

Völlig losgelöst? Zinnfigurenserien zu Homers Odyssee zwischen Epigonalität und Emanzipation *

MATTHIAS WEISS

Für Wolfgang Weiß

In der Annahme, dass nicht alle Leser*innen mit dem Untersuchungsgegenstand vertraut sind, sollen dem Folgenden ein paar grundlegende Bemerkungen vorausgeschickt sein: Wenn hier von „Zinn“ die Rede ist, meint dies eine Legierung aus Zinn, Blei, Antimon und eventuell Wismut. Zinnfiguren sind Massenware, deren Produktion in einem seriellen Gussverfahren erfolgt. Hergestellt werden vollplastische, halbplastische und flache Figuren in verschiedenen Größen respektive Maßstäben. In aller Regel werden sie bemalt, wobei man einfache, ebenfalls serielle Fabrikbemalungen, wie sie heute nicht mehr üblich sind, von Sammlerbemalungen bis hin zu künstlerisch ambitionierten Einzelstücken unterscheidet.

In historischen Übersichten wird immer wieder, sei es der ‚Vollständigkeit‘ halber, sei es zum Zwecke der Aufwertung, versucht, die Zinnfigur bis in die Vorgeschichte des Menschen zurückzuverfolgen – etwa über archäologische Funde metallener Figuren, die allerdings hinsichtlich ihres Materials und ihrer Funktion kritisch auf ihre Zugehörigkeit zu etwaigen Genealogien zu prüfen sind. Im engeren Sinne nachzuweisen und auch urkundlich belegbar ist die Zinnfigur erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts.¹ So regelt eine auf den 7. März 1578 datierte Verordnung aus Nürnberg, seinerzeit ein wichtiges Zentrum der Metallverarbeitung, die Zuständigkeiten von Kandel- und Geschmeidegießern neu und gestattet letzteren unter anderem, „Öchslein und anderes zinen Kinderwerk“² herzustellen und zu vertreiben. Zinnfiguren wurden in Nürnberg demnach als Spielzeug gefertigt, und zwar in einer Qualität, die sogar den französischen Königshof zufriedenstellte.

* Neben Wolfgang Weiß, Edingen-Neckarhausen, ohne dessen tatkräftige Unterstützung dieser Aufsatz nicht hätte gelingen können, gilt folgenden Herausgebern und Sammlern bester Dank für das zur Verfügung gestellte Material: Rupert Beyer, Berlin; Peter Blawatt, Saalfeld; Walter Brock, Leipzig; Wilfried Dangelmeier, Auenwald-Mittelbrüden; Heinz Peter Ebert, Bonn; Gerhard Fischer, Kiel; Rüdiger Hafer, Breuna; sowie Peter Wellnitz, Berlin.

1 Der folgende historische Abriss orientiert sich an Achilles 1968; Keibel 1978; Kollbrunner 1979.

2 Keibel 1978, 10.

Nürnberg und das nahegelegene Fürth behielten ihre Vormachtstellung, allen voran die 1839 gegründete und bis heute in Familienbesitz befindliche Offizin Heinrichsen. Später kamen Berlin, Braunschweig, Kassel und Hannover hinzu.³ Blütezeit waren die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts und das gesamte 19. Jahrhundert. Thematisch beschränkte man sich nicht nur auf Militärisches, wie den in einem weitläufig bekannten Märchen verewigten „Zinnsoldaten“⁴, sondern bot auch Ziviles an. Die Vorlagen stammten unter anderem aus lehrreichen Tafelwerken wie den Augsburger oder den Münchener Bilderbogen, worin ein Erziehungs- oder Bildungsanspruch anklingt. Entsprechend gelten Zinnfiguren als sogenanntes Lernspielzeug.

Eine Zäsur brachte der Erste Weltkrieg. Zinnfiguren verschwanden aus den Kinderzimmern, wurden dafür aber zunehmend bei Erwachsenen beliebt. Maßgeblich für die Hersteller*innen wurde deshalb die Interessenlage der Sammler*innen, die sich auch als Privatherausgeber*innen zu betätigen begannen. Weitere wichtige Schritte zur sogenannten „kultuhistorischen Zinnfigur“ waren die Vereinheitlichung des Maßstabs auf etwa eins zu fünfzig (sprich: dreißig Millimeter Augenhöhe bei einer aufrecht stehenden Figur)⁵ sowie die 1924 in Kiel erfolgte Gründung der *Fabrik für historische Zinnfiguren und Kulturbilder G. m. b. H.* Erklärtes Ziel war nun die Darstellung und Vermittlung von Geschichte, weshalb man starkes Gewicht auf die historische Korrektheit von Uniformen, Bewaffnung, Kostümen, Gebrauchsgerät und so weiter legte. Ab etwa 1930 wurden Zinnfiguren auch im Schulunterricht eingesetzt. Besagte Praxis behielt man nach dem Zweiten Weltkrieg bei, und zwar diesseits wie jenseits der Mauer.

Aus historischer Sicht lassen sich Zinnfiguren demnach als Zeitdokument begreifen, an dem sich pädagogische Konzepte, Weltanschauungen und Wissensstände der jeweiligen Entstehungszeit ablesen lassen. Zugleich wohnt ihnen aber auch ein performatives Potenzial inne, und zwar nicht nur bezogen auf das Spiel oder andere Umgangsweisen als solchen, sondern auch, weil in und mit den jeweiligen Praxen bestimmte Wissensstände oder Weltanschauungen überhaupt erst hergestellt oder eingeübt werden. Dies gilt für Geschlechterfragen und andere Ideologien wie den Militarismus, den Kolonialismus,⁶ den

3 Zu Hannover und einer breiteren Einbettung in das Thema Zingguss siehe Rohr 1996.

4 Andersen 1983.

5 Zuvor gab es unter anderem die Nürnberger Größe mit 28 Millimetern und die Norddeutsche Größe mit ca. 35 bis 38 Millimetern Augenhöhe.

6 Affirmierend: Gerteis 1989. Fundiert, aber bezogen auf die vermutliche Fortschreibung kolonialer Narrative nach wie vor eher unkritisch: Löschner/Domnick 1997.

Nationalsozialismus⁷ oder die Diktatur der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED).⁸ Kurzum: Zinnfiguren waren immer wieder auch Propagandamittel – ein eigenes und für zukünftige Forschungen durchaus lohnendes Thema. Aus einer dezidiert kunsthistorischen Perspektive wiederum scheint die Auseinandersetzung mit kulturhistorischen Zinnfiguren aus dreierlei Gründen geboten: Erstens, weil es sich um metallene, meist gefasste Klein- oder besser Kleinstplastiken handelt. Zweitens, weil mindestens bis in die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts an Akademien ausgebildete Künstler*innen für deren Entwürfe verantwortlich zeichneten. Und drittens, weil im Zuge dieser Entwurfsprozesse in der ‚Hochkunst‘ vorgeprägte Bildfindungen in eine populäre Form übertragen wurden, Zinnfiguren also in Ableitung von oder in Auseinandersetzung mit ‚Hochkunst‘ entstanden und noch entstehen.

