

Editorial

Eine Frage der Perspektive

Liebe Leserinnen und Leser

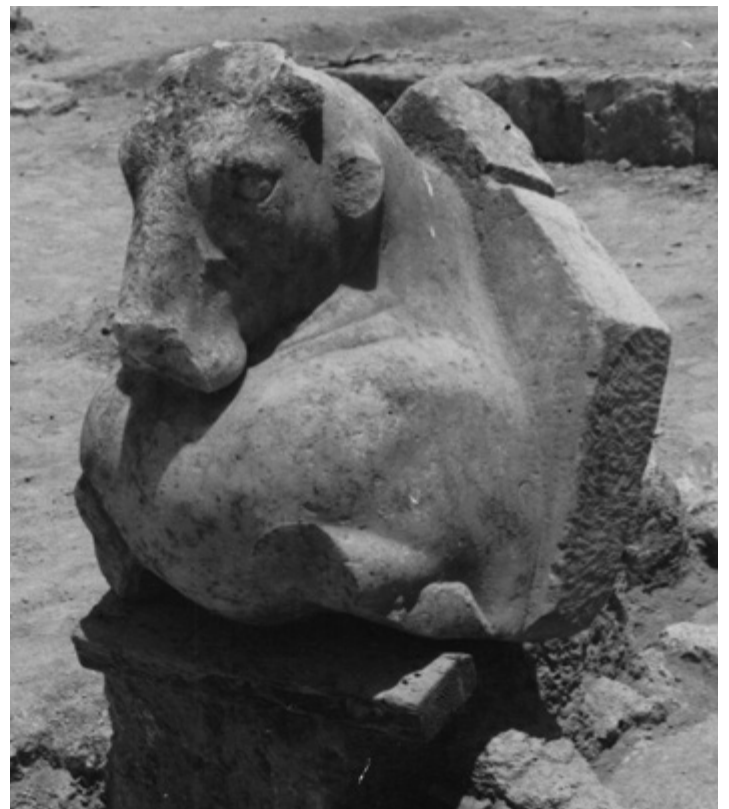
Anlässlich eines Empfangs in Brüssel, der von der Londoner Kunstmesse Frieze organisiert wurde, hatte ich ein herzliches Gespräch mit einem Sammler. Er erzählte mir, dass er *Cahn's Quarterly* jeweils mit Spannung erwartet und gerne liest, aber auch ein gewisses Unbehagen verspürt, weil die Beiträge oftmals kritisch sind oder schwierige Themen behandeln. Ich war für diese Rückmeldung sehr dankbar, denn, wenn man sozusagen mitten im Gefecht steckt, vergisst man leicht, wie die Debatten rund um den Kunsthandel von aussen betrachtet wirken. In der Tat ist der Kunsthandel oft reaktiv; er fühlt sich beispielsweise von der Berichterstattung in den Medien angegriffen und will sich verteidigen. Das müsste aber nicht so sein, er könnte durchaus proaktiver vorgehen. Oftmals ist es auch eine Frage der Perspektive, ob das Glas halb voll oder halb leer ist. Die Tatsachen können wir nicht ignorieren; aber wir können versuchen, die Sehweise zu verändern.

Einen Versuch unternehmen wir in dieser Ausgabe von *Cahn's Quarterly*. Es ist mir eine grosse Freude, dass es gelungen ist, in Zusammenarbeit mit Prof. Dr. Rolf A. Stucky, bei dem ich klassische Archäologie studierte, und der libanesischen Antikenbehörde ein neuartiges Projekt zu lancieren: Auf dem herausnehmbaren mittleren Bogen dieser Zeitschrift sind 28 Kunstwerke aus dem Eschmun-Heiligtum bei Sidon (Libanon) abgebildet, die seit dem Libanesischen Bürgerkrieg, also schon seit Jahrzehnten, verschollen sind. Damit wollen wir breit informieren und Händler wie auch Sammler auffordern, aktiv nach diesen Werken Ausschau zu halten. Wir hoffen sehr, dass mithilfe dieses Informationsbeitrags das eine oder andere verschollene Werk den Weg zurück in den Libanon finden wird. Ich würde mir wünschen, dass es mehr solche Initiativen gäbe, bei denen *sine ira et studio* konkret und sachlich mit dem Problem von Raubkunst umgegangen wird.

Die Skulpturen aus dem Eschmun-Heiligtum werfen ein weiteres interessantes Schlaglicht auf das Thema der Restitution. Es ist offenbar vielen nicht bewusst, wie mobil die Men-

schen in der Antike waren. Es gab damals einen regen Austausch zwischen den Kulturen und überaus vielfältige Handelsbeziehungen zwischen den verschiedenen Staaten und Regionen. Dies verdeutlichen auch die hier abgebildeten Werke. Sie stammen aus einer gut dokumentierten wissenschaftlichen Grabung. Es gibt von jedem einzelnen Stück Grabungsfotos und Beschreibungen, die vor Ort gemacht wurden. Daher besteht nicht der geringste Zweifel, dass sie auch dort gefunden wurden. Doch stammen die Werke aus ganz verschiedenen Kulturen und Stilrichtungen: Nebst Arbeiten aus lokalen Werkstätten gibt es zyprische und griechische Köpfe, römische Skulpturen und Reliefs aus dem Hauran-Massiv. Dies macht deutlich, wie simpel und eindimensional es ist, zu behaupten – was bei Restitutionsfragen leider oft vorkommt –, dass alle griechische Kunst aus dem Gebiet des modernen Griechenlands stammt, alles Zyprische aus Zypern und alles Römische aus dem heutigen Italien. Solche Annahmen stiften Verwirrung und Rechtsunsicherheit und stellen eine vollkommene Verkennung der kulturhistorischen Situation in der Antike dar.

Gerade weil so viel Halbwissen und unfundierte Behauptungen über die Kunst der Antike und den Handel mit ihr kursieren, ist es für mich eine besondere Freude, in dieser Ausgabe (S. 6) die im Frühjahr 2019 veröffentlichten Ergebnisse der ILLICID-Studie kurz zu präsentieren. Diese Studie wurde 2015 vom deutschen Bundesministerium für Bildung und Forschung in Auftrag gegeben und trägt den etwas abschreckenden Titel «Verfahren zur Erhellung des Dunkelfeldes als Grundlage



Hochrelief mit Stierprotome, 1969 im Eschmun-Heiligtum ausgegraben, seit dem Libanesischen Bürgerkrieg (1975–1990) verschollen.

für Kriminalitätsbekämpfung und -prävention am Beispiel antiker Kulturgüter». Die Studie ging davon aus, dass der illegale Handel mit Kulturgütern «ein wichtiges Standbein der organisierten Kriminalität» sei. Doch nach 3-jähriger Forschungsarbeit hat sich diese Annahme als unhaltbar erwiesen. Dies kommt für uns nicht überraschend, denn der Verband der Antikenhändler (IADAA) hatte bereits früher in Eigenregie Untersuchungen veranlasst, die zu ähnlichen Ergebnissen führten. Ich hoffe sehr, dass mit dem Fazit der ILLICID-Studie ein Schlussstrich unter dieses Thema gezogen werden kann und wir uns mit neuer Energie dem Wesentlichen zuwenden können, nämlich dem Erhalt antiker Kunstwerke und der Vermittlung von Wissen, das zu deren Wertschätzung beiträgt.

Jean-Jacques Cahn

Für Sie entdeckt

Theatrum – Schauplatz für Spektakel und Repräsentation

Einblicke ins römische Theater

Von Gerburg Ludwig



Abb. 1: Detail einer Bühnenkulisse mit Pantomimenmaske, Ostwand des Maskenzimmers, Haus des Augustus, Rom, Palatin, in situ. Römisch, um 30 v. Chr. Foto: Carole Raddato

Die sog. Phlyaken-Vasen des 4. Jh. v. Chr. reflektieren die Wirkung des griechischen Theaters, das wir im CQ 3/2019 kennenlernten: Skurril kostümierte Schauspieler in Komödien-Masken agieren auf Bretterbühnen vor Kulissen mit Fenstern und Türen. Die gleichnamigen Possen beeinflussten wie weitere Volks-Possen/Mimen italischer Völker die Entstehung des römischen Theaters. Ihr Stegreifcharakter schloss eine Verschriftlichung aus. Historiographen wie T. Livius, C. Rufus und der Schriftsteller V. Maximus berichten so abweichend von der Entstehung, dass heute eine vollständige Rekonstruktion der römischen Theaterwelt erschwert ist.

Erste sog. *ludi scaenici* (szenische Vorführungen) auf provisorischen Bühnen führte Rom anlässlich eines Opferfestes für die Götter während einer Pestepidemie auf (364 v. Chr., Livius, *Ab urbe condita* 7, 2). Etruskische Einflüsse spiegeln Begriffe, wie der für den Schauspieler, *histrio* (etruskisch: *ister*). Im

3. Jh. v. Chr. eroberten Mimen und die oskische Atellane (Maskenspiel) die Bühne. Besonders die derben, spottreichen, obszönen Mimen über Intrigen, Betrug, Ehebruch, Mord, Politik und frühchristliche Riten wurden beim einfachen Volk zunehmend populär. Harsche Kritik ob ihrer Respektlosigkeit hagelte es von römischen Intellektuellen und später auch von den Kirchenvätern.

Anlässlich der *ludi romani* (240 v. Chr., nach Ende des 1. Punischen Krieges) initiierte Livius Andronicus lateinische Fassungen griechischer Dramen – eine Entscheidung von kulturpolitischer Tragweite, mit der die kurulischen Aedile (Beamte für die Spiele) an die Traditionen des hellenistischen Ostens anknüpften. Später rezipierten Plautus und Terenz Menanders Komödien. Auch Seneca bediente sich im 1. Jh. n. Chr. griechischer Vorlagen; unklar bleibt, ob er seine Tragödien zur Aufführung vorgesehen hatte; dies holte erst die Renaissance nach.

Um 40 v. Chr. entstand in Rom die *fabula saltica* (tanzende Darstellung), zu einer Zeit, als sich Cicero und Horaz über die fortsetzende Tendenz zum Spektakulären beschwerten. Kaiser Augustus' Förderung gab dem Pantomimus Aufwind. Der Künstler trug eine Maske mit geschlossenem Mund. Er interpretierte, instrumental begleitet, mit ausdrucksstarkem Gestus ein «Libretto» herausragender Tragödien-Sequenzen, während der Chor hinter den Kulissen den Text sang. Die Wanddekoration (Abb. 1) vermittelt exemplarisch die Wirkung einer solchen Bühne. Persönliche Ausstrahlung, eine von Maskenwechsel unterstützte Wandlungsfähigkeit und extreme Körperbeherrschung wurden dem Pantomimen abverlangt. Lukians Werk über die Pantomime benennt Pylades aus Kilikien und Bathyllos aus Alexandrien als die Stars ihrer Zeit (Lukian, *De saltatione* 34). Der Pantomimus löste die Tragödie ab und dominierte mit dem Mimus von nun an das Programm.

Die vollen, geschwungenen Lippen der von der Galerie Cahn angebotenen Maske des Attis sind geschlossen (Abb. 2). In orientalischer Tracht mit phrygischer Mütze und langen Arm- und Beingewändern spielte der Pan-



Abb. 2: PANTOMIMENMASKE IN GESTALT DES ATTIS. H. 23 cm. Terrakotta, Reste hellblauer Farbe. Römisch, 1. Jh. n. Chr. CHF 12'000

tomime den Attis – wahrlich eine Tragödie, denn jener, von der eifersüchtigen Göttin Kybele in den Wahnsinn getrieben, entmannte sich selbst. Mit dem Aufleben des mystischen Kybele-Attis-Kults (Mitte 1. Jh. n. Chr.) partizipierten Theater und privater Lebensraum immer wieder an Attis' Schicksal: Nero trug eine Tondichtung *Attis* zur Lyra öffentlich vor (Cassius Dio, *Römische Geschichte* 62, 20, 1 ff.). Reliefs mit Pantomimenmasken des Attis zierten aufgehängte, marmorne, sog. Oscilla in Villen, monumentale Attismasken manches Theater. Die Ostwand des Cubiculum der Casa di Pinario Ceriale (Pompeji, Regio III, Ins. 4,4, ca. 40–50 n. Chr.) dekoriert eine «Bühne», in deren Mitte sich Attis mit Hirtenstab und Sichel an eine Pinie lehnt.

Auch das hier angebotene, prächtige Lampenfragment mit Komödienmaske reflektiert die Wirkung des Theaters (Abb. 3). Qualitätvolle Reliefarbeit betont die typischen Merkmale der Komödienmaske: hoch aufstehendes Haar, weit geöffnete Augen, geschwungene Brauen, trichterförmiger Mund. Von monumentaler Dimension dekorierte die Lam-



Abb. 3: MONUMENTALER ARM EINER RINGLAMPE VON CA. 1 M DURCHMESSER MIT KOMÖDIENMASKE L. 21 cm. Bronze. Römisch, 1.–2. Jh. n. Chr. CHF 16'000

pe vielleicht einen sakralen Raum oder, wie vergleichbare Kandelaber und Leuchter auf Wandfresken zeigen, ein Privathaus.

Gegen Ende der Republik erwählten Politiker, bedacht auf die Gunst der Wähler, längst benötigte feste Theaterbauten zum Programmpunkt. Pompeji erhielt 80 v. Chr. unter Sulla das erste römische Theater aus Stein. Rom verdankte Pompeius sein erstes Theater auf dem Marsfeld (61 v. Chr.); Caesar initiierte ein weiteres, unter Augustus als Marcellus-Theater geweiht. Diese Bauten waren richtungsweisend. Das solitär mit Aussenfassade, unter Ausgrenzung der Aussenwelt, konzipierte römische Theater bestand aus halbrunder *cavea* (Zuschauerraum), gestützt von Substruktionen, in deren Innerem Zugänge die Zuschauer auf Plätze in sozialer Rangordnung lenkten. Gegenüber riegelte die hohe, überdachte *scaena* (Bühnenhaus) den Komplex ab. Sie wurde an der Front mit Haupt- und Nebentüren für die Auftritte architektonisch immer ausgefeilter gestaltet (*scaenae frons*). Je nach Grösse überdachte man auch Bereiche der *cavea*, häufig mit einem *velum* (Zelt Dach). Die Kaiserzeit prägte ein Bau-Boom im ganzen Reich; die Theater variierten in den Provinzen; manch alter Vorgänger wurde umgebaut.

In römischer Zeit wandelte sich das Theater inhaltlich, intentional und baulich. Das Volk wurde unterhalten, bis zur Ekstase begeistert, aber durch Regeln und soziale Ordnung kontrolliert. Indem Kaiser und wohlhabende Bürger in Bauten und Spiele investierten, nutzten sie geschickt das Theater als Ort politischer und pekuniärer Repräsentation: Pompeius' Porträtstatue im Theater auf dem Marsfeld symbolisierte bereits Personenkult; zahlreiche Kaiserstatuen im ganzen Reich machten das Theater zum Ort des Kaiserkults. Der Niedergang des römischen Reiches, die Ablösung der alten Götterwelt und der Rückzug öffentlicher Finanzierung bedeutete zugleich das Ende antiker Theatertradition. Seit der Wiederaufnahme der Dramen in der Renaissance wirkt das antike Theater jedoch bis heute vielschichtig fort.

Meine Auswahl

Ein geometrischer Krieger

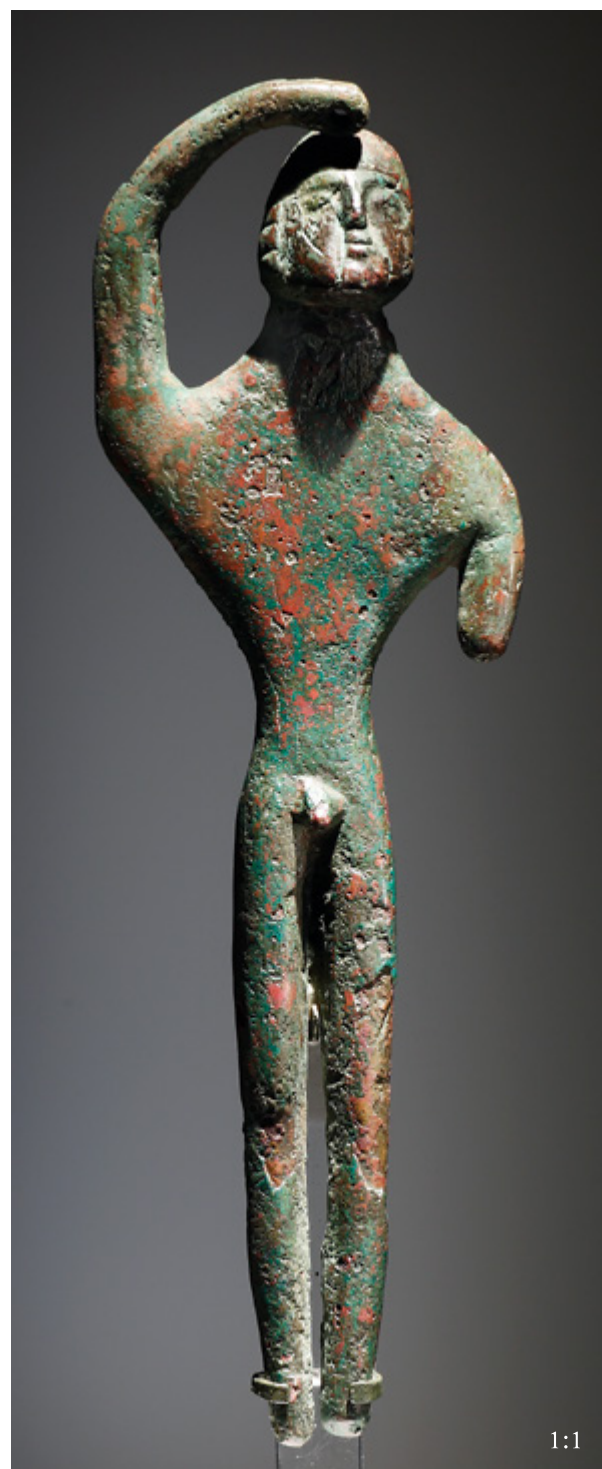
Von Jean-David Cahn

Monumental präsentiert sich diese Bronzestatue eines Kriegers aus geometrischer Zeit. Seine Gestalt ist aufs Wesentliche reduziert, der Körperumriss grafisch klar strukturiert. Von den langen, aber durchaus muskulösen Beinen über die schlanke Taille und die als mächtiges Dreieck ausgebildete Brust gleitet der Blick entlang des kraftvoll erhobenen, mehrfach angewinkelten rechten Armes empor. Mit dieser bemerkenswerten Geste wird der Moment dargestellt, in dem der Krieger die Lanze schleudert, die er ursprünglich in seiner durchbohrten Hand hielt. Er trägt einen illyrischen Helm des ersten Typus. Das Haar und der Bart sind rudimentär angegeben; Nase und Kinn ragen hervor; der Gesichtsausdruck ist entschlossen und beinahe aggressiv.

Der gesenkte linke Arm ist nur teilweise dargestellt und auch die Füße fehlen. Dabei stellt sich die Frage, ob sie verloren gegangen sind – in diesem Fall hielt die linke Hand möglicherweise einen Schild – oder ob sie ursprünglich gar nicht ausgeführt, sondern absichtlich als Stummel belassen worden sind. Der linke Arm und die Beine weisen nämlich keine Bruchflächen auf, sondern sind abgerundet.

Die Grösse dieser Bronze ist ungewöhnlich, denn üblicherweise sind Statuetten dieser Art etwa um die Hälfte kleiner. Sie wurden in Produktionszentren in der Nähe der panhellenischen Heiligtümer des 8. Jhs. v. Chr. hergestellt und von Personen, die dorthin reisten, erworben und anschliessend geweiht. Die Haltung der Arme und das Bohrloch in der Hand, wie auch der Stil, verbinden unsere Figur mit einer Statuette von der Athener Akropolis (H. 21 cm), die sich jetzt im Archäologischen Nationalmuseum Athen befindet (Inv.-Nr. 6616). Unsere Statuette schmückte wohl einen Dreifuss oder einen Kessel aus Bronze.

Ich weise auf diese bedeutende frühe Bronze hin, weil sie in dieser Qualität und Grösse im Handel selten angeboten wird. Menschendarstellungen



STATUETTE EINES KRIEGERS. H. 18,3 cm. Bronze. Griechisch, geometrisch, ca. 800-700 v. Chr. Preis auf Anfrage

findet man in dieser Zeit meist auf Keramik, seltener als Terrakotten und nochmals viel seltener in Bronze. Das Objekt stammt aus der bedeutenden Privatsammlung des Buchdruckers Henri Smeets (1905-1980) aus Weert in den Niederlanden und wurde 1975 publiziert (E. Godet et al., *A Private Collection*, Weert 1975, Kat.-Nr. 146).

Nachruf

Erinnerungen an André Lorenceau (1930–2019)

Von Yvonne Yiu



Ein enges Band der Freundschaft und geteilten Begeisterung für die Kunst der Antike verband uns von der Galerie Cahn während Jahrzehnten und über Generationen hinweg mit André Lorenceau. Während vieler Jahre schaute André fast wöchentlich in der Galerie vorbei. In einem alten, roten Weidenkorb brachte er die Kunstwerke mit, die er für uns restauriert oder gesockelt hatte, besprach mit Jean-David Cahn und den Archäologinnen die nächsten Arbeiten und kam für eine Tasse Kaffee und einen kurzen Schwatz ins Sekretariat hoch. In den letzten Jahren nahm die

Häufigkeit seiner Besuche ab. Dafür aber verbrachte unsere Restauratorin, Cristiana Cimicchi, die zugleich seine Patentochter war, von Frühling 2017 bis Herbst 2018 zwei Vormittage pro Woche bei ihm in seinem Atelier, um seine Arbeitstechniken zu erlernen.

Am Anfang durfte Cristiana, die wie ihr Vater, Sandro Cimicchi, auf Keramik spezialisiert war, nur zuschauen und nichts berühren. Erst mit der Zeit durfte sie allmählich beginnen, einzelne Schritte selber auszuführen. André hat ihr zuerst gezeigt, wie man Bronzen reinigt und restauriert. Die Vorgehensweisen sind sehr anders als bei der Keramik; aber André konnte gut erklären und geduldig korrigieren, ungeachtet seiner speziellen, sehr stolzen Art. Er war ein sehr anspruchsvoller Lehrmeister und betonte stets, dass, selbst wenn man sein Bestes gegeben hat und das Ergebnis gut ist, das Resultat noch besser sein könnte. Seine überaus ordentliche Art passte gut zu dieser Strenge. Alles in der Werkstatt hatte seinen bestimmten Platz – verwendete man etwa einen Schraubenzieher, musste man ihn genau an diesen Ort wieder zurücklegen, auch wenn man ihn wenige Minuten später wieder benutzen würde. Cristiana hat auch von André gelernt, Plexiglas zu verarbeiten und Messing zu löten, um Sockel für Kleinkunst herzustellen. Eine Weile lang haben André und Cristiana Seite an Seite gearbeitet; doch während der letzten paar Monate kam er nicht mehr in die Werkstatt hinunter, da er zu müde war. Im Verlauf des Mor-

gens hat er sie dann zu sich hochgerufen; sie haben Kaffee getrunken und über Gott und die Welt geplaudert. Für beide war es schön, diese gemeinsame Zeit zu verbringen und gewissermassen das nachzuholen, wofür es im geschäftigen Strudel des Alltags früher keinen Platz gab. Zusätzlich zum Fachwissen, das Cristiana von André erlernen durfte, werden sie und die Galerie Cahn einen Teil der Werkzeuge und des Materials aus Andrés Atelier übernehmen. Es ist uns ein Anliegen, die Tradition handwerklicher Perfektion, für die André Lorenceau stand, auf diese Weise weiterzuführen.

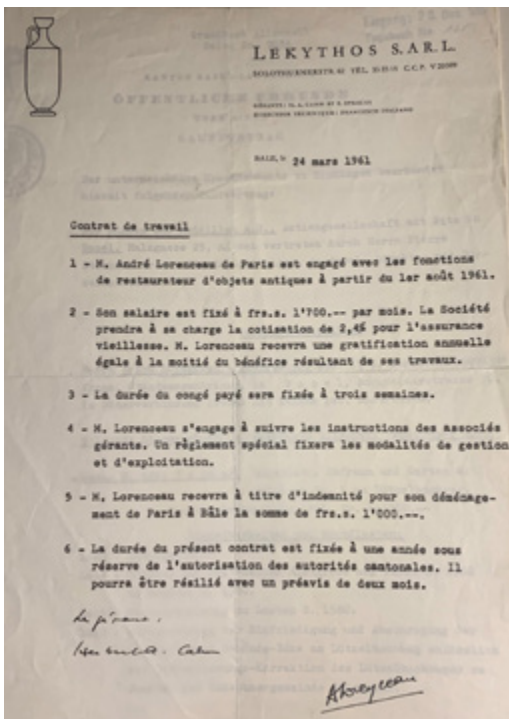
André Lorenceaus Verbindung zur Galerie Cahn geht auf die 1950er Jahre zurück. Nach seiner Lehre beim dänischen Goldschmied Christian Fjerdingstad fand André im Jahr 1954 eine Anstellung beim Maison André in Paris, einer Firma, die auf die Restaurierung ägyptischer, griechischer und römischer Kunst der Antike spezialisiert war. Zu dieser Zeit waren die wichtigsten Antikenhändler in der Schweiz domiziliert, im Wesentlichen in Basel. Da es jedoch in der Schweiz keine qualifizierten Restauratoren gab, sandten die Basler Händler ihre Stücke nach Paris, wo sie gereinigt, restauriert und gesockelt wurden. Für besonders grosse Objekte, insbesondere Skulpturen, reiste André nach Basel, um sie vor Ort zu restaurieren. Dies war zeitaufwändig und kostenträchtig, und so machten schweizerische Antikenhändler und -sammler wie Herbert A. Cahn, Elie Borowski, Ro-



In Rom, 1957



Im Kreuzgang der Lateransbasilika, Rom, 25. Mai 1957



Arbeitsvertrag zwischen André Lorenceau und Herbert A. Cahn, Basel, 24. März 1961



Im Maison André, Paris, Februar 1961



Im eigenen Atelier, Allschwil, Juni 1990

bert Käppeli, Christoph Bernoulli und Pino Donati den Vorschlag, André solle nach Basel ziehen – sie würden ihm die Kundschaft garantieren.

André nahm das Angebot an und zog 1961 mit seiner jungen Familie nach Basel, mit dem Gedanken, ein paar Jahre dort zu verbringen – doch wurden aus den wenigen Jahren bald Jahrzehnte und schliesslich ein ganzes Leben. Zusammen mit Sandro Cimicchi und ihrem gemeinsamen Freund Franco Italiano gründete er die Restaurierungsfirma «Lekythos», für die er bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1995 tätig war. Auch im

Ruhestand stellte er der Galerie Cahn seine grosse Kunstfertigkeit und Erfahrung weiterhin zur Verfügung, restaurierte insbesondere Bronzen, Terrakotten und Gläser für uns und fertigte Sockel für Schmuck und Kleinkunst an. Schätzungsweise sind rund zehntausend Objekte im Verlauf seines Lebens von André restauriert worden.

André hinterlässt eine grosse Lücke. In ihm haben wir einen lieben Freund und einen grossen Meister seines Fachs verloren. Wir sind dankbar für die vielen schönen Momente, die wir mit ihm verbringen durften, und werden ihm immer verbunden bleiben.

Jean-David Cahn und die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Galerie Cahn bedanken sich herzlich bei René, Claire und Gilles Lorenceau, dass sie uns Geräte und Material aus der Werkstatt des Vaters geschenkt und uns Fotografien für diesen Artikel zur Verfügung gestellt haben.



Im eigenen Atelier, Allschwil, März 1974



Unsere Restauratorin Cristiana Cimicchi führt nun André Lorenceaus handwerkliche Tradition weiter.

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
Martin Flashar
Ulrike Haase

Gerburg Ludwig
Rolf Andreas Stucky
Yvonne Yiu

Fotos
Robert Bayer
Niklaus Bürgin
Ulrike Haase

Gestaltung
Michael Joos

Druck
Rösch Printservice GmbH

Freispruch für den Kunsthandel

Eine Pressemitteilung der Interessengemeinschaft Deutscher Kunsthandel



Dieses Bild mit der Legende «Kulturgüter sind ein begehrtes Handelsgut» diente als Illustration auf dem Projektumriss des deutschen Bundesministeriums für Bildung und Forschung zur ILLICID-Studie. Die Bildauswahl mutet sonderbar an, denn die Fotografie zeigt einen Teil des Museumsalters auf dem Forum in Pompeji, einer gut geschützten archäologischen Stätte. Die Legende hingegen suggeriert, man sähe ein Selbstbedienungslager für den Handel. So bedeutend römische Transportamphoren für die Forschung sein mögen, haben sie aus kommerzieller Sicht einen geringen Handelswert.

Nach drei Jahren Forschung und 1,2 Mio. Euro Kosten liegen nun die Ergebnisse der ILLICID-Studie vor. Sie war angetreten, um den illegalen Handel mit Kulturgut in Deutschland zu erforschen. Gefunden hat sie nichts. Die Abschlussberichte enthalten keine Hinweise auf Raubgrabungen, Terrorfinanzierung oder Geldwäsche.¹

Bereits in ihrer Projektbeschreibung aus dem Jahr 2015 nahm die ILLICID-Studie ihr angestrebtes Forschungsergebnis vorweg als sie schrieb, Gewinne aus illegalem Handel mit Kulturgütern seien ein wichtiges Standbein der organisierten Kriminalität. Es bestünden Verbindungen zum Rauschgift- und Waffenhandel, zur Geldwäsche sowie zur Terrorismusfinanzierung. Drei Jahre später ist davon nicht mehr die Rede. Raubgrabungen bzw. Plünderungen und Terrorfinanzierung sind in den Berichten noch nicht einmal erwähnt. Zur Geldwäsche heisst es an einer Stelle, sie sei aus wissenschaftlicher Sicht nicht auszuschliessen, jedoch auch nicht zwangsläufig anzunehmen.

Die Studie konzentriert sich auf antike Kulturgüter aus dem östlichen Mittelmeerraum und damit auf den Bereich, der wegen Raub-

grabungen und Plünderungen archäologischer Stätten den Anstoss zu den neuen Ein- und Ausfuhrbeschränkungen für Kulturgut gegeben hat. Lässt sich hier ein illegaler Markt relevanten Ausmasses nicht nachweisen, gilt das für die übrigen Kulturgüter, wie Gemälde, Antiquitäten, Bücher etc., die von Kulturgutschutzgesetz und EU-Einfuhrverordnung ebenfalls erfasst werden, erst recht. Die starke Regulierung des Handels hat damit ihre Grundlage verloren und erweist sich rückblickend als unberechtigt.

Ausgangspunkt der Gesetzgebung war eine Schätzung der UNESCO, wonach der illegale Handel jährlich weltweit angeblich 6 Mrd. US Dollar betragen sollte. Die Handelsverbände schätzen dagegen den jährlichen Umsatz aller seriösen europäischen und US-amerikanischen Antikenhändler zusammen lediglich auf 150 bis 200 Mio. US Dollar. Die ILLICID-Studie kommt nun für Deutschland auf 846'837 Euro pro Jahr (1,69 Mio. Euro in zwei Jahren) und bestätigt damit, dass die Aussage vom Milliardengeschäft vollkommen verfehlt ist.

In den zwei Jahren Untersuchungszeitraum konnte die Studie 6'133 Objekte aus den untersuchten Gebieten identifizieren. Da die

Studie sich nicht auf die gefährdeten Gebiete beschränkt, sondern beispielsweise auch Griechenland und Ägypten mit einbezieht, stammen lediglich 39,9 % der Objekte potentiell aus Syrien oder Irak. Mehr als die Hälfte der Objekte wurde in Konvoluten angeboten – eine Praxis, die für äusserst niedrigpreisige Objekte gewählt wird. Als Einzelstücke präsentiert wurden laut Bericht im Wesentlichen griechisch-römische und ägyptische Kulturgüter. Rechnet man die hochwertigen griechischen Vasen, römischen Gläser und ägyptischen Skulpturen heraus, bleibt vom Gesamtumsatz wenig übrig. Aus den gefährdeten Gebieten scheint also im Wesentlichen niedrigpreisige Massenware zu stammen.

Die Bemühungen der Studie um Provenienzforschung zu den Objekten bestätigen die konstanten Mahnrufe aus dem Handel, dass sich die Anforderungen des Kulturgutschutzgesetzes an die Herkunftsnachweise in der Praxis nicht erfüllen lassen. Lediglich bei 2,1 % der Objekte liess sich die Provenienz vor den gesetzlichen Stichtagen des Kulturgutschutzgesetzes verifizieren. Das hängt unter anderem damit zusammen, dass sich die Objekte bereits seit Jahrzehnten in Europa befinden und nicht aktuell aus den Gebieten ausgeführt wurden. Sie können also gar nicht über aktuelle Ausfuhrgenehmigungen verfügen. Ihre Provenienz erforscht die Studie vielmehr mithilfe alter Auktionskataloge, Lager- und Leihlisten sowie Sammlungspublicationen. Dieser Rückgriff auf vom Handel veröffentlichte Informationen zeigt, dass Auktionshäuser und Antikenhändler massgeblich zur Provenienzforschung beitragen und gerade nicht das Dunkelfeld sind, nach dem hier gesucht wird.

Konkrete Hinweise auf Akteure, Netzwerke und Handlungsroutinen sowie Gewinn- und Geldwäschepotential, die die Pilotstudie aufdecken wollte, sucht man in den Berichten vergebens. Dazu hat man nichts gefunden. Ein Freispruch für den Handel!

¹ Die Berichte abrufbar auf tib.eu unter dem Stichwort ILLICID: a) Verbundname: Illegaler Handel mit Kulturgut in Deutschland. Verfahren zur Erhellung des Dunkelfeldes als Grundlage zur Kriminalitätsbekämpfung und -prävention am Beispiel antiker Kulturgüter, Akronym: ILLICID; Teilvorhaben (TV3): Antike Kulturgüter aus dem östlichen Mittelmeerraum: Identifizierung, Klassifizierung und Dokumentation von in Deutschland gehandelten Objekten: Schlussbericht zu Nr. 3.2, BNBest-BMBF 98. b) Abschlussbericht zum Projekt ILLICID; Teilvorhaben «IT Werkzeuge».

Die Debatte II

Vermisst!

Verschollene Skulpturen aus dem Eschmun-Heiligtum bei Sidon (Libanon)

Von Rolf A. Stucky und Jean-David Cahn

Museen, Kunsthändler und -sammler verbindet die gemeinsame Wertschätzung für unser kulturelles Erbe sowie das Bestreben, Kunst- und Denkmäler zu schützen und zu bewahren. Im Verlauf der letzten Jahrzehnte sind zahlreiche Instrumente geschaffen worden, welche gewährleisten, dass das Sammeln von Kunstwerken und der Handel mit ihnen im Einklang mit dieser Grundhaltung steht. Hierzu zählt unter anderem die Praxis, Kunstwerke, die zum Verkauf angeboten werden, vom Art Loss Register prüfen zu lassen und/oder mit der Datenbank von Interpol zu vergleichen, denn es ist eine Tatsache, dass immer wieder versucht wird, geraubte oder gestohlene Werke in den legalen Kunstmarkt einzuschleusen.

So bedauerlich solche Vorfälle sind, können sie aber durchaus auch als Chance gesehen werden, denn, wenn richtig reagiert wird, kann es gelingen, entwendete Kunstwerke an ihren rechtmässigen Eigentümer zurückzuführen. Eine Voraussetzung hierfür ist die Kenntnis der Allgemeinheit davon, welche Werke vermisst werden. Das Gespräch zwischen Prof. Dr. Rolf A. Stucky und Jean-David Cahn über die Restitution von Skulpturen aus dem Eschmun-Heiligtum bei Sidon (CQ 3/2019, S. 4-6) hat jedoch deutlich gemacht, dass Informationen über vermisste Kunstwerke oftmals nur schwer zugänglich sind.

Aus diesem Grund publizieren wir in Absprache mit der libanesischen Antikenbehörde auf den folgenden Seiten Skulpturen und Reliefs aus dem Eschmun-Heiligtum, die während des libanesischen Bürgerkriegs (1975-1990) verschwanden und seither verschollen sind. Eine solche Zusammenarbeit zwischen Behörden und Handel findet erstmalig statt und wir hoffen, dass diese proaktive Kooperationsweise zukunftsweisend sein wird.



D4



C16

Kontakt

Wir bitten alle, die Kenntnis vom Verbleib eines dieser Werke haben, sich an eine der folgenden Personen oder Institutionen zu wenden:
Sarkis el-Khoury, Directeur Général des Antiquités du Liban, Beirut: sarkis.khoury@dga.culture.gov.lb
Hind Younes, Direction Générale des Antiquités du Liban, Beirut: hind.younes@dga.culture.gov.lb
Direction Générale des Antiquités du Liban, Beirut: info@dga.culture.gov.lb
Prof. Dr. Rolf A. Stucky, Emeritus Fachbereich Klassische Archäologie, Universität Basel: rolf-a.stucky@unibas.ch

Die Ziffern bei den Abbildungen entsprechen den Katalognummern in Rolf A. Stucky, *Die Skulpturen aus dem Eschmun-Heiligtum bei Sidon*. *Antike Kunst*, Beiheft 17, 1993. Die Buchstaben mit Ziffern entsprechen denjenigen in Rolf A. Stucky et al., *Das Eschmun-Heiligtum von Sidon*. *Architektur und Inschriften*. *Antike Kunst*, Beiheft 19, 2005.



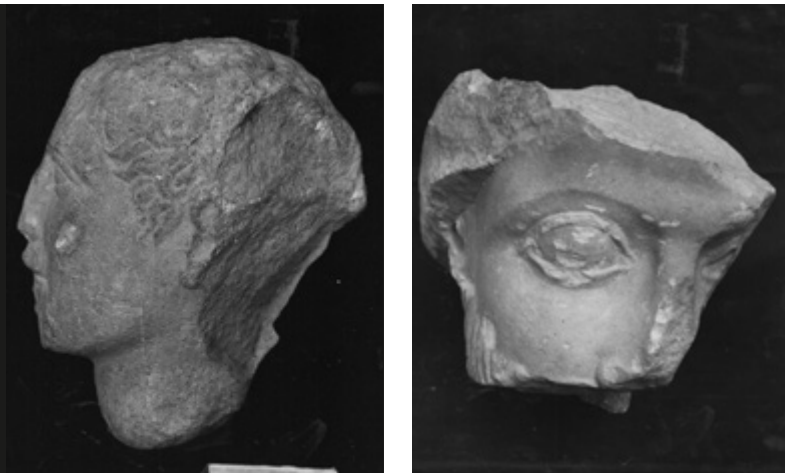
17



160



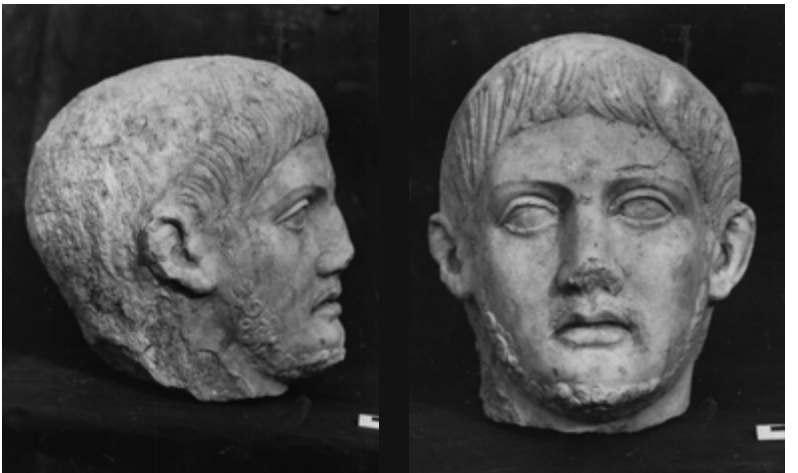
161



B42



162



179



198



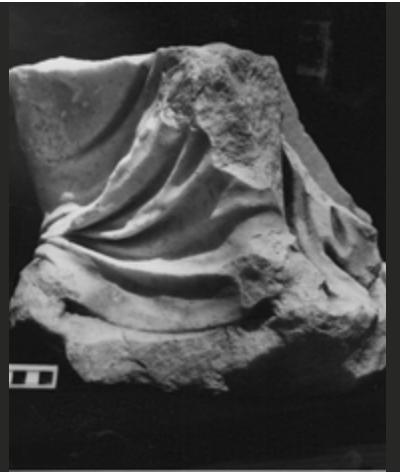
214



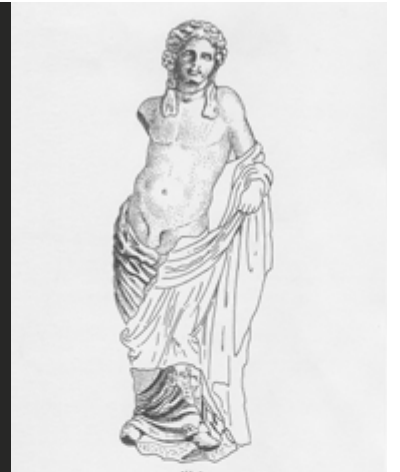
85



86



87



85-87 zusammen



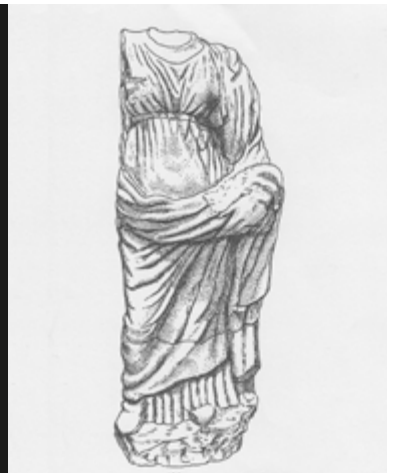
147



74



75



74-75 zusammen



137



143



146



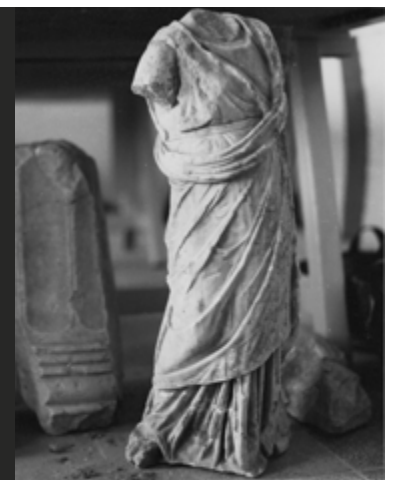
193



250



193



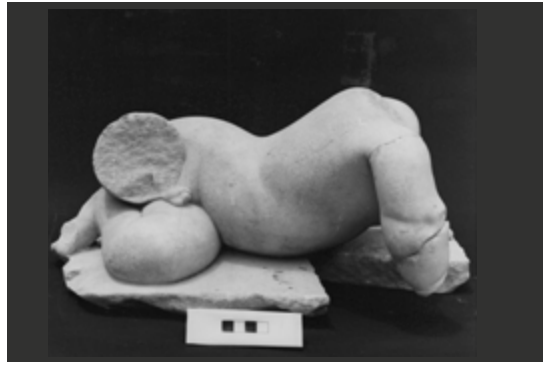
193



250



99



103



114



118



183



B34



249



D1



51



248

Rezept

Die Kunst des *mageiros*

Von Yvonne Yiu



Linsen, pochierter Fisch und Maulbeersosse. SCHALE. Dm. 25,5 cm. Ton. Westgriechisch, 4. Jh. v. Chr. CHF 1'700. TELLER. Dm. 12,5 cm. Ton. Attisch, 400-375 v. Chr. CHF 600. FLASCHE. H. 21,5 cm. Glas. Römisch, 1.-2. Jh. n. Chr. CHF 2'900. KLEINE SCHALE. H. 4,3 cm. Glas. Römisch, 1.-3. Jh. n. Chr. CHF 2'600.

«Noch keiner kam, wenn er mal einen Koch (*mageiros*) beleidigt hat, straflos davon; denn unsre Kunst ist irgendwie dem Heiligen verwandt. Mit einem Tischbediensteten (*trapezopoios*) kannst du machen, was du willst», sagt der Koch Sikon mit einer gewissen Genugtuung, als er erfährt, dass der rüpelhafte Kneemon in einen Brunnen gefallen ist, nachdem er sich geweigert hat, ihm einen Topf auszuliehen. (Menander, *Dyskolos* 644-7).

Die Verbindung zum Sakralen, mit der sich die Köche der Mittleren und Neueren Attischen Komödie gerne brüsten, führt zum Ursprung des Berufes des *mageiros* zurück, der ab dem 5. Jh. v. Chr. in Schriftquellen fassbar wird. In der griechischen Antike war das Schlachten eines Tiers stets mit einer Opferhandlung verbunden, bei der bestimmte Stücke den Göttern verbrannt wurden; anschliessend wurde das restliche Fleisch zubereitet und verzehrt. In homerischer und archaischer Zeit übernahmen die Männer eines Haushaltes (*oikos*) diese Verrichtungen und bei staatlichen Opfern fiel diese Aufgabe dem Priesteradel zu. In der *Ilias* und *Odyssee* wird beschrieben, wie Herolde (*kerykes*) die Opfertiere heranführen, opfern und das Mahl zubereiten, während Austeiler (*daitroi*) das Fleisch an die Anwesenden verteilen (*Il.* 3.116-8, 18.558-9, *Od.* 17.331-5). Es wird angenommen, dass diese Funktionen nur gelegentlich und anlassbedingt ausgeübt wurden, es sich also nicht um eine berufsmässige Tätigkeit handelte. Allmählich setzte eine

Professionalisierung ein, möglicherweise zunächst, indem in stark frequentierten Heiligtümern Einheimische den Opfernden zur Hand gingen. So heisst es beispielsweise von den Bewohnern Delos', «dass sie für diejenigen, die zu den heiligen Handlungen erschienen, die Dienste der *mageiroi* und Tischbediensteten übernahmen.» (Athenaios, *Deipnosophistai* 172f). In klassischer Zeit schliesslich, hatte das Berufsbild des *mageiros* feste Konturen angenommen. Es war so selbstverständlich, worin seine Tätigkeit bestand, dass sie sich sogar für sophistische Trickfragen eignete. Sokrates berichtet von einem Streitgespräch mit Euthydemos: «Weisst du also, sprach er, was jedem Künstler zukommt? Wem kommt schlachten und abledern, und das kleine Fleisch zerlegen, kochen und braten zu? – Dem *mageiros*, sprach ich. – Wenn man nun einem tut, was ihm zukommt, so tut man doch Recht? – Gewiss. – Und dem *mageiros*, sagst du, kommt schlachten und abledern zu? Hast du das zugegeben oder nicht? – Freilich habe ich es zugegeben, aber sieh es mir nur nach. – Offenbar also, fuhr er fort, wenn jemand den *mageiros* schlachtet, zerlegt, kocht und bratet: so tut er ihm was ihm zukommt. – O Poseidon! rief ich aus, jetzt hast du deiner Weisheit die Krone aufgesetzt!» (Platon, *Euthydemos* 301c-d).

Ein abgründiges Bild des *mageiros*, der die im platonischen Dialog beschriebenen Aufgaben – das Schlachten, Zerlegen, Braten und Kochen – kunstvoll beherrscht, zeichnet Eu-

ripides in seinem Satyrspiel *Kyklops* (411/408 v. Chr.). In Anlehnung an Homers *Odyssee* handelt das Stück von der Begegnung des Odysseus mit Polyphem. Der einäugige Riese beschuldigt den Helden und seine Gefährten des Diebstahls und treibt sie in seine Höhle, um sie zu opfern, und zwar «keinem Gott als mir allein und meinem Bauch da, aller Götter grössestem». Fachgerecht verwendet der «Höllenkoch» (*Aidou mageiros*) die für den Vollzug eines Opfers notwendigen Gerätschaften: das Schlachtbecken (*sphaigeion*), in dem das Blut aufgefangen, die Doppelaxt (*pelekys*), mit der das Opfer getötet, und das Opfermesser (*machaira*), mit dem das Fleisch zerteilt wird. Seine Sachkenntnis erstreckt sich auch auf die Zubereitung: Mit der Vorfreude eines Gourmets brät er die zarten Stücke am Feuer, «ein Festschmaus heiss von den Kohlen», während er die zähen Glieder in den Kessel wirft, um sie «schmelzend zart [zu] kochen». (Euripides, *Kyklops* 243-6, 335, 394-404).

In Kratinos' *Odysseis* (vor 423 v. Chr.), einer fragmentarisch erhaltenen Parodie desselben Stoffes, werden nicht allein die Kochtechniken des Zyklopen, sondern auch die Würzsossen, in die er das Fleisch tunkt, aufgeführt: «Dafür ergreife ich euch allesamt, euch getreue Gefährten, röste euch, koche und grille euch, brate euch kräftig, tauche euch in Meer-/Salzwasser (*alme*), und Essigsalzwasser (*oxalme*) und warmes Knoblauchsalmwasser (*skorodalme*). Und wer mir von allen am schmackhaftesten erscheint, den verspeise ich!» (Ath. 385c-d/Edmonds, Cratinus Fr. 143).

Polyphems Würzsossen (Ath. 385c-d/Edmonds, Cratinus Fr. 143)



Alme: Meerwasser filtrieren und abkochen. Alternativ 4 g Meersalz in 100 ml Wasser auflösen. **Oxalme:** Essig und *alme* im Verhältnis 1:1 mischen. Diese Sosse wurde nicht nur für Fleisch, sondern auch für Fisch verwendet: «Als nun auch ein grosser Fisch in *oxalme* aufgetragen wurde, bemerkte [einer der Gäste], dass jedes Fischgericht, das mit einer *oxalme* an-

gerichtet wird, höchst schmackhaft sei.» (Ath. 385b). **Skorodalme**: 4 Knoblauchzehen pressen und mit 2 EL Meerwasser vermischen. Diese Sosse mag eine Urform der *skorodalia*, einer im modernen Griechenland beliebten Knoblauchsosse, sein. **Skorodalia**: 4 Scheiben Weissbrot in Wasser einlegen und zusammen mit 4 Knoblauchzehen, 4 EL Olivenöl, 2 EL Essig und ½ TL Salz pürieren.

Obwohl der Zyklop sowohl bei Kratinos als auch bei Euripides sich wie ein geschickter *mageiros* gebärdet, ist er dies selbstredend nur im übertragenen Sinn. Auch sonst tritt in der Alten Komödie ein richtiger *mageiros* nie in Erscheinung. Nur gelegentlich wird von bestimmten Figuren gesagt, sie würden in der Art eines *mageiros* handeln. So fragt beispielsweise der Chor, der Dikaiopolis bei seinen Vorbereitungen für das Choenfest beobachtet: «Hörst du, wie er kochkünstlerisch (*mageirikos*), feinschmeckerisch und schmauserisch geschäftig ist?» (Aristophanes, *Acharner*, 1015-7). Erst in der Mittleren und Neuen Attischen Komödie, bei der das Augenmerk stärker aufs Alltägliche als aufs Politische gerichtet wird, tritt der Berufskoch ins Rampenlicht. Eingebildet und geschwätzig schwingt er gerne grosse Reden, oftmals zur Verzweiflung des Gastgebers, der entnervt den Wortfluss zu unterbrechen versucht: «Schneid nicht meine Ohren, sondern das Fleisch klein!» oder erschlagen aufstöhnt: «Mit all Deinen Pfannen und *kandauloi* und Darmhäuten ist das Vergnügen vorbei bevor das Fest beginnt!». (Ath. 386a, 516c/Edmonds, Alexis Fr. 172-3).

In den Städten boten *mageiroi* ihre Dienste auf dem Marktplatz an und wurden von Gastgebern gemietet, die ein Festessen geben oder opfern wollten. Der Wettbewerb war gross und so scheuten sie sich nicht, einander schlecht zu machen. «Als ich heute einen *mageiros* anheuerte», erzählt ein Gastgeber, «hörte ich all die Beleidigungen, mit denen sie ihre Konkurrenten überhäuften: der eine hatte keine feine Nase für gekochte Gerichte, der andere einen verdorbenen Gaumen, einer hat seine Zunge mit ungebührlichen Gelüsten nach Gewürzen beschmutzt, oder «zu viel Salz», «zu viel Essig», «eine zu grosse Vorliebe für Süsses», «lässt das Fleisch anbrennen», «kann den Rauch nicht ertragen», «fürchtet das Feuer». (Ath. 661f/Edmonds, Poseidippus Fr. 1). Umgekehrt brüsten sich die Köche in der Komödie gerne mit ihren kulinarischen Meisterleistungen. Der *mageiros* in *Die Brüder* des Hegesippos erzählt beispielsweise: «Wenn ich bei einem Leichenschmaus gerade meinen Dienst versch', dann nehme ich, sobald von der Bestattungsfeier sie in ihrer Trauerkleidung heimgekommen sind, den Deckel von dem Topf, und so versetze ich, die eben noch am Weinen waren, gleich in Fröhlichkeit, wie wenn sie eine Hochzeit feierten. – Wenn Du nur Linsenbrei, sag' an, und

nur Sardellen bringst? – Das sind für mich ja Nebensachen. Wenn ich aber mal die Küche selbst nach meinem Gusto führe, wirst Du sehen, Syros, dass wie einst bei den Sirenen keine menschliche Nase bei einem solchen Duft durch diesen Engpass durchzugehen imstande sein wird. Jeder, der vorübergeht, wird gleich an meiner Küchentür, mit offenem Munde festgenagelt stehenbleiben, sprachlos bis ein Freund, der sich die Nase zugestopft, herbeieilt und ihn weiterzieht.» (Ath. 290b/Edmonds, Hegesippus Fr. 1).

Linsenbrei (*phake*) (nach Ath. 290d/Edmonds, Hegesippus Fr. 1)



300 g eingeweichte Linsen in 5 dl Brühe garkochen. Der Stoiker Chrysispos von Soloi empfiehlt die Zugabe von Zwiebeln; der Vorsokratiker Zenon von Elea mag seinen Brei mit reichlich Koriandersaat; beim Komödiendichter Antiphanes wird er mit aufgeschnittener Wurst serviert und die jungen Männer Athens mögen ihn mit einem Schuss Essig. Letztere soll man meiden, warnt ein *mageiros* seinen Lehrling, wenn sie «ein Essen gegen Beiträge» veranstalten, d. h., wenn jeder «was er so bei sich findet, in den Sammeltopf wirft», um das Gelage zu finanzieren. Denn, dann hat man «Dienst die ganze Nacht. Und wenn du deinen Lohn einforderst, sagt er «am Linsenbrei war kein Essig». Wieder bittest du. «Du wirst als erster, sagt er, «gewaltig Prügel kriegen.» (Ath. 158b, 160d, 292d/Edmonds, Diphilus Fr. 43).

Richtig in Fahrt kommen die *mageiroi* der Komödie, wenn es um das Kochen von Fisch geht. Der *mageiros* in Philemons *Soldat* beispielsweise erzählt verzückt von einer *tour de force* des Minimalismus: «Mich überkam der Wunsch, hierher zu kommen und der Erde und dem Himmel kundzutun, wie ich die Köstlichkeit bereitete! Wie zart ist doch der Fisch, den ich erstanden und dann vorgesetzt! Nicht erst gewürzt mit Käse, nicht mit Kräutern überbacken, sondern wie er war, als er noch lebte, so sah er gebraten aus.» Entsprechend verrückt sind die Gäste nach dieser köstlichen Speise: «Als da der erste von den Gästen den Genuss gewahrt, den das Gericht versprach, da sprang er auf und lief mit seinem Stück im Kreis umher und andre stürzten hinterdrein. Man schrie laut auf, denn manche nahmen etwas weg, und

manche hatten nichts.» (Ath. 288d-f/Edmonds, Philemon Fr. 79). In den *Eingeschlossenen Frauen* des Sotades glänzt hingegen der *mageiros* durch üppige Vielfalt. In einem epischen Monolog erläutert er, wie er 14 verschiedene Sorten Fische und Krustentiere zubereitete: «Zuerst nahm ich mir Krabben; diese alle briet ich auf dem Rost. Ein grosser Hai ward hergenommen und von dem briet ich das Mittelstück, das Restliche jedoch das koche ich nachdem die Maulbeersosse zubereitet ist. Dann bringe ich zwei riesige Köpfe vom Graufisch, lege sie in eine grosse Pfanne, füge ein paar frische Kräuter zu, dann Kümmel, Salz und Wasser wie auch Öl. [...] Der Kalamar ist gekocht mit einer Hackfleischfüllung eine Köstlichkeit, wie Flossen eines Tintenfisches, wenn sie zart gebraten sind [...]. Nach dieser kulinarischen «Aristie» stellt er zufrieden fest: «Was bleibt noch übrig? Nichts! Das ist die ganze Kunst!» (Ath. 293a-e/Edmonds, Sotades Fr. 1).

Pochierter Fisch mit Maulbeersosse (nach Ath. 293b/Edmonds, Sotades Fr. 1)



Den Fisch in einem Sud aus 3 dl Wasser, einem Bund frischen Kräutern, ½ TL Kümmel, ½ TL Salz und 1 EL Olivenöl ca. 8 Minuten pochieren. Für die Maulbeersosse 200 g schwarze Maulbeeren mit 1 EL Honig köcheln bis die gewünschte Konsistenz erreicht ist.



KOMÖDIENSCHAUSPIELER, VIELLEICHT EIN KOCH.
H. 8,7 cm. Bronze. Griechisch, 4. Jh. v. Chr. CHF 14'500

Ideal und Individuum

Jeden Monat Neues auf
www.cahn.ch



KOPF EINES KYKLADENIDOLS. H. 10,2 cm. Marmor. Kopf eines Idols des frühen Spedos-Typs. Solche Skulpturen wurden meist auf den kykladischen Inseln wie Naxos hergestellt. Es gibt aber auch vereinzelt Funde auf Kreta und dem griechischen Festland. Von vorne betrachtet hat das Gesicht ein konvexes Profil mit ausgeprägten, ovalen Wangen. Die Stirn ist am Scheitel horizontal abgeflacht. Die leichte Neigung der Stirn setzt sich in der ausgeprägten langen, senkrechten Nase ab. Der Hinterkopf ist glatt und senkrecht. Erhaltener Kopf; einige Verfärbungen entlang der linken Seite des Gesichts. Ehem. Privatslg. Connecticut, USA, erworben London 2012; vorm. Privatslg., Belgien, 1990er; davor N. Koutoulakis, Schweiz, 1960er; danach durch Vererbung weitergegeben. Griechenland, Kykladen, frühkykladisch II, 2600–2500 v. Chr. CHF 38'000



STATUETTE EINES KOUROS. H. 10,9 cm. Bronze. Der nackte Jüngling steht in streng frontaler Ausrichtung auf einer viereckigen Plinthe und nimmt die für Kouroi typische, noch recht statische Haltung ein. Die Arme sind gesenkt, die Hände an die Oberschenkel gelegt. Das linke Bein wird in Schrittstellung leicht vorgesetzt. Die kräftigen Proportionen von Schultern und Beinen bilden einen reizvollen Kontrast zur schlanken Taille. Den Kopf ziert eine kappenartige Frisur, die durch feine Einritzungen in einzelne Strähnen differenziert ist. Unterhalb des Nackens ist das Haar kunstvoll in sechs Reihen gelegt, die bis auf die Schultern herabreichen. Mandelförmige Augen, eine feine Nase, volle Lippen und ein markantes Kinn charakterisieren das schlanke Gesicht. Ein Loch in der Plinthe sowie deren leichte Krümmung weisen darauf hin, dass die Figur ursprünglich als Aufsatz diente. Bestossen. Ehem. Slg. Thétis, Genf, Schweiz, erworben vor 1970. Publiziert: J.-L. Zimmermann, Collection de la Fondation Thétis (Genf 1987) 146, Nr. 71 mit Literatur. Ostgriechisch, Mitte 6. Jh. v. Chr. CHF 9'500



STATUETTE EINES JÜNGLINGS MIT EINER PANFLÖTE. H. 10,1 cm. Bronze. Aufrecht stehender junger Mann, das Gewicht auf beiden, eng stehenden Beinen ruhend. Linker Fuss leicht nach vorne gerückt. Mit der linken Hand hält der Junge die Panflöte vor die Brust; der rechte Arm hängt leicht angewinkelt herab. Details des Gesichtes nachträglich eingekerbt. Durch die Füße und am Oberkopf feine Bohrungen. Rechte Hand und linker Vorderfuss abgebrochen. Ehem. Slg. Meierhans, Zürich, gekauft 1982 von Wölfl und Hiermann, Wissenschaftliche Instrumente. Cahn Auktion 4, 2002, Los 340. Etruskisch, 490–470 v. Chr. CHF 6'800





ATTISCHE ROTFIGURIGE LEKYTHOS, IN DER ART DES LM-MALERS. H. 22 cm. Ton. Elegant geformte Lekythos mit einer Frau, die nach rechts eilt und eine mit geometrischen Mustern verzierte Schatulle in ihrer ausgesteckten rechten Hand hält. Sie trägt einen dünnen Chiton, Armspangen und einen Ohrhring. Ihr Haar ist zu einem Knoten zusammengebunden. Restaurierung am Henkel. Ehem. Slg. Levylle, Frankreich, frühes 20. Jh. Spätestens seit 1981 bei Jacques Schulman. Publ.: Verkooplijst met vaste prijzen, Kat. 220, Amsterdam 1981, S. 12, Nr. 29. Danach Dr. und Frau Louk van Roozendaal, Holland, 1983–2018. Attisch, ca. 420 v. Chr. CHF 8'800

KLEINE ROTFIGURIGE KYLIX MIT SPORTLERN. Dm. 16,5 cm. Ton. Schale mit doppelt profiliertem Standing, hoher Wandung und zwei Schlaufenhenkeln. Innen rundes, doppelt gerahmtes Bildfeld: Athlet vor einer Stele in einer Palaestra nach rechts auf Grundlinie ausschreitend, die rechte Hand in die Seite gestemmt, in der linken eine Strigilis emporhaltend. Aussen in der Mitte je ein Athlet, gerahmt von Ranken mit stilisierten Lotosblüten, die unter den Henkeln in je eine Palmette münden. Darunter umlaufender, roter Streifen. An der Unterseite konzentrische Streifen verschiedener Breite um einen Punkt; tongrundige Streifen sowie Henkelinnenseiten und Fläche zwischen den Henkeln partiell gerötet. Zusammengesetzt. Ein Wandfragment ergänzt; Nähte partiell geschlossen. Ehem. Privatslg., erworben bei Charles Ede Ltd., London, 1977. Attisch, um 430–420 v. Chr. CHF 12'000



VOTIVKOPF. H. 27 cm. Terrakotta (rötlich-grauer Ton mit schwarzen Einschlüssen). Verschleierter Kopf mit Hals und Büstenansatz. Matrizengeformtes, geschlechtsunspezifisches Gesicht mit schmalen, von kräftigen Lidern gerahmten Augen, hohen Wangen und schmalen Mund mit vollen Lippen. Kurzes, kleinteilig gelocktes Haar, das über der Stirn etwas aufgeworfen ist und unterhalb der Ohren in Erscheinung tritt. Darunter in flachem Relief die Enden einer Binde. Rückseite gewölbt; Oberfläche glattgestrichen. Brennloch an Oberseite. Votive dieser Art waren in Heiligtümern aufgestellt und sind in spätklassischer und hellenistischer Zeit in Etrurien und Mittelitalien weit verbreitet. Ergänzung am Büstenansatz. Kleinere Ausbrüche. Vorm. Privatslg. Yvette und Jacques Deschamps, Frankreich. Etrurien oder Mittelitalien, 4.–3. Jh. v. Chr. CHF 6'800



FRAGMENT EINES PTOLEMÄISCHEN HERRSCHERS. H. 8 cm. Fayence. Im Hochrelief gearbeiteter Mann mit weit nach links gewendetem Kopf. Er trägt Muskelpanzer, Chlamys und Schwert. Die Physiognomie und die kontextuelle Einordnung des Fragmentes identifizieren den Dargestellten, zusammen mit der Kopfbinde, als ptolemäischen Herrscher. Von einem Fayencegefäß, von dem noch der Ansatz der Wandung erhalten ist. Die Ptolemäerkannen sind eine durch Material, Dekoration und Ikonographie in sich geschlossene Gruppe von im 3.–2. Jh. v. Chr. in Ägypten produzierter Reliefkeramik. Üblicherweise sind ptolemäische Herrscherinnen dargestellt, während männliche Dynastievertreter die Ausnahme bilden. Ehem. Slg. Paolo Morigi (1939–2017), Casa Calao, Lugano, Schweiz. Ägypten, ptolemäisch, 3.–2. Jh. v. Chr. CHF 7'000



KOPF EINES BÄRTIGEN MANNES. H. 9 cm. Terrakotta. Matrizengeformtes Männergesicht mit Stirnhaarlocken. Der Vollbart separat angesetzt und durch runde bis halbmondförmige Eindrücke mit dem Modellierholz strukturiert. Wohl von einem Tarentiner Symposiasten, einer Gruppe von Terrakotten in Form gelagerter Männer, die im 5.–4. Jh. v. Chr. in Tarent produziert worden sind und sich durch einen aufwendigen Kopfschmuck auszeichnen (an unserem Exemplar verloren). Rückseite nicht ausgearbeitet. Oberlippenbart verloren. Vorm. Privatslg. Tom Virzi (1881–1974), New York. Danach Galleria Casa Serodine, Ascona, Schweiz, 1994. Danach Privatslg. Schweiz. Publ.: Casa Serodine, Ascona, Kat. Terrakotten aus Westgriechenland, 1.4.–23.5.1994, Nr. 53. Westgriechisch, spätes 5.–1. Hälfte 4. Jh. v. Chr. CHF 5'500



TETRADRACHME, ANTIOCHOS VII EUERGETES. 20 g. Silber. Av.: Kopf des Seleukiden Antiochos VII Euergetes mit Haarbinde nach re. Rv.: ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ ΕΥΕΡΓΕΤΟΥ. Stehende Athena nach links, mit Helm, Lanze und angelehntem Schild. In der vorgestreckten Rechten eine bekränzende Nike. Darunter Monogramme HPA und AB. Umlaufender Lorbeerkranz. Ehem. Slg. Stanley D. Scott. Tarsos, 138–129 v. Chr. CHF 2'600



SILBERRING MIT KNABENPORTRÄT. Dm. max. 1,9 cm. H. 2,1 cm. Silber, teilvergoldet. Ovale, durch Rille zum Rand hin abgesetzte Ringplatte. Eingraviert ist die Büste eines Knaben nach links mit kurzem, glatten Haar und ins Gesicht gekämmten Haarsträhnen. Charakteristische Knabenfrisur der trajanischen Zeit. Intakt. Ehem. Privatslg. S. Y., Nordwest-London, erworben vor 2000. Römisch, spätes 1.–frühes 2. Jh. n. Chr. CHF 3'800



GEMME MIT FRAUKOPF. H. 1,3 cm. Karneol. Ovale Gemme aus orangenem Karneol mit der Büste einer Frau nach rechts. Ihr Haar ist hinten am Kopf zu einem Dutt geformt, wie es für die antoninische Zeit typisch ist. Gewisse Gesichtszüge und die Frisur sind den Münzporträts der Kaiserin Crispina, der Frau des Commodus, ähnlich. Die Qualität der technischen Ausführung ist ausserordentlich hoch. Ehem. Privatslg. Koppenwallner, Köln, Deutschland, aus dem Nachlass des Vaters. Römisch, 2. Jh. n. Chr. CHF 4'800



RELIEFKOPF DES KAISERS MARC AUREL. H. 19 cm. Marmor. Qualitätvoll gearbeitetes, leicht unterlebensgrosses, linkes Kopfprofil des Kaisers Marc Aurel (reg. 161–180 n. Chr.) mit kurz gelocktem Haar und einer Barttracht, die einen geritzten Schnurrbart und einen zusammengewachsenen, plastisch erhabenen Wangen- und Kinnbart kombiniert; tief herabgezogene Augenlider und hoch ausladende Brauenbögen. Das Fragment ist möglicherweise mit einem offiziellen Staatsmonument in Verbindung zu bringen, mit dem sich der Kaiser in der Öffentlichkeit präsentierte und das gleichzeitig der Legitimierung seiner Autorität diene. Die berühmten, heute im Treppenaufgang des Konservatorenpalastes auf dem Capitol in Rom eingemauerten Reliefs, die den Kaiser mal beim Aufbruch in den Krieg (*profectio*), mal beim Opfern oder auch bei der Ankunft nach gewonnener Schlacht (*adventus*) zeigen, mögen einen repräsentativen Eindruck von solchen sog. «historischen Reliefs» vermitteln. Am Oberkopf ein rundes Bohrloch. Rückseite geglättet und gepickt. Nase, Kinn und Lippen bestossen. Rötliche Patina. Ehem. Privatslg. M. U., Paris, erworben in den 1980er Jahren. Römisch, um 145–160 n. Chr. CHF 22'000

KOPF EINER FRAU MIT KUNSTVOLLER FRISUR. H. 4,7 cm. Rötlicher Ton. Der Kopf wird von der kunstvoll gestalteten, voluminösen Haarmasse dominiert, bei der es sich sehr wahrscheinlich um eine Perücke handelt. Sie ist in mehrere schmale Segmente gegliedert, die sich vom Mittelscheitel aus in alle Richtungen orientieren und über der Stirn wellenförmig abschliessen. Quergestrichelte Rippen geben der Frisur zusätzlich Struktur. Über dem Nacken ist das Haar zu einem breiten Dutt zusammengefasst. Das rundovale, füllige Gesicht mit deutlichem Ansatz eines Doppelkinns charakterisieren flachgedrückte Kugelaugen unter vorgewölbten Brauen, kräftige Wangen und ein schmaler Mund mit vollen Lippen. Ohrschmuck in Kugelform. Zwei kleine Bestossungen. Ehem. Privatslg. Jacline Mazard, New York, USA, 1975–2016. Römisches Ägypten, 3. Jh. n. Chr. CHF 1'800



Highlight

Eine Kostbarkeit zur Geburt

Die römische Kaiserin Faustina Minor im Porträt einer Gemme

Von Martin Flashar

Geschnittene Steine, Gemmen und Kameen, können etwas besonders Exquisites sein. Es gibt sie auch in schlichter Ausführung, als Zeugnisse des Volksglaubens zum Beispiel, in Form gleichsam magischer Amulette. Aber wenn, wie bei dem vorliegenden Stück, in winzigem Format von nur zwei Zentimetern eine weibliche Porträtbüste in solch aussergewöhnlicher Qualität und Detailfreude zu erkennen ist, steht nur ein Kaiserbildnis zur Debatte. Um es vorwegzunehmen: dasjenige der Faustina der Jüngeren.

Annia Galeria Faustina wurde um 130 n. Chr. geboren; sie war die (gleichnamige) Tochter der Faustina der Älteren – weshalb sie fortan Faustina Minor hiess – und deren Ehemann, des römischen Kaisers Antoninus Pius (reg. 138 bis 161 n. Chr.). Faustina Minor, Gattin des Mark Aurel (reg. 161 bis 180 n. Chr.), fand in den antiken Quellen oftmals eine negative Bewertung, überraschend für die Gattin des so positiv als Intellektuellen und «Philosophen auf dem Thron» akzeptierten Aurelius, der die bemerkenswerte Schrift der «Selbstbetrachtungen» in der Tradition der Stoa hinterliess. Das schlechte Etikett der Faustina ist offenbar darauf zurückzuführen, dass ihr Sohn Commodus als nachfolgender Kaiser ein zwielichtiges Image in den antiken Quellen erhielt, nicht zuletzt wegen seiner Auftritte im Amphitheater.

Im Zuge der geradezu obsessiven dynastischen Zwänge bei den sogenannten Adoptivkaisern spielte die Nachkommenschaft eine eminente Rolle. Das Problem hatte sich schon bei Hadrian (reg. 117 bis 138 n. Chr.) gezeigt, der weder leiblichen Sohn noch Tochter besass, weshalb er kurz vor dem eigenen Tode eilends Antoninus adoptierte. Mit Faustina Minor wurde aber alles anders: Sie gebar dreizehn Kinder. Nicht alle überlebten lange, manche starben schon kurz nach der Geburt. Allein, es blieb ihr ein «Verdienst», das auch damals gewürdigt wurde. Dem Archäologen Klaus Fittschen ist es zu verdanken, in einer epochalen Studie die Münzbildnisse der Faustina Minor nicht nur dekliniert und geschieden, sondern ihren jeweiligen historischen Ort und Anlass just mit diesen Kindsgeburten in Verbindung gebracht zu haben. Warum sollten ansonsten einer Frau (wenngleich Kaiserin) immerhin neun Bildnistypen zuteilwerden?

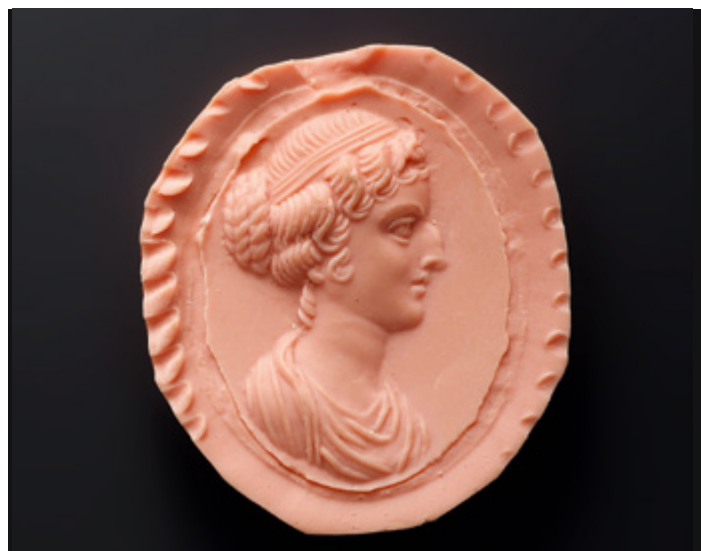
Als Bestätigung tritt hinzu, dass auf den Faustina-Münzen gern *Fecunditas*, die Personifikation der Fruchtbarkeit, auf den Rückseiten eingeführt wird: als stehende weibliche Gewandfigur mit Szepter und einem Kleinkind im Arm. Die Analyse des hochgradigen Karneols zeigt folgende Details des Kopfes und der Frisur im Profil: einen Oberkopf, bei dem von der Kalotte aus die Haare in parallelen Strähnen nach aussen gestrichen sind (keine Anzeichen der «Melonenfrisur» wie bei den frühen Faustina-Porträts); ein dreifach konturiertes Haarband, jedenfalls kein «kronenartiges» Diadem; einen Knoten, der aus geflochtenen und nicht einfach nur eingeschlungenen Strähnenbündeln besteht; einen kleinen, leicht eingerollten Zopf, der in den Nacken fällt; eine zweigeteilte Haaranordnung von der Stirn über die Schläfe nach hinten: vorn spiralförmiger Wirbel von oben nach unten, nach hinten dann leicht eingekrümmte Parallelsträhnen.

Im Durchblick über die keineswegs leicht zu scheidenden Porträts ergeben sich am ehesten Übereinstimmungen mit dem Bildnistypus Nr. 8, geschaffen im Jahr 162 n. Chr. aus Anlass der Geburt des Sohnes Annius Verus. Faustina verstarb 176 n. Chr.

Ein Indiz für die Wertschätzung der römischen Kaisergemmen insgesamt ist übrigens, dass sie bei den Merowinger- und Frankenkönigen noch im 9. Jahrhundert zur Besiegelung amtlicher Dokumente Verwendung fanden, wobei gelegentlich eine zusätzliche Beischrift mit Bezug auf einen antiken Herrscher fixiert war. Dieser Gebrauch bleibt ex-



ANHÄNGER MIT DEM PORTRÄT DER KAISERIN FAUSTINA DER JÜNGEREN. H. 2,6 cm. Gold, Karneol. Römisch, um 162 n. Chr. CHF 40'000



Im Abdruck der Gemme wird die Qualität der Schneiderei besonders deutlich.

klusiv, ist allerdings ein wertvoller Beleg für Bildtraditionen, die über die römische Antike bis weit ins Frühmittelalter reichen.

Klaus Fittschen, Die Bildnistypen der Faustina minor und die *Fecunditas Augustae*, Abh. der Akad. der Wiss. Göttingen, Philolog.-Histor. Klasse, Dritte Folge Nr. 126 (Göttingen 1982); Stefan Priwitz, Faustina minor – Ehefrau eines Idealkaisers und Mutter eines Tyrannen (Bonn 2009).