

Editorial

Liebe Leserinnen und Leser

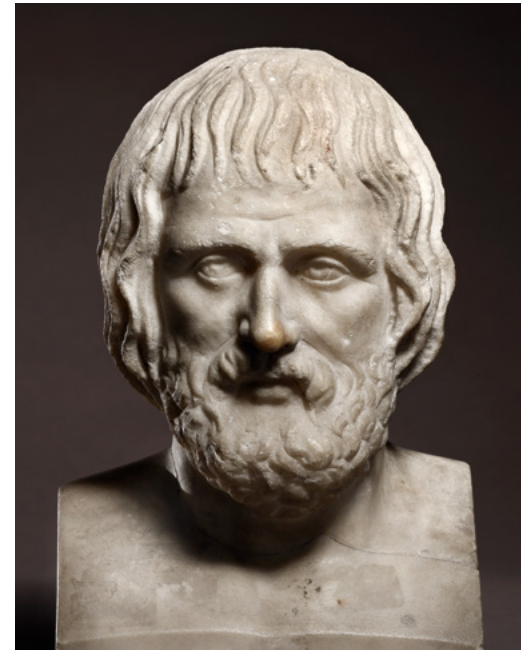
Es hat mich sehr gefreut, viele von Ihnen an der TEFAF Maastricht zu sehen. Die Messe verlief für uns sehr erfolgreich und auch generell war sie von einer guten Stimmung und starken Verkäufen geprägt. Dieses Jahr wurde ein neues Besucherregime mit zwei Eröffnungen ausprobiert, das entgegen meinen Befürchtungen sehr angenehm war, da es den Besuchern ermöglichte, ohne Gedränge und Hektik die Kunst anzuschauen.

In zahlreichen Gesprächen mit Kunden ist mir die Frage gestellt worden, weshalb wir Nettopreise angeben. Die Gründe hierfür liegen in der uneinheitlichen Handhabung der Mehrwertsteuer für Kunst in den verschiedenen EU-Staaten. Auch wenn die Materie etwas trocken ist, möchte ich Ihnen einen kleinen Einblick in die komplexen Zoll- und Steuerprozeduren geben, die hinter den glänzenden Kulissen einer Messe ablaufen.

Wenn wir als Schweizer Galerie an einer Messe im EU-Raum ausstellen, müssen alle Kunstwerke temporär eingeführt werden. Wird ein Stück an der Messe an einen Käufer ausgeliefert, so wird das Werk definitiv eingeführt und die Mehrwertsteuer des Landes, in dem der Verkauf stattfand, wird fällig. Jedes Land hat einen eigenen Steuersatz für antike Kunst: 5 % in Grossbritannien, 5,5 % in Frankreich, 6 % in den Niederlanden, 7 % in Deutschland, 10 % in Italien und 24 % in Griechenland. Es ist nicht ohne Ironie, dass ausgerechnet die Länder, die daran interessiert sind, dass «ihre» Kultur von den Bürgern im eigenen Land gesammelt wird, die höchsten und somit prohibitivsten Steuersätze haben. Erschwerend kommt hinzu, dass es

zum Teil widersinnige Definitionen gibt, was Kunst ist. In Deutschland etwa gelten Gebrauchsgegenstände nicht als Kunst. Skulpturen sind in den Augen der Steuerbehörden keine Gebrauchsgegenstände und kommen deshalb immer in den Genuss des reduzierten Steuersatzes von 7 %. Derselbe Steuersatz gilt für Objekte von historischer oder musealer Bedeutung. Gebrauchsgegenstände, die über 100 Jahre alt sind, werden hingegen nicht mit dem reduzierten Satz besteuert. Der engen Auffassung der Behörden nach sind beispielsweise bemalte Vasen (auch Meisterwerke eines Brygos- oder Berlin-Malers) Gefässe und somit Gebrauchsgegenstände und werden mit 19 % besteuert, selbst wenn ein Museum sie kauft! Wenn ein Objekt hingegen direkt aus dem EU-Raum zu uns an die Messe gelangt, gelten unterschiedliche Margenbesteuerungen. In den Niederlanden, Frankreich und England betragen diese 21 %. Angesichts dieses europäischen Durcheinanders, haben wir uns entschlossen, immer Nettopreise zu kommunizieren und die jeweils vor Ort fällige Mehrwertsteuer hinzuzurechnen. So ist der Preis des Kunstwerks für den Kunden stets transparent.

Vielen ist nicht bewusst, dass die reduzierte Mehrwertsteuer für Kunst nur dann gilt, wenn der Kunsthändler das Objekt für den Kunden importiert. Durch den Beweis der Einfuhr in die EU ergibt sich der Beweis der Ausfuhr aus der Schweiz und somit wird die Schweizer Mehrwertsteuer nicht auch noch fällig. Die Kosten von jeweils etwa EUR 150 pro Transaktion haben wir bislang aus Kulanz gegenüber dem Käufer übernommen, obwohl dies nicht den üblichen Gepflogen-



PORTRÄTHERME DES EURIPIDES. H. 25,5 cm. Marmor. Römisch, 2. Hälfte 2. Jh. n. Chr. Restaurierungen des 18. Jh. CHF 78'000

heiten im Handel, denen zufolge die Kosten auf den Käufer abgewälzt werden, entspricht.

Nachdem ich Sie genug mit diesen schwer verdaulichen Informationen gelangweilt habe, möchte ich Sie ganz besonders auf das spannende und schöne Projekt mit dem bedeutenden Künstler Franz Erhard Walther während der Art Basel hinweisen, das unsererseits im Wesentlichen durch Ariane Ballmer gestaltet wurde (mehr zum Projekt auf S. 7-10 dieser Ausgabe).

Jean-David Cahn

LE MONDE EST DÉSORMAIS SANS MYSTÈRE

Franz Erhard Walther zu Gast in der Galerie Cahn während der Art Basel 2018
Ein gemeinsames Projekt von Jocelyn Wolff und Jean-David Cahn

Sie sind herzlich zur Vernissage mit Speisen aus Antike und Vorgeschichte eingeladen:
Montag, 11. Juni, 20-22 Uhr

Ausstellung: Dienstag-Sonntag, 12.-17. Juni, 11-18 Uhr. Galerie Cahn, Malzgasse 23, Basel

Für Sie entdeckt

Es glänzt der Ton, als sei es Silber

Von der Kunst der Imitation antiker Metallgefäße

Von Gerburg Ludwig



Abb. 1: KLEEBLATTINOCHOE MIT HENKELAPPLIKEN. H. 15,2 cm. Bronze. Etruskisch, 5. Jh. v. Chr. CHF 6'800



Abb. 2: KLEEBLATTINOCHOE. H. 16 cm. Ton, schwarzer Glanzton. Attisch, 5. Jh. v. Chr. CHF 7'800

Wir kennen es aus dem Alltag: Vertraute Erscheinungsbilder werden genutzt, um Materialien oder Medien aufzuwerten, obwohl das funktional nicht nötig ist, wie die geprägte Naht an Schuhsohlen aus Gummi oder das Layout in Form eines Ringbuches im Textprogramm am Rechner.