Angesichts der kaum überschaubaren Breite des Themenspektrums, das die Hersteller*innen bis heute abdecken, und des erwähnten Bildungsanspruchs der kulturhistorischen Zinnfigur überrascht es kaum, dass sich Szenen aus der *Ilias* (vor allem im Programm der ehemaligen Offizin Alfred Retter, Stuttgart) und aus der *Odyssee* (diverse) im Angebot finden. Kaum mehr nachzuvollziehen ist indes, ob – und wenn ja, welche – literarische Vorlage im jeweiligen Entstehungsprozess zu Rate gezogen wurde.⁹ Homer selbst? Tatsächlich eine altgriechische Fassung? Eine der vielen deutschen Übersetzungen? Die in enormen Auflagen verbreitete Nacherzählung Gustav Schwabs? Oder übersprang man die Lektüre und konzentrierte sich allein auf bereits erfolgte visuelle Umsetzungen? Nachgegangen werden soll diesen Fragen anhand von drei Begegnungen des Odysseus mit selbstredend schönen, ihm allerdings nicht immer wohlgesinnten Frauengestalten: Kalypso, Nausikaa und den Sirenen.¹⁰

7 Als Quellen u. a.: Freunde der Plassenburg 1937; Müller o. J.

8 Als Quellen z. B.: Deutscher Kulturbund 1971; Kunter/Eickenjäger 1966.

9 Bei der im Folgenden wiederholt zitierten Übersetzung von Anton Weiher handelt es sich um: Homer 1990.

10 Verzinnt sind außerdem: *Kampf mit dem Eber* (Helga Lampert, Usingen); *Odysseus als Bogenschütze* (nach Flaxman bzw. Preller; Fa. Heinrichsen, Nürnberg); *Odysseus und Polyphem* (Peter Blawatt, Saalfeld; Wilfried Dangelmaier, Hohnholz; Rüdiger Hafer, Breuna); *Odysseus bei Kirke* (Frank Dittmar, Schmalkalden); *Odysseus auf der Insel der Kirke* und *Odysseus auf der Insel des Helios* (beide nach Preller; Wolfgang Weiß, Edingen-Neckarhausen); *Odysseus und Poseidon* (Oliver Helmert, Leipzig); *Odysseus und Argos* sowie *Odysseus und Eurykleia* (Peter Blawatt, Saalfeld).



Abb. 1 *Odysseus und Kalypso*, 1976. Ehem. Wolfgang Hafer, Kassel. Bemalung: Dieter Lange, Berlin Modellbau: Rupert Beyer, Berlin.



Abb. 2 Friedrich Preller d. Ä., *Odysseus und Kalypso*, 1863–68. Wachsfarben auf beweglichen Betonplatten, 155 × 92 cm. Neues Museum Weimar, Prellergalerie. All rights reserved.

„Heimkehr! war seine Klage; die Nymphe war ihm zuwider“ (5.155)

Mit diesen wenig schmeichelhaften Worten bedacht ist die Nymphe Kalypso, der Odysseus zwar nicht in der Chronologie seiner Irrfahrten, wohl aber im Erzählverlauf des Epos als erster unter den genannten Frauen begegnet – oder besser: die er nach siebenjähriger Zweisamkeit wieder verlässt (5.1–268). Zur Erinnerung: Zu Beginn des fünften Gesangs verwendet sich Athene im Rat der Götter für den Fürsten von Ithaka und erwirkt seine Heimkehr von der Insel Ogygia, wo die Atlastochter Kalypso (griech. „Bergerin“, „Retterin“)¹¹ den vor Heimweh am Strand Sitzenden und Wehklagenden und selbst dem Versprechen von Unsterblichkeit und ewiger Jugend Widerstehenden festhält. Zeus lenkt ein und legt die Insel Scheria als Zwischenstation fest, von wo aus ihm die Phäaken weiterhelfen sollen. Hermes verkündet Kalypso den Ratschluss. Die Nymphe fügt sich und informiert Odysseus, der ihr misstraut und sie beidseitig lässt, dass es sich nicht um eine Falle handelt. Kalypso versorgt den Geliebten zunächst mit Werkzeug, Holz und Tuch, um ein Floß mit Mast und Segel zu bauen; später mit Speisen, Wasser und Wein, mit Kleidung und sogar mit günstigen Winden. Fünf Tage nach dem Besuch des Götterboten sticht der Ithakerfürst in See.

Würde man den Titel des von Ludwig Madlener, Westheim bei Augsburg, gezeichneten und von Wolfgang Hafer, Kassel, 1973 als Zinnfiguren herausgegebenen Paares nicht kennen, so fiel es vermutlich schwer, die beiden Figuren (Abb. 1)¹² als *Odysseus und Kalypso* zu identifizieren – zu unspezifisch sind Paarkonstellation, Körperhaltung und Bekleidung: eine frontal stehende Frau in antikischem Gewand, den Kopf nach rechts gedreht, den linken Arm erhoben, die eine Brust entblößt; daneben im Profil nach links gewandt ein auf einem Felsen sitzender Mann mit Kappe, Bart und Schwert in der Linken, das Kinn in die rechte Hand, den rechten Ellenbogen auf das rechte Knie gestützt, seine Blöße mit einem Tuch über dem linken Oberschenkel bedeckt. Anders verhält es sich, wenn man weiß, dass es sich bei diesem Figurenpaar um eine Bildfindung des Weimarer Hofmalers Friedrich Preller des Älteren (1804–1878) handelt, die dieser gleich mehrfach umsetzte und die auch massenmedial zirkulierte.¹³ Genannt seien nur die für das hier Diskutierte wichtigsten Versionen: eine großformatige Tafel aus einem sechzehn enkaustische Wandbilder umfassenden Zyklus für das Neue Museum in Weimar aus den Jahren 1863 bis 1868 (im Zweiten Weltkrieg ausgebaut, heute wieder in situ; Abb. 2); eine durch Adolf Friedrich Graf von Schack beauftragte Kopie des Kalypso-

