CQ Cahn's Quarterly 1/2021

Deutsche Ausgabe

Editorial

Lieber Leserinnen und Leser

Hier in Basel haben wir die letzten Monate genutzt, um unsere Archivalien neu zu ordnen. Wir werden auch bald den Ausstellungsraum im Zentrum von Basel, in dem Projekte von Cahn Contemporary gezeigt werden, eröffnen.

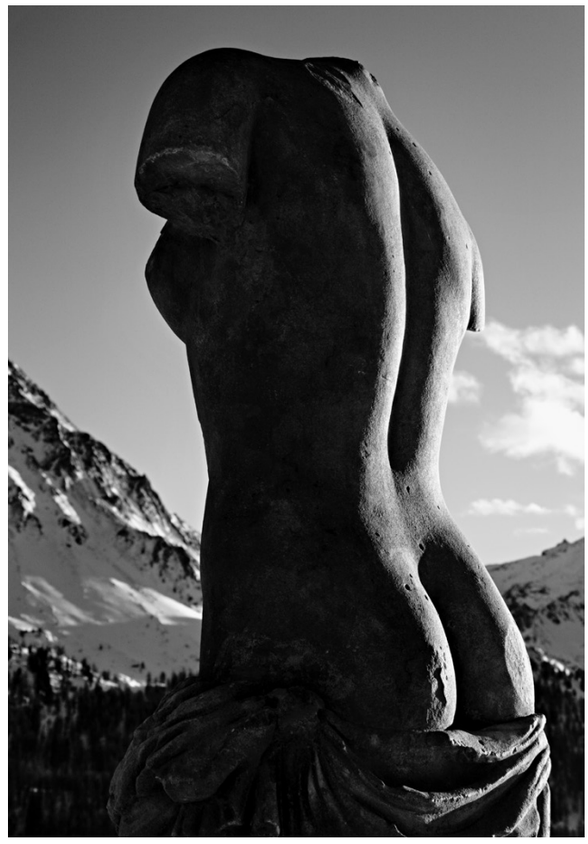
Um der Einsamkeit des Home-Office entgegenzuwirken, haben wir wieder begonnen, Videos in der Galerie zu drehen. Dabei haben wir das Format der hausgemachten iPhone-Kinematografie beibehalten. Die improvisierten Diskussionen sind eine unterhaltsame Abwechslung für uns, und wir hoffen auch für Sie. Wir werden diese Videos auf YouTube und Instagram veröffentlichen und sie alle zwei Wochen per E-Mail an Sie senden. Diesen Frühling werden wir zudem unsere Webseite erneuern.

Es ist mir eine grosse Ehre, dass Klaus Fittschen einen Aufsatz über fotografische Dokumentation in der Klassischen Archäologie für diese Ausgabe von *Cahn's Quarterly* verfasst hat. Ich möchte dies zum Anlass nehmen, meine eigenen Erfahrungen mit der Wirkung von Licht auf Skulpturen zu erörtern, ein Thema, mit dem ich mich tagtäglich befasse. Die Beleuchtung ist ein äusserst wichtiges Gestaltungselement bei der Ausstellung von Skulpturen, und es ist erstaunlich, wie wenig Aufmerksamkeit ihr bei der Ausbildung von Archäologen geschenkt wird – zumal ihre Bedeutung bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Ernst Langlotz hervorgehoben wurde. Abhängig vom Lichtwinkel, von der Dramatik, die durch Schatten erzeugt wird, usw. ändert sich der Eindruck, den eine Skulptur auf den Betrachter macht, grundlegend.

In Museen wird das Thema Licht nur allzu gerne an Lichttechniker delegiert. Ohne kritische Reflexion wird jede neue Technologie sofort eingeführt. Dabei wird Geld ausgegeben, um auf dem neuesten Stand zu sein, obwohl solche frisch entwickelten Technologien eine gewisse Zeit benötigen, um technische Defizite zu überwinden. Im Extremfall könnte man den Standpunkt vertreten, dass das beste Licht in griechischen Provinzmuseen zu finden ist, wo es einfach nur Tageslicht gibt, das je nach Wetter hart oder weich ist.

Es wird zu wenig berücksichtigt, dass in der Antike Skulpturen entweder draussen aufgestellt wurden – wodurch ihr Aussehen sich im Laufe des Tages aufgrund des Sonnenstandes und des wechselnden Wetters änderte – oder in Innenräumen, in die kaum Tageslicht fiel. Die Bildwerke wurden nicht von oben beleuchtet (wie es heute üblich ist), sondern von unten, durch eine flackernde Lampe oder eine Fackel. Wie eigene Experimente zeigten, wirken Statuen durch eine solche Beleuchtungsweise wie zum Leben erweckt, ein Effekt, der von Betrachtern in der Antike gesucht und geschätzt wurde. Man war bestrebt, mit Skulpturen starke Emotionen hervorzurufen – Epiphanien der Götter oder zumindest die ergreifende, ja geradezu erschütternde Präsenz des Dargestellten.

Moderne LED-Leuchten (zumindest der ersten Generation) neigen dazu, zu viel Grün und Blau hinzuzufügen, was dazu führen kann, dass Skulpturen leichenhaft aussehen. Warmes und kaltes Licht muss gemischt werden, um ein Ergebnis zu erzielen, das ansprechend ist – obwohl dies nichts mit Sonnenlicht zu tun hat, das viel stärker ist. Da jeder den Lichtfilter der Farben auf etwas andere Weise wahrnimmt, ist es wichtig, mit den Kunden in einen Dialog zu treten und gleichzeitig die eigenen Erfahrungen einzubringen. Zum Beispiel kann der Händler ein Objekt im Licht bewegen, um dem Kunden verschiedene Alternativen zu zeigen.



APHRODITE. Fotografie von Brigitte Vincken, 2012. Freilichtaufnahme ohne Kunstlicht mit einem antiken Torso der Aphrodite. Engadin, Schweiz. Teil des ersten zeitgenössischen Kunstprojekts der Galerie Cahn. *Verkauft*

Museumsstücke sind meist in einer einzigen visuellen Interpretation gefangen. Wäre es nicht aufregend, wenn die Museen die vielfältigen Variationen und Stärken des Lichts an ein und derselben Skulptur veranschaulichen könnten? Oder sogar Filmexperimente zeigten, etwa mit polykletischen Jünglingen, die von Fackeln beleuchtet werden, wie sie es einst im Kryptoportikus in der Villa Hadriana waren? Starke Emotionen werden durch das Licht im Museum Piräus hervorgerufen; desgleichen in der Münchner Glyptothek, wo ein Minimum an künstlichem Licht verwendet wird und wo der Einbau riesiger, nicht spiegelnder Saphirglasfenster im Zuge der Renovierungsarbeiten weitere Verbesserungen verspricht.

Es ist offenkundig, dass im Rahmen einer wissenschaftlichen Veröffentlichung klare Standards hinsichtlich der Beleuchtung und Aufstellung von Skulpturen erforderlich sind, damit die Fotografien für die archäologische Forschung zweckdienlich sind. In einem Ausstellungskatalog könnte jedoch ein ganz anderer Ansatz verfolgt werden. Schliesslich ist die Funktion nicht dieselbe – während archäologische Veröffentlichungen ein Maximum an Objektivität anstreben und es ermöglichen sollten, das Objekt im Detail zu studieren, besteht die Aufgabe eines Verkaufskatalogs darin, Emotionen und Neugier zu wecken.

Jean-David Cahn

Für Sie entdeckt

Mit Ebenmass zur Vollkommenheit

Von Gerburg Ludwig

Abb. 1: ROTFIGURIGER KELCHKRATER, DEM NIOBIDEN-MALER ZUGEWIESEN. H. 26 cm. Ton. Attisch, um 450–440 v. Chr. *Preis auf Anfrage*

Abb. 2: FRAGMENT EINES PILASTERKAPITELLS. H. 28 cm. Marmor, Polychromie. Römisch, 2. Hälfte 1. Jh. n. Chr. *CHF 16'000*

Befasst man sich mit antiker Architektur, tut sich binnen kurzem ein kaum überschaubares Feld auf: Der römische Architekt Vitruv (geb. 80/70 v. Chr.) widmete allein 6 der 10 Bände seines, gelegentlich mit Anekdoten gespickten Werks *De Architectura* der «aedificatio» (Hochbau). Er behandelt die Entwicklung der Architektur seit griechischer Zeit, beleuchtet strukturiert öffentliche und private Bauten (Buch 3–5/ Buch 6). Im Fokus: die vollkommene Gesamterscheinung eines Tempels mit Hilfe perfekter Massverhältnisse. «Die Anlage der Tempel beruht auf den symmetrischen Verhältnissen, ... Diese aber entstehen aus dem Ebenmaße, ... Proportion ist die Zusammenstimmung der entsprechenden Gliedertheile im gesammten Werke ... Denn es kann kein Tempel ohne Symmetrie und Proportion in seiner Anlage gerechtfertigt werden, wenn er nicht, einem wohlgebildeten Menschen ähnlich, ein genau durchgeführtes Gliederungsgesetz in sich trägt.» (*De Architectura* 3,1,1, Übers. F. Reber).

Aus frühen Kultbauten, z. B. im Apollon-Heiligtum in Thermos/Ätolien, schmal, rechteckig, mit ovaler Ringhalle (10./8. Jh. v. Chr.) entwickelte sich in archaischer Zeit, auch unter dem Einfluss ägyptischer Säulenbauten (z. B. in Karnak), der Tempel mit umlaufenden oder ein- bis mehrseitig gesetzten Säulen. Nach dem Wechsel des Baumaterials von Holz zu Stein um 700 v. Chr. verbreitete er sich von Mittelgriechenland ausgehend in der griechischen Welt. Vitruv verdanken wir die Kenntnis von den klassischen Ordnungs-Typen – er nennt sie «Genera» (Abb. 3, dorisch: *De Architectura* 4,3; ionisch: 3,5; korinthisch: 4,1). Den Begriff «Säulenordnung» prägte erst die Renaissance. Die topographischen Bezeichnungen benennen nicht den tatsächlichen Ursprung; sie beruhen auf Vitruvs Zuweisungen bes. markanter Tempelbauten.

Alle Ordnungen kombinieren in aufeinander abgestimmten Massen tragende mit lastenden Baugliedern. Die Säulen stehen ohne (dorisch) oder mit Basis (ionisch, korinthisch) auf stufenförmigem Unterbau (Krepis). Ihre Kontur kann je nach Landschaftsstil an- und wiederabschwellen (Entasis); ihre Fläche zieren meist parallele, vertikale Kehlungen (Kanneluren). Kapitell, Gebälk mit Architrav, Frieszone und horizontales Gesims (Geison) variieren. Ein Schräggeison rahmt oben das oft figural ausgestattete Tympanon. Die Geisa können ornamental verziert sein; Wasserspeier, Figuren/ Ornamente (Antefixe, Akrotere) schmücken Rand, Ecken und Firstenden des Daches.

Markenzeichen der dorischen Ordnung: Schlichtheit und Strenge. So bei den süditalischen Tempeln, z. B. in Agrigent (5. Jh. v. Chr.). Das Kapitell: eine konische Wulst (Echinus), darüber eine quadratische Platte (Abakus). Ihm folgt der glatte Architravblock. Der Fries darüber: Metopenfelder, oft figural geschmückt, wechseln mit dreifach gekehlten, genau über Säulenachse und -zwischenraum positionierten, sog. Triglyphen. An der Tempel-Ecke musste die Trigylphe für einen sauberen Friesabschluss aus der Säulenachse an den Rand rücken. Dies störte den Fries-Rhythmus – der sog. Dorische Eck-Konflikt. Verschiedene Lösungen wie Dehnung der Triglyphe, der Nachbarmetope, Stauchung der Säulenabstände blieben immer nur ein Kompromiss.

Die beeindruckenden architektonischen Innovationen spiegeln sich im Werk der zeitgenössischen Vasenmaler: Beim Krieger-Abschied auf der Vorderseite des Kelchkraters der Galerie Cahn (Abb. 1) verdeckt eine dorische Säule partiell die gerade von der jungen Frau links mit der Abschiedsspende befüllte Phiale in der Rechten des mit Helm, Lanze und Rundschild (mit Schildschürze) gerüsteten Kriegers, wohl ihr Bruder oder Ehemann. Der Ältere zur Rechten ist wohl der Vater des Kriegers. Der Niobiden-Maler zeichnete die Säule mit Kanneluren und Kapitell, daran sechs, eigentlich die Position der Triglyphen markierende Guttae (Tröpfchen). Mit einem einzigen Architekturelement rückt so die Szene ins Innere eines Hauses, in eine Säulenhalle oder den Hof.

Das archaische Artemision von Ephesos (um 550 v. Chr.), eines der sieben Weltwunder, ist ein typisch ionischer Tempel. Die Säulenbasis auf quadratischer Plinthe beleben Hohlkehlen, teils kannelierte Wülste. Das Kapitell: Zwei miteinander verbundene Spiralen, sog. Voluten, dazwischen Ornamentbänder, häufig Perl- oder Eierstab; darüber der flache Abakus. Das Kapitell und der Tempel sind deutlich auf Frontansicht konzipiert. Daraus resultiert auch hier ein Eck-Konflikt, gelöst durch

eine im Winkel herausgesetzte Volute. Gebälk und Dachaufbau beleben die vom Orient beeinflussten Architekten mit Zahnschnitt und Ornamentbändern, Säulenfüsse oder Abakus figural bzw. ornamental. So prägt die ionische Ordnung ein sehr individueller Charakter.

Der Apollon-Tempel in Bassae/Arkadien (420–400 v. Chr.) belegt die älteste Version der korinthischen Ordnung, eine Variation der ionischen. Markanter Unterschied das Kapitell: Über einem Wulstring entsteigen einem Akanthus-Blattkorb (Kalathos) gegabelte Voluten-Ranken. Sie berühren Nachbarvoluten oder ragen, mit jenen verwachsen, weit heraus; darüber der Abakus, optional ornamentiert. Die umlaufende Raumwirkung vermeidet den Eck-Konflikt. Gepaart mit verspieltem floralen Dekor wird die korinthische Ordnung deshalb immer populärer. Später bedienten sich hellenistische und römische Architekten auch der anderen Säulenordnungen, variierten sie, brachen strenge Regeln auf. Daraus resultierte eine zunehmende Vielfalt der Architektur.

Eine solche Variation ist das korinthisierende Pilasterkapitell der Galerie Cahn: Breit gefächerten Akanthusblättern entspringt eine tief gekehlte Voluten-Ranke (Abb. 2), rechts der Ansatz ihre Schwester-Ranke. Eine Profilkante trennt die Zone vom Abakus. Den ziert eine Hohlkehle mit Akanthusblättern im Wechsel mit stilisiertem Scherenkymation und tief gelegten Lanzettblättern. Ein Eierstab mit herabweisenden Lanzettblättern schliesst das Kapitell ab. Gut erhaltene Farbreste verdeutlichen die optische Wirkung der Architektur.

Als schmuckreiche Kombination tragender und lastender Bauelemente geht die Wirkung der klassischen Säulenordnungen weit über die Antike hinaus. In Renaissance, Klassizismus und Historismus rezipiert, prägen sie noch heute das Erscheinungsbild der Architektur.

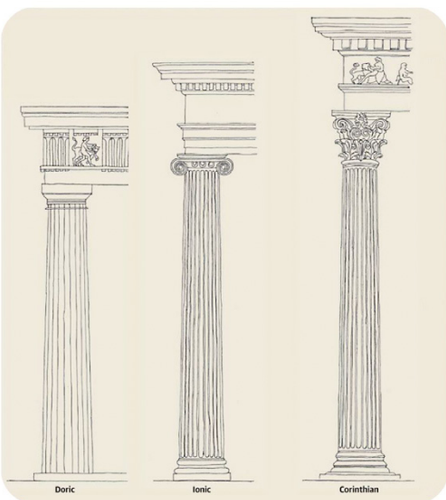


Abb. 3: Schema der klassischen griechischen Säulenordnungen. © Emma Kelly, https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/sep/11/identify-greek-orders-architecture (Abgerufen 19.2.2021)

Meine Auswahl

Ein vorkanonisches Idol

Von Jean-David Cahn

Unsere Vorstellung von Kykladenidolen ist stark durch die kanonischen Gestaltungsschemata geprägt. Am bekanntesten ist der Spedos-Typus mit seinem langgestreckten, schlanken Körper, verschränkten Armen, klar definierten Gliedmassen und dem eingravierten Dreieck für die Scham. Der Hals ist normalerweise vom Körper abgesetzt und der Kopf weist eine klare Linienführung auf. In jeder Kultur finde ich jedoch die Phase am interessantesten, die der Definition einer formalen Sprache vorausgeht, wo ein reiches Spektrum an Möglichkeiten aufgefächert ist, sich aber noch keine dominante Entwicklungslinie herausgebildet hat.

Unser Wissen über die frühen kykladischen Gesellschaften basiert auf Ausgrabungen der meist abgelegenen Siedlungen und auf Hortfunden. Dabei spielen die Idole als hervorragende Zeugnisse der materiellen Kultur eine wichtige Rolle. Der Spielraum für Interpretationen, die hypothetischer Natur sind, ist enorm. Es ist allerdings bemerkenswert, dass die Kanonisierung der Formen mit einer Homogenisierung des visuellen Verständnisses der Kultur und der Weiterentwicklung der Gesellschaftsstruktur einhergeht.

Unser kraftvolles, vorkanonisches Idol stammt aus der Zeit vor dieser Homogenisierung und kann um ca. 3000 v. Chr. datiert werden, in die Übergangsphase von Frühkykladisch I auf II. Es ist intakt; die Oberflächen am Rücken und an der rechten Schulter sind leicht bestossen. Das klar herausgearbeitete Gesicht ist auf ein Minimum reduziert, mit einem mittigen Grat für die Nase und einer leichten Aussparung für Mund und Kinn. Es zeigt bereits ein tiefes Verständnis für die Darstellung von Volumen und wurde möglicherweise von Parallelkulturen im Osten beeinflusst. Der Hinterkopf ist klar definiert, mit einem weichen Grat an der Kalotte, der zum Nacken hin abfällt. Der kräftige Hals geht in eckige Schultern über. Die verschränkten Arme sind durch eine grob geschliffene Rille angedeutet. Die Seiten des Unterleibes sind bis zu einer abgeschrägten Kante, die nur im Seitenlicht erkennbar ist, geglättet. Die Scham wird sanft durch eine Rille angegeben. Es ist möglich, dass die Beine unvollendet blieben, da die Oberfläche Meisselspuren aufweist. Die könnten aber auch mit der Bearbeitung eines späteren Bruches zusammenhängen. Diese Idole wurden in den Heiligtümern nie senkrecht aufgestellt, sondern horizontal hingelegt. Es ist aufschlussreich, sie auf diese Weise zu betrachten. Wenn man sie dazu auf die eigene Handfläche legt, spürt man, wie ergonomisch sie zu berühren und zu halten sind.

VORKANONISCHES KYKLADENIDOL. H. 17,8 cm. Marmor. Frühkykladisch I/Frühkykladisch II, 3200-2500 v. Chr. Publ.: J. Thimme, Kunst und Kultur der Kykladeninseln (1976) 246, 446, Nr. 108. Preis auf Anfrage

Dieses sehr seltene Idol ist imposant und hat eine gute Provenienz – es stammt aus der Sammlung des Archäologen und Händlers Michael Walz und wurde 1976 im wegweisenden Katalog der Karlsruher Sammlung veröffentlicht, wo Jürgen Thimme es einer seltenen Gruppe von Hybrididolen zuordnete. Das Stück ist in seiner schieren und aufs Wesentliche reduzierten Kraft bemerkenswert.

Impressum

Herausgeber
Jean-David Cahn
Malzgasse 23
CH-4052 Basel
www.cahn.ch
ISSN 2624-6368

Redaktion
Jean-David Cahn
Yvonne Yiu

Autoren
Jean-David Cahn
Klaus Fittschen
Ulrike Haase
Detlev Kreikenbom
Gerburg Ludwig

Fotos
Niklaus Bürgin
Eugen Leu

Gestaltung
Michael Joos
Yvonne Yiu

Druck
Rösch Printservice GmbH

Die Debatte

Fotografische Dokumentation in der Klassischen Archäologie

Im dritten Essay in *Cahn's Quarterly* zum Thema Fotografie und Archäologie beleuchtet Klaus Fittschen den gegenwärtigen Stand der Verwendung fotografischer Techniken in der Archäologie. Sein Beitrag schliesst an den historischen Rückblick von Detlev Kreikenbom (CQ 4/2018) und die Überlegungen zum Verhältnis von Fotografie und Gipsabguss von Tomas Lochman (CQ 1/2019) an.

Von Klaus Fittschen

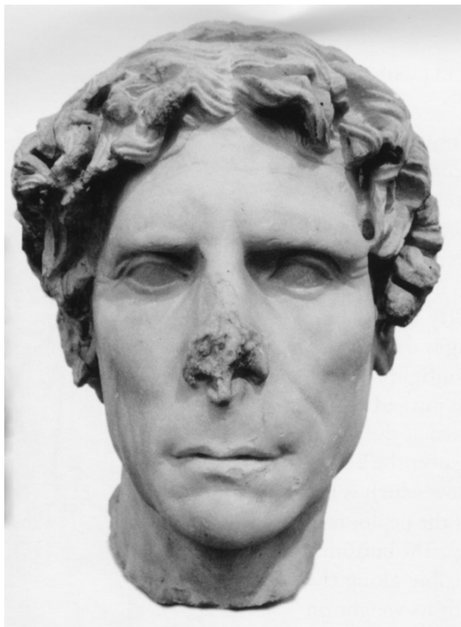


Abb. 1: Bildnis eines Priesters, nach S. Dillon, in: Festschrift R.R.R. Smith (2018) 130, Abb. 12.

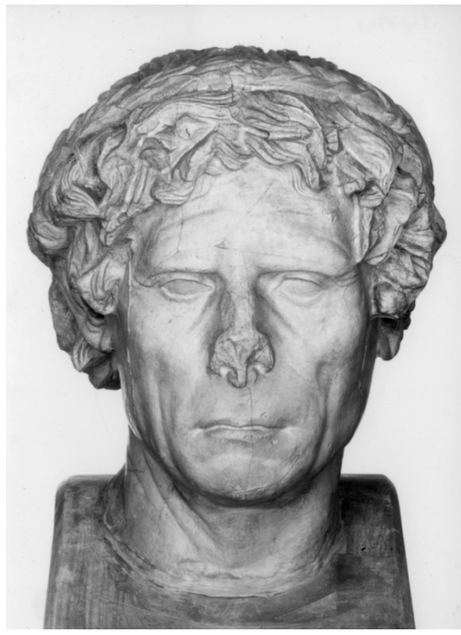


Abb. 2: Bildnis eines Priesters, Gipsabguss Göttingen, nach Foto von St. Eckardt.

In wohl allen mit Objekten arbeitenden Wissenschaften ist die Fotografie seit langem das wichtigste Arbeitsinstrument. Ohne die Fotografie (und die damit erzeugten Abbildungen) wäre eine Kommunikation zwischen den beteiligten Forschern gar nicht möglich. Auch die detailliertesten Beschreibungen können die Fotografie nicht ersetzen. Natürlich ist die Autopsie rundplastischer Objekte weiterhin erforderlich, um z.B. einen Eindruck von den Ausmassen und der Rundheit dieser Objekte zu erhalten; prinzipiell notwendig ist sie jetzt aber vor allem, um die «Richtigkeit» der Fotografie zu kontrollieren; das ist heute leider nötiger als früher (s.u.). Auch die Frage der Fotografie in Farbe, über die in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts heftige Glaubenskämpfe ausgefochten wurden, hat sich inzwischen erledigt: Sie ist nur noch eine Kostenfrage.

Ihre umfassende Aufgabe kann die Fotografie für die Wissenschaft nur erfüllen, wenn sie höchsten Qualitätsanforderungen entspricht. Seit im Verlauf des 20. Jahrhunderts das Fotografieren zunehmend von professionellen Fotografen übernommen wurde, wird diese Forderung weitgehend erfüllt. Dabei ist auch eine Art standardisierte Auswahl der Fotografien erreicht worden: Rundplastische Skulpturen müssen von vier Seiten dokumentiert werden, dazu kommt noch die gelegentlich davon abweichende Hauptansicht (z.B. von gedrehten Köpfen von Statuen oder Büsten, wenn feststellbar). Dieses Schema hat sich international weitgehend durchgesetzt, wie die in letzter Zeit vorgelegten wissenschaftlichen Kataloge (Athen, Dresden, München, New York) zeigen. Auch der seriöse Kunsthandel ist dazu – jedenfalls bei besonders lohnenden Objekten – übergegangen.

Allerdings wird das «Vier-Seiten-Schema» noch nicht durchgehend angewandt. Noch immer erscheinen Kataloge, in denen die Objekte nur in einer Ansicht dargeboten werden. Das liegt an mangelndem Problembewusstsein: Solche Kataloge erreichen nur den Status bebilderter Inventare, die für die Forschung ohne größeren Nutzen sind. Es zeigt sich immer wieder, dass das Fehlen auch der anderen Ansichtsseiten den Fortgang der Forschung gravierend behindert.

Einige der im vorigen Jahrhundert zeitweise favorisierten Dokumentationsarten haben sich – glücklicherweise – nicht durchgesetzt: Statuen und vor allem Köpfe werden nicht mehr in Unteransicht aufgenommen. Zwar ist richtig, dass in der Antike viele Statuen so hoch aufgestellt waren, dass sie immer nur in Unteransicht wahrgenommen werden konnten; die antiken Bildhauer haben die hohe Aufstellung aber durchweg ignoriert und die Bildwerke so entworfen, als stünden sie dem Dargestellten in Augenhöhe gegenüber; das gilt auch für Bildnisse in Überlebensgrösse (und sogar für Kolossalbildnisse). Für die wissenschaftliche Arbeit war es also naheliegend, die Objekte fotografisch so zu dokumentieren, wie sie die antiken Bildhauer konzipiert hatten, d.h. ebenfalls in Augenhöhe. Deshalb hat sich auch die in der Mitte des 20. Jahrhunderts beliebte expressionistische Dokumentationsform (Oberansichten, Schrägansichten, Gesichtsausschnitte) nicht wirklich durchsetzen können, wenn sie auch in Verkaufskatalogen noch immer zum Einsatz kommt.

Insgesamt kann man also sagen, dass die Dokumentationsfotografie zumindest in der Archäologie einen Qualitätsstandard erreicht hat, den man als erfreulich und ausreichend bezeichnen kann. Doch sind Zweifel berechtigt, ob dieser Standard erhalten bleiben kann. Denn es zeichnen sich bedenkliche Entwicklungen ab.

Der Erwerb von Fotografien für wissenschaftliche Zwecke ist in der Regel (trotz der inzwischen üblichen digitalen Lieferform) zu teuer. Das gilt besonders, seit die Museen dazu übergehen, die Versorgung mit Fotografien

an professionelle Bildagenturen abzugeben. Unter den hohen Preisen leidet nicht nur der wissenschaftliche Nachwuchs; auch ausgewiesene Forscher können mit kostenlosen oder preisgünstigen Fotografien nur noch rechnen, wenn sie über persönliche Beziehungen zur Leitung der Museen verfügen. Leider haben die grossen Wissenschaftsorganisationen nichts unternommen, um für die Belange der Forschung Sonderregelungen zu erreichen.

Zwei – konträre – Auswirkungen lassen sich beobachten: Einerseits werden archäologische Publikationen, die nur sparsam bebildert sind oder in denen Abbildungen ganz fehlen, immer häufiger. Vielfach beschränkt man sich auf Vorlagen, die leicht und günstig bestellt werden können (z. B. beim DAI oder bei Arachne, Köln), was zugleich den Vorzug hat, dass die Copyright-Frage, die in manchen Ländern mit zunehmender Rigorosität gehandhabt wird, nicht auftaucht. (Es ist auffallend, wie oft – besonders in amerikanischen Publikationen – das DAI oder das Kölner Forschungsarchiv als Bildlieferanten auftauchen.)

Andererseits haben die hohen Preise für Fotografien dazu geführt, dass die Autoren die Vorlagen für ihre Abbildungen selbst herstellen, wenn sie dazu Gelegenheit haben. Das Fotografieren ist in den letzten Jahren so einfach geworden, dass es auch dem Laien möglich ist, selbst unter ungünstigen Lichtverhältnissen noch Aufnahmen zustande zu bringen, auf denen man etwas erkennen kann. Natürlich weisen diese Aufnahmen nicht die Qualität auf wie die von professionellen Fotografen; vor allem mit der richtigen Ausleuchtung der Skulpturen hapert es, zumal viele Museen sich entschieden haben, ihre Skulpturen mit scharfen Spotlights zu bestrahlen.

Aber mit derartigen Mängeln kann man leben; es hat in der Archäologie immer unzureichende Abbildungen nach schlechten Fotografien gegeben.

Viel grösser ist die Gefahr, die der wissenschaftlichen Fotografie vom Einsatz der elektronischen Technik droht. Bilder aufzuhellen oder kontrastreicher zu machen, ist jetzt zwar ganz einfach geworden; das gilt auch für das Beseitigen störender Hintergründe (was gegenüber dem früher üblichen Abspritzverfahren sicher als Vorteil zu werten ist). Aber man kann mit der Elektronik auch die Objekte selbst verändern, z. B. in ihre Proportionen eingreifen. Wenn es sich um oft abgebildete Stücke handelt, wird die Manipulation schnell offenbar (vgl. Abb. 1 aus einer neuen Publikation von 2018 mit Abb. 2, dem Gipsabguss in Göttingen). Aber wie soll man das bei einem Neufund bemerken?

Noch gefährlicher ist das erst jüngst bekannt gewordene «morphing», also das Verfahren, Bildwerke umzuwandeln. Wer in elektronischen Bildübertragungen schon hat verfolgen können, wie aus einem Porträt z. B. der Bundeskanzlerin Angela Merkel eines der englischen Königin wird (oder umgekehrt) oder wie sich die Gesichtszüge Obamas in die Putins verwandeln lassen, erhält eine Vorstellung, welche Manipulationsmöglichkeiten damit eröffnet werden, z. B. auf dem in den letzten Jahrzehnten so erfolgreich diskutierten Gebiet der Zweitverwendung von Bildnissen (durch Umarbeitung) oder auf dem Felde des überzeitlichen Phänomens der Bildnisangleichung. Derartigen Manipulationsmöglichkeiten ist die Wissenschaft hilflos ausgeliefert. Im Grunde

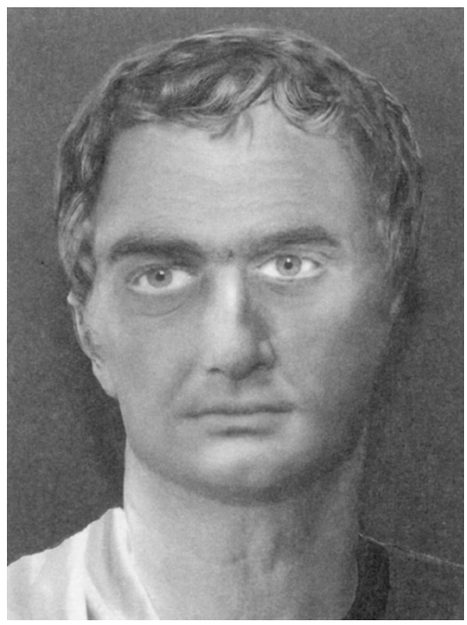


Abb. 3: Bildnis des Augustus (modernes Phantombild), nach J. Raeder, Gymnasium 122, 2015, 75 ff., Abb. 1.

müsste künftig jedes von Museen oder Bildagenturen gelieferte Foto mit einem Echtheitszertifikat versehen sein. Aber auch das böte letztlich keine Garantie vor Missbrauch.

Ein auf einem solchen Verfahren beruhendes Produkt ging schon vor mehr als fünf Jahren durch die Medien: Das nordrhein-westfälische Landeskriminalamt hat in Verbindung mit dem althistorischen Seminar der Technischen Universität Aachen (einer seriösen wissenschaftlichen Einrichtung also) das wahre Aussehen des Kaisers Augustus rekonstruiert (Abb. 3). Denn Professor Scherberich (Aachen) hatte Anstoss daran genommen, dass es von Augustus nur idealisierte Abbilder gebe, aber kein wirklichkeitsnahes Bildnis. Das neugewonnene Bild ist unter Verwendung der überlieferten (idealen) Bildnistypen des Kaisers (Abb. 4) und der antiken literarischen Beschreibungen unter Einsatz der Elektronik mit dem Verfahren der «visuellen Fahndungshilfe» zustande gekommen. Es ist ein Phantasiebild. Da wir nicht wissen, wieviele physiognomische Züge des Kaisers in seine idealen Bildnistypen eingeflossen sind, besteht methodisch keine Möglichkeit, sein tatsächliches Aussehen zurückzugewinnen; damit muss sich die Wissenschaft abfinden. Die Meldung: «Kaiser Augustus bekommt ein Gesicht» (FAZ 1.8.2014), fällt also in die Kategorie «Fake News». Aber wie soll das der Laie merken? Nur Zyniker könnten sich mit der Feststellung beruhigen, dass sich die Welt der Wissenschaft und die Öffentlichkeit in den letzten Jahren ohnehin schon so weit voneinander entfernt hätten, dass der geschilderte Vorgang auch keine Rolle mehr spiele. Aber in diesem Fall war es die Wissenschaft selbst, die mitgemacht hat. Niemand vermag zu prognostizieren, wohin uns die neuen Technologien noch führen werden.

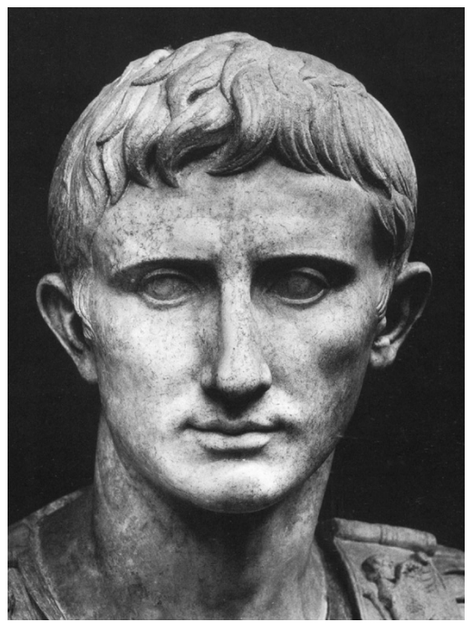


Abb. 4: Bildnis des Augustus im Primaporta-Typus nach D. Boschung, Die Bildnisse des Augustus (1993), Taf. 69.

Klaus Fittschen, geb. 1936; Studium in Tübingen, Rom und Athen (1956–1964), ausserordentlicher Professor für Klassische Archäologie an der Ruhr-Universität Bochum (1971–1976), ordentlicher Professor für Klassische Archäologie an der Georg-August-Universität Göttingen (1976–1989), Erster Direktor am Deutschen Archäologischen Institut Athen (1989–2001), seit der Pensionierung (2001) in Wolfenbüttel. Forschungsschwerpunkte: Römische Porträts und Sarkophage, Rezeption antiker Kunst in der Neuzeit.

Antike Haartracht

Jeden Monat Neues auf www.cahn.ch

KLEINMEISTERSCHALE MIT SIRENEN. H. 12,9 cm. Ton. Kleinmeisterschale mit ungewöhnlich hoher, ausladender Lippe. Sirenen mit ausgebreiteten Flügeln auf beiden Seiten. Kleine Palmetten flankieren die Henkel. Aufgelegtes Rot auf den Palmetten sowie auf den Flügeln und der Brustpartie der Sirenen. Aufgelegtes Weiss auf den Gesichtern der Sirenen und als Punktreihen auf den Flügeln. Gefässkörper tongrundig, glänzend-schwarzer Fuss und Henkel. Ehem. Privatslg. E. W., Zürich, erworben in den 1960er Jahren. Danach durch Vererbung in Familienbesitz. Attisch, ca. 540–520 v. Chr. CHF 12'000

SCHWARZFIGURIGE LEKYTHOS MIT DER RÜCKKEHR DES HEPHAISTOS. H. 19,1 cm. Ton. Ehem. Privatslg. E. W., Zürich; danach durch Vererbung in Familienbesitz. Griechisch, attisch, ca. 520–510 v. Chr. CHF 7'800

VOTIVKOPF EINES JÜNGLINGS. H. 27 cm. Terrakotta (rötlich-grauer Ton mit schwarzen Einschlüssen). Vorm. Privatslg. Yvette und Jacques Deschamps, Frankreich. Etruskisch, 4.–3. Jh. v. Chr. CHF 6'800

KOPF EINES SYMPOSIASTEN. H. 9,4 cm. Terrakotta. Fragment einer Statuette mit phantasievollem Kopfschmuck (sog. Tarentiner Symposiast). Vorm. Privatslg. Tom Virzi (1881–1974), New York. Mit Galleria Serodine, Ascona (publiziert: Galleria Serodine, Terrakotten aus Westgriechenland, Casa Serodine Ascona, 1. April–23. Mai 1994). Danach Privatslg. Schweiz. Westgriechisch, 2.–3. Viertel des 4. Jh. v. Chr. CHF 2'200

BEKRÄNZTER KOPF EINER WEIBLICHEN STATUETTE. H. 6,3 cm. Terrakotta. Nach rechts gewendeter Kopf einer jungen Frau mit Melonenfrisur, Kranz und Ohrschmuck. Ein Teil des Halses mit Venusringen erhalten. Aus der Form genommen; Frisur, Kranz und Ohrringe separat angesetzt bzw. mit dem Modellierholz nachgearbeitet. Rückseite des Kopfes grob glatt gestrichen. Reste der weissen Engobe (Malgrund) sowie Spuren rötlicher Bemalung. Teile vom Kranz sowie ein Ohrring verloren. Von einer Gewandstatuette (aus dem Repertoire der sog. Tanagräerinnen). Privatslg. S., Deutschland. Griechisch oder Westgriechisch, 4.–2. Jh. v. Chr. CHF 2'800

OINOCHOE MIT LÖWENKOPFAPPLIKE (GNATHIA-WARE). H. 21,7 cm. Ton, Schwarzfirnis, rote, weisse und gelbe Deckfarbe. Um den Gefässhals weiss-gelbe Ranke, daran herabhängend eine weiss-gelbe, weibliche Theatermaske sowie rote Binden und weiss-gelbe Zweige. Über dem Fuss geröteter, tongrundiger Streifen. Farbe an wenigen Stellen abgerieben. Mündung leicht bestossen. Vorm. Slg. A. Raifé (1802–1860). Publ.: F. Lenormant, Description des antiquités ... composant la collection de feu M. A. Raifé (Paris 1867) 181 Nr. 1420 (altes Sammlungsetikett auf der Unterseite der Vase). Danach Privatslg. Paris, erworben 1990. Westgriechisch, apulisch, letztes Viertel 4. Jh. v. Chr. CHF 12'000

DREI GOLDANHÄNGER IN FORM EINER FRAUENBÜSTE. H. ca. 2,8 cm. Gold. Kette und Verschluss modern. Ehem. Privatslg. R. S., Los Angeles County, USA, vor 1997. Griechisch, hellenistisch, 3.–1. Jh. v. Chr. CHF 9'400

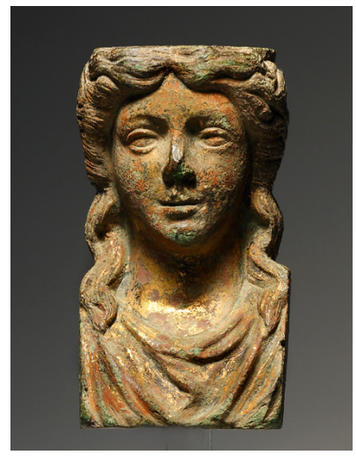
TETRADRACHME DES AGATHOKLES. Silber. 17 g. Ehem. Kunsthandel Zürich, 2000. Sizilien, Syrakus, 310–305 v. Chr. CHF 10'500

TETRADRACHME, LEONTINOI. Silber. 17 g. Mit Dr. Busso Peus Nachf., Frankfurt a. M., Auktion 4.5.2007, Los 4141. Westgriechisch, Sizilien, Leontinoi, 470–430 v. Chr. CHF 5'500

GEMME MIT FRAUENBÜSTE. H. 1,3 cm. Karneol. Ehem. Privatslg. Koppenwallner, Köln, Deutschland, seit den 1970er Jahren; danach durch Vererbung in Familienbesitz. Römisch, 2. Jh. n. Chr. CHF 4'800

KOPF DES EROS. H. 14,5 cm. Marmor. Vorm. Privatslg. G., Normandie, Frankreich, aus dem Nachlass des Vaters. In Familienbesitz seit 1960 oder früher. Römisch, spätes 1. Jh. v. Chr.–1. Jh. n. Chr. CHF 8'800

KANNENHENKEL MIT DER PROTOME EINER GORGONE. H. 14 cm. Bronze. Ehem. Slg. Louis-Gabriel Bellon (1819–1899). Römisch, 1. Jh. v. Chr.–1. Jh. n. Chr. CHF 1'600



BRONZEBESCHLAG IN GESTALT EINER BÜSTE. H. 6,6 cm. Bronze, Vergoldung. Detailreich gearbeiteter Beschlag in Form einer Büste, wohl einer Gottheit. Ehem. Privatslg. Österreich, erworben in den 1990er Jahren im Kunsthandel. Griechisch, hellenistisch, 3.–1. v. Chr. CHF 3'000

ARM EINER BRONZENEN LAMPE MIT KOMÖDIENMASKE. L. 21 cm. Bronze. Das beeindruckende Fragment, das wie eine eigenständige Lampe gebildet ist, gehörte einst zu einer mehrschnauzigen Bronzelampe. Ehem. Sammlung Baidun, Jerusalem, seit 1976. Römisch, 1.–2. Jh. n. Chr. CHF 10'000

ARCHAISTISCHES RELIEFFRAGMENT MIT GÖTTERKOPF. H. 14 cm. Marmor. Vorm. Slg. Prof. Hans Dahn (1919–2019), Lausanne; erworben am 25.2.1953 in Paris (Kalebdjian). Römisch, spätrepublikanisch bis frühkaiserzeitlich, spätes 1. Jh. v. Chr.–frühes 1. Jh. n. Chr. CHF 28'000

Highlight

Ein fröhlicher Satyr

Von Detlev Kreikenbom

KOPF EINES SATYRS. H. 27,5 cm. Weisser Marmor. Hellenistisch, 3./1. Jh. v. Chr. *Preis auf Anfrage*

Satyrn, Begleiter des Weingotts Dionysos, als mythische Wesen zwischen Mensch und Tier angesiedelt, sind eigensinnige und zumeist fröhliche Gesellen. Sie verkörpern gleichsam einen Gegenentwurf zur Gebundenheit und Sittsamkeit des griechischen Bürgers. Allein schon der Umstand, dass sie nicht in Häusern sondern im Freien wohnen, macht die grundlegende kulturelle Distanz deutlich. Gleiches gilt für ihre Verhaltensweisen: Scheinbar ungeregelt, tun sie, wozu sie gerade Lust haben – Lust in der ganzen Vielfalt des Begriffs. Weingenuss steht an erster Stelle bei ihren oft von Musik begleiteten Umzügen. Objekt ihrer sexuellen Begierde sind vornehmlich die an verschiedenen Orten der Natur heimischen Nymphen; weniger dagegen die Mänaden, die am berauschten Thiasos teilnehmen und zum Flötenspiel der Satyrn das Tympanon – ein Tamburin ohne Schellen – schlagen.

Das Bild einer Antagonie ist aber nur die halbe Wahrheit. Gerade das aussergewöhnliche Verhalten der Satyrn spiegelt ein wesentliches Element griechischer Sozialkultur: das Symposion. Dieses kennt tendenziell vergleichbare Grenzüberschreitungen. Zwar kann es geistvolle Gespräche einschliessen, wie einen Platon glauben macht; primär ist es aber fröhliches Zusammensein von Männern bei einem Trinkgelage, durchaus mit erotischen Komponenten in Gestalt von Hetären. Und wie die Satyrn im Komos durch die Natur streifen, so ziehen die sterblichen Komasten mit Musik und Tanz von einem zum nächsten geselligen Ort.

Die Symposionskultur zeitigt gleichwohl wiederum Rückwirkung auf die Erscheinung der Satyrn. Spätestens seit der fortgeschrittenen Klassik im 4. Jh. v. Chr. erhalten sie, wörtlich wie metaphorisch gemeint, ein rein menschliches Antlitz. Tierische Elemente werden auf wenige zeichenhafte Motive reduziert. Vor diesem Hintergrund kommt auch die Bild-Sprache des hier vorzustellenden Kopfes der Galerie Cahn zur Geltung.

Der Betrachter weiss ad hoc nicht so recht, ob das jugendliche Gesicht lacht oder lächelt. Die tief eingezogenen Mundwinkel, die angespannten Hautwölbungen auf den Jochbeinen und die hochgezogene Augenpartie sprechen eher für die erstere Möglichkeit. Dieser Satyr hat auf jeden Fall Spass an seiner fröhlichen Präsenz. Und scheut sich nicht, mit einem nach antiker Massgabe ungepflegten Haar aufzutreten.

Unauffällig platziert, tauchen lange, spitze Ohren im Strudel der Locken auf. In strenger Vorderansicht sind sie nicht wahrzunehmen. Es handelt sich um Bocksohren, die absichtsvoll nicht in den Vordergrund gerückt werden. Immerhin geben sich die Ohren dann in einem Blick schräg auf die Seiten des Kopfes preis und machen dem Betrachter bewusst, dass er nicht einem lustigen und etwas ungepflegten Jugendlichen, sondern einem Satyr gegenüber steht. Eine ikonographische Bestätigung liefern kleine Hörnerspitzen an den Stirnwinkeln; sie sind heute bestossen, traten aber schon ursprünglich kaum als wirksame Akzente vor den unruhigen Stirnlocken in Erscheinung. Erneut wird der Gegenstand der Darstellung auf unaufdringliche Weise vorgetragen. In dem Moment aber, in dem die menschliche Erscheinung zu dominieren scheint, treten umgekehrt die Abweichungen von Normen «menschlicher» Repräsentation umso prägnanter hervor: Die Mimik widerspricht den verbindlichen gesellschaftlichen Mustern von Ruhe und Selbstbeherrschung, wie sie unzählige Bildwerke aufweisen. Und kaum denkbar erscheint, dass ein junger Mann Athens zu jener Zeit sich öffentlich mit solcher «Frisur» zeigt; angesagt sind vielmehr athletische Kurzhaarschnitte. Hinzu kommen ästhetische Merkmale, indem die kurze, breite Nase sowie die hohe Stirn als unschön zu gelten haben. Kurz gesagt: Bei aller Ambivalenz bleibt der Satyr ein Satyr, aber er ist kein ungestümes, sondern ein freundliches Wesen mit einem offenen Gesicht. Ambivalent erscheint letztlich sogar die Charakterisierung seines Alters, denn mit den ausgeprägt jugendlichen Gesichtszügen kontrastieren Spuren von Bartflocken am Kinn.

Überdies ist er in dem Moment einer spezifischen Handlung wiedergegeben, die sich nur nicht auf den ersten Blick erschliesst. Den rechten Mundwinkel füllt keine Zungenspitze, an die man spontan denken könnte, sondern der abgebrochene und nachträglich überarbeitete Rest des Mundstücks einer Flöte. Seit der Spätklassik und vor allem im Hellenismus entstehen verschiedentlich Satyrstatuen als Flötenspieler, teilweise auch mit einer Querflöte. Beim Satyr der Galerie Cahn steht die Ergänzung mit einem Doppelaulos aber ausser Frage. Man darf vermuten, dass er eher «kultiviert» als wild musiziert.

Die Konzeption des meisterhaft gearbeiteten Werks erlaubt eine zeitliche Präzisierung auf das 3. Jh. v. Chr. Seine Ausführung erfolgte nach Ausweis der brillant gestalteten Haare ebenfalls noch im Hellenismus, wohl im 1. Jh. v. Chr.