of 20.2 cm at the rim and 11.2 cm at the foot. Restored from pieces, it is now presented as a whole. It is entirely covered by black glaze, which is usual for this type of stemless cup. The glazing is inhomogeneous: the outer surface of the cup is a shiny black, with some reddish and brownish areas; the inside is black and dull, which indicates misfiring.

The inside of the cup is decorated with a complex stamped ornamentation composed of three concentric levels. The first is a central rosette, a small circle surrounded by petals that are rounded at the top. This rosette is encircled by large tongues, also rounded at the top, followed by another tier of larger tongues. The concentric levels of decoration are separated by two incised lines, and the outermost level framed by three lines. The bottom of the cup features a graffito (IV), most probably a monogram composed of iota (I) and upsilon (V). In this case, it could be either a commercial trademark or an abbreviation



b



c

of its Etruscan owner's name. Similar inscriptions with these meanings can be seen in other collections<sup>22</sup>. Also, as there is no detailed information available about the find-spot of this cup, both options are possible, considering that many objects in the museum's collection come from Etruscan graves or settlements.

Another example of the large stemless, 'delicate class' cup type is inv. 30853 (fig. 4), which dates to ca. 430 B.C.<sup>23</sup>. It was found in Southern Russia – in other words, on a site in the Northern Black Sea region

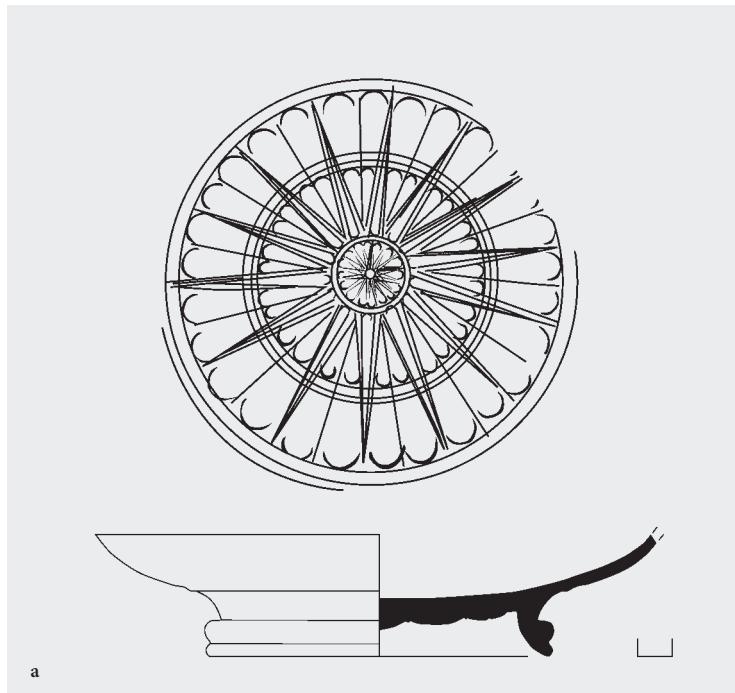
19 Knauß – Gebauer 2019, 18.

20 CVA Altenburg 1960, pl. 80, 9.

21 Sparkes – Talcott 1970, 269 nos. 483. 484. 490.

22 Johnston 1979, 225.

23 Sparkes – Talcott 1970, 269 no. 490.



4 Large stemless 'delicate class' cup, ca. 430 B.C., black-glazed pottery, Northern Black Sea region (inv. 30853): a – drawing, b – photo

(now modern Ukrainian territory) – and bought by Theodor Wiegand in 1918<sup>24</sup>. Only the bottom part of the cup is preserved. It is of regular size for this type: the fragment has a height of 3.3 cm, and the foot is 11.2 cm in diameter. The surface of the bottom is moulded, which is characteristic of the second half of the 5<sup>th</sup> century B.C. The glaze is black and shiny, fired red on one side of the bottom. There are many scratches on the cup, probably the result of active use of the ware; in some places, the glaze is chipped. An intricate decoration adorns the inside of the cup: three tiers of a stamped geometrical motif, almost identical to the previous example. Here, too, the central rosette is surrounded by two incised lines, and the only difference is that the second and third level of decoration are separated by three, not two, incised lines.

In addition to stemmed and stemless cups, many other types of intermediate vessels exist that can be placed somewhere in the middle of the current typological scheme: cup-skyphos and cup-kantharos, for example. Ancient potters were always trying to create new shapes based on popular forms, and to make them more useful and practical for daily use. These attempts sometimes led to the invention of new types and subtypes. One such example is the cup-skyphos, a very common shape for drinking that has an intermediate form between the skyphos and the stemless cup. It usually has a wide bowl, much deeper than a stemless cup, but with handles that are morphologically similar to those of the latter, attached to the central part of the walls.

The example from the Antikensammlung, inv. VI. 4982, 61<sup>25</sup> (fig. 5), is a cup-skyphos with heavy walls<sup>26</sup> dated to 400–380 B.C.<sup>27</sup>. In general, this type, produced between the second quarter of 5<sup>th</sup> century B.C. and ca. 380 B.C., was less popular than the thin-walled kind. The example here was bought at auction from the collection of Merle de Massonneau in Yalta on 14 June 1907<sup>28</sup>. The place of finding is Southern Russia



(the Northern Black Sea region). Resembling a stemless cup, it has massive walls and a deep body. The thickened rim bends outward. The handles are attached to the bowl in the middle and rise to the level of the rim (though the body is slightly asymmetric, with one handle stopping 0.5 cm below the rim). The cup-skyphos has a height of 6.8 cm and a diameter of 13.5 cm at the rim and 7 cm at the foot. Rather well preserved, it has a shiny black glaze that indicates a high quality of production.

The vessel is decorated with reserved zones on the bottom, with a central dot and four concentric circles. A reserved and incised line emphasises the junction between the body and the foot. The cup has a small, detailed stamp in the middle of the bowl, consisting of five linked palmettes within a circle of enclosed ovules surrounded by an incised line. The glaze has chipped off from almost the entire area of the motif,

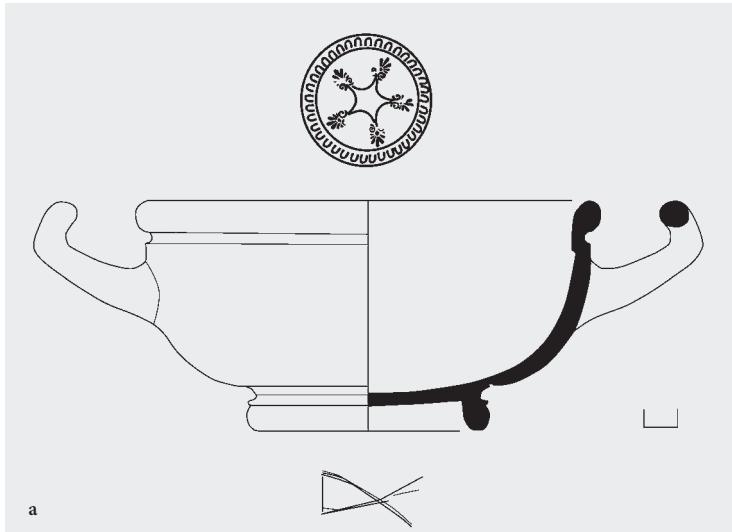
24 Kästner 2002, 139.

25 U. Kästner – M. Langner – B. Rabe (eds.), Griechen, Skythen, Amazonen (Berlin 2007) 67 no. 26.

26 CVA Pilsen, Musée de La Bohème de L'ouest 1 (Pilsen 2000) pl. 26, 4–6; P. Alexandrescu, La céramique d'époque archaïque et classique (VII–IV s.), Histria 4 (Bucharest 1978), 87–88 pl. 65, 561, 567b; U. Knigge, Der Bau Z, Kerameikos 17 (Munich 2005) 150 no. 299, 156 nos. 351, 352.

27 Sparkes – Talcott 1970, 280 nos. 621, 622.

28 Alexandre Merle de Massonneau (dates of birth and death unknown) was a banker and the owner of a large collection of rarities. He lived in Yalta, Crimea, at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. The Antikensammlung purchased many ancient pieces from him from the territory of what was then the Russian Empire, in particular objects found in the location of the ancient cities of Panticapaeum and Olbia (Kästner 2002, 139).



5 Cup-skyphos with heavy walls, 400–380 B.C., black-glazed pottery, Northern Black Sea region (inv. VI. 4982, 61): a – drawing; b, c, d – photos

making the incised part of the design even more visible. The cup also has a graffito on the bottom: a loop drawn with plain lines, most probably a seller's mark<sup>29</sup>.

### Mugs

Another common shape for drinking was the mug, which was quite easy to produce and can be considered both an 'open' and a 'closed' shape. A similar type of vessel is still popular today. With a capacious bowl that stands on a flat bottom and has one handle, it was an ideal shape for travellers.

The mug from the Antikensammlung, inv. 1964.5 (fig. 6), dates to ca. 430 B.C.<sup>30</sup> and belongs to the 'Phidias' type<sup>31</sup>. It has a height of 7 cm and a diameter of 10.3 cm at the rim and 9.1 cm at the foot. The bowl is well preserved, but one part of the double handle is missing. The black

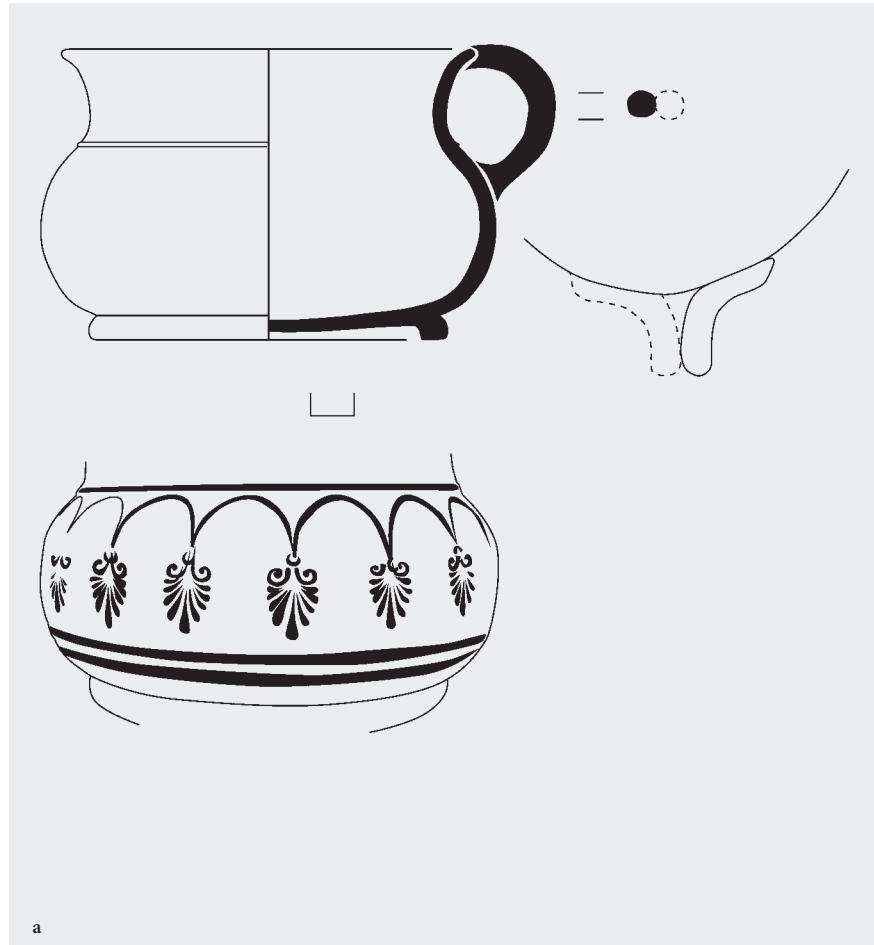
glaze is inhomogeneous, red in colour on one side of the body (where it was misfired) and a deep lustrous black on the other.

This piece merits special attention due to its rare external decoration: a stamped motif consisting of twenty linked palmettes that covers almost the entire outer surface of the wall. In addition, the palmettes are connected by small incised arcs that reach up to a horizontal line encircling the body. The bottom is reserved and decorated with a black central dot surrounded by a small black circle, another reserved circle, and then a black band. The resting surface of the ring foot is also reserved.

29 Kästner – Langner – Rabe 2007, 67.

30 Sparkes – Talcott 1970, 252 no. 230.

31 CVA Pilsen 2000, pl. 23, 2, 3 – similar small pot with stamped ornament.



6 Mug, ca. 430 B.C., black-glazed pottery (inv. 1964.5): a – drawing, b, c – photos



7 Kantharos, 450–425 B.C., black-glazed pottery (inv. F 2778): a – drawing, b – photo

## Kanthaloi

The kanthalos is the second type of popular ›open‹ black-glazed drinking vessel. Characteristic of the form are two vertical handles that rise to the level of the rim. The Antikensammlung has a nice example, inv. F 2778 (fig. 7), with external stamped decoration<sup>32</sup>. It belongs to the sessile kanthaloi<sup>33</sup> subtype with low handles and dates to 450–425 B.C.<sup>34</sup>. This type was most common in the 5<sup>th</sup> century B.C.

Regarding the history of this particular kanthalos, unfortunately we know only that it comes from the Gerhard Collection<sup>35</sup>. Very inaccurately restored from fragments, it has a height of 9 cm, with a diameter of 11 cm at the rim and 10.6 cm at the foot (making it very symmetrical and stable). It has a shiny black glaze, and the walls show traces of its application by brush. The body consists of a compact bowl, the upper part of which is cylindrical, with walls that expand slightly upwards, while the lower part is shallow and hemispherical. The handles rise from the junction between the two parts of the bowl and reach the rim. The foot is massive, comprising three levels, the thickest and widest in the middle. The vessel is completely glazed and has a moulded bottom.

There is a graffito on the bottom, in the shape of a few crossed lines, very carelessly rendered. It could be a protective symbol of some sort or have no meaning at all. A complex design covers almost the entire external surface of the wall, demonstrating how the ancient masters tried to use every possible surface for decoration, and how successfully this was done in the case of this particular concave wall. The stamped motif was applied in two distinct sections: an upper decoration on the main part of the body, and more ornamentation on the lower part, just below the rib. The first consists of a line of ovules above an incised line; below this are upside-down palmettes with double volutes that create a spiral, interspersed with three large palmettes, beneath which are two incised lines and a row of upside-down ovules. The lower section of the motif consists of a meander pattern between two incised lines. Due to the poor condition of the kanthalos, some of the decoration is missing, but, judging from the main parts, it is likely that the design appeared on both sides of the vessel.

## Lekythoi

Another major group of vessels are ceramics for oils and balms: lekythoi, aryballoi, askoi, alabastra, and amphoriskoi. Aryballoi were usually used by men at the palestra and baths, while alabastra were generally used by women. Lekythoi, the most common type of container for storing oil, were used by both women and men. They are often found in graves, as they were used to anoint the deceased and as part of burial inventories. Their shape made them very suitable for pouring oil by drops<sup>36</sup>.

The two lekythoi from the Antikensammlung presented here both have rather interesting external stamped ornamentation. They are of the squat lekythos type, a shape that was especially popular for black-glazed pottery in the second half of the 5<sup>th</sup> century B.C., with a bulbous body, wide foot, and tall neck with a small open mouth. The body, which can differ slightly in shape (as demonstrated by the two examples of different sizes here), always has a noticeable curve with sloping shoulder<sup>37</sup>.

The first example of the squat lekythos type, inv. F 2763<sup>38</sup> (fig. 8), dates to ca. 425–400 B.C.<sup>39</sup>. It was found in Smyrna (today Izmir, Turkey) and gifted to the museum collection by Friedrich Spiegelthal<sup>40</sup>. The vessel is complete and well preserved, with a height of 12 cm and a diameter of 3.3 cm at the rim and 5 cm at the foot. Rather poorly fired, it is orange in some areas, shiny black in others. The glaze is poorly preserved, chipped in some places. The lekythos also has an interesting morphological feature: the mouth is slightly deformed, probably because it was accidentally distorted while being made. The bottom is reserved.

The vessel features complex decoration, in the form of a stamped ornament that covers almost the entire surface of the walls. It consists of three bands of palmettes: a row of 15 palmettes at the base of the neck; then, lower down, a band of 27 palmettes followed by a line of vertical volutes, and, finally a third band of 30 palmettes (upside down); the palmettes on the main part of the body are connected to each other by overlapping arcs.

The other example is the squat lekythos, inv. 4982, 64 (fig. 9), dated to ca. 425–400 B.C.<sup>41</sup> Like the cup-skyphos discussed above (fig. 5), it was also bought at auction from the collection of Merle de Massonneau in Yalta on 14 June 1907. Found in Panticapaeum (now the location of the modern Ukrainian city of Kerch in Crimea), it is smaller than the previous example, with a height of 8.1 cm and a diameter of 2.6 cm at the rim and 4.7 cm at the foot. The shape is fully preserved and covered entirely with shiny black glaze, except on the bottom, which is reserved.

The body is decorated with a complex stamped motif comprising several tiers. The first line of palmettes, upside down, is located just below the neck. The largest portion of the ornament covers the main part of the walls. It is composed of two bands of palmettes: 16 on top and 21 (upside down) on the bottom. Between these two rows of palmettes is an additional row of smaller horizontal palmettes, framed above and below by two incised lines. These horizontal palmettes are unusual in shape, resembling lotuses more than palmettes and comprising two volutes, a central heart shape, two pairs of small petals, and three large petals.

32 Furtwängler 1885, 787 no. 2778.

33 CVA Prague 1978, pl. 65, 1; F. Schippa, *Officine ceramiche falische. Ceramica a vernice nera nel Museo di Civita Castellana* (Bari 1980) pl. 14, 216.

34 Sparkes – Talcott 1970, 281 no. 633.

35 Friedrich Wilhelm Eduard Gerhard (1795–1867) was an employee of the Antikensammlung, for whom the museum created the position of ›archaeologist‹, which only one other person held after him (U. Kästner – D. Saunders, *Dangerous Perfection. Ancient Funerary Vases from Southern Italy* [Los Angeles 2016] 35). He received permission to travel and acquire rarities on behalf of the museum. In 1837, he was appointed curator of ancient vases at the Königliche Museen zu Berlin (Royal Museums in Berlin) (Kästner 2002, 136; Furtwängler 1885, 21).

36 Knauf – Gebauer 2019, 26.

37 Sparkes – Talcott 1970, 153.

38 Furtwängler 1885, 786 no. 2763.

39 Sparkes – Talcott 1970, 314 no. 1120.

40 Friedrich Wilhelm Spiegelthal (1829–1897) was a Swedish consul in Smyrna (Turkey). In 1873, he donated a large collection of ancient pottery to the museum (Furtwängler 1885, 25).

41 Sparkes – Talcott 1970, 314 no. 1120 – similar shape; CVA Altenburg 1960, pl. 81, 8 – similar piece from the beginning of the 4<sup>th</sup> century B.C.



8 Squat lekythos, ca. 425–400 B.C., black-glazed pottery, Smyrna (inv. F 2763): a – drawing, b – photo



9 Squat lekythos, ca. 425–400 B.C., black-glazed pottery, Panticapaeum (inv. V.I. 4982, 64): a – drawing, b – photo



10 'Talcott' lekythos, 4<sup>th</sup> century B.C., black-glazed pottery, Thebes (inv. F 2708): a – drawing, b – photo

The next lekythos, inv. F 2708 (fig. 10), is a perfume pot dating to the 4<sup>th</sup> century B.C., a rare example of an Athenian oil flacon<sup>42</sup>. Scholars sometimes call this type of vessel an 'aryballos',<sup>43</sup> but in modern terminology it is known as a 'Talcott' type lekythos. The shape appeared at the turn of the 5<sup>th</sup> to 4<sup>th</sup> century B.C., originating in Athens in clay. Subsequently, local potters in Southern Italy and Sicily started to produce the same type. The shape later became popular in metal<sup>44</sup>. Though not a common type of lekythoi, it was found all around the Mediterranean, in the Northern Black Sea region and in central Greece, and even in Macedonia and in Egypt.

The perfume pot here was found in Thebes (Boeotia) and acquired by museum workers in 1879<sup>45</sup>. The vessel is complete and well preserved, with a shiny black glaze. It is 11.8 cm in height, with a diameter of 8 cm at the rim and 5 cm at the foot. The pot has a low ring foot, pear-shaped body, and broad saucer rim with a flat edge on top. There is a slight ridge at the junction of the body and the neck. A heavy strap handle with squared sides spans from the shoulder to the middle of the mouth. The pot is glazed all over, except for the bottom, which is decorated with a circle, and at the junction of the body and the foot, where there is an orange band in reserve. Another interesting feature of this perfume pot is that it contains a clay ball inside the body, which probably served mainly to mix oil, though it can also be used as a rattle.

### Amphoriskoi

Amphoriskoi – small amphorae that precisely imitate the shape of large amphorae in miniature – were also used to store oil. Ranging in height from 6 cm to 17 cm, some were produced as black-glazed pottery. Generally, only the most precious oils were kept in amphoriskoi. Black-glazed amphoriskoi were very popular and always had a fairly standard shape comprising the following elements: an egg-shaped body, a carefully crafted profiled foot requiring a special stand for stability, a narrow neck with a 'collar' at the junction of the shoulder and the neck, two slender vertical handles from the shoulder to the neck, and a bulging throat with projecting lips that are flat on top. The mouth is small enough to be closed with a cork or a sponge<sup>46</sup>.

42 Sparkes – Talcott 1970, 315 no. 1201; P. Themelis – G. Touratsoglou, *Oι Τάφοι του Δερβενίου* (Athens 1997) 75 no. B23 pl. 86 – same shape, made of metal.

43 Hayes 1984, 74 no. 123.

44 N. Zimmermann, Beziehungen zwischen Ton- und Metallgefäßen spätklassischer und fruhellenistischer Zeit. Internationale Archäologie 20 (Rahden 1998) 42. 45. 164.

45 Furtwängler 1885, 776 no. 2708.

46 U. Knigge, Die Eridanos-Nekropole, AM 81 (Berlin 1966) 112–135, suppl. pl. 40, 3; Sparkes – Talcott 1970, 155–157; G. E. Mylonas, *To δυτικόν νεκροταφείον της Ελευσίνας* (Athens 1975) suppl. pl. 315 no. 423, 371 no. 749; CVA Pilsen 2000, pl. 30, 2. 4; I. Chechulina, До деякій питань типології аттичного чорнолакового посуду закритого типу. Перший всеукраїнський археологічний з'їзд, матеріали роботи (Do deiaikykh pytan typolohii attychnoho chornolakovoho posudu zakrytoho typu. I Vseukrainskiy arkheolohichnyi zizd: materialy roboty) (Kyiv 2019) 411.



11 Amphoriskos, 430–420 B.C., black-glazed pottery, Lindos (inv. F 2761): a – drawing, b – photo

The first example of this shape is an amphoriskos, inv. F 2761 (fig. 11), dated to 430–420 B.C.<sup>47</sup>. It was found at Lindos (Rhodes Island, Greece) and purchased in 1881<sup>48</sup>. Of medium size, it has a height of 13.2 cm and a diameter of 3 cm at the mouth and 1.5 cm at the foot. Restored from fragments, it is poorly preserved. The glaze is mostly black, but was fired red in one area of the wall.

The amphoriskos has several rows of elaborate geometrical ornamentation. The first part of the stamped motif is a ring of ovules under the neck of the pot. The middle of the wall features, from top to bottom: two bands of ovules, two incised lines, a meander pattern, two more incised lines, a band of volutes (carelessly rendered), and, finally, two more bands of upside-down ovules (the ovules both above and below are separated by short vertical incised lines).

The second example of an amphoriskos from the Antikensammlung, inv. V.I. 3188 (fig. 12), dates to ca. 420 B.C.<sup>49</sup>. According to the museum database, it was bought by a certain Sarresbonne<sup>50</sup> in 1890. The vessel is well preserved. The glaze is black and shiny, though one side is fired brown, indicating mistakes during the firing process. Compared to other examples, this amphoriskos is rather small, with a height of 8.8 cm and a diameter of 2.5 cm at the mouth and 1 cm at the foot.

The flacon features an interesting and finely executed stamped ornamentation, applied in several rows, as was traditionally done. First, there is a ring of ovules below the neck. Next, a band of palmettes (reminiscent of the unusual palmettes from fig. 9, lekythos inv. V.I. 4982. 64), followed by a geometrical meander pattern and a band of upside-down palmettes.

The third example of a stamped amphoriskos, inv. V.I. 3978 (fig. 13), stands apart from the others because of the ribs on its walls. It is dated

to 430–420 B.C.<sup>51</sup>. It is also bigger than the others, with a height of 16.7 cm and a diameter of 3.4 cm at the mouth and 2.4 cm at the foot. The shape was restored and is complete, except for part of one handle, which is missing. The glaze is a lustrous black.

What is most interesting about this piece is its decoration. Almost the entire surface is covered with stamps or ribs, making full use of every morphological feature of the ware. The first part is just below the neck: a ring of ovules and a geometrical meander pattern, framed above and below by two incised lines. The central part of the body is decorated with carefully executed vertical ribs that extend roughly halfway down the vessel. Finally, the lower part of the body features a geometric meander pattern, incised line, row of separated volutes, band of palmettes, and another ring of upside-down palmettes, which are connected by incised semicircles. As a whole, the elements of the stamped decoration and ribs are rendered in a uniquely delicate way.

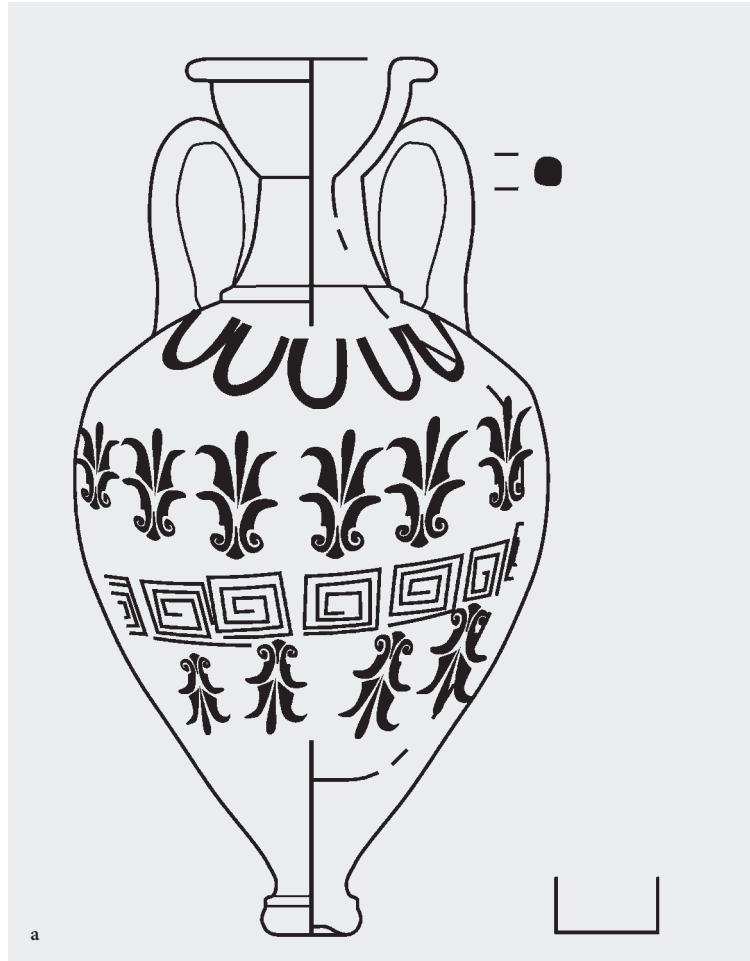
47 Sparkes – Talcott 1970, 316–317 no. 1150 – similar shape; 1151. 1155 – similar stamp.

48 Furtwängler 1885, 785 no. 2761.

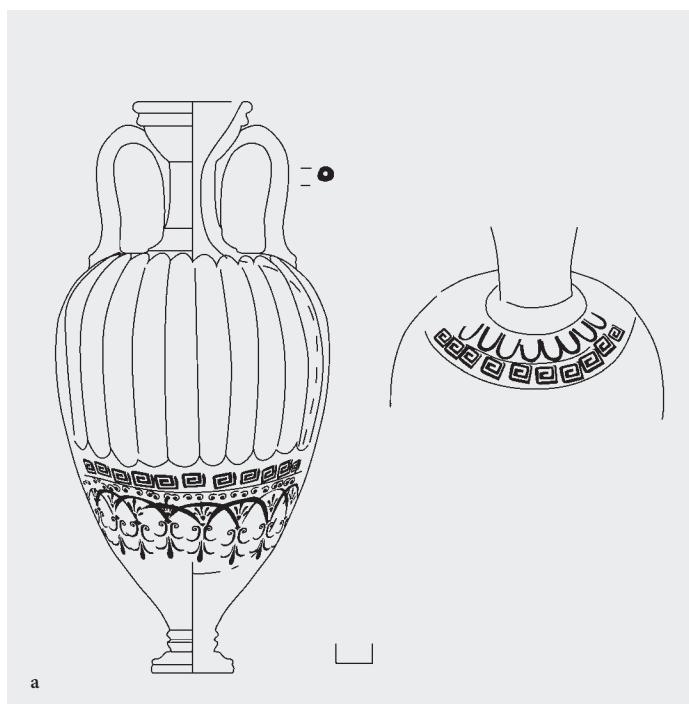
49 Sparkes – Talcott 1970, 317 no. 1159 – similar shape; 1155 – stamp; CVA Pilsen 2000, pl. 30, 2. 3 – similar shape, from the end of the 5<sup>th</sup> century B.C. – stamp is identical; Mylonas 1975, suppl. pl. 371 no. 749.

50 Unfortunately, we do not have any additional information about this individual or the place of acquisition.

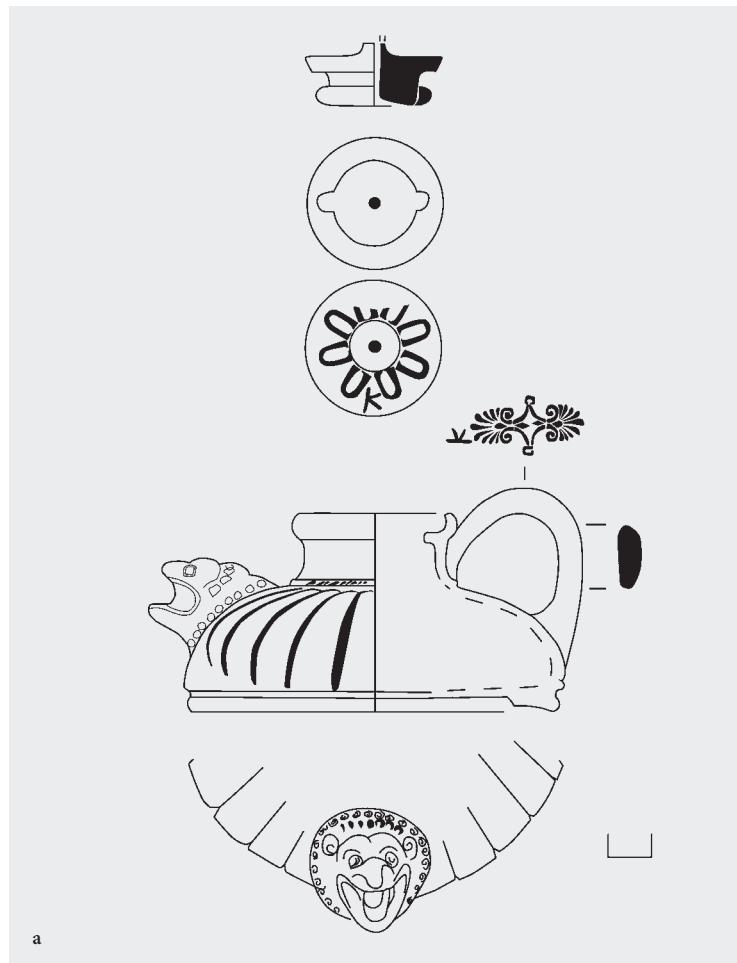
51 Sparkes – Talcott 1970, 316–317 no. 1150 – similar shape; 1150. 1153 – similar stamp.



12 Amphoriskos, ca. 420 B.C., black-glazed pottery (inv. V.I. 3188): a – drawing, b – photo



13 Amphoriskos, 430–420 B.C., black-glazed pottery, (inv. V.I. 3978): a – drawing; b, c – photos



14 ›Lion askos, 400–350 B.C., black-glazed pottery (inv. 1966.31): a – drawing, b – photo

## Askoi

Askoi were used for similar purposes as amphoriskoi – that is, above all to store expensive oils, liquids, honey, and incense. They were also used to pour oil into lamps and libations at funeral ceremonies. There are many types of this shape. Originally, it was made without a lid. However, as the form developed, so did the wish to close the upper part of the askos, leading potters to create another type that included a lid. The spout can be made in the shape of a lion's head or as a tube. A characteristic feature is the lid, which has two semicircles on the inside, one opposite the other, to seal the askos when the lid is placed on it, so that nothing can spill. Askoi are usually completely covered with glaze. In general, this type belongs to the first half of the 4<sup>th</sup> century B.C.<sup>52</sup>.

A unique item from the collection is the ›lion askos, inv. 1966.31 (fig. 14), a black-glazed relief askos (or guttus) with a lid and stamped ornamentation, dated to 400–350 B.C.<sup>53</sup>. The morphology of the vessel is unique, with a spout in the form of a lion's head in relief. (The tradition of using relief decoration on black-glazed pottery came from metal production: more expensive metal wares were usually decorated with additional figure elements, to cover junctions or simply to add attractive components<sup>54</sup>.) The askos consists of a capacious closed bowl with a symmetrical opening on top (for adding oil) and a high round band



handle, oval in cross-section. The bottom is almost completely flat; the low ring foot with a broad sloped resting surface has a double curve that projects slightly on the outer face. The askos is 4.8 cm in height, with a diameter of 4 cm at the mouth and 9 cm at the foot. The hole of the spout is very small, making it convenient for pouring oil. The lion's head is sculpted very professionally, with clearly rendered eyes, nose, ears, and an open mouth that forms the hole of the spout. The animal's mane is also clearly depicted. The pot is well preserved; only small parts of the lid are missing, and there is some chipping on the rim. The glaze is shiny and black.

The lid has some special features: the top is decorated with a ring of eight ovules and an incised ›K‹ (which also appears on the handle of the askos). This may serve to indicate the correct position to open it: the two letters must be turned 45 degrees to each other for the lid to open. Indeed, the lid is made specifically to prevent its easy opening, with special protrusions that make it impossible to open without turning it. The body is decorated with vertical ribs that end in semicircles at the shoulder. The bottom is reserved, with some additional decoration in the form of a dot and three lines. The neck is decorated with a ribbon pattern in relief. On the handle, in addition to the aforementioned ›K‹, there is also a stamp consisting of two palmettes mirroring each other.

A few direct parallels to this piece exist from the Northern Black Sea region. One is from Olbia Pontica, also with a spout in shape of lion's head<sup>55</sup>. Another is a red-figure askos from Chersonesus, which is

52 Sparkes – Talcott 1970, 157–160.

53 Sparkes – Talcott 1970, 319 nos. 1189–1191.

54 Sparkes – Talcott 1970, 15.

55 I. Chechulina, Аттична чорнолакова кераміка з експозиції Миколаївського обласного краєзнавчого музею »Старофлотські казарми« (Attychna chornolakova keramika z ekspozitsii Mykolaivskoho oblasnoho kraieznavchoho muzeiu »Staroflotski kazarmy«) Eminak, 1.33 (Mykolaiv 2021) 204–218.

identical in morphology and depicts lions on the body, a rather interesting detail<sup>56</sup>. Both vessels date to the 4<sup>th</sup> century B.C. Very similar relief decoration in the form of a lion's head can also be found on a black-glazed oinochoe from Olbia Pontica<sup>57</sup> and on a guttus with a lid from the necropolis of Apollonia Pontica<sup>58</sup>. A comparable vessel dated to 400–350 B.C. is stored in the Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek in Munich (no. 207)<sup>59</sup>.

It is worth noting that the Antikensammlung has other examples of figured askoi of the guttus type with spouts in the shape of a lion's head, but they all come from Italian workshops (for example, VI. 4817, F 3822, F 3823 – which can also be used as a sieve). This shows that this type of askos was also very popular in the Italian region, where it was actively produced in imitation of the Attic originals.

### Lekanides and Pyxides

The next group of black-glazed pottery consists of ceramics used for special purposes – namely to store jewellery, cosmetics, or other small items: lekanis and pyxis. We will take a closer look here only at the first category.

The shape of lekanides was quite stable, changing little over time and comprising a broad bowl, two band-shaped horizontal handles, and a lid (which was sometimes omitted). Lekanides could be used both for ordinary household purposes and for storing toiletries. The black-glazed version probably also sometimes served as tableware. Lekanides were a common wedding gift. In some cases, they were used as a part of burial inventories. Figured pottery usually shows images describing women's lives. It was also not rare to find jewellery and cosmetics inside such pots. Based on this, it is possible to conclude that such ceramics were used mostly by women and girls<sup>60</sup>.

The lekanis with a lid and ribbon-shaped handles was the most common type and the most widespread in the second half of the 5<sup>th</sup> century B.C. After 400 B.C., red-figured lekanides became more popular, so fewer plain black-glazed ones were produced, and, over time, they gradually disappeared<sup>61</sup>.

The lekanis with a lid in the Antikensammlung, inv. F 2576 (fig. 15), dates to ca. 425–400 B.C.<sup>62</sup>. Found in Nola (in what is now the region of Campania in Italy), it was part of the Koller Collection<sup>63</sup> before being acquired by the museum in 1828<sup>64</sup>. Its body is of standard middle size, with a height of 5.1 cm and a diameter of 11 cm at the rim and 6.2 cm at the foot. The diameter of the lid is 11.9 cm, its height 4.5 cm. The pot, presented in its complete form (lid and body), is well preserved. The lustrous black glaze is in rather good condition, with scratches only on some parts of the body, probably from use. The lekanis has reserved zones on the resting surface of the foot and on the bottom. The latter is decorated with a dot, a small circle, and a band. The top of the rim is also reserved. There are a few additional reserved areas on the lid (the resting surface, outer edge and interior of the handle, and a cone inside the lid).

What is most fascinating about this vessel is how it was repaired in ancient times. Repairing damaged pottery was common practice in antiquity. If a pot was considered to be of a certain value, its owners would try to prolong its life by mending it, taking great care to make these repairs as inconspicuous as possible<sup>65</sup>. Moreover, repair was common

not only for luxury items, but also for regular pots, including plain ones and kitchenware. This once again demonstrates that the practical utility of things was a priority in ancient times. As a result, even if a pot was not special or of any particular material value, an attempt was still made to use it for as long as possible, to avoid waste. While aesthetic aspects were also considered, they were not the primary aim of repair<sup>66</sup>. What purpose a vessel served might change after it was mended – especially in the case of amphorae and other wares originally used to hold liquids. However, this was not an issue for lekanides, which were used to store dry goods, so they could continue to be used for the same purpose for decades following a repair.

The lekanis in question was damaged and repaired by ancient craftsmen in the manner typical of ancient times<sup>67</sup>. First, holes were drilled into the lid – two pairs of holes (one pair each toward either side of the lid) and three holes in the centre. Staples made of lead were then used to join the two parts so the lid could be used again. They were cast in the holes of the pot to create a tighter connection<sup>68</sup>. They comprise three elements: two plain, approximately 1.5 cm staples and a V-shaped one, each 'arm' of which is approximately 2.5 cm. The former connects the two parts of the lid on either side, while the latter, whose shape is reminiscent of an anchor, connects it beneath the handle.

56 Н. Белов, Керамика конца 5-4 веков до н.э. из некрополя Херсонеса. Труды Государственного Эрмитажа XVII (Keramyka kontsa 5-4 v. do n.e. yz nekropolia Khersonesa) Trudi hosudarstvennogo ermytazha, XVII (St. Petersburg 1976) 113 fig. 1.

57 Е. Леви, Итоги раскопок Ольвийского Теменоса и Агоры (1951–1960). Ольвия. Теменос и Агора (Itogi raskopok ol'vijskogo temenosa i agory (1951–1960). Ol'viya. Temenos i agora) (Moscow, Leningrad 1964) 16

58 Т. Иванов, Античная керамика с некрополя Аполлонии. Аполлония. Разкопки в некрополе на Аполлонии през 1947–1949 г. (Antichnaya keramika iz nekropolya Apollonii. Apoloniya. Razkopki v nekropole na Apoloniya prez 1947–1949) (Sofia 1963) 506 pl. 110.

59 Knauf – Gebauer 2019, 172 no. 207.

60 Knauf – Gebauer 2019, 24–25.

61 CVA Altenburg 1960, pl. 80, 13, 14; Sparkes – Talcott 1970, 164–168; Mylonas 1975, suppl. pl. 381 no. 116–787; E. Kunze-Götte – K. Tancke – K. Vierneisel, Die Nekropole der Mitte des 6. Jhs. bis Ende des 5. Jhs. Die Beigaben, Kerameikos 7, 2 (Munich 1999) 21 no. 44, 4 pl. 13, 1; 25 no. 62, 3 pl. 16, 1; 27 no. 66, 3 pl. 17, 1; 32–33 no. 79, 4 pl. 21, 6.

62 Sparkes – Talcott 1970, 321–323 nos. 1239, 1220; Kerameikos 17, 2005, 207 no. 765; Kerameikos 7, 2, 1999, 129–130 no. 489, 13 pl. 88, 1; suppl. pl. 4 no. 353, 2.

63 Baron Franz von Koller (1767–1826) was an Austrian military attaché. He served in Naples, Italy, from 1815 to 1818 and from 1821 to 1826. A famous collector of ancient antiquities, he amassed some 10,000 ancient objects; archaeological excavations and immediate restoration work were carried out in his name and under his direct supervision. In 1828, Frederick William III, the Prussian king, bought a large collection of pieces that belonged to Koller (some 3,000 inventorized items). There is some information about find-spots, mostly recorded by Raffaele Gargiulo, the Neapolitan dealer and conductor of archaeological excavations in Italy, who was also one of the restorers who reassembled many of the ancient vases from fragments (Kästner – Saunders 2016, 21, 35; Kästner 2002, 135).

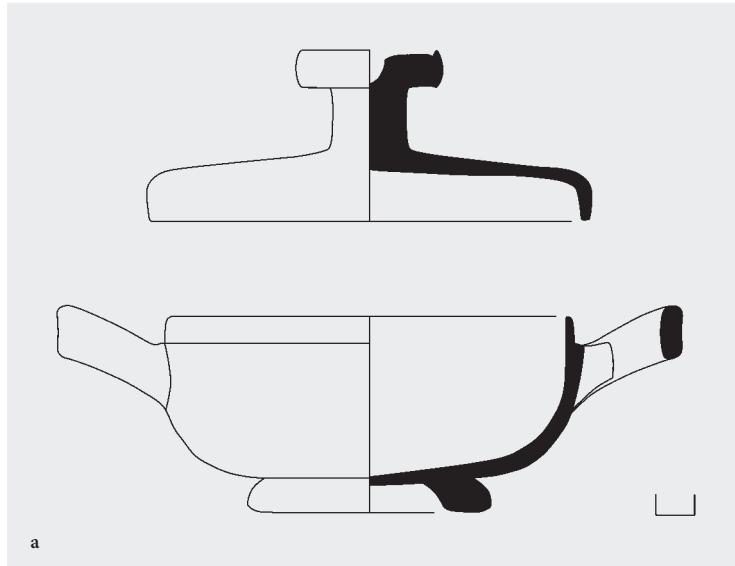
64 Furtwängler 1885, 727 no. 2576.

65 A. J. Clark – M. Elston – M. L. Hart, Understanding Greek Vases. A Guide to Technical Terms, Styles, and Techniques (Los Angeles 2002) 140.

66 A. Schöne-Denkinger, Reparaturen, antik oder nicht antik? Beobachtungen an rofigurigen Krateren der Berliner Antikensammlung und Anmerkungen zur Verwendung geflickter Gefäße in der Antike, CVA Deutschland Beiheft 3 (Munich 2008) 25–26.

67 M. Elston, Ancient Repairs of Greek Vases in the J. Paul Getty Museum. The J. Paul Getty Museum Journal 18, 1990, 53–68.

68 In general, Etruscans usually repaired vases with bronze, while in Athens lead was mostly used (S. Pfisterer-Haas, Antike Reparaturen, CVA Deutschland Beiheft 1 [Munich 2002] 55–56).



15 Lekanis with a lid, ca. 425–400 B.C., black-glazed pottery, Nola (inv. F 2576): a – drawing; b, c, d – photos

It is worth mentioning that the extra protrusion in the middle of the V-shaped staple was not necessary and was most probably added to make the repair look more attractive. In addition, closer examination reveals that some kind of glue, which is clearly visible only on one side of the lid, also joins the two broken parts. While it has not yet been proven, it is reasonable to suppose that craftsmen sometimes used some sort of liquid adhesive to mend broken vessels. In this respect, this lekanis opens new avenues for future investigations in the field of ancient repair techniques. It and material like it should be examined further using unintrusive modern methods of analysis. In this particular case, for example, an X-ray of the lid would reveal how far the extra central protrusion of the V-shaped staple penetrates the handle. These sorts of investigations would help to increase general knowledge about ancient repair techniques.

In conclusion, as this article demonstrates, the Antikensammlung holds examples of almost every type of Attic black-glazed ware from the Late Archaic to the early Hellenistic period. The objects chosen for closer examination here represent vessels from the period 450–350 B.C., covering a century of pottery making. This sampling of materials shows almost all the technical aspects of ceramics production. This includes different forms of decoration, such as complex incised and stamped ornaments and unique relief adornments. The vessels also show different possible ways to mark tableware, including, first and foremost, inscriptions announcing ownership (one of the most popular reasons for marking pottery), as well as graffiti for commercial purposes, trademarks, and ‘protective’ symbols. In addition, one of the examples reveals new evidence of ancient repair techniques – namely, the use not only of simple lead staples but also of special liquid adhesive, the pre-

sence of which has not been shown before. Taken together, all these minute technical and decorative details attest to the deep care and attention with which each vessel was made, used, and preserved.

In presenting the most valuable and interesting finds from the collection of black-glazed vessels in the Antikensammlung, this article demonstrates that the entire collection merits further detailed study and attention. A comprehensive analysis of these materials would make it possible to compile a complete catalogue of finds, which would be a reliable source both for identifying analogous pieces during archaeo-

logical excavations and for analysing similar collections in other museums around the world. To date, only a few such volumes devoted entirely to black-glazed pottery have been published, which represents a major gap in the study of ancient Greek pottery.

#### Credits

2a, 3a, 4a, 5a, 6a, 7a, 8a, 9a, 10a, 11a, 12a, 13a, 14a, 15a: Iryna Chechulina, Kyiv. – 1, 2b, 2c, 3b, 3c, 4b, 5b–d, 6b, 6c, 7b, 8b, 9b, 10b, 11b, 12b, 13b, 13c, 14b, 15b–d: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung (Johannes Kramer, public domain)

# A Rare Book Rediscovered

## Joseph-François Tôchon d'Annecy's »Recueil de Vases Grecs«

Lesley Fulton

*A folio album composed of two sets of engravings made after Greek vases, and an inventory of 574 vases, both held in the Archäologische Bibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin, were only recently related and the vase collection identified as that of the French numismatist Joseph-François Tôchon d'Annecy (1772–1820). The collection was assembled between 1798 and 1800 while Tôchon was in Italy. However, while it complements others formed during the late eighteenth century, the engravings suggest that Tôchon's interest extended beyond merely the quality of the vase motif, and that variation in shape, size and decoration style were of equal priority for him. The album represents one of the few surviving records that can be directly related to Tôchon's intention to publish his valuable collection, which is documented in other vase publications of the early nineteenth century. The inclusion of several plates illustrating vases from the Alte königliche Sammlung Berlin suggests a link between the French antiquarian and the Prussian monarchy while Tôchon was preparing his work for publication. The prevailing cultural relations between Berlin and Paris at the time might explain how the album as well as the vase inventory appear to have become part of the Prussian royal cabinet of antiquities.*

### Introduction

A folio album of engravings made after ancient Greek vases, held by the Archäologische Bibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin<sup>1</sup> and previously catalogued as the sixth volume of Sir William Hamilton's second collection of vases,<sup>2</sup> has recently been identified as one of only two surviving examples of the publication of his collection of antiquities planned by the numismatist Joseph-François Tôchon d'Annecy.<sup>3</sup> Catalogued with the album is an inventory that corresponds to the collection of terracotta artefacts that Tôchon presented to the Louvre in 1818.<sup>4</sup> During Tôchon's lifetime, his collection was celebrated as one of the major attractions in Paris for visiting European tourists,<sup>5</sup> its merit underlined when it formed the nucleus of the Louvre's collection of vases. However, while the name of its former owner has slipped into obscurity today, the quality of both the vases themselves and the care that was lavished on their reproduction in his album surely demand a reassessment of this early archaeologist.

Born in Metz-Tessy near the city of Annecy in the Haute-Savoie, Joseph-François Tôchon d'Annecy<sup>6</sup> trained for a career in law, although his main interests were ancient history and literature, which provided the foundation for his research in numismatics. His enthusiasm for an-

tiquity was only fully realized when he was able to travel to Italy and Egypt in 1798, after marrying into a wealthy family from Le Havre. In Italy, he acquired a considerable collection of decorated vases as well as Greek and Roman coins, and in 1800 they were placed on show in his Parisian residence. The antiquities attracted considerable attention, and it was probably at this time that Tôchon began preparing the vase engravings that were to illustrate the publication of his collection.<sup>7</sup> In 1818

---

I am indebted to the staff of the Geheimes Staatsarchiv, Antikensammlung – Staatliche Museen zu Berlin, the Zentralarchiv – Staatliche Museen zu Berlin and the Archäologische Bibliothek – Staatliche Museen zu Berlin, all part of Stiftung Preußischer Kulturbesitz in Berlin – without their support, this article could not have taken shape. My special thanks go to Professor John Richard Green, who unstintingly provided assistance with vase identification.

1 The album, entitled »Vases Grecs«, is anonymous and without text. The engravings were probably prepared in Paris during the first decade of the nineteenth century but were never published. Today the album is shelved in the Archäologische Bibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin's collection of rare books, with the signature LG 4200 T599-6.

2 The vases that Hamilton collected between 1789 and 1791 were engraved in the Neapolitan workshop of the Neoclassical artist Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: four volumes were published in Naples from 1791 to 1798; volume V, an independent undertaking by Tischbein, remained unpublished.

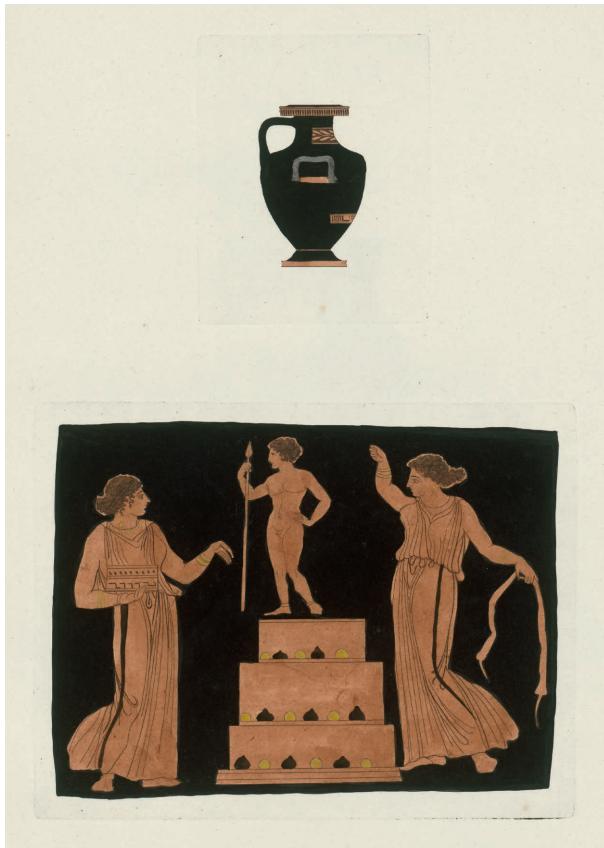
3 The other version of Tôchon's album was presented by Salomon Reinach to the Bibliothèque d'art et d'archéologie, Paris, in 1912; the library formed by Jacques Doucet is now integrated with the Institut national d'histoire de l'art, Paris – Alix Peyrard, Les dons de Salomon Reinach à la Bibliothèque d'art et d'archéologie, in: Bibliothèque d'art et d'archéologie Jacques Doucet, 24 April 2021, <http://baudoucet.hypotheses.org> [last accessed 30 December 2021]. My thanks to Martine Denoyelle and Juliette Robain of the Institut national d'histoire de l'art, Paris, and Sophie Padel of the Louvre's Department of Greek, Etruscan and Roman Antiquities for the information they made available to me with regard to both the Tôchon album in Paris and his collection of vases in the Louvre.

4 There is no recorded evidence of the inventory having been associated with the Tôchon album; it is without a title and its contents of mainly Greek and Italiote vases appear to be listed at random over 18 pages. However, as the list follows the exact order of the Tôchon collection as inventoried in the Louvre archives, no. 20150162/157(\*2DD6), pp. 30–52, there can be no doubt that it refers to the very same vases.

5 A viewing of Tôchon's rich cabinet was included as one of the goals for the German visitor, as mentioned in Helmina von Chézy, Kunst und Leben in Paris seit Napoleon dem Ersten, Weimar 1805, I, p. 197.

6 For a comprehensive account of Tôchon's life, see Paul Guichonnet, *Du nouveau sur Joseph-François Tôchon*, in: *La Revue Savoisienne* 133, 1993, pp. 69–80.

7 See Charles-Marie Dubois-Maisonneuve (ed.), *Peintures de vases antiques vulgairement appelés étrusques tirées de différentes collections et gravées par A. Cléner accompagnées d'explications par A. L. Millin*, 2 vols., Paris 1808–1810, p. V, note 23: »[...] M. Tôchon [...] a déjà [sic] fait graver la plus grande partie de la sienne [vase collection], et dès qu'il aura réuni cent planches il compte la publier.«



1 Apulian red-figure hydria, two coloured engravings for Tôchon's *Recueil de vases grecs*, fol. 26,IV, 115×93 mm; 165×216 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Archäologische Bibliothek



2 Black-gloss hydria, engraving for Tôchon's *Recueil de vases grecs*, fol. 89,II,v, 244×202 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Archäologische Bibliothek



3 Campanian red-figure bell-krater, two coloured engravings for Tôchon's *Recueil de vases grecs*, fol. 12,IV, 147×111 mm; 208×260 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Archäologische Bibliothek



4 Five small red-figure vases, coloured engraving for Tôchon's *Recueil de vases grecs*, fol. 57,IV, 423×270 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Archäologische Bibliothek

he ceded his collection of vases to the government, together with the copper plates, while retaining the publication rights.

It was in the field of numismatics, however, that the antiquarian made his name, publishing during the five years before his death in 1820 contributions on unidentified coins that included the exact chronology of the sovereigns stamped on them, as well as their historical context. His major study on the historical geography of the 48 Roman prefectures of Egypt and their coinage was published posthumously in 1822 by a colleague at the Académie des Inscriptions et BellesLettres.<sup>8</sup>

This article analyses the composition of Tôchon's album of engravings made after ancient Greek vases, comparing the style of the engravings with those made for both earlier and contemporaneous publications. In so doing, it allows for a better appreciation of Tôchon's aims and the methodology he used to achieve them, which clearly characterize him as a figure of the Enlightenment. In addition, the provenance of the Berlin album and vase inventory is examined, their early history pointing to a possible cultural link between Paris and Berlin during the Napoleonic era, as several of the vases illustrated by Tôchon were included in the cabinet of King Frederick William III of Prussia.

#### Composition of Tôchon d'Annecy's »Recueil de Vases Grecs«

On first contact with the album, the quality of its engravings is immediately apparent. The folio album is without text, and the owner of the vase collection is identified in a vase publication of the time.<sup>9</sup> The album is composed of 179 sheets (600×450 mm) and two double leaves (578×848 mm) engraved with two sets of Greek vases, the first of which are hand-coloured, followed by a plain series.<sup>10</sup> The vases illustrated are almost identical, the only difference (apart from the colouring) being that, in the second set, one of the two engravings made after the same vase is sometimes omitted – for example, no. 26,I<sup>11</sup> of the first set includes a schematic drawing of a red-figure Apulian hydria, Louvre inv. no. LL 55,<sup>12</sup> viewed from the left, beneath which there is a second, more detailed engraving of the vase's figured scene (fig. 1); in contrast, no. 26,II simply illustrates the main picture painted on the vase.

Several sheets of engravings made after both vases and terracotta figurines are included at the close of the work; these may have been prepared later, or the addition of colour was perhaps thought to be superfluous here as it did not enhance the image. Indeed, this is surely true of the black-gloss hydria, no. 89, II (fig. 2), as well as the gutti medallions of nos. 92,II and 93,II. A comparison of the two series also shows that two sheets from the coloured series have been removed from the album: no. 1,I, a black-figure Corinthian aryballos, and no. 15,I, a black-figure Attic olpé, the former described by Tôchon as »le plus rare de la Collection« and the latter as »très précieux«.<sup>13</sup>

A cursory glance at the plates composing the album reveals wide variation in the presentation of the vases. Tôchon's aim appears to have been to provide the viewer with a detailed set of images to convey a complete »pictorial description« of a vase without the need for words. Most commonly, two engravings of a single vase are juxtaposed one beneath the other on a single sheet, with the upper one illustrating the vase profile and often including the decoration on the reverse face of the vase, while the lower engraving is presented as an autonomous painting derived



5 Six small South Italian red-figure squat lekythoi, coloured engraving for Tôchon's Recueil de vases grecs, fol. 43,IV, 422×270 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Archäologische Bibliothek

from the obverse, for example, no. 12,I (fig. 3) Louvre LL44, a Campanian red-figure bell-krater. Engravings nos. 57,I (fig. 4) and 70,I suggest Tôchon's interest in variation of vase shape and the relation of the decoration to it, while no. 43,I (fig. 5), a series of South Italian red-figure lekythoi, indicates that variation in size within a particular vase type was also relevant to him as a collector. He also demonstrates an aware-

8 Joseph-François Tôchon d'Annecy, *Recherches Historiques et Géographiques sur les Médaillées des Nomes ou Préfectures de l'Égypte*, Paris 1822.

9 Dubois-Maisonneuve 1808–1810, as note 7.

10 The two series of engravings are distinguished from one another in my text by the Roman numerals, I and II, that follow Tôchon's given inventory number.

11 The vases in the album have been identified with the aid of Tôchon's vase inventory; I refer to the engravings throughout using the numismatist's assigned enumeration.

12 The vases from the Louvre collection I refer to throughout by their initial inventory numbers; the prefix »LL« indicates that they were acquired during the reign of Louis XVIII.

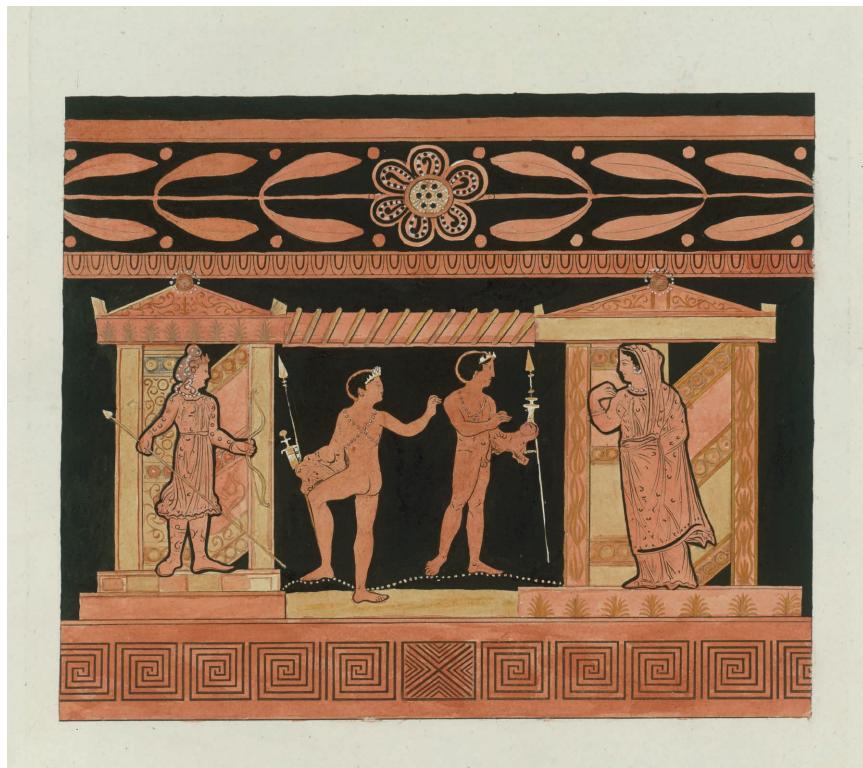
13 See Appendix.



6 Four drinking vessels, coloured engraving for Töchon's *Recueil de vases grecs*, fol. 35.Iv, 460 x 328 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Archäologische Bibliothek

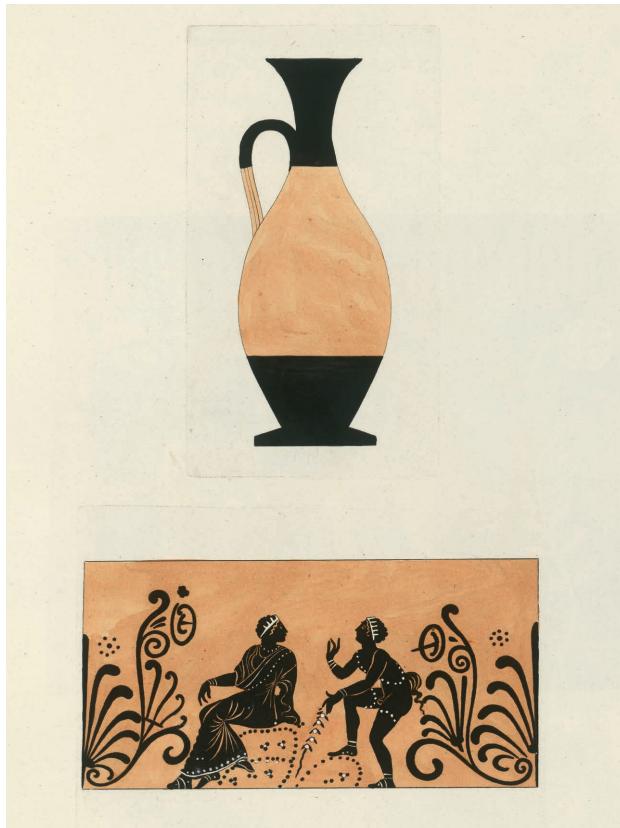


7 Gnathian squat lekythos, coloured engraving for Töchon's *Recueil de vases grecs*, fol. 27.Iv, 198 x 200 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Archäologische Bibliothek



8 Campanian red-figure bell-krater, two coloured engravings for Töchon's *Recueil de vases grecs*, fol. 16.Iv, 321 x 300 mm; fol. 17.Iv 369 x 296 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Archäologische Bibliothek





9 Black-figure lekythos: Pagenstecher class, two coloured engravings for Tôchon's *Recueil de vases grecs*, fol. 59, IV, 221 x 124 mm; 175 x 230 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Archäologische Bibliothek



10 Black-figure lekythos from the collection of Joseph-François Tôchon, Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, LL 92

ness of shape in relation to function in the combination illustrated in no. 35,I (fig. 6): a guttus and three Apulian rhyta, all drinking vessels. Also of note is Tôchon's interest in vase dimensions, as implied by the fact that many of the engravings indicating shape are drawn to scale: both the askos, no. 54,I, and the patera, no. 51,I, are the size of the originals, while the height of the lekythos, no. 27,I (fig. 7), is half that of the original vase, with the seated figure beneath engraved on a scale of 1:1.

Some of the more impressively decorated vases have two or even three sheets of the album dedicated to them, for example, nos. 16,I and 17,I (fig. 8) illustrate the Campanian bell-krater, Louvre LL112: its shape, ornamentation and the paintings on both obverse and reverse are all engraved in detail; in his inventory, Tôchon makes the following reference to it: »Vase du plus Grand mérite. Sujet inédit.«<sup>14</sup>

Watercolour has been used to hand-colour the first set of engravings, with black ink or body colour for the background of the red-figure vases. In some cases, the colour has been applied tonally to represent the three-dimensional form of a vase; the painting of the cow and horse rhyta, no. 35,I (see fig. 6), demonstrates the technique well. Considerable effort has been made to represent the correct colours of a vase – for example, Tôchon described the body of the lekythos, no.59,I (fig. 9), as »rougeâtre«, and a comparison of the Louvre image of this vase (fig. 10) with the engraving demonstrates how well the artist interpreted the colouring.

The engravings are the work of more than one artist; there is some clumsiness suggesting the hand of an apprentice, but in general the

plates are highly competent. Detailed comparison of a vase with its corresponding engraving(s) confirms that Tôchon employed a skilled artist to illustrate the majority of his collection and that this draughtsman succeeding in representing the various styles of a number of fabrics.

As has already been noted, the album is composed exclusively of vase engravings – there is no accompanying text. Some sheets have been annotated with the comment: »Ist im Königl. Cabinet« or a variation thereof;<sup>15</sup> at least eight of the engraved vases are today in the Antikensammlung – Staatliche Museen zu Berlin.<sup>16</sup> The provenance of these vases is confirmed in a number of cases by their entries in the

14 The collector's personal interpretation of the scenes painted on the vase was: »[...] d'un côté Iphigenie introduisant Oreste et Pilade dans le Temple de Diane dans les tauride, Pour enlever la Statue de la déesse; de l'autre, des initiés portant candalabres [sic] et Instrumens [sic] Mystiques.«

15 Numbers 34, 35, 36, 42, 44, 51 and 79. These vases are referred to as follows by Aubin-Louis Millin in: DuboisMaisonneuve 1808, as note 7, p. XIX n. 382 : »[...] M. Tôchon a fait graver ceux [the vases purchased by the King of Prussia] qui méritoient de l'être, et ces gravures paroîtront dans le beau recueil qu'il se propose de publier.«

16 I have identified the following Berlin vases: no. 2 as Berlin F 2137, a Chalcidian black-figure column-krater; no. 34 as Berlin F 3197, a Lucanian red-figure lebes gamikos; no. 35A as Berlin F 3425, an Apulian red-figure rhyton (this plastic vase is shaped in the form of a Maltese lap-dog); no. 35B as Berlin F 3624, a South Italian red-figure guttus; nos. 36 and 37 as Berlin F 3346, an Apulian red-figure patera; no. 44 as Berlin F 2549, an Athenian red-figure cup; no. 61 as Berlin F 3275, an Apulian red-figure pelike; and no. 80 as Berlin F 3298, an Apulian red-figure bell-krater.



11 Apulian red-figure, knob-handled patera, coloured engraving for Tôchon's *Recueil de vases grecs*, fol. 65,IV, Staatliche Museen zu Berlin, Archäologische Bibliothek



12 Apulian red-figure, knob-handled patera, coloured engraving for Tôchon's *Recueil de vases grecs*, fol. 36,IV, Staatliche Museen zu Berlin, Archäologische Bibliothek

contemporaneous inventory of Tôchon's vase collection.<sup>17</sup> He used the Prussian vases as comparative material for his own collection and made remarks based particularly on style, shape and material (figs. 11 and 12).<sup>18</sup> Two other vases, both illustrated on sheet no. 85,I, were in the Comte de Pourtalès-Gorgier's collection at the time Tôchon was preparing his album.<sup>19</sup> Several of the engraved vases remain unidentified.<sup>20</sup>

Another volume of the same engravings is located in the Institut national d'histoire de l'art, Paris, shelf-mark Pl Est 42.<sup>21</sup> Prior to the identification of the Berlin album, it was thought to be unique. It was one of 31 works donated in 1912 by the French archaeologist Salomon Reinach (1858–1932) to the Bibliothèque d'art et d'archéologie, Paris, a research library founded by the couturier Jacques Doucet (1853–1929). On receiving the album, Doucet wrote to Reinach, thanking him for »le bel album de Tôchon d'Annecy«, describing it as »une grande rareté«.<sup>22</sup> The exemplar is composed of the same number of coloured leaves (86) as the Berlin album; the total number of sheets is 180, compared with the 179 of the Berlin copy.

The original copper plates, donated by Tôchon together with his vase collection in 1818, are also located in Paris, in the Chalcographie du Louvre. The documentation of the plates indicates that only those illustrating the vases in Tôchon's personal collection were gifted, thus enabling the identification of other collectors' pieces that were included in the album.<sup>23</sup>

### The Style of the Engravings

The album's engravings are quite remarkable for both their precision and objectivity; they were supervised by Tôchon himself<sup>24</sup> and reflect his commitment to the study of the objects in his cabinet as a means of understanding earlier cultures. The variation in style of each painted vase has been meticulously observed and recorded – there is no hint of the idealization associated with the Neoclassical époque. Tôchon's acute perception of each of his antiques has evolved into a collection on paper the accuracy of which overrides the necessity for the antiquarian-archaeologist to physically experience the object itself. In this respect, his fine methodological analyses are very much a part of the culture of the Enlightenment.

17 See note 3.

18 For example, in the inventory he compares the shape and size of his Apulian red-figure patera (LL 120) with that in the Prussian cabinet (F 3346): »1 Grande Patere [sic], sujet gravé au N° 65. [...] même forme et grandeur que la Grande Patere [sic] du Cabinet de Berlin. Gravée aux N°s. 36 & 37.«

19 Following the death of the Comte de Pourtalès-Gorgier in 1855, the squat lekythos, Louvre inv. no. TH 16, was sold in 1865 to M. Thiers, who in 1881 bequeathed it to the Louvre; the askos, inv. no. V539, is today in the collection of the Ashmolean Museum, Oxford.

20 See here nos. 83,I; 84,I; 86,I; 86,II; 87,II and 88,II.

21 See note 2.

22 Peyrard 2021, as note 3, pp. 8–10.

23 Catalogue des Planches Gravées composant le Fonds de la Chalcographie et dont les Épreuves se vendent au Musée, edited by Musée National du Louvre, Paris 1881, pp. 83–88, inv. nos. 1380–1466; in general, the numbering of the plates corresponds with the order of the sheets in the album. The plates are catalogued as »Sculpture: 2<sup>e</sup> Vases, Utensiles, etc.«, and both the draughtsman and engraver are recorded as anonymous; the shape of the vase is usually given, followed by a brief description of the painted scene.

24 Guichonnet 1993, as note 6, p. 76.



13 Apulian red-figure stemless cup, two coloured engravings for Tôchon's *Recueil de vases grecs*, fol. 71,IV, 359 × 359 mm; fol. 72,IV, 256 × 258 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Archäologische Bibliothek



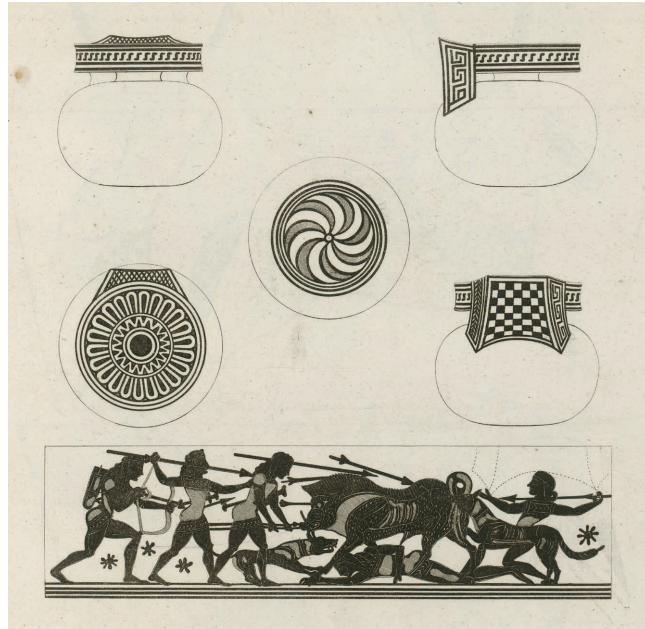
14 Apulian red-figure nestoris, coloured engraving for Tôchon's *Recueil de vases grecs*, fol. 41,IV, 420 × 299 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Archäologische Bibliothek

Tôchon's vase illustrations were intended to provide the viewer with the maximum information possible with regard to their form and decoration – his method of presentation varied, often according to vase type: a bell-krater is frequently illustrated with the painted scene in the form of a frieze beneath a drawing of the entire vase, as for instance in fig. 3;<sup>25</sup> for a plate or cup, the vase profile might be illustrated together with the complete reproduction of the exterior, exact in every detail, as well as the internal tondo, as in nos. 71,I and 72,I (fig. 13), the Apulian red-figure stemless cup, Louvre LL 153; vases of the same type are juxtaposed to emphasize variation in size and ornamentation, as for example the six lekythoi illustrated in no. 43,I (see fig. 5).<sup>26</sup> For vases of an unusual shape, Tôchon might choose to engrave them in their actual size, with both the subsidiary and main decoration accurately depicted on the profile, as for example no. 41,I (fig. 14), the Apulian nestoris, Louvre LL 181. Complex decoration was tackled by drawing the vase from different angles: the Corinthian aryballos, no. 1,II, Louvre LL 77, is engraved from five viewpoints, with the main decoration displayed as a frieze (fig. 15); the scale of the engravings corresponds 1:1 with the aryballos.<sup>27</sup>

25 Other bell-kraters engraved in this way are nos. 5, 10, 17, 18, 23, 24, 30 and 55; the method was equally used to illustrate other vase types.

26 The lekythoi are referred to in the inventory as being part of Tôchon's collection of 18 such vases; they are described as »19 [18] Petits Vases, Peints, sujets varies, forme gravée au N° 43. et où quelques uns [sic] y sont gravés, représentant [sic] des têtes, des figures, des animaux, plusieurs de la belle terre de Nola.«

27 Tôchon appears to have much appreciated this archaic vase: in his inventory, it is described as the rarest in the collection and perhaps even of all known vases. He also mentions that all of its surfaces have been engraved, his careful positioning of the hunter on the right of the frieze in relation to the handle base is a tribute to his masterly observation and diligence – he presents us with a perfect impression of the aryballos.



15 Corinthian black-figure round aryballos, engraving for Tôchon's *Recueil de vases grecs*, fol. 1, IIv, 288 x 320 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Archäologische Bibliothek



16 Black-figure lekythos from Sir William Hamilton's first vase collection, London, British Museum, inv. no. 1772,0320.394



17 Three engravings from d'Hancarville's *Antiquités Etrusques, Grecques et Romaines*: Tirées Du Cabinet De M. Hamilton Envoyé Extraordinaire De S. M. Britannique En Cour De Naples, Naples 1766, vol. 1, pls. 66–68, Staatliche Museen zu Berlin, Archäologische Bibliothek



18 Athenian black-figure lekythos, engraving for Tôchon's *Recueil de vases grecs*, fol. 8.Iv, 245×202 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Archäologische Bibliothek



19 Black-figure lekythos from the collection of Joseph-François Tôchon, Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, LL 81

Several of the vases have been engraved in a manner that suggests Tôchon was familiar with the much-celebrated publication of 'Etruscan' vases by the Baron d'Hancarville.<sup>28</sup> Its illustrations were designed to provide the artist with every detail that might be required for the perfect imitation of such masterpieces of antiquity.<sup>29</sup> The set of plates from volume 1 illustrating an Attic black-figure lekythos<sup>30</sup> (fig. 16) from Sir William Hamilton's first vase collection demonstrate d'Hancarville's system<sup>31</sup> (fig. 17): a perspective view (plate 66); a profile projection and section with a precise indication of scale (plate 67); and the figured scene presented as an autonomous painting, coloured and correct in every detail and framed above with bands of the subsidiary ornament arranged as applied to the upper belly, shoulder and neck of the vase (plate 68). Tôchon chose to illustrate an Attic black-figure lekythos, Louvre LL 81,<sup>32</sup> no. 8.I in the album (fig. 18), in a similar manner: the engraver describes the exterior of the vase by means of a simple contour, with the zones of ornament and colouring defined as a series of discrete bands – there is no attempt to suggest the volume of the vessel; beneath is the figured scene extracted from the belly of the lekythos, with the figures flattened and presented as a frieze; and, finally, shoulder and upper belly ornamentation frame the upper edge of the frieze. Comparison with the vase itself (fig. 19) verify the accuracy of the draughtsman with respect to both the colouring and detail as well as scale.<sup>33</sup>

One criticism of d'Hancarville's illustrations is that very often the figures have been stylized to such a degree that they no longer resemble those made by the vase painter's hand – plate 121 of volume 4 (fig. 20)

illustrates a scene extracted from the exterior of an Attic kylix, British Museum inv. no. 1772,0320.444: the classical nude figures depicted appear to place the vase in the mid-fifth century. However the vase itself

28 Pierre-François Hugues d'Hancarville, *Antiquités Étrusques, Grecques et Romaines. Tirées du Cabinet de M. Hamilton Envoyé Extraordinaire de S. M. Britannique en Cour de Naples*, 4 vols., Naples 1766–1767.

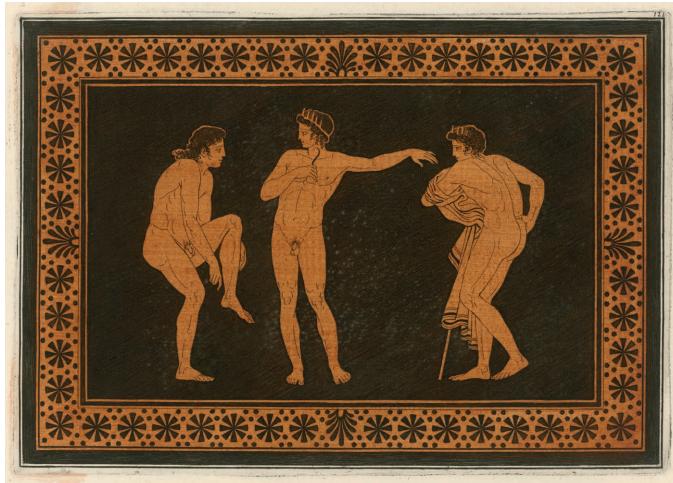
29 In his preface, p. vi, d'Hancarville stresses that one of the main reasons for the publication of the work is to encourage the advancement of the arts »by disclosing their [the vases] true and first principles« and that those rules as invented by the Ancients, if observed, would result in perfect imitation of the model. His system involved assigning exact measures for fixing the proportions of each vase »in order, that the Artist who would **invent** in the same stile, or only **copy** [...] may do so with as much truth and precision, as if he had the Originals themselves in his possession.«

30 British Museum inv. no. 1772,0320.394.

31 For a detailed account of his unique method of vase illustration, see Sabine Jaubert, Annie-France Laurens, *Recueils de vases antiques dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Entre Musées de papier et mise en place de séries iconographiques, techniques et typologiques*, in: *Le Journal des Savants* 1, 2005, pp. 67–68.

32 Haspels attributes it to the same vase painter as the Hamilton lekythos, the Painter of Athena. Both lekythoi are dated to the first quarter of the fifth century B.C.E. and have similar dimensions. A comparison of the systems chosen to illustrate them demonstrates that the method adopted by Tôchon appears to be based upon similar principles to those of d'Hancarville – namely, to represent the vase with the greatest possible accuracy.

33 Two other examples of Tôchon's engravings that reflect the methods employed by d'Hancarville are: (1) engraving nos. 39 and 40, representing the column-krater Louvre LL 46, cf. d'Hancarville vol. 4, pl. 29, the Hamilton vase, British Museum inv. no. 1772,0320.35+; and (2) engraving no. 15, a black-figure olpé, Louvre LL 76, cf. d'Hancarville vol. 1, pls. 118 and 119, engraved after British Museum inv. no. 1772,0320.484.



20 Three athletes, engraving from d'Hancarville's *Antiquités Etrusques, Grecques et Romaines: Tirées Du Cabinet De M. Hamilton Envoyé Extraordinaire De S. M. Britannique En Cour De Naples*, Naples 1767, vol. 4, pl. 121, Staatliche Museen zu Berlin, Archäologische Bibliothek



21 Athenian red-figure kylix from Sir William Hamilton's first vase collection, London, British Museum inv. no. 1772,0320.444



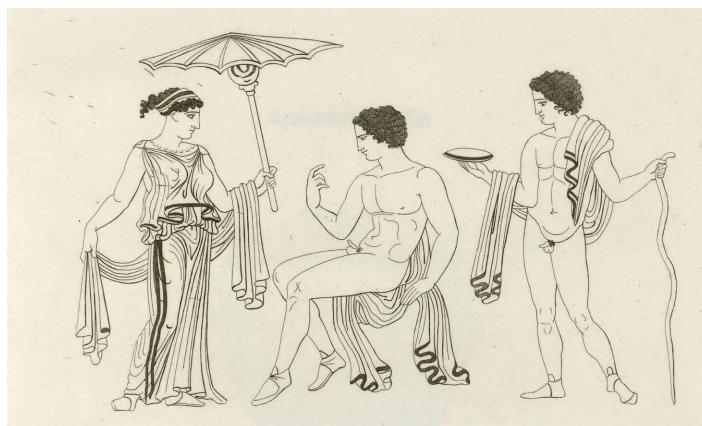
22 Athenian red-figure bell-krater, engraving for Tôchon's *Recueil de vases grecs*, fol. 49, 281 x 390 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Archäologische Bibliothek



23 Athenian red-figure bell-krater (detail) from the collection of Joseph-François Tôchon, Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, LL 39



24 Angelo Clener, Bellerophon's marriage to Jobates' daughter, engraving for Tischbein's *Collection Of Engravings From Ancient Vases Of Greek Workmanship*, Naples 1791, vol. 1, pl. 2, Staatliche Museen zu Berlin, Archäologische Bibliothek



25 Woman in conversation with two youths, engraving for Tôchon's *Recueil de vases grecs*, fol. 88, 215 x 333 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Archäologische Bibliothek



26 Angelo Clener, Woman in conversation with two youths, engraving for Dubois-Maisonneuve's *Peintures de vases antiques, vulgairement appellés étrusques*, Paris 1808–10, vol. 2, pl. 70, London, British Library

is dated almost a century later, and the figures painted on it are of a very different style (fig. 21). The draughtsman seems to have been uncomfortable with the chunky forms depicted on the vase, preferring to present them in a classical manner, making it extraordinarily difficult to associate his engraving with the kylix. One cannot level this criticism at Tôchon's draughtsmen, who are painstakingly true to the originals. No. 49, I (fig. 22), the Attic bell-krater, Louvre LL 39 (fig. 23), from the same period as the British Museum's kylix, depicts the figures almost without improvement, and there can be little doubt that the vase is from the Late Period, dateable to 400–375 B.C.E.

The quality of Tôchon's vase engravings makes the album quite exceptional. Work on it probably commenced when Tôchon returned to Paris in 1800, having spent two years collecting antiquities in Egypt and Italy. At this time many other vase collections were in the making, their owners frequently electing to publish their purchases, the most notable being that of the English ambassador to the Court of Naples, Sir William Hamilton (1730–1803).<sup>34</sup> In order to reduce the cost of the publication of his second collection so that it might be available to artists of limited means, the vases were illustrated with simple outline engravings whereby Tischbein chose in general only to depict the main figured scene and omitted the ornamentation, shape or reverse decoration of a vase. The majority of the engravings were prepared by Angelo Clener, Tischbein's most able student, who wilfully set about correcting and refining the painted figures, his academic corrections reducing them to a cold and fraudulent imitation of beauty (fig. 24).<sup>35</sup> The commentaries were prepared by Sir William Hamilton and Andrei Yakovlevich Italinski, the Russian ambassador to the court of Naples, who were interested primarily in the iconography of the vases.

Two volumes published in Paris<sup>36</sup> continued the style of Tischbein's publication, with the vase engravings again made by the hand of Clener. Its editor, Charles-Marie Dubois-Maisonneuve, explained that the omission of the majority of the vases' decorative ornament was to give priority to the figures, »à ces restes précieux de l'ancien dessin grec [...]«, and commended his draughtsman's technique, declaring that: »M. Clener s'est efforcé de reproduire avec fidélité ces dessins antiques, dans les cent cinquante-cinq planches [...]«.<sup>37</sup> Clener's fidelity to the image

was also praised in a review of this work; it appeared in the »*Mercure de France, Littéraire et Politique*« on 1 April 1809 and noted that the draughtsman had renounced his earlier embellishments of the figures' hands and feet as he had perhaps realized that to correct and »improve« the originals was to deprive them of their character and simply discredited the resulting images.<sup>38</sup> Aubin-Louis Millin, the author of the work's accompanying text, had less confidence in the accuracy of Clener's engravings, although the work had, he believed, fewer faults than the Tischbein series.<sup>39</sup> The volumes included vases that had been engraved for the anticipated publication of Tôchon's collection.<sup>40</sup> It is instructive to compare the plates that were made from the same vase: a Lucanian vessel attributed to the Brooklyn-Budapest Painter, no. 88 in Tôchon's monochrome series (fig. 25), and plate 70 in the 1810 volume of Dubois-Maisonneuve (fig. 26), the latter engraved by Clener. The overall impression of the painted scene as presented in Tôchon's album leads immediately to its attribution as a Lucanian vase by the Brooklyn-Budapest Painter, the figures being remarkably representative of his stock types. By contrast, Clener has carried out a number of »improvements«: the standing figures have been elongated to make them more statuesque or classical, the awkward pose of the standing nude male has been corrected, and the musculature of the two male figures has been enhanced to make the torsos more in line with the classical canon. In consequence, his changes have removed those characteristics that make attribution to a specific vase painter possible. The accuracy of Clener's burin is guided by his personal reception of the painted vases in his hands; his inclination towards the fine, flowing contour results in a similarity that pervades the majority of his engravings. His goal as an artist is to produce an object of beauty, which is totally at odds with the restrained and unimpassioned approach required for objective analysis; he is incapable of accurately depicting a painted vase. By contrast, Tôchon, with a wider appreciation of ceramology, insisted that his draughtsmen represent as accurately as possible the individual style of an artist or workshop, thereby facilitating any comparative studies of vase imagery.

34 Sir William Hamilton's second vase collection was published in four volumes between 1791 and 1798 and entitled »Collection Of Engravings From Ancient Vases Mostly Of Pure Greek Workmanship Discovred In Sepulchres In The Kingdom Of The Two Sicilies But Chiefly In The Neighbourhood Of Naples During The Course Of The Years MDCCCLXXXIX. And MDCCCLXXX. Now In The Possession Of Sir Wm. Hamilton His Britannic Maiestaty's Envoy Extra. And Plenipotentiary At The Court Of Naples: With Remarks On Each Vase By The Collector«. It was edited by the artist, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829), who was director of the Academy of Art in Naples between 1789 and 1799. See also note 1.

35 See Salomon Reinach (ed.), *Peintures de vases antiques recueillies par Millin (1808) et Millingen (1813)*, Paris 1891, p. viii.

36 Dubois-Maisonneuve 1808–1810, as note 7.

37 Ibid., vol. 1, preface.

38 I have translated the following extract from the »*Mercure*«: »[...] Le nouvel ouvrage [Dubois-Maisonneuve 1808–1810] prouve qu'il [Clener] est formé à ce genre: il a renoncé, et nous l'en félicitons, au soin minutieux de trop finir les extrémités [sic] des figures, persuadé sans doute qu'embellir et corriger les originaux, c'est leur ôter leur caractère et frapper de discrédit la description où ils sont ainsi altérés«, see *Mercure de France: Journal Politique, Littéraire et Dramatique*, 17 June 1809, p. 581.

39 Letter dated 5 October–8/9 November 1809 addressed to Carl August Böttiger, in: *Genèviève Espagne, Bénédicte Savoy (eds.), Aubin-Louis Millin et l'Allemagne*, Hildesheim 2005, p. 478.

40 Volume 1 includes no. 4 (pl. 63), and volume 2 no. 47 (pl. 9), no. 10 (pl. 12), nos. 36 and 37 (pl. 57) and no. 88 (pl. 70).



27 Campanian red-figure bail amphora, from the Malmaison collection; 1815 Durand; 1825 Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, K 311



28 Nicolas Xavier Willemin, Campanian red-figure bail amphora, engravings for Lenoir's *Peintures, Vases et Bronzes Antiques de Malmaison*, Paris 1810, fol. IX v, Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom, photo archive, P 1800 gr. Fol Rara

With Clener's engravings appearing to be of little value for the scientific study of vases, it is surprising that Salomon Reinach elected to reissue Dubois-Maisonneuve's volumes in 1891; their merit was, however, iconographical: Clener, with only a few exceptions, never distorted the compositions he reproduced.<sup>41</sup> The volumes remain even today a valuable tool for researching the history of vase collections that were assembled towards the close of the eighteenth century – as, in fact, this article demonstrates.

Dubois-Maisonneuve's vase publications also include a considerable number of vases from the collection of Her Majesty the Empress Joséphine that were then on display in her gallery at Malmaison.<sup>42</sup> Alexandre Lenoir (1762–1839), the administrator of the Musée des Monuments français and keeper of the empress's collection of antiquities, was at that time preparing to publish a selection of her vases.<sup>43</sup> In the publication's prospectus, Lenoir assured his readers that:

Ce choix n'offre dans son ensemble ni imperfections, ni contrefaçons, aussi n'avons-nous d'autres voeux à former, dans cette entreprise, que celui de rendre les Monumens [sic] dans leur intégrité et avec la plus sévère exactitude; nous ajouteron seuls qu'en confiant l'exécution de cet important Ouvrage à M. Willemin, graveur déjà connu par ses succès

dans ce genre, c'est rassurer les Amateurs sur la vérité de l'imitation et sur la pureté de l'exécution.<sup>44</sup>

Comparing the engravings with those vases now housed in the Louvre reveals that Lenoir's claims of the perfection of their execution do not appear to be exaggerated. For example, the bail-amphora, Louvre inv. no. K 311 (fig. 27), is reproduced so competently in Willemin's engraving, pl. IX (fig. 28), that it is perfectly possible to make an attribution, based on connoisseurship, to the Campanian Whiteface Painter.