11 Dräger 1998, 214.

12 Die Nachfolge von Wolfgang Hafer übernahm sein Sohn Rüdiger Hafer, Breuna.

13 Eine konzise Übersicht über das Schaffen Prellers mit Werkverzeichnis liefert Weinrautner 1997.

Bildes in Öl auf Leinwand von 1864 (Münchener Pinakotheken)¹⁴; eine Studie für den Weimarer Zyklus aus dem Jahr 1865 (Kunsthalle zu Kiel);¹⁵ ein Blatt aus einer 1865 bis 1869 vorbereiteten Holzstichfolge, die Alphons Dürr 1871 im Rahmen einer Buchpublikation verlegte;¹⁶ sowie schwarzweiße, sepiafarbige oder vollfarbige Postkarten, die Anbieter wie K. Schwier, Weimar und F. A. Ackermann's Kunstverlag, München vor 1914 in Umlauf brachten. Bemerkenswert scheint hieran, dass schon Preller selbst die Übersetzungsleistung von der Malerei in die Graphik erbrachte. Auffällig ist zudem, dass hier bereits verschiedene Stillagen bedient werden, und zwar von der architekturgebundenen Monumentalmalerei über das Tafelbild und die Ölstudie bis hin zum illustrierten Prachtband und der in noch größerer Auflage verbreiteten Alltagsgraphik im Hosentaschenformat.

Da der Titel von Prellers Bildfindung nicht einheitlich angegebenen wird (der historische lautet *Odysseus wird von der Nymphe Kalypso zur Heimat entsandt*),¹⁷ bleibt der szenische Zusammenhang zu klären: Der Handlungsort und das Sinnen des Odysseus sprechen für den Besuch Kalypsos am Strand, bei dem die Nymphe den Ratschluss der Götter verkündet (5.150–191). Die Gewandfarben Kalypsos – Weiß und Safrangelb – hingegen sprechen für den Folgetag, an dem der Floßbau beginnt, denn hierzu heißt es bei Homer, dass sich Odysseus Mantel und Leibrock überwarf, während „die Nymphe in große silberne Stoffe sich hüllte, | Reizend und fein; um die Hüften schlang sie einen goldenen, schönen | Gürtel und über den Kopf einen Schleier“ (5.230–232).¹⁸ Zu beiden Vorschlägen passt jedoch nicht, dass bei Preller das Floß oder richtiger: ein veritables Boot schon fertiggestellt ist. Zu beachten ist außerdem, dass sich in Prellers Szene Kalypso und Odysseus stärker voneinander abwenden, als es bei Madlener herausgearbeitet ist: Sie geht gleichsam nach links ab und wendet sich noch einmal zu dem vergeblich Geliebten um. Er hat keine Augen mehr für die

14 Inv.-Nr. 11545. Siehe <https://www.pinakothek.de/kunst/friedrich-preller-d-ae/odysseus-nimmt-abschied-von-kalypso> (Zugriff: 07.10.2019).

15 Inv.-Nr. 692c. Siehe <http://www.museen-nord.de/Objekt/DE-MUS-076017/lido/692+c> (Zugriff: 07.10.2019).

16 Homer 1871. Die Stiche wurden auch durch andere Buchpublikationen weiterverbreitet, etwa durch eine ausführlich eingeleitete *Odyssee* aus den zwanziger Jahren. Boehn 1923; Prellers *Odysseus und Kalypso*: Boehn 1923, 71. Zur kunsthistorischen Einordnung von Prellers Illustrationen siehe Krueger 1976.

17 Laut der in Anm. 14 und 15 genannten Websites: *Odysseus wird von der Nymphe Kalypso zur Heimat entsandt* (Kiel) bzw. *Odysseus nimmt Abschied von Kalypso* (München). Im Werkverzeichnis schlicht *Odysseus und Kalypso*. Weinrautner 1997, 154.

18 In Anlehnung an heraldische Konventionen lassen sich Weiß und Gelb als Entsprechungen der metallischen Farben Silber und Gold verstehen.

Göttin, sein Blick – wir sehen ihn lediglich im verlorenen Profil – geht sehnsuchtsvoll über das Meer in Richtung Heimat. Auch im übertragenen Sinn ein Auseinandergehen ist es also, wie Preller in einem Brief bestätigt: „Dadurch, daß im Schiffe die Segel schon liegen, ist die Abreise bezeichnet, ihr Weggehen erklärt sich deutlich als Abschied“.¹⁹

Wie nun aber entstand aus einem Gemälde oder einem Holzstich eine Zinnfigur? Der Herausgeber, der Zeichner oder eine dritte Person wählte die Vorlage aus. Der erwähnte Madlener, ein Schüler des Münchener Historien- und Militärmalers Anton Hoffmann (1863–1938), setzte diese um – das heißt, er verkleinerte sie deutlich im Maßstab (nämlich auf die erwähnten dreißig Millimeter Augenhöhe) und versah sie mit Rückseiten. Hans-Georg Lecke, Rehburg, pauste die Zeichnungen auf flache Schiefertafeln und gravierte im Tiefstich die Gussform mit trichterförmigem Eingusskanal. Nach dem Guss kaufte, entgratete und bemalte der Sammler Dieter Lange, Berlin, eines der Figurenpaare, wobei ein klares Moment der Abweichung von der Vorlage augenfällig wird, und zwar bezüglich der Zuordnung von Kalypsos Gewandteilen und deren Farbigkeit: Anders als Prellers Kalypso trägt Langes Version kein weißes, auch den Kopf bedeckendes Unterkleid und ein goldgelbes Überkleid, sondern einen unter der Brust beginnenden weißen Wickelrock mit blassblauem Schleier. Dies mag darauf zurückzuführen sein, dass der Sammler die farbige Vorlage nicht kannte, vielleicht aber auch darauf, dass er sie ignorierte, um die Fassung der Frauenfigur nach eigenen Vorstellungen zu gestalten. Ansonsten jedoch scheinen die Freiheiten, etwa in der Konstellierung des Paares, begrenzt. Einzig um andere Figuren ergänzen kann man sie – in Rückbindung an die Verse Homers um Erlen, Pappeln und Zypressen, um einen Weinstock, Eppich (Efeu) und Veilchen; oder in Anlehnung an Prellers der heroisch-idealen Landschaft viel Raum gebenden Gemälde um eine Küste mit majestätischen Bäumen, wobei in der Version von Rupert Beyer, Berlin, das Boot schon zu Wasser gelassen und damit der Abschied noch näher gerückt ist; oder um den Wohnsitz der Kalypso, den Homer als Grotte oder Höhle schildert, der sich bei Peter Blawatt, Saalfeld, in Anspielung auf archäologische Funde auf der zu Malta gehörigen Insel Gozo aber als karger, wuchtiger Bau mit verhängter Tür ausnimmt (Abb. 3),²⁰ während die Nymphe nicht hellblau-weiß gewandet, sondern in ein rot-grünes, fast indisch anmutendes Ensemble mit Goldbesatz gehüllt ist.

19 Zit. nach Weinrautner 1997, 155. Prellers freier Umgang mit der literarischen Vorlage wurde von den Zeitgenossen besonders geschätzt. Siehe hierzu Scholl 2011, 102 f.

20 Zur Identifikation von Ogygia als Gozo siehe Käppel 2000.



Abb. 3 *Odysseus und Kalypto*, 1976. Ehem. Wolfgang Hafer, Kassel. Bemalung und Modellbau: Peter Blawatt, Saalfeld.

„Sinds Frevler, Wilde? Kennen das Recht nicht?“ (6.120)

Dies fragt sich der im sechsten Gesang von lauten Stimmen geweckte Odysseus auf der Insel Scheria, dem von Zeus bestimmten Zwischenziel seiner Heimreise. Auch dort ist es Athene, die sich ihres schiffbrüchigen Schützlings annimmt: Die Göttin stiehlt sich in den Schlaf der Königstochter Nausikaa, stellt ihr eine Hochzeit in Aussicht und hält sie an, am schon nahenden Tag die Festkleider in den vor der Stadt gelegenen Gruben zu waschen. Also macht sich die beherzte junge Frau voller Euphorie und mit Gefolge auf den Weg. An ihrem Ziel angekommen, treten die Mädchen die Wäsche und breiten sie zum Trocknen in der Sonne aus. Sie baden und salben sich. Sie speisen. Sie spielen Ball. Während all dessen schläft der vom Sturm gebeutelte Odysseus in einem nahen Gebüsch. Athene sorgt dafür, dass ein Wurf Nausikaas die Mitspielerin verfehlt. Die Mädchen kreischen. Davon erwacht Odysseus, erschrickt, sammelt sich, bedeckt seine Blöße mit einem belaubten Ast und nähert sich – nackt, verschmutzt und zerzaust wie er ist – den Phäakinnen, die abermals schreiend auseinanderstieben. Nur Nausikaa, von Athene ermutigt, bleibt, hört die Schmeicheleien und Hilfesuche des Ithakers, beruhigt die Mägde, heißt Odysseus baden, nährt und kleidet ihn und geleitet den von der Göttin strahlend schön Gemachten, aus Schicklichkeit auf Umwegen, in die Stadt und an den Hof ihres Vaters, wo er von seinen Irrfahrten und Abenteuern erzählen wird.

Das Aufeinandertreffen von Odysseus und Nausikaa ist in der Malerei recht häufig dargestellt, und zwar meist der Moment, in welchem der Unbekleidete, Schutzlose, Verwilderte der anmutigen Königstochter als Bittsteller entgegentritt. Auch die Fahrt oder besser: der Zug in Richtung Stadt, bei welchem Odysseus mit den Mägden dem Maultiergespann der Prinzessin folgen muss, erfreute sich einiger Beliebtheit. Eher selten dargestellt ist indes das hier im Mittelpunkt stehende Ballspiel. Eine der wenigen Ausnahmen ist die faltenreich gewandete und von der den Ball ablenkenden



Abb. 4 *Odysseus und Nausikaa* (ON 1–9), 1965. Ehem. Wolfgang Hafer, Kassel. Bemalung: Rüdiger Hafer, Breuna.

Athene hinterfangene Nausikaa auf einer Umrisszeichnung von John Flaxman, die, an antiker Vasenmalerei geschult, im Jahre 1805 zum ersten Mal publiziert wurde.²¹

Eine eindeutige Zuordnung der ebenfalls von Madlener gezeichneten, von Lecke gravierten und von Hafer 1965 herausgegebenen Serie (Abb. 4)²² zu einem kunsthistorischen Vorbild ist bisher nicht gelungen. Entsprechend können nur Vermutungen angestellt werden:

21 Der Kupferstich stammt also nicht aus der Erstausgabe von 1793, sondern aus der um sechs Motive erweiterten Neuauflage von Flaxmans *Odyssee of Homer*. Dem folgt, anders als die meisten späteren Publikationen: Darstellungen aus Homers *Iliade* und *Odyssee*. Nach Zeichnungen von John Flaxman [geätzt von Edouard Schuler], Karlsruhe 1829, hier *Odyssee*, Taf. 10. Zur historischen Einordnung siehe Essick/La Belle 1977, xvi, D.

22 Heute ebenfalls über Rüdiger Hafer, Breuna, zu beziehen.

Der athletische, hinter einem Busch kniende und ins Geäst fassende Odysseus könnte an einer der Varianten Prellers orientiert sein.²³ Die sich nach dem Ball reckende Nausikaa hingegen mag sich an Frederic, Lord Leightons (1830–1896) *Greek Girls Playing at Ball* von 1888 bis 1889 ausrichten – genauer an der zwar spannungsreicheren, dafür aber weniger spektakulär tordierten linken Figur des Gemäldes, die bereits als Nausikaa interpretiert wurde.²⁴ Und die drei einander stark ähnelnden, aber in verschiedenen Stadien desselben Bewegungsablaufs befindlichen Mädchen könnten auf einer zwischen 1550 und 1650 in der Druckgraphik mehrfach wiederholten Figur basieren, nämlich auf Hippomenes, der während eines Wettlaufs goldene Äpfel wirft, um seine Gegnerin Atalante abzulenken;²⁵ oder aber auf einer Chronofotografie von Étienne-Jules Marey (1830–1904), Eadweard Muybridge (1830–1904) oder Thomas Eakins (1844–1916), wie – besonders mit Blick auf die Dreierkonstellation – Eakins' Cyanotypie *Jesse Godley, Running* von 1884 nahelegt.²⁶

Was zudem auffällt an der nachträglich um die Figur einer Trinkenden ergänzten Serie,²⁷ ist die Einseitigkeit der Begegnung, sprich: die voyeuristische Konstellation, die sich aus den verstohlenen Blicken des Odysseus und der Nacktheit der sich unbeobachtet wählenden Mädchen ergibt. In der Malerei scheint diese Konstellation aus schauendem Mann und unbedeckten Frauen, welche die ursprüngliche Situation zwar nicht gänzlich verkehrt, aber doch abschwächt und zugleich stärker sexualisiert, erst ab dem späten 19. Jahrhundert üblich, wobei die Position des Odysseus mal mehr, mal minder unverhohlen

23 Siehe <http://www.goethezeitportal.de/wissen/enzyklopaedie/friedrich-preller-der-aelttere/friedrich-preller-odyssee-landschaften.html> (Zugriff: 07.10.2019).

24 Jones u. a. 1996, 206.

25 Plausibel scheint dies nicht nur aufgrund der frappierend ähnlichen Körperhaltung, sondern auch weil Hippomenes in gewisser Weise Ball spielt – auch wenn er die Äpfel auf Anraten Aphrodites wirft oder fallen lässt, um Atalante zu besiegen. Zu den erwähnten Graphiken siehe Dewes 2001, Kat.-Nr. 64 (1557), 69 (1563) und 139 (1650). Siehe außerdem Matthias Merians Titelkupfer für Michael Meiers 1617 veröffentlichte Emblemsammlung *Atalanta Fugiens*. Meier 1617. Für diesen Hinweis Dank an Henry Keazor, Heidelberg.

26 Prodger 2003, Fig. 3–61. Für diese Spur Dank an Joachim Rees, Saarbrücken.

27 Besagte Figur mit der Nummer ON 6 wiederholt die Figur K 20 aus der ebenfalls von Hafer herausgegebenen Serie *Kreta um 1500 v. Chr.* Einziger Unterschied ist, dass K 20 eine Art Schurz oder kurze Hose trägt.

jene der Betrachter*innen vor dem Bild spiegelt.²⁸ Eingedenk dieser Beobachtung scheint umso bemerkenswerter, dass Homer das Ballspiel selbst nur kurz erwähnt und über die Bekleidung der Spielerinnen allenfalls wenige Worte verliert, die Szenerie aber dennoch mehr oder minder latent als eine voyeuristische anlegt – und zwar für die Leser*innen, nicht für die diegetische Männerfigur, die das Ballspiel selbst gar nicht verfolgt, denn bei Homer schläft Odysseus ja noch. So berichtet der Dichter: Nach dem Mahl nahmen „die Tücher sie ab vom Kopf und begannen ein Ballspiel, | Und Nausikaa führte mit weißen Armen den Reigen“ (6.100 f.). Dem folgt ein mehrversiges Lob der Schönheit der Mädchenschar, das die Königstochter und ihre Begleiterinnen mit der Jagdgöttin Artemis und ihrem Gefolge vergleicht und dabei nicht unerwähnt lässt, dass Nausikaa wie Artemis die Gespielinnen an Anmut übertrifft. Es folgen der Plan heimzueilen, die Intervention Athenes und das Fehlspiel der Prinzessin: „Da warf denn die Königin eben | Einer der Mägde den Ball zu und fehlte die Magd; in den tiefen | Wirbel doch traf sie. Sie schrieen gewaltig. Der hehre Odysseus | Wachte da auf [...]“ (6.115–118).

Frauenschönheit und deren detaillierte Schilderung scheinen es demnach zu sein, worauf die Serie zielt, dekliniert sie doch einen bestimmten – sportlichen, vollbusigen – Frauentypus durch, indem sie ihn stehend, sitzend, kniend, liegend, laufend und sich nach dem Ball reckend zeigt. Haarfarbe und Anordnung lassen sich dabei durch Maler*innen oder Modellbauer*innen variieren, die so zumindest einen gewissen Einfluss darauf haben, wer was sieht und was nicht. Die Odysseus-Figur mag man vor diesem Hintergrund nicht nur als Komplizen, sondern fast schon als Vorwand verstehen, was sich auch anhand seiner Variabilität verdeutlichen lässt. Denn er kann für uns in seinem Versteck sichtbar sein und den Anblick Nausikaas in vollen Zügen genießen. Dabei bietet er selbst jedoch trotz seiner hockenden Haltung ebenfalls zumindest gewisse Schauwerte – ein Eindruck, der sich noch einmal verstärkt, wenn man Nausikaa von ihm abwendet und so ihre Rückseite präsentiert, woraus ein koketter Blick über die Schulter resultiert. Oder man kann die Männerfigur umdrehen, sodass sie lediglich mit dem Gesicht aus dem Gebüsch hervorschaut und folglich fast verschwindet. Hierdurch aber verstärkt sich das Voyeuristische der Szene noch, weil Odysseus verborgen bleibt und zugleich den Betrachtenden nicht als Repoussoir, sondern als der erwähnte Spiegel dient, den es allerdings erst zu entdecken gilt. Nausikaas Koketterie wiederum ist in diesem Fall stärker auf die Betrachter*innen bezogen.

28 Zumindest erwähnt seien Arthur Langhammer (1854–1901): *Nausikaa*, um 1890; Dame Ethel Walker (1861–1951): *Decoration: Excursion of Nausikaa*, 1920; William McGregor Paxton (1869–1941): *Nausikaa*, um 1937.

„Hierher, Odysseus, Ruhm aller Welt, du Stolz der Achaier!“ (12.184)

Diese Worte säuseln die Sirenen (griech. „Bestrickerinnen“, auch „Würgerinnen“)²⁹, die in der *Odyssee* vergleichsweise kurz erwähnt werden, und das im Modus des Berichts – dafür aber viermal und meist mehrfach verschachtelt. Zunächst lässt Homer im zwölften Gesang Odysseus am Hofe von Nausikaas Vater Alkinoos die Warnung der Heliostochter Kirke wiederholen (12.39–54). Der Zauberin zufolge sitzen die Sirenen auf blütenreichen Wiesen und singen betörende Lieder, um die vorbeifahrenden Seeleute in ihren Bann und damit in den Tod zu locken. Deshalb rät sie ihm, wolle er den Gesang hören, seinen Gefährten die Ohren mit Wachs zu verstopfen. Ihn selbst solle man an den Mast fesseln und, je mehr er um das Lösen der Stricke flehe, nur umso fester binden. Etwa hundert Verse später gibt Odysseus die Warnung und den Rat Kirkes an seine Gefährten weiter (12.158–164), und direkt im Anschluss tritt das Vorhergesagte ein: Plötzlich herrscht völlige Windstille, die Segel werden eingerollt, die Ruder ins Wasser getaucht, alle Ratschläge der Göttin befolgt. Die Sirenen schmeicheln Odysseus und versprechen ihm mit zarten Stimmen Antworten auf alle seine Fragen. Er bittet um Befreiung und wird von Eurylochos und Perimedes noch fester an den Mast gezurrt. Erst als der Gesang nicht mehr zu hören ist, befreien die Gefährten ihren Anführer (12.165–200). Im dreiundzwanzigsten Gesang schließlich erwähnt Odysseus nach seiner Heimkehr gegenüber seiner Frau Penelope noch einmal knapp, dass er das helle Lied der Sirenen vernommen habe (23.326 f.).

Anzumerken ist, dass die *Odyssee* zwar die Zahl der Sirenen,³⁰ nicht aber deren äußere Gestalt erwähnt – und doch müssen die zwei mehr als bloße Stimmen sein, denn sowohl die physikalischen Bedingungen des Klangs als auch der Hinweis, dass sich die beiden Würgerinnen auf blumigen Auen niedergelassen haben, setzen irgendeine Art von Körper voraus. Nichtsdestotrotz: Das Verlockende, In-den-Bann-Ziehende, Ins-Verderben-Stürzende ist ihr Gesang und damit ein auditives Erlebnis, weshalb es für die visuellen Künste eine besondere Herausforderung darstellt, diese Lockung anschaulich zu machen: Überliefert sind seit der Antike Mischwesen aus Vogelleib und Frauenkopf, aber auch schöne Musikantinnen oder Sängerinnen. Man ahnt schon, dass diese Frauengestalten nicht selten allenfalls halb oder gar nicht bekleidet sind, was ihre Lieder als eine Art *Präludium amoris* erscheinen

²⁹ Weicker 1909–1915, 602.

³⁰ In der hier verwendeten Übertragung von Weiher (siehe Anm. 9) bleibt die Zahl unerwähnt. In der von Hans Rupé bearbeiteten Übersetzung von Voss ist dagegen zweimal vom Gesang „der beiden Sirenen“ (12.52 bzw. 166) die Rede. Homer 1957, 168, 171.



Abb. 5 Tr. 90–95 aus der Serie *Odysseus und die Sirenen*, um 1958/59. Ehem. Alfred Retter, Stuttgart. Bemalung: Walter Brock, Leipzig.



Abb. 6 Otto Greiner: *Odysseus und die Sirenen*, 1902. Öl auf Leinwand, ohne Maße. Ehem. Museum der bildenden Künste Leipzig (1945 verloren).

lässt – fälschlicherweise allerdings, denn was die Bestrickerrinnen zumindest dem Odysseus versprechen, ist das Stillen eines geistigen, nicht das eines körperlichen Verlangens.

Dennoch sind es in der von Alfred Retter, Stuttgart, wohl um 1958/59 herausgegebenen Serie *Odysseus und die Sirenen* gleich sechs nackte Frauen (Abb. 5), die die Vorbeifahrenden

ins Verderben locken wollen.³¹ Hinzu kommen ein Fels, ein Wellenstreifen und ein Maststück, an das der sich windende Odysseus gebunden wird. Zu den Zeichnern gibt es keine Angaben. Als Graveure sind Franz Karl Mohr, Wiederitzsch bei Leipzig (Sirenen), Sixtus Maier, Fürth (Fels), und der schon erwähnte Lecke (Odysseus am Mast) zu nennen.³² Letzterer verantwortet zudem das nicht direkt oder nicht ausschließlich zur Serie gehörende Schiff, das aus mehreren, alternativ zu verwendenden Teilen besteht und entsprechend variiert werden kann, etwa mit geblähtem oder gerefftem Segel fährt. Auch das Maststück mit den beiden Männern muss für die Sirenenzene eingeklebt oder eingelötet werden.

Für diese Teilserie scheint es ebenfalls mehrere Vorbilder zu geben, die bisher nicht alle identifiziert werden konnten. Als wichtigste Vorlage jedoch wurde Otto Greiners (1869–1916) *Odysseus und die Sirenen* ausgemacht,³³ eine Bildfindung, die ihrerseits in Varianten existiert. Zu nennen sind eine Lithographie von 1896 mit drei Sirenen, die sowohl ein- als auch mehrfarbig ausgeführt wurde;³⁴ ein monumentales Gemälde, Greiners Hauptwerk, von 1902 (ehemals im Museum der Bildenden Künste Leipzig, seit 1945 verschollen; Abb. 6); und eine Postkarte aus dem Sortiment des Leipziger Verlags E. A. Seemann. Außerdem bekannt ist eine ganze Reihe an Vorstudien zu den Männer- wie zu den Frauenfiguren.³⁵

Im Falle der Zinnserie nun wird Greiners Personal um andere Figuren ergänzt, besonders mit Blick auf die Erzverführerinnen, deren Zahl sich verdoppelt und so – ähnlich wie beim Ballspiel der Nausikaa – die Gelegenheit bietet, Frauenschönheit von allen Seiten darzubieten: aufrecht, vornübergebeugt oder mit durchgedrücktem Rücken auf einem Felsblock kniend, mit untergeschlagenem Bein und mal hier-, mal dorthin gedrehtem Oberkörper auf einem Stein sitzend oder mit ausgebreiteten Armen stehend. Die im Gemälde miteinander verkoppelten Motive Busch und Harfe oder Leier sind voneinander getrennt und zwei verschiedenen Sirenen zugewiesen. Die den Tod symbolisierenden Mohnblumenkränze sind bei den Figuren leicht zu übersehen und wurden von Walter Brock, Leipzig, zum Beispiel nicht als solche erkannt oder übergangen. Auch die Zahl der Ruderer wurde erhöht, was damit zu tun haben mag, dass das Schiff wie erwähnt mehrfach eingesetzt werden soll. Fester gebunden wird Odysseus hingegen nur von einem Mann, was vermutlich pragmatische Gründe (die Größe der Lücke zwischen den Ruderern) hat.

31 Die Serie ist heute bei Wilfried Dangelmaier, Hohnholz, erhältlich. Die Datierung folgt Krannich 2017, 89.

32 Der Graveur des Wellenstreifens ist unbekannt.

33 Krannich 2017, 89.

34 Vogel 1917, 67 f., Taf. XIX; Schmidt/Gaßner 2007, 293.

35 Siehe z. B. Vogel 1925, 43, 45, 47; Zimmermann 1904–1905, 110, 115.

Bemerkenswerter scheint, dass ein Unbekannter nicht nur den Odysseus ins Schiff, sondern auch die Sirenen direkt auf den Felsen montierte, was sich als Hinweis auf die



Abb. 7 Tr. 89, 90, 93, 95, 97 und 100 aus der Serie *Odysseus und die Sirenen*, ca. 1958/59.
Ehem. Alfred Retter, Stuttgart. Bemalung: Unbekannt.

Gestaltungsmöglichkeiten der Sammler*innen werten lässt. Hinzu kommt, dass sich durch unterschiedliche Anordnungen der Figuren verschiedene Momente der Erzählung aufrufen oder konstituieren lassen – eine an der Vorlage Greiners orientierte Konstellation zum Beispiel (Abb. 7). In diesem Fall hätte das Schiff den Felsen gerade passiert und Odysseus würde sich den Hals in Richtung der Schönheit im Gestrüpp verrenken. Oder man trifft eine andere Auswahl aus den Frauenfiguren, etwa eine, die den Fokus durch die Harfe oder Leier ein wenig mehr in Richtung Gesang beziehungsweise Hörerlebnis lenkt. Diese Konstellation könnte man auch hinter dem Schiff und damit außerhalb des Blickfelds des Odysseus platzieren, um noch klarer zu machen, dass es zumindest für die diegetischen Personen nicht darum geht, die Sirenen zu sehen, sondern sie zu hören oder gerade das um jeden Preis zu vermeiden. Denkbar ist zudem, das Schiff auf den Felsen zufahren zu lassen oder zwischen zwei Felsen hindurch – letzteres als Anspielung oder Vorausschau auf die unmittelbar folgende Gefahr, namentlich *Skylla* und *Charybdis* (12.234–259), was zugleich auf das Todbringende der Situation aufmerksam machte, in der sich Odysseus und seine Mannschaft gerade befinden.

Zwischen Epigonalität und Emanzipation

Insbesondere die zuletzt vorgestellte Serie verdeutlicht demnach zumindest in Ansätzen, in welchem Spannungsfeld sich kulturhistorische Zinnfiguren vom Entwurfsprozess über Guss, Bearbeitung und Bemalung bis hin zu ihrer Präsentation in Form von Vignetten, Dioramen oder Tischaufstellungen befinden, nämlich in einem steten Wechselspiel aus Übernahme und Variation, das nach dem Erkalten der Zinnlegierung in der Schieferform keinesfalls endet. So mag man die Herstellung und Verwendung von Zinnfiguren vielleicht auf den ersten Blick als epigonal abtun,³⁶ zumal der Maßstabs- und der Medienwechsel etwa vom monumentalen Wandgemälde zur Zinnminiatur konventionellen Kategorisierungen zufolge als Änderung der Stillage – und zwar im Sinne einer Herabstufung – eingeordnet werden könnten. Auf den zweiten Blick jedoch sollte deutlich geworden sein, dass die hier vorgestellten Zeichner und Graveure die gewählten Vorbilder eben nicht einfach kopierten oder minimierten, sondern produktiv aneigneten, indem sie zum Beispiel durch das Isolieren zu Einzelfiguren und das Ersinnen von Rückseiten im doppelten Wortsinn ‚Spielräume‘ eröffneten, die sogar Eingriffe in den Erzählverlauf oder den Erzählzusammenhang der *Odyssee* ermöglichen – etwa indem sie Kalypso aufgrund der an einen Sari erinnernden Bemalung der indischen oder allgemeiner der Desi-Kultur zugehörig machen. Denn hierdurch wird Ogygia vom Westen sehr weit in den Osten verlagert und die eigentlich auf den Mittelmeerraum beschränkte Irrfahrt des Odysseus scheint mit dem in hellenistischer Zeit bis an den Fluss Hyphasis (heute Beas) gelangten Alexanderzug oder den um 1600 erfolgten Reisen portugiesischer Seefahrer überblendet.³⁷

Ähnlich positiv lässt sich auch der Eklektizismus wenden, mit dem Entwerfer*innen, Hersteller*innen und Sammler*innen die Hochkunst fast zu einer Art Baukasten machen: Verwendet werden, die Richtigkeit der hier vorgenommenen Zuordnungen vorausgesetzt, Bildlösungen (oder zumindest Teillösungen) frühneuzeitlicher Graphik, idealistischer, neuklassizistischer und symbolistischer Malerei und vermutlich sogar auf wissenschaftliche Erkenntnis zielender Chronofotografie, die allesamt hinsichtlich Material und Maßstab in einem Format zusammengeführt und erst dadurch kombinierbar und aufeinander beziehbar werden. Und genau dieses Vorgehen, nämlich das Isolieren und freie Kombinieren und

36 Blasberg 1994. Wie Blasberg ausführt, gilt das Konzept des Epigonalen heute als überholt. Im Rahmen des – auch in der akademischen Debatte nach wie vor virulenten – Originalitätsdiskurses jedoch scheint es zumindest latent fortzubestehen.

37 Zur Lokalisierung Ogygias siehe Käppel 2000.

damit das Schaffen neuer Zusammenhänge, wie es bereits in Entwurf und Umsetzung der Figuren angelegt ist, wird von den Sammler*innen und Dioramenbauer*innen in ihrer Präsentationspraxis fortgesetzt, wenn nicht gar potenziert. Anders ausgedrückt: Die durch den Herstellungsprozess gleichsam in die Figuren eingelagerten Potenziale werden im Grunde gar nicht ausgeschöpft, würde man versuchen, ein eventuell identifiziertes Vorbild in Bemalung und Konstellation möglichst detailgenau nachzuempfinden. Angeboten werden vielmehr, salopp formuliert, ‚Mythen zum Selbermachen‘. So kann beispielsweise aus einer



Abb. 8 Odysseus (Tr. 83; ehem. Alfred Retter, Stuttgart) und Leukothea (ON 9; ehem. Wolfgang Hafer, Kassel) in tosenden Wellen. Bemalung: Matthias Weiß, Edingen-Neckarhausen (Odysseus und Leukothea). Dieter Schwarz, Ettlingen (Wellen). Modellbau: Wolfgang Weiß, Edingen-Neckarhausen.

der namenlosen Gefährtinnen der Nausikaa und damit aus einer Nebenfigur einer der oben diskutierten Szenen die Meeresgöttin Leukothea werden, die dem auf der Überfahrt von Ogygia nach Scheria in Seenot geratenen Odysseus zu Hilfe eilt, sich zu ihm auf das schon arg zerrüttete Floß gesellt (Abb. 8) und ihn heißt, die durchnässten Kleider auszuziehen und sich ihren Zauberschleier um die Brust zu kneten – womit sie ihn vor dem Ertrinken bewahrt (5.333–350).

Apropos „Ertrinken“: In Seenot gerät Odysseus, weil er Polyphem blendete, den Sohn Poseidons, der auch ein Widersacher Athenes ist. Die als Odysseus auf dem Floß verwendete

Figur ist eigentlich ein von einem Speer durchbohrter Kämpfer aus der Retter-Serie *Trojanischer Krieg*, bei welcher der Schaft entfernt wurde.³⁸ Und Prellers *Leukothea* ist das zweite Motiv aus seinem Wandzyklus, dem vermutlich eine der Umrisszeichnungen von Flaxman vorausging und das der Künstler wie seine *Kalypso* im Auftrag Schacks für München kopierte. Doch um abschließend einmal nicht Homer, sondern einen weiteren namhaften Erzähler zu paraphrasieren: All das sind andere Geschichten und sollen ein andermal erzählt werden.³⁹

Bibliographie

- Achilles, Walter (1968): *Zinnfiguren als kulturhistorische Quelle*. Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruck.
- Andersen, Hans Christian (1983): „Der standhafte Zinnsoldat“, in: ders.: *Sämtliche Märchen in zwei Bänden*. Hrsg. und mit einem Nachw. versehen von Erling Nielsen. Bd. 1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 154–159.
- Blasberg, Cornelia (1994): Art. „Epigone“, in: Ueding, Gert (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 2. Tübingen: Niemeyer, Sp. 1267–1273.
- Boehn, Max von (1923): „Homer in der deutschen Kunst“, in: Homer: *Odyssee*. Berlin: Askanischer Verlag, 5–95.
- Deutscher Kulturbund (Hrsg.) (1971): *Kulturgeschichtliche Zinnfiguren. Arbeitsmaterial des Arbeitskreises „Kulturgeschichtliche Zinnfiguren“ des Deutschen Kulturbundes*. Berlin (Ost): Deutscher Kulturbund.
- Dewes, Eva (2001): *Freierprobe und Liebesäpfel. Der Mythos Atalante und Hippomenes in der Kunst und seine interdisziplinäre Rezeption*. Petersberg: Imhof.
- Dräger, Paul (1998): Art. „Kalypso“, in: Cancik, Hubert / Schneider, Helmuth (Hrsg.): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Bd. 6. Stuttgart/Weimar: Metzler, 214–215.
- Ende, Michael (1979): *Die unendliche Geschichte*. Stuttgart: Thienemann.
- Essick, Robert / La Belle, Jenijoy (Hrsg.) (1977): *Flaxman's Illustrations to Homer. Drawn by John Flaxman. Engraved by William Blake and Others*. New York, NY: Dover.
- Freunde der Plassenburg e. V., Kulmbach, Abteilung: Deutsches Zinnfiguren=Museum (Hrsg.) (1937): *Führer durch das Deutsche Zinnfigurenmuseum auf der Plassenburg ob Kulmbach*. Kulmbach: Baumann.
- Gerteis, Klaus (1989): *Abenteuerlust, Fernweh und koloniale Träume in deutschen Kinderzimmern. Zinnfiguren aus zwei Jahrhunderten*. Trier: Universitätsbibliothek.

38 Bei den Wellen handelt es sich um Neugravuren nach dem Flottenkasten der Fa. Georg Heyde, Dresden (311 g, h) von Dieter Schwarz, Ettlingen.

39 Ende 1979, passim.

- Homer (1871): *Odyssee. Vossische Übersetzung. Mit 40 Original-Compositionen von Friedrich Preller. In Holzschnitt ausgeführt von R. Brend'Amour und K. Oertel.* Leipzig: Dürr.
- Homer (1957): *Odyssee. Griechisch – Deutsch.* Hrsg. von Bruno Snell. Berlin/Darmstadt: Tempel-Verlag.
- Homer (1990): *Odyssee. Griechisch und deutsch.* Übertragung von Anton Weiher. Mit Urtext, Anhang und Registern. München/Zürich: Artemis-Verlag.
- Jones, Stephen / Ormond, Richard u. a. (1996): *Frederic, Lord Leighton. Eminent Victorian Artist.* Ausst. Kat. London. New York, NY: Abrams.
- Käppel, Lutz (2000): „Ogygia“, in: Cancik, Hubert / Schneider, Helmuth (Hrsg.): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike.* Bd. 8. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1123.
- Kebbel, Harald und Renate (1978): *Bruckmann's Handbuch der Zinnfiguren.* München: Bruckmann.
- Kollbrunner, Curt F. (1979): *Zinnfiguren. Zinnsoldaten. Zinngeschichte.* München: Hirmer.
- Krannich, Egon (2017): *Franz Karl Mohr. Das Gesamtwerk.* Bennewitz: Edition Krannich.
- Krueger, Ingeborg (1976): „Die Buchillustrationen der beiden Friedrich Preller zu Homer“, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 51, 448–473.
- Kunter, Fritz / Eickenjäger, Karl-Georg (Hrsg.) (1966): *Zinnfiguren erzählen Geschichte.* Berlin (Ost): Museum für Deutsche Geschichte.
- Löschner, Renate / Domnick, Heinz Joachim (1997): *Lateinamerika – Erinnerungen in Zinn. Zinnfiguren, Illustrationen, Bilder zur Geschichte des Kontinents.* Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut.
- Maier, Michael (1617): *Atalanta Fugiens, hoc est, Emblemata Nova De Secretis Naturae Chymica [...].* Oppenheim: de Bry.
- Müller, Otto (o. J.): „Die Bedeutung des Deutschen Zinnfiguren=Museums auf der Plassenburg“. Nicht zugeordneter Zeitschriftenartikel, 171–176 [Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Lipp Qda 40c mtl].
- Prodger, Phillip (2003): *Time Stands Still. Muybridge and the Instantaneous Photography Movement.* New York, NY: Oxford University Press.
- Rohr, Alheidis von (1996): *Zinn und Zinnfiguren aus Hannover.* Hannover: Historisches Museum.
- Schmidt, Hans-Werner / Gaßner, Hubertus (Hrsg.) (2007): *Eine Liebe. Max Klinger und die Folgen.* Bielefeld: Kerber.
- Scholl, Christian (2011): „Historisierter Klassizismus. Die Odyssee-Landschaften Friedrich Prellers d. Ä. und ihre zeitgenössische Rezeption“, in: Osterkamp, Ernst / Valk, Thorsten (Hrsg.): *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus.* Berlin/Boston, MA: De Gruyter, 101–128.
- Vogel, Julius (1917): *Otto Greiners graphische Arbeiten in Lithographie, Stich und Radierung.* Dresden: Ernst Arnold [Ludwig Gutbier].
- Vogel, Julius (1925): *Otto Greiner.* Bielefeld/Leipzig: Velhagen & Klasing.

Weicker, Georg William (1909–1915): Art. „Seirenen“, in: Roscher, Wilhelm Heinrich (Hrsg.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Bd. 4. Leipzig: Teubner, 601–639.

Weinrautner, Ina (1997): *Friedrich Preller d. Ä. (1804–1878). Leben und Werk*. Münster: LIT.

Zimmermann, Ernst (1904–1905): „Otto Greiner – Rom“, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 15, 109–121.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Foto von Rupert Beyer, Berlin.

Abb. 2: Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen, Inv.-Nr. G 86 e

(Foto: Alexander Burzik). All rights reserved.

Abb. 3: Foto von Stefan Wenzel, Saalfeld.

Abb. 4: Foto von Rüdiger Hafer, Breuna.

Abb. 5: Foto von Egon Krannich, Bennewitz.

Abb. 6: Wikimedia Commons, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/42/Otto_Greiner_-_Odysseus_und_die_Sirenen.jpg (Zugriff: 08.10.2019).

Abb. 7–8: Foto von Hubert Graml, Berlin.