



Ehemals Jahrbuch der
Preußischen
Kunstsammlungen

Neue Folge
Vierundsechzigster Band

Jahrbuch der Berliner Museen

2023



Staatliche Museen zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz



Gebr. Mann Verlag Berlin

Jahrbuch der Berliner Museen

Vierundsechzigster Band · 2023

Jahrbuch der Berliner Museen

Ehemals Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen

Neue Folge

Vierundsechzigster Band • 2023



Staatliche Museen zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz



Gebr. Mann Verlag · Berlin

Herausgegeben von den Staatlichen Museen zu Berlin

Redaktionsausschuss

Stephan Kemperdick, Michael Lailach, Maurice Mengel,
Alexis von Poser, Dieter Scholz, Agnes Schwarzmaier, Petra Winter

Redaktion

Svenja Lilly Kempf, Staatliche Museen zu Berlin,
Kunstabibliothek, 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.

 **arthistoricum.net**
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

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

DOI: <https://doi.org/10.57894/jbm.2023.1>

Text © Die Autorinnen und Autoren 2024

www.smb.museum

www.gebrmannverlag.de

Layout: M&S Hawemann · Berlin

Satz: Jan Hawemann · Berlin

Lektorat: Merle Ziegler, Gebr. Mann Verlag · Berlin

Umschlagabbildung: Reliquienstatuette des hl. Georg, Detail des Hauptdrachen, Norddeutschland (Lübeck?), um 1475, Silber, teilvergoldet; Sockel ursprünglich teilweise emailliert, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum (Inv. 1878,618), s. S. 64

Druck und Verarbeitung: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg

Printed in Germany

ISBN 978-3-7861-2924-0 (Print)

e-ISBN 978-3-98501-295-4 (PDF)

ISSN 0075-2207

e-ISSN 2940-5165

Inhalt

Uwe Peltz (mit einem Beitrag von Roland Schwab)

Glanzstück archaischer Gießerkunst – der Stabdreiffuß aus der Nähe von Metapont 7

Dyfri Williams

The Berlin Foundry Painter Cup: A Radical Re-Viewing 27

Josefine Kuckertz

Der Gott Heron und sein Begleiter – neue Fragmente eines hölzernen Tafelbildes römischer Zeit (ÄM 15979) 45

Nadia Mariana Consiglieri

On Dragons and Lizards in the Reliquary Statuette of Saint George in the Kunstgewerbemuseum in Berlin 61

Hartmut Gaßner

Die Geschichte und Provenienz des Reinhardt-Frieses von Edvard Munch 73

Emily Joyce Evans

Die unerwünschten ›Kellerbilder‹ der Nationalgalerie 99

Glanzstück archaischer Gießerkunst – der Stabdreiffuß aus der Nähe von Metapont

Uwe Peltz

(mit einem Beitrag von Roland Schwab)

In Erinnerung an den kunsttechnologisch begeisterten
langjährigen (1959–1992) Metallrestaurator der Berliner Antikensammlung
Hans-Ulrich Tietz (1929–2023)

Zu den wichtigen Vertretern der archaisch griechischen Bronzekunst zählen die sogenannten StabdreifüÙe. Hiervon wissen wir durch zahlreiche Fragmente aus Heiligtümern und Nekropolen. Die Antikensammlung zeigt im Alten Museum einen der wenigen beinahe vollständig erhaltenen StabdreifüÙe. Er wurde im Jahr 1825 in einem reich ausgestatteten Kammergrab im Hinterland der griechischen Kolonie Metapont nahe der Südküste Italiens entdeckt. Als »StabdreifüÙ von Metapont« intensiv archäologisch erforscht, blieb der Prozess seiner Herstellung bisher weitgehend im Ungewissen. Diese Lücke konnte jüngst mittels kunsttechnologischer, radiologischer und archäometrischer Untersuchungen geschlossen werden. Sie unterstützen nun auch hinlänglich die immer wieder geäußerte, aber nie belegte These vom Guss im Ganzen. Das Erz für das Blei in der Gussbronze wie auch das für die Füllung der hohl gearbeiteten FüÙe wurde in Laurion in Attika abgebaut, den im archaischen Griechenland wichtigsten Blei- und Silberminen.

Bronzene Gefäßuntersätze

Die Bronzekunst des geometrischen und archaischen Griechenlands ist für ihre DreifuÙkessel und dreibeinigen Gefäßuntersätze bekannt. Gerade in Olympia waren bis in das 7. Jh. v. Chr. die Kessel mit ihren fest montierten drei Beinen in reicher Zahl aufgestellt. Die Insel Samos wurde ab etwa 700 v. Chr. für die Kessel mit Greifenprotomen sowie StabdreifüÙen als zugehörige Ständer berühmt. Die Tradition solcher Untersätze reicht bis in die frühe Bronzezeit zurück. Als Fertigungszentrum tat sich zunächst Zypern hervor, von wo aus sich die in einem Stück gegossenen Gefäßständer mit überschaubarer Größe im mediterranen Raum verbreiteten. Andere Höhen erreichte man, indem der Ganzgusstyp als technisch vorerst nicht weiterentwickelbares Modell aufgegeben wurde und nun die Gießler ein Set aus Stäben, Ringen, Verbindungs- und Schmuckelementen sowie drei FüÙen zu den filigranen StabdreifüÙen vereinigten. Die Erfindung dieses Baukastentyps oder auch der »Kompositklasse«,¹ wie Gebhard Bieg mit eindeutig technisch ausgerichteter Bezeichnung diese Gruppe ordnete, gelang in der Levante oder im urartäischen Raum. Die ältesten bekannten Exemplare datieren in das 8. Jh. v. Chr. Zypern war weiterhin ebenso ein wichtiges Produktionszentrum. Aus diesen Regionen übernahmen griechische Handwerker am Beginn des 7. Jhs. v. Chr. die Kompetenz, StabdreifüÙe im Baukastensystem herzustellen. Annähernd 140–150 Jahre später kehrten sie dann zu »dem in einem Stück gegossenen StabdreifüÙ«²

zurück, wie Ulrich Gehrig den Ganzgusstyp ansprach, bis dann zum Ende des 6. Jhs. v. Chr. die Herstellung auslief.

Zum StabdreifüÙ in Berlin

Der um 550 v. Chr. gegossene StabdreifüÙ an der Berliner Antikensammlung ist mit 75,6 Zentimetern Höhe und über 26 Kilogramm die mächtigste nahezu vollständig überlieferte griechisch-archaische Bronze ihrer Gattung.³ StabdreifüÙe bestechen durch ihre klare Geometrie und Symmetrie mit alternierenden Elementen, respektive mit der damit intendierten Allansichtigkeit. Demgemäß gliedert sich auch der Berliner DreifuÙ in drei Bogenfeldseiten 1, 3 und 5 sowie in die drei Eckseiten 2, 4 und 6 (Abb. 1a–f und 2). Ihre Beschreibung beginnt auf der Seite 1 mit dem nur einmalig auftretenden Stier im Bogenfeld und setzt sich gegen den Uhrzeigersinn fort. Die Seiten 1, 3 und 5 charakterisieren die Pferdekopfprotomen auf dem oberen Ring. Die Übergänge zwischen dem Ring und den jeweiligen Bögen füllen Felder mit zwei horizontal nach außen gerichteten vierblättrigen Palmetten. Rinder

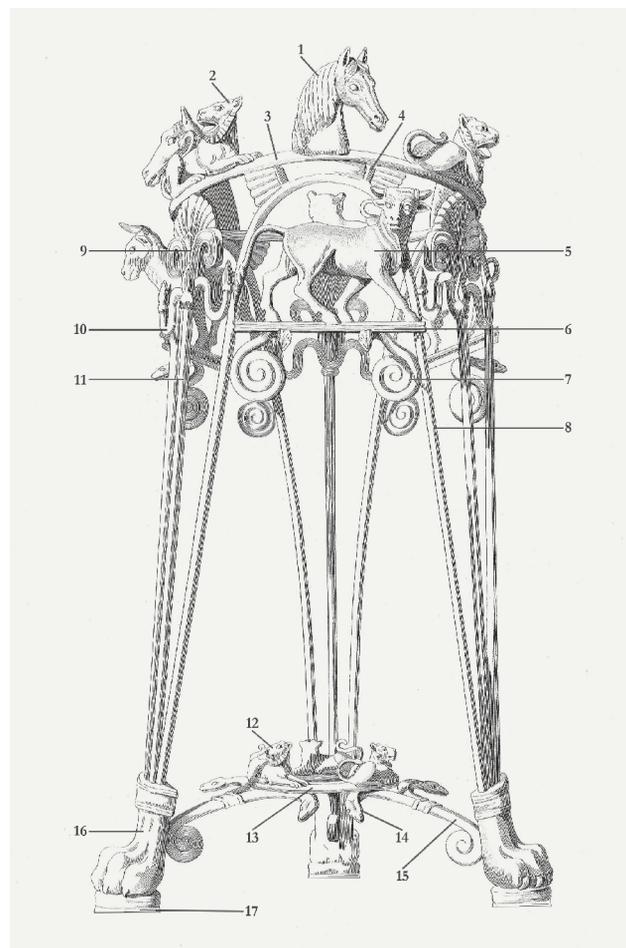
1 Gebhard Bieg, Hochdorf V, Der Bronzekessel aus dem späthallstattzeitlichen Fürstengrab von Eberdingen-Hochdorf (Kr. Ludwigsburg). Griechische StabdreifüÙe und Bronzekessel der archaischen Zeit mit figürlichem Schmuck (Forschungen und Berichte zur Vor- und Frühgeschichte in Baden-Württemberg 83), Stuttgart 2002, S. 14. G. Bieg griff hingegen für die von ihm eröffnete Klasse der DoppelringdreifuÙe und derjenigen mit Entenkopfprotomen auf stilistische Vergleiche zurück. Aus technischer Sicht sind auch diese Typen aus mehreren Bauteilen zusammengesetzt zum Baukastentyp zu zählen. Zu allen DreifuÙen des Baukastentyps: Ebd., S. 28–51 Abb. 7a–36b.

2 Ulrich Gehrig, Die Greifenprotomen aus dem Heraion von Samos (Samos 9), Bonn 2004, S. 288. U. Gehrig trennte bei der Betrachtung der samischen StabdreifüÙe nicht scharf zwischen solchen, die als Erzeugnisse aus Samos und jenen, die aus anderen Werkstätten stammen: Ebd., S. 284. 288.

3 Berlin, Antikensammlung (Inv. Fr. 768). Die interdisziplinäre Forschung zum DreifuÙ war zunächst als gemeinsames Projekt mit G. Bardelli (Mainz) geplant, dem für vielerlei Hinweise und Hilfestellungen zu danken ist. Zum StabdreifüÙ kürzlich mit weiterer Literatur Norbert Franken, Ein prächtiger Kesselträger, in: Agnes Schwarzmaier, Andreas Scholl, Martin Maischberger (Hg.), Die Antikensammlung. Altes Museum, Neues Museum, Pergamonmuseum, Darmstadt 2012, S. 149f. Nr. 82 Abb. Zum DreifuÙ zuletzt ausführlich Conrad M. Stibbe, The Sons of Hephaistos. Aspects of the Archaic Greek Bronze Industry, Rom 2000, S. 83–142 Abb. 53. 55; Bieg 2002, wie Anm. 1, S. 51–62. 88f. 153. 160 Kat. St 42. L 32 Abb. 44a–c. 88a; Gehrig 2004, wie Anm. 2, S. 262. 265. 281. 284. 288. Im Archäologischen Museum in Olympia ist ein Anthemion gleich jenen vom hier besprochenen StabdreifüÙ ausgestellt, welches – sollte es von einem Ganzgusstyp sein – von einem deutlich größeren Exemplar dieser Klasse stammt.



1 Stabdreifuß aus dem Hinterland von Metapont (Magna Graeca), Inv. Fr. 768; H: 75,6 cm. – a: Seite 1. – b: Seite 2. – c: Seite 3. – d: Seite 4. – e: Seite 5. – f: Seite 6



2 Schema, Aufbau des Stabdreifußes

- 1: Pferdekopfprotome
- 2: liegender Löwe
- 3: oberer Ring
- 4: Feld mit horizontalen Palmetten
- 5: Bogenfeldtier (Stier)
- 6: Bogenfeldleiste
- 7: Zwickelfeldschlange
- 8: Bogenfeldstab
- 9: Palmette mit offen eingerollten Spitzenblättern
- 10: Ranke mit Knospe
- 11: Vertikalstab
- 12: liegender Löwe
- 13: unterer Ring
- 14: rückwärtsgewandte Schlange
- 15: Vertikalstab mit hängender Einrollung
- 16: Fuß (Löwentatze)
- 17: Standingplatte (rekonstruiert)



3 Zeichen auf den Flanken der Rinder

- a: Seite 1
- b: Seite 3
- c: Seite 5

schmücken die Bogenfelder, wobei der Stier auf Seite 1 um so vieles kleiner als die beiden Kühe auf Seite 3 und 5 ist, dass man an einen Jungbullen denken muss. Die Tiere ruhen auf Bogenfeldleisten. Eingerollte Schlangen mit nach außen gewendeten Köpfen füllen unterhalb der Leisten die Zwickel zu den Bogenstäben. Jene Stäbe reichen bis in die Löwentatzen mit Plinthen und oberem Wulstchnurband als Füße. Als Abschluss unter den Füßen lassen sich Standringplatten ergänzen. Die Bogenfeldseiten geben den besten Blick auf die Gestalt des unteren Ringes mit den Anschlüssen zu den drei Füßen frei. An den Füßen schließen mit hängend eingerollten Enden die Horizontalstreben an. Sie teilen sich nach einer Wulstchnürung in jeweils zwei antithetisch rückwärts-gewendete Schlangen. Die in Bögen geschwungenen Leiber tragen den unteren Ring mit den drei in gleichmäßigem Abstand liegenden Löwen. In dieser Position gehören sie streng genommen zu den Eckseiten 2, 4 und 6. Diese zeichnen auf dem oberen Ring wieder liegende, aber größere Löwen aus. Hierunter fächert jeweils eine Vertikalpalmette ihre elf zentralen Blätter sowie die zwei seitlichen Spitzenblätter mit offen eingerollten Enden auf. Dieses Anthemion bekrönt die zentralen Vertikal-

stäbe. Aus seiner Knospe entspringen S-förmige Ranken, die mit ihren Knospen an den Bogenstäben der Seiten 1, 3 und 5 anliegen. Die Bogenstäbe ergänzen links und rechts die Vertikalstäbe zu den sich nach unten verjüngenden mächtigen Dreistabkompositionen, die von Löwentatzen getragen werden. Die Pferdekopfprotome, Rinder und Löwen sind vom Dreifuß aus betrachtet nach links gewandt und neigen die Köpfe leicht nach außen. Die Augen und Augenbrauen der Rinder sind deutlich angegeben; gleiches gilt für die mächtige Stirn und die Hörner mitsamt ihren Ansätzen. Das Geschlecht der Tiere ist markant. Sie tragen auf ihren Flanken Zeichen, vielleicht Besitzerbrandzeichen (Abb. 3a–c). Auffällig ist die gezwirbelt frisierte Quaste an den Schwänzen. Den Hals des Stieres kennzeichnen zwei Falten. Bei den Pferden verläuft die Betonung der Nasenrücken bis in die Augenbrauen aus. Die Augen sind ebenso deutlich gezeichnet. Die Mähnen fallen in gleichmäßig angeordneten, zudem in sich sorgfältig konturierten Strähnen zur Außenseite. Die Stirnfrisuren sind mittig gescheitelt. Die ruhende liegende Haltung der sechs Löwen gleicht sich; gleich sind auch der in einem S-förmigen Bogen zurück zur Kruppe geschwungene Schwanz



4 Unterseite

wie auch die stolz aufgestellte und in sich gegliederte Mähne. Die oberen Löwen zeichnen aufgerissene Mäuler, die unteren geschlossene aus. Etwas weniger markant sind die Gesichtszüge der unteren Löwen und aller Schlangen modelliert.

Die drei Rinder lenken noch auf eine Beobachtung hin, die im Zusammenhang mit den Stabdreifußen noch keine Erwähnung fand. Gemeint ist die Praxis, real existierende Vierbeiner und vierbeinige Fabelwesen als Bogenfeldfiguren im Passgang darzustellen. Wir finden solche Beispiele insbesondere auf Samos wie auch in Olympia.⁴ Bei unserem Dreifuß betrifft das die Rinder. Tatsächlich laufen beinahe alle Säugtiere im Kreuzgang. Ausnahmen sind Kamele, Giraffen, Elefanten und Bären.⁵ Allerdings stehen die Dreifuße mit dieser Darstellungsweise in der antiken Kunst nicht allein dar. Sie findet sich für diverse Vierbeiner neben dem anatomisch richtigen Laufschemata in der Vasenmalerei, der Plastik, im architektonischen Kontext⁶ und wurde bisweilen sogar auf den Menschen übertragen.⁷ Die passgängige Wiedergabe war eine Darstellungskonvention, die keiner weiteren Intention folgte.

Kürzlich zeigten zwei Studien, dass der Dreifuß im Jahr 1825 nicht wie bisher angenommen in Metapont, sondern in seinem Hinterland und dort je nach Auslegung der Archivalien bei Anzi, Castronuovo di Sant'Andrea oder Roccanova entdeckt wurde.⁸ Mit ihm sollen der Überlieferung nach zahlreiche Trinkschalen (Paterae), angeblich vergoldete Kupfervasen und zahlreiche Bernsteinfiguren in einem quadratischen Kammergrab mit verputzten Wänden und eisenbewährter Tuffsteinabdeckung geborgen worden sein. In welchem abgelegenen Ort auch immer die Grablage entdeckt wurde, sprechen die Beigaben gewiss für eine hochrangige Persönlichkeit aus der lukianischen Region.

Offenkundig konnte die kompakte Grababdeckung einen nennenswerten Eintrag von Erdreich in das Grab verhindern, sodass sich in dem kalkhaltigen Mikroklima sukzessiv eine recht gleichmäßige

Korrosion ausbilden konnte. Sie beeinträchtigt selbst die feineren Dekore kaum. Lokal finden sich beigefarbene Sedimente; weiße Ablagerungen sind als Kalkanhaftungen anzusehen. Auf Seite 1 verweisen Laufspuren am Hals der Pferdeprotome auf lange Zeit entlangrinnendes Wasser.

Der bodennahe Bereich war offenbar von korrosionsfreudigerem Milieu umgeben. Es bewirkte, dass die Weichlötungen zwischen den Füßen sowie den unter ihnen rekonstruierten Standingplatten⁹ vollständig zersetzt wurden (Abb. 4). Sollten Hinweise auf das Lot nach der Bergung vereinzelt noch vorhanden gewesen sein, gingen sie wohl auch daher verloren, weil die nun zu Standflächen transformierten Fußunterseiten sich heute teils metallisch abgeschliffen zeigen. Hingegen findet sich Weichlot noch an der Ansatzstelle der fehlenden Zwickelschlange auf Seite 5, die bei einer Reparatur mit einer gedübelten Lotverbindung angesetzt worden war.¹⁰ Nur anzunehmen ist, dass die Schlange und die Standingplatten bei der Bergung im Kammergrab übersehen wurden oder bald darauf in Vergessenheit gerieten.

Anders verhält es sich mit den fehlenden Partien, die an ihren Bruch- und Anschlussflächen ein archäologisches Korrosionsbild aufzeigen,¹¹ was auch heißt, dass der Dreifuß offenkundig mit deutlichen Spuren des Gebrauchs, also wohl nach längerer Nutzung vom Luxusgut zur Grabbeigabe umgewidmet wurde.

4 Zu Samos: Gehrig 2004, wie Anm. 2, S. 301f. 305f. Kat. St 61. St 79–83 Taf. 125–127. Zu Olympia: Hans-Volkmar Herrmann, Die Kessel der orientalisierenden Zeit, 2. Teil. Kesselprotomen und Stabdreifuße (Olympische Forschungen 11), Berlin 1979, S. 129. 188f. 202 Kat. S 75. S 76. S 80. S 82. S 83. S 85. S 86. S 88–90 Taf. 89. 90.

5 Den wenigen Pferderassen, die aktuell ebenso den Passgang beherrschen, wurde diese Gangart erst seit dem Mittelalter antrainiert.

6 Johannes Potratz, Die Pferdetransportwagen des alten Orient. *Analecta orientalia*, Rom 1966, S. 5f.; Irma Wehgartner, Eine neue »pontische« Oinochoe und Überlegungen zur Genese ihrer Form, in: *Archäologischer Anzeiger*, 1988/2, S. 322.

7 Ursula Eisenmenger, Über das Anheben des Gewandsaumes, in: Lotte Dollhofer u. a. (Hg.), *Altmodische Archäologie. Festschrift für Friedrich Brein*, Wien 2000, S. 37.

8 Zur Herkunft aus Anzi: Alessia Zambon, À propos du trépied en bronze de Berlin (*Antikensammlung Fr. 768*) et des fouilles en Lucanie au XIX^e siècle, in: *Revue archéologique* 2, 2017, S. 233–260; Alessia Zambon, Gli scavi del canonico Mazzei: storia di un sequestro mancato, in: Maria C. Monaco, Fabio Donnici (Hg.), *Ritorno ad Anxia. Ricerche archeologiche in un territorio della Lucania interna*, San Donato 2021, S. 27–30. Zur Herkunft aus Castronuovo di Sant'Andrea mit Verweis auf eine Studie zur Provenienzzugehörigkeit Roccanova: Giacomo Bardelli, »Vacche, tori, serpenti, e sfingi« il contesto di ritrovamento del tripode »di Metaponto« nell'Antikensammlung di Berlino, in: *Siris* 16, 2016, S. 37–46. Beide informieren über die Fund- und Veräußerungsumstände bis in die Sammlung J. A. de Pourtalès-Gorgier. Zur Übernahme der Angabe, der Dreifuß stamme aus Castronuovo di Sant'Andrea sowie ausführlich zur Restaurierungsgeschichte: Uwe Peltz, *AES AETERNUM. Die Restaurierungsgeschichte der Bronzen aus Berlins Antikensammlung* (Monographien des RGZM, Bd. 156, 1 u. 2), Heidelberg 2023, <https://doi.org/10.11588/propylaeum.1182>. <https://doi.org/10.11588/propylaeum.1231>, S. 28. 430. 436 Taf. 49,1–50,1. Über die Erwerbung durch die Berliner Museen im Jahr 1865 informiert die Akte GStA_I. HA Rep. 137 I Nr. 10 im Geheimen Staatsarchiv, Preussischer Kulturbesitz. Neuere Forschung zu Gräbern in und um Metapont: Angelo Bottini, Raimond Graells i Fabregat und Mariasilvia Vullo, *Metaponto tombe arcaiche della necropoli nord-occidentale (Polieion 7) Venosa* 2019.

9 Siehe S. 21, 23.

10 Siehe S. 23.

11 Zum Fehlenden mit archäologischem Korrosionsbild an den Bruch- und Anschlussflächen zählen die Spitze des linken Ohres von der Pferdeprotome auf Seite 3, die des rechten Ohres vom Pferd und des linken Ohres von der Bogenfeldkuh sowie das rechte Horn vom Stier auf Seite 1, der Kopf von der Bogenfeldschlange auf Seite 1, die Stücke aus den geschwungenen Ranken links und rechts neben der Palmette auf Seite 2, ein Stück aus der linken Ranke auf Seite 4 und die Zwickelschlange von Seite 3.

Von dem Erscheinungsbild der überkorrodierten Bruchflächen unterscheiden sich einige, die frei von Korrosion, als nachantike Bestoßungen anzusehen sind.¹² Als auffälligste Beschädigung, die nach oder bei der Bergung entstand, ist der Riss im Bogenfeldstab von Seite 2/3 anzusehen. Erstmals erfasste ihn eine 1863 veröffentlichte Fotografie der Seite 3.¹³ Die Königlichen Museen erwarben den Dreifuß im Jahr 1865 mit weiteren Antiken aus dem Nachlass des Antikenliebhabers James Alexander de Pourtalès-Gorgier, respektive ist die Beschädigung nicht mit der Berliner Geschichte in Verbindung zu bringen. Bis zur Wende in das 20. Jahrhundert entstanden noch zwei weitere Gesamtaufnahmen,¹⁴ die insofern unauffällig sind, als dass sie annähernd den oben skizzierten Zustand widerspiegeln. Erst ein Kleinbildnegativ¹⁵ vom Ende der 1950er Jahre erfasste eine weitere Veränderung, so den heutigen Versatz am Riss im Bogenfeldstab, der am ehesten als das Ergebnis einer mechanischen Belastung während der Auslagerung im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg und den dafür wichtigen Transporten des Dreifußes anzusehen ist.

›aus einem Guss‹ und die Wahl des Werkstoffs

Im Jahr 1955 konstatierte Ulf Jantzen, er könne zur Herstellungstechnik des Berliner Stabdreifüßes »in der Literatur keine Angaben«¹⁶ finden. Seine Vermutung, er »scheint mir gänzlich in einem Stück gegossen zu sein«,¹⁷ trug Jantzen sicher daher vorsichtig vor, da der Dreifuß kriegsbedingt verlagert, erst wieder ab dem Ende der 1950er Jahre am Antikemuseum in Berlin-Charlottenburg zu besichtigen war. Doch selbst hiernach kam Jantzen zu keinem ausführlicheren Urteil.¹⁸ Ähnlich beiläufig äußerte sich Claude Rolley im Jahr 1988 mit dem Kommentar »apparement d'une pièce«,¹⁹ und auch Ulrich Gehrig erwähnte noch 2004 nur knapp, der Dreifuß gehöre zu jenen, die »in einem Stück gegossen«²⁰ wurden. Hiermit folgten auch diese beiden Kenner der archaischen Bronzekunst der Ansicht Jantzens, und doch informierten auch sie uns nicht über ihre Herleitung, die zu diesen Annahmen führten. Dieses Desiderat ist gerade für Gehrigs Rückschluss bedauerlich, da er während seiner Berliner Jahre (1964–1982) den Dreifuß sicher ausführlich studiert haben wird, somit uns heute das Ergebnis seines scharfen kunsttechnologischen Blickes verborgen bleibt, auf das sich seine Ansicht stützt. Immerhin äußerte sich Hans Jucker im Jahr 1966 etwas ausführlicher. Er ging von vielen figürlichen und floralen Wachselementen aus, die auf »das Gerüst aufmontiert« wurden, womit Jucker nur einen wächsernen Stabdreifüß gemeint haben kann, um abzuschließen, »das Ganze ist in einem Vorgang gegossen«. ²¹ Doch auch Juckers Überlegung kommt ohne weitere Herleitung aus. Interessant sind die Ausführungen Hans-Volkmar Herrmanns von 1979, die zwar den Guss in einem Stück suggerieren, ihn aber nicht explizit benennen.²² Ähnlich liest sich eine Bemerkung Adolf Furtwänglers, der schon 1890 erwähnte, der Gefäßuntersatz sei »ganz im Bronzeuß ausgeführt«. ²³ Im Grunde verweist die knappe Notiz nur auf die Wahl des Materials und seine Verarbeitung, nicht aber eindeutig auf die Geometrie der Gussform oder auch -formen, die mit Schmelze gefüllt wurden. Ist also bei beiden Autoren eine gewisse Zurückhaltung herauszulesen, weil ihnen die Vorstellung durchaus überzeugend erschien, dass der Berliner Dreifuß aus miteinander montierten Einzelgussteilen hergestellt wurde? Entsprechend verständlich ist Geb-

hard Biegs Kommentar aus dem Jahr 2002 zu Rolleys Ansicht, die eben »mit Vorsicht zu bewerten«²⁴ sei, da es an archäometrischen Untersuchungen fehle, und fünf Jahre später meinte Norbert Franken: »Lange Zeit galt der Berliner Dreifuß als in einem Stück gegossen, doch wird dies noch mit Hilfe moderner naturwissenschaftlicher Methoden zu überprüfen sein«. ²⁵

Solche Resultate konnten seit 2016 mit Unterstützung des Mannheimer Curt-Engelhorn-Zentrums Archäometrie (CEZA), dem Leibniz-Zentrum für Archäologie (LEIZA), der Berliner Bundesanstalt für Materialforschung und -prüfung (BAM) sowie des Rathgen-Forschungslabors an den Staatlichen Museen zu Berlin (RF) zusammengetragen werden.²⁶ Gemeinsam mit der makroskopischen Technikautopsie vermitteln die gewonnenen Erkenntnisse in ihrer Gesamtheit einen detailreichen Eindruck vom Herstellungsprozess und – soviel sei schon gesagt – bestätigen die Statements von Jantzen, Jucker, Rolley und Gehrig.

Für die Herleitung sei zunächst auf den entscheidenden technischen Unterschied zwischen der Baukasten- und Ganzgussklasse verwiesen, nämlich den jeweils anderen Zeitpunkt für das Zusammensetzen von einzelnen Baugliedern zu einem Werkstück innerhalb des vielschrittigen Herstellungsprozesses. Der Baukastentyp setzte das Vermögen voraus, die metallenen Einzelteile mit geeigneten Fügeverfahren zum Endprodukt vereinen zu können. Diese Kompetenz entschied auch über die Qualität und Ästhetik solcher Dreifuße. Grundsätzlich lassen sich auf die einzelnen Verbindungspunkte abgestimmte Fügeverfahren beobachten. Eine neuralgische Stelle ergab sich mit der Zusammenführung der Stäbe in den Füßen. Ganz andere Kräfte wirkten auf die Verbindungselemente zwischen den Stäben. Die geringste statische

12 Nachantike Bestoßungen finden sich am linken Ohr der Pferdeprotome auf Seite 1, an rechtem Horn und Ohr der Bogenfeldkuh auf Seite 3 sowie am linken Horn der Kuh auf Seite 5.

13 Adolphe Goupil, Souvenirs de la galerie Pourtalès. Tableaux, antiques et objets d'art, photographiés par Goupil & Cie, Paris 1863, Taf. 47.

14 Zu einer 1897 publizierten Fotografie von der Seite 5: Luigi Savignoni, Di un bronzetto arcaico dell'acropoli di Atene e di una classe di tripod di tipo Greco-Orientale, in: Monumenti Antichi 7, 1897, Taf. 8. Hierin heißt es, dass die Aufnahme bereits 1863 entstand. Zu einer dann kurz vor 1900 am Alten Museum belichteten Glasplatte mit der Seite 6: SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 704.

15 SMB-ANT-Fotoarchiv, Negative Wiesbaden, Film W 14/Fr. 768.

16 Ulf Jantzen, Griechische Greifenkessel, Berlin 1955, S. 100 Anm. 135.

17 Jantzen 1955, wie Anm. 16, S. 88.

18 Ulf Jantzen, Fr. 768 Stabdreifüß. In: Ulrich Gehrig, Adolf Greifenhagen, Norbert Kunisch, Führer durch die Antikenabteilung, Berlin 1968, S. 96.

19 Dt.: »Offenbar aus einem Stück.« Claude Rolley, Les bronzes Grecs: Recherches Récentes, in: Revue archéologique 2, 1988, S. 342.

20 Gehrig 2004, wie Anm. 2, S. 284.

21 Hans Jucker, Bronzehenkel und Bronzehydria in Pesaro (Estratto da Studia Oliveriana 13/14), Citta del Castello 1966, S. 48f.

22 Herrmann 1979, wie Anm. 4, S. 172f.

23 Adolf Furtwängler, Die Bronzen und die übrigen kleineren Funde von Olympia, Berlin 1890, S. 127.

24 Bieg 2002, wie Anm. 1, S. 55.

25 Franken 2012, wie Anm. 3, S. 149.

26 Für die radiologischen Untersuchungen an der BAM ist B. Redmer (Berlin) und S. Hohendorf (Berlin) zu danken. Für die Legierungsanalysen am RF sei S. Schwerdtfeger (Berlin) und S. Röhrs (Berlin) gedankt. Die Isotopenanalyse erfolgte noch am CEZA, die Auswertung der Daten nahm dankenswerterweise R. Schwab (Mainz) nach seinem Wechsel an das LEIZA vor.

Belastung erfuhren die applizierten Schmuckelemente an den Bogenfeldern, den Stäben und unteren Ringen. Beim Ganzgusstyp hingegen erfolgte das Zusammensetzen der einzelnen Elemente eines Dreifußes während der Gewinnung des Wachsmodells. Schwierigkeiten bereitet es beim kunsttechnologischen Nachweis, zwischen einer Naht, die am Wachsmodell, und einer, die am Bronzewerkstück ausgeführt wurde, eindeutig unterscheiden zu können. Das gilt für die Ganzgüsse zyprischer, orientalischer wie auch griechischer Provenienz.²⁷

Hier bietet die Röntgentechnik eine wichtige Hilfestellung. So finden sich am Dreifuß aus dem Umland von Metapont auf den Radiografien von markanten Punkten nirgends Hinweise auf eine der für die Baukastenklasse belegten oder diskutierten thermischen Fügeverfahren.²⁸ Das nachgewiesene antike Schweißverfahren mittels angesessener Schmelze kam nur im Zusammenhang mit Reparaturen zur Anwendung, auf die unten näher eingegangen wird.²⁹ Diese Beobachtung verweist jedoch bereits auf die Kompetenz unseres Gießers, der immerhin von dieser Technik Kenntnis hatte. Zugleich wird deutlich, dass ihre Ausführung auch tatsächlich noch im Oberflächenbild der Bronze wie auch auf Radiografien auszumachen ist, aber eben nicht dort, wo die Fügestellen beim Baukastentyp zu finden wären. Einzig auf den Seiten 2 und 6 (Abb. 1b und 1f) könnte man anhand der Röntgenbilder für die Anschlüsse der Palmetten an den oberen Ring mit den liegenden Löwen an ein im Inneren verborgenes und für das Auge im Oberflächenbild der Bronzen unsichtbares thermisches Zusammenfügen denken. Die Radiografien suggerieren verschweißte laschenähnliche Steckverbindungen (Abb. 5a). Lägen allerdings Einzelgüsse vor, müssten auch alle weiteren vier Ansatzstellen montiert sein. Dem ist aber nicht so, vielmehr belegen die Röntgenaufnahmen den gemeinschaftlichen Guss (Abb. 5b). Als ebenso unauffällig, also ohne Hinweise auf ein Fügeverfahren, erweisen sich die Radiografien von weiteren denkbaren Verbindungspunkten, so zwischen den Rundbögen und den Rindern sowie den Stäben und den Füßen. Einzig der untere Ring hätte sich nicht mit verwertbarem Ergebnis durchstrahlen lassen, wobei eben auch hier das Oberflächenbild zum Guss im Ganzen und nicht in zusammengefügte Einzelteilen passt.

Ein weiteres Indiz für den Guss im Ganzen erbrachte die Atomabsorptionsspektalanalyse (AAS) von elf Bohrproben, die freilich auch die Diskussion zu weiteren Facetten des Werkprozesses bereichern (Tabelle 1).³⁰ Klammert man die Ergebnisse zu den Proben 6 und 7 von den zwei Zwickelschlangen unter dem Stier als Ergebnisse der unten erläuterten Reparaturen aus,³¹ bieten die Werte der übrigen Proben zunächst einmal einen Einblick in die Qualität des Primärgussmaterials. Der Zinnanteil schwankt zwischen 10,03 und 11,10 %, differiert also gerade einmal um circa ein Prozent, was eine enorm gleichmäßige Verteilung des Legierungspartners verdeutlicht. Für das Blei waren hingegen ganz andere Konzentrationsschwankungen aufgrund seiner üblichen heterogenen Einlagerung im gesamten Metallgefüge zu erwarten. Demgemäß sind die Differenzen zwischen 11,99 und 15,37 % (= 3,38 %) auf die entsprechende Verteilung des Bleis innerhalb eines so hohen Werkstückes als vergleichsweise enger Toleranzkorridor zu bewerten.

Diese Homogenität gestattet es, von derselben Schmelze ausgehen zu dürfen. Allerdings hätten mit ihr auch zeitgleich diverse Gussformen für Einzelteile eines Stabdreiffußes der Baukastenklasse gefüllt werden können. Zieht man aber die radiografische Untersuchung mit hinzu, sprechen auch die Ergebnisse der Legierungsanalyse für den

Ganzguss unseres Dreifußes durch einen bemerkenswert erfahrenen Gießer aus der Mitte des 6. Jh. v. Chr.

Ihm war bekannt, dass der Zinngehalt den Schmelzpunkt der Legierung merklich senkte, dass das Blei die Viskosität der Schmelze verringerte und zudem die Temperatur herabsenkte, bei der sie vollständig erstarrte. Diese Eigenschaften³² begünstigten es, Gussformen von großen, komplexen und dünnwandigen Werkstücken in akzeptablem Zeitrahmen vollständig und wenn nicht ganz, so doch weitgehend fehlerfrei zu füllen. Das Blei trägt damit zur formscharfen Wiedergabe eines Gusswerkstückes bei. Zudem verringert es die Härte, die eine reine Kupfer-Zinn-Legierung ab durchschnittlich zehn Prozent Zinnanteil auszeichnet, und damit auch die Bruchanfälligkeit. Dieser Qualitätsgewinn war gerade für die Stabilität der langen Stäbe von Bedeutung. Der Werkstoff unseres Dreifußes lässt sich gut spanabhebend mit Stichel und spanlos mit Punzen bearbeiten. Die eingeschränkte Warm-

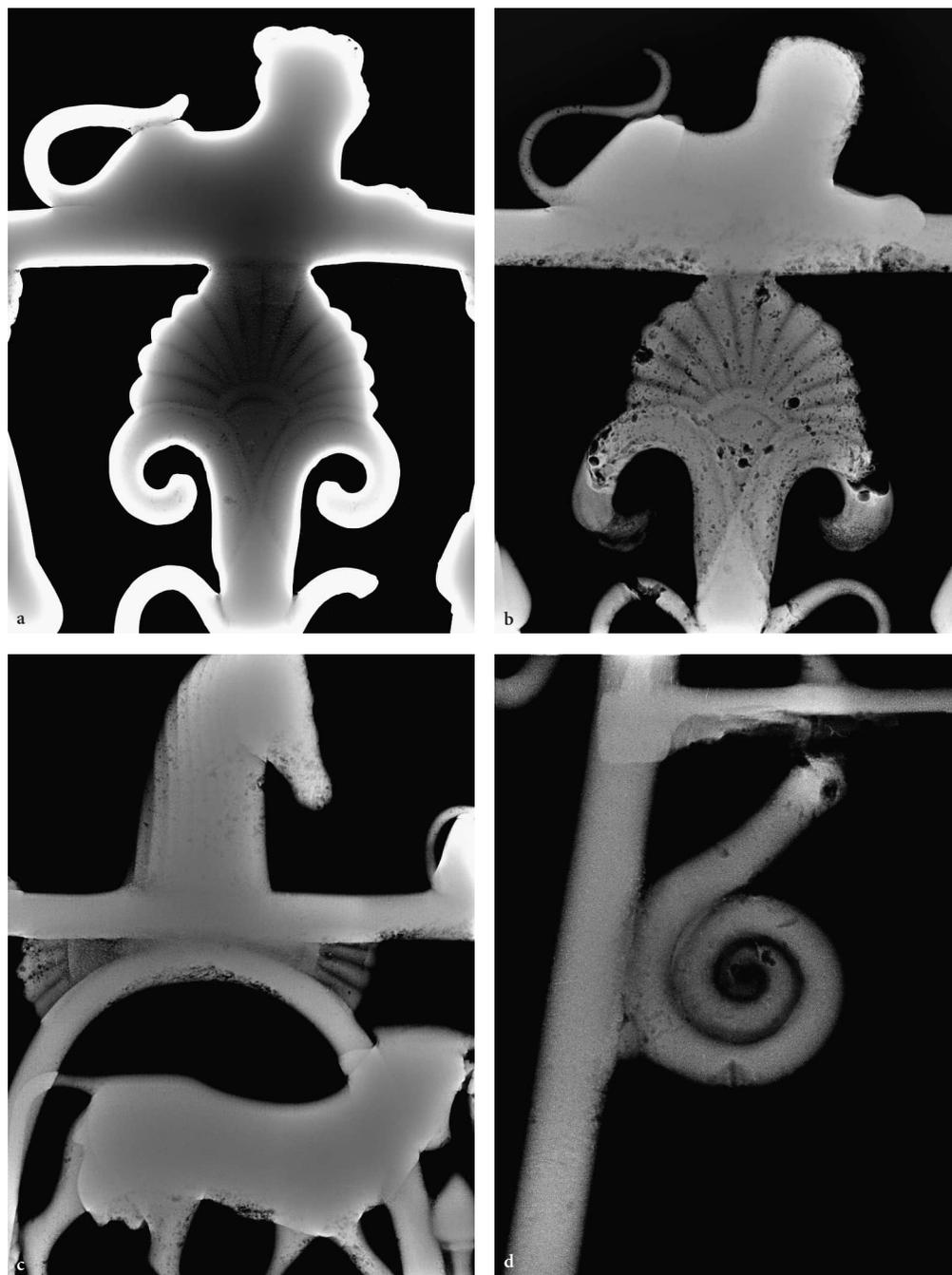
27 Hierzu zu spätbronzezeitlichen zyprischen Erzeugnissen: Uwe Peltz, »ein Glanzstück unserer Sammlung«. Herstellung und Restaurierungen des Kesselwagens aus Kition, in: Jahrbuch der Berliner Museen 61, 2020, S. 73f.

28 Zusammenfassend und grundlegend zu den Löttechniken der antiken Kulturen: Jochem Wolters, Zur Geschichte der Löttechnik, Hanau 1975. Zum Überfangguss grundlegend: Hans Drescher, Der Überfangguss, Mainz 1958. Der Überfangguss ist die verbreitetste Fügeverfahren für die ostmediterranean Erzeugnisse der Baukastenklasse. Zur Technik ausführlich: Edilberto Formigli, Osservazioni tecniche e ricostruzione delle fasi di lavoro nella costruzione del tripode di Trestina, in: Antonella Romuldia, Fulvia Lo Schiavo (Hg.), I Complessi Archeologici di Trestina e di Fabbrecce nel Museo Archeologico di Firenze. Accademia Nazionale dei Lincei (Monumenti Antichi, Serie Miscellanea 12), Rom 2009, S. 185–189. Für die Lötung wird zumeist zwischen Weich-, Hart- und Diffusionslötungen unterschieden, jüngst zum Beispiel: Bieg 2002, wie Anm. 1, S. 151. Für das Hartlöten von Bronze verfügten gesichert erst die römischen Gießer über Material, Technik und Kompetenz, um die zu fügenden Elemente von Kandelabern im Feuer zu erwärmen und durch ein gut fließfähiges Stangenlot bei ca. 600°C zu vereinen: Ute Sobottka-Braun, Frank Willer, Experimente zur antiken Guß- und Löttechnik, in: Gisela Hellenkemper Salies, Hans-Hoyer von Prittwitz und Gaffron (Hg.), Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia, Bd. 2, Begleitband zur Ausstellung in Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 8.9.1994–29.1.1995, Köln 1994, S. 1018f. Das silberfarbene Weichlot konnte vollständig korrodieren, folglich finden sich nicht zwangsläufig immer Hinweise auf die Technik. Sichere Indizien sind dann gerade und verbreitert zugearbeitete Fügekannten an der Bronze. Zum denkbaren Diffusionslöten der spätbronzezeitlichen Ständerproduktion ohne Nachweis: Hartmut Matthäus, Griechisches und zyprisches Metallhandwerk an der Wende vom 2. zum 1. Jahrtausend v. Chr.: Kontinuität, Kontakt und Wandel, in: Althellenistische Technologie und Technik. Tagung in Ohlstadt vom 21.–23.3.2003, Altenburg 2004, S. 115f. 29 Siehe S. 22.

30 Berichte 58_062915 und 120_110717, in: SMB-ANT-Archiv, Restaurierungsdokumentationen, Fr. 768. Die Proben wurden als metallische Späne mit einem Bohrer Dm. 1,1 mm auf eine Bohrtiefe von 12–15 mm entnommen. Nach der Auswertung der Ergebnisse von Proben 1 bis 9 wurde für eine vertiefende Betrachtung der Ergebnisse auf die zusätzliche Untersuchung von zwei weiteren Proben entschieden (Proben 10 und 11). Die Ergebnisse der Proben 10 und 11 mittels RFA werden hier vernachlässigt. Zu den Analysen: Bericht 10_012317, in: SMB-ANT-Archiv, Restaurierungsdokumentationen, Fr. 768.

31 Siehe S. 21f.

32 Zu den Eigenschaften dieses und den im Folgenden genannten antiken Kupferwerkstoffen teils mit experimenteller Nachbildung und Verarbeitung: Alex R. Furger, Josef Riederer, Aes und aurichalcum. Empirische Beurteilungskriterien für Kupferlegierungen und metallanalytische Untersuchungen an Halbfabrikaten und Abfällen aus metallverarbeitenden Werkstätten in Augusta Raurica, in: Jahresbericht aus Augst und Kaiseraugst 16, 1995, S. 115–180; Frank Willer, Roland Schwab, Manuela Mirschenz, Römische Bronzestatuen am Limes. Archäometrische Untersuchungen zur Herstellungstechnik, in: Bonner Jahrbücher 216, 2016, S. 74–76; dies., Ergebnisse der archäometrischen und herstellungstechnischen Forschungen an den »Limesbronzen«, in: Martin Kemkes (Hg.), Römische Großbronzen am UNESCO-Welterbe Limes. Abschlusskolloquium des Forschungsprojektes »Römische Großbronzen am UNESCO-Welterbe Limes« am 4./5. Februar 2015 im Limesmuseum Aalen (Beiträge zum Welterbe Limes, Bd. 9), Darmstadt 2017, S. 88–91.



5 Radiografien. – a: obere Partie von Seite 2. – b: obere Partie von Seite 4. – c: Bogenfeld von Seite 3. – d: rechte Zwickelschlange auf Seite 1

verformbarkeit und Biegefreudigkeit waren für ein Erzeugnis, welches nach dem Guss nicht in diese Richtung weiterverarbeitet wurde, unerheblich. Mit dem Blick auf die Spurenelemente hatten die geringen Mengen einen Einfluss auf das Gießverhalten der Schmelze, der vom Gießer kaum wahrgenommen und gewiss nicht intentional gesteuert wurde.

Erwähnt sei noch, dass solche Dreistofflegierungen für Gefäßuntersätze von den bronzezeitlichen Gießern auf Zypern, jenen im archaischen Griechenland sowie den zeitgleich aktiven im übrigen mediterranen Raum verwendet wurden. Als Tendenz scheint sich eine Präferenz für das System mit mehr Blei als Zinn abzuzeichnen. Bleibt man bei

den Stabdreifüßen, ist es für sie ganz gleich, ob der Blick auf die Ganzguss- oder Baukastenklasse aus den mediterranen Hochkulturen fällt.³³

33 Zu Analysen von Baugliedern der Ganzguss- und Baukastenklasse aus Samos: Bericht 120_110717, in: SMB-ANT-Archiv, Restaurierungsdokumentationen. Zu Dreistofflegierungen von Elementen der Baukastenklasse aus Delphi: Claude Rolley, *Bronzes grecs et orientaux: Influences et apprentissages*, in: *Bulletin de correspondance hellénique* 107, 1983, S. 132 Appendice I. Hierzu aus dem altorientalischen Nimrud: John Curtis, *An Examination of Late Assyrian Metalwork with special reference to Nimrud*, Oxford 2013, S. 65. Hierzu aus Etrurien: Josef Riederer, *Die Metallanalysen der Objekte aus Kupferlegierungen*, in: Fritz Jurgel, *Die etruskischen und italischen Bronzen sowie Gegenstände aus Eisen, Blei und Leder im Badischen Landesmuseum Karlsruhe Bd. 2*, Pisa/Rom 1999, S. 320f.; Josef Riederer, *Die Ber-*

Hinzu kam für die kleinteiligen Elemente vom Baukastentyp vereinzelt die Kupfer-Zinn-Bronze.³⁴

Die Herkunft des Bleis

(Roland Schwab)

Die seit den 1950er Jahren für die Geochronologie und seit den 1960er Jahren in der Archäometrie für die Herkunftsbestimmung angewandte Bleiisotopenanalyse beruht auf dem radioaktiven Zerfall von Uran und Thorium zu den stabilen radiogenen Isotopen ²⁰⁶Pb, ²⁰⁷Pb und ²⁰⁸Pb, deren Anteil zunimmt, während die Menge des nicht radiogenen primordialen ²⁰⁴Pb konstant bleibt.³⁵ Die Messung der Verhältnisse der stabilen Bleiisotope erfolgte mit einem hochauflösenden Multi-Kollektor-Massenspektrometer der Firma Thermo Scientific (Neptune Plus) mit induktiv gekoppeltem Plasma als Ionenquelle (HR-MC-ICP-MS).³⁶ Die in-run-Präzision der Messung beträgt je nach Isotopenverhältnis 0,02 bis 0,05 % (2σ).

Bei bleihaltigen Kupferlegierungen muss man grundsätzlich mit mindesten zwei, eventuell sogar drei Komponenten rechnen, die Blei und damit verschiedene Isotopenverhältnisse in die Legierungen einbringen können. Rohkupferbarren enthalten in der Regel mehrere Promille und gelegentlich bis zu einige Prozent Blei, das sich mit dem intentionell zugeschlagenen Blei der Bronzelegierung mischt.³⁷ Für die Bleiisotopenanalyse an ausgesprochenen Bleibronzen wie die Legierung des Stabdreiffußes aus dem Hinterland von Metapont bedeuten die hohen Bleigehalte, dass keine Aussagen mehr über das verwendete Kupfer gemacht werden können, sodass sich alle Aussagen über eine mögliche Provenienz ausschließlich auf das zuletzt zugeschlagene Blei und nicht auf das Kupfer beziehen. Bei der Verwendung von Altmetall mit hohen Bleianteilen spiegelt das Ergebnis eine Mischung des Bleis aus dem Altmetall und dem zuletzt zugeschlagenen Blei wider, wobei für römische Bleibronzelegierungen, die nachweislich mit Altmetall gemischt wurden, gezeigt werden konnte, dass das intentionell zugeschlagene Blei letztendlich dominiert und deshalb noch Aussagen über die Bleilagerstätte gemacht werden können, aus der das Blei stammt.³⁸

In den Abbildungen 6 und 7 sind die Bleiisotopenverhältnisse unseres Stabdreiffußes sowie des vergleichbar datierten Stabdreiffußes aus dem Grab 64 von Quagliotti im mittellitalienischen Picenum, des ebenso alten Kessels aus dem Prunkgrab von Hochdorf in Baden-Württemberg und zahlreicher, allerdings teilweise viel älterer Stabdreiffüße aus griechischen Heiligtümern wie Olympia und Delphi im Vergleich mit Bleierzen der Ägäis, des griechischen Festlands und Anatoliens zusammen aufgetragen.³⁹ Die Isotopenverhältnisse aller fünf hinsichtlich Blei-

casque – faire une fibule. Centre de recherches sur les techniques gréco-romaines Nr. 12, Dijon 1988, S. 23–25. Hierzu für einen aus dem iberischen Las Cogotas: Raimon Graells i Fabregat, Giacomo Bardelli, Magdalena Barril Vicente, Ein bronzener Stabdreiffuß aus Las Cogotas (Cardenosa, Prov. Ávila). Übernahme technischer und formaler Vorbilder aus dem Mittelmeergebiet in die archaische Bronzekunst der iberischen Halbinsel, in: Archäologisches Korrespondenzblatt 44, 2014, S. 64 Tab. 1.

34 Hierzu bei Baugliedern der Baukastenklasse in Kalapodi: Riederer 2002, wie Anm. 32, S. 161; ders., Die metallurgische Zusammensetzung der Kupfer- und Bronzefunde aus Kalapodi, in: Rainer Felsch (Hg.), Kalapodi. Ergebnisse der Ausgrabungen im Heiligtum der Artemis und des Apollon von Hyampolis in der antiken Phokis, Bd. 2, Mainz 2007, S. 396. Hierzu mit Blick auf Delphi: Rolley 1983, wie Anm. 33, S. 132 Appendice I. Zu einem Beispiel aus Etrurien: Josef Ternbach, The Restoration on Etruscan Bronze Tripod, in: Archaeology 17, 1964, I, S. 23; Bardelli 2015, wie Anm. 33, S. 27; Bardelli 2019, wie Anm. 33, S. 249f.

35 Die Grundparameter für die Anwendung dieser Methode für die Archäologie sind in verschiedenen Aufsätzen beschrieben: zum Beispiel sehr ausführlich von Noel H. Gale, Zofia Stos-Gale, Lead isotope analyses applied to provenance studies, in: Enrico Ciliberto, Giuseppe Spoto (Hg.), Modern Analytical Methods in Art and Archaeology, Chemical Analysis 155, New York 2000, S. 503–584.

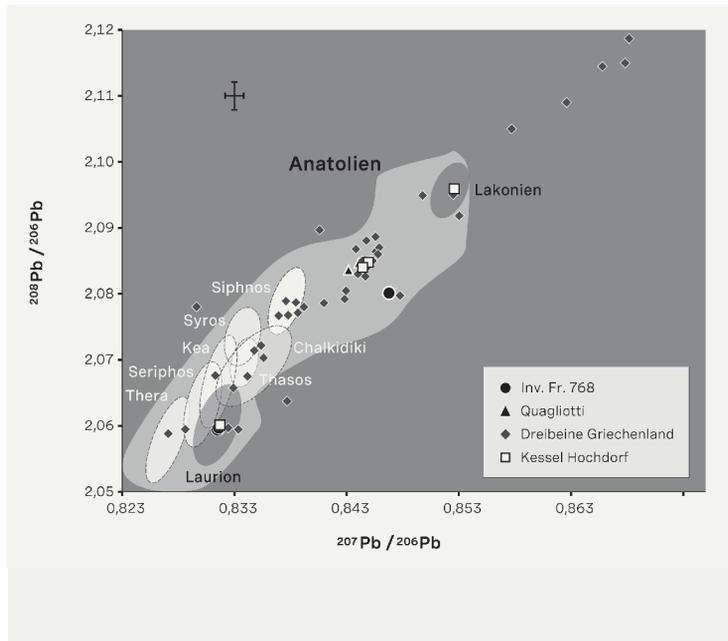
36 Die Analysen wurden während meiner Tätigkeit als wissenschaftlicher Direktor am CEZA in Mannheim durchgeführt.

37 Es gibt nur sehr wenige Daten über zeitgleiche Kupferbarren: Enric Aragón, Ignazio Montero-Ruiz, Mark E. Polzer, Wendy van Duivenvoorde, Shipping metal: Characterisation and provenance study of the copper ingots from the Rochelongue underwater site (Seventh–Sixth century BC), West Languedoc, France, in: Journal of Archaeological Science: Reports, 41, 2022, 103286.

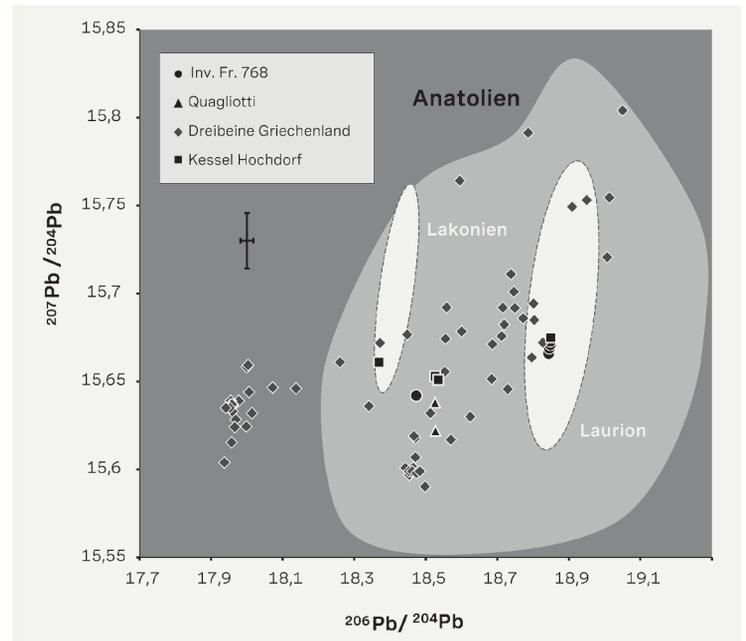
38 Willer, Schwab, Mirschenz 2016, wie Anm. 32, S. 57–207.

39 Die Daten stammen aus: Thomas C. Seeliger, Ernst Pernicka, Günther A. Wagner, Friedrich Begemann, Sigrid Schmitt-Strecker, Clemens Eibner, Önder Öztunali, István Baranyi, Archäometallurgische Untersuchungen in Nord- und Ostanatolien, in: Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz 32, 1985, S. 597–659; Günther A. Wagner, Ernst Pernicka, Thomas C. Seeliger, Önder Öztunali, István Baranyi, Friedrich Begemann, Sigrid Schmitt-Strecker, Geologische Untersuchungen zur frühen Metallurgie in NW-Anatolien, in: Bulletin of the Mineral Research and Exploration Institute of Turkey 101(102), 1985, S. 45–81; Günther A. Wagner, Ernst Pernicka, Thomas C. Seeliger, Irmutrud B. Lorenz, Friederich Begemann, Sigrid Schmitt-Strecker, Clemens Eibner, Önder Öztunali, Geochemische und isotopische Charakteristika früher Rohstoffquellen für Kupfer, Blei, Silber und Gold in der Türkei, in: Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz 33, 1986, S. 723–752; Günther A. Wagner, Friedrich Begemann, Clemens Eibner, Joachim Lutz, Önder Öztunali, Ernst Pernicka, Sigrid Schmitt-Strecker, Archäometallurgische Untersuchungen an Rohstoffquellen des frühen Kupfers Ostanatoliens, in: Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz 36, 1989, II, S. 637–686; K. Aslıhan Yener, Edward V. Sayre, E. C. Joel, Habi Özal, I. Lynus Barnes, Robert H. Brill, Stable lead isotope studies of Central Taurus ore sources and related artifacts from Eastern Mediterranean Chalcolithic and Bronze Age sites, in: Journal of Archaeological Science 18, 1991, S. 541–577; Edward V. Sayre, Emile C. Joel, M. James Blackman, K. Aslıhan Yener, Habi Özal, Stable lead isotope studies of Black Sea Anatolian ore sources and related Bronze Age and Phrygian artefacts from nearby archaeological sites. Appendix: New Central Taurus ore data, in: Archaeometry 43, 2001, I, S. 77–115; Günther A. Wagner, Önder Öztunali, Sigrid Schmitt-Strecker, Friedrich Begemann, Archäometallurgischer Bericht über Feldforschung in Anatolien und Blei-isotopische Studien an Erzen und Schlacken, in: Thomas Stöllner, Gabriele Körlin, Gero Steffens, Jan Cierny (Hg.), Man and Mining – Mensch und Bergbau, Der Anschnitt Beiheft 16, 2006, S. 475–494; Michael Bode, Moritz Kiderlen, Georgios P. Mastrotheodoros, Eleni Filippaki, Yannis Bassiakos, Das Kupfer der griechischen spätgeometrischen Dreifußkessel (ca. 750–700 v. Chr.): Eine Diskussion der chemischen und bleiisotopischen Analysen, in: H. Gönül Yalçın, Oliver Stegmeier (Hg.), Metallurgica Anatolica, Bochum 2016, S. 329–348; Thomas Hoppe, Roland Schwab, Eine tierische Odyssee oder ein Kessel Bunt. Neue metallurgische Untersuchungen am Löwenkessel von Hochdorf, in: Martin Bartelheim, Barbara Horejs, Raiko Krauß (Hg.), Von Baden bis Troia – Ressourcennutzung, Metallurgie und Wissenstransfer. Eine Jubiläumsschrift für Ernst Pernicka, Oriental and European Archaeology 3, Rahden 2016, S. 423–437; Moritz Kiderlen, Michael Bode, Andreas Hauptmann, Yannis Bassiakos, Tripod cauldrons produced at Olympia give evidence for trade with copper from Faynan (Jordan) to South West Greece, c. 950–750 BCE, in: Journal of Archaeological Science: reports 8, 2016, S. 303–313; Giacomo Bardelli, Un nuovo keimelion dal Piceno: il tripode dalla Tomba 64 dell'area Quagliotti di Sirolo. Archeologia Classica nuova serie 70, 2019, II,9, S. 141–175; Markos Vaxevanopoulos, Janne Blichert-Toft, Gillan Davis, Francis Albarède, New findings of ancient Greek silver sources, in: Journal of Archaeological Science, 137, 2022, 105474; Oxford Archaeological Lead Isotope Database (OXALID) = <https://oxalid.arch.ox.ac.uk/>.

liner Datenbank von Metallanalysen kulturgeschichtlicher Objekte. IV. Objekte der mittlereuropäischen Bronzezeit sowie etruskische, sardische, griechische, ägyptische, vorderasiatische Objekte, in: Berliner Beiträge zur Archäometrie 19, 2002, S. 137; Giacomo Bardelli, Aspekte der Herstellungstechnik der etruskischen Stabdreiffüße, in: Eckhard Deschler-Erb, Philippe Della Casa (Hg.), New Research on Ancient Bronzes. Acta of the XVIIIth International Congress on Ancient Bronzes (Zürich Studies in Archaeology 10), Zürich 2015, S. 27; Giacomo Bardelli, I tripodi a verghette in Etruria e in Italia centrale. Origini, tipologia e caratteristiche (Monographien des RGZM 149), Mainz 2019, S. 247. 250 Tab. 2. 3. Hierzu für einen Baukastendreiffuß mit ungeklärter Provenienz aus Nîmes: Raymond Boyer, William Mourey, Le trépied à baguettes et l'hydrie en bronze archaïque du Musée archéologique de Nîmes, in: Claude Rolley (Hg.), Techniques antiques du bronze. Faire un vase – faire une



6 Bleisotopenverhältnisse des Stabdreifüßes aus dem Hinterland von Metapont, eines Stabdreifüßes aus Quagliotti, der Löwen des Kessels von Hochdorf und von Stabdreifüßen aus griechischen Heiligtümern im Vergleich mit Bleierzen der Ägäis, Festland Griechenlands und Anatolien (zur Herkunft der Daten siehe Anm. 39). Das Kreuz bezeichnet die Standardabweichung ($\pm 0,1\%$) der mit TIMS gemessenen Erze.



7 Auf primordialen ^{204}Pb genormte Bleisotopenverhältnisse des Stabdreifüßes aus dem Hinterland von Metapont, eines Stabdreifüßes aus Quagliotti, der Löwen des Kessels von Hochdorf und von Stabdreifüßen aus griechischen Heiligtümern im Vergleich mit Bleierzen der Ägäis, Festland Griechenlands und Anatolien (zur Herkunft der Daten siehe Anm. 39). Das Kreuz bezeichnet die Standardabweichung ($\pm 0,1\%$) der mit TIMS gemessenen Erze.

Nr.	Position	Cu	Sn	Pb	Zn	Fe	Ni	Ag	Sb	As	Bi	Co	Au	Cd
1	Fuß mit großer Fehlstelle: Unterseite Standbereich	75,12	10,71	13,87	0,010	0,051	0,016	0,013	<0,05	0,204	<0,025	<0,01	<0,02	<0,002
2	Fuß: Unterseite Standbereich	76,47	10,68	12,63	0,002	0,039	0,017	0,016	<0,05	0,148	<0,025	<0,01	<0,02	<0,002
3	Fuß mit kleinen Fehlstellen: Unterseite Standbereich	74,30	10,12	15,37	0,002	0,037	0,015	0,014	<0,05	0,132	<0,025	<0,01	<0,02	<0,002
4	Strebe mit Inv.-Nr. zwischen den Füßen: Unterseite stilisierte Wulstmanschette	75,01	10,46	14,25	0,002	0,034	0,014	0,015	<0,05	0,208	<0,025	<0,01	<0,02	<0,002
5	Ring mit liegenden Löwen an den Streben: Unterseite nahe Strebe Probe 4	76,37	10,66	12,74	0,003	0,038	0,015	0,013	<0,05	0,170	<0,025	<0,01	<0,02	<0,002
6	intakte Schlange unterhalb des Stieres (Seite 1): Unterseite gerollter Körper	67,65	13,33	18,84	<0,002	0,017	0,014	0,017	<0,05	0,135	<0,025	<0,01	<0,02	<0,002
7	Schlange ohne Kopf unterhalb des Stieres (Seite 1): Unterseite gerollter Körper	82,48	11,58	5,71	0,002	0,046	0,013	0,015	<0,05	0,149	<0,025	<0,01	<0,02	<0,002
8	Stier: Unterseite Bodenstrebe Höhe linker Vorderlauf	73,99	11,10	14,69	0,002	0,033	0,014	0,014	<0,05	0,150	<0,025	<0,01	<0,02	<0,002
9	Bogen oberhalb des Stieres: Unterseite	74,56	10,54	14,66	0,004	0,059	0,015	0,014	<0,05	0,153	<0,025	<0,01	<0,02	<0,002
10	Schlange von Seite 3: Unterseite	77,70	10,04	11,99	0,003	0,030	0,013	0,017	<0,05	0,203	<0,025	<0,01	<0,02	<0,002
11	Schlange von Seite 5: Unterseite	77,28	10,03	12,45	0,003	0,031	0,014	0,016	<0,05	0,173	<0,025	<0,01	<0,02	<0,002

Tabelle 1 Legierungsanalysen mittels Atomabsorptionsspektalanalyse (AAS)

Pr.-Nr.	Position	²⁰⁶ Pb/ ²⁰⁴ Pb	2σ	²⁰⁷ Pb/ ²⁰⁴ Pb	2σ	²⁰⁸ Pb/ ²⁰⁴ Pb	2σ	²⁰⁸ Pb/ ²⁰⁶ Pb	2σ	²⁰⁷ Pb/ ²⁰⁶ Pb	2σ
3	Fuß mit kleinen Fehlstellen: Unterseite Standbereich	18,843	0,002	15,666	0,002	38,800	0,006	2,0591	0,0001	0,83140	0,00001
6	intakte Schlange unterhalb des Stieres (Seite 1): Unterseite gerollter Körper	18,845	0,003	15,669	0,003	38,807	0,010	2,0593	0,0002	0,83145	0,00005
7	Schlange ohne Kopf unterhalb des Stieres (Seite 1): Unterseite gerollter Körper	18,473	0,001	15,642	0,001	38,424	0,003	2,0801	0,0001	0,84677	0,00001
12	Stabdreiffuß, Bleifüllung im Fuß Seite 2	18,847	0,001	15,672	0,001	38,816	0,001	2,0595	0,0001	0,83152	0,00001
13	Stabdreiffuß, Bleifüllung im Fuß Seite 4	18,848	0,001	15,672	0,001	38,817	0,001	2,0595	0,0001	0,83148	0,00001
14	Stabdreiffuß, Bleifüllung im Fuß Seite 6	18,848	0,001	15,672	0,001	38,818	0,004	2,0595	0,0001	0,83148	0,00002

Tabelle 2 Bleisotopenanalysen mittels Massenspektrometrie (HR-MC-ICP-MS)

isotopie analysierten Proben, sowohl von der Legierung als auch vom Füllblei der primär gegossenen Teile des Dreifußes aus der Nähe von Metapont sind im Rahmen der Messgenauigkeit nahezu identisch und entsprechen den Isotopenverhältnissen der Blei-Silberlagerstätte im Laurion in Attika. Dies ist angesichts der Datierung in die Mitte des 6. Jhs. v. Chr. nicht verwunderlich, da die Bergwerke von Laurion zu dieser Zeit die wichtigsten Blei- und Silberminen im antiken Griechenland waren.⁴⁰ Auch das Füllblei des sogenannten Löwen I von dem in Hochdorf gefundenen Kessel stammt von dort.⁴¹ Die Probe von der Schlange ohne Kopf unterhalb des Stieres (Tabelle 1, Probe 7) unterscheidet sich in ihrer chemischen Zusammensetzung hinsichtlich des Zinngehaltes und der Nebenelemente nicht von den anderen Proben. Der Bleigehalt ist jedoch deutlich niedriger und erreicht nur noch die Hälfte beziehungsweise ein Drittel der anderen Proben. Aber vor allem weichen die Bleisotopenverhältnisse signifikant von denen der anderen Proben des Dreifußes ab (Tabelle 2). Die Bleisotopensignatur dieser Probe entspricht nicht der Lagerstätte von Laurion und findet auch keine direkte Entsprechung in anderen Lagerstätten der Ägäis oder dem griechischen Festland. Auch der Abgleich mit den Daten von Lagerstätten in Osteuropa, der Iberischen und der Italischen Halbinsel zeigt keine Übereinstimmung. Unter Berücksichtigung der höheren Standardabweichung ($\pm 0,1\%$) der früher für die Messung der Isotopenverhältnisse der Erze verwendeten Thermionen-Massenspektrometer (TIMS) scheint das Blei noch im Bereich der anatolischen Erzlagerstätten zu sein, aber es gibt keine direkte Entsprechung der Isotopenverhältnisse eines Erzes. Während das Blei des Stabdreiffußes aus Quagliotti, die beiden Löwen I und II von Hochdorf und einige spätgeometrische Dreifußkessel aus den griechischen Heiligtümern eine homogene Gruppe bilden, die mit anatolischen Erzen kompatibel ist, kommen die anatolischen Lagerstätten für das Blei in der Probe von der Schlange ohne Kopf nicht wirklich in Frage.

Der Werkprozess

Wachsmodell

Das Ensemble der einzelnen Wachsmodelle, aus welchen sich das Gesamtmodell des Berliner Stabdreiffußes zusammensetzte, lässt sich in sieben Gruppen gliedern, die weitgehend von einer Dreierabfolge gemäß der zwei mal drei ähnlichen Seiten geprägt sind (Abb. 1a–f und Tabelle 3). Die sieben Baugruppen schlüsseln sich in 15 Einheiten auf

I	II	III	IV
1	1	6 3 3	oberer Ring Teilstücke des Ringes Pferdekopfprotomen liegende Löwen
2	3		Feld mit äußeren horizontalen Palmetten
3	3	3 3 3 6	Bogenfeldseiten Bogenfeldstäbe Rinder Leisten Schlangen
4	3	3 3 6	Eckseiten Vertikalstäbe Palmetten S-förmige Ranken mit Knospen
5	1	1 3	unterer Ring Ring drei liegende Löwen
6	1	6 3 3	Horizontalstäbe Schlangenleiber mit Köpfen Stäbe mit Schnürungen hängende Einrollung
7	3	3 3	Füße Löwentatzen Standringplatten
7	15	64	gesamt

Tabelle 3 Gliederung des Wachsmodells

I: Baugruppen. – II: Stückzahl der einzelnen Baugruppen. – III: Anzahl der einzelnen Elemente der Baugruppen. – IV: Bezeichnung

40 Noel H. Gale, Wolfgang Gentner, Günther A. Wagner, Mineralogical and geographical silver sources of archaic Greek coinage, in: David M. Metcalf, William A. Oddy (Hg.), *Metalurgy in Numismatics 1*, Royal Numismatic Society Special Publication 13, London 1980, S. 48; Claude Domergue, *Les mines antiques. La production des métaux aux époques grecque et romaine*, Paris 2008, S. 180; Sophia Nomicos, Laurion. Montan- und siedlungsarchäologische Studien zum antiken Blei-Silberbergbau, *Der Anschnitt*, Beiheft 44, Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum 244, Rahden 2021.

41 Hoppe, Schwab 2016, wie Anm. 39, S. 427.



8 Rückseite der Palmette vom Vertikalstab auf Seite 2 mit Vorzeichnungen im Wachsmo-
dell



9 Rückseite der Palmette vom Vertikalstab auf Seite 4 mit Vorzeichnungen im Wachsmo-
dell und den im formwiederholenden schweißenden Anguss etwas massiver nachgebesserten
offen eingerollten Blättern

und diese wiederum in 64 einzeln geformte Wachsbausteine. Hierzu zählen auch die sechs Segmente, aus welchen sich der obere Ring zusammensetzt, und der aus einem Wachsstrang geformte untere Ring. Diese Kleinteiligkeit des Wachsmodells war keine Erfindung der archaischen Gießer, sondern schon spätbronzezeitliche Praxis.⁴² Ebenso weit reicht die Tradition zurück, die Einzelteile entweder direkt in Wachs oder indirekt mithilfe von Negativformen zu gewinnen.⁴³ Um beide Techniken wusste schon Erich Pernice, der im Jahr 1904 die jeweils drei Exemplare des Figurenschmucks auf dem oberen und unteren Ring sowie in den Bogenfeldern maßlich mit dem Ergebnis verglich, dass alle Wachsmo-
delle händisch und nicht in Hilfsnegativen ausgeformt wurden.⁴⁴ Dagegen resümierte Jucker nach dem Vermessen der Schlangen, Löwen, Kühe, Pferdeköpfe und Palmetten, die Abweichungen innerhalb der einzelnen Typen seien so gering, dass die Wachsmo-
delle jeweilig aus denselben Formen gewonnen wurden und sich die Unterschiede mit den Nacharbeiten an den Modellen erklären.⁴⁵

Wendet man sich zunächst den von Pernice wie auch Jucker ausgeklammerten einfachen Elementen zu, ließen sich die Wachsmo-
delle der Stäbe und der Ringe mit Hilfsnegativformen in Strängen vorfertigen. Hierfür spricht die enorme Gleichmäßigkeit (durchschnittlich \varnothing 1,5 cm); nur an den Enden laufen sie etwas dicker aus, ein Umstand, der mit dem Aufbau des gesamten Wachsmodells in Verbindung gebracht

werden kann. Das gilt ebenso für die sechs kurzen Stränge des oberen Ringes, die an ihren Verbindungspunkten ein klein wenig dicker sind (von durchschnittlich \varnothing 1,6 cm auf \varnothing 1,75 cm). Die Bogenfeldleisten verfügen über einen T-förmigen Querschnitt. Auch sie ließen sich in Negativen in Strängen gießen. Die Ähnlichkeit der Füße lässt an ein Hilfsnegativ denken, das mit Wachs ausgeschwenkt wurde, wodurch es möglich war, hohl gebildete Modelle für den Guss im Ausschmelzver-

42 Hierzu für die zyprischen Ständer: Peltz 2020, wie Anm. 27, S. 74–77 Abb. 10–12b Tab. 2.

43 Zu den Techniken auf Zypern kürzlich zusammenfassend: Peltz 2020, wie Anm. 27, S. 74f. Zu beiden Verfahren konnte kürzlich M. Kiderlen (Berlin) Untersuchungen an den geometrischen Dreifußkesseln in Olympia anstellen, dem für Informationen zu danken ist. Zur Verwendung von Hilfsnegativen bei einem urantäischen Dreifuß: Giacomo Bardelli, Un nuovo *Keimelion* dal Piceno. Il tripode dalla Tomba 64 dell'Area Quagliotti di Sirolo, in: *Archeologia Classica* 70, II,9, 2019, S. 153. Zur Kombination des direkten und indirekten Verfahrens bei einem Dreifuß aus Trestina: Formigli 2009, wie Anm. 28, S. 186f.; Ellen Macnamara, The Trestina tripod stand with bronze adornments and iron rods, in: Antonella Romuldia, Fulvia Lo Schiavo (Hg.), *I Complessi Archeologici di Trestina e di Fabbrecce nel Museo Archeologico di Firenze. Accademia Nazionale dei Lincei. Monumenti Antichi, Serie Miscellanea* 12, Rom 2009, S. 86. Hierzu in den etruskischen Werkstätten: Bardelli 2015, wie Anm. 33, S. 26; Bardelli 2019, wie Anm. 33, S. 226–234 Abb. 262–268.