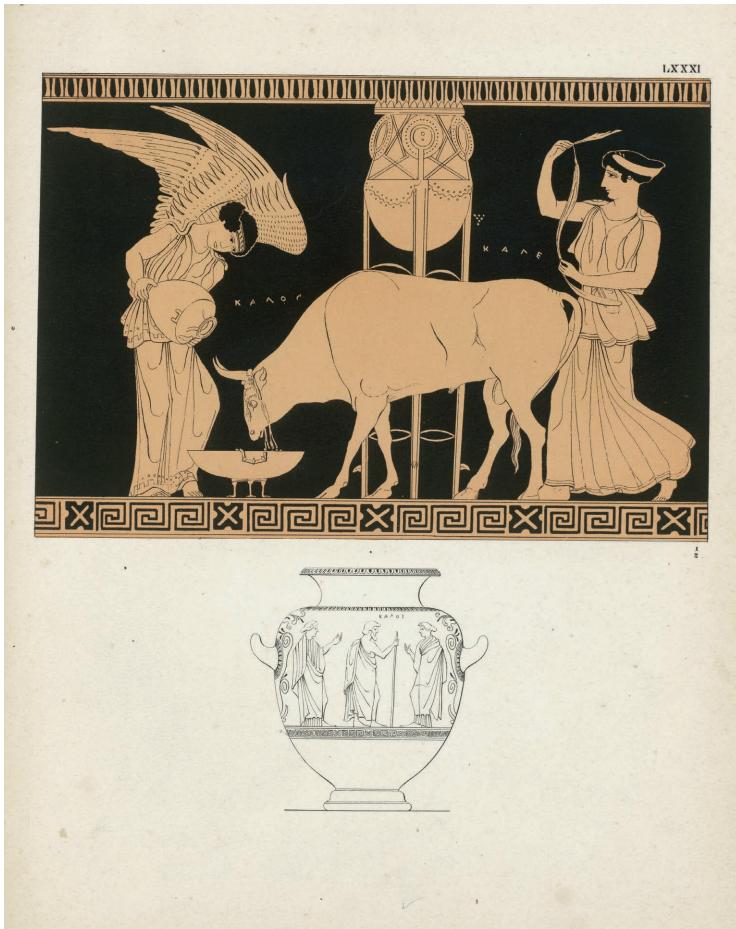
To achieve such perfection was, I believe, the aim of the engravings that Tôchon envisaged for his own vase publication. It is striking that Willemin's method of illustrating the empress's vases is so similar to

41 Reinach 1891, as note 35, pp. xii–xiii.

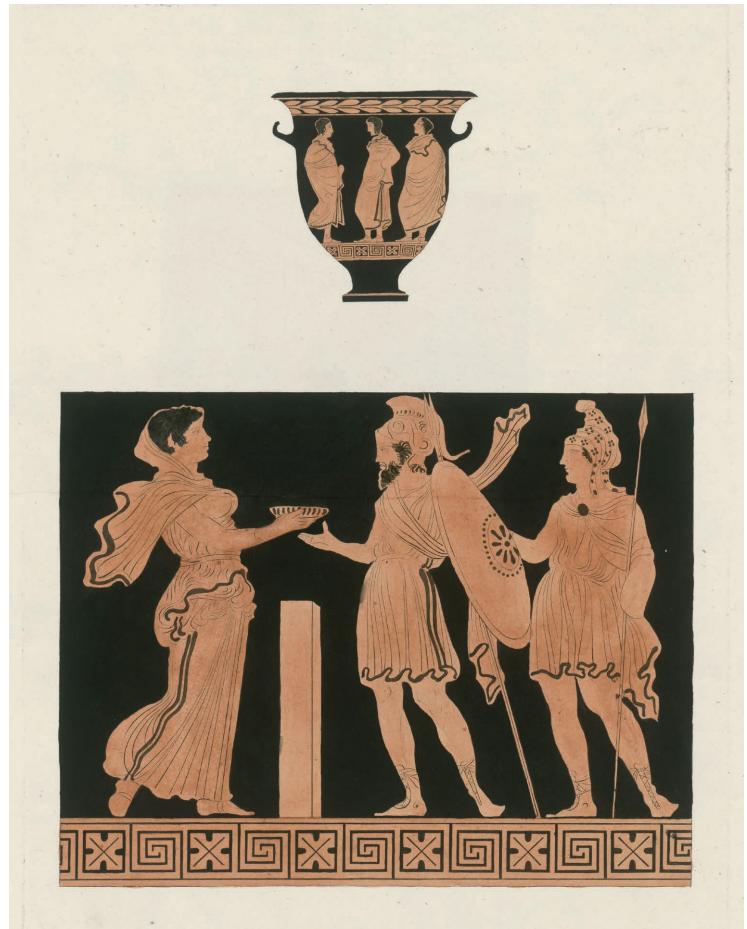
42 Dubois-Maisonneuve, 1808–1810, as note 7, vol. 1, p. xix, note 386.

43 The work, entitled »Peintures, vases et bronzes antiques de la Malmaison, décrits et publiés par M. Alexandre Lenoir ... Gravés par M. N.-X. Willemin« was planned as a series of 144 plates; each of the 24 projected issues were to include six plates, but only two were published in 1810.

44 Ibid., pp. 1–2.



29 Athenian red-figure stamnos with Nike sacrificing, two engravings for Eduard Gerhard's *Auserlesene Vasenbilder*, Berlin 1843, vol. 2, pl. 81, Staatliche Museen zu Berlin, Archäologische Bibliothek



30 Lucanian red-figure bell-krater, engraving for Tôchon's *Recueil de vases grecs*, fol. 30,IV, 400 × 290 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Archäologische Bibliothek

that used for the Tôchon album, with his vase profiles drawn in reduced scale frequently including their subsidiary ornamentation and accompanied by an engraving of the main subject with the same dimensions as the original but presented flattened and frieze-like. Every detail is depicted, making the need for physical contact with the vessel itself superfluous. Also, for both Lenoir and Tôchon, the typology of a vase was as significant as its iconography. The need for objectivity in the description of a vase as recognized by Lenoir and Tôchon exemplifies their works as landmarks for the scientific study of ceramics at the onset of the nineteenth century.

It is significant that Eduard Gerhard (1795–1867), one of the founders of the Istituto di Corrispondenza Archeologica in Rome in 1829, chose to illustrate his own vase publications in a style closely resembling the engravings made for Lenoir's and Tôchon's albums, for example, the red-figure stamnos illustrated in »Auserlesene Vasenbilder« vol. II, pl. LXXXI (fig. 29): the main painted scene of an »Opfernde Nike« is framed by patterned bands that are directly derived from the vase decoration and occupies the upper half of the sheet, beneath which is the vase profile, which includes both the figures and the subsidiary ornamentation of the reverse.<sup>45</sup> This style of representation was commonly used by Tôchon, for example in nos. 24,I and 30,I (fig. 30).

Over the 40 years between Tôchon first conceiving the notion of publishing his vases as a collection of accurate engravings and Gerhard's scholarly vase publications illustrated with lithographs, very few new ideas on how to reproduce such artefacts had developed – confirmation in itself that the original methodology was appropriate to the object. Its roots can be traced to d'Hancarville's publication of Sir William Hamilton's first collection of vases, a compilation that became the point of departure for a vision of antiquity that captured the imagination of an époque.<sup>46</sup> That Tôchon himself was able to recognize the status of this work and adapt it for his own vases to create a most remarkable collection of engravings marks him as one of the pioneer archaeologists of the early nineteenth century.

45 In his introduction to the series of four volumes, Gerhard lists the characteristics of his collection that make it altogether superior to earlier works: »dass die Zeichnungen, mässig verkleinert, nur bequemer, nicht ungetreuer geworden sind; dass ihre durchgängige Färbung den Eindruck des Urbilds anschaulicher macht, die Gefässform beigefügt, Lücken ergänzt zu sein pflegen.« See vol. 1, p. xii.

46 Alain Schnapp, *La pratique de la collection et ses conséquences sur l'histoire de l'Antiquité*. Le chevalier d'Hancarville, in: Annie-France Laurens, Krzysztof Pomian (eds.), *L'antiquomanie. La collection d'antiquités aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles (Civilisations et sociétés LXXXVI)*, Paris 1992, p. 210.



31 Chalcidian black-figure column-krater, from the collection of Frederick William III of Prussia, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Inv.-Nr. F 2137

## Provenance

After extensive archival research, any conclusions on the provenance of the album must remain hypothetical. Nevertheless, several important factors relating to it have emerged, the most significant of which is a number of dateable provenances for several vases in the collections of the Staatliche Museen zu Berlin that were previously designated simply as items from the »Alte königliche Sammlung«.<sup>47</sup> However, before elaborating on these particular vases, the following overview of the formation, reproduction and fate of Tôchon's vase collection presents the currently available information on the history of the album.

The plates were prepared and coloured between 1800 and 1818. In 1800 Tôchon settled in Paris after touring Egypt and Italy, the countries where he had assembled his collection of antiques; in 1818 he gifted the vases to the Louvre together with the corresponding copper plates that had been engraved for the publication of his collection. As has been noted, only two exemplars of the album seem to have been produced, one of which is held by the Institut national d'histoire de l'art in Paris, the other being the Berlin volume. But how and why did one of these albums end up in Berlin? To answer these questions, the status of the royal cabinet of antiquities in Berlin at the onset of the nineteenth century provides a key, as do the diplomatic relations that existed between Paris and Prussia at that time.

The early nineteenth century marked the advent of public museums in Germany. In Prussia, Aloys Hirt initiated a plan to once again



32 Chalcidian black-figure column-krater, engraving for Tôchon's *Recueil de vases grecs*, fol. 2, 398 × 336mm, Staatliche Museen zu Berlin, Archäologische Bibliothek

unite the royal collections in Berlin and make them accessible to the public.<sup>48</sup> Following acceptance of this plan by the king, Frederick William III, in 1798,<sup>49</sup> the Sammlung der Medaillen und Antiken opened its doors in 1800.<sup>50</sup> Custodian of the royal Kunstkammer since 1794, the French preacher Jean Henry set about expanding the collections, now that they were to be placed on public view.<sup>51</sup> He felt that the cabinet failed to reflect the status of the Prussian monarchy and that the collection of 'Etruscan' vases in particular, with »nur einen [sic] einzigen Vase, und diese ohne Zeichnung«, needed developing.<sup>52</sup> To that end, he proposed acquiring a collection of 'Etruscan' vases from the Parisian antique dealer Michel Hennin; however, believing the price of

47 I have identified eight vases from the Berlin collection in Tôchon's album with the aid of descriptions in Adolf Furtwängler, *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium*, Berlin 1885.

48 For a detailed account of Hirt's conception for their unification, see Paul Seidel, *Zur Vorgeschichte der Berliner Museen; der erste Plan von 1797*, in: *Jahrbuch Der Preussischen Kunstsammlungen* 49, 1928, pp. 57–64.

49 Gerald Heres, *Die Anfänge der Berliner Antiken-Sammlung: zur Geschichte des Antikenkabinetts 1640–1830*, in: *Forschungen und Berichte, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin Ost*, 18, 1977, p. 113.

50 *Ibid.*, pp. 113–114.

51 On Henry and his goal to recreate »eine Wissenschaftliche Anstalt für Kenner und Liebhaber der Münz- und Antikenkunde«, see Heres 1977, as note 49, pp. 112–114.

52 GStA PK, I. HA Rep. 96A Geheimes Zivilkabinett, IE, fol. 81–82: a letter dated 29 November 1804 and addressed to the king's Privy Councillor.



33 Lucanian red-figure lebes gamikos from the collection of Frederick William III of Prussia, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Inv.-Nr. F 3197



34 Lucanian red-figure lebes gamikos engraving for Tôchon's *Recueil de vases grecs*, fol. 34, IV, 192 x 293 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Archäologische Bibliothek

24,000 livres to be exorbitant, he suggested that, should the king wish to consider its purchase, it ought first to be assessed by a number of experts.<sup>53</sup> Having received permission to proceed, Henry handed the following commission to Alexander von Humboldt, chamberlain at the Prussian court:<sup>54</sup> »diese Sam[m]lung mit etlichen Kennern als Visconti, Denon, Cousinery zu besichtigen, zu taxiren, und wegen des Preises derselben zu unterhandeln.«<sup>55</sup> That the director of the royal Kunstkammer should consider the explorer Humboldt suitable for such a mission can be explained in part by the absence of any appropriate contact in Paris.<sup>56</sup> Humboldt himself felt unequal to the task and handed the valuation over to two of the foremost antiquarians of the time, Enrico Visconti and M. E. M. Cousinéry, from whom he obtained an assessment of 18,000–20,000 livres.<sup>57</sup> After further negotiations with Humboldt and a Prussian agent in Paris by the name of de Bohm, Hennin accepted their offer of 15,600 livres for the 333 vases, of which only 129 were decorated.<sup>58</sup> The vases entered the Prussian royal collection in 1805 and were described briefly by its director, Jean Henry, in his guide entitled »Allgemeines Verzeichniss des Königlichen Kunst-, Naturhistorischen und Antiken-Museums«.<sup>59</sup>

Tôchon chose the finest vases from the Hennin purchase for inclusion in his own album,<sup>60</sup> two of which had been highlighted and described by Visconti:<sup>61</sup> a black-figure Chalcidian column-krater, Berlin F 2137 (figs. 31 and 32), and a Lucanian red-figure lebes gamikos, Berlin F 3197 (figs. 33 and 34). Their engravings in the Tôchon album, nos. 2,I and 34,I respectively, are annotated to indicate that these particular vases are in the king's cabinet.<sup>62</sup> There are at least six further vases that entered the royal collection in 1805 which Tôchon had engraved for his album.<sup>63</sup>

Returning to the problem of the inclusion of the Berlin vases in Tôchon's album – with a collection of 574, he surely had enough to produce an album that illustrated just a hundred examples from his

53 Ibid.

54 On Humboldt's appointment in 1805 and its *raison d'être*, see David Blankenstein, Auftrag und Aufgabe. Alexander von Humboldt als Künstlerförderer in Paris, in: Anna Busch, Nana Hengelhaupt, Alix Winter (eds.), Französisch-deutsche Kulturräume um 1800: Bildungsnetzwerke, Vermittlerpersönlichkeiten, Wissenstransfer, Berlin 2012, pp. 154–155.

55 GSTA PK, I. HA Rep. 96A, Geheimes Zivilkabinett, IE, fol. 89: letter dated 5 April 1805 addressed to the king's Privy Councillor.

56 See Bénédicte Savoy, Tatkäftiges Mitmischen. Alexander von Humboldt und die Museen in Paris und Berlin, in: David Blankenstein et al. (eds.), »Mein zweites Vaterland: Alexander von Humboldt und Frankreich, Berlin 2015, pp. 240–241. His commission, Savoy argues, was based on the network that Humboldt had established within both the intellectual and museal circles of Paris, and »dass er sich je nach Bedarf den Ratschlag des einen oder anderen >wirklichen< Experten holen konnte.«

57 GSTA PK, I. HA Rep. 96A, Geheimes Zivilkabinett, IE, fol. 91: »Extrait de la lettre du Mr. A. de Humboldt. Paris du 1e May 1805« (copy in Henry's hand).

58 GSTA PK, I. HA Rep. 96A, Geheimes Zivilkabinett, IE, fol. 105: letter from Henry to Frederick William III, dated 29 June 1805.

59 Heres 1977, as note 49, pp. 114–115, note 129. Heres states that, for his study, Henry's guide was untraceable; a copy exists in the Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz with the shelf-mark I HA Rep. 76, Kultusministerium Ve Sekt. 1 Abt. XV Nr. 31 Bd. 1.

60 See here note 16.

61 GSTA PK, I. HA Rep. 96A, Geheimes Zivilkabinett, IE, fol. 92, dated 20 February 1805: »Dans la première [sic] Classe les deux morceaux suivants m'ont paru les plus remarquables. Un Vase à figures noires, de fabrique Sicilienne. Deux fables y sont représentées [sic]. L'un des cotés [sic] offre Thésée assommant à coup de massue le Taureau de Marathon: l'autre Bellérophon domptant le Pégase. Ces peintures sont de la | plus haute Antiquité, et probablement antérieures [sic] à Polignote: le style en est savant et hardi quoique les proportions suivant la maniere [sic] de cette époque [sic], et soient un peu lourdes. Le faire de ce Vase tient beaucoup de celui publié pour Hancarville, et représentant [sic] la chasse de Polyphates. Un autre Vase plus petit et d'un très joli vernis représente [sic] une figure de Minerve appuyée sur un petit pilastre, sur lequel on lit en beaux caractères [sic] le nom Grec ΣΟΦΩΝ Sophon. Je pense que Sophon est ici un nom propre, et que Minerve déesse de la sagesse (sophias) a été choisie pour la décoration [sic] de ce vase par l'allusion au nom du propriétaire.«

62 See note 15.

63 See note 16; the more precise provenance »Hennin, Paris 1805« may now be assigned to these vases, rather than Furtwängler's more wide-ranging »Alte königliche Sammlung«.

own collection. Did he have in mind the possibility of selling his valuable collection to the Prussian monarch and was he hoping to arouse Frederick William III's interest in such a purchase by gifting an album to the king that included images of vases from the royal collection as well as those from his own?

Just as Alexander von Humboldt had acted as an intermediary in the sale of the Hennin collection, he may also have been involved in the transmission of Tôchon's album from Paris to Berlin. That Tôchon might be offering more than a gift to the king is supported by the inventory of his complete vase collection that collates with the album, which is also housed today in the Archäologische Bibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin. Tôchon, knowing that Etruscan vases remained under-represented in the Prussian cabinet, even after the Hennin collection was acquired, must have considered Frederick William III as a potential buyer. However, there is no evidence today that any negotiations took place, and the album, together with the vase inventory, remain the sole indication of any such exchange between Paris and Berlin in the early nineteenth century.

If the above thesis is correct, the album must have entered the king's cabinet early in the nineteenth century. A note on the flyleaf inside the front cover of the album – »Archäol Appar[a]t II no 15«<sup>64</sup> – attests that it was in the Berlin collections in 1835 or earlier.<sup>65</sup> The entry in the Haus-Inventarium of 1835 refers to a »systematisches Inventarium«<sup>66</sup> where the Tôchon album is located in Section II, together with the other engravings of the apparatus; there, it is recorded under no. 15 as »Collection de vases Grecs« ein Band fliegender Blätter, 179 an der Zahl« – an exact description of the album held today in the Archäologische Bibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin. As the album is not included in the apparatus inventory of 1886 (inv. 87),<sup>67</sup> one might assume that it was moved at some point between 1836 and 1886 to the museum's library,<sup>68</sup> where it was incorrectly catalogued as Tischbein's sixth volume of vase engravings, an error that remained undetected for almost 200 years.

## Afterword

In 1818 Tôchon gifted his vases to the Louvre; as there were insufficient funds available for their purchase, he accepted Napoleonic artefacts in exchange for his collection. Today the vases continue to be regarded as one of the core collections of this great public institution. That Tôchon was prepared to accept very little in exchange for his valuable collection may have been due to his desire to keep the collection intact and his name associated with it for posterity; thanks to his philanthropic donation, his name is inscribed in the archives of the Louvre.<sup>69</sup>

## Abbreviations

ANT • Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, Archiv  
GStA PK • Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz  
SMB-ZA • Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin

## Credits

1–9, 11–15, 17, 18, 20, 22, 24, 25, 29, 30, 32, 34: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstabibliothek (Dieter Katz, public domain). – 10: Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités Grecques, Étrusques et Romaines (Daniel Lebée/Carine Deambrosis). – 19, 23, 27: Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités Grecques, Étrusques et Romaines, RMN-Grand Palais (Hervé Lewandowski). – 16, 21: British Museum, © The Trustees of the British Museum. – 26: author. – 28: Deutsches Archäologisches Institut, Rom. – 31: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung (Fotowerkstatt Staatliche Museen zu Berlin). – 33: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung (Johannes Kramer, public domain).

64 The annotation refers to the »Gerhard'scher Apparat« that was initially an assemblage of drawings of unpublished monuments: »[...] für die Zwecke des neuen Museums zu erweitern [...]« as stated in: GStA PK, I. HA Rep. 76, Kultusministerium, Ve Sekt. 15 Abt. VI, Nr. 6 Bd. 2, p. 9, a copy of a letter dated 5 October 1829 from Eduard Gerhard in Rome to the state minister Altenstein. For a detailed account of Gerhard's archaeological apparatus, see Ursula Kästner, *Le Gerhard'scher Apparat: Un fonds documentaire rassemblé par Eduard Gerhard à l'Altes Museum de Berlin*, in: Cécile Colonna, Laurent Haumesser (eds.), *Dessiner l'Antique. Les recueils de Jean-Baptiste Muret et de Jean-Charles Geslin*, Paris 2019, pp. 176–197 and, in particular, pp. 182–187.

65 The album is included in the »Hausinventarium des archäologischen Apparates der königlichen Museen, geführt durch den Professor Dr. Gerhard (angelegt d. 1. Januar 1835)«, in: GStA PK, I. HA Rep. 137, Generaldirektion der Museen, II G Nr. 4. Its entry on p. 6, no. 31 reads: »Collection des vases grecs. Kupferband in folio, 94 blatt«; it is accompanied on p. 7 by the following remarks: »Vorher im Verzeichniß [sic] der Bibliothek des Museums. Im systematische [sic] Inventarium Vol. XXI.«; this inventory number, XXI, is inserted on the spine of the album.

66 ANT, Rep. 1, Abt. A, Inv. 86: Systematisches Inventar des Archäologischen Apparates des Königlichen Museums. Angelegt von Eduard Gerhard 13.1.1836.

67 ANT, Rep. 1, Abt. A, Inv. 87: Inventar des Archäologischen Apparats der Königlichen Museen (Gerhard'scher Apparat). Angelegt 26.7.1886.

68 Inventory no. 1134 on p. 214 of the »Verzeichnis der Bibliothek der Königlichen Museen« (1859) perhaps refers to the Tôchon album: »Ein Vol. Vasen Abbildungen ohne Titel u. Text. 1 Vol. fol.«: in SMB-ZA, I/MB 120.

69 On the gifting of private collections to public museums in this period, see Ting Chang, *Le don échangé: L'entrée des collections privées dans les musées publics au XIX<sup>e</sup> siècle*, in: Monica PretiHamard, Philippe Sénéchal (eds.), *Collections et Marché de l'art en France 1789–1848*, Rennes 2005, pp. 87–95, in particular p. 92.

Plate no. after Töchon*	Vase inv. no.	Chalcogr. no.	Catalogue description (after Töchon)	Vase Typology				Notes
				fabric and shape	technique	date	attribution	
1. (missing)	Louvre: LL 77; E 612 bis; N 3094	1380C	Vase le plus rare de la Collection & peut-être des Vases connus. Sujet chasse au Sanglier. Gravé Suotoutes [sur tout] Surfaces au N° 1.	middle Corinthian round aryballos	black-figure	c. -580	Painter of the boar hunt	D-M 1817, Pl. 61, 14; Amyx, CorVP, p. 163. Vase engraving = actual size of aryballos.
2.	Berlin F 2137	-	[Töchon compares the style of Berlin F 2137 with the black-figure amphora, LL 37, in his own collection.] 1: Style du vase pareil à celui qui est gravé dans l'ouvrage N° 2.	Chalcidian column-krater	black-figure	-550 to -500	Inscription Painter ?	Visconti 1805; D-M 1817, Pls. 34; 55,4; Furtwängler, Antiquarium I, p. 471. Krater engraving $\frac{1}{4}$ actual size.
3.	Louvre: LL 38; K 127; N 2817	1381C	1 Grand Vase, forme de Médicis, représentant Jason apportant la Toison d'or à Pelias, vase d'un très beau style et d'un grand Prix. Gravé dans l'ouvrage N° 3.	Apulian calyx-krater	red-figure	-340 to -330	Underworld Painter	Vase initially in collection of Ferdinand IV, King of Naples and drawn in Tischbein's Neapolitan workshop by A. Clener who also engraved the vase for Millingen's publication of 1813, Pl. 7.
4.	Louvre: LL 66; M 50; N 3436	1382C; 1383C	[Vase à deux anses représentant Hercule Pygmée combattant les grues, gravé au N° 4]	Athenian pelike	red-figure	-375 to -350	Kerch style	Millin I 1808, Pl. 63. Vase engraving = actual size of pelike.
5.	Louvre: LL 40; G 493; N 2654	1384C	Campane représentant une Victoire Couronnant un Vainqueur à la Course: vase du plus beau Style. Gravée au N° 5	Apulian bell-krater	red-figure	c. -420	Sisyphus Painter	D-M 1817, Pl. 88; CVA France 38, Louvre 25, Pl. 38; fig. 8, pp. 47-48. Vase engraving in same proportions as original.
6.	Louvre: LL 250; G 640; N 3291	1385C	1 Belle Urne, terre très fine, Sujet au tour du Vase Gravé au N° 6.	Athenian stemless cup	red-figure	-375 to -350	Q Painter (Beazley)	BAPD no. 231096 Vase engraving = actual size of cup.
7.	Louvre: LL 176; K 363; N 3422	1386C	1 Belle Patère, Gravée au N° 7. Pâte extrêmement fine de Nola. Satyre.	Paestan stemless cup	red-figure	-360 to -350	Python	D-M 1817, Pl. 73; RVP, 2/376.
8.	Louvre: LL 81; F 368; N 2541	1387C	...Vase précieux figures noires Sur fond blanc. les aruspices, grave au N° 8	Athenian lekythos	black-figure	c. -480	Athena Painter (Haspels)	D-M 1817, Pl. 77,8; BAPD no. 16187 Vase engraving in same proportions as original.
9.	Louvre: LL 47; G 543; N 3395	1388C	1 Vase, représentant une Scène lyrique. Pâte fine de Nola. Gravé au N° 9.	Athenian pelike	red-figure	c. -440	Group of Polygnotos (Beazley)	BAPD no. 213761 Vase engraving in same proportions as original.

Plate no. after Töchon*	Vase inv. no.	Chalcogr. no.	Catalogue description (after Töchon)	Vase Typology				Notes
				fabric and shape	technique	date	attribution	
10. (verso)	Louvre: LL 50; K 239;	1389C	[Campane], Gravée aux N°s. 10 et 11. double sujet. Femme enlevée sur un Taureau.	Campanian bell-krater	red-figure	c. -350	Parrish Painter	Millin II 1810, Pl.12, engraved by Clener; LCS, C2/150. Vase initially in Aubourg collection. Vase represented as half its original size.
11. (recto)	N 2847	1390C						
12.	Louvre: LL 44; K 5; N 2633	1391C; 1392C	1 Campane représentante Thésée invocation Neptune contre son fils Hippolyte, vase extrêmement curieux grave au N° 12	Campanian bell-krater	red-figure	c. -330 to -320	Painter of the Sacrifice of the Louvre	Millingen 1813, Pls. 12,13 who states the vase belonged to M. Durand [but later pur- chased from him by Töchon?]; LCS, C2/228.
13.	Louvre: LL 123; K 168; N 2762	1393C	4 Vases d'une forme élégante, dont deux sont Gravés aux N°s 42 [LL 124] & 43 [13; LL 123]. <i>de Grandeur Naturelle</i>	Apulian kantharos	red-figure	-350 to -325	Menzies Group	RVAp II, 26/393 Vase engraving = actual size of kantharos.
14.	Louvre: LL 74; K 496; N 3443	1394C	1 Belle Patere, représentant Thétis portant les armes à Achille, Gravée au N° 14.	Lucanian? Campanian? kylix	red-figure	-375 to -350	Painter of the BM F162 (Trendall)	D-M 1817, Pl. 36,1 by a differ- ent and less accurate engraver; LCS, Lucanian I/407.
15. (missing)	Louvre: LL 76; F 324; N 3387	1395C	1 Vase très précieux, figure Noire, repré- sentant une Nymphe puissant de l'eau à une fontaine. Inscription. Gravée au N° 15.	Athenian olpe	black-figure	-520 to -510	cf. Leagros Group (Fournier)	Millin II 1810, p. 82, n. 3; D-M 1817, Pl. 70,2, p. 35; BAPD no. 41414 Olpe reduced by 50% for the engraving; vase painting is actual size.
16. (verso)	Louvre: LL 112; K 404; N 2771	1397C	1 Belle Campane à deux Sujets d'un côté Iphigenie introduisant Oreste et Pilade dans le Temple de Diane dans les tauride, Pour enlever la Statue de la déesse; de l'autre, des initiés portant candalabres et Instruments Mystiques. Vase du plus Grand mérite. Sujet inédit. Gravé aux N°s 16 & 17.	Campanian bell-krater (Capua)	red-figure	-330 to -320	Painter of the BM F63	Labordé 1813, p. 15, vignette; D-M 1817, Pl. 59, p. 30; LCS, C2/702. Engraving of krater propor- tionally correct.
17. (recto)		1396C						
18.	Louvre: LL 5; K 595; N 2964	1398C	[Campane] gravée au N° 18. Satyre, jouant avec une Chèvre.	Lucanian bell-krater (Basilicata)	red-figure	-370 to -360	Painter of the BM F162	D-M 1817, Pl. 91, p. 44; LCS, 1/405. Krater engraving approx- imately in proportion: the painting is size of original.
19.	Louvre: LL 48; K 244; N 2681	1399C	1 Campane à deux Sujets. Figure masqué Gravée au N° 19.	Paestan bell- krater	red-figure	-360 to -350	Python	RVP, 2/306

Plate no. after Töchon*	Vase inv. no.	Chalcogr. no.	Catalogue description (after Töchon)	Vase Typology				Notes
				fabric and shape	technique	date	attribution	
20.	Louvre: LL 85; G 580; N 3339	1400C	1 Vase Nasiterne, représentant un enfant à cheval, renversant la borne en la Franchissant. Gravé au N° 20.	Athenian oenochoe, type 2	red-figure	-400 to -300		D-M 1817, Pl. 49;2; Pottier, Vases antiques du Louvre, 1922, p. 293. Vase engraving = actual size of oenochoe.
21.	Louvre: LL 138; K 56; N 3421	1401C	1 Belle Patere à deux anses, homme & oiseau Gravé au N° 21.	Campanian cup (Capua)	red-figure	c. -350	Painter of the Louvre K 491	LCS, C2/46. Exterior inaccurately engraved; interior of cup = actual size.
22.	Louvre: LL 86; S 158;	1402C	1 Vase Balsamine très précieux, représentant Thétis portant les armes d'Achille, avec une inscription. Gravé au N° 22. les lettres composant l'inscription Thétis mère d'Achille ont une forme Particulière	Campanian? Paestan? lékythos	black-figure	-350 to -325	Pagenstecher Class	D-M 1817, Pl. 47, p. 25. Engraving of lékythos proportionally correct.
23.	Louvre: LL 45; K 6; N 2767	1403C	1 Campane représentante Paris et Hélène, Gravée au N° 23.	Apulian bell- krater	red-figure	c. -380	Painter of Stockholm 1999 (Trendall)	D-M 1817, Pl. 80. CVA France 38, Louvre 25, Pl. 57; 58.1-2, pp. 67-68. Engraving of krater propor- tionally correct
24.	Louvre: LL 49; K 8; N 2845	1404C	[Campane] Gravée au N° 24, représentant une Bachante portant un bouclier et un casque, sujet intéressant et inconnu. il paraît que c'est une bacchante guerrière allant faire consacrer ses armes.	Lucanian bell krater (Basilicata)	red-figure	c. -400	near the Group of Schwerin (Denoyelle)	Lenormant, de Witte 1861, Pl. 31; CVA France 38, Louvre 25, Pl. 16, pp. 27-28. Engraving of krater propor- tionally correct
25.	Louvre: LL 54; K 142; N 2615	1405C	[Vase à trois anses] Gravé au N° 25 avec inscription Grecque.	Apulian hydria	red-figure	-340 to -330	Circle of Darius and Underworld Painters	D-M 1817, Pl. 47; RVAp II, 19/70. Hydria engraving approxi- mately in proportion
26.	Louvre: LL 55; K 22; N 2597	1406C; 1407C	[Vase à trois anses] enfant sur un Autel, avec deux figures, grave au N° 26.	Apulian hydria	red-figure	-380 to -370	»R.S.« Painter	D-M, 1817, Pl. 80. CVA France 38, Louvre 25, Pl. 40, 2-3; 41,1, pp. 53-54.
27.	Louvre: LL 148; K 226; N 2181	1408C	1 Vase forme Bouteille, Femme tenant un miroir. figure Peinte en blanc sur un fond noir. Vase Gravé au N° 27.	Apulian squat lékythos	red-figure	-400 to -350	Gnathian ware	Lekythos engraving ½ original size; vase painting actual size
28. (lower)	Louvre: LL 177; K 187; N 2985	1410C	3 Pateres, Gravées aux N°s. 28 & 58.	Apulian plate	red-figure	-340 to -330	Painter of Zurich 2660	D-M 1817, Pl. 74; RVAp II, 22/389.

Plate no. after Töchon*	Vase inv. no.	Chalcogr. no.	Catalogue description (after Töchon)	Vase Typology				Notes
				fabric and shape	technique	date	attribution	
28. (upper)	Louvre: LL 178; K 188; N 2983	1409C		Apulian plate	red-figure	-350 to -325	vase links Amphorae Group to Ganymede Painter Associates	RVAp II, 24/282.
29.	Louvre: LL 83; N 3179	1411C	1 Vase à deux Anses, représentant une danse primitive, ornement Neuf. Gravé au N° 29.	Athenian neck-amphora	black-figure	-525 to -500	Hyblaean Class (Villard)	D-M 1817, Pl. 60, p. 30; BAPD no. 340147 Amphora engraving 1/3 actual size; belly motifs = size of original
30.	Louvre: LL 41; K 17; N 2614	1412C	Campane représentant Hélène recevant Menelaus et Paris. Gravée au N° 30.	Lucanian bell-krater (Basilicata)	red-figure	c. -390	Dolon Painter	D-M 1817, Pl. 77: 7, 9. CVA France 38, Louvre 25, Pl. 24, pp. 34-35.
31.	Louvre: LL 73; K 132; N 2918	1413C	1 Campane, double Sujet Gravée au N° 31.	Apulian bell-krater	red-figure	c. -335 to -330	Chevron Group	Heydemann, H., Pariser Antiken in Hallisches Winckelmannsprogramm 12, 1887, pp. 55-56; RVAp II, 22/28.
32. (verso)	Louvre: LL 43; K 19; N 2785	1414C	1 Vase, forme Médicis, sujet une bacchante et deux satyres, vase grave en deux Planches aux N°s 32 et 33 absolument de même forme que le vase qui est au Cabinet de Berlin et donc le sujet est gravée ici aux N°s 80 et 81 mais la pâte beaucoup plus fine.	Apulian calyx-krater	red-figure	c. -380 to -370	Adolphseck Painter	CVA France 38, Louvre 25, Pl. 42, p. 55.
33. (recto)		1415C	cf. inventory description for vase LL 382: <i>1 Vase de Forme gravée au N° 34, un peu plus petit</i>					
34.	Berlin F 3197	-		Lucanian lebes gamikos	red-figure	c. -400	Intermediate Group: Group of Minniti (Cassimatis)	Visconti 1805; D-M 1817, Pl. 82, p. 42; Furtwängler, Antiquarium II, p. 885; LCS, 365; Cassimatis, H., Le Lébès à Anses dressées Italote, 1993, pp. 9395. Lebes engraving = actual size

Plate no. after Töchon*	Vase inv. no.	Chalcogr. no.	Catalogue description (after Töchon)	Vase Typology				Notes
				fabric and shape	technique	date	attribution	
35. drinking vessels	Berlin F 3425	1416C	Apulian rhyton: head of Maltese lapdog; bowl shape III	red-figure	-350 to -400			D-M 1817, Pl. 79, 3; Furtwängler, Antiquarium II, p. 946; Hoffmann, Rhyta, no. 255, p. 44 (unclassified as unseen by Hoffmann). Engraving c. actual size
	Berlin F 3624		S. Italian plastic vase: guttus	red-figure				Furtwängler, Antiquarium II, p. 964, cf. Louvre H 170 Engraving c. actual size.
Louvre: LL 493			2 Rhytons, terre grise, gravée au N° 35 à la fin de la planche	Apulian plastic vases, rhyta: cow head; horse head: series F, no. 6	unglazed	-325 to -300 (prototype)		
Lille 761; Louvre: LL 494; N4554				unglazed				Hoffmann, Rhyta, no. 27, p. 9; CVA Lille pp. 66-67, Pl. 28.1 BAPD no. 9028512
36. (profile; interior)	Berlin F 3346	-	[...] Grande Patera du Cabinet de Berlin	Apulian patera with knobbed handles	red-figure	-330 to -320	Darius- Under- world Circle: Group of New York 28.57.10	Millin III 1810, Pl. 57, engraved by Clener; Furtwängler, Antiquarium II, p. 937; Schneider-Herrmann 1977, no. 92, pp. 77-78. Patera profile engraving ½ actual size; Pl. 37 = size of original.
37. (exterior; faces A and B)								
38.	Louvre: LL 98; F 434; N3224	1417C	[Vase] figures noires têtes et bras blancs, sujet grave au N° 38.	Athenian lekythos	black-figure	c. -500	Gela Painter (Haspels)	CVA France 42, Louvre 28, p. 56, Pl. 48.1-3.
39.	Louvre: LL 46; G 349; N 2607	1419C	1 Vase à double Sujet, Gravé aux N°s 29 [39] et 30 [40]. Vernis Vert. Vase curieux sous le rapport de la fabrication des vases et du dessin	Athenian column-krater	red-figure	c. -470	Syracuse Painter (Beazley)	BAPD no. 205811 Krater engraving ¼ size of original.
40.		1418C						
41.	Louvre: LL 181; K 94; N 2773	1420C	1 Grand Vase, forme du fruit du Pavot, les anses élevées, orné de deux rosettes. Gravé au N° 41.	Apulian nestoris (type 1)	red-figure	-310 to -300	Forli Painter	RVAp II, 20/375. Vase engraving = size of original.
42.	Louvre: LL 124?	1422C	4 Vases d'une forme élégante, dont deux sont Gravés aux N°s 42 & 43 [13: LL 123].	Apulian kantharos	red-figure		Group of Menzies?	
	Louvre: LL 129; H 59; N 2502		4 jolie Vases, formées par des têtes en relief dont l'un est gravé au N° 42.	Athenian plastic head vase: oino- choe	c. -470	Class N; Cook Class (Beazley)	BAPD no. 218461 Vase engraving = size of original.	

Plate no. after Töchon*	Vase inv. no.	Chalcogr. no.	Catalogue description (after Töchon)	Vase Typology				Notes
				fabric and shape	technique	date	attribution	
43. lekythoi	Louvre: LL 307; N 3956	1451C	19 [18] Petits Vases. Peints, [LL 304 – LL 321] sujets varies, forme gravée au N° 43, et où quelques uns y sont gravés, représentant, des têtes, des figures, des animaux, plusieurs de la belle terre de Nola.	Apulian miniature squat lekythos	red-figure	-350 to -300		
	Louvre: LL 310; K 564; N 2553			Apulian miniature squat lekythos	red-figure	-350 to -325		Engraving = actual size of lekythos.
	Louvre: LL 315; K 376; N 2759			Apulian miniature squat lekythos	red-figure	-350 to -300		Engraving = actual size of lekythos.
	Louvre: LL 320; N 2504			Campanian miniature squat lekythos	red-figure	-350 to -325		Engraving = actual size of lekythos.
	-			Southern Italian squat lekythos	red-figure			
	-			Southern Italian squat lekythos	red-figure			
44.	Berlin F 2549	-	[...] cette patère [LL 113] est apeuprée de même forme et grandeur que la Jolie Patère, en terre de Nola, qui Se trouve au Cabinet de Berlin Gravée ici au N° [44]. 1 Jolie Patère, [LL 187] tone noire, à deux anses de la forme de celle du N° 44.	Athenian cup C	red-figure	-450 to -400		Furtwängler, Antiquarium II, pp. 724725; BAPD no. 3407 Patera engraving (exterior) = actual size of vase.
45.	Louvre: LL 233; E 442; N 3095	1423C	Vase (joli) fond blanchâtres, figures d'an- imaux; gravé au N° 45.	Middle Corinthian amphoriskos	black-figure	-600 to -575	Amersand Painter (Payne); Painter of the Louvre Amphoriskoi (Amyx)	D-M 1817, Pl. 52, 2; Amyx, CorVP, p. 222. Amphoriskos engraving = size of original; shoulder decora- tion engraving also c. size of original.
46. (recto)	Louvre: LL 69; K 49; N 3284	1426C	[...] deux Femmes se purifiant dans un Vase; Dessin Correct, avec Sujet au revers. Gravée aux N°s. 46 et 47.	Apulian skyphos	red-figure	-380 to -370 (Denoyelle)	Felton Painter	Millin II 1810, Pl. 9, engraved by Clener; CVA France 38, Louvre 25, Pl. 60.
47. (verso)		1425C						Skyphos engraving $\frac{1}{4}$ actual size; vase painting = actual size.
48.	Louvre: LL 68; G 553 bis; N 3454	1427C	2 [Pelikes] sujet Combat des Arimaspes & des Gryphens, Gravée aux N°s. 13 [53] et 48.	Athenian pelike, Kerch style	red-figure	-375 to -350	Group G (Beazley)	D-M 1817, Pl. 75, 1; BAPD no. 230237; Langner, CVA Beiheft 7, 2016, p. 139.
49.	Louvre: LL 39; G 507; N 2776	1429C	1 Belle Campane représentant une Bacchanale Gravée au N° 49	Athenian bell- krater	red-figure	-400 to -375		BAPD no. 10867

Plate no. after Töchon*	Vase inv. no.	Chalcogr. no.	Catalogue description (after Töchon)	Vase Typology				Notes
				fabric and shape	technique	date	attribution	
50.	Louvre: LL 82; G 565; N 3276	1430C	1 Vase: dessin très Correct, Forme du Vase gravée au N° 50 représentant Orphée, double Sujet. Pâte très fine De Nola.	Athenian skyphos	red-figure	-460 to -450	Near Group of Ferrara T 981 (Beazley)	BAPD no. 213321
51.	Louvre: LL 122; K 178; N 2891	1431C	2 autres Pateres [LL 121; LL 122], deux sujets différents dont l'un est gravé au N° 51, toutes deux Places également Sur deux trépieds d'accajou.	Apulian patera with knobbed handles	red-figure	c. -330	Stoke-on-Trent Painter	D-M 1817, Pl. 64; Schneider-Herrmann 1977, no. 147, p. 94; RVAp II, 27/245. Patera engraving = actual size.
52.	Louvre: LL 94	1432C; 1433C	1 Vase à figures noires, représentant Hercule chez le Centaure Phollus, ouvrant le Tonneau des Centaures, Sujet inconnu sur les Vases entièrement neuf, Gravé au N° 25 [52].	Athenian lekythos	black-figure		untraceable	
53. (see record no. 48)	Louvre: LL 67; G 553; N 3453	1428C	[...] sujet Combat des Armaspases & des Gryphens	Athenian pelike, Kerch style	red-figure	-350 to -330	Amazon Painter (Beazley)	BAPD no. 230458
54.	Louvre: LL 180; G 447; N 3333	1434C; 1435C	1 Vase d'une forme particulière de la plus belle Terre de Nola. Sujet, la Chimère & Pegase. Gravé au N° 54.	Athenian two-spouted askos	red-figure	-425 to -400	D-M 1817, Pl. 52, 1; BAPD no. 6005 Askos engraving = actual size of vase.	
55.	Louvre: LL 64; G 509; N 2973	1436C	1 autre [Campane] Gravée au N° 55.	Athenian bell-krater	red-figure	-400 to -375	BAPD no. 10879	
56.	Louvre: LL 84; K 212; N 2713	1437C	1 Vase forme Bouteille à une anse, de la pâte la plus fine Gravé au N° 56.	Apulian squat lekythos	red-figure	-350 to -325	Lekythos engraving c. ½ size of vase.	
57: small vases	Louvre: LL 193; K 207; N 2826	1421C	2 Petites Urnes, à deux anses, dont l'une est peinte [LL 193], l'autre toute noire [LL 192] celle qui est peinte, est la première Gravée au N° 57.	Apulian stamnos	red-figure	-350 to -325	T.P.S. Group	RVAp II, 22/179. Stamnos engraving c. actual size.
Louvre: LL 213; K 578; N 2830			[Vase peinte Forme d'une outre]	Apulian askos	red-figure	-350 to -325	D-M 1817, Pl. 55, 2 Askos engraving c. actual size.	
Louvre: LL 216; K 62; N 3711			3 Petits Vases, dont deux gravés sur deux faces au centre de la Planche N° 57. tous trois de même grandeur.	Athenian askos	red-figure	-425 to -400	Askos engraving = actual size of vase.	
Louvre: LL 217 [?]				Athenian askos	red-figure			
Louvre: LL 208/ LL 209 [?]			2 Vases, à anses nouées, donc l'un se trouve Gravé sur deux faces à la fin de la planche N° 57.	Apulian oinochoe	red-figure	-340 to -310	Menzies Group	cf. B.M. inv. no. 1856, 1226.86
58.	Louvre: LL 179	1439C	3 Pateres, Gravées aux N°s. 28 & 58.	Apulian plate	red-figure	-350 to -325	T.P.S. Group	

Plate no. after Töchon*	Vase inv. no.	Chalcogr. no.	Catalogue description (after Töchon)	Vase Typology				Notes
				fabric and shape	technique	date	attribution	
59.	Louvre: LL 92; N 2528	1440C; 1441C	[Lekythos] figure noire de femme, fond rougeâtre. Gravé au N° 59.	Campanian? Paestan? lekythos	black-figure	-400 to -375	Pagenstecher Class	D-M 1817, Pl. 61,5; Denoyelle, M., La céramique grecque de Paestum 2011, p. 151.
60.	Louvre: LL 110; K 547; N 2796	1442C	1 Grand Vase, [...] gravé au N° 60. Sujet un jeune homme sautant sur une Corde le Pied appuyé sur un Cippe.	Lucanian oenochoe (Basilicata)	red-figure	c. -340	Primato Painter	D-M 1817, Pl. 75,2: the engraver has placed the vase's neck decoration under the motif; LCS, 2/999. Engraving of vase painting = size of original.
61.	Berlin F 3275	-		Apulian pelike	red-figure	-340 to -330	near the Darius Painter (Trendall)	Furtwängler, Antiquarium II, p. 920; RVAp II, 18/138
62.	Louvre: LL 63; S 6164	1443C	1 Campane, Sujet bâchique.	Apulian bell- krater	red-figure	c. -310	Painter of Mat- era 10178-?9?	cf.: Matera 10178; Matera 10179 in RVAp II, p. 598; BM 1859,0216.116
63.	Louvre: LL 159	1444C	2 Vases forme du N° 34, avec couvercle, un tiers Plus Grande. Sujet de l'un d'eux gravé au N° 63.	Early Lucanian lebes gamikos	red-figure	c. -400	Intermediate Group?	
64.	Louvre: LL 149; K 622; N 2092	1445C	[...] Vase sans anses, Tête et ornement peinte en blanc sur un fond noir comme si dessus [N° 27] Gravé au N° 64.	Apulian bottle	red-figure	-330 to -320	Gnathian Ware: Painter of Lecce 1075? (Green)	D-M 1817, Pl. 52,3; cf. Hayes, 1984, no. 249, p. 150f. Bottle engraving = actual size of vase.
65.	Louvre: LL 120; K 360; N 2980	1446C	1 Grande Patere, sujet gravé au N° 65. [...] même forme et grandeur que la Grande Patere du Cabinet de Berlin. Gravée aux N°s. 36 & 37. elle est portée sur un Trépied en bois d'accajou à l'imitation des usages et ustensilles antiques.	Apulian patera with knobbed handles	red-figure	-325 to -300		D-M 1817, Pl. 85; Schneider- Herrmann 1977, no. 3, p. 46. Patera engraving $\frac{3}{4}$ actual size of vase.
66.	Louvre: LL 95; ODF 83; S 10978	1447C	Vases (deux) à peu près de la même forme [cf. LL 94; lekythos] figures noires; sujets gravés aux N°s. 66 et 73.	Athenian lekythos	black-figure			D-M 1817, Pl. 78,4, p. 39; The condition of the vase makes it difficult to associate with the engraved plate.
67.	Louvre: LL 154; N 2729	1448C	Vase (petit) avec inscription; gravé au N° 67	Southern Italian squat lekythos		-400 to -300 (vase)		vase repainted; lekythos engraving = actual size of vase.
68. (verso)	Louvre: LL 71; K 426;	1449C	1 Vase à Deux anses forme élevée; deux Sujets gravée aux N°s. 68 et 69.	Campanian No- lan amphora	red-figure	c. -400	Owl-Pillar Group	D-M 1817, Pl. 83; LCS, 28/669. Amphora engraving $\frac{1}{4}$ actual size of vase; engraving of vase painting = size of original.
69. (recto)	N 3327							

Plate no. after Töchon*	Vase inv. no.	Chalcogr. no.	Catalogue description (after Töchon)	Vase Typology				Notes
				fabric and shape	technique	date	attribution	
70.: seven small vases	Louvre: LL.201; K.193; N.2835	1438C	1 [Tasse]. Peinte, celle ci est gravée au Commencement de la planche N° 70	Apulian cupskyphos	red-figure	- 340 to -330		Cup engraving = actual size of vase.
	Louvre: LL.202; K.339; N.2555		1 Petit Nasiferne, avec tête barbue, Gravé au N° 70	Apulian oenochoe (type 3)	red-figure	c. -350		PhV <sup>2</sup> , p. 73, no. 157, Pl. 10d; phlyax mask N. Oenochoe engraving = actual size of vase.
	Louvre: LL.203; K.386.1; N.2822		1 Vase à couvercle, forme rare, Gravé au centre de la Planche N° 70.	Apulian spherical footed pyxis with lid	red-figure	-325 to -300	Kantharos Group	D-M 1817, Pl. 49.3; RVAp II, 29/677. Pyxis engraving = actual size of vase.
	Louvre: LL.305; K.59; N.2501		[Lekythos]	Lucanian squat lekythos (Basilicata)	red-figure	-350 to -325	Roccanova Painter ?	Lekythos engraving = actual size of vase.
	Louvre: LL.194; K.215; N.2709		2 Vases Balsamine, Peints de même graineur, tous les deux Gravés aux deux cotés de la tasse à la fin de la planche du N° 70.	Athenian squat lekythos	red-figure	-400 to -350	Kerch style	Lekythos engraving = actual size of vase.
	Louvre: LL.195			Apulian squat lekythos	red-figure	-340 to -330	Patera-Gany-mede Workshop	
	Louvre: LL.196; G.619; N.2695		1 Tasse très fine, terre de Nola, Gravée entre les deux vases précédents au N° 70.	Athenian skyphos	red-figure	-475 to -425		Skyphos engraving = actual size of vase.
	Louvre: LL.153; K.189; N.3572	1452C	1 Belle Patère avec Sujets de deux Cotés Gravée aux N° 71 & 72	Apulian stemless cup	red-figure	-325 to -300	Bitonto Group	RVAp II, 28/306 Cup engraving ½ actual size of vase.
71. profile; exterior: faces A and B		1453C						
72. interior								
73.	Louvre: LL.96	1454C	[Vase figures noires]	Athenian lekythos	black-figure	-500 to -450	Leafless Group	
74. (recto)	Louvre: LL.102; K.91; N.2883	1455C	1 Grand vase à Tous des deux Cotés figuré et développé en trois Planches, N°s. 74. 75. 76.	Apulian barrel-amphora	red-figure	-330 to -320	Déri Group	RVAp II, 28/186, Amphora engraving ½ actual size of vase.
75. verso, shoulder		1457C						
76. (verso)		1456C						
77.	Louvre: LL.156; K.50; N.3278	1458C	[LL.155/LL.158] Tasses (quatre) dont deux[?] sont gravées au N° 77	Early Lucanian skyphos (Basilicata)	red-figure	c. -400	Intermediate Group: Via Damente Group / Minniti Group	LCS 1/330; CVA France 38, Louvre 25, Pl. 18, p. 29.
78.	Louvre: LL.152; N.2953; A.1750	1459C	1 Patère Sujet Plusieurs Poissons. Gravée au N° 78.	Campanian fish plate	red-figure	-350 to -325	Three-stripe Group	

Plate no. after Töchon*	Vase inv. no.	Chalcogr. no.	Catalogue description (after Töchon)	Vase Typology				Notes
				fabric and shape	technique	date	attribution	
79.	Louvre: LL 151; E 449; N 3088	1460C	1 Petit Vase à deux anses, avec figures noires d'animaux Gravé au N° 79.	Middle Corinthian amphoriskos	black-figure	-600 to -575		The amphoriskos, E 449, is catalogued in neither Payne nor Amyx. Engraving profile scale is 1:1 with the vase.
80.	Berlin F 3298	-	1 Vase, forme Médici [...] grave en deux Planches aux N°s. 32 et 33 absolument de même forme que le vase qui est au Cabinet de Berlin et donc le sujet est gravée ici aux N°s. 80 et 81 [?], mais la pâte beaucoup plus fine.	Apulian bell- krater	red-figure	-380 to -365	Dijon Painter (Trendall)	D-M 1817, Pl. 90; Furtwängler, Antiquarium II, p. 929; RVAp I, 6/114
81.		-		Athenian	red-figure	-340 to -330	Kerch style: cf. St. Petersburg, State Hermit- age Museum, ST 1791	Töchon is mistaken in his de- scription of these vases: No. 80 is a bell-krater; no. 81, uniden- tifiable, but not in Berlin, and unrelated to no. 80.
82.	Louvre: LL 150; G 616; N 2548	1461C	1 Vase forme Tasse Gravé au N°. 82.	Athenian sky- phos: Corinthian shape	red-figure	c. -450		Skyphos engraving = actual size of vase.
83.		-	[motif of grypomachie also features in Pls. 48 and 53]	Athenian column-krater?	black-figure			The griffins bear no resem- blance to those painted on Campanian or Apulian vases; the marine life decorating the vase lip is also unique — is the vase a pastiche?
84.		-	[motif of pygmy attacking crane also features in Pls. 4 and 85]	Athenian cupskyphos	black-figure	-500 to -475		D-M 1817, Pl. 78, 3.
85,1	Louvre TH 16 (Comte de Pourtalès- Gorgier; 1865; M. Thiers; 1881 Louvre)	-		Athenian squat lekythos	red-figure	-450 to -425		D-M 1817, Pl. 92; Panofka, Pourtales-Gorgier, Pl. VIII; Blanc, C., Collection Thiers 1884, no. 16.
85,2	Oxford, Ashmolean Museum V539	-		Athenian askos (Nolan)	red-figure	-430 to -420		D-M 1817, Pl. 92; Panofka, Pourtales-Gorgier, Pl. XXXIX, 3; BAPD no. 5746
86.		-		Campanian?	red-figure			hippokamp
86. 2. series		-		Lucanian nesto- ris	red-figure			
87. 2. series	Paris?	-		Apulian hydria	red-figure	-370 to -350	Iliupersis Painter	D-M 1817, Pl. 86, p. 43, no. 4: »Vase du Musée royal«.

Plate no. after Töchon*	Vase inv. no.	Chalcogr. no.	Catalogue description (after Töchon)	Vase Typology				Notes
				fabric and shape	technique	date	attribution	
88. 2. series	Berlin?	-		Lucanian	red-figure	c. -380	Brooklyn-Budapest Painter	Millin II Pl. 70, p. 113, no. 2: »Le vase d'où cette peinture est tiré appartient à Sa Majesté le Roi de Prusse«.
89. 2. series	Louvre: LL 62; H 339; N 2103	1462C	1 Vase canellé noir, avec un petit ornement rouge, forme la plus élégante Gravé au N° 89. Seulement au trait.	Apulian? hydria	black-gloss	-350 to -300	D-M 1817, Pl. 49.	
90. 2. series		1463C	6 figures en terre cuite, Gravées au N° 90.					Six terracotta figurines/ figurine fragments: LL 495 - LL 500.
91. 2. series		1464C	[LL 501-LL504] 4 Bustes de licorne ou de mythiques figures de cheval, avec une corne sur la tête fendant pendant Gravés au N° 91. [LL 502]; 1 Sphynx, et une figure de Bœuf avec le disque entre les cornes Gravés au N° 91.					Three terracotta figurines: LL 502; LL 505; LL 506.
92. 2. series		1466C	27 Guttus, de forme et Grandeur différentes dont la plupart sont Gravés & développés aux N°s 92 & 93.					
93. 2. series		1465C						
94. 2. series: see 86. I								

\* The vases in the album have been identified with the aid of Töchon's vase inventory; I refer to the engravings throughout using the numismat's assigned enumeration.

## Abbreviations

Amyx, CorVP • Darrel Arlynn Amyx, Corinthian vase painting of the Archaic period, Berkeley 1988  
 BAPD • Beazley Archive Pottery Database [<http://www.beazley.ox.ac.uk/carc/pottery>]  
 B.M. • British Museum, London  
 CVA • Corpus Vasorum Antiquorum  
 D-M 1817 • A. Dubois-Maisonneuve, Introduction à l'étude des vases antiques d'argile peints, vulgairement appellés  
 Etrusques... Paris 1817  
 Furtwängler, Antiquarium • Adolf Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium, vols. 1 and 2,  
 Berlin 1885  
 Hayes 1984 • John W. Hayes, Greek and Italian black-gloss wares and related wares in the Royal Ontario Museum,  
 Toronto 1984  
 Hoffmann, Rhyta • Herbert Hoffmann, Tarentine Rhyta, Mainz 1966  
 Laborde 1813 • Alexandre de Laborde, Collection de vases grecs de Mr. le Comte de Lamberg, vol. 1, Paris 1813  
 LCS • Arthur Dale Trendall, The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily, Oxford 1967  
 Lenormant, de Witte 1861 • Charles Lenormant and Jean de Witte, Elite des monuments céramographiques, vol. 4,  
 Paris 1861

Millin 11808; Millin II 1810 • A. Dubois-Maisonneuve (ed.), Peintures de vases antiques, vulgairement appelées  
 étrusques, vol. 1 (1808), vol. 2 (1810), Paris  
 Millingen 1813 • James V. Millingen, Peintures antiques et inédites de vases grecs tirées de diverses collections avec  
 des explications, Rome 1813  
 Panofka, Pourtales-Gorgier • Theodor Sigismund Panofka, Antiques du cabinet du Comte de Pourtales-Gorgier,  
 Paris 1834  
 PhV<sup>2</sup> • Arthur Dale Trendall, Phlyax Vases, Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London:  
 Supplementary papers, 19, London 1967  
 RVAp • Arthur Dale Trendall and Alexander Cambitoglou, The red-figured vases of Apulia, i Early and Middle  
 Apulian (Oxford 1978), ii Late Apulian (Oxford 1982)  
 RVP • Arthur Dale Trendall, The red-figured vases of Paestum, London 1987  
 Schneider-Hermann 1977 • Gisela Schneider-Hermann, Apulian red-figured paterae with flat or knobbed handles,  
 Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London: Supplementary papers, 34, London 1977  
 Visconti 1805 • Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA Rep. 96A, Geheimes Zivilkabinett, IE, fol. 92,  
 Paris 20. Fevrier 1805



# Die Erwerbungen aus Rhages/Rayy und ihre Wege in die Islamische Abteilung der Berliner Museen

Stefanie Janke

*Bei kommerziellen Grabungen und Raubgrabungen kamen im persischen Rayy zahlreiche Objekte ans Tageslicht, darunter die sehr begehrten Keramiken aus dem 10. bis 13. Jahrhundert. Auf unterschiedlichsten Wegen gelangten diese auch in die Islamische Abteilung der Berliner Museen. Ein Großteil der Erwerbungen erfolgte während des französischen Grabungsmonopols in Persien von 1895 bis 1927. Die anderen imperialistischen Mächte, darunter Deutschland, versuchten in dieser Zeit, durch Vertreter<sup>1</sup> vor Ort ökonomische, politische und wissenschaftliche Interessen in der Region und im Land durchzusetzen. Darunter fielen trotz des Grabungsmonopols Frankreichs auch eigene archäologische Unternehmungen mit dem Ziel, prestigeträchtige Exponate für die nationalen Sammlungen preisgünstig zu sichern. Sie sollten ergänzend zu den herausragenden Kunstobjekten aus dem Antikenhandel das Sammlungskonzept profilieren und komplettieren. Ermöglicht wurde dies durch ein komplexes Netzwerk aus Sammlern, Diplomaten, Museumsmitarbeitern, international agierenden Kunsthändlern und der lokalen Bevölkerung.*

Rayy liegt circa 15 Kilometer südlich des Stadtcores der iranischen Hauptstadt Teheran und war in der Antike auch als Rhages bekannt (Abb. 1). Der Ort bildete einen Knotenpunkt auf der Seidenstraße, denn hier kreuzten sich die Nord-Süd- und die Ost-West-Route.<sup>2</sup> Eine Besiedlung ist zudem in vorislamischer Zeit belegt und eine Blütezeit erlebte der Ort unter den Seldschuken im 11. und 12. Jahrhundert.<sup>3</sup> Mongolische Heere zerstörten Rayy im Jahr 1220 zu großen Teilen. Danach florierte die Stadt erneut unter den Ilchaniden zwischen 1256 und 1335.

In den Erwerbungsunterlagen des heutigen Museums für Islamische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin werden sowohl der Name Rhages als auch Rayy als Herkunftsangabe geführt. Dabei wurde die Bezeichnung Rhages bis in die 1920er Jahre präferiert. Die Islamische Abteilung erwarb vor allem die begehrten Keramiken, die hauptsächlich in den Zeitraum zwischen dem 10. und 13. Jahrhundert datiert werden können und aus dem Antikenhandel oder von Privatpersonen stammten. Zwischen 1910 und 1922 fanden vermehrt Objekte Eingang in die Sammlung, die mit der Herkunftsangabe Rhages versehen wurden. Einige dieser Erwerbungen sollen im Folgenden näher beleuchtet werden.

## Erwerbungen aus dem europäischen Kunsthändler

Bereits während seiner ersten Reise nach Teheran im Winter 1897/1898 erhielt Friedrich Sarre, der spätere Direktor der Islamischen Abteilung der Königlichen Museen, Kenntnis von den Raubgrabungstätigkeiten,

die in Rayy vonstattengingen.<sup>4</sup> Zur selben Zeit lernte er vor Ort den rumänischen Antikenhändler M. C. Filippo (Paris)<sup>5</sup> kennen, bei dem er einige persische Keramiken des 10. bis 12. Jahrhunderts erwarb. Laut Sarre soll Filippo gute Kontakte zu den Raubgräbern in Rayy unterhalten haben. Des Weiteren führte er an, die Bewohner und Bewohnerinnen des nahen Ortes Schah Abdol Azim seien in die Grabungsaktivitäten

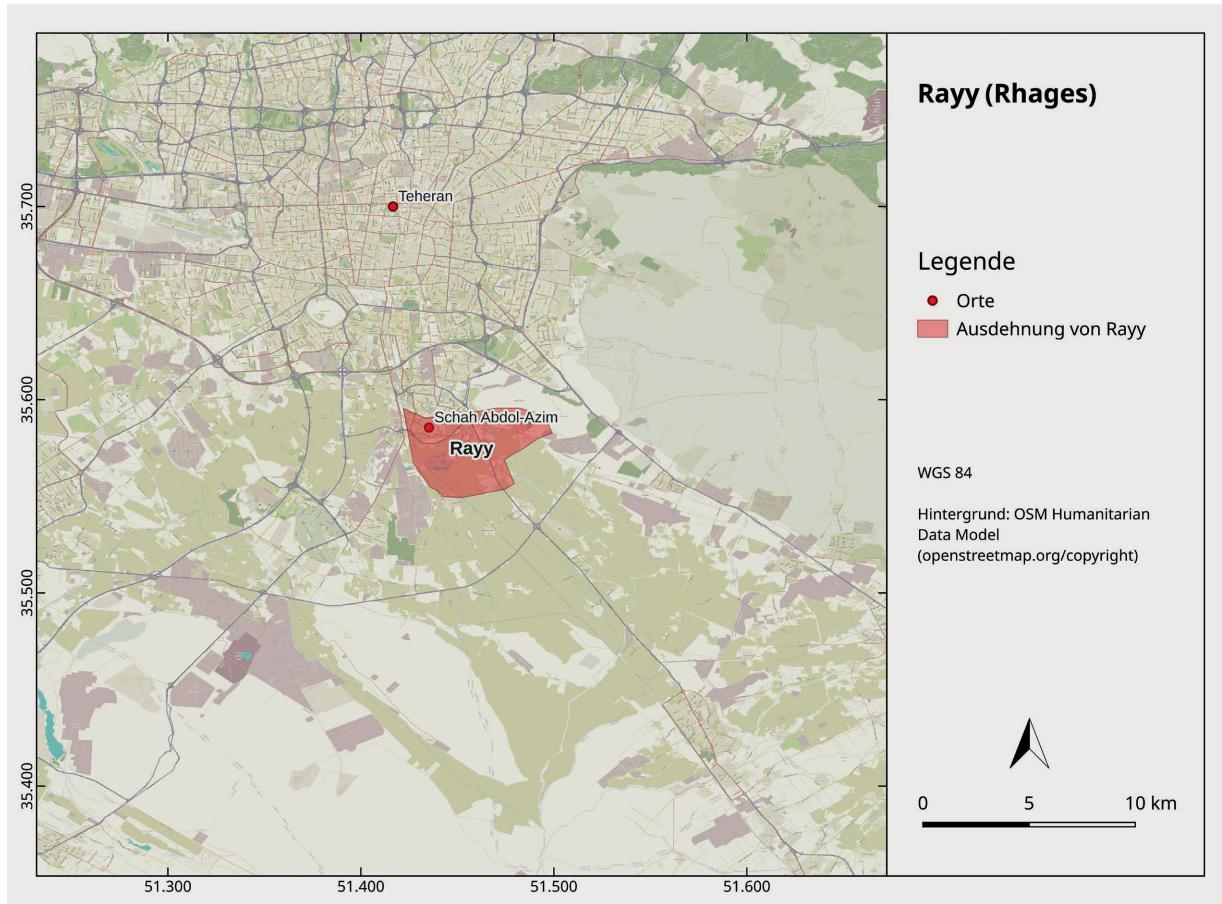
1 In den im Rahmen des Artikels ausgewerteten Archivdokumenten kamen bis auf die Bewohnerinnen des Dorfes in der unmittelbaren Nähe des Fundortes keine weiblichen oder weiblich gelesenen Akteurinnen zum Vorschein. Um das historische Bild nicht zu verzerrn, wird in diesem Beitrag daher hauptsächlich die Form des Maskulinums verwendet. Ob Frauen oder weiblich gelesene Personen auch an anderen Stellen dieses Netzwerkes aktiv waren, bleibt jedoch eine meiner Forschungsfragen.

2 Rocco Rante, Ray i. Archaeology, in: Encyclopaedia Iranica, o.O. 2010, <https://www.iranicaonline.org/articles/ray-i-archeo> [letzter Zugriff: 4.2.2023].

3 Miriam Wallner, Friedrich Sarres Geschenk an München. Ein Lüsterkeramikkonvolut aus Rey, in: Miriam Kühn, Martina Müller-Wiener (Hg.), Lüsterkeramik. Schillerndes Geheimnis, Petersberg 2022, S. 106f.

4 Friedrich Sarre, Zuwachs der Islamischen Abteilung. Berichte aus den Preußischen Kunstsammlungen 44, 1923, S. 40. Friedrich Sarre hatte während seines Aufenthalts in Rayy 1898 ein Konvolut an Lüsterkeramiken erworben, die bei Raubgrabungen armenischer Antikenhändler zum Vorschein kamen und die er 1932 dem damaligen Museum für Völkerkunde, heute Museum Fünf Kontinente, in München schenkte, da in der Islamischen Abteilung der Staatlichen Museen zu Berlin zu diesem Zeitpunkt bereits dem Sammlungskonzept entsprechend ähnliche Stücke vorhanden waren. Diese 114 Keramikfragmente wurden im Rahmen einer Masterarbeit von Miriam Wallner untersucht. Weitere Informationen dazu sind in Wallner 2022, wie Anm. 3, S. 100–109 zu finden.

5 Friedrich Sarre gab 1923 selbst Preis, dass er über Jahre sehr gute Verbindungen zu Kunsthändlern pflegte und hob dabei besonders M. C. Filippo hervor. Dieser Kontakt ermöglichte ihm nach seiner eigenen Darstellung eine gute »Ausbeute«. Zudem soll der Kunsthändler in vielen Ländern in Südwest- und Zentralasien unterwegs gewesen sein, um seine Ware zu akquirieren (Sarre 1923, wie Anm. 4, S. 35). – Auch in der Korrespondenz mit Wilhelm Bode geht Friedrich Sarre auf den Händler Filippo ein. Er erwähnte dessen Niederlassung in Paris und dass er ihn von früher aus Teheran kannte. Ebenso berichtete er kurz von seinen Ankäufen bei Filippo für seine eigene Sammlung sowie von den vergleichsweise sehr niedrigen Preisen, die er zahlte. Interessant ist die Auffassung Sarres, Filippo könne als Kunsthändler die Provenienz seiner angebotenen Objekte angeben und sei somit als vertrauenswürdiger als andere Händler einzustufen (SMB-ZA, IV/NL Bode 4729 Sarre, Friedrich, Schreiben vom 17.6.1909 und 23.6.1909). – Friedrich Sarre schrieb zudem 1923 im Zusammenhang mit der Schenkung seiner Sammlung an die Islamische Abteilung, dass er die meisten Objekte in seinem Besitz gegen Ende des 19. Jahrhunderts in den Herkunftsändern beziehungsweise -regionen erworben hatte und nur ein geringer Teil aus dem europäischen Kunsthändler stammte. Dies führte er weiter aus: »In den 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts gab es eher als in jüngerer Zeit die Möglichkeit, Zufallsfunde zu machen; hat doch das seitdem stark wachsende Interesse an der islamischen Kunst im Abendlande mit dem älteren orientalischen Kunstbesitz im Orient selbst gründlich aufgeräumt.« Mehr dazu bei Sarre 1923, wie Anm. 4, S. 35.



1 Übersichtskarte, Lokalisierung von Rayy/Rhages

täten involviert.<sup>6</sup> Meist traten Lüsterkeramiken zu Tage, die über den Kunsthändel nach Europa gelangten, vor allem nach London und Paris. Zu Filippos Kunden zählte auch die Islamische Abteilung der Königlichen Museen. So wurden 1911 ein Schalenbodenfragment (I. 1617) und eine Wandfliese (I. 1619) aus dem 12. bis 13. Jahrhundert für 200 französische Francs von Filippo erworben (Abb. 2).<sup>7</sup>



2 Fliese mit unregelmäßigem Umriss (Baukeramik) I. 1619, 12./13. Jahrhundert, Quarzfritte, opake weiße Glasur unter roter, blauer und grüner Bemalung, Minai-Technik, Höhe 8,6 cm, Breite 18,5 cm, Tiefe 1,5 cm, 1911 angekauft von M. C. Filippo (Paris)

Beide stammen laut dem Händler aus Rhages. Doch bereits Ernst Kühnel, ab 1911 Mitarbeiter der Islamischen Abteilung der Königlichen Museen, zweifelte bei der späteren Inventarisierung der beiden Objekte die Herkunft des Schalenbodens an, indem er die Angabe mit einem Fragezeichen versah.<sup>8</sup> Auch Friedrich Sarre äußerte sich 1908 zu den Provenienzangaben der Keramiken, die von den Kunsthändlern angegeben wurden: »[A]ber solange keine systematischen Ausgrabungen in Persien vorgenommen sind, werden wir für die bestimmten Herkunfts-orte in den meisten Fällen weiter auf die unsicheren, die Wahrheit verschleiernden Angaben der orientalischen Händler angewiesen bleiben.«<sup>9</sup> Weitere Kunsthändler, die durch kommerzielle Grabungsaktivitäten in Rhages Bekanntheit erlangt haben, waren Hagop Kevorkian (London) und Charles Vignier (Paris).<sup>10</sup> Die Islamische Abteilung der

6 Friedrich Sarre, Die mittelalterlich persische Keramik und die Sammlung Dr. Draeger, in: *Kunst und Künstler* 21, 1923, S. 79.

7 SMB-ZA, I/IM 10, Bl. 111–112.

8 Inventarbuch Museum für Islamische Kunst, Band I, Nachweiszeitraum der Zugänge 1891–1911 (Inventar I. 1 – I. 1650), S. 236, <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/museum-fuer-islamische-kunst/sammeln-forschen/erwerbungsbuecher/> [letzter Zugriff: 4.2.2023].

9 Friedrich Sarre, Persisch-islamische Keramik des XII. und XIII. Jahrhunderts, in: *Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen* 30, 1908, S. 68.

10 Hagop Kevorkian und Charles Vignier waren auch mit Objekten bei der »Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst« 1910 in München vertreten, die Friedrich Sarre mitorganisierte. Zudem soll Kevorkian 1908 laut Sarre den Kunsthandel mit Persien beherrscht haben, vgl. SMB-ZA, I/NL Bode 4729 Sarre, Friedrich, Schreiben vom 9.9.1908.



3 Schalenfragment I. 1514, 12./13. Jahrhundert, Quarzfritte, opake türkisblaue Glasur, rotbraune, blaue, grüne, graue, weiße und schwarze Bemalung, Minai-Technik, Höhe 4 cm, Durchmesser 11,8 cm, 1910 geschenkt von H. Kevorkian (Paris)



4 Schale I. 2175, 9. Jahrhundert, Irdenware, blaue Ingalsurbemalung in opaker weißer Glasur, Höhe 6,3 cm, Durchmesser 20,7 cm, Wandungssstärke ca. 0,6 cm, 1912 geschenkt von H. Kevorkian (Paris)

Königlichen Museen erwarb bereits 1910 eine Fayenceschale durch Ankauf (I. 1506) und mehrere Keramikfragmente durch Schenkung (I. 1514–1533)<sup>11</sup> sowie 1912 zwei weitere Fayenceschalen (I. 2174–2175)<sup>12</sup> von dem armenischen Kunsthändler Kevorkian, die mit der Herkunftsangabe Rhages versehen wurden und laut Erwerbungsunterlagen aus den dortigen Grabungen kamen (Abb. 3 und 4).

1914 kaufte die Islamische Abteilung mehrerer Objekte von Hagop Kevorkian und Charles Vignier,<sup>13</sup> die von ihren Grabungen in Rayy stammen sollen (Abb. 5–7).<sup>14</sup> Für die hierbei<sup>15</sup> erworbenen Stuckskulpturen und Keramiken (I. 2658–2671) bat Wilhelm von Bode sogar um einen Sonderetat beim Kultusminister, da der Kaufpreis von 37.000 Mark den Erwerbungsetat überstieg.<sup>16</sup> Dieser wurde am 14. Juni 1915 genehmigt. 1912/1913 sind angeblich die Stuckköpfe (I. 2659 und I. 2660), die wahrscheinlich einst einen seldschukischen Palast zierten, bei Grabungen von Vignier in Rhages zum Vorschein gekommen.<sup>17</sup> Die Stuckfiguren, die ursprünglich eingebettet und Teil eines architektonischen Kontextes waren, wurden durch die Grabungen der Händler und ihrer Arbeiter ihrem ursprünglichen Zweck und Umfeld entrissen. Anschließend wurden sie als Einzelobjekte in einem artifiziellen Ensemble für den Antikenmarkt aufbereitet und in Szene gesetzt.<sup>18</sup>

Im Mai 1911 schenkte Geheimrat Eduard Simon der Islamischen Kunstabteilung zwei hochpreisige Keramiken, die aus dem europäischen Kunsthandel bezogen wurden (I. 1592–1594).<sup>19</sup> Es handelte sich um einen in Goldlüstern bemalten Fayenceteller mit einem stilisierten Pfau und um einen unglasierten Tonkrug mit vergoldeten und bemalten Reliefdekorationen (Abb. 8). Hinzu kam noch das Bruchstück einer farbig glasierten Schale. Alle Stücke waren zusammen bei A. Raffy erworben worden und sollen angeblich bei den Grabungen in Rhages entdeckt worden sein. Bei einem Marktwert von 11.200 Mark musste eigens Kaiser Wilhelm II. seine Genehmigung erteilen, damit das Museum die Schenkung überhaupt annehmen konnte.

Eduard Simon ermöglichte der Sammlung 1912 den Ankauf einer silbergetriebenen, teilweise vergoldeten Kanne (I. 2210) des 12. bis 13.

11 SMB-ZA, I/IM 10, Bl. 20–21.

12 Ebd., Bl. 324–326.

13 Charles Vignier wandte zwar eine gewisse Systematik bei seinen Grabungen in Rayy an, jedoch waren die zu Tage getretenen Funde alleinig für den europäischen Kunsthändel bestimmt. Zudem sind die Grabungsstellen Vigniers nicht genau bekannt. Seine Ausgrabungen fanden nicht nur in Rayy, sondern auch nördlich davon statt, vgl. Rocco Rante, Ray i. Archaeology, in: Encyclopaedia Iranica, o.O. 2010, <https://www.iranicaonline.org/articles/ray-i-archeo> [letzter Zugriff: 4.2.2023]. Charles Vignier zufolge war sein Bruder in die Grabungsaktivitäten in der Umgebung von Rayy involviert und führte diese auch durch, vgl. Roger Fry, Charles Vignier, The New Excavations at Rhages, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs 25, 1914, S. 211–212.

14 SMB-ZA, I/IM 12, Bl. 50–53; SMB-ZA, IV/NL Bode 4729, Sarre, Friedrich Schreiben vom 5.7.1913; SMB-ZA, I/NL Bode 4729 Sarre, Friedrich, Schreiben vom 3.12.1913.

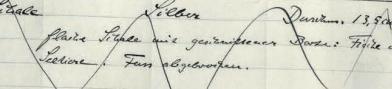
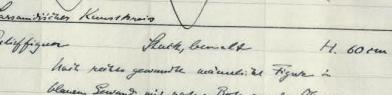
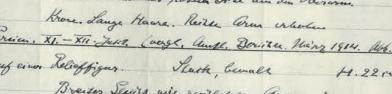
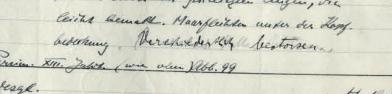
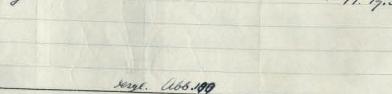
15 In den Inventarbucheinträgen sowie in verschiedenen Publikationen wird als Erwerbungsjahr 1913 angegeben. Die Unterlagen zur Erwerbung im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin sowie die Protokolle der Sachverständigenkommission weisen jedoch 1914 als Ankaufsjahr aus.

16 SMB-ZA, I/IM 12, Bl. 69–71, 73–79; SMB-ZA, I/GV 841, Bl. 100–104. Bereits 1913 wurde die Erwerbung der Stuckfiguren und Fayencen von Vignier vom Museum ins Auge gefasst, wie das Sachverständigenprotokoll vom 1.9.1913 erkennen lässt, doch musste aufgrund des limitierten Etats für Erwerbungen der Ankauf erst einmal zurückgestellt werden. 1914 wurde dann das Geld für die Erwerbungen von Vignier und Kevorkian durch Eduard Simon und Friedrich Sarre vorgestreckt (Brief von Maria Sarre, der Ehefrau Sarres, an Oskar Wulff, Kustos am Kaiser-Friedrich-Museum, vom 10.7.1915 sowie Sachverständigenprotokoll vom 4.7.1914). Eduard Simon bildete zu diesem Zeitpunkt unter anderem neben Wilhelm von Bode und Friedrich Sarre die Sachverständigenkommission der Islamischen Abteilung der Königlichen Museen zu Berlin. Diese musste beim Ankauf von Objekten zustimmen und entschied über Erwerbungen für die Sammlung. Aus den Unterlagen geht auch hervor, dass an Kevorkian 9.000 Mark und Vignier 28.000 Mark gezahlt wurden. Vgl. SMB-ZA, IV/NL Bode 4729 Sarre, Friedrich, Schreiben vom 16.12.1908.

17 Fragment (Menschliche Figur), um 1200, Gips, geformt, geschnitten, schwarze und rote Bemalung, 21,8 × 15 × 12,8 cm, <https://id.smb.museum/object/1525500/fragment-menschliche-figur> [letzter Zugriff: 12.2.2023]; Fragment (Menschliche Figur), um 1200, Gips, geformt, geschnitten, schwarze und rote Bemalung, 19,2 × 12,8 × 13,5 cm, <https://id.smb.museum/object/1525501/fragment-menschliche-figur> [letzter Zugriff: 12.2.2023].

18 Stefan Heidemann, Jean-François de Lapérouse, Vicki Parry, The Large Audience: Life-sized Stucco Figures of Royal Princes from the Seljuq Period, in: Muqarnas 31, 2014, S. 2.

19 SMB-ZA, I/IM 10, Bl. 72 verso, 100–101, 147–149; SMB-ZA, IV/NL Bode 4729 Sarre, Friedrich, undatiertes Schreiben von Sarre an Bode.

NR.	KATALOG-NUMMER	GEGENSTAND	HERSTELLER		
			ART DER ERWERBUNG	AKTENNUMMER	BEMERKUNGEN
2657		 <b>Zeichnung</b> <b>Zeichnung</b> <b>Darstellung</b> flache Zeichnung mit geometrischer Darstellung: Figur und Zeichnung. Farbe abgetrennt.			Fotokopie farblich 6.2.9.1952 Beg. 1922. Gestohlen und unter Polizei-Verfolgung vom 29.6.24 (Nr. I 34/13) ab 1924
✓ 2658	R. 11. B. 8.	 <b>Zeichnung</b> <b>Kunstgewerbe</b> <b>Zeichnung</b> Zeichnung einer geometrischen, flachen Figur in kleinen Formen mit roten Bönen an den Halskette. Rote lange Kette. Runde Form erhalten.			71.15238
2659	R. 11. B. 7.	 <b>Zeichnung</b> <b>Zeichnung</b> <b>Darstellung</b> Zeichnung einer geometrischen, flachen Figur in kleinen Formen mit roten Bönen an den Halskette. Rote lange Kette. Runde Form erhalten.			Diapositiv No. 69 Pl. S. 11. 232 Pl. S. 11. 246
2660	R. 11. B. 7.	 <b>Zeichnung</b> <b>Kunstgewerbe</b> <b>Darstellung</b> Zeichnung einer geometrischen, flachen Figur in kleinen Formen mit roten Bönen an den Halskette. Rote lange Kette. Runde Form erhalten.			Pl. S. 62 = 245 PC. 650
2661	R. 13. B. 7.	 <b>Zeichnung</b> <b>Zeichnung</b> <b>Darstellung</b> Zeichnung einer geometrischen, flachen Figur in kleinen Formen mit roten Bönen an den Halskette. Rote lange Kette. Runde Form erhalten.			Pl. 342/343 PC. 650
2662	R. 5. B. 11	 <b>Zeichnung</b> <b>Zeichnung</b> <b>Darstellung</b> Zeichnung einer geometrischen, flachen Figur in kleinen Formen mit roten Bönen an den Halskette. Rote lange Kette. Runde Form erhalten.			Pl. 342 = 218
2663	R. 5. B. 11	 <b>Zeichnung</b> <b>Zeichnung</b> <b>Darstellung</b> Zeichnung einer geometrischen, flachen Figur in kleinen Formen mit roten Bönen an den Halskette. Rote lange Kette. Runde Form erhalten.			Pl. 342/343 PC. 650
		<b>Zeichnung</b> <b>Zeichnung</b> <b>Darstellung</b> Zeichnung einer geometrischen, flachen Figur in kleinen Formen mit roten Bönen an den Halskette. Rote lange Kette. Runde Form erhalten.			Pl. 342/343 PC. 650

5 Ausschnitt der Inventarbucheinträge der Erwerbungen von H. Kevorkian und Ch. Vignier, Inventarbuch des Museums für Islamische Kunst, Band II, S. 142

Jahrhunderts im Wert von 16.300 Mark, die in Rhages gefunden worden sein soll (Abb. 9).<sup>20</sup> Laut Inventarbucheintrag wurde sie von Friedrich Sarre bei Charles Vignier in Paris erworben und von Eduard Simon, der den Geldbetrag dafür zur Verfügung stellte, der Islamischen Abteilung geschenkt.<sup>21</sup> Auch hier war die Annahme der Schenkung durch den Kaiser abzusegnen.

## Das französische Monopol auf Ausgrabungen in Persien und deutsche Interessen

In Persien war unter der Herrschaft der Qadjaren seit 1870 das Ausgraben von Kulturgütern gegen einen Geldbetrag erlaubt.<sup>22</sup> Dies ermutigte die lokale Bevölkerung, aber auch ausländische Interessenten, Grabungen auf persischem Gebiet zu unternehmen. Bis auf exklusive Funde wie etwa Edelmetalle, die an den Schah abgegeben werden mussten, gingen die zu Tage getretenen Fundobjekte in den Besitz der zahlenden Finder über. Sie wurden dabei eher als eine verfügbare Ressource angesehen, mit der es sich lohne, Geschäfte zu machen.<sup>23</sup> Dies führte auch dazu, dass Frankreich sich 1895 eine Monopolstellung auf Ausgrabungen in Persien sichern konnte, wie dies für Tabak und andere Güter geregelt wurde. Bereits in den 1880er Jahren hatten französische Ausgrabungen in Susa stattgefunden. Ein Teil der Funde gelangte anschlie-

ßend in den Louvre. Am 12. Mai 1895 sowie in einem Nachvertrag vom 11. August 1900 sicherte sich Frankreich für 10.000 Toman auf unbestimmte Zeit das alleinige Privileg zur Durchführung von Ausgrabungen antiker Überreste in ganz Persien.<sup>24</sup> Für das Florieren umfangreicher Grabungsaktivitäten aus kommerziellem Interesse in Rayy am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts machte Friedrich Sarre genau diese Monopolstellung der französischen Regierung verantwortlich und plädierte dafür, dass alle »Kulturstaaten« in Persien wissen-

20 SMB-ZA, I/IM 10, Bl. 340-341.

21 Inventarbuch Museum für Islamische Kunst, Band II, Nachweiszeitraum der Zugänge 1911–1920 (Inventar I. 1651 – I. 3400), S. 78, <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/museum-fuer-islamische-kunst/sammeln-forschen/erwerbungsbuecher/> [letzter Zugriff: 4.2.2023].

22 Barbara Helwing, Patricia Rahemipour, Die persische Vergangenheit im Qadjarenreich, in: Barbara Helwing, Patricia Rahemipour (Hg.), *Tehran 50. Ein halbes Jahrhundert deutsche Archäologen in Iran* (Archäologie in Iran und Turan, Bd. 11), Darmstadt 2011, S. 19.

23 Helwing, Rahemipour 2011, wie Anm. 22, S. 20; dies., Das deutsche Kaiserreich und Persien, in: Ebd., S. 22.

24 SMB-ZA, I/IM 17, Bl. 1–3, 57–59, 68–69. Im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin ist eine Abschrift und Übersetzung dieses Vertrags in deutscher Sprache überliefert. Der Vertrag sicherte den Franzosen nicht nur das alleinige Recht auf Ausgrabungen in Persien zu, sondern auch im Falle einer Veräußerung ein Vorkaufsrecht für diejenigen Funde, welche der persischen Regierung zufielen.



6 Fragment des Kopfes einer menschlichen Figur I. 2659, um 1200, Gips, geschnitten, geschnitten, schwarze und rote Bemalung, Höhe 21,8 cm, Breite 15 cm, Tiefe 12,8 cm, 1914 angekauft von Ch. Vignier (Paris)



7 Glasflasche I. 2671, 12. Jahrhundert, transparentes grünes Glas, formgeblasen, mit Applikation, Höhe 24 cm, Durchmesser 12 cm, Durchmesser oberer Rand 3,1 cm, Durchmesser Fuß 6,8 cm, 1914 angekauft von H. Kevorkian (London)



8 Teller I. 1592, um 1200, Quarzfritte, Lüsterbemalung auf transparenter weißer Glasur; außen: transparente leuchtend-blaue Glasur, Höhe 6,6 cm, Durchmesser 35,7 cm, Wandungsstärke ca. 0,8 cm, 1911 geschenkt von E. Simon



9 Krug I. 2210, 12. Jahrhundert, Silber, Gold, getrieben, graviert/ziseliert, punziert, vergoldet, mit schwarzer Masse, Höhe 16 cm, Durchmesser 10,7 cm, Gewicht 308 g, 1912 geschenkt von E. Simon

schaftliche Ausgrabungen durchführen sollten.<sup>25</sup> Laut Sarre trug das Privileg dazu bei, dass durch Grabungen von lokal ansässigen Armeniern und wohlhabenden Kunsthändlern alle wissenschaftlichen Informationen, besonders die Fundkontexte, aber auch die im Boden befindlichen architektonischen Befunde, zerstört wurden.<sup>26</sup> Und damit gehe wie im Falle von Rayy ein Großteil der Fundstätten der Forschung vollständig verloren.

Nach der Verschärfung des Antikengesetzes im Osmanischen Reich 1907, die eine erschwerete Ausfuhr von Antiken zur Folge hatte, geriet auch Persien in den Fokus deutscher Ausgrabungspolitik und Interessensphären. Im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin ist eine Korrespondenz aus den Jahren 1907 bis 1918 überliefert, die alleinig die Anstrengungen zur Eliminierung dieser französischen Monopolstellung auf Ausgrabungen in Persien zum Gegenstand hat. So berichtete Wilhelm Stemrich<sup>27</sup> von der Kaiserlich Deutschen Gesandtschaft in Teheran im März 1907 vertraulich an Reichskanzler Bernhard von Bülow, er sei mit dem damaligen neuen persischen Unterrichtsminister Muchba es Saltané über eine Aufhebung des französischen Privilegs ins Gespräch gekommen.<sup>28</sup> Muchba es Saltané habe das Abkommen als Skandal bezeichnet und angemerkt, das Monopol führe dazu, dass die Entwicklungen in der Altertumsforschung in Persien stark begrenzt seien. Nach der Beseitigung des französischen Privilegs wünsche sich der persische Unterrichtsminister ein Ausgrabungsgesetz, nach dem auch Deutschland Ausgrabungen in Persien durchführen könnte. Am Ende von Stemrichs Bericht erfahren wir auch, dass Ausgrabungsbestrebungen in Rayy im Interesse der Königlichen Museen lagen.

