



**DIE LEEREN AUGENHÖHLEN UND
DER ZUM SCHALLTRICHTER
gewordene Mund der Maske
ziehen unseren Blick an und
vermitteln den Bereich
der Unbestimmtheit,
das Wechseln zwischen
realer und mythischer Welt**

Masken auf Gemmen

Carina Weiß



Abb. 1

Wir betrachten einen schwarzen Jaspis, der nach der Mitte des ersten Jahrhunderts vor Christus als Ringstein getragen wurde (Abb. 1).¹ In einem dreistufigen Bildaufbau erscheinen unten drei große Masken, dahinter ein folienartig ausgebreitetes Tuch und an der Spitze der Pyramide ein kleiner bärtiger Mann, der das Tuch mit ausgebreiteten Armen hält. Gerade hat er es von den Masken weggezogen, sie enthüllt. Die Masken sind viel größer als die halbverdeckte Figur im Hintergrund, was der Szene eine starke Tiefen-

Carina Weiß (Julius-Maximilians-Universität Würzburg, Institut für Altertumswissenschaften, Klassische Archäologie);

carina.a.e.weiss@gmail.com;

© Carina Weiß 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

räumlichkeit verleiht. Man sieht nur den nackten Oberkörper des Mannes, um den ein schmaler Mantelstreifen geschlungen ist. Im Haar trägt er einen Kranz. Er spannt das Tuch auf, das das Maskenensemble hinterfängt und es in Szene setzt. Der Mann schaut weder auf sein Tuch noch auf die Masken. Sein leicht erhobener Kopf blickt im Profil aus dem Bild heraus, imaginären anderen Figuren zugewandt, die die jeweiligen Betrachter dieser ungewöhnlichen Szene ausmachen, seien es nun imaginierte Schauspieler oder gar das Publikum.

Die leeren Augenhöhlen und der zum Schalltrichter gewordene Mund der mittleren Maske ziehen unseren Blick an und vermitteln den Bereich der Unbestimmtheit, das Wechseln zwischen realer und mythischer Welt. Noch hat sie kein Schauspieler aufgesetzt und ist mit dieser Handlung in das Reich des Masken- und Theatergottes Dionysos oder Bacchus übergetreten. Diese Maske kann auf ein reales Theaterrequisit anspielen, auch wenn Masken auf Gemmen sonst allgemeiner als Glückszeichen zu verstehen sind. Sie liegt auf einer schraffierten Basis, die ein Polster oder den Deckel eines »scrinium« darstellen könnte. In solchen Truhen, Körben oder Schreinen wurden Masken, zum Schutz noch einmal in Tücher gehüllt, aufgehoben (Abb. 2).²



Abb. 2



Abb. 3

Vor einer Aufführung im klassischen Theater werden sie vom Choregos, dem Chorleiter, ausgepackt und warten auf die Schauspieler. Im römischen Theater war es der Choragus, eine Art Garderobemeister, in dessen Obhut sich Kostüme und Bühnenrequisiten befanden; vielleicht wurde das Gemmenbild von einer solchen Szene inspiriert. Das Bild wird gleichsam erläutert durch eine ausführlichere Darstellung auf einem bekannten Mosaikemblem aus dem Haus des Tragischen Dichters in Pompeji (Abb. 3).³

Das Mosaik zeigt den Moment vor der Probe oder der Aufführung, wenn die Schauspieler ihre Kostüme und Masken zu den Klängen des Diaulos, der Doppelflöte, anlegen. Anwesend ist auch der Choregos, vielleicht sogar der Dichter selbst. Er sitzt mit unbe-

kleidetem Oberkörper auf einer Bank, hat einen Mantel um die Beine geschlungen und Sandalen an den Füßen. Ein Stock lehnt schräg an seinem Knie, er beugt sich darüber und lehnt sich nach vorn. Mit der Rechten hebt er eine tragische Frauenmaske mit weißer Haut an einem Band auf dem Onkos, dem hohen Haaraufbau über der Stirn,⁴ an. Seine Linke hält die Schlaufe eines weißen Tuches, das locker auf seinem Schoß liegt. Es ist, wie auf unserer Gemme, das Tuch, in das die Masken eingewickelt waren.

Auf dem eingangs besprochenen Intaglio (Abb. 1) wirken die Masken vor den tiefen Schüsselfalten des ausgespannten Tuches monumental. Die mittlere, eine Maske der Tragödie, ist kenntlich an dem Onkos. Es ist eine herrscherliche Maske mit gepflegtem, langem, zu Buckellöckchen gedrehtem Haupthaar und Bart, die Stirn gefurcht, die Brauen stark geschwungen und über der Nase zusammengezogen. Da ihr Attribute fehlen, bleibt offen, ob ein König oder vielleicht sogar Herakles beziehungsweise Hercules gemeint war. Bei ersterem würde man eine Königsbinde, bei letzterem das Löwenfell und die Keule als Attribut erwarten. Trotzdem könnte es Herakles sein: Viele Beispiele der Bildüberlieferung zeigen ihn im Anschluss an die Mühsal seiner Taten bei einem sorgenfreien und glücklichen Leben im Kreise der Satyrn und Mänaden. Er ist also in den dionysischen Thiasos, das heißt den Schwarm der Begleiter des Dionysos, aufgenommen.

Auch die tragische Maske des Intaglio wird gewissermaßen umrahmt von Satyrn, den halbtierischen Begleitern des Weingottes Dionysos beziehungsweise Bacchus: Denn links und rechts flankiert sie je eine Satyrmaske im Profil. Diese Masken haben Augäpfel und geschlossene Münder, sind also keine Theaterrequisiten, sondern weisen allgemeiner auf den dionysischen Bereich hin. Die Gesichter gleichen jungen Männern; ein dezentes Detail deutet jedoch an, dass man es mit den mischgestaltigen Satyrn zu tun hat: Ihr Haar ist jeweils mit einer schön ondulierten Haarrolle aus dem Gesicht gekämmt. Doch täuscht die Zähmung: Über den Stirnen ragen borstig abstehende Haarbüschel heraus, das Wilde bricht in diesem unscheinbaren Detail durch. Unter der Maske verschwindet die bürgerliche Identität der Dionysosmysten, ob sie nun als Satyrn im Thiasos, in Umzügen oder Prozessionen, als Schauspieler oder Choreuten im Theater auftraten.

Masken kam große Bedeutung im Kultus des Gottes zu. Sie symbolisierten seine Präsenz, waren Teil von Kultbildern, wurden in Prozessionen mitgetragen und fanden ihren Weg als Weihegaben von Schauspielern in die Heiligtümer. Da waren sie zum Beispiel zwischen den Säulen, am Gebälk oder an Bäumen aufgehängt. Sie sind auch typisch für römische Darstellungen der Flächenkunst und fungieren etwa auf sogenannten Maskenreliefs aus den römischen Villen und Stadthäusern als Hinweise auf sakralidyllische Landschaften beziehungsweise als abgekürzte Wiedergabe eines ländlichen Sakralbezirks. Darüber hinaus sind sie Glückszeichen, Symbole einer friedvollen und sorgenfreien Welt. Das geht so weit, dass sich einer der vielen Träger des Namens Eutychos, der das ›Gute, das die Schicksalsgöttin Tyche bringen kann‹ sogar im Namen trägt, eine Pansmaske mit Pedum, Hirtenstab, als Ringsteinmotiv wählt (Abb. 4).⁵ Siegel des Eutychos, Siegel des vom Glück Begünstigten bedeutet der daraufgesetzte griechische Name im Genitiv und die Maske bekräftigt dies.

In buntem Repertoire tauchen seit dem Hellenismus und in der römischen Glyptik einzelne Masken häufiger als Ringsteinmotive auf: Männer und Frauen, alt und jung,

freundlich gestimmte, zornige oder geizige alte Herren, kluge, dumme oder schlitzohrige Haussklaven (frontale Maske im Vordergrund auf Abb. 5), hier mit einer Jünglingsmaske im Hintergrund kombiniert.⁶



Abb. 4



Abb. 5

Wir begegnen alten Vätern und ihren Söhnen (Sohn des Hauses auf im Profil dargestellter Maske im Hintergrund von Abb. 5),⁷ begehrten und geliebten Mädchen (Abb.

6),⁸ oder, wenn es in der Komödie komplizierter wird, Hetären, der Kupplerin und dem Pornoboskos, Bordellwirt,⁹ kenntlich an der Glatze über gerunzelter Stirn, dem breiten Bart und dem spöttisch lachenden Mund (Abb. 7), Satyrn und Silenen oder hybriden Figuren, die zwischen Silen und greisem Alten der Bühne oszillieren. Der Schäferstab vor der Maske weist auf die Komödie (Abb. 8).¹⁰

Masken aus allen Genera des Theaters, aber auch allgemein aus der dionysischen Sphäre erscheinen. Wir sollten heute davon Abstand nehmen, ihren Bezug zu festgelegten Theatercharakteren oder gar zu Stücken immer genau benennen zu wollen. Manchmal gelingt das, wie zum Beispiel beim Pornoboskos der neuen Komödie (Abb. 7), dessen Aussehen – kahle Stirn – der Grammatiker Iulius Pollux in seinem Maskenkatalog überliefert.¹¹ Meist durchdringen sich Anregungen aus dem realen Typenreservoir und der mythischen Fiktion. Den Gemmenschnidern und ihrer Klientel war wohl eher wenig daran gelegen, genau nachvollziehbare Typen zu überliefern. In Anlehnung an Elisabeth Günther kann man auch diese Bilder als eigenständige Schöpfungen der Glyptik begreifen, für die man »sich bekannter dramatischer Topoi bediente«.¹² Und der Betrachter kann einzelne Masken mit dem antiken Theater in Verbindung bringen, musste sie aber nicht zwangsläufig als konkrete Abbildung eines Requisits begreifen.

Was wir festhalten dürfen, ist, dass einzelne Masken sich offenbar periodisch größerer Beliebtheit auf Ringsteinen erfreuten als andere. Das ist zum Beispiel der Fall bei der Maske eines alten, mageren und faltigen Mannes mit strähmig dünner Haarmasse und expressiven Gesichtszügen, großer gekrümmter Nase, fliehender Stirn über stechemdem Auge. Wir begegnen seinem Antlitz bereits auf italischen Gemmen des zweiten Jahrhunderts vor Christus, wie Abb. 9 zeigt.¹³ Häufiger wurden diese Darstellungen in der spätrepublikanischen Glyptik.



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9

Derartige fratzenhafte Ausdrücke oder die großen, glotzenden Augenhöhlen der Masken auf Abb. 5 erinnern daran, dass Masken von alters her eine apotropäische Wirkung zugesprochen wurde. Nicht anders sind die tierisch wilden, ihre Augen aufreißenden und Zähne bleckenden Satyrmasken der wasserspeienden Stirnziegel am Dach des archaischen Apollontempels von Thermos zu verstehen. Sie schützten den Tempel vor bösen äußeren Einflüssen. Aber auch eine als Weihgeschenk vom Tempelgebälk herabhängende Maske schützt. Bewegt vom Wind drehen sich ihre Augenhöhlen in alle Richtungen. Das Auge selbst bietet sich nach der alten Regel der Heilung durch das Gleiche – dem Simile-Prinzip – als Schutz an gegen den bösen Blick. Nach uraltem antikem Glauben konnte dieser Menschen, Tiere und Dinge jederzeit treffen und verderben. Nicht zu übersehen ist es, dass die drei Masken auf dem Intaglio Abb. 1 nach drei Seiten blicken, nach vorn, nach links und nach rechts. Und sie geraten natürlich als am Körper getragener Schmuck selbst auch in Bewegung. Nach mehreren Seiten orientiert, schützen sie ihre Träger.



Abb. 10



Abb. 11

Auf einer Zweierkombination auf rotem Jaspis (Abb. 10)¹⁴ ist eine gehörnte Pansmaske am Hinterkopf mit einer mit Efeu und Korymben bekränzten kahlköpfigen Silensmaske verbunden. Ihre schraffierten Bärte zeigen beide nach unten ausgezogene Lockenzipfel. Dieses modische Detail legt eine Datierung des Ringsteins ab den sechziger Jahren des zweiten Jahrhunderts nach Christus nahe, als Kaiser wie Marc Aurel oder die ersten Severer diese Art von Bärten trugen. Der zweite rote Jaspis (Abb. 11),¹⁵ wohl aus dem früheren zweiten Jahrhundert nach Christus, zeigt vier gleichgestaltete bärtige Gesichter mit wild abstehendem Haar und Bart. Zwei Attribute, Syrinx und Pedum, also Pansflöte und Wurfholz, charakterisieren sie als Masken des Gottes Pan. Der Gott des Waldes, der Hirten und der Herden gehört ebenfalls zum dionysischen Umkreis. Pans Auftauchen in der Natur war oft mit Erschrecken für die seiner plötzlich gewahr werdenden verbunden – noch heute sprechen wir vom ›panischen Schrecken‹. Insofern ist ein Maskenwirbel aus vier Pansköpfen besonders geeignet, die vier Himmelsrichtungen gegen den bösen Blick abzusichern.

Kommen wir noch einmal zu Abb. 1 zurück. Aus römischer Zeit sind diverse Darstellungen von Dichtern und Schauspielern erhalten, die in sakraler Landschaft sitzend Masken desjenigen Genos betrachteten, in dem sie dichteten, spielten oder erfolgreiche Bühnenstücke aufführten. Gerade eine Gruppe spätrepublikanischer bis kaiserzeitlicher Gemmenbilder zeigt dieses Motiv. Wahrscheinlich war es inspiriert von hellenistischen Musentypen, die bei der Betrachtung von Masken ihres Genos gezeigt waren (Abb. 12).¹⁶



Abb. 12

Wenn nun der Träger des Ringsteines Abb. 1 die Maskenbilder an seiner Hand betrachtete, wurde er damit zwar nicht zum Dichter oder Schauspieler, gab sich aber als Teil jener Bildungskoiné aus, die damit ihr musikalisches und literarisches Niveau an den Tag legte. Darüber hinaus waren Maskendarstellungen Zeichen des Glücks und des

Wohlergehens und schützten ihre Träger und Trägerinnen gegen den allgegenwärtigen bösen Blick.

Anmerkungen

- 1 Sammlung Wolfgang Skoluda, Hamburg: Form 8, Knauß 2024, 15 (Einführung C. Weiß); 121 Nr. 118 (Katalog B. Fischer). – Das Motiv war über Glasgemmen verbreitet: Furtwängler 1900, 295 Taf. 64, 71; Schlüter 1975, Nr. 635 – und wurde variiert mit unbärtiger Maske im Zentrum, Furtwängler 1896, 204 Nr. 5309.
- 2 Karneol, Maske auf *scrinium* liegend: Sammlung Wolfgang Skoluda, Hamburg: Knauß 2024, 138 Nr. 145.
- 3 Aus der Casa del Poeta Tragico, Pompeji (VI 8, 3). Theaterprobe-Mosaik, Neapel, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 9986. © Public domain, via Wikimedia Commons.
- 4 Der hohe Haaraufbau über der Stirn tragischer Masken, der sich bis zum Ende der Antike hielt, lässt sich archäologisch bis in das ausgehende vierte Jahrhundert v. Chr. zurückverfolgen. Wahrscheinlich ahmt er in archaisierender Weise reale Frisuren nach. Pollux (*Onomastikon* 4, 133) beschreibt den Onkos als lambdaförmige Erhöhung über der Stirn. Diese Art der gipfelartig aufgetürmten Locken verlieh den Figuren ein erhabenes und altertümliches Aussehen, Heroen und Heroinen werden dadurch in einer mythischen Vergangenheit verortet. – Zu Masken in Rom: Beare 2024; Beacham 1991, 183–187 mit Abb. 26 a; Wiles 1991, 132f. mit dem Hinweis, dass die Stilisierung und Charakterisierung der Masken bei römischen Aufführungen dem griechischen System angeglichen war, die einzelnen Züge der Masken eventuell sogar noch übertriebener waren.
- 5 Abdruck, roter Jaspis 1,65 x 1,18 x 0,35 cm. Form 7, 2. Jh. n. Chr. Sammlung Wolfgang Skoluda, Hamburg.
- 6 Sammlung Wolfgang Skoluda. Knauß 2024, 88 Nr. 74 (Katalog B. Fischer).
- 7 Masken eines jungen Mannes und eines Sklaven der neuen Komödie. Knauß 2024, 88 Nr. 74.
- 8 Frauenmaske der neuen Komödie mit herabhängenden Bindebändern. Stein der Granatgruppe, Form 2, hinten ausgeschlägelt, 1,06 x 0,92 x 0,46 cm. 3. Viertel 1. Jh. v. Chr., Feiner Rundperlstil. Collection Trois Mages, Paris/Köln.
- 9 Maske des Bordellwirts der neuen Komödie, brauner Jaspis, 1,1 x 0,8 x 0,3 cm. Collection privée, Montpellier, Ex Slg. Feuarent, Drouot Paris 26 mars 2004, Nr. 73.
- 10 Knauß 2024, 137 Nr. 144 (Katalog B. Fischer).
- 11 Pollux, *Onomastikon* 4, 145.
- 12 Günther 2020, 77–105 (S. 82 das Zitat).
- 13 Sard, 1,2 x 1,0 x 0,2 cm, Form 2. Collection Trois Mages, Paris/Köln. – Zum Motiv: Cravinho 2017, 218 Nr. 60.
- 14 Roter Jaspis, 1,1 x 0,89 x 0,3 cm. Sammlung BSF, Weimar Inv. 228.
- 15 Roter Jaspis, 1,44 x 1,23 x 0,28 cm. Sammlung BSF, Weimar Inv. 137.
- 16 Stein der Granatgruppe, 1,05 x 0,7 x 0,2 cm. Form 2. Collection Trois Mages, Paris/Köln.

Zum Weiterlesen

Choregos und Choragus: Blume 1991; Schönheit 2019. Römische Komödie: Lefèvre 1974. Theaterprobe Mosaik aus der Casa del Poeta Tragico, Pompeji: Froning 2002, 83–85; 88–89; Abb. 113; Andrae 2012, 235 f.; Abb. S. 228; 231; 232 f. Maske als Symbol der dionysischen Sphäre, Dionysos als Maskengott: Feger 2020, 163–165. Zur Maske eines Königs vgl. Relief aus Ikaria, Athen, Nationmuseum 4531, Green 1982, 244 f.; Abb. 7. Herakles im dionysischen Thiasos: Amedick 1994, besonders 115–118. Zum Realitätsgehalt von Masken auf Gemmen fehlen bislang Untersuchungen. Zu möglichen Interpretationsansätzen vgl. Günther 2020. Maskenweihungen im Heiligtum des Dionysos: Green 1982. Gemmen mit maskenbetrachtenden Dichtern oder Schauspielern: Lang 2012, 90–92. Zu den Charakteristika der Satyrn, darunter struppiges, mähenartiges Haar: Dräger 2010, 10. Pan, der Bocksgott mit dem Ziegengehörn, war besonders geeignet, den bösen Blick zu lähmen beziehungsweise ihn zu entschärfen. Dies gilt für alle möglichen Hörner oder hornartigen Gebilde beziehungsweise die noch heute zum Beispiel in Süditalien und Sizilien und anderen Gegenden verwandte ähnliche Geste der ›manu cornuta‹: Seligmann 1910, 135–138; 318. Zur allgegenwärtigen Gefahr des bösen Blicks in der römischen Gesellschaft: Weiß – Spina 2023. Zum Auge als Abwehr des bösen Blicks: Engemann 1975; Rakoczy 1996.

Literatur

- Amedick 1994: R. Amedick, Herakles im Speisesaal, RM 101, 1994, 103–119
 Andrae 2012: B. Andrae, Antike Bildmosaiken ²(Darmstadt 2012)
 Beacham 1991: R.C. Beacham, The Roman Theatre and Its Audience (London 1991)
 Beare 2024: W. Beare, The Roman Stage, A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic (London 2024)
 Blume 1991: H.-D. Blume, Einführung in das antike Theaterwesen ³(Darmstadt 1991)
 Cravinho 2017: G. Cravinho, Roman Engraved Gems in the National Archaeological Museum in Lisbon, Studies in Ancient Art and Civilisation 21, 2017, 173–245. https://www.researchgate.net/publication/328902539_Roman_Engraved_Gems_in_the_National_Archaeological_Museum_in_Lisbon
 Dräger 2010: C. Dräger, Vom Maskenkult zur Theatermaske. Haben die antiken Theatermasken die Stimme verstärkt? Inauguraldissertation zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie der Universität Trier Fachbereich II (Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaften) Phonetik vorgelegt von Corinna Dräger aus Trier, 2010, 10. <https://ubt.opus.hbz-nrw.de/opus45-ubtr/frontdoor/deliver/index/docId/384/file/DraegerCorinna20100212.pdf>
 Engemann 1975: J. Engemann, Zur Verbreitung magischer Übelabwehr in der nichtchristlichen und christlichen Spätantike, JbAC 18, 1975, 22–48
 Feger 2020: H. Feger, Dionysos, der Gott der Masken. Ein Essay mit Hinblick auf Nietzsche (Berlin 2020). https://www.academia.edu/92370040/Dionysos_der_Gott_der_Masken_Ein_Essay_mit_Hinblick_auf_Nietzsche?uc-g-sw=37937171

- Froning 2002: H. Froning, Masken und Kostüme, in: S. Moraw – E. Nölle (Hg.), Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike (Mainz 2002)
- Furtwängler 1896: A. Furtwängler, Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium (Berlin 1896)
- Furtwängler 1900: A. Furtwängler, Die antiken Gemmen 2 (Leipzig 1900)
- Green 1982: J.R. Green, Dedications of Masks, *RA*, 1982, 2, 237–248. <https://www.jstor.org/stable/41736997>
- Günther 2020: E. Günther, Heterogenitäten, Inkongruenzen, Widersprüche – tragödien- und komödienbezogene Vasenbilder aus Unteritalien und deren Bilderzählung, in: J. Bracker (Hg.), *Homo Pictor. Image Studies and Archaeology in Dialogue* ²(Heidelberg 2020) 77–105. <https://doi.org/10.11588/propylaeum.709>
- Knauß 2024: F. S. Knauß (Hg.), *Antike unter der Lupe. Meisterwerke antiker Steinschneidekunst aus Privatbesitz* (München 2024)
- Lang 2012: J. Lang, Mit Wissen geschmückt? Zur bildlichen Rezeption griechischer Dichter und Denker in der römischen Lebenswelt (Wiesbaden 2012) 90–92
- Lefèvre 1974: E. Lefèvre, Die römische Komödie, in: M. Fuhrmann (Hg.), *Römische Literatur*. (Frankfurt 1974) 33–62
- Rakoczy 1996: T. Rakoczy, Böser Blick, Macht des Auges und Neid der Götter. Eine Untersuchung zur Kraft des Blickes in der griechischen Literatur (Tübingen 1996)
- Schlüter 1975: M. Schlüter, *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen* 4. Hannover, Kestner-Museum. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe (Wiesbaden 1975)
- Schönheit 2019: L. Schönheit, *Das Possenspiel in Darstellungen unteritalischer Keramik*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg. Eine Studie zu Tradition, Innovation und Akkulturation (Hamburg 2019). <https://ediss.sub.uni-hamburg.de/bitstream/ediss/6020/1/Dissertation.pdf>
- Seligmann 1910: S. Seligmann, *Der böse Blick und verwandtes. Ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens aller Zeiten und Völker* (Berlin 1910)
- Weiß – Spina 2023: C. Weiß – L. Spina, Was macht das Männchen auf dem Tresen, in: M. Danner – F. Leitmeir (Hg.), *Von äußerst delikatem Stil. Rückgriffe aus archäologischer Perspektive*. Festschrift für Stephanie Böhm (Baden-Baden 2023) 309–318; 348–359
- Wiles 1991: D. Wiles, *The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performance* (Cambridge 1991)

Abbildungsnachweis

Für Abbildungsvorlagen danke ich Florian Knauß und Jörg Gebauer, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, sowie den jeweiligen Sammlern, bei denen auch das jeweilige Copyright liegt. Die Abbildungsvorlagen Abb. 1–2; 5; 8 wurden von Robert Dylka, Lübeck angefertigt. Abb. 4 nach Abdruck und Foto Carina Weiß.