44 Erich Pernice, Untersuchungen zur antiken Toreutik. 1. Über Teilformen und Gipsabgüsse, in: *Jahresheft des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 7, 1904, S. 159–161.

45 Jucker 1966, wie Anm. 21, S. 48f.

fahren herzustellen.⁴⁶ Die Unterschiede in den Dekorlinien sind dann auf Nacharbeiten an den Wachsmo­dellen und die abweichende Gestalt der Plinthen auf noch zu besprechende Gussfehler⁴⁷ zurückführen. Für die Pferdekopfprotomen sowie die jeweils drei Löwen ist dasselbe Vorgehen dann nicht auszuschließen, wenn man von einer beträchtlichen Überarbeitung der Modelle ausgeht, um so jedem Tier noch vor dem Guss seine individuelle Erscheinung zu verleihen. Diese Kombination ist vielleicht auch noch für die beiden Kühe in Betracht zu ziehen. Das Wachsmo­dell des viel kleineren Stieres ist ganz für sich zu betrachten.

Für den Palmettenschmuck auf den Vertikalstäben war offenbar zunächst auch eine Durchmodellierung der Rückseiten geplant. Hierfür sprechen die unvollendeten Vorzeichnungen auf den Seiten 2 und 4 (Abb. 8 und 9). Die Köpfe der Schlangen am unteren Ring unterscheiden sich ausreichend, um ihre direkte Modellierung – sicher samt den Leibern, den Horizontalstangen mit Schnürungen und eingerollten Enden – annehmen zu können. Die beiden Zwickelschlangen vom Primärguss auf den Seiten 3 und 5 bieten zu wenig Informationen, um sich über die Gewinnung ihrer Wachsmo­delle festlegen zu können.

Für so filigrane Gebilde, wie es Stabdreifüße von immerhin einem Dreiviertelmeter Höhe sind, bereitet die Vorstellung Schwierigkeiten, die vielen Einzelglieder aus dem weichen bildsamen Bienenwachs zu einem Ganzen aufbauen zu können. Beispielsweise konnten selbst geringfügigste Verschiebungen der Wachsfüße die Lotrechte beeinträchtigen wie eben auch kleinste ungewollte Verformungen aller Stäbe und Ringe die harmonische Ästhetik des Fertigerzeugnisses erheblich beeinflussten. Dieses Problem konnte der Gießer lösen, indem der Aufbau des Wachsmo­dells mitsamt allen Gusskanälen aus Wachs zeitgleich mit dem Aufbau der Gussform erfolgte. Die Wachskanäle wie auch das Formmaterial verliehen dem sukzessiv in Wachs entstehenden Dreifuß zusätzliche Stabilität.⁴⁸

Das Zusammenfügen der 64 Wachsbausteine erfolgte mithilfe von flüssigem Wachs oder durch lokale Wärmezufuhr. Anschlüsse zwischen Wachsbaugliedern finden sich auf Rückseiten, so beispielsweise als Unregelmäßigkeiten an Bogenfeldleisten (Abb. 10). Das Verschmelzen von Konturen ist als weiteres Merkmal für Wachsmontagen wieder rückseitig gerade bei den Rinderhälsen und -schwänzen (Abb. 11) zu beobachten. Bei weitem dominieren aber die Wachsverbindungen, die weder die filigranen und präzise gearbeiteten plastischen Einzelglieder noch die Gesamtkomposition beeinträchtigen. Dies war mit der geschickten Führung der Modellierwerkzeuge relativ leicht zu realisieren. Spuren hiervon zeigen wieder die Rückseiten, so als punzenähnliche Vertiefungen bei den Zwickelfeldern und dort an den Übergängen zum Ring und zu den Bogenstäben (Abb. 12).

46 Die Innenseite der Bronzewandung unter dem Fuß auf Seite 4 zeigt eine Verdickung, die zunächst als Ansatzstelle eines Gusskanals interpretiert wurde. Allerdings sollten sich demgemäße Auffälligkeiten auch bei den anderen Füßen finden lassen, sobald von einer regelhaften Verteilung für den gleichmäßigen Guss ausgegangen wird. Dies ist nicht gegeben, sodass die Auffälligkeit einerseits als Irritation im Wachs gedeutet werden kann. Andererseits ließe sie sich auch als Kanalansatz aus der Negativform zur Gewinnung des Wachsmo­dells interpretieren, wobei jene dann bei den anderen Füßen vor dem Bronze­guss gründlicher abgearbeitet wurden.

47 Siehe S. 21.

48 Experimente zum antiken Statuenguss unter mediterranen Bedingungen bewiesen diese These für Großformate: Nele Hackländer, Edilberto Formigli, Experimente zur Brenntechnik in einer Gußgrube, in: Gerhard Zimmer, Nele Hackländer (Hg.), *Der Betende Knabe. Original und Experiment*, Frankfurt 1997, S. 95f.



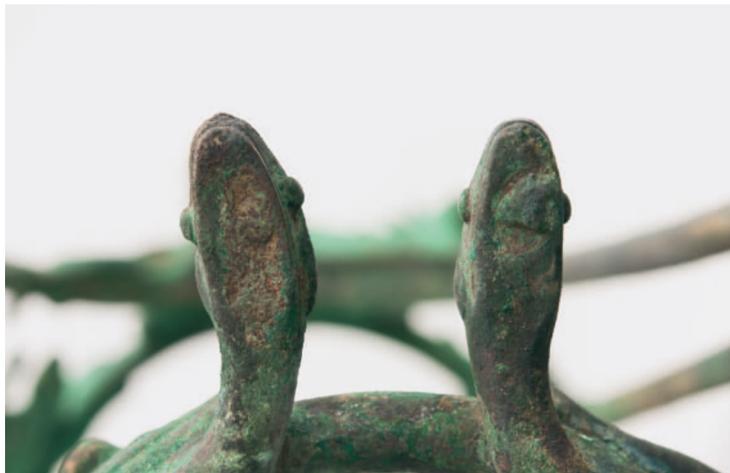
10 Rückseite der Bogenfeldleiste von Seite 5 mit Protuberanzen vom Auftrag flüssigen Wachses beim Zusammenfügen der Wachselemente



11 Verschmelzen der Kuh mit dem Bogenfeldstab von Seite 5 als Ergebnis vom Aufbau des Wachsmo­dells aus Einzelbaugliedern



12 Rückseite des Zwickelfeldes zwischen Ring und Bogenfeldstab von Seite 5 mit tiefen Abdrücken des Wachsmo­dellierwerkzeuges



13 Ansätze von Gusskanälen (Anschnitte) unter den Schlangenköpfen am unteren Ring von Seite 3

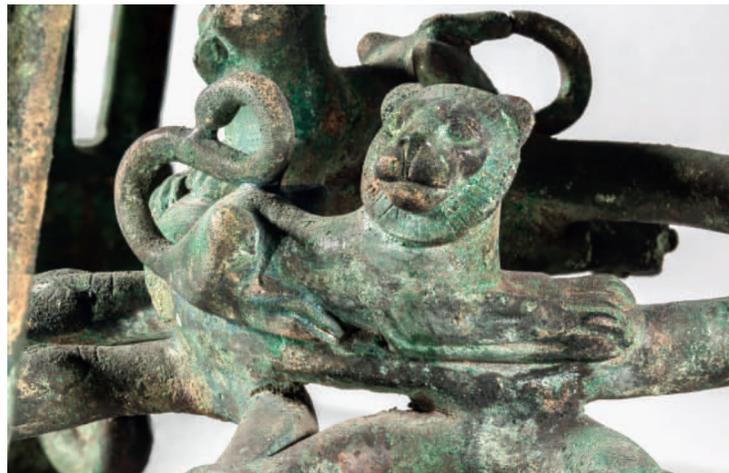
Gussform und Guss

Der Guss des Stabdreiffußes erfolgte stehend in der Gussform. Hierauf verweisen die Gussfehlerkonzentrationen an den untersten Punkten, den Löwentatzen und hier insbesondere an ihren Rückseiten (Abb. 4). Sie entstanden durch die im Inneren der Form abgelösten Partikel, die sich dort mit dem Fluss der Bronzeschmelze sammelten. Schlussendlich wusste der Gießer, wie er nach dem Guss auf die für ihn kalkulierbaren Unzulänglichkeiten zu reagieren hatte.⁴⁹

Von den Ansatzpunkten des Kanalsystems an das Gusswerkstück – den Anschnitten – lassen sich jene gesichert rekonstruieren, die sich an einigen Schlangen unterhalb der Köpfe am unteren Ring als leichte Erhebungen ausmachen lassen (Abb. 13). An allen übrigen Stellen wurden die Anschnitte bei den Kaltarbeiten gründlich eingeebnet, sodass wir über die genaue Gestalt des Gusskanalsystems nur Vermutungen anstellen können. Die Positionierung der Anschnitte bei den Schlangenköpfen spricht für den steigenden Guss, bei dem die Schmelze in zent-



14 Liegender Löwe auf dem oberen Ring von Seite 6 mit tropfenförmigem Versorgungskanal zwischen Quaste und Schwanz sowie fehlerhaft gegossenem Schwanz



15 Liegender Löwe auf dem unteren Ring von Seite 4 mit Miniaturversorgungskanal zwischen Quaste und Schwanz

ralen Kanälen zunächst bis an den Tiefpunkt der Form geführt wurde und dann von hier aus den Raum des Gusskörpers füllte. Diese Anordnung erforderte zwar eine größere Menge zu ersmelzender Bronze und verlängerte darüber hinaus die Gusszeit, sie bot aber den Vorteil des beruhigten Metallflusses und der besseren Luftverdrängung. Die damit angestrebte Reduzierung von Gussfehlern war bereits den spätbronzezeitlichen Gießern von Gefäßständern bekannt.⁵⁰ Bei den archaisch griechischen Stabdreiffüßen bot bereits ihre Geometrie an sich eine optimale Anordnung von Kanälen in Gestalt der Stäbe. Für den steigenden Guss des Berliner Dreifußes sind zentrale Gusszuläufe an den ebenen Vorderseiten der Füße denkbar, oder sie saßen direkt an Stäben an. Kleinere Kanäle wären beispielsweise unter den Zwickelschlangenköpfen oder an den Leibern der Tiere möglich. Zudem ist über Versorgungskanäle nachzudenken, die den Fluss der Schmelze und ihre gleichmäßige Verteilung innerhalb des Gusskörpers unterstützten. Diese Funktion übernahm am Löwen vom oberen Ring auf Seite 6 ein tropfenförmiger Steg zwischen der Spitze der Quaste und der angrenzenden geschwungenen Partie vom Schwanz (Abb. 14). Vergleichbares finden wir am Löwen auf Seite 4 am unteren Ring (Abb. 15); er ist als ein in Bronze gegossener Wachstropfen so klein, dass er beim Abtrennen der Kanalstruktur übersehen wurde. Beim anderen Löwen beließ der Gießer den Kanal bewusst: Er realisierte die Verbindung zur Quaste, welche aufgrund eines Gussfehlers im Schwanz als kritisch erachtet wurde. Bei den übrigen Löwen fehlen die Versorgungskanäle, weil sie nach dem Guss abgearbeitet oder aber die Gussform in diesen Partien nicht mit Schmelze gefüllt wurde. Der Gießer wusste um die langen Tierschwänze mit ihren schmalen Querschnitten als gusstechnische Problembereiche. Daher lehnen sie sich bei den Rindern an den Bogenfeldstäben an. An oberen Punkten wie Rinderhörnern, Tierohren, Knospenspitzen et cetera lassen sich Speiser rekonstruieren, durch die

49 Siehe S. 21–23.

50 Peltz 2020, wie Anm. 27, S. 15f. Abb. 13.

Gase aus der Form entwichen und in welchen die Schmelze nach oben geführt wurde. Trat sie aus, war der Gussvorgang beendet.

Das Formmaterial beim Guss im Wachsausschmelzverfahren setzte sich aus Ton mit mineralischen und organischen Zuschlagstoffen zusammen. Die Gussform lässt sich auf annähernd einen Meter Höhe rekonstruieren, eine Dimension, die nicht mehr ungewöhnlich war, wenn man auf den zeitlich parallel forcierten Hohl-guss von Statuen blickt.⁵¹ So ist auch für den Geräteguss denkbar, dass der zeitgleiche Aufbau des Wachsmodells mit Kanalsystem und Gussform in einer Gießergube vorgenommen wurde. Experimente zeigten, dass am Ende des Wachsausschmelzprozesses bei kontinuierlicher Befuerung der Gießergube mit großformatigen Formen Innentemperaturen von circa 700 °C bestehen.⁵² Die Legierung für den Dreifuß ließ sich gut bei 950–1.000 °C vergießen.⁵³ Hieraus ergibt sich ein Temperaturunterschied von gerade noch annähernd 300 °C. Für den Guss waren circa 50 Kilogramm Bronze zu erschmelzen, sobald man wie üblich, für das Kanalsystem annähernd die gleiche Materialmenge wie für den Gusskörper selbst veranschlagt.

Gussfehler, ihre Reparatur und die Gestaltung der Oberfläche

Der Guss gelang mit bemerkenswertem Erfolg, wenn auch nicht ganz fehlerfrei. Offenbar erstarrte die Schmelze trotz optimierter Bedingungen lokal ein wenig zu rasch. Auf die problematischen Stellen, die sich nach dem Auspacken der Form zeigten, reagierte der Gießer souverän mit abgestimmten Lösungen.

Ein Charakteristikum eines schnellen Erstarrungsprozesses sind Bläschen, die auf Luft verweisen, welche nicht mehr aus der Schmelze entweichen konnte. Auf Radiographien sind sie an einigen Partien zu erkennen (Abb. 5a–c), allerdings zumeist in der Bronze eingeschlossen, sodass sie das Oberflächenbild nur an wenigen Stellen, nicht aber den Gesamteindruck des Dreifußes beeinträchtigten; dem entsprechend unterblieben Nachbesserungen.

Die gleiche Reaktion des Gießers findet sich für die langen Risse an den Seiten der Füße auf den Seiten 2 und 4 (Abb. 4). Die Partien waren noch nicht vollständig mit Schmelze gefüllt, als sie lokal bereits oberflächlich in den festen Zustand überging, was verhinderte, dass sich das nachfließende Metall mit dem bereits vorhandenen verband. Solche Ungenauigkeiten waren nach der Abnahme der Guss-haut kaum noch zu erkennen und mussten nicht nachgebessert werden. Eine komplexe Akzeptanz von Gussfehlern geben die eben erwähnten liegenden Löwen zu erkennen.⁵⁴ Am oberen Ring verfügt nur der Löwe auf Seite 4 über einen Schwanz mit Quaste, wie er für das Tier auf Seite 2 sicher auch angedacht war (Abb. 1b, 1d und 1f); den Schwanz des Löwen auf Seite 6 charakterisiert ein rissförmiger Gussfehler (Abb. 14). Am unteren Ring vermisst man beim Löwen auf Seite 6 die Verdickung an der Quaste, und beim Tier auf Seite 2 fehlt sie ganz, zudem kennzeichnet den Schwanz ebenso ein rissförmiger Gussfehler. Die Entscheidung, die Gestalt der Löwenschwänze so hinzunehmen, lag sicher darin begründet, dass eine Nachbesserung eigentlich nur mit dem Anguss-schweißen möglich gewesen wäre, das aber wiederum in dieser Kleinteiligkeit nur schwerlich umsetzbar war.

Eine naheliegende Möglichkeit, wie antike Gießer auf die erwähnten Fehler an den Rückseiten der Füße⁵⁵ reagieren konnten, war der überfangende Anguss mit Bronze direkt in die Gussfehler.⁵⁶ Er konnte

aber auch die rückseitigen Lunker als ästhetisch nur bedingt beeinträchtigend hinnehmen, so wie bei unserem Dreifuß. Bei ihm konnte der Gießer zudem darauf vertrauen, dass die Löcher von den Standingplatten etwas kaschiert wurden.⁵⁷ Eine solche Platte aus Samos verfügt über eine konvexe und keilförmige Unterseite.⁵⁸ Mit dieser Zurichtung ließen sich Ungenauigkeiten ausgleichen, sobald die noch wächsernen Löwentatzen in der Form leicht gedrückt wurden und nach dem Guss nicht mit ihren gesamten Unterseiten aufstanden. Demgemäß wäre der leichte Zehenstand vom Fuß an Seite 4 mit einer entsprechend geformten Standingplatte zu beheben gewesen. Beim Fuß von Seite 6, bei dem die Plinthe vollständig misslang oder im Guss so mangelhaft kam, dass die Rudimente abgearbeitet wurden, stellte selbst dieser massive Fehler kein unvorhersehbares und damit kritisches, sondern ein leicht zu lösendes Problem dar. Fertigt man eine dickere Standingplatte, war der erforderliche Höhenausgleich gegeben, sobald ein Stabdreifuß außerhalb der Lotrechten stand. Das trifft auf unseren Dreifuß insofern zu, als dass mit einer 0,9 Zentimeter dickeren Standingplatte unter der Tatze von Seite 6 gegenüber den beiden anderen Füßen ein Höhenausgleich erreichbar war.

Den formwiederholenden schweißenden Anguss wählte der Gießer, um die missratenen offen eingerollten Blätter an der Palmette vom Vertikalstab auf Seite 4 nachzubessern. Die Radiografie zeigt eine Häufung von Gusslunkern im Primärguss; hingegen stellen sich die Blattspitzen homogen dar (Abb. 5b). Die Rückseite zeigt jeweils eine kleine Stufung zu den dickeren Spitzen (Abb. 9). Diese Beobachtungen lassen den Rückschluss zu, dass am Rohguss die misslungenen Partien mit Wachs nachmodelliert, der Bereich mit Formmaterial ummantelt, das Wachs ausgeschmolzen und die Form mit Schmelze für den Nachguss mit zeitgleich schweißendem Anguss gefüllt wurde. Die dickere Ausführung vergrößerte die Kontaktflächen zwischen dem flüssigem und dem festen Metall, um letzteres an der Oberfläche soweit zu erschmelzen, dass nach dem Erstarren eine materialschlüssige Verbindung zwischen Primär- und Sekundärguss garantiert war.

In diesem Kontext fällt der Blick auch auf die beiden Schlangen in den Zwickeln unterhalb der Bogenfeldleiste für den Stier (Abb. 1a). Die anderen Werkstoffe (Tabelle 1, Proben 6 und 7) an einem Erzeugnis mit ansonsten homogener Legierungszusammensetzung,⁵⁹ das der Gießer ja mitsamt der Zwickelschlangen in einem Arbeitsgang zu realisieren

51 Ein wichtiges Beispiel ist die mehr als dreiviertel Meter hohe Gussform für das zentrale Teilgussstück eines Kuros von der Athena Agora, hierzu kürzlich: Carol C. Mattusch, *The Ancient Art Market in Greece and Roman: Serial Production of Greek and Roman Bronze Statues*, in: Martin Kemkes (Hg.), *Römische Großbronzen am UNESCO-Welterbe Limes* (Beiträge zum Welterbe Limes, Bd. 9), Darmstadt 2017, S. 214 Abb. 3–5.

52 Hackländer, Formigli 1997, wie Anm. 46, S. 97.

53 Für zahlreiche Anregungen ist F. Lehner (St. Gallen) zu danken.

54 Siehe S. 20.

55 Siehe ebd.

56 Diese Technik belegen Fragmente eines archaischen Stabdreifusses an der Berliner Antikensammlung (Inv. 1980.4), die sehr wahrscheinlich ebenso zu einem Dreifuß aus der Ganzgussklasse zählen.

57 Siehe auch S. 23.

58 Gehrig 2004, wie Anm. 2, S. 300 Kat. St 57 Taf. 122. U. Gehrig sprach allgemein von Lötspuren, die nach neuerlicher Autopsie eindeutig als Rudiment einer Weichlötung anzusehen sind.

59 Siehe S. 12–15.



16 Rechte Zwickelschlange unter dem Bogenfeld von Seite 1 mit kleiner Schweißperle unterhalb der Verbindung zwischen Stab und Schlangenkörper

versuchte, verweisen auf Nachbesserungen des hier fehlerhaft gegossenen Dreifußes.

So zeichnet das Reptil mit Kopf aus dem linken Zwickel im Unterschied zum Primärguss ein höherer Blei- (18,84 %) und Zinnanteil (13,33 %), folglich ein niedrigerer Kupfergehalt (67,65 %) aus. Wiederum stammen das Blei für den Reparaturguss wie auch das für den Primärguss aus dem Laurion,⁶⁰ was eher an die Nachbesserung eines Gussfehlers noch während des Herstellungsprozesses als an die Reparatur einer späteren Beschädigung denken lässt. Dass es sich bei der Schlange nicht um einen Einzelguss handelt, den der Gießer durch das Angusssschweißen fixierte, sondern um den formwiederholenden und schweißenden Anguss wie bei der Palmette auf Seite 4, belegt die Radiografie, die keinerlei Hinweise auf Fixierungspunkte zwischen Schlange und Leiste sowie Schlange und Stab zu erkennen gibt.⁶¹ Die unregelmäßige Abmeißelung unter dem Kopf wird auf die Position des Gusskanals hindeuten.

Interessant ist die nachgebesserte Schlange im rechten Zwickel unter dem Stier. Im Röntgenbild lässt sich neben dem vollkommen homogenen Gefüge an den Ansatzpunkten zum Stab zusätzlich eine kleine Schweißperle im unteren Bereich ausmachen (Abb. 5d). Die Perle lässt die Verbindung ein wenig voluminöser erscheinen, ein Duktus (Abb. 16), den der Gießer im Bemühen um Leichtigkeit ja eigentlich zu vermeiden suchte. Sie ist als zusätzlicher Fügepunkt zu werten, der sich

vielleicht als Antwort auf die Frage erklärt, ob denn die Verbindung, die durch den schweißenden Anguss realisiert wurde, auch tatsächlich gelang. Blickt man auf die Legierung, charakterisiert sie zwar ein Zinnzuschlag (11,58 %), der mit dem im Primärguss vergleichbar ist, dafür fällt aber die Menge an Blei (5,71 %) deutlich geringer aus, woraus sich wiederum ein höherer Kupferanteil (82,48 %) ergibt. Die Provenienz des Bleis ließ sich in diesem Falle nicht fassen, seine Signatur entspricht aber nicht wie bei den übrigen Proben der aus dem Laurion.⁶² Mit diesen Ergebnissen möchte man zunächst an Nachbesserung denken, die von einem ganz anderen Handwerker zu einem späteren Zeitpunkt aufgrund einer Beschädigung vorgenommen wurde, ganz so, wie es für die heute fehlende, antik aber nach einem Benutzungsschaden mit ganz anderer Technik angesetzte Schlange auf Seite 5 folgerichtig erscheint,⁶³ doch wäre ein demgemäßes Votum mit dem Blick auf die Spurenelemente in der Bronze schwierig. Die Beimengungen gerade an Zink, Eisen, Nickel und Silber sind nahezu deckungsgleich, was wohl für dasselbe Kupfererz sprechen dürfte, das auch für den Primärguss erschlossen wurde.

Betrachtet man für die beiden nachgebesserten Schlangen die Materialanalysen nun auch noch unter dem Blickwinkel, dass beim schweißenden Anguss die hinzugefügte Schmelze über die erforderliche Wärme verfügen musste, um den Primärwerkstoff oberflächlich in den flüssigen Zustand zu versetzen, bieten die Ergebnisse auch für diese Facette einen interessanten Befund. Er zeigt, dass die Bronze für die linke Schlange einen etwas höheren und die für die rechte einen niedrigeren Schmelzpunkt als die Ganzgusslegierung ausweist. Folglich war man gänzlich frei bei der Suche nach dem Schweißgut mit dem perfekten Schmelzpunkt, da man unabhängig davon auch so befähigt war, die Temperaturregelung ganz auf den Schmelzpunkt des Materials vom Primärguss auszurichten. Über diese Kompetenz verfügten bereits bronzzeitliche Gießer wie auch die späteren, die Großbronzen herstellten, bis dann das Angusssschweißen in spätrömischer Zeit seltener wurde.⁶⁴

Kaltarbeit

Die auf den Guss folgende Kaltarbeit hatte die Gewinnung einer makellosen Erscheinung zum Ziel, ein Anspruch in der Gefäßständertfertigung, der sich mit dem Schritt zum Baukastentyp vollzog. Der spätbronzezeitliche Geschmack wurde noch von der Visualisierung technischer Merkmale beeinflusst, die besondere Momente des Werkprozesses bewusst in Szene setzte.⁶⁵ Dasselbe gilt für die geometrischen Dreifußkessel mit vergleichbaren, aus heutiger Sicht ästhetisch sperrigen Oberflächeneigenheiten, die leicht zu überarbeiten gewesen wären.⁶⁶ In

60 Siehe S. 15–17.

61 Siehe S. 13.

62 Siehe S. 15–17.

63 Siehe S. 23.

64 Zusammenfassend kürzlich: Uwe Peltz, Qualitätssicherung in der römischen Großbronzezeitproduktion. Systematik der Füge- und Reparaturtechniken + experimentelle Rekonstruktion der Schweißreparatur, in: Martin Kemkes (Hg.), Römische Großbronzen am UNESCO-Welterbe Limes (Beiträge zum Welterbe Limes, Bd. 9), Darmstadt 2017, S. 221–223. 226–228 Abb. 2–7.

65 Hierzu kürzlich: Peltz 2020, wie Anm. 27, S. 18f.

66 Für hilfreiche Informationen zu Dreifußfragmenten mit solchen Hinweisen aus Olympia ist M. Kiderlen (Berlin) zu danken.

archaischer Zeit wurden solche Bestrebungen seltener; stattdessen galt nun das bis in sämtliche Partien präzise modellierte und gleichmäßig glänzende Metall als ein Qualitätssiegel für das gehobene Bronzehandwerk.

Die erste Maßnahme am Berliner Dreifuß war das Abtrennen des Kanalsystems mit dem gründlichen Überarbeiten der Anschnittstellen, dies bis auf einige, die an Unterseiten das Erscheinungsbild nicht weiter störten (Abb. 13). Die Gusschale konnte mit spanabhebenden Werkzeugen und schmirgelnden Materialien bis zur glänzenden, fein geschliffenen Oberfläche geebnet werden. Die skizzierten Eigenschaften der Gussbronze ermöglichten auch die scharfe Konturierung der im Wachmodell angelegten Linienführungen mit Punzen; weniger tiefe Dekore und Nuancierungen wurden direkt mit Punzen in das Metall gearbeitet. Insbesondere die feinen Zeichen auf den Flanken der Rinder lassen hier wiederum an Gravuren denken (Abb. 3a–c).

Aufstellung

In einem letzten Arbeitsgang nahmen sich die Gießer von Dreifüßen der lotrechten und zugleich sicheren Standfestigkeit an. Beides war von großer Wichtigkeit für die Funktionalität: Steht zwar ein Dreibein im Gegensatz zu einem Vierbein immer ohne zu kippen, ist die geringere Kippsicherheit sein Nachteil. Dieser Aspekt potenzierte sich bei den Stabdreifüßen mit zunehmender Höhe. Außerdem verlagerten die voluminösen und mit ihren möglichen Inhalten gewiss eher schweren Kessel den Schwerpunkt in beträchtlichem Maße.

Hierum wissend, beließen bereits die spätbronzezeitlichen zyprischen Gießer bisweilen unterhalb der Füße Teilstücke der hier angesetzten Gusskanäle, die am Standort als Arretierungshilfen im Untergrund fungierten.⁶⁷ Vergleichbare Standsicherungen sind auch für den höheren, damit kopflastigeren Baukastentyp bekannt.⁶⁸ Ob diese Zapfen einfach nur in die passenden Löcher am Boden eingesteckt oder ob sie hier mit eingegossenem Blei zusätzlich fixiert wurden, ist offen. Eine solche Montage bot sich gleichermaßen für Stabdreifüße mit hohl gearbeiteten Füßen an, die Raum für den verbindenden und zugleich verborgenen Bleiverguss in einer Basis bereithielten.⁶⁹

Sollten die Stabdreifüße mobil bleiben, was für jene im kultischen Kontext genauso von Bedeutung war wie für solche, die im privaten und öffentlichen Raum zur Aufstellung kamen, half das Auffüllen der Füße mit Blei, um die Kopflastigkeit zu reduzieren. Beim Baukastentyp erfüllte demnach der Bleiverguss in den hohl gegossenen Füßen neben einer Fixierung der Stäbe zugleich die Funktion der Schwerpunktverlagerung. Ausschließlich letzteres bezweckte das Blei in den Füßen beim Ganzgusstyp im Falle ihrer mobilen Aufstellung. Dies gilt auch für den Berliner Stabdreiffuß. In seinem Fall zeigen sich die Oberflächen der Vergüsse an den Unterseiten der Füße intakt und ohne Hinweise auf nachträgliche mechanische Ab- oder Überarbeitungen (Abb. 4). Insofern kann es sich bei den Verbleiungen nicht um Rudimente einer Versockelung an einem festen Standort handeln. Das Blei stammt aus dem Laurion.⁷⁰ Der Gießer verwendete also als Beschwermaterial das, was er auch der Schmelze hinzulegierte.

Kein Arbeitsgang war so multifunktional wie der letzte. Bei dem Verschließen der Fußunterseiten mit den individuell an jedem Fuß angepassten Standeringplatten ließen sich, wie gesagt,⁷¹ die Gussfehler an den Löwentatzen kaschieren und solche beheben, die einen Stand au-

ßerhalb der Lotrechten bewirkten. Außerdem schufen die Standeringplatten einen ästhetischen Abschluss für den Gefäßständer bis an die Unterseiten seiner Füße.

Benutzungsschäden und der Umgang damit

Darauf, dass der Berliner Stabdreiffuß bis zu seiner Umwidmung zur Grabbeigabe in Gebrauch war, verweisen Beschädigungen, die nicht auf den Werkprozess zurückzuführen sind, sondern sich nur damit erklären lassen, dass der Dreifuß offenbar mehrmals umfiel und dabei Schaden nahm. Wie eben dargelegt, versuchte man zwar, der Kopflastigkeit solcher Geräte durch Bleivergüsse in den Füßen entgegenzuwirken, doch ließ sich ein solches Missgeschick mit den aufsitzenden schweren Gefäßen nicht immer vermeiden.

Bei einem solchen Sturz löste sich auf Seite 5 (Abb. 1e) die heute erneut fehlende Zwickelschlinge. Der Berührungspunkt zum Bogenfeldstab stellt sich mit Meißelhieben aufgeraut dar, und inmitten dieser Stelle finden sich zwei Sacklochbohrungen (\varnothing 3 und 3,5 mm); die Bronze ist mit einem silbergrauen Metall bedeckt, Farbe und Konsistenz sprechen für ein Weichlot (Abb. 17). Nun waren Lotverbindungen mit eingebohrten Dübeln im 19. Jahrhundert in der Restaurierung durchaus üblich,⁷² doch sprechen die lokalen archäologischen Korrosionsprodukte des Kupfers und Sedimente auf dem Weichlot für eine Verbindung, die entstand, bevor der Stabdreiffuß zur Beigabe im Kammergrab wurde. Offen muss bleiben, ob bei der folgenden Reparatur tatsächlich das Original oder vielleicht ein Nachguss angesetzt wurde.

Verfolgt man doch den Gedanken, dass es sich bei der Zwickelschlinge ohne Kopf unter der Bogenfeldleiste vom Stier (Abb. 16) mit ihrem deutlich anderen Bleianteil sowie der zusätzlichen Schweißperle⁷³ doch um die Ausbesserung eines Benutzungsschadens handeln könnte, wird deutlich, dass dieser Handwerker wie schon der Gießer des Dreifußes über die Kompetenz des formwiederholenden schweißenden Angusses sowie des Angussenschweißens als Fügetechnik verfügte.

67 Ein Beispiel ist ein Dreifuß aus Nikosia: Hartmut Matthäus, *Metallgefäße und Gefäßuntersätze der Bronzezeit, der geometrischen und archaischen Periode auf Cypern*, mit einem Anhang der bronzezeitlichen Schwertfunde auf Cypern. *Prähistorische Bronzefunde*, Abteilung II, Band 8, München 1985, S. 309f. Nr. 694 Taf. 99, 694.

68 Zu einem Beispiel aus Nimrud: Bieg 2002, wie Anm. 1, Abb. 3 auf S. 23. Zu einem orientalischen Dreifuß oder griechischen in orientalisierendem Stil aus dem Heiligtum in Delphi: Bieg 2002, wie Anm. 1, Abb. 8 a. b auf S. 30.

69 Für dieses Vorgehen bietet das samische Heraion einen gut untersuchten Beleg. So ragt an der Unterseite einer Löwentatze von einem Stabdreiffuß das Blei zu einem Teil heraus, der ursprünglich am Aufstellungsort eingelassen war: Gehrig 2004, wie Anm. 2, S. 270. 297 Kat. St 41 Taf. 119. Die hierfür wichtigen Vertiefungen weist im Heraion wiederum ein Kalksteinstandring an sechs Stellen, also von zwei Nutzungsphasen auf: Helmut Kyrleis, Hermann Kienast, Hans-Joachim Weißhaar, *Ausgrabungen im Heraion von Samos 1980/81*, in: *Archäologischer Anzeiger*, 1985, S. 383–385 Abb. 15. 16. Das Profil des Ringes (ionisches Kyma) gibt ihn als Kapitell einer Säule zu erkennen, auf der allerdings nicht Stabdreifüße, sondern Dreifußkessel aufgestellt gewesen sein sollen. Unabhängig davon dürfen die seitlichen hakenförmigen Einlassungen an drei Löchern als Kanäle den Anguss des Bleis erleichtert haben.

70 Siehe S. 15–17.

71 Siehe S. 21.

72 Zu eingebohrten Dübeln und Versockelungsstiften in der frühen Bronzerestaurierung: Peltz 2023, wie Anm. 8, S. 199. 280f. 283. 405. 442. 448. 498.

73 Siehe S. 16f., Tab. 1.



17 Dübellocher mit Weichlot im Bogenfeldstab von Seite 5 an der Ansatzstelle für die rechte Zwickelschlange unter der Bogenfeldleiste

Dass aber nicht grundlegend ein Bedürfnis nach einer Reparatur von Beschädigungen am Dreifuß aufkam, legen die fehlende Schlange unter der Bogenfeldleiste auf Seite 3, der verlorene Kopf vom Reptil unter dem Stier sowie die Fehlstellen und Sprünge in den S-förmigen Ranken seitlich der Palmetten nahe (Abb. 1b–d). Überall zeigen sich die Bruchflächen mit archäologischer Korrosion, folglich begleitete der Dreifuß seinen letzten Besitzer ohne besagte Elemente in das jenseitige Leben.

Werkstattsuche

Wendet man sich nun noch der Frage nach der Werkstatt zu, die den Dreifuß aus dem Hinterland von Metapont (Abb. 1a–f) goss, sprach die Gestalt der liegenden Löwen und Rinder immer wieder für eine lakonische oder zumindest lakonisch beeinflusste Gießerei; letztere wurde vornehmlich im tarentinischen Raum verortet.⁷⁴ 2002 sah Bieg die lange bekannte stilistische Verwandtschaft⁷⁵ zu dem Dreifuß aus der antiken Nekropole nahe der heutigen nordmakedonischen Gemeinde Trebeništa⁷⁶ (Inv. 173/I; Abb. 18) als so eng an, dass er für seine Typologie der Stabdreifüße sogar eine eigene »Klasse Metapont/Trebeništa«⁷⁷ eröffnete. Conrad Stibbe argumentierte schon im Jahr 2000 ausführlich in eine ähnliche Richtung, er allerdings im bisher einmaligen Vergleich mit dem Stabdreifuß am Metropolitan Museum in New York⁷⁸ (Inv. 1997.145.1; Abb. 19), für den leider keine Angaben zum Fundkontext überliefert

sind. Hiernach verwies erneut Gehrig 2004 auf die Parallelen zwischen dem Dreifuß in Berlin und dem aus Trebeništa, dies aber ohne Resümee zu einer lakonischen oder lakonisch beeinflussten Provenienz.⁷⁹ Vielmehr wies Gehrig den Berliner Dreifuß seinem für Samos herausgearbeiteten Typ 4, den im Ganzen gegossenen Dreifüßen zu. Dabei ist er allerdings nicht eindeutig in der Aussage, ob der Dreifuß auf Samos oder andernorts in Griechenland entstand. Auf Samos soll wiederum laut Stibbe der New Yorker Dreifuß gegossen worden sein.⁸⁰ Hierfür sprechen gleich mehrere stilistische Aspekte, darunter insbesondere die hängenden Blüten in den Bogenfeldern wie auch die Laschen, hier am unteren Ring. Beides erachtet Gehrig mit seiner reichen Kenntnis über die Funde aus dem Heraion als samische Erfindung.

Technisch betrachtet, besteht jedenfalls eine größere Nähe zwischen dem Dreifuß am Metropolitan Museum und dem an der Antikensammlung als zu dem aus Trebeništa. Letzteren datieren weitere Beigaben aus dem Grab in die Zeit um 570 v. Chr. Er ist zwar gebrochen, aber doch nahezu vollständig. Er wurde eigens im Kontext der vorliegenden Studie zu einigen wenigen technischen Aspekten am Serbischen Nationalmuseum in Belgrad begutachtet, wobei eine dezidierte Untersuchung noch aussteht. Der vollständig und ungebrochen überlieferte Dreifuß am Metropolitan Museum wurde zuletzt in das Ende des 7. Jh. v. Chr. datiert.⁸¹ Zu ihm war kürzlich die eingehende Autopsie mit Lupen und Leuchtmitteln durch die dicht vor das Objekt gesetzten Vitrienscheiben möglich.⁸²

Der Dreifuß aus Trebeništa steht mit 46 Zentimetern dem in New York mit 75,2 Zentimetern und dem in Berlin mit 75,6 Zentimetern allein schon seiner Dimension wegen – und damit auch in seiner gusstechnischen Herausforderung – nach. Fotografien geben zu erkennen, dass der obere Ring keinen runden, sondern einen T-förmigen Querschnitt aufweist.⁸³ Der untere Ring mit den drei liegenden Löwen zeigt Montagepunkte in Gestalt von Stiftverbindungen zu den Horizontalstäben, die den Einzelguss belegen. Alles Übrige erscheint wie aus einem Guss. Wie genau auch immer die Röntgenfluoreszenzanalysen mit einem Handheld-Gerät am Belgrader Museum zu bewerten sind,⁸⁴ las-

74 Zur Zuweisung im lakonischen Kontext kürzlich mit weiterer Literatur: Stibbe 2000, wie Anm. 1, 83–88. 142; Bieg 2002, wie Anm. 1, S. 58. 62.

75 Zur früh einsetzenden Diskussion über die stilistische Verwandtschaft zum Beispiel: Jantzen 1955, wie Anm. 16, S. 87–94.

76 Jüngst zum Dreifuß aus Trebeništa ausführlich: Stibbe 2000, wie Anm. 3, S. 78–83 Abb. 49–51. 54; Bieg 2002, wie Anm. 1, S. 54–58. 152f. Kat. St 41 Abb. 45a–b. 87. 180.

77 Bieg 2002, wie Anm. 1, S. 51.

78 Zum Vergleich der Dreifüße in New York, Berlin und dem aus Trebeništa: Stibbe 2000, wie Anm. 3, S. 127–143 Abb. 53. 55. 85–88. 95. 97–99. Zum Dreifuß in New York zusammenfassend zuletzt: Sean Hemingway, *How to Read the Greek Sculptures*, New York 2021, S. 56f. mit Abb.

79 Gehrig 2004, wie Anm. 2, S. 265. 284.

80 Stibbe 2000, wie Anm. 3, S. 134. 136. 139f.

81 Hemingway 2021, wie Anm. 79, S. 5.

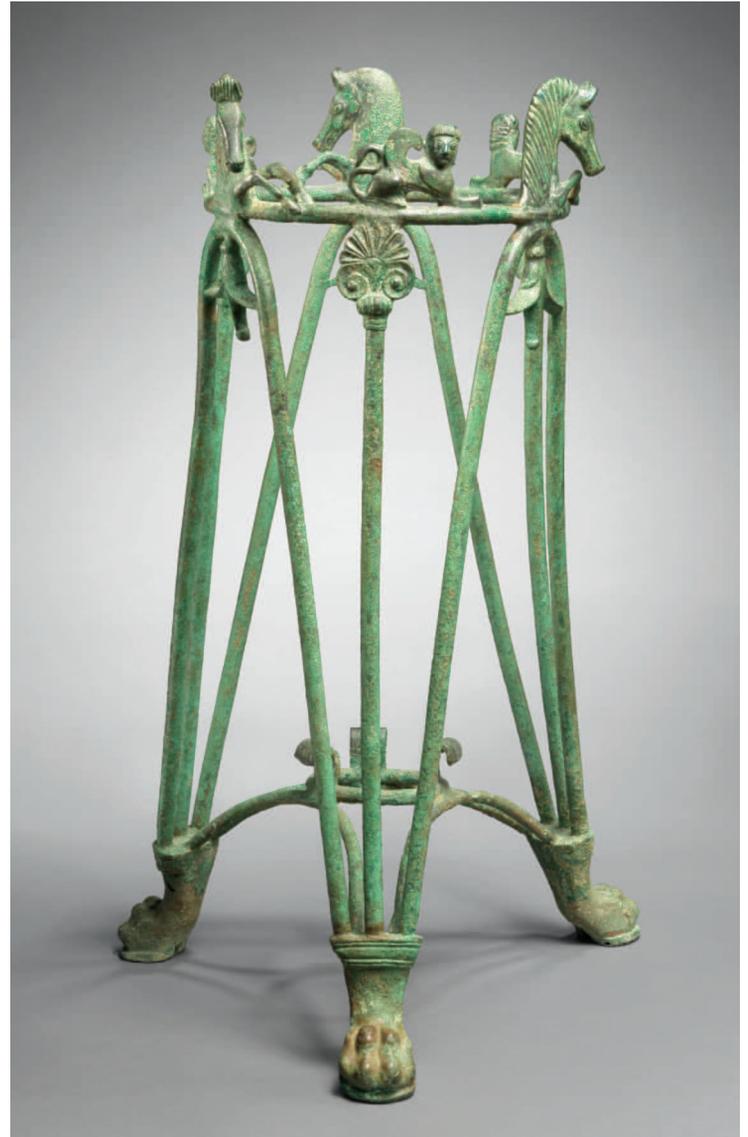
82 Für viele weitere technische Informationen ist auch D. Schorsch (New York) zu danken.

83 Für die Übersendung zahlreicher hilfreicher Fotografien ist G. Bardelli (Mainz) zu danken. Zu Abbildungen zum montierten unteren Ring: Bieg 2002, wie Anm. 1, Abb. 45 b auf S. 58.

84 Die Messungen erfolgten dankenswerterweise mit dem Thermo Niton XL3t XRF Analyser durch M. M. Stojanovic (leitende Konservatorin im Belgrader Nationalmuseum). Die Messpunkte an der Palmette eines Vertikalstabes und an der Rückseite eines Löwenfußes wurden für die Messung soweit als möglich von Korrosion befreit. Stojanovic teilte mit: »As a result, we got the closest approximation of the alloy that the tripod was made of, with minimal destruction made on the object« (M. M. Stojanovic, Report on EDXRF analyses of fragments of



18 Der Stabdreiffuß aus Trebeništa im Serbischen Nationalmuseum in Belgrad, Inv. 173/I; H: 46 cm



19 Der Stabdreiffuß im Metropolitan Museum of Art in New York, Inv. 1997.145.1; H: 75,2 cm

sen sie zumindest keinen Zweifel daran, dass auch der Gießer dieses Dreifußes über gute Erfahrungen mit einer Dreistofflegierung verfügte; weiterführende Hinweise auf eine Werkstattprovenienz liefern die Messungen aber nicht. Insgesamt mutet der Dreifuß aus Trebeništa wie ein Erzeugnis auf dem Weg von der Baukastenklasse wieder hin zum Guss im Ganzen an. Auch wenn für den Stabdreiffuß in New York tiefere kunsttechnologische Untersuchungen noch ausstehen, hält die dort kürzlich geäußerte Ansicht, der Dreifuß sei »[c]ast in several pieces and then soldered and jointed together«,⁸⁵ dem eigenen Blick auf solche Verbindungstellen nicht stand. Nirgends finden sich Anzeichen auf eine der für die Baukastenklasse markanten Verbindungstechniken. Vielmehr gleichen solche Partien, an welchen man mit derlei rechnen würde, so sehr in ihrer Erscheinung den gut untersuchten am Dreifuß in Berlin, als dass auch der in New York eher doch zum Ganzgusstyp gezählt werden darf. Ringe und Stäbe zeigen sich mit gleichmäßig runden Querschnitten. Wieder finden sich der leichte Zehenstand und an den Rückseiten der Löwentatzen die unreparierten Gussfehlerkonzentrationen,

folglich müssen auch die Lage des Wachsmodells in der Form und die leichten Verformungen der Wachsfüße identisch sowie die Anordnung des Gusskanalsystems annähernd vergleichbar gewesen sein.

Den aktuellen Datierungen nach entstanden der Dreifuß in New York und der in Berlin in einem Abstand von 40, vielleicht 50 Jahren. Stehen wir vor zwei Erzeugnissen, die folgerichtig in der Formsprache eine Entwicklung aufzeigen, die aber gusstechnisch derselben Werk-

tripod from Trebeništa). Wie genau man sich diese Annäherung vorstellen darf, ist in Anbetracht diverser Störfaktoren schwer einzuschätzen. Die zweimalige Messung am Fuß offenbarte einen Werkstoff aus nur 48 % Kupfer, dafür 14,5 % Blei und immerhin 30 % Zinn. Das Ergebnis an der Palmette unterscheidet sich durch einen geringeren, dennoch immer noch bemerkenswert hohen Zinngehalt von 25 %; das Blei wurde mit 15,5 % gemessen, und der Kupferanteil ist entsprechend mit 56,5 % etwas höher. Die enormen Differenzen zwischen beiden Messungen innerhalb eines Werkstückes lassen an der Genauigkeit der Messung zweifeln. Ob sie auf Einzelgusswerkstücke verweisen, ist mit größter Vorsicht in Erwägung zu ziehen.

⁸⁵ Hemingway 2021, wie Anm. 79, S. 56.

statttradition folgen? Eine Verfeinerung des Werkprozesses geben die Horizontalstäbe am unteren Ring zu erkennen, auf die bereits Gehrig im Kontext seiner Forschung zum samischen Ganzgusstyp aufmerksam machte.⁸⁶ Beim Berliner Dreifuß münden sie in Gestalt der zwei Schlangen, die, an der Schnürung zusammengeführt, als Stab mit hängender Einrollung an die jeweiligen Füße anbinden; beim New Yorker finden wir noch die ältere Technik mit den zwei einzeln auftreffenden Stäben.

Freilich sprechen beim Berliner Dreifuß viele stilistische Merkmale für einen lakonischen oder eben lakonisch beeinflussten Gießer im griechischen Mutterland oder wahlweise in der Magna Graecia. Und doch erachteten noch Gehrig⁸⁷ und Stibbe,⁸⁸ aber auch schon weit zuvor Jantzen⁸⁹ und Rolley⁹⁰ die eleganten Palmetten mit den offen eingerollten Spitzblättern (Anthemion) als ionisch, ja durchaus samisch beeinflusstes Motiv. Jene bekrönen nun die Vertikalstangen an den drei Eckseiten. Es fragt sich, ob das markante Blattwerk vielleicht auf einen ionisch beeinflussten lakonischen Gießer beziehungsweise auf einen derartig inspirierten in der Kolonie verweist. Oder aber genügt der Befund sogar, um an einen Lakonier zu denken, der in Ionien, vielleicht sogar auf Samos den dortigen Stabdreifüßguss praktizierte, beziehungsweise an einen Ionier, konkreter Samier mit einer Vorliebe für lakonische Stilelemente? Dass es solche Entwicklungen gab, ist hinlänglich untersucht.⁹¹ Und es ist inzwischen auch klar, dass die vielen Funde aus dem Hera-Heiligtum die Insel als wichtiges, vielleicht das wichtigste Zentrum für die Stabdreifüßerherstellung ausweisen.⁹² Folglich spricht

kunsttechnologisch nichts gegen die Herstellung des Stabdreifüßes aus dem Umland von Metapont in einer der hochspezialisierten Gießereien auf Samos.

Abbildungsnachweis

1a–1f., 3, 4, 8–14, 18: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung/Uwe Peltz (gemeinfrei). – 2: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung/Johannes Kramer, Uwe Peltz auf Basis der Zeichnung in: Theodor Panofka, *Antiques du cabinet du Comte de Pourtales-Gorgier*, Rom 1834, Taf. 13. – 5a–5d: Stephan Hohendorf u. Bernhard Redmer, Bundesanstalt für Materialforschung und -prüfung, Berlin. – 6, 7: Michael Ober und Roland Schwab, Leibniz-Zentrum für Archäologie Mainz. – 15–17: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung/Johannes Laurentius. – 19: Serbisches Nationalmuseum, Belgrad. – 20: Metropolitan Museum of Art, New York.

86 Hierzu im Zusammenhang mit einem samischen Miniaturdreifuß Gehrig 2004, wie Anm. 2, S. 264. 284f. 292 Kat. St 9 Taf. 114.

87 Hierzu im Kontext eines Fundstückes aus dem Heraion: Gehrig 2004, wie Anm. 2, S. 283. 293 Kat. St 15 Taf. 115. U. Gehrig ordnete das Anthemion dem samischen Typ 2 zu.

88 Stibbe 2000, wie Anm. 3, S. 85. 137.

89 Jantzen 1955, wie Anm. 16, S. 90.

90 Claude Rolley, *Die Griechischen Bronzen*, München 1984, S. 106.

91 Zum Beispiel: Michail Y. Treister, *The Role of Metals in Ancient Greek History*, Mnemosyne, Supplements, Bd. 156, Leiden 1995, S. 69; Conrad M. Stibbe, *Das andere Sparta* (Kulturgeschichte der antiken Welt, Bd. 65), Mainz 1996, S. 235–240.

92 Zur reichen Fundsituation zuletzt: Gehrig 2004, wie Anm. 2, S. 262–306 Kat. St 1–St 85 Taf. 113–127.

The Berlin Foundry Painter Cup: A Radical Re-Viewing

Dyfri Williams

In honour of Professor Dr Gerhard Zimmer's 75th birthday, 23rd May 2024

This article re-examines the scenes on the well-known Athenian red-figured cup in the Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, potted by Euphronios and painted by the so-called Foundry Painter in ca. 490–480 B.C. The exterior shows scenes of mortal metalworkers, the interior the god Hephaistos with the new armour for Achilles. The former soon became the quintessential images of the making and finishing of Greek bronze sculptures, and such an interpretation has prevailed for over 180 years. This article critically reviews all the elements of the scenes, including the shaft-furnace, the tools and the actions of the workers. As a result, while it is accepted that one side depicts the finishing of a large-scale bronze sculpture of a warrior, it argues that the other side shows not the joining together of parts of a statue of an athlete but, instead, its breaking up prior to melting down in the furnace. After a discussion of the possible reasons for such treatment of bronze sculptures, it is suggested that the scene reflects extreme military need (echoing that of Achilles), specifically the crisis of the first Persian invasion and, indeed, the imminent second.

When it was first discovered at Vulci in 1834, this grand Athenian red-figured cup was labelled the »tazza dell'antropofago«: the study of iconography has always been a mixture of imagination and knowledge (if not taste) (fig. 1).¹ This colourful interpretation was quickly corrected by Emil Braun.² In 1837, the cup was acquired for Berlin, and its status as the quintessential visual image of ancient Athenian bronze sculpture and bronze technology was established; it became, as one scholar recently put it, »eine unschätzbare Quelle für das Verständnis der technischen Verfahrensweisen bei der Herstellung von Großbronzen im 5. Jh. v. Chr.«³ Furthermore, it was soon singled out as the name-piece, first of Paul Hartwig's »Der Meister mit dem Liebling Diogenes«, and then, more substantially, of Sir John Beazley's »Foundry Painter«, while also being attributed by Hansjörg Bloesch to the great cup-potter Euphronios.⁴ The date of its creation should be placed in the decade ca. 490–480 B.C.⁵ Based on close observation, this essay suggests modifications to the accepted reading of some details depicted in the scenes and attempts a new interpretation of the cup as a whole, situating it in the historical context of the early 5th century B.C.

On one side of the exterior (fig. 2), two men clad in *himatia* and leaning on their sticks watch two men working on the surface of a statue of a nude, long-haired youth, who is equipped only with helmet, shield and spear. This statue is set against or within a rectangular frame, presumably of wood, to keep it upright, as it has no base; it is clearly of bronze, and its feet will, in due course, be leaded into a large stone base. Indeed, the frame may also have aided in the transport of the finished

statue to its final location and its erection.⁶ The spectators can be identified as citizens not only by their dress (*himation* and shoes) and their sticks, but also by the athlete's *aryballos* and scraper hung up nearby.

1 Berlin F2294 (ht. 12 cm, diam. 30.5): FR iii, 81–86 (text, F. Hauser) and pl. 135 (drawings, K. Reichhold); CVA Berlin ii, pls. 72, 73 and 76,4, with pp. 25 f. (A. Greifenhagen). Cannibalism: letter of S. Campanari to C. von Bunsen, 29 March 1834, see F. Buranelli, Gli scavi di Vulci della Società Vincenzo Campanari – Governo Pontificio (1835–1837) (Rome 1992), 271 f. Cf. Mrs. [E.C.] Hamilton Gray, Tour to the Sepulchres of Etruria in 1839 (London 1840), 71 (noting the proper interpretation); E. Gerhard, Griechische und etruskische Trinkschalen des königlichen Museums zu Berlin (Berlin 1840), 23 n. 2.

2 E. Braun, Monumenti considerati e spiegati nelle adunanze dell'istituto, BdI 1835, 166–169.

3 Cup's status: H. Pflug, Paides Hephaistou. Der Berliner Erzgießerei-Schale – anders gesehen, in: A. Dostert – F. Lang (eds.), Mittel und Wege: zur Bedeutung von Material und Technik in der Archäologie (Mohnsee 2006), 184. Cf. e.g. C.C. Mattusch, The Berlin Foundry Cup: The Casting of Greek Bronze Statuary in the Early Fifth Century B.C., AJA 84, 1980, 435 (»the most detailed rendering of activities in a metallurgical establishment«); B. Mille, D'une amulette en cuivre aux grandes statues de bronze: évolution des techniques de fonte à la cire perdue, de l'Indus à la Méditerranée, du 5^e millénaire au 5^e siècle av. J.-C. (doctoral thesis, Paris 10-Nanterre with Fribourg 2017: https://bdr.parisnanterre.fr/theses/internet/2017/2017PA100057/2017PA100057_1_diff.pdf), 320 (»La coupe de la Fonderie constitue un extraordinaire témoignage du fonctionnement d'un atelier de grande statuaire«).

4 Painter: P. Hartwig, Die griechischen Meisterschalen der Blüthezeit des strengen rotfigurigen Stiles (Stuttgart and Berlin 1893), 381–399; ARV² 400, 1; BAPD 204340. Potter: H. Bloesch, Formen attischer Schalen von Exekias bis zum Ende des Strengen Stils (Bern 1940), 73 no. 19, pl. 20, 3. Foundry Painter: J.D. Beazley, A Greek Realist, in: D.C. Kurtz (ed.), Greek Vases: Lectures by J.D. Beazley (Oxford 1989), 78–83; E.R. Knauer, A Red-Figure Kylix by the Foundry Painter: Observations on a Greek Realist (Bloomington 1987); CVA British Museum ix, 63–65 (D. Williams). Note, a fragment formerly in the Blatter collection, Knauer 1987 (above), 8 f., fig. 18, and p. 23 n. 60, is better attributed to the Painter of the Paris Gigantomachy; and Adria B498 (ARV² 403, 33; BAPD 204374) is rather by the Triptolemos Painter than the Foundry Painter.

5 It is slightly later in style than, for example, Onesimos's cup from the Marathon tumulus: Marathon Mus. 848 (formerly Athens NM 1044): CVA Athens 1, pl. 13, 5; D. Williams, Onesimos and the Getty Iliupersis, in: Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 5 (1991), 44; BAPD 14270. For the career of Onesimos, see CVA British Museum ix, 15 (D. Williams).

6 Cf. G. Zimmer, Griechische Bronzegusswerkstätten. Zur Technologientwicklung eines antiken Kunsthandwerks (Mainz 1990), 164 and 154; M. Vidale – G. Prisco, Ripensando la coppa del pittore della fonderia: Dalle tecniche antiche al contesto sociale di produzione, AnnAstorAnt 1997, 115–117; M. Vidale, L'idea di un lavoro lieve: il lavoro artigianale nelle immagini della ceramica greca tra VI e IV secolo A.C. (Padua 2002), 235; S. Distler, Bauern und Bananen. Darstellungen des Handwerks und der Landwirtschaft in der griechischen Vasenmalerei (Wiesbaden 2022), 64. H. Thompson, Note on the Berlin Foundry Cup, in: L.F. Sandler (ed.), Essays in Memory of Karl Lehmann (Locust Valley, New York 1965), 324, referred to it as a »schematic representation of a temporary shed«; Mattusch 1980 (note 3), 440 saw it as the doorway of the foundry; A. Melucco Vacarro, I Grandi Bronzi, Archeo 60, 1990, 101 suggested a lifting mechanism. C.C. Mattusch, Greek Bronze Statuary: from the beginnings through the fifth century B.C. (Ithaca, NY 1988), 101–105, talked of the statue as being »attached to a low-footed bronze base«; cf. C.M. Keesling, The Votive Statues of the



1 Athenian red-figure cup, attributed to the Foundry Painter, c. 490–480 B.C., from Vulci; exterior (side A), furnace and workmen; ht. 12 cm, diam. 30.5 cm; Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung (inv. F 2294)



2 Athenian red-figure cup, attributed to the Foundry Painter, c. 490–480 B.C., from Vulci; exterior (side B), finishing the statue of a warrior; ht. 12 cm, diam. 30.5 cm; Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung (inv. F 2294)

The craftsmen are depicted on a smaller scale to make clear the monumentality of the statue, while the spectators, following the conventions of vase-painters decorating the exterior of cups, are shown at full height. The smaller figures wear workmen's clothing: the bearded man has a *chlamys* wrapped around his waist and may be senior to the other, who is naked but for a protective leather skull-cap – no doubt a necessary fashion among those employed near furnaces or the like, and one often sported by Hephaistos himself.⁷ These workmen brace themselves against the statue's waist and knee as they begin downward strokes with their strigil-shaped tools: rasps or burnishers.⁸ To the right of the statue's frame hang a hammer and another strigil-shaped burnisher.⁹ The shape of the burnishing tools echoes that of an athlete's strigil because both were used to scrape clean or smooth curved surfaces, whether that was human skin or a »fire skin«, as 20th-century bronze-workers used to call the blackened surface of the bronze as it emerged from the mould.¹⁰ Both painter and viewer will have enjoyed the juxtaposition.

Carol Mattusch has noted that the cold working of the surface of the sculpture with rasps is likely to have occurred before the addition of its attributes: here shield, spear and helmet.¹¹ The scene might thus depict time-compressed actions, in which different moments over a period of time are combined to give a comprehensive image of the whole process. The images on vases are not, of course, »fast-shutter« products but constructions relying on both reality and allusion. However, we need to remember that cold working with rasps will have occurred at more than one moment: it will have been repeated after the welding together of each section and, finally, to achieve a uniform »skin tone«, when smooth-faced burnishers will have been used rather than rough rasps.

Moving from the workmen to the citizen spectators, their identities are unclear. One might wish them to be the artists responsible for the statue – a Kritios and a Nesiotes, as it were – but their clothing and accoutrements clearly differentiate them from the craftsmen.¹² The one on the left seems to open his mouth as he gestures casually with his left hand, perhaps towards the statue, which is remarkable for its large scale and its implied material. In addition, it represents no ordinary warrior, for the youth is naked and without armour (other than an Attic helmet with a decorated brow and a round shield) as he grips his spear in a pose that is both offensive and defensive, one well known from depictions of Athena Promachos on Panathenaic prize-amphorae.¹³ He has plausibly been identified as Achilles or Ares rather than as a private individual. As a result, the spectators might be seen as part of a commissioning board of the *polis*, monitoring progress or the final result.¹⁴

If we turn to the other side, we find two seemingly distinct but interlinked sets of actions, and it is here that our problems of understanding really begin. The larger tableau, on the left (fig. 3), is focused on a shaft-furnace, set on a rectangular base and topped by a bronze *dinos* with stepped lid. The roundness of the *dinos* and the fact that it is made of bronze are indicated by the vase-painter with shading lines in dilute glaze, just as in the case of the warrior's shield.¹⁵ Behind the furnace, a youth with frontal head is just visible: he is clearly pumping a set of bellows, for we see part of the rippled contour of one of the bag-bellows and the horizontal handle at its mouth. To the right of the upper part of the furnace's shaft hangs a pair of long goat's horns, from which garlands, votive plaques (*pinakes*) and a pair of heads (one male, the other female) are carefully suspended. The lower pair of plaques shows a goat and a seated figure, who is obviously intended to be Athena, wearing a

long-crested helmet and holding a spear. Of the upper pair, that on the left has a draped figure, presumably female, holding up a short stick (perhaps a torch) while gesturing with her other hand; that on the right depicts a naked youth clutching a long-handled hammer and moving

Acropolis (Cambridge 2003) 80: (»large bronze plinth with flanges« for attaching to a base, the »Samian technique«): these ideas followed on from A.E. Raubitschek, Zur Technik und Form der altattischen Statuenbasen, Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare 12, 1938, 135 n. 1; cf. W.-D. Heilmeyer – G. Zimmer, Die Bronzegießerei unter der Werkstatt des Phidias in Olympia, AA 1987, 253 n. 52.

7 Skull-caps worn by metal-workers: G. Zimmer, Der Schmied in der Schale, JBerlMus 24, 1982, 8 n. 9.

8 Rasps and burnishers: L. Casson, The technique of early Greek sculpture (Oxford 1933), 225–227. Cold-working: Zimmer 1990 (note 6), 152–155; D.E.L. Haynes, The Technique of Bronze Statuary (London 1992), 92; E. Formigli, Resconto degli esperimenti di saldatura per colata e di rifinitura a freddo sui grandi bronzi antichi, in: E. Formigli (ed.), I grandi bronzi antichi: le fonderie e tecniche di lavorazione dall'età arcaica al Rinascimento. Atti del seminario di studi ed esperimenti, Murlo 24–30 luglio 1993 e 1–7 luglio 1995 (Sienna 1999), 317–334 (esp. figs. 24–30); and G. Lahusen – E. Formigli, Römische Bildnisse aus Bronze: Kunst und Technik (Munich 2001), 487 (scrapers figs. 30 and 31). For the cold-working of statues in the same space as the moulds were made and cast, cf. C.C. Mattusch, Bronze- and Ironworking in the Area of the Athenian Agora, Hesperia 46, 1977, 379, and C.C. Mattusch, Corinthian Metalworking: the Gymnasium Forge, Hesperia 60, 1991, 392 and 395 no. 21 (pumice).

9 On hammers, see Casson 1933 (note 8), 227–230; J. Ziomecki, Les représentations d'artisans sur les vases grecques (Warsaw 1975), 103–105. We may think of the *sphura* as large, long-handled and normally wielded with two hands, the *sphuridion/sphurion* as smaller and wielded with only one hand. On the Berlin cup the length of the handles is not a particularly reliable distinguishing feature, length being affected by space.

10 »Fire skin«: Casson 1933 (note 8), 226. »Fire-coat«: W.A. Oddy – J. Swaddling, Illustrations of metalworking furnaces on Greek Vases, in: P.T. Craddock – M.J. Hughes (eds.), Furnaces and Smelting Technology in Antiquity (London 1985), 46. Cf. C.C. Mattusch, Bronze-workers in the Athenian Agora (Princeton 1982), 21 (caption); and C.C. Mattusch, The Preferred Medium: The Many Lives of Classical Bronzes, in C.C. Mattusch et al., The Fire of Hephaistos: Large Classical Bronzes from North American Collections (Cambridge, Mass. 1996), 26. For this shape of rasp/burnisher, cf. one hung up on Oxford 1896–1908.G.267 (BAPD 203459). W. Filser, A Question of Object. Class Semantics in Athenian Vase Painting (530–430 B.C.), in: C. Graml – A. Doronzo – V. Capozzoli (eds.), Rethinking Athens Before the Persian Wars (Munich 2019) 306–7, mistakenly dismisses the use of strigil-shaped burnishers.

11 C.C. Mattusch, Classical Bronzes: The Art and Craft of Greek and Roman Statuary (Ithaca, New York 1996), 183 f.

12 A. Burford, Craftsmen in Greek and Roman Society (Ithaca, New York 1972), 95 (»masters«); Thompson 1965 (note 6), 324 (»the proprietors [...] presumably also the sculptors«); Mattusch 1980 (note 3), 441 (sculptor and master founder). Cfr. F. Hauser *apud* FR iii, 84. See also G. Prisco – M. Vidale, The Reconstruction of Manufacturing Sequences on the Basis of Iconography: The Case of the Foundry Cup at Berlin, in: M. Pearce – M. Tosi (eds.), Papers from the EAA Third Annual Meeting at Ravenna 1997 (Oxford 1998), 126–128; and Vidale 2002 (note 6), 232 f. Mattusch seems later to identify them as Eponymous Heroes: C.C. Mattusch, The Eponymous Heroes: The Idea of Sculptural Groups, in: W.D.E. Coulson – O. Palagia (eds.) Athens and Attica under the Democracy (Oxford 1994), 78 f.; and most recently, C.C. Mattusch, Archaic and Classical Bronzes, in: O. Palagia (ed.), Greek Sculpture: Function, Materials and Technique in the Archaic and Classical Periods (Cambridge 2006), 225.

13 See e.g. M. Bentz, Panathenäische Preisamphoren. Eine athenische Vasengattung und ihre Funktion vom 6.–4. Jahrhundert v. Chr. (Basel 1998).

14 Thompson 1965 (note 6), 326 identified the warrior as Achilles. Cf. Burford 1972 (note 12), 95; G. Hedreen, The Image of the Artist in Archaic and Classical Greece: Art, Poetry, and Subjectivity (Cambridge 2016), 232. Others have thought of him as Ares: e.g. C. Rolley, Greek Bronzes (Fribourg 1986), 33; cf. Vidale – Prisco 1997 (note 6), 125; Vidale 2002 (note 6), 234. P. Acton, *Poiesis*. Manufacturing in Classical Athens (Oxford 2014), 137 bizarrely suggests that the figure is actually »a hero-size panoply of armour«.

15 Mattusch 1988 (note 6), 231 saw them as flames, but they would have been done with added red. On the shading of rounded metal objects: e.g. D. Williams, The Drawing of the Human Figure on Early Red-Figure Vases, in: D. Buitron-Oliver (ed.), New Perspectives in Early Greek Art (Washington 1991), 294.



3 Athenian red-figure cup, attributed to the Foundry Painter, as fig. 1; detail of exterior (side A), furnace

forward, as if to the woman's summons.¹⁶ Athena here is Athena Erganē, the protecting deity of craftsmen. The female figure with the torch could be considered as the *daimon* or guardian overseeing the firing of the furnace and perhaps responsible for raising the temperature when required. One might, however, recall the Hellenistic potter's poem, »Kiln«, with its destructive demons known as *baskania* and named *Syntrips* (smasher), *Smaragos* (crasher) and *Asbestos* (unquenchable), as we are informed by Pollux.¹⁷ The youth with the hammer might thus have been thought of as a *Smaragos*-like demon, the woman as an *Asbestos*, and the long-horned goat as an aggressive, destructive force. Yet we should also note that contemporary bag-bellows were apparently made from goatskins, so horns and goat *pinax* probably had more positive craft connotations and acted as thank-offerings.¹⁸ Consequently, the youth with the hammer could be a votive honouring one of the key figures in metalworking: the youth whose strength forged the metal. The suspended heads have often been considered as models or positives for moulds, but their rigid frontality and central positioning within the group of *pinakes* suggest that they were more likely intended for terracotta votive protomes, as found in many sanctuaries.¹⁹ Hung up vertically, and close to this display of votives so that there is perhaps an ambiguity between votive and tool, is a hammer, a key implement in the metalworker's kit.

To the right (and in front) of the furnace, a bearded naked man, wearing a cap like that worn by one of the workmen on the other side of the cup, sits frontally on a cushioned stool. He works with a long-handled, hooked tool among the flame-licked coals inside the fur-

nace's mouth (the flames are rendered with added red). Above him, a long-handled hammer hangs horizontally and, to the right, behind his back, a long two-man saw with seemingly large teeth is suspended ver-

16 Cf. F. Hauser *apud* FR iii, 85 f. See also: Beazley 1989 (note 4), 79; G.S. Korres, *Ephoroi pyros kai technēs*, *AEph* 1971, 1972, 235–238; Vidale – Prisco 1997 (note 6), 114 f. (with a »structuralist« diagram of correspondences and oppositions); Vidale 2002 (note 6), 225–228; A.-C. Gillis, *Des dieux dans le four. Enquête archéologique sur les pratiques religieuses du monde artisanal en Grèce ancienne* (Villeneuve d'Ascq 2021), 141 f.; E. Hasaki, *Potters at Work in Ancient Corinth: Industry, Religion, and the Penteskouphia Pinakes* (Princeton 2021), 283.

17 Poem: M.J. Milne *apud* J.V. Noble, *The Techniques of Painted Attic Pottery* (London 1965), 102–113 (text 106 f.). *Baskania*: Poll. 7, 108.

18 Bellows: F. Hauser *apud* FR iii, 85; Zimmer 1990 (note 6), 148 f.; E. Formigli, *Ricostruzione sperimentale di un mantice greco del V sec.a.C.*, in: E. Formigli (ed.), *Antiche Officine del Bronzo* (Sienna 1993), 103–108. Note the examples being carried: Paris, Cab. Méd. 542 (BAPD 205179) and 539 (BAPD 205180). The running satyr depicted on Hephaistos's kiln, *Caltanissetta 20371* (BAPD 352517), also seems a positive emblem, as satyrs are his helpers.

19 Athenian terracotta female protomes: R.A. Higgins, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities British Museum I* (London 1969), 178 nos. 665.666; F. Croissant, *Les protomés féminins archaïques: recherches sur les représentations du visage dans la plastique grecque de 550 à 480 av. J.-C.* (Paris 1983), 274 f. and 278–280. J. Neils, *Who is who on the Berlin Foundry Painter Cup*, in: C.C. Mattusch – A. Brauer – S.E. Knudsen (eds.), *From the Parts to the Whole, Acta 13th International Bronze Congress held at Cambridge, Massachusetts, May 28–June 1, 1996, I* (Portsmouth, Rhode Island 2000), 75 n. 4 and 80, suggested that the female head is Athena (but no helmet) and the male Hephaistos, following it would seem, E. Simon, *Die Götter der Griechen* (Munich 1985), 222 (caption to fig. 208); so also Gillis 2021 (note 15), 141 f.; and A. Verbanck-Piérard, *Bronze et terre cuite: le regard du peintre*, in: S. Descamps-Lequime – V. Jeammet (eds.), *Pratiques d'ateliers dans la Grèce et l'Égypte anciennes: du coroplaste au bronzier* (Paris/Villeneuve d'Ascq 2023), 110.



4 Athenian red-figure cup, attributed to the Foundry Painter, as fig. 1; detail of exterior (side A), statue lying on the ground

tically.²⁰ In the centre of this side of the cup, facing the furnace, is a naked youth leaning on his long-handled hammer, his left hand casually resting on his hip. This is a fine portrait of a powerful physique at graceful ease, matching the inscription that runs above him: *Diogenes kalos naichi*.²¹ He is the hammer-man (*sphyrokopos*) of the votive plaque. Here, he looks downwards at the actions of the seated man, as if fascinated by the flames in the furnace.

The second, shorter section (fig. 4), to the right of this youth, depicts a bearded workman, his back to the youth and a *chlamys* tied round his waist. He raises a hammer up beside his head with one hand to strike what can really only be a hollow-cast bronze statue, its head lying on the ground between his feet. This bronze figure rests on a solid, seemingly natural feature with large curved protrusions shaped by both relief and dilute glaze lines. On the statue's right wrist is a line with traces of two additional short strokes set at right angles. Above hangs another hammer. The statue, with its outstretched arms, spread fingers, and feet not flat to the ground, is now generally recognised as depicting an athlete, either a runner at the starting line or a fighter (a wrestler, *pankratistēs*, or a boxer) poised for combat or to make a feint.²² Between the central standing youth and the bearded craftsman working with the hammer, hangs yet another hammer like the one being wielded. Beyond this, closest to the youthful hammer-man, there are also two right feet, one seen from underneath the sole (as there is no indication of an ankle or leg), the other in profile (seen from the foot's right side), with what seems to be a rod projecting from it. As two right feet, these are not, of course, to be connected with the statue on the ground.²³ The

projection rising from inside one of the feet might be intended to be the remains of an internal rod, whether part of an armature or a rod

20 Saws: Casson 1933 (note 8), 224 f.

21 *Diogenes kalos*: ARV², 1573 f. For the presence and action of this figure, cf. the youth on London, BM 1846,0629.45 (BAPD 303253).