Im Februar 1908 erreichte ein Brief eines Herrn R. v. Wölflingseder die Berliner Museen.<sup>29</sup> Er war ein österreichischer Ingenieur und zeitweilig russischer Untertan, der nach eigenen Aussagen seit zwölf Jahren in Persien tätig war.<sup>30</sup> Zudem vertrat er vor Ort die schweizerische Genossenschaftsbank Anker. In seinem Schreiben spricht er von den lukrativen Ausgrabungsmöglichkeiten, die er in Rayy beobachtet habe.<sup>31</sup> Er bezog sich dabei auch auf die bereits vor Ort durchgeföhrten Grabungen der jüdischen Teheraner Händler, die dort gute Resultate erzielt und Vasen, Münzen, Waffen und kleinere Goldgegenstände zu Tage gefördert hätten. So legte er den Berliner Museen nahe, in Rayy Ausgrabung durchzuführen und forderte im gleichen Atemzug eine Beteiligung von 40 Prozent des Schätzwertes der Funde für sich. Dabei drängte er auf eine baldige Antwort, da er ansonsten anderen Museen dieses Angebot unterbreiten würde. Daraufhin wandte sich der Generaldirektor der Königlichen Museen Wilhelm Bode an Wilhelm Stemrich, der nun Unterstaatssekretär im Auswärtigen Amt in Berlin war, um Informationen über Herrn v. Wölflingseder einzuholen.<sup>32</sup> In seiner Antwort schrieb Stemrich, dass er Wölflingseder persönlich nicht kannte, dieser aber tatsächlich seit Sommer 1907 in Teheran ansässig sei.<sup>33</sup> Solange das französische Monopol noch bestand, riet Stemrich ausdrücklich von geheimen Grabungsunternehmungen ab, wie englische Museen sie erwögen. Allerdings bezog sich seine ablehnende Haltung nur auf die Lage von Rayy nahe des Wallfahrtsortes Schah Abdul Azim und Teheran, wie aus den nachfolgenden Zeilen ersichtlich wird. Denn er führte weiter aus, Grabungen im Inneren des Landes seien schon möglich und er selbst habe so eine Aktion ins Auge gefasst.

Ziel einer deutschen Ausgrabung in Persien war neben der herausragenden wissenschaftlichen Stellung und Gewinnung von Forschungsergebnissen, in großem Umfang Funde für die Königlichen Museen in

Berlin zu erhalten, die den Stücken im Louvre ebenbürtig waren oder diese noch übertrafen. Friedrich Sarre berichtete entsprechend im November 1909 an die Generalverwaltung der Königlichen Museen von der Aufbauphase der Islamischen Abteilung und dass auf dem Kunstmarkt sehr hohe Preise gefordert würden.<sup>34</sup> Er hielt daher eine Ausgrabung für einen bedeutend günstigeren Weg, um Objekte für die Sammlung zu akquirieren. Hinzu kämen noch die wissenschaftlichen Erkenntnisse, die bei einer Ausgrabung erzielt würden. Anders als beim Handel sei die Provenienz eines Grabungsfundes gesichert, sodass die Funde somit von höherem Wert seien. Wilhelm Stemrich riet jedoch 1908 davon ab, eine Ausgrabungskonzession bei den Persern zu erbitten, da dies automatisch zu einem Konflikt mit Frankreich führen würde.<sup>35</sup> Am besten sei es, laut Stemrich, wenn das persische Parlament die Aufhebung des französischen Monopols auf Ausgrabungen in Persien beschließen würde. So gab es auch Bestrebungen, seitens der deutschen Gesandten, hier den Versuch zu starten, ihren Einfluss auf eine Revision des Vertrags geltend zu machen. So legte Wilhelm Stemrich seinem Nachfolger Albert Graf von Quadt-Wykradt-Isny aufgrund einer Bitte von Wilhelm Bode nahe, sich für diese Angelegenheit zu interessieren, Bericht zu erstatten und diesbezüglich Verbündete in der persischen Regierung zu suchen, so wie er selbst es seiner Zeit getan hatte.<sup>36</sup> Auch äußerte sich Stemrich weiter: »Wenn sich die Perser vorstellen, dass allein in Rhages aller Voraussicht nach Kunstschatze begraben liegen,

25 SMB-ZA, I/IM 17, Bl. 74.

26 Ebd. Friedrich Sarre betitelte 1913 die einheimischen Händler als »Schatzgräber«, welche die islamische Archäologie in Persien vertreten würden. Vgl. Friedrich Sarre, Frühislamische, in Graffititechnik dekorierte Keramik persischer Herkunft in der Islamischen Kunstabteilung, in: Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen 35, 1913, S. 46–47.

27 Wilhelm Stemrich war von 1906 bis 1907 als Nachfolger von Arthur Alexander Kaspar von Rex nach Persien abgesandt worden. Zuvor war er Generalkonsul in Konstantinopel und schon damals fest in die Auskundschaftung des dortigen Kunst- und Antikenmarktes für die Königlichen Museen involviert, wie die Korrespondenz mit Wilhelm Bode erkennen lässt.

28 SMB-ZA, I/IM 17, Bl. 3–4. Der vertrauliche Bericht Wilhelm Stemrichs an Bernhard von Bülow wurde als Abschrift vom Auswärtigem Amt über das Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten an die Generalverwaltung der Königlichen Museen übermittelt, was dem üblichen Dienstweg entsprach.

29 SMB-ZA, I/IM 17, Bl. 7–8.

30 Ebd., Bl. 15–16.

31 Ebd., Bl. 7–8.

32 Ebd., Bl. 9.

33 Ebd., Bl. 10–13.

34 Ebd., Bl. 49, 51.

35 Ebd., Bl. 42; SMB-ZA, IV/NL Bode 5297 Stemrich, General-Konsul, undatierte Schreiben von Wilhelm Stemrich an Wilhelm Bode.

36 SMB-ZA, I/IM 17, Bl. 45–46. – In seinem Schreiben vom 10.8.1911 bat Friedrich Sarre Wilhelm Bode darum, sich noch einmal für die Beseitigung des französischen Reservatrechts auf Ausgrabungen und für die damit einhergehende Möglichkeit einer deutschen Ausgrabung in Persien entsprechend einer Initiative des deutschen Gesandten Quadt-Wykradt-Isny einzusetzen. Sarre bezog sich auf einen für deutsche Interessen sehr günstigen Gesetzesentwurf für Ausgrabungen in Persien, der dem persischen Parlament vorgelegt werden sollte. Eine Abschrift dieses Gesetzesentwurfs befindet sich im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin. Dieser sah unter anderem vor, dass vier Fünftel der Ausgrabungsergebnisse, also auch der Funde, den Ausgräbern zugesprochen werden und die persische Regierung ein Fünftel sowie bei Edelmetallen und Juwelen zwei Fünftel, entweder in Natura oder als Geldbetrag, erhält. Sarre hob in seinem Schreiben hervor, dass der Entwurf zudem vorschlägt, dass der Ausgräber alle Funde bekommen kann, sei es direkt oder durch Geldzahlungen an die persische Regierung, vgl. SMB-ZA, IV/NL Bode 4729; SMB-ZA, I/IM 17, Bl. 55–56. Das Gesetz wurde nie verabschiedet, da Frankreich dagegen protestierte.

deren Wert für Liebhaber sich auf Millionen beziffern würde, so müssten sie eigentlich die Sache ernsthaft nehmen und auf der Beseitigung des Vertrages bestehen.«<sup>37</sup> Etwas später relativierte er dies allerdings durch den Vorschlag an Graf von Quadt-Wykradt-Isny: »Sollten Sie mit den Persern sprechen, so empfiehlt es sich Persepolis und nicht etwa Rhages als voraussichtlich sehr wertvolle Fundstätte zu bezeichnen. In Rhages möchten wir nämlich graben, und es ist nicht nötig die Sache zu verteuern. Vielleicht ist es am besten, von dem Wert der Sachen überhaupt nichts zu sagen.«<sup>38</sup>

Daraufhin bezeichnete Albert Graf von Quadt-Wykradt-Isny seinerseits in einem Schreiben an Reichskanzler Theobald von Bethmann Hollweg das Grabungsmonopol der Franzosen als »eine ernste Schädigung der Interessen anderer Nationen.«<sup>39</sup> Zudem bekräftigte er sein Bemühen, inoffiziell auf den einen oder anderen persischen Abgeordneten im Parlament Einfluss zu nehmen, und erbat Antwort betreffend eines möglichen Geldbetrags, welcher der persischen Regierung hierfür angeboten werden könnte, um das Vorrecht der Franzosen zu annullieren und deutsche Interessen geltend zu machen.<sup>40</sup> Zudem gab es mit Hilfe deutscher Diplomaten in Paris, London, St. Petersburg, Washington und Teheran Bestrebungen seitens der Königlichen Museen, mit Großbritannien, Russland und den Vereinigten Staaten von Amerika gemeinsam eine Annulierung des französischen Grabungsmonopol zu bewirken.<sup>41</sup> Besonders Friedrich Sarre machte sich für dieses Vorgehen stark. Denn es gab die Befürchtung, die anderen Mächte könnten sich nach einer Lockerung oder Beseitigung des französischen Vorrechts im Alleingang Privilegien sichern und Deutschland außen vor geraten lassen. Auch erwähnte Sarre, dass der ehemalige deutsche Gesandte in Teheran, Wilhelm Stemrich, kurz vor seiner Abberufung diesbezüglich schon im Kontakt mit seinem britischen Amtskollegen stand. Denn gerade Russland und Großbritannien hatten ein besonderes Interesse daran, auf diesem Gebiet in Persien aktiv zu werden. Russland grenzte direkt im Norden und Britisch-Indien im Südosten an Persien. Somit wirkten beide Großmächte auch politisch und ökonomisch auf Persien ein und teilten ihre Einflussgebiete untereinander auf, um ihre geostrategischen Interessen geltend zu machen.<sup>42</sup>

Der Plan mit Unterstützung der anderen Großmächte jener Zeit das französische Monopol auf Ausgrabungen in Persien zu beseitigen, wurde jedoch nicht realisiert, da er als nicht erfolgversprechend galt und die Franzosen alles daran setzten, ihr Privileg aufrechtzuerhalten. Letztendlich erfolgte eine Aufhebung der französischen Monopolstellung erst im Jahr 1927. Die finanzielle Abhängigkeit Persiens von den damaligen europäischen Großmächten und insbesondere von Frankreich mündete in der Vergabe von Konzessionen oder monopolartiger Privilegien für die Ausbeutung von Rohstoffen in Persien, welche den Europäern Zugriff sicherten.<sup>43</sup> Auch von deutscher Seite wurde eine wirtschaftliche, wissenschaftliche, politische sowie finanzpolitische Durchdringung des Landes angestrebt, die imperiale Interessen verfolgte.

## Erwerbungen in Rayy und das Netzwerk des Antikenhandels

Parallel zu den Versuchen, das französische Privileg auf Ausgrabungen in Persien zu annullieren, waren deutsche Diplomaten in Persien in die Auskundschaftung des dortigen Kunst- und Antikenmarktes sowie in

die Erwerbungs politik der Berliner Museen involviert. Eine bedeutende Rolle spielte dabei der Dragoman der Kaiserlich Deutschen Gesandtschaft in Persien, Wilhelm Litten. Von ihm ist ein umfangreicher Bericht über die Grabungen in Rayy bei Teheran vom 16. Oktober 1911 überliefert.<sup>44</sup> Darin gibt er die genaue Position der Grabung Preis: »Südlich von Teheran, in der Nähe von Schahabdulazim und Douletabad, eine Stunde Wagenfahrt von der Hauptstadt entfernt, zieht sich die alte Lehmmauer von Rages in der Verlängerung des Gebirgszuges, auf dem der Turm des Schweigens liegt, fast bis an die Fahrstraße heran hin. Südlich von dieser Mauer, rechts und links von dem Schienenstrang der Eisenbahn Teheran-Schahabdulazim, liegt ein Feld, das dem Prinzen Schoaus-sultané gehört und von dessen Teheraner Geschäftsführer in einzelnen Parzellen zu Ausgrabungszwecken zu 5 Toman pro Quadratmeter verpachtet wird.«<sup>45</sup> Auf dem Weg zu diesem Feld, auf dem die Grabungen vonstattengingen, lag eine Ansiedlung von Lehmhütten. »Nachdem verschiedene Bauern gemerkt haben, daß ich mich für die Funde interessiere und persisch spreche, verwandelte sich das so unscheinbare Lehmhüttendorf in eine Art Antiquitätenbörse.«<sup>46</sup> Die Bewohner und Bewohnerinnen vom Bauern bis zum kleinen Mädchen boten Litten während seines Besuchs Fundstücke wie Fliesen und Keramiken aus Rayy an. Ein Derwisch zeigte ihm alte Bronzen, die er nicht verkaufen, aber gegen ein Gegengeschenk verschenken wollte. Im Teehaus führte ihn der Wirt in einen Kellerraum, wo er drei große Kisten mit Fayencen, Krügen und Schalen öffnete. Die unversehrten Stücke kosteten dort zwischen 2–10 Toman (ungefähr 8–40 Mark). Litten kaufte beim Wirt Objekte im Wert von etwa 5 Toman. Als er den Ort verlassen wollte, tauchte ein Beamter des Kultusministeriums auf und bat ihn, eine Steuer von zehn Prozent auf den Kaufpreis zu entrichten. Dafür erhielt Litten eine Quittung, sodass seine Ankäufe wohl staatlich als rechtmäßig anerkannt waren. Auf dem Feld des Prinzen selbst, wo die Grabungen stattfanden, war die Hälfte des Bodens durchwühlt, und die Mauerreste lagen frei. Die Schächte der Ausgräber reichten zum Teil bis zu sechs Meter in die Tiefe. Überall lagen Scherben oder zerbrochene Fliesen, da die Grabungen nicht systematisch angelegt waren und die Funde mit der Spitzhacke zerteilt wurden, um an die für den Kunsthändel attraktiven und gewinnversprechenden Objekte zu gelangen. Direkt an den Grabungsstellen wurden Litten von den dortigen Arbeitern Schalen und Krüge zum Kauf angeboten. Auch beobachtete

37 SMB-ZA, I/IM 17, Bl. 46 recto.

38 Ebd., Bl. 46 verso.

39 Ebd., Bl. 47 verso.

40 Ebd., Bl. 48. Wilhelm Stemrich schrieb in einem persönlichen Brief an Wilhelm Bode davon, dass auch der persische Nationalismus »angestachelt« werden sollte, um das französische Privileg zu kippen und somit deutsche Interessen durchzusetzen. Vgl. SMB-ZA, I/IM 17, Bl. 42; SMB-ZA, IV/NL Bode 5297 Stemrich, General-Konsul, undatierte Schreiben von Wilhelm Stemrich an Wilhelm Bode.

41 SMB-ZA, I/IM 17, Bl. 60–67, 70, 72; SMB-ZA, IV/NL Bode 4729 Sarre, Friedrich, Schreiben vom 16.11.1912 und 17.3.1913.

42 Wilhelm Litten, Persien. Von der »pénétration pacifique« zum Protektorat. Urkunden und Tatsachen zur Geschichte der europäischen »pénétration pacifique« in Persien 1860–1919, Berlin 1920. Martina Müller-Wiener, Die Kunst der islamischen Welt, Stuttgart 2012, S. 294–295; Lorenz Korn, Geschichte der Islamischen Kunst, München 2008, S. 121.

43 Müller-Wiener 2012, wie Anm. 42, S. 292, 294–295.

44 SMB-ZA, I/IM 10, Bl. 202–203.

45 Ebd., Bl. 197.

46 Ebd., Bl. 198.



10 Schale I. 2018, um 1200, Quarzfritte, innen Lüsterbemalung auf transparenter weißer Glasur, außen blau glasiert, Höhe 6 cm, Durchmesser 22 cm, Wandungsstärke ca. 0,5 cm, 1911/1912 angekauft durch F. Wildhagen



11 Krug I. 2012, 13./14. Jahrhundert, Quarzfritte, blaue Bemalung unter transparenter türkisfarbener Glasur, Höhe 7,8 cm, Durchmesser 9,7 cm, Wandungsstärke ca. 0,3 cm, 1912 geschenkt von F. Wildhagen

er die »jüdische[n] und persische[n] Händler«,<sup>47</sup> die über das Feld streiften und Funde direkt von den Ausgräbern abkauften.

Besonders erstaunt war Litten über die sehr niedrigen Preise, die hier verlangt wurden. Die Teheraner Händler setzten ihm zufolge schon das Zehnfache des Preises an. Er hebt hier besonders den Armenier Apcar hervor, der vermutlich ein Agent des Pariser Händlers Kelekian war. Aber auch die jüdischen Teppichhändler in Teheran handelten laut Litten mit Antiken. Sie brachten ihm »auf Wunsch in großen Mengen ausgegrabene Stücke zur Ansicht ins Haus«.<sup>48</sup> Die von ihnen angebotenen Stücke stammten aber nicht nur aus Rayy, sondern auch aus Sultanabad (heute Arak). Abschließend ging Litten in seinem Bericht noch einmal explizit auf die umfassenden Zerstörungen durch die unsystematischen Grabungen am Fundort ein, benannte als Profiteure dieser Unternehmungen klar den europäischen Kunstmarkt und vor allem die Pariser Händler. Im gleichen Atemzug schlug er den Königlichen Museen zu Berlin vor, einen Sachverständigen zu schicken, um preiswerte Exponate direkt vor Ort bei der lokalen Bevölkerung zu erwerben.

Über den Dienstweg erreichte sein Bericht auch die Königlichen Museen in Berlin mit dem Vermerk »Eilt sehr«.

Die Königlichen Museen waren tatsächlich sehr an Erwerbungen zu diesen günstigen Preisen interessiert, besonders von Fayencen, und so kam schnell die Idee auf, dass Litten ein geeigneter Kandidat wäre, dieses Vorhaben für die Museen zu übernehmen.<sup>49</sup> So sollte er für die Islamische Abteilung im Wert von 1.000 Mark ganze oder nahezu vollständige Objekte direkt vor Ort bei den Grabungen in Rayy erwerben. Orientieren sollte er sich dabei an Vergleichsstücken bei den Teheraner Händlern. So führte diesbezüglich Ernst Kühnel im November 1911 an: »Von persönlicher Wichtigkeit für die der Islamischen Abteilung auf diese Weise zugeführten Erwerbungen wäre die unbedingt zuverlässige Kontrolle über den Fundort, während wir bisher nur auf die willkürlichen Angaben der armenischen Händler angewiesen sind.«<sup>50</sup> Und auch über das Phänomen der stetig zunehmenden armenischen Händler in Paris schrieb Kühnel, diese könnten über ihre Netzwerke in Persien gerade in der letzten Zeit eine so große Anzahl an hervorragenden Ob-

jecten akquirieren und anbieten, dass dabei schon der Verdacht im Raum stand, dass es sich um Fälschungen handeln könnte. Auch bezüglich der Preisbildung der Pariser Händler armenischer Herkunft war Ernst Kühnel nicht mehr zu halten. Es sei erstaunlich, dass die Preise aufgrund des großen Angebotes an Rhages-Waren, die durch die Grabungen auf den Markt kämen, nicht fielen, sondern stattdessen auf dem europäischen Markt immer noch hohe Preise verlangt würden. Unter den Händlern vermutete er zudem Absprachen, da keine Ware unter 10.000 französischen Francs zu haben sei. So rief auch er dazu auf, schnell zu handeln, bevor die Ausgrabungskonzessionen an die Bevölkerung zurückgezogen werden könnten, da diese vermutlich nur aufgrund der gegenwärtigen politischen Wirren während der Konstitutionellen Revolution ausgegeben wurden.<sup>51</sup> Denn wie schon die deutschen Gesandten in Teheran bezweifelten, waren die kommerziellen Grabungsaktivitäten in Rayy nicht mit dem französischen Ausgrabungsmonopol zu vereinbaren.<sup>52</sup>

47 Ebd., Bl. 198.

48 Ebd., Bl. 198.

49 Ebd., Bl. 199–200.

50 Ebd.

51 Ebd., Bl. 200. Die starke finanzielle Abhängigkeit Persiens und die damit einhergehende Vergabe von Konzessionen und Monopolen an ausländische Firmen und Banken mündete im Widerstand der Bevölkerung und führte zur Konstitutionellen Revolution. Diese dauerte von 1905 bis 1911 an und forderte politische Mitbestimmung in Form einer 1906 etablierten beratenden Nationalversammlung. Ziel war es somit, die absolute Monarchie in ein parlamentarisches Regierungssystem umzuwandeln. – 1907 schlossen Großbritannien und Russland den Vertrag von St. Petersburg, der ohne Einbeziehung der persischen Regierung verhandelt wurde und die Segmentierung des Landes nach Interessensgebieten der beiden imperialen Mächte zum Ziel hatte. Für weitere Informationen siehe auch Ernst Herzfeld, Das heutige Persien, in: Dr. A. Petermanns Geographische Mitteilungen 55, 1909, S. 190–192; Müller-Wiener 2012, wie Anm. 42, S. 294–295; Helwing, Rahemipour 2011, wie Anm. 22, S. 26. – Auf deutscher Seite lag ab 1906 Hoffnung darin, das persische Parlament könnte das französische Ausgrabungsmonopol annullieren und ein neues Antikengesetz verabschieden, welches auch deutschen Wissenschaftlern Ausgrabungen auf persischem Gebiet erlauben würde.

52 SMB-ZA, I/IM 10, Bl. 198.

Wilhelm Litten erkrankte zwischenzeitlich an Typhus, und so musste sein Freund Fritz Wildhagen, ein Landschaftsmaler des Impressionismus, der gerade bei ihm in Teheran weilte, für Litten einspringen und die Fayences für die Islamische Abteilung in Rayy ankaufen.<sup>53</sup> Die Geldsumme für den Ankauf überwiesen ihm die Museen am 7. Dezember 1911 über die Deutsche Bank an die Imperial Bank of Persia (Teheran) über den Geschäftsträger der Deutschen Gesandtschaft Hugo Walter von Schmidthals.<sup>54</sup> Wildhagen erwarb für die Islamische Abteilung Objekte direkt bei den Grabungen in Rayy, aber auch bei den Teheraner Händlern. Einige Stücke brachte er selbst bei seiner Rückreise nach Berlin mit, wofür er von der Deutschen Gesandtschaft in Teheran mit einem Kurierpass ausgestattet wurde. Alle anderen verschickte er mit der Post. Doch ein großer Teil des Paketinhalts war bei Ankunft in Berlin beschädigt, da die Objekte zu schlecht verpackt worden waren.<sup>55</sup>

Insgesamt erwarb Wildhagen 16 Objekte (I. 2013–2028) für die Islamische Abteilung, darunter Fliesen, Fayenceschalen, Bronzelampen und ein Möbelzierstück (Abb. 10).<sup>56</sup> Als Geschenk übergab er eine blauglasierte Fayencekanne (I. 2012) aus dem 13. Jahrhundert, die aus den Ruinen von Rhages stammt (Abb. 11).<sup>57</sup>

Litten empfahl Wildhagen auch für zukünftige Ankäufe, da dieser als Landschaftsmaler unbehelligt für die Museen Objekte in Persien einkaufen könne, ohne dass dabei die Preise in die Höhe schnellten, wie dies bei Museumsmitarbeitern der Fall sei.<sup>58</sup> Er selbst legte sich in Teheran eine eigene Sammlung an, die er der Islamischen Abteilung im März 1912 für 2.000 Mark ohne Transportkosten anbot. Darunter befanden sich unter anderem Teller, Schalen, Krüge, Lampen und verschiedene Glas- und Bronzeobjekte.<sup>59</sup> Sie wurden in drei Kisten im Frühjahr 1912 nach Berlin ans Kaiser-Friedrich-Museum geschickt und

53 Ebd., Bl. 224–225, 268.

54 Ebd., Bl. 226–228, 235–239, 261; SMB-ZA, I/GV 789, Bl. 790–795a.

55 SMB-ZA, I/IM 10, Bl. 268.

56 Ebd., Bl. 230–234.

57 Ebd., Bl. 287–288.

58 Ebd., Bl. 269.

59 Ebd., Bl. 268–269.

60 Ebd., Bl. 270; SMB-ZA, I/IM 11, Bl. 1–2.

61 SMB-ZA, I/IM 11, Bl. 121.

62 Ebd. 11, Bl. 1, 121, 244, 246. Laut Sarre sollen die Objekte aus persischen Grabungen stammen.

63 Alte persische und türkische Kunst aus der Sammlung des Kaiserlichen Legationsrats Herrn Dr. von Schmidthals, Teheran und aus Berliner Privatbesitz. Versteigerung: 29. und 30. Januar 1913, hg. v. Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin, Berlin 1913, <https://doi.org/10.11588/digit.17704#0003>. Zu den angebotenen Objekten gehörten auch Keramiken, die direkt in Rhages erworben wurden. Bei dieser Auktion versteigerte auch Fritz Wildhagen durch die Vermittlung von Friedrich Sarre seine Sammlung, wie zwei Schreiben Wildhagens vom 5.6.1912 und 14.2.1913 im Nachlass Sarre nahelegen, vgl. SMB-ZA, IV/NL Sarre, Friedrich 1.1.1. Wildhagen, Fritz. Auch Friedrich Sarre veräußerte hier Stücke seiner Sammlung. Aus der Korrespondenz mit Wilhelm Bode vom 31.7.1912 geht hervor, dass weder Sarre noch Wildhagen namentlich im Zusammenhang mit der Versteigerung genannt wurden, vgl. SMB-ZA, IV/NL Bode 4729 Sarre, Friedrich.

64 Kühnel erwähnte im Vorwort zudem die gute »Ausbeute« an Keramiken und anderen Funden, die durch die Grabungen der Kunsthändler dem Markt zugänglich gemacht wurden und lobte die aktiven Kunsthändler, besonders die armenischen Antiquare in Paris und London, die ein großes Spektrum feilboten. Zudem äußerte er den Wunsch, solch ein Trend möge sich auch in Deutschland entwickeln. Ebenso gab er an, die Lüsterkeramik stamme zumeist aus Rhages, vgl. Lepke 1913, wie Anm. 63, S. 5–6.

65 Sarre 1923, wie Anm. 6, S. 81.



12 Kanne I. 2249, 13. Jahrhundert, Quarzfritte, transparente weiße Glasur mit Lüsterbemalung, Hals innen und Fuß transparente blaue Glasur, Höhe 15,1 cm, Durchmesser 12,6 cm, Durchmesser oberer Rand 2,5 cm, Durchmesser Fuß 6,4 cm, Wandstärke ca. 0,3 cm, 1912 geschenkt von W. Litten

kamen dort ebenfalls größtenteils zerbrochen an.<sup>60</sup> Für die Islamische Abteilung waren die meisten Objekte der Sammlung Litten nicht von Interesse. So beschloss Friedrich Sarre in Absprache mit Wilhelm Litten, die Sammlung auf einer Auktion zu versteigern.<sup>61</sup> Nur einige Objekte fanden am Ende Eingang in die Sammlung der Islamischen Abteilung (I. 2249–2295, I. 2297), darunter auch mehrere Fayencescherben und eine Fayenceflasche aus Rayy, die Litten der Sammlung schenkte (Abb. 12).<sup>62</sup> Alle anderen Objekte wurden am 29. und am 30. Januar 1913 auf der Auktion bei Rudolph Lepke in Berlin mit der Sammlung des Legationsrats Hugo Walter von Schmidthals in Teheran zur Versteigerung gebracht,<sup>63</sup> darunter auch Lüsterkeramiken aus Rhages, wie Ernst Kühnel im Vorwort des Auktionskatalogs erwähnte.<sup>64</sup>

Im Jahr 1923 schrieb Friedrich Sarre, dass die Sammler in Europa die gute Ware von der Mittelmäßigen sowie das Seltene vom Üblichen unterscheiden könnten, dass jedoch die in Persien längere Zeit ansässigen Europäer, wie Diplomaten, Reformer und Kaufleute, nur in den seltensten Fällen hervorragende Sammlungen zustande brächten.<sup>65</sup> Eine dieser seltenen Ausnahmen stelle die keramische Sammlung des Leiters der deutsch-persischen Schule, Studiendirektor Dr. Richard Draeger dar, die dieser während seines zwölfjährigen Aufenthalts in Persien aufgebaut hatte. So erwarb die Islamische Abteilung 1922 unter



13 Schale I. 4314, um 1200, Kupferlegierung, gegossen, graviert/ziseliert, Höhe 5,7 cm, Durchmesser 16,8 cm, Gewicht 486 g, 1922 geschenkt von R. Draeger



14 Schalenboden I. 4350, 1. Hälfte 13. Jahrhundert, Quarzfritte, rothaune, grüne, schwarze, weiße und blaue Bemalung in und auf transparenter farbloser Glasur, mit Vergoldung, Höhe 2,8 cm rekonstruiert, Durchmesser 12,9 cm rekonstruiert, Wandungsstärke ca. 0,4 cm, 1922 geschenkt von R. Draeger

anderem eine Räucherschale aus Bronze, eine kleine Gefäßschale und Gefäßscherben aus seiner Sammlung (I. 4314, I. 4341–4342, I. 4350–4351),<sup>66</sup> die laut stilistischer Einordnung in den Erwerbungsunterlagen dem Fundort Rhages zugeordnet wurden und aus persischen Ausgrabungen stammen sollen (Abb. 13 und 14).

#### Die Islamische Abteilung der Berliner Museen im internationalen Wettstreit

Die Berliner Museen standen mit ihren Sammlungen und wissenschaftlichen Ambitionen zu Beginn des 20. Jahrhunderts in internationaler Konkurrenz mit anderen europäischen Museen jener Zeit. Die wissenschaftliche Erschließung in Form von archäologischen Ausgrabungen war fest verbunden mit geostrategischen Interessen der europäischen Staaten. So schrieb Friedrich Sarre an Generaldirektor Wilhelm von Bode am 16. Mai 1918: »Es gilt nunmehr, wo sich dank den Siegen unserer Waffen die Pforten des Orients weiter öffnen, auch in den dazwischenliegenden Gebieten, in Persien und Afghanistan, auch in den neuen Staatengebilden Süd-Rußlands und im Kaukasus, den Spaten anzusetzen, um die bisherige Lücke zu schließen und ganz Vorderasien und auch das Randgebiet des Schwarzen Meeres in den Bereich unserer wissenschaftlichen Unternehmungen zu ziehen.«<sup>67</sup> Auch Wilhelm Litten äußerte sich zwei Jahre später in seiner Publikation »Persien. Von der ›pénétration pacifique‹ zum ›Protektorat‹« wie folgt: »Es mag zunächst befremden, daß ich im gegenwärtigen Augenblick, wo uns andere Sorgen in Hülle und Fülle beschäftigen, die Aufmerksamkeit auf ein Land wie Persien lenke. Ich hoffe aber, daß die gerade jetzt allgemein gewordene Erkenntnis, wie das Ausland auf das Wirtschaftsleben eines Landes einwirken kann, dazu anregen wird, an dem Beispiel eines anderen Landes die Einflüsse des Auslandes zu verfolgen, die mit wirtschaftlicher Betätigung beginnen, durch Eindringen in den

Verwaltungskörper sich fortsetzen und letzten Endes auf dem Wege über das Protektorat die Annexion zum Ziele haben.«<sup>68</sup> Und er führt weiter aus: »Ein Netz der europäischen ›pénétration pacifique‹ überzieht Persien. Eine Reihe von Verträgen und Abmachungen europäischer Staaten und Gesellschaften mit der persischen Regierung legt die europäischen Rechte fest.« Litten bezog sich mit seiner Aussage auf die anderen imperialistischen Staaten jener Zeit, vor allem Frankreich, Großbritannien und Russland, und mahnte, auch Deutschland müsse nach dem Ersten Weltkrieg in Persien eine stärkere und aktiver Rolle einnehmen, da sich gerade durch die Umbrüche in Russland im Zuge der Oktoberrevolution neue Möglichkeiten ergeben würden. Imperiale Bestrebungen von deutscher Seite zeichneten sich auch dadurch aus, neben der wirtschaftlichen Durchdringung des Landes auch wissenschaftlich Fuß in Persien zu fassen und dort den anderen europäischen Mächten ebenbürtig zu sein.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch eine Aussage Sarres aus dem Jahr 1918, die ebenfalls die asymmetrischen Machtverhältnisse widerspiegeln, die auch im deutschen Interesse waren: »Das neue persische Ausgrabungsgesetz sollte aber nicht, wie es in engerziger Weise bei dem türkischen geschehen ist, der persischen Regierung die Gesamtheit der Funde zusprechen. Es sollte in Übereinstimmung mit dem

<sup>66</sup> SMB-ZA, I/IM 12, Bl. 201–202. Inventarisiert wurden alle erworbenen Objekte der Sammlung Draeger unter den Nummern I. 4314–4355, vgl. SMB-ZA, I/IM 2, Bl. 161. Inventarbuch Museum für Islamische Kunst, Band III, Nachweiszeitraum der Zugänge 1921–1927 (Inventar I. 3401 – I. 4901), S. 134, 137, 138, <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/museum-fuer-islamische-kunst/sammeln-forschen/erwerbungsbuecher/> [letzter Zugriff: 4.2.2023]. SMB-ZA, I/IM 2, Bl. 161–162. Sie waren einige Zeit im Museum ausgestellt. Dafür und für die Katalogisierung sowie literarische Bekanntmachung des Konvoluts erhielt die Islamische Abteilung einige Artefakte dieser Sammlung als Geschenk.

<sup>67</sup> SMB-ZA, I/IM 17, Bl. 74.

<sup>68</sup> Litten 1920, wie Anm. 42, S. III.

bisherigen persischen Gesetz und mit dem in Ägypten üblichen dem Ausgräber einen bestimmten Anteil an den Funden zubilligen. Nur auf dieser Basis, die dem Ausgräber zu Gunsten unserer Museen und Sammlungen eine gewisse Entschädigung für seine Mühen und Kosten, die in Persien besonders hoch sein werden, zusichert, sollte ein Vertrag mit der persischen Regierung abgeschlossen werden. Deutschland steht mit seinen wissenschaftlichen Unternehmungen im Orient allen Kulturstaatenvoran.«<sup>69</sup>

Die imperialistischen Absichten zeigen sich auch deutlich bei dem Versuch, Einfluss auf Entscheidungen der persischen Regierung bezüglich der Beseitigung des französischen Ausgrabungsmonopols zu nehmen, um deutsche Interessen und Ambitionen durchzusetzen.

Jedoch muss der Kontext jeder einzelnen Erwerbung oder jedes Konvoluts viel komplexer betrachtet werden, und der genaue und individuelle Umstand jedes Erwerbungsvorgangs sowie die Rolle der jeweiligen Akteure und Akteurinnen sind zu rekonstruieren. Den Museumsdirektoren ging es keineswegs darum, wie häufig angenommen wird, wahllos Depots und Ausstellungsräume zu füllen. Das zeigen die angebotene und nicht angekaufte Sammlung Litten sowie eine durch Theodor Wiegand 1911 vermittelte Rhages-Schale mit Reiterdarstellung, die wieder an diesen zurückgesandt wurde.<sup>70</sup> Sie entsprachen nicht dem damaligen Sammlungsinteresse der Islamischen Abteilung.

Auch der wissenschaftliche und materielle Wert einer gesicherten Provenienz war den Museumsmitarbeitern sehr bewusst, ebenso wie die Zerstörung unwiederbringlicher Informationen, die durch Raub- oder kommerzielle Grabungen entstanden. Zudem kann nicht immer eindeutig geklärt werden, ob die Funde aus Rayy, die in den Handel gelangten, aus einer illegalen Raubgrabung stammten oder aus einer kommerziellen Grabung, der eine Konzession zugrunde lag. So ist die angegebene Provenienz der Objekte aus dem Kunst- und Antikenhandel in den meisten Fällen kritisch zu betrachten, da auch eine Verifizierung des Fundortes nur selten möglich ist. Sie beruht häufig auf stilistischen und kunsthistorischen Kriterien und nicht auf einer stratigrafischen, kontextbasierten wissenschaftlichen Auswertung, wie sie eine systematische und gut dokumentierte Ausgrabung liefern würde. Auch wenn Friedrich Sarre und Ernst Kühnel den Wert einer gesicherten Provenienz präferierten und schätzten, waren beide doch in der europäischen Kunstgeschichte und nicht als Archäologen ausgebildet und hatten großes Interesse am Erwerb von gut erhaltenen, ästhetisch und künstlerisch wertvollen Objekten, die dem Publikum einen Eindruck von dem Niveau persischen Kunsthandwerks vermitteln sollten.

Diese Betrachtungsperspektive als Kunstwerke ließ allerdings außer Acht, dass die Objekte in ihrem ursprünglichen Kontext in den seltensten Fällen als solche geschaffen wurden. So machen vor allem die unverzierten Keramiken und Alltagsgegenstände einen Großteil des Fundmaterials einer archäologischen Ausgrabung aus. Gerade sie liefern Informationen zu vergangenen Kulturen und Lebensweisen. Ihre Bedeutung erschließt sich jedoch nur in der Zuordnung zu und Einbettung in ihren Fundkontext.<sup>71</sup> Doch obwohl Sarre und Kühnel die Methoden des Antiken- und Kunsthändels kritisierten, wurden sie durch ihre Erwerbungen sowie durch ihre Vermittlungs- und Gutachteraktivitäten für Sammler selbst Teil dieses Netzwerkes und heizten mit der Nachfrage nach neuen herausragenden und exklusiven Exponaten den Antikenmarkt an.<sup>72</sup> Auch ist anzumerken, dass nicht nur durch Raub- oder kommerzielle Grabungen eine Fragmentierung der

Objekte erfolgte, sondern auch durch den Transport nach Europa, insbesondere mit der Post.

Die Nachwirkungen des Ersten Weltkriegs und die Inflation führten dazu, dass die großen Mäzene und der Abteilung verbundene Sammler nicht mehr über die Mittel wie in der Vorkriegszeit verfügten, um große Schenkungen und Spenden für das Museum vorzunehmen. So schrieb Friedrich Sarre 1919 in der Denkschrift »Die islamische Abteilung der Museen. Ausbau und neue Aufgaben« über eine Anpassung des Sammlungskonzepts und wie dieses zukünftig mehr auf wissenschaftliche Aspekte und Fragestellungen auszurichten sei.<sup>73</sup> Wilhelm von Bode antwortete auf Sarres Vorschläge zur Sammlungsneuausrichtung am 16. Juli 1919.<sup>74</sup> Er begrüßte die Ideen Sarres, sprach sich jedoch dafür aus, Nachbildungen und Exponate jüngeren Datums nur sehr eingeschränkt in die Ausstellung zu integrieren und den Fokus auf den Originalen zu belassen.

Die Untersuchung der Erwerbungsumstände der Islamischen Abteilung aus Rhages/Rayy offenbart ein eng verflochtenes und vielschichtiges Netzwerk der Beteiligten. Kulturpolitische, geostrategische und sammlungsspezifische Interessen im imperialistischen Wettstreit spielten eine wichtige Rolle und beeinflussten das Handeln der Akteure.

#### Abbildungsnachweis

1: Hintergrundkarte: OSM Humanitarian Data Model ([openstreetmap.org/copyright](http://openstreetmap.org/copyright)), Übersichtskarte: Stefanie Janke. – 2, 4, 7, 8, 10–14: Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst (Johannes Kramer, CC BY-NC-SA 4.0). – 3: Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst (Nico Becker, gemeinfrei). – 5: Ausschnitt der Inventarbucheinträge der Erwerbungen von H. Kevorkian und Ch. Vignier, in: Inventarbuch Museum für Islamische Kunst, Bd. II, S. 142. – 6: Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst (Johannes Kramer, gemeinfrei). – 9: Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst (Christian Krug, CC BY-NC-SA 4.0).

69 SMB-ZA, I/IM 17, Bl. 74.

70 SMB-ZA, I/IM 10, Bl. 177.

71 Dazu auch Müller-Wiener 2012, wie Anm. 42, S. 16–17.

72 Ann C. Gunter, Stefan R. Hauser, Ernst Herzfeld and Near Eastern Studies, 1900–1950, in: Ann C. Gunter, Stefan R. Hauser (Hg.), Ernst Herzfeld and the Development of Near Eastern Studies: 1900–1950, Leiden/Boston 2005, S. 10. – Die Fundorte Rayy, Fustat und Raqqa wurden bereits im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts umfangreich ausgebeutet. Die begehrten Keramiken gelangten in den Antikenhandel und später in Museen und private Sammlungen. Erst 1934 bis 1936 fanden in Rayy unter Erich F. Schmidt im Auftrag des University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology und des Museum of Fine Arts in Boston wissenschaftliche Ausgrabungen statt.

73 SMB-ZA, I/IM 2, Bl. 86–92.

74 Ebd., Bl. 95–96.



# Ludwig Pollak, Wilhelm von Bode's Trusted Art Dealer on the Roman Art Market (1902–1929): New Findings on the Provenance and Historical Context of Early Medieval and Byzantine Liturgic Sculptures sold to the Kaiser-Friedrich-Museum

Federica De Giambattista

*Between 1902 and 1929, the archaeologist, connoisseur, and art dealer Ludwig Pollak (Prague 1868–Auschwitz 1943) sold over a hundred works of art, which he found specifically for the former Kaiser-Friedrich-Museum (now Bode Museum), to its founding director, Wilhelm von Bode. The objects date from the 2<sup>nd</sup> to the late 14<sup>th</sup> century and became part of the museum's early Christian, Byzantine, and medieval collection. New insights have been gained into the provenance and historical context of these artworks, thanks to largely unpublished archival materials, historical photographs, and museum inventories preserved both in the Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst and in the Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin. In particular, 380 surviving letters and postcards written by Pollak to Bode contain valuable information about the business negotiations between the museum director in Berlin and the art dealer in Rome.*

In a 2017 article, Elisabeth Ehler evokes the large number of artworks sold by the Rome-based archaeologist, connoisseur, and art dealer Ludwig Pollak (fig. 1) to the Kaiser-Friedrich-Museum at the beginning of the 20<sup>th</sup> century.<sup>1</sup> Yet, to date, there has been no thorough study published of Pollak's major role in enriching the museum's early Christian, Byzantine, and medieval collection during Wilhelm von Bode's time as its director. Consequently, drawing on documentary and photographic sources, the present article aims to demonstrate Pollak's pivotal role in assisting Bode in turning the museum's department of early Christian and medieval art into one of the most outstanding of its time.

I began by examining the Kaiser-Friedrich-Museum's historical inventory (in particular those records compiled during the first two decades of the 20<sup>th</sup> century), photographs and documents recording the acquisition, transport, and entry into the museum's collections of individual objects. I then looked at the fundamental findings that emerged from an analysis of the correspondence between Ludwig Pollak and Wilhelm Bode. This exchange comprises over 380 letters and postcards written by the archaeologist to Bode between 7 February 1902 and 25 December 1927, attesting to the plenipotentiary director's intense commercial negotiations for the acquisition of artworks.<sup>2</sup> In many of his letters, Pollak refers to the photographs he attached to the acquisition proposals, often asking for their return in the event that the objects should fail to capture Bode's interest – both for the sake of confidentiality, as well as in order to be able to present them to other potential clients. Unfortunately, these precious images were separated from the individual letters for conservation purposes and, despite earlier research attempts by archivists, remain untraceable, except in a very few cases.<sup>3</sup>

After collecting and comparing the data culled from this rich documentation, I counted at least 106 objects sold by Pollak to the Kaiser-Friedrich-Museum – a surprising result, considering the much lower number reported by previous research and the museum's records.<sup>4</sup>

---

This article is part of my PhD thesis in History of Art at Sapienza University of Rome, dedicated to the Jewish archaeologist, connoisseur, and art dealer Ludwig Pollak (Prague 1868–Auschwitz 1943). The findings emerged from research I carried out at both the Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst and the Zentralarchiv between 2021 and 2022, with the invaluable help of Gabriele Mietke, Cäcilia Fluck, and Michaela Hussein-Wiedemann. They allowed me to study and analyze the rich archival documents and bibliography preserved in the Bode Museum and Zentralarchiv, helping me whenever I inevitably encountered difficulties in reading and interpreting the old German script Kurrent, which Pollak used in his handwritten letters to Wilhelm Bode. I would also like to thank Melanie Herrschaft, Marco Labitzke, Marco Fischer, and Viktor Ehrlich for handling the heavy marble artworks in the storage facilities of the Bode Museum in Hohenschönhausen. Moreover, I owe special thanks to Fabio Betti, the advisor for my PhD thesis with the working title »Ludwig Pollak and Medieval Works of Art. The Interests and Studies of a Key Figure in the Art Market and in Art Collecting in Post-Unification Rome« for his constant supervision and advice regarding methods, as well as for his useful bibliographical suggestions.

1 Elisabeth Ehler, »Für wenige hundert Lire das Stück.« Ein nahezu vergessener Sarkophagkasten im Museum für Byzantinische Kunst, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 59, 2017, pp. 7–14. For detailed information about Ludwig Pollak, see Margarete Merkel Guldān, *Die Tagebücher von Ludwig Pollak. Kennerschaft und Kunsthandel in Rom 1893–1934*, Vienna 1988; Margarete Merkel Guldān (ed.), *Ludwig Pollak, Römische Memoiren. Künstler, Kunstsammler und Gelehrte 1893–1934* (*Studia Archaeologica LXXII*), Rome 1994; Orietta Rossini (ed.), *Ludwig Pollak archeologo e mercante d'arte* (Praga 1868–Auschwitz 1943). Gli anni d'oro del collezionismo internazionale da Giovanni Barracco a Sigmund Freud, exh. cat. [Rome, Museo di Scultura Antica Giovanni Barracco, Museo Ebraico di Roma, 5.12.2018–5.5.2019], Rome 2018; Orietta Rossini (ed.), *Ludwig Pollak archaeologist and art dealer* (Prague 1868–Auschwitz 1943). The golden years of international collecting from Giovanni Barracco to Sigmund Freud, Rome 2019; Federica De Giambattista, *Sacro e profano nella collezione d'arte di Ludwig Pollak. Una scultura di Diana cacciatrice di epoca imperiale e una Vergine col Bambino del Trecento napoletano*, in: *Bollettino dei Musei Comunali di Roma* XXXV, 2021, pp. 5–22.

2 The Archivio Pollak at the Museo di Scultura Antica Giovanni Barracco in Rome holds over 160 letters from Wilhelm Bode to Ludwig Pollak which are currently not accessible to scholars and researchers. Unfortunately, until this correspondence is released, the Berlin director's voice in this exchange will remain unknown.

3 I am referring to seven photographs found with the help of Gabriele Mietke in the non-digitized photo archive of the Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, which reproduce the artworks with the following inv. nos.: 3020, 4688, 6669 (2 photographs), 6670, 6702, 6723.

4 Objects with the following inv. nos: 2735, 2704, 2785, 2983, 2984, 3020, 3021, 3036, 3058–3062, 3261, 3262, 4685 a–b, 4684, 4686–4689, 6123–6127, 6167, 6169–6172, 6174, 6175, 6260–6262, 6264, 6265, 6268, 6276, 6277, 6365, 6366, 6368, 6376–6378, 6416, 6417 (now in the Antikensammlung, inv. no. 31544), 6420–6422, 6435a–c, 6439, 6440, 6588, 6590, 6598,



1 Unknown: Ludwig Pollak at the writing desk in his apartment in Palazzo Odescalchi in Rome, 1935–1943, gelatin silver print, 89 × 138 mm, Museo di Roma, Sovrintendenza Capitolina, inv. no. AF 6261

Indeed, the existing academic literature has largely underestimated Pollak's contribution, providing only a brief account of the Prague art dealer's role in enriching the museum's early Christian and medieval collection. I am referring here in particular to the work of Margarete Merkel Guldán, who wrote of Bode's acquisition of some 27 artworks offered to him by Pollak, and of Thomas W. Gaehtgens and Barbara Paul, who, in 1997, edited a new edition of Bode's autobiography, *»Mein Leben«*, which presents the same information.<sup>5</sup> (It should be noted, however, that Guldán only had at her disposal the material provided by Arne Effenberger, the former director of the Frühchristlich-Byzantinische Sammlung – most likely without any opportunity to verify the documentary sources firsthand.)

With the help of the Museum für Byzantinische Kunst's two senior curators, I also found in the museum's archives an unpublished and undated typescript, most likely compiled between the late 1980s and early 1990s, which contains a list of the objects acquired by Pollak between 1903 and 1929 (fig. 2). Comprising 29 artworks, it lists them according to their inventory numbers and with references to the corresponding entries in three catalogues: two written by Oskar Wulff alone (in 1909 and 1911) and one written by Wulff in collaboration with Wolfgang Fritz Volbach (in 1923).<sup>6</sup> While the addition of two objects to the aforementioned 27 is significant, it is far from exhaustive, considering the more than 100 objects I identified.

From among this large number of pieces, this paper focuses in particular on the early medieval and Byzantine liturgical sculptures that Pollak found on the Roman and south Italian art market between 1903 and 1911, which include some rare objects of great historical and artistic value that are quite unique in the world's collections dedicated to the Middle Ages. As Bode himself stated in his account of 50 years of working for Berlin's royal museums, the early Christian and Byzantine works of art and several other medieval pieces found in Italy are largely fragmentary, but *»Sie geben die Kunst der Hauptschulen und vielfach selbst der Hauptmeister in charakteristischen Arbeiten wieder und vergegen-*

6626–6630, 6648–6651, 6654, 6658–6661, 6666, 6667, 6669, 6670, 6672, 6673, 6683, 6685–6691, 6700–6703, 6719, 6721 a–f, 6722, 6723, 6742, 6758–6761, 6777, 6778, 6810, 9582, 9583, 9614.

5 Merkel Guldán 1988, as note 1, p. 160, note 180; Wilhelm von Bode, *Mein Leben*, 2 vols., edited by Thomas W. Gaehtgens and Barbara Paul, Berlin 1997, p. 250; see also Eloisa Doderer, who presents the same information, in Rossini 2018, as note 1, pp. 72–81: 78.

6 Oskar Wulff, *Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen. Dritter Band. Altchristliche und Mittelalterliche Byzantinische und Italienische Bildwerke, Teil 1: Altchristliche Bildwerke*, Berlin 1909; Oskar Wulff, *Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen. Zweite Auflage. Altchristliche und Mittelalterliche Byzantinische und Italienische Bildwerke, Teil II: Mittelalterliche Bildwerke*, Berlin 1911; Oskar Wulff, Wolfgang Fritz Volbach, *Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen. Die Altchristlichen und Mittelalterlichen Byzantinischen und Italienischen Bildwerke*, Berlin/Leipzig 1923.

- 1 -				
Anlage: Liste der Erwerbungen von L. Pollak, die sich jetzt in der Frühchristlich-byzantinischen Sammlung (FBS) befinden				
Abkürzungen:				
Wulff III,1 - Oskar Wulff, Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke, Teil 1; Altchristliche Bildwerke, Berlin 1909 (2. Aufl.). Wulff III,2 - Oskar Wulff, Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke, Teil 2; Mittelalterliche Bildwerke, Berlin 1911 (mit Nachtragen zu Wulff III,1). Erg. Bd. - O. Wulff/W. F. Volbach, Die altchristlichen und mittelalterlichen byzantinischen und italienischen Bildwerke, Dritter Band. Ergänzungsband, Berlin und Leipzig 1923.				
Inv. Nr. der FBS	Wulff-Nr. bzw. Erg. Bd.	Jahr der Erwerbung	Bezeichnung	
2735 ✓	Wulff III,1 S.7, Nr.12 mit Abb.	1903	Sarkophagkasten	
3261 ✓	Wulff III,1 S.9, Nr.16 mit Abb.	1902	Fragment vom Kasten eines Sarkophages	
4684 ✓	Wulff III,1 S.15, Nr.1 mit Abb.	1905	Unvollständiger Sarkophagkasten (sog. Pseudosarkophag)	
4685 ✓	Wulff III,1 S.3, Nr.3 und 4, mit Abb.	1904	Fragmente eines Sarkophagdeckels	
4686 ✓	Wulff III,1 S.5, Nr.7 mit Abb.	1904	Fragment eines Sarkophagdeckels	
4688 ✓	Wulff III,1 S.95, Nr.17 Taf.111	1906	Linke Hälfte eines Sarkophagdeckels	
4689 ✓	Wulff III,1 S.11, Nr.21 Taf.111	1907	Tisch- (oder Gefäß?)rand, Bruch- stück, Marmor.	
6125 ✓	Wulff III,1 S.307, Nr. 1621 mit Abb.	1908	Fragment eines Sarkophagdeckels	
6127 ✓	Wulff III,1 S.307, Nr. 1623 mit Abb.	1908	Fragment vom Kasten eines Sarkophages	
6276/✓	Wulff III,2 S.16f., Nr. 1727 mit Abb.	1903	Ciboriumbogen (6276) und Friesbalken (6277)	
6277				

- 2 -				
Inv. Nr. der FBS	Wulff-Nr. bzw. Erg. Bd.	Jahr der Erwerbung	Bezeichnung	
6365 ✓	Wulff III,2 S.17, Nr. 1728 mit Abb.	1909 oder 1910 ?	Brüstungsplatte bzw. Schranke, Marmor	
6366 ✓	Wulff III,2 S.17ff., Nr. 1729 mit Abb.	1909 oder 1910 ?	Brüstungsplatte bzw. Schranke Marmor	
6420 ✓	Wulff III,2 S.87, Nr. 1963, Taf.XII	1906 oder 1907 ?	Bruchstück eines Beschlaages, Bronzeblech	
6421 ✓	Wulff III,2 S.90, Nr. 1964	1906 oder 1907 ?	Bruchstück eines Beschlaages, Bronzeblech	
6435 ✓	Wulff III,2 S.127f., Nr. 2223 bis 2225 mit Abb.	1910/1911	Zierplatte und zwei Ziersteine	
6588 ✓	Wulff III,2 S.127, Nr. 2221 mit Abb.	1910	Brüstungsplatte, Marmor.	
6672 ✓	Erg. Bd. S.4f. mit Abb.	1912	Wandbelag, Palombinoplatte (jetzt in Westberlin)	
6700 ✓	Erg. Bd. S.28 mit Abb.	1912	Boden eines jüdischen Goldglases	
6701 ✓	Erg. Bd. S.1, mit Abb.	1908	Fragment vom Kasten eines Sarkophages	
6721 ✓	Erg. Bd. S.3	1913	4 bzw. 5 Fragmente eines Sarko- phagreliefs (z.T. nicht zusammen- gehörig)	
6722 ✓	Erg. Bd. S.61 mit Abb.	1913	Kapitell	
6742 ✓	Erg. Bd. S.65 mit Abb.	1913	Statuette, Humilitas, Marmor	
6777 ✓	Erg. Bd. S.2f. mit Abb.	1914	Fragment vom Kasten eines Sarkophages	
6778 ✓	-	1914	Zwei Fragmente einer Loculusplatte	
6810 ✓	Erg. Bd. S.45	1915	Goldener Ring	
9582 ✓	-	?	Geschnittener Chalcedon (?) mit Gutes Hirten, ehem. Sammlung Stroganoff, jetzt in Westberlin	
9583 ✓	-	?	Ohrring, jetzt in Westberlin	
9614 ✓	-	1929	Ring	

2 Unknown: »Liste der Erwerbungen von L. Pollak, die sich jetzt in der Frühchristlich-byzantinischen Sammlung (FBS) befinden« (List of L. Pollak's acquisitions now in the Early Christian and Byzantine Collection), Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Byzantinische Kunst

wärtigen die Entwicklung so gut und reichhaltig wie keine andere Sammlung außerhalb Italiens.«<sup>7</sup>

Analysis of the many letters Pollak wrote to Bode suggests that the archaeologist usually worked alone, with some help from a very few trusted collaborators, who handled requests for export permits, tax payments, and the transport of the objects from Italy to the German capital, mostly via the ports of Naples and Hamburg. In his correspondence, Pollak sometimes mentions other Rome-based antique dealers, including Alfredo Barsanti, Attilio Simonetti, and the brothers Ugo, Ettore, and Augusto Jandolo, who often offered Pollak works of art on the Roman or south Italian art market, which he could then decide to propose to sell to Bode or refuse, if he felt that they were not of sufficiently good quality.<sup>8</sup> For Pollak was, in fact, Bode's most trusted art dealer in Rome and the only one who really knew what kinds of objects the Berlin director sought.

The first outstanding early medieval piece I would like to discuss that Ludwig Pollak sold to the Kaiser-Friedrich-Museum is the arch of a ciborium (altar canopy), along with a contemporary inscription, which is undoubtedly one of the finest examples of 9<sup>th</sup>-century Carolingian liturgical sculpture preserved outside Italy, remarkable above all for its entirety and the presence of the two sculptors' names within the inscription (fig. 3). For these reasons, together with other very rare works of art, it is part of the permanent exhibition of the Museum für

7 Wilhelm von Bode, Fünfzig Jahre Museumsarbeit, Bielefeld/Leipzig 1922, p. 53: »They reflect the art of the leading schools and often also of the leading masters in characteristic works and present the development better and more richly than any other collection outside Italy.«

8 Alfredo Barsanti (1877–1946) trained as an antique dealer with the artist and art dealer Attilio Simonetti (1843–1925) and the antiquities dealer Eliseo Borghi before opening his own gallery in via Sistina 48 in Rome, where his wealthy international clients included John Marshall (1862–1928), an agent for the Metropolitan Museum of Art in New York, and the American collector Edward Perry Warren (1860–1928). Barsanti became famous for his collection of Renaissance bronzes, now exhibited at the Palazzo di Venezia in Rome, a prestigious catalog of which was curated by Ludwig Pollak, with a preface by Wilhelm von Bode. See Ludwig Pollak, Raccolta Alfredo Barsanti. Con prefazione di Guglielmo Bode, 2 vols., Rome 1922; Valeria Paruzzo, Barsanti, Alfredo, in: Bloomsbury Art Markets, London 2023, DOI: 10.5040/9781350924383.2762614 [last accessed 15.6.2023]. – The Jandolo brothers were members of a well-known family of Roman art dealers, which had been active under Salvatore Jandolo since the time of the unification of Italy. Ugo, together with his brother Augusto, who was also a writer, had his own antiquities gallery in via del Babuino 92; see Katharina Thurair, Jandolo, Ugo, in: Bloomsbury Art Markets, London 2023, DOI: 10.5040/9781350924390.1165840 [last accessed 15.6.2023]. – For detailed information about Attilio Simonetti, see Giovanni Carboni, Attilio Simonetti e la Maison Goupil, in: Paolo Serafini (ed.), La Maison Goupil. Il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo, exh. cat. [Rovigo, Palazzo Roverella, 23.2.–23.6.2013; Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 23.10.2013–2.2.2014], Cinisello Balsamo/Milan 2013, pp. 97–105; Virginia Napoleone, La galleria Simonetti e la collezione di un grande antiquario romano, in: Andrea Bacchi, Giovanna Capitelli (eds.), Capitale e crocevia. Il mercato dell'arte in Italia intorno al 1900. Mercanti, collezionisti e conoscitori nella Roma sabauda (1870–1915) (Nuovi diari di lavoro 8), Bologna, Fondazione Federico Zeri,



3 Arch of a ciborium and pillar with inscription from the church of San Salvatore in Bomarzo (Viterbo), 795–816, marble, ciborium: 71.5 × 114.5 × 12.5 cm, pillar with inscription: 22 × 147 × 12.5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. nos. 6276, 6277 (from Fabio Betti, in Anna Maria D'Achille, Antonio Iacobini, Francesco Pio Pistilli (eds.), *Domus sapienter staurata. Scritti di storia dell'arte per Marina Righetti*, Cinisello Balsamo/Milan 2021, p. 79)

Vor- und Frühgeschichte at the Neues Museum.<sup>9</sup> The ciborium arch and inscription<sup>10</sup> are from the early medieval church of San Salvatore in Bomarzo, in the province of Viterbo, a building which has long since disappeared. The arch is decorated with geometric patterns – waves and intertwining wicker-like loops – and dates to the age of Pope Leo III (795–816), who is mentioned in the inscription written on the long side of an ancient pillar, together with the local bishop Benedetto. The two sculptors of the ciborium, Ursus and Martinus, are also mentioned on one of the short sides of the same pillar.<sup>11</sup>

Another very rare liturgical piece acquired by Pollak is a Byzantine marble slab, most likely from a box-shaped eucharistic altar, worked in bas-relief and delicately incised lines (fig. 4a).<sup>12</sup> The slab is delineated by two frames, a slightly broader external one with a smooth profile and a second, internal one comprising two »steps«; the space between the two frames is decorated with a continuously engraved branch with trefoil leaves arranged in alternating order. The center features a depiction of two lambs facing each other on either side of a roundel with a cross pattée with indentations indicating the probable placement of colored stones resembling jewels, which rests on a sphere, a symbol of the universe. Along the upper edge of the external frame, which is preserved intact for almost its entire length, runs a Latin inscription in capital

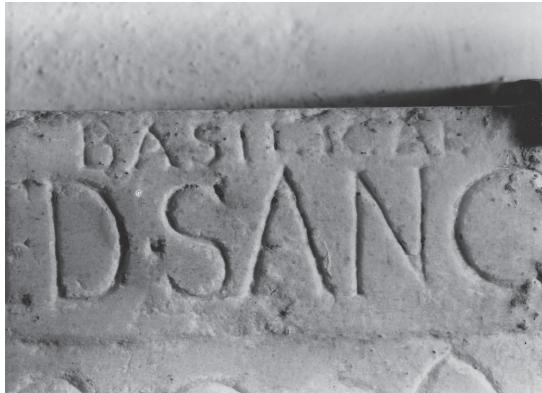
15.11.2017, Cinisello Balsamo/Milan 2020, pp. 95–115; Sabrina Spinazzè, Simonetti, Attilio, in: Bloomsbury Art Markets, London 2023, DOI: 10.5040/9781350924406.2762403 [last accessed 15.6.2023].

9 The same exhibition also includes three other works of art purchased by Wilhelm Bode from Ludwig Pollak in the first decade of the 20<sup>th</sup> century: an early Christian strigilated sarcophagus from Patti (Messina), inv. no. 3020; a fragmentary 8<sup>th</sup>-century marble slab from the ancient basilica of St. Peter's in the Vatican, inv. no. 6588; and a 6<sup>th</sup>-century Byzantine silver spoon with niello engraving, inv. no. 6627.

10 For the historical-artistic analysis of these two objects and insight into the original context, I am drawing on the contribution I presented at the conference »In corso d'opera. Giornate di studio dei dottorandi di ricerca in Storia dell'arte della Sapienza Università di Roma« held on 5–6 July 2022: Federica De Giambattista, Tre esempi di arredo liturgico medievale provenienti dall'Italia nelle collezioni della Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst dei Musei Statali di Berlino. Analisi e contesti di provenienza, in: Gianlorenzo Chiaraluce et al. (eds.), In corso d'opera 5. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'arte della Sapienza, Atti delle giornate di studio, Sapienza Università di Roma, Dipartimento SARAS, 5–6 luglio 2022, Rome (forthcoming in 2024).

11 »+ *De donis Dei et Sancti Salvatoris temporibus Domini nostri Leonis tertii pape et Benedicto episcopo ego Benedictus Presbyter vna cum Gavia ancilla Dei et germanis pro redemtione anime nostre fecimus. Orate pro nobis peccatoris // Vrsvs-Marti-nvs ma-gistri*«. Inv. nos. 6276 and 6277; for more information, see entries nos. 1 and 2 in the list at the end of this article.

12 This work is also discussed in my forthcoming publication, as note 10.



4a, b Altar slab with lambs, roundel with jeweled cross, and inscriptions; detail of the inscription on the upper frame, second half of the 6<sup>th</sup> century, marble, 54.5 × 139.5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. no. 3021

letters, which refers to the church from which the antependium originates: »*In nomine Domini dedicatum basilicae Sanctorum Martyrum Zenonis Victoris Apollinaris et Sebiri die VII idvs S.*« (the word »*basilicae*« was added later in smaller letters) (fig. 4b). A second inscription with the name of the donor runs around the outer circumference of the central roundel: »*De donis domini Martvrivs cvm svis votvm optvlit.*« The iconography – with the two perfectly symmetrical lambs, symbolizing the princes of the apostles Peter and Paul, or, more generally, the community of believers – immediately recalls certain famous monumental representations, such as the mosaic in the apse of the basilica of Sant'Apollinare in Classe in Ravenna, in which the cross that appears in the sky as a »sign of the Son of man«<sup>13</sup> represents the hoped-for return of Christ, as well as other examples from Ravenna, such as the frontal altar in the basilica of San Vitale. As a result, the Berlin piece can reasonably be attributed to an Italian workshop of sculptors influenced primarily by mid-6<sup>th</sup>-century Constantinopolitan sculpture.<sup>14</sup> Moreover, the names of the holy bishops and martyrs mentioned in the inscription on the external frame suggest a north-Italian provenance: Zenone was bishop of Verona (362–380 C.E.), Apollinaris of Ravenna (50–78 C.E.), Vittore a holy martyr of Milan (second half of the 3<sup>rd</sup> century–303 C.E.), and Severo could refer to the twelfth bishop of Naples (363–410 C.E.) or to the homonymous twelfth bishop of Ravenna (283–348 C.E.).<sup>15</sup>

Ludwig Pollak also provided Wilhelm Bode with several fragments of early medieval sculpture directly from Rome. In this regard, it is interesting to recall the architect Ferdinando Mazzanti's words of appreciation for Roman sculpture of late antiquity and the early medieval period:

Roma nei bassi tempi ha uno stile proprio assai più elegante e corretto di quanto si rinviene qua e là per altre parti d'Italia [...] Che se poi si potessero rimettere in luce quei moltissimi lavori che stanno ancora nascosti ne' suoi vecchi monumenti, e la cui presenza ci è rivelata dai frammenti che qua e là appariscono, ci sarebbe da credere che, come al tempo dei Cosmati, l'officina principale di tali sculture fosse Roma.<sup>16</sup>

These fragments include less than half the length of a pillar, dated to the 9<sup>th</sup> century (fig. 5a), which entered the collections of the Berlin museums in 1903 and presents significant similarities with several contem-

porary fragments of liturgical furnishings from the patriarchate of San Giovanni in Laterano and from the basilica of Santa Maria in Cosmedin.<sup>17</sup> The piece is damaged (a large portion is missing from the lower left corner and a smaller one from the corresponding upper corner) and has very worn bas-relief decorations: a »rotating« rosette surmounted by a cross pattée with a braid pattern, with the four spaces between the arms of the cross embellished with two small lilies (on top) and two smaller »rotating« rosettes (on the bottom). Pollak, in a letter to Bode on 22 May 1903, provided a very detailed sketch of the fragment to persuade him to buy it despite the obvious fractures, but did not indicate a precise provenance and limited his description to »Architekturtheil« (fig. 5b).<sup>18</sup> Bode deemed 125 marks a fair price for it, and, several weeks later, the fragment, sent to Bruno Güterbock,<sup>19</sup> entered the collections of the Kaiser-Friedrich-Museum.

13 The Holy Bible, Gospel of Matthew, 24:30.

14 For further information about this object, inv. no. 3021, see entry no. 3 in the list at the end of this article.

15 See Pius Gams, Series Episcoporum Ecclesiae Catholicae, quotquot innotuerunt a Beato Petro apostolo, Leipzig 1931, pp. 716, 795, 805, 904.

16 Ferdinando Mazzanti, La scultura ornamentale romana nei bassi tempi, in: Archivio Storico dell'arte, Serie Seconda, fasc. II, Rome 1896, p. 85: »Rome in the early medieval period had its own style, much more elegant and proper than what can be found here and there throughout other parts of Italy [...] If it were then possible to bring to light the many works that are still hidden in its old monuments, and whose presence is revealed to us by the fragments that appear here and there, one would have to believe that, as at the time of the Cosmati family, the main workshop for these sculptures was Rome.«

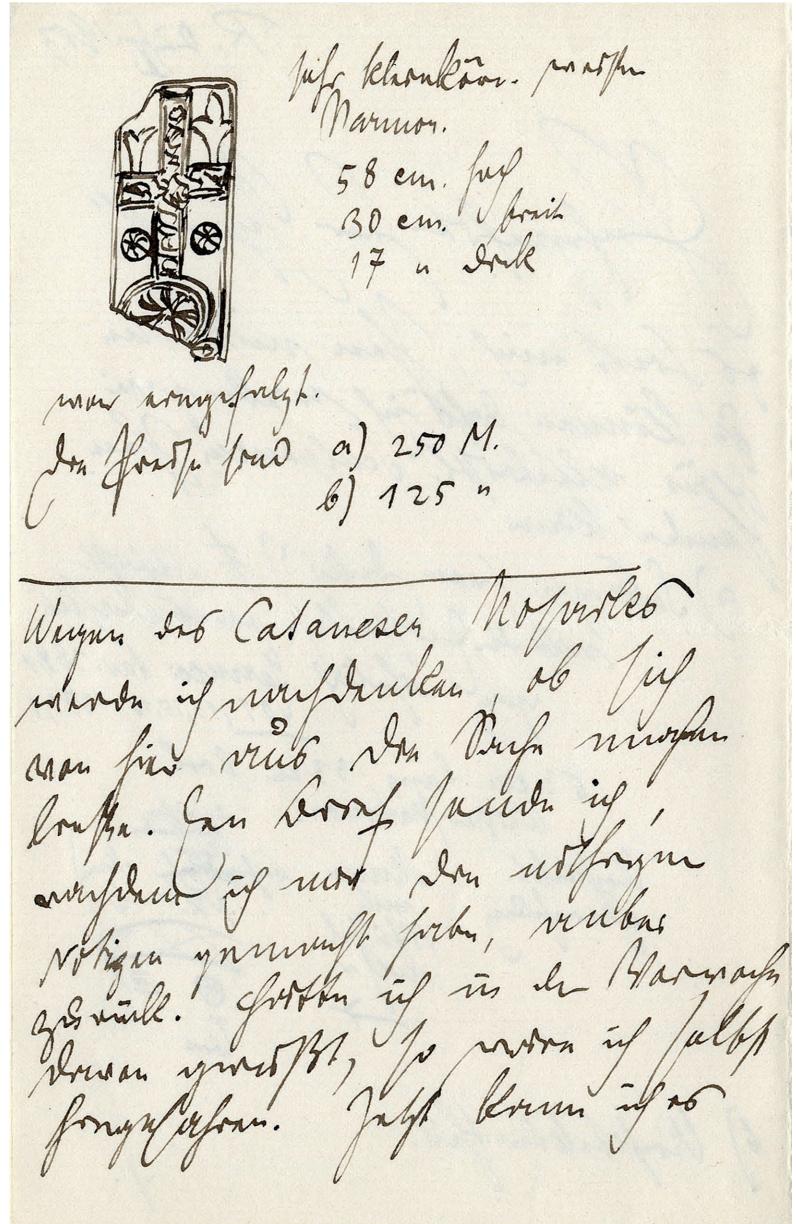
17 Inv. no. 6368; for further information, see entry no. 4 in the list at the end of this article. See also Alessandra Melucco Vaccaro, La diocesi di Roma. La II Regione ecclesiastica (Corpus della Scultura Altomedievale, vol. 3), Spoleto/Perugia 1974, pp. 107–109, 116–117, 148–150, cat. nos. 41, 62, 103, pl. XIX, XXV, XLI.

18 See SMB-ZA, IV/NL Bode 4215, letter from Pollak to Bode, 22.5.1903: »Architectural part.«

19 Bruno Güterbock (1858–1940) was from a wealthy Jewish family that converted to Christianity. After earning a doctorate in linguistics from the University of Königsberg in 1882, he served for many years as general secretary of the Deutsche Orient-Gesellschaft and the Kaiser Friedrich Museumsverein. He helped Bode, as a volunteer, in reorganizing Berlin's royal museums' collections of Eastern art. In 1936, he was forced to resign from his position and he died of pneumonia four years later. See Einar von Schuler, Siebzig Jahre Deutsche Orient-Gesellschaft, in: Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft 100, 1968, pp. 6–21: 10–13, fig. 7.



5a Fragment of a pillar, 9<sup>th</sup> century, Greek marble, 56×29×12 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. no. 6368



5b Ludwig Pollak, letter to Wilhelm Bode with a sketch of the fragment inv. no. 6368, 22 May 1903, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, Nachlass Bode 4215



6a, b Fragment of a portal jamb with peacocks and wicker-like strands twisted into large knots (two sides), 8<sup>th</sup> century, marble, 17×40 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. no. 6264





7a, b ›Crutch‹ capital with a pecking peacock (two sides) and tripartite vertical bands (two sides), first half of the 9<sup>th</sup> century, marble, 19.5 × 39/18 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. no. 6667



A second fragment, also most likely from Rome, is part of the jamb of an 8<sup>th</sup>-century portal, sculpted on two faces: one side probably featured a row of peacocks (one bird is preserved in its entirety, along with the tail of another) (fig. 6a),<sup>20</sup> while the other has several wicker-like strands twisted into large knots and, along the side edge, distinct signs of the chiseling used to remove the piece from its original setting (fig. 6b).<sup>21</sup> The two peacocks, sculpted in a rather summary manner, are recognizable thanks to their rich plumage and elongated tails; the fully preserved bird is represented pecking at a small fruit, probably a grape. Pollak mentioned this fragment, along with a list of other works of art, in a letter to Bode on 17 May 1906, describing it as »*Fragment mit langobard[ischen] Ornamenten. Rom*« sold for the rather low price of 50 lira.<sup>22</sup> The piece entered the collections of the Berlin museums as a donation on 6 June 1906, arriving at the port of Hamburg from Italy together with other objects packed into six crates that Pollak had entrusted to the shipping company Carl Stein.<sup>23</sup>

The iconographic motif of the peacock<sup>24</sup> reappears in another sculpture Pollak sold to Bode several years later: a ›crutch‹ capital, simple and clear in structure (fig. 7a, b), from the villa of Count Macchi di Cellere in Rome, not far from the basilica of San Giovanni in Laterano.<sup>25</sup> In July 1911, the capital passed through the port of Naples, from where Pollak's trusted forwarder A. Fauconnet shipped it to Hamburg on the vessel *Kronprinz*, before it continued on to the German capital.<sup>26</sup> Characterized by two corner volutes and four very elongated ovals, its four faces are decorated in pairs.<sup>27</sup> The first pair, probably the main one, with very geometrized shapes and a rather rough overall appearance, shows a peacock pecking at a bunch of grapes (fig. 7a), while the second features three tripartite vertical bands, one in the middle and the other two along the corners, which divide the space into two sections (fig. 7b). The triangular pattern with which the plumage is rendered on the bird's body and neck is of particular note for its regular and punchy chisel strokes. There are many examples similar to this capital, which dates to the first half of the 9<sup>th</sup> century, both in Rome itself and in Lazio, including certain ›crutch‹ capitals from the early medieval church built inside the ruins of the temple of Juno Lucina at Norba on the Volscian

mountains. These capitals from Norba are similar to the Berlin one in terms of the corner volutes and elongated ovals, as well as the presence of a pecking bird; another comparable bird, its plumage also only chiseled with short strokes, is represented on a fragmentary architrave from the sacred area of Largo di Torre Argentina in Rome.<sup>28</sup>

20 Max J. Friedländer described it as »*ein Pfeileraufsat mit Vogel*« (»a column capital with bird«), see SMB-Zentralarchiv, *Königliches Kaiser Friedrich Museum Acta: I/ SKS 39, F. 1292/08.*

21 Inv. no. 6264; for further information, see entry no. 5 in the list at the end of this article.

22 SMB-ZA\_ IV/NL Bode 4215, letter from Pollak to Bode, 17.5.1906: »*Fragment with Lombard ornaments. Rome.*«

23 SMB-ZA, I/ SKS 36, F. 822/06. The Carl Stein company had its headquarters in Rome, first in via della Mercede 42–45, then in piazza di Spagna 35–37. For more about the firm, see Paolo Coen, *Esportare opere d'arte da Roma nell'anno 1900: il caso Germania*, in: Angela Cipriani, Valter Curzi, Paola Picardi (eds.), *Storia dell'arte come impegno civile: scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, Rome 2014, pp. 205, 208; Paolo Coen, *Il recupero del Rinascimento. Arte, politica e mercati nei primi decenni di Roma capitale (1890–1911)*, Cini-sello Balsamo/Milan 2020, pp. 204–205.

24 Both Oskar Wulff and Wolfgang Fritz Volbach identified the pecking bird as a dove rather than a peacock. See Oskar Wulff, *Neuerwerbungen mittelalterlicher italienischer Plastik*, in *Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen*, XXXIII, 11, August 1912, Berlin 1912, pp. 261–280: 261–262, fig. 115; Wulff, Volbach 1923, as note 6, p. 57, cat. no. 6667; Wolfgang Fritz Volbach, *Bildwerke des Kaiser Friedrich-Museums. Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz*, Berlin/Leipzig 1930, p. 10, cat. no. 6667.

25 The historical inventory of the Kaiser-Friedrich-Museum bears the following indication: »*Erworben 1911. Aus Rom. (Villa del Conte Cellere a Porta S. Giovanni)*« (»Acquired in 1911 from Rome. [Count Cellere's villa at Porta San Giovanni]«). This provenance is confirmed by a letter from Pollak to Bode dated 24.8.1911, in which the archaeologist states that there were remains of catacombs in the same villa. See SMB-ZA, I/ SKS 45, F. 1631/12. The villa of Count Macchi di Cellere (1866–1919), built at the end of the 19<sup>th</sup> century, was destroyed during the demolitions that affected large areas of Rome in the early 1960s.

26 SMB-Zentralarchiv, I/ SKS 44, F. 1816/11. In addition to the name A. Fauconnet, the transport document also mentions the Hamburg-based shipping company Matthias Rohde & Co., which oversaw the capital's transport to Berlin. See also SMB-ZA, IV/NL Bode 4215, letter from Pollak to Bode, 24.5.1903, in which Fauconnet is referred to as »*sehr gutbekannten Spediteur Fauconnet*« (»the very well-known shipper Fauconnet«).

27 Inv. no. 6667; for further information, see entry no. 6 in the list at the end of this article.

28 See Alessandra Melucco Vaccaro, Lidia Paroli, *La Diocesi di Roma. Il Museo dell'Alto Medioevo (Corpus della scultura altomedievale, vol. 6)*, Spoleto/Perugia 1995, pp. 207–215,



8a, b Fragmentary pillar, face with double braided band and face with scrolled tendril and 'rotating' rosettes, 9<sup>th</sup> century, marble, 63 × 16 × 17 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. no. 6265

Returning for a moment to 1906, the objects that Pollak procured for Bode that year include a beautiful fragment of a Carrara marble pillar, dated to the 9<sup>th</sup> century, which has attracted the particular interest of a number of art historians over the years (fig. 8a, b).<sup>29</sup> In fact, this piece in Berlin has a very clear relationship with two other small pillars, now part of the collections of the Metropolitan Museum of Art in New York and the Walters Art Gallery in Baltimore, respectively (figs. 9, 10), which appear to come from the same liturgical furnishing.<sup>30</sup> The Berlin pillar is decorated on all four sides, delimited by a smooth frame: the first face shows a double braided band (fig. 8a), two other faces show a scrolled tendril with 'rotating' rosettes (fig. 8b) and the fourth (not pictured) a tendril with symmetrically coupled half palmettes in the arch-

figs. 23–24; Marilda De Nuccio, *Materiali scultorei altomedievali inediti dall'area sacra* di largo Argentina a Roma, in: Eugenio Russo (ed.), 1983–1993: dieci anni di archeologia cristiana in Italia, Atti del VII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Cassino, 20–24 settembre 1993, Cassino/Frosinone 2003, pp. 503–513; plate CCXXXII, fig. 11.

29 See Wulff 1911, as note 6, pp. 20–21, cat. no. 1735; Volbach 1930, as note 24, p. 3, cat. no. 6265; Klaus Wessel, *Frühchristlich-byzantinische Sammlung*, Berlin 1953, p. 27; Klaus Wessel, Rom, *Byzanz, Russland. Ein Führer durch die Frühchristlich-byzantinische Sammlung*, Berlin 1957, p. 96, fig. 25; Gunther Bröker, Tea Joksch, *Wegleitung durch die Frühchristlich-byzantinische Sammlung*, Berlin 1964, p. 64, cat. no. 93; Lisbeth Castelnuovo-Tedesco, Jack Soultanian (eds.), *Italian Medieval Sculpture in The Metropolitan Museum of Art and The Cloisters*, New York 2010, p. 11, cat. no. 3, where the first author inaccurately assigned the sale of this pillar to the Tuscan art dealer and collector Stefano Bardini (1836–1922), like the one in the medieval collections of the Metropolitan Museum of Art; Elisabeth Ehler, Pfeiler, in: Elisabeth Ehler, Cäcilia Fluck, Gabriele Mietke (eds.), *Wissenschaft und Turbulenz. Wolfgang Fritz Volbach, ein Wissenschaftler zwischen den beiden Weltkriegen* [Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Bode Museum, 13.10.2017–29.1.2018], Wiesbaden 2017, pp. 91–92, cat. no. 51.

30 The first pillar, inv. no. 18.70.21, complete with its capital, reaches a height of 120,7 cm. Purchased by the Museum from Stefano Bardini in 1918, it is currently displayed in Gallery 304 of the Metropolitan Museum as an example of 9<sup>th</sup>-century South Italian liturgical sculpture. The second, inv. no. 27.536, not on view, was purchased at the Parke-Bernet Galleries auction in New York on 9.6.1949 from the private collection of Joseph Brummer. See Yaëlle Biro, Christine E. Brennan, Cristel H. Force (eds.), *The Brummer Galleries*, Paris and New

plates XXXVI–XXXVII, figs. 127, 128, 129b, 132b, 133; Lidia Paroli, *La scultura in marmo a Roma tra l'VIII e il IX secolo*, in: Paolo Delogu (ed.), *Roma medievale*, Florence 1998, pp. 93–122; 114–115, figs. 25, 27, 28; Fabio Betti, *Materiali scultorei altomedievali delle diocesi di Velletri e Tres Tabernae*, in: Clemente Ciammaruconi, Ettore Di Meo, Pio Francesco Pistilli (eds.), *Cori nel Medioevo. Memoria e sopravvivenze*, Cori/Latina 2021, pp. 39–57; 48–52,



9 Pillar with capital, 9<sup>th</sup> century, marble, 120.7 × 23.5 × 22.5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York City, inv. no. 18.70.21



10 Pillar fragment, 9<sup>th</sup> century, marble, 65.5 × 22 × 21.7 cm, Walters Art Museum, Baltimore, inv. no. 27.536

es, motifs that exactly reflect those of the two small pillars preserved in the United States.<sup>31</sup> It is therefore likely that these three pillars, together with a fourth of unknown location, were freestanding and supported a ciborium, rather than being supports for a chancel barrier, doorposts, or fragments of a pilaster.<sup>32</sup>

Related to these considerations is an interesting photograph I found recently in the miscellaneous papers archive of the Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst which shows two pillars, complete with bases and capitals, that are very similar in shape and general appearance to the three aforementioned ones. The back of the photograph bears the stamp of the photographer Salvatore Pensa, whose studio was located on Piazza dei Martiri – giardino Nunziante in Naples, as well as some anonymous handwritten notes indicating the sales price, measures, and name of the owners of the two sculptures: the Canessa brothers (fig. 11).<sup>33</sup> I believe that these two architectural elements come from the same Campanian region as the three other aforementioned pillars, attesting to an artistic school of sculpting that worked according to well-coded models.

Oskar Wulff, who in 1911 first published the pillar fragment sold by Pollak five years before, proposed a comparison with a similar piece from Ravenna; then, in 1930, Wolfgang Fritz Volbach suggested more punctual and widely shared parallels with some fragments from Cimi-

York. Defining Taste from Antiquities to the Avant-Garde (Studies in the History of Collecting & Art Markets, vol. 17), Leiden/Boston 2023.

31 Inv. no. 6265; for further information, see entry no. 7 in the list at the end of this article.

32 The latter hypothesis was suggested by Eloisa Dodero, in Rossini 2018, as note 1, p. 78.

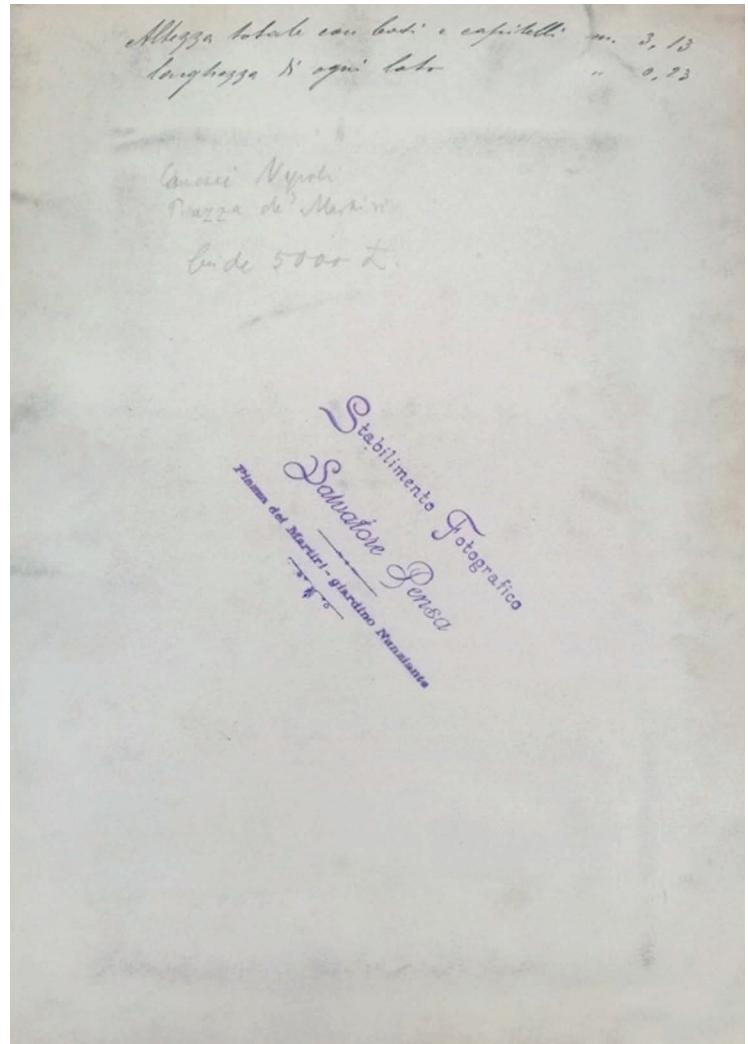
33 The two handwritten notes on the back of the photograph are in German and Italian, respectively: »Canessi Napoli / Piazza dei Martiri / beide 5000 lire« (»Canessi Napoli / Piazza dei Martiri / both 5,000 lire«) and »Altezza totale con basi e capitelli m. 3,13/ larghezza di ogni lato 0,23 m« (»Total height with bases and capitals 3.13 m / width of each side 0.23 m«). The brothers Cesare (1863–1922) and Ercole Canessa (1868–1929) owned a famous art gallery located on Piazza dei Martiri 23 in Naples and on Rue Lafayette 19 in Paris. They also opened an office at 479 Fifth Avenue in New York, which gave them the opportunity to be among the trusted antique dealers of the famous banker and collector John Pierpont Morgan (1837–1913). For further information about their activities, see Italo M. Iasiello, Napoli da capitale a periferia. Archeologia e mercato antiquario in Campania nella seconda metà dell'Ottocento, Naples 2017, pp. 357–362.



11 Two early medieval pillars with capitals and bases, photograph by Salvatore Pensa (front and back), date unknown, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, non-digitized photo archives, no inv. no.

tile, near Nola, and from the church of San Giovanni di Assemimi near Cagliari in Sardinia.<sup>34</sup> Upon closer examination, the decorative motif of the double intertwined band is very similar to that of some marble fragments found inside the demolished altar of the Sardinian church, which were likely part of a ciborium or of the jambs and architraves of some portals.<sup>35</sup> Moreover, there are close similarities with the fragments of several small pillars found in Cimitile, in the chapel of Santi Martiri and in the contiguous basilica of San Felice in Pincis, which attest to the restoration of both these early Christian buildings, first under the local bishop Lupeno in the second half of the 9<sup>th</sup> century and then under Leo III between the end of the 9<sup>th</sup> and the beginning of the 10<sup>th</sup> century.<sup>36</sup>

The individual decorative motifs can also be compared to several pieces in the Lazio region, both in Rome and in the Tuscia Viterbese, as well as in the Pontine area in the far south of the region. In particular, I would like to underline the similarity of the motif of scrolled tendrils with ›rotating‹ rosettes to the following pieces: several fragments walled in the portico of the church of Santa Cecilia in Trastevere in Rome; a fragmentary section of the ambo from the *domuscula* of Santa Cornelia preserved at the National Museum of the Early Middle Ages in



Rome; two fragmentary pillars, one in the basilica of Castel Sant'Elia, the other in the cathedral of Gaeta; a fragment of a stone slab with a propeller motif in a privately owned room in via Faustina, also in Gaeta;

34 Wulff 1911, as note 6, pp. 20–21, cat. no. 1735; Volbach 1930, as note 24, p. 3, cat. no. 6265.

35 See Francesco Giarrizzo, La chiesetta di S. Giovanni di Assemimi, in: Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione, XIII, 1919, pp. 116–132: 116, 131, fig. 8. The author gives detailed information about the excavation work in the church promoted by the Regia Soprintendenza agli Scavi in 1919, under the direction of the archaeologist Antonio Taramelli (1868–1939). The weaving motif, as pointed out by Ferdinando Mazzanti, comes from Roman models of the late imperial age; see, for example, one of the external decorative bands of the 4<sup>th</sup>-century mosaic from the catacombs of Saints Marcellinus and Peter in Rome, published in Mazzanti 1896, as note 16, p. 179.