Wenngleich nicht im Duden belegt, fand der Terminus für dieses Phänomen, der *Skeuomorphismus*, mittlerweile Einzug im Design und der Software-Entwicklung. Das Kompositum aus den griechischen Worten «σκεῦος» (Gefäß, Gerät) und «μορφή» (Form, Gestalt) diente schon seit Ende des 19. Jhs. auch der Beobachtung archäologischer Relikte: Es

steht für die Untersuchung der handwerklichen Kunstfertigkeit, typische Charakteristika einer Materialgruppe für die Herstellung verwandter Gegenstände aus anderem Material zu nutzen, kurz: die Imitation.

Grundlage solchen Vorgehens war eine in der antiken Gesellschaft anerkannte Art von Material-Hierarchie, deren Gebrauch zugleich die soziale Stellung des Gefäß-Besitzers signalisierte. Wie selbstverständlich sie den Menschen präsent war, bezeugt ein jüdischer Rechts-Text des 2. Jhs. n. Chr. mit dem Ziel der Einwerbung öffentlicher Unterstützung. Sinngemäß heisst es dort: Wer früher Gefässe aus Gold nutzte, verkaufte diese und nut-

ze nun silberne; wer silberne nutze, wechsle zu bronzenen; wer solche nutze, wechsle zu gläsernen (Tosephta, *Peah* 4,11). Bronze figurierte also im Ranking als Zwischenglied: Ihr rötlich-gelber Schimmer erlaubte die Nachahmung goldener Gefässe; andererseits wurden Bronze-Gefässe selbst, aufgrund ihres nicht unerheblichen Wertes, in Ton oder Glas imitiert.

Die tönernerne Imitation von Metallgefässen ist seit der frühen Bronzezeit belegt, so bei polierter, grauer Keramik des 4. Jts. v. Chr. aus der Levante. Attische Töpfer griffen in archaischer Zeit die Idee wieder auf: Sie überzogen mit dem, auch bei schwarz- und rotfigurigen Va-

MESSEKALENDER

Bitte beachten Sie, dass wir dieses Jahr in London an der MASTERPIECE, 28. Juni - 4. Juli 2018, ausstellen werden. Im Herbst werden wir an der Biennale Paris, 10.-16. September 2018, und an der TEFAP New York Fall, 27.-31. Oktober 2018, nicht aber an der Frieze Masters London vertreten ein. Wir freuen uns, Sie an diesen Messen zu begrüßen.

sen zur Kontrastgewinnung genutzten, nach dem Brand schwarz erscheinenden Tonschlacker, die Gefässwände gleich im Ganzen. Jener bei der Ton-Schlammung am Boden sich absetzender Schlacker enthielt feinste, plastische Bestandteile, idealerweise mit hohem Anteil an farbigem Eisenoxid. Er glänzte beim Auftrag wie auch nach dem Brand, woher die moderne Bezeichnung «Glanzton» rührt. Der Töpfer applizierte ihn mit Hilfe der Drehscheibe oder tauchte, wie Athenaios in seinen *Deipnosophistai* von Töpfern aus Naukratis berichtet, das Gefäss in eine Flüssigkeit, eben jenem Tonschlacker, damit sie silbern erscheinen (Ath., *Deipn.*, 11, 480e). Beim Brand sinterte der Schlacker und versiegelte als schwarze Schicht den Tonuntergrund.

Wieso aber schwarz? Für uns eher ungewöhnlich, war das Polieren des Silbers in der Antike nicht üblich. Zur Reinigung räucherete man die Gefässe mit Schwefel aus. Homer lässt Achilleus auf diese Weise seinen Trinkbecher für eine Kulthandlung vorbereiten (Homer, *Ilias* 16, 225). Daraus resultierte, bei Lage in Meernähe durch das Salz im Meereserosol sogar noch verstärkt, an der Oberfläche eine matt-, dunkelgraue bis schwarze Patina (Silbersulfid), die dem Schutz der Oberfläche diente und nun mit Hilfe des Glanztons imitiert wurde. Zudem entliehen die Töpfer Formen und Dekor: Der eindeutig von Metallgefässen stammende, seit dem 5. Jh. v. Chr. beliebte Rippendekor entwickelt sich 100 Jahre später sogar zum Standard. Auch scharf gesetzte Kanten sind Reminiscenzen an die kostbaren Vorlagen aus Metall.

Betrachten wir doch mit skeuomorphistischer Methode einige von der Galerie Cahn angebotene Gefässe, zunächst zwei Kleeblatttoinochoen (Abb. 1-2): Mit Blick auf die tönernen Imitation aus Athen (Abb. 2) irritiert im ersten Moment die etruskische Herkunft der Bronzekanne (Abb. 1). Die Toreuten dort orientierten sich gerne an importierten, silbernen oder bronzenen Vorlagen aus dem griechischen Mutterland. Wir haben es also bei der Bronzekanne bereits mit einer Nachahmung zu tun, jedoch noch aus artgleichem oder -verwandtem Material.

Grundform und Kontur der Kannen sind deutliche Indizien der Verwandtschaft: Von breiter Standfläche schwingt die Wand bauchig zur kräftig eingezogenen Schulter empor. So erreichte man das Optimum an Speicherkapazität. Ihr kurzer Hals ermöglicht mit kleeblattförmigem, leicht auskragenden Rand gezieltes Eingiessen. Die prächtige Frauenkopffapplik am Mündungsrand der Bronzekanne ersetzt bei der Ton-Version ein einfacher Griffüberstand. Der zweite Henkel-Ansatz knapp unter der Schulter beim bronzenen Schwesterstück mit Silens-Kopf verziert, geht schlicht in die Wandung über. Zunächst konzentrieren sich

die Töpfer also offensichtlich auf die Imitation formaler und funktionaler Aspekte. Später erweitern sie das Spektrum durch manuell, zunehmend aber mit einer Matrize geformte Appliken, gestempelte Ornamente, mit Hilfe der Töpferscheibe geprägte Zierbänder und die typische, vertikale Rippung der Aussenwand.



