



Ehemals Jahrbuch der  
Preußischen  
Kunstsammlungen

Neue Folge  
Fünfundsechzigster Band

Jahrbuch der Berliner Museen

2024



Staatliche Museen zu Berlin  
Preußischer Kulturbesitz



Gebr. Mann Verlag Berlin



# Jahrbuch der Berliner Museen

Fünfundsechzigster Band · 2024



# Jahrbuch der Berliner Museen

Ehemals Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen

Neue Folge

Fünfundsechzigster Band • 2024



**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.2024.1>

Text © Die Autorinnen und Autoren 2025

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

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

Layout: M&S Hawemann · Berlin

Satz: Jan Hawemann · Berlin

Lektorat: Merle Ziegler, Gebr. Mann Verlag · Berlin

Umschlagabbildung: Traiphum-Manuskript (Thonburi, 1776, Inv. Nr. II 650, Abschnitt zum Himavanta-Wald,

Folios 37v–38v: Mythische Löwen (Detail), s. S. 43

Druck und Verarbeitung: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg

Printed in Germany

ISBN 978-3-7861-2939-4 (Print)

e-ISBN 978-3-98501-392-0 (PDF)

ISSN 0075-2207

e-ISSN 2940-5165

# Inhalt

Martin Hanßen (mit einem Beitrag von Bertram Lorenz)  
Die Rahmungen von Rogier van der Weydens *Miraflores-Altar*.  
Ein Aspekt der Sammlungsgeschichte der Berliner Gemäldegalerie 7

Sabine Engel  
Willem Duysters *Fasnachtsnarren*: Eine Moresca zum Ende des Fests 27

Martina Stoye und Peera Panarut  
In den seligen Gefilden des Himavanta-Waldes – ein kollaboratives Forschungsprojekt  
zur thailändischen Prachthandschrift *Traiphum* 37

Birgit Verwiebe  
An der Grenze der Sichtbarkeit.  
Verborgene Wesen und Gestalten in Bildern Caspar David Friedrichs 71

Gerd-Helge Vogel  
Künstler im Bannkreis Caspar David Friedrichs:  
Zur Friedrich-Rezeption und der Nachwirkung von dessen Gemälde *Klosterfriedhof  
im Schnee* – eine Spurensuche 103

Veronika Tocha  
Die Taufbecken von Siena und die Geschichte der Gipsabgüsse italienischer Renaissancebildwerke  
auf der Berliner Museumsinsel 147

Federica Tagliatesta  
The Mosaic and Stained-Glass Company Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff, and Its Interest  
in Medieval Mosaics: Objects and Documents from the Collections of the Staatliche Museen zu Berlin 169

Stefanie Janke  
»von allen Gattungen ein gutes Specimen«: Mechanismen der Translokation von Objekten  
der Samarra-Ausgrabungen 1911–1913 an die Spree 185

Eckhart J. Gillen  
Bekenntnis zur historischen Wahrheit: Bernhard Heisig und Adolph Menzel 211



# Die Rahmungen von Rogier van der Weydens *Miraflores-Altar*. Ein Aspekt der Sammlungsgeschichte der Berliner Gemäldegalerie

Martin Hanßen

(mit einem Beitrag von Bertram Lorenz)

Seit März 2025 wird Rogier van der Weydens *Miraflores-Altar* in der Berliner Gemäldegalerie in einer neuen Rahmung ausgestellt. Der Aufsatz nimmt dies zum Anlass, um am Beispiel der niederländischen und deutschen Gemälde von vor 1520 wichtige Etappen der Rahmungspraxis in der fast 200-jährigen Sammlungsgeschichte der Berliner Gemäldegalerie nachzuzeichnen. Im Fokus stehen neben den verschiedenen Rahmungen des *Miraflores-Altars* zwei weitere Werke und ihre Rahmungsgeschichten: das *Martyrium des Hl. Sebastian* vom Meister des Bonner Diptychons (ehemals Gemäldegalerie, Berlin; heute LVR-Landesmuseum, Bonn) und die *Anbetung der Könige* von Hans Suess von Kulmbach.

Rogier van der Weydens *Miraflores-Altar*<sup>1</sup> gilt als eines der bedeutendsten Zeugnisse der altniederländischen Malerei. Unter mittelbraunen Bogenarchitekturen mit eingestelltem weißem Skulpturenschmuck zeigen die drei gleichgroßen Bildtafeln mit der *Anbetung des Kindes*, der *Beweinung Christi* und der *Erscheinung des Auferstandenen vor seiner Mutter* zentrale Ereignisse aus dem Leben Mariens, welche die tiefe Verbindung zwischen Mutter und Sohn auf besonders ergreifende Weise zum Ausdruck bringen. Bis vor Kurzem wurden die Tafeln in der Berliner Gemäldegalerie in vergoldeten Profilrahmen<sup>2</sup> ausgestellt, welche durch einen breiten, ebenfalls vergoldeten Außenrahmen<sup>3</sup> statisch zusammengefasst waren (Abb. 1). Dies war jedoch nicht die ursprüngliche Rahmung des *Miraflores-Altars*. Anders als in der älteren Literatur vermutet,<sup>4</sup> waren die originalen Rahmen der drei Tafeln nicht starr miteinander verbunden. Durch verschiedene, sich ergänzende Funde und Beobachtungen der letzten Jahre ließ sich nachweisen, dass die Bildtafeln ursprünglich einzeln gerahmt waren und aufeinander geklappt werden konnten. Zugleich wurden die gemalten Architekturen durch die Rahmen ins Dreidimensionale fortgeführt. Mitsamt seiner originalen Rahmung ist der *Miraflores-Altar* auf einem Aquarell von 1842 dargestellt, das einen Blick in die Den Haager Galerie König Wilhelm II. von Holland zeigt.<sup>5</sup> Aus dieser wurde er 1850 für die Berliner Museen erworben.<sup>6</sup> Kurz nach dem Erwerb ging diese seltene Rahmung allerdings verloren.

Ein neuer Fund im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin belegte jüngst, dass es sich bei der auf dem Aquarell abgebildeten Rahmung um die ursprüngliche Einfassung von Rogiers Altarbild gehandelt haben muss.<sup>7</sup> Bestätigt wurde dadurch auch eine bereits 2015 von Stephan Kemperdick, Kurator der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, per Photoshop realisierte Rekonstruktion der ursprünglichen Rahmenfassung.<sup>8</sup> Aus ihrer ästhetisch überzeugenden Wirkung heraus entstand bereits damals der Wunsch, diese virtuelle Rekonstruk-

tion auch praktisch für Rogiers Gemälde umzusetzen. Diesen Plan konnte Kemperdick schließlich im Jahr 2024 durch den Restaurator Bertram Lorenz, ebenfalls tätig in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, umsetzen lassen.<sup>9</sup> Der vergoldete Außenrahmen wurde entfernt und die Vergoldung der drei inneren Profilrahmen wurde abgenommen, bevor eine Neufassung dieser Rahmen mit einer illusionistischen, Holz imitierenden Malerei erfolgte. Das Ergebnis ist eindrucksvoll: Durch die umgearbeiteten Rahmen (Abb. 2) werden die gemalten Szenen aus dem Leben Mariens unter den Bogenarchitekturen gleichsam zu *tableaux vivants*; die ästhetische Grenze zwischen Malerei und Museumsraum scheint aufgehoben.

---

Mein Dank gilt insbesondere Stephan Kemperdick (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie), der mich mit seinem Fachwissen bei den Recherchen großzügig unterstützt hat. Auch möchte ich Katharina Liebetrau (LVR-Landesmuseum, Bonn) danken, die eine umfassende technische Untersuchung des Bonner Rahmens ermöglicht und mit ihren Untersuchungsergebnissen wesentlich zu diesem Aufsatz beigetragen hat.

1 Kat.-Nr. 534A, vor 1445, Eichenholz, linke Tafel 74,1 × 44,7 cm, Mitteltafel 74 × 44,8 cm, rechte Tafel 73,6 × 44,7 cm.

2 Inv.-Nr. R.I.93.1464, 81 × 158,7 cm (Gesamtbreite). 1993 gemeinsam mit einem furnierten Plattenrahmen mit drei separaten Kompartimenten nachinventarisiert.

3 Inv.-Nr. R.I.86.1, 94,7 × 176 cm.

4 So noch Rainald Grosshans, Rogier van der Weyden. Der Marienaltar aus der Kartause Miraflores, in: Jahrbuch der Berliner Museen 23, 1981, S. 65; Marion Grams-Thieme, Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und 16. Jahrhunderts, Köln/Wien 1988, S. 31; ebenso Stephan Kemperdick, Rogier van der Weyden. *Miraflores-Altar*, Ausst.-Kat. [Frankfurt, Städel Museum, 21.11.2008–22.2.2009; Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, 20.3.–21.6.2009], Ostfildern 2008, Nr. 29, S. 318 und Jochen Sander, Rogier van der Weyden. *Johannesaltar*, ebd., Nr. 37, S. 352. Kemperdick revidiert später seine Meinung und nimmt bewegliche Seitentafeln an. Vgl. Stephan Kemperdick, Rogier van der Weyden. *Miraflores Triptych*, Ausst.-Kat. [Madrid, Museo del Prado, 24.3.2015–28.6.2015], Madrid 2015, S. 96, Nr. 3.

5 Huib van Hove, Die Gotische Halle im Kneuterdijk Palast von König Wilhelm II., 1842, Wasserfarbe auf Papier, 49,6 × 46,3 cm, Den Haag, Koninklijke Verzamelingen, Inv.-Nr. AT-0010; Kemperdick 2015, wie Anm. 4, S. 96, Abb. 56, 57.

6 Zur Provenienz des *Miraflores-Altars* siehe Katrin Dyballa in dies., Stephan Kemperdick (Hg.), *Niederländische und französische Malerei 1400–1480*, Kritischer Bestandskatalog, Petersberg 2024, S. 264, Nr. 26.

7 Dyballa, Kemperdick 2024, wie Anm. 6, S. 274–276.

8 Die Rekonstruktion abgebildet bei Stephan Kemperdick, *The Miraflores Triptych and the Issue of Rogier van der Weyden's »authenticated« Paintings*, in: Lorne Campbell, José Juan Pérez Preciabo (Hg.), *Rogier van der Weyden y España*. Actas del congreso internacional, Madrid, Museo Nacional del Prado, mayo de 2015, Madrid 2016, S. 31.

9 Zur Arbeitsvisualisierung und den erfolgten Maßnahmen an den Rahmen des *Miraflores-Altars* siehe den Abschnitt von Bertram Lorenz, S. 22–25.



1 Rogier van der Weyden, Marienaltar (Miraflores-Altar), vor 1445, Kat.-Nr. 534A, in vergoldeter Rahmung, 94,7 × 176 cm, Inv.-Nr. R.I.86.1, in der Dauerausstellung der Gemäldegalerie vor März 2025

Seit März 2025 ist der *Miraflores-Altar* in diesem neuen Erscheinungsbild in der Gemäldegalerie zu sehen. Der vorliegende Beitrag zeichnet die Rahmungsgeschichte der Tafeln in Berlin nach und diskutiert diese im Kontext der Sammlungsgeschichte. Im Fokus steht dabei die Ausstattung der nordalpinen Gemälde von vor 1520 mit Bilderrahmen. Denn gerade für diesen Sammlungsbestand haben sich nur in den wenigsten Fällen die ursprünglichen Rahmen zu den Bildern erhalten, sodass sich hier die Frage nach einer adäquaten Präsentation im Museumsraum besonders komplex stellt. Die nachfolgend vorgestellte Forschung stützt sich vor allem auf die Fotosammlung des Zentralarchivs der Staatlichen Museen zu Berlin sowie auf die Einrichtungs- und Instandhaltungsakten der Gemäldegalerie, die ebenfalls im Zentralarchiv aufbewahrt werden. Zudem boten Untersuchungen an zwei Rahmen im LVR-Landesmuseum Bonn und im Depot der Gemäldegalerie neue Einblicke in die Rahmungsgeschichte der Berliner Gemäldesammlung.

### Spätmittelalterliche Bilderrahmen in der Gemäldegalerie und die ursprüngliche Rahmung des *Miraflores-Altars*

Die Gemäldegalerie bewahrt eine beachtliche Zahl an niederländischen und deutschen Gemälden aus der Zeit vom 13. bis zum frühen 16. Jahrhundert, deren ursprüngliche Rahmen erhalten geblieben sind, wenn gleich ihre Anzahl mit Blick auf den gesamten Sammlungsbestand überschaubar ist. Meist handelt es sich um Bildtafeln mit integralen oder teilintegralen Rahmen, also Rahmen, die aus demselben Stück Holz wie die Bildtafel gearbeitet wurden. Ein herausragendes Beispiel

dieser Gruppe ist die kleine Tafel mit der *Heiligen Familie mit den Engeln*<sup>10</sup> eines nordniederländischen Malers aus dem Umkreis der Meister des Dirc van Delf von um 1400/10. Ihr integraler Rahmen mit ungewöhnlich aufwendig geschnitztem Profil zeigt nicht nur, dass die Tafel als Einzelbild konzipiert wurde; das Fehlen von Spuren einer Hängenvorrichtung suggeriert zudem, dass das Täfelchen nur selten hervorgeholt und dann vermutlich aufgestellt oder in Händen gehalten wurde. Darüber hinaus befindet sich auf der Rahmenplatte ein punziertes, komplexes Muster aus Buchstaben in Blütenranken, die womöglich auf den Stifter der Tafel oder dessen Devise verweisen.<sup>11</sup> Der Rahmen macht es somit möglich, wesentliche Rückschlüsse auf den einstigen Gebrauch des Bildchens zu ziehen. Während integrale Rahmen wie dieser unter den mittelalterlichen Rahmen am häufigsten erhalten geblieben sind, sind gerade Blend- und Nutrahmen, wie sie bereits im 14. Jahrhundert in den Niederlanden und in Deutschland vermehrt in Gebrauch kamen, heute eine extreme Seltenheit. Das ehemalige Hochaltarretabel der Soester Wiesenkirche, das Kölner Triptychon vom Meister der Heiligen Sippe d. Ä., die *Maria mit Kind* vom Meister des Marienlebens, der *Monforte-Altar* des Hugo van der Goes oder das *Antlitz Christi* aus der Nachfolge Jan van Eycks sind hierunter hervorstechende Ausnahmen.<sup>12</sup>

10 Kat.-Nr. 2116, Eichenholz, 31 × 25,1 cm, s. Dyballa, Kemperdick 2024, wie Anm. 6, S. 22–31, Nr. 2.

11 Den Rahmen diskutiert Dyballa in dies., Kemperdick 2024, wie Anm. 6, S. 24, 28.

12 In der Reihenfolge ihrer Nennung: Kat.-Nr. 1519, um 1340/50, Eichenholz, 103 × 341,5 cm; Kat.-Nr. 1238, um 1420, Eichenholz, Mitteltafel 39,5 × 35,6 cm, linker Flügel 39,8 cm × 17,6 cm, rechter Flügel 39,5 × 17,6 cm; Kat.-Nr. 1235B, um 1475, Eichenholz, 57,9 × 50,2 cm; Kat.-Nr. 1718, um 1470/75, Eichenholz, 170 × 263 cm; Kat.-Nr. 528, um 1500, Eichenholz, 53,1 × 42,2 cm.



2 Rogier van der Weyden, Marienaltar (*Miraflores*-Altar), vor 1445, Kat.-Nr. 534A, in umgearbeiteter Rahmung, 81 × 158,7 cm (Gesamtbreite), Inv.-Nr. R.I.93.1464, in der Dauerausstellung der Gemäldegalerie seit März 2025

Ihre Rahmen erlauben zum Teil detaillierte Einblicke in den Gebrauch dieser Bilder.<sup>13</sup> Sie sind damit von besonderer Bedeutung für das Verständnis spätmittelalterlicher Malerei aus dem nördlichen Europa.

Katrin Dyballa publizierte kürzlich ein bislang unbekanntes Schreiben aus dem Jahr 1850, das der Sammler und Kunstkenner Sulpiz Boisserée (1783–1854) an den damaligen Generaldirektor der Königlichen Museen Ignaz von Olfers (1793–1872) richtete und das belegt, dass auch der *Miraflores*-Altar beim Erwerb durch die Galerie im Jahr 1850 noch seinen ursprünglichen Rahmen besaß.<sup>14</sup> Es handelte sich um eine kaum je bis heute überlieferte, einst jedoch nicht ganz unübliche Konstruktion:<sup>15</sup> Über Scharniere miteinander verbunden, konnten die seitlichen Tafeln auf die gleichgroße Mitteltafel geklappt werden. Im aufgeklappten Zustand traten die Seitentafeln in einem kleinen Versatz hinter die Mitteltafel zurück, sodass diese räumlich wie optisch hervorgehoben wurde.<sup>16</sup> Das komplexe Zusammenspiel von gemalter und plastischer Rahmenarchitektur, das Rogier für seinen Marienaltar entwickelte, war ein wichtiger Bestandteil für die Wahrnehmung des ursprünglichen Bildensembles. Trotz Boisserées nachdrücklicher Betonung der »Seltenheit« der mit gewisser Sicherheit ebenfalls aus Eichenholz gefertigten Nutrahmen mit verbundener, halbrunder Leiste und brauner Fassung wurden diese in Berlin entfernt und durch neue Rahmen ersetzt.

Bereits bei der Eröffnung des Königlichen Museums im Jahr 1830 wurde ein Großteil der Berliner Gemäldesammlung mit Galerierahmen nach Entwürfen Karl Friedrich Schinkels (1781–1841) ausgestattet, womit man dem damaligen Ausstellungsstandard der großen fürstlichen Sammlungen in Florenz, Wien oder Dresden folgte. Diese Maßnahme betraf Gemälde, die ihre ursprüngliche Einfassung bereits vor

ihrem Erwerb verloren hatten oder deren Originalrahmen in einem derart schlechten Erhaltungszustand waren, dass eine Ausstattung mit neuen Rahmen wohl kostengünstiger als die Restaurierung des Originals war.<sup>17</sup> Im Falle von alten Rahmen, deren Restaurierung lohnenswert

13 Martin Hanßen, *The Berlin Madonna and Child by the Master of the Life of the Virgin. Technical Observations and Art Historical Implications*, in: Lieve Watteeuw (Hg.), *Cross-Media Perspectives – Technical Studies of Art on Panel, Paper and Parchment (1400–1600)*, Leuven and Brussels, 11–13 January 2024 (in Vorbereitung).

14 SMB-ZA, I/GG 80, Bl. 366r.–366v., Nr. 1833, abgedruckt in: Dyballa, Kemperdick 2024, wie Anm. 6, S. 280, Anm. 73. Die ursprünglichen Scharniere waren schon zwischen 1843 und 1850 ausgetauscht worden.

15 Es haben sich mehrere Bildensembles aus dem 15. Jahrhundert erhalten, die aus drei gleichgroßen Tafeln bestehen und die in ähnlicher Weise wie der *Miraflores*-Altar aufeinander geklappt werden konnten. Zum Beispiel Meister von 1473, *Triptychon des Jan de Witte*, 1473, Eichenholz, je 84,5 × 45,7 cm, Brüssel, Königliche Museen der Schönen Künste, Inv.-Nr. 7007; Hans Memling, *Triptychon des Benedetto Portinari*, 1487, Eichenholz, linke Tafel 45,5 × 34,5 cm, Mitteltafel 43,2 × 31,5 cm, rechte Tafel 45,0 × 34,0 cm, Kat.-Nr. 528B (Mitteltafel), Florenz, Uffizien, Inv. 1890, Nr. 1090 und 1100 (Seitentafeln); Hans Memling, *Triptychon der Irdischen Eitelkeit und der Himmlischen Erlösung*, um 1485, Eichenholz, je 22 × 15 cm, Straßburg, Museum für Schöne Künste, Inv.-Nr. 185 D–F; möglicherweise auch Rogier van der Weyden, *Johannesaltar*, um 1452/55, Eichenholz, linke Tafel 78,8 × 49,1 cm, Mitteltafel 78,8 × 49,1 cm, rechte Tafel 78,8 × 49,2 cm, Kat.-Nr. 534B.

16 In dieser Weise ist der *Miraflores*-Altar samt seiner ursprünglichen Rahmung auf dem Aquarell von Huib van Hove dargestellt, siehe Anm. 5. Weder im Fall des *Miraflores*-Altars noch bei den angeführten Vergleichsbeispielen ist Genaueres über die originalen Scharniere bekannt, die weitere Auskünfte über die Beweglichkeit und die daraus resultierende Konfiguration der einzelnen Bildtafeln geben könnten.

17 Frida Schottmüller, *Über die Bilderrahmen der Berliner Gemälde-Galerie (K.F.M. und D.M.)*. Vorläufige Niederschrift vom 16.3.1936, SMB-ZA, I/GG 39, ohne Blattangabe.



3 Aufstellung der Gemäldegalerie im Kaiser-Friedrich-Museum, 1904, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, Fotosammlung, ZA 2.4./00693

erschien, habe es sich dem damaligen Direktor der Gemäldegalerie Gustav F. Waagen (1794–1868) zufolge derweil »von selbst [verstanden], daß durchgängig der alte beibehalten worden ist.«<sup>18</sup> Somit behielten Gemälde wie das *Antlitz Christi* oder das kleine Kölner Triptychon, die beide 1821 gemeinsam mit der Sammlung Solly erworben worden waren, ihre ursprünglichen Rahmen.<sup>19</sup> Mit der Rahmung des *Miraflores-Altars* wurde hingegen anders verfahren, weshalb Dyballa vermutet, dass dieser stark verwölbt oder »zu marode«<sup>20</sup> gewesen sein muss.

Für das Aussehen der neuen Rahmung und für die Präsentation von Rogiers Marienaltar in der Gemäldegalerie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fehlt es indes an Hinweisen. Aufgrund der Passgenauigkeit, Formensprache und schnitztechnischen Qualität der kürzlich umgearbeiteten Profilrahmen mit seitlich eingestellten Säulen, die die gemalte Architektur weiterführen, wird es sich aber mit gewisser Wahrscheinlichkeit um dieselben Rahmen handeln, die 1850 als Ersatz für die ursprüngliche Rahmung des *Miraflores-Altars* gearbeitet wurden und die Innenprofile der ursprünglichen Rahmung vermutlich kopieren.<sup>21</sup>

### Der *Miraflores-Altar* und Wilhelm Bodes Konzept für das Kaiser-Friedrich-Museum

Ein erstes Zeugnis für das Aussehen der Rahmung des *Miraflores-Altars* in Berlin stammt aus dem Jahr 1904: Es handelt sich um zwei Fotografien, die anlässlich der Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums zur

Dokumentation der Ersteinrichtung des Hauses aufgenommen wurden und auf denen der *Miraflores-Altar* zu sehen ist.<sup>22</sup> Die Aufnahmen zeigen je einen Blick in die nordöstliche Ecke von Oberlichtsaal 69 im Obergeschoss, in dem die größeren Formate der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts untergebracht waren (Abb. 3). Ausgestellt wurde Rogiers Altarbild bereits damals in drei vergoldeten Profilrähmchen mit verbundener, halbrunder Leiste und seitlich eingestellten Säulen, die eindeutig identisch mit den kürzlich umgearbeiteten Rahmen sind.<sup>23</sup> Diese wurden spätestens seit 1904 in einem Ebenholzrah-

18 Gustav Friedrich Waagen, Entwurf einer Denkschrift, zit. n. Johannes Sievers, Die Möbel. Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk (Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk, Bd. 6), Berlin 1950, S. 77.

19 Ein weiteres herausragendes Beispiel ist das Epitaph der Johanna von Moers (Kat.-Nr. 1931, Niederländischer Meister, um 1470, Eichenholz, 87 × 94 cm), welches 1861 in seinem ursprünglichen Rahmen für die Gemäldegalerie erworben wurde. Kat.-Nr. 1931 wurde vermutlich während des Brandes im Friedrichshainer Flakturm im Mai 1945 vernichtet, vgl. Douglas Brine, Evidence for the forms and usage of Early Netherlandish Memorial Paintings, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 71, 2008, S. 139–168.

20 Dyballa, Kemperdick 2024, wie Anm. 6, S. 274.

21 Siehe hierzu auch S. 22.

22 SMB-ZA, V/Fotosammlung, 2.4./00693 und 00695.

23 Eine Abbildung des *Miraflores-Altars* samt Innenrahmen im beschreibenden Katalog der Gemäldegalerie von 1911 ermöglicht die Identifizierung der auf der Aufnahme von 1904 erkennbaren Innenrahmen mit den heute erhaltenen Profilrahmen, vgl. Hans Posse, Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. Vollständiger beschreibender Katalog mit Abbildungen sämtlicher Gemälde. Zweite Abteilung. Die Germanischen Länder, Berlin 1911, S. 108.

men mit drei separaten Kompartimenten zusammengefasst. Der bis vor Kurzem präsentierten Rahmung des *Miraflores-Altars* stand diese Rahmung formal also sehr nahe.

Auf der Fotografie ist auch Rogiers etwas größerer und ebenfalls dreiteiliger *Johannesaltar*<sup>24</sup> zu sehen, dessen ursprünglicher Aufstellungsort nach aktuellem Kenntnisstand ebenfalls in der Kartause Miraflores nahe Burgos lag und der sich formal stark auf den Marienaltar bezieht.<sup>25</sup> Anders als der *Miraflores-Altar* kamen die drei Tafeln des *Johannesaltars* jedoch auf unterschiedlichen Wegen ins Königliche Museum. Während die *Geburt des Johannes* und die *Taufe Christi* gemeinsam mit dem Marienaltar 1850 aus der Sammlung Wilhelms II. ihren Weg nach Berlin fanden, wurde die *Enthauptung des Täufers* 1851 aus dem Londoner Kunsthandel erworben. Über die Rahmung des Ensembles, das spätestens 1816 getrennt worden war, ist zum Zeitpunkt des Erwerbs nichts Konkretes bekannt. Wie der Fotografie zu entnehmen ist, wurden auch seine Tafeln spätestens seit 1904 in einer ähnlichen Konstruktion aus schmalen, jedoch einfacheren goldenen Profilrahmen in einem äußeren Ebenholzrahmen mit eingesetzten Leisten ausgestellt. Dadurch traten die formalen Bezüge zwischen beiden Werken umso deutlicher hervor. Beide wurden somit spätestens seit 1904 in modernen Rahmenkonstruktionen ausgestellt, die nur bedingt als Nachbauten historischer Vorbilder gelten können. Sie heben sich darin von dem übergreifenden Konzept ab, das Wilhelm Bode (1845–1929) für das Kaiser-Friedrich-Museum entworfen und dessen Grundzüge er bereits im 1891 erschienen Artikel im »Fortnightly Review« zur Neugestaltung der Präsentation der Gemäldegalerie im Königlichen Museum skizziert hatte: Jedes Werk solle möglichst in einem Umfeld präsentiert werden, das in allen materiellen Aspekten an den Raum erinnere, für welchen das Kunstwerk ursprünglich bestimmt war.<sup>26</sup> Dazu gehörte auch und besonders der Bilderrahmen.

Die Ausstattung der Gemäldegalerie mit alten Rahmen war ein zentrales Anliegen in Bodes Museumsarbeit, über das er mehrfach publizierte und an dem er bereits vor seiner Ernennung zum Direktor der Gemäldegalerie im Jahr 1890 gemeinsam mit seinem Vorgänger Julius Meyer (1830–1893) gearbeitet hatte.<sup>27</sup> Im Zuge der Konzeption des Kaiser-Friedrich-Museums und unter entscheidender Mitwirkung Max J. Friedländers (1867–1958) nahm die Neuausstattung der Gemäldegalerie mit authentischen Rahmen deutlich an Fahrt auf. Zur Eröffnung des neuen Museumsbaus 1904 besaß sie infolgedessen eine der weltweit größten und bedeutendsten Sammlungen historischer Bilderrahmen. Noch heute werden in der Galerie einige niederländische und deutsche Gemälde des 15. und frühen 16. Jahrhunderts in diesen alten, aber in der Regel nicht der Entstehungszeit oder -region entsprechenden und zum Teil stark umgearbeiteten Rahmen ausgestellt.<sup>28</sup>

Finanziert wurde der Erwerb alter Rahmen seit den 1890er Jahren über den »Fonds für sächliche Anschaffungen«, der über jährliche Mittel von 9.000 Mark verfügte.<sup>29</sup> Dies reichte allerdings 1898 nicht länger aus, um zusätzlich zu den laufenden Ausgaben für die Instandhaltung der Galerie auch die Beschaffung von Rahmen zu finanzieren, deren Preise, wie Friedländer im Januar 1898 beklagte, »namentlich derjenigen des 15. und 16. Jahrhunderts jetzt andauernd steigen«.<sup>30</sup> Friedländer bat deshalb im selben Schreiben um die Erhöhung des Fonds um 1.000 Mark allein für den Erwerb alter Rahmen.<sup>31</sup> An Beispielen wie diesem lässt sich Bodes Umräumungskampagne in den Einrichtungs- und Instandhaltungsakten der Gemäldegalerie gut nachzeichnen. Die

Auskünfte, welche aus den Akten zu einzelnen Stücken zu gewinnen sind, bleiben hingegen spärlich und wenig spezifisch. Mit bestimmten Rahmen lassen sie sich in der Regel nur selten in Verbindung bringen.<sup>32</sup> Ein Grund dafür mag sein, dass zumindest um 1900 die meisten Tischlerarbeiten und besonders das »Zurechtmachen und Reparieren von Rahmen« außer Haus durchgeführt und offenbar nur besondere solcher Arbeiten im Museum selbst erledigt wurden.<sup>33</sup>

Wie überzeugend die Ausstattung der Sammlung mit alten Rahmen und Nachempfindungen nach historischen Vorbildern war, belegen viele der anlässlich der Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums erschienenen Zeitungsartikel, die vor allem die »italienischen Fälscherkünste« und deren »Imitationen alter Rahmen« rühmen.<sup>34</sup> Die Rahmen der nordalpinen Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts werden jedoch in keinem Artikel explizit erwähnt. Dafür lohnt wiederum ein Blick in die 1904 von Paul Clemen (1866–1947) anlässlich der Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums publizierte Festschrift. In dieser lobt er gerade die Präsentation der Gemälde in alten Rahmen, »worin die Berliner Gemäldegalerie es allen anderen voraus tut.«<sup>35</sup> Zwei Rahmen hatten ihn damals offenbar besonders begeistert: der breite, nach 1580 ge-

24 Kat.-Nr. 534B, um 1452/55, Eichenholz, linke Tafel 78,8×49,1 cm, Mitteltafel 78,8×49,1 cm, rechte Tafel 78,8×49,2 cm.

25 Die Provenienz und die Bezüge zwischen *Johannes-* und *Miraflores-Altar* diskutiert Dyballa in dies., Kemperdick 2024, wie Anm. 6, S. 326–328.

26 Wilhelm Bode, *The Renaissance Museum*, in: *Fortnightly Review* 50, 1891, Nr. 298, S. 512.

27 Wilhelm Bode, *Bilderrahmen in alter und neuer Zeit*, in: Pan IV, 1898/99, III/IV, S. 243–256; ders., *Die Ausstattung der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum mit alten Rahmen*, in: *Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen* 33, 1912, 9, Sp. 209–218; ders., *Rahmen und Sockel in Italien zur Zeit der Renaissance*, in: *Kunst und Künstler* III, 1919, S. 357–371.

28 Darunter: Jan van Eyck, *Bildnis des Baudouin de Lannoy*, um 1435/40, Eichenholz, 26,6×19,6 cm, Kat.-Nr. 525G, in einem florentinischen Sgraffito-Rahmen des 16. Jahrhunderts, 35,7×28,9 cm, Inv.-Nr. R.I.93.13; Jacques Daret, *Bildnis eines Mannes mit rotem Chaperon*, um 1455/60, Eichenholz, 38,1×30,4 cm, Kat.-Nr. 537, in einem spanischen Kehlleistenrahmen des 16. Jahrhunderts, 48×43 cm, Inv.-Nr. R.I.93.182; Rogier van der Weyden, *Bildnis einer jungen Frau*, um 1440, Eichenholz, 49,1×33 cm, Kat.-Nr. 545D, in einem deutschen Nussbaumrahmen des 16. Jahrhunderts, 58,6×44 cm, Inv.-Nr. R.I.93.172; Meister des Marienlebens, *Maria mit dem Kind in der Rosenlaube mit Heiligen und Stiftern*, um 1475/80, Eichenholz, 99,8×88,9 cm, Kat. Nr. 1235, in einem deutschen Plattenrahmen des 16. Jahrhunderts, 116,9×106,3 cm, Inv.-Nr. R.I.93.21; Hans Memling, *Bildnis eines Mannes*, um 1470/75, Eichenholz, 35,6×29,3 cm, Kat.-Nr. 529C, Eigentum des Kaiser Friedrich Museumsvereins, Inv.-Nr. 96–4, in einem italienischen Leistenrahmen des 16. Jahrhunderts, 47×39,2 cm, Inv.-Nr. R.I.93.162.

29 Vgl. SMB-ZA, I/GG 9, Bl. 13–14; SMB-ZA, I/GG 10, Bl. 210; SMB-ZA, I/GG 11, Bl. 21.

30 SMB-ZA, I/GG 9, Bl. 13–14.

31 Dass sich die Lage auf dem Kunstmarkt in den folgenden Jahren weiter zuspitzte, wird aus einem Antrag Bodes vom 16.1.1902 ersichtlich, in dem er die Preisentwicklung für alte Rahmen beklagt und jährliche Mittel für den Erwerb alter Rahmen erbittet, vgl. SMB-ZA, I/GG 10, Bl. 210.

32 Eine Ausnahme sind die sechs Flügel des Genter Altars, deren Aufstellung und Präsentation zwar in zahlreichen Dokumenten erwähnt werden, aus denen sich zur konkreten Rahmungsgeschichte allerdings nur indirekt Rückschlüsse ziehen lassen. Zur Rahmungsgeschichte der Genter Tafeln in Berlin bis 1894 vgl. Ute Stehr, Hélène Dubois, *Über die Spaltung und die Restaurierungsgeschichte der sechs Flügel des Genter Altars in Berlin*, in: Stephan Kemperdick, Johannes Rößler (Hg.), *Der Genter Altar der Brüder van Eyck. Geschichte und Würdigung*, Petersberg 2014, S. 127–130.

33 SMB-ZA I/GG 10, Bl. 108.

34 N.N., *Das neue Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Ein Vorwort zur Eröffnung*, in: *Berliner Neueste Nachrichten*, 15.10.1904, o. S.

35 Paul Clemen, *Festschrift zur Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums*, Leipzig 1904, S. 21–22.

schaftene venezianische Plattenrahmen<sup>36</sup> um Albrecht Dürers *Bildnis einer Venezianerin*,<sup>37</sup> der »ganz mit dünnem Renaissanceranken bemalt ist«<sup>38</sup>, sowie ein »schöne[r] eingelegte[r] Rahmen«<sup>39</sup>, in welchem die *Anbetung der Könige*<sup>40</sup> von Hans Suess von Kulmbach präsentiert wurde. Es sind die einzigen beiden Rahmen, die im Abschnitt über die niederländischen und deutschen Gemälde dezidiert Erwähnung finden.<sup>41</sup>

Weder für den *Miraflores*- noch für den *Johannesaltar* war es Bode und Friedländer gelungen, einen authentischen alten Rahmen zu erwerben. Gerade für den *Miraflores-Altar* ist dies nicht verwunderlich. Denn seine ursprünglichen Rahmen mit Bogen und freien Zwickeln waren nicht nur in der Form einmalig, sondern man hätte gleich drei entstehungsgeschichtlich passende Rahmen finden müssen. Somit wären nur die ursprünglichen Rahmen oder Kopien nach diesen als Rahmung der Tafeln infrage gekommen.

Gleichzeitig waren zur Zeit Bodes mittelalterliche Rahmen aus Deutschland und den Niederlanden überhaupt eine extreme Seltenheit. Bode selbst erklärt den Grund hierfür in seinem vielzitierten Aufsatz zur Ausstattung der Gemäldegalerie mit alten Rahmen von 1912: »Solche Bilder [...] pflegen ihre Rahmen nur dann noch zu haben, wenn sie als schmale Leisten mit aus dem Holz der Bildertafel geschnitzt oder auf diese aufgeschraubt sind, wie bei unseren Tafeln des Genter Altars, während einzelne Rahmen der Art fast nie in den Handel kommen.«<sup>42</sup>

Dies erklärt auch, weshalb diejenigen deutschen oder niederländischen Gemälde von vor 1520, die in der Bode-Zeit mit einem alten Rahmen ausgestattet worden waren, zwar einen historischen Rahmen erhielten, dieser aber in der Regel nicht der Entstehungszeit und/oder dem Entstehungsort des Gemäldes entspricht – eine Entscheidung, die um 1900 aufgrund der schwierigen Erwerbsmöglichkeiten bewusst getroffen wurde.<sup>43</sup> Auch die Anfertigung von stilgerechten Nachempfindungen war damals und ist nach wie vor schwierig, da sich nur sehr wenige Originale erhalten haben, die als Vorbild dienen könnten.<sup>44</sup> Gleichzeitig geben historische Dokumente überhaupt selten Auskunft über ein Gemälde an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit, und sie bieten noch seltener Informationen über Bilderrahmen.<sup>45</sup> Wie aus Bodes Aufsatz weiter hervorgeht, war es ihm bis 1912 lediglich für zwei Gemälde der altniederländischen und altdeutschen Sammlung gelungen, Rahmen zu erwerben, die sowohl in zeitlicher wie räumlicher Verortung mit den Malereien übereinstimmen: ein »gotisches Rähmchen [...], welches gerade um ein Bild paßt, wie um unser kleines altniederländisches Sebastiansmartyrium« sowie die »alte Altareinrahmung« für die *Anbetung der Könige* von Hans von Kulmbach, die auch Clemen in seiner Festschrift von 1904 mit Begeisterung hervorhebt.<sup>46</sup> Diese beiden seltenen Erwerbungen haben sich bis heute erhalten.

Das *Martyrium des Hl. Sebastian*,<sup>47</sup> von dem Bode in seinem Aufsatz spricht, wurde 1851 aus der Berliner Sammlung Hennig für das Königliche Museum erworben.<sup>48</sup> Damals als »Niederländische Schule von 1450–1500« katalogisiert, handelt es sich bei der Tafel um das Gegenstück zu einer *Kreuzabnahme*,<sup>49</sup> mit welcher zusammen sie ursprünglich vermutlich ein Diptychon bildete.<sup>50</sup> Zugeschrieben werden beide Tafeln inzwischen einem anonymen Kölner Meister, dessen Schaffensphase um 1480/90 angesetzt wird und als dessen Hauptwerk sie gelten.<sup>51</sup> Mit welcher Rahmung die *Sebastiansmarter* 1851 ins Königliche Museum gelangte, lässt sich aus den Erwerbungsakten dieses Jahres nicht entnehmen.<sup>52</sup> Man darf jedoch annehmen, dass auch sie wie die vielen anderen altniederländischen und altdeutschen Gemälde

zunächst in einem der von Schinkel entworfenen gotisierenden Galerierahmen ausgestellt wurde. Später wurde sie mit dem neuerworbenen »gotischen Rähmchen« ausgestattet, welches Bode in seinem Artikel erwähnt und in dem die *Sebastiansmarter* bis heute ausgestellt wird (Abb. 4). Sowohl die Tafel als auch der Rahmen befinden sich seit 1936 in der Sammlung des ehemaligen Provinzialmuseums Bonn, dem heutigen LVR-Landesmuseum. Dorthin gelangten sie in jenem Jahr gemeinsam mit dem zwischenzeitlich ebenfalls von den Berliner Museen erworbenen Pendant der *Kreuzabnahme* und deren Rahmen im Tausch gegen einen *Hl. Hieronymus*<sup>53</sup> von Hans Schäufelin.<sup>54</sup>

Das »gotische Rähmchen«, welches Bode für die *Sebastiansmarter* erwarb, stellt eine wahre Seltenheit unter den erhaltenen mittelalterlichen Bilderrahmen dar: Es ist hochrechteckigen Formats und ganzflächig mit plastischen Architekturelementen versehen. Ein Profil mit nach außen ansteigender Kehle und umlaufender, schmaler Platte rahmt das Bildfeld seitlich durch je eine eingestellte schlanke Säule auf hohem Sockel. Auf den Säulen sitzt ein mit Resten von Pässen gefüllter Kielbogen mit aufgesetzten Krabben auf, der einen Vorhang aus zehn blinden Lanzettfenstern überschneidet. Dieser Bogen endet in einer Kreuzblume, die bis an die Platte heranragt. Der Rahmen hat seine ursprüngliche, spätmittelalterliche Fassung aus Zinnoberrot, Grün und Schwarz weitgehend behalten. Diese wurde auf eine helle, bräunlich

36 Inv.-Nr. R.I.93.217, 61,2 × 53,2 cm.

37 Kat.-Nr. 557G, um 1506, Pappelholz, 29,1 × 23,5 cm.

38 Clemen 1904, wie Anm. 35, S. 40.

39 Ebd., S. 41.

40 Kat.-Nr. 596A, 1511, Lindenholz, 158,9 × 112,8 cm.

41 Clemen 1904, wie Anm. 35, S. 40–41.

42 Bode 1912, wie Anm. 27, Sp. 213–214.

43 Ebd., Sp. 214.

44 Moderne Kopien werden heute in der Regel nach historischen Vorbildern angefertigt, in Berlin zum Beispiel Albert van Ouwater, *Auferweckung des Lazarus*, um 1465/70, Eichenholz, 124,1 × 92,7 cm, Kat.-Nr. 532A, in einem modernen Profiltrahmen nach Vorbild des *Monforte-Altars* von Hugo van der Goes, Kat.-Nr. 1718.

45 Eine Ausnahme ist Jean Fouquets *Melun-Diptychon*, dessen heute verlorene Rahmung in einem Reisebericht von 1661 detailliert beschrieben wird, vgl. Denis Godefroy, *Histoire de Charles VII, Roy de France (...)*, Paris 1661, S. 885–886; die Rekonstruktion der Rahmung des *Melun-Diptychons* wurde zuletzt ausführlich diskutiert in Dyballa, Kemperdick 2024, wie Anm. 6, S. 392–393.

46 Bode 1912, wie Anm. 27, Sp. 213–214.

47 Bonn, LVR-Landesmuseum, Inv.-Nr. 1936.184, um 1480, Eichenholz, 37 × 26 cm.

48 Zum Erwerb siehe SMB-ZA, I/GG 2, Bl. 108, Nr. 532.

49 Bonn, LVR-Landesmuseum, Inv.-Nr. 1936.185, um 1480, Eichenholz, 36,4 × 26 cm.

50 Die dendrochronologische Untersuchung wies nach, dass beide Tafeln aus demselben Stamm gearbeitet wurden. Es handelt sich um westdeutsches Eichenholz mit einem jüngsten Kernholzjährring von 1459, sodass ein frühestes Fälldatum des verwendeten Baumes ab 1466, wahrscheinlicher ab 1476 anzunehmen ist. Eine Entstehung der Gemälde wäre damit ab 1478 zu vermuten, vgl. Bericht von Peter Klein vom 12.8.2024.

51 Diskutiert von Götz Pfeiffer, *Meister des Bonner Diptychons*, Ausst.-Kat. [Brügge, Groeningemuseum, 29.10.2010–30.1.2011], Brügge 2010, S. 266, Kat.-Nr. 112; Annette Scherer, *Drei Meister – eine Werkstatt. Die Kölner Malerei zwischen 1460 und 1490*, Univ. Diss. phil. Universität Heidelberg, 1997, S. 318–319; Hans M. Schmidt, *Der Meister des Marienlebens und sein Kreis. Studien zur spätgotischen Malerei in Köln*, Düsseldorf 1978, S. 93–100, 243–244.

52 Erstmals in den Akten der Gemäldegalerie greifbar wird das *Martyrium des Hl. Sebastian* in einem auf den 19.3.1851 datierten Dokument, nachdem die Tafel bereits erworben worden war. Über die Rahmung informiert das Dokument nicht, vgl. SMB-ZA I/GG 2, Bl. 108v.

53 Kat.-Nr. 2101, um 1504/05, Lindenholz, 47 × 34,6 cm.

54 SMB-ZA I/GG 52, Bl. 6r. Für den Hinweis auf das Archivmaterial zum Tausch danke ich Franziska May.



4 Meister des Bonner Diptychons, Kreuzabnahme und Martyrium des Hl. Sebastian (Bonner Diptychon), um 1480, Eichenholz, 36,4 × 26 cm, 37 × 26 cm, Bonn, LVR-Landesmuseum, Inv.-Nr. 1936.185/184

gelöschte Leim-Kreide-Grundierung aufgebracht.<sup>55</sup> Säulen, Dreipässe, Krabben und Lanzettfenster sind zudem auf ockerfarbenem Anlegemittel mattvergoldet; die Vergoldung wurde stellenweise erneuert und eine künstliche Patinierung in den vertieften Bereichen der Architektur aufgetragen.<sup>56</sup> Der Rahmen wurde aus einem einzigen Eichenholzbrett mit vertikalem Faserverlauf herausgeschnitzt, welches tangential aus dem Stamm getrennt wurde. Die dendrochronologische Untersuchung wies westdeutsches Eichenholz und einen jüngsten Kernholzjahrring von 1467 nach, der auf ein frühestes Fälldatum des Baumes ab 1474, wahrscheinlicher ab 1484 schließen lässt. Bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ist eine Entstehung des Rahmens somit ab 1486 zu vermuten.<sup>57</sup> In seinem heutigen Zustand misst er 50,3 × 30,6 × 3 cm.

Die gemeinsam mit Katharina Liebetrau (LVR-Landesmuseum, Bonn) zwischen 2023 und 2024 durchgeführten technologischen Untersuchungen an Rahmen und Tafel zeigen, dass beide aufwendig verändert wurden, um sie zusammenzufügen. Der mittelalterliche, heute noch 1,3–1,5 cm starke Rahmen wurde zweifach aufgedoppelt. Im Zusammenhang der ersten Aufdopplung sind vermutlich auch die beiden Bohrlöcher an der oberen Kante neben der Kreuzblume entstanden. Sie wurden in schrägem Winkel von vorn nach hinten durch die Fassung

und die Grundierschicht des Rahmens gebohrt, vermutlich mit der Absicht, ihn an einer Kette oder einer anderen Hängevorrichtung zu montieren. Die zweite, später erfolgte Aufdopplung ist rückwärtig abgefast. Diese Umänderungen lassen darauf schließen, dass der ursprüngliche Rahmen erst in späterer Zeit zu einem Falzrahmen umgearbeitet wurde, um ihn mit der *Sebastiansmarter* zusammenzubringen.

Das ursprüngliche Lichtmaß des Rahmens muss in der Höhe weitestgehend der Tafel entsprochen haben. In der Breite musste das lichte Rahmenmaß für die *Sebastiansmarter* jedoch reduziert werden. Dies fand vermutlich im Zuge der zweiten Aufdopplung des Rahmens und mit Gewissheit nach dessen Erwerb in Berlin statt. Die so entstandene hochrechteckige Öffnung mit ungewöhnlich breitem Falz wurde in einem weiteren Arbeitsschritt deutlich reduziert und in der Form verändert. So wurden seitlich und unten schmale Leisten aus Laubholz eingenaagelt sowie zwei Eichenholzblöcke eingesetzt, welche den Form-

<sup>55</sup> Mikroskopisch ermittelt durch Katharina Liebetrau am 20.11.2023.

<sup>56</sup> Vergoldung und Patina ebenfalls durch Katharina Liebetrau am 20.11.2023 mikroskopisch untersucht.

<sup>57</sup> Bericht über die dendrochronologische Untersuchung von Inv.-Nr. 1936.184 und 1936.185 von Peter Klein vom 12.8.2024.



5 Meister des Bonner Diptychons, Martyrium des Hl. Sebastian (Rückseite), um 1480, Eichenholz, 37 × 26 cm, Bonn, LVR-Landesmuseum, Inv.-Nr. 1936.184

verlauf des Kielbogens des mittelalterlichen Rahmens sowie den oberen Abschluss der Tafel aufgreifen (Abb. 5). Im Anschluss wurde eine dreischenklig Schlipsleiste aus Eichenholz eingearbeitet, um die Differenz zwischen der lichten Breite des Rahmens und der Breite der Tafel zu überbrücken. Etwa je 0,5 cm dieser Leiste sind seitlich der Säulen von der Vorderseite zu sehen, die abschließend bei Überarbeitung der Fassung mattvergoldet wurde (Abb. 4).

Bevor das *Martyrium des Hl. Sebastian* mit dem angepassten Rahmen ausgestattet werden konnte, wurden auch an der Tafel einige Eingriffe vorgenommen. Das Röntgenbild zeigt, dass der ursprünglich flache, beim Pendant der *Kreuzabnahme* noch vorhandene Kielbogen der *Sebastiansmarter* überarbeitet wurde. Seine Spitze wurde abgesägt und mit einem spitz zulaufenden Eichenholzplättchen hinterlegt, so dass sie dem Auszug des Kielbogens am Rahmen entspricht (Abb. 5). Hinterher wurde der Grundiergrat entlang des oberen Abschlusses geschliffen, die neue Fuge verfüllt und das angestückte Plättchen gemeinsam mit dem ursprünglich holzsichtigen Tafelrand grundiert. Abschließend wurde der Bereich übermalt.

Über die Erwerbungs- und Instandhaltungsakten der Gemäldegalerie lässt sich weder der Ankauf noch die Herkunft dieses seltenen Rahmens rekonstruieren. Indes hilft eine der ältesten erhaltenen Innenraumaufnahmen der Gemäldegalerie von um 1900, aufgenommen im Alten Museum vor dem Umzug ins Kaiser-Friedrich-Museum, den Zeitpunkt seines Erwerbs und der anschließenden Umarbeitung recht genau zu bestimmen (Abb. 6).<sup>58</sup> Die Fotografie zeigt von links nach rechts Alois Hauser (1831–1909), Wilhelm Bode und Max J. Friedländer vor der Wand mit Hauptwerken der Berliner Altniederländersammlung im Alten Museum. Am rechten Rand hinter Friedländer ist das *Martyrium des Hl. Sebastian* zu sehen, hier bereits im Verbund mit dem gotischen Rahmen. Der Abgleich mit den aufeinanderfolgenden Auflagen der Gemäldeverzeichnisse der Gemäldegalerie von 1898 und 1904 belegt ferner, dass der Rahmen vermutlich kurz nach 1898 erworben und umgearbeitet wurde. Während die Rahmung der *Sebastiansmarter* in der vierten Auflage des beschreibenden Verzeichnisses von 1898 unkommentiert bleibt, wird sie ab der fünften Auflage von 1904 und in allen darauffolgenden bis zur Abgabe der Tafel im Jahr 1936 durchgehend erwähnt und stets als nicht ursprünglich zugehörig ausgewiesen.<sup>59</sup>

Das Gegenstück zum *Martyrium des Hl. Sebastian* – die *Kreuzabnahme* – gelangte erst im Dezember 1933 über die Kunsthandlung Haberstock in die Gemäldegalerie.<sup>60</sup> Für sie muss kurz darauf eine ziemlich genaue Replik des gotischen Rahmens angefertigt worden sein, um beide Tafelchen in einem Diptychon vereinen zu können. Dieser Nachbau muss zwischen Januar 1934 und Januar 1936 entstanden sein, bevor beide Gemälde zusammen mit ihren Rahmen von Berlin nach Bonn kamen.

Anders als im Falle der *Sebastiansmarter* wird die *Anbetung der Könige* von Hans Suess von Kulmbach derzeit nicht in der »alten Altarrahmung«<sup>61</sup> der Bode-Zeit ausgestellt. Doch hat sich auch dieser Rahmen erhalten. Er befindet sich aktuell im Depot der Gemäldegalerie.<sup>62</sup> Es handelt sich um einen der seltenen deutschen Ädikularahmen aus dem 16. Jahrhundert, bestehend aus dunkel gebeiztem Nadel- und Laubholz mit umfangreichen Einlegearbeiten (Abb. 7). Der reich profilierte Sockel mit breiter Platte und mittig eingelassenem intarsiertem Spiegel kragt seitlich leicht aus. Auf den so gebildeten Plinthen stehen zwei Säulen vor ihrerseits intarsierten Flächen. Die Säulenschäfte sind durch Beizierden in einer für den nordeuropäischen Raum im 16. Jahrhundert typischen Weise untergliedert:<sup>63</sup> Eine vertikale Riefelung in den unteren beiden Fünfteln geht in den darüberliegenden beiden Fünfteln in eine Kannelierung über. Das obere Fünftel der Schäfte ist glatt und erneut mit Intarsien ausgestaltet. Die Kapitelle mit vertikalen Kehlungen und Kymation tragen schmale, gerade Kämpfer. Auf diesen

58 SMB-ZA, V/Fotosammlung 2.4./4772.

59 Wilhelm Bode, Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde, 4. Aufl. Berlin 1898, S. 211; ders., Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum, 5. Aufl. Berlin 1904, S. 272.

60 SMB-ZA, I/GG 39, Nr. 1714. Die Tafel wurde am 18.12.1933 für 1.200 Reichsmark erworben und unter Kat.-Nr. 2092 inventarisiert. Für den Hinweis auf das Archivmaterial danke ich Franziska May.

61 Bode 1912, wie Anm. 27, Sp. 214.

62 Inv.-Nr. R.I.383, 209,8 × 153,2 cm.

63 Vgl. Günter Irmscher, Ornament in Europa 1450–2000. Eine Einführung, Köln 2005, S. 56.



6 Wilhelm Bode (sitzend) mit dem Restaurator Alois Hauser (links) und Max J. Friedländer im Alten Museum, um 1900, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, Fotosammlung, ZA 2.4./4772



7 Deutschland, Ädikularahmen, 16. Jahrhundert, verschiedene Laub- und Nadelhölzer, 209,8 × 153,2 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. R.I.383

liegt ein schmaler Architrav mit ebenfalls vertikalen Kehlungen auf, die seitlich zu Dreiergruppen und mittig zu einer Vierergruppe zusammengefasst sind. Der Rahmen schließt oberhalb mit einem breiten, eingelegten Fries und einem stark vorspringenden, stufenartigen Gesims ab.

Die Einlegearbeiten sind aus unterschiedlichen Laubhölzern gefertigt. Sockelplatte, seitliche Flächen, Säulenschäfte und Fries zierte ein geometrischer, um Blattranken angereicherter Maureskendekor, während auf den Vorderseiten beider Plinthen sowie an den Enden und in der Mitte des Frieses insgesamt fünf quadratische, gerahmte Architekturveduten eingelegt sind. Dabei wurde zwischen verschiedenen Gebäudetypen und -ansichten variiert: Auf den Plinthen sind die im Vergleich etwas größeren Ansichten jeweils als Durchsicht durch ein Biforium auf eine Ortschaft gestaltet. Entlang des Frieses sind von links nach rechts eine Kirche, ein turmartiger Torbau in einer Mauer und ein umfriedeter Hof dargestellt.

Der Rahmen hat heute ein Außenmaß von 209,8 × 153,2 cm und ein Lichtmaß von 153,5 × 110,4 cm. Wie der Rahmen der *Sebastiansmarter* wurde auch er umfassend verändert und zum Teil ergänzt, um ihn für die *Königsanbetung* anzupassen. Die Maßnahmen griffen derart tief in den Originalbestand ein, dass der Rahmen offenbar in seine einzelnen Bestandteile zerlegt wurde, um eine Erweiterung in Höhe und Breite vorzunehmen. Jeweils um 18,3 cm in der Höhe verlängert wurden die Säulenschäfte, die dahinterliegenden Flächen um 20,4 cm. Deutlich aufwendiger war wiederum die Verbreiterung, von der alle Bestandteile betroffen waren: Nach Entfernung der unteren Profilleiste am Sockel wurde beidseitig neben dem Spiegel ein Stück von 4,1 cm eingesetzt. Bevor die alte Profilleiste wieder angebracht werden konnte, wurde ein Stück des Profils nachgearbeitet und links aufgesetzt, um die

entstandene Differenz zu überbrücken. Die verbreiterte Säulenstellung erforderte eine beidseitige Verbreiterung des Gebälks. Erneuert beziehungsweise ergänzt wurden ferner die Standflächen und Profile der Plinthen. Darüber hinaus wurden an den seitlichen Flächen hinter den Säulen außen wie innen Profilleisten angesetzt, sodass zum Bildfeld hin ein Falz von rund 2–2,3 cm entstand. All diese Maßnahmen führten dazu, dass der gesamte Dekor des Rahmens heute von Asymmetrie gekennzeichnet ist. So befinden sich weder die Dreierriefelungen auf dem Architrav noch die seitlichen Architekturveduten auf dem Fries auf einer Achse mit den Säulen.

Da sich weder eine Raumaufnahme aus dem Alten Museum noch aus dem Kaiser-Friedrich-Museum erhalten hat, die die *Königsanbetung* dokumentiert, lässt sich nicht nachvollziehen, in welchem Rahmen das Gemälde seit seinem Erwerb im Jahr 1876 in der Gemäldegalerie ausgestellt wurde. Gleichzeitig schweigen hierzu sowohl die Erwerbungs- und Instandhaltungsakten als auch die Gemäldeverzeichnisse und Museumsführer. Es bleibt damit einzig Clemens begeisterter Kommentar aus dem Jahr 1904, der belegt, dass Kulmbachs *Anbetung der Könige* spätestens kurz vor Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums, aber vermutlich ähnlich wie das *Martyrium des Hl. Sebastian* bereits in den Jahren zuvor, mit ihrem Ädikularahmen ausgestattet wurde und dieser somit vor 1904 erworben worden sein muss.

Die um 1900 für die *Anbetung der Könige* und das *Martyrium des Hl. Sebastian* erworbenen Rahmen zeigen schlaglichtartig auf, wie schonungslos selbst mit historisch herausragenden und äußerst seltenen Stücken umgegangen wurde, um Bodes Museumskonzept umzusetzen. Im Falle der *Sebastiansmarter* betraf dies sogar die Struktur der Gemäldetafel. Vornehmlich ging es Bode bei der Ausstattung der Gemäldegalerie mit alten Rahmen um die Wirkung der Bilder, gerade im Vergleich zu Schinkels Galerierahmen. Indem die neuerworbenen alten Rahmen in »den Profilen, Verhältnissen, in Farbe, Gold und Ton zu dem Gemälde stimmen, es richtig abschließen«,<sup>64</sup> sollten sie diese in ihrer ästhetischen Wirkung maßgeblich heben. Gleichwohl gilt es festzuhalten, dass weder die *Anbetung der Könige* noch das *Martyrium des Hl. Sebastian* ursprünglich derartige Architekturrahmen besessen haben dürften. Da es sich bei dem Gemälde Kulmbachs um die ehemalige Mitteltafel eines Triptychons aus dem Paulinerkloster auf dem Skalkahügel bei Krakau handelt, kommt ein derartiger Ädikularrahmen ursprünglich wohl kaum in Betracht.<sup>65</sup> Auch die technischen Befunde an der *Sebastiansmarter*, die sich ebenso an ihrem Pendant finden, sprechen gegen einen derartigen Architekturrahmen in der Art des jetzt vorhandenen. Stattdessen lässt sich eine ganz andere ursprüngliche Rahmung recht genau rekonstruieren: Während beide Tafeln umlaufend leicht beschnitten sind, hat sich jeweils die originale Malkante und ein unterschiedlich breiter, holzsichtiger Rand erhalten. Zudem sind beide Tafeln rückwärtig abgefast. Beides lässt darauf schließen, dass sie bereits vor Ausführung der Malerei mit Nutrahmen ausgestattet waren und anschließend gemeinsam mit diesen grundiert wurden. Darüber hinaus finden sich wenige Zentimeter unterhalb der Kielbögen rechteckige Einkerbungen an den seitlichen Rändern beider Tafeln. Bei diesen handelt es sich wahrscheinlich um Spuren einer Dübelung oder Nagelung, die seitlich und damit parallel zur später zu bemalenden Fläche durch den Rahmen getrieben wurde, um Rahmenschenkel und Bildtafel sicher miteinander zu verbinden und dadurch gleichzeitig das Spiel der arbeitenden Holztafel im Rahmen zu limitieren. Damit

widerspricht die Maßnahme eigentlich den grundlegenden Vorteilen, die die Konstruktion eines Nutrahmens bietet. Gleichwohl ist diese Technik in einigen zeitgenössischen niederländischen Beispielen nachgewiesen.<sup>66</sup> Auch in diesen Fällen wurden die Holzdübel oder -nägel seitlich eingebracht, um den Spielraum der Holztafel im Rahmen einzuschränken. Gleichzeitig darf man davon ausgehen, dass die ursprünglichen Nutrahmen der Bonner Tafeln aus schmalen und mehr oder weniger stark profilierten Leisten zusammengesetzt und seitlich durch Dübel zusätzlich an den Tafeln befestigt waren, wie dies auch bei den anderen Rahmen mit dieser Konstruktionstechnik der Fall ist. Auf die Fassung dieser Rahmen lassen sich keine Rückschlüsse ziehen.<sup>67</sup>

Bei der Ausstattung der Gemäldegalerie mit alten Rahmen stand für Bode besonders die Verbesserung der ästhetischen Wirkung im Vordergrund. Den historischen Kontext, aus welchem ein Gemälde stammte, konnte er in den Räumen des Kaiser-Friedrich-Museums durch die Bilderrahmen – sicherlich auch aufgrund des überhaupt geringen erhaltenen Bestandes an mittelalterlichen Bilderrahmen aus dem nördlichen Europa – nur bedingt und in wenigen Fällen nachzeichnen. Ein Fund wie der Architekturrahmen für die *Martyriumstafel* belegt jedoch die umfassende kunsthistorische Kenntnis Bodes, dem es hier gelungen war, einen zeitlich sowie geografisch passenden Rahmen für das *Martyrium des Hl. Sebastian* zu erwerben. Für Rogiers *Miraflores-Altar* war Gleiches wiederum nicht möglich – aufgrund der Einzigartigkeit des Zusammenspiels von verlorenem Originalrahmen und erhaltener Malerei.

### Die Rahmen des *Miraflores-Altars* und der *Anbetung der Könige* von den 1930er bis in die 1950er Jahre

Während die beiden Diptychontafeln in Bonn noch heute in denselben Rahmen von etwa 1900 beziehungsweise 1935 ausgestellt werden, mit denen sie Berlin 1936 verließen, gilt dies weder für die *Anbetung der Könige* noch für den *Miraflores-* oder den *Johannesaltar*. Um die Rahmungs-geschichte dieser Werke weiter zu verfolgen, lohnt ein Blick auf zwei Innenraumaufnahmen aus dem Deutschen Museum von vor 1937. Dorthin waren die deutschen und niederländischen Gemälde zwischenzeitlich transferiert worden und seit der Eröffnung des Hauses im Nordflügel des Pergamonmuseums im Jahr 1930 ausgestellt. Wie bereits im Kaiser-Friedrich-Museum wurden auch im Deutschen Museum anlässlich der Eröffnung zahlreiche Aufnahmen zur Dokumentation der Aufstellung angefertigt. Eine dieser Fotografien zeigt einen Blick in den Rogier van der Weyden-Saal in Raum 24 im Obergeschoss, in welchem neben dem *Johannes-* auch der *Miraflores-Altar* ausgestellt wurde (Abb. 8).<sup>68</sup> An der Einfassung beider Bildensembles hatte sich

<sup>64</sup> Bode 1912, wie Anm. 27, Sp. 213–214.

<sup>65</sup> Die Herkunft der Tafel und ihre Rekonstruktion als Mitteltafel eines Triptychons zuletzt diskutiert von Masza Sitek, »Der Schüler von Albrecht Dürer in Polen« – zwischen Quelle und Auslegung, Ausst.-Kat. [Krakau, Muzeum Narodowe, 27.9.2018–27.1.2019], Krakau 2018, S. 39–82.

<sup>66</sup> Hélène Verougstraete, *Frames and Supports in 15th- and 16th Century Southern Netherlandish Painting*, Brüssel 2015, S. 68.

<sup>67</sup> Zwar findet sich an fast allen Grundiergraten Goldfitter, dabei handelt es sich allerdings zweifelsfrei nicht um Spuren einer entstehungszeitlichen Rahmenvergoldung.

<sup>68</sup> SMB-ZA, V/Fotosammlung, 2.4./05276.



8 Aufstellung des Deutschen Museums im Pergamonmuseum, Raum 24, Rogier van der Weyden-Saal, 1930, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, Fotosammlung, ZA 2.3./05276



9 Aufstellung des Deutschen Museums im Pergamonmuseum, Raum 15, Daucher-Saal, 1930–1937, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, Fotosammlung, ZA 2.3./08608

seit 1904 nichts verändert – in den 1930er Jahren wurden sie nach wie vor in den vergoldeten Profilrahmen mit einfassenden Ebenholzrahmen ausgestellt. Selbes gilt für Kulmbachs *Anbetung der Könige*. Sie wurde im Daucher-Saal in Raum 15 im Obergeschoss des Deutschen Museums auf einem hölzernen Sockel weiterhin in dem Ädikularahmen ausgestellt, mit dem sie vor 1904 ausgestattet worden war (Abb. 9).<sup>69</sup>

Mit der kriegsbedingten Schließung der Berliner Museen 1939 und der Evakuierung der Gemäldegalerie in den darauffolgenden Jahren

wurden zahlreiche Gemälde von ihren Rahmen getrennt. Dies gilt auch für die *Anbetung der Könige*: Während das Gemälde zunächst mit dem Großteil der Berliner Gemäldesammlung in den Flakturm im Friedrichshain eingelagert und im März 1945 in das Bergwerk Kaiseroda-Merkers in Thüringen verbracht wurde, verblieb der Architekturräh-

<sup>69</sup> SMB-ZA, V/Fotosammlung, 2.4./08608.



10 Deutsche und Niederländische Gemälde aus der Berliner Gemäldegalerie im Depot der National Gallery of Art, Washington D.C., 1. März 1948, National Gallery of Art Archives, NGA-026\_137758\_001

men wie der überwiegende Teil der historischen Bilderrahmen in den Kellern auf der Museumsinsel.<sup>70</sup> Unterdessen wurde Kulmbachs Gemäldetafel nicht gänzlich ohne Rahmen ausgelagert. Als die *Anbetung der Könige* nach Kriegsende im August 1945 im Central Collecting Point in Wiesbaden eintraf, wurde sie in einem »Packing frame«<sup>71</sup> registriert.

Weitere Einblicke in den Umgang mit Rahmen in der Zeit während und kurz nach dem Zweiten Weltkrieg lassen sich über den *Miraflores-Altar* gewinnen: Zunächst gelangte auch er über den Flakturm im Friedrichshain nach Kaiseroda-Merkers und im August 1945 in den Central Collecting Point in Wiesbaden. Auf der dort ausgestellten Property Card wird auch er als »framed«<sup>72</sup> vermerkt, bevor er gemeinsam mit 201 weiteren Werken aus der Berliner Gemäldegalerie im Dezember 1945 in die USA überführt wurde. Dort wurden die Gemälde zunächst im Depot der National Gallery of Art in Washington eingelagert. Es ist ein Glücksfall, dass sich aus dem Washingtoner Depot eine Fotografie erhalten hat, auf der zwei Stellwände dokumentiert sind, an denen einige der Berliner Werke zwischengelagert wurden (Abb. 10).<sup>73</sup> Auf der vorderen Stellwand sind in der obersten Reihe auch der *Miraflores-* und der *Johannesaltar* sowie ihre Rahmen deutlich zu erkennen. Es handelt sich zweifellos um dieselben Rahmen aus drei inneren Profilrahmen, zusammengefasst in den dunklen Außenrahmen, in denen sie seit spätestens 1904 im Kaiser-Friedrich-Museum gezeigt wurden.<sup>74</sup>

Die Fotografie liefert noch genauere Informationen über den Umgang mit Bilderrahmen im Zuge der kriegsbedingten Evakuierung der Gemäldegalerie. So lassen sich die auf ihr identifizierbaren Gemälde anhand der abgebildeten Rahmen in unterschiedliche Gruppen einteilen: Wie bereits für den *Miraflores-* und den *Johannesaltar* festgestellt, wurde ein Teil der Bilder samt ihren modernen Rahmen, in denen sie bereits im Kaiser-Friedrich-Museum beziehungsweise im Deutschen Museum ausgestellt wurden, ausgelagert und später nach Washington verbracht. Dies gilt auch für die *Glatzer Madonna*, Rogier van der Weydens *Bildnis Karls des Kühnen*, Simon Marmions Altarflügel aus St.

70 Zur Lagerung der Rahmensammlung der Berliner Museen während des Krieges siehe Christine Exler, *Der Rahmenbestand der Berliner Gemäldegalerie. Geschichte und Gegenwart*, Ausst.-Kat. [Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, 15.11.2002–23.2.2003], Berlin 2002, S. 19–20.

71 National Archives and Records Administration (NARA), Records of U.S. Occupation Headquarters, World War II, Records Relating to Property Transfers, Paintings: WIE 289/64/1, *Adoration of The Kings*, NAID 74166092.

72 NARA, Records of U.S. Occupation Headquarters, World War II, Records Relating to Property Transfers, Paintings: WIE 0/195, *Altar 3 Wings*, NAID 74163642.

73 NGA Archives, NGA-026\_137758\_001.

74 Der *Miraflores-Altar* samt der Innenrahmen ist in einem der Ausstellungskataloge der USA-Tournee abgebildet. *The Cleveland Museum of Art* (Hg.), *Masterpieces from the Berlin Museums*, Ausst.-Kat. [The Cleveland Museum of Art, 6.–22.10.1948], Cleveland 1948, S. 46.



11 Blick in die Ausstellung »Paintings from the Berlin Museums« (17. März bis 25. April 1948), National Gallery of Art, Washington D.C., National Gallery of Art Archives, NGA-026\_137753\_009

Omer oder Hans Memlings *Portinari-Madonna*.<sup>75</sup> Von diesen lässt sich wiederum eine andere Gruppe an Gemälden unterscheiden, die ohne ihre modernen Rahmen ausgelagert und stattdessen in einfachen Leistenrahmen evakuiert wurden. Hierzu zählen Rogier van der Weydens *Bladelin-Altar* oder Pieter Brueghels d. Ä. *Niederländische Sprichwörter*.<sup>76</sup> Eine weitere Gruppe lässt sich aus Werken zusammenstellen, die bereits in Berlin mit alten Rahmen ausgestattet worden waren, welche aber offenbar in Berlin verblieben. Auch diese Gemälde reisten in einfachen Leistenrahmen nach Washington. Hierunter fallen zum Beispiel die *Anbetung der Könige* vom Meister der *Virgo inter Virgines*, Lucas van Leydens *Maria mit dem Kind und Engeln* und Hans Memlings *Thronende Maria mit Kind*.<sup>77</sup> In diese letzte Gruppe lässt sich auch Kulmbachs *Anbetung der Könige* einreihen, von deren »Packing Frame« anzunehmen ist, dass es sich auch bei diesem um einen einfachen Leistenrahmen wie den hier abgebildeten gehandelt haben wird.

Vor ihrem Rücktransport nach Deutschland wurden die in Washington gelagerten Berliner Gemälde in der Ausstellung »*Paintings from the Berlin Museums*« vom 17. März bis zum 25. April 1948 in der National Gallery of Art gezeigt.<sup>78</sup> Eine Fotografie, die während der Laufzeit der Ausstellung aufgenommen wurde, lässt eine weitere Gruppe erkennen: Gemälde, die samt den alten, durch Bode erworbenen Rahmen ausgelagert worden waren. Die Aufnahme zeigt Lucas Cranachs d. Ä. *Bildnis der Frau eines Rechtsgelehrten*<sup>79</sup> links und Rogier van

der Weydens *Bildnis einer jungen Frau*<sup>80</sup> rechts (Abb. 11).<sup>81</sup> Rogiers Porträt war bereits vor 1920 mit dem deutschen Kehlleistenrahmen<sup>82</sup> aus hellbeiztem Nussbaum ausgestattet worden, in dem das Bildnis in Washington zu sehen war und in dem es auch heute noch in der Gemäldegalerie am Kulturforum gezeigt wird. Gleiches gilt für das Frauenporträt von Lucas Cranach d. Ä., welches ebenfalls bereits im Kaiser-Friedrich-Museum mit demselben italienischen Plattenrahmen mit radierten Eckornamenten<sup>83</sup> ausgestellt wurde, welcher auf der Fotogra-

75 In der Reihenfolge ihrer Nennung: Kat.-Nr. 1624, um 1350, Ahornholz (?), 187,6 × 102,8 cm; Kat.-Nr. 545, um 1460/63, Eichenholz, 51 × 33,5 cm; Kat.-Nr. 1645/1645A, 1459, Eichenholz, linker Flügel 58,4 × 146,7 cm, rechter Flügel 58,4 × 146,2 cm; Kat.-Nr. 528B, 1487, Eichenholz, 43,2 × 31,5 cm.

76 In der Reihenfolge ihrer Nennung: Kat.-Nr. 535, um 1445/50, Eichenholz, Mitteltafel 93,5 × 91,9 cm, linker Flügel 93,5 × 40,8 cm, rechter Flügel 93,4 × 40,6 cm; Kat.-Nr. 1720, 1559, Eichenholz, 117,2 × 163,8 cm.

77 In der Reihenfolge ihrer Nennung: Kat.-Nr. 1672, um 1485, Eichenholz, 64,5 × 50 cm; Kat.-Nr. 584B, um 1520, 77,5 × 46,4 cm; Kat.-Nr. 529, um 1480/85, Eichenholz, 82,9 × 57,7 cm.

78 Eine Auswahl ging im Anschluss auf USA-Tournee und wurde in weiteren Ausstellungshäusern gezeigt.

79 Kat.-Nr. 1907, 1503, Fichtenholz, 52,6 × 36,7 cm.

80 Kat.-Nr. 545D, um 1440, Eichenholz, 49,1 × 33 cm.

81 NGA Archives, NGA-26\_137753\_009.

82 Inv.-Nr. R.I.93.172, 58,6 × 44 cm.

83 Inv.-Nr. R.I.93.248, 47,8 × 63 cm.



12 Aufstellung der Gemäldegalerie im Bruno-Paul-Bau in Berlin-Dahlem, Juli 1973, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, Fotosammlung, GG\_Dahlem\_1973\_49

fie aus Washington dokumentiert und in dem das Bildnis nach wie vor in der Gemäldegalerie zu sehen ist.

Eine konsequente Vorgehensweise bei der kriegsbedingten Auslagerung der Gemäldegalerie im Hinblick auf den Umgang mit Bilderahmen lässt sich folglich nicht erkennen. Das Format hat dabei offenbar ebenso wenig eine Rolle gespielt wie die Tatsache, ob ein Gemälde einen alten Rahmen hatte oder nicht.

#### Die Rahmungen der *Königsanbetung* und des *Miraflores-Altars* von den 1950er Jahren bis heute

Nach Zunahme des öffentlichen Drucks auf US-Präsident Harry S. Truman (1884–1972) begann ab 1948 die Rückführung der in die USA verbrachten Gemälde nach Wiesbaden. In Erwartung einer baldigen Rückkehr von dort nach West-Berlin wurde wiederum bereits ab 1949 damit begonnen, neue alte Rahmen zu erwerben. Darüber informiert das ab 1950 provisorisch angelegte Rahmeninventar der Gemäldegalerie. Gerade ab den 1950er Jahren wurden zudem Umarbeitungen und Neuherstellungen vorgenommen, und so nahm der Rahmenbestand kontinuierlich zu.<sup>84</sup>

Aus Wiesbaden gelangten die Berliner Gemälde unterdessen erst ab 1951, nach Klärung der neuen Eigentumsverhältnisse, allmählich nach West-Berlin, wo sie im Anschluss im Bruno-Paul-Bau in Dahlem ausgestellt wurden.<sup>85</sup> So auch die nach dem Krieg in Wiesbaden ver-

bliebene *Anbetung der Könige*. Zurück in Berlin konnte diese allerdings nicht wieder mit ihrem alten Rahmen zusammengeführt werden. Denn der Architekturrahmen war auf der Museumsinsel in Ost-Berlin verblieben. Ein ähnliches Schicksal teilten zahlreiche weitere in West-Berliner Hand befindliche Bilder: Ihre Rahmen waren unerreichbar in Ost-Berlin oder Kriegsverlust.<sup>86</sup> Daher wurde Kulmbachs *Königsanbetung* in Dahlem zunächst in einem einfachen, schmalen und hellgebeizten Plattenrahmen gezeigt (Abb. 12).<sup>87</sup> Zur Ruhe kam das Bild in dieser Rahmung allerdings nicht. Bereits 1981 wurde die Tafel mit einem neuen Rahmen ausgestattet, in welchem sie auch aktuell in der Dauerausstellung der Gemäldegalerie am Kulturforum ausgestellt wird. Bei diesem handelt es sich ebenfalls um einen schmalen Plattenrahmen<sup>88</sup> mit vergoldeten Innen- und Außenprofilen. Dessen Platte ist mit geschnitz-

84 Exler 2002, wie Anm. 70, S. 21.

85 Zur Geschichte der Sammlung siehe Michael Eissenhauer (Hg.), *Gemäldegalerie. 200 Meisterwerke der Europäischen Malerei*, Leipzig 2019, hier besonders S. 31–34.

86 Rund 150 der bedeutendsten Rahmen der Berliner Sammlung wurden ebenfalls in den Flakbunker im Friedrichshain ausgelagert, wo sie im Mai 1945 vermutlich verbrannten, vgl. Exler 2002, wie Anm. 70, S. 19–20.

87 SMB-ZA, V/Fotosammlung\_GG\_Dahlem\_1973\_49. Ob die Ausstattung der Tafel mit diesem Rahmen allerdings bereits in Wiesbaden oder erst in Berlin erfolgte, bleibt unklar. Nach Auskunft des Landesmuseums Wiesbaden haben sich keine Aufnahmen erhalten, die die Rahmung der *Anbetung der Könige* vor der Rückkehr nach Berlin dokumentieren. Ferner unklar ist der aktuelle Verbleib dieses Rahmens. Vermutlich wurde er nach der Umrahmung von 1981 für ein anderes Gemälde weiterverwendet.

88 Inv.-Nr. R.I.81.5, 126,5×169,5 cm.



13 Hans Süss von Kulmbachs Anbetung der Könige in dem Plattenrahmen aus dem Jahr 1981 in Saal III der Gemäldegalerie im April 2025 (links) und Visualisierung der Tafel im alten Ädikularahmen in Saal III (rechts)

tem und vergoldetem Astwerk vor blauem Grund und gekehlem, ebenfalls vergoldetem Wasserschlag gestaltet. Die enorme Tiefenwirkung des Gemäldes und das ausgefeilte Kolorit, für welches Kulmbachs Malerei gerühmt wird, können in diesem Rahmen ihr Potenzial allerdings nicht voll entfalten. Dies liegt unter anderem an den räumlichen Gegebenheiten in Saal III der Gemäldegalerie, in welchem die *Anbetung der Könige* vor der blaugrauen Wandbespannung ausgestellt wird. In dieser Umgebung setzt der jetzige Plattenrahmen aufgrund seiner schmalen Leisten und farblichen Gestaltung in Gold vor Blau kein ausreichendes Gegengewicht, um das Gemälde von der Wand abzuheben. Die positive Auswirkung, welche indes der alte Architekturrahmen auf die Wahrnehmung des Gemäldes hatte, lässt sich durch eine Visualisierung der Tafel in diesem Rahmen gerade im Vergleich mit der aktuellen Ausstellungssituation gut veranschaulichen (Abb. 13). Durch den dunkelbeizten Architekturrahmen wird nicht nur die gemalte Architektur der Palastruine aufgegriffen, in der Kulmbach die Anbetung spielen lässt; es ist vor allem das ausgeklügelte Kolorit, das durch die dunkle und breite Rahmung seine volle Farbwirkung vor der Wand von Saal III entfalten könnte.

Der *Miraflores*-Altar wiederum wurde in der Dahlemer Galerie zunächst weiterhin in seiner Rahmung von vor 1904 gezeigt (Abb. 14).<sup>89</sup> Doch auch er erhielt – wie bereits die *Anbetung der Könige* – in den 1980er Jahren eine neue Einfassung. 1986 wurde der äußere Ebenholzrahmen durch einen vergoldeten Galerierahmen mit Kehlleiste<sup>90</sup> ersetzt, während die drei vorhandenen Profilrahmen lediglich neu ver-



14 Aufstellung der Gemäldegalerie im Bruno-Paul-Bau in Berlin-Dahlem, Juli 1973, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, Fotosammlung, GG\_Dahlem\_1973\_16

<sup>89</sup> SMB-ZA, V/Fotosammlung\_GG\_Dahlem\_1973\_16.

<sup>90</sup> R.I.86.1, 94,7 × 176 cm. Laut Inventareintrag vom 31.1.1988 wurde dieser »Umfassungsrahmen« für 478,80 Mark von Paul Kienitz in Berlin erworben.

goldet wurden. Das grelle Gold dieser dicken Rahmung überstrahlte buchstäblich die Malereien und unterband gerade die besondere Wirkkraft von Rogiers gemalter Bogenarchitektur. In dieser Rahmung von 1986 waren die drei Tafeln bis vor Kurzem zu sehen. Nach der Umarbeitung von 2025 ist es nun möglich, dieses Hauptwerk Rogier van der Weydens völlig neu zu bewerten. Die Neurahmung vermittelt einen authentischen Eindruck der eindringlichen Beziehung zwischen gemaltem und realem Raum und lässt die zentrale Stellung des *Miraflores-Altars* im Schaffen Rogiers deutlich werden. Das Ergebnis muss daher zweifellos als eine der bedeutendsten Neurahmungen eines alt-niederländischen Gemäldes in der jüngeren Vergangenheit gelten.

### Zur Rekonstruktion der ursprünglichen Rahmenfassung des *Miraflores-Altars* von Rogier van der Weyden

Bertram Lorenz

Bei den ursprünglichen Rahmen des *Miraflores-Altars* von Rogier van der Weyden dürfte es sich um aus Eichenholz gefertigte Nutrahmen gehandelt haben, deren untere Leisten als Wasserschlag gestaltet waren. Werke Rogiers mit erhaltenen Originalrahmen folgen zumeist diesem Prinzip.<sup>91</sup> Die Rahmen wurden vom Tafelmacher direkt auf die Ränder der dünnen Eichenholztäfel gesteckt, gemeinsam mit diesen grundiert und anschließend von Rogier bemalt. Die originalen Bilderrahmen blieben bis zum Ankauf durch die Berliner Museen im Jahr 1850 erhalten, wurden dann jedoch aus unbekanntem Gründen entfernt und durch Nachbildungen ersetzt.<sup>92</sup> Auf diese Weise gingen sämtliche Scharniere, Beschläge oder Verschlüsse ebenso verloren wie mögliche Inschriften, Werkspuren oder andere wichtige Primärinformationen auf den Rückseiten der Originalrahmen.

Die damals hergestellten Repliken fassen noch heute Rogiers Bildtafeln ein. Sie wiederholen in Volumina und Form wahrscheinlich die verlorenen Originale,<sup>93</sup> unterscheiden sich von diesen jedoch deutlich in Material, Konstruktion und Fassung: Es handelt sich um Falzrahmen aus Laubholz – vermutlich Birne –, deren Eckverbindungen durch eingelassene und verschraubte Eisenbänder gesichert sind. Nicht dem Original entsprachen bis vor Kurzem zudem die massiv ausgeführte Vergoldung auf diesen Falzrahmen sowie der zunächst schwarze Außenrahmen aus Ebenholz, der 1986 durch einen vergoldeten Galerierahmen ersetzt wurde.<sup>94</sup> In diesem waren die drei Einzelrahmen zu einer starren Einheit zusammengefasst, wodurch die ursprüngliche Funktion der Tafeln als Wandelaltar nicht mehr nachvollziehbar war (Abb. 1).

Die Änderungen des mittleren 19. und späten 20. Jahrhunderts wurden der Malerei nicht gerecht; die grobe Goldumfassung dominierte visuell und trat in Konkurrenz zu den Gemälden, die sie eigentlich zur Geltung bringen sollte. Sie mag dem Wunsch entsprungen sein, Rogiers *Miraflores-Altar* als eines der Hauptwerke der Sammlung besonders repräsentativ zu inszenieren. Diese Wertschätzung bezog sich jedoch nur auf die Tafelgemälde und ließ die originalen Rahmen sowie deren funktionale, stilistische und rezeptionsästhetische Relevanz weitgehend außer Acht.

Die Gemäldetafeln selbst liefern wichtige Hinweise auf die ursprüngliche Fassung der Rahmen (Abb. 15). Bei allen drei Tafeln ist der obere Bildabschluss mit illusionistisch gemalten Zwickeln versehen, die

mit gotischem Maßwerk gefüllt sind. Diese Trompe-l'œil-Elemente sind als integraler Bestandteil der ursprünglichen, dreidimensionalen Rahmung zu verstehen. Gleichzeitig finden sich an den Grundiergraten<sup>95</sup> keine Spuren einer entstehungszeitlichen Rahmenvergoldung, sondern nur die ockerbraune Farbe der Zwickel und der gemalten Portalgewände. Diese Farbigkeit muss sich folglich im Rahmen fortgesetzt haben. Rogiers virtuose, illusionistische Malweise erstreckte sich damit über das Bildfeld hinaus bis in die Rahmung und verband beide Bereiche optisch und konzeptuell. So wurde der Bildraum subtil in den realen Raum der Betrachter:innen erweitert, und diese wurden gleichsam in die Szene hineingezogen.

Das Thema der Grenzüberschreitung zwischen gemaltem und realem Raum wird in der niederländischen Malerei spätestens seit Jan van Eyck verhandelt, der illusionistisch bemalte Rahmen mit Inschriften oder in den Rahmen übergewandte Portalgewände dargestellt hat.<sup>96</sup> Rogier hob solche Grenzüberschreitungen auf eine neue Stufe, indem er die realen Bilderrahmen mit weit in die Bildfläche hineinragenden, illusionistisch gemalten architektonischen Elementen wie Maßwerk oder Gewände weiterführte – so in seiner *Kreuzabnahme*<sup>97</sup> oder im *Altar der sieben Sakramente*.<sup>98</sup> Dass sich keine dieser kunstvoll gefassten großen Originalrahmen Rogiers erhalten haben, ist ein schwerwiegender Verlust für unser Verständnis des Künstlers.

91 Rogier van der Weyden, *Das Jüngste Gericht (Beaune-Altar)*, um 1443/1451, Öl auf Eichenholz, 220 × 548 cm, Beaune, Hospices de Beaune, mit innen vergoldeten Originalrahmen mit Wasserschlag; Rogier van der Weyden, *Medici-Madonna*, um 1460/65, Öl auf Holz, 61,7 × 46 cm, Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv.-Nr. 850, in vergoldetem Originalrahmen mit schwarzer Außeneinfassung, Wasserschlag; Rogier van der Weyden (Werkstatt), *Sforza-Triptychon*, um 1460, Öl auf Eichenholz, 59,5 × 134 cm (inkl. Rahmen), Brüssel, Königliche Museen der Schönen Künste, Inv.-Nr. 2407, in vergoldetem Originalrahmen mit Wasserschlag; Rogier van der Weyden, *Braque-Triptychon*, um 1452, Öl auf Eiche, Mitteltafel 34 × 62 cm, Flügel je 34 × 27 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. RF 2063, vergoldeter Originalrahmen mit schwarzer Außeneinfassung, kein Wasserschlag.

92 Zur ursprünglichen Rahmung siehe Dyballa, Kemperdick 2024, wie Anm. 6, S. 280.

93 Interessanterweise zeigt der noch originale Rahmen des um 1470 entstandenen *Monforte-Altars* von Hugo van der Goes (Kat.-Nr. 1718) eine ähnliche Gestaltung. Allerdings sind dort Rahmenprofile bereits deutlich plastischer und voluminöser ausgeführt, ebenso wie die gemalten Figuren Hugos. Im Gegensatz dazu bleiben Rogiers Figuren eher reliefhaft und flach, mit einer stärkeren Tendenz zur Zweidimensionalität. Dies spiegelt sich auch in den architektonischen Formen wie den Säulen und Säulenbasen der gemalten Portalgewände sowie der Falzrahmen wider, was nahelegt, dass Letztere nach dem Original gearbeitet worden sein dürften.

94 Zur Diskussion der Rahmungsgeschichte des *Miraflores-Altars* in Berlin siehe S. 9–11, S. 16–22.

95 Bezeichnung für die Abrisskante der Malerei samt Grundierung zum verlorenen Nutrahmen hin.

96 Jan van Eyck, *Verkündigungsdiphtychon*, um 1434/36, Öl auf Holz, je 39 × 24 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Inv.-Nr. 137.a-b. Hier sind in der Bildtafel helle Portalgewände dargestellt; die Skulpturensockel sind illusionistisch über das Bildfeld hinaus bis auf die als roter Stein gefassten Bilderrahmen gemalt.

97 Rogier van der Weyden, *Kreuzabnahme*, um 1440, Öl auf Eiche, 204,5 × 261,5 cm, Madrid, Museo del Prado, Inv.-Nr. P002825.

98 Rogier van der Weyden, *Altar der sieben Sakramente*, um 1450, Öl auf Holz, 200 × 223 cm, Antwerpen, Königliches Museum der Schönen Künste, Inv.-Nrn. 393–395. Die Tafeln wurden zwischen 2006 und 2009 von Griet Steyaert restauriert und erhielten im Zuge der Restaurierung eine neue Rahmung, die dem verlorenen Original ähneln soll. Diese Rekonstruktion wurde aus der gemalten Rahmung abgeleitet und zeigt sehr ähnliche Säulenbasen und eine vergleichbare Profilierung wie im *Miraflores-Altar*. Zur Neurahmung siehe Griet Steyaert, *The Seven Sacraments: Some Technical Aspects observed during the Restoration*, in: Lorne Campbell, Jan van der Stock (Hg.), *Rogier van der Weyden in context. Papers presented at the Seventeenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting*, Löwen 2012, S. 119–136, besonders S. 120–121.



15 Rogier van der Weyden, Marienaltar (Miraflores-Altar), vor 1445, Eichenholz, linke Tafel 74,1 × 44,7 cm, Mitteltafel 74 × 44,8 cm, rechte Tafel 73,6 × 44,7 cm, Kat.-Nr. 534A, ausgerahmt



16 Arbeitsvisualisierung der Rahmenfassung in Ocker und mit schwarzer Außeneinfassung, Stephan Kemperdick 2015, überarbeitet von Bertram Lorenz 2024

Insbesondere die Portalrahmung des *Miraflores-Altars* wirft Fragen zur Materialität und deren interpretativer Relevanz auf, da sie unmittelbare Auswirkungen auf das Verhältnis von Bildmaßstab und dargestellter Realität hat. Die folgenden Überlegungen wurden gemeinsam mit Stephan Kemperdick angestellt: So ließen sich die gemalten Portale als Holz mit kaum ausgeprägter Maserung (etwa Buchsbaum) deuten; in diesem Fall wären dessen skulpturale Elemente als Elfenbein-Imitationen lesbar und die gemalten zentralen Darstellungen der Maria, Josephs und des Kindes als kleine Figurinen in nahezu tatsächlicher Größe zu verstehen. Alternativ könnte das braune Gewände auch Sandstein mit weißem Skulpturenschmuck evozieren, was eine Darstellung lebensgroßer Personen nahelegen würde, die jedoch miniaturisiert wie

dergegeben sind. Bemerkenswerterweise vermeidet Rogier durch das Fehlen texturaler Details wie etwa Maserungen, Fugenverläufe oder Abspaltungen eine eindeutige Festlegung auf eines dieser Lesemodelle. Gewiss griffen die heute verlorenen Originalrahmen diese ambivalente Materialität auf und trugen somit zur intendierten Wirkung bei. Vor diesem Hintergrund erscheint der Wunsch, sich bei einer Rekonstruktion der Rahmung des *Miraflores-Altars* so weit wie möglich an die historische Originalfassung anzunähern, nicht nur nachvollziehbar, sondern kunsthistorisch geboten.

Vor Beginn der praktischen Arbeiten wurde dafür eine Visualisierung der geplanten Neufassung angefertigt (Abb. 16). Das Ziel der Maßnahmen war es, die bestehende Rahmung so weit wie möglich an



17 Stephan Kemperdick (links) und Marlene Sommer (rechts) bei der Abnahme der Vergoldung von 1986 in der Rahmenwerkstatt der Gemäldegalerie, 3. September 2024

die verlorene originale Rahmenfassung anzunähern. Dies allerdings in dem Bewusstsein, dass das historische Original unersetzlich ist und die Rekonstruktion folglich nur eine Annäherung darstellen kann. Der bislang vorhandene starre Außenrahmen gehörte, den Beschreibungen des 19. Jahrhunderts zufolge, nicht zur ursprünglichen Konzeption und wurde daher entfernt. Neben der konsequenten Fortführung der farblichen Gestaltung der gemalten Architekturen entstand bei der Weiterentwicklung der virtuellen Visualisierung von 2015 die Idee, die einzelnen Rahmen an den Außenkanten schwarz zu fassen. Dies orientiert sich an erhaltenen historischen Rahmen mit originaler Fassung<sup>99</sup> und bewirkt eine stärkere räumliche Präsenz gegenüber einer monochromen, ockerfarbenen Lösung, ohne die Eigenlogik der ursprünglichen Gestaltung zu überlagern.

Nach dem behutsamen Ausrahmen der Tafelgemälde und der Entfernung des starren Außenrahmens wurde von den drei inneren Rahmen die stark glänzende Polimentvergoldung der Neufassung von 1986 mit feinem Schleifpapier abgetragen (Abb. 17). Ein neuer Aufbau aus rotem und gelbem Poliment bildete die Grundlage für die Neufassung. Der Fond wurde entsprechend dem Lokalfarnton der gemalten Architekturteile mit Ölfarbe monochrom in Ocker gefasst.<sup>100</sup> Die Außenkan-



18 Rogier van der Weyden, Der Abschied Christi von seiner Mutter (rechte Tafel des Miraflores-Altars), Profilrahmen im Zwischenzustand mit Untermalung in Ölfarbe im Lokaltone der Portalgewände; Schattenmodellierung und Alterungsspuren noch nicht ausgeführt

ten der Rahmen erhielten eine schwarze Fassung (Abb. 18). Es folgten die malerisch anspruchsvollen Arbeiten: Mit Ölfarben – insbesondere mit gebrannter Umbra – wurden Volumina durch Licht- und Schattenmodulation akzentuiert. Dieser Arbeitsschritt ergab sich zwingend aus den unterschiedlich verschattet gemalten Rahmenarchitekturen, deren variierende Helligkeitswerte in den angrenzenden Rahmen weitergeführt werden müssen, um eine Einheit zu erreichen. Die zu rekonstruierende Lichtführung mit von links oben einfallender Beleuchtung orientierte sich an derjenigen der Gemälde. Zudem wurden Alterungsspuren simuliert, unter anderem durch das Einschlagen kleiner Dellen und Unebenheiten, um die gleichmäßige Oberfläche zu unterbrechen. Diese subtilen Eingriffe lassen sich bei genauer Betrachtung als handwerklich erzeugte Spuren erkennen. Im Anschluss wurde eine künstliche Patina aus pigmentversetzter, stark verdünnter Ölfarbe so aufgetragen und wieder abgerieben, dass sie vor allem in Vertiefungen und zu erwartenden Staubablageflächen haften blieb. Nach dem Trocknen er-

99 Zum Beispiel Hans Memling, *Johannesaltar*, 1479, Öl auf Eiche, Mitteltafel inkl. originalen Rahmen 193,5 × 194,7 cm, Brügge, Sint-Janshospitaal, Inv. no. O.SJ0175.I.

100 Verwendete Farbtöne: Goldocker, Nickeltitan, Umbra, Bleiweiß, Elfenbeinschwarz.



19 Rogier van der Weyden, Marienaltar (Miraflores-Altar), wie Abb. 2, Details der rechten Bildtafel im neu gefassten Bilderrahmen

folgten abschließende kleinere Korrekturen, und die Oberfläche bekam durch Abfrottieren ihren seidenmatten Glanz (Abb. 19). Auf die Rekonstruktion historischer Scharniere und Verschlüsse ist vorerst verzichtet worden, da die Quellenlage hierzu bislang unzureichend ist.

Aus konservatorischen Gründen war eine Verglasung für die Präsentation im Museumsraum erforderlich. Diese wurde mittels Klammern vor den Rahmen befestigt, um die optische Einheit von Bild und Einfassung nicht zu beeinträchtigen. Zudem ist es vorgesehen, dem *Miraflores-Altar* einen als Mensa gestalteten Sockel beizugeben, der seine ursprüngliche Aufstellung zitiert und zugleich seine Stellung als Hauptwerk der Berliner Altniederländer-Sammlung betont.

Die neue Rahmenfassung tritt optisch bewusst zurück und stärkt dadurch die Wirkung der Gemälde: Raumtiefe und Farbigkeit erscheinen differenzierter, und Nuancen in der Malerei treten klarer hervor. Unterschiede in der künstlerischen Handschrift innerhalb des Triptychons – etwa in der Modellierung der Skulpturenschatten oder der Lichtführung im Maßwerk – werden nun wieder deutlicher lesbar, wo-

bei insbesondere die rechte Tafel in ihrer Wirkung hervorsticht.<sup>101</sup> Zudem macht die Rekonstruktion der Rahmenfassung anschaulich, dass Rogier van der Weyden Bild und Rahmen nicht nur als funktionale, sondern auch intellektuelle Einheit konzipierte. Die Rahmen erfüllten nicht nur eine Schutzfunktion, sondern dienten auch als Übergangszone zwischen der gemalten Welt und dem realen Raum.

#### Abbildungsnachweis

1, 15: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. – 2: Stephan Kemperdick. – 3, 6, 8, 9, 12, 14: Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv. – 4, 5: LVR-Landesmuseum, Bonn, Jürgen Vogel. – 7, 17, 18, 19: Bertram Lorenz. – 10, 11: Courtesy of the National Gallery of Art Archives. – 13: Martin Hanßen. – 16: Stephan Kemperdick, Bertram Lorenz.

<sup>101</sup> Hierzu bereits Johannes Taubert, Die beiden Marien-Altäre des Rogier van der Weyden. Ein Beitrag zur Kopienkritik, in: Pantheon 18, 1960, II, S. 67–75.



# Willem Duysters *Fastnachtsnarren*: Eine Moresca zum Ende des Fests

Sabine Engel

*Willem Cornelisz Duysters einziges Werk in der Berliner Gemäldegalerie wurde durch den Kaiser Friedrich Museumsverein angekauft. Seinen Titel »Fastnachtsnarren« erhielt es von Wilhelm von Bode. Dieser Titel trifft jedoch nur bedingt zu. Im Folgenden wird gezeigt, dass es sich bei den fünf Protagonisten im Vordergrund des Bildes um eine professionelle Moriskentänzergruppe aus Italien handelt. Die kleine Bildtafel ist einzigartig mit dieser Darstellung, vielleicht nicht nur innerhalb der niederländischen Malerei, und wäre daher mit »Morescantia zu Fastnacht« treffender benannt.*

Die von Willem Cornelisz Duyster signierten und nach 1627 entstandenen *Fastnachtsnarren*<sup>1</sup> stellen ein Unikum in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts dar (Abb. 1). In der Nachtszene ist ein Innenraum gezeigt, der als solcher allerdings nur in seinen dürrigsten Koordinaten ausgewiesen ist. Wie aus Scheinwerfern werden darin vier musizierende, wild tanzende oder springende, maskentragende Kostümierte von einem ebenso ausgestatteten Fackelträger am linken Bildrand grell erleuchtet. Ihre Schlagschatten driften ungeordnet auf den hellen Planken des Fußbodens nach allen Seiten auseinander. Demgegenüber findet sich auf der anderen Seite, weiter nach hinten versetzt und ein Stückweit von ihnen entfernt, eine feine Gesellschaft um einen Tisch gruppiert. Alle sind vertieft in die Konversation mit ihrer Tischdame oder ihrem Tischherrn, ohne den Männern im Vordergrund die geringste Beachtung zu schenken. Eine kleine Kerze auf ihrem Tisch erleuchtet den Raum nicht annähernd so hell wie die Fackel, sodass hier hinten ein trübes Zwielicht vorherrscht, bevor es ins vollkommen Dunkle übergeht.

Schon diese beiden verschiedenen Lichtquellen und ihr möglicher Sinngehalt bezeichnen das große Thema des Bildes, den Karneval: Die schräg gehaltene Fackel steht allegorisch für die Naturkraft, für das Derbe, nur schwer zu Bändigende, Überbordende, Wilde, das aller aufgelegten Ordnung zuwiderläuft und damit ein Charakteristikum der fünften Jahreszeit ist.<sup>2</sup> Die Fackel in der Hand triumphiert in ihrer strahlenden Helligkeit mühelos über die fahle Kerze im Zinnkerzenständer, die als domestiziertes Licht in einer von Menschen geschaffenen Ordnung gelesen werden kann. Gleichwohl feiern alle Figuren auf dem Gemälde Karneval, jeweils ihrem Stand entsprechend, denn auch die feine Gesellschaft trägt Masken.<sup>3</sup> Vor dem Tisch befinden sich weiße, tupfenartige Gebilde, vermutlich Eierschalen, ein Hinweis auf die Überreste des traditionellen Eieressens in der Faschingszeit.<sup>4</sup> In der Verkehrung der gemeinhin bestehenden Wertordnung, die den Karneval charakterisiert, sind die größten Narrheiten am hellsten ausgeleuchtet.

Der Antagonismus von Unordnung versus Ordnung ist bereits in der Bildkomposition angelegt. Während die feine Gesellschaft am Tisch beinahe isokephal hintereinander aufgereiht ist, bilden die Protagonisten eine unruhige Zackenlinie in W-Form aus. Sie verläuft vom Turban des Fackelträgers links bis zu seinem Ellenbogen, dann wieder hoch zur Fackelspitze, hinab über Kopf und Rücken des von hinten dargestellten Lautenspielers und steigt bis zur linken Hand des Mannes mit dem Tambourin wieder empor.

Im Folgenden wird zunächst dargelegt, in welchem künstlerischen Kontext Duysters kleine Tafel entstand. Das Tun und Treiben der Protagonisten und ihre besondere vestimentäre Ausstattung werden ana-

---

Ich danke der Musikerin Gaby Bultmann für einen ersten Anstoß zu der Beschäftigung mit dem Bild.

1 Willem Cornelisz Duyster, *Fastnachtsnarren*, nach 1627, Eichenholz, 27,8 x 37,8 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. 1735, Eigentum des Kaiser Friedrich Museumsvereins; Datierung aufgrund der dendrochronologischen Untersuchung von Peter Klein an der Universität Hamburg, Ordinariat für Holzbiologie (Brief vom 17.4.1990; Bildakten der Gemäldegalerie). Bereits Wilhelm von Bode (Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen 37. Jahrgang, 1915, II, Sp. 17–24, hier: Sp. 17) datierte das Gemälde aus stilistischen Gründen in diesen Zeitraum. Zur Signatur s. 34f.

2 Zur sozialwissenschaftlichen Einordnung des Karnevals vgl. Peter Burke, Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit, Stuttgart 1981, S. 202–205; Konrad Renger machte auf die negative Konnotation von Fackeln in Verbindung mit der Nacht aufmerksam, vgl. ders., Joos van Winghes *Nachtbanquet met een Mascarade* und verwandte Darstellungen, in: Jahrbuch der Berliner Museen 14, 1972, S. 161–193. Vgl. auch: Ger Luijten, Ariane van Suchtelen (Hg.), Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580–1620, Ausst.-Kat. [Amsterdam, Rijksmuseum, 11.12.1993–6.3.1994], Amsterdam 1993, S. 387–390, Kat.-Nr. 44, hier: S. 390.

3 In der Literatur finden sich immer wieder Hinweise, dass Personen in Maskeraden anlässlich einer Hochzeit in Wohnräume eindringen. Vgl. etwa Marieke de Winkel, Mode, mummery and masquerade. Dressing up in the Golden Age, in: Anna Tummers (Hg.), Celebrating in the Golden Age, Ausst.-Kat. [Haarlem, Frans Hals Museum, 11.11.2011–6.5.2012], Rotterdam 2011, S. 40–49, hier: S. 44. Dies ist bei Duyster nicht der Fall.

4 Werner Mezger, Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur, Konstanz 1991, S. 489. Allgemein zur Sinnbildhaftigkeit von Eiern, häufig sexualisiert, vgl. Karel Bostoën, Fröhlichkeit in Wort und Bild, in: Pieter Biesboer, Martina Sitt (Hg.), Vergnügliches Leben – Verborgene Lust. Holländische Gesellschaftsszenen von Frans Hals bis Jan Steen, Ausst.-Kat. [Hamburger Kunsthalle, 30.1.2004–16.5.2004], Hamburg 2004, S. 43–49, hier: S. 46–48. Zur Feier des Faschingsdienstags in den Niederlanden vgl. auch Friso Lammertse, Lachen, in: Dagmar Hirschfelder, Katja Kleinert, Erik Eising (Hg.), Frans Hals. Meister des Augenblicks, Ausst.-Kat. [Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, 12.7.2024–3.11.2024], Berlin 2024, S. 201–223, hier: S. 205–206. Dass auch noch Mitte des 17. Jahrhunderts der Karneval in den nördlichen Niederlanden gefeiert wurde, belegen zudem Dekrete zum Verbot von Fastnachtsbräuchen, vgl. Burke 1981, wie Anm. 2, S. 233.



1 Willem Cornelisz Duyster, Fastnachtsnarren, nach 1627, Eichenholz, 27,8 × 37,8 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. 1735, Eigentum des Kaiser Friedrich Museumsvereins

lysiert. Die Differenz, die vollkommene Andersheit dieser Fünf gegenüber sonstigen niederländischen Darstellungen wird im Vergleich mit weiteren Bildern deutlich, insbesondere mit der zeitgleich entstandenen und ebenfalls in der Sammlung der Gemäldegalerie befindlichen *Schauspielergarderobe* von Duysters Künstlerkollegen und Freund Pieter Codde. Daraus ergibt sich der Vorschlag für einen neuen Bildtitel. Der Blick auf Provenienz und die Künstlersignatur bildet den Abschluss.

### Duyster im Kontext: Biografie und künstlerisches Umfeld

Willem Cornelisz Duyster wurde 1599 in Amsterdam geboren. Über seine Biografie ist wenig bekannt. Eine monografische Studie steht aus. Sein Vater, Cornelis Dirckz, ein kleiner städtischer Beamter, kaufte 1620 ein Haus in der Koningstraat, das als *De Duystere Werelt* (*Die düstere, dunkle* oder auch *verdunkelte Welt*) bekannt war. Nach diesem wählte Willem seinen Familiennamen Duyster. Im September 1631 heiratete er in einer Doppelhochzeit Margariete Kick, die Schwester des Malers Simon Kick; Simon wiederum ehelichte Willems Schwester Stijntge. Beide Paare lebten nach der Hochzeit zusammen in dem Haus *De Duystere Werelt*. Willem malte zunächst Porträts, konzentrierte sich dann aber

auf Genre-Interieurs, in denen er musikalische Zusammenkünfte und Szenen aus dem Leben von Söldnern darstellte, sogenannte Wachstubszenen (*kortegaarde*), zu deren Entwicklung er maßgeblich beigetragen hat.<sup>5</sup> Mit nur 36 Jahren starb Willem im Januar 1635 an der Pest.

Bekannt ist, dass er mit dem gleichaltrigen und ebenfalls in Amsterdam geborenen Pieter Codde (1599–1678) Freizeit verbrachte, aller Wahrscheinlichkeit nach sogar gut befreundet war.<sup>6</sup> Jochai Rosen geht davon aus, dass beide denselben Lehrer hatten,<sup>7</sup> da häufig sowohl eine große Ähnlichkeit im Stil als auch in der Wahl der Sujets vorliegt.<sup>8</sup> Zusammen mit dem Maler Pieter Quast (1606–1647)<sup>9</sup> gelten Duyster und

5 Jochai Rosen, Pieter Codde (1599–1678). *Catalogue raisonné*, Newcastle upon Tyne 2020, S. 30–33, 96; Jochai Rosen, Simon Kick (1603–1652). *Catalogue raisonné*, Newcastle upon Tyne 2021, S. 1, 3. Jochai Rosen, *Soldiers at leisure. The guardroom scene in Dutch genre painting of the Golden Age*, Amsterdam 2010, S. 61.

6 Rosen 2020, wie Anm. 5, S. 5, 205.

7 Möglicherweise handelt es sich um Cornelis van der Voort, vgl. Rosen 2010, wie Anm. 5, S. 184, Anm. 15; Rosen 2020, wie Anm. 5, S. 51–52.

8 Rosen 2010, wie Anm. 5, S. 49; Rosen 2020, wie Anm. 5, S. 31, 112–113. Zu Coddes *Merry Company with Masked Dancers* (1636) vgl. auch Tummers 2011, wie Anm. 3, S. 102, Kat.-Nr. 23 (Jasper Hillegers).

9 Zu Pieter Quast vgl. auch B. A. Stanton-Hirst, Pieter Quast and the Theatre, in: *Oud Holland* 96, 1982, S. 213–237.



2 Pieter Codde, *Schauspielergarderobe*, nach 1627, Eichenholz, 34,3 × 53,1 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. 800 A

Codde als »great minor masters«,<sup>10</sup> wobei Pieter Codde unter ihnen als »key figure« gilt.<sup>11</sup>

Die drei Künstler sind für eine kleine Gruppe Gemälde verantwortlich, die sogenannte *Heitere Gesellschaften*<sup>12</sup> unter Einbeziehung von einer oder mehreren Masken zeigen.<sup>13</sup> Die Bildgruppe kommt kaum auf zehn Werke,<sup>14</sup> und Elmer Kolfin nannte diese »a typically Amsterdam speciality«.<sup>15</sup>

Zwei dieser Bilder sind in der Gemäldegalerie Berlin, übereinander gehängt, in der ständigen Sammlung zu sehen. Es handelt sich um Pieter Coddes ebenfalls nach 1627 entstandene *Schauspielergarderobe* (Abb. 2)<sup>16</sup> und Willem Duysters hier besprochene *Fastnachtsnarren*. Bereits Wilhelm von Bode fiel zum Zeitpunkt des Ankaufs von Duysters kleiner Tafel im Jahr 1915 auf, dass diese beiden Werke zugleich größte Unterschiede aufweisen.<sup>17</sup> Codde zeigt vier Männer beim Umkleiden für eine Theatervorführung in einem ausdifferenzierten Innenraum ohne erkennbare Lichtquelle, jedoch voll ausgeleuchtet. Sie sind noch darin begriffen, sich umzuziehen, gleichzeitig zu musizieren, zu singen oder wie der ganz Linke, der bereits umgekleidet ist, erste Posen zu probieren. Sein abgelegtes Alltagsgewand mit weißer Halskrause liegt nahe der geöffneten Tür über einem Stuhl. Er trägt eine rötlich-braune Maske in der Art der *Commedia dell'Arte*, die mit ihren Falten, dem Bartschatten, dem wie zum Sprechen leicht geöffneten Mund und den

schräggestellten Augenschlitzen, hinter denen das Dunkel von Iris oder Pupille noch zu erkennen ist, fast eine natürliche, wenn auch ins Groteske überzeichnete Mimik wiedergibt.

10 Konrad Renger, Review: The young gentry at play. Northern Netherlandish scenes of merry companies 1610–1645 by Elmer Kolfin, in: *The Burlington Magazine* 149, 2007, MCCXXXVII, S. 112. Rosen hingegen bezeichnet Duyster zur Zeit seiner Eheschließung 1631 als einen der führenden Meister in Amsterdam, vgl. ders. 2021, wie Anm. 5, S. 1.

11 Rosen 2020, wie Anm. 5, S. 5. Bereits Paolo Torresan bezeichnete Codde als »personalità di primo piano«, Persönlichkeit ersten Ranges, s. ders., *Per una rivalutazione di Pieter Codde*, in: *Antichità Viva* 14, 1975, S. 12–23, hier: S. 21.

12 Elmer Kolfin, *The young gentry at play. Northern Netherlandish scenes of merry companies 1610–1645*, Leiden 2005, S. 110: »The relationship between the Amsterdam merry company and guardroom was accordingly a close one, which set it apart from the Haarlem companies by Hals and Pot.«

13 Rosen 2010, wie Anm. 5, S. 139–143; Kolfin 2005, wie Anm. 12, S. 110.

14 Kolfin listet die wenigen ihm bekannten Gemälde dieses Sujets auf, vgl. ders. 2005, wie Anm. 12, S. 268, Anm. 56.

15 Ebd., S. 110.

16 Pieter Codde, *Schauspielergarderobe*, nach 1627, Eichenholz, 34,3 cm × 53,1 cm, signiert auf dem Landschaftsgemälde im Bild, am rechten unteren Rand, mit: »Codde f.«, Kat.-Nr. 800 A; Datierung aufgrund einer dendrochronologischen Untersuchung von Peter Klein, Universität Hamburg, Ordinariat für Holzbiologie (Brief vom 15.9.1989; Bildakten der Gemäldegalerie).

17 Von Bode 1915, wie Anm. 1, Sp.17–18.

Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich hier nicht um professionelle Schausteller, sondern um die Mitglieder einer Rhetorikervereinigung, die in Kürze einen Auftritt haben werden.<sup>18</sup> Dies legt ihre von Wohlstand zeugende Kleidung nahe, insbesondere die des singenden Mannes mit der Laute in ihrer Mitte und möglicherweise auch die des hinter ihm stehenden Mannes mit Hut, der in seiner Hinwendung zu dem Maskierten vielleicht als Regisseur fungiert. Auch der bürgerlich ausgestattete Innenraum stützt diese Annahme. Zwar hängen rechts eine Maske und mehrere Degen an der Wand,<sup>19</sup> doch wird das Zimmer vorrangig durch ein Landschaftsgemälde im Hintergrund bestimmt, wie es in Coddes Bildern der 1620er Jahre häufig vorkommt.

Duysters Raum hingegen ist in ein tiefes Dunkel getaucht, und die Szenerie wird nur durch die oben beschriebenen Lichtquellen erhellt.<sup>20</sup> Die Masken zeigen keine Anspielungen auf die Commedia dell'Arte: Bärte verhüllen Kinn und Mund, teils buschige Augenbrauen wuchern übermäßig und lassen vielmehr sogenannte »Wilde Männer« assoziieren. Das Motiv des Wilden Mannes kommt vor allem in der bildenden Kunst des 15. und 16. Jahrhundert häufig vor. Im Bild begegnen zudem Reminiszenzen an die sogenannte »Wilde Jagd«<sup>21</sup>, mit der zu Beginn des Jahres der Winter vertrieben wurde. Das Ritual erfreute sich gerade in der Faschingszeit großer Beliebtheit,<sup>22</sup> weshalb sich der Wilde Mann zu einer der Leitfiguren des Karnevals entwickelte.<sup>23</sup> Dem entsprechen Duysters wild und ungestüm sich bewegenden Protagonisten.

Auffällig sind weiterhin die langen, krummen Nasen der Masken, die in der europäischen Kunst meist negativ konnotiert waren. Juden, Osmanen, Sarazenen, Mauren und Araber wurden auf diese Weise gekennzeichnet. Sie erschienen als eine Bedrohung der christlichen Weltordnung, denn durch ihre schiere Existenz stellten sie die christliche Lehre hinsichtlich ihres Allgemeingültigkeitsanspruchs in Frage. Auch wirken die leeren Augenhöhlen hinter den Masken erschreckend und gespenstisch.

Coddes *Schauspielergarderobe* war das bekanntere der beiden Werke, wovon allein fünf heute nachweisbare Kopien zeugen.<sup>24</sup> Sie wahrt den Anstand und entspricht weit mehr den Normen der niederländischen Malerei als Duysters Tafel. Das bürgerliche Ambiente wirkt gesetzt, selbst wenn vor allem am rechten Bildrand eine gewisse Unordnung durch die aufgetürmten Kleidungsstücke, den Instrumentenkasten und den auf dem Boden liegenden Hut herrscht. Die Dargestellten befinden sich offensichtlich in Hochstimmung, sind dabei aber von ihrer Konzentration auf die bevorstehende Aufführung eingenommen und schenken den Betrachtenden keine Beachtung.

Dagegen wirken Duysters *Fastnachtsnarren* ungleich beunruhigender durch die zotig und wild erscheinenden, marodierenden Protagonisten, die in Gestalt des Grüngelkleideten, angeführt von dem Roten, auf den Betrachter zugesprungen kommen. Außerdem sind die Augen des Letzteren von wuchernden Augenbrauen vollkommen verdeckt und nicht erkennbar. Der Tambourinspieler, der sich uns zuwendet und uns zuzuwinken scheint, führt eine Polonaise an und ist gleichfalls blicklos; tote schwarze Augenhöhlen sind auf uns gerichtet, ein ambivalentes Spiel von Sehen und Nicht-Gesehen-Werden, präziser des Nicht-Erkant-Werdens hinter der Maske.

## Moresca oder das wilde Treiben von Duysters fünf Protagonisten

Rosen bezeichnete Duysters Protagonisten als »schrovetide revelers«, Fastnachtsfeiernde.<sup>25</sup> Doch trifft diese Benennung? Es war üblich, während des Karnevals die herrschende Klasse mit Masken und Verkleidungen zu verspotten, und die Mittel dazu sind zahlreich. An westlichen Höfen waren Narren oft aufs Beste gewandert, gleich den vornehmsten Höflingen.<sup>26</sup> Bei Duyster wäre etwa an die teils seidig glänzenden Stoffe, für deren Darstellung er bekannt war,<sup>27</sup> und die geschlitzte Beinkleidung der beiden Musizierenden zu denken, eine Mode, die um 1480 aufkam und ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts von der spanischen Tracht mit ihrem vorherrschenden Schwarz verdrängt wurde.<sup>28</sup> Auch trugen Gefolgsleute vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert hinein üblicherweise die heraldischen Farben ihrer Herren, weshalb auch ein Narr häufig farblich vertikal zweigeteilte Kleidung trug, das sogenannte Mi-parti.<sup>29</sup> Es ist am deutlichsten bei der Rückenfigur in Gelb und Blau zu erkennen, während der Tambourinspieler lediglich verschiedenfar-

18 Vgl. zuletzt zu den Rhetorikervereinigungen Lammertse 2024, wie Anm. 4, S. 204–207. Rosen hingegen bezeichnet Coddes Dargestellte als »carnival players and not *tafelspel* performers«, vgl. ders. 2020, wie Anm. 5, S. 142–143. Codde selbst hatte Verbindungen zu Literatenkreisen und schrieb auch Gedichte, vgl. Torresan 1975, wie Anm. 11, S. 12; Rosen 2020, wie Anm. 5, S. 8.

19 Ein an der Wand hängender Degen begegnet auch auf Coddes Wachstubszene *Die Backgammon Spieler*, 1628, Den Haag, Mauritshuis, vgl. Rosen 2020, wie Anm. 5, S. 376, Kat.-Nr. 93. Er muss also nicht zwangsläufig als Requisit eines Schauspielers gemeint sein.

20 Diese Art von Ausleuchtung bzw. Dunkelheit im Bild findet sich auch in anderen Werken Duysters, vgl. Jeroen Giltaij, Peter Hecht (Hg.), *Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer*, Ausst.-Kat. [Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 23.10.2004–9.1.2005], Ostfildern-Ruit 2005, S. 66, Kat.-Nr. 8: Willem Duyster, *Soldaten beim Wachfeuer*, Schwerin, Staatliches Museum.

21 Die ältesten Zeugnisse zum Mythos der Wilden Jagd datieren auf das 12. Jahrhundert, vgl. Charlotte Gschwandtner, *Moresca. Vielfalt und Konstanten einer Tanzpraxis zwischen 15. und 17. Jahrhundert*, Leipzig 2017, S. 192.

22 Vgl. Timothy Husband, *The Wild Man. Medieval myth and symbolism*, Ausst.Kat. [New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, 9.10.1980–11.1.1981], New York 1980, S. 156–157, Kat.-Nr. 42; Mezger 1991, wie Anm. 4, S. 110–116; Larry Silver, *Fools and folly in Flemish art*, Veurne 2022, S. 43.

23 Burke 1981, wie Anm. 2, S. 204.

24 Rosen 2020, wie Anm. 5, S. 337–339, Kat.-Nr. 74. Eine der Kopien war für Hitlers Museum in Linz vorgesehen, vgl. ebd.; Birgit Schwarz, *Hitlers Museum. Die Fotoalben »Gemäldegalerie Linz«*. Dokumente zum »Führermuseum«, Wien/Köln/Weimar 2004, S. 106, Nr. III/10. Es sei angemerkt, dass sich Rembrandt erst seit den 1630er Jahren für das Theater interessierte, vgl. George W. Brandt (Hg.), *German and Dutch theatre, 1600–1848*, Cambridge 1992, S. 385–386, Nr. 295.

25 Rosen 2020, wie Anm. 5, S. 143.

26 Veronika Mertens, *Narrenmode zwischen Realität und Allegorie. Zur Kulturgeschichte des Standard-Narrenkleides*, in: Dietz-Rüdiger Moser (Hg.), *Narren, Schellen und Marotten. Elf Beiträge zur Narrenidee*, Remscheid 1984, S. 161–233, hier: S. 164.

27 Bereits Philips Angel (1618–1664) schrieb: »[...] so sollte ein rühmenswerter Maler diese Verschiedenheiten [unterschiedlicher Texturen; S.E.] (durch seine Pinselkunst) aufs Angenehmste für das Auge darstellen können, indem er die raue Beschaffenheit des Leintuchs und die Glätte des Satins unterscheidet, und mehr als alle anderen ist darin der überaus erleuchtende Duyster sehr vortrefflich und auch berühmt«, s. ders., *Lof der schilder-konst*, Leiden 1642, S. 55, zit. nach Giltaij, Hecht 2005, wie Anm. 20, S. 59.