22 F. Hauser *apud* FR iii, 84: runner at starting line. Cf. also Thompson 1965 (note 6), 325, who went on to identify him specifically as Achilles (p. 327). Mattusch 1980 (note 3), 442 f. with pl. 56, 6 compared the figure with a jumper on Copenhagen NM 126 (BAPD 203078); Neils 2000 (note 19), 79 argued for a pancratiast or wrestler. Note that boxers are also sometimes shown with open hands: CVA British Museum ix, 63–65 (D. Williams) 63. Some scholars have sought to combine the figure with the warrior on the other side: Gerhard 1840 (note 1), 24 f.; A. Furtwängler, *Masterpieces of Greek Sculpture: A Series of Essays on the History of Art* (rev. ed., Chicago 1964), 111 fig. 14; N. Dietrich, *Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin 2010), 396. For wide-ranging discussions cf. Vidale – Prisco 1997 (note 6), 121–125, and Vidale 2002 (note 6), 228 f., including some mythological explanations.

23 F. Hauser *apud* FR iii, 86, refers to the feet as a pair and as models or cast parts. Mattusch 1980 (note 3), 437 and 440, describes them as a pair and as »models for indirect casting«, and even goes on to claim that »the Foundry Painter is stating explicitly that the feet on the wall are the models for the ones on the nearby statue«; cf. C. C. Mattusch, *The Earliest Greek Bronze Statues and the Lost wax process*, in: K. Gschwantler (ed.), *Griechische und römische Statuetten und Grossbronzen, Akten der 9. internationalen Tagung über antiken Bronzen 12.–25. April 1986* (Vienna 1988), 193 f. G. Zimmer, *Antike Werkstattbilder* (Berlin 1982), 16 mistakenly refers to one as being seen from above. Oddy – Swaddling 1985 (note 10), 47 call them »clay or plaster matrices, or waxes to be cast, or the finished bronze articles ready for attachment to another statue«. Vidale and Prisco would rather identify them as a hand and a foot, which they then take to be a reference to a metrological system: Vidale – Prisco 1997 (note 6), 113; Prisco – Vidale 1998 (note 12), 125 and 126; and Vidale 2002 (note 6), 220 and 227 f. Verbanck-Piéard 2023 (note 19), 111 sees them as models and as »feet or foot and hand«.

dowel for fixing the statue to its base (any projection below having been sawn off), suggesting that the feet are rejects of some sort.²⁴

These two linked scenes, however, require further discussion and interpretation, as neither may be quite as is usually envisioned. The second scene, that on the right, is normally interpreted as a workman either finishing the process of attaching the right hand and wrist to the statue (the line at the wrist indicating the line of fusion) or preparing the edge of the neck to receive the head lying on the ground, the final section to be added.²⁵ The first of these processes, the finishing of a joint between hand and wrist achieved through flow-fusion welding, would not have required the use of a hammer so wielded, but rather work with a rasp, burnisher and pumice, techniques which are shown by vase-painters in other contexts.²⁶ The second process, the preparation for a welded joint between head and neck, might have been achieved by cutting back areas of the edge of the already cast part to about half its thickness to create a ledge or basin (if not already cast into the edge); this, however, would have been done carefully with a chisel and hammer, not a hammer alone.²⁷

Indeed, Gerhard Zimmer had already questioned the forceful use of the hammer in connection with a joint, noting of the man that »das genaue Ziel seiner Aktion bleibt allerdings unklar.«²⁸ Earlier, Arthur Steinberg had tried to explain it, but with some frustration: »[...] he is using a hammer either for making mechanical joints on the statue (pins, dowels, or some sort of ›tongue and groove‹) or finishing and smoothing the surface around the joints [...] We simply cannot tell.«²⁹ Recently, Benoît Mille, arguing that the man is preparing the statue for welding, suggested that »the right hand of the statue is still not welded, the craftsman with the hammer is in the process of making the last adjustments, the secondary pour [of molten bronze] for the welding has not yet begun, the two men at the furnace are in the process of melting the bronze.«³⁰ He went on to conclude that »the notoriety of the new technique of assembly was such that the painter did not need to explicitly depict the welding, the procedure was immediately identifiable as preparatory work.« Since, however, the hand is clearly already fixed in place and the craftsman seems to be wielding his hammer with considerable vigour, it is very difficult to follow Mille's interpretation. Furthermore, the reconstruction drawing that Mille uses to illustrate the welding process (made for a Gallo-Roman exhibition in 2015), depicts the actual pouring of molten bronze from a crucible into the joint between an upper arm and a shoulder, actions that are surely not so complex that an Athenian vase-painter would have been unable to produce something similar had he wished to show off that particular process.³¹

It seems, therefore, that it might be best to put aside this long-held interpretation, prompted by the understandable wish to see the assembly of separately cast parts of a large bronze statue. Instead, we should consider that the man might really be in the process of striking the wrist or hand of the statue with his hammer, seeking to open up what is in fact intended to be a crack or even a joint line that is opening up under his attack.³² In other words, he is breaking up the statue, the head already having been removed.³³ Furthermore, the feature on which the statue rests is often referred to as a heap of sand mixed with clay – that is, a bed of »founder's sand« regularly used to set an anvil. Yet anvil settings never have such markings, while the form indicates rather a rock or natural boulder with bumps and projections.³⁴ The hardness of a boulder of some sort would be a most unsuitable support during the

delicate operations involved in the construction of a bronze sculpture, but a real aid in the process of breaking it up. One might also add that it seems equally improbable that the finished head with all its delicate details, including (here) its inset eyes and lips, would be left lying un-

24 Mattusch 1980 (note 3), 440 describes this rod as a »hook projecting from the lower leg«. I. Manfrini – N. Strawczynski, *Une forge ambiguë, Métis* 5, 2007, 77 f., also note it. Iron rods as armatures: Mattusch 1988 (note 6), 219 f. Fixing rods: R. Nouet, Who was in Charge of Fastening Bronze Statues on the Bases? A Case Study of Two Classical Group-Bases from Delphi, in: P. Baas (ed.), *Proceedings of the XXth International Congress on Ancient Bronzes: Resource, reconstruction, representation, role* (Oxford 2019); and in the forthcoming papers of the Delphi Charioteer conference, Athens, December 2022.

25 Wrist/hand: F. Hauser *apud* FR iii, 84 (notes line at wrist and interprets it as a joint); Mattusch 1980 (note 3), 436 (»partly joined right hand«); Mattusch 1988 (note 6), 104 (»hammers vigorously to join the hand [...] to the arm«; cf. 224); Mattusch 1996 (note 11), 182 (»hammering the join of the hand onto the wrist«). Head: Beazley 1989 (note 4), 79. Pilkington Jackson *apud* Casson 1933 (note 8), 229 as the man using the haft of the hammer to break up the clay core in the neck.

26 Straight rasp/burnisher, helmet-makers: Oxford 1896-1908.G.267 (in use and hung up; BAPD 203459); Oxford 1911.620 (BAPD 202646); Rome, VG 50441 (BAPD 203015). Pumice, shield-maker: Boston, MFA 13.188 (BAPD 203143). Zimmer 1982 (note 23), 15 refers to the line at the wrist as »the not yet smoothed join«; cf. Formigli 1999 (note 7), 319 and caption to fig. 17 (suggesting that the hammer is being used to smooth the joint).

27 On the joining process: H. Lechtman – A. Steinberg, *Bronze Joining: A Study in Ancient Technology*, in: S. Doeringer – D.G. Mitten – A. Steinberg (eds.), *Art and Technology: A Symposium on Classical Bronzes* (Cambridge, Mass. 1970); A. Steinberg, *Joining Methods*, in: *Application of Science in Examination of Works of Art*, Boston 1973, 103–108; E. Formigli, *La tecnica di costruzione delle statue di Riace*, in: L. Vlad Borrelli – P. Pelagatti (eds.), *Due Bronzi da Riace: Rinvenimento, restauro, analisi ed ipotesi di interpretazione* (Rome 1984), 121–127; P.C. Bol, *Antike Bronzetechnik: Kunst und Handwerk Antiker Erzbildner* (Munich 1985), 135–138; Zimmer 1990 (note 6), 153 f.; Haynes 1992 (note 8), 92–98; A. Melucco Vaccaro – G. De Palma, *I Bronzi di Riace. Restauro come conoscenza* (Rome 2003); A. Azéma et al., *An experimental study of the welding techniques used on large Greek and Roman bronze statues*, *Historical Metallurgy* 45, 2011, 72 with 74 fig. 6A; Mille 2017 (note 3), 301–311; A. Azéma et al., *Pour une meilleure compréhension du procédé de soudage de la grande statuaria antique en bronze: analyses et modélisation expérimentale*, *Techné* 45, 2017, 73–83. Short-handled hammers were presumably used carefully in connection with chisels for some cold work, e.g. removing casting channels, inserting patches, and some decorative work on the surface: cf. Lahusen – Formigli 2001 (note 8), 491 fig. 49, 493 fig. 57, and 500.

28 Zimmer 1982 (note 23), 15.

29 Steinberg 1973 (note 27), 104.

30 Mille 2017 (note 3), 319 f. – employing the idea for the use of the furnace first suggested by E.-L. Schwandner – G. Zimmer, *Zum Problem der Öfen griechischer Bronzegiesser*, *AA* 98, 1983, 70. Mille's interpretation accepted by Verbanck-Piérard 2023 (note 19), 120 f.

31 Mille 2017 (note 3), 310 fig. 118 (reconstruction drawing by A. Evang).

32 Casson 1933 (note 8), 160 suggests that the workman is aiming at the shoulder, but he sees the intention very differently, cf. p. 229.

33 This idea of the breaking up of the statue occurred to me in the later 1980s, when working on BM 1886.0324.1-7 (Knight Rider: The Piot Bronze, *AA* 1989, 529–551), and I wrote to Homer Thompson for his reaction. His response was: »I must confess, however, that I find the idea of the one statue being broken up more intriguing than plausible« (letter 22 June 1988), so I put aside my thoughts. They returned, however, during the delivery of Christian Russenberger's paper in Brussels: C. Russenberger, *Der schöne Diogenes und die Schmiedemeister. Text und Bild auf der Ergießerei-Schale in Berlin*, in: A. Tsingarida – S. Schmidt – A. Coulié (eds.), *The Corpus Vasorum Antiquorum* (1922–2022). A Century of Exploring Greek Vases, Brussels forthcoming. He argued for such a dismemberment, but went on to explain all in terms of erotic metaphors.

34 Founder's sand: Beazley 1989 (note 4), 79; Zimmer 1990 (note 6), 153; Distler 2022 (note 6), 64. Casson 1933 (note 8), 160 has »a block or support of wood or rough material«. Natural rock: Gerhard 1840 (note 1), 24; Vidale – Prisco 1997 (note 6), 115 (with fig. 10 on p. 116) and Vidale 2002 (note 6), 230, who rightly compared the rock on which Ariadne is sleeping on the Foundry Painter's cup, Tarquinia RC 5291 (BAPD 204395). Note also Dietrich 2010 (note 21), 395 f., who sees it as representing a rock, but as part of a bronze group. For a vertical version, clearly a rock, also by the Foundry Painter: Harvard, Sackler Mus. 1917.149 (BAPD 204357).

protected on the ground under the workman's feet, instead of on a table or stool.³⁵ Finally, one of the two right feet hung up behind the bearded workman with the hammer seems to display a sawn-off section of an armature or dowel, so that both can perhaps be better understood as the remnants of previous demolitions of sculptures rather than as models for further creations.³⁶

If this reinterpretation of the action of the bearded hammer-man is correct, we need to consider the possible motives behind such a dismantling and, presumably, subsequent melting down of one or more bronze sculptures. Accidental, minor damage may have led to simple repairs and even the moving of a statue to a more protected location, but serious damage could have resulted in a decision to melt it down.³⁷ It is also possible that sanctuary renovations and new building projects might have resulted in collateral damage to bronze dedications, necessitating their removal and consequent recycling. Evidence for such authorised and controlled *kathaireseis* comes from Attica and Delos, as well as perhaps the Acropolis.³⁸ In such circumstances, we know that a special sacrifice, an *arestērion*, could be performed by the priest or priestess to placate the deity.³⁹ A radically different and clearly punitive approach, however, was taken in the case of a bronze dedication on the Acropolis by Hipparchos (II), son of Charmos and probable son-in-law to the tyrant Hippias, who was celebrated as *kalos* ca. 515–505 B.C. and was eponymous archon in 496/5 B.C., but was eventually ostracised in 488/7 B.C.⁴⁰ His bronze statue, probably of athletic type (though more as a socially related statement than a celebration of actual victories), was, according to Lykourgos, melted down after his ostracism and turned into a bronze stele, on which were recorded a list of »sinners and traitors.«⁴¹ This may well be the stele noted by Thucydides on the Acropolis that named the Peisistratids, including Hipparchos, although he does not explicitly say that it was of bronze.⁴²

In 1988, Caroline Houser published a discussion of the considerable number of isolated heads of large-scale bronze statues that had survived from antiquity, writing that »torso-less heads comprise more than a quarter of all extant Greek bronzes in large scale.«⁴³ Among the early examples she mentioned are the following: from the Acropolis, the head of a youth and that of a bearded warrior (fig. 5), and, from Olympia, the head of a Zeus – there are many more from Hellenistic and Roman times.⁴⁴ These heads were clearly removed with care, leaving details undamaged. Houser further commented that »all the Greek bronze heads severed from their bodies that appear to be sacred dedications were buried in sanctuaries and the head that appears to belong to a political portrait erected on Delos was preserved in a city site.«⁴⁵

35 Cf. e.g. Prisco – Vidale 1998 (note 12), 126 f.

36 Near the centre of the heel of the other foot there is a blemish or smudge in the surface that could be the result of an attempt to indicate the sawn through end of a leaded attachment to a base.

37 In general, see R.M. Koursser, *The Afterlives of Greek Sculpture: interaction, transformation and destruction* (Cambridge 2017), 77–87. Cf. also the damaged Acropolis lioness: C.M. Keesling, *Misunderstood Gestures: Iconatropy and the Reception of Greek Sculpture in the Imperial Period*, *CAnt* 24, 2005, 57–64.

38 T. Linders, *Gods, Gifts, Society*, in: T. Linders – G. Nordquist (eds.), *Gifts to the Gods: Proceedings of the Uppsala Symposium 1985* (Uppsala 1987) 115–122; T. Linders, *The Melting Down of Discarded Metal Offerings in Greek Sanctuaries*, in: *Anathema: regime delle offerte e vita dei santuari ne Mediterraneo antico*, *Atti del Convegno internazionale*, Roma, 15–18 giugno 1989 (*ScAnt* 3/4, 1989/90), 281–285; E. Kosmetatou, *Reassessing IG II²*

Andrew Stewart more recently characterised the process as the »peace-time decapitation of monumental votive bronzes earmarked for removal, the burial of their heads inside the sanctuary, and the melting down

1498–1501A: *Kathairesis* or *Eksetasmos?*, *Tychē* 18, 2003, 43; A. Lindenlauf, *Recycling of Votive Offerings in Greek Sanctuaries. Epigraphical and Archaeological Evidence*, in: C.C. Mattusch – A. Donohue – A. Brauer (eds.), *Proceedings of the XVIth International Congress of Classical Archaeology*, Boston, August 23–26, 2003. *Common Ground*, Archaeology, Art, Science, and Humanities (Oxford 2006), 30–32; E. Lupu, *Greek Sacred Law: a collection of new documents (NGSL)* (Leiden/Boston 2005), 32 f.; Koursser 2017 (note 37), 79. The Acropolis inscriptions associated with Lycurgus, *IG II² 1498–1501A*, have been taken as evidence of such a *kathairesis*: D. Harris, *Bronze statues on the Athenian Acropolis: the evidence of a Lycurgan inventory*, *AJA* 96, 1992, 637–652; D. Harris-Cline, *Broken Statues. Shattered Illusions: Mimesis and Bronze Body Parts on the Akropolis*, in: C.C. Mattusch – A. Brauer – S.E. Knudsen (eds.), *From the Parts to the Whole, Volume 1: Acta of the 13th International Bronze Congress*, held at Cambridge, Massachusetts, May 28–June 1, 1996 (Portsmouth, Rhode Island, 2000) 135–141; Koursser 2017 (note 37), 79; A.-I. Rassia, *Melting down the Sacred Property of the Gods in Attic Sanctuaries*, in: J.-C. Cortil – E. Galbois – F. Ripoll – S. Rougier-Blanc (eds.), *Déchéance et réhabilitation dans l'Antiquité gréco-romaine. Espaces, personnes, objets* (Bordeaux 2024), 303–310. But this has been questioned: Mattusch 1996 (note 11), 101 f. – inventories; Kosmetatou 2003 (above) – an *exetasmos*. Note also the mid-6th-century bronze inscription, *IG I³ 510*: A. Makres – A. Scafuro, *The Archaic Inscribed Bronzes on the Acropolis of Athens: Some Remarks*, in: O. Palagia – E.P. Sioumpara (eds.), *From Hippias to Kallias: Greek Art in Athens and Beyond* (Athens 2019), 63–4. For the possibility that decorated parts of dedicated bronze vessels might have been treated in a similar manner: Lindenlauf 2006 (above); C. Tarditi, *Bronze Vessels from the Acropolis. Style and Decoration in Athenian Production between the Sixth and Fifth Centuries BC* (Rome 2016), 15 and 18. I am very grateful to Jasper Gaunt for drawing my attention to the issue of bronze vessels. For the reuse of undecorated parts, cf. a bronze tripod leg used as an armature in a metal workshop, Heilmeyer – Zimmer 1987 (note 6), 265 f. with n. 76 and fig. 23 (Olympia B3707); Lindenlauf 2006 (above), 31.

39 Lupu 2005 (note 38), 6, 32 and 38; Koursser 2017 (note 37), 79 f. (there referred to as a *krēstērion*).

40 Lycurg., *Leoc* 117 (calls it an *eikon*). Hipparchos II: J.K. Davies, *Athenian propertied families, 600–300 B.C.* (Oxford 1971) 451 f. Hipparchos *kalos*: D. Paléothodoros, *Épiktétos* (Louvain 2004), 132–134. Ostracism: S. Brenne, *Ostrakismos und Prominenz in Athen* (Vienna 2001), 161; *idem*, *Die Ostraka vom Kerameikos. Kerameikos XX* (Wiesbaden 2018), 23 no. 26.

41 Lycurg. 1, 117; cf. D. 21, 272 and ix, 41; for other references see FGrHist no. 342, *Krateros F 14*. For the sculpture: R. Krumeich, *Bildnisse griechischer Herrscher und Staatsmänner im 5. Jahrhundert v. Chr.* (Berlin 1997), 63; C.M. Keesling, *The Votive Statues of the Acropolis* (Cambridge 2003), 179; B. Holtzmann, *L'Acropole d'Athènes. Monuments, cultes et histoire du sanctuaire d'Athéna Polias* (Paris 2003), 190 f.; C.M. Keesling, *Early Greek Portraiture. Monuments and History* (Cambridge 2017), 51.

42 Th. 6, 55.

43 C. Houser, *Slain Statues: Classical Murder Mysteries*, in: A. Delivorrias et al., *Πρακτικά του XII Διεθνούς Συνεδρίου Κλασσικής Αρχαιολογίας, Αθήνα 4–10 Σεπτεμβρίου 1983* (Athens 1988), 112.

44 Acropolis youth, Athens NM Ch6590: Mattusch 1988 (note 6), 95 fig. 5.5. Acropolis bearded warrior, Athens NM Ch6446: Mattusch 1988 (note 6), 92 fig. 5.2. Olympia head of Zeus, Athens NM Ch 6440: Rolley 1986 (note 14), 41 fig. 15. One might add the early head in Berlin (inv. 6324) which was said to have been found in the neighbourhood of the sanctuary of Aphrodite: W.-D. Heilmeyer, *Der Bronzekopf von Kythera. Neue Beschreibung*, in: *Griechische und römische Statuetten und Grossbronzen: Akten der 9. internationalen Tagung über antike Bronzen*, Wien 12.–25. April 1986 (Vienna 1988), 57. There are many more preserved from Hellenistic times, e.g.: London, BM 1861,1127.13 from Cyrenaica, J.M. Daehner – K. Lapatin (eds.), *Power and Pathos. Bronze Sculpture of the Hellenistic World* (Los Angeles 2015), 246 f., no. 28; Athens NM Ch6439 boxer from Olympia, Zeus sanctuary area, *idem* 23 fig. 1.4; Olympia B2001, boy from Olympia stadium, Bol 1985 (note 27), 144 fig. 99; Athens NM Ch14612 from Delos, Daehner – Lapatin 2015 (above), 268 f. no. 29. To this list one might add the portrait of Arkesilas IV(?) from the sanctuary of Apollo, Cyrene, Mattusch 1988 (note 6), 197 fig. 8.1. Note also the head of Seuthes III from the *dromos* of his tomb, Daehner – Lapatin 2015 (above), 202 f., no. 9, with 65 fig. 4.4. For Roman examples cf. Lahunsen – Formigli 2001 (note 8), 9 f.; and note especially London, BM 1911,0901.1 from Meroë, D. Boschung, *Die Bildnisse des Augustus* (Berlin 1993), 160 f., no. 122.

45 Houser 1988 (note 43), 114.



5 Greek bronze head of a warrior, c. 480–470 BC, from the Athenian Acropolis; ht. 29 cm; Athens, Acropolis Museum (inv. EAM Ch 6446)

of their bodies for reuse»; he also noted that »autopsy of the [Acropolis bearded] head indicates that it has been struck off the neck from behind to minimise damage« – presumably with a hammer.⁴⁶ In 1995, excavations for the ventilation shaft of the Athens Metro on the north-eastern side of the National Gardens – that is, outside the city walls, near the Peisistratan aqueduct and the ancient Mesogeia road – revealed a particularly interesting treatment of a severed bronze head.⁴⁷ The early 5th-century head of a youth had been carefully removed from its body and set deep into a rough stone with the aid of a lead fill, so that only the face was visible. The motive behind this »preservation« and its date are unclear, not least because the head was found not in a stratified level but in a rectangular rock cutting. Nevertheless, it is yet another example of the deliberate preservation (whether primary or secondary) of the head of a bronze figure, akin to some sort of *hypomnema*.

What, then, might have been in the Foundry Painter's mind when he painted such a scene of dismemberment on an impressively large

cup crafted by the master potter Euphronios? Was his conception particular, generalised or purely imaginary? Although it is possible that he had in mind a specific occasion – perhaps even the vengeful melting down of Hipparchos's statue, which must indeed have caused something of a sensation in the city – there appears to be no clue to support such an idea.⁴⁸ The vase-painter could instead have been reflecting a more generalised situation, such as collateral damage occasioned by a

46 A. Stewart, *The Persian and Carthaginian Invasions of 480 B.C.E. and the Beginning of the Classical Style: Part I, The Stratigraphy, Chronology and Significance of the Acropolis Deposits*, *AJA* 112, 2008, 387 f. with n. 40 and fig. 13. Cf. also Kousser 2017 (note 37), 77–79.

47 Athens M 4608: L. Palerma – N.C. Stampolidis (eds.), *The City beneath the City: Finds from the Excavations for the Metropolitan Railway of Athens* (Athens 2000), 198–203, no. 181.

48 We do not know when the Hipparchos statue was erected, but a date after his archonship and before his ostracism is quite possible, i.e. ca. 495–487 B.C.

combination of overcrowding and building works – which, on the Acropolis, could have involved the ongoing construction of the predecessor of the Parthenon.⁴⁹

There is, however, another context for such treatment of bronze statues: critical, military necessity. Perhaps the scene of breaking up a bronze statue on the Foundry Painter's cup was intended to evoke the city's response to the existential Persian threat and the urgent need for bronze to supply the war effort – whether for making helmets, greaves and shields for the city's hoplites or even great bronze rams for its fast-growing Themistoclean navy.⁵⁰ During both phases of the Persian Wars, the city must indeed have become something of a »*polemou ergastērion*«, to use Xenophon's description of Ephesos in 395 B.C., when King Agesilaos gathered all his forces there to equip and train them in preparation for battle against Tissaphernes. We might also bear in mind Diodoros's mention of Themistokles persuading the *Boulē* to remit the taxes on metics and slaves to encourage an immediate influx of craftsmen.⁵¹ In such circumstances, the breaking up and melting down of statues would seem quite possible, although no direct literary evidence supporting this practice in 5th-century Athens has been preserved. There is, however, later literary evidence indicating just such a martial repurposing, albeit without proper authorization, for Diodoros records that in the middle of the 4th century the Phocian general, Onomarchos, appropriated bronze statues from the sanctuaries in Delphi to create arms and armour for his imminent campaign.⁵²

Furthermore, archaeological support for such an idea is provided by later physical evidence from two early Roman foundry sites. The first is the Gymnasium worksite at Corinth, which revealed not only casting moulds, bronze drips from carrying the molten metal between furnace and casting pit, as well as a rasp and pieces of pumice for cold working, but also small fragments of several different bronze sculptures, suggesting just such a melting down of broken-up statues.⁵³ The second is on the central terrace of ancient Vani, on the eastern shore of the Black Sea, which was clearly once very rich in bronze sculptures, for the foundry deposits there contain fragments from a wide range of bronze sculptures that, as Mattusch noted, were »evidently broken up in the 80s [B.C.] and were remelted for weapons«, although we should perhaps think of armour rather than weapons.⁵⁴

This whole scenario recalls the removal of iron railings in London and elsewhere during the Second World War and the appeal for aluminium pots and pans, all to help supply the war effort and, just as importantly, to induce a greater sense of unity.⁵⁵ It also brings to mind the exhortation by Joel, the son of Pethuel, in the Old Testament: »Beat your ploughshares into swords, and your pruning hooks into spears; let the weakling say, 'I am a warrior.'«⁵⁶

Against this background, it is interesting to note that the images of the making of bronze armour (helmets, shields and greaves) on Athenian vases, whether for Achilles or for a citizen clientèle, are concentrated in the decades 490–470 B.C., six examples in all, with three that are only slightly earlier, that is ca. 500 B.C. or soon after (fig. 6).⁵⁷ Clearly the period from ca. 510 B.C. onwards was a time of increased military conflict for Athens. There were threatened attacks by the Peloponnesian League and raids by the Boeotians and the Chalcidians into northern Attica that culminated in a pair of celebrated victories for the Athenians in 506 B.C., the spoils from which enabled the dedication of a celebrated bronze chariot on the Acropolis – a complex group presumably

made on a worksite near the Propylaia, where it may have initially been erected.⁵⁸ The Thebans next drew in the Aeginetans, who loaned them their »Aiakidai«, but the result was a second defeat.⁵⁹ The Aeginetans then began a »herald-less war« of their own accord, raiding Phaleron and the coast of Attica to great effect, although the exact chronology of these events is somewhat uncertain.⁶⁰ The Athenians, following the ritual consultation of the oracle at Delphi, consequently established a sanctuary of Aiakos in the Agora, a clear attempt to subvert the power of the foremost Aeginetan hero.⁶¹ This running conflict between the two *poleis*, and the need for arms and armour to support it, was still ongoing at the time of Darius's invasion in 490 B.C., when the Aeginetans, much to the fury of the Athenians, gave earth and water to Darius.⁶²

The extreme need for bronze to produce armour in time of war might indeed explain some of the previously noted bronze heads found on the Acropolis. In other words, as part of a *polis* decision, some bronze sculptures »gave up their lives« for the defence of the city, whether against the Persians or in the subsequent follow-up campaign led by Kimon. Their heads were perhaps ritually buried, their bodies repurposed. Could the Foundry Painter be alluding to this by the way the head has been set to one side? Was it to be buried in the sanctuary where the statue had once stood? Alternatively, if the breaking up of the

49 Overcrowding of offerings in sanctuaries, cf. 3rd cent. B.C. inscription from Rhodes: F.T. van Straten, *Religious history as the history of mentality: the believer as servant of the deity in the Greek world*, in: H.S. Versnel (ed.), *Faith, hope and worship; aspects of religious mentality in the ancient world* (Leiden 1981), 78 f.

50 Cf. N. Massar, *Preparing for War: Craftspeople, Management, and Innovations*, in: H. Hochscheid – B. Russell (eds.), *The Value of Making: Theory and Practice in Ancient Craft Production* (Turnhout 2021), 35.

51 D.S. 11, 43, 3.

52 D.S. 16, 33, 1, 2, but cf. also 16, 56, 5. See Linders 1987 (note 38) 117; P. Ellinger, *La légende nationale phocidienne: Artémis, les situations extrêmes et les récits de guerre d'anéantissement* (Paris 1993), 327–332; Kousser 2017 (note 37), 149; Massar 2021 (note 50), 42 n. 101. Cf. also the use of divine property (presumably coinage) to pay mercenaries in 364 B.C. (sanctuary of Zeus, Olympia): X., *HG* 7, 4, 33–34.

53 Corinth, broken up statue fragments: Zimmer 1990 (note 6), 120; C.C. Mattusch, *Corinthian Metalworking: the Gymnasium Forge*, *Hesperia* 60, 1991, 391 and 395 nos. 22, 23, pl. 105 c, top and bottom.

54 Vani: Mattusch 1996 (note 11), 207.

55 I am very grateful to Dr Susan Woodford for reminding me of this. The ultimate fate of the huge quantities of railings that were removed is not clear: <https://www.londongardenstrust.org/features/railings3.htm>.

56 Book of Joel iv, 10 ; cf. Verg. G. 1, 508. The reverse imagery is also found, e.g. Book of Isaiah 2, 4, and is understandably more common in modern thought and society. I am very grateful to Jasper Gaunt for pointing out the Isaiah passage as well as that in the Georgics.

57 Helmet: Oxford 1896-1908.G267 (BAPD 203459); Berlin F 2294 (the Foundry Painter cup, interior); Rome, Villa Giulia 50441 (BAPD 203015); Oxford 1911.620 (BAPD 202646); Brussels A2314 (BAPD 10695). Shield: Boston, MFA 13.188 (BAPD 203143). Early outliers: helmet maker, Petit Palais 382 (BAPD 200657); greave maker, Florence PD 117 (BAPD 200138). K. Friis Johansen, *The Iliad in Early Greek Art* (Copenhagen 1967), 178–184 noted the congruence between the Hephaistos and Thetis scenes and the Persian Wars.

58 Hdt. 5, 77, 1, 2 and 4. Group: Keesling 2003 (note 41), 53.

59 Aiakidai and conflict between Athens and Aigina: T.J. Figueira, *The Herald-less War*, and Salamis, in: V. Bers et al. (eds.), *Donum natalicum digitaliter confectum Gregorio Nagy septuagenario a discipulis collegis familiaribus oblatum / A virtual birthday gift presented to Gregory Nagy on turning seventy by his students, colleagues and friends* (Washington 2012), <https://archive.chs.harvard.edu/CHS/article/display/4610>.

60 Hdt. 5, 81.

61 R.S. Stroud, *The Athenian Grain-Tax Law of 374/3 BC* (Princeton 1998); Figueira 2012 (note 59).

62 Hdt. 6, 49, 1 – 6, 50, 3. There was no sort of reconciliation until 481 B.C.: Hdt. 7, 145, 1.



6 Athenian red-figured neck-amphora, attributed to the Dutuit Painter, c. 470 B.C., from Suessula; side A, shield maker, probably Hephaistos and Thetis; ht. 34.2 cm; Boston, Museum of Fine Arts (inv. 13.188; Francis Bartlett 1912 Fund)



7 Athenian black-figured amphora, attributed to the Plousios Painter, c. 500–490 B.C., from Orvieto; side B, metal working scene; ht. 36.1 cm; Boston, Museum of Fine Arts (inv. 01.8035; Henry Lillie Pierce Fund)

statue(s) was simply occasioned by accidental site damage, as outlined earlier, the head would have been treated with similar respect.

Having examined the possible motivation for such acts of demolition, we should return to the scenes on the Berlin cup to see what additional information they can supply. Let us first consider the scene at the shaft-furnace together with the complex problems engendered by both its form and the technology or technologies that it served.⁶³ Representations of such shaft-furnaces appear generally uniform from the late 6th century B.C. through most of the 5th century B.C.: a circular shaft surmounted by a *dimos* with stepped lid and ring handle, sometimes shown set on a rectangular base, a form for which there is as yet no excavated evidence.⁶⁴ It is useful to note here, however, that three out of the eleven depictions may deviate from the standard type seen on the Berlin cup. The first of these appears on a neck-amphora in Boston: it seems to lack a shaft and to have instead the form of a low, dome-like structure

63 Reviews: K. Kluge – K. Lehmann-Hartleben, *Die antiken Grossbronzen* (Berlin 1927), 10–14; K. Kluge, *Die Gestaltung des Erzes in der archaisch-griechischen Kunst*, *JdI* 44, 1929, 8; Casson 1933 (note 8), 159 f.; Thompson 1965 (note 6), 324; Zimmer 1982 (note 23), 15 f.;

Schwandner – Zimmer 1983 (note 30); Oddy – Swaddling 1985 (note 10); E. Photos, *Early extractive iron metallurgy in N Greece: a unified approach to regional archaeometallurgy* (doctoral thesis, UCL London 1987: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1348990/>), 252–255 and 257 f.; Mattusch 1988 (note 6), 22–30 and 231 f.; E. Photos, *Furnace illustrations on black and red figure vases: a new look at an old problem*, in: R. Pleiner (ed.), *Archaeometallurgy of Iron: 1967–1987* (Proceedings of the International Symposium of the Comité pour la sidérurgie ancienne de l'UISPP, Liblice 5–9 October 1987 (Prague 1989) 288–290; Zimmer 1990 (note 6), 3–12 and 143–152; Haynes 1992 (note 8), 78 f.; Vidale – Prisco 1997 (note 6), 110–112; P.T. Craddock, *Casting large statuary in Classical Antiquity: Thoughts from India and Egypt*, in: P. Baas (ed.), *Proceedings of the XXth international Congress on Ancient Bronzes: Resource, reconstruction, representation, role* (Oxford 2019), 15 f.

64 For the rectangular base, cf. also the platform on which the bearded craftsman squats on Athens NM, Acropolis ii. 166 (BAPD 200671); Oddy – Swaddling 1985 (note 10), 45, seem to fail to see the vertical line of the shaft. Lack of archaeological evidence: Zimmer 1982 (note 23), 16; Zimmer 1990 (note 6), 73 and 144; C.C. Mattusch, *The Earliest Greek Bronze Statues and the Lost wax process*, in: K. Gschwantler (ed.), *Griechische und römische Statuetten und Grossbronzen*, *Akten der 9. Internationalen Tagung über antike Bronzen* 12.–25. April 1986 (Vienna 1988), 192; P.T. Craddock, *From Egypt to Greece via India: New Insights into Bronze Casting Technology in Antiquity*, in: P. Eisenach – Th. Stöllner – A. Windlers (eds.), *The RITaK conferences 2013/2014: Raw Materials, Innovation, Technology of Ancient Cultures RITaK 1, Der Anschnitt 34* (Bochum 2017), 239. For possible traces of large-scale chimneys on the south slope of the Acropolis: H. Hoffmann – N. Konstam, *Casting the Riace Bronzes: Modern Assumptions and Ancient Facts*, *OxfJA* 21, 2002, 153–165; and N. Konstam, *An*



8 Athenian black-figured lekythos, c. 500 B.C.; iron smelting; ht. 29.8 cm; St Louis, private collection



(fig. 7).⁶⁵ There is an entrance arch just behind the smith's advanced foot, but it may be closed with a plate. Although one could imagine that the vase-painter omitted the shaft, conceiving it to be implied by the edge of the picture-panel, the resultant form with such a large fore-chamber is unlikely. It would seem, therefore, that he actually intended a simpler furnace without a shaft, one perhaps in reality more common in smaller workshops and used for both annealing iron and melting bronze – a sort of crucible furnace.⁶⁶ Indeed, there is a possible second indication of such a structure on a fragment in Oxford, where the curved feature in front of the workmen (one seemingly sitting back on his bellows, the other pressing forward with a rod) might suggest such a dome-like furnace.⁶⁷ If this is the case, it would seem that this type functioned with the bellows-man accessing the chamber from the front rather than the back, as with the shaft-furnace. By contrast, the core of the scene on the third possible outlier, an important *lekythos* in a private collection in St Louis (figs. 8a–b), has a team of three men equipped with long-handled hammers who, along with the smith himself, take turns to rapidly pound a large flaming mass; behind the team of three are two citizen observers.⁶⁸ The machine-like action of the line

Alternative History of Art, chapter 1, § 6. 7: <http://www2.nigelkonstam.com/cms/index.php/aaha-ch1>. Note the comments on this by Craddock 2017 (above), 239 and *idem* 2019 (note 63), 15 and 21. For an early, wind-blown furnace with a rectangular base in Egypt, cf. P.T. Craddock, *From Hearth to Furnace: Evidences for the earliest metal smelting technologies in the Eastern Mediterranean*, *Paléorient* 26 (2), 2000, 159 with figs. 5. 6.

⁶⁵ Boston 01.8035: BAPD 2188; with detailed description, *CVA Boston* 1, 27 f. (H. Hoffmann).

⁶⁶ Remains of possible crucible furnaces: e.g. Mattusch 1988 (note 6), 231 f.

⁶⁷ Oxford 1966.469 (BAPD 203360); see J.D. Beazley, *Some Fragments by the Panaitios Painter*, *AJA* 66, 1962, 235 f., for a careful description (a few vertical lines in dilute glaze are preserved on the curved structure).

⁶⁸ St Louis, private (once Kiselef coll.): BAPD 19752; C. Russenberger, *Der Schmied und seine Maus. Zum Text-Bild-Verhältnis einer attisch schwarzfigurigen Oinochoe der Keyside-Klasse mit kalos-Inschrift*, *AntK* 60, 2017, pl. 4, 2a. b; Distler 2022 (note 6), 54 f., pl. 9, 3–5; P.T. Craddock – D. Williams, *Ancient Greek furnace vases and the earliest depiction of bloom smelting*, *Wealden Iron Research Group, Newsletter* 78, 2023, 2 f. For a possible second representation cf. Salerno (missing): BAPD 351550; O. Borgers, *The Theseus Painter. Style, Shape and Iconography* (doctoral thesis, Amsterdam Univ. 2003), pl. 34 a–d; O. Borgers, *The Theseus Painter. Style, Shape and Iconography* (Amsterdam 2007), 118 f.; Distler 2022 (note 6), 59 f., no. M9.



9 Greek bronze *dinos* with stepped lid, c. 480–450 B.C., from Athens; diam. 32.9 cm; ht. with lid 31.3 cm; Copenhagen, National Museum (inv. Chr VIII 826)

of hammer-men suggests they are working an iron bloom just removed from a smelting furnace in order to drive out the slag. Tantalisingly, however, the top of the furnace is lost and there seems to be no trace of the arched entrance.

There is one element of the majority of shaft furnaces, however, that has particularly puzzled modern commentators and needs to be briefly addressed here: the *dinos* on the top.⁶⁹ Since this feature may be observed from perhaps as early as the middle of the 6th century B.C. through most of the 5th century B.C., in both black-figure and red-figure techniques, it cannot be dismissed as some momentary artistic aberration but must have been a significant and observable feature of Greek shaft-furnaces.⁷⁰ Furthermore, we should note that the *dinai* depicted are, in fact, of a known type and shape.⁷¹ An example, purchased in Athens in 1846 and now in Copenhagen (fig. 9), has been preserved

69 For the various ideas concerning the *dinai*, see Oddy – Swaddling 1985 (note 10), 48. They note the following: damper to control the flow of air; crucibles to preheat lead and tin before being alloyed with copper in furnace – Kluge – Hartleben 1927 (note 63), 13; crucibles for melting bronze or making steel – Mattusch (note 8), 379 n. 88; M. Moore, Lydos and the Gigantomachy, *AJA* 83, 1979, 88 n. 80 with earlier refs.; Mattusch 1980 (note 3), 442; stoppers

of apertures for stoking the fire and cleaning out the furnace – Schwandner – Zimmer 1983 (note 30), 70; and their own suggestion, »double-boilers (or water baths) for melting the wax used in making patterns for *cire-perdue* casting«. Cf. also now P. Dupont, *Crucible or Damper?*, in: P. Guldager Bilde – J. Munk Højte – V.F. Stolba (eds.), *The Cauldron of Ariantas*. Studies presented to A.N. Sceglov on the occasion of his 70th birthday (Aarhus 2006), 239–245. In addition, see the idea of it being a necessary feature of a fining hearth for producing steel from cast iron of a type known from China: Photos 1987 (note 63), 257–260, and 1989 (note 63), 291 f. Note also the more recent comments in P.T. Craddock, *Mining and Metallurgy*, in: J.P. Oleson (ed.), *Engineering and Technology in the Classical World* (Oxford 2008) 102, and Craddock 2019 (note 63), 14.

70 Other *dinai*: Oxford 1896-1908.G267 (BAPD 203459); London, BM 1846,0629.45 (BAPD 303253); Caltanissetta 20371 (BAPD 352517); Agora P 15210 (BAPD 922) – Oddy – Swaddling 1985 (note 10), 45 mistakenly see the anvil as the door of the furnace; New York market, Antiquarium, March 1994 (red-figure cup, attributed to the Eucharides Painter by M. Padgett). Probable: Athens NM, Acropolis ii, 166 frr. (BAPD 200761). Note also the apparent occurrence of the *dinos*, presumably on top of the shaft, behind Hephaistos on Lydos' Acropolis gigantomachy, Athens NM, Acropolis i, 697: BAPD 310147; Moore 1979 (note 69), 88 n. 80. The lost black-figure vase, once Edwards collection, appears too restored to interpret satisfactorily: Oddy – Swaddling 1985 (note 10), 45 and 55 fig. 6; Vidale 2002 (note 6), 183–185, fig. 25.

71 For discussions, see Beazley 1989 (note 4), 79; Oddy – Swaddling 1985 (note 10), 47–49; Photos 1987 (note 63), 265 f. and 1989 (note 63), 294–296; Craddock 2019 (note 63), 14. Note Formigli 1993 (note 18), 112 with figs. 7.17–18, who used a specially made, large terracotta bowl with concentric lids when recreating a furnace to melt bronze; cf. Prisco – Vidale 1998 (note 12), 126.



10 Athenian black-figured *oinochoe*, attributed to the Keyside Class, c. 500–480 B.C., from Vulci; furnace and workmen; ht. 26.7 cm; London, British Museum (inv. 1846,0629.45; Vase B 507)

with its lid, which is hammered and of stepped form with a central ring handle, just as in the images on the vases.⁷² Other examples of this form of *dinos* are also known, the closest perhaps being one dedicated by the Eleans at Olympia, of Late Archaic date and thus contemporary with the Berlin cup,⁷³ while two have even been found in a foundry context, one in the Samian Heraion, heavily encrusted with soot, the other beneath the so-called workshop of Pheidias at Olympia.⁷⁴

The *dinos* probably served as an efficient and easy way to close or open the top of the shaft.⁷⁵ In place on a lit furnace, it presumably held water, with the stepped lid enabling as much water vapour as possible to condense and drip back into the bowl during the vessel's use on top of the shaft. We find just this sort of lid on a Lydian bronze jug, probably of the second half of the 6th century B.C.⁷⁶ Indeed, it may not be a complete coincidence that we first seem to see such a lidded bronze *dinos* depicted on the grand pottery *dinos* dedicated on the Acropolis and painted by Lydos around the middle of the 6th century B.C., when Lydia fell to Persian conquest and many craftsman fled west, taking their technological know-how with them, for the Lydians were clearly expert metal workers.⁷⁷ As to the precise technological function of the *dinos*, its appearance on a furnace when iron smithing is in progress

seems to suggest that its purpose may have been to turn an open shaft-furnace, perhaps suitable for iron smelting, into an annealing hearth when a strong upward draft was no longer required, an arrangement that could also facilitate the melting of bronze in crucibles.⁷⁸

In trying to understand such furnaces and the processes in which they were involved, we should not neglect to examine the actions and tools of the figures around them, for they can also inform our understanding. The use of long-handled hammers, seen most fully on the St Louis *lekythos* in connection with iron bloomery, is echoed on the Boston amphora where a youth strikes a billet held by the smith, on an *oinochoe* in London (fig. 10) where this figure is shown at rest as the smith holds a billet over his U-shaped anvil, seemingly about to insert it into the furnace to anneal it, and on the Berlin cup with its »Diogenes« similarly resting next to the shaft furnace. As a result, we might reasonably consider that the occurrence of such a figure with a long-handled hammer on the Foundry Painter's cup indicates the working of iron, were it not for the absence of one important item, the anvil, the normal focus of his heavy work.

In addition to the hammers, the heavy-duty two-man saw hanging in the left-hand scene is remarkable. It has puzzled a number of commentators: Carol Mattusch referred to it as »of uncertain use«, while Casson dismissed its use in bronze-working, except for sawing off a miscast limb or the like.⁷⁹ If one stands back from a specific association with bronze sculptures, it becomes apparent that the two-man saw more probably, and naturally, alludes to the cutting of logs, which is to be connected here with the large amounts of fuel required for the furnace next to which it is hung.⁸⁰

72 Copenhagen, NM Chr VIII 826: diam. 32.9 cm; ht. with lid 31.3 cm. Craddock 2008 (note 69), 102 gives the range of the internal diameter of smelting shaft furnaces as »typically about 30 to 60 cm internal diameter, and 1–2 m tall«.

73 Olympia B 8347: W. Gauer, Die Bronzegefäße von Olympia: mit Ausnahme der geometrischen Dreifüße und der Kessel des orientalisierenden Stils. I, Kessel und Becken mit Untersätzen, Teller, Kratere, Hydrien, Eimer, Situlen und Cisten, Schöpfhumpen und verschiedenes Gerät, Olympische Forschungen XX (Berlin 1991), 181 f., no. Le 26 (found with a Chalcidian helmet: B 4446).

74 Samos B 1759 (diam. 70 cm): G. Schmidt, Heraion von Samos: Eine Brychon-Weiheung und ihre Fundlage, AM 87, 1972, 165–168, pls. 62–65, 1. 66 and Beil. 4. 5 (dedicated by Brychôn son of Timoleos). Olympia B 10875 (diam. 90 cm): A. Mallwitz – W. Schiering, Die Werkstatt des Pheidias in Olympia I. Teil, Olympische Forschung V (Berlin 1964), 44 fig. 20, pl. 3 (plan). See Oddy – Swaddling 1985 (note 10), 48; Zimmer 1990 (note 6), 60 with n. 275.

75 It is possible that one vase shows the *dinos* removed and placed to one side: Providence, Rhode Island Mus. 25109 (BAPD 207933).

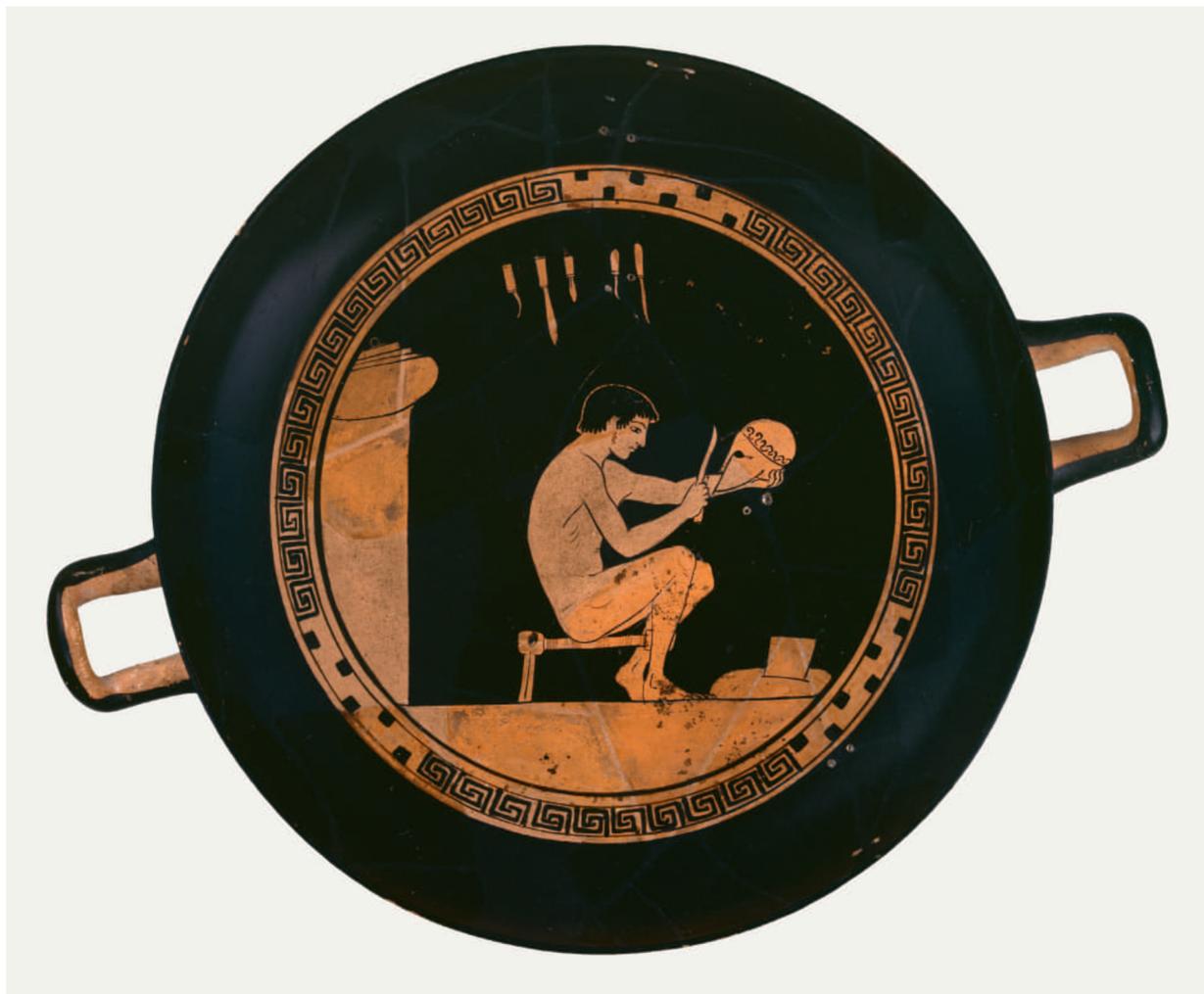
76 Once New York 68.11.18, now Usak Mus. 1.21.96: D. von Bothmer, A Greek and Roman Treasury, MMA Bulletin 42, summer 1984, 34 no. 44; I. Özgen – J. Öztürk, Heritage Recovered: The Lydian Treasure (Istanbul 1996), 82 no. 23.

77 For recent work on gold and electrum working, see N. Cahill et al., Depletion Gilding of Electrum Coins and the Sources of Lydian Gold, in: P. van Alfen – U. Wartenburg (eds.), White Gold: Studies in Early Electrum Coinage (Jerusalem 2020), 291–336. For an example of an iron helmet decorated with bronze, perhaps produced in Lydia: N. Cahill (ed.), Lidyalilar ve Dünyalari/The Lydians and Their World (Istanbul 2010), 564–567 (C.H. Greenewalt), noting another found at Old Smyrna.

78 Cf. Craddock 2008 (note 69), 102.

79 Mattusch 1980 (note 3), 437 n. 14; Casson 1933 (note 8), 224 (Casson did not see that the saw does in fact have both ends holed for handle bars). For sawing metal, a fine toothed saw would have been required and the regular bow-saw (seen in several workshop scenes) would probably have served better. Most recently, Descamps-Lequime – Jeamment 2023 (note 19), 36 f. suggest that it was used to cut the »intermediary model«.

80 Sawing wood: K.R. Cavalier, An old saw, in: C.C. Mattusch – A. Brauer – S.E. Knudsen (eds.), From the Parts to the Whole, Volume 1: Acta of the 13th International Bronze Con-



11 Athenian red-figure cup, attributed to the Antiphon Painter, c. 490–480 B.C., from Orvieto; interior, helmet-maker (centre restored); ht. 10.4 cm, diam. 20.4 cm; Oxford, Ashmolean Museum 1896–1908.G.267

If we turn now to the assistant working the bellows behind the furnace, we might note that, while such an assistant is also at work on the Acropolis cup fragments, in the case of the London *oinochoe* nobody, at first sight, is shown working the bellows behind the furnace.⁸¹ In fact, however, the bellows are shown pulled up and inflated, which indicates that someone is there and about to apply pressure; he may be out of sight, but it is surely to him that the smith is signalling, presumably encouraging him to start or continue pumping. Furthermore, on the krater in Caltanissetta, one satyr-assistant holding a hammer is likewise urgently signalling to a fellow with a set of bellows in his hands to hurry up and get to work with them to raise the temperature in the furnace.⁸² Finally, on all three of these vases, but not on the Berlin cup, the smith holds a billet in his tongs over an anvil. These images confirm the idea that the temperature of the furnace is being raised so that annealing can be carried out. On the Berlin cup, however, the smith is holding a hooked rod in amongst the red hot coals at the base of the furnace, as the bellows-man »turns up the heat«.⁸³ The activity shown is therefore different, although the context is similar.

The way that the legs of the central young hammer-man cross with those of the bearded wrecker, the unity of the types of suspended tools,

and even the inscription, *Diogenes kalos naichi*, that headlines both sections, all make it clear that both elements of the composition on that side of the Berlin cup – the action at the furnace and the demolition – should be envisaged in the same space. The man intent on breaking up the statue is, of course, clearly involved in some preparatory process connected with bronze working, or rather reworking. Such activity in the context of a furnace normally associated with iron working leads us to consider an important cup in Oxford (fig. 11).⁸⁴ There, between a *dinos*-topped shaft-furnace and an anvil (specifically an iron forger's anvil, *akmōn*, not the bent rod type used for planishing helmets), sits a helmet maker (*kranopoios*). He is shown using a file or rasp (while the

gress, held at Cambridge Massachusetts, May 28–June 1, 1996 (Portsmouth, Rhode Island 2000), 81–85.

81 Athens NM, Acropolis ii, 166 fr. (BAPD 200761); London, BM 1846,0629.45 (BAPD 303253).

82 Caltanissetta 20371 (BAPD 352517).

83 Beazley 1962 (note 67), 236 suggested that the furnace was being lit – a similar process; cf. Beazley 1989 (note 4), 79.

84 Oxford 1896–1908.G.267 (BAPD 203459); note the image without restoration, CVA Oxford 1, pl. 2, 8, and the description p. 6 (J.D. Beazley).

centre of the tondo is restored, the tip of his file is clear, as is the helmet), with a rack of bronze working tools, including a strigil-like burnisher, above him. These are the symbols of the bronze worker's *technē* and, indeed, Theodoros of Samos is reported to have made a bronze image of himself holding a file.⁸⁵ This juxtaposition of the related crafts of iron working and bronze working in one and the same location recalls an early 4th-century Agora deposit, which may have formed part of a workshop making iron weapons and bronze armour, for a terracotta mould showing a warrior (most probably for a helmet cheekpiece or cuirass lappet) was found together with iron slag.⁸⁶ Furthermore, the terms and compound forms of *chalkos* and *sidēros* were clearly interchangeable, suggesting that workshops did combine both metallurgical processes and that their craftsmen possessed both sets of skills. One recalls here Herodotos's description of how a certain Lichas went into a *chalchēion* and watched *sidēros* being forged (*exelaunomenos*).⁸⁷

Since the dual technology of iron and bronze working was possible, especially within an armourer's workshop, this could also have been the case not only in workshops centred on more mundane equipment, but also in what we tend to think of as bronze worksites where major bronze sculptures were created, usually close to their intended place of erection – a sanctuary or a public space.⁸⁸ There, the furnace or furnaces could have been used for annealing iron, whether to repair iron tools or to manufacture iron items necessary for the construction process, such as armatures, chaplets and fixing rods within the statues, as well as for melting the required quantities of bronze.⁸⁹

As a result, despite the shaft-furnace and use of a heavy hammer, both at first sight suggesting the working of iron, it seems most likely that the focus on the exterior of the Berlin cup was actually on bronze. A bronze statue was being broken up, and parts of others, already demolished, were being melted down in the furnace. The use of the furnace to melt bronze was first suggested by Zimmer, who, however, thought that molten bronze was being prepared to weld together the parts of the statue on the right of the scene.⁹⁰ More recently, Nigel Konstam suggested that our central hammer-man has been breaking up Persian bronze armour, which is being melted down in the furnace.⁹¹ Bringing such ideas together, we can now go further and see the statue on the right as being slowly broken up so that it can be consigned to the flames, except probably for the head. The young hammer-man has already done the heavy work on one or more other statues and is now resting as the furnace is heated up to melt the broken bronze pieces set in a large crucible inside. Perhaps all that remains of these earlier demolitions are the feet suspended immediately behind him, which may have been omitted because of the presence of iron and lead.

How then are we to understand the intentions of the two sides of the Berlin cup? Neither side is complete in itself. The large-scale warrior being finished off seems to have no clear distinguishing feature – he may be a long-haired naked hero-warrior, but what is his precise identity? Similarly, on the other side, there is no suggestion as to the cause or end-product of the »sacrificial« melting down of bronze statues implied by the athlete's statue on the right and the feet behind the youthful hammer-man. Since it seems very unlikely that the Foundry Painter was creating a meaningless metallurgical medley on this clearly special cup, we must look elsewhere on it for an answer.⁹²

In the tondo (fig. 12), we see the smith-god Hephaistos wearing an *exōmis* (with one shoulder unfastened) and seated on a stool, holding

up for admiration a finished bronze helmet of Attic type, its brow possibly imitating curly hair (human or animal), and with his hammer symbolically still in his right hand. To the right, on the ground, is his anvil, with another longer-handled hammer hung above it. Before him stands Thetis, the mother of Achilles who has come to Hephaistos's workshop on Lemnos to collect her son's new bronze panoply, the replacement for that stripped from the slain Patroklos, so that Achilles may finally face and kill Hektor under the walls of Troy. The goddess already holds his new shield, decorated with four heavenly stars and the ominous design of an eagle carrying off a snake in its beak, and his spear, while hung up between the two deities is a pair of bronze greaves set on a frame.⁹³ The scene, however, also alludes to the production of iron weapons through elements such as the anvil (common in other representations of Hephaistos's workshop), the long-handled hammer

85 For the helmet-maker's anvil, cf. Petit Palais ADut 391: BAPD 200657. For Theodoros: Plin. *H.N.* 34, 83.

86 Terracotta cheek-piece mould, Agora T1391: Mattusch 1977 (note 8), 357 f. (E) – mid 4th cent; T.L. Shear, *The Campaign of 1939*, *Hesperia* 9, 1940, 300 (Shear's dating better suits the style of the mould). Cf. Zimmer 1990 (note 6), 165; Mattusch 1991 (note 53), 389; and note also G.M. Sanidas, *La production artisanale en Grèce. Une approche spatiale et topographique à partir des exemples de l'Attique et du Péloponnèse du VII^e au I^{er} siècles avant J.-C.* (Paris 2013), 188–190 and 220 f. Note also the Athenian workshop where the curse tablet naming the bronze-smiths Aristaichmos and Pyrrias and scraps of iron and bronze were found: R.S. Young, *An Industrial District of Ancient Athens*, *Hesperia* 20, 1951, 222 f. (House D, second period: lead curse tablet). The pre-mid 6th century iron helmets with bronze fittings from Lydia – see above note 76 – should also be remembered.

87 *Hdt.* 1, 68, 1.

88 For special bronze commission sites, see Zimmer 1990 (note 6), 156–159. Olympia: Zimmer 1990 (note 6), 39–50 and fig. 16 on 51; Sanidas 2013 (note 86), 178 f.; G. Zimmer, *Werkstätten für Großbronzen im klassischen Griechenland*, in: M. Bentz – T. Helms (eds.), *Craft Production Systems in a Cross-cultural Perspective* (Bonn 2018), 121–123. South slope Acropolis: Zimmer 1990 (note 6), 62–71 and 76–78; M. Leopold et al., *Geophysical prospection of a bronze foundry on the southern slope of the acropolis at Athens, Greece*, *Archaeological Prospection* 18 (1), 2011, 27–41; Sanidas 2013 (note 86), 46 f.; Zimmer 2018 (above), 129 f.; G. Zimmer, *Searching for the Goddess*, in: A. Giunilia-Mair – C.C. Mattusch (eds.), *Proceedings of the XVIIth Bronze conference, Izmir (Chauvigny 2016)*, 231–236; G. Zimmer, *Innovation and Tradition: Greek Bronze Casting Workshops*, in: P. Baas (ed.), *Proceedings of the XXth international Congress on Ancient Bronzes: Resource, reconstruction, representation, role* (Oxford 2019), 6–8 and 11. For a large workshop site, active over several generations, Leophoros Amalias: Palarma – Stampolidis 2000 (note 47), 149–161; Sanidas 2013 (note 86), 47 f.; Zimmer 2018 (above), 124–129; Zimmer 2019 (above), 9 f.

89 Iron armatures and chaplets: cf. e.g. Mattusch 1988 (note 6), 219 f. and 225. Fixing rods: Nouet 2019 (note 24). In addition, reinforcement of crucibles with iron bars is attested: G. Zimmer, *Die Suche nach dem Schmelztiegel – ein deutsches Problem?*, in: A. Dostert – F. Lang (eds.), *Mittel und Wege: zur Bedeutung von Material und Technik in der Archäologie* (Mohrsee 2006), 23–36. The production of such large crucibles may well have also been undertaken on the work-site, rather than in a dedicated pottery workshop, for the clay has to have the same refractory qualities as that used for the investment of the mould and other elements.

90 Schwandner – Zimmer 1983 (note 30), 70.

91 Konstam (note 64), § 2; Hoffmann – Konstam 2002 (note 64), 156 n. 9.

92 For this sort of »riddling« reading, cf. R.T. Neer, *Style and Politics in Athenian Vase-Painting: the Craft of Democracy*, ca 530–460 B.C.E. (Cambridge 2002), 77–85.

93 Stars: Beazley 1989 (note 4), 79. Omen and shield device: D. Rodriguez Perez, *Contextualizing Symbols: »the Eagle and the Snake« in the Ancient Greek World*, *Boreas* 33, 2010, 1–18; F. Lissarrague, *Eagle and Snake in Greek Art*, in: J. Barringer – F. Lissarrague (eds.), *Images at the Crossroads: Media and Meaning in Greek Art* (Edinburgh 2022), 333 f. Neils 2000 (note 19), 75 n. 4, hesitantly (but implausibly) suggests the woman might be Athena rather than Thetis. Note also the shield device, presumably the Trojan Horse, on the white-ground *alabastron*, Brussels A 2314 (BAPD 10695).



12 Athenian red-figure cup, attributed to the Foundry Painter, c. 490–480 B.C., from Vulci; interior, Hephaistos, Thetis and the Arms of Achilles; ht. 12 cm, diam. 30.5 cm; Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung (inv. F 2294)

and the finished spear with its iron head.⁹⁴ The creation of new armour and weapons for those lost in battle must have been one of the greatest calls on metalworkers in any era, whether the war was at home or abroad.⁹⁵

In the minds of the Athenians, the long Trojan War was deeply entangled with their head-to-head conflict against the Achaemenid Empire in a complex and changing manner: first, through their support of the Ionian Revolt, which led to the sack of Miletos, and subsequently through their engagement in the Persian Wars, as symbolised for them by the victories at Marathon and in the bay of Salamis, as well as the devastating sack of Athens itself.⁹⁶ In the case of the Foundry Painter's evocation, situated in an Athens after Marathon but before the second Persian invasion, the Trojan tondo seems to offer a particularly powerful and heroic message to which to attach both the scene of the melting down of bronze statues and the creation of a new warrior statue. The making of new arms specifically for Achilles suggests an identification for the new statue on the exterior as the youthful Achilles, freshly re-armed by Hephaistos – indeed, the type and decoration of the helmets

seem deliberately similar. His striding pose is both defensive and defiant – he echoes Joel's call for a «warrior» in the Old Testament and brings to mind the heroics of the *Marathonomachoi*. As for the breaking up and melting down of bronze statues on the other side of the cup, too many are indicated to equate with the creation of a single new sculpture, thus precluding a direct connection between the two sides. Furthermore, given the date of the cup, the tondo with its depiction of new arms and armour evokes the emergency creation of large quantities of armour for the city, rather than a less urgent process of *kathairisis*. Finally, while the Foundry Painter's choice of an athlete for one of the «sacrificial» sculptures could have been prompted by Achilles's ath-

94 E.g. Rome, VG 50441 (BAPD 203015) and Oxford 1911.620 fr. (BAPD 202646).

95 Cf. Zimmer 1982 (note 23), 17.

96 Cf. e.g. J. Boardman, *The Kleophrades Painter at Troy*, *AntK* 19, 1976, 14 f.; G. Ferrari, *The Iliupersis in Athens*, *HarvStClPhil* 10, 2000, 119–150; K.W. Arafat, *Marathon in Art*, in: C. Carey – M. Edwards (eds.), *Marathon – 2500 Years: Proceedings of the Marathon Conference 2010* (London 2013), 79–89.

letic prowess, the understanding that training athletes led to an effective hoplite force – as symbolised by the *hoplitodromos* race and proved by the charge »at the double« on the plain of Marathon – may instead have been uppermost in his mind.⁹⁷

This re-viewing of the scenes on the Foundry Painter cup in Berlin suggests that there is neither a representation of the dismemberment of humans ending in anthropophagy, nor an iconic visualization of the process of joining together the parts of large-scale bronze statues. Nor, indeed, do the scenes form some sort of a facetious riddle, as one recent scholar has suggested – an interpretation that seems to have him (and his readers) »walking backwards up a staircase«!⁹⁸ Instead, under the eye of Hephaistos, who has just re-equipped Achilles, we find the finishing of a new statue of a warrior hero who sacrificed his life for a Greek victory at Troy, and bronze statues »giving up their lives« to become the armour desperately needed to secure an Athenian victory over the Persians. The whole would thus seem to reflect on Athens and her pride after the extraordinary defeat of the Persians at Marathon, achieved through her valour and sacrifices in the face of Darius's invasion – something that many in the city doubtless realised would soon have to be repeated, given the growing threat of a second invasion by his son, Xerxes.

Abbreviation

BAPD · Beazley Archive Pottery Database – <https://www.carc.ox.ac.uk/carc/pottery>

Acknowledgements

I am very grateful to Andreas Scholl, Nina Zimmermann-Elseify and Agnes Schwarzmaier for making it possible for me to handle the Foundry Painter's cup in Berlin and for kindly answering subsequent questions. Several friends read versions of this paper – Paul Craddock, Jasper Gaunt, Natacha Massar, Michael Padgett, Agnes Schwarzmaier, Susan Woodford and Nina Zimmermann-Elseify – but none should be held accountable for its opinions or mistakes. For help with images, I should particularly like to thank the staff of the Antikensammlung of the Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, the owner of the St Louis lekythos, Raphaël Jacob (Athens), Jennifer Riley (Boston), Stine Schierup (Copenhagen) and Andrew Shapland (Oxford).

Credits

1–4, 12: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung/Johannes Laurentius (CC BY-SA 4.0). – 5: Athens, Acropolis Museum © Acropolis Museum, 2018, photo Yiannis Koulelis. – 6–7: Boston, Museum of Fine Arts © 2024, Museum of Fine Arts Boston. – 8 a–b: St Louis, private collection; permission and photos the owner. – 9: Copenhagen, National Museum of Denmark (Roberto Fortuna, CC BY-SA). – 10: London, British Museum © Trustees of the British Museum. – 11: Oxford, Ashmolean Museum © Ashmolean Museum, University of Oxford.

⁹⁷ For Achilles as an athlete, cf. Thompson 1965 (note 6), 327. For the Athenian charge at Marathon, Hdt. 6, 112, 1.

⁹⁸ Neer 2002 (note 92), 77–85. Hedreen 2016 (note 14), 319 n. 47, describes Neer's discussion as »a sharp formal and semantic analysis«.

Der Gott Heron und sein Begleiter – neue Fragmente eines hölzernen Tafelbildes römischer Zeit (ÄM 15979)

Josefine Kuckertz

Ein auf eine Holztafel gemaltes Bildnis des Gottes Heron und des ihn begleitenden Axtgottes aus dem 2./3. Jahrhundert n. Chr. befindet sich in der Sammlung des Ägyptischen Museums (ÄM 15979). Beim Umzug von Magazinbeständen des Ägyptischen Museums und der Papyrussammlung in neue Räumlichkeiten im Winter 2011/12 wurden bemalte Holzfragmente entdeckt, welche die Restauratorin Margret Pohl (1956–2014) der Heron-Tafel zuordnen konnte. Sie erweitern die fragmentarisch erhaltenen Figurendarstellungen, für die etliche Parallelen existieren. Durch Abbildungen und Texte ist ihr Vorkommen an verschiedenen Orten in Ägypten belegt. Außerdem wird die Herkunft beider Götter thematisiert, zu der unterschiedliche Auffassungen zusammengestellt werden. Die Überlieferungsgeschichte der Holztafel umfasst auch das Schicksal eines zweiten Bildes, das bei der derselben Grabung entdeckt worden war (ÄM 15978).

Während der ersten Kampagne der sogenannten ›Papyrusgrabungen‹ im Fayum in Ägypten¹ sind im März 1902 in einem antiken Haus in Umm el Baragat/Tebtynis Reste bemalter Holztafelbilder gefunden worden. Im Zuge der Fundteilung mit dem ägyptischen Antikendienst wurden sie den Berliner Sammlungen zugesprochen. Otto Rubensohn (1867–1964), Leiter der Ausgrabung, notierte am 28. März 1902 im Tagebuch:

»Auf dem Kom werden an 2 Häusern Papyrusfragmente gefunden, zum größeren Teil unbeschrieben, am Nachmittag finden sich im Haus der demotischen Papyri, in einem Nebenzimmer Fragmente von einem Tafelbild aus Holz in Holzrahmen, die Fragmente werden sorgfältig gesammelt, bis jetzt erkennbar 2 Figuren, eine Hand hält ein Bündel Ähren[,] giebt es schon wieder eine Demeter? Nachdem wir mit eigener Hand die Fragmente alle herausgebuddelt, wird die Arbeit geschlossen.«² Und zwei Tage später: »Vom Bild noch einige Fragmente gefunden, alle Stücke sorgfältig verpackt in besondere Kiste.«³

Rubensohn beschreibt im hier gegebenen Zitat das später als ÄM 15978 inventarisierte Bild, erkennbar daran, dass er den erhaltenen Rahmen erwähnt. Dargestellt sind zwei thronende Gottheiten in hellenistischem Gepräge, links der als Sobek-Geb/Kronos zu deutende bärtige Soknebtynis mit einem Krokodil auf dem Arm und rechts Amun beziehungsweise Tefresudja (?); ein Widder befindet sich zu ihren Füßen, eine kleine Gestalt oberhalb der Sitzlehne.⁴ Zu diesem Zeitpunkt war noch nicht klar, dass Rubensohns Fund Reste zweier verschiedener Bilder umfasste. Fragmente eines zweiten Bildes erwähnt er selbst nicht. Doch spätestens bei der Inventarisierung in der Ägyptischen Abteilung der

damaligen Königlichen Museen sind zwei Gemälde erkannt worden, die – mit falschem Fundort Batn Harit (Theadelphia) – ins Sammlungsinventar eingetragen wurden. Vermutlich waren Objekte aus Tebtynis zusammen mit solchen aus Batn Harit in einer Kiste nach Berlin geschickt worden. In seinem Ausgrabungsbericht, der 1905 publiziert wurde, berichtet Rubensohn über die Fundumstände und beschreibt neben ÄM 15978 auch das Bild ÄM 15979, das durch ein Aquarell von A. W. Bollacher illustriert und auf Tafel 2 abgebildet ist:⁵ »Das Haus, in dem sie gefunden wurden, war stark zerstört, wir konnten von dem-

Für die Neubearbeitung von ÄM 15979 danke ich herzlich Friederike Seyfried und Olivia Zorn, Direktorin beziehungsweise stellvertretende Direktorin des Ägyptischen Museums und Papyrussammlung der Staatlichen Museen zu Berlin. Sehr verbunden bin ich Luc Delvaux, Musées Royaux d'Art et d'Histoire in Brüssel, für das Foto von MRAH E.7409. Danken möchte ich auch Cäcilia Fluck für die kritische Durchsicht des Textes.

1 Im Rahmen eines Projektes am Ägyptischen Museum Berlin über die ›Papyrusgrabungen‹ in Ägypten von 1901 bis 1907/08 wurden die Grabungen im Fayum, Hermopolis Magna und Elephantine beleuchtet, vgl. Josefine Kuckertz, Sabine Schmidt, Otto Rubensohn in Ägypten – Spurensuche im Museum. Ein Projekt des Berliner Museums stellt sich vor, in: Amun. Magazin für die Freunde Ägyptischer Museen und Sammlungen 47, 2013, S. 45–49. Zu den Papyrusgrabungen, deren Vertreter in Ägypten Otto Rubensohn und ab 1907 Friedrich Zucker waren, und dem assoziierten Papyruskartell vgl. Oliver Primavesi, Zur Geschichte des Deutschen Papyruskartells, in: Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 114, 1996, S. 173–187; Josefine Kuckertz, Auf der Jagd nach Papyri. Otto Rubensohn in Ägypten, in: Aubrey Pomerance, Bettina Schmitz (Hg.), Heiligtümer, Papyri und geflügelte Göttinnen. Der Archäologe Otto Rubensohn, Hildesheim 2015, S. 40–56; dies., Otto Rubensohns activities in Ashmunein/Hermopolis Magna – the Papyrus Project [in Vorbereitung]; Susanne Voss, Die Geschichte der Abteilung Kairo des DAI im Spannungsfeld deutscher politischer Interessen 1881–1929, Rahden 2013, S. 82–87.

2 Tagebuch des Papyrusunternehmens 1901/02 (Archiv des Ägyptischen Museums Nr. 113), S. 183f.

3 Ebd., S. 186.

4 Otto Rubensohn, Aus griechisch-römischen Häusern des Fayûm, in: Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts 20, 1905, S. 16–20, Taf. 1; Vincent Rondot, Derniers visages des dieux d'Égypte. Iconographies, panthéons et cultes dans le Fayoum hellénisé des II^e–III^e siècles de notre ère, Paris 2013, S. 122–127, 244f. passim; Gaëlle Tallet, La splendeur des dieux: quatre études iconographiques sur l'hellénisme égyptien, Leiden/Boston 2021, S. 127–129, 1018–1020, passim (C5.5); Thomas F. Mathews, Norman E. Muller, The Dawn of Christian Art in Panel Paintings and Icons, Los Angeles 2016, S. 19, 22, 33–36, Abb. 1.6; Holger Kockelmann, Der Herr der Seen, Sümpfe und Flußläufe: Untersuchungen zum Gott Sobek und den ägyptischen Krokodilgötter-Kulten von den Anfängen bis zur Römerzeit, Wiesbaden 2017, S. 82, 84, 103, 179, 526, Taf. 12, Abb. 1.