Abb. 3: SELTENER KANTHAROS MIT WEIHINSCHRIFT FÜR DIONYSOS. H. 9,6 cm. Bronze. Griechisch, 2. Hälfte 4.-3. Jh. v. Chr. CHF 9'800

Fokussiert man den kelchförmigen Gefässkörper der beiden, in der Grösse beträchtlich differierenden Trinkgefässe der Galerie Cahn (Abb. 3-4), offenbart sich auch da die formale Verwandtschaft. Der bronzene Kantharos (Abb. 3) ist ein typischer, beim Symposion gebrauchter Trinkbecher. Seine runde Unterseite lag komfortabel in der Hand; Knickrand und Trichter boten die Griff-Flächen für die Finger. Die Grundform mit scharfkantigem Knickrand übernahm der Töpfer für die tönernen Version (Abb. 4). Der schlanke Fuss mit Standplatte, Wulstring und besonders die hoch aufsteigenden Bandhenkel mit Griffsteg und Dornen zur Fingerablage machen diesen Kantharos zu einem imposanten Gefäss. Vielleicht gab es für diese hohe Version sogar ein direktes Vorbild aus Silber.

Im Laufe der nächsten Jahrhunderte büsste diese Keramik aufgrund fast industrieller Fertigung grossteils an Qualität ein. Die Quantität der überlieferten Ware erlaubt jedoch den Schluss, dass Glanztonkeramik für den «kleinen Mann» das Silber ersetzte.



Abb. 4: GROSSER KANTHAROS MIT SCHLAUFENHENKELN. H. 38,1 cm. Ton, schwarzer Glanzton. Böotisch, 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr. CHF 16'000

Die Debatte

Portable Antiquities: Neu in den Niederlanden

Das britische Erfolgsrezept für den Umgang mit Bodenfunden, die durch Privatleute gemacht werden, das Portable Antiquities Scheme, feierte letztes Jahr sein 20-jähriges Bestehen. Wir berichteten in CQ 1/2018 darüber und Jean-David Cahn plädierte im Editorial dafür, dass dieses System auch von anderen Ländern übernommen werden sollte. Mit grossem Interesse haben wir zur Kenntnis genommen, dass, ganz offensichtlich in Anlehnung an das britische Modell, im Jahr 2016 PAN: Portable Antiquities of the Netherlands gestartet wurde. Die Einführung von PAN stand in direkter Verbindung mit dem Inkrafttreten des neuen Kulturgütergesetzes am 1. Juli 2016, welches die Verwendung von Metalldetektoren im Oberboden bis 30 cm Tiefe legalisierte. Obschon diese Tätigkeit bislang verboten war, wurde sie häufig ausgeübt aber kaum geahndet. PAN ist bestrebt, durch die Erfassung von bereits gemachten Funden sowie von Neufunden durch Privatleute einen erheblichen Korpus an Objekten für die Wissenschaft zu erschliessen und die Bevölkerung für das kulturelle Erbe ihres Landes zu sensibilisieren.

Weitere Informationen auf <https://www.portable-antiquities.nl>



Impressum

Herausgeber
Jean-David Cahn
Malzgasse 23
CH-4052 Basel
+41 61 271 67 55
mail@cahn.ch
www.cahn.ch

Übersetzungen
Yvonne Yiu

Fotos
Niklaus Bürgin
Shona Cox
Ulrike Haase
Eugen Leu
Peter-A. Schwarz
J. Diaz Tabernero
Yvonne Yiu

Redaktion
Jean-David Cahn
Yvonne Yiu

Autoren
Jean-David Cahn
Martin Flashar
Ulrike Haase
Gerburg Ludwig
Peter-Andrew Schwarz
Jocelyn Wolff
Yvonne Yiu

Gestaltung
Ariane Ballmer
Michael Joos
Yvonne Yiu

Druck
Druckerei Deiner
www.druckerei-deiner.de

Das «Portable Antiquities Scheme (PAS)» Eine Lösung für die Schweiz?

Von Peter-Andrew Schwarz



Studierende der Universität Basel bei einem Survey mit Metallsuchgeräten im Bereich einer keltischen und römischen Fundstelle im Kanton Jura.

Im Nachgang zum Beitrag «Preserving the Past: Recording Archaeological Finds Made by the Public» von Michael Lewis (*Cahn's Quarterly* 1/2018, S. 4-5) wurde ich gefragt, ob das vor über 20 Jahren in Grossbritannien eingeführte «Portable Antiquities Scheme» (PAS) auch Vorbild- bzw. Modellcharakter für die Schweiz haben könnte.

Dazu ist vorab festzuhalten, dass die rechtliche Situation hierzulande klarer und – ganz im Sinne eines nachhaltigen Kulturgüterschutzes – auch restriktiver geregelt ist, als in Grossbritannien: Art. 724 des Schweizerischen Zivilgesetzbuches (ZGB) hält fest, dass alle Bodenfunde in Besitz der Öffentlichkeit übergehen, i.e., den kantonalen Fachstellen zu übergeben sind, und zwar unabhängig davon, wann, unter welchen Umständen und von wem sie gefunden worden sind. Des Weiteren verfügen alle 26 Kantone über eine archäologische Fachstelle oder zumindest über eine amtliche Meldestelle, die für den Schutz des archäologischen Erbes bzw. für die Aufbewahrung der Fundobjekte zuständig ist.¹ In den kantonalen Gesetzen und Verordnungen sind zudem nicht nur die Aufgaben und Kompetenzen der Fachstellen umschrieben, sondern es ist z. B. auch festgehalten, dass

der Einsatz von Metallsuchgeräten verboten bzw. bewilligungspflichtig ist.

Angesichts der knappen und für Rettungsgrabungen im Zusammenhang mit Baumassnahmen bestimmten Ressourcen sind die Fachstellen aber in der Regel nicht in der Lage, in ihrem Kantonsgebiet proaktive, i.e. systematische und flächendeckende Surveys durchzuführen. Solche Kapazitätsengpässe können zwar fallweise mit Hilfe der archäologischen Universitätsinstitute abgedeckt werden; letztere können auch keine nachhaltige und flächendeckende Überwachung sicherstellen.