28 Für diesen Hinweis danke ich Martin Hanßen. Vgl. auch Ingrid Loschek, *Reclams Mode- und Kostümlexikon*, bearbeitet von Gundula Wolter, 6. erw., akt. Aufl. Stuttgart 2011, S. 271–272 s.v. »Hose« und S. 442 s.v. »Schlitz«.

29 Mertens 1984, wie Anm. 26, S. 164.

bige Strümpfe trägt, hier rot und weiß. Als Teil des Mi-parti gehörten auch sie zum Standard-Narrenkleid.<sup>30</sup>

Doch als wolle man dieser höfischen Tracht »eine lange Nase drehen«, quellen wie aus einer geöffneten Rückennaht des Lautenspielergewandes weiße Stoffmassen. Sein blau-gelbes Obergewand, wiewohl europäischen Ursprungs, weist zugleich auf typisch osmanische Kaftane mit ihren kurzen Ärmeln hin, aus denen andersfarbige oder ein weißes Unterhemd hervorschauen konnten. Ein solches ist ebenso, wenn auch akzentuierter, da weiter geschnitten, bei dem Tambourinspieler gegeben.<sup>31</sup> Mindestens drei der Protagonisten tragen Turbane. Der Fackelträger ist zudem mit einer Pluderhose und einem seitlich geschlitzten Kaftan bekleidet, der durch eine Schärpe gehalten wird. Weich fließende Stoffe standen ganz im Gegensatz zur Einengung des Körpers nach europäischer Art. Dieser Kleidungsstil, der mit »Orient« assoziiert wurde, konnotierte in Europa lange Zeit das Lasziv-Erotische, Grenzüberschreitende.<sup>32</sup>

Auffällig sind ferner die exaltierten Bewegungen der Musikanten. Weit vom Körper weggestreckte Gliedmaßen wie beim Tambourinspieler, das erhobene Bein und der Arm, galten als grenzübertretend, sündhaft. Ganz zu schweigen von dem Lautenspieler, der dem Betrachter obszön sein Hinterteil entgegenstreckt, das sich zugleich – und nicht von ungefähr – dem Schambereich des Tambourinspielers nähert. Diese sexuelle Andeutung erhält durch die optische Verschränkung ihrer Beine noch stärkere Brisanz. Es muss kaum erläutert werden, dass solche Bewegungen sowohl von kirchlichen als auch von geistigen Eliten streng verurteilt wurden, da sie die gegebene Ordnung unterliefen.<sup>33</sup>

Konrad Renger sah einen Vorläufer zu Duysters *Fastnachtsnarren* in Joos van Winghes *Nachtbancket met een Mascarade* (um 1588) und ähnlichen Darstellungen des 16. Jahrhunderts. Ihnen sei noch eine offensichtliche moralische Intention beigegeben, die in der nächsten Künstlergeneration entfalle. Dies geschah meines Erachtens auch bei Duyster.<sup>34</sup> Die in van Winghes Bild von der linken Seite eindringenden Musikanten tauchen etwas später monumentalisiert und isoliert in Jacques de Gheyns bislang wenig untersuchter, zehnteiliger Stichfolge *Die Maskerade* (um 1595–96)<sup>35</sup> im dritten Blatt wieder auf,<sup>36</sup> während das vierte Blatt drei närrische Figuren zeigt, die eng ineinander verschlungen, halb tanzend posieren (Abb. 3).<sup>37</sup> Duyster könnte den Kupferstich gekannt haben. Details der mittleren, in großer Obszönität gegebenen Figur sind gleichfalls auf seinen *Fastnachtsnarren* zu erkennen. Neben einer gewissen Ähnlichkeit der Maske in der Mitte mit der von Duysters Tambourinspieler, der großen Geldtasche sowie den Schellen, die von den Knöcheln bis unter die Knie gewandert sind, ist der Hut mit Feder zu nennen, der bei dem Lautenspieler wieder begegnet. Anzuführen ist noch der herausstechende Penis, der in der grün gekleideten Figur hinter dem Rotgekleideten wieder erscheint. Die Gewänder der *Fastnachtsnarren* allerdings sind vollkommen anders geschnitten.

Deutlich mehr Einfluss, vor allem im Hinblick auf die Bewegung der Dargestellten, zudem zeitlich näher, werden Jacques Callots *Balli di Sfessania* auf Duyster ausgeübt gehabt haben, eine Serie von 24 klein-



3 Jacques de Gheyn, Three dancing Mummets, including a Fool, Blatt 4 der zehnteiligen Stichfolge *The Masquerades*, 1595–1596, Kupferstich auf Papier, 23,8 × 17 cm, London, The British Museum, Inv.-Nr. 1878,0713.2628

32 Roberta Orsi Landini, *L'abito per il corpo e il corpo per l'abito*, in: Kirsten Aschengreen Piacenti, Simona Di Marco, Roberta Orsi Landini (Hg.), *L'abito per il corpo e il corpo per l'abito. Islam e Occidente a confronto*, Ausst.-Kat. [Florenz, Museo Stibbert, 3.7.1998–30.4.1999], Florenz 1998, S. 12–28, hier: S. 15–16. Vgl. auch Sabine Engel, *Titian's »Portrait of Laura Dianti«*. Appropriation and transformation between Orient and Occident, in: *Studi Tizianeschi* 10, 2019, S. 8–33.

33 Gschwandtner 2017, wie Anm. 21, S. 148. Zurückzuführen ist dies auf die Gestentheorie des Hugo von St. Viktor aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, der sich auf das rechte »Maß (*modus*) der Geste« beruft (ebd., S. 150–151). Peter Burke bemerkte: »Aus Tabus, die normalerweise sexuellen und aggressiven Impulsen im Wege standen, wurden in der Karnevalszeit Ermutigungen.« S. ders. 1981, wie Anm. 2, S. 204.

34 Renger 1972, wie Anm. 2, S. 190.

35 I. Q. van Regteren Altena, Jacques de Gheyn. *Three Generations*, Bd. 2, The Hague u.a. 1983, S. 96–97, Nr. 605–614; Luijten, van Suchtelen 1993, wie Anm. 2; Jan Piet Filedt Kok, Marjolein Leesberg, *The de Gheyn Family, Part I*, Rotterdam 2000 (*The New Holstein Dutch and Flemish Engravings, Etchings and Woodcuts*, Bd. 9), S. 243–254, Nr. 160–169.

36 Frank-Thomas Ziegler, *Die »Maskerade« des Jacques de Gheyn II: ein Totentanz für stammbuchführende Studenten?*, in: *L'art macabre* 8, 2007, S. 261–275, hier: S. 263. Bereits Georg Poensgen machte darauf aufmerksam, vgl. ders., *Ein nächtliches Zechgelage des Jodocus a Winghe*, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst* 1, 1925/26, S. 324–330, hier: S. 330.

37 Ich danke Katja Kleinert für diesen Hinweis.

30 Ebd., S. 161.

31 Es handelt sich hier nicht um einen durchgehenden Anzug, *hanssop* genannt, wie ihn die Tänzer auf Pieter Coddess *Merry Company with Masked Dancers*, 1636, Den Haag, Mauritshuis, tragen, vgl. Ariane van Suchtelen, Quentin Buvelot (Hg.), *Genre Paintings in the Mauritshuis*, Den Haag/Zwolle 2016, S. 86–91, Kat.-Nr. 9 (Milou Goverde), hier: S. 88.



4 Jacques Callot, Cucorongna – Pernoualla, Blatt 2 der Folge Balli di Sfessania, um 1621/22, Radierung, Platte: 7×9,1 cm, Blatt: 7,9×9,8 cm, Kunsthalle Bremen, Inv.-Nr. 1903/901

formatigen Radierungen, die Anfang der 1620er Jahre im Anschluss an Callots Italienreise in Lothringen entstand.<sup>38</sup> Diese Radierungen zirkulierten in mehreren Nachdrucken und waren äußerst populär. Angelehnt an Typen der Commedia dell'Arte stellen sie Tänzer mit Halbmasken in grotesken, häufig obszönen Bewegungen und Gesten dar (Abb. 4).<sup>39</sup> »Sfessania« ist vermutlich der neapolitanische Ausdruck für Moresca,<sup>40</sup> ein wilder Tanz, der in Callots Werk die gewalttätigen und aggressiven Instinkte des Mannes enthüllt. Dabei wird Donald Posner zufolge der kalte Humor Callots evident, »focused on the ridiculous, grotesque, and brutal aspects of human behavior«.<sup>41</sup> Wissenschaftler vor Posner haben Callots Werk als einen möglichen visuellen Kommentar zu gesellschaftlichen Verhältnissen seiner Zeit aufgefasst.<sup>42</sup>

Andere Darstellungen von Moriskentänzern, Morescanten genannt, an die die beiden Blau-Gelb- und Rot-Weiß-Gekleideten Duysters in ihren Posen noch stärker erinnern, finden sich in Kupferstichen von Israhel van Meckenem oder auch in Erasmus Grassers 1480 geschnitzten Skulpturen aus dem Münchner Rathaus. Sie wurden bereits häufiger mit Callots *Balli di Sfessania* in Verbindung gebracht.<sup>43</sup> In van Meckenems *Der Moriskentanz* (um 1475–1500; Abb. 5) etwa wird nur allzu deutlich, wie sehr sich junge Männer zum Narren machen können, um das Siegespfand, einen Ring oder die Liebe einer schönen Frau, manchmal als Frau Welt benannt, zu erringen, während das feinere Publikum die Vorstellung durch das Fenster goutiert. Anders als bei Callot findet hier ein »grotesker Preistanz«<sup>44</sup> statt; auch wird die Torheit der Tänzer

durch einen links im Vordergrund speziell zu diesem Zweck platzierten Narren betont. Das ganze Treiben hinterlässt jedoch nicht den bitteren Beigeschmack von Callots Blättern.

38 Dieser Bezug wurde bereits 1914 in Rudolph Lepkes Auktionskatalog geltend gemacht: »[Eine Tafel, S.E.] die in ihrer Ursprünglichkeit und Derbheit an Callot gemahnt, sich aber durch ein faszinierendes Kolorit auszeichnet [...]«, s. Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Kunstsammlung des verstorbenen Herrn Ludwig Freiherr von Schacky auf Schönfeld, Teil 1: Gemälde: A. Meister des 15.–18. Jahrhunderts, B. Meister des 19. Jahrhunderts (Berlin, 10.3.1914), Berlin 1914, o. S. [S. 6], Kat.-Nr. 1707, <https://doi.org/10.11588/digit.19534#0008>. Allgemein zu Callots Einfluss auf niederländische Künstler vgl. Stanton-Hirst 1982, wie Anm. 9, S. 213. Vgl. zuletzt zu den *Balli di Sfessania*: Valentina Confuorto, *I Balli di Sfessania. Storia, migrazioni e presenza teatrale di una danza moresca napoletana*, Rom 2023.

39 Donald Posner, Jacques Callot and the dances called *Sfessania*, in: *The Art Bulletin* 59, 1977, S. 203–216. Posner präziserte, dass Callot selbst von »pictures of ›dances« sprach, s. ebd., S. 204.

40 Posner 1977, wie Anm. 39, S. 205. Zur Etymologie des Wortes *sfessania* vgl. weiterhin Alessandro Pontremoli, *L'arte del ballare. Danza, cultura e società a corte fra XV e XVII secolo*, Bari 2021, S. 127–128; ders., *Die Balli di Sfessania zwischen grotesker Weltsicht und Realismus*, in: Stefan Hulfeld, Rudi Risatti, Andrea Sommer-Mathis (Hg.), *Grotesk! Ungeheuerliche Künste und ihre Wiederkehr*, Wien 2022, S. 151–180, hier: S. 164–165.

41 Posner 1977, wie Anm. 39, S. 216.

42 Pontremoli 2021, wie Anm. 40, S. 122; ders. 2022, wie Anm. 40, S. 156.

43 Pontremoli 2021, wie Anm. 40, S. 126. Allgemein zu ikonografischen Quellen des Moriskentanzes vgl. Gschwandtner 2017, wie Anm. 21, S. 114–155.

44 Ebd., S. 23.



5 Israhel van Meckenem (d. J.), *Der Moriskentanz*, um 1475–1500, Kupferstich auf Vergé-Papier, Durchmesser: 17,6 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 183-1881

Die Moresca war einer der meistverbreiteten volkstümlichen Tänze in Europa.<sup>45</sup> Charlotte Gschwandtner charakterisiert den Tanz wie folgt: »Soweit man aus den Beschreibungen und Bildzeugnissen ersehen kann, bildeten die Bewegungen der Moresca Sprünge und Hüpfen, Verdrehungen und Verrenkungen der Glieder, nach vorne oder hinten geschobene Becken, gespreizte oder eigentümlich gekreuzte Finger und ein extremes Beugen des Oberkörpers. [...] Die Bewegungen der Morescanten, ihre wilden Sprünge und Stürze, entsprachen nicht der höfischen, humanistisch orientierten (Tanz-)Bewegung, die zum Menschenbild des geordneten Körpers, seiner Aufrichtung sowie seines Nach-Oben-Strebens gehörte und Grazie und Harmonie verlangte.«<sup>46</sup> Alle überlieferten Moresca-Darstellungen seien geprägt »von einem grotesken Tanzen, einem Tanzen, welches das christlich-humanistische Menschenbild konterkariert [...]«. <sup>47</sup> Dies alles passt umso mehr zu Duysters Gemälde, als man weiß, dass die Moresca mit ihren subversiven und transgressiven Elementen im alten Karnevalsfest wurzelt, dem sie ja ihrem Wesen nach vollkommen gleich ist.<sup>48</sup> Dementsprechend wurde sie auch in späterer Zeit gern während des Faschings getanzt.<sup>49</sup> Darüber hinaus kann in der Moresca auch der Kampf der Mauren gegen die Christen gesehen werden,<sup>50</sup> der seinen Niederschlag wiederum in den orientalisierenden Details von Duysters Kostümen findet.

Nun könnte man anführen, dass der Gelb-Blaue und der Rot-Weiße im Bild Duysters nicht in erster Linie Morescanten, sondern Musiker sind und dass der Tambourinist offenbar eine wilde Polonaise an-

führt. Denn er hält die Hand des vorwärtsdrängenden Grüngleideten mit seiner Linken, der wiederum den im Profil dargestellten, ebenfalls nach vorn springenden Maskenträger hinter ihm an der Hand führt, wobei ihre verschränkten Hände eine deutlich obszöne Geste ausführen (Abb. 6). Diese ist zudem exakt auf der Höhe der Schambeutel der beiden hinteren sowie – als Hinweis auf käufliche Liebe – auf der Höhe

45 Ebd., S. 9.

46 Ebd. Mickaël Bouffard-Veilleux und Herman Roodenburg stellen einen Zusammenhang zwischen dem Gemälde Duysters und einer zeitgenössischen französischen Buchillustration her (Anonym, *Ris im Ballet royal de la nuit*, 1653, Bibliothèque de l'Institut de France, Paris), s. dies., *Footwork*. How seventeenth-century painters made their merry-makers dance, in: Tummers 2011, wie Anm. 3, S. 28–39, hier: S. 35–36, Abb. 9. Sie zeigt einen als Harlekin Geleideten, der in der Pause, zwischen zwei Akten eines Theaterstücks, einen balletartigen Tanz aufführt. Der Vergleich mit den *Fastnachtsnarren* ist vollkommen verfehlt, da die hier im Text benannten »graceful steps« ebenso wie »the foot [...] is turned out, the toe is pointed« bei Duyster gerade nicht auftauchen und seine Narren sich jeglicher geordneten Form des Tanzes, den gerade das Ballett vorgibt, widersetzen. Vgl. auch Pontremoli 2022, wie Anm. 40, S. 173.

47 Gschwandtner 2017, wie Anm. 21, S. 148.

48 Ebd., S. 141.

49 Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino 1955, S. 487, 497; Pontremoli 2021, wie Anm. 40, S. 129.

50 Gschwandtner 2017, wie Anm. 21, S. 7. Vgl. auch Paula Nuttall, *Dancing, love and the »beautiful game«*. A new interpretation of a group of fifteenth-century »gaming« boxes, in: *Renaissance Studies* 24, 2010, S. 119–141, hier: S. 123.



6 Willem Cornelisz Duyster, Fastnachtsnarren, nach 1627, Detail

des großen Geldbeutels des rotgekleideten Anführers dargestellt. Und dennoch weist alles auf die Moresca mit den ihr zugewiesenen Attributen hin: Zur vestimentären Ausstattung der Morescanti gehörten Schellen an Armen und Beinen sowie Masken,<sup>51</sup> wie die Schausteller bei Duyster sie tragen. Der Tambourinspieler hat unterhalb seiner Knie Schellenbänder mit Lederriemen befestigt, und weitere Schellen rasseln an seinem Tambourin.<sup>52</sup>

Duysters Moriskentänzer scheinen gerade eine ihrer Vorstellungen zu beenden. Es wirkt, als seien sie im Fortziehen, auf der Suche nach weiteren Zuschauern oder Teilnehmern ihres närrisch-wilden Treibens. Denn während der Rotgekleidete aus hohlen Augenlöchern, mit erhobenem Arm den Betrachter scheinbar auffordert, blickt die im Profil gegebene Maske zur Gesellschaft am Tisch, der Lautenspieler schließlich nach hinten, ob dort nicht vielleicht doch noch ein Opfer zu finden wäre. Italienische Theatergruppen und damit auch professionelle Moriskentänzer<sup>53</sup> zogen zu Beginn des 17. Jahrhunderts auf ihrem Weg nach England durch die Niederlande.<sup>54</sup> Es kann vermutet werden, dass Duyster solch eine Gruppe gesehen hat, als sie zur Karnevalszeit in Amsterdam auftrat. Seine durch ihre Kleidung nicht niederländisch wirkenden, sich wild gebärdenden Protagonisten scheinen auch im Bild auf der Durchreise zu sein, eingebettet in einen niederländischen Kontext, ein Sujet, für das es in der niederländischen Malerei keine Parallele gibt. Wenn man die Morescanti etwa mit den zeitgleich entstandenen *Merrymakers at Shrovetide* (um 1629; Abb. 7) von Judith Leyster vergleicht,<sup>55</sup> wirken dort die beiden lächelnden Verkleideten in ihren einfarbigen Anzügen und haubenartig gerafften Hüten, der eine bestückt mit einer hängenden Feder, harmlos, verspielt-heiter und fröhlich. Auch sind ihre Kostüme, Hosen wie Oberteile, schlichter geschnitten.<sup>56</sup>

### *Morescanti zu Fastnacht.* Provenienz, Signatur und Titel des Bildes

Durch den entsprechenden Eintrag im Auktionskatalog der »Gemälde-Sammlung des verewigten Herrn Dr. Martin Schubart« von 1899 lässt sich die Provenienz von Duysters *Fastnachtsnarren* bis in die Sammlung Zschille, Dresden, zurückverfolgen.<sup>57</sup> Schon Alfred Woltmann und Karl

Woermann berichteten in ihrem 1888 erschienenen dritten Band der »Geschichte der Malerei«, dass Werke von Duyster, der »ein lebendiger Erzähler, aber ein etwas wüster, wenn auch tonvoll farbiger Maler« sei, in verschiedenen Museen sowie »bei Herrn Geh. Commerzienrath Zschille zu Dresden« zu sehen seien.<sup>58</sup> Es ist davon auszugehen, dass dazu die *Fastnachtsnarren* zählten, auch wenn diese in der »Geschichte der Malerei« nicht explizit erwähnt wurden. Ein Jahr später, 1889, befindet sich das Werk bereits in der Sammlung Schubart.<sup>59</sup>

Auf der Auktion der Schubart'schen Gemälde 1899 in München bei Hugo Helbig erwirbt Ludwig Freiherr von Schacky auf Schönfeld das Bild Duysters – nicht der Kaiser Friedrich Museums Verein, wie in der Literatur angegeben<sup>60</sup> – für den Preis von 800 Mark.<sup>61</sup> Nach dessen Tod im März 1914 wird es wiederum veräußert, diesmal in Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus in Berlin, wobei der den Katalog einführende Text das Werk Duysters »als eine sehr seltene Erscheinung im deutschen Kunsthandel« herausstreicht.<sup>62</sup> Der Kaiser Friedrich Museums Verein schließlich ersteht das Gemälde für 4.500 Mark von einer der damals vielleicht renommiertesten Kunst- und Antiquitätenhandlungen, A. S. Drey in München, und übereignet es 1915 zur ständigen Ausstellung der Berliner Gemäldegalerie.<sup>63</sup>

Da Zweifel an der Autorschaft eines so virtuos gemalten Bildes aufkommen könnten, an einer Qualität, die man nicht in allen Werken

51 Gschwandtner 2017, wie Anm. 21, S. 9.

52 Zum Tambourin als unabdingbarem Requisite der Morescanti vgl. Ingrid Brainard, An exotic court dance and dance spectacle of the Renaissance: La Moresca, in: Daniel Heartz, Bonnie Wade (Hg.), Report of the twelfth congress. International Musicological Society. Berkeley 1977, Kassel u. a. 1981, S. 715–729, hier: S. 727.

53 Vgl. Pontremoli 2022, wie Anm. 40, S. 172.

54 Christian W. Thomsen, Leopoldskron. Frühe Geschichte – Die Ära Reinhardt – Das Salzburger Seminar, Siegen 1983, S. 77–78; Luijten, van Suchtelen 1993, wie Anm. 2, S. 389, Anm. 4.

55 James A. Welu (Hg.), Judith Leyster. A Dutch master and her world, Ausst.-Kat. [Haarlem, Frans Hals Museum, 16.5.1993–22.8.1993; Worcester Art Museum, 19.9.–5.12.1993], Zwolle 1993, S. 150–155, Kat.-Nr. 5.

56 Vgl. De Winkel 2011, wie Anm. 3, S. 45–46, Abb. 4. Allerdings beschreibt sie die Kleidung von Duysters *Fastnachtsnarren* nicht korrekt.

57 Hugo Helbing, Gemälde-Sammlung des verewigten Herrn Dr. Martin Schubart. Mit dem Bilde und dem Vorwort des Verstorbenen sowie einer Einführung von Dr. H. Pallmann (München, 23.10.1899), München 1899, Nr. 27, [https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbing1899\\_10\\_23a/0056/image.info](https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbing1899_10_23a/0056/image.info) [letzter Zugriff: 16.3.2025].

58 Alfred Woltmann, Karl Woermann, Geschichte der Malerei, Bd. 3,2: Die Malerei von der Mitte des sechzehnten bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts, Leipzig 1888, S. 672.

59 Sonderausstellung älterer Gemälde aus sächsischem Privatbesitz in Leipzig, in: Kölnische Zeitung, 7.10.1889, S. 1, [https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/2CQM7SUA44CJZ7A2LQE6Z7WNLQNVXCI?tx\\_dlf%5Bhighlight\\_word%5D=Duyster&issuepage=1](https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/2CQM7SUA44CJZ7A2LQE6Z7WNLQNVXCI?tx_dlf%5Bhighlight_word%5D=Duyster&issuepage=1) [letzter Zugriff: 16.3.2025].

60 Brigit Blass-Simmen, Stefan Baumgartner, Die Schätze. 125 Jahre Kaiser Friedrich Museumsverein. Förderverein der Gemäldegalerie und der Skulpturensammlung SMB e.V. seit 1897, Petersberg 2022, S. 232, Kat.-Nr. 164; Kathrin Höltge (Hg.), 100 Jahre Mäzenatentum. Die Kunstwerke des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins Berlin, Berlin 1997, S. 170.

61 Helbing 1899, wie Anm. 57, Nr. 27.

62 Kunstsammlung des verstorbenen Herrn Ludwig Freiherr von Schacky auf Schönfeld 1914, wie Anm. 38, o. S. [S. 6].

63 Inventar KFMV I (1897–2017), S. 26, Nr. 145, [https://storage.smb.museum/erwerbungs-buecher/EB\\_KFMV-B\\_SLG\\_LZ\\_1897-2017\\_1.pdf](https://storage.smb.museum/erwerbungs-buecher/EB_KFMV-B_SLG_LZ_1897-2017_1.pdf) [letzter Zugriff 18.3.2025]. Für diesen Hinweis danke ich Carolin Haupt aus dem Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin. Zur Kunst- und Antiquitätenhandlung A. S. Drey, s. <https://sempub.ub.uni-heidelberg.de/gsi/de/wisski/navigate/12279/view#:~:text=Die%20Kunst%2D%20und%20Antiquitätenhandlung%20A.%20S.,40> [letzter Zugriff: 19.3.2025].



7 Judith Leyster, *Merrymakers at Shrovetide*, um 1629, Öl auf Leinwand, 74,5 × 63,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, loaned courtesy of The Klesch Collection, Inv.-Nr. L.2023.27.1

Duysters findet, sei an dieser Stelle erwähnt, dass zuerst Abraham Bredius 1890 darauf aufmerksam machte, dass die *Fastnachtsnarren* mit »W. C. Duyster« firmiert wurden.<sup>64</sup> Von der nachfolgenden Literatur bis 1914 übernommen, geriet dies bei Eintritt des Werks in die Gemäldegalerie in Vergessenheit. Heute ist auf der Tafel ein »W [...] / DVYSTER« mit bloßem Auge kaum mehr zu erahnen. Eine Untersuchung unter dem Mikroskop steht aus. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist ein ligiertes »C« nach dem »W« zu ergänzen, wie es auch auf anderen Gemälden Duysters zu sehen ist, etwa auf den zeitgleich entstandenen *Two Men playing Tric-trac, with a Woman scoring* aus der National Gallery in London.<sup>65</sup> Auf diesem erscheint die Signatur allerdings prominenter als auf der Berliner Tafel, Braun auf hellem Grund, mittig am unteren Rand des den Tisch bedeckenden Orientteppichs.

Auf den *Fastnachtsnarren* hingegen ist die Signatur dunkel auf Dunkel platziert, am äußersten Lautenhals zwischen den Wirbeln, an denen das Instrument gestimmt wird. Im Gegensatz zu Pieter Codde, der seine *Schauspielergarderobe* zwar auf dem Landschaftsgemälde im

Hintergrund, nichtsdestotrotz aber – ähnlich wie Duyster – direkt neben den Wirbeln der Laute firmierte, sich zudem sehr wahrscheinlich selbst 1629 als stimmender Lautenist porträtierte und ein solches Instrument auch selbst besaß,<sup>66</sup> kann bei Duyster nur spekuliert werden,

64 Abraham Bredius, Die Ausstellung alter Gemälde aus sächsischem Privatbesitz in Leipzig, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst* 25 [= N.F. 1], 1890, S. 131.

65 Willem Duyster, *Two Men playing Tric-trac, with a Woman scoring*, um 1625–1630, Öl/Holz, 41 × 67,6 cm, London, The National Gallery, Inv.-Nr. NG1387, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/willem-duyster-two-men-playing-tric-trac-with-a-woman-scoring> [letzter Zugriff: 16.3.2025].

66 Jochai Rosen, Codde not Brekelenkam: A case of mistaken identity, in: *The Burlington Magazine* 160, 2018, S. 112–117; Bernhard Schnackenburg, Neues zur Genremalerei des jungen Rembrandt und seines Kreises, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 80, 2019, S. 175–204, hier: S. 182, Abb. 5; Rosen 2020, wie Anm. 5, S. 220, Kat.-Nr. 1. Vgl. auch Katja Kleinert, *Atelierdarstellungen in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts – realistisches Abbild oder glaubwürdiger Schein?*, Petersberg 2006, S. 196–197, Kat.-Nr. 8, hier noch als »Maler mit Laute in seinem Atelier« betitelt.

ob er durch die Platzierung der Signatur seine Affinität zur Musik oder zu Musikern zum Ausdruck bringen wollte. Die enge Verbindung von Malerei und Musik jedenfalls ist seit dem 15. Jahrhundert bekannt, desgleichen dass »beiden, begabten Malern und den Musikern, ihr sonderbares Wesen, ihre Grillen, zugestanden [wurden, S.E.] – ein unmittelbares Kennzeichen der Bewunderung und Anerkennung ihres schöpferischen Talents.«<sup>67</sup>

Zum Schluss sei nun noch einmal ein Blick auf den Titel von Duysters kleiner Tafel geworfen. Bevor sie in die Berliner Gemäldegalerie gelangte, führte man sie unter dem Titel »maskierte Leute bei Fackelbeleuchtung«,<sup>68</sup> »maskierte Gesellschaft«<sup>69</sup> oder »Maskengesellschaft«.<sup>70</sup> Erst Wilhelm von Bode gab ihr 1915 den zutreffenderen Namen »Fastnachtsnarren«, denn es zeige einen »Zug von fünf reich kostümierten Masken, wie sie zu Fastnacht in die Häuser einzudringen pflegten«.<sup>71</sup> Aufgrund der hier dargelegten Argumentation wäre es sicherlich präziser, das Gemälde in »Moescanti zu Fastnacht« umzubenennen.

#### Abbildungsnachweis

1, 2, 6: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Jörg P. Anders (gemeinfrei). – 3: © The Trustees of the British Museum (CC BY-NC-SA 4.0). – 4: Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, Foto: Die Kulturgutscanner (gemeinfrei). – 5: bpk / Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Volker H. Schneider (gemeinfrei). – 7: James A. Welu (Hg.), Judith Leyster. A Dutch master and her world, Ausst.-Kat. [Haarlem, Frans Hals Museum, 16.5.–22.8.1993; Worcester Art Museum, 19.9.–5.12.1993], Zwolle 1993, Kat.-Nr. 5, S. 151.

67 Gabriele Frings, *Giorgiones Ländliches Konzert. Darstellung der Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Malerei der Renaissance*, Berlin 1999, S. 112.

68 Bredius 1890, wie Anm. 64, S. 131.

69 Sammlung Schubart, früher Dresden jetzt München. Eine Auswahl von Werken alter Meister aus dieser Sammlung reproduziert in Heliogravüre und Phototypie. Mit einem Vorwort des Besitzers und mit erläuterndem Text von Cornelis Hofstede de Groot, München 1894, S. 25.

70 Kunstsammlung des verstorbenen Herrn Ludwig Freiherr von Schacky auf Schönfeld 1914, wie Anm. 38, S. 19, Nr. 52, <https://doi.org/10.11588/digit.19534#0021>.

71 Von Bode 1915, wie Anm. 1, Sp. 17.

# In den seligen Gefilden des Himavanta-Waldes – ein kollaboratives Forschungsprojekt zur thailändischen Prachthandschrift *Traiphum*

Martina Stoye und Peera Panarut

Von 1866 bis 1871 bereiste Adolf Bastian, der spätere Gründungsdirektor des Berliner Völkerkundemuseums, mehrere Länder Südost- und Ostasiens. 1863 hielt er sich in Siam (heute Thailand) auf und durfte die königliche Bibliothek nutzen. Ein Buch begeisterte Bastian dort besonders: ein »siamesisches Prachtwerk«, das das »System der drei Welten, Himmel, Hölle und Erde« (*Traiphum*) enthielt und »nach siamesischer Art im Zickzack zusammengelegt« war. Jahrzehnte später gelang ihm 1894 der Ankauf einer ähnlichen Prachthandschrift für die Berliner Sammlung. Ihre Erforschung ließ jedoch auf sich warten. Das Manuskript enthält neben prachtvollen Bildern zahlreiche Thai-Beischriften, sodass es eines Thaiisten mit entsprechender fachlicher Spezialisierung bedarf, um in Zusammenschau mit kunstgeschichtlicher Betrachtung seine reichen Inhalte zu erschließen.

Seit 2023 ermöglicht das im Kontext des Humboldt Forums neu geschaffene Programm des Kollaborativen Museums (CoMuse) nun die ausführliche wissenschaftliche Bearbeitung.

In Thailand gibt es verschiedene Arten von Büchern. Vor der Einführung des Buchdruckes entstanden ausschließlich handgeschriebene Bücher. Erst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts sind gebundene (westliche) Bücher mit gedruckten Lettern belegt.<sup>1</sup> Manuskripte wurden auf unterschiedlichen Schreibunterlagen geschrieben, vor allem in zwei traditionellen Formen:<sup>2</sup> als Palmbblattmanuskripte, bestehend aus schmalen, extrem querformatigen Einzelblättern, die mithilfe von mittig durchgeführten Schnüren, oft zwischen zwei Buchdeckeln aus Holz, zusammengehalten wurden, und als Falbücher (Leporellos) aus Maulbeerbaumpapier<sup>3</sup> in verschiedenen Größen und Qualitäten. Schwarzgrundige Leporellos wurden gerne für Skizzen (in Bild und Text) benutzt, aber auch für Notizen und offizielle Texte. Weißgrundige Falbücher nutzte man für dieselben Zwecke. Man bevorzugte sie aber für farbenfrohe Malereien. Leporellos haben gegenüber den sehr schmalen Palmbblattmanuskriptblättern den großen Vorzug, dass sie im aufgefalteten Zustand große Flächen für zusammenhängende Illustrationen bieten. Leporellos sind in Thailand über Jahrhunderte hinweg belegt.<sup>4</sup> Doch die meisten überlieferten Falbücher stammen aus der Zeit nach dem Königreich von Ayutthaya (1351–1767), dessen jähes Ende leider mit einer großen Vernichtung seiner Kulturschätze einherging.<sup>5</sup> Das Überleben der Manuskripttradition hing an einem seidenen Faden.

## Die thailändische Prachthandschrift *Traiphum* («Drei Welten»)

Als Sternstunde der Wiederbelebung der Manuskriptkultur kann die Beauftragung zweier Prachthandschriften im Leporello-Format zur Darstellung der buddhistischen Kosmologie (*Traiphum* »Drei Welten«) 1776 durch König Taksin von Thonburi (reg. 1767–1782) angesehen werden. Laut Kolophon sollten, in einem groß angelegten kollaborativen Projekt, vier Maler und vier Hofschreiber den heiligen Band unter Aufsicht des damaligen Patriarchen nach althergebrachten Vorstellungen erzeugen.<sup>6</sup> Ein Exemplar befindet sich heute unter der Inventarnummer II 650 im Museum für Asiatische Kunst in Berlin.<sup>7</sup> Der Aufbewah-

---

Diese Forschung wäre nicht möglich gewesen ohne die Etablierung des Kollaborativen Museums (CoMuse) für das Ethnologische Museum und das Museum für Asiatische Kunst. Wir danken Prof. Dr. Lars Christian Koch und Prof. Dr. Volker Grabowsky für die kontinuierliche wohlwollende Unterstützung des Projektes und seiner Fortsetzung. Ein Dank geht auch an Prof. Dr. Alexis von Poser und Prof. Dr. Volker Grabowsky für ihre Bereitschaft, Durchsicht und Lektorat zu übernehmen. Darüber hinaus sind wir der Nationalbibliothek Thailands dankbar für ihre Hilfe in Hinblick auf die in Bangkok aufbewahrten Parallelmanuskripte. Auch danken wir Assistenzprofessorin Dr. Manasicha Akepiyapornchai für die Bereitstellung der schwer zugänglichen Publikationen von Kusuma Raksamani und Ambale Venkatasubbiah.

1 Katholische Priester druckten 1796 in Thonburi eine Thai-Übersetzung christlicher Texte in lateinischer Schrift. Die erste Druckerei, die Thai-Texte in Thai-Druckschrift publizierte, wurde um 1836 von Dan Beach Bradley (1804–1873), einem amerikanischen presbyterianischen Missionar und Arzt, in Bangkok gegründet (Ampai Chanchira, Prawat Lae Wiwatthanakan Kan Phim Nangsue Nai Prathet Thai [History and Evolution of Book Printing in Thailand], Bangkok 1972, S. 54).

2 Jana Igunma, The History of the Book in Southeast Asia II: The Mainland, in: Michael S. Suarez, Henry R. Woudhuysen (Hg.), The Book. A Global History, New York 2013, S. 631–632.

3 Für Leporellos wurden verschiedene Arten von Maulbeerbaumfasern verwendet, in Zentralthailand bevorzugt *Khoi*-Papier aus der Rinde des *Khoi*-Baums (*Streblus asper*).

4 Das älteste datierte Leporello stammt aus dem Jahr 1680 (Kongkaew Weeraprachak, Kan Tham Samut Thai Lae Kan Triam Bai Lan [Die Produktion von Leporello-Manuskripten und die Vorbereitung von Palmbblattmanuskripten], Bangkok 2010, S. 24).

5 Im Jahr 1767 fiel das Königreich Ayutthaya im Krieg gegen die Birmanen (Chris Baker, Pasuk Phongpaichit, A History of Ayutthaya. Siam in the Early Modern World, Cambridge 2017). Infolgedessen wurden zahlreiche kulturelle Artefakte, darunter auch Manuskripte, zerstört.

6 Die Namen aller am Manuskript Beteiligten sind bekannt (Klaus Wenk, Thailändische Miniaturmalereien. Nach einer Handschrift der Indischen Kunstabteilung der Staatlichen Museen Berlin, Wiesbaden 1965, S. 15). Die Hofschreiber kennt man auch aus anderen Kontexten, die Hofmaler nicht.

7 Vor 1963 war das Manuskript unter der Inventarnummer IC 27507 in der völkerkundlichen Sammlung. Später wurde es mit der Inventarnummer II 650 in die Sammlung des neu gegründeten Museums für Indische Kunst übernommen, welches 2006 mit der Ostasiatischen Kunstsammlung zum Museum für Asiatische Kunst zusammengelegt wurde.



1 Sechs Meter lange Vitrine zur Präsentation des *Traiphum*-Manuskriptes (Thonburi, 1776, Inv. Nr. II 650, Wasserfarben auf Maulbeerblattpapier) mit dem Abschnitt zum Himavanta-Wald (Folios 28v–53v); Raum 311 »Religiöse Kunst aus Südostasien«, Museum für Asiatische Kunst im Humboldt Forum

rungsort des anderen Exemplars ist seit den 1930er Jahren unbekannt.<sup>8</sup> In der Nationalbibliothek Thailands in Bangkok gibt es weitere ähnlich umfangreiche kosmologische Manuskripte, allerdings aus anderen Zeitschichten, zum Beispiel zwei nicht-königliche Manuskripte noch aus der Ayutthaya-Periode<sup>9</sup> und zwei spätere Kopien, wohl aus dem 19. Jahrhundert.<sup>10</sup>

So ist das Berliner Manuskript wohl das einzige noch erhaltene Zeugnis eines kosmologischen Prachtbandes aus der Thonburi-Periode (1767–1782). Indem das Manuskript an royale Traditionen und Werte des untergegangenen Ayutthaya anknüpft, überbrückt es die tiefe Zäsur in der thailändischen Geschichte. Es bildet einen Meilenstein der thailändischen Manuskriptkultur und ist ein Highlight der Südostasien-Sammlung des Museums für Asiatische Kunst.

Die in Berlin aufbewahrte thailändische Prachthandschrift *Traiphum* ist ein riesiges Faltbuch von 33 Metern Länge. Dessen großformatige Folios (H 50 cm × B 25 cm) sind beidseitig mit farbenfrohen, überaus kunstvollen Darstellungen aus der buddhistischen Kosmologie bemalt. Damit handelt es sich um eines der längsten (Leporello-) Bü-

cher der Welt. Ausgeklügelte Kompositionen aus wunderschönen Malereien machen es zu einem der künstlerisch bedeutendsten illuminierten Thai-Manuskripte überhaupt.

8 Barend Jan Terwiel, On the Trail of King Taksin's Samutphāp Traiphūm, in: *Journal of the Siam Society* 102, 2014, I, S. 61–66.

9 Ms Nr. 6, in: Fine Arts Department (Hg.), *Samut Phap Traiphum Chabap Krung Si Ayutthaya-Chabap Krung Thonburi Lem 1* [Die illustrierten Traiphum-Manuskripte der Ayutthaya- und Thonburi-Zeit Bd. I], Bangkok 1999a, S. 9–104; Ms. 8, in: Ebd., S. 105–211.

10 Ms Nr. 10, in: Ders., *Samut Phap Traiphum Chabap Krung Si Ayutthaya-Chabap Krung Thonburi Lem 2* [Die illustrierten Traiphum-Manuskripte der Ayutthaya- und Thonburi-Zeit Bd. II], Bangkok 1999b, S. 9–81; Ms Nr. 10 ko, in: Ebd., S. 82–237. Beide Manuskripte haben zwar entsprechende Kolophone mit der Jahreszahl 1776, was in der Einleitung zur Publikation nicht weiter kommentiert wird. Auch ist das Bildprogramm der Manuskripte analog aufgebaut. Doch sind Beischriften und Malerei im Stil deutlich unterscheidbar. Zum Teil sind Komponenten nicht ganz vollständig, und so nehmen mehrere Autoren einschließlich Peera Panarut an, dass diese Exemplare erst im 19. Jahrhundert entstanden sind (für Mss Nr. 10 und 10 ko, vgl. Terwiel 2014, wie Anm. 8, S. 65; für Ms Nr. 10 ko, vgl. Fine Arts Department 1999b, wie Anm. 10, S. 7; Rungroj Piromanukul, Kan Sueksa Wikhro Thi Ma Khong Samut Phap Traiphum [The Analysis Study of the Origin of the Traiphumi Painting Manuscript], Bangkok 2009, S. 125).

Auf der Vorderseite (*recto*) der Prachthandschrift findet sich – über die ganze Länge des Buches vertikal gestaffelt – eine Darstellung des dreistufigen Kosmos nach Anschauung des Theravada-Buddhismus, von den untersten Höllen über mehrere Himmel bis hinauf zum bildlich schwer fassbaren *Nibbāna*.<sup>11</sup> Diese nach oben hin als immer höherwertiger eingestuften Lebenswelten als Zielorte einer möglichen Wiedergeburt boten Anreiz und Kompass für Verhaltensweisen, die man sich im buddhistischen Kontext gesellschaftlich wünschte. Auf der Rückseite (*verso*) des Prachtmanuskriptes entfalten sich in horizontal fortlaufender Bilderzählung die Regionen Jambudīpas, des Rosenapfelkontinents, auf dem die Menschen leben, der aber zugleich auch Tummelplatz zahlloser mythischer Wesen und Schauplatz aller wichtigen buddhistischen Legenden ist.

### Vorarbeiten zum Berliner *Traiphum* vom Ankauf 1894 bis 2022

Das Manuskript befindet sich seit fast 130 Jahren im Besitz der Berliner Sammlungen.<sup>12</sup> Trotzdem blieb die Veröffentlichung des Berliner *Traiphum* all die Jahre ein Desiderat. Schon 1895, unmittelbar nach dem Ankauf, schrieb F. W. K. Müller in einer Erwerbungsnotiz, das einzigartige Werk verdiene eine eigene Monografie.<sup>13</sup> Es verstrichen aber 70 Jahre, bis der Hamburger Thaiist und Südostasienwissenschaftler Klaus Wenk ein Buch zum Berliner *Traiphum* publizierte.<sup>14</sup> Darin finden sich eine gute allgemeine Einführung zur buddhistischen Kosmologie und ein Kurzabriss über die thailändische Malerei. Von den 230 bemalten Seiten wählte Wenk jedoch lediglich 24 gut deutbare Darstellungen aus.<sup>15</sup> Alle anderen Bilder blieben unbesprochen und daher bis heute unpubliziert. Die Sichtbarmachung dieses Highlights wurde international immer wieder angefragt.<sup>16</sup> Doch der Bearbeitung stand die Komplexität des Werkes mit seinen zahlreichen Darstellungen auf über 66 Metern Buchgrund entgegen. Zudem haben die gemalten Szenen zahlreiche kommentierende Beischriften. Die Entzifferung und kulturhistorische Einordnung dieser Beischriften sind für das Verständnis der Darstellungen und damit die Veröffentlichung unentbehrlich. Für deren Lesung braucht man hervorragende Sprachkenntnisse in Thai und Pali, solide Erfahrung mit den in Thai-Manuskripten des 18. Jahrhunderts gängigen Schriften und Schreibstilen (Thai-Schrift für Thai-Sprache; Khom-Schrift für die buddhistische monastische Sprache Pali) sowie ein tieferes Verständnis der buddhistischen Kosmologie mit all ihren Fachtermini und deren thaisierten Formen. Daher kann das Werk nur mithilfe von gestandenen Thaiisten mit möglichst umfassender Erfahrung mit thailändischer Manuskriptkultur weiterbearbeitet werden, Kenntnisse, welche die stets indologisch ausgebildeten Kurator:innen der Süd- und Südostasien Sammlungen nie mitbrachten.

2022 ergab sich glücklicherweise eine informelle Kooperation mit dem thailändischen Post-Doc-Stipendiaten Peera Panarut von der Universität Hamburg, der im Fach Thaiistik am dortigen Asien-Afrika-Institut und dem Centre for the Study of Manuscript Cultures promoviert wurde und anschließend mit Spezialisierung auf Thai-Manuskripte am dortigen Exzellenzcluster »Understanding Written Artefacts« forschte, inzwischen auch über die Berliner Museumssammlung von insgesamt 70 Thai-Manuskripten. Diese erste Zusammenarbeit wurde von allen Beteiligten als ausgesprochen bereichernd und als im besten Sinne kollaborativ empfunden, sodass die Hoffnung keimte, die fantastische

*Traiphum*-Handschrift in der gebotenen Gründlichkeit irgendwann einmal gemeinsam bearbeiten und diesen vernachlässigten Schatz für Fachwelt und Publika heben zu können. Das zu Beginn 2023 neu eingerichtete Programm »Das Kollaborative Museum« (CoMuse) am Ethnologischen Museum und dem Museum für Asiatische Kunst Berlin ermöglichte nun die langersehnte Bearbeitung, indem es zu kollaborativen Formaten mit Partner:innen aus den Herkunftsgesellschaften zu Sammlungsbeständen aufrief und ausgewählte Projekte finanzierte.<sup>17</sup>

So konnten die Verfasser:innen dieses Beitrags, der thailändische Manuskriptologe Dr. Peera Panarut und die Kuratorin Martina Stoye, seit Oktober 2023 gemeinsam am Prachtmanuskript *Traiphum* arbeiten. Peera Panarut liest die Beischriften, Martina Stoye beschäftigt sich mit den Abbildungen. Gemeinsam werden die Inhalte durch Recherchen in der buddhistischen und anderen in Thailand relevanten Texttraditionen erschlossen. Die speziell thailändischen Einfärbungen (Eigennamen) und zu nutzende Primär- und Sekundärquellen auf Thai werden allein durch die Spezialisierung des Kollaborationspartners verständlich.

### CoMuse-Projekt ab 2023: Sechs Meter *Traiphum* – Szenen aus dem mythischen Himavanta-Wald

Da frühere Ansätze zu einer Bearbeitung des Berliner *Traiphum* stets am gewaltigen Umfang des Prachtmanuskriptes oder an mangelhaftem Budget scheiterten, wurde für das Pilotprojekt im Rahmen von CoMuse ein sechs Meter langer Ausschnitt zur Erprobung der kollaborativen wissenschaftlichen Bearbeitung ausgewählt.<sup>18</sup> Der Ausschnitt sollte visuell besonders reizvoll und inhaltlich relevant sein. Es handelt sich um einen Auszug aus der Darstellung des Rosenapfelkontinents (Jambudīpa) auf der Rückseite des Leporello: Er zeigt die idyllische und zugleich abgeschiedene Welt des Himavanta-Waldes mit seinen herrlichen Seen, Tieren und Pflanzen, dem Verlauf des südlichen Stroms vom Himavanta-Wald in die Menschenwelt und vielen darin verorteten Geschichten.<sup>19</sup>

11 Martina Stoye, *Unfolding the Buddhist Cosmos: Towards a new Visibility of the Berlin Traiphum (Thailand, 1776) – from Indra's heaven to the Asura World*, in: *Arts of Asia* (Hongkong), Winter 2023, S. 74–83.

12 1894 wurde das Manuskript über Gerolamo Emilio Gerini angekauft, einem Italiener, der als erster Direktor der Royal Cadets School in Bangkok in Diensten des siamesischen Königs Rama V. (König Chulalongkorn) stand. Zu Einzelheiten des Ankaufs siehe Terwiel 2014, wie Anm. 8, S. 60–62.

13 Friedrich Wilhelm Karl Müller, *Anzeige neu eingegangener siamesischer Bücher und Handschriften im Königlichen Museum für Völkerkunde*, in: *Ethnologisches Notizblatt* 1, 1895, II, S. 16–19. Müller war Assistent von Adolf Bastian.

14 Wenk 1965, wie Anm. 6.

15 Ebd., S. 25–111: I–XXI. Davon betreffen nur vier (XIV–XVII) den hier gewählten Abschnitt.

16 Vgl. z.B. Terwiel 2014, wie Anm. 8, S. 66.

17 Das Kollaborative Museum – neue Wege in der transkulturellen Museumsarbeit, <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/ethnologisches-museum/ueber-uns/comuse-das-kollaborative-museum/> [letzter Zugriff: 11.3.2025].

18 Diese Länge entspricht den Maßen der speziell für die Präsentation des Berliner *Traiphum* angefertigten Vitrine, siehe Abb. 1.

19 Eigentlich erstreckt sich die Darstellung des Himavanta-Waldes sogar über 50 Folios (= 12,5 m). Der zu bearbeitende Sechs-Meter-Abschnitt wurde so gewählt, dass zunächst der Hauptteil mit den markantesten Landschaftspunkten erörtert werden konnte.

Der vorliegende Artikel macht die bis Ende 2024 geleistete Arbeit in einer ersten, stark vereinfachten Form auf Deutsch zugänglich und ermöglicht zunächst einmal eine Vorstellung von den neu erschlossenen Bildinhalten. Die genauen Lesungen und ihre Übersetzungen, deren ausführliche Kontextualisierungen sowie detaillierte Beobachtungen zum Text-Bild-Verhältnis und die daraus resultierenden Schlussfolgerungen, die tatsächlich zu einer Revision so mancher bildwissenschaftlichen Annahmen der Vergangenheit in Hinblick auf buddhistische Bildwelten beitragen können, werden dagegen in einer ausführlichen englischsprachigen Buchpublikation vorgestellt werden. Außerdem wird das *Traiphum* ab März 2025 vollständig digitalisiert und in dieser Form Interessierten aus aller Welt einschließlich der bisher erzielten Forschungsergebnisse online zugänglich gemacht.

### Erschließung des ausgewählten Sechs-Meter-Abschnittes

Alle relevanten Inhalte auf der Rückseite des *Traiphum* sind in eine kontinuierlich durchlaufende Darstellung gefasst. Die mythische Landschaft des Himavanta-Waldes entfaltet sich als horizontales Band: mal in stereotypisierten Landschaftsformeln, die (insgesamt dem Verlauf von zwei Flüssen folgend, bereichert um mehrere kreisrunde Seen, die einander stark ähneln), mal in markant hervorgehobenen Details wie dem zentralen Anotatta-See oder besonderen Felsformationen, sodass die Landschaft mal selbst zur Hauptdarstellerin wird, mal zurücktritt, also als Kulisse dient, während in stetem Fluss erzählende Szenen darin eingeflochten sind. Dahinein sind in sehr unterschiedlichen Rhythmen und Dosierungen Beischriften gestreut.

Die Herausforderung bestand nun darin festzustellen, wo fängt eine Bilderzählung an, wo hört sie auf? Wo fängt eine Beischrift an? Wo hört sie auf? Und wie gehört das alles zusammen?

Um ein Verständnis der Inhalte der sakralen Topografie und ihrer Belebung mit zahlreichen erzählenden Szenen zu bekommen, galt es, sich eingehend in die in Thailand relevanten kosmologischen Texte einzuarbeiten, ebenso in die für den thailändischen Theravada-Buddhismus relevante Erzählliteratur.

Kosmologische Passagen finden sich vor allem in alten Kommentaren<sup>20</sup> zum Pali-Kanon (*Tipiṭaka*).<sup>21</sup> Mit dem *Traiphum Phra Ruang* (1345) aus der Feder des Prinzen Lithai (ca. 1300–1368; reg. 1347–1368) existiert zudem ein ganzes Buch, das den Kosmos nach der buddhistischen Vorstellung auf Thai beschreibt, nach eigenen Angaben aus zahlreichen Pali-Quellen schöpfend.<sup>22</sup> Diese Schrift hat die thailändischen Vorstellungen vom Aufbau der Welt entscheidend geprägt, was sich auch in den Darstellungen und Beischriften im Berliner *Traiphum* widerspiegelt.

Für die Forschenden war am wichtigsten, zunächst einmal die Beischriften zu verstehen. So war der erste Schritt, dass Peera Panarut die Beischriften las, transkribierte und auf Deutsch und Englisch übersetzte, während Martina Stoye sich parallel dazu mit den buddhistischen Inhalten und Bildern beschäftigte. In vielen Online-Meetings wurden die Untersuchungsergebnisse durchgesprochen und abgeglichen und passende Textquellen dazu herausgesucht. Im Zuge der gemeinsamen Arbeit am Manuskript stellte sich bald heraus, dass die Szenen weit über die kosmologische Literatur hinausgriffen und fast alle figürlichen Szenen auch aus buddhistischen Erzählungen schöpften. So waren auch

die Vorgeburts geschichten des Buddha zu berücksichtigen (547 *Jātakas* aus der Pali-Tradition<sup>23</sup> und mehr als 50 apokryphe speziell in Südostasien überlieferte *Jātakas*)<sup>24</sup> sowie weitere Erzählliteratur, beispielsweise das eigentlich hinduistische, doch im buddhistischen Thailand trotzdem bedeutsame *Ramakian*.<sup>25</sup>

Die Nummerierung der Einzelabbildungen in diesem Beitrag folgt der Reihenfolge der Szenen, wie sie im Sechs-Meter-Abschnitt von links nach rechts dargestellt sind. Dadurch springt die Nummerierung hier im Text vor und zurück, jedoch erlaubt die Zählung, die Ausschnitte innerhalb des Leporello zu verorten.

### Was die sechs Meter *Traiphum* erzählen

#### Der Anotatta-See (Abb. 5)

Herzstück des Himavanta-Waldes ist der Anotatta-See mit vier aus ihm in die Haupthimmelsrichtungen entspringenden Flüssen, wobei dem südlichen Strom in den Textquellen und ebenso auf den Folios des *Traiphum* besondere Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Unter den sieben großen Seen des Himavanta-Waldes ist der Anotatta-See der Bedeutendste. Er liegt im unzugänglichsten Teil des Waldes und gilt als dessen heiligster Ort. In der folgenden Beschreibung lehnen sich die Autor:innen an die entsprechenden Textpassagen aus dem *Traiphum Phra Ruang* beziehungsweise den Pali-Kommentaren an und kennzeichnen mit »Bd«, was von den dort beschriebenen Vorstellungen im Berliner *Traiphum* im Bild erscheint und mit »Tx«, was davon in der Beischrift erscheint.

Die einzigen Besucher, die diesen See in seiner Abgeschiedenheit erreichen und genießen können, sind Götter, Eremiten, *Pacceka-Buddhas*<sup>26</sup> (Tx) und einige außergewöhnliche Mönche oder Novizen (Tx, Bd). Der See ist von fünf Bergen umgeben (Tx, Bd), deren hohe Gipfel verhindern, dass das Licht von Sonne und Mond den See jemals berührt (Tx). Deswegen ist der See besonders kühl und klar. Anotatta heißt auf Pali »ohne Hitze«.

20 Zum Beispiel zum Anotatta-See und dem südlichen Strom, siehe *Manorathapūraṇī* (Mp IV 107,27–110,10), *Paramatthajotikā* II oder Kommentar zum *Suttanipāta* (Pj II 437,13–439,23), *Paramatthadīpanī* I oder Kommentar zum *Udāna* (Ud-a 300,14–302,11). Zu den Kürzeln der Pali-Texte siehe [https://cpd.uni-koeln.de/intro/vol1\\_epileg\\_abbrev\\_texts](https://cpd.uni-koeln.de/intro/vol1_epileg_abbrev_texts) [letzter Zugriff: 22.5.2025].

21 Oskar von Hinüber, *A Handbook of Pāli Literature*, Berlin 1996, S. 7–75.

22 Peter M. Hirsekorn, Thewee Phaetjanla-Hirsekorn, *Die drei Welten nach König Ruang*, Norderstedt 2020, S. 20–21. Für die Passage zum Anotatta-See und dem südlichen Strom siehe ebd., S. 314–320.

23 Die Bearbeitenden haben hier als Quelle das *Jātakatthavaṇṇanā* benutzt, gemäß <https://jatakastories.div.ed.ac.uk/textual-collections/jatakatthavannana> [letzter Zugriff: 7.5.2025]. Interessierte Lesende finden dort unter der entsprechenden *Jātaka*-Nummer die vollständigen Geschichten auf Englisch und Pali.

24 Chris Baker, Pasuk Phongpaichit, *From the Fifty Jātaka. Selections from the Thai Paññāsa Jātaka*, Chiang Mai 2019; Zusammenfassungen aller 61 Geschichten ebd., S. 330–360.

25 Das *Ramakian* ist eine in Thailand sehr populäre Adaption indischer *Rāmāyaṇa*-Traditionen, das aber in Teilen beträchtlich vom berühmten Sanskrit-*Rāmāyaṇa* des Vālmiki abweicht. Zum Aufbau des *Ramakian*, siehe in Kürze: His Highness Prinz Dhaninivat, *The Rāmākian*, Bangkok 1969, S. 1.

26 *Pacceka-Buddhas* bedeutet »die für sich selbst Erwachten« und bezieht sich auf diejenigen, die Erleuchtung erlangt, aber die erleuchtete Wahrheit der Welt nie gelehrt haben, weswegen ihr Titel gelegentlich als »stummer Buddha« übersetzt wurde, vgl. Gunapala Piyasena Malalasekera, *The Dictionary of Pāli Proper Names Volume II*, London 1938, S. 94–95.



5 Folios 35v–36v: Der Anotatta-See im Herzen des Himavanta-Waldes mit vier aus Tiermäulern entspringenden Strömen: dem südlichen Strom aus dem Maul eines Bullen nach rechts, dem westlichen Strom aus dem Maul eines Pferdes nach unten, dem nördlichen Strom aus dem Maul eines Elefanten nach links, dem östlichen Strom aus dem Maul eines Löwen nach oben

Diese fünf Berge umgeben ihn:

1. **Sudassana** (Tx, Bd). Er ist von goldener Farbe (Bd).
2. **Kelāsa** (Tx, Bd). Er ist von silberner Farbe (Tx, Bd).
3. **Citta** (Tx (korrupt), Bd). Er besteht aus Juwelen (Tx), (Bd: rot); es gibt eine Höhle für den Schwanenkönig (Tx).
4. **Kāḷa** (Tx, Bd). Er besteht aus Juwelen von der Farbe der Schmetterlingserbse (Tx), (Bd: grün).
5. **Gandhamādana** (Tx, Bd). Er besteht aus Edelstein (Tx), (Bd: weiß); es gibt große Höhlen, Residenzen der *Pacceka-Buddhas* etc. (Tx); (Bd: drei Höhlen, rot, gold, weiß); davor steht der *Mañjūsaka*-Baum (Tx, Bd), der auf zehn verschiedene Arten duftet (Tx).

Vier der Gipfel haben die Form eines Vogelschnabels (1.: (Tx, Bd), 2.: (Bd), 3.: (Tx, Bd), 5.: (Bd)). Von rechts oben kommt ein Novize herbeigeflogen, um mit einem Wassertopf heiliges Wasser zu holen (Tx, Bd).

Der Anotatta-See ist der Ursprung wichtiger Ströme Jambudīpas. Aus vier Ausflüssen in der Form von Tiermäulern entspringen vier

Ströme in die vier Himmelsrichtungen (Tx, Bd). Im Bild sind gut erkennbar:

- rechts (= nach Süden): der Kopf eines Bullen,
- unten (= nach Westen): der Kopf eines Pferdes,
- links (= nach Norden): der Kopf eines Elefanten,
- oben (= nach Osten): der Kopf eines Löwen.

Die vier Ströme haben jeweils eine andere Wasserfarbe: der südliche Strom ist von unbestimmter Trübheit (Tx), (Bd: weiß); der westliche Strom ist grün (Tx, Bd); der nördliche Strom ist gelb (Tx, Bd), (Bd: gelb im Oberlauf, später weiß); der östliche Strom ist weiß (Tx), (Bd: rotbraun).

Auch werden die jeweiligen Ströme (passend zu den Tiermäulern des jeweiligen Ausflusses) von bestimmten Tieren bevorzugt: der südliche Strom von Bullen (Tx, Bd: Abb. 6 u.); der westliche Strom von Pferden (Tx: Abb. 5 r. u., Tx, Bd: Abb. 4 r. u.), der nördliche Strom von



4 Folios 32v–34v: zwei Szenen aus dem *Sudhana-Jātaka* (P. 2) mit Kelāsa-Berg als Residenz des Königs Duma (l. o.), Kelāsa-Berg als Residenz des Gottes Shiva mit Asketen und Nandi, dem Reittier des Gottes Shiva (Mi.) und Elefanten und *Valāhaka*-Pferde nahe dem Anotatta-See (r.)

Elefanten (Bd: Abb. 4 r. o.), der östliche Strom von mythischen Löwen (Tx: Abb. 5 r. o., Bd: Abb. 6 o.).

Eine interessante Beobachtung war, dass in der Darstellung der Berge, der Ströme und der Tiere die von den Malern tatsächlich gewählte Kolorierung nicht selten von den kanonischen Farben abweicht, obwohl diese in der Beischrift direkt daneben sogar *expressis verbis* benannt sind.

#### Der südliche Strom (Abb. 5–12)

Nur dem südlichen Strom wird in den kosmologischen Texten eine ausführliche Beschreibung gewidmet.<sup>27</sup> Diese spiegelt sich im Berliner *Traiphum* auf Abb. 5–12 in der Landschaftsdarstellung und in den Beischriften wider:

Den Textquellen und einer Beischrift zufolge (Tx: Abb. 5 l. o.) umkreist das aus dem heiligen See entspringende Wasser den Anotatta-See zunächst dreimal. In den kanonischen Texten heißt er dann *Āvaṭṭa-Gaṅgā* (»sich windender Ganges«). In der bildlichen Fassung umfließt

der südliche Strom den Anotatta-See aber nur einmal, wohl weil so die Umrundung des Sees durch alle vier Ströme für die Maler kompositorisch einfacher zu lösen und für den Betrachter einfacher abzulesen war.

Dann fließt er geradeaus in Richtung Süden über eine Felsplatte und heißt dann *Kaṅha-Gaṅgā* (»schwarzer Ganges«). Im Berliner *Traiphum* wird dieser Abschnitt zweimal textlich beschrieben (Tx: Abb. 6 ohne Namensnennung, Abb. 9 mit Namensnennung). Im Bild ist sein besonderer Verlauf über die Felsplatte nur auf Abb. 9 deutlich erkennbar gemacht.

<sup>27</sup> Möglicherweise, weil der südliche Strom sich mit der realen indischen Welt der bedeutenden Orte im Leben des Buddha verknüpft, vgl. Joseph E. Schwartzberg, *Cosmography in Southeast Asia*, in: John B. Harley, David Woodward (Hg.), *The History of Cartography*, Volume 2, Book 2. *Cartography in the Traditional East and Southeast Asian Societies*, Chicago 1994, S. 736. Zu den traditionellen Beschreibungen des südlichen Stroms, vgl. Anm. 20 und 22.



6 Folios 37v–38v: Mythische Löwen und Bullen nahe dem Anotatta-See

Dann bricht sich das Wasser an einem Berg, steigt dabei hoch, erreicht über dem Gipfel als Gischt höchste Sphären und heißt dann *Ākāsa-Gaṅgā* (»Luftraum-Ganges«),<sup>28</sup> so die Texttradition. Im Berliner *Traiphum* ist dieses Phänomen auf Abb. 10 in Bild und Text eindrücklich ausgemalt. Die zugehörige Beischrift modifiziert die bekannten Standards außerdem dahingehend, dass mit »*Ākāsa-Gaṅgā*« plötzlich nicht nur dieser Flussabschnitt bezeichnet ist, sondern auch der Berg selbst (Abb. 10 o. und Mi.). Die Beischrift führt außerdem mit geradezu naturwissenschaftlichem Interesse aus, wie die Gischt, wenn sie wieder herabfällt, zu Regen, Hagel oder Tau wird (Tx: Abb. 10 o.).

Das Wasser stürzt dann aus den Höhen auf den Felsen *Tiyaggala* herab, sodass die Wucht des Wassers den *Tiyaggala*-Teich formt. Mit diesem Abschnitt befassen sich Bild und Beischrift (Tx: Abb. 10 l. Mi., Bd: Abb. 10 o. Mi.).

Die kosmologischen Quellen beschreiben, wie das Wasser dann wieder aus dem Teich herausfließt. In dem folgenden Abschnitt, in dem der südliche Strom nun eine Felsschlucht passiert, wird er dort *Bahala-Gaṅgā* (»verdichteter Ganges«) genannt. Dem entsprechen im Manu-

skript Bild und Text in Abb. 11. Die Schlucht selbst ist im Manuskript nicht deutlich dargestellt. Man sieht aber, wie der südliche Strom in einen steil aufragenden Felsen hineinfließt und auf dessen anderer Seite (r.) wieder herauskommt. Doch wie schon bei *Ākāsa-Gaṅgā* wird nicht nur das Wasser mit dem Flussabschnittsnamen bezeichnet, sondern auch der dazugehörige Berg.

Und noch einmal taucht der Fluss unter einen Berg, diesmal durch einen Felstunnel. Hier heißt er *Ummagga-Gaṅgā* (»Untergrund-Ganges«). Schließlich rauscht er gegen einen Berg namens *Vijjhanatiracchāna* (»Horizontaler Durchstich«) und teilt sich dann »wie die fünf Finger einer Hand« in die fünf Ströme auf: *Gaṅgā*, *Yamunā*, *Aciravatī*, *Sarabhū* und *Mahī* beziehungsweise *Mahānādī* – so die Texttradition.

<sup>28</sup> Auf Pali bezieht sich das Wort *ākāsa* auf Luft, Himmel, Atmosphäre (auf Englisch »air, sky, atmosphere«, vgl. Thomas W. Rhys Davids, William Stede (Hg.), *The Pali Text Society's Pali-English Dictionary*, London 1921–1925, S. 93. Jedoch bedeutet im modernen Thai *akat* meistens Luft.



10 Folios 45v–46v: Ākāsa-Gaṅgā, Tiyaggala-Teich, eine Szene aus dem *Baka-Jātaka* (J. 38) (o. Mi.) und eine Szene aus dem *Bhallāṭiya-Jātaka* (J. 504) (u.)

Im Berliner *Traiphum* beschreibt eine Beischrift den Abschnitt bis Vijjhanatiracchāna (Tx: Abb. 11 r. Mi.). Die zugehörige Darstellung findet sich auf Abb. 11–12. Allerdings scheint auf den Bildern mit der beischriftlich bezeichneten Ummagga-Gaṅgā (die laut Textquellen eigentlich durch einen Tunnel fließt) dasjenige Stück gemeint zu sein, wo wir den Fluss zunächst am Fuße eines kleineren Felsen entlangfließen sehen. Erst am Berg Vijjhanatiracchāna selbst untertunnelt im Bild das Wasser den Felsen. In der Beischrift unter jenem Felsen (Abb. 12) ist der Berg nochmal eigens etikettiert. Schon auf Abb. 11 (r. Mi.) wurde angekündigt, dass der Fluss sich in fünf Ströme aufteilt, was auf Abb. 12 f. auch anschaulich ins Bild gesetzt ist. Die klassischen Namen der fünf großen Ströme sind in deren weiterem Verlauf (Abb. 13 r.) neben die Flüsse geschrieben.

Damit ist der südliche Strom in all seinen traditionellen Komponenten repräsentiert, wenngleich die Beischriften nicht immer direkt neben dem zugehörigen Bild zu finden sind.

Von den drei anderen Flüssen, die dem Anotatta-See entspringen, erfährt in der *Traiphum*-Handschrift nur noch der nördliche Strom

Darstellung. Er fließt vom Anotatta-See aus in die dem südlichen Strom entgegengesetzte Richtung, also nach links (Abb. 5–2), und zieht sich, analog zum südlichen Strom, im Manuskript vorwiegend horizontal durch die Bildmitte. Sein Verlauf ist aber einfacher gehalten, es gibt weder beischriftlich noch bildlich markante Abschnitte mit eigenen Namen. Denn besonders benannte und gestaltete Abschnitte sind ein Alleinstellungsmerkmal des südlichen Stroms. Der westliche und der östliche Strom fließen direkt am Anotatta-See (Abb. 5) gar gleich aus dem Bild hinaus. Es fällt allerdings auf, dass der nördliche Strom laut Beischrift (Abb. 4) und Texttradition der gelbe Fluss ist, sein Wasser aber nur zu Beginn gelb koloriert wurde und an der Foliokante ins Weiß übergeht.

#### Weitere Berge und Seen

Innerhalb dieses Grundgerüsts der mythischen Landschaft des Hima-vanta-Waldes mit seinem Flusssystem sind weitere Seen und Berge in die horizontal konzipierte Manuskriptrückseite eingestreut. Es sind



11 Folios 46v–47v: Bahala-Gaṅgā, Ummagga-Gaṅgā; eine Szene mit Maṇimekhalā und Rāmāsura (*Ramakian*) (o.) und Szene mit Schlangenkönig (*Nāga*) und Fröschen (*Mandūka-Pakaraṇam*) (r. u.)

Kaṇṇamuṇḍa- und Chaddanta-See (Abb. 3), Rathakāra- und Mandākinī-See (Abb. 8) sowie Kuṇāla- und Sihappapāta-See (Abb. 9). Somit sind zusammen mit dem prominenten Anotatta-See alle sieben klassischen Seen des mythischen Waldes in diesem Manuskriptabschnitt präsent.

Interessant ist auch der Umgang mit dem Berg Kelāsa, eigentlich im Hinduismus Sitz der Götter. Er wurde in die buddhistische Kosmologie integriert und erscheint im Berliner *Traiphum* gleich dreimal: Zuerst als einer der fünf Berge, die den Anotatta-See umgeben (Abb. 5). Dort ist er silberfarben (Tx) und mit krähenschnabelförmigem Gipfel (Bd) dargestellt, wobei die Beischrift auf Abb. 5 ihn tatsächlich auch als Wohnort von Gott Shiva beschreibt.

Ein zweites Mal erscheint der Kelāsa als visuell erkennbarer Wohnsitz Shivas. Auf Abb. 4 (o. Mi.) ist Shivas Götterpalast auf dem Gipfel eines Bergs sichtbar. Rishis (Asketen) scharen sich um Shiva. Unten wartet Shivas Reittier, der weiße Bulle Nandi, auf seinen Herrn. Die Beischriften oben erwähnen zwei weitere Hindu-Gottheiten und verweisen darauf, dass der Berg eigentlich den Anotatta-See säumt.

Ein drittes Mal kommt der Berg Kelāsa weiter links vor, diesmal durch Palast und Beischrift als Wohnsitz (auch) von König Duma gekennzeichnet, einem Charakter des *Sudhana-Jātaka*. Einer mehrfachen Darstellung ein- und derselben Lokalität in der mythischen Landschaft stand also nichts im Wege, wohl vor allem dann, wenn man verschiedene Aspekte eines wichtigen Landschaftselementes betonen wollte.

#### Götter und Halbgötter im Himavanta-Wald

In der buddhistischen Erzählliteratur begegnen uns immer wieder Passagen, die den Himavanta-Wald in blumigen Worten als Idyll schildern. Hier überkreuzen sich die Sphären von Menschen und Göttern. Göttliche und halb-göttliche Wesen kommen in den Himavanta-Wald, um sich zu vergnügen. Man sieht dies auf Abb. 7, wo Götter und Göttinnen tanzen (o.) und *Vijjādhara*s (mythische Wesen mit Zauberkräften) und *Gandhabba*s (himmlische Musikanten) musizieren (u.). Alles gibt es im Überfluss, alles ist besonders schön. Wir sehen lauschige Haine, idyllische Szenerien, abwechslungsreiche Flora und Fauna.



7 Folios 39v–40v: Tanzende Gottheiten (o.), *Vijādhara*s (l. u.) und *Gandhabba*s (r. u.) vergnügen sich im Himavanta-Wald

### Tiere in der mythischen Landschaft

So wie im Himavanta-Wald die Sphären von Menschen und Göttern einander durchdringen, so greifen auch die Sphären von realen und mythischen Tieren ineinander. Vor allem in unmittelbarer Nähe des Anotatta-Sees führen viele Tiere ein sorgloses, ungeknechtetes Dasein: Pferde am westlichen Strom, Elefanten am nördlichen Strom (Abb. 4 r.), Löwen am östlichen Strom und Bullen am südlichen Strom (Abb. 6). In den hier vorliegenden Bildern des Himavanta-Waldes begegnen uns Tiergruppen, die auch anderswo in der buddhistischen Imagination eine große Rolle spielen: zehn legendäre Elefantenfamilien, vier Arten von mythischen Löwen und zwei sagenhafte Pferderassen.<sup>29</sup> Alle tragen auf ihre Weise zur besonderen Atmosphäre der mythischen Landschaft bei.

### Zehn legendäre Elefantenfamilien

Zehn mythische Elefantenfamilien werden mit ihren unterschiedlichen Farben und Charakteristika sowohl in Pali-Kommentaren als auch in thailändischen Elefantenbüchern beschrieben. Im Berliner *Traiphum*

kommen sie zweimal vor. Auf Abb. 3 macht die obere (leider aber etwas korrupte) Beischrift klar, dass es sich hier um diese besonderen zehn Elefantenfamilien handelt. Der im Manuskript beigefügte Text zählt alle zehn ›Familien‹-Namen auf, die im zugehörigen Bild von nur vier verschiedenfarbigen Dickhäutern repräsentiert sind. Ein grüner Elefant oben steht laut Beischrift für die *Paṇḍara*-Familie, die drei verschiedenfarbigen Elefanten unten stehen für die *Chaddanta*-Familie, wobei der weiße Elefant ihren König Chaddanta darstellt. So stehen die Tierfiguren in den Bildern stets *pars pro toto*. Ebenso verhält es sich mit der Elefantengruppe auf Abb. 8. Hier stehen vier verschiedenfarbige Elefanten (Bd) laut Beischriften für drei Elefantenfamilien: *Pingala* (l. o.), *Hema* (r. o.) und *Uposatha* (r. u.), die hier wiederum als Vertreter der zehn Elefantenfamilien verstanden werden können.

<sup>29</sup> Zu den zehn legendären Elefantenfamilien: Hirsekorn, Phaetjanla-Hirse Korn 2020, wie Anm. 22, S. 72; *Sāratthapakāsinī* (Spk II 43,24–26); zu den vier Arten von mythischen Löwen: Hirsekorn, Phaetjanla-Hirse Korn 2020, wie Anm. 22, S. 69–72; Spk II 283,13–25; zu legendären Pferden, vgl. Anm. 30 und 31.



8 Folios 41v–42v: Elefantenfamilien, Rathakāra- und Mandākīnī-See und eine Szene aus dem *Samuddaghosa-Jātaka* (P. 1)

#### Vier Arten von mythischen Löwen

Auf Abb. 2 sind die vier Arten von mythischen Löwen gezeigt, von denen in den Pali-Kommentaren und dem *Traiphum Phra Ruang*, ebenfalls mit Gattungsnamen, gesprochen wird.<sup>30</sup> Sie sind herausragende Vierbeiner. Zwei davon (*Paṇḍara-Siha*, »gelblicher Löwe« und *Kesara-Siha*, »Mähnen-Löwe«) gelten als Fleischfresser (Bd o.), zwei (*Tiṇa-Siha*, »Gras-Löwe« und *Kāla-Siha*, »schwarzer Löwe«) als Pflanzenfresser (Bd u.). Die Beischriften nennen die Namen und die diesen Löwen klassischerweise zugeordneten Farben, wobei die Maler sich auch hier wieder nur zum Teil an die direkt daneben geschriebenen Farbangaben gehalten haben.

#### Zwei Arten von sagenhaften Pferden

Im Zusammenhang mit dem westlichen Strom begegnen uns im Berliner *Traiphum* zwei edle Pferdefamilien, deren Exzellenz in der buddhistischen Erzählliteratur ausgemalt ist. Auf Abb. 5 erwähnt eine Beischrift (r. u.; ohne Bild) die *Sindhava*-Pferde, die am westlichen Strom

weiden. Im links anschließenden Folio (Abb. 4 r. u.) erscheinen, ebenfalls mit dem Westen assoziiert, nur *Valāhaka*-Pferde (Tx, Bd).

Die besondere Bedeutung der *Sindhava*-Pferde und ihre Rolle werden in mehreren buddhistischen Vorgeburtsgeschichten (*Jātakas*) veranschaulicht.<sup>31</sup> Könige wählen ein *Sindhava*-Pferd als ihr Leibross, ehren und pflegen es auf besondere Weise. Im Gegenzug verhilft ein solch herausragendes Pferd dem jeweiligen König – oft unter größter Opferbereitschaft – zum Sieg.

Die Pferde der *Valāhaka*-Familie sind – ähnlich wie die *Sindhava*-Pferde – erstklassige Geschöpfe, die Königen dienen, jedoch nicht irgendeinem König, sondern jeweils dem herausragendsten unter den Herrschern, nämlich dem *Cakkavatti*, dem Weltenherrscher, dessen

30 Hirsekorn, Phaetjanla-Hirse Korn 2020, wie Anm. 22, S. 69–72.

31 Vgl. J. 23 *Bhojājāniya-Jātaka*; J. 183 *Vālodaka-Jātaka*; J. 254 *Kuṇḍakakucchisindhava-Jātaka*; J. 266 *Vāttagga-Sindhava-Jātaka*.



9 Folios 43v-44v: *Kanha-Gaṅgā*, eine Szene aus dem *Nacca-Jātaka* (J. 32) oder *Ulūka-Jātaka* (J. 270) (o.) und eine Szene aus dem *Sudhana-Jātaka* (P. 2) (u.)

Exzellenz sich zum Beispiel darin zeigt, dass sie über sieben »Juwelen« verfügen können, zu denen auch ein besonderes Pferd zählt.<sup>32</sup>

#### Pflanzenvielfalt

Pflanzenvielfalt spielt in poetischen Lobpreisungen des Himavanta-Waldes eine große Rolle.<sup>33</sup> Die Maler des Berliner *Traiphum* entsprachen dem, indem sie viele verschiedene Pflanzen einstreuten (Abb. 2, 4, 6–12, 14). Ein auffälliges Beispiel ist eine große Ananas auf Abb. 10, die nicht durch die dort dargestellte Erzählung (s. u.) motiviert ist.

Beischriften äußern sich im vorliegenden Abschnitt nur auf Abb. 2 zu Pflanzen, nämlich indem sie die neben den Löwen stehenden Bäume als Vertreter jeweils eines ganzen Waldes botanisch bezeichnen: als *Ma Khwit*-Bäume, Mango-Bäume, Banyan-Bäume und Jackfrucht-Bäume.

#### In die Landschaft eingestreute Erzählungen

Doch blühen im Himavanta-Wald nicht nur viele schöne Pflanzen, weiden glückliche Tiere, tanzen göttliche Wesen. Hier spielen auch Szenen

aus zahlreichen Vorleben des Buddha. Denn bevor der Erhabene zur Erleuchtung gelangte, musste er erst viele Wiedergeburten durchleben. Diese Vorgeburts geschichten (*Jātakas*) führen den Gläubigen gutes und schlechtes Verhalten anschaulich vor. In der Pali-Tradition gibt es 547 solcher Vorleben des Buddha, die ihn Leben für Leben in einer Art moralischen Karriere immer neue Tugenden entwickeln lassen. Die zehn letzten *Jātakas* (J. 538–547) haben in Thailand als *Dasajāti-Jātaka* (Pali) oder *Thotsachat Chadok* (Thai) ganz besondere Bedeutung<sup>34</sup> und vielfache Darstellung erlangt.<sup>35</sup> Über die 547 »Standard«-*Jātakas* der aus Südasien stammenden Pali-Tradition hinaus gibt es in Südostasien zu-

32 Hirsekorn, Phaetjanla-Hirse Korn 2020, wie Anm. 22, S. 164 f.; *Dhammapadaṭṭhakathā* (Dhp-a III 247,22–249,4); Ud-a 281,33.

33 Vgl. Hirsekorn, Phaetjanla-Hirse Korn 2020, wie Anm. 22, S. 312–314; Thomas John Hudak, *The Tale of Prince Samuttakote. A Buddhist Epic from Thailand*, Athens (Ohio) 1993, S. 165–166.

34 Naomi Appleton, *Jātaka Stories in Theravāda Buddhism. Narrating the Bodhisatta Path*, Surrey 2010, S. 71.

35 Zu *Dasajāti-Jātaka* in der thailändischen Malerei: Naomi Appleton, Sarah Shaw, Toshiya Unebe, *Illuminating the Life of the Buddha: An Illustrated Chanting Book from Eighteenth-*



2 Folios 28v–29v: vier Arten von mythischen Löwen: *Paṇḍara-Siha* («gelblicher Löwe») l. o., *Kesara-Siha* («Mähnen-Löwe») r. o., *Tina-Siha* («Gras-Löwe») l. u., *Kāla-Siha* («schwarzer Löwe») r. u.

sätzlich über 50 apokryphe Vorgeburtsgeschichten, die im Werk *Paññāsa-Jātaka* versammelt und sowohl auf Pali als auch auf Thai überliefert sind.<sup>36</sup> Den Malern des Berliner *Traiphum* hat es gefallen, einzelne Geschichten aus all diesen Sammlungen in die Landschaft einzustreuen.

In dem gewählten Abschnitt war deren Identifizierung nicht ganz einfach, weil sie nicht aus den weit verbreiteten zehn letzten *Jātakas* entnommen sind, die in thailändischen Manuskripten und Wandmalereien ikonografisch sehr standardisiert sind. Stattdessen handelt es sich um andere, sonst seltener anzutreffende Vorgeburtsgeschichten, die hier dazu noch in äußerst abgekürzter Weise dargestellt wurden.

Die Beischriften liefern die *Jātaka*-Titel leider nicht. Mal findet sich gar keine Beischrift (J. 38; P. 1), mal nur ein ganz knapper Hinweis auf ein kleines Detail einer (manchmal umfangreichen) Erzählung (J. 514, 545; P. 2). Mal ist ein Satz zu einer ausgewählten Handlung beigefügt (J. 357), nur ganz gelegentlich ist die ganze Handlung kurz skizziert (J. 32, 270, 475, 504) und ganz selten als Quelle der *Nipāta* angegeben (J. 357, 475), also der Abschnitt, in dem die Kernverse der jeweiligen Geschichte im *Khuddaka-Nikāya* des *Suttanta-Piṭaka* zu finden sind.<sup>37</sup> So bedurfte es einiger Detektivarbeit, um zu den Inhalten vorzudringen.<sup>38</sup>

Vorgeburtsgeschichten aus dem Pali-Kanon und zugehörigen Kommentaren

*Chaddanta-Jātaka* (J. 514; Abb. 3)

Sehr schön verschränkt mit der Darstellung der zehn Elefantenfamilien auf Abb. 3 ist die Geschichte vom weißen Elefantenkönig Chaddanta: ein herrlicher weißer Elefant (Bd. I. Mi.), dessen Stoßzähne Licht aus-

century Siam, Oxford 2013, S. 19–52; Elizabeth Wray, Clare Rosenfield, Dorothy Bailey, *Ten Lives of the Buddha. Siamese Temple Paintings and Jataka Tales*, New York/Tokyo 1979.

<sup>36</sup> Für die 547 kanonischen *Jātakas* siehe Anm. 23; für die *Paññāsa-Jātakas* siehe Baker, Phongpaichit 2019, wie Anm. 24, S. xi–xvii.

<sup>37</sup> Die 547 kanonischen *Jātakas* sind in 22 Abschnitten oder *Nipātas* zusammengefasst, siehe von Hinüber 1996, wie Anm. 21, S. 54.

<sup>38</sup> Zwar sind in den wertvollen Bänden zu den Parallelmanuskripten in der Nationalbibliothek Thailands (Bangkok) in den Thai-sprachigen Bildunterschriften zu den dortigen Fotos Stichworte zur Identifizierung von manchen Geschichten gegeben (so bei J. 270, 357, 475, 504; P. 2; Fine Arts Department 1999b, wie Anm. 10, S. 191, 199, 200, 202). Doch machen diese Hinweise, selbst wenn man sie aus dem Thai übersetzt, die Bildinhalte für westliche, nicht-buddhistische Betrachtende noch lange nicht zugänglich.



3 Folios 30v–31v: die zehn Elefantenfamilien und eine Szene aus dem *Chaddanta-Jātaka* (J. 514) am Chaddanta-See

sandten, war einst König einer Herde am Chaddanta-See. Seine herausragenden Eigenschaften und sein Name werden in der Beischrift unter der Herde genannt. Das Weidegebiet seiner Herde war von einer Bergkette aus sieben aufsteigenden Gipfeln von unterschiedlicher Farbe umgeben (Bd: r und l.). Eines Tages kränkte er seine Frau. Nach ihrer Wiedergeburt sann diese auf Rache: Jäger sollten den Königselefanten Chaddanta töten und seine Stoßzähne bringen. Der Jäger Sonuttara (Bd: r. auf dem Felsen) suchte ihn sieben Jahre, sieben Monate und sieben Tage. Dieses Detail erzählt die Beischrift neben dem Felsen. Auch benennt sie den unten abgebildeten See als Chaddanta-See. Doch den weiteren Verlauf verrät sie nicht: Der Jäger wollte Chaddanta nicht töten. Daher sägte sich der Elefant in heroischer Selbstlosigkeit selbst die Stoßzähne ab, damit der Jäger sie zu Hause präsentieren konnte.

*Nacca-Jātaka* (J. 32) und/oder *Ulūka-Jātaka* (J. 270); (Abb. 9 o.)

Am Beginn der Zeiten wählten verschiedene Gruppen von Tieren ihre Anführer. Hier ist gezeigt, wie die Vierfüßler (zum Beispiel Elefant, Wasserbüffel, Wildschwein, Reh, Ziege, Pferd, Äffchen und verschiede-

ne mythische Vierbeiner) den Löwen (r.) zu ihrem König küren. Eine solch uranfängliche Wahl der Vierbeiner wird in zwei *Jātakas* (J. 32, J. 270) erwähnt.<sup>39</sup> Die Beischrift über dem Löwenkönig beschreibt die Wahl zu Beginn des Äons in einem Satz. Ein *Jātaka*-Titel oder eine Textquelle werden nicht genannt.

An diesem Bildbeispiel sieht man, wie sich reale und mythische Tiere unterschiedslos zusammenscharen. Eine Abweichung von der Texttradition (sowohl gegenüber dem *Jātaka* als auch der Beischrift) liegt darin, dass nicht nur der neu gewählte Löwenkönig der Tierschar prominent entgegentritt, sondern noch eine zweite Löwengestalt hinter ihm, ihrer nachgeordneten Position wegen möglicherweise seine Königin.

*Ulūka-Jātaka* (J. 270; Abb. 12 o.)

Am Anfang der Zeiten wollten auch die Vögel einen Vogelkönig. Zunächst wurde die Eule als Oberhaupt vorgeschlagen. Doch eine Krähe

<sup>39</sup> J. 270 enthält auch die Geschichte von Eule und Krähe, die hier in diesem Faltbuch ein bisschen weiter rechts erscheint (Abb. 12 o.).



12 Folios 47v (r.)–48v–49v–50v (l.): Eine Szene aus dem *Ulūka-Jātaka* (J. 270) (l. o.), eine Szene aus dem *Laṭukika-Jātaka* mit *Vijjhanatiracchāna*-Berg (J. 357) (r. o.), eine Szene aus dem *Phandana-Jātaka* (J. 475) (l. u.) und eine Szene aus dem *Vidhura-Paṇḍita-Jātaka* mit *Kālagiri*-Berg (J. 545) (r. u.)

protestierte: Die Eule sei für dieses Amt zu hässlich. Wütend ging die Eule auf die Krähe los. Eule und Krähe behackten sich in der Luft.

Als die Vogelschar das sah, wollte sie keinen von beiden mehr als Oberhaupt. Die Vögel wählten lieber den vornehmen *Haṃsa* («mythischer Vogel, Schwan oder Gans»)⁴⁰ zu ihrem König.

Zwei Beischriften der Handschrift skizzieren die Geschichte: Die längere über dem Vogelvolk beschreibt, ähnlich wie die Beischrift bei den Vierbeinern, die Wahl zu Beginn des Äons in einem Satz, wiederum ohne Titel oder Quelle zu nennen. Doch ist sie darin ausführlicher, insofern als sie auch den Streit zwischen den beiden Wahlkandidaten beschreibt. Diesen aus buddhistischer Perspektive verwerflichen Konflikt unterstreicht die kurze Beischrift über den in der Luft Kämpfenden dann noch einmal.

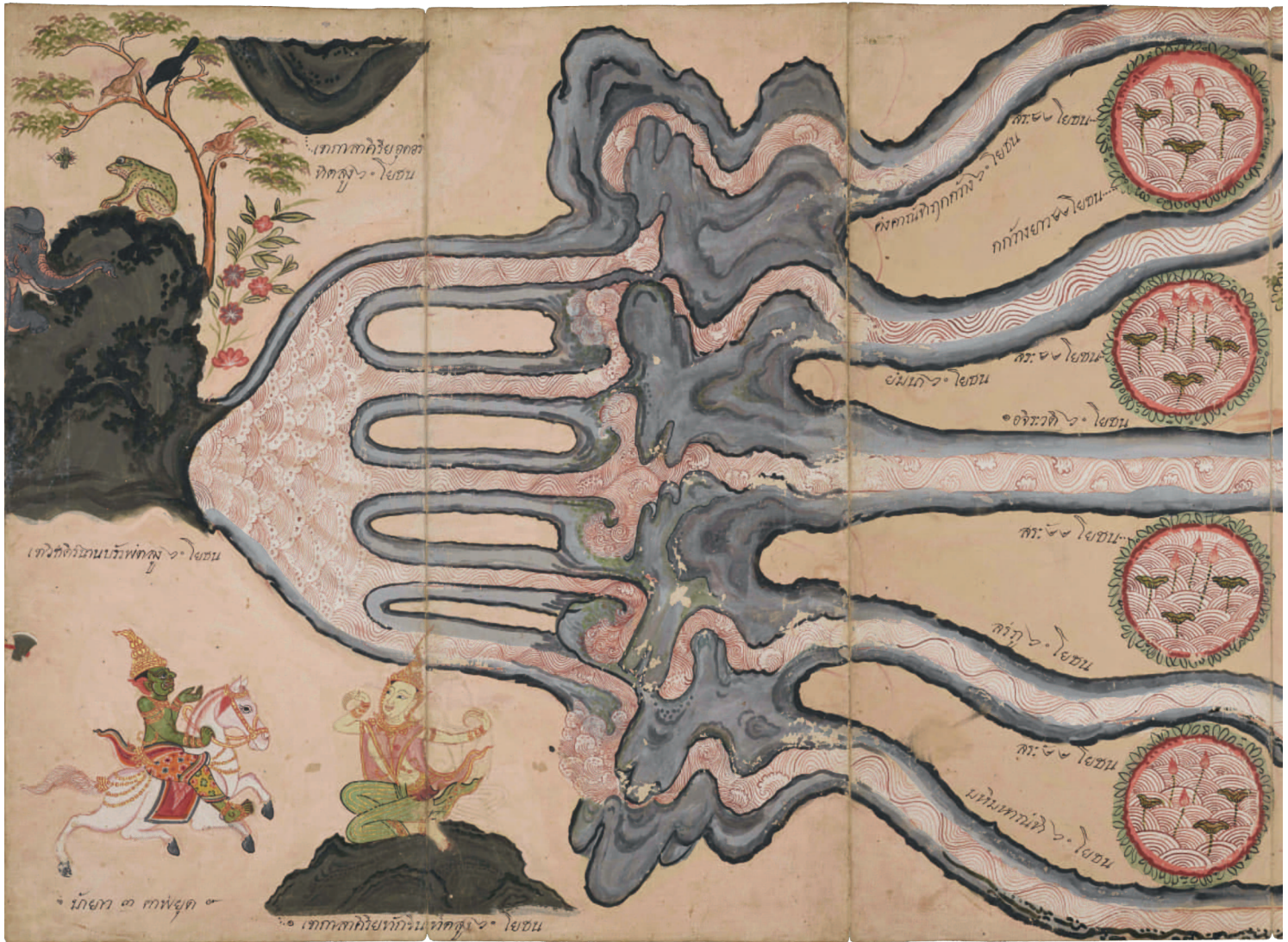
*Baka-Jātaka* (J. 38; Abb. 10)

In Texten zur mythischen Landschaft des Himavanta-Waldes wird an manchen Stellen, vor allem in poetischen Einschüben, der Zauber einer unberührten Natur gepriesen. So könnte man versucht sein, scheinbar

nebensächlich eingefügte Tierszenen als Momentaufnahmen dieser unverdorbenen Natur des Himavanta-Waldes zu verstehen, vor allem wenn sie ohne Beischrift blieben, wie zum Beispiel die Darstellung eines von einem See auffliegenden Kranichs, an den sich eine überdimensional große Krabbe klammert. Doch bei genauerer (kunsthistorischer) Betrachtung⁴¹ und mit Blick auf die Vorgeburtsgeschichten des Buddha erweist sich die Szene als Verweis auf das *Baka-Jātaka*: Einst gerieten Fische in einem Teich in große Not, als bei extremer Hitze alles Wasser zu verdunsten drohte. Ein listiger Kranich beobachtete dies und bot den Fischen scheinbar Hilfe an. Er wolle sie einzeln zu einem wasserreichen See transportieren. Doch stattdessen fraß er unterwegs einen Fisch nach dem anderen auf und ließ die Gräten achtlos zu Bo-

40 Rhys Davids, Stede 1921–1925, wie Anm. 28, S. 727.

41 Vgl. Abschnitt 58.1 *Baka-Jātaka* in: Peter Skilling, Prapod Assavavirulhakarn, Santi Pakdeekham, Part II: The Jātaka Engravings of Wat Si Chum and Their Inscriptions, in: Ders. (Hg.), Past Lives of Buddha. Wat Si Chum Art, Architecture and Inscriptions, Bangkok 2008, S. 188–189.



13 Folios 49v-51v: Am Vijjhanatiracchāna-Berg teilt sich der südliche Strom »wie die fünf Finger einer Hand« in die fünf klassischen indischen Flüsse (Gangā, Yamunā, Aciravati, Sarabhū und Mahī)

den fallen. Die Strafe folgte auf dem Fuß: Die als letzte aus dem Teich »gerettete« Krabbe schnitt dem Kranich auf dem »Hilfstransport« mit ihren Zangen die Kehle durch.

*Laṭukika-Jātaka* (J. 357; Abb. 12 o.)

Auf Abb. 12 o. nutzten die Maler die schroffe Bergformation des Vijjhanatiracchāna-Berges als Kulisse für das *Laṭukika-Jātaka*, das zu seiner Verbildlichung eines steilen Berges und eines Abgrundes bedarf, wobei im *Jātaka* selbst diese Szenerie nie namentlich benannt wird.

Eine Wachtel sinnt auf Rache. Denn ein böser Elefant hat alle ihre frisch geschlüpften Jungen mutwillig zertreten. Sie bittet ihre Freunde, eine Krähe, eine Fliege und einen Frosch, um Hilfe: Die Krähe hackt dem Elefanten ein Auge aus, die Fliege legt Maden in die Wunde. Fast blind, sehnt sich der Elefant nach Wasser. Das Quaken des Frosches lockt ihn einen Berg hinauf. Dort gelangt der Dickhäuter aber nicht zu einem Teich, sondern an den Rand eines Abgrundes, von dem er schließlich in den Tod stürzt.

Alle wesentlichen Elemente der Geschichte sind in der Beischrift über dem Elefantenrücken kurz skizziert. Hier ist zwar kein *Jātaka*-

Titel genannt, dafür aber der fünfte *Nipāta* als Quelle, in dem sich die Kernverse des *Jātaka* tatsächlich finden.

Im Bild kommt, anders als in der Beischrift, die eigentliche Missetat des Elefanten nicht vor. Wir wohnen aber dafür dem Moment bei, in dem der Elefant, gepiesackt von den Freunden der geschädigten Wachtel, sich gerade auf den Weg in sein Verhängnis begeben hat. Im Bild sind zwei hellbraune Vögel (Wachteln) zu sehen. Möglicherweise ist aber mit der Doppelung der Wachteldarstellung hier keine zweite Wachtel gemeint, sondern vielmehr in kinematografischer Darstellung die aufgeregte Bewegung des seiner Jungen beraubten Vogels, der nun wild umherflatternd die Racheaktion beaufsichtigt.

*Bhallāṭiya-Jātaka* (J. 504; Abb. 10)

Auf Abb. 10 u. sieht man unterhalb des Tiyaggala-Sees nun eine Szene, in der ein Mensch direkt auf mythische Wesen trifft und von diesen fasziniert ist. Links im Bild sieht man zwischen Bäumen ein *Kinnara*-Pärchen, das heißt einen Mann und eine Frau, die halb Mensch, halb Vogel sind, eng beieinander. Rechts im Bild steht ein junger Mann, der auf dieses *Kinnara*-Pärchen deutet. Kleidung und Krone weisen ihn als



14 Folios 52v–53v: Flusslandschaft mit Waldmenschen, Elefanten und Bullen

König aus. Das Schwert in der Hand und Pfeil und Bogen, die in den Baum gehängt sind, zeigen, dass er bei der Jagd innehält. Die Beischrift unter der Szene macht mittels einer kurzen Zusammenfassung der Handlung und der Nennung des Namens des Königs in seiner thailändischen Fassung die Verbindung zum *Bhallāṭiya-Jātaka* klar.

Dies ist die Geschichte: Einst ging ein König namens *Bhallāṭiya* im Himavanta-Wald auf die Jagd. Auf einer Lichtung sah er ein Vogel-mensch-Paar. Die beiden Liebenden umarmten sich und weinten. Vom Jäger zu ihrem Kummer befragt, erzählten sie, dass sie in 697 Jahren des Zusammenseins nur eine Nacht durch einen zwischen ihnen anschwellenden Fluss getrennt zubringen mussten. Die Erinnerung daran löse immer noch Trauer aus. Tief berührt kehrte *Bhallāṭiya* heim und nutzte das Beispiel fortan zur Schlichtung von Ehestreit.

*Phandana-Jātaka* (J. 475; Abb. 12 l. u.)

Auf Abb. 12 l. u. kauert unter einem schwächtigen Baum ein großes schwarzes Raubtier, das gerade noch die in der Laubkrone hockende Figur eingeschüchtert hat. Nun aber hat es den Kopf nach hinten gewandt. Denn von dort stürmt ein Mann mit hochoberer Axt heran,

offenbar in der Absicht, die Axt gleich auf das Tier herabsausen zu lassen und damit das Raubtier anzugreifen. Der angesichts der bedrohlichen Situation recht lässig, fast elegant in der Baumkrone sitzende Baum-Genius blickt, seinen Oberkörper leicht vorbeugend, auf den Heranstürmenden hinunter. Die Finger seiner nach vorne gestreckten linken Hand weisen dabei senkrecht nach unten. Winkt er den Mann mit der Axt herbei oder deutet er auf das Raubtier unter sich? Oder beides zugleich?

Die Beischrift über dem Mann mit der Axt führt über gewisse Umwege zur Antwort. Denn sie spricht von einem Konflikt zwischen einem Bären und einem *Phandana*-Baum (*Schleichera oleosa*). Ergänzt wird dies durch den Hinweis unter dem Vorderfuß des Mannes, dass die Geschichte aus dem dreizehnten *Nipāta* stammt. Beides zusammen führt auf folgende Erzählung: Einst ruhte ein schwarzes Raubtier unter einem Baum, als plötzlich ein Ast auf das Tier herabfiel. Gereizt fauchte das Tier den Baum und den im Geist wohnenden Baumgeist an. Da kam ein Zimmermann des Wegs, auf der Suche nach gutem Holz für ein Wagenrad. Das Tier schlug ihm vor, just diesen Baum zu fällen. Der Baumgeist jedoch empfahl dem Zimmermann die Haut des Raubtiers

als Radbespannung. Der Zimmermann folgte beiden Vorschlägen. Die Moral: Wer intrigiert, wird auch sich selbst schaden.

Das Raubtier ist in der Pali-Tradition ein schwarzer Löwe, in der Thai-Übersetzung des *Jātaka* und der Beischrift hier jedoch ein Bär.

*Vidhura-Pañḍita-Jātaka* (J. 545; Abb. 12–13)

Unterhalb der Stelle, wo sich der südliche Strom eindrucksvoll »wie die Finger einer Hand« in fünf große Flüsse aufspreizt, ist eine weitere Bilderzählung platziert. Auf dem dunklen Felsmassiv rechts (laut Beischrift *Kālagiri* »der schwarze Berg«) sitzt eine junge Frau in anmutiger Pose. Ihre Arme sind erhoben und mit überstreckten Fingern, der typischen Gestik des thailändischen Tanzes, einmal nach innen, einmal nach außen gedreht. Ihr goldener Körperschmuck kennzeichnet sie als von hohem Stand. Ihr Blick ist auf einen Reiter gerichtet, der auf einem weißen, schön aufgezäumten Pferd von links herangaloppiert. Die Hufe des Pferdes sind ohne Kontakt zu einer Bodenlinie. Fliegen Ross und Reiter gar durch die Luft?

Der Reiter ist auf jeden Fall kein gewöhnlicher Sterblicher: Er ist ein grünhäutiger *Yakkha*, ein mythisches Wesen mit übernatürlichen Kräften. Als *Yakkha* ist er erkennbar durch satyrhaft spitze Ohren, rollende Augen, gerunzelte buschige Brauen, die übliche Ikonografie für solch »niedrige« Genien. Er fletscht mit grimmig verzerrtem Mund die Zähne. Aus seinen Mundwinkeln ragen große Fangzähne. Mit seiner Rechten führt er die Zügel seines Pferdes, die Linke hat er in einer Geste der Verwunderung erhoben.

Die Beischrift unter der Darstellung kommentiert allein das Reittier: »Das Pferd ist drei *Khaphayut*<sup>42</sup> lang.« Es handelt sich also um ein Riesenpferd!

Der lockende Tanz einer jungen edlen Schönen, das heißt einer Prinzessin, auf dem Berg *Kāḷa*, ein auf einem Riesenpferd durch die Luft reitender *Yakkha* und die entzückte Begegnung der beiden kommen allesamt im berühmten *Vidhura-Pañḍita-Jātaka* (J. 545) vor: Die schöne *Irandatī* möchte zur Erfüllung eines Wunsches ihrer Mutter einen Ehemann mit besonderen Fähigkeiten gewinnen. In einem idyllischen Garten auf dem schwarzen Berg singt und tanzt sie, um einen solchen anzulocken. Da kommt der Naturgeist *Puṇṇaka* auf seinem Zauberpferd durch die Luft geritten. Er sieht *Irandatī*, verliebt sich und willigt ein, sie zu heiraten. Doch vorher muss er die schwierige Aufgabe erfüllen, der Mutter *Irandatī*s das Herz eines berühmten Weisheitslehrers, des *Vidhura-Pañḍita*, darzubringen.

Das *Vidhura-Pañḍita-Jātaka* ist das neunte der zehn großen *Jātakas*, die in Thailand besondere Bedeutung erlangten, daher bevorzugt erzählt und häufiger als andere *Jātakas* ins Bild gesetzt wurden. Es ist eine sehr ausführliche, geradezu in epischer Breite ausgestaltete Vorgeburts-geschichte, von der in diesem Abschnitt des Berliner *Traiphum* nur Teil 1 erscheint. Die Fortsetzung findet man aber in den noch nicht bearbeiteten zehn *Jātakas* auf den letzten Folios unserer Rückseite.

Vorgeburts-geschichten aus dem *Pañṇāsa-Jātaka*

*Sudhana-Jātaka* (P. 2; Teil 1: Abb. 9 u., Teil 2: Abb. 4 l. u., Teil 3: Abb. 4 l. o.)

Eine in Thailand ebenfalls sehr populäre Erzählung ist die Geschichte von *Sudhana* und *Manoharā*, die im gewählten Sechs-Meter-Abschnitt in drei, zum Teil weit auseinander liegenden Szenen erzählt wird. In

gewisser Weise wurde dieses Auseinanderreißen der Szenenfolge vielleicht als zum Inhalt passend empfunden. Denn Hauptmotive der Geschichte sind jahrelange Trennung und eine siebenjährige Suche an unterschiedlichsten Orten bis zu einer glücklichen Wiedervereinigung. Auch in dieser Geschichte verschränken sich wieder menschliche und mythische Sphären.

Die erste Szene findet sich auf Abb. 9 u.: Auf der Jagd kommt Jäger *Puṇḍarika* zu einer Einsiedelei, dargestellt als das Haus rechts. Der Einsiedler verrät ihm, dass ab und zu Vogelfrauen in den nahen Garten zum Baden kommen. Der Jäger legt sich auf die Lauer. Mit einer magischen Schlinge gelingt es ihm, die schöne Vogelfrau *Manoharā* zu fangen. Er möchte sie *Sudhana*, dem hochgeschätzten Prinzen des Königreichs, als Hauptfrau anbieten. *Sudhana* vermählt sich tatsächlich mit *Manoharā*. Und eine intensive Liebesgeschichte mit vielen Auf und Abs beginnt.

Die unter der Szene eingefügten Worte halfen bei der Identifizierung kaum. Der See wird darin als *Sihappapāta*-See etikettiert, der zwar einer der sieben großen Seen im *Himavanta*-Wald ist, aber in der Geschichte nicht namentlich vorkommt. Die ganz kurze Beischrift direkt unter dem Fuß der eingefangenen *Kinnarī* bezeichnet die weiblichen Wesen der Szene als *Kinnara*-Vögel, das heißt halb Mensch, halb Vogel. Man muss die Geschichte aus anderen Texten oder Darstellungen kennen, um sie wiedererkennen zu können. Doch ist der Stoff weit verbreitet,<sup>43</sup> und so lag trotz mangelhafter Beschriftung die Identifizierung nahe.

Da nichts beständig ist, erfährt auch das Glück von *Sudhana* und *Manoharā* bald eine Störung: Während Prinz *Sudhana* im Krieg ist, wird seine schöne Frau *Manoharā* Opfer einer Palastintrige und muss fliehen. Sie kehrt in den Palast ihres Vaters auf den *Kelāsa*-Berg zurück. Als *Sudhana* nach Hause kommt, ist er untröstlich, seine Frau nicht vorzufinden. Er macht sich auf die Suche nach ihr und muss unzählige Abenteuer bestehen.

Die Fortsetzung, sieben Jahre, sieben Monate und sieben Tage später, findet man viele Folios weiter links, quasi weit entfernt, im Umfeld des *Kelāsa*-Berges auf Abb. 4 l. u. (Teil 2) und Abb. 4 l. o. (Teil 3).

Auf Abb. 4 l. u. ist durch die Beischrift (rechts neben dem Baum) die Verbindung zur Geschichte ganz unmissverständlich gegeben. Denn hier steht, dass *Sudhana* der Dame *Manoharā* sieben Jahre, sieben Monate und sieben Tage lang folgte.

Das Bild zeigt, dass Prinz *Sudhana* tatsächlich keine Mühen scheute, um seine verschollene Gattin wiederzufinden. *Sudhana* ist in einem Wald angekommen, dessen Bäume (laut Geschichte) scharfe Dornen aufweisen. Vom langen Suchen erschöpft, weiß er nicht mehr weiter. In diesem Moment kehren Vögel auf den Baum zurück, um dort zu übernachten. Aus deren Unterhaltung erfährt er vom Aufenthaltsort *Manoharā*s und dass die Vögel am nächsten Tag dort Futter suchen wollen. Er beschließt, sich im Gefieder der Vögel zu verstecken und sich von ihnen dorthin tragen zu lassen. Im Bild klettert *Sudhana* gerade auf diesen schwer zu besteigenden Baum.

42 Ein *Khaphayut* oder *Khawut* (Pali: *gāvuta*) entspricht ungefähr vier Kilometern, vgl. Ministry of Education (Hg.), *Lek Withi Samrap Rian Nang Sue Thai Krom Sueksathikan Lem 2* [Ministerium für Bildung, Mathematik, Band II], Bangkok 1900, S. 8.

43 Vgl. beispielsweise Henry D. Ginsburg, *The Sudhana-Manoharā Tale in Thai*, London 1971.

Die Szene darüber spielt schon in der Stadt von Manoharās Vater, dem König Duma. Die Beischrift verrät, dass der Berg der Kelāsa ist, wo König Duma residiert. In der Geschichte gelangt Sudhana durch den Flug mit den Vögeln zur Stadt des Duma. Es ist der Tag, an dem sich Manoharā dort einer besonderen Reinigungszeremonie unterziehen soll. Um Wasser für diesen Zweck zu holen, kommen ihre Schwestern mit großen Krügen zu einem Lotusteich außerhalb der Stadt. Dort hat sich Sudhana versteckt. Als eine der Schwestern ihren Krug nicht anheben kann, spricht Sudhana sie an und gibt ihr einen Ring als Erkennungszeichen für Manoharā mit, was auf Abb. 4 l. o. zu sehen ist. Der glückliche Ausgang der Geschichte ist damit eingeleitet. Bald sind die Liebenden wieder vereint.

*Samuddaghosa-Jātaka* (P. 1; Abb. 8 l. u.)

Bei der figürlichen Szene auf Abb. 8 l. u. war zunächst nicht klar, ob diese Stelle überhaupt als Bilderzählung aufgefasst werden kann. Es hätte sich bei diesem Paar an einem See ja auch um eine Erweiterung zur benachbarten Szene der sich vergnügenden Gottheiten auf Abb. 7 handeln können. Die Beischrift über dem See hilft hier auch nicht weiter. Denn sie gibt nur den Namen des Sees an, Mandākini-See, einer der sieben großen Seen des Himavanta-Waldes, jedoch ohne einen Hinweis auf eine bestimmte Geschichte. Dennoch erschien den Bearbeitenden die Gestik und Zugewandtheit der beiden Figuren so ausdrucksstark, dass sie sich in den wenigen in Bangkok liegenden Parallelmanuskripten auf die Suche nach einer möglichen Identifizierung machten. Tatsächlich fand sich eine entsprechende Szene in dem Ayutthaya-zeitlichen *Traiphum*-Manuskript, das in der Nationalbibliothek Thailands in Bangkok als Ms Nr. 6 aufbewahrt wird.<sup>44</sup> Dort ist den Figuren auf Thai die Beischrift »Prinz Samuddaghosa« beigegeben und damit der Kontext des *Samuddaghosa-Jātaka* aus dem *Paññāsa-Jātaka* adressiert.<sup>45</sup>

In der Geschichte wird Prinz Samuddaghosa mit Prinzessin Vindumatī verheiratet. Ein Jahr später treffen sie im königlichen Park auf einen verwundeten *Vijjādhara*, ein mythisches Wesen mit Zauberkraften. Sie lassen ihn gesundpflegen. Zum Dank schenkt ihnen der *Vijjādhara* ein Zauberschwert, mit dessen Hilfe man fliegen kann. So fliegen sie zum Himavanta-Wald und besuchen dort schöne Orte. Eines Nachts stiehlt ihnen, während sie schlafen, ein anderer *Vijjādhara* das Schwert, sodass sie erst einmal gestrandet sind und nicht wissen, wie sie zurückkehren können. Ein Missgeschick führt dann zu ihrer Trennung, und erst nach langen Abenteuern gibt es ein glückliches Wiedersehen.

Die Bearbeitenden sind überzeugt, dass es sich hier um die Darstellung just jenes Moments handelt, in dem Samuddaghosa und Vindumatī nach genussvollem Bad an einem See tief eingeschlafen und des Nachts ihres Zauberschwertes beraubt sind, am nächsten Morgen erschrocken feststellen müssen, dass ihr kostbarster Schatz, das Schwert, das ihnen zu fliegen erlaubte, verschwunden ist. Ihr intensiver Blickkontakt und die Gestik ihrer Hände legen nahe, dass die beiden sich miteinander beraten, was nun zu tun ist.

Episoden aus weiteren Quellen

*Maṇimekhalā und Rāmāsura* (aus dem *Ramakian*) (Abb. 11 o.)

Im buddhistischen Thailand spielt in Zusammenhang mit dem Königtum auch das eigentlich hinduistische Epos *Rāmāyaṇa* eine große Rolle, jedoch in seiner thailändischen Fassung als *Ramakian*, das gegenüber

den indischen Vorlagen umfangreiche Eigenpassagen enthält. Dazu gehört auch die Geschichte von Maṇimekhalā (oder Mekhalā) und Rāmāsura, die in Thailand sehr verbreitet ist und vielfältige Weiterverarbeitung in Tanztheater und Puppenspiel erfahren hat und noch erfährt.<sup>46</sup> Die Szene ist trotz fehlender Beischrift aufgrund des großen Bekanntheitsgrades des Stoffes leicht zu identifizieren. Die Identifikation ist zusätzlich durch ein späteres Manuskript mit vergleichbarer Szene und eindeutiger Beischrift abgesichert.<sup>47</sup>

Sowohl eine bildliche Fassung (Mss Nr. 6 und 8) als auch die Existenz dieser Geschichte sind schon für die Ayutthaya-Zeit belegt. Die früheste, heute noch erhaltene vollständige schriftliche Fassung ist aber jünger. Es handelt sich um das *Ramakian* von König Rama I. von 1797.<sup>48</sup> Zu Beginn der Regenzeit treffen Maṇimekhalā, die Göttin der Wolken und des Wassers, und der rauhbeinige Dämon Rāmāsura aufeinander. Maṇimekhalā ist im Besitz eines funkelnden Diamanten. »Als er [Rāmāsura] Mekhalā mit ihrem funkelnden Diamanten erblickt, ist er wie verzaubert, und er nähert sich ihr, um Kleinod und Herz der schönen Göttin zu gewinnen. Diese aber entzieht sich immer wieder geschickt seinen Annäherungsversuchen und wirft ihren Diamanten spielerisch hoch in die Luft, während sie von Wolke zu Wolke tanzt. Ramasun [= Rāmāsura] wird immer wütender und bahnt sich, seine mächtige Axt schwingend, polternd seinen Weg durch das Wolkenlabyrinth. Immer heller blitzt es, immer lauter rollt der Donner.«<sup>49</sup> Rāmāsura muss schließlich mitansehen, wie Maṇimekhalā ihm mitsamt dem Diamanten entkommt.

Die Darstellung auf Abb. 11 zeigt den zentralen Moment, in dem Maṇimekhalā ihren Diamanten, hier als grauer Ball dargestellt, vor Rāmāsuras Augen tanzen lässt. Im Text des *Ramakian* von König Rama I. ist Rāmāsura sowohl mit Axt als auch mit Pfeil und Bogen bewaffnet. Die Attacken auf Maṇimekhalā werden stets mit der Axt ausgeführt. Die Maler des Berliner *Traiphum* und der älteren Ayutthaya-Fassungen haben sich aber für Pfeil und Bogen als Angriffswaffe entschieden.<sup>50</sup>

*Szene mit Nāga und Fröschen – Maṇḍūka-Pakaraṇam* (Abb. 11 r. u.)

Auf Abb. 11 r. u. liegt ein kreisrunder See, der von Fröschen bevölkert ist. Am linken Ufer hocken vier große Frösche. An Land, ihnen gegenüber, hat sich ein Schlangenkönig (*Nāga*) in mehreren Windungen aufgerollt. Er scheint mit den Fröschen am Ufer zu sprechen. Die zweizeilige Beischrift direkt über der Szene kommentiert: »Zu Beginn des Äons fehlte dem *Nāga* Wasser. So kam er, um bei den Herren der Frösche um Wasser zu bitten. Alle vier Froschminister lehnten ab. Dann erzählten sie viele alte Geschichten.«

44 Ms Nr. 6, in: Fine Arts Department 1999a, wie Anm. 9, S. 75.

45 Baker, Phongpaichit 2019, wie Anm. 24, S. 75–86.

46 Kristin H. Purfürst, Göttinnen, Kinnaris, Königinnen. Modelle der Weiblichkeit in der thailändischen Tempelmalerei: Eine religionswissenschaftliche Analyse, Baden-Baden 2020, S. 183–188.

47 Bayerische Staatsbibliothek in München, Codices siamesici – Thai-Handschriften, Cod. siam 98, Folio 3v–4v, bsb00040571.

48 Deutsche Übersetzung: Peter M. Hirsekorn, Thewee Phaetjanla-Hirsekorn, *Ramakien: Das Nationalepos Thailands. Die Schlachten der Helden, Götter und Dämonen*, Norderstedt 2019.

49 Hirsekorn, Phaetjanla-Hirsekorn 2019, wie Anm. 48, S. 54.

50 Ms Nr. 6: Pfeil und Bogen, in: Fine Arts Department 1999a, wie Anm. 9, S. 78; Ms Nr. 8: Pfeil, Bogen und Axt, in: Ebd., S. 184. Im Manuskript Cod. siam 98, wie Anm. 47, erscheint Rāmāsura nur mit Axt.

Man könnte nun meinen, dass mit einer solch expliziten Beischrift eine deutliche Fährte in die Erzähltradition gelegt wäre. Tatsächlich findet man in den oben genannten Quellen (das heißt den *Jātakas* und dem *Ramakian*) jedoch keine Entsprechung. Auch helfen die Parallelmanuskripte und bisherige Veröffentlichungen an dieser Stelle nicht weiter.

Aufgrund der Überlegung der Bearbeitenden, dass es sich hier um eine Tierfabel handeln könnte, wurde die Suche auf Tierfabelsammlungen aus anderen Quellen ausgeweitet.

Tatsächlich fand sich eine Quelle aus dem alten Siam, die heute aber nur noch in den benachbarten Texttraditionen von Lan Na (heute Nordthailand) und von Laos überliefert ist, nämlich zum *Maṇḍūka-Pakaraṇam* (»Frosch-Geschichten«), einem großen Kapitel aus der Erzählung mit dem Thai-Titel *Nang Tantrai* (Lan Na und Lao: *Nang Tantai*), »Dame Tantrai«, welche selbst wieder von der indischen Erzählung *Tantropākhyāna*<sup>51</sup> abgeleitet ist. Typologisch ist es eine Rahmenerzählung mit Schachtelgeschichten ungefähr wie *Tausendund-eine Nacht*, sogar mit ähnlichem Plot. Eine junge Frau, Dame Tantrai, erzählt einem König jede Nacht eine Geschichte, aus der oft weitere Geschichten hervorgehen. Traditionell werden Tantrais Geschichten in vier Kapiteln präsentiert.<sup>52</sup> Das vierte Kapitel ist dabei das *Maṇḍūka-Pakaraṇam*, das in Thailand verloren ist.<sup>53</sup> Doch in der laotischen Version wird folgende, zum Bild passende Geschichte erzählt:<sup>54</sup> Einst heckte ein hungernder Schlangenkönig eine List aus, um die Frösche eines Teichs fressen zu können. Die Schlange gab vor, durstig zu sein und bat darum, gemeinsam mit den Fröschen im Teich leben zu dürfen. Der Froschkönig und seine Minister berieten sich, lehnten ab und begründeten dies mit verschiedenen Geschichten. Die Schlange setzte andere Geschichten dagegen, um ihr Ziel doch noch zu erreichen. Schließlich erlaubten die Frösche der Schlange, in ihren Teich zu tauchen. Es kam, wie es kommen musste – ein Frosch nach dem anderen wurde aufgefressen. Die Moral dieser Geschichte ist, das Verhängnis nicht ins eigene Haus einzuladen.

Obwohl die Frosch-Geschichten (*Maṇḍūka-Pakaraṇam*) in ihrer thailändischen Fassung als Text heute verloren sind, ist diese Szene eines Gesprächs zwischen *Nāga* und Fröschen an einem Teich der bildliche Beweis dafür, dass diese Geschichtensammlung einst in Zentralthailand existierte.

## Schlussbetrachtung

Dies sind also in gebotener Kürze die Inhalte, die bei der kollaborativen Bearbeitung dieses sechs Meter langen Abschnitts des *Traiphum* sichtbar wurden.

Sehr interessant erscheint, dass die Maler und Schreiber des Berliner *Traiphum* hier weit über die im althailändischen *Traiphum Phra Ruang* und Nachfolgetexten formulierte Kosmologie hinausgingen – obwohl das Manuskript den ganzen Kosmos nach buddhistischer Vorstellung in all seinen für den Erlösungsweg bis zum *Nibbāna* relevanten Ebenen abzubilden strebte und dafür auf althailändische Vorstellungen zurückgriff, die selbst wieder eine Kompilation aus vielen älteren buddhistischen Quellen sind. Die Schöpfer der Handschrift machten nämlich Anleihen aus allen erdenklichen (Erzähl-)Quellen und luden, insbesondere auf der Rückseite des Manuskriptes mit seinem Fokus auf

den Rosenapfelkontinent, dessen mythischen Himavanta-Wald durch Bestückung mit erlösungsrelevanten, moralisierenden Erzählungen bedeutungsvoll auf. Dafür nutzten sie den ganzen Reichtum thailändischer Mythen und fügten sogar Hinduistisches mit ein. Das heißt, man schöpfte aus bereits kompilierten Quellen, versuchte einerseits deren Spektrum getreu abzubilden und fügte andererseits noch viel mehr hinzu – eine gewaltige konzeptionelle Leistung. Man scheute sich dabei auch nicht, Diachrones in eine synchrone Darstellungsform zu packen. Ja, wahrscheinlich strebte man ganz bewusst an, aus allen Zeitschichten religiöser »Erinnerung« Stammendes in Eins zu fassen, wohl um damit die ganze Tiefe des Heilsgeschehens durch Raum und Zeit in einem einzigen Augen-Blick erfassbar und fühlbar zu machen. Notwendigerweise musste man sich aber dabei in der Darstellung der einzelnen Facetten limitieren. Und so steht alles *pars pro toto*: Ganz wenige Figuren repräsentieren oft komplexe Erzählungen. Nur die wichtigsten Charaktere erscheinen in klaren, oft eine Art Dreieck bildenden Blickachsen aufeinander bezogen. Bezüglich der Handlung ist meist nur ein Schlüsselement ausgewählt. Alles Beiwerk ist weggelassen. In der Regel gibt es nur eine Szene pro Erzählung. Ausnahmen sind jedoch möglich. Die Malereien bieten nur einen Teil des Ganzen, aber die Beischriften auch – oft so, dass Text und Bild sich nur teilweise überlappen. Man muss also Text *und* Bild wahrnehmen, um auf die Spur der ganzen Tiefe des Abgebildeten zu kommen. Gewisse Widersprüche zwischen Text und Bild, zum Beispiel hinsichtlich der Kolorierung, durften dabei sein. Nie erklärt ein beigeschriebener Text ein Bild ganz. Fast scheint es, als sei das Spielerische in der Präsentation dieser Bild- beziehungsweise Textanteile geradezu gewollt, als habe man Manches bewusst in der Schwebe des Unausgesprochenen, nur Angedeuteten belassen. Immer neue Balancen zwischen Text und Bild erfand man, geradeso als habe man sich an dieser Vielfalt der Andeutungsstrategien erfreut. Offenbar wurden wissende Betrachtende vorausgesetzt.