36 See Maria Teresa Tozzi, Di alcune sculture medioevali della Campania, in: Bollettino d'arte XXV, 1931, pp. 272–281: 275–277, fig. 4–6; Hans Belting, Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus, in: Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie 5, 1962, pp. 136–147; Carlo Ebanista, Inediti elementi scultorei altomedievali dal santuario di S. Felice a Cimitile, in: Rossana Martorelli, Antonia Piras, Pier G. Spanu (eds.), Isole e terraferma nel primo cristianesimo. Identità locale ed interscambi culturali, religiosi e produttivi, Atti XI Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana,



12 Fragment of a chancel barrier slab with interlacing circles and ›rotating‹ lilies, first half of the 9<sup>th</sup> century, marble, 113×224×9 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. no. 2983



13 Unknown photographer: fragment of the chancel barrier slab, inv. no. 2983, on display with Venetian early medieval sculptures, c. 1910–1930, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Archiv

and a marble barrier in the basilica of Santa Prassede in Rome.<sup>37</sup> These examples, together with many others, indicate that the motif of scrolled tendrils with ›rotating‹ rosettes was also common in the central regions of Italy.

Since Pollak does not mention the Berlin pillar in his letters (at least not in those that have been preserved in the Nachlass Bode), the only

additional information available about it comes from the document recording the object's entry into the collections of the Kaiser-Friedrich-Museum, dated June 1906, which describes it as »Architekturfragment langobardisch,« transported to Berlin by Carl Stein with the collaboration of the Berlin company Borchardt & Frühfahrt.<sup>38</sup>

Another valuable early medieval piece acquired by Wilhelm Bode in the same period, a fragment of a white marble chancel barrier (fig. 12), can also be traced back to Ludwig Pollak's intermediary role as the Berlin director's principal adviser on and supplier from the Roman art market. This is possible thanks to a postcard and a letter, written respectively on 1 and 8 November 1905, in which the archaeologist suggests that Bode should acquire a »frühmittelalterliche Knotenplatte« available for 725 lira – a reference that may indicate precisely the fragment in question here, which dates to the 9<sup>th</sup> century.<sup>39</sup> A fascinating example of liturgical furnishings, now fragmented into three parts, it is preserved in the storage facilities of the Bode Museum, but a historical photo shows that it was once exhibited together with other early medieval sculptures from the Venetian region, including a portal architrave, a 9<sup>th</sup>-century sarcophagus from the church of Santa Maria Formosa, and the arch of a ciborium (fig. 13).<sup>40</sup>

The marble slab features a tight grid of interlacing wicker-like strands forming circles, each of which contains three lilies ›rotating‹ around a small central button, a fabric-like pattern framed by three striated bands; on the far right is an extremely elongated, stylized tree. The largest fragment is the most interesting, as the entire flat band along the bottom (about 35 cm high) is preserved, beveled on one edge to make it easier to drive into the floor of the unknown presbytery area to which the slab belonged. These characteristics, and the type of frame especially, point to a kinship with the plutei carved in stonecutters'

Cagliari, Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna, Sant'Antioco, Sala Consiliare del Comune, 23–27 settembre 2014, Cagliari 2015, pp. 743–756: 743–744, 748–749, fig. 1, nos. 1–3; Carlo Ebanista, La committenza vescovile nella Campania altomedievale. I casi dei presuli nolani Lupeno e Leone III, in: Alessio Monciatti et al. (eds.), Geografia delle committenze. Dinamismo politico, artistico e culturale nell'Italia centro-meridionale (IX–XIV secolo), Cerro al Volturro/Isernia 2021, pp. 39–70: 42, 45, 48.

37 See Rudolf Kautzsch, Die römische Schmuckkunst im Stein vom VI. bis zum X. Jahrhundert, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte III, 1939, pp. 1–73: 13, 17, figs. 18, 29; Paroli 1998, as note 28, pp. 104–105, fig. 16; Mazzanti 1896, as note 16, p. 174, fig. b; Joselita Raspi Serra, Le diocesi dell'Alto Lazio: Bagnoregio, Bomarzo, Castro, Civita Castellana, Nepi, Orte, Sutri, Tuscania (Corpus della scultura altomedievale, vol. VIII), Spoleto/Perugia 1974, p. 145, no. 166, plate CXVI, fig. 189; Daria Mastorilli, Daniela Quadrino, Alessandro Vella, Gaeta tardoantica e altomedievale: topografia cristiana e arredo scultoreo, in: Mario D'Onofrio, Manuela Gianandrea (eds.), Gaeta medievale e la sua cattedrale, Atti del convegno internazionale di studi, Gaeta, Palazzo de Vio, 11–13 marzo 2016, Rome 2018, pp. 49–81: 58, figs. 7a, b; Antonella Ballardini, Maurizio Caperna, A Santa Prassede, nella Gerusalemme nuova. L'assetto architettonico dello spazio absidale, l'arredo e la disposizione liturgica, in: Chiara Bordino, Chiara Croci, Vedran Sulovsky (eds.), Rome on the Borders. Visual Cultures during the Carolingian Transition (Convivium Supplementum, vol. 5), Brno 2020, pp. 192–194, fig. 14. IV.

38 SMB-ZA, I/SKS 36, F. 822/06; I/SKS 39, F. 1292/08: »Lombard architectural fragment.«

39 Inv. no. 2983; for further information, see entry no. 8 in the list at the end of this article. See also SMB-ZA, IV/NL Bode 4215, postcard and letter dated 1.11.1905 and 8.11.1905, where the object is defined as follows: »Roman[ische]. Platte mit den Knoten« (»Roman[esque] stone slab with knots«) and »die frühmittelalterliche Knotenplatte« (»the early medieval stone slab with knots«).

40 Several metal pins fixed with stucco, now almost completely uncovered, were inserted into the three fragments of the slab. The objects from the Venetian area have inv. nos. 5, 6a, 3255.

workshops in Rome during the years of the pontificate of Paschal I (817–824) – in particular those in the basilicas of Santa Prassede, Santa Maria in Domnica, and Santa Cecilia – suggesting that the Berlin piece could come from Rome or the surrounding areas.<sup>41</sup>

The closest comparison is, in my opinion, the parapet of one of the access ramps to the ambo in the early medieval church of the *domuscula* dedicated to Santa Cornelia near Veii north of Rome, which is very similar in the articulation of the tight mesh of knotted circles, even in the absence of ›rotating‹ lilies. The latter, on the other hand, can be seen on a fragmentary pluteus inserted into the portico of Santa Cecilia, together with other geometric motifs, including ›rotating‹ rosettes between the circles.<sup>42</sup> Moreover, similar decorations can also be found in locations further afield from Rome; indeed, as Oskar Wulff pointed out, there is a close consonance between the fragmentary stone slab in Berlin and the right panel of a pluteus in the crypt of the cathedral of Otranto in Apulia, published for the first time by Émile Bertaux in 1904, as well as another fragmentary pluteus preserved in the museum of the Basilica of San Nicola in Bari.<sup>43</sup> These two examples provide clear evidence of the wide dissemination of the same decorative models throughout the Italian peninsula in the Carolingian era, probably thanks to the ›cartoni‹ that circulated between the stonecutters' workshops.

Between 1909 and 1911, Pollak sold Bode four panels from chancel barriers and a rare Byzantine capital, which, together, are undoubtedly among the most important additions to the Kaiser-Friedrich-Museum's collection of medieval sculpture. The first chancel barrier panel (fig. 14a, b) is surprisingly intact and in excellent condition, except for a large puttied hole near the lower left of the frame.<sup>44</sup> The front (fig. 14a), delimited by a frame composed of three fillets, has three large roundels, each circumscribed by several wicker-like strands that connect the three circles and form four small loops at the corners; each roundel contains a Greek cross whose arms fuse with the circumference, all composed of the same wicker-like weave, though it is twisted here. The four triangular spaces between the three roundels are filled with two trilobed plant motifs (in the top pair of spaces) and two elongated lilies (in the bottom pair). Upon careful observation, the slab reveals a slight asymmetry in the position of the decorative elements: the roundel on the left is sculpted slightly higher than the other two, and the knots of the intertwined bands are uneven – now tighter, now looser. There is a particular irregularity on the surface of the upper part of the central roundel, which could suggest the presence of a further decorative element or an inscription that was abraded for some unknown reason. These features add to the overall charm of the panel while also highlighting its authenticity. The back of the marble slab (fig. 14b), very worn, was repurposed as the support for a funeral epitaph engraved in Latin capital letters and accompanied by two noble coats of arms, the first completely abraded, the second showing a rampant lion with a gnarled stick between its front legs.<sup>45</sup> Still legible in the text of the epitaph, along with very few other words, is the name of Pietro Ludovico Capizucchi (b. 1491?), a member of one of the oldest noble families of Rome.<sup>46</sup>

In searching for possible traces of this funeral panel in the documentary sources linked to the family, I discovered a volume dedicated to the history of the Capizuchis, written by the scholar Vincenzo Armanni (1608–1684) from Gubbio and published in 1668, in which the author clearly mentions that the Berlin panel covered the tomb of Livia

Paola Mazzatosta (1473–1563), Pietro Ludovico's second wife, who was buried under the floor of the central nave of the papal basilica of Santa Maria Maggiore in 1563.<sup>47</sup> The funeral inscription is also mentioned in an unpublished manuscript, dated around 1750 and preserved in the archives of the basilica, which lists all the grave inscriptions that were

<sup>41</sup> See Letizia Pani Ermini, *La diocesi di Roma. La IV regione ecclesiastica (Corpus della scultura altomedievale, vol. VII.1)*, Spoleto/Perugia 1974, pp. 116–122, plates XXI, XXIV–XXVIII, figs. 58–64. For the typology of frames, see in particular Antonella Ballardini, *Sculptura in pezzi: appunti sulla scultura alto medievale di Santa Prassede*, in: *Summa. Revista de culturas medievales* IX, 2017, pp. 5–28: 9–15, figs. 1, 3, 7, 8, 10, 13–14. For more about the intense building activities promoted by Paschal I in Rome during the seven years of his pontificate, see an undated manuscript of six pages, preserved in the Archive of the Basilica of Santa Maria Maggiore, *Miscellanea II*, ABPSMM 965.10, which contains the text attributed to Anastasius Bibliothecarius entitled »In vita Paschalisi Papa I«, the same text also included in the »Liber Pontificalis« about the deeds of the pope. According to the most recent critics, however, Anastasius only compiled the life of Nicholas I and not the other biographies in the »Liber«, so it would be incorrect to attribute the manuscript to him. For more about the figure of Anastasius, who lived between 800–817 and 877, see Arthur Lapotre, *De Anastasio Bibliothecario Sedis Apostolicae, Lutetiae Parisiorum* 1885, pp. 335–336; Girolamo Arnaldi, *Anastasio Bibliotecario*, in: I Papi. Da Pietro a Francesco, 3 vols., Rome 2014, pp. 735–746: 744–745. See also Louis Duchesne, *Le Liber Pontificalis*, II, Paris 1892, p. 60; Francesco Gandalfo, *La cattedra di Pasquale I in S. Maria Maggiore*, in: *Roma e l'età carolingia. Atti delle giornate di studio*, Roma, Istituto di Storia dell'Arte, Università Sapienza di Roma, 3–8 maggio 1976, Rome 1976, pp. 55–67; Antonella Ballardini, *Dai Gesta di Pasquale I secondo il Liber Pontificalis ai Monumenta iconografici delle basiliche romane di Santa Prassede, Santa Maria in Domnica e Santa Cecilia in Trastevere*, in: *Archivio della Società Romana di Storia Patria* CXXII, 1999, pp. 5–67: 21, 23, 49–67; Antonella Ballardini, *Sculptura per l'arredo liturgico nella Roma di Pasquale I: tra modelli paleocristiani e Flechtwerk*, in: Arturo Carlo Quintavalle (ed.), *Medioevo: arte e storia. Atti del Congresso Internazionale di Studi*, Parma, 18–22 settembre 2007, Milan 2009, pp. 225–246; Ivan Foletti, Valentine Giesser, *Il IX secolo: da Pasquale I (817–824) a Stefano V (885–891)*, in: Mario D'Onofrio (ed.), *La committenza artistica dei papi a Roma nel Medioevo*, Rome 2016, pp. 219–238; Serena Ammirati, Antonella Ballardini, Giulia Bordi (eds.), *Grata più delle stelle. Pasquale I (817–824) e la Roma del suo tempo*, 2 vols., Rome 2020; Ballardini, Caperna 2020, as note 37, pp. 192–194, 198.

<sup>42</sup> See Paroli 1998, as note 28, pp. 104–105, figs. 14–15; Marina Righetti, *Pasquale I e la fondazione carolingia*, in: Carlo La Bella et al. (eds.), *Santa Cecilia in Trastevere*, Rome 2007, pp. 77–81; Ballardini 2009, as note 41, pp. 225–246: 227, 239–240, figs. 6, 39; Ballardini 2017, as note 41, pp. 5–28: 13, 26, fig. 9; Damiana Di Bonito, *Lastra laterale della scala di un ambo*, in: Marina Righetti, Anna Maria D'Achille (eds.), *Roma medievale. Il volto perduto della città*, exh. cat. [Rome, Museo di Roma, 21.10.2022–16.4.2023] Rome 2022, pp. 222–224, cat. no. 82.

<sup>43</sup> See Emile Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*, vol. I, Paris 1904, p. 76; Wulff, as note 6, 1911, p. 20, cat. no. 1733; Joselita Raspi Serra, *Sculpture tardoantiche, paleocristiane ed altomedievali di Otranto*, in: *Bollettino d'arte*, Ser. V, 57, 1972, pp. 138–143: 141, fig. 30; Maria-rosaria Salvatore, Nino Lavermicocca, *Sculpture altomedievali e bizantine nel museo di S. Nicola di Bari. Note sulla topografia di Bari bizantina*, in: *Rivista dell'Istituto nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte*, Ser. III, 3, 1980, pp. 93–135: 95, 100, fig. 6.

<sup>44</sup> Inv. no. 6365; for further information, see entry no. 10 in the list at the end of this article.

<sup>45</sup> The coat of arms with the rampant lion is that of the Mazzatosta family, while the one on the left was presumably the coat of arms of the Capizucchi family with a diagonal golden band across a solid blue background.

<sup>46</sup> The following text is still partially legible on the back of the panel: »DOM LIVIAE PAVLLEMAZATOSTIAE [...] LVDOVICI CAPISVCCHIE [...] BILI MATRONAE [...] RI IN DEIPARAM PIETAT [...] M DIVAE SIMVLACRV [...] IVSSA [...] CAPISVCCHI VS [...] FECIT [...] XIII.«

<sup>47</sup> Vincenzo Armanni, *Della nobile & antica Famiglia dei Capizucchi Baroni romani*, tip. Nicol'Angelo Tinassi, Rome 1668, p. 59: »Livia Paola sudetta è sepelita nella Chiesa di S. Maria Maggiore, dove in una lapide posta nella nave di mezo si legge [»The aforementioned Livia Paola is buried in the Church of Santa Maria Maggiore, where one can read on a tombstone inserted (in the floor) of the central nave«]: D. O. M. Liviae Paulae Mazzatostiae Petri Ludovici Capisucchi nobili Matronae, singulare in Deiparam pietate, ante eiusdem Divae, tua simulacrum eius jussu Marcellus Capisucchius filius matri pientiss. fecit. Vixit annis xc. diebus xv. Obiit viij. Idus Iunij MDLXIII [...].«



14a, b Chancel barrier slab with three roundels and inscribed Greek crosses from the basilica of Santa Maria Maggiore in Rome (front and back), third decade of the 9<sup>th</sup> century, Greek marble, 83.5 × 181.5 × 8 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. no. 6365

inserted into the floor of the church before the renovations commissioned by Pope Benedict XIV (1740–1758).<sup>48</sup> (Already at that time, the epitaph must no longer have been legible, as the anonymous author of the manuscript introduced numerous ellipses for words that had disappeared over the course of some two centuries.) Ten years later, in 1760, the accurate and valuable collection of Roman inscriptions edited by the Cassinese monk Pier Luigi Galletti (1722–1794) did not include the text inscribed on Livia Paola Mazzatosta's burial plate, indicating that it must have been removed in the meantime.<sup>49</sup>

The most probable hypothesis is that the tombstone was removed during the extensive work that Pope Benedict XIV commissioned the Florentine architect Ferdinando Fuga (1699–1782) to carry out in Santa Maria Maggiore on the occasion of the Jubilee of 1750. The pope paid over 300,000 scudi to: »rinovare questa Basilica, [...] sbassare e rifare il coro, pavimento, ara massima, navate et altri infiniti lavori.«<sup>50</sup> A detailed drawing by Ferdinando Fuga provides partial evidence of the interventions to the floor of the basilica.<sup>51</sup> It shows the layout of the three naves and indicates, with great accuracy, all the Cosmatesque mosaic inserts and a large number of tombstones: twelve in the left aisle and eight in the right. If Armanni's account is to be believed, the panel now in Berlin must have been positioned in the central nave, in one of the four spaces between the mosaic panels decorated with large roundels with smaller circles at the corners that were spared during Fuga's renovations. Since we know for sure that the architect removed the tombstones inserted in the floor, it is safe to assume that the Berlin panel was also removed and stored in another (unknown) location precisely at the time of these restorations. In attempting to reconstruct the provenance and repurposing of the marble panel based on the abovementioned

documentation, we can assume that it was part of the liturgical furnishings of the chancel ordered by Paschal I at the beginning of the third decade of the 9<sup>th</sup> century, and that it is the work of the same sculptors employed by the pontiff in the Roman basilicas of Santa Prassede, Santa Cecilia, and Santa Maria in Domnica.<sup>52</sup>

Seven centuries later, in 1563, the panel, still intact, was reused for the burial of Livia Paola Mazzatosta at the behest of her son Marcello Capizucchi, whose name appears in the epitaph – without any particular attention to the panel's value as a historical artifact from the ›bassi tempi‹ or to the high quality of its sculpted decoration.<sup>53</sup> On the other

48 See the manuscript entitled »Inscrizioni che esistevano nel Pavimento della Sacrosanta Basilica di S. Maria Maggiore prima della istaurazione della medesima fatta dal Sommo Pontefice Benedetto XIV di S. M. l'anno 1750«, f. XXXII, Archivio Liberiano, ABPSMM, 965.02, Roma ante 1750.

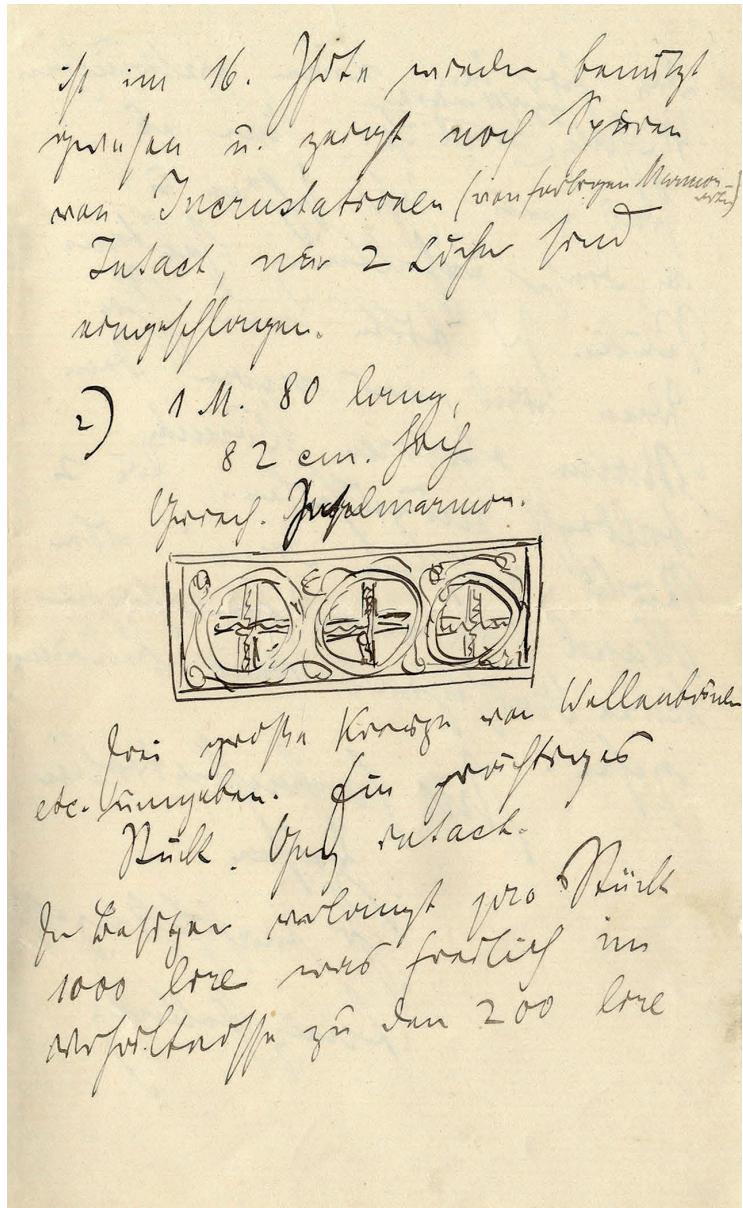
49 See Pier L. Galletti, *Inscriptiones romanae infimi aevi Romae extantes*, 3 vols., tip. Jo Generosi Salomoni Bibliopole, Rome 1760. A later reference to the epitaph was made by Vincenzo Forcella in 1877, who did not claim to have seen it himself but pointed to a manuscript written by the noble collector Francesco Gualdi (1574–1657) from Rimini. See Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, vol. XI, Rome 1877, p. 39, no. 71; Francesco Gualdi, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. Lat. 8253, II, f. 329 recto. Francesco Gualdi was a famous collector of classical and Christian antiquities and a ›cameriere segreto‹ (secret chamberlain) of the popes Leo XI, Gregory XV, and Urban VIII, as well as holding the office of Senator of Rome. For more about this figure and his manuscripts for the publication of the treatise »Memorie sepolcrali« now kept in part in the Vatican Library and in part in the Casanatense Library, see Fabrizio Federici, Il trattato delle Memorie sepolcrali del cavalier Francesco Gualdi: un collezionista del Seicento e le testimonianze figurative medievali, in: *Prospettiva* 110/111, 2003, pp. 149–159: 152.

50 Quoted after Ludwig Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, vol. XVI: *Geschichte der Päpste im Zeitalter des fürstlichen Absolutismus von der Wahl Benedikts XIV. bis zum Tode Pius' VI. (1740–1799)*, Freiburg im Breisgau 1931, p. 114, note 1: »Renovate this Basilica, [...] disassemble and reconstruct the choir, floor, main altar, naves, and myriad other works.«

51 Ferdinando Fuga's drawing is preserved at the Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte di Roma, Collezione Rodolfo Lanciani, Roma XI, 46, II. 3.

52 As concerns the chancel of Santa Maria Maggiore, the white marble plutei were assembled from numerous porphyry elements, including columns, stairs, and floor panels, positioned in front of and inside the confessional, as reconstructed in detail by Judson J. Emerick and, later, Sible de Blaauw. Emerick has argued that the panels of the barrier between the six porphyry columns of the templon in front of the raised floor of the chancel were also made of porphyry – an assumption that the Greek marble panel in Berlin would seem to contradict. See Paolo De Angelis, *Basilicae S. Mariae Maioris de Urbe Descriptio et delineatio*, tip. Bartholomaei Zannetti, Rome 1621, p. 88: »Paschalis Papa Primus, egregie pius, circa annum Domini 818 preter plurima ad Basilicam necessita, etiam marmorea ornamenta adiunxit«; Duchesne 1892, as note 41, p. 60: »Presbyterium quoque ipsius ecclesiae diversis marmoribus quam pridem fuerat in melius reparavit«; Sible de Blaauw, *Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale*, I, (Studi e Testi, vol. 355), Vatican City 1994, pp. 383–393; Judson J. Emerick, Focusing on the Celebrant: the Column Display inside Santa Prassede, in: Sible de Blaauw (ed.), *Atti del colloquio internazionale Arredi di culto e disposizioni liturgiche a Roma da Costantino a Sisto IV*, Roma, Istituto Olandese, 3–4 dicembre 1999 (Medelingen van het Nederlands Instituut te Rome LIX), Maastricht 2000, pp. 129–159: 149–150, fig. 13; Victor Sacher, *Sainte-Marie-Majeure. Une Basilique de Rome dans l'Histoire de la Ville et de son Église (V–XIII siècle)* (Collection de l'École française de Rome 283), Rome 2001, pp. 80–91; Ballardini 2009, as note 41, pp. 225–226, notes 17–18. – For Santa Maria in Domnica, see the frames of the frontals and fragmentary plutei published in Melucco Vaccaro 1974, as note 17, pp. 169–175, nos. 130–137, plates XLIX–LI.

53 In this regard, see the statement by Mazzanti 1896, as note 16, p. 36: »Le pietre di un edifizio che non sia stato mai abbandonato, rimangono sempre sul luogo, per quante trasformazioni o ricostruzioni questo abbia subite. [...] Se manca la materia prima e se mancano i mezzi per procurarsela, si utilizzano i marmi dei loculi delle catacombe, i rivestimenti marmorei delle vecchie basiliche, i plutei dei bassi tempi, e la stessa materia prende nuove forme, nuovi ornamenti, nuova impronta di stile« (»The stones of a building that has never been abandoned always remain on the site, no matter how many transformations or reconstructions it has undergone.



15 Ludwig Pollak, letter to Wilhelm Bode with a sketch of the chancel barrier slab, inv. no. 6365, 15 November 1908, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, Nachlass Bode 4215

hand, it is precisely thanks to this repurposing that the front of the panel, sculpted in the 9<sup>th</sup> century, has remained intact and in such an excellent state of conservation to this day.

In a letter written to Bode on 15 November 1908, Pollak himself described it as »Ganz intact« (fig. 15).<sup>54</sup> This unpublished document is fundamental because, in addition to a sketch and detailed description of the sculpture and another pluteus (fig. 17a, b), which I will analyze shortly, it reveals three very important details: the location where the archaeologist first saw these objects, the former Villa Altieri in Rome, then the seat of a congregation of Dorothean nuns;<sup>55</sup> the asking price of 1,000 lira each requested by the strictly anonymous owner; and the port of Naples as the chosen shipping point, where Fauconnet, Pollak's trusted man on the ground, certainly would have been able to obtain the export permit more easily than in Rome. In the absence of further documentation, it remains unclear when, why, and how the panel was

transferred from Santa Maria Maggiore to Villa Altieri, from where it was then exported via the port of Naples. In the archives of the Sisters of Saint Dorothy, a record attached to the rental contract of the villa is preserved, dated 12 April 1898, which includes an exact description of several rooms of the building and the garden, listing several sculptures then observable on site, but, unfortunately, it does not mention the Carolingian marble panel.<sup>56</sup>

One final consideration: Pollak, in his letter dated 15 November 1908 and in a subsequent one written on 16 February 1909, admitted that, while the asking price for the two marble objects was particularly high, he deemed it acceptable because they were »sehr schöne u[nd] in dieser Erhaltung seltene Stücke«; moreover, referring to Bode, he wrote: »Sie haben Recht: die 2 langob[ardischen] Platten sind nicht billig gewesen aber sie sind hervorragend schön.«<sup>57</sup> The fact that Pollak makes no reference at all to the prestigious origin of either piece, however, leads me to believe that he was unaware of it, for otherwise surely he would have mentioned to Bode the impressive provenance from a papal basilica and asked an even higher price. In the letter dated 16 February 1909, the archaeologist also briefly mentions the middleman who facilitated the sale of the two panels – a certain Molinari – who was owed a commission of 160 lira. Moreover, a document from the Kaiser-Friedrich-Museum's general administration refers to the panel from Santa Maria Maggiore as »longobardische Marmor Schranken mit Ornament (IX. Jahrhund. n. Chr.)« – a clear indication that the distinction between Lombard and

[...] If the raw material and the means to obtain it are lacking, the marble from the loculi in the catacombs are used, the marble coverings of the old basilicas, the plutei from the Middle Ages, and the same material takes on new shapes, new ornaments, a new stylistic imprint.«

54 SMB-ZA, IV/NL Bode 4215, letter from Pollak to Bode, 15.11.1908. Pollak's full description in the letter reads: »In der ehemaligen Villa Altieri zeigte man mir eben zwei ganz exceptionell schöne langobardische Altarvorsätze: 1) 1 m. 67 cm lang 87 cm. hoch weißer Marmor. Die üblichen Knotenornamente in drei Reihen u[nd] in ihnen Vögel, Weintrauben u[nd] Kreuze, Rosetten. Die Rückseite ist im 16. Jhdte wieder benutzt gewesen u[nd] zeigt noch Spuren von Incrustationen (von farbigen Marmorarten) Intact, nur 2 Löcher sind eingeschlagen 2) 1 M. 80 lang, 82 cm. hoch Griech[ischer] Inselschmuck drei große Kreuze von Wellenbändern etc. umgeben. Ein prächtiges Stück. Ganz Intact« [sic] (»In the former Villa Altieri, I was shown two exceptionally beautiful Lombard altarpieces: 1) 1 m 67 cm long 87 cm high white marble. The usual knot ornaments in three rows a[nd] inside them birds, grapes, crosses, a[nd] rosettes. The back was reused in the 16<sup>th</sup> century a[nd] still shows traces of incrustations [of colored types of marble] Intact, only 2 holes are punched 2) 1 m long, 82 cm high Greek island marble three big crosses surrounded by wavy ribbons, etc. A magnificent piece. Completely intact.«)

55 Cardinal Palazzo Paluzzi Albertoni Altieri (1623–1698) commissioned the architect Giovanni Antonio De Rossi (1616–1695), who had already overseen the project of the cardinal's urban palace in Rione Pigna, to build Villa Altieri, along with its gardens, kitchen gardens, and a labyrinth. The villa, built on the Esquiline, was one of the most sumptuous examples of a suburban building in the Roman context of the 17<sup>th</sup> century and also housed the cardinal's rich collection of ancient art. After his death and several changes of ownership, including the General Society of Roman Railways and, in 1862, Monsignor Francesco Saverio de Mérode (1820–1874), the building was used as a women's prison and later, from 1897 to 1933, rented to a congregation of Dorothean Sisters to house a school for young ladies. In 1935, the villa was rented to the Municipality of Rome, which for many decades used it as a seat for schools before its ownership passed to the Province of Rome in 1975. This wide range of uses resulted in the destruction of several parts of the building and garden. See Bruna Amendolea, Laura Indrio (eds.), *Villa Altieri sull'Esquilino a Roma* (Palazzo Valentini, Collana di Studi e Materiali, vol. 5) Rome 2009, with related bibliography.

56 The document was published by Amendolea, Indrio 2009, as note 55, pp. 262–268.

57 SMB-ZA, IV/NL Bode 4215, letters from Pollak to Bode dated 15.11.1908 and 16.2.1909: »Very nice a[nd], in this condition, rare pieces«; »You're right: the 2 Lombard panels were not cheap but they are superbly beautiful.« The second panel in the quotation has inv. no. 6366.

Carolingian art was very blurred in the early years of the 20<sup>th</sup> century and that certain historical-artistic terms were often assigned to artworks rather ambiguously.<sup>58</sup> Another document referring to the transport of the two marble panels abroad reveals that they were shipped by Fauconnet from the port of Naples to Hamburg and then transferred to Berlin in July 1909.<sup>59</sup> These precious objects have been kept in the storage facilities of the Bode Museum for some years now, but were exhibited in the past as part of the museum's early Christian and Byzantine collection, as evidenced by some photographs from the early 1950s.<sup>60</sup>

The panel from Santa Maria Maggiore has several similarities with contemporary fragments of sacred furnishings, both in Rome and in Lazio, though none of these examples demonstrates the compositional balance and sharpness of execution achieved in the Berlin piece. The most compelling similarity is to the surviving panels of the chancel barrier of Santa Prassede, which are similar in size, frame type, and the quality of their decorations, though the iconographic motifs are largely different. The same frame is also found in the only fragment of the chancel barrier of Santa Maria Maggiore that has been published to date – a similarity that can be explained by the shared patronage of Paschal I.<sup>61</sup> Also worth noting in this context are: a fragment of a pluteus in San Giorgio al Velabro, first published by Ferdinando Mazzanti; a second one, similar in terms of the motif of the roundel with a Greek cross, both rendered with wicker-like strands, which is preserved in the archaeological area of the Teatro di Marcello in Rome and was included in the recent exhibition »Roma Medievale. Il volto perduto della città« at the Museo di Roma in Palazzo Braschi; and a third one in the abbey of San Giovanni in Argentella, which is similar in terms of the roundels with four loops at the outside »corners« (fig. 16).<sup>62</sup>

The second significant marble slab that Pollak acquired for Bode traveled to Berlin with the same shipment as the previously discussed piece, from Naples to Hamburg, and at the same time, in July 1909 (fig. 17a, b). The original decoration of the panel, typical of the mid-9<sup>th</sup> century, shows a tight grid of 18 knotted circles formed of wicker-like strands, which also delineate a rectangular border, interconnected at regular intervals with the circles, along the entire perimeter (fig. 17a).<sup>63</sup> The circles contain heterogeneous motifs: nine show birds pecking fruit or with a snake in their beak, five enclose star-shaped rosettes, two contain bunches of grapes, one has a trefoil vine leaf, and the last encompasses a small Greek cross pattée. The tight spaces between the roundels feature lily buds, which are very inhomogeneous in shape. Two large putted holes and four other smaller ones are evident on the front. This panel, too, is well preserved and was also repurposed, the perimeter edge reworked and twelve circular indentations made on the back for the insertion of marble encrustations of different colors (fig. 17b). It is not clear precisely for what purpose it was reused – perhaps as the front of an altar or as a tombstone.<sup>64</sup>

The panel was probably the work of a medium-level stonecutters' workshop, as it presents extensive irregularities that are particularly evident in the uncertain »ductus« of the engraved lines and in the arrangement of the individual motifs within the circles; nevertheless, it is a significant example of a kind of decoration that was widespread both in Rome and in other smaller cities in central Italy. In fact, there are two very similar panels in Santa Maria in Cosmedin, a fragmented one inserted into the wall of the atrium in the church of San Marco, and another in the courtyard bordering the southern side of the church of



16 Panel from liturgical furnishings, middle of the 9<sup>th</sup> century, marble, 81.3 × 24 × 12 cm, Rome, Teatro di Marcello storage facilities, inv. no. TM 14405 (from Fabio Betti, in Marina Righetti, Anna Maria D'Achille [eds.], *Roma medievale. Il volto perduto della città*, exh. cat., Museo di Roma, 21.10.2022–16.4.2023, Rome 2022, p. 226, cat. no. 90).

58 SMB-ZA, I/SKS 40, F. 232/10: »Lombard marble chancel barrier with decoration (9<sup>th</sup> century A.D.)«. See note 63.

59 SMB-ZA, I/SKS 40, F. 1330/09.

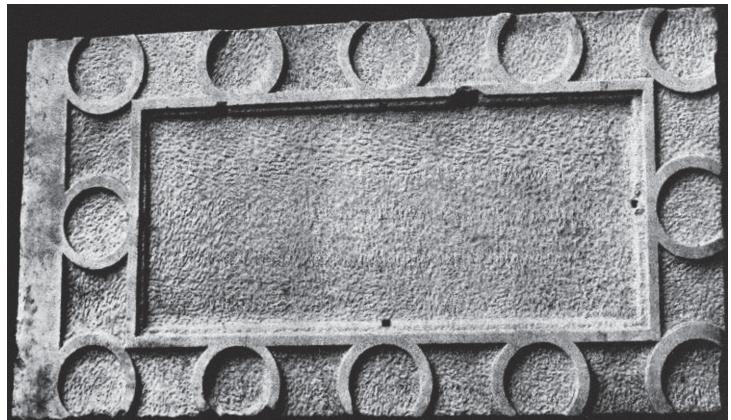
60 See Wessel 1957, as note 29, fig. 45. In the same room, the ciborium arch from Bomarzo, inv. no. 6276, and the slab with intertwined circles, inv. no. 6366, are clearly recognizable.

61 See Pani Ermini 1974, as note 41, pp. 108–109, cat. no. 51, plate XXI, fig. 51; Ballardini 2009, as note 41, p. 225, note 17. The Berlin slab measures 83.5 × 181.5 × 8 cm, the almost integral ones in the basilica of S. Prassede, nos. 58 and 59, measure, respectively, 98 × 198 × 6.5 cm and 100 × 224 × 6.5 cm.

62 See Mazzanti 1896, as note 16, p. 164; Fabio Betti, *Frammento di lastra di arredo liturgico*, in: Righetti, D'Achille 2022, as note 42, pp. 226–227, cat. no. 90. As regards the early medieval fragments found during the excavations in S. Giorgio al Velabro and the pluteus of S. Giovanni in Argentella, see three historical photographs preserved in the photo library of the Fondazione Federico Zeri in Bologna, inv. nos. 3187, 3192, 3111. These photos most likely come from the dismantled archive of Antonio Muñoz (1884–1960), cousin of Federico Zeri and for many years a leading figure in the Amministrazione Capitolina delle Belle Arti. For more about this figure, see in particular the contribution by Fabio Betti, *Gloria Raimondi, Inediti testimonianze grafiche dell'attività di Antonio Muñoz conservate presso il Museo di Roma*, in: *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, XXII, Rome 2009, pp. 147–184.

63 Inv. no. 6366; for further information, see entry no. 11 in the list at the end of this article.

64 See Wulff 1911, as note 6, p. 18; Volbach 1930, as note 24, pp. 15–16; Arne Effenberger, Hans-Georg Severin, *Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst*, Mainz am Rhein 1992, p. 209.



17a, b Chancel barrier panel with interlacing circles, birds, and plant motifs (front and back), middle of the 9<sup>th</sup> century, marble, 87.5×168×8 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. no. 6366

Santa Maria in Aquiro.<sup>65</sup> There are also other pieces worth mentioning in this context: in the area north of Rome, one of the panels of the templon of the church of San Leone Magno in Leprignano (now Capena); and, in the Viterbo area, a fragment of a limestone panel from the facade of the parish church of Ischia di Castro and two marble plutei, one in the ancient cathedral in Civita Castellana, the other in the church of Castel Sant'Elia.<sup>66</sup> Moreover, sculptures very similar to the plutei in Berlin can also be found in Orvieto, in particular a panel in the ancient apse area of the church of Santi Andrea e Bartolomeo and another from the Badia dei Santi Severo e Martino, now preserved in the Museo dell'Opera del Duomo.<sup>67</sup>

Ludwig Pollak managed to export not just one but two objects from a papal basilica to Berlin: the previously discussed panel from Santa Maria Maggiore (fig. 14a, b), as well as a fragment of a panel that was originally part of the early medieval chancel barrier of St. Peter's (fig. 18).<sup>68</sup> Both objects are of the utmost historical and symbolic relevance. The fragment from St. Peter's, delimited at the top and bottom by a frame of three flat bands, is decorated with arches set on twisted columns resting on a cubic base, with capitals composed of three pairs of pinnate leaves; beneath the arches are two date palms with curled caulinoli, pointing to an early Christian inspiration.<sup>69</sup> The piece in Berlin is completed by two other fragments, first identified by Eugenio Russo in 1985 as parts of the same early medieval pluteus and preserved in the Vatican grottoes beneath St. Peter's (fig. 19a).<sup>70</sup> Together, these three fragments make it possible to reconstruct the 8<sup>th</sup>-century appearance of a portion of the chancel barrier of the basilica, which was renovated several times between the 6<sup>th</sup> and 8<sup>th</sup> century, in particular under Pope Gregory III (731–741), who erected a second row of six spiral columns linked by marble slabs in the area in front of the chancel, as an addition to the existing porphyry columns with vine decoration from the Constantinian era.

The original pluteus was composed of a row of four arches, each decorated with a wavy line with dots in the spaces on either side. I recently discovered some interesting photographs in this regard in the photo library of the Fondazione Federico Zeri in Bologna. The first, belonging to Antonio Muñoz and dated 13 July 1938, attests to a previous attempt to reconstruct the full piece, a suggested reconstruction that was reflected a year later by Rudolf Kautzsch, who shows an origi-

nal pluteus with a total of three arches, unaware of the existence of the Berlin fragment, which is undoubtedly the missing core element (fig. 19b).<sup>71</sup> The other two photographs show several early medieval pieces, which can also be dated to the 8<sup>th</sup> century and compared to the Berlin panel due to the presence of a row of arches on columns decorated with leaf capitals: a *vera da pozzo* previously in the collections of the former Museo Artistico Industriale in Rome and now in the National Museum of the Palazzo di Venezia, and three fragments that were part of the early medieval liturgical furnishings of the church of San Giorgio in Velabro.<sup>72</sup> In addition, the Zentralarchiv holds two letters Pollak wrote

65 See Mazzanti 1896, as note 16, p. 163; Kautzsch 1939, as note 37, pp. 18–19, fig. 32; Melucco Vaccaro 1974, as note 17, pp. 155–157, nos. 110–111, plate XLIII; Paroli 1998, as note 28, pp. 102–103, fig. 13; Peter Cornelius Claussen, S. Maria in Aquiro, in: Daniela Mondini, Carola Jäggi, Peter Cornelius Claussen, Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050–1300, vol. 4: M–O. SS. Marcellino e Pietro bis S. Omobono (Corpus Cosmatorum, II, 4), Stuttgart 2020, pp. 78–84: 83, fig. 60.

66 See Raspi Serra 1974, as note 37, pp. 52–53, 67–68, 151, 154–158, nos. 31, 44, 177, 180, 182, plates XXIII, XXXII, CXXVII, CXXX, CXXXIV, figs. 41, 56, 207, 210, 215.

67 See Kautzsch 1939, as note 37, p. 21, fig. 37; Donatella Scortecci, La Diocesi di Orvieto (Corpus della scultura altomedievale, vol. XVI) Spoleto/Perugia 2003, pp. 82–83, 133–136, nos. 22, 84–84a, plates XIII, XXXVII. The panel preserved in the Museo dell'Opera del Duomo in Orvieto bears the following inscription in capital letters along the lower margin: *«Teuzo episcopus dedicavit hoc altare sacratissimum Iohannes A.»*

68 Inv. no. 6588; for further information, see entry no. 12 in the list at the end of this article.

69 The motif of arches on the pluteus is very similar to other 8<sup>th</sup>-century Italian sculptures, including some cylindrical Venetian *vera da pozzo* on which the arches similarly rest on leafy capitals and frame geometrically rendered palm trees. See Lorenzo Seguso, Angelo Seguso, Delle sponde marmoree o vere dei pozzi e degli antichi edifizii della Venezia marittima. Periodo arabo-bizantino sec. IX–XII, Tipografia del commercio, Venice 1859, plate IV; Jolán Balogh, Studi sulla collezione di sculture del Museo di Belle Arti di Budapest. VI, Parte I. I pozzi veneziani, in: Acta Historiae Artium XII, 1966, pp. 211–279: 213–216, figs. 3, 4, 6.

70 See Eugenio Russo, La recinzione del presbiterio di S. Pietro in Vaticano dal VI all' VIII secolo, in: Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia LV–LVI, 1982/1984, pp. 3–33: 26–28, figs. 16–17, with related bibliography.

71 Fondazione Federico Zeri, inv. no. 3206. The following annotations are on the back of the photograph: *«Muñoz [...] VII/05616/11,9.»* At the top center is a stamp dated 13.7.1938: *«Archivio Fotograf. Gall. Mus. Vaticani NEGATIVE N. I 10.20»*; see Kautzsch 1939, as note 37, p. 55, fig. 85.

72 Fondazione Federico Zeri, inv. nos. 3187, 3189, 3322. The Museo Artistico Industriale of Rome was founded in 1874 as a collection of various artistic objects dating from antiquity to the 18<sup>th</sup> century, but also as a school to train specialized craftsmen, who could use the pieces exhibited in the museum for their own studies and experiments. When the museum closed



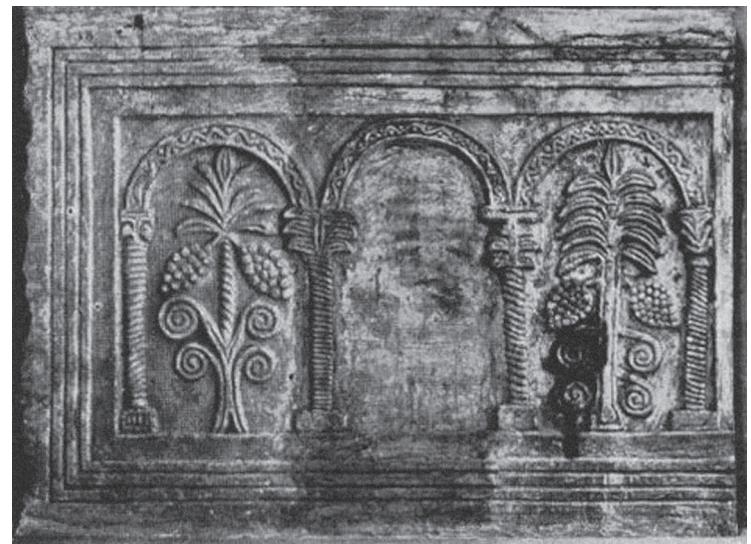
18 Chancel barrier panel with arches on twisted columns and date palms from the ancient basilica of St. Peter's in the Vatican, 731–741, marble, 114.5×66.6×5.6 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. no. 6588

to Bode in November 1910, in which the archaeologist dwells on the prestigious provenance of the »*altchristl[iche] Balustradenfragment mit den Palmen aus St. Peter stammt!*« embedded in the floor of the basilica along with the two other previously mentioned fragments published by Eugenio Russo.<sup>73</sup> The transport document concerning the slab has also survived. Dated 12 December 1910, it indicates that the shippers were A. Fauconnet and Matthias Rohde, the shipping point the port of Naples, the vessel the König, and the price 1,000 marks.<sup>74</sup>

Another slab from a chancel barrier – more specifically, an antependium with bas-relief (fig. 20) – that also entered the Kaiser-Friedrich-Museum collections in 1910 thanks to Ludwig Pollak has very strong similarities with the 6<sup>th</sup>-century *plutei* reassembled in the 12<sup>th</sup> century in the upper Roman basilica of San Clemente, and with others



19a Eugenio Russo, reconstruction of the chancel barrier slab with arches on twisted columns and date palms from the ancient basilica of St. Peter's in the Vatican, 1985, photomontage (from Eugenio Russo, in: *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* LV–LVI, 1982/1984, p. 27, fig. 17)



19b Rudolf Kautzsch, hypothetical reconstruction of the same original chancel barrier slab, 1938–39, photomontage (?) (from Rudolf Kautzsch, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* III, 1939, p. 55, fig. 85)

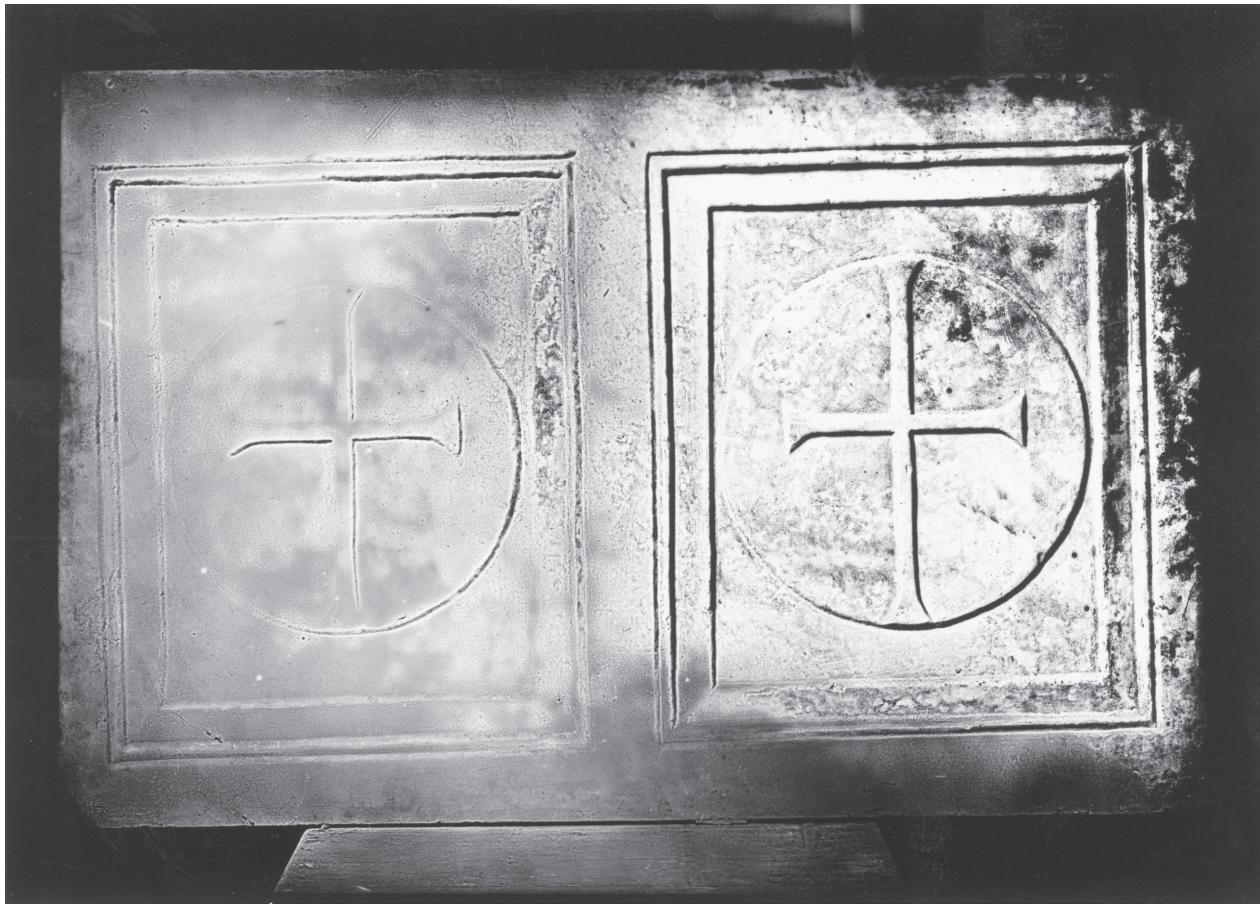
in Santa Maria in Cosmedin.<sup>75</sup> It is well preserved, except for some chipping at the upper right corner and the smoothing of the back, probably so that it could be reused as flooring. The front is decorated

in 1954, the collections were dismantled and moved to the warehouses of several Roman museums, including Palazzo Barberini (which holds the most significant nucleus of over 2,000 artworks), the Museo di Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Museo della Civiltà Romana, Musei Capitolini, and Istituto Statale d'Arte di Roma in via Odescalchi.

73 SMB-ZA-IV/NL Bode 4215: letters dated 11.11.1910 and 28.11.1910: »Early Christian balustrade fragment with palm trees comes from St. Peter's!«.

74 SMB-ZA, I/SKS 43, F. 3211/10.

75 See Mazzanti 1896, as note 16, pp. 49–50; Kautzsch 1939, as note 37, pp. 50–51, fig. 79; Melucco Vaccaro 1974, as note 17, pp. 145–146, nos. 99–100, plates XXXVIII–XXXIX.



20 Byzantine pluteus with roundels and crosses pattées, 6<sup>th</sup> century, Greek marble, 105×159 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. no. 6598

with two rectangular frames, side-by-side, each containing a roundel with a Latin cross pattée.<sup>76</sup> The piece has long been kept in the storage facilities of the Bode Museum, but was displayed in the past in the room with the mosaic from the Ravenna church of San Michele in Africisco, together with some 6<sup>th</sup>-century Venetian and Constantinopolitan works of art.<sup>77</sup> In a letter to Bode on 24 January 1910, Pollak described the antependium meticulously and provided a quick sketch, as well as the measurements and details of the decoration: »*In der Mitte der erhobenen in den Rahmen eingeschriebenen convexen [sic] Rundschilden, im Relief je ein langobardisches Kreuz*«; he also indicated its beauty and intactness as the reasons why, as he revealed to Bode, he had already purchased the object for the fair price of 600 lira.<sup>78</sup> (The fact that Pollak describes the crosses as »Lombard« demonstrates once again that, at the time, there was considerable confusion about the distinction between sculptures from the Lombard and Byzantine period.) The Greek marble slab was entrusted for transport to Fauconnet in Naples, who shipped it on the steamship Neckar, and then to the company Ehrhorn, Emden & Meyer for the onward journey to Berlin, where it arrived on 28 July 1910.<sup>79</sup>

Also among the key early medieval sculptures that Ludwig Pollak procured for the Kaiser-Friedrich-Museum is a notable Byzantine capital of rare beauty, which has been on display continually since its acquisition in 1911 (fig. 21a, b). The decoration of the composite capital is

quite worn in places but still discernable: a band of ovules alternating with trefoils at the base; then, on one side, two rows of acanthus leaves (fig. 21a) and, on the other (most probably the original front side), a network of crossed bands of laurel leaves with some palmettes inserted in between (fig. 21b). Immediately below the abacus is a Latin cross accompanied by a barely legible monogram, which Pollak, in a letter to Bode from 12 July 1911, described as »*Theodorichs Monogram*«.<sup>80</sup> Between the various kinds of decoration originally separated by a slightly raised band, an anonymous sculptor inserted two larger Latin crosses (fig. 21a). This attests to reuse of the piece, which is further confirmed by the presence of a cavity in the body of the capital with a rounded upper edge and by the worn appearance of several motifs along the

76 Inv. no. 6598; for further information, see entry no. 13 in the list at the end of this article.

77 See the historical photograph preserved in the Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, inv. no. 2.18\_00990.

78 SMB-ZA-IV/NL Bode 4215, letter dated 24.1.1910: »A Lombard cross in relief in the center of each of the raised convex round shields inscribed in the frame.«

79 Ehrhorn, Emden & Meyer, founded in 1887 and based in Bremen, was active in the ports of Bremen, Hamburg, and Geestemünde.

80 Inv. no. 6666; for further information, see entry no. 14 in the list at the end of this article. See also William E. Betsch, *The History, Production and Distribution of the Late Antique Capital in Constantinople*, Doctor of Philosophy, Department of History, University of Pennsylvania 1977, p. 233; SMB-ZA, I/SKS 44, F. 2074/11: »Theodoric monogram.«



21a, b Byzantine capital with acanthus and laurel leaves, palmettes, Latin crosses, and a monogram, (two sides), second half of the 6<sup>th</sup> century, Greek marble, 71 × 90 × 82/60 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. no. 6666



upper and lower edges, pointing to its probable repurposing as a fountain basin.

The type, shape of the impost, and way the surface is worked by hand suggest that the capital dates to the second half of the 6<sup>th</sup> century. Significant parallels include one of the capitals of the proto-Byzantine basilica of Tébessa in Algeria and two others preserved in the Istanbul Archaeological Museums.<sup>81</sup> In the historical inventory of the Kaiser-Friedrich-Museum, the short description of the capital is followed by the remark: »Erworben 1911 in Adria durch Pollak aus Ravenna. Geschenkt von Mr. Langton Douglas.«<sup>82</sup> The piece, undoubtedly created by stonecutters from Constantinople, was acquired in the small town of Adria in the Veneto region, near Ravenna; however, its provenance from the capital of the Ostrogothic kingdom cannot be proved, as Ludwig Pollak did not provide any information about the specific monument to which it belonged. Consequently, it could be an architectural element originating from other cities in the Po region where Theodoric promoted the construction and restoration of ancient buildings, as documented in the chronicle dedicated to the deeds of the Ostrogothic king in the so-called »*Anonymus Valesianus*«: »*Erat enim amator fabricarum et restaurator civitatum. Hic aquaeductum Ravennae restauravit [...] Item Veronae thermas et palatum fecit et a porta usque ad palatum porticum addidit [...] Item Ticini palatum, thermas, amphiteatrum et alios muros civitatis fecit.*«<sup>83</sup>

The surviving transport documents indicate that the capital was shipped from Italy in July 1911, arriving at its destination in Berlin on 18 August, together with the aforementioned »crutch« capital described as »frühlangobardisch« (fig. 7a, b).<sup>84</sup> The most important information about the piece, however, can be found in a letter attached to the transport documents, in which Pollak's usual shipper, Fauconnet, who oversaw the shipping of the two objects from the port of Naples, replied to a question from the company Matthias Rohde & Co., which was in charge of the transport within Germany. In reply to the German company's inquiry as to why no specifications were provided about the

transported load, which was defined generically as »antique marble«, Fauconnet responded that he was not able to provide a specific description of the piece because it concerned works of art illegally exported from Italy, and encouraged the sender to turn to »*Herr Dr. P. in Rom*«<sup>85</sup> – a clear reference to Ludwig Pollak – for further clarification.<sup>86</sup> In a

81 See Albert Ballu, *Le Monastère Byzantin de Tebessa*, Paris 1897, p. 19, fig. 9; Rudolf Kautzsch, *Kapitellstudien. Beiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitells im Osten vom Vierten bis ins Siebente Jahrhundert*, in: *Studien zur spätantiken Kunstgeschichte IX*, 1936, p. 99, plate 40, nos. 663–664.

82 »Bought in 1911 in Adria thanks to Pollak, from Ravenna. A gift from Mr. Langton Douglas.« Robert Langton Douglas (1864–1951) was a professor of modern art history who later chose to devote himself to the art market, opening a gallery on Piccadilly in London, which was active between 1904 and 1912. He also worked as an art agent for private collectors and prestigious museums, in particular for the Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Between 1916 and 1923, he was director of the National Gallery of Ireland in Dublin and, in 1940, he moved to New York, where he worked for the Duveen brothers. A great admirer of the city of Siena, which was the subject of his 1902 volume »*History of Siena*«, Douglas was buried there after his death in Fiesole in 1951.

83 Theodoric the Great (c. 451–526 C.E.) chose the city of Ravenna as the capital of his kingdom between 493 and 526 C.E. He restored several ancient monuments and promoted a strong policy of constructing new buildings, in particular in the Po region and subalpine area. The restorations included fortresses, aqueducts, thermae, and palaces in several cities, such as Ravenna, Verona, Pavia, Monza, and Monselice. Theodoric also promoted the construction of new buildings in Spoleto, the main administrative center of the Ostrogothic Kingdom in central Italy. In addition, he restored many palaces in the Roman Forum and on the Palatine Hill. See Roberto Cessi (ed.), *Fragmenta Historica ab Henrico et Hadriano Valesio primum edita [Anonymus Valesianus]*, in: Ludovico Antonio Muratori (ed.), *Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, vol. XXIV, part IV, Città di Castello/Perugia 1913, p. 18; Silvia Lusuardi Siena, Teodorico, in: *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. XI, Rome 2000, pp. 118–125.

84 Inv. no. 6667. SMB-ZA, I/SKS 44, F. 1816/11; I/SKS 45, F. 1631/12: »early Lombard.«

85 SMB-ZA, I/SKS 44, F. 1816/11.

86 Other cases of the illicit export of artworks acquired by the royal museums of Berlin around the same period were recently reported in the following volume: Laura Puritani, Martin Maischberger, Birgit Sporleder (eds.), *Konstantinopel – Samos – Berlin. Verpfändung, Fundteilung und heimliche Ausfuhr von Antiken am Vorabend des Ersten Weltkrieges* (Schriften zur Geschichte der Berliner Museen, vol. 7), Heidelberg 2022.

letter written to Bode dated 24 August 1911, the archaeologist, explaining that he had acquired the capital from a Rome-based antique dealer (whose name he did not disclose) but that its original provenance was without a doubt Ravenna, implored the Berlin director not to mention it in the *»Amtliche Berichte«* (official reports), which listed the most recent works of art acquired by the Kaiser-Friedrich-Museum, presumably because he feared that the Italian authorities would challenge its export.<sup>87</sup>

There can be no doubt that Ludwig Pollak deserves the special attention of art historians wishing to deepen our understanding of the expansion and enrichment of the Kaiser-Friedrich-Museum's early Christian, Byzantine, and medieval collection – due to his long-lasting professional relationship with Wilhelm von Bode, the rareness and quality of the artworks he procured for the museum, and his personal standing among his peers. Pollak's close correspondence with Bode reveals that, as an art dealer behind the scenes, the Rome-based archaeologist served the cause of the Berlin museum director with diligence and perseverance.

The previously mentioned antique dealer and writer Augusto Jandolo, who knew Pollak very well, offers additional significant evidence of Pollak's merits. In his book *»Le memorie di un antiquario,«* Jandolo paints a vivid portrait of him:

[...] a Roma, si ricorreva sempre al dottor Ludovico Pollak [...] perché egli ha saputo accoppiare a una seria e profonda cultura scientifica, decenni e decenni interi di pratica, in Roma e fuori di Roma. Egli è passato dalle biblioteche ai retrobottega degli antiquari, dalle sale dei musei alle

fucine dei falsificatori [...] si conquistò presto stima e grandi simpatie nel mondo antiquario romano; egli fu ben presto chiamato, consultato da amatori e negozianti per la sua lealtà e la sua cultura che si estende dall'antichità più remota, ai disegni dei così detti Nazareni della metà dell'Ottocento.<sup>88</sup>

Jandolo also mentions the close meetings between Pollak and Bode in Rome, where the museum director traveled twice a year when he was young, and then every two years when his health deteriorated:

Guglielmo Bode suo [di Ludwig Pollak] intimo e fiduciario da trenta anni, nelle due gite annue che faceva a Roma, non trascurava mai di avvertire in tempo l'amico, il quale lo accompagnava dovunque fosse cosa degna della sua attenzione [...] Gli antiquari italiani, i veri, i seri antiquari lo aspettavano come gli ebrei aspettavano la manna. E c'era la sua ragione: lui solo poteva dare il giudizio definitivo su di una scultura, su di un quadro, sopra un bronzo quattrocentesco. Il suo parere, espresso con poche parole, dopo un breve esame, non ammetteva appello. E questo alto riconoscimento non era solo per gli italiani, non solo per gli europei, ma per il mondo intero.<sup>89</sup>

While Jandolo's description of the two men as close friends may be exaggerated, there is little doubt that Ludwig Pollak held a leading position among the selected and trusted art dealers with whom Wilhelm von Bode skillfully surrounded himself during the first three decades of the 20<sup>th</sup> century.

87 SMB-ZA, I/SKS 45, F. 1631/12.

88 Augusto Jandolo, *Le memorie di un antiquario*, Milan 1938, pp. 25, 244, 247: »In Rome, Dr. Ludovico Pollak was always consulted [...] because he was able to combine a serious and deep scientific culture with many decades of practice, in Rome and outside Rome. He went from libraries to the back rooms of antique dealers, from museum halls to the workshops of forgers [...] He quickly gained esteem and great sympathy in the Roman antiquarian world; he was soon called upon, consulted by amateurs and merchants for his loyalty and his culture, which spanned from the earliest antiquity to the drawings of the so-called Nazarenes of the mid-19<sup>th</sup> century.«

89 Augusto Jandolo, *Le memorie di un antiquario*, Milan 1938, p. 244; Augusto Jandolo, *Aneddotica*, Milan 1949, p. 49: »Wilhelm Bode [Ludwig Pollak's] intimate and trustee for 30 years, during his two annual trips to Rome, never failed promptly to alert his friend, who accompanied him wherever there was something worthy of his attention. [...] The Italian antique dealers, the real, serious antique dealers, waited for him as the Jews waited for manna. And there was a reason: he alone could render definitive judgment on a sculpture, on a painting, on a 15<sup>th</sup>-century bronze. His opinion, expressed with few words, after a brief examination, brooked no appeal. And this high recognition was not only for Italians, not only for Europeans, but for the whole world.«

List of the Early Medieval and Byzantine Liturgical Sculptures  
Procured by Ludwig Pollak for Wilhelm Bode

Nos. 1, 2

Arch of a ciborium and pillar with inscription from the church  
of San Salvatore in Bomarzo (Viterbo) (fig. 3)

795–816

Marble

Ciborium arch: 71.5 × 114.5 × 12.5 cm

250 kg

Pillar with inscription: 22 × 147 × 12.5 cm

165 kg

**Current location:** SMB-Skulpturensammlung und Museum für  
Byzantinische Kunst, inv. nos. 6276, 6277, on display in the Neues  
Museum, room 2.06

**Provenance:** acquired in Rome in 1903

**Historical inventory notes:** »Erworben 1903 aus Rom  
(durch Dr. Pollak)«

**Archival documentation:** SMB-ZA/IV\_Nachlass Bode 4215,  
letters dated 4, 7, 14, and 19 May; 4, 12, 15, and 24 June; 23 July 1903

**Exhibitions:** Paderborn 1999, cat. no. IX.11

**Bibliography:** Paul Clemen, Das Kaiser Friedrich Museum zu Berlin. Festschrift zur Eröffnung des Kaiser Friedrich Museums zu Berlin, Leipzig 1904, p. 24; Oskar Wulff, Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen. Altchristliche und Mittelalterliche Byzantinische und Italienische Bildwerke, Teil II: Mittelalterliche Bildwerke, Berlin 1911, pp. 16–17, cat. no. 1727, plate I; Pietro Toesca, Il Medioevo, Turin 1927, pp. 280–281, 293, no. 56; Wolfgang Fritz Volbach, Bildwerke des Kaiser Friedrich-Museums. Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz, Berlin/Leipzig 1930, p. 9, cat. nos. 6276, 6277; Klaus Wessel, Frühchristlich-byzantinische Sammlung, Berlin 1953, p. 25; Klaus Wessel, Kunstwerke aus der Frühchristlich-byzantinischen Sammlung. Ein Bildheft, Berlin 1955, p. 14, fig. 23; Francesco Macchioni, Storia civile e religiosa della città di Bagnoregio dai tempi antichi sino all'anno 1503, Viterbo 1956, p. 112; Klaus Wessel, Rom, Byzanz, Russland. Ein Führer durch die Frühchristlich-byzantinische Sammlung, Berlin 1957, pp. 45, 93; Günther Bröker, Thea Joksch, Wegleitung durch die Frühchristlich-byzantinische Sammlung, Berlin 1964, p. 62, cat. no. 78; Letizia Pani Ermini, La diocesi di Roma. La raccolta dei Fori imperiali (Corpus della scultura altomedievale, vol. VII.2), Spoleto 1974, p. 92, no. 22; Letizia Pani Ermini, La diocesi di Roma. La IV regione ecclesiastica (Corpus della scultura altomedievale, vol. VII.1), Spoleto 1974, p. 70, note 21; Letizia Pani Ermini, Il ciborio della basilica di Sant'Ippolito all'Isola Sacra, in Roma e l'età carolingia. Atti delle giornate di studio, Roma, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma, 3.–8.5.1976, Rome 1976, pp. 337–344: 340, 344, note 21; Margarete Merkel Guldian, Die Tagebücher von Ludwig Pollak. Kennerschaft und Kunsthändel in Rom 1893–1934, Vienna 1988, p. 157, note 168; Arne Effenberger, IX.11 Ziboriuumsbogen und Inschrift, in: Christoph Stiegemann, Matthias Wemhoff (eds.), 799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn, I, II, exh. cat. [Paderborn, institution

not indicated in catalog, 23.7.–1.11.1999], Mainz 1999, pp. 624–626, cat. no. IX.11; Francesca Dell'Acqua, Sulle attestazioni di artefici nella scultura altomedievale in Italia, in: Maria Monica Donato (ed.), Le opere e i nomi. Prospettive sulla 'firma' medievale in margine ai lavori per il Corpus delle opere firmate del Medioevo italiano, Pisa 2000, pp. 15–19: 16–17; Luigi Cimarra, Testimonianze epigrafiche e manufatti altomedievali a Bomarzo, in: Biblioteca e società XXII, nos. 3–4, 2003, pp. 38–40, fig. 3; Walter Koch, Inschriftenpaläographie des abendländischen Mittelalters und der früheren Neuzeit. Früh- und Hochmittelalter, Vienna/Munich 2007, pp. 84–85, fig. 58; Albert Dietl, Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz – Max-Planck-Institut, vol. 6), Munich 2009, I, p. 318, cat. no. A89, II, pp. 635–637; IV, p. 2040, figs. 84–85; Tiziano Gasperoni, Giuseppe Scardozzi, Carta archeologica d'Italia. Bomarzo, Mugnano, Bassano in Teverina, Viterbo 2010, pp. 74, 93, 228–229, fig. 244; Elisa Pallottini, Un aggiornamento critico sull'iscrizione altomedievale di Bomarzo. Nuova lettura e nuove ipotesi, in: Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medioevo CXV, 2013, pp. 1–22: 2, 10–11, notes 35–36, fig. 4; Eloisa Dodero, »Die Vielseitigkeit und das Gedächtnis!« Ludwig Pollak e la collaborazione con Wilhelm von Bode, in: Orietta Rossini (ed.), Ludwig Pollak archeologo e mercante d'arte (Praga 1868–Auschwitz 1943). Gli anni d'oro del collezionismo internazionale da Giovanni Barracco a Sigmund Freud, exh. cat. [Rome, Museo di Scultura Antica Giovanni Barracco and Museo Ebraico di Roma, 5.12.2018–5.5.2019], Rome 2018, p. 78, note 34; Fabio Betti, Dall'acropoli al *castrum*. Studio storico della collegiata di Otricoli dall'antichità al Medioevo, Rome 2020, p. 143, fig. 159, note 68; Fabio Betti, *Ursus Magester* e gli altri. Le sottoscrizioni di artefici nella scultura altomedievale in Italia centrale: analisi comparativa e contesto storico in: Anna Maria D'Achille, Antonio Iacobini, Francesco Pio Pistilli (eds.), *Domus sapienter staurata*. Scritti di storia dell'arte per Marina Righetti, Cinisello Balsamo/Milan 2021, pp. 75–86: 79–80, notes 22–23, fig. 5.

No. 3

Altar slab with lambs, roundel with jeweled cross, and inscriptions  
(fig. 4a, b)

Second half of the 6<sup>th</sup> century

Marble

54.5 × 139.5 cm

**Current location:** SMB-Skulpturensammlung und Museum für  
Byzantinische Kunst, inv. no. 3021, Bode Museum storage facilities

**Provenance:** acquired in Rome in 1905

**Historical inventory notes:** »Erworben durch Herrn Dr. Pollak  
aus Aversa«

**Archival documentation:** SMB-ZA, I/SKS 35, F. 37/04.

SMB-ZA/IV\_Nachlass Bode 4215, letters dated 3 and 20 March,  
5 May, and 30 October 1902; 14 and 17 November 1904

**Exhibitions:** Paderborn 1996, cat. no. 66; Ravenna 2000, cat. no. 20

**Bibliography:** Oskar Wulff, Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen. Dritter Band. Altchristliche und Mittelalterliche Byzant-

tinische und Italienische Bildwerke, Teil I: Altchristliche Bildwerke, Berlin 1909, pp. 1, 12, cat. no. 24; Hjørvardur Harvard Árnason, Early Christian Silver of North Italy and Gaul, in: The Art Bulletin XX, 2, 1938, pp. 193–226: 211–212, note 128, figs. 14–16; Letizia Pani Ermini, La diocesi di Roma. La IV regione ecclesiastica (Corpus della scultura altomedievale, vol. VII.1), Spoleto/Perugia 1974, p. 65; Eugenio Russo, Studi sulla scultura paleocristiana e altomedievale. Il sarcofago dell'arcivescovo Grazioso in S. Apollinare in Classe in: Studi medievali, Ser. 3, XV, 1974, pp. 25–142: 42, notes 56–57, plate VIII a; Arne Effenberger, 66. Votivrelief Kreuz zwischen Lämmern, in: Christoph Stiegemann (ed.), Frühchristliche Kunst in Rom und Konstantinopel. Schätze aus dem Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst Berlin, exh. cat. [Paderborn, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, 6.12.1996–31.3.1997], Paderborn 1996, pp. 240–241, cat. no. 66; Arne Effenberger, 20. Frammento di pannello votivo. Croce entro clipeo fiancheggiata da due agnelli, in: Konstantinopel. Scultura bizantina dai Musei di Berlino, exh. cat. [Ravenna, Museo Nazionale di Ravenna e Complesso Benedettino di San Vitale, 15.4.–17.9.2000], Rome 2000, pp. 38–91: 78–79, cat. no. 20; Roberto Coroneo, Scultura altomedievale in Italia. Materiali e tecniche di esecuzione, tradizioni e metodi di studio, Cagliari 2005, pp. 51–52, fig. 40; Carlo Ebanista, L'arredo scultoreo paleocristiano e medievale della basilica di S. Giovanni Maggiore a Napoli, in: Adele Coscarella (ed.), Studi in memoria di Giuseppe Roma, Arcavacata di Rende/Cosenza 2019, pp. 76–102: 81, note 51.

#### No. 4

Fragment of a pillar (fig. 5a, b)

9<sup>th</sup> century  
Greek marble  
56 × 29 × 12 cm

**Current location:** SMB-Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. no. 6368, Bode Museum storage facilities  
**Provenance:** acquired in Rome in 1903  
**Historical inventory notes:** »Erworben 1903 aus Rom«  
**Archival documentation:** SMB-ZA/IV\_Nachlass Bode 4215, letters dated 22 May; 4, 12, 15, and 24 June 1903

**Bibliography:** Oskar Wulff, Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen. Zweite Auflage. Altchristliche und Mittelalterliche Byzantinische und Italienische Bildwerke, Teil II: Mittelalterliche Bildwerke, Berlin 1911, p. 20, cat. no. 1734; Wolfgang Fritz Volbach, Bildwerke des Kaiser Friedrich-Museums. Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz. Zweite Auflage, Berlin/Leipzig 1930, p. 12, cat. no. 6368.

#### No. 5

Fragment of a portal jamb with peacocks and wicker-like strands twisted into large knots (fig. 6a, b)

8<sup>th</sup> century  
Marble  
17 × 40 cm

**Current location:** SMB-Skulpturensammlung und Museum

für Byzantinische Kunst, inv. no. 6264, Bode Museum storage facilities  
**Provenance:** acquired in Rome on 6 June 1906

**Historical inventory notes:** »Erworben 1906 aus Rom. Von Ludwig Pollak in Rom erworben und als anonyme Schenkung in die Sammlung gelangt«

**Archival documentation:** SMB-ZA, I/SKS 36, F. 822/06; I/SKS 39, F. 1292/08.  
SMB-ZA/IV\_Nachlass Bode 4215, letter dated 17 May 1906

**Bibliography:** Oskar Wulff, Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen. Zweite Auflage. Altchristliche und Mittelalterliche Byzantinische und Italienische Bildwerke, Teil II: Mittelalterliche Bildwerke, Berlin 1911, p. 21, cat. no. 1736; Wolfgang Fritz Volbach, Bildwerke des Kaiser Friedrich-Museums. Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz. Zweite Auflage, Berlin/Leipzig 1930, p. 17, cat. no. 6264.

#### No. 6

Crutch capital with a pecking peacock and tripartite vertical bands (fig. 7a, b)

First half of 9<sup>th</sup> century  
Marble  
19.5 × 39 cm (upper part), 18 cm (lower part)

**Current location:** SMB-Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. no. 6667, Bode Museum storage facilities

**Provenance:** acquired in Rome in 1911 from the Villa of Count Macchi di Cellere

**Historical inventory notes:** »Erworben 1911 Aus Rom (Villa des C[on]te. Cellere von Porta S. Giovanni.)«

**Archival documentation:** SMB-ZA, I/SKS 44, F. 1816/11; I/SKS 45, F. 1631/12.  
SMB-ZA/IV\_Nachlass Bode 4215, letter dated 24 August 1911

**Bibliography:** Oskar Wulff, Neuerwerbungen mittelalterlicher italienischer Plastik, in: Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen XXXIII, 11, 1912, pp. 261–280: 261–262, fig. 115; Oskar Wulff, Wolfgang Fritz Volbach, Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen. Dritte Auflage. Die Altchristlichen und Mittelalterlichen Byzantinischen und Italienischen Bildwerke, Berlin/Leipzig, 1923, p. 57, cat. no. 6667; Wolfgang Fritz Volbach, Bildwerke des Kaiser Friedrich-Museums. Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz. Zweite Auflage, Berlin/Leipzig 1930, p. 10; Günther Bröker, Thea Joksch, Wegleitung durch die Frühchristlich-byzantinische Sammlung, Berlin 1964, p. 63, cat. no. 89.

**No. 7****Fragmentary pillar (fig. 8a, b)**9<sup>th</sup> century

Marble

63 × 16 × 17 cm

**Current location:** SMB-Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. no. 6265, on display in the Bode Museum, room 115

**Provenance:** acquired in Rome in June 1906

**Historical inventory notes:** »*Erworben 1906 Aus Rom. Von Ludwig Pollak in Rom erworben und als anonyme Schenkung in die Sammlung gelangt*«

**Archival documentation:** SMB-ZA, I/SKS 36, F. 822/06; I/SKS 39, F. 1292/08.

**Exhibitions:** Berlin 2017, cat. no. 51

**Bibliography:** Oskar Wulff, Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen. Zweite Auflage. Altchristliche und Mittelalterliche Byzantinische und Italienische Bildwerke, Teil II: Mittelalterliche Bildwerke, Berlin 1911, pp. 20–21, cat. no. 1735; Wolfgang Fritz Volbach, Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums. Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz. Zweite Auflage, Berlin/Leipzig 1930, p. 3, cat. no. 6265; Klaus Wessel, Frühchristlich-byzantinische Sammlung, Berlin 1953, p. 27; Klaus Wessel, Rom, Byzanz, Russland. Ein Führer durch die Frühchristlich-byzantinische Sammlung, Berlin 1957, p. 96, fig. 25; Günther Bröker, Thea Joksch, Wegleitung durch die Frühchristlich-byzantinische Sammlung, Berlin 1964, p. 64, cat. no. 93; Lisbeth Castellnuovo-Tedesco, Jack Soultanian (eds.), Italian Medieval Sculpture in The Metropolitan Museum of Art and The Cloisters, New York 2010, pp. 11–13, cat. no. 3; Elisabeth Ehler, Cäcilia Fluck, Gabriele Mietke, Wissenschaft und Turbulenz. Wolfgang Fritz Volbach, ein Wissenschaftler zwischen den beiden Weltkriegen, exh. cat. [Staatliche Museen zu Berlin, Bode-Museum, 13.10.2017–29.1.2018], Wiesbaden 2017, pp. 91–92, cat. no. 51; Eloisa Dodero, »Die Vielseitigkeit und das Gedächtnis!« Ludwig Pollak e la collaborazione con Wilhelm von Bode, in Orietta Rossini (ed.), Ludwig Pollak archeologo e mercante d'arte (Praga 1868–Auschwitz 1943). Gli anni d'oro del collezionismo internazionale da Giovanni Barracco a Sigmund Freud, exh. cat. [Rome, Museo di Scultura Antica Giovanni Barracco and Museo Ebraico di Roma, 5.12.2018–5.5.2019], Rome 2018, p. 78, note 35.

**No. 8****Fragment of a chancel barrier slab with interlacing circles and 'rotating' lilies (figs. 12, 13)**First half of the 9<sup>th</sup> century

Marble

113 × 224 × 9 cm

**Current location:** SMB-Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. no. 2983, Bode Museum storage facilities  
**Provenance:** acquired in Rome in 1906

**Historical inventory notes:** »*Geschenk eines Unbenannten*«

**Archival documentation:** SMB-ZA, I/SKS 36, F. 56/1906. SMB-ZA/IV\_Nachlass Bode 4215, letters dated 1 and 8 November 1905

**Bibliography:** Oskar Wulff, Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen. Zweite Auflage. Altchristliche und Mittelalterliche Byzantinische und Italienische Bildwerke, Teil II: Mittelalterliche Bildwerke, Berlin 1911, p. 20, cat. no. 1733; Wolfgang Fritz Volbach, Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums. Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz. Zweite Auflage, Berlin/Leipzig 1930, pp. 14–15, cat. no. 2983.

**No. 9****Chancel barrier slab with circles, palmettes, half palmettes, and crosses**9<sup>th</sup> century

Marble

64.8 × 168.5 × 5.3 cm

**Current location:** SMB-Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. no. 6261, Bode Museum storage facilities

**Provenance:** acquired in Rome in 1908

**Historical inventory notes:** »*Aus Rom 1908. Gesch[enk] des H[errn] Gen[eral] Direktors*«

**Archival documentation:** SMB-ZA, I/SKS 39, F. 2169/08, 2068/08. SMB-ZA/IV\_Nachlass Bode 4215, letter dated 15 November 1908

**Bibliography:** Oskar Wulff, Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen. Zweite Auflage. Altchristliche und Mittelalterliche Byzantinische und Italienische Bildwerke, Teil II: Mittelalterliche Bildwerke, Berlin 1911, p. 19, cat. no. 1730; Wolfgang Fritz Volbach, Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums. Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz. Zweite Auflage, Berlin/Leipzig 1930, p. 14, cat. no. 6261.

**No. 10****Chancel barrier slab with three roundels and inscribed Greek crosses from the basilica of Santa Maria Maggiore in Rome (figs. 14a, b; 15)**Third decade of the 9<sup>th</sup> century

Greek marble

83.5 × 181.5 × 8 cm

**Current location:** SMB-Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. no. 6365, Bode Museum storage facilities

**Provenance:** acquired in Rome in 1909

**Historical inventory notes:** »*Erworben 1910 Aus Rom (durch L. Pollak)*«

**Archival documentation:** SMB-ZA, I/SKS 40, F. 1259/09, 1330/1909, 232/10.

SMB-ZA/IV\_Nachlass Bode 4215, letters dated 15 and 29 November 1908, 16 and 31 January, 16 February, 2 May, 9 June, 12 July 1909  
**Exhibitions:** Paderborn 1999, cat. no. IX.12; Aachen 2014, cat. no. 162

**Bibliography:** Oskar Wulff, Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen. Zweite Auflage. Altchristliche und Mittelalterliche Byzantinische und Italienische Bildwerke, Teil II: Mittelalterliche Bildwerke, Berlin 1911, p. 17, cat. no. 1728; Wolfgang Fritz Volbach, Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums. Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz. Zweite Auflage, Berlin/Leipzig 1930, pp. 13–14, cat. no. 6365; Klaus Wessel, Frühchristlich-byzantinische Sammlung, Berlin 1953, p. 25, plate XI; Klaus Wessel, Rom, Byzanz, Russland. Ein Führer durch die Frühchristlich-byzantinische Sammlung, Berlin 1957, pp. 94–95, fig. 22; Günther Bröker, Thea Joksch, Wegleitung durch die Frühchristlich-byzantinische Sammlung, Berlin 1964, p. 62, cat. no. 77; Margarete Merkel Guldan, Die Tagebücher von Ludwig Pollak. Kenner- schaft und Kunsthändel in Rom 1893–1934, Vienna 1988, p. 160, note 180; Arne Effenberger, Hans-Georg Severin, Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst, Mainz 1992, pp. 66, 206, cat. no. 118; Arne Effenberger, Schrankenplatte mit Flechtbandkreuzen, in: Christoph Stiegemann, Matthias Wemhoff (eds.), 799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn, II, exh. cat. [Paderborn, 23.7.–1.11.1999], Mainz 1999, pp. 626–627, cat. no. IX.12; Frank Pohle (ed.), Karl Charlemagne der Große. Orte der Macht, exh. cat. [Aachen, Krönungssaal Rathaus, Centre Charlemagne, Dom- schatzkammer, 20.6.–21.9.2014], Dresden 2014, p. 135, cat. no. 162.

#### No. 11

Chancel barrier panel with interlacing circles, birds, and plant motifs (fig. 17a, b)

Middle of the 9<sup>th</sup> century  
 Marble  
 87.5 × 168 × 8 cm

**Current location:** SMB-Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. no. 6366, Bode Museum storage facilities

**Provenance:** acquired in Rome in 1909

**Historical inventory notes:** »Erworben 1910 Aus Rom (durch L. Pollak)«

**Archival documentation:** SMB-ZA, I/SKS 40, F. 232/10, 1259/09, 1330/1909

SMB-ZA/IV\_Nachlass Bode 4215, letters dated 15 and 29 November 1908, 16 and 31 January, 16 February, 2 May, 9 June, 12 July 1909

**Exhibitions:** Hildesheim 1993, cat. no. V-12; Paderborn 1999, cat. no. IX.13

**Bibliography:** Oskar Wulff, Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen. Zweite Auflage. Altchristliche und Mittelalterliche Byzantinische und Italienische Bildwerke, Teil II: Mittelalterliche Bildwerke, Berlin 1911, pp. 17–19, cat. no. 1729; Wolfgang Fritz Volbach, Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums. Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz. Zweite Auflage, Berlin/Leipzig 1930, pp. 15–16, cat. no. 6366; Klaus Wessel, Frühchristlich-byzantinische Sammlung,

Berlin 1953, p. 27, plate XII; Klaus Wessel, Rom, Byzanz, Russland. Ein Führer durch die Frühchristlich-byzantinische Sammlung, Berlin 1957, pp. 96–97, fig. 23; Günther Bröker, Thea Joksch, Wegleitung durch die Frühchristlich-byzantinische Sammlung, Berlin 1964, p. 63, cat. no. 86; Letizia Pani Ermini, La diocesi di Roma. La raccolta dei Fori imperiali (Corpus della scultura altomedievale, vol. VII.2), Spoleto/Perugia 1974, p. 44; Letizia Pani Ermini, La diocesi di Roma. La IV regione ecclesiastica (Corpus della scultura altomedievale, vol. VII.1), Spoleto/Perugia 1974, p. 67; Margarete Merkel Guldan, Die Tagebücher von Ludwig Pollak. Kenner- schaft und Kunsthändel in Rom 1893–1934, Vienna 1988, p. 160, note 180; Arne Effenberger, Hans-Georg Severin, Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst, Mainz am Rhein 1992, pp. 66, 209, cat. no. 121; Arne Effenberger, Schrankenplatte Kreisnetz mit Füll- motiven, in: Michael Brandt, Arne Eggebrecht (eds.), Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen, exh. cat. [Hildesheim, Dom und Diözesanmuseum, Roemer und Pelizaeus Museum], Hildesheim/Mainz 1993, II, pp. 268–269, cat. no. V-12; Arne Effenberger, Schrankenplatte mit Medaillons in: Christoph Stiegemann, Matthias Wemhoff (eds.), 799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn, exh. cat. [Paderborn, Kaiserpfalz-Museum, Diözesanmuseum, 23.7.–1.11.1999], Mainz 1999, II, pp. 627–628, cat. no. IX.13.

#### No. 12

Chancel barrier slab with arches on twisted columns and date palms from the ancient basilica of St. Peter's in the Vatican (fig. 18)

731–741  
 Marble  
 114.5 × 66.6 × 5.6 cm

**Current location:** SMB-Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. no. 6588, on display in the Neues Museum, room 2.06

**Provenance:** acquired in Rome in 1910

**Historical inventory notes:** »Erworben 1910. Aus Rom (durch Dr. L. Pollak)«

**Archival documentation:** SMB-ZA, I/SKS 43, F. 3211/10. SMB-ZA/IV\_Nachlass Bode 4215, letters dated 11 and 28 November 1910.

**Exhibitions:** Hildesheim 1993, cat. no. III-7; Frankfurt am Main 1994, cat. no. VII-12; Paderborn, cat. no. IX.6; Aachen 2014, cat. nos. 163–4; annheim 2017, cat. no. B. 1.4.6.

**Bibliography:** Oskar Wulff, Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen. Zweite Auflage. Altchristliche und Mittelalterliche Byzantinische und Italienische Bildwerke, Teil II: Mittelalterliche Bildwerke, Berlin 1911, p. 127, cat. no. 2221; Wolfgang Fritz Volbach, Bildwerke des Kaiser Friedrich-Museums. Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz. Zweite Auflage, Berlin/Leipzig 1930, pp. 7–8, cat. no. 6588; Rudolph Kautzsch, Die römische Schmuckkunst im Stein vom VI. bis zum X. Jahrhundert, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte III, 1939, pp. 3–73: 54–55, fig. 85; John B. Ward Perkins, The Shrine of St. Peter and Its Twelve Spiral Columns, in: Journal of Roman Studies XLII, 1952, pp. 21–33; Alejandro Marcos, Consideraciones en

torno al aspecto del presbiterio realzado de la Basílica de San Pedro in Vaticano, in: Cuadernos de trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma IX, 1957, pp. 145–165: 156–159, figs. 11–12; Günther Bröker, Thea Joksch, Wegleitung durch die Frühchristlich-byzantinische Sammlung, Berlin 1964, p. 63, cat. no. 90; Letizia Pani Ermini, La diocesi di Roma. La raccolta dei Fori imperiali (Corpus della scultura altomedievale, vol. VII.2), Spoleto/Perugia 1974, p. 28, notes 40–41; Letizia Pani Ermini, La diocesi di Roma. La IV regione ecclesiastica (Corpus della scultura altomedievale, vol. VII.1), Spoleto/Perugia 1974, p. 96, notes 6–7; Eugenio Russo, La recinzione del presbiterio di S. Pietro in Vaticano dal VI all' VIII secolo in: Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia LV-LVI, 1982/1984, 1985, pp. 3–33: 26–28, figs. 16–17; Achim Arbeiter, Alt-Sankt Peter in Geschichte und Wissenschaft. Abfolge der Bauten, Rekonstruktion, Architekturprogramm, Berlin 1988, p. 175; Margarete Merkel Guldan, Die Tagebücher von Ludwig Pollak. Kennerschaft und Kunsthändel in Rom 1893–1934, Vienna 1988, p. 160, note 80; Arne Effenberger, Hans-Georg Severin, Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst, Mainz am Rhein 1992, pp. 66, 205, cat. no. 117, fig. 70; Arne Effenberger, Fragmente einer Schrankenplatte: Palmen unter Arkaden in: Michael Brandt, Arne Eggebrecht (eds.), Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen, exh. cat. [Dom- und Diözesanmuseum; Roemer- und Pelizaeus-Museum], Hildesheim/Mainz 1993, II, pp. 121–123, cat. no. III-7; Bettina Güdelhöfer, Schrankenplatte aus St. Peter, in: Johannes Fried et al. (eds.), 794 – Karl der Große in Frankfurt am Main. Ein König bei der Arbeit, exh. cat. [Frankfurt am Main, Historisches Museum, 18.5.–28.8.1994], Siegmaringen 1994, p. 150, cat. no. VII-12; Arne Effenberger, Fragment einer Schrankenplatte, Palmen unter Arkaden in: C. Stiegemann, M. Wemhoff (eds.), 799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn, II, exh. cat., [Paderborn, Kaiserpfalz-Museum, Diözesanmuseum, 23.7.–1.11.1999], Mainz 1999, pp. 617–619, cat. no. IX.6; Antonella Ballardini, Scultura per l'arredo liturgico nella Roma di Pasquale I: tra modelli paleocristiani e Flechtwerk, in: Arturo Carlo Quintavalle (ed.), Medioevo: arte e storia. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 18.–22.09.2007, Milan 2009, pp. 233–235, figs. 25–26; Antonella Ballardini, Scultura a Roma: standards qualitativi e committenza. L'VIII secolo: un secolo inquieto, in: Valentino Pace (ed.), Atti del Convegno internazionale di studi, Cividale del Friuli/Udine, 4.–7.12.2008, Cividale del Friuli 2010, pp. 145, 387, fig. 179; Frank Pohle (ed.), Karl Charlemagne der Große. Orte der Macht, exh. cat., [Aachen, Krönungssaal Rathaus, Centre Charlemagne, Domschatzkammer, 20.6.–21.9.2014], Dresden 2014, p. 136, cat. nos. 163–4; Irmgard Siede, Schrankenplatte, in: Alfried Wieczorek, Stefan Weinfurter (eds.), Die Päpste und die Einheit der lateinischen Welt. Antike – Mittelalter – Renaissance, exh. cat. [Mannheim, Museum Zeughaus, 21.5.–31.10.2017], Darmstadt 2017, p. 193, cat. no. B. 1.4.6.