Nicht zuletzt auch deswegen arbeiten viele Fachstellen heute eng, teilweise sogar quasi institutionalisiert, mit ehrenamtlich tätigen Laien zusammen. Grundlage bilden dabei die von der Konferenz Schweizerischer Kantonsarchäologinnen und Kantonsarchäologen (KSKA) im Jahr 2013 herausgegebenen «Richtlinien für die Zusammenarbeit mit Ehrenamtlichen»² und die vom Trägerverein Horizont 2015 herausgegebenen «Guidelines – Richtlinien für archäologische Untersuchungen».³ Eine wichtige Rolle spielt zudem die Arbeitsgemeinschaft Prospektion Schweiz (AGPS); sie versteht sich als Dachorganisa-

tion und Netzwerk aller auf dem Gebiet der Prospektion tätigen Akteure, i.e. der Universitätsinstitute, der kantonalen Fachstellen sowie der ehrenamtlich tätigen Laien.⁴

Das auf anderen juristischen und institutionellen Rahmenbedingungen basierende «Portable Antiquities Scheme» lässt sich folglich nicht bzw. nur sehr bedingt auf die Schweiz übertragen. Das heisst aber nicht, dass PAS *a priori* abzulehnen ist, im Gegenteil: Es zeigt nämlich eindrücklich auf, welches Potential langjährige und flächendeckende Prospektionsprojekte sowie eine partnerschaftliche Zusammenarbeit zwischen privaten und institutionellen Akteuren für die Erforschung der Siedlungsgeschichte bestimmter Gebiete haben kann – *nota bene* nicht nur dann, wenn der Schutz des archäologischen Kulturguts wegen ungenügender Rechtsgrundlagen, fehlenden institutionellen Rahmenbedingungen und/oder mangelnder Ressourcen nicht oder nur eingeschränkt durchgesetzt werden kann.

In gewissem Sinne Vorbildcharakter hat aber zweifellos das im Rahmen von PAS praktizierte konsequente und systematische Reporting der Funde, i.e. deren Erfassung in einer zentralen und öffentlich zugänglichen Datenbank. Letzteres ist in der Schweiz erst bei den Münzen der Fall, wenn auch nur ansatzweise. Das international vernetzte «Inventar der



Die keltische Potinmünze des Zürcher Typs (oben) und der um 125 v. Chr. geprägte, spätrepublikanische Denar (unten) wurden bei gezielten Prospektionen im Brüniggebiet gefunden. Sie deuten darauf hin, dass der wichtige Passübergang zwischen der Zentralschweiz und dem Berner Oberland schon im späten 2. bzw. 1. Jh. v. Chr. begangen wurde – zumindest sporadisch.

Fundmünzen der Schweiz» (IFS), ein Unternehmen der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW), erfasst seit 1992 alle numismatischen Alt- und Neufunde in einer zentralen Datenbank und gibt das jährlich erscheinende Bulletin IFS ITMS IRMS heraus. In diesem werden alle neu gefundenen Münzen aus der Schweiz und aus dem Fürstentum Liechtenstein publiziert. Das IFS kann aber die entsprechenden Datensätze nur mit dem expliziten *placet* der Finder-Kantone online zugänglich machen.⁵



Studierende der Universität Basel bei einem Survey mit Metallsuchgeräten im Areal der römischen Koloniestadt Augusta Raurica.

Links:

- 1 <http://www.archaeologie.ch/d.htm>
- 2 http://www.archaeologie.ch/archaeologie_richtlinien_ehrenamtliche_version%2010-2013.pdf
- 3 http://www.archaeologie-schweiz.ch/fileadmin/user_upload/customers/archaeologie_schweiz/Partner/H2015/Arbeitsgruppen/Guidelines_Arch_20151102.pdf
- 4 <https://www.prospektion.ch>
- 5 <https://www.fundmuenzen.ch/dienstleistungen/datenbanken/muenzen.php>



Peter-Andrew Schwarz ist Inhaber der Vindonissa-Professur für provinzialrömische Archäologie an der Universität Basel und hat im Rahmen der akademischen Lehre und Forschung verschiedene Prospektionsprojekte in den Kantonen Aargau, Baselland, Jura und Obwalden durchgeführt. Er ist u.a. Mitglied der Arbeitsgemeinschaft Prospektion Schweiz (AGPS), der Kommission für das Inventar der Fundmünzen der Schweiz (IFS) und der Commission du Patrimoine Archéologique et Paléontologique (CPAP) des Kantons Jura.

Meine Auswahl

Die Hand eines Kouros

Von Jean-David Cahn



HAND EINES KOUROS. L. 16.5 cm. Marmor. Griechisch, archaisch, ca. 550 v. Chr. CHF 18'000



KOUROS VON TENEA (Detail mit linker Hand). Ca. 560 v. Chr. Aus: G.M.A. Richter, *Kouroi*, 1988, Abb. 249.

Nur wenige Beispiele der archaischen Skulptur haben die Zeiten überdauert, und diese befinden sich meist in einem schlechten Erhaltungszustand. Dessen ungeachtet zählen die Skulpturen dieser Epoche zu den grossartigsten Kunstwerken, die in der Antike geschaffen wurden. Die Intensität und Lebenskraft dieser Skulpturen zeugt von der Kunstfertigkeit der Bildhauer und überrascht und berührt uns trotz des oftmals beschädigten Zustandes der Werke. Betrachten wir zum Beispiel diese lebensgrosse linke Hand eines Kouros, der energisch vorwärtsschreitend dargestellt wurde. Sie berührte ursprünglich seinen Oberschenkel – die Kontaktfläche ist deutlich sichtbar – und sie ist in einer Geste der Kraft und jugendlichen Potenz zur Faust geballt. Dennoch sind die Finger schlank und anmutig: Kraft und Eleganz befinden sich in vollendeter Harmonie miteinander.

Aufgrund der grossen Vielfalt von regionalen Stilen ist es nicht einfach, ein solches Fragment zu datieren, aber ich würde eine Entstehungszeit um 550 v. Chr. vorschlagen. Die Hand ist stilistisch eng verwandt mit dem Kouros von Tenea in München, der leicht kürzere Finger, aber dieselben nach innen gerollten Fingerspitzen aufweist. Der Kouros, von dem unsere Hand stammt, wurde möglicherweise auf den griechischen Inseln gefertigt. Da das ganze Fragment inklusive der Bruchkanten von derselben feinen Eisenoxidpatina

überzogen ist, wurde die Hand wohl bereits in der Antike abgebrochen.