5 Rubensohn 1905, wie Anm. 4, 20–22, Taf. 2. Zu Alfred Wilhelm Bollacher (1877–1968) vgl. Marianne Eaton-Krauss, Wafaa El-Saddik, Fragments of Woodwork in the Egyptian Museum, Cairo with an Appendix on the Draughtman Alfred Bollacher, in: Journal of the American Research Centre in Egypt 47, 2011, S. 192–197.

selben nur noch drei in einer Flucht gelegene Zimmer untersuchen. In dem mittleren derselben wurden die in zahlreiche Fragmente zerbrochenen Bilder aufgedeckt. Sie lagen am Boden an der Stelle, auf die sie von der Wand, an der sie gehangen, herabgefallen waren. Von dem auf Tafel 1 wiedergegebenen Bild [ÄM 15978] fanden wir die Fragmente bis auf geringe Abweichungen noch zur ursprünglichen Anordnung vereint daliegend, ein daneben gefundener roher Holzpflöck und ein an denselben geknüpfter Hanfstrick, dessen eines Ende noch um die Ecke des Bildrahmens geschlungen war, hatten zur Befestigung des Bildes an der Wand gedient.«⁶

Das gerahmte Bild ÄM 15978 ist in den Wirren des Zweiten Weltkrieges verloren gegangen⁷ und nur noch fotografisch dokumentiert. Das zweite Bild, ÄM 15979, ist hingegen erhalten: Es war im Oktober 1944 in Kiste 215 verpackt in den Flakbunker Zoo verbracht worden.⁸ Nach Kriegsende zum Central Collecting Point in Wiesbaden gelangt, kam es mit anderen Funden Anfang der 1960er Jahre nach West-Berlin und dann in das neugegründete und 1967 eröffnete Ägyptische Museum West in Charlottenburg. Im Zuge der sukzessiven Vereinigung beider Sammlungsteile ab 2005 kehrte es auf die Museumsinsel in Berlin-Mitte zurück. Zu diesem Zeitpunkt waren seine Teile als Tableau auf einer Platte montiert. Wann das gemacht worden ist, lässt sich heute nicht mehr ermitteln; allerdings lässt eine Fotografie von 1967 (Abb. 1), die ÄM 15979 auf einem Tisch liegend zeigt, vermuten, dass die Montierung auf einer Platte etwa um diese Zeit herum erfolgt ist – sie könnte mit der Eröffnung des West-Berliner Museums in Charlottenburg 1967 zusammenhängen.

Tafelbild ÄM 15979

Das in das 2./3. Jahrhundert n. Chr. zu datierende⁹ Gemälde ÄM 15979 mit der Darstellung des Gottes Heron und einer links von ihm stehenden, jetzt verlorenen Figur ist vielfach besprochen worden.¹⁰ Zsolt Kiss, auf den die Identifizierung der rechten Gestalt als Heron zurückgeht, datiert das Bild in die Jahre 214–217 n. Chr., da ihm aufgrund der Physiognomie eine Ähnlichkeit mit Darstellungen des Kaisers Caracalla (188–217) möglich erscheint.¹¹ Umfangreiche Untersuchungen der letzten Jahre, die unter anderem Heron und seinen Begleiter ins Auge fassen, erwiesen sich als hilfreich für die Rekonstruktion der Figuren. Vincent Rondot befasst sich mit der Objektgruppe der bemalten Holzbilder des 2.–3. Jahrhunderts n. Chr. und den darauf dargestellten Gottheiten.¹² Dirk Koßmann nimmt die in Panzertracht gekleideten Götter der römischen Kaiserzeit ins Visier.¹³ Gaëlle Tallet beleuchtet die in hellenistisch-römischer Zeit auftretenden ägyptischen Götterdarstellungen mit Nimbus resp. Strahlen.¹⁴

Dem bisher bekannten Bild von ÄM 15979 (siehe Abb. 1) sind mehrere bemalte Holzfragmente in stark blättriger Konsistenz (dazu unten) hinzuzufügen. Die erhaltene Höhe des bisher bekannten Bildes liegt bei ca. 55 cm, die erhaltene Breite bei 28,8 cm, die Dicke des Holzes beträgt 0,7–0,8 cm. Insgesamt lässt sich das Bild mit den neu hinzugekommenen Fragmenten nun auf eine Höhe von ca. 60–61 cm rekonstruieren mit einer Breite von ca. 52–53 cm.¹⁵

Die rechte obere Ecke der Bildtafel besteht aus drei längeren Holzplanken, die plan und glatt gearbeitet aneinanderstoßen, unten sind sie in unterschiedlicher Höhe abgebrochen. Vermutlich waren ursprüng-

lich sechs Brettchen für das Bild verwendet worden.¹⁶ Sie verbindende eckige Holzstifte sind an zwei Stellen noch erkennbar: zwischen mittlerer und rechter Planke in Höhe der Unterkante des Gorgonenhaupts

6 Rubensohn 1905, wie Anm. 4, S. 16.

7 Es wurde vermutlich in den Flakturm Friedrichshain ausgelagert. Der Zeitpunkt sowie eine Verbringung außerhalb Berlins sind nicht bekannt. Ob das Bild durch Kriegereignisse zerstört oder nur abhandengekommen ist, lässt sich ebenfalls nicht endgültig feststellen. Werner Ehlich datiert die Auslagerung auf 1943 und die Zerstörung des Bildes auf 1945, vgl. Werner Ehlich, Bild und Rahmen im Altertum. Die Geschichte des Bilderrahmens, Leipzig 1954, S. 81.

8 Gegen Ende des Zweiten Weltkriegs wurden viele Museumsobjekte zum Schutz vor drohenden Kriegsschäden ausgelagert; für ägyptische Objekte siehe Klaus Finneiser, Auslagerungen des Ägyptischen Museums in Sophienhof. Der Zweite Weltkrieg und die Folgen, in: Jörn Grabowski, Petra Winter (Hg.), Zwischen Politik und Kunst. Die Staatlichen Museen in der Zeit des Nationalsozialismus, Köln u.a. 2013, S. 303–316.

9 Dirk Koßmann gibt eine Übersicht über die verschiedenen Datierungsvorschläge, vgl. Dirk Koßmann, Ägyptische Götter in Panzertracht in der römischen Kaiserzeit, Köln 2014, S. 587, https://kups.uni-koeln.de/5896/1/Diss_Kossmann_2014.pdf [letzter Zugriff: 25.1.2015]. Rondot setzt den Hauptzeitraum für die Entstehung der gesamten Gruppe der Holztafelbilder in das 2. Jh. n. Chr., vgl. Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 35. Klaus Parlasca datiert sie in die römische Kaiserzeit, vgl. Klaus Parlasca, Kaiserzeitliche Votivgemälde aus Ägypten, in: Chronique d'Égypte 79, 2004, S. 157f., 320–335. Tallet nennt als Datierung das 2.–3. Jh. und vereinzelt das 4. Jh. n. Chr., vgl. Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 127, 129f.

10 Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 128–131, 286, passim. Dort nicht genannte Literatur: Vincent Rondot, Les dieux gardiens et le crépuscule des temples. Berlin Ägyptisches Museum Inv. 20917, in: Luc Gabolde (Hg.), Hommages à Jean Claude Goyon offerts pour son 70e anniversaire, Kairo 2008, S. 346, Anm. 8, S. 352, Anm. 44; Basem Gehad et al., Wall Paintings in a Roman House at Ancient Kysis, Kharga Oasis, in: Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale 113, 2013, S. 165, Anm. 30, S. 168, Anm. 51; Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 586–588, passim, Taf. 64d (Her 9); Vincent Rondot, Graeco-Roman Fayum pantheons as documented by 2nd century painted wooden panels, in: Nadine Qenouille (Hg.), Von der Pharaonenzeit bis zur Spätantike. Kulturelle Vielfalt im Fayum, Wiesbaden 2015, S. 152, Taf. 4d; Mathews, Muller 2016, wie Anm. 4, S. 19, 22, 28, 33–36, 238f. und passim, Abb. 1.7 (mit falsch positionierten Fragmenten und unrichtiger Interpretation); Cornelia Römer, The Gods of Karanis. Or Heron is not Heron. New Images, and New and Old Texts, in: Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 200, 2016, S. 488, Nr. 4; Katja Lembke, Ein Kenotaph Alexanders des Großen? Herrscherkult und Bestattungskultur im ptolemäisch-römischen Ägypten, in: Göttinger Forum für Altertumswissenschaft 22, 2019, S. 228, Anm. 47; Georgina E. Borromeo et al., Framing the Heron Panel: Iconographic and Technical Comparanda, in: Marie Svoboda, Caroline Cartwright (Hg.), Mummy Portraits of Roman Egypt, o.O. 2020, muse.jhu.edu/book/77113 [letzter Zugriff: 15.2.2021]; Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 279, 644, 959f. (A4.9). Die Abbildung bei Tallet zeigt eine vorläufige Rekonstruktionsversion. Die Hinweise auf die Publikationen von Cornelia Römer und Thomas F. Mathews mit Norman E. Muller verdanke ich Vincent Rondot.

11 Zsolt Kiss, Études sur le portrait impérial romain en Égypte, in: Travaux du Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Sciences 23, 1984, S. 83, Abb. 214; Georges Nachtergaele vermutet in der rechten Figur eine Darstellung eines Herrschers (vielleicht Caracalla?) oder hohen Offiziers, der Gott Heron habe sich im verlorenen Teil des Bildes befunden, vgl. Georges Nachtergaele, Trois dédicaces au dieu Hérôn, in: Chronique d'Égypte 71, 1996, S. 134, Anm. 15. Rubensohn interpretiert die Gestalt als Athena, vgl. Rubensohn 1905, wie Anm. 4, S. 20. Werner Kaiser nennt ihn vorsichtig einen »bärtigen Heros«, Werner Kaiser (Hg.), Ägyptisches Museum Berlin. Östlicher Stülerbau am Schloss Charlottenburg, Berlin 1967, S. 110f.

12 Vgl. Rondot 2013, wie Anm. 4, mit Fotos und Faksimile-Zeichnungen von Henri Choimet. Neben fünf begründeten Belegen werden auch andere Darstellungen Heron oder seinem Begleiter zugeschrieben. Alle drei Arbeiten (Rondot 2013, Koßmann 2014, Tallet 2021, wie Anm. 4 und 9) enthalten ausführliche Bibliographien.

13 Vgl. Koßmann 2014, wie Anm. 9. Er diskutiert insgesamt 21 bildliche Belege zu Heron, wovon zwölf ihn gesichert darstellen, fünf unsicher (Her 1, 4–6, 15) und vier zu eliminieren sind (Her 3, 12–14), da sie höchstwahrscheinlich nicht Heron zeigen. Zwei Objektgruppen (Münzen Her 20, Siegelabdrücke Her 21) beinhalten mehrere Beispiele.

14 Vgl. Tallet 2021, wie Anm. 4. Sie behandelt insgesamt elf Dokumente, die Heron und einen mit einer Axt ausgestatteten Gott zeigen (A4.1, A4.3–A4.12).

15 Rondot kommt zu leicht anderen Ergebnissen, vgl. Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 41f., 129.

16 Rondot geht von fünf Holzplanken aus, vgl. Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 41.



1 Foto der noch nicht fixierten Zusammenstellung von ÄM 15979 im Jahr 1967

und zwischen linker und mittlerer Planke oberhalb des schwarzen Gewandsaums.¹⁷

Nach Rubensohn ist die Maltechnik von ÄM 15979 die gleiche wie bei ÄM 15978 mit Temperamalerei auf geleimtem Kreide- oder Gipsgrund.¹⁸ Rainer Sörries gibt an, dass es sich bei ÄM 15979 um enkaustische Malerei handelt, mithin um in Bienenwachs gelöste Farben.¹⁹ Die Datenbank des Ägyptischen Museums gibt Wachsfarben an.²⁰ Beide Maltechniken kommen auch bei ägyptischen Mumienporträts und damit verwandten Denkmälern vor.²¹

Der Malereigrund besteht aus einem hellbraunen, jetzt verschmutzten Überzug, der über einer gelblich-weißen Unterschicht aufgebracht ist. Verschiedene Brauntöne, Schwarz, Weiß, dunkles Graugrün, dunkleres Rot sowie Graurosa wurden verwendet. Die Gestaltung ist zum

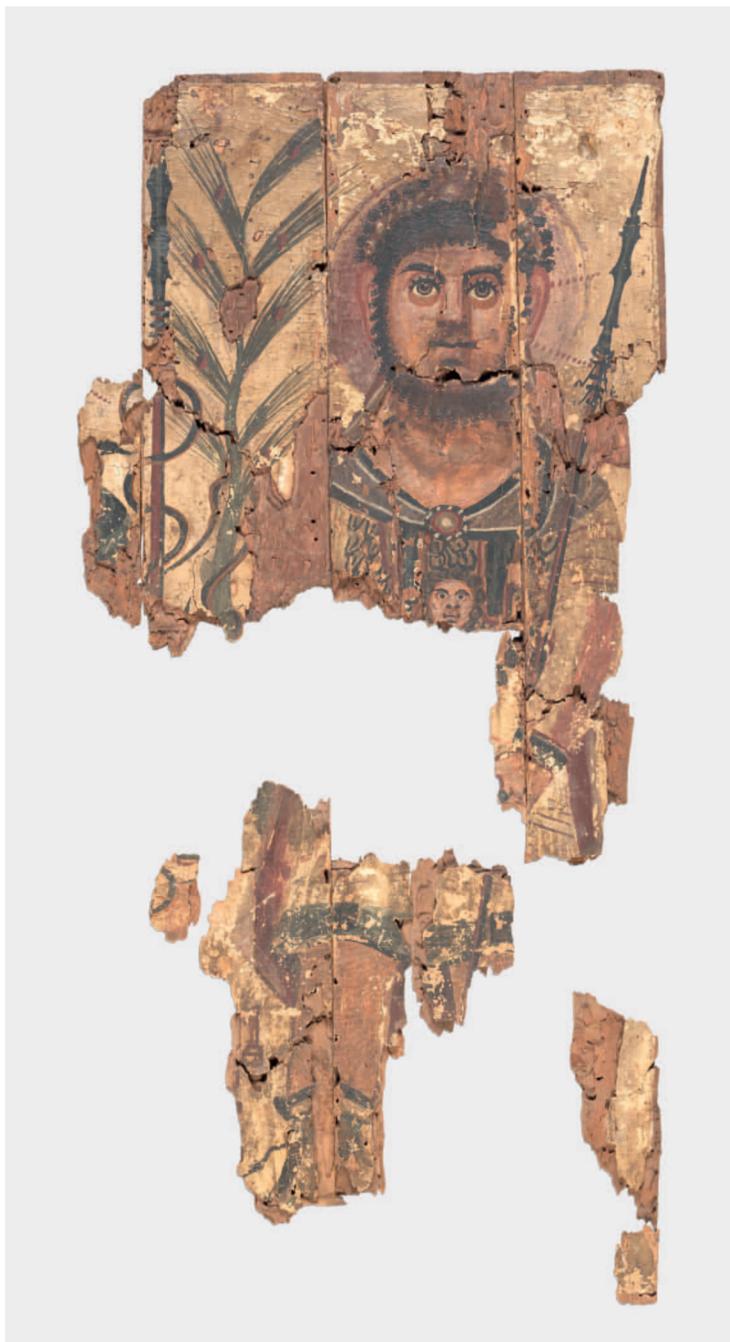
17 Dank vorhandener Dübellöcher konnten bei der Restaurierung von Franziska Dannhauer im Jahr 2022 die Fragmente besser positioniert werden.

18 Rubensohn 1905, wie Anm. 4, S. 18, 20.

19 Rainer Sörries, Das Malibu-Triptychon. Ein Totengedenkbild aus dem römischen Ägypten und verwandte Werke der spätantiken Tafelmalerei, Dettelbach 2003, S. 67.

20 Eine offiziell in Auftrag gegebene Untersuchung der Malerei, wie Mathews und Muller suggerieren, ist im Ägyptischen Museum in Berlin nicht bekannt, vgl. Mathews, Muller 2016, wie Anm. 4, S. 238f.

21 Ephrosyne C. Doxiadis, Technique, in: Susan Walker, Morris L. Bierbrier (Hg.), *Ancient Faces, Mummy Portraits from Roman Egypt*, London 1997, S. 21f. Zu Wachs als Bindemittel vgl. Richard Newman, Margaret Serpico, Adhesives and binders, in: Paul T. Nicholson, Ian Shaw (Hg.), *Ancient Egyptian Materials and Technology*, Cambridge 2000, S. 489, 491. Für eine neuere Untersuchung (Bestimmung von Holz, Bindemittel, Untergrund und Farben) von etwa zeitgleichen Mumienporträts (2. Jh. n. Chr.) aus Tebtynis vgl. Johanna Salvant et al.,



2 Fotografische Rekonstruktion von ÄM 15979 mit den neu entdeckten Fragmenten

Teil impressionistisch mit der Kennzeichnung von Schattenwürfen und Gesichtsfalten, die den einzelnen Sujets eine gewisse Plastizität verleihen; merkbar ist dies an Herons Gesicht wie auch an der Gestaltung der Lanzenschäfte und Schlangenleiber. Mehr statisch dagegen erscheinen die Gewandung oder die Augen von Heron und der Gorgo auf der Brustspange.

Spuren einer nicht erhaltenen Rahmung sind erkennbar. An den Rändern der oberen Schmal- und der rechten Langseite ist ein von Farbe freier Streifen zu sehen (Breite oben 0,4–0,7 cm, rechts 0,3 cm), dem in einigen Millimetern Entfernung ein sehr dünner, unregelmäßiger freier Streifen folgt (oben 0,6–1,0 cm, rechts 0,6 cm entfernt vom Rand). Der



3 Position der Fragmente von ÄM 15979. © SPK/SMB Ägyptisches Museum und Papyrussammlung Berlin/Foto Sandra Steiß. Adaption Josefina Kuckertz

fertige Rahmen überdeckte etwas mehr Fläche als vorgesehen, wobei wohl die scharfe Holzkannte des Rahmenholzes bei Berührung der vielleicht noch nicht ganz trockenen Malschicht einen winzigen Streifen abnahm. Der Rahmen war vermutlich ähnlich gestaltet wie der von ÄM 15978. Dort waren die seitlichen Rahmenlatten in Nutlöcher in die

A Roman Egyptian Painting Workshop: Technical Investigation of the Portraits from Tebtunis, Egypt, in: *Archaeometry* 60/4, 2018, S. 815–833, <https://www.academia.edu/35211356/> [letzter Zugriff: 1.2.2021]. Eine Untersuchung der Holztafel RISD 59.030 in Providence findet sich bei Borromeo et al. 2020, wie Anm. 10.

obere und untere Querlatte eingeschoben, sodass an den Enden die Latten jeweils einige Zentimeter überstanden (sogenannter Achtenden-Rahmen oder Oxfordrahmen); zusätzliche Holzstifte verhinderten das Herausrutschen der Latten.²² Das Bildpaneel wurde in eine schmale Nutrinne in der Schmalseite des Rahmenholzes eingeschoben.

Die folgenden neuen Fragmente²³ zeigen einige für ÄM 15979 bisher nicht bekannte Details der Figuren. Insgesamt zehn lose Bruchstücke können der montierten Tafel hinzugefügt werden (Abb. 2, 3): Fragment 1 (21 × 16 cm) ist mit Teilen der Beine, Unterkante des Gewandes, einem Teil des Lanzenschaftes der rechten Figur und der Zeichnung eines Altars aus vier Einzelteilen zusammengesetzt. Fragment 2 (12,3 × 3,3 cm) zeigt zwei Schlangenwindungen, einen punktierten roten Nimbus-Strahl und vermutlich die Schulter der linken nicht erhaltenen Figur. Es passt an die oberen zwei Windungen der Schlange um den linken Lanzenschaft. Das kleine Fragment 3 (4,4 × 2,5 cm) mit einer Schlangenwindung, winzigem Rest des Lanzenschaftes und Anteils der Opferschale ist Teil des Bereichs der sich um die Lanze der linken Figur windenden Schlange (Abb. 5). Fragment 4 (11 × 4,1 cm), aus zwei Teilen zusammengesetzt, gehört zu einer seitlichen Randzone. Erhalten ist nur die gelblich-braune Hintergrundfläche. Fragment 5 (3,5 × 2,2 cm) bildet die untere rechte Ecke der Tafel. Es ist etwa vier Zentimeter tiefer (bis unterer Bildrand) anzusetzen als in Abb. 2 und 3 festgehalten. Ein winziges, nicht abgebildetes Fragment (0,9 × 1,1 cm) mit von Farbe freiem, etwas breiterem Rand ist Teil des oberen oder unteren Tafelrandes.

Darstellungen

Bevor die Darstellungen von ÄM 15979 beschrieben werden, muss auf zwei unmittelbare Parallelen hingewiesen werden, die rechts den ein Trankopfer ausgießenden Gott Heron und links seinen Begleiter zeigen. Beide Figuren tragen militärische Kleidung und halten eine Lanze in der Hand, der Begleiter schwingt zudem eine Doppelaxt in seiner Rechten, und eine Schlange windet sich um seine Lanze. Kleinere Zusatzfiguren und -elemente vervollständigen das Bild. Bei den Parallelen handelt es sich um ein jetzt in Brüssel in den *Musées Royaux d'Art et d'Histoire* befindliches gerahmtes Bild (MRAH E. 7409), das 1938 im Kunsthandel angekauft wurde (Abb. 4)²⁴ und ein zweiteiliges Holztafelbild in einer Privatsammlung in Étampes bei Paris.²⁵ Herangezogen wird außerdem das Tafelbild Providence RISD 59.039, nur Heron ohne seinen Begleiter zeigend, mit kleiner Dienergestalt und einer Nemesis-Sphinx auf einer Säule.²⁶ Zur Verdeutlichung der Ikonografie sollen im Folgenden zudem einige Wandbilder mit Heron und seinem Begleiter verglichen werden, nämlich zwei Bilder im Haupttempel von Theadelphia, die sich heute im Griechisch-Römischen Museum in Alexandria befinden, und zwei Wandbilder, die in Magdola und Karanis entdeckt wurden.²⁷

Die Figur des Heron

Große Teile des auf der rechten Seite von ÄM 15979 *en face* stehenden Heron sind nicht oder nur teilweise erhalten (mittlerer Bereich, rechter Arm, linkes Bein, Füße). Ein dunkler Bart, unten in korkenzieherartig gedrehten Löckchen endend, umgibt das runde Gesicht mit den großen



4 Tafelbild mit Darstellung von Heron und seinem Begleiter, Brüssel, *Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, E. 7409

22 Rubensohn 1905, wie Anm. 4, S. 17. Dort bestand der Rahmen aus Akazienholz, überzogen mit dunkelrot bemaltem Stuck. Zu diesem Rahmentyp vgl. Ehlich 1954, wie Anm. 7, S. 80–90, 147, Abb. 77. Zu Rahmen und Holzplanken vgl. Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 38–42. Gerahmte Tafelbilder mit Darstellungen des Heron sind Brüssel MRAH E.7409 und Providence RISD 59.030 (s. Anm. 24 und 26).

23 Rubensohn erwähnt »undeutbare und nicht anpassende Fragmente«, die auch bei der Inventarisierung vermerkt wurden, Rubensohn 1905, wie Anm. 4, S. 20.

24 Brüssel MRAH E. 7409. Maße ohne Rahmen: 24,2 × 19,4 cm unten/18,3 cm oben, Dicke 1,2 cm, mit Rahmen: 33,3 × 29,1 cm, Dicke 2,3 cm. Siehe Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 141–145, 285, passim; ders. 2015, wie Anm. 10, S. 152, Taf. 4b; Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 589–591 und passim, Taf. 65a (Her 10); Borromeo et al. 2020, wie Anm. 10, o.p., Anm. 4, 24 Abb. 9.1; Gaëlle Tallet, Isis, the crocodiles and the mysteries of the Nile floods: interpreting a scene from Roman Egypt exhibited in the Egyptian Museum in Cairo (JE 30001), in: Attilio Mastrocincque, Concetta Giuffrè Scibona (Hg.), Demeter, Isis, Vesta, and Cybele. Studies in Greek and Roman religion in Honour of Giulia Sfameni Gasparro, Stuttgart 2012, S. 156f. Abb. 8; dies. 2021, wie Anm. 4, S. 960f. 705 (A4.10).

25 Privatsammlung Étampes, aus Kunsthandel 1955. Jetzt Louvre RFML.AE.2020.8.1. Maße: linker Teil 38 × 15,7 cm, rechter Teil 37,5 × 15,7 cm, Dicke 0,8 cm. Die Malschicht ist schlecht erhalten. Siehe Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 152–156, 285, passim; ders. 2015, wie Anm. 10, S. 152f., Taf. 4c; Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 591–593, passim, Taf. 65b (Her 11); Borromeo et al. 2020, wie Anm. 10, o.p., mit Anm. 27, 28; Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 961f. (A4.11).

26 Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design (RISD), Inv. 59.030. Maße: 58,1 × 48,7 cm. Siehe Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 208–212, 283–285, passim; ders. 2015, wie Anm. 10, S. 151f. Taf. 4a; Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 600–602, passim, Taf. 66e (Her 16); Borromeo et al. 2020, wie Anm. 10; Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 954f. (A4.5). Erwogen wird, dass sowohl Providence RISD 59.030 als auch Brüssel MRAH E. 7409 und eventuell das Bild in Étampes aus demselben Fundzusammenhang stammen, vgl. Koßmann, ebd., S. 589.

27 Wandbilder im Tempel von Theadelphia auf den Pfosten und seitlichen Wandteilen des Durchgangs vom dritten Hof zum Vestibül vor dem Sanktuar, 2./Anfang 3. Jh. n. Chr. (s.u. mit Abb. 7–9), heute Alexandria, Musée Gréco-Romain. Rechte Seite: Inv. 20223–24, Evaristo

rot umränderten Ohren. Im krauslockigen Haar steckt ein braun gemalter Kranz aus kreisförmigen Ornamenten mit hellem Zentrum (Blütenblätter?), dessen hellbraune Bänder mit heller Mittellinie beidseits des Halses herabhängen. Zwei übereinander positionierte kreisförmige Motive mit hellem Mittelpunkt sind wohl Teil der Bekrönung – hier ist die Malschicht allerdings gestört. Die großen Augen, oben von einer schwarz gemalten Wimpernlinie begrenzt, sind von dunklen gestrichelten Augenbrauen überwölbt. Farbabstufungen zur Schattierung wie auch die Angabe von dunkleren Augenringen und rötlichen Lidfalten, eine quere Stirnfalte und Nasenwurzelfalten konturieren das Gesicht. Den Kopf umgibt ein kreisförmiger gelb-rosafarbener Nimbus mit sechs – einst wohl sieben – zusätzlichen Strahlen, die aus immer kleiner werdenden roten Punkten bestehen. Bekleidet ist Heron mit einem über einem Untergewand getragenen Panzerhemd, einem Mantel und den ledernen *pteryges* zum Schutz des Unterkörpers. Dessen einzelne Reihen von Lederstreifen werden wohl durch zwei feine und einen breiteren roten Streifen oberhalb des sich über den Knien leicht aufwölbenden Untergewandes mit schwarzem Saum markiert. Die langen in hellem Grau und Rot gestreiften Ärmel des Untergewandes enden am Handgelenk in einem schwarzen, rotgestreiften Rand, wobei unklar bleibt, ob es sich um ein Armband oder eine Randborte des Ärmels handelt. Die Musterung des hoch gegürteten Panzers im Brustbereich besteht aus senkrecht verlaufenden breiten schwarzen und schmalen roten Streifen sowie Bereichen mit grauem Schuppenmuster. Bei der mittig positionierten Gorgo-Darstellung, vielleicht eine Aegis verdeutlichend, stechen deren aufgerissene Augen im runden, von Locken umrahmten Gesicht hervor. Schulerschutz ist nur noch an Herons linker Schulter erhalten. Der braune Mantel mit weiß abgesetzter schwarzer Randzone – auch an rötlich-braunen Farbstreifen neben der linken Hüfte, an der rechten Körperseite und geringen dunkelroten Farbspuren zwischen den Beinen auf Fragment 1 zu erkennen – wird auf dem Brustbein durch eine schwarz-rot gestaltete runde Spange mit hellen Punkten zusammengehalten.²⁸ Auf Fragment 1 sind ein Teil des rechten Beines und ein kleiner Anteil des linken Oberschenkels erhalten. Die dunkelrotbraune Färbung verweist darauf, dass die Gestalt vermutlich Beinkleider trug (mit schrägen rötlichen Strichen gemustert?) – das Inkarnat ist sonst heller gehalten. Das schwarze Gebilde mit giebelartigem Abschluss im unteren Teil von Fragment 1 stellt wohl – eher als eine Beinschiene – den oberen Abschluss eines Schuhwerks mit hohem Schaft, vielleicht eines Soldatenstiefels, dar, wofür insbesondere die schwarze beidseitige Verdickung oben (Schlaufen), die links abgehende unregelmäßige schwarze Linie (loses Ende der Schnürung) und die etwas hellere Mittelpartie des Schuhs sprechen. Mit seinem linken vor den Körper gehaltenen Arm fixiert Heron eine schräg stehende Lanze; ein Finger seiner Hand ist mit einem Ring geschmückt. Die schwarze Lanzenspitze ist in drei eingekahlte Abschnitte unterteilt. Ringe (?) und Drähte (?), deren Enden als kurze, zackig verlaufende Linien erscheinen, verstärken wohl ihre Befestigung auf dem Lanzenschaft. Ein Schwert lässt sich auf dem Berliner Bild nicht ausmachen. Unwahrscheinlich ist, dass die drei schräg verlaufenden rötlichen Linien rechts der linken Hand wirklich eine Schriftrolle (*volumen*) verdeutlichen sollen, wie dies von Rondot angenommen wird und in anderen Darstellungen des Heron gut belegt ist.

Links von Heron ist ein grüngrauer Baum oder Ast dargestellt, bei dem aufgrund der Zerstörung unklar ist, ob eine der beiden Figuren



5 Fragment 3 mit mehreren hellen, radial verlaufenden Streifen, die die aus einer Patera ausgegossene Libationsflüssigkeit verdeutlichen



6 Altardarstellung (?) auf Fragment 1. Detailfoto

ihn hält. Von dem zum Teil knotigen und unregelmäßig verlaufenden Stamm gehen insgesamt neun sich auffächernde Büschel ab. In sechs von ihnen hängt eine rote rundovale Frucht oder Blüte. Um den Baum/Ast windet sich in Brusthöhe der Figuren eine nach unten orientierte, in Schwarz und Braun gehaltene Schlange, deren Schwanzende hinter der Lanze des Begleiters verschwindet. Sie ist die Schlange, der Heron eine Opferschale hinhält. Die Opferschale stellt ein charakteristisches Element in Abbildungen des Heron dar und ist auf Fragment 3 in Spuren erhalten. Die dort am oberen Rand sichtbare waagerechte schwarze Farbfläche mit von rotem Pinselstrich begrenzter dunkelgelber Partie (Abb. 5) gehört zu dieser kleinen Opferschale (*patera*), aus der Heron ein Opfer auf einen Altar ausgießt oder sie der Schlange reicht. Mehre-

Breccia, *Monuments de l'Égypte Gréco-Romaine I*, Bergamo 1926, S. 111f., Taf. 57–58; Étienne Bernard, *Recueil des inscriptions grecques du Fayoum II. La »Méris« de Thémistos*, Kairo 1981, S. 79–82, Taf. 31–32 (I. Fay. II 126, 127); Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 53–55, Abb. 19–20; Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 581–584, passim, Taf. 64b (Her 7); Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 646, 952–954 (A4.4). Linke Seite: Inv. 20225, Breccia, ebd., S. 113f. Taf. 59; Bernard, ebd., S. 82f. Taf. 33 (I. Fay. II 128); Rondot, ebd., S. 53–55, Abb. 21; Koßmann, ebd., S. 584–586, passim, Taf. 64c (Her 8); Tallet, ebd., S. 646, 951f. (A4.3). – Wandbild im Tempel von Magdola. Ernest Will, Heron, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) V*, hg. von Jean C. Balty, John Boardman, Zürich/München 1990, S. 391–394, 592, Nr. 5–6; Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 49–52, Abb. 18; Römer 2016, wie Anm. 10, S. 488, 493. Auch Koßmann, der aus der Beschreibung des Ausgräbers Jouguet zwei mögliche Heronbilder diskutiert, sieht trotz aller Unsicherheit die von Rondot, abgebildete Figur als Heron an (Her 5), vgl. Koßmann, 2014, wie Anm. 9, S. 208f., 576–579, Taf. 80b (Her 4?–5?); Rondot, ebd., Abb. 18. – Wandbild in einem Haus in Karanis. Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 571–574, Taf. 63b (Her 2); Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 58f., Abb. 23; Römer 2016, wie Anm. 10, S. 482–484, Abb. 1–2; Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 957–959 (A4.8). Zu dem neu aufgetauchten Aquarell der fraglichen Wand und Cornelia Römers Interpretation der beiden Figuren, siehe Römer 2016 und unten.

²⁸ Rubensohn nennt sie Buckelspange, vgl. Rubensohn 1905, wie Anm. 4, S. 22 mit Abb. 17. Eine vergleichbare Spange trägt der kindliche Harpokrates-Dionysos JE 31568 (Ebd., Taf. 3; Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 84–88, 246–251).

re helle und fast durchsichtige, leicht radial nach unten verlaufende dünne Streifen stellen die ausgegossene Libationsflüssigkeit dar. Unerklärlich sind die rötlichen Farbreflekte in der unteren Hälfte des Fragments und die von rechts kommende dünne schwarze Spitze mit dem kleinen schwarzen Dreieck oberhalb (eine Pfeilspitze?). Ein neben dem rechten Bein des Heron in etwa Wadenhöhe gemalter Gegenstand auf Fragment 1, wohl ein Altar, auf dem ein Feuer brennt, entzieht sich einer konkreten formalen Identifizierung (Abb. 6). Einige rote Spuren links unterhalb sind nicht erklärlich.

Die Figur des Begleiters

Dank der wiederaufgefundenen Fragmente sind von der neben Heron dargestellten Gestalt einige weitere Details erkennbar. Seine Lanze mit ihrem rotbraun und schwarz gemalten Schaft, schwarzen Oberteil und Verstärkungsringen am oberen Schaftende ist bis auf die Drähte oder Stifte (?) ähnlich gestaltet wie die des Heron. Eine braunschwarze Schlange windet sich um den Lanzenschaft; auch auf Fragment 3 ist ein Teil erhalten. Ihr expressiv gestalteter Kopf auf Fragment 2 wendet sich mit geöffnetem Maul in großem Bogen dem Begleiter zu. Ein Teil von dessen linker Schulter ist als dunkle abgerundete Fläche auf Fragment 2 erhalten. Erkennbar sind Falten des Mantels, der wohl ein Muster (graue Farbreflekte und schräger Strich) aufweist. Fünf immer kleiner werdende rote Punkte eines nach rechts unten weisenden Nimbusstrahls auf Fragment 2 signalisieren, dass auch er wie Heron mit Nimbus und vom Kopf ausgehenden Punktstrahlen versehen war. Die dünne, nach rechts oben gerichtete dunkle Spitze, die zwischen der Lanze des Begleiters und dem Baum oder Ast erscheint, ist Teil des Pfeiles, den der Begleiter zusammen mit der Lanze in seiner linken Hand hält.

Die Darstellungen und Details von ÄM 15979 finden Parallelen in den oben genannten Vergleichsabbildungen,²⁹ aber auch in anderen Bildzeugen, so die Haar- und Bartgestaltung des Heron,³⁰ die seitlich herabhängenden Bänder des floralen Diadems,³¹ die *pteryges*³² sowie die langen Ärmel des Gewandes.³³ Der Mantel ist in anderen Darstellungen zumeist mit Fransen versehen,³⁴ die hier fehlen. Als Bekrönung Herons wird die aus zwei Straußenfedern und Sonnenscheibe auf waagrechttem Widdergehörn bestehende ägyptische *tjenedet*-Krone angenommen.³⁵ Ringe an verschiedenen Fingern können zu Herons Ausgestaltung gehören³⁶ wie auch die runde Gorgo-Plakette auf dem Brustpanzer.³⁷ Über die Art seines Panzers besteht Uneinigkeit.³⁸ Als charakteristisch für Heron werden Beinschienen angenommen,³⁹ die auf ÄM 15979 jedoch nicht sicher auszumachen sind. Stattdessen wird hier ein Schuhwerk mit hohem Schaft gemeint sein.⁴⁰ Mit der Ansicht des Stiefels von schräg vorne vermittelt Heron von ÄM 15979 den Stand in griechischem Kontrapost, wie auch der Heron auf dem Bild in Brüssel eine leicht kontrapostische Haltung mit dem rechten Bein in angedeuteter halber Vorderansicht aufweist.⁴¹ Deutlicher zeigt dies die Göttergestalt (Dioskur?) auf einer Tafel aus Medinet Quta mit einem ÄM 15979 ganz ähnlichen Stiefel mit gibelartigem Vorderteil.⁴² Sonst sind die Füße beider Figuren ebenso wie die der sogenannten *armed gods* meist wenig anatomisch exakt zur Seite gerichtet. Ein auf ÄM 15979 nicht existentes Schwert ist in anderen Heron-Darstellungen durchaus belegt.⁴³ Sollte es sich bei den auf Fragment 3 vorhandenen schwarzen Spuren um eine Pfeilspitze handeln, von der Positionierung her hier eher Heron

zugeordnet (Abb. 2, 5), wäre dies ungewöhnlich, da bislang ein Pfeil nur vom Begleiter gehalten wird.⁴⁴ Gegen die Lesart einer Buchrolle in der Hand des Heron⁴⁵ spricht, dass die schrägen roten Linien rechts

29 Im Folgenden werden die Verweise auf die oben genannten Vergleichsgruppen nur genannt aber nicht detailliert (mit Literatur) angeführt, weitere Belege sind mit ›auch‹ angegeben.

30 Die Haar- und Bartgestaltung ähnelt den militärisch gekleideten Gestalten auf Holztüren eines Naos aus Tebtynis im Berkeley Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology (Inv.-Nr. 6.21384 und 6.21385), die aus einem Friedhofsbereich stammen sollen. Die Identifikation der beiden Götter als Heron und Begleiter ist nicht gesichert, Rondot nennt sie neutraler *dieux en armes*. Tallet identifiziert sie als zwei Darstellungen des Heron, dessen Doppelung auf Darstellungen der beiden Dioskuren zurückgehe, vgl. Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 192–195, 314–316, passim; Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 570, 963 (A4.12).

31 Diese finden sich auch bei den Figuren der Tafeln in Berkeley, vgl. Anm. 30, und dem Gott mit Keule aus Oxford (Inv.-Nr. 1922.237), vgl. Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 170–173, 319.

32 *Pteryges* kommen auch auf Wandbildern in Theadelphia und Karanis vor.

33 Auch die Figuren auf dem rechten Wandgemälde in Theadelphia und dem in Karanis sowie andere Figuren in Militärkleidung haben lange Ärmel, vgl. Rondot 2013, wie Anm. 4, passim. Ein längsgestreiftes Ärmelkleid findet sich auch bei dem Tafelbild Oxford 1922.239 mit einer eine Lanze haltenden Figur, die aber wohl nicht Heron darstellt, vgl. Rondot, ebd., S. 174f., 270; Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 596–598, Taf. 66c (Her 14).

34 Fransen sind auch beim Mantel auf den beiden Gemälden in Theadelphia zu sehen.

35 Koßmann vermutet für ÄM 15979 die gleiche Krone (*tjenedet*) wie rechts im Theadelphia-Tempel, vgl. Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 223, 588. Im linken Bild in Theadelphia trägt Heron die Stadt-/Mauerkrone. Zur Stadtkrone (*couronne tourelée*) vgl. Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 296–298. Diese wird vom Axtgott auf den Tafeln in Brüssel und Étampes sowie dem Hartford-Reiter, Wadsworth Athenaeum 1934.6 getragen, siehe Rondot, ebd., S. 199–202, und unten Anm. 63.

36 Heron ist mit zwei Ringen auf Providence RISD 59.030 dargestellt. Götter mit Ringen finden sich auch auf dem verlorenen ÄM 15978 und Berkeley 6.21384 (siehe Anm. 31).

37 Neben Brüssel wohl auch beim rechten Fresko in Theadelphia. Ein Gorgonenbildnis auf Providence RISD 59.030 wie Rondot schreibt ist kaum nachvollziehbar, vgl. Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 208.

38 Marguerite Rassart-Debergh und Rondot identifizieren ihn als *lorica squamata*, vgl. Marguerite Rassart-Debergh, *Trois icônes romaines du Fayoum*, in: *Chronique d'Égypte* 66, 1991, S. 349; Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 128. Koßmann charakterisiert die von Heron auf ÄM 15979 getragene Kleidung als Laschenpanzer, einem in der Entstehungszeit des Bildes altertümlichen hellenistischen Typus, vgl. Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 27–32, 225, 227, 588.

39 Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 268, Anm. 17, 290 Tab. 8. Die Beleglage ist jedoch nicht eindeutig. Von den gesicherten Heron-Darstellungen finden sich Beinschienen bei den Holztäfel in Brüssel, Étampes und Providence sowie beim rechten Fresko in Theadelphia und bei den Wandgemälden in Magdola und Karanis. Der reitende Heron in Theadelphia (links) ist ohne Beinschienen. Zu Beinschienen bei *armed gods* vgl. Rondot, ebd., S. 317.

40 Vergleiche hier das hohe Schuhwerk von Providence RISD 59.030 sowie Oxford 1922.237 und 1922.239 (Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 170–175) und das Bild von Medinet Quta (Rondot, ebd., S. 112–114).

41 Marianne Bergmann, *Stile und Ikonographien im kaiserzeitlichen Ägypten*, in: Katja Lembke, Martina Minas-Nerpel, Stefan Pfeiffer (Hg.), *Tradition and Transformation: Egypt under Roman Rule*, Leiden/Boston 2010, S. 18.

42 Kairo JE 87191; Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 112–114, 267f. 363; Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 946f. (A3.2). Koßmann bespricht die Tafel zwar im Zusammenhang mit Heron-Darstellungen, identifiziert ihn aber ebenfalls als Dioskuren, vgl. Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 594f. passim, Taf. 66a.

43 Ein Schwert ist dargestellt auf dem Bild Brüssel MRAH E. 7409, auf beiden Bildern in Theadelphia und, auf der Stele Kairo JE 46792 mit dem reitenden Heron (Gustave Lefebvre, *Le dieu HPQN d'Égypte*, in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 20, 1920, S. 240 Nr. 2, Taf. II; Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 605 [Her 18], Taf. 67d–68a).

44 Neben einem Pfeil auf ÄM 15979 und dem Bild in Étampes ist auf letzterem möglicherweise auch ein Bogen mit entspannter Bogensehne (*arc débandé*) zu sehen, vgl. Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 156, 295. Ebenso könnte dies auf den Axtgott auf dem linken Bild in Theadelphia zutreffen, vgl. ebd., S. 295, Tab. 10, Abb. 21.

45 Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 128. Eine Buchrolle ist neben den drei Parallelen eventuell auch auf dem rechten Bild in Theadelphia zu sehen. Zu den unterschiedlichen Interpretatio-

exakt bis zur Gewandkante laufen; das Ende einer Buchrolle wäre gerundeter und würde vermutlich vor oder hinter der Gewandkante enden.⁴⁶ Altardarstellungen bei Heron-Bildnissen sind vorhanden,⁴⁷ meist auf oder kurz oberhalb der Standlinie der Figuren positioniert. Überwiegend sind es Rundaltäre, auf denen ein Feuer brennt; ein Hörneraltar ist auf dem Bild in Étampes intendiert. Mit ÄM 15979 am ehesten vergleichbar ist der mehrstufige Altar auf Providence RISD 59.030. Die Trankspende aus einer Opferschale an die mit Heron verbundene Schlange beziehungsweise das Ausgießen auf einen Altar in Anwesenheit einer Schlange ist in den meisten Bildbelegen zu finden, wobei mindestens eine Schlange vorhanden ist, die auch dem Begleiter zugeordnet sein kann.⁴⁸ Die Spende auf ÄM 15979 gilt der Schlange, die sich um die Pflanze windet.⁴⁹ Die ausgegossene Flüssigkeit (Wein?) ist meist durch rötliche Farbe markiert.⁵⁰

Variationen in Kleidung und Ausstattung von Herons Begleiter⁵¹ sind möglich, weshalb die definitive Gestaltung des Axtgottes von ÄM 15979 unklar bleibt. Bei Brüssel MRAH E. 7409 fasst der bärtige Begleiter mit seiner linken Hand gleichzeitig eine Lanze, ein unregelmäßig geformtes hellbraunes Objekt, einen Zweig und eine sich um die Lanze windende Schlange, deren Kopf ihm zugewandt ist, rechts eine Doppeltaxt schwingend. Die Gewandung besteht aus gemusterter Tunika mit Gürtel, Mantel, Beinkleidern mit Rautenmuster und dunklen Auswüchsen an den inneren Beinkonturen, schwarzen kurzen Stiefeln mit heller Vorderpartie. Zusätzlich zu einem Blattkranz (Lorbeer?) trägt er ein kalathos-artiges Gebilde auf dem Kopf. Subjektiv empfundene Eindrücke dienen verschiedenen Autoren zu seiner Charakterisierung: Die etwas dunklere Hautfarbe und die aufgerissenen, wild und erzürnt dreinblickenden großen Augen seien laut Rondot hervorzuheben, die den Begleiter auch auf dem Bild in Étampes kennzeichnen.⁵² Der Begleiter habe ein gealtertes, vollbärtiges und reifes Gesicht, während Heron jugendlich erscheine mit spärlichem Bartwuchs (Tallet).⁵³ Spuren von Gewanddekoration wie bei ÄM 15979 finden sich auf einem Fragment aus Tebtynis (Pfeile um Punkt),⁵⁴ eventuell auch auf Brüssel MRAH E. 7409 (Halbbogen, Punkte)⁵⁵ und auf Herons Mantel von Providence RISD 59.030 (Punkte). Der Pfeil in der Hand des Begleiters wurde schon erwähnt.

Dass der Axtgott den Baum oder Ast⁵⁶ gepackt hält, wie mehrfach belegt,⁵⁷ ist wegen des Abstands zu dessen Lanze unwahrscheinlich – dieser ist hier eher gliederndes Element zwischen beiden Figuren. Unklar bleibt, ob die beiden kleinen Nebenfiguren, die bei den Parallelen in Brüssel und Étampes in den unteren Eckbereichen stehen, auch einst bei ÄM 15979 vorhanden waren. Ihre Bedeutung ist umstritten. Die Frauenfigur links wird als Stifterin⁵⁸ oder im Zusammenhang mit der Interpretation des Begleiters als Lykurgos als eine mit diesem verbundene Frauengestalt (Ambrosia) interpretiert.⁵⁹ Die dunkelhäutige männliche Figur rechts wird als Sklave⁶⁰ beziehungsweise als Priester oder Stifter⁶¹ angesehen. Wie in Karanis zu erkennen, kann auch diese Gestalt, dort in militärischer Gewandung, mit Nimbus ausgestaltet sein; sie mag damit wohl eher als eine Göttergestalt zu interpretieren sein.⁶²

Proportionen und Stil

Die Figur des Heron auf ÄM 15979 erscheint in ihren Proportionen gestaucht. Oberkörper und Unterkörper sind im Vergleich zur Breite

der Gestalt recht kurz, während der Kopf proportional sehr groß ausgefallen ist. Für die Figuren auf Brüssel MRAH E. 7409, Providence RISD 59.030, den Türflügeln in Berkeley 6.21384 und 6.21385 und den ebenfalls in die Diskussion fallenden Hartford-Reiter⁶³ ist eine ähnliche Disproportionalität festzustellen.⁶⁴ Eher als an die unmittelbaren Parallelen in Brüssel und Étampes erinnert die Aufteilung der beiden Figuren auf ÄM 15979 an das Wandbild in Karanis, wo der Baum die beiden Protagonisten deutlich trennt und mehr Raum zwischen ihnen lässt.

Mit der links zu rekonstruierenden Gestalt des Begleiters kann ÄM 15979 auf eine ungefähre Höhe von circa 60–61 cm und eine Breite von circa 52–53 cm rekonstruiert werden. Damit passt es gut zu dem im

nen der Buchrolle als Gebetstext, Testament oder amtliches Schreiben vgl. Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 228. Vorsichtig wird auch eine Orakelanfrage erwogen, vgl. Rondot, ebd., S. 285 Anm. 11.

46 Alternativ könnte eine sehr schräge *pteryges*-Reihe dargestellt sein, vgl. Koßmann 2014, wie Anm. 9, Taf. 9d, 10a (Hor 22, Hor 26).

47 Auch auf Wandbildern in Theadelphia und Karanis sind Altardarstellungen zu sehen, vgl. Rondot 2013, wie Anm. 4, Abb. 19, 20, 23. Zu weiteren Altären in Karanis vgl. Römer 2016, wie Anm. 10, Abb. 1, 2; Rondot, ebd., S. 284.

48 Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 210f., 602–614, passim. Zwei Schlangen sind nur auf ÄM 15979 und Brüssel MRAH E. 7409 abgebildet.

49 Die Darstellung ähnelt den Tafeln in Brüssel und Providence sowie dem linken Wandbild in Theadelphia und verschiedenen Münzprägungen, vgl. Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 215, 608f., Taf. 68c (Her 20 Ia).

50 Rote Farbe kennzeichnet die ausgegossene Flüssigkeit auf den Tafeln in Brüssel, Providence und auf den Fresken in Theadelphia und Karanis.

51 Eine Zusammenstellung der Charakteristika des Begleiters findet sich bei Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 294–300. Zur Gewandung vgl. Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 218f., 227.

52 Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 299, 335.

53 Tallet 2012, wie Anm. 24, S. 157; dies. 2021, wie Anm. 4, S. 275.

54 Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 218f., 341.

55 Der größere, schwarz umrandete helle Fleck könnte auch eine zweite Gewandfibel darstellen, vgl. Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 144f.

56 Die Interpretationen in Bezug auf den Ast oder Baum variieren, vgl. Rubensohn 1905, wie Anm. 4, S. 21 (»Pinienzweig mit Pinienzapfen«); Sörries 2003, wie Anm. 19, S. 37 (»Pinienstamm mit langen Nadelbüschen«); Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 129 (»Palmzweig«); Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 279 (»Siegeseichen«).

57 Vgl. Brüssel MRAH E. 7409, Wandbilder in Theadelphia (linke Seite) und Karanis.

58 Rassart-Debergh 1991, wie Anm. 38, S. 354; Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 296, 359.

59 Vincent Rondot, Le dieu à la bipenne, c'est Lycurgue, in: *Revue d'Égyptologie* 52, 2001, S. 222–224, 231; ders. 2013, wie Anm. 4, S. 296.

60 Will 1990, wie Anm. 27, S. 392. Rondot bezeichnet ihn als Diener oder Sklaven (*serviteur noir/esclave noir*) der bei der Ausübung des Kultes zugegen war und der zugleich als Mediator zwischen Beter und Gott fungierte, vgl. Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 291–294.

61 Sörries 2003, wie Anm. 19, S. 147.

62 Koßmann benutzt den Begriff »Militärgott«, vgl. Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 220. Römer interpretiert die Gestalt als Anubis oder einen diesen repräsentierenden Priester, vgl. Römer 2016, wie Anm. 10, S. 485, 490, Abb. 1–2.

63 Tafelbild Hartford, Wadsworth Athenaeum 1934.6; Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 199–202, 286–288, passim; Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 223, Anm. 976. Die Identifikation des Reiters – vorgeschlagen wurden Heron, Axtgott/Lykurgos oder Caracalla – ist bis heute nicht entschieden, vgl. die Zusammenfassung bei Rondot, ebd., S. 286f. Koßmann identifiziert ihn mit dem Axtgott, vgl. Koßmann, ebd., S. 223. Die Bein- und Ärmel-Gewandung mit Rautenmuster und fransiger Kontur erinnert an das Gewand des Begleiters auf Brüssel MRAH E. 7409. Ungewöhnlich ist das oberhalb des Gürtels dargestellte springende katzenartige Tier, dessen Bedeutung unklar ist. Die Tafel ist nur teilweise erhalten; rechts des Reiters muss es weitere Darstellungselemente gegeben haben.

64 Rondot 2013, wie Anm. 4, passim. Auf eine stilistische und ikonographische Entwicklung der Heron-Darstellungen vom 1. Jh. v. Chr. bis in die römische Kaiserzeit des 2./3. Jh. n. Chr. wird hingewiesen bei Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 227–229.

gleichen Kontext gefundenen, jetzt verlorenen Bild ÄM 15978 (angenehme 62,5 × 59,5 cm inklusive Rahmenbreite),⁶⁵ die zu den größten Exemplaren der bemalten Holztafeln mit Götterbildern gehören.⁶⁶ Die Strahlen des Nimbus belegen, dass beide aus derselben Werkstatt beziehungsweise vom selben Maler stammen.⁶⁷ Stilistisch sind sie allerdings unterschiedlich; die etwas plumpere Arbeit von ÄM 15979 kontrastiert mit den ausgewogeneren und gelängten Darstellungen auf ÄM 15978. Die Holztüren Berkeley 6.21384 und 6.21385 im Phoebe A. Hearst Museum mit sehr ähnlicher Haar- und Bartgestaltung der dargestellten Götter mögen auch aus dieser Werkstatt stammen.

Insgesamt ist festzustellen, dass die Ausgestaltung des Heron, seines Begleiters sowie der übrigen Figuren auf den verschiedenen Bildzeugen vielfach ähnlich, aber nicht kanonisch bis in Einzelheiten festgelegt ist; die Details können durchaus variieren. Die Rekonstruktion von ÄM 15979 ist daher nur in einzelnen Elementen gesichert, für die es konkrete Hinweise auf anderen Dokumenten dieser Bildnisgruppe gibt. Zwei Bildtypen sind für Heron-Darstellungen belegt, einmal der Gott als Reiter oder zusammen mit einem Pferd und Heron ohne Pferd,⁶⁸ wobei auf Holztafeln allein letzterer Typus erhalten ist.⁶⁹

Die Qualität der bemalten kaiserzeitlichen Holzbilder des 3./2. Jahrhunderts n. Chr., die in der Mehrzahl aus dem Fayum stammen, wird generell als mittelmäßig und provinziell eingestuft.⁷⁰ Rondot zieht in Erwägung, dies als gewollt differenzierend zur Kennzeichnung von Gottheiten fremder Herkunft zu interpretieren. Was den Stil der Darstellungen von Heron und seinem Begleiter anbetrifft, sieht Koßmann in der Gedrungenheit ebenso wie in der eigentlich altertümlichen Tracht ein Festhalten an Bildtraditionen der früheren hellenistischen Zeit verdeutlicht.⁷¹

Funktion des Tafelbildes

Die Beleglage zu Herkunft und Kontext der auf Holz gemalten Götterbilder ist insgesamt mangelhaft, da die meisten Holztafeln im Kunsthandel aufgetaucht sind.⁷² Die fehlenden sicheren Provenienzen behindern die Verortung und Klärung der Funktion. Als eines von wenigen Exemplaren stammen ÄM 15979 und das heute verlorene ÄM 15978 aus einer – wenn auch wenig systematischen – Ausgrabung eines Hauses, was eine Funktion im privaten Bereich impliziert. Holzpaneele mit Götterbildern sind wohl private ›Andachtsbilder‹ gewesen, vielleicht sogar legitimierte Repliken offizieller Kultbilder, die in den häuslichen Bereich zum Zwecke der persönlichen Andacht transferiert wurden und für private Kultausübung gedacht waren.⁷³ Als vergleichbar mit im häuslichen Bereich ausgelebter Religiosität können neben in Häusern aufgefundenen kleinformatigen Götterfiguren auch die auf Hauswände gemalten Götterdarstellungen gelten.⁷⁴ Dass die Tafelbilder auch Weihgaben von Privatleuten in ein Kultgebäude sein konnten, wie dies Klaus Parlasca für die Mehrzahl annimmt,⁷⁵ wird durch vereinzelte Widmungsinschriften nahegelegt.⁷⁶ Die Positionierung einer solchen Inschrift nahe einem Ohr des Heron – gleichbedeutend mit dem ikonografischen Detail ›große Ohren‹ – soll diesen ersuchen, die in den Inschriften ausgedrückten Bitten zu erhören. Die Interpretation der kleinen Nebenfiguren auf den Bildern in Brüssel und Étampes als Abbildung der Stifter zielt in dieselbe Richtung. Das Tafelbild Alexandria 22978 mit den Göttern Soknebtynis und Min ist zwar im ersten Hof des

Tempels von Tebtynis gefunden worden, die Fundsituation spricht allerdings nicht unbedingt für Weihung oder einen offiziell-sakralen Zusammenhang.⁷⁷ Im Zusammenhang mit ÄM 15978 wird auch erwogen, ob dieses und ähnliche Tafeln Bilder einer offiziell agierenden Kultgenossenschaft am lokalen Tempel gewesen sein könnten, die nur zeitweise in einem häuslichen Bereich gelagert waren.⁷⁸ Sie wären da-

65 Die Angabe des Inventarbuches zu ÄM 15978 ist irreführend, da unklar bleibt, ob »Höhe 62,5 cm, B 59,5 cm (mit Rahmen)« die Einfassung in Gänze inkl. Lattenüberstand einbezieht, vgl. ÄM Archiv PS Nr. 16/Digitalisat online: IV_AEM-B_SLG_NC_15000-15999_LZ_1896-1904, <https://storage.smb.museum/erwerbungsbaeuecher/>. Sollte es wirklich eine ÄM 15979 vergleichbare Größe aufgewiesen haben, dann wäre die Maßangabe 62,5 × 59,5 cm die des hochrechteckigen Bildfeldes inklusive der Holzrahmenbreite (ohne Überstand). Rondot vermutet 49 × 43 cm für die Bildfläche, was jedoch nur auf Schätzung fußt, vgl. Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 41, Tab. 3.

66 Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 41, Tabelle.

67 Mathews, Muller 2016, wie Anm. 4, S. 33, 36. Ähnliche Nimbusgestaltung mit Punktstrahlen neben dünnen dunklen Spitzen findet sich in Karanis sowohl für Heron als auch für weibliche Gottheiten, vgl. Rondot 2013, wie Anm. 4, Abb. 23, 29, 30; Römer 2016, wie Anm. 10, Abb. 1–2. Bei den beiden Heron-Figuren im Tempel von Theadelphia sind zusätzlich zum Nimbus strichartige Strahlen beziehungsweise helle und etwas breitere Farbstreifen vorhanden. Zu dem Nimbus bei Heron und seinem Begleiter vgl. Rondot, ebd., S. 349–352, Tab. 14. 68 Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 214–221. Der Reitertypus ist eine Kombination aus griechischen (stehendes Pferd mit erhobenem Kopf, Levade eines Vorderbeins) und ägyptischen Elementen (Haltung des Reiters), die bis in koptische Zeit weiter tradiert wurde, vgl. Bergmann 2010, wie Anm. 41, S. 17f.

69 Dass es den Reitertypus auch auf Tafelbildern gegeben hat, zeigt ein Bleimodell eines gerahmten Bildes im Musée Gréco-Romain in Alexandria (Inv. 22899), vgl. Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 46, 291, Abb. 12; Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 211.

70 Helen Whitehouse, Mosaics and Painting in Graeco-Roman Egypt, in: Alan B. Lloyd (Hg.), A companion to ancient Egypt, vol. 2, Chichester/Malden 2010, S. 1029; Bergmann 2010, wie Anm. 41, S. 7f., 16–19. Zu Stil und Bildqualität vgl. Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 361–365, 370.

71 Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 227.

72 Archäologische Fundkontexte können nur für wenige Bilder ermittelt werden: Fünf Holztafelbilder kommen aus Häusern, eines gesichert aus einem Tempel (Kellis), eines aus einem nicht-sakralen Areal des Tebtynis-Tempels und eines evtl. aus einem Friedhofsbereich. 14 Fragmente aus Tebtynis fanden sich in Schuttablagern der Grabungen von C. Anti im Tempel und in Häusern, vgl. Rondot 2013, wie Anm. 4.

73 Rassart-Debergh 1991, wie Anm. 39, S. 351 (als *ex-voto* benannt), darin Franz Cumont folgend; Sörries 2003, wie Anm. 19, S. 13, 16, 38, 63; László Török, Transfigurations of Hellenism: aspects of late antique art in Egypt, A.D. 250–700, Leiden/Boston 2005, S. 296; Tallet 2012, wie Anm. 24, S. 159; Mathews, Muller 2016, wie Anm. 4, S. 34. Mathews und Muller charakterisieren den Raum, in dem sie hingen als ›domestic oratorys‹, ebd. Zu häuslicher Religionsausübung im hellenistisch-römischen Ägypten vgl. u.a. Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 98f., 705f. und passim.

74 Whitehouse 2010, wie Anm. 70, S. 1025f.

75 Parlasca 2004, wie Anm. 9, S. 334.

76 Nachtergaele 1996, wie Anm. 11, S. 140; Borromeo et al. 2020, wie Anm. 10, mit Anm. 29–30. Für die Heron-Parallelen in Providence, Étampes und in Theadelphia, vgl. Römer 2016, wie Anm. 10, S. 491f. Fragmentarische Inschriften existieren auch auf anderen Tafelbildern, vgl. Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 156, 160, 171, 212. Eine Weihinschrift, eingeschrieben in eine *tabula ansata*, ist auf einem Wandbild im Tempel von Magdola zu finden, siehe Bernard 1981, wie Anm. 98, S. 54 f. (I. Fayum III 154), dazu auch unten.

77 Vgl. Alexandria, Musée Gréco-Romain 22978, Vincent Rondot, Tebtynis II. Le temple de Soknebtynis et son dromos, Kairo 2004, S. 37–40, 72, Abb. 11; ders. 2013, wie Anm. 4, S. 75–80, 243f., passim. Der Fundort des Bildes im Temenos scheint *nahe* einer Glaswerkstatt gewesen zu sein, was dem Status eines Votivs widerspräche. Kockelmann verortet das Stück in der Werkstatt und vermutet, es habe zu einer Art Hausaltar gehört. Die zeitliche Einordnung des Fundortes (zeitgleich zur Tempelnutzung oder später?) ist ungesichert, vgl. Kockelmann 2017, wie Anm. 4, S. 524, Anm. 268.

78 Kockelmann 2017, wie Anm. 4, S. 526f. Eine Kultgenossenschaft des Heron ist nicht bekannt, auch wenn diese teilweise angenommen wird, vgl. Gaëlle Tallet, Christiane Zivie-

mit nicht ›private‹ Denkmäler, sondern im Rahmen eines institutionalisierten Kultes zu verstehen. Selbst die Anbringung eines bemalten Paneels als Vertreter eines Kultbildes in einem (Gegen-)Tempel auf der Rückseite des Tempelhauses ist vor Kurzem erwogen worden.⁷⁹

Interpretation der Figuren und ihr Vorkommen in Ägypten

Von den beiden auf ÄM 15979 abgebildeten Figuren ist der Gott Heron – zumeist als aus dem thrakischen Bereich stammend angesehen⁸⁰ – einer der am häufigsten besprochenen Götter nicht-ägyptischer beziehungsweise nicht-klassischer Herkunft.⁸¹ Von dem ihn auf etlichen Bildzeugnissen begleitenden Gott mit der Doppelaxt ist dagegen weder der Name überliefert noch gibt es Klarheit über seine Herkunft.

Der Gott Heron kam vermutlich mit der Ansiedlung von Soldaten (Kleruchen),⁸² darunter auch Thraker⁸³, ab frühptolemäischer Zeit am Übergang vom 4. zum 3. Jahrhundert v. Chr. nach Ägypten. Erst hier scheint die Panzertracht zu seinem Zeichen geworden zu sein.⁸⁴ Mary Stefanou vermutet, dass fast 18 Prozent in den Belegen zu Kleruchen Thraker waren, ein Anteil, der auch von anderen Arbeiten gestützt wird.⁸⁵ Wenn unter der Landbevölkerung im Fayum 10–20 Prozent⁸⁶ oder sogar 29 Prozent⁸⁷ Einwanderer waren, dann ist die Anzahl der Menschen mit thrakischer Herkunft einschließlich ihrer Nachkommen eine nicht zu unterschätzende Größe.⁸⁸ Zwei Orte namens *Thrakon* im Fayum lassen auf eine hohe Anzahl dort lebender thrakischstämmiger Personen schließen. Belegt ist der Name im 3. Jahrhundert v. Chr. für ein Dorf im Nordosten des Gauces und im 2. Jahrhundert n. Chr. für ein Wohnviertel von Ptolemais Euergetis (Medinet el-Fayum).⁸⁹ Inwieweit sich allerdings ein Bewusstsein thrakischer Herkunft dauerhaft gehalten hat, ist unbekannt. Thrakische Personennamen sind ab dem Ende des 3. Jahrhunderts v. Chr. nicht mehr nachgewiesen.⁹⁰ Tallet relativiert die Herkunft insofern, als dass sie wie verschiedene Wissenschaftler vor ihr als Ursprung eine griechische Heroenfigur (*heros equitans*) ansieht, die über Einwanderer und Soldaten aus dem nordgriechischen Bereich nach Ägypten gekommen sei⁹¹ und welche durch die Vergesellschaftung mit dem Axtgott Anklänge an die Dioskuren gefunden habe.⁹² Sie hält die Interpretation der thrakischen Herkunft Herons für nicht bewiesen und für hochgradig problematisch.

Der Gott Heron ist gesichert seit der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. bis in das 3. und 4. Jahrhundert n. Chr. hauptsächlich im Fayum bekannt und genießt Ansehen insbesondere in der frühen Kaiserzeit. Durch Darstellungen, Inschriften und Papyri wie auch durch theophore Personennamen sind Heronkulte in Theadelphia, Tebtynis, Magdola, Narmouthis, Euhemeria, Dionysias und Karanis zu fassen. Münzen mit Heron-Darstellungen aus Diospolis Magna lassen auch für den thebanischen Raum einen Kult vermuten.⁹³

Coche, Imported Cults, in: Christina Riggs (Hg.), *The Oxford Handbook of Roman Egypt*, Oxford 2012, S. 446.

79 Martina Minas-Nerpel, *The contra-temple at Shanhür*, in: Kees Donker van Heel, Francisca A. J. Hoogendijk, Cary J. Martin (Hg.), *Hieratic, Demotic and Greek studies and text editions: of making many books there is no end. Festschrift in honour of Sven P. Vleeming*, Leiden/Boston 2018, S. 34f. mit Abb. 6.

80 Vielfach wird für Heron eine Verbindung zu dem in Thrakien häufig dargestellten Reiterheros (sog. ›thrakischer Reiter‹) in Betracht gezogen, dessen ikonographische Merkmale und Züge in hellenisierter Form von Heron in Ägypten übernommen worden seien. Dies ist vermutlich aufgrund von ikonographischen und vor allem chronologischen Aspekten zu relativieren, so Koßmann. Er nimmt eher an, dass hellenistische Darstellungselemente aus Griechenland und Kleinasien sowohl nach Thrakien wie auch dann für Heron übernommen wurden, vgl. Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 234–237. Eine Zusammenfassung der verschiedenen Meinungen zur Herkunft findet sich bei Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 180f., Anm. 189.

81 Zusätzlich zu den bisher genannten Autoren zu ÄM 15979 und seinen Parallelen vgl. Hans Bonnet, *Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte*, Berlin 1952, S. 295f.; Winfried J. R. Rübsam, *Götter und Kulte in Faiyum während der griechisch-römisch-byzantinischen Zeit*, Bonn 1974, S. 52f., 121f., 190, 202; Jean Bingen, *Le dieu Hérôn et les Hérôn du Fayoum*, in: Catherine Berger, Gisèle Clerc, Nicholas Grimal (Hg.), *Hommages à Jean Leclant*, Bd. 3: *Études isiaques*, Kairo 1994, S. 41–50; Angelo Geissen, Manfred Weber, *Untersuchungen zu den ägyptischen Nomenprägungen (I)*, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 144, 2003, S. 294–297, Taf. II.18.21.23; Sandra Scheuble-Reiter, *Die Katökenreiter im ptolemäischen Ägypten*, München 2012, S. 298–302; Török 1905, wie Anm. 73, S. 295f.; Manfred Weber, Angelo Geissen, *Die alexandrinischen Gaumünzen der römischen Kaiserzeit. Die ägyptischen Gaue und ihre Ortsgötter im Spiegel der numismatischen Quellen*, Wiesbaden 2013, S. 83f. Es existiert ebenfalls eine unpublizierte Abschlussarbeit von Coralie Mulin aus dem Jahr 2000, zitiert bei Geissen, Weber 2003, S. 294 Anm. 117.

82 Dazu: Fritz Uebel, *Die Kleruchen Ägyptens unter den ersten sechs Ptolemäern*, Berlin 1968; Andrew P. Monson, *From the Ptolemies to the Romans: political and economic change in Egypt*, Cambridge 2012, S. 77f., 88–92; 176; Mary Stefanou, *Waterborne Recruits: The Military Settlers of Ptolemaic Egypt*, in: Kostas Buraselis, Mary Stefanou, Dorothy J. Thompson (Hg.), *The Ptolemies, the Sea and the Nile*, Cambridge 2013, S. 108–131, 117 Tab. 7.4; Christelle Fischer-Bovet, *Army and Society in Ptolemaic Egypt*, Cambridge 2014, S. 120f., 175 Tab. 5.2. Die Überlassung von Land, verbunden mit höherem Status und Steuervorteilen, diente in der Hauptsache zum Unterhalt der Soldaten, die nur zeitweise zum Dienst herangezogen wurden. Im Fayum findet sich die größte Gruppe von Kleruchenländereien, was mit der Trockenlegung und Landerschließung unter den ersten Ptolemäern zusammenhängt.

83 Zu Thrakern im ptolemäischen und römischen Ägypten vgl. Velizar Velkov, *Alexandre Fol, Les Thraces en Égypte Gréco-Romain*, Sofia 1977; Jean Bingen, *The Thracians in Ptolemaic Egypt*, in: Jean Bingen, *Hellenistic Egypt: monarchy, society, economy, culture*, hg. v. Roger S. Bagnall, Edinburgh 2007, S. 83–93. Siehe auch nachfolgend zu Thrakern in der Armee.

84 Zu Militärtracht vgl. Tallet, Zivie-Coche 2012, wie Anm. 78, S. 444, 446; Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 540f.; Koßmann nennt Heron-Darstellungen ohne Panzer, vgl. Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 209–212.

85 Zu Thrakern in der ptolemäischen Armee vgl. Roger S. Bagnall, *The Origins of Ptolemaic Cleruchs*, in: *Bulletin of the American Society of Papyrologists* 21, 1984, S. 7–20; Scheuble-Reiter 2012, wie Anm. 81, S. 114–119, 130–134; Stefanou 2013, wie Anm. 82, S. 110–117; Fischer-Bovet 2014, wie Anm. 82, S. 169–195, Abb. 5.3, Tab. 5.4.

86 Scheuble-Reiter 2012, wie Anm. 81, S. 139. Denkbar ist auch eine niedrigere Quote von 5% in frühptolemäischer Zeit, vgl. Fischer-Bovet 2012, wie Anm. 82, S. 170.

87 Zu der Zahl von Erwachsenen in der Mitte des 3. Jh. v. Chr. vgl. Willy Clarysse, *Ethnic identity: Egyptians, Greeks, and Romans*, in: Katelijin Vandorpe (Hg.), *A companion to Greco-Roman and Late Antique Egypt*, Chichester 2019, S. 299f.

88 Gerade im Umfeld von Theadelphia, Magdola und Tebtynis (Orte mit Heronkulten) scheint es bedeutende Militärsiedlungen gegeben zu haben, vgl. Scheuble-Reiter 2012, wie Anm. 81, S. 299.

89 Trismegistos TM Geo 2416, 2415, <https://www.trismegistos.org/place/2416,/2415> [letzter Zugriff: 26.2.2019].

90 Bingen 2007, wie Anm. 83; Sylvie Honigman, *Ethnic minority groups*, in: Katelijin Vandorpe (Hg.), *A companion to Greco-Roman and late antique Egypt*, Chichester 2019, S. 316. Keine der ab dem 2. Jh. v. Chr. belegten griechisch verfassten Dedikationsinschriften in Bezug auf Heron (in Magdola, Theadelphia, auf Holztafeln) nennt einen thrakischen Namen, vgl. Bingen 1994, wie Anm. 81.

91 Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 111.

92 Tallet 2021, wie Anm. 4, u.a. S. 193–198, 273–279, 568–572. Sie fasst die Angleichung an die Dioskuren unter dem Stichwort »le paradigme de la gémellité différenciée« zusammen, der zwillingsgleichen, aber doch anders gearteten Doppelung, ebd., S. 568, 444, 557.

93 Geissen, Weber 2003, wie Anm. 81, S. 294f.; Weber, Geissen 2013, wie Anm. 81, S. 86f., 88f. Das heute verlorene Sandsteinrelief Berlin ÄM 20917 mit zwei frontal dargestellten Figuren, das Rondots Meinung nach möglicherweise aus einem Tempel in Theben stammen könnte, soll Heron und seinen Begleiter darstellen, vgl. Rondot 2008, wie Anm. 10, S. 356f.

Neben anderen Bauten mit Wandmalereien in Karanis⁹⁴ scheint ein Haus eine Kultkapelle (?) für Heron mit Malereien spätrömischer Zeit (4. Jahrhundert n. Chr.) aufzuweisen. Ein im Vergleich zu bisherigen Publikationen etwas mehr von der Szenerie zeigendes Aquarell der fraglichen Wand ist erst vor Kurzem im DAI Kairo entdeckt worden.⁹⁵ Die Interpretation der dargestellten Figuren als Heron (auf einen Altar libierend) und Axtgott (Lanze und Zweig haltend) wird von Cornelia Römer allerdings in Frage gestellt; sie deutet beide Figuren – auch in anderen Darstellungen – als Repräsentation der Dioskuren.⁹⁶ Theophore Personennamen mit Heron sind in Karanis belegt, wenn auch nicht sehr häufig.⁹⁷

In Magdola (Kom Medinet el Nihäs) befand sich seit mindestens dem 2. Jahrhundert v. Chr. ein dem Heron gewidmeter Tempel.⁹⁸ Die Weihung eines Propylons und eines Pronaos sowie ein Asylie-Dekret datieren in die Jahre 118 (Ptolemaios VIII.) respektive 95/94 v. Chr. (Ptolemaios X.).⁹⁹ Beschreibungen des Ausgräbers Pierre Jouguet und Aquarelle seiner Frau geben Hinweise auf die Gestaltung der Tempelwände mit zahlreichen Götterdarstellungen.¹⁰⁰ Zumindest ein Fresko zeigt den fragmentarisch erhaltenen Heron (2./3. Jahrhundert n. Chr.).¹⁰¹ Die darauf in einer *tabula ansata* abgebildete Weihinschrift wendet sich an die »siegreichen großen Götter, die Heroen«, die Römer und Tallet mit den Dioskuren gleichsetzen.¹⁰²

Aus Tebtynis kommt neben dem hier besprochenen ÄM 15979 eine Kalksteinstele, auf der ein Reiter einer Schlange libierend dargestellt ist. Die in Berkeley im Phoebe A. Hearst Museum befindliche Stele 6–20309¹⁰³ ist durch die Inschrift vermutlich in das Jahr 89 v. Chr. und damit in die Zeit von Ptolemaios X. zu datieren.¹⁰⁴ Das Nemeskopftuch, »ein in der Ikonographie des Gottes singuläres Attribut«,¹⁰⁵ macht allerdings eine Zuschreibung an Heron zweifelhaft, weil damit unter anderem der vergöttlichte König Amenemhet III. des Mittleren Reiches (griech. Pramarrès, Lamares, Mares) dargestellt ist.¹⁰⁶ Eine Identifizierung mit Heron oder seinem Begleiter ist auch für einige der aus Tebtynis stammenden Holztafeln unsicher.¹⁰⁷ Heron in Personennamen ist in Tebtynis in der römischen Zeit belegt.¹⁰⁸ Eine ganze Reihe von Mumienporträts stammt aus dortigen Friedhofsbereichen. Dafür zuständige Werkstätten vor Ort¹⁰⁹ mögen auch gleichzeitig für bemalte Holztafeln mit anderen Bildthemen verantwortlich gewesen sein.

Die ausführlichsten Quellen zu Heron kommen aus Batn Harit/Theadelphia, wo Weihinschriften für Bauteile in der Zeit Ptolemaios' VIII. einen eigenen Tempel für ihn bezeugen.¹¹⁰ Auch die früheste gesicherte bildliche Darstellung Herons stammt von dort: Eine Stele mit Weihung eines Propylons von 67 v. Chr. (Ptolemaios XII.) zeigt ihn als Reiter in militärischem Gewand, der einer Schlange ein Trankopfer darbringt.¹¹¹ Heron wird als »großer Gott« (*theos megas*), in einem Fall

94 Zu den Malereien in Karanis: Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 58–64, Abb. 23–31; Römer 2016, wie Anm. 10; Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 360–366, Kap. 4.2, passim (Haus 5046); Paola Davoli, *L'archeologia urbana nel Fayum di età ellenistica e romana*, Neapel 1998, S. 87–89.

95 Von der Ausgrabung der Kairo Universität in den Jahren 1969/70, vgl. Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 58f., Abb. 23; Römer 2016, wie Anm. 10, Abb. 1–3.

96 Römer 2016, wie Anm. 10, S. 490–493. So auch: Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 276. Eine dem Heron zugehörige Schlange fehlt, die Doppelaxt des Begleiters ist nicht erhalten geblieben. Römer hält die Figuren zudem eher für Darstellungen von Priestern im kultischen Gewand der Götter, als deren Stellvertreter sie agieren, vgl. Römer, ebd., S. 487–490. Dioskuren tragen jedoch im griechisch-römischen Bereich keine Gewänder mit engen langen Ärmeln, vgl. die Einträge im *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) III, Zürich/München 1986, S. 567–593, Taf. 456–477 s.v. Dioskouroi (Antoine Hermay); S. 608–635, Taf. 489–503 s.v. Dioskouroi/Castores (Françoise Gury). Solche Gewandung kennzeichnet generell Nichtgriechen beziehungsweise Nichtrömer, »Barbaren«, wie Thraker, Daker, Perser etc., vgl. Wulf Raeck, *Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. und 5. Jh. v. Chr.*, Bonn 1981 (freundliche Mitteilung Agnes Schwarzmaier, der ich sehr herzlich danke).

97 Bingen 1994, wie Anm. 81, S. 42.

98 S. Anm. 27 sowie Etienne Bernand, *Recueil des inscriptions grecques du Fayoum III. La »Méris« de Polémôn*, Kairo 1981, S. 29–36, 40–57 (I. Fay. III 152–154); Bingen 1994, wie Anm. 81, S. 44f. Zum Ort Magdola vgl. Davoli 1998, wie Anm. 94 S. 213–216; Scheuble-Reiter 2012, wie Anm. 81, S. 299–301; Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 223–225, 275f. 379, 569; Bart Van Beek, *Magdola meris of Themistos*, 7.3.2003, www.trismegistos.org/fayum/fayum2/1284.php?geo_id=1248 [letzter Zugriff: 8.2.2024].

99 Bernand 1981, wie Anm. 98, S. 40–52 (I. Fay III 151, 152); Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 208f.

100 Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 49–52, Abb. 17–18.

101 Zwei Figuren können nach Jouguets Beschreibung eventuell als Heron und Begleiter identifiziert werden. Sie sind von Koßmann als »Her 4?« und »Her 5?« aufgenommen, vgl. Koßmann 2014, wie Anm. 9. Letzterer ist wohl tatsächlich als Heron anzuerkennen, vgl. Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 51, Abb. 18.

102 Bernand 1981, wie Anm. 98, S. 54f. (I. Fayum III 154); Römer 2016, wie Anm. 10, S. 493; Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 276, 569.

103 Nachtergaele 1996, wie Anm. 11, S. 129–138, Abb. 1; Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 210f.; Youri Volokhine, Tithoès et Lamarès, in: *Bulletin de la Société d'Égyptologie de Genève* 27, 2005–2007, S. 90f., Abb. 6.

104 27. Februar 89 v. Chr. Der 16. Mechir eines Jahres 25 könnte auch auf Augustus zutreffen, was als Datum den 10. Februar 5 v. Chr. bedeuten würde.

105 Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 210.

106 Zu Pramarrès, gebildet mit dem Thronnamen Amenemhets III., vgl. Volokhine 2005–2007, wie Anm. 103, S. 81–92; Inge Uytterhoeven, *Hawara in the Graeco-Roman period: life and death in a Fayum village*, Löwen 2009, S. 423–448; Vincent Rondot, Olga Vassilieva, Sobek-Rè et Pramarrès au musée Pouchkine, in: Annie Gasse, Frédéric Servajean, Christophe Thiers (Hg.), *Et in Ægypto et ad Ægyptum: recueil d'études dédiées à Jean-Claude Grenier*, Bd. 4, Montpellier 2012, S. 667–674; Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 241f.; Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 682f. Die Darstellungsweise mit pharaonischem Nemeskopftuch findet sich auch bei den Götterformen Nepheros/Pnepheros und Mestasytmis, vgl. Volokhine 2005–2007, wie Anm. 103. Durch Personennamen ist der Kult des vergöttlichten Amenemhet III. in Tebtynis vom 3. Jh. v. Chr. bis zum 2. Jh. n. Chr. bezeugt, vgl. Uytterhoeven 2009, S. 441, 443. Der griechisch/demotische Text auf der Stele Berkeley 6–20309 benennt einen Mann, dessen Name Marres eine Kurzform von Pramarrès ist.

107 Zu den Holztafeln, für die die Identifizierung unsicher ist, gehören die oben genannten Türflügel Berkeley 6.21384 und 6.21385 (siehe Anm. 30) und das Fragment Tebtynis 215, Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 220f. 316f.; Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 955f. (A4.6). Tebtynis stellt insgesamt den größten Anteil an bemalten Holztafeln mit Götterdarstellungen, Rondot, ebd., S. 28f.

108 Bingen 1994, wie Anm. 81, S. 48.

109 Salvant et al. 2018, wie Anm. 21, S. 816. Die auf der Rückseite eines der Porträts (Berkeley, Phoebe A. Hearst Museum 6-21378a verso) angebrachte Skizze und ein Hinweis in Griechisch zur Farbgestaltung und damit zur Fertigstellung eines solchen Bildes verdeutlicht dies, vgl. Svoboda, Cartwright 2020, wie Anm. 10, Kap. 14 mit Anm. 2, Abb. 14.1.

110 Bingen 1994, wie Anm. 81, S. 45–48; Jacques France, *Theadelphia and Euhemeria. Village History in Greco-Roman Egypt*, Leuven 1999, <https://www.trismegistos.org/dl.php?id=11> [letzter Zugriff: 24.2.2024], S. 267; Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 208; Bernand 1981, wie Anm. 27, S. 15–18, 18–20, I. Fay. II 105, 106. Die Lokalisierung dieses Tempels ist nicht bekannt.

111 Kairo JE 46790, vgl. Lefebvre 1920, wie Anm. 43; Bernand 1981, wie Anm. 27, S. 48–50, (I. Fay. II 115), Taf. 26; Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 602–604, Taf. 67a–c (Her 17). Tallet identifiziert ihn irrtümlich als Ptolemaios XIII, vgl. Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 196.

Koßmann lehnt diese Theorie ab, vgl. Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 210, 569, 658–661, Taf. 76b (Nid 4). Die in einem römischen Kastell in der Ostwüste an der Route vom Niltal zum Hafen Myos Hormos am Roten Meer gefundenen Siegelabdrücke bezeugen nur die Bedeutung Herons im Rahmen der Militärorganisation, vgl. Koßmann, ebd., S. 611f., Taf. 68f–g, (Her 21). Laut Török und Tallet soll Heron auch in Oxyrhynchus verehrt worden sein, vgl. Török 2005, wie Anm. 73, S. 70; Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 812 mit Anm. 496. Török verweist hier auf John Whitehorne, der sich allerdings auf ein in Texten genanntes »Quarter of Heron« bezieht, das allerdings keineswegs auf Heron verweisen muss, vgl. John Whitehorne, *The Pagan Cults of Roman Oxyrhynchus*, in: Wilhelm Haase, Hildegard Temporini (Hg.), *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II.18.5*, Berlin/New York 1995, S. 3070.



7 Pnepheros-Tempel Theadelphia. Im Hintergrund die beiden Seiten des Durchgangs zum dreiteiligen Sanktuar



8 Heron, Pnepheros-Tempel Theadelphia, linke Seite, Alexandria, Musée Gréco-Romain 20225

(I. Fay. II 105) sogar als ›dreimal großer Gott‹ bezeichnet. Auf der genannten Stele wie auch bei einer Weihung von Propylon und Pronaos und einem Asylie-Beschluss im Heron-Tempel in Magdola¹¹² waren Militäranghörige die Weihenden.¹¹³ Zahlreiche mit Heron zusammengesetzte Personenamen in Theadelphia und dem benachbarten Euhermeria bezeugen die Bedeutsamkeit seines Kultes insbesondere im 2. Jahrhundert n. Chr.¹¹⁴

Heron ist prominent auch im Haupttempel in Theadelphia präsent, der in der Hauptsache dem Pnepheros, einer Manifestation des Sobek/Suchos, gewidmet war; der Tempel existierte seit der Ptolemäerzeit und erfuhr in römischer Zeit einige Restaurierungen.¹¹⁵ Zwei Wandbilder, die die Pfosten und seitlichen Wandteile des Durchgangs vom dritten Hof zum Vestibül vor dem Sanktuar schmückten (Abb. 7), wurden in römischer Zeit angebracht.¹¹⁶ Sie zeigen jeweils Heron mit Blickrichtung zum Durchgang, einmal als Reiter (links) und einmal ein Pferd am Zügel führend (rechts).¹¹⁷ Links schüttet Heron einer sich um einen Baum ringelnden Schlange ein Trinkopfer aus; der Begleiter mit der Doppelaxt, ähnlich gekleidet wie bei Brüssel MRAH E. 7409, ist als kleine Figur in der oberen rechten Ecke abgebildet (Abb. 8). Rechts gießt Heron in Panzertracht einer Schlange aus einer Schale ein Trankopfer aus; ein kleiner schwarzer Diener, eine Siegesgöttin, ein Tisch mit

Gefäß, ein Altar, ein Korb mit Pinienzapfen und ein Hahn sind ebenfalls dargestellt (Abb. 9).

Unterhalb beider Tableaus finden sich jeweils ein mumifiziertes Krokodil auf einem Traggestell sowie Weihinschriften.¹¹⁸ Die sicherlich durch die Priesterschaft des Tempels sanktionierten Malereien auf der

112 Bernand 1981, wie Anm. 98, S. 40–52 (I. Fay III 151, 152); Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 208f.

113 Fischer-Bovet 2014, wie Anm. 82, S. 349f. Über die Involvierung von Armeeangehörigen am Tempelbau vgl. ebd., S. 301–368.

114 France 1999, wie Anm. 110, S. 289, 293f. Heron nimmt in der Namensgebung beider Orte eine herausragende Position ein.

115 Zum Tempel: France 1999, wie Anm. 110, S. 263–266; Kockelmann 2017, wie Anm. 4, S. 413–415.

116 Vgl. Breccia 1926, wie Anm. 27, S. 111–114, Taf. 57–59 (zu weiteren Verweisen siehe oben Anm. 28).

117 Das Pferd wurde erst nachträglich aufgemalt, vgl. Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 53.

118 Bernand 1981, wie Anm. 27, S. 79–83 (I. Fay. II 126, 127, 128). Beide Widmungen der rechten Wand an Heron-Soubattos werden von Römer und Tallet anders als bisher interpretiert, nämlich als Weihinschriften einer Privatperson Satabous; sie ständen damit in Parallele zur Weihinschrift links des Durchgangs. Ein vergöttlichtes Individuum Satabous mag hinter der Bezeichnung Heron-Soubattos stehen, vgl. Römer 2016, wie Anm. 10, S. 491f.; Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 273, 571.



9 Heron, Pnepheros-Tempel Theadelphia, rechte Seite, Alexandria, Musée Gréco-Romain 20223-4

Wand mögen von Mitgliedern einer Kultgenossenschaft geweiht worden sein,¹¹⁹ wobei die kleinen Krokodilbilder und die Weihinschriften vielleicht zu einem späteren Zeitpunkt als die Heron-Figuren angebracht wurden. Da unklar ist, inwieweit der oben genannte, in Inschriften manifestierte ptolemäische Heron-Tempel bis in das 2./3. Jahrhundert n. Chr. überdauert hat,¹²⁰ mögen die römischen Heron-Darstellungen im Haupttempel eine Reminiszenz an eine wohl immer noch relevante ältere Kultstelle darstellen.

Das Vorkommen des Heron in einem dem Pnepheros gewidmeten Tempel hat zu diversen Interpretationen bezüglich der Relation von Heron und dem Krokodilgott geführt, die erst in römischer Zeit fassbar wird.¹²¹ Daneben werden auch Assimilierungen mit Horus oder Harpokrates,¹²² mit Atum oder Sarapis¹²³ oder Heron als hellenisierte Form des Sopdu¹²⁴ erwogen. Die von Römer und Tallet favorisierte Angleichung an die Dioskuren wurde schon thematisiert. Die sich unterscheidenden Fresken in Theadelphia werden wohl zwei unterschiedliche Aspekte des Heron visualisieren. Die Reiterdarstellung links als reitenden Begleiter zu interpretieren – sie sei durch die kleine, die Doppeltaxt schwingende Figur oben rechts als solcher definiert – kommt zwar dem Hartford-Reiter nahe (Axtgott?), ist meines Erachtens aber nicht zu halten.¹²⁵

Bezüglich Herons Wesen und Funktion gibt es unterschiedliche Erklärungen. Die Nike auf zwei Bildnissen¹²⁶ deutet darauf, ihm einen kämpferischen und im Endeffekt sieghaften Charakter zuzuschreiben, wenn er auch trotz Militärtracht und Waffen¹²⁷ nie als Kämpfer auftritt. Die ihm durch die Anbringung kurz vor dem Sanktuar in Theadelphia zugeschriebene Schutzfunktion für den Zugang zum Allerheiligsten¹²⁸ kann auch für einen größeren Bereich, eine Stadt oder Region, gelten, verdeutlicht durch eine die Türme einer Stadt darstellende Krone.¹²⁹ Auf das Haus als Schutzbereich können an die Wand gehängte Bilder oder Malereien in Häusern verweisen.¹³⁰ Eine Schutzfunktion für andere Götter wird ihm ebenfalls zuerkannt.¹³¹ Heron wird zuweilen als ein Gott angesehen, der Macht über das Schicksal haben konnte.¹³² Die Frontaldarstellung und die großen Ohren charakterisieren ihn als Bittempfänger, der die sich an ihn Wendenden erhören soll, worauf auch die oben erwähnte Positionierung der Inschriften nahe Herons Ohr verweise.¹³³ Einen solaren Aspekt, ausgedrückt durch Nimbus und Strahlen, hatte

119 So Tallet, Zivie-Coche 2012, wie Anm. 78, S. 446.

120 France 1999, wie Anm. 110, S. 271.

121 Kockelmann 2017, wie Anm. 4, S. 237 (Heron als *interpretatio graeca* des lokalen Krokodilgottes), 415 (Heron-Suchos), auch 225f., 641f. Zu den Krokodilmumien auf Gestellen: Pierre Koemoth, Couronner Souchos pour fêter le retour de la crue, in: Laurent Bricault, Miguel J. Versluys (Hg.), *Isis on the Nile: Egyptian gods in Hellenistic and Roman Egypt*, Michel Malaise in honorem, Leiden 2010, S. 275–277; Tallet, Zivie-Coche 2012, wie Anm. 78, S. 446, 448; Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 564–591. Tallet und Zivie-Coche sehen Heron und den Axtgott u.a. als eine hellenisierte Form eines Krokodilgötterpaares, dem Koßmann widerspricht, vgl. Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 233, Anm. 998.

122 Zsolt Kiss, Harpocrate-Héron: À propos d'une figurine en terre cuite du Musée National de Varsovie, in: Donald M. Bailey (Hg.), *Archaeological Research in Roman Egypt*, Ann Arbor 1996, S. 214–222; Eva Bayer-Niemeier, Harpokrates zu Pferde und andere Reiterdarstellungen des hellenistisch-römischen Ägyptens, in: *Städel-Jahrbuch NF 10*, 1985, S. 33–35; Rondot 2004, wie Anm. 77, S. 120, 193, 334. Zur Übernahme des ikonographischen Typus für Harpokrates inklusive der Adaption von Eigenschaften vgl. Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 69, 242f.; Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 643–645.

123 Geissen, Weber 2003, wie Anm. 81, S. 295.

124 Koemoth 2010, wie Anm. 121, S. 275.

125 Interpretation der linken Reiterfigur als Herons Begleiter von Tallet, Zivie-Coche 2012, wie Anm. 78, S. 446; Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 274, 571f. Kritisch dazu auch Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 215 Anm. 966.

126 Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 241. Nike ist auf dem rechten Fresko in Theadelphia und auf der Stele Koptisches Museum Kairo 229 abgebildet vgl. ebd., S. 606–608, Taf. 68b (Her 19); Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 949f. (A.4.1).

127 Zum Auftreten von Göttern in militärischer Ausstattung: Frederick Naerebout, *Cuius regio, eius religio? Rulers and religious change in Greco-Roman Egypt*, in: Laurent Bricault, Miguel J. Versluys (Hg.), *Power, politics and the cults of Isis*, Leiden 2014, S. 47–61; Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 1–6, 284–307, 312. Zu Herons Funktionen: ebd., S. 240–242; Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 539–541.

128 Will 1990, wie Anm. 27, S. 394; Bingen 1994, wie Anm. 81, S. 44; Rondot 2008, wie Anm. 10, S. 354; Tallet, Zivie-Coche 2012, wie Anm. 78; Tallet 2012, wie Anm. 24, S. 156; dies. 2021, wie Anm. 4, S. 569.

129 Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 297f.

130 Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 240;

131 Zu Sarapis und Isis in Magdola, vgl. Tallet 2012, wie Anm. 24, S. 156.

132 Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 284.

133 Koemoth 2010, wie Anm. 121, S. 276, Anm. 83; Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 292, 362; Mathews, Muller 2016, wie Anm. 4, S. 37. Die Frontalität bringt die »présence et l'efficience« des Gottes zum Ausdruck, die dem Einzelnen den unmittelbaren Zugang zur Gottheit ermöglichte, so Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 115, 707f.

schon Lefebvre für Heron vermutet.¹³⁴ Der Nimbus kann allerdings auch als eine recht allgemeine Kennzeichnung eines göttlichen Status gelten.¹³⁵

Der Begleiter mit der Doppelaxt – Lykurgos?

Name und Herkunft des durch das Schwingen einer Doppelaxt gekennzeichneten Begleiters des Heron, der auf den Holztafeln Berlin ÄM 15979, Brüssel MRAH E. 7409 und der Privatsammlung in Étampes sowie in den Wandgemälden in Karanis und Theadelphia dargestellt ist, sind bis heute nicht gesichert geklärt.¹³⁶ Götter mit Doppelaxt, die aber nicht unbedingt Herons Begleiter darstellen, finden sich als Einzelfiguren und in Aufreihungen von militärisch gekleideten Göttern auf verschiedenen hier herangezogenen Bildzeugen.¹³⁷ Die Ausformung des Begleiters in Hinblick auf seine Ikonografie und Kleidung wird als spezieller, an hellenistische Vorstellungen eines ›Orientalen‹ angepasster Fremdvölkertypus charakterisiert.¹³⁸ Älteren Ansichten nachfolgend wird die neben Heron stehende Figur auch als ein Bildnis eines siegreichen Kaisers interpretiert.¹³⁹

Rondot hat bei der Bearbeitung der bemalten kaiserzeitlichen Holztafeln die These aufgestellt, dass Heron wie auch der ihn begleitende Axtgott als Götter arabisch-syrischer Herkunft zu betrachten seien. So identifiziert er, einer Anregung von Franz Cumont folgend, den Begleiter als Lykurgos,¹⁴⁰ der als *interpretatio graeca* eines im Hauran (südlich von Damaskus) beheimateten Gottes auch in Ägypten bekannt sei, wenn auch spärlich dokumentiert – eine allgemein auf Widerstand stoßende Ansicht.¹⁴¹ Rondot untermauert seine These der syrisch-arabischen Herkunft mit Denkmälern, die eine festgelegte Gruppe von Figuren (unter anderem Götter in Waffen, Frau mit Hund, Dromedarführer) zeigen, die sich um eine bisher nicht sicher identifizierte thronende Gottheit scharen, deren *en face* gezeigter Kopf zusätzlich einen Falken- und einen Krokodilkopf aufweist.¹⁴² Rondot fasst diese Gruppe als Götter auf, die von Personen mit Herkunft aus dem syrisch-arabischen Raum verehrt würden. In Ägypten lassen sich natürlich syrische und arabische Bevölkerungsanteile nachweisen.¹⁴³ An verschiedenen Orten im Fayum sind syrische oder arabische Stadtviertel oder Dörfer bekannt (*Syron kome*, *Arabon kome*, *Syriakes* etc.); außerhalb des Fayums ist deren Anzahl aber deutlich höher.¹⁴⁴

Nicht nur die Herkunft von Heron und Begleiter insgesamt bleibt also in der Diskussion, auch deren nur durch die wenigen fayumischen Denkmäler erst im 2./3. Jahrhundert n. Chr. bezeugte Verbindung untereinander ist ungeklärt. Eine Vermischung ikonografischer Elemente von beiden zeigt das Tafelbild in Hartford, wo der ähnlich wie der Axtgott des Brüsseler Bildes gekleidete bärtige Mann auf einem Pferd reitet und die Doppelaxt schwingt. Er wird trotz der für Heron typischen Reiterpose durch Doppelaxt und Gewandung eher als dessen Begleiter zu identifizieren sein.

Nur ein Dokument mit dem Axtgott kommt gesichert aus einem Tempelkontext. Im linken Fresko im Tempel in Theadelphia (Abb. 8) ist er mit von einer Schlange umwundener Lanze und Zweig, die Doppelaxt schwingend, als kleine Figur in der oberen rechten Ecke zu finden. Sollte sich die (wohl private) Kultkapelle für Heron in Karanis bestätigen, käme ein weiterer Beleg für einen Kultbereich hinzu, in dem neben Heron auch sein Begleiter dargestellt ist.

Resümee

Die hier vorgelegte Rekonstruktion des Tafelbildes ÄM 15979 mit den wieder aufgefundenen Fragmenten hat einige neue Informationen bezüglich der Gestaltung von Heron und den ihn begleitenden Axtgott sowie zur Größe des Bildes ergeben. ÄM 15979 und das heute verlorene Bild ÄM 15978 mit den thronenden Göttern Soknebtynis und Amun/Tefresudja (?) waren vermutlich zusammen im selben Raum aufgehängt, auch wenn unterschiedliche Themen auf ihnen dargestellt sind und sie stilistisch deutlich voneinander abweichen. ÄM 15978 zeigt die der ägyptischen Theologie nahestehenden (Haupt-) Gottheiten von Tebtynis und ÄM 15979 zwei Göttergestalten, die nicht dem ägyptischen beziehungsweise klassischen Kontext entstammen, aber im Fayum und anderswo Verehrung genossen. Die wenigen Informationen zum Fundort in Tebtynis lassen vermuten, dass das Haus zu diesem Zeitpunkt einer höhergestellten Person gehörte.¹⁴⁵

134 Lefebvre 1920, wie Anm. 43, S. 247; Will 1990, wie Anm. 27, S. 394.

135 Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 352. Ein im funerären Bereich seit der frühen Kaiserzeit belegter Nimbus bei Darstellungen von Privatpersonen ist Zeichen einer heroisierenden Überhöhung des Verstorbenen, vgl. Klaus Parlasca, Bildnisse mit Nimbus in der kaiserzeitlichen Kunst Ägyptens, in: *Archeologia* 49, 1998, S. 8. Nach Dominic Rathbone kategorisiere der Nimbus Heron als »saviour god«, Dominic Rathbone, A Town full of Gods: Imaging Religious Experience at Tebtunis, Berkeley 2003, S. 23, https://www.lib.berkeley.edu/sites/default/files/files/ATownFullOfGods_ImaginingReligiousExperienceinRomanTebtunis.pdf [letzter Zugriff: 7.2.2024]. Tallet schreibt dem ikonographischen Merkmal der Strahlen verschiedene Bedeutungen zu: als Zeichen von Heroisierung, Regeneration, Triumph und Sieg oder als Kennzeichnung der göttlichen Kräfte und des Numinosen. Sie geht davon aus, dass es ein aus dem griechischen Kontext übernommenes Element ist, vgl. Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 106–111, 193, 444, 534, 744, Kap. 3, passim.

136 Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 223f. mit Anm. 976, 227, 238–240. Er zieht auch eine Identifizierung mit dem karischen Zeus Labraundos in Betracht, vgl. ebd., S. 239f. mit Anm. 1037.

137 Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 301–340.

138 Bergmann 2010, wie Anm. 41, S. 18; Rondot 2001, wie Anm. 59, S. 232f.

139 Lembke 2019, wie Anm. 10, S. 226–228.

140 Rondot 2001, wie Anm. 59, S. 219–249; Vincent Rondot, La folie de Lycurgue de l'Arabie à l'Égypte anciennes, in: Jean-Louis Bacqué-Grammont, Angel Pino, Samaha Khoury (Hg.), *D'un Orient l'autre*, in: *Cahiers de la Société asiatique* N.S. 4, 2005, S. 41–48; Franz Cumont, Un dieu supposé syrien, associé à Hérôn en Égypte, in: *Mélanges syriens offerts à Monsieur René Dussaud, Secrétaire perpétuel de l'Académie des inscriptions et belles lettres par ses amis et ses élèves* I, Paris 1939, S. 1–9.

141 Klaus Parlasca, Der Tod des mythischen Lykurgos: zu einer Miniaturgruppe vom Mons Claudianus, in: *Chronique d'Égypte* 83, 2008, S. 321; Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 238–240; Römer 2016, wie Anm. 10, S. 484, Anm. 17, 491; Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 274, Anm. 697.

142 Rondot 2013, wie Anm. 4, S. 301–309, 320–24, Abb. 52, 56–58; ders. 2015, wie Anm. 10, S. 153–155; Koßmann 2014, wie Anm. 9, S. 220, Anm. 973. Tallets Interpretation weicht davon ab, vgl. Tallet 2021, wie Anm. 4, S. 578–591, passim, 1021f. (C5.7).

143 Jan K. Winnicki, Late Egypt and her neighbours: foreign population in Egypt in the first millennium BC, *The Journal of Juristic Papyrology Supplement* 12, Warschau 2009, S. 145–180, 306–339; Sylvie Honigman, Les divers sens de l'ethnique ἈΡΑΥ dans les sources documentaires Grecques d'Égypte, in: *Ancient Society* 32, 2002, S. 43–72; Günther Vittmann, Ägypten und die Fremden im ersten vorchristlichen Jahrtausend, Mainz a. Rh. 2003, S. 180–193; Janneke De Jong, Arabia, Arabs and »Arabic« in Greek Documents from Egypt, in: Sobhi Bouderbala, Sylvie Denoix, Matt Malczycki (Hg.), *New Frontiers of Arabic Papyrology: Arabic and Multilingual Texts from Early Islam*, Leiden 2017, S. 3–19. Über das Ethnikon *Arabes* in der ptolemäischen Armee, vgl. Fischer-Bovet 2014, wie Anm. 82, S. 191f., 178, Abb. 5.3, 187, Tab. 5.4.

144 Vgl. Trismegistos TM Geo 2212, 2215, 2216, 2218, 283, 285, 596, <https://www.trismegistos.org/place/2212, /2215, /2216, /2218, /283, /285, /596> [letzter Zugriff: 10.2.2022].

145 Die Größe des Hauses wie auch Funde, unter anderem Papyri, deuten auf eine höhere soziale Schicht der Hausbewohner hin, siehe Josefina Kuckertz, Funde in einem Haus in Tebtynis [in Vorbereitung].

Betrachtet wurden Dokumente und Kultorte Herons und die Ansichten zur Herkunft. Außerdem wurden Vorschläge zur Identifizierung des Begleiters beleuchtet, der nach neuerer Interpretation – wie auch Heron – aus dem syrisch-arabischen Raum kommen soll. Aber auch die ältere Meinung der Genese aus einem *heros eqitans* aus Nordgriechenland wird weiter vertreten. Eine Entscheidung, welchem geografischen Bereich Heron und der Axtgott ursprünglich entstammten, kann zur Zeit nicht getroffen werden. Die bisherige Auffassung, dass Heron eine ursprünglich thrakische Gottheit ist, kann nicht definitiv entkräftet werden.

Abbildungsnachweis

1: Staatliche Museen zu Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung / Christine Ollk (gemeinfrei). – 2, 3: Staatliche Museen zu Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung / Sandra Steiß (gemeinfrei). – 4: MRAH / Marc-Henri Willot-Parmentier. – 5: Josefine Kuckertz. – 6: Staatliche Museen zu Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung / Andreas Paasch. – 7–9: Evaristo Breccia, *Monuments de l'Égypte Gréco-Romaine I*, Bergamo 1926, Taf. 56; Taf. 59; Taf. 57.

On Dragons and Lizards in the Reliquary Statuette of Saint George in the Kunstgewerbemuseum in Berlin

Nadia Mariana Consiglieri

The late fifteenth-century German metal reliquary statuette of Saint George is part of the permanent collections of the Kunstgewerbemuseum in Berlin. The iconographic theme of St George and the dragon was widespread across Europe during the Late Middle Ages. It involved a powerful message of the triumph of Christianity over the evil of heresy. The reliquary, connected to two other practically coetaneous pieces, shows an impressive dragon being attacked by the saint. The beast is situated on

a circular rustic hill on whose irregular rocky surface lizards and other small dragons (its offspring) move about. Why were they included and what do they mean in this context? What models were these dragons based on? This paper aims to contribute to our understanding of this exceptional example of German metalwork by focusing on the zoomorphic characters in this hagiographical narrative rather than on the saint.



1 Unknown, reliquary statuette of St George, Low Countries, Baltic Region, Lübeck(?), ca. 1475, silver, partially gilded, base originally partially enamelled, 30.7 × 14.9 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum (inv. 1878,618)

Its body heavy and sturdy, the dragon tenses its front claws and sucks the air in between its ribs due to the tremendous pain caused by Saint George's spear stuck in its neck (fig. 1). Its gaze expresses suffering even as the strained muscles of its snout push hard against the saint's shield. Reflected in the latter's shiny surface, the dragon's sharp teeth, which resemble those of a crocodile, seem to penetrate the metal. In the back, its long, spiny tail rises up against the legs of the former Cappadocian officer, who stands astride its monstrous back.

But why start with a description of a beast that is often considered a mere »detail« or »secondary character« in this scene of struggle? Why open the debate about the exceptional reliquary statuette of St George¹ in the Kunstgewerbemuseum by focusing on the dragon? Underpinning these rhetorical questions is the fact that most discussions about this particular fifteenth-century metalwork concentrate on the protagonism of the anthropomorphic figure of the saint, who seems to be at the core of the group.² However, it is actually the dragon that, as a cen-

I would like to extend my deepest gratitude to Dr Jan Friedrich Richter for his constant help and kindness as my supervisor at the Kunstgewerbemuseum in Berlin during my research stay from September to November 2023, which was made possible by the International Scholarship Program at the Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, and the results of which are shared in this paper.

1 Unknown, reliquary statuette of St George, Low Countries, Baltic Region, Lübeck(?), ca. 1475, silver, partially gilded, base originally partially enamelled, 30.7 × 14.9 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum, Berlin (inv. 1878,618).

2 The elegant and almost dancing figure of St George in the Berlin reliquary is often compared with the figures of the saint in the reliquaries from Hamburg (unknown, reliquary statuette of St George, Elbing[?], ca. 1480, silver, coral, amethyst, and ruby, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg [inv. 1950/31]) and from Riga (Bernt Heynemann, reliquary statuette of St George from Riga, Lübeck, 1507, cast and painted gilded silver, Ludwig Roselius Museum, Bremen), while the sculptures' bases are considered merely »accessory parts«. Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, V, Hamburg 1960, p. 160; Maria Anczykowski, St. Georgsreliquiar aus Riga, in: Maria Anczykowski, Hans-Albrecht Koch, Annelore Leistikow, Hildegard Wiewelhove, Der Silberschatz der Compagnie der Schwarzen Häupter aus Riga. exh. cat. [Bremen, Roselius-Haus, 23.3.1997–1.6.1997; Bielefeld, Kunstgewerbesammlung der Stadt Bielefeld/Stiftung Huelsmann, 21.6.1997–28.9.1997], Bremen 1997, p. 37.

tral locus of tension, is the key engine activating the compositional structure. For a long time, Western discourses were rooted in the premise that humanity is dominant as a cultural value above all other non-human beings, whether real or invented and collected in repertoires of mythological and legendary creatures. According to Mónica B. Cragnolini, over time, the virile male subject was increasingly positioned as a prototypical model of the homogenization of differences, which was also expressed through the disciplining and subjugation of the Other's body as an object.³ This particular characteristic can also be seen in the iconography of St George slaying the dragon, albeit in the context of the triumphal Christian doctrinal ideas. Not surprisingly, many historiographical discourses also reveal a prevalently anthropocentric viewpoint, even in their analytical approaches to this martial theme.

Consequently, in the Berlin reliquary from around 1475, the dragon functions as a nexus, as a delimitating point between two dissimilar and opposing spheres: the divine one (the action place of the saint, related to civility and cultural rules) and the earthly one (the wild realm of the beast, which acts as a mirror of hell and where evil proliferates endlessly). The strength of these evil forces, incorporated by the main dragon, is conveyed by the spear, which, astonishingly, the beast has broken into three pieces; and they are contained in the erect tail of the monster,⁴ as well as in the small dragons and lizards that nervously climb up the rocky promontory.⁵ There is also a curious, tiny nude lancer who is intent on annihilating the bestial creatures, as well as the three wild men pruning tufts of grass with strange flower buds, who form the support of the reliquary. In addition, the front of the base includes the capsule, ornamented with a gold-plated vegetal motif, that originally held the blessed relics (now lost), which, together with the figure of the saint, were considered powerful protective emblems. As Jan Friedrich Richter has pointed out, the typical apotropaic function of reliquaries is coupled here with a precious object reminiscent of those typically found in *Kunstammer* collections.⁶

Both the artist and the metal workshop involved in producing the piece are unknown, and its historical provenance is also uncertain. These issues have been a subject of debate and controversy among specialists since the twentieth century. The city of Elbing (Elbląg in present-day Poland) is most frequently cited as the purported place of origin for the reliquary statuette⁷ (an unlikely thesis, unsupported by any documentary evidence), though other areas in the Eastern Baltic, Northern Germany (Lübeck), Rhine region, and even the Netherlands have not been discounted either.⁸ Another unproven hypothesis is that of Bernt Notke (as reported by Otto von Falke in 1929), who posited a connection between the shield in the dragon's maws and the one depicted in the altarpiece of Aarhus Cathedral in Denmark, dated 1479.⁹ Based on stylistic similarities, von Falke suggested that the Berlin reliquary statuette might be the oldest model for the Hamburg reliquary (associating both with the Brotherhood of Saint George in Elbing),¹⁰ as well as for the early sixteenth-century reliquary from Riga made by the master Bernt Heynemann and commissioned by the Blackheads.¹¹ According to the type of armour St George is wearing, von Falke dated the Berlin metalwork to around 1475, though it does not bear the hallmark of any master.¹² Ten years later, Walter Paatz supported the idea of Notke's authorship by comparing the piece with the wooden sculptural group of St George and the dragon in Stockholm,¹³ arguing that fifteenth-centu-

ry goldsmiths in Lübeck based their work on models provided by woodcarvers.¹⁴ However, he did not consider the different and specific technical processes involved in producing metal and wood sculptures.¹⁵

The 1950s brought new perspectives on the historical provenance of the Berlin reliquary, suggesting that it might be from the Rhineland.¹⁶ Paul Pieper proposed that the metal piece was particularly indebted to an engraving of Saint George attributed to Israhel van Meckenem,¹⁷ as both these pieces show the saint crossing his legs over the dragon.¹⁸ The engraving, which is linked to prototypes by Master E.S. and to very similar body language in the iconography of Saint Michael, was created before 1470, allowing Pieper to propose it as a model for the Berlin reliquary, though translated into the proper formal language of sculpture (the human figure seems to be agile and ethereal).¹⁹ He also associated it with sculptures made by the Late Gothic artist Nikolaus Gerhaert von Leyden,²⁰ who was active in Strasbourg, Trier, and Vienna, recognizing the possibility of broader contacts with fifteenth-century

3 Mónica B. Cragnolini, *Vivir de la sangre de otro. La violencia estructural en el tratamiento de humanos y de animales*, Santa Fe 2021, pp. 16–17, 31.

4 Walter Paatz alluded to the curling tail of the dragon, which softens the tension of the scene and goes with the graceful saint, who seems to be performing a courtesan dance. Cf. Walter Paatz, *Bernt Notke und sein Kreis*, Berlin 1939, p. 100.

5 In its current state, the piece includes two small dragons on the front of the base and two small lizards on the back, where there are also traces of two additional missing figures (possibly another pair of lizards). Jan Friedrich Richter, *Reliquienstatuette des Hl. Georg*, in: Jan Friedrich Richter (ed.), *Lübeck 1500. Kunstmetropole im Ostseeraum*, exh. cat. [Lübeck, Museumsquartier St. Annen; Kirchen der Lübecker Innenstadt: Dom, Aegidien, St. Jakobi, St. Marien, Heiligen-Geist-Hospital, 10.9.2015–10.1.2016], Berlin 2015, p. 368.

6 *Ibid.*

7 As mentioned in early twentieth-century works: Eugen von Czihak, *Der Schatz der St. Georgenbruderschaft zu Elbing*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst N.F.* 12, 1900–1901, p. 128; Wilhelm Behncke et al., *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. Erster Band. Das Kunstgewerbe im Altertum, im Mittelalter und zur Zeit der Renaissance*, Berlin 1907, p. 368.

8 *Ibid.*, p. 370.

9 *Ibid.*; Otto von Falke, *Die zwei Georgsstatuetten aus Elbing*, in: *Pantheon*, 1929, p. 264; *Kunstgewerbe der Antike und des Mittelalters. Publikation zur Ausstellung*, exh. cat. [Berlin, Museum Dahlem], Berlin 1953, p. 25.

10 Beginning in the fourteenth century, Elbing became a prominent city for goldsmithing, with a dedicated guild to handle the increasing ecclesiastical and secular commissions for altars, chapels, and hospitals. Von Czihak 1900–1901, as note 7, pp. 128–130.

11 Jan Friedrich Richter 2015, as note 5, p. 370. The so-called »Blackheads« constituted a brotherhood of merchants that controlled commerce along the entire eastern Baltic coast, with the city of Riga as an important centre. They chose St George as their patron, as well as St Maurice, a Moorish leader active in Thebaid (Egypt), who was decapitated with his army near the Rhone Valley around 450, in the context of the Roman Emperor's campaigns of persecution against Christians. The Blackheads' emblem of a Moorish head is engraved on the shield of St George in the Riga reliquary. Maria Anczykowski 1997, as note 2, pp. 35–36.

12 Otto von Falke 1929, as note 9, p. 264.

13 Bernt Notke, *St George and the Dragon sculptural group, 1489, painted wood sculpture, Cathedral of Saint Nicholas, Stockholm*.

14 Walter Paatz 1939, as note 4, p. 99.

15 Jan Friedrich Richter 2015, as note 5, p. 370.

16 Theodor Müller, *Geschichte der deutschen Plastik*, Munich 1953.

17 Pieper did not include any other reference to the provenance of this engraving besides the following information: »Israhel van Meckenem: Hl. Georg. Kupferstich L. 542«. *Ibid.*, p. 98. Paul Pieper, *Die silbernen St. Georgsfiguren aus Elbing*, in: *Festschrift für Erich Meyer zum sechzigsten Geburtstag 29. Oktober 1957. Studien zu Werken in den Sammlungen des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg*, Hamburg 1959, p. 98.

18 *Ibid.*, p. 93.

19 *Ibid.*, pp. 96–98.

20 See, for example: Nikolaus Gerhaert von Leyden, *St George, Strasbourg, 1462, painted wood sculpture, Saint George Church, Nördlingen*.

Rhenish and Netherlandish artistic productions.²¹ Later and current academics have reconsidered this hypothesis, and even the idea that this metalwork was imported from these western areas, in light of the fact that many models originating in the Low Countries were present and circulated in the Baltic region.²²

The objective of this paper, however, is not to intervene in the debate about attribution, dates, and the place of production of the Berlin reliquary. Rather, with its theoretical contributions, it aims to enhance our understanding of the almost forgotten figure of the monster in the sculpture. What models might the main dragon be based on? In what ways does it reference actual animal species? How are its offspring depicted and how do they interact with the natural environment represented on the base of the reliquary? These preliminarily questions aim to reopen the debate about the zoomorphic figures in this extraordinary example of late medieval metalwork in the collection of the Kunstgewerbemuseum in Berlin.

Nature, propagation, and growth processes of dragons

In terms of hybridity, the dragon is one of the most heterogeneous imaginary beasts. Its genealogical roots can be traced back to Greco-Latin Antiquity, to the giant serpents and terrible sea monsters that were the enemies of various heroes and divinities.²³ During the Byzantine Empire and Western High Middle Ages, dragons gradually came to be depicted with two legs, long twisted tails, and bird wings.²⁴ In the well-known early seventh-century encyclopaedia »Etymologies«, written by Isidore of Seville, the *draco* was included in the section on serpents.²⁵ Based on these reptilian foundations, medieval artists made up a variety of specimens by adding parts of other real animals (lions, panthers, bears, eagles, etc.), ornamental darts, and vegetal shapes at the end of the tails. Regarding dragons depicted in Western medieval illuminated manuscripts (bibles, lectionaries, breviaries, psalters, Apocalyptic exegesis, etc.) from the twelfth and thirteenth centuries, the malleability of their bodies made it possible to adapt them to capital letters and marginal spaces in a dynamic and prominent way.²⁶ The ears, crests, and tails of Gothic dragons assumed more sinuous and stylized shapes. Jurgis Baltrušaitis noted that Gothic demons and dragons acquired membranous bat wings with spikes and spurs,²⁷ which also became very common in other composed hybrid creatures such as griffins, basilisks, bird-mermaids, and centaurs.²⁸ The late medieval and Renaissance period saw dragons with more credible bodies based on empirical studies of actual reptiles and amphibian anatomical details. In their work, artists sought to carefully imitate these creatures' dry and hard scales, viscous skins, bright and vibrant eyes, and white teeth and fangs.²⁹ They aimed to transform toads, frogs, lizards, and above all crocodiles into seemingly flesh-and-blood quadruped dragons. Originally associated more with aquatic or earthly environments, these specimens spread to the iconographic world of warrior saints, which had been very popular since the Crusades³⁰ and the imperative to fight the heretical enemies of Christianity.³¹

In this context, the character of Saint George slaying the dragon became quite popular³² due to the broad dissemination of Jacobus de Voragine's »The Golden Legend«. As Georges Didi-Huberman pointed out, though hagiographies of St George were compiled unceasingly

for almost five centuries throughout the high Middle Ages, the earliest textual sources detailing his struggle against the dragon date mostly from the fourteenth century onwards; and it was »The Golden Legend« that consolidated the importance of this episode by mainstreaming mythical, folkloric, and hagiographical elements to generate a genuine paradigm of the dragon, the sacrificial princess, and the holy knight turned victorious hero.³³ The hagiography, first published in 1265, tells the story of a Roman general from Cappadocia who was converted to Christianity. When he arrived in the city of Silene (in modern-day Libya), the locals were being threatened by a dragon. To placate the beast's voracious appetite, the inhabitants offered it a group of its young

21 Pieper 1959, as note 17, p. 99.

22 Johann Michael Fritz, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, München 1982, p. 311; Jan Friedrich Richter (ed.) *Spätgotik. Aufbruch in die Neuzeit*. exh. cat. [Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, 1.5.2021–5.9.2021], Berlin 2021, p. 322.

23 Daniel Ogden, *Dragons, Serpents, and Slayers in the Classical and Early Christian Worlds*. A Sourcebook, Oxford 2013, p. 13.

24 Nadia Mariana Consiglieri, *El dragón de lo imaginado a lo real. Su simbolismo y operatividad visual en la miniatura cristiana de la Plena Edad Media hispánica*, Buenos Aires/Barcelona 2020, p. 82.

25 »4. The dragon (*draco*) is the largest of all the snakes, or of all the animals on earth. The Greeks call it δράκων, whence the term is borrowed into Latin so that we say *draco*. It is often drawn out of caves and soars aloft, and disturbs the air. It is crested, and has a small mouth and narrow pipes through which it draws breath and sticks out its tongue. It has its strength not in its teeth but in its tail, and it causes injury more by its lashing tail than with its jaws.« The *Etymologies of Isidore of Seville*, edited and translated by Stephen A. Barney et al., Cambridge 2006, Book XII.iv.4, p. 255.

26 Nadia Mariana Consiglieri 2020, as note 24, p. 115.

27 Cf. Jurgis Baltrušaitis, *Ali di pipistrello e demoni cinesi*, in: *Il medioevo fantastico*, Milán 1973, pp. 157–194; Jurgis Baltrušaitis, *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Madrid 1987, pp. 154–157.

28 *Ibid.*, p. 157.

29 Nadia Mariana Consiglieri, *El dragón medieval: sus continuidades, cambios y reinvencciones en siglos posteriores*, in: Nadia Mariana Consiglieri y Esteban Greif (eds.), *Representaciones del mundo natural: de la Edad Media a la Modernidad*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires 2022, p. 75.

30 Despite the fact that the medieval Crusades were long over by this time, the mindset of warfare persisted. There were new and other concerns regarding infidels. The Ottoman's Siege of Constantinople in 1453 had left a chaotic panorama in its wake, which promoted a remarkable flowering of pictorial cycles around St George, especially in northern and eastern Italian courts. Georges Didi-Huberman, *Celui par que s'ouvre la terre. Une iconographie à l'épreuve de ses transformations*, in: Georges Didi-Huberman, Riccardo Garbetta, Manuela Morgaine, *Saint Georges et le dragon: versions d'une légende*, Paris 1994, pp. 56–58.

31 Cf. Nadia Mariana Consiglieri, *El ojo en el enemigo. Cruces entre el dragón y el diablo contra san Miguel en pinturas góticas catalanoaragonesas*, in: *Temas Medievales* 31, 1, 2023, pp. 4–8.

32 Saint George slaying the dragon was an iconographic subject with tremendous potential to explore mimetic artistic strategies by expressing the drama of the scene. This is why it was so popular, from the Low Countries to French, Spanish, and Italian domains, as well as in the German territories and Baltic zone. The Stockholm Group, commissioned from Bernt Notke by the ruler of Sweden, Sten Sture, exemplifies this through its monumental and spectacular *mise-en-scène*. »The subject that may have been regarded as a classic masterpiece demonstration, since it is specified by several different guilds (Krakow, Hamburg, Lyon, Luneburg, and Prague, for example), was the figure of Saint George. Its challenges were obvious: no other subject demanded, all together, a horse, a dragon, an armoured figure, motion, drama, action, shiny surfaces, weapons, landscape, buildings, and a young princess.« Susie Nash, *Northern Renaissance Art*, Oxford 2008, pp. 184–187.

33 The ancient mythical struggles of gods and heroes against dragons, like in the stories of Hercules and Perseus, were also present in epic Anglo-Saxon sagas such as the famous Old English poem *Beowulf*, in which the hero fights a terrible dragon that is destroying the Geats' town and has stolen and hidden away in its cave a precious cup. Georges Didi-Huberman 1994, as note 30, pp. 42–52.



2 Unknown, reliquary statuette of St George, as fig. 1, detail of the main dragon

to devour. On this particular occasion, the princess had been chosen for sacrifice but was rescued by the equestrian St George, who plunged his spear into the beast's neck and then asked the young woman to lead the badly injured monster to the walls of the city on a rope. Finally, having been assured of the king's commitment to conduct a communal baptism and to give up paganism, he gave the final blow and killed the dragon.³⁴ This success story positioned St George as a remarkable devotional figure of evangelization and the struggle against heresies, turning him into the official patron of knights, crossbowmen, and weaponsmiths.³⁵ His iconography was firmly established in the Middle Ages, and particularly in the fifteenth century, throughout Europe and the Mediterranean basin,³⁶ but also in central and northern areas, including the Low Countries and German territories.

As previously mentioned, despite already being injured by the spear, the main dragon in the Berlin reliquary continues to attack the saint vehemently by biting his shield (fig. 2).³⁷ The beast's facial expression is a blend of pain and ferocity, expressed by the deep red of its eyes, which are set with garnet stones (one of which has been lost). The composition of its body (ribcage, legs, paws) corresponds to that of canine or feline specimens, while the marked dorsal spine, long tail, and snout are very similar to those of a crocodile. Its membranous wings, akin to spiky leaves, are derived from those of a bat. The well-defined ribs convey the dragon's apparent ravenous hunger, while also revealing the inhalation of its last painful breath. The only ear that has survived in its entirety is large and conical; above it, a fascinating demonstration of the meticulous work of the goldsmith³⁸ is apparent in the depiction of

an open wound in the skin, inflicted by the saint's spear or sword during the struggle. At the same time, the dragon's body is covered with a detailed network of thin lines, which were probably engraved in the metal surface with a sharp tool in imitation of a fur of sorts, perhaps due to the fact that similar textures were represented in the paintings,

34 Cf. Iacopo da Varazze, *Legenda aurea. Con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf. Testo critico riveduto e commento a cura di G. P. Maggioni; traduzione italiana coordinata da F. Stella. Edizione Nazionale dei Testi Mediolatini 20, Volume I, LVI [De Sancto Georgio]*, Florence/Milan 2007, pp. 440–449.

35 Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos G-O, tomo 2, vol. 4*, Barcelona 1997, p. 156.

36 Cf. José Enrique Ruiz-Domènec, *La princesa y el dragón*, in: Lambert Botey, Victoria Cirlet (ed.), *El Drac en la cultura medieval. Exposició Fundació Caixa de Pensions*, Barcelona 1987, pp. 98–100; Kathrin B. Gerry, *Reliquary Statuette of St. George*, in: Martina Bagnoli et al. (ed.), *Treasures of Heaven. Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*, exh. cat. [Cleveland Museum of Art, 17.10.2010–17.6.2011; Baltimore, Walters Museum of Art, 13.2.2011–15.5.2011; London, British Museum, 23.6.2011–9.10.2011], Baltimore 2010, p. 206.

37 The shield is engraved with the monogram »CG/W«.

38 »In the Late Middle Ages and the Renaissance, the German goldsmiths were by far the most prolific of any in Europe (...) The cities which strongly influenced the goldsmith's art after the mid-fifteenth century fall into two groups. 1 – the flourishing commercial cities, with their opulent burgher class, cities like Cologne, Strasbourg, Basel, Nuremberg, Augsburg, Frankfurt-am-Main, Lübeck and Hamburg. / 2 – is made of the larger princely capitals such as Vienna, Prague, Munich and Dresden. In the other German cities, goldsmiths were largely occupied with supplying local needs. In the main centers, however, their activities became so extensive that much of their plate was made for export to other cities and foreign countries.« Carl Hernmarck, *The Art of the European Silversmith, 1430–1830: vol. I, text*, London/New York 1977, pp. 19–20.



3 Hans Memling, panel from a diptych: St George with a donor, ca. 1480–1490, painting on wood, 43.3 × 31.2 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek, Munich (outside separated; see inv. 1401)

engravings,³⁹ and in particular the wooden sculptures that might have served as primary models.

The central dragons in the three reliquary statuettes (in Berlin, Hamburg, and Riga) not only support the chronological setting of each of these pieces, but also reveal active interactions with models that were circulating all around Europe, including the more mimetic examples conceived in the Netherlands,⁴⁰ especially from the 1480s onwards, which often also still retained elements of the early fifteenth century dragons associated with International Gothic patterns.⁴¹ The main specimen in the Berlin reliquary statuette (ca. 1475), for example, is related to generic quadruped dragons with some reptilian and amphibian features typical of other fifteenth-century northern examples also seen in Germany.⁴² In a private devotional illuminated manuscript from 1469, the Flemish miniaturist Lieven van Lathem depicted very similar multicoloured quadruped dragons, some with characteristic Gothic bat wings and interdigital membranes on their feet.⁴³ Hans Memling's paintings of St George from around 1480 also show the dragon with the same sturdy quadruped body, long snout and tail, circular ears, and iridescent skin effects reminiscent of those of certain amphibians

(fig. 3).⁴⁴ A dragon like this, without wings, can also be seen in an engraving made by the German Master Israhel van Meckenem (fig. 4), which features a very pronounced spine like that of the dragon in the Berlin reliquary.

From the 1480s, and especially during the first part of the sixteenth century, other types of dragons emerged. On the one hand, they mostly resembled crocodiles, yet on the other, they revealed experimentation with a wider range of zoomorphic hybrids with vegetal shapes. Bat wings now looked like they were made of a kind of thin, wet, and sticky membrane, resembling amphibian surfaces, or pointy and irregular leaves, a type that was very common in late medieval ornamentation and marginalia (fig. 5).⁴⁵ It is worth considering the natural qualities of these organic and perishable materials, from the ever-changing skin of amphibians (and of course those of reptiles) to the degradable and unstable leaves of plants. As corporal elements of the hybrid dragons, they probably alluded to the putrefaction processes characteristic of these decomposable surfaces, which are often irregular, withered, and full of holes. Wings like these became frequent in fifteenth-century demons

39 Carl Hernmarck pointed out that there were dynamic exchanges among German sculptors, silver engravers (who used burins), and goldsmiths from the late fifteenth century onwards. Renowned names such as Master E.S., Martin Schongauer, and Israhel van Meckenem provided engraved models (ornamental or with certain iconographic scenes) that served as starting points for the works of goldsmiths. *Ibid.*, pp. 20, 361. Cf. *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 1960, as note 2, p. 160. The engravings were probably also used by carvers as models for making wooden sculptures. Johann Michael Fritz, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, Munich 1982, p. 311.

40 »It was the North, France and particularly Flanders and the Low Countries, which absorbed the lesson implied in the descriptive, individualizing naturalism of the North Italian Trecento, and almost suddenly produced a homogeneous naturalistic style. The Northern Schools approached the problem from an altogether different angle: zoological and botanical specimens were not studied by them and portrayed as isolated objects as was done by the Italian specialists, but animal or plant was seen as part of and inseparable from its natural setting, its living space, its home in nature.« Otto Pächt, *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape*, in: *Journal of the Warburg and Courland Institutes* 13, 1–2, 1950, p. 32.

41 Cf. Rogier van der Weyden, *Saint George and the Dragon*, ca. 1432–1435, oil on panel, National Gallery of Art, Washington, DC (<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.50662.html>).

42 According to Paatz, the delicate and elegant prototype model of Saint George originated in the Low Countries. Paatz 1939, as note 4, p. 100. It is important to remember that Pieper also linked the Berlin reliquary with Netherlandish trends, particularly with the art of Nikolaus Gerhaert von Leyden, thereby supporting the hypothesis of its Netherlandish influences. Pieper 1959, as note 17, pp. 99, 105.

43 Cf. Lieven van Lathem, *The Martyrdom of Saint Lawrence*, 1469, tempera colours, gold leaf, gold paint, silver paint, and ink, 12.4 × 9.2 cm (leaf), J. Paul Getty Museum, Los Angeles (Ms. 37 [89.ML.35], fol. 31v) (<https://www.getty.edu/art/collection/object/105T0B#0.4791.0.7348.1.1381>).

44 Cf. Hans Memling, *The Virgin and Child with an Angel, Saint George and a Donor*, ca. 1480, oil on oak, 54.2 × 37.4 cm. National Gallery, London (<https://www.artsy.net/artwork/hans-memling-the-virgin-and-child-with-an-angel-saint-george-and-a-donor>).

45 These whimsical leaf shapes were quite common in Late Gothic ornamental marginalia, both in manuscript illumination and architectural reliefs. The so-called »Ghent-Bruges style«, applied by miniaturists in Netherlandish territories and their extensions, frequently used *trompe l'oeil* techniques to depict them in marginalia. See, for example: Master of the Dresden Prayer Book, Isabella Breviary, Flanders, late fifteenth century, British Library, London (Ms. 18851), fols. 9r, 29r, 41r, 111v, 252r, 354r, 481r. In the German area, I found a curious print, possibly made by Israhel van Meckenem between 1465 and 1500, with a sort of spiky quadruped dragon surrounded by leaves, flowers, and blossoms, which seem to be an ornamental repertoire of vegetal motifs. Cf. Museum number: 1925,0406.89, London, British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1925-0406-89.



4 Israel van Meckenem (the Younger), St George, date unknown, engraving, 15.1 × 10.6 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (inv. 482-1)



5 Master FVB, Ornamentation with owl and birds (detail), 1480–1500, engraving, 14.2 × 10 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (inv. 47-1884)



6 Martin Schongauer, St George, date unknown, engraving, 8.5 cm (diameter) Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (inv. 570-1882)

and dragons from the Low Countries (such as those of Hieronymus Bosch), and can also be seen in Spanish-Flemish examples,⁴⁶ as well as in German engravings made by Master FVB⁴⁷ and Martin Schongauer (fig. 6), later reprised by Albrecht Dürer. The stiff leaf-shaped wings of the dragon in the Berlin reliquary have been replaced by more curved and organic ones in the reliquaries in Hamburg (fig. 7)⁴⁸ and Riga (fig. 8). In addition, the latter two dragons feature more detailed claws, hard skin plates, and protuberances on the spine that extend to the end

46 Cf. Master of Zafrá, Saint Michael the Archangel, 1495–1500, mixed technique on wood transferred to canvas, 242 × 153 cm, Museo del Prado, Madrid (catalogue number P001326). <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-miguel-arcangel/60682174-7834-4d2e-a3c9-7b1e0a952140>

47 Cf. Master FVB, St George, 1480–1500, engraving, 18.4 × 13.1 cm, Kupferstichkabinett, Berlin (id. no. 921-1). Credit: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett/Dietmar Katz Public Domain Mark 1.0 <https://id.smb.museum/object/1818178/hl--georg>

48 Pieper referred to the dragon in the Hamburg reliquary, which also has leaf-shaped wings, as bigger and more detailed and terrifying than the Berlin dragon. Pieper 1959, as note 17, p. 100.



7 Unknown, reliquary statuette of St George, Elbing, ca. 1480, silver, coral, amethyst, and ruby, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg (inv. 1950/31)



8 Bernt Heynemann, reliquary statuette of St George from Riga, Lübeck, 1507, cast and painted gilded silver, Museen Böttcherstraß, Roselius Museum, Bremen

of the tail; moreover, in general, they have increasingly adopted reptilian prototypes, in particular that of a large crocodile.⁴⁹

However, the main dragons in the Berlin and Hamburg reliquary statuettes are not alone. Some specialists refer to the »offspring of dragons« in a general way⁵⁰ or to young dragons creeping on the rocky hill,⁵¹

or they describe »the dragon, accompanied by smaller dragons and other beasts, crouching on a mound enclosed by a miniature fence.«⁵² Yet they make no attempt to identify the variety of these specimens. In the Berlin reliquary, two small winged dragons alternate with a pair of small lizards on the base of the sculpture (fig. 9).⁵³ The former function

49 This kind of heterogeneous dragon with a more reptilian body and irregular, pointed, and spiny wings is in line with the huge dragon in the controversial sculptural group of St George and the Dragon in Stockholm (ca. 1483–1489). It was almost contemporary with the Hamburg reliquary (ca. 1480), and Paatz linked both dragons because of the cuts and grooves in their heads. Walter Paatz 1939, as note 4, p. 101. The carved wood dragon in Stockholm features real elk antlers attached to the sculpture (attesting to more processes of experimentation with nature) and spiny protuberances all over its body, like on the demons and monsters created by Martin Schongauer. On the ground beneath the dragon are human remains (bones

and rotting meat), along with frogs and small dragons amid imitation rocks. Peter Tängeberg, *Wahrheit und Mythos: Bernt Notke und die Stockholmer St.-Georgs-Gruppe. Studien zu einem Hauptwerk niederländischer Bildschnitzerei*, Ostfildern 2009, pp. 56–58.

50 Otto von Falke 1929, as note 9, p. 263.

51 Paatz 1939, as note 4, p. 100.

52 Gerry 2010, as note 36, p. 206.

53 Apart from these, two other molten silver figures (possibly lizards) are currently missing. Cf. Richter 2015, as note 5, p. 368.



9 Reliquary statuette of St George, as fig. 1, detail of the reliquary base



10 Reliquary statuette of St George, as fig. 1, detail of a small dragon

as small replicas of the main dragon: they are quadruped, have long necks and curled tails, relatively simple and short ears, irregular wings, and above all open jaws which seem to be emitting powerful roars, demonstrating their wild nature (fig. 10). The quadruped lizards have sinuous tails that extend parallel to the ground and textured skin simi-



11 Reliquary statuette of St George, as fig. 1, detail of a lizard

lar to that typical of these reptiles. They have marked holes in their small ears (quite similar to those of the young dragons), but ambiguous facial characteristics, due to their short snouts and some feline features (fig. 11). Even though one of these lizard-like figures may originally have been a dragon as well, based on the presence of some holes in its back where wings (of which any material evidence has been lost) could have been affixed to the body,⁵⁴ the stealthy and fast movements implied in its depiction is clearly related to the typical behaviour of lizards.

In early Renaissance Italian and Spanish paintings, it became very common to include small lizards near the dragon's territorial domain, thereby associating this fantastic creature with known reptiles.⁵⁵ From the second half of the fifteenth century, this turned into an increasingly general trend of including lizards in the foreground of compositions (not only those depicting St George, but also other Christian themes), along with plants, flowers, and rocks, indicating a more empirical view of nature, as can be seen in the German engravings of Master LCz (fig. 12), Martin Schongauer, and Albrecht Dürer.⁵⁶

⁵⁴ I appreciate this interesting point of view and extra information provided by Jan Friedrich Richter.

⁵⁵ Cf. Antonio Pisanello, *Saint George and the Dragon*, ca. 1433–1438, frescoes, Capella Pellegrini, Church of Saint Anastasia, Verona, Italy. Some animal sketchbooks, such as that of Giovannino de' Grassi (1350–1398) reveal the possible use of life-casts by artists to reproduce the movement and semblance of animals in their mimetic studies of nature. Cf. Pächt 1950, as note 40, p. 17. It is possible to consider this composition by Pisanello as being the result of very similar processes.

⁵⁶ Cf. Martin Schongauer, *The Escape to Egypt*, 1470–1475, engraving, 25.5 × 16.9 cm, Kupferstichkabinett, Berlin (inv. 4-1885). Credit: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett/Volker-H. Schneider, Public Domain Mark 1.0 <https://id.smb.museum/object/987077/die-flucht-nach-%C3%A4gypten>; Albrecht Dürer, *The Escape to Egypt*, ca. 1504, xylography, 31.6 × 22.1 cm, Kupferstichkabinett, Berlin (inv. 499-2). Credit: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett/Dietmar Katz, Public Domain Mark 1.0 <https://id.smb.museum/object/1056793/die-flucht-nach-%C3%A4gypten-marienleben>



12 Master LCz, *The Temptation of Christ* (detail), date unknown, engraving, 22.8 × 17 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (inv. 175-1920)

The base of the Hamburg reliquary also features six small dragons, accompanied by four rabbits, two dogs, and a unicorn.⁵⁷ While some of the baby dragons mirror the large central one in terms of their long, curled tails, open mouths, and wide, outstretched leaf-shaped wings, others look like biped specimens, with long ears and protruding bone structures but no wings (fig. 13). What do these small creatures mean? Why were they included in the context of this topic of struggle? Even though, based on their visible sexual parts, the main dragons in both reliquaries are male, the small dragons seem to be their offspring. Whether from lizards to winged dragons in the Berlin reliquary or from unwinged to winged ones in the Hamburg sculpture, there seems to be an intention to show the developmental process of dragons based on rather down-to-earth perspectives. The first case underscores how a



13 Reliquary statuette of St George from Elbing, as fig. 7, detail of small dragon

simple lizard becomes a small winged dragon by placing it within the genealogy of actual reptiles. The implied idea is that dragons have reptilian origins, which, in this context, emphasizes the proliferation of worldly evil.

From the fifteenth century in particular, artists began creating dragons from real-life reptiles as models for inspiration and empirical study. At the time, lizards and crocodiles were the favourite choices for simulating increasingly lifelike dragons. This trend was related not only to the more mimetic artistic approaches of the Renaissance, but also to the increasing trade and circulation of both living and desiccated crocodiles from East to West.⁵⁸ It was common, above all in Spain and Italy, to hang stuffed crocodiles from a church's vaults and ciboria as didactic supports to better convey the extent of the evil mentioned in sermons and liturgical events.⁵⁹ According to Barbara Welzel, travel narratives about serpents, griffins, and dragons from faraway exotic lands, such as Marco Polo's descriptions of the curious beasts of the city of Caragian, were very popular in the commercial circles of Lübeck, Elbing, Danzig, Bruges, and other important cities.⁶⁰ In his book, »The Travels of Marco Polo«, said Italian trader describes local dragon hunts and the extrac-

57 Richter 2015, as note 5, p. 372.

58 Cf. Pamela H. Smith, Paula Findlen (eds.), *Merchants & Marvels. Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*, New York/London 2002.

59 This practice dates from medieval times and was widespread in the Renaissance. One of the most well-known cases was that of the hanging crocodile in the Seville Cathedral (Spain). The living animal was a gift from the Sultan of Egypt to Alfonso X of Castile in 1260. After its death, the crocodile was taxidermied and hung in the church portal as a natural wonder, but with additional, more symbolic Christian meanings in this context. Cf. Lorraine Daston, Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature 1150–1750*, New York 1998, pp. 84–85. Another later example is the fifteenth-century desiccated crocodile from the Church of Santa Maria delle Grazie Curtatone in Mantua, Italy.

60 Barbara Welzel, *Mit dem Blick der Kaufleute. Drachen und Greifen in Lübeck*, in: Richter 2015, as note 5, pp. 34, 37.

tion of bile for medicinal purposes, as well as the commercialization and use of fossilized serpents' tongues (actually shark teeth) in European courts to detect poisoned food or drink.⁶¹ Moreover, these hybrid animals were also disseminated to northern cities through their representation on embroidered Eastern silks and Italian brocades.⁶² Images and objects depicting these monsters may have served as proof of their existence,⁶³ and in some cases apotropaic powers were attached to them.

In addition, many living reptilian specimens ended up in the private menageries of kings and other noblemen, or in the hands of scholars in *studioli* or *Kunstkammern*, who examined and ultimately preserved them in their collections through taxidermy. In sixteenth-century *Kunstkammern*, taxidermied specimens were sometimes included in exotic collections of naturalia, which were dedicated to beings and materials from the natural world, such as animals, vegetables, and minerals related to sky, water, and land environments.⁶⁴ In these contexts, many natural marvels that were discovered were mounted on reused reliquaries created on the basis of Gothic pieces.⁶⁵ Artists in early fifteenth-century Italian workshops and later in sixteenth-century workshops in Nuremberg, led by renowned goldsmiths such as Peter Kuster and Wenzel Jamnitzer, also experimented with snakes, lizards, and frogs by making life-casts of them in silver and bronze.⁶⁶ These techniques, detailed in »The Book of the Art of Cennino Cennini« (ca. 1390), were later reused by Lorenzo Ghiberti in the Florentine context for the spiders, crabs, lizards, and beetles on the frames of the north doors of the Baptistery (ca. 1404–1407) and by Andrea Riccio's workshop for zoomorphic paperweights or inkpots used by Italian humanists in their *studioli* in the late fifteenth century.⁶⁷ The trend of making life-casts of small, volatile, creeping, and exotic animals, which resulted in similar small copies of them,⁶⁸ was intrinsically connected to the revitalization – in Florence, in the intellectual circles of the House of Este in Ferrara, and in Bologna, Perugia, and Padua – of certain Aristotelian ideas⁶⁹ about art imitating nature. Life-casting from nature became a matter of theoretical discussion, from Manuel Chrysoloras to Guarino Guarini, and of experimentation, in the case of Riccio.⁷⁰ Guarini evoked Aristotle's notion of the artist's capacity of turning awful or disgusting things into beauty⁷¹: »If they have depicted worms and serpents, mice, scorpions, flies and other distasteful creatures, will you not admire and praise the artist's art and skill?«⁷² The precise process of producing life-casts involved making plaster moulds of these strange species, which were subsequently filled with a liquid metal (particularly bronze or silver) to achieve a perfect replica,⁷³ which was meant to make an impression and generate surprise, followed by visual pleasure, despite the fact that it was based on an ugly animal. It was believed that – as Theophrastus Paracelsus showed in his work »Labyrinthus medicorum errantium« (1538) – snakes, toads, frogs, lizards, and all sorts of small amphibians and reptiles arose through asexual generation from rotting matter related to mud and water, and developed through processes of metamorphosis by changing their skins or re-growing through their cut tails.⁷⁴ This idea of spontaneous generation was also transferred to the life-casts: the animals' fresh and dynamic positions, captured by the moulds, visually conveyed the sense of their natural and instinctive growth.⁷⁵ Moreover, since many of these animals were associated with putrefaction, poison, and decay (features also connected to the dragon's nature), life-casts made it possible to »interact« with them, as the hostile territories where they actually lived were taboo spaces for humans.⁷⁶

The small lizards and immature, wingless dragons of both the above-mentioned German reliquaries undoubtedly are not life-casts of any actual animals. Nevertheless, they seem to be inspired by this trend and by ideas about the generative strength of nature applied to dragons due to their kinship with reptiles. Moreover, their association with mundane growth developments linked to putrefaction, death, and mysterious rebirth is in allusion to the devil. Finally, they reveal a heightened interest in discovering the secrets of nature by examining and studying its beings in more meticulous ways, even through the creation of fictional creatures based on actual zoological specimens mounted in authentic micro-environments.

The »making of« the mises-en-scène

The way these groups of dragons are situated on the wild highlands that form the bases of the reliquary statuettes was meant as a mise-en-scène, or staging, of the story of Saint George and the dragon.⁷⁷ Late medieval depictions of »natural islands« consisting of circular shapes covered

61 Ibid, p. 34, quoted in note 14: Vienna, Treasure of the Teutonic Order, Inv. 76; Gren Vault/Grünes Gewölbe, inv. IV 108/ Kunstkammer Wien, Vienna (inv. KK 89).

62 Ibid., p. 36.

63 Ibid., p. 34.

64 Jeffrey Chipps Smith, *Kunstkammer. Early Modern Art and Curiosity Cabinets in the Holy Roman Empire*, London 2022, pp. 10–11.

65 Wolfram Koeppel, *Marvels, Wonders and their Offspring*, in: Wolfram Koeppel (ed.), *Making Marvels. Science and Splendor at the Courts of Europe*, New York/New Heaven/London 2019, p. 17.

66 Life-casts were frequently collected for *Kunstkammern* in Northern Europe and Italy, especially during the sixteenth century, both as individual objects and as part of complex works of art. Robert Felfé, *Naturform und bildnerische Prozesse. Elemente einer Wissensgeschichte in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin/Boston 2015, pp. 22–23.

67 Norberto Gramaccini, *Das genaue Abbild der Natur – Riccios Tiere und die Theorie des Naturabgusses seit Cennini*, in: Herbert Beck, Dieter Blume (eds.), *Natur und Antike in der Renaissance*, exh. cat. [Frankfurt a.M., Liebieghaus – Museum alter Plastik, 5.12.1985–2.3.1986], Frankfurt a.M. 1985, pp. 204–205, 209. Cf. Andrea Riccio, inkpot (life-cast of a frog), Padua, ca. 1500, bronze with olive brown patina and remains of black paint, 6.3 × 10.3 × 7 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum, Berlin (inv. K 4392). Credit: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum/Saturia LinkeCC BY-NC-SA 4.0 <https://id.smb.museum/object/908148/tierplastik-frosch>

68 As Norberto Gramaccini noted, one of the first documented collections with this type of natural object was that of Andrea di Odone at the end of the fifteenth century, which included, among other items, crabs, fishes, petrified vipers, a stuffed chameleon, crocodiles, and a small bronze. Ibid., p. 204.

69 Aristotle, *Poetics*, vol. IV, 2; *Rhetoric*, vol. I, XI, 23. Ibid., pp. 210, 216–217.

70 Ibid., p. 217; Michael Baxandall, Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28, 1965, p. 189.

71 Aristotle, *Rhetoric*, I, XI, 23. Cf. Gramaccini 1985, as note 66, p. 217–218.

72 Guarino de Verona, *Epistolario di Guarino Veronese*, Remigio Sabbadini (ed.), vol. I, Venice 1915, p. 702, quoted in: Baxandall 1965, as note 70, pp. 189–190.

73 Pamela H. Smith, Tony Beentjes, *Nature and Art, Making and Knowing: Reconstructing Sixteenth-Century Life-Casting Techniques*, in: *Renaissance Quarterly* 63/1, 2010, pp. 136–137.

74 Ibid., pp. 141–142; Pamela H. Smith, *Artists as scientists: nature and realism in early modern Europe*, in: *Endeavour* 24, 1, 2000, p. 17.

75 Felfé 2015, as note 66, p. 58.

76 Ibid., p. 54.

77 Nadia Mariana Consiglieri, *Matar al dragón; matar al diablo. La naturaleza como escenario de acción de san Miguel y san Jorge en algunos ejemplos pictóricos bajomedievales y renacentistas (siglo XV e inicios del XVI)*, in: *Anales de Historia del Arte* 31, 2021, p. 64.



14 St George and the Dragon (detail), 15th–16th centuries, Germany, boxwood, 19.6 × 15.4 × 8.8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (accession no. 17.190.385)

with grass, leaves, flowers, rocks, and animals (birds, rabbits, weasels, unicorns, etc.) were a common iconographical shorthand to evoke a forest.⁷⁸ The medieval *ailleurs* (no-place) implied realms far from cities and agricultural fields: natural, wild, boundless spaces like the sea, desert, or woods themselves, related to the devil, sins, and temptations.⁷⁹ This, supposedly, was the dragon's habitat, its biotope (a notion suggested by Robert Felte)⁸⁰: a wasteland covered with rocks, holes, and weeds, all of which was part of its cavern. Like the stuffed crocodiles hung performatively from the vaults in churches, imitation dragon grottoes made of cardboard to look like rock caves were also frequently placed in ciboriums for religious festivities and liturgies.⁸¹ These scenographic mises-en-scène were in line with the popular *ludi draconi* celebrations, in which the inhabitants of a city entered through its gates, recreating the triumph of St George over the dragon⁸² – performances indebted to the hellmouth mansion, a scenic mechanical device used in medieval theatrical staging that recreated the well-known iconography of terrible dragons' heads symbolizing the entrance to the hell.

The dragon's space, ruled by the irrational forces of nature (seas, rivers, mountains, rocks, or deserts), is where the monster jealously guarded treasures or poisoned natural sources of water. As Georges Didi-Huberman explained, in topological terms, slaying the dragon meant conquering a wild space, which fifteenth-century artists tried to express by stressing irregular features and frontiers in the landscape, such as twisted borders, sharp pointed rocks, and holes.⁸³ Quite similar characteristics can be found in both reliquaries: the base of the Berlin reliquary has an entirely irregular and stony surface, while the Hamburg reliquary also has several holes from which some wild animals and the

small dragons seem to emerge. These circular spaces aim to exhibit the feral dragon's territory, shared by its offspring, which is conquered by the saint.⁸⁴ In both cases, these microspheres are held up by wild men, who reinforce the notion of untamed creatures mastering these uncivilized, rustic lands.⁸⁵ A German boxwood from the same period shows St George on horseback attacking the open mouth of the furious dragon with a spear; small offspring emerge from a hole in the ground (fig. 14).

78 Particularly in late medieval tapestries, such as the group *The Lady and the Unicorn*, ca. 1500, Paris, six tapestries made of wool and silk, 311 to 377 cm (h) × 290 to 473 cm (w), Musée de Cluny, Musée National du Moyen Âge, Paris (inv. Cl. 10831 to 10836). Cf. Élisabeth Taburet-Delahaye, Béatrice de Chancel-Bardelot, *La Dame à la licorne*, Paris 2018, p. 23.

79 Paul Zumthor, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Madrid 1994, pp. 52, 61–67.

80 A biotope is a habitat with environmental conditions suitable for the development of certain forms of life. Cf. Felte 2015, as note 66, p. 71.

81 Cf. Pierre Francastel, *Imagination plastique, vision théâtrale et signification humaine*, in: *Œuvres II, La Réalité figurative*, Paris 1965, pp. 203–225, quoted in: Georges Didi-Huberman 1994, as note 30, pp. 63–64; Consiglieri 2021, as note 77, p. 74.

82 Georges Didi-Huberman 1994, as note 30, pp. 63–64.

83 *Ibid.*, pp. 100–103.

84 In her interpretation of the Hamburg reliquary, art historian Barbara Welzel connected the rustic landscape of its base (also supported by wild men figures) to those in travel narratives about faraway lands. According to her, the precious stones that originally surrounded the relic on this metal piece (corals, amethysts, and rubies – highly desired by travellers and dealers) were a treasure that was protected by the dragon until it was finally taken by Saint George, the patron of Hanseatic merchants. Welzel 2015, as note 60, p. 37.

85 In the Middle Ages, wild men, who were thought to live in uncivilized places like the forest, represented base instincts. The typical iconography consisted of a hairy male (sometimes also female) nude figure holding a bludgeon. They were frequently mentioned in travel

Even in the fifteenth century, artists seemed to follow Cennino Cennini's formulae for recreating credible mountains by using a group of real rocks as a model.⁸⁶ The master also advised painters on how to apply colours to the pictorial surface, taking into account the importance of shadows and light to convincingly »model« angles and features.⁸⁷ For the reliquaries, as for sculptures in general, three-dimensional mock-ups mimicking rocks in a kind of promontory may have been constructed (possibly of paper, cardboard, clay, or wood) for use as visual models, making it possible to examine overall volumes. Moreover, the notion of a sculpture that reproduced the inside of the subject represented – not merely the appearance but the internal development of nature – was proposed in Francesco Colonna's »Hypnerotomachia Poliphili« (»Poliphilo's Strife of Love in a Dream«), a book with xylographs printed for the first time in 1499 by the publisher Aldo Manucio.⁸⁸ The micro-atmospheres of arid, rocky hills with cavities and holes on the bases of the reliquaries attempt to expose the core of the dragon's natural environment.

Conclusion

How did these animals and environmental features work specifically in these reliquaries, in particular in the exceptional metal piece in the Kunstgewerbemuseum in Berlin? The detailed main dragon, its physical appearance and attitude, contributed to making the Christian scene of combat more believable. In addition, the presence of its offspring – some as lizards, some as miniature dragons – not only confirms that the dragon is a descendant of actual reptiles by showing an evolution, but also link the legendary hybrid to the ideas of putrefaction, rotting, and strange generative processes that were associated with these real animal species at the time. Moreover, in both late fifteenth-century German reliquaries, these small faunae scattered across the irregular circular land invite the viewer to move around the object and to explore, discover, and recognize new things: beings moving in random directions, and lizards and small reptilian creatures that will turn into evil dragons. In other words, they are invitations to experiment in viewing the piece in a dynamic and playful way.

Even though neither of the two reliquaries includes life-casts, they may have been inspired by early Italian traditions that circulated throughout Europe and that, by the sixteenth century, definitely would

have reached the workshops of goldsmiths in Germany. As a result, the bases of these metalworks in particular reveal both Netherlandish and Italian trends. These objects show a proliferation of dragons within their biotopes, in habitats typical of those of reptiles, highlighting their factual existence in the natural and mundane world, in which the dominion of evil must be controlled by the saint's actions. Examining the significant role of dragons offers another point of view. After all, the history of art can be told not only through its victorious iconographic characters, but also through those that are vanquished.

Credits

1, 2, 6: Nadia Mariana Consiglieri. – 9, 10, 11: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum / Jan Friedrich Richter (public domain). – 3: Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek, Munich (CC BY-SA 4.0). – 4, 5: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz (public domain). – 7, 13: Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. – 8: Museen Böttcherstraße, Ludwig Roselius Museum, Bremen. On permanent loan from the Compagnie der Schwarzen Häupter aus Riga. Jürgen Nogai / Bremen. – 12: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Jörg P. Anders (public domain). – 14: Metropolitan Museum of Art, New York (public domain)

and chivalric literature, as inhabitants of foreign lands or as the captors of maidens in fights with knights. Cf. Diana Olivares Martínez, *El Salvaje en la Baja Edad Media*, in: *Revista Digital de Iconografía Medieval* 5, 10, 2013, p. 42. »Thought to live in remote, mountainous, and forested regions, the wild man especially flourished in the wooded or alpine regions of the German-speaking lands, such as the Harz, Fichtel, and Algäu Mountains of Germany (...). Not limited to these regions, the wild man myth thrived throughout western and central Europe. In these forests, the wild man was said to make his home in caves, rocky crags, dank burrows, hollows in tree trunks (...) and other rude places.« Timothy Husband with the assistance of Gloria Gilmore-House, *The Wild Man. Medieval Myth and Symbolism*, exh. cat. [New York, The Cloisters, The Metropolitan Museum of Art, 9.10.1980–11.1.1981], New York 1980, p. 2.

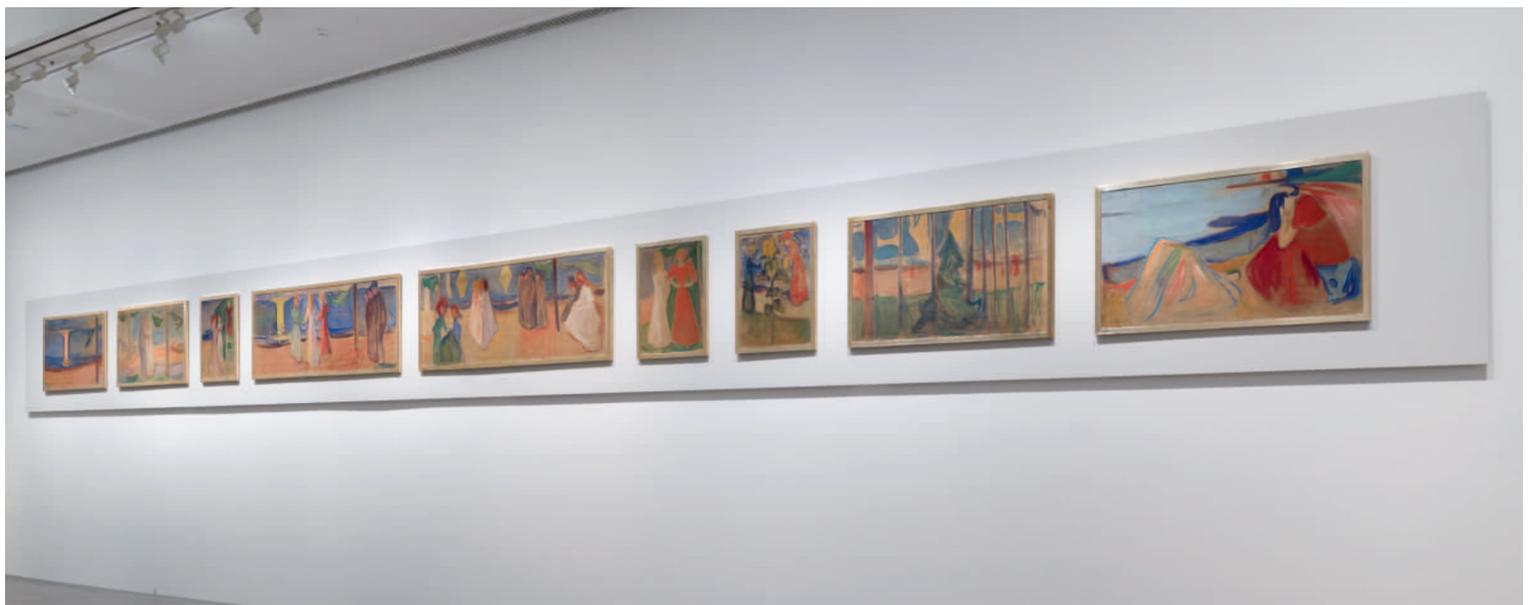
86 Gramaccini 1985, as note 67, p. 203. *The Way to Copy a Mountain from Nature*. Chapter LXXXVIII. »If you want to acquire a good style for mountains, and to have them look natural, get some large stones, rugged, and not cleaned up; and copy them from nature, applying the lights and the dark as your system requires.« Cennino Cennini, *The Book of Art*, 1390s. Extracts, in: Patricia Railing (ed.), *14th Century Colour Palettes*, vol. II, London 2020, p. 62.

87 *On the Way to Paint a Mountain*, in *Fresco or in Secco*. Chapter LXXXV. »If you want to do mountains in fresco or in secco, make a verdaccio colour, one part of black, the two parts of ochre. Step up the colours, for fresco, with lime white and without tempera; and for secco, with white lead and with tempera. And apply to them the same system of shadow and relief that you apply to a figure. And the farther away you have to make the mountains look, the darker you make your colours; and the nearer you are making them seem, the lighter you make the colours.« Ibid. Cennino Cennini in Patricia Railing (ed.) 2020, pp. 60–61.

88 Felfe 2015, as note 66, p. 49.

Die Geschichte und Provenienz des Reinhardt-Frieses von Edvard Munch

Hartmut Gaßner



1 Die neun Teile des Reinhardt-Frieses der Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, in der Sonderausstellung »Edvard Munch. Zauber des Nordens« in der Berlinischen Galerie (15.9.2023–22.1.2024)

Neun der zwölf Teile des Reinhardt-Frieses von Edvard Munch befinden sich heute in der Sammlung der Nationalgalerie. Der Fries wurde für die Kammerspiele des Deutschen Theaters von Max Reinhardt gemalt, aber dann weiterveräußert. Hugo Perls versuchte vergeblich, das Kunstwerk für sein Mies-van-der-Rohe-Haus in Berlin-Schlachtensee zu erwerben. Sein Cousin Curt Glaser sicherte sich drei Teile, von denen er zwei zusammen mit einem Bild aus dem Linde-Fries 1930 an die Nationalgalerie verkaufte. Die drei Bilder wurden dort von den Nationalsozialisten beschlagnahmt, von Hermann Göring annektiert und gegen Devisen nach Skandinavien verkauft. Der Beitrag erzählt die Geschichte aller Fries-Teile bis in das Jahr 2023 und vertieft die Erkenntnisse insbesondere der Neuen Nationalgalerie zur Provenienz der Bilder, die sich heute in Museen in Berlin, Hamburg und Essen sowie in Privatbesitz befinden.

Die Entstehungsgeschichte des Reinhardt-Frieses als Auftragsarbeit

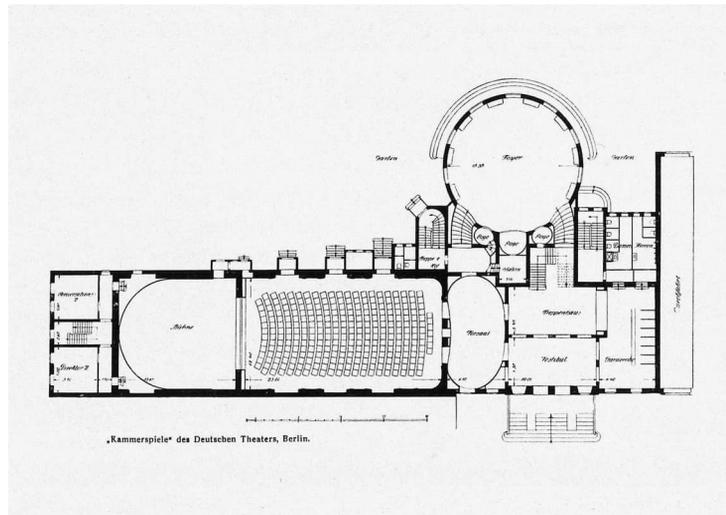
Edvard Munch (1863–1944) (Abb. 2) erhielt 1906 durch den Theaterdirektor Max Reinhardt (1873–1943) den Auftrag zu einem Bilderfries für einen Saal im Obergeschoss der Kammerspiele, einem Teil des



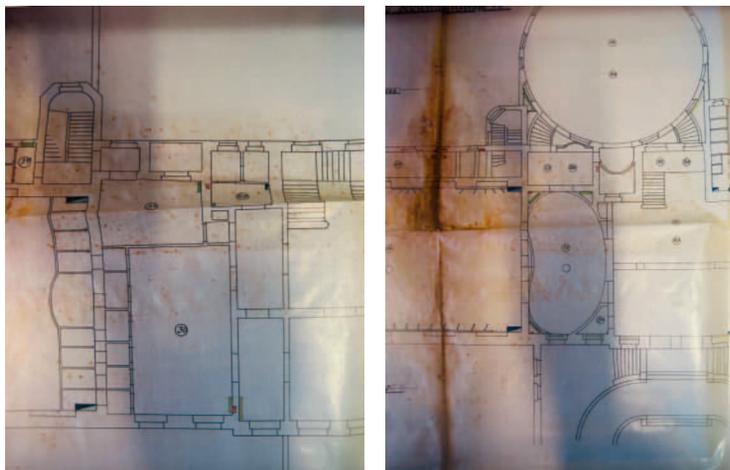
2 Edvard Munch, Selbstporträt, 1906, Öl auf Leinwand, 110,5×121 cm, Munch Museum, Oslo



3 Kammertheater des Deutschen Theaters, Berlin, Ansicht von Süden, 1942



4 Kammertheater des Deutschen Theaters, Berlin, Grundriss des Erdgeschosses



5a+b Heizungspläne der Kammertheater des Deutschen Theaters

Deutschen Theaters in Berlin. Reinhardt hatte das Theater im November 1905 mit Hilfe eines Konsortiums für 2,5 Millionen Mark erworben. Schnell stand für ihn fest, dass das traditionsreiche Haus seinen dramaturgischen und kommerziellen Ansprüchen nicht genügte. Er wollte mit den Kammertheatern zusätzlich eine kleinere, eher intime Spielstätte (Abb. 3).¹ Zu ihrer Eröffnung spielte man die *Gespenster* von Henrik Ibsen. Reinhardt hatte Munch um Skizzen zu den Bühnenbildern gebeten und ihn mit der Möglichkeit »überredet«, zusätzlich einen großen Raum mit einem Fries ausgestalten zu dürfen.² Roland März spricht von einem diplomatisch-geschickten Schachzug.³

Max Reinhardt beeinflusste und prägte das Berliner, das deutsche und auch das internationale Theatergeschehen mehr als ein Vierteljahrhundert lang – als Schauspieler, Regisseur, Intendant und Unternehmer. Er war eine der berühmtesten Persönlichkeiten des deutschsprachigen Kulturlebens im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Aufgrund seiner jüdischen Herkunft war er den Repressionen des NS-Staates ausgesetzt und musste ab 1937 in die USA ins Exil.

Munch lebte 1906 schwerpunktmäßig in Berlin und in Norwegen. Sein Werk ist geprägt von Motiven der Angst, des Schreckens, der Eifersucht, der Verzweiflung und des Todes, enthält jedoch oft auch posi-

tive Ausdrucksformen für das Leben, die Hoffnung und den Versuch, psychologische Abgründe zu überwinden. Munch hat als lebendiger Maler und emotionaler Grafiker Geschichte geschrieben; er gilt als Vater des Expressionismus. Sein Werk ist riesengroß und weltbekannt. Die Stadt Oslo widmet ihm ein ganzes Museum, das 2021 um einen großen Neubau erweitert wurde.

Der Reinhardt-Fries bestand aus zwölf Bildern, die in einem Saal im 1. Stock der Kammertheater unter der Decke angebracht wurden. Lange wurde geglaubt, es habe sich dabei um den sogenannten »Bohrensaal« gehandelt,⁴ doch die Form einer Bohne hatte – aufgrund von originell geschwungenen Wänden – der darunterliegende Saal, der im Erdgeschoss als Vorraum zum Zuschauerraum diente und von dem es einschlägige Abbildungen gibt (Abb. 4).⁵ Eingehende Ermittlungen von Nikolaus Bernau lassen mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit vermuten, dass der besagte Raum im 1. Stock einen schlicht rechteckigen Grundriss hatte.⁶ Nach Bernau gibt es keine Hinweise, dass der untere, bis heute erhaltene »Bohrensaal« ein Pendant im Obergeschoss hatte.⁷ Er wird dennoch in sehr vielen Veröffentlichungen verwirrenderweise ebenfalls als »Bohrensaal« bezeichnet.

Dieter Scholz hat unlängst bei der Verwaltung des Deutschen Theaters einen Plan »Heizungs-Projekt für den Umbau des Grundstücks Schumannstraße 19« aufgefunden, der bei Bernau noch unspezifisch als undatierter Plan des Obergeschosses bezeichnet ist (Abb. 5a+b).⁸

1 Nikolaus Bernau, Wo hing Munchs »Lebens-Fries«? Zu dem Bau der Kammertheater und ihrem berühmten Schmuck, in: Roland Koberg, Bernd Stegmann, Henrike Thomsen (Hg.), Max Reinhardt und das Deutsche Theater, Blätter des Deutschen Theaters, 2, 2005, S. 65.

2 Pauline Behrmann, Eine norwegische Sommernacht. Munchs Fries für die Kammertheater des Deutschen Theaters, in: Thomas Köhler, Stefanie Heckmann, Janina Nentwig (Hg.), Edvard Munch. Zauber des Nordens, Berlin 2023, S. 233, 239.

3 Roland März, Edvard Munch. *Melancholie* aus dem Reinhardt-Fries 1906/07, Berlin 1998, S. 14.

4 Peter Krieger, Edvard Munch. Der Lebensfries für Max Reinhardts Kammertheater, Berlin 1978, S. 42; März 1998, wie Anm. 3, S. 18, 20.

5 Vgl. Der Baumeister 5, 11, 1912, S. 128.

6 Bernau 2005, wie Anm. 1, S. 72 ff.

7 Ebd.

8 Dank an dieser Stelle an Dr. Dieter Scholz für seine intensive Unterstützung und den Hinweis; Foto vom Umbau-Plan in: NNG-Werkakte Fries. Im Archiv der NNG finden sich zu



6 Edvard Munch, Max Linde, 1904, Öl auf Leinwand, 133×81 cm, The Stenersen Collection, Munch Museum, Oslo



7 Edvard Munch, Albert Kollmann, 1906, Öl auf Leinwand, 72,5×81 cm, Munch Museum, Oslo

Die Preisverhandlungen waren 1906/1907 nicht einfach. Munch sollte für den Fries zunächst 5.000 Mark bekommen.⁹ Die beiden verständigten sich schließlich auf 2.500 Mark und ein Rückkaufsrecht von Munch, das Reinhardt wiederum durch Zahlung der geforderten 5.000 Mark ablösen konnte.¹⁰

Der Entwicklung des Reinhardt-Frieses gingen bereits Vorläuferarbeiten von Munch voraus.

1902 wurde Munch in die Berliner Secession eingeladen.¹¹ Er zeigte dort von April bis Oktober neben acht Einzelgemälden 22 Bilder, die im Katalog als *Fries. Darstellung einer Reihe von Lebensbildern* bezeichnet waren. Im Katalog sind die 22 Bilder in vier Gruppen eingeteilt und haben die Überschriften *Keimen der Liebe, Blühen und Vergehen der Liebe, Lebensangst* und *Tod*.¹² Den Begriff »Lebensfries« verwendete Munch erst 1918.¹³ Wesentliche Elemente des Lebensfrieses in seinen verschiedenen Varianten und Ausprägungen sind die Zusammenstellung von Bildern, der durchgehende Rhythmus, die Einheitlichkeit der Darstellung wesentlicher Elemente des menschlichen Daseins und der geheimen Kräfte, die das Leben bestimmen. Nach Munchs eigenem Bekunden gilt: Eine Bilderfolge wird zu einer Sinfonie.¹⁴

Vorläufer Linde-Fries

Max Linde (1862–1940) war Augenarzt und Sammler in Lübeck und galt um 1900 als einer der bedeutendsten Sammler moderner Kunst in

Deutschland (Abb. 6). Er war früh an der Kunst von Munch interessiert. Linde hatte bereits Munchs Ausstellung 1892 in Berlin gesehen. 1902 machte er dessen persönliche Bekanntschaft. Es war der schon betagte Hamburger Kaufmann Albert Kollmann (Abb. 7), der lange Jahre un-

den acht Teilen des Frieses sowie zum Bild *Melancholie* zwei Akten, die nachfolgend als NNG-Werkakte Fries beziehungsweise NNG-Werkakte *Melancholie* bezeichnet werden. Auch der Katalog der jüngsten Munch-Ausstellung in der Berlinischen Galerie nimmt diese Erkenntnisse auf und verwirft die langjährige Beschreibung eines bohnenförmigen Saals im 1. Stock und entsprechend die Bezeichnung »Bohnensaal« als Ort der Aufhängung des Reinhardt-Frieses, vgl. Behrmann 2023, wie Anm. 2, S. 237 ff.

9 Munchmuseet, MM K 3856, Brief von Wilhelm Suhr, Commeter'sche Kunsthandlung, 28.9.1906. Dieses Dokument und alle im Folgenden zitierten Archivalien im Munchmuseet Oslo abrufbar über emunch.no; soweit sich dort kein Digitalisat findet, wird auf Kopien verwiesen, die dem Autor vorliegen.

10 März 1998, wie Anm. 3, S.16, zit. aus Arne Eggum, Briefwechsel Edvard Munch und Gustav Schiefeler, Hamburg 1987, S. 32, Tagebuch Schiefeler, 9.–12.3.1907: »Munch zeigt mir den Kontrakt, den er mit Reinhardt über den Fries abgeschlossen hat: es ist ein Kaufpreis, nicht wie ursprünglich vorgesehen war, von 5.000, sondern nur 2.500 Mk vereinbart. Munch hat aber ein Rückkaufsrecht, welches Reinhardt durch Zahlung von 5.000 Mk abwenden kann. Andererseits hat Reinhardt ein Vorkaufsrecht, wenn Munch den Fries für weniger als 5.000 Mk anderweitig veräußert.«

11 Dazu ausführlich: Janina Nentwig, Edvard Munchs Lebensfries in der Berliner Secession 1902, in: Köhler, Heckmann, Nentwig 2023, wie Anm. 2, S. 174 ff.

12 Krieger 1978, wie Anm. 4, S. 8.

13 Ebd., S. 32.

14 Ebd., S. 9.



8 Edvard Munch, Umarmung am Strand (Linde-Fries), 1904, Öl auf Leinwand, 91 × 195 cm, Privatbesitz

ermüdlich für Munchs herausragende Kunst warb und im Winter 1902 den ersten Besuch von Linde im Berliner Atelier Munchs vermittelt hatte. Linde kaufte seinerzeit als erstes Werk von Munch das Bild *Fruchtbarkeit* von 1898.¹⁵ Er schrieb bereits 1902 die kleine Monografie *Edvard Munch und die Kunst der Zukunft*.¹⁶

Linde kannte Munch infolgedessen persönlich gut, unterstützte ihn als Mäzen und warb für seine Arbeiten. Munch ging bei Lindes zeitweilig ein und aus und machte für sie eine Reihe von Auftragsarbeiten. Das Porträt der vier Söhne von 1903 wird als eines der gelungensten Porträtbilder von Kindern eingeordnet.¹⁷ Linde beauftragte und sammelte nicht nur Munch, sondern er hielt auch engen Kontakt zu Kollmann und bemühte sich mit diesem gemeinsam um Aufträge und Absatzmöglichkeiten für Munch. Durch die Kunstsammlung Lindes wurde Munchs Werk in Deutschland bekannt. Munch erhielt in den folgenden Jahren bedeutende Porträtaufträge von vielen berühmten Personen; in Berlin hängen heute Darstellungen von Walter Rathenau und Harry Graf Kessler.

1904 beauftragte Linde seinen Künstlerfreund Munch, einen Fries für das Kinderzimmer in seinem Haus in Lübeck zu malen. Im sogenannten »Linde-Fries« beschränkte sich Munch gemäß ausdrücklichem Wunsch seines Auftraggebers vorwiegend auf Landschaftsmotive, aber er fügte auch einige Szenen aus den ersten beiden Komplexen des Lebensfrieses hinzu: *Keimen der Liebe* sowie *Blühen und Vergehen der Liebe*.¹⁸ Arne Eggum schreibt, der Linde-Fries sei keine direkte Umformung des Lebensfrieses, sondern eine relativ freie Umdichtung einer begrenzten Gruppe von Pubertätsmotiven.¹⁹ Angeblich wies Linde den Fries von Munch als für Kinder ungeeignet zurück und nahm die Liebeszenen als Vorwand. Zur Ablehnung trugen wohl aber auch die expressive Malweise und die Monumentalität der Bilderfolge bei.²⁰ Das Bild *Umarmung* erhielt seine finale Gestaltung ohnehin erst nach einer

Übermalung, die ein erwachsenes Paar in einer Pose hinzufügte, die die Bezeichnung *Kuss am Meer* beziehungsweise *Umarmung am Strand* rechtfertigte (Abb. 8). Ursprünglich hieß es *Sommertag* und zeigte eine »keusche, sommerliche Stimmung mit ihren blauen und grünen Farbtönen mit gelben Einschlägen«. ²¹ Letztendlich wurde der Fries zur Frustration Munchs nach einigen Wochen aus dem Kinderzimmer entfernt. Linde kaufte stattdessen das Bild *Sommernacht: Frauen auf der Brücke* zu einem Preis, der dem vereinbarten Gesamtpreis für den Fries entsprach.²² Anfang 1905 ging der Fries in großen Teilen zur Galerie Boldt in Berlin²³ und später zurück zu Munch nach Kristiania. Das übermalte Bild *Umarmung* wurde von Curt Glaser erworben und später an die Nationalgalerie verkauft.²⁴

15 Ebd., S. 8.

16 Max Linde, *Edvard Munch und die Kunst der Zukunft*, Berlin 1902.

17 Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck (Hg.), *Edvard Munch und Lübeck*, Lübeck 2003, S. 81, Abb. X.

18 Krieger 1978, wie Anm. 4, S. 32.

19 Arne Eggum, *Der Linde-Fries. Edvard Munch und sein erster deutscher Mäzen, Dr. Max Linde* (Senat der Hansestadt Lübeck, Amt für Kultur, Veröffentlichung XX), Lübeck 1982, S. 50.

20 Krieger 1978, wie Anm. 4, S. 32; vgl. auch Einschätzung durch Munch selbst in Munchmuseet, MM N 3172, Brief an Albert Kollmann, 9.12.1904: »Die Fries ist gut und wirkt gut zusammen – ist aber sehr kräftig und vielleicht für das ziemlich klein Zimmer mit feine weisse Empire-möblen zu kräftig und schwer – Er ist aber voll von Gluth und Farben – und alles anderes wird todgeschlagen – leider auch die Empiremöblen – Doctor Linde zwankt und laszt die Fries vorlaufig hängen.«

21 Eggum 1982, wie Anm. 19, S. 42.

22 Ebd., S. 35, 37, 39, 52, Abb. XIV.

23 Ebd., S. 38f.; Krieger 1978, wie Anm. 4, S. 12.

24 Näheres auf S. 89.



9a Edvard Munch, Paar am Strand (Reinhardt-Fries), 1906/1907, Tempera auf Leinwand, 90 × 155 cm (dazu vergrößertes Detail), Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, NG 20/66

Entstehung des Reinhardt-Frieses

Munch nahm also 1906 einen neuen Anlauf für einen Fries, der einen dauerhaften Platz finden sollte. Es entstanden zwölf Gemälde, von denen neun heute zur Sammlung der Nationalgalerie gehören. Die anderen befinden sich im Essener Museum Folkwang, in der Hamburger Kunsthalle und in Privatbesitz. Als Ort der Szene wählte Munch den Åsgårdstrand, wo er ein Sommerhaus mit Blick auf den Oslofjord besaß. Die Themenauswahl im Reinhardt-Fries wird im Wesentlichen als auf die Motivfelder *Keimen* sowie *Blühen und das Vergehen der Liebe* begrenzt gesehen; er brachte keine Motive der *Lebensangst* und des *Todes* zur Darstellung. Munch hat keine Notizen zu einer verbindlichen Reihenfolge der einzelnen Bilder hinterlassen.²⁵ Bemerkenswert ist die neue Malweise: Er malte nicht wie im Linde-Fries in Öltechnik, sondern mit Tempera auf ungrundierter Leinwand. Es waren keine Wandbilder, sondern Bilder auf Leinwänden. Durch die neue Technik konnte ein grober, erdiger Eindruck entstehen, der dem eines Freskos nahekommt (Abb. 9a+b).²⁶

Munch zeigte den fertigen Fries seinem Malerkollegen Emil Nolde sowie dem Hamburger Richter und Kunstsammler Gustav Schiefeler nach der Fertigstellung in den Kammerspielen. Letzterer notierte am 29. Dezember 1907 seine Eindrücke im Tagebuch:

»Munch deutete uns die Bilder: Es sind die alltäglichen Erlebnisse aus dem Landleben der norwegischen Küstenbewohner, die Mädchen versammeln sich am Strande und unterhalten sich, bis die jungen Burschen aus der Nachbarschaft in Bo[o]ten herangerudert kommen. Dann vereinigen sie sich zu Gesellschaftsspiel und Tanz. Endlich fahren sie wieder fort. Die Mädchen zerstreuen sich, aber eine sitzt in tiefer Schwermut versunken in einem roten Kleide am Strande.«²⁷



9b Detail aus 9a

²⁵ März 1998, wie Anm. 3, S. 22. In der Neuen Nationalgalerie waren die Hängungen in der ersten Ausstellung im Jahr 1978 und in 2014 sowie die jüngste Hängung in »Die Kunst der Gesellschaft 1900–1945« nach der Wiedereröffnung der Neuen Nationalgalerie jeweils unterschiedlich. Die Hängung 2023/2024 in der Berlinischen Galerie übernahm die letzte Anordnung der Neuen Nationalgalerie.

²⁶ Krieger 1978, wie Anm. 4, S. 32; März 1998, wie Anm. 3, S. 20; Behrmann 2023, wie Anm. 2, S. 236.

²⁷ Eggum 1987, wie Anm. 10, S. 266, Nr. 368.

Apropos in tiefer Schwermut: Die Motivwahl von Munch zeichnet sich durch ständig neue Ausformulierungen des jeweiligen Themas aus. Die Entwicklung seines Malstils wird häufig auch dahingehend beschrieben, dass er im Verlauf der Jahre zunehmend vereinfachend und abstrakter wurde, was an den zahlreichen Versionen des Bildes *Melancholie* gut nachvollzogen werden kann.²⁸ Munch fasste 1918 die Gedanken über seine Variationen zum Thema »Lebensfries« zusammen:

»Der Fries des Lebens ist als eine Reihe zusammengehörender Bilder gedacht, die gesamthaft ein Bild des Lebens geben sollen. [...] Durch den ganzen Fries hindurch zieht sich die weitgeschweifte Strandlinie, hinter der das ewig bewegte Meer brandet; unter Baumkronen atmet das vielfältige Leben mit seinen Sorgen und Freuden. Der Fries ist als ein Gedicht vom Leben, von der Liebe und vom Tod empfunden [...]. Die Bilder mit dem Strand und den Bäumen – hier kommen immer dieselben Farben wieder –, die Sommernacht gibt den Zusammenklang –, die Bäume und das Meer geben lotrechte und horizontale Linien, die sich auf allen wiederholen, der Strand und die Menschen geben die Töne des wildwuchernden Lebens –, starke Farben geben ein zusammenklingendes Echo durch alle Bilder [...]«.²⁹

Treffend auch die Beschreibung: Das Lyrische und das Musikalische im Sinne des Symbolismus sind zwei der wesentlichen Merkmale dieser Dichtung in Farben, in der alles auf den Grundton des Traumhaften, Unbewussten, der Andeutung gestimmt ist.³⁰

Der Saal in den Kammerspielen wurde mit einem Fest zu Silvester 1907 eingeweiht. Er war – wie gezeigt – als Vorraum zu den Logen im 1. Stock errichtet worden. Dieser Zugang erwies sich als wenig praktisch, und die Türen blieben deshalb meist verschlossen.³¹ Perls schreibt in seinen Erinnerungen dazu: »Der Saal war aber nur einmal im Jahr geöffnet, und das im Fasching. Die tanzenden Paare hätten die Bilder vielleicht gesehen, wären sie nicht unmittelbar unter der fünf Meter hohen Decke gewesen.«³²

Käte Perls hat übrigens bei Reinhardt das Schauspiel gelernt. Sie übte sich um 1910 in Rollen wie der Julia (Shakespeare) oder Käthchen von Heilbronn (Heinrich von Kleist).³³ Sie dürfte den Reinhardt-Fries daher seinerzeit gesehen haben und mit ihr möglicherweise ihr Ehemann. 1912 wurde der Saal im 1. Stock umgebaut und der Fries, der bekanntlich auf Leinwänden gemalt war, abgehängt.³⁴ Munch hatte also kein Glück mit einem dauerhaften Platz für einen großen Fries. 1902 in der Berliner Secession war das noch nicht intendiert, 1904 hatten sich die Eheleute Linde verweigert, und in den Kammerspielen waren die Bilder von 1906 bis 1912 im 1. Stock ganzjährig weggesperrt.

In fast allen Zeittafeln und Provenienznachweisen findet sich der Eintrag, der Reinhardt-Fries sei 1914 an die Galerie Fritz Gurlitt gegangen.³⁵ Aber was passierte zwischenzeitlich, in den Jahren 1912 bis 1914? In diesem Zeitraum findet ein Drama statt, in dem Edvard Munch, Hugo Perls und Curt Glaser die Hauptakteure sind.

Das Drama um den Reinhardt-Fries

Hugo und Käte Perls sowie Edvard Munch lernten sich 1913 persönlich kennen. Bereits am 5. August 1911 hatte Perls an Munch geschrieben: »Sehr geehrter Herr Munch, durch Herrn Dr. Linde in Lübeck erfuhr

ich Ihre Adresse. Meine Frau und ich sind große Anhänger Ihrer Kunst und verehren Ihre Bilder.«³⁶ Perls zählte sodann die drei Munch-Bilder auf, die er schon besaß (*Badende Männer, Park in Bad Kösen, Krankenschwestern*), und er unterzeichnet als Referendar, denn er ist noch in der juristischen Ausbildung. Er möchte weitere Munch-Bilder kaufen und bittet den Künstler in dem Brief um Fotografien oder Bilder zur Ansicht. Perls sammelte damals auch schon die »wilden« Franzosen wie den jungen Pablo Picasso sowie Henri Manguin, Maurice de Vlaminck und August Herbin.³⁷

Hugo Perls (1886–1977) war seit 1910 mit der etwas jüngeren Käte Perls verheiratet. Die beiden hatten sich bei Elsa und Curt Glaser kennengelernt, mit denen sie verwandt waren.³⁸ Curt war auch ihr Trauzeuge. Die Beziehung wird seinerzeit als sehr innig beschrieben. Hugo und Käte Perls kamen aus der Steinkohleregion in Oberschlesien, und beide Familien hatte einiges Vermögen, auf das sie sich einige Jahre stützen konnten. Nach seinem Assessorexamen ging Perls 1914 in den Staatsdienst, den er 1919 verließ, um Kunsthändler zu werden. Ab 1923 betrieb er eine Galerie in der Berliner Bellevuestraße 10 im alten Tiergartenviertel. Aufgrund ihrer jüdischen Herkunft sahen sich die Perls nationalsozialistischer Hetze ausgesetzt. Sie wurden 1931 geschieden, gingen beide nach Paris und dort getrennte Wege. Käte Perls wurde in Paris Kunsthändlerin und gründete später zusätzlich mit ihren Söhnen die Perls Galleries in New York. Ihre Galerie in Paris wurde nach dem Einmarsch der Deutschen 1942 »arisiert« und sie selbst interniert. Später konnte sie der Verfolgung über Kuba nach New York entkommen. Sie verstarb 1945. Hugo Perls emigrierte über die gleiche Route wie seine Ex-Frau und verstarb 1977 ebenfalls in New York.³⁹

Perls lernte 1910 den Architekten Ludwig Mies van der Rohe kennen und beauftragte ihn mit der Errichtung des Hauses Perls in Berlin-Schlachtensee. Beim Kennenlernen sprachen sie von ihrer gemeinsamen Leidenschaft für den Baumeister Karl Friedrich Schinkel. Sie drückt sich im Perls-Haus beispielsweise in der Ähnlichkeit der ebenerdigen Loggia mit der Gliederung des Obergeschosses des Neuen Pavillons im Schlosspark Charlottenburg aus.⁴⁰ Das Perls-Haus wurde

28 März 1998, wie Anm. 3, S. 28 ff.

29 Munch, zit. nach Krieger 1978, wie Anm. 4, S. 42.

30 Ebd.

31 Ebd.; Behrmann 2023, wie Anm. 2, S. 239.

32 Hugo Perls, Warum ist Kamilla schön? Von Kunst, Künstlern und Kunsthandel, München 1962, S. 18.

33 Hugo Perls, unveröffentlichtes, undatiertes Manuskript zu: Warum ist Kamilla schön?, Leo Baeck Institute, Hugo Perls Collection (AR 6400), Box 4, Folder 9, S. 48, https://archives.cjh.org/repositories/5/archival_objects/775664 [letzter Zugriff: 12.1.2024].

34 Krieger 1978, wie Anm. 4, S. 42.

35 Beispielsweise Krieger 1978, wie Anm. 4, S. 42; März 1998, wie Anm. 3, S. 5.

36 Munchmuseet, MM K 3015, Brief von Hugo Perls, 5.8.1911 (nicht digitalisiert, Kopie beim Autor; Abschrift bei Hans Dieter Huber, »Sie fährt nach Norwegen, er nach Italien.« Edvard Munch porträtiert Käte und Hugo Perls, in: Edvard Munch: Käthe und Hugo Perls, 1913, hg. v. der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit den Kunstsammlungen Chemnitz, Berlin/Chemnitz 2003, S. 41.

37 Munchmuseet, MM K 3019, o. D. (nicht digitalisiert, Kopie beim Autor; Abschrift bei Huber 2003, wie Anm. 36, S. 30).

38 Näheres bei Hartmut Gaßner, Die Geschichte der Familie Perls, in: Mies-Episoden. Oder wie Martha Lemke einmal im weißen Kleid auf der Terrasse stand (Schriftenreihe Mies van der Rohe Haus), Berlin 2021, S. 59 ff.

39 Ebd.

40 Ebd., S. 61.



10 Ehemaliges Wohnhaus der Familie Perls in Berlin



11 Pechstein im Haus Perls: Wandbilder auf Leinwand im Esszimmer

1911/1912 errichtet und im Frühjahr 1912 von der vierköpfigen Familie bezogen (Abb. 10).

Kollmann, der stete Förderer Edvard Munchs,⁴¹ war im Jahr 1912 zu Gast im Hause Perls. Perls beschreibt die Begegnung mit Kollmann in seinen Aufzeichnungen: »So saßen wir bald im Garten, mittags saßen wir auf der Terrasse, und abends um elf waren der erst so steinerne Gast, Käte und ich beinahe Freunde geworden.«⁴²

Kollmann wandte sich in der Folge mehrfach an Munch und schlug diesem vor, einen Porträt-Auftrag von Perls anzunehmen.⁴³ Auch Perls wurde im Januar 1913 aktiv und bat Munch um ein Treffen in Norwegen:

»Inzwischen haben wir im Grunewald mit einem ganz jungen Architekten ein kleines, aber sehr gutes Haus gebaut und werden in nicht allzu langer Zeit einen kleinen Anbau machen, in welchem wir, wenn möglich, ein Fresko von Ihnen haben möchten. Das Nähere könnten wir vielleicht später zusammen besprechen [...]. Vielleicht interessiert es Sie, einen Artikel über die Wandbilder von Pechstein zu lesen, die in unserem Speisezimmer freskenartig an den Wänden sind (Abb. 11).«⁴⁴

Hugo und Käte Perls bei Edvard Munch

Die Eheleute Perls reisten Anfang März 1913 nach Moss in Norwegen. Perls berichtet in seiner autobiografischen Erzählung ausführlich über ihren Aufenthalt bei Munch.⁴⁵ Es entstanden fünf Gemälde, nämlich drei Porträts von Käte Perls und zwei Doppelporträts von Hugo und Käte Perls. Es ist davon auszugehen, dass die Eheleute Perls von Munch das Einzelporträt erworben haben, das sich heute in Basel befindet, und das Doppelporträt, das schließlich in Chemnitz seinen Platz gefunden hat (Abb. 12).⁴⁶

Perls kaufte bei Munch auch viele Grafikarbeiten, was Munch im Grunde nicht gefiel, denn er trennte sich ungern von seinen Arbeiten. Diese Tatsache beschert uns heute den großen Bestand im Munch-Museum in Oslo, das deshalb als weltweit größtes Museum für einen Einzelkünstler gelten kann. Huber zitiert zum Perls-Aufenthalt in Moss aus einem Tagebucheintrag des Veters von Munch, Ludvig Ravensberg:



12 Edvard Munch, Käte und Hugo Perls, 1913, Öl auf Leinwand, 68,5 × 90,7 cm, Kunstsammlungen Chemnitz

»Die Frau [...] konnte sich nicht beherrschen, sie war fast grob. ›Das hätte Dr. Linde wissen müssen, dass sie so geworden sind‹ usw. Ich, welcher die ganze Zeit kaum eines Blickes oder Wortes gewürdigt wurde, wurde nun zu Hilfe gebeten. ›Sie müssen uns helfen Herr Ravensberg. Trotzdem gelangten sie zu einer ganzen Menge seltener Drucke [...]. Es war die Sammlermanie, die herrschte. Der Abschied war bittersüß, insbeson-

41 Huber 2003, wie Anm. 36, S. 10.

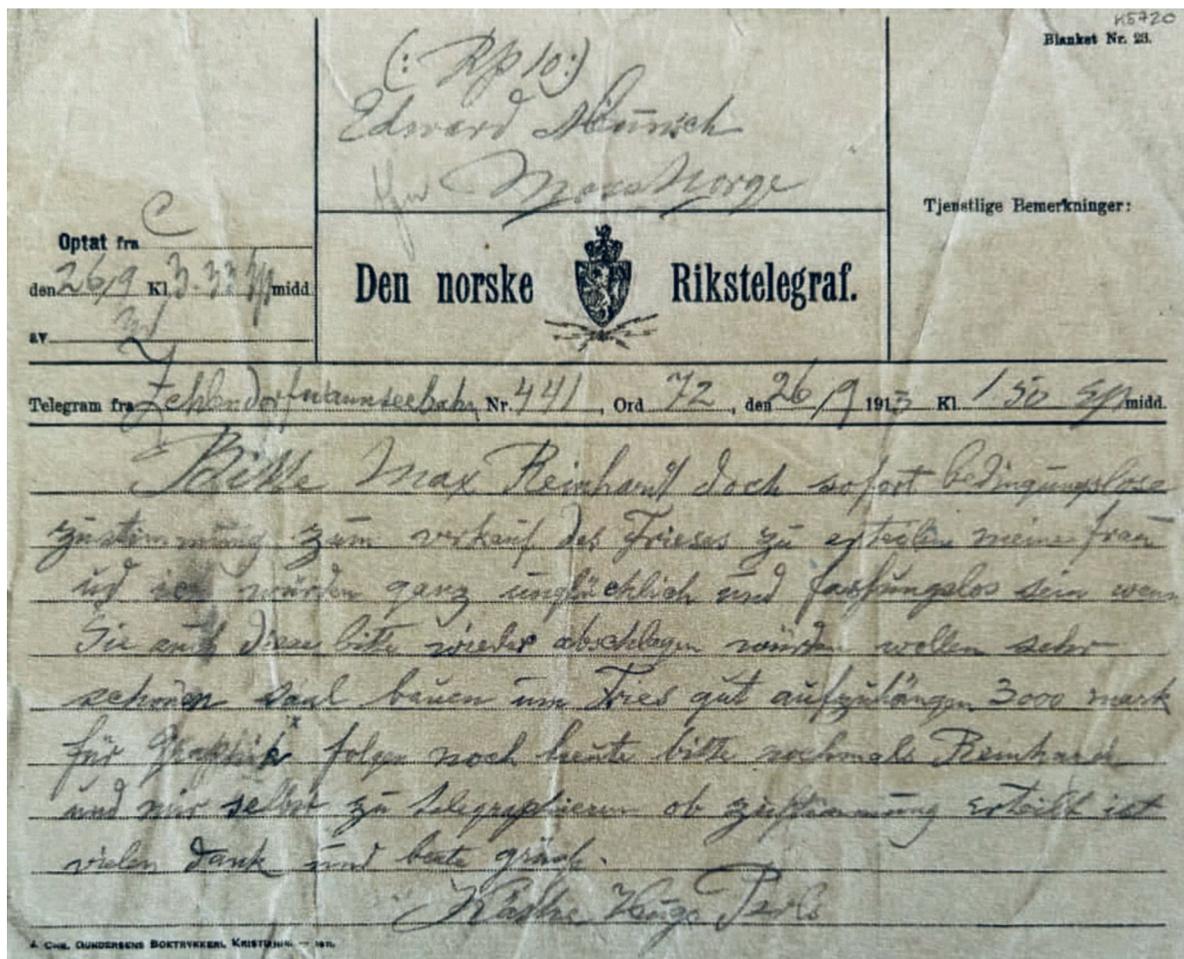
42 Perls 1962, wie Anm. 32, S. 19.

43 Munchmuseet, MM K 2693, Brief von Albert Kollmann, 2.7.1912; MM K 2698, Brief von Albert Kollmann, 30.8.1912; MM K 2714, Brief von Albert Kollmann, 14.1.1913.

44 Munchmuseet, MM K 3017, Brief von Hugo Perls, 27.1.1913 (noch nicht digitalisiert, Kopie beim Autor); siehe auch Huber 2003, wie Anm. 36, S. 43.

45 Perls 1962, wie Anm. 32, S. 20 ff.

46 Ausführlich Huber 2003, wie Anm. 36, S. 18 ff.; Angaben zum Verbleib: Verkauf von 1921 an Heinrich H. Hudtwalcker bei Huber, ebd., S. 33 sowie Angebot vom 12.8.1979 von Sohn Olaf Hudtwalcker an NNG in Werkakte Fries.



13 Telegramm von Hugo Perls an Edvard Munch, 26.9.1913

dere mit der rothaarigen Tigerin, sie war spöttisch. Endlich, am Abend reisten sie ab – nachdem sie uns matt und erschöpft zurückgelassen hatten, doch mit dem Gefühl, dass wir es geschafft hatten, die Hauptteile der Festung zu halten. Ein echtes Einzelstück wurde von M zurückerobert.«⁴⁷

Diese Ausführungen lassen Käte Perls in einem wenig guten Licht erscheinen, und auch das Kaufverhalten des jungen Sammlers Hugo Perls stellt sich dem Verwandten von Munch bereits als Manie dar. Auch Munch schildert den Besuch in einem Brief 1933 an Glaser als eher negativ.⁴⁸

Streit um den Reinhardt-Fries

Doch ausgerechnet die Eheleute Perls meldeten sich noch im selben Jahr als Kaufinteressenten des Reinhardt-Frieses: Glaser schrieb am 11. September 1913 an Munch: »Übrigens sollen ja nun die Perls den Fries von Reinhardt kaufen. Es ist etwas schade, denn einen so passenden Raum werden die Bilder niemals wieder haben.«⁴⁹ Tatsächlich meldete sich Perls am 26. September 1913 bei dem Künstler:

»Sehr geehrter Herr Munch, in meinem Telegramm wollte ich Sie um folgendes bitten: ich habe von Max Reinhardt den Fries aus den Kam-

merspielen gekauft unter der Bedingung, dass Sie zustimmen. Max Reinhardt behauptet, Sie hätten bisher nicht zugestimmt. Deshalb bitte ich sie, Max Reinhardt zu deponieren, dass sie dem Verkauf des Frieses an Herrn Perls bedingungslos zustimmen. In den Kammerspielen wird der Fries niemals gereinigt, keinem Menschen gezeigt, nur einmal im Jahre zum Ball wird der Saal benutzt. Wir würden von unserem ausgezeichneten Architekten einen schönen Saal bauen lassen, damit der Fries gut angebracht werden kann. Meine Frau und ich würden ganz unglücklich sein, wenn Sie uns die Bitte abschlagen wollten. Wir haben es natürlich nicht für möglich gehalten, dass der Kauf vereitelt werden könnte. Also bitte deponieren Sie an Reinhardt und an mich.«⁵⁰

Aber aus dem geplanten Erwerb wurde nichts – vielleicht wirkte der als eher ambivalent zu bezeichnende Ablauf des Besuchs der Eheleute

47 Ludvig Ravensberg, zit. nach Huber 2003, wie Anm. 36, S. 28.

48 Munchmuseet, MM N 2244, Brief an Curt Glaser, 1933.

49 Munchmuseet, MM K 2273, Brief von Curt Glaser, 11.9.1913.

50 Munchmuseet, MM K 3018, Brief von Hugo Perls, 26.9.1913 (nicht digitalisiert, Kopie beim Autor; Abdruck bei Huber 2003, wie Anm. 36, S. 44). Hier taucht erneut die Idee eines Anbaus durch Mies van der Rohe für das Haus Perls auf, den erst der spätere Erwerber Eduard Fuchs im Jahr 1928 für seine Kunstsammlung durch Mies verwirklichen ließ.



14 Edvard Munch, *Melancholie (Reinhardt-Fries)*, 1906/1907, Tempera auf Leinwand, 87 × 156 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, NG 2/97

Perls bei Munch im März noch nach.⁵¹ Huber hat aus der Auflistung von Zahlen auf der Rückseite des Perls-Schreibens vom 26. September geschlussfolgert, Perls habe bei Munch möglicherweise noch 3.000 Mark Schulden gehabt.⁵² Eine entsprechende Erinnerung hatte Munch Perls per Brief übermittelt.⁵³ Perls nahm auf die Zahlungserinnerung in einem Telegramm Bezug, das er neben dem vorgenannten Brief ebenfalls am 26. September 1913 an Munch mit der Bitte um Zustimmung zum Erwerb des Reinhardt-Frieses übermittelte (Abb. 13).⁵⁴ Es ist somit nicht erklärlich, wie die Außenstände von 3.000 Mark von Munch angemahnt werden und die Begleichung von Perls mit Telegramm vom 26. September 1913 versprochen worden sein sollen, wenn die Kostenaufstellung von Munch erst auf der Rückseite des Briefs von Perls vom 26. September 1913 erfolgt sein sollte. Vor allem dürfte die Bitte von Perls um Zustimmung von Munch bereits überholt gewesen sein. Bereits unter dem 18. September 1913 findet sich folgendes Schreiben an Munch:

»Sehr geehrter Herr Munch, Wir bestätigen unser heutiges Telegramm: Acceptieren Ihre Bedingungen absenden weitere 2.500 Mark womit wir nunmehr vollständig freies Verfügungsrecht haben. Deutsches Theater. Einliegend überreichen wir Ihnen einen Verrechnungsscheck auf die Deutsche Bank in Höhe von 2.500.-- Mark, womit diese Angelegenheit für uns erledigt ist.«⁵⁵

Das Deutsche Theater hatte also im Einklang mit dem Kaufvertrag an Munch weitere 2.500 Mark mit der Folge gezahlt, dass das Rückkaufrecht von Munch erloschen war und es keiner weiteren Zustimmung von Munch bedurfte. Der wollte möglicherweise mit einem angekündigten Erwerb durch Perls nichts zu tun haben und überantwortete den weiteren Verkauf an Reinhardt. Weshalb das Deutsche Theater Perls im Unklaren über die Ablösung des Mitwirkungsrechts von Munch ließ und vor allem weshalb eine Weiterveräußerung an Perls unterblieb, ist aus den bisher ausgewerteten Unterlagen nicht ersichtlich.

Der Reinhardt-Fries wurde Anfang 1914 im Kunstsalon Fritz Gurlitt in Berlin in der Potsdamer Straße 113 ausgestellt. Munch berichtet seinem Freund Kollmann im Februar 1914 nach dem Besuch der Ausstellung: »Die Kammerspiel Fries hat [...] Hr Gurlitt für 5 fach verdobelte [sic] Preise von Reinhardt gekauft.«⁵⁶ Bei Krieger heißt es ohne



15 Edvard Munch, *Zwei Menschen. Die Einsamen (Reinhardt-Fries)*, 1906/1907, Tempera auf ungrundierter Leinwand, 89,5 × 159,5 cm, Museum Folkwang, Essen

nähere Angaben, Carl Georg Heise habe bei Gurlitt das – heute in der Hamburger Kunsthalle befindliche – Bild *Mädchen am Meer* erworben und Curt Glaser, Direktor der Berliner Kunstbibliothek, *Melancholie* und *Zwei Menschen. Die Einsamen*; beide wurden 1930 von der Nationalgalerie erworben.⁵⁷ Der Friesteil *Melancholie* zeigt ein Mädchen in einem roten Kleid an einem Strand sitzend, den Kopf in die Hände gestützt. Der Friesteil *Zwei Menschen. Die Einsamen* zeigt eine Frau und einen Mann in Rückenansicht und in Abstand zueinander am Strand (Abb. 14 und 15) (siehe zu diesen und allen weiteren Verkäufen die Übersichtsgrafik »Der Weg des Reinhardt-Frieses«, S. 97). Perls kommentierte den Vorgang in einem letzten, undatierten Brief an Munch (Abb. 16a+b):

»Ihr Fries ist nun leider nicht in gute Hände gekommen. Denn nach allerlei listigen Ränken von Curt und Elsa Glaser hat Herr Gurlitt ihn gekauft und ihn bereits durch den Verkauf zweier Bilder an Frau Glasers Vater zerrissen und zerstückelt. Ich finde das enorm unrecht, wenn Menschen, die vorgeben, Ihre Kunst zu lieben, um Kunsthändlern einen pekuniären Vorteil zu verschaffen, hintenherum verhindern, dass ihr herrlicher Fries in guten Händen zusammenblieb. Der Kunst ist damit kein guter Dienst getan, – vielleicht Herrn Gurlitt.«⁵⁸

Weitere Kontakte oder Korrespondenz zwischen Perls und Munch sind nicht bekannt. In seinem autobiografischen Buch zeigt Perls höchste

51 Munch erinnerte sich noch 1933 in einem Brief an Glaser, die Ereignisse hätten sie getrennt; er sei seinerzeit von Krankheit gezeichnet und die Eheleute seien noch jung gewesen, vgl. Munchmuseet, MM N 2244, Brief an Curt Glaser, 1933.

52 Huber 2003, wie Anm. 36, S. 30f. (nicht digitalisiert, Kopie der Rückseite beim Autor).

53 Munchmuseet, MM N 2307, Brief an Hugo Perls, 1913. Das Erinnerungsschreiben ist auch bei Huber abgedruckt, nicht aber das bezugnehmende Telegramm von Perls vom 26.9.1913, sodass er dieses nicht für seine »Schuldentheorie« ausgewertet hat, vgl. Huber 2003, wie Anm. 36, S. 31, 45.

54 Munchmuseet, MM K 5720, Telegramm von Hugo Perls, 26.9.1913 (nicht digitalisiert, Kopie beim Autor).

55 Munchmuseet, MM K 5154, Brief vom Deutschen Theater zu Berlin, 18.9.1913.

56 Munchmuseet, MM N 3224, Brief an Albert Kollmann, 3.2.1914.

57 Krieger 1978, wie Anm. 4, S. 42.

58 Munchmuseet, MM K 3020, Brief von Hugo Perls, o. D. (nicht digitalisiert, Kopie beim Autor; Abdruck bei Huber 2003, wie Anm. 36, S. 45).

K3020

Sehr verehrter Herr Munch,
für die beiden Blätter danke
ich Ihnen vielmals. Besonders
Frau Nørgaard gefällt mir sehr
gut in orange.
Ihr Fries ist nun leider nicht
in gute Hände gekommen. Dem-
nach allerlei listigen Plänen
von Curt und Elsa Glaser hat
Herr Jurlitt ihn gekauft und ihn
bereits durch den Verkauf zweier

Bilder an Frau Glaser's Vater
zerstört und zerstört. Ich finde
das enorm unrecht, wenn Men-
schen, die vorgeben, Ihre Kunst zu
lieben, um Kunsthändlern einen
pekuniären Vorteil zu verschaffen,
Wirtentherum verhindern, den Ihr
herrlicher Fries in guten Händen
zusammenbleib. Der Kunst ist da-
mit kein guter Dienst getan - viel-
leicht Herrn Jurlitt.
Mit besten Grüßen bin ich Ihr
ganz ergebener Hugo Perls

16a+b Brief von Hugo Perls an Edvard Munch, 26.9.1913

Anerkennung für Munch («Munch war ein herrlicher Mann!«), geht aber auf das offensichtliche Zerwürfnis nicht ein.⁵⁹ Es gibt auch keine Darstellungen oder Nachweise zur behaupteten Intrige von Elsa und Curt Glaser.

Kurzporträt Eheleute Glaser

Curt Glaser (1879–1943) hat seinem Cousin Perls sehr viel bedeutet, nicht nur als Unterstützer bei der Eheschließung mit Käte, welche von seiner Mutter abgelehnt wurde, sowie als Trauzeuge, sondern vor allem, was den Zugang zur Kunst betrifft. Glaser war für Perls über Jahre so etwas wie der ältere Bruder.⁶⁰ Die Freude der Ehepaare an den gemeinsamen Kunsterwerbungen in Paris während der Hochzeitsreise 1910 ist von Perls in *Warum ist Kamilla schön?* ausführlich beschrieben worden.⁶¹ Glaser betreute 1909 bis 1924 die »neue« Abteilung des Berliner Kupferstichkabinetts. Er war dort in verschiedenen Funktionen zuletzt als Kustos unter dem Direktor Max J. Friedländer tätig. In dieser Funktion kaufte er bereits viel Grafik von Munch.⁶²

Im Anschluss war Glaser von 1924 bis 1933 Direktor der Kunstbibliothek.⁶³ Die Kunstbibliothek wurde in den 1920er Jahren zur ersten eigenständigen kunstwissenschaftlichen Fachbibliothek in Deutschland

und war mit fast 100.000 Besuchern jährlich die weitaus am meisten genutzte Fachbibliothek der Welt. Mit dem Direktorenposten bekam das Ehepaar Glaser das Anrecht auf eine Dienstwohnung im Atelierflügel der Kunstbibliothek in der Prinz-Albrecht-Straße 8, dem Nachbargebäude zu dem heutigen Gropius-Bau, die sie im Juli 1925 bezogen.⁶⁴ Die Glaser gehörten zur intellektuellen Elite Berlins und veranstalteten in den späten 1920er Jahren bedeutende Kunstsalons in ihrer Wohnung.⁶⁵ Als ein Teilnehmer wird Mies van der Rohe genannt.⁶⁶ Zeitge-

59 Perls 1962, wie Anm. 32, S. 17, 23 ff.

60 Perls Manuskript, wie Anm. x33, S. 15f., 32, 47, 49.

61 Perls 1962, wie Anm. 32, S. 13 ff., 56 ff.

62 Andreas Schallhorn, Munchs Druckgrafik der Berliner Jahre und ihr Weg ins Kupferstichkabinett, in: Köhler, Heckmann, Nentwig 2023, wie Anm. 2, S. 200 ff.

63 Joachim Brand, Curt Glaser. Direktor der Staatlichen Kunstbibliothek von 1924 bis 1933, in: Anita Haldemann, Judith Rauser, Der Sammler Curt Glaser. Vom Verfechter der Moderne zum Verfolgten, Berlin 2022, S. 68 ff.

64 Andreas Strobl, Curt Glaser: Kunsthistoriker – Kunstkritiker – Sammler. Eine deutsch-jüdische Biographie, Köln 2006, S. 15; Jan T. Köhler, Jan Maruhn, Nina Senger, Berliner Lebenswelten der zwanziger Jahre, Frankfurt 1996, S. 58.

65 Lynn Rother, Max Koss, Elsa Glaser und die Kunstgeschichte, in: Haldemann, Rauser 2022, wie Anm. 63, S. 44; Brand 2022, wie Anm. 63, S. 72.

66 Zeitungsbericht vom 31.3.1929, Abb. in: Ebd., S. 30.



17 Arbeitszimmer mit Gemälden von Munch (Straße in Kragerø, Albert Kollmann und Sten Drewsen, Hafen von Lübeck), Berliner Wohnung von Curt und Elsa Glaser, Prinz-Albrecht-Straße 8, um 1930



19 Gedenktafel für Curt Glaser in der Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin

nössische Fotos zeigen Ausschnitte der großen Gemäldesammlung mit Munch-Bildern in der Wohnung und vermitteln einen Eindruck von der Atmosphäre der Räumlichkeiten (Abb. 17).⁶⁷

Glaser verfasste als anerkannter Kunstkritiker über 1.000 Artikel insbesondere im »Berliner Börsen-Courier« und in »Kunst und Künstler« von Bruno Cassirer. Laut einer zeitgenössischen Veröffentlichung im Jahr 1929 war Glaser seinerzeit eine der »bekanntesten und geschätztesten Persönlichkeiten im Berliner Kunstleben«.⁶⁸ Der Text über ihn mit der Überschrift »Ein Haus der Kunst« ist nicht nur mit Aufnahmen von Glaser und dessen Gästen bebildert, sondern auch mit Ansichten seiner Wohnung, des Mobiliars und der Kunstwerke (Abb. 18).

Im April 1933 – kurz nach Inkrafttreten des »Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums« vom 7. April – wurde Glaser in den einstweiligen Ruhestand versetzt und musste die Dienstwohnung räumen. In das Gebäude zog im Herbst 1933 die Berliner Gestapo-Zentrale. Im September 1933 wurde Glaser aus seiner Verbeamtung entlassen. Der Glaser-Biograf Andreas Strobl stellte fest, dass Glaser weder durch seine Ausstellungen noch durch seine Kunstkritiken kritisch aufgefallen sein kann und demnach nur entlassen wurde, weil er einer jüdischen Familie entstammte.⁶⁹ Eine Ehrung für Curt Glaser findet sich seit 2016 in Form einer Gedenktafel im Eingangsbereich der Kunstbibliothek am Kulturforum (Abb. 19).



18 Illustrierter Artikel über die Montagsempfänge bei den Glasers im »Weltspiegel«-Supplement des »Berliner Tageblatts«, 31.3.1929

Glaser hatte das Werk von Munch bereits 1910 kennengelernt und begonnen zu sammeln. Die Eheleute Glaser haben Munch im August 1913 ebenfalls in Norwegen besucht und sich porträtieren lassen (Abb. 20). Glaser hat 1917 eine erfolgreiche Biografie über Munch verfasst, deren dritte Auflage 1922 erschien.⁷⁰ Er war neben Kollmann der bedeutendste Unterstützer von Munch in Deutschland. 1927 waren es Glaser und Ludwig Justi, die die spektakuläre Einzelausstellung von Munch im Kronprinzenpalais organisierten.⁷¹ Glaser hat auch über viele Jahre eine Korrespondenz mit Munch geführt, die über den Austausch zu geschäftlichen Dingen deutlich hinausging, wenn er beispielsweise Munch von den Auswirkungen der Hyperinflation auf seine Sammlung im November 1923 oder seinem Leid nach dem Tod von Elsa Glaser im Juli 1932 berichtete.⁷² Aufgrund seiner Hochachtung für Munch über-

67 Abb. in: Ebd., S. 28f.

68 Ebd., S. 12.

69 Strobl 2006, wie Anm. 64, S.16.

70 Curt Glaser, Edvard Munch. Dritte und erweiterte Auflage, Berlin 1922.

71 Näheres auf S. 88.

72 Anita Haldemann, Noemi Scherrer, Curt Glaser. Aus der Mitte der Berliner Kunstwelt in die Emigration, in: Haldemann, Rauser 2022, wie Anm. 63, S.12; Brand 2022, wie Anm. 63, S. 73.



20 Edvard Munch, Elsa und Curt Glaser, 1913, Lithografie in Farbe, 56,8 × 82,7 cm, Munch Museum, Oslo



21 Autofahrt in Kristiania, 1913 – v.l.n.r. Edvard Munch, Albert Kollmann, Elsa Glaser, Curt Glaser, Jappe Nielsen, Ludvig Ravensberg, Christian Gierløff

rascht es nicht, dass Glaser sich um den Erwerb von Teilen des Reinhardt-Frieses bemühte, nachdem der Kauf durch Perls nicht zustande gekommen war. Vielleicht hatte Munch seinerzeit weniger die Schulden von Perls im Blick, sondern den Aufenthalt von Glasers im August

1913 in wesentlich besserer Erinnerung als den Besuch der Eheleute Perls im März desselben Jahres (Abb. 21).

Kauf von Teilen des Frieses durch Glaser und Heise bei der Galerie Gurlitt

Glaser kaufte seinerzeit nicht nur *Melancholie* und *Zwei Menschen*. *Die Einsamen* aus dem Reinhardt-Fries, wie es beispielsweise bei dem Glaser-Biografen Strobl heißt⁷³, sondern, wie zu zeigen sein wird, auch ein drittes Teilbild, den *Tanz am Strand*. Der damalige Museumsdirektor von Lübeck und später der Hamburger Kunsthalle, Georg Heise, dürfte das *Mädchen am Meer* ebenfalls recht schnell bei Fritz Gurlitt erworben haben. Dieses Bild hängt heute in der Kunsthalle Hamburg.

Es ist tatsächlich – wie von Perls voller Enttäuschung angesprochen – davon auszugehen, dass die zwölf Fries-Bilder bereits Ende 1913 oder Anfang 1914 von Reinhardt an die Galerie Gurlitt verkauft wurden. Ein Erwerb von Glaser für den Schwiegervater Kolker, wie von Perls in dem wiedergegebenen Schreiben behauptet, lässt sich nicht

⁷³ Strobl 2006, wie Anm. 64, S. 31; auch März 1998, wie Anm. 3, S. 5.



Kuß am Meer (aus dem Linde-Fries). 1903.

22 Abweichender Werktitel in der Munch-Biografie von Curt Glaser

feststellen. Hugo Kolker verstarb allerdings bereits im August 1915 und hätte die Bilder gegebenenfalls seiner einzigen Tochter Elsa vererbt. Strobl führt keine Nachweise für die folgende Vermutung an: »[W]ahrscheinlich 1914 erwarb Glaser dann in Fritz Gurlitts Kunstsalon drei Bilder aus dem Fries, den Munch für den Lübecker Sammler Max Linde gemalt hatte [...] sowie zwei Bilder aus dem Fries für Max Reinhardts Kammerspiele.«⁷⁴

Eine Auswertung des Ausstellungskatalogs lässt nicht im Einzelnen erkennen, welche Bilder aus dem Reinhardt-Fries bei Gurlitt zu sehen waren.⁷⁵ Des Weiteren ist exemplarisch aufzuzeigen, wie wenig die Bezeichnungen der Bilder hinreichende Zuordnungen erlauben. Im Abbildungsteil finden sich im besagten Ausstellungskatalog zwei Fries-Bilder: eines betitelt als *Frauen mit Boot*, wobei es sich um die Abbildung von *Mädchen am Meer* aus dem Reinhardt-Fries handelt,⁷⁶ das andere als *Frauen am Wasser*. Bei letzterem handelt es sich um das nachträglich übermalte Bild *Umarmung* aus dem Linde-Fries.⁷⁷ Im Katalogteil ist die genannte Abbildungsbezeichnung »Frauen am Wasser« nicht aufgeführt. Dafür findet sich unter Nr. 19 *Der Kuß* und unter Nr. 53 *Kuß*.⁷⁸ Hierzu ergeben sich aus dem Katalog der nachfolgenden Munch-Ausstellung bei Flechtheim, die vom 28. März bis 17. April 1914 in Düsseldorf stattfand, möglicherweise folgende Hinweise: Die Abbildung des Bildes *Paar am Strand* aus dem Reinhardt-Fries wird dort mit *Der Kuss* untertitelt. Das Bild Nr. 12 im Verzeichnis der Ölgemälde wird als *Kuss* bezeichnet und Glaser als Besitzer angeführt.⁷⁹ Wir können also feststellen, dass Glaser schon damals das Bild *Kuss* = *Umarmung* aus dem Linde-Fries besaß, während er das *Paar am Strand* aus dem Reinhardt-Fries nie besessen hat. Wir können schlussfolgern, dass *Der Kuß* (= *Paar am Strand*) ein zweites Bild neben *Mädchen am Meer* aus dem Reinhardt-Fries war, das bei Gurlitt gezeigt wurde. Dafür spricht auch die Ausstellungsbesprechung von Friedeberger, der als eine im Katalog nicht befindliche Abbildung das Bild *Paar am Strand* mit der Bezeichnung *Der Kuß* zeigt.⁸⁰

Allerdings ist zu beachten, dass Woll das Bild als *Kuss am Strand* bezeichnet und die Neue Nationalgalerie für das *Paar am Strand* als

weitere abweichende Bezeichnung (nur *Kuss* angibt).⁸¹ Glaser wiederum bezeichnet sein Bild *Umarmung* in der Munch-Biografie von 1917 als *Kuss am Meer* (Abb. 22), wie aus der Untertitelung der Werkabbildung eindeutig hervorgeht, und im Angebot an die Nationalgalerie von 1930 als *Kuß am Strand*.⁸² Es erscheint deshalb müßig, weitere Spekulationen anzustellen, welche weiteren Bilder aus dem Reinhardt-Fries seinerzeit bei Gurlitt ausgestellt waren, denn wir stoßen im Katalog nicht nur auf *Der Kuss* (Nr. 19) und *Kuss* (Nr. 53), sondern auch auf *Mädchen am Strande* (Nr. 17) und *Am Strande* (Nr. 23) sowie zweimal auf *Pflückende Mädchen* (Nr. 22 und Nr. 56) und *Im Garten* (Nr. 18). Bei *Untergehende Sonne* (Nr. 55) dürfte es sich um *Åsgårdstrand* gehandelt haben.⁸³ Die *Melancholie* findet sich unter Nr. 38; das Motiv wurde von Munch unter dieser Bezeichnung aber bekanntlich sehr häufig gemalt.⁸⁴

Woll scheint auch keine hinreichende Sicherheit gewonnen zu haben. Sie gibt für alle zwölf Teile des Reinhardt-Fries an, sie seien bei Gurlitt 1914 ausgestellt gewesen. Diese Angaben bleiben allerdings für

74 Strobl 2006, wie Anm. 64, S. 31.

75 Kollektiv-Ausstellung Edvard Munch, hg. von der Galerie Fritz Gurlitt, Ausst.-Kat. [Berlin, Galerie Fritz Gurlitt, 1.2.–28.2.1914], Berlin 1914.

Insbesondere ergibt sich kein Nachweis für die Aussage, alle Gemälde seien 1914 noch einmal gemeinsam in der Galerie Gurlitt in Berlin zu sehen gewesen, so aber Behrmann 2023, wie Anm. 2, S. 240.

76 Woll WV 734 (Junge Frauen am Strand).

77 Vgl. hierzu Eggum 1982, wie Anm. 19, S. 42.

78 Gurlitt 1914, wie Anm. 75.

79 Edvard Munch, Ernst Barlach, Ausst.-Kat. [Düsseldorf, Galerie Flechtheim, 28.3.–17.4.1914], Düsseldorf 1914, S. 5, 8.

80 Hans Friedeberger, Gelegentlich einer Ausstellung Munchscher Werke bei Gurlitt, in: *Cicerone* 6, 1914, IV, S. 125 (Abb. 6), https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cicerone1914/0149/image.info,text_ocr,thumbs#col_text_ocr [letzter Zugriff: 14.1.2024].

81 Woll WV 731; NG 20/66.

82 Glaser 1922, wie Anm. 70, S. 20; SMB-ZA, I/ NG 471, Bl. 47.

83 Ausst.-Kat. Galerie Flechtheim 1914, wie Anm. 79, Abb. S. 4 (Sonnenuntergang), Nr. 6 sowie Woll WV 725.

84 März 1998, wie Anm. 3, S. 28 ff.

sieben Bilder ohne Zuordnung zu einer Nummer aus dem Gurlitt-Katalog.⁸⁵ Der dargestellten Vermutung aus dem Vergleich der Katalogangaben bei Gurlitt und Flechtheim tritt sie nicht bei. Das Bild *Paar am Strand* bezeichnet sie als *Kuss am Strand* und ordnet es bei Gurlitt nicht der Nr. 19 (*Der Kuss*), sondern der Nr. 53 (*Kuss*) zu, während sie es bei Flechtheim als Nr. 22 (*Der Kuss*) anführt.⁸⁶ Die *Umarmung* sieht sie wie wir als Nr. 12 (*Kuss*) bei Flechtheim, aber bei Gurlitt ordnet sie es nicht unter Nr. 53 (*Kuss*) ein, sondern unter Nr. 23 (*Am Strande*).⁸⁷ Eine Zuordnung der Nr. 19 (*Der Kuss*) im Gurlitt-Katalog behandelt Woll nicht. Es kann jedenfalls festgehalten werden, dass die Erwerbung von Heise *Mädchen am Meer* in der Gurlitt-Ausstellung ebenso zu sehen war wie das Bild *Umarmung* von Glaser.

Munch hat, wie bereits angesprochen, die Ausstellung am 3. Februar 1914 besucht, und Kollmann berichtete, dass die Galerie Gurlitt den Fries »für 5 fach verdoppelte Preise von Reinhardt gekauft« hat.⁸⁸ »Gurlitt kaufte einen Fries, den Munch vor 10 Jahren für Reinhard [sic] für 4.000 M. malte, jetzt für 30.000 M. Er besteht aus 6 Teilen, von denen heute jeder für 25.000 M. feil ist«, schrieb Eberhard Grisebach am 25. Februar 1914.⁸⁹ Munch notierte 1931/1932, dass er für diesen Fries 5.000 Kronen erhalten hatte und Reinhardt diesen später für 30.000 Kronen verkaufte.⁹⁰ Bei Woll heißt es: »Im Januar 1914 verkaufte Gurlitt 12 Tafeln an Cassirer, der sie in den folgenden Jahren weiterverkaufte.«⁹¹ Aus dem Einkaufsbuch der Galerie Cassirer, aus dem das Archiv der Galerie schriftlich Auskunft gab, ergibt sich folgender Sachverhalt, der weiterer Auslegung bedarf. Das Archiv teilte mit:

»Am 2.1.1914 kamen 12 Bilder von Fritz Gurlitt (à meta [sic]) zu Paul Cassirer. Beide (Cassirer und Gurlitt) waren also zur Hälfte beteiligt. 8 Bilder wurden am 27.3.1916 an Carl Nielsen, Christiania verkauft:

- PC.Nr.: 2285 ›Sonnenblume‹ WV Woll 733
- PC.Nr.: 2286 ›Pflückerinnen‹ WV Woll 732
- PC.Nr.: 2287 ›Zwei Frauen‹ WV Woll 726
- PC.Nr.: 2289 ›Untergehende Sonne‹ WV Woll 725
- PC.Nr.: 2290 ›Der Kuss‹ WV Woll 731
- PC.Nr.: 2291 ›Die Tanne‹ WV Woll 727
- PC.Nr.: 2294 ›Gegen das Licht‹ WV Woll 729? (oder 728)
- PC.Nr.: 2295 ›Menschen‹ WV Woll 728? (oder 729)

Paul Cassirer hat am 27.03.1916 seinen Anteil an den 8 Bildern bei Gurlitt abgekauft (4.000,-M.). Nun gehörten die Bilder ihm und er hat sie dann für 15.000,- M. an Nielsen weiterverkauft. Bei 4 Bildern haben wir keinen Verkauf in den Geschäftsbüchern (nur den Ankauf)

- PC.Nr.: 2288 ›Frauen mit Boot‹ WV Woll 734
- PC.Nr.: 2292 ›Melancholie‹ WV Woll 736
- PC.Nr.: 2293 ›Zwei Menschen‹ WV Woll 735
- PC.Nr.: 2296 ›Der Tanz‹ WV Woll 730«⁹²

Es kann vermutet werden, dass Gurlitt die Verkäufe der drei Teile an Glaser und des weiteren Teilstücks an Heise vorgenommen hat und sodann die restlichen acht Teilstücke von ihm an Cassirer weiterveräußert wurden. Genauer wird man sagen, dass Gurlitt seinen Anteil am Gemeinschaftseigentum (a metá) an Cassirer verkauft hat. Der Eingangseintrag bei Cassirer (27. März 1916) kann deshalb so gedeutet werden, dass Glaser bereits vor diesem Zeitpunkt von Gurlitt erworben hat; wir wissen allerdings nicht, wann der Erwerb durch Glaser zwi-

schen Ende 1913 und März 1916 erfolgt ist. Dazu konnte auch ein Austausch mit der Kunsthalle Hamburg zum parallelen Erwerb des Bildteils *Mädchen am Strand* durch Heise noch keine abschließenden Erkenntnisse bringen.⁹³ Allerdings wird nachvollziehbar, weshalb sich bei Woll für die weiteren acht Bilder die Angaben finden »Gurlitt, Berlin (1914); Cassirer, Berlin (1914–1916)«,⁹⁴ die als nicht hinreichend erachtet werden können. Unsicherheit zeigt sich bei Woll auch bei den Angaben zu den Teilstücken *Zwei Menschen*, *Die Einsamen* und *Melancholie*, wenn es heißt: »Deutsches Theater, Kammerspiele, Berlin (1907–1912); Gurlitt, Berlin (1912); Curt Glaser, Berlin (1914?–1930)«,⁹⁵

Von Glaser finden wir erst im November 1916 eine Äußerung: »Der Reinhardt-Fries hatte im ganzen 12 Stücke, ich habe 3, eins glaube ich in Hamburg.«⁹⁶ Da waren es nur noch acht!

Provenienz von acht Teilstücken der Neuen Nationalgalerie

In der Sammlung in der Neuen Nationalgalerie befinden sich heute insgesamt neun der ursprünglich zwölf Bilder. Acht Bilder haben den Zweiten Weltkrieg in der Hamburger Sammlung Heinrich H. Hudtwalcker überstanden und sind 1968 in den Bestand der Nationalgalerie gelangt. Nachfolgend werden die ausführlichen Recherchen der Nationalgalerie und des Zentralarchivs zur Provenienz der acht Bilder auf der SMB-Website am Beispiel des Bildes *Mädchen beim Apfelpflücken* mit einigen eigenen Anmerkungen vorgestellt.⁹⁷

»1907–1912 Deutsches Theater, Kammerspiele, Berlin«: Die Lücke zwischen 1912 und 1914 können wir nur bezüglich der vergeblichen Bemühungen von Perls im/um September 1913 füllen.

»1914–1916 Galerie Fritz Gurlitt, Berlin; 27.3.1916 Kunstsalon Paul Cassirer, Berlin«: Die Auswertung des Einkaufsbuch 3, Paul Cassirer,

85 Woll WV 726–730 sowie 732 und 735.

86 Woll WV 731.

87 Woll WV 613.

88 Munchmuseet, MM N 3224, Brief an Albert Kollmann, 3.2.1914.

89 Brief von Eberhard Grisebach an Helene Spengler vom 25.2.1914, in: Maler des Expressionismus im Briefwechsel mit Eberhard Grisebach, Hamburg 1962, S. 42. Vielleicht hat er sechs Teile bei Gurlitt gesehen; die Kaufpreisangabe erscheint im Lichte anderer Angaben überhöht.

90 Munchmuseet, MM T 2703, Skizzenbuch, 1932–1933.

91 Woll WV 725.

92 Einkaufsbuch 3, Paul Cassirer, Archiv der Galerie Cassirer, Walter Feilchenfeldt, Zürich; Zitat aus E-Mail-Auskunft von Petra Cordioli vom 12.7.2023 an den Verfasser. Petra Cordioli M.A. ist Assistentin von Walter Feilchenfeldt, Paul Cassirer Archiv, Zürich.

93 Der Gegenstand der Erörterung mit der zuständigen Provenienzforscherin Ute Haug, der ich sehr danke, findet sich hier: <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-2929/maedchen-am-meer?term=hodler&context=default&position=2>. [letzter Zugriff: 11.6.2024].

94 Woll WV 725–729, 731–733.

95 Woll WV 735, 736.

96 Munchmuseet, MM K 2313, Brief von Curt Glaser, 26.11.1916. Insoweit ist es sehr überraschend, in der umfangreichen Korrespondenz zwischen Glaser und Munch gerade in den Jahren 1913/1914 keine weiteren Hinweise zum Bilderwerb von Glaser zu finden.

97 SMB Recherche: Provenienz am Beispiel *Mädchen beim Apfelpflücken* <https://recherche.smb.museum/detail/960138/Mädchen%2520beim%2520Apfelpflücken> [letzter Zugriff: 11.6.2024]. Die nachfolgenden kurzen zitierten Passagen geben die einzelnen Angaben aus dem vorstehenden Provenienznachweis der SMB/NNG wieder. Vergleiche auch die Website zur »Galerie des 20. Jahrhunderts«, dort unter Munch: <https://www.galerie20.smb.museum/werke/>.

Archiv der Galerie Cassirer, Walter Feilchenfeldt, Zürich, ist erfolgt. Cassirer hat danach am 27. März 1916 von Gurlitt das Alleineigentum an acht Bildern aus dem Reinhardt-Fries erworben.

»1916 – wohl 1925 A. C. Nielsen, Skandinavien«: Der Erläuterungstext der SMB sagt dazu im Folgenden:⁹⁸ »Insgesamt vier Bilder gelangten über Fritz Gurlitt in die Sammlung Glaser.« Das ist unrichtig, weil das vierte Bild aus dem Reinhardt-Fries an Heise in Lübeck ging, oder die Aussage umfasst auch einen nicht nachweisbaren Erwerb der *Umarmung* aus dem Linde-Fries bei Gurlitt – darum dürfte es aber in dieser Aussage zum Reinhardt-Fries nicht gehen. »Die verbleibenden acht wurden 1916 über den Kunstsalon Paul Cassirer an den Skandinavier A. C. Nielsen verkauft.« Dies belegt auch die Auskunft aus dem Paul Cassirer Archiv in Zürich. »Noch im selben Jahr wurden sie in der Nya Konstgalleriet Stockholm und in der Interior Kunst og antikvitetsforetning in Kristiania (heute Oslo) ausgestellt. Der mit Munch persönlich bekannte Osloer Maler Ludvig O. Ravensberg (1871–1958) vermittelte und unterstützte schließlich neun Jahre später den Rückverkauf nach Deutschland.« Ravensberg war mit Munch nicht nur persönlich bekannt, sondern beide waren als Cousins verwandt.⁹⁹

»Januar 1925–1951 Heinrich C. Hudtwalcker, Hamburg-Blankenese, (Kauf)«: Hudtwalcker hat sich mit einem Brief vom 18. Januar 1925 bei Ravensberg für die Unterstützung beim Erwerb der Bilder bedankt.¹⁰⁰ Allerdings gibt es einen Brief der Künstler-Vereinigung Dresden vom 31. Mai 1924 an Munch, der Hudtwalcker schon vor 1925 als Eigentümer zeigt: »Sehr geehrter Herr Munch! Von Herrn Hudtwalcker bekommen wir heute die Nachricht, daß er die Bilder, die Sie genannt haben, bereit ist, der Ausstellung zu überlassen und daß er diese und den Reinhardt-Fries von Christiania sofort abgeschickt hat.«¹⁰¹ Auf der SMB-Website heißt es weiter:

»Im Januar 1925 erwarb der Hamburger Kaufmann Heinrich Christian Hudtwalcker (1880–1952) die acht Bilder. Geschäftsreisen führten ihn regelmäßig nach Oslo, wo eine Zweigniederlassung der im Handel mit Wal-Tran tätigen Hamburger Firma Hudtwalcker & Co. ansässig war. In Oslo hatte Hudtwalcker schon vor dem Ersten Weltkrieg Munch persönlich kennengelernt und erste Werke von ihm erworben. Über die Jahre vergrößerte er seine Sammlung auf mehr als dreißig Munch-Gemälde und eine große druckgraphische Kollektion. Diese Kunst seines favorisierten Malers galt jedoch in der NS-Zeit als »entartet«. Durch die Verfemungspropaganda verunsichert, verbarg Hudtwalcker die Kunstwerke zunächst im Keller seines Wohnhauses an der Elbchaussee. Als die zunehmenden Luftangriffe dieses Depot als nicht mehr sicher genug erschienen ließen, musste er feststellen, dass moderne Kunst nicht in die offiziellen Schutzbunker übernommen wurde. So lagerte er die Werke teilweise in Banktresoren und teilweise im Keller der Hamburger Kunsthalle ein. In jenem überstanden auch die acht Tafeln des Reinhardt-Frieses, abgesehen von einem Feuchtigkeitsschaden, die Kriegsjahre. Luise Schiefler berichtete Munch im Dezember 1943: »Hudtwalckers sind seit einigen Monaten unsere Nachbarn. Sie wissen doch, daß ihre große Fabrik erledigt ist u. infolgedessen das Contor nach der Elbchaussee verlegt werden musste«. Nach der Zerbombung der Hamburger Firma war Hudtwalcker zwar aus finanziellen Gründen zu ersten Verkäufen gezwungen, von dem »Lebensfries« jedoch trennte er sich erst nach dem Krieg, wie sein Sohn Olaf Hudtwalcker 1979 der Nationalgalerie in Berlin mitteilte: »Mein Vater verkaufte den Fries erst nach dem letzten Kriege, wahr-

scheinlich über den Hamburger Kunsthändler Hoffmann an Moltzau, von dem er dann zu Ihnen nach Berlin gelangte.«¹⁰²

»1951 Galerie Rudolf Hoffmann, Hamburg«: Die Einschaltung dieser Galerie wird in dem Brief von Olaf Hudtwalcker vom 12. August 1979 vermutet, allerdings findet sich kein Beleg für einen Zwischenerwerb. Tatsächlich führt Woll die Zwischenschaltung von Hoffmann in ihren Provenienz-Nachweisen nicht an.¹⁰³ Das ist zu berücksichtigen, wenn man sich den weiteren Erläuterungstext der SMB vergegenwärtigt:

»Rudolf Hoffmann war mit seiner Galerie bis Mitte der 1960er-Jahre in der [sic] Großen Bleichen 5 in Hamburg ansässig. Er stellte in den teilweise zu einer Galerie umfunktionierten Räumen eines Modesalons seit 1946 überwiegend Werke von zuvor diffamierten Künstlern aus [...]. Hoffmann verkaufte 1951 den »Lebensfries« an Ragnar Moltzau, den Inhaber der Moltzau-Tankreederei in Oslo, der bei seinem Sammlungsaufbau durch Marlborough Fine Art, London, beraten wurde. 50 Werke Munchs nannte er sein Eigen, als er 1960 den größten Teil seiner Sammlung für zehn Millionen DM an die Staatsgalerie Stuttgart veräußerte.«

»1951–1965 Sammlung Ragnar Moltzau, Oslo«: Der Erwerb durch den norwegischen Reeder und Munch-Sammler Ragnar Moltzau ist ebenfalls in dem angeführten Brief des Sohnes angesprochen und bei Woll angeführt.¹⁰⁴ Teile der Sammlung Moltzau wurden 1957 im Kunsthaus Zürich ausgestellt. In der Ausstellung wurden auch vier Bilder aus dem Reinhardt-Fries gezeigt.¹⁰⁵

»Galerie Beyeler, Basel«: 1965 fand in der Galerie Beyeler von September bis Dezember eine Munch-Ausstellung statt. In dem Katalog waren die acht Bilder aus der Sammlung Moltzau als Teile des Reinhardt-Frieses ausgewiesen.¹⁰⁶ Die Galerie Beyeler hatte sechs der Bilder bereits 1964 und die übrigen zwei 1965 direkt bei Moltzau gekauft.¹⁰⁷

98 Alle Zitate ebd.

99 Huber 2003, wie Anm. 36, S. 28; Interview mit Carl H. Hudtwalcker von Sarah G. Epstein und Leslie Prosterman in Oslo am 20.6.1984, <https://hudtwalcker.com/history/biographies/carl-heinrich-hudtwalcker/on-munch-and-the-sun-and-the-moon/> [letzter Zugriff: 9.1.2024].

100 Abschrift als Anlage zu Brief vom 12.8.1979 von Olaf Hudtwalcker in NNG-Werkakte Fries.

101 Munchmuseet, MM K 3743, Brief von Künstler-Vereinigung Dresden, Karl Albiker, 31.5.1924.

102 Brief von Olaf Hudtwalcker vom 12.8.1979 an Krieger in NNG-Werkakte Fries. Im Brief wird auch der Vater unter Bezug auf Pola Gauguin mit der Anmerkung zitiert: »Er wurde von mir gekauft und hing dort mehr als 20 Jahre lang.« Außerdem findet sich in dem Brief auch das wiederholte Angebot von Olaf Hudtwalcker an die NNG, das Munch-Bild *Abschied* zu erwerben; dabei handelt es sich nach Angaben bei Huber 2003, wie Anm. 36, S. 21 um das Doppelporträt von Käthe und Hugo Perls, das in die Kunstsammlungen Chemnitz gegangen ist.

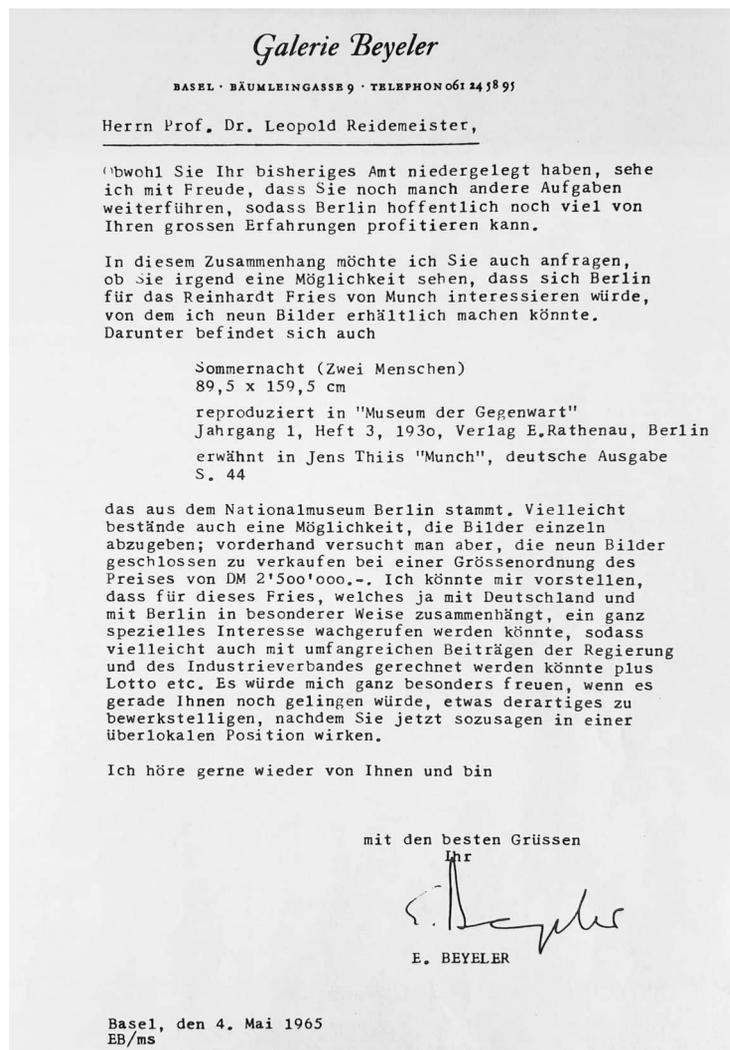
103 Woll WV 725–729, 731–733.

104 Woll WV 725–729, 731–733.

105 Bericht Sammlung Ragnar Moltzau, Kunsthaus Zürich, Ausstellung 9. Februar–31. März 1957, in: Das Werk, 44 1957, IV, S. 71f.

106 Galerie Beyeler, Edvard Munch, Ausstellung September–Dezember 1965, Katalog Nr. 21 bis 28, außerdem Nr. 30 *Sommernacht*, 1907.

107 Auskunft der Galerie Beyeler, E-Mail an den Verfasser, 26.2.2024. Das Bild *Sommernacht* wurde von der Galerie Beyeler am 3.3.1965 von Hammerlunds Kunsthandel, Oslo, gekauft und am 20.12.1967 an das Museum Folkwang, Essen, verkauft, vgl. Auskunft der Galerie Beyeler, E-Mail an den Verfasser, 28.2.2024.



23 Brief von der Galerie Beyeler an Leopold Reidemeister, 4.5.1965

Beyeler bot dem ehemaligen Direktor der Nationalgalerie, Leopold Reidemeister, Anfang Mai 1965 diese acht Bilder sowie das Bild *Sommernacht (Zwei Menschen)* (= *Zwei Menschen. Die Einsamen*) (Abb. 23) zum Verkauf für einen Preis in der Größenordnung von 2,5 Millionen Mark an.¹⁰⁸ Nachdem sich eine Antwort verzögerte, fragte er im Juli 1965 nach, ob man nicht zumindest das Bild *Sommernacht (Zwei Menschen)* (= *Zwei Menschen. Die Einsamen*), das Glaser 1930 an die Nationalgalerie verkauft hatte, nach Berlin zurückholen wolle.¹⁰⁹ Die Werkakte zeigt in der Folge einige Konfusion, welche Bilder, die bei Beyeler in der Ausstellung 1965 hingen, überhaupt zum Reinhardt-Fries zählten und inwieweit darunter nicht auch Bilder aus dem Linde-Fries waren.¹¹⁰ So wurde ein Erwerb des Bildes *Sommernacht (Zwei Menschen)* (= *Zwei Menschen. Die Einsamen*), das sich heute im Museum Folkwang Essen befindet, nicht weiterverfolgt.¹¹¹

Dazu dürften – leider – auch die Budgetgrenzen der Staatlichen Museen zu Berlin beigetragen haben. Die Nationalgalerie hatte seinerzeit für Ankäufe ein Jahresbudget von 200.000 Mark. Die Direktorenkonferenz der SPK musste sich mit dem Ankauf zweimal befassen, bis die Finanzierung der 1,7 Millionen Mark für die acht Bilder sichergestellt war. Die Rechnungsstellung durch Beyeler erfolgte am 12. Mai

1966 und die Anlieferung per Luftfracht via Flughafen Tempelhof am 18. Mai 1966 bei der Nationalgalerie, die zu diesem Zeitpunkt in der Orangerie Schloss Charlottenburg ihren Sitz hatte.¹¹²

»1966–1968 Galerie des 20. Jahrhunderts, Berlin, (Kauf)«: Bei den SMB heißt es auf der Website, 1966 sei der Ankauf durch das Land Berlin mit Unterstützung der Deutschen Gesellschaft bildende Kunst e.V. und der Deutschen Klassenlotterie für die Galerie des 20. Jahrhunderts (West) erfolgt.¹¹³ Die Bilder sind als Dauerleihgabe des Landes Berlin in der Nationalgalerie, deren neues Gebäude, die Neue Nationalgalerie, am 15. September 1968 eröffnet wurde.¹¹⁴ Doch was ist mit dem neunten Bild aus dem Reinhardt-Fries geschehen?

Provenienz von »Melancholie«

Das Bild *Melancholie*, das Glaser erworben hat, nahm einen wesentlich dramatischeren Weg, bis es am Ende in die Sammlung der Neuen Nationalgalerie gelangte. Im Kronprinzenpalais fand 1927 eine große Einzelausstellung mit 244 Werken von Munch statt, die sehr gut besucht war und ein großartiges Presseecho fand. »35 Jahre nach seinem umstrittenen ersten Auftritt in der deutschen Hauptstadt, als seine Gemälde 1892 im Verein Berliner Künstler einen Sturm der Entrüstung ausgelöst hatten, war der norwegische Maler in den Status eines Klassikers der modernen Kunst aufgerückt. Er galt nun als Wegbereiter des Expressionismus, und sein Werk wurde hymnisch besprochen.«¹¹⁵ Bei der Gestaltung der Ausstellung kooperierten Justi und Glaser sehr eng; zur Vorbereitung waren die beiden Anfang 1927 zu Munch nach Norwegen gereist.¹¹⁶ Die Neue Abteilung der Nationalgalerie feierte einen großen Erfolg, verfügte aber über keine eigenen Werke von Munch. Munch wehrte seinerzeit alle Kaufwünsche ab, schenkte der Nationalgalerie

108 NNG-Werkakte Fries.

109 Ebd.

110 Ebd., vgl. Briefwechsel vom September 1965 von Krieger und Revold, Direktor des Munch-Museums Oslo.

111 In der Werkakte findet sich eine Ermutigung von Prof. Bauch, Kunstgeschichtliches Institut der Universität Freiburg, vom 27.10.1965, das »herrliche Werk« nach Berlin zurückzuholen; dort auch ein interner Vermerk zur Beschreibung der acht Bilder und der Hinweis, dass sich auch *Verfolgung* (= *Sommernacht (Zwei Menschen)* = *Zwei Menschen. Die Einsamen*) aus der Sammlung Glaser bei Beyeler befindet. Letzteres Bild sei der Nationalgalerie 1964 von der Galerie Anne Abels, Köln, für 450.000 Mark angeboten, aber nicht gekauft worden. In einer weiteren Fassung des Vermerks wird davon gesprochen, entweder die acht Bilder oder das Einzelbild zu kaufen, wobei von letzterem abgeraten wird. Es wird in diesem Vermerk auch der Zusammenhang zwischen dem Neubau der NNG und dem geplanten Ankauf hergestellt: »Die Erwerbung der acht Bilder im jetzigen Zeitpunkt, wo das Gebäude von Mies van der Rohe im Entstehen begriffen ist, so dass ein nur diesem Fries gewidmeter Raum eingeplant werden könnte, scheint besonders günstig.«

112 NNG-Werkakte Fries.

113 Im Vorwort von Dieter Honisch zu Krieger 1978 heißt es: »Als dann 1966 die Galerie Beyeler in Basel acht Teile dieses Frieses aus der Sammlung Moltzau zum Verkauf anbot, griff Stephan Waetzold, der damals die Nationalgalerie kommissarisch leitete und auch den Neubau von Mies van der Rohe am Tiergarten betreute, schnell und kurz entschlossen zu«, in: Krieger 1978, wie Anm. 4, S. 7.

114 Einzelheiten zum Leihvertrag vom 13.12.1967 und der Neufassung 1970 nach der Vereinigung der Kunstsammlungen in der Neuen Nationalgalerie finden sich in der NNG-Werkakte Fries.

115 Dieter Scholz, Alle Erwartungen übertreffend. Die große Munch-Retrospektive in der Berliner Nationalgalerie 1927, in: Köhler, Heckmann, Nentwig 2023, wie Anm. 2, S. 242.

116 Ebd., S. 245.

aber 1927 als Dank für die erfolgreiche Ausstellung das Bild *Schneeschipper*.¹¹⁷

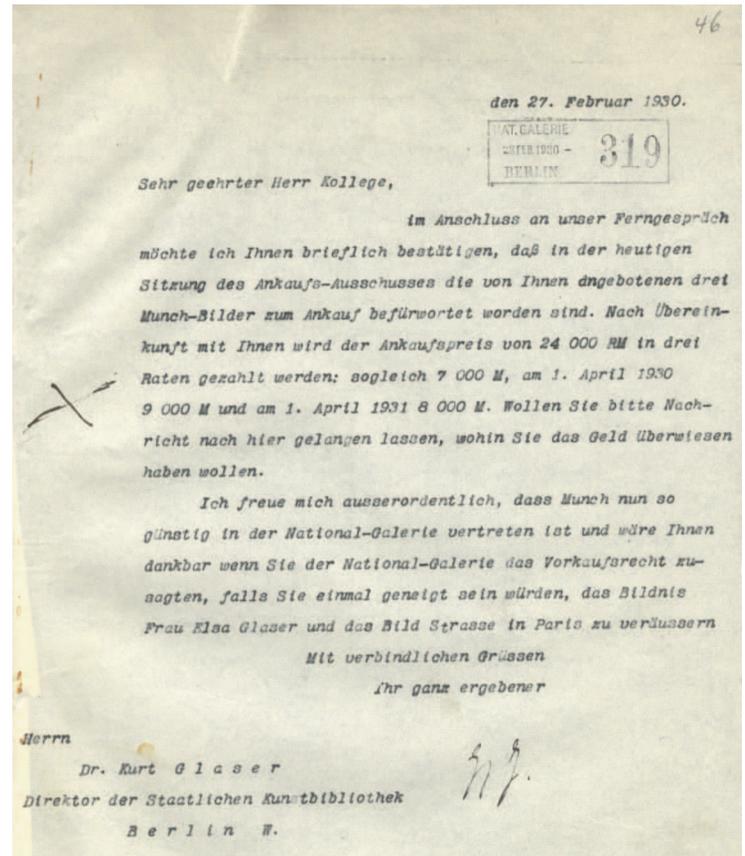
Bei Scholz heißt es, Glaser habe mehrere Bilder aus seiner Privatsammlung leihweise in das Kronprinzenpalais gegeben, bevor er sie verkaufte.¹¹⁸ Im Anschluss an die obigen Ausführungen zu Glasers Erwerb der Munch-Bilder aus dem Reinhardt-Fries ist zunächst festzuhalten, dass es auch für den Erwerb des Bildes *Umarmung* aus dem Linde-Fries durch Glaser keine zuverlässigen Angaben gibt.¹¹⁹

Am 27. Februar 1930 verkaufte Glaser drei Bilder von Munch an die Nationalgalerie: *Umarmung* aus dem Linde-Fries sowie *Zwei Menschen*, *Die Einsamen* und *Melancholie* aus dem Reinhardt-Fries. Die Ankaufkommission befürwortete den Erwerb der Bilder und Justi und Glaser einigten sich am selben Tag telefonisch auf einen Kaufpreis von 24.000 Mark, zahlbar in drei Raten: 7.000 Mark sofort, 9.000 Mark am 1. April 1930 und 8.000 Mark am 1. April 1931. Glaser bestätigte dies schriftlich am 1. März 1930. Vorhergehende Verhandlungen beinhalteten Glasers Angebot, *Umarmung* für 15.000 Mark zu verkaufen und die anderen beiden Bilder leihweise für drei Jahre zu überlassen. Aus der Verhandlungskorrespondenz geht auch hervor, dass sich zwei der drei Bilder bereits in der Nationalgalerie befanden; es bleibt aber unklar, welche.¹²⁰ Die Ratenzahlungen wurden von Justi so zugeordnet, dass der Kaufpreis der einzelnen Bilder erkennbar war, was wohl der Vereinfachung der Zahlungsanweisungen diente.¹²¹ Es ist eine unzutreffende Schlussfolgerung, die Bilder seien erst mit Zahlung der entsprechenden Rate von der Nationalgalerie erworben worden. Der korrekte Erwerbzeitpunkt aller drei Bilder ist der 27. Februar 1930 (Abb. 24). Von Justi wissen wir auch von der Hängung der *Umarmung* zwischen den beiden Bildern aus dem Reinhardt-Fries.¹²² Glaser schenkte der Nationalgalerie im Oktober 1932 das Bild *Musik auf der Karl Johan Straße*, mit dem durch eine Gedenktafel an seine im Juli 1932 verstorbene Ehefrau Elsa erinnert werden sollte.¹²³ In der Neuen Abteilung der Nationalgalerie im Kronprinzenpalais gab es 1933 einen richtigen Munch-Saal.¹²⁴ Die Expressionistensammlung wurde kurz nach den Olympischen Spielen in Berlin am 30. Oktober 1936 geschlossen.¹²⁵

Die Munch-Bilder, die der Nationalgalerie gehörten, darunter das Bild *Melancholie*, dem hier zunächst die besondere Aufmerksamkeit gilt, wurden als Teil der sogenannten »entarteten Kunst« am 30. Oktober 1937 beschlagnahmt. Gegenstand der bekannten Beschlagnahmen »entarteter Kunst« im Jahr 1937 war nach der damaligen Diktion »deutsche Verfallskunst ab 1910«.¹²⁶ Die Arbeiten von Munch waren zunächst nicht betroffen und auch nicht Gegenstand der Ausstellung »Entartete Kunst« im Juli 1937 in München.¹²⁷ Mit der Absicht, eine »Ausländer-Galerie« zu eröffnen, wurden die Bilder von van Gogh und Munch Anfang 1937 aus dem Kronprinzenpalais in das Prinzessinnenpalais umgehängt.¹²⁸

Erst die dritte Beschlagnahme-Aktion vom 30. Oktober 1937 galt dann auch Kunstwerken ausländischer Künstler. Am 6. November 1937 wurden 19 Bilder der Nationalgalerie aus dem Prinzessinnenpalais Unter den Linden in ein Depot im Viktoria-Speicher in der Köpenicker Straße 24a verbracht, darunter folgende vier Bilder von Munch:¹²⁹ *Schneeschipper*, *Umarmung am Strand*, *Zwei Menschen*, *Die Einsamen* und *Melancholie*, also die beiden Bilder aus dem Reinhardt-Fries, die Glaser 1930 an die Nationalgalerie verkauft hatte.

Es würde an dieser Stelle zu weit führen darzulegen, welch ambivalentes Verhältnis die Nationalsozialisten zur Kunst von Munch hat-



24 Brief von Ludwig Justi an Curt Glaser, 27.2.1930

117 Ludwig Justi, Von Corinth bis Klee, Berlin 1931, S. 115. Dort als Abb. 43–45 die drei Ankäufe von Glaser.

118 Scholz 2023, wie Anm. 115, S. 252.

119 Bei Andrea Hollmann, Roland März, Hermann Göring und sein Agent Josef Angerer. Annexion und Verkauf »Entarteter Kunst« aus deutschem Museumsbesitz 1938, Paderborn 2014, S. 123 heißt es: Etwa 1914 bis 1931 Sammlung Curt Glaser, Berlin; Strobl 2006, wie Anm. 64, S. 31 meint (auch) 1914 bei Gurlitt. In einem undatierten Vermerk »Lebensfries von Edvard Munch für Max Reinhardt« in der NNG-Werkakte Fries finden sich kurze Ausführungen zum Linde-Fries und ohne Nachweis die Angaben: Das Hauptbild *Umarmung* kam 1910 in die Sammlung Curt Glaser.

120 SMB-ZA, I/NG 471, Bl. 46–51.

121 Ebd., Bl. 53: *Melancholie* 7.000 RM; Bl. 56: *Uferlandschaft* 9.000 RM; Bl. 204: *Sommertag* 8.000 RM. Auf den vorstehenden Kassenanweisungen findet sich auch die jeweilige Zuordnung zu Inventar Nr. A II 700, 701 sowie 727. Tatsächlich finden sich unter diesen Inventarnummern die Eintragungen der Bilder im Erwerbungsbuch mit den Zahlungsdaten als Erwerbsdatum und den Einzelraten als Preis, vgl. Nationalgalerie Inventarium A II (Erwerbungsbuch) https://storage.smb.museum/erwerbungsbaeuecher/EB_NGB-K_AIN_LZ_1912-1951_2.pdf [letzter Zugriff: 9.1.2024]. Im Erwerbungsbuch finden sich zur vorgenannten Nr. A II 701 die Bezeichnungen *Kuss am Strand* (*Uferlandschaft/Umarmung*). Die Bezeichnung *Umarmung* findet sich auch bei Justi 1931, wie Anm. 117, S. 114.

122 Justi 1931, wie Anm. 117, S. 113; die vier Abb. 43–46 zeigen die von Glaser erworbenen Bilder und das Geschenk von Munch.

123 Strobl 2006, wie Anm. 64, S. 17; Rother, Koss 2022, wie Anm. 65, S. 40.

124 Vgl. Foto bei Scholz 2023, wie Anm. 115, S. 250 (c), auf dem aber keines der drei von Glaser angekauften Bilder zu sehen ist.

125 Hollmann, März 2014, wie Anm. 119, S. 23.

126 Vollständiges Zitat des Dokuments vom 30.6.1937 des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda Joseph Goebbels findet sich bei Paul Ortwin Rave, Kunstdiktatur im Dritten Reich, Hamburg 1949, S. 52 f.

127 Hollmann, März 2014, wie Anm. 119, S. 26.

128 Ebd., S. 27.

129 Ebd., S. 28.



25 Depot »Entartete Kunst«, Köpenicker Straße 24a: Adolf Hitler, Adolf Ziegler (hinter ihm, verdeckt), Heinrich Hoffmann (rechts außen), 13.1.1938

ten.¹³⁰ Ähnlich wie bezogen auf die Kunst von Nolde waren sich die »Kunstverfolger« anfänglich in der Einschätzung der Kunstwerke nicht einig.¹³¹ Das Machtwort kam von Adolf Hitler.

Am 13. Januar 1938 besichtigten Hitler und Joseph Goebbels die beschlagnahmten Kunstwerke im Viktoria-Speicher. Auf einer Fotografie sieht man, wie Hitler durch die zahlreichen, voreinander an ein Gestell gelehnten Werke blättert (Abb. 25). Goebbels notierte in sein Tagebuch: »Mit dem Führer, die aufgestapelten Dokumente der entarteten Kunst besichtigt, 2 Stunden lang. Das Resultat ist vernichtend. Kein Bild findet Gnade. Führer auch für entschädigungslose Enteignung. Eines davon wollen wir im Ausland gegen gute Meister austauschen.«¹³²

Am 31. Mai 1938 wurde das »Gesetz über Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst« erlassen, das eine entschädigungslose Enteignung der beschlagnahmten Kunstwerke bestimmte.¹³³ Das Gesetz war notwendig geworden, weil der beabsichtigte Verkauf der Bilder im Ausland eine rechtliche Basis brauchte. Westheim erläuterte: »Die Käufer, vor allem die Kunsthändler in London und Paris, die Regressklagen der früheren Besitzer oder Stifter befürchten mussten, wollten die Versicherung haben, dass das Reich die Verfügungsgewalt über die Werke habe. Zu diesem Zweck also, um ungehindert den Museumsbesitz gegen Devisen verkaufen zu können, musste das Gesetz erlassen werden.«¹³⁴ Im Erwerbungsbuch der Nationalgalerie wurde zu den Inventarnummern A II 700, 701 und 727 jeweils vermerkt: »V. d. Reichsk. d. bild. Künste beschlagnahmt, daher zu löschen vergl. 2155/38.«¹³⁵

»12.1937–1.1939 Hermann Göring, Berlin«¹³⁶: Göring ging 1938 in Sachen Kunstraub eigene Wege. Rave schreibt kurz nach Ende des Zweiten Weltkrieges, »ungesetzlich war auch das Sondervorgehen von

Göring.«¹³⁷ Wenige Tage nach dem von ihm organisierten Anschluss der Republik Österreich an das Großdeutsche Reich, der am 13. März 1938 erfolgte, verfügte Göring den »Vierjahresplan« für die Kriegsvorbereitung. Wegen der zunehmenden Devisenknappheit musste die Verwendung ausländischer Zahlungsmittel eingeschränkt und einer strengen Kontrolle unterworfen werden.

130 Vgl. beispielsweise Grußtelegramm von Goebbels 1933 zum 70. Geburtstag von Munch, zit. bei Hollmann, März 2014, wie Anm. 119, S. 21.

131 Vgl. beispielsweise Paul Ortwin Rave, *Kunst diktatur im Dritten Reich*, Hamburg 1949, S. 42 ff.

132 Joseph Goebbels, Tagebucheintrag, 14.1.1938, zit. nach Hollmann, März 2014, wie Anm. 119, S. 52f.

133 Faksimile-Abdruck des Gesetzestextes bei Rave 1949, wie Anm. 131, S. 93.

134 Paul Westheim, *Die Ausplünderung der Museen. Das Dritte Reich verramscht die Kunst*, Neuer Vorwärts, 1.1.1939 (Paris), wiedergegeben in: Ders., *Kunstkritik aus dem Exil*, Leipzig 1985, S. 87.

135 Nationalgalerie Erwerbungsbuch, wie Anm. 121; es soll sich um handschriftliche Eintragungen von Rave handeln, vgl. Annegret Janda, *Die Gemälde und Bildwerke der Expressionisten im ehemaligen Kronprinzen-Palais*, in: *Das Schicksal einer Sammlung*, Ausst.-Kat. [Berlin, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, 17.10.–25.11.1988], Berlin 1988, S. 79.

136 SMB Recherche: Provenienz Melancholie, <https://recherche.smb.museum/detail/960142/melancholie--fries-für-die-kammerspiele-von-max-reinhardt-in-berlin?language=de&question=%252522Edvard+Munch.+Der+Lebensfries+Für+Max+Reinhardts+Kammerspiele%25252C+Berlin+%252528West%252529%25252C+Neue+Nationalgalerie%25252C+24.02.1978-16.04.1978%252522&limit=15&controls=none&objIdx=5> [letzter Zugriff: 10.1.2024]. Die Provenienz entspricht nahezu vollständig [Galleri K ist sowohl 1996 vor als auch 1997 nach Campbell genannt] der Darstellung in: Datenbank der Aktion »Entartete Kunst«, Forschungsstelle »Entartete Kunst«, Freie Universität Berlin.

137 Rave 1949, wie Anm. 131, S. 65.

9.000 schwedische Kronen sowie 675 englische Pfund (Bezahlung durch Scheck einer Bank in Oslo) an.¹⁴⁶ Welche der hier interessierenden Munch-Gemälde verkauft wurden, geht aus der Abrechnung hervor, die Angerer vorlegte: Es handelte sich um Munchs *Zwei Menschen. Die Einsamen*, das in der Liste von Göring als *Begegnung am Meer* bezeichnet wurde, und den *Hafen von Tropez* von Paul Signac, die für 9.000 schwedische Kronen den Besitzer wechselten und um zwei weitere Munch-Bilder *Melancholie* und *Umarmung am Strand*, die 675 englische Pfund einbrachten.¹⁴⁷ Angerer sah sich allerdings nicht in der Lage, die Erwerber zu benennen. Er schrieb am 16. November 1939 an das Staatsministerium: »Beide Verkäufe wurden an Privatpersonen getätigt [...]. Trotz wiederholter Anmahnung konnten wir von den Ausländern keine Quittung von dem getätigten Kauf erhalten.«¹⁴⁸

Hollmann und März sehen in den verschiedenen Währungen, in denen die Verkäufe abgewickelt wurden und in den unterschiedlichen Frachtdressen, Stockholm und Oslo, einen Hinweis, dass es sich um zwei Käufer gehandelt hat.¹⁴⁹

Für die betroffenen Museen sah es zunächst so aus, dass es weder zu einer Rückgabe noch zu einer Entschädigung für die beschlagnahmten Werke kommen würde. Am 17. Dezember 1939 zeigte sich Göring jedoch »großzügig«, indem er Ministerialrat Legler im Preußischen Staatsministerium anwies,

»[a]n die National Galerie in Berlin als Gegenwert für den eingezogenen van Gogh ›Garten Daubignys‹ RM. 150 000.--, ferner als Gegenwert für die 4 eingezogenen und verkauften kleinen Bilder ›Umarmung‹ von Munch, ›Hafen‹ von Signac, ›Melancholie‹ und ›Begegnung am Meer‹ von Munch RM 15.000.-- zu überweisen.«¹⁵⁰

Dabei legte Göring noch besonderen Wert darauf, sich ins rechte Licht zu rücken, wenn er abschließend schrieb: »Bei den Museen wollen Sie hinzuschreiben, dass die Überweisung auf meine Anordnung hin geschieht, obgleich ihnen nach den Bestimmungen des Führers für die Beschlagnahme von Gemälden der entarteten Kunst an sich kein Ersatz zusteht.«¹⁵¹

Das waren aber nur Teilbeträge. Fast 500.000 Reichsmark wurden für private Erwerbungen von Hitler und Göring verwendet, beispielsweise für Teppiche in der Reichskanzlei, die der Teppichhändler Angerer besorgte.¹⁵² Hollmann und März stellen zur Recht fest, dass die heimliche Aneignung der 13 Bilder durch Göring, gemessen an den ungeheuerlichen Raubzügen in Europa, als verhältnismäßig kleine Episode erscheint.¹⁵³ Göring rechtfertigte die Aneignung der Devisen und den daraus bestrittenen Erwerb von Kunstwerken, die er insbesondere in sein privates Jagdhaus Carinhall einbrachte, mit dem Hinweis, Carinhall werde als eine öffentliche Kunststätte dereinst nach seinem Tod dem deutschen Volk gehören.¹⁵⁴ Die Geschichte, die hier nur skizziert wird, zeigt den Pseudo-Legalismus der Nationalsozialisten und die illegale Unterlaufung des Rechtsscheins zu privaten Zwecken.

»19.1.1939 Harald Holst Halvorsen, Oslo (Versteigerung)«: Der Göring-Beauftragte Angerer verkaufte im Herbst 1938 die beiden Munch-Bilder *Umarmung* und *Melancholie* für 675 englische Pfund nach Oslo an eine norwegische Privatperson. Es kann gemutmaßt werden – wie offensichtlich auch in der vorstehenden SMB-Angabe und bei der Forschungsstelle »Entartete Kunst«¹⁵⁵ –, dass es sich dabei um den Osloer Kunsthändler Harald Holst Halvorsen gehandelt hat, der es

auch war, der die beiden Bilder in eine Auktion am 19. Januar 1939 bei City Auksjon Oslo einbrachte. Ein Nachweis dafür, dass es sich bei dem Erwerber und dem Einlieferer um Halvorsen gehandelt hat, steht aus.¹⁵⁶ Es müsste dabei die Frage beantwortet werden, weshalb Halvorsen die Bilder über die Konkurrenz weiterveräußert und nicht in seine eigene Auktion nur vier Tage später am 23. Januar 1939 eingebracht hätte. Das Bild *Melancholie* zeigt rückseitig auf dem Keilrahmen den Aufkleber mit der EK-Nr. 15666 und einen Stempel der City Auksjon (Abb. 28).¹⁵⁷

Halvorsen hatte ein besonderes Interesse an der Kunst von Munch und spielte in den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg eine Schlüsselrolle bei der Rettung vieler Werke Munchs vor den Nationalsozialisten. Er stand dem Künstler selbst nahe und organisierte unmittelbar vor dem Krieg eine große Munch-Ausstellung. Nach dem Krieg kaufte er ein Anwesen in Åsgårdstrand, wo er sein eigenes Munch-Museum betrieb. Halvorsen hatte auch insgesamt 14 Arbeiten von Munch vom Reichspropagandaministerium von Goebbels erworben und in eine von ihm selbst organisierte Versteigerung am 23. Januar 1939 in Oslo eingebracht.¹⁵⁸ Die norwegische Presse feierte Anfang 1939 die Rück-

146 Hollmann/März 2014, wie Anm. 119, S. 97

147 GStA PK, I. HA, Rep. 90, Nr. 2464, Bl. 57, zit. nach Saltzman 2003, wie Anm. 138, S. 404, Anm. zu S. 221. Die entsprechenden Angaben sind bei Hollmann, März 2014, wie Anm. 119, auf S. 29 korrekt; auf S. 97 werden irrtümlicherweise die Erwerbungen von *Zwei Menschen. Die Einsamen* und *Umarmung* vertauscht.

148 GPStA PK., I. HA, Rep. 90, Nr. 2464, Bl. 57, zit. nach Hollmann, März 2014, wie Anm. 119, S. 97.

149 Hollmann, März 2014, wie Anm. 119, S. 97; hierauf stützen sich die hier im Fortgang angestellten Vermutungen, Erwerber mit Kronen könnte Marc Sandeler aus Stockholm gewesen sein, während Harald Holst Halvorsen aus Oslo den dort ausgestellten Scheck verwendet haben dürfte.

150 GStA PK, I. HA, Rep. 90, Nr. 2464, Bl. 58–59, zit. nach Hollmann, März 2014, wie Anm. 119, S. 99.

151 Ebd.

152 Abrechnung ebd., S. 96.

153 Ebd., S. 112.

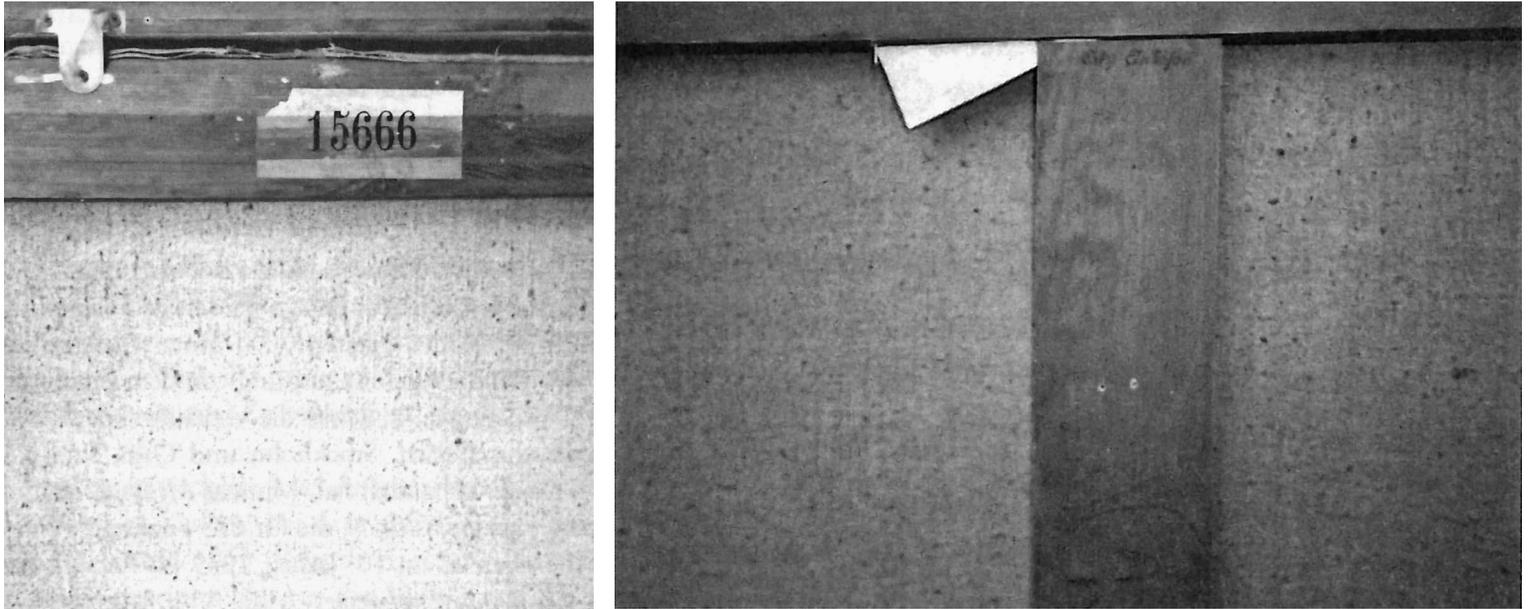
154 Rave 1949, wie Anm. 131, S. 65.

155 Datenbank Forschungsstelle »Entartete Kunst«, wie Anm. 136.

156 Im Katalog der City Auksjon Oslo, 19. Januar 1939 finden sich Nr. 11 *Melancholie* und Nr. 13 *Omfavnelse* (= *Umarmung*), zit. nach Hollmann, März 2014, wie Anm. 119, S. 97, Fn. 303; Halvorsen wird von Hollmann, März 2014, wie Anm. 119, auf S. 29 selbst als Versteigerer anderer Munch-Bilder angeführt, allerdings in den Provenienznachweisen zu *Umarmung* auf S. 123 nicht und zu *Melancholie* auf S. 124 nur uneindeutig angegeben. Bei Woll WV Nr. 731 (*Melancholie*) findet sich keine Angabe zu Halvorsen, gleichwohl bei Nr. 631 (*Umarmung*). Hieran möglicherweise anschließend bei Sotheby's, Auktionsankündigung, 25.3.2021: Hermann Goering, Berlin (acquired from the above through Josef Angerer in December 1937) Harald Holst Halvorsen, Oslo (acquired from the above in January 1939. Sold: City Auksjon, Oslo, 19th January 1939, lot 13 (titled *Omfavnelse*, illustrated) <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/evening-sale/summer-day-or-embrace-on-the-beach-the-linde-2> [letzter Zugriff: 9.1.2024].

157 Vgl. Hollmann, März 2014, wie Anm. 119, S. 98, Abb. 33 und Abb. 34 der Rückseite *Melancholie*; EK = »Entartete Kunst«.

158 Hollmann, März 2014, wie Anm. 119, S. 29; andere Angaben gehen davon aus, dass Halvorsen diese Munch-Arbeiten vom eingeschalteten Kunsthändler Buchholz gekauft hat, siehe Provenienzbericht zum Grafikkonvolut von Edvard Munch (Lostart-ID: 477972-477987 u. 533078-533082) Version nach Review v. 7.12.2018 | Projekt Provenienzforschung Gurlitt (Stand: 7.12.2018), https://www.proveana.de/de/system/files?file=attachment/document/20200626_122700_0199/BG477972_Munch.pdf [letzter Zugriff: 10.1.2024]; so auch: Raubkunst und Restitution, Wissenschaftliche Dienste Deutscher Bundestag, Der Fall Gurlitt und die Aufarbeitung der NS-Kunstpoltik <https://www.bundestag.de/resource/blob/414086/516ad71ceaf27b774bfacbbe22258/WD-10-084-13-pdf-data.pdf> [letzter Zugriff: 10.1.2024].



28a+b Rückseite von Edvard Munch, *Melancholie*. EK-Nr. 15666 auf dem Keilrahmen sowie Stempel von City Auksjon auf dem Keilrahmen

kehr der Bilder des Nationalhelden Munch, die so davor bewahrt worden seien, durch die Nationalsozialisten Schaden zu nehmen.¹⁵⁹

»Bilder aus Essen und Berlin erwarb der norwegische Kunsthändler Harald Holst Halvorsen direkt von den Nationalsozialisten. In seinem Besitz befand sich nach 1937 ein großer Teil der 82 in Deutschland aussonderten Munch-Werke. Über seine eigene Galerie und über norwegische Auktionshäuser handelte Halvorsen mit der preiswert erstandenen Ware noch in den Fünfzigern.«¹⁶⁰

»19.1.1939 Haakon Onstad, Norwegen, (Kauf)«: Der Norweger Haakon Onstad¹⁶¹ wird als Ersteigerer des Bildes *Melancholie* in der Auktion vom 19.1.1939 in Oslo angesehen¹⁶² und behielt es bis 1951.¹⁶³

»vor 1951–1996 Paul Kavli, Oslo«: Das Bild befand sich bis 1996 bei Paul Kavli.¹⁶⁴ Hollmann und März geben neben Paul Kavli zusätzlich Erik Wahlstrom mit dem Erwerbsdatum 1951 an.¹⁶⁵ Woll nennt weder Datum des Erwerbs noch des Verkaufs durch Kavli.¹⁶⁶ Krieger hat das Bild 1966 bei Kavli besichtigt und fotografiert.¹⁶⁷

»1996 Galleri K, Oslo«: Der Besitz der Galleri K wird auch bei Woll angegeben, sodass zumindest eine Vermittlungstätigkeit beim Kauf des Bildes durch Campbell von Kavli angenommen werden kann.¹⁶⁸

»1996–1997 David M. Campbell, Toronto«: Im Juli 1996 schlossen David Campbell und die Stiftung Preußischer Kulturbesitz (für die Neue Nationalgalerie) einen Leihvertrag für sechs Monate.¹⁶⁹ Campbell war ein Industriemagnat und Kunstsammler, der 2018 im Alter von 98 Jahren verstarb.¹⁷⁰ Campbell erhielt 2006 den Orden von Kanada.¹⁷¹

Das Bild *Melancholie* wurde der Neuen Nationalgalerie Anfang Juni 1996 von der Galleri K zum Verkauf angeboten, und Dieter Honisch, Direktor der Neuen Nationalgalerie, war am 20. Juni 1996 vor Ort in Oslo. Die Galleri K war von Campbell bevollmächtigt und kein Zwischenerwerber. Campbell begründete die Absicht der Weggabe des Bildes damit, dass es zunächst als Ergänzung des Munch-Bildes *Mädchen auf der Brücke* aus dem Linde-Fries vorgesehen war, sich aber als

viel zu groß für den vorgesehenen Platz in seiner Wohnung herausstellte. Die Nationalgalerie hatte nicht die für den Ankauf erforderlichen Mittel, weshalb zunächst ein Leihvertrag geschlossen wurde. Der Ein-

¹⁵⁹ Hollmann, März 2014, wie Anm. 119, S. 29.

¹⁶⁰ Stefan Koldehoff, Zwangsenteignete Kunst: Die Welle der Begeisterung, der Schrei des Entsetzens, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17.10.2010, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/zwangsenteignete-kunst-die-welle-der-begeisterung-der-schrei-des-entsetzens-1.800432> [letzter Zugriff: 10.1.2024].

¹⁶¹ Erasmus Weddigen, *Die Sammlung Haakon Onstad. Die Biographie einer Sammeltätigkeit in Bildern*, Bern 1976.

¹⁶² Woll WV 736.

¹⁶³ Hollmann, März 2014, wie Anm. 119, S. 124.

¹⁶⁴ Exposé Galleri K, in: NNG-Werkakte *Melancholie*.

¹⁶⁵ Hollmann, März 2014, wie Anm. 119, Anhang, S. 124.

¹⁶⁶ Woll WV 736.

¹⁶⁷ Dankschreiben von Krieger an Kavli vom 23.11.1966, NNG-Werkakte Fries.

¹⁶⁸ Woll WV 736; soweit Woll und die Forschungsstelle »Entartete Kunst«, wie Anm. 136, die Galleri K des Weiteren auch vor dem Erwerb durch die NNG nennen, ergibt sich aus der NNG-Werkakte *Melancholie*, dort insbesondere aus einem Schreiben von Campbell vom 24.6.1996, dass er die Galleri K nur bevollmächtigt hatte. Das Bild wurde seinerzeit auch nicht in der Galleri K ausgestellt, sondern nach Angaben von Campbell dort in Oslo nur verpackt aufbewahrt. Hollmann und März führen Galleri K ebenfalls als Vermittler für Rück-erwerb durch NNG an, nicht aber bei Erwerb von Kavli durch Campbell, vgl. Hollmann, März 2014, wie Anm. 119, S. 124.

¹⁶⁹ Kopie des Leihvertrags vom 17.07.1996 in NNG-Werkakte *Melancholie*.

¹⁷⁰ Ausführlich Elizabeth Prelinger/Michael Parke-Taylor, *The Symbolist Prints of Edvard Munch: The Vivian and David Campbell Collection*, Toronto 1996.

¹⁷¹ The Governor General of Canada, Würdigung, 6.4.2006, <https://www.gg.ca/en/honours/recipients/146-8247> [letzter Zugriff: 10.1.2024]. In der Begründung heißt es: David Campbell war ein erfolgreicher Unternehmer in der Kabelfernsehindustrie und gründete eines der ersten Paging-Unternehmen des Landes. 1987 gründete er eine Stiftung zur Unterstützung einer Vielzahl von Kultur-, Bildungs- und Gesundheitsorganisationen. Seine anhaltende Großzügigkeit ist insbesondere der Art Gallery of Ontario, der University of Toronto und dem Sunnybrook and Women's College Health Sciences Centre zu Gute gekommen. Er half auch, das Toronto Symphony Orchestra über zwei Jahrzehnte lang zu steuern. Als begeisterter Kunstsammler hat er Dutzende von Stücken aus seiner persönlichen Sammlung an kanadische öffentliche Institutionen gespendet, viele davon in kleinere Zentren.

gang des Bildes aus Oslo in der Neuen Nationalgalerie wurde am 25. Juli 1996 quittiert.¹⁷²

»Erworben durch SMB für NNG mit Unterstützung der Ernst von Siemens Kunststiftung und der Kulturstiftung der Länder«: Im Januar 1997 wurde die Nationalgalerie von der Verkaufsabsicht und Rückgabeforderung von Campbell überrascht. Glücklicherweise konnten die Mittel für einen eigenen Ankauf zu einem Preis von 2.200.000 US-Dollar mit Hilfe der Ernst von Siemens Kunststiftung sowie der Kulturstiftung der Länder beschafft werden, wobei jede Partei ein Drittel finanzierte. Im Februar wurde ein Kaufvertrag zwischen Campbell und der Stiftung Preußischer Kulturbesitz unterzeichnet, der eine Zahlung in zwei Raten an Campbell beinhaltete. Die Galleri K war nicht Veräußerer, sondern fungierte lediglich als Vermittler.¹⁷³

Parallele: Weg des Bildes »Zwei Menschen. Die Einsamen«

Das zweite Bild, das Glaser aus dem Reinhardt-Fries erworben und an die Nationalgalerie veräußert hatte, *Zwei Menschen. Die Einsamen*, befindet sich heute im Museum Folkwang in Essen.¹⁷⁴ Das Bild war Teil der Liste von Göring und wurde 1939 ebenfalls über den Teppichhändler Angerer nach Skandinavien, und zwar nach Schweden veräußert.¹⁷⁵ Das Museum Folkwang macht keine näheren Angaben zur Provenienz. Bei Hollmann und März finden wir die Provenienz nach der Annexion durch Göring wie folgt: »Anfang 1939 von Josef Angerer an Privatperson in Skandinavien verkauft. Marc Sandeler Stockholm, New York. Mrs. Margot Sandeler-Kayser, New York. 1965 Hammerlunds Kunsthandel, Oslo. 1968 Galerie Beyeler, Basel. Von dort 1968 vom Museum Folkwang, Essen, erworben.«¹⁷⁶

Wie bereits bei dem Osloer Halvorsen kann man aufgrund der eingesetzten Währung nur mutmaßen, dass Marc Sandeler aus Stockholm die Privatperson war, die von Angerer mit schwedischen Kronen gekauft hat, denn ein Beleg ist nirgends genannt.¹⁷⁷

Aus der NNG-Werkakte Fries ist – wie gezeigt – bekannt, dass die Galerie Beyeler der Nationalgalerie das Bild bereits 1965 angeboten hatte. Beyeler forderte zunächst 2,5 Millionen Mark für alle neun Teile und hat schließlich die besagten acht Bilder für 1,7 Millionen Mark verkauft. Diese Kaufsumme stellte eine immense Herausforderung dar, die von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz nur mit Unterstützung Dritter bewältigt werden konnte. Weitere achthunderttausend Mark für ein einzelnes Bild waren offenbar nicht aufzubringen.

Exkurs: Weg des Bildes »Umarmung« (Linde-Fries)

Das Munch-Bild *Umarmung* aus dem Linde-Fries ist das dritte Bild von Glaser, das er zu einem nicht bekannten Zeitpunkt erworben hat. Es wurde 1930 von der Nationalgalerie angekauft und gelangte über Göring und seinen Agenten Angerer 1939 ebenfalls nach Skandinavien.¹⁷⁸

Das Bild ging in der Versteigerung am 19. Januar 1939 bei City Auksjon Oslo nach Angaben von Sotheby's an den norwegischen Reeder Thomas Olson.¹⁷⁹ Sotheby's nennt auch den Erlöspreis, sodass von einer näheren Quellenangabe für den Erwerb durch Olsen ausgegangen werden kann, die aber nicht erkennbar ist.¹⁸⁰ Woll geht ebenfalls von einem Erwerb durch Thomas Olsen 1939 bei City Auksjon Oslo aus.¹⁸¹

Sowohl Woll wie Sotheby's scheinen übrigens davon auszugehen, dass dieses Bild 1939 von Angerer an Halvorsen veräußert wurde und von diesem 1939 zur City Auksjon Oslo gelangte.¹⁸² Bei Hollmann und März heißt es diesbezüglich: Anfang Januar 1939 Verkauf durch Josef Angerer an Privatperson nach Skandinavien. 1939 Holst Halvorsen. 19. Januar 1939 City Auksjon, Oslo. 1939 bis 1969 Sammlung Thomas Olsen, Oslo.¹⁸³

Thomas Olsen hatte vor dem Zweiten Weltkrieg eine große Sammlung von mehr als 30 Munch-Bildern zusammengetragen.¹⁸⁴ Er war ein Freund und Nachbar von Munch. In den 1930er Jahren kaufte er eine Reihe von Werken seines Landsmanns aus deutschen Museen und Privatsammlungen.¹⁸⁵ Munch war bekanntlich ab 1937 bei den Nationalsozialisten als »entarteter« Künstler in Ungnade gefallen. Deshalb verbrachte Olsen seine Munch-Sammlung während des Zweiten Weltkriegs vor den deutschen Besatzern in Norwegen in einer Scheune in einem Waldstück auf dem Land in Sicherheit.¹⁸⁶ Nach seinem Tod 1969 gab es einen erbitterten Streit zwischen seinen Söhnen um die Aufteilung des Erbes. Am Ende des Gerichtsmarathons, der von 1983 bis 2002 dauerte, erhielt Petter Olsen zwei Drittel des Konvoluts, während Fred Olsen zwölf Gemälde zugesprochen wurden.¹⁸⁷

»Versteigerung 2006 (Versteigerung durch Fred Olsen)«: Fred Olsen hat die zwölf Gemälde von Munch, darunter die *Umarmung (Sommerstrand)*, am 7. Februar 2006 bei Sotheby's in London versteigern

172 Alle Angaben, insb. Schreiben Campbell an Honisch vom 24.6.1996, finden sich in der NNG-Werkakte *Melancholie*.

173 Alle Angaben finden sich ebd.

174 Das Bild wurde von der Nationalgalerie am 27.2.1930 von Glaser gekauft und wurde im Erwerbungsbuch unter A II Nr. 727 unter der Bezeichnung *Sommertag* am 1.4.1931 inventarisiert. Bei Woll WV 735 heißt das Bild: *Zwei Menschen. Die Einsamen*. Näheres zur Inventarisierung findet sich in Anm. 121. Für Näheres zum Vorbesitz der Galerie Beyeler, vgl. Anm. 107.

175 Vgl. Anm. 149: Zahlung in Kronen.

176 Hollmann, März 2014, wie Anm. 119, S. 125.

177 Woll datiert den Verkauf durch Angerer und den Kauf von Sandeler auf 1938, Woll WV 735.

178 Näheres bereits auf S. 92.

179 Sotheby's, Auktionsankündigung 25.3.2021, <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/evening-sale/summer-day-or-embrace-on-the-beach-the-linde-2> [letzter Zugriff: 10.1.2024].

180 Ebd.

181 Woll WV 613.

182 Ebd.; entsprechend auch in Datenbank Forschungsstelle »Entartete Kunst«, wie Anm. 136.

183 Hollmann, März 2014, wie Anm. 119, S. 123.

184 Collin Gleadell, Art Marketing Monitor, 26.3.2021, <https://www.artmarketmonitor.com/2021/03/26/led-by-edvard-munch-sothebys-132-6-m-london-auction-sets-records-for-old-and-modern-masters/> [letzter Zugriff: 9.1.2024].

185 Philipp Meier, Ein Bild von Edvard Munch soll in London für 20 Millionen Franken versteigert werden – es hat eine bewegte Geschichte, in: Neue Zürcher Zeitung, 16.2.2023, <https://www.nzz.ch/feuilleton/restitutionsabkommen-munchs-tanz-am-strand-ld.1725895> [letzter Zugriff: 11.9.2024]; Marcus Woeller, Warum der Tanz am Strand jetzt unter den Hammer kommt, in: Die Welt, 9.2.2023, <https://www.welt.de/kultur/article243417643/Edvard-Munch-Warum-Tanz-am-Strand-unter-den-Hammer-kommt.html> [letzter Zugriff: 9.1.2024].

186 Sotheby's, Pressemitteilung, 16.1.2023, <https://sothebys-com.brightspotcdn.com/f9/b6/d86ad9c34be8aeb1e3a3e68f8f3b/munch-pr-final-5.pdf> [letzter Zugriff: 17.12.2023].; Sotheby's, 1.3.2023; Neue Zürcher Zeitung, 16.2.2023, wie Anm. 185; Die Welt, 9.2.2023, wie Anm. 185.

187 Peter Dittmar, Osloer Schnäppchen, in: Die Welt, 5.1.2006, <https://www.welt.de/print-welt/article188605/Osloer-Schnaepchen.html> [letzter Zugriff: 9.1.2024].



29 Edvard Munch, Tanz am Strand (Reinhardt-Fries), 1906/1907, Tempera auf Leinwand, 90 × 402,6 cm, Privatbesitz

lassen.¹⁸⁸ In diesem Zusammenhang wurde kritisiert, Thomas Olsen habe sich in der Vorkriegszeit zu Niedrigpreisen an Kunstwerken aus deutschem Museumsbesitz bereichert. Bereits 2002 hatte Odd Bjørn Fure, Direktor des Osloer Zentrums für Holocaust-Studien, die Olsens aufgefordert, ihre Munch-Bilder, die von den Nationalsozialisten in deutschen Museen beschlagnahmt worden waren und von ihnen billig erworben werden konnten, den Museen zurückzugeben.¹⁸⁹ Die Stiftung Preußischer Kulturbesitz hatte dazu seinerzeit mit Blick auf die geltende Rechtslage erklärt, dass eine Rückgabeforderung jeder Rechtsgrundlage entbehre: »Es war der damalige staatliche Träger der deutschen staatlichen Museen, der die verfehmte Kunst seiner Sammlungen nicht für wert hielt. Soweit die staatlichen Sammlungen auch Opfer dieses Aderlasses waren, waren sie doch schicksalhaft zugleich mit dem Staat verwoben, der ihn vornahm.«¹⁹⁰

»Versteigerung 2021 (Versteigerung durch Petter Olsen)«: Im Jahr 2006 verkaufte Fred Olsen bei Sotheby's in London zwei Munchs, darunter das Bild *Umarmung* aus dem Linde-Fries, die zusammen 23 Millionen Pfund (31,7 Millionen Dollar) einbrachten. In der Presse wurde 2021 spekuliert, dass der Käufer in der von Fred Olsen 2006 initiierten Versteigerung sein Bruder Petter war, da das Gemälde *Umarmung* bei der weiteren Auktion am 25. März 2021 mit einer Schätzung von neun bis zwölf Millionen Pfund wieder auftauchte, die jetzt von Petter beliefert wurde.¹⁹¹ Nachdem vier Bieter aus London, New York und Hongkong um das Gemälde wetteiferten, ging der Zuschlag an einen Bieter aus Hongkong und erzielte dieses Mal einen deutlich höheren Erlös von 22,4 Millionen Dollar.¹⁹² Das Bild hat also einen weiten Weg aus dem Kinderzimmer im Haus Dr. Linde in Lübeck über verschiedene Stationen in Berlin und in Oslo bis in eine Privatsammlung nach Hongkong genommen.

Verbleib des zwölften Teilstücks »Tanz am Strand«

Es bleibt die Frage nach dem Verbleib des dritten Bildes, das Glaser aus dem Reinhardt-Fries erworben hat, und damit dem zwölften Bild des Reinhardt-Frieses: *Tanz am Strand* (Abb. 29). Dieser Friesteil ist eine farbenfrohe Darstellung eines Sommertags am Fjord von Oslo mit eng umschlungen tanzenden Paaren. Im Kontrast zur erst einmal idyllisch anmutenden Szene steht eine dunkle Frauengestalt isoliert am rechten Bildrand. Glaser hatte dieses Bild nicht wie seine zwei anderen Bilder aus dem Reinhardt-Fries und sein eben besprochenes Bild aus dem

Linde-Fries 1930 an die Nationalgalerie veräußert. Er hat es vielmehr bis 1933 in seinem Eigentum bewahrt. Als er im April 1933 in den einstweiligen Ruhestand versetzt wurde und seine Dienstwohnung räumen musste, sah Glaser sich gezwungen, seine umfangreiche Sammlung an Möbeln, Teppichen, Geschirr und Kunstwerken in mehrere Auktionen zu geben.

Die erste Versteigerung fand am 9. Mai 1933 im Internationales Kunst- und Auktions-Haus in Berlin statt. Unter Nr. 267 im Katalog heißt es: »Edvard Munch, *Tanzende Sommernacht* (Mittelstück für die Serie in den Kammerspielen, Berlin), 87:240 cm.«¹⁹³

Die Versteigerungen im Mai 1933 führten dazu, dass die Werke aus Glasers Sammlung heute weltweit verstreut sind. In den Jahren 2004 bis 2018 haben mehrere Museen und Institutionen, darunter auch die Stiftung Preußischer Kulturbesitz und die Kunstsammlung Basel sowie zwei private Sammler, die im Besitz von Kunstwerken aus der Sammlung sind oder waren, eine Einigung mit den Erben Glasers gefunden.¹⁹⁴ Das Kunstmuseum Basel widmete Glaser eine umfangreiche Ausstellung, die vom 22. Oktober 2022 bis 12. Februar 2023 unter dem Titel »Der Sammler Curt Glaser. Vom Verfechter der Moderne zum Verfolgten« stattfand.¹⁹⁵

188 Ebd.

189 Ebd.

190 Ebd.

191 Gleadell 2021, wie Anm. 184.

192 Ebd.

193 Internationales Kunst- und Auktions-Haus, Katalog Nr. 156, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/internat_kunst_auktionshaus1933_05_09/0019/image/info [letzter Zugriff: 9.1.2024]. Nach den einschlägigen Unterlagen sind die Maße des Bildes 90 × 402 cm, aber es ist im Katalog zusätzlich als Abb. 5 abgedruckt und damit als *Tanz am Strand* identifizierbar.

194 Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Stiftung Preußischer Kulturbesitz restituiert vier Werke von Munch und Kirchner an die Erben von Prof. Dr. Curt Glaser, Pressemitteilung, 30.11.2012, <https://www.preussischer-kulturbesitz.de/pressemitteilung/artikel/2012/11/30/stiftung-preussischer-kulturbesitz-restituiert-vier-werke-von-munch-und-kirchner-an-die-erben-von-prof-dr-curt-glaser.html> [letzter Zugriff: 21.8.2024]; dies., SPK einigt sich mit Erben Curt Glasers erneut auf faire und gerechte Lösung, 20.4.2016, <https://www.preussischer-kulturbesitz.de/meldung/artikel/2016/04/20/spk-einigt-sich-mit-erben-curt-glaser-erneut-auf-faire-und-gerechte-loesung.html> [letzter Zugriff: 21.8.2014]; Kunstmuseum Basel, Der Fall Curt Glaser, <https://kunstmuseumbasel.ch/de/forschung/provenienzforschung/curt-glaser> [letzter Zugriff: 21.8.2024]; Anita Haldemann, Otto Fischers Ankauf aus der Sammlung Glaser für das Basler Kupferstichkabinett 1933, in: Haldemann, Rauser 2022, wie Anm. 63, S. 105 ff.

195 Anita Haldemann, Otto Fischers Ankauf aus der Sammlung Glaser für das Basler Kupferstichkabinett 1933, in: Haldemann, Rauser 2022, wie Anm. 63, S. 105 ff.

»Erwerb durch Thomas Olsen 1934/1938«: Das Gemälde *Tanz am Strand* tauchte 1934 im Angebot eines Auktionshauses in Oslo auf.¹⁹⁶ Nach den Provenienzzangaben von Sotheby's, die hier nicht weiter untersucht werden, ist der Ersteigerer von 1934 nicht bekannt. Das Bild wurde laut Sotheby's 1938 von Thomas Olsen erworben.¹⁹⁷ Olsen nahm das Bild *Tanz am Strand* mit auf Reisen. Es hing im Jahr 1939 in einem Erste-Klasse-Salon auf der »Black Watch«, einem Kreuzfahrtschiff von Olsens Reederei.¹⁹⁸ Nach dem Krieg blieb das Gemälde *Tanz am Strand* unversehrt im Besitz der Familie Olsen. Wie gezeigt erbten Olsens Söhne nach dem Tod des Vaters 1969 die Sammlung mit 30 Munch-Bildern und führten jahrelange Streitigkeiten über die Aufteilung des Erbes.¹⁹⁹

»Versteigerung 1. März 2023«: Petter Olsen – den wir schon in Doppelfunktion als Ersteigerer (2006) und Einlieferer (2021) des Bildes *Umarmung am Strand* (Linde-Fries) kennengelernt haben – war nun 2023 auch der Einlieferer von *Tanz am Strand*. Das Bild war Gegenstand eines Restitutionsvergleichs, wie es das Auktionshaus Sotheby's in der Auktionsankündigung nannte. Im Einvernehmen zwischen der Familie Olsen und der Erbgemeinschaft Glaser gelangte das Werk am 1. März 2023 beim Auktionshaus Sotheby's in London zur Versteigerung.²⁰⁰ Es erzielte einen Erlös von 14,5 Millionen Pfund.²⁰¹ Der Erwerber ist öffentlich nicht bekannt.

Der *Tanz am Strand* war übrigens mindestens im Jahr 1996 leihweise in der Neuen Nationalgalerie.²⁰² Die einschlägigen Unterlagen zeigen, dass mit der Leihe und dem Erwerb des Bildes *Melancholie* im Jahr 1997 die Hoffnung verbunden war, nicht nur neun, sondern zehn der zwölf Bilder des Reinhardt-Frieses in der Nationalgalerie zusammenführen zu können.²⁰³ Weitere Nachforschungen im Kontext mit den Erbstreitigkeiten um die Sammlung Olsen müssten zeigen, weshalb der *Tanz am Strand* später Berlin erneut verlassen musste und der Nationalgalerie über die Versteigerung von 2023 wohl für ewig als Sammlungsstück verlorengegangen ist.

Abbildungsnachweis

1: Roman März. – 2, 20: Munchmuseet / Halvor Bjørngård (CC BY-NC-SA 4.0). – 3: Architekturmuseum Technische Universität Berlin, Inv. Nr. TBS 024,10. – 4: Thomas Köhler, Stefanie Heckmann, Janina Nentwig (Hg.), Edvard Munch. Zauber des Nordens, Berlin 2023, S. 237. – 5a, b, 23: NNG-Werkakte Fries, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Archiv. – 6: Munchmuseet / Richard Jeffries (CC BY-NC-SA 4.0). – 7, 12: Munchmuseet / Ove Kvavik (CC BY-NC-SA 4.0). – 8: Arne Eggum, Der Linde-Fries, Lübeck 1982, S. 42. – 9a, b, 14: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Jörg P. Anders (gemeinfrei). – 10, 13, 19: Hartmut Gaßner. – 11: © Pechstein Hamburg/Berlin. – 15, 29: Köhler, Heckmann, Nentwig 2023, wie Anm. 2, S. 238. – 16a, b: Munchmuseet. – 17: Anita Haldemann, Judith Rauser (Hg.), Der Sammler Curt Glaser. Vom Verfechter der Moderne zum Verfolgten, Berlin/München 2022, S. 29. – 18: Ebd., S. 30. – 21: Wolday, Mekonnen / Munchs hus (CC BY-SA). – 22: Curt Glaser, Edvard Munch. Eine Künstlerbiographie des norwegischen Expressionisten mit zahlreichen Abbildungen, Hamburg 2019 [1922], S. 20. – 24: SMB-ZA, I/NG 471, Bl. 46. – 25: Andrea Hollmann, Roland März, Hermann Göring und sein Agent Josef Angerer. Annexion und Verkauf »Entarteter Kunst« aus deutschem Museumsbesitz 1938 (Schriften der Berliner Forschungsstelle »Entartete Kunst«), Paderborn 2014, S. 54. – 26: Ebd., 101. – 27: Ebd., S. 84. – 28a, b: Ebd., S. 98.

196 Oslo Aukjonsforretning, Oslo, 16. April 1934, lot 20; zit. nach Sotheby's, Auktionsankündigung 1.3.2023, <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/modern-contemporary-evening-auction/dans-paa-stranden-reinhardt-frisen-dance-on-the-2> [letzter Zugriff: 9.1.2024].

197 Ebd.

198 Sotheby's, Pressemitteilung, 16.1.2023, wie Anm. 186.

199 Neue Zürcher Zeitung, 16.2.2023, wie Anm. 186; Die Welt, 9.2.2023, wie Anm. 185.

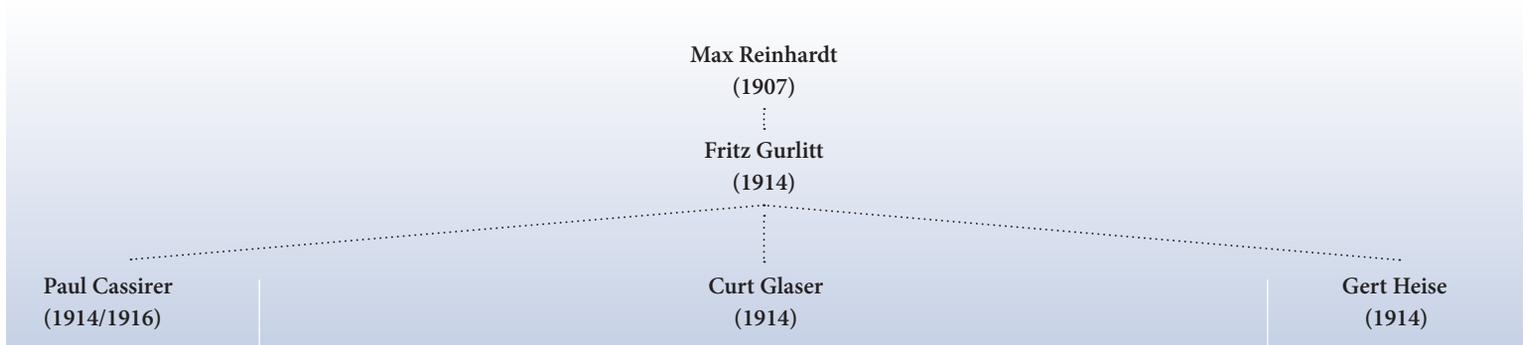
200 Sotheby's, Pressemitteilung, 16.1.2023, wie Anm. 186; Die Welt, 9.2.2023, wie Anm. 185.

201 Weltkunst News, 2.3.2023, <https://www.weltkunst.de/auktionen/2023/03/sothebys-london-millionen-fuer-werke-von-picasso-richter-und-kandinsky> [letzter Zugriff: 9.1.2024].

202 Im Inventarbuch des Fremdvermögens der Nationalgalerie ist unter der Nr. 235 eingetragen, dass »Edvard Munch, Tanz am Strand, 1904, Öl/Lwd. 90 × 316 cm« als Leihgabe der »A/S Peter Olsen Trading Oslo« am 5.5.1995 an die Neue Nationalgalerie übergeben und am 30.4.2004 zurückgegeben wurde.

203 Vermerk von Angela Schneider, ohne Datum (1996/1997), in: NNG-Werkakte *Melancholie*. März spricht ebenfalls in vorausseilender Hoffnung davon, zehn von zwölf Bildern befänden sich im Besitz der Nationalgalerie, März 1998, wie Anm. 3, S. 21.

Der Weg des Reinhardt-Frieses



8 Teile des Frieses	Zwei Menschen. Die Einsamen	Melancholie	Umarmung (Linde-Fries)	Tanz am Strand	Mädchen am Meer
Carl Nielsen (1916) Heinrich C. Hudtwalcker (1925)	National-Galerie			N.N. (unbekannt) (Auktion 1934)	
	Erwerb 1930 Beschlagnahme 1937 Aneignung Göring 1938				
	Marc Sandeler (?; 1939)	Harald Holst Halvorsen (?; 1939) Haakon Onstad (City Auksjon 1939)	Harald Holst Halvorsen (?; 1939) Thomas Olsen (City Auksjon 1939)	Thomas Olsen (1938)	
Ragnar Moltzau (1951)					Kunsthalle Hamburg (1951)
Galerie Beyeler (1964/65)	Hammerlunds Kunsthandlung (1965) Galerie Beyeler (1965)	Pål Kavli (1951)	Fred Olsen (Erbe 1969/2002)	Petter Olsen (Erbe 1969/2002)	
Neue Nationalgalerie (1968)	Folkwang Essen (1967)	David M. Campbell (1996)	Petter Olsen (Auktion 2006)	[Nationalgalerie, Leihgabe 1995–2004]	
		Nationalgalerie (1997)	N.N. (unbekannt) (Auktion 2015) [22,4 Mio. Dollar]	N.N. (unbekannt) (Auktion 2023) [14,5 Mio. Pfund]	
Nationalgalerie	Folkwang Essen	Nationalgalerie	Hongkong	Verbleib unbekannt	Kunsthalle Hamburg

Die unerwünschten ›Kellerbilder‹ der Nationalgalerie

Emily Joyce Evans

In den 1950er und 1960er Jahren wurden circa 90 zeitgenössische Werke aus dem Besitz des Ministeriums für Kultur der DDR im Depot der Nationalgalerie auf der Museumsinsel untergebracht. Sie trafen aus ästhetischen und inhaltlichen Gründen auf Ablehnung seitens der Nationalgalerie, und der Ort ihrer Unterbringung wurde despektierlich als ›Ramschdepot‹ bezeichnet. Die Werke wurden nie als Teil des Bestands betrachtet. So waren bis vor Kurzem Entstehungsgeschichte, der Zusammenhang als Konvolut und die Eigentumsverhältnisse ungeklärt. Diesem Beitrag liegen Forschungsergebnisse zugrunde, die die Entstehung der Bilder in der Kulturpolitik und Künstlerförderung der frühen DDR kontextualisieren und ihren weiteren Werdegang darlegen.

Es ist nicht bekannt, wer zuerst den Begriff ›Ramschdepot‹ verwendete, um jenen Kellerraum des Alten Museums zu bezeichnen, in dem die Nationalgalerie über 90 Gemälde und ein Holzrelief deponiert hatte. Diese Werke waren zwischen 1944 und den späten 1950er Jahren entstanden, in den meisten Fällen zwischen 1950 und 1955. Sie kamen, bereits in schlechtem Zustand, in den Jahren 1956 und 1963 in zwei Gruppen zur Aufbewahrung in die Staatlichen Museen zu Berlin (Ost).¹ Einige waren von ihren Keilrahmen abgenommen und lagen in einem Stapel. Für sie wurde daher die Bezeichnung ›Stapelbilder‹ verwendet; sie alle wurden weder ausgestellt noch erforscht. Durch ihre Werktitel und die dargestellten Szenen lassen sich die Bilder als ideologisch geprägte, sozialistische Sujets identifizieren. Das Ministerium für Kultur der DDR, dem sie zu gehören schienen, forderte sie jedoch nicht zurück, und so gerieten sie in Vergessenheit. Erst nach der deutsch-deutschen Wiedervereinigung sind sie im Depot wieder aufgefallen und finden seitdem Verwendung als Objekte, an denen junge Restauratorinnen und Restauratoren im Praktikum ihre ersten Arbeiten durchführen.² Erst heute, über 65 Jahre nach der ersten Übergabe, werden Hintergrund und Eigentumsverhältnisse dieses Konvoluts erforscht (Abb. 1).

Die Namen der Künstlerinnen und Künstler sind fast alle überliefert. Zum Zeitpunkt der Übergabe der Werke an die Nationalgalerie waren sie in unterschiedlichen Karrierephasen; einige sind heute berühmt, während andere es damals waren. So hatte Ernst Hassebrauk (1905–1974) seine Karriere bereits vor dem Zweiten Weltkrieg begonnen, und Fritz Duda (1904–1991) war in den frühen 1950er Jahren in der Kunstszene der DDR fest etabliert. Strawalde (Jürgen Böttcher, *1931) stand am Anfang seiner Karriere und ist heute, soweit bekannt, der einzige noch lebende Künstler der Gruppe. Ebenfalls gerade erst begonnen hatte die Karriere von Werner Tübke (1929–2004), dessen Bild bis vor kurzem das einzige war, das auf Interesse von außen stieß. Toni

Ebel (1881–1961) und Irena Zimmermann-Rabinowicz (1900–1979) wurden dagegen erst in jüngster Zeit Forschungen und Ausstellungen gewidmet. Mit 14 Gemälden sind Malerinnen relativ stark vertreten (16 Prozent), was angesichts der Tatsache bemerkenswert erscheint, dass Werke von Künstlerinnen nur gut acht Prozent der Sammlung der Neuen Nationalgalerie ausmachen und dass damals der Anteil noch geringer gewesen sein dürfte.

Der Begriff ›Ramschdepot‹ löst meist überraschtes Lachen und leichtes Befremden aus. Im Museumskontext verwendet, ruft er sofort Fragen hervor. Stimmt es also, dass sich in den Depots Objekte befinden, die das Publikum nie zu Gesicht bekommt, weil sie dem sorgfältig gepflegten Image eines Museums, man besäße nur das Beste, widersprechen? Was ist mit der Vorstellung, dass Kunsthistorikerinnen und -historiker allen Kunstwerken unvoreingenommen gegenüberstehen und nicht über ›gut‹ oder ›schlecht‹ urteilen, sondern über Interpretation, Kontext und Bedeutung diskutieren? Wenn die Nationalgalerie die Kunst aus dem ›Ramschdepot‹ nicht haben wollte, warum ist sie immer noch dort verwahrt, und wem könnte sie sonst gehören?

Dieser Beitrag will die circa 90 Bilder aus dem ›Ramschdepot‹ in ihrem kulturpolitischen Entstehungskontext verorten und untersuchen, der mit der staatlichen Unterstützung für Künstler in der DDR und der Durchsetzung des Sozialistischen Realismus zusammenhing. Anhand einiger Beispiele wird erläutert, wie Malerinnen und Maler versuchen konnten, den sich verändernden inhaltlichen und stilistischen Vorgaben der Zeit zu entsprechen und wie sie dieses Ziel verfehlt haben. Die Provenienz der Werke – genauer: ihr Weg in die Obhut der Nationalgalerie, später der Neuen Nationalgalerie – wird soweit möglich nachverfolgt. Schließlich sollen sie in ihrem jetzigen Museumskontext eingeordnet werden.

Julia Hosp hat im Rahmen eines Praktikums an der Neuen Nationalgalerie erste Forschungen zu diesem Thema im Bundesarchiv unternommen. Angelika Wesenberg stellte Information über Strawalde zur Verfügung. Beiden sei herzlich gedankt.

1 SMB-ZA, I/NG 1353, Bl. 153–161; Übergabelisten Bl. 154–155 und 159–161. Auf der ersten Liste sind auch Arbeiten auf Papier aufgezählt, die sich nicht (mehr) in der Obhut der Nationalgalerie befinden. Eine Auflistung aller Werke des Konvoluts befindet sich am Ende dieses Aufsatzes.

2 Eine Ausnahme bildet das Bild *Prof. Dr. Frömmner* von Ernst Hassebrauk, das 1964 dem Ministerium für Kultur für eine Ausstellung in Dresden ausgehändigt wurde und nicht wieder zurückkam, vgl. SMB-ZA, I/NG 1353, Bl. 156. Die Restauratorin Hana Streicher hat im Jahr 2007 als erstes Gemälde *Stationsschwester Irma* von Otto Schutzmeister (um 1954–1956) von Annegret Gelbrich während eines Praktikums restaurieren lassen.



1 Blick ins Depot der Nationalgalerie mit einigen der sogenannten ‚Kellerbilder‘, 2024

Die Bilder befanden sich bis zu ihrer Unterbringung im Museum im Besitz des 1949 gegründeten Kulturfonds der DDR, der dem Ministerium für Kultur unterstellt war. Sechs von ihnen waren in der Ausstellung »Künstler schaffen für den Frieden« (1. Dezember 1951 – 31. Januar 1952, Pergamonmuseum, Berlin), elf in der »Dritten Deutschen Kunstausstellung« (März–Mai 1953, Albertinum, Dresden) zu sehen.³ Beide Ausstellungen waren durch staatliche Organe organisiert worden. Mindestens 35 Werke entstanden im Auftrag des Kulturfonds in den Jahren 1952 bis 1958. Die zwei Ausstellungen und die Künstlerförderung der 1950er Jahre bilden das Umfeld, in dem sie geschaffen wurden. Das damalige Kulturgesehen in der DDR war von Debatten über die Umsetzung der sozialistischen Kulturpolitik und der Kritik an deren bisherigem Scheitern geprägt.

Die Ausstellung »Künstler schaffen für den Frieden« wurde elf Monate nach dem Erscheinen der unter dem Pseudonym N. Orlow veröffentlichten Publikation *Wege und Irrwege der modernen Kunst*⁴ und neun Monate nach der 5. Tagung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands im Pergamonmuseum eröffnet. Es war eine Verkaufsausstellung, die über 300 Werke zeigte.⁵ Die Künste in der DDR sollten dem sowjetischen Vorbild folgen, und die Methode des Sozialistischen Realismus sollte durchgesetzt werden.

Bereits Ende der 1940er Jahre war dem »Formalismus« der Kampf angesagt worden; 1951 hatte sich die Diskussion verschärft.⁶ Definition und Analyse sozialistisch realistischer Kunst können hier zwar nicht ausführlich erörtert werden; es ist jedoch hilfreich, einen Blick auf einige zentrale Aspekte zu werfen. Zum Kern der in den 1930er Jahren festgelegten Methode, die für alle Künste galt, gehörten Parteilichkeit, Volkstümlichkeit, Darstellung des Typischen, Lebensechtheit und sozialer Optimismus.⁷ Dass diese fünf Kategorien zur Erläuterung der Methode visuell im Grunde nichts Konkretes vorgaben, sondern in-

haltlich-interpretative Attribute umschrieben, bedeutete, dass Künstlerinnen und Künstler versuchen mussten, sich einer Direktive anzupassen, dessen praktische Bedingungen schlecht definiert oder (zumindest in der DDR) noch nicht etabliert waren. Die spätere Kritik an beiden Ausstellungen gibt wie die Bilder selbst einen Einblick in die Schwierigkeiten, die das Etablieren dieser Methode mit sich brachte. Die Werke sind keineswegs eine Fußnote zur Kunst in der DDR, sondern unmittelbarer Teil dieses Ringens im offiziellen Kunstbetrieb.

Es mag überraschend wirken, dass der Katalog zu »Künstler schaffen für den Frieden« die Schwächen der Exponate bespricht. In seinen einleitenden Worten beschrieb Alexander Abusch, Bundessekretär des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, wie weit die Künstler in ihrer Entwicklung gekommen seien: Sie hätten »ernsthaft begonnen«⁸ und seien »bemüht«,⁹ Werke für den Frieden zu schaf-

3 Auch weitere Arbeiten, die die Nationalgalerie erwarb und inventarisierte, waren Teil beider Ausstellungen.

4 N. Orlow, *Wege und Irrwege der modernen Kunst*, in: *Tägliche Rundschau*, 20./21.1.1951, abgedruckt in Elinor Schubbe (Hg.), *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED*, Stuttgart 1972, S. 159–170.

5 *Künstler schaffen für den Frieden. Deutsche Kunstausstellung, Ausst.-Kat.* [Berlin, Museumsbau am Kupfergraben (Pergamonmuseum), 1.12.1951–31.01.1952], Berlin 1951.

6 Maïke Steinkamp, *Das unerwünschte Erbe. Die Rezeption »entarteter« Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der SBZ und frühen DDR* (Schriften der Forschungsstelle »Entartete Kunst«, Bd. II), Berlin 2008, S. 255–275.

7 Für einen Überblick zum Thema Sozialistischer Realismus und tieferegehende Analysen siehe unter anderem: Thomas Lahusen, Evgeny Dobrenko (Hg.), *Socialist Realism Without Shores*, Durham, NC/London 1997; Evgeny Dobrenko, *Political Economy of Socialist Realism [Politekonomija sozrealizma]*, übers. v. Jesse M. Savage, New Haven, CT/London 2007.

8 Abusch 1951, wie Anm. 5, S. 6.

9 Ebd.



2 Toni Ebel, *Zerreißt den Gestellungsbefehl*, 1951, Öl auf Leinwand, 125 × 179,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

fen und die realistische Methode zu etablieren. Trotz ihrer Bemühungen aber zeige die Ausstellung, »daß viele Künstler noch mitten in ihrem Ringen um den Realismus und um die Überwindung der Überreste des Formalismus stehen.«¹⁰ Die Ausstellung sollte nicht nur zeigen, was man in der DDR bisher erreicht hatte, sondern auch darauf hinweisen, wo noch Weiterentwicklung nötig sei. Otto Nagel beschrieb in seinem Vorwort die Kunst als Teil einer größeren Entwicklung: »Unsere Ausstellung [...] will keine reine Kunstausstellung sein. Die Künstler beziehen Stellung. Sie bekennen sich zu den Ideen der fortschrittlichen, friedliebenden Menschheit.«¹¹ Von dieser ideologischen Position aus betrachtet erscheint es logisch, dass die Kunst, genauso wie andere Bereiche der Politik oder Gesellschaft, sich im Wandel befand; Kunst soll hier nicht unabhängig sein von ihrem politischen oder sozialen Kontext, sondern ist unmittelbar damit verflochten.

Ein Beispiel für die gezeigten Werke ist Toni Ebels *Zerreißt den Gestellungsbefehl* (Abb. 2). Ein junger Mann sitzt umgeben von weiteren Familienmitgliedern angespannt am Tisch. An der Wand hängen Schwarz-Weiß-Porträts von zwei Männern in Uniformen des Ersten und Zweiten Weltkriegs samt Trauerflor – sie sind gefallen. Einer der

Männer am Tisch hat einen Armstumpf. So sind auch die zahlreichen Veteranen oder Kriegsversehrten mit im Bild. Es wird getröstet, geredet und gestikuliert. Der Titel, ein Aufruf an die (männlichen) Betrachter, verlangt Mut und Ungehorsam. Denkt man an den Ausstellungstitel, so erscheint das Bild als prosaische Umsetzung der Thematik ›Arbeit für den Frieden‹, geht es hier doch um die individuelle Kriegsdienstverweigerung als direkten friedlichen Akt. Das Zerreißen des »Gestellungsbefehls« durch den jungen Mann geht einher mit der Lektüre der aktuellen Zeitungen (in einer Überschrift heißt es »Remilitarisierung führt zum Krieg«) und eines Flugblattes (»Ami go home«). Das Kriegerische wird also mit dem tagesaktuellen Geschehen in Verbindung gebracht. Das Bild suggeriert, dass die großen politischen Ziele von Frieden und Freiheit auch von jedem Einzelnen durchgesetzt werden können.

¹⁰ Abusch 1951, wie Anm. 5, S. 8.

¹¹ Otto Nagel, Verantwortungsbewusstes Bekenntnis der bildenden Künstler Deutschlands, in: Künstler schaffen für den Frieden, wie Anm. 5, S. 9f., hier S. 10.



3 Bruno Bernitz, Richtfest in der Stalinallee, 1953, Öl und Tempera auf Leinwand, 162 × 89 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Die Biografie der Malerin Toni Ebel ist ungewöhnlich. Sie wurde 1881 als Arno Ebel geboren, änderte 1929 den Vornamen in »Toni« und gehörte zu den weltweit ersten Personen, die eine geschlechtsangleichende Operation unternahmen. 1933 kam sie in dem Film *Mysterium des Geschlechts* vor. Sie überlebte den Nationalsozialismus in Brünn und Prag, zog nach Kriegsende zurück in ihre Geburtsstadt Berlin, wo sie 1947 SED-Mitglied wurde. Bereits seit 1930 verdiente sie Geld mit ihrer Malerei. In der DDR wurde über ihre Operation an Magnus Hirschfelds Institut für Sexualwissenschaft nicht gesprochen; möglicherweise war diese nicht bekannt. Sie bekam als sozialistische Künstlerin Anerkennung.¹²

Die Gemälde von Ebel und den anderen Beteiligten befanden sich zur Ausstellung auf der Museumsinsel in Berlin. Wo sie aufbewahrt oder gezeigt wurden, bis sie 1963 zurück auf die Museumsinsel kamen und im Keller des Alten Museums deponiert wurden, ist unbekannt. Ob sie vom Kulturfonds der DDR oder vielleicht anderen staatlichen Organen gekauft wurden, ist ebenfalls nicht in allen Fällen geklärt. Möglicherweise fanden sie aber keine weitere Verwendung für Ausstellungen, wenn sie bereits Ende 1951 – schon zu Beginn von »Künstler schaffen für den Frieden« – offiziell eher negativ rezipiert wurden.

Die Planungen für die »Dritte Deutsche Kunstausstellung« 1953 wurden lange im Voraus begonnen und behielten stets das Ziel im Auge, nur Kunstwerke auszustellen, die den neuen Forderungen entsprachen.¹³ Die neue, fortschrittliche Kunst – man verwendete ›fortschrittlich‹ als Synonym für sozialistisch und/oder anti-formalistisch – aus beiden deutschen Staaten sollte gezeigt und gefeiert werden.¹⁴ Insgesamt fast 600 Exponate von über 420 Künstlerinnen und Künstlern wurden gezeigt. Wie eng die Ausstellungsziele mit der kulturpolitischen Ideologie zusammenhängen, zeigen der Katalog, die Ankündigungen in der Zeitschrift *Bildende Kunst* im Frühjahr 1953 und zahlreiche erhaltene Dokumente zur Ausstellungsvorbereitung.¹⁵ Im Typoskript »Die Bedeutung der 3. Deutschen Kunstausstellung für die Kulturarbeit in den Betrieben« (vermutlich Ende 1952 verfasst) heißt es:

»Die deutschen bildenden Künstler sind durch die Maßnahmen unserer Regierung in die Lage versetzt worden, ihr Können voll zu entfalten. [...] In der Stalin-Allee prägt sich das Gesicht der sozialistischen Stadt und in den Ateliers entstehen die Grundzüge des deutschen Realismus in der bildenden Kunst. Es ist an der Zeit, vor dem deutschen Volke Rechenschaft über die geleistete Arbeit abzulegen. [...] Unter den vielen Aufgaben der ›Dritten Deutschen Kunstausstellung‹ steht an erster Stelle: Die Verbindung zwischen der bildenden Kunst der Gegenwart und den deutschen werktätigen Menschen enger und lebendiger werden zu lassen.«¹⁶

Und in einem Vorwort zum Katalog schrieb der Präsident der Ausstellung, Otto Nagel: »In dieser unserer jetzigen Schau beweisen die Maler, Bildhauer und Grafiker, daß sie sich gewandelt haben und aus ihrer Isolierung vom Volke herausgetreten sind. [...] Die Sprache der Künstler in den Werken dieser Ausstellung ist klar und verständlich und zeigt das ernsthafte Bemühen, den berechtigten Forderungen der einfachen Menschen zu entsprechen. Ausgehend von der besten klassischen Tradition der deutschen realistischen Kunst beginnt unsere bildende Kunst sich zu neuer schöner Höhe zu erheben.«¹⁷

Es sollten also nur vier Jahre nach der Staatsgründung und zwei Jahre nach dem konzentrierten Versuch, den Sozialistischen Realismus

zu erkämpfen und durchzusetzen, bereits Erfolge vorgelegt werden. Zu diesem Zweck vergab der Kulturfonds der DDR Aufträge für Bilder, die auf der Ausstellung gezeigt werden sollten, nahm Einsendungen an oder lehnte sie ab. Die Anforderungen an den Sozialistischen Realismus und die einzelnen Werke waren vielschichtig. In den oben zitierten Texten zur Ausstellung stechen Volksnähe, Realismus und die Verbindung zu arbeitenden Menschen als Prinzipien hervor. Mit ihnen wird viel abgedeckt: die Herangehensweise, der Stil der Werke und die Sujets. Die Kategorien vermischen sich; Volksnähe, zum Beispiel, kann sowohl die Einstellung und Arbeitswelt der Künstlerinnen und Künstler beschreiben als auch die Verständlichkeit von Sujet und Malstil für ein breites Publikum. Auch der Realismus ist nicht nur visuell zu verstehen, sondern auch im Hinblick auf die positivistische Ideologie der sozialistischen Entwicklung als Darstellung inhaltlicher Prinzipien zu interpretieren. Werkttätige Menschen sollten sowohl dargestelltes Sujet als auch das Publikum sein, dessen Erwartungen es zu erfüllen galt.

Anhand einer kleinen Gruppe von Bildern der Ausstellung, die den Bau der Stalinallee (heute Karl-Marx-Allee, Berlin) zum Thema nahmen, lassen sich diese Ideen kurz erläutern. Die Werke zeigen Bauarbeiten und ein Richtfest, einige gehören heute zum ›Ramschdepot‹. In Bruno Bernitz' *Richtfest in der Stalinallee* stehen Arbeiterinnen und Arbeiter vor einem neu errichteten Haus; die Fenster sind noch nicht eingesetzt, Leitern und Gerüst stehen noch (Abb. 3). Ein Richtkranz wird gehisst, rote Banner flattern vor der Fassade, und in der Menge auf der Straße halten einige Leute Fahnen. Der Malstil lässt sich am ehesten als naturalistisch, vielleicht auch leicht naiv, beschreiben. Hier hat sich nicht nur die erwünschte Kunst durchgesetzt; der sozialistische Aufbau ist auch in der Stadt Berlin konkret geworden. Dieses Werk gehörte zu den vom Kulturfonds der DDR eigens für die Ausstellung beauftragten Arbeiten, es wurde im Katalog abgebildet, aber letztendlich nicht ausgestellt.¹⁸

Die Stadtansicht *Ein Tag nach dem Richtfest* von Georg Kaufhold – ein anderer Titel ist »Stalinallee – Strausberger Platz« – (Abb. 4) kombiniert die Darstellung des sozialistischen Aufbaus (Gerüste und neue große Wohnhäuser) mit einem optimistischen Ton (man baut weiter)

12 Ebel's Biografie wurde jüngst aufgearbeitet, vgl. Raimund Wolfert, Toni Ebel 1881–1961. Malerin – eine Spurensuche, <https://toni-ebel.de/perspektiven/> [letzter Zugriff: 18.12.2023].

13 Eine ausführliche Geschichte der Kulturpolitik der Zeit findet sich in Dagmar Buchbinder, Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten (1951–1953) – eine Kulturbehörde ›neuen Typus‹, in: Jochen Staadt (Hg.), »Die Eroberung der Kultur beginnt!« Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten der DDR (1951–1953) und die Kulturpolitik der SED (Studien des Forschungsverbundes SED-Staat an der Freien Universität Berlin, Bd. 15), Berlin u.a. 2011, S. 9–276.

14 Vgl. auch Tino Heim, »Ein Pyrrhussieg des Sozialistischen Realismus. Die Dritte Deutsche Kunstausstellung und das Scheitern einer kulturpolitischen Ambition, in: Karl-Siebert Rehberg, Wolfgang Holler, Paul Kaiser (Hg.), Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen, Ausst.-Kat. [Weimar, Neues Museum, 19.10.2012–3.2.2013], Köln 2012, S. 133–137.

15 BArch DR 1/5952, Verschiedenes, Jury, Plenum, Arbeits- und Publikationsausschuss zur Dritten Deutschen Kunstausstellung.

16 BArch DR1/5952, n.p. Bei diesem Dokument handelt es sich offenbar um den Entwurf einer Anlage für einen Brief an Otto Nagel, Mitglied der Jury. Hervorhebung im Original.

17 Otto Nagel, Vorwort, in: Dritte deutsche Kunstausstellung Dresden 1953, Ausst.-Kat. [Dresden, Albertinum an der Brühlschen Terrasse, 1.3.–30.4.1953], Dresden 1953, o. S.

18 Dritte Deutsche Kunstausstellung 1953, wie Anm. 17, Kat.-Nr. 22; BArch DR1/5949, n.p., Brief des Kulturfonds der DDR vom 7.7.1953.



4 Georg Kaufhold, Ein Tag nach dem Richtfest, 1952, Öl und Tempera auf Leinwand, 100×140 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

und dem Alltag (Menschen auf der Straße, Weg zur Arbeit). Die Sonne scheint, die Menschen haben viel Platz, und die friedlich wirkende Straße führt optimistisch in die Ferne. Vom »Kampf« um den Fortschritt sind nun positive Resultate – das Entstehen des Prunkboulevards und neue Kunst dazu – sichtbar. Dieses Bild wurde ebenfalls im Auftrag des Kulturfonds geschaffen, erscheint aber nicht im Verzeichnis der ausgestellten Werke.¹⁹

Die »Dritte Deutsche Kunstausstellung« war wiederum eine Verkaufsausstellung.²⁰ Bis zu ihrem Verkauf blieben die Werke Eigentum der Künstlerinnen und Künstler. Der Kulturfonds vergab nicht nur im Vorfeld Aufträge, sondern kaufte auch viele Werke. Auch hier setzt sich das Thema der Stalinallee fort. Friedrich Rudolf Reeses *Der Verbesserungsvorschlag* zeigt vier Männer in einer Werkstatt oder Halle; der Untertitel lautet *Bauplatz mit Blick auf die Stalinallee* (Abb. 5). Ein Mann hält einen Bauplan, ein anderer einen Messschieber. Sie diskutieren und gestikulieren. Der weiße Kittel und die »hochgestreckte Nase« des letzteren suggerieren, dass der Bauplan von ihm stammt, während der Mann mit der Schiebermütze, dessen dreckige Hände von Arbeit zeugen, einen Vorschlag zur Verbesserung hat. Der Gegenstand der

Auseinandersetzung ist unsichtbar, aber die Dynamik – Werk­tätige versuchen, sich gegen den studierten Architekten oder Ingenieur durchzusetzen – setzt ein deutliches Zeichen. Zusätzlich wird die künftige (sozialistische) Entwicklung angedeutet: Im Hintergrund steht stumm ein vierter, etwas jüngerer Mann, auch er trägt einen Weißkittel, schaut sich aber interessiert den Verbesserungsvorschlag an. Er würde sich wohl für die beste Lösung entscheiden. Anders als sein älterer Vorgesetzter trägt er die Nase nicht höher als die Arbeiter. Für dieses Bild wurden 4.500 Mark bezahlt.²¹

Politik und Ausstellungsplaner hatten die »Dritte Deutsche Kunstausstellung« im Vorfeld als Beweis des in der Kunst bisher Erreichten gelobt, doch die negative Kritik an der Ausstellung kam von politischer Seite relativ schnell. Im Folgenden wird, um einen kurzen Einblick zu

19 BArch DY30/84959, Bl. 75, Liste der Aufträge im Jahr 1952.

20 Vgl. BArch DR1/5952, n.p.; Dritte deutsche Kunstausstellung Dresden 1953, wie Anm. 17. Die Ausstellung wurde bis zum 25.5.1963 verlängert.

21 BArch DR1/5949, Kaufbeleg vom 31.4.1953. Das Bild wird aufgezählt auf dem vierten Blatt einer Liste der Kulturfonds-Ankäufe.



5 Friedrich Rudolf Reese, *Der Verbesserungsvorschlag*, um 1952, Öl auf Hartfaser, 150 × 170 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

gewähren, die Reaktion in der parteitreuen Zeitschrift *Bildende Kunst* umrissen. So schrieb Fritz Dähn, Mitglied des Ausstellungskomitees und der Jury, es sei eine Verbesserung gegenüber »Künstler schaffen für den Frieden« von 1951 zu sehen. Gleichzeitig jedoch heißt es noch immer: »Wir sehen [eine Abkehr vom Formalismus], stellen aber dabei fest, daß zur Zeit noch ernsthaft um die Methode und praktische Verwirklichung des sozialistischen Realismus und um die damit verbundene Forderung der hohen künstlerischen Meisterschaft gerungen werden muß und gerungen wird.«²² Auch Helmut Holzhauer, Vorsitzender der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten, räumte das Bestreben nach »künstlerischer Überzeugungskraft« ein. Er schrieb, dass der Staat zahlreiche Ankäufe tätigte, um die Künstler zu unterstützen, die der Methode folgen wollten.²³

Noch während der Ausstellungslaufzeit schien man bemüht, das fehlende künstlerische Können zu erklären. So schrieb Heinz Mansfeld, Direktor der Schweriner Gemäldegalerie und früherer Kunsthändler bei der Berliner Galerie Matthiesen, es gebe einen Schuldigen, »wenn die handwerkliche Meisterschaft fehlt und infolgedessen die Gestaltungskraft nicht ausreicht«: »der Formalismus hatte zu einer Entfrem-

dung vom handwerklich-technischen Können geführt. [...] Die Kenntnis der Anatomie des menschlichen Körpers, der Harmonie seiner Proportionen, die Gesetze der Perspektive und die Kunst der Zeichnung waren verlorengegangen. Sie mußten neu erlernt werden.«²⁴

Man könnte viel über die (Selbst-)Zensur oder die Rolle als »Sprachrohr des Staates« sagen, welche die Produktion von Texten wie dem von Mansfeld geprägt haben mag. Geschrieben unter einem Regime, das sowohl die Kunst als auch die Diskussion darüber kontrollieren wollte, sollten seine Feststellungen nicht als wissenschaftlicher oder persönlicher Beitrag zur Diskussion verstanden werden, sondern als notwendige Kritik, die so präsentiert werden musste, dass sie die Arbeit der DDR-konformen Künstlerinnen und Künstler und einer staatlich

22 Fritz Dähn, *Ausblick auf die 3. Deutsche Kunstausstellung in Dresden*, in: *Bildende Kunst* 1953, I, S. 25–29, hier S. 25.

23 Helmut Holzhauer, *Die III. Deutsche Kunstausstellung in Dresden*, in: *Bildende Kunst* 1953, II, S. 29f.

24 Heinz Mansfeld, *Zur 3. Deutschen Kunstausstellung*, in: *Bildende Kunst* 1953, III, S. 21–27, hier S. 21.



6 Strawwalde, Vorlesende Frau mit Kindern und Hund, um 1953/1954, Öl auf Leinwand, 76 × 100 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

organisierten Ausstellung nicht beleidigte oder untergrub. Das mangelnde Können der Künstlerinnen und Künstler konnte mit dem Formalismus erklärt werden, weil dieser bereits kritisiert und abgelehnt worden war. Da man ihn ohnehin überwinden sollte, lieferte die Ausstellung einen weiteren Grund, dies zu tun – und ließ sich damit in die bereits stattfindende kulturpolitische Diskussion einfügen, wenn auch im Nachhinein.

Ein Jahr später wurde dieser Ansatz bereits kritisiert. Jetzt hieß es, die Zeitschrift *Bildende Kunst* hätte mittels konstruktiver Kritik der Kunst helfen sollen, »die außerordentlich tiefe Kluft zwischen fortschrittlicher Thematik und ihrer künstlerischen Gestaltung« zu überwinden, anstatt alles schönzureden. Für eine bessere Entwicklung in der Kunst sei es von Vorteil, dass die Staatliche Kunstkommission aufgelöst und das Ministerium für Kultur gegründet worden war.²⁵ Die Rezeption der »Dritten Deutschen Kunstausstellung«, die als künstlerischer Tiefpunkt in Erinnerung blieb, zeigt, warum die Auftragsarbeiten und angekaufte Bilder relativ schnell nicht mehr erwünscht waren. Zu viele Werke schafften es nicht, die künstlerische Tradition mit den Möglichkeiten einer Weiterentwicklung zu verbinden. Nicht die Sujets scheinen abgelehnt worden zu sein, sondern ihre Ausführung.

Die Lehre aus der »Dritten Deutschen Kunstausstellung«, dass bei aller Bedeutung des Inhalts auch die künstlerische Qualität eines Werkes nicht vernachlässigt werden durfte, fand offenbar bei der Künstlerförderung des Kulturfonds der DDR Anwendung. Dieser wurde gegründet, um »[d]urch Auftragserteilung, Ankäufe, Produktionsdarlehen und soziale Hilfe [...] die Arbeit der fortschrittlichen Kräfte in Kunst und Literatur [zu] erleichtern und besonders auch ihren Nachwuchs [zu] fördern«.²⁶ Diesen Zweck erfüllte er schon mit den Ausgaben für Werke der Ausstellung. Bei der direkten Künstlerförderung sah das Vorgehen etwas anders aus. Verträge mit den Künstlerinnen und Künstlern sollten Verwendungszweck, Termine, Auflagen und so weiter festlegen.²⁷ Die Sitzungsprotokolle der Staatlichen Auftragskommission aus den 1950er Jahren enthalten zahlreiche Entscheidungen zur Förde-

25 Traugott Stephan, Entwicklung und Ergebnisse. Fünf Jahre Kunst in der Deutschen Demokratischen Republik, in: *Bildende Kunst* 1954, V/VI, S. 7f.

26 BArch DY30/84959, Bl. 8, Durchführungsverordnung zur Gründung des Kulturfonds [...] vom 18.8.1949.

27 BArch DY30/84959, Bl. 31f., Arbeitsrichtlinien für die Verteilung der Finanzmittel des Kulturfonds der DDR. Auch Ausstellungen konnten unterstützt werden.

rung von Vorhaben in allen kulturellen Bereichen. Die Spannweite reicht vom Ankauf von Blockflöten oder Chorgewändern für Musikgruppen in Dörfern über Aufträge an bildende Künstlerinnen und Künstler für Arbeiten zu konkreten Themen bis hin zu Ankäufen von Kunstwerken für bestimmte Einrichtungen.

Von den direkten Aufträgen profitierten sowohl Nachwuchskünstlerinnen und -künstler als auch Etablierte. Strawalde schrieb darüber Anfang 2023: »Es war gleich nach dem Studium in der Ruinenstadt Dresden, und man gab uns Absolventen so einen kleinen Auftrag, erinnere ich mich, durch den sogenannten Kulturfond. Sowas war einmalig, d. h., gab es nur einmal, damit einem mit ein paar Mark etwas anfangs auf die Beine geholfen wurde. [...] Dies kleine naive Bild übrigens – hatte ich völlig vergessen.«²⁸ Er malte damals *Vorlesende Frau mit Kindern und Hund* (auch: »Annemarie Reinhard im Gespräch mit Kindern«, 1950–1955, Abb. 6), was – wie er auch selbst sagt – stilistisch an die Naive Kunst erinnert und auch in der Thematik etwas einfach erscheint. Die Frau mit dem Buch hält inne, um einem der Kinder liebevoll zuzulächeln, während ein weiteres Kind den Hund kraut und alle still am Tisch sitzen. Das Bild wurde offenbar vom Kulturfonds angenommen.

Ein anderes Gemälde schlug 1954 Gertrud Triebs (1917–1994) aus Berlin der Staatlichen Auftragskommission vor. Sie beantragte die »Erteilung eines Entwicklungsauftrags für ein Tafelbild in Öl mit dem Thema ›Junge Naturforscher‹«, mit Angabe der Maße und der gewünschten Summe von 1.500 Mark (Abb. 7). Die Zentraleitung des Verbandes Bildender Künstler Deutschlands (VBKD) befürwortete den Antrag mit der Begründung, die Nachwuchskünstlerin Triebs habe bereits vielversprechende Arbeit geleistet, unter anderem mit der Deckenmalerei im Restaurant Ganymed am Schiffbauerdamm. Das Gremium empfahl, »Studien nach der Natur anzufertigen, um eine Schematisierung der Gesichter zu vermeiden«.²⁹ Als Triebs ihre Vorarbeit vorlegte, entschied sich die Kommission für eine Erhöhung des Honorars um 1.000 Mark und eine größere Ausführung: »Nach dem Urteil der Bezirksgutachterkommission hat die Künstlerin eine ausgezeichnete Vorarbeit geleistet. Es ist zu erwarten, daß das Thema künstlerisch gut gestaltet wird.«³⁰ Trotzdem wurde bei erneuter Vorlage des Bildes nochmals empfohlen, Naturstudien anzufertigen und auf die anatomische Richtigkeit zu achten.³¹ Das fertige Bild wurde dann angenommen und ein weiterer Auftrag erteilt.³²

Bei den Entscheidungen, Triebs zu fördern, wurden also drei Punkte hervorgehoben. Zum einen sah man die Qualität ihrer früheren Leistungen als Prädiktor für den zukünftigen Erfolg. Die Auftragskommission betonte auch die Herangehensweise an die Arbeit (Empfehlung von Naturstudien) und die Themen ihrer Bilder. Die Themen beziehungsweise Titel – »Junge Naturforscher«, »Mutter mit zwei Kindern«, »Ferien am Ostseestrand« – richten den Blick auf heile, glückliche Szenen. Sie erfüllen die Vorgabe des Sozialistischen Realismus, dass ein Thema typisch oder charakteristisch sein sollte. Gleichzeitig könnten sie insofern als »wahrheitsgetreu« interpretiert werden, als vorstellbare, konkrete Szenen aus dem Alltag zu sehen sind und die Gesichter und Posen der Figuren sich unterscheiden – die anfangs befürchtete »Schematisierung« hat Triebs also teilweise vermieden.

Andere Künstler waren weniger erfolgreich als Gertrud Triebs oder Strawalde. Bruno Beye (1895–1976), Mitglied des Kulturbundes der DDR, erhielt den Auftrag für ein Karl-Marx-Porträt, das schließlich



7 Gertrud Triebs, *Junge Naturforscher*, 1954/1955, Öl und Tempera auf Leinwand, 99,5 × 69,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

abgelehnt wurde (Abb. 8): »Das Porträt ist unbefriedigend. Die Kommission hält eine nochmalige Überarbeitung für nicht erfolversprechend.«³³ Offenbar konnte eine solche Ablehnung größere berufliche Folgen haben, denn später hieß es: »Das Sekretariat wird beauftragt, das Porträt der Zentralen Sektionsleitung Maler des VBKD zur Diskussion zu übergeben und zu empfehlen, die Mitgliedschaft des Künstlers im Verband zu überprüfen. Eine Abschrift des Einspruchs des Künstlers gegen die Honorarkürzung ist ebenfalls dem Verband zu übersenden.«³⁴

28 Brief von Strawalde (Jürgen Böttcher) an Angelika Wesenberg, Berlin, 21.2.2023, Bildakte in der Neuen Nationalgalerie.

29 BArch DR1/7528, Bl. 208, Sitzungsprotokoll der Staatlichen Auftragskommission, vermutlich vom 29.7.1954. Die Sitzungsnummern und -daten sind in den Akten nicht immer nachvollziehbar.

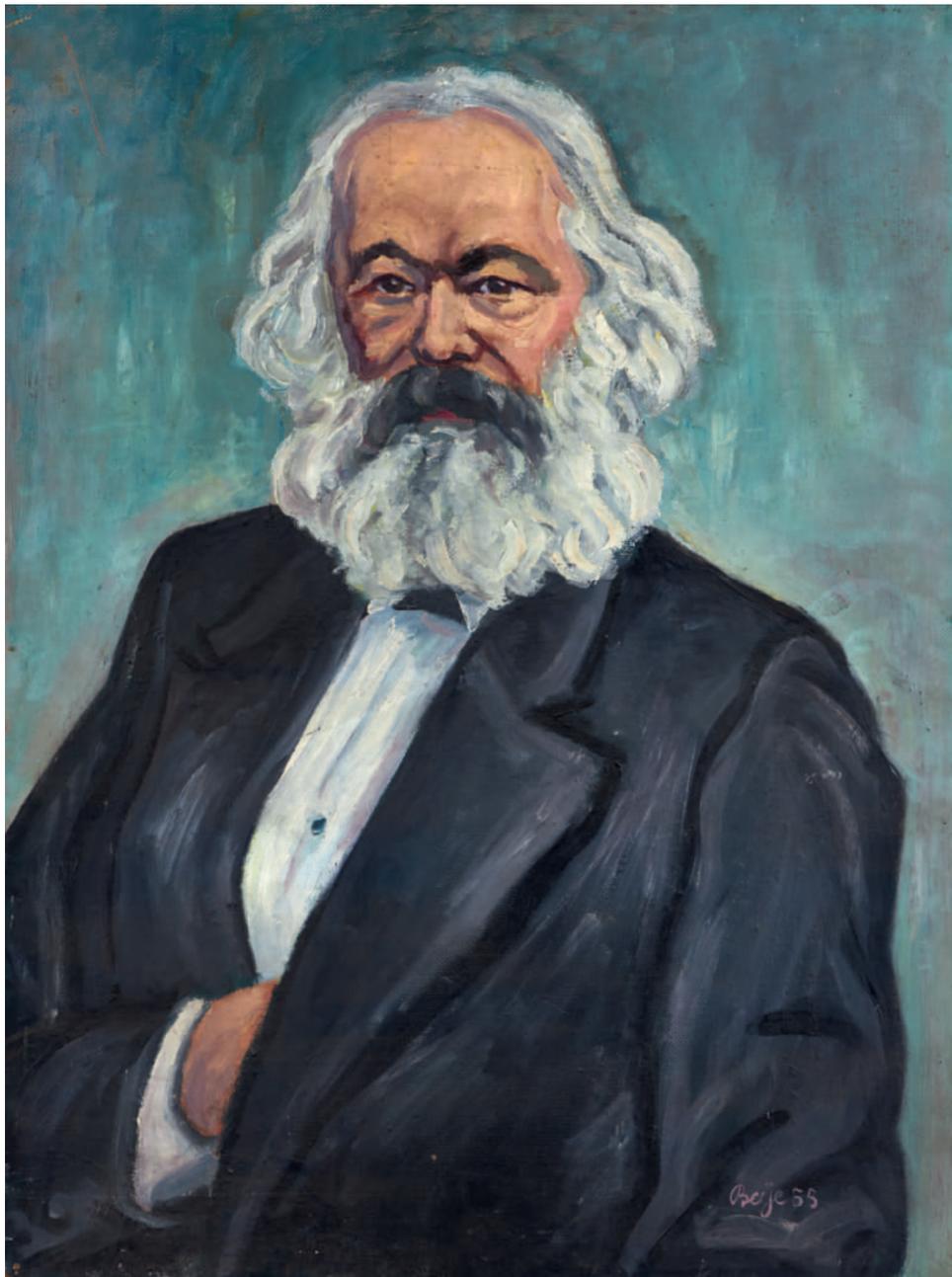
30 BArch DR1/7528, Bl. 274, Sitzungsprotokoll der Staatlichen Auftragskommission.

31 BArch DR1/7528, Bl. 359, Sitzungsprotokoll der Staatlichen Auftragskommission.

32 BArch DR1/7529, Bl. 26f., Sitzungsprotokoll der Staatlichen Auftragskommission.

33 BArch DR1/7529, Bl. 71, Sitzungsprotokoll der Staatlichen Auftragskommission vom 12.8.1955.

34 BArch DR1/7530, Bl. 133, Sitzungsprotokoll der Staatlichen Auftragskommission vom 15.9.1955.



8 Bruno Beye, Karl Marx, 1955, Öl auf Hartfaser, 81,5×61,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Auch Walter Hippiel (1888–ca. 1980) wurde nach anfänglicher Unterstützung deutlich abgelehnt. Er hatte vier nicht näher benannte Ölbilder geliefert; seine Politikerporträts von Friedrich Ebert, Lothar Bolz und Johannes Dieckmann gehören zum ›Ramschdepot‹. Im Beschluss der Staatlichen Auftragskommission heißt es: »Nachdem bereits seit langer Zeit mit grösster Bereitschaft die künstlerische Arbeit von Herrn Professor Hippiel gefördert wurde, stellt die Staatliche Auftragskommission in ihrer Sitzung vom 9.12.1954 einmütig und nach sehr ausgiebiger Diskussion aller Mitglieder fest, dass eine weitere Auftragserteilung an Herrn Professor Hippiel nicht länger vertreten werden kann.«³⁵

In den Sitzungsprotokollen wird in den allerwenigsten Fällen der Verwendungszweck eines Bildes erwähnt. Unter den Bildern der Neuen Nationalgalerie befinden sich mindestens elf, zu denen nach der Auf-

tragserteilung notiert wurde, sie seien als Leihgaben nicht verwendbar; hierzu zählen Bilder von Hippiel, Kaufhold und Strawalde.³⁶ Es erscheint naheliegend, auch aufgrund diverser Anmerkungen in weiteren Akten des Kulturfonds, dass die angekauften oder beauftragten Werke vielfach dafür gedacht waren, in Ausstellungen in anderen sozialistischen Ländern gezeigt zu werden. In den Jahren 1955/1956 zum Beispiel fan-

35 BArch DR1/7528, Bl. 14–15, Sitzungsprotokoll der Staatlichen Auftragskommission vom 9.12.1954.

36 BArch DR1/7529, Bl. 76, Sitzungsprotokoll der Staatlichen Auftragskommission vom 12.8.1955; BArch DR1/7530, Bl. 205, Sitzungsprotokoll der Staatlichen Auftragskommission vom 16.12.1955; BArch DR1/7531, Bl. 250, Sitzungsprotokoll der Staatlichen Auftragskommission vom 29.5.1958.

den Ausstellungen in China, Polen, der ČSSR und Ungarn statt.³⁷ Und der Kulturfonds hatte auf der »Dritten Deutschen Kunstausstellung« Bilder gekauft, führte diese aber wenige Jahre später auf einer Liste von Werken, die »als Leihgaben nicht verwendbar« seien.³⁸

Nach Abschluss der »Dritten Deutschen Kunstausstellung« wurden hunderte Werke zur Museumsinsel nach Berlin gebracht, wo sie von ihren alten oder neuen Eigentümern abgeholt werden sollten. Eine über 15-seitige, undatierte Liste des Sammeltransports zeigt, dass dies in den meisten Fällen auch geschah. Ein großes rosafarbenes X und jeweils eine quittierende Unterschrift scheinen Übergaben zu bestätigen; nicht verkaufte Werke gingen zurück in die Hände der Künstlerinnen und Künstler, andernfalls holten die neuen Besitzer sie ab. Der Kulturfonds der DDR übernahm ungefähr 30 Werke, die er erworben hatte, darunter zwölf, die 1956 beziehungsweise 1963 auf die Museumsinsel zurückkamen.³⁹

Nur sechs Werke wurden nicht abgeholt. Der politisch aktive Maler Horst Stempel, der 1953 aufgrund von Anfeindungen aus Ost-Berlin nach West-Berlin floh, hat die Gemälde »Erschießung revolutionärer Matrosen« und »Revolutionäre Arbeiter«, beide von 1951/1952, nie abgeholt oder zurückbekommen. Sie lagern seitdem im Depot der Nationalgalerie und wurden nie inventarisiert.⁴⁰ Ob Stempels Werke als direkte Folge seiner politisch bedingten Flucht dort verblieben, ist nicht belegt. Die anderen vier Gemälde sind von kaum bekannten Malern, deren persönliche Umstände zum jetzigen Zeitpunkt unbekannt sind, ebenso wie die Entstehungshintergründe der Bilder und ihre Eigentumsverhältnisse.

Die ›Keller- oder Stapelbilder‹ im ›Ramschdepot‹ waren oder sind also, kurz und bündig formuliert, ein Konvolut ideologisch geprägter, ästhetisch unzureichender Werke, die den neu durchzusetzenden Vorgaben des Sozialistischen Realismus entsprechen sollten und schon bald nach ihrer Entstehung als nicht wünschenswert galten. Manchmal wurde der Kulturfonds trotz seiner Ablehnung der Werke Eigentümer. Er hat als Auftraggeber sein Ziel – den Aufbau einer Kunst, die allen Anforderungen an die Qualität und die Ideologie entspricht – wiederholt verfehlt.

Die unerwünschten Bilder lagerten in einem Keller des Ministeriums für Kultur, bis sie in den Keller des Alten Museums gebracht wurden. Als Beleg dafür gibt es lediglich die Niederschrift einer Arbeitsbesprechung der Hauptabteilung Bildende Kunst im Ministerium vom 29. August 1956. Damals sollte »eine nochmalige, sehr ernste Besprechung mit dem Kulturfonds in der Frage Verwendung bzw. Unterbringung der Bilder, die sich im Keller des Ministeriums für Kultur befinden«, durchgeführt werden. Am linken Rand steht die handschriftliche, wohl später hinzugefügte Notiz: »können in den Staatl. Museen untergebracht werden.«⁴¹ Über eine Absprache mit den Staatlichen Museen dazu ist nichts bekannt.

Auf den Übergabelisten von 1956 und 1963 stehen fünf Gemälde, denen die Nationalgalerie – im Gegensatz zu den restlichen – nicht mit entschiedener Ablehnung begegnete, sondern die sie später erwarb: zwei Bilder von Fritz Duda (*Landschaft mit Pferdewagen*, 1944, Inv.-Nr. A IV 73, und *Mühle in Xanten*, 1944, Inv.-Nr. A IV 72) und je eines von Joachim Heuer (*Frau Kolbe*, 1947, Inv.-Nr. A IV 527, gezeigt auf der »Zweiten Deutschen Kunstausstellung«, 1949), Wilhelm Lachnit (*Gemüsstilleben*, 1950, Inv.-Nr. A IV 70) und Hans Mrozinski (*Semmelberg bei Meifßen*, 1954, Inv.-Nr. A IV 536). Diese Werke wurden 1965 und

1985 überwiesen. Dass sie ursprünglich im ›Ramschdepot‹ waren, wurde im Laufe der Jahre vergessen, überwies der Kulturfonds der DDR doch zahlreiche Werke. Bisher sind keine Aufzeichnungen gefunden worden, die die Entscheidungen für diese Gemälde begründen. Die Gemälde von Duda, der im Kunstbetrieb der DDR eine sehr gute Position hatte, und vom damals bereits verstorbenen Lachnit, der früh KPD-Mitglied gewesen war, scheinen eine naheliegende Wahl gewesen zu sein. Heuers Porträt und Mrozinskis Landschaft, wenn auch keine Sammlungshighlights, haben eine künstlerische Qualität, die sie von den meisten anderen ›Kellerbildern‹ unterscheidet.

Insgesamt acht weitere, nie inventarisierte Gemälde wurden von Künstlern geschaffen, die auch im Bestand der Neuen Nationalgalerie vertreten sind, darunter Duda, Strawalde und Tübke.⁴² Die Geschichte dieser Bilder öffnet einen anderen Blick auf deren Werk – vielleicht weniger in Bezug auf ihre persönliche künstlerische Entwicklung als auf ihre Position im Kunstbetrieb der frühen DDR und die Möglichkeiten, die ihnen damals offenstanden. Etablierte Künstlerinnen und Künstler konnten versuchen, den Forderungen der neuen Kulturpolitik zu entsprechen und bezahlte Aufträge zu bekommen; jüngere konnten sich auf diesem Weg zu etablieren versuchen. Aber geht es bei diesen Werken um *Kunstgeschichte* oder *Kunstgeschichte*? Künstlerisch gesehen sind sie weniger komplex, teilweise weniger gekonnt als das übrige Werk der Künstlerinnen und Künstler. Das Urteil der Nationalgalerie-Verantwortlichen war seit der Deponierung des Konvoluts immer negativ ausgefallen. Zum besseren Verständnis der DDR-Kulturpolitik bieten die Bilder dagegen ebenso lehrreiche Fallbeispiele wie zur Aufarbeitung von Provenienzen.⁴³ Zu DDR-Zeiten wurden sie nicht an den Kulturfonds der DDR zurückgegeben; wer dessen Rechtsnachfolger ist, ist bisher nicht abschließend geklärt. So befinden sie sich als Zeitzeugen eines kulturpolitischen Wandels noch immer im Depot.

Abkürzungen

BArch · Bundesarchiv

SMB-ZA · Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv

Abbildungsnachweis

1: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. – 2: Nachlass Toni Ebel. – 3: Nachlass Bruno Bernitz. – 4: Nachlass Georg Kaufhold. – 5: Nachlass Friedrich Rudolf Reese. – 6: Strawalde © VG Bild-Kunst, Bonn 2024. – 7: Nachlass Gertrud Trieb. – 8: Nachlass Bruno Beye. – Alle Reproduktionen 1–8: Jan Brockhaus.

³⁷ BArch DR1/7971, Bl. 21.

³⁸ BArch DR1/7531, Bl. 250, Sitzungsprotokoll der Staatlichen Auftragskommission vom 29.5.1958.

³⁹ SMB-ZA II A-NG 0465, n.p., Liste »Sammeltransport Berlin«, Nachtrag S. 10f.

⁴⁰ Die Gemälde wurden 2024 erstmals (wieder) öffentlich gezeigt in der Ausstellung »(Un) Seen Stories«, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, 31.5.–25.8.2024.

⁴¹ BArch DR 1/7971, Bl. 261.

⁴² Die anderen Künstler sind Wolfgang Frankenstein, Erich Gerlach, Ernst Hassebrauk und Horst Stempel (zwei Bilder).

⁴³ Für weitere Überlegungen zur Funktion solcher Bilder wie den ›Kellerbildern‹ lohnt ein Blick auf den Kunsthistoriker Jørn Guldberg, der hinsichtlich sowjetischer Ausstellungen der frühen Stalinzeit vorschlägt, den Sozialistischen Realismus als ›institutional practice‹ zu verstehen, vgl. Jørn Guldberg, *Socialist Realism as Institutional Practice. Observations on the Interpretation of the Works of Art of the Stalin Period*, in: Hans Günther (Hg.), *The Culture of the Stalin Period. Studies in Russia and East Europe*, London 1990 [https://doi.org/10.1007/978-1-349-20651-3_8].

Künstler/Künstlerin	Titel	Jahr	Material
Bammes, Gottfried Hans (1920–2007)	Volksbefragung 1954	1955	Öl und Tempera auf Leinwand
Baring, William (1881–1961)	Schiffsbau auf der Volkswerft Stralsund	um 1955	Öl und Tempera auf Leinwand
Battesch, Gernot (1928–?)	Generalstreik gegen Kapp-Lüttwitz	1954	Öl auf Hartfaser
Bernitz, Bruno (1915–1987)	Richtfest in der Stalinallee	1953	Öl und Tempera auf Leinwand
Bernitz, Bruno	Hochwasserkatastrophe	1956	Öl auf Leinwand
Betyna, Paul (1887–1967)	Landschaft des späteren Überschwemmungsgebietes	um 1953	Öl und Tempera auf Leinwand
Beye, Bruno (1895–1976)	Karl Marx	1955	Öl auf Hartfaser
Bodenthal, Walter (1892–1988)	Novembertag	1953	Öl auf Leinwand
Bodenthal, Walter	Märztag	1954	Öl auf Leinwand
Brück, Josef (1924–2013)	Porträt der Maschinistin E. Hartung (Stalinallee)	um 1951	Öl auf Leinwand
Colberg, Willy (1906–1986)	Demonstration gegen SA-Kundgebung in Hamburg	1955	Öl und Tempera auf Leinwand
David, Gerhard (1920–1976)	Lernen, lernen und nochmals lernen	1953	Öl und Tempera auf Leinwand
Dietz, Günter (1919–1995)	Urabstimmung bei Hafendarbeitern	1952	Öl und Tempera auf Leinwand
Dietz, Günter	Stalinallee	1952	Öl auf Leinwand
Dietz, Günter	Nationalpreisträger Kleinau	1952	Öl und Tempera auf Leinwand
Dittner, Sieghard (1924–2002)	Winterlandschaft	um 1950	Öl auf Leinwand
Drache, Heinz (1929–1989)	Bildnis eines Mannes am Rednerpult	1952/1953	Öl und Tempera auf Leinwand
Drenkhahn, Reinhard (1926–1959)	Sitzende; weiterer Titel: Gehöft	um 1950	Öl auf Hartfaser
Duda, Fritz (1904–1991)*	Landschaft mit Pferdewagen	1944	Öl und Tempera auf Leinwand
Duda, Fritz*	Mühle in Xanten	1944	Öl auf Leinwand
Duda, Fritz	Aktionseinheit	um 1950	Öl auf Leinwand
Ebel, Toni (1881–1961)	Zerreißt den Gestellungsbefehl	1951	Öl auf Leinwand
Ebeling, Rudi (1921–2007)	Im Ferienlager	1956	Öl auf Leinwand
Ebert, Oswald (Lebensdaten unbekannt)	Montage in der Stalinallee	um 1952	Öl auf Leinwand
Fechter, Ernst 1924–nach 1985)	Während des Unterrichts	1957	Öl auf Leinwand
Frankenstein, Wolfgang (1918–2010)**	Weltfestspiele 1951: Die ersten Gäste	1951	Öl und Tempera auf Hartfaser
Frey, Eberhard (1916–1993)	Familienbild mit musizierenden Kindern	um 1953–1960	Öl und Tempera auf Leinwand
Füsser, Gerhard (1901–1963)	Otto Grotewohl	1952	Öl auf Hartfaser
Gerlach, Erich (1909–2000)**	Befreiender Frühling	1953	Öl und Tempera auf Leinwand
Glaser-Laueremann, Dagmar (1927–?)	Erntepause	1954	Öl und Tempera auf Leinwand

Die mit * markierten Werke wurden in der Nationalgalerie inventarisiert.

Die mit ** markierten Künstler sind mit Werken in der Neuen Nationalgalerie vertreten.

Künstler/Künstlerin	Titel	Jahr	Material
Grothe, Bernd (1906–1977)	Bildhauerin Tschaplowitz bei der Arbeit	vor 1953	Öl und Tempera auf Leinwand
Haase-Werkenthin, Julie (1882–1960)	Studierendes Paar	1951	Öl auf Leinwand
Hanf, Kurt (1912–1987)	Diskussion in der Werkhalle	1950/1951	Öl und Tempera auf Leinwand
Hanf, Kurt	Versammlung in der Werkhalle	1951	Öl auf Hartfaser
Harras, Walter (1895–1976)	Dämmerstunde im Hause Marx	vermutlich 1955	Öl auf Baumwolle
Hassebrauk, Ernst (1905–1974)**	Bildnis zweier Monteure	vermutlich 1952	Öl auf Leinwand
Heider, Walter (1909–1986) oder Haider, P. W. (Lebensdaten unbekannt)	Maxim Gorki	1947	Öl und Tempera auf Leinwand
Hendrich, Heinz (1916–?)	Maler und Kritiker	1957	Öl auf Leinwand
Hensel, Hermann (1898–1974)	Klara Zetkin	1952	Öl auf Leinwand
Hensel, Hermann	Chefärztin Dr. Eva Gartzek	1954	Öl auf Leinwand
Henze, Reinhold (1905–?)	Fackelzug der FDJ	1951	Öl auf Leinwand
Herbst, Kurt (1922–2018)	Porträt Erich Weinert	1955	Öl auf Hartfaser
Heuer, Joachim (1900–1994)*	Frau Kolbe	1947	Öl auf Leinwand
Hippel, Walter (1888–ca. 1980)	Friedrich Ebert	1952	Öl und Tempera auf Leinwand
Hippel, Walter	Minister Dr. Lothar Bolz	1953	Öl auf Leinwand
Hippel, Walter	Dr. Johannes Dieckmann	1953	Öl auf Leinwand
Holfeld, Karl (1921–2009)	Musizierende Kinder	1954	Öl und Tempera auf Leinwand
Holfeld, Karl	Besuch auf der Insel Rügen	1956	Öl und Tempera auf Leinwand
Holz-Averdung, Elisabeth (1911–1970)	Friedensgespräch	1951	Öl auf Leinwand
Holz-Averdung, Elisabeth	Neue Ernte	1955	Öl auf Leinwand
Holz-Averdung, Elisabeth	Bildnis der Verdienten Ärztin des Volkes Dr. Helga Wittbrodt	1952	Öl auf Leinwand
Hüther, Julius (1881–1954)	Wiederaufbau	1947	Öl auf Leinwand
Kaufhold, Georg (1897–1972?)	Ein Tag nach dem Richtfest	1952	Öl und Tempera auf Leinwand
Ključevskaja, Elizabeta Dmitrievna (1924–2000)	Studentin vor der Humboldt-Universität	um 1951	Öl auf Leinwand
Klünder, Arnold (1909–1976)	Richtfest Berlin Strausberger Platz	1953	Öl auf Hartfaser
Körschner, Lena (1906–?)	Heldin der Arbeit Ilse Jähnert mit Sohn	um 1955–1960	Öl auf Leinwand
Kracht, Fritz (1925–2007)	Singende Steinewerfer	1953	Öl und Tempera auf Leinwand
Kracht, Fritz	Erziehung der Jugend zum Sport	1954	Öl und Tempera auf Leinwand
Krummacher, Karl (1867–1955)	Das Gehöft	um 1950	Tempera auf Hartfaser
Lachnit, Wilhelm (1899–1962)*	Gemüsestillleben	1950	Öl und Tempera auf Sperrholz
Lasko, Hans (1900–1979)	Bau der Camsdorfer Brücke in Jena	um 1952	Öl auf Hartfaser
Lehmann, Günther (1920–1984)	Junge Bäuerin	1953	Öl auf Hartfaser
Leptien, Rudolf (1907–1977)	Wartende Frauen	1950	Holz
Lindig, Friedrich (1892–1968)	Bergarbeiter-Stilleben	1955	Öl auf Leinwand

Künstler/Künstlerin	Titel	Jahr	Material
Maaß, Wilhelm (1895-?)	Sonnenblumen	1946	Öl auf Leinwand
Meyer-Dennewitz, Gabriele (1922-2011)	Pionierzirkel Puppenspiel	1953	Öl auf Leinwand
Möller, Emil (Lebensdaten unbekannt)	Landschaft im Thüringer Wald	um 1950-1960	Öl auf Leinwand
Moritz, Claus (1930-2016)	Betriebsfeier	um 1956	Öl und Tempera auf Leinwand
Mrozinski, Hans (1922-2022)*	Semmelberg bei Meißen	1954	Öl auf Leinwand
Nehrling, Max (1887-1957)	Thüringer Wald	um 1952	Öl auf Leinwand
Pleißner, Rudolf (1889-1977)	Otto Grotewohl	1953	Öl auf Leinwand
Preitz, Konrad (1895-1979)	Hilfe des Bauern	um 1950-1960	Öl auf Presspappe
Rackwitz, Günter (1922-1999)	Verhaftung eines Agitators	1950	Öl auf Leinwand
Reese, Friedrich Rudolf (1901-1982)	Der Verbesserungsvorschlag	um 1952	Öl auf Hartfaser
Rosenhauer, Theodor 1901-1996)*	Marktszene	um 1957	Öl auf Leinwand
Schulze, Günther (1923-?)	Gemüsemarkt	1951-1957	Öl und Tempera auf Leinwand
Schutzmeister, Otto (1920-1985)	Stationsschwester Irma	um 1954-1956	Öl auf Leinwand
Seidel, Hans Joachim (1924-1971)	Kombinat Bitterfeld am Morgen	1953	Öl auf Hartfaser
Seidel, Hans Joachim	Vor dem Einsatz	1952	Öl auf Hartfaser
Siebert, Georg (1896-1984)	Geburtstag im Kinderlandheim	1952	Öl auf Leinwand
Strawalde (*1931)**	Vorlesende Frau mit Kindern und Hund	1953/1954	Öl auf Leinwand
Stempel, Horst (1904-1975)**	Revolutionäre Arbeiter	1952	Öl auf Leinwand
Stempel, Horst	Erschießung revolutionärer Matrosen	1951/1952	Öl auf Leinwand
Thomas, Walter (1906-1977)	Malzirkel im Betrieb	1955	Öl und Tempera auf Leinwand
Trieb, Gertrud (1917-1994)	Ferien am Ostseestrand	um 1950-1960	Öl und Tempera auf Leinwand
Trieb, Gertrud	Mutter mit zwei Kindern	um 1950-1960	Öl und Tempera auf Leinwand
Trieb, Gertrud	Junge Naturforscher	1954/1955	Öl und Tempera auf Leinwand
Tübke, Werner (1929-2004)**	Eröffnung der Staatsoper durch Wilhelm Pieck	1956/1957	Öl auf Leinwand
unbekannt	Zwei Frauen	1957	Öl und Tempera auf Leinwand
unbekannt	Straßenkreuzung im Winter	1956	Öl auf Leinwand
unbekannt	Idyllische Landschaft	1953	Pastell auf Karton
unbekannt	Veteran	um 1950-1960	Kohle auf grundierter Leinwand
Voigt, Richard Otto (1895-1971)	Dr. Hugo Schrade, Chef der Zeiss Werke in Jena	1953	Öl auf Leinwand
Weiss, Heinz (Lebensdaten unbekannt)	Der 11. Mai 1952 in Essen	1952/1953	Kohle/Kreide auf Hartfaser
Zimmermann-Rabinowicz, Irina (1900-1979)	Martin Andersen Nexö	1952	Öl auf Leinwand
Zurek, Charlotte (1910-1971)	Kinder auf dem Eis; verso: Kind mit Spielzeug	1946	Öl auf Sperrholz