### No. 13

Byzantine pluteus with roundels and crosses pattées (fig. 20)

6<sup>th</sup> century

Greek marble

105 × 159 cm

**Current location:** SMB-Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. no. 6598, Bode Museum storage facilities

**Provenance:** acquired in Rome in 1910

**Historical inventory notes:** »Erworben 1910. Anonymes Geschenk«

**Archival documentation:** SMB-ZA, I/SKS-40, F. 465/10, 1888/10; I/SKS 42, F. 2119/10.

SMB-ZA/IV\_Nachlass Bode 4215, letters dated 24 January and 3 February 1910

**Bibliography:** Oskar Wulff, Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen. Zweite Auflage. Altchristliche und Mittelalterliche Byzantinische und Italienische Bildwerke, Teil II: Mittelalterliche Bildwerke, Berlin 1911, p. 3, cat. no. 2236; Rudolph Kautzsch, Die römische Schmuckkunst im Stein vom VI. bis zum X. Jahrhundert, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte III, 1939, p. 51, note 85.

### No. 14

Byzantine capital with acanthus and laurel leaves, palmettes, Latin crosses, and a monogram (fig. 21a, b)

Second half of the 6<sup>th</sup> century

Greek marble

71 × 90 × 82 (upper part)/60 cm (lower part)

**Current location:** SMB-Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. no. 6666, on display in the Bode Museum, room 114

**Provenance:** acquired in Adria in 1911

**Historical inventory notes:** »Erworben 1911(in Adria durch Pollak) Aus Ravenna. Gesch[enk] v[on] Mr. Langton Douglass«

**Archival documentation:** SMB-ZA, I/SKS 44, F. 1816/11, 2074/11 (includes a letter from Pollak to Bode, dated 12 July 1911); I/SKS 45, F. 1631/12 (includes a letter from Pollak to Bode, dated 24 August 1911). SMB-ZA/IV\_Nachlass Bode 4215, letters dated 24 April, 9 May, 7 August, and 17 December 1911

**Exhibitions:** Munich 2004, cat. no. 84

**Bibliography:** Oskar Wulff, Wolfgang Fritz Volbach, Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen. Dritte Auflage. Die Altchristlichen und Mittelalterlichen Byzantinischen und Italienischen Bildwerke, Berlin/Leipzig 1923, p. 7, cat. no. 6666; Rudolph Kautzsch, Kapitellstudien. Beiträge zu einer Geschichte des Spätantiken Kapitells im Osten vom Vierten bis ins Siebente Jahrhundert, in: Studien zur Spätantike Kunstgeschichte IX, 1936, p. 199, note 2, p. 257, cat. no. 664; Helmut Schlunk, Literaturbericht zu Rudolph Kautzsch, Kapitellenstudien. Beiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitells im Osten vom vierten bis ins siebente Jahrhundert, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte VI, 1937,

p. 381–388; 383–384, figs. 1–3; William E. Betsch, *The History, Production and Distribution of the Late Antique Capital in Constantinople*, Doctor of Philosophy, Department of History, University of Pennsylvania 1977, p. 233, figs. 157–158; Gabriele Mietke, *Kapitell*, in: Ludwig Wamser (ed.), *Die Welt von Byzanz-Europas Östliches Erbe. Glanz, Krisen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur*, exh. cat. [Munich, Archäologische Staatssammlung, Museum für Vor- und Frühgeschichte, 22.10.2004–3.4.2005], Munich 2004, p. 67, cat. no. 84; Gabriele Mietke (ed.), *The Museum of Byzantine Art in the Bode-Museum*, Munich-Berlin-London-New York 2008, p. 33.

#### Credits

1: Museo di Roma, Sovrintendenza Capitolina. – 2, 4a, 4b, 5a, 6a, 7a, 7b, 8a, 8b, 11, 12, 13, 14a, 14b, 17a, 17b, 18, 20, 21a, 21b: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, public domain. – 3: Fabio Betti, Ursus Magester e gli altri. *Le sottoscrizioni di artefici nella scultura altomedievale in Italia centrale: analisi comparativa e contesto storico*, in: Anna Maria D'Achille, Antonio Iacobini, Francesco Pio Pistilli (eds.), *Domus sapienter staurata. Scritti di storia dell'arte per Marina Righetti*, Cinisello Balsamo/Milan 2021, p. 79. – 5b, 15: Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, public domain. – 6b: photograph by the author. – 9: Metropolitan Museum of Art, New York City. – 10: Walters Art Museum, Baltimore. – 16: Fabio Betti, *Frammento di lastra di arredo liturgico*, in: Marina Righetti, Anna Maria D'Achille (eds.), *Roma medievale. Il volto perduto della città*, exh. cat. Rome, Museo di Roma, 21.10.2022–16.04.2023, Rome 2022, pp. 226–227, cat. no. 90. – 19a: Eugenio Russo, *La recinzione del presbiterio di S. Pietro in Vaticano dal VI all' VIII secolo*, in: *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia LV–LVI*, 1982/1984, p. 27, fig. 17. – 19b: Rudolf Kautzsch, *Die römische Schmuckkunst im Stein vom VI. bis zum X. Jahrhundert*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte III*, 1939, p. 55, fig. 85

# Kunst hinter Schloss und Riegel – die geheimen Westberliner Flak-Kisten. Eine außergewöhnliche Episode in der Geschichte der Skulpturensammlung und des Museums für Byzantinische Kunst

Paul Hofmann

*In den Wirren des Kriegsendes 1945 wurden Bildwerke der Berliner Museen aus dem im Ostsektor der Stadt gelegenen Flakbunker Friedrichshain über die Westsektoren nach Wiesbaden abtransportiert, von wo sie 1958 zurück nach Westberlin gelangten. Bis zur Wiedervereinigung des geteilten Deutschlands wurden sie in neun sogenannten Flak-Kisten in der Skulpturenausstellung Berlin-Dahlem gelagert, und ihre Existenz wurde geheim gehalten. Als Zeugnisse des Zweiten Weltkrieges und des Kalten Krieges dokumentieren diese Objekte eine außergewöhnliche Geschichte innerhalb von Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst.*

## Einleitung

Nach der Kapitulation Deutschlands im Mai 1945 konnten Westalliierte für einen sehr kurzen Zeitraum im späteren Ostsektor Berlins Kunstwerke aufspüren und sicherstellen – was sie auch taten. In diesem Beitrag werden damals undokumentierte Abtransporte von Kunstwerken aus Berlin in die westlichen Besatzungszonen nachgezeichnet. Dazu werden Ereignisse in dem kurzen Zeitfenster nach Kriegsende rekonstruiert, mit Blick auf ihre Auswirkungen auf die zum Schutz vor Kriegszerstörungen eingelagerten Kunstdüter der Staatlichen Museen zu Berlin, insbesondere der Skulpturensammlung (SKS) und der Frühchristlich-Byzantinischen Sammlung (FBS).<sup>1</sup> Als Folge dieser Verlagerungen ruhten in sogenannten Flak-Kisten jahrzehntelang 162 Bildwerke in den Depots der Museen in Berlin-Dahlem. Bis zur deutsch-deutschen Wiedervereinigung wurden sie weder ausgepackt noch öffentlich bekanntgemacht. Stattdessen ließen die Westberliner Museen die Öffentlichkeit in dem Glauben, die Werke darin seien verschollen. Die Existenz der Flak-Kisten und ihres Inhaltes wurde vielmehr als geheim eingestuft, ein Politikum des Kalten Krieges.<sup>2</sup> Bei der Auswertung der Archivunterlagen zur Aus- und Verlagerung des Sammlungsbestandes<sup>3</sup> nach 1939 von SKS und FBS im Vergleich zum heutigen Bestand, kamen im Zentralarchiv (ZA) der Staatlichen Museen zu Berlin (SMB) Dokumente zum Vorschein, die bisher geringe Beachtung fanden. Aus ihnen geht hervor, weswegen es den Verantwortlichen geboten schien, die Existenz der Kisten dauerhaft geheim zu halten.<sup>4</sup> Im Zuge der Wiedervereinigung der Berliner Museumsbestände nach dem Mauerfall wanderten die Bildwerke schließlich zurück in die Depots ihrer Sammlungen, und ihre besondere Geschichte verlor sich.

Doch noch über dreißig Jahre nach der deutsch-deutschen Wiedervereinigung spiegeln die Bildwerke aus diesem Konvolut, durch Fragmentierungen und Brandschäden gezeichnet, die Ereignisse un-

mittelbar nach dem Zusammenbruch des »Dritten Reichs« wider. Ein Kunstwerk in Händen zu halten, welches zerbrochen, verformt, »deformiert« oder verkohlt ist, wirft unweigerlich Fragen auf (Abb. 1). Als Erbe des Zweiten Weltkrieges stellen diese Bildwerke und archäologischen Objekte konservatorisch und restaurierungsethisch besondere Herausforderungen dar. Im sammlungshistorischen Kontext vermitteln sie ein unmittelbares Abbild deutscher Geschichte.

Den wenigen zurückgekehrten Stücken gegenüber stehen 2.664 Bildwerke der SKS und der FBS, die seit Ende des Zweiten Weltkrieges bis heute als verschollen gelten.<sup>5</sup> Es werden weiterhin etwa eine Million Bildwerke in Russland vermutet, die einstmal im Besitz deutscher Museen waren.<sup>6</sup> Die hohe Zahl an Objekten, welche durch sowjetische Trophäenbrigaden in die Sowjetunion verlagert wurden, sowie zwei

1 Beide Sammlungen, die Skulpturensammlung und die Frühchristlich-Byzantinische Sammlung, führten seit den 1840er Jahren ein gemeinsames Inventar als Sammlung der christlichen Epochen, wie Wilhelm Bode sie nannte. Nach 1945 und der Teilung der Sammlungen blieb in Ostberlin die Bezeichnung Skulpturensammlung erhalten, während in Westberlin die Skulpturenausstellung gegründet wurde. Die Bezeichnung der Frühchristlich-Byzantinischen Sammlung wurde auch über die Zeit der deutschen Teilung beiderseits beibehalten. Nach 1992 hieß letztere Teilsammlung Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst (MBK). Beide Sammlungen sind heute unter dem Begriff Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (SBM) vereint.

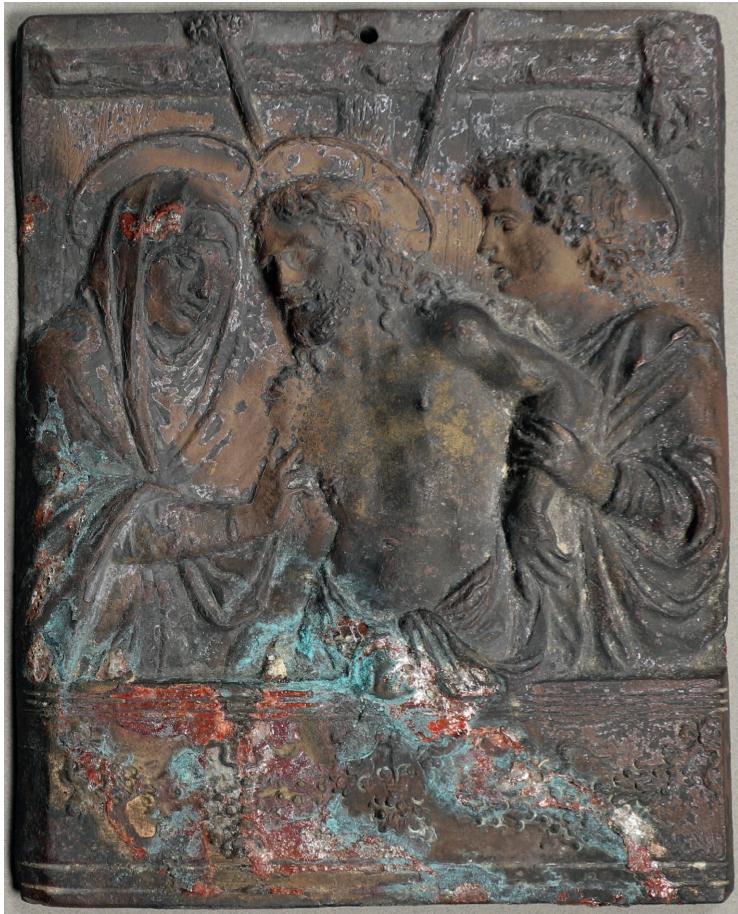
2 Die Flak-Kisten enthielten auch Werke aus der Antikensammlung, dem Ägyptischen Museum und Kunstgewerbemuseum, die im Rahmen dieser Studie nicht recherchiert wurden.

3 Auf der Grundlage der im Zentralarchiv der SMB vorhandenen Auslagerungslisten (auch »Bergungslisten«) wurde erstmalig 2016–2019 eine systematische Auswertung aller Informationen zu jedem einzelnen Bildwerk der SKS und der FBS für die Jahre 1939–1958 vorgenommen.

4 SMB-ZA, II B/SKA 22.

5 Nach Auswertung der Museumsdatenbank per Mai 2018 gelten 2.664 Objekte als verschollen oder als Kriegsverlust. Hierbei sind Ergebnisse des 2015–2022 zwischen dem Puschkin-Museum Moskau und der SBM bestehenden Forschungsprojektes »Donatello und die Italienische Renaissance« eingeflossen. In diesem Projekt wurden 59 Bildwerke als ehemalige Bestände der SBM identifiziert. Weitere Werke konnten durch die Arbeit des Deutsch-Russischen Museumsdialoges im gleichen Zeitraum recherchiert werden. Im April 2016 und Juli 2018 publizierte »lostart.ru« weitere Werke, die seit 1945 vermisst wurden. Insgesamt konnten seit 2015 etwa 300 Bildwerke der ehemaligen Sammlungen des Kaiser-Friedrich-Museums in Russland identifiziert werden, vgl. Paul Hofmann, Some Works from the Sculpture Collection of the Staatliche Museen zu Berlin, transferred after WWII and now on the Territory of the Russian Federation, in: Predella 50, 2021, S. 243–280.

6 Nach dem Verlust von rund 2,6 Millionen Kunstwerken werden nach der Restitution an die damalige DDR 1958 von etwa 1,5 Millionen noch 1,1 Millionen Werke in Russland vermutet, vgl. <https://www.preussischer-kulturbesitz.de/schwerpunkte/provenienzforschung-und-eigentumsfragen/kriegsverluste-der-sammlungen/kriegsbedingt-verlagerte-kulturgüter-in-russland.html> [letzter Zugriff: 3.4.2023].



1 Beweinung Christi, 2. Hälfte 15. Jh., Plakette aus Bronze, ursprünglich vergoldet, mit Brandspuren und anhaftendem geschmolzenen Glas, 12,3 × 10 cm, Zustand 2022, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv. 1144, Flak-Kiste Nr. 4

Feuerkatastrophen in Berlin nach Kriegsende dienten den 162 geheim gelagerten Bildwerken in Westberlin lange Zeit als glaubwürdige Deckung.

### Exodus: Die Evakuierung der Kunst

Ihren Anfang nahm die Geschichte der Flak-Kisten 1939 in den noch vollständigen und ungeteilten Sammlungen SKS und FBS im Pergamonmuseum<sup>7</sup> und im Kaiser-Friedrich-Museum. Mit Kriegsausbruch schlossen die Staatlichen Museen zu Berlin ihre Türen, und alle Sammlungen standen vor enormen Herausforderungen: Tausende Bildwerke und archäologische Objekte aus allen Materialgruppen – Skulpturen, Gemälde, Grafiken und Kunstgewerbe – mussten zum Schutz vor Kriegsbeschädigung in Kisten verpackt und gelistet werden. Historische Dokumente, Stückakten, Inventarbände, Kataloge, ganze Bibliotheken, Bestandskarteien, Fotos und Negativ-Glasplatten gehörten ebenfalls zu den auszulagernden Beständen. Für die SKS und die FBS war ein Bestand von etwa 12.000 Inventarnummern zu verpacken und für die Auslagerung vorzubereiten.<sup>8</sup> Gleichzeitig suchten die Staatlichen Museen nach geeigneten Bergungsorten in Berlin und im gesamten Deutschen Reich. Sie waren knapp, und die Auslagerungsdepots wurden

auch hinsichtlich ihrer Sicherheit, in Abhängigkeit vom späteren Kriegsverlauf, unterschiedlich bewertet. Es war erforderlich, entsprechend dem Wert der Kunstgegenstände Kompromisse einzugehen und Kategorien zu bilden.<sup>9</sup> Die »erste Garnitur«, also die international wertvollsten und bedeutendsten Werke, und die »zweite Garnitur«, Werke überwiegend von hohem nationalem Wert, sollten in zwei Berliner Flaktürme, den Geschützturm Zoo und den Leitturm Friedrichshain, geborgen werden.<sup>10</sup> Diese galten als die sichersten Unterbringungsorte und standen ab etwa 1941 zur Verfügung.<sup>11</sup> Für die SKS und die FBS, in den Bergungslisten und Plänen als »Skulpturenabteilung« bezeichnet, standen ab September 1941 im Leitturm Friedrichshain 97 Quadratmeter zur Verfügung (Abb. 2).

Die ausgewerteten Monatsberichte beider Sammlungen von August 1941 bis März 1945 enthalten keinen Monat, in dem nicht Bildwerke, Architektureile und Möbel ausgelagert, umgeräumt, umgepakt oder eingemauert wurden. Kisten wurden an einem Standort bestätigt, herausgestrichen und erneut aufgezählt. Ab Ende 1944 immer häufiger handschriftlich hastig nachgetragen oder überhaupt nicht mehr dokumentiert, wurde permanent gesichert, geschützt und geborgen. Während der Direktor der SKS, Theodor Demmler (1879–1944) für die Dokumentation der Luftschutzmaßnahmen im Deutschen Museum (Nordflügel, Kopfbau und Keller des Pergamonmuseums) verantwortlich war, protokollierte Ernst Friedrich Bange (1893–1945) für das Kaiser-Friedrich-Museum diese ständigen Kunstbewegungen.<sup>12</sup>

»[...] Zur Entlastung der Keller im D. M. [Deutsches Museum im Pergamonmuseum] wurden noch weitere 70 Kisten in den Turm [Leitturm des Flakbunkers] am Friedrichshain verbracht. Der damit freigewordene

7 Das Deutsche Museum präsentierte sich im Nordflügel des Pergamonmuseums 1930–1939 mit umfangreichen Beständen der SKS.

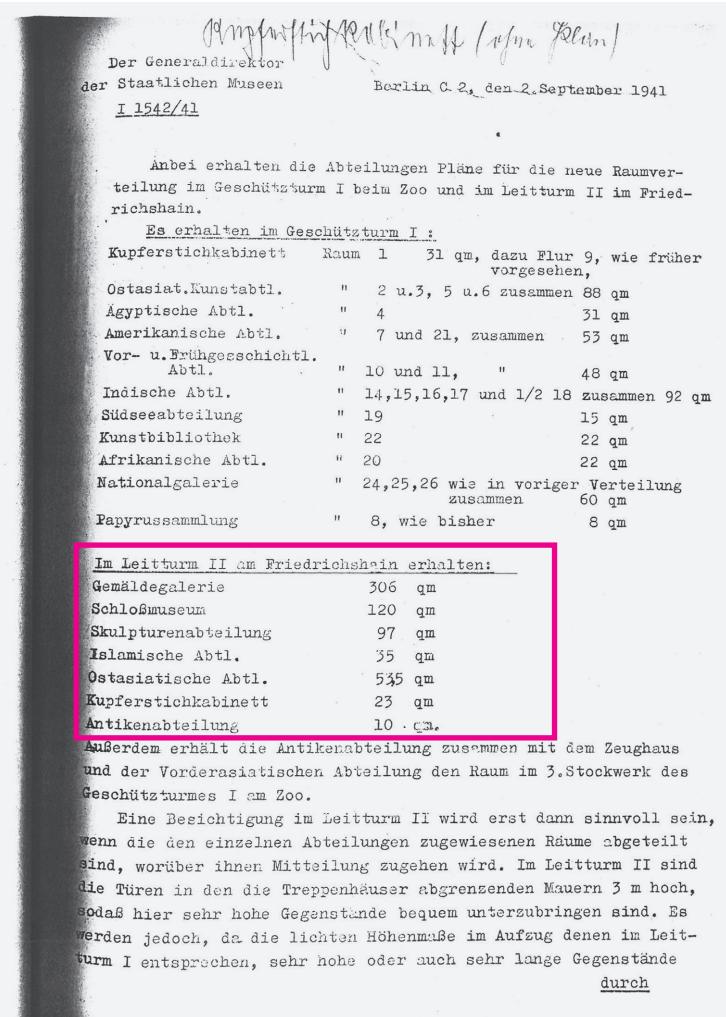
8 SMB-ZA, I/SKS 147, von der SKS erstellter Bericht vom 10.8.1941 und Ergänzungsberichte bis Ende 1943 zur Bergung und Evakuierung sowie zu getroffenen Luftschutzmaßnahmen fest eingebauter Objekte. Danach ergeben sich nach Auswertung aller ab 1939 erstellten Bergungslisten: 11.148 Nennungen (Objekte), davon 10.721 reguläre Inventarnummern (Inv.-Nr.), 652 AE-Nummern, 53 IE-Nummern, eine F-Nummer, eine nicht identifizierte Sondernummer, 82 Objekte ohne Nummer (Nummer nicht vorhanden oder unbekannt), 84 Objekte ohne Inventarnummer (o. Nr.) und 148 Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museumsvereins (M-Nr.). 2.641 Werke wurden in Kisten verlagert (höchste Kisten-Nummer: 931 KFM). 903 Werke waren ohne Kiste verlagert worden (überwiegend in die Keller des Pergamonmuseums). Weitere 46 Bildwerke sind wahrscheinlich ohne Kiste geborgen worden, und 54 Werke konnten nicht verlagert werden, da fest verbaut (überwiegend baugebundene Architektur, wie Portale, Säulen, schwere Sarkophage etc.). Für nur 3.544 Werke liegt der definitive Standort zu Kriegsende Anfang Mai 1945 vor, weitere 46 gelten als unsicher. Der Auslagerungsort für 7.570 Werke ist nicht dokumentiert. Dieser großen Gruppe stehen 64 Kistenkonvolute gegenüber, die nicht aufgelöst werden können. Für sie fehlen detaillierte Auflistungen der Inhalte.

9 Irene Kühnel-Kunze, Bergung – Evakuierung – Rückführung. Die Berliner Museen in den Jahren 1939–1959, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Sonderband 2, 1984, S. 22.

10 Otto Kümmel hatte bereits am 20.9.1934 die Sammlungen ersucht, Dringlichkeitsstufen I und II für ihre Bestände zu ermitteln, vgl. Martin Miller, Dokumentation der Verluste, Antikensammlung, Bd. V.1., Berlin 2005, S. 19.

11 Michael Foedrowitz, Die Flaktürme: Berlin – Hamburg – Wien, Berlin 2017, S. 13. Zwischen Oktober 1940 und April 1942 wurden in Berlin zur Flugabwehr drei Bunkerpaare errichtet, am Zoo (I), im Friedrichshain (II) und im Humboldthain (III), jedes Paar bestehend aus einem Leitturm und einem Geschützturm. So bezeichnet in den Dokumenten beispielsweise GI den Geschützturm des Flakbunkers Zoo. Die Fertigstellung des Leitturms Friedrichshain im Rohbau war im Oktober 1941.

12 SMB-ZA, I/SKS 147.



2 Auszug aus dem Schreiben des Generaldirektors Otto Kümmel, gezeichnet von Carl Weickert, an die Abteilungen mit Angaben der zur Verfügung stehender Flächen im Leitturm Friedrichshain, 2.9.1941, SMB-ZA, I/1542/41, S. 1

Raum wurde zur Unterbringung von Werken benutzt (Mindener Altar, Egell-Figuren), die bisher im Dresdener Depot untergestellt waren. Im Rohrkeller des D. M. wurde ein großer Teil der deutschen und italienischen Möbel aufgestellt. Die darüber gelegene Studiensammlung konnte damit wesentlich entlastet werden. Im K. F. Museum [Kaiser-Friedrich-Museum] wurden die wichtigsten Vitrinen aus dem Hauptgeschoss entfernt und im Keller untergestellt.<sup>13</sup>

Eine erste umfangreiche Bergung der kostbaren Bestände aller Sammlungen war zum Jahresende 1942 abgeschlossen.<sup>14</sup> Carl Weickert (1885–1975),<sup>15</sup> Direktor der Antikenabteilung und gleichzeitig Luftschutzbeauftragter der Staatlichen Museen zu Berlin, legte am 25. November 1942 seinen vorläufigen Abschlussbericht vor. Von der SKS waren zu diesem Zeitpunkt »[...] im Leitturm am Friedrichshain 300 Kisten untergebracht.«<sup>16</sup> Die FBS findet in diesem Bericht keine Erwähnung.<sup>17</sup>

Für SKS und FBS wurden primär unterschiedliche Auslagerungsorte genutzt, die entsprechend des Kriegsverlaufes angepasst werden mussten. Diese veränderte Situation zwang auch die Verantwortlichen für die Kunst in der Reichsführung, ab Frühjahr 1945 alternativ zu den Bunkern in Berlin neue Bergungsorte außerhalb der Stadt zu finden.

Beide Flaktürme, 1942 noch für die erste Garnitur als bombensicher eingeschätzt, zogen als bedeutende militärische Stellungen im Endkampf der Verteidiger das letzte Kampfgeschehen auf sich und wurden für die Kunst ab Februar 1945 zur Falle, »[...] denn der Angriff musste sich in erster Linie gegen sie richten«.<sup>18</sup>

Auf der Basis eines »Führerbefehls« vom 8. März 1945 evakuierten die Museen in einer letzten und riskanten Bergungsaktion ihre wertvollsten Bestände aus den Flaktürmen Berlins.<sup>19</sup> Zu diesem Zeitpunkt war die Ostfront der deutschen Wehrmacht zusammengebrochen, der Übertritt an Neiße und Oder durch die sowjetischen Streitkräfte stand unmittelbar bevor. Ab dem 19. März begannen sehr eilige und schwer zu organisierende Transporte von beiden Bunkeranlagen im Tiergarten (Zoo) und im Friedrichshain, unter anderem mit umfangreichen Beständen der SKS und der FBS (Abb. 3).<sup>20</sup> In mehreren Konvois mit Lastkraftwagen und Bussen gelangten auf dem Landweg hunderte Kisten mit Kunstwerken nach Merkers in Thüringen und Grasleben in Niedersachsen.<sup>21</sup> Den Abschluss dieser Verlagerung aus Berlin markiert der 6. April 1945 mit dem letztmöglichen Abtransport Richtung Grasleben.<sup>22</sup> Wegen der sich auf Berlin fokussierenden Kriegshandlungen und stetig wachsender Unsicherheit auf Land- und Wasserwegen konnten danach keine Transporte mehr stattfinden.

Weil die Kunstwerke in den späteren neun Flak-Kisten 1942 in den Leitturm des Flakbunkers Friedrichshain eingelagert gewesen waren, steht im Folgenden dieser Auslagerungsort im besonderen Fokus. Aus diesem Zusammenhang leitete sich auch die Bezeichnung dieser Spezialkisten ab. Wurde der Belegungsplan des ersten Stockwerks vom Leitturm vom 22. April 1945 unmittelbar nach den letzten Umlagerun-

13 Ebd., »Luftschutzbericht der Skulpturen-Abteilung für Juni und Juli 1943«.

14 Kühnel-Kunze 1984, wie Anm. 9, S. 23. Der Beginn der Auslagerung und dem gleichzeitigen Einbringen der Kunst in den Leitturm Friedrichshain wird von Kühnel-Kunze mit dem 11.1.1942 angegeben.

15 Vgl. Anhang III.

16 Carl Weickert, Zusammenfassung und Abschlussbericht, 25.11.1942, Landesarchiv Berlin, A Pr.Br. Rep. 1 07MF12AK30II.

17 Als Unterabteilung der Skulpturensammlung hatte die FBS seit 1919 einen eigenen Direktor. Eine eigene Abteilung bei den Staatlichen Museen wurde sie wahrscheinlich um 1931, während der Zeit des Leiters Helmut Schlunk. Ihre Nichterwähnung 1942 erklärt sich möglicherweise dadurch, dass sie sich als eigene Abteilung noch nicht etabliert hatte.

18 Otto Kümmel, Bericht an Christopher Norris vom 11.11.1945, zitiert in: Miller 2005, wie Anm. 10, S. 16.

19 Kühnel-Kunze 1984, wie Anm. 9, S. 30. Foedrowitz datiert den Befehl auf den 6. März 1945, vgl. Foedrowitz 2017, wie Anm. 11, S. 111.

20 Ebd., S. 34. Im Zeitraum 11.3.–6.4.1945 fanden sechs Transporte vom Flakbunker Friedrichshain, drei Transporte vom Flakbunker Zoo und ein gemischter Transport von beiden Bunkern mit Inhalt aus allen Sammlungen der Staatlichen Museen nach Westen und Süden statt. Von den insgesamt zehn Transporten aus Berlin gingen sieben Transporte nach Merkers, einer zuvor am 11.3.1945 ins nahe gelegene Philippsthal in Hessen, Schacht Ransbach (Kaliwerk Hattorf) mit Gemälden und die letzten beiden Transporte am 6. und 7.4.1945 nach Grasleben, vgl. Miller 2005, wie Anm. 10, S. 27, 29.

21 Beide Orte boten relativ trockene und vermeintlich sichere Salzstollen zur Einlagerung der Kunst, Schacht Merkers bei Kaiseroda und Grasleben am Elm nahe Helmstedt.

22 Nach heutigen Erkenntnissen wurden vom 19. bis 29.3.1945 vom Leitturm Friedrichshain und dem Geschützturm Zoo zusammen insgesamt 383 Kisten der SKS und der FSB verlagert.

361 Kisten wurden in den Salzstollen Merkers bei Kaiseroda in Thüringen verbracht, und

22 Kisten gingen in den Salzstollen Grasleben bei Helmstedt in Niedersachsen. Amerikanische Soldaten der 90th Infantry Division besetzten am 4.4.1945 Merkers und verlagerten am 17.4.1945 unter anderem alle 361 Kisten nach Frankfurt am Main in den Tresor der Reichsbank.

Fr. H. 27						
Aus 21.3.45 (ist von der Kündigung - Act. auf LkW-Anhänger IA 36 35 70)						
wurde Kühn Kunze verändert:						
146	295	643				
176	421					
255	595					
+ Kühn Kunze						
aus 21.3.45 auf LkW IA 36 35 45						
13	271	510	641			
230	275	512	702			
124	276	522	715			
215	277	562				
228	283	587				
229	287	597				
236	320	603				
264	345	604				
265	380	626				
268	480	633				
33 Kühn Kunze						
auf Anhänger IA 36 35 45						
112	279	318	348	382	426	586
217	286	319	352	387	439	614
223	306	322	357	400	444	679
240	307	324	360	401	509	
278	312	325	368	420	563	33 Kühn Kunze
auf LkW IA 36 35 44						
144	237	266	355	601		
216	245	272	418	634		
218	248	273	441	658		
225	249	336	507	743		
226	261	342	592			
24 Kühn Kunze						
auf Anhänger IA 36 35 44						
158	239	337	484	721	739	
165	259	423	531	722	781	
187	280	431	644	776		
17 Kühn Kunze						

3 Verladeliste der Kunstkisten mit den Nummern der SKS vom 21. März 1945 und Angaben zur Herkunft »Frh.« (Leitturm Flakbunker Friedrichshain), Datum, Kennzeichen von Lkw und Anhänger, an dieser Stelle ohne Angabe Zielort Merkers, SMB-ZA, I/SKS 141, S. 27

gen erstellt? Hastig eingetragene Notizen, abweichend von den ursprünglichen Belegungen von 1942 deuten darauf hin (Abb. 4 und 5). Der Vergleich der beiden Pläne macht die völlig veränderte Situation im Leitturm des Flakbunkers Friedrichshain zwischen Ende 1942 und dem 22. April 1945 deutlich. Die Eile der letzten Verlagerungen aus der Hauptstadt spiegelt sich auch in den Bergungslisten wider. Während diese Listen mit handschriftlichen Korrekturen und Ergänzungen an den Bergungsorten von September 1942 bis Ende 1944 sehr gewissenhaft geführt wurden, sind die Dokumente zu den letzten Umlagerungen unvollständig und widersprüchlich.

In der Nacht vom 10. zum 11. März 1945 musste nach schwerem Bombentreffer der Bergungsort Neue Münze am Berliner Molkenmarkt beräumt werden. Umfangreiche Bestände der SKS wurden daraufhin von dort in den Leitturm Friedrichshain verbracht. Eine schnelle Bergung aus dem Tresorraum war erforderlich, weil das Dach der Neuen Münze stark beschädigt war und Lösch- und Niederschlagswasser in die Räume eindrang.<sup>23</sup> In der Folge kamen nach dem 11. März 1945 unter anderem das Relief *Engel mit Marterwerkzeugen* des Meisters von

Altichiero, das Relief *Madonna in den Wolken* von Agostino Busti, die Skulptur *Johannes Evangelista*, das Relief *Weibliches Profilbildnis*, das Hochrelief *Prometheus mit dem Adler*, die Statuette einer *Knienenden Stifterin* und die Reliefbüste eines *Christus* in den Leitturm. Diese sieben Werke gelangten später in die Flak-Kisten.<sup>24</sup>

Mit den notwendigen Um- und Verlagerungen kam es binnen weniger Wochen zu zahlreichen Standortveränderungen, deren Dokumentation erhebliche Lücken aufweist. Die notwendige Verlagerung von Kisten in den Leitturm Friedrichshain aus der Neuen Münze und dem Flakbunker Zoo, die Verlagerung von Kisten aus dem Leitturm nach Grasleben und Merkers und die zeitgleiche Umlagerung im Leitturm zwischen den Geschossen sind aus den wenigen Akten zeitlich kaum zu entwirren. Es waren »[...] Hals-über-Kopf-Maßnahmen [...].<sup>25</sup> Denn, wie im letztbekannten Plan zu erkennen ist, waren militärische Gründe ausschlaggebend dafür, im ersten Stockwerk Platz zu schaffen (Abb. 5). Um Stauraum für Lebensmittel herzustellen sowie Waffen und Munition für das deutsche Militär einzulagern zu können, war zum 22. April 1945 der gesamte linke Teil von den Museen beräumt.<sup>26</sup> Im dritten Stockwerk wurde im vorderen Teil des zentralen Depotraumes um den 23. April 1945 ein Medikamentenlager eingerichtet, in einem Bereich, wo nach den letzten Dokumenten eigentlich Kunst aufbewahrt sein sollte. In den Bergungslisten löst sich der Bezug von Kunstwerk, Kiste und Standort mehr und mehr auf. So kann heute die Frage nicht abschließend beantwortet werden, welche Kunstwerke tatsächlich zu Kriegsende im Bunker waren.<sup>27</sup> Oftmals führen Indizien und der Ausschluss anderer Bergungsorte zu einer Hypothese, die den Standort eines Werkes zum Ende des Krieges eingrenzt. Nach Auswertung aller Bergungsverzeichnisse von SKS und FBS waren im Leitturm Friedrichshain am 2. Mai 1945<sup>28</sup> eingelagert: 352 bestätigte und 89 als unsicher geltende Bildwerke sowie weitere 66 Werke mit undokumentiertem Standort, die aber rückwirkend nach 1946 mit Standort Friedrichshain angegeben wurden. Für viele Bildwerke wird der letzte Standort wahrscheinlich immer unbekannt bleiben, was vor allem auf eine Vielzahl

23 Lothar Lambacher, Dokumentation der Verluste. Skulpturensammlung, Bd. VII, Berlin 2006, S. 11. Einige Marmorskulpturen der Antikensammlung zeigen heute noch die Ränder des Wasserstands im Tresor der Neuen Münze.

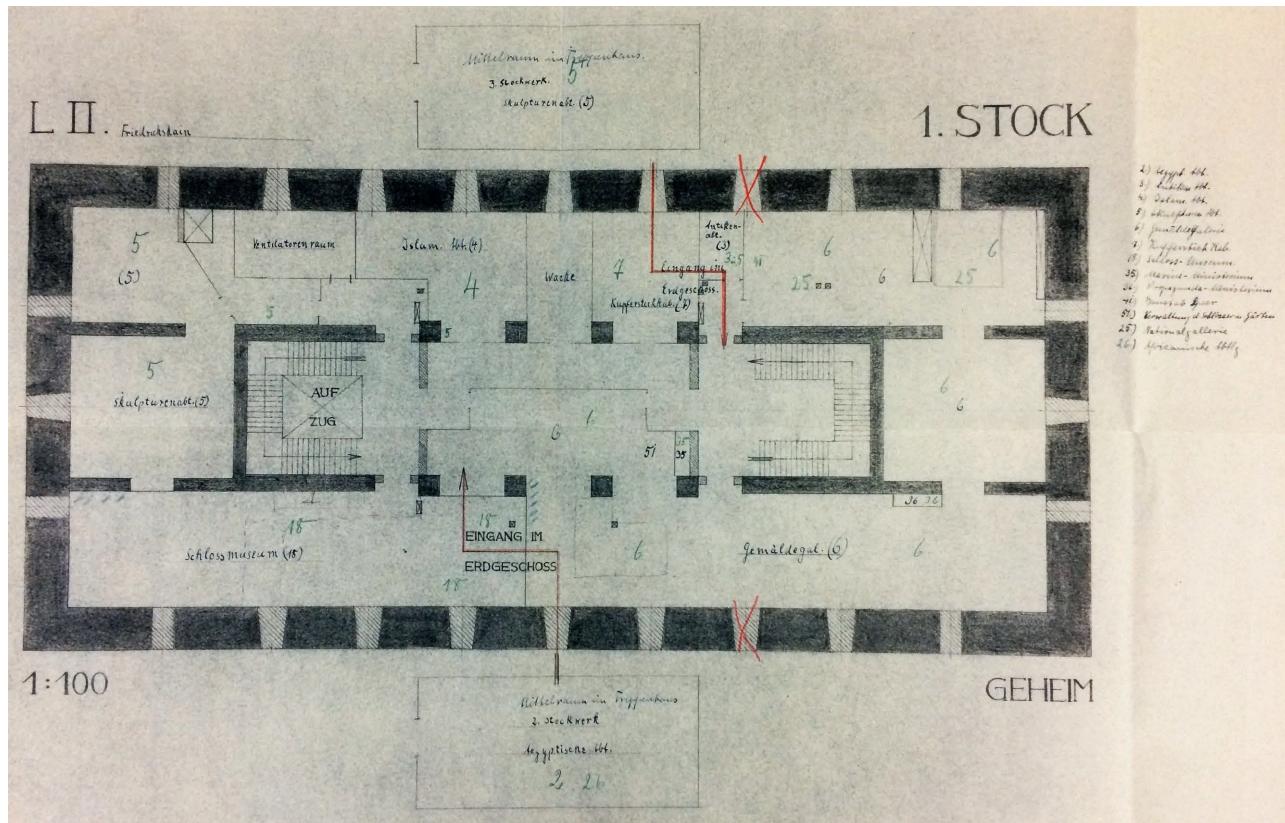
24 Vgl. Anhang I.

25 Carl Weickert 17.11.1945, zitiert in: Miller 2005, wie Anm. 10, S. 14.

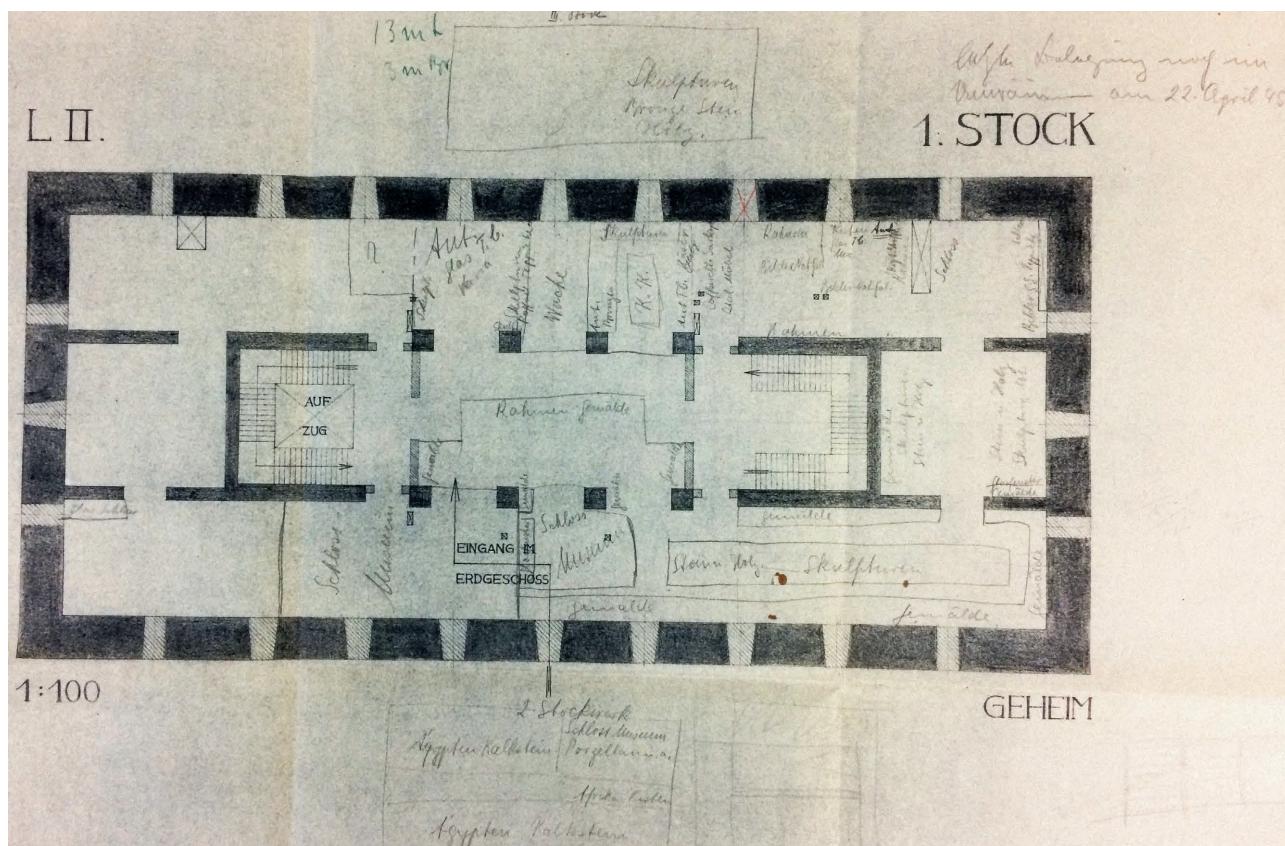
26 Konstantin Akinscha, Gregori Koslow, Beutekunst. Auf Schatzsuche in russischen Geheimdepots, München 1995, S. 92. Nach Kühnel-Kunze fanden im Januar 1945 im Leitturm Friedrichshain Umlagerungen statt, weil für militärische Zwecke Platzbedarf bestand und »Standortverzeichnisse [A. d. V. Objekte, Kisten] kaum ordnungsgemäß abgeändert [...]« wurden, vgl. Kühnel-Kunze 1984, wie Anm. 9, S. 29, 46. Zusätzlich kamen in der ersten Februarhälfte Kisten vom Geschützturm Zoo und aus einigen Museumskellern in den Leitturm Friedrichshain, bevor dann wiederum, zwischen dem 19. und 29. März, weitreichende Verlagerungen aus beiden Flaktürmen unter anderem nach Thüringen und Niedersachsen durchgeführt werden mussten. Im vorderen Teil »eines Depotraumes der Gemäldegalerie« wurde ein Lazarett eingerichtet, vgl. Kühnel-Kunze 1984, wie Anm. 9, S. 29, 46.

27 In den Auslagerungsdokumenten wurde ein Objekt im günstigsten Fall mit einer Kiste gelistet. Alle Standorte und deren Veränderungen bezogen sich in den Standortlisten nur auf die Kistennummer. Ist der Standort einer Kiste nicht definiert, existiert zu einem Werk auch kein nachgewiesener Standort.

28 Entscheidend für die Bergungen ist der Zeitpunkt der Kapitulation von Berlin am 2.5. 1945. Beide Flakbunker, Zoo und Friedrichshain, sind am 1. und 2.5.1945 vom deutschen Militär aufgegeben worden.



4 Erstes Obergeschoss vom Leitturm des Flakbunker Friedrichshain, Zustand sehr wahrscheinlich zum Abschluss der Einlagerungen im November 1942 mit nachträglichen Eintragungen, undatiert, SMB-ZA, I/GV 2214, Grundrisse Bunker Zoo und Friedrichshain



5 Erstes Obergeschoss vom Leitturm des Flakbunker Friedrichshain, letzter bekannter Belegungsplan von deutscher Seite, 22.4.1945, SMB-ZA, I/GV 2214, alle G1/L2



6 Salzstollen Merkers/Thüringen unmittelbar bei Beschlagnahme durch amerikanische Soldaten am 4.4.1945



7 Kisten der Skulpturensammlung »Sk-Abt.«, Detail aus Abb. 6

heute noch verschollener Objekte und nicht aufgelöster Konvolute bei der Sammlungen zutrifft.<sup>29</sup>

Die Kunstwerke der SKS und die archäologischen Objekte der FBS waren zum Zeitpunkt der Berliner Kapitulation auf folgende Standorte verteilt: Leitturm des Flakbunkers Friedrichshain im später sowjetisch besetzten Sektor Berlins; Museumsinsel, hier die Keller im Deutschen Museum (Pergamonmuseum), im Erdgeschoss und teilweise in den Ausstellungssälen des Kaiser-Friedrich-Museums im später sowjetisch besetzten Sektor Berlins; Tresorräume Reichsmünze oder Neue Münze am Molkenmarkt in Berlin, im später sowjetisch besetzten Sektor Berlins; Geschützturm des Flakbunkers Zoo im später britisch besetzten Sektor Berlins; Salzbergwerk Grasleben bei Helmstedt/Niedersachsen, später in der britischen Besatzungszone; Kalischacht Merkers bei Kaiseroda/Thüringen, später in der sowjetischen Besatzungszone (zuvor von amerikanischen Verbänden eingenommen).<sup>30</sup>

Die im Leitturm Friedrichshain verbliebenen Bestände aller Sammlungen der Berliner Museen überstanden die Kapitulation Berlins am 2. Mai 1945 schadlos. Die Bildwerke der späteren Flak-Kisten befanden sich zu diesem Zeitpunkt in verschiedensten Bergungskisten im Bunker, ordnungsgemäß beschriftet und markiert. Alle Kisten der SKS und der FBS waren ab 1939 mit der Sammlungskennung »KFM« (Kaiser-Friedrich-Museum), »DM« (Deutsches Museum) oder »BYZ« (Frühchristlich-Byzantinische Sammlung) und vorangestellter fortlaufender Nummer bezeichnet und mit »Sk-Abt« beschriftet worden. Die Art der Beschriftung, sogar mit Abbildung, zeigt das Beispiel der Bergungskiste 236 KFM mit dem *Heiligen Diakon* von Tilman Riemenschneider, 1510, Lindenholz, Inv. 2302. Sie war 1942 im Leitturm Friedrichshain, im ersten Obergeschoss »hinterer Raum«<sup>31</sup>, eingelagert und wurde am 21. März 1945 von Berlin nach Merkers umgelagert (Abb. 6 und 7).

Doch das Schicksal der Bildwerke war mit Kriegsende nicht besiegelt, denn ab dem 5. Mai ereigneten sich folgenschwere Katastrophen.

### Katastrophe und Chaos

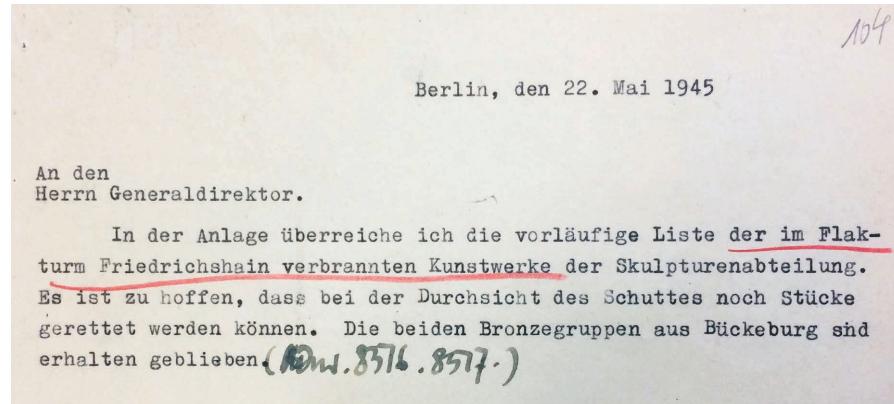
Für alle Kunstwerke und archäologischen Objekte im Leitturm Flakbunker Friedrichshain hat dieser Bergungsort eine traurige und schicksalshafte Bedeutung – ein Trauma und irreversibler Einschnitt in alle Sammlungen der Staatlichen Museen. Zwei Brände brachen nur wenige Tage nach Kriegsende im Bunker aus. In der Nacht vom 5. zum 6. Mai brannte das erste Stockwerk aus, und zwischen dem 14. und 18. Mai 1945 gingen die beiden darüber liegenden Geschosse vollständig in Flammen auf.<sup>32</sup> Über die Ursachen der Brände wird auch nach 75 Jahren noch spekuliert. Das Inferno zerstörte alle dort eingelagerten

29 Ausgewertete Akten (2017–2019): SMB-ZA I/SKS 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149; SMB-ZA II B-SKA 0022; SMB-ZA II VA 428, 491, 913; SMB-ZA FBS 19; SMB-ZA GA LN 79; SMB-ZA VA 8865, 8872.

30 Ein weiterer Auslagerungsort für Sammlungsbestände der FBS soll sich in Meseritz, nahe Hochwalde (ehemalige Provinz Posen) befunden haben, konnte aber bis heute nicht bestätigt werden. Vgl. Anastasia Yurchenko, Kriegsverluste deutscher Museen. Studie V: Museum für Byzantinische Kunst, Berlin 2017, S. 8. Meseritz (heute Międzyrzecz), bei Hochwalde (heute Wysoka) in der ehemaligen Neumark wird in russischen Quellen als Beschlagnahmestandort Frühchristlich-Byzantinischer Kunst genannt. Für die FSB konnten bisher keine Belege für die tatsächliche Verlagerung von Kunst dorthin recherchiert werden. Auch eine Recherche vor Ort im Sommer 2019 brachte keine Bestätigung.

31 In den Akten kann die Bezeichnung »hinterer Raum« im ersten Obergeschoss derzeit noch nicht verortet werden.

32 Günter Schade, Die Berliner Museumsinsel. Zerstörung, Rettung und Wiederaufbau, Berlin 1986, S. 33. Schade datiert den ersten Brand im Leitturm auf die Nacht vom 4. zum 5. Mai



8 Schreiben von Ernst Friedrich Bange (?) an Otto Kümmel zum Zustand des Flakbunkers Friedrichshain, 2.5.1945, SMB-ZA, I/SKS 146, S. 104

Kunstwerke und Kulturgüter oder beschädigte diese bis zur Unkenntlichkeit. Bisher wurde angenommen, dass alle vermissten Werke, die nicht von sowjetischen Trophäenbrigaden als sogenannte »Beutekunst« beschlagnahmt wurden, im Flakbunker verbrannt sein mussten, also nicht mehr existieren.<sup>33</sup>

Zu den beiden bis heute unaufgeklärten Bränden seien an dieser Stelle nur die wichtigsten Zeugenaussagen wiedergegeben. Am 5. Mai 1945, nur wenige Stunden vor der ersten Brandkatastrophe, hatte der Museumswärter Max Kiau<sup>34</sup> im dritten Obergeschoss einen Einbruch im Bereich der eingelagerten Kunst festgestellt. Er fand bei seinem Kontrollgang am nächsten Tag das erste Stockwerk völlig ausgebrannt vor und resümierte, dass nur der Einsatz von Flammenwerfern diese Zerstörung verursacht haben konnte. Aufgrund noch sehr großer Hitze und der Beschädigung eines der beiden Treppenhäuser gelangte er nicht mehr in das zweite und dritte Stockwerk.<sup>35</sup> Die Beschreibungen von Kiau decken sich nicht mit der Berichterstattung von Generaldirektor Otto Kümmel (1874–1952),<sup>36</sup> der bei seiner Begehung die beiden oberen Geschosse am 7. Mai angeblich ohne Schwierigkeiten inspizieren konnte, was Kiau nicht gelang. Kümmel begrenzte die Auswirkung des Brandes auf den ersten Stock und die dort eingelagerten Kunstwerke. Er beschrieb die Höhe des Brandschutts mit bis zu einem Meter.<sup>37</sup> Das zweite Stockwerk war nach seiner Erinnerung unversehrt geblieben. Er stellte bei seiner Begehung im Beisein von Gerda Bruns, des sowjetischen Majors Lipskeroff und der Dolmetscherin Frau Behrsing fest, dass im dritten Stockwerk Umräumungen der Kisten zur Einrichtung eines Medikamentenlagers im »vorderen Teil« stattgefunden hatten, die Kisten mit den Kunstwerken aber unbeschadet geblieben waren.<sup>38</sup> Kümmel beklagte den amerikanischen MFAA-Offizieren<sup>39</sup> gegenüber den Zustand des ungesicherten Bunkers und bat das Militär dringend um die Bewachung.<sup>40</sup>

Als Andreij Belokopitow (1906–?), Leiter der Brigade des Kunstkomitees der 1. Weißrussischen Front, zwischen dem 7. und 14. Mai 1945 den Leitturm inspizierte, will er trotz einer Schutthöhe von einem Meter noch qualmende Gemälde, Gobelins und Drucke identifiziert haben, während ehemalige Zwangsarbeiter den Schutt nach Beute durchsuchten.<sup>41</sup>

Unzweifelhaft ist eine erneute Zerstörung der bis zum 7. Mai noch unversehrten zweiten und dritten Stockwerke durch einen weiteren

Brand. Dieser ereignete sich, möglicherweise mit einhergehenden Explosionen,<sup>42</sup> zwischen dem 14. und 18. Mai.<sup>43</sup>

Vom 22. Mai 1945 liegt ein Schreiben vor, wahrscheinlich von Ernst Friedrich Bange an den Generaldirektor Otto Kümmel, welches der Datierung zufolge nur vier Tage nach der zweiten Brandkatastrophe verfasst wurde und Fragen aufwirft (Abb. 8).<sup>44</sup> Der Brief samt beigefügter Auflistung liefert bereits einen Überblick des Gesamtverlusts für die SKS und die FBS. Wie war diese Bestandsaufnahme so schnell möglich

1945, was im Widerspruch zu allen anderen vorliegenden Quellen steht. Auch der genaue Zeitpunkt des zweiten Feuers ist bis heute unbekannt.

33 Seit Jahrzehnten machen allerdings immer wieder hypothetische Spekulationen Schlagzeilen, 434 Gemälde seien nicht verbrannt, sondern rechtzeitig vor den Feuertypen in den Westen evakuiert worden.

34 Kühnel-Kunze 1984, wie Anm. 9, S. 356. Die darin genannte Abkürzung »K.« steht sehr wahrscheinlich für Max Kiau, wie dieser in anderen Quellen namentlich genannt wird, vgl. SMB-ZA, II/AV 8910.

35 Schade 1986, wie Anm. 32, S. 34.

36 Vgl. Anhang III.

37 Vasily Rastorguev, From a Russian Perspective. Notes on the History of the Italian Sculptures from the Berlin Museum in the Custody of the Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, 1945–2015, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 51, 2015, S. 167. Kümmel berichtete Captain Calvin Hathaway erst am 19.7.1945, vgl. ebd.

38 Zitiert nach Kühnel-Kunze 1984, wie Anm. 9, S. 62. Kümmels Feststellung, dass ein Medikamentenlager eingerichtet worden war, ist zeitlich nicht verifiziert.

39 »MFA&A« oder »MFAA« (Monuments, Fine Arts, and Archives Section) waren amerikanische Kunstschutzoffiziere, organisiert als Pendant zu den sowjetischen Trophäenbrigaden, mit der Aufgabe, Kunst in Deutschland sicherzustellen.

40 An dieser Stelle trügen die Daten, wann Kümmel was und wem gegenüber formuliert hatte. Denn am 7. Mai sollen noch keine Mitarbeiter des MFAA in Berlin gewesen sein. Kümmels Bericht datiert auf den 19.7.1945.

41 Akinscha, Koslow 1995, wie Anm. 26, S. 93.

42 Kühnel-Kunze 1984, wie Anm. 9, S. 61–63, 355–356. Die Bemerkung von Kühnel-Kunze, dass Explosionen stattgefunden hatten, wird auch von Schauerte vertreten, vgl. Günther Schauerte, Archäologie des Krieges. Publikation zum Kolloquium 5.–6.10.2005, Staatliches Museum der Bildenden Künste A. S. Puschkin, Moskau, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2010. Andere Quellen bestätigen die Explosionen nicht. Es ist nicht klar, woher ihre Einschätzung stammt. Was die Auswirkung auf die Kunstwerke angeht, wäre diese Tatsache von großer Bedeutung.

43 Akinscha, Koslow 1995, wie Anm. 26, S. 115. Bei Kühnel-Kunze ist der Zeitraum für den zweiten Brand mit 14.–18. Mai 1945 angegeben (vgl. Kühnel-Kunze 1984, wie Anm. 9, S. 63).

44 Nach handschriftlicher Zuordnung sehr wahrscheinlich von Ernst Friedrich Bange (1893–1945) erstellt, dem Leiter der Skulpturensammlung von Juli 1944–Juli 1945.



9 Wahrscheinlich das von Lieutenant Doda Conrad nach Westberlin verbrachte Bronzepferd, abgebildet in der von Irene Kühnel-Kunze durchgeführten Inventur, CACP Wiesbaden 1948, SMB-ZA, II B/SKA 22, Flak-Kiste Nr. 4

angesichts von ein Meter hohem Schutt und völliger Verwüstung sowie bei Dunkelheit?<sup>45</sup> Offensichtlich ging Bange davon aus, dass fast alles vernichtet war, verwies aber darauf, dass die zwei überlebensgroßen Figurengruppen, die sogenannten *Bückeburger Bronzen* von Adriaen de Vries (Inv. 8516 und 8517), »erhalten geblieben« sind.<sup>46</sup> Diese Beobachtung setzt voraus, dass er im Bunker war. Dies wiederum zeigt, dass eine von den Sowjets unbehelligte Begutachtung des Bunkers so kurz nach den beiden Bränden offensichtlich möglich war. Die dem Dokument beigefügten Verlustlisten können nur auf der Grundlage der Bestandslisten zu allen der drei Jahre zuvor in den Leitturm verbrachten Kisten erstellt worden sein. So beweist die Verlustliste lediglich eine Inspektion des Unglücksortes nur wenige Tage nach dem zweiten Brandereignis, und dass der Bunker offen zugänglich war. Der sowjetische Archäologe, Oberst Wladimir D. Blawatsky (1899–1980),<sup>47</sup> der Anfang Juli 1945 eine erste kurze Sichtung vornahm, stellte die Zerstörung der Kunst im gesamten Bunker fest.<sup>48</sup> Sehr viel später, erst im Dezember, begannen die systematischen Ausgrabungen durch die sowjetischen Trophäenbrigaden unter seiner Leitung.<sup>49</sup> Zusammen mit dem Restaurator Michail Fedorowitsch Ivanow-Tschuronow (1907–1983) hatte auch er den Schutt im zweiten Stockwerk mit 50–80 Zentimeter, teilweise bis 100 Zentimeter Höhe konstatiert. Blawatsky kommt in seinem Abschlussbericht vom 16. März 1946 zu dem Ergebnis, dass nur eine beabsichtigte Brandlegung mit brennbaren Flüssigkeiten zu der Tragödie führen konnte. Nach seiner Einschätzung brannten die Kisten von unten nach oben aus. Seine Beschreibungen der Schäden, geschmolzene und deformierte Metalle, dünnwandige durchgebrannte Objekte, deformierte Keramik und zu Staub zerfallener Stuck, zeichnen ein katastrophales Bild der Kunstwerke.<sup>50</sup>

## Souvenirs, Geschenke, Trophäen

Der amerikanische Kunstschatzoffizier Lieutenant Doda Conrad (1905–1997) gab einen ersten Hinweis auf eine Entnahme von Kunstwerken aus dem Brandschutt.<sup>51</sup> Er war mit anderen MFAA-Offizieren an drei Tagen mehrfach im Leitturm. Sie fanden den Bunker immer unbewacht vor. Von einem Polen, der sich als »Hausverwalter« vorstellt, erhielten sie immer wieder »kleinere Geschenke«, wahrscheinlich gegen Lebensmittel und Zigaretten. Teilweise sehr detailliert listete Conrad die Geschenke, alias Kunstwerke, in einem Brief an Lieutenant Colonel Mason Hammond (1903–2002) auf. Zuerst erhielten sie »[...] ein Bronzepferd aus der italienischen Renaissance, dem nur ein Bein fehlte [...]«, wahrscheinlich Inv. 8559, Adriaen de Vries, Anfang 17. Jahrhundert (Abb. 9). Dass sich Conrad mit der Zuschreibung des Bronzepferdes irrite (manieristisch, transalpin), kann vernachlässigt werden, ist es heute das einzige Bronzepferd in der SBM, »dem nur ein Bein«, eigentlich nur der Unterschenkel eines Beins, fehlt. Einen Tag später kamen die Offiziere erneut und erhielten »[...] eine bronzenne Aphrodite (nicht allzu gut), mehrere Keramiken und Bronzefiguren [...]«, die sie später mit dem Katalog des Kaiser-Friedrich-Museums verglichen. Bei einem dritten Ausflug bekamen die Offiziere »[...] zwei mehrfarbige Terrakottaköpfe von Michelozzo, Bronzen von Riccio und einen köstlichen heiligen Johannes von Francesco di Giorgio, der unglücklicherweise in zwei Stücke zerbrochen war [...]«.<sup>52</sup> Wie alle anderen »Souvenirs« soll auch das Pferd später deutschen Kustoden im amerikanischen Sektor übergeben worden sein, was noch eine Rolle spielen wird.<sup>53</sup> Nach diesen Erinnerungen waren 1945 nur einzelne Bildwerke aus dem Bunker im Friedrichshain entnommen worden, Kisten hatte er nicht erwähnt. Konnte Conrad tatsächlich unbemerkt die 89 Werke der späteren Flak-Kisten oder sogar 162<sup>54</sup> Objekte der SKS und der FBS unter die Kontrolle der Westalliierten bringen? Diese hohe Anzahl erscheint ohne aufwendige Logistik unvorstellbar. Die Bereitstellung und Anlieferung von Kisten und benötigtem Verpackungsmaterial, Personal und ein Abtransport wären zu einem solchen Zeitpunkt bemerkenswert. 162 Werke aus dem Schutt zu bergen, zu verpacken und zu verlagern, setzt eine strukturierte Aktion größerer Dimension voraus. Aber ein

45 Kühnel-Kunze 1984, wie Anm. 9, S. 68. Der Strom war seit dem 2. Mai ausgefallen.

46 Beide *Bückeburger Bronzen* wurden 1946 durch die Sowjets beschlagnahmt und nach Osten abtransportiert, sie kamen 1958 nach Ostberlin zurück.

47 Vgl. Anhang III.

48 Akinscha, Koslow 1995, wie Anm. 26, S. 111. Es wurden im Juli 1945 etwa 15 Kisten durch Blawatsky gepackt.

49 Michail Fedorowitsch Ivanow-Tschuronow, Dokument Nr. 18, in: Verlagerte Kunst 1945–1958, Archiv Dokumente, Teil 1, herausgegeben von der Staatlichen Eremitage St. Petersburg, St. Petersburg 2014, S. 166. Das Protokoll entstand erst am 26.10.1945, fünf Monate nachdem Blawatsky und Ivanow-Tschuronow ihre ersten Beobachtungen gemacht hatten.

50 Akinscha, Koslow 1995, wie Anm. 26, S. 112.

51 Vgl. Anhang III.

52 Aus den Erinnerungen von Doda Conrad in einem Brief an Mason Hammond, datiert auf den 6.8.1945, zitiert nach Akinscha, Koslow 1995, wie Anm. 26, S. 115–117. Lieutenant Colonel Mason Hammond war von 1942–1946 für die MFAA tätig.

53 Die Geschehnisse sind nicht datiert, Belege der Übergabe an deutsche Kustoden konnten nicht recherchiert werden, vgl. Akinscha, Koslow 1995, wie Anm. 26, S. 116. Die Besuche der MFAA-Offiziere werden darin nach dem zweiten Brand vermutet.

54 Vgl. Anhang I. Die offizielle Zahl von 89 Werken (und mehrere nicht mehr identifizierbare Fragmente) steht der Zählung von 162 Werken und Fragmenten gegenüber.



10 Verlorener Sohn, Teil I, Teppich, Wirkerei, 1517, 127 × 308 cm, Zustand 1965, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv. AE 531

Bildwerk aus diesem Konvolut rückt in den Fokus, das Conrad in seinem Bericht explizit benannte, nämlich das Bronzepferd, »[...] dem nur ein Bein fehlte [...].« Es ist das einzige Bildwerk aus den Aufzählungen Conrads, mit dem eine Beschreibung von Irene Kühnel-Kunze 1948 am CACP in Wiesbaden übereinstimmt (vgl. Abb. 9).<sup>55</sup> Kühnel-Kunze hatte mit der handschriftlich zugefügten Inventarnummer eine Zuordnung dieser Bronzefigur vorgenommen. Das Bronzepferd könnte demnach Teil der Flak-Kiste Nr. 4 gewesen sein.<sup>56</sup>

Im Zusammenhang mit den dreitägigen Besuchen fand auch eine wesentliche Beobachtung Conrads Erwähnung, derzufolge in einem Raum in größerem Stil Kunst verpackt wurde.<sup>57</sup> Sein Bericht nennt keine Datumsangaben für seine Besuche im Leitturm, auch nicht ob diese zwischen den Bränden oder nach dem zweiten Feuer stattfanden. Es muss aber ein Zeitfenster existiert haben, in dem die Sowjets noch keine Bewachung eingesetzt hatten, sodass Kunstwerke an amerikanische Offiziere übergeben, geschenkt oder schlicht entwendet werden konnten. Die Sowjets wussten spätestens seit der Begehung von Belokopitow, was sich im Leitturm befand. Warum schützten sie den Bunker nicht? Die beiläufige Beobachtung von Conrad scheint der Ausgangspunkt der besonderen Odyssee der 162 Bildwerke aus den Flak-Kisten zu sein. Bis heute ist unklar, wer in wessen Auftrag und wann etwas verpackte. Offensichtlich hatten die MFAA-Offiziere hiervon keine Kenntnis, wie die Bemerkung Conrads suggeriert. Da die Flak-Kisten später den Weg über die westliche Besatzungszone nahmen, kamen für diese Aktion die Sowjets nicht in Frage. Sie waren zu dieser Zeit, wie später noch gezeigt wird, mit der eiligen Beräumung des Zoobunkers im Tiergarten beschäftigt.

Auch der britische Kunstschatzoffizier Christopher Norris (1907–1987) schrieb seine Erinnerungen an die Zeit nach der Kapitulation Berlins nieder. Norris' Besuch im Bunker fand allerdings erst im August statt, als ein polnischsprachiger Mann den Zugang bewachte.<sup>58</sup> Sein

Bericht bezeugt die Schutthöhen von fast einem Meter Höhe und im Schutt noch sichtbare brandgeschädigte Fragmente von Kunstwerken.<sup>59</sup> War es derselbe Mann, den Doda Conrad angetroffen hatte, und ging das professionelle Verpacken im Hintergrund demnach erst im August vonstatten?

Bei der zeitlichen Einordnung muss eine Besonderheit der Flak-Kisten berücksichtigt werden. In ihnen befanden sich auch unbeschädigte Kunstwerke.<sup>60</sup> Das deutet auf eine Entnahme zwischen den beiden Bränden hin, als das dritte Stockwerk noch intakt und die Kunstwerke noch unbeschädigt waren. Ihre Existenz beweist indirekt, dass eine organisierte Bergung durch Angloamerikaner zwischen den beiden Bränden im Leitturm stattgefunden haben muss.

In diesem Wirrwarr um die Zugriffe der Westalliierten im Bunker Friedrichshain fallen zwei Einzelschicksale auf, die die Frage nach dem Zeitfenster des westalliierten Zugriffs auf den Leitturm beantworten. Laut Auslagerungsakten wurde von einem dreiteiligen Wandteppich der SKS (*Geschichte des verlorenen Sohns I–III*, Inv. AE 531–533) mindestens ein Teil 1942 in den Leitturm eingelagert. Für die beiden anderen Teile ist kein Bergungsort dokumentiert.<sup>61</sup> Dieser Teil des Zyklus

55 Irene Kühnel-Kunze war vor dem Krieg in der Gemäldegalerie tätig.

56 Vgl. Anhang I, Nr. 91. Die Zuordnung ist vage, denn diesem Bronzepferd fehlt kein gesamtes Bein, die Bezeichnungen »Bein« oder »Unterschenkel« könnte auch einer mehrfachen Übersetzung (deutsch–englisch–deutsch) geschuldet sein.

57 Akinscha, Koslow 1995, wie Anm. 26, S. 116. Dementgegen versicherte der polnische Hausverwalter den Amerikanern, niemand hätte den Turm betreten dürfen, vgl. ebd.

58 Doda Conrad bezeichnete den polnischsprachigen Mann als »displaced person«, eine Bezeichnung, die angloamerikanische Offiziere für Heimatlose und Vertriebene verwendeten.

59 Christopher Norris, The Disaster at Flakturm Friedrichshain. A Chronicle and List of Paintings, in: Burlington Magazine 597, 1952, XCIV, S. 337–347, hier S. 338.

60 Vgl. Anhang I.

61 Die zwei anderen Teile des Teppichs sind heute Kriegsverlust.



11 Werkstatt von Luca della Robbia, Madonna Frescobaldi, glasierte Keramik, um 1500, 86 × 59 cm, Zustand vor 1945, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv. 2180



12 Erhaltener Kopf des Kindes der Madonna Frescobaldi, 11 × 9 × 8 cm, Zustand 2016, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv. 2180



13 Erhaltener Kopf der Madonna Frescobaldi im Puschkin-Museum Moskau, Zustand 2017, Inv. 2180, russische Inv. 3C-502



14 Historischer Holzrahmen der Madonna Frescobaldi, 148 × 103 cm, Zustand 2020, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv. 2180\_1

(Inv. AE 531) war vor Kriegsende in das dritte Stockwerk des Bunkers geborgen worden, welches zwischen dem 13. und 18. Mai 1945 ausbrannte. In der Aufstellung »Rückführung der nach Westdeutschland verlagert gewesenen Kunstgüter und Bestandsaufnahme der in Berlin-West befindlichen, vor 1945 erworbenen Objekte« vom 16. Februar 1962 wird der Teil I des Teppichs als vorhanden beschrieben.<sup>62</sup> Darin ist auch vermerkt, dass der britische Kunstschatz diesen Teppich sicher gestellt und nach Celle verbracht hatte. Eine Fotografie von 1965 in Berlin-Dahlem zeigt den Teppich ohne jegliche Schäden, wie er auch heute in der SBM existiert (Abb. 10). Während alle anderen Textilien im Bunker verbrannten, entging er als einziger den Bränden. Da der Wandteppich unbeschädigt, seine Einlagerung in das dritte Stockwerk jedoch gut dokumentiert ist, muss er spätestens vor dem zweiten Brand entnommen worden sein.

Das zweite Beispiel ist das bedeutende Relief *Madonna Frescobaldi* aus der Werkstatt der Della Robbia in Florenz (glasierte Keramik, Inv. 2180), welches in den Bränden des Bunkers fast vollständig zerstört wurde (Abb. 11). Es befand sich in Kiste 5 KFM ebenfalls im dritten Stockwerk des Bunkers. Vom fast völlig zerstörten Relief ist der Kopf des Kindes (Abb. 12) von »amerikanischen oder britischen Besatzungsangehörigen in Berlin sichergestellt«<sup>63</sup> worden. Der Vermerk entstammt demselben Dokument, welches auch den erhaltenen Teil des Teppichs aufführt. Ein weiteres Fragment des Reliefs, der Kopf der Madonna (Abb. 13), konnte durch die sowjetischen Kunstschatzoffiziere 1945/46 im Bunker geborgen werden und gelangte ins Puschkin-Museum nach Moskau. Die Fragmentierung deutet darauf hin, dass der Zugriff der Amerikaner hier nach dem zweiten Brand (nach dem 18. Mai 1945) erfolgt sein muss. Nur der historische Holzrahmen überstand den Krieg unversehrt (Abb. 14).<sup>64</sup>

Auch wenn weder der Teppich noch das Fragment des Kinderkopfes Inhalt der Flak-Kisten waren, bestätigen beide Schicksale einen Zugriff der Amerikaner oder Briten. Darüber hinaus verdeutlichen die Beispiele, dass neben den 162 Werken aus den Flak-Kisten mehr Objekte und Fragmente aus dem Friedrichshainer Bunker in den Westen gelangten als bisher angenommen.

## Wettlauf gegen die Zeit

»Die Kulturvölker der Welt kamen zuerst vor über 40 Jahren im Haag überein, daß die uralte Sitte, Kunstwerke als rechtmäßige Kriegsbeute anzusehen, ganz barbarisch sei, die durch feierlichen Vertrag [Anm. d. V.: Haager Friedensabkommen von 1907] abgeschafft werden müsse als ein erster Schritt zur Beseitigung des Krieges selbst.«<sup>65</sup> Was offensichtlich schon Jahrhunderte zuvor nicht funktionierte, konnte auch die Haager Konvention nicht regeln. Denn wie sich zeigt, stand auch das Handeln der Alliierten nach dem Zusammenbruch des Deutschen Reiches im Widerspruch zu dieser gut gemeinten Absicht.

Die Legitimation beschlagnahmter »Beutekunst« findet sich argumentativ fast wortwörtlich übereinstimmend sowohl auf sowjetischer als auch amerikanischer Seite. Beide Siegermächte setzten sich sehr ähnliche Ziele und benutzten vergleichbare Argumente, die Verlagerung der Kunstgüter aus Nachkriegsdeutschland 1945–1946 zu begründen und zu legalisieren.<sup>66</sup> Hinter der gut klingenden Absicht »Sicherung und Rettung der Kunstwerke«<sup>67</sup> bestanden ganz im Widerspruch dazu

von beiden Mächten klar definierte Ansprüche, die verlagerte Kunst zu konfiszieren und zur späteren Kompensation sowohl für eigene Verluste als auch zur Entschädigung betroffener Drittstaaten heranzuziehen.

Bereits mit dem Zonenabkommen vom 12. September 1944 wurden zwischen den späteren Siegermächten die Sektorenengrenzen in Berlin festgelegt. Es war seit dieser Zeit bekannt, dass der Friedrichshainer Flakbunker unter sowjetische Hoheit und der Zoobunker unter britische Kontrolle fallen würden. Den Alliierten war acht Monate vor Kriegsende, spätestens mit der Einnahme des Salzstollens Merkers bei Kaiseroda in Thüringen und der Beschlagnahme wertvoller Kunstwerke am 4. April 1945 bekannt, wo in Deutschland, in Berlin und in welchem Sektor potenzielle »Beutekunst« zu holen war. Das Aufspüren der Depots erscheint als logische Konsequenz.<sup>68</sup> In Berlin bedurfte ein erfolgreicher Zugriff auf eingelagerte Kunst- und Kulturgüter zwingend schneller Aktionen. Wäre ein angloamerikanischer Zugriff im späteren Ostsektor der Stadt im Mai/Juni 1945 als »illegal« zu bewerten, bevor das Sektorenabkommen Anfang Juli in Kraft trat?<sup>69</sup> Der Leitturm Friedrichshain lag nicht nur auf von Sowjets »befreitem« Gebiet, sondern auch in ihrem Sektor, was einen gezielten Zugriff durch die Angloamerikaner unrechtmäßig erscheinen lässt. Nach der Kapitulation Berlins am 2. Mai und dem ersten Brand in der Nacht zum 6. Mai lagen drei Tage. Zwischen den beiden Bränden vergingen ungefähr zwölf Tage – Zeiträume, in denen noch unbeschädigte Kunst im Bunker zu holen war. Wenn die Amerikaner aber erst Anfang Juli zur Übernahme ihres Sektors Berlin erreicht haben, hätten sie auf die Bestände im Bunker erst nach Inkrafttreten des Berliner Zonenabkommens zugreifen können. Gab es etwa gleichzeitige Ausgrabungen von Blawatsky und den Westalliierten im Bunker? Dass ein solches Szenario von der sowjeti-

62 SMB-SBM, Archiv, MKA 005, S. 1, 13.

63 Ebd.

64 Der Rahmen wurde um 1939 vom Relief abgenommen und in den Keller des Pergamonmuseums eingelagert, denn er gehörte nicht zur »ersten Garnitur«. Der Auslagerungsort für die wertvollsten Werke der Museen im Leitturm Friedrichshain hätte auch sein Ende bedeutet.

65 James R. Newman, Direktor der amerikanischen Militärregierung in Hessen, September 1948. Teil des Vorworts des Kataloges zur ersten Ausstellung »Returned Masterworks – zurückgekehrte Meisterwerke aus dem Besitz der Berliner Museen« im CACP Wiesbaden nach Rückkehr von 50 Gemälden aus den USA im September 1948, zitiert nach Kühnel-Kunze 1984, wie Anm. 9, S. 119.

66 1946 hatte der US-amerikanische Senat, vertreten durch das War Department, die Verlagerung von 202 Gemälden der Gemäldegalerie aus Wiesbaden in verschiedene Städte der USA als »Leihgaben« angeordnet, vgl. Petra Winter, »Zwillingsmuseen« im geteilten Berlin. Zur Nachkriegsgeschichte der Staatlichen Museen zu Berlin 1945 bis 1958, in: Jahrbuch der Berliner Museen 50. Beiheft, Berlin 2008, S. 28.

67 Walter Ings Farmer, Die Bewahrer des Erbes. Das Schicksal deutscher Kulturgüter am Ende des Zweiten Weltkrieges, Berlin 2002, S. 66. Zur Begründung der Verlagerung von Kunst in die USA finden sich im Wortlaut der Maßnahme die »Sicherung und Rettung« adäquat auf sowjetischer Seite und in deren Interpretation zur Ausstellung »Schätze der Weltkultur von der Sowjetunion gerettet« wieder (eröffnet am 2.11.1958 in Ostberlin). Interessanterweise wurden diese Phrasen politisch motiviert auch noch bis 1985 in der damaligen DDR nahezu beschworen, vgl. Restaurierte Kunstwerke in der Deutschen Demokratischen Republik, herausgegeben von den Staatlichen Museen zu Berlin, Ausstellungskatalog (Staatliche Museen zu Berlin, April–Juni 1980), Berlin 1979. Vgl. Winter 2008, wie Anm. 66, S. 28, 37. Winter geht davon aus, dass nur die sowjetische Seite auf Basis einer »generalstabsmäßigen« Planung diese Verlagerungen durch die Trophäenbrigaden unternahm.

68 Winter 2008, wie Anm. 66, S. 21.

69 Schade 1986, wie Anm. 32, S. 20. Darin wird der 4.6.1945 als Inkrafttreten der sowjetischen Verwaltung im Ostsektor angegeben.

schen Militäradministration gebilligt worden wäre, erscheint abwegig. Blawatskys Chef, Andrej Belokopitow, wusste seit dem 7. Mai 1945 genau, welche hochkarätigen Kunstwerke sich im Leitturm befanden. Denn er hatte diesen, wie bereits ausgeführt, als Kunstschutzoffizier schon wenige Tage nach der Kapitulation inspiziert und Gemälde und Gobelins im Schutt erkannt.<sup>70</sup>

Aber im Mai waren die Sowjets nicht sonderlich bemüht und zeigten kaum Interesse, die Kunst im eigenen Sektor, im Leitturm des Flakbunkers Friedrichshain, vor Übergriffen zu schützen, geschweige die Kunstwerke zu retten. Die Prioritäten waren andere und überaus deutlich formuliert, wie ein Befehl von Wladimir Jurasow bei einem Treffen hochrangiger sowjetischer Militärs im Mai 1945 aussagte: »Bringen Sie alles aus dem Westsektor Berlins hinaus. Verstehen Sie? Alles!«.<sup>71</sup>

Entsprechend hatten die sowjetischen Trophäenbrigaden ganz andere Pläne. Ihre Aktivitäten konzentrierten sich auf die Kunstbergung im Zoobunker. Den Sowjets war klar, dass mit dem Inkrafttreten des Berliner Zonenabkommens Tiergarten unter die Hoheit der Briten fallen würde und sie diesen Teil Berlins Anfang Juni abgeben müssten. So bündelten sie dort ihre Kräfte.<sup>72</sup> Bereits ab dem 7. Mai 1945 begannen die Sowjets, den Geschützturm des Flakbunkers am Zoo »mit 300 Mann [...] in zwei Tagen« auszuräumen.<sup>73</sup> Für die Mitarbeiter der Museen, wie Walter Andrae (1875–1956), kam der Einsatz der Sowjets am Zoo-bunker völlig überraschend.<sup>74</sup> Ab dem 13. Mai 1945 wurde der Fries des Pergamonaltars in nur wenigen Tagen abtransportiert.<sup>75</sup> Teile des Frieses waren im Bunker fest montiert, sodass die Demontage einer großen Kraftanstrengung bedurfte.<sup>76</sup> Nach der Ratifizierung des Viermächtestatus durch die gegenseitige Übergabe der Stadtgebiete und die Aufnahme der Verwaltungstätigkeit in den Zonen durch die jeweils zuständige Besatzungsmacht vom 1. bis 4. Juli 1945 (im französischen Sektor erst am 12. August), war es mehr als unwahrscheinlich, dass Militärs (auch Kunstschutzoffiziere) auf die eingelagerten Kunstwerke in den jeweils anderen Sektoren unbemerkt zugreifen konnten. In diesem Zeitfenster von höchstens zwei Monaten ungeklärter Verwaltungsverhältnisse entschied sich auch das Schicksal der Kunstwerke der Flak-Kisten.

Erst im Juli 1945 wurden die Sowjets im Friedrichshain aktiv, nachdem sie die Bergungen in Tiergarten abgeschlossen hatten. Blawatsky hatte in einer ersten Probeausgrabung 15 Kisten mit Objekten und Fragmenten aus der Asche des Leitturms geborgen.<sup>77</sup> Seine Aufzeichnungen darüber und zu den später folgenden Abtransporten in die Sowjetunion datieren erst auf den 26. Oktober 1946.<sup>78</sup>

Es erscheint notwendig, den Blick auf die Arbeit des amerikanischen Militärs hinsichtlich ihrer Taktiken zum Aufspüren von Kunst auf deutschem Boden zunächst auf andere Orte zu richten. Untersuchungen des Zugriffs auf das Salzbergwerk in Grasleben ergaben, dass die amerikanischen Kunstschutzoffiziere erst hinzukamen, nachdem Geheimdienstler des OSS den Salzstollen vor dem eigentlichen Militär erreicht hatten. Die Ursache eines Brandes im Stollen des Salzbergwerkes kurz nach seiner Einnahme ist bis heute ungeklärt. Friemuth sah darin mögliche Aktivitäten des CIC.<sup>79</sup> Brände unter ähnlichen Bedingungen sollen sich auch an anderen Bergungsorten mit Kunstschätzen ereignet haben.<sup>80</sup> Walter Ings Farmer (1911–1997) schrieb die Entdeckung des Salzstollens Merkers bei Kaiseroda amerikanischen Geheimdiensten zu, lange bevor Kunstschutzoffiziere tätig wurden. Sogenannte Target Forces verfügten schon vor der Kapitulation Deutschlands über Kenntnisse von den Auslagerungsorten der Kunst und entsprechende

Listen ihres Inhalts.<sup>81</sup> Unabhängig von einer möglichen Verbindung zwischen den Bränden in Grasleben und Berlin sollen diese Geheimoperationen in vorderster Reihe oder sogar hinter der Front noch im Krieg und vor dem Erreichen der eigentlichen Truppen stattgefunden haben.

Der langjährige Kustos am Museum für Vor- und Frühgeschichte Klaus Goldmann (1936–2019) vertrat die Ansicht, dass bereits Anfang Mai 1945 die Target Forces geheimdienstlich in Deutschland unterwegs und damit beschäftigt waren, Kunst und andere Vermögenswerte aufzuspüren. Nach seiner Überzeugung nahm die 90th US-Infantry Division den Ort Merkers am 4. April 1945 nicht zufällig ein. Im vermeintlichen Wissen um die dort eingelagerten Kunstdüter – und der umfangreichen Goldreserve des Deutschen Reiches – bewegte sich diese US-Division seit der Rheinquerung gezielt auf das Werra-Gebiet zu. Goldmann vermutete weiterhin, dass die amerikanischen Geheimdienste bereits unmittelbar zum Zeitpunkt der Kapitulation Berlins vor Ort in Bezug auf das Lokalisieren und Bergen von Kunst aktiv waren.<sup>82</sup>

70 Akinscha, Koslow 1995, wie Anm. 26, S. 93.

71 Zitiert nach: Akinscha, Koslow 1995, wie Anm. 26, S. 100.

72 Akinscha, Koslow 1995, wie Anm. 26, S. 99.

73 Kühnel-Kunze 1984, wie Anm. 9, S. 72. Kühnel-Kunze datiert die Beräumung des Zoobunkers durch die Sowjets auf den Zeitraum vom 7.5. bis zum 8.6.1945. Offensichtlich fanden die Beschlagnahme und die Abtransporte in mehreren Etappen statt. Akinscha und Koslow gehen in Hinblick auf die die Beräumung und den Abtransport aller Werke im ersten Obergeschoss von einem Zeitraum zwischen dem 13. und 19.5.1945 aus. Nur im ersten und dritten der fünf Geschosse im Geschützturm am Zoo waren Kunstwerke eingelagert. Am 21.5.1945 wurden die eingelagerten Bestände des Völkerkundemuseums herausgeschafft, vgl. Akinscha, Koslow 1995, wie Anm. 26, S. 97f. Am Ende einer weiteren Kampagne vom 21. bis 26.5.1945 waren beide Geschosse beräumt, mit dem Ergebnis, dass um den 26.5.1945 der Goldschatz von Eberswalde abtransportiert wurde.

74 Walter Andrae, Direktor des Vorderasiatischen Museums, bezeichnete es zwar in seinem Tagebuch als Unmöglichkeit, dass es den Sowjets gelingen könnte, den Pergamonaltar aus dem Geschützturm des Flakbunkers Zoo zu holen. (vgl. Akinscha, Koslow 1995, wie Anm. 26, S. 104)

75 Vgl. Schade 1986, wie Anm. 32, S. 39. Nach der Rechnung der Firma Philipp Holzmann AG vom 30.5.1945, die beim Ausbau der Friesplatten die Sowjets mit Fachpersonal unterstützte, soll dieser vom 14. Mai bis 16. Juni stattgefunden haben (ZA II/A GD 34, S. 14).

76 Akinscha, Koslow 1995, wie Anm. 26, S. 59. Der erste Transport mit Beutekunst, der Berlin Richtung Osten verließ, war ein Flugzeug, welches bereits am 30.6.1945 in Moskau-Wnukowo landete. Dieses enthielt unter anderem drei Kisten des Museums für Vor- und Frühgeschichte aus dem Zoobunker mit dem »Schliemann-Gold« Trojas.

77 Ebd., S. 112.

78 Ebd., S. 113. Vgl. in: Verlagerte Kunst 2014, wie Anm. 49, S. 166. Dokument Nr. 18. Die professionell durchgeführten Ausgrabungen und Bergungen begannen erst am 28.12.1945. Mühselig wurde der Schutt durchgearbeitet und stark beschädigte Bildwerke und Fragmente wurden Stück für Stück geborgen und in Kisten verpackt. Unter Leitung Blawatskys waren die Ausgrabungen am 16.3.1946 abgeschlossen. Im Mai 1946 wurde das Bunkerpaar Friedrichshain gesprengt. Die Mitarbeiter der sowjetischen Kunskommission hatten nach eigenen Angaben rund 10.000 Objekte antiker, westeuropäischer und angewandter Kunst geborgen und in die Sowjetunion verbringen lassen.

79 Cay Friemuth, Die geraubte Kunst. Der dramatische Wettlauf um die Rettung der Kulturschätze nach dem Zweiten Weltkrieg, Braunschweig 1989. Der OSS war ein 1942–1945 tätiger amerikanischer Geheimdienst und Vorgänger des 1947 gegründeten CIA. Der CIC war eine Spezialeinheit der Informationsbeschaffung und Spionageabwehr als amerikanische Geheimdienstabteilung der Armee und seit Januar 1942 in Deutschland aktiv.

80 Friemuth 1989, wie Anm. 79, S. 95–99. Friemuth vergleicht darin Brandereignisse in Kunsträumen Grasleben, Bernterode, Ransbach-Heimboldshausen und Volpriehausen.

81 Farmer 2002, wie Anm. 67, S. 26, 117; auch in: Akinscha, Koslow 1995, wie Anm. 26, S. 99.

82 Klaus Goldmann, Zugriff auf die deutsche Kunst durch die Westalliierten 1945; SMB-ZA, Interview 19.5.2019, Paul Hofmann.

Die Zugriffe auf die Kunst begannen mit der Eroberung der deutschen Kerngebiete ab April 1945. In Berlin waren die Siegermächte im Mai und Juni 1945 intensiv bestrebt, gezielt die Kunstwerke auf der politischen Gegenseite aufzuspüren und unter ihre Kontrolle zu bringen. Sowohl die eilig organisierten Bergungen der Sowjets im Zoobunker auf später britischem Gebiet als auch die konkurrierende ›Entnahme‹ der Bildwerke durch die Amerikaner im Sowjetsektor Berlins lassen ein solches Bild entstehen. Dafür kommt nur ein Zeitraum vom 6. Mai bis 1. Juli 1945 infrage.

In der Folge wurden nicht nur die Bestände der Sammlungen physisch zerrissen, sondern auch eine Vielzahl von Bildwerken. Das führte zwangsläufig zur Neuordnung der Museumsbestände im geteilten Berlin.

### Am falschen Ort

In der umfangreichen Publikation von Irene Kühnel-Kunze »Bergung – Evakuierung – Rückführung. Die Berliner Museen in den Jahren 1939–1959«<sup>83</sup> von 1984 wird ein komplexes und detailliertes Bild der Auslagerungen in Berlin vermittelt. Dabei stehen vor allem die letzten Transporte aus Berlin im März/April 1945 nach Merkers, von dort nur wenige Tage später nach Frankfurt am Main und schließlich nach Wiesbaden im Fokus sowie die Rückführungen der Bildwerke nach Westberlin 1958.

Der CACP, auch CCP (Central Art Collecting Point oder Central Collecting Point), in Wiesbaden war einer der Sammelpunkte in den westlichen Besatzungszonen Deutschlands, den die Amerikaner unmittelbar nach Kriegsende eingerichtet hatten. Hier erfassten und verwalteten sie die beschlagnahmten Kunst- und Kulturgüter. Der CACP unterstand unmittelbar dem Office of Military Government for Germany US (OMGUS), das 1946–1949 die Verwaltungshoheit in der amerikanischen Besatzungszone ausübte und im nahen Bad Homburg seinen Sitz hatte. Geleitet wurde er im entscheidenden Zeitraum 1945–1946 durch Walter Ings Farmer (1911–1997). Nach Wiesbaden gelangten 1945 alle sichergestellten Kunst- und Kulturgüter der Staatlichen Museen zu Berlin aus den Bergungsorten in den westlichen Zonen, darunter die umfangreichen Bestände aus Merkers in Thüringen und Grasleben in Niedersachsen.<sup>84</sup>

Als »Consultant« für das MFAA am CACP tätig, hatte Irene Kühnel-Kunze einen besonderen Bezug zu den dorthin verlagerten Bildwerken des Kaiser-Friedrich-Museums. Als frühere Mitarbeiterin in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen kannte sie nicht nur die Werke, sondern führte auch die erste Inventur und Revision vom 25. Mai bis 5. Juni 1946 in Wiesbaden durch. Zwei weitere folgten im April 1947 und vor Oktober 1948. Kühnel-Kunzes Aufgabe bestand im Abgleichen der deutschen Bergungslisten (vor dem 2. Mai 1945) mit dem tatsächlichen Inhalt der Kisten und dem Zustand der beschlagnahmten Bildwerke aller Sammlungen. Neben detailreichen Informationen enthalten ihre Handnotizen auch Beschreibungen der Art und Weise der Einlagerung und der Verpackung der Bildwerke sowie ihren konservatorischen Zustand und die in diesem Zeitraum durchgeführten Restaurierungsmaßnahmen von Joseph Hartwig.<sup>85</sup> Sie beschrieb in ihrem Bericht vom 21. April 1947 auch den Inhalt der Flak-Kisten. Sie fand die Bildwerke verpackt in den »Originalkisten« (Flak-Kisten) vor.<sup>86</sup> Auf

Seite 10, Punkt XVII., findet sich unter »Items of Various Departments, Damaged by Fire« die Auflistung der neun Flak-Kisten (Abb. 15 und 16).<sup>87</sup> Über den Zeitpunkt der Verlagerung der neun Flak-Kisten aus dem Flakbunker in Berlin nach Wiesbaden und ihre Odyssee dorthin fehlt in ihren Berichten aber jedwede Information. Kühnel-Kunze bestätigt in ihrem Revisionsbericht von 1947 lediglich, dass die Flak-Kisten im September des Vorjahres (1946) bereits in Wiesbaden waren. Diese Angaben finden sich in ihrem offiziellen und sehr detaillierten englischsprachigen Bericht an das OMGUS vom 21. Oktober 1948. In ihren deutschen Berichten und Manuskripten finden sich keine Erwähnungen der Flak-Kisten.<sup>88</sup>

1953 wurden die Verluste im Bunker Friedrichshain erstmalig publiziert, in den Berichten der »Berliner Museen«, herausgegeben von den Sammlungen im Westteil der Stadt. Bezeichneten wurden sie als »Skulpturen, die in der Zeit zwischen dem 5. und 10. Mai im Flakturm Friedrichshain (Ost-Berlin) zugrunde gingen«.<sup>89</sup> Erstaunlicherweise wurden in der 430 Werke umfassenden Liste 15 angeblich nicht mehr existierende Kunstwerke aufgezählt, die aber zu diesem Zeitpunkt ihr Dasein in den Flak-Kisten am CACP Wiesbaden fristeten. Dies war seit dem 21. Oktober 1948 durch die verschriftlichten Inventuren von Kühnel-Kunze den Mitarbeitenden der späteren Skulpturenabteilung in Westberlin bekannt. Warum wurden diese 15 Werke trotzdem als Verluste publiziert? Vor dem Hintergrund, dass Kühnel-Kunze diese Objekte selbst in Wiesbaden gesehen hatte, wirkt der abschließende Aufruf des Kollegen ironisch: »Es ergeht daher an alle Kunsthändler, Sammler und Wissenschaftler die Bitte, das Wiederauftauchen von Skulpturen aus dem nachfolgenden Verzeichnis bekanntzugeben.«<sup>90</sup> Zu diesem Zeitpunkt überschauten auch die Ostberliner Museumsleute nicht, was die Sowjets 1946 mitgenommen hatten und was an Verlusten demzufolge im Bunker durch die Brände vernichtet worden war.

1955 informierte Irene Kühnel-Kunze den Leiter der Skulpturenabteilung (West), Peter Metz (1901–1985) über die in Wiesbaden 1948

83 Kühnel-Kunze 1984, wie Anm. 9.

84 Im Schloss Celle war unter britischer Verwaltung in ihrer Besatzungszone das »Zonal Fine Arts Repository« als Gegenstück zu den amerikanischen CACPs im August 1945 eingerichtet worden. Hierher gelangten die Kunstwerke aus Berlin, die noch im April 1945 in das Salzbergwerk Grasleben evakuiert und eingelagert wurden. Dazu gehörten jedoch nicht die 22 Kisten der SKS und FBS. Sie waren bereits im Mai 1945 zum CACP nach Wiesbaden überstellt worden. Im Schloss Celle kam es nach 1946 zu Plünderungen und Diebstahl.

85 Joseph Hartwig wurde als Restaurator aus der Städtischen Galerie Frankfurt am Main der Bestandsaufnahme hinzugezogen, vgl. SMB-ZA, I/SKS 149, S. 16.

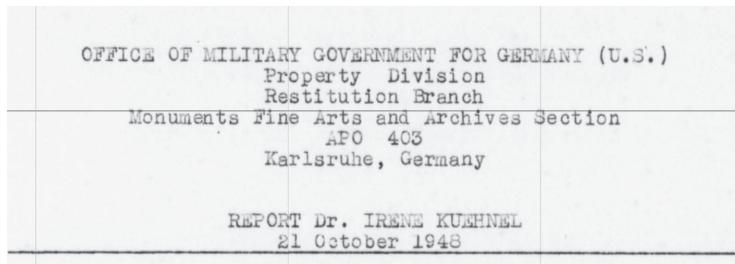
86 SMB-ZA, II B/SKA 22. Handschrift der Inspektion am 21.4.1947 von Irene Kühnel-Kunze für Flak-Kisten 2–8. Der Verweis auf die Originalkisten bezieht sich auf die von den Amerikanern mit FL 1 bis FL 9 gepackten und bezeichneten Kisten.

87 US, National Archives and Record Administration, NND 765038, 1976.

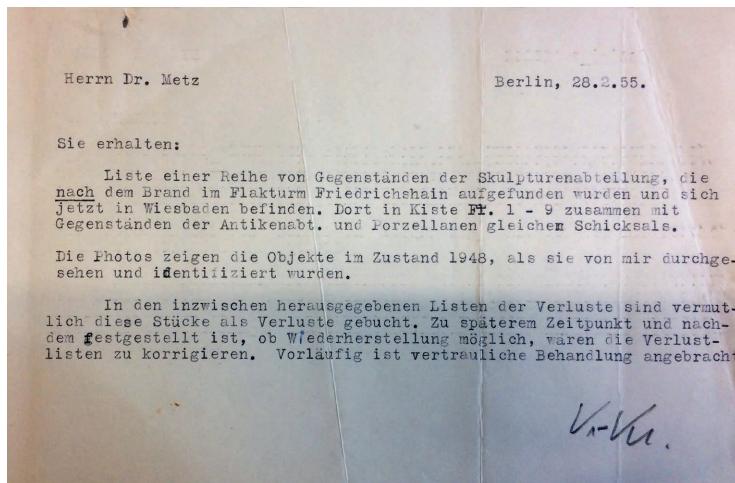
88 SMB-ZA, SKS\_149. Deutschsprachig: Bericht 25.5.–5.6.1946, Bericht 5.6.1946 (über Inspektion am 31.5. und 3.6.1946, Bericht Juli 1946, Bericht über Restaurierungsmaßnahmen am 29.4., 28.5., 5.6. und 13.8.1946, Bericht 13.8.1946 (Joseph Hartwig), Bemerkungen 7.9.1946, Bericht April–Oktober 1947 sowie umfangreiches handschriftliches Material.

89 Hans Möhle, Verzeichnis der im Flakturm Friedrichshain verlorengegangenen Bildwerke der Skulpturen-Abteilung, in: Berliner Museen. Berichte aus den ehem. Preußischen Kunstsammlungen 3, 1953, H. 1/2, S. 10–25. In dieser Liste wurden nur die Werke der ehemaligen Skulpturensammlung berücksichtigt. Von den darin aufgeführten 430 »verlorengegangenen« Objekten, sind heute mindestens 102 vorhanden, 85 nachweislich in Russland, 39 teilweise (fragmentarisch) verschollen, und nur 191 gelten noch heute als verschollen. Die 15 Werke aus den Flak-Kisten, die sich zum Zeitpunkt der Publikation in Wiesbaden befanden, sind: Inv. 73, 114, 233, 365, 378, 525, 1771, 2005, 2579, 2710, 2954, 3108, 7194, 8018 und M 123.

90 Ebd., S. 10.



15 und 16 Auszüge aus dem offizieller Bericht der Bestandsaufnahme des OMGUS von Irene Kühnel-Kunze, mit Erwähnung der Flak-Kisten, 21.10.1948, US, National Archives and Record Administration, NND 765038, 1976, S. 1, 10

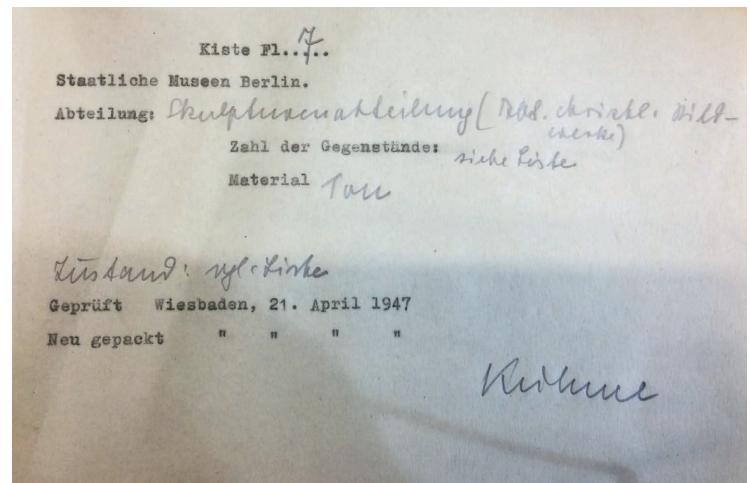


17 Anschreiben zur Überstellung der vertraulichen Listen von Irene Kühnel-Kunze an den Direktor der Skulpturenabteilung Peter Metz, 28.2.1955, SMB-ZA, II B/SKA 22

erstellte Liste zum Inhalt der Flak-Kisten und bat um »vertrauliche Behandlung« (Abb. 17–19)<sup>91</sup>. Sie fügte zudem 1948 aufgenommene Fotografien der Werke aus diesen Sonderkisten bei (Abb. 20). An dieser Stelle zeigt sich der offensichtlich geheime Umgang mit den Werken aus den Flak-Kisten. Ihre Wortwahl, diese Werke seien im Leitturm »aufgefunden«<sup>92</sup> worden, umschreibt oder verschleiert den Zugriff durch westliche Alliierte auf Kunstwerke im sowjetischen Sektor. Dass sie in ihrem Schreiben an Metz nur von einem Brand spricht (»nach dem [sic] Brand«<sup>93</sup>), bestätigt in Übereinstimmung mit der Aussage Hans Möhles (zwischen dem 5. und 10. Mai) den Zugriff der Westalliierten zeitlich vor dem zweiten Brand. Tatsächlich musste die Kunsthistorikerin und Museumsmitarbeiterin Kühnel-Kunze nachfühlen und einschätzen können, was es für ihre (ehemaligen) Kollegen in Ostberlin bedeutete, diese Werke als Kriegsverluste in den Akten führen zu müssen. Denn in Ostberlin musste angenommen werden, dass diese 15 Werke im Bunker verbrannt oder von den Sowjets beschlagnahmt und verschleppt worden waren. Ob Kühnel-Kunze schon 1955 einschätzen konnte, welche Fragen ein plötzliches Auftauchen der 15 publizierten Verluste und des Gesamtbestandes der Flak-Kisten provozieren würde, lässt sich nicht abschließend bestimmen.

Bemerkenswert ist auch, dass vereinzelt Informationen über einige der Bildwerke aus den Flak-Kisten nach Ostberlin gelangten. Hier kannte man sicher die Publikation von Möhle 1953. Denn bei der Inventur mit Revision der geteilten Sammlung 1964 in Ostberlin wurde

XVII. Items of Various Departments, Damaged by Fire		
9 wooden cases		
Fl. 1	Fl. 4	Fl. 7
Fl. 2	Fl. 5	Fl. 8
Fl. 3	Fl. 6	Fl. 9
released: 9 cases		
retained: -		



18 Einzelvermerk der durchgeföhrten Inventur der Flak-Kiste Nr. 7 von Irene Kühnel-Kunze, 21.4.1947, SMB-ZA, II B-SKS 22

auch vermerkt, sieben vermisste Werke (Inv. 218, 650, 73, 525, 301, 1046 und 8559) befanden sich zu diesem Zeitpunkt in Westberlin.<sup>94</sup> Ob den Mitarbeitenden der Skulpturensammlung Ostberlin 1964 bekannt war, dass es sich dabei um Bildwerke aus den Flak-Kisten handelte, die ursprünglich 1941/42 in den Leitturm Friedrichshain verbracht worden waren und demnach eigentlich überhaupt nicht in Westberlin sein durften? War der Inhalt der Flak-Kisten in der ersten Hälfte der 1960er Jahre doch nicht so geheim? Nach dem Mauerbau existierte kein offizieller Weg mehr zum Informationsaustausch zwischen den geteilten Sammlungen. Spätestens seit den 1970er Jahren war jeglicher Kontakt zwischen den Sammlungen in Ost und West von Ostberliner Seite untersagt. Dennoch gelangten diese Informationen aus Westberlin durch den Eisernen Vorhang in den Osten.<sup>95</sup> Ein Stempel »FSB W-Bln« findet sich in der Inventur und Revision in der Frühchristlich Byzantinischen Sammlung Ostberlin, dem Hinweis folgend, dass sich dieses Objekt im

91 Anschreiben zur Überstellung der vertraulichen Listen von Irene Kühnel-Kunze an den Direktor der Skulpturenabteilung Peter Metz, 28.2.1955, SMB-ZA, II B/SKA 22.

92 Ebd.

93 Ebd.

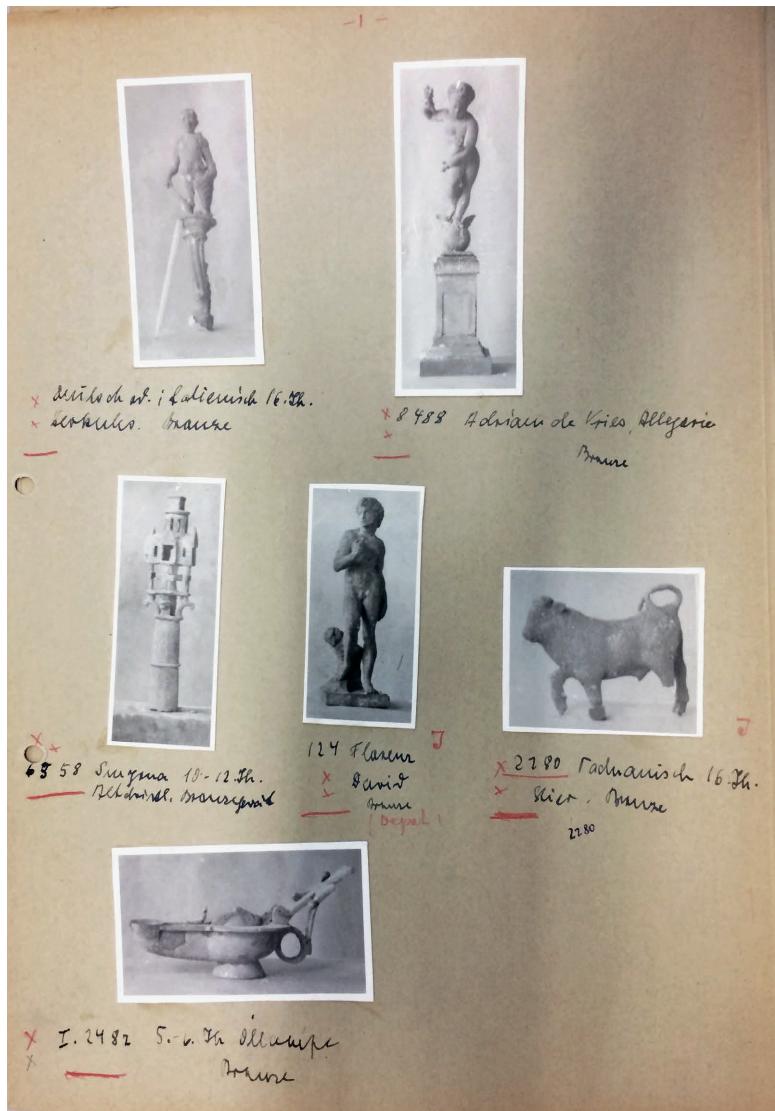
94 Vgl. Erwerbungsbände der SBM.

95 Vgl. Winter 2008, wie Anm. 66, S. 125. Zeugnisse für den Ost-West-Austausch sind die Inventarbände der Skulpturensammlung und des heutigen Museums für Byzantinische Kunst, die nach 1945 im Ostteil der Stadt verblieben waren. Darin sind hunderte Einträge über der Existenz von Bildwerken in der Skulpturenabteilung Berlin-Dahlem vermerkt.

B.

<u>Bronzestatuetten</u>				
Italienisch Deutsch Niederländisch				
Inv. Nr.	Kat. Nr.	Gegenstand	Katalog	RFA
Fl. 3. ✓ 1 (Fl. 70)	124	Florentisch in Anlehnung an Michelangelo David. Bronze	Bode Nr. 124 Tafel 45	56
Fl. 3. ✓ 2 (Fl. 65)	2280	Paduanisch 16. Jahrh. Stier. Bronze	Bode Nr. 111 Tafel 51	
Fl. 4 ✓ 3 (Fl. 74)	8 559	Adriano de Vries. Italienisch 16. Jahrh. Kneipespott. Bronze. 24 x 18 cm.	?	42
Fl. 3. ✓ 4 (Fl. 64)	1.2482	Myrma 5.-6. Jahrh. Glatte Deckel mit Kopf, am Henkel Kreuz.) Bronze	Gulff, Althcr. u. mittelalter- liche Bildwerke Nr. 786 Abb. Tafel XXXIII	83 b
Fl. 3. ✓ 5 (Fl. 60)	6 358	Myrma 5.-6. Jahrh. Altdänisches Brüdergerät (Knechtersgefäß?) in Form eines durchbrochenen Turmes mit Kreuzen) Bronze	Wach 5.67	83 c
Fl. 3. ✓ 6 (Fl. 72)	?	Deutsch? 16. Jahrh. Mann mit Schild und Keule auf Konsole mittelalterlich stehend. Fig. 12,5 cm. Bronze.	?	41
Fl. 3. ✓ 7 (Fl. 69)	8 4 88	Adriano de Vries. Italienisch um 1600 Putto mit Flöten und Fackel auf Kugel stehend. Auf Sockel Bronze. 17,5 cm.	?	80
Fl. 3. ✓ 8 (Fl. 71)	8 4 84	Reisendenkmal. Deutsch 17. Jh. Knieende Heilige. Magdalena (von einer Kreuzigung?) 20 cm.	?	35
Fl. 3. ✓ 9 (Fl. 73)	7803	Duquesnoy, Knabe mit Vogelnest. Bronze	Bange, Bron- ze S. 38 Abb.	38
Fl. 3. ✓ 10 (Fl. 68)	301	Duquesnoy, Büste der hl. Susanna. Bronze	" " " 84	
Fl. 3. ✓ 11 (Fl. 90)	1816	Niederländisch um 1780 Judith mit dem Haupt des Holofernes. Bronze	Bange, Bronze J. 31. Abb. 82	
Fl. 3. ✓ 12 (Fl. 129)	5	Münchner 16. Jahrh. Venus, l. Hand an der Brust. r. Hand hält Stück eines Stabes an der Sockel platte "Alexander Victor" 70 cm hoch	73	

- 4 -



19 und 20 Auflistung und parallel fotografische Erfassung der Bildwerke aus den Flak-Kisten in Wiesbaden 1948 aus der Notiz von Kühnel-Kunze, 28.2.1955, SMB-ZA, II B/SKA 22

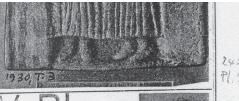
Westteil der Stadt befindet (Eintrag um 1972). Gleichermaßen gilt für die Inventur und Revision in der Skulpturensammlung 1964 in Ostberlin, dort markiert durch den Stempel »1964 West-Berlin« (Abb. 21 und 22).<sup>96</sup> Einsichtnahme in diese Inventarbände war im Museumsalltag nur wenigen Personen vorbehalten.

Als im Jahr 1965 in Westberlin erneut überlegt wurde, wie mit dem Inhalt der Flak-Kisten zu verfahren sei, führte der Kalte Krieg zu einer signifikanten Statusveränderung: In der Skulpturenabteilung wurde aus einem »vertraulichen« ein »geheimer« Umgang. Peter Metz wollte die Werke ausstellen und publizieren und bemühte sich um politische Unterstützung.<sup>97</sup> Er versuchte, den Bundestagsabgeordneten und Vorsitzenden des Kulturausschusses des deutschen Bundestages Gerhard Stoltenberg (1928–2001) und den Generaldirektor der am 25. Juli 1957 gegründeten Stiftung Preußischer Kulturbesitz Stephan Waetzoldt (1920–2008) von seinem Vorhaben zu überzeugen. Eine »Legalisierung« des Besitzes dieser Werke mit dem Segen der Politik schien Metz ein geeigneter Weg zu sein. Er konnte die nötige Unterstützung allerdings nicht gewinnen.

Nicht alle Mitarbeiter der Skulpturenabteilung teilten die Auffassung ihres Leiters, dass die Bildwerke zu veröffentlichen waren. In einer internen »Anmerkung zum Inhalt der sog. Flak-Kisten« vom 23. September 1969 betonte der wissenschaftliche Mitarbeiter der Skulpturenabteilung Claus Zoegel von Manteuffel (1926–2009) die Brisanz der Lage, welche sich seiner Einschätzung nach seit 1955 kaum verbessert hatte: »In Wiesbaden erfuhr ich, dass noch zur Zeit der amerikanischen Verwaltung des Collecting Points [Anm. d. V.: vor Juli 1948] dort eine russische Kunskommission nach diesen Objekten gefragt und gesucht habe, deren Vorhandensein man ihr verheimlichte und verbarg, in dem man die Kisten in einen Fahrstuhl stellte, der angeblich defekt

96 Auszug aus den historischen Inventarbänden der SKS und der FBS in Ostberlin, Signatur IV\_SBM-B\_SLG\_NC\_04683-09716\_LZ\_1833-1935, IV\_SBM-B\_SLG\_NC\_01545-03198\_LZ\_1889-1908\_2.

97 Aktennotiz von Peter Metz, 9.4.1965, SMB-ZA, II B/SKA 22.

Zwischen 1900 aus Smyrna (durch Dr. Wiegand)		24 x 21
Erworben 1908 Aus Konstantinopel durch Dr. Wiegand		Pl. 592 24 x 21
1904 aus dem Depot hervor- gezogen.		Pl. 562 24 x 21
Erworben 1905 aus Ephesus durch Dr. Wiegand.		24 x 21, Pl. 572

21 und 22 Auszug aus den historischen Inventarbänden der SKS und der FBS in Ostberlin, IV\_SBM-B\_SLG\_NC\_04683-09716\_LZ\_1833-1935, IV\_SBM-B\_SLG\_NC\_01545-03198\_LZ\_1889-1908\_2

„Minyaus, für ca. 500.“			„Minyaus, für ca. 500.“
Erworben 1910 von G. Schäfer-Münzen, für ca. 500.	F 63/10 of F 2577/10g.	Pl. 18/24	
Überwurf von Kopf aus H. Gothart Kopfher. in Berlin-Mitte 1911	F 869/11	Pl. 18/24	Publicis Berlin 1964 West-Berlin
Erworben 1909 von Auton. Städt. Anstalt (Kunst) für ca. 1000. als Gegenwart der preu- ßenischen Kulturstiftung.	F 115/10g. of F 237/10g	Pl. 18/24	1964 West-Berlin

war.“<sup>98</sup> Die sowjetischen Kommissare hatten die amerikanischen Kunstschatzüter also explizit nach den Objekten jener Flak-Kisten gefragt (nicht nach den Kisten). Dieser ungewöhnliche Besuch der sowjetischen Kommission muss zwischen dem 9. September 1946<sup>99</sup> und dem 28. Juni 1948<sup>100</sup> stattgefunden haben. Zoeges von Manteuffel schrieb weiter: »Wegen des sowjetischen Anspruches auf diese Objekte haben wir deren Vorhandensein streng geheim gehalten [...].«<sup>101</sup>

Das Anliegen und Misstrauen der Sowjets gegenüber dem CACP war nicht unbegründet, wie die Existenz der Flak-Kisten in Wiesbaden beweist. Woher aber hatten die sowjetischen Besucher ihre Informationen, dass sich in Wiesbaden Bildwerke aus dem ehemaligen Leitturm des Flakbunkers Friedrichshain befanden, und wer autorisierte ihre Nachforschungen? So unglaublich es aus heutiger Sicht erscheint, dass sowjetische Militärangehörige in die amerikanische Besatzungszone nach Wiesbaden reisten, so unwahrscheinlich scheint die Vermutung Zoeges von Manteuffels, dass die Sowjets exakt nach dem Inhalt, also konkret nach Objekten aus dem Bunker Friedrichshain suchten.

Eine konkrete Benennung fehlender Werke aus dem Leitturm hätte zu diesem Zeitpunkt vier Voraussetzungen erfordert: a) einen Abschlussbericht des Archäologen Blawatsky (der aber erst im Oktober 1946 niedergeschrieben wurde), b) einen Abgleich des Berichts mit den deutschen Bergungslisten 1939–1942, c) einen Abgleich mit den bereits von den Sowjets konfiszierten und nach Leningrad und Moskau abtransportierten Objekten und d) die Identifikation der teilweise verbrannten und verstümmelten Bildwerke.

Keine dieser Voraussetzungen konnte zu diesem frühen Zeitpunkt erfüllt gewesen sein. Noch heute, 75 Jahre später, sind gesicherte Identifikationen und Aussagen zu Verlagerungen nicht ohne erhebliche Recherchen zu den einzelnen Bildwerken möglich. Das Nachspüren nach den Bildwerken aus den Flak-Kisten in Wiesbaden konnte demnach nur auf Grundlage konkreter Hinweise von Beteiligten oder Zeugen des westalliierten Zugriffs im Mai 1945 basieren. Aber auch sie hätten die verkohlten und stark veränderten Werke zuvor identifizieren müssen. Was meinte demnach Zoeges von Manteuffel mit der Bemerkung,

dass die Sowjets in Wiesbaden nach dem Inhalt der Kisten suchten? Schließlich gibt es noch eine weitere Möglichkeit. Vielleicht behaupteten die Sowjets nur, dass sie den Inhalt der Flak-Kisten und seine Herkunft kannten. Dann stellt sich aber die Frage, was diese sowjetische Kommission bei ihrem mysteriösen Besuch in Wiesbaden tatsächlich suchte. Welche politischen Probleme hätte es nach sich gezogen, wenn die sowjetischen Militärs fündig geworden wären und offizielle Rückforderungen gestellt hätten? Wahrscheinlich sah sich Zoeges von Manteuffel durch diese unglücklichen Umstände in der komplexen und politisch verworrenen Situation genötigt, den Inhalt der Flak-Kisten und damit deren Verlagerung aus dem Leitturm Friedrichshain als geheim einzustufen. Die Kunst als Verschlussache zu deklarieren, hatte demnach bis 1969 in der Skulpturenabteilung Relevanz. Zoeges von Manteuffel nahm Bezug auf die von Peter Metz 1965 beabsichtigte Ausstellung der Bildwerke und riet dringend davon ab, weil »nicht geklärt war, ob die amerikanische Besatzungsmacht uns vor evtl. Übergriffen der Russen in dieser Angelegenheit schützen würde.«<sup>102</sup> Emotional und augenscheinlich im Bewusstsein der politischen Tragweite dieser als illegal eingeschätzten Verlagerung von 1945 beschrieb Zoeges von Manteuffel die ausweglose Situation. Er wusste, wovon er sprach: Hatte er doch bereits elf Jahre zuvor, am 11. Juni 1958, bei der Inspektion der Flak-Kisten in Wiesbaden vor deren unmittelbarer Rückführung nach Westberlin, Protokoll geführt.<sup>103</sup> Er bezeichnete die Verantwortlichen für die Flak-

98 Anmerkung zum Inhalt der Flak-Kisten von Claus Zoeges von Manteuffel, 23.9.1969, SMB-ZA, II B/SKA 22.

99 Lambacher 2006, wie Anm. 23, S. 12, 15.

100 Kühnel-Kunze 1984, wie Anm. 9, S. 121.

101 Anmerkung zum Inhalt der Flak-Kisten von Claus Zoeges von Manteuffel, 23.9.1969, SMB-ZA, II B/SKA 22.

102 Anmerkung zum Inhalt der sog. Flak-Kisten von Claus Zoeges von Manteuffel, 23.9.1969, SMB-ZA, II B/SKA 22.

103 Ebd., S. 10. In der handschriftlichen Auflistung vom 11.6.1958 wurden alle Bildwerke der Flak-Kisten aufgezählt und ihre Versicherungswerte ermittelt. Unterschrieben wurde sie von Claus Zoeges von Manteuffel und Artur Kratz, Restaurator der Skulpturenabteilung Westberlin.

Kisten als »amerikanische Soldaten«.<sup>104</sup> Spätestens mit dem veröffentlichten Verlust der 15 Werke 1953 konnten diese unmöglich zu einem späteren Zeitpunkt in Wiesbaden oder in Westberlin einfach wieder auftauchen. Die Widersprüche ihrer Herkunft wären offensichtlich geworden und die Skulpturenabteilung und damit auch die Westberliner Museumsverwaltung in Erklärungsnot geraten. Es kann nur spekuliert werden, dass mit der Publikation 1953 beabsichtigt war, etwaige Nachforschungen durch die Ostberliner Seite zu unterbinden.

Aufgrund dieser Ereignisse zwischen 1946 und 1957 waren die Mitarbeitenden der Skulpturenabteilung in Berlin-Dahlem unfreiwillig in eine Zwangslage geraten. Im Kontext des Kalten Krieges und insbesondere aufgrund der geografischen Lage Westberlins blieben sie bei der Geheimhaltung der Flak-Kisten. Es drohten bei Bekanntwerden nicht nur die Rückforderung durch die sowjetischen Behörden gemäß dem Zonenabkommen in Berlin, sondern auch eine politische Eskalation. Zumindest befürchtete Zoëge von Manteuffel dies. Der Preis für das Geheimhalten war das gleichzeitige Aufrechterhalten von Fehlinterpretationen. Denn in Ostberlin musste fälschlich davon ausgegangen werden, dass die meisten der 162 Werke bereits 1946 als Beutekunst in die Sowjetunion verbracht oder in den Feuertypen im Leitturm vernichtet worden waren.

### Fragwürdige Besitzansprüche

Am 4. April 1945, zwei Tage nach Ostern, hatten amerikanische Soldaten den kleinen thüringischen Ort Kaiseroda und den dortigen Salzstollen Merkers eingenommen. Darin fanden sie unter anderem 362 Kisten der SKS und sieben Kisten der FBS, die sie beschlagnahmten und nach Frankfurt am Main und später nach Wiesbaden überstellt.<sup>105</sup> Die sofortige Bergung durch die amerikanischen Soldaten scheint mehr als verständlich, sollte der Ort Kaiseroda im thüringischen Werra-Gebiet doch kurze Zeit danach an die sowjetische Militärverwaltung der östlichen Besatzungszone übergehen. Unter der Aufsicht des MFAA am CACP in Wiesbaden wurden in der Folge die Kunstwerke durch die amerikanischen Kunstschatzoffiziere verwahrt und 1948 dem Land Hessen zur treuhänderischen Verwaltung übergeben.<sup>106</sup> Noch war kein Nachfolgestaat für das zusammengebrochene Deutsche Reich geschaffen. Preußen existierte nicht mehr, und die Verantwortlichkeiten und Besitzverhältnisse des ehemaligen Preußischen Kulturerbes waren noch nicht geregelt. Zu den in Merkers beschlagnahmten Kisten kamen in Wiesbaden neun weitere Kisten dazu. Sie hatten keinen Bezug zu den ursprünglich ab 1939 von Berliner Museumsleuten gepackten Kisten und waren als Flak-Kisten 1 bis 9, die darin befindlichen Objekte fortlaufend mit »Fl.«-Nummern gekennzeichnet.<sup>107</sup>

Mit der Währungsreform in beiden Stadtteilen, der Berliner Blockade und der Absetzung des Magistrats am 30. November 1948 war die administrative Teilung der Stadt besiegt. Die erste konstituierende Sitzung der Stadtverordnetenversammlung mit Gründung des Magistrats (seit 1950 Senat), für Groß-Berlin (für die Westberliner Sektoren) fand am 5. Dezember 1948 statt. In die dabei geschaffene Abteilung Volksbildung wurde auch Irene Kühnel-Kunze berufen. Sie war am 15. März 1946 aus dem Museumsdienst in Ostberlin entlassen worden und hatte 1946, 1947 und 1948 die Inventuren in Wiesbaden durchgeführt.<sup>108</sup> Kühnel-Kunze gehörte in den Folgejahren zu den Verfechtern

der Rückführung der Kunstwerke aus den westlichen Besatzungszonen gegen den vermeintlichen Rechtsanspruch anderer Bundesländer.<sup>109</sup> Aufgrund der Sektorengrenzen gab es nach 1945 im Westteil Berlins außer volkskundlichen Objekten kaum nennenswerte Kunstwerke der ehemaligen Staatlichen Museen.<sup>110</sup> Diese hatten sich bis 1939 auf das Gebiet um die Museumsinsel konzentriert, die nun im sowjetischen Sektor lag. Umso verständlicher scheint es, dass Westberlin die ehemalig preußischen, äußerst hochrangigen Gemälde und Skulpturen aus Wiesbaden beanspruchte. Aber aus der Perspektive der westdeutschen Bundesregierung war Westberlin als Exklave in der sowjetischen Besatzungszone ein Unsicherheitsfaktor.

Diese Sichtweise wollten und konnten die Westberliner nicht akzeptieren. Bereits am 17. Dezember 1949 hatte Ernst Reuter (1889–1953) in seiner Ansprache zur Eröffnung der ersten Nachkriegsausstellung, im Museum für Völkerkunde in Dahlem die Sicherheitslage Westberlins direkt mit Kunstwerken in Verbindung gebracht: »Die Begründung, in Berlin sei man nicht sicher, und man sei so nahe und ich weiß nicht was alles, und man sei in irgendwelchen anderen schönen Orten Deutschlands vielleicht sicherer – diese Begründung werden wir niemals anerkennen [...].«<sup>111</sup>

Für den 1. Oktober 1950 wurde in Westberlin eine große Ausstellung geplant, in der Werke der ehemaligen Staatlichen Museen gezeigt werden sollten, die sich zu dieser Zeit noch am CACP Wiesbaden befanden. Die Alliierte Hohe Kommission für Deutschland<sup>112</sup> stimmte dem Vorhaben zu, nicht aber die Bundesregierung, die sich als Rechtsnachfolgerin des Preußischen Staates und damit als Eigentümerin der Kunstwerke ansah. Auch die Hessische Landesregierung in Wiesbaden war gegen die Ausstellung in Berlin, denn die Werke befanden sich unter ihrer Obhut, und das Land Hessen leitete davon einen Besitzanspruch auf diese Kunstbestände ab. Ernst Reuter förderte das Ausstellungsprojekt, indem er die Bedeutung der Kunstwerke für Berlin hervorhob.<sup>113</sup> Er wollte die kulturellen Aktivitäten im Westteil der Stadt

104 Anmerkung zum Inhalt der sog. Flak-Kisten von Claus Zoëge von Manteuffel, 23.9.1969, SMB-ZA, II B/SKA 22.

105 Kühnel-Kunze 1984, wie Anm. 9, S. 97.

106 Am 28.6.1948 fand die Übergabe der Kunstwerke des CACP Wiesbaden an die Hessische Regierung zur treuhänderischen Verwaltung auf der Grundlage des amerikanischen Militärbefehls Nr. 19 statt. Aus der Verfügung durch den Direktor der Militärregierung Hessen: »Der Hessische Staat soll [...] als Treuhänder [...] übernehmen«; und weiter: »Diese Weisung ist in keiner Hinsicht als die Übertragung eines Rechtstitels [...] auf den Hessischen Staat auszulegen.« Der Militärbefehl wurde erst zum 20.4.1949 rechtskräftig.

107 Die Art der Nummernvergabe ist nicht geklärt, die höchste ist »Fl.«-Nummer 311 (Inv. 1134), obwohl nur 162 Objekte gezählt wurden, von denen viele aber überhaupt nicht gelistet sind, vgl. Anhang I.

108 Die sowjetischen Besatzer hatten Kühnel-Kunze mit dem Diebstahl des Gemäldes *Der Heilige Antonius und Johannes der Täufer mit einem Stifter* aus der Gemäldegalerie in Verbindung gebracht, welches in den Leitturm Friedrichshain eingelagert war und aus unerklärlichen Gründen 1946 unversehrt bei einem Kunsthändler in Westberlin auftauchte.

109 Kühnel-Kunze 1984, wie Anm. 9, S. 407–410. Memorandum vom 14.9.1949, mit der Formulierung des Anspruchs, dass die Rückführung der Kunstwerke aus Wiesbaden und Celle und ihre Unterstellung unter den Magistrat von Groß-Berlin (West) dringendste Aufgabe sei.

110 Ebd., S. 133ff.

111 Zitiert nach Kühnel-Kunze 1984, wie Anm. 9, S. 402.

112 Die Militärverwaltung aller westlichen Alliierten (21.9.1949–5.5.1955) regelte ihre Kontrollrechte in Besatzungsstatuten gegenüber der Bundesrepublik Deutschland.

113 Winter 2008, wie Anm. 66, S. 118–119.

stärken und so den Bürgerinnen und Bürgern vermitteln, dass die westlichen Alliierten die Westsektoren unverbrüchlich als Territorium ihrer Besatzungsmacht ansahen. Dies sollte zugleich an die sowjetisch gestützte Führung im Ostteil signalisiert werden. Reuter beschwore förmlich die Souveränität Berlins. In dem berühmten Appell seiner Rede am 9. September 1948 »Ihr Völker der Welt, [...] schaut auf diese Stadt [...]« kommt zum Ausdruck, dass Reuter die Insel Westberlin einem hohen Risiko der Übernahme durch die Sowjetunion ausgesetzt sah, sollte der militärische Schutz durch die westlichen Alliierten nicht mehr ausreichend präsent sein. Die Kunst wurde somit zum politischen Spielball. Reuter erhoffte sich von der beabsichtigten Ausstellung 1950/51 einen zusätzlichen Schutz der Stadt (wenigstens für ihre Dauer der Ausstellung). Denn die Alliierte Hohe Kommission, die dem Projekt zugestimmt hatte, war für die Sicherheit der Bildwerke verantwortlich.

Die noch junge Bundesregierung wollte dagegen zuerst eine Besitzregelung des Kunst- und Kulturvermögens des ehemaligen Staates Preußen schaffen. Sie nahm für sich in Anspruch, zumindest in den ersten Vertragsentwürfen zur ›Ausleihe‹ der Werke nach Berlin, alleinige Rechtsnachfolgerin des Preußischen Staates und damit Besitzerin der Kunstwerke zu sein. Die Hessische Regierung bestand auf einer Vereinbarung, die Bildwerke nach der Ausstellung unverzüglich wieder nach Hessen zurückzuführen. Sie argumentierte unter Berufung auf den amerikanischen Militärbefehl Nr. 19, dass diese Kunstwerke hessisches Eigentum waren.<sup>114</sup>

Während der Eröffnungstermin der Ausstellung im Herbst 1950 immer näher rückte, fand ein umfangreicher Schriftverkehr zwischen Ernst Reuter und Bundeskanzler Konrad Adenauer (1876–1967) statt, der die jeweiligen Positionen zu rechtfertigen und das Dilemma aufzulösen versuchte.<sup>115</sup> Ein Abkommen kam nach mehreren Entwürfen in Form eines Leihvertrags kurz vor Ausstellungsbeginn zustande, mit dem Anspruch, den Interessen aller drei Parteien gerecht zu werden, sodass die Kunstwerke im letzten Moment von Wiesbaden nach Berlin geliehen, die Ausstellung eingerichtet und im Beisein des Bundespräsidenten Theodor Heuss (1884–1963) am 2. Oktober 1950 eröffnet werden konnte. Die Rückführung der Bildwerke nach Ausstellungsende 1951 in die treuhänderische Verwaltung des Landes Hessen löste den sogenannten »Berliner Bilderstreit« aus. Denn nach dem Verständnis der Abteilung Volksbildung des Magistrats von Westberlin gehörten diese Werke den Berliner Museen.<sup>116</sup> Die Hoffnung Berlins, mit Unterstützung der Amerikaner die Werke endgültig zurückzubekommen, erfüllte sich vorerst nicht. Das sollte noch weitere acht Jahre dauern.

Erst mit der Gründung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz erhielt die Rückübertragung der einstmals preußischen Kunst- und Kulturgüter ihre Legitimation.<sup>117</sup> Damit war nach zähem Ringen die Grundlage zur offiziellen Überstellung der Kunstwerke aus Hessen und Niedersachsen nach Westberlin geschaffen worden.<sup>118</sup> Die offiziellen 362 Kisten der SKS und der FBS und die geheimen neun Flak-Kisten kehrten nach Berlin zurück.

Das öffentliche Ringen um die Rückführung der Kunst aus Wiesbaden nach Westberlin und das gleichzeitige Geheimhalten der Werke aus den Flak-Kisten zeigen, wie schwierig der Umgang mit kriegsbedingt verlagerten Kunst- und Kulturgütern auch in der Nachkriegszeit blieb.

Die Übergabe von Kunstwerken durch Hessen, unter denen sich auch die Flak-Kisten befanden, ist durch das Übernahmeprotokoll vom

12. Juni 1958 bestätigt (Abb. 23).<sup>119</sup> Im Entwurf der Übernahmeverwaltung zur Übertragung der Bildwerke in die Treuhänderschaft des Landes Berlin und damit an die Skulpturenabteilung in Westberlin vom Mai 1959 wurden 89 Skulpturen und »mehrere nicht identifizierbare Fragmente« genannt. Zusätzlich wurde vermerkt, dass die Objekte nicht durch die Berliner Museen verlagert, sondern 1946 durch amerikanische Alliierte nach Wiesbaden verbracht wurden. Die genannten 89 Objekte wurden als beschädigt beschrieben.<sup>120</sup> Bildwerke anderer Sammlungen wurden in dieser Rechnung bereits abgezogen. Die Einzelaufstellung ergibt eine weit höhere Anzahl von 162 Werken für die SKS und die FBS.<sup>121</sup> Unter Berücksichtigung aller Objekte aus den Flak-Kisten einschließlich anderer Sammlungen der Museen summiert sich eine Gesamtzahl von 263 Objekten.<sup>122</sup> Einige der Bildwerke sind 1946 und 1948 falsch zugeordnet worden oder konnten bis heute nicht identifiziert werden. Erst die Wiedervereinigung der geteilten Sammlungen 1991 ermöglichte eine detaillierte Bestandsaufnahme. So ergeben sich für die Flak-Kisten nachfolgend rekonstruierte Inhalte, die 1958/59 nach Berlin kamen:

**Flak-Kiste Nr. 1 (23 Objekte):**<sup>123</sup> 23 Objekte und Fragmente der Ägyptischen Abteilung und der Antikensammlung. Aus der Aufzählung wird der fragmentarische und beschädigte Charakter der Objekte deutlich. Die genannten Bezeichnungen und Zuschreibungen entsprechen den historischen Beschreibungen in den Quellen.<sup>124</sup>

**Flak-Kiste Nr. 2 (1 Objekt):** Relief *Engel mit Marterwerkzeugen* (Altarsvorsatz), Meister von Altichiero, nach 1450, Marmor (Inv. 218).

**Flak-Kiste Nr. 3 (11 Objekte):** Büste *Heilige Susanna*, François Duquesnoy, um 1630, Bronze (Inv. 301); Statuette *David*, Michelangelo Nachfolger, nach 1500, Bronze (Inv. 1813, irrtümlich als Inv. 124 angegeben); Statuette *Judith*, 17. Jahrhundert (?), Bronze (Inv. 1816); Öllampe, spätromisch, 5.–7. Jahrhundert, Bronze (Inv. 2482); Liturgisches Gerät, Kleinasien, 11.–12. Jahrhundert, Bronze (Inv. 6358); Statuette *Putto mit Vogelnest*, 16. Jahrhundert (?), Bronze (Inv. 7803); Statuette *Maria Magdalena*,

<sup>114</sup> Schreiben des Hessischen Kultusministers, gez. Dr. Stein, vom 25.9.1950 an Ernst Reuter, zitiert nach Kühnel-Kunze 1984, wie Anm. 9, S. 415.

<sup>115</sup> Kühnel-Kunze 1984, wie Anm. 9, S. 171ff.

<sup>116</sup> Winter 2008, wie Anm. 66, S. 144–152; Kühnel-Kunze 1984, wie Anm. 9, S. 163ff.

<sup>117</sup> Das »Gesetz über die Errichtung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz und zur Übertragung von Vermögenswerten und des ehemaligen Landes Preußen auf die Stiftung« vom 25.7.1957 wurde durch das Bundesverfassungsgericht bis zu dessen Urteil am 14.7.1959 auf Rechtmäßigkeit geprüft.

<sup>118</sup> SMB-ZA, I/SKS 143, S. 5. Laut handschriftlicher Notiz waren die 22 Kisten der SKS und der FBS aus Niedersachsen bereits am 8.5.1945 nach Frankfurt am Main und später mit dem Gesamtkonvolut nach Wiesbaden gekommen. Friemuth geht vom 12.5.1945 aus (vgl. Friemuth 1989, wie Anm. 97, S. 90). Für andere Sammlungen der Berliner Museen verwaltete Celle noch bis 1958 deren Bestände.

<sup>119</sup> SMB-ZA, II B/SKA 22; SMB-KGM, Archiv, Akte 7 KGM West. Interne Aktenvermerke regelten die Weiterleitung der Flak-Kisten Nr. 1 und Nr. 9 an die Antikensammlung und das Kunstgewerbemuseum im Mai 1959.

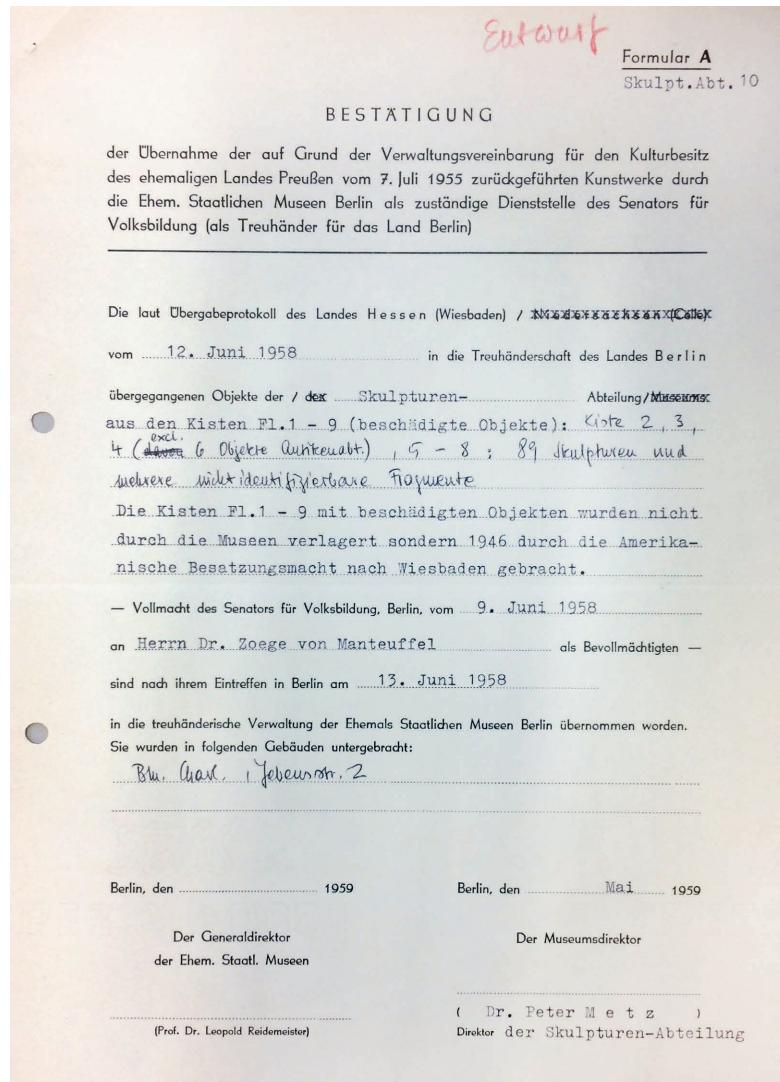
<sup>120</sup> Ebd.

<sup>121</sup> Vgl. Anhang I.

<sup>122</sup> SMB-ZA, II B-SKA 22.

<sup>123</sup> Ebd., handschriftlicher »1. Nachtrag zur VI. Rückführung« vom 11.6.1958 mit Angaben zu den Versicherungswerten.

<sup>124</sup> SMB-ZA, II/VA 8865.



23 Übernahmeprotokoll der Flak-Kisten Nr. 1-9 durch den Senat für Volksbildung von Groß-Berlin, SMB-ZA, II B/SKA 22

um 1620, Bronze (Inv. 8487); Statuette *Putto mit Füllhorn und Fackel*, Adriaen de Vries, um 1610, Bronze (Inv. 8488); Skulptur *Venus*, Alessandro Vittoria, um 1660, Bronze (o. Nr. 158, irrtümlich als Inv. 2280 angegeben), KGM 95.122); *Diana*, Alessandro Vittoria, »linke Hand an der Brust, rechte hält Stück eines Stabes, an der Sockelplatte ›Alexander Victor‹, 70 cm hoch«; Statuette *Putto mit Keule und Wappen*, 15. Jahrhundert, Bronze (Inv. M 39/96), als »Herkules, Mann mit Schild und Keule auf Konsole mit längerem Arm, stehend, deutsch, 16. Jahrhundert« bezeichnet.

Flak-Kiste Nr. 4 (47 Objekte): Bildnisplaketten und Plaketten mit allegorischen Darstellungen und christlichen Motiven, Bronzen (Inv. 1037; 1039; 1040; 1044; 1045; 1046; 1049; 1051; 1134; 1144; 1149; 1159; 1171; 1193; 1375; 1380; 1424<sup>125</sup>; 1427; 1429; 1637; 1645; 1763; 1847; 2017 (irrtümlich 2071); 2090; 2119; 2122; 2134; 2147; 2212; 2907; 3069; 5116; 5123; 5199; 8559); Bildnisplakette; Fragment mit Inschrift; Rundplakette; männliche Statuette; 7 Objekte/Fragmente der Ägyptischen Abteilung und der Antikensammlung.

Flak-Kiste Nr. 5 (1 Objekt): Porträtkopf *Bildnis eines Fürsten* (?), Süditalien, um 1240, Marmor (Inv. 1771).

Flak-Kiste Nr. 6 (1 Objekt): Relief *Madonna*, Michelozzo di Bartolomeo, um 1440, Keramik (Inv. 73, vgl. Abb. 24).

Flak-Kiste Nr. 7 (11 Objekte): Statuette *David*, Ende 15. Jahrhundert, Keramik (Inv. 114); Reliefbüste *Christus*, Anfang 16. Jahrhundert, Keramik (Inv. 278); *Knabenbüste (Christuskopf)*, Andrea del Verrocchio, um 1450, Sandstein (Inv. 2579); Büste *Johannes der Täufer*, um 1500, Keramik (Inv. 2954); Figur *Aktstudie einer schreienden Frau*, Asmus Jakob

125 Das Bildwerk mit der Inv.-Nr. 1424 ist in den deutschen Bergungslisten mit letztem Standort in Merkers dokumentiert (SMB-ZA I/SKS 142 S. 1-74; SMB ZA I/SKS 129\_93-129), was den Standort Flakturm Friedrichshain zum 2.5.1945 (Kapitulation Berlins) ausschließen würde. Es ist unklar, warum die Plakette in den Flak-Kisten genannt wird. Möglicherweise liegt eine fehlerhafte Kistenzuordnung vor.

Carstens, Keramik (Inv. M 123); Statuette *Kruzifix*, Florenz um 1500 (Inv. 3108); Fragment *Hand*, Keramik (o. Nr. 162); 3 kleine Tonfragmente; *Madonna* »Italienisch oder Französisch, 15. Jahrhundert, am Sockel wappenhaltende Engel, roter Marmor, Statue ohne Kopf«.

**Flak-Kiste Nr. 8** (insgesamt 28 Objekte und undefinierte Fragmente): Relief *Weibliches Profilbildnis*, um 1500, Marmor (Inv. 233); Fragment *Kopf*, Sandstein (Inv. 365); Fragment einer Statuette *Kniende Stifterin*, um 1420, Sandstein (Inv. 378); Hochrelief *Prometheus mit dem Adler*, 16. Jahrhundert, Marmor (Inv. 525); Statuetten, Reliefs, Täfelchen und Reliquiare mit mythischen Darstellungen (Fragmente), Walrosszahn, Elfenbein, Knochen (Inv. 591, 592, 593, 597, 601, 602, 605, 606, 608, 610, 650, 1858? 2109, 2788, 2789, 5932); Relief *Madonna in den Wolken*, Agostino Busti, um 1520, Marmor (Inv. 2005); Skulptur *Johannes Evangelista* (Fragment), um 1450, Keramik (Inv. 2710, irrtümlich 5542); Statuette *Muttergottes mit Kind*, um 1350, Elfenbein (Inv. 7102); *Christuskopf* (Fragment) um 1450, Keramik (Inv. 7194, irrtümlich 116); Skulptur *Heiliger Sebastian* (Kopffragment), Agostino de Fondulis, um 1500, Keramik (Inv. 7260); Statuette *Muttergottes* (Fragment), 2. Hälfte 15. Jahrhundert, Kalkstein (Inv. 8018); Elfenbeinfragmente; *Reiterstatuette* »Torso, Elfenbein«; Relief »mit Reiterinnen, ein Fragment«.

**Flak-Kiste Nr. 9** (38 Objekte):<sup>126</sup> 36 Porzellanobjekte und 2 Gegenstände aus Glas (Kunstgewerbemuseum, ehemaliges Schlossmuseum).

### Verglüh und zu Staub zerfallen

Die Brandschädigungen der Werke aus den Flak-Kisten sind unmittelbar mit den Ereignissen im Leitturm Friedrichshain verknüpft. Für die konservatorischen Untersuchungen sind daher folgende Fragen leitend: Lassen sich Brandspuren auf den Bildwerken differenzieren und den jeweiligen Brandkatastrophen im Bunker zuordnen? Können diese Spuren dazu dienen, die Temperaturen, die Ausbreitung der Brände und deren Ursachen besser zu verstehen, günstigstenfalls die Ereignisse zu rekonstruieren? Wie und in welchem Bereich brachen die Feuer aus, wie war die Brandentwicklung, gab es tatsächlich Explosionen? Wurden Mittel mit brandbeschleunigender Wirkung eingesetzt?

Der Umgang mit kriegsbedingt geschädigten, musealen Kunstwerken war seit 1945 in beiden Teilen Deutschlands auch aus kuratorischer Perspektive nicht einfach. Die Auswirkungen des Krieges, der emotionale Schaden in der Gesellschaft und die tatsächlichen physischen Schäden der niedergebrannten und ausgebombten Städte bewirkten bei den Kuratoren und Kuratorinnen in beiden Teilen Deutschlands die Auffassung, derartige Bildwerke den Besucherinnen und Besuchern nicht zumuten zu können. Nach ihrer Überzeugung kamen diese ins Museum, um künstlerisch ansprechende und »heile« Kunstwerke zu genießen. Die ästhetische Wirkung stand dabei im Vordergrund. Diese Einschätzung und der Anspruch auf »Wiederherstellung« beeinflussten im entscheidenden Maße die Restaurierungen zwischen 1958 und 1990 in Ost und West gleichermaßen. Nur so ist erklärbar, dass unzählige verbrannte Bildwerke Jahrzehntelang Depotobjekte waren.<sup>127</sup>

Die Restaurierung eines Objektes aus dem Konvolut der Flak-Kisten in Berlin-Dahlem 1978 beabsichtigte eine vollständige Wiederherstellung.<sup>128</sup> Das Relief *Madonna* aus Terrakotta war stark fragmentiert

(Abb. 24). Priorität bei der Restaurierung hatte das ursprünglich vom Künstler geschaffene Werk, nicht die Spuren seiner Veränderung. Aus diesem Grund wurden Fehlstellen nach Vorkriegsaufnahmen bildhauerisch ergänzt und retuschiert (Abb. 25). Im Ergebnis wurde dem Künstler mehr Rechnung getragen als der kriegsbedingten Beschädigung.

Neuere Ansätze in der SBM verfolgen das Ziel, mit diesen Objekten sowohl ihren künstlerischen Wert auch als sammlungsgeschichtliche und damit gesamtdeutsche Zeugnisse ihrer besonderen Geschichte in der Ausstellung zu vermitteln. Unter diesem geänderten kuratorischen Anspruch präsentieren sich viele der kriegsbeschädigten Bildwerke seit 2015 neu. Ihre Beschädigungen werden als Teil ihrer Geschichte mehr und mehr akzeptiert und im Ausstellungskonzept des Bode-Museums berücksichtigt.<sup>129</sup> Elf der 162 Bildwerke sind seit 2020 wieder Teil der ständigen Ausstellung.<sup>130</sup> Eine Präsentation setzt jedoch aufwendige Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen voraus.

Die physikalischen Eigenschaften der veränderten Materialien liefern Hinweise darauf, welchen Temperaturen sie ausgesetzt waren. Bereits 1945 notierte Ivanow-Tschuronow: »Belokopitow bückte sich und hob eine Handvoll von dem Staub auf, der noch ein paar Sekunden zuvor das Gesicht einer heiteren italienischen Madonna gewesen war [...]«.<sup>131</sup> Branntkalk (Calziumoxid) entsteht bei der Verbrennung von Marmor und Kalkstein (Calziumkarbonat) ab ca. 800°C. Die dabei stattfindende Zerstörung von jeglichem Gefüge des Natursteins kann das Zerfallen in Staub bei leisester Berührung erklären. Der vorgefundene Zustand der Objekte ist zugleich der einzige Anhaltspunkt, um die Auswirkung der beiden Feuer gegeneinander abgrenzen zu können. Heute kann davon ausgegangen werden, dass alle Bildwerke in den drei Etagen des Leitturms im Flakbunker Friedrichshain jeweils nur einem Brandereignis ausgesetzt gewesen sein können. Der ehemalige Brandermittler beim LKA Berlin, Egon Burrasch, wies in mehreren persönlichen Gesprächen darauf hin, dass ein zweites Feuer im selben Stockwerk des Bunkers nahezu ausgeschlossen werden kann.<sup>132</sup> Besonders die bei hohen Temperaturen verbliebenen Rückstände von Schutt und Asche bis zu einem Meter Höhe würden darin enthaltene Reste noch brennbarer Materialien kaum zündfähig zurücklassen. Da die Objekte aus Keramik, Glas, Metall und Stein selbst nicht brennbar sind, benötigt

126 SMB-KGM, Archiv, Übergabeprotokoll vom 6.5.1959 von der Skulpturenabteilung an das Kunstgewerbemuseum West mit Vermerken zur Inventur 1947.

127 Die Diskussionen über den Anspruch der Vermittlung in der Dauerausstellung wurden sammlungsintern noch bis Mitte der 2010er Jahre geführt. Die Kuratoren der SBM bestätigten in mehreren Gesprächen zwischen 2016 und 2018, dass diese Diskurse seit 1958 in Ost und West vergleichbar geführt wurden.

128 Restaurierung durch B. Buczynski.

129 Ausstellung »Das verschwundene Museum«, Staatliche Museen zu Berlin, Bode-Museum, 19.3.–27.9.2015. Die Ausstellung zeigte die Verluste von Skulpturensammlung und Gemäldegalerie im ehemaligen Kaiser-Friedrich-Museum.

130 Inv. 2482, 6358, 73, 1813, 218, 1771, 2954, M123, 301, 365, 8488.

131 Restaurator Michail Fedorowitsch Ivanow-Tschuronow, zitiert nach Akinscha, Koslow 1995, wie Anm. 26, S. 94.

132 Letztes Gespräch am 8.10.2018 in den Werkstätten der Skulpturensammlung des Bode-Museums. Burrasch bemühte sich, die Zeugenaussagen hinsichtlich Brandresten, einen möglichen Einsatz von brandbeschleunigenden Materialien sowie die Brandausbreitung zu bewerten.



24 Michelozzo di Bartolomeo, Madonna, um 1440, Relief aus Terrakotta, H 83 cm, vor der Restaurierung 1978, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv. 73, Flak-Kiste Nr. 6



25 Michelozzo di Bartolomeo, wie Abb. 24, Zustand 2022

tigt es für einen zweiten Brand erneut brennbares Material, beispielsweise Holzbildwerke, Holzkisten und Verpackungsmaterial. Das war aber nur einmal vorhanden. Die Brände sind somit als einzelne und räumlich begrenzte Ereignisse anzusehen, unabhängig davon, dass heiße Luftströme infolge von Kamineffekten durch Fensteröffnungen, Treppenhäuser, Lüftungsanlagen und Fahrstuhlschächte die anderen Stockwerke durchzogen und in der Folge bereits dort zu Verrußungen und Hitzeschäden führten.

Vor diesem Hintergrund fällt der eigentümliche Charakter der 162 Objekte aus den Flak-Kisten auf: Die scheinbare Wahllosigkeit der Materialien (Bronze, Keramik, Marmor, Elfenbein) bei Größen von 83 Zentimetern Höhe (siehe Anhang I, Nr. 3) bis hin zu nur wenigen Millimeter Größe (siehe Anhang I, Nr. 73 und 81) lässt jegliche Struktur und Systematik im Zugriff der Amerikaner vermissen. Entdeckten sie ihre ›Funde‹ eher zufällig im Brandschutt? Die zahllosen Elfenbeinfragmente stellen aus heutiger Sicht eine Besonderheit dar (Abb. 26 und 27). Die schiere Menge von sehr kleinen und Kleinstfragmenten von nur wenigen Millimetern Größe, verkohlt und in ihrer Darstellung kaum mehr zu erkennen, wirft die Fragen auf, warum die Amerikaner ausge-

rechnet diese nicht identifizierbaren Fragmente sammelten und was sie damit anfangen wollten.<sup>133</sup>

Da nur wenige brandgeschädigte Bronzen nach dem Krieg ihren Weg zurück in die SBM fanden, sind die Schadensanalysen am vorhandenen Bestand von besonderer Bedeutung.<sup>134</sup> Eine gezielte Forschung an verbrannten Bronzen aus dem Leitturm fand in der Antikensammlung 2014–2016 statt. Es galt zu klären, wie sich eine Brandpatina auf Bronzen definieren und erkennen lässt und ob Rückschlüsse auf die Temperatureinwirkung möglich sind. Die Auswirkungen von Hitze und Feuer an antiken archäologischen Funden und kunsthandwerklichen Gegenständen aus Bronze als solche zu erkennen, stand dabei im

133 Die Expertin in der Skulpturensammlung für Elfenbein Hiltrud Jehle bemüht sich seit mehr als 20 Jahren um die Identifikation und Zuordnung tausender brandgeschädigter Kleinstfragmente.

134 Von etwa 1,5 Millionen Kunstwerken, archäologischen Objekten und Archivbeständen, die die Sowjetunion 1958 der DDR zurückgab, konnten etwa 800 Inventarnummern der SKS und FBS 1958 wieder in den Bestand übernommen werden.



26 Die Frauen am Grabe, Elfenbeintafel, ursprünglich  $10 \times 5,4$  cm, stark brandgeschädigte Fragmente, Zustand 2019, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv. 593, Flak-Kiste Nr. 8

Vordergrund.<sup>135</sup> Cuprit und Tenorit, als Kupferoxid und Kupferdioxid, können als Korrosionsprodukt auf allen Formen historischer Bronze vorliegen. Die Fachleute sind sich aber weitestgehend einig, dass in der Brandpatina dieser Objekte eine Umwandlung von Tenorit zu Cuprit vorliegt, die ab etwa  $900^{\circ}\text{C}$  stattfindet und sich von der natürlichen Umwandlung von Kupferoxid und Kupferdioxid (vor allem bei Bodenfunden) unterscheidet.<sup>136</sup>

Die Beobachtungen an antiken Bronzen decken sich mit den Untersuchungen an glasierten Keramiken in der SBM. Durch die enorme Hitzeeinwirkung im Leitturm hatten sich die Glasurstoffe sekundär verflüssigt. Beim Abkühlen wurden fremde, anorganische Materialien wie Staub, Schmutz und Betonreste, aber auch aufgeschmolzene Reste an-



27 Die Frauen am Grabe, wie Abb. 26, Vorkriegszustand

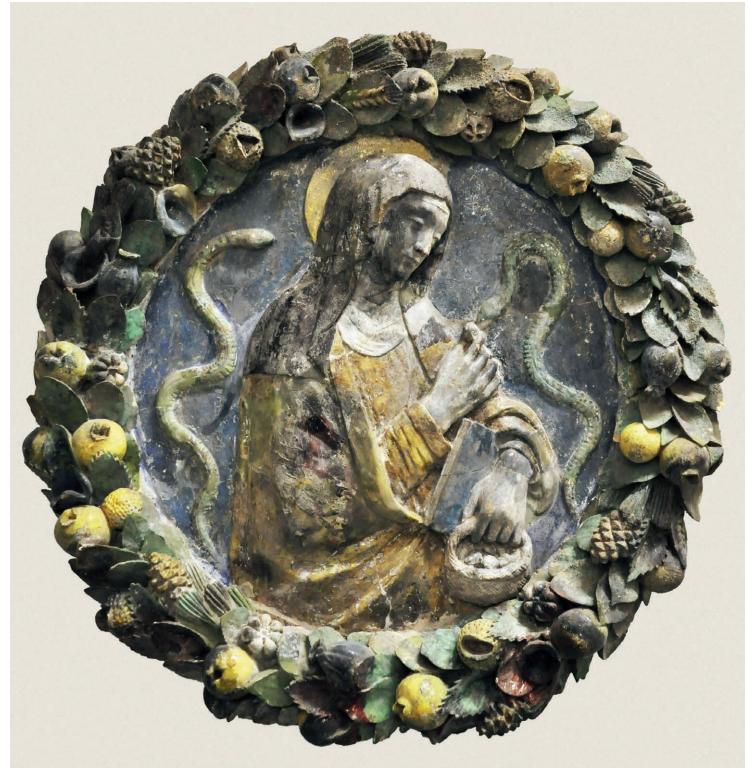
derer Kunstwerke, irreversibel in die Oberfläche ›eingebacken‹. Dies führt teilweise dazu, dass Objekte nicht mehr identifiziert werden können (Abb. 28). Die Erklärung hierfür liegt in den jeweiligen Schmelzpunkten.

135 Vgl. Elisabeth Bär, Die kriegsbeschädigten Bronzen des Museums für asiatische Kunst zu Berlin, Masterthesis Konservierung und Restaurierung archäologischer Objekte, Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin, 2014; Uwe Peltz, ›entfärbte Bronzen [...] zeugten von der großen Hitze‹. Berlins antike Bronzen aus dem Friedrichshainer Leitturm und die Bedingungen in den Bunkern und der Reichsmünze von 1939 bis 1945, in: Jahrbuch der Berliner Museen 56, 2014, S. 151–172.

136 Peltz 2014, wie Anm. 135, S. 164.



28 Brustbild (?), Medaille aus Bronze mit extremen Brandschäden, D 6,5 cm, Zustand 2019, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, lfd. Nr. 167



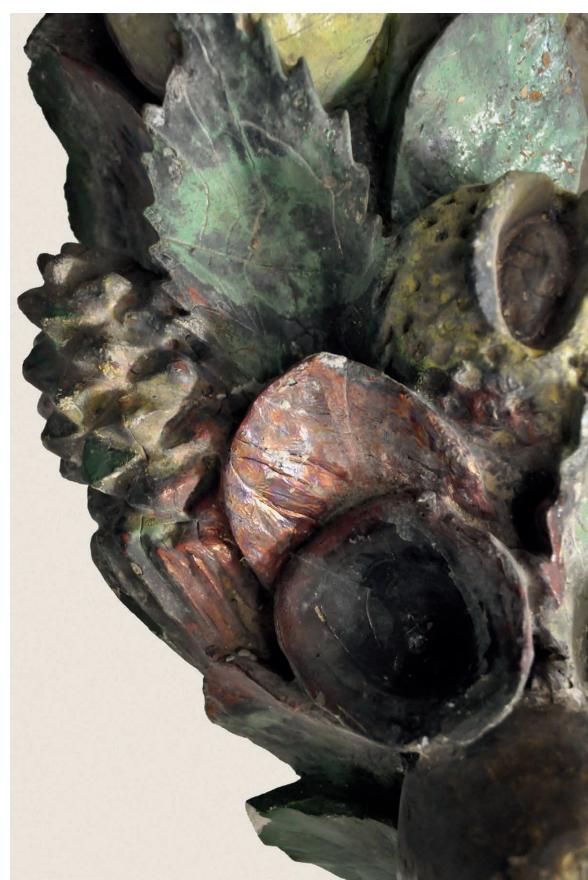
29 Verdiana, um 1520, Tondo aus glasierter Keramik, D 97 cm, Zustand 2018, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv. 2850

Die weiße Zinnglasur, welche in der Della Robbia-Werkstatt um 1500 verwendet wurde, hat als Fritte einen Schmelzpunkt von mindestens 970°C.<sup>137</sup> Da bei den untersuchten Keramiken des 15. und 16. Jahrhunderts aus dieser Werkstatt der Zusatz von Blei in der Glasur schwankte und andere Zuschlagstoffe wie Quarzmehl und Kaolin variierten, kann die auf die weiße Zinnglasur eingewirkte Temperatur im Bunker auch etwas höher, mit bis zu 1.000°C angenommen werden. Bei diesen Temperaturen verfärbt sich das Weiß zu Bleigrau, wie im Gesicht und am Kopftuch der Madonna im Tondo *Verdiana* zu sehen ist (Abb. 29). Der Schmelzpunkt der grünen Glasur, bestehend aus Kupfer- und Antimonoxid, liegt ebenfalls bei etwa 970°C. Offensichtlich reagierte das grüne Kupferoxid durch die Reduktion mit Kohlenstoff unter Entzug der Sauerstoffatome zu Kupfer, sodass eine kupferfarbene, rötlich glänzende Verfärbung vorliegt (Abb. 30). Diese Verfärbung spricht für eine Reduktion von Tenorit zu Cuprit, ähnlich wie sie in der Antikensammlung an den archäologischen Bronzen festgestellt wurde.

Auch an Elfenbein wurden vergleichbare Feststellungen bei Tests in den 1970er Jahren im Conservation Center der State University of New York dokumentiert.<sup>138</sup> Bei den Versuchen konnte beobachtet werden, wie sich gleichverlaufende Verfärbungen bei der Verbrennung von Elfenbein vollziehen. Beginnend mit Blaugrau (760°C) und Weißgrau

137 Gustav Weiß, *Alte Keramik neu entdeckt. Mit Anleitungen für Hobby-Keramiker*, Berlin, Frankfurt am Main, Wien 1997, S. 166, 169.

138 Bear, N. S., Indictor, N., Frantz, J. H., B., Appelbaum, *The effect of high temperature on ivory*, in: *Studies of conservation* 16, 1971, S. 1–8.



30 Detail von Abb. 29



31 Zuordnung mit integrierten Fragmenten als Fotomontage, wie Abb. 32, SMB-SBM, D. Köcher, 2015

(816°C) folgt bei 871°C eine weiße Verfärbung des Elfenbeins in oxidierender Atmosphäre. Von vollständiger Zerstörung der kalzinierten und mineralisierten Struktur des Elfenbeins wird bereits bei einer dunkelgrauen, leicht bläulichen Verfärbung um 600°C gesprochen. Diese verschiedenen Farbnuancen der Verbrennung finden sich an unzähligen brandgeschädigten Elfenbeinfragmenten der SKS aus dem Leitturm wieder, wie das Beispiel eines nur 17,1 × 10,9 cm großen Buchdeckels zeigt (Abb. 31).

2017 startete ein Gemeinschaftsprojekt der Technischen Universität Berlin, der Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin und der SBM.<sup>139</sup> Es hat zum Ziel, mittels 3D-Scan sowie 3D-Druck und Umformungen zu untersuchen und zu erproben, ob die Elfenbeinfragmente sich in die glücklicherweise vorhandenen Vorkriegsabgüsse integrieren lassen und dadurch zumindest wieder in den Kontext ihres künstlerischen Zusammenhangs gebracht werden können. Die Kleinstfragmente (Abb. 31) sollen dabei computergestützt in einen Vorkriegs-Abguss integriert und letztlich eingefügt werden (Abb. 32 und 33). Aber eine ein-



32 Karolingischer Buchdeckel, 9. Jh., Elfenbein, Zustand vor 1945

hundert Jahre alte Gipsform verändert sich, sie schrumpft und kann sich verziehen. Auch die erhaltenen Elfenbeinfragmente sind durch das Feuer deformiert. Bei derartigen Miniaturen müssen Genauigkeiten im Bereich eines Zehntelmillimeters realisiert werden, damit die Darstellung sich in ihre Konturen einfügt. Beides miteinander zu verbinden, ist das Ziel dieses Projektes. Erste Erfolge, aber auch Grenzen wurden sichtbar. Was 2015 in der Ausstellung »Das verschwundene Museum« noch als Vision formuliert wurde, verspricht in der technischen Umsetzung Gestalt anzunehmen (Abb. 31).<sup>140</sup>

139 Das Projekt wurde von der Ernst von Siemens Kunststiftung gefördert. Dank gilt neben der Stiftung der Technischen Universität Berlin, dem dortigen Fachbereich Mathematik mit 3D-Labor, den Kollegen Joachim Weinhold und Samuel Jerichow. Auch möchte ich mich bei der Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin, insbesondere bei Miguel Helfrich, Stefan Kramer und Thomas Schelper bedanken.

140 Julien Chapuis, Stephan Kemperdick (Hg.), *Das verschwundene Museum. Die Verluste der Berliner Gemälde- und Skulpturensammlungen 70 Jahre nach Kriegsende*, Ausst.-Kat. [Staatliche Museen zu Berlin, Bode-Museum, 19.3.–27.9.2015], Petersberg 2015, S. 10.



33 Computergestützte Positionierung der Fragmente in Vorkriegsabguss aus Gips, wie Abb. 32, 2019

Die Gegenüberstellung der Zustände von Bildwerken aus verschiedenen Materialgruppen soll verdeutlichen, dass diese Erkenntnisse im Einzelnen, wenn auch nicht neu, in den Untersuchungsergebnissen vergleichbare und sehr eindrucksvolle Informationen liefern. Bronze, Glasuren und Elfenbein weisen Brandschädigungen auf, die auf sehr ähnliche Umgebungsbedingungen zurückzuführen sind. Die Erkenntnis eines Temperaturfensters von ca. 600–1.000°C, dem alle diese Materialien im Bunker ausgesetzt waren, ist nur im sammlungs- und fachübergreifendem Dialog zwischen Restaurierung und Naturwissenschaft möglich.

Beispielhaft für die neuen Ansätze in der Vermittlung mit deutlichem Einfluss auf die Restaurierung von Bildwerken in der SKS präsentieren sich seit 2020 die beiden *Schildhalter* von Tullio Lombardo, die fast 60 Jahre im Depot verstaubten (Abb. 34).<sup>141</sup> Der vierjährigen Konservierung und Restaurierung gingen jahrelange Voruntersuchungen voraus. Den Ansprüchen und Möglichkeiten einer Präsentation in vertikaler Position waren statische, ästhetische und restaurierungsethische

Grenzen gesetzt. Außerdem erforderte der hohe Zerstörungsgrad der Marmorfragmente bis in den Kern des Materials hinein neue konservatorische Strategien (Abb. 35). Ultraschallwerte von 0,6–1,8 km/s ergaben, dass sich die Kristallstruktur des Marmors bei mehr als 900°C im Leitturm aufgelöst und weitestgehend zu Kalziumhydroxid (Brandkalk) umgewandelt hatte.<sup>142</sup> Die Kristalle wiesen in diesem Zustand kaum noch eine Korn-Korn-Verzahnung auf. Die Festigkeit des Marmors verglich der Mineraloge Dr. Robert Sobott vom Labor für Baudenkmalpflege Naumburg/Saale sehr treffend mit »feuchtem Ostseesand, der in der Hand zusammengepresst«<sup>143</sup> wird. Die schwierige konservatorische Aufgabe macht die visuelle Gegenüberstellung des Vorkriegszustandes von einem der beiden *Schildhalter* mit dem Zustand im Jahr 2018 besonders deutlich (Abb. 35 und 36).

Viele stark brandgeschädigte Bronzeplaketten der SKS, darunter auch Werke aus den ehemaligen Flak-Kisten, fristen ihr Dasein weiterhin in den Depots des Bode-Museums. Das verglühete und verformte Metall mit anhaftendem erstarrten, zuvor geschmolzenen Glas eines anderen Kunstwerkes hat die Oberflächen so stark verändert, dass ihr künstlerischer Wert nur noch zu erahnen ist (vgl. Abb. 1). Für viele Bronzen ist derzeit unsicher, ob durch eine Restaurierung ihre Lesbarkeit verbessert werden kann.

### Zusammenfassung

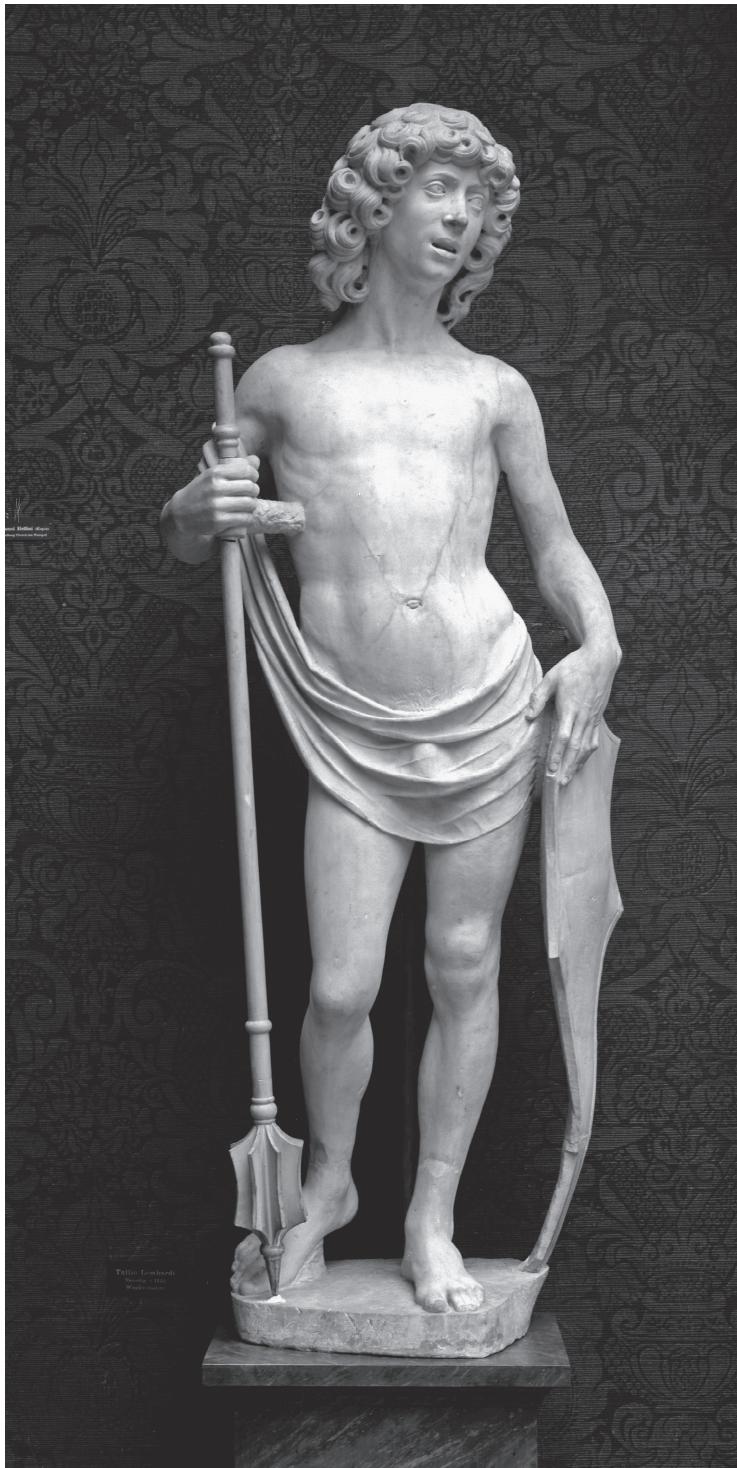
Mit Kriegsende verteilten sich die Bestände der Berliner Museen an verschiedenen Orten. Abhängig vom letzten Standort (Bergwerke, Schlösser, Bunker und Keller) und deren Besetzung durch die Alliierten, hatten entweder angloamerikanische oder sowjetische Truppen die Kunstwerke beschlagnahmt.<sup>144</sup> Aufgrund der Teilung der Stadt in Besatzungszonen und Sektoren war es den Museen kaum möglich, die Standorte mit Vorkriegsverzeichnissen zu vergleichen oder die beschädigten Zustände der Bildwerke zu recherchieren. Dabei nimmt der unglückliche Ausgangspunkt Flakbunker Friedrichshain nach den beiden Bränden im Mai 1945 eine besondere Stellung ein. Denn die hier geborgenen verstümmelten, fragmentierten und damit stark veränderten Objekte waren kaum zu identifizieren. Die sowjetischen Trophäenbrigaden hinterließen den Ostberliner Museen keine vollständigen Listen, was sie tatsächlich geborgen und in die Sowjetunion verbracht hatten. Folglich konnte bis 1992 niemand exakt feststellen, was im Bunker ver-

141 Dieses Projekt wurde ebenfalls von der Ernst von Siemens Kunststiftung gefördert. Die Restaurierung wurde von Daniel Sandles durchgeführt mit Unterstützung des Metallgestalters Hans Hoepfner. Um 1960 fand bereits eine Restaurierung einer der Skulpturen statt. Ob sie öffentlich ausgestellt wurde, ist unbekannt.

142 Daniel Sandles, Marco Richter, Veränderung physikalischer und mechanischer Eigenschaften von Carrara-Marmor bei thermischer Beanspruchung, Diplomarbeit, FH Potsdam, Studiengang Restaurierung, Potsdam 2012.

143 Fachgespräch mit Robert Sobott am 21.9.2017 in der Steinrestaurierungswerkstatt des Bode-Museums.

144 Anna Aponasenko, Works from the Sculpture Collection of the Berlin State Museums in the Fund of Displaced Art of the State Hermitage Museum in 1945–1958, in: Predella 50, 2021, S. 181. Die letzten Abtransporte Richtung Osten fanden im Frühsommer 1946 von der Berliner Museumsinsel statt.



34 Tullio Lombardo, Schildhalter, um 1490, Marmor, ursprüngliche Höhe 168,5 cm, Zustand vor 1945, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv. 212

brannt war oder noch existierte und als »verschollen« bezeichnet werden musste.<sup>145</sup>

Seit der Auflösung des CACP Wiesbaden und der Überstellung der Bestände nach Berlin-Dahlem 1958/59 bemühten sich die Mitarbeiterinnen der Skulpturenabteilung, 162 Bildwerke in neun Flak-Kisten zu verwalten, obwohl sie offiziell gar nicht an diesem Ort existierten. Denn sie stammten aus dem Leitturm des Flakbunkers Friedrichshain, im



35 Daniel Sandles, Rekonstruktion der überlieferten Fragmente des Schildhalters, wie Abb. 34, 2018

Sektor der sowjetischen Militärverwaltung und wurden im Schatten der ersten Nachkriegsmonate durch westalliierte Militärs geborgen. Eine Publikation dieser 162 Bildwerke hätte in den Jahren des Kalten

145 Der Terminus »verschollen« ist im Museumsdokumentationssystem festgelegt. Wie Recherchen 2016–2022 zeigen, ist die Dunkelziffer der aus dem Leitturm stammenden und in Russland existierenden Werke sehr hoch, vgl. Hofmann 2021, wie Anm. 5, S. 243–280.