Archaische Skulpturen werden nur äusserst selten auf dem Kunstmarkt angeboten und diese Situation spiegelt sich auch in den geringen Museumsbeständen ausserhalb Griechenlands wider. Es gilt deshalb als etwas Besonderes, archaische Skulpturen ausstellen zu können, zumal diese in Bezug auf ihre künstlerische Qualität zweifelsohne gleichrangig mit den Skulpturen der klassischen Zeit sind – ich persönlich ziehe die Kunst der Archaik derjenigen der Klassik vor. Historisch gesehen ist die archaische Periode ausserordentlich interessant. Sie ist geprägt von einer aristokratischen Gesellschaft, die allmählich ein Bewusstsein für ihre intellektuelle Identität entwickelt. Dies zeigt sich unter anderem darin, dass bislang mündlich tradierte Dichtungen, beispielsweise Ilias und Odyssee, niedergeschrieben wurden. In der Archaik befinden wir uns noch vor der Periode des radikalen sozialen Wandels, der in der Folge des katastrophalen Einmarsches der Perser in Griechenland eintrat. Sie verkörpert für mich eine noch eher unschuldige Welt, in der es kein absolut dominierendes Zentrum der Macht gibt und welcher die totale Vernichtung des Feindes als Kriegsstrategie fremd ist. Dieses Fragment der Hand eines Kouros spricht deshalb zu mir von einer beinahe arkadischen Zeit vor dem Verlust des archaischen Lächelns.

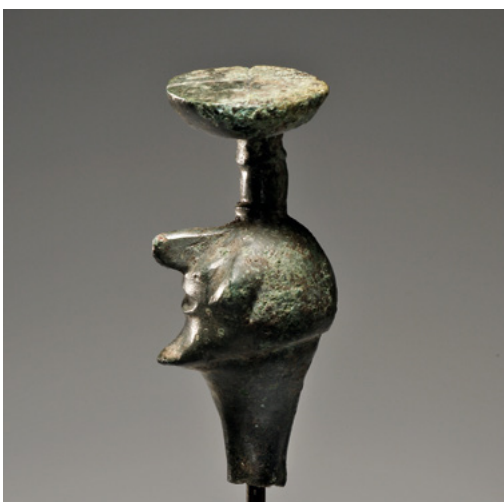
«Komisches und Skurriles - Die Antike als Kuriositätenkabinett»

Jeden Monat Neues auf
www.cahn.ch

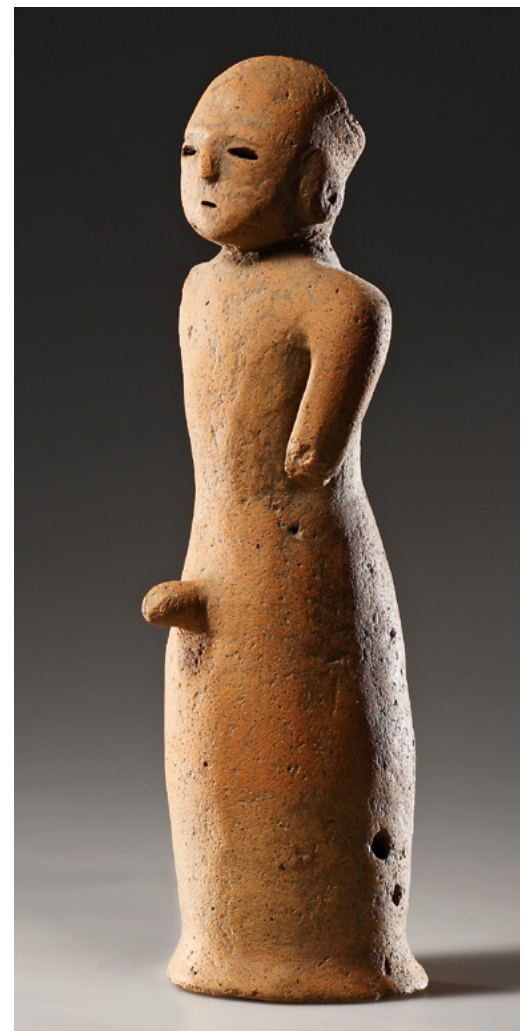
STATUETTE EINES KOMÖDIENSCHAUSPIELERS. H. 8,7 cm. Bronze (Vollguss). Ausgestattet mit grotesker Maske, kurzem, ärmellosem, gegürtetem Gewand mit ausgestopftem Wams, langen, eng anliegenden Hosen und Phallus, lässt er sich als Schauspieler der Alten Komödie identifizieren. Weit aufgerissene, von kräftigen Lidern begrenzte Augen, eine breite Nase und ein spitz zulaufender Vollbart prägen sein Gesicht. Die charakteristische Mundöffnung ist durch eine breite Furche angegeben. Auf dem Kopf trägt er einen Kranz. Der rechte Arm ist ausgestreckt, der linke angewinkelt und erhoben; beide Hände balancierten jeweils einen separat gefertigten, heute verlorenen Gegenstand, der mit (noch erhaltenen) Nieten befestigt war. Denkbar wären beispielsweise Gefässe, die ihn als Küchensklaven identifizieren würden. Glied gebrochen. Vorm. Galerie Segredakis, Paris, 1970er Jahre. Griechisch, 1. Hälfte 4. Jh. v. Chr. CHF 14'500



GLOCKENFÖRMIGE FIGUR EINES MANNES. H. 19,5 cm. Ton. Stilisierte männliche Figur. Kopf ganz leicht angehoben, Blick nach vorn gerichtet. Ovale Gesichtsform, im Profil relativ flach. Ohren, Augenbrauen und Nase plastisch herausgearbeitet, Augen und Mund schlitzförmig eingeschnitten. Kreisrunde Ohren (bzw. Ohrschmuck?). Relativ hohe Stirn; oberster Teil des Kopfs nach Hinten abgeschragt, wobei rückenseitiges Segment der Schnittfläche geschlossen ist, während zur Stirn hin ein Schlitz offen gelassen ist. Kurzer Hals. Breite, gerundete Schultern. Hohler Oberkörper mit dreieckigem Umriss, erhaltener linker Oberarm mit leichtem Abstand zum Körper nach unten gerichtet. Prägnant herausstehender Phallos. Taillenabwärts ebenfalls hohl und glockenförmig; rund im Querschnitt, ganz unten leicht ausgestellt. Zwei gegenständige seitliche Lochungen im unteren Drittel des Unterkörpers. Typisch punische Form; Objekte werden als Votive gedeutet. Unregelmässig geformtes Loch rechts neben dem Phallos wohl erst nach dem Brand angebracht. Rechter Arm an Schulter abgebrochen, linker Unterarm an Ellbogen abgebrochen. Oberflächliche Abreibungsspuren. Kopf an Hals abgebrochen und wieder angeklebt. Nase leicht bestossen. Ehem. Erotika-Slg. Christian von Faber-Castell, Küsnacht, ZH, Schweiz. - An der Rückseite altes Etikett «HLA Plana (Ibiza) Idole de barro conico con el vesco marcado No. 2». Illa Plana, Ibiza, Spanien, spätarchaisch, 6.-5. Jh. v. Chr. CHF 8'500



AUFSATZ IN GESTALT EINES STILISIERTEN MÄNNERKOPFES. H. 6,4 cm. Bronze. Stilisiertes Gesicht eines Mannes mit Kugelaugen, horizontal vorspringender Nase und breitgefurchtem Mund. Die Ohren plastisch hervorgehoben. Auf dem Kopf ein Stiftaufsatz mit abschliessendem, gewölbtem Element, dessen glatte Oberseite eine Kreuzmarkierung aufweist. Teil des Halses erhalten. Kleine Abplattung an der Oberlippe. Wohl als Aufsatz einer Gewandnadel zu denken. Ehem. Privat-slg. Martini, erworben in den 1990er Jahren. Griechisch, geometrisch, 8. Jh. v. Chr. CHF 6'800





Franz Erhard Walther, *Werkzeichnungen*. Doppelseitige Zeichnung, 29,5 x 20,8 cm. Bleistift und Wasserfarbe auf Papier. 1971.