Als Forschende wären die Bearbeitenden als Einzelpersonen angesichts dieser Gemengelage beide verloren gewesen. Dadurch aber, dass mithilfe der CoMuse-Förderung in kollaborativem Arbeiten beider Wissen und Perspektiven komplementär zusammengesetzt werden konnten, ist der Mehrwert groß. Eine solche Arbeitsweise leben zu dürfen, haben beide Bearbeitende bisher als großes Privileg empfunden, ja,

51 Für die englische Übersetzung des Sanskrit-Textes *Tantropākhyāna*, siehe Ambale Venkatasubbiah, A Tamil Version of the Pancatantra, in: The Adyar Library Bulletin 29, 1965, I-IV, S. 74–143.

52 *Nanduka-Pakaraṇam* (Thai: *Nonthok Pakaranam*) »Nanduka-[Bullen-]Geschichten«, *Pakṣī-Pakaraṇam* (Thai: *Paksi Pakaranam*; Lao: *Sakuna-Pakon*) »Vögel-Geschichten«, *Pisāca-Pakaraṇam* (Thai: *Pisat Pakaranam*) »Geister-Geschichten« und *Maṇḍūka-Pakaraṇam* »Frosch-Geschichten«.

53 Henry Ginsburg, The Thai Tales of Nang Tantrai and the Pisaca Tales, Journal of the Siam Society 63, 1975, II, S. 280.

54 Für eine englische Kurzfassung der laotischen Version, siehe Kusuma Raksamani, Nandakaprakaraṇa. Attributed to Vasubhāga: A Comparative Study of the Sanskrit, Lao and Thai Texts, Toronto 1978, S. 54–55; für eine Nacherzählung der laotischen Version auf Thai, siehe Kusuma Raksamani, Kannikar Wimonkasem, Churairat Laksanasiri, Nathan Lao Rueang Nang Tantai [Nang Tantai die laotische Erzählung], Bangkok 1986, S. 116–155. Für ein Beispiel des *Maṇḍūka-Pakaraṇam* aus einem laotischen Palmblattmanuskript des *Nang Tantai*-Textes, siehe Website der Digital Library of Lao Manuscripts (DLLM): Vat Savang Phonsai-nyalam, Bolikhamsai Province, Mueang Thaphabat District, Ms Nr. 11020511002\_00, dllm\_05859, <https://iiif.crossasia.org/s/dllm/manifests/30424/c/453393> [letzter Zugriff: 4.7.2025].

eigentlich als den einzig möglichen Weg, sich diesem historisch und künstlerisch so bedeutsamen Prachtmanuskript inhaltlich nähern und es für verschiedene Zielgruppen zugänglich machen zu können.

Die genaue Analyse der Beischriften durch Peera Panarut hat in Hinblick auf das Verhältnis des Berliner *Traiphum* zu den in Bangkok verbliebenen Manuskripten hochinteressante Ergebnisse zutage gefördert, die in der englischen Buchpublikation zur Sprache kommen und neue kunsthistorische Fragestellungen aufwerfen werden.

Dem Wunsch des kleinen Teams, weiterhin so arbeiten zu dürfen, konnte für 2025 mittlerweile durch die Weiterleitung großzügiger

Drittmittel von Seiten des Exzellenzclusters »Understanding Written Artefacts« am Centre for the Study of Manuscript Cultures (CSMC) der Universität Hamburg entsprochen werden. Für 2025 f. steht somit die Erforschung weiterer Meter *Traiphum* an. Fernziel ist die kollaborative Erforschung des gesamten Manuskriptes.

Abbildungsnachweis

1: Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst / Martina Stoye

2–14: Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst / Hagen Immel



Abb. 2 links

Abb. 2 rechts



๑๑๑ คือ กวาง กิ่ง คือ อัมมัตถ์ โค ยิง ช้าง น้ ๗ ... ตั้ง ไป ไม่ เหลือ  
 ๑๒๑ บัน ทัง ช้าง เหลือ ดัง ตาม พะ กิ่ง ช้าง ทอง แดง  
 กิ่ง คลัง เหลือ แดง ๗ คับ ทัง ช้าง  
 ๑๓๑ ม ๗ มี กคลัง ช้าง ม กคลัง บัน ทัง  
 ๑๔๑ ห่ม เหลือ ดัง ทอง ค่ำ กระ กูด  
 ๑๕๑ ไป สก  
 ๑๖๑ นิต ทัง ตระ ช้าง ทา

๑๗๑ บัน ทะ มณฑล สะ ฎาก กวาง  
 ยาว ได้ ๕๖ โยชน

๑๘๑ ได้ สอ ตระ มา ๗ ปี ๗ เดือน ๗  
 วัน จึง ถึง นี้  
 ๑๙๑ นิต ทัง ตระ สะ ฎาก กวาง ยาว  
 ได้ ๕๖ โยชน ฤ เทล อัม ๕ ชัน

๑๒๑ นิต ทัง ตระ นิต ได้ ๑๑ สอก ไต ยวี ได้ ๑๒ สอก รวง วิ ๕๒ สอก ลัง ทา  
 ๑๓๑ ยาว ๓๐ สอก ทา มัวร์ คมี ๑๖๑ ประการ มี บริ ทัง ได้ ๑๐๐๐ ยอ มไป ใน ๓  
 ๑๔๑ ใหญ่ ๑๑ สอก  
 ๑๕๑ กค ได้ แล้ว

Abb. 3 links

Abb. 3 rechts



Abb. 4 links

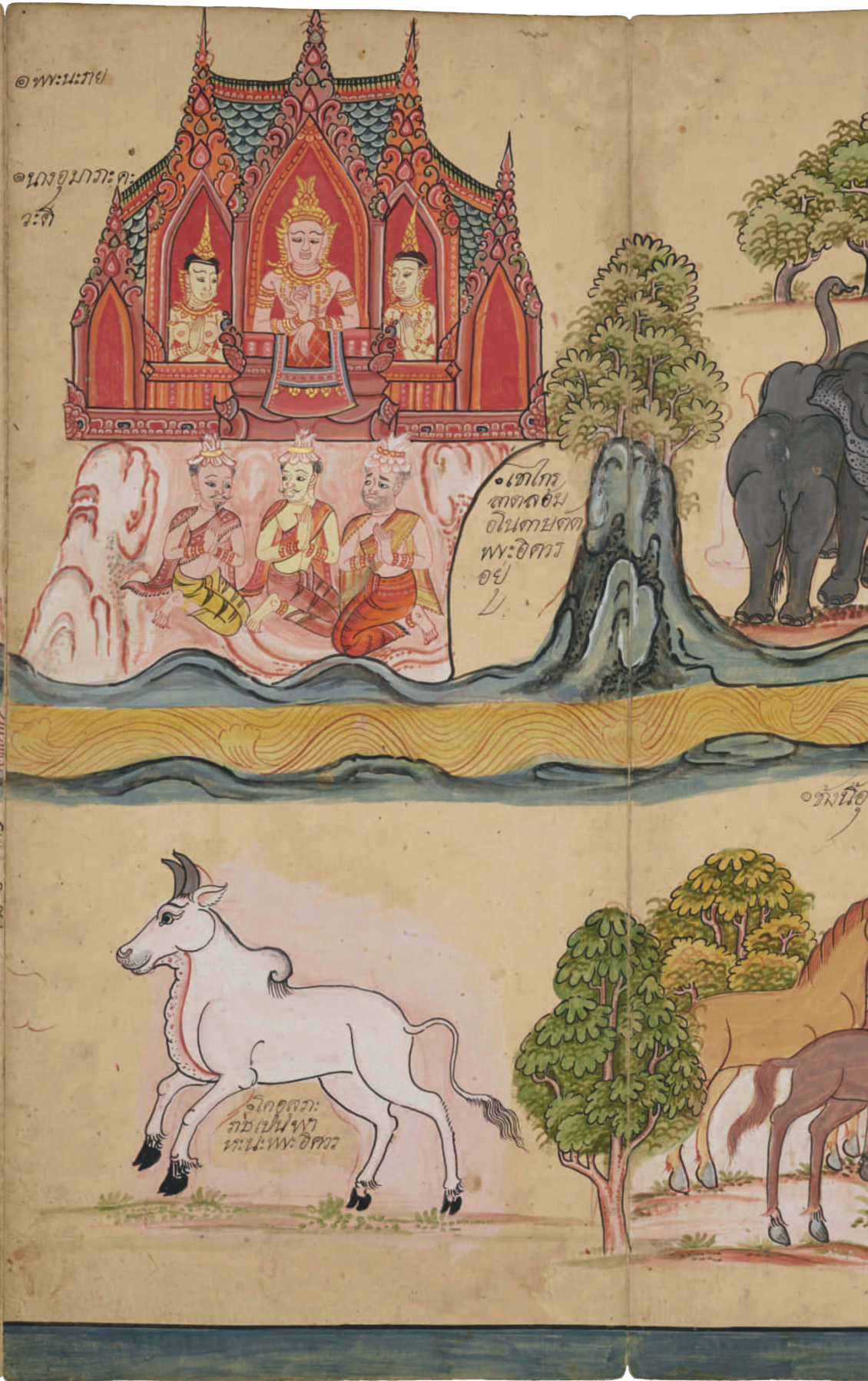


Abb. 4 Mitte

Abb. 4 rechts



• (ทนิชิตกนั้กุกก) ๗ โยชนนิยลตตังขักก นั้ไหลออกจากขักกสิท  
 ทัง ๗ นั้ไหลนไปนทักลิน ๓รอบลระแล้วก็ไหลไป โดยกตนั้น  
 เล่าแล้วกไหลแตกออกเป็นแม่น้ำน้อยแลใหญ่ไปทั่วขั้เด  
 บ้านเวฬุทังหลาย  
 กไหลไปยังพระมหากษัตริ  
 ๗

• (เทนิชิตกนั้กุกก) ๗ โยชน  
 พระอิศวรอยู่ ๗ เราชักก  
 นั้มีขตถิยนิไป ๓รอบแล้วเทไป  
 ปกสเนนั้อยู่ทมิให้รัคมิพระชาทิตพระจันท  
 สถึงได้ชื้ออนันต์จตุกทกรได้ ๕ โยชนนาคราชจันนี้อยูรัค  
 ยาทกเมื่อแล ท้ารทุมภวพญาภินาอยู่แล ๗



Abb. 5 links

Abb. 5 rechts

ชื่ออภิตกกต  
 กิ่งปวง  
 ร

เจ้าคุณนรรัตนนาถ  
 ตักน้ำ ๑ เหนือชื่ออภิต  
 กิ่งปวง ๑ โยชน  
 รในด้วยแก้ว  
 อังชันปลาย  
 ตักรแก้ว สลัก

๑ เหนือชื่ออภิต  
 มกตรไมค์ด้วยแก้ว  
 มณีใสได้ ๑ โยชน  
 ทูมิไม้ต้นหนึ่งชื่อมณี  
 ชุดพุกษมีกลินหอม  
 ๑ ประการเป็นที่อยู่เจ้าราช  
 พระประเจกเวทิตแดพระอิ  
 หลายมีศุภทใหญ่

๑ มณีใสยาวมีมาก ๓  
 ๑ พการกล



Abb. 6 links

Abb. 6 rechts



Abb. 7 links

Abb. 7 rechts



Abb. 8 links

Abb. 8 rechts



Abb. 9 links

Abb. 9 rechts

Abb. 10 links





• กนกนาคเสาศุกตนกน  
ได้กลับ ๑

• สหิเยบลกนกไล่ไลยนักไลย  
มิตด้วยกตัยแมวันเจียวกทั้ง  
สรเสย  
ด้วยกับ ปัญเจนิเขต

• เมื่อแรกปฐมกัปนทุกทั้งหลายปร  
ชมกันเจตังพทกเสณกเต้ซึ่งกันเปน  
พวกไลยจกกันเป็นไป สมนกหรี  
หลายจี่ถึรหอยเปนพ

ชนชื่อพะหลกตออกมาจาก  
จุดฝนหินกำลงใช้ไ้วโยชน  
กเวิดชชระมานเป็ได้โยชน  
เข้าเจ้านเมืงหงหลายกไหล  
มาจนน้ำเก่าพะญากบกับมัน  
กนิยมมีมาก

• ทมิเสไม้คระควอญูกเนนกัน  
ได้กลับหนึ่ง

เทวชจิรนิทนบวิพทสุ ๑ โยชน

• มายก ๓ ทพยุต ๑

เทวคิมชง

Abb. 12 links

Abb. 12 Mitte

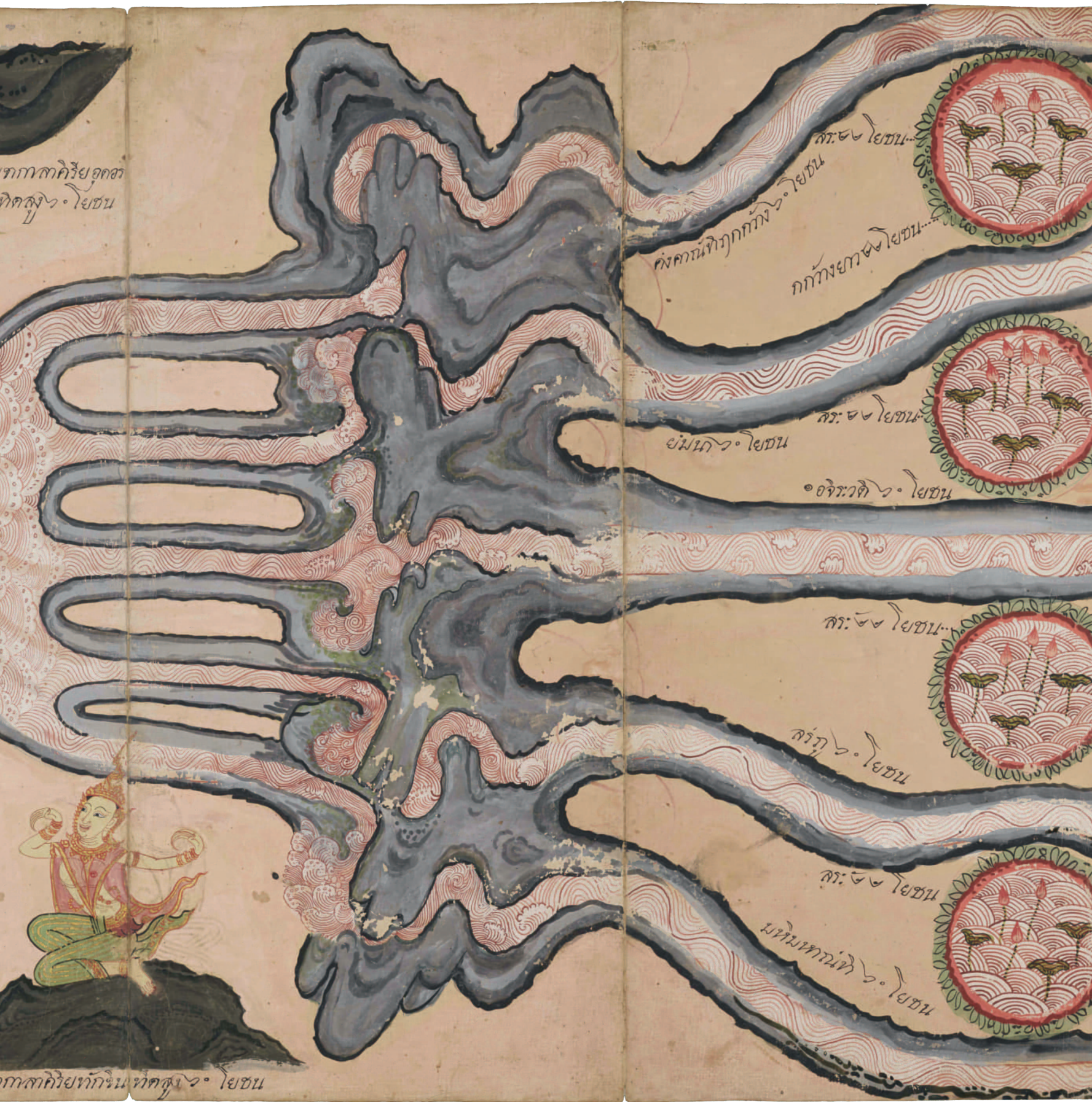


Abb. 12 rechts/Abb. 13 links

Abb. 13 Mitte

Abb. 13 rechts



Abb. 14 links

Abb. 14 rechts



# An der Grenze der Sichtbarkeit. Verborgene Wesen und Gestalten in Bildern Caspar David Friedrichs

Birgit Verwiebe

Die Idee zu diesem Beitrag entstand während der 2024 in der Alten Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin gezeigten Ausstellung »Caspar David Friedrich. Unendliche Landschaften«, die von der Autorin kuratiert wurde. Die Ausstellung bot die Gelegenheit zum intensiven Studium der Werke Friedrichs. Auf den ersten Blick nicht erfassbare Bildelemente traten erst nach wiederholtem Betrachten hervor. Diese an der Grenze der Sichtbarkeit verorteten Details werden hier in einer Auswahl vorgestellt. Es handelt sich um Felsen und Bäume, die zu anthropomorphen Gestalten werden. Friedrichs Interesse am versteckten Detail, an Uneindeutigkeit und Ambivalenz bezeugt sein Streben, Spielräume für die Interpretation zu öffnen. Ihm kam es darauf an, das Sehen an sich erfahrbar zu machen und den Wahrnehmungsprozess, der über das Sehen hinausgeht, anzuregen.

## Eindeutige Sichtbarkeit

Caspar David Friedrich (1774–1840) ist oft bis an die Grenze des Sichtbaren gegangen. Dabei hat er diese Grenze unterschiedlich ausgereizt. Er schuf Werke, in denen er Motive, trotz deren eindeutiger Existenz, kaum erkennbar darstellte. Hierzu gehört die frühe, 1808 gemalte Landschaft *Morgennebel im Gebirge* (Abb. 1). Der aufsteigende Nebel verhüllt den Berg, zugleich wird der Eindruck erweckt, als würden sich die Schwaden bewegen und später lichten. Eigenes Erleben von Prozesshaftigkeit und stetigem Wandel in der Natur sorgt für die starke Wirkung des Gemäldes. Im Laufe der Betrachtung wandert das Auge zum Gipfel, auf dem überraschend und leicht zu übersehen ein winziges Kreuzifix erscheint (Abb. 2). Wie in einem geöffneten Wolkenauge leuchtet hinter dem Kreuz der blaue Himmel. Der Bedeutung dieses für Friedrich zentralen religiösen Motivs wird mit dem Wolkenauge Nachdruck verliehen.

Auch das ein Jahr zuvor entstandene Bilderpaar *Meeresstrand mit Fischer* (Abb. 3) und *Meeresstrand im Nebel* (Abb. 4) zeigt mit vom Dunst fast verborgenen Schiffen Motive an der Grenze des Sichtbaren. Besonders im *Meeresstrand im Nebel* scheint das Segelschiff nahe des Ufers im Nebel beinahe zu verschwinden. Anlässlich der Ausstellung in Dresden 1808 schrieb das »Morgenblatt für gebildete Stände«: »[...] im Hintergrunde endlich aber schwebt ein Schiff im dicken Nebel auf der hohen See, das wunderschön gelungen ist. Nicht das Täuschende allein macht, nicht die ungemaine hohe Wahrheit der Nebelgestalt, sondern auch und mehr noch der Geist, der in diesem Nebel, auf diesen Gewässern zu ruhen scheint, gehüllt in geheimnisvolle Stille und in zaube-

rischen Augenbetrug.«<sup>1</sup> Der Dresdner Kunstschriftsteller Christian August Semler (1767–1825) zählt zu jenen Zeitgenossen Friedrichs, die dessen Werk am tiefgründigsten und treffendsten reflektiert haben. Auch er äußerte sich zu den 1808 in Dresden präsentierten Gemälden: Es sei nicht vorstellbar, wie »Bilder, die so wenig Gegenstände enthalten, einen so tiefen Eindruck machen können. [...] Gleichwohl kann man sich von diesen Bildern nicht losreißen; sie scheinen einen unerschöpflichen Sinn zu haben. [...], wie in den meisten Friedrich'schen Bildern, ziehen schon das Unbestimmte und Schwebende der Umrisse nebst dem heimlichen Dunkel der Beleuchtung, jeden, der nicht bloß an der Sinnenwelt hängt, fast unwillkürlich vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, von der Körper- zur Geisterwelt, vom Endlichen zum Unendlichen hin.«<sup>2</sup>

Schon zur Entstehungszeit von *Meeresstrand im Nebel* wurde bemerkt, dass Friedrich bei diesem Werk die Grenze zwischen Sichtbarkeit und Verborgtheit auf subtile Weise bewusst gemacht hat. Wie Hilmar Frank 2024 ausführte, wäre wahrnehmungspsychologisch hier vom »ebenmerklichen Unterschied«<sup>3</sup> zu sprechen, den der Maler meisterhaft darzustellen wusste. Friedrich folgte damit der seit langem bekannten Einsicht, dass der Reiz eines Werkes steigt, wenn der Phantasie ein Spielraum gegeben wird. Vor allem dem Nebel schrieb er dabei eine besondere Rolle zu: »Wenn eine Gegend sich in Nebel hüllt erscheint sie größer, erhabener und erhöht die Einbildungskraft und spannt die Erwartung; gleich einem verschleierten Mädchen. Auge und Phantasie fühlen sich im allgemeinen mehr von der duftigen Ferne angezogen [als] von dem so nah und klahr vor Augen liegt.«<sup>4</sup>

In Friedrichs sommerlicher *Landschaft mit Eichen und Jäger* von 1811 (Abb. 5) stehen im Vordergrund kräftige Eichen, dahinter erstreckt sich bis zum Waldrand eine hellgrüne Wiese. Im Gebüsch zwischen den Eichen ist als winziges Detail ein Jäger mit angelegtem Gewehr

1 Morgenblatt für gebildete Stände 33, 8.2.1808, S. 132.

2 Christian August Semler, Klinsky's allegorische Zimmerverzerrungen und Friedrichs Landschaften in Dresden, in: Journal des Luxus und der Moden 23, III, 1808, S. 182–183.

3 Der »ebenmerkliche Unterschied« (EMU) ist ein wahrnehmungspsychologischer Begriff, der die kleinste Differenz zwischen zwei Reizen, die noch wahrgenommen werden kann, bezeichnet, vgl. u.a. Hilmar Frank, Caspar David Friedrichs Bilderpaare im Kontext, in: Birgit Verwiebe, Ralph Gleis (Hg.), Caspar David Friedrich. Unendliche Landschaften, Ausst.-Kat. [Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, 19.4.2024–4.8.2024], München 2024, S. 65.

4 Zit. n. Johannes Grave, Petra Kuhlmann-Hodick, Johannes Rößler (Hg.), Caspar David Friedrich. Sämtliche Briefe und Schriften, München 2024, S. 305. Vgl. auch Hilmar Frank, Aussichten ins Unermessliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich, Berlin 2004, besonders das Kapitel »Spielräume der Phantasie«, S. 111–117.



1 Caspar David Friedrich, Morgennebel im Gebirge, um 1808, Öl auf Leinwand, 71 × 104 cm, Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, Rudolstadt



2 Caspar David Friedrich, Morgennebel im Gebirge, Detail aus Abb. 1



3 Caspar David Friedrich, Meeresstrand mit Fischer, um 1807, Öl auf Leinwand, 33,5 x 51 cm, Österreichische Galerie, Belvedere, Wien



4 Caspar David Friedrich, Meeresstrand im Nebel, um 1807, Öl auf Leinwand, 34,2 x 50,2 cm, Österreichische Galerie, Belvedere, Wien



5 Caspar David Friedrich, Landschaft mit Eichen und Jäger, 1811, Öl auf Leinwand, 32×44,5 cm, Kunst Museum Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart



6 Caspar David Friedrich, Landschaft mit Eichen und Jäger, Detail aus Abb. 5

dargestellt. Verriet der Bildtitel nicht dessen Existenz, würde das Auge sich nicht auf die Suche danach machen. Die Figur ist kaum zu identifizieren, Friedrich hat sie gleichsam versteckt (Abb. 6).

Das Bilderpaar der beiden Fensterausblicke (Abb. 7, 8) aus dem Atelier Friedrichs von 1805/06 thematisiert das Sehen an sich. Verschiedene Perspektiven der Aussicht auf die Elbe werden geboten. Auf dem Fensterbrett des linken Fensters liegt ein Brief, auf dem in kleiner, kaum lesbarer Schrift steht: »Dem Herrn C. D. Friedrich in Dresden vor dem Pirnaischen Thor...«.<sup>5</sup> Die im rechten Fenster fragmentarisch sichtbaren Dinge wie der Mast und die Seile eines Segelbootes werden vom Auge ergänzt. Dort sind links vom Fenster erst nach mehrmaligem Hinschauen in einem Ausschnitt eines kleinen Spiegels der Haarschopf und die Augen des Künstlers als winziges Detail zu bemerken – ein wichtiges, aber leicht zu übersehendes Bildelement, dessen Bedeutung durch den Prozess des Entdeckens gesteigert wird. Das gilt auch für das im rechten geöffneten Fensterflügel sich spiegelnde Fensterkreuz, bei dem sich erst allmählich erschließt, dass Friedrich hier mehr als das faktische Spiegelbild gemeint haben könnte, nämlich ein religiöses Kreuz. Hinzu kommt, dass sich die Himmelspartien im unten geöffneten und oben geschlossenen Fenster unterscheiden. Bereits die zeitgenössische Kritik hatte diese kaum wahrnehmbare Differenz beschrieben, wie eine Besprechung in der »Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung« anlässlich der Ausstellung der Zeichnung in Weimar 1808 deutlich macht: »Der einfache, glücklich gewählte Gegenstand, die Gewandtheit in der Ausführung und besonders die bis zur Täuschung getriebene Wahrheit, womit unser Künstler den Unterschied zwischen der Aussicht in die freye Luft und der kaum merklichen trüberen Durchsichtigkeit des Glases darzustellen gewusst hat, verschaffen dieser

Zeichnung den ungetheilten Beyfall aller, denen sie zu Gesicht gekommen ist.«<sup>6</sup>

### Ambivalente Sichtbarkeit

Neben den Bildern mit den kaum sichtbaren, dennoch eindeutig identifizierbaren Motiven schuf Friedrich zahlreiche Werke, in denen die Sichtbarkeit bestimmter Details ambivalent bleibt. Diese Details können sowohl gesehen als auch übersehen werden. Hier spielen die Aufmerksamkeit des betrachtenden Auges und die Bereitschaft zur Phantasie eine entscheidende Rolle. Die in diesem Aufsatz behandelten Darstellungen von Motiven mit ambivalenter Sichtbarkeit sind in der Friedrich-Literatur bisher weitgehend unbeachtet geblieben. Erst in jüngerer Zeit wurden sie vereinzelt thematisiert.<sup>7</sup>

Im Werk Friedrichs lassen sich wiederholt anthropomorphe Gestalten, Augen, Gesichter aber auch Fabelwesen finden. Beim Studium der Natur, etwa von Felsen und Bäumen, ließ er seine eigene schöpferische Phantasie einfließen. Damit reiht sich der Künstler in eine weit zurückreichende Tradition ein, in der amorphe Gebilde von der künst-

5 Zit. n. Helmut Börsch-Supan, Karl Wilhelm Jähnig, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, S. 285.

6 Programm zur Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung, 1809, S. IV.

7 Vgl. Nina Amstutz, Caspar David Friedrich. Nature and the Self, New Haven, London 2020, S. 68–71; Alison Hokanson, Joanna Sheers Seidenstein (Hg.), Caspar David Friedrich. The Soul of Nature, Ausst.-Kat. [New York City, The Metropolitan Museum of Art, 8.2.–11.5.2025], New Haven/London 2025, S. 252.



7 Caspar David Friedrich, Blick aus dem Atelier des Künstlers in Dresden auf die Elbe (linkes Fenster), 1805/06, Sepia, 31,4×23,5 cm, Österreichische Galerie, Belvedere, Wien



8 Caspar David Friedrich, Blick aus dem Atelier des Künstlers in Dresden auf die Elbe (rechtes Fenster), 1805/06, Sepia, 31,2×23,7 cm, Österreichische Galerie, Belvedere, Wien

lerischen Phantasie aufgegriffen und ins Gestalthafte gesteigert wurden. Hier sei auf die kunsttheoretischen Schriften Leon Battista Albertis (1404–1472) über die Anfänge der Bildhauerkunst oder auf Leonardos (1452–1519) Empfehlung, Flecken auf Mauern und Gestein als Anregung für die Malerei zu nutzen, verwiesen.<sup>8</sup> Die Phantasie des Menschen als deutende und präzisierende Potenz galt nach Johann Georg Sulzer (1720–1779) als »Mutter aller schönen Künste«.<sup>9</sup> Für Novalis (1772–1801) war die produktive Einbildungskraft »das größte Gut«,<sup>10</sup> und Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) betrachtete die Phantasie als »innere productive Kraft«.<sup>11</sup> Seit jeher wurde sie von Naturformen beflügelt. In Wolken, Bäumen, Felsen wurden Gesichter, Gestalten und Gesten gesehen und in der Kunst festgehalten.<sup>12</sup> Zahlreiche Beispiele ließen sich finden, etwa in Werken von Andrea Mantegna<sup>13</sup> (1431–1506),

Albrecht Dürer<sup>14</sup> (1471–1528), Jacob van Ruisdael<sup>15</sup> (1628–1682), Johann Heinrich Wilhelm Tischbein<sup>16</sup> (1751–1829), Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.<sup>17</sup> (1757–1835), Johann Erdmann Hummel<sup>18</sup> (1769–1852), Carl Blechen<sup>19</sup> (1798–1840), Moritz von Schwind<sup>20</sup> (1804–1871), Friedrich Nerly<sup>21</sup>

8 Vgl. Karl Möseneder, Blickende Dinge. Anthropomorphes bei Albrecht Dürer, in: Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst 44, München 1986, S. 15–23, hier S. 15.

9 Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Leipzig 1778, Bd. 2, S. 10.

10 Novalis, Werke, hg. von Hermann Friedemann, 3. Teil, Fragmente I: Psychologische Fragmente, Berlin/Leipzig 1908, S. 114.

11 Johann Wolfgang von Goethe, Das Sehen in subjektiver Hinsicht, von Purkinje. 1819, in: Ders., Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, I. Abt., Bd. 25: Schriften zur Allgemeinen Naturlehre, Physik und zur Farbenlehre nach 1810, hg. v. Wolf von Engelhardt, Manfred Wenzel, Frankfurt am Main 1989, S. 817–827, hier S. 826.

12 Vgl. Ernst H. Gombrich, Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, englische Erstausgabe 1960, 6. Aufl. Berlin 2002; Rudolf Arnheim, Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin 1965; James Elkins, Why are our Pictures Puzzles, New York/London 1999.

13 Andrea Mantegna, *Hl. Sebastian*, um 1457/59, Öl auf Holz, 68×30 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.

14 Albrecht Dürer, *Sechs Kissen*, 1493, Feder, 28×20 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York; ders., *Das Tal von Arco in Tirol*, um 1495, Aquarell, 22,3×22,3 cm, Musée du Louvre, Paris (Abb. 12).

15 Vgl. Jacob van Ruisdael, *Der Wasserfall*, um 1650, Öl auf Leinwand, 100×87 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel.

16 Vgl. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Baumstudie*, 1777, Feder und Pinsel in Braun und Grau, 43,7×29,6 cm, Landesmuseum Oldenburg; ders., *Zur Physiognomik der Bäume*, 1781, Kreide, Sepia, 50×34,9 cm, Klassik Stiftung Weimar; ders., *Baumwurzeln, als Tierköpfe gesehen*, 1806, Aquarell, 28×40,5 cm, Landesmuseum Oldenburg.

17 Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., *Phantastische tote Eiche mit Storchennest*, 1830–35, Radierung, 35,4×49,5 cm, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau (Abb. 55).

18 Johann Erdmann Hummel, *Felsen und Blätter*, um 1795, Öl auf Pappe, 47,4×37,5 cm, Angermuseum Erfurt.

19 Carl Blechen, *Im Ottewalder Grund*, 8.8.1823, Feder, Tusche, 42,6×34,7 cm, SZ Blechen 7; ders., *Dürre Kamnitz Grund*, 17.8.1823, Feder, Tusche, 24,6×41,9 cm, SZ Blechen 11; ders., *Baumstumpf mit freiliegenden Wurzeln*, Bleistift, 17,3×22,1 cm, SZ Blechen 606; ders., *Kapelle im Wald*, Bleistift, 17,7×23,9 cm, SZ Blechen 541. Alle Werke befinden sich im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin.

20 Moritz von Schwind, *Das organische Leben in der Natur*, Illustration in: *Fliegende Blätter* 6, 144, München 1847, S. 185; ders., *Rübezahl*, 1851, Öl auf Leinwand, 111×70 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien; ders., *Zwei Wanderer im Gebirgstal*, um 1852/56, Öl auf Leinwand, 40×34,5 cm, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt.

21 Friedrich Nerly, *Felsengestein mit Bewuchs*, Bleistift, Aquarell, 41×28, 4 cm, Angermuseum Erfurt, Inv.Nr. 4145.



9 Caspar David Friedrich, Wasserfall, September 1798, Bleistift, 27,4 × 23,2 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung (mit Markierung)



10 Caspar David Friedrich, Granitformation bei Teplitz, 12. September 1835, Bleistift, 19,7 × 12,6 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, C 1930-53 (mit Markierung)

(1807–1878) oder Gustave Courbet<sup>22</sup> (1819–1877), um nur eine Auswahl zu nennen.

Wie den bildenden Künstlern war auch den Dichtern das Gestaltsehen in der Natur wohlvertraut. So enthält Goethes Gedicht *Willkommen und Abschied* (1771) die Zeilen »Schon stand im Nebelkleid die Eiche, / Ein aufgetürmter Riese, da, / Wo Finsternis aus dem Gesträuche / Mit hundert schwarzen Augen sah« sowie »Die Nacht schuf tausend Ungeheuer«.<sup>23</sup> In Goethes Drama *Faust*, erschienen 1808, heißt es in der »Walpurgisnacht«: »In die Traum- und Zaubersphäre / Sind wir, scheint es, eingegangen. [...] / Seh' die Bäume hinter Bäumen, / Wie sie schnell vorüberücken, / Und die Klippen, die sich bücken, / Und die langen Felsennasen, / Wie sie schnarchen, wie sie blasen!«<sup>24</sup> Vergleichbares ist in Heinrich Heines (1797–1856) 1841 verfasstem Versepos *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum* zu lesen: »Riesenhafte Felsenblöcke, / Mißgestaltet und verzerrt, / Schau'n mich an, gleich Ungethümen, / Die versteinert, aus der Urzeit. / Seltsam! Graue Wolken schweben / Drüber hin wie Doppelgänger; / Sind ein blödes Conterfey / Jener wilden Steinfiguren«.<sup>25</sup> Eduard Mörike (1804–1875) ließ sein *Mährchen vom sichern Mann* (1838) mit den Versen beginnen: »Soll ich vom sicheren Mann ein Mährchen erzählen, so höret! / – Etliche sagen, ihn habe die steinerne Kröte geboren. / Also heißet ein mächtiger Fels in den Bergen des Schwarzwalds, / Stumpf und breit, voll Warzen, der häßlichen Kröte vergleichbar.«<sup>26</sup>

Nachdem Friedrich sein Studium an der Kopenhagener Akademie im Frühjahr 1798 beendet hatte, ging er zunächst in seine Heimatstadt Greifswald zurück und brach anschließend nach Berlin auf, wo er einige Sommermonate verbrachte. Danach, im Herbst 1798, traf er in Dresden ein. Die Kunstakademie, die bedeutenden Kunstsammlungen Dresdens und die landschaftlichen Schönheiten der Umgebung bewogen ihn, sich dort niederzulassen. Der angehende Landschaftsmaler richtete seine Interessen bald ganz auf das Studium der Natur, Felsen und Bäumen schenkte er dabei besonderes Augenmerk.

Fast sein gesamtes Schaffen hindurch hat Friedrich in der Natur anthropomorphes oder zoomorphes Gestaltsehen betrieben. Von seiner Frühzeit an bis hin zum Spätwerk ist Organisch-Wesenhaftes in

22 Gustave Courbet, *Le Ruisseau du Puits noir* (Der Bach des Schwarzen Brunnens), um 1865, Öl auf Leinwand, 80 × 100 cm, Musée des Augustins, Toulouse; vgl. Michael Fried, Courbet and Anthropomorphism, in: ders., *Courbet's Realism*, Chicago/London 1990, S. 238–254.

23 Johann Wolfgang von Goethe, *Willkommen und Abschied*, in: Ders., *Werke*, Hamburger Ausgabe, München 1998, Bd. 1, S. 28.

24 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*. Erster Teil. *Walpurgisnacht*, *Faust*, Mephistopheles, *Irrlicht im Wechselgesang*, in: Ders., ebd., Bd. 3, S. 122.

25 Heinrich Heine, *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum*, Hamburg 1847, S. 74.

26 Eduard Mörike, *Mährchen vom sichern Mann*, in: Ders., *Gedichte*, Stuttgart/Tübingen 1848, S. 87.



11 Caspar David Friedrich, Zwei Felswände, 1799, Feder, Bleistift, 36,8 × 24 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, SZ CD. Friedrich 81 recto (mit Markierung)



12 Albrecht Dürer, Das Tal von Arco in Tirol, um 1495, Aquarell, 22,3 × 22,3 cm, Louvre, Paris

Friedrichs Bildern zu finden, so auch in Zeichnungen von Felsen. Bereits in der Skizze *Wasserfall* vom September 1798, die lokal nicht zugeordnet werden kann (Abb. 9), lässt sich in den Schattenschraffuren des größten, mittig platzierten Gesteinsbrockens ein Gesicht mit zwei Augen, Ohren, Nase und Mund ausmachen. Und noch über 30 Jahre später, in der am 12. September 1835 während seiner Kur in Teplitz entstandenen Studie *Granitformen bei Teplitz* ist unten am Sockel der rechts außen positionierten Felspartie ein Gesichtsprofil mit einem deutlich sichtbaren Auge sowie Nase und Kinn zu erkennen (Abb. 10).

1799 begann Friedrich die Gegend westlich von Dresden für sich zu entdecken. Im Liebenthaler Grund nahe der Sächsischen Schweiz faszinierten ihn die Felswände des Sandsteinabbaus in den Mühlsteinbrüchen.<sup>27</sup> Auf einer Doppelseite seines Skizzenbuches hielt er in der Federzeichnung *Zwei Felswände* von 1799 die schroffen, kantigen Bruchwände mit ihren Ausbuchtungen, Öffnungen und Vorsprüngen fest (Abb. 11). Im oberen Part der Zeichnung hat Friedrich in der Felswand eine freie Fläche mit einer winzigen Figur am unteren Rand belassen. Rechts daneben stellte er ein im Vergleich zur Figur riesenhaft wirkendes Schattengebilde dar, das er mit dunklen Schraffuren stark betonte. Der Umriss dieses Gebildes erscheint wie ein nach links blickendes menschliches Gesicht. Mit seiner vorkragenden Stirn, der Augenhöhle und der markanten Nase ähnelt das Profil dem Felsen-gesicht in Dürers Aquarell *Das Tal von Arco in Tirol*, das - auf den zwei-

ten Blick – in der linken Hälfte des Burgberges von Arco zu sehen ist (Abb. 12).<sup>28</sup>

Im Sommer 1800 durchwanderte Friedrich den Uttewalder Grund, der bei ihm bleibende Eindrücke hinterlassen sollte. Das Tal mit seinen faszinierenden Felsgebilden gehört zu den berühmten Schluchten des Elbsandsteingebirges. Am 28. August zeichnete er das dortige Felsentor (Abb. 13). In der nach dieser Zeichnung entstandenen großformatigen *Sepia Felsentor im Uttewalder Grund* (Abb. 14) fügte Friedrich im Durchgang des Felsentores zwei Figuren mit erhobenen, auf die Felswände deutenden Armen hinzu.<sup>29</sup> Schon in der Bleistiftzeichnung, aber vor allem in der *Sepia* verlieh Friedrich der rechten Felswand wesentliche Züge, die an einen Tierkopf mit Auge, Nase und Maul, vielleicht sogar an ein »Löwenhaupt«<sup>30</sup> erinnern.

27 Vgl. Frank Richter, Caspar David Friedrich. Der Landschaftsmaler, Petersberg 2024, S. 37.

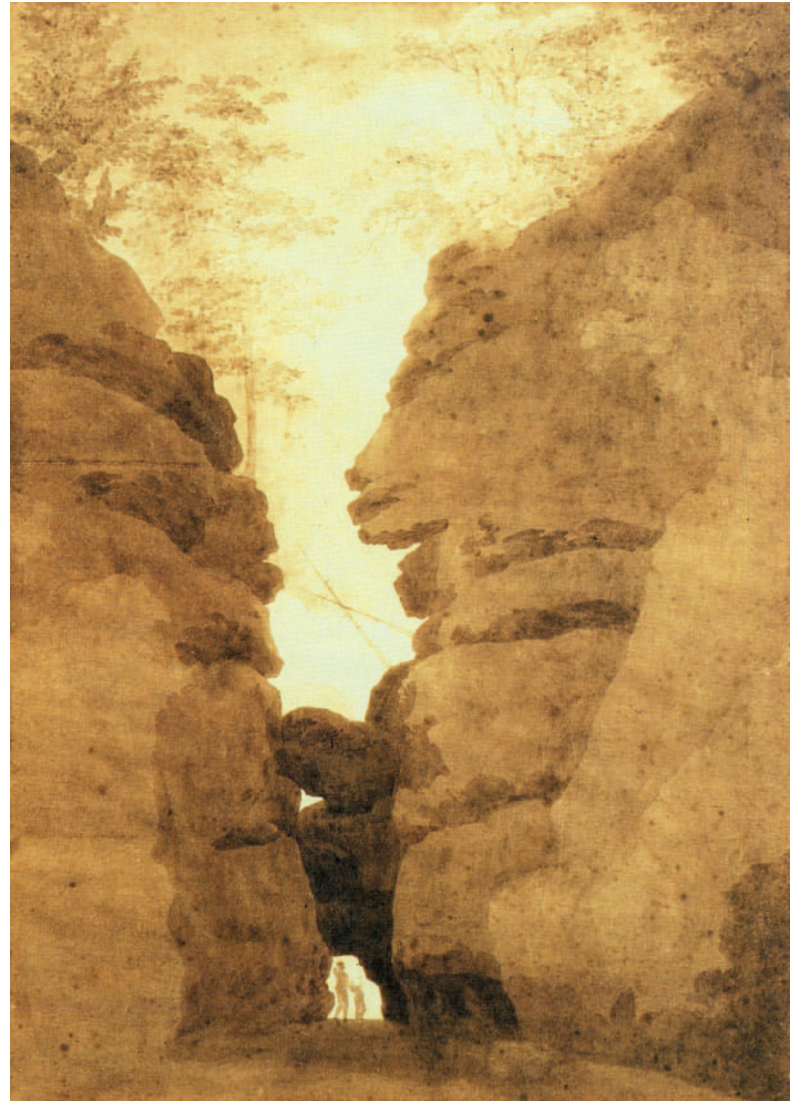
28 Möseneder 1986, wie Anm. 8, S. 16.

29 Vermutlich lieferte eine Radierung von Christian August Günther aus Johann Jakob Brückners *Pitoreskische Reisen durch Sachsen* (1800) dafür die Anregung, vgl. Holger Birkholz u.a. (Hg.), Caspar David Friedrich. Wo alles begann, Ausst.-Kat. [Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum, 24.8.2024–5.1.2025], Dresden 2024, S. 135.

30 Heinz Ladendorf, Zur Frage der künstlerischen Phantasie, in: Ders., Horst Vey (Hg.), *Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster*, Köln 1960, S. 21–35, S. 30, Anm. 38.



13 Caspar David Friedrich, Felsentor im Uttewalder Grund, 28. August 1800, Bleistift, 38 × 47,2 cm, Kunsthalle Mannheim, Inv. G 433



14 Caspar David Friedrich, Felsentor im Uttewalder Grund, um 1801, Sepia, 70,6 × 50 cm, Museum Folkwang, Essen, Inv. C 21/36

Einer Überlieferung des mit Friedrich befreundeten russischen Dichters, Staatsrats und Prinzen Erziehers Wassili Schukowski (1783–1852) zufolge hat der Maler einmal »eine ganze Woche im Uttewalder Grund zwischen Felsen und Tannen« gewohnt und in dieser Zeit »keinen einzigen lebenden Menschen« getroffen. In diesem Zusammenhang habe Friedrich geäußert: »Ich muß mich dem hingeben, was mich umgibt, mich vereinigen mit meinen Wolken und Felsen, um das zu sein was ich bin. Die Einsamkeit brauche ich für das Gespräch mit der Natur.«<sup>31</sup> Wann genau dieser Aufenthalt im Uttewalder Grund war, ist nicht bekannt. Dass die bizarren Felsformationen dieses Tals nicht nur Friedrich faszinierten, zeigt sich in zahlreichen Äußerungen der Zeit. »Welche hohe[n] Gefühle werden hier rege, wenn man in diese dunkle und enge Schlucht tritt!«,<sup>32</sup> schrieb der Theologe und Erforscher der Sächsischen Schweiz Wilhelm Lebrecht Götzing (1758–1818) über den Uttewalder Grund: »Die wohl 60 bis 80 Ellen hohen Wände sind nicht mit lieblichen Gestalten, sondern mit ungeheuern riesenmäßigen Figuren besetzt, an welchen die Einbildungskraft manche auffallende Aehnlichkeit findet.«<sup>33</sup> Vergleichbare Beschreibungen existieren von

Carl von Voß (1778–1856), Karl Immermann (1796–1840) oder Mary Shelley (1797–1851).<sup>34</sup>

Als Carl Blechen 1823 von Berlin nach Dresden reiste, um Johan Christian Dahl (1788–1857) und Caspar David Friedrich zu treffen, besuchte er auch die Sächsische Schweiz. Wie Friedrich durchwanderte Blechen den Uttewalder Grund. Als hätte er Friedrichs Blätter gekannt, verlieh auch er in der Zeichnung *Im Uttewalder Grund* vom 8. August 1823 der oberen Partie des rechten Felsens ein blickendes Gesichtsprofil, wodurch der vorkragende Stein wie ein Tierkopf wirkt. Mehr noch als Friedrich hat Blechen das Auge besonders betont. Ein weiteres Gesicht

31 Zit. n. Sigrid Hinz, Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, Berlin 1974, S. 227.

32 Wilhelm Lebrecht Götzing, Schandau und seine Umgebungen oder Beschreibung der sächsischen Schweiz, Dresden 1812, S. 64.

33 Ebd.

34 Vgl. Frank Richter, Der Historische Malerweg. Die Entdeckung der Sächsischen Schweiz im 18./19. Jahrhundert, Dresden 2023, S. 30–31.



15 Carl Blechen, Im Ottewalder Grund, 8. August 1823, Feder, Tusche, 42,6×34,7 cm Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, SZ Blechen 7 (mit Markierung)



16 Caspar David Friedrich, Küstenlandschaft mit Kreuz und Statue, um 1806/07, Sepia, 40,2×58,1 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, SZ CD. Friedrich 111

mit Auge, Nase, Mund und Kinn lässt sich am linken Felshang unterhalb zweier kahler Bäume finden. Profil und Blick richten sich zum Grund der Schlucht (Abb. 15). Nicht nur in diesem Werk, auch in anderen Zeichnungen, etwa von Bäumen mit »Augen« und anthropomorpher Gestalt, bezeugen Blechens Fähigkeit, der faktischen Naturform eine bedeutsamere organische Gestalt zu geben.<sup>35</sup>

Zu den frühen Sepien Friedrichs gehört die *Küstenlandschaft mit Kreuz und Statue* (Abb. 16), die eine bergige Landschaft mit üppigem Baumbestand zeigt. Auf dem Hügel in der Bildmitte bilden die einander zugeneigten Wipfel einer Baumgruppe die hoheitsvolle Form eines Rundbogens, unter dem ein Kreuz steht. Links in der dunstigen Ferne



17 Caspar David Friedrich, Küstenlandschaft mit Kreuz und Statue, Detail aus Abb. 16

erstreckt sich eine Meeresküste. Im Vordergrund ist die Figur einer verhüllten Trauernden auf einem Sockel dargestellt. Links neben dem Sockel liegt ein Felsbrocken im Gras, dem Friedrich allem Anschein nach Gesichtszüge verliehen hat: Stirn, Augenhöhle, Nase, Mund und Kinn scheinen bei näherer Betrachtung tatsächlich angelegt zu sein, jedoch so dezent, dass sie übersehen werden können (Abb. 17).

Ähnlich verfuhr Friedrich in seinem Gemälde *Ausblick ins Elbtal* (Abb. 18). Darin erstreckt sich hinter einer Anhöhe eine sommerliche Flusslandschaft. In zarten Gelb- und Blautönen wölbt sich darüber der Morgenhimmel. Auf der Anhöhe im Vordergrund platzierte Friedrich imposante Felsbrocken, neben denen kleinere und größere Fichten aufragen. Auch in diesen Felsen können nach links blickende Gesichter gesehen werden. Der einem Quader ähnelnde untere Felsen hat links oben dunkle Flecken, die wie zwei Augenhöhlen erscheinen. An der linken Außenkante weiter abwärts folgen eine nasenartige Erhebung und ein an ein Maul erinnernder Felsspalt. Der sich darüber befindende größere Felsen weist links eine gezackte Kante auf, in der man Auge, Nase, Mund und Kinn erkennen könnte (Abb. 19).

Friedrich weilte vom Frühjahr bis zum Sommer 1813 in Krippen, einem beschaulichen Ort an der Elbe in der Sächsischen Schweiz. Er hatte dort Zuflucht vor dem Kriegsgeschehen und dem erneuten Einmarsch französischer Truppen in Dresden gesucht. Von Krippen aus wanderte er auf die ungefähr sechs Kilometer entfernte Kaiserkrone, wo er am 3. Juni eine *Felsige Kuppe* zeichnete (Abb. 20). Im oben abschließenden Stein hat Friedrich wohl ein nach links gerichtetes Gesicht mit Augen, Nase, Mund und Kinn gesehen, das er in seiner Zeichnung entsprechend festhielt. Dieses Felsengesicht hat Nina Amstutz in ihrem Buch *Caspar David Friedrich. Nature and the Self* ebenfalls be-

35 Vgl. Zeichnungen von Carl Blechen, wie Anm. 19.



18 Caspar David Friedrich, Ausblick ins Elbtal, 1807, Öl auf Leinwand, 61,5×80 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum



19 Caspar David Friedrich, Ausblick ins Elbtal, Detail aus Abb. 18



20 Caspar David Friedrich, Felsige Kuppe (Kaiserkrone), 3. Juni 1813, Bleistift, 11,3×18,6 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, C 1930-48 (mit Markierung)



21 Caspar David Friedrich, *Mondnacht am Strand mit Fischern*, um 1818, Öl auf Leinwand, 21 × 30 cm, Museum Behnhaus Drägerhaus, Lübeck



22 Caspar David Friedrich, *Mondnacht am Strand mit Fischern*, Detail aus Abb. 21

schrieben.<sup>36</sup> Das Blatt bildete später die Vorlage für den Aussichtsgipfel im Gemälde *Wanderer über dem Nebelmeer* (um 1817, Hamburger Kunsthalle).

Die um 1818 gemalte *Mondnacht am Strand mit Fischern* (Abb. 21) weist am Felsbrocken rechts unten gesichtsähnliche Formen auf. Zu sehen sind an der oberen Kante des Felsens zwei dunkle »Augenhöhlen«, rechts daneben eine nasenähnliche Erhebung sowie eine sich anschließende Mund-Kinn-Partie (Abb. 22).

Das um 1825 entstandene Gemälde *Nordische Frühlingslandschaft* (Abb. 23) zeigt eine noch winterliche, weite, kahle, sich bis an eine Berg-

kette erstreckende Ebene. Der Schnee ist bereits teilweise geschmolzen, sodass braune Erdhügel sichtbar geworden sind. In den Hügel links im Vordergrund hat Friedrich ein Gesicht mit zwei Augen, Nase, Mund und Kinn hineingemalt (Abb. 24). Die Physiognomie dieses recht gut erkennbaren Erd-Gesichts mit finsterem, fast dämonischem Ausdruck erinnert an ein Fabelwesen. Möglicherweise wollte Friedrich damit

<sup>36</sup> Vgl. Amstutz 2020, wie Anm. 7, S. 70.



23 Caspar David Friedrich, Nordische Frühlingslandschaft, um 1825, Öl auf Leinwand, 35,5×49,1 cm, National Gallery of Art, Washington, Inv. 2004.113.1



24 Caspar David Friedrich, Nordische Frühlingslandschaft, Detail aus Abb. 23 (mit Markierung)



25 Caspar David Friedrich, Mondaufgang am leeren Strand, ca.1835–38, Sepia, 25,2×39,5 cm, National Gallery of Art, Washington, D. C., Inv. 1992.11.1

deutlich machen, dass auch die Erde für ihn ein Lebewesen ist, das, wie der Mensch, zum Organismus der Natur gehört.<sup>37</sup>

Bis zum Ende seines künstlerischen Wirkens hat Friedrich Gesichter in Felsen dargestellt. In der späten Sepia *Mondaufgang am leeren Strand* (Abb. 25) ist in die Mitte der Komposition ein großer Gesteinsbrocken platziert. Weitere kleinere Steine liegen am Strand, einige im Wasser in Ufernähe. Am rechten Rand des großen Steines sind ein Auge mit Pupille sowie darunter eine seltsam platte Nase, ein wie ein



26 Caspar David Friedrich, Mondaufgang am leeren Strand, Detail aus Abb. 25

Fischmaul geformter Mund und ein Kinn auszumachen. Das Felsen-Auge blickt in den Himmel, zum aufgehenden Mond, wodurch der aus Urzeiten stammende Steinriese in die Unendlichkeit zu schauen scheint.

Friedrich hat in seinen Bildern häufig zwei aufeinander bezogene Steine wiedergegeben, die sich gegenüberstehen. Das Motiv geht zurück auf eine Wanderung mit dem Freund und Lehrer, dem Greifswalder Universitätszeichenlehrer und Architekten Johann Gottfried Quistorp (1755–1835), in das ca. 20 Kilometer südlich von Greifswald gelegene Gützkow. Dort sah Friedrich erstmals ein Hünengrab, das er am 19. März 1802 skizzierte (Abb. 27). »Als Friedrich das Grab zeichnete«, berichtete Quistorp, »lag ich oben auf dem Decksteine und rauchte ein Pfeifchen, und so hat er mich in sein Studienbuch mitaufgenommen.«<sup>38</sup> Friedrichs Skizze zeigt zwei verschiedene Ansichten, einmal befindet sich der kleine Deckstein links und einmal rechts vom großen Deckstein. Die erstgenannte Variante hat der Künstler danach in andere Werke übertragen, beispielsweise in sein Gemälde *Hünengrab im Schnee* (Abb. 42) oder in das Bild *Spaziergang in der Abenddämmerung* (Abb. 28). In der späten Sepia *Hünengrab bei Gützkow* (Abb. 29) erfährt das Gegenüber zweier Steine seinen stärksten Ausdruck. In der rechten Seite des kleinen Decksteins hat Friedrich ein Gesicht mit Augen, Nase, Mund und Kinn angelegt. Es scheint schräg nach oben zum großen

<sup>37</sup> Vgl. Horst Bredekamp, Die Erde als Lebewesen, in: Kritische Berichte 9, 4/5, 1981, S. 5–37.

<sup>38</sup> Zit. n. Christina Grummt, Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen. Das gesamte Werk, München 2011, S. 295.



27 Caspar David Friedrich, Zwei Ansichten des Gützkower Hünengrabes, 19. März 1802, Bleistift, 22,6×36,3 cm, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Graphische Sammlung, Inv. 1934/10



28 Caspar David Friedrich, Spaziergang in der Abenddämmerung, um 1830-35, Öl auf Leinwand, 33,7×43,2 cm, The Jean Paul Getty Museum, Los Angeles, Inv. 93.PA.14



29 Caspar David Friedrich, Hünengrab bei Gützkow, um 1837, Sepia, 23,4×30,4 cm, The Royal Danish Collection, Kopenhagen, Inv. I, 3 a-1

Deckstein zu blicken. Die dem kleinen Deckstein zugewandte Seite des großen Steins ähnelt im Umriss wiederum einem Tierkopf.

Während seiner Harzwanderung, die Friedrich 1811 mit seinem Freund Christian Gottlob Kühn (1780–1828) unternahm, zeichnete er am 26. Juni mit Bleistift den *Marmorbruch bei Rübeland* (Abb. 30). Einen Tag später, am 27. Juni hielt er das Motiv in seiner *Studie zur*

»Felsenschlucht« mit zwei kleinen Figuren am Höhleneingang (Abb. 31) erneut fest, diesmal mit Bleistift und Aquarell. Im Unterschied zur ersten, sachlich wirkenden Skizze nutzte Friedrich im Aquarell einzelne an Gesichtsprofile erinnernde Felsenformen, um darin dezent und kaum wahrnehmbar Augen einzuzeichnen (Abb. 32). Das vor Ort Gesehene ergänzte er spielerisch durch die eigene Phantasie, vermutlich



30 Caspar David Friedrich, Marmorbruch bei Rübeland, 26. Juni 1811, Bleistift, 23,2×32,8 cm, Pommersches Landesmuseum Greifswald, Inv. Gr164/1970.B



31 Caspar David Friedrich, Studie zur ›Felsenschlucht‹ mit zwei kleinen Figuren am Höhleneingang, 27. Juni 1811, Aquarell, 19,2×24,5 cm, Albertina Wien, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. 28628



32 Caspar David Friedrich, Studie zur ›Felsenschlucht‹ mit zwei kleinen Figuren am Höhleneingang, Detail aus Abb. 31 (mit Markierung)

ein für ihn vergnüglicher kreativer Akt verbunden mit dem Wunsch, sich mit der Natur eins zu fühlen.<sup>39</sup>

Das Wiener Aquarell wurde zur Vorlage für weitere Werke Friedrichs. Bald nach der Reise entstand das Gemälde *Felsenschlucht im Harz* (um 1811, Pommersches Landesmuseum Greifswald). Ein Jahr später stellte Friedrich die Schlucht in seinem patriotischen Bild *Gräber*

*gefallener Freiheitskrieger* dar (1812, Hamburger Kunsthalle). 1813 folgte das *Felsental (Das Grabmal des Arminius)* (Abb. 33) mit ebenfalls antinapoleonischer Aussage. Auch dieses Bild zeigt eine Schlucht, allerdings unterscheidet sie sich von den beiden zuvor genannten Werken,

39 Vgl. Schukowski über Friedrich, in diesem Aufsatz S. 78, zit. n. Hinz 1974, wie Anm. 31.



33 Caspar David Friedrich, Das Felsental (Das Grab des Arminius), um 1813, Öl auf Leinwand, 49,5 × 70,5 cm, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen



34 Caspar David Friedrich, Das Felsental (Das Grab des Arminius), Details aus Abb. 33 (mit Markierung)

unter anderem durch große vorgelagerte Felsbrocken und zahlreiche am Fuß der Gesteinswand aufragende Fichten. Während im Greifswalder und im Hamburger Gemälde die Felsen-Augen der zugehörigen Aquarellstudie (Abb. 31) nicht übernommen wurden, ist hingegen in der Bremer Komposition am unteren Ende des Felsspaltes links und rechts jeweils ein Auge zu erkennen (Abb. 34).

In seiner späten Sepia *Harzhöhle* (Abb. 35) hat Friedrich sein Phantasiespiel mit Felsen Augen und Gesichtern noch weiter getrieben. Hier nun sind die anthropomorphen Formen und Gestalten nicht mehr zu übersehen. An der linken Höhlenwand ist unten, wie schon im Wiener Aquarell von 1811, vor dem Schwarz des Höhleninneren, ein menschliches Profil mit einem vergleichsweise großen, deutlich sichtbaren Auge sowie Nase und Kinn zu finden (Abb. 36). Das Profil ähnelt dem Haupt einer Sphinx. In der rechten oberen Ecke des Bildes richtet ein fratzenartiges Felsengesicht seinen Blick in die Höhe (Abb. 37). Nina Amstutz hat 2020 diese beiden anthropomorphen Details beschrieben und abgebildet.<sup>40</sup> Darüber hinaus sei hier auf ein drittes, bisher übersehenes Detail hingewiesen: Über dem »Sphinx«-Profil vor schwarzem Grund erscheint an einer Felskante ein überraschend vollständig gezeichnetes menschliches Gesicht mit Auge und Augenbraue, Nase und Nasenflügel sowie einem geöffneten Mund (Abb. 38). Dieses Phantasie-Gesicht hatte Friedrich ebenfalls in der aquarellierten Vorstudie von 1811 – wenn auch kaum merklich – bereits angelegt (Abb. 31, 32). Zwei Jahrzehnte später werden in der Sepia *Harzhöhle* dieses Gesicht, wie auch die anderen beiden bereits genannten, signifikant (Abb. 35–38). Möglicherweise hatte sich der um 1837 von Alter und Krankheit geplagte Friedrich gern an die inspirierenden Naturerlebnisse im Harz erinnert, zumal sie ihm auf Grund seines gesundheitlichen Zustandes inzwischen versagt waren. In der 2025 im Metropolitan Museum, New

York präsentierten Ausstellung »Caspar David Friedrich. The Soul of Nature« wurde Friedrichs Anthropomorphismus am Beispiel der dort gezeigten *Harzhöhle* thematisiert. Im zugehörigen Katalog betrachtet Joanna Sheers Seidenstein die anthropomorphen Details in Friedrichs Sepia als Ausdruck seines Strebens, von zufällig in der Natur gefundenen Formen zur künstlerischen Erfindung zu gelangen.<sup>41</sup>

Bereits seit der Antike hat sich das Gestaltsehen der menschlichen Phantasie auf die pflanzliche Welt, vor allem auf die Bäume gerichtet. Man denke nur an Ovids *Metamorphosen*, in denen sich Daphne während ihrer Flucht vor Apoll, um dem Verfolger zu entkommen, in einen Baum verwandelt. Im Dresdner Kreis um Friedrich schrieb der bereits erwähnte Kunstschriftsteller und Friedrichverehrer Christian August Semler den Bäumen »Persönlichkeit« zu. In seinen 1800 veröffentlichten *Untersuchungen über die Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerey* betrachtete er landschaftliche Gegenstände, »an deren Formen sinnliche Gefühle assoziiert sind«. Solche Gefühle würden besonders Bäume auslösen, »da wir wegen ihrer Aehnlichkeit mit lebendigen Wesen geneigt sind, ihnen Persönlichkeit beizulegen. Sie sind wie wir anfangs jung und schwach; sie wachsen, erstarken, vermehren sich, sammeln eine Familie um sich her, altern, werden krank und sterben, wie wir. Diese Aehnlichkeiten sind so auffallend, daß man kein Dichter zu seyn braucht, um sie zu bemerken.«<sup>42</sup>

40 Amstutz 2020, wie Anm. 7, S. 70.

41 Hokanson, Seidenstein 2025, wie Anm. 7, Kat. 76, S. 252–253.

42 Christian August Semler, *Untersuchungen über die Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerey*. Für Freunde der Kunst und der schönen Natur, Bd. 1, Leipzig 1800, S. 218–219.



35 Caspar David Friedrich, Harzhöhle, um 1837, Sepia, 34,5×43,7 cm, The Royal Danish Collection, Kopenhagen, Inv. I, 3 a-3



36 Caspar David Friedrich, Harzhöhle, Detail aus Abb. 35



37 Caspar David Friedrich, Harzhöhle, Detail aus Abb. 35



38 Caspar David Friedrich, Harzhöhle, Detail aus Abb. 35



39 Caspar David Friedrich, Trauerszene, 26. Mai 1799, Pinsel in Graubraun, 18,7 × 23,7 cm Kunsthalle Mannheim, Graphische Sammlung

Für Friedrich spielten – neben den Felsen – die Bäume als Bildgegenstand eine zentrale Rolle. Das Erleben des Waldes und das Betrachten der Bäume waren essenziell für ihn. Der lebendige Ausdruck von Eichen, Fichten, Tannen oder Weiden beflügelte seine gestaltende, kreative Phantasie. Mit Akribie studierte er jedes Detail der gewachsenen Strukturen, sowohl lebender als auch abgestorbener oder gefällter Bäume. Es entstanden gleichsam Porträts, in denen er deren jeweilige Individualität genau erfasste. Friedrichs Bäume zeichnen sich durch eine außerordentliche Präsenz aus. Einmal, am 30. April 1807, skizzierte er eine Tanne dreieinhalb Stunden lang, für die Studie einer Fichte benötigte er am 1. Mai 1807 fünfeinhalb Stunden.<sup>43</sup> Mit Demut versenkte sich Friedrich in jedes Detail, um damit der Natur nahe zu sein, sich mit ihr zu »vereinigen«,<sup>44</sup> sie als Wunder der Schöpfung zu würdigen und zu begreifen. Nina Amstutz zufolge entsprach er damit den Auffassungen romantischer Naturphilosophen, wie etwa Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775–1854), nach denen jedes Detail der Natur im Verhältnis zum Ganzen studiert werden müsse, um das Ganze verstehen zu können.<sup>45</sup>

Am 26. Mai 1799 zeichnete Friedrich als Pendant zu einer *Abschiedsszene* (1799, Kunsthalle Mannheim) eine *Trauerszene* (Abb. 39). Das Blatt gehört zu seinen frühen erzählerischen Kompositionen. Zu sehen sind drei Figuren an einem Ufer, deren Haltung Trauer und Verzweiflung ausdrücken, wahrscheinlich weil eine geliebte Person auf dem Meer den Tod fand. Hinter dem sitzenden trauernden Paar steht eine Weide, der Friedrich eine anthropomorphe Gestalt gab. Wie flehende Menschenarme ragen ihre Äste in den Himmel und verstärken die Stimmung der Trauernden. Wie bereits in dieser Szene hat Friedrich auch später Weidenköpfen phantastische Formen verliehen. In den Gemälden *Verschneite Hütte* (1827, Nationalgalerie Berlin) und *Weidengebüsch bei tiefstehender Sonne* (1830–1835, Frankfurter Goethe-Mu-

seum) erinnern Löcher, Wulste und Astbrüche an aufgerissene Mäuler und Augen sowie an knollige oder spitze Nasen. Wie Gliedmaßen mit geballten Fäusten recken sich die Äste nach oben, so dass »Erlkönigsstimmung«<sup>46</sup> aufkommt, die an Goethes gleichnamige Ballade (1782) denken lässt. Darin werden vom fiebernden Kind die Weiden als Erlkönigs Töchter wahrgenommen: »Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort / Erlkönigs Töchter am düstern Ort? / Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau; / Es scheinen die alten Weiden so grau.«<sup>47</sup> Moritz von Schwind hat Goethes Phantasiespiel aufgegriffen und in seinem der Ballade gewidmeten Gemälde in die Weiden geisterhafte Züge mit schwarzen Augen, Mündern und spitzen Nasen hineingemalt.<sup>48</sup>

Die Eiche wird seit jeher als mächtiger, starker Baum verehrt. Sie verkörpert eindrucksvoll die Idee von Langlebigkeit und Beständigkeit. Im 18. und 19. Jahrhundert wurde die Eiche immer stärker zum Symbol deutscher Identität. Dazu trugen auch die von James Macpherson

43 Caspar David Friedrich, *Fichte*, 30.4.1807, Bleistift, 36,7 × 24,1 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, Inv. NG.K&H.B.16070-010, Grummt 540; Caspar David Friedrich, *Fichte*, 1./2.5.1807, Bleistift, 36,7 × 24,1 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, Inv. NG.K&H.B.16070-012, Grummt 542.

44 Vgl. Schukowski über Friedrich, in diesem Aufsatz S. 78, zit. n. Hinz 1974, wie Anm. 31.

45 Nina Amstutz, *Die Physiognomie der Bäume*, in: Birkholz u.a. 2024, wie Anm. 29, S. 258–263, hier S. 263.

46 Werner Sumowski hat »Erlkönigsstimmung« in Landschaften vom Friedrich-Schüler Carl Julius von Leybold wahrgenommen, z.B. in *Bäume im Mondschein* (1824, Wallraf-Richartz-Museum, Köln) und in *Weiden im Mondschein* (1825/26, Kunstmuseum Winterthur), vgl. Werner Sumowski, Caspar David Friedrich und Carl Julius von Leybold, in: *Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst*, 29, 6, 1971, S. 497–504, hier S. 500.

47 Goethe, *Erlkönig*, in: *Ders.*, wie Anm. 23, Bd. 1, S. 155.

48 Moritz von Schwind, *Der Erlkönig*, um 1830, Öl auf Holz, 32 × 44,5 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.



40 Caspar David Friedrich, Hünengrab am Meer, 1806/07, Pinsel in Braun, 64,5×95 cm, Klassik Stiftung Weimar, Museen



41 Caspar David Friedrich, Hünengrab am Meer, Detail aus Abb. 40 (rechter Baum 3 Astbrüche unten)

(1736–1796) 1762/63 veröffentlichten, in Deutschland bereits 1774 durch Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werther* bekannt gewordenen »ossianischen« Gesänge bei, in denen Heldentum häufig mit dem Symbol der Eiche verbunden wurde. Verschiedene Dichter knüpften daran an und besangen die Eiche als Sinnbild für deutschen Freiheitsgeist, Kraft und Standhaftigkeit.

So würdigte Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803) in seiner Ode *Fürstenlob* die »Eiche, die dem Orkane steht«.<sup>49</sup> Ludwig Gotthard Kosegarten (1758–1818), Pastor in Altenkirchen auf Rügen, dessen Lyrik Friedrich gekannt haben dürfte, verband in seinem Gedicht *Das Hünengrab* die Eiche mit dem Gedanken an eine heldenhafte Vorzeit: »Über die vier moosbewachsenen Steine, / Über die drey rauschenden Eichen Fried' und Ruh! / Die ihr schlummert drunten, Helden, Herrliche.«<sup>50</sup> Für Friedrich Hölderlin (1770–1843) symbolisierten die Eichbäume in seinem gleichnamigen Gedicht *Stärke, Emanzipation und Freiheit*: »Aber ihr, ihr Herrlichen! steht, wie ein Volk von Titanen / [...] Und ihr drängt euch fröhlich und frei, aus der kräftigen Wurzel, / Unter einander herauf und ergreift, wie der Adler die Beute, / Mit gewaltigen Armen den Raum, und gegen die Wolken / Ist euch heiter und groß die sonnige Krone gerichtet.«<sup>51</sup> Und Theodor Körner (1791–1813), der mit Friedrich befreundet war und 1813 im Freiheitskampf gegen Napoleon sein Leben verlieren sollte, besang ein Jahr zuvor mit patriotischem Gegenwartsbezug die Standfestigkeit der Eichen: »Deutsches Volk, du herrlichstes von allen, / Deine Eichen stehn, du bist gefallen!«<sup>52</sup>

Caspar David Friedrich hat keinem Baum so viel Aufmerksamkeit zuteil werden lassen wie der Eiche. Von dem ausgeprägten Charakter einzelner Eichen war er besonders fasziniert. Oft tragen sie kein Laub, wodurch Friedrich sich ganz auf die Strukturen des Stamms und der Äste konzentrieren konnte, die er mitunter gebärdenartig und physiognomisch interpretierte. Zunächst präzise nach der Natur gezeichnet,

stellte er sie später mehrmals in verschiedenen Gemälden dar, häufig verknüpft mit patriotischem Denken. Meist umstehen die Eichen gotische Ruinen, Friedhöfe oder Hünengräber, oft ist es Spätherbst oder Winter. Die Bäume haben ein langes Schicksal hinter sich, sie haben Wind und Wetter standgehalten, sind von Stürmen gezeichnet oder vom Blitz getroffen. Ihr hohes Alter zeigt sich in abgestorbenen Ästen. Mit Respekt hat Friedrich die Individualität dieser Eichen festgehalten.

Friedrichs frühes, mit Sepia gezeichnetes Hauptwerk *Hünengrab am Meer* (Abb. 40) war 1808 in Weimar ausgestellt und wurde im gleichen Jahr vom Herzogshaus erworben. Darin umstehen drei Eichen ein vorzeitliches Hünengrab. Beide Motive sind vor dem Hintergrund der napoleonischen Besetzung sowohl von Friedrich selbst als auch von seinen Zeitgenossen als Zeichen einer ehemals großen Vergangenheit Deutschlands gedeutet worden, beispielsweise vom Weimarer Verleger und Schriftsteller Carl Bertuch (1777–1815).<sup>53</sup> Nach seinem Besuch in Friedrichs Atelier 1807 beschrieb er das *Hünengrab am Meer*: »Drei mächtige Eichen auf einem Stück Gestade im Vordergrund stehend, haben schon durch die vielleicht hundertjährigen Stürme ihre schönsten

49 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Fürstenlob*, in: Ders., *Oden*. Zweiter Band, <http://www.zeno.org/Literatur/M/Klopstock,+Friedrich+Gottlieb/Gedichte/Oden.+Zweiter+Band/F%C3%BCrstenlob> [letzter Zugriff: 9.5.2025].

50 Ludwig Gotthard Kosegarten, *Das Hünengrab*, in: Ders., *Poesieen*, Bd. 1, Leipzig 1798, S. 184–187, hier S. 185.

51 Friedrich Hölderlin, *Die Eichbäume*, in: Friedrich Schiller (Hg.), *Die Horen*, Tübingen 1797, 10. Stück, S. 101.

52 Theodor Körner, *Die Eichen*, in: ders., *Leyer und Schwerdt*, Berlin 1814, S. 4–5, hier S. 5.

53 Vgl. Johannes Grave, *Caspar David Friedrich*, München 2012, S. 129–130; Annette Ludwig u.a. (Hg.), *Caspar David Friedrich, Goethe und die Romantik in Weimar*, Ausst.-Kat. [Klassik Stiftung Weimar, Schiller-Museum, 22.11.2024–2.3.2025], Berlin 2024, S. 158–159, Kat. 86.



42 Caspar David Friedrich, Hünengrab im Schnee, 1807, Öl auf Leinwand, 61 × 80 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum



43 Caspar David Friedrich, Hünengrab im Schnee, Detail aus Abb. 42



44 Caspar David Friedrich, Hünengrab im Schnee, Detail aus Abb. 42



45 Caspar David Friedrich, *Abtei im Eichwald*, 1809/10, Öl auf Leinwand, 110,4 × 171 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Äste verloren, doch wie drei große unerschütterliche Helden Charaktere, widerstehen sie selbst mit Kraft dem Element.«<sup>54</sup> Für die *Sepia* verwendete Friedrich Vorzeichnungen des Steingrabes bei Quoltitz und dreier Eichen von 1806.<sup>55</sup> Einige Astbrüche in der *Sepia* erinnern an schreiende Vogelköpfe (Abb. 41), die als Zeichen der Empörung oder der Verzweiflung gelesen werden könnten. Solche Astbrüche sind bei Friedrich bis in sein Spätwerk hinein immer wieder zu beobachten. In den Vorzeichnungen der hier dargestellten Bäume sind sie nicht ausgeführt. Erst im Atelier hat Friedrich seine Phantasiebegabung, sein gestaltendes Sehen in das Blatt einfließen lassen.

In dem ein Jahr später entstandenen *Hünengrab im Schnee* (Abb. 42) mit vergleichbarem gedanklichen Gehalt variierte Friedrich die Komposition. Es sind andere Eichen, ein anderes Hünengrab, nicht am Meer, sondern auf einer Anhöhe gelegen. Wie schon bei der Weimarer *Sepia* (Abb. 40) ist der im Gemälde sichtbare, an einen schreienden Vogelkopf erinnernde Astbruch am linken Baum in der zugehörigen Naturstudie der Eiche<sup>56</sup> nicht auf diese Weise ausformuliert (Abb. 43). Auch an der rechts stehenden Eiche<sup>57</sup> ist auf halber Höhe ein nach rechts gerichteter, einer Tierschnauze ähnelnder Aststumpf auszumachen. In der Mitte des Stammes auf gleicher Höhe könnten zwei Wülste als Auge oder Ohr interpretiert werden (Abb. 44).

Das Gemälde *Abtei im Eichwald* (Abb. 45) schuf Friedrich als Pendant zum *Mönch am Meer* (1808–1810, Staatliche Museen zu Berlin,

Nationalgalerie). Beide Bilder thematisieren existenzielle Fragen zum menschlichen Leben und seiner Endlichkeit. In der *Abtei im Eichwald* schreiten Mönche durch ein Gräberfeld. Sie tragen einen Sarg in eine verlassene gotische Ruine, um dort die Totenmesse zu halten. Der Friedhof mit seinen schiefen eingesunkenen Grabsteinen liegt verlassen, kahle Eichbäume greifen – wie schon oftmals von der Forschung bemerkt – wie mit klagender Gebärde in den Himmel. Sie umrahmen die Reste eines hohen Mauerstücks mit einem gotischen Spitzbogenfenster. Abendliches Dämmerlicht erscheint als ockrig-gelber Farb-

54 Zit. n. Börsch-Supan, Jähning 1973, wie Anm. 5, S. 68. Carl Bertuch wurde hier irrtümlich für Carl August Böttiger gehalten, vgl. Johannes Grave, *Ästhetische Opposition gegen Napoleon. Caspar David Friedrich, der Dresdner Romantiker-Kreis und der Weimarer Hof*, in: *Napoleon und die Romantik. Impulse und Wirkungen*, hg. v. Magistrat der Brüder-Grimm-Stadt Hanau, Fachbereich Kultur, Stadtidentität und Internationale Beziehungen/Städtische Museen Hanau, Marburg 2016, S. 37–57, hier S. 42–43; Ludwig u.a. 2024, wie Anm. 53, S. 158.

55 Vgl. Grummt 2011, wie Anm. 38, Nr. 481, 482, 491, 512.

56 *Eichenstudie*, 27.A.1804, Karlsruher Skizzenbuch, Bleistift, 18,4 × 11,8 cm, Ernst von Siemens Kunststiftung, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett; Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett; Klassik Stiftung Weimar, Grummt 392; vgl. Ludwig u.a. 2024, wie Anm. 53, S. 163–165, Kat. 88.

57 Der Baum kommt in mehreren Gemälden vor: *Winter*, 1808, ehemals Bayerische Staatsgemäldesammlung München, 1931 durch Brand verloren; *Klosterfriedhof im Schnee*, 1819, ehemals Nationalgalerie Berlin, Kriegsverlust; *Eichbaum im Schnee*, 1829, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.



46 Caspar David Friedrich, Klosterfriedhof im Schnee, 1819, Öl auf Leinwand, 121 × 170 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie Berlin, Kriegsverlust

schleier über dem Horizont und überstrahlt die zarte Sichel des Neumondes. Die visionär leuchtende Himmelszone schwebt über dem im Dunkeln liegenden irdischen Bereich.

Verschiedene Zeichnungen von in der Natur studierten Eichen flossen in dieses Bild ein.<sup>58</sup> Die an menschliche Gesten erinnernden Äste und Zweige verbinden die Erde mit der Himmelsphäre. Diesen Gedanken drückte auch Friedrich selbst in einem in einer Abschrift überlieferten Brief an Johannes Schulze (1786–1869) aus. Er deutete die Eichen anthropomorph, ihre Äste bezeichnete er als »Arme«: »Jetzt arbeite ich an einem grossen Bilde, worin ich das Geheimnis des Grabes, und der Zukunft darzustellen gedenke. [...] Unter, mit Schnee bedekten Grabmälern, und Grabhügeln, stehen die Überreste, einer gothischen Kirche, umgeben von uralten Eichen. Die Sonne ist untergegangen, und in der Dämmerung leuchtet über den Trümmern stehend, der Abendstern und des Mondes erstes Viertel. Dicker Nebel deckt die Erde, und wärent man den obern Theil des Gemäuers noch deutlich sieht, werden nach unten, immer ungewisser, und unbestimmter die Formen, bis endlich sich alles, je näher der Erde, im Nebel Verliert. Die Eichen streken nach oben die Arme aus dem Nebel, wärent sie unten schon ganz verschwunden. –«<sup>59</sup>

Mit dem *Klosterfriedhof im Schnee* (Abb. 46) entwickelte Friedrich seine Bildidee von der *Abtei im Eichwald* weiter. Der befreundete Maler und Arzt Carl Gustav Carus (1789–1869) hatte das Gemälde im Frühjahr 1819 in Friedrichs Atelier studiert. Er berichtete, der Maler habe »jetzt den großen Kirchhof im Winter [...] ziemlich fertig, es ist imposant, und die Eichgerippe sind äußerst wahr, doch sieht das Ganze wieder etwas barock und architektonisch aus.«<sup>60</sup> Im August desselben Jahres präsentierte Friedrich das Bild auf der Dresdener Akademieausstellung unter der Bezeichnung »Grabtragung des Bruders zu der Kapelle Trümmern am Waldesende, Winterlandschaft im Dämmerlicht, Oelgem., eigne Erfindung.«<sup>61</sup> Die beiden Eichen im Vordergrund hatte Friedrich bereits in seinem *Hünengrab im Schnee* von 1807 dargestellt. Auch in *Klosterfriedhof im Schnee* weisen sie zoomorphe Gebilde wie

58 Vgl. Grummt 2011, wie Anm. 38, Nr. 392, 489, 586.

59 zit. n. Grave, Kuhlmann-Hodick, Rößler 2024, wie Anm. 4, S. 50.

60 Carl Gustav Carus an Gottlob Regis, 3.5.1819, zit. n. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 5, S. 214.

61 Marianne Prause (Hg.), Die Kataloge der Dresdner Akademie-Ausstellungen 1800–1850, Bd. 1, Berlin 1975 (1819), S. 46, Nr. 533.



47 Caspar David Friedrich, *Astwerk*, um 1807, Bleistift, 36 × 23 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Ca 49v/14



48 a–c Caspar David Friedrich, *Klosterfriedhof im Schnee*, Details aus Abb. 46

Augen und Mäuler an Astbrüchen auf. Für den großen, bizarren Ast am Boden rechts verwendete Friedrich die Zeichnung *Astwerk* (Abb. 47).<sup>62</sup> Darin erscheint überraschend ein Gesichtprofil in der Bruchstelle des Astes, das auf dem Schwarz-weiß-Foto des verlorenen Originals ebenfalls zu erahnen ist. Der gebrochene Stamm links im Mittelgrund lässt an ein drachenartiges, auf dem Rücken liegendes Wesen denken – ein Motiv, das Friedrich wiederholt nutzte (Abb. 48 a).<sup>63</sup> Der Ast neben den Grabplatten links im Vordergrund erscheint wie eine Krake mit zwei Augen und einem Tentakel (Abb. 48 b). In der Bruchstelle des Stammes rechts daneben können Auge, Ohr und Maul eines Schafskopfes gesehen werden (Abb. 48 c). Auf den vergrößerten Ausschnitten des verlorenen Originals (Abb. 48) und deutlicher noch in der vor dem Original entstandenen Kopie (Abb. 49, 50) sind diese Details zu erkennen.

Friedrichs Hauptwerk *Klosterfriedhof im Schnee* wurde 1820 von Friedrichs Freund, dem Verleger und Sammler Georg Andreas Reimer (1776–1842), gekauft. 1912 erwarb Direktor Ludwig Justi (1876–1957) das Bild aus dem Besitz der Familie Reimer für die Nationalgalerie.<sup>64</sup> In Justis Publikationen nahm Friedrichs Gemälde breiten Raum ein.<sup>65</sup> Im 1932 erschienenen Sammlungsführer »Von Runge bis Thoma« bescheinigte er dem Bild einen »seltsam geheimnisvollen Eindruck« und deutete die Gestalt der Eichen anthropomorph. Das »kühl bläuliche Weiß des Schnees verstärkt sich zum nahen Horizont hin, begegnet dort dem warmen Ton der schweren Schneeluft, der sich dann nach oben hin verfeinert und auflichtet: zartes Rosa scheint durch die kahlen Fenster [...]. Die Bäume klagen oder trauern, der Bau ist wie Orgelklang oder Chorgesang. Dieser Künstler weckt Tiefen unseres Bewußtseins.«<sup>66</sup>

Friedrich reiste ab 1801 von Dresden aus mehrfach nach Neubrandenburg, in die Stadt, aus der seine Eltern stammten. Er besuchte dort Verwandtschaft und im benachbarten Breesen die Schwester Catharina. Während seines Aufenthaltes in Neubrandenburg 1809 zeichnete er am 3. Mai eine *Entlaubte Eiche* (Abb. 51). Äußerst sorgfältig dokumentierte er die vitale Struktur des prächtigen Baumes. Bis in die Wipfel hinein verzweigen sich die immer kleiner und zarter werdenden Äste, die noch kein Laub tragen. Mit dunklen und hellen Schraffuren hat der Künstler die Dreidimensionalität der Eiche im Wechsel von Licht und Schatten festgehalten.

Friedrich verwendete die Zeichnung für sein um 1822 entstandenes Gemälde *Rabenbaum* (Abb. 52). Darin steht eine Eiche mit braunem Laub neben einem an der Rügener Küste gelegenen steinzeitlichen Grabhügel. Dahinter erstreckt sich das Meeresblau der Ostsee, links

62 Ähnlich bizarr stellte Friedrich zwei Äste am 14.3.1812 in der Zeichnung *Vom Blitz getroffene Weide* dar (Bleistift, 36 × 23 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Ca49v/19, Grummt 573). Besonders der linke gebrochene Lindenast wirkt tierähnlich, am rechten Ende zeigt sich eine wulstige Form, die an den Kopf einer Schildkröte mit Auge, Nase und geöffnetem Maul erinnert. Die surrealen Verrenkungen der nach oben gerichteten Zweige suggerieren ein geflügeltes Wesen. Auch in der Zeichnung der in Neubrandenburg entstandenen *Baumstudie* vom 2.6.1809 ist am rechten Ende eines am Boden liegenden kahlen Astes ein Gebilde zu sehen, das wie ein Pferdekopf mit einem deutlich sichtbaren Auge, zwei Ohren und einem geöffneten Maul erscheint (Bleistift, 36 × 26 cm, Nasjonal-museet for kunst, arkitektur og design, Oslo, Inv. NG.K&H.B.16013, Grummt 582).

63 Vgl. Anm. 70.

64 Vgl. Grave, Kuhlmann-Hodick, Rößler 2024, wie Anm. 4, S. 454.

65 Ludwig Justi, *Deutsche Malkunst im neunzehnten Jahrhundert. Ein Führer durch die Nationalgalerie*, Berlin 1920, S. 339–356.

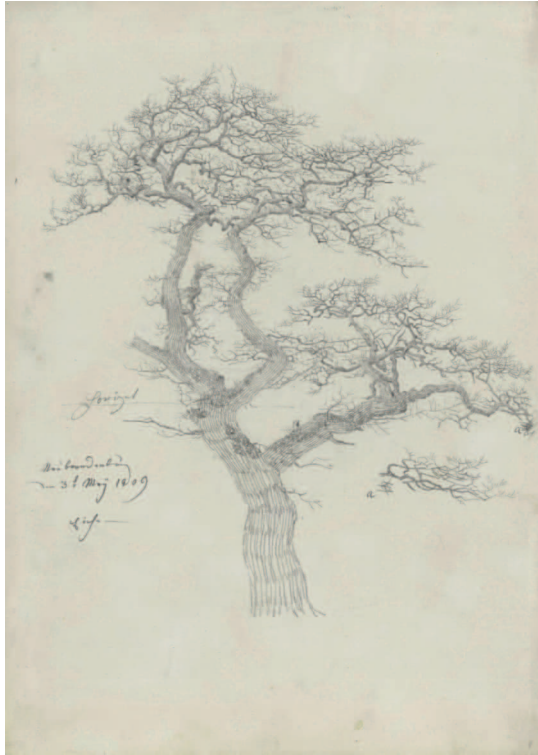
66 Ludwig Justi, *Deutsche Malkunst im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Gang durch die National-Galerie*, Bd. 2: Von Runge bis Thoma, Berlin 1932, S. 50.



49 Unbekannt, Kopie nach Caspar David Friedrich, Klosterfriedhof im Schnee, nach 1850, Öl auf Leinwand, 120×173 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie



50 Unbekannt, Kopie nach Caspar David Friedrich, Klosterfriedhof im Schnee, Detail aus Abb. 49



51 Caspar David Friedrich, Entlaubte Eiche, 3. Mai 1809, Bleistift, 35,9×25,9 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, Inv. NG.K&H.B.16015



52 Caspar David Friedrich, Rabenbaum, um 1822, Öl auf Leinwand, 59×73 cm, Musée du Louvre, Paris

leuchten die Kreidefelsen von Kap Arkona. Gegenüber der sachlichen Naturstudie hat Friedrich im Gemälde den Ausdruck des Eichbaums gesteigert. Ekstatisch recken sich die Äste wie Arme gebärdentartig in alle Richtungen. Zwischen den beiden nach oben ragenden Hauptästen mit teils spiralförmigen Verzweigungen hat Friedrich auch hier einen vogelkopfartigen, gesplitterten Aststumpf eingefügt, der in der Osloer Zeichnung nicht existiert. Ausgerechnet auf diesem zoomorphen Gebilde hat sich eine Krähe niedergelassen. Auch der unten am Stamm nach rechts gerichtete gebrochene Aststumpf, der ebenfalls einem Vogelkopf mit Auge und geöffnetem Schnabel ähnelt, ist in der Zeichnung nicht vorhanden. In diesen während der Ausführung des Gemäldes frei erfundenen Details wird Friedrichs Intention, den physiognomischen Ausdruck zu verstärken, besonders augenfällig. Weitere ebenfalls frei hinzugefügte Motive, wie ein die Eiche umfliegender Krähenschwarm sowie bizarr geformte Stümpfe und am Boden liegende Stämme verstärken die dramatische Bewegtheit der surreal anmutenden Szene. Bereits 1822, zur Ausstellung des Bildes in Dresden, zeigte sich die Kritik von dem Bild ergriffen. Die »Wiener Zeitschrift für Kunst« schrieb, das Gemälde habe einen »sehr phantastischen Charakter [...], die älteste und größte Eiche im Mecklenburgischen darstellend, herbstlich entlaubt, brennend feurige Abendwolken zwischen den knorrigen Zweigen durchschimmernd, und zahllose Heere von Krähen und Dohlen den Baum umflatternd, ihre Ruhestätte auf ihm suchend. Man glaubt, ihr heiseres Geschwätz zu hören, und märchenhaft sonderbar spricht das Ganze zu Aug und Phantasie.«<sup>67</sup>

In dem Gemälde *Eichbaum im Schnee* (Abb. 53) steht in winterlicher Weite an einem kleinen Tümpel einsam ein alter Eichbaum. Kronenlos und an der Spitze schon abgestorben, erscheint er wie ein mo-

numentales Sinnbild der Vergänglichkeit. Die knorrigen, gekrümmten Äste und filigranen Zweige der Eiche bilden vor dem kühlen Himmelsblau ein eindrucksvolles Ornament. Sie tragen noch das braune Laub des Vorjahres, das der Baum erst im Frühjahr mit dem Wachstum der neuen grünen Blätter verlieren wird. Wie in einigen anderen Gemälden mit Eichbäumen hat Friedrich sich auch hier für ein Winterbild entschieden. Der Schnee war ihm »das große weiße Tuch, der Inbegriff der höchsten Reinheit, worunter die Natur sich zu einem neuen Leben vorbereitet.«<sup>68</sup> Friedrich hat keinen trüben Wintertag wiedergegeben, sondern mit dem lichten Blau des Himmels ein Zeichen der Hoffnung gesetzt. Als Friedrich das Gemälde 1829 auf der Dresdner Akademieausstellung präsentierte, schrieb der Archäologe und Schriftsteller Carl August Böttiger (1760–1835): »Prof. Friedrich gab uns in der ihm eigentümlichen Manier eine zypressenartig emporsteigende abgeästete Eiche auf beschneitem, etwas eintönig gehaltenem Boden. Aus dem halbverfaulten Baumsturz zur Seite kann sich die Phantasie leicht ein Ungeheuer bilden.«<sup>69</sup> Das von Böttiger beobachtete, am Boden liegende, seltsam geformte »Ungeheuer« (Abb. 54) wirkt in der Tat wie ein gestürztes, drachenartiges Fabeltier mit Auge, Ohr und Maul, das auf dem Rücken liegend, gleichsam hilflos, seine Gliedmaßen von sich streckt. Mit besonderer Expressivität teilt sich hier ein Zustand der Hilflosigkeit

67 Anonym, Über die Dresdener Kunstaussstellung im Herbst 1822, in: Wiener Zeitschrift für Kunst, 1822, S. 1042, zit. n. Werner Sumowski, Caspar David Friedrich-Studien, Wiesbaden 1970, S. 118.

68 Grave, Kuhlmann-Hodick, Rößler 2024, wie Anm. 4, S. 305.

69 Carl August Böttiger, o. T., in: Artistisches Notizenblatt 17, 1829, S. 65, zit. n. Börsch-Supan, Jähning 1973, wie Anm. 5, S. 114.



53 Caspar David Friedrich, Eichbaum im Schnee, 1829, Öl auf Leinwand, 71 × 48 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie



54 Caspar David Friedrich, Eichbaum im Schnee, Detail aus Abb. 53

und vielleicht sogar der Verzweiflung mit. Wenn auch zu dem Motiv keine Vorzeichnung überliefert ist, so darf doch angenommen werden, dass Friedrich den gebrochenen Stamm beobachtet und skizziert hatte. In seinen Gemälden hat er das Motiv wiederholt verwendet.<sup>70</sup> Neben dem Baumgebilde zu Füßen der Eiche sind an deren Ästen weiter oben Brüche zu beobachten, die auch hier an Vogelköpfe mit geöffnetem Schnabel erinnern. Zudem lassen sich am Stamm der Eiche zahlreiche, infolge von Schäden entstandene Astaugen und Wulstbildungen ausmachen, in die mitunter Gesichter hineingesehen werden können. Ein prominentes, über Friedrichs *Eichbaum im Schnee* hinausgehendes Beispiel für solche Phantasiegebilde an Eichbäumen ist im Werk von Carl Wilhelm Kolbe d. Ä. zu finden, etwa in seiner Radierung *Phantastische tote Eiche im Gehölz* (Abb. 55).



55 Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., *Phantastische tote Eiche mit Storchenest*, 1830–35, Radierung, 35,4 × 49,5 cm, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau

Der wohl nicht vollendete, späte *Wald im Spätherbst* von 1835 zeigt im Vordergrund ein Gewässer, hinter dem dicht gedrängt kahle Bäume stehen (Abb. 56). Friedrich hat hier einen Ausschnitt gegeben, ohne Horizont und ohne Himmel. Eine vorn geöffnete kleine Lichtung ist weiter hinten durch eng nebeneinander stehende Bäume vergittert. In dieses fast monochrome Waldstück mit Farben zwischen Grau, Braun und Ocker fällt kaum Licht. Nur in der Schneise dringt fahle Helligkeit durch das Gestrüpp. Sowohl für die mittig stehende Eiche als auch für den nach rechts geneigten Baum nutzte Friedrich Zeichnungen, die rund drei Jahrzehnte zuvor, am 25./26. April 1809 in Neubrandenburg entstanden waren (Abb. 57). In der Skizze des nach rechts geneigten Stammes hat sich Friedrich auf die dunkel schraffierte Aushöhlung im Wurzelbereich konzentriert. Deren obere Partie weist zwei einem Augenpaar ähnelnde Löcher auf. Im Gemälde hat Friedrich diesen Eindruck verstärkt. Unter dem dunklen Augenpaar erscheinen auf eine Mund- und Kinnpartie anspielende Gebilde, wodurch die Aushöhlung des Stammes nun an einen Totenschädel denken lässt. Der unterhalb dieses Baumes aus dem Wasser nach rechts ragende gebrochene Stamm erinnert an einen Pferdekopf mit Auge, Ohr, Nüstern und einem geöffneten, klagenden Maul (Abb. 58). Wie an anderen Bildern bereits gezeigt, vermitteln die anthropomorphen und zoomorphen Gestalten der Bäume auch in diesem Gemälde eine düstere Stimmung. Gefühle der Bedrängnis und kreatürlicher Not werden durch die Baumgestalten hervorgerufen. *Wald im Spätherbst* kann als Ausdruck des Lebensgefühls von Friedrich am Ende seines von Krankheit und Entbehrungen gezeichneten Schaffens gelesen werden.

<sup>70</sup> Vgl. *Gräber gefallener Freiheitskrieger* (1812, Hamburger Kunsthalle), *Klosterfriedhof im Schnee* (1819, ehemals Nationalgalerie Berlin, Kriegsverlust), *Rabenbaum* (1822, Musée du Louvre Paris).



56 Caspar David Friedrich, Wald im Spätherbst, 1835, Öl auf Leinwand, 33 x 44 cm, Angermuseum Erfurt



57 Caspar David Friedrich, Studie einer Eiche, Baum mit Wurzel, 25./26. April 1809, Bleistift, 31,9 x 25,8 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. C 1937-417



58 Caspar David Friedrich, Wald im Spätherbst, Detail aus Abb. 56



59 Caspar David Friedrich, Böhmisches Landschaft mit einem See, 1810, Öl auf Leinwand, 69,5 × 103 cm, Klassik Stiftung Weimar, Museen

### Phantasie des Künstlers und Freiheit der Interpretation

Als ein letztes Beispiel für Friedrichs Gestaltsehen, nun aber eher heiter gestimmt, sei hier die *Böhmisches Landschaft mit einem See* (Abb. 59) von 1810 vorgestellt. Das Gemälde geht auf Friedrichs Wanderung durch Nordböhmen 1807 zurück. Im Sommer 1810 wurde das Bild gemeinsam mit weiteren Werken Friedrichs vom Weimarer Herzog Carl August angekauft, der damit möglicherweise eigene Erinnerungen an Aufenthalte in Teplitz verbinden konnte. Für Friedrich wie für den Herzog war Böhmen ein Rückzugsort jenseits napoleonisch besetzter Gebiete.<sup>71</sup> Die aus vielen Motiven zusammengesetzte, etwas überladen wirkende, sommerliche Phantasielandschaft vermittelt den Eindruck von Unbeschwertheit. Im hügeligen Vordergrund sind Buschgruppen, ein Hünengrab sowie ein als Quellfassung gedeutetes Gemäuer dargestellt.<sup>72</sup> Mit feinmalerischer Brillanz sind einzelne Pflanzen und ihre in verschiedenen Farben leuchtenden Blüten erfasst. Der Blick geht über Wälder und Wiesen in die dunstige Ferne hin zu mehreren Gebirgskämmen. Die Höhenzüge am Horizont und der bildbeherrschende Himmel mit seinen zarten Wolkenschleiern sind in verschiedenen Grautönen gehalten, die ganz oben in strahlendes Blau übergehen. Links im Hintergrund erscheint ein See, auf dem, winzig klein, ein Se-

gelschiff zieht. Am Ufer erscheinen einzelne villenartige Gebäude sowie, kaum sichtbar, mehrere weiße Kreidefelsen, die Friedrich von Rügen kannte.

Links im Vordergrund, vor einem Felsbrocken, dessen Gestalt einem großen, friedlich ruhenden, gutmütigen Tier ähnelt, liegen zwei entwurzelte, abgestorbene Holzstämme (Abb. 60). Bei genauerer Betrachtung lässt sich in der Wurzel des vorderen Stammes ein seltsames, männlich erscheinendes Gesicht mit Auge, Knollennase beziehungsweise Schnauze finden. Wie Hörner ragen die Wurzelenden in verschiedene Richtungen, eines wirkt wie ein Geweih. An der anderen, daneben liegenden Wurzel sind zwei runde Wülste zu sehen, die an einen Busen denken lassen. Die beiden Stämme lagern übereinander. Ein Ast des unten liegenden Baumes suggeriert eine Umarmung. Könnte Friedrich bei diesen Stämmen mit ihren kurios anmutenden, anthropomorphen Anspielungen an ein umschlungenes Liebespaar gedacht haben? Allzu abwegig erscheint dies nicht. Überliefert ist, dass er sich bereits als junger Mann zu Sehnsuchtsgefühlen bekannte, die er sehr wohl,

<sup>71</sup> Vgl. Grave 2016, wie Anm. 54, S. 53.

<sup>72</sup> Börsch-Supan 1973, wie Anm. 5, S. 309.



60 Caspar David Friedrich, Böhmisches Landschaft mit einem See, Detail aus Abb. 59

wenn auch nur andeutungsweise, in Briefen oder im Tagebuch auszudrücken wusste.<sup>73</sup>

Die Liebesthematik taucht in Friedrichs Bildern mehrfach auf, etwa in seinem Jahreszeitenzyklus von 1803. Das Blatt *Sommer/Mittag/Jugend* (ehemals Sammlung Ehlers, Verlust)<sup>74</sup> zeigt unter zwei Birken ein Liebespaar in einer Laube. »Wenn sich dann, in den Stunden des glänzenden Mittags, die Welt so frey und blühend dem innern Sinne öffnet«, schrieb dazu der mit Friedrich befreundete Naturphilosoph Gotthilf Heinrich von Schubert (1780–1860), »da scheint in der süßen Zeit der Rosen alles tiefe Sehnen sein Ziel gefunden zu haben. Dort wo die Lilie der Rose sich vermählt, wo jene schlanken Bäume mit dunkelgrünen Zweigen sich umfassen, schlingt die jugendliche Liebe ihren Arm um uns.«<sup>75</sup> Vier Jahre später griff Friedrich das Motiv in seinem Gemälde *Der Sommer* wieder auf (1807, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek). In der heiteren, vom Mittagslicht beschienenen Landschaft schlängelt sich unter einem strahlend blauen Himmel ein Fluss zwischen sanften Hügelketten bis zu den Höhenzügen am Horizont. Den bereits zitierten Christian August Semler beeindruckte das Bild: »Zwei Liebende, die sich in einer Laube umarmen, unter Bäumen, auf denen sich Tauben lieblosen, und zwischen blühenden Büschen und Blumenstauden, die sich anmuthig durch einander schlingen, machen den Vordergrund zu einem lachenden Garten der Liebe.«<sup>76</sup> In Anlehnung an Goethes einer unerfüllten Liebe gewidmetem Gedicht *Schäfers Klagelied* malte Friedrich um 1809/10 eine *Rügenslandschaft mit Regenbogen* (Abb. 61). Darin steht ein Schäfer einsam auf

einem Hügel, sein Blick ist in die Ferne, zum Meer gerichtet. Die Schafherde ist bereits den Hügel hinab gezogen, der Schäfer aber verharret noch, auf seinen Stock gestützt, und blickt über das Haus der ehemaligen Geliebten hinweg in die unendliche Weite. Wie in der *Böhmischen Landschaft mit einem See* sind auch in diesem Gemälde im Vordergrund abgestorbene Äste zu sehen. Dazu ist die bereits erwähnte Vorzeichnung *Astwerk* (Abb. 47) erhalten, die Friedrich um 1807 in der Natur skizziert hatte und später auch für den *Klosterfriedhof im Schnee* nutzte (Abb. 46, 49). Das bei genauerer Betrachtung in der Bruchstelle des Astes erkennbare Gesicht mit Auge, Nase und geöffnetem Mund hat Friedrich wohl nicht in das Gemälde übernommen, soweit das anhand der Reproduktion des verlorenen Werkes beurteilt werden kann.

Ob für das »hölzerne Liebespaar« der *Böhmischen Landschaft mit einem See* Naturstudien vorlagen, möglicherweise ebenfalls mit anthropomorpher Anspielung, ist nicht bekannt. Das Motiv fand in der bisherigen Literatur kaum Beachtung. Helmut Börsch-Supan hat das Detail in seinem Werkverzeichnis immerhin erwähnt und die »abgeästeten

73 Vgl. Herrmann Zschoche, Caspar David Friedrich. Frauenbilder, Frankfurt am Main 2015, S. 6–14.

74 Vgl. Caspar David Friedrichs Jahreszeiten. An der Wiege der Romantik, Ausst.-Kat. [Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, 23.11.2006–11.3.2007], Berlin 2006, S. 14.

75 Gotthilf Heinrich Schubert, Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft, Dresden 1808, S. 304–305.

76 Zit. n. Semler 1808, wie Anm. 2, S. 184.



61 Caspar David Friedrich, Rügenlandschaft mit Regenbogen (Schäfers Klagelied), 1809/10, Öl auf Leinwand, 59 × 84,5 cm, ehemals Kunstsammlungen zu Weimar, seit 1945 verschollen

und entwurzeltten Bäume<sup>77</sup> als Todessymbole interpretiert, was hier jedoch nicht zutrifft. Nicht als Ausdruck von Todesgedanken, vielmehr als ein Bekenntnis zum Leben darf das »hölzerne Liebespaar« gedeutet werden. Es veranschaulicht Friedrichs freigeistige Phantasie, seine von Kühnheit und gelegentlich auch von Witz inspirierte Kreativität. So spiegelt dies Bild, mehr als andere Werke des Künstlers, dessen gelegentliche Neigung »zum heitersten Scherze«, die Gotthilf Heinrich von Schubert dem befreundeten Maler bescheinigt hatte.<sup>78</sup>

Friedrichs Interesse am Suchbild, am versteckten Detail, an Uneindeutigkeit und Ambivalenz, das am Beispiel der hier vorgestellten Werke anschaulich wird, führte ihn zu komplexen Bildformen, mit denen er Räume für Gedanken und Emotionen öffnete. Er ermächtigte sein Publikum, »in der Mehrsinnigkeit seiner Bilder zu wählen.«<sup>79</sup> Diese Offenheit macht das Grundprinzip seiner Kunst aus,<sup>80</sup> das er selbst wie folgt beschrieb: »so ist es doch schon ein großer Verdienst und vielleicht das Größte eines Künstlers geistig anzuregen und in den Beschauer, Gedanken, Gefühle und Empfindungen zu erwecken, und wehren sie auch nicht die seinen.«<sup>81</sup>

In Friedrichs Bildern lassen sich bis in die späten Schaffensjahre immer wieder Gesichter und Gestalten in Felsen und an Bäumen beobachten<sup>82</sup> – eine in der Literatur bisher wenig beachtete Seite seines Werks. Wie Friedrich mit ebenmerklichen Unterschieden experimentierte, so auch mit ebenmerklichen Ähnlichkeiten, die jedoch nicht nur wahrnehmungspsychologisch zu verstehen sind. Beide Pole machen das Sehen an sich, den Wahrnehmungsprozess erfahrbar und stimulier-

ren das aktive, selbsttätige Betrachten. Denn wie hatte Friedrich gefordert: ein Bild müsse »geistig aufregen und der Phantasie Spielraum geben.«<sup>83</sup> Diesem Phantasiespiel und dessen verführerischer Freiheit kann man Vergnügen und Inspiration abgewinnen – und mehr noch: ein Weltverständnis, weit über die Grenzen der Sichtbarkeit hinaus.

77 Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 5, S. 309.

78 Gotthilf Heinrich von Schubert, Der Erwerb aus einem vergangenen und die Erwartungen von einem künftigen Leben. Eine Selbstbiographie, 2. Bd., 1. Abteilung, Erlangen 1855, S. 183.

79 Zit. n. Werner Hofmann, Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München 2000, S. 239.

80 Vgl. Werner Busch, Zu Verständnis und Interpretation romantischer Kunst, in: Werner Busch u.a. (Hg.), Artefakten. Kunsthistorische Schriften. Romantik, Annweiler 1987, S. 1–29; Hilmar Frank, Die mannigfaltigen Wege zur Kunst. Romantische Kunstphilosophie in einem Schema Caspar David Friedrichs, in: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, 10, 1991, S. 180; Hofmann 2000, wie Anm. 79, S. 239–251; Frank 2004, wie Anm. 4, S. 116, 117, 133; Frank 2024, wie Anm. 3, S. 64, 69.

81 Zit. n. Grave, Kuhlmann-Hodick, Rößler 2024, wie Anm. 4, S. 275.

82 Auch in Friedrichs Wolkenskizzen ließen sich anthropomorphe und zoomorphe Gestalten finden. So könnte man in der *Wolkenstudie* von 1806–08 ein nach rechts blickendes menschliches Profil und darunter einen Tierkopf sehen (Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, Inv. NG.K&H.B.16069-038, Grummt 462). In der *Wolkenstudie* vom Juni 1815 ist in der rechten Wolkenpartie wohl ein Gesicht mit Auge, Nase Mund und Kinn zu erkennen (Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, Inv. NG.K&H.B.16070-019, Grummt 549 verso).

83 Zit.n. Grave, Kuhlmann-Hodick, Rößler 2024, wie Anm. 4, S. 254.

## Abbildungsnachweis:

1, 2, 6, 17, 19, 22, 48, 50, 54, 58, 60: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Stephan Helms (gemeinfrei). – 3, 4, 7, 8: Österreichische Galerie Belvedere, Wien. – 5, 6: Kunstmuseum Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart / Foto SIK-ISEA / Philipp Hitz. – 9: © Staatsgalerie Stuttgart. – 10: bpk / Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Caterina Miksch. – 11, 16: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (gemeinfrei). – 12, 14, 23, 24, 25, 26, 28, 52, 57: Wikimedia commons (gemeinfrei). – 13: Hubertus Gaßner (Hg.), Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik, Ausst.-Kat. [Essen, Museum Folkwang, 5.5.–20.8.2006; Hamburger Kunsthalle, 7.10.2006–28.1.2007], München 2006, S. 244. – 15: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / Dietmar Katz (gemeinfrei). – 18, 42, 43, 44: Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Elke Estel / Hans-Peter Klut. – 20: Petra Kuhlmann-Hodick, Gerd Spitzer (Hg.), Dahl und Friedrich. Romantische Landschaften, Ausst.-Kat. [Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum, 6.2.–17.5.2015], Dresden 2014, S. 151. – 21: Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus / Leihgabe aus Berliner Privatsammlung. – 27: © Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung / Dieter Bongartz. – 29: Markus Bartsch, Johannes Grave (Hg.), Caspar David Friedrich. Kunst für eine

neue Zeit, Ausst.-Kat. [Hamburger Kunsthalle, 15.12.2023–1.4.2024], Berlin 2023, S. 330. – 30: Hubertus Gaßner (Hg.), Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik, Ausst.-Kat. [Essen, Museum Folkwang, 5.5.–20.8.2006; Hamburger Kunsthalle, 7.10.2006–28.1.2007], München 2006, S. 247. – 31, 32: Albertina, Wien. – 33, 34: Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen / Marcus Meyer Photography / Artothek. – 35, 36, 37, 38: Markus Bartsch, Johannes Grave (Hg.), Caspar David Friedrich. Kunst für eine neue Zeit, Ausst.-Kat. [Hamburger Kunsthalle, 15.12.2023–1.4.2024], Berlin 2023, S. 331. – 39: Markus Bartsch, Johannes Grave (Hg.), Caspar David Friedrich. Kunst für eine neue Zeit, Ausst.-Kat., Hamburger Kunsthalle, [15.12.2023–1.4.2024], Berlin 2023, S. 107. – 40, 41: Klassik Stiftung Weimar, Museen. – 45: bpk / Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie / Andres Kilger. – 46: bpk / Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie. – 47: Christina Grummt, Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen, WVZ, S. 536, Nr. 568. – 49: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Jens Ziehe (gemeinfrei). – 51: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo / Nasjonalmuseet / Dag A. Invasøy. – 53: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie (gemeinfrei). – 55: © Anhaltische Gemäldegalerie Dessau. – 56: Angermuseum Erfurt / Dirk Urban. – 59, 61: Klassik Stiftung Weimar, Museen / Alexander Burzik.

# Künstler im Bannkreis Caspar David Friedrichs: Zur Friedrich-Rezeption und der Nachwirkung von dessen Gemälde *Klosterfriedhof im Schnee* – eine Spurensuche

Gerd-Helge Vogel

*Zu den zahlreichen Kriegsverlusten, die die Alte Nationalgalerie zu beklagen hat, gehört auch Caspar David Friedrichs »Klosterfriedhof im Schnee« (1819, Öl auf Leinwand, 121×170 cm, Inv.-Nr. A II 13). Im Jahre 2015 gelang es, eine bis dahin unbekannt gebliebene, qualitätvolle 1:1-Kopie aus Privatbesitz zu erwerben, die an das Original erinnert und den Verlust sichtbar macht. Zugleich erhob sich die Frage nach dem Urheber dieser Kopie. Um diesen herauszufinden, schien eine Betrachtung der zeitgenössischen Schüler und Nachahmer Friedrichs ratsam. Wer von ihnen besaß die handwerkliche Qualität und das spirituelle Einfühlungsvermögen, eine Kopie dieser hohen Qualitätsstufe zu fertigen? Neben Friedrichs gelegentlicher eigener Kopistentätigkeit, die bei manchen seiner Werke zu variierenden Repliken führte, werden die unmittelbaren Dresdner Freunde – Carl Gustav Carus und Johan Christian Clausen Dahl – in ihren zeitweiligen künstlerischen Affinitäten zu Friedrichs Schaffen vorgestellt. Ebenso wird der große Kreis seiner übrigen Dresdner Nachahmer und Schüler mit charakteristischen Werken behandelt, unter denen besonders Johann Gustav Grunewald und Carl Julius von Leybold mit ihrem hohen Einfühlungsvermögen in das Kunstschaffen dieses Meisters herausragen. Restauratorische Untersuchungen im Jahr 2023 kamen unterdessen zu dem Ergebnis, dass die Fertigung der Kopie nach 1850 anzunehmen ist. Da das Originalgemälde schon kurze Zeit nach seiner Entstehung von Friedrichs Landsmann, dem Kunstsammler und Verleger Georg Andreas Reimer erworben wurde und auch nach dessen Tod im Besitz dieser Familie verblieb, eröffneten sich neue Möglichkeiten für die Suche nach dem wahrscheinlichen Kopisten, der unter den in Berlin Mitte des 19. Jahrhunderts tätigen Malern zu vermuten ist.*

»Nicht alles läßt sich lehren, nicht alles erlernen und durch bloßes totes Einüben erlangen; denn was eigentlich rein geistiger Natur in der Kunst genannt werden kann, liegt über die engen Schranken des Handwerks.«<sup>1</sup>

## Werkhintergrund

Einen wichtigen Aufgabenbereich in der Friedrichforschung stellen die Fragen nach der Echtheit seiner Bilder, nach Repliken, Wiederholungen, Varianten, Kopien und Adaptionen, aber auch nach Motivübernahmen und Nachahmungen im Malstil des Künstlers dar. Überblickt man die Forschungsberichte der Vergangenheit, lassen sich wechselnde Zuschreibungen an Friedrich selbst und den in Gänze nur schwer zu überblickenden Schaffensumkreis beobachten. Sie resultieren aus zahlreichen kompositorischen, motivischen und stilistischen Übereinstim-

mungen zu Werken des Meisters, die sich in ihrer Komplexität und Vielschichtigkeit kaum auf einen Nenner bringen lassen. Gleichwohl soll hier der Versuch unternommen werden, die Frage nach der Eigenständigkeit Friedrich'scher Bildwerke wie jene nach der Abhängigkeit von dessen Vorbild im Kontext seiner Zeit und seinem unmittelbaren künstlerischen Umfeld näher zu beleuchten.

Dabei dient uns die sehr getreue Friedrich-Kopie (Abb. 1) nach dem verlorenen gegangenen und einst zu den Hauptwerken des Meisters zählenden *Klosterfriedhof im Schnee* (Abb. 2)<sup>2</sup> – geschaffen im Zeitraum 1817 bis 1819 – als Ausgangspunkt der Überlegungen. Das Original gelangte 1912 als Geschenk des Generalkonsuls Paul Freiherr von Merling in den Bestand der Nationalgalerie und ist seit 1945 verschollen.<sup>3</sup> Mit den Ausmaßen von 121×170 cm handelte es sich um eines der großformatigsten Gemälde, das Friedrich je schuf: ein Umstand, der auf die außerordentliche Bedeutung weist, die der Künstler diesem Bilde beimaß. Anhand der im Format nahezu identischen und vor dem Original entstandenen, sehr qualitätvollen Kopie wollen wir uns zumindest eine ungefähre Vorstellung von den künstlerischen Verfahrensweisen des Replizierens, Kopierens, Variierens, Adaptierens und Nachahmens Friedrich'scher Werke in den ersten beiden Dritteln des 19. Jahrhunderts verschaffen. Mit dem 2015 erfolgten Erwerb dieser Kopie gelang es der Alten Nationalgalerie, die durch den kriegsbedingten Verlust des Originals gerissene Lücke wieder einigermaßen zu schließen.<sup>4</sup>

Selbst wenn sich mit der vergleichenden Gegenüberstellung der Friedrich-Schüler und -Nachahmer noch nicht die Hand des Kopisten bestimmen lässt, so erlangen wir durch einen solchen Überblick Erkenntnisse über die Bedeutung Friedrichs als Vorbild für zahlreiche

1 Caspar David Friedrich, Äußerung bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern, in: Sigrid Hinz (Hg.), Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, Berlin 1968, S. 93–94.

2 Vgl. Helmut Börsch-Supan, Karl Wilhelm Jähniq, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, S. 351–353, Nr. 254; Gerd-Helge Vogel, Zur Kopie nach Caspar David Friedrichs *Klosterfriedhof im Schnee*. Fremde und eigene Wiederholungen von Werken des Künstlers, in: Birgit Verwiebe, Ralph Gleis (Hg.), Caspar David Friedrich. Unendliche Landschaft, München/London/New York 2024, S. 107–119.

3 Vgl. Staatliche Museen zu Berlin (Hg.), Dokumentation der Verluste. Band II. Nationalgalerie, Berlin 2001, S. 40, A II 13.

4 Vgl. Angelika Wesenberg, Birgit Verwiebe, Regina Freyberger (Hg.), Malkunst im 19. Jahrhundert. Die Sammlung der Nationalgalerie. Band 1, A–K, Petersberg 2017, S. 262–263. Die Dimensionen der Kopie, Öl/Lw., 120×173 cm, stimmen nahezu genau mit dem Original überein, deren geringe Differenz erklärt sich unter Umständen aus der unterschiedlichen Rahmung der Gemälde.



1 Unbekannt, Kopie nach Caspar David Friedrich, Klosterfriedhof im Schnee, nach 1850, Öl auf Leinwand, 120×173 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. NG 6/15



2 Caspar David Friedrich, Klosterfriedhof im Schnee, 1819, Öl auf Leinwand, 121×170 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie (Kriegsverlust)

Künstler. Zudem wird daran die Beliebtheit seiner Kompositionen bei zeitgenössischen Kennern und Sammlern deutlich. Mit der Fokussierung auf die Friedrich-Nachfolge soll der Blick auf einen möglichen Schöpfer der Kopie gelenkt werden, der, angesichts der Hochwertigkeit der Kopie, nicht nur ein perfekter Nachahmer des Pinselstrichs Friedrichs gewesen sein, sondern auch ein hohes Maß an Verständnis für Friedrichs »Versuch, die kosmische Ganzheit der Mensch-Natur-Beziehung in eine neue bildhafte Form [zu] bringen«,<sup>5</sup> besessen haben muss. Freilich ist nicht garantiert, dass sich der Kopist finden lässt. Erkennbar wird jedoch der Kontext, in dem die Friedrich-Nachfolge gedeihen konnte, die selbst nach dem Tod des Meisters und seinem beginnendem Vergessen qualitätvolle künstlerische Leistungen hervorbrachte.

In der Eingrenzung dieses Kreises müssen hier aus Platzgründen all jene Meister ausgeblendet bleiben, die sich außerhalb des engeren Zirkels um Friedrich mit dessen Werk beschäftigt haben. Zu verweisen wäre da unter anderem auf die dänischen und norwegischen Maler, die sich zeitweilig im Umfeld von Johan Christian Clausen Dahl und Caspar David Friedrich bewegten und sich in ihren Werken intensiv und experimentell mit der Kunst dieser beiden Meister auseinandersetzten. Das trifft besonders für Werke der Dänen Johan Thomas Lundbye,<sup>6</sup> Christoffer Wilhelm Eckersberg,<sup>7</sup> Frederik Sødring,<sup>8</sup> Martinus Rørbye<sup>9</sup> und Christen Købke<sup>10</sup> sowie für die Norweger Knud Baade<sup>11</sup>, Thomas Fearnley<sup>12</sup> und Peder Balke<sup>13</sup> zu. Neben diesen Skandinaviern gehört außerdem der Deutschbalte August Matthias Hagen<sup>14</sup> aus der Dorpater Malerschule zu jenem Zirkel der Friedrich-Rezipienten, die hier ausgeblendet bleiben müssen.

### Zu Entstehungsgeschichte und früher Wirkung von Friedrichs Gemälde *Klosterfriedhof im Schnee*

In seinen *Lebenserinnerungen* schilderte uns Carl Gustav Carus »Friedrichs Verfahren bei Entwerfung seiner Bilder«, welches auch für dessen *Klosterfriedhof im Schnee* zutrifft: »Er machte nie Skizzen, Kartons, Farbewürfe zu seinen Gemälden [...]. Er fing das Bild nicht an, bis es lebendig vor seiner Seele stand, dann zeichnete er auf die reinlich gespannte Leinwand erst flüchtig mit Kreide und Bleistift, dann sauber und vollständig mit Rohrfeder und Tusche das Ganze auf und schritt hierauf bald zur Untermalung. Seine Bilder sahen daher in jeder Stufe ihrer Entstehung stets bestimmt und geordnet aus und gaben immer den Eindruck seiner Eigentümlichkeit und der Stimmung, in welcher sie ihm zuerst innerlich erschienen waren.«<sup>15</sup> Freilich gingen – was Ca-

rad (Hg.), C. W. Eckersberg – dansk malerkunsts fader, Kopenhagen 2005, S. 228–229; Kasper Monrad (Hg.), Christoffer Wilhelm Eckersberg, München/London/New York 2015, S. 38–41.

8 Frederik Sødring (1809–1862) ließ sich in den 1830er Jahren vor allem über das Studium von friedrichnahen Gemälden Johan Christian Dahls durch intensive Beschäftigung mit Friedrichs Kunst von dessen Malerei inspirieren, vgl. Monrad 1991, wie Anm. 6, S. 154–155.

9 Martinus Rørbye (1803–1848) ließ sich 1830 nach einer Reise nach Norwegen nur kurzzeitig von Friedrichs Kunst beeinflussen, indem er entsprechende Landschaftsmotive mit melancholischer Stimmung übernahm, vgl. Thorvaldsens Museum (Hg.), Martinus Rørbye 1803–1848, Kopenhagen 1981, S. 103, Nr. 65, 180; Monrad 1991, wie Anm. 6, S. 100, 155.

10 Christen Købke (1810–1848) erhielt vermutlich Anstöße zur Beschäftigung mit Friedrichs Kunst vom dänischen Kunsthistoriker Niels Lauritz Høyen (1798–1870), der ihn auf dessen melancholische Stimmungslandschaften wies, die zwischen 1835 und 1838 vorübergehend zur Richtschnur seines Schaffens im Landschaftsfach wurden, vgl. Monrad 1991, wie Anm. 6, S. 155–156; Hans Edvard Nørregård-Nielsen, Kasper Monrad (Hg.), Christen Købke 1810–1848, Kopenhagen 1996, S. 17, 196, 278–283; Monrad 2015, wie Anm. 7, S. 38–41; Markus Bertsch, Hubertus Gaßner, Neela Struck (Hg.), Eckersberg – Faszination Wirklichkeit. Das Goldene Zeitalter der dänischen Malerei, Petersberg 2016, S. 23–24, 206, 283, Nr. 64.

11 Der norwegische Maler Knud Baade (1808–1879) ging nach dem Studium an der Kunstakademie Kopenhagen zurück nach Christiania/Oslo, wo er 1834 und 1836 J. C. Dahl begegnete, der ihn nach seinem Besuch in der norwegischen Heimat einlud, mit ihm zurück nach Dresden zu reisen, um dort sein Studium für drei Jahre bei seinem Landsmann fortzusetzen. In dieser Zeit übte Friedrich, der im selben Haus wie Dahl wohnte, großen Einfluss auf Baade aus, vgl. Knut Ljøgodt, Måneskinnsmaleren /Moonlight Romantic. Knud Baade (1808–1879), Tromsø 2012, S. 34–43; Rolf Günther, Ilka Melzer, Die Stiftung Friedrich Pappermann Freital. Eine Privatsammlung Dresdner Kunst, Freital o. J. (2003), S. 30 (*Norwegische Küstenlandschaft im Mondschein*, Öl/Lw., 70×94 cm, Freital, Schloss Burgk); Petra Kuhlmann-Hodick, Gerd Spitzer (Hg.), Dahl und Friedrich. Romantische Landschaften, Dresden 2014, S. 210–211.

12 Thomas Fearnley (1802–1842) ließ sich nach seiner Ausbildung in Kopenhagen und Stockholm 1829 für anderthalb Jahre in Dresden nieder, wo er unter der Leitung J. C. Dahls seine Kunst ausübte und dabei mit Friedrich in Berührung kam, sodass dessen Einfluss zeitweise spürbar wird, vgl. Willi Wolfradt, Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik, Berlin 1924, S. 184; Kuhlmann-Hodick, Spitzer 2014, wie Anm. 11, S. 128, 208; Herrmann Zschoche, Thomas Fearnley – Von Dresden nach Rom 1828–1835, Frankfurt/Main, 2022, S. 15.; Paul Spencer-Longhurst, Moonrise over Europe. J.C. Dahl and Romantic Landscape, London 2006, S. 36.

13 Peder Balke (1804–1887) war Schüler der Kgl. Zeichenschule in Christiania und danach an der Kunstakademie Stockholm. 1835 unternahm er eine Reise nach Deutschland und lebte 1836 mehrere Monate bei J. C. C. Dahl in Dresden, von wo aus er sogar nach Berlin fuhr, um dort Werke von C. D. Friedrich studieren zu können, vgl. Kuhlmann-Hodick, Spitzer 2014, wie Anm. 11, S. 209; Knut Ljøgodt, Peder Balke. Sublime North. Works from The Gundersen Collection, Milano 2020, bes. S. 50.

14 August Matthias Hagen (1794–1878) war ab 1811 Schüler des Dorpater Universitätszeichenmeisters Carl August Senff (1777–1838). 1820 unternahm Hagen zur Weiterbildung seiner Kunst eine Reise nach Deutschland, bevor er 1838 Senffs Nachfolger in Dorpat/Tartu wurde. Vermutlich über seinen Freund, dem russischen Prinzenenerzieher, Staatsrat und Dichter Wassilij Andrejewitsch Schukowski (1783–1852) – ebenfalls Freund und Förderer von Friedrich – lernte Hagen in St. Petersburg Schukowskis Gemäldesammlung kennen, zu der mehrere Gemälde und viele Zeichnungen von Friedrich gehörten. Weitere Friedrich-Gemälde konnte er in der Dorpater Sammlung des Chirurgen Johann Christian Moier (1786–1858) kennenlernen, sodass Hagen durch das Studium dieser Werke und C. G. Carus' *Zehn Briefe über Landschaftsmalerei* auf indirektem Wege mit Friedrichs Kunstauffassung in Berührung kam, die auf ihn eine besondere Faszination ausübte, als er für den kaiserlichen Hof in St. Petersburg 1834/35 eine Serie von Landschaften von Südfinnland – besonders von der Insel Hogland/Suursaari – schuf, vgl. Jens Christian Jensen, Einwirkung Caspar David Friedrichs auf August Matthias Hagen. Die Insel Suursaari im Werk des baltischen Malers, in: Christine Szkiot, Caspar David Friedrich und Umkreis, Hamburg 2006, S. 98–102; Henk van Os, Caspar David Friedrich and his Contemporaries, in: Vincent Boele, Femke Foppema (Hg.), Caspar David Friedrich & the German Romantic Landscape, Amsterdam/Zwolle 2008, S. 30, 124, Nr. 84–85; Gerd-Helge Vogel, August Matthias Hagen (1794–1798) – Deutschbaltische Landschaftsmalerei zwischen romantischem Aufbruch und provinzieller Selbstgenügsamkeit, in: *Baltic Journal of Art History*, 10/Autumn 2015, S. 11–52.

15 Carl Gustav Carus, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. Nach der zweibändigen Originalausgabe von 1865/66 neu herausgegeben von Elmar Jansen, Bd. I, Weimar 1966, S. 166.

5 Hans Joachim Neidhardt, Caspar David Friedrich und die Malerei der Dresdner Romantik. Aufsätze und Vorträge, Leipzig 2005, S. 8.

6 J. T. Lundbye (1818–1848) war an der Kopenhagener Kunstakademie ein Schüler des Friedrich-Freundes Johan Ludwig Lund (1777–1867), von dem er mit der Kunst Friedrichs bekannt gemacht wurde und von der er sich beeinflusst sah, vgl. Kasper Monrad, Caspar David Friedrich und Dänemark. Friedrichs Bedeutung für die dänische Kunst, in: Kasper Monrad, Colin J. Bailey (Hg.), Caspar David Friedrich og Danmark / Caspar David Friedrich und Dänemark, Kopenhagen 1991, S. 143–144, 157–158.

7 C.W. Eckersberg (1783–1853) nahm als erster dänischer Künstler Impulse von Friedrichs romantischer Malerei in seinem Schaffen auf, als er 1816 auf der Rückreise aus Rom in Dresden Station machte, um Friedrich einen Brief seines dänischen Freundes J. L. Lund zu übergeben, vgl. Monrad 1991, wie Anm. 6, S. 150–151; 158; Peter Michael Hornung, Kasper Mon-



3 Caspar David Friedrich, Die Jacobikirche in Greifswald als Ruine, um 1817, Feder, Bleistift auf Papier, 26×19,5 cm, New York, The Morgan Library & Museum

rus nicht erwähnte – derartigen Bildentwürfen intensive Naturstudien voran, die er dann zur Übertragung seiner Gedankenwelt auf der Bildfläche kompilierte, um auf der Grundlage seines einfühlsamen Naturstudiums zur poetisierenden Verdichtung auf der Leinwand gelangen zu können, sodass das Gemälde den Anspruch der inneren und äußeren Wahrheit des Künstlers zu erfüllen vermochte. Helmut Börsch-Supan hat die zahlreichen Vorzeichnungen für die mächtigen Eichen, den am Boden liegenden Stamm und Ast sowie für die fiktive Innenansicht des Chores der Greifswalder Jacobikirche als Ruine (Abb. 3) zusammengestellt<sup>16</sup>, wobei auffällt, dass Friedrich im fertigen Gemälde die architektonische Struktur des ruinösen Kirchenbaus in der Vertikalen so überlängte, bis sie der beabsichtigten symbolischen Ausdruckskraft transzendentalen Strebens zur Ewigkeit genügte.

Wir wissen aber auch, dass sich Friedrich gelegentlich noch weiterer Schaffungsmethoden bediente.<sup>17</sup> So weisen eine Reihe von erhalten gebliebenen Feder- und Pinselzeichnungen Quadraturen auf, die der proportionalen Übertragung von Motiven und Figuren in die große Komposition dienten. Dort, wo es ihm notwendig erschien – etwa bei Architekturmotiven oder den gebündelten Sonnenstrahlen beim *Tetschener Altar*<sup>18</sup> – kamen sogar Lineal, Reißschiene oder andere Zeichengeräte als Hilfsmittel zum Einsatz. Außerdem benutzte er Umrisszeichnungen zum getreuen Durchpausen von Vorentwürfen und

Details auf die Leinwand. Dabei blieb das reale Naturerlebnis, wie er es aus seinen eigenen Studien und Skizzenbüchern übernahm, Ausgangspunkt seiner poetischen Ideenlandschaften. Mitunter aber griff er zur Visualisierung seiner inneren Bildschau auch auf Fremdvorlagen zurück. Unter anderem lässt sich das beim *Junotempel von Agrigent* (Abb. 4)<sup>19</sup> beobachten, wo er sich einer Aquatinta von F. Hegi nach Carl Ludwig Frommel bediente. Zur Darstellung alpiner Hochgebirgslandschaften lieferten entsprechend Carus beziehungsweise Friedrichs Schüler August Heinrich mit ihren Studien die Vorlagen kreativer Anregungen.<sup>20</sup>

Insofern bedingte Friedrichs romantisierende Gestaltungsweise durchaus das Kopieren beziehungsweise Zitieren von Motiven aus unterschiedlichen Quellen, wobei er mit der Komposition *Klosterfriedhof im Schnee*, einer verdichteten Variante seiner Bildfindung *Abtei im Eichwald* (Abb. 5),<sup>21</sup> eine neue, spirituelle Akzentsetzung anstrebte, die er durch konstruktive Momente mathematisch-geometrischer Überlegungen und Symmetriebildung einem zugespitzten Abstraktionsgrad entgegenführte,<sup>22</sup> um das Gedankengebäude seiner von Transzendenz geprägten ›Seelenlandschaft‹ noch weiter steigern zu können. Damit entsprach er dem Grundsatz seines Schaffens, »daß die Kunst [...] eigentlich die Sprache unserer Empfindung, unserer Gemütsstimmung, ja selbst unserer Andacht, unser Gebet sein sollte.«<sup>23</sup>

Aus Friedrichs Brief vom 22. April 1819 aus Dresden an Dr. Ludwig Puttrich (1783–1856)<sup>24</sup>, den Leipziger Sammler seiner Gemälde, schrieb er in einem Nachsatz: »Herrn Quandt<sup>25</sup> bitte ich zu grüßen und zu sagen das der Winter bis auf etwas wenigens fertig ist.«<sup>26</sup> Einige Tage später, am 3. Mai, erfahren wir aus einem Brief von Carus an Gottlob Regis

16 Vgl. Börsch-Supan, Jähmig 1973, wie Anm. 2, S. 351, Nr. 254; Christina Grummt, Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen. Das gesamte Werk, 2 Bde., München 2011, Bd. II, S. 706, 708–709 (dat. um 1817).

17 Vgl. Ingo Sandner, Besonderheiten der Unterzeichnung auf Gemälden der Romantik – am Beispiel in Dresden tätiger Maler, in: Heinz Althöfer (Hg.), Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung. Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung, München 1987, S. 164–175, hier S. 165, 170.

18 Vgl. Börsch-Supan, Jähmig 1973, wie Anm. 2, S. 300–302, Nr. 167.

19 Ebd., S. 419–420, Nr. 381.

20 Ebd., S. 391–392, Nr. 317 (*Hochgebirge/Schweizer Landschaft*), S. 420–421, Nr. 382 (*Landschaft mit Gebirgssee am Morgen*), S. 397–398, Nr. 330 (*Der Watzmann*); s. hierzu ausführlich: Birgit Verwiebe (Hg.), Caspar David Friedrich. Der Watzmann, Berlin/Köln 2004, bes. S. 13–40; dies., Carus und das Hochgebirge. Seine Ansichten vom Montblanc und die Kopie nach Caspar David Friedrich, in: Petra Kuhlmann-Hodick, Gerd Spitzer, Bernhard Maaz (Hg.), Carl Gustav Carus: Wahrnehmung und Konstruktion. Essays, Berlin/München 2009a, S. 193–200, bes. S. 197–199. Vgl. auch C. D. F. Hochgebirge (*Schweizer Landschaft*), um 1823/24, Öl/Lw., 132×167 cm, ehemals Berlin, NG, Kriegsverlust; BS 317).

21 Vgl. Börsch-Supan, Jähmig 1973, wie Anm. 2, S. 304–305, Nr. 169.

22 Über die mathematisch durchdrungene Bildkomposition in ihrer Symbolkraft schrieb bereits der Rezensent Helldunkel Gottlieb (= Karl Wildenhain), vgl. ders., Ein Bild von diesjähriger Dresdner Ausstellung. August 1819, in: Isis 1820, IV, Kleinmeisterereyen in deutschen Schriftsachen, Sp. 145–151), zitiert nach: Börsch-Supan, Jähmig 1973, wie Anm. 2, S. 90–91.

23 Caspar David Friedrich, Äußerung bei einer Betrachtung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern, in: Hinz 1968, wie Anm. 1, S. 127.

24 L. Puttrich, Rechtsanwalt und Kunsthistoriker, war ein Förderer der Künste in Sachsen und stand mit C. D. Friedrich im Briefwechsel.

25 Johann Gottlob von Quandt (1787–1859), ein deutscher Kunsthistoriker und Kunstmäzen, der vor allem die zeitgenössischen sächsischen Künstler der Romantik durch Aufträge förderte.

26 Caspar David Friedrich. Die Briefe, herausgegeben und kommentiert von Herrmann Zschoche, Hamburg 2005, S. 130, Nr. 68. Der Jurist, Kunsthistoriker und Kunstsammler Dr. Ludwig Puttrich (1783–1856) sammelte seit 1813 Gemälde von Friedrich.



4 Caspar David Friedrich, Junotempel von Agrigent, um 1828, Öl auf Leinwand, 54×72 cm, Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv.-Nr. C 5022



5 Caspar David Friedrich, Abtei im Eichwald, 1809/10, Öl auf Leinwand, 110,4×171 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. NG 8/85



6 Caspar David Friedrich, Kopie nach Salomon Geßner, Ein vom Wasser zu einer Brücke (sic!) unterhöhlter (sic!) Fels unweit Rütli. Cant. Zürich. (sic!), Bez. u. M.: »Andenken / von / Casper Friedrich. / aus Greifswald. 1793«, 1793, Aquarell, 18,3×21,2 cm, aus: Studentenstammbuch des späteren Pastors Adolph Wilhelm Picht, Greifswald, Pommersches Landesmuseum

(1791–1854),<sup>27</sup> dass Friedrich »den großen Kirchhof im Winter [...] ziemlich fertig[gestellt habe],«<sup>28</sup> sodass er es zur Eröffnung der Dresdener Akademie-Ausstellung am 3. August desselben Jahres dem Publikum unter dem Titel *Grabtragung des Bruders zu der Kapelle Trümmern an Waldesende, Winterlandschaft im Dämmerlicht, Oelgem., eigne Erfindung* präsentieren konnte.<sup>29</sup> Damit hatte ein langer Prozess der Entwicklung dieses Bildgedankens, der wohl schon um 1817 begann – als Paraphrase auf die *Abtei im Eichwald* von etwa 1809 – in diesem bislang größten Gemäldeformat des Künstlers seinen vorläufigen Abschluss gefunden.<sup>30</sup> Zahlreiche Rezensenten – darunter Karl Wildenhain in der Zeitschrift *Isis* – stellten den besonderen Charakter dieses Werkes heraus, in dem »die Abendfeier allen Seins, die Wende zwischen Tod und Leben [zu sehen war, wo], der Sarg itzt über die Schwelle schwebt, so stehen Zeit und Ewigkeit im Gleichgewicht.«<sup>31</sup>

Einen weiteren Bildgedanken ließ Friedrich in das Gemälde einfließen, der lange übersehen wurde und der erst jüngst im Zuge der Restaurierung der Kopie im Vergleich mit dem Foto des verlorenen Originals zutage trat: die versteckte patriotische Botschaft in der Markierung einer der beiden Gedenksteine im rechten Vordergrund mit der Jahreszahl 1812,<sup>32</sup> dem Datum des beginnenden Niedergangs Napoleons nach dem verhängnisvollen Russlandfeldzug, dessen Auswirkungen in die Befreiungskriege einmündeten. Für Friedrich verband sich mit diesem Datum ein Zeichen der Hoffnung, dass selbst in politisch schwierigen Zeiten sich das Blatt noch zum Guten wenden kann.

Friedrichs Greifswalder Landsmann und Freund, der Buchhändler Georg Andreas Reimer (1776–1842), erwarb das Gemälde im Februar 1820, wie aus dessen Buchhaltung *Für die Haushaltungs- und Privat-Ausgaben* zu entnehmen ist.<sup>33</sup> Dort ist auf den beiden letzten Zeilen der rechten Spalte zu lesen: »1 Bild von Friedrich 3 (unleserlich) 312 Taler / Rahmen zum Bilde 6 Taler und 18 Groschen«. Im Vergleich zu den beiden im Format ähnlichen Gemälden *Mönch am Meer* und *Abtei im Eichwald*, für die der preussische König 1810 zusammen 450 Taler bezahlt hatte, waren Reimers Ausgaben in Höhe von 318 Talern und 18 Groschen für das gerahmte Bild ziemlich hoch. Die Summe offenbart

27 G. Regis, der deutsche Dichter, Übersetzer und Privatgelehrte in Breslau, stand mit C. G. Carus in engem Briefwechsel.

28 Vgl. Marianne Prause, Carl Gustav Carus und Caspar David Friedrich, in: Kunsthistorisches Institut der Karl-Marx-Universität Leipzig (Hg.), Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII, Leipzig 1958, S. 311–315, bes. S. 312, 315, Fußnote 14.

29 Vgl. Die Kataloge der Dresdener Akademie-Ausstellungen 1800–1850, bearbeitet von Marianne Prause, Band 1, Berlin 1975, 1819, S. 46, Nr. 533.

30 Vgl. Börsch-Supan, Jähning 1973, wie Anm. 2, S. 352, Nr. 254.

31 Helldunkel 1820, wie Anm. 22; Börsch-Supan, Jähning 1973, wie Anm. 2, S. 90–91. Weitere zeitgenössische Bildrezensionen zum Gemälde vgl. ebd., S. 88–91.

32 Vgl. Vogel 2024, wie Anm. 2, S. 109 (mit Abb.).

33 Staatsbibliothek Berlin, Sign.: Dep 42 (Arch. De Gruyter) 320a, Blatt 63, Ausgaben 1820, Februar, rechte Spalte, die beiden letzten Zeilen. Der Hinweis auf diese Fundstelle ist Johannes Rößler zu danken. Vgl. Johannes Grave, Petra Kuhlmann-Hodick, Johannes Rößler (Hg.), Caspar David Friedrich. Sämtliche Briefe und Schriften, kommentiert von Johannes Rößler und Johannes Grave, München 2024, S. 454.



7 Salomon Geßner, Ein vom Wasser zu einer Brücke unterhölder Fels. Müllen-Stein ohnweit Rütli Cant: Zürich, 1786, Kupferstich, Radierung, Bild: 8,4×11,2 cm, Platte: 9,4×16,2 cm, eingebundenes Blatt: 40,8×28 cm, aus: »Helvetischer Kalender fürs Jahr 1786«, Zentralbibliothek Zürich, AWQ 193: 92.

die hohe Wertschätzung des Sammlers für das Gemälde. Seit dem Ankauf durch Reimer scheint das Bild durchgängig in dessen Besitz beziehungsweise dem seiner Nachkommen gewesen zu sein, bis es 1912 die Berliner Nationalgalerie erwarb.<sup>34</sup>

Im Juli und August 1826 präsentierte Reimer das Bild in der von ihm in seinem Haus ausgerichteten *Gemälde-Ausstellung zum Besten der Witwen und Waisen der Griechen*. Dort hatte es die Schriftstellerin Amalie von Helvig<sup>35</sup>, geb. Freiin von Imhoff (1776–1831) gesehen und ausführlich im *Kunstblatt* beschrieben.<sup>36</sup>

### Friedrichs eigenhändige Wiederholungen: Repliken und Varianten

Das Kopieren fremder Vorlagen war fester Bestandteil der akademischen Kunstausbildung, die sich Friedrich schon während seines Einstiegs in die Kunst seit 1790 unter dem akademischen Zeichenmeister Johann Gottfried Quistorp (1755–1835) in Greifswald als methodische Voraussetzung zur Erlangung einer eigenständigen Kunstsprache erworben hatte. Hier war das Kopieren nach fremden »Modellen« gleichwie das »Zeichnen und Reißen« fester Bestandteil von Quistorps öffentlich abgehaltenen Unterricht.<sup>37</sup> In diesem Zusammenhang zeichnete Friedrich unter anderem nach Vorlagen aus Johann Daniel Preißlers *Gründlich verfaßten Regeln*, die ihm in verschiedenen Bänden und Ausgaben zur Verfügung standen.<sup>38</sup> Selbst beim Stammbucheintrag für

den späteren Pastor Adolph Wilhelm Picht (1773–1857) griff Friedrich in seiner Kopie (Abb. 6) auf einen Kupferstich von Salomon Geßner zurück (Abb. 7).<sup>39</sup> Später, von 1794 bis 1798 in Kopenhagen, behielt C. D. Friedrich diese Praktik zwar noch bei, doch verlor sie für ihn zunehmend an Bedeutung, da ihn seine Lehrer zum Studium in der freien

34 Ausführlich dazu, vgl. S. 41–42.

35 Anna Amalia von Imhoff war zeitweilig eine Hofdame der Herzogin von Sachsen-Weimar. Nach ihrer Vermählung mit dem schwedischen Obersten und Generalinspektor der Artillerie von Helvig (oft eindeutschend auch Helwig geschrieben) ging sie 1804 mit ihrem Ehemann nach Stockholm. Dort verkehrte auch Ernst Moritz Arndt in ihrem Hause. Schwierigkeiten in ihrer Ehe und gesundheitliche Probleme veranlassten sie, 1810 nach Deutschland zurückzukehren. Um 1815 kam sie nach Berlin, wo sie in der Behrenstraße 23 einen literarischen Salon eröffnete, der als ein Treffpunkt der Weimarer Klassik und der Berliner Romantiker galt. Georg Andreas Reimer gehörte zu ihren häufigen Gästen, vgl. Ingeborg Drewitz, *Berliner Salons. Gesellschaft und Literatur zwischen Aufklärung und Industriezeitalter*, Berlin 1979, S. 85; Petra Wilhelmy-Dollinger, *Die Berliner Salons. Mit kulturhistorischen Spaziergängen*, Berlin/New York 2000, S. 132–134.

36 Vgl. Amalie von Helvig/Helwig, geb. Freiin/Freyin von Imhoff, *Ausstellung zum Besten der Griechen*, Berlin, in: *Kunstblatt* 7, 1826, S. 360; s. auch: Börsch-Supan, Jähniß 1973, wie Anm. 2, S. 108; vgl. Vogel 2024, wie Anm. 2, S. 109.

37 Vgl. Universitätsarchiv der Universität Greifswald: Acta wegen der Zeichenmeister bei der Academie Nr. 208, Bl. 15.

38 Vgl. *Museum der Stadt Greifswald* (Hg.), *Greifswalder Maler des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, Greifswald 1963, Nr. 17 u.a.m.

39 Vgl. Erich Picht, *Ein unbekanntes Aquarell des jungen Caspar David Friedrich*, in: *Schön-druck, Widerdruck: Schriften-Fest für Michael Meier zum 20. Dezember 1985*, München/Berlin 1985, S. 57–58, Abb. 18, 19.



8 Caspar David Friedrich, Winterlandschaft, 1811, Öl auf Leinwand, 32,5×45 cm, London, National Gallery, Inv.-Nr. 6517

Natur anhielten.<sup>40</sup> Das schloss aber nicht aus, dass er sich später noch bei Bedarf, wie wir gesehen haben, fremde Bildentwürfe als Instrumentarium für seine Bildkompositionen zunutze machte.

Dass sich Friedrich nicht zu schade war, beliebte Gemälde aufgrund von Bestellungen zu wiederholen, wissen wir aus einer Briefstelle Dahls vom 26. September 1840, die sich zwar auf die Dresdner *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* bezieht,<sup>41</sup> jedoch nicht auf diesen Fall beschränkt blieb. John Leighton und Werner Sumowski hatten sich im Zusammenhang mit dem unerwarteten Auftauchen einer *Winterlandschaft* (Abb. 8) Friedrichs auf einer Auktion in Monaco und deren Ankauf durch die Londoner National Gallery 1987 intensiv mit der Frage der Repliken bei Caspar David Friedrich beschäftigt und zahlreiche Beispiele für eigenhändige Wiederholungen seiner Werke vorgestellt, die zumeist nur geringfügige Veränderungen aufweisen (Abb. 9).<sup>42</sup> Die variierende Wiederkehr von Kompositionen mit differenzierter Bildaussage war offenkundig fester – wenn auch im Umfang marginaler – Bestandteil von Friedrichs schöpferischer Arbeitsweise des Durchdringens von Bildgedanken, deren Botschaft er auf diese Art und Weise zu erweitern vermochte. Das begann schon früh mit den Sepien zu *Kap Arkona*<sup>43</sup> und *Stubbenkammer*,<sup>44</sup> setzte sich unter anderem mit der schon oben erwähnten *Winterlandschaft* von 1811,<sup>45</sup> dem *Kreuz an der*

40 Vgl. Colin J. Bailey, Caspar David Friedrich. Eine Einführung in Leben und Werk, in: Monrad 1991, wie Anm. 6, S. 115–142, hier bes. S. 118–124.

41 Vgl. Emil Hanfstaengl, Vier neue Bilder von C. D. Friedrich in der Nationalgalerie, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 58, 1937, S. 217–223, hier S. 219; vgl. Börsch-Supan, Jähmig 1973, wie Anm. 2, S. 356–357, Nr. 261. Dort auch Verweis auf die weiteren Repliken, Varianten und Kopien, vgl. ebd., S. 414–416, Nr. 366, S. 433, Nr. 404 (Variante: *Mann und Frau den Mond betrachtend*), S. 488, Nr. XLIII. S. auch: Kurt Wettengl (Hg.), Caspar David Friedrich. Winterlandschaften, Heidelberg o. J. (1990), S. 136–139.

42 Vgl. John Leighton, Colin J. Bailey, Painting in Focus. Caspar David Friedrich. Winterlandscape, London 1990, bes. S. 34–51; Werner Sumowski, Zur Frage der Repliken bei C. D. Friedrich, in: Wettengl 1990, wie Anm. 41, S. 42–53.

43 Vgl. Börsch-Supan, Jähmig 1973, wie Anm. 2, S. 272–274, Nr. 94–98; Sumowski 1990, wie Anm. 42, S. 45; Gerd-Helge Vogel, Rügen in the Art of Painting and Drawing in Early German Romanticism, in: Horst Höhne (Hg.), Romantic Discourses. Papers delivered at the Symposium on the Bicentenary of the Birth of Percy Bysshe Shelley, Ahrenshoop, October 2–5, 1992, Essen 1994, S. 61–75, hier S. 70–73; ders., Rügen und Vilm in der Malerei und Zeichenkunst der deutschen Frühromantik, Peenemünde 2002, S. 21–32.

44 Vgl. Börsch-Supan, Jähmig 1973, wie Anm. 2, S. 270–271, Nr. 90–93; Gerd-Helge Vogel, Die Bedeutung Ludwig Gotthard Kosegartens für die Herausbildung des frühromantischen Weltbildes bei Caspar David Friedrich, in: Wilhelm Kühlmann, Horst Langer (Hg.), Pommern in der Frühen Neuzeit. Literatur und Kultur in Stadt und Region, Tübingen 1994, S. 549–562, hier S. 554–556.

45 Vgl. zum Beispiel Christian Scholl, Caspar David Friedrich als Dichter, in: Umění XLIX, 2001, S. 426–436, hier S. 430.



9 Caspar David Friedrich, Winterlandschaft mit Kirche, 1811, Öl auf Leinwand, 33×45 cm, Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv.-Nr. C 4737

*Ostsee*,<sup>46</sup> dem *Schiff auf hoher See*<sup>47</sup> und den *Zwei Männern in Betrachtung des Mondes* fort. Die hier aufgeführten Werke aus dem Œuvre Friedrichs stellen nur eine Auswahl von Beispielen des Replizierens eigener Bildfindungen im Schaffen dieses Meisters dar, wobei zu bedenken ist, dass dabei die Übergänge zum Variieren fließend waren, wie bei den *Zwei Männern in Betrachtung des Mondes* festzustellen ist, wo zum Beispiel in der Berliner Fassung eine der männlichen Figuren durch eine weibliche ausgetauscht wurde.<sup>48</sup>

Da Friedrichs künstlerisches Schaffen thematisch vor allem um einen Grundgedanken kreist, um die Auseinandersetzung mit dem Widerspruch zwischen dem Erdenleben des Menschen und seiner Hoffnung auf transzendente Erlösung, könnte man einen Großteil seiner Bildfindungen als Variation zu diesem Thema betrachten. Dabei diente ihm die zur Seelen-Landschaft verdichtete Naturanschauung als Ausdrucksträger seiner Gefühls- und Gedankenwelt, die sich auf eine breitgefächerte Ikonografie landschaftlicher Motive stützte, die er vielfältig mit nuancierenden Sinndeutungen auflud, um der Komplexität seines künstlerischen Anspruchs gerecht werden zu können. Siegmund Holsten und Werner Hofmann hatten schon 1974 eine Reihe von Friedrichs oft variierten Bildthemen und Motiven in ihrer kunsthistorischen Tradition zusammengestellt, auf die hier verwiesen sein soll, da ein Eingehen

auf Details dieser Variationsthematik zu sehr ausufern würde.<sup>49</sup> Lediglich das vielfach verwendete Motiv der Ruine Eldena, das in verschiedensten Kompositionen Friedrichs immer wieder auftaucht, soll noch als ein typisches Beispiel für Friedrichs Variantenreichtum beim Durchdeklinieren einer Motivgruppe mit fein nuancierenden Bildausagen Erwähnung finden, wobei er zugunsten seiner künstlerischen

46 Vgl. Börsch-Supan, Jähmig 1973, wie Anm. 2, S. 330–331, Nr. 215; Werner Sumowski, Caspar David Friedrich-Studien, Wiesbaden 1970, S. 179–180; Werner Hofmann (Hg.), Caspar David Friedrich 1774–1840, München 1974, S. 200–201; Ingeborg Dürschner, Unbekannte Briefe Caspar David Friedrichs und andere Aufsätze, Typoskript, Hannover 1978, S. 19–36; Sumowski 1990, wie Anm. 42, S. 50–51; Scholl 2001, wie Anm. 45, S. 430–431; Szkiel 2006, wie Anm. 14, S. 16–17; Vogel 2024, wie Anm. 2, S. 115–116.

47 Vgl. Börsch-Supan, Jähmig 1973, wie Anm. 2, S. 331–333, Nr. 216–217; Hofmann 1974, wie Anm. 46, S. 182–183.

48 Vgl. Vogel 2024, wie Anm. 2, S. 114, s. dazu: Caspar David Friedrich, *Mann und Frau in Betrachtung des Mondes*, um 1824, Öl/Lw., 34×44 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. A II 887.

49 Vgl. Hofmann 1974, wie Anm. 46, S. 30–68, s. auch das »Verzeichnis der Bildgegenstände« Friedrichs, in: Börsch-Supan, Jähmig 1973, wie Anm. 2, S. 224–231.



10 Carl Wilhelm Lieber, Winterlandschaft, Kopie nach C. D. Friedrich, 1812, Bleistift, aquarelliert, 40,9×50 cm, Weimar, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur

Absicht gelegentlich sogar die topografische Wahrhaftigkeit ignorierte und die pommersche Klosterruine ins Riesengebirge versetzte.<sup>50</sup>

### Künstler im Bannkreis Caspar David Friedrichs

»Geistige Verwandtschaft erzeugt ähnliche Werke, aber diese Verwandtschaft ist weit entfernt von Nachäfferei. Was man auch von XXX Bildern sagen mag und wie ähnlich sie auch Y Bildern sind, sind sie dennoch aus ihm hervorgegangen und sein Eigentum.«<sup>51</sup> Dieser Ausspruch Friedrichs macht deutlich, dass er in seinem Umkreis Meister und Schüler (an)erkannte, die eine ähnlich romantische Weltsicht wie er selbst besaßen. Obwohl er sich nach dem Tod von Johann Christian Klengel 1816 um dessen Nachfolge als Professor im Landschaftsfach an der Dresdner Kunstakademie bemühte, um »jungen Leuten, die sich bei ihrem Studium der Landschaftsmalerei seines Rates bedienen wollen«,<sup>52</sup> behilflich zu sein, blieb ihm die Stellung eines klassischen Akademieprofessors mit festbesoldeter Stellung versagt. Gleichwohl vermochte er in den beiden Jahrzehnten von 1810 bis 1830 direkt und indirekt als Lehrer und Vorbild zu wirken.<sup>53</sup>

Erste Lehrerfahrungen – wenn auch negativer Art – machte Friedrich mit seinem Schüler **Karl Wilhelm Lieber** (\*30.3.1791 Weimar,

† 5.10.1861 Weimar), der ihm von Goethe anempfohlen worden war, jedoch nicht jene geistige Verwandtschaft mit der des Lehrers teilte, wie dieser sie erwartet hatte. So zeigte Lieber ein völliges Unverständnis beim Kopieren von Friedrichs *Winterlandschaft* (Abb. 10), deren tiefen visionären Symbolgehalt er nicht erkannte und deshalb eigenwillig und fehlerhaft kopierte, weshalb es zwischen Lehrer und Schüler zur Ent-

50 Vgl. Börsch-Supan, Jähmig 1973, wie Anm. 2, Nr. 42, 43, 89, 106, 169 (*Abtei im Eichwald*), 212, 327, 328, 376, 415 (*Ruine Eldena im Riesengebirge*, Öl/Lw., 103×73 cm, Pommersches Landesmuseum Greifswald), 432, 454; s. auch: Otto Schmitt, *Die Ruine Eldena im Werk von Caspar David Friedrich*, Berlin 1944; Friedrich Möbius, *Caspar David Friedrichs Gemälde »Abtei im Eichwald«* und die frühe Wirkungsgeschichte der Ruine Eldena bei Greifswald. Zu aktuellen Aspekten des Denkmalbegriffs und der Denkmalpflege (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse, Bd. 68, Heft 2) Berlin 1980, S. 3–36; Friedrich Möbius, Helga Scieurie, *C. D. Friedrichs Gemälde »Abtei im Eichwald«*, in: Friedrich Möbius, Helga Scieurie, *Symbolwerte mittelalterlicher Kunst*, Leipzig 1984, S. 141–152.

51 Caspar David Friedrich, *Bekanntnisse*, in: Kurt Karl Eberlein, *Caspar David Friedrich. Bekanntnisse*, ausgewählt und herausgegeben von Kurt Karl Eberlein, Leipzig 1924, S. 110.

52 Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Act. Acad. 8, I. Bd. 94f., zitiert nach Ernst Sigismund, *Caspar David Friedrich. Eine Umrisszeichnung*, Dresden 1943, S. 27.

53 Vgl. Sigismund 1943, wie Anm. 52, S. 25–27; Börsch-Supan, Jähmig 1973, wie Anm. 2, S. 37–38; Hans Joachim Neidhardt, *Die Malerei der Romantik in Dresden*, Leipzig 1976, S. 108–111.



11 Carl Gustav Carus, *Der Mann an der Klostermauer (Am Dominikanerkloster in Pirna)*, 1818, Öl auf Leinwand, 32,5×22 cm, ehemals Dresden, Sammlung Lahmann, 1931 im Münchner Glaspalast verbrannt

zweigung kam.<sup>54</sup> Ungeachtet dieser Enttäuschung forderte Friedrich allerdings nicht den unabdingbaren geistigen Gleichklang zwischen sich und seinen Schülern, im Gegenteil, lag ihm doch gerade die Förderung der künstlerischen Eigenständigkeit seiner Zöglinge am Herzen, wie aus einem seiner Aphorismen ersichtlich wird: »Jedem offenbart sich der Geist der Natur anders, darum darf auch keiner dem andern seine Lehren und Regeln als untrügliches Gesetz aufbürden. Keiner ist Maßstab für alle, jeder nur Maßstab für sich und für die mehr oder weniger verwandten Gemüter.«<sup>55</sup>

Die zeitweilige Friedrich-Nachfolge beschränkte sich nicht auf seine wenigen Privatschüler, die ihn in seinem Atelier besuchten. Häufig ließen sich auch Kollegen von seinem Schaffen inspirieren, die zeitweilig in Empfindungen, Stimmungen und Weltansicht mit Friedrichs romantischen Gefühls- und Gedankengängen weitgehend übereinstimmten oder sich diesen zumindest soweit anschlossen, dass es gelegentlich sogar zu Vereinnahmung von deren Werken für Friedrichs Œuvre kam. Umgekehrt finden sich aber gleichfalls Annäherungen Friedrichs an

Bildauffassungen, die ihre Impulse von geistesverwandten Meistern bezogen, weshalb uns im Laufe der Friedrichforschung immer wieder falsche Zuschreibungen begegnen und die Frage nach der Echtheit seiner Bilder stets neu gestellt wird.<sup>56</sup> Das 1931 im Münchner Glaspalast verbrannte Gemälde *Der Mann an der Klostermauer / Am Dominikanerkloster in Pirna* (Abb. 11) war solch ein spektakulärer Fall, denn lange Zeit galt es als ein Werk von Friedrichs Hand, bis es Marianne Prause durch den Fund einer Briefstelle eindeutig für das Œuvre von Carl Gustav Carus (\*3.1.1789 Leipzig, † 28.8.1865 Dresden) in Anspruch nehmen konnte.<sup>57</sup> Dem entgegen wechselte die Autorschaft von Carus zu Friedrich beim *Juno-Tempel von Agrigent* (vgl. Abb. 4). Zunächst beim Ankauf durch das Museum in Dortmund – ungeachtet seiner vielen auf Friedrich weisenden Merkmale – noch als ein Bild von Carus angesehen, ordnete es Börsch-Supan zweifelsfrei in das Werkverzeichnis des Pommern ein.<sup>58</sup> In gleicher Weise wurden *Der Träumer* (Abb. 12)<sup>59</sup> aus der Petersburger Eremitage und der *Spaziergang in der Abenddämmerung* (Abb. 13)<sup>60</sup> für Friedrich reklamiert und zu dessen Gunsten aus Carus' Œuvre ausgeschieden. Diese Beispiele belegen, wie eng sich zeitweilig die geistige und stilistische Affinität zwischen beiden Künstlern während ihrer zwischen 1818 und 1825 besonders intensiv gepflegten Freundschaft gestaltete. Sie brachte noch eine Anzahl weiterer Bilder hervor, die Spuren gegenseitiger Befruchtung zeigen. Etwa das nach Carus' Rügen-Reise von 1819 entstandene Bild *Hünengrab bei Nobbinn* (Abb. 14) aus der Sammlung Johann Friedrich Lahmann, das ebenfalls 1931 im Münchner Glaspalast verbrannte, dort aber noch als Friedrichs *Abend am Ostseestrand* vorgestellt wurde.<sup>61</sup> Erst 1967 stellte Marianne Prause die große Nähe zur Auffassung und Technik von Carus fest und ordnete deshalb das Bild eindeutig diesem Meister zu.<sup>62</sup> Gerd Spitzer folgte ihr in diesem Urteil und zeigte sich erstaunt, dass der Dresdner Friedrich-Forscher Karl Wilhelm Jähnic die Autorschaft von Carus

54 Vgl. Sigismund 1943, wie Anm. 52, S. 26; Leighton, Bailey 1990, wie Anm. 42, S. 66–67, Nr. 19; Wettengl 1990, wie Anm. 41, S. 122.

55 Zitiert nach Hinz 1968, wie Anm. 1, S. 83.

56 Vgl. Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 166–180; Börsch-Supan, Jähnic 1973, wie Anm. 2, S. 484–488.

57 Vgl. Georg Jacob Wolf, *Verlorene Werke deutscher romantischer Malerei*, 4. Aufl. München 1932, S. 23; Wolfradt 1924, wie Anm. 12, S. 52, Abb. S. 59; Fritz Nemitz, *Caspar David Friedrich. Die unendliche Landschaft*, München 1938, Abb. 24; Herbert von Einem, *Caspar David Friedrich*, 2. Aufl. Berlin 1939, S. 97, Abb. 87; Marianne Prause, *Carl Gustav Carus als Maler*, Univ. Diss. phil. Universität zu Köln, Köln 1963, S. 27–28, Abb. 14; Prause 1958, wie Anm. 28, S. 312, Anm. 18, S. 315; Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 167. Zum Verhältnis zwischen Friedrich und Carus s. ausführlich bei Prause 1963, wie Anm. 57, S. 21–28 beziehungsweise Gerd Spitzer, Petra Kuhlmann-Hodick, Carus und Caspar David Friedrich, in: Petra Kuhlmann-Hodick, Gerd Spitzer, Bernhard Maaz (Hg.), *Carl Gustav Carus. Natur und Idee*, München 2009b, S. 345–351.

58 Vgl. Börsch-Supan, Jähnic 1973, wie Anm. 2, S. 420, zu Nr. 381 (mit Verweisen auf die Carus-Zuschreibungen und der begründeten Zuweisung an Friedrich).

59 Vgl. Marianne Prause, *Carl Gustav Carus. Leben und Werk*, Berlin 1968, S. 32, Abb., S. 34; Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 167; Börsch-Supan, Jähnic 1973, wie Anm. 2, S. 457, Nr. 451; Sabine Rewald (Hg.), *Caspar David Friedrich. Gemälde und Zeichnungen aus der UdSSR*, München/Paris/London 1990, S. 86–87.

60 Vgl. Marianne Prause, »Spaziergang in der Abenddämmerung«, ein neues Bild von Caspar David Friedrich, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, XXI, 1967, S. 59–66; Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 131, 155, 167, 218; Börsch-Supan, Jähnic 1973, wie Anm. 2, S. 435, Nr. 407.

61 Vgl. Wolf 1932, wie Anm. 57, S. 14.

62 Vgl. Prause 1968, wie Anm. 59, S. 28, s. dazu auch S. 152, Nr. 303.



12 Caspar David Friedrich, Der Träumer, um 1835, Öl auf Leinwand, 27×21 cm, St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. Nr. 1360



13 Caspar David Friedrich, Spaziergang in der Abenddämmerung, um 1830/35, Öl auf Leinwand, 33×43 cm, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Obj.-Nr.: 93.PA.14



14 Carl Gustav Carus, Hünengrab bei Nobbin, 1819, Öl auf Leinwand, 65×93 cm, ehemals Dresden, Sammlung Lahmann, 1931 im Münchner Glaspalast verbrannt

nicht erkannt hatte.<sup>63</sup> Im Zuge seiner Wanderungen durch Rügen schuf Carus 1819 – wie zuvor Friedrich – Studien vom Kloster Eldena. Später adaptierte er Friedrichs Bildfindungen variantenreich nach seinen eigenen zuvor von der Ruine aus gleichem Blickwinkel gefertigten Skizzen.<sup>64</sup> Umgekehrt gehörten wiederum, wie schon erwähnt, die Hochgebirgsbilder von Carus zu den Impulsgebern für Friedrichs alpine Landschaften.<sup>65</sup>

Von einer engen geistigen Zusammenarbeit und gegenseitigen Beeinflussung zwischen dem Maler Friedrich und Carus, dem malenden Naturwissenschaftler und Arzt, kann man überdies bei einem verschollenem Gemälde sprechen, das Friedrich 1820 auf der Dresdner Kunstausstellung präsentierte.<sup>66</sup> Es handelt sich um die Darstellung des Nachtvogels, der Eule, zu der Friedrich in seinem Spätwerk noch sieben variierende Bildkompositionen in Verbindung mit den Todesmotiven des Sargs und des offenen Grabes als Sepien schuf.<sup>67</sup> Im Katalog der Dresdner Ausstellung von 1820 findet sich unter 544 folgender Eintrag: »Vollmond. Wolken vorüberziehend. Eine Eule fliegt auf. Rundgemälde in Oel von C. D. Friedrich, Mitglied der Akademie.«<sup>68</sup> Es ist davon auszugehen, dass sich Friedrich für die korrekte anatomische Darstellung der Eulen – vor allem in ihrer morphologischen Gestalt beim Fluge – auf den Rat seines Freundes Carus stützte, der ja bereits 1818 ein *Lehrbuch der Zootomie*<sup>69</sup> und später weitere Schriften über Tiere verfasst hatte und ihm infolgedessen kompetente Auskunft darüber geben konnte. Carus hatte dieser Schrift ein Motto Goethes vorangestellt und damit zugleich auf seinen wissenschaftlichen Ansatz aufmerksam gemacht, nach dem für ihn Kunst und Naturwissenschaften eine Einheit bilden. Dabei unterschied er zwei unterschiedliche Formen von Körpern: »unorganisierte oder Welt-Körper«, zu denen er alle außerirdischen Gestirne, inklusive des Planeten Erde, zählte und »organisierte beziehungsweise irdische Körper«, die alle auf der Erde wahrnehmbaren Einzelwesen umfassen.<sup>70</sup> Parallel zu Friedrichs verschollenem Ton-do von 1820, das die Zeitgenossen zwar als Allegorie erkannten, sonst aber kaum zu deuten wussten,<sup>71</sup> schuf Carus in den 1820er Jahren eine vergleichbare Darstellung, die eine *Schnee-Eule bei aufgehendem Vollmond* (Abb. 15) zeigt. Das Bild nutzte Carus in knappster Weise zur Illustration seiner naturphilosophischen Anschauungen: aufgehender Mond und die drei Sterne stehen für die »unorganisierten Weltkörper«, während Eule und Efeuranke als Vertreter des Tier- und Pflanzenreichs die »organisierten Körper« auf Erden repräsentieren.

Besonders enge künstlerische Berührungspunkte zwischen Friedrich und Carus gab es noch einmal in der Zeit um 1827/28, als der eine die Gemälde *Friedhof im Schnee* (Abb. 16),<sup>72</sup> *Verschneite Hütte* (Abb. 17)<sup>73</sup> und *Frühsschnee*<sup>74</sup> fertigte und der andere den *Friedhof auf dem*



15 Carl Gustav Carus, *Schnee-Eule bei aufgehendem Vollmond*, undatiert, Öl auf Holz, 30,3×22,4 cm, Privatbesitz

63 Gerd Spitzer, *Carl Gustav Carus in der Dresdener Galerie*, Dresden 2009, S. 9–10.

64 Vgl. Prause 1968, wie Anm. 59, S. 40, 101–102; Petra Kuhlmann-Hodick, *Vor-Zeichnungen? Friedrichs Bedeutung für Carus als Zeichner*, in: Kuhlmann-Hodick, Spitzer, Maaz 2009a, wie Anm. 20, S. 151–167; Birte Frensen, *Tiefe Züge aus dem romantischen Becher*, in: *Pommern. Zeitschrift für Kultur und Geschichte* 49, 2011, IV, S. 14–17.

65 Vgl. Heinz Köhn, *Zu C. G. Carus' Bilde vom Montanvert (Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XI)*, Frankfurt/Main 1939, S. 295–299; Prause 1968, wie Anm. 59, S. 35–37, 40, 118–122; Verwiebe 2009, wie Anm. 20, S. 193–200.

66 Vgl. Verzeichniß der am Augustustage den 3. August 1820 in der Königlich Sächsischen Akademie der Künste zu Dresden öffentlich ausgestellten Kunstwerke, Dresden 1820, S. 50, Nr. 544; Börsch-Supan, *Jähning* 1973, wie Anm. 2, S. 361, Nr. 267.

67 Vgl. ebd., S. 454, Nr. 443, S. 461–465, Nr. 459–463, 465, 466.

68 Vgl. ebd., S. 361, Nr. 267 (*Eule vor dem Mond*). Das Motiv der Eule begegnet uns insgesamt zehn Mal im Œuvre C. D. Friedrichs, vgl. ebd., S. 226, Lemma »Eule, Käuzchen«.

69 Vgl. Carl Gustav Carus, *Lehrbuch der Zootomie*. Mit später Hinsicht auf Physiologie ausgearbeitet, und durch zwanzig Kupfertafeln erläutert, Leipzig 1818.

70 Vgl. Helmut Börsch-Supan, *Gutachten zu einem Gemälde von Carl Gustav Carus, Schnee-Eule bei aufgehendem Vollmond*, Öl auf Holz, 30,3×22,4 cm, 16.1.2019, S. 2–3 (die Kopie des Typoskripts liegt dem Autor vor). Vgl. Carus' Schrift »Von den Naturreichen, ihrem Leben und ihre Verwandtschaft. Eine physiologische Abhandlung«, Dresden 1820. Vgl. hierzu auch: Kuhlmann-Hodick, Spitzer, Maaz 2009b, wie Anm. 57, S. 257, Nr. 254.

71 Vgl. o. A., *Ueber die dießjährige Kunstausstellung in Dresden*, in: *Schorns Kunstblatt* 95, 1820, S. 380; o. A., *Die Ausstellung in Dresden*, in: *Literarisches Wochenblatt* VI, 54, 1820, S. 213; o. A., *Über die Dresdner Kunstausstellung im August 1820*, in: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* 121, 7.10.1820, S. 991; o. A., *Die Ausstellung der Dresdner Kunstakademie im August des Jahres 1820*, in: *Wegweiser im Gebiet der Künste und Wissenschaften* 41, 14.10.1820, o. S. [S. 2]; o. A., *Ueber die Kunstausstellung in Dresden. Ende September 1820*, in: *Literarisches Conversations-Blatt* 10, 11.1.1821, S. 39. Sie sind alle abgedruckt bei Börsch-Supan, *Jähning* 1973, wie Anm. 2, S. 90–91, 94.

72 Vgl. ebd., S. 407–408, Nr. 353.

73 Vgl. ebd., S. 408–409, Nr. 355.

74 Vgl. ebd., S. 412–414, Nr. 363.



16 Caspar David Friedrich, Friedhof im Schnee, 1826/27, Öl auf Leinwand, 31×25,3 cm, Maximilian Speck von Sternburg Stiftung im Museum der bildenden Künste Leipzig



17 Caspar David Friedrich, Verschneite Hütte, um 1827, Öl auf Leinwand, 31×25 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. 9/60

*Oybin* (Abb. 18) malte. In ihrer Gestaltung weisen die vier Winterlandschaften ein solch hohes Maß an Übereinstimmung auf, dass sie von der Carus-Forscherin Gerda Grashoff allesamt für Werke von Friedrich erklärt wurden,<sup>75</sup> während doch der *Friedhof auf dem Oybin* – trotz aller thematischen und stilistischen Ähnlichkeiten zu Friedrich – aufgrund seiner Herkunft aus dem Besitz der Urenkelin von Carus dessen Werk zuzuordnen war.<sup>76</sup>

Nach Abschluss seines Kunststudiums an der Kunstakademie Kopenhagen kam der Norweger **Johan Christian Clausen Dahl** (\* 24.2.1788 Bergen/Norwegen, † 24.10.1857 Dresden) am 28. September 1818 in Dresden an, wo er bald mit Friedrich Freundschaft schloss und Mitglied der Dresdner Kunstakademie wurde. Beeindruckt von Friedrichs Schaffensweise, ließ sich Dahl in den Dresdner Anfangsjahren vorübergehend vom älteren Meister in seiner Malerei inspirieren und schuf unter dessen Einfluss eine Reihe von Werken, in denen eine starke Annäherung an die romantischen Positionen dieses Vorbilds zu spüren ist. Dabei näherte er sich Friedrich allerdings nicht durch Kopieren von dessen Werken, sondern durch Einfühlen in die Weltsicht dieses Meisters. Immerhin hielt Dahl das »Kopieren [... allenfalls] für eine kurze Zeit rätlich, ebenso ist eine allzu große und lange Schul- und Akademiezeit gefährlich, wenn man nicht dabei seinen eigenen Weg zu gehen wagt, sondern wenn einem seine Unschuld und Eigenart tyrannisiert wird.«<sup>77</sup>

Der Norweger war künstlerisch schon völlig selbstständig, als er nach Dresden kam. Er hatte sich bereits auf die Darstellung der heimatischen Gebirgslandschaft als seinen wichtigsten Motivkreis festgelegt und entgegen Friedrichs tief durchdachten Kompositionen, in denen nahezu jedes Detail mit einer poetischen Sinngebung unterlegt war, gründete sich Dahls oft skizzenhafte Kunst auf spontane Anschauung und dynamischen Pinselschlag.<sup>78</sup>

Schon zehn Tage nach seiner Ankunft in Dresden begann Dahl den Eindruck der Überfahrt von Kopenhagen in dem Gemälde *Segler bei Rügen* (Abb. 19)<sup>79</sup> künstlerisch zu verarbeiten. Viele Autoren hatten

75 Vgl. Gerda Grashoff, Carus als Maler, Lippstadt 1926, S. 28–29; Herwig Guratzsch (Hg.), Von Lucas Cranach bis Caspar David Friedrich. Museum der bildenden Künste Leipzig, Ostfildern-Ruit 1994, S. 276; Kuhlmann-Hodick, Spitzer, Maaz 2009b, wie Anm. 57, S. 138–140.

76 Vgl. Prause 1968, wie Anm. 59, S. 29–32, 150–151, Nr. 297.

77 J. C. Dahl, zitiert nach Andreas Aubert, Die Nordische Landschaftsmalerei und Johan Christian Dahl, Berlin 1947, S. 129.

78 Vgl. Monrad 1991, wie Anm. 6, S. 152–153.

79 Vgl. Marie Lødrup Bang, Johan Christian Clausen Dahl 1788–1857. Life and Works, Oslo 1987, Bd. 1, S. 44; ebd., Bd. 2, S. 75–76, Nr. 148; ebd., Bd. 3, Plate 68, Abb. 148; Willi Geismeyer, Die Malerei der deutschen Romantik, Dresden 1984, S. 221, Farbtafel 209; Christoph Heilmann (Hg.), Johan Christian Dahl 1788–1857. Ein Malerfreund Caspar David Friedrichs, München 1988, S. 60–61; Marit Lange (Hg.), Johan Christian Dahl 1788–1857. Jubiläumsausstellung 1988, Oslo/Bergen 1988, S. 108.



18 Carl Gustav Carus, Friedhof auf dem Oybin, 1828, Öl auf Leinwand, 67,5×52 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv.-Nr. 1099

die überraschende Nähe zu Friedrich in diesem sehr frühen Werk konstatiert und diese auf einen Besuch in dessen Atelier zurückgeführt. Doch blieb diese Nähe nur äußerlicher Art, denn Dahl schilderte das stimmungsvolle Seherlebnis eines sich nach dem Sturm wieder beruhigenden Meeres vor der Küste Rügens bei Sonnenuntergang, während Friedrich eine solche Szene sinnbildhaft romantisiert hätte.<sup>80</sup>

Obwohl sich in Dahls Œuvre noch eine ganze Reihe von Gemälden findet, die ohne die direkte Auseinandersetzung mit dem Werk Friedrichs nicht denkbar wären – dazu gehören unter anderem aus der Dresdner Frühzeit *Mondnacht/Ruine Tharandt* (Abb. 20)<sup>81</sup> sowie aus dem reifen Spätwerk zum Beispiel *Swinemünde bei Mondschein* (Abb. 21)<sup>82</sup> – bildet Dahls stärker von der konkreten Anschauung geprägte realistische Landschaftsmalerei dennoch den künstlerischen Gegenpol zu Friedrichs komplexen romantischen Ideen- und Seelenlandschaften. Doch im Rückblick auf die damalige Dresdner Kunst formen die von Friedrich als Bedeutungsträger eschatologischer Gedankengänge verstandenen Landschaftsbilder eine enge Synthese mit Dahls Wirklichkeitsspiegelungen.

Die kollegialen und freundschaftlichen Bindungen zwischen Friedrich und Dahl verstärkten sich weiter nach Dahls Rückkehr aus Italien 1821 und besonders nach dessen Umzug in das Haus An der Elbe, Nr. 33 im Jahr 1823. Nun lebten beide als Hausgenossen unter einem Dach,

und die nahezu tägliche Begegnung war mühelos gegeben. Davon profitierten nicht zuletzt die Schüler, die häufig die Lektionen beider Lehrer nutzten, zumal beide 1824 zu außerordentlichen Professoren der Dresdner Kunstakademie – zwar ohne Lehrstuhl, aber doch mit der Übernahme von Lehrverpflichtungen – ernannt worden waren.

Es überrascht nicht, dass sich Friedrich – trotz differierender künstlerischer Auffassung – mit Dahls großer norwegischer Gebirgslandschaft auseinandersetzte, die ab 3. August 1823 auf der Ausstellung der Dresdner Kunstakademie unter dem Titel *Eine Gebirgsgegend aus Norwegen* als große Sensation zu sehen war.<sup>83</sup> Ludwig Richter (1803–1884) wusste zu berichten, dass dieses Bild wegen »schlagenden Naturwahrheit« ein ungeheures Aufsehen nicht nur unter den Studierenden erregt hatte.<sup>84</sup> Der freundschaftliche Umgang zwischen Friedrich und Dahl sorgte fortan dafür, dass sich der Pommer von seinem jüngeren norwegischen Kollegen immer wieder inspirieren ließ, wie eine gewisse Anzahl von »dahlartigen« Werken in Friedrichs Œuvre belegen. Dazu gehören vor allem Studien von Wolken, Eisschollen vom Eisgang der Elbe und einige Meeres- und Gebirgslandschaften, bei denen Friedrich die realistische Beobachtung über die sonst für sein Schaffen typische romantische Vergeistigung stellte.<sup>85</sup> Als Beispiele des Experimentierens in Dahl'scher Manier kommt in erster Linie eine Werkgruppe in Frage, die beim Brand des Friedrich-Hauses in Greifswald 1901 so stark beschädigt wurde, dass man weitgehend auf ihre Publikation verzichtete.<sup>86</sup>

Welch große Popularität Friedrich und seine Kunst im zweiten und dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in Dresden genoss, wird aus Ludwig Richters *Lebenserinnerungen* ersichtlich: »Man muß sich erinnern, daß namentlich die Dresdner jüngeren Maler von den originellen Landschaften Friedrichs sich mächtig angezogen fühlten und in ähnli-

80 Vgl. Kuhlmann-Hodick, Spitzer 2014, wie Anm. 11, S. 166.

81 Vgl. Hans Joachim Neidhardt, Einige Beispiele zeitgenössischer Friedrichrezeption, in: Hannelore Gärtner (Hg.), Caspar David Friedrich, Leben, Werk, Diskussion, Berlin 1977, S. 209–212, S. 211; Bang 1987, wie Anm. 79, Bd. 1, S. 40; ebd., Bd. 2, S. 78–79, Nr. 155; ebd., Bd. 3, Plate 71, Nr. 155. Als weitere Werke der Dresdner Frühzeit könnten unter anderem noch angeführt werden: *Grab am Meer*, vgl. Bang 1987, wie Anm. 79, Bd. 2, S. 97–98, Nr. 204; ebd., Bd. 3, Plate 91, Nr. 204; Heilmann 1988, wie Anm. 79, S. 84–85; Lange 1988, wie Anm. 79, S. 124–125; *Mondschein an der Küste*, vgl. Bang 1987, wie Anm. 79, Bd. 2, S. 354, Nr. 1215; ebd., Bd. 3, Plate 520, Nr. 1215; Heilmann 1988, wie Anm. 79, S. 102–103; Lange 1988, wie Anm. 79, S. 136; Kuhlmann-Hodick, Spitzer 2014, wie Anm. 11, S. 102–105; *Wrack in Brandung/Mast eines gesunkenen Schiffes bei stürmischer See*, vgl. Bang 1987, wie Anm. 79, Bd. 2, S. 350, Nr. 1179; ebd., Bd. 3, Plate 509, Nr. 1179; Heilmann 1988, wie Anm. 79, S. 270–271; Lange 1988, wie Anm. 79, S. 282; Kuhlmann-Hodick, Spitzer 2014, wie Anm. 11, Abb. S. 181.

82 Vgl. Bang 1987, wie Anm. 79, Bd. 2, S. 276, Nr. 898; ebd. Bd. 3, Plate 382, Nr. 898; Birte Frensen, Wenn einer eine Reise tut Neuerwerbung des Gemäldes »Swinemünde bei Mondschein« von Johan Christian Dahl (1788–1857) für das Pommersche Landesmuseum, in: Pommern. Zeitschrift für Kunst und Kultur 50, 2012, III, S. 28–30.

83 Vgl. Verzeichnis der am Augustustage den 3. August 1823 in der Königlich Sächsischen Akademie der Künste zu Dresden öffentlich ausgestellten Kunstwerke, Dresden 1823, S. 58, Nr. 616.

84 Vgl. Ludwig Richter, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers nebst Tagebuchaufzeichnungen und Briefen. Mit Anmerkungen herausgegeben von Erich Marx, Leipzig 1950, S. 65.

85 Vgl. Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 172–175; Werner Hofmann, Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München 2005, S. 228–229 (*Eisgang auf der Elbe*); Yuko Nakama, Caspar David Friedrich und die Romantische Tradition, Berlin 2011, S. 137–138 (*Eisgang auf der Elbe*).

86 Vgl. Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 175, z. T. mit Abb.



19 Johan Christian Dahl, Segler bei Rügen, 1818, Öl auf Leinwand, 37×58,5 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv.-Nr. 6852



20 Johan Christian Clausen Dahl, Der Lohmener Grund im Mondschein (mit der Ruine von Tharandt), 1819, Öl auf Leinwand, 38,4×54,3 cm, Düsseldorf, Kunstpalast



21 Johan Christian Dahl, Swinemünde bei Mondschein, 1840, Öl auf Leinwand, 54,5 cm×82 cm, Greifswald, Pommersches Landesmuseum

cher oder doch verwandter Weise ihm zu folgen suchten. Auch Oehme gehörte zu diesen, und ich selbst suchte eine kurze Zeit mir einzureden, daß in diesen symbolisierenden Naturbildern das Höchste für die Landschaftsmalerei errungen sei.<sup>87</sup> Die Vorbildwirkung blieb aber nicht nur auf die jüngere Generation der Landschaftsmaler beschränkt; selbst nahezu gleichaltrige Meister, wie die Brüder **Johann Theodor Eusebius Faber** (\*28.10.1772 Gottleuba, † 2.9.1852 Dresden)<sup>88</sup> und **Karl Gottfried Traugott Faber** (\*10.11.1786 Dresden, † 25.7.1863 Dresden)<sup>89</sup> – aber auch der dilettierende Landschaftsmaler **Carl Friedrich Mosch** (\*6.1.1784 Hainichen, † 2.12.1859 Herischdorf)<sup>90</sup> – sahen sich in ihrem Schaffen zeitweilig von Friedrichs Kompositionen inspiriert, wobei sich allerdings die Annäherung auf ikonografische Elemente, Motivgruppen, konstruktive und farbliche Gestaltungsmittel beschränkte, ohne die tieferen Beweggründe und gedanklichen Verdichtungen zu begreifen, wie sie die Bilder des großen romantischen Vorbildes auszeichnen. Alles ›Romantisieren‹ bleibt bei ihnen mehr oder weniger an der Oberfläche haften, bezieht sich auf Äußerlichkeiten.

In **J. T. Eusebius Fabers** nach der Natur gemalten, stimmungshafte *Mondscheinlandschaften*, wie sie zum Beispiel auf der Dresdner Kunstaussstellung in mehreren Varianten (Abb. 22)<sup>91</sup> zu sehen waren, klingt die Poesie romantischer Natursehnsucht an. Doch tritt in diesen Bildern anstelle einer emotionalen und spirituellen Durchdringung stärker das Vedutenhafte zutage.

87 Richter 1950, wie Anm. 84, S. 238.

88 Vgl. Richter 1950, wie Anm. 84, S. 51, 121; Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 27–28, 364; Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.), Die Sammlung Friedrich Pappermann in Dresden, Dresden 1989; Anke Fröhlich, Landschaftsmalerei in Sachsen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Landschaftsmaler, -zeichner und -radierer in Dresden, Leipzig, Meißen und Görlitz von 1720 bis 1800, Weimar 2002, S. 174–176, 284. Nach Fröhlich, S. 174, sollen die beiden Fabers in Dresden keine Brüder, ja nicht einmal miteinander verwandt gewesen sein; Günther, Melzer, 2003, wie Anm. 11, S. 93.

89 Vgl. o. A., Über die Dresdner Kunstaussstellung im August 1821. Zweyter Besuch., in: Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode 116, 27.9.1821, S. 982–983; Paul Schumann, Dresdner Malerei 1750–1850, in: Kunst für alle 45, 1923/24, S. 345–352, hier S. 349; Konrad Kaiser, C. G. Carus und die zeitgenössische Dresdner Landschaftsmalerei. Gemälde aus der Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt, Schweinfurt 1970, S. 22; Hans Joachim Neidhardt, Verzeichnis der Künstler in der Nachfolge Caspar David Friedrichs, in: Gemäldegalerie Neue Meister (Hg.), Caspar David Friedrich und sein Kreis, Dresden 1974, S. 62–70, hier S. 66; Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 27–28, 240, 364, Abb. 19; Brigitte Buberl (Hg.), Von Friedrich bis Liebermann. 100 Meisterwerke deutscher Malerei aus dem Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, Dortmund 1999, S. 263, Taf. S. 224; Fröhlich 2002, wie Anm. 88, S. 176–182, 284; Wolf Eiermann, Ronny Schwalbe, Robert Seegert, Esthetic Places – Idyllen von Karl Gottfried Faber (1786–1863) in Thüringen und Sachsen, Jena 2021.

90 Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 38.

91 Vgl. Die Kataloge der Dresdner Akademie-Ausstellungen von 1801–1850, bearbeitet von Marianne Prause, Bd. 1, Berlin 1975, dort: Verzeichniß der am Augustustage den 3. August 1820 in der Königlich Sächsischen Akademie der Künste zu Dresden öffentlich ausgestellten Kunstwerke., S. 4, Nr. 7 (*Eine Landschaft im Mondschein*); S. 33, Nr. 335 (*Mondschein-Landschaft*); ebd., 1821, S. 52, Nr. 565 (*Eine Landschaft im Mondschein, worauf sich die Ruine einer Burg befindet*); ebd., 1822, S. 55, Nr. 628 (*Mondschein*). Ob die *Mondscheinlandschaft mit Fichte*, Kreide, Wasserfarbe, 38×34 cm, Freital, Städtische Sammlungen (vgl. Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1990, wie Anm. 88, S. 34, Nr. 27 ohne Abb.; Günther, Melzer 2003, wie Anm. 11, S. 93 ohne Abb.) zu jener Werkgruppe gehört, die zwischen 1820–1822 auf der Dresdner Kunstaussstellung gezeigt wurde, bleibt fraglich. Gleichwohl ist sie für Fabers Schaffen charakteristisch, vgl. Fröhlich 2002, wie Anm. 88, S. 175, 412, Abb. 127.



22 Johann Theodor Eusebius Faber, Mondscheinlandschaft mit Fichte, undatiert, Kreide, Wasserfarben, 38×34 cm, Freital, Städtische Sammlungen – Sammlung Pappermann



23 Karl Gottfried Traugott Faber, Morgen in der Sächsischen Schweiz, Öl auf Leinwand, 57×50 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv.-Nr. 2214



24 Karl Gottfried Traugott Faber, Blick auf Dresden, 1824, Öl auf Leinwand, 43×33,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Galerie Neue Meister, Inv.-Nr. 2010/ 07

Dieser Ansatz zur getreuen Wiedergabe der Realität und zur »Reduktion auf das schnell Erfassbare«<sup>92</sup> bestimmte ebenso das Schaffen des jüngeren Bruders **K. T. Traugott Faber**. Zwischen 1820 und 1832 hatte er sich von Friedrichs Malerei beeinflussen lassen, sodass sein *Morgen in der Sächsischen Schweiz* (Abb. 23) beim Ankauf durch die Karlsruher Kunsthalle sogar für ein Frühwerk Friedrichs gehalten wurde.<sup>93</sup> Meist jedoch vertrat Traugott Faber einen konsequent realistischen Standpunkt. Das zeigt sich selbst dort, wo er mit dem Thema des Fensterbildes (Abb. 24) direkt seinem Vorbild folgte, ohne die allegorischen Lesart zu übernehmen, die Friedrich mit seinen beiden *Blicken aus dem Atelierfenster*<sup>94</sup> vorgab, um das Spannungsfeld zwischen irdischem und jenseitigen Leben in romantischer Weise auszuloten. Traugott Faber hingegen bevorzugte mit seinem Fensterausblick auf die Silhouette Dresdens eine Idyllisierung der Landschaftsszenerie.

**Moschs** von 1817 bis 1823 zur Dresdner Kunstausstellung eingereichte Bilder, unter anderem mit Darstellungen einer *Wallfahrt zum Kreuze*, einer *Landschaft in Abendbeleuchtung*,<sup>95</sup> einem *Mondscheingemälde*<sup>96</sup> oder der *Ruine einer Klosterkirche in Gastein von Salzburg ... mit gewitterhaft düsterem Himmel*,<sup>97</sup> die sämtlich verschollen sind, lassen Nachahmungen von Werken Friedrichs vermuten.<sup>98</sup> Doch bewegten sich diese Bilder von Mosch wohl eher im Bereich realistischer Spiegelungen, wenn wir nach seinen überlieferten Illustrationen zu dem von ihm verfassten Taschenbuch für Brunnen- und Bäderreisende urteilen, das er 1819 in zwei Teilen unter dem Titel *Die Bäder und Heilbrunnen Deutschlands und der Schweiz* herausgab.

**August Heinrich** (\*17.8.1794 Dresden, † 27.9.1822 Innsbruck)<sup>99</sup> gehörte mit zu Friedrichs begabtesten Schülern. Er verkehrte in dessen Atelier seit Mai 1818, nachdem er zuvor an der Kunstakademie in Dresden bei Christian August Lindner und anschließend in Wien bei Joseph Mössmer ausgebildet worden war. In den viereinhalb Jahren, in denen Heinrich vor seinem Aufbruch nach Italien als Atelierschüler Friedrichs gleichzeitig unter dem Einfluss Dahls stand, entwickelte er sich – wie beim Gemälde *Am Waldesrand*<sup>100</sup> zu beobachten ist – zu einem eigenständigen Künstler, der sich mit nüchterner Sachlichkeit dem Sujet der Landschaft widmete und so mit seinen Werken die »Sprache der Natur« gemäß der »Erdlebenbildkunst« von Carus zu entschlüsseln suchte. Als Kopist und Nachahmer von Friedrich trat er nicht in Erscheinung.

Ludwig Richter überlieferte, dass sein Vater, der Zeichner und Kupferstecher Carl August Richter (1770–1848), mehrere Privatschüler unterrichtete, zu denen unter anderen **Carl Wagner** (\*10.10.1796 Rossdorf an der Rhön, † 10.2.1867 Meiningen)<sup>101</sup> und **Carl Wilhelm Götzloff** (\*27.9.1799 Dresden, † 18.1.1866 Neapel)<sup>102</sup> gehörten.<sup>103</sup> Sie schlossen sich zwischen 1819 und 1821 eng an Dahl, Carus und C. D. Friedrich an und schufen vorübergehend Werke, die den Intentionen dieser Vorbilder recht nahe kamen. Das zeigt sich bei zwei Hauptwerken Wagners – den Gemälden *Bei Mondschein* (Abb. 25) von 1820 und



25 Carl Wagner, *Bei Mondschein*, 1820, Öl auf Leinwand, 59,5×51 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv.-Nr. 1284

95 Vgl. Prause 1975, wie Anm. 91, Katalog der Dresdner Kunstausstellung 1817, Nr. 104.

96 Vgl. Prause 1975, wie Anm. 91, Katalog der Dresdner Kunstausstellung 1818, Nr. XI.

97 Vgl. Prause 1975, wie Anm. 91, Katalog der Dresdner Kunstausstellung 1819, Nr. 518.

98 Vgl. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 38.

99 Vgl. Wolfradt 1924, wie Anm. 12, S. 186–188; Konrad Kaiser, *Der frühe Realismus in Deutschland. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer*, Schweinfurt/Nürnberg 1967, S. 180–181, Farbtafel 109; Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 77, 179, 215; Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 51–53, 67; Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 154–156.

100 August Heinrich, *Am Waldesrand*, ca. 1820, Öl/Lw., 27,3×32,4 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

101 Vgl. Günter W. Vorbrod, *Der Meininger Hofmaler Carl Wagner 1796–1867. Zur hundertsten Wiederkehr seines Todesjahres*, in: Ruperto-Carola. Zeitschrift der Vereinigung der Freunde der Studentenschaft der Universität Heidelberg e. V. XIX, 1967, S. 158–168; Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 70; Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 110, 172, 241, 375, Abb. 104, 105; Oskar Alfred König, *Carl Wagner 1796–1867. Der romantische Landschaftsmaler und Meininger Hofmaler*, Crailsheim 1990; Ingrid Reifland, *Carl Wagner (1796–1867). Malerei und Grafik. Sonderausstellung der Staatlichen Museen Meiningen*, Meiningen o. J. (1992); Michael Fach, *Carl Wagner, 1796 Rossdorf an der Rhön – Meiningen 1867. Aquarelle und Zeichnungen, zwei Ölskizzen, Radierungen*. Katalog 76, Galerie und Kunstantiquariat, Frankfurt/Main 1999.

102 O. A. [Rezensent »kl«], *Ueber die dießjährige Kunstausstellung in Dresden*, in: *Kunstblatt* 97, 4.12.1820, S. 385. Vollständig zitiert bei Alexander Basteck, Markus Bertsch (Hg.), *Carl Wilhelm Götzloff (1799–1866). Ein Dresdner Landschaftsmaler am Golf von Neapel*, Petersberg 2014, S. 12; Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 67; Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 110, 172, 186, 240, 241, 248, 273, 274, 276, 365, Abb. 158, 159, 166, 167; Ernst-Alfred Lentz, *Carl Wilhelm Götzloff. Ein Dresdner Romantiker mit neapolitanischer Heimat. Monographie mit Werkverzeichnis der Gemälde*, Stuttgart/Zürich 1996; Neidhardt 2005, wie Anm. 5, S. 70–76.

103 Vgl. Richter 1950, wie Anm. 84, S. 48.

92 Eiermann, Schwalbe, Seeger 2021, wie Anm. 89, S. 11.

93 Vgl. Jan Lauts, Werner Zimmermann, *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Katalog neuere Meister*. 19. und 20. Jahrhundert, Karlsruhe 1971, S. 64, Nr. 2214.

94 Vgl. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 285–286 Nr. 131 und 132 (*Blick aus dem Atelierfenster des Künstlers, linkes und rechtes Fenster*); Gerd-Helge Vogel, *Caspar David Friedrich ja ateljeekuvan ongelmä [Caspar David Friedrich und das Atelierbild in der Kunst des frühen 19. Jahrhunderts]*, in: *Taide* 1986, S. 50–55. Der Aufsatz erschien in finnischer Sprache, eine englische Zusammenfassung befindet sich ebd., S. 62.



26 Carl Wagner, Mondaufgang, 1821, Öl auf Leinwand, 60,5×54,5 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 1320



27 Carl Wilhelm Götzloff, Winterlandschaft mit gotischer Kirche, 1821, Öl auf Leinwand, 85×67 cm, Großschönau, Deutsches Damast- und Frottiermuseum

*Mondaufgang* (Abb. 26) von 1821 – besonders deutlich. In diesen Nachtstücken tritt ein feines Gespür für die Nuancen des Lichts und seiner stimmungsvollen Wirkung zutage, die allerdings mehr Dahls malerischem Realismus als Friedrichs vergeistigter Bildsprache folgt. Mehrere Frühwerke Götzloffs weisen Ähnlichkeiten mit Friedrichs Kunstan-schauung auf, etwa die *Winterlandschaft mit gotischer Kirche* (Abb. 27).<sup>104</sup> Doch mit dem Erhalt eines Stipendiums für eine Italienreise verlor sich der Einfluss Friedrichs.

Anders gestaltet sich die Situation bei Carl Wagners Freund **Ernst Ferdinand Oehme** (\*23.4.1797 Dresden, † 10.4.1855 Dresden),<sup>105</sup> einem Schüler von J. C. Dahl, der seit 1820 ebenfalls zu Friedrichs Eleven zählte. Anfangs ganz unter dessen Eindruck stehend, ließ er sich besonders vom *Klosterfriedhof im Schnee* (vgl. Abb. 2) inspirieren und malte quasi als seine persönliche Antwort auf dieses Hauptwerk Friedrichs seinen thematisch gleichgerichteten *Dom im Winter* (Abb. 28):<sup>106</sup> ebenfalls »ein ›Innenbild‹, eine Erfindung, die nichts Sichtbares abbilden, sondern eine geistig-seelische Befindlichkeit ausdrücken will.«<sup>107</sup> Im Gegensatz zu Friedrichs Vorbild geht es in Oehmes Werk aber nicht um die geistige Auseinandersetzung mit der Endlichkeit irdischen Lebens, sondern um die romantische Sehnsucht nach mittelalterlicher Frömmigkeit in den Strukturen einer Mönchsgemeinschaft, deren Rituale in einer kalten Wirklichkeit Glaubensgewissheit, Trost und Hoffnung versprechen. Während einer von September 1822 bis Oktober 1825 dauernden Italienreise wandte sich Oehme anderen Kunstauffassungen zu.

Nach seiner Rückkehr befasste er sich erneut mit Friedrichs metapho-rischer Bildsprache. Sein Gemälde *Prozession im Nebel* (Abb. 29)<sup>108</sup> lässt allerdings erkennen, dass es Oehme dabei lediglich um das Variieren von Friedrichs Themen und Motiven ging. Damit auf den großen Ab-stand zum Vorbildweisend, orientierte er sich nicht an Friedrichs Frage nach der Position des Menschen in einer gottverlassenen Welt, sondern mahnte eine Rückbesinnung auf mittelalterliche Glaubensgewissheit an. Entsprechend verzichtete Oehme auf das strikte Spannungsgefüge zwi-schen Vorder- und Hintergrund, das für Friedrichs Werke so charakte-

104 Vgl. Werkverzeichnis von Alfred Lentens und Franziska Michely, in: Bastek, Bertsch 2014, wie Anm. 102, S. 223, Nr. 3–6

105 Vgl. Kaiser 1967, wie Anm. 99, S. 198, Abb. 202; Hinz 1968, wie Anm. 1, S. 14, 47, 248; Hans Joachim Neidhardt, Ernst Ferdinand Oehme and Caspar David Friedrich, in: The Tate Gallery (Hg.), Caspar David Friedrich 1774–1840, London 1972, S. 45–50; Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 44–51; Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 124–128, 153–154; Karl-Ludwig Hoch, Caspar David Friedrich – unbekannte Dokumente seines Lebens. Herausgegeben und kommentiert von Karl-Ludwig Hoch, Dresden 1985, S. 101; Ulrich Bischoff (Hg.), Ernst Ferdinand Oehme 1797–1855. Ein Landschaftsmaler der Romantik, Dresden 1997; Buberl 1999, wie Anm. 89, S. 90–91, 271–272, Taf. S. 159; Neidhardt 2005, wie Anm. 5.

106 Vgl. Richter 1950, wie Anm. 84, S. 26; Neidhardt 1972, wie Anm. 105, S. 97; Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 45; Neidhardt 2005, wie Anm. 5, S. 62–69; Hans Joachim Neidhardt, Nostalgie und Symbolik im Werk Ernst Ferdinand Oehmes, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1998, Nürnberg 1998, S. 133–138, hier S. 71.

107 Neidhardt 1998, wie Anm. 106, S. 133.



28 Ernst Ferdinand Oehme, *Dom im Winter*, 1821, Öl auf Leinwand, 127×100 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2219B

ristisch war. Friedrich wollte damit den Kontrast zwischen der dunklen Trostlosigkeit der irdischen Welt und einer lichtvollen Hoffnung auf transzendente Erlösung sichtbar machen. Oehme hingegen verschleiert die Räumlichkeit durch mysteriös wirkende Nebelschwaden, sodass die vordere und die hintere Bildebene miteinander verschwimmen. Auf diese Weise zerfließt die Mönchsprozession im Ungewissen einer scheinbaren Unendlichkeit ohne eindeutige Zeichen von Hoffnung und Glaubenstrost, die in Friedrichs Werken jedoch nie fehlen.<sup>109</sup>

Am 24. September 1822 stellte Caspar David Friedrich Zweien seiner Schüler, dem Schwager **Christoph Wilhelm Bommer** (\*20.12.1801 Dresden, dort bis 1822 nachweisbar, † vermutlich Düsseldorf)<sup>110</sup> und dem vom Herrnhuter Pietismus geprägten **Johann Gustav Grunewald** (\*10.12.1805 Gnadau bei Magdeburg, † 8.1.1878 Gnadenberg/Schlesien)<sup>111</sup> ein Zeugnis aus: »... Bommer/20 Jahre alt aus Dresden gebür-

108 Vgl. Neidhardt 1972, wie Anm. 105, S. 47; Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 48; Neidhardt 1998, wie Anm. 106, S. 72.

109 Vgl. Neidhardt 1998, wie Anm. 106, S. 134–135.

110 Vgl. Sigismund 1943, wie Anm. 52, S. 30; Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 63–64.

111 Vgl. Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des am 18. Januar 1861 zu Berlin verstorbenen königlichen schwedischen und norwegischen Konsuls J. H. W. Wagener, welche durch letztwillige Bestimmung in den Besitz seiner Majestät des Königs übergegangen ist, Berlin 1861 (faksimilierte, illustrierte und mit Register versehene Ausgabe mit ergänzenden Textbeiträgen als Katalog erschienen, vgl. Udo Kittelmann, Birgit Verwiebe, Angelika Wesenberg (Hg.): *Die Sammlung des Bankiers Wagener. Die Gründung der Nationalgalerie*, Leipzig 2011, S. 32; Sigismund, Grunewald, Gustav, in: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 15, Leipzig 1922, S. 148; Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 67; Hoch 1985, wie Anm. 105, S. 101; Peter F. Blume, *Gustav Grunewald 1805–1878*, Allentown 1992; Birgit Verwiebe (Hg.), »Klassizismus und Romantizismus«. *Kunst der Goethezeit*. Mit Beiträgen von Claude Keisch, Bernhard Maaz, Birgit Verwiebe, Angelika Wesenberg, Berlin 1999, S. 116–117; Gerd-Helge



29 Ernst Ferdinand Oehme, Prozession im Nebel, 1828, Öl auf Leinwand, 81,5×105,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2219 C

tig/Sohn des ehemaligen im Jahre 1807 ohne Vermögen gestorbenen Factors bei hiesiger Blaufarbenniederlage – auch die Mutter ist bereits verstorben – / zeigt guten Willen / ... Grunewald, Alter 16 Jahre, Sohn des Handschuhmachers Christoph Grunewald aus Gnadau bei Barby / zeigt viel Anlage zur Malerei.«<sup>112</sup> Bommer ließ sich vordem seit 1816 an der Dresdner Akademie zum Porträtisten ausbilden und entsprach im Landschaftsfach wohl nicht so sehr den Vorstellungen des Lehrers, weshalb der ihm nur »guten Willen« bescheinigte. Zwar wurde sein Gemälde *Schloss Scharfenberg* (Abb. 30)<sup>113</sup> beim Ankauf durch das Kunstmuseum Düsseldorf noch Carus zugeschrieben, lässt also eine gewisse geistige Verwandtschaft zum Friedrich-Kreis erkennen. Doch mangelt es diesem Gemälde, genau wie der von ihm überlieferten *Winterlandschaft*,<sup>114</sup> an einem melancholischen Weltbild Friedrich'scher Prägung. Viel eher lässt es eine trivial-romantische oder gar idyllisierte Auffassung erkennen, was das scharfe Urteil Friedrichs erklärt.

Demgegenüber spricht aus der Einschätzung des noch formbaren, erst 16-jährigen **Grunewald** Anerkennung und Hoffnung auf einen Friedrichs künstlerischem Verständnis folgenden Entwicklungsgang. Grunewald, der sich bis Februar 1823 in Dresden im Umkreis Friedrichs aufhielt, scheint zumindest bis zu seiner Übersiedlung in die USA weitgehend die künstlerischen Erwartungen seines Lehrmeisters erfüllt zu haben. Einige feinfühligere Zeichnungen des jungen Künstlers aus Dahls Nachlass in Oslo<sup>115</sup> – Studien von Bäumen, Steinen und von einem Fichtenzweig sowie die kleine Berliner *Abendlandschaft* (Abb. 31) – legen

dies nahe. Diese Werke waren alle 1824, vermutlich kurz vor Grunewalds Eintritt ins preußische Militär, entstanden und atmen noch ganz den Geist der Kunst Friedrichs. Besonders bei einem weiteren Blatt – *Friedhofstor* (Abb. 32) – das metaphorisch gleichermaßen die von Friedrich wie von Grunewald vertretene christliche Vorstellung vom ›Tod als

Vogel, » zeigt viel Anlage zur Malerei« – Die frühen Jahre von Johann Gustav Grunewald (1805–1878), einem Schüler Caspar David Friedrichs, aus der sächsischen Exklave Barby, in: *Sächsische Heimatblätter. Zeitschrift für Sächsische Geschichte, Denkmalpflege und Umwelt* 56, 2010, IV, S. 358–375; Gerd-Helge Vogel, » zeigt viel Anlage zur Malerei«. Johann Gustav Grunewald. Ein Schüler des Romantikers Caspar David Friedrich, Schwerin 2011; Gerd-Helge Vogel, » zeigt viel Anlage zur Malerei«. Johann Gustav Grunewald, ein Schüler des Caspar David Friedrichs, in: *Pommern. Zeitschrift für Kultur und Geschichte* 49, 2011, III, S. 8–12.

112 Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Kunstakademie Dresden, Bd. 76, Bl. 144, 145, vgl. Hoch 1985, wie Anm. 105, S. 101.

113 Vgl. Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf. Malerei Band 1. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts mit Ausnahme der Düsseldorfer Schule, bearbeitet von Rolf Andree, Mainz am Rhein 1981, S. 50, 52.

114 Vgl. [www.artnet.de/künstler/christoph-wilhelm-bommer/](http://www.artnet.de/künstler/christoph-wilhelm-bommer/) [letzter Zugriff: 11.4.2025].

115 Vgl. bspw. *Studie von Steinen*, 9.2.1824, Bleistift und weiße Kreide/Papier, 163×215 mm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst arkitektur og design. The Fine Art Collection, NG.K&H.B. 16716; *Baumstamm (Weide)*, 14.4.1824, Bleistift/Papier, 360×217 mm, ebenda, NG.K&H.B. 16166; *Studie eines Baumstamms*, 19.7.1824, 231×184 mm, ebenda, NG.K&H.B.16153; *Studie eines Fichtenzweiges*, 4.8.1824, Bleistift/Papier, ebenda, NG.K&H.B.16162; *Baumstudie*, 10.8.1824, Bleistift/Papier, 329×224 mm, ebenda, NG.K&H.B.16164.



30 Christoph Wilhelm Bommer, Schloss Scharfenberg, 1830, Öl auf Leinwand, 28×22 cm, Düsseldorf, Kunstpalast



31 Johann Gustav Grunewald, Abendlandschaft, 1824, Öl auf Leinwand, 37,3×48,7 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. W.S. 61



32 Johann Gustav Grunewald, Friedhofstor, 1878, Bleistift, weiße Kreide auf Papier, 27,7×28,9 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, The Fine Arts Collection, Inv.-Nr. NG.K&H. B.16150



33 Caspar David Friedrich, Das Friedhofstor, 1828, Öl auf Leinwand, 31×25,2 cm, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein Bremen, Inv.-Nr. 10416

Tor zum ewigen Leben« zu symbolisieren vermag, offenbaren sich mit großer Stringenz die Berührungspunkte zwischen beiden Künstlern. Es ist zu vermuten, dass Lehrer und Schüler sogar gemeinsam das Motiv des Friedhofstores von Prießnitz bei Dresden studierten, sofern Friedrich bei seinem erst 1828 gefertigtem motivgleichem Gemälde *Das Friedhofstor* (Abb. 33)<sup>116</sup> nicht sogar auf die Vorlage seines Schülers zurückgriff. Wie auch immer: Hier zeigt sich nicht allein die Gleichheit des Motivs und der kompositorischen Auffassung von Friedrich und Grunewald, sondern mehr noch der Gleichklang ihrer spirituellen Anschauungen, die eine romantische Weltsicht offen legt, die aus der Harmonie ihrer Glaubensüberzeugungen herrührt.<sup>117</sup> In dieser Bildfindung wird der Kontrast von Diesseits und Jenseits gegeneinander ausgespielt, wobei das Friedhofstor – das Tor zum Totenreich – die metaphorische Scheidewand für die Hoffnung auf Auferstehung und ewiges Leben bildet. Doch während der Lehrer seine Darstellung ganz auf die Bildmetaphorik des verschlossenen Friedhofstores, der Blumen und Gräser im Vordergrund sowie auf den massiven Kirchturm samt Gräbern im Hintergrund konzentriert, um so die Bildaussage zwischen irdischer und himmlischer Welt durch die Raumschranke der Friedhofsmauer auf ihren romantischen Wesenskern zu verdichten, erfasste Grunewald weit vordergründiger die reale topografische Situation. Freilich schwingt auch in seiner Darstellung der über das gesamte Blatt sich erstreckenden Trennmauer der metaphorische Gegensatz zwischen irdischem Dasein und dem Reich des Todes mit, was durch die Beschriftung

rechts oben noch verstärkt wird: »Am Eingang eines Kirchhofs steht (?) der Todtengräber mit Grabsch(...)/ und in einen Mantel gehüllt. Ein verschleiertes Mädchen geht / die Stufe herauf zur kleinen Pforte (Profile) die Sonne / geht hinter einem Baum unter.«<sup>118</sup>

Der begabte 16- bis 17-jährige Grunewald, der in der strengen Frömmigkeit des Herrnhuter Pietismus aufgewachsen war, hätte das spirituelle und handwerkliche Rüstzeug besessen, von Friedrichs *Klosterfriedhof im Schnee* eine getreue Kopie zu schaffen. Da Georg Andreas Reimer jedoch bereits im Februar 1820 Friedrichs Hauptwerk erworben hatte, wird Johann Gustav Grunewald während seines Dresdner Kunststudiums vom 5. Mai 1820 bis zum Februar 1823 wohl kaum Gelegenheit gehabt haben, das Gemälde zu sehen, geschweige denn zu kopieren.

Zu den sich 1821 im Atelier von Dahl und Friedrich aufhaltenden Künstlern gehörte auch **Johann Theodor Goldstein** (\*12.3.1798 Warschau, † 8.4.1871).<sup>119</sup> Er hatte sich zuvor in Berlin unter Karl Friedrich Schinkel der Architekturmalerei zugewandt. Nur gelegentlich nahm er romantische Staffagen von kahlen Bäumen oder Abend- und Morgenstimmungen beziehungsweise Mondschein<sup>120</sup> in das Repertoire seines Schaffens auf und schlug schließlich eigene künstlerische Wege ein.

Ebenfalls aus Berlin und unter dem Einfluss Schinkels stehend, kam **Carl Blechen** (\*29.7.1798 Cottbus, † 23.7.1840 Berlin)<sup>121</sup> von Anfang Juni bis Ende September 1823 zu einem Studienaufenthalt nach Dresden, Meißen und in die Sächsische Schweiz, wo er Dahl besuchte und wohl auch Friedrich begegnete. Neben Studien der niederländischen Malerei in der Gemäldegalerie hinterließen vor allem die Begegnung mit Dahl und Friedrich bis zu seiner Italienreise 1828 nachhaltige

116 Vgl. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 409–410, Nr. 357. Eine eigenhändige Vorzeichnung Friedrichs ist nicht bekannt, was den Rückgriff auf Grunewalds Zeichnung nahelegt, obgleich Friedrich 1824 gemeinsam mit Carl Gustav Carus den Friedhof von Prießnitz besuchte, wo sie vor dem Objekt eines »anmutig umwachsenen eisernen Kreuzes [...] beide, nebeneinander sitzend«, zeichneten, vgl. Carl Gustav Carus, Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten. Nach der zweibändigen Originalausgabe von 1865/66 neu herausgegeben von Elmar Jansen. Bd. I, Weimar 1966, S. 439. Ob bei dieser Gelegenheit Friedrich auch vom dortigen Friedhofstor eine Zeichnung fertigte, ist unbekannt.

117 Vgl. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 409–410, Nr. 357.

118 Vgl. Johann Gustav Grunewald, *Friedhofstor*, undatiert, vermutlich 1824, Bleistift, weiße Kreide auf Papier, 277×289 mm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. The Fine Art Collection, Inv.-Nr. NG.K&H. B.16150, nach dem Foto gelesen von Gerd-Helge Vogel.

119 Vgl. Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 278, 365, Abb. 160, 161; Buberl 1999, wie Anm. 89, S. 265, Taf. S. 225; Bärbel Kovalevski, Die Bilder-Chronik des Sächsischen Kunstvereins Dresden 1828–1836, Frankfurt/Main 2010, S. 114–15, 336.

120 So lässt zum Beispiel das am 1.6.2016 auf der Auktion der Villa Grisebach in Berlin versteigerte *Mondschein über einer südlichen Hafenstadt*, 1823/25, Öl/Lw., 32×41,5 cm, bez. und datiert mit ligiertem Monogramm »18TG23« (letzte Ziffer undeutlich), das vermutlich mit dem auf der Dresdner Akademieausstellung von 1823 unter der Nummer 388 ausgestelltem Gemälde *Eine Landschaft, im Mondschein*, Seestück identisch ist, eine Auseinandersetzung mit der Malerei Friedrichs erkennen.

121 Vgl. Paul Ortwin Rave, Karl Blechen. Leben – Würdigung – Werk, Berlin 1940; Gertrud Heider, Carl Blechen. Künstlerkompendium, Leipzig 1970; Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 62; Irma Emmrich, Carl Blechen, Dresden 1989, bes. S. 27–29; Peter-Klaus Schuster (Hg.), Carl Blechen. Zwischen Romantik und Realismus, München 1990, bes. S. 10–12, 34–35, 100–103; Klaus Haese, Blechens Zeichnungen von seiner Sachsenreise 1823, in: Gerd-Helge Vogel, Barbara Baumüller (Hg.), Carl Blechen (1798–1840). Grenzerfahrungen – Grenzüberschreitungen. Publikation der Beiträge zur IX. Greifswalder Romantik-Konferenz in Cottbus, veranstaltet vom Caspar-David-Friedrich-Institut der Universität Greifswald vom 2. bis 4. Oktober 1998, Greifswald 2000, S. 23–30.



34 Carl Blechen, *Bäume im Herbst bei Sonnenaufgang*, um 1823, Öl auf Papier auf Leinwand, 16,2×26,8 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. A III 857

Eindrücke in seinem Schaffen. Das bezeugt eine Reihe von Bildern aus dieser Zeit. So ist etwa die Komposition *Bäume im Herbst bei Sonnenaufgang* (Abb. 34) – ein Motiv aus der Sächsischen Schweiz – von Friedrichs ›Nebelbildern‹ inspiriert, die eine geheimnisvoll verschleierte



35 Carl Blechen, *Gebirgsschlucht im Winter*, 1825, Öl auf Leinwand, 98×127 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. A I 621

Landschaft zeigen, hinter der die Transzendenz des Ewigen zu erahnen ist. Blechen hingegen sieht den herbstlichen Dunst, der über der in der Abendsonne allmählich versinkenden Landschaft schwebt, als eine Tatsache der Realität, deren Augenblicklichkeit er einzufangen sucht. Mit den dekorativ und etwas gespensterhaft in den Himmel ragenden Ästen verschafft er der Darstellung zugleich eine theatrale Inszenierung und weist damit bereits auf die spukhaft-dämonische *Gebirgsschlucht im Winter* (Abb. 35) von 1825 voraus. Deren beängstigende Grundstimmung reicht weit über Friedrichs von hoffnungsvoller Sehnsucht getragene Melancholie hinaus. Insofern sind Blechens romantische Bilder »nicht Ausdruck urewiger Prinzipien des Weltenwesens, nicht die Idee der Ferne prägt seine Form. Er ist ein Romantiker des Materiellen.«<sup>122</sup>

Wie schon festgestellt, brachte es die enge Freundschaft zwischen Friedrich und Dahl sowie ihr Wohnen im selben Haus mit sich, dass die Schüler des einen Malers zumeist auch die des anderen wurden und dadurch einem doppelten, zugleich polarisierenden Einfluss ausgesetzt waren, der im Laufe der Zeit dann in die eine oder andere Richtung der Romantik ausschlug.<sup>123</sup> Das traf beispielsweise für die 1825 in Dahls

122 Wolfradt 1924, wie Anm. 12, S. 183.

123 Vgl. Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 110; Elisabeth Nüdling, Carl Robert Kummer 1810–1889. Ein Dresdner Landschaftsmaler zwischen Romantik und Realismus, Petersberg 2008, S. 27.



36 Ernst Helbig, Kreuz in Ruinenlandschaft, 1859, Öl auf Leinwand, 70×72,5 cm, Stiftung Schlösser, Burgen und Gärten des Landes Sachsen-Anhalt, Inv.-Nr. B I 618

Atelier eingetretenen Studenten **Ernst Helbig** (\*10.2.1802 Stolberg/Harz, † 26.7.1866 Mansfeld)<sup>124</sup> und **Georg Heinrich Crola** (eigentlich Croll) (\*6.6.1804 Dresden, † 6.5.1879 Ilsenburg)<sup>125</sup> zu, die sich zugleich von Friedrich angezogen fühlten und dessen künstlerische Förderung erfuhren. **Helbig**, der sich bereits im Jahr seines Akademieeintritts unter anderem mit Mondscheinlandschaften nach Hammer und Wehle an der jährlichen Kunstausstellung beteiligte,<sup>126</sup> blieb mit seinen land-

124 Vgl. Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 67–68; Neidhardt 1977, wie Anm. 81, S. 210; Josef Walz, *Gemälde und Grafiken zur Malerei der Romantik am Nordrand des Harzes im Besitz des Zentralmuseums Wernigerode*, Wernigerode o. J. (1979), S. 1–17; Herrmann Zschoche, *Caspar David Friedrich im Harz*, Dresden 2000, S. 128–129; Doris Derden, *Ernst Helbig. Spuren eines Malers*, Halle/Saale 2002, S. 12–14, 19, 45–46; Herrmann Zschoche (Hg.), *Georg Heinrich Crola 1804–1879. Erinnerungen eines Landschaftsmalers*: Dresden, München, Düsseldorf, Ilsenburg, Dresden, Husum 2011, bes. S. 18–25.

125 Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 110, 172, 188–189, 362, 334, Anm. 86, Abb. 114–116; Hedda Latzel, *Heinrich Georg Crolas erster Aufenthalt in Ilsenburg und Wernigerode in den Jahren 1828/29*, in: *Eine Landschaft stellt sich vor. Der Harz* (Schriftenreihe des Harzmuseums Wernigerode, Bd. 5), Wernigerode 1982, S. 23–25; Christian Juranek (Hg.), *Im Mittelpunkt: Natur – Der Spätromantiker Georg Heinrich Crola (1804–1879)*, Wettin, OT Döbel 2009; Kovalevski 2010, wie Anm. 119, Nr. BC 59a, 76b, 100, 121–1, 134, 142a; Zschoche 2011, wie Anm. 124, bes. S. 23–25; Anke Fröhlich-Schauseil, *Der Oybin und die Malerei der Romantik in der Oberlausitz*, Petersberg 2019, S. 131–132; Holger Birkholz, Hilke Wagner, Marion Ackermann (Hg.), *Träume von Freiheit. Romantik in Russland und Deutschland*, München 2021, S. 255 (Abb.), 335.

126 Vgl. Prause 1975, wie Anm. 91, Katalog der Dresdner Kunstausstellung von 1825, Nr. 485, *Mondscheinlandschaft*, nach Hammer, Pinsel in Sepia, ... Nr. 536: *Mondscheinlandschaft nach Wehle*.

127 Vgl. Derden 2002, wie Anm. 124, Werkverzeichnis, S. 67, Nr. 1 (*Wasserfall bei Langhennersdorf*, 1828), 74, Nr. 18 (*Die steinerne Renne*, 1834 u.a.m.)

128 Vgl. Börsch-Supan, Jähmig 1973, wie Anm. 2, S. 385–386, Nr. 308.

129 Neidhardt 1977, wie Anm. 81, S. 210.



37 Caspar David Friedrich, Kreuz im Gebirge (Der Ilsenstein, Dornenkrone), um 1822/23, Öl auf Leinwand, 127×71,7 cm, Gotha, Schlossmuseum

schaftlichen Veduten lebenslang stärker dem Realismus Dahls verhaftet,<sup>127</sup> denn er hielt an dessen getreuer Naturbetrachtung und dem feinen Empfinden für die atmosphärischen Erscheinungen fest. Doch gegen Ende seiner Laufbahn schuf er mit dem *Kreuz in Ruinenlandschaft* (Abb. 36) von 1859 eine bemerkenswerte Reminiszenz an die romantische Darstellungsweise Friedrichs, wie sie etwa im Dresdner *Tetschener Altar* oder im Gothaer *Kreuz im Gebirge* (Abb. 37) zum Ausdruck kommt.<sup>128</sup> In Anlehnung an Friedrich setzte sich Helbig in seiner Allegorie mit der irdischen Existenz eines Christen und seiner Hoffnung auf Erlösung auseinander. Die Bühnenhaftigkeit der Komposition bewirkt jedoch einen »geistigen Spannungsabfall«<sup>129</sup> gegenüber dem Vorbild.



38 Georg Heinrich Crola, Blick auf Loschwitz (Blick von Blasewitz über die Elbe nach Loschwitz mit Kirche und Fährhaus), um 1825, Öl auf Holz, 27,5×33,5 cm, Salzburg, Privatbesitz



39 Caspar David Friedrich, Gartenterrasse, 1811, Öl auf Leinwand, 49×71 cm, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Neuer Pavillon, Gen. Kat. I 7878

Stärker vom Wesen der Kunst Friedrichs war der Mitschüler Crola beeindruckt, dem eine länger währende »Friedrich-Periode«<sup>130</sup> zu attestieren ist. Über sein Verhältnis zu Friedrich unterrichtet uns sein Tagebucheintrag: »Der alte Landschaftsmaler Friedrich protegierte mich in seiner Weise. Nie sagte er mir ein Lob über die Arbeiten, die ich ihm zeigte. Schweigend betrachtete er sie eine Zeitlang, dann pflegte er über Kunst und Leben Wahrheiten im Allgemeinen zu sagen, wo er es dann mir überließ, die besondere Anwendung auf mich selbst zu machen. Doch wurde mir durch Personen, die sein Vertrauen besaßen, versichert, wie er über mein Streben und dessen Zukunft mit Achtung gesprochen, und nur für den Hochmutsteufel in mir Besorgnisse hegte.«<sup>131</sup> Seinerzeit entstanden einige Arbeiten, denen Crolas enges Verhältnis zu Friedrich anzumerken ist. So zum Beispiel beim Bild *Der Blick von Blasewitz über die Elbe nach Loschwitz mit Kirche und Fährhaus* (Abb. 38), das er dem Kunsthändler Ernst Sigismund Arnold (1792–1840) verkaufen konnte. Hier begegnen uns Kompositionsstrukturen, die er sich von Friedrich abgeschaut hatte: das Motiv der Rückenfiguren, die parallele Schichtung der Bildgründe und die silhouettenhafte Umrandung der Szene durch Bäume im Vordergrund gehen auf Friedrichs *Gartenterrasse* (Abb. 39)<sup>132</sup> zurück. Seiner Komposition verlieh er allerdings eine geometrisch rahmende Umrisslinie, durch die das Bild einen kulissenhaften Charakter erfährt. Dabei wird die Gedankentiefe Friedrichs in Crolas Bild durch eine biedermeierliche Erzählfreude ersetzt, bei der sich die identitätstiftenden Rückenfiguren aus den Vorbildern des großen Romantikers zu geselligen Spaziergängern verwandeln.<sup>133</sup> Beim *Gitarrenspieler bei Mondschein* (Abb. 40)<sup>134</sup> – ein verstecktes Selbstbildnis des musikbegeisterten jungen Malers – kompiliert Crola mehrere Vorlagen Friedrichs zu einer neuen Komposition. Hier dürften die mit transzendenter Stimmung aufgeladenen, sehn-

suchtsvoll den Mond betrachtenden Rückenfiguren zahlreicher Friedrichwerke ebenso Anregungen geboten haben wie dessen Raumkonstruktion der oben bogenförmig abgeschlossenen *Gartenlaube* (Abb. 41)<sup>135</sup> von 1818, in der der irdische Vordergrundbereich von der himmelwärts strebenden Kirchturmspitze samt Fialen deutlich abgeschieden ist. Crola variiert dieses Kompositionsmotiv, verkehrt es gar ins Gegenteil: denn vor dem traumversunkenen Gitarrenspieler öffnet sich der Blick in ein weites Tal, dessen kleinstädtische Bauten als heimatlicher Sehnsuchtsort im matten Mondlicht zu erahnen sind. Solcher Auffassung schließt sich überdies das Nachtstück *Die Klosterruine auf dem Oybin im Mondschein* (Abb. 42) an, die als architektonischer Querriegel den Blick in die Ferne hemmt und deshalb, trotz des Lichtes der untergehenden Sonne, nur mühsam die vielen Gräber in der Dunkelheit des Friedhofs erkennen lässt. Crola malt »die Atmosphäre des stillen Ortes«<sup>136</sup> als Angebot für den Betrachter, sich auf diese besondere Stimmung einzulassen, wobei der Gedanke an die eigene Vergänglichkeit im Vagen bleibt.

130 Ebd., S. 172.

131 Zitiert nach Zschoche 2011, wie Anm. 124, S. 23, 24, der die Schreibfehler von Juranek 2009, wie Anm. 125, S. 29, korrigierte.

132 Vgl. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 321–322, Nr. 199.

133 Vgl. Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 188, Abb. 144.

134 Vgl. Birkholz, Wagner, Ackermann 2021, wie Anm. 125, S. 335, Abb. S. 255.

135 Vgl. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 351, Nr. 253; Neue Pinakothek. Katalog der Gemälde und Skulpturen, redaktionell bearbeitet von Christoph Metzger, München 2003, S. 110–111.

136 Fröhlich-Schauseil 2019, wie Anm. 125, S. 133.



40 Georg Heinrich Crola, Gitarrenspieler bei Mondschein, 1828, Öl auf Leinwand, 36×31 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, Inv.-Nr. 03/13



41 Caspar David Friedrich, Gartenlaube, 1818, Öl auf Leinwand, 30×22 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek



42 Georg Heinrich Crola, Die Klosterruine auf dem Oybin im Mondschein, um 1828, Öl auf Leinwand, 63×80 cm, Detmold, Lippestes Landesmuseum, Inv.-Nr. Ko304/1996



43 Carl Julius von Leypold, Landschaft mit Weidenbäumen im Mondschein (Bäume im Mondschein), um 1826, Öl auf Leinwand, 19,5×25,5 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 2599



44 Carl Julius von Leypold, Kopfweiden im Mondschein (Weiden im Mondschein), um 1825/26, Öl auf Holz, 24,5×28 cm, Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart

Drei weitere Schüler, **Carl Julius von Leypold** (\*24.7.1806 Dresden, † 31.12.1874 Niederlößnitz bei Dresden),<sup>137</sup> **Carl Robert Kummer** (\*30.5.1810 Dresden, † 29.12.1889 Dresden)<sup>138</sup> und **Gustav Friedrich Papperitz** (\*27.1.1813 Dresden, † 16.1.1861 Dresden),<sup>139</sup> sahen sich in den Anfangsjahren ihrer Laufbahn ebenfalls stärker von Friedrich als von ihrem eigentlichen Lehrer Dahl angezogen. So hatte **Leypold** 1824 erstmals eine »Mondscheinlandschaft, nach Friedrich, in Oel gem[alt]«<sup>140</sup> und diese Kopie noch im selben Jahr auf der Dresdner Ausstellung präsentiert. Kongenial muss sich der 18-Jährige in die Arbeitsweise dieses Vorbilds eingearbeitet haben, denn vermutlich noch im selben Jahr schuf er seine *Landschaft mit Weidenbäumen im Mondschein* (Abb. 43), die ihm in ihrer mentalen wie manuellen Annäherung an den Meister so gut geglückt war, dass das Bild 1937 als ein Werk Friedrichs vom Kölner Wallraf-Richartz-Museum angekauft wurde. Werner Sumowski, der noch andere, vordem Friedrich zugeschriebene Bilder als Frühwerke Leypolds zu identifizieren vermochte, betrachtete das in Köln bewahrte Bild vor allem im Hinblick auf die zutage tretende komplexe, irrationale Raumqualität, die Leypold im sensiblen Gespür für die Geheimnisse der Natur durch die Reize des Dämmerlichts ins Spirituelle zu transformieren wusste. Angesichts einer solchen, auf Friedrich zurückgehenden Nachahmung der Naturbeseelung sprach Sumowski bei Leypold gar von einem »Friedrich-Doppelgänger«.<sup>141</sup> Bei den motivähnlichen *Kopfweiden im Mondschein* (Abb. 44), ebenfalls früh entstanden, verwandelte Leypold sein visualisiertes Naturerlebnis in einen dramatischen Effekt von nahezu spukhafter Theatralik.<sup>142</sup> Eine ähnlich stimmungshaften Inszenierung lässt der *Nebel über einem russischen Friedhof*<sup>143</sup> (Abb. 45) erkennen. Mit dem fremdländischen Gottesacker und seinen zum Teil umgebrochenen Grabkreuzen, die sich in der Unendlichkeit des schleierhaften Gewölks verlieren, wird beim Betrachter ein melancholischer Schauer hervorgerufen, der die trostlose Ausweglosigkeit des Todes als Endlichkeit allen Seins verdeutlicht. Der Weg in den Friedhof führt in die Unheimlichkeit des Ungewissen, aus

dem das Licht einer verschwommenen Sonne nur als vage Hoffnung aufscheint. Sie verkündet nicht die Zuversicht, wie wir sie von vergleichbaren Kompositionen Friedrichs mit ihrem Verweis auf erlösende Transzendenz gewohnt sind.

Eine weiteres, in der Motivwahl und malerischen Umsetzung deutlich auf Friedrich zurückgehendes Werk von Leypold, *Landschaft mit*

137 Vgl. Werner Sumowski, Caspar David Friedrich und Carl Julius von Leypold, in: Pantheon XXIX, 1971, 6, S. 497–504; The Tate Gallery (Hg.), Caspar David Friedrich 1774–1840, London 1972, S. 97; Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 49–51, 69; Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 172, 185–186; Abb. 106–109; Peter Vignau-Wilberg, Stiftung Oskar Reinhart Winterthur. Band 2: Deutsche und österreichische Malerei des 19. Jahrhunderts, Zürich 1979, S. 188–189; Bruno Bushart, Matthias Eberle, Jens Christian Jensen, Museum Georg Schäfer Schweinfurt. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken, 2. Aufl. Schweinfurt 2002, S. 145; Szkiot 2006, wie Anm. 14, S. 78–79.

138 Vgl. Konrad Kaiser, Klassizismus und Romantik in Deutschland. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt/Nürnberg 1966, S. 80; Museum der Hansestadt Greifswald (Hg.), Caspar David Friedrich und Künstler seiner Zeit, Greifswald 1993, S. 48; Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 197–200, 368–369; Elisabeth Nüdling, Reisen als Lebenselixier. Der Dresdner Carl Robert Kummer war ein Landschaftsmaler zwischen Romantik und Realismus. Seine besondere Begabung lag in der Darstellung des Atmosphärischen, der wechselnden Luft- und Lichtstimmungen, in: Weltkunst. Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten 76, 2006, I, S. 52–54; Nüdling 2008, wie Anm. 123, bes. S. 26–29, 225, 301; Uwe Schröder (Hg.), Friedrich. Runge. Klinkowström. Die Geburt der Romantik, Greifswald 2010, Abb. S. 159.

139 Vgl. Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 173–174, Abb. 379, S. 241, Nr. 462, Abb. 439; Börsch-Supan, Jähmig 1973, wie Anm. 2, S. 38, 148, Kat. Nr. 276 = S. 365–366, 485, Nr. XI, 488, Nr. XLIV = *Fischstechen bei Mondschein*, Öl/Lw., 25×35 cm; von Friedrichs Œuvre ausgeschieden, vermutlich ein Werk von Papperitz, da aus dessen Nachlass stammend; Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 196, 371, Abb. 127, 128, 129.

140 Katalog der Ausstellung der Dresdner Kunstakademie von 1824, Nr. 353.

141 Sumowski 1971, wie Anm. 137, S. 497; vgl. Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 49.

142 Vgl. Vignau-Wilberg 1979, wie Anm. 137, S. 188.

143 Versteigert bei Karl & Faber in München, Auktion 324 »Alte Meister & Kunst des 19. Jahrhunderts«, am 17.5.2024, Los 45.



45 Carl Julius von Leypold, *Nebel über einem russischen Friedhof*, Ende der 1820er Jahre, Öl auf Pappe, 26,2×42,1 cm, versteigert bei Karl & Faber in München am 17. Mai 2024, Auktion 324, Alte Meister & Kunst des 19. Jahrhunderts, Los 45



46 Carl Julius von Leypold, *Landschaft mit Hünengrab*, Ende 1830er Jahre, Öl auf Leinwand, 50,5×77,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, Neuerwerbung 2024, Inv.-Nr. NG 1/24

*Hünengrab* (Abb. 46),<sup>144</sup> wurde jüngst von der Nationalgalerie erworben. »In dem wohl Ende der 1830er Jahre entstandenen Gemälde ist eine weite sumpfige Ebene im Dämmerlicht dargestellt. Das magische Leuchten des abendlichen Himmels beherrscht die eindruckliche Komposition. Links im Vordergrund ist ein imposantes Hünengrab zu sehen, rechts steht an einer Wasserfläche mit zahlreichen, subtil ausgeführten Spiegelungen ein abgestorbener Baum, auf dem eine Eule sitzt. In der Ferne ragt, kaum zu erkennen, ein Kirchturm auf, der in dieser unbewohnten erscheinenden Gegend auf menschliches Leben verweist.«<sup>145</sup>

Carl Robert Kummers Anlehnung an Friedrich beschränkte sich auf die kurze Episode während seines Kunstunterrichts bei Dahl von 1828 bis 1830.<sup>146</sup> Diese in nur wenigen Bildbeispielen zu beobachtende Friedrich-Rezeption mit dem Anflug einer metaphorischen Bildsprache kann der Kategorie des Experimentierens des jungen Künstlers mit unterschiedlichen Ausdrucksformen zugeordnet werden, denn im Grunde blieb er der von Dahl vermittelten realistischen Betrachtungsweise treu und strebte dann im Zuge seiner intensiven Reisetätigkeit bevorzugt nach der Gestaltung luminaristischer Effekte von faszinierenden Lichtphänomenen, mit denen er den Betrachtern seiner Landschaftsbilder ein Naturschauspiel bot. Es sind wohl drei oder vier seiner frühen Arbeiten, aus denen ein tief empfundenes Landschaftserlebnis in der Art Friedrichs zu spüren ist. Dazu zählen neben der verschollenen Ölskizze auf Papier *Vor Sonnenaufgang*,<sup>147</sup> der Sepiazeichnung *Stubbenkammer auf Rügen* (Abb. 47)<sup>148</sup> und der *Gebirgslandschaft* (Abb. 48)<sup>149</sup> in Öl von 1832 – bei denen er verschiedenen Bildmustern des Lehrers folgte – eventuell noch die späte Friedrich-Reminiszenz *Elblandschaft bei Söbrigen* (Abb. 49)<sup>150</sup> von 1865. Kummer verstand ansonsten seine Landschaftsmalerei zumeist im Sinne von Carus' »Erdlebenbildern«, denn ihm lag in erster Linie die Spiegelung geologischer und meteorologischer Verhältnisse am Herzen, das Wirken von Naturgewalten und Wetterphänomenen.

Das Verhältnis zwischen Gustav Friedrich Papperitz und Caspar David Friedrich muss enger gewesen sein, als wir uns das vorstellen können. Immerhin nannte er sogar ein Gemälde des verehrten Meis-



47 Carl Robert Kummer, *Stubbenkammer auf Rügen*, 1830, Bleistift, Feder, Sepia auf Velin, 33,7×42,8 cm, Greifswald, Pommersches Landesmuseum



48 Carl Robert Kummer, *Der Fall der Ache aus dem Königssee bei Berchtesgaden* (Gebirgslandschaft), 1832, Öl auf Leinwand, Schweinfurt, Museum Georg Schäfer, Inv.-Nr. MGS 4474

ters – *Ziehende Wolken*<sup>151</sup> – sein eigen. Der Tier- und Landschaftsmaler Johann Friedrich Wilhelm Wegener (1812–1879) beschrieb es 1859 in dessen Sammlung so: »[...] die Elbquellen auf der Elbwiese im Riesengebirge. Nebel umgeben den Ursprung des Flusses. Weiter hinauf gestalten sie sich zu weißen Flocken, in welche ein sonniges Licht strömt.

144 Vgl. Szkiet 2006, wie Anm. 14, S. 93 (hier noch als Werk von Christian Morgenstern [1805–1867] geführt; Martin Olin, Carl-Johan Olson (Hg.), »Romantiken – ett sätt att se / The Romantic Eye«, Ausst.-Kat. [Nationalmuseum Stockholm, 26.9.2024–5.1.2025], Stockholm 2024, S. 108, (Abb.), Kat. Nr. 99 (hier bereits als Werk von Leypold geführt).

145 Zit. nach Birgit Verwiebe, Bildakte zu Carl Julius von Leypold, »Landschaft mit Hünengrab«, Archiv Alte Nationalgalerie bzw.; <https://id.smb.museum/object/3739509/landschaft-mit-h%C3%BCnengrab>.

146 Vgl. Nüdling 2008, wie Anm. 123, S. 26–29.

147 Vgl. ebd., S. 27–28, 300–301, WVZ Nr. 439; Kaiser 1966, wie Anm. 138, S. 80, Abb. 98; Neidhardt 1976, wie Anm. 53, Abb. 132.

148 Vgl. Nüdling 2008, wie Anm. 123, S. 48, 202, WVZ 30; Schröder 2010, wie Anm. 138, S. 159, Abb. x.

149 Vgl. Kaiser 1966, wie Anm. 138, S. 80, Abb. 99; Nüdling 2008, wie Anm. 123, S. 28, 225, WVZ 123.

150 Vgl. Nüdling 2008, wie Anm. 123, S. 218, WVZ 95.

151 Vgl. Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 241, Nr. 462; Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 148, Abb. 38.

152 Wilhelm Wegener, *Der Landschaftsmaler Friedrich*, in: Karl Gutzkow, *Unterhaltungen am häuslichen Herd*, Leipzig 1859, S.71–77, hier S. 76.



49 Carl Robert Kummer, Elblandschaft bei Söbrigen, 1865, Öl auf Papier, auf Pappe aufgezogen, 32,5×47 cm, Freital, Städtische Sammlungen, Inv.-Nr. 111



50 Gustav Friedrich Papperitz, Waldinneres mit Wasserfall, Öl auf Leinwand, 66×53 cm, Auktion 18. Juli 2020, artnet

Ein Vorbild des Stroms, gleichwie des menschlichen Lebens.«<sup>152</sup> Inwiefern sich Papperitz mit der Auffassung Friedrichs identifizierte, die Natur – wie der zeitgenössische Kunstschriftsteller Georg Caspar Nagler schrieb – als »Symbol des Geistigen« zu begreifen und sie als »Dollmetscherin (sic) charakteristischer Seelenstimmungen« zu verstehen,<sup>153</sup> ist beim derzeitigen Stand der Papperitz-Forschung nur schwer einzuschätzen. Zumal in den Bildern, die uns heute von Papperitz bekannt sind, der Einfluss des realistischen Kunstverständnisses von Dahl und der ›Erdlebenbildkunst‹ von Carus überwiegt. Nachdem sich Papperitz auf die Spuren seines norwegischen Lehrers begeben und 1836 Dahls Heimat besucht hatte, vertiefte sich diese Tendenz, wie es seine in letzter Zeit versteigerten Gemälde *Waldinneres mit Wasserfall* (Abb. 50) oder *Pflanzenstudie* (Abb. 51) erkennen lassen. Im anekdotenhaften, Papperitz inzwischen zugeschriebenen, aber verschollenen Frühwerk *Fischstechen bei Mondschein* (Abb. 52) folgte er noch den Vorgaben der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, wie sie sich vergleichbar auch in manchen Bildern Friedrichs findet.<sup>154</sup> Sumowski hatte diese Arbeit vorübergehend für ein Werk von Friedrich gehalten<sup>155</sup>, weil es – neben den holländisierenden Parallelen zu Jan Asselijns (um 1610–1652) Kopenhagener *Nächtlichem Krebsfang* (Abb. 53) – eine

153 Friedrich, Caspar David, in: Georg Kasper Nagler, Neues allgemeines Künstlerlexicon oder Nachrichten von dem Leben und Werk der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc., Bd. 4, München 1837, S. 500.

154 Vgl. Gerd-Helge Vogel, Niederländische Einflüsse auf das Werk C. D. Friedrichs, in: Klaus Haese u.a., C. D. Friedrich und seine norddeutsche Heimat, Fischerhude 1992, S. 39–84.

155 Vgl. Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 173–174; Sumowski 1971, wie Anm. 137, S. 503; Börsch-Supan, Jähning 1973, wie Anm. 2, S. 488, Nr. XLIV.



51 Gustav Friedrich Papperitz, Pflanzenstudie, um 1840, Öl auf dünnem Karton, 30,5×37,8 cm, Auktion 25. Mai 2017, artnet



52 Gustav Friedrich Papperitz, Fischstechen bei Mondschein, um 1825, Öl auf Leinwand, 25×33 cm, verschollen



53 Jan Asselijn, Nächtlicher Krebsfang (Nächtliches Flusskrebsfischen), undatiert, 59×49 cm, Kopenhagen, Statens Museum



54 Caspar David Friedrich, Einsames Haus am Kiefernwald (Abend am Fluss), 1820/1825, Öl auf Leinwand, 19×25,5 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 2668

gewisse Ähnlichkeit zu Friedrichs stimmungsvoller Darstellung<sup>156</sup> *Einsames Haus am Kiefernwald* (Abb. 54)<sup>157</sup> aufweist.

Albert Emil Kirchner (\*12.5.1813 Leipzig, † 4.6.1885 München),<sup>158</sup> der Sohn eines Leipziger Tischlermeisters, kam 1829 – nach dem Besuch der Leipziger Kunstakademie – nach Dresden, um sich als Architektur- und Landschaftsmaler fortzubilden. Wie wir aus seinem Nekrolog erfahren, gewannen hier »die Professoren Johann Christian Dahl und Caspar David Friedrich großen Einfluß auf ihn, jener ein entschiedener Gegner des damals eben in der Kunst eingerissenen Idealismus, aber tüchtiger Zeichner und guter Kolorist, dieser seinerseits tief melancholisch und poetisch angelegt. Der Umgang mit Friedrich namentlich war es, der ihn entschieden der Landschaftsmalerei zuführte.«<sup>159</sup> Allerdings verließ Kirchner bereits 1832 die sächsische Kapitale wieder und wandte sich in München der Architekturmalerei zu, die ihn ganz von der romantischen Auffassung Friedrichs wegführte. Doch »von seinem einstmaligen Kunstunterricht in Dresden [hatte er] wenigstens soviel Geschmack gerettet, um auf Prospekten aus Italien nicht vollständig aus den guten Bahnen der Tradition Rottmanns herauszukommen, dem er später folgte.«<sup>160</sup> Wie das für sein Schaffen charakteristische *Motiv aus Rothenburg ob der Tauber*<sup>161</sup> in der Neuen Pinakothek zu München zeigt, blieben vom Vermächtnis Friedrichs kaum Berührungspunkte übrig.

Ohnehin verblasste allmählich Friedrichs Ruhm und Anerkennung seit der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts bei den Schülern der Dresdner Kunstakademie.<sup>162</sup> Viele von ihnen gingen nun bevorzugt nach Italien, reflektierten allenfalls Friedrichs Motiv- und Themenwelt im Sinne der sentimental Romantik oder wandten sich »zu Beginn der dreißiger Jahre [ganz dem] spektakulären Erfolg der Düsseldorfer Schule und der belgischen Historienmalerei zu.«<sup>163</sup> Friedrichs romantische Bildsprache geriet nun mehr und mehr

aus dem Blickfeld öffentlichen Interesses. Carl Heinrich Beichling (\*28.4.1803 Dresden, † 9.9.1876 Tilsit),<sup>164</sup> der unter verschiedenen Professoren von 1819 bis 1832 an der Dresdner Kunstakademie geschult wurde, stellte während dieser Zeit viele Sepien, Gouachen, Radierungen – aber keine Ölgemälde – aus, bei denen es sich neben wenigen eigenen, nach der Natur gezeichneten Kompositionen in der Regel um Kopien nach Vorlagen anderer Meister handelte. Erst kurz vor Studienabschluss setzte er sich 1831 im Auftrag des Sächsischen Kunstvereins bei Gelegenheit des Ankaufs von Friedrichs Gemälde *Ruinen in der Abenddämmerung*<sup>165</sup> auch mit dessen Werk auseinander, indem er vom Bild einen Kupferstich für die Bilder-Chronik des Vereins fertigte, dem 1835 noch der Stich von Friedrichs *Erinnerung an das Riesengebirge*<sup>166</sup> zu gleichem

156 Ebd., S. 397, Nr. 329.

157 Vgl. C. von Lorck, Fünf neu entdeckte Bilder von C. D. Friedrich, in: Die Kunst LVI, 1941, S. 145–150, hier Abb. S. 143; Börsch-Supan, Jähmig 1973, wie Anm. 2, S. 397, Nr. 329.

158 Vgl. Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 68.

159 Carl Albert Regnet, Nekrologe. Emil Kirchner †, in: Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe 20, 1885, 37, S. 616–617, hier S. 616.

160 Hermann Uhde-Bernays, Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert. 2. Teil: 1850–1900. Neu herausgegeben von Eberhard Ruhmer, München 1983, S. 42.

161 Vgl. Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hg.), Neue Pinakothek München. Gemäldekataloge. Band V. Spätromantik und Realismus. Vollständiger Katalog, bearbeitet von Barbara Eschenburg, München 1984, S. 250–252.

162 Vgl. Sigismund 1943, wie Anm. 52, S. 33–36.

163 Neidhardt 1976, wie Anm. 53, S. 110.

164 Vgl. Kovalevski 2010, wie Anm. 119, S. 38–39, 98–99, 126–127, 160–161, 194–195, 256–257, 273, 314–315, 334–337, 360–363; Fröhlich-Schauseil 2019, wie Anm. 125, S. 143–144.

165 Vgl. Börsch-Supan, Jähmig 1973, wie Anm. 2, S. 429–431, Nr. 398 (*Ruinen in der Abenddämmerung/Ruine im Wald/Kirchenruine im Wald*), Öl/Lw., 70,5×49,4 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv.-Nr. 9872.

166 Vgl. Börsch-Supan, Jähmig 1973, wie Anm. 2, S. 442, Nr. 418 (*Erinnerung an das Riesengebirge*), Öl/Lw., 73,5×102,5 cm, St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv.-Nr. 4741.



55 Carl Heinrich Beichling, Ruinen des Klosters Oybin im Winter, ca. 1830, Aquarell, 27,5×20,7 cm, Washington, D. C., National Gallery of Art, Inv.-Nr. 2011.29.2

Zwecke folgte.<sup>167</sup> Auf den Dresdner Kunstausstellungen der Jahre 1833, 1837 und 1838 waren von Beichling vier eigenständige, nach der Natur gezeichnete Szenen von der Kirchenruine auf dem Oybin zu sehen,<sup>168</sup> denen die Auseinandersetzung mit Vorlagen Friedrichs nicht allein in der Themenstellung und Motivwahl, sondern zugleich in der Standortsetzung und Proportionierung anzumerken ist.<sup>169</sup> Entsprechend folgt Beichling in seinem heute in Washington D.C. befindlichen Aquarell *Ruinen des Klosters Oybin im Winter* (Abb. 55) wohl Friedrich vergleichbaren Intentionen. Für den Standort und die Bildauffassung verwendete Beichling den 1832 vom Sächsischen Kunstverein angekauften Kupferstich *Sakristei auf dem Oybin* von Georg Heinrich Busse (1810–1868) als Vorlage.<sup>170</sup> Als sachliche Architekturschilderung ohne mystische Verklärung wiederholte Busse in seinem Kupferstich eine aquarellierte Zeichnung von E. F. Oehme.<sup>171</sup> Doch gegenüber Busse beziehungsweise

167 Vgl. Kovalevski 2010, wie Anm. 119, S. 126–127 (*Ruinen in der Abenddämmerung*), 336–337 (*Erinnerung an das Riesengebirge*).

168 Vgl. Kataloge der Dresdner Kunstausstellungen von 1833, Nr. 627: *Innere Ansicht der Kirchenruine auf dem Oybin bei Zittau, nach der Natur gez.*; Katalog von 1837, Nr. 75: *Die Sakristei auf dem Oybin, Nach der Natur in Aquarell gemalt*; Nr. 76: *Parthie am Kreuzgange auf dem Oybin, Ebenso*; Katalog von 1838: *Das Innere der Kirchenruine auf dem Oybin, in Aquarell gemalt*.

169 Vgl. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 324–225, Nr. 203 (*Ruine Oybin*); Fröhlich-Schauseil 2019, wie Anm. 125, S. 41–43 (Das Oybin-Motiv im Werk von Caspar David Friedrich, von Markus Bertsch), S. 143–144 (Beichling, *Innere Ansicht der Klosterruine*, 1863, Graphit).

170 Vgl. Kovalevski 2010, wie Anm. 119, S. 168, Nr. B-C 81b (Busse, Georg Heinrich, *Sakristei auf dem Oybin*).

171 Vgl. Fröhlich-Schauseil 2019, wie Anm. 125, S. 142 (Ernst Ferdinand Oehme, *Sakristei auf dem Oybin*, um 1832, Graphit, aquarelliert, 16,8×12,6 cm, Städtisches Museum Zittau).



56 August Ludwig Eduard Boll, Oybin bei Nacht, um 1830, Kupferstich, 26,5×38,5 cm, Zittau, Städtisches Museum, Inv.-Nr. 5840-60

Oehme fügte Beichling trivialisierende Elemente der Romantik hinzu, indem er das alte Gemäuer der gotischen Sakristei in eine frostige Winterlandschaft versetzte, in der sich drei Raben um Futter streiten. Obwohl diese Motive des Todes die melancholische Stimmung von Friedrichs Winterbildern mit ihren religiösen Gedanken der Vergänglichkeit flüchtig aufrufen, fehlt in der anekdotenhaften Darstellung Beichlings die Ehrfurcht vor dem Tod als Schwelle des Übergangs in eine transzendente Sphäre, wie sie Friedrich, der große Meister der Romantik, immer wieder in gedankentiefer Komplexität zum Ausdruck gebracht hatte.

Obwohl August Ludwig Eduard Boll (\*1805 Dresden, † 10.11.1875 Cotta bei Dresden)<sup>172</sup> bereits 1820 sein Studium an der Kunstschule der Dresdner Kunstakademie aufnahm und dort seit 1830 unter Traugott Faber den Weg zur Landschaftsmalerei einzuschlagen begann, geriet er erst zu diesem späten Zeitpunkt in die Einflussosphäre Friedrichs. Seine Einlieferungen zu den Ausstellungen der Dresdner Kunstakademien bezeugen, dass er zunächst noch viel nach den alten niederländischen Meistern Jacob van Ruisdael, Jan Wynants und Philip Wouerman kopierte. Auch nach Christian Wilhelm Ernst Dietrich und nach Johan Christian Dahl schuf er Kopien,<sup>173</sup> obwohl er sich erst ab 1846 im Atelier des Norwegers weiterbildete. Er unternahm mehrere Reisen, unter anderem in die Sächsische und Böhmisches Schweiz, nach Schlesien, in den Harz, nach Tirol sowie ins Salzkammergut und ins Berner Oberland. In deren Ergebnis entstanden zahlreiche Kompositionen nach der Natur, in Öl gemalt. Zu ihnen zählt unter anderem das um 1830 ent-

standene Gemälde *Oybin bei Nacht* (Abb. 56).<sup>174</sup> In der deutlichen Gliederung der Bildgründe, bei denen sich die majestätische Silhouette des Oybin mit der Ruine der Klosterkirche im Mittelgrund wie ein Riegel vor die Unendlichkeit des vom Mond beschienen Nachthimmels schiebt und so das Hier und Heute von der Ewigkeit trennt, macht das Gemälde zwar eine Ahnung von Friedrichs romantischer Kunst sichtbar. Doch wurzelt die Komposition durch die Einbindung der erzählerischen Staffagen mit ihrem Zug von Fackelträgern, die von einem Hundeführer beobachtet werden, zu sehr im Anschaulichen, als dass es tatsächlich das Empfinden und den Geist Friedrichs spiegeln könnte. Das trifft ebenso für seine *Landschaft mit Künstlern vor einer Burgruine* (Abb. 57) zu, die vor einiger Zeit im Kunsthandel auftauchte.

Es ist hier nicht der Ort, um noch den **pommerschen Friedrichskreis in Greifswald und Stralsund** zu besprechen. Gleichwohl spielte auch diese Künstlergruppe innerhalb der Friedrich-Rezeption im 19. Jahrhundert eine wichtige Rolle. Sie offenbart die große Resonanz,

172 Vgl. Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 63; Galerie Bassenge, Berlin, Auktion 95 »Gemälde alter und neuerer Meister. Zeichnungen des 15.–19. Jahrhunderts«, vom 4.6.2010, S. 203, Los 6306.

173 Vgl. Prause 1974, wie Anm. 91, Kataloge der Dresdner Kunstausstellungen, von 1833, Nr. 482 (*Eine romantische Landschaft*, nach Dahl), Nr. 550 (*Landschaft nach Dietrich*); von 1835, Nr. 512 (*Landschaft, nach Wynants*), Nr. LXXVIII. (*Reitergefecht, nach Wouerman*), von 1837, Nr. 145 (*Der Wasserfall, nach Ruisdael*).

174 Vgl. Fröhlich-Schauseil 2019, wie Anm. 125, S. 134–135.



57 August Ludwig Eduard Boll, Landschaft mit Künstlern vor einer Burgruine, um 1840, Öl auf Holz, 24×33 cm, Auktionshaus Karl & Faber Kunstauktionen, München, 16. Juni 2021, Los 120

die der inzwischen in seiner Heimat hochgeschätzte und verehrte Meister bei seinen Landsleuten genoss. Insofern sollen mit **Wilhelm Titel** (\*16.2.1784 Boltenhagen, † 24.3.1862 Greifswald),<sup>175</sup> **Anton Heinrich Gladrow** (\*1785 Greifswald, † 20.5.1855 Greifswald),<sup>176</sup> **Johann Wilhelm Brüggemann** (\*27.12.1786 Göttingen, † 3.2.1866 Stralsund),<sup>177</sup> **Gottlieb Christian Giese** (\*17.11.1787 Greifswald, † 3.4.1838 Greifswald)<sup>178</sup> und **Johann Friedrich Boeck** (\*15.11.1811 Greifswald, † 6.11. 1873)<sup>179</sup> zumin-

175 Vgl. Vogt, Lebenserinnerungen des Malers Wilhelm Titel. Mitgeteilt von Pastor Lic. Vogt, in: Pommersche Jahrbücher 3, 1902, S. 159–176; Museum Greifswald 1963, wie Anm. 38; U. Rohde, Wilhelm Titel. Studie über einen pommerschen Maler aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert, in: Hamburger mittel- und ostdeutsche Forschungen IV, 1963, S. 94–152; Museum Greifswald 1993, wie Anm. 138, S. 52–55; Klaus Haese, Der Greifswalder Maler Wilhelm Titel – ein Zeitgenosse Julius Schnorr von Carolsfelds, in: Gerd-Helge Vogel (Hg.), Julius Schnorr von Carolsfeld und die Kunst der Romantik. Publikation der Beiträge der VII. Greifswalder Romantikkonferenz in Schneeberg, veranstaltet vom Caspar-David-Friedrich-Institut der Universität Greifswald vom 30. September bis zum 3. Oktober 1994, Greifswald 1996, S. 51–58, bes. S. 54; Gerd-Helge Vogel, Wilhelm Titels Doppelporträt des Ehepaares Spontini. Eine wichtige Neuerwerbung für das im Aufbau befindliche Pommersche Landesmuseum in Greifswald, in: Pommern. Zeitschrift für Kultur und Geschichte 35, 1997, I, S. 16–18; Stephan Kohls, Die Studiensammlung des akademischen Zeichenlehrers Wilhelm Titel. Zur Geschichte der Handzeichnungen aus dem Besitz der Universität Greifswald, in: Pommern. Zeitschrift für Kultur und Geschichte 46, 2008, I, S. 30–35; Klaus Haese, Betrachtungen zu drei Bildern der Greifswalder Flusslandschaft aus den 1820er Jahren, in: Kevin Kandt, Hermann Vogel von Vogelstein (Hg.), Aus Hippokrenes Quell. Ein Album amicorum kunsthistorischer Beiträge zum 60. Geburtstag von Gerd-Helge Vogel, Berlin 2011, S. 110–

115, 279 (Farbtafeln XI, XII); Klaus Garcke, Maria LOUISA; Königin von Etrurien und ihre Kinder. Ein Gemälde von Wilhelm Titel, in: Pommern. Zeitschrift für Kultur und Geschichte 55, 2017, IV, S. 27 + Titelbild.

176 Vgl. Museum Greifswald 1963, wie Anm. 38; Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 11, 46, 67, 207, Abb. 125, 416; Norbert Buske (Hg.), Das Album der Rügen- und Peenelandschaften 1785–1855. Anton Heinrich Gladrow, Greifswald 1990; Museum Greifswald 1993, wie Anm. 138, S. 56–57; Norbert Buske, Anton Heinrich Gladrow: Der Koos mit Eisschollen, in: Pommern. Zeitschrift für Kultur und Geschichte 48, 2010, I, S. 2; Haese 2011, wie Anm. 175.

177 Vgl. Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 38, 185, 216, (7575), Abb. 440; Börsch-Supan, Jähmig 1973, wie Anm. 2, S. 38, 494, Abb. 13; Hofmann 1974, wie Anm. 46, S. 32–33; Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 64; Norbert Gschweng, Die Stralsunder Künstlerfamilie Brüggemann, Greifswald 2013.

178 Vgl. Museum Greifswald 1963, wie Anm. 38, Nr. 149; Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 110, 166, 167, 190, Abb. 368; Börsch-Supan, Jähmig 1973, wie Anm. 2, S. 38, 276–277, Nr. 107; Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 59, 66; Museum Greifswald 1993, wie Anm. 138, S. 62–63; Gerd-Helge Vogel, Die deutsche Romantik. Saal 4, in: Stiftung Pommersches Landesmuseum (Hg.), Gemäldegalerie des Pommerschen Landesmuseums. Galerieführer, Greifswald 2000, S. 66–80, hier S. 74–77; Piotr Łukaszewicz, Malarstwo Niemieckie od Klasycysty do Symbolizmu. Katalog zbirów. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2012, S. 22, 23, 41; Gerd-Helge Vogel, Quistorps & Gieses Restaurierung der Barther Marienkirche (1818–1822), in: Gerd-Helge Vogel, »Ich werde Ihnen meinen Stüler schicken, da sind Sie in guten Händen«. Bestand & Wandel im Erscheinungsbild der Barther Marienkirche. 150 Jahre Stülersche Fassung der spätromantischen Restaurierung, Kiel 2013, S. 44–61, S. 52–59.

179 Vgl. Museum Greifswald 1963, wie Anm. 38; Sumowski 1970, wie Anm. 46, S. 166, 167, Abb. 369, 370; Neidhardt 1974, wie Anm. 89, S. 63 (fälschliche Annahme eines Kunststudiums in Dresden); Museum Greifswald 1993, wie Anm. 138, S. 50–51; Mario Scarabis, Johann Friedrich Boeck – ein pommerscher Maler in der Nachfolge Caspar David Friedrichs (Mitteilungen des Museumsverbandes in Mecklenburg-Vorpommern, Bd. 5), Schwerin 1996, S. 41–44; Vogel 2000, wie Anm. 178, S. 77–79.



58 Johann Friedrich Boeck, Greifswalder Hafen, um 1840, Öl auf Leinwand, 41,4×58,6 cm, Greifswald, Pommersches Landesmuseum



60 Johann Friedrich Boeck, Schiffe in der Wieck bei Greifswald, undatiert, Öl auf Leinwand, 95×116,5 cm, Greifswald, Pommersches Landesmuseum



59 Caspar David Friedrich, *Der Greifswalder Hafen*, um 1818/20, Öl auf Leinwand, 90×70 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. A II 356

dest die Namen dieser zeitweiligen Friedrichnachahmer Erwähnung finden. Über den Jüngsten dieser Gruppe, **Johann Friedrich Boeck**, dessen künstlerisches Schaffen erst 1832, nach dem Abschluss seines Studiums an der Berliner Kunstakademie, einsetzte, urteilte Elisabeth Bülck, dass er der einzige unter Friedrichs Schülern gewesen sei, »der das Erbe des Meisters in so strenger, reiner Technik und einer so ähnlichen Werkgesinnung festzuhalten verstand.«<sup>180</sup> Folgt man dieser Einschätzung, wäre auch er ein ernsthafter Anwärter auf die Autorschaft der Kopie *Klosterfriedhof im Schnee* gewesen. Darüber hinaus gibt es eine ganze Reihe Arbeiten von Boecks Hand, in denen sich zwar eine enge Anlehnung an sein großes Vorbild ablesen lässt, zumal ihm der Zugang zu Friedrichs Bildern über dessen Greifswalder Verwandtschaft möglich war<sup>181</sup> und er sich so ohne große Hindernisse in dessen Malweise hatte einarbeiten können. Allerdings fehlte ihm der direkte Zugang zum Meister selbst, in dessen visuelle Seelenspiegelungen er sich kaum so einzufühlen vermochte, wie es zu dessen vollkommenen Verständnis notwendig gewesen wäre. Boecks *Greifswalder Hafen* (Abb. 58) variiert Friedrichs gleichnamige Szene (Abb. 59)<sup>182</sup> nahezu vom selben Standort aus und wandelt dabei das Hoch- zum Querformat, um mehr über das geschäftige Treiben am westlichen Ufer des Ryck berichten zu können. Außerdem versetzte er gegenüber dem Vorbild das große Segelschiff in volle Takelage. In vergleichbarer Weise heben sich dabei im Vordergrund die Staffagen von Personen und Booten gegen die Silhou-

ette Greifswalds fast scherenschnittartig ab. Zeitweilig bestehende Zweifel an der Eigenhändigkeit von Friedrichs Gemälde *Der Greifswalder Hafen* konnten längst von der kunsthistorischen Forschung,<sup>183</sup> aber auch durch maltechnische Untersuchungen ausgeräumt werden. Allerdings schließen Friedrichs fehlende Unterzeichnungen der Figurenstaffage des Vordergrundes nicht aus, dass hier – noch während des Malprozesses – eine helfende Hand Unterstützung gewährt haben könnte, wie das zuweilen für Friedrichs Schaffen angenommen wird. Da eine Übermalung des Vordergrundes bei der restauratorischen Untersuchung der Malschichten nicht feststellbar war, kann die Figurenstaffage jedoch nicht – wie bisher angenommen – nachträglich auf das Bild gebracht worden sein.<sup>184</sup>

1841 beteiligte sich Boeck auf der ersten Gemäldeausstellung des Kunstvereins für Neu-Vorpommern und Rügen zu Greifswald in Stralsund mit der *Landschaft bei Sonnenuntergang*, einer »Copie nach Prof. Friedrich.«<sup>185</sup> Mit den Kompositionen *Schiffe in der Wieck bei Greifswald* (Abb. 60), *Dresden im Mondschein* (Abb. 61),<sup>186</sup> *Ostseestrand bei Vollmond* (Abb. 62) lieferte er weitere Bilder, die in ihrer romantischen Gemstimmtheit zwischen den Positionen von Friedrich und Dahl oszillieren. Schließlich soll noch auf ein 2022 bei Bassenge unter dem Titel *Vollmondnacht bei Heringsdorf auf Usedom* (Abb. 63)<sup>187</sup> zur Auktion gelangtes Bild hingewiesen werden, das in seiner Motivwahl, im strukturellem Aufbau und in der monochromen Farbgebung von rotbräunlich bis silbergelblichen Tönen reichenden Skala eine stark abstrahierte Landschaft am Meeresstrand zeigt. Dieses Gemälde erinnert an die Variationen von Friedrichs *Kreuz an der Ostsee* (Abb. 64),<sup>188</sup> die seit 1815 entstanden waren. Obwohl Boeck diese Bildvarianten von Friedrich kaum gekannt haben dürfte, finden sich dennoch in seiner Komposition überraschende Parallelen in der Bildstruktur, die zumindest eine gewisse Analogie beider Meister in ihrer Wahrnehmung der heimatischen Natur erspüren lassen: So zeigen sich auffällige kompositorische Ähnlichkeiten im schmalen Vordergrund des Meeresufers, in der Zone der nur leicht bewegten beziehungsweise ruhigen Ostsee und in dem weit darüber sich spannenden Abend- beziehungsweise Nachthimmel mit tief stehendem Vollmond, der hinter Wolkenbahnen schwimmt. Friedrich schrieb am 9. Mai 1815 an Luise Seidler: »Das Bild für Ihre Freundin bestimmt ist bereits angelegt, aber es kommt keine Kirche darauf, kein Baum, keine Pflanze, kein Graßhalm. Am nackten steinigten Meeresstrande steht hoch aufgerichtet das Kreuz,

180 Elisabeth Bülck, Carl Gustav Carus, sein Leben und Werk im Verhältnis zu Caspar David Friedrich und dessen anderen Schülern betrachtet, Univ. Diss. phil., Greifswald 1943, S. 74.

181 Vgl. Scarabis 1996, wie Anm. 179, S. 44.

182 Vgl. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 484, Nr. I (*Hafen von Greifswald*); Weisenberg, Verwiebe, Freyberger 2017, wie Anm. 4, Bd. 1, S. 252.

183 Vgl. Hofmann 1974, wie Anm. 46, S. 220–221.

184 Vgl. Kristina Mösl, *Mönch am Meer* und *Abtei im Eichwald*. Forschungen zur Maltechnik Caspar David Friedrichs (Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 61, Beiheft, digitaler Anhang), Berlin 2021, S. 682–684.

185 Zit. nach Scarabis 1996, wie Anm. 179, S. 43. Da diese Kopie verschollen ist, ist nicht klar, welches Gemälde Friedrichs dafür die Vorlage geliefert hatte.

186 Vgl. Vogel 2000, wie Anm. 178, S. 77–79 mit Abb.

187 Vgl. Galerie Bassenge, Berlin, Auktion 119. »Gemälde alter und neuerer Meister«, vom 2.6.2022, S.44, Lot 6042.

188 Vgl. Börsch-Supan, Jähnig 1973, wie Anm. 2, S. 330–331, Nr. 215; Verwiebe, Gleis 2024, wie Anm. 2, S. 264–267, Kat. 92–95; Vogel 2024, wie Anm. 2, S. 115–116.



61 Johann Friedrich Boeck, Dresden im Mondschein, undatiert, Öl auf Leinwand, 29,5×37,5 cm, Greifswald, Pommersches Landesmuseum



62 Johann Friedrich Boeck, Ostseestrand bei Vollmond, um 1840, Öl auf Leinwand, 31,5×43,5 cm, Berlin, Auktionshaus Villa Grisebach, Auktion 30. Mai 2012, Los 114



63 Johann Friedrich Boeck, Vollmondnacht an der Ostsee (Vollmondnacht bei Heringsdorf auf Usedom), 1843, Öl auf Leinwand, 24,8×23,8 cm, Berlin, Auktionshaus Bassenge, Auktion vom 2. Juni 2022, Los 6042, Privatbesitz



64 Caspar David Friedrich, Das Kreuz an der Ostsee, 1815, Öl auf Leinwand, 26×19,3 cm, Privatbesitz

denen, so es suchn ein Trost, denen so es nicht suchn ein Kreutz.«<sup>189</sup> Verglichen mit Friedrichs *Kreuz an der Ostsee* hatte Boeck in seinem Bild allerdings nicht den allegorisch-religiösen Aspekt des Kreuzes als Zeichen des Trostes und der Hoffnung gesehen, vielmehr nur dessen gegenständlichen Charakter. In seiner Komposition, die besser als *Voll-*

189 Zitiert nach: Grave, Kuhlmann-Hodick, Rößler 2024, wie Anm. 33, S. 67. Bislang wurde das Verb »suchn« im Zitat als »sehen« falsch gelesen, was die Interpretation verfälschte, vgl. Zschoche 2005, wie Anm. 26, S. 96–97; vgl. Vogel 2024, wie Anm. 2, S. 115–116.

*mondnacht an der Ostsee* bezeichnet werden sollte, weil sich keine Spuren für eine Lokalisierbarkeit in Heringsdorf finden, stellte Boeck im Bildzentrum eine spitzwinkelige Dreiecksstruktur dar, die aus dem quer liegenden Boot und dem vertikalen Mast des Segelschiffs entsteht. Boecks Gemälde enthält nicht die romantisch-christliche Symbolkraft, wie sie bei Friedrich zu finden ist. Gleichwohl vermittelt er mit dem winzigen Licht, das von einem Leuchtturm<sup>190</sup> an weit entferntem Ufer links nur schwach herüber blinkt, einen Schimmer von Hoffnung. Bei aller Annäherung an die Kunst Friedrichs hat Boeck jedoch in seinen Bildern nicht deren seelisch-geistige Dimension erreicht.

Obwohl viele Gemälde der romantischen Landschaftsmalerei in Deutschland im engeren oder weiteren Fahrwasser der Kunst Caspar David Friedrichs entstanden, bildete sich aus dieser Nachfolge keine eigene Schule. Schüler und Nachahmer ließen sich in der Regel nur temporär von Friedrich beeindrucken als »Durchgangsstadium auf dem Weg der Selbstfindung«. <sup>191</sup> Mit dem Voranschreiten der industriellen Revolution und dem damit verbundenen Wandel der Lebensverhältnisse der Menschen änderte sich spürbar seit den 1830er Jahren auch deren Weltsicht. Das hatte zur Folge, dass bei der nachfolgenden Künstlergeneration die romantischen Positionen einer inneren Seelenspiegelung immer stärker von einer strikten realistischen Betrachtungsweise verdrängt wurden. Neben nüchterner Konkretheit in den Wirklichkeitsschilderungen des Biedermeierrealismus begegnen uns ebenso Tendenzen einer objektivierenden Wiedergabe des optischen Eindrucks bei Meistern, die sich auf den Weg zu einem malerischen Realismus begaben. Außerdem fühlten sich Viele zu einer spätromantischen Idyllisierung der Welt veranlasst, die mitunter märchenhafte Züge einer geträumten Wirklichkeit annahm. Ungeachtet dieser allgemeinen Tendenzen in der Entwicklung der deutschen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts erweist sich durch das Kopieren von Friedrichs *Klosterfriedhof im Schnee* noch nach 1850, dass beim Auftraggeber der Kopie die Faszination, die von einem der Hauptwerke Friedrichs ausging, noch nicht verblasst war.

### Des Rätsels Lösung?

Da aufgrund restauratorischer Untersuchungen eine Entstehung der Friedrich-Kopie vor 1850 auszuschließen ist,<sup>192</sup> kommen die hier in Erwägung gezogenen Meister aus dem Friedrich-Umfeld letztlich nicht als deren Nachschöpfer in Frage. Neueste Forschungen von Johannes Rößler erbrachten den Nachweis,<sup>193</sup> dass sich das Originalgemälde von Friedrich bis zum Erwerb durch die Nationalgalerie im Jahre 1912 ununterbrochen im Nachlass der Familie Reimer befunden hatte. Zwei Postkarten aus der in der Nationalbibliothek in Oslo befindlichen Hinterlassenschaft von Andreas Aubert bezeugen dies. So schrieb Emma Zeller – eine Nachfahrin Reimers – auf einer Postkarte am 17. Mai 1909 aus Stuttgart an Aubert: »das große Bild von Friedrich (Klosterfriedhof) befindet sich nebst vier kleinen Bildern (die vier Zeiten Morgen, Mittag, Abend u. Nacht auf dem Meere darstellend) und zwei Studien aus der Dresdner Heide in meinem Besitz«. Am 29. September 1912 schrieb sie dann nochmals an Aubert: »Das große Gemälde ›Kloster ruine im Schnee‹ ist seit Anfang dieses Jahres im Besitz der Nationalgalerie in Berlin.«<sup>194</sup> Da das Bild, für das zu Lebzeiten Friedrichs der höchste Betrag für ein Einzelwerk gezahlt wurde, auch keine Erwähnung in den Versteigerungskatalogen der Reimer-Auktionen findet,



65 Johann Carl August Richter nach Eduard Gaertner, Das Diorama in Berlin, vor 1832, kolorierte Umrissradierung, 18,3×23 cm (Blatt), Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Ident. Nr. 14136912

kann es sich folglich bei dem Gemälde, das der Berliner Bankier und Generalkonsul Paul Freiherr von Merling (1853–1924) der Nationalgalerie schenkte, nur um das Reimer'sche Gemälde gehandelt haben, nicht aber um jenes Bild, welches Max Schasler 1856 in der Gemäldesammlung des Herrn Prof. Carl Wilhelm Gropius als achtens von zwölf Werken in dessen Diorama unter dem Titel »Friedrich (in Dresden): ›Letzter Gang zur Kapelle‹« aufzählte.<sup>195</sup> Die bisherige Annahme, dass das Original nach dem Tod von Georg Andreas Reimer (1776–1842) an den Maler Carl Wilhelm Gropius (1793–1870) gelangt sei, der seit dem 29. Oktober 1827 in Berlin an der Ecke Georgen-/Universitätstraße ein Diorama in einem repräsentativem Bau unterhielt, in dem auch seine Gemäldesammlung zu sehen war (Abb. 65),<sup>196</sup> lässt sich also nicht hal-

190 Es könnte sich um das Leuchtfeuer der 1832 auf der Insel Greifswalder Oie aufgestellten Bake handeln, die bei gutem Wetter ihr Licht bis 1,5 Seemeilen auszustrahlen vermochte, oder es könnte das Leuchtfeuer des 1824 von Karl Friedrich Schinkel erbauten Leuchtturms auf Kap Arkona gemeint sein.

191 Neidhardt 1977, wie Anm. 81, S. 212.

192 Vgl. die Hinweise der Restauratorin Kerstin Krainer in: Vogel 2024, wie Anm. 2, S. 108, Fußnote 3.

193 Ich danke Herrn PD Dr. Johannes Rößler von der Universität Jena ganz herzlich, dass er mir noch vor Erscheinen der kritischen und kommentierten Edition der Schriften und Briefe Caspar David Friedrichs und seines Umfelds Einblick in die Passagen gewährt hat, die die Provenienz des Originalgemäldes *Klosterfriedhof im Schnee* betreffen, vgl. Grave, Kuhlmann-Hodick, Rößler 2024, wie Anm. 33, S. 454.

194 Ebd., S. 454 (Briefe Emma Zellers vom 17.5.1909 und 26.9.1912 im Nachlass Aubert, Nationalbibliothek Oslo, Ms. Fol. 2088: 2u, Legg).

195 Max Schasler, Die öffentlichen und Privat-Kunstsammlungen, Kunstinstitute und Ateliers der Künstler und Kunstindustriellen von Berlin. Ein praktisches Handbuch, Berlin 1856, S. 368–369.

196 Vgl. Dominik Bartmann, 1801–1877 Eduard Gaertner, Berlin 2001, S. 102–103, 278–281, Kat. 95; Samuel Heinrich Spiker, Berlin und seine Umgebungen im neunzehnten Jahrhundert, Berlin 1832 [Neudruck Leipzig 1980], S. 47–48, 59–60.



66 Caspar David Friedrich, Gebirgskapelle im Nebel (Gebirgshütte im Nebel, Gebirgslandschaft), 1811, Öl auf Leinwand, 32×45 cm, ehemals Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A I 1121 (Kriegsverlust)

ten, da sich das Original ja weiterhin im Reimer'schen Nachlass befand, wo es natürlich von einem begabten Maler kopiert werden konnte. Merling scheint nur als Finanzier für die Transaktion des originalen *Klosterfriedhofs im Schnee* aus dem Besitz der Emma Zeller an die Nationalgalerie fungiert zu haben. Das war insofern nicht ungewöhnlich, da der Generalkonsul bereits ab 1891 für zahlreiche Ankäufe der Nationalgalerie, häufig von Werken der französischen Moderne, finanzielle Mittel zur Verfügung gestellt hatte.<sup>197</sup> 1911 ermöglichte er beispielsweise der Nationalgalerie die Erwerbung von Friedrichs Gemälde *Gebirgskapelle im Nebel* (Abb. 66) über eine Schenkung. Der von Schasler genannte *Der letzte Gang zur Kapelle* in der Sammlung von Gropius kann unter anderem auch deshalb nicht mit Friedrichs originalem *Klosterfriedhof im Schnee* identisch sein, da von Friedrich keine zweite Fassung bekannt ist. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich bei dem Werk in der Gropius-Sammlung wohl um eine Kopie nach Friedrichs Vorlage gehandelt haben könnte, nicht aber um das Original.<sup>198</sup> Das eindeutig zu bestimmen, wird noch weitere Provenienzforschung erfordern, vor allem wäre zu klären, wie diese Kopie dann später in den Besitz von Irene Schomacker, Lüdenscheid, Hans-Ulrich Lucke, Steinhagen, und Dr. Michael Lucke, Wuppertal Cronenberg gelangte, aus deren Händen 2015 die Kopie von der Nationalgalerie angekauft wurde.<sup>199</sup> Nach Auskunft der Familie Schomacker/Lucke hatte sich die Kopie seit etwa 1910 im Familienbesitz befunden. Erzählungen von Vorfahren zufolge sei das Bild zuvor in Weißenfels gewesen.<sup>200</sup>

Doch mit der Klärung dieser Frage ist längst noch nicht das Rätsel um den Autor der Friedrich-Kopie gelöst. Gleichwohl liegt hier eine Vermutung nahe, die auf einen Maler weist, der sowohl das geistige Einfühlungsvermögen als auch die handwerklichen Fähigkeiten besaß, eine derart anspruchsvolle Kopie zu erstellen. Von den zwölf Bildern in der Sammlung Gropius stammten neun vom Berliner Maler **Karl Eduard Biermann** (\*26.7.1803 Berlin, † 16.6.1892), darunter eine ausgezeichnete Kopie nach Karl Friedrich Schinkels (1781–1841) »Ein gothischer Dom bei Sonnenuntergang«. Ueber Originalgröße«<sup>201</sup> – ein Werk, das sich heute in der Sammlung der Neuen Pinakothek in München unter dem Titel *Dom über einer Stadt* beziehungsweise *Mittelalterliche Stadt am Wasser* (Abb. 67) befindet.<sup>202</sup> Das Original Schinkels mit dem Titel *Gotischer Dom am Wasser* hängt in der Schausammlung der Alten

197 Vgl. Johanna Heinen, Ein »jüdisches« Mäzenatentum für moderne französische Kunst? Das Fallbeispiel der Nationalgalerie im Berlin der wilhelminischen Ära (1882–1911). Eine kultur- und sozialhistorische Studie, Berlin 2016, S. 445–448.

198 Nach meiner Meinung ist unwahrscheinlich, dass sich das originale Bild bei Gropius nur als Leihgabe befand oder dort nur kommissarisch zum Verkauf zur Verfügung stand.

199 Vgl. Wesenberg, Verwiebe, Freyberger 2017, wie Anm. 4, S. 262.

200 Vgl. Birgit Verwiebe, Bildakte zu »Klosterfriedhof im Schnee« (Kopie von Unbekannt nach Caspar David Friedrich) bzw. <https://id.smb.museum/object/2050158/klosterfriedhof-im-schnee-kopie-von-unbekannt-nach-caspar-david-friedrich>.

201 Schasler 1856, wie Anm. 195, S. 368.

202 Vgl. Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hg.), Neue Pinakothek München. Erläute-



67 Karl Eduard Biermann, Kopie nach Karl Friedrich Schinkel, Dom über einer Stadt, um 1830, Öl auf Leinwand, 94×125,6 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek

Nationalgalerie, eine Kopie dieses Gemäldes von Wilhelm Ahlborn aus der vom Bankier Wagener gestifteten Gründungssammlung der Nationalgalerie befindet sich heute im Puschkin-Museum Moskau.

Als Maler waren Schinkels romantische Positionen nicht weit von jenen Caspar David Friedrichs entfernt, und von den drei Gemälden, die sich heute von Biermann im Besitz der Nationalgalerie befinden, lassen sich, wie Claude Keisch richtig feststellt,<sup>203</sup> ebenfalls Relationen zu Friedrichs Schaffen herstellen, sodass der Berliner Maler Biermann der Autor der Friedrich-Kopie gewesen sein könnte.<sup>204</sup>

Dafür sprechen unter anderem die Entstehungszeit der Kopie um 1850, die freundschaftliche Beziehung zwischen Gropius' und Biermann, Gropius' Vorliebe für großartige Szenen mit einer gewissen theatralischen Dramatik und Lichtregie, wie er sie mit den Kompositionen nach Schinkel und Friedrich für seine Sammlung bevorzugte, weil sie sich gut für die Erstellung von Dioramen nutzen ließen.<sup>205</sup> Hinzu kommt die Möglichkeit, dass dem Kopisten in Berlin ein Zugang zum Friedrich-Original im Nachlass Reimer möglich war. Möglicherweise versäumte Schasler in seiner Publikation über die Berliner Sammlungen den Vermerk, dass es sich bei dem Bild *Letzter Gang zur Kapelle* im Besitz von Gropius um eine Kopie (von Biermann) handelt.<sup>206</sup> Es lohnt sich gewiss, bis zur endgültigen Klärung der noch offen gebliebenen Fragen zur Herkunft der Kopie weiter zu forschen, um die angestellten Überlegungen und Untersuchungen entweder zu bestätigen oder falsifizieren zu können.

#### Abbildungsnachweis

1: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Jens Ziehe (gemeinfrei). – 2: bpk / Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie. – 3: The Morgan Library & Museum, New York. – 4, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 21, 23, 24, 27, 28, 33, 37, 38, 39, 41, 45, 54, 58, 63, 67: Wikimedia Commons (gemeinfrei) – 5: bpk / Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie / Andres Kilger. – 6, 47, 59, 60:

rungen zu den ausgestellten Werken. Korrigierte und durch einen Nachtrag erweiterte Ausgabe, 5. Aufl. München 1989, S. 295–296.

203 Claude Keisch, Karl Eduard Biermann, Das Wetterhorn, in: Wesenberg, Verwiebe, Freyberger 2017, wie Anm. 4, S. 76.

204 Diese Mutmaßung teile ich mit Johannes Rößler, Johannes Grave (beide Universität Jena) und Birgit Verwiebe (Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie).

205 Das betraf unter anderem bereits Carl Blechens Gemälde *Bau der Teufelsbrücke*, das K.W. Gropius 1833 für einen Diorama-Entwurf verwendete, vgl. Kilian Heck, Das Bild als Dokument oder als Kunstnatur? Franz Kuglers Zeitschrift *Museum* und die darin rezensierten Gemälde Carl Blechens, in: Michel Espagne, Bénédicte Savoy, Céline Trautmann-Waller (Hg.), Franz Theodor Kugler: Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter, Berlin 2010, S. 173–185, hier S. 176–177. Ebenso war die Kopie von Schinkels *Gotischer Dom bei Sonnenuntergang* für diese Zwecke bestimmt, was auch für Friedrichs *Klosterfriedhof im Schnee* der Fall gewesen sein dürfte. Allerdings wurde schon 1850 das erfolgreich laufende Diorama von Gropius wieder geschlossen, vgl. Birgit Verwiebe, Lichtspiele. Vom Mondscheintransparent zum Diorama, Stuttgart 1997, S. 85–88. Das Verfahren zur Herstellung von Dioramen beschrieb Daguerre ausführlich, vgl. Louis Jacques Mandé Daguerre, Das Daguerreotyp und das Diorama, oder genaue und authentische Beschreibung meines Verfahrens und meiner Apparate zu Fixierung der Bilder der Camera obscura und der von mir bei Dioramen angewendeten Art und Weise der Malerei und der Beleuchtung, Stuttgart 1839, S. 61–67 [Nachdruck 1989].

206 Vgl. Schasler 1856, wie Anm. 195, S. 369.

© Stiftung Pommersches Landesmuseum, Greifswald. – 7: <https://doi.org/10.3931/e-rara-39489> (gemeinfrei). – 10: Kurt Wettengl, Caspar David Friedrich. Winterlandschaften, Heidelberg 1990, S. 122. – 15: Privatbesitz. – 16, 18, 29: Dguendel, Wikimedia Commons, (CC BY 4.0). – 17, 35, 59: bpk/Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie/Jörg P. Anders. – 20: Kunstpalast – ARTOTHEK. – 22: © Deutsche Fotothek/Martin Würker. – 25: Herwig Guratzsch, Von Lucas Cranach bis Caspar David Friedrich. Museum der bildenden Künste Leipzig, Stuttgart 1994, S. 291, Kat. Nr. 154 – 26: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba\_c004907. – 30: Kunstpalast, Düsseldorf. – 31: bpk/Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie/Karin März. – 32: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og desig, Oslo (CC-BY). – 34: bpk/Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie/Klaus Göken. – 36: Doris Derdey, Ernst Helbig. Spuren eines Malers, Halle/Saale 2002, Werkverzeichnis 89, S. 127. – 40: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.), Träume von Freiheit. Romantik in Russland und Deutschland, München

2021, S. 255, Kat.-Nr. 175. – 42: Lippestes Landesmuseum, Detmold. – 43: © Rolf Günther, Ilka Melzer, Die Stiftung Friedrich Pappermann Freital. Eine Privatsammlung Dresdner Kunst. Städtische Sammlungen Freital o. J (2003), S. 33. – © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba\_c013057. – 44: Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur. – 46, 66: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. – 48: © Museum Georg Schäfer, Schweinfurt. – 49: Stiftung Friedrich Pappermann, Freital/Franz Zadniček. – 50, 51: © Ketterer Kunst GmbH und Co. KG. – 52: Werner Sumowski, Caspar David Friedrich-Studien, Wiesbaden 1970, Abb. 379, Tafel 129, S. 173–174. – 53: Statens Museum, Kopenhagen – 55: National Gallery of Art, Washington, D. C. (gemeinfrei). – 56: Städtische Museen Zittau/Jürgen Matschie. – 57: © KARL & FABER Kunstauktionen, München. – 62: © Fotostudio Bartsch, Karen Bartsch, Berlin. – 64: Wikimedia Commons, GodeNehler (CC BY-SA 4.0). – 65: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek (gemeinfrei).

# Die Taufbecken von Siena und die Geschichte der Gipsabgüsse italienischer Renaissancebildwerke auf der Berliner Museumsinsel

Veronika Tocha

*Gipsabgüsse prägten die Ersteinrichtung zahlreicher Museen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. In Hinblick auf historische Sammlungskonzepte, Bildungsaufträge und die einem stetigen Wandel unterworfenen Idee des Museums fungieren sie als wahre Zeitzeugen. Heute sind viele Gipse und ganze Abgussammlungen aus den Ausstellungsräumen verschwunden – und damit bedeutende Kapitel der jeweiligen Institutionengeschichte. Der Beitrag unternimmt eine Spurensuche zu den fünf Abgüssen des Taufbeckens von Siena, die die Gipsformerei um die Wende zum 20. Jahrhundert für die Königlichen Museen zu Berlin sowie für Museen in Dresden, London, Pittsburgh und Budapest gefertigt hat. Anhand ihrer individuellen Objektbiografien werden die unterschiedlichen Strategien des Sammelns, Ausstellens und Bewahrens sichtbar. Zugleich wird die einstige Bedeutung der Gipsabgüsse auf der Berliner Museumsinsel greifbar, die aktuell auch in einer neuen Dauerausstellung im Bode-Museum erfahren werden kann.*

1873 kam es in Wien zu einem wichtigen Austausch von deutschsprachigen Kunsthistorikern und Museumsfachleuten, der die Sammlungsgeschichte der Berliner Museen in ganz konkreter Weise prägen sollte: Zeitgleich zur Wiener Weltausstellung fand in der Bibliothek des Museums für Kunst und Industrie (heute: Museum für angewandte Kunst) der »Erste Kunstwissenschaftliche Congress« statt. Während der vier-tägigen Veranstaltung erörterten die Teilnehmenden praktische, methodische und museologische Fragen die kunstgeschichtliche Lehre, Forschung und Museumsarbeit betreffend. Ein Aspekt war auch die Beschaffung hochwertiger Gipsabgüsse nachantiker Skulptur. Richard Schöne, seinerzeit Referent für Kunstangelegenheiten im preußischen Kultusministerium, beschrieb im Nachgang des Kongresses das besondere »Bedürfnis nach vortrefflichen Gipsabgüssen« unter den Kunstmuseen und Unterrichtsanstalten. »Allerdings sind unsere Gipsmuseen«, so Schöne weiter, »wie auch die Zentralsammlung zu Berlin mit ihren Ergänzungen vielfach auf Benutzung des Zufalls angewiesen: Sie müssen sich oft mit mangelhaften Exemplaren begnügen oder zeigen, namentlich in Bezug auf die Plastik des Mittelalters und der Renaissance[,] nicht selten eine unverhältnismäßige Armut«<sup>1</sup> – eine Situation, die im Wesentlichen dem 1865 in Italien erlassenen Verbot von Originalabformungen geschuldet war.

Dieser Beitrag rekapituliert, wie der »unverhältnismäßigen Armut« der Gipsabgüsse renaissancezeitlicher Werke auf der Berliner Museumsinsel unmittelbar nach dem »Ersten Kunstwissenschaftlichen Congress« begegnet wurde. Er verfolgt die Entstehung einer Sammlung, die binnen kürzester Zeit internationales Renommee erlangte und bereits

1880 Weltrang besaß. Er zeichnet den generellen Wertverlust nach, der die Gipsabgüsse in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weitgehend in die Depots verbannte.<sup>2</sup> Schließlich demonstriert er, inwiefern das Medium des Gipsabgusses heute eine bemerkenswerte »Renaissance« erfährt – eine Wiederbelebung, die in Berlin in eine exemplarische Rückkehr der Gipse auf die Museumsinsel mündete: Im Rahmen eines 2023/24 durchgeführten Kooperationsprojekts<sup>3</sup> der Staatlichen Museen zu Berlin wurde das fünfeinhalb Meter hohe historische Gipsmodell des Taufbeckens aus dem Baptisterium von San Giovanni in Siena aus der Sammlung der Gipsformerei wissenschaftlich aufgearbeitet und aufwendig restauriert. Zusammen mit der in der Skulpturensammlung bewahrten, ursprünglich vom Originaltaufbecken stammenden Bronze-statuetten *Putto mit Tamburin* von Donatello ist es seit Herbst 2024 in der Dauerausstellung des Bode-Museums auf der Museumsinsel zu sehen – als eindrucksvolles Stellvertreterwerk und zugleich als Mahnmal eines lange vernachlässigten Kapitels der Berliner Museumsgeschichte, das nun wiederentdeckt werden kann (Abb. 1).

Der rund 150-jährigen Geschichte der Gipsabgüsse renaissancezeitlicher Bildwerke auf der Berliner Museumsinsel geht der Beitrag in zwei Teilen nach. Zunächst wird in einem historiografischen Teil dargestellt, wie in den 1870er und 1880er Jahren ein von Wilhelm Bode kuratiertes Programm von rund 150 Abgüssen hochkarätiger italienischer Renaissancebildwerke nach Berlin kam. Dabei geht es auch um die wechselhafte Aufstellungsgeschichte dieser Abgüsse an unterschiedlichen Orten auf der Museumsinsel. In einem zweiten, komparatistisch angelegten Teil wird das internationale Geschäft mit den Abgüssen von Renaissancebildwerken, das die Berliner Museen über ihre museums-

1 Schreiben von Richard Schöne an den preußischen Kultusminister Paul Ludwig Adalbert Falk, 9.11.1873, GStA PK, I. HA Rep. 76, Ve. Sekt. 1 Abt. I Nr. 40 Bd. 5, Bl. 104–106, hier 104 verso. Für die Bereitstellung des Schreibens sowie der groben Transkription danke ich Ulrike Papadopoulos. Für weiterführende Unterstützung bei der Entzifferung danke ich Michaela Hussein-Wiedemann und Beate Ebel-Borchert.

2 Zu dieser Entwicklung vgl. weiterführend Annetta Alexandridis, Lorenz Winkler-Horaček, *Destroy the copy. Plaster cast collections in the 19th–20th centuries: demolition, defacement, disposal in Europe and beyond*, Berlin/Boston 2022.

3 Die Restaurierung wurde gefördert von der Ernst von Siemens Kunststiftung. Die Ausstellung wurde gefördert vom Kaiser Friedrich Museumsverein und Museum & Location. Die Publikation wurde gefördert von der Ernst von Siemens Kunststiftung und vom Kaiser Friedrich Museumsverein, vgl. Neville Rowley, Veronika Tocha (Hg.), *Das Taufbecken von Siena. Geschichte, Restaurierung und Wiederaufstellung eines Gipsmodells*, Regensburg 2024. Der vorliegende Beitrag ist die erweiterte Fassung meines Katalogbeitrags »Multiplizierte Objektbiografie. Abgüsse des Taufbeckens von Siena in Berlin, Dresden, London, Pittsburgh und Budapest«, in: Ebd., S. 66–89.



1 Gipsmodell des Taufbeckens und Bronzeputto von Donatello in der Ausstellung »Das Taufbecken von Siena« im Bode-Museum, Installationsansicht 2024

eigene Gipsformerei im letzten Viertel des 19. beziehungsweise im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts gleichsam monopolistisch mit Einrichtungen weltweit betrieben, am Beispiel der Verkäufe von Abgüssen des Taufbeckens von Siena nach Dresden, London, Pittsburgh und Budapest umrissen. Der Vergleich von vier bedeutenden musealen Abgussansammlungen in vier verschiedenen Ländern veranschaulicht unterschiedliche Museumskonzepte und Sammlungspolitiken und markiert die Berliner Museen als zentralen Player in einem historischen kulturpolitischen Gefüge, in dem das Medium des Gipsabgusses große Bedeutung hatte.

Mit den Abgüssen italienischer Renaissancebildwerke auf der Berliner Museumsinsel nimmt der Beitrag ein Kapitel der Geschichte der Staatlichen Museen zu Berlin in den Blick, das in der Forschung bisher wenig Beachtung fand. Er baut auf zwei Aufsätzen von Frank Matthias Kammel aus den Jahren 1992 und 1996<sup>4</sup> und auf einem materialreichen Florentiner Ausstellungskatalog von 1985<sup>5</sup> auf, der sich unter Auswer-

tung der italienischen Quellen bereits vor 40 Jahren mit den Originalabformungen der 1870er und 1880er Jahre in Italien befasste, im deutschsprachigen Diskurs jedoch kaum rezipiert wurde. Primär basiert dieser Beitrag jedoch auf Primärquellen aus zeitgenössischen Veröffentlichun-

4 Frank Matthias Kammel, Zur Geschichte der Abgussammlung nachantiker Skulpturen an den Berliner Museen, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 27, 1992, S. 159–193 und ders., Die Sammlung der Abgüsse von Bildwerken der christlichen Epochen an den Berliner Museen, in: Hartmut Krohm (Hg.), *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur. Die Berliner Gipsabgussammlung*, Ausst.-Kat. [Staatliche Museen zu Berlin, Bode-Museum, 29.6.–3.11.1996], Berlin 1996, S. 41–66; vgl. auch ders., Stellvertreter des Mittelalters. Gipsabgüsse mittelalterlicher Bildwerke in Berlin, in: Nele Schröder, Lorenz Winkler-Horaček (Hg.), ... von gestern bis morgen... Zur Geschichte der Berliner Gipsabgussammlung(en), Ausst.-Kat. [Freie Universität Berlin, Abguss-Sammlung Antiker Plastik des Instituts für Klassische Archäologie; Humboldt-Universität zu Berlin, Winkelmann-Institut; Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Gipsformerei, 13.10.2012–26.5.2013], Rahden/Westfalen 2012, S. 153–159.

5 Donatello e il primo Rinascimento nei calchi della Gipsoteca, hg. v. Istituto Statale d'Arte, Ausst.-Kat. [Florenz, Istituto Statale, 19.12.1985–30.5.1986], Florenz 1985.

gen und Archivalien im Bestand des Zentralarchivs der Staatlichen Museen zu Berlin. Weitere Archivalien, deren Informationsgehalt komplementär zu den erwähnten Unterlagen zu verstehen sein dürfte, liegen im Geheimen Staatsarchiv der Stiftung Preußischer Kulturbesitz und wurden im Kontext einer noch unpublizierten Dissertation ausgewertet.<sup>6</sup> Sie sind in diesem Text nur punktuell einbezogen worden.

### Die (Vor-)Geschichte der Gipsabgussammlung(en) der Königlichen Museen zu Berlin

Alles begann mit den Gipsbeständen der Akademie der Künste, die 1697 von Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg, dem späteren preußischen König Friedrich I., nach entsprechenden Vorbildern in Rom und Paris gegründet worden war. Die Akademien setzten Gipsabgüsse seit jeher in der Künstlerausbildung ein. 1743 fielen die Kunstsammlungen der Berliner Akademie einem verheerenden Brand zum Opfer – darunter auch die Gipsammlung, deren ursprüngliche Zusammensetzung sich heute nur noch fragmentarisch anhand bildlicher Darstellungen der Akademieräume rekonstruieren lässt.<sup>7</sup> Erst Jahrzehnte später wurde mit dem Wiederaufbau der Kunstsammlung begonnen. Da Berlin noch nicht über eine institutionalisierte Gipsformerei verfügte, wurden Gipse bis Anfang des 19. Jahrhunderts aus zahlreichen Quellen bezogen, zu denen private Sammler ebenso gehörten wie das 1793 gegründete und dem Louvre assoziierte Pariser Atelier de moulage [Abformungswerkstatt].<sup>8</sup>

Ihrem Einsatz in der Akademie entsprechend galten Gipsabgüsse zum Zeitpunkt der Eröffnung des Königlichen Museums (heute: Altes Museum) 1830 noch als reine Lehrmittel – und damit als »nicht eigentliche« Kunstwerke, sondern als »Abbildungen von Kunstwerken«.<sup>9</sup> Sie wurden daher bei der Ersteinrichtung des Museums, das dem maßgeblich von Karl Friedrich Schinkel und Wilhelm von Humboldt formulierten Auftrag einer breiten Bildung der Bevölkerung folgte, nicht berücksichtigt. Erst mit dem Amtsantritt des neuen Generaldirektors Ignaz Maria von Olfers im Jahr 1839 entstand die Vision einer Gipsabgussammlung, welche – die Abteilung der Originalkunstwerke komplettierend – die »Skulptur aller Zeiten und Länder in ihren hervorragendsten Leistungen mit möglichster Vollkommenheit vorführen sollte«.<sup>10</sup> 1842 wurde auf Wunsch von König Friedrich Wilhelm IV. die Übergabe von 1.268 Abgüssen antiker Plastik und damit beinahe des vollständigen Gipsinventars der Akademie der Künste an die Königlichen Museen beschlossen. Nach einer interimistischen Bespielung des Ostsaales im Alten Museum mit einem Teil der übernommenen Abgüsse ab 1843 kam Olfers' Vision in dem zwischen 1843 und 1855 erbauten Neuen Museum zu einer eindrucksvollen Realisierung, wobei laut Gertrud Platz-Horster nicht nur von Olfers' historisches Interesse, sondern vor allem auch eine tiefgreifende museumspolitische »Wende vom Primat des ästhetischen Genusses im Alten Museum zur ›Bildung durch beherrschende Erzählung‹ im Neuen Museum«<sup>11</sup> entscheidende Motoren für die prominente Aufstellung der Gipse gewesen waren. Laut Elsa von Wezel war die Präsentation von Abgüssen im Museum mit dieser Aufstellung im Jahr 1850 auch international wegbereitend.<sup>12</sup> Das Raumkonzept der zehn Säle im Hauptgeschoss des neu errichteten Stülerbaus verschmolz Architektur, Ausstattung und Exponate zu einem weltweit einzigartigen Ensemble. Die spektakuläre, exklusiv für die

Gipsabgüsse ersonnene Präsentation verhalf letzteren somit zu »museale[r] Nobilitierung« und einer »außergewöhnlichen Karriere«<sup>13</sup> und zeigt die immense Wertschätzung, die dem Medium des Gipsabgusses in jener Zeit entgegengebracht wurde.

Das von der Akademie bezogene Konvolut von Abgüssen basierte vorrangig auf antiken Bildwerken und wurde von Anfang an kontinuierlich erweitert. Dabei gerieten zunehmend auch die Abgüsse cis- und transalpiner Skulptur vom Mittelalter bis zur damals zeitgenössischen Kunst etwa der Berliner Bildhauerschule in den Fokus. Mit der Gipsformerei, deren Nukleus die 1819 gegründete Gipswerkstatt des Hofbildhauers Christian Daniel Rauch bildete,<sup>14</sup> verfügten die Königlichen Museen inzwischen über die Möglichkeit, ihrem neuen Bedarf an Abgüssen mit eigenen Mitteln zu begegnen beziehungsweise auf produktive Weise in Tauschgeschäfte einzusteigen. Sowohl die Gipsformerei als auch zahlreiche andere Former und Formereien im In- und Ausland besorgten die oftmals ko-finanzierten Neuabformungen nachantiker Werke. Bei der Erweiterung der Sammlung durch Neuabformungen wie auch durch Erwerb und Tausch bereits existenter Gipsabgüsse wetteiferte Berlin mit anderen großen europäischen Gipsabgussammlungen der Zeit, etwa derjenigen des für die Londoner Weltausstellung im Jahr 1851 im Hyde Park errichteten, später in den Stadtteil Sydenham translozierten und 1854 erneut eröffneten Crystal Palace, sowie mit den zeitgleich erstarkten frühen universitären Abgussammlungen Preußens, etwa in

6 Ulrike Papadopoulou, Die Berliner Gipsformerei im 19. Jahrhundert. Ein Instrument preussischer Kulturpolitik, Univ. Diss. Freie Universität Berlin, in Bearbeitung, Publikation geplant.

7 So vor allem in einem Gemälde des Aktsaals von Augustin Terwesten, das in einer Druckgrafik erhalten ist, vgl. Charlotte Schreiter, Berliner Gipsabgussammlungen des 17. bis 19. Jahrhunderts im europäischen Kontext, in: Schröder, Winkler-Horaček 2012, wie Anm. 4, S. 17–26, hier S. 19.

8 Zur Geschichte der Gipsabgussammlung der Akademie vgl. Claudia Sedlarz, Die Gipsammlung der Berliner Akademie der Künste von 1750 bis 1815, in: Schröder, Winkler-Horaček 2012, wie Anm. 4, S. 19–50.

9 Wilhelm von Humboldt, Bericht an den König, 21.8.1830, zit. n. Alfred von Wolzogen (Hg.), Aus Schinkel's Nachlaß, Bd. III, Berlin 1863, S. 311, bzw. Minister Altenstein an Friedrich Wilhelm III., 27.9.1830, zit. n. Friedrich Stock, Urkunden zur Einrichtung des Berliner Museums, in: Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 58, Beiheft, 1937, S. 23, zit. n. Elsa von Wezel, Unterrichtend und dadurch nützlich. Zur Bildungsfunktion der Berliner Gipsammlung im 19. Jahrhundert, in: Miguel Helfrich, Christina Haak (Hg.), Casting. Ein analoger Weg ins Zeitalter der Digitalisierung? Ein Symposium zur Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin, Heidelberg 2020, S. 52–65, hier S. 57, <https://doi.org/10.11588/art-historicum.536.c8170>. Vgl. auch dies., Die Besucher des Alten und des Neuen Museums in Berlin 1830–1880, Berlin 2018.

10 Zur Geschichte der Königlichen Museen in Berlin. Festschrift zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens am 3. August 1880, Berlin 1880, S. 122, urn:nbn:de:kobv:109-1-15367878. Vgl. auch van Wezel 2020, wie Anm. 9, S. 58–60.

11 Gertrud Platz-Horster, Die Gipsammlung im Neuen Museum. Ausstattung und Aufstellung, in: Schröder, Winkler-Horaček 2012, wie Anm. 4, S. 57–68, hier S. 58.

12 Vgl. van Wezel 2020, wie Anm. 9, S. 61.

13 Schreiter 2012, wie Anm. 7, S. 22.

14 Die Gründung der Berliner Gipsformerei wurde bisher von der Forschung in das Jahr 1819 datiert und mit der Einrichtung der Werkstatt Rauchs im Königlichen Lagerhaus in Verbindung gebracht. Ulrike Papadopoulou kann hingegen zeigen, dass die Rauch-Werkstatt zwar als Vorreiterin, im operativen Geschäft jedoch separat zu betrachten ist und die Gründung der heutigen Gipsformerei erst mit der Einrichtung der Museumsformerei im Alten Museum im Jahr 1841 erfolgte, vgl. Ulrike Papadopoulou, Die Berliner Gipsformerei im 19. Jahrhundert – Von der Idee im Königlichen Lagerhaus bis zur weltweit größten Gipsformerei in Charlottenburg, in: Veronika Tocha, Formen und Modelle nach verlorenen Originalkunstwerken der Berliner Museen im Bestand der Gipsformerei, Bd. 2 (in Zusammenarbeit mit Aurelia Badde, Thomas Schelper), in Vorbereitung.

Göttingen und Bonn, sodass sich die »[n]ationale Vergewisserung im Medium des Abgusses [...] nach innen wie nach außen [vollzog]«.<sup>15</sup>

Obwohl sich im Neuen Museum bereits Ende der 1860er Jahre Neu- und Umordnungsaktivitäten, zunehmender Raummangel, Kritik an der Verwässerung des ursprünglichen Konzepts und Fragen der konservatorischen Betreuung der empfindlichen und schnell verschmutzenden Gipse manifestierten, befanden sich diese in jener Zeit ganz allgemein auf dem Höhepunkt ihrer Wertschätzung. Dies belegt auch die vom Gründungsdirektor des Londoner South Kensington Museum Henry Cole initiierte »Convention for Promoting Universally Reproductions of Works of Art for the Benefit of Museums of all Countries«:<sup>16</sup> Auf der Weltausstellung in Paris 1867 versammelten sich 15 Prinzen europäischer Königshäuser hinter dem gemeinsamen Wunsch, Reproduktionen aller Art möglichst niedrigschwellig in den internationalen Austausch zu bringen – eine für die damalige Zeit außergewöhnliche Idee von »shared heritage«, die in der Umsetzung allerdings weit hinter ihren idealisierten Zielen zurückblieb, da es einen systematischen Austausch von Reproduktionen, genauer Gipsabgüssen, Fotografien und Galvanoplastiken, niemals geben sollte.

Mit den größeren und kleineren Bestrebungen rund um das europaweit erstarkte Interesse an Gipsabgüssen neuzeitlicher Bildwerke verbreiteten sich diese in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dennoch exponentiell – und mit ihnen ein Skulpturenkanon, der heute fest etabliert ist. Welche Abgüsse in Berlin vorhanden waren, lässt sich den seit 1879 herausgegebenen *Verzeichnissen der Gipsabgüsse des Königlichen Museums* entnehmen, die – im Unterschied zu den Verzeichnissen der Gipsformerei, die ab 1845 herausgegeben wurden und die zum Verkauf stehenden Abgüsse versammelten – die wachsende Berliner Gipsabgussammlung auf der Museumsinsel abbilden. So listet etwa das Verzeichnis von 1883 insgesamt 1.350 Abgüsse nach Antiken und 533 Abgüsse nach Werken der nachfolgenden Epochen.<sup>17</sup> In jener Zeit galt der in Berlin stetig erweiterte Bestand, nachgerade ein »dreidimensionale[s] Kompendium[ ] abendländischer Kunstgeschichte«,<sup>18</sup> auch wenn der Anspruch der Vollständigkeit nie eingelöst werden konnte,<sup>19</sup> als die vorzüglichste Abgussammlung der Welt.

## Die Originalabformungen in Italien in den 1870er und 1880er Jahren

Im Kontext der vielgestaltigen Bemühungen um gute Abgüsse im Berlin der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nimmt sich eine Unternehmung als kulturpolitisch besonders bedeutsam aus: Die Abformungskampagne in Italien in den 1870er- und 1880er Jahren.<sup>20</sup> Zwischen 1875 und 1883 wurden insgesamt rund 150 der bedeutendsten Skulpturen und Bauplastiken der italienischen Renaissance in Italien abgeformt und als Gussformen an die Berliner Gipsformerei beziehungsweise teilweise direkt als Abgüsse an die Museen geliefert. Hinsichtlich der hohen Anzahl der Stücke, der Systematik von Planung und Durchführung sowie einem bisher ungekannten Grad an vertraglicher Regelung stellt diese Abformungskampagne im Berliner Abgussgeschäft eine Besonderheit dar. Sie ist in ihrer quantitativen und qualitativen Dimension ähnlich einzuordnen wie die Abformungen der Skulpturen im griechischen Olympia, die im Kontext der wieder aufgenommenen deutschen Grabungen ebenfalls in den 1870er Jahren *in situ* durchgeführt wurden.

Dokumentiert ist die Abformungskampagne in Italien in erster Linie in einem Konvolut von etwa 20 Verträgen, die zwischen der preußischen Regierung und verschiedenen italienischen Gipsformern beziehungsweise Regierungsvertretern geschlossen wurden.<sup>21</sup>

Bereits in den 1860er Jahren waren im Modernen Saal des Neuen Museums unter anderem aus Paris bezogene Abgüsse nachantiker Werke präsent, etwa der sogenannten Paradiestür in Florenz von Lorenzo Ghiberti oder der Medicigrabmäler, der Sklaven und des Moses von Michelangelo (Abb. 2).<sup>22</sup> Der Zuwachs der Sammlung stagnierte jedoch mit dem Abformungsverbot, das die italienische Regierung 1865 zunächst über die Bronze- und sodann auch über die Marmorbildwerke des Landes verhängte.<sup>23</sup> Dies geschah, nachdem stark hinterschnittene Partien und delikate Oberflächenpatina, wie sie etwa die feuervergoldete Paradiestür in Florenz aufwies, durch Abformungen strapaziert und bisweilen sogar stark beschädigt worden waren. 1873, im unmittelbaren Nachgang des »Ersten Kunstwissenschaftlichen Congresses« in Wien, erwirkte Richard Schöne ganz im Sinne Guido von Usedom, dem er 1880 im Amt des Generaldirektors der Königlichen Museen folgte, die Aufhebung des Abformungsverbot und damit einen kulturpolitischen Durchbruch: In Italien war man zu dem Schluss gekommen, dass ein solches Verbot das Studium der Kunst behindere und gab das Kulturgut erneut zur Abformung frei – diesmal jedoch unter strengen Auflagen, die im Königlichen Dekret Nr. 1727 vom 7. Dezember 1873 festgeschrieben wurden. Dies machte den Weg frei für Bode, der ab 1871 als Direktorialassistent der damals noch vereinten Antiken- und Skulpturensammlung nicht nur für die Erweiterung der Bestände neuzeitlicher Originalskulpturen, sondern auch entsprechender Gipsabgüsse zuständig war.

15 Schreiter 2012, wie Anm. 7, S. 23. Listen der in den 1850er Jahren in Paris, Athen, Wien, Nürnberg, London und Basel erworbenen Abgüsse sind im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin in den Akten der Skulpturensammlung zu finden, vgl. SMB-ZA, I/SKS 93.

16 Siehe <https://collections.vam.ac.uk/item/O1345874/convention-for-promoting-universally-reproductions-printed-copy/> [letzter Zugriff: 18.6.2025]. – Diese Initiative wurde 2017 mit der globalen Initiative ReACH aktualisiert: Reproduction of Art and Cultural Heritage (ReACH), vgl. <https://www.vam.ac.uk/research/projects/reach-reproduction-of-art-and-cultural-heritage?srsId=AfmBOor79xpsgTgV1ithg20B2IuDPGSZ5Puk84Zp2GBtoYLQks-18AumG> [letzter Zugriff: 28.4.2025].

17 Königliche Museen zu Berlin, Verzeichnis der Gipsabgüsse, Berlin 1883.

18 Kammel 1996, wie Anm. 4, S. 41.

19 Vgl. Gertrud Platz-Horster, Zur Geschichte der Berliner Gipssammlung, in: Willmuth Arenhövel (Hg.), Berlin und die Antike. Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Skulptur, Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute, I: Aufsätze, Ausst.-Kat. [Berlin, Schloss Charlottenburg, 22.4.–22.7.1979], Berlin 1979, S. 273–292, hier 276.

20 Für weitere Hintergründe vgl. ergänzend Ricardo Mendonça, Preußens Abformungskampagnen im Italien der 1870er und 1880er Jahre im Kontext, in: Rowley, Tocha 2024, wie Anm. 3, S. 40–53.

21 SMB-ZA, SKS, I/SKS 94.

22 Kammel 1996, wie Anm. 4, S. 44. Zu den frühen Ankäufen von Gipsabgüssen nachantiker Werke, darunter die Paradiestür und die Werke Michelangelos, sowie zu deren Aufstellung im Alten und Neuen Museum vgl. auch das Kapitel »Die Sammlung der Gipsabgüsse« in: Volker Krahn, Von Italien nach Preußen. Die Entstehung der Skulpturensammlung im Königlichen Museum 1820–1870 (Jahrbuch der Berliner Museen 62, Beiheft), Berlin 2021, S. 274–280. Zu den Abgüssen Michelangelos vgl. außerdem Matthias Wivel, Sarah Holst, Michelangelo Imperfect, Ausst.-Kat. [Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, 29.3.–31.8.2025], Kopenhagen 2025.

23 Vgl. Circolare n. 177 und 179, Calchi sulle opere di bronzo, und Calche sulle opere di marmo, Archivio Gallerie Uffizi, Florenz, Affari dell'anno 1865, Filza B, pos. 4, n. 56, abgedruckt in Istituto Statale d'Arte 1985, wie Anm. 5, S. 159, 160–162.



2 Abguss von Michelangelos Grabmal des Giuliano de' Medici, Berlin, Neues Museum, ca. 1867 (Carte de visite, Julius Moser Senior, Berlin)

Noch im Jahr 1873 unternahm Bode eine Italienreise, auf der er die abzuformenden Bildwerke ins Auge fasste.<sup>24</sup> Im Anschluss richtete die preußische Regierung mehrere schriftliche Abformungsgesuche an die italienische Regierung. Den Akten in Berlin und Italien sind diejenigen Werke zu entnehmen, um deren Abformung man ersuchte – etwa dem auf den 27. Juli 1874 datierten Brief<sup>25</sup> des italienischen Bildungsministers an den Präsidenten der Commissione dell'Opera della Metropolitana zu den Abformungen in den Florentiner Institutionen, der neben einer Liste von knapp hundert Werken auch die Information enthält, dass die deutsche Regierung alle Vorgaben die Abformungen betreffend akzeptiert, die im Königlichen Dekret formuliert worden waren. Besagte Vorgaben sahen für jede neuerliche Originalabformung unter anderem einen schriftlichen Antrag, Zustandsprüfungen des Originals vor und nach der Abformung sowie die Zustimmung zur Wahl des Gipsformers und die Genehmigung der vorgesehenen Abformungsmethode durch die italienische Seite vor.<sup>26</sup> Teil des Prozederes war außerdem, dass nach Abnahme der Formen ein vollkommener Abguss («una

prova perfetta») hergestellt werden musste, bevor die Form an einen anderen Ort transportiert wurde. Ein italienischer Regierungsvertreter wählte diese Abgüsse aus, die zentral in einem Gipsmuseum in Rom gesammelt werden sollten, um anstelle des Originals als Formmodell für zukünftige Abformungen zu fungieren. Ein solches Gipsmuseum wurde allerdings niemals realisiert.<sup>27</sup>

Die eigentlichen Abformungskampagnen durch den preußischen Staat dürften dann 1875 nach ersten Vertragsschlüssen mit den von der italienischen Seite autorisierten Formern begonnen haben. Allein für dieses Jahr hatte das preußische Finanzministerium 120.000 Mark bewilligt.<sup>28</sup> Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass die Gipsformerei mit dem Amtsantritt Alexander Conzes als Direktor der Antikensammlung im Jahr 1877 einen eigenen Etat erhielt, was die Schwierigkeit aus dem Weg räumte, dass Originale und Gipse um finanzielle Mittel konkurrierten.<sup>29</sup> Zugleich war Preußen nicht der einzige Staat, für den in Italien Abformungsaktivitäten belegt sind.<sup>30</sup>

Zu den monumentalen Werken, zu denen in Berlin Abformungsverträge erhalten sind und die in jenen Jahren als Formen oder Abgüsse nach Berlin kamen, gehören neben dem Taufbecken von Siena (beauftragt 1875, ausgeführt von Giuseppe del Ricco) unter anderem Donatello's Reiterstandbild des Gattamelata in Padua (beauftragt 1875, ausgeführt von Luigi Cicone), Verrocchio's Reiterstandbild des Colleoni in Venedig (beauftragt 1875, ausgeführt von Angelo Giordani), die Grabmäler der Kardinäle Girolamo Basso della Rovere und Cristoforo della Rovere in Rom (beauftragt 1875, ausgeführt von Constantino Fedele und Antonio Rava), Luca della Robbia's Sängertribüne in Florenz (beauftragt 1876, ausgeführt durch Pietro Pierotti) oder Nicola Pisano's Kanzel in Siena (beauftragt 1877, ausgeführt von Giulio Garosi). Hinzu

24 Vgl. Kammel 1996, wie Anm. 4, S. 47.

25 Lettera del Ministro della Pubblica Istruzione al Presidente della Commissione Consultativa di Belle Arti, Archivio Gallerie Uffizi, Florenz, Commissione Consultativa 1874, Filza B, pos. 4, n. 20, abgedruckt in Istituto Statale d'Arte 1985, wie Anm. 5, S. 265–167.

26 Regolamento sui calchi delle opere d'arte, 7. Dezember 1873, abgedruckt in Istituto Statale d'Arte 1985, wie Anm. 5, S. 263–264.

27 Ebd., Art. 5. In diesem Zusammenhang ist ein Schreiben des Ministero della Istruzione Pubblica an den Präsidenten der Commissione Consultiva di Belle Arti vom 16. August 1875 interessant, in dem die italienische Seite erkennt, dass es zu ihrem Nachteil sein könnte, dass die deutsche Regierung nicht nur die nationalen Institutionen mit Abgüssen aus den in Italien abgenommenen Formen versorgen, sondern auch international damit handeln könnte. Der Minister sieht hier jedoch keine Gefahr, da sich die Regierungen anderer Länder seines Erachtens direkt an Italien wenden würden, da dort sowohl die Originale als auch das in der Entstehung befindliche Museum der vollkommenen Abgüsse situiert seien, von denen neue Abgüsse erstellt werden könnten. Wie um sich in dieser Hoffnung selbst zu bestärken, weist er abschließend noch einmal auf das Dekret vom 7. Dezember 1873 hin, laut dem das »am besten ausgeführte Exemplar« der italienischen Seite zu überlassen sei, bevor die Form abtransportiert werde. Siehe Archivio Gallerie Uffizi, Florenz, Commissione Consultativa 1875, Filza C, pos. 4, n. 2, abgedruckt in Istituto Statale d'Arte 1985, wie Anm. 5, S. 267–268.

28 Sibylle Einholz, Orte der Kontemplation und Erziehung. Zur Geschichte der Gipsabguss-sammlungen in Berlin, in: Krohm 1996, wie Anm. 4, S. 11–40, hier S. 28. Laut Einholz sind im Nachlass Bodes detaillierte Aufstellungen zu den Abformungen im Jahr 1876 zu finden, die es weiterführend mit den Abformungsverträgen abzugleichen gälte. Vgl. SMB-ZA, IV/NL Bode 125, Liste vom 12.3.1876, erwähnt in Einholz 1996, wie Anm. 28, S. 28.

29 Wilhelm von Bode, Mein Leben, bearb. v. Thomas W. Gaetgens, Barbara Paul, Berlin 1997, S. 128.

30 So sind laut Annarita Caputo Calloud zum Beispiel Anfragen zur Genehmigung von Abformungen in den Uffizien 1874 von der englischen und 1875 von der französischen Regierung eingegangen, vgl. Annarita Caputo Calloud, Cultura, Didattica, Mercato del Calco in Gessi, in: Istituto Statale d'Arte 1985, wie Anm. 5, S. XV–XXX, hier S. XXIII.

kommen zahlreiche heute kanonische Einzelskulpturen etwa aus dem Museo Nazionale del Bargello in Florenz, darunter Michelangelos Trunkener Bacchus und Donatellos Bronze-David (beide beauftragt 1876 und ausgeführt von Pietro Pierotti), interessanterweise aber auch einige antike Skulpturen aus den Vatikanischen Museen in Rom, etwa der Torso vom Belvedere (beauftragt 1876, ausgeführt von Antonio Rava) oder die Gruppe des Laokoon (beauftragt 1878, ausgeführt von Alessandro Ruffinoni und Augusto Contini). Diese Werke waren bereits aus früheren Abformungen an die Berliner Akademie gekommen und feste Bestandteile der Präsentation im Neuen Museum, gelangten nun aber offenbar noch einmal neu zur Abformung, wodurch auch die Gipsformerei zu entsprechenden Originalformen kam. Im Kompendium der Verträge sind diejenigen zur Abformung der Reiterstandbilder des Gattamelata und des Colleoni die einzigen von Bode selbst unterzeichneten, was ihre Bedeutung für Bode und die Berliner Skulpturensammlung unterstreicht. In handwerklicher Hinsicht ist interessant, dass die Verträge sowohl die Anfertigung von Stückformen als auch Gelatineformen und im Fall von letzteren immer auch die Anfertigung einer vordefinierten Anzahl von zwei bis vier Abgüssen vorsahen, die vermutlich als Gelatine- beziehungsweise Formmodelle dienen sollten, während zugleich – wie erwähnt – jeweils das am besten ausgeführte Exemplar in Italien zu verbleiben hatte. In manchen Verträgen, etwa demjenigen zur Domkanzel von Siena, ist sogar spezifiziert, dass bestimmte Teile eines Bildwerks mit der objektschonenderen Gelatineform [»forma in gelatina«,], andere hingegen mit der nach wie vor als das Nonplusultra der Reproduktionstechnik geltenden Stückform [»forma buona«] abzuformen seien.<sup>31</sup>

#### Vom ›Original‹ zur ›Kopie‹: Die Abformung des Taufbeckens 1876

Anhand des Abformungsvertrages<sup>32</sup> zum Taufbecken von Siena lässt sich beispielhaft veranschaulichen, wie die Übersetzung des ›Originals‹ in seine ›Kopie‹ vonstattenging. Der Vertrag machte strikte Vorgaben, die der italienische Gipsformer Giuseppe del Ricco einzuhalten hatte. Die verwendeten Materialien Wachs und Gips hatten von bester Qualität und die Einzelteile der Gussform zwecks einfacher Montage der Teilabgüsse so groß wie möglich zu sein. Der Vertrag legte fest, dass Wachsstücke zu meiden, die Formen mit innenliegenden Eisenbewehrungen zu versehen und einer Leinöltränkung zu unterziehen seien. Als Leistungszeitraum wurden zehn Monate festgelegt. Del Ricco wurde die Verantwortung für den sicheren Transport der Formen auferlegt – letztere hatten gänzlich intakt, frei von Schimmel, trocken und sauber in Berlin einzutreffen – sowie für etwaige Beschädigungen am Original. Und der Vertrag spezifiziert die Entlohnung in Höhe von 3.000 italienischen Lire, mit der das Formerhonorar, aber auch die Kosten für Verpackungsmaterialien, Transportkisten und die Beförderung zum Sienerer Bahnhof abgegolten waren. Die Zahlung sollte dabei in Raten erfolgen. Als Beauftragten der preußischen Regierung nennt der Vertrag den nach Rom entsandten Bildhauer Robert Cauer, der in den 1870er Jahren zusammen mit seinem Bruder Karl die Abformungen italienischer Bildwerke überwachte und so auch diesen Vertrag am 20. Januar 1877 in der Hauptstadt des seinerzeitigen Königreiches Italien gegenzeichnete.

Wir gehen davon aus, dass die Stückformen des Taufbeckens Ende 1876 oder Anfang 1877 in Berlin eintrafen und am damaligen Standort der Gipsformerei, der Alten Münze in der Münzstraße 10/12 in Berlin Mitte, mehr oder weniger direkt ausgegossen wurden. Die ersten beiden Abgüsse aus der Originalform dürften das 59-teilige historische Gipsmodell und der ebenfalls mehrteilige Gipsabguss für die Berliner Museen gewesen sein. Sowohl die historische Form als auch das historische Modell, das seit jeher als Back-up für die Form wie auch als Referenzobjekt bei der Herstellung der Abgüsse dient und wie erwähnt seit Herbst 2024 Gegenstand einer eigenen Dauerausstellung im Bode-Museum ist, sind in der Gipsformerei erhalten und oszillieren in ihrem Status zwischen funktionalem Gebrauchs- und historischem Sammlungsobjekt. Auch der in der Skulpturensammlung befindliche Gipsabguss ist in einem restaurierungsbedürftigen Zustand erhalten, seit langen Jahren jedoch der Öffentlichkeit entzogen. Bis dato wurden keine Fotos zu Präsentationen des Taufbeckenabgusses in den Berliner Museen gefunden, doch lässt sich seine Aufstellungsgeschichte anhand zahlreicher schriftlicher Quellen rekonstruieren – und mit ihr die wechselvolle Geschichte der Abgüsse nach Bildwerken der italienischen Renaissance auf der Berliner Museumsinsel.

#### Die Aufstellung der Gipsabgüsse italienischer Renaissancebildwerke im Neuen Museum ab den 1880er Jahren

In seinen Memoiren rekapituliert Bode den Rücklauf der Formen aus Italien und beschreibt die Aufstellung der Abgüsse im Neuen Museum: »Die Formen trafen allmählich aus Florenz, Siena, Rom und Venedig ein und wurden, da sie zum Teil sehr licherlich ausgeführt waren, in unserer Formerei hergerichtet und ausgegossen. In einem Saal des ersten Stocks vom Neuen Museum, in dem schon vorher eine kleine Zahl von Abgüssen der Renaissance [...] aufgestellt waren, wurde durch Scherwände weiterer Platz geschaffen. Auch verstand sich die Antikenabteilung zu dem Opfer, den unglücklichen Raum davor, der zum Übergang nach dem alten Museum führte und bis dahin einige Abgüsse spätrömischer Grabsteine beherbergt hatte, für die Renaissanceabteilung herzugeben. Hier wurden in boxartigen Remisen die beiden Reiter von Donatello und Verrocchio, die Sienerer Kanzel, die Kanzel aus Santa Croce u. a. eingestellt.«<sup>33</sup>

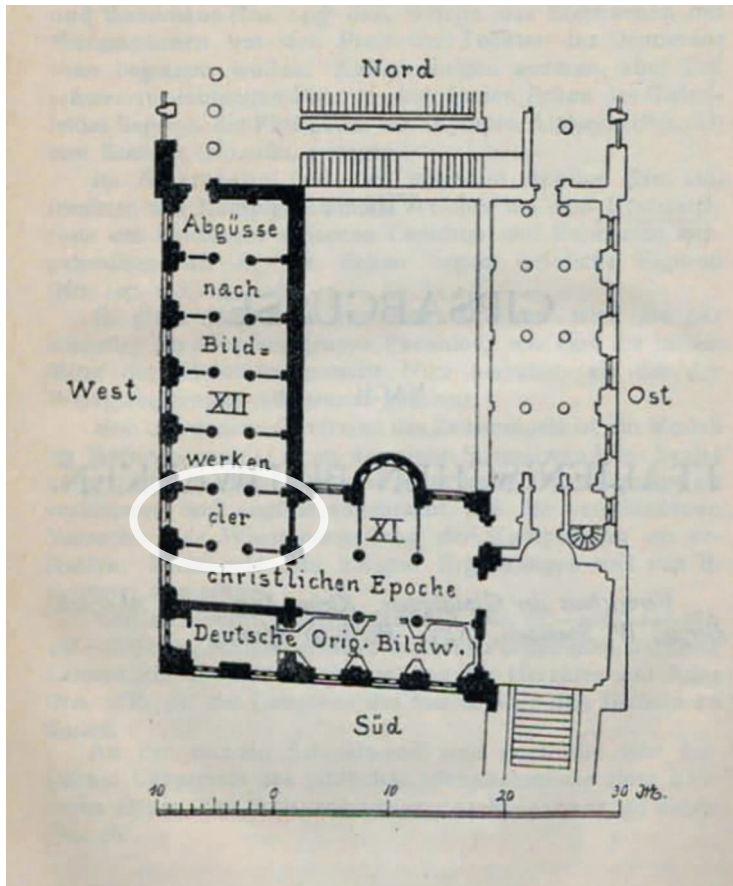
Was Bode hier rückblickend und gerafft darstellt, dürfte in der Umsetzung nicht ganz unkompliziert über die Bühne gegangen sein. Ende der 1870er Jahre war die Raumsituation im Neuen Museum nämlich äußerst beengt. So beklagt Alexander Conze im Vorwort zum *Verzeichnis der Gipsabgüsse* von 1879, dass man sich durch den stetigen Zuwachs an Abgüssen genötigt gesehen habe, »Aufstellungen vorzunehmen, die das Vorhandene, statt es in Magazinen zu begraben, überhaupt nur irgendwie, wohl oder übel, sichtbar machen sollten.«<sup>34</sup> Ähnlich beanstandet Bode selbst in der Festschrift der Königlichen Museen aus dem Jahr

31 SMB-ZA, I/SKS 94, Bl. 44, 45. Für eine transkribierte Version des Vertrags siehe Rowley, Tocha 2024, wie Anm. 3, S. 34–39.

32 SMB-ZA, I/SKS, 94, Bl. 72, 73.

33 Von Bode 1997, wie Anm. 29, S. 127–128.

34 Königliche Museen zu Berlin, Verzeichnis der Gipsabgüsse, mit einem Vorwort von Alexander Conze, Berlin 1879, S. II.



3 Saalplan Neues Museum mit Standort des Taufbeckenabgusses in Saal XII, Abteilung II

1880, dass »doch jetzt schon die Abgüsse eng an- und übereinandergeschachtelt« waren, »eine Reihe der großen Hauptwerke in der Formerei verbleiben« mussten und »ganze Abteilungen der Sammlung, die nach Tausenden Stücken zählen, bis auf Weiteres in das Magazin verwiesen«<sup>35</sup> werden mussten. Dementsprechend dürften, wie auch Sibylle Einholz rekonstruiert, die in Italien abgeformten Bildwerke erst in den späten 1880er Jahren im Neuen Museum aufgestellt worden sein, nachdem 1883 unter dem Direktorat Bodes die Abteilung der Bildwerke der christlichen Epochen begründet und im Neuen Museum italienische Renaissance und deutsches Mittelalter räumlich voneinander getrennt beziehungsweise letzteres in den Nordischen Saal verlegt worden war.<sup>36</sup> Der Taufbeckenabguss könnte zu jenen großen Hauptwerken gehört haben, die zu diesem Zeitpunkt in der Gipsformerei »zwischenlagert« werden mussten. Erst seit 1886 ist er im *Führer durch die Königlichen Museen* verzeichnet, und zwar in der Mitte der II. Abteilung in Saal XII, also dem bereits erwähnten Modernen Saal (Abb. 3).<sup>37</sup> Leider sind von dieser Aufstellung bis dato keinerlei fotografische oder andere Darstellungen bekannt.

Ein Zeitungsartikel beschreibt die Neugestaltung der Ausstellungsräume in der ersten Etage des Neuen Museums um 1888 wie folgt: »Die Sammlung der Gipsabgüsse italienischer Bildwerke ist mehr als um das Dreifache ihres früheren Umfangs vermehrt worden und bietet in großen Umrissen ein übersichtliches Bild der Entwicklung der italienischen Skulptur bis zum Schlusse der Renaissance«; im weiteren Verlauf ist aber sogleich schon wieder von den »unfreiwilligen Beschränkungen«

die Rede, die der »den Bedürfnissen bei weitem nicht mehr genügende Raum der Museen« auferlegte.<sup>38</sup> Diese Beschränkungen beschreibt die Kunsthistorikerin Frida Schottmüller, die ab 1905 Mitarbeiterin Bodes an der Skulpturensammlung war, rückblickend wie folgt: »Die Abgüsse nach italienischen Skulpturen befanden sich damals in ein paar engen Räumen des Neuen Museums. Alle wichtigen Künstlerpersönlichkeiten und alle Lokalschulen und Epochen waren mit einer Anzahl von Bildwerken vertreten. Weiteren Ausbau ließ der beschränkte Raum nicht zu, und zudem forderte der kleiner werdende Kunstmarkt mit seinen wachsenden Preisen entschieden, dass man alle verfügbaren Mittel zum Ankauf von Originalarbeiten verwende.«<sup>39</sup> Während sich hier also bereits die Abkehr vom Abguss zugunsten des Originalkunstwerkes ankündigt, erhoffte man sich in den 1870er Jahren noch Abhilfe von einem als »Gipsгалerie« genutzten Anbau an das Neue Museum, der als Provisorium auf dem Weg zu einem eigenen Gipsmuseum fungieren sollte. Als Vorbild diente den Berlinern der »Trocadéro«,<sup>40</sup> also das Musée de Sculpture comparée [Vergleichendes Skulpturenmuseum] in dem für die Weltausstellung 1878 errichteten Palais du Trocadéro in Paris, das heute Musée des Monuments français [Museum der französischen Baudenkmäler] heißt, seit 1937 in dem wiederum für eine Weltausstellung und auf den Fundamenten des Trocadéro-Palastes erbauten Palais de Chaillot untergebracht ist und früher wie heute mehrere Tausend Abgüsse architektonischer Monumente aus Frankreich zeigt. Ein entsprechendes Projekt stand in Berlin seinerzeit klar in Aussicht, gelangte aber trotz jahrzehntelanger Bemühungen nicht zur Realisierung.<sup>41</sup>

### Die Aufstellung der Gipsabgüsse italienischer Renaissancebildwerke im Kaiser-Friedrich-Museum ab 1911

Erfolgreicher verlief der weitere Ausbau der Museumsinsel und damit auch die Planung und Fertigstellung des Kaiser-Friedrich-Museums (heute: Bode-Museum) an der nördlichen Inselfspitze. Frank Matthias Kammel vermutet, dass unter Bode, der ab 1890 Direktor der Gemädegalerie und Skulpturensammlung und von 1905 bis 1920 Generaldirektor der Königlichen Museen war, die Idee eines eigenen Gipsmuseums auch deshalb nicht vorangetrieben wurde, weil er »zeitweilig für die Integration von Gipsen und Originalen, stetig aber für die Präsentation beider Bestandsgruppen in räumlicher Nähe eingetreten war.«<sup>42</sup> Diese Vision, die an den in Erwägung gezogenen Außenstandorten für ein mögliches Gipsmuseum wie dem Gelände der Tiergartenbaumschule im Grunewald nicht hätte realisiert werden können, sollte Bode dann

35 Ebd.

36 Einholz 1996, wie Anm. 28, S. 28.

37 *Führer durch die Königlichen Museen*, hg. v. der Generalverwaltung, 6. Aufl., Berlin 1886, S. 164.

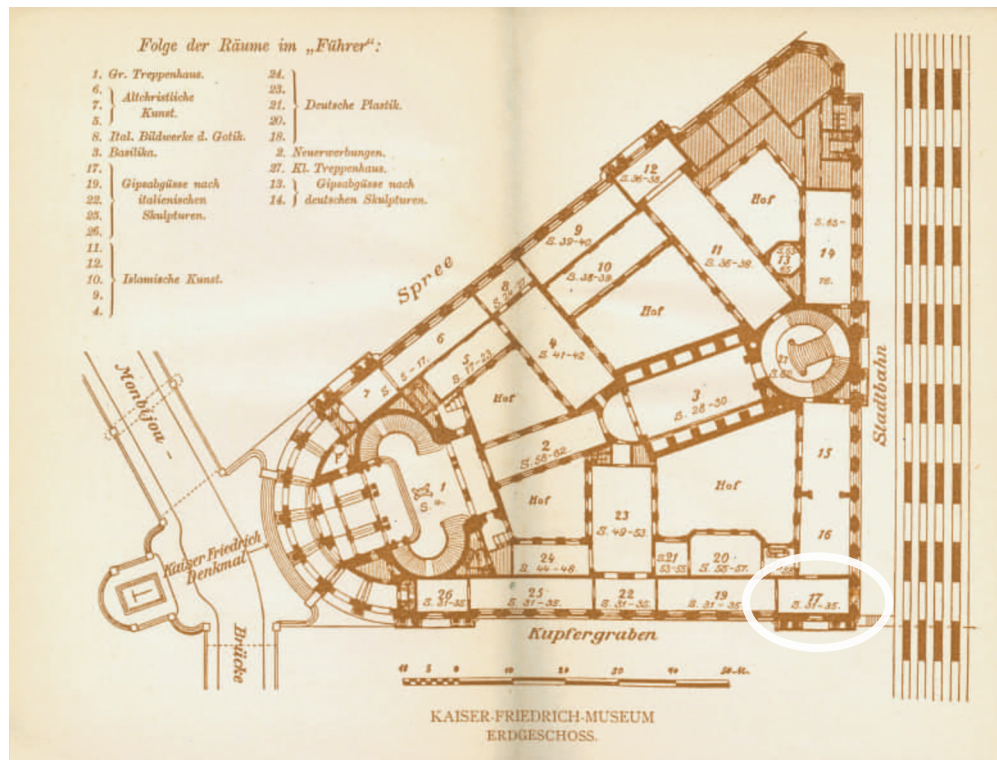
38 Zeitungsartikel 1888/89, SMB-ZA, IV/NL Bode 125, zit. n. Einholz 1996, wie Anm. 28, S. 28.

39 Frida Schottmüller, Die Gipsabgüsse nach italienischen Skulpturen im Kaiser Friedrich-Museum, in: *Vossische Zeitung* 257, 28.5.1911, o. P., SMB-ZA, I/SKS7 Bl. 142, s. Abb. 5.

40 Zeitungsartikel 1888/89, wie Anm. 38; Schottmüller 1911, wie Anm. 39, o.P.; Kammel 1996, wie Anm. 4, S. 48–49.

41 Vgl. Ludwig Pallat (Hg.), Richard Schöne, Generaldirektor der Königlichen Museen Zu Berlin: Ein Beitrag zur Geschichte der Preussischen Kunstverwaltung 1872–1905, Berlin 1959, S. 289.

42 Kammel 1996, wie Anm. 4, S. 49.



4 Raumplan Kaiser-Friedrich-Museum mit Standort des Taufbeckenabgusses in Saal 17

aber im Kaiser-Friedrich-Museum umsetzen, wenn auch nicht mit derselben Leidenschaft für den Gipsabguss, die er 30 Jahre früher an den Tag gelegt hatte – und eben auch nicht mit entsprechender Nachhaltigkeit, sodass in Berlin in Sachen einer musealen Präsentation der historischen Gipsbestände heute eine schmerzliche Lücke klafft.

Die Aufstellung der Gipsabgüsse im Kaiser-Friedrich-Museum wurde in den Anfangsjahren in vielerlei Hinsicht durch logistische Herausforderungen auf der Museumsinsel torpediert, da der Zuwachs der Sammlungen und der sukzessive Neubau weiterer Museumsgebäude zahlreiche »artfremde« Um- und Zwischennutzungen der neuen Räumlichkeiten mit sich brachten. Nach der Eröffnung 1904 wurden die Abgüsse 1905 aus dem Neuen Museum in das Untergeschoss des jüngsten Neubaus auf der Museumsinsel umgezogen.<sup>43</sup> Bode schreibt, dass sie »eigentlich [...] von Anfang an« im Erdgeschoss ihren »Platz finden sollten«, was aber nicht geschah, »weil kurz vor der Eröffnung des neuen Museums unerwartet für die Fassade von Mshatta und die islamischen Kunstwerke Raum geschafft werden musste.«<sup>44</sup> Bode hatte sich seinerzeit bei Kaiser Wilhelm II. für die Erwerbung der 144 Meter langen Fassade der jordanischen Wüstenresidenz von Mshatta aus der Mitte des 8. Jahrhunderts eingesetzt, die wenig später als Schenkung nach Berlin gelangte und im Kaiser-Friedrich-Museum ausgestellt war, bis sie 1932 in Teilen im Pergamonmuseum aufgebaut wurde.<sup>45</sup> Weil das Kaiser-Friedrich-Museum also kurzfristig Werke aus der Sammlung der Islamischen Abteilung aufnehmen musste, wurden die Abgüsse auf Jahre im Keller eingelagert, bevor sie 1911 endlich am vorgesehenen Ort zur Aufstellung gelangten. Während auch dies zunächst extern motiviert zu sein scheint – diesmal verlangte die provisorische Unterbringung der »Kunstwerke der vorderasiatischen Abteilung während der Neubauten auf der Museumsinsel« im Untergeschoss des

Kaiser-Friedrich-Museums eine »Entfernung der dort magazinierten Abgüsse italienischer Bildwerke« –, sah Bode hier offenbar auch die Chance, diese »dem Publikum endlich wieder allgemein zugänglich zu machen.«<sup>46</sup> Durch die Verlegung der italienischen Bildwerke aus Ton und Stuck in die mit Gemälden derselben Zeit bespielten Räume im ersten Geschoss wurde das Erdgeschoss an der heutigen Kupfergraben-seite frei.

Die nicht einfache Aufgabe, in den hohen, aber »nur sechs Meter breit[en]« Räumen »die zum Teil sehr großen Abgüsse aufzustellen«, übertrug Bode der schon erwähnten »Dr. [Frida] Schottmüller«,<sup>47</sup> die seit 1905 im Werkvertrag als wissenschaftliche Hilfsarbeiterin an der Gemädegalerie und Skulpturensammlung tätig war und an dieser Stelle als außergewöhnliche Museumsfrau gewürdigt werden darf. So nahm es Bode, dessen Vorgänger Richard Schöne noch die Devise verfolgt hatte, an den Museen keine Frauen einzustellen, »erstaunlicherweise auf sich, erstmalig eine Dame zu fördern«, und zwar eine soeben mit einer Arbeit über Donatello promovierte Kunsthistorikerin, die ab 1902 regelmäßig im Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen publizierte – lange Jahre als einzige weibliche Vertreterin ihrer

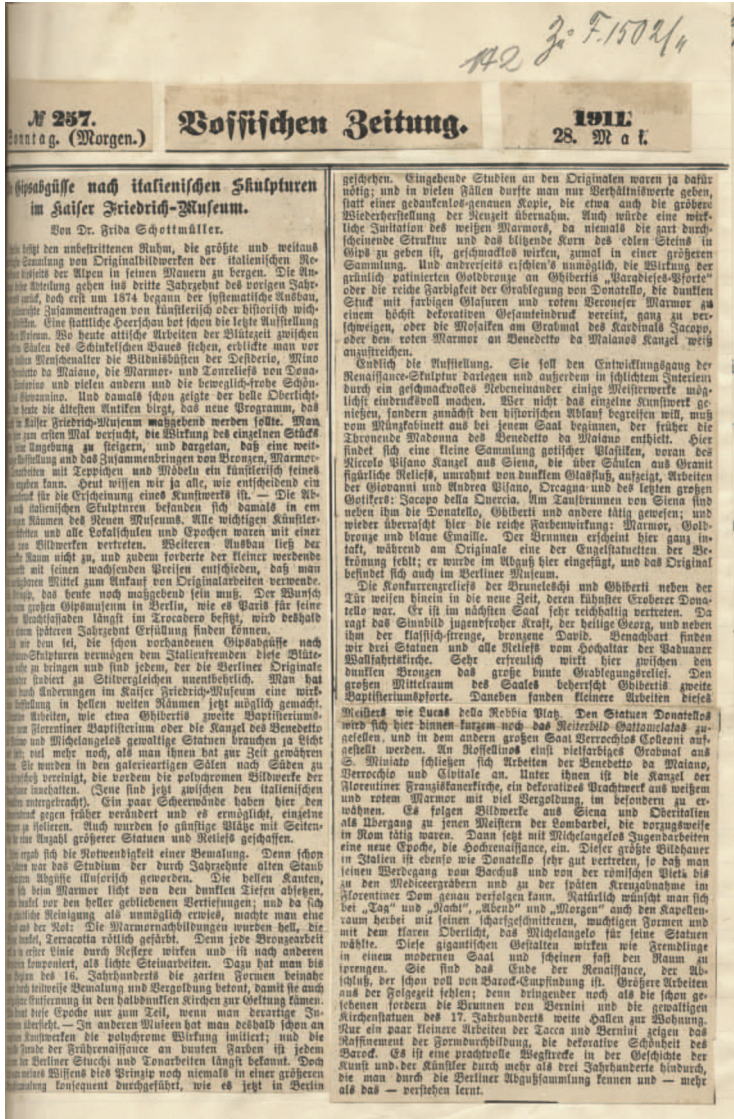
43 Führer durch die Königlichen Museen zu Berlin. Das Kaiser-Friedrich-Museum, 5. Aufl., Berlin/Leipzig 1914, S. 31.

44 Wilhelm Bode, Die Aufstellung der italienischen Abgüsse im Erdgeschos des Kaiser-Friedrich-Museums, in: Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen XXXII 10, 1911, Sp. 209–211, hier Sp. 209.

45 Vgl. weiterführend Eva-Maria Troelenberg, Mshatta in Berlin: Keystones of Islamic art, Dortmund 2016.

46 Bode 1911, wie Anm. 44, S. 209.

47 Ebd., Sp. 209.



5 Frida Schottmüller, Die Gipsabgüsse nach italienischen Skulpturen im Kaiser-Friedrich-Museum, in: Vossische Zeitung 257, 28.5.1911, o. P., SMB-ZA, I/SKS 7, Blatt 142

Zunft.<sup>48</sup> Wie dem Museumsführer in den verschiedenen Auflagen ab 1911 zu entnehmen ist, waren die fünf aufeinanderfolgenden Erdgeschosssäle 17, 19, 22, 25 und 26 mit Abgüssen italienischer Werke bespielt und befand sich der Taufbeckenabguss in Saal 17, also dem chronologisch ersten Saal auf der Kupfergrabenseite auf der Achse der kleinen Kuppel, der dem späten Mittelalter und der Frührenaissance gewidmet war (Abb. 4).<sup>49</sup> Schottmüller löste die ihr übertragene Aufgabe laut ihrem Vorgesetzten »in glücklichster Weise«, da »[s]elbst die kolossalen Monumente [...] nicht nur untergebracht, sondern verhältnismäßig günstig gestellt und namentlich zur Hebung der Räume in vorteilhaftester Weise verwendet [sind]«, sodass »in ganz eigenartiger Weise und unter sehr viel ungünstigeren Verhältnissen eine ähnliche Wirkung erzielt worden [ist] wie seinerzeit bei der Umgestaltung der Weltausstellung im Trocadero zu einem Abgussmuseum französischer Skulptur«.<sup>50</sup>

Frida Schottmüller schrieb im Mai 1911 auch selbst in der überregionalen Berliner Vossischen Zeitung über die Neuaufstellung der Gipsabgüsse (Abb. 5).<sup>51</sup> Ihren Ausführungen ist das »neue Programm«

zu entnehmen, das seinerzeit auf der Museumsinsel umgesetzt wurde, und demgemäß »die Wirkung des einzelnen Stücks durch seine Umgebung zu steigern«<sup>52</sup> wäre. So sollte die Aufstellung »den Entwicklungsgang der Renaissance-Skulptur darlegen und außerdem in schlichtem Interieur durch ein geschmackvolles Nebeneinander einige Meisterwerke möglichst eindrucksvoll machen«.<sup>53</sup> Diesen Entwicklungsgang – von Nicola Pisanos Kanzel und dem Taufbecken in Siena über die Konkurrenzreliefs Brunnelleschis und Ghibertis, Donatellos Heiligen Georg und den sogenannten Bronze-David, Ghibertis Baptisteriumstür sowie die »binnen Kurzem«<sup>54</sup> erst noch aufzustellenden monumentalen Reiterstandbilder des Gattamelata und Colleoni bis hin zu Michelangelos Bacchus, Pietà und Medicigrabmalern – vollzieht Schottmüllers Bericht eindrucksvoll nach. Bei den »gigantischen Gestalten« aus der Medici-Kapelle, die »wie Fremdlinge in einem modernen Saal [wirken] und [...] fast den Raum zu sprengen [scheinen]«, begegnet sie in geschickter Weise der auch hier wieder waltenden Beschränktheit des Raumes und stetigen Unvollständigkeit der Sammlung durch den Verweis auf die sinnbildliche Größe der Skulpturen nachfolgender Epochen: »Sie sind das Ende der Renaissance, der Abschluss, der schon voll von Barock-Empfindung ist. Größere Arbeiten aus der Folgezeit fehlen; denn dringender noch als die schon gesehenen fordern die Brunnen von Bernini und die gewaltigen Kirchenstatuen des 17. Jahrhunderts

Ausdrücklich erwähnt Schottmüller auch »den letzten großen Götter [«<sup>57</sup> Jacopo della Quercia und mit ihm das Taufbecken von Siena,

48 Vgl. Hannelore Nützmann, Ein Berufsleben: Frida Schottmüller, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 40, 1996, I/II, S. 236–244, hier S. 236, <http://www.jstor.org/stable/27654422>.

49 Führer durch die Königlichen Museen zu Berlin. Das Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin 1914, S. 32.

50 Bode 1911, wie Anm. 44, S. 209–10.

51 Schottmüller 1911, wie Anm. 39, o.P.

52 Ebd.

53 Ebd.

54 Ebd. Dass Schottmüllers Aufstellung nicht vollständig realisiert wurde und bestimmte Abgüsse erneut in der Gipsformerei zwischengelagert wurden, lässt sich einem Protokoll aus dem Jahr 1912 entnehmen: Hier wird erwähnt, dass für die Fertigung der vom Museum der Schönen Künste in Budapest bestellten Abgüsse der Dioskuren vom Monte Cavallo in der Gipsformerei dadurch Platz geschaffen werden müsse, dass »die beiden Reiterabgüsse des Colleoni und des Gattamelata des Kaiser-Friedrich-Museums anderweitig untergebracht werden«. Der zwischen 1909 und 1913 amtierende Direktor Karl Koetschau wird gebeten, »diese Stücke nunmehr zu übernehmen«, zumal es »doch früher beabsichtigt [war], die Abgüsse in Saal 19 und 25 aufzustellen«. Koetschau bestätigt diese Absicht, sieht aber aufgrund von »Raummangel« keine Möglichkeit der Realisierung: »Dadurch, dass im K. F. M. Herrn Minister von Oppenheim gestattet werden musste, seine Ausgrabungen auszupacken und zu deponieren, ist der letzte Platz in Anspruch genommen worden.« Er bezieht sich hier auf die Ausgrabungen vom Siedlungshügel Tell Halaf in Nordost-Syrien, die sich heute im Vorderasiatischen Museum befinden. Die beiden Reiterstandbilder sollten daher im Kellergeschoss unter der Großen Kuppel untergebracht werden. Siehe SMB-ZA, I/SKS 7, F. 3203/1912, Bl. 319.

55 Schottmüller 1911, wie Anm. 39, o.P.

56 Ebd. Die genaue Liste der Exponate ist den Führern durch das Kaiser-Friedrich-Museum ab 1911 zu entnehmen.

57 Schottmüller 1911, wie Anm. 39, o.P.

und zwar im Kontext der farblichen Fassung der Abgüsse, die in Berlin programmatisch wurde: Sowohl Bode als auch Schottmüller klagen über eine »dicke[ ] und fleckige[ ] Schmutzkruste«<sup>58</sup> der »durch Jahrzehnte alten Staub geschwärzten Abgüsse«<sup>59</sup> und thematisieren so das Problem der Reinigung und Konservierung von Gipsen, das schon in den 1870er Jahren hitzige Debatten, etwa um die »Trüloff'sche Tünche«, aber auch jenes nur unbefriedigende Preisausschreiben durch den Kultusminister hervorgebracht hatte, im Zuge dessen ein Reinigungsverfahren sowie eine »reinigungsfähige Abgussmasse« gesucht und drei Vorschläge zur Imprägnierung mit Barytlösungen anstelle von Wachs diskutiert worden waren.<sup>60</sup> Im Fall der für die Aufstellung vorzubereitenden Abgüsse nach italienischen Bildwerken war eine Reinigung offenbar unmöglich, sodass »der Anstrich als allein möglicher Ausweg blieb«.<sup>61</sup> Zumindest von Schottmüller, die genau um die durch den Diskurs um die antike Polychromie befeuerte Polarisierung dieses Themas wusste, wurde diese Not aber zugleich wieder zur Tugend erhoben beziehungsweise als »noch niemals in einer größeren Abgussammlung konsequent durchgeführtes [Prinzip]«<sup>62</sup> gewürdigt. Abgüsse von Marmoren wurden hell, solche von Bronzen dunkel und diejenigen von Terrakotten rötlich bemalt, wobei »[d]ie schmutzige Oberfläche« im ersten Fall »zunächst mit einer dünnen Deckfarbe überstrichen und dann mehrfach lasiert und gewachst«<sup>63</sup> werden musste, was, angeblich ohne den Verlust oberflächlicher Feinzeichnung, den »Eindruck einer eigenartigen Masse« hervorrief, »die nicht die unangenehme Kälte des Gipses zeigt, freilich auch nicht ganz den Eindruck von Marmor, sondern mehr den von feinem tonigen Kalkstein macht«.<sup>64</sup> Der Taufbeckenabguss wartete laut Schottmüller mit einer besonders »reichen Farbenwirkung auf, die auf die Materialien des Originals zurückgehen: »Marmor, Goldbronze und blaue Emaille«.<sup>65</sup> Auch von externer Seite wurde die »verständige Bemalung« der Abgüsse gewürdigt und deziert den handwerklichen Geschicken der Gipsformerei zugeschrieben: »Was die Gipsgießerei der königlichen Museen zu Berlin an bemalten Abgüssen nach Terrakotten oder Bronzen hergestellt hat, muss anstandslos anerkannt werden«,<sup>66</sup> schreibt der Kunsthistoriker Berthold Daun im Jahr 1915. Bode hingegen empfand die farbige Nachbildung bei den Bronzen, vor allem aber bei den »glasierten Robbia-Arbeiten, deren Oberfläche zu speckig und glänzend erscheint, und bei denen die Farben zu kräftig wirken«, als weniger geglückt, was ihn aber nicht davon abhielt, die neue Aufstellung insgesamt nicht nur als »ebenso nützlich für den Unterricht wie genussreich für das Betrachterauge«, sondern auch als »vorbildlich für ähnliche Sammlungen« zu deklarieren.<sup>67</sup>

Wie gesehen, war der Weg zu einer adäquaten Aufstellung der Gipsabgüsse italienischer Renaissancebildwerke auf der Berliner Museumsinsel lang und steinig, und dementsprechend blieb das Thema Gips für den 1914 geadelten Wilhelm von Bode in der Summe unbefriedigend, was auch dem kurzen Kapitel »Die leidigen Gipsabgüsse« in seinen posthum veröffentlichten Memoiren zu entnehmen ist. In der Rückschau führt von Bode aus, was ihm »die Sorge für die Abformungsarbeiten in Italien zuwider gemacht«<sup>68</sup> hatte: »Diese gingen gar nicht mehr von der Stelle. Schwierigkeiten über Schwierigkeiten boten sich, die Former lieferten, außer in Florenz und Rom, nur schlechte Arbeit, und die Überwachung durch die Brüder Cauer beschränkte sich, abgesehen von ihrem Standquartier Rom, auf eine flüchtige, halbjährige Revision, wenn sie von Rom nach Deutschland oder wieder zurück gingen. Dafür verbrauchten sie aber an Gehalt und Diäten schließlich

fast die Hälfte der ganzen Summe, die für die Abformungsarbeiten in Italien bewilligt worden war. Für das, was nicht geschah, wie für die schlechte Arbeit wollte man mich in Berlin verantwortlich machen. In der Kasse des Ministeriums, in der damals eine merkwürdige Unordnung zu herrschen schien, forderte man von mir die Rechnungsablage über die Formereien, die doch Cauers Sache war, und verlangte nach Jahren von mir noch Rückzahlung von Reisespesen – kurz, alles geschah, um mir diese Arbeit gründlich zu verleiden.«<sup>69</sup> Es verwundert nicht, dass von Bode so auch zu einem wenig positiven Gesamtbefund kommt: »Die Unterbringung der Abgüsse in den ungeeignetsten, engsten Räumen und die Kontrolle über die Abformungen in Italien verschaffte mir alles andere als Genuss und Befriedigung.«<sup>70</sup>

### Der Niedergang der Abgüsse ab den 1920er Jahren

Von Bodes Reflexionen vermitteln einen Zeitgeist, der in den 1910er und 1920er Jahren auch in Berlin zum langsamen Niedergang der Gipse führte. Im Jahr 1916 wurde die bedeutende Sammlung der Abgüsse antiker Bildwerke der Berliner Museen an die Friedrich-Wilhelms-Universität (heute: Humboldt-Universität zu Berlin) abgegeben. Auch die Präsentation der Abgüsse der italienischen Renaissance und der in zwei weiteren Sälen untergebrachten deutschen Plastik sollte ein Gastspiel im Kaiser-Friedrich-Museum bleiben, wie sich anhand der im Abstand weniger Jahre erschienenen Führer durch das Museum nachverfolgen lässt. Wilhelm von Bode war bereits pensioniert, als in den 1920er Jahren im Nordflügel des Pergamon-Museums das Deutsche Museum eingerichtet wurde, in dem zwischen 1930 und 1939 in Originalen und anteilig auch in Gipsen die deutsche Kunst zu erleben war. Zeitgleich wurde im Kaiser-Friedrich-Museum sukzessive die Anzahl der Säle mit Abgüssen italienischer Plastik dezimiert.<sup>71</sup> Anfang der 1930er Jahre wurden dann sämtliche noch ausgestellte Abgüsse in den Keller des Museums verlagert, »ließ es sich doch nicht mehr verantworten, dass sie in den schönsten, am besten beleuchteten Sälen des Erdgeschosses

58 Bode 1911, wie Anm. 44, S. 210.

59 Schottmüller 1911, wie Anm. 39, o.P.

60 Anlage zum Protocoll vom 24ten April 1874, Commission zur Berathung über die Behandlung und Conservierung von Gipsabgüssen, 1874; Preisaufgabe, 15.11.1877; Tränkung der Abgüsse, 11.6.1885; Die Dechend'schen Lösungen, o.D.; Die Behandlung der Gipsabgüsse in den Königl. Museen (Druckschrift); Denkschrift betreffend die Verfahren der Herren Dr. Reissig, Lechs und Dr. Filsinger, Gipsgegenstände ohne Beeinträchtigung ihres Aussehens zu wiederholter Reinigung geeignet zu machen, von Dr. phil. V. Dechend zu Berlin (Druckschrift); SMB-ZA, I/SKS 96, Bl. 1–18.

61 Bode 1911, wie Anm. 44, S. 21.

62 Schottmüller 1911, wie Anm. 39, o.P.

63 Bode 1911, wie Anm. 44, S. 21.

64 Ebd.

65 Schottmüller 1911, wie Anm. 39, o.P.

66 Berthold Daun, Die Bemalung antiker Gipsabgüsse, in: Museumskunde, 9, 1915, S. 193.

67 Bode 1911, S. 20–21.

68 Von Bode 1997, wie Anm. 29, S. 128.

69 Ebd. S. 128–129

70 Ebd., S. 129.

71 Vgl. Führer durch die Königlichen Museen zu Berlin. Das Kaiser-Friedrich-Museum, hg. v. der Generalverwaltung, 6. Aufl. Berlin/Leipzig 1920, laut dem von fünf nur noch drei Säle mit Abgüssen italienischer Bildwerke bespielt waren.