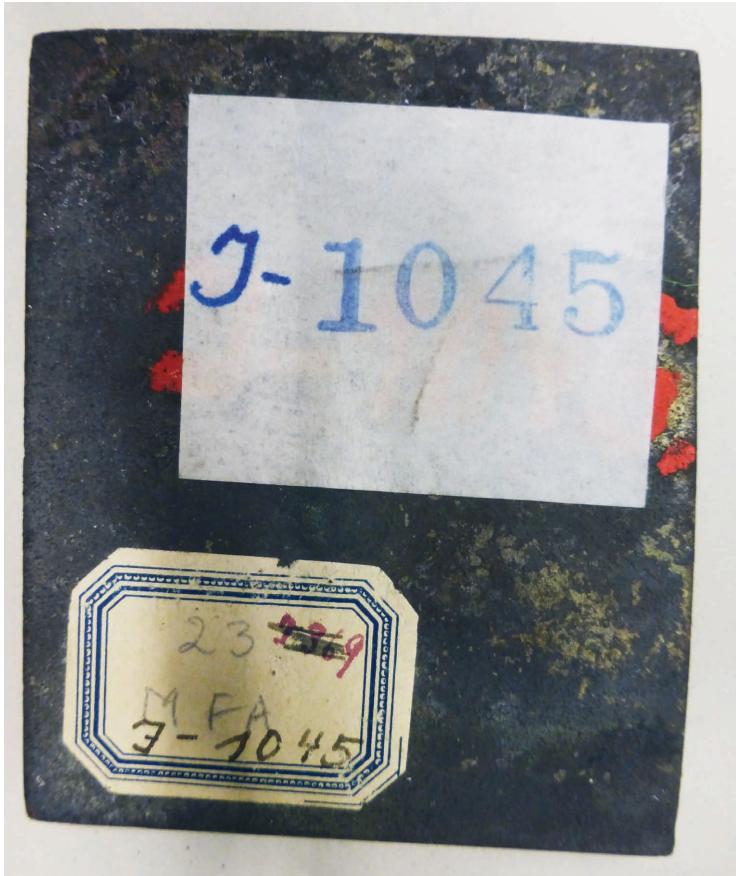


36 Tullio Lombardo, zwei Schildhalter, um 1490, Marmor, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv. 212, Inv. 213, Neupräsentation 2021 in der Ausstellung des Bode-Museums, Raum 128

Krieges zwischen den Weltmächten zu ernsten Konfrontationen führen können, worauf die expliziten Nachforschungen sowjetischer Militärangehöriger in der amerikanischen Besatzungszone in Wiesbaden hindeuten. In diesem Bewusstsein taten die Wissenden das aus ihrer Sicht Gebotene: Sie verschwieg die Existenz dieser Bildwerke. Somit konnte die besondere Geschichte der Flak-Kisten und ihrer Herkunft bis zur Deutschen Wiedervereinigung nicht erzählt werden. Die Rückführung

der Bestände an ihren Ursprungsort auf die Berliner Museumsinsel war erst nach 47 Jahren möglich, am 1. Januar 1992.<sup>146</sup> Die »geheimen« Objekte fügten sich unauffällig in den Gesamtbestand der brandgeschä-

<sup>146</sup> Die Zusammenlegung der seit 1945 geteilten Sammlungen wurde im Deutsch-Deutschen Einigungsvertrag vom 31. August 1990 in Artikel 35, Abs. 5 geregelt und festgeschrieben. Sie fand offiziell zum 1.1.1992 statt.



37 Riccio, Antike Opferszene, Revers einer Plakette aus Bronze, brandgeschädigt, 7,7 x 9,2 cm, Zustand 2015, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv. 1045, Flak-Kiste Nr. 4, MFAA-Nr. 23, Fl.-Nr. 98

digten Werke der SBM ein. Die Frage nach ihrer Odyssee stellte sich nicht mehr, und die wenigen Mitwissenden beließen die außergewöhnlichen Objektgeschichten auch weiterhin im Schatten.

Nur wenige Bildwerke der SBM weisen noch heute Spuren ihrer besonderen Geschichte auf. Die Markierung auf dem unteren Etikett »23 MFA« erinnert als letztes sichtbares Zeichen daran, dass diese Plakette zwischen 1945 und 1992 Teil der Flak-Kisten war (Abb. 37).

Bei jeder heutigen Begutachtung eines der brandgeschädigten Objekte aus dem Leitturm Friedrichshain geraten nicht nur die Umstände der Brände erneut ins Visier. Die objektverändernden Einwirkungen stellen hohe Anforderungen an die Konservierung und Restaurierung. Auch die Kunstvermittlung muss für diese Werke neue Strategien schaffen, denn das einzelne Bildwerk steht nicht mehr nur für das Œuvre des Künstlers, der es einst schuf. Die Herausforderung besteht darin, den durch Kriegseinwirkung stark veränderten Zustand und das historisch geschaffene Kunstwerk gleichermaßen als selbstverständlichen Teil der Vermittlung heutiger Museumsarbeit zu präsentieren.

Viele brandgeschädigte Objekte aus Metall, Stuck, Stein und Terrakotta befinden sich heute in Moskau und St. Petersburg. Bis zum Beginn des russischen Angriffskrieges gegen die Ukraine im März 2022 arbeiteten Wissenschaftler des Moskauer Puschkin-Museums und der SBM in Berlin in einem gemeinsamen Konservierungsprojekt am Welt-erbe der 1945/46 kriegsbedingt verlagerten Kunstwerke. Im Puschkin-Museum in Moskau bestehen die gleichen Herausforderungen, konser-vatorisch, ethisch und restauratorisch mit diesem Erbe des Zweiten Weltkrieges angemessen umzugehen. Auch dort besteht der Wille, die- se Bildwerke der Öffentlichkeit nach fast 80 Jahren wieder zu präsentieren. Ob die gemeinsame Arbeit fortgesetzt werden kann, ist derzeit ungewiss.

#### Abbildungsnachweis

1, 17, 29, 30, 36: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Paul Hofmann, gemeinfrei). – 2, 3–5, 8, 9, 17, 18, 19, 20: Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv. – 6, 7: Alamy Stock Photo (Image-ID CW6CTH), Photo12/Coll DITE/USI. – 10, 11, 13, 21–23, 27, 32, 34: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Archiv. – 12, 37: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Marion Böhl, gemeinfrei). – 14, 25: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Antje Voigt, gemeinfrei). – 15, 16: US, National Archives and Record Administration, NND 765038, 1976 (gemeinfrei). – 24: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Bodo Buczynski, gemeinfrei). – 26: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Hiltrud Jehle, gemeinfrei). – 28: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Klaus Leukers, gemeinfrei). – 31: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Dieter Köcher, gemeinfrei). – 33: Technische Universität Berlin, Zentraleinrichtung 3D Technologien (Joachim Weinhold, Samuel Jerichow. – 35: Da-niel Sandles

## Anhang I: Bildwerke aus den Flak-Kisten

Das vorgelegte Verzeichnis führt sämtliche Bildwerke auf, die primär 1942 in dem Flabkunker Friedrichshain geborgen, in den Flak-Kisten enthalten waren.

In der Nacht vom 10. zum 11. März 1945 wurde der Tresor Neue Münze (TNM) von Bomben schwer getroffen und in der Folge teilevakuiert. Auch diese Bildwerke der SBM gelangten in den Leitturm Friedrichshain (FHL). Für diese Verlagerung liegt keine Einzeldokumentation vor, sodass bei vielen Objekten mit letztem Standort TNM eigentlich nur FHL in Frage kommen kann. Die Verwendung gleichzeitiger MFAA-Nummern (Monuments, Fine Arts, and Archives Section) und Flak-Nummern nach 1945 erschließt sich nicht, wurde aber der Vollständigkeit halber mit aufgenommen.

Lediglich 20 der Bildwerke in den späteren Flak-Kisten hatten 1942 beziehungsweise mit den letzten Umlagerungen bis April 1945 eine heute nachvollziehbare Kistenzuordnung, für alle anderen Werke konnte als Teil von Konvoluten die ursprüngliche zugehörige Auslagerungskiste nicht ermittelt werden (vgl. Anhang II).

### Zum Umgang mit dem Verzeichnis

Kursive Einträge sind unsicher oder aufgrund widersprüchlicher Angaben nicht eindeutig. Gefettete Einträge sind 1948 fehlende oder falsche Inventar-Zuordnungen, welche mit der Hervorhebung korrigiert wurden.

»BYZ«, »KFM« und »DM« sind Abkürzungen der Sammlungszugehörigkeit bei der Auslagerung: BYZ (Frühchristlich-Byzantinische Sammlung), DM (Deutsches Museum, überwiegend deutsche, spanische und französische Kunst der Skulpturensammlung), KFM (Kaiser-Friedrich-Museum (überwiegend italienische Kunst der Skulpturensammlung), KGM (Kunstgewerbemuseum); Standorte: FHL (Friedrichshain), Leitturm), TNM (Tresor Neue Münze).

Angaben zum Zustand der Objekte sind heutige restauratorische Befunde. Abweichende Beobachtungen oder Identifizierungen von 1948 werden ebenfalls vermerkt. Nach Auswertung aller Zustände hinsichtlich erkennbarer Brandschäden sind Inv. 1771, 2954, 3108 und M123 die einzigen Bildwerke, die keine Brandschäden aufweisen und definitiv im dritten Obergeschoss des Leitturms Friedrichshain eingelagert waren. Diese Bildwerke können nur zwischen den beiden Bränden entnommen worden sein.

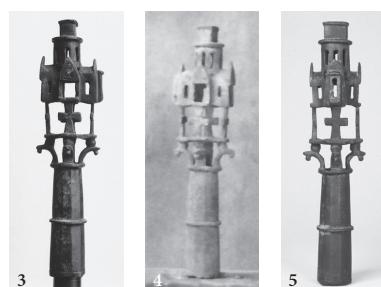
Die Fotografien zu jedem Eintrag zeigen in der Reihenfolge von links nach rechts den Zustand vor 1945 in Berlin, den Zustand 1948 in Wiesbaden sowie den Zustand heute. Leerflächen verweisen auf nicht vorhandene Zustandsfotografien.

Bei den Fotos vom Zustand vor 1945 in Berlin handelt es sich teilweise um Abbildungen, die auf Glasplatten im Archiv der SBM vorhanden sind. Einige Abbildungen sind Reproduktionen aus Katalogen, zu denen keine Negative vorliegen. Die Fotos vom Zustand 1948 in Wiesbaden sind kleinformatige Reproduktionen aus dem Bericht von Irene Kühnel-Kunze an Peter Metz. Sie wurden zwischen 1946 und 1948 in Wiesbaden angefertigt (SMB-ZA, II B-SKS 22).

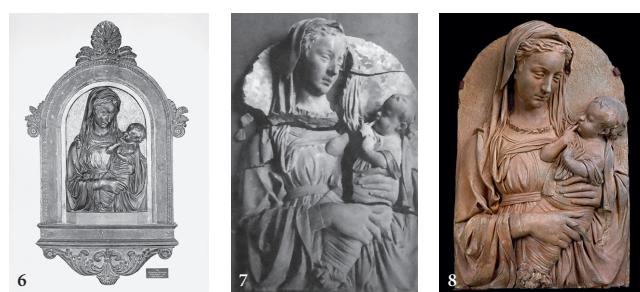
Inv. 2482, MFAA-Nr. 83b, Flak-Nr. 64, Flak-Kiste 3, Sammlungszugehörigkeit BYZ, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Lampe, Smyrna, 5.–7. Jh., Bronze, 9 × 20 × 9,5 cm  
Brandgeschädigt



Inv. 6358, MFAA-Nr. 83c, Flak-Nr. 60, Flak-Kiste 3, Sammlungszugehörigkeit BYZ, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Liturgisches Gerät, byzantinisch, undatiert, Bronze, 26,5 × 5 × 6,5 cm  
Brandgeschädigt



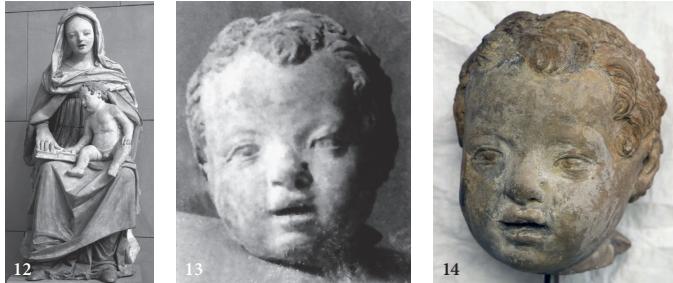
Inv. 73, MFAA-Nr. 61, Flak-Nr. 134, Flak-Kiste 6, dt. Auslagerungskiste 202 KFM, letzter Standort vor 2.5.1945: FHL, 3. OG  
Relief, Madonna, Michelozzo di Bartolomeo, Florenz, um 1440, Keramik, 83 × 53 × 23 cm  
Brandgeschädigt und fragmentiert; Rahmen seit 1945 verschollen



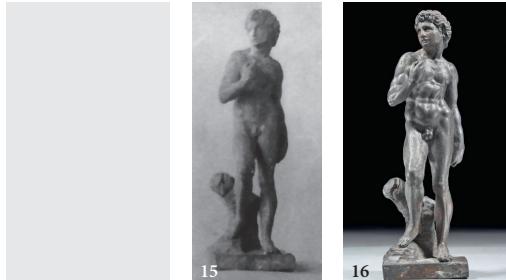
Inv. 114, MFAA-Nr. 45a, Flak-Nr. 45, Flak-Kiste 7, dt. Auslagerungskiste 12 KFM, letzter Standort vor 2.5.1945: FHL, 3. OG  
Skulptur, David, Siena, Ende 15. Jh., Bronze, 47 × 21,5 × 19 cm  
Stark brandgeschädigt und fragmentiert



Inv. 7194 (116), MFAA-Nr. 78, Flak-Nr. 42, Flak-Kiste 8, dt. Auslagerungskiste 676 KFM, letzter Standort vor 2.5.1945: FHL, 3. OG  
 Skulptur, Thronende Madonna mit zwei Engeln, Riccio, Bologna um 1480 (nur Kopf erhalten), Keramik, 12,4 × 11 × 11 cm  
 Brandgeschädigt, Fragment; falsche Identifizierung 1948, tatsächlich Kopf zu Inv. 7194. Rest des Werkes auf lostart.ru (2018) publiziert



Inv. 1813 (124), MFAA-Nr. 56, Flak-Nr. 70, Flak-Kiste 3, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert  
 Relief, David, nach Michelangelo Buonarroti, Italien, 19. Jh.?, Bronze, 20,3 × 6,5 × 6,8 cm  
 Brandgeschädigt, falsche Identifizierung 1948, identifiziert als Inv. Nr. 1813



Inv. 218, MFAA-Nr. 69, Flak-Nr. 91, Flak-Kiste 2, dt. Auslagerungskiste 56 KFM, letzter Standort vor 2.5.1945: TNM, FHL  
 Relief, Singende und musizierende Engel, Meister von Altichiero, Italien, 2. H. 15. Jh., Marmor, 70 × 43 × 4 cm  
 Brandgeschädigt



Inv. 233, MFAA-Nr. 66, Flak-Nr. 133, Flak-Kiste 8, dt. Auslagerungskiste 281 KFM, letzter Standort vor 2.5.1945: TNM, FHL  
 Relief, Weibliches Profilbildnis, Venedig, um 1500, Marmor, 50 × 32 × 5,5 cm  
 Brandgeschädigt und fragmentiert; Rahmen seit 1945 verschollen



Inv. 278, MFAA-Nr. 72, Flak-Nr. 130, Flak-Kiste 7, dt. Auslagerungskiste 636 KFM, letzter Standort vor 2.5.1945: TNM, FHL  
 Büste, Christus, Florenz, Anf. 16. Jh., Keramik, 25 × 37 × 12 cm  
 Brandgeschädigt (unsicher), fragmentiert, stark beschädigt



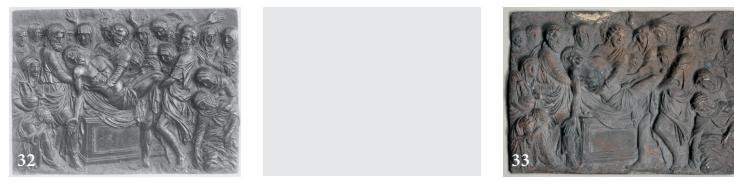
Inv. 1037, MFAA-Nr. 34, Flak-Nr. 94, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert  
 Plakette, Judith mit dem Kopf des Holofernes, Riccio, Padua, Ende 15. Jh., Bronze, 10,2 × 8,1 × 1 cm  
 Brandgeschädigt



Inv. 1039, MFAA-Nr. 27, Flak-Nr. 102, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert  
 Plakette, Grablegung Christi, Riccio, Padua, Ende 15. Jh., Bronze, 9 × 14,6 × 1,5 cm  
 Stark brandgeschädigt



Inv. 1040, MFAA-Nr. 25, Flak-Nr. 111, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert  
 Plakette, Grablegung Christi, Riccio, Padua, Ende 15. Jh., Bronze, 12 × 16,5 × 1,2 cm  
 Brandgeschädigt



Inv. 1044, MFAA-Nr. 2, Flak-Nr. 93, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Plakette, Mars und Venus, Riccio, Padua, Ende 15. Jh., Bronze,  $11,3 \times 8,9 \times 1,3$  cm Brandgeschädigt



Inv. 1045, MFAA-Nr. 23, Flak-Nr. 98, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Plakette, Antike Opferszene, Riccio, Padua, Ende 15. Jh., Bronze,  $7,7 \times 9,2 \times 0,7$  cm Brandgeschädigt



Inv. 1046, MFAA-Nr. 13, Flak-Nr. 113, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Plakette, Fama, Riccio, Padua, um 1500, Bronze,  $5 \times 4,1 \times 0,6$  cm Brandgeschädigt



Inv. 1049, Flak-Nr. 104, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Plakette, Liebespaar, Riccio, Padua, Ende 15. Jh., Bronze,  $6,2 \times 5,8 \times 0,4$  cm Stark brandgeschädigt



Inv. 1051, MFAA-Nr. 21, Flak-Nr. 106, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Plakette, Liebespaar, Riccio, Padua, Ende 15. Jh., Bronze,  $8 \times 6,3 \times 0,9$  cm Brandgeschädigt



Inv. 1134, MFAA-Nr. 20, Flak-Nr. 317 (117), Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Plakette, Mars und Vulkan, Italien, undatiert, Bronze,  $6 \times 7,6 \times 0,4$  cm Brandgeschädigt



Inv. 1144, MFAA-Nr. 5, Flak-Nr. 112, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Plakette, Beweinung Christi, Italien, um 1500, Bronze,  $12,3 \times 10 \times 0,8$  cm Stark brandgeschädigt



Inv. 1149, MFAA-Nr. 37, Flak-Nr. 103, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Plakette, Grablegung Christi, Bologna, undatiert, Bronze,  $11,8 \times 10,3 \times 0,5$  cm Brandgeschädigt (unsicher)



Inv. 1159, MFAA-Nr. 4, Flak-Nr. 110, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Plakette, Maria mit dem Kinde thronend, Padua, undatiert, Bronze,  $14,2 \times 9,2 \times 0,8$  cm

Brandgeschädigt



Inv. 1171, MFAA-Nr. 14, Flak-Nr. 124, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Plakette, Viktoria, Riccio, Padua, Ende 15. Jh., Bronze,  $6,9 \times 5,1 \times 0,3$  cm

Stark brandgeschädigt



Inv. 1193, MFAA-Nr. 10, Flak-Nr. 109, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Plakette, zwei Kentauren, Donato Bamante, Italien, undatiert, Bronze,  $6,6 \times 19 \times 1,5$  cm

Brandgeschädigt



Inv. 1375, MFAA-Nr. 24, Flak-Nr. 97, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Plakette, Madonna von Loreto, Italien, undatiert, Bronze,  $13,6 \times 10,6 \times 0,8$  cm

Brandgeschädigt



Inv. 1380, MFAA-Nr. 29, Flak-Nr. 101, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Plakette, Madonna, Christuskind und Johannes der Täufer, Italien, undatiert, Bronze,  $15 \times 10,6 \times 0,8$  cm

Brandgeschädigt



Inv. 1424, MFAA-Nr. 16, Flak-Nr. 122, Flak-Kiste 4, dt. Auslagerungskiste 525 DM, letzter Standort vor 2.5.1945: Merkers, jedoch möglicherweise falsch verortet (FHL)

Plakette, Brustbild des Amatus Amadi, Venedig, undatiert, Bronze,  $6,5 \times 4,5 \times 0,5$  cm,

Stark brandgeschädigt



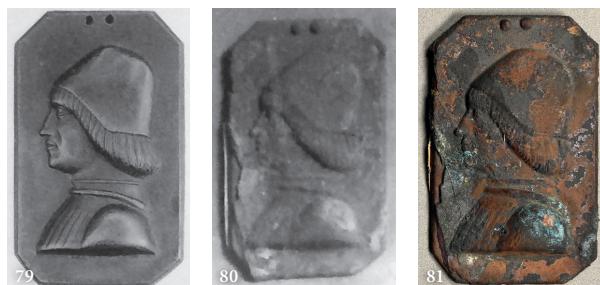
Inv. 1427, MFAA-Nr. 12, Flak-Nr. 126, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Plakette, Brustbild des Angelus Amadi, Venedig, undatiert, Bronze,  $7 \times 5,6 \times 0,5$  cm

Stark brandgeschädigt



Inv. 1429, MFAA-Nr. 18, Flak-Nr. 123, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Plakette, Brustbild eines bartlosen Mannes, Ferrara, undatiert, Bronze,  $6 \times 3,9 \times 0,7$  cm

Stark brandgeschädigt



Inv. 1637, MFAA-Nr. 15, Flak-Nr. 99, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Plakette, Reiterschlacht, Riccio, Padua, Ende 15. Jh., Bronze,  $9,8 \times 10,5 \times 1$  cm  
Brandgeschädigt



Inv. 1645, MFAA-Nr. 11, Flak-Nr. 115, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Plakette, Heiliger Hieronymus, Riccio, Padua, Ende 15. Jh., Bronze,  $9,6 \times 5,5 \times 0,5$  cm  
Brandgeschädigt



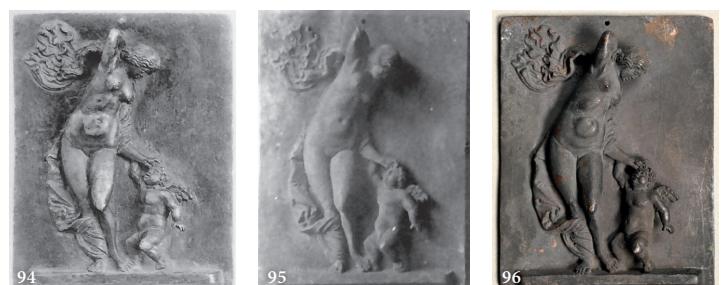
Inv. 1763, MFAA-Nr. 8, Flak-Nr. 114, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Plakette, Allegorie der Fruchtbarkeit, Riccio, Padua Ende 15. Jh., Bronze,  $8,2 \times 6,5 \times 1,7$  cm  
Brandgeschädigt



Inv. 1771, MFAA-Nr. 64, Flak-Nr. 55, Flak-Kiste 5, dt. Auslagerungskiste 166 KFM, letzter Standort vor 2.5.1945: FHL, 3. OG  
Büste, Bildnis eines Fürsten (?), Süditalien, um 1240, Marmor,  $40 \times 28$  cm  
Geschädigt, fragmentiert



Inv. 1847, MFAA-Nr. 1, Flak-Nr. 92, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Plakette, Venus züchtigt Amor, Riccio, Padua, Ende 15. Jh., Bronze,  $10,7 \times 8,2 \times 1,9$  cm  
Brandgeschädigt



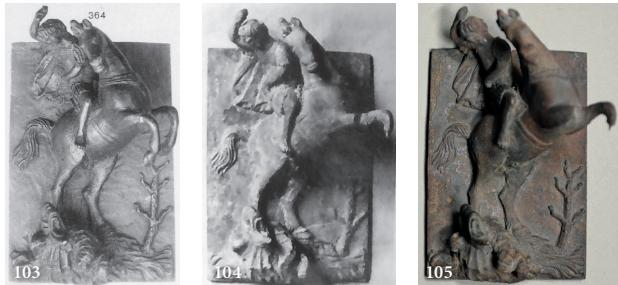
Inv. 2005, MFAA-Nr. 76a, Flak-Nr. 131, Flak-Kiste 8, dt. Auslagerungskiste 130 KFM, letzter Standort vor 2.5.1945: TNR, FHL  
Relief, Madonna in Wolken, Agostino Busti, Italien, 1. H. 16. Jh., Marmor,  $24,5 \times 16 \times 5,5$  cm  
Stark brandgeschädigt, fragmentiert



Inv. 2017 (2071), MFAA-Nr. 9, Flak-Nr. 108, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert; irrtümlich als Inv. 2071 in Wiesbaden 1948 angegeben (vgl. SMB-ZA II B-SKS 22)  
Plakette, Christus am Pflug, Padua, undatiert, Bronze,  $6,3 \times 13,5 \times 0,6$  cm  
Brandgeschädigt



Inv. 2090, MFAA-Nr. 3, Flak-Nr. 95, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Plakette, Heiliger Georg, Riccio, Padua, Ende 15. Jh., Bronze,  $13,7 \times 8,2 \times 4,9$  cm Brandgeschädigt



Inv. 2119, MFAA-Nr. 7, Flak-Nr. 96, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Plakette, Tod der Dido, Riccio, Padua, Ende 15. Jh., Bronze,  $10,8 \times 8,5 \times 1,5$  cm Brandgeschädigt



Inv. 2222, MFAA-Nr. 19, Flak-Nr. 100, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Plakette, Herkules bezwingt den Löwen, Riccio, Padua, Ende 15. Jh., Bronze,  $10 \times 6,8 \times 0,8$  cm Brandgeschädigt



Inv. 2134, MFAA-Nr. 26, Flak-Nr. 116, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Plakette, Mann mit Vase (?), Padua, undatiert, Bronze,  $11,8 \times 9 \times 1,7$  cm Stark brandgeschädigt



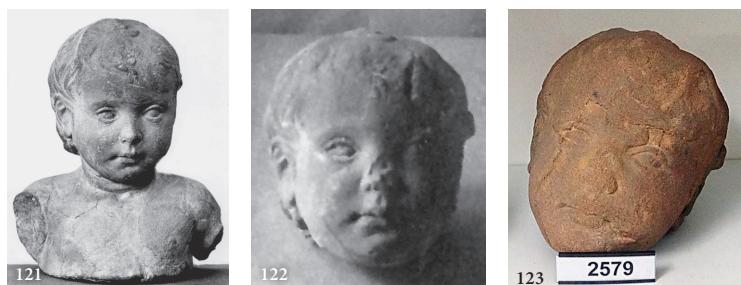
Inv. 2147, MFAA-Nr. 6, Flak-Nr. 117, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Plakette, Auferstehung Christi, Italien, undatiert, Bronze,  $13 \times 8,2 \times 0,8$  cm Brandgeschädigt



Inv. 2212, MFAA-Nr. 28, Flak-Nr. 107, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Plakette, Maria lactans, Italien, undatiert, Bronze,  $9,5 \times 7,7 \times 0,7$  cm Brandgeschädigt



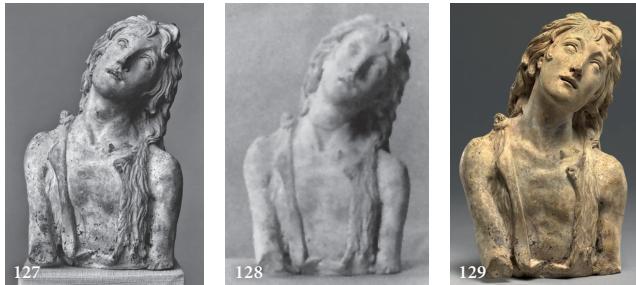
Inv. 2579, MFAA-Nr. 56, Flak-Nr. 50, Flak-Kiste 7, dt. Auslagerungskiste 212 KFM, letzter Standort vor 2.5.1945: FHL, 3. OG Büste, Bildnis des Christuskindes, nach Antonio Rossellino, Italien, Mitte 15. Jh., Sandstein,  $36 \times 11 \times 15$  cm Wahrscheinlich nicht brandgeschädigt, stark beschädigt



Inv. 2907, MFAA-Nr. 17, Flak-Nr. 125, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Plakette, Herkules mit Löwe, Riccio, Padua, Ende 15. Jh., Bronze,  $6,4 \times 4,8 \times 0,5$  cm Stark brandgeschädigt



Inv. 2954, MFAA-Nr. 49, Flak-Nr. 49, Flak-Kiste 7, dt. Auslagerungskiste 212  
KFM, letzter Standort vor 2.5.1945: FHL, 3. OG  
Skulptur, Johannes der Täufer, Toskana, um 1500, Keramik, 16,6 × 10,8 × 7,4 cm  
Kein Schaden feststellbar



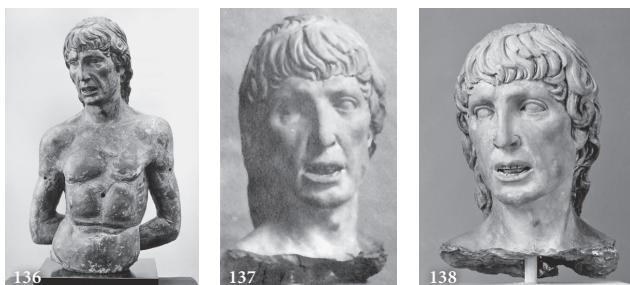
Inv. 3069, MFAA-Nr. 30, Flak-Nr. 118, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert  
Plakette, Brustbild Papst Clemens XI., Italien, undatiert, Bronze, 10,5 × 8,3 × 0,5 cm  
Brandgeschädigt



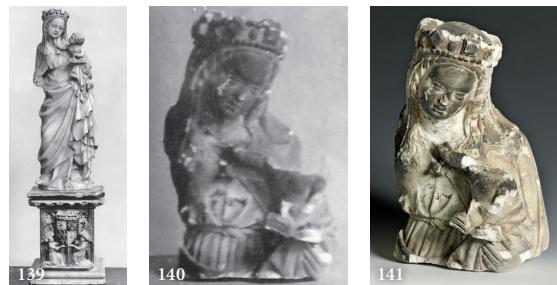
Inv. 3108, MFAA-Nr. 54, Flak-Nr. 43, Flak-Kiste 7, dt. Auslagerungskiste 212  
KFM, letzter Standort vor 2.5.1945: FHL, 3. OG  
Skulptur, Kruzifixus, Florenz, um 1500, Keramik, 27,8 × 8 × 7,6 cm  
Kein Brandschaden feststellbar, rechtes Bein fehlt



Inv. 7260, MFAA-Nr. 62, Flak-Nr. 88, Flak-Kiste 8, dt. Auslagerungskiste 2 KFM, letzter Standort vor 2.5.1945: FHL, 3. OG  
Skulptur, Heiliger Sebastian, Giovanni de Fondulis, Padua, 1480–1490, Keramik, H 29 × 20,5 × 17 cm  
Wahrscheinlich nicht brandgeschädigt, stark beschädigt



Inv. 8018, MFAA-Nr. 69, Flak-Nr. 39, Flak-Kiste 8, dt. Auslagerungskiste 506  
DM, letzter Standort vor 2.5.1945: FHL, 3. OG  
Skulptur, Muttergottes auf Sockel mit Wappenschild, Frankreich, 2. H. 14. Jh., Kalkstein, 20 × 13 × 12 cm  
Stark brandgeschädigt und fragmentiert



Inv. M 123, MFAA-Nr. 74, Flak-Nr. 48, Flak-Kiste 7, dt. Auslagerungskiste 160  
KFM letzter Standort vor 2.5.1945: FHL, 3. OG; Zuordnung eines deutschen Werkes in eine KFM-Kiste ungeklärt  
Skulptur, Aktstudie einer schreienenden Frau, Asmus Jakob Carstens, Deutschland, Ende 18. Jh., Keramik, 37 × 61 × 33 cm  
Kein Brandschaden feststellbar



Lfd. Nr. 158 (2280), Flak-Nr. 65, Flak-Kiste 3, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert; falsche Zuordnung Wiesbaden 1948 als Inv. 2280 (SMB-ZA, II B-SKS 22), Objekt bis heute nicht identifiziert und als Problemfall »lfd. Nr. 158« geführt  
Stier, Bronze, 8 × 9 × 2,7 cm  
Brandgeschädigt



Inv. KGM 1895.122, MFAA-Nr. 43, Flak-Nr. 129, Flak-Kiste 3, Sammlungszugehörigkeit KGM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert; 1948 nicht identifiziert und beschrieben: »Diana, Alessandro Vittorio, l. Hand an der Brust, rechte hält Stück eines Stabes, an der Sockelplatte »Alexander Victor«, H 70 cm, heute identifiziert als KGM 1895.122  
Venus, Alessandro Vittorio, Venedig, um 1560, Bronze, 71,3 × 23 × 16,6 cm  
Brandgeschädigt



Inv. M 39/96, MFAA-Nr. 41, Flak-Nr. 72, Flak-Kiste 3, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert; 1948 nicht identifiziert und beschrieben: »Herkules, Mann mit Schild und Keule auf Konsole mit längerem Arm stehend, deutsch, 16. Jh.«, heute identifiziert als M 39/96

Putto mit Keule und Wappen, Siena, 15. Jh., Bronze,  $25,6 \times 6,5 \times 10,5$  cm  
Brandgeschädigt



Inv. 5116, MFAA-Nr. 32, Flak-Nr. 127, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert; 1948 nicht identifiziert und beschrieben: »Medaille, Italienisch 16. Jahrh. Brustbild eines Mannes ohne Kopfbedeckung. Dm 5 cm, Umschrift: Geronimus Donatus«, heute identifiziert als Inv. 5116  
Medaille, Brustbild Geronimus Donatus, Italien, um 1500, Bronze, Dm 5,3 cm  
Brandgeschädigt



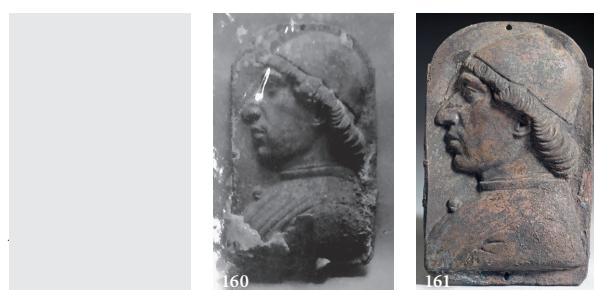
Inv. 5123, MFAA-Nr. 33, Flak-Nr. 119, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert; 1948 nicht identifiziert und beschrieben: »Medaille, Italienisch 16. Jahrh. Brustbild eines Mannes (Justinianus) Rücks. nackte Frau mit Fahne. Dm 7 cm«, heute identifiziert als Inv. 5123  
Medaille, Brustbild des Sebastiano Renieri, Italien um 1530, Bronze, Dm 7 cm  
Brandgeschädigt



Inv. 5199, Flak-Nr. 121, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert; 1948 nicht identifiziert und beschrieben: »Medaille, Italienisch 16. Jahrh. Bildnis einer Dame in vornehmem Kostüm, Rückseite: Nike (linke Hälfte ein Stück abgebrochen), Dm. 6,5 cm«, heute identifiziert als Inv. 5199  
Medaille, Maria von Österreich, Italien (?), undatiert, Bronze, ursprünglich vergoldet, Dm 6,5 cm  
Brandgeschädigt



Inv. M 177, MFAA-Nr. 31, Flak-Nr. 120, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit KFM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert; 1948 nicht identifiziert und beschrieben: »Italienisch 15.–16. Jahrh. Brustbild eines Mannes mit Kappe. 11,5 × 7 cm, sehr hohes Relief«, heute identifiziert als M 177  
Brustbild eines Mannes mit Kappe, italienisch 15. / 16. Jh., wahrscheinlich Bronzeplakette, 11,5 × 7 cm  
Brandgeschädigt



Flak-Nr. 128, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit unbekannt, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert; 1948 beschrieben: »Szene vor antiker Architektur? In 2 Stücke zerbrochen, oben ein Stück, Dm. 6 cm«, zusammen mit Fl. 129 in einem Kästchen, nicht identifiziert Plakette (?), Bronze (?)  
Ohne Abb.

Flak-Nr. 129, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit unbekannt, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert; 1948 beschrieben: »1 Fragment mit Inschrift«, zusammen mit Fl. 128 in einem Kästchen, nicht identifiziert  
Fragment, Bronze (?)  
Ohne Abb.

Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit unbekannt, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert; 1948 beschrieben: »Männl. Statuette«, nicht identifiziert  
Skulptur (?)  
Ohne Abb.

Flak-Nr. 153, Flak-Kiste 8, Sammlungszugehörigkeit unbekannt, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert; 1948 beschrieben: »Reiterstatuette, Torso«, nicht identifiziert  
Skulptur (?), Elfenbein  
Ohne Abb.

Flak-Nr. 154, Flak-Kiste 8, Sammlungszugehörigkeit unbekannt, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert; 1948 beschrieben: »Relief mit Reiterinnen, ein Fragment, Elfenbein«, nicht identifiziert  
Relief, Elfenbein

Ohne Abb.

Flak-Kiste 7, Sammlungszugehörigkeit unbekannt, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert; 1948 beschrieben: »3 kleine Tonfragmente«, nicht identifiziert  
Fragmente, Ton  
Ohne Abb.

MFAA-Nr. 75, Flak-Nr. 135, Flak-Kiste 7, Sammlungszugehörigkeit unbekannt, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert; 1948 beschrieben: »Madonna, italienisch oder französisch, 15. Jh., am Sockel wappenhaltende Engel, roter Marmor, Statue ohne Kopf«, nicht identifiziert  
Skulptur, Marmor



Inv. 301, MFAA-Nr. 84, Flak-Nr. 68, Flak-Kiste 3, Sammlungszugehörigkeit DM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert  
Büste, Heilige Susanna, François Duquesnoy, Italien, um 1630, Bronze, 23,2 x 17 x 9,8 cm  
Brandgeschädigt



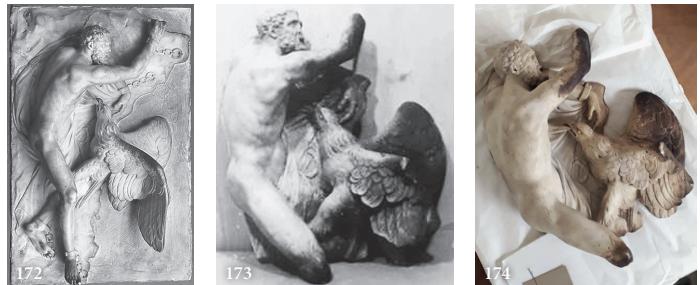
Inv. 365, MFAA-Nr. 48, Flak-Nr. 132, Flak-Kiste 8, dt. Auslagerungskiste 333 DM, letzter Standort vor 2.5.1945: FHL, 3. OG  
Skulptur, Kopf eines Propheten, Meister der Helden des Schönen Brunnens, Nürnberg, 1385–1393, Sandstein, 21 x 18 x 15 cm  
Brandgeschädigt, jedoch auch vor 1945 Brandschäden möglich



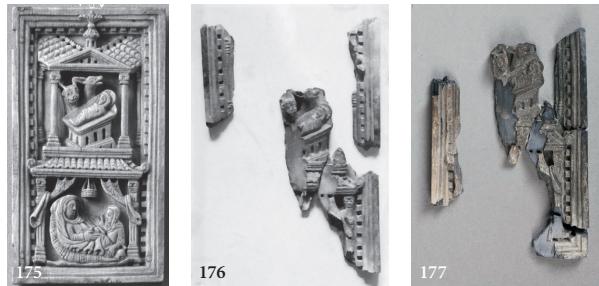
Inv. 378, MFAA-Nr. 73, Flak-Nr. 40, Flak-Kiste 8, dt. Auslagerungskiste 585 DM, letzter Standort vor 2.5.1945: TNM, sehr wahrscheinlich Standort FHL  
Skulptur, Kniende Stifterin, Würzburg (?), um 1420, Sandstein, 27,2 x 19,5 x 20 cm  
Stark beschädigt und fragmentiert



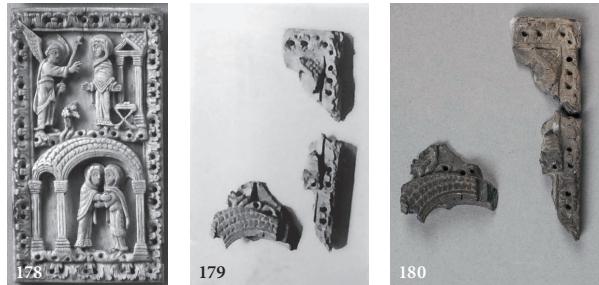
Inv. 525, MFAA-Nr. 70, Flak-Nr. 85, Flak-Kiste 8, dt. Auslagerungskiste 365 DM, letzter Standort vor 2.5.1945: TNM, sehr wahrscheinlich Standort FHL  
Relief, Prometheus mit Adler, Niederlande, 16. Jh., Marmor, 26,5 x 33 x 15 cm  
Brandgeschädigt, fragmentiert



Inv. 591, Flak-Nr. 148, Flak-Kiste 8, Sammlungszugehörigkeit DM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert  
Relief, Geburt Christi, 10.–11. Jh., Elfenbein, 10 x 5,5 cm (ursprünglich)  
Brandgeschädigt; teilweise verschollen, heute fünf Fragmente erhalten



Inv. 592, Flak-Nr. 144, Flak-Kiste 8, Sammlungszugehörigkeit DM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert  
Relief, Verkündigung an Maria, 10.–11. Jh., Elfenbein, 10 x 5,4 cm (ursprünglich)  
Brandgeschädigt; teilweise verschollen, heute drei Fragmente erhalten



Inv. 593, Flak-Nr. 137, Flak-Kiste 8, Sammlungszugehörigkeit DM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert  
Relief, Die Frauen am Grabe, 10.–11. Jh., Elfenbein, 10×5,4 cm (ursprünglich) Brandgeschädigt; teilweise verschollen, heute vier Fragmente erhalten



Inv. 597, Flak-Nr. 142, Flak-Kiste 8, Sammlungszugehörigkeit DM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert  
Relief, Passionsszenen, 11. Jh., Elfenbein, 11,2×8,2 cm (ursprünglich) Brandgeschädigt; teilweise verschollen, heute drei Fragmente erhalten



Inv. 601, Flak-Kiste 8, Sammlungszugehörigkeit DM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert  
Relief, Kreuzigung Christi, Adaschule, Rheinland, Anf. 9. Jh., Elfenbein, 17,1×10,8 cm (ursprünglich) Brandgeschädigt; teilweise verschollen, nach 1958 mehrere Fragmente, u. a. aus der UdSSR, zugeordnet (Fundteilung), heute zwölf Fragmente erhalten



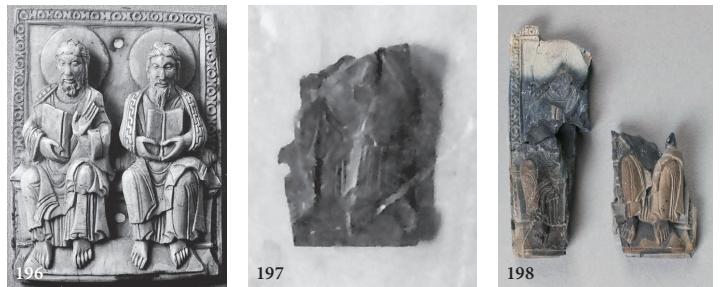
Inv. 602, Flak-Kiste 8, Sammlungszugehörigkeit DM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert  
Reliquiar, Büchse mit Apostelfiguren, Rheinland, um 1200, Knochen Brandgeschädigt; teilweise verschollen nach 1958 mehrere Fragmente, u. a. aus der UdSSR, zugeordnet (Fundteilung), heute 51 Fragmente erhalten



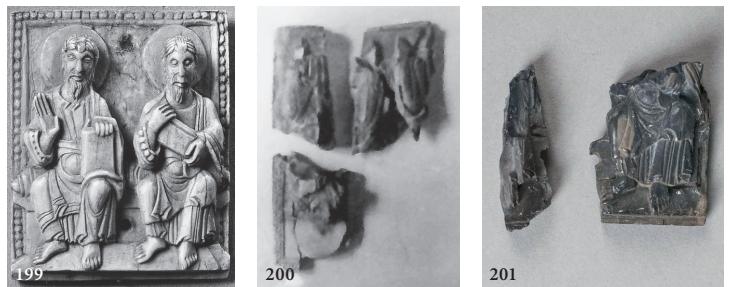
Inv. 605, Flak-Nr. 39, Flak-Kiste 8, Sammlungszugehörigkeit DM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert  
Relief, Zwei Apostel, Niederrhein, 1. H. 11. Jh., Walrosszahn Brandgeschädigt; teilweise verschollen nach 1958 mehrere Fragmente, u. a. aus der UdSSR zugeordnet (Fundteilung), heute sechs Fragmente erhalten



Inv. 606, Flak-Nr. 140, Flak-Kiste 8, Sammlungszugehörigkeit DM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert  
Relief, Zwei Apostel, Niederrhein, 1. H. 11. Jh., Walrosszahn Brandgeschädigt; teilweise verschollen nach 1958 mehrere Fragmente, u. a. aus der UdSSR zugeordnet (Fundteilung), heute fünf Fragmente erhalten



Inv. 608, Flak-Nr. 141, Flak-Kiste 8, Sammlungszugehörigkeit DM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert  
Relief, Zwei Apostel, Niederrhein, 1. H. 11. Jh., Walrosszahn Brandgeschädigt; teilweise verschollen, heute zwei Fragmente erhalten



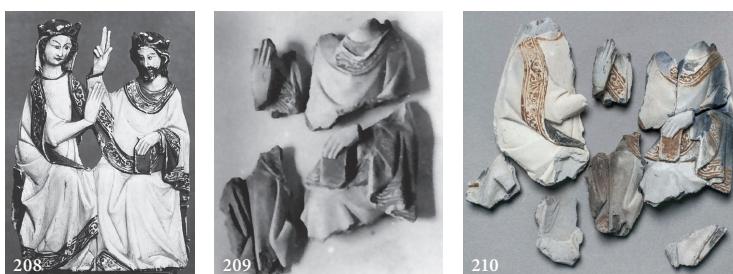
Inv. 610, Flak-Nr. 150, Flak-Kiste 8, Sammlungszugehörigkeit DM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert  
Relief, Verkündigung an Maria, Köln, Ende 12. Jh., Walrosszahn, 13,6 × 9,6 cm (ursprünglich)  
Brandgeschädigt; teilweise verschollen, nach 1958 mehrere Fragmente, u.a. aus der UdSSR zugeordnet (Fundteilung), heute fünf Fragmente erhalten



Inv. 650, Flak-Nr. 138, Flak-Kiste 8, dt. Auslagerungskiste 19 DM oder 11 DM, letzter Standort vor 2.5.1945: Merkers (unsicher)  
Relief, Ausritt zur Jagd, Frankreich, 1. Viertel 14. Jh., Elfenbein, 5,1 × 7,5 cm (ursprünglich)  
Brandgeschädigt; teilweise verschollen, vier Fragmente erhalten; möglicherweise Irrtum, da Auslagerungsort Merkers oder falsche Kistenzuordnung 19 DM bzw. 11 DM



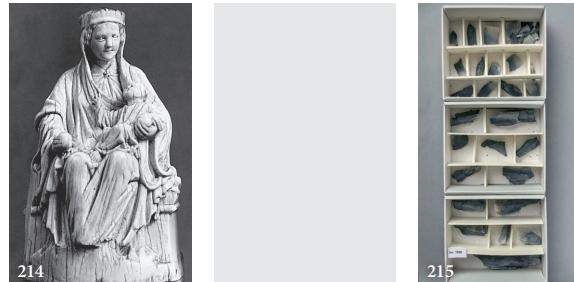
Inv. 680, Flak-Nr. 145, Flak-Kiste 8, Sammlungszugehörigkeit DM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert  
Relief, Christus und Maria, Frankreich, 1386–1400, Elfenbein, 13 × 9 cm (ursprünglich)  
Brandgeschädigt; teilweise verschollen, 1948 acht Fragmente erhalten, später weitere zugeordnet



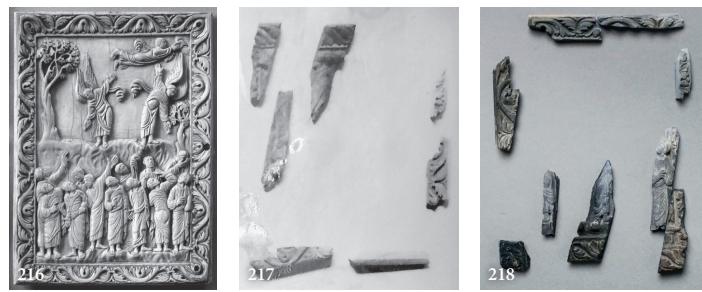
Inv. 1816, MFAA-Nr. 82, Flak-Nr. 90, Flak-Kiste 8, Sammlungszugehörigkeit DM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert  
Statuette, Judith, Niederlande, 16. Jh., Bronze, 18,6 × 8 × 5,7 cm  
Schädigung nicht erkennbar



Inv. 1958, Flak-Nr. 158, Flak-Kiste 8, Sammlungszugehörigkeit DM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert  
Statuette, Thronende Muttergottes, Deutschland, 1. H. 13. Jh., Elfenbein, H 12 cm (ursprünglich)  
Brandgeschädigt; teilweise verschollen, heute acht Fragmente erhalten, Identifikation aller Fragmente nicht sicher



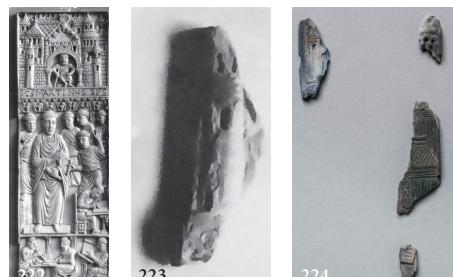
Inv. 2109, Flak-Nr. 147, Flak-Kiste 8, Sammlungszugehörigkeit DM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert  
Relief, Himmelfahrt, karolingisch, 2. H. 9. Jh., Elfenbein, 14,6 × 10,5 cm (ursprünglich)  
Brandgeschädigt; teilweise verschollen, heute neun Fragmente erhalten



Inv. 2710 (5542), MFAA-Nr. 58, Flak-Nr. 41, Flak-Kiste 8, dt. Auslagerungskiste 131 DM, letzter Standort vor 2.5.1945: FHL  
Skulptur, Johannes Evangelista, Süddeutsch, um 1450, Keramik, 19 × 15,1 cm  
Stark brandgeschädigt; 1948 irrtümlich Inv. 5542 zugeordnet



Inv. 2788, Flak-Nr. 151, Flak-Kiste 8, Sammlungszugehörigkeit DM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert  
Relief, Heiliger Martin, Tours, Anfang 10. Jh., Elfenbein, 24 × 8 cm (ursprünglich)  
Brandgeschädigt; teilweise verschollen, heute ein Fragment erhalten

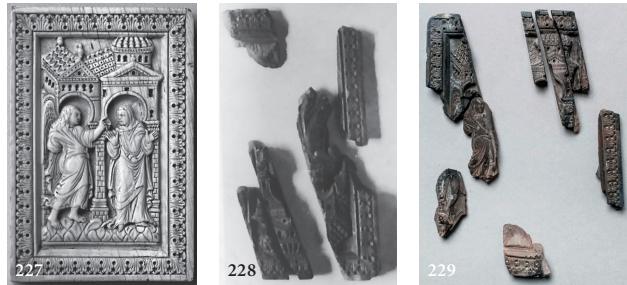


Inv. 2789, Flak-Nr. 143, Flak-Kiste 8, Sammlungszugehörigkeit DM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Relief, Einführung der Kirchenmusik, Trier (?), Anfang 10. Jh., Elfenbein, 24 x 8 cm (ursprünglich)

Brandgeschädigt; teilweise verschollen, heute drei Fragmente erhalten



Inv. 5932, Flak-Nr. 136, Flak-Kiste 8, Sammlungszugehörigkeit DM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Relief, Verkündigung, Rheinland, 9.-10. Jh., Elfenbein, 9,2 x 6,1 cm (ursprünglich) Brandgeschädigt; teilweise verschollen, heute acht Fragmente erhalten



Inv. 7102, Flak-Nr. 149, Flak-Kiste 8, Sammlungszugehörigkeit DM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Skulptur, Muttergottes, Frankreich, 1346–1355, Elfenbein, H 26 cm (ursprünglich) Brandgeschädigt; teilweise verschollen, heute 15 Fragmente erhalten



Inv. 7803, MFAA-Nr. 38, Flak-Nr. 73, Flak-Kiste 3, Sammlungszugehörigkeit DM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Statuette, Putto mit Vogelnest, François Duquesnoy, 1. H. 17. Jh., Bronze, 16,6 x 6,8 x 6 cm

Wahrscheinlich nicht beschädigt (Begutachtung S. Hoffmann, 2019)

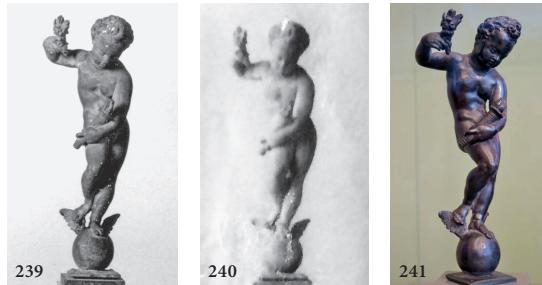


Inv. 8487, MFAA-Nr. 35, Flak-Nr. 71, Flak-Kiste 3, Sammlungszugehörigkeit DM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Statuette, Maria Magdalena, München, um 1620, Bronze, 19,8 x 11,5 x 13,5 cm Kein Brandschaden erkennbar, linker Unterarm fehlt



Inv. 8488, MFAA-Nr. 80, Flak-Nr. 69, Flak-Kiste 3, Sammlungszugehörigkeit DM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Statuette, Putto mit Füllhorn und Fackel, Adrian de Vries, Süddeutsch, Anf. 17. Jh., Bronze, 8 x 34,5 cm

Brandgeschädigt



Inv. 8559, MFAA-Nr. 42, Flak-Nr. 74, Flak-Kiste 4, Sammlungszugehörigkeit DM, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Skulptur, Schreitendes Pferd, Adrian de Vries, Süddeutsch, Anf. 17. Jh., Bronze, 32 x 34 x 10,5 cm

Brandgeschädigt, ein Unterschenkel fehlt, brandgeschädigt; »Pferd«, das von Lieutenant Doda Conrad übergeben wurde?



Lfd. Nr. 162, Flak-Kiste 7, Sammlungszugehörigkeit unbekannt, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert, Objekt bis heute nicht identifiziert und als Problemfall »lfd. Nr. 162« geführt Skulptur, Hand (Fragment), Keramik Kein Schaden erkennbar



Flak-Kiste 8, Sammlungszugehörigkeit unbekannt, ursprüngl. dt. Auslagerungskiste und letzter Standort undokumentiert Elfenbeinfragmente (unbekannter Anzahl), Elfenbein, nicht identifiziert Ohne Abb.

## Abbildungsnachweis

1, 3f., 6f., 9f., 12f., 15, 17–21, 23f., 26f., 29f., 32, 34f., 37f., 40f., 43f., 46f., 49f., 52f., 55f., 58f., 61f., 64f., 67f., 70f., 73f., 76f., 79f., 82f., 85f., 88f., 91f., 94f., 97f., 100f., 103f., 106f., 109f., 112f., 115f., 118f., 121f., 124f., 127f., 130f., 133f., 136f., 139f., 142f., 145, 147f., 150f., 153, 155f., 158, 160, 162–164, 166f., 169f., 172f., 175f., 178f., 181f., 184f., 187f., 190f., 193f., 196f., 199f., 202f., 205f., 208f., 211f., 214, 216f., 219f., 222f., 225, 226–228, 230f., 233f., 236f., 239f., 242f., 245: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Archiv. – 2, 11, 14, 25, 135, 154: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Paul Hofmann, gemeinfrei). – 5: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Markus Hilbich, gemeinfrei). – 8, 16, 22, 93, 129, 144, 165, 168, 171: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Antje Voigt, gemeinfrei). – 28, 31, 33, 36, 39, 42, 45, 48, 51, 54, 57, 60, 63, 66, 69, 72, 75, 78, 81, 84, 87, 90, 96, 102, 105, 108, 111, 114, 117, 120, 126, 132, 174: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Melanie Herrschaft, gemeinfrei). – 99, 146, 157, 159, 213, 235, 238, 241, 246: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Klaus Leukers, gemeinfrei). – 123, 221: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Marion Böhl, gemeinfrei). – 128: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Hilda Deecke, gemeinfrei). – 141, 152, 162: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Volker-H. Schneider, gemeinfrei). – 149, 244: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Jörg P. Anders, gemeinfrei). – 177, 180, 183, 186, 189, 192, 195, 198, 201, 204, 207, 210, 215, 218, 224, 229, 232: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Hiltrud Jehle, gemeinfrei)

## Anhang II: Ursprüngliche Zuordnung von Bildwerk und Bergungskiste

Die Kunstwerke aus dem Kaiser-Friedrich-Museum (heute Bode-Museum) und aus dem Deutschen Museum (Pergamonmuseum) wurden ab 1939 in Bergungskisten verpackt. Dabei wurden die fast 1.000 Kisten mit Einzelobjekten oder Konvoluten der unterschiedlichen Sammlungsteile bezeichnet mit »DM« für Objekte aus dem Deutschen Museum, »KFM« für Kaiser-Friedrich-Museum und »BYZ« für die Objekte der damaligen Frühchristlich-Byzantinischen Sammlung. Mit »M« bezeichnete Werke sind im Eigentum des Kaiser-Friedrich-Museumsvereins.

Alle Standortwechsel der Bergungskisten wurden 1939–1945 durch die Nennung von Kistenkennung und Kürzel (zum Beispiel »2 KFM«) dokumentiert. Der Inhalt, das Werk, definiert sich am Standort nur über seine Kistenzugehörigkeit. Hat das Objekt keine (bekannte) Kistenzuordnung oder waren die Packlisten falsch, gibt es keinen nachprüfbarer Standort.

Für die entscheidende Frage, woher ein bestimmtes Werk in den späteren geheimen Flak-Kisten stammte, sagt nur der nachweisbar letzte Standort der deutschen Bergungskiste zum 2. Mai 1945 etwas aus. Denn hier müssen die Objekte durch die alliierten Streitkräfte vorgefunden, in die Flak-Kisten gepackt und abtransportiert worden sein. Davon abgeleitet stellen sich zudem Fragen nach den weiteren Objekten aus einer ursprünglichen Bergungskiste und deren Verbleib. Im Folgenden werden daher alle nach 1939 gepackten Bergungskisten mit ihrer Kennung (laufende Nummer und Sammlungszugehörigkeit) aufgeführt, aus denen Werke in die späteren Flak-Kisten gelangten. Zur besseren Erkennbarkeit sind diese Inventarnummern fett hervorgehoben.

Abkürzungen: PMM (Staatliches Museum für Bildende Kunst A. S. Puschkin, Moskau); MDS (Museumsinterne Datenbank zur Registrierung aller Bildwerke der SBM)

### Bergungskiste 2 KFM

Diese Kiste wurde vor dem 2. Mai 1945 im Leitturm Friedrichshain, 3. OG, bestätigt. Sie enthielt insgesamt zwei Bildwerke, beide aus Keramik: Inv. 215 (?) und **7260**.

### Bergungskiste 12 KFM

Diese Kiste wurde vor dem 2. Mai 1945 im Leitturm Friedrichshain, 3. OG, bestätigt. Sie enthielt insgesamt zwei Bildwerke, beide aus Keramik: Inv. 113 (heute im PMM) und **114**.

### Bergungskiste 19 DM (vorher 11 DM)<sup>1</sup>

Diese Kiste wurde vor April 1945 im Leitturm Friedrichshain, 1. OG, hinterer Raum (3), bestätigt, am 19. März 1945 nach Merkers verlagert und zuvor als Kiste »11 DM« geführt. Sie enthielt insgesamt 52 Bildwerke, überwiegend aus Elfenbein, ein Bildwerk aus Walrosszahn, ein Objekt aus Holz: Inv. 567, 598, 609, 613, 616, 622, 623, 624, 625, 627, 628, 629, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, **650** (unsicher), 654, 656, 658, 659, 660, 661, 663, 678 (teilweise verschollen), 679, 2110, 2111, 2112, 2390, 2391, 2423, 2629, 2630, 2722, 2787, 2848, 3145, 8505, 8633.

### Bergungskiste 56 KFM

Diese Kiste wurde vor dem 2. Mai 1945 in der Neuen Münze, später im Leitturm Friedrichshain bestätigt. Sie enthielt ein Teil eines dreiteiligen Bildwerks. Die bei-

den anderen Teile mit gleicher Inventarnummer wurden im März 1945 in Kiste 192 KFM nach Grasleben und in Kiste 194 KFM nach Merkers verlagert: Inv. **218**.

### Bergungskiste 130 KFM

Diese Kiste wurde vor dem 2. Mai 1945 in der Neuen Münze, nach dem 2. Mai im Leitturm Friedrichshain bestätigt. Sie enthielt insgesamt drei Bildwerke, zwei Marmor- und ein Lederobjekt (?): Inv. 1992 (heute verschollen), **2005**, 2577 (heute PMM).

### Bergungskiste 131 DM

Diese Kiste wurde vor dem 2. Mai 1945 in der Neuen Münze, später im Leitturm Friedrichshain. Sie enthielt ein Bildwerk: Inv. **2710** (irrtümlich als Inv. 5542 geführt).

### Bergungskiste 160 KFM

Diese Kiste wurde vor dem 2. Mai 1945 im Leitturm Friedrichshain, 3. OG bestätigt. Sie enthielt ein Bildwerk: Inv. **M 123**.

### Bergungskiste 166 KFM

Diese Kiste wurde vor dem 2. Mai 1945 im Leitturm Friedrichshain, 3. OG bestätigt. Sie enthielt ein Bildwerk: Inv. **1771**.

### Bergungskiste 202 KFM

Diese Kiste wurde vor dem 2. Mai 1945 im Leitturm Friedrichshain, 3. OG bestätigt. Sie enthielt ein Bildwerk: Inv. **73**.

### Bergungskiste 212 KFM

Diese Kiste wurde vor dem 2. Mai 1945 im Leitturm Friedrichshain, 3. OG, bestätigt. Sie enthielt insgesamt 15 Bildwerke, aus Keramik, Wachs, Cartapesta, Holz, Marmor: Inv. 250 (heute PMM), 788, 1591 (heute verschollen), 1898 (heute verschollen), 1956 (heute verschollen), 2283 (heute verschollen), **2579**, 2747 (heute verschollen), **2954**, 2959 (heute verschollen), **3108**, 7183 (heute verschollen), M56 (heute verschollen), M57 (heute verschollen), M124 (heute verschollen).

### Bergungskiste 281 KFM

Diese Kiste wurde vor dem 2. Mai 1945 in der Neuen Münze, später im Leitturm Friedrichshain bestätigt. Sie enthielt ein Bildwerk: Inv. **233**.

### Bergungskiste 333 DM

Diese Kiste wurde vor dem 2. Mai 1945 im Leitturm Friedrichshain, 3. OG, bestätigt. Sie enthielt ein Bildwerk: Inv. **365**.

### Bergungskiste 365 DM

Diese Kiste wurde vor dem 2. Mai 1945 im Leitturm Friedrichshain bestätigt. Sie enthielt ein Bildwerk: Inv. **525**.

### Bergungskiste 506 DM

Diese Kiste wurde vor dem 2. Mai 1945 im Leitturm Friedrichshain, 3. OG, bestätigt. Sie enthielt ein Bildwerk: Inv. **8018**.

<sup>1</sup> Die Kiste 11 DM wurde später umbenannt in 19 DM. Da im Bestand der SBM keine weitere Kiste mit der Bezeichnung 19 vor dem März 1945 existierte und nur Inv. 650 der Kiste 19 primär zugeordnet wurde, muss dieses Werk ebenfalls in Kiste 11 gewesen sein. Eine Kiste mit Nr. 11, jedoch KFM (!) und nur mit einem Bildwerk Inhalt (Inv. 112), wurde am 20. März 1945 (SMB-ZA, I/SKS 141) nach Merkers verlagert. Wahrscheinlich hatte die gleichzeitige Verwendung der Kistenbezeichnungen 11 KFM und 11 DM zur Umbenennung der Kiste 11 DM in 19 DM geführt.

**Bergungskiste 525 DM**

Diese Kiste wurde vor dem 2. Mai 1945 im Leitturm Friedrichshain, 1. OG, hinterer Raum (3), später in Merkers bestätigt. Sie enthielt insgesamt 98 Bildwerke, aus Keramik, Bronze, Blei, Kupfer, Holz, Elfenbein, Perlmutt, Kalkstein, Alabaster: Inv. 706, 707, 775, 776, 826, 831, 835, 839, 1010, 1083, 1206, **1424** (unsicher), 1459, 1460, 1465, 1468, 1469, 1505, 1506, 1507, 1514, 1515, 1518, 1519, 1521, 1523, 1524, 1525, 1526, 1527, 1528, 1529, 1531, 1532, 1533, 1535, 1537, 1538, 1540, 1541, 1542, 1543, 1707, 1786, 1787, 1790, 1931, 1936 (heute Russland), 2000, 2001, 2002, 2003, 2108, 2181, 2194, 2289, 2308, 2343, 2851, 2882 (Standort heute unbekannt), 5594, 5894, 5902, 5911, 5912, 5970, 7044, 7075, 7098 (heute verschollen), 7101, 7130, 7754, 7755, 7830, 7850, 7852, 7940, 7960, 7965, 7972, 7979, 7987, 8210, 8450, 8514, 8519, 8583, 8587, 8588, 8589, 8590, 8593, 8594, 8595, M 81 (zweiteilig), o.Inv. »Büste« (nicht identifiziert), o.Inv. »Kreuz« (nicht identifiziert).

**Bergungskiste 585 DM**

Diese Kiste wurde vor dem 2. Mai 1945 in der Neuen Münze und nach dem 2. Mai 1945 im Leitturm Friedrichshain bestätigt. Sie enthielt ein Bildwerk: **Inv. 378**.

**Bergungskiste 636 DM**

Diese Kiste wurde vor dem 2. Mai 1945 in der Neuen Münze und nach dem 2. Mai 1945 im Leitturm Friedrichshain bestätigt. Sie enthielt insgesamt elf Bildwerke, aus Keramik, Buchsbaum, Stuck, Elfenbein: Inv. 133 (heute verschollen), **278**, 317 (heute im PMM), 694 (heute verschollen), 1732 (heute verschollen), 5530 (heute verschollen), 7106 (auch in Kiste, 212 KFM genannt, heute verschollen), 7203, 7256 (unsichere Zuordnung), M7 (heute verschollen), M122 (heute verschollen).

**Bergungskiste 676 KFM**

Diese Kiste wurde vor dem 2. Mai 1945 im Leitturm Friedrichshain, 3. OG bestätigt. Sie enthielt ein Bildwerk: **Inv. 7194** (irrtümlich Inv. 116).

**Undokumentierter Standort von Werken aus den Flakkisten<sup>2</sup>**

Inv. 301, 591, 592, 593, 597, 601, 602, 605, 606, 608, 610, 680, 1037, 1039, 1040, 1044, 1045, 1046, 1049, 1051, 1134, 1144, 1149, 1159, 1171, 1193, 1375, 1380, 1427, 1429, 1637, 1645, 1763, 1813 (irrtümlich 124), 1816, 1847, 1958, 2071 (irrtümlich 2017), 2090, 2109, 2119, 2122, 2134, 2147, 2212, 2482, 2788, 2907, 3069, 5116, 5123, 5199, 5932, 6358, 7102, 7803, 8487, 8488, 8559, lfd. Nr. 158 (irrtümlich 2280), lfd. Nr. 162 (Hand), KGM 1895.122 (Diana), M39/96 (Herkules), Keramikfragmente, Madonna, männliche Statuette, Relief mit Reiterinnen, Rundplakette, Bildnisplakette, Fragmente mit Inschriften.

<sup>2</sup> Bei den undokumentierten Auslagerungen handelt es sich überwiegend um Konvolute wie Elfenbeine und Plaketten, die im Einzelnen nicht aufgelistet wurden. Insgesamt 66 als solche bezeichneten Konvolute (z.B. Kiste 16 BYZ »Tonflaschen, gr. Tonscherben, Gefäße, Teller und Scherben«) mit Standortangabe vor dem 2. Mai 1945 konnten bisher nicht aufgelöst werden, da für diese Konvolute keine Einzeldokumentationen des Inhaltes vorliegen.

### Anhang III: Die Protagonistinnen und Protagonisten

**Otto Kümmel (1874–1952)** war Generaldirektor der Staatlichen Museen 1934–1945 und bis zur Kapitulation Deutschlands NSDAP-Mitglied.<sup>1</sup> Er bemühte sich im Mai 1945 bei den Siegermächten um die Sicherung und Bewachung der Zugänge, sowohl des Leitturms am Friedrichshain als auch des Geschützturms am Zoo, wo umfangreiche Sammlungsbestände der Staatlichen Museen eingelagert waren. Er machte sich in den Tagen nach dem ersten Brand im Leitturm Friedrichshain persönlich ein Bild von den tragischen Auswirkungen der ersten Katastrophe.

**Carl Weickert (1885–1975)** arbeitete als klassischer Archäologe und wurde 1936 Direktor der Antikenabteilung. Im Auftrag Otto Kümmels fungierte er als Luftschutzbeauftragter der Staatlichen Museen. Er suchte geeignete Bergungsorte im Deutschen Reich, organisierte und koordinierte die Auslagerung der Bestände aller Sammlungen der Museen. Weickert erkannte mit dem Vorrücken der Sowjetischen Armeen auf Berlin die Gefahr der Bunkerbauten, da sie im »Endkampf« eine zentrale Rolle spielen würden.

**Wladimir D. Blawatsky (1899–1980)** galt bereits in 1930er Jahren in der Sowjetunion als fachkundiger und ausgezeichneter Kunsthistoriker und Archäologe. Er leitete die Ausgrabungen und Bergungen im Schutt des Leitturms Friedrichshain. Eine erste Bergung führte er in der ersten Julihälfte 1945 gemeinsam mit dem Restaurator Michail Fedorowitsch Ivanov-Churonov durch, bevor er von Dezember 1945 bis März 1946 die systematische Ausgrabung und Bergung von etwa 10.000 Bildwerken und Fragmenten im Leitturm Friedrichshain vornahm.

**Lieutenant Doda Conrad (1905–1997)** war Mitglied des MFAA unter Captain Calvin Hathaway in Berlin. Conrad besuchte den Leitturm Friedrichshain an drei Tagen. Seine Besuche können bereits nach dem ersten Brand, zwischen dem 6. und 14. Mai 1945 stattgefunden haben. Obwohl der Inhalt seines Briefes an Colonel Mason Hammond vom 6. August 1945 viele Widersprüche und Unstimmigkeiten aufweist, sind seine Beobachtungen am Leitturm wichtig für das Verständnis dessen, was in den entscheidenden Tagen passierte. Conrad war klassisch ausgebildeter Sänger und machte sich nach dem Krieg in Frankreich unter anderem als Interpret von Bach-Kantaten einen Namen.

**Walter Ings Farmer (1911–1997)** war Direktor des CACP in Wiesbaden. Auch wenn Farmer während seiner Dienstzeit am CACP von Juni

1945 bis März 1946 keine Verbindung zu den Flak-Kisten hatte, spielte er für die Sicherung der Kunst aus den Berliner Museen und ihre Verlagerung in das Gebäude des Landesmuseums Wiesbaden ab August 1945 eine bedeutende Rolle. Sein »Wiesbadener Manifest«, mit dem er sich gegen die Verlagerung von 202 bedeutenden Gemälden in die USA einsetzte, zeugt von der politischen Bedeutung der Kunstwerke unmittelbar nach dem Krieg.

**Irene Kühnel-Kunze (1899–1988)**, war Kunsthistorikerin und seit 1925 als Wissenschaftlerin an den Staatlichen Museen Berlin für die Gemäldegalerie tätig, später in der Skulpturenabteilung in Westberlin. Anfang Juni 1946, noch als Irene Kühnel, war sie »Consultant« für das MFAA am CACP in Wiesbaden, danach 1949 bis 1957 angestellt als Referentin und Leiterin des Amtes »Museen, Schlösser und Gärten« bei der Abteilung Volksbildung des Magistrats für Groß-Berlin in Westberlin. Bei der Inventur im Frühsommer 1946 im CACP Wiesbaden führte sie in einem ausführlichen Bericht jedes Bildwerk und seinen Zustand auf. Unter ihrer Leitung konnten wichtige restauratorische Eingriffe zur Sicherung geschädigter Bildwerke vorgenommen werden. 1947 und 1948 dokumentierte Kühnel-Kunze in inoffiziellen Listen die Bildwerke der Flak-Kisten, die sie in ihrer umfangreichen Publikation von 1984 nicht erwähnte. Ab 1963 war sie Leiterin der Gemäldegalerie in Dahlem.

**Peter Paul Ludwig Ferdinand Metz (1901–1985)** war ab 1955 Direktor der Skulpturengalerie Westberlin. Er eröffnete das neu errichtete Skulpturenmuseum in Berlin-Dahlem am 16. April 1966. Metz bemühte sich um die Publikation und um die Verwendung der Bildwerke aus den Flak-Kisten für Ausstellungen in Westberlin. Er thematisierte die heikle Situation mit politischen Vertretern, im Ergebnis aber ohne deren Unterstützung für den entscheidenden Schritt der Offenlegung zu erlangen.

**Claus Zoëge von Manteuffel (1926–2009)** war von 1957 bis 1968 als Kunsthistoriker in der Skulpturenabteilung Westberlin tätig. Manteuffel übernahm von der Treuhandverwaltung Hessen am 11. Juni 1958 in Wiesbaden die Flak-Kisten gemeinsam mit dem Restaurator Artur Kratz und dokumentierte vor Überstellung nach Berlin deren Inhalte. Manteuffel schätzte es 1969 als hohes Risiko ein, die Existenz dieser Kisten öffentlich zu machen.

<sup>1</sup> Vgl. Petra Winter, »Zwillingsmuseen« im geteilten Berlin. Zur Nachkriegsgeschichte der Staatlichen Museen zu Berlin 1945 bis 1958, in: Jahrbuch der Berliner Museen 50. Beiheft, Berlin 2008, S. 40.

# Die Wiederentdeckung von Sascha Wiederhold – fortgesetzt durch das Publikum

Dieter Scholz

»Wie das Publikum eine Ausstellung erweitert« überschrieb die »Berliner Morgenpost« einen Beitrag über die Ausstellung »Sascha Wiederhold. Wiederentdeckung eines vergessenen Künstlers«, die in der Neuen Nationalgalerie vom 2. Juli 2022 bis zum 8. Januar 2023 zu sehen war. Denn in der Tat: Hinweise aus dem Publikum hatten dazu geführt, dass die Schau während ihrer Laufzeit um zahlreiche Exponate ergänzt werden konnte. Es kamen zusätzliche Werke Wiederholds dazu – Entwürfe für Plakate und Bühnenbilder – und fotografische Dokumente. Gespräche vor den Originalen führten zu neuen Einsichten, und dank bislang unbekanntem Archivmaterial konnten Lücken in der Biografie Wiederholds geschlossen werden. Nicht zuletzt inspirierten Wiederholds Werke eine junge Generation zu künstlerischer Aktivität. Alle neuen Erkenntnisse werden hier zusammengefasst als Ergänzung zum Ausstellungskatalog, der Leben und Werk Wiederholds erstmals systematisch rekonstruierte.

Nicht erst der ungewöhnliche Vorgang der Erweiterung einer Ausstellung während ihrer Laufzeit verdankte sich dem Publikum der Neuen Nationalgalerie.<sup>1</sup> Genau genommen wäre die Ausstellung zu Sascha Wiederhold (1904–1962) ohne einen entscheidenden Impuls von außen gar nicht zustande gekommen. Bereits kurz nach der Wiedereröffnung des Museumsgebäudes von Ludwig Mies van der Rohe nach der Sanierung im Spätsommer 2021 kam eine Mitteilung aus Zürich. Der Künstler Silard Isaak hatte den Katalog zur Sammlungspräsentation »Die Kunst der Gesellschaft 1900–1945« gelesen und dort das Auftaktbild, das großformatige Gemälde *Bogenschützen* (1928) von Sascha Wiederhold abgebildet gesehen, das mit Mitteln der Ernst von Siemens Kunststiftung neu erworben worden war und hier erstmals präsentiert wurde (Abb. 1). Isaak berichtete dem Museum, dass sich in seiner eigenen Kunstsammlung 13 Werke von Sascha Wiederhold befinden. Er hat die Sammlung von dem Kunsthändler und Sammler Carl Laszlo geerbt, seinem langjährigen Lebenspartner.

Die 13 Werke Sascha Wiederhols aus der Schweiz schienen ein guter Grundstock für eine Ausstellung zu sein, nachdem das Gemälde *Bogenschützen* auch sonst viel Beachtung gefunden hatte. Es hatte das Interesse an einem weithin unbekannten Künstler geweckt, der in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre in Berlin gelebt und gearbeitet hatte. Mit einer großzügigen Leihgabe von 22 weiteren Werken der Berlinischen Galerie bot sich die Möglichkeit, nicht nur eine kurzfristig entstandene Programmlücke für den Sonderausstellungsraum im Untergeschoss des Gebäudes zu füllen, sondern zugleich die Neuerwerbung *Bogenschützen* zu kontextualisieren und Fragen zu beantworten, die Besucherinnen und Besucher bei Ausstellungsführungen wiederholt

gestellt hatten. Da das Interesse an Wiederhold groß war, zog die Ausstellung binnen sechs Monaten 232.333 Personen an, obwohl sie einzig mit einer Dinamix-Karte (Abb. 2) beworben wurde.

## Jazz-Symphonie

Im Zentrum der Ausstellung hing Wiederhols monumentales Gemälde *Jazz-Symphonie* aus dem Jahr 1927 (Abb. 3). Das Bild stammt aus der Sammlung von Carl Laszlo. Mit einer Höhe von 306 cm (bei einer Breite von 456 cm) nutzte es die Raumhöhe von vier Metern nahezu aus. Publikum und Presse reagierten begeistert. Angesichts des jeden Quadratzentimeter ausfüllenden kaleidoskopischen Gewimmels aus Formen und Farben war von einem »wild gewordenen Konstruktivismus«<sup>2</sup> die Rede, von einem »aller Gewissheiten entledigten Zeitbild im Schleudergang«.<sup>3</sup> Es sei besonders dieses Gemälde, so hieß es in einer Rezension, »das auf der zentralen Stirnwand das Großstadtleben der ›Roaring Twenties‹ geradezu vibrieren lässt und eine schöne Blickachse von Berlin nach Paris zu Delaunays ›Eiffelturm‹ (1928) eröffnet«.<sup>4</sup> Das mit 364 cm sogar noch höhere Gemälde Delaunays bildete auf der anderen Seite des Foyers in der Sammlungspräsentation den *point de vue* im Gegenblick.

Das in Wiederhols *Jazz-Symphonie* eingearbeitete Datum eines Augenblicks, »5. dez. 1925. 2<sup>25</sup> uhr« ist ein Verweis auf den Anlass oder Gegenstand des Gemäldes: das Künstlerkostümfest der Novembergruppe, welches an ebenen Abend in der Berliner Philharmonie stattgefunden hat. Das Bild stellt das Getümmel der Tanzenden dar, die sich rhythmisch zur Musik bewegen und dabei ihre Arme ausbreiten. Sie sind farbenprächtig kostümiert und fantasievoll geschminkt. »Die Schreckensvision der tausend Augen, die man aus Fritz Langs ›Metropolis‹ kennt, hat sich bei Wiederhold in die Glückssekunde der hundert Körper verkehrt«,<sup>5</sup> schrieb ein Rezensent und beobachtete »ein dichtes Gewebe aus Augen, Mündern und Kleidern. Das Dekorative hat hier Beschreibungsqualität, es fasst das Geschehen des Abends in einem ge-

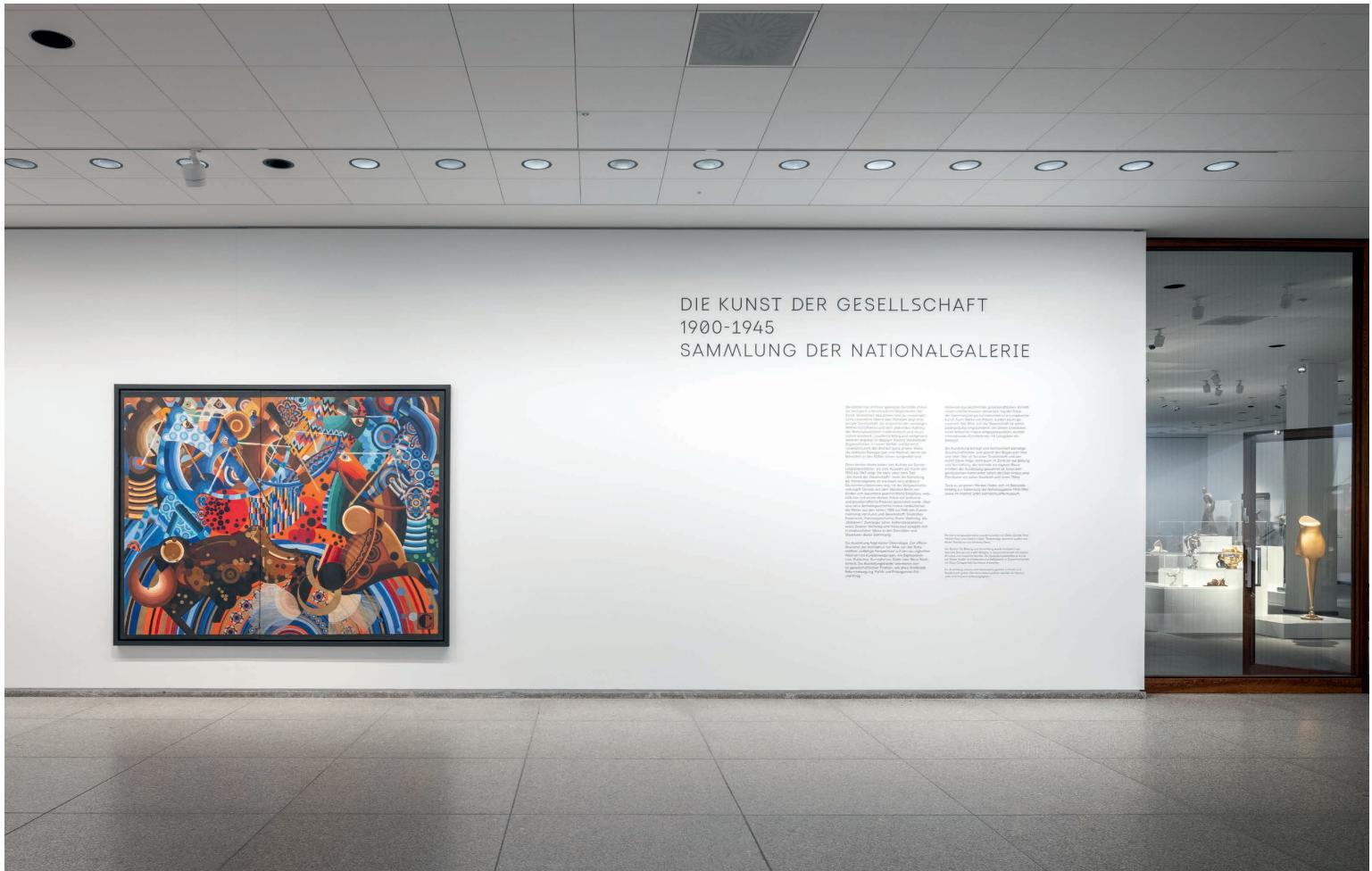
1 Ulrike Borowczyk, Wie das Publikum eine Ausstellung erweitert, in: Berliner Morgenpost, 11.10.2022, S. 12.

2 Katrin Bettina Müller, Aus der Stadt der Künstlerbälle, in: die tageszeitung, 14.7.2022, S. 16.

3 Ingeborg Ruthe, Die Moderne als Schleudergang, in: Berliner Zeitung, 9./10.7.2022, S. 15.

4 Dorothea Zwirner, Großstadtvibrationen, in: Der Tagesspiegel, 14.7.2022, S. 20.

5 Andreas Kilb, Glücksmoment um 2 Uhr 25, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9.7.2022, S. 9.



1 Sascha Wiederhold, Bogenschützen, 1928, Öl, Tempera und Goldbronze auf Papier, auf Pappe, kaschiert auf Leinwand, 210 × 272 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, erworben 2021 durch die Ernst von Siemens Kunststiftung, im Foyer der Neuen Nationalgalerie, Berlin 2021

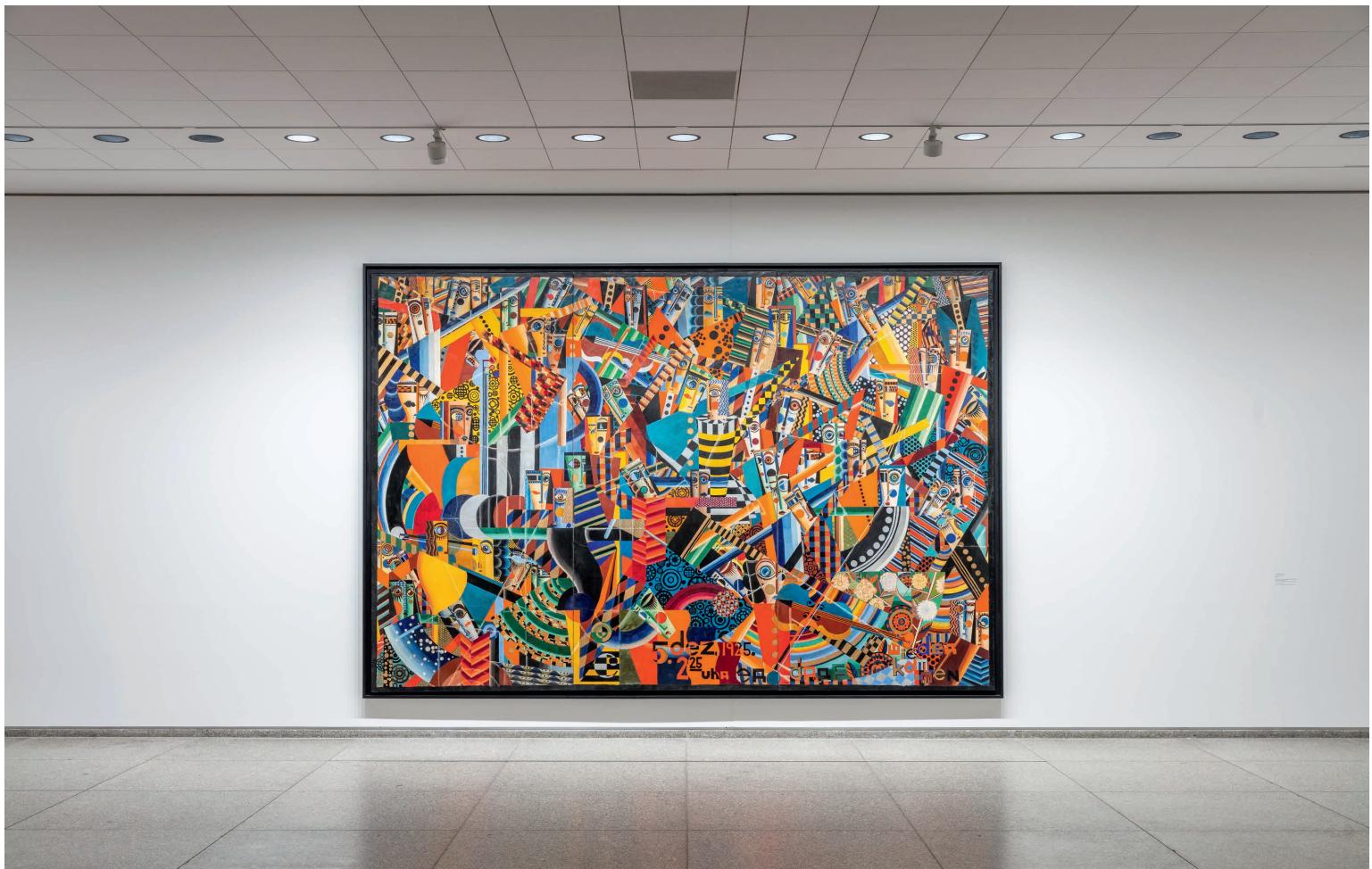


2 Sascha Wiederhold, Bogenschützen, 1928, Detail, Werbepostkarte für die Ausstellung, verbreitet durch die Firma Dinamix, gestaltet durch die Agentur Stan Hema, Berlin 2021

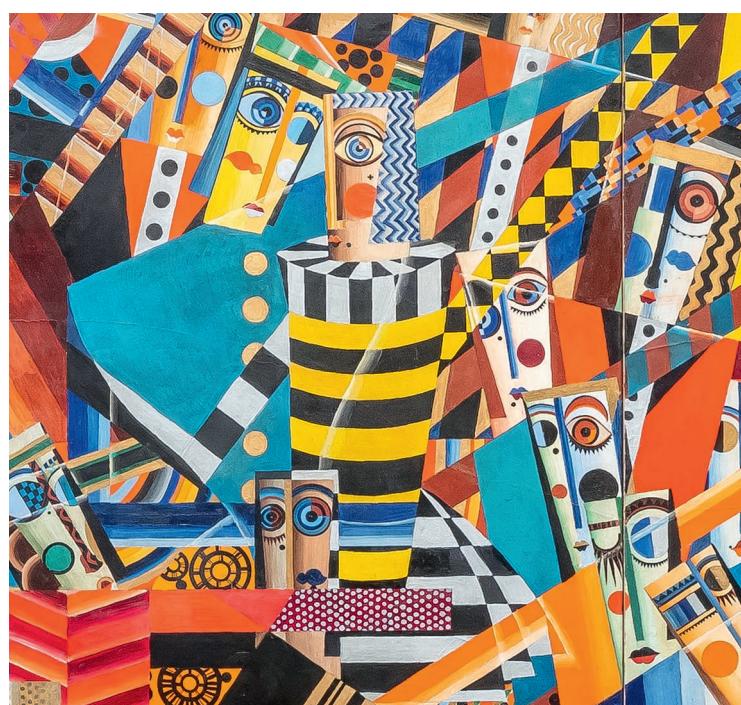
waltigen Aperçu zusammen. Für Wiederhold muss es ein Versprechen gewesen sein: »er darf wiederkommen« steht in Druckbuchstaben in der rechten unteren Ecke des Bildes.«<sup>6</sup> Worauf bezieht sich dieser Satz, der dem Künstler so wichtig war, dass er ihn in seinem größten Gemälde prominent verewigte? Gemalt hatte Wiederhold die *Jazz-Symphonie* für seine zweite Ausstellung in Herwarth Waldens Galerie Der Sturm, die im November 1927 stattfand. Seine erste Ausstellung dort hatte er im Juli 1925 gehabt. Könnte Walden also Wiederhold auf dem Künstlerfest mitgeteilt haben, dass dieser wiederkommen und erneut bei ihm ausstellen dürfe?