Paläolithische und neolithische Steinwerkzeuge aus Europa.

LE MONDE EST DÉSORMAIS SANS MYSTÈRE VON NUN AN IST DIE WELT OHNE GEHEIMNIS

Franz Erhard Walther zu Gast in der Galerie Cahn während der Art Basel 2018
Ein gemeinsames Projekt von Jocelyn Wolff und Jean-David Cahn

Vernissage: Montag, 11. Juni, 20-22 Uhr
Ausstellung: Dienstag-Sonntag, 12.-17. Juni, 11-18 Uhr
Galerie Cahn, Malzgasse 23, Basel

Franz Erhard Walthers künstlerische Praxis zeichnet sich wesentlich durch das Konzept der Partizipation an der Kunstform Skulptur aus. Dabei wird der Betrachter dazu eingeladen, aktiv am Kunstwerk mitzuwirken, indem er selbst daran teilnimmt, bzw. zuschaut, wie andere daran teilnehmen, oder aber die Bedeutung der Skulptur mittels seiner eigenen Vorstellung erschliesst. Auf diesem Weg befreit Walther die Skulptur aus ihrer dreidimensionalen Begrenzung und öffnet sie für die Dimensionen von Zeit und Vorstellung. Als einer der Vorreiter der Konzeptkunst und der «relationalen Ästhetik» übt Franz Erhard Walther einen grossen Einfluss auf die jüngeren Generationen von Künstlern in der ganzen Welt aus. Walther versteht das Kunstwerk als eine Handlung in Raum und Zeit, meist ausgelöst durch einen materiellen Gegenstand, so beispielsweise durch seine genähten Stoffskulpturen.

Von Anbeginn seines künstlerischen Werdegangs hat Franz Erhard Walther Soloausstellungen in bedeutenden Museen bestritten, beispielsweise dem MOMA New York (1970), der Nationalgalerie in Berlin (1981) oder dem Museum Ludwig in Köln (1977). Er nahm an legendären, bahnbrechenden Ausstellungen wie «When Attitudes Become Form» (1969) und der 14. Biennale de Sao Paulo in Brasilien (1977) teil und war vier Mal an der documenta, der weltweit wichtigsten internationalen Kunstausstellung, vertreten: documenta 5 (1972), documenta 6 (1977), documenta 7 (1982) und documenta 8 (1987). Walther wurde 2017 mit dem Goldenen Löwen als bester Künstler an der Biennale von Venedig ausgezeichnet.

Jocelyn Wolff: Seit Jahren beobachte ich, wie sich verschiedene Künstler für prähistorische Gegenstände und Kunstwerke interessieren. Zu diesen Künstlern zählt Franz Erhard Walther, der auf dem Gebiet der Vorgeschichte sehr belesen ist. Seine lebhaftige Neugier für diese Zeit spiegelt sich etwa in seiner privaten Sammlung archäologischer Steinartefakte wieder. Für Franz Erhard Walther ist wesentlich, das Kunstwerk als Handlung in Zeit und Raum zu begreifen. Aktiviert wird das Werk entweder durch die Vorstellung des Betrachters, der mit einer partizipativen Eigenschaft des Objektes konfrontiert wird, oder durch eine Vorführung des Werks, die nach einem präzisen Protokoll abläuft. Ich sehe eine unglaublich fruchtbare Dynamik im Verhältnis zwischen der Zeitreise, welche durch die Beschäftigung mit prähistorischen Gegenständen möglich ist, und der künstlerischen Arbeit Walthers.

In einer Zeit, in der wir uns zunehmend über die Möglichkeiten künstlicher Intelligenz bewusst werden, kommen mir die berühmten Worte des französischen Wissenschaftlers Marcelin Berthelot in den Sinn, die er kurz vor der Entdeckung des Atoms niederschrieb: «Von nun an ist die Welt ohne Geheimnis. Das rationale Denken behauptet, alles erklären und verstehen zu können.»

In den vergangenen Jahrzehnten hat die Archäologie, welche wesentlich von den neuesten technologischen Entwicklungen profitieren konnte, bemerkenswerte Fortschritte gemacht. Wenn wir auch mit immer grösserer Genauigkeit in unsere gemeinsame Vergangenheit einsehen können, so erscheint sie gleichzeitig auch immer geheimnisvoller. Zum Beispiel habe ich vor kurzem gelesen, dass der *Homo sapiens* innerhalb eines bestimmten Zeitraumes Werkzeuge herstellte, die einander technologisch gleichen, obschon sie von verschiedenen Individuen und verschiedenen Gruppen gefertigt wurden. Dahingegen sollen die Neandertaler ihre Artefakte jeweils mit einer individuellen Marke gekennzeichnet haben.

Ich bin überzeugt, dass die künstlerische Lektüre von prähistorischen Artefakten, im Sinne eines Werkzeugs zur Erkenntnis und *mise-en-abîme* dessen, was den Grenzen der Erforschung von menschlicher Intelligenz und Kreativität zugrunde liegt, uns etwas über die Kunst von heute aussagen kann. Für dieses gemeinsame Projekt von Jean-David Cahn und Jocelyn Wolff haben wir Franz Erhard Walther gebeten, eine Ausstellung zu entwickeln, die auf seiner persönlichen Interpretation aussergewöhnlicher, prähistorischer Objekte der Galerie Cahn beruht.

Jean-David Cahn: Prähistorische Artefakte, im vorliegenden Fall v.a. Steingeräte aus Paläo- und Neolithikum, üben eine riesige Anziehungskraft auf den heutigen Betrachter aus. Das Zusammenspiel zwischen natürlich entstandenem Gesteinsmaterial und menschengeschaffener Formgebung resultiert in aussergewöhnlichen Werken. Entworfen und hergestellt vor tausenden von Jahren, scheinen jene heute nicht weniger ansprechend als sie damals notwendig waren. Die *longue durée* ihrer Wirkung erzeugt eine erhebliche Spannung zwischen dem analytischen, (archäo-)logischen Blick der Gegenwart einerseits und einer diffusen Ahnung vergangener Geheimnisse andererseits.

Ist ein Steinwerkzeug «Kunst»? Das positivistische Prinzip «*form follows function*» greift entschieden zu kurz. Wohl finden sich erstaunliche Optimierungslösungen zur möglichst effizienten Verwendung der Geräte, die sich in der Wahl des Ausgangsmaterials, der Formgebung, Oberflächenbehandlung usw. spiegeln. Es ist aber auch bekannt, dass Gestaltungskapazitäten vorhanden sind und kreative Freiheiten genutzt werden, die weniger auf eine funktionale Notwendigkeit zurückzuführen sind, sondern mit einer bewusst gepflegten Gruppenidentität zusammenhängen. Der prähistorische Export von Gesteinsmaterialien – als Vorzeigebispiel gilt hier der Grand Pressigny Silex im Neolithikum – über weite Distanzen und in Gebiete, die durchaus über eigene Flintressourcen verfügen, weist ebenfalls auf damalige qualitative und ästhetische Bedürfnisse hin, die weit über das nackte Überleben hinausgehen. Die ideologische und symbolische Würdigung von Steinartefakten gipfelt schliesslich in der prähistorischen Zweckentfremdung von Steinbeilen, die neu als Machtinsignien, Idole und Fetische funktionieren, bzw. teilweise ausschliesslich zu diesem Zweck hergestellt werden.

Die intellektuelle, physische und emotionale Auseinandersetzung mit einem Steinwerkzeug fängt wesentlich mit seiner Herstellung an, setzt sich im eigentlichen Gebrauch fort und endet schliesslich mit seiner Entsorgung, seinem Verlust, seiner bewussten Deponierung – das Objekt wird dann Teil eines archäologischen Befunds. Das Ausstellungsprojekt versteht sich in diesem Sinne als Fortsetzung der aktiven Auseinandersetzung mit den Artefakten, wohl aus archäologischer Sicht, aber insbesondere auch auf einer intuitiven Ebene. In der intimen Interaktion zwischen Betrachter und Objekt entfaltet sich ein hochspannender Dialog zwischen dem Heute und dem Gestern, dem Hier und dem Dort, Uns und den Anderen, dessen ausserordentlicher Reiz in seiner Subjektivität liegt.



Ort

Schichten

Ort

Feld

Baum

Feld

Körper

Bemf

Rang
Horn

Waltlin 71



SCHWARZFIGURIGE BANDSCHALE MIT TÄNZERN. H. 12,5 cm. Ton. In der Henkelzone Band mit Malerei in Silhouettenmanier, ohne Ritzlinien. A/B: Zwischen Palmetten Zug von sieben, bzw. sechs nackten, stampfenden Tänzern mit derselben rhythmischen Gestik. Unter dem Band tongrundige Streifen. Fuss und untere Wandung fehlgebrannt. Vollständig, zusammengesetzt. Vorm. Slg. H. Voigt, Essen, Deutschland. Danach Privatslg. Basel, erworben bei Cahn Auktionen AG, Basel, Auktion 4, 18.9.2009, Los 150. Attisch, um 500 v. Chr. CHF 16'500



ROTFIGURIGE KANNE MIT AUSGUSS. H. 16 cm. Ton, schwarzer Glanzton. Gedrungen bauchiger Körper auf flachem Standring. Weiter Hals mit nach aussen gebogenem Rand. Breiter, den Hals überragender Bandhenkel und tüllenförmiger Ausguss auf der Schulter. Rechts der Tülle ein auf einer Weinamphore sitzender, unbekleideter, aber beschuhter Satyr mit Thyrsosstab in der Linken. Die Rechte hält eine Opferschale. Vor ihm eine Stele, darüber ein geöffnetes Fenster. Links des Ausgusses ein um einen am Boden stehenden Krater tanzender Satyr. Auch er ist unbekleidet. In seiner Rechten hält er den Thyrsosstab. Eine aufgehängte Efeuranke und ein am Boden liegendes Trinkhorn im Hintergrund. Um den Hals ein Eierstab, ein Wellenband um den Rand und ein Strichfries um den Tüllenausguss. Um den Henkel Palmetten. Die sparsam verwendete, polychrome Bemalung ist teilweise verblasst, die rote Vorzeichnung hingegen gut zu sehen. Aus Fragmenten zusammengesetzt; kleinere Fehlstellen ergänzt. Privatslg. Basel, erworben bei Cahn Auktionen AG, Basel, Auktion 1, 25.9.2006, Los 441. Lukanisch, frühes 4. Jh. v. Chr. CHF 46'000



RELIEFFRAGMENT MIT EROS UND HIRSCHKUH. L. 29 cm. Marmor. Ein geflügelter Eros läuft mit erhobenem Kopf nach rechts. Er trägt die an einer Stange aufgehängte, erlegte Hirschkuh. Ihr Kopf hängt reglos nach unten; Vorder- und Hinterläufe sind angezogen. Körper plastisch sehr naturgetreu wiedergegeben. Vor dem kleinen Eros die Hinterläufe einer Raubkatze. An der Rückseite Profilkante; der Rest, wie auch die Unterseite, grob schräg abgearbeitet. Von einem Sarkophagdeckel oder einer Balustrade. Ehem. Slg. Prof. Benedikt Maedlin, Basel, vor 1960. Angeblich früher im Eigentum des Malers Arnold Böcklin. Römisch, um 160 n. Chr. CHF 16'800



FUSS EINES KANDELABERS. H. (Fuss) 6,5 cm. Bronze. Prachtvoller Dreifussständer auf Löwenpfoten. Den Raum zwischen den Beinen füllen breite, herzförmige Blätter mit fein geritzten Blattadern. Die Blattenden reichen bis zum hohl gearbeiteten Schaft hinauf, von dem der Ansatz erhalten ist. Er reichte ursprünglich weit hinauf und wies am oberen Ende ein ornamental gestaltetes Auflager für die Öllampe auf. Blattspitzen bestossen. Zwei Blattenden partiell erhalten. Beispiele für diesen Typus sind in Pompeji bezeugt. Ferner drei sehr wahrscheinlich aus demselben Fundkontext stammende Kandelaberfragmente (zwei Schaftstücke sowie ein Fussuntersatz). Mit Sasson Gallery, Jerusalem, vor 2000. Römisch, 1. Jh. n. Chr. CHF 4'200

MÄNNLICHES IDOL. H. 4,7 cm. Bronze. Stark schematisierte, stehende Figur mit übergrossen Händen, die im Adorationsgestus erhoben sind. Hinterseite des Kopfes mit Dübelloch, was auf eine Verwendung als Applik hinweist. Linke Hand und Oberkopf leicht bestossen. Vorm. Slg. Levkovic. Danach Slg. Dr. Wassilijew. Westasien, 8.-7. Jh. v. Chr. CHF 3'400

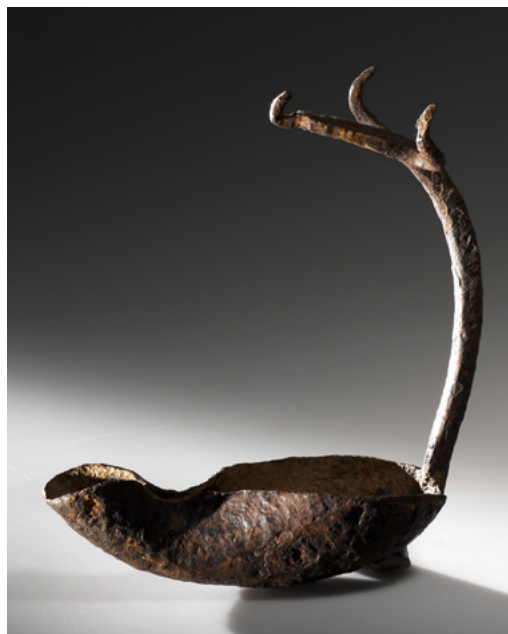


OBERTEIL EINER FRAUENFIGUR. H. 17 cm. Gebrannter Ton. Obere Partie einer stark stilisierten Frauenfigur. Ein Paar kleine Brüste unterhalb Halsansatz. Kurze Arme seitlich und gerade vom Körper weggestreckt. Langgezogener, konischer, hohler Kopf: Augen und Mund als kreisrunde, durchgehende Löcher, plastisch herausgearbeitete, lange, gerade Nase mit Löchern. Die Kopfbedeckung bzw. Haartracht betont die streng geometrische, konische Gesichtsform. Sorgfältig geglättete Oberfläche. Passt formal zum charakteristischen Repertoire anthropomorpher Terrakottafiguren, die sich durch eine extreme Stilisierung auszeichnen, üblicherweise mit übertrieben ausgeprägtem Gesäss, überdimensional-langgezogenem Oberkörper, kleinen Armen, nur knapp angedeuteten Brüsten und kleinem Kopf. Ab Brusthöhe erhalten; Arme und Kopf leicht bestossen. Vorm. Privatslg. Sam Dubiner, erworben zwischen 1954 und 1958. Danach Privatslg. Zakary, Los Angeles, USA, 1960er Jahre. Amlash-Kultur, ca. 10.-8. Jh. v. Chr.

CHF 7'800



KOPF EINER STATUETTE. H. 5,8 cm. Terrakotta. Ovale Gesicht mit hoher Stirn bzw. Kopfbedeckung. Mandelförmige Augen, mittig eingeritzt; keilförmige Nase und leicht geöffneter Mund. Nase und linkes Ohr bestossen. Ehem. englische Privatslg. Thessalisch, 7.-6. Jt. v. Chr. CHF 10'800



STIERKOPFLAMPE. H. 17 cm. Eisen, geschmiedet. Die grosse, schalenförmige Lampe ist im vorderen Teil zu einer Tülle als Brennloch eingezogen. Den einwärts geschwungenen Griff ziert am Ende eine stilisierte Stierkopfpplik. Flacher Kopf mit Bohrloch in der Mitte und einem Haken am runden Maul. Zwei elegant s-förmig aufwärts geschwungene Hörner sitzen am Übergang zum Griff. Boden der Lampe konkav. Zugehörig eine Kette zur Aufhängung mit sechs Gliedern, durch Haken und Ösen miteinander verbunden. Korrosion der Oberfläche. Intakt. Ehem. Kunstmarkt München, 2008. Skythisch, Nordwestkaukasus, 1.-2. Jh. n. Chr. CHF 7'000

ARCHAISCHES GORGONEION. H. 4,5 cm. Gebrannter Ton. Hohles Objekt, knaufförmig mit kreisrunder Fläche. Eingeritzte, mandelförmige Augenumrisse, Pupillen durchgehend eingestochen. Nase abgeplatzt mit Resten des breiten Nasenrückens. Ausgeschnittener, offener Mund mit Resten von applizierten, langen Reisszähnen. Wenige Reste einer abgeplatzen, heraushängenden Zunge am unteren Mundrand und am Kinn. Zwischen Mund und Nase eingeritzter Schnurrbart, der als "Fellzone" zu deuten ist. Haar ist in kurzen, eingeritzten Strichen am Kreisflächenrand angegeben. Dargestellt ist ein ursprünglicher, archaischer Typus des Gorgoneion (Floren 1977), also das stilisierte Haupt der Gorgo Medusa, als behaarte Fratze mit Eberhauern und heraushängender Zunge, maskenhaft innerhalb einer Rundform wiedergegeben. Gorgonen wird in der Antike die magische Kraft der Unheilabwehr zugeschrieben. Die Funktion des Objekts erschliesst sich aufgrund des fragmentierten Zustands nicht ganz; in Frage kämen etwa ein Griff, ein Gefässdeckel, ein Ausguss, eine Spule oder eine Art Ständer. Bestossen; Nase, ein Zahn und Zunge fehlen. Ehem. bayerische Privatslg., vor 1990. Phönizisch, archaisch, 7.-Mitte 5. Jh. v. Chr. CHF 1'500



ELEFANTEN-GROTESKE. H. 8,3 cm. Terrakotta. Dickbauchige Figur in Gestalt eines Elefanten. Auf dem Boden hockend und mit Rüssel und Vorderbeinen seinen überdimensionalen, erigierten Phallos haltend. Handmodelliert. Oberschenkel des linken Beines erhalten. Teil des linken Ohres wiederangesetzt. Ausgesprochen seltene Darstellung. Vorm. MuM AG, Basel, 1962. Danach Privatslg. C. von Faber-Castell, Schweiz, erworben 1991 von Herbert A. Cahn, Basel. Publiziert: MuM AG, Basel, Sonderliste E, 1962, Nr. 97 mit Abb.; H.A.C., Kunstwerke der Antike, Katalog 3, Basel 1991, Nr. 32 mit Abb. Griechisch, 3.-1. Jh. