

Die falsche Persephone von Tarent

© Uwe Topper, veröffentlicht in EFODON-SYNESIS Nr. 26/1998

Eine der wichtigsten Statuen der frühklassischen Griechen steht nach kürzlich erfolgter Restaurierung wieder im Pergamon-Museum in Berlin. Sie stammt laut Katalog aus Tarent, ist zwischen -480 und -460 geschaffen worden, 1,51 Meter hoch, aus einem einzigen parischen Marmorblock. Ob es sich bei der in Lebensgröße dargestellten Person um die Unterweltgöttin Persephone, Tochter der Demeter und Gattin des Hades, die „Kore“, handele, oder nur um eine „heroisierte Tote“, war zunächst unklar gewesen, weil man bisher keine derartige Rundplastik einer thronenden Göttin aus dem frühen Griechenland kannte. Wir wissen ja, dass die Griechen jener Zeit ihre Kultstatuen als stehende Personen schufen, aus einem Baumstamm grob behauen und geschnitzt, mit Goldblech, Elfenbein und Stoffen bedeckt, auch mit echtem Schmuck behängt.

Durch eine sehr ähnliche kleine Terrakottafigur, ebenfalls aus Tarent, die eine Omphalos-Schale und ein Alabastron-Salbgefäß in den Händen hält, wurde die Bezeichnung Persephone dann bestätigt.

Der Katalogtext spricht weiter vom „milden Gesichtsausdruck der Göttin“ und sagt dann über diese Übergangszeit zur Frühklassik: „Das archaische Lächeln verschwindet, und ein neuer Ernst spricht aus den Gesichtern“. Dass da stilistische Probleme vorliegen, wird aus diesen Sätzen noch kaum deutlich, eher schon aus der Beschreibung der Tracht.

Die Unterarme sind leider abgebrochen, sie liegen auch nicht auf den Armlehnen auf, sondern sind vorgereckt. Man nimmt an, dass sie ebenfalls Omphalos und Granatapfel, die Zeichen der Totengöttin, hielten.

Verdacht

Das erste, was einem naiven Betrachter beim ehrfurchtvollen Herantreten auffällt, ist das zart an Mona Lisa erinnernde geheimnisvolle Lächeln, das um die Lippen der Totengöttin spielt. Sollten die alten Griechen tatsächlich schon dieses Kunstgefühl der Renaissance gekannt haben? Ist Leonardo da Vinci gar nicht so genial-originell gewesen und die Renaissance nur eine Wiedergeburt der Antike, wie der Name schon sagt?

Dann fällt dem Betrachter die Körperhaftigkeit der göttlichen Kore auf. Vor allem der Busen übt eine ungemein erotische Wirkung aus, bei längerem Hinsehen kommen einem die Brüste übertrieben spitz vor, unorganisch, zu weit auseinanderstehend. Der Künstler hat des Guten zuviel getan. Aber die Brust ist keusch bedeckt von einem Hemd, das auf dem rechten Oberarm mit sieben Knöpfen verschlossen ist. Die Falten, die dabei entstehen, sind nicht erhaben sondern vertieft, was eine flach-ornamentale Wirkung hat, die im Widerspruch zu der sonst plastischen Gestaltung steht. Über dem Hemd (Chiton) trägt sie ein weites Gewand, doch scheint mir, dass da etwas durcheinander gekommen ist. Am linken Arm wird dasselbe Kleidungsstück vom unteren Hemd überdeckt, das rechts als oberes liegt. Ob der Schöpfer der Statue die Frauenkleidung nicht recht kannte? Oder geht nur mir das so?



Die thronende Göttin von Tarent im Pergamonmuseum Berlin, heutige Gestalt.

Der Blick des unvorbereiteten Besuchers wird kritischer.

Dieser Faltenwurf ist gar zu unnatürlich, die spitzen Zipfel sind undenkbar, und die Zöpfe wirken seltsam gekünstelt. Eigentlich müssten die Haare über der Stirn unter dem Diadem von der Mitte des Kopfes ausgehen, wenn sie echt sein sollen. Die Haube, in der das Haupthaar gehalten wird, hat einen steifen Rand, der aber viel zu tief hinters Ohr gedrückt ist. Das dürfte schmerzen.

Die Göttin sitzt auf einem Thron, der offensichtlich eine Holzstruktur nachahmt. Damit sie es dennoch bequem hat, sind Rückenlehne und Sitzfläche mit Kissen gepolstert. Dasjenige am Rücken ist jedoch nicht eingedrückt, die Frau sitzt stolz aufgerichtet. Mir fallen keine Parallelen zu einem Rückenkissen dieser griechischen Periode ein. Aber man kann ja nicht alles wissen.

Das Sitzkissen ist allerdings seltsam, denn es ist überdeckt mit einem Brett, auf dem die Kore sitzt. Dann hat sie es nicht mehr bequem, denn sie schwebt ja nicht. Levitation war damals wohl noch unbekannt oder tabu.

Die Füße ruhen auf einem Schemel, ganz stilecht, nur das Ornament an den Schemelseiten wirkt unpassend und ist zu flach. Und die Sandalen sind nur durch einen Querriemen gehalten, die würde ich beim Gehen glatt verlieren.

Aber das ist eine Kleinigkeit im Vergleich zu der Entdeckung, die die Armlehnen bereithalten. Die rechte Armlehne ruht nämlich auf einer schön gedrehten Stütze, die jedoch leider nicht im vorderen Drittel sondern im hinteren steht, was einem Tischler sicher wehtun würde. Und die linke Lehne, die heute abgebrochen ist, hatte gar keine Stütze. Die Armlehne wäre also freischwebend von der Rückenlehne her nach vorne ragend zu denken. Da das gar zu unpassend wirken würde, hat man die Lehne wohl abgeschlagen, nun fällt der Fehler beim flüchtigen Hinsehen nicht mehr auf.

Ich reibe mir die Augen, trete ganz nahe an die Figur heran, näher als die allgegenwärtigen

Wächterinnen des Museums es zulassen, und messe mit meinem Bleistift nach. An der Stelle, wo die gedrechselte Stütze der Armlehne gestanden haben müsste, fehlt nicht nur eine Bruchstelle auf der Marmoroberfläche, sondern - da liegt ein Zipfel vom Gewand der Dame. Weder hier noch an anderer Stelle konnte die Lehne abgestützt sein.



Die thronende Göttin von Tarent im Pergamonmuseum Berlin, Ausschnitt. Man beachte den Schnitt am Hals und den Haarsträhnen!

Die Thronbeine hat der Künstler leider übermäßig eingekerbt, so dass sie fast weggebrochen sind. Haben die Tischler damals Sollbruchstellen eingeschleust, um später mit Reparaturarbeiten beauftragt zu werden?

Allmählich werde ich hellwach. Will mich hier jemand verschaukeln?

An sich sieht dieser „parische“ Marmor recht gedunkelt aus. Man müsste eine Verwitterungstabelle zur Hand haben, um am Farbton der Marmoroberfläche bestimmen zu können, wie lange die Figur in Sonne und Regen gestanden hat. Aber das werden Fachleute wohl getan haben. Ich bücke mich und schaue unter den Thron. Da ragt ein vierkantiger Stützpfeiler auf, der den Thron hält. War der überhaupt nötig? Jedenfalls ist er blitzfrisch, mit scharfen Kanten, wie vor kurzem erst behauen. Oder sagen wir: vor achtzig Jahren.

Die Sockelplatte (Plinthe), auf der die gesamte Figur steht, ist sehr sparsam mit Rundungen versehen und ausnehmend dünn gehalten. Hatte man damals schon am Gewicht sparen wollen, um das Transportproblem zu verringern?

Nun kommt aber ein gewichtiger Hinweis darauf, dass diese Statue aus Tarent wirklich

antik ist. In einer kleinen Glasvitrine neben ihr kann man ein kleines Terrakottafigürchen und die dazugehörige Gussform betrachten. Hier haben wir im Minimaßstab fast genau die Vorderansicht der Marmorgestalt vor uns. Die Gussform stammt ebenfalls aus Tarent und ist 1925 durch den Kunsthandel nach Berlin gelangt, wo man dann den Abguss machte und über die frappierende Ähnlichkeit mit der Marmorkore hoch erfreut war. Nun war auch die Deutung als Persephone abgesichert, denn die Miniaturgestalt trägt in den Händen eine Omphale und angeblich einen Granatapfel, den ich aber nicht finden konnte. Die Gussform lässt sogar deutlich erkennen, dass sie schon in dieser fragmentarischen Art hergestellt worden war. Die Ränder sind nicht gebrochen sondern geglättet! Außerdem sind die Gewandfalten sehr flüchtig eingeritzt, in zu vielen Strichen. Das Figürchen wirkt eher wie ein Entwurf, vielleicht diente es dem Marmorbildhauer als skizzenhafter Versuch für die große Arbeit.

Stilvergleiche

Mit einem letzten betrübten Blick auf die Jugendstil-Göttin setze ich meinen Rundgang durch das Museum fort, sehe mir verschiedene Stelen und Reliefs des etwa gleichen Zeitraums an, kann aber meiner Zweifel nicht Herr werden.

Zum Glück gibt es einige Literatur zum Thema. Als erstes lese ich ein Buch über tarentinische Terrakotten des -6. bis -4. Jahrhundert aus dem Museum Basel (Herdejürgen 1971), in dem sogar einige sitzende Koren abgebildet sind. Der Thron soll stets aus Holz gewesen sein und fehlt heute natürlich. Da sie, der Haartracht, wegen auf nach -325 datiert werden, liegt hier ein chronologisches Problem vor. Aber die Terrakotta des Berliner Museums wird ja - vermutlich aus diesem Grund - auch eher auf 4. Jahrhundert datiert. Man spricht dann von Persistenz archaischen Stilbewusstseins in der Kleinplastik. Sie wäre also nicht Entwurf sondern Nachahmung der Marmorstatue gewesen.

Zur Marmorgöttin gibt es doch eine Parallele in der Literatur (Blümel 1966): Es ist eine halblebensgroße, kopflose Sitzende, die bei Tusculum (Frascati bei Rom) gefunden wurde und durch Petersen 1893 nach Berlin kam. Sie sitzt auf einem Stuhl ohne Lehnen, dessen Beine abgebrochen sind, der aber - obgleich er keinen Stützpfeiler hat - dennoch nicht umstürzt, weil Beine und Gewand der Frau alles zu halten vermögen. Der Chiton mit „Scheinärmeln“ ist auf dem Oberarm mit acht Knöpfen geschlossen. Hier sieht die Tracht recht natürlich aus, der Faltenwurf ist echt dargestellt.

Ich suche in der Staatsbibliothek nach weiteren Hinweisen und muss feststellen, dass unsere Persephone selbst in den besten Werken einen allerersten Rang einnimmt, so etwa im amerikanischen zweibändigen Weltkatalog der Kunstmuseen, wonach sie die wichtigste Statue des spätarchaischen griechischen Stils in Berlin ist.

Vergleichbares ist nicht zu finden, nur Reliefs mit sehr ähnlichen Darstellungen der Persephone. Das berühmteste ist wohl das Harpiyen-Relief von der großen Felswand von Xanthos in Lykien, das schon seit einem Jahrhundert in Saal 7 des Britischen Museums in London steht. Da thronen rechts und links der Grottentür, einander zugewandt, zwei Koren, von denen die rechte durch Blüte und Granatapfel in ihren Händen eindeutig als Persephone bestimmt werden kann.

Hier ist alles vorgebildet, was wir an der freistehenden Berliner Figur finden: Das Brett über dem vermeintlichen Sitzkissen auf dem Thron entpuppt sich als die Leiste, die das Kissen an seinem Platz hält; auf einer Fotografie kann der Gedanke an ein über dem Kissen liegendes Brett aufkommen. Die Thronbeine sind allerdings noch nicht eingekerbt, die Fußbank schmückt noch kein verdächtiges Ornament, die Armlehne ist nur am vorderen Ende unterstützt, wie es sein muss, der Faltenwurf wirkt völlig normal. Von Rückenkissen, soweit ich auf dem Foto erkennen kann, keine Spur. Als Datierung wird „um -500“

angenommen, von einigen Kollegen auch etwas jünger.

In der Sammlung Albani in Rom befindet sich eine ganz ähnliche Reliefdarstellung der Kore. Hier hält sie einen Knaben, den ihr eine Mutter darreicht. Die göttliche Kore gleicht unserer Persephone, wirkt aber wiederum ganz natürlich. Armlehne und Sitzfläche des Throns sind fehlerlos, die Fußbank ist schlicht ohne Ornament, die Thronbeine sind nur leicht eingekerbt (was in der Rundplastik in Berlin stark übertrieben wurde), und es gibt sogar eine Art Stützsäule unter dem Thron, nur dass die in Rom rund ist. Die Voluten an den Thronseiten entsprechen exakt denen von Xanthos. Auch der Faltenwurf, die Zöpfe und die Kopfhaltung sind makellos. Nur: es handelt sich hier um Reliefs, und die sind fraglos antik.

Rundplastik-Vorbilder, zumindest für den Kopf, sind selten. Im Akropolis-Museum von Athen befindet sich ein Kopf mit Oberkörper einer (stehenden) Kore „von Euthydikos“, deren Haartracht und Kleidung unserer Kore entsprechen.

Schließlich stoße ich auf das vielbändige französische Werk des überragenden Kenners griechischer Skulptur, Picard (Bd. II, 1939), in dem unsere Kore kurz beschrieben wird: „Noch kann man von ihr mit Gewißheit weder sagen, dass sie ein echtes Original noch dass sie ein Dokument aus Tarent sei: Man hat gesagt, dass es sich um eine fähige Vergrößerung einer Terrakotta aus dem überseeischen Griechenland handle.“

Dann wäre das Terrakotta-Figürchen nur der Entwurf gewesen, aber der Entwurf für eine moderne Schöpfung! Und was Picard in der Anmerkung auf jener Seite 111 schreibt, sträubt einem die Haare:

Die Verbindung zwischen der Terrakotta aus Tarent und der Marmorstatue geschah zu einem ungünstigen Zeitpunkt, denn: „1925 war die Aufmerksamkeit etwas unangenehm beeindruckt durch den Erwerb von acht ‚neuen‘ Bruchstücken in Berlin (elf Jahre nach der Durchreise der schon zerstückelten Statue durch Paris!), Bruchstücken, die entsprechend der veröffentlichten Restauration den Thron (linke Ecke der Rückenlehne, Armlehne mit Stützstempelchen, Vorderteil des Sitzes) vervollständigen.“ Und weiter: „Die ‚Odyssee‘ des Transportes (der Statue) in Italien, die Frau P. Zancani-Montuoro (1931) beschreibt, ist äußerst seltsam, um nicht zu sagen unwahrscheinlich.“

Mutmaßungen über den Künstler

Was wissen wir eigentlich über die Herkunft der Statue? In der Zeitung stand, dass sie ein Kunsthändler namens Hirsch 1916 in Neapel erworben habe, nachdem sie von Tarent dorthin gebracht worden sei. Das klingt unwahrscheinlich, weil 1916 Deutschland schon zwei Jahre im Krieg stand, und Italien gerade zum Gegner geworden war. Die Statue sei aber schon einige Jahre vorher entdeckt worden und habe dann zwei Jahre unter miserablen Bedingungen in Mist und Schutt gelegen. Eigentlich stamme sie aus Eboli und sei 1911 gefunden worden. Man habe den Kopf mit einer Säge vom Körper getrennt und erst in Berlin wieder angefügt.

Im Katalog liest sich der Weg etwas anders: Sie sei 1915 auf dem Pariser Kunstmarkt angekauft worden. Während sich also die beiden Völker gerade an der Marne mit dem größten Aufwand seit Menschengedenken zerfleischten, reiste ein Berliner Kunsthändler nach Paris, um den dortigen Sammlern und Museen eine Statue wegzuschnappen, die zu den eigenartigsten und kostbarsten der Antike zählt. Hat der Direktor des Louvre gerade geschlafen oder ein Auge zugeedrückt?

Nun sagt Picard aber, dass die verdächtigen acht Bruchstücke dem Hauptstück elf Jahre später (Hervorhebung dort) nachgereist seien. Demnach wäre die Kore schon 1914 (vermutlich vor Kriegsausbruch) in Paris gekauft worden, was eher möglich scheint, wenn auch immer noch kurios. Und just 1925, als man die Terrakotta-Gussform erwarb, tauchten

auch die acht Bruchstücke als Ergänzungen auf. Die Statue war ja jetzt durch die Tonfigur „bestätigt“ worden, da konnte man die eigentlich unmöglichen Reststücke auch noch nachreichen.



Die Terrakottafigur „von Tarent“, „Beweisstück“ für die Echtheit, von vorne.

Nachdem ich mich von meiner Konsternierung erholt hatte, ging ich noch einmal ins Pergamon-Museum und trat - nun weniger ehrfurchtsvoll - vor Persephone. Außer der gut erkennbaren Schnittstelle am Hals gibt es noch einen viel auffälligeren Sägeschnitt; er reicht vom Nacken etwa 10 cm tief den Rücken hinab und ist offensichtlich mit einer Stahlsäge in jüngerer Zeit ausgeführt worden.

Wer begeht dergleichen Vandalismus in unserem aufgeklärten Jahrhundert? Sicher wollte man den Körper der Göttin vom Thron trennen. Aber warum?

Wenn man ein so überaus kostbares Original bei einer (Raub-) Grabung findet, verständigt man sofort den archäologischen Dienst - den gibt es in Rom seit Jahrhunderten - und überlässt den Kuratoren alles weitere. Ansonsten, übrigens, hagelt es Strafen.

Das Gegenteil hat man getan, nämlich die Statue zwei Jahre in Mist und Schutt versteckt (ich nehme an: damit der allzu frische Marmor nachdunkelt), dann nach Neapel geschafft (woher sie wirklich kam, ist einerlei, Tarent klingt gut), und einem Kunsthändler vorgeführt. Der hat sie kurz gemustert und dann abgelehnt: „Nee, mein Lieber, da müsst Ihr noch ein bisschen antike Kunst studieren. Solchen Kitsch kann ich keinem verhökern.“

Der Künstler bettelt und windet sich. Der teure Marmor! „Wenn schon der Thron misslungen ist, aber der Körper ist doch gut!“ Und greift zur Säge und schneidet los.

Der Kunsthändler wehrt nach kurzer Weile mit müder Geste ab. „Schaut euch das Gewand an! Das müsstet ihr dann auch noch zersägen und neu nähen.“ „Aber der Kopf, nehmt wenigstens den Kopf!“

Den Kunsthändler packt das Mitleid, nicht mit der verkorksten Statue, sondern mit dem

Bildhauer. „Nun denn, ick nehm den Kopp.“

Der Künstler greift wieder zur Säge und trennt ritsch-ratsch am Hals mit glattem Schnitt das gelungene Haupt vom Rumpf. Wegen des umständlichen Transports lässt er den verhunzten Marmorblock dort. Mit dem kargen Lohn in der Tasche begibt er sich auf die Akademie und studiert weiter klassische Skulptur, bis er nach einigen Jahren verstanden hat, worum es wirklich geht. Jugendstil ist nicht gefragt, sondern „echtes“ Antikegefühl.

Fehler unterlaufen ihm jetzt nicht mehr. Er wird zum berühmtesten Antikenfälscher des 20. Jahrhunderts: Alceo Dossena, geboren 1878 in Cremona (oder 1881), nach dem Weltkrieg reich und berühmt mit Atelier in Rom, verarmt gestorben 1937.

Der Skandal

Dossena hatte eine Marktlücke erkannt, ein missing link, das man füllen konnte: Zwischen archaischem und klassischem Stil der griechischen Kunst war ein Sprung vor sich gegangen. Das ist eigentlich normal, gerade künstlerische Entwicklungen gehen immer sprunghaft voran. Aber wenn man Werke schaffen könnte, die in dieser undefinierbaren „Lücke“ entstanden sein sollten, konnte man munter drauflos fälschen, ohne überführt zu werden, denn es gab ja keine Vergleichsstücke. Man musste nur geschickt die vorausgegangene und die nachfolgende Stilperiode verbinden. Die Meister der Fälscherzunft - und die hat in Italien Tradition - arbeiteten schon immer nach diesem Prinzip: nicht kopieren sondern neu schaffen. Mit dieser Methode gelang es Dossena, die größten Koryphäen - wie etwa Wilhelm von Bode - hinters Licht zu führen. Aber die eigentlichen Rosstäuscher waren die Händler, die mit Dossenas Werken reich wurden.

Alceo Dossena fing groß an und wurde mit der Zeit schlechter, sein Ehrgeiz ließ nach; er hatte auch das Gefühl, von seinen Auftraggebern ausgebeutet zu werden, wie sein Sohn Walter Lusetti schrieb (Alceo Dossena Scultore, Rom 1955). Darum war er - so ab 1927 - geradezu daran interessiert, der Welt zu verstehen zu geben, dass er gefälscht hat. Je mehr er vor der Presse, die ihn überschwänglich feierte, aufdeckte, desto kritischer wurden die Fachleute, bis man ihm nicht mehr glaubte. Es konnte sein - der Gedanke ist durchaus berechtigt -, dass dieser geniale Bildhauer zu seinem Ruhm (oder aus Rache an den Händlern) auch echte Werke der Antike als eigene Schöpfungen ausgab. Darüber hat der Leipziger Professor Studniczka, der 1928 eigens dafür nach Rom fuhr, in einem langen Artikel geschrieben. Fotos und Abgüsse, die ihm Dossena von einem weiteren seiner Werke, dem Daphneraub von Velia, im Arbeitszustand zeigte, konnten Studniczka nicht von deren Unechtheit überzeugen, denn ebenso gut konnte man diese „Beweisstücke“ fälschen. Darin steckt Logik. Aber wie diese großen „antiken“ Marmorstücke in die Bildhauerwerkstatt Dossenas gekommen sein könnten, fragte er doch nicht. Und dass diese Gruppe, die im Juli 1926 aufgetaucht war, vom selben Händler angeboten wurde wie die „Athena“ im April 1927, die Studniczka sofort als Fälschung erkannte, schien ihn auch später nicht zu stören.

Wie gesagt: die frühen Werke Dossenas sind Meisterschöpfungen, die späteren lassen zu wünschen übrig. Und eine der frühesten muss die thronende Göttin „von Tarent“ gewesen sein. Sie trägt schon viele Merkmale, die man ihm an späteren Figuren übel nahm: den unkorrekten Faltenwurf, die falsch liegenden Haare, den modernen Gesichtsausdruck und die mutwilligen Zerstörungen. Aber gerade diese Verletzungen, die ja unabdingbar waren, wenn die Echtheit auf dem Spiele stand, verraten den Künstler: Sie sind immer so ausgeführt, dass die Schönheit der Gestalt, vor allem des Gesichtes, nicht zu sehr darunter leidet. So sind auch bei der Persephone nur rechte Wange und Stirn leicht angeschlagen, während die viel weiter herausragenden Teile wie Nase, Haare und Kinn, erhalten blieben. Wer so liebevoll den Marmor bearbeitet, wie dieser geniale Sohn armer

Leute, der zerstört nicht den besten Teil seiner Arbeit.

Typisch für diese Zerstörungen ist auch, dass sie immer dort auftreten, wo sich der Künstler nicht sicher war, wie es richtig aussehen müsste, also etwa an den Vorderenden der Stuhllehnen, oder an der Frage, was die Göttin in den Händen halten müsste: die Omphale in der einen Hand, - aber in der anderen? Granatapfel oder Mohnblüte oder Alabastron?



Die Terrakottafigur „von Tarent“, von der Seite.

Die unproportionalen Brüste möchte ich auch noch erwähnen: Diese sind geradezu ein Stilmerkmal von Alceo Dossena, wie man an den „anerkannten“ Fälschungen ablesen kann.

Der Ankauf

Warum hat man eigentlich hier im Museum den Kopf so sorgfältig wieder aufgeklebt, den Sägeschnitt am Rücken aber nicht verspachtelt? Auch Restauratoren haben ihre Lücken.

Der italienische Kunsthändler hat also versucht, den Kopf, dessen Monalisa-Lächeln ihn zu lange irritierte, weiter zu verkaufen, und offensichtlich einen Interessenten gefunden. Dass der Kopf frisch abgesägt war, sah der neue Käufer sicher auf den ersten Blick, was ihn zu der Frage veranlasste, ob der Rumpf auch käuflich sei. „Aber gewiss doch! Und nehmt diskreterweise den Umweg über Paris, bevor ihr das Herrn Bode anbietet.“

Als im Januar 1914 die Figur in Paris öffentlich gezeigt wurde, griff Herr Wilhelm von Bode, Direktor der Museen in Berlin, tief in die Privatschatulle und fühlte sich einmal mehr als Wohltäter Preußens.

Später kamen einigen Mitarbeitern wohl doch Zweifel. Ob man vielleicht etwas zur Deutung der Statue aus Tarent besorgen könne? Nun, da wäre noch eine Terrakotta-Gussform, ganz

apart, denn sonst kennt man nur die Abgüsse dieser Figürchen. Sie rundet den Handel ab, zusammen mit den inzwischen wiedergeundenen acht Marmor-Bruchstücken.

Da steht sie nun wieder, restauriert und rehabilitiert, seit Februar 1997, vor dem erstaunten Publikum, das von Pankow und Zehlendorf, Tokio und New York angereist kommt, um zu lernen, wie die antiken Griechen ihre Götter sahen.

Ich frage mich jedoch noch einmal: Wie ging dieser Schwindel in wissenschaftlicher Darstellung vor sich?

Direktor Theodor Wiegand hatte die Ehre und Pflicht, die Erstveröffentlichung dieser Kostbarkeit zu verfassen. Nachdem er im amtlichen Bericht der Königl. Preuß. Kunstsammlungen Nr. 37, Mai 1916, S. 152, schon eine erste Mitteilung gemacht hatte, gab er in der monumentalen Sammlung „Antike Denkmäler“ (Band 3 [1916/17], auf S. 47-52, mit 7 Abbildungen und 11 Fototafeln) die vorläufige Beschreibung für den wissenschaftlichen Gebrauch heraus, dem Andenken Winckelmanns (1717-1917):

Die thronende Göttin ist eine „Gestalt von natürlicher menschlicher Größe und normalen Proportionen“. „Der Fundort der Statue, angeblich eine altgriechische Kolonie Unteritaliens, steht noch nicht fest. Andere Mitteilungen weisen sogar auf Herkunft aus dem griechischen Osten. Im Jahre 1914 gelangte das Werk nach Paris und von dort auf Umwegen am 10. Dezember 1915 nach Berlin.“

Der Bildhauer Max Klinger bestätigte Wiegand höchstpersönlich, dass es sich um parischen Marmor handele. Zumindest in diesem Punkt war man sicher.

Wegen gewisser Ähnlichkeiten mit Werken von Aegina ist die Datierung auf -480 vorgeschlagen worden. Die Erhaltung des Marmors ist „ungewöhnlich gut“. Zwar sind einige Stücke abgebrochen, aber wieder angesetzt worden, teils in der Antike (!), teils erst kürzlich. Die Verletzungen am Hals sind modern und geringfügig. Der Bruch der Unterarme ist antik. Das kleine Stück der rechten Armlehne ist noch nicht angefügt worden, da man Hoffnung hat, weitere Stücke der Armlehne zu bekommen (Das klingt mysteriös, hat sich aber zehn Jahre später bewahrheitet). Farbreste sind nicht erhalten, nur vertiefte Stellen dort, wo man Bemalung annehmen muss. Als Beweis für die ehemalige Bemalung sieht er die fehlenden Bänder an den Sandalen. Während der Querriemen deutlich modelliert ist, weil er ja gemalterweise unschön wirken würde, sind die Bänder auf dem Fußrücken fortgelassen. Sie müssten also durch Farbe ersetzt gewesen sein (Das ist plausibel, aber doch sehr an den Haaren herbeigezerrt).

Sämtliche Brüche, Verletzungen und auch die Spuren im Marmor, die vom Transport herrühren - Schleifspuren an der Rückseite des Thrones, wohl vom Wagen verursacht -, sind minutiös beschrieben. „Auf der linken Seite ist die Verletzung der entsprechenden (drei) Locken auf einen modernen Eingriff zurückzuführen, und dasselbe gilt von einer fast unmerklichen Beschädigung des Halses. Alt sind dagegen die Bestoßungen am Diadem ...“ usw. Aber ich vermisse einen Hinweis auf den abgetrennten Kopf und den Sägeschnitt am Rückenkissen, die ja nicht zu übersehen sind. Auf den mit großer Perfektion ausgeführten Fotografien kann man den Halsschnitt nur mit Mühe erkennen, (etwa auf Tafel 44 vom Nacken her), wenn man ihn schon kennt. Der Sägeschnitt am Rücken ist fast perfekt kaschiert. Hat man Wiegand dermaßen geschickt getäuscht?



Die Marmorgöttin von der Seite gesehen. Der Sägeschnitt am Rücken ist gut erkennbar.

Übrigens ist auch die herabfallende linke Haarsträhne nicht gebrochen, sondern sauber gesägt!

Wiegand ist einer der größten Fachleute seiner Zeit. Gewiss wundert er sich über manche Einzelheit der Gestalt, hat aber letzten Endes nur Lobesworte bereit: „Es gibt keine archaische Statue, bei der man so unmittelbar vor einer gütigen Gottheit zu stehen glaubt.“ Statt starrer Symmetrie, wie sie archaischen Figuren eigen ist, haben wir hier schon bewegte Formen. Der linke Fuß ist leicht vorangestellt, „dem Moment abgelauscht“ (Wir dürfen nicht vergessen, dass zu diesem Zeitpunkt, 1915, der Impressionismus endlich salonfähig geworden ist). So ist auch der Schattenwurf der Gewandfalten äußerst geschickt eingeplant, meint Wiegand. In seiner Begeisterung für die Schönheit der Göttin gerät er ins Schwärmen. Über die Augen sagt er: „Zwar ist die Schrägstellung vermieden, auch sind die Tränendrüsen leicht angedeutet, und es ist bemerkenswert, mit wie weicher und sicherer Wölbung das untere Lid zur Wange übergeht; aber ...“ und jetzt kommen wieder archaische Züge, die „noch vorhanden“ sind, „ganz in der alten Überlieferung gehalten.“ Da es sich um eine Übergangszeit handelt, ist dergleichen Stilmischmasch wohl erlaubt.

Die Brüste wirken auf Wiegand „ganz jugendlich“, während „die vollen runden Arme und

Schenkel mehr den Formen einer reiferen Frau entsprechen.“

Und zum Mund: „Aber hier dürfen wir feststellen, dass die Freundlichkeit des Ausdrucks eine ganz unbefangene geworden ist und nichts mehr zu tun hat mit archaischem Unvermögen.“ Ja, es ist wahr, dass dieser „Ausdruck, der so geheimnisvoll anziehend wirkt“, sowie auch Kinn und Wangen „fast individuell modelliert“ sind. Die wie Flachornament wirkende Gewandgestaltung „empfindet man ... fast wie eine Kühnheit.“ Alles, was besonders anmutet, gehört eben zur persönlichen Stilform des Künstlers. Dass dergleichen in der Antike erst in der späten Klassik möglich wurde, weiß Wiegand natürlich. Deswegen sucht und findet er ständig Vergleichsbeispiele für die Eigenheiten, hat aber selten Glück. Wenn es wirklich Parallelen gibt, dann sind es genau die Vorbilder, die Dossena verwendete (aber meist nur von Fotografien kannte, wie zuweilen deutlich wird, etwa beim Thron, der nach Fotos vom anatolischen Harpiyen-Fries aus London geschaffen ist, was Wiegand für Kleinasien als Herkunftsort optieren ließ).

Zu diesem Thron wäre noch einiges zu sagen. Auf dem Harpiyen-Fries (u.a.O. ebenfalls) hat der Thron die Doppelvoluten an der Seite, an Persephones Thron sind sie vorne. Eigentlich müssten sie da stören, denn sie tragen ja das schmale Seitenbrett, das das Kissen am Verrutschen hindert. Vorne wäre so eine Leiste wirklich störend, und ein Brett zum Sitzen über dem Kissen ist undenkbar. Wenn man aber Fotos vom Harpiyen-Thron sieht und nicht weiß, wie so einer wirklich aussah, gewinnt man tatsächlich den Eindruck, dass diese Randleiste die Kante eines Sitzbrettes sein könnte. Kurzum: Dossena hat nicht nachgedacht und sich nicht hineingefühlt, sondern nur nach Vorlagen gearbeitet. Die Rückenlehne ist der Bequemlichkeit halber leicht zurückgeneigt, und das Kissen daran löst den Körper „vorteilhaft“ von der Lehne. Uff, Herr Wiegand, das ist stark. Aber nein, sagt er, es ist „eine geschickte Neuerung.“

Was mir am Gewand aufgefallen war, hatte auch Wiegand schon bemerkt. Es ist dreifach, und zwar zuunterst ein langer Rock, nämlich der jonische Chiton mit weiten genähten Halbärmeln (wieder so ein Zwitter), von denen nur der linke sichtbar ist. Darüber ein reich gefaltetes Gewand, „dessen Erklärung noch nicht in allen Einzelheiten gelungen ist.“ (Auch nie gelingen wird, denn solch ein Gewand trugen die Griechinnen nicht, und wenn es überhaupt tragbar wäre, dann müsste es anders ausgesehen haben). Im Oberteil zeigt es sich als „Mäntelchen“. Die Falten fallen aber in unnatürlicher Weise, nicht der Schwerkraft folgend; sie sind rein dekorativ. Wie ein „Mäntelchen“ richtig fallen müsste, zeigt ein sehr ähnliches Bruchstück von der Akropolis in Athen, das Wiegand auch anführt. „Auch der weitere Verlauf des Gewandes nach der Seite hin ist noch nicht klar verständlich.“ „... rechts scheint eine größere Stoffmasse zum Unterarm hinübergeführt zu sein und sich hier mit dem unteren Ende des weiten Chitonärmels zu verbinden;“ eben, eben, das war mir ja aufgefallen: was drunter und was drüber liegt, ist verwechselt.

Und dieses Gewand endet in drei spitzen Zipfeln, dergleichen hat man in Hellas nie gesehen. Um den Leib wurde es mit einer Schnur gehalten, denn hier ist eine „geradlinig verlaufende Überschlagslinie schlicht angedeutet.“ „Als drittes Stück der Bekleidung kommt hinzu ein Umschlagtuch“, das läuft „in einem langen Ende aus, das schräg zurückweicht und sich an die Nebenseiten des Thrones anpresst, als sei es vom Windhauch zurückgetrieben.“ Diese Umschlagtücher waren eigentlich aus Leinen oder Wolle, nicht aus Tüll oder Gaze, und Wind einzubeziehen ist hier wirklich weit hergeholt. Aber wenn - dann ist es mit dem platten Faltenwurf eh aus.

Herkunftsmythen

Aber lassen wir Wiegand schlafen und schauen wir, wie es weiterging.

Im Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institutes (Nr. 32 [1917], S. 204 [mit Abb.])

schrieb ein gewisser B. Pick über die thronende Göttin, „deren Erwerb und Überführung nach Deutschland kurz vor dem Toresschluss, den der Krieg für uns bedeutete, so großes Aufsehen erregt hat, wird mit Recht als eines der wertvollsten Denkmäler der archaischen Kunst, ja der antiken Kunst überhaupt, angesehen...“

Demnach müsste sie vor August 1914 bereits angekauft worden sein. Sie wurde aber erst am 10. Dezember 1915 aus der Schweiz nach Berlin gebracht. Was machte sie so lange in der Schweiz?

Und weiter: Die Widersprüche in der Erscheinung der Figur, die Mischung der Stile usw. seien kein Anlass, die Echtheit der Figur in Frage zu stellen. Bei diesem Kultbild ist wohl alles möglich, da ja kein Vergleichsstück vorhanden ist. Die Datierung möchte er lieber ein oder zwei Jahrzehnte später ansetzen (vor-sichtig), auf -470 oder -460, damit sie mit der Blütezeit von Tarent zusammenfällt. Die recht ähnlichen Terrakotten von Tarent stammen aber aus dem späten 4. und dem 3. Jahrhundert (Leider tragen sie das Umschlagtuch direkt über dem Chiton, dazwischen gibt es kein Gewand).

Da man schon annahm, die Göttin stamme aus einer altgriechischen Kolonie Unteritaliens, und Wiegands durchaus schlüssiger Hinweis auf Kleinasien keine Beachtung fand, stellt Pick noch passende lokrische Münzen dazu, so dass Tarent als Herkunftsort plausibel wird. Man sieht, wie die Käufer selbst vorschlagen, was sie später (1933 durch Frau Montuoro) als „Tatsache“ serviert bekommen.

Franz Studniczka schreibt in seinem Artikel „Neue archaische Marmorskulpturen. Falsches und Echtes“, im Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institutes (Nr. 43 [1928], S. 140 ff), über die thronende Göttin, die er für zweifelsfrei echt hält (S. 206): „Für deren Herkunft aus Unteritalien spricht jetzt schon mehr als das bei ihrem Auftauchen im Kunsthandel lautgewordene, unverbürgte Gerücht, sie sei in Tarent gefunden.“

Wie sehr sich Studniczka bei einer anderen Fälschung, der „Entführungsgruppe“ von Velia, die der berühmte Adolf Furtwängler angegriffen hatte, täuschen konnte, ist bekannt; man kann daraus höchstens schließen, dass vorgefasste Meinungen durch rationale Argumente selten geändert werden können.

Andreas Rumpf erwähnt in seinem Katalog der Etruskischen Skulpturen (Berlin 1928, S. 9) „die weltberühmte thronende Göttin“, ohne jeglichen Zweifel an ihrer Echtheit. Er hat ja auch Studniczka unterstützt.

Otto Brendel schreibt im (Berliner) Archäologischen Anzeiger (Nr. 48, 1933, S. 647) über archäologische Funde in Italien: „Die sitzende Göttin ist (Frau Paola Zancani-Montuoro zufolge) ein Zufallsfund aus Tarent, sie ist im Jahre 1914 von vier Arbeitern bei Ausschachtungen am Ostrand der neuen Stadt entdeckt worden (folgt genaue Angabe der Straßenkreuzung). In ihrer nächsten Umgebung waren antike Reste nicht zu bemerken, so dass die Berichterstatteerin annimmt, es läge bereits Verschleppung im Altertum vor.“ Man erwägt dann einen Zusammenhang mit Pizzone, wo Terrakotten gefunden wurden, die auf einen Persephone-Altar hindeuten könnten.

Es ist vermutlich günstig, zu behaupten, dass keine weiteren Funde zu erwarten sind, sonst müsste man einem Forschungsteam die Fundstelle zeigen. „Verschleppung im Altertum“ ist eine listige Lösung. Denkt man dabei an Diebstahl? Etwa, um die Göttin im Garten hinter der Villa aufzustellen und dort heimlich anzubeten? Oder später weiterzuverkaufen?

Übrigens waren diese vier Arbeiter nicht nur sehr umsichtig bei der Bergung ihres Fundes (vermutlich tief in der Nacht), sondern auch sehr kräftig: Das gute Stück wog rund 1000 kg, das macht pro Arbeiter 250 kg. Aber dass Frau Montuoros Erzählung - immerhin fast zwei Jahrzehnte nach den Ereignissen - höchst unglaubwürdig ist, hatte Picard ja schon geschrieben.

Kritik

Es ist natürlich so, dass diese Leute für ihr fantastisches Monatsgehalt und die ihnen gebotene Sicherheit jeden Blödsinn erzählen würden, der diesen Status aufrecht erhält. Dass diese Gehälter und Ankäufe - oft in Millionenhöhe - von unseren Steuern bezahlt werden, ist selbstverständlich. Aber der Gedanke, dass man in so einem Museum oder einer Bibliothek auch mal Fragen stellt, ist diesen Leuten völlig ungewohnt. Der Bürger schluckt, was ihm vorgesetzt wird. Wenn mal einer nur eine Frage stellt, wird er wie ein Störenfried abgewiesen.

Ist Wissenschaft wirklich ein so abgehobenes Gebiet, dass der Laie nicht mal anfragen darf?

Ich begeben mich also in die Hochburg der Museumsverwaltung und erlange ein Interview mit Frau Dr. Huberta Heres, Vizedirektorin des Alten Museums, die mir bereitwillig auf meine ungewöhnlichen Fragen antwortet. So erfahre ich folgendes:

Die Göttin wurde - der Pressenotiz des Museums „etwa Februar 1997“ zufolge, - 1911 oder 1912 in Tarent durch Raubgrabung ans Tageslicht gebracht und nach Eboli (bei Salerno) verschleppt, wo sie zwei Jahre in Mist unter der Erde lag, (ich vermute: bis sie die nötige Patina hatte). Dann sägte man ihr den Kopf ab, angeblich „um sie leichter transportieren zu können“. Warum der Schnitt am Rücken erfolgte, ist ungeklärt. Sodann schaffte man sie nach Neapel, wobei der Kunsthändler T. Virzi aus Palermo (Sizilien) behilflich war. Eventuell stand sie auch zuerst in Locri, weil nämlich ein Wissenschaftler spezialisiert auf diesen Ort ist.

Jedenfalls tauchte sie urplötzlich 1914 in Paris auf und wurde von dem bekannten Kunsthändler Jacob Hirsch, (vermutlich der berühmte Hirsch, der sein Exil in New York verbrachte), akzeptiert und in seinem Auftrag umgemodelt. Man entfernte die störenden Teile, z.B. die rechte Armlehne, und setzte den Kopf wieder an, diesmal jedoch starr gerade, dem archaischen Stil entsprechend (sonst hätte man sie nie verkaufen können), was aber später Schwierigkeiten ergab, weil man ja schließlich, bei der Wiederherstellung, der Sägenahnt folgen musste.

Diese ist erst 1996 erfolgt, auf Veranlassung eines Institutes in Venedig. Zwei Italienerinnen, Cristine Passeri und Alessandra Morelli, waren zweimal drei Wochen in Berlin und setzten der Göttin den Kopf und die rechte Lehne wieder richtig an, wie sie der Künstler ursprünglich geschaffen hatte, was leider dem archaisch-frühklassischen Stil nicht entspricht: ein leicht seitwärts nach rechts geneigtes Köpfchen, „um die Körperbewegung zu betonen“, ist zu diesem Zeitpunkt (-480) undenkbar.

Wolfgang Maßmann stand bei der Restaurierung Pate. Vielleicht war er es, der herausfand, dass der Kopf damals, 1914, als die Göttin in Paris vorgestellt wurde, nicht korrekt angesetzt worden ist. Die Wiederherstellung des ursprünglichen Modells ist insofern berechtigt. Wir haben also jetzt wieder die Jugendstilform vor uns, und das passt ja auch ins neu gewonnene Zeitbewusstsein. Renaissancen sind immer gefragt.

Der Kunsthändler Virzi aus Palermo gab dann im August 1914 die Statue frei an den Kunsthändler Jacob Hirsch, weil er plötzlich erkannte, dass durch den Ausbruch des Weltkriegs sein Vorhaben, sie an die Preußen zu verkaufen, in die Binsen gegangen war. Hirsch schaffte sie über Genf nach Berlin, wo sie „über Hirsch in München“ (Eintragung im Register) angekauft wurde.

Es sind jetzt also die Hauptpunkte geklärt: Die Schnitte wurden nicht im Altertum, sondern erst vor achtzig Jahren verursacht, zum gleichen Zeitpunkt wie die Kratzer durch Picken und Wagenräder. Aber während die Kratzer blendend weißen Marmor hervorschauen lassen, hat der Sägeschnitt am Hals dieselbe Verwitterung der Statue, ist also genauso

künstlich erzeugt wie die übrige Oberfläche, vermutlich direkt durch Anwendung von Säure, oder - wenn man die kommerzielle Version bevorzugt - durch einen Misthaufen, wo sich ja auch Säuren entwickeln.

Das Dübelloch am vorderen Rand der vorhandenen Armlehne ist eigentlich unerklärlich, meinte auch Frau Dr. Heres, denn selbst wenn dort eine Figur eingelassen war, würde diese störend wirken.

Mit meiner Nachfrage zur Terrakotta-Gussform endete das Interview: Sie wurde dem Museum am 8. August 1925 (Protokoll) überlassen, durch den Maler Hermann Westphal aus Berlin-Steglitz, der sie (vermutlich) von einer Italienreise mitgebracht hatte. Da sie aber als Fälschung sofort auffällt - sie ist, wie gesagt, absichtlich als Fragment hergestellt worden - dürfte sie von Westphal stammen. Die vielen dünnen Falten lassen auf Unkenntnis schließen...

Bleibt noch die Frage offen, ob Wiegand und seine Kollegen raffiniert getäuscht wurden, oder ob sie uns - vermutlich aus Geldgier - täuschen wollten? Wir haben ja jetzt ein ganz anderes Bild von den archaischen Griechen durch diese unmögliche Statue bekommen, ein Bild, das nie mehr ausgelöscht werden kann. Gewiss, auch das von Winckelmann geschaffene Griechenbild war eine persönliche Schöpfung und der Realität wohl sehr fern, aber es handelt sich dabei zumindest nicht um willentliche Fälschung. Und eine weitere Frage: Wenn die Sägestellen zuerst verschwiegen wurden, nun aber die Echtheitsidee ad absurdum führen, müssten dann nicht die Verantwortlichen den Unfug beendet und die Statue in den Keller oder ins Jugendstilmuseum geschafft haben? War das der Grund für die „Restaurierung“ nach der Wende? Wer hat nun wieder betrogen? Und warum?

Literatur

Blümel, Carl „Griechische Skulpturen des 6. und 5. Jahrhundert v.Chr.“ (Teil 1, Berlin 1940).

„Die klassisch griechischen Skulpturen der staatlichen Museen zu Berlin“ (Berlin DDR 1966), S. 97 f. und Abb. 186-188.

Brendel, Otto „Archäologische Funde in Italien“, in: Archäolog. Anzeiger 48, S. 647 (Berlin 1933).

Herdejürgen, Helga „Untersuchungen zur thronenden Göttin aus Tarent in Berlin und zur archaischen und archaistischen Schrägmanteltracht“ (Diss. Bonn 1964/Waldsassen 1968).

„Die tarentinischen Terrakotten des 6. bis 4. Jahrhunderts v. Chr. im Antikenmuseum Basel“ (Mainz 1971), Tafel 17.

Jackson, Virginia (Hrsg.) „Art Museums of the World“ (New York 1987), Bd. 1, S. 325.

Katalog der Berliner Museen, Berlin (DDR) 1987, S. 115 (Abb.) und S. 122 (Text).

Langlotz, Ernst „Die Kunst der Westgriechen in Sizilien und Unteritalien“ (1963).

Picard, Charles „Manuel d'Archéologie Grecque. La Sculpture“ (Paris 1939, Bd. II), S. 110.

Pick, B. Mitteilung im Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institutes Nr. 32 (1917), S. 204 (mit Abb.)

Rumpf, Andreas „Katalog der Etruskischen Skulpturen“ (Berlin 1928).

Studniczka, Franz „Neue Archaische Marmorskulpturen. Falsches und Echtes.“ (Jahrbuch des Deutschen Archäolog. Institutes 43, S. 140 ff; Berlin 1928).

Wiegand, Theodor „Thronende Göttin“, in: Antike Denkmäler, Bd. 3, S. 47-52, Tafeln 34-44, 7

Abb.; Berlin 1916/17).

(Alle Fotos stammen vom Autor)