Im Gespräch vor dem Bild ergab sich eine andere Spur. Silard Isaak und sein Lebensgefährte, der Dramaturg Pavel B. Jiracek, machten darauf aufmerksam, dass das auf den ersten Blick wie ein dekoratives All-over-Painting erscheinende Werk ein Zentrum hat. Bei genauerem Hinsehen hebt sich aus der Vielfalt gleich gewichteter Formen ein Tanzpaar heraus (Abb. 4). Die im Profil dargestellte Frau mit blauer Dauerwellenfrisur ist als »Bienenkönigin« oder sprichwörtlich »flotte Biene« verkleidet, sie trägt ein gelb-schwarz gestreiftes Röhrenkostüm mit silber-schwarzem Kragen und Reifrock. Ihr zugewandt ist ein Mann in

6 Ebd.



3 Sascha Wiederhold, *Jazz-Symphonie*, 1927, Öl und Tempera, Gold- und Silberbronze auf Papier, kaschiert auf Leinwand, 306 × 456 cm, Silard Isaak Collection, Nachlass Carl Laszlo



4 Sascha Wiederhold, *Jazz-Symphonie*, 1927, Detail: Tanzpaar

türkisblauem Gewand mit goldenen Knöpfen. Ein Lippenstiftabdruck auf seiner Wange zeigt, dass er bereits geküsst wurde. Ihr abgewinkelter linker Arm umfasst seinen Oberkörper, der ausgestreckte rechte trifft seinen ebenfalls ausgestreckten linken Arm. Dass im Gesicht des Tänzers nur ein Auge sehend dargestellt ist, während das andere von einer blauen Scheibe mit vertikaler Hell-Dunkel-Differenzierung abgedeckt ist, führte zu der Frage, ob es sich um ein stilisiertes Selbstporträt Wiederholds handeln könnte, da überlieferte Porträtfotografien ihn mit einem Monokel zeigen. Die Erlaubnis, er dürfe wiederkommen, könnte dann von Wiederholds Tanzpartnerin ausgesprochen worden sein.

Wiederhold hatte wenige Monate zuvor am 14. Mai 1925 die Krankenschwester und Fürsorgerin Sibilla Schicks geheiratet.<sup>7</sup> Am 23. August 1925 brachte sie die gemeinsame Tochter zur Welt. Im Jahr zuvor hatte Wiederhold sein Gemälde mit dem Titel *Madonna* inschriftlich »Sybille«, also Sibilla gewidmet. Allerdings wurde die (wohl wegen des Kindes eingegangene) Ehe bereits am 14. Mai 1927 wieder geschieden, ein halbes Jahr bevor Wiederhold die *Jazz-Symphonie* im Sturm ausstellte. Und im September 1928 heiratete er erneut. Es liegt nahe zu ver-

7 Heiratsurkunde im Landesarchiv Berlin, Standesamt Berlin X B, Nr. 276; vgl. ebd. P Rep. 221, Nr. 651.



6



7



5 Sascha Wiederhold,  
Jazz-Symphonie, 1927,  
Detail: Signatur

muten, dass die retrospektive Datumsangabe in der *Jazz-Symphonie* auf jenen Moment bezogen ist, an dem die Beziehung zur zweiten Ehefrau, der Stenotypistin Rosa Dorothea Schönefeld, ihren Anfang genommen hat. Gestützt wird die Vermutung durch ein Bilddetail: Das charakteristische gelb-schwarze Streifenmuster der ›Bienenkönigin‹ kehrt in einer Dreiecksfläche am unteren Bildrand wieder (Abb. 5). Und genau auf dieses Feld hat Wiederhold seine Signatur gesetzt, das markante ›C‹, das im Kyrillischen dem lateinischen ›S‹ für Sascha entspricht (dem angenommenen Vornamen Wiederholds, der eigentlich Ernst Walter hieß). Der Maler hätte sich also selbst in die Farben seiner zukünftigen Ehefrau eingeschrieben und damit die Zusammengehörigkeit dokumentiert.

der Bildtitel *Jazz-Symphonie* ist von Wiederhold offenbar aus der zeitgenössischen Musik übernommen worden. Am 10. April 1927 wurde in der New Yorker Carnegie Hall die bereits 1925 entstandene Komposition *A Jazz Symphony* von George Antheil uraufgeführt. Die Verbindung zweier Welten, von Jazz und konzertanter Sinfonik, hatte aber bereits durch die deutlich erfolgreichere *Rhapsody in Blue* von George Gershwin seit 1924 international Verbreitung gefunden, außerdem durch das Paul Whiteman Jazz-Symphonie-Orchester, das im Sommer 1926 auch in Berlin gastierte.<sup>8</sup> Führend in der deutschen Hauptstadt war das Jazz-Symphonie-Orchester Bernard Etté, das bei der Schallplattenfirma Vox in der Potsdamer Straße 4 unter Vertrag stand und als eine Art Haus-

8 Deutsche Allgemeine Zeitung, 23.6.1926, Morgen, [S. 5] und 26.6.1926, Abend, [S. 2]; vgl. auch Wolfram Knauer, »Play yourself, man!« Die Geschichte des Jazz in Deutschland, Ditzingen 2019, S. 33–76, hier S. 63–65.



6–9 Ernst Gränert, Die Palucca-Schule – Berlin hält z. Zt. ihre Übungsstunden in der Berliner Kunstausstellung »Der Sturm« zu Berlin ab, Fotografien, 1929, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstsammlung

kapelle regelmäßig im ebenfalls dort ansässigen ersten Rundfunksender Deutschlands »Funk-Stunde Berlin« zu hören war.<sup>9</sup> Daneben gab es das Jazz-Symphonie-Orchester des Deutschen Musikerverbandes unter Leitung des Kapellmeisters Gericke-Funk<sup>10</sup> sowie das Jazz-Symphonie-Orchester der Haller-Revue im Admiralspalast.<sup>11</sup> Und im Hotel Excelsior am Anhalter Bahnhof spielte das Efim Schachmeister Jazz-Symphonie-Orchester,<sup>12</sup> während im Hotel Kaiserhof ein Philharmonisches Jazz-Orchester unter Leitung von Gerd und Lill Giesen auftrat.<sup>13</sup>

### Tanz vor der *Jazz-Symphonie*

Als die ersten Rezensionen der Wiederhold-Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie erschienen, in denen die *Jazz-Symphonie* prominent abgebildet war, merkte ein Museumskollege aus den Staatlichen Mu-

seen zu Berlin auf. Der Leiter der Sammlung Fotografie der Kunstsammlung, Ludger Derenthal, war sich sicher, dass er dieses Bild schon einmal irgendwo gesehen hatte und machte sich auf die Suche. Zu den Beständen der von ihm betreuten Sammlung zählt das Archiv des Pressefotografen Willy Römer, der mit seiner Agentur Photothek Römer & Bernstein OHG bis 1933 sehr erfolgreich war. Und in diesem Römer-Archiv gibt es eine Serie von vier Schwarz-Weiß-Fotos, auf denen die *Jazz-Symphonie* im Hintergrund zu sehen ist (Abb. 6–9). Davor posie-

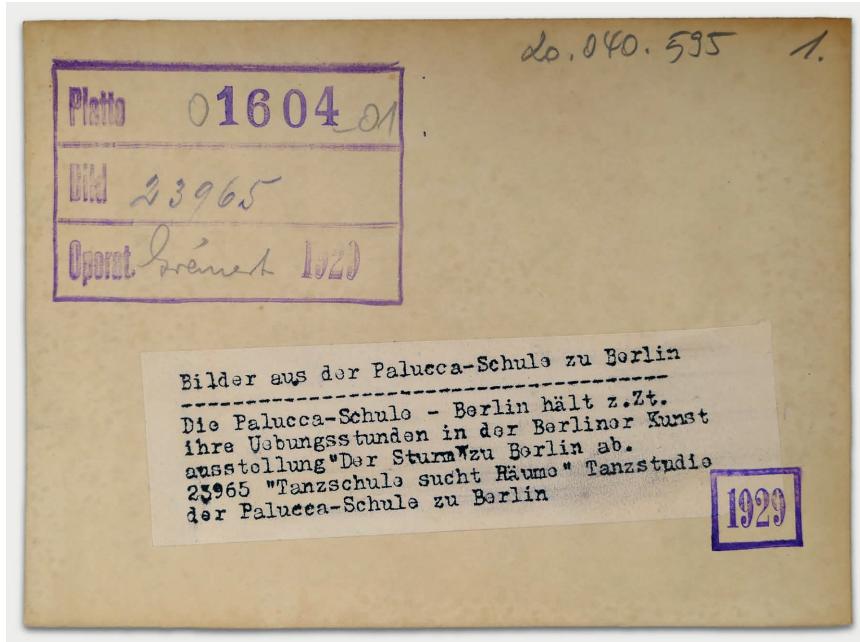
9 Die Funk-Stunde, 5.9.1926, vgl. Knauer, wie Anm. 8, S. 51 f.

10 Vorwärts, 25.4.1927, [S. 5].

11 Berliner Tageblatt, 18.9.1926, Morgenausgabe, [S. 8].

12 Berliner Tageblatt, 13.2.1927, Morgenausgabe, [S. 45], vgl. Knauer, wie Anm. 8, S. 52 f.

13 Berliner Börsen-Zeitung, 20.2.1927, Morgenausgabe, S. 8.



10 Rückseite einer Fotografie von Ernst Gränert mit Stempeln und Beschriftungen der Agentur Photothek Römer & Bernstein OHG, 1929, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstsbibliothek

ren in einem Saal mehrere junge Tänzerinnen, teils unter Anleitung einer Tänzerin mit dunkler Pagenfrisur. Eines der Fotos trägt auf der Rückseite einen Stempel mit der Jahreszahl 1929 (Abb. 10). Als fotografischer »Operateur« ist handschriftlich Ernst Gränert vermerkt, der bei Römers Agentur beschäftigt war. Auf einem Aufkleber ist unter der Überschrift »Bilder aus der Palucca-Schule zu Berlin« zu lesen: »Die Palucca-Schule - Berlin hält z.Zt. ihre Uebungsstunden in der Berliner Kunstausstellung ›Der Sturm‹ zu Berlin ab.« Nach der Bildnummer 23965 folgt der Hinweis »Tanzschule sucht Räume« und »Tanzstudie der Palucca-Schule zu Berlin«. Dadurch werden zum einen die Abgebildeten als Schülerinnen der Tänzerin Gret Palucca identifiziert, die 1925 ihre eigene Schule in Dresden eröffnet und 1928 eine Zweigstelle in Berlin gegründet hatte. Zum anderen ist der Ort identifiziert als Herwarth Waldens Galerie Der Sturm. Seinen langjährigen Sitz in der Potsdamer Straße 134a hatte Walden im September 1928 aus finanziellen Gründen verlassen müssen. Er zog am Kurfürstendamm 53 in kleinere Räumlichkeiten, die in einem 1904/05 errichteten Mietshaus zwischen Schlüterstraße und Wielandstraße lagen.

Auf den Fotos sind zwei große, durch einen weitgespannten Bogen miteinander verbundene Räume der Galerie Der Sturm zu sehen. Auf der Stirnwand, die an beiden Seiten leicht abgewinkelt ist, hängt die auf dicke Papierbahnen gemalte *Jazz-Symphonie* von Wiederhold. Und noch weitere Kunstwerke im Raum konnten identifiziert werden: In den Bildern an den Seitenwänden erkannte die Hamburger Expertin

für ungarische Kunst der Moderne, Monika Wucher, die weich gekrümmten Figuren und kosmischen Farbgirlanden, die János Mattis Teutsch in den Jahren zwischen 1919 und 1923 gemalt hatte, als er häufig in der Zeitschrift und Galerie Der Sturm vertreten gewesen war.<sup>14</sup> Ralf Burmeister, Archivleiter der Berlinischen Galerie, der die zeitgleich zur Wiederhold-Schau im eigenen Haus gezeigte Ausstellung »Magyar Modern. Ungarische Kunst in Berlin 1910–1933« kuratorisch verantwortete, bestätigte Monika Wuchers Identifizierung.<sup>15</sup> Herwarth Walden interessierte sich in den 1920er Jahren für die Kunst der osteuropäischen



11 Übungsstunde in der Palucca-Schule, Pressefoto von Ernst Gränert, in: *Tempo. Berliner Abend-Zeitung*, 25. Februar 1929, Staatsbibliothek zu Berlin

14 Das Motiv des großen Gemäldes rechts ist auch auf einem Holzschnitt zu erkennen, vgl. Anca Pop, Hans Mattis-Teutsch, Roemeense avant-garde, Ausst.-Kat. [Gent, Museum voor Schone Kunsten, 26.3.–30.5.1999], Gent 1999, S. 33.

15 Stilistisch vergleichbare Werke von Mattis Teutsch finden sich beispielsweise in: Magyar Modern. Ungarische Kunst in Berlin 1910–1933, hrsg. v. Ralf Burmeister u.a., Ausst.-Kat. [Berlinische Galerie, 4.11.22–6.2.2023], München 2022, S. 109, 116.

Avantgarden und bot den Künstlern in seiner Galerie eine Plattform. Überliefert ist auch eine Postkarte, die Walden an Mattis Teutsch schrieb und die den letzten nachweisbaren Kontakt beider dokumentiert. Sie datiert vom 19. März 1929,<sup>16</sup> einem Zeitpunkt, zu dem die in der Fotoserie dokumentierte Hängung in der Galerie wahrscheinlich noch zu sehen war. Dafür gibt es ein weiteres Indiz, denn drei Wochen zuvor, am 25. Februar 1929, wurde ein anderes Foto aus Ernst Gränerts Serie in der damaligen Berliner Tageszeitung »Tempo« abgebildet (Abb. 11). Das Foto ist auf ein quadratisches Format zurechtgeschnitten und beschriftet mit »Uebungsstunde in der Palucca-Schule«. Diese Veröffentlichung dürfte unmittelbar nach dem Entstehen der Fotoserie erfolgt sein und präzisiert deren Datierung. Die abgelichteten Proben wiederum, für welche die Tanzschule in den Galerieräumen zu Gast war, bereiteten wohl ganz konkret einen zweistündigen Auftritt der Palucca-Schülerinnen im Berliner Bachsaal in der Lützowstraße 76 am 13. März 1929 vor.<sup>17</sup>

### Plakate und Bühnenbilder für das Theater

Als die Wiederhold-Arbeiten in der Neuen Nationalgalerie bereits gehängt waren, erfuhr der Berliner Comiczeichner ATAK, unter seinem bürgerlichen Namen Georg Barber auch Professor für Illustration und Kommunikationsdesign an der Kunsthochschule Burg Giebichenstein in Halle an der Saale, von der unmittelbar bevorstehenden Ausstellung. Umgehend nahm er Kontakt zum Museum auf und teilte mit, sein Großvater Joachim Barber müsse im Berlin der 1920er und 30er Jahre Sascha Wiederhold persönlich gekannt haben, denn in seiner Familie habe sich eine Mappe mit 14 Blättern Wiederholds erhalten. In der Kulturzeitschrift »Das Magazin« hatte er in seiner Kolumne »Zeitzeichner« bereits 2018 darüber geschrieben,<sup>18</sup> doch war sein Text bei den Recherchen zum Ausstellungskatalog bibliografisch nicht zu ermitteln gewesen.

Die 14 Blätter des Konvoluts stehen in Zusammenhang mit dem bisher einzigen dokumentierten Engagement Wiederholds an einem Theater. Im ostpreußischen Tilsit (dem heutigen Sowetsk in der russischen Exklave Kaliningrad) wurde Wiederhold für die Spielzeit 1929/1930 als Bühnenbildner verpflichtet. Das dortige Stadttheater kooptierte in jener Saison erstmals mit der Ostpreußischen Bühne, die von Königsberg aus die kleineren Häuser der Region mit Gastspielen versorgte. Diese neue Theaterfusion visuell sichtbar zu machen, zählte zu den Aufgaben Wiederholds in Tilsit, neben Entwürfen für Bühnenbilder und Kostüme. Für die Ostdeutsche Bühne entwickelte er eine konstruktiv strenge typografische Gestaltung, die auf Flächen, Linien, Kreisen, orthogonalen Strukturen und Schwarz-Weiß-Umkehrungen basierte. Zur optischen Unterscheidung der beiden Institutionen verwendete Wiederhold für den Namen des Theaters Serifen, für die Bezeichnung der Bühne dagegen eine serifenlose Schrift. Vom gedruckten Spielplan sind zwei Exemplare bekannt,<sup>19</sup> darüber hinaus ist auch ein Plakatentwurf für die Tilsiter Eröffnungsvorstellung am 29. September 1929 überliefert.<sup>20</sup>

In der Sammlung Barber befinden sich zwei weitere Erzeugnisse dieser Designlinie: ein Druck des allgemein gehaltenen Werbeplakats »Besucht die ostpreußische Bühne« (Abb. 12), sowie ein collagierter Entwurf zum Plakat für die Aufführung des Schauspiels *Der Brückengeist* am 20. November 1929 (Abb. 13). Überraschenderweise gibt es in



12 Sascha Wiederhold, Plakat »Besucht die Ostpreußische Bühne, Spielzeit 1929–1930«, für das Stadttheater Tilsit, 1929, Druck auf Papier, 67,9 × 51,3 cm, Berlin, Sammlung Barber

der Sammlung Barber noch drei weitere Plakatentwürfe, die vollkommen anders gestaltet sind. Bei der für den 26. Februar 1930 angesetzten Tragödie *Meier Helmbrecht* von Eugen Ortner (Abb. 14) entspricht zwar das schwarz gefettete Wort »Meier« der bisher verwendeten Typografie, bei »Helmbrecht« hingegen bestehen die Buchstaben aus zarten Linien, die aus dem Zeilenschema ausbrechen und sich ineinander verkeilen. Über einer feuerroten Kreisscheibe scheinen sie aus der Balance und ins Stürzen zu geraten. Horizontal abgestufte Blautöne deuten einen Himmel an, über dem ein Blutmond unheilvoll leuchtet. Diese Expressivität wird für die am 9. März 1930 zur Aufführung kommende Komö-

16 Abgebildet bei Éva Bajkay, Der Berliner Sturm, in: Mattis-Teutsch und Der Blaue Reiter, Ausst.-Kat. [München, Haus der Kunst, 6.7.–7.10.2001], München 2001, S. 67–81, hier S. 79.

17 R. A., Paluccas Elevinnen, in: Berliner Börsen-Zeitung, 14.3.1929, Morgen-Ausgabe, S. 8; F. Böhme, Palucca-Schule. Tanzabend im Bachsaal, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 14.3.1929, Abend-Ausgabe, [S. 2]. In den Rezensionen wird als Leiterin der Berliner Palucca-Schule Senta Hillert genannt.

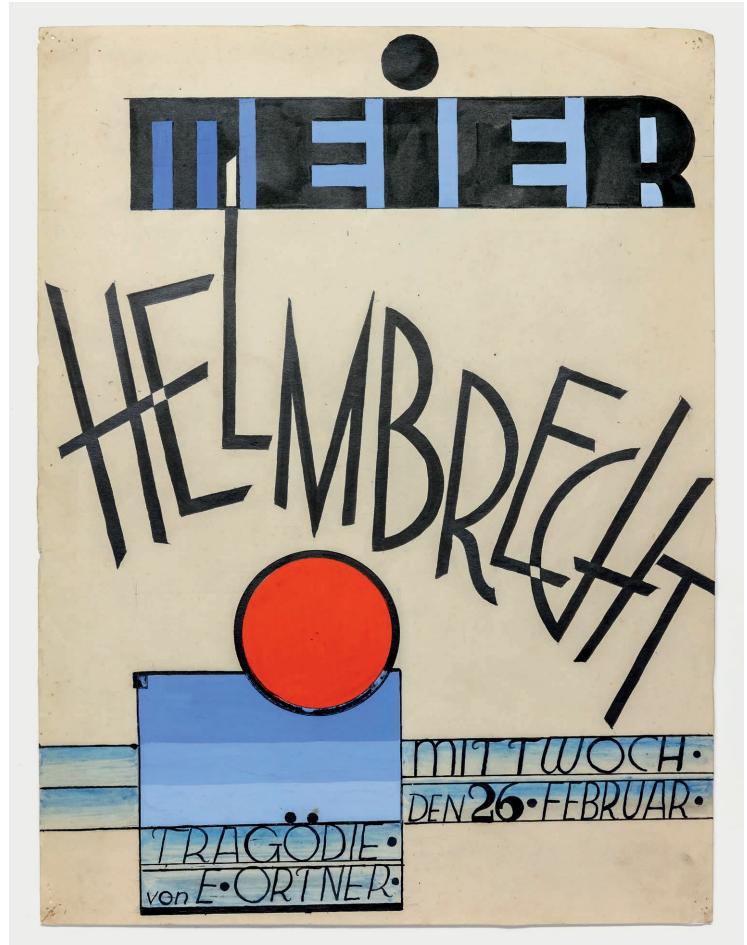
18 Die kleine und die große Geschichte. ATAK über den Maler Sascha Wiederhold (Zeitzeichner 172), in: Das Magazin, 95, III, März 2018, S. 98–100.

19 Ein Exemplar ist abgebildet in: Sascha Wiederhold. Wiederentdeckung eines vergessenen Künstlers, Ausst.-Kat. [Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie, 2.7.2022–8.1.2023], Berlin 2022, S. 89f.

20 Ebd., S. 91.



13 Sascha Wiederhold, Plakatentwurf zu *Der Brückengeist* von Julius Maria Becker, für das Stadttheater Tilsit, 1929, Tempera, Gouache und Collage auf Papier, 48,5 × 37 cm, Berlin, Sammlung Barber



14 Sascha Wiederhold, Plakatentwurf zu *Meier Helmbrecht* von Eugen Ortner für das Stadttheater Tilsit, 1929/1930, Tempera auf Papier, 48 × 36 cm, Berlin, Sammlung Barber

die *Scampolo* von Dario Niccodemi ganz in die Farbe verlagert. Titel, Name und Datum sitzen auf rot und blau modulierten Feldern (Abb. 15). Zu dem für den 2. April 1930 angekündigten Drama *Wenn wir Toten erwachen* von Henrik Ibsen erscheint riesenhaft und in Grau ein Eisernes Kreuz hinter der Schrift, lediglich der Buchstabe O bildet als roter Kreisring einen farbigen Akzent (Abb. 16).

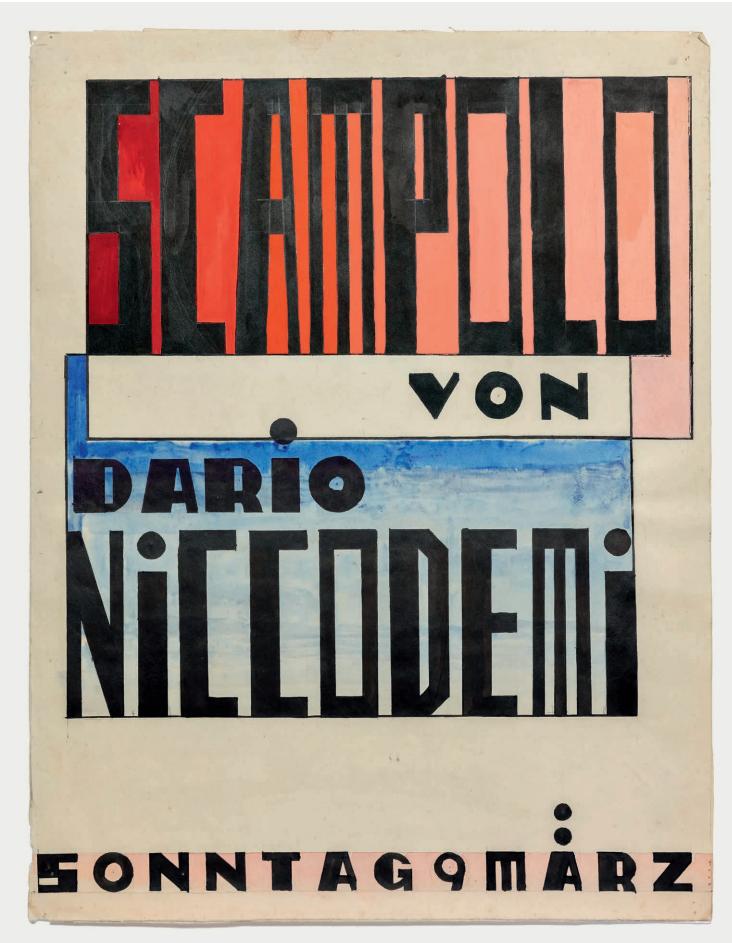
Unter Wiederholds Entwürfen für Bühnenbilder zu den Theaterproduktionen in Tilsit sind zwei Blätter, die sich auf das Eröffnungsstück der Saison beziehen, *So ist das Leben* (*König Nicolo*) von Frank Wedekind. Während der »Waldsaum« (Abb. 17) im zweiten Bild des ersten Aktes durch grüne Bodenflächen und braune Baumstämme gekennzeichnet ist, zeigt das achte Bild im dritten Akt den »Marktplatz von Perugia« (Abb. 18). Zu letzterem ist eine weitere Fassung bekannt, die der Berlinischen Galerie gehört.<sup>21</sup> In der Variante der Sammlung Barber sind die Stufen zur Bühne geschwungen und nicht rechtwinklig, Platz- und Bühnenboden sind durch Grün und Orange voneinander abgesetzt und nicht in einem beide Ebenen optisch verbindenden Schachbrett muster gehalten. Die mit dem Schild »Theater« bekrönte Umkleidekabine links sowie der gegenüberliegende Torbogen sind horizontal orientiert und nicht in die Vertikale gedehnt. Die Giebelhäuser der italienischen Stadt hingegen sind in beiden Versionen fast deckungsgleich und nur in den Farben variiert.

Im Programmbrett zur Spielzeit in Tilsit ist jenes Bildmotiv abgedruckt, das sich heute in der Sammlung Barber befindet, die beiden weiteren dort abgebildeten Bühnenbildentwürfe sind ebenfalls Teil der Sammlung. Es handelt sich um einen Entwurf zu *Man kann nie wissen*, einem Stück von George Bernard Shaw, dessen zweiter Akt auf der Terrasse des Marinehotels spielt (Abb. 19). Wiederhold hat die Kulissenelemente leicht diagonal in den Raum gestellt. Aufgrund des Prinzips der Bühnenökonomie, das zur Zeit- und Kostenersparnis für den Kulissenwechsel nur leichte Variationen der Grundanordnung zulässt, dürften die beiden anderen Szenenbilder des Theaterstücks ebenfalls leicht diagonal ausgerichtet gewesen sein. Daher muss die aufgrund einer ähnlichen Möblierung mit Bistroschen und Kaffeehausstühlen getroffene Zuschreibung von drei weiteren Bühnenbildentwürfen zu Shaws *Man kann nie wissen* revidiert werden, denn dort ist der Raum streng bildparallel und zentralperspektivisch gestaltet.<sup>22</sup>

Das dritte im Tilsiter Programmbrett abgebildete Motiv zeigt das erste Szenenbild des Mysterienspiels *Der Brückengeist* von Julius Maria Becker, mit dem Aufgang zur Brücke und dem Torwächterhaus (Abb. 20). Hierzu existiert eine in der Komposition identische, lediglich in

21 Ebd., S. 92.

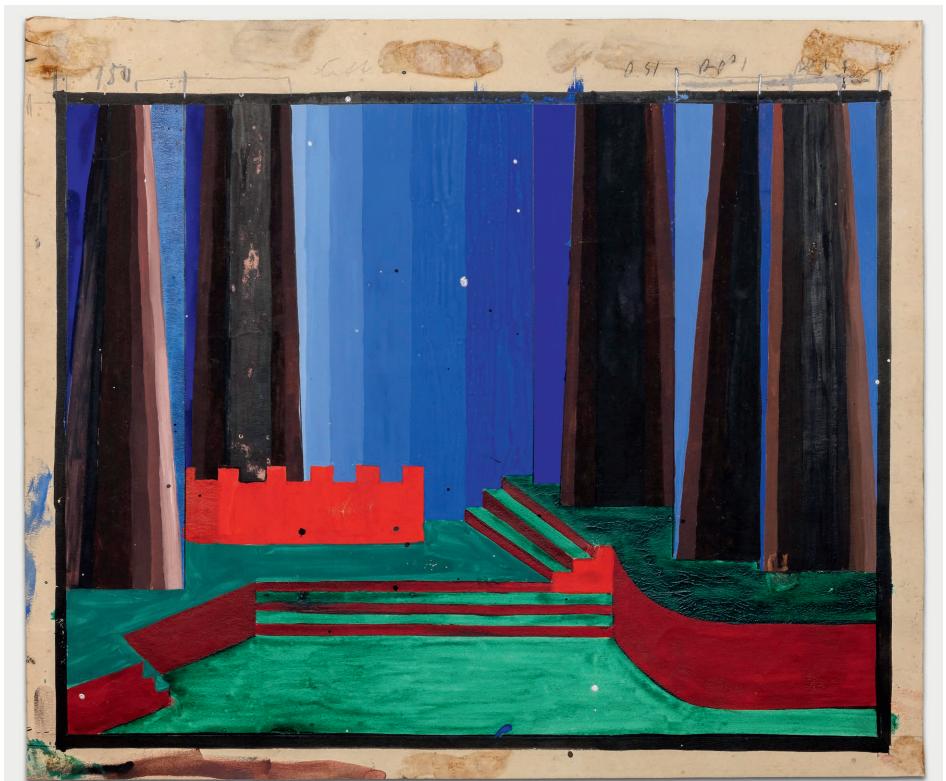
22 Ebd., S. 94f.



15 Sascha Wiederhold, Plakatentwurf zu *Scampolo* von Dario Niccodemi, für das Stadttheater Tilsit, 1929/1930, Tempera auf Papier, 47,5 × 37 cm, Berlin, Sammlung Barber



16 Sascha Wiederhold, Plakatentwurf zu *Wenn wir Toten erwachen* von Henrik Ibsen, für das Stadttheater Tilsit, 1929/1930, Tempera auf Papier, 47,5 × 36,5 cm, Berlin, Sammlung Barber



17 Sascha Wiederhold, Bühnenbildentwurf zu *König Nicolo* von Frank Wedekind, 2. Bild: Waldsaum, für das Stadttheater Tilsit, 1929, Tempera, Gouache und Bleistift auf Karton, 28,5 × 36,4 cm (Bildmaß), 33 × 39 cm (Blattmaß), Berlin, Sammlung Barber



18 Sascha Wiederhold, Bühnenbildentwurf zu *König Nicolo* von Frank Wedekind, 8. Bild: Marktplatz von Perugia, für das Stadttheater Tilsit, 1929, Tempera, Gouache und Bleistift auf Karton, 28×36,8 cm (Bildmaß), 32,2×46 cm (Blattmaß), Berlin, Sammlung Barber



19 Sascha Wiederhold, Bühnenbildentwurf zu *Man kann nie wissen* von George Bernard Shaw, 2. Bild: Hotelterrasse, für das Stadttheater Tilsit, 1929, Tempera, Gouache und Bleistift auf Karton, 28×37 cm (Bildmaß), 33×44,5 cm (Blattmaß), Berlin, Sammlung Barber



20 Sascha Wiederhold, Bühnenbildentwurf zu *Der Brückengeist* von Julius Maria Becker, 1. Bild: Aufgang zur Brücke und Torwächterhaus, für das Stadttheater Tilsit, 1929, Tempera, Gouache und Bleistift auf Karton, 27×35,5 cm, Berlin, Sammlung Barber



21 Sascha Wiederhold, Bühnenbildentwurf zu *Der Brückengeist* von Julius Maria Becker, 3. Bild: Auf der Brücke, für das Stadttheater Tilsit, 1929, Tempera, Gouache und Bleistift auf Karton, 28,5×36 cm (Bildmaß), 31,8×37,4 cm (Blattmaß), Berlin, Sammlung Barber



22 Sascha Wiederhold, Bühnenbildentwurf zu *Der Brückengeist* von Julius Maria Becker, 3. Bild: Auf der Brücke, für das Stadttheater Tilsit, 1929, Tempera, Gouache, und Bleistift auf Karton, 33×45,5 cm, Berlin, Sammlung Barber



23 Sascha Wiederhold, Bühnenbildentwurf zu *Kolpack muß tanzen* von Hellmuth Unger, Barscene (Nachtlokal 3 Eulen), für das Stadttheater Tilsit, 1929, Tempera, Gouache, Silber- und Goldbronze, Collage und Bleistift auf Karton, 36×49 cm, Berlin, Sammlung Barber

der Farbgebung leicht abgewandelte Fassung in der Berlinischen Galerie.<sup>23</sup> Dass es sich im Programmblatt um die Version der Sammlung Barber handelt, lässt sich nur aus der Verteilung verschiedener Farbwerte in einem Kasten mit Gitterstruktur links unten im Bild ersehen. Ebenfalls in der Sammlung Barber befinden sich zwei Entwürfe zum dritten Bild, betitelt »Auf der Brücke«. Auf ihnen verläuft hinter einer gebogenen Sitzbank im Hintergrund eine Brücke, die durch einen Versprung in zwei Abschnitte geteilt wird. Der Punkt ihres Zusammentreffens ist verborgen, dort ragt ein Pfeiler mit einer Kugel empor, darauf einmal ein christliches Kreuz (Abb. 21), das andere Mal eine schwarz-weiß gestreifte Gestalt, vermutlich der Brückengeist (Abb. 22).

### Szenenbildentwürfe zu *Kolpack muß tanzen*

Das überraschendste Werk Wiederholds in der Sammlung Barber trägt die Inschrift »Nachtklokal 3 Eulen« (Abb. 23). Bemerkenswert sind gleich mehrere Aspekte: Es ist der einzige bisher bekannte Bühnenbildentwurf Wiederholds, in dem auch das reale Schauspielpersonal auf der Bühne zur Darstellung kommt; es ist der einzige bekannte Entwurf, in den ein Druckerzeugnis hineincollagiert ist; und es ist der bislang einzige, zu dem getrennte Ausarbeitungen der seitlichen Kulissenmotive existieren. Auf der linken Seite ist in der für Wiederhold typischen stilisierten Figurendarstellung ein Cellist zu sehen, im separaten Blatt (Abb. 24) zusätzlich noch ein Banjospieler. Auf der rechten Seite ist es eine Tänzerin (Abb. 25), und unter der Darstellung ist außer der Signatur des Künstlers mit Bleistift noch vermerkt: »unger kolpack bild 3 rechte wand = 2 × 3,50 mtr.« Beim Cellisten ist diese Zeile abgeschnitten und rückseitig aufgeklebt. Dort steht »unger kolpack bild 3 linke wand = 3 × 5 mtr.« Auch die Beschriftung vom »Nachtklokal 3 Eulen« hat sich erhalten, liegt aber inzwischen lose im Konvolut. Sie besagt: »unger kolpack muß tanzen bild 3 barscene«.

Durch diese Angaben ist das Rätsel der Zuordnung gelöst. Bei den drei Blättern handelt es sich um Entwürfe für das im Tilsiter Spielzeitprogramm an vierter Stelle aufgelistete Stück *Kolpack muß tanzen* von Hellmuth Unger. Dieses war am 31. Oktober 1928 in Berlin im Neuen Theater am Zoo uraufgeführt worden. Der Autor des Stücks war promovierter Mediziner und praktizierte als Augenarzt in Leipzig, bis er 1928 eine Anstellung beim Verband der Ärzte Deutschlands übernahm und infolgedessen mit seiner Familie nach Berlin umzog. Politisch im national-konservativen Lager verortet, sollte seine standespolitische Tätigkeit im Weiteren dazu führen, dass Unger heute nicht nur »als einer der führenden pressepolitischen Repräsentanten der Ärzteschaft während des Nationalsozialismus«<sup>24</sup> gilt, sondern aufgrund seiner Befürwortung der sprachlich als »Euthanasie« verharmlosten Morde an Kranken und Kindern überdies als einer »der tragenden Propagandisten der rassenhygienischen Forderungen und Maßnahmen des Nationalsozialismus«.<sup>25</sup> In seiner Funktion als persönlicher Referent des Reichsärztekönigs nahm er im Sommer 1939 an einer Tagung in der Reichskanzlei teil, in der die Massenermordungen der »Aktion T4« vorbereitet wurden.<sup>26</sup>

Parallel zu seiner ärztlichen und medizinpolitischen Arbeit war Unger von Anfang an journalistisch und schriftstellerisch tätig. Bereits 1923 war eine Monografie über seine Bühnenwerke erschienen,<sup>27</sup> und bis 1930 veröffentlichte er elf Romane, mehrere Novellen, vier Gedicht-



24 Sascha Wiederhold, Bühnenbildentwurf zu *Kolpack muß tanzen* von Hellmuth Unger, 3. Bild, linke Wand: Cellist, für das Stadttheater Tilsit, 1929, Tempera, Gouache, Silber- und Goldbronze, Bleistift auf Karton, 49 × 30 cm, Berlin, Sammlung Barber

bände und zwanzig Theaterstücke.<sup>28</sup> Einschlägig völkische oder nationalsozialistische Tendenzen flossen zu dieser Zeit jedoch noch nicht in seine Arbeit ein, die Hauptfiguren sind häufig individualistische Charaktere mit hohen moralischen Ansprüchen, die sich in existenziellen Situationen zwischen Gefühl und Verstand entscheiden müssen.<sup>29</sup>

23 Ebd., S. 97.

24 Claudia Sybille Kiessling, Dr. med. Hellmuth Unger (1891–1953). Dichterarzt und ärztlicher Pressepolitiker in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus, Husum 1999, S. 43.

25 Ebd., S. 203.

26 Vgl. Ernst Klee, Deutsche Medizin im Dritten Reich. Karrieren vor und nach 1945, Frankfurt am Main 2001, S. 84 und 103.

27 M[aximilian] Leuchs-Mack, Hellmuth Unger in seinen Bühnenwerken, Leipzig 1923.

28 Kiessling 1999, wie Anm. 24, S. 38, Bibliografie ebd., S. 225–239.

29 Ebd., S. 57–64.



25 Sascha Wiederhold, Bühnenbildentwurf zu *Kolpack muß tanzen* von Hellmuth Unger, 3. Bild, rechte Wand: Tänzerin, für das Stadttheater Tilsit, 1929, Tempera, Gouache, Goldbronze und Bleistift auf Karton, 35 × 20 cm (Bildmaß), 48,3 × 35 cm (Blattmaß), Berlin, Sammlung Barber

*Kolpack muß tanzen* war eine Umarbeitung der Tragikomödie in fünf Akten *Palette oder Ein Held dieser Zeit*, die Unger 1924 veröffentlicht hatte. Die Titelfigur ist ein ärmlicher, gutherziger Barpianist. Die Bühnenanweisungen zum dritten Akt lauteten damals: »Intim eingerichtetes Nachtlokal mit vielen Nischen. Vom Zuschauerraum aus sieht man in halber Bühnentiefe links das Musikpodium mit Klavier oder Flügel. Palettes Platz ist leer. Ein Geiger und ein Cellist spielen, wenn der Vorhang sich öffnet das Weserlied. Durch die Tür links vorn und den Gang in der Bühnenmitte eilen bedienende Kellner hin und her. Rechts vorn sitzt der Herr von der Börse mit einer jungen Lebewelt dame. Es ist die Zeit nach dem Theater.«<sup>30</sup>

Für die *Kolpack*-Version wurde die Bühnensituation, wie Wiederholds Entwurf zeigt, zu einem übersichtlichen Raum ohne Nischen und Musikpodium vereinfacht. In der Raummitte, vor dem Tresen hat Wiederhold in seinem Entwurf den gerade eingetretenen Kolpack zwischen tanzenden Paaren durch einen braunen Mantel kenntlich gemacht. Er fasst die weibliche Begleitung des an einem Tischchen sitzenden Börsenhändlers ins Auge. Die in der ursprünglichen Fassung des Stücks offenbar auf der Bühne gespielte Musik wurde hier wohl nur noch von der Schallplatte eingespielt, im Bühnenbild aber in die Darstellung integriert. Um ihre Atmosphäre zu vermitteln, wählte Wiederhold für das am Beginn des dritten Akts vorgesehene romantische »Weserlied« aus dem Jahr 1828 den Cellisten als Motiv für die gemalte Dekoration. Für das am Ende des Akts erklingende »Bananenlied« (den 1922 im Rahmen einer Broadway-Revue uraufgeführten Foxtrott beziehungsweise Shimmy Yes! *We have no Bananas*, 1923 mit deutschem Text erschienen als *Ausgerechnet Bananen*) stellte er sich das Bildmotiv einer Jazzkapelle vor.

Für diese Jazzkapelle gibt es ein Vorbild, und zwar sowohl im realen Leben als auch in der Kunstgeschichte, denn bei der Abbildung, die Wiederhold in seinen Entwurf hineinklebte, handelt es sich, wie Sven Beckstette, Kurator der Staatlichen Museen zu Berlin im Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart und einst Co-Kurator der Ausstellung »I Got Rhythm. Kunst und Jazz seit 1920« im Stuttgarter Kunstmuseum,<sup>31</sup> zu berichten wusste, um die Reproduktion eines Gemäldes von Max Oppenheimer.<sup>32</sup> Oppenheimer stellte in diesem Gemälde die damals populäre Berliner Combo »Weintraubs Syncopators« dar, die unter anderem in den Theaterrevuen von Max Reinhardt auftrat. Das Gemälde wurde bereits kurz nach seiner Entstehung 1927 fotografisch reproduziert, zunächst in Alfred Flechtheims Zeitschrift »Der Querschnitt«<sup>33</sup> (Abb. 26) und in den Monatsheften für Kunst und Dichtung »Die Horen«,<sup>34</sup> später auch im Programmheft des Varietétheaters Wintergarten in Berlin.<sup>35</sup> Die Aufnahmen stammten von der Fotografin Lili Baruch, deren Bruder unter dem Künstlernamen Heinz Barger 1929 für einige Monate als Impresario für die berühmte A-cappella-Gruppe »Comedian Harmonists« tätig war, bevor er sich entschied, »Weintraubs Syncopators« zu managen.<sup>36</sup>

Für Hellmuth Ungers Neubearbeitung des Stoffes als *Kolpack muß tanzen* ist keine Textfassung überliefert, doch eine Rezension des Film-

30 Hellmuth Unger, *Palette oder Ein Held dieser Zeit*, Leipzig o. J. [1924], S. 41.

31 Sven Beckstette hatte das Gemälde von Max Oppenheimer in einer US-amerikanischen Privatsammlung lokalisiert, für die Ausstellung wurde es jedoch nicht geliehen und ist daher nicht im Katalog enthalten, vgl. Ulrike Groos, Sven Beckstette, Markus Müller (Hg.), *I Got Rhythm. Kunst und Jazz seit 1920*, Ausst.-Kat. [Kunstmuseum Stuttgart, 10.10.2015–6.3.2016], München 2015. Im Kunstmuseum Stuttgart befindet sich mit dem 1927/28 entstandenen Triptychon *Großstadt* von Otto Dix das wohl bekannteste Gemälde einer Jazzband aus den 1920er Jahren (Abb. ebd., S. 164f.).

32 Marie-Agnes von Puttkamer, *Max Oppenheimer – MOPP (1885–1954). Leben und malerisches Werk mit einem Werkverzeichnis der Gemälde*, Wien/Köln/Weimar 1999, S. 143 und S. 265f., Kat.-Nr. 177; Sharon Jordan, *Two Steps Ahead of the Century: Jazz and Art*, Hamburg 2017, S. 152f.

33 Der Querschnitt, 7, XII, 1927, vor S. 951.

34 Die Horen, 3, VI, 1927, S. 570.

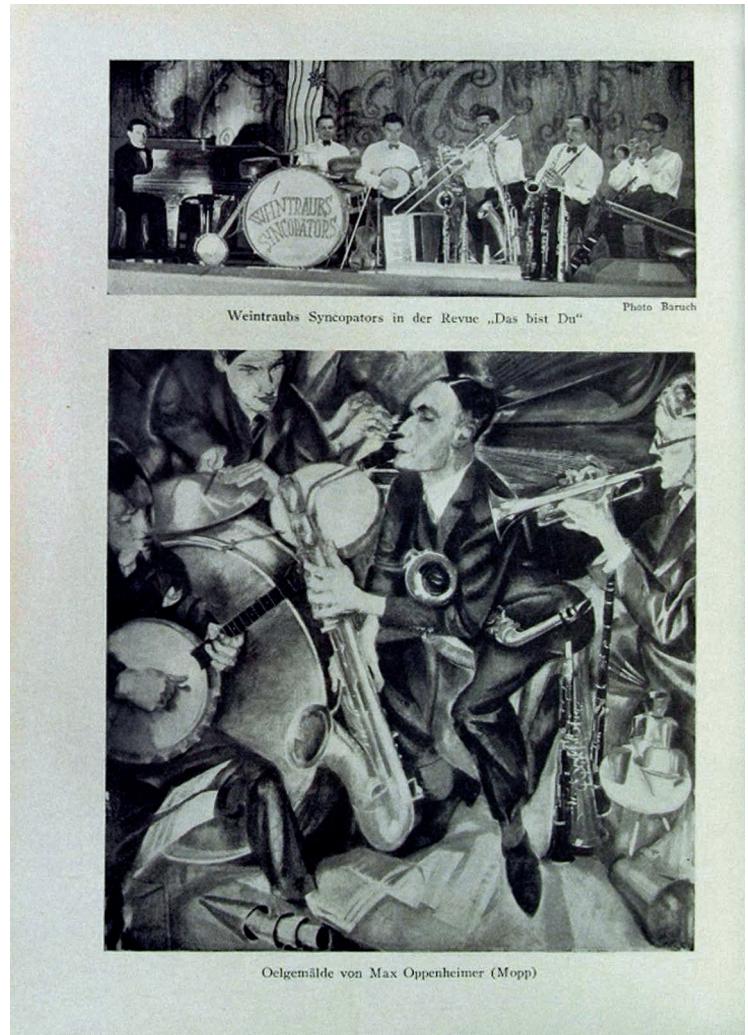
35 Wintergarten Berlin – Dezember 1929, S. 2, <https://grammophon-platten.de/print.php?plugin=forum.21107> [letzter Zugriff: 28.4.2023].

36 Vgl. Knauer, wie Anm. 8, S. 75 f.; Albrecht Dümling, *Mein Gorilla hat 'ne Villa im Zoo. Die Weintraubs Syncopators zwischen Berlin und Australien*, Regensburg 2022, S. 37–43.

und Theaterkritikers Werner Fiedler gibt auf so detaillierte Weise Aufschluss über die Handlung des Stücks und die wichtigsten beteiligten Personen, dass sie an dieser Stelle ausführlicher zitiert werden soll:

»Bild 1: Eine Pension, in der es nach muffigen Zimmern und schlecht gelüfteten Bürgerseelen riecht. Kolpack, der Menschenfreund, wohnt darin. Als starker Kontrast ist dagegengesetzt ein Kerl mit verhärteter Seele, dem der kategorische Imperativ in den Ellenbogen gerutscht ist. Ein Kind wird vorm Haus überfahren, Kolpack nimmt sich seiner an, der andere fühlt sich belästigt. Das Kind kichert im Fieber den Namen eines Clowns. Da wird dem guten Kolpack klar, daß er den herbeiholen müsse, damit das Kind noch einmal lächele. So läßt er seine Berufssarbeit im Stich und eilt: ›um ein Kinderlachen in den Vorstadtzirkus‹, wie der Zwischeniteljüngling ansagt. Bild 2: Das Manegevolk ist das gleiche, wie in der Pension, nur etwas ungeschminkter. Der Clown, mit hartem Bizeps (auch im Gemüt), verlacht die Forderung des Menschenfreundes, zum sterbenden Kinde zu kommen, und spottet. Vielleicht würde er kommen, wenn der Bittende auf der Tonne tanzte – und Kolpack tanzt. Nein, lacht er dann, er würde erst zum Kinde gehen, wenn er für sein Ballettmäuschen eine Perlenkette erhielte. ›Dann muß ich sie wohl beschaffen‹, meint der gute Kolpack und rennt zum Nachtkabarett ins Bild 3: Hier findet Kolpack etwas gewaltsam seine Perlenkette und der Autor Gelegenheit, das Publikum mit Jazz [...] zu bestechen. Der eine entreißt der Halbweltdame den echten Schmuck und der andere dem Publikum unechten Beifall. Und dann läuft der arme Tor im Helferdrang weiter ins Verderben. Der Arm der ›Gerechtigkeit‹ faßt ihn, als er, im gleichfalls entwendeten Clownsgeist, gerade zum Kinde will, ihm den letzten Wunsch zu erfüllen – und es tot findet. Das Schlußbild bringt eine Irrenhauscene, in der der ›Clown Gottes‹ wortreiche Abrechnung hält mit der verhärteten Menschheit. Mit einer Attacke gegen den Assistenzarzt klingt schrill das Spiel aus. Warum tanzt nun also Kolpack? Um eines Kindes Lächeln? Das ist zu wenig begründet. Eher um eines Autors Ehrgeiz, der wohl von Georg Kaiser träumte. Aber *der* hätte in solchem Spiel die dünnen, konstruierten Stellen mit flimmerndem Wortbehang drapiert. Hellmuth Unger aber versteht nicht, mit Worten wie mit blitzenden Messern zu jonglieren. Die psychologisch brüchigen Stellen bleiben unverhüllt. Er dichtet gewissermaßen mit gespaltener Feder, die gerade bei den subtilen Stellen aussetzt, sonst aber doppelt schreibt. Es ist aber auch nicht leicht, Dostojewskis ›Idioten‹ in moderne Kaffeehausatmosphäre zu versetzen. – Ein gut gefügtes rechtwinkliges Drama wird Unger, der ›Mammon‹-Dichter, sicher mit glücklicherer Hand aufbauen können – warten wir ab. Die Regie von Richard Gorter unterstreicht sorgfältig die groben Stellen. Paul Günther machte aus der weich-verschwommenen Figur Kolpacks einen warmen Menschen. Auch alle anderen gaben sich redliche Mühe, dem neuen Stück zu einer ziemlich freundlichen Aufnahme zu verhelfen.«<sup>37</sup>

Der Rezensent Werner Fiedler bebilderte seinen Text mit einer selbst angefertigten Zeichnung des zweiten Bildes »Im Vorstadtzirkus«. Das dramatische Hell-Dunkel der Darstellung darin verweist auf den Expressionismus, und in der Tat wurden Unger und sein Stück in einer anderen Kritik auch als »Nachläufer des expressionistischen Edeldramas« bezeichnet, und in Anspielung auf den bedeutenderen Dramatiker der Zeit als »missverstandener Georg Kaiser« und »dramatische Fehlgeburt«.<sup>38</sup> In einer weiteren Besprechung wurde ein Schauspiel von



26 Max Oppenheimer, Weintraub's Syncopators, 1927, Öl auf Holz, 123 x 119 cm, Privatbesitz, abgebildet in: Der Querschnitt, Jg. 7, H. 12, Dezember 1927, vor S. 951

Henrik Ibsen als Vergleich herangezogen: »Die Stützen der Gesellschaft fallen ein. Gut gemeint, miserabel gemacht. Hundert Motive aufgepickt, zweihundert zerstört. Kein Maß, darum Dilettantismus, Hemmungslosigkeit der Produktion, die so häufig ist bei frisch-fromm-fröhlichen Nachtreten auf ausgelaufenen Kunstwegen.«<sup>39</sup>

Anders als es diese fulminanten Verrisse vermuten lassen, nahm das Publikum Hellmuth Ungers Stück aber durchaus positiv auf: »Dem freundlichen Beifall folgend, erschien Unger zum Schluß«, heißt es in einer weiteren Kritik, in der auch erwähnt wird, dass es durch die »zähe aufstrebende Großdeutsche Theatergemeinschaft« in Auftrag gegeben

37 Werner Fiedler, Hellmuth Unger: »Kolpack muß tanzen!« Uraufführung im Neuen Theater am Zoo, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 1.11.1928, Abend-Ausgabe, [S. 1 f.].

38 Bur., Helmut Unger: »Kolpack muss tanzen.« Neues Theater am Zoo, in: Berliner Tageblatt, 1.11.1928, [S. 4]. Von Georg Kaiser könnte beispielsweise das 1912 entstandene und 1917 uraufgeführte Bühnenstück *Von morgens bis mitternachts* als vergleichbar angelegter Stoff genannt werden.

39 M. H., »Kolpack muß tanzen.« Hellmuth Unger im Theater am Zoo, in: Vorwärts, 1.11. 1928, Abendausgabe, [S. 3].

worden sei.<sup>40</sup> Diese war 1927 gegründet worden, mit dem Ziel, »eine Art bürgerliche Volksbühne [zu] werden, [...] mit fester Weltanschauung [...]. Von vielen nationalen Vereinen und Verbänden unterstützt [...], will die Großdeutsche Theatergemeinschaft als Gegengewicht zu der Bevorzugung der ausländischen Autoren an den Berliner Bühnen deutsche Autoren zu Worte kommen lassen.«<sup>41</sup> Ebenfalls eine Gegengründung zu den aus der Arbeiterbewegung hervorgegangenen Volksbühnen-Vereinen war der seit 1919 gegründete Bühnenvolksbund e.V., dem auch die Ostpreußische Bühne GmbH angehörte.

Dass Ungers *Kolpack muß tanzen* an das Tilsiter Stadttheater übernommen wurde, könnte vor diesem Hintergrund geschehen sein. Allerdings lag die Verantwortung für den Spielplan bei dem für diese Spielzeit 1929/1930 als Intendanten verpflichteten Rudolf Blümner, einem promovierten Juristen und langjährigen Mitarbeiter in der Geschäftsführung von Herwarth Waldens Galerie und Zeitschrift *Der Sturm*. Blümner war vor allem als Rezitator avantgardistischer Dichtungen bekannt geworden, und seine Vorliebe für den Expressionismus könnte ebenfalls für die Wahl des Stücks ausschlaggebend gewesen sein. Ob Wiederhold bereits die Bühnenbilder der Berliner Aufführung von *Kolpack muß tanzen* gestaltet haben könnte, lässt sich aus den Rezensionen nicht erschließen und ist wenig wahrscheinlich. Es wäre aber denkbar, dass Blümner auch Stücke nach Tilsit gebracht haben könnte, die Wiederhold schon in Berlin ausgestattet hatte. In jedem Fall verdankte Wiederhold sein Engagement in Tilsit sicher der im *Sturm*-Kreis entstandenen Bekanntschaft mit Blümner. Beide bewegten sich damals in einem Umfeld, das von Sympathien für das nachrevolutionäre Sowjetrussland geprägt war, sodass ihre Engagements in bürgerlich-nationalen Theaterkreisen überraschend erscheinen. Blümner und Wiederhold waren jedoch politisch nicht aktiv und dürften für die Ostpreußischen Bühne vor allem als Vertreter der hauptstädtischen Theaterszene attraktiv gewesen sein. Umgekehrt werden die beiden Künstler das Engagement im Hinblick auf die sicheren Einkünfte in unsicherer Zeit angenommen haben.

Allerdings blieb es bei nur einer Spielzeit in Tilsit. Zurück in der deutschen Hauptstadt blieben Blümner und Wiederhold weiterhin dem *Sturm* verbunden, bis Walden, jüdischer Herkunft und seit langem überzeugter Kommunist, im Juni 1932 in die Sowjetunion übersiedelte. Spätestens ab 1933 gingen ihre Wege auseinander. Blümner versuchte, im Juli 1933 in einem Zeitungsbeitrag eine Ausstellung futuristischer Werke aus Italien anzubahnen, die im Folgejahr tatsächlich in Hamburg und Berlin stattfinden sollte. Er argumentierte: »die Idee des Futurismus und also der gesamten ihm so nah verwandten radikalen Kunst Europas war in völliger Uebereinstimmung mit der Idee des Faschismus. Die futuristische Idee war, daß die Kunst jederzeit und immer wieder aufs neue in die Zukunft weisen muß. Und eben dieses ist die Grundidee des faschistischen Staats.«<sup>42</sup> Blümner proklamierte hier eine Nähe zwischen dem NS-Regime und den künstlerischen Avantgarden, um letztere gegenüber den neuen Machthabern zu rechtfertigen, doch diese sahen das bekanntlich ganz anders, diffamierten vielmehr moderne Kunst und verfolgten Kunstschauffende. Blümner aber spielte im Wortsinn weiter mit: Als Nebendarsteller trat er seit 1938 in mehreren Kinofilmen auf. 1944, im Jahr vor seinem Tod, stand sein Name auf der im NS-Propagandaministerium zusammengestellten Liste jener »Gottbegnadeten«, die vom Kriegseinsatz verschont bleiben sollten.<sup>43</sup>

## Nationalsozialismus und Kriegseinsatz

Sascha Wiederhold dagegen entschloss sich 1937 zu einer Buchhändlerlehre, von ihm sind keine künstlerischen Arbeiten aus der Zeit des Nationalsozialismus bekannt. Einen gewissen Aufschluss über seine damalige Situation gibt die Korrespondenz seiner von ihm geschiedenen ersten Ehefrau Sibilla mit den NS-Behörden. »Infolge politischer Unzuverlässigkeit« war sie gemäß § 4 zu dem im April 1933 erlassenen »Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums« am 3. November 1933 aus dem öffentlichen Dienst entlassen worden – aufgrund ihrer kommunistischen Gesinnung – und stritt nun um die Anrechnung unberücksichtiger Dienstzeiten aus ihrer langjährigen Tätigkeit in der Sozialarbeit für die Gewährung eines Ruhegehalts. In den Eingaben dazu bezeichnete sie ihren früheren Ehemann als Kunstmaler ohne Einkommen. Am 29. August 1935 schrieb sie: »Auch sorge ich seit 10 Jahren allein für das aus der Ehe hervorgegangene Kind, da der Vater nicht in der Lage ist, für seinen (des Kindes) Unterhalt zu sorgen.«<sup>44</sup> Wiederholds Einkünfte als Künstler dürften demnach unregelmäßig und äußerst gering gewesen sein. Dass er seit 1932 auch von seiner zweiten Ehefrau Rosa Dorothea geschieden war, wusste Sibilla dabei offensichtlich nicht, denn in einer Anhörung am 23. März 1936 gab sie zu Protokoll: »Mein geschiedener Mann ist wieder verheiratet, erwerbslos und nicht in der Lage, Unterhaltsbeträge für mich und das Kind zu zahlen.«<sup>45</sup>

Es ist denkbar, dass die Ämter diese Angaben jetzt überprüften und dass Wiederhold unter Druck geriet, eine andere als die künstlerische Arbeit aufzunehmen, um für den Kindesunterhalt aufzukommen. Auch das könnte erklären, warum er im Mai 1937 eine Ausbildung zum Buchhandlungsgehilfen begann. In seiner Anmeldung zur Prüfung als Buchhändler konnte Wiederhold zu dieser Zeit dabei lediglich eine ehrenamtliche Tätigkeit angeben, als »Wohnungsfürsorgeobmann der N[ational]S[ozialistischen]V[olkswohlfahrt] Ortsgruppe Speyer.«<sup>46</sup> Die rätselhaft scheinende Erwähnung der rheinland-pfälzischen Stadt

40 J. Kn., Helmuth Unger: »Kolpack muß tanzen!« Neues Theater am Zoo, in: Berliner Börsen-Zeitung, 1.11.1928, S. 3. In dieser Rezension war von einem »ausgezeichneten Ensemble« die Rede, dem außer Richard Gorter und Paul Günther noch Ellen Frank, Karl Elzer, Hertha Nuß und Adele Creutznach angehörten, sowie der Komponist Karl Kindt. Von »warmem Beifall« schrieb auch Stephanie Feuchtwanger, Berliner Theaterbrief, in: Morgen-Zeitung, 25.11.1928, [S. 11].

41 Die Großdeutsche Theatergemeinschaft E.V., in: Berliner Börsen-Zeitung, 31.7.1927, Morgenauflage, S. 16.

42 Rudolf Blümner, Faschismus und Futurismus, in: Berliner Börsen-Courier, 2.7.1933, zitiert nach: Peter Demetz, Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde 1912–1934. Mit einer ausführlichen Dokumentation, München 1990, S. 383–388, hier S. 384.

43 Ein Aufstellung aller Namen findet sich unter <https://de.wikipedia.org/wiki/Gottbegnadeten-Liste> [letzter Zugriff: 15.6.2023]. Zuletzt, insbesondere mit Bezug auf Kunst im öffentlichen Raum sowie deren Rezeption im Nachkriegsdeutschland, vgl. Wolfgang Brauneis, Raphael Gross (Hg.), Die Liste der »Gottbegnadeten«. Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik, Ausst.-Kat. [Berlin, Deutsches Historisches Museum, 27.8.–5.12.2021], München/London/New York 2021.

44 Sibille Wiederhold an den Oberpräsidenten von Berlin-Brandenburg, 29.8.1935, Landesarchiv Berlin, A. Rep. 001-06, Nr. 31268, Bl. 34 verso.

45 Sibille Wiederhold laut Verhandlungsprotokoll, Berlin-Reinickendorf, 23.3.1936, ebd., Bl. 26.

46 Anmeldung zur Prüfung als Buchhandlungsgehilfe, Berlin, 11.2.1938, Bundesarchiv, R 9361-V/40067.

Speyer in diesem Zusammenhang konnte durch Brigitte Balkow von der Sütterlinstube Hamburg e.V. aufgeklärt werden: Der Name der NS-Ortsgruppe bezog sich auf die Speyerer Straße im Berliner Stadtteil Schöneberg.<sup>47</sup> Diese Speyerer Straße verband Wiederholds Wohnsitz in der Hohenstaufenstraße 18 mit seinem Arbeitsplatz, dem Buchladen am Bayerischen Platz 13. Dort arbeitete er nach bestandener Prüfung als Buchhandlungsgehilfe und übernahm Ende 1939 vertretungswise sogar den Posten des Geschäftsführers, nachdem dieser zum Fronteinsatz eingezogen worden war.

Doch schon kurz darauf erfolgte Wiederholds eigene Einberufung zum Militärdienst, über den bislang nichts bekannt war. Auch hier haben sich nach Drucklegung des Ausstellungskatalogs neue Erkenntnisse ergeben, denn aus den im Bundesarchiv überlieferten Verzeichnissen von Erkennungsmarken sowie Veränderungsmeldungen der Wehrmacht ist zu entnehmen, dass Wiederhold im Dezember 1940 als Gefreiter der Luftnachrichten-Flugmelde-Reserve-Kompanie 8/3 zugeteilt wurde.<sup>48</sup> Sein Truppenteil war in Italien im Einsatz und zunächst der 5. Flak-Division in Mailand zugeordnet. Auf einer Karteikarte sind zwei kurze Aufenthalte in Lazaretten vermerkt.<sup>49</sup> Aus einem zehn Jahre später eingereichten Entschädigungsantrag geht hervor, dass Wiederholds vorletzte Einheit das zur 10. Armee gehörende Luftnachrichten-Regiment 200 war, jedoch nur für die Woche vom 1. bis 7. März 1944, danach zählte er zur Flugmelde-Reserve-Kompanie in Padua, jeweils als Obergefreiter mit Dienststellung als Schreiber.<sup>50</sup> Später wurde er zum Unteroffizier befördert.<sup>51</sup> Am 2. Mai 1945 trat die Kapitulation der deutschen Truppen in Italien in Kraft, sodass Wiederhold ab dem folgenden Tag in britischer Kriegsgefangenschaft war. Zunächst wurde er im Lager Rimini interniert, vom 1. Oktober 1945 bis 27. Dezember 1946 in Bologna, dann wieder in Rimini bis zu seiner Überstellung nach Deutschland Anfang Februar 1947. Im niedersächsischen Münster wurde er am 11. Februar 1947 entlassen und begab sich daraufhin zurück nach Berlin, wo seine letzte Wohnadresse die Ackerstraße 137 gewesen war.<sup>52</sup>

## Tanzende Figurinen

In der Kriegsgefangenschaft hatte Wiederhold 1946 offenbar vorübergehend zur Kunst zurückgefunden und begonnen, eine Serie von Zeichnungen anzufertigen. Er griff dabei auf das zwanzig Jahre zuvor entwickelte Formenvokabular zurück und gestaltete fantasievoll kostümierte Tanzfigurinen, die sich zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion bewegen. Seit Beginn der Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie sind vier weitere dieser Werke Wiederholds bekannt und im Berliner Auktionshaus Irene Lehr versteigert worden<sup>53</sup> (Abb. 27–30). In der Nationalgalerie-Ausstellung waren die bis dato bekannten Figurinen auf ihren je einzelnen Blättern so gehängt, dass sie gewissermaßen frei über die Wand tanzten. Sie befanden sich in Sichtbeziehung zu dem großen Gemälde *Figuren im Raum* von 1928 (Abb. 31) und halfen, dessen Bildstruktur zu erschließen. Denn in diesem Bild gibt es keineswegs einen einzigen, in sich konsistenten Raum. Vielmehr sind zahlreiche Figurinen in mehreren Reihen übereinander angeordnet. Und jede dieser Figurinen besitzt ihre eigene Bodenfläche, gestaltet als gekrümmtes Schachbrett muster. Auf diese Weise ergibt sich eine Art Collage, in der die Darstellungen der Figurinen mehr oder weniger regel-

mäßig aneinandergestellt sind, ohne dass eine Vereinheitlichung des Raumes stattfindet. Der Bildraum des Gemäldes ist vielmehr heterogen, er zeigt gewissermaßen »Figuren in Räumen«.

Die gezeichneten Figurinen von 1946 gelten als die letzten Kunstwerke, die Wiederhold je anfertigte. In ihnen lebte seine eigene Bildwelt der 1920er Jahre noch einmal auf. Im Nachkriegsdeutschland blieb er der Kunstwelt fern und arbeitete wieder in seinem Beruf als Buchhändler, den er wahrscheinlich als wirtschaftlich verlässlicher einstuft. Gemeinsam mit seiner Ehefrau Rosa Dorothea, die er kurz vor seiner Einberufung zum Kriegsdienst erneut geheiratet hatte, gründete er 1951 im französischen Sektor der geteilten Stadt Berlin den Buchladen Fehmarner Straße im Westberliner Stadtteil Wedding (nicht in Moabit, wie es im Ausstellungskatalog irrtümlich heißt). Im Jahr 1962 verstarb Wiederhold.

Es sollte bis in die 1960er beziehungsweise 70er Jahre dauern, bis seine von Art déco geprägten Bildgestaltungen im Zeichen der flächig-dekorativen und farbintensiven Pop Art wiederentdeckt wurden. Neben den Kunsthändlern Carl Laszlo<sup>54</sup> in Basel und Hans Brockstedt in Hamburg war es Werner Kunze in Berlin, der sich zu dieser Zeit für Wiederholds Schaffen begeisterte. Bisher war nicht bekannt, wann Kunzes Galerietätigkeit genau begann. Inzwischen wurde ein Zeitungsartikel gefunden, der Aufschluss gibt über die Eröffnung Ende November 1973 sowie die erste Präsentation der Galerie, in der die Werke Wiederholds eine wichtige Rolle spielten:

47 Gesamtadressenwerk der NSDAP-Geschäftsstellen, Bd. 1: Gau Groß-Berlin, Berlin 1934, S. 126.

48 Bundesarchiv, B 563/5059, S. 98.

49 Ebd. Die Gründe für die LazarettAufenthalte waren keine Kriegsverwundungen, sondern eine Magen-Darm- und eine Kehlkopfentzündung. Die Karteikarte trägt die eingestempelte Nummer W-768/412.

50 Antrag auf Gewährung einer Entschädigung nach § 3 des Kriegsgefangenenentschädigungsgesetzes, Berlin, 14.10.1954, Bundesarchiv, BA PA Wiederhold, Ernst Walter, 09.03.1904 K.E.A. Anlage 2022-S-35.

51 Als Dienstgrad ist handschriftlich »Uffz.« eingetragen auf einer Karteikarte über Wiederholds britische Kriegsgefangenschaft, vgl. Bundesarchiv ZA 11/775 Wiederhold [sic!], Ernst.

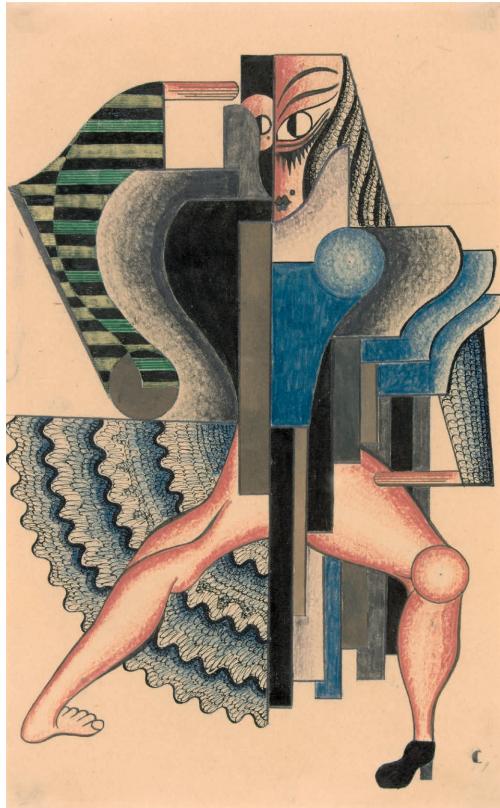
52 Diese Adressangabe findet sich auf einer am 12. Januar 1947 im Lager 2 in Rimini für die britische Entlassungsstelle ausgefüllten Personalkarte zu Ernst Wiederhold, Bundesarchiv ZA 11/Örtliches Kontrollblatt P. 4 Wiederhold, Ernst. Im Berliner Adressbuch ist 1934 und 1935 nur Rosa Wiederhold in der Habsburger Straße 6 verzeichnet, 1936 dann in der Ackerstraße 137. In den Adressbüchern von 1941 und 1943 steht unter dieser Adresse – wohl durch zwei Satzfehler entstellt – der Eintrag »F. Wiederholz, Zeichner.« Ein Hinweis darauf, dass er trotz seiner militärbedingten Abwesenheit als männliches Familienoberhaupt firmieren musste, dass er sich nach wie vor hauptsächlich als bildender Künstler definierte oder dass er freischaffend Aufträge ausführte?

53 Lehr Kunstauktionen Berlin, Auktion 57: 29.10.2022, Kat.-Nr. 402; Auktion 58: 29.4.2023, Kat.-Nr. 364–366.

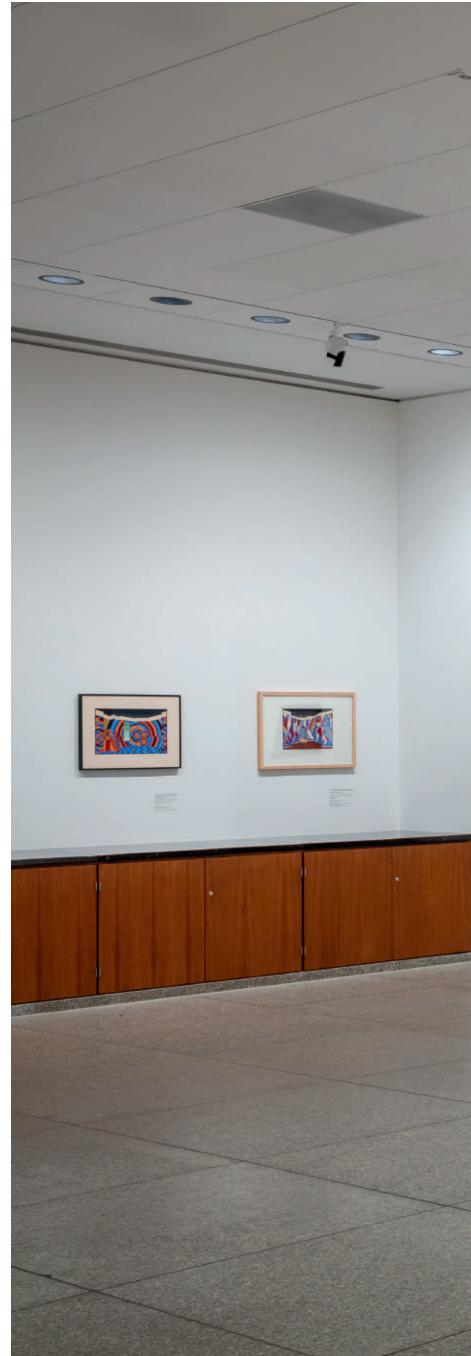
54 Als Ergänzungen zur Bibliografie des Ausstellungskataloges sind an dieser Stelle anzu führen: A László Károly-Gyütemény. Részletek egy bázeli mügyüteményból / Die Carl-Laszlo-Sammlung. Teil einer Kunstsammlung aus Basel, Ausst.-Kat. [Mücsarnok – Budapesti Történeti Múzeum, Fövárosi Képtár / Kunsthalle – Hauptstädtische Gemäldegalerie des Historischen Museums Budapest, 20.9.–6.10.1996], Budapest 1996, S. 110, Kat.-Nr. 723 (Abb.: *Segelboote im Hafen*, 1929) und Kat.-Nr. 725 (Abb.: *Der Handkuss*, 1928). Katalog zu den deutschen Stationen der Budapester Schau: Ines Geipel, Maren Ulrich, Der Sammler Carl Laszlo. Facetten der Moderne, Ausst.-Kat. [Potsdam, Orangerie im Park Sanssouci, 24.5.–19.7.1998 / Angermuseum Erfurt, 2.8.–4.10.1998 / Galerie der Stadt Fellbach, 22.10.1998.–3.1.1999], Potsdam 1998, S. 78 (Abb. [um 180 Grad gedreht abgedruckt]: *Der Handkuss*, 1928).



27 Sascha Wiederhold, Figurine, 1946, Gouache, Buntstift, Bleistift und Tusche auf braunem Papier, 33,5 × 21,5 cm, Privatbesitz



28 Sascha Wiederhold, Figurine, 1946, Gouache, Buntstift, Bleistift und Tusche auf braunem Papier, 33 × 20,3 cm, Privatbesitz



29 Sascha Wiederhold, Figurine, 1946, Buntstift, Bleistift und Tusche auf braunem Papier, 33 × 20,3 cm, Privatbesitz



30 Sascha Wiederhold, Figurine, 1946, Buntstift, Bleistift und Tusche auf braunem Papier, 33 × 20,3 cm, Privatbesitz



31 Sascha Wiederhold, Figuren im Raum, 1928, Öl auf Karton auf Leinwand, 220,5 × 307 cm, Sprengel Museum Hannover, Leihgabe Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover, im Ausstellungsraum der Neuen Nationalgalerie, Berlin 2022

»Nun ist, statt einer Galerie, ein exklusiver, mit seinen verzierten Zutaten fast jugendstilig wirkender, doch wiederum barockhaft mit Bildern bis hoch zur Decke geschmückter Salon daraus geworden, in dem sich Grafiken und Gemälde vor allem französischer und deutscher Kunst unseres Jahrhunderts ein elegantes Stelldichein geben. Während allerorts Puritaner die Welt mit neonstrahligen Arbeitsleuchten erhellen, wird hier selbstsicher auf unpraktische, luxuriöse Gediegenheit gesetzt. Ist es ein bezeichnender Rückgriff in unserer Zeit? Ein geschäftstüchtiger Ästhet jedenfalls, ein umsichtiger Einzelgänger stellt sich als Salon-Galerist vor, Werner Kunze mit Namen, in seinem Metier wohl der Jüngste. [...] Der

Salon-Galerist ist übrigens keiner der gängigen Gruppen oder Malmoden verbunden. In seinen guten Stuben vertritt er konstruktivistisch, surreal, sachlich oder gegenstandslos wirkende Künstler, wenn ihm ihre Stücke nur malerisch, ausdrucksvoLL, linear oder farbig vorzüglich erscheinen oder von besonders persönlicher Kunstart zeugen. [...] Neben Arbeiten von Lissitzky, Bellmer, Unica Zürn, Wunderlich, Laloy, Wauer, Muche und Kupka zeigt er zur Eröffnung seines Salons jetzt große, dennoch aber äußerst detailliert ausgeführte Werke von Sascha Wiederhold, einem ›Sturm-Künstler, der 1962 vergessen in Wedding verstarb. Leo-pold Reidemeister, der ehemalige Generaldirektor unserer Staatlichen



32, 33 Valeria Schiller und Liuba Dyvak, geschminkt im Stil der Figuren auf den Bildern Sascha Wiederholds, Neue Nationalgalerie, Berlin, 8. August 2022

Museen, hatte sich anlässlich einer umfassenden ›Sturm‹-Ausstellung vergeblich bemüht, ihn der Einsamkeit zu entreißen. Wiederholds ausgestellte Arbeiten, erstmals 1925 bei Herwarth Walden in der Potsdamer Straße zu sehen, zerlegen Objekte in futuristischer Splitterung zu kleinen dynamisch-kubistischen Formationen. Bereits die Titel wie ›Großes‹ und ›Kleines Tanzbild‹, ›Der Bogenschütze‹ verweisen auf die Bewegung als zentrales Thema der Bilder, bei deren Anblick sich angelegerntlich Vorstellungen von Wirbel und Hektik der Aktionen einstellen, die unter Waldens Leitung zu einem anschwellenden, wahrhaft mitreißenden ›Sturm‹ damaligen Kunststrebens führten. Des vergessenen Weddingers Werke avancieren so zu Zeitdokumenten, in deren Facetten sich nicht allein persönliche Malweise, sondern darüber hinaus das künstlerische Klima jener Zeit spiegelt, der wesentliche Jahre der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts zugehören.«<sup>55</sup>

Die beschriebene Präsentation zur Eröffnung der Galerie Kunze, die bis 15. Dezember 1973 zu sehen war, kann als erste Ausstellung der Bilder Wiederholds in Berlin nach dem Zweiten Weltkrieg gewertet werden, denn bei der von Leopold Reidemeister verantworteten Festwochen-Ausstellung der Nationalgalerie, die vom 24. September bis 19. November 1961 in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg stattfand, war Wiederhold schlicht vergessen worden. Erst nachdem entweder Carl Laszlo auf ihn hingewiesen oder Wiederhold selbst sich gemeldet hatte, erkannte Reidemeister sein Versäumnis und bemühte sich um Wiedergutmachung, indem er den damals schon sehr herz-

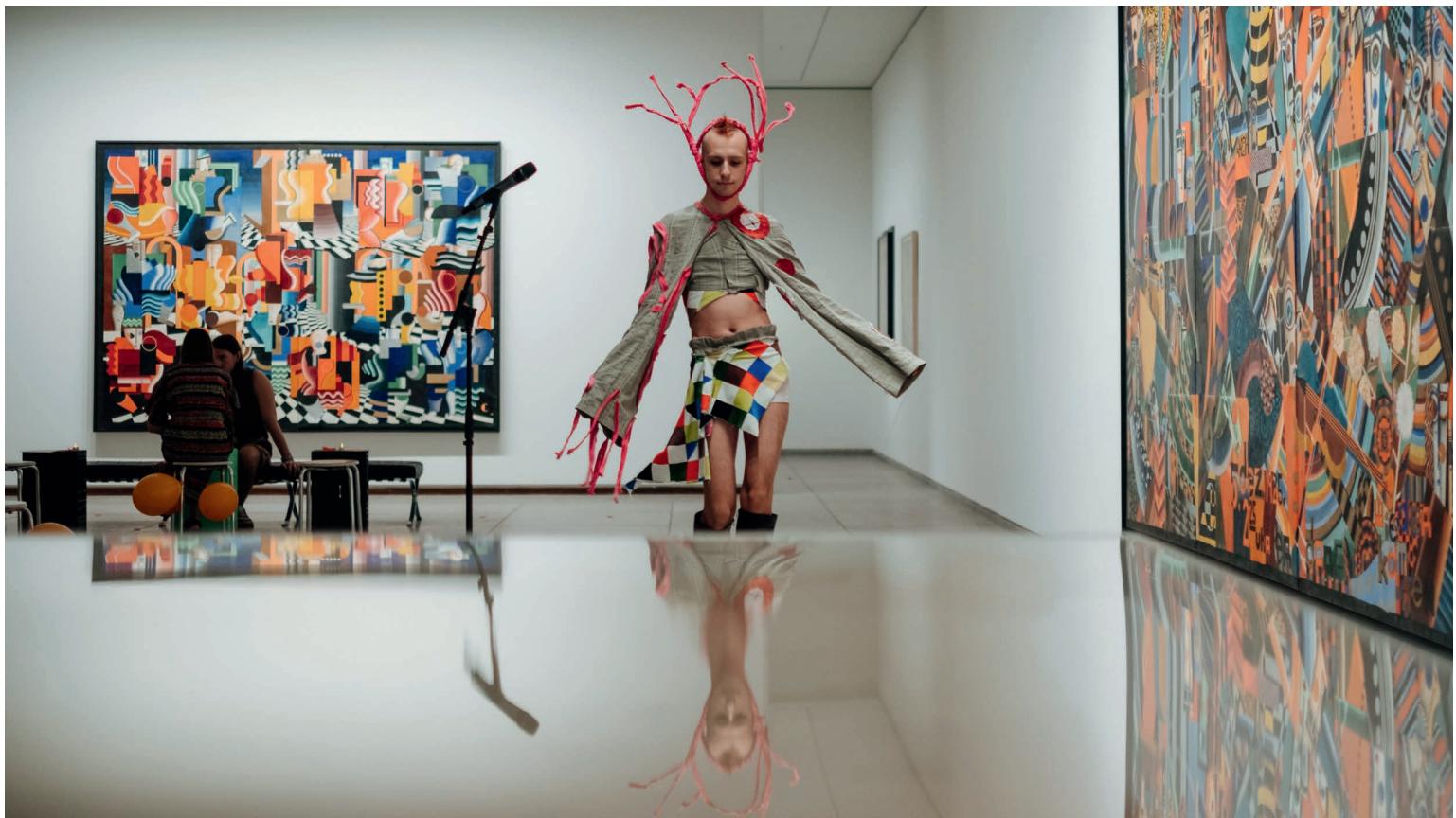
kranken Künstler mit dem Wagen abholte, ihn in die Ausstellung fuhr und nachträglich eines seiner Bilder in die Hängung aufnahm.

Die erste Wiederhold-Ausstellung wiederum, zu der es ein begleitendes Katalogheft gab, fand vom 20. Mai bis 20. Juni 1975 im Kunstamt Wedding statt, die zweite Ausstellung mit einem weit ausführlicheren Katalogbuch dann in der Neuen Nationalgalerie vom 2. Juli 2022 bis 8. Januar 2023.

Die Ästhetik Wiederholds traf bei dieser Ausstellung in allen Altersgruppen auf Resonanz. So freuten sich die etwas älteren Generationen darüber, einen neuen Aspekt der klassischen Moderne kennenzulernen, Kinder fühlten sich an Spiegelkabinette oder Zeichentrickfilme erinnert,<sup>56</sup> und jüngere Menschen zeigten sich verblüfft und fasziniert davon, dass die farbintensiven Flächenmuster nicht etwa digital hergestellt, sondern in akribischer Arbeit handgemalt waren. Neben regulären Führungen gab es zwei ungewöhnliche, vorwiegend an junge Leute gerichtete Aktivitäten, konzipiert durch die beiden ukrainischen Kunsthistorikerinnen Valeria Schiller und Liuba Dyvak, die nach dem Überfall Russlands auf die Ukraine nach Berlin geflüchtet waren. Sie waren sechs Monate lang als Stipendiatinnen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, mit Hilfe von Sondermitteln der Staatsministerin für Kul-

55 Werner Langer, Im Stil alter Salons. Eröffnung der Galerie Werner Kunze, in: Der Tagesspiegel, 27.11.1973, S. 4.

56 Kinder erklären Kunst, in: art. Das Kunstmagazin, 3/2023, S. 146 und 7/2023, S. 146.



34 Boji Moroz bei der Performance in der Wiederhold-Ausstellung der Neuen Nationalgalerie, Berlin, 18. August 2022

tur und Medien, bei den Staatlichen Museen zu Berlin beschäftigt. In der Neuen Nationalgalerie wurden sie durch die Kunstvermittlerinnen Julia Freiboth und Felicitas Fritsche-Reyrink dabei unterstützt, »neue Wege zu finden, um die kreativen Trends von Jugendlichen mit dieser Ausstellung zu verbinden.«<sup>57</sup> Es entstand eine Vielzahl unterschiedlicher Veranstaltungsformate. Zunächst führten Schiller und Dyvak im August 2022 eine »Wiederhold SocialMedia Make-up Aktion« durch. Inspiriert durch die charakteristische Gestaltung von Gesichtern in Wiederholds Gemälde *Jazz-Symphonie* schminkten sie sich und betonten Augen, Brauen, Wimpern, Wangen und Lippen (Abb. 32–33). Ein Video davon wurde auf die Plattform Instagram gestellt. Wenig später organisierten sie eine musikalische Performance von Boji Moroz, ebenfalls aus der Ukraine stammend, vor der *Jazz-Symphonie* (Abb. 34). Bei einem anschließenden Speed-Dating-Event dienten Fragen zu Wiederhold und seinen Bildern den Beteiligten dazu, miteinander ins Gespräch zu kommen. Im November 2022 veranstalteten Dyvak und Schiller einen »Day of Ukrainian Culture«. Es gab verschiedene Workshops von ukrainischen Kulturschaffenden für Familien und Erwachsene, unter anderem wurden Motive, die aus Wiederholds Werken übernommen waren, auf Kleidungsstücke gebügelt. Während einer Führung durch die Ausstellung thematisierten Liuba Dyvak und Valeria Schiller die Begeisterung Wiederholds für die sowjetische Avantgarde und analysierten entsprechende Bildmotive. In diesem Zusammenhang wiesen sie auch darauf hin, dass viele als »russisch« wahrgenommene Kunstschaaffende tatsächlich ukrainischer Herkunft sind. Und sie infor-

mierten über die Zerstörungen von Kulturgut durch den aktuellen Angriffskrieg der Russischen Föderation gegen die Ukraine.

Außerhalb des musealen Zusammenhangs ist als weitere Reaktion auf Wiederholds Bildwelt und die Ausstellung der Neuen Nationalgalerie ein Animationsfilm entstanden. Luise Bornkessel, die an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg Illustration studiert, wählte die *Jazz-Symphonie* als Ansatzpunkt, um ihrerseits die ausgelassene Atmosphäre des Kostümfests vom Dezember 1925 in Szene zu setzen. Die Ausgangszeichnung (Abb. 35) zeigt ein bildfüllendes Getümmel, wobei auffällt, dass neben den Motiven Wiederholds auch Details aus den im Ausstellungskatalog zum Vergleich abgebildeten Werken von Alexandra Exter, Michael Larionow, Hugo Scheiber und Gino Severini zu finden sind. Die linear umrissenen Figuren wurden für den Film digitalisiert, nachbearbeitet und mittels des Animationsprogramms Blender 2D verlebendigt. Sie trinken, tanzen, musizieren und kollidieren zu dem 1923 von James P. Johnson für das Broadway-Musical *Running Wild* komponierten Musikstück *Charleston*, das in der Interpretation von Paul Whiteman zu hören ist. Uraufgeführt wurde Luise Bornkessels Animationsfilm *Jazz-Symphonie* am 6. Juni 2023 im Hamburger Kino Metropolis anlässlich der Veranstaltungsreihe »Ham-

<sup>57</sup> Liuba Dyvak und Valeria Schiller im Gespräch mit Sven Stienen, 12.12.2022, <https://blog.smb.museum/wir-mochten-dass-im-museum-verruckte-und-emotionale-dinge-passieren-gesprach-mit-zwei-ukrainischen-kunstvermittlerinnen/> [letzter Zugriff: 29.4.2023].



35 Luise Bornkessel, Zeichnung zum Animationsfilm *Jazz-Symphonie*, 2023, Acrylmarker auf Papier, 29×41 cm, Privatbesitz

burg liest verbrannte Bücher«, die zum Gedenken an den 90. Jahrestag der nationalsozialistischen Bücherverbrennung am 10. Mai 1933 stattfand.

Diese Beispiele zeigen, auf welch vielfältige Weise die Kunst Sascha Wiederholds durch die Ausstellung der Neuen Nationalgalerie neue Aufmerksamkeit erhielt und in die Gegenwart geführt werden konnte. Durch die vernichtende Zäsur des Nationalsozialismus war dieser Künstler der klassischen Moderne in Vergessenheit geraten. Sein Werk konnte wieder aktualisiert werden. Die begeisterte Anteilnahme des Publikums hat die Ausstellung erweitert, um Exponate ebenso wie um Erkenntnisse zu Leben und Werk. Die Kunst Sascha Wiederholds hat neue Gestaltungen inspiriert. Was kann sich ein Museum mehr wünschen?

Es ist aber tatsächlich noch mehr geschehen: So entschloss sich eine Sammlerin, die ungenannt bleiben möchte, noch während der Laufzeit der Ausstellung zur Schenkung einer ihrer Leihgaben, der großformatigen Vorzeichnung zu einem bisher nicht aufgefundenen, nur aus einer Abbildung bekannten Gemälde Wiederholds.<sup>58</sup> Der Künstler ist nun mit einem weiteren Werk in der Sammlung der Nationalgalerie vertreten und kann so dem Publikum noch besser nahegebracht werden.

#### Abbildungsnachweis

1: Thomas Bruns. – 2: Stan Hema. – 3–5, 12–25, 31: David von Becker. – 6–11: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstsbibliothek / bpk-Bildagentur. – 26: Der Querschnitt, 7 XII, Dezember 1927, vor S. 951, Fotos: Lili Baruch. – 27–30: Stefan Schiske für Lehr Kunstauktionen, Berlin. – 32–33: Valeria Schiller und Liuba Dvavak. – 34: Ausstellungsansicht, Aktionsnachmittag Art4All, Neue Nationalgalerie, 2022 © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Foto: Maximilian Gödecke. – 35: Luise Bornkessel.

58 Vgl. Wiederhold 2022, wie Anm. 19, S. 87, Abb. S. 50f.