6 Demontierter Abguss des Taufbeckens im Dachgeschoss des Bode-Museums, Berlin, nach 1988

verblieb[en]«,<sup>72</sup> wie von Bodes Nachfolger im Direktorat der Abteilung christlicher Bildwerke Theodor Demmler befand, um im Anschluss nochmals jenes Unbehagen zu äußern, das seinerzeit zu weiten Teilen Konsens gewesen sein dürfte und darin auch noch in die heutige Zeit hineinwirkt: »Wo man für den kostbaren Besitz des Staates teure Monumentalbauten errichtet hat, da scheint es auf die Dauer unökonomisch, sie mit Reproduktionen zu füllen; ganz abgesehen davon, dass unsere Zeit gerade den Gipsabgüssen, diesem Lieblingskind des mittleren und vorgerückten XIX. Jahrhunderts, ohnehin skeptisch gegenübersteht.«<sup>73</sup>

Laut Frank Matthias Kammel, der in den späten 1980er Jahren an der Skulpturensammlung mit den Abgüssen befasst war, trug sich die letzte Episode der Sammlungsgeschichte folgendermaßen zu:<sup>74</sup> Mit der Zerstörung und Beschädigung zahlreicher Werke im Zweiten Weltkrieg und der Verbringung anderer in die Sowjetunion erlangten die Abgüsse neue Bedeutung. In den 1950er Jahren wurden unter dem damaligen Direktor der Skulpturensammlung Heino Maedebach und auch nach Rückkehr von Werken aus der Sowjetunion größere Anstrengungen unternommen, die Gipse aufwendig zu restaurieren und für eine Neu-präsentation in fünf Sälen im unteren Ausstellungsgeschoss des Bode-Museums vorzubereiten. Tatsächlich öffnete diese Präsentation im Jahr 1960 unter Maedebachs Nachfolgerin Ursula Grohn-Schönrock: »Der hallenartige Kellerraum unter der Kleinen Kuppel des Bode-Museums gab das Ausstellungslokal ab«<sup>75</sup> – wir befinden uns damit genau an jenem Ort, der aktuell Spielort der Neuaufrichtung des Taufbeckenmo-

dells ist. Der Ausbau des Kellerraumes unter der Basilika gelang in den Folgejahren, und 1964 öffneten beide Räume als Studiengalerie. Diese Studiengalerie war bis Anfang der 1980er Jahre geöffnet, bevor auch hier wieder »der permanente Mangel an Depot- und Lagerraum«<sup>76</sup> um sich griff beziehungsweise Sanierungen notwendig wurden. 1988 erfolgte die Umlagerung der Gipse ins Dachgeschoss, der zum Teil demontierte Taufbeckenabguss ist auf mehreren Fotos aus den späten 1980er oder frühen 1990er Jahren zu sehen (Abb. 6). Was Kammel 1996 als Erfolg verbuchte, dass nämlich »Pläne, die Abgüsse wie die der Antikensammlung in einer Lagerhalle in Hohenschönhausen zu deponieren und damit der Benutzung für Jahre zu entziehen, vereitelt werden konnten«,<sup>77</sup> sollte, wie wir heute wissen, am Ende keiner mehr sein: Besagte Pläne wurden reaktiviert und die endgültige Ausgliederung der Abgüsse aus dem Museum an den Lagerstandort Hohenschönhausen wenig später vollzogen.

72 Theodor Demmler, Die Neuaufrichtung der italienischen Skulpturen im Erdgeschoss des Kaiser-Friedrich-Museums, Berliner Museen, in: LIV, 4, 1933, 68–71, hier S. 68, auch zit. in Kammel 1996, wie Anm. 4, S. 57.

73 Ebd.

74 Vgl. Kammel 1996, wie Anm. 4, S. 58–62.

75 Ebd., S. 59.

76 Ebd., S. 60.

77 Ebd.



7a, b Abguss des Taufbeckens im Verkaufskatalog der Gipsformerei, 1926

### Der Verkauf von Abgüssen des Taufbeckens von Siena durch die Berliner Gipsformerei

Im zweiten Teil dieses Beitrags sei nun noch einmal in die 1870er Jahre zurückgekehrt, um Reproduktion und Verkauf einiger Taufbeckenabgüsse durch die Berliner Gipsformerei genauer zu betrachten. Nach dem Rücklauf der Formen 1876/77 nach Berlin wurde das Taufbecken von Siena erstmals offiziell im *Verzeichnis der in der Formerei der Königlichen Museen käuflichen Gipsabgüsse* aus dem Jahr 1879 zum Kauf angeboten, und zwar zum Preis von 1.500 Mark, was heute über zehntausend Euro und umgerechnet knapp zwei Dritteln der Honorarsumme entspricht, die der Gipsformer Del Ricco erhalten hatte. Neben dem Gesamtmonument werden seit jener Zeit auch die figürlichen Darstellungen, genauer die Reliefs und Statuetten der Tugenden sowie die Statuette des Johannes als Teilabgüsse angeboten. Nachdem Wilhelm Bode 1902 den ursprünglich einmal auf dem Tabernakel des Taufbeckens stehenden originalen *Putto mit Tamburin* für die Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin erworben hatte,<sup>78</sup> wurde

auch dieser abgeformt und im Verkaufsverzeichnis von 1906 erstmals offiziell zum Kauf angeboten (Abb. 7 a+b). Seit jener Zeit ist er auch Teil des gesamten Taufbeckenprogramms. Die anderen Putti fanden keinen Eingang in das Verkaufsverzeichnis, wurden nachweislich jedoch seit den 1950er Jahren einzeln verkauft.

Möchte man die Verkaufsgeschichten bestimmter Formnummern in der Gipsformerei nachvollziehen, sieht man sich mit der Situation konfrontiert, dass für das 19. Jahrhundert bis dato keine Verkaufsunterlagen gefunden werden konnten. Bestellungen sind somit nur punktuell beziehungsweise über die Archive der ankaufenden Institutionen rekonstruierbar. Für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hingegen weist das sogenannte Verkaufsbuch, das handschriftlich in mehreren Bänden zwischen 1902 und den 1950er Jahren geführt wurde, die Anzahl und den Zeitpunkt der Bestellungen – leider jedoch nicht die Na-

<sup>78</sup> Zum Putto vgl. weiterführend Neville Rowley, *Bodes Putto*, in: Rowley, Tocha 2024, wie Anm. 3, S. 139–159.

men der jeweiligen Käufer:innen – relativ lückenlos nach. So lässt sich dem Verkaufsbuch entnehmen, dass der gesamte Taufbeckenabguss in jener Zeit zweimal, und zwar 1905 und 1907 verkauft wurde. Dies erscheint zunächst wenig, angesichts der Monumentalität und dem damit verbundenen Produktions- und Kostenaufwand dann aber wiederum nicht ungewöhnlich. Daneben erstaunt die geringe Anzahl der Verkäufe von Teilabgüssen: Abgüsse der Reliefs und Tugenden sowie des Johannes wurden zwischen 1902 und den frühen 1950er Jahren nur zwischen drei und neun Mal verkauft – mit Ausnahme von Donatellos Figuren *Hoffnung* und *Glaube*, für die immerhin 16 beziehungsweise 14 Verkäufe verzeichnet sind. Dass es unterkomplex wäre, diesen Befund mit der zeitgleichen Depopularisierung von Gipsabgüssen in Verbindung zu bringen, zeigt die Verkaufssituation rund um den wohl 1902 ›frisch‹ ins Programm aufgenommenen Abguss des *Putto mit Tamburin*: Für diesen sind für den Zeitraum von 1905 bis 1957 insgesamt 167 Verkäufe dokumentiert.<sup>79</sup>

Im Zuge umfangreicher Recherchen konnten bis dato vier Abgüsse des gesamten Taufbeckens in Sammlungen außerhalb Berlins aufgespürt werden. Dank erhaltener Archivalien der ankaufenden Institutionen lassen sich deren Erwerbungen gut rekonstruieren: Die Skulpturensammlung der Königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden (heute: Staatliche Kunstsammlungen) erwarb den Taufbeckenabguss 1879; das South Kensington Museum (heute: Victoria and Albert Museum) in London 1886; das Carnegie Museum of Art in Pittsburgh 1905 und das Szépművészeti Múzeum [Museum der Schönen Künste] in Budapest 1907.<sup>80</sup>

Im Folgenden sollen die Erwerbungs- und Aufstellungsgeschichten dieser Abgüsse nachvollzogen und einander gegenübergestellt werden. Am Exempel entsteht so ein Überblick zur Konzeption und Realisierung musealer Abgussammlungen am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts und zu deren Nach- und Überleben im weiteren Verlauf des 20. Jahrhundert. Dabei spiegeln die untersuchten Sammlungen in je eigener Weise die Berliner Museumssituation: Mit Dresden und der Aufstellung der Abgüsse im Albertinum liegt ein – in Ansätzen mit Berlin vergleichbares – Beispiel eines sorgfältig durchkonzipierten, chronologisch organisierten Gipsmuseums vor, das als Ort verlorengegangen ist. Die Sammlung jedoch ist erhalten und als solche auch Gegenstand neuer Auf- und Ausstellungen. London und Pittsburgh liefern Beispiele für kuratierte Museumsräume, die in ihrer ursprünglichen Konzeption mehr oder weniger ›originalgetreu‹ erhalten sind und sich von Berlin oder Dresden darin unterscheiden, dass sich die Aufstellungen auf einen beziehungsweise zwei Säle konzentrieren, ein größerer Fokus auf monumentale architektonische Werke gelegt und die chronologische Folge zugunsten loser stilistischer wie auch rein ästhetischer Arrangements aufgebrochen wurde. Dabei zeigt das Beispiel Pittsburghs, inwiefern sich europäische Trends zeitversetzt in die USA übertragen haben. In durchaus vergleichbarer Weise erlaubt Budapest den exemplarischen Blick auf eine der damals Österreich-Ungarn zugehörige Museumssammlung, die nicht nur geografisch auf einem Übergangsgebiet zwischen West- und Osteuropa, sondern auch inhaltlich jenseits der westlichen Museumswelt im engeren Sinn anzusiedeln ist. Das Sammlungsprojekt agierte im Vergleich mit den Großstaaten Europas und gemäß einer insgesamt verzögerten Industrialisierung ebenfalls zeitversetzt und legte nicht zuletzt aufgrund bescheidenerer Bestände von Originalkunstwerken große Ambitionen auf dem Feld der

Gipse an den Tag. Budapest ist zugleich ein Beispiel für eine Abgussammlung, die sich konzeptionell deutlich an Berlin und Dresden anlehnte und dabei ihren eigenen nationalen Fokus ausdifferenzierte. Sie war zugleich durch den rund um die Jahrhundertwende stärker spürbaren architektonischen Fokus geprägt und erlebte außerdem im 20. Jahrhundert den zeittypischen Niedergang. 2021 wurde sie dann an einem gänzlich neuen Ort und in spektakulärer Weise »wiedergeboren«.<sup>81</sup> In der Zusammenschau eröffnen die in Berlin hergestellten Abgüsse des Sieneser Taufbeckens Einblicke in die internationale Museumswelt der Zeit, und der Umgang mit ihnen lässt Unterschiede und Gemeinsamkeiten der jeweiligen Museums- und Sammlungskonzepte sichtbar werden.

## Dresden

Die Objektbiografie des Dresdner Abgusses lässt sich wie diejenige der meisten erhaltenen Gipse der Dresdner Abgussammlung in drei Phasen einteilen: Auf eine erste Zeitspanne der öffentlichen Aufstellung und Inszenierung folgten nach dem Zweiten Weltkrieg Einlagerung und Unsichtbarkeit, denen man zum Ende des 20. Jahrhunderts schließlich mit einem Rehabilitationsprojekt begegnete. Zum Zeitpunkt des Ankaufs des Taufbeckenabgusses Ende der 1870er Jahre blickte die Dresdner Abgussammlung anders als viele ihrer neu gegründeten Schwesterinstitutionen bereits auf eine rund hundertjährige Geschichte zurück. Diese nahm ihren Ausgang mit dem im Jahr 1783 erfolgten Ankauf von 833 nachgelassenen Gipsabgüssen nach antiken Bildwerken, die der Maler Anton Raphael Mengs zwischen 1866 und 1872 im Zuge seiner Abformungstätigkeit für Karl III. von Spanien in Rom zusammengetragen hatte. Diese höchst bedeutungsvolle Gipsammlung war ab 1794 im Stallhofgebäude, ab 1857 in Sempers Galeriegebäude am Zwinger untergebracht und wuchs in jenen Jahren auf über vier-tausend Gipse nach Werken des Altertums, darunter auch der ägyptischen und assyrischer Kulturen, an.<sup>82</sup>

Anhand von in Dresden erhaltenen Archivalien lässt sich der Erwerbungs-kontext des Taufbeckenabgusses und die Dresdener Ankaufpolitik um 1880 in Grundzügen rekapitulieren. In einem Entwurf für ein Schreiben<sup>83</sup> an den Generalsekretär der Königlichen Museen Julius Dielitz vom 13. Januar 1879 listet Hermann Hettner, seinerzeit Direktor der Antikensammlung und des Museums der Gipsabgüsse, diejenigen Abgüsse, die er bei der Berliner Formerei zu erwerben gedachte. Die

79 Vgl. das unveröffentlichte Verkaufsbuch der Gipsformerei, Band 2001 bis 2400, hier Formnummer 2160.

80 Auch im Kontext der Donatello-Ausstellung im Museo Nazionale del Bargello 1887 waren im ersten Obergeschoss nachweislich Teilabgüsse des Taufbeckens ausgestellt, vgl. Paola Barocchi, Giovanna Gaeta Bertela, *L'Esposizione Donatelliana del 1887 e la fortuna dei calchi*, in: *Donatello e il primo Rinascimento nei calchi della Gipsoteca*, Florenz 1985, S. XLVII–LIV, hier S. XLVII. Vermutlich handelte es aber nur um Teilabgüsse der Reliefs und Statuetten.

81 Vgl. Miriam Szócs, *Rebirth of a Collection. The Plaster Casts of the Museum of Fine Arts, Budapest in the Renewed Star Fortress in Komárom*, Budapest 2021.

82 Zur Abgussammlung von Mengs vgl. Moritz Kiderlen, *Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden. Katalog der Abgüsse, Rekonstruktionen, Nachbildungen und Modelle aus dem römischen Nachlass des Malers in der Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, München 2006.*

83 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Archiv, SKD 01/SKS 83, Bl. 9. Für den Zugriff auf die Akten, für zahlreiche Informationen sowie den Austausch danke ich Christian Klose.



8 Abguss des Taufbeckens im Donatello-Zimmer des Dresdner Albertinums, 1891

Liste umfasst die beiden Rubriken »Aus den Ausgrabungen zu Olympia« sowie »Italienische Renaissancewerke« und damit die jüngsten Neuzugänge aus den großen Grabungs- beziehungsweise Abformungskampagnen in Griechenland und Italien in den späten 1870er Jahren, die der Berliner Gipsformerei einige ihrer bedeutendsten Formenbestände verschafft hatten. Die zeitliche Nähe zu den Originalabformungen zeigt, wie sehr Hettners Sammlungspolitik am Puls der Zeit war und dass er sich in engen Austauschbeziehungen mit den Königlichen Museen befand: Das Verkaufsverzeichnis der Gipsformerei aus dem Jahr 1879, in dem der Abguss des Taufbeckens erstmals angeboten wurde, dürfte zu jenem Zeitpunkt noch nicht gedruckt, die aktuellen Abformungstätigkeiten bei Hettner aber schon länger bekannt gewesen sein. Dass Hettner prompt auf die wachsende Bedeutung von Abgüssen der jüngeren Kunstgeschichte reagierte, zeigt auch der von ihm vorgenommene räumliche Ausbau, im Zuge dessen er 1879 im nordwestlichen Zwingerbau eine eigene Abteilung für die Abgüsse des Mittelalters und der Renaissance einrichtete.

Hettners Bestellliste enthält Abgüsse nach Werken von Michelangelo, Donatello, Verrocchio, Pollaiuolo, Mino da Fiesole, Benedetto da Maiano, Giovanni Pisano, Ghiberti, Quercia (hier: »Taufbecken aus Siena, vollständig«) und anderen. In einem Schreiben vom 16. Februar 1879 bestätigt Julius Dielitz den Versand der von Hettner bestellten Abgüsse in 17 Kisten: »Sie erhalten außer den Einzelteilen des großen Taufbeckens aus unseren Formen die für Sie in Italien mitbestellten Abgüsse, über deren Bezahlung für Ihre Rechnung ich Ihnen nächstens das Weitere mitteilen werde.«<sup>84</sup> Dass für Dresden Abgüsse »in Italien mitbestellt« wurden, deutet darauf hin, dass sich beide Institutionen – wie damals durchaus üblich – bei der Finanzierung der Abformungen zusammengetan haben könnten. Gemäß dem Zugangsverzeichnis der Gipsabgüsse muss besagte Sendung spätestens am 20. Februar 1879 in Dresden angekommen sein. Es ist anzunehmen, dass das Taufbecken wie auch die anderen Neuerwerbungen im unmittelbaren Nachgang

zur Aufstellung gelangten. Dem Ausstellungsverzeichnis des königlichen Museums für Abgüsse, anhand dessen die jeweiligen Aufstellungsorte rekonstruiert werden können, entnehmen wir, dass es Hettner kurz vor seinem Tod im Jahr 1882 gelungen war, seine Vision einer in Gips manifestierten »Geschichte der Plastik von den ägyptischen und assyrischen Anfängen bis auf die jüngste Gegenwart«<sup>85</sup> Wirklichkeit werden zu lassen.

Mit Georg Treu, der Hettners Nachfolger wurde, nachdem er zuvor Direktorialassistent an der Berliner Antikensammlung und mit der Leitung der Ausgrabungen in Olympia betraut gewesen war, nahm das zum Albertinum umgebaute Zeughaus Gestalt an, in das die Abgüsse 1889 umzogen und in dem die Abguss- und die Antikensammlung zur Skulpturensammlung zusammengefasst wurden. In chronologischer Folge und in didaktischer Weise mit Modellen, Original- und Vergleichsfotografien ergänzt nahmen die Abgüsse das gesamte zweite Obergeschoss ein. Sie bildeten damit die »modernste und schönste Abgussammlung Deutschlands«,<sup>86</sup> die auch internationale Vorbildwirkung hatte. Von den 30 mit insgesamt 2.400<sup>87</sup> Abgüssen bespielten Räu-

84 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Archiv, 01/SKS 83, Korrespondenz 3.

85 Herrmann Hettner, *Das Königliche Museum der Gypsabgüsse zu Dresden*, 4. Aufl. Dresden 1881, S. IV, urn:nbn:de:bsz:14-db-id3215178300. Der Abguss des Taufbeckens ist auf S. 157–158 geführt.

86 Erhard Hexelschneider, Kordelia Knoll, Georg Treu, Iwan Zwetajew und die Gründung des Museums der Schönen Künste in Moskau, in: Erhard Hexelschneider, Alexander Baranov, Tobias Burg (Hg.), *In Moskau ein kleines Albertinum erbauen. Iwan Zwetajew und Georg Treu im Briefwechsel (1881–1913)*, hg. v. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Museum der Bildenden Künste A. S. Puschkin Moskau, Köln 2006, S. 17–31, hier S. 20.

87 Kordelia Knoll, Die Einrichtung und Aufstellung der Abgussammlung, in: dies. (Hg.), *Das Albertinum vor 100 Jahren – Die Skulpturensammlung Georg Treus. Zur Erinnerung an die Eröffnung der Sammlung der Originalbildwerke am 22. Dezember 1894*, Ausst.-Kat. [Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum, 18.10.1994–12.3.1995], Dresden 1994, S. 58–130, hier S. 58–62.

men, die in zahlreichen Fotografien eindrucksvoll dokumentiert sind,<sup>88</sup> und unter denen der Parthenon- und der Olympiasaal die größten waren, fungierte ein schmales Seitenzimmer als »Donatello-Zimmer« und damit als Aufführungsort einiger Abgüsse nach Hauptwerken Donatellos beziehungsweise dessen Umfelds. Hier stand auch der Taufbeckenabguss, wie ein historisches Foto aus jener Anfangszeit des Albertinums belegt (Abb. 8).

Die weitere Geschichte ist rasch zusammengefasst. Zu Beginn des Zweiten Weltkrieges 1939 wurde die Skulpturensammlung geschlossen, und die Abgüsse wurden im Erdgeschoss deponiert. Nach kurzzeitiger Öffnung einer kleinen Dauerausstellung nach dem Krieg wurden die Abgüsse bis zum Ende des Jahrhunderts im Kellergewölbe des Albertinums eingelagert. Zwischen 1998 und 2002 fand schließlich ein großangelegtes Inventarisierungsprojekt statt, in dessen Zentrum die wissenschaftliche Aufarbeitung und Restaurierung der Gipsabgussammlung von Anton Raphael Mengs stand. Es mündete in der Teilpräsentation der Abgüsse in einem Schaudapot in den Kellergewölben des Albertinums ab dem Jahr 2000. Im Zuge des Elbhochwassers 2002 mussten die Abgüsse jedoch notgeborgen und erneut verlagert werden.<sup>89</sup> Seit 2016 wird die Meng'sche Sammlung in Anlehnung an ihre frühere Präsentation im Deutschen Pavillon ausgestellt. Der Abguss des Taufbeckens befindet sich gut dokumentiert und in Einzelteile zerlegt im Lager.

## London

Das Gegenbeispiel einer seit ihrer Gründung 1852 stets öffentlich zugänglichen und *grosso modo* wenig veränderten Abgussammlung liefert das Londoner South Kensington Museum (heute: Victoria and Albert Museum). 1873 eröffnete das Museum seine Architectural Courts (heute: The Cast Courts), in denen Gipsabgüsse und einige galvanoplastische Reproduktionen von Bildwerken verschiedenster Epochen und Kulturen zu imposanter Aufstellung gelangten. Den Kern der Sammlung bildeten Abgüsse, welche die Government School of Design (heute: Royal College of Art) seit 1837 gesammelt hatte. Ab den 1850er Jahren wurden jene monumentalen Gipse erworben, die das Bild der Cast Courts bis heute prägen, etwa derjenige des Florentiner David von Michelangelo (beauftragt 1847, ausgeführt von Clemente Papi, 1856 für Queen Victoria reproduziert), derjenige der aufgrund seiner Höhe in zwei Teile zerlegten römischen Trajanssäule (beauftragt 1861 durch Napoleon III., ausgeführt von Leopold Oudry, 1864 für London reproduziert) oder der 41 Meter breite Abguss des romanischen Pórtico de la Gloria aus Santiago de Compostela in Spanien, der 1866 von Domenico Brucciani eigens für das Museum in Gelatine abgeformt worden war. Auch das 1869/70 unter Henry Cole abgeformte Osttor des großen Stupa im indischen Sanchi ist hier zu nennen.

Zwischen 1884 und 1910 erweiterte das Museum seine Sammlung von Gipsabgüssen mittels intensiver Tauschgeschäfte mit dem europäischen Ausland, allen voran Deutschland und Italien.<sup>90</sup> Der Abguss des Taufbeckens wurde im Jahr 1886 im Tausch von den Berliner Museen erworben. Zur Erwerbung sind in London leider nur wenige Dokumente erhalten, und es fehlen Informationen dazu, ob und welche Objekte im Gegenzug nach Berlin gelangten. Schriftlich tradiert ist, dass der Abguss in 51 Einzelteilen geliefert wurde.<sup>91</sup> Diese Zahl dürfte fehlerhaft

sein, da der Taufbeckenabguss seinerzeit, sprich vor Zugang des sechsten beziehungsweise Berliner Puttos aus je nach Zählung insgesamt rund 60 Teilabgüssen bestand. Als Entstehungsdatum ist in der Online-Datenbank gemäß den Akten des Museums ein Zeitraum zwischen 1875 und 1877 verzeichnet,<sup>92</sup> was ebenfalls als inkorrekt einzuordnen wäre, da hier das Datum der Originalabformung und nicht dasjenige der Fertigung des Abgusses gemeint sein dürfte, das gemäß seines Bestell- beziehungsweise Erwerbungsdatums auf das Jahr 1886 fällt. Zur Aufstellung kam das Taufbecken an der Stirnseite des East Courts (heute: Weston Cast Court). Ein Foto aus dem späten 19. Jahrhundert zeigt den Abguss in der zeittypischen Präsentation, die auch eine gerahmte Fotografie des originalen Bildwerks in Siena umfasste (Abb. 9). In Anlehnung an die Aufstellung in Siena entschied man sich für einen zweistufigen hexagonalen Sockel. Im Vergleich mit den anderen bekannten Abgüssen des Taufbeckens drang man hier auch insofern auf die größtmögliche Originalnähe, als dieser Abguss als einziges bekanntes Beispiel originalgetreu bemalt wurde: Die Materialität und Farbigkeit der in Marmor ausgeführten architektonischen Anlage des Monumentes, der in feuervergoldeter Bronze realisierten Reliefplatten, Statuetten der Tugenden, Putti und der Tabernakeltür [sportello] sowie der beiden umlaufenden emaillierten und vergoldeten Schriftbänder wurden malerisch nachempfunden und erzeugen – insbesondere auch im Vergleich mit der eher monochromen Bemalung des Berliner Abgusses – einen Trompe l'œil-Effekt, der sich stark vom abstrakten, auf die reine Form konzentrierten Eindruck der weißen oder nur leicht abgetönten Gipse in Dresden, Budapest und Pittsburgh unterscheidet. Wer diese Bemalung vorgenommen hat, ob sie in Berlin oder – was wahrscheinlicher ist – in London ausgeführt wurde, bleibt bis heute allerdings im Dunkeln.

Anders als etwa in Dresden herrschte in den Cast Courts ein Neben- oder auch Durcheinander verschiedener Epochen und Stile, etwa in Form unmittelbarer Nachbarschaften von Abgüssen antiker und renaissancezeitlicher, aber auch europäischer und asiatischer Bildwerke. Die Cast Courts waren bereits im 19. Jahrhundert ein Ort der Anachronismen und Paradoxien und setzten laut Holly Trusted jede rationale oder museologische Berechtigung außer Kraft,<sup>93</sup> um darin zu Anfang Begeisterungstürme, im Folgejahrzehnt dann aber auch zunehmend Kritik zu ernten. Es ist interessant, dass die seinerzeit im Neuen Museum ausgestellte Berliner Gipsabgussammlung in den 1880er Jahren auch deshalb von britischer Seite so positiv rezipiert wurde, weil hier ein dem Londoner Display diametral entgegengesetzter Eindruck

88 Vgl. Kordelia Knoll (Hg.), Das Albertinum vor 100 Jahren – Die Skulpturensammlung Georg Treus. Zur Erinnerung an die Eröffnung der Sammlung der Originalbildwerke am 22. Dezember 1894, Ausst.-Kat. [Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum, 18.10.1994–12.3.1995], Dresden 1994 mit einer Vielzahl historischer Fotografien.

89 Vgl. Kiderlen 2006, wie Anm. 82, S. 26, 27, 30.

90 Vgl. Whitney Kerr-Lewis, Donatello in London: Eine Geschichte aus South Kensington, in: Neville Rowley (Hg.), Donatello. Erfinder der Renaissance, in Zusammenarbeit mit Francesco Caglioti, Laura Cavazzini, Aldo Galli, Berlin/Leipzig 2022, S. 105–117, hier S. 111.

91 Ich danke Whitney Kerr-Lewis für diese Information.

92 Vgl. <https://collections.vam.ac.uk/item/O127973/font-jacopo-della-quercia/> [letzter Zugriff: 19.9.2025].

93 Vgl. Marjorie (Holly) Trusted, The Making and Meaning of Plaster Casts in the Nineteenth Century. Their Future in the Twenty-First Century, in: Helfrich, Haak 2022, wie Anm. 9, S. 148–169, hier S. 150.



9 Abguss des Taufbeckens im East Court des South Kensington Museums (heute: Weston Cast Court im Victoria and Albert Museum), spätes 19. Jahrhundert

strenger chronologischer Ordnung vorherrschte, was wiederum auch prägend für Dresden und andere Sammlungen war. So äußerte Arthur Banks Skinner, der spätere Direktor des South Kensington Museum, im Jahr 1887: »[The] Collection of Renaissance Italian casts in the Royal Museum, Berlin, gathered together by Mr. W. Bode [...] is one of the most interesting collections which I visited in Germany. The casts are very carefully arranged [...]. The order is as far as possible chronological.«<sup>94</sup>

Bis heute hat das Victoria and Albert Museum seine Cast Courts als materielle Zeugen des viktorianischen Zeitalters bewahrt. Veränderungen der Aufstellung der Gipsabgüsse wurden immer wieder durch-

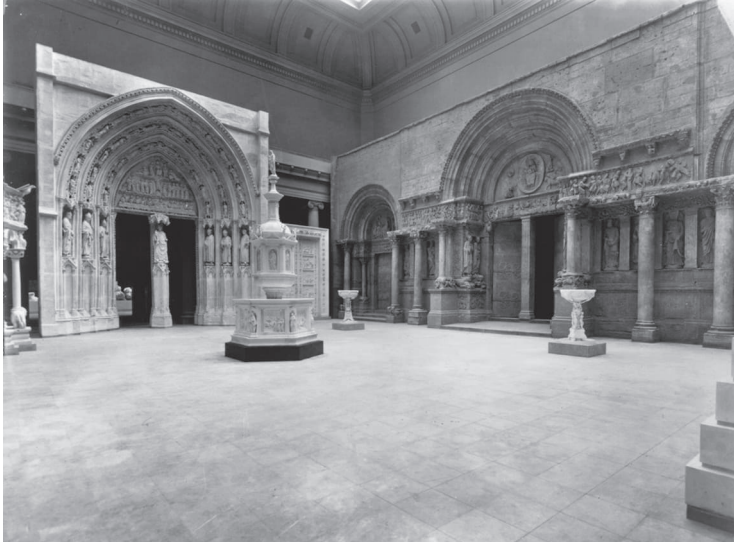
geführt und betrafen auch den Taufbeckenabguss. So wurden der monumentale Abguss des David von Michelangelo sowie die galvanoplastische Reproduktion von Ghibertis Paradiestür quasi im Tausch mit dem Taufbeckenabguss von der einen auf die andere Seite des heutigen Weston Court transloziert (Abb. 10). Während dies in erster Linie geschah, um ein stringenteres Ensemble Florentiner Bildwerke zu kreieren und den David mit anderen Michelangelo-Abgüssen zu kontextualisieren<sup>95</sup>, erhielt auf diese Weise auch der Taufbeckenabguss einen sinnigen Aufstellungskontext. Hinter ihm erhebt sich heute ein weiteres Meisterwerk Jacopo della Quercias: das Portal von S. Petronio in Bologna in einem 1886 von Oronzio Lelli gegossenen Abguss. In jüngerer Zeit wurden die beiden Höfe und ihr Verbindungsraum gemäß zeitgenössischen Bedarfen behutsam aktualisiert und 2018 öffentlichkeitswirksam wiedereröffnet. In diesem Zuge wurden die ursprünglichen Wandfarben wiederhergestellt, die Bodenfliesen freigelegt, die Lichtsituation angepasst und die Objektschilder überarbeitet. Namen der Former beziehungsweise Werkstätten und die Datierung der Abgüsse sind hier wo möglich angegeben; einige zentrale Stücke sind in der öffentlich zugänglichen Datenbank des Museums wiederzufinden. Wie die anderen Abgüsse wurde auch der Taufbeckenabguss aufwendigen Reinigungs- und Konservierungsmaßnahmen unterzogen. Sein vormals heller hexagonale Sockel wurde dunkel gestrichen, und der Abguss steht heute ohne Abstandshalter im Raum.



10 Abguss des Taufbeckens, London, 2014

94 Arthur Banks Skinner, Report, 17.11.1887, zit. n. Trusted 2020, wie Anm. 9, S. 152.

95 Vgl. ebd., S. 156.



11 Abguss des Taufbeckens in der Hall of Architecture des Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, nach 1908

## Pittsburgh

Einen nochmals anderen Aufstellungskontext liefert das im Jahr 1896 gegründete Carnegie Museum of Art in Pittsburgh. Inspiriert von der World's Columbian Exposition in Chicago im Jahr 1893, auf der wie auf jeder anderen Weltausstellung monumentale Gipsabgüsse von Skulpturen und Architekturen ausgestellt waren, legte der Industrielle Andrew Carnegie eine bis heute intakte Sammlung von 144 Abgüssen architektonischer Werke, 69 Abgüssen von Skulpturen und 360 Bronzekopien an, welche die europäische »Grand Tour« im Sinne einer Bildungsreise für die Massen nach Pittsburgh holen sollten.<sup>96</sup> In diesem Zuge erwarb er 1905 den Taufbeckenabguss bei der Berliner Gipsformerei zu einem Preis von 450 Dollar.<sup>97</sup> Im Jahr 1907 eröffnete in einem Erweiterungsbau die Hall of Architecture, die nach dem Vorbild des Maussoleion von Halikarnassos in der heutigen Türkei angelegt war. Sie ermöglicht einen imposanten Rundgang durch architektonische Strukturen in Gips, die seinerzeit als Meisterwerke vor allem der westlichen Hochkulturen zwischen dem Alten Ägypten und der italienischen Renaissance galten. In der großen Halle waren und sind Abgüsse des Löwentors von Mykene, der Korenhalle mit den Karyatiden vom Erechtheion auf der Akropolis in Athen, des Portals der Kathedrale Saint-André von Bordeaux oder der extra für Pittsburgh abgeformten Fassade der Abteikirche in Saint-Gilles, aber auch die Abgüsse von Ausstattungsgegenständen berühmter Kirchen und antiken Statuen versammelt. Ein Foto von nach 1908 zeigt den Taufbeckenabguss auf einem knappen dunklen Sockel im Zentrum der Halle vor einem Pasticcio gipserner Fassadenarchitektur an den umlaufenden Wänden: dem hochgotischen Portal von Saint-André links, den drei romanischen Portalen von Saint-Gilles rechts, und Ghibertis Paradiestür aus Florenz gleichsam als solitäres Verbindungsglied in der Mitte (Abb. 11). Heute steht der Abguss in der nordöstlichen Ecke der Architectural Hall und damit in einer nochmals anderen Objektkonstellation (Abb. 12).

Ähnlich wie in London haben auch die Abgüsse in Pittsburgh die Unsicherheiten des 20. Jahrhunderts an Ort und Stelle überdauert, so dass sich das Carnegie Museum of Art heute als größte Sammlung ar-



12a, b Abguss des Taufbeckens und nordöstliche Ecke der Architectural Hall, Pittsburgh, 2007

96 Joseph Giovannini, *Old Masters in Plaster. The Carnegie Museum of Art Lifts the Fig Leaf from its 100-year-old Collection of Plaster Casts*, in: *Architect*, 2007, S. 67–71, hier S. 67.

97 The Carnegie Museum of Art archives, Acquisition No. 128, angelegt am 1.6.1928. Für die Bereitstellung archivalischer Dokumente und historischer Fotografien danke ich Elizabeth Tufts Brown.

chitektonischer Abgüsse in den USA versteht. Und ähnlich wie die ehemaligen Architectural Courts des V&A legt die Hall of Architecture heute ein ebenso eindruckliches wie anachronistisches Zeugnis enzyklopädischen Sammelns rund um die Wende zum 20. Jahrhundert ab. Pittsburgh, das den etwas früher angelegten Abgussmuseen in Boston, New York, Philadelphia und Washington folgte und einige davon auch überlebte, ist dabei ein Beleg dafür, dass amerikanische Sammlungen insbesondere an der Ostküste in ihren Museumskonzepten und Sammlungspolitiken unmittelbar von den europäischen Trends beeinflusst waren. So spiegelt sich hier nicht nur das Londoner, sondern wieder einmal auch das Pariser Vorbild. Auch der Niedergang der Gipse ab den 1920er Jahren war ein europäischer Trend, dem man in den USA folgte, wie etwa die Deakzessionierung der Abgussmuseen des Metropolitan Museum in New York zeigt. Dass Pittsburgh hier ausnahmsweise unmodisch war, erweist sich für den Erhalt nicht nur der Gipse, sondern des Gesamtkunstwerks der Architectural Hall und deren ursprünglichen Aufstellungskonzeptes als glückliche Fügung.

## Budapest

Im Jahr 1896 nahm auch die Gründung des Szépművészeti Múzeum [Museum der Schönen Künste] in Budapest Gestalt an. Für die 1906 eröffnete Abgussammlung wurden Abgüsse antiker Plastik und solche ungarischer Bildwerke vom Magyar Nemzeti Múzeum [Ungarisches Nationalmuseum] übernommen, diejenigen mittelalterlicher und renaissancezeitlicher Werke wurden zwischen 1902 und 1912 bei verschiedenen europäischen Formereien bestellt.<sup>98</sup> Im Vorfeld hatte die ungarische Regierung eine Delegation von Experten auf eine sechswöchige Reise zu jenen europäischen Museen und Abgussmuseen entsandt, die seinerzeit als vorbildhaft galten – darunter Berlin und London. Zwei Personen kommt dabei besonderes Gewicht zu, da sie maßgeblichen Einfluss auf die universalistische Konzeption der Abgussammlung des Museums der Schönen Künste nahmen: Georg Treu in Dresden und Wilhelm Bode in Berlin, wobei letzterer bereits seit 1892 mit Gábor Térey im Austausch stand, der in Budapest Kustos unter dem späteren Generaldirektor Ernő Kammerer und treibende Kraft der Museumsgeschäfte war.<sup>99</sup>

Die Budapester Sammlung vereint Abgüsse von Groß- und Bauplastik und positioniert sich dabei mit monumentalen Abgüssen von Portalen, Tympana und Kirchengeschmücken aus dem In- und Ausland. Der Abguss des Taufbeckens traf 1907 ein. Die neu erworbenen Abgüsse wurden in den großen Ausstellungshallen im Erdgeschoss – allen voran der Romanischen Halle und der Renaissance-Halle – präsentiert, ein Arrangement, das Mitte der 1920er Jahre nochmals modifiziert wurde. Dort überlebten sie das 20. Jahrhundert mehr schlecht als recht, da der allgemeine Werteverlust von Gipsabgüssen zum Zeitpunkt der Fertigstellung der Ausstellung 1913 bereits in vollem Gange war. Im Zweiten Weltkrieg nahm das Museum massiven Schaden – und mit ihm einige der Abgüsse, deren rechtzeitige Evakuierung keine Dringlichkeit besessen hatte. Nach dem Krieg wurden die noch vorhandenen Gipse – darunter immerhin etwa zwei Drittel der Abgüsse nach mittelalterlichen und renaissancezeitlichen Werken<sup>100</sup> – notdürftig in der Romanischen Halle untergebracht, wo sie 70 Jahre lang auf ihre Rehabilitation warteten. Ein Foto aus dem Jahr 1981 zeigt die zum Lager



13 Abguss des Taufbeckens in der Romanischen Halle im Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1981

umfunktionierte Halle, in der der Abguss des Taufbeckens neben demjenigen des Reiterstandbilds des Gattamelata von Donatello und inmitten zahlreicher anderer Sammlungsobjekte und Gebrauchsgegenstände zu erkennen ist (Abb. 13).

Mit der Rekonstruktion der Sternfestung (Star Fortress) in der nordungarischen Kleinstadt Komárom erlebte die Abgussammlung 2021 ein spektakuläres Revival. Rund 300 Abgüsse wurden in den 2010er Jahren aufwendig restauriert, hinsichtlich ihrer Provenienzen erforscht, in einer Online-Datenbank versammelt und in Komárom sowie im Schaudepot des National Museum Conservation and Storage Centre in Budapest wieder aufgestellt (Abb. 14). Der Taufbeckenabguss steht heute in der Sternfestung im sogenannten Colleoni-Saal. Er wur-

98 Andrea Rózsavölgyi, *The Meeting of Past and Present. The Museum of Fine Arts' Plaster Cast Collection of Medieval and Renaissance Sculpture*, in: Szócs 2021, wie Anm. 81, S. 130–157, hier S. 144.

99 Ebd., S. 137, 138.

100 Miriam Szócs, *Restoration of a Collection. The Museum of Fine Arts' Medieval and Renaissance Plaster Cast Collection after World War II 2021*, in: Szócs 2021, wie Anm. 81, S. 158–183, hier S. 181.



14 Abguss des Taufbeckens im Colleoni-Saal der Sternfestung in Komárom, 2021

de auf einen einstufigen Sockel gesetzt und bildet zusammen mit dem ebenfalls in Berlin gefertigten Abguss von Nicola Pisanos Kanzel im Dom von Siena und dem aus der Werkstatt des Mailänder Gipsformers Carlo Campi stammenden Abguss des Grabmals des Petrus Martyr in der Portinari-Kapelle in Mailand ein dreiteiliges Ensemble, das zwischen die buchstäblich überragenden Abgüsse der beiden Reiterstandbilder des Colleoni und des Gattamelata platziert wurde – letzterer aus der Werkstatt Gherardi in Rom stammend, ersterer hingegen aus der Berliner Gipsformerei beziehungsweise von der Hand des venezianischen Bildhauers Giuseppe Longo, der den Originalsockel 1907 exklusiv und mit Sondererlaubnis für Budapest abformte.<sup>101</sup> Im Saal steht außerdem ein etwas weniger verbreiteter, ebenfalls von Carlo Campi gegossener Abguss des Bronzekandelabers *Il Riccio* aus der Basilika des Heiligen Antonius in Padua. An den umlaufenden Wänden finden sich Abgüsse weiterer Grabmäler wie auch derjenige der Paradiestür von Ghiberti aus der Werkstatt des Florentiner Formers Giuseppe Lelli. Die Neuaufstellung der Renaissance-Abgüsse ist damit nicht nur eine Gegenüberstellung zentraler italienischer Bildwerke des 13. bis 16. Jahrhunderts, sondern auch ein Stelldichein einiger der wichtigsten rund um die Wende zum 20. Jahrhundert operierenden europäischen Former beziehungsweise Formerwerkstätten.

Im Archiv des Museum der Schönen Künste in Budapest haben sich einige Archivalien erhalten, die wertvolle Rückschlüsse auf das Berliner Abgussgeschäft rund um die Wende zum 20. Jahrhundert erlauben. So lohnt ein Blick auf einen Brief<sup>102</sup> der Generalverwaltung der Berliner Museen vom 13. Juli 1907 an den Budapester Generaldirektor Kammerer, in dem der Teilversand einer Bestellung vom 24. Februar 1907 bestätigt wird: Die bestellten Abgüsse seien »heute in Waggon Magdeburg Nr. 14513 wohlverpackt, dem Spediteur Hertling in Char-

lottenburg zur Veranlassung ihrer Beförderung an das Museum der schönen Künste in Budapest übergeben«<sup>103</sup> worden. Dies verdeutlicht den damaligen Versandweg per Eisenbahnwagen über die Firma Hertling, die noch immer in der unmittelbaren Nachbarschaft der Gipsformerei direkt am heutigen S-Bahn- und früheren Eisenbahnhof Westend angesiedelt ist. Erwähnt wird sodann, dass weitere, wegen Raumangel nicht mitgeschickte Abgüsse, darunter die Athena- und Zeusgruppen vom Pergamonaltar, zusammen mit den Abgüssen einer Nachbestellung vom 27. Juni 1907 versendet würden, was auf das enorme Volumen der beiden Bestellungen von 1907 verweist. Abschließend wird erklärt, dass dem ersuchten Preiserlass nicht in dem »angegebenen Umfang« nachgekommen werden könne, »da die Preise der verkäuflichen Abgüsse mit Rücksicht auf die Gemeinnützigkeit des Instituts der Königlichen Formerei so niedrig, wie nur möglich gehalten sind«, dass aber in »Anbetracht des Umfangs der [...] gemachten Bestellungen« ein Rabatt von zwei Prozent gewährt werde.<sup>104</sup> Details zu der zweiten Sendung, die insgesamt 13 Abgüsse beziehungsweise 180 »Formteile«, darunter auch das Taufbecken, enthielt und im November 1907 mit dem Waggon »Hannover 19313« nach Budapest transportiert wurde, sind einem von dem seinerzeitigen Inspektor der Berliner Gipsformerei Oskar Siecke unterzeichneten und ausführlich kommentierten Verzeichnis<sup>105</sup> (Abb. 15) zu entnehmen.

101 Rózsavölgyi 2021, wie Anm. 98, S. 143.

102 Archives of the Museum of Fine Arts Budapest, 1227/1907. Für die Bereitstellung archivalischer Dokumente und historischer Fotografien danke ich Laszlo Nagy, Miriam Szócs und Marton Toth.

103 Ebd.

104 Ebd.

105 Archives of the Museum of Fine Arts Budapest, 1748/1907.





16 Teilabgüsse des Taufbeckens in der Gipsoteca des Istituto Statale, Florenz

Annarita Caputo Calloud weist darauf hin, dass im Protokoll der Sitzung der Commissione dell'Opera della Metropolitana di Siena vom 12. Juli 1876 von einigen »wenn auch nicht schwerwiegenden Unannehmlichkeiten bei der Ausführung der Gipsabgüsse des Taufbeckens« [benché non gravi inconvenienti avvenuti nell'esecuzione dei gessi del Fonte Battesimale] die Rede ist, sodass es unwahrscheinlich sei, dass eine Originalabformung nach 1876 erneut genehmigt worden wäre.<sup>112</sup> Wir wissen nichts genaueres über diese »inconvenienti«, können mit Caputo Calloud aber davon ausgehen, dass Giannini und Lelli Abgüsse von Abgüssen herstellten beziehungsweise dass die von ihnen genutzten Formen von einem Satz Modelle abgeformt wurden, die Del Ricco offenbar für sich behielt. Dem Istituto Statale wurde Del Riccos Formensammlung im Jahr 1939 durch dessen Nachfahren Altero del Ricco zum Kauf angeboten – ein Geschäft, das jedoch aufgrund fehlender Mittel nicht zustande kam. Es liegt also nahe, dass Giuseppe Del Ricco selbst Teilabgüsse des Taufbeckens vertrieb, also gleichsam Teilabgüsse zweiter Generation, die in der weiteren Reproduktion durch Giannini und Lelli zu Abgüssen dritter oder höherer Generation wurden.

Eine berühmte museale Abgusssammlung, die sich für Teilabgüsse anstelle des gesamten Taufbeckenabgusses entschied und hierbei auch auf die Dienste Del Riccos zurückgriff, ist das 1912 eröffnete Staatliche Museum für Bildende Künste A. S. Puschkin [Gosudarstvennyj muzej izobrazitel'nyx iskusstv imeni A. S. Puškina] in Moskau, das Iwan

Zwetajew interessanterweise nach dem Vorbild des Dresdner Albertinums und in engem Austausch mit Georg Treu konzipiert hatte.<sup>113</sup> Laut Vasily Rastorguev dachte Zwetajew anfangs darüber nach, den vollständigen Taufbeckenabguss für Moskau zu bestellen, sah von diesem Plan aber aus Platz- wie auch aus Geschmacksgründen ab und entschied sich für Teilabgüsse, die er dann aber nicht in Berlin, sondern bei Del Ricco bestellte, den er 1903 kennengelernt hatte.<sup>114</sup> Die Moskauer Abgüsse sind bemalt, und es ist nicht auszuschließen, dass die Bemalung durch die Berliner Gipsformerei vorgenommen worden sein könnte: Zwetajew hatte sich bereits 1899 zu den großen Fähigkeiten eines in der Gipsformerei aktiven Skulpturenmalers namens Schroeder geäußert, was uns wichtige Hinweise auf den Beginn des Berliner Geschäfts mit bemalten Abgüssen gibt: »Früher lieferte das Berliner Museum nur Gips, aber jetzt hat es seinen eigenen Maler, Hausmaler Schroeder. Er bemalt und behandelt die Gipse so, dass sie in Farbe und Charakter den Originalen entsprechen. [...] Ich habe ihn getroffen. [...] Es ist auf jeden Fall notwendig, ihn zu beauftragen, ein paar Proben und Tests zu machen.«<sup>115</sup> Wenig später schrieb Zwetajew an Bode, um in Berlin patinierte Abgüsse von Werken von Luca und Andrea della Robbia zu bestellen,<sup>116</sup> und noch im selben Jahr bat er um die Bemalung von in Italien abgeformten Büsten,<sup>117</sup> sodass er womöglich auch die Abgüsse der Taufbeckenbronzen in Berlin bemalen oder den in den Personal-

112 Ebd. Übersetzung durch die Autorin.

113 Vgl. Hexelschneider, Baranov, Burg 2006, wie Anm. 86.

114 Persönliche E-Mail von Vasily Rastorguev vom 1.8.2023 mit Verweis auf die veröffentlichte Korrespondenz И. В. Цветаев – Ю. С. Нецаев-Мальцов. Переписка 1897 – 1912. Публ., коммент. [I. V. Zsvetaev – Yu. S. Nechaev-Maltsov: Correspondence 1897–1912. Publ., Comment]. М.Б. Аксененко, А. Н. Баранов. М., 2008–2011 [М. В. Aksenenko, A. N. Baranov. M., 2008–2011]. Band 2, S. 97, 191–192, 195–196.

115 So schreibt Zwetajews am 10.6.1899 in sein Tagebuch: »The copying industry in Europe goes on and on, not being satisfied with the existing forms. Now they are no longer content with the exact casting of plaster from sculptures, but try, if possible, to imitate the originals. Bronzes receive copies of their color, and the appearance of ancient marbles is conveyed with more precision. There were masters who painted plaster to match the character of the wood of the Old German statues or sculptures of the Italian Renaissance. Previously, the Berlin Museum supplied only gypsum, and now it has its own house painter, Hausmaler Schroeder, who paints and processes gypsum to match the color and character of the originals. I wrote to Zhukovsky about imitations of faience by Della Robbia, but now I have learned that with regard to the Berlin samples of these amazing masters, we can provide ourselves with the works of this Mr. Schroeder. I got to know him... It turns out that he had already painted plasters for the Braunschweig and Copenhagen museums. It is absolutely necessary to order to make him a few things for the sample and for the test.« [Копирующая промышленность в Европе идет все вперед и вперед, не удовлетворяясь существующими формами. Сейчас уже не довольствуются точной отливкой гипсов с произведений скульптуры, а стараются, по возможности, подражать оригиналам. Бронзы получают копии их цвета, старинные мраморы передают свой вид гипсам с большей точностью. Появились мастера, раскрашивающие гипсы под характер дерева старонемецких изваяний или скульптур Итальянского Возрождения. Раньше Берлинский музей доставлял только гипсы, а сейчас он держит уже своего домашнего живописца, Hausmaler'a Schroeder'a который раскрашивает и обрабатывает гипсы под цвет и характер оригиналов. Я написал Жуковскому об имитациях фаянсам Делла Роббиа, но ныне узнал, что в отношении Берлинских образцов этих удивительных мастеров можно обеспечить себя работами этого г.Шредера. Я познакомился с ним... Он, оказывается, уже исполнил раскрашивание гипсов для Брауншвейгского и Копенгагенского музеев. Непременно надобно заказать сделать ему несколько вещей для образца и для пробы.]. Iwan Zwetajew, unveröffentlichtes Tagebuch, Archiv des Puschkin Museums. Ich danke Ekaterina Praviolova für die Zusendung dieser Passage und deren Übersetzung ins Englische.

116 Brief von Zwetajew an Bode vom 25.8.(6.9.)1899, SMB-ZA, IV/NL Bode 2248, zit. n. Kammel 1996, wie Anm. 4, S. 51.

117 Brief von Zwetajew an Bode vom 27.10.(8.11.)1899, zit. n. ebd.



17 Teilabgüsse des Taufbeckens (hinten rechts) in der Renaissance-Halle des Staatlichen Museums für Bildende Künste A. S. Puschkin, Moskau, 2024

akten leider nicht identifizierbaren Schroeder dafür nach Moskau kommen ließ. Von den spektakulären Abgusssälen ist im Puschkin-Museum heute noch etwa ein Drittel erhalten.<sup>118</sup> Die patinierten Abgüsse von fünf der sechs Reliefs, drei Putti und zwei Allegorien des Taufbeckens von Siena sind in einer Wandinszenierung in der Renaissance-Halle zu sehen, die einige weitere Abgüsse aus der Berliner Gipsformerei erkennen lässt und anderen Abgusssälen der Zeit in nichts nachsteht (Abb. 17). Es scheint, als habe sich Zwetajew anstelle des gesamten Taufbeckens für den Abguss eines anderen Sieneser Monumentes entschieden, das die Mitte der Halle zieren sollte: des in seiner architektonischen Anlage ähnlich gearteten, in der Grundfläche aber weniger ausladenden Marmorziboriums von Benedetto da Maiano über dem Hauptaltar der Basilica di San Domenico.

## Schlussbemerkungen

Bereits 1903 antizipierte Iwan Zwetajew hellsichtig das Schicksal so vieler Abgusssammlungen im 20. Jahrhundert – wohl in dem Bewusstsein, dass seine Moskauer Museumskonzeption im Vergleich mit den vorbildhaften westeuropäischen Sammlungen ›verspätet‹ realisiert werden würde und der Trend sich langsam von den Gipsen wegentwickelte: »Die Abgüsse werden früher oder später zerstört, und eine der kommenden Generationen wird dazu gezwungen sein, alles wie alten und untauglichen Trödel wegzwerfen, alles, was jetzt mit solchen Mühen und Kosten erworben wird [...]«. <sup>119</sup> Nachdem Abgüsse ein dreiviertel Jahrhundert tatsächlich wie alter Trödel behandelt worden sind, erhalten sie seit einigen Jahrzehnten neue Wertschätzung. Wie der vorliegende Beitrag gezeigt hat, richtet sich diese Wertschätzung weniger auf ihre Potenziale als Kopien berühmter Bildwerke, sondern vielmehr darauf, dass sie als Zeugen und wenn man so will auch als Akteure der

Sammlungs-, Institutionen- und Museumsgeschichte(n) anerkannt werden. Neben dem Quellenwert, den wir den Abgüssen heute unumstößlich zuerkennen, begreifen wir sie zunehmend auch in ihrem Eigenwert, als künstlerisch-handwerkliche Artefakte und Objekte eigenen Rechts, die gerade in ihrem Zwitterstatus zwischen Reproduktion und Werk eine eigene Aura entfalten. Im Spiegel des Gipsmodells des Taufbeckens von Siena, das im Bode-Museum auf den bronzenen *Putto mit Tamburin* trifft, kann dieses neue Verständnis – oder diese neue Vision – besonders gut gelingen, da das Modell gerade durch die Offenlegung seines handwerklichen Charakters seine historische Bedeutung unmittelbar zur Schau stellt.

### Abkürzungen

GStA PK · Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz

SMB-ZA · Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv

### Abbildungsnachweis

1: Staatliche Museen zu Berlin, Gipsformerei, Skulpturensammlung/David von Becker. – 2: Fotosammlung Norbert Franken. – 3: Führer durch die Königlichen Museen, hg. v. der Generalverwaltung, 6. Aufl. Berlin 1886, S. 164. – 4: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek – 5: Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv. – 6: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Archiv. – 7a, b: Abbildungen der in der Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin käuflichen Gipsabgüsse 3, hg. v. Staatliche Museen zu Berlin, 1926, Tafeln 4–5. – 8: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung/Hermann Krone. – 9, 10: Victoria and Albert Museum, London. – 11, 12a, b: Carnegie Museum of Art Archives, Pittsburgh. – 13, 15: Szepmüvészeti Múzeum Budapest. – 14: Szepmüvészeti Múzeum Budapest/Gellert Ament. – 16: Donatello e il primo Rinascimento nei calchi della Gipsoteca, hg. v. Istituto Statale d'Arte, Ausst.–Kat. [Florenz, Istituto Statale, 19.12.1985–30.5.1986], Florenz 1985. – 17: Staatliches Museum für Bildende Künste A. S. Puschkin [Gosudarstvennyj muzej izobrazitel'nyx iskusstv imeni A. S. Puškina] / Vasily Rastorguev.

<sup>118</sup> Ludmilla Akimova, Das Dresdner Albertinum und sein Moskauer ›Sohn‹, in: Hexelschneider, Baranov, Burg 2006, wie Anm. 86, S. 49–63, hier S. 56.

<sup>119</sup> Brief von Zwetajew an Roman Klein, 1903, zit. n. Akimova, wie Anm. 118, S. 60.

# The Mosaic and Stained-Glass Company Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff, and Its Interest in Medieval Mosaics: Objects and Documents from the Collections of the Staatliche Museen zu Berlin

Federica Tagliatesta

*This contribution focuses on the Berlin mosaic and stained-glass company Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff, with particular emphasis on its interest in the techniques and aesthetics of Early Christian and Medieval Italian mosaics. These were promoted between the late nineteenth and early twentieth centuries, also through scholarly collaborations with famous mosaic experts of the time, such as Joseph Wilpert and Corrado Ricci. Drawing on objects and documents held at the Staatliche Museen zu Berlin, as well as new archival findings, this research aims to explore the firm's role in the ›revival‹ of Early Christian and Medieval mosaic in Berlin. It also highlights how the company worked with modern artists, such as Max Pechstein, in shaping new aesthetic tendencies in modern art and culture based on ancient models.*

## Introduction

In the context of the ideological and romantic reappraisal of the Middle Ages that began in Europe in the early nineteenth century, the Prussian court developed a renewed interest in Medieval mosaics.<sup>1</sup> This fascination is particularly evident in Berlin and Potsdam, beginning with the commissions of King Friedrich Wilhelm IV (1795–1861), following his journey to Italy in 1828. In 1834, while still Crown Prince, Friedrich Wilhelm purchased the apse mosaic from the S. Cipriano monastery in Murano (Venice), arranging for its removal and reinstallation in the Friedenskirche at Park Sanssouci, Potsdam – a neo-Romanesque basilica built between 1845 and 1854 after Roman models, which also housed fragments of Medieval sculpture brought from Italy by his trusted art dealer, Francesco Pajaro.<sup>2</sup> His acquisition in 1842 of the apse mosaic from the Church of S. Michele in Afrisco in Ravenna, by then as King of Prussia, further reflects his commitment to collecting and integrating Medieval art into his architectural projects.<sup>3</sup> His brother, Prince Carl (1801–1883), similarly incorporated a Byzantine mosaic into the entrance portal of the neo-Medieval ›Klosterhof‹ [monastery courtyard], built in 1850 near the castle of Klein Glienicke, where additional Medieval sculptures and decorations were also displayed.<sup>4</sup>

The rulers' passion for Medieval mosaic was undoubtedly influenced by the medium's traditional use in decorating architectural surfaces in prestigious settings, renowned for their striking visual and scenographic impact. This fascination culminated in the commissioning of new mosaic decorations in Berlin, marked by a strong historicist character.

The mosaic and stained-glass company Puhl & Wagner, founded in Berlin in 1889 by Wilhelm Wiegmann (1851–1920), August Wagner

(1866–1952), and Friedrich Puhl (dates unknown) and active until 1969, capitalised on this ongoing ›Renaissance‹. It played a key role in shaping aesthetic tastes in Berlin at the turn of the twentieth century, and in

---

This paper summarises the results of the international scholarship programme for research and work residencies at the Staatliche Museen zu Berlin, conducted in 2024 at the Bode Museum as part of the project ›Unbekannte römische Mosaiken: Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff und die Wiederbelebung frühchristlicher und mittelalterlicher Mosaiken in Berlin‹ [Unknown Roman Mosaics: Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff and the Revival of Early Christian and Medieval Mosaics in Berlin]. I would like to express my gratitude to the entire academic staff of the Staatliche Museen zu Berlin for opening the doors of their collections and archives to me, for fulfilling all my research requests, and in particular to Elisabeth Ehler, Cäcilia Fluck, and Tobias Kunz for their invaluable support and patience in supervising my work, as well as for their bibliographic guidance and for granting access to unpublished material. Special thanks are also due to Annika Weise, curator of the Kunstsammlungen Zwickau, Max-Pechstein-Museum, for her expert advice during my stay in Zwickau and her ongoing support in researching archival material. Finally, I am deeply grateful to Matthias and Susanne Wagner for welcoming me into their home and granting me access to archival records and objects related to the activities of the company Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff, preserved in their private collection.

1 On this topic, see Dorothea Müller, *Bunte Würfel der Macht. Ein Überblick über die Geschichte und Bedeutung des Mosaiks in Deutschland zur Zeit des Historismus* (Europäische Hochschulschriften, vol. 228), Frankfurt am Main 1995; Barbara Schellewald, ›Le byzantinisme est le rêve qui a bercé l'art européen dans son enfance‹. Byzanz-Rezeption und die Wiederentdeckung des Mosaiks im 19. Jahrhundert, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* LII, 2008, I, pp. 123–148; Margherita Tabanelli, *Echi normanni nel palazzo imperiale di Poznań. Guglielmo II e l'arte normanno-sveva, tra storiografia e prassi architettonica*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* LXI, 2019, I, pp. 105–133; Michela Agazzi, *Il mercato antiquariale nella Venezia di Ruskin. L'arte medievale in Germania*, in: Emma Sdegno et al. (eds.), *John Ruskin's Europe. A Collection of Cross-Cultural Essays* (Sources, Literatures, Arts & Landscapes of Europe, vol. 1), 2020, pp. 223–246.

2 *Ibid.*, pp. 224–226; Ute Joksch, *Das Apsismosaik der Klosterkirche S. Cipriano auf Murano aus dem 13. Jahrhundert in der Friedenskirche im Park Sanssouci in Potsdam: Werktechnik – Translozierung – Restaurierung*, in: *Mosaik: in situ – transloziert – museal. Beiträge des 15. Konservierungswissenschaftlichen Kolloquiums in Berlin/Brandenburg am 4. November 2022 im Friedensaal der Evangelischen Friedenskirchengemeinde Potsdam* (Arbeitshefte des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologischen Landesmuseums, vol. LXIV), Petersberg 2022, pp. 63–77; Ute Joksch, *Das venezianische Mosaik aus dem 13. Jahrhundert in der Potsdamer Friedenskirche*, in: *Bewahren?! Mosaiken und keramische Wandflächen in der Denkmalpflege. Konferenzband zur Fachtagung des Amtes für Kultur und Denkmalschutz der Landeshauptstadt Dresden*, 4. bis 6. Oktober 2022, Dresden 2022, pp. 24–31.

3 See p. 172 below.

4 Gerd-H. Zuchold, *Byzanz in Berlin. Der Klosterhof im Schlosspark Glienicke* (Berliner Forum, vol. 4/84), Berlin 1984, pp. 16–19; Gerd-H. Zuchold, *Der ›Klosterhof‹ des Prinzen Karl von Preussen im Park von Schloss Glienicke in Berlin*, Bd. 2, *Katalog der von Prinz Karl von Preussen im ›Klosterhof‹ aufbewahrten Kunstwerke* (Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, vol. 21), Berlin 1993, cat. no. 2a, pp. 11–12; Schellewald 2008, as note 1, pp. 136–137.

fostering a renewed interest in the art of mosaic.<sup>5</sup> Influenced by the work of Antonio Salviati (1816–1890) and his Venetian mosaic workshop, the company decorated major public buildings in accordance with the self-representational and cultural policies of the German emperors.<sup>6</sup>

Modernising classical mosaic techniques was essential to achieving leadership in the field. From Late Antiquity to the Late Middle Ages, workshops typically prepared wall and vault mosaics ›in situ‹, applying two or more layers of mortar in small sections, with underdrawings and painted silhouettes to guide the placement of the tesserae. Puhl & Wagner, however, adopted and refined the so-called ›indirect‹ or ›reverse method‹, introduced to Berlin by the Salviati firm.<sup>7</sup> Although known since Antiquity, this technique had been widely revived by Italian mosaicists from the early nineteenth century, especially for the restoration of ancient mosaics.<sup>8</sup> Based on a full-scale preparatory drawing (cartoon), the mosaic was assembled in small sections in the workshop. The tesserae, laid upside down, were glued with flour paste onto numbered sheets of paper or canvas and then affixed face-up to the final surface with mortar. The reverse method, together with new machinery for producing and cutting tesserae, contributed to the industrialisation of mosaic production, enabling the company to cover large architectural surfaces within a reasonable timeframe, while preserving the quality and beauty of ancient mosaics.<sup>9</sup>

Between 1891 and 1895, Puhl & Wagner decorated the impressive Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin.<sup>10</sup> Commissioned by Emperor Wilhelm II (1859–1941) in memory of his grandfather, Wilhelm I, the church's iconographic programme reflected Wilhelm II's imperial policy and celebrated the rise of the Hohenzollern dynasty.<sup>11</sup> Historicism played a key role in Puhl & Wagner's aesthetic approach. The company collaborated with various artists from the imperial court – including Hermann Schaper, Max Seliger, Alexander Linnemann, August Oetken, and Ernst Christian Pfannschmidt – to design the neo-Byzantine decorations.<sup>12</sup> The memorial church became an important site for experimenting with the reverse method, which proved particularly effective for covering such large architectural surfaces.<sup>13</sup>

To date, a comprehensive catalogue of the works of Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff is still lacking<sup>14</sup> – partly due to the dispersal of many of their creations caused by the destruction of the Second World War, and perhaps also due to the shadow later cast on August Wagner's legacy because of his collusion with National Socialism.<sup>15</sup> However, a number of objects and documents preserved in the collections of the Staatliche Museen zu Berlin shed valuable light on how the company operated from the late nineteenth to early twentieth centuries, and how it contributed to the ›revival‹ of the aesthetics and technique of Early Christian and Medieval mosaic in Berlin.

### The S. Vitale mosaic replicas (1899), now on loan to the Museum für Vor- und Frühgeschichte [Museum for Pre- and Early History]

Puhl & Wagner's interest in the iconography and aesthetics of Early Christian and Medieval mosaic was already evident by the end of the nineteenth century, as demonstrated by the creation, in 1899, of two highly accurate, life-size replicas of the *Processions of Emperor Justinian and Empress Theodora* from the presbytery of the sixth-century

Basilica of San Vitale in Ravenna. Each replica (266 × 405 cm) consists of five segments set in cement, reinforced by metal brackets and connected by locking mechanisms for assembly and display (fig. 1). The figures were rendered using glass and gold-leaf tesserae, as well as natural stone and mother-of-pearl inlays.

The two mosaics remained in Puhl & Wagner's workshop until the company closed in 1969 – likely because they were not intended for sale but rather to showcase the aesthetic potential of the firm's production. The *Theodora* panel, for instance, was mounted on the back wall of Hans Wagner's (1903–1963) office (fig. 2).

On 2 June 1970, the mosaics were loaned to the Museum für Vor- und Frühgeschichte [Museum for Pre- and Early History] in West Berlin (SMB-MVF, inv. nos. L 60/1; L 60/2) by the company, then operating under the name August Wagner – Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei K.G. [August Wagner – United Workshops for Mosaic and Stained Glass, Ltd.] and represented by Jucunda Wagner-Weinmeister.<sup>16</sup> From 1977 to at least 1994,<sup>17</sup> they were exhibited in the museum's Medieval art section, located in the building designed by Carl Gotthard Langhans in Charlottenburg, within the ›Dauerausstellung zum Thema Eisenzeit bis zum Mittelalter‹ [Permanent Exhibition on the Iron Age to the Middle Ages], Room V, first floor (fig. 3).

5 Peter Springer, *Modernisierung einer alten Kunst. Anmerkungen zum Verhältnis von Mosaik, Zeit und Avantgarde*, in: Helmut Geisert, Gabriele Struck, Ruth Irmgard Dalinghaus (eds.), *Wände aus farbigem Glas. Das Archiv der Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff. Mosaik und Glasmalerei*, exh. cat. [Berlin, Martin-Gropius-Bau, 8.12.1989–21.1.1990], Berlin 1989, pp. 98–102.

6 On the history of the company, see Dorothea Kolland et al. (eds.), *In Kaiser's und Onassis' Diensten. Die Deutsche Glasmosaik-Anstalt Puhl & Wagner in Neukölln*, exh. cat. [Berlin, Kunstamt Neukölln-Heimattmuseum, 13.3.–15.5.1985], Berlin 1985; Rainer W. Leonhardt, *Mosaiken der Macht aus Berlin für die Welt. Die Geschichte der Berliner Mosaikfabrik Puhl & Wagner*, in: *Bewahren?! 2022*, as note 2, pp. 32–45; Ursula Müller, *Mosaik reloaded – die Glasmosaikproduktion der Berliner Werkstätten Puhl & Wagner, 1889–1969*, in: *Mosaik: in situ – transloziert – museal 2022*, as note 2, pp. 90–100.

7 Springer 1989, as note 5, p. 98.

8 Ilaria Pennati, *Storia e teoria del restauro dei mosaici. Un itinerario dall'antichità al XX secolo* (Storia e teoria del restauro, vol. 32), Florence 2019, pp. 22–24.

9 Springer 1989, as note 5, p. 98; Müller 2022, as note 6, pp. 93–97.

10 On the history of the building, architecture, and decorations, see Vera Frowein-Ziroff, *Die Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche. Entstehung und Bedeutung* (Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, vol. 9), Berlin 1982.

11 Leonhardt 2022, as note 6, pp. 35–36.

12 Frowein-Ziroff 1982, as note 10, pp. 185–301.

13 *Ibid.*, pp. 301–305.

14 A key source on the company's works is Geisert, Struck, Dalinghaus 1989, as note 5.

15 It is crucial to acknowledge that Wagner's collusion with National Socialism led to Gottfried Heinersdorff's removal from the company. Heinersdorff was banned from practicing his profession after being declared a ›half-Jew‹ in 1935. See Inka Bertz, *Gottfried Heinersdorff und das Ende der Moderne in der Mosaikfabrik Puhl & Wagner*, in: Dorothea Kolland (ed.), ›Zehn Brüder waren wir gewesen...‹ *Spuren jüdischen Lebens in Neukölln*, Berlin 2012, pp. 313–325. On the company's work during the National Socialist regime, see Gabriella Cianciolo Cosentino, *Arte del popolo, architettura del Reich. Mosaici e nazionalsocialismo*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 43, 2016, pp. 149–189.

16 SMB-MVF, Archiv/Sammlungsverwaltung, C-2d, ›Leihnahmen Berlin, Leihvereinbarung mit Firma August Wagner, vereinigte Werkstätten f. Mosaik u. Glasmalerei, Frau Jucunda Wagner-Weinmeister, Berlin-Neukölln betreffend zwei Kopien von Wandmosaik aus der Kirche San Vitale in Ravenna‹, inv. nos. L 60/1; L 60/2, acknowledgment receipt, 2.6.1970.

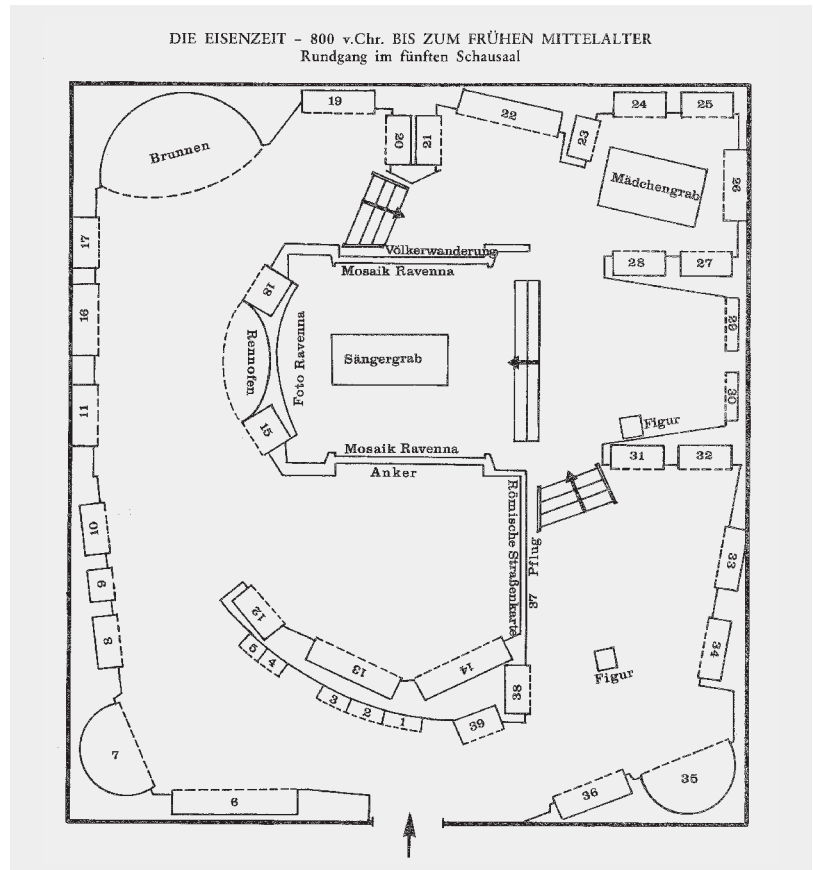
17 SMB-MVF, Archiv/Sammlungsverwaltung, C-2d, letter from Ingrid Griesa to Jucunda Wagner-Weinmeister, 11.7.1994.



1a–b Puhl & Wagner, one of the segments from the two mosaic replicas depicting the *Processions of Emperor Justinian and Empress Theodora*, from the Basilica of San Vitale, Ravenna, 1899, glass, stone, gold-leaf tesserae, and mother-of-pearl inlays, 266 × 81 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Vor- und Frühgeschichte, inv. nos. L 60/1; L 60/2



2 The mosaic replica depicting the *Procession of Empress Theodora*, displayed in Hans Wagner's office, c. 1960, Kommunalarchiv Minden, Nachlass Eva Kramer, inv. no. A\_0412\_24-30



3 Plan of Room V of the former Museum für Vor- und Frühgeschichte in the Langhansbau, Charlottenburg (Berlin), Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Vor- und Frühgeschichte, Archiv/Sammlungsverwaltung, C-2d



4 The two mosaic replicas in the modern display of Room V, enhanced with a photograph of the Basilica of San Vitale by Angelo Lorizzo, c. 1990, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Vor- und Frühgeschichte, Archiv/Sammlungsverwaltung, C-2d

The modern scenography designed to display the mosaics also deserves attention. The panels were displayed in a central niche accessed by two steps. Beneath a glass panel in the floor was a reconstruction of a fifth-century grave of an Alemannic warrior from Oberflacht near Tuttlingen in Württemberg (SMB-MVF, inv. no. IIC 4538). The *Justinian* panel was placed on the left wall of the niche, and *Theodora* on the right, echoing their original positioning in the basilica. In 1979, the end wall was covered with a large-format photograph of the apse of San Vitale (fig. 4), commissioned by the then-curator of the museum, Gustav Mahr, from Angelo Lorizzo.<sup>18</sup> Lorizzo, at the time director of the Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo [Independent Tourist Board] in Ravenna, had published a detailed photographic survey of the city's Medieval mosaics in 1976.<sup>19</sup>

Using a photograph by Lorizzo to represent the Basilica of San Vitale underscores the importance of documentary photography in museum displays and highlights how technological advancements have enhanced the ability to convey the aesthetic qualities of wall mosaics beyond their original architectural context. The modern display offered visitors an immersive experience, evoking the space and architecture of San Vitale. From that moment on, the two replicas assumed a new role: as museum objects, they became true stand-ins for their original counterparts, enabling audiences to appreciate them in a new setting, with a clear educational purpose.<sup>20</sup>

As emerges from the correspondence with Mahr, Lorizzo wished to contribute to the display of the so-called ›Ravennasaal‹<sup>21</sup> and offered to help set up a photographic exhibition entitled ›Die Mosaiken von Ravenna von Anfang bis zu unseren Tagen‹ [The Mosaics of Ravenna from the Beginning to the Present Day].<sup>22</sup> The exhibition was to feature 74 photographs arranged on eleven metal panels, each dedicated to a specific Medieval monument in Ravenna. Most of the material came from the Deutsches Archäologisches Institut [German Archaeological Institute] in Rome. The eleventh panel showcased images of mosaic works and samples by the Gruppo Mosaicisti [Mosaicists' Group] of the

Accademia di Belle Arti [Academy of Fine Arts] in Ravenna, along with mosaics inspired by paintings by modern artists such as Renato Guttuso, probably drawn from the newly established collection of the then Pinacoteca Comunale [Municipal Art Gallery].<sup>23</sup> Additional information panels in Italian, German, French, and English were to be provided by Lorizzo himself.

The exhibition, as described by Lorizzo, does not appear to have taken place in the Langhans building in Charlottenburg, likely due to a lack of space.<sup>24</sup> In 1994, the two mosaic replicas were transferred to an external depot of the Stiftung Preußischer Kulturbesitz [Prussian Cultural Heritage Foundation], where they are still held today on behalf of Wagner's heirs. A takeover bid in 1998 by the then Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst [Museum of Late Antique and Byzantine Art] was unsuccessful.<sup>25</sup>

### The documentation of the restoration of the mosaic from the Church of San Michele in Africisco in Ravenna (1900–1904), at the Bode Museum

The exceptional quality of Puhl & Wagner's work convinced Wilhelm Bode, the first director of the former Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, to entrust the company with the important task of restoring the apse mosaic from the sixth-century Church of San Michele in Africisco in Ravenna and displaying it in a specially designated room.<sup>26</sup> However, the acquisition and transport to Berlin of the mosaic, purchased by King Friedrich Wilhelm IV, were both disastrous. It was roughly detached from its original backing by Pajaro, then disassembled and extensively restored between 1850 and 1851 by the mosaicist Giovanni Moro in Venice, who replaced much of the original material with modern tesserae.<sup>27</sup> The fragments were shipped in five crates to Berlin, where they remained hidden for nearly 50 years in a humid cellar of the Königliches Schloss [King's Palace] – a period interrupted only by a

18 SMB-MVF, Archiv/Sammlungsverwaltung, C-2d, letter from Peter Fischer on behalf of Gustav Mahr to Angelo Lorizzo and Angelo Longo, 10.4.1977.

19 Angelo Lorizzo, *I mosaici di Ravenna*, Ravenna 1976.

20 On this topic, see Timothy Grundy, Erwin Panofsky, Original and facsimile reproduction [1930], in: RES: Anthropology and Aesthetics LVII/LVIII, Spring/Autumn 2010, pp. 330–338.

21 SMB-MVF, Archiv/Sammlungsverwaltung, C-2d, letters from Angelo Lorizzo to Gustav Mahr, 19.4.1977, 25.8.1977.

22 SMB-MVF, Archiv/Sammlungsverwaltung, C-2d, letters from Angelo Lorizzo to Gustav Mahr, 2.2.1979.

23 Today the Museo d'Arte della città di Ravenna. On the collection of modern mosaics, see Linda Kniffitz, Chiara Pausini (eds.), *La collezione dei mosaici contemporanei*, Ravenna 2017.

24 SMB-MVF, Archiv/Sammlungsverwaltung, C-2d, letter from Gustav Mahr to Angelo Lorizzo, 20.4.1979; letter from Angelo Lorizzo to Gustav Mahr, 4.5.1979.

25 Now the Museum für Byzantinische Kunst. See SMB-MVF, Archiv/Sammlungsverwaltung, C-2d, letter from Wilfried Menghin to Arne Effenberger, 10.2.1998; letter from Arne Effenberger to Wilfried Menghin, 23.2.1998.

26 On the mosaic, see Claudio Spadoni, Linda Kniffitz (eds.), *San Michele in Africisco e l'età giustiniana a Ravenna. Giornate di studio in memoria di Giuseppe Bovini*, conference proceedings [Ravenna, Sala dei Mosaici, 21.–22.4.2005] (Biblioteca d'arte, vol. 12), Ravenna 2007, with further bibliography.

27 See Irina Andreescu-Treadgold, *I mosaici antichi e quelli ottocenteschi di San Michele in Africisco: lo studio filologico*, in: Spadoni, Kniffitz 2007, as note 26, pp. 112–149, with further bibliography.



5 Overview of the ongoing restoration of the apse mosaic from S. Michele in Africisco by Puhl & Wagner, 1900–1904, pencil, ink, and water-colour on cardboard, 63 × 78 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. no. 12/2025

minor conservation intervention by the Salviati workshop in 1875 – before being rediscovered by Bode in 1893.<sup>28</sup>

The controversial restoration carried out by Puhl & Wagner between 1900 and 1904, along with the mosaic's new setting, led to a dispute between the museum's assistant curator, Oskar Wulff, and Corrado Ricci (1858–1934), the first Superintendent of Monuments in Ravenna, concerning the ›authenticity‹ of the wall mosaic, as the company was accused of having further altered its original iconography.<sup>29</sup> Today, the extent of the interventions attributed solely to Puhl & Wagner can be more accurately assessed thanks to a re-examination of the remaining mosaic fragments – now in Room 115 (SMB-MBK, inv. no. 6642) and in storage (SMB-MBK, inv. no. 6642a) at the Bode Museum – compared with the original restoration documentation, which is also partially preserved there.<sup>30</sup>

Two drawings in particular offer valuable insight into how the company approached the restoration of a ›Medieval‹ artefact, in what was the only instance of its involvement in such a project. The first (SMB-MBK, inv. no. 12/2025), executed in pencil, ink, and watercolour on paper, bears the company's signature on the right-hand side (fig. 5). It was most likely produced at a stage when the missing parts of the triumphal arch and the wings of both angels flanking Christ at the centre of the composition had already been extensively restored by the company, further highlighting the gaps in the apse basin and the two

spandrels. It should therefore be interpreted as a ›site drawing‹ – a carefully rendered graphic restitution intended to be presented to Bode or others to illustrate how the mosaic, once shipped from Venice to Berlin, would appear when mounted in the new niche specifically designed for its display. A scale in centimetres and metres – corresponding to the actual size of the mosaic and its new mortar bed – is later penciled beneath the drawing.

A second drawing (SMB-MBK, inv. no. 16/2025) was attributed to Puhl & Wagner by Arne Effenberger, despite a handwritten note on the

28 Oskar Wulff, Das Ravennatische Mosaik von S. Michele in Affricisco im Kaiser Friedrich-Museum, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* XXV, 1904, IV pp. 374–401.

29 Corrado Ricci, La chiesa di S. Michele »ad Frisigelo« in Ravenna, in: *Rassegna d'Arte V*, 1905, IX, pp. 136–142; Oskar Wulff, Der Erhaltungszustand des ravennatischen Mosaiks im Kaiser-Friedrich-Museum, in: *Kunstchronik XVII*, 1905–1906, I, col. 8–10; Corrado Ricci, Ancora del mosaico già in S. Michele di Ravenna ora nel Museo di Berlino, in: *Rassegna d'Arte V*, 1905, XI, p. 176; Oskar Wulff, Ein Schlusswort über das Mosaik von S. Michele in Affricisco, in: *Kunstchronik XVII*, 1905–1906, VI, col. 87–88.

30 Federica Tagliatesta, Das Mosaik von S. Michele in Africisco in Ravenna im 20. Jahrhundert: Neue Erkenntnisse zur Restaurierung der Firma Puhl & Wagner, in: Elisabeth Ehler, Uwe Peltz (eds.), *KulturGUTerhalten: Rekonstruktion – Ergänzung – Retusche. Geschichte(n) der Restaurierung archäologischer Schätze*, conference proceedings [Berlin, Bode Museum, 29.–31.5.2024] (forthcoming).



6 Assembly project of the mosaic fragments attributed to Puhl & Wagner, c. 1903, pencil on cardboard, 61 × 93 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. no. 16/2025

back referencing Pajaro: »PAJARO'SCHE / AUFNAHMEN / DES MO-SAIKS VON RAVENNA / JAHRBUCH 1904« [»PAJARO'S / RECORDS / OF THE MOSAIC OF RAVENNA / YEARBOOK 1904«] (fig. 6).<sup>31</sup> This pencil drawing on cardboard features a mirrored reproduction of the mosaic, illustrating the plan for assembling the fragments in the museum's niche using the reverse method – that is, mounting them onto numbered sheets of paper or canvas. This drawing also shows extensive gaps in the background and spandrels, confirming that these sections of the mosaic were already missing at the time of restoration.

### Max Pechstein and the mosaic decorations of the Kunstsalon Fritz Gurlitt: The cartoon of the *Expulsion from Paradise* (1917), now at the Neue Nationalgalerie [New National Gallery]

In 1914, the company merged with the firm of Gottfried Heinersdorff, becoming the Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff [United Workshops for Mosaics and Stained-Glass Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff].<sup>32</sup>

Heinersdorff (1883–1941), a stained-glass specialist who had worked with Expressionist artists, helped the company expand its engagement with modern art.<sup>33</sup> Fascinated by Medieval art, he sought to recapture the effects of Gothic stained glass using modern artistic techniques.

Heinersdorff began his collaboration with the artist Max Pechstein (1881–1955) in 1910, with the founding of the Berliner Künstlerbund für Glasmalerei und Glasmosaik [Berlin Artists' Association for Stained Glass and Glass Mosaic], an alliance of architects and artists committed to elevating decorative stained glass and mosaics to the same artistic status as oil painting, including through exhibitions.<sup>34</sup>

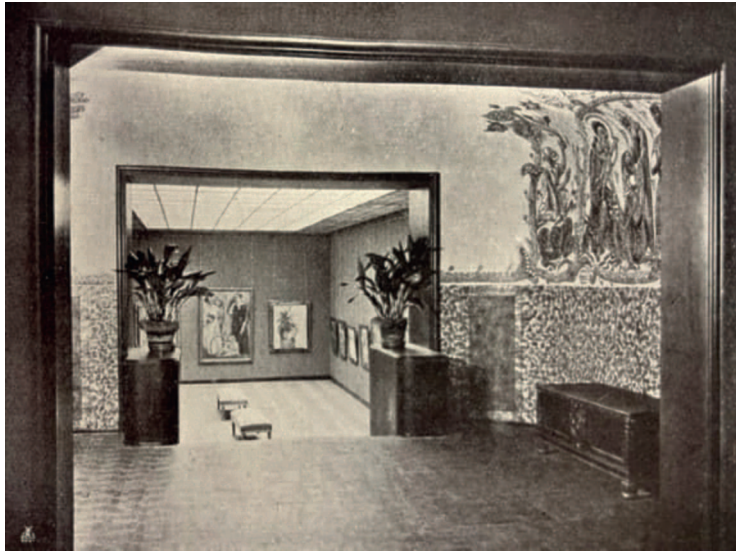
Heinersdorff's work reflects a desire to adopt the monumentality and noble simplicity of ancient models, such as those from Ravenna, by

31 Arne Effenberger, Das Apsismosaik aus der ravenatischen Kirche San Michele in Africisco. Versuch einer Rekonstruktion, in: Heinrich L. Nickel (ed.), Beiträge zur byzantinischen und osteuropäischen Kunst des Mittelalters (Berliner byzantinische Arbeiten, vol. 46), Berlin 1977, p. 37, no. 17.

32 On Gottfried Heinersdorff, his collaborations and works, see most recently Burkhard Leismann (ed.), Farblicht – Kunst und Künstler im Wirkungskreis des Glasmalers Gottfried Heinersdorff (1883–1941), exh. cat. [Ahlen, Kunst-Museum, 18.2.–22.4.2001; Neu-Ulm, Edwin Scharff Museum, 6.5.–15.7.2001; Neuss, Clemens-Sels-Museum, 19.8.–28.10.2001], Hagen 2001.

33 Springer 1989, as note 5, pp. 102–106.

34 Maria-Katharina Schulz, Glasmalerei der Klassischen Moderne in Deutschland (Europäische Hochschulschriften, vol. 28), Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris 1987, pp. 33–35; Springer 1989, as note 5, p. 105; Petra Lewey, Aufbruch zu neuen Ufern: Expressionismus und Neue Sachlichkeit, in: Petra Lewey, Wilfried Stoye (eds.), Die Zwickauer Gemäldesammlung: Ausgewählte Werke, Bielefeld 2007, p. 228.



7 Max Pechstein, *Expulsion from Paradise* and *Adoration of the Magi*, glass wall mosaics, Kunstsalon Fritz Gurlitt, Berlin, 1917



8 Max Pechstein, *Expulsion from Paradise*, glass wall mosaic, Kunstsalon Fritz Gurlitt, Berlin, 1917, Archiv der Städtischen Kunstsammlungen Zwickau und Max-Pechstein-Museum, HMP, inv. no. 122

applying mosaic techniques to sacred and public buildings, while also adapting them for use in modern private homes. A striking example of this vision was the monumental mosaic project for the apartment of Wolfgang Gurlitt (1888–1965) at 113 Potsdamer Straße in Berlin – also the location of the Kunstsalon Fritz Gurlitt – commissioned from Pechstein and executed in the workshop of Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff in 1917.<sup>35</sup>

The mosaics adorned both sides of the walls along the vaulted corridor connecting the apartment to a large exhibition hall. The biblical motifs – *Expulsion from Paradise* from the Old Testament and *Adoration of the Magi* from the New Testament – reflect the revival of Early Christian art initiated by Puhl & Wagner through Heinersdorff's modernising vision. This is also evident in the iconography, which can be traced directly to the art of the third-century Roman catacombs,<sup>36</sup> reinterpreted through the lens of contemporary developments in Expressionism.<sup>37</sup>

None of Pechstein's original mosaics survive today, as the building was destroyed during the Second World War in 1943. However, two black-and-white photographs from the time show the decorations ›in situ‹ (figs. 7–8). These images are invaluable for understanding the innovative character of the compositions, particularly regarding the treatment of the background. While the dado was framed with mosaics, the upper sections of both walls were intentionally left at the mortar preparation stage rather than being completed with tesserae, as is typical in mosaic decoration. This deliberate choice allowed the light grey mortar to become an integral part of the mosaic's aesthetic, playing a significant role in its visual impact. It also helped brighten the corridor, which received little natural light during the day.<sup>38</sup>

The Staatliche Museen zu Berlin preserve one of the two full-sized cartoons<sup>39</sup> for the decorations, purchased from the artist in 1951 for the Galerie des 20. Jahrhunderts [Twentieth-Century Gallery] in West Berlin, and stored from 1968 in the Neue Nationalgalerie [New National Gallery] (SMB-NNG, inv. no. B 51/15).<sup>40</sup> This glue tempera on brown

cardboard depicts the biblical episode of the *Expulsion from Paradise* and is of exceptional value for reconstructing the iconography and

35 Max Osborn, Max Pechstein, Berlin 1922, pp. 178–179, 181, 183, 186–190; Dagmar Schmidt, Expressionistische und konstruktive Tendenzen in der profanen Glasbildkunst, in: Leismann 2001, as note 32, pp. 21–24; Aya Soika, Ein Exklusivvertrag mit Folgen. Max Pechstein und Wolfgang Gurlitt, in: Elisabeth Nowak-Thaller, Hemma Schmutz (eds.), Wolfgang Gurlitt Zauberprinz: Kunsthändler – Sammler, exh. cat. [Lentos Kunstmuseum Linz, 4.10.2019–19.1.2020; Würzburg, Museum im Kulturspeicher, 8.2.2020–3.5.2020], Munich 2019, p. 183. On Max Pechstein's glass paintings and mosaics, see Günter Krüger, Glasmalereien der »Brücke«-Künstler, in: Brücke-Archiv 1, 1967, pp. 19–40; Schulz 1987, as note 34, pp. 50–58.

36 On the motifs of the *Expulsion from Paradise* and the *Adoration of the Magi* in Early Christian art, see Daniela Calcagnini, s.v. Adamo ed Eva, in: Fabrizio Bisconti (ed.), Temi di iconografia paleocristiana, Vatican City 2000, pp. 96–101; Francesca Paola Massara, s.v. Magi, in: *ibid.*, pp. 205–211, with further bibliography.

37 Aya Soika sees in the *Expulsion* a reference to Pechstein's eviction from Palau during the First World War, see Aya Soika, Paradise, War and Revolution, 1914–1919, in: Bernhard Fulda, Aya Soika, Max Pechstein: The Rise and Fall of Expressionism (Interdisciplinary German Cultural Studies, vol. 11), Berlin 2012, p. 198. On this renewed understanding and appreciation of Late Antique and Byzantine art, see Maria Andaloro, Bisanzio e il Novecento, in: Giovanni Morello (ed.), Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia, exh. cat. [Ravenna, Museo Nazionale, 27.7.–11.11.1990], Milan 1990, pp. 55–67; Simona Moretti, Roma bizantina. Opere d'arte dall'impero di Costantinopoli nelle collezioni romane, Rome 2014, esp. p. 179.

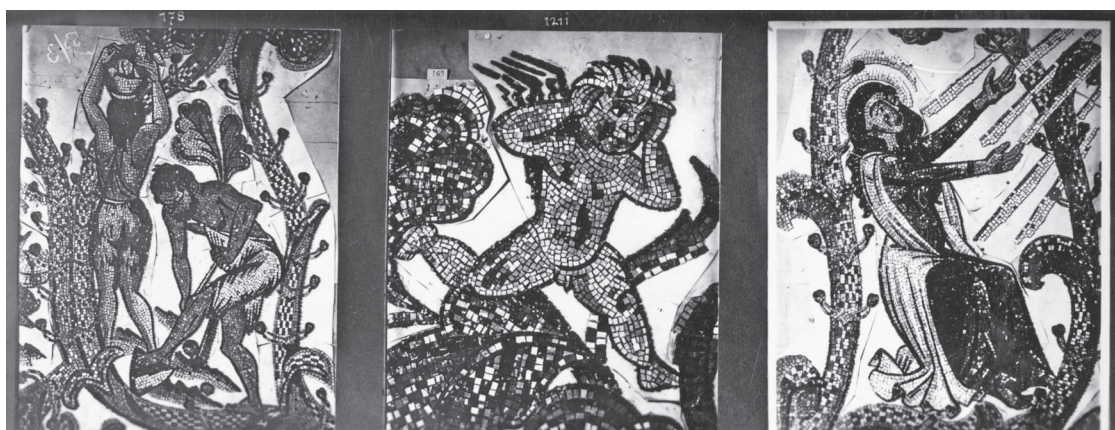
38 Osborn 1922, as note 35, p. 186.

39 The counterpart depicting the *Adoration of the Magi* was owned by Marta Pechstein in Berlin, who gave it on permanent loan to the Kunstsammlungen Zwickau, Max-Pechstein-Museum (no inventory number). See Stadtverwaltung Zwickau, Kulturamt, Kunstsammlungen Zwickau Max-Pechstein-Museum (eds.), Wände her für Max Pechstein! Das Max-Pechstein-Museum in den Kunstsammlungen Zwickau, Zwickau 2014, pp. 10–11, fig. 9. On the use of cartoons during the mosaic-making process, see Reinhard Spiess, Werkkartons und Probemosaiken. Beispiele ihrer Verwendung, in: Geisert, Struck, Dalinghaus 1989, as note 5, pp. 115–116.

40 Christina Thomson, Vertreibung aus dem Paradies 1917, in: Christina Thomson, Petra Winter (eds.), Die Galerie des 20. Jahrhunderts in Berlin 1945–1968. Der Weg zur Neuen Nationalgalerie, Berlin/Munich 2015, p. 337; Aya Soika, Vertreibung aus dem Paradies, 1917, in: Maike Steinkamp, Emily Joyce Evans (eds.), Die Sammlung der Nationalgalerie 1905 bis 1945, 2: L–Z, Berlin 2021, p. 684.



9 Max Pechstein, preparatory study for *Expulsion from Paradise*, 1917, glue tempera on brown cardboard, 207 x 402 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, inv. no. B 51/15



10 Preparation of the mosaic sections of *Expulsion from Paradise* and *Adoration of the Magi* in the workshop of Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff, c. 1917, Archiv der Städtischen Kunstsammlungen Zwickau und Max-Pechstein-Museum, HMP, inv. no. 122

original vibrant colours of the artwork (fig. 9). The image is divided by ornamental vines from which a winged putto emerges, framing three distinct scenes that can be read from right to left. The first depicts Adam and Eve in paradise, embracing as they look up towards the serpent of temptation offering the fruit of knowledge. This is followed by their expulsion from paradise by an angel, and concludes with the proto-parents gathering fruit and cultivating the land, symbolising their earthly labours.

This preparatory study has an interesting history: during a restoration conducted in 1956, it was divided into three equal parts and mounted on plywood panels due to space issues. It was precisely this reformatting that inadvertently led to the work being temporarily lost in the depots of the Neue Nationalgalerie, as the plywood panels resembled storage materials, until it was rediscovered by chance in 2011.

Further insights into the next steps in the execution of both mosaics are provided by Pechstein's surviving mosaic samples – produced in the workshop to emulate the appearance of the final work in the areas

of greatest iconographic interest and to estimate the general economic cost<sup>41</sup> – and by a series of archival photographs from Günter Krüger's legacy in Zwickau.<sup>42</sup> These images document the process of constructing figures in the mosaic workshop using the reverse method, where tesserae were glued upside-down onto mirrored paper segments before being assembled upright on the walls (fig. 10).<sup>43</sup>

41 Spiess 1989, as note 39, pp. 116–119; Bernhard Fulda, Aya Soika, Max Pechstein 1881–1955. Lebensdaten, in: Peter Thurmann (ed.), Max Pechstein: Ein Expressionist aus Leidenschaft. Retrospektive, exh. cat. [Kiel, Kunsthalle, 19.9.2010–9.1.2011; Regensburg, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, 6.3.–26.6.2011; Ahlen, Kunstmuseum, 10.6.–30.10.2011], Munich 2010, p. 329. See p. 179 below.

42 Archiv der Städtischen Kunstsammlungen Zwickau und Max-Pechstein-Museum, HMP, inv. no. 122. These materials were collected by Günter Krüger during his research on Max Pechstein's work and were partially incorporated into Krüger 1967, as note 35.

43 Spiess 1989, as note 39, p. 119.

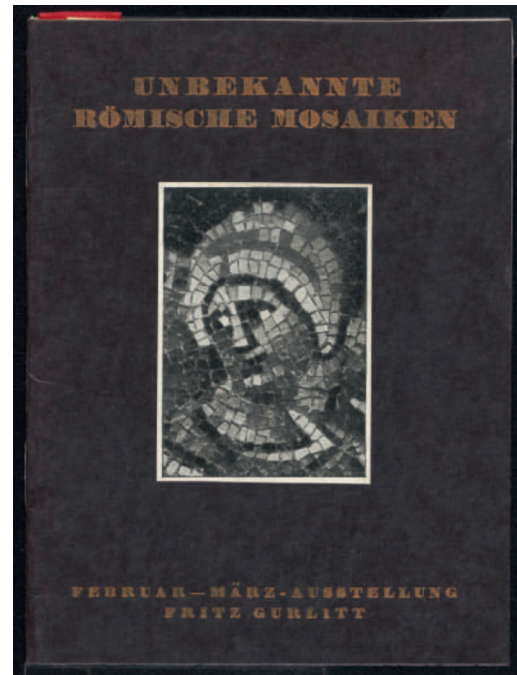
The collaboration with Joseph Wilpert and Corrado Ricci: The exhibition »Unbekannte römische Mosaiken« [Unknown Roman Mosaics] at the Kunstsalon Fritz Gurlitt (1919) and the four mosaic replicas sold to Bode for the Kaiser-Friedrich-Museum

The company continued its engagement with Italian mosaic art throughout the twentieth century. Beginning in 1916, Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff enlisted the cooperation of two prominent figures in Italian mosaic studies of the period to develop a business based on the mass production of life-sized replicas of details from Early Christian and Medieval Italian mosaics: Joseph Wilpert and Corrado Ricci<sup>44</sup>.

Wilpert (1856–1944) was a renowned Silesian art historian and archaeologist based in Rome who, by the early twentieth century, had already embarked on an ambitious project to depict Early Christian and Medieval frescoes and mosaics using his innovative »watercolour photography« technique. Developed in collaboration with the photographer Pompeo Sansaini and the painter Carlo Tabanelli, this method involved producing large-format black-and-white salted paper photographs of the decorations, which were then retouched by the painter with a layer of watercolour.<sup>45</sup> This process enabled the rapid creation of highly accurate coloured illustrations, the first of which were published in the landmark volume on Roman catacomb art in 1903.<sup>46</sup> By 1916, Wilpert had already established contact with the German court, having received financial support from Wilhelm II for the publication of the catacomb volume,<sup>47</sup> as well as for a second volume dedicated to the wall paintings and mosaics of Rome, after he presented the emperor with a selection of watercolour plates depicting the decorations of the catacombs and pictures of the Early Medieval paintings of the Roman church of S. Maria Antiqua.<sup>48</sup>

To sponsor this successful collaboration with the Italian scholars and lay the groundwork for potential commissions, Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff, in cooperation with Wolfgang Gurlitt, organised an exhibition titled »Unbekannte römische Mosaiken« [Unknown Roman Mosaics], which opened on 16 February 1919 at the Kunstsalon Fritz Gurlitt (fig. 11).<sup>49</sup> The exhibition showcased 20 mosaic replicas created between 1916 and 1918 in the firm's workshop, inspired by a series of illustrations from Wilpert's 1916 volume (cat. nos. 1–14)<sup>50</sup> and photographs by Ricci (cat. nos. 17–21). Also included was a replica of the *Head of St Paul* from the Roman Basilica of SS. Cosmas and Damian, based on a photograph by Pfannschmidt (cat. no. 16),<sup>51</sup> as well as an original watercolour plate by Wilpert depicting the *Crossing of the Red Sea* from the mosaics of the church of S. Maria Maggiore in Rome (cat. no. 15).<sup>52</sup>

The correspondence between the firm and Wilpert's painter, Carlo Tabanelli, preserved in the Archive of the Berlinische Galerie, regarding a request for a watercolour of the mosaic apse of the Roman Basilica of S. Clemente – intended to facilitate the creation of an exact copy for St Joseph Church in Wedding – also sheds light on the business strategy and production process behind these smaller, portable mosaics based on Wilpert's work.<sup>53</sup> For a substantial fee, Wilpert, via Tabanelli, sent the mosaicists his watercolour plates illustrating each mosaic to be reproduced (fig. 12). In the workshop, the plates were enlarged with millimetre-level precision to achieve a 1:1 scale replica of the original decoration, and served as the basis for gluing the mosaic tesserae up-



11 Cover of the catalogue for the exhibition »Unbekannte römische Mosaiken« [Unknown Roman Mosaics], opened on 16 February 1919 at the Kunstsalon Fritz Gurlitt, Berlin

44 On Ricci, see p. 173 above.

45 On this technique and its use in documenting the Early Christian and Medieval decorations of Rome, see Per Jonas Nordhagen, Working with Wilpert. The illustrations in *Die römischen Mosaiken und Malereien* and their Source Value, in Hjalmar Torp et al. (eds.), *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*. Series altera in 8, V, 1985, pp. 247–257; Giulia Bordi, Giuseppe Wilpert e la scoperta della pittura altomedievale a Roma, in: Stefan Heid (ed.), Giuseppe Wilpert archeologo cristiano, conference proceedings [Rome, 16.–19.5. 2007], Vatican City 2009, esp. p. 338; Fabrizio Bisconti, Pubblicazioni e collezioni del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, in: *Rivista di Archeologia Cristiana* XC, 2014, pp. 27–36.

46 Joseph Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg im Breisgau 1903.

47 See the acknowledgment Wilpert gave to the emperor in the preface: *ibid.*, p. XII.

48 A dedication to Wilhelm II appears on the title page of the volume: Joseph Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Freiburg im Breisgau 1916. See also Joseph Wilpert, *Erlebnisse und Ergebnisse im Dienste der christlichen Archäologie: Rückblick auf eine fünfundvierzigjährige wissenschaftliche Tätigkeit in Rom*, Freiburg im Breisgau 1930, p. 109–110; Jürgen Krüger, *Rom und Jerusalem. Kirchenbauvorstellungen der Hohenzollern im 19. Jahrhundert*, Berlin 1995, p. 233; Bordi 2009, as note 45, p. 332.

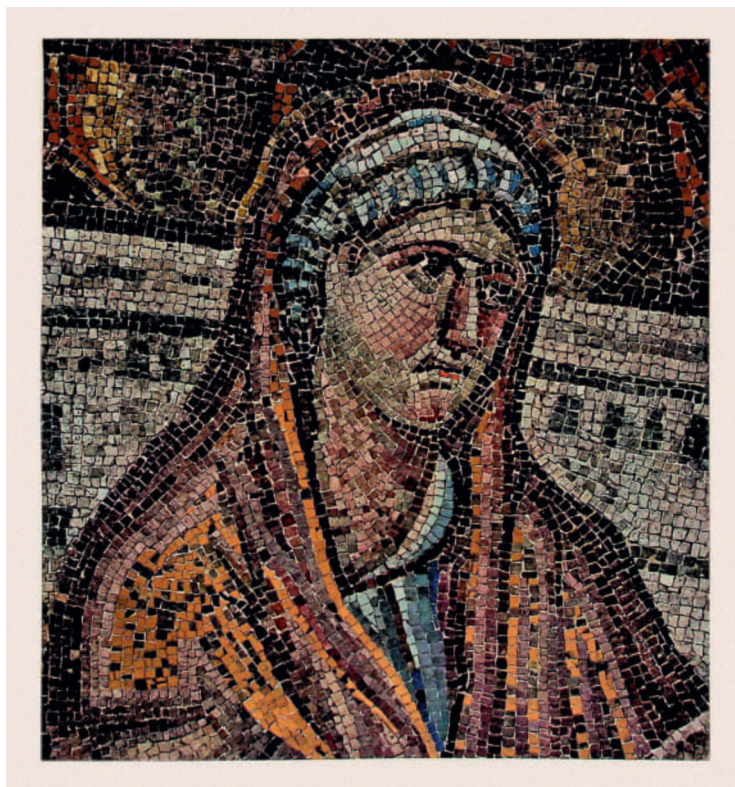
49 Kunstsalon Fritz Gurlitt: Galerie Fritz Gurlitt, *Unbekannte römische Mosaiken, Februar-März-Ausstellung 1919*, Berlin 1919. Hints on the exhibition in Katrin Schmidt, »Ausstellen – Eine Kunst für sich«. Die Galerie Fritz Gurlitt in Berlin (1880–1943), in: Nowak-Thaller, Schmutz 2019, as note 35, p. 156.

50 Wilpert 1916, as note 48.

51 This is clarified in the catalogue of the later exhibition on mosaics held at the Orangerie of Sanssouci in 1923, where the replicas were once again displayed. See Potsdamer Kunstverein e.V. (ed.), *Kunstsommer: Mosaik und Glasmalerei, Internationale Ausstellung, Sanssouci, Orangerie, Juni–September 1923*, Potsdam 1923, p. 12, no. 30. See p. 182 below.

52 *Ibid.*, p. 14, no. 32.

53 Berlinische Galerie, Archiv Puhl & Wagner, G. Heinersdorff (Schriftenarchiv), folder no. 810, P&W 1920–1921, I/Italien, »Antonio Labus, Rom, betr. Zahlung für Maler Tabanelli (malt antike Fresken) erw. Monsignore Wilpert (anl. 1 Foto: Arbeiter/Maler in einer Werkstatt), Abrechnung mit Labus, Fotos von St. Clement«, letter from Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff to Carlo Tabanelli, 5.11.1921; Carlo Tabanelli's quote for a watercolour of the apse mosaic of the Basilica of S. Clemente, Rome, to be sent to Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff, 22.10.1921. Hints also in Wilpert 1930, as note 48, p. 129. On the St Joseph Church and its mosaic decoration, see André Franik, *Die St.-Joseph-Kirche in der Müllerstraße*, in: *Berlinische Monatsschrift* 8, 1999, 11, pp. 70–75; Christine Goetz, *Kunst und Kirche*, in: *Festschrift anlässlich der 100. Wiederkehr der Kirchweihe der katholischen Kirche St. Joseph in Berlin-Wedding am 2. Mai 2009*, Berlin 2009, pp. 55–56.



12 Wilpert's watercolour plate depicting the *Ecclesia ex Gentibus*, from »Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert« [Roman Mosaics and Paintings in Ecclesiastical Buildings from the Fourth to the Thirteenth Century]



13 Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff, *Head of the Ecclesia ex Gentibus*, from the Basilica of S. Pudenziana, Rome, displayed at Fritz Gurlitt's »Unbekannte römische Mosaiken« [Unknown Roman Mosaics] exhibition, c. 1916–1918, glass mosaic in wooden frame, 70 × 64 cm, original negative plate, c. 1919, Bildarchiv Foto Marburg, Wolfgang Gurlitt-Archiv, image file no. fm146092 (P & W, H, no. 6; Gurlitt, no. 513)

side-down. Meanwhile, the workshop was busy producing and precisely cutting mosaic stones in the exact colour nuances needed to construct the images. Each mosaic, still attached to its paper backing, was then reassembled upright into a wooden-framed mortar bed – much like mosaic samples<sup>54</sup> – and prepared for sale (fig. 13).

Regarding Ricci, no direct information survives about the photographs sent to the Berlin company for producing the replicas. However, it is plausible that they were related to the preparatory material for the plates in his monumental work on the Ravenna mosaic restorations, which was ultimately published between 1930 and 1937.<sup>55</sup>

Wilpert and Ricci already had experience with similar projects, notably the »Esposizione Italo-Bizantina« [Italo-Byzantine Exposition], held in 1905 at the Abbey of Grottaferrata near Rome.<sup>56</sup> Although this exhibition focused on Byzantine art, it also showcased modern technologies developed by early twentieth-century specialists in art history and archaeology for visualising mosaics and frescoes. On this occasion, Ricci provided several replicas of the Ravenna mosaics for one of the exhibition rooms dedicated to the artistic scene of the Adriatic city during the Byzantine period. These included reproductions of the *Processions of Justinian and Theodora* from S. Vitale, as well as the enthroned *Virgin and Child Among Angels* from S. Apollinare Nuovo.<sup>57</sup> Moreover, from 1909 onwards, the plates in Wilpert's volume on the Roman catacombs served as the basis for creating accurate reproductions of Early Christian and Medieval frescoes in the facsimile catacombs constructed in Valkenburg, the Netherlands.<sup>58</sup>

As can be deduced from a comparison between the company's price list preserved in the Archive of the Berlinische Galerie<sup>59</sup> and the photographs taken during the exhibition,<sup>60</sup> the subjects were:

54 Spiess 1989, as note 39, p. 116.

55 Corrado Ricci, *Monumenti. Tavole storiche dei mosaici di Ravenna*, Rome 1930–1937. On the process behind the realisation of the plates, see Massimiliano David, Corrado Ricci and his *Tavole storiche dei mosaici di Ravenna (1930–1937)*, in: Linda Kniffitz, Ermanno Carbonara (eds.), *Ravenna Musiva. Preservation and restoration of architectural decoration mosaics and frescoes*, conference proceedings [Ravenna, 8.–10.5.2014], Ravenna 2015, pp. 254–261.

56 *Esposizione italo-bizantina*, exh. cat., Grottaferrata 1905. See lastly Giovanni Gasbarri, *Riscoprire Bisanzio. Lo studio dell'arte bizantina a Roma e in Italia tra Ottocento e Novecento*, Rome 2015, pp. 156–172, with further bibliography.

57 *Ibid.*, pp. 160, 167.

58 See Reiner Sörries, *Josef Wilpert: Ein Leben im Dienste der Christlichen Archäologie (1857–1944)*, Würzburg 1998, pp. 62–63; Anke Reiß, *Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Geschichte der Christlichen Archäologie und zum Historismus*, Dettelbach 2008, p. 43; Federica Tagliatesta, *The (Re)Discovery of the Salvatore Olandese in the Katakomben-Stichting Archive*, in: *Papers of the British School at Rome* 93, 2025 (forthcoming).

59 Berlinische Galerie, Archiv Puhl & Wagner, G. Heinersdorff (Schriftenarchiv), folder no. 1328, M Mosaikkopie, Kopien römischer Mosaiken, »Preisverzeichnis der antiken römischen Mosaiken« (henceforth P & W, H).

60 Bildarchiv Foto Marburg, Wolfgang Gurlitt-Archiv, image file nos.: fm146072 (P & W, H, no. 1; Gurlitt, no. 505); fm146075 (P & W, H, no. 2; Gurlitt, no. 506); fm146074 (P & W, H, no. 3; Gurlitt, no. 507); fm146085 (P & W, H, no. 4; Gurlitt, no. 486); fm146079 (P & W, H, no. 5; Gurlitt, no. 524); fm146092 (P & W, H, no. 6; Gurlitt, no. 513); fm146096 (P & W, H,

- 1) *The Israelites Rise Against Moses*, from the Basilica of S. Maria Maggiore, Rome.
- 2) *Jochebed Presenting Moses to Pharaoh's Daughter*, from the Basilica of S. Maria Maggiore, Rome.
- 3) *The Parting of Lot and Abraham*, from the Basilica of S. Maria Maggiore, Rome.
- 4) *Apostle*, from the Baptistery of S. Giovanni in Fonte, Naples.
- 5) *Apostle with Martyr's Wreath*, from the Baptistery of S. Giovanni in Fonte, Naples.
- 6) »Pudentianakopf« [sic], i.e., *Head of the Ecclesia ex Gentibus*, from the Basilica of S. Pudenziana, Rome.
- 7) *Angel's Head* from the episode where Aphrodisius, governor of the Egyptian city of Sotinen, receives the Holy Family, from the Basilica of S. Maria Maggiore, Rome.
- 8) *Two Angels* from the *Annunciations to the Virgin Mary and St Joseph*, from the Basilica of S. Maria Maggiore, Rome.
- 9) *Apostle Judas the Zealot*, from the Baptistery of Neon, Ravenna.
- 10) *St Victor*, from the Chapel of St Victor in the Basilica of S. Ambrogio, Milan.
- 11) *Bust of Christ*, from the Archbishop's Chapel, Ravenna.
- 12) *Christ Dividing the Sheep from the Goats*, from the Basilica of S. Apollinare Nuovo, Ravenna.
- 13) *St Agnes*, from the Basilica of S. Apollinare Nuovo, Ravenna.
- 14) »Frauenkopf, aus dem Museum des Laterans« [sic], i.e., *Female figure from The Bath of the Infant Jesus*, from the Old Basilica of St Peter, Oratory of Pope John VII, now in the Sacre Grotte Vaticane, Vatican City.
- 15) Wilpert's original watercolour plate of the mosaic *Crossing of the Red Sea*, from the Basilica of S. Maria Maggiore, Rome.<sup>61</sup>
- 16) *Head of St Paul*, from the Basilica of SS. Cosmas and Damian, Rome.
- 17) *Good Shepherd*, from the Mausoleum of Galla Placidia, Ravenna.
- 18) *Head of St Bartholomew*, from the Baptistery of Neon, Ravenna.
- 19) *Head of St Peter*, from the Baptistery of Neon, Ravenna.
- 20) *Emperor Justinian*, from the Basilica of S. Vitale, Ravenna.
- 21) *Bishop Maximian*, from the Basilica of S. Vitale, Ravenna.

The introduction to Gurlitt's catalogue and the brief note by Karl Scheffler published in »Kunst und Künstler« [Art and Artist] offer insight into the motivations behind this impressive exhibition.<sup>62</sup> According to the promoters, most of the monuments displayed were »unknown« until then, often inaccessible and only superficially mentioned in the specialised literature. Wilpert-Sansaini-Tabanelli's meticulous graphic renderings of the photographed monuments ensured a »Stein für Stein« [tessera-by-tessera] level of accuracy.<sup>63</sup> Since the plates were created based on pre-First World War photographs, they possess significant scientific value, serving as crucial documentation of the mosaics' conservation status at the beginning of the twentieth century, as well as an invaluable tool for identifying additions and alterations made after that period. However, as two-dimensional media, the plates fell short of conveying the plasticity of artworks such as wall mosaics, resulting in a genuine »Sehnsucht nach den Originalen« [longing for the originals].<sup>64</sup> The replicas produced in the workshop of Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff promised to fill that void by faithfully representing the original decorations' plastic qualities. This effect was achieved by me-

ticulously replicating each tessera's nuanced colour and variable inclination within the mortar, allowing the aesthetic and three-dimensional qualities of the mosaics to be appreciated even outside their original context, such as at the Kunstsalon Fritz Gurlitt. Naturally, the colour aspect of these replicas was emphasised in the catalogue. As knowledge of the monuments had previously been based primarily on black-and-white photographs, the public was, for the first time, given the opportunity to marvel at these ancient artworks rendered in their original bright, iridescent hues.

Wolfgang Gurlitt demonstrated boldness in curating a unique exhibition on Italian mosaics, showcasing not a single ancient artefact, but only carefully crafted replicas. This approach blended aesthetic and artistic values, imbuing the reproductions with an aura of »authenticity«. However, the exhibition was not exclusively centred around mosaic reproductions. The gallery also presented works by several German artists with whom Puhl & Wagner and Gottfried Heinersdorff collaborated, such as Harold Bengen, César Klein, Max Pechstein, Johan Thorn-Prikker, Max Unold, and later Hermann Schaper. These included cartoons and samples related to their mosaic artworks, some inspired by Medieval and Byzantine art. Among Max Pechstein's contributions were selected samples derived from the mosaics depicting *Expulsion from Paradise* and *Adoration of the Magi*, produced in 1917 (fig. 14).<sup>65</sup>

As Scheffler emphasised in his critical note, the exhibition's focus was precisely on establishing a link between Late Antiquity/Early Middle Ages and the contemporary artistic trends in Germany. It highlighted the roles of the artist and artisan in reviving mosaic art, underscoring their obligations to past traditions while questioning whether mosaic still held a place in the modern art panorama.<sup>66</sup> To further promote the quality of his workshop's output, August Wagner published a

no. 7; Gurlitt, no. 509); fm146077 (P & W, H, no. 8; Gurlitt, no. 508); fm146091 (P & W, H, no. 9; Gurlitt, no. 515); fm146095 (P & W, H, no. 10; Gurlitt, no. 510); fm146089 (P & W, H, no. 11; Gurlitt, no. 514); fm146071 (P & W, H, no. 12; Gurlitt, no. 504); fm146078 (P & W, H, no. 13; Gurlitt, no. 525); fm146094 (P & W, H, no. 14; Gurlitt, no. 511); fm146093 (P & W, H, no. 17; Gurlitt, no. 512); fm146088 (P & W, H, no. 21; Gurlitt, no. 485). Pictures of P & W, H, nos. 15, 16, 18, 19, 20 are missing. A picture of no. 18 is published in Galerie Fritz Gurlitt 1919, as note 49, p. 11.

61 The 15th entry on the price list of the Berlinische Galerie is left blank; however, its content can be reconstructed from an earlier version preserved in the Zentralarchiv of the Staatliche Museen zu Berlin. This earlier list was enclosed with a letter addressed to Oskar Wulff in May 1919, in which the mosaic replicas were offered by the company to the Kaiser-Friedrich-Museum at preferential rates. In that version, the 15th entry lists a »gemalte Kopie« [painted copy] of the mosaic *Crossing of the Red Sea* from the Basilica of S. Maria Maggiore in Rome, which can be identified as Wilpert's original watercolour plate shown at the Gurlitt exhibition. According to a note added by Wulff at the bottom of the price list, the plate would be given to the museum free of charge upon the purchase of several replicas. Indeed, four pieces (P&W, H, nos. 7, 9, 10, and 12) had already been selected for acquisition, as indicated by Wulff's handwritten »X« next to them. The watercolour – the only one-of-a-kind item – was subsequently omitted from the updated price list, as it had already been earmarked for the museum. SMB-ZA, I/FBS 1, F 999/1919, »Preisaufstellung der altrömischen Mosaikkopien«.

62 Karl Scheffler, *Kunstaustellungen*, in: *Kunst und Künstler XVII*, 1919, pp. 275–278.

63 *Ibid.*, p. 275.

64 Galerie Fritz Gurlitt 1919, as note 49, p. 4.

65 Bildarchiv Foto Marburg, Wolfgang Gurlitt-Archiv, image file nos.: fm146080 (Gurlitt, no. 530); fm146081 (Gurlitt, no. 534); fm146082 (Gurlitt, no. 533); fm146083 (Gurlitt, no. 353); fm146087 (Gurlitt, no. 487); fm146090 (Gurlitt, no. 532).

66 Scheffler 1919, as note 62, p. 276.



14a–f Max Pechstein, mosaic samples from *Expulsion from Paradise* and *Adoration of the Magi*, displayed at Fritz Gurlitt's »Unbekannte römische Mosaiken« [Unknown Roman Mosaics] exhibition, c. 1917, original negative plates, c. 1919, Bildarchiv Foto Marburg, Wolfgang Gurlitt-Archiv, image file nos. fm146080 (Gurlitt, no. 530); fm146081 (Gurlitt, no. 534); fm146082 (Gurlitt, no. 533); fm146083 (Gurlitt, no. 353); fm146087 (Gurlitt, no. 487); fm146090 (Gurlitt, no. 532)

brief memorandum on the importance of mosaics in modern German art and culture, which included reproductions of some of the replicas.<sup>67</sup>

In May 1919, Wilhelm von Bode commissioned four copies from the company to be displayed alongside the mosaic of S. Michele in Afrisco at the Kaiser-Friedrich-Museum. The then Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung [Ministry of Science, Art, and National Education] provided an extraordinary grant for the acquisition of these works.<sup>68</sup> A comparison of archival records, a photograph showing the layout of the Early Christian and Byzantine room after 1919 (fig. 15), preserved in the Zentralarchiv, and the photographs from the Gurlitt exhibition held in the Bildarchiv Foto Marburg (fig. 16) makes it possible to identify the subjects of the replicas acquired by Bode: *Christ Dividing the Sheep from the Goats* from S. Apollinare Nuovo in Ravenna (SMB-MBK, inv. no. 6853),<sup>69</sup> the *Angel's Head* from S. Maria Maggiore in Rome (SMB-MBK, inv. no. 6851),<sup>70</sup> *Apostle Judas the Zealot* from the Baptistery of Neon in Ravenna (SMB-MBK, inv. no. 6854),<sup>71</sup> and *St Victor* from his chapel in S. Ambrogio in Milan (SMB-MBK, inv. no. 6852).<sup>72</sup> The third work was mistakenly identified at the time of acquisition as depicting »Simon Zelotes« from a »Baptistry of San Giovanni in Fonte in Ravenna« – in fact, the baptistry is located in Naples.<sup>73</sup> The Kaiser-Friedrich-Museum also received, free of charge,

Wilpert's watercolour plate representing the *Crossing of the Red Sea*.<sup>74</sup> The four replicas sold to the museum were presumed lost after 1945 due to the Second World War. Three of them are now housed in the Hermitage Museum in St Petersburg.<sup>75</sup> The watercolour is currently missing.

67 August Wagner (ed.), »Mosaik in Not«. Denkschrift über die Notlage der deutschen Mosaikkunst, Rudolstadt 1921. The memorandum contains 18 expert reports from well-known artists and architects, praising the company's achievements and emphasising the necessity of preserving this wealth of mosaic technologies painstakingly acquired in Germany over the past 30 years. See Leonhardt 2022, as note 6, p. 41.

68 Verzeichnis der Erwerbungen im Oktober und November. Bildwerke der christlichen Epoche, in: Berliner Museen. Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen 41, 1919–1920, col. 97.

69 P & W, H, no. 12.

70 P & W, H, no. 7.

71 P & W, H, no. 9.

72 P & W, H, no. 10.

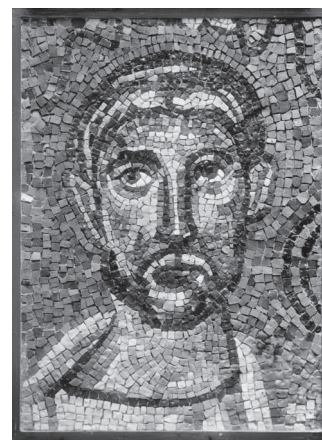
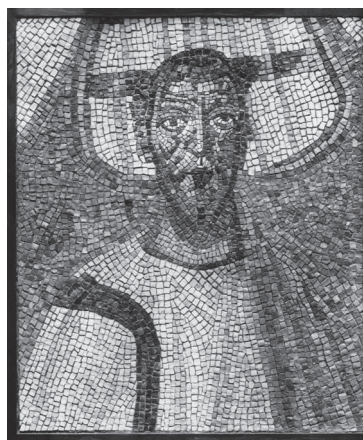
73 Verzeichnis der Erwerbungen 1919–1920, as note 68, col. 97.

74 P & W, H, no. 15. See note 61 above.

75 Hermitage Museum: *St Victor* (ИHB.№ ВВсэ-1322), *Christ Dividing the Sheep from the Goats* (ИHB.№ ВВсэ-1321), and *Apostle Judas the Zealot* (ИHB.№ ВВсэ-1323).



15 Layout of the Early Christian and Byzantine art room at the Kaiser-Friedrich-Museum after 1919, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, SMB-ZA, 2.18.-0990



16a–d Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff, *Christ Dividing the Sheep from the Goats*, from S. Apollinare Nuovo, Ravenna; *Angel's Head* from S. Maria Maggiore, Rome; *Apostle Judas the Zealot*, from the Baptistery of Neon, Ravenna; *St Victor*, from the Chapel of St Victor, Milan, displayed at Fritz Gurlitt's »Unbekannte römische Mosaiken« [Unknown Roman Mosaics] exhibition, c. 1916–1918, glass mosaics in wooden frames, 100×142 cm; 36×28 cm; 70×60 cm; 50×36 cm, original negative plates, c. 1919, Bildarchiv Foto Marburg, Wolfgang Gurlitt-Archiv, image file nos. fm146071 (P & W, H, no. 12; Gurlitt, no. 504); fm146096 (P & W, H, no. 7; Gurlitt, no. 509); fm146091 (P & W, H, no. 9; Gurlitt, no. 515); fm146095 (P & W, H, no. 10; Gurlitt, no. 510)



17 Orangerie Sanssouci, Potsdamer Kunstsommer, international exhibition »Mosaik und Glasmalerei« [Mosaic and Stained Glass], 1923, Archiv der Städtischen Kunstsammlungen Zwickau und Max-Pechstein-Museum, HMP, inv. no. 113



18 Mosaic decoration in the apartment of Gottfried Heinersdorff in Lichterfelde (Berlin), c. 1929

The initiative was met with acclaim and resonated significantly within Berlin's cultural circles, likely contributing to the broader circulation of these works both in Germany and abroad.

The Caspary Gallery in Munich organised an exhibition on mosaics in the summer of 1919, once again displaying some of the »unknown Roman mosaics«. <sup>76</sup> In 1923, the replicas were shown in the international exhibition »Mosaik und Glasmalerei« [Mosaic and Stained-Glass], held in the Orangerie of Sanssouci, alongside Wilpert's watercolour of the *Crossing of the Red Sea* from the Kaiser-Friedrich-Museum and Max Pechstein's cartoons and samples related to the mosaics *Expulsion from Paradise* and *Adoration of the Magi* (fig. 17). <sup>77</sup>

Over the subsequent years, the mosaic workshop sought to establish a profitable business model by marketing these serially produced replicas to other museums and cultural institutions, including the British Museum and the facsimile catacombs in Valkenburg, both of which received price lists and photographs of the available pieces. <sup>78</sup> In 1922, the company expanded its operations overseas. August Wagner's son, Gerhard, assumed the directorship of the Ravenna Mosaic Company, founded by Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff in St Louis and New York. <sup>79</sup> New replicas based on Roman and Ravennate models were produced there and, between 1924 and 1925, sold to the Metropolitan Museum of Art in New York, where they remain today. <sup>80</sup>

Heinersdorff kept a replica of the *Two Angels* from S. Maria Maggiore <sup>81</sup> and of *Bishop Maximilian* from the Basilica of S. Vitale <sup>82</sup> hanging in his apartment in Lichterfelde (Berlin). Designed in 1928 by the architect Walter Würzbach, the apartment was furnished by Marcel Breuer and decorated with geometric mosaic patterns (fig. 18), demonstrating the aesthetic and expressive potential of the encounter between the ancient and the modern, Historicism and Bauhaus. <sup>83</sup>

Max Pechstein's mosaic samples, produced in collaboration with Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff in 1917, were exhibited in vari-

76 See Adolf Feulner, *Mosaiken und Glasmalereien*, in: *Die christliche Kunst 18, 1921–1922*, pp. 1–18.

77 Potsdamer Kunstverein e.V. 1923, as note 51, pp. 12–14, 30–31. See Schulz 1987, as note 34, p. 49; Kunstwissenschaftler- und Kunstkritikerverband in Zusammenarbeit mit dem Potsdamer Kunstverein e.V. (eds.), *Der Potsdamer Kunstverein des 20. Jahrhunderts*, Potsdam 2025, pp. 60–62.

78 Berlinische Galerie, Archiv Puhl & Wagner, G. Heinersdorff (Schriftenarchiv), folder no. 810, P&W, H, Ausland, 1920/21, E–Z, und Dossier Ausland, A–Z, 1922–, D/Dalton, Prof. O.M., British Museum, London, »betr. Angebot römische Mosaiken nach Vorlagen von Wilpert Römische Mosaiken und Wandmalereien«, letter from Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff to Ormonde Maddock, 31.1.1921; H/Holland, Jan Diepen, Falkenburg/Prov. Limburg, »betr. Preise für Kopien altrömischer Mosaiken«, letter from Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff to Jan Diepen, 6.12.1921.

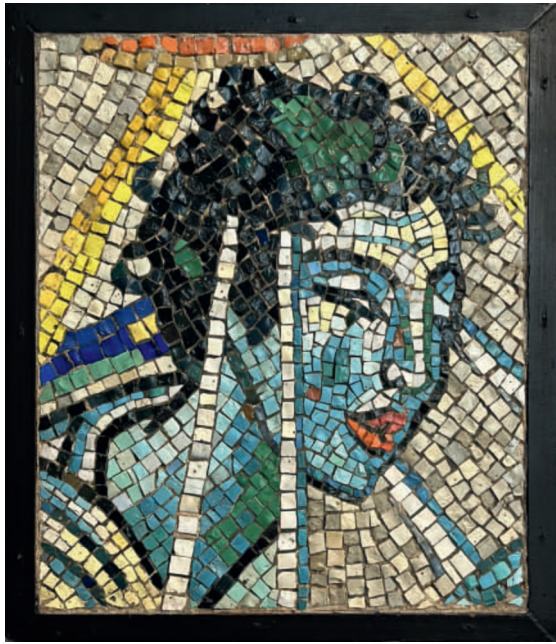
79 Kolland et al. 1985, as note 15, pp. 22–24.

80 Metropolitan Museum of Art, Medieval Art Collection: *The Israelites Rise Against Moses*, from the Basilica of S. Maria Maggiore, Rome (object no. 24.144.1); *Crossing of the Red Sea*, from the Basilica of S. Maria Maggiore, Rome (object no. 24.144.2); *Agnus Dei*, from the Basilica of SS. Cosmas and Damian, Rome (object no. 24.144.3); *Christ Dividing the Sheep from the Goats*, from the Basilica of S. Apollinare Nuovo, Ravenna (object no. 24.144.4); *Saint Agnes*, from the Basilica of S. Apollinare Nuovo, Ravenna (object no. 24.144.5a, b); *Bust of Christ*, from the Archbishop's Chapel, Ravenna (object no. 24.144.6); *Miraculous Draught of Fishes*, from the Basilica of S. Apollinare Nuovo, Ravenna (object no. 24.144.7); *The Processions of Emperor Justinian and Empress Theodora*, from the Basilica of S. Vitale, Ravenna (object no. 25.100.1a–e). See Stephen R. Zwirn, *Apse Decoration of S. Vitale: The emperor Justinian and Archbishop Maximianus and members of their courts; The empress Theodora and members of her court*, in: Kurt Weitzmann (ed.), *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, exh. cat. [New York, Metropolitan Museum of Art, 19.11.1977–12.2.1978], New York 1979, cat. nos. 65–66, pp. 76–78; Herbert H. Kessler, *Old Testament Panel from Sta. Maria Maggiore*, in: *ibid.*, cat. no. 420, pp. 468–469.

81 P & W, H, no. 8.

82 P & W, H, no. 21.

83 Springer 1989, as note 5, pp. 104, 106; Kai Habermehl, *Einführung. Lichtsteine. Gottfried Heinersdorff und die Erneuerung der Glasmalerei in Deutschland*, in: Leismann 2001, as note 32, p. 11; Elke Doppebauer, Kai Habermehl, *Biographische Notizen Gottfried Heinersdorff*, in: *ibid.*, p. 125.



19 Max Pechstein, mosaic sample of the *Angel's Head* from *Expulsion from Paradise*, 1917, glass mosaic in wooden frame, 37,5 × 32,5 cm, Kunstsammlungen Zwickau, Max-Pechstein-Museum, inv. no. 2010/16/K3



20 Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff, *Jochebed Presenting Moses to Pharaoh's Daughter*, from the Basilica of S. Maria Maggiore, Rome, glass mosaic in wooden frame, 101 × 151 cm, Berlin, private collection

ous venues, and some have recently been sold at auction. One sample of *Angel's Head* – related to *Expulsion from Paradise* – is currently on display at the Kunstsammlungen Zwickau, Max-Pechstein-Museum (fig. 19),<sup>84</sup> while the one depicting a *Putto* is held in a private collection.<sup>85</sup> Lastly, both a larger version of the mosaic replica from S. Maria Maggiore, illustrating *Jochebed Presenting Moses to Pharaoh's Daughter*,<sup>86</sup> and the *Martyr with the Crown* remain in the collections of Wagner's heirs in Berlin (fig. 20) and Switzerland.<sup>87</sup>

#### Credits

1a, b: Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Vor- und Frühgeschichte / Federica Tagliatesta. – 2: Kommunalarchiv Minden, Nachlass Eva Kramer / Eva Kramer. – 3, 4: Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Vor- und Frühgeschichte. – 5, 6: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst / Antje Voigt. – 7: Max Osborn, Max Pechstein, Berlin 1922, no page number. – 8, 10, 17: Archiv der Städtischen Kunstsammlungen Zwickau und Max-Pechstein-Museum, HMP. – 9: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Roman März. – 11: Kunstsalon Fritz Gurlitt: Galerie Fritz Gurlitt, Unbekannte römische Mosaiken, Februar-März-Ausstellung 1919, Berlin 1919, cover. – 12: Joseph Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Freiburg im Breisgau 1916, pl. 46. – 13, 14a–f, 16a–d: Bildarchiv Foto Marburg, Wolfgang Gurlitt-Archiv. – 15: Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv. – 18: Peter Springer, *Modernisierung einer alten Kunst. Anmerkungen zum Verhältnis von Mosaik, Zeit und Avantgarde*, in: Helmut Geisert, Gabriele Struck, Ruth Irmgard (eds.), *Wände aus farbigem Glas. Das Archiv der Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff. Mosaik und Glasmalerei*, Berlin 1989, p. 104. – 19: Kunstsammlungen Zwickau, Max-Pechstein-Museum / Federica Tagliatesta. – 20: Private collection.

<sup>84</sup> Inv. no. 2010/16/K3. See Stadtverwaltung Zwickau, Kulturamt, *Kunstsammlungen Zwickau Max-Pechstein-Museum 2014*, as note 39, pp. 10–11.

<sup>85</sup> Schmidt 2001, as note 35, pp. 21–24.

<sup>86</sup> P & W, H, no. 2.

<sup>87</sup> P & W, H, no. 5. For a colour reproduction of this mosaic, see Josef Ludwig Fischer, *Deutsches Mosaik und seine geschichtlichen Quellen*, Leipzig 1939, pl. I.



»von allen Gattungen ein gutes Specimen«:

## Mechanismen der Translokation von Objekten der Samarra-Ausgrabungen 1911–1913 an die Spree

Stefanie Janke

*Von 1911 bis 1913 untersuchten Friedrich Sarre und Ernst Herzfeld während zweier Ausgrabungskampagnen das Ruinengebiet von Samarra im heutigen Irak. Die Fundstätte gehörte damals zum Osmanischen Reich. Laut dem osmanischen Antikengesetz von 1906 war es nicht erlaubt, archäologische Objekte auszuführen. Jedoch gelang es den deutschen Forschern, neben angekauften Objekten auch einige Funde nach Berlin zu schaffen, für die sie nach eigener Aussage im Nachhinein eine Genehmigung erhielten. Davon profitierte besonders die im Aufbau befindliche Islamische Abteilung der Königlichen Museen zu Berlin, deren Leiter Friedrich Sarre war. Hierbei stand nicht nur der repräsentative Charakter des Fundmaterials, sondern ebenso der wissenschaftliche Wert im Vordergrund. So lag der Fokus neben demontierten Architekturelementen auf der Keramik, die bis dahin unbekannte Resultate lieferte. Dass eine Ausfuhr der Funde realisiert werden konnte, verdankte man bewährten Methoden und einem Netzwerk aus Akteur\*innen, die hierin involviert waren.*

Ungefähr 125 Kilometer nördlich der heutigen irakischen Hauptstadt Bagdad liegt am Tigris die Ruinenlandschaft von Samarra<sup>1</sup> (Abb. 1). Bis 1917 stand der Ort unter Kontrolle des Osmanischen Reiches und gehörte zum Vilâyet Bagdad. Gegründet wurde Samarra im Jahr 836 vom achten Kalifen der Dynastie der Abbasiden al-Mu'tasim (reg. 833–842), der diese zur Residenzstadt erwählte und somit Bagdad als Regierungssitz ablöste. Der Palastkomplex des Dar al-Khalifa<sup>2</sup> sowie Militärquartiere gehörten unter anderem zur Gründungsphase von Samarra und wurden während der Regierungszeit al-Mu'tasims errichtet.<sup>3</sup> Einen Ausbau erfuhr die Stadt unter seinem Sohn, dem zehnten Kalifen der Abbasiden, al-Mutawakkil (reg. 847–861), der den Palast Balkuwara und die Große Moschee mit dem berühmten Spiralminarett (al-Malwiyya) erbauen ließ. Das gesamte Stadtgebiet des alten Samarra erstreckte sich entlang des Tigris über ungefähr 57 Quadratkilometer (Abb. 2). Die verschiedenen Bauphasen, in denen Samarra zu solcher Größe erwuchs, spiegeln sich im Stadtbild und in der Architektur wider. Es handelte sich einerseits um eine geplante Stadt, die aber gleichzeitig auch natürlich gewachsen war.<sup>4</sup> Bis 892 bildete der Ort die Hauptstadt des Abbasiden-Reiches. Diese wurde jedoch bereits unter al-Mu'tadid (reg. 892–902) nach Bagdad zurückverlegt. Auch die ungefähr zeitgenössischen historischen Berichte, unter anderem von Al-Ya'qûbi, Yâqût, Al-Isfahânî und Al-Shâbushtî, erwähnten die einstige Pracht der Stadt<sup>5</sup> und bildeten neben den Resultaten der Ausgrabungen und Oberflächenuntersuchungen die wichtigsten Quellen für die Erforschung Samarras während der Herrschaft der Abbasiden. Durch die ersten systematischen und wissenschaftlichen Ausgrabungen in Samarra (1911 bis 1913) unter

der Führung von Friedrich Sarre, dem Leiter der noch jungen Islamischen Abteilung der Königlichen Museen zu Berlin<sup>6</sup> und deren Ausführung durch den Architekten Ernst Herzfeld, konnte ein imponantes Spektrum an Wandornamenten aus Stuck in den Palastbauten und Wohnhäusern freigelegt werden. Weitere Funde im architektonischen Kontext stellten unter anderem Marmorelemente, Wandmalereien mit mehreren Putz- und Malschichten, teilweise mit figürlichen Motiven, sowie verzierte Holzpaneele dar. Daneben barg man auch Glas- und Perlmuttermosaiken sowie Lüsterfliesen. Zu den Kleinfunden zählten eine große Bandbreite an Keramik, darunter Lüsterscherben und -gefäße sowie chinesische Porzellanimporte, aber auch Glasgefäße und -objekte. Die sich über zwei Ausgrabungskampagnen<sup>7</sup> erstreckenden archäologischen Untersuchungen waren die ersten einer frühislamischen Stadt in diesem Umfang.<sup>8</sup> Die Resultate dieser Untersuchungen besitzen bis heute bedeutende Relevanz für die Kunstgeschichte und Archäologie in der Erforschung dieser Epoche.

1 In den historischen Quellen wird Samarra auch als Surra Man Ra'â bezeichnet, was »die Freude des Beschauers« bedeutet. Für weitere Informationen vgl. Alastair Northedge, *The historical topography of Samarra* (Samarra Studies, Bd. I), London 2005, S. 97–98.

2 In der Grabungsdokumentation und in seinen Korrespondenzen verwendete Ernst Herzfeld die Bezeichnung Bet al-Khalifa. Auch wird in der Ausgrabungsdokumentation parallel der Name al-Djawsaq al-Khaqani verwendet. Dies bezeichnet jedoch nur die privaten Wohnbereiche des Kalifen und seiner Familie. Der öffentliche Teil wurde Dar al-'Amma genannt. Siehe dazu Alastair Northedge, *Samarra*, in: *The Encyclopaedia of Islam*, Bd. 8, Leiden 1995, S. 1039.

3 Alastair Northedge, 'Askar al-Mu'tasim: the Central City of Samarra', in: Julia Gonnella, Rania Abdellatif, Simone Struth (Hg.), *Beiträge zur Islamischen Kunst und Archäologie*, Bd. 4: *A hundred years of excavations in Samarra*, Wiesbaden 2014, S. 39.

4 Northedge 2014, wie Anm. 3, S. 38, 40–41.

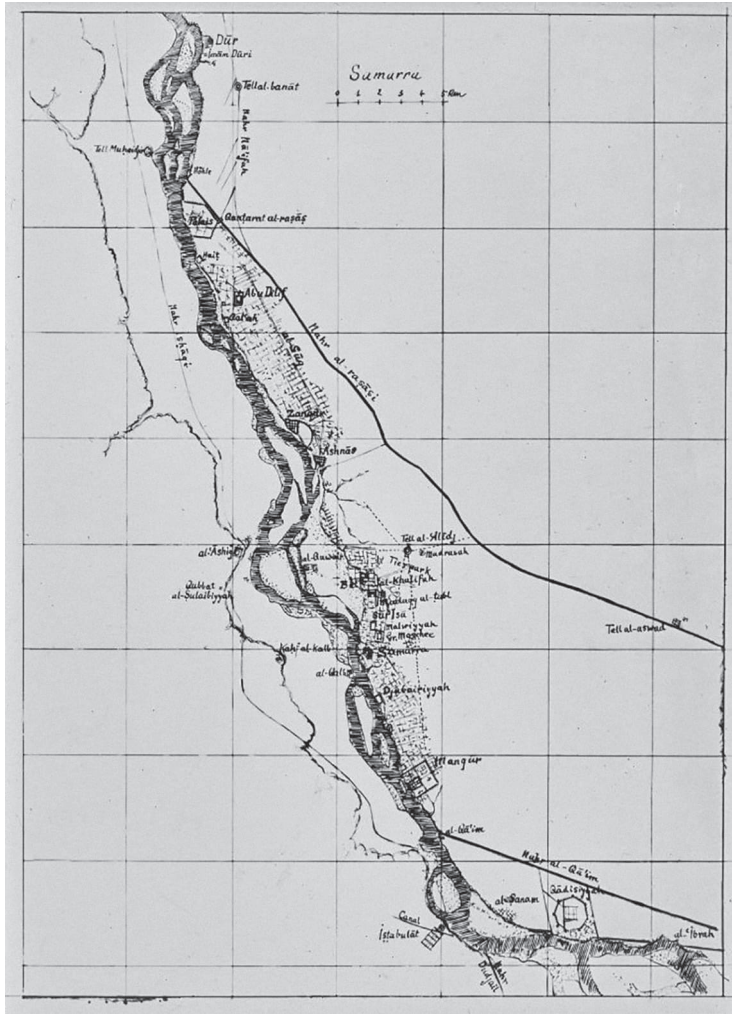
5 Northedge 2005, wie Anm. 1, S. 276–358; SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 63.

6 Die Islamische Abteilung wurde 1904 durch die Initiative Wilhelm Bodes (Generaldirektor der Königlichen Museen von 1906 bis 1920) gegründet.

7 Die erste Ausgrabungskampagne dauerte mit kurzer Unterbrechung fast ein Jahr (3.1.1911–1.1.1912). Die zweite Kampagne war mit ca. sieben Monaten kürzer angesetzt (30.11.1912–7./8.7.1913). Zu detaillierten Beschreibungen und umfangreichen Informationen zu den Umständen und Abläufen der Grabungen siehe Jens Kröger, *Chronik der Ausgrabungen von Samarra 1911–13*. Eine kulturhistorische Studie zur Forschungs- und Förderungsgeschichte der Islamischen Archäologie im 20. Jahrhundert, in: Gonnella, Abdellatif, Struth 2014, wie Anm. 3, S. 234–346 sowie Thomas Leisten, *Excavation of Samarra*, Bd. 1: *Architecture. Final report of the first campaign 1910–1912* (Baghdader Forschungen, Bd. 20), Mainz am Rhein 2003, S. IX–X, 3–32.

8 Julia Gonnella, *Studying Samarra Today*, in: Gonnella, Abdellatif, Struth 2014, wie Anm. 3, S. 7; Leisten 2003, wie Anm. 7, S. IX.





2 Ausschnitt einer Fotografie vom Übersichtsplan der Ruinen in Samarra, OID 2770463, Großbilddiapositiv (Glas), schwarz-weiß, 8,5 x 10 cm, Aufnahme nach 1913, Ausgrabungsdokumentation, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst

## Die Umstände der Ausgrabungen in Samarra

Schon vor seiner Funktion als Leiter der Islamischen Abteilung, die er ab 1904 innehatte, fasste Friedrich Sarre den Entschluss, eine archäologische Ausgrabung in der Region Südwestasiens durchzuführen und unternahm daher mehrere Forschungsreisen.<sup>9</sup> Aufgrund des französischen Monopols auf Ausgrabungen in Persien, das bis 1927 bestand, war es nicht möglich, dort eine archäologische Grabung zu initiieren.<sup>10</sup> Das Augenmerk fiel somit auf das Osmanische Reich und insbesondere auf die Euphrat-Tigris-Region. Hier unternahm Sarre bereits von 1907 bis 1908 zusammen mit Ernst Herzfeld eine Forschungsreise durch Mesopotamien. Ziel dieser Unternehmung war – neben der wissenschaftlichen Erforschung von Ruinenstätten und deren anschließender Publikation – einen geeigneten Ausgrabungsort für weitere Untersuchungen ausfindig zu machen. Dabei wurde Samarra auserkoren, da erstens das Ruinenfeld nicht großräumig von jüngeren Besiedlungsphasen überlagert wurde und zweitens der Fundort nicht so massiv von Raubgrabungen zerstört war, sodass wissenschaftliche Forschungen noch als lohnenswert erachtet wurden.<sup>11</sup>

Im Juli 1909 stellte Friedrich Sarre die Anfrage nach einer zwei-jährigen Grabungserlaubnis für Samarra bei den Kaiserlich Osmanischen Museen. Nachdem im Frühjahr 1910 alle entscheidenden osmanischen Autoritäten ihre Zustimmung zu einer Grabung in Samarra erteilt hatten,<sup>12</sup> wurde die Erlaubnis fast ein Jahr später,<sup>13</sup> im Sommer 1910, auf den Namen Friedrich Sarre ausgestellt. Hierfür hatte er 20 Osmanische Lira zu entrichten.<sup>14</sup> Auch aus dem Vertrag, der zwischen Friedrich Sarre und Ernst Herzfeld am 1. Oktober 1910 geschlossen wurde, geht hervor, dass die Grabungserlaubnis für Samarra von der türkischen Regierung für Friedrich Sarre erteilt wurde.<sup>15</sup> Die archäologischen Untersuchungen wurden also offiziell als Privatunternehmung Sarres deklariert.<sup>16</sup> Diesbezüglich äußerte sich Wilhelm Bode am 28. März 1911 gegenüber dem Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten: »Die Samarra-Expedition des Professors Sarre mußte schon deshalb der türkischen Regierung gegenüber als Privatexpedition behandelt werden, weil diese den Kgl. Museen, bei den vielen Grabungen, die sie in der asiatischen Türkei schon machen läßt, nur sehr ungern, wenn überhaupt, die Erlaubnis gegeben und die Expedition mißtrauisch beobachtet hätte.«<sup>17</sup>

Von Anfang an war das Ziel der Unternehmung von Bode und Sarre jedoch klar definiert: Die Ergebnisse sollten den Königlichen Museen zu Berlin, insbesondere der Islamischen Abteilung, zugutekommen.<sup>18</sup> Dazu zählte neben der Grabungsdokumentation<sup>19</sup> und den -ergebnissen auch »die Gewinnung von Funden und die Sicherung derselben für die Königlichen Museen«,<sup>20</sup> insbesondere für die noch im Aufbau befindliche Islamische Abteilung.<sup>21</sup> So beklagte Friedrich Sarre die hohen Kosten auf dem Kunstmarkt und die fehlenden öffentlichen Mittel für Erwerbungen, um mit den anderen großen europäischen Museen in Paris und London mithalten zu können und fügte hinzu, dass eine Aus-

9 Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 235–236.

10 Ebd., S. 236. Zur Problematik der französischen Monopolstellung in Persien und der auf deutscher Seite versuchten Eliminierung im Interesse der Königlichen Museen zu Berlin, siehe auch Stefanie Janke, Die Erwerbungen aus Rhages / Rayy und ihre Wege in die Islamische Abteilung der Berliner Museen, in: Jahrbuch der Berliner Museen 63, 2022, S. 56–59, doi.org/10.57894/jbm.2022.1.101693.

11 SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 63–64; Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 236.

12 SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 22–27, 38–39, 42.

13 Arzu Terzi, Samarra Excavations in Ottoman Bureaucracy, in: Gonnella, Abdellatif, Struth 2014, wie Anm. 3, S. 12, 16, Abb. 4; Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 248.

14 Terzi 2014, wie Anm. 3, S. 11–12. Dass sich die Ausstellung der Erlaubnis so lange hinzog, hatte wohl mehrere Gründe. Arzu Terzi verweist hier auf die Umbauphase der osmanischen Staatsadministration, nachdem Sultan Mehmed Reşad seinen Bruder Abdülhamid II. unter dem Einfluss der Jungtürken ersetzt hatte. Auch verstarb 1910 der Generaldirektor der Kaiserlich Osmanischen Museen, Osman Hamdi Bey, und sein Bruder Halil Edhem Bey übernahm dessen Posten. Die Grabungserlaubnis für die erste Ausgrabungskampagne ist abgebildet bei Terzi 2014, wie Anm. 3, S. 16, Abb. 4.

15 SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 58, § 1.

16 SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 58, § 10.

17 SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 93.

18 SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 58, § 1; SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 66.

19 SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 59, § 8. Ernst Herzfeld hatte nach dem Vertrag mit Sarre ein Tagebuch und ein Fundjournal anzulegen, wie es auch bei den Ausgrabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft in Babylon und Assur üblich war. Neben den Fotografien und Zeichnungen stellen diese laut Vertrag das Eigentum der Expedition bzw. der Generalverwaltung der Königlichen Museen dar.

20 SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 58, § 4.

21 SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 66.

grabung die günstigere Alternative darstellte, um die Sammlung weiter auszubauen und dass diese zusätzlich noch wissenschaftliche Erkenntnisse liefern würde.<sup>22</sup> Auch die unter § 2 im Vertrag zwischen Sarre und Herzfeld festgehaltenen Punkte zeigen, dass es sich bei den Ausgrabungen um keine rein private Unternehmung Sarres handelte. So erklärte sich die Generalverwaltung der Königlichen Museen bereit, die noch fehlenden Geldmittel für Samarra aufzubringen und Sarre die Oberleitung und alle Entscheidungen über die Ausführung und die Wahl von Grabungsstellen und eines untersuchenden Architekten zu übertragen.<sup>23</sup>

Bereits ungefähr ein Jahr zuvor hatte Sarre gegenüber Herzfeld in Erwägung gezogen, dass er sein Ausgrabungsrecht für Samarra ans Museum abtreten würde.<sup>24</sup> Nach Artikel X des geltenden osmanischen Antikengesetz von 1906 konnten ausländische Wissenschaftler\*innen oder Privatpersonen, die über entsprechende Qualifikationen verfügten, wie im Fall von Samarra Friedrich Sarre, eine Lizenz zum Zweck von Ausgrabungsaktivitäten im Osmanischen Reich erwerben. Diese Lizenz war laut Artikel XXII nicht auf andere übertragbar.<sup>25</sup> Im August 1910 erwähnte Sarre jedoch gegenüber Bode, dass er, aufgrund der günstigeren Aussichten bei den osmanischen Behörden, dafür plädierte, die Ausgrabung offiziell von sich ausgehen zu lassen. Den Museen würden dadurch aber keine Konsequenzen entstehen, da er seinen Anspruch an den Funden abtreten würde und sich »de facto als Beauftragten des Museums« sehe.<sup>26</sup> Zu diesem Zeitpunkt ging Sarre noch davon aus, dass eventuell die Möglichkeit bestand, offiziell Funde aus Samarra zu erhalten: »Was die Funde betrifft, so hat mir Halil, und auch Hamdy, vor zwei Jahren gesagt, daß das Museum sie bei einer vor. Ausgrabung meinerseits mir entgegenkommen würden.«<sup>27</sup> Jedoch hatte er Bedenken, die neue türkische Regierung könnte dies nicht mehr erlauben. Die Bestätigung dieser Tatsache erhielt er fast zwei Monate später mündlich von Halil Bey und bat auch Herzfeld, der auf dem Weg nach Samarra war, sich danach zu richten.<sup>28</sup>

Da die Islamische Abteilung über keine öffentlichen Mittel in dem Umfang verfügte, eine Ausgrabung zu finanzieren, war die Einwerbung von privaten Geldern essenziell.<sup>29</sup> So war Friedrich Sarre gezwungen, selbst Gelder für das Vorhaben zu akquirieren. Er nutzte dazu sowohl berufliche als auch private Kontakte. Die Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft, deren großzügige Geldgeberin Friedrich Sarres Tante Elisabeth Wentzel-Heckmann war, stellte 60.000 Mark zur Verfügung. Weitere 30.000 Mark stammten von der Deutschen Bank, die durch den Vorstandssprecher Arthur von Gwinner übermittelt wurden. Auch Sarres Vetter, der Baurat Georg Heckmann, sponserte 20.000 Mark. Jeweils weitere 5.000 Mark gaben der industrielle Geheimrat Eduard Arnold sowie der Generaldirektor Wilhelm Bode und Friedrich Sarre selbst dazu. Zudem wurden 20.000 Mark nach Beantragung durch Wilhelm Bode aus dem allerhöchsten Dispositionsfond seiner Majestät des Kaisers und Königs bewilligt. Die Kosten für die beiden Gipstechniker der Königlichen Museen zu Berlin, die nach Samarra entsandt wurden, übernahmen ebenfalls die Museen. Die Museen konnten es sich jedoch aufgrund fehlender Mittel nicht leisten, die Unternehmung darüber hinaus zu finanzieren. Insgesamt hatte die Samarra-Expedition ein Budget von 145.000 Mark.<sup>30</sup> Im Vergleich zu den deutschen Ausgrabungen in Babylon und Assur, die durch die Deutsche Orient-Gesellschaft finanziert wurden und laut Sarre über ein monatliches Budget von 10.000 Mark verfügten, waren die Ausgrabungen in Samarra finanziell nicht so gut

ausgestattet.<sup>31</sup> Auch empfahl Generaldirektor Wilhelm Bode, die Provenienz der Expeditionsgelder für Samarra gegenüber Halil Bey erst einmal zu verschleiern.<sup>32</sup> So sollte schon vorab ein Expeditionsfond auf Sarres Namen eingerichtet werden, damit angenommen werden sollte, dass das Geld von Sarre selbst stamme. Erst mit der Publikation und nach Abschluss der Aufarbeitung sollte ein Dank an die Geldgeber öffentlich erfolgen.<sup>33</sup>

Noch bevor die Grabungserlaubnis durch alle osmanischen Autoritäten bewilligt war, verschaffte sich der französische Architekt Henri Viollet, durch die Gunst der Lokalbehörden in Bagdad und Samarra sowie mithilfe des für die Durchführung beauftragten jungen Architekten André Godard die Möglichkeit, für sechs Wochen Ausgrabungen in Samarra am Dar al-Khalifa und Qasr al-Ashiq durchzuführen.<sup>34</sup> Dies führte unweigerlich zu einem Konflikt mit Herzfeld und Sarre.

Am 10. Oktober 1910 brach Herzfeld von Berlin nach Samarra auf.<sup>35</sup> Die Reise erfolgte über Italien und Ägypten nach Beirut, wo er am 23. Oktober 1910 die Ausgrabungserlaubnis im Konsulat in Empfang nahm<sup>36</sup> und sich mit einem Abstecher nach Baalbek weiter nach Aleppo begab.<sup>37</sup> Am 2. November 1910 reiste er von Aleppo mit einer Karawane in Richtung Mittlerer Euphrat nach Bagdad. Unterwegs machte er an mehreren Fundorten halt, um seine Studien und Aufnahmen für das Reisewerk der Euphrat-Tigris-Unternehmung weiterzuführen.<sup>38</sup>

Dabei berichtete er auch, dass ihm Objekte zum Kauf angeboten wurden. Beispielsweise nahm Herzfeld in Raqqa ein Kapitell im sogenannten Tulunidenstil (vermutlich I. 2202)<sup>39</sup> für  $\frac{3}{4}$  Medjidi Trinkgeld mit und kaufte ein paar Keramikstücke, darunter eine Scherbe mit sit-

22 SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 75–76.

23 SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 58, § 2.

24 Sarre an Herzfeld, 27.10.1909, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

25 Publikation des Antikengesetzes von 1906 in französischer Sprache, s. Règlement sur les Antiquités en Turquie, 10.4.1907, <https://transllegisl.hypotheses.org/uebersicht/osmanisches-reich-10-04-1907> [letzter Zugriff: 28.4.2025].

26 SMB-ZA, IV/NL Bode 4729 Sarre, Friedrich, Schreiben vom 22.8.1910.

27 Ebd. Durchstreichung im Original.

28 Sarre an Herzfeld, 27.10.1910, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

29 Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 250–255. Dort ist eine ausführliche Darstellung zur Finanzierung und den entsprechenden Hintergründen der beiden Ausgrabungskampagnen angegeben; SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 93–95.

30 SMB-ZA, I/IM 16, Bl. 90; Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 250–255. 1922 erwähnte Ernst Herzfeld gegenüber dem Unterrichtsminister, dass die »Museen und andere staatliche Stellen« unmittelbar nicht an der Finanzierung der Ausgrabungen beteiligt waren, s. SMB-ZA, I/IM 16, Bl. 88.

31 SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 160; dazu auch Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 324.

32 Herzfeld an Sarre, 15.5.1910, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

33 Ebd.

34 FSA A.06 07.06.01: S-6, S. 18–19, 23–24; siehe auch Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 240–241; Vanessa Rose, »Les fouilles d'Henry Viollet à Samarra«, in: *Annales islamologiques* 5, 2017, S. 167–190, <https://journals.openedition.org/anis/3449> [letzter Zugriff 1.6.2025]; Leisten 2003, wie Anm. 7, S. 4, 9–10, mit weiteren Informationen.

35 FSA A.06 07.06.01: S-6, S. 1–5.

36 Herzfeld an Halil Bey, 24.10.1910, SMB-ISL, Samarra-Archiv; Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 262.

37 FSA A.06 07.06.01: S-6, S. 1–5.

38 FSA A.06 07.06.01: S-6, S. 5–22.

39 Das Kapitell soll laut Herzfeld in den Ruinen im Osten der islamischen Stadt (Munaitir) gefunden worden sein, vgl. Herzfeld an Sarre, 2.12.1910, SMB-ISL, Samarra-Archiv.



3 Bodenfragmente (Gefäßkeramik) I. 4137, 12./13. Jahrhundert, Quarzfritte, weißer Anguss, blaue Bemalung unter transparenter farbloser Glasur, Breite: 22,3 cm, Durchmesser: 14,1 cm Fuß, Wandungsstärke: ca. 0,5 cm, 1910 angekauft durch Ernst Herzfeld, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst



4 Glaslampe für einen Lampenhalter Sam 9, 9. Jahrhundert, transparentes farbloses Glas, frei geblasen, Höhe: 6,5 cm, Durchmesser: 5 cm, 1911, Ausgrabungen in Samarra (heute Irak), Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst

zender Figur (Abb. 3, I. 4137).<sup>40</sup> Dass er auch Oberflächenfunde sammelte, beschrieb er ebenfalls in seinem Tagebuch. Als er die Ruinenstätte Süriyyah besuchte, las Herzfeld im Westen außerhalb der Stadtmauer einige Scherben aus rötlichem Ton und mit roter roher Bemalung auf.<sup>41</sup> Am 6. Dezember 1910 erreichte Herzfeld Bagdad, wo er nach einem kurzen Aufenthalt in der Deutschen Schule beim befreundeten amerikanischen Konsul Levack wohnte.<sup>42</sup> Von dort aus reiste er am 1. Januar 1911 zusammen mit Samuel Guyer, der ihn für zwei Monate bei den Architekturaufnahmen in Samarra unterstützte, sowie in Begleitung des Grabungskommissars,<sup>43</sup> Salah al-Din Effendi, und weiteren Mitgliedern des Ausgrabungsteams nach Samarra.<sup>44</sup> Dort starteten am 9. Januar 1911 die Ausgrabungsarbeiten an der Großen Moschee, nahe dem modernen Ort Samarra.

Bereits am Anfang erwähnte Herzfeld den Verlust von Mauern durch Ziegelraub, der im großen Umfang am Vorbau vor dem Haupttort der Großen Moschee beobachtet wurde.<sup>45</sup> Während der Arbeiten im Graben 1 wurde am 20. Januar 1911 in einem kleineren Zimmer am Fuß der Moscheewand auf dem Pflasterboden eine große Anzahl Fragmente eines Polycandelons entdeckt. Ein fast vollständig erhaltendes Öllämpchen des Kronleuchters (Abb. 4) sekretierte<sup>46</sup> Herzfeld, mit großer Wahrscheinlichkeit bevor der Kommissar den Fund sah, sodass letzterer vermutlich nur von der Existenz des zweiten vollständigen Lämpchens wusste.<sup>47</sup> Ersteres sandte Herzfeld später mit der Post nach Berlin.<sup>48</sup> Da das Expeditionshaus, in dem die Funde untergebracht wurden, baufällig war, befürchtete Herzfeld, die Behörden könnten annehmen, dass es nicht genug Schutz für diese bot. Der oberste osmanische Beamte vor Ort, der Kaimmakam von Samarra, verlangte nämlich, dass die Funde der Ausgrabung ins Serai, also in das lokale Regierungsgebäude, überführt werden sollten.<sup>49</sup> Als der Kommissar dies umsetzen wollte, erklärte Herzfeld ihm, dass die Funde, solange sie nicht fertig bearbeitet waren, im Grabungshaus verbleiben müssten. Zudem führte

40 FSA A.06 07.06.01: S-6, S. 11. Eventuell könnte es sich bei der Scherbe mit sitzender Figur um das Bodenfragment eines Gefäßes handeln, das unter der Inventarnummer I. 4137 im Erwerbungsbuch registriert ist. Als Vermerk ist im Inventarbuch angegeben, dass es von Herzfeld in Raqqa erworben wurde. Eine Erwähnung und Abbildung findet sich auch in Friedrich Sarre, Ernst Herzfeld, Archäologische Reise im Euphrat- und Tigris-Gebiet, Bd. IV, Berlin 1920, S. 23, Abb. 398. Herzfeld schrieb am 28.5.1911 diesbezüglich an Sarre: »Einen kleinen Posten habe ich noch nicht mit berechnet, ich habe noch 44 Mk für das Marmorcapitell u. die 2 Raqqahscherben zu verlangen.« Herzfeld an Sarre, 28.5.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

41 FSA A.06 07.06.01: S-6, S. 10–11.

42 FSA A.06 07.06.01: S-6, S. 23.

43 Laut Antikengesetz von 1906, Artikel XVI.5, hatte ein Delegierter der Generaldirektion der Kaiserlich Osmanischen Museen bei den Ausgrabungen anwesend zu sein. Seine Aufgabe war es, über die Einhaltung der Vorschriften zu wachen und laut Artikel XVI.6 ein Fundregister anzulegen, in dem Anzahl und Art der Artefakte festgehalten werden sollten. Dieses musste täglich geführt und unterschrieben werden. Auch regelte das Gesetz, dass der Kommissar anschließend die Funde des Tages zu verwahren hatte, zu denen den Ausgräbern Zutritt zum Zweck der wissenschaftlichen Untersuchung gestattet wurde. Bezüglich dieser Vorgabe zur Obhut der Funde durch den Kommissar wurde Sarre durch Halil Bey zu Beginn der Ausgrabungen in Samarra unterrichtet und sollte die Anweisung an Herzfeld weiterleiten. Auch der Kommissar erhielt entsprechende Instruktion von Halil Bey, vgl. Sarre an Herzfeld, 31.1.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv. In der Provinz, wie im Fall von Samarra, vertrat der Unterrichtsdirektor in Bagdad, laut Artikel II des Antikengesetzes die Aufgabe der Generaldirektion der Kaiserlich Osmanischen Museen in Konstantinopel und hatte selbige zu unterrichten, s. Règlement sur les Antiquités en Turquie 1907, wie Anm. 25.

44 FSA A.06 07.06.01: S-6, S. 27. In den deutschen Unterlagen wird für die drei nach Samarra entsandten Kommissare der Titel Effendi verwendet. Die osmanische Administration führt sie jedoch unter dem Titel Bey, siehe dazu Terzi 2014, wie Anm. 3, S. 12–14. Da dieser Beitrag primär auf der Auswertung der deutschen Archivquellen basiert, werden für eine bessere Nachvollziehbarkeit die dort festgehaltenen Bezeichnungen im Folgenden beibehalten.

45 FSA A.06 07.06.01: S-6, S. 30.

46 Mit dem Wort »sekretieren« drückte Ernst Herzfeld in seinen Aufzeichnungen aus, dass er Funde heimlich beiseiteschaffte.

47 FSA A.06 07.06.01: S-6, S. 32.

48 Herzfeld an Sarre, 15.1.1911, 25.1.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

49 Herzfeld an Sarre, 25.1.1911, ebd.

Herzfeld ihm gegenüber an, dass keine der Funde verpackt und die entsprechenden Kisten versiegelt wurden, sodass eine Überführung ins Serai daraufhin nicht möglich wäre und bis zum Abschluss der Grabung warten müsse.<sup>50</sup> Der Grabungskommissar Salah al-Din Effendi teilte daraufhin dem Kaimmakam mit, dass es im Grabungshaus dafür einen geeigneten Raum gebe.<sup>51</sup> Diesbezüglich schrieb Ernst Herzfeld zu Beginn der ersten Kampagne an Friedrich Sarre: »Alle Ansinnen, die Funde ins Serai zu bringen habe ich abgelehnt. Und bisher habe ich auch noch keine Anstalten gemacht, etwas zu verpacken und zu verschließen, sondern alle Kleinigkeiten (4 ins Journal aufgenommene Nummern ohne die Scherbensammlungen) bleiben vorläufig auf Gestellen in einem offenen Iwan zwischen meinem u. Guyers Zimmer. Der Commissar ist absolut unwissend. Ich habe das Antiquitätengesetz genau studiert [...] danach ist eigentlich das Hauptrecht des Commissars, ein Fundjournal zu führen, dass jeden Abend (!) signiert werden muss, und dann die Funde ‚an sich zu nehmen‘. Ich habe dagegen das Recht der Bearbeitung u. des uneingeschränkten Zutritts zu ihnen. Am ersten Tage habe ich dem Comm. ein Journalbuch, gerade wie meines übergeben, aber er fand das überflüssig, was mir sehr lieb war. [...] Dass er trinkt, ist in meinen Augen ein großer Vorzug. Er scheint auch die Neigung zu haben, wenn er viel getrunken hat mit seinem Revolver zu schießen (er ist erst etwa 20 Jahr), u. vielleicht kommt es dadurch einmal zu einem erwünschten Ende. Bedri Bey hat mir jede Hilfe zugesagt, sobald der Comm. das geringste Ungebührliche thäte.«<sup>52</sup>

Der Grabungskommissar Salah al-Din Effendi war eigentlich Lehrer und nach eigenen Aussagen, so Herzfeld, ein Schulgefährte des Kaimmakam und Vetter des Postbeamten.<sup>53</sup> Er sprach nur Türkisch, was anfänglich auch zu Schwierigkeiten in der Kommunikation mit Herzfeld führte. Denn eine gängige Methode war damals, bei den Ausgrabungen Trinkgelder (Bakschisch) für Funde an die Arbeiter<sup>54</sup> auszu zahlen, die sie jeden Abend im Ausgrabungshaus ablieferten. Da der laut Herzfeld unerfahrene Kommissar in Unkenntnis dieses Brauchs jedoch die Funde schon während der Ausgrabungsarbeiten in Verwahrung nahm, entstanden Konflikte.<sup>55</sup> Ein Fundregister legte Salah al-Din Effendi später doch an. Arzu Terzi veröffentlichte 2014 zwei Seiten daraus.<sup>56</sup> Ein erster Blick dieser Ausschnitte und Abgleich mit dem von Herzfeld angelegten Fundjournal, welches sich heute in Washington in der Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery befindet,<sup>57</sup> lässt erkennen, dass sich die Fundnummern in beiden Journalen teilweise unterscheiden beziehungsweise deren Reihenfolge nicht kongruent ist. So stimmen zwar beispielsweise die Nummern 1 (für ein Konvolut an Fensterglasfragmenten, die am ersten Tag der Ausgrabungen in Samarra im Bereich der Großen Moschee gefunden wurden) und 9 (ein gläsernes Öllämpchen, das einst Teil eines Polycandelons war, sowie Fragmente weiterer Stücke, die ebenfalls von diesem Komplex stammen) auf den ersten Blick überein. Da Herzfeld später das Glaslämpchen Sam 9 nach Berlin schickte, handelt es sich jedoch bei dem Lämpchen, welches der Kommissar kannte, um das unter der Nummer Sam 10 registrierte. Des Weiteren führte Herzfeld drei Holzprobenstücke, ebenfalls gefunden bei den Ausgrabungsarbeiten an der Großen Moschee, als Fundnummer 4. Diese jedoch tauchten bei Salah al-Din Effendi unter der Nummer 6 auf. Zwei weitere Beispiele sind das bei Ernst Herzfeld unter Nummer 12 registrierte Fragment eines Sandelholzartefakts, welches bei Salah al-Din Effendi die Nummer 10 erhalten hat. Die im Journal des Ausgrabungskommissars erfassten Kupferhaken, die vermutlich

mit dem Polycandelon zusammenhängen, werden dort unter der Nummer 14 geführt, bei Herzfeld als elfter Eintrag. Auch die vor Ort auf der Grabung von Herzfeld durch Kauf erworbenen Objekte wurden von dem Kommissar mit ins Journal aufgenommen, wie eine fragmentarische Glaslampe belegt, die dort unter der Nummer 11 verzeichnet ist. In Herzfelds Journal taucht diese erst unter der Position 53 auf.

Die unterschiedliche Nummerierung der Funde beziehungsweise Fundkonvolute, die unter einer Nummer zusammengefasst wurden, können zum einen mit den von Herzfeld sekretierten Artefakten erklärt werden, von deren Existenz der Kommissar nichts wusste. Zum anderen lag es wahrscheinlich an einer anderen Nummerierung, die der Kommissar vornahm. Ein Eintrag Herzfelds ins Tagebuch am 11. Dezember 1911 würde dies nahelegen. Herzfeld schrieb diesbezüglich: »Es ergab sich dass Salah al-Din Effendi in der erste[n] Kiste nach deren Schluss herumkramt, Verpackung geändert, Sachen zerbrochen u. falsch num[m]eriert hatte.«<sup>58</sup>

Doch dies waren nicht die einzigen Schwierigkeiten, die in der ersten Hälfte der ersten Ausgrabungskampagne zu verzeichnen waren. Von Ende Februar bis Mai 1911 konzentrierten sich die Ausgrabungsarbeiten auf die Bereiche der reich ausgestatteten Wohnhäuser, die an mehreren Stellen des alten Stadtgebietes entdeckt werden konnten. Hier konnte eine große Anzahl an Stuckdekorationen im Sockelbereich mit unterschiedlichen Motiven freigelegt werden, welche die Wände der Bauten zierten.<sup>59</sup> Einige Mauern der Wohnbauten waren noch hoch erhalten und zeigten über den ornamentierten Wandsockeln auch Wandnischen oder Wandmalereien, wie beispielsweise das Haus IX.<sup>60</sup> Während der Ausgrabungen kam es jedoch immer wieder zu Vandalismus und zur Zerstörung von archäologischen Befunden. Aber auch an anderen Stellen wie der Großen Moschee, wo die Arbeiten abgeschlossen waren, fanden Demolierungen der freigelegten architektonischen Substanz statt. Herzfeld schrieb daraufhin an Sarre: »Es ist für mich eine Hauptsorge, wie ich die ausgegrabenen Ruinen schützen kann.«<sup>61</sup> Denn auch das Rückverfüllen der Grabungsschnitte sollte die Befunde bewahren. So berichtet Herzfeld im Grabungstagebuch: »Die Hillenser Arbeiter haben unterdessen die Grabung am Haus IX zugeschüttet, bis auf

50 Herzfeld an Sarre, 10.1.1911, ebd.

51 Herzfeld an Sarre, 25.1.1911, ebd.

52 Herzfeld an Sarre, 15.1.1911, ebd.

53 FSA A.06 07.06.01: S-6, S. 28; Herzfeld an Sarre, 5.1.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

54 Die Grabungsarbeiter stammten einerseits aus dem modernen Samarra sowie der Umgebung je nach Ausgrabungsstätte und andererseits aus Hillah nahe Babylon. Sie wurden durch Shaul ibn Salman, dem Grabungssekretär, angeworben. Die Lehmziegelmeister, die ein höheres Gehalt bezogen, kamen hauptsächlich aus Hillah. Organisiert waren die Arbeiter in Zügen mit einer hierarchischen Klassifizierung bestehend aus je 22 Mann (einem Meister, einem Hilfshacker, vier Schauflern und 16 Korbträgern), vgl. Herzfeld an Sarre, 8.12.1912, SMB-ISL, Samarra-Archiv. Weitere Informationen dazu Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 262–265; Miriam Kühn, Revisiting Herzfeld's Letters and Diaries from the Samarra Excavation 1911–1913, in: Olympia Bobou, Rubina Raja, Maria Stamatopoulou (Hg.), *Turning the Page. Archaeological Archives and Entangled Knowledge*, Turnhout 2025 (im Erscheinen).

55 Herzfeld an Sarre, 10.1.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

56 Terzi 2014, wie Anm. 3, S. 17, Abb. 5a, b.

57 FSA A.06 07.01: S-1.

58 FSA A.06 07.08.01: S-8, S. 73–74. Die Ergänzungen in eckigen Klammern wurden für eine bessere Lesbarkeit und Verständlichkeit durch die Verfasserin vorgenommen.

59 FSA A.06 07.06.01: S-6, S. 43, 48–49.

60 FSA A.06 07.06.01: S-6, S. 50.

61 Herzfeld an Sarre, 15.4.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

einen kleinen Rest morgen Vormittag.«<sup>62</sup> Zudem wurden drei Wächter engagiert, die das riesige Ruinengebiet bei Tag und Nacht schützen sollten. Obwohl die Wächter, laut Herzfeld, schon mehrmals die Leute gefasst hatten, die für die Zerschlagung von Mauern, des Pflasters und des Marmors des Springbrunnens sowie Pfeilerresten innerhalb der Großen Moschee verantwortlich waren, wurden die Täter niemals bestraft.<sup>63</sup> Nachdem diese auch den Wächter mit Ziegeln beworfen hatten und vom Grabungskommissar der Polizei übergeben worden waren, ließ die Polizei die Übeltäter gehen und verhaftete stattdessen den Wächter.<sup>64</sup> Der Kommissar wurde daraufhin zum Kaimmakam beordert. Herzfeld berichtete anschließend an Sarre: »Der Wächter ist als Angestellter der Ausgrabungen ja im Dienste der Museen, deren Angelegenheit die Ausgrabungen sind. Er hat die Pflicht aufzupassen u. hat das gethan.«<sup>65</sup> Herzfeld warf demnach den Lokalautoritäten vor, dass sie sich nicht an das Antikengesetz hielten und führte im gleichen Atemzug als Beispiele an, dass der vorhergehende Kaimmakam von Samarra Henri Viollet ohne offizielle Genehmigung graben ließ und nun die Personen freigelassen wurden, welche die Ruine zerstörten.<sup>66</sup> Denn nach Artikel VIII.1 und XI des Antikengesetzes war die Zerstörung von oder illegale Grabung nach archäologischen Artefakten und Bauten verboten.<sup>67</sup>

Dies waren jedoch nicht die einzigen Auseinandersetzungen zwischen den Ausgrabungsmitgliedern und den lokalen Autoritäten in Samarra. So okkupierte der Leutnant der Gendarmerie Djemail Effendi, Vertreter des Hauptmanns, das von Shaul ibn Salman, dem Grabungssekretär der Expedition, angemietete Haus in Samarra wegen einer Frau, die im Nachbarhaus lebte.<sup>68</sup> Auch kam es zu Verhaftungen der Grabungsarbeiter und zu körperlicher Gewalt durch die Polizei. Nach den Vorkommnissen schloss Herzfeld kurzzeitig die Grabung, um den Lokalbehörden zuvorzukommen, die ihm die Schließung bereits androhten.<sup>69</sup>

Diese Konflikte führten auch zu Differenzen zwischen dem Kaimmakam und dem Polizeikommissar von Samarra auf der einen Seite und dem Museumskommissar Salah al-Din Effendi auf der anderen Seite.<sup>70</sup> Zumindest war dies laut Herzfeld der offizielle Grund, der vom Mudir al-Ma'arif ans Museum in Konstantinopel übermittelt wurde. Nach den Auseinandersetzungen mit den Lokalautoritäten sollte auch Max Hesse, der deutsche Konsul in Bagdad, der diesbezüglich ein chiffriertes Telegramm der Botschaft in Konstantinopel erhielt, durch den vertretenden Wali in Bagdad, Yusef Pascha, erreichen, dass die entsprechenden lokalen Beamten abgesetzt werden. Yusef Pascha wandte sich diesbezüglich an Konstantinopel und erbat, dass Bedri Bey nach Samarra geschickt werde, um die Angelegenheit zu ordnen.<sup>71</sup> Bedri Bey, der eigentlich Grabungskommissar in Babylon war, fungierte in dieser Sache als Untersuchungsrichter, und der verhaftete Grabungswächter wurde freigelassen. Zu Bedri Bey und den Schutzmaßnahmen auf dem Ruinengelände äußerte sich Herzfeld gegenüber Sarre: »Solche Geschäfte ›liegen‹ Bedri Bey sehr gut, er fühlt sich in seinem Element, ohne Zweifel die wichtigste u. mächtigste Persönlichkeit in Samarra, und ist uns, besonders Ihnen aufrichtig ergeben. Es wird eine Patrouille von Zabtihs für die Ausgrabungen eingerichtet werden, dazu die 3 in ihrer Autorität sehr gehobenen Wächter, das wird zur Sicherung der Ausgrabungen genügen. Aber alles, was ich für Abgießen u. Ablösen in Aussicht nehme, schützte ich außerdem zu.«<sup>72</sup> Nach Abschluss der Untersuchungen wurde Salah al-din Effendi beurlaubt und musste die Grabung verlassen. Angeblich soll er unerhörte Briefe mit Beschuldigungen, die er nicht begründen konnte, gegen die Polizeibehörde in Samarra an den Polizeichef in Bagdad übermittelt haben. Letzterer informierte dann den Kaimmakam in Samarra.<sup>73</sup> Auch die anderen Beteiligten wurden versetzt, nur der Kaimmakam blieb.<sup>74</sup>

Zu einem späteren Zeitpunkt äußerte sich Herzfeld noch einmal zum Urteil Bedri Beys nach den Untersuchungen der Angelegenheit, die auch eine andere Perspektive erkennen lassen. So berichtete er an Sarre: »Bedri war auf seine Art wirklich dienstbeflissen, aber wie ich Ihnen schon schrieb, u. wie mir jetzt Dr. Hesse auch schreibt: er schien es als seine Hauptaufgabe zu betrachten, den Commissar, den ›imbécile‹ oder ›marmiton‹ wie er sagt, zu entfernen, als müsste – wie es ihm in Babylon ging – auf jeden Fall der Museums-Commissar der Sündenbock sein.«<sup>75</sup> Bedri Bey schlug seinen Stellvertreter in Babylon, Abdurrazak Effendi, als neuen Kommissar für Samarra vor, was jedoch der Mudir al-Ma'arif und der Wali in Bagdad, »wegen angeblicher – aber unberechtigt vorgeworfener – Bestechlichkeit« ablehnten.<sup>76</sup> Auch Max Hesse sprach sich für Abdurrazak Effendi als neuen Grabungskommissar in Samarra aus. Da Abdurrazak Effendi zu diesem Zeitpunkt noch ein Amt in Bagdad bekleidete, war zudem unklar, ob er dort abkömmlich war.<sup>77</sup> So wurde für den ab 25. Mai 1911 beurlaubten Salah al-Din Effendi ein Vertreter namens Ibrahim Effendi nach Samarra entsandt.<sup>78</sup> Herzfeld war über diese Lösung wenig begeistert, da er einen Wechsel mit Adurrazak Effendi als Kommissar präferierte und äußerte sich gegenüber Sarre: »Wenn Halil Bey nur den Schimmer einer Vorstellung davon hätte, wie es hier in der Provinz zugeht!«<sup>79</sup> Der deutsche Konsul Max Hesse legte Beschwerde gegen die Entscheidung der Behörden in Bagdad ein und verlangte die Entsendung eines erfahrenen und längerfristigen Grabungskommissars wie Abdurrazak.<sup>80</sup> Doch vorläufig verblieb der vertretene Kommissar Ibrahim Effendi in Samarra. So nahm Herzfeld Mitte Mai die Ausgrabungsarbeiten wieder auf.

Während der Arbeiten in Mangur, wo der Palastkomplex Balkuware lokalisiert werden konnte, standen die Mauern ebenfalls noch hoch an und waren reich geschmückt mit Stuckornamenten im Sockelbereich sowie dreireihigen Nischen darüber.<sup>81</sup> Während der Anwesenheit des Kommissars Ibrahim Effendi in Samarra kam es erneut zu Auseinandersetzungen mit den Lokalautoritäten. So beklagte Herzfeld einerseits

62 FSA A.06 07.06.01: S-6, S. 61.

63 Herzfeld an Sarre, 15.4.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

64 Herzfeld an Sarre, 15.4.1911, ebd.; FSA A.06 07.06.01: S-6, S. 52–56.

65 Herzfeld an Sarre, 15.4.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

66 Herzfeld an Sarre, 15.4.1911, ebd.

67 Règlement sur les Antiquités en Turquie 1907, wie Anm. 25.

68 Herzfeld an Sarre, 15.4.1911, 8.5.1911, Nachtrag vom 9.5.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

69 Herzfeld an Sarre, 15.4.1911, ebd.

70 Herzfeld an Sarre, 29.4.1911, ebd.

71 Herzfeld an Sarre, 29.4.1911, ebd.

72 Herzfeld an Sarre, 8.5.1911, ebd.

73 Herzfeld an Sarre, 8.5.1911, Nachtrag vom 9.5.1911, ebd.

74 Herzfeld an Sarre, 8.5.1911, ebd.

75 Herzfeld an Sarre, 30.6.1911, ebd.

76 SMB-ZA, I/ANT 43, Bl. 65.

77 Herzfeld an Sarre, 19.5.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

78 FSA A.06 07.06.01: S-6, S. 67.

79 Herzfeld an Sarre, 24.5.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

80 Herzfeld an Sarre, 28.5.1911, ebd.

81 FSA A.06 07.06.01: S-6, S. 66. Zu den unterschiedlichen Ausgrabungsplätzen der ersten Kampagne und deren Zeiträumen siehe die Übersicht bei Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 266.

die Untätigkeit der Behörden, als auf ihn und einen Wächter im August 1911 geschossen wurde und der Schütze anschließend mit einem Knüttel auf ihn losging.<sup>82</sup>

Mit dem vertretenden Kommissar kam es ebenfalls zu Konflikten. Auch dieser war, laut Herzfeld, zu jung und unerfahren, lud sich Leute ins Grabungshaus ein und betrank sich dort mit diesen.<sup>83</sup> Zudem bezichtigte Ibrahim Effendi Ernst Herzfeld, sich seiner Kontrolle entzogen zu haben, indem dieser sein Nachtlager während des Ramadan vom Hauptlager entfernte. Der Kommissar beschwerte sich bei den lokalen Behörden über Herzfeld und warf ihm nächtliche Aktivitäten vor. Ernst Herzfeld jedoch erklärte, auch gegenüber Theodor Wiegand und den Königlichen Museen in Berlin, dass er vor Erschöpfung nur Ruhe und Schlaf suchte.<sup>84</sup> Der Konsul Max Hesse sprach daraufhin mündlich seinen Protest gegenüber dem Wali aus und verwies auch noch einmal schriftlich auf die früheren Schwierigkeiten mit den Lokalbehörden. Der Wali in Bagdad wollte die Einmischung des deutschen Konsulats nicht akzeptieren, da er den Standpunkt vertrat, die Ausgrabungen in Samarra fänden im Namen der türkischen Regierung statt.<sup>85</sup> Nach einer Unterredung Herzfelds mit dem Wali wurde Ibrahim Effendi abberufen und der Wunschkommissar, der »berühmte[] Abdurrazak Effendi«,<sup>86</sup> eingesetzt.<sup>87</sup>

Max Hesse schlug Herzfeld vor, die Kommunikation mit den Lokalbehörden über den Kommissar laufen zu lassen, der als Vermittler fungierte. So war vorgesehen, dass das Konsulat sich nur noch einschaltete, wenn in Härtefällen die Interessen durch den Kommissar nicht ausreichend vertreten werden konnten.<sup>88</sup> Hesse legte Herzfeld ebenfalls nahe, Abdurrazak Effendi genauso wie Bedri Bey zu behandeln, da er vermutlich die gleichen Ansichten vertrat.<sup>89</sup> Der dritte Kommissar in Samarra hatte im Gegensatz zu seinen Vorgängern mehr Erfahrung, was sich auch an seiner Funddokumentation zeigte.<sup>90</sup>

Ab September 1911 war Herzfeld gezwungen, aufgrund von Geldmangel sowie des hohen Arbeitsaufwands der Ausgrabungsdokumentation und der bevorstehenden Ankunft des Gipstechnikers Theodor Bartus, dessen Arbeiten er zu begleiten hatte, die Ausgrabungen auf ein Minimum einzuschränken. Dies führte dazu, dass er die meisten seiner Arbeiter entlassen musste und nur vier der Meister aus Hillah in Samarra behielt, die er schätzte und auf die er nicht verzichten wollte.<sup>91</sup>

Während der Anwesenheit von Bartus in Samarra kam es erneut zu Zerstörungen der architektonischen Ausgrabungsbefunde. So erwähnt Herzfeld Bartus' Beobachtungen in Qatun, wo zugeschüttete Grabungsschnitte wieder freigelegt und archäologische Funde anschließend zerstört wurden: »Von dem schönen Mihrab in Tak i bustan-Stil ist fast nichts geblieben; die Bordüren der Türen daneben sind stark beschädigt. Die ornamentierten Wände der Rückseite durch die Aussetzung gegen Regen u. Wind fast ganz verdorben. In den kleinen Zimmern sind die schönen Wände im Mshatta-Stil so gut wie ganz ruiniert. Besonders das Blumen-Schalen-Motiv ist vollständig zerstört. Nur elende Reste sind übrig. Das andre Zimmer mit den feinen Weintrauben u. Blättern in Spitzovalen ist ebenfalls vernichtet.«<sup>92</sup> Der Ausgrabungskommissar Abdurrazak hatte daraufhin eine Anklage an den Kaimmakam eingereicht und verlangte eine Untersuchung der Angelegenheit. Da am Tatort noch ein Fragment eines Melonenspatens gefunden werden konnte, wurde die Schlussfolgerung gezogen, dass hier Erde für die Melonenfelder entwendet wurde.<sup>93</sup>

Herzfeld berichtete einerseits an mehreren Stellen, Funde während

der ersten Kampagne ins Serai geschafft zu haben, wie in einem Brief an Sarre im Mai 1911: »Eben habe ich wieder 9 Kisten durch Träger ins Serai schaffen lassen. Das kostet auch wieder 1 ½ Medjidi. Eine Pflicht, die Sachen ins Serai zu bringen besteht nicht. Man thut das alles nur, weil man sich nicht vor dem türkischen Gesetz, aber vor der Wissenschaft verantwortlich fühlt. Wenn es doch einen Menschen gäbe, der Halil Bey darüber einmal aufklären würde. Er lässt sich alles schenken und setzt sich dabei aufs hohe Pferd.«<sup>94</sup> Andererseits verzeichnete er im Grabungstagebuch, dass die Funde zum Ende der ersten Kampagne im Beisein des Kaimmakam und Bedri Beys in eine »Ambar«<sup>95</sup> des Grabungshauses eingemauert wurden.<sup>96</sup> Darin fanden sich 108 Bündel mit Stuckdekorationen und einige unverpackte Stücke, 33 Kisten mit Funden sowie zwei große, acht kleine Kisten und eine ganz kleine Kiste mit den Funden von Viollet sowie Werkzeuge und Arbeitsmaterialien der Expedition. Bereits einen Tag zuvor, am 27. Dezember, schrieb Herzfeld diesbezüglich, dass Bedri Bey Abdurrazak Effendi einen offiziellen Brief an den Kaimmakam diktierte, der laut Herzfeld »in unserem Sinne« war.<sup>97</sup>

Auch Friedrich Sarre war zu diesem Zeitpunkt in Samarra und reiste am 28. Dezember ab. Herzfeld verließ Samarra am 1. Januar 1912 und beendete damit die erste Kampagne.<sup>98</sup> Als Wächter für den Zeitraum der Abwesenheit wurden 'Ali und Sayid Kazim eingesetzt, die schon zuvor für die Expedition arbeiteten.<sup>99</sup> Arzu Terzi schreibt, dass die offiziellen Dokumente angeben, dass die Fundboxen nach der ersten Ausgrabungskampagne in Samarra in den städtischen Hallen gelagert wurden und während der Zeit der Abwesenheit Gendarme die Ruine bewachen sollten.<sup>100</sup>

Eine zweite Ausgrabungskampagne war für Samarra geplant, vor allem um den Palastkomplex des Dar al-Khalifa, wo auch Viollet zuvor grub, zu untersuchen. Die archäologische Erforschung ließ, wie aus Oberflächenfunden ersichtlich war, herausragende wissenschaftliche Erkenntnisse erwarten. So schrieb Herzfeld diesbezüglich: »Die Funde

82 FSA A.06 07.06.01: S-6, S. 90-93; Herzfeld an Sarre, 5.8.1911, Nachtrag vom 7.8.1911, 13.8.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

83 Herzfeld an Sarre, 30.6.1911, ebd. Die Informationen basieren ausschließlich auf den Aussagen Ernst Herzfelds und geben somit nur eine subjektive Perspektive wieder.

84 FSA A.06 07.06.01: S-6, S. 133-134; FSA A.06 07.08.01: S-8, S. 41; Hesse an Herzfeld 8.9.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv; SMB-ZA, I/ANT 43, Bl. 50-52; SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 142.

85 SMB-ZA, I/ANT 43, Bl. 52-53; SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 142.

86 Herzfeld an Sarre, 29.7.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

87 FSA A.06 07.07.01: S-7, S. 80; SMB-ZA, I/ANT 43, Bl. 53; SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 142.

88 SMB-ZA, I/ANT 43, Bl. 54-55; Hesse an Herzfeld, 23.10.1911, 13.11.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv; Halil Bey plädierte dafür, bei Schwierigkeiten über den Kommissar Bedri Bey zu informieren, s. Herzfeld an Sarre, 30.6.1911, ebd.

89 Hesse an Herzfeld, 6.11.1911, ebd.

90 Terzi 2014, wie Anm. 3, S. 13.

91 Herzfeld an Sarre, 1.9.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

92 FSA A.06 07.08.01: S-8, S. 17.

93 Ebd.

94 Herzfeld an Sarre, 24.5.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

95 Mit Ambar ist eventuell eine Art Anbau oder Schuppen im Grabungshaus gemeint. Eine genaue Beschreibung lieferte Herzfeld dazu nicht, auch nicht, wo diese zu lokalisieren war.

96 FSA A.06 07.08.01: S-8, S. 73, 79.

97 FSA A.06 07.08.01: S-8, S. 79.

98 FSA A.06 07.08.01: S-8, S. 81-82.

99 FSA A.06 07.08.01: S-8, S. 81.

100 Terzi 2014, wie Anm. 3, S. 14.



5 Arbeitsfoto von den Ausgrabungen am Dar al-Khalifa, Pl. Sam 966, Kunststoffnegativ, schwarz-weiß, 7 x 11,7 cm, Aufnahme von 1913, Ausgrabungsdokumentation, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst

werden alle Kosten lohnen.«<sup>101</sup> Für die Arbeiten am Dar al-Khalifa war eine Kippbahn notwendig, da ansonsten der Transport der umfangreichen Schuttmassen aufgrund der Ausdehnung des Komplexes nicht hätte bewältigt werden können. Auch wollten Sarre und Herzfeld, vor Untersuchungsbeginn, die Publikation Viollets abwarten.<sup>102</sup>

Die zweite Ausgrabungskampagne in Samarra startete Ende November 1912.<sup>103</sup> Die Ausgrabungslizenz musste Friedrich Sarre dazu um ein Jahr verlängern lassen.<sup>104</sup> Abdurrazak Effendi wurde auch dieses Mal zum Kommissar ernannt. Herzfeld ließ für ihn durch Sarre eine goldene Uhr mit Schlagwerk kommen, die er als Geschenk erhalten sollte, da man ihm kein Geld überreichen wollte. Die Uhr sollte er »für seine vorjährigen Verdienste« und Wiederkommen erhalten.<sup>105</sup> Sarre schrieb diesbezüglich: »Die Uhr wird hoffentlich unversehrt eingetroffen sein und den gewünschten Erfolg haben!«<sup>106</sup> Jedoch zögerte Herzfeld, dem Kommissar die Uhr sofort zu übergeben: »Aber jetzt ist er mir u. sehr zufrieden u. thut gar nichts, u. da warte ich lieber etwas bis zum Schluss der Grabung, wo vielleicht eine solche Aufmunterung am Platze sein wird.«<sup>107</sup> Ob die Schenkung der wertvollen Uhr, die vermutlich zu einem bestimmten Zeitpunkt am Ende der Kampagne erfolgte, wo beispielsweise die Funde der Grabung nach Deutschland exportiert werden sollten, ein indirekter Bestechungsversuch war, um sich so die Gunst des Kommissars zu sichern, kann nur vermutet werden.

Die eigentlichen Ausgrabungsarbeiten begannen am 3. Dezember.<sup>108</sup> Zusammen mit Herzfeld kam Hauptmann Ludloff vom Großen Generalstab in Samarra an, der für die topografischen Aufnahmen eines Gesamtplans des Ruinengeländes engagiert wurde.<sup>109</sup> Herzfeld arbeitete im Januar 1913 mit bis zu 275 Arbeitern im Bereich des Dar al-Khalifa (Abb. 5).<sup>110</sup> Im Dar al-Khalifa kamen so viele Funde heraus, dass er Schwierigkeiten hatte, mit der Dokumentation und Aufarbeitung hinterher zukommen.<sup>111</sup> So erwähnte er, dass es beispielsweise so viele

Wandmalereien seien, dass drei Personen einen Monat daran arbeiten könnten. Die großen Stücke dieser Wandmalereien ließ er von Karl Berger, dem Gipstechniker der zweiten Kampagne, auf der Rückseite zusammengipsen.<sup>112</sup>

Auch herrschte Platzmangel im Grabungshaus, sodass er sich entschloss, die 36 Kisten aus der ersten Kampagne und die zehn kleinen Kisten mit den Viollet-Funden ins Serai bringen zu lassen.<sup>113</sup> Neben den Funden der Ausgrabung enthielten diese auch die Ankäufe der Expedition von der Bevölkerung Samarras sowie von den Grabungsarbeitern. Diese Objekte waren auch ins Inventar aufgenommen worden. Laut Herzfeld handelte es sich dabei neben einigen Keramiken vor allem um Marmorstücke.<sup>114</sup>

101 Herzfeld an Sarre, 15.3.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

102 FSA A.06 07.08.01: S-8, S. 67–68; Herzfeld an Sarre, 8.5.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv; Sarre an Herzfeld, 11.6.1911, ebd.

103 Herzfeld an Sarre, 1.12.1912, ebd.

104 Terzi 2014, wie Anm. 3, S. 14. Die Grabungserlaubnis für die zweite Kampagne ist abgebildet bei Arzu Terzi 2014, wie Anm. 3, S. 17, Abb. 6.

105 Herzfeld an Sarre, 24.11.1912, 12.1.1912 (eigentlich 1913), 20.1.1913, SMB-ISL, Samarra-Archiv. Sarre besorgte die goldene Remontoiruhr für 200 Mark bei einem der besten Uhrengeschäfte Berlins, s. Sarre an Herzfeld 29.11.1912, ebd.

106 Sarre an Herzfeld, 21.12.1912, ebd.

107 Herzfeld an Sarre, 20.1.1913, ebd.

108 Herzfeld an Sarre, 8.12.1912, ebd.

109 Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 280–281, mit weiteren Informationen.

110 Herzfeld an Sarre, 26.01.1912 (eigentlich 1913), SMB-ISL, Samarra-Archiv.

111 Herzfeld an Sarre, 20.1.1913, ebd.

112 Herzfeld an Sarre, 16.2.1913, ebd.

113 Ebd.

114 Ebd.

Anfang Mai 1913 kamen Friedrich Sarre und Ernst Kühnel in Samarra an. Sarre hatte das Ziel, wie bei seinem Aufenthalt während der ersten Kampagne, die Funde und besonders die Keramik zu studieren.<sup>115</sup> Beim Abschluss der zweiten Kampagne berichtete Herzfeld an Sarre: »Ich habe immer fest gepackt. An Kleinfunden habe ich 104 Kisten abgeliefert, an Ornamenten sind es 116 Bündel. Dazu einige große Marmorstücke und ein Bleirohr ohne Verpackung. Da man angeblich keinen Raum fand, sind die Gipsornamente im Serai in einem Serdab gethan, d.h. einen vollständig unterirdischen Keller mit sehr schlechter Treppe, in dem sie im Laufe eines Jahres vollständig zerfallen sein werden. Ich meine man müsse das Halil Bey doch mitteilen; ich habe Abdurrazak Effendi meinen Protest ausgesprochen und gesagt, dass ich jede Verantwortung ablehnen müsste, wenn die Sachen später ganz ruiniert wären. Von den anderen Kisten ist mir nach dem Inventar der Inhalt genau bekannt, so dass wir Halil Bey die Liste der Kisten geben könnten, die einen Transport lohnen würden. Abdurrazak Effendi war selbst das Abschreiben meiner Liste zu viel Mühe. Diese Türken können nun einmal nicht arbeiten.«<sup>116</sup>

In den osmanischen Aufzeichnungen scheint es eine Abweichung in den Angaben der abgelieferten Funde zu geben. So erwähnt Arzu Terzi, dass 115 Fundkisten, jedoch dafür 120 Bündel mit Abgüssen von Stuckdekorationen in die Kellerhallen der Stadt eingeliefert wurden. Der Zugang dazu wurde anschließend vom Grabungskommissar mit Ziegeln und Kalk versiegelt. Auch zwei Marmorartefakte wurden im lokalen Regierungsgebäude von Samarra deponiert.<sup>117</sup> Zudem sollten zwei Wächter im Auftrag der Kaiserlich Osmanischen Museen zum Schutz der Ruinen angestellt werden, da der Mudir al-Ma'arif bei Halil Bey veranlassen wollte, eine Bewachung der Ruinenstätte nach der Ausgrabung einzurichten.<sup>118</sup> Der Kommissar Abdurrazak verließ am 9. Juli 1913 Samarra;<sup>119</sup> Herzfeld brach kurz zuvor in Begleitung von Seyid Kazim nach Paikuli auf.<sup>120</sup> Die Hauptziele der Ausgrabungen in Samarra, d.h. die architektonischen Reste der Ruinen zu erfassen und zu erforschen sowie diese in einen topografischen Gesamtplan des abasidischen Stadtgebietes auf beiden Seiten des Tigris aufzunehmen,<sup>121</sup> war erreicht.

## Versand des Fundmaterials mit der Post

Das osmanische Antikengesetz von 1906 regelte in Artikel IV, dass alle beweglichen und unbeweglichen Denkmäler und Gegenstände auf dem gesamten Territorium des Reiches dem Osmanischen Staat gehörten. Artikel XXVII des Gesetzes verbot zudem die Ausfuhr von antiken Gegenständen aus dem Osmanischen Reich ins Ausland.<sup>122</sup> Dass und wie dennoch Funde ausgeführt wurden, soll im Folgenden näher beleuchtet werden.

Bereits im April 1911 äußerte sich Herzfeld gegenüber Sarre zu den bis dahin ausgegrabenen Funden in Samarra in einem Brief mit den Worten: »wir können von diesen Dingen ausgraben, so viel wir wollen, ganze Säle u. ganze Museen kann man damit füllen [...] Ich habe ja immer viel Hoffnungen auf Samarra gesetzt, aber das habe ich mir eigentlich doch nicht vorstellen können. Ich glaube beinahe, Sie brauchen Exzellenz Bodes Pläne gar nicht mehr abzdämpfen. Wenn Mittel zu beschaffen sind, kann das ganze Parterre des K. Friedrich-Museums gefüllt werden. – Es fehlt nur noch eines: die großen keramischen Fun-

de. Und die müssen wir noch machen.«<sup>123</sup> Deren Entdeckung folgte im Verlauf der beiden Ausgrabungskampagnen. Damit diese nach Berlin ins Kaiser-Friedrich-Museum gelangten, wo sich die Ausstellungsräume der Islamischen Abteilung befanden, bediente sich Herzfeld schon frühzeitig der gängigen Methode, diese mit der Post zu versenden.<sup>124</sup>

Da die türkische Post als sehr unzuverlässig galt und Briefe monatelang zum Empfänger unterwegs waren,<sup>125</sup> wickelte Herzfeld auf die englische und die indische Post aus.<sup>126</sup> Bereits einen Monat nach Ausgrabungsbeginn, am 9. Februar 1911, kündigte er Friedrich Sarre gegenüber an, die auf der Reise nach Samarra in Raqqa erworbene Scherbe (I. 4137) nach Berlin zu senden.<sup>127</sup> Da er jedoch keine passenden »Enveloppes« parat hatte, ließ er sie erst einmal in Bagdad zurück, wo auch das in Raqqa erworbene Kapitell lagerte.<sup>128</sup> Er fügte in dem Brief an Sarre hinzu: »Es ist schade, u. wenn ich gelegentlich nach Bagdad komme, will ich nicht versäumen Ihnen diese Scherbe zu senden. Auch das Glaslämpchen von hier kann ich der hiesigen Post nicht anvertrauen, u. sonst einige Kleinigkeiten. Ich hoffe, ich kann noch einmal zu Schiff nach Bagdad, so lange Guyer hier ist.«<sup>129</sup> Mit dem Glaslämpchen meinte Herzfeld das bereits erwähnte und zu Beginn der Grabungen in der Großen Moschee gefundene, fast vollständig erhaltene Polycandelonstück (Sam 9), welches er sekretiert hatte.<sup>130</sup>

So schrieb Herzfeld ebenfalls, dass er Shaul, der in der Nacht mit dem Schiff nach Bagdad abreiste, neben dem Brief an Sarre auch das Glaslämpchen (Sam 9) sowie eine kleine Scherbe aus Kufa<sup>131</sup> mitgegeben hatte.<sup>132</sup> Aus der Korrespondenz zwischen Herzfeld und Sarre geht hervor, dass immer, wenn sich die Gelegenheit bot, Ernst Herzfeld kleinere Objekte versandte, zum Beispiel zwei Parfümfläschchen oder Keramikscherben,<sup>133</sup> die in den Privathäusern entdeckt wurden. So schickte Herzfeld vor allem besondere Artefakte und solche, die später zusammengesetzt werden konnten und restaurierbar waren beziehungsweise

115 Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 281–282, dort mit weiteren Informationen. Herzfeld an Sarre, 27.4.1913, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

116 Herzfeld an Sarre, 5.7.1913, ebd. Dies ist auch ein Beispiel für die chauvinistische Einstellung Herzfelds gegenüber den osmanischen Beamten, die sich häufig in seiner Korrespondenz widerspiegelt.

117 Terzi 2014, wie Anm. 3, S. 14.

118 FSA A.06 07.09.01: S-9, S. 74; Terzi 2014, wie Anm. 3, S. 14.

119 Terzi 2014, wie Anm. 3, S. 14.

120 FSA A.06 07.09.01: S-9, S. 71; Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 283.

121 SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 58, § 4; Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 276–277, 280, 325.

122 Règlement sur les Antiquités en Turquie 1907, wie Anm. 25.

123 Herzfeld an Sarre, 10.4.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

124 Zur Verschickung der Funde mit der Post siehe bereits Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 290–291.

125 Hesse an Herzfeld, 9.3.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv. So beschrieb Hesse, dass nicht nur saisonale Ursachen die türkische Post unzuverlässig machten, sondern auch ein Kompetenzkonflikt zwischen der Post und der Gendarmerie unter dem jungtürkischen Regime.

126 Herzfeld an Sarre, 22.3.1911, ebd.

127 Herzfeld an Sarre, 9.2.1911, ebd. In seinem Brief vom 18.4.1911 bestätigte Herzfeld Sarre den Versand der Scherbe aus Raqqa, s. Herzfeld an Sarre, 18.4.1911, ebd.

128 Herzfeld an Sarre, 9.2.1911, ebd.

129 Ebd.

130 FSA A.06 07.06.01: S-6, S. 32.

131 Im Dezember 1910 berichtete Herzfeld an Sarre, dass in Kufa »wunderbar schöne Keramik« gefunden wurde und jemand ihm von dort einige Scherben bringen möchte, vgl. Herzfeld an Sarre, 17.12.1910, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

132 Herzfeld an Sarre, 9.2.1911, ebd.

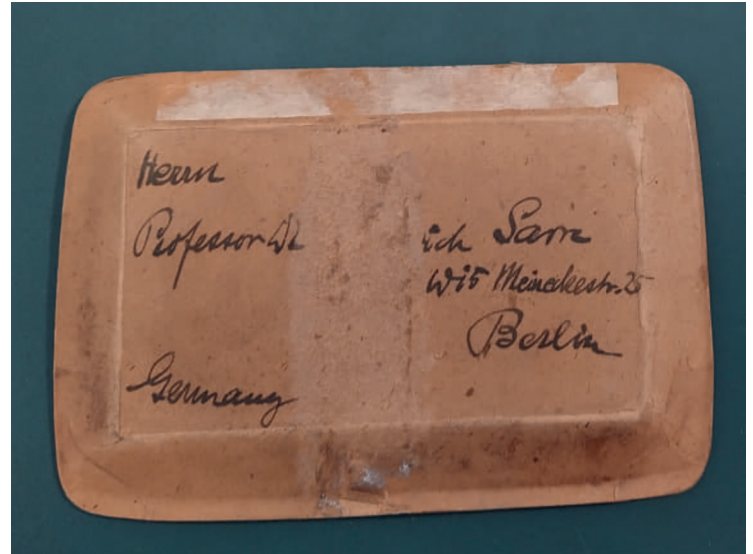
133 Herzfeld an Sarre, 15.3.1911, ebd.



6 Flasche (Gefäß) SamKat 183, 836–892, transparentes farbloses Glas, formgeblasen, geschliffen, geschnitten, Höhe: 5,8 cm x Breite: 2,6 cm, Tiefe: 2,4 cm, 1911, Ausgrabungen in Samarra (heute Irak), Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst

von denen bei den Grabungen noch weitere Stücke erwartet wurden. So schrieb er beispielsweise an Sarre am 22. März 1911: »Art der 3 nach Berlin gesandten Scherben. Zu dieser Schale habe ich jetzt das sicher zugehörige größere Bodenstück, mit 4 Kreisen mit Bouquets, leider etwas verwittert, u. ein zweites größeres Fragment, das allerdings in der Zeichnung etwas abweicht, ein kleines drittes Stück. Ich schicke sie bald, in der Hoffnung, dass sie zu den anderen Scherben passen. Von dieser Ware sind in Scherben, an verschiedenen Orten ausgegraben, bisher etwa 10 Gefäße konstatiert. Sie ist also nicht so ganz selten. Die Stücke die ich schicke, sind in einem Serdab in der Stadt gefunden; wenn ich nicht das Aufsehen vermeiden wollte, würde ich dort graben.«<sup>134</sup>

Um das Gewicht und Volumen so klein wie möglich zu halten, schickte er Fragmente eines Objektes mit mehreren Sendungen. Außerdem berichtete Herzfeld, dass er die Funde als Briefe versandte, um Zollkontrollen zu vermeiden. Dies war zwar teurer, jedoch lohnten die Funde das hohe Porto.<sup>135</sup> Auch fügte er gelegentlich seine Zeichnungen für eine Rekonstruktion in Berlin hinzu<sup>136</sup> oder markierte zusammenhängende Stücke mit einem »X« auf der Rückseite.<sup>137</sup> Zu den beiden



7 Verpackung einer Briefsendung nach Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst

Parfumfläschchen (Abb. 6) merkte er kurze Zeit später an: »Es giebt hier sehr viel Glas, aber alles in 1000 Splittern. Von den 2 bemalten Flaschen schrieb ich schon. Die hübschere mit dem Schliff ist als eingeschriebenes Muster ohne Wert unterwegs (ob sie schon von Bagdad abgegangen ist weiß ich nicht.) Die gleiche Pappschachtel enthält 2 Miniatur-Parfumfläschchen, das eine geschliffen [SamKat 183]. Hoffentlich kommt das empfindliche Glas nicht als Pulver an. Bei dem zweiten Exemplar löst sich die Farbe ab, ich kann es nicht conservieren.«<sup>138</sup>

Bevor Herzfeld die Funde der Post anvertraute, dokumentierte er sie, indem er Maße nahm, sie zeichnete und fotografierte.<sup>139</sup> Aber nicht nur in kleinen Holzkistchen und Pappschachteln wurden die Funde als eingeschriebene Briefe verschickt,<sup>140</sup> sondern scheinbar auch direkt in das Kuvert des Briefes gelegt. So vermerkte Herzfeld im Briefkopf seines wöchentlichen Berichts an Sarre vom 19. Mai 1911, dass diesem eine Goldperle, die aus dem Bereich des Dar al-Khalifa stammte, beigelegt wurde.<sup>141</sup>

Auch exportierte er ab und an »Muster« von Funden mit der Post.<sup>142</sup> Eventuell könnten diese »Muster« in einer flachen Pappschale (Abb. 7), wie sie im Depot des Museums für Islamische Kunst gefunden wurde und auf deren Rückseite die Adresse von Friedrich Sarre vermerkt ist, gesandt worden sein. Wie schon die bereits zuvor erwähnten Scherben aus Raqqa gelangten so auch Objekte nach Berlin, die Herzfeld auf der Hinreise in Bagdad erwarb und die nicht bei den Ausgrabungen von Samarra gefunden wurden.<sup>143</sup>

<sup>134</sup> Herzfeld an Sarre, 22.3.1911, ebd.

<sup>135</sup> Herzfeld an Sarre, 29.4.1911, ebd.

<sup>136</sup> Herzfeld an Sarre, 9.7.1911, 29.4.1911, 26.1.1912 (eigentlich 1913), ebd.

<sup>137</sup> Herzfeld an Sarre, 8.3.1913, ebd.

<sup>138</sup> Herzfeld an Sarre, 22.3.1911, ebd.

<sup>139</sup> Herzfeld an Sarre, 10.4.1911, ebd.

<sup>140</sup> Herzfeld an Sarre, 29.4.1911, ebd.

<sup>141</sup> Herzfeld an Sarre, 19.5.1911, 8.5.1911, ebd.

<sup>142</sup> Herzfeld an Sarre, 22.3.1911, ebd.

<sup>143</sup> Herzfeld an Sarre, 29.4.1911, ebd.



8 Schale nach der Restaurierung in Berlin (Gefäßkeramik) Sam 1080, 9. Jahrhundert, Irdenware, modelverziert, mit Applikation, transparente gelbbraune Glasur, Höhe: 7,5 cm, Durchmesser: 24,7 cm, Wandungsstärke: ca. 0,4 cm, 1911, Ausgrabungen in Samarra (heute Irak), Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst

Zu den Funden aus Samarra, die auf dem Postweg nach Berlin gelangten, gehörte auch die Schale Sam 1080 (Abb. 8), die vermutlich in dem zweiten oder dritten Serdab in Ashiq entdeckt wurde.<sup>144</sup> Herzfeld beschrieb die Situation an Sarre folgendermaßen: »Dann endlich eine ebenfalls fast vollständige große Schale der gelben reliefierten Ware, als sei es eine Nachahmung antiker Goldschmiedearbeit. Der Commissar hat zwar die Scherben gesehen, weiß aber nicht, dass sie zusammengehören u. hat absolut keine Idee von Ihrem [sic!] Wert. Ich hoffe bei Gelegenheit des baldigen Commissarwechsels, die Scherben verschwinden lassen zu können. Feine Museumsstücke. Ich habe mich riesig gefreut.«<sup>145</sup> Auch die Schale Sam 1102.1 mit Motiv eines stilisierten Vogels (Abb. 9) wurde vermutlich in Ashiq gefunden. Auch sie gelangte mit mehreren Postsendungen nach Deutschland.<sup>146</sup>

Im Oktober 1911 berichtete Herzfeld dem sich auf dem Weg nach Samarra befindlichen Sarre, dass die englische Post nun nicht mehr die Waren der Bagdader Antiquitätenhändler nach Europa beförderte. Zwar ging Herzfelds Post zu diesem Zeitpunkt noch durch, doch befürchtete er, dass diese Möglichkeit bald abgeschnitten sein könnte und versuchte, so viel wie möglich noch nach Deutschland zu expedieren.<sup>147</sup> So schickte Herzfeld »mit jeder Post 6 kleine Pakete mit Scherben u. Kleinigkeiten an Dr. Kühnel«,<sup>148</sup> Ein Teil davon kam im November und Dezember 1911 im Kaiser-Friedrich-Museum an.<sup>149</sup> Gegenüber Sarre äußerte er sich dazu folgendermaßen: »Und zwar die hübschesten Sachen zuerst. Es ist das unbedingt nötig, denn man weiß nie, ob einem diese Möglichkeit mit der englischen Post zu exportieren, nicht abgeschnitten wird. Von den Händlern nimmt die Post solche großen Briefe nicht mehr an! Und alles was von hier fort ist, ist in Sicherheit, u. in Berlin können Sie die Sachen ja dann in Ruhe bearbeiten [...] Aber mehr als 6 Kistchen auf einmal scheint mir zu unverschämt. Wenn Sie hier sind, können Sie immer, auch von den nummerierten [sic!] Sachen, aussuchen, was Sie haben wollen. Es sind Kisten mit unnummerierten Scherben da. Für jedes Stück erhält dann so eine unnummerierte Scherbe die Nummer, die man weggenommen hat. Abdurrazak Effendi hat natürlich die Sachen gar nicht gesehen, und interessiert sich auch nicht dafür, weil das ja auf Conto der früheren Commissare geht.«<sup>150</sup> Jedoch wurde Ab-



9 Schale nach der Restaurierung in Berlin (Gefäßkeramik) Sam 1102.1, 9. Jahrhundert, Irdenware, opake weiße Glasur mit Lüsterbemalung, Höhe: 8,5 cm, Durchmesser: 26,7 cm, Gewicht: 838 g, 1911–1913, Ausgrabungen in Samarra (heute Irak), Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst

durrazak offenbar stutzig, dass so viele Objekte noch nicht registriert waren. So teilte Herzfeld mit, dass er sich diesbezüglich an Halil Bey wandte und dieser ihm und auch gegenüber dem Kommissar bestätigte, dass nicht alle Scherben beziehungsweise Fragmente nummeriert werden müssten.<sup>151</sup> Denn eigentlich ist es typisch bei Ausgrabungen, Funde wie beispielsweise Keramikscherben aus einer Schicht als Kollektionen unter einer Nummer zusammenzufassen. Eine Unternummerierung, die teilweise auch bei den Samarra-Funden zu einem späteren Zeitpunkt erfolgte, geschieht regulär mit der Aufarbeitung und Auswertung des Materials. Klar ist jedoch, dass Herzfeld diesen Umstand nutzte, um das Verschwinden von Objekten zu verschleiern. Herzfeld merkte dazu auch an, dass unter einer Fundnummer manchmal mehrere hundert Funde verzeichnet wurden.<sup>152</sup>

Die Funde sandte Herzfeld jedoch nicht nur an Sarre und Kühnel, sondern auch an den mit ihm befreundeten Sammler und Großindustriellen Georg Hahn und seine Frau Frida, die ebenfalls Antiken sammelte,<sup>153</sup> sowie an seine Eltern.<sup>154</sup> Zu Beginn der zweiten Kampagne Anfang Dezember 1912 musste Herzfeld dann berichten: »Zum Unglück wollte die englische Post keine Pakete mehr als Briefe nehmen. Ich habe aber beim engl. Consulatsvertreter erreicht, dass man meine Plattensendungen wieder wie früher annimmt.«<sup>155</sup> Wie auch schon zu-

144 Herzfeld an Sarre, 30.6.1911, ebd.; FSA A.06 07.06.01: S-6, S. 69; Sarre an Herzfeld, 23.8.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

145 Herzfeld an Sarre, 30.6.1911, ebd.

146 Herzfeld an Sarre, 9.7.1911, 2.3.1912 (eigentlich 1913), ebd.; Sarre an Herzfeld, 23.8.1911, ebd.

147 Herzfeld an Sarre, 19.10.1911, ebd.

148 Herzfeld an Sarre, 26.10.1911, ebd.

149 SMB-ZA, I/IM 10, Bl. 216, 218–220.

150 Herzfeld an Sarre, 26.10.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

151 Herzfeld an Sarre, 2.3.1912 (eigentlich 1913), ebd.

152 Herzfeld an Sarre, 2.2.1913, ebd.

153 Anna-Carolin Augustin, Berliner Kunstmatronage. Sammlerinnen und Förderinnen bildender Kunst um 1900, Potsdam 2018, S. 275–278.

154 FSA A.06 07.06.01: S-6, S. 63.

155 Herzfeld an Sarre, 1.12.1912, SMB-ISL, Samarra-Archiv.



10 Fragmente (Schale) Sam 748 c, 9. Jahrhundert, Irdenware, weißer Anguss, transparente farblose Glasur, gelbe und grüne Glasur, Höhe: 12,5 cm, Durchmesser: 18 cm, Wandungsstärke: ca. 0,6 cm, 1913, Ausgrabungen in Samarra (heute Irak), Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst



11 Fragmente (Krug) Sam 1152, 9. Jahrhundert, Irdenware, weißer Anguss, transparente farblose Glasur, grüne und braune Überlaufglasur, Höhe: 16 cm x Breite: 20,4 cm, Wandungsstärke: ca. 0,3 cm, 1913, Ausgrabungen in Samarra (heute Irak), Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst



12 Vase nach der Restaurierung in Berlin (Gefäßkeramik) Sam 1099, 9. Jahrhundert, Irdenware, transparente weiße Glasur mit rötlichen Flecken, braun-goldene Lüsterbemalung, Höhe: 16,3 cm, Durchmesser: 18,3 cm bzw. 9,6 cm (Rand), 11,6 cm (Fuß), Wandungsstärke: ca. 0,4 cm, 1913, Ausgrabungen in Samarra (heute Irak), Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst



13 Kamelfragment (Fries) Sam I. 367, 836–892, Gips, geformt, geschnitten, Höhe: 6,1 cm, Breite: 7,8 cm, Tiefe: 3,4 cm, 1912, Ausgrabungen in Samarra (heute Irak), Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst

vor gelegentlich praktiziert,<sup>156</sup> war es nun während der zweiten Kampagne gängige Methode, die Kleinfunde versteckt in den Fotoplattenkisten zu versenden.<sup>157</sup> Die Plattenkisten mit den darin enthaltenden Funden waren zum Teil auch an den Hoffotografen Gustav Schwarz in Berlin adressiert.<sup>158</sup>

Aber nicht nur Herzfeld beförderte die Funde mit der Post nach Berlin, auch Sarre bediente sich dieser Vorgehensweise. Auf seiner Rückreise von der ersten Kampagne, die über Aleppo und Beirut führte, schickte er von dort neben einem ornamentierten Blech aus dem Kunsthandel auch zwei Kistchen mit Wandmalereien aus Samarra nach Deutschland.<sup>159</sup>

Während der zweiten Ausgrabungskampagne beabsichtigte Herzfeld, auch die Scherben der Schale Sam 748 c (Abb. 10) sowie des Kruges Sam 1152 (Abb. 11), die bei den Arbeiten am Dar al-Khalifa gefunden

wurden, nach Berlin zu expedieren.<sup>160</sup> Auch die aus diesem Palastkomplex (Bereich 26 m/o) stammenden Scherben der Vase Sam 1099 (Abb. 12) sollten über den Postweg an die Spree gelangen.<sup>161</sup> Im Dezember 1912 wurde zudem ein Kistchen mit einem großen und kleinen Kamelkopf als Proben (Abb. 13)<sup>162</sup> und im Februar 1913 ein Fliesenfragment

<sup>156</sup> Herzfeld an Sarre, 18.4.1911, ebd.

<sup>157</sup> Herzfeld an Sarre, 8.12.1912, ebd.

<sup>158</sup> Herzfeld an Sarre, 16.2.1913, Nachtrag vom 17.2.1913, ebd. Gustav Schwarz war auch als Fotograf für die Königlichen Museen tätig, s. Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 260, Fn. 159.

<sup>159</sup> Sarre an Herzfeld, 6.2.1912, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

<sup>160</sup> Herzfeld an Sarre, 12.1.1912 (eigentlich 1913), ebd.

<sup>161</sup> Herzfeld an Sarre, 20.1.1913, ebd.

<sup>162</sup> Herzfeld an Sarre, 30.12.1912, ebd.



14 Fragment (Fliese) Sam 785 a, 836–892, Irdenware, opake weiße Glasur mit schwarzer, gelber und roter Lüsterbemalung, Höhe: 27,5 cm, Breite: 20,4 cm, Tiefe: 3,5 cm, 1913, Ausgrabungen in Samarra (heute Irak), Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst

mit Hahnbildnis (Abb. 14),<sup>163</sup> alles ebenfalls aus dem Dar al-Khalifa stammend, mit der Post versandt, um nur einige Beispiele zu nennen.

Im Februar 1913 merkte Herzfeld zu den Postsendungen und den verschärften Bestimmungen der englischen Post an: »Der Vertreter des engl. Consuls verlangt jetzt jedes Mal eine amtliche Bestätigung für unsre sogenannten Plattensendungen. Ich teile den Inhalt Dr. Kalisch [Vertreter des deutschen Konsuls Max Hesse während der zweiten Kampagne<sup>164</sup>] genau mit, u. der sucht dann eine diplomatisch mögliche Form für diese Erklärungen. Das ist doch sehr viel. Ich werde jetzt wieder mit jeder Post Sachen senden, immer mit Platten zusammen.«<sup>165</sup> Die postalischen Angelegenheiten der Samarra-Expedition wurden über das deutsche Konsulat in Bagdad abgewickelt. So schrieb Max Hesse am 9. März 1911: »Die Sendung an Sarre habe ich mit der englischen Post befördert«<sup>166</sup> und fügte hinzu: »Ich selbst hatte Gelegenheit gestern hier auf dem Golfplatz der Engländer, wo man bekanntlich einen Erddamm aufgeworfen hat, einige Stückchen aufzulesen, die nach Haerles Beschreibung mit Ihren dortigen Funden Ähnlichkeit haben, nämlich weissen Marmor, Perlmutter und einige Scherben, von denen ich ihnen eine Probe beifüge. Es scheint mir sehr feine Keramik zu sein. Es dürfte sich um ein Landhaus aus der Khalifenzeit handeln und die vielen spitzen, innen schwarz glasierten Krüge dürften demnach auch alt sein.«<sup>167</sup>

Auf die Tatsache, dass einander auch innerhalb der Grenzen des Osmanischen Reiches Funde als »Proben« zugeschickt wurden, verwies schon Sebastian Willert. So sandte 1913 Ernst Herzfeld an Max von Oppenheim einige Keramikscherben aus dem 6. Jahrtausend v. Chr., die aus der sogenannten Samarra-Zeit stammten, zum Tell Halaf.<sup>168</sup> Das auch dafür eine Prüfung und Genehmigung notwendig gewesen wäre, war durch die Artikel XXVIII bis XXX des Antikengesetzes geregelt. Das Versenden von Funden ohne Genehmigung innerhalb der Reichsgrenzen verstieß somit gegen das Gesetz.<sup>169</sup>

Die Intention hinter der Methode, Funde mit der Post nach Deutschland zu befördern, war einerseits Objekte für die Ausstellung im Kaiser-Friedrich-Museum zu akquirieren, so äußerte Herzfeld hierzu: »Es wird schon eine ganz hübsche Vitrine zusammenkommen. Trotz aller Zerbrochenheit sind alle Stücke hier so interessant durch ihre Neuheit: solche Keramik giebt es doch scheinbar noch gar nicht.«<sup>170</sup> Andererseits sollte die Sammlung »von allen Gattungen ein gutes Specimen«<sup>171</sup> erhalten. Herzfeld vertrat die Ansicht, dass die türkische Regierung seiner Meinung nach bereit sein müsste, »eine kleine Collection« an Fundduplikaten abzugeben, wie beispielsweise von der bis dahin unbekannteren prähistorischen Keramik<sup>172</sup> und fügte hinzu: »Halil scheint sich nicht klar darüber zu sein, dass, wenn auch gesetzlich alles Eigentum des türkischen Staates ist, es doch alle Funde den Ausgräbern verdankt. Man kann leicht eine Grabung so einrichten, dass nicht ein Stück nach Constantinopel kommt. Im Grunde ist jedes Stück ein Geschenk an das Museum. Man könnte sogar wesentlich sparen, wenn man so grübe, dass alle Funde an Ort u. Stelle bleiben, u. der Ausgräber hat im Grunde gar keine Verpflichtung, die Gegenstände aus der Grabung zu entfernen.«<sup>173</sup>

## Abformungen der Stuckdekorationen und Rücktransporte

Schon vor Beginn der Ausgrabungen in Samarra erhoffte Sarre sich zahlreiche bauplastische Funde.<sup>174</sup> Den Ausgräbern war es nach Artikel XVI.3 des Antikengesetzes gestattet, Gipsabgüsse von Funden anzufertigen und diese außer Landes zu transportieren.<sup>175</sup> Schon in seinem ersten Brief an Sarre, noch vor Grabungsbeginn, berichtete Herzfeld von der Motivation, die Stuckdekorationen aus Gips teilweise abformen zu lassen, um später heimlich Originale gemeinsam mit den Abgüssen ausführen zu können: »Die Gipsdecorationen möchte ich z.T. abfor-

163 Herzfeld an Sarre, 2.2.1913, ebd.

164 Hesse an Herzfeld, 8.8.1912, ebd.

165 Herzfeld an Sarre, 2.2.1913, ebd.

166 Hesse an Herzfeld, 9.3.1911, ebd.

167 Hesse an Herzfeld, 9.3.1911, ebd.

168 Sebastian Willert, *Kulturbesitz. Konflikte um archäologische Objekte in der deutsch-osmanischen Politik 1898–1918*, Berlin 2024, S. 372.

169 *Règlement sur les Antiquités en Turquie 1907*, wie Anm. 25.; Willert 2024, wie Anm. 168, S. 372.

170 Herzfeld an Sarre, 9.7.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

171 Herzfeld an Sarre, 1.6.1911, ebd.

172 Einige der später an die Vorderasiatische Abteilung überwiesenen Keramiken gelangten ebenfalls auf dem Postweg nach Berlin. Siehe dazu Herzfeld an Sarre, 28.5.1911, 1.6.1911, ebd.

173 Herzfeld an Sarre, 24.5.1911, ebd.

174 Sarre an Herzfeld, 21.8.1910, ebd. Dazu auch Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 240–242.

175 *Règlement sur les Antiquités en Turquie 1907*, wie Anm. 25.



15 Stuckdekoration *in situ* mit zerstörter Lehmziegelmauer im Haus XII, Zimmer 7, Stuckornamente (Ornament Nr. 141), Pl. Sam 40, Glasnegativ, schwarz-weiß, 13 × 18 cm, Aufnahme 1911, Ausgrabungsdokumentation, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst

men, besonders um auch unter den Abgüssen Originale herausbringen zu können.«<sup>176</sup> An Wiegand schrieb Herzfeld: »Hoffentlich ist der neue Commissar Abdarrazak Effendi für solche Sachen zugänglich. Ich hoffe ihn sehr.«<sup>177</sup>

Für die Herstellung von Gipsabgüssen benötigte Herzfeld jedoch eine uneingeschränkte Erlaubnis, Gips zu brennen. Das Problem bestand darin, dass eine Gebühr von 5 Osmanischen Lira für das Brennen von Gips anfiel. Zusätzlich musste auch noch ein Fünftel des Wertes vom Inhalt des Ofens entrichtet werden. Bei dem Umfang der Arbeit und der Größe und Anzahl der Dekorationen hätte dies hohe Kosten verursacht. Herzfeld ließ durch den Grabungskommissar dem Kaimakam ausrichten, dass erstens die Herstellung von Ziegeln und Gips notwendig wäre, um das baufällige Grabungshaus instandzusetzen und die Funde der Grabung sicher verwahren zu können und zweitens, um die von der Grabungserlaubnis abgedeckte Herstellung von Gipsabgüssen umsetzen zu können. Herzfeld argumentierte demnach, dass das Recht, Gipsabgüsse herzustellen, über dem Lokalgesezt stehe, das Gebühren für das Gipsbrennen verlangte. Denn schließlich war die Grabungslizenz vom Ministerium ausgestellt worden. Auch den deutschen Konsul in Bagdad, Max Hesse, hatte Herzfeld diesbezüglich involviert.<sup>178</sup>

Bereits am 10. Januar erwähnte Herzfeld die erwirkte Herabsetzung der Gebühr auf 2 ½ Osmanische Lira und von 20 auf 5 Prozent des Wertes des Ofeninhalts.<sup>179</sup> Im März 1911 forderte Herzfeld Sarre auf, einen Experten für das Ablösen, Verpacken und Abgießen der Stuckplatten, die zahlreich an Palastwänden und Privathäusern freigelegt wurden, nach Samarra zu senden.<sup>180</sup> Herzfeld fügte diesbezüglich noch

hinzu: »Das kann nicht so schwer sein: die Wände sind aus Lehm u. können eventuell ganz entfernt werden.«<sup>181</sup> Dass dies auch so umgesetzt wurde, zeigt eine Aufnahme aus dem Bereich des Hauses XII (Raum 7) (Abb. 15).

Etwas später bat er Sarre erneut, einen Gipsabformer zu schicken und ergänzte: »Dies Opfer müsste, meine ich, auf jeden Fall gebracht werden, im Interesse des Museums: dann hätte das K. Friedrich-Museum seinen Samarra-Saal. Und die Objecte selbst sind hier der Zerstörung ausgesetzt. Ich schütte sie wieder zu, immer dabei bedauernd, dass ich sie allein gesehen habe. Aber die Zuschüttung schützt nicht wie die ursprüngliche Verschüttung. Sie werden dennoch zu Grunde gehen. Und alle kleinen Stücke kann ich auch nicht zuschütten. Was über der Erde bleibt wird zerstört, trotzdem ich 12 Medjidi monatlich für Wächter bezahlen muss. Wenn wir nach Mangur gehen, kann ich nicht an allen 6 Häusern u. der Moschee Wächter lassen. Und endet die Grabung, so ist es überhaupt damit vorbei. 4 mal haben die Wächter Leute

<sup>176</sup> Herzfeld an Sarre, 5.1.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv; dazu bereits Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 286–288, 291–292; Leisten 2003, wie Anm. 7, S. 18; Filiz Çakır Phillip, Ernst Herzfeld and the Excavations at Samarra, in: Zainab Bahrani, Zeynep Çelik, Edhem Eldem (Hg.), *Scramble for the Past. A Story of Archaeology in the Ottoman Empire 1753–1914*, Istanbul 2011, S. 389.

<sup>177</sup> SMB-ZA, I/ANT 43, Bl. 58.

<sup>178</sup> Herzfeld an Sarre, 5.1.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

<sup>179</sup> Herzfeld an Sarre, 10.1.1911, ebd.

<sup>180</sup> Herzfeld an Sarre, 22.3.1911, ebd.

<sup>181</sup> Ebd.



16 Fotografie vom Museumsmitarbeiter Theodor Bartus beim Demontieren einer Wandnische aus Stuck im Palastkomplex Balkuwara, Zimmer 19, Ornament Nr. 156, Pl. Sam 1086, Kunststoffnegativ, schwarz-weiß, 7 × 11,4 cm, Aufnahme 1911, Ausgrabungsdokumentation, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst

beim mutwilligen Zerschlagen von Pflastern u. Wänden in der Grabung abgefasst. Der Commissar u. Qaimmakam haben aber nichts zur Bestrafung gethan. Ohne diese Unterstützung durch die ‚Regierung‘ u. ohne abschreckende Beispiele ist aber alles umsonst.«<sup>182</sup>

So schwärmte er auch im Sommer 1911, während der Arbeiten im Palast Balkuwara, über seine Vorstellungen zur Ausstellung der Wandverzierungen im Kaiser-Friedrich-Museum: »Die originellen Nischen, die nicht abgegossen, sondern nur nachgebildet werden können, eignen sich prachtvoll zur Aufstellung einzelner schöner Stücke, die Wandflächen zwischen ihnen zum Aufhängen von Gegenständen. Ich kann mir da etwas sehr schönes u. ganz originelles ausmalen. [...] Wenn ich mir überlege, was wir einmal nach Abschluss dieser ersten Ausgrabung mitbringen werden, so bedeutet das doch einen großen Schritt vorwärts in der islam. Kunstgeschichte.«<sup>183</sup>

So entsandten die Königlichen Museen, da sie sich davon einen reichen Gewinn versprachen, den am Völkerkundemuseum angestellten Hilfsrestaurator und Museumsaufseher Theodor Bartus im Herbst 1911 nach Samarra. Bartus begleitete bereits zuvor die Turfan-Expeditionen unter Albert Grünwedel sowie Albert von Le Coq und galt als Spezialist im Ablösen der dortigen Wandfresken.<sup>184</sup> Grünwedel empfahl Sarre, für Bartus einen Regierungspass ausstellen zu lassen und fügte dabei hinzu: »Im Interesse der Sache würde es sein, wenn B. im Pass als ›Techniker beigegeben der Expedition S.‹ aufgeführt würde, wie dies s. Z. bei den Turfanexpeditionen der Fall war, nicht als ›Untersbeamter des Kgl. Mus. f. Völkerk.«<sup>185</sup> Herzfeld freute sich schon vorab über die Entscheidung der Museen, Bartus nach Samarra zu schicken, und schrieb dazu: »Damit scheint mir der unmittelbare Erfolg der Ausgrabung für das Museum gesichert. Ich wusste nichts von seiner Person, wusste aber, dass die Herren Grünwedel u. v. Le Coq in Turfan ein sol-

ches Juwel mit hatten. Es war meine stille Hoffnung, gerade diese Persönlichkeit hier zu haben.«<sup>186</sup>

Bartus sollte aber nicht nur die Stuckpaneele von den Wänden lösen, sondern auch die Wandmalereien darüber abnehmen.<sup>187</sup> In Samarra am 5. Oktober 1911 angekommen, begann Bartus am 6. Oktober sofort mit der Ablösung der Wanddekorationen im Palastkomplex Balkuwara (Abb. 16). In seinem Tagebuch schrieb Herzfeld, dass die Ornamente dort teilweise in so dünner Schicht auf den dahinterliegenden Ziegelwänden angebracht waren, dass ein Ablösen nicht immer möglich war. In diesem Fall hat man nur einen Papiermaché-Abklatsch angefertigt, nachdem der Gips mit Schellack bestrichen und darüber eine leichte Ölschicht aufgetragen worden war (Abb. 17).<sup>188</sup> Bereits am 9. Oktober 1911 hatte Bartus schon sechs Kisten mit abgenommenen Dekorationen gefüllt und verpackt.<sup>189</sup>

Über das Vorhaben, als Abgüsse deklarierte Originale zu exportieren, berichtete Herzfeld ebenfalls: »Die Methode, die Wände auszuführen, muss folgende sein: zunächst werden sie abgelöst u. draußen reisefertig verpackt. Dann kommen sie in unseren Schuppen. Ballen die abgebungswert sind werden kenntlich gemacht. Zugleich werden Mengen von Bruchstücken gesammelt. Hinterher werden einige Stücke, die das

182 Herzfeld an Sarre, 2.4.1911, ebd.

183 Herzfeld an Sarre, 5.8.1911, Nachtrag vom 6.8.1911, ebd.

184 SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 98–99, 102, 127.

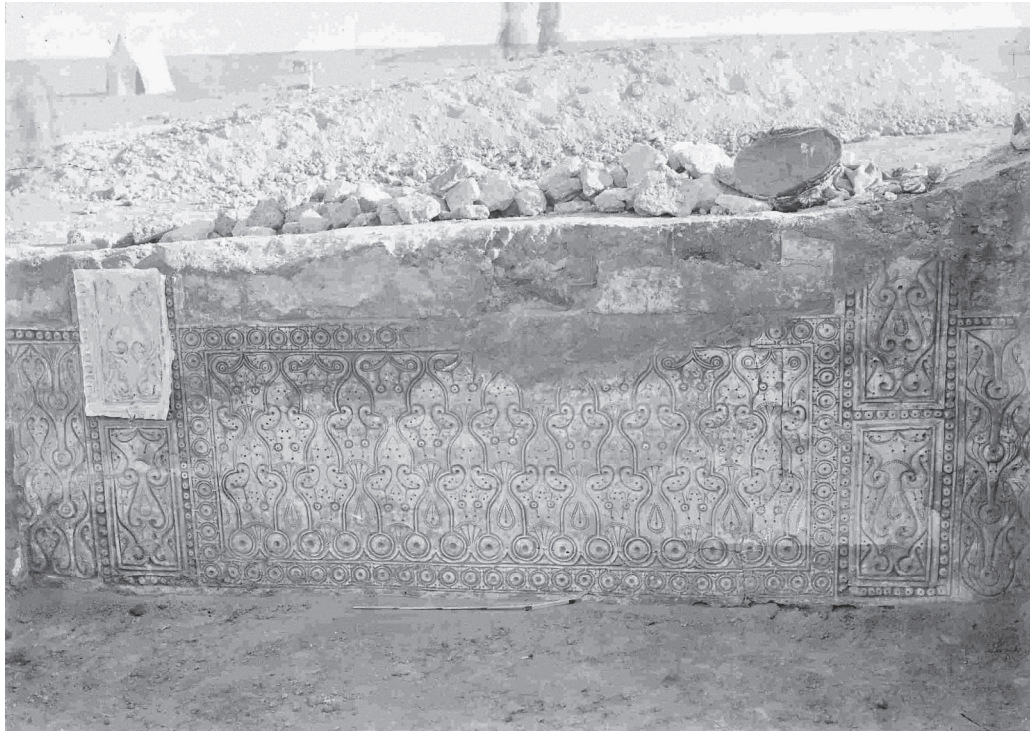
185 SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 110.

186 Herzfeld an Sarre, 30.6.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

187 Herzfeld an Sarre, 10.4.1911, ebd.

188 FSA A.06 07.08.01: S-8, S. 1–2. Welche Ornamente in Mangur von Interesse waren, ist hier vermerkt.

189 SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 143.



17 Fotografie der Stuckdekorationen im Privathaus I, Zimmer 1, Pl. Sam 459, Glasnegativ, schwarz-weiß, 13 × 18 cm, Aufnahme 1911–1913, Ausgrabungsdokumentation, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst

vertragen geöffnet, u. danach Abgüsse gemacht (Ton u. Gips ist schon bereit); gleichzeitig werden die Fragmente genau wie die guten Stücke verpackt. Dann müssen die Kisten bereit sein. Für jeden fertigen Abguss u. für jedes Bündel Fragmente verschwindet ein gutes Bündel in einer Kiste. Die Kisten gehören uns, nominell Abgüsse, die anderen Bündel den Türken. Die fertigen Kisten werden in ein Nachbarhaus transportiert, wo unsere Arbeiter wohnen, u. wohin auch der Stall aus Platzmangel verlegt ist. Für den Export muss der Commissar uns den Inhalt der Kisten als unserer [sic!] Gipsabgüsse begutachten. An Halil Bey habe ich berichtet, dass die Abformungsarbeiten begonnen hätten, dass dazu Ablösungen erforderlich wären, u. diese umso notwendiger seien, als alles was wir nicht abnähmen, der Zerstörung überliefert sei. Beim Ablösen ginge das Meiste in die Brüche (ist natürlich gar nicht der Fall) u. für die Wiederherstellung gebrauche er Gipsabgüsse als Vorlage. Da jede Form 2 Abgüsse ergäbe, so stellte ich ihm je 1 Abguss zur Verfügung. Damit ist motiviert, wenn in Cospel, außer einigen besseren Stücken, lauter Fragmente u. Gipsabgüsse ankommen. – Ich habe die Zuversicht, dass wir auf diese Weise ans Ziel kommen. Nebenbei betrachte ich zunächst alles Packmaterial u. die aufgewandte Arbeit als unser Eigentum, würde also kein Stück aus unserer Bewachung entlassen, und würde also auch den Türken ihren Anteil nur in kunstgerechte Ballen verpackt, aber ohne Kisten geben. Schon in diesen Ballen sind alle Stücke zwischen 2 Brettern. Schon das repräsentiert eine große Summe Geldes. Ich führe darüber eine genaue u. besondere Rechnung, um jeder Zeit angeben zu können, welche Summe in diesen Packungen investiert ist. Das wird man dann wohl noch in Cospl verwerten können.<sup>190</sup>

Auch schrieb Herzfeld an Sarre im Oktober 1911, dass alle bedeutenden Stuckdekorationen abgenommen werden. Die Abgüsse werden

etwas alt gefärbt, um eine Unterscheidung zu den Originalen zu erschweren.<sup>191</sup> In einem Schreiben Friedrich Sarres vom 9. Januar 1911 an den Vorsitzenden der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft Harnack berichtet dieser, dass während der ersten Kampagne in Samarra bis zu 70 verschiedene Muster von Stuckornamenten freigelegt wurden, die von ganz besonderem kunstgeschichtlichen Wert seien und Bartus 250 Quadratmeter von ihnen von den Wänden ablöste (Abb. 18).<sup>192</sup>

Am Ende der ersten Kampagne trafen Sarre und Herzfeld jedoch, laut Tagebucheintrag, die Entscheidung, erst einmal nur Gipsabgüsse auszuführen, da sie fürchteten »[d]er Versuch eines Transportes der Decorationen kann beides gefährden, die Fortführung der Grabung wie die Decorationen selbst. Es kann erst unternommen werden, wenn die Grabung beendet ist u. wenn von allen Originalen wirklich gute Formen u. Abgüsse existieren. Dieses ist mit dem hiesigen minderwertigen Material und in der Kürze der Zeit im Winter nicht möglich.«<sup>193</sup> Zwar schreibt Herzfeld in seinem Tagebuch, dass Bartus nach der ersten Kampagne nur Abgüsse nach Berlin expedierte, jedoch steht diese Aussage im Widerspruch zu den Angaben Sarres an den Regierungsrat Stubenrauch vom 6. Juni 1912, sowohl Originale als auch Gipsabgüsse seien mit dem Rücktransport nach Berlin gelangt. Er listet die angefallenen Kosten dafür auf.<sup>194</sup> So veranlassten Sarre und Herzfeld, nach Rück-

190 Herzfeld an Sarre, 26.10.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv. Konstantinopel wurde in den Aufzeichnungen und Korrespondenzen häufig zum Beispiel durch »Cospel«, »Cospl« oder »Cspl« abgekürzt.

191 Herzfeld an Sarre, 19.10.1911, ebd.

192 SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 159.

193 FSA A.06 07.08.01: S-8, S. 67.

194 SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 220.



18 Stuckplatten im Expeditionshaus, Pl. Sam 976, Kunststoffnegativ, schwarz-weiß, 7 × 11,5 cm, Aufnahme 1911–1913, Ausgrabungsdokumentation, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst

sprache und »langer Auseinandersetzung« mit Abdurrazak Effendi, dass Bedri Bey nach Samarra kam. Hierbei spielte die Unterbringung der Funde während der Abwesenheit der Ausgrabungsteilnehmer eine Rolle, da Herzfeld und Sarre sie nicht ins Serai überführen wollten. Bedri Bey sollte dafür sorgen, dass die Funde im Grabungshaus verbleiben konnten. Herzfeld dazu: »Es gab keinen Weg, dies an Halil Bey in einer Form zu telegrafieren dass die Zusage gesichert wäre. Nur Bedri Bey kann es arrangieren, indem er entweder es Halil telegrafisch so vorstellt, dass die Zusage erfolgt, oder überhaupt wegen Zeitmangels es nach unsren Wünschen anordnet u. nur Mitteilung davon nach Cspl macht. Ich betrachtete das eigentlich als *conditio sine qua non*. Und unser Rechtstitel ist außer dem Umstand, dass die Bearbeitung unbeendet ist, die Gegenstände nicht transportfähig verpackt sind, auch der: dass uns das Material u. die hineingesteckte Arbeit gehört. Das bedeutet mindestens 4000 Mk.«<sup>195</sup>

Sarre bekam kurz darauf Bedenken und äußerte, ob es nicht doch sinnvoller wäre, in Samarra zu bleiben. Alternativ brachte er auch ins Spiel, »ob nicht zu erreichen wäre, dass alles zur Restauration u. Anfertigung der Abgüsse erst nach Berlin gebracht werden könne; Praecedenzfall die Löwen von Babylon.«<sup>196</sup>

Am 21. Dezember 1911 verließ Bartus Samarra mit dem Schiff nach Bagdad. Mit im Gepäck hatte er zwei Kisten mit Abgüssen und sechs »Kolli«, also Stückgütern, die ihm Herzfeld mitgab.<sup>197</sup> Von Bagdad sollte er mit den Sachen weiter nach Basra reisen. Auf dem Weg nach Bagdad hatte sich die Polizei beim Kapitän des Schiffes nach der Anzahl und des Inhalts der Kisten erkundigt. Nach Rücksprache mit Abdurrazak Effendi konnte dafür gesorgt werden, dass diese sich nicht mehr für die Kisten interessierte.<sup>198</sup> Auch in Bagdad wurden die beiden Kisten mit den Abgüssen beim Zoll aufgehalten, sodass Abdurrazak Effendi hinreiste und die nötigen Zollerklärungen abgab.

Bedri Bey deponierte an den Mudir al-Ma'arif, dass die Abgüsse dem Gesetz nach unbeanstandet durchgelassen werden sollten; er möge gegenüber dem Zollamt die entsprechende Erklärung abgeben. Der deutsche Konsul in Bagdad, Max Hesse, sollte für die Abfertigung sorgen.<sup>199</sup> Hesse schrieb diesbezüglich an Herzfeld: »Falls Herr Bartus heute an Bord geht, werde ich versuchen die Kisten möglichst ungeöffnet an Bord schaffen zu lassen. Es sind jetzt strenge Bestimmungen getroffen und alle Sachen müssen durch das Zollamt. Ich widerrate daher den Versuch mit dem Säulenkapitel zu machen, falls die Kiste nicht gänzlich unauffällig ist. Ich muss offiziell schreiben und um Erleichterungen in der Verzollung bitten. Sie hätten die Sache bedeutend erleichtert, falls Sie von Ihrem Kommissar ein Zeugnis beigebracht hätten dass es sich nur um Gipsabgüsse und Ihre persönlichen Effekten handele. Nun müssen wir versuchen, wie gut es geht.«<sup>200</sup> Durch ein offizielles Schreiben Max Hesses wurden die nun 14 Kolli mit den Objekten aus Samarra als Umzugsgut und Effekten von Herzfeld auf dem Konnossement deklariert und sollten an Herzfelds Vater, den Oberstabsarzt Dr. Herzfeld, transportiert werden.<sup>201</sup>

Auf dem Konnossement wurde interessanterweise zudem vermerkt »Herkunftsland Persien Freihafen Durchfuhr«.<sup>202</sup> Hierdurch wurde die tatsächliche Herkunft des Frachtinhalts verschleiert. Da der deutsche

195 FSA A.06 07.08.01: S-8, S. 68–69.

196 FSA A.06 07.08.01: S-8, S. 69–70.

197 FSA A.06 07.08.01: S-8, S. 74.

198 FSA A.06 07.08.01: S-8, S. 75.

199 FSA A.06 07.08.01: S-8, S. 80.

200 Hesse an Herzfeld, 25.12.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

201 Hesse an Herzfeld, 5.2.1912, ebd.; SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 225–228.

202 SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 227.

Konsul in Basra, Robert Wönckhaus, 1911 und 1912 in Hamburg weilte, übernahm das Bagdader Konsulat die Geschäfte in Basra mit.<sup>203</sup> Die Firma Robert Wönckhaus & Co. führte außerdem seit 1906 auch die Generalagentur der HAPAG (Hamburg-Amerikanische Packetfahrt-Actien-Gesellschaft) in Basra und war somit zuständig für den Schiffs-transport des Arabisch-Persischen Diensts der Hamburg-Amerika-Linie,<sup>204</sup> mit deren Dampfer »Ekbatana« auch Bartus sowie seine Fracht zurück nach Deutschland reisten.<sup>205</sup> Auch in Bagdad und Persien hatte das Unternehmen Filialen.<sup>206</sup>

Auffällig ist auch eine Notiz, die Herzfeld nach Ende der ersten Kampagne im Tagebuch hinterließ. Dort schreibt er, dass er am 13. Januar 1912 während der Rückreise in Basra weilte und bei Wönckhaus drei Stücke ließ.<sup>207</sup> Worum es sich bei diesen drei Stücken handelte, erwähnte er nicht. Vermutet werden kann aber, dass ähnlich wie in Bagdad auch in Basra Funde oder Ankäufe gelagert wurden, bis sich die Möglichkeit eines Transports nach Deutschland ergab. In Bartus' Reisekostenaufstellung werden Details zur Lagerung der Funde in Bagdad aufgeführt. Dort verzeichnete er den Betrag von 1 Medjidi, der am 25. Dezember 1911 gezahlt wurde, um die beim amerikanischen Konsul untergebrachten Kisten von dort ins Schulhaus zu überführen, wo sich das andere Gepäck befand. Am 28. Dezember wurde das Gepäck dann zum Zollamt transportiert und anschließend aufs Schiff nach Basra verladen.<sup>208</sup> Aus dem Eintrag am 5. Januar 1912 geht hervor, dass es zum deutschen Konsulat in Basra transportiert wurde.<sup>209</sup>

Bartus begleitete die Dinge, die er aus Samarra mitbrachte, und fuhr Ende Januar 1912 mit dem Dampfer der Hamburg-Amerika-Linie (Hapag Arabisch-Persischer Dienst) von Basra nach Hamburg. Im Schlepptau hatte er den Sohn des Konsuls Hesse, der mit ihm auch nach Berlin weiterreiste. Bartus revanchierte sich so für die Gefälligkeiten, die der Konsul der Expedition erwiesen hatte.<sup>210</sup>

Aufgrund der politischen Verhältnisse in der Türkei und der potenziellen Gefahr für die im Grabungshaus gelagerten und in den Ruinen verbliebenen Stuckplatten bat Herzfeld um eine schnellstmögliche Rückkehr nach Samarra. Auch äußerte er gegenüber Sarre die Idee, ob dieser nicht bei Halil Bey erwirken könne, dass die Stuckplatten in Berlin abgegossen werden könnten.<sup>211</sup> Sarre sondierte daher bei Halil Bey noch einmal bezüglich der Abgabe von Funden, im speziellen um originale Wanddekorationen aus Gips zu erhalten. Der Generaldirektor der Kaiserlich Osmanischen Museen konnte laut Sarre jedoch seine Zustimmung nicht erteilen: »[...] daß ich bei Halil natürlich nicht die Zusage von Originalen habe erreichen können. Er fürchtet einen Präzedenzfall zu schaffen, oder vielmehr er fürchtet für sich selbst und seine Stellung, wenn er Originale fortgibt. Er sprach mit mir ganz offen darüber. Jedenfalls erkennt er die Berechtigung des Wunsches an. [...] Er brachte selbst die Sendung von Vorlagen (Originalen) nach Berlin zum Abgießen zur Sprache, meinte aber, das müßte über Constpl. geschehen. – Wir haben noch nichts Bindendes abgemacht; das ist jetzt besser schriftlich möglich, da ich dann auch den Umstand, daß mir das Museum persönlich noch 2.000 M. schuldet, ausnutzen kann; im Gespräch ging es schwer, darauf einzugehen, doch wurde auch diese Sache gestreift.«<sup>212</sup>

Für die zweite Ausgrabungskampagne in Samarra wurde der Mitarbeiter der Gipsformerei der Königlichen Museen, Karl Beger, engagiert, da Bartus erneut an der Turfan-Expedition teilnahm und somit nicht nach Samarra reisen konnte.<sup>213</sup> Bevor jedoch Beger in Samarra

Gipsabgüsse herstellte, begab er sich nach Babylon, um dort selbigen zu tun. Da die Gipsabformer sehr begehrt waren, reiste er auch nach Erledigung seiner Arbeiten in Samarra zusammen mit Friedrich Sarre im Mai 1913 zum Tell Halaf.<sup>214</sup> Während Beger in Samarra die Stuckplatten abformte, sägten Herzfeld und der Tischler die Wandmalereistücke aus den Wänden.<sup>215</sup>

Für die zweite Kampagne orderte Herzfeld zudem einen zweirädrigen Karren für ein Pferd oder Maultier, »um die in Kisten verpackten Gipsabgüsse von der Stadt an den Fluss befördern zu können«.<sup>216</sup> Denn Herzfeld beschrieb das Vorgehen so: »Sobald eine Anzahl Abgüsse trocken ist, schicke ich diese mit Originalen darunter nach Bagdad, also ratenweise, u. wenn möglich zu Schiff. Das ist besser als ein großer Transport. Heute schicke ich alles nicht Erwünschte ratenweise ins Serai. Das wird trotz aller Schwierigkeiten ein prachtvoller Besitz des Museums werden. Eine reine Freude ist das Abgießen nicht. Die Originale leiden furchtbar darunter. Bei sehr schlecht erhaltenen schadet das weniger u. sehen die Abgüsse dann fast besser als die Originale aus. Bei ganz guten Stücken aber verzichte ich aufs Abgießen u. packe die Originale ein, die ja wenn sie gereinigt sind u. etwas mit Ton bestäubt werden u. von hinten mit frischem Gips bestrichen, genau wie Abgüsse aussehen. Wenigstens für Türken.«<sup>217</sup> Dahinter steckte die Idee, so viele Originale wie möglich ausführen und Gipsabgüsse herstellen zu können, sodass die gleiche Anzahl von 115 Kisten anschließend in Samarra verblieb, in denen zu Beginn die abgelösten Originale deponiert worden waren.<sup>218</sup>

Den Transport der Stuckdekorationen nach Berlin, die in 34 Kisten verpackt waren, sollte nach Wunsch Sarres sein Mitarbeiter am Museum, Ernst Kühnel, begleiten, da er mit Schwierigkeiten bei der Ausfuhr in Bagdad und Basra rechnete.<sup>219</sup> Am 24. Mai reiste Kühnel nach kurzem Aufenthalt in Samarra ab und ging in Begleitung von 34 Kisten mit Gipsabgüssen an Bord. An Herzfeld schrieb er vier Tage später aus Bag-

203 Hesse an Bethmann Hollweg, 25.1.1912; Kalisch an Bethmann Hollweg, 5.2.1913, RZ 613/141518, Politisches Archiv des Auswärtigen Amts.

204 Olaf Brodacki, Hamburg und der Persische Golf. Ein Kapitel wilhelmsch-deutscher Wirtschaftsgeschichte, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 77, 1991, S. 53; Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 260.

205 SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 225.

206 Brodacki 1991, wie Anm. 204, S. 57.

207 FSA A.06 07.08.01: S-8, S. 84.

208 SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 182.

209 SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 183.

210 Herzfeld an Sarre, 15.3.1912, 22.3.1912, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

211 Herzfeld an Sarre, 9.3.1912, 15.3.1912, ebd.

212 Sarre an Herzfeld, 28.3.1912, ebd.

213 SMB-ZA, IM/15, Bl. 245.

214 Schreiben der Generaldirektion der Königlichen Museen zu Berlin vermutlich an Friedrich Sarre, 3.3.1913, SMB-ISL, Samarra-Archiv. Da Beger vorab nach Babylon reiste, verzögerte sich seine Ankunft in Samarra um einen Monat, siehe Herzfeld an Sarre, 12.1.1912 (eigentlich 1913), 22.2.1913, ebd. Zu Begers Anwesenheit am Tell Halaf siehe auch Nadja Cholidis, »Schippe heil!« – Die Mitglieder der ersten Grabungskampagne (1911–1913), in: Nadja Cholidis, Lutz Martin, Die geretteten Götter aus dem Palast vom Tell Halaf, Berlin 2011, S. 148–149.

215 Herzfeld an Sarre, 22.2.1913, SMB-ISL, Samarra-Archiv; FSA A.06 07.09.01: S-9, S. 44.

216 Herzfeld an Sarre, 4.5.1912, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

217 Herzfeld an Sarre, 2.3.1912 (eigentlich 1913), ebd.

218 Herzfeld an Sarre, 27.4.1913, ebd.

219 SMB-ZA, I/IM 16, Bl. 32–33.



19 Einlage in Form eines Kamel- oder Pferdekopfes (Wandverkleidung) Sam 746, 836–892, Marmor, geschnitten, durchbohrt, Höhe: 6,5 cm, Breite: 15,2 cm, Tiefe: 4,3 cm, 1913, Ausgrabungen in Samarra (heute Irak), Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst

dad: »'Abderrazâq versuchte zwar sie ungeöffnet durchzubringen, wurde aber angewiesen, sich selbst erst von dem Inhalt zu überzeugen, da er beim Packen ja nicht anwesend gewesen sei. Man machte also eine Kiste auf und fand nur neue Gipse. Der Mudîr al-Ma'âref begnügte sich unterdessen mit deren Feststellung nicht, sondern ging, um sein Gewissen zu beruhigen, allein hin und liess eine zweite Kiste aufbrechen. Das Resultat war dasselbe, und er gab nun sein Placet zur Ausfuhr in einem Schriftstück das 'Abderrazâq als völlig ausreichend bezeichnete. Dieses übergab ich Berk-Püttmann zur Vorlage bei der Zollbehörde und schickte Ihnen das Telegramm, in dem es hiess, dass die offiziellen Formalitäten erledigt seien. Im Moment der Übernahme der Spedition, und als alle Kisten schon mit Eisenreifen versehen waren, wurde ich benachrichtigt, dass der Zolldirektor die Öffnung aller Kisten angeordnet habe.«<sup>220</sup> Kühnel protestierte daraufhin und versuchte den Grabungskommissar und den Mudîr al-Ma'arif aufzusuchen, die jedoch schon auf dem Weg nach Samarra waren. So handelte Kühnel bei dem Zolldirektor aus, dass am Ende nur zwei Kisten geöffnet und flüchtig durchsucht wurden. Der Zolldirektor erklärte anschließend die Fracht für in Ordnung und erzählte Kühnel, dass er einen Hinweis erhielt, dass angeblich Antiken exportiert werden sollten, daher verließ er sich nicht auf die Urteile des Kommissars und Mudîr al-Ma'arif. Die Kisten gingen anschließend auf den Flussweg nach Basra.<sup>221</sup>

Bei der Übernahme der 34 Kisten durch die Firma Berk-Püttmann & Co. in Bagdad erfuhr Kühnel, dass die Kisten von Hauptmann Ludloff schon unterwegs waren, Herzfeld jedoch hörte nichts, da sie über das Konsulat in Bagdad verschickt wurden.<sup>222</sup> Herzfeld versteckte Funde auch in all jenen Kisten, in denen die aus Deutschland mitgebrachten Messinstrumente der Kampagne zurückreisten, also in Stativkasten, Lattebox und in die Kiste mit Kippsegel. Er äußerte gegenüber Sarre: »Wir haben natürlich die Gelegenheit benutzt, eine Menge Sachen darin zu verpacken.«<sup>223</sup> Darunter war beispielsweise der Kamel- oder Pferdekopfe aus schwarzem Marmor (Sam 746), der aus dem Dar al-Khalifa stammte und als blinder Passagier in der Lattebox nach Berlin reiste (Abb. 19). Ansonsten handelte es sich bei den exportierten Stücken vor allem um Gefäß- und Baukeramik sowie Holz- und Glasfragmente, aber auch einige Marmorstückchen. Die Kisten sollten durch das Konsulat via Bagdad und Basra an die Topografische Abteilung des Großen

Generalstabs nach Berlin unter Konsulatssiegel ungeöffnet exportiert werden.<sup>224</sup>

Restaurationen bat Herzfeld bei Ankunft der Kisten in Berlin noch nicht vornehmen zu lassen, da noch Stücke mit anderen Sendungen hinzukommen könnten, und fügte weiter an: »Ich hoffe doch, dass wir allmählich eine ganz charakteristische Sammlung in Berlin haben werden. Die Rücktransporte aller unserer Materialien u. meines persönlichen Gepäcks werde ich natürlich auch wahrnehmen.«<sup>225</sup> So ließ Herzfeld neun kleine Kisten und drei Ballen an seine Privatadresse in Berlin schicken, verbunden mit der Bitte an den vertretenden Konsul Ludwig Kalisch, ihm dafür, wie zuvor Max Hesse, eine Umzugsgutbescheinigung auszustellen sowie fünf große Kisten für Sarre ans Kaiser-Friedrich-Museum zu expedieren.<sup>226</sup> In der Islamischen Abteilung in Berlin kamen im Oktober 1913 dann sechs Kisten an, in denen sich neben dem Drahenapparat (für Luftbildaufnahmen) und Herzfelds Abklatschen aus Persien ein großes unglasiertes Tongefäß sowie ein großes glasiertes Fayencegefäß befanden, die beim Transport beschädigt wurden.<sup>227</sup>

Aber nicht nur die beiden Gefäße sind lädiert in Berlin eingetroffen, sondern auch die Stuckplatten wurden während des Transports nach Berlin in Mitleidenschaft gezogen. So äußerte sich Sarre: »Wie es nicht anders zu erwarten war, sind die Originale sowohl wie die Abgüsse durch den Transport trotz sorgfältigster Verpackung stark mitgenommen worden; erstere haben vor allem gelitten, auch weil sich das Material, der Gipsstuck, durch atmosphärischen Einfluß nach einer Verschüttung von über 1000 Jahren zersetzt hat und brüchig geworden ist.«<sup>228</sup> Nun mussten diese erst einmal restauriert werden, was Karl Beger und sein Kollege Krause übernahmen, um diese anschließend im Kaiser-Friedrich-Museum präsentieren zu können.<sup>229</sup>

Sarre erwähnte im Herbst 1913, kurz nach Ankunft der Fracht, dass sich ca. 30 Originale, darunter auch das Paneel (I. 3470) aus Haus XII (Raum 7), und 60 Abgüsse, wie beispielsweise die Platte I. 3492, in Berlin befinden würden, die später, im Gegensatz zu den meisten Funden aus Samarra, eine Museumsnummer erhielten (I. 3467–3547, I. 4524–4528).<sup>230</sup> Ab 1922 wurden mehr als 36 Stuckdekorationen in den Ausstellungsräumen der Islamischen Abteilung im Kaiser-Friedrich-Museum präsentiert (Abb. 20).<sup>231</sup>

## Probenmaterial und Ankäufe

Am 17. Februar 1913 fragte Ernst Herzfeld bei Halil Bey an, ob es mit dem Antikengesetz zu vereinbaren wäre, Proben der verschiedenen Materialgruppen der Samarra-Funde für technisch-chemische Analysen

220 Kühnel an Herzfeld, 28.5.1913, SMB-ISL, Samarra-Archiv; FSA A.06 07.09.01: S-9, S. 71.

221 Kühnel an Herzfeld, 28.5.1913, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

222 Kühnel an Herzfeld, 28.5.1913, ebd.

223 Herzfeld an Sarre, 22.2.1913, ebd.

224 FSA A.06 07.09.01: S-9, S. 43, 46; Herzfeld an Sarre, 22.2.1913, 2.3.1912 (eigentlich 1913), SMB-ISL, Samarra-Archiv.

225 Herzfeld an Kühnel, 16.3.1913, ebd.

226 Herzfeld an Kalisch, 6.7.1913, ebd.

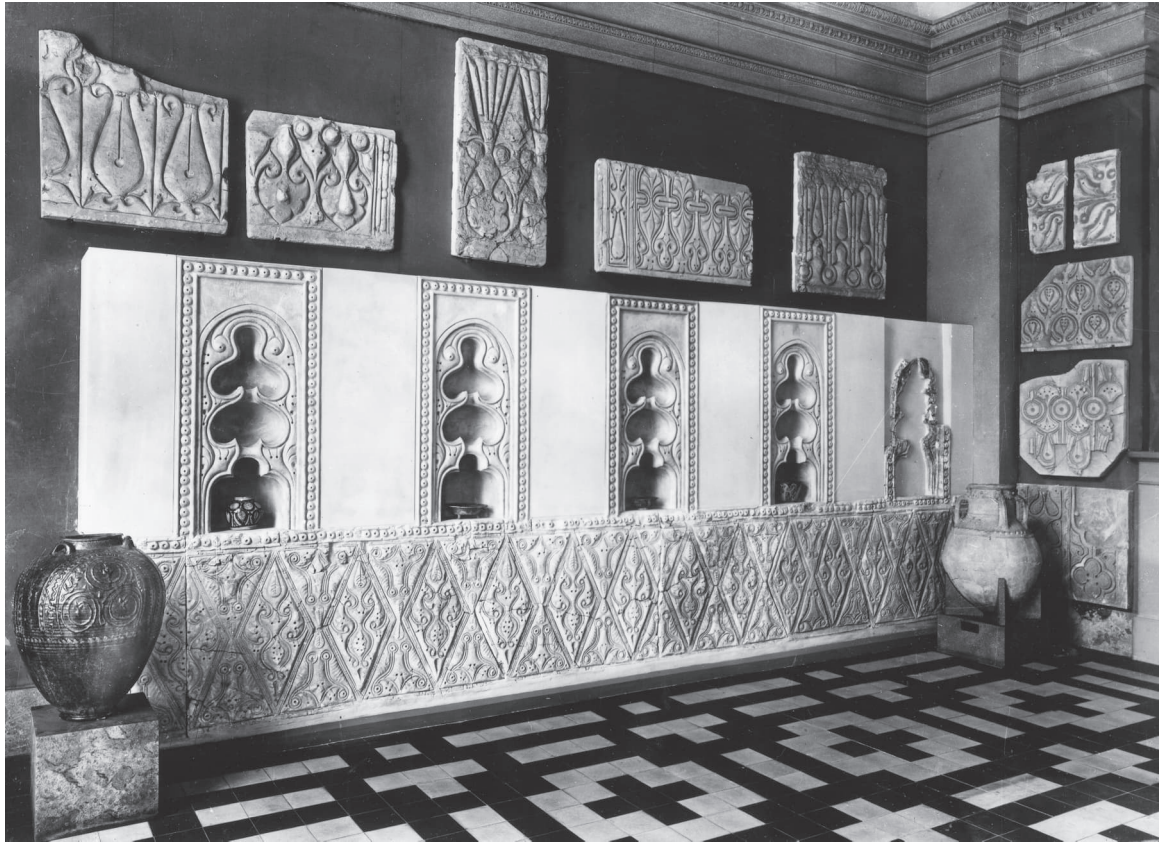
227 SMB-ZA, I/IM 16, Bl. 44; Herzfeld an Kalisch, 6.7.1913, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

228 SMB-ZA, I/IM 16, Bl. 45.

229 SMB-ZA, I/IM 16, Bl. 45, 56–59, 63, 66.

230 SMB-ZA, I/IM 16, Bl. 44–45.

231 Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 294.



20 Fotografie der Ausstellung der Samarra-Wandornamente im Kaiser-Friedrich-Museum, Raum 14, ZA 2.11./03224, 17 × 23 cm, nach 1921, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv

zu exportieren, da die Untersuchungen vor Ort nicht durchgeführt werden konnten und die Experten dafür in Deutschland ansässig waren. Es sollten verschiedene wissenschaftliche Fragestellungen geklärt werden. Unter anderem sollte die Provenienz der gefundenen Marmore untersucht werden, wohingegen bei den Wandmalereifragmenten die Farbpigmente und Maltechnik sowie bei der Keramik die Bestandteile analysiert werden sollten.<sup>232</sup> Die Genehmigung für den Export von Proben zwecks technischer Untersuchung durch Halil Bey erfolgte am »09/22 Mars 1913« in einem offiziellen Schreiben an Ernst Herzfeld.<sup>233</sup> Die entsprechenden Mitteilungen dafür wollte er an die Unterrichtsverwaltung in Bagdad und an den Grabungskommissar Abdurrazak weiterleiten.<sup>234</sup> Herzfeld suchte diesbezüglich die Specimina (Proben) aus, bei denen es sich ihm zufolge um Funde der zweiten Kampagne handelte, und verpackte sie.<sup>235</sup> An Halil Bey schrieb er, dass dies zusammen mit dem Kommissar geschah, der auch für das Anfertigen der offiziellen Liste der Proben zuständig war.<sup>236</sup> Registriert wurden diese auch in einer Liste, deren Entwurf (undatiert) im Samarra-Archiv in Berlin erhalten ist. Diese Liste führt verschiedene Marmorfragmente, Keramikscherben, vier Holzfragmente, vier Kacheln und drei Fragmente von Wandmalereien auf. Angegeben ist dabei die Fundnummer, Anzahl der Stücke und eine kurze Beschreibung. Diese Liste legte Herzfeld seinem Brief an Halil Bey vom 4. Mai 1913 bei. Laut Herzfeld erfolgte die Auswahl der Probenstücke hinsichtlich der technischen Verschiedenheit.<sup>237</sup> Gegenüber Sarre äußerte er, dass er nicht viele Stücke gewählt habe, darunter neben einigen Pflastermarmoren und einer großen Marmorplatte, kleine Malereifragmente, inklusive das mit den zwei Tänzerinnen, und ansonsten Hölzer sowie Keramik und fügte hinzu: »Ich werde an Halil schrei-

ben, mit der Liste dieser Stücke, wie sehr viel mehr von alledem vorhanden ist, u. ich solche Stücke gewählt habe, wo die Inventarnummer eine große Zahl Einzelfragmente umfasst. Da er ja nichts von unseren Funden kennt, so werden ihm die Stücke nicht sehr imponieren. Außerdem werde ich ihm schreiben, so komisch das klinge bäte ich ihn im Interesse der Empfindlichkeit der Malereien u. der Schwierigkeit ihrer Verpackung, diese nicht erst öffnen zu lassen. Dann kann nichts anderes geschehen als dass er eventuell erklärt, er wolle ein Stück zurückhaben. Das wird er kaum thun. Auf jeden Fall möchte ich diese Angelegenheit nicht verzögern u. dadurch in Vergessenheit geraten lassen.«<sup>238</sup>

Insgesamt kamen vier große Kisten zusammen, die Abdurrazak Effendi nach Bagdad begleitete, wo sie dem Direktor der Unterrichtsverwaltung vorgezeigt werden mussten.<sup>239</sup> An Samuel Guyer schrieb Ernst Herzfeld, dass er die Anfrage, Proben zu erhalten, »ohne Berliner Mitwissen« an Halil Bey sandte. Dort erwähnt er auch, dass zusätzlich zur brieflich festgehaltenen Erlaubnis der Ausfuhr von Proben ein später verschicktes Telegramm bestimmte, diese von Bagdad noch nach Kon-

232 Entwurf Herzfeld an Halil Bey, 17.2.1913, 4.5.1913, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

233 Halil Bey an Herzfeld, 9./22.3.1913, ebd.

234 Ebd.

235 Herzfeld an Sarre, 27.4.1913, Entwurf der Liste mit den aufgeführten Proben, undatiert, ebd.

236 Entwurf Herzfeld an Halil Bey, 4.5.1913, ebd.

237 Ebd.

238 Herzfeld an Sarre, 27.4.1913, ebd.

239 Herzfeld an Sarre, 27.4.1913, ebd; Entwurf Herzfeld an Halil Bey, 4.5.1913, ebd.

stantinopel zu schicken, bevor sie nach Berlin gehen sollten.<sup>240</sup> Arzu Terzi schreibt zudem, dass ein offizieller Bericht erstellt wurde, um die Typen und Nummern der Proben für Berlin zu katalogisieren.<sup>241</sup> 134 verschiedene Funde<sup>242</sup> sollten, nach den osmanischen Aufzeichnungen, danach ursprünglich nach Berlin gehen und wurden zuvor fotografisch dokumentiert sowie in fünf Kisten verpackt, die mit den Markierungen »S« und »A«<sup>243</sup> versehen wurden. Abdurrazak ließ die Kisten mit den Proben auf der »Markomanya« der HAPAG von Basra nach Konstantinopel transportieren, wo sie die Kaiserlich Osmanischen Museen erreichten.<sup>244</sup> In Basra sollten die Proben vor dem Weitertransport noch einmal fotografiert werden.<sup>245</sup> Von Konstantinopel aus sollten sie nach Berlin weitergesendet werden.<sup>246</sup> Sowohl Sarre als auch Herzfeld erwähnten später, dass die vier Kisten jedoch aufgrund der politischen Lage und wegen des späteren Ausbruchs des Ersten Weltkrieges in Istanbul verblieben sind und dem Museum dort nicht mehr weggenommen werden konnten.<sup>247</sup> Das Museum in Istanbul hatte zu diesem Zeitpunkt keinen Zugriff mehr auf die Funde, die nach Abschluss der Ausgrabungen 1913 im Serai in Samarra verblieben.<sup>248</sup>

Ernst Herzfeld bat am 17. Februar 1913 bei Halil Bey nicht nur um Probenmaterial für Berlin, sondern auch um die Objekte, die er während der Kampagnen von der lokalen Bevölkerung Samarras und Umgebung sowie von den Grabungsarbeitern gegen Trinkgelder erwarb und die auch im Fundjournal verzeichnet wurden, da sie vermutlich aus dem Ruinengebiet Samarras stammten.<sup>249</sup> Zudem führte Herzfeld die hohen Kosten für das Ablösen der Stuckplatten und deren Verpackung an, die er so darstellte, als profitierten die Kaiserlich Osmanischen Museen besonders davon, und alles geschehe in deren Interesse.<sup>250</sup> In seinem offiziellen Antwortschreiben vom »09/22 Mars 1913« teilte Halil Bey mit, dass diese Angelegenheit zu einem späteren Zeitpunkt berücksichtigt werden sollte und forderte zudem diesbezüglich eine detaillierte Mitteilung vom Kommissar.<sup>251</sup>

Herzfeld schickte daher eine Liste mit den Ankäufen im Schreiben vom 4. Mai 1913 an Halil Bey.<sup>252</sup> Die ebenfalls undatierte Kopie dieser Liste führt 45 Positionen auf, darunter auch das Marmorrelief Sam 38, welches nach dem Zweiten Weltkrieg die Museumsnummer I. 7741 erhielt.<sup>253</sup> Auf der Liste sind die Grabungsinventarnummer, in den meisten Fällen eine Skizze, die Kistenummer, die Fotonummer und eine kurze Beschreibung angegeben. In seinem Brief an Sarre im April 1913 teilte ihm Herzfeld jedoch mit, dass diese Sachen erst einmal in Samarra verbleiben sollten, da Halil Bey später darüber entscheiden werde.<sup>254</sup>

Aber nicht nur in Samarra kam es zu Ankäufen, sondern auch bei den Antiken- und Kunsthändlern in Bagdad, die Objekte aus Samarra anboten.<sup>255</sup> Aus dem Entwurfsschreiben Sarres an Halil Bey vom Februar 1923 geht hervor, dass Sarre auch im Bagdader Kunsthandel Objekte kaufte, die aus Samarra stammen sollten und die damals ausgeführt wurden.<sup>256</sup> Als Sarre bei Anreise zur ersten Kampagne in Bagdad weilte, erwarteten ihn nach Herzfelds Berichten schon die dortigen Händler: »Shaul erzählt mir aus Baghdad, dass die dortigen Händler alle für Ihre Ankunft, die ich sehr bekannt gemacht habe, Stücke in Bereitschaft haben, angeblich sehr schöne Sachen.«<sup>257</sup> Herzfeld selbst hielt sich nach eigenen Worten vor Beginn der Ausgrabungen in Samarra im Dezember 1910 von den Händlern in Bagdad fern, da Bedri Bey regelmäßig Antiken beschlagnahmte und er als lokaler Ausgrabungsleiter nicht damit in Verbindung gebracht werden wollte. Die Beobachtung des Kunst- und Antikenmarktes übernahm für ihn Shaul, der die

Händler gut kannte.<sup>258</sup> Während Sarres Hinreise zur zweiten Kampagne warnte ihn Herzfeld zudem vor den Angeboten eines ihnen vertrauten Händlers: »Noch eines: behandeln Sie bitte Anton Samheri etwas kühl u. kaufen Sie möglichst nichts von ihm, ich habe Grund zu glauben, dass er versucht hat von hier Sachen zu erlangen!«<sup>259</sup>

Samarra war nicht die erste Ausgrabung, bei der die Antikenhändler sich darum bemühten, an Funde zu kommen. Auch von anderen Grabungen wie Assur, Babylon, Tello und Susa war dieses Phänomen bekannt. Auf dem Antikenmarkt tauchten immer dann vermehrt Objekte eines bestimmten Fundortes auf, während dort offizielle Ausgrabungen stattfanden.<sup>260</sup> Vielleicht kann auch eine Notiz Herzfelds aus seinem Tagebuch in diesem größeren Zusammenhang gesehen werden. So schrieb er, dass der Arbeiter Hamzah al-Darwish in Hillah (nahe Babylon) »wegen Antikengräberei zu 3 Monaten Gefängnis« und einer Geldstrafe verurteilt werden sollte.<sup>261</sup> Wer eventuell weitere Hintermänner waren und wie das Netzwerk sich zusammensetzte, bedarf weiterer Klärung.

Sarre sah jedoch die Lage von Samarra unweit von Bagdad als vorteilhaft an, weil dort der mesopotamische Antiken- und Kunsthandel florierte und es so möglich war, auch günstige Erwerbungen für die

240 SMB-ZA, IV/NL Guyer, Mappe 3, Herzfeld an Guyer, 3.5.1913.

241 Terzi 2014, wie Anm. 3, S. 14.

242 Hier gibt es eine Abweichung zur undatierten Entwurfsliste von Herzfeld, die nur 122 Funde (39 Fundnummern) aufführt.

243 Ob die Markierung »S« und »A« eventuell für »Specimina« und »Ankäufe« stehen, da Ernst Herzfeld in seinem Schreiben vom 27.4.1913 an Friedrich Sarre erwähnte, auch eine Liste der vor Ort getätigten Ankäufe Halil Bey schicken zu wollen, bleibt offen.

244 Terzi 2014, wie Anm. 3, S. 14; FSA A.06 07.09.01: S-9, S. 51, 69; dazu auch Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 289.

245 Herzfeld an Sarre, 27.4.1913, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

246 Terzi 2014, wie Anm. 3, S. 14.

247 Entwurf Sarre an Halil Bey, 4.7.1921, SMB-ISL, Samarra-Archiv; Herzfeld an von Berchem, 9.8.1920, ebd.

248 Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 289, 294–308; SMB-ZA, I/IM 16, Bl. 88.

249 Entwurf Herzfeld an Halil Bey, 17.2.1913, SMB-ISL, Samarra-Archiv. So soll beispielsweise ein 99-jähriger Bewohner Samarras ihm eine kleine tiefe Schale gegeben haben und ein Hillenser Arbeiter eine Terrakottastatue, die er nach eigener Aussage unweit der Moschee am Fluss fand, siehe dazu FSA A.06 07.06.01: S-6, S. 32–33.

250 Entwurf Herzfeld an Halil Bey, 17.2.1913, SMB-ISL, Samarra-Archiv; Herzfeld an Sarre, 27.4.1913, ebd.

251 Halil Bey an Herzfeld, 9./22.3.1913, ebd.

252 Entwurf Herzfeld an Halil Bey, 4.5.1913, ebd.; Herzfeld an Sarre, 27.4.1913, ebd.

253 Siehe dazu auch Miriam Kühn, Digitizing the Archaeological Finds and the Photographic Archive of the German Excavation Campaigns in Samarra (1911–1913) at the Museum für Islamische Kunst in Berlin, in: Rubina Raja (Hg.), Shaping Archaeological Archives. Dialogues between Fieldwork, Museum Collections, and Private Archives, Turnhout 2023, S. 292–293.

254 Herzfeld an Sarre, 27.4.1913, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

255 Weitere Informationen zum Kunstmarkt in Bagdad siehe Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 308.

256 Entwurf und Abschrift Sarre an Halil Bey, 3.2.1923, SMB-ISL, Samarra-Archiv; dazu auch Friedrich Sarre, Die Keramik von Samarra. Forschungen zur Islamischen Kunst. Die Ausgrabungen von Samarra Bd. 2, Berlin 1925, S. 28–29. Hier führte Sarre an, dass aufgrund ähnlicher Scherben, die in Samarra während der Ausgrabungen gefunden wurden, das angekaufte Stück aus dem Kunsthandel in Bagdad auch aus Samarra stammen könnte und verwies auf das vollständige Gefäß mit der Katalognummer 110.

257 Herzfeld an Sarre, undatiert (wohl 1911), SMB-ISL, Samarra-Archiv.

258 Herzfeld an Sarre, 10.12.1910, ebd.

259 Herzfeld an Sarre, 27.4.1913, ebd.

260 RZ 503/64596, Bl. 3–13, Politisches Archiv des Auswärtigen Amts.

261 FSA A.06 07.06.01: S-6, S. 51.

Sammlung zu tätigen. Die Preise waren niedrig, denn von Bagdad aus verschickten die Händler ihre Waren nach Europa, wo sie um ein Vielfaches mehr angeboten wurden. Die Museen konnten aufgrund des geringen Erwerbungssetats die horrenden Preise des Pariser oder Londoner Marktes nicht zahlen. Erste Kontakte zu den Händlern in Bagdad knüpfte Sarre während der Euphrat-Tigris-Reise.<sup>262</sup> Wie Jens Kröger bereits beschrieb, vertrat Sarre schon bei seinem ersten Aufenthalt in Bagdad 1898 die Ansicht, dass neben einer wissenschaftlichen Ausgrabung auch die Erwerbungen im Kunstmarkt an Relevanz besaßen und in den Blick genommen werden müssten. Sarre erhoffte sich die Einrichtung einer Stelle vor Ort, ähnlich wie sie Theodor Wiegand in Konstantinopel für die Berliner Museen innehatte, um regelmäßig den Handel auskundschaften und günstige Erwerbungen für die Museen vornehmen zu können. Diese Person sollte der deutschen Expedition in Babylon zugeordnet sein, damit die türkischen Behörden keinen Verdacht schöpften. Diese Meinung wurde jedoch von Robert Koldewey, dem Leiter der Ausgrabungen in Babylon, nicht geteilt, da er die Ankäufe aus dem Antikenhandel aufgrund der damit einhergehenden Zerstörungen der archäologischen Befunde und der wissenschaftlichen Erkenntnisse ablehnte.<sup>263</sup>

Im Januar 1913 berichtete Sarre zudem an den Generaldirektor der Königlichen Museen Bode: »Bei der augenblicklichen politischen Lage der Türkei halte ich es für wahrscheinlich, daß in den größeren Zentren früher nicht verkäufliche Kunstgegenstände von Seiten der geistlichen Anstalten sowohl als auch von privater Seite zum Verkauf gelangen werden. In Constantinopel werden sich die Händler die Gelegenheit zu Nutzen machen; aber nach Kenntnis der Verhältnisse glaube ich, daß in den Provinzen eher die Möglichkeit gegeben sein wird, mit Umgehung der Händler direkt etwas Wertvolles zu erwerben. Für Bagdad habe ich Herrn Dr. Herzfeld dementsprechende Aufträge gegeben [...]«<sup>264</sup>

Am 1. Mai 1922 schrieb Ernst Herzfeld an den preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung: »Dem Türkischen Antiquitätengesetz gemäß waren alle Funde beim Abschluß der Arbeiten der Türkischen Behörde in Samarra übergeben worden. Dieses Gesetz erlaubte keine Ausfuhr der Funde und auch nur einen Teil für die Ausgräber zu erhalten, boten die besonderen Verhältnisse wenig Aussicht. Wir hatten indes die Erlaubnis, die zu Tage geförderten Wanddekorationen abzulösen und abzuformen. Diese Arbeit wurde durch zwei Angestellte der Staatlichen Museen ausgeführt, welche für deren Reise, Gehalt und den Transport aufkamen, und damit den Anspruch auf den Besitz der Abformungen erwarben. Ich habe seiner Zeit einer großen Zahl von Abgüssen Originalen unterstellt, und Professor Sarre hat durch seine guten Beziehungen zu den osmanischen Museen eine nachträgliche Genehmigung dafür erwirkt. Wir besitzen also heute auch die Originale de jure, während ein Anspruch der Museen nur auf Abgüsse vorlag. Das Material ist schon im Kaiser-Friedrich Museum aufgestellt. Ebenfalls hatte ich unter der Hand eine ganze Reihe von Kleinfunden, besonders Keramik ausgeführt, auf die überhaupt kein Anspruch vorlag, und für die wiederum Professor Sarre eine nachträgliche Genehmigung erlangte. Auch sie sind im Kaiser-Friedrich-Museum, an das die Expedition sie zu schenken gewillt ist.«<sup>265</sup>

Die Briten, so Herzfeld weiter, konfiszierten während des Ersten Weltkrieges, als sie Samarra einnahmen, die Funde, die nach Abschluss der Ausgrabungen im Serai abgeliefert worden waren. Sie gehörten der Türkei beziehungsweise deren Rechtsnachfolgerin, der Mesopotami-

schen Regierung. Die Briten verbrachten diese später nach London, in dem Glauben, dass es sich um erbeutetes deutsches Eigentum handelte.<sup>266</sup> Im März 1920, bezüglich einer Veranlassung des Earl Curzon of Kedleston über weitere geeignete Schritte zur Erhaltung der zu dem Zeitpunkt in Basra gelagerten Altertümer aus den deutschen Ausgrabungen in Mesopotamien, machten Friedrich Sarre, Walter Andrae und Robert Koldewey den folgenden Vorschlag: Die Kisten seien »zunächst mit größtmöglicher Beschleunigung nach Europa« zu bringen, wo »sie unter Mitwirkung der Ausgräber geöffnet werden« sollten. Und sie schlugen vor, die Funde zwecks Konservierungsmaßnahmen und wissenschaftlicher Bearbeitung nach Berlin zu senden.<sup>267</sup> So reiste Ernst Herzfeld 1921 nach London, wo die Samarra-Funde sich zu diesem Zeitpunkt befanden, und konnte dort acht Kisten aushandeln, die den Staatlichen Museen zu Berlin geschenkt wurden.<sup>268</sup> Vor allem wollte er die durch Trinkgelder von den Einwohner\*innen Samarras und Umgebung angekauften Objekte,<sup>269</sup> aber auch die für die Publikation der Ausgrabungsergebnisse relevanten Funde für Berlin sichern.<sup>270</sup>

Ernst Kühnel äußerte sich 1940 gegenüber Generaldirektor Otto Kummel über die Angelegenheit wie folgt: »Sie [die Briten] warn aber außerdem so klug, uns an dem Raube zu beteiligen, und zwar in der Form, daß Herzfeld, der die Ausgrabung allein durchgeführt hatte und ohne den sie mit den Dingen nichts Rechtes anzufangen wussten, eingeladen wurde, nach London zu kommen und daß gewissermaßen als Entschädigung für seine Bearbeitung wir einen Teil der Fundobjekte für unsere Museen erhielten. Direktor Sarre hat sich danach auf diese Regelung eingelassen, um so wenigstens einen Teil der verschleppten Stücke für uns zu retten, hat sich aber dafür, wie ich mich erinnere, nachträglich die Zustimmung von Halil Edhem geben lassen.«<sup>271</sup> Wie Sebastian Willert schon anmerkte, wurden hier sehr bewusst die eigentlichen Eigentumsverhältnisse verschleiert, um eigene Vorteile zu garantieren.<sup>272</sup>

Die erneute Genehmigung für Proben zum Zweck der technischen Untersuchung erteilte Halil Bey am 20. August 1921 (Abb. 21)<sup>273</sup> aufgrund einer Anfrage von Friedrich Sarre vom 4. Juli 1921. Der Entwurf Sarres zu diesem Brief lässt vermuten, dass Sarre Halil Bey die illegale Ausfuhr von Keramik beichtete, um die nachwirkende Genehmigung

262 SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 75–76.

263 Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 237, dort mit weiteren Informationen.

264 SMB-ZA, I/IM 16, Bl. 4.

265 SMB-ZA, I/IM 16, Bl. 88.

266 SMB-ZA, I/IM 16, Bl. 88; siehe dazu bereits Willert 2024, wie Anm. 168, S. 12, 789. Für eine ausführliche Darstellung der Beschlagnahmung der Funde durch die Briten und ihre Translokation nach London siehe Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 294–308.

267 Schreiben der Generaldirektion der Königlichen Museen zu Berlin, 6.3.1920, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

268 SMB-ZA, I/IM 16, Bl. 88–89, 91; Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 299–306.

269 Die direkt in Samarra getätigten Ankäufe, die mit großer Wahrscheinlichkeit von den umgebenen Ruinen und der Oberfläche stammten, ließ Herzfeld bereits im Februar 1913 aufgrund von Platzmangel im Grabungshaus ins Serai bringen. Dies erfolgte zusammen mit den 36 Kisten der ersten Kampagne und den zehn kleinen Kisten mit den Viollettfunden, siehe Herzfeld an Sarre, 16.2.1913, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

270 SMB-ZA, I/IM 16, Bl. 88.

271 Entwurf Kühnel an Kummel, 20.6.1940, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

272 Willert 2024, wie Anm. 168, S. 789.

273 Rückwirkende Genehmigung zur Ausfuhr von Probenmaterial, 20.8.1921, SMB-ISL, Samarra-Archiv; dazu auch Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 292.

MUSÉES IMPÉRIAUX OTTOMANS  
 Constantinople, le 20 Aug 1921

Verehrter Herr Professor.

Auf Ihren ausdrücklichen  
 Wunsch, bestätige ich Ihnen nochmals,  
 dass ich Ihnen damals meine Zu-  
 stimmung, Materialien Proben  
 von Samarra beaufs. technischer  
 Untersuchung nach Berlin zu  
 senden, erteilt hatte.

Mit ergebensten Empfehlungen  
 Halil Bey  
 Director der kaiserl. Osman.  
 Museen zu Konstantinopel.

21 Nachträgliche Genehmigung für den Export von Probenmaterial zur technischen Untersuchung durch Halil Bey, datiert in Konstantinopel am 20. August 1921, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst, Samarra-Archiv

für die Verhandlungen zu erhalten, die Herzfeld in London um die Samarra-Funde führte. Auch geht aus den Notizen hervor, dass Sarre vorschlug, Herzfeld könnte sich in London auch für Funde für das Museum in Konstantinopel einsetzen.<sup>274</sup>

Besonders interessant ist jedoch der weitere Verlauf der Korrespondenz, da Halil Bey scheinbar erst auf erneute Nachfrage, nachdem er jedoch die Erlaubnis schon erteilt hatte, von Sarre erfuhr, dass auch weitere Kleinfunde ausgeführt wurden. Aus einem Brief an Sarre geht hervor, dass er Anfang 1923 keine Ahnung hatte, wann, wie und wieviele Kisten exportiert wurden, und verlangte auch von Sarre diesbezüglich eine Liste.<sup>275</sup> Sarre gibt in seinem Entwurf eine kurze unspezifische

Aufstellung an Halil Bey und äußert, angeblich nur »höchstens zwei mäßig große Kisten« voll Funde illegal ausgeführt zu haben.<sup>276</sup> Halil Bey ging auch nur von »kleinen Proben« aus, die nach Berlin gelangt waren.<sup>277</sup> Die Beschreibungen der ausgeführten Objekte sind in der Abschrift des Schreibens vom 3. Februar 1923 sehr knapp gehalten und

274 Entwurf Sarre an Halil Bey, 4.7.1921, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

275 Halil Bey an Sarre, 21.1.1923, ebd.

276 Entwurf und Abschrift Sarre an Halil Bey, 3.2.1923, ebd.

277 Halil Bey an Sarre, 24.8.1921, ebd.

lassen eigentlich keine eindeutige Identifizierung der Funde zu.<sup>278</sup> Auch dies erscheint als Akt der Täuschung und als Manöver, um die eigenen Interessen durchzusetzen. Die illegal ausgeführten originalen Stuckdekorationen werden in dem Briefentwurf nicht genannt. Hier bleibt weiterhin die Frage offen, wann Friedrich Sarre Halil Bey über die illegale Ausfuhr der originalen Stuckplatten unterrichtete beziehungsweise ob dies überhaupt geschah.

Erwähnenswert ist auch der Aspekt, dass vor Juli 1922 die Funde aus Samarra keine Museumsnummer erhielten, da die Eigentumsfrage laut Geschäftsunterlagen der Abteilung offen war.<sup>279</sup> Danach wurden die Gipsabgüsse und originalen Stuckplatten inventarisiert. Die anderen Funde behielten ihre auf den Grabungen vergebenen Fundnummern.<sup>280</sup>

Das bisher gesichtete Quellenmaterial bestätigt die Vermutung, dass die Angaben in den offiziellen Schriftstücken nicht immer mit den in den privaten Korrespondenzen oder Aufzeichnungen entnommenen Informationen übereinstimmen. Hierzu sind weitere Forschungen notwendig, die zukünftig realisiert werden sollen.

### Verflechtung von archäologischen Aktivitäten und imperialen Interessen

Die Akquise der Funde und Ankäufe für die Islamische Abteilung der Königlichen Museen zu Berlin, die zwischen 1911 und 1913 größtenteils unrechtmäßig aus dem Osmanischen Reich exportiert wurden, muss heute kritisch betrachtet werden, auch wenn 1921 eine nachträgliche Genehmigung dafür erteilt wurde.<sup>281</sup>

Die Erwerbungen für die jeweiligen Privatsammlungen sind ebenso wenig unproblematisch. So erwähnte Ernst Herzfeld im Oktober 1911 gegenüber Friedrich Sarre, bei dem Bagdader Händler Anton Meirak eine »aus Susa gestohlene Gemme, mit dem Zeus des Phidias« für 50 Osmanische Lira kaufen zu wollen. Er bat Sarre daraufhin, für diese weniger zu bieten, damit er den Zuschlag erhalten würde, denn den eigentlichen Wert schätzte er auf 2.000–2.500 Französische Francs.<sup>282</sup> Auch wenn Sarre und Herzfeld sich Halil Bey freundschaftlich verbunden fühlten und über wissenschaftliche Themenfelder austauschten, die auch über die Ausgrabungen von Samarra hinausgingen,<sup>283</sup> so ist im Zusammenhang mit der illegalen Ausfuhr der Funde und den verschiedenen Täuschungsmanövern ein Überlegenheitsgefühl im Sinne kolonialer Denkmuster zu erkennen. Für das Aufbringen der finanziellen Mittel, die für die Expedition benötigt wurden, vertraten die Interessenten die Ansicht, ihnen würde eine Gegenleistung für ihre pekuniären Opfer zustehen, die in Form von Objektabgaben erfolgen müsse, wie die oben erwähnten Beispiele Herzfelds zeigen. Aber nicht nur Ernst Herzfeld und die Mitarbeiter der Königlichen Museen hatten ein Interesse daran, dass durch die Expedition Funde für die Museen gewonnen würden, sondern vermutlich auch die anderen Unterstützer\*innen der Unternehmung. So schrieb Herzfeld im April 1911: »Jedenfalls scheint mir auch ökonomisch die Grabung ein guter Erfolg zu sein, u. die Funde des heutigen Tages allein haben doch einen höheren Marktwert als die gesamten Grabungskosten.«<sup>284</sup>

Die initiierten Ausgrabungen in Samarra besaßen zuvorderst auch einen wissenschaftlichen Charakter.<sup>285</sup> Eines der Hauptziele Herzfelds bestand darin, die Topografie des alten Samarra unter Einbeziehung der architektonischen Strukturen in ihren Zusammenhängen und Aus-

dehnungen innerhalb der Siedlungsphasen zu erforschen und diese mit den Angaben der historischen Quellen abzugleichen.

Die Unternehmungen in Samarra kurz vor dem Ersten Weltkrieg waren unterfinanziert und konnten auch nur aufgrund Herzfelds enormer Arbeitsleistung während der Kampagnen bewältigt werden, da er die verschiedensten Aufgaben eines normalerweise mehrköpfigen Ausgrabungsteams die meiste Zeit allein bewältigte.<sup>286</sup> Aus den Quellen Herzfelds geht auch hervor, dass er sein Team vor Ort, unter anderem Shaul ibn Salman und einige Meister aus Hillah, schätzte,<sup>287</sup> weil er vermutlich wusste, dass er ohne diese Unterstützung und Expertise die Ausgrabung mit ihrem Aufgabenspektrum und den zur Verfügung stehenden finanziellen Mitteln sonst nicht hätte durchführen können.

Das Beispiel Samarra zeigt ebenfalls die Rivalitäten der imperialistischen Mächte um die innovativsten Forschungsergebnisse und die Vormachtstellung in der Wissenschaft der noch jungen archäologischen Disziplin, insbesondere für die Epochen der frühislamischen Zeit.<sup>288</sup> Aber auch die räumliche Präsenz deutscher Ausgrabungen im Osmanischen Reich und insbesondere in Mesopotamien lässt erkennen, warum die türkische Regierung kein Interesse an einer weiteren räumlichen Besetzung des Gebietes durch die Königlichen Museen hatte (Abb. 1). Aufgrund der ökonomischen Durchdringung der Region und der finanziellen Abhängigkeit des Osmanischen Reiches von den imperialistischen Mächten jener Zeit im Sinne einer »*pénétration pacifique*«,<sup>289</sup> wie sie Wilhelm Litten 1920 für Persien definierte, entstanden besonders in den Provinzen jenseits des Kernlandes breite Netzwerke, auf welche sich Sarre und Herzfeld bereits seit der Euphrat-Tigris-Reise stützen konnten.

Thomas Leisten verwies diesbezüglich sogar auf Ansiedlungsbestrebungen von deutschen Kolonien im Irak, die im Zusammenhang mit dem Bau der Bagdadbahn standen, da inoffizielle koloniale Ambitionen vorangetrieben werden sollten.<sup>290</sup> Wilhelm Bode schlug bereits zu Beginn der Samarra-Ausgrabungen vor, die geplante Bahnstation in Samarra zukünftig zum Abtransport der Funde nach Berlin nutzen zu wollen. Gegenüber dem Unterrichtsminister äußerte er im selben Schreiben: »Dass eine deutsche Expedition und eine mehrjährige Grabung durch sie so nahe bei Bagdad auch politisch zur Stärkung unserer Interessen in Mesopotamien nicht ganz wirkungslos sein wird, darf gewiß angenommen werden. Die Unterstützung einer solchen ausschließlich im Interesse der deutschen Wissenschaft und insbesondere unserer

278 Abschrift Sarre an Halil Bey, 3.2.1923, ebd.

279 SMB-ZA, I/IM 16, Bl. 99.

280 SMB-ZA, I/IM 16, Bl. 100; dazu auch Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 294.

281 Die ausgewerteten Primärquellen geben dabei vor allem die deutsche Perspektive wieder, insbesondere jene von Ernst Herzfeld.

282 Herzfeld an Sarre, 26.10.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

283 Dazu bereits Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 244–245.

284 Herzfeld an Sarre, 10.4.1911, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

285 Dazu bereits Leisten 2003, S. 29.

286 Dazu bereits Leisten 2003, wie Anm. 7, S. IX; Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 324.

287 Herzfeld an Sarre, 15.1.1911, 2.2.1911, 1.9.1911 SMB-ISL, Samarra-Archiv; FSA A.06 07.07.01: S-7, S. 6; Kröger 2014, wie Anm. 3, S. 262–263.

288 Dies belegen unter anderem SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 64–66.

289 Wilhelm Litten, Persien. Von der »*pénétration pacifique*« zum Protektorat. Urkunden und Tatsachen zur Geschichte der europäischen »*pénétration pacifique*« in Persien 1860–1919, Berlin 1920, S. III; dazu auch Leisten 2003, wie Anm. 7, S. 20–21.

290 Ebd., S. 21–24.

Kgl. Museen unternommenen Privatexpedition aus Staatsmitteln erscheint mir aber auch aus allgemeinem Staatsinteresse von wesentlicher Bedeutung. Seit unsere Kgl. Museen sich das Ziel gesetzt haben, durch systematischen Ausbau der Sammlungen in künstlerischer und wissenschaftlicher Richtung den großen älteren Museen [in Paris und London] nachzukommen, hat sich bei den beschränkten Staatsmitteln die Heranziehung privater Beihilfe dafür als notwendig erwiesen.«<sup>291</sup>

Die Einflussnahme auf personelle Entscheidungen bei der Besetzung bestimmter Ämter durch die konsularische Vertretung sollte die Interessen Deutschlands unterstützen, zu denen auch wissenschaftliche Untersuchungen zählten. Wie sehr die Durchsetzung deutscher imperialer Ambitionen und jungtürkischer nationalistischer Ansichten aufeinander prallten, lassen die Aufzeichnungen Herzfelds zu den Konflikten mit den Lokalbehörden in Bagdad und Samarra erahnen, die jedoch vor allem die deutsche Perspektive und insbesondere seine persönliche Sicht widerspiegeln. Nach Thomas Leisten muss dies auch mit den zunehmenden inoffiziellen kolonialen Bestrebungen und der verstärkten Einflussnahme der Deutschen im Irak im Zusammenhang betrachtet werden.<sup>292</sup> Die Sicht der vielfältigen lokalen Bevölkerung findet dabei selten Niederschlag in den Quellen.

Die Ausgrabungen von Samarra fielen in eine Zeit, die durch politische und ökonomische Instabilität geprägt war. So erwähnte Herzfeld während der zweiten Kampagne, dass im Zeitraum der Ausgrabungen in Samarra bereits der fünfte Wali in Bagdad im Amt war.<sup>293</sup> Auch Korruption schien in der Provinz bei den Autoritäten weit verbreitet gewesen zu sein, welche von den imperialistischen Mächten ausgenutzt wurde, um eigene Interessen durchzusetzen und den Einfluss durch die Schaffung von Abhängigkeiten auszubauen. Um Bedri Bey für eigene Zwecke einspannen zu können, schrieb Herzfeld im Mai 1911 an Sarre: »Mich freut es einerseits, weil ich so Gelegenheit habe, ihm [Bedri Bey] noch viele Complimente aufzutischen, u. ihn uns immer mehr zu verbinden. Er ist darin wie Oppenheim: auf jedes Compliment macht er sich selbst noch ein größeres.«<sup>294</sup> Auch erwies Herzfeld Bedri Bey zu Beginn der ersten Kampagne einen Gefallen, indem er einen Bekannten von ihm anstellte, ohne dass dieser einer Aufgabe nachging, da er sich vermutlich so erhoffte, irgendwann eine Gegenleistung dafür von Bedri Bey zu erhalten. Zudem gab Bedri Bey gegenüber Herzfeld in diesem Zusammenhang an, dass er einen Teil der 30-jährigen Freundschaft, die mit Carl Humann bestand, geerbt hätte. Würde er jedoch den jungen Mann nicht anstellen, würde diese zerreißen.<sup>295</sup>

Auch deuten die Berichte Herzfelds an, dass der Einfluss Konstantinopels auf die Provinz nur beschränkt war, in dem er schrieb: »Aber er [Halil Edhem Bey] hat eben nicht den Namen u. Einfluss von Hamdi. Und früher bekam man ein Irade, dem sich alles fügte. Heute kräht kein Hahn nach Halils Empfehlungen. Das Gefühl dieses Mangels an Einfluss u. das Bemühen, das nicht bemerkbar werden zu lassen, sind der Grund für seine Erregung.«<sup>296</sup> Die Funde und Ankäufe Ernst Herzfelds illegal aus dem Osmanischen Reich zu transportieren, konnte nur aufgrund eines breiten Netzwerks vor Ort und in Deutschland sowie mittels dafür zur Verfügung stehender Infrastruktur gelingen. Um das dahinterstehende Netzwerk und die Mechanismen noch besser zu verstehen, sind weitere Forschungen geplant.<sup>297</sup>

#### Abkürzungen

FSA · Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Archives (Washington, D.C.), Smithsonian Institution, Ernst Herzfeld Papers  
SMB-ISL, Samarra-Archiv · Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst (Berlin), Samarra-Archiv  
SMB-ZA · Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv (Berlin)

#### Abbildungsnachweis

1: Stefanie Janke, unter Einbeziehung von Höhendaten/DEM (AW3D, Japan Aerospace Exploration Agency); Natural Earth (<https://www.naturalearthdata.com>; zuletzt abgerufen: 30.3.2024) und Provinzgrenzen ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ottoman\\_Empire\\_Administrative\\_Divisions.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ottoman_Empire_Administrative_Divisions.png) mit weiteren Referenzen; zuletzt abgerufen: 29.3.2024/AbdurRahman AbdulMoneim [CC-BY-SA 4.0]). – 2, 5, 15–18: Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst/Ernst Herzfeld (gemeinfrei). – 3, 8–9, 12–14, 19: Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst/Johannes Kramer (CC BY-SA 4.0). – 4, 6, 10–11: Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst/Christian Krug (CC BY-SA 4.0). – 7: Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst/Stefanie Janke. – 20: Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv (CC BY-SA 4.0) – 21: Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst/Samarra Archiv.

<sup>291</sup> SMB-ZA, I/IM 15, Bl. 93–94.

<sup>292</sup> Leisten 2003, wie Anm. 7, S. 24.

<sup>293</sup> Herzfeld an Sarre, 22.6.1913, SMB-ISL, Samarra-Archiv.

<sup>294</sup> Herzfeld an Sarre, 8.5.1911, Nachtrag 9.5.1911, ebd.

<sup>295</sup> Herzfeld an Sarre, 15.1.1911, ebd. Bedri Bey war Grabungskommissar bei den Ausgrabungen in Sam'al/Zincirli und Carl Humann der erste Leiter der Expedition. Humann war zudem der Schwiegervater von Friedrich Sarre, der mit Humanns Tochter Maria verheiratet war.

<sup>296</sup> Herzfeld an Sarre, 2.4.1911, ebd.

<sup>297</sup> Für die Unterstützung, hilfreichen Hinweise und Anmerkungen danke ich sehr herzlich Miriam Kühn, Martina Müller-Wiener, Stefan Weber, Jens Kröger und Petra Winter.

# Bekanntnis zur historischen Wahrheit: Bernhard Heisig und Adolph Menzel

Eckhart J. Gillen

*Dieser Beitrag erkundet das Verhältnis des deutschen Malers und Grafikers Bernhard Heisig (1925–2011) zu dem Künstler Adolph Menzel (1815–1905). Eine erste Begegnung mit Menzel war forciert durch Heisigs Hochschule, wo Menzel den Studierenden als unbedingtes Vorbild für den Sozialistischen Realismus und als Antipode der Moderne präsentiert wurde. Erst später und im Zuge der eigenen Beschäftigung mit Menzels Arbeiten entdeckte Heisig die Modernität in dessen Werk.*

*Im Zusammenhang mit der Suche nach der Wahrheit historischer Ereignisse und in der Kritik an der offiziellen Historienmalerei der DDR steht seine Beschäftigung mit Menzels Historiengemälde »Aufbahrung der Märzgefallenen«, das ein dramatisches Massenereignis in Berlin vom 20. März 1848 darstellt im Zusammenhang mit der niedergeschlagenen Revolution. Menzel vollendete das Gemälde nicht, weil für ihn die Wahrheit des Geschehens trotz seiner Augenzeugenschaft nicht mehr glaubhaft herzustellen war. In einem Zyklus von Handzeichnungen setzte sich Heisig 1953 mit Menzels unvollendeten »Märzgefallenen« auseinander und fand darin möglicherweise eine Bestätigung seiner Haltung. Denn nur kurze Zeit später sah er sich außer Stande, ein offizielles Historienbild zu den Ereignissen des Kapp-Putsches vom März 1920 zu realisieren. In diesem Sinne können beide Maler als Fanatiker der historischen Wahrheit bezeichnet werden.*

Bernhard Heisig und Adolph Menzel, beide gebürtige Breslauer, verbindet ein nachgerade manisches Verhältnis zur Realität, die in einer steten Folge von Skizzen und Handzeichnungen erfasst und aufgezeichnet wird. In ihren Ateliers versammelten sie, gleichsam wie in einer Wunderkammer voller bestaunenswerter Objekte, Fragmente der alltäglichen Außenwelt, um daran ihren Realitätssinn zu schulen. So finden wir auf Fotografien von Heisigs Ateliers in Leipzig, Zum Harfenacker 6, und in Strodehne im Havelland Gegenstände wie einen alten Hinterlader, eine Trompete, eine Pickelhaube oder einen Stahlhelm. Heisig erklärte dazu: »Ich kann so'n Ding sowieso nur machen, wenn ich's richtig vor mir sehe.«<sup>1</sup> Gipsabgüsse von zwei Muskelmännern, ein Totenschädel, eine Kopfbüste und ein Pferd, das sein Muskelspiel zeigt, erinnern an Adolph Menzels Gemälde *Atelierwand* von 1852 (Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie) (Abb. 1) sowie eine weitere Version aus dem Jahr 1872 (Hamburger Kunsthalle). Beide Gemälde zeigen eine wie zufällig wirkende Aneinanderreihung von Gipsabgüssen menschlicher Körperteile und einen Totenschädel. Werner Hofmann betonte für die Hamburger *Atelierwand* die Mischung von Bildzitaten (Torso der *Venus von Milo* und Dante) mit anonymen Köpfen und einem Tierschädel als Indiz für eine Sicht der Wirklichkeit, die

»pluralistisch, disparat und mehrsinnig« sei, während Schere und Zirkel neben dem Dante-Profil auf Zergliederung und exakte Vermessung als Kennzeichen des Positivismus moderner Wahrnehmung verwiesen.<sup>2</sup>

Heisigs neugierig-unbefangene Beschäftigung mit Menzel nahm Anfang der 1950er Jahre die ›postmoderne‹ Sicht einer Menzel-Renaissance der 1990er Jahre vorweg, für die der Zeichner des Industrieproletariats gleichberechtigt neben dem Alltagsbeobachter und Historienmaler der Hohenzollern stand.<sup>3</sup> Menzels Bruch mit einer distanzierten, ganzheitlichen »Erfahrung der Wirklichkeit« faszinierte den Maler Heisig ebenso wie die Kunsthistoriker. Peter-Klaus Schuster schrieb im Katalog der Nationalgalerie 1996 zur Modernität Menzels: »In einer [...] Welt der Parataxen sind überprüfbar Zusammenhänge und lebendige Anschauung der Dinge nur noch durch die intensive Kenntnis aller Details zu gewinnen. Das Detail wird dabei zum Fragment wie zum Baustein eines verlorenen oder wiederzugewinnenden Ganzen.«<sup>4</sup> Damit spricht Schuster einen Charakterzug an, der auch bei Bernhard Heisig deutlich ausgeprägt ist. Denn sowohl bei Autoren, die er illustrierte, als auch bei Filmen, von denen er sich für seine Malerei inspirieren ließ, hasste er nichts mehr als Ungenauigkeit im Detail. Heisig war wie Menzel ein Wirklichkeitsfanatiker, davon zeugen unter anderem seine Recherchen zur Pariser Kommune. Bei seinem ersten Besuch in Paris, so berichtet sein Begleiter, der Leipziger Kunsthistoriker Karl Max Kober, fand Heisig auf Anhieb und ohne Hilfsmittel die Stellung einzelner Barrikaden und die Orte verschiedener Ereignisse und Kämpfe.<sup>5</sup>

Auch Menzel gab in 138 Anmerkungen zu seinem ersten Auftragswerk, den Illustrationen zu Franz Kuglers »Geschichte Friedrich des Großen«, einen »Historischen Nachweis zur Verständigung einiger Illustrationen« bei, mit dem er für die historische Richtigkeit seiner Darstellung, seien es Uniformen, Architekturen, Möbel, bürgte.<sup>6</sup>

1 Bernhard Heisig im Gespräch mit Markus Lüpertz, Via Lewandowsky, moderiert von Peter Sager, Wer hat Angst vor Schwarz, Rot, Gold? Drei Maler streiten über Deutschlandbilder, in: Zeit-Magazin 36, 29.8.1997, S. 30.

2 Werner Hofmann, Menzels Universalität, in: Adolph Menzel 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, Ausst.-Kat. [Paris, Musée d'Orsay, 15.4.–28.7.1996; Washington, National Gallery of Art, 15.9.1996–5.1.1997; Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie im Alten Museum, 7.2.–11.5.1997], Köln 1996, S. 399.

3 Vgl. Claude Keisch, Menzel Kreuzwege Brüche, in: Hofmann 1996, wie Anm. 2, S. 429–444.

4 Peter-Klaus Schuster, Menzels Modernität, in: Hofmann 1996, wie Anm. 2, S. 425.

5 Vgl. Karl Max Kober, Bernhard Heisig. Gemälde und Druckgrafik, Ausst.-Kat. [Schleiz, Staatliches Museum Schloss Burgk, Neue Galerie, 15.6.–30.8.1981], Schleiz 1981, S. 31.

6 Die »Geschichte Friedrich des Großen« umfasste 200 Zeichnungen für Holzschnitt und entstand zwischen 1843 und 1849.



1 Adolph Menzel, Atelierwand, 1852, Öl auf Papier, auf Holz kaschiert, 61×44 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A I 904

An Menzel imponierte ihm die »fast abnorme Arbeitswut, mit der er sich terrorisierte«,<sup>7</sup> die Detailbesessenheit und Genauigkeit der Recherche. Wie Menzel interessierte sich Heisig nicht für Theorien, Ideologien und Konzepte, sondern immer für das sinnlich Begreifbare, Sichtbare, Reale und Konkrete. In diesem Sinne beschreibt Jens Christian Jensen Menzel als einen materialistischen Künstler, für den nur zählt, »was man sehen, festhalten und mit den Sinnen erfahren kann.«<sup>8</sup>

Zunächst allerdings war Adolph Menzel für Heisig und seine Kommilitonen an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig (HfGB) ein ihnen aufoktroiertes Vorbild für den Sozialistischen Realismus, der als verbindliche Kunstdoktrin gelehrt wurde. Der detailge-

naue Realismus des 19. Jahrhundert galt als Methode, mit der die Verheißungen der Zukunft im Sozialismus dem Publikum bereits in der Gegenwart vor Augen geführt werden sollten.

Die III. Deutsche Kunstausstellung in Dresden 1953 galt als erste Manifestation dieses politischen Stils. Dort hing ein Gemälde, das programmatisch die Kunst Adolph Menzels zum Vor- und Musterbild für

7 Vgl. Bernhard Heisig, Über die Kunst der Illustration. Der Fall Adolph Menzel, in: Marginalien 18, 1965, S. 55.

8 Jens Christian Jensen, Adolph Menzel (DuMont's Bibliothek großer Maler), Köln 1982, S. 36.



2 Hans Mayer-Foreyt, Ehrt unsere alten Meister, 1952, Öl auf Leinwand, 82×109,5 cm, Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin

die in der DDR neu zu schaffende Kunst erklärte. Heisigs Leipziger Studienkollege Hans Mayer-Foreyt malte unter dem bezeichnenden Titel *Ehrt unsere alten Meister* (Abb. 2) einen älteren Arbeiter, der durch sein Abzeichen am Rockaufschlag als Aktivist gekennzeichnet ist, wie er mit kritischer Miene eine Zeichnung betrachtet, die ein Kunststudent, der hinter ihm steht und voller Spannung auf das Urteil des Arbeiters wartet, aus seiner Mappe genommen hat. »Adolf Menzel« steht in Großbuchstaben auf dem Blatt, das der Student in der Hand hält.<sup>9</sup>

Joachim Uhlitzsch, Dozent an der HfGB, lobte das Gemälde von Mayer-Foreyt. Es zeige, dass »allein die Arbeiterklasse der legitime Erbe und Beschützer der großen künstlerischen Leistungen der Vergangenheit« sei. »Ihr Vertreter sitzt im Vordergrund des Bildes, und der Student, der gekommen ist, um mit ihm über Menzel zu diskutieren, ist ein typischer Vertreter der neuen, der Arbeiterklasse eigenen Intelligenz.«<sup>10</sup> Das Motiv der zwei Männer, die sich im Namen eines Dritten treffen (in diesem Fall Adolph Menzel, als Schriftzug auf dem zweiten Blatt), verleiht der Szene einen religiösen Unterton in Anspielung auf das Abendmahl in Emmaus.<sup>11</sup>

Die SED folgte der Stalin zugeschriebenen Losung, die sozialistische Kunst sei »proletarisch ihrem Inhalt nach, national ihrer Form

nach«.<sup>12</sup> Daher orientierte die Partei Künstler auf das nationale »Kulturerbe« der deutschen Renaissance – ein Ausschnitt aus Albrecht Dürers Selbstporträt von 1498 schmückte programmatisch das erste Heft der

9 Hans Mayer-Foreyt, geboren 1916 in Brüx bei Teplitz/Tschechien, 1947 Beginn des Studiums an der HfGB, seit 1951 Dozent und seit 1956 Professor und Abteilungsleiter für das Grundstudium. Er wurde am 12.9.1953 selbst zum »Aktivist« vorgeschlagen mit der Begründung, er habe »in der entscheidenden Zeit der kämpferischen Auseinandersetzung mit dem Formalismus sich eindeutig auf die Seite des Realismus gestellt. [...] Darüber hinaus hat er in seinem Bild ›Ehrt unsere alten Meister‹ auf der 3. Deutschen Kunstausstellung seine enge Verbundenheit mit der Arbeiterklasse in hoher künstlerischer Form zum Ausdruck gebracht.« Gezeichnet Braune, Vorsitzender der Betriebsgewerkschaftsleitung und Prof. C.K. Massloff, Direktor (SSa Lpz, StAkadGuB, Mappe 341).

Heisig entwickelte nach seinem Studienabbruch gemeinsam mit Mayer-Foreyt ein eigenes Grundstudium nach dem Vorbild der französischen Akademie der Schönen Künste in den Räumen eines Studentenheims.

10 Joachim Uhlitzsch, Leipziger Maler auf der III. Deutschen Kunstausstellung, in: Leipziger Volkszeitung, 15.3.1953.

11 Der kunsthistorische Topos »Die in seinem Geist Versammelten« geht auf die durch Matthäus 18, Vers 20 überlieferte Äußerung von Jesus Christus zurück: »Denn wo zwei oder drei auf meinen Namen versammelt sind, da bin ich in ihrer Mitte«.

12 Bildende Kunst 1, März/April, 1953, S. 2.

zu Jahresbeginn 1953 neugegründeten Zeitschrift »Bildende Kunst«<sup>13</sup> – und die deutsche ›realistische‹ Kunst des 19. Jahrhunderts, vor allem vertreten durch Adolph Menzel. Die Theoretiker des Sozialistischen Realismus missverstanden die Gemälde dieser Maler als Sitten- beziehungsweise Genrebilder zur sittlichen Erbauung und Erziehung des Volkes.<sup>14</sup> In ihrer dogmatischen Borniertheit sahen sie in dem großen Realisten des 19. Jahrhunderts nur den traditionalistischen Antipoden der Moderne und blieben blind für den ›Formalismus‹ von Menzels Malerei, die sich von literarischen Erzählmustern emanzipiert und mit avantgardistischen Kunstgriffen wie Fragmentierung und Montage »die Zersetzung überkommener Hierarchien, Werte, sozialer Strukturen« »feinnervig« wahrnimmt.<sup>15</sup> Aus einem Wirklichkeitsfanatiker machten sie einen moralisierenden Naturalisten.

Trotz seiner Schwierigkeiten mit dem Traditionalismus der Massloff'schen Lehrmethode an der Leipziger HfBG bewertete Heisig im Rückblick das Beharren auf Vorbilder des 19. Jahrhunderts und auf die menschliche Figur als durchaus produktiv für seine Entwicklung: »Hauptsache für mich ist, daß ich durch diese Zwangsbegegnung, die sich aus der Notwendigkeit ergab, mich als Student mit diesen Lehrmeinungen beschäftigen zu müssen, Menzel, Velázquez, Leibl und andere kennenlernte, die anfangs für mich keine Bedeutung hatten, weil ich von ihnen nichts wissen wollte. Es kamen also Zwangskontakte zustande, die sich später fruchtbar auswirkten. Das ist eine Wechselwirkung zwischen Wollen und Sollen.«<sup>16</sup> Trotz aller »teilweise bis ins Groteske gehenden Überspitzungen« habe die Hochschule damals die »Grundlagen für ihren späteren Ruf« gelegt. »Das ist auch das ganz unbestreitbare Verdienst von Kurt Massloff, den ich als Student weidlich gehaßt habe. [...] Später habe ich ihn verstanden [...] wegen seiner unerschütterlichen Haltung.«<sup>17</sup>

In diesem Sinne erkannte Bernhard Heisig, auch unter dem Einfluss seines Lehrers Max Schwimmer,<sup>18</sup> welches künstlerische Potenzial ihm die Auseinandersetzung mit dem radikalen Realisten und peniblen Beobachter Adolph Menzel bot. An Menzel schulte Heisig bald seine Kritik an der anekdoten- und genrehaften Auffassung der Malerei in Leipzig, die er in seinen Rezensionen der dortigen Bezirkskunstausstellungen in der Zeitschrift »Bildende Kunst« artikulierte.<sup>19</sup> Auch nach seinem Studienabbruch setzte er das Studium von Menzels Zeichenkunst intensiv fort.

Den verbreiteten Vorurteilen eines trockenen Akademikers zum Trotz ist Menzel für Heisig »abenteuerlicher in seiner Art zu leben und zu phantasieren als viele andere [...]. Und diese Rolle des sich freiwillig beschränkenden Genies ist seltsam genug, um sich einmal damit zu beschäftigen.«<sup>20</sup> »Und was heute viele, die sich als gute Zeichner ausgeben, nicht sehen: Menzel beendete eine Zeichnung sofort, wenn die nötige Information gegeben war. Er zeigt nirgendwo, wie schön er zeichnen kann. Das kommt so nebenbei bei ihm. Wie eben bei allen großen Zeichnern. Wenn bei ihm eine Verkürzung etwa zeichnerisch nicht gelöst ist, streicht er sie durch. Ist sie gelöst, so hört die Zeichnung dort sofort auf.«<sup>21</sup>

Menzels Modernität, von der sich Heisig angezogen fühlt, liegt im Bruch mit einer distanzierten, ganzheitlichen »Erfahrung der Wirklichkeit«, der sich mit Begriffen wie »Wahllosigkeit, Detailsucht, Fragmentation und Montage« charakterisieren lässt.<sup>22</sup> Bezeichnend ist auch, was Menzel nicht darstellte: »So gut wie keine religiösen Themen. Nichts Mythologisierendes. Keine reinen Landschaften [...].«<sup>23</sup>

Das von Massloff geförderte und durch Max Schwimmer geweckte Interesse Heisigs an Adolph Menzel richtete sich zuerst und vor allem auf dessen unvollendet gebliebenes Gemälde *Die Aufbahrung der Märzgefallenen* in Berlin, entstanden 1848 (Abb. 3), das Heisig nach Reproduktionen sehr genau studierte und in zahlreichen eigenen Studien verarbeitete. In der Auseinandersetzung mit diesem so demonstrativ unvollendeten Gemälde von Menzel wurde Heisig die Problematik der Historienmalerei zwischen künstlerischem Eigensinn und einem staatlich verordneten Geschichtsbild bewusst, was für seine Arbeit nicht folgenlos bleiben sollte.

Menzel kam am 21. März 1848 aus Kassel nach Berlin zurück, nachdem die blutigen Barrikadenkämpfe vom 18./19. März gerade beendet

13 Herausgeber ist die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten und der Verband bildender Künstler Deutschlands.

14 Uhlitzsch und Kurella knüpften an Friedrich Theodor Vischer und seine »Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen« (1846, 6 Bände, München 1922/23) an, in der dieser der Kunst einen Erziehungsauftrag zur »Versittlichung« des Volkes überträgt. Alfred Kurella führte in seiner Rede vor Leipziger Künstlern (vermutlich am 5.11.1961) aus: »Kunst ist Volkserziehung«. SStA, BT/RdB, Mapped 7976, Bl. 9f., offensichtlich die Abschrift des Tonbandmitschnitts einer frei gehaltenen Rede in den Räumen der am 5.11.1961 eröffneten 6. Leipziger Bezirkskunstausstellung, die am Ende einer Aussprache über den XXII. Parteitag der KPdSU 17.–31.10.1961 stand.

15 Keisch 1996, wie Anm. 3, S. 437.

16 Bernhard Heisig, in: Henry Schumann, Ateliiergepräche, Leipzig 1976, S. 122.

17 Ebd., S. 121.

18 »Aber durch Max lernte ich auch die Zeichenkunst Menzels kennen.« Bernhard Heisig, Erinnerung an Max Schwimmer, in: Max Schwimmer 1895–1960. Grafik – Malerei – Illustration, Ausst.-Kat. [Leipzig, Galerie der HfGB, 27.11.1980–9.1.1981], Leipzig 1980.

19 1956 schreibt Heisig über die Leipziger Bezirkskunstausstellung im Grassi-Museum, es überwogen Malereien, »die man ganz sachlich als ›Ferienbilder‹ bezeichnen kann. Im Sommer ist es die Ostsee [...] in Ahrenshoop sitzt – so hört man – hinter jedem Baum ein Maler auf dem Anstand [...]. Der Tummelplatz solcher Gemüter ist ein mit halbmodernen Attributen versehener abgestandener Impressionismus, bei dem der Pinselduktus den inhaltlichen Unterdruck kompensieren soll. In welcher Zeit leben wir eigentlich? [...] Verwirrte Seelen in verantwortlichen Funktionen glauben ahnungslos und ernsthaft, solche Bilder seien imstande, die ›Liebe zur Heimat‹ beim Betrachter zu entfachen. [...] Der Genarrte ist der Zeitgenosse. [...] Es wird hier [...] gegen eine von ideologischen Mißverständnissen geförderte Trägheit gesprochen, die sich in bequemen Anleihen äußert [...]. Das inhaltliche Vakuum ist eine gesellschaftliche Erscheinung [...]. In diesem Sinne sind unsere Ausstellungen unzeitgemäß. Sie werden in ihrem ziel- und gesichtslosen Arrangement zum Ablageplatz von Mittelmäßigkeiten.« Bernhard Heisig, Leipziger Bezirkskunstausstellung 1956, in: Bildende Kunst 1957, 1, S. 66f.

20 Vgl. Heisig 1965, wie Anm. 7, S. 51. In diesem Essay reflektiert Heisig Menzels Rolle als »freiwillig beschränktes Genie«, das »die genialen Improvisationen seiner Jugend« verachtet oder »durch nachträglich hinzugefügte kleinliche Zutaten« entstellt. Wie so oft sieht er und sucht er Parallelen zu seiner eigenen Situation: »Also wir waren ja auch sozusagen eingekreist, politisch, wir konnten ja nicht raus, solche Dinge haben ja manchmal auch eine Kraftquelle, indem man sich auf seine Mittel besinnen muß [...] Die ganze Vorstellung von Kunst war diktiert von der Notwendigkeit, Kunst in ein bestimmtes gesellschaftliches Moment zu bringen. Dazu wurde die Figur gebraucht. Was mir wieder entgegenkam.« Lutz Dammbeck, Interview mit Bernhard Heisig, 2.3.1995, Vorgespräch für den Film *Dürers Erben*, Typoskript, S. 6 (Archiv des Autors).

21 Henry Schumann, Ateliiergepräche, Leipzig 1976, S. 122.

22 Susanne von Falkenhausen, Historie und Politik – Beliebigkeit und Sinngebung: Menzel und der Historismus, in: Adolph Menzel: Zeichnungen, Druckgraphik und illustrierte Bücher. Ein Bestandskatalog der Nationalgalerie, des Kupferstichkabinetts und der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, hg. v. Lucius Grisebach, bearb. v. Sigrid Achenbach, Ingeborg Becker, Susanne von Falkenhausen, Berlin 1984, S. 23.

23 Peter H. Feist, Adolph Menzel und der Realismus, in: Adolph Menzel – Gemälde und Zeichnungen, Ausst.-Kat. [Berlin, Nationalgalerie, 4.7.–2.11.1980], Berlin/DDR 1980, S. 19.



3 Adolph Menzel, Die Aufbahrung der Märzgefallenen, 1848, unvollendet, Öl auf Leinwand, 45×63 cm, Hamburger Kunsthalle, erworben 1902 von Alfred Lichtwark aus dem Atelier des Künstlers, Inv.-Nr. 1270

waren.<sup>24</sup> Am darauffolgenden Tag wurde er Zeuge der feierlichen öffentlichen Aufbahrung für die 183 von den preußischen Regierungstruppen während der Barrikadenkämpfe getöteten Revolutionäre. Auf Menzels kleinem Gemälde ist die Aufbahrung der Särge auf den Stufen der Neuen Kirche (Deutscher Dom) am frühen Morgen zu sehen. Er hält Momente der sich chaotisch bewegenden Menge auf dem Gendarmenmarkt fest, bevor sich aus ihr langsam ein Trauerzug zu formieren beginnt. Mehr als 20.000 Menschen aller sozialen Gruppen und Stände sollen hier zusammengekommen sein. Auf dem Weg zum eigens angelegten »Friedhof der Märzgefallenen« in Friedrichshain vor den Toren der Stadt passierte der Zug mit einer Länge von über sieben Kilometern das Schloss, wo der König auf einem Balkon sich barhäuptig vor der Menge verneigte.

Von einem leicht erhöhten Standpunkt auf den Stufen des Französischen Doms außerhalb des Bildes blickt der Betrachter von Menzels Gemälde auf den Portikus des Deutschen Doms gegenüber mit den pyramidal aufgebahrten schwarzen Särgen. »Diese makabre ›Architektur‹ ist das einzige stabile Element in einer asymmetrischen Bildstruktur, die sich in einzelne Fragmente aufzulösen scheint.«<sup>25</sup> Der Blick des Betrachters wird von links ins Bild gelenkt von einer Gruppe, die einen hellbraunen Sarg auf einer mit einem weißen Tuch bedeckten Bahre in

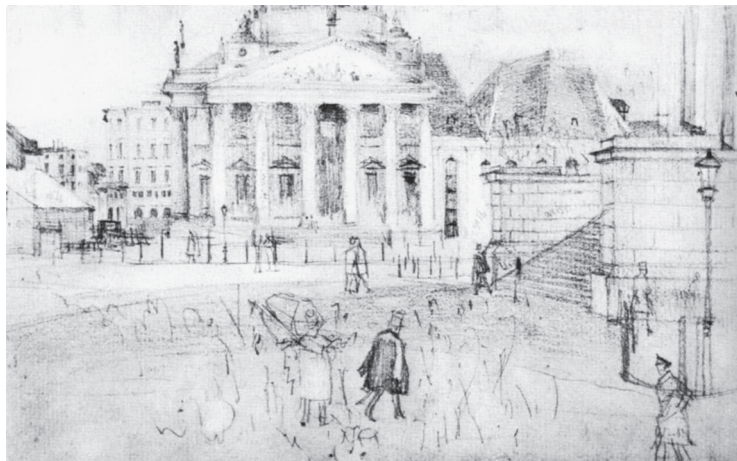
Richtung Trauerkatafalk trägt und die dunkel gekleidete Menge teilt, die sich um das demonstrativ leere Zentrum des Bildes in alle Richtungen chaotisch zu bewegen scheint.

Eine Studie<sup>26</sup> zu dem Gemälde im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin (Abb. 4) zeigt bereits den Blickpunkt des ausgeführten Gemäldes, allerdings ohne die aufgebahrten Särge vor dem Portal des Deutschen Doms. Der Platz ist noch weitgehend leer, nur wenige skizzenhaft ausgeführte Figuren sind erkennbar, darunter die Bahre mit einem Sargträger im Vordergrund.

24 Dort hatte Menzel als Auftragswerk des Kasseler Kunstvereins gerade den monumentalen Karton *Einzug Heinrich des Kindes des späteren ersten Landgrafen von Hessen, mit seiner Mutter in Marburg 1247* beendet, vgl. Susanne von Falkenhausen, *Zeitzeuge der Leere – Zum Scheitern nationaler Bildformeln bei Menzel*, in: Hofmann 1996, wie Anm. 2, S. 494.

25 Françoise Forster-Hahn, *Das unfertige Bild und sein fehlendes Publikum. Adolph Menzels ›Aufbahrung der Märzgefallenen‹ als visuelle Verdichtung politischen Wandels*, in: Uwe Fleckner (Hg.), *Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst* (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 13), Berlin 2014, S. 270.

26 *Studie zu dem Gemälde ›Aufbahrung der Märzgefallenen‹. Blick auf den Gendarmenmarkt in Berlin*, 1848, Bleistift, 12,9×20,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, N 1742. 1905:5234.



4 Adolph Menzel, Studie zu dem Gemälde »Aufbahrung der Märzgefallenen«. Blick auf den Gendarmenmarkt in Berlin, 1848, Bleistift, 12,9×20,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, N 1742.1905:5234

»Die Bildinszenierung signalisiert nervöse Erregung, Dissonanz und die dynamische Energie der Menge«,<sup>27</sup> die Menzel selbst so empfunden haben mag, als er »den ganzen Tag auf den Beinen, fast wie ein Zeitungsreporter« unterwegs war, »um zu skizzieren. Das Ereignis erfüllte meine Seele mit Grauen und mein Herz mit Hoffnung; aber – aber. Was ich dann später sah und erlebte, hat mir die Lust genommen, noch einmal die Hand zu heben, um das Bild zu vollenden.«<sup>28</sup>

Menzels Entscheidung, ein Bild der morgendlichen Unruhe und Unentschiedenheit der Stadtbevölkerung in ihrer ganzen Diversität der Ränge und Stände zu malen und nicht die machtvoll formierte Masse auf dem Schlossplatz, die den König zu Demutsgesten zwingt, zeigt vielleicht die eigene Ambivalenz des Künstlers gegenüber dem revolutionären Aufbegehren der Bürgerschaft, die zwischen der Loyalität zur Monarchie und der Hoffnung auf eine freiheitliche, demokratische Verfassung schwankte.<sup>29</sup>

Spätestens als am 10. November 1848 unter General Friedrich von Wrangel preußische Truppen Berlin besetzten, dieser den Belagerungszustand erklärte sowie die Bürgerwehr und die verfassunggebende Nationalversammlung Preußens im Schauspielhaus auflöste, hatte sich das Bildprojekt mit all seinen daran geknüpften vagen Hoffnungen auf Reformen für Menzel erledigt. Es war nie als abschließende Würdigung eines historischen Augenblicks angelegt, dazu war allein schon das Format mit 45 auf 63 Zentimetern zu intim. Es gibt keine Protagonisten, kein Zentrum der Ereignisse. Die anonyme Menge als bildbestimmendes Element wirkt chaotisch, sie wendet sich dem Betrachter zu und kehrt ihm zugleich den Rücken, sie läuft auseinander und ineinander. Die Komposition wirkt eigentümlich zusammengesetzt, wie eine Montage heterogener Eindrücke, die Menzel in seinen Skizzenbüchern festgehalten hat. Teile der Menschenmenge sind am linken Bildrand nur skizzenhaft als Umrisse angelegt. Menzel hat dieses kleine Gemälde als Zeitzeuge und aus eigenem Antrieb mit dem Gefühl gemalt, einem bedeutenden Augenblick beizuwohnen, dessen Ausgang ungewiss ist. Niemand hat ihn damit beauftragt. Alfred Lichtwark, der das Gemälde 1902 für die Hamburger Kunsthalle erwarb, befragte den alten Maler zu den Ereignissen von 1848 und berichtete über das Gespräch: »Er [Menzel] wäre mit Herzklopfen und in hoher Begeisterung für die Ideen, in

deren Dienst die Opfer gefallen, an die Arbeit gegangen, aber ehe er fertig gewesen wäre, hätte er gesehen, daß alles Lüge oder dummes Zeug gewesen wäre, und er hätte das Bild mit dem Gesicht gegen die Wand gestellt und in seinem Ekel keine Hand mehr daran legen mögen...«<sup>30</sup>

Parallel zu den repräsentativen gemalten Huldigungen der Hohenzollernmonarchie hat Menzel immer wieder versucht, die Wirklichkeit in ungewöhnlichen Perspektiven und Ausschnitten zu erfassen, in denen »die Wahrheit des Einzelnen« größer ist »als die des Ganzen.«<sup>31</sup> In den Details der Wirklichkeit suchte Menzel die Wahrheit, um die es ihm in seiner Kunst geht: »Wo Wahrheit ihm nicht mehr glaubhaft herzustellen war, blieben Menzels Bilder, die Bilder dieses optisch so versierten Alleskösners, nach seiner eigenen Äußerung unvollendbar. Das gilt für die revolutionären *Märzgefallenen* ebenso wie für die *Ansprache Friedrichs des Großen vor der Schlacht bei Leuthen*«<sup>32</sup> (Abb. 5). Auf dem letztgenannten ebenfalls im eigenen Auftrag begonnenen Monumentalgemälde<sup>33</sup> einer Schlacht im Siebenjährigen Krieg gegen die zweifach stärkere kaiserliche Armee der Habsburger, bei der Friedrich II. 30.000 Soldaten für seinen überraschenden Sieg opferte, bleiben ausgerechnet die Hauptfigur, der königliche Feldherr, und einige seiner Generale, die er auf das Gefecht einschwört, weiße Flecken. König Wilhelm I. verlangte Änderungen, die sich als skizzenhafte Kreidelinien nachverfolgen lassen. Ein Ankauf für die Nationalgalerie kam nicht zustande.<sup>34</sup> So

27 Forster-Hahn 2014, wie Anm. 25, S. 270.

28 Ottomar Beta, Gespräche mit Adolf Menzel, in: Deutsche Revue 3, 1898, S. 107–108, zit. n. Forster-Hahn 2014, wie Anm. 25, S. 273.

29 Vgl. Friedrich Rothe, Klassenpositionen fortschrittlicher Maler im Vormärz, in: Kunst der bürgerlichen Revolution von 1830 bis 1848/49, Ausst.-Kat. [Berlin, Schloss Charlottenburg, Orangerie, 2.12.1972–15.1.1973], hg. v. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1972, S. 146f.: Menzel habe, als seine Hoffnungen auf die Überwindung oder zumindest Abschwächung der Klassenwidersprüche durch den Gebrauch der ›Vernunft‹ sich nicht erfüllten, enttäuscht die Arbeit an der Ölskizze abgebrochen und sich den großen Gemälden *Die Tafelrunde von Sanssouci* (1850) und *Das Flötenkonzert* (1852) zugewandt, die den »aufgeklärten Absolutismus Friedrich II. verherrlichten«. – Für Elke von Radziewski ist die Aufbahrung ein Schlüsselbild seines Richtungswandels: »ein Werk, das in verschiedene Teile auseinanderfällt. Es ist bezeichnend, daß Menzel, der Ideale und Einsichten über die Wirklichkeit gedanklich und ästhetisch nicht mehr zusammenfügen konnte, dieses Gemälde unvollendet ließ.« Die Bürger, Handwerker, Studenten streben »uninteressiert in alle Richtungen auseinander. [...] Menzels Hoffnung, große, übergreifende Ideen könnten das Volk dauerhaft zusammenschließen und ihm eine gemeinsame Orientierung bieten, war enttäuscht. Die Erfahrung der Dissonanz ist das Erlebnis, das in Zukunft Menzels Werk prägen und sein Interesse auf das Einzelne, das Fragment lenken wird.« Elke von Radziewski, Menzel – ein Realist?, in: Werner Hofmann (Hg.), Menzel – der Beobachter, Ausst.-Kat. [Hamburger Kunsthalle, 22.5.–25.7.1982], München 1982, S. 20f. – Auch als Ölskizze ist die »Auflösung der gemeinschaftlichen Aktion in die unterschiedlichsten individuellen Handlungsweisen« und die parallele Darstellung unterschiedlicher Vorgänge, »die in ihrer Gleichzeitigkeit die Wahrnehmung eines unmittelbar Beteiligten suggerieren« virtuos und modern, vgl. Jenns E. Howoldt, Adolph Menzel in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1993, S. 18. – In seiner Menzel-Monografie resümiert Jens Christian Jensen: »Menzels Blick trifft auf eine auseinanderdriftende Massengesellschaft, die nichts mehr zusammenhält, die keine Gemeinsamkeit mehr kennt, die in Unordnung verfällt und den einzelnen auf sich selbst zurückführt.« Jensen, wie Anm. 8, S. 47.

30 Vgl. Werner Hofmann (Hg.), Menzel – der Beobachter, Ausst.-Kat. [Hamburger Kunsthalle, 22.5.–25.7.1982], München 1982, S. 84.

31 Hugo von Tschudi, Gesammelte Schriften zur neuen Kunst, München 1912, zit. n. Schuster 1996, wie Anm. 4, S. 416.

32 Ebd., S. 426.

33 *Ansprache Friedrich des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen 1757*, 1859–61, Öl auf Leinwand, 318×424 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

34 Vgl. Claude Keisch, So malerisch! Menzel und Friedrich der Zweite, Leipzig 2012, S. 88–89.



5 Adolph Menzel, *Ansprache Friedrich des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen 1757*, 1859–61, Öl auf Leinwand, 318×424 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A II 839

blieb auch dieses Gemälde unvollendet im Atelier des Künstlers in der Sigismundstraße nahe dem heutigen Standort der Neuen Nationalgalerie stehen.

Menzels Ideal der künstlerischen Wahrheit, sein Bemühen, »Wirklichkeit als wahrhaftig erlebbar zu machen«, stellte sich auch Bernhard Heisig. Die vielen Zeichnungen und Lithografien nach Menzels *Märzgefallenen*, die 1953 entstanden sind, zeugen davon. Heisig gelangen eigenständige und eigenwillige Paraphrasen auf das Gemälde, die zwischen Nüchternheit und einer an Alfred Kubin und Max Klinger geschulten Fantastik vermitteln. Die Lithografie *Aufbahrung der Märzgefallenen V* (Abb. 6) beispielsweise überdehnt auf surreale Weise den Raum des Gendarmenmarktes zwischen der Neuen Kirche (Deutscher Dom) und der Freitreppe des Schauspielhauses im Hintergrund zur unheimlich leeren Fläche im Mittelgrund, vor der der Trauerzug mit dem Sargkarren sich um so bizarrer abhebt. Anstelle der Bahre setzt Heisig immer einen Karren ein, vielleicht eine Reminiszenz an die Marketenderin des Dreißigjährigen Krieges aus der *Mutter Courage* von Bertolt Brecht.

Das Hochformat einer Bleistiftzeichnung (Abb. 7), die einen Seitenwechsel vollzieht und die Szene aus der Perspektive des Deutschen auf den Französischen Dom zeigt, wird bestimmt von einer extrem ver-

dichteten und ineinander verknäulten Menge, die sich aggressiv um den Sargkarren zwischen den steil aufragenden Architekturkulissen des Gendarmenmarktes drängt. Abweichend von Menzels statischer Darstellung der Menge zeigt Heisig hier und in weiteren Fassungen



6 Bernhard Heisig, *Aufbahrung der Märzgefallenen V*, 1953, Lithografie, 31,5×51 cm, WVZ Sander 8, Museum der bildenden Künste Leipzig



7 Bernhard Heisig, *Aufbahrung der Märzgefallenen*, 1953, Bleistiftzeichnung, 47×35 cm, Dieter Brusberg, Berlin

eine aufgewühlte, dramatisch erregte Menge, die den Handwagen umringt. In den Querformaten der Kohle- und Kreidezeichnung tritt die Topografie ganz in den Hintergrund, um den Betrachter unmittelbar mit dem Geschehen konfrontieren zu können. Eine Kohlezeichnung (Abb. 8) verdichtet die Menge zu einer schwarzen Masse, hinter der der Turm des Deutschen Doms nur noch als Gittergerüst erkennbar bleibt. Mit diesem Kunstgriff zieht Heisig den Betrachter unmittelbar in die Handlung hinein. Auf der Kreidezeichnung *Aufbahrung der Märzgefallenen I* (Abb. 9) versinken die Fassaden des Architekturensembles im Nebel, um so präsenter agieren die trauernden Frauen und die erregt gestikulierenden Figuren der dunkel gekleideten Männer mit ihren schwarzen Zylindern auf der vordersten Bildebene. Im Gegensatz zu Menzels würdevoller Schulterung des Sarges auf einer Bahre ging es

Heisig offensichtlich darum, sich in die Dramatik der Ereignisse einzufühlen und die Szenen auf Menzels Gemälde im spontanen Zeichengestus lebendig werden zu lassen.

Die Lithokreide sollte künftig das bevorzugte Arbeitsmaterial von Heisig werden, das der atmosphärischen Dichte und den Hell-Dunkel-Strukturen des Bleistiftes am nächsten kommt. Die Dynamik, Detailbesessenheit und Virtuosität dieser Bleistift- und Kreidezeichnungen stehen in einem auffallenden Kontrast zu der eher steifen Gemäldefassung mit der Darstellung der Ereignisse der Revolution 1848, die Heisig ein Jahr später unter dem Titel *1848 in Leipzig*<sup>35</sup> begann und 1958

35 1954/58, Öl auf Leinwand, 126,8×190,3 cm, Museum für bildende Künste Leipzig. Dieses Gemälde gilt als das erste Historienbild von Heisig.



8 Bernhard Heisig, Studie zur Aufbahrung der Märzgefallenen, 1953, Kohlezeichnung, 30×56 cm, Verbleib unbekannt



9 Bernhard Heisig, Aufbahrung der Märzgefallenen I, 1953, Kreidezeichnung, 30×56 cm, Verbleib unbekannt

beendete. Sie zeigt die Menschenmenge auf dem Markt vor der Fassade des Alten Rathauses steif und reglos wie auf der Bühne einer Kostümoper.

Während *1848 in Leipzig* noch ein Auftragswerk für die Goethe-Schule in Leipzig war, sah sich Heisig im gleichen Jahr 1954 erstmals mit einem offiziellen Auftrag für ein Historienbild konfrontiert. Er sollte den Kapp-Putsch von 1920 im Ruhrgebiet malen für das am 18. Januar 1952 gegründete Museum für Deutsche Geschichte im Zeughaus. Hier sollte die deutsche Nationalgeschichte und die Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung<sup>36</sup> in Gestalt einer Bildergalerie dem Publikum vor Augen geführt werden. Ganz offensichtlich ging es der SED dabei nicht um eine kritische Aneignung historischer Ereignisse, wie sie Bernhard Heisig betreiben wollte, sondern um Kunst im Dienst eines längst überwunden geglaubten Historismus, das heißt im »Diens-te einer Weltordnung, einer Staatsidee, einer Weltanschauung, die aus der Geschichte programmatisch ihre Denkmodelle und Formenmodelle« bezieht.<sup>37</sup> Damit knüpfte man bezeichnenderweise an die Tradition illustrativer Geschichtsbilder an, die schon weitaus früher zwecks eingängiger Veranschaulichung der deutschen Geschichte im Zeughaus gehangen hatten.

Mit dieser Auffassung von Historienmalerei hatte Bernhard Heisig von Anfang an seine Schwierigkeiten. Er wollte der historischen Wahrheit der Ereignisse rund um den Kapp-Putsch und den sogenannten Ruhraufstand durch eine daraufhin spontan gebildete Roten Ruharmee auf die Spur kommen und sich erst einmal den historischen Schauplatz in Essen anschauen. Dort wollte er »Teilnehmer des Kapp-Putsches kennenlernen. Am meisten hatte mich die düstere Architektur des Wasserturmes beeindruckt, wo während des Putsches heftige Kämpfe stattfanden. Ich fand dann auch einige der Zeitzeugen, habe mich aber gewundert, daß keiner darüber reden wollte, noch dazu mit jemand, der aus Ost-Berlin kam. Am Wasserturm war eine Tafel angebracht, auf der zu lesen stand, daß eine Kompanie oder Abteilung der Polizei, die sich im Turm verschanzt und dann ergeben hatte, dennoch von den Kommunisten erschlagen wurde.«<sup>38</sup>

Nach seinen Recherchen an Ort und Stelle kam Heisig zu dem Schluss, dass sich die Ereignisse für die Beteiligten ganz anders entwickelt hatten als die SED-gelenkte Geschichtsschreibung die Vorgänge sehen wollte. Eine Polizeieinheit hatte sich ergeben und wurde trotzdem von der Roten Ruharmee niedergemetzelt.

»Das hat mich schon in ziemliche Konflikte gebracht, weil ich das anders gelesen hatte. So kam es dann auch, weil wir uns nicht einigen konnten, nicht zu diesem Auftrag und ich habe ihn dann [1956, E.G.] zurückgegeben.«<sup>39</sup>

Entstanden ist aber eine »Ideenskizze«, die an die Märzgefallenen und die Revolutionsszenen von 1848 nach Menzel anknüpfen: *Barrikade I (Ideenskizze Kapp-Putsch in Essen)*, um 1955 (Abb. 10), zeigt im Strich bis zum pastosen Schwarz verdichtete Angehörige der Roten Ruharmee hinter einer Barrikade im engen Straßenlabyrinth der Großstadt Essen; mit ihren Gewehren zielen sie in Richtung eines Wasserturmes.

Dieser erste Auftrag, einen historischen Stoff zu bearbeiten, fand zwar Heisigs Interesse, zeigte ihm aber zugleich die Gefahren und Grenzen »im Spannungsfeld von Anpassung und Druck. [...] Das Reibungsfeld ist eine Notwendigkeit.«<sup>40</sup> Der Auftrag stellte dem Maler eine Aufgabe, »die er lösen soll, aber die er dann auf seine Weise lösen will

[...]. Du willst das, ich will es auch, aber ich will es anders.«<sup>41</sup> Dann entsteht »das Hin und Her, nee, so wollen wir es, nein, so mach ich es. [...] Ich habe es nicht so gemacht bei dem Auftrag zum Kapp-Putsch in Essen.«<sup>42</sup>

Von diesem Auftrag, ein historisches Thema aus der Geschichte der Arbeiterbewegung zu erarbeiten, die innerhalb der SED einen hohen Stellenwert hatte, trat Heisig also zurück. Angesichts der Zeichnungen und Lithografien zu den *Märzgefallenen*, zum Revolutionsjahr 1848 und zum Kapp-Putsch aus den Jahren 1953–1955 stellt sich die Frage, ob Heisig den Arbeiteraufstand in der DDR vom 17. Juni 1953, ähnlich wie Menzel den 22. März 1848, als historische Zäsur empfunden hat. Wir wissen es nicht. Im Gespräch mit dem Autor erinnerte sich Heisig sehr genau an die Ereignisse in Leipzig am 17. Juni 1953: »Mir war sehr schnell klar, um was es ging. Es wurde geschossen, die Russen griffen mit Panzern ein. Wir standen etwas ratlos am Fenster der Hochschule. Ich hatte das Gefühl, endlich passiert hier was. Es herrschte überall Mangelwirtschaft.«<sup>43</sup> Es gab Tote, Verhaftungen und Hinrichtungen. »Plötzlich kamen Panzer. Ich habe selbst einen Toten weggetragen.«<sup>44</sup>

Im Zusammenhang mit einem anderen Auftragswerk, *Die Gerarer Arbeiter am 15. März 1920*, das er 1960 für die Kunstsammlung der

36 Bereits im Oktober 1951 hatte das Zentralkomitee (ZK) der SED beschlossen, ein zentrales Institut für Geschichte an der Deutschen Akademie der Wissenschaften in Berlin/DDR einzurichten, das die Institute für die Geschichte des deutschen Volkes an den Universitäten nach sowjetischem Vorbild anleiten sollte. In diesem Zusammenhang war auch die Gründung eines Museums für Deutsche Geschichte im Zeughaus vorgesehen. In diesem Museum sollte sichtbar werden, »welche Kraft unser Volk aus seiner Geschichte, seinen großen nationalen Traditionen, seinem nationalen Kulturerbe zu schöpfen vermag.« (Siehe Ulrich Neuhäuser-Wespy, *Geschichte der Historiographie der DDR. Die Etablierung der marxistisch-leninistischen Geschichtswissenschaft und die Rolle des zentralen Parteiapparates der SED in den fünfziger und sechziger Jahren*, unveröff. Typoskript 1994, S. 19f. Zit. n. Rüdiger Thomas, *Staatskultur und Kulturnation*, in: *Kunstdokumentation SBZ/DDR. Aufsätze, Berichte, Materialien*, hg. von Günter Feist, Eckhart Gillen, Beatrice Vierneisel, Köln 1996, S. 22f. – Mit einer selektiven Geschichtsaneignung progressiver Momente der deutschen Geschichte, die in der Gründung der DDR gipfelte, wollte die SED die »Misere-Theorie« überwinden, die auf Alexander Abuschs 1946 im Aufbau-Verlag erschienenem Buch *Der Irrweg der Nation* gründete, nach der die deutsche Geschichte seit den Bauernkriegen als eine Geschichte des permanenten Scheiterns fortschrittlicher Kräfte im Kampf gegen die Reaktion gedeutet wurde. Dies geschah aus der Einsicht, dass sich aus einer total gescheiterten Nationalgeschichte kein identitätsstiftendes Geschichtsbewusstsein ableiten lässt. Künstlern, die das nicht so sahen, wurde von der SED »Geschichtspessimismus« vorgeworfen.

37 Wolfgang Götz, *Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft XXIV*, 1970, S. 196–212, hier S. 211, zit. n. Heinrich Dilly, *Entstehung und Geschichte des Begriffs ›Historismus‹ – Funktion und Struktur einer Begriffsgeschichte*, in: Michael Brix, Monika Steinhauser (Hg.), *Geschichte allein ist zeitgemäß. Historismus in Deutschland, Lahn/Gießen 1978*, S. 12.

38 Interview des Autors mit Bernhard Heisig in Strodehne, 15.10.2000. Vgl. auch Brief von Bernhard Heisig an Monika Flacke, in: Monika Flacke (Hg.), *Auftrag: Kunst 1949–1990. Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik*, Ausst.-Kat. [Berlin, Deutsches Historisches Museum, Zeughaus, 27.1.–18.4.1995; Kopenhagen, Arbejdermuseet, 6.10.–17.12.1995], Berlin 1995, S. 129.

39 Lutz Dammbeck, *Interview mit Bernhard Heisig*, 20.4.1995, Typoskript, S. 25.

40 Ebd., S. 20.

41 Dammbeck 1995a, wie Anm. 20, S. 6.

42 Dammbeck 1995b, wie Anm. 39, S. 22.

43 Gespräch des Autors mit Bernhard Heisig in Strodehne, 1.6.2000.

44 Strodehne, 15.10.2000, wie Anm. 38. – Vgl. Heidi Roth, *Der 17. Juni 1953 in Leipzig (Originalbeitrag für DDR-Lesebuch)*, in: *DDR-Lesebuch*, Bd. 2: *Stalinisierung 1949–1955*, hg. von Ilse Spittmann, Gisela Helwig, Köln 1991, S. 219–223. Der Literatur- und Kulturwissenschaftler Hans-Dieter Schäfer berichtet, wie er als 14-jähriger Schüler in Delitzsch bei Leipzig am 17. Juni 1953 Zeuge wurde, wie ein Mitschüler von hinten erschossen wurde.



10 Bernhard Heisig, Barrikade I (Ideenskizze Kapp-Putsch in Essen), um 1955, Kohle, 50×60,3 cm, Kunstsammlung Gera

Wismut AG malte und das er 1984 »korrigierte«, erzählte Heisig 1996 dem Leipziger Medienkünstler Lutz Dammbeck, er habe damals die Ereignisse in Gera mit Erfahrungen verbunden, »die ich am 17. Juni [1953, E.G.] erlebt habe, zum Beispiel eine Frau, die mit einem Gemüsegewagen abgeholt wurde und der sie in den Bauch geschossen hatten. Ihr lief das Blut zwischen den Beinen raus, in Leipzig damals. Ich will damit sagen, warum interessiert mich so ein Auftrag? Weil ich damit andere Dinge verbinden kann, die unter Umständen für mich eine Rolle gespielt haben und die ich nicht loswerden kann, denn, wenn ich sie loswerden könnte, würde ich sie nicht malen.«

Lutz Dammbeck fragte ihn, ob es damals möglich war, die Gewaltscenen am 17. Juni 1953 in Leipzig direkt zu thematisieren: »Wie geht man damit um?« Heisig: »Ja, glauben Sie denn, daß das am 17. Juni so viel anders war als in Gera, als es dort geknallt hat?« Dammbeck: »Aber, Sie haben das Erlebte dann doch etabliert unter der Maske des ›richtigen‹ Themas: Geraer Arbeiteraufstand, und eben nicht 17. Juni. [...] Es wird ein bisschen gedehnt, aber diese Nabelschnur zur Partei, die bleibt doch erhalten.« Heisig: »Ich weiß nicht, was Sie unter Nabelschnur verstehen.«<sup>45</sup>

Wie Heisigs verständnislose Antwort zeigt, traf Dammbeck hier einen blinden Fleck des Künstlers bezüglich seines Balanceaktes zwischen seiner Behauptung der eigenen Sicht auf die Realität und der Rückversicherung gegenüber den Erwartungen der Parteiführung.

Lange behandelte Heisig seine persönlichen, traumatischen Erinnerungen an den Krieg, in dessen letzten Tagen er seine von Adolf Hitler zur Festung erklärte Heimatstadt Breslau als Angehöriger der Waffen-SS gegen die übermächtige Rote Armee verteidigte, verdeckt unter

parteipolitisch genehmen Themen.<sup>46</sup> Im Gegensatz zum Genre der repräsentativen Historiengemälde, die, wie der Bildzyklus zur Pariser Kommune, wegen ihres »Geschichtspessimismus« in der Kritik der Partei standen und oft hinter unzähligen Übermalungen und Korrekturen verschwanden, eröffnete ihm die Grafik einen Spielraum, der sich der öffentlichen Kritik entzog. Im freien Experimentieren mit dem Zeichenstift konnte Heisig spontan auf seine Eingebungen reagieren und spätere Bilder vorbereiten, die in den 1970er und 1980er Jahren zunehmend ohne den Umweg über das ›richtige‹ Thema seine Erfahrungen als »Kriegsfreiwilliger« im Zweiten Weltkrieg wiedergeben.<sup>47</sup>

In diesem Sinne macht Heisigs Entscheidung, den Sieg der Kommunisten 1871 nicht darzustellen und der historischen Wahrheit treu zu bleiben, ihn zu einem würdigen Nachfolger von Adolph Menzel, der, außer seinem Gemälde über den katastrophalen Sieg bei Leuthen im

<sup>45</sup> Dammbeck 1995b, wie Anm. 39, S. 25f.

<sup>46</sup> Vgl. dazu Eckhart Gillen, »Mein Thema war der Krieg«. Bernhard Heisig auf der Suche nach einer Sprache für das Trauma des ›unbelehrbaren Soldaten‹, in: Bernhard Heisig und Breslau, hg. von Agnes Tieze, Ausst.-Kat. [Regensburg, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, 24.5.–14.9.2025], Regensburg 2025, S. 11–31, hier: S. 19–21.

<sup>47</sup> In zahlreichen Zeichnungen und Lithografien, die z.B. das Kommune-Thema der 1960er Jahre begleiten, haben sich die Entwürfe zu den übermalten und zerstörten Gemälden des Zyklus erhalten. Mit 564 Werknummern (einschließlich der Zustandsdrucke und Druckvarianten sogar 902) kommt dem grafischen Schaffen ein besonderes Gewicht im Werkzusammenhang von Heisig zu. Dazu gehören auch autonome Bildfolgen wie der *Faschistische Alptraum* von 1965/66, Heisigs grafisches Hauptwerk. Der Leipziger Kunstkritiker Henry Schumann urteilt, dass »Bernhard Heisig im Innersten mehr mit der Schwarz-Weiß-Kunst als mit der Malerei verbunden ist.« Siehe Henry Schumann, *Satire und zarte Impression. Der Leipziger Maler und Graphiker Prof. Bernhard Heisig*, in: Sächsisches Tageblatt, 19.7.1963, S. 3.



11 Adolph Menzel, Friedrich und die Seinen bei Hochkirch, 1856, Öl auf Leinwand, 295×378 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie (Kriegsverlust)

Siebenjährigen Krieg, das Fragment blieb, nur eine bittere Niederlage Friedrichs II. 1758 in der Schlacht bei Hochkirch auf seinem Bild *Friedrich und die Seinen bei Hochkirch* von 1856 (Abb. 11) gemalt hat. Diese Darstellung eines Kriegsinferno ist 1945 im Berliner Zoobunker verbrannt,<sup>48</sup> einem der für sicher gehaltenen Auslagerungsorte für Kunstgegenstände von der Museumsinsel während des Krieges. Menzel betonte in einem Brief, dieses Gemälde habe er gemalt »aus glühender Lust zur Malerei im großen – ohne jegliche Anregung, geschweige Bestellung, sondern sogar mit der fast sicheren Aussicht, dieses Riesensbild<sup>49</sup> einer Niederlage, die damals durchaus nicht hoffähig war, niemals an den Mann zu bringen.«<sup>50</sup> An anderer Stelle wehrte er sich dagegen, je ein »patriotischen Lärm schlagendes Kunstprodukt« erzeugt zu haben: »bin kein Schlachtenmaler [...]«. <sup>51</sup> Das Gemälde ist im Vergleich zur Schlachtenmalerei des 19. Jahrhunderts ein Antikriegsbild. Der König reitet quer zu den chaotischen Reihen der Soldaten mit irrem Blick auf die in Auflösung sich befindende Armee auf die Betrachtenden zu.

Vergleichbar mit Adolph Menzel war Heisig überzeugt davon, dass der Künstler »in eigener Verantwortung« entscheiden und sich mit seiner Kunst an den ganzen Menschen wenden muss, »seine Freuden, seine Wünsche, seine Sehnsüchte, seine Träume, aber auch seine Tragik und seine Angst, seine Unvollkommenheit, seine Leiden, sein Leben. Leben und Tod sind Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung. Auch hier darf nichts verdrängt werden.«<sup>52</sup>

#### Abbildungsnachweis

1: bpk / Nationalgalerie, SMB / Jörg P. Anders. – 2: bpk / Deutsches Historisches Museum / Arne Psille © VG Bild-Kunst, Bonn 2025. – 3: Wikimedia Commons (gemeinfrei). – 4: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (gemeinfrei). – 5: bpk / Nationalgalerie, SMB / Klaus Göken. – 6, 7, 10: Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder, Ausst.-Kat. [Museum der bildenden Künste Leipzig, 20.3.–29.5.2005; K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, 11.6.–25.9.2005; Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, 22.10.2005–30.1.2006], hg. von Eckhart Gillen, Köln 2005, S. 71, 70, 75. – 8, 9: Repro-Vorlage Estate Bernhard Heisig bei Johannes Heisig © VG Bild-Kunst, Bonn 2025. – 11: Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv (gemeinfrei).

48 Das ist eine Beobachtung von Rolf Hochhuth: Das Drama eines frühen Impressionisten, in: Zeit-Magazin 29, 15.7.1988, S. 40f.

49 Öl auf Leinwand, 295×378 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie (Kriegsverlust).

50 Adolph Menzel, Brief 297, in: Marie Ursula Riemann-Reyher, Claude Keisch (Hg.), Adolph Menzel – Briefe: 1830 bis 1905, Berlin 2007, zit. n. Keisch 2012, wie Anm. 34, S. 71.

51 Leopold Freiherr von Zedlitz, Conversations-Handbuch für Berlin und Potsdam, Berlin 1834, S. 427, zit. n. Keisch 2012, wie Anm. 34, S. 6.

52 Rede von Bernhard Heisig auf dem V. Kongress des Verbandes Bildender Künstler Deutschlands im März 1964 in Berlin/DDR. Wie die Reden von Fritz Cremer und Hermann Raum fehlt auch diese Rede im unveröffentlichten Protokoll des Verbandsarchives und ist nur als Tonbandabschrift aus dem Nachlass von Karl Max Kober im Künstlerarchiv der Akademie der Künste erhalten. Nach dieser Rede musste Heisig sein Amt als Rektor niederlegen und wurde am 10. Juni auf einer Parteiaktivtagung im Ostberliner Künstlerclub »Möwe« zu einer demütigenden Selbstkritik gezwungen.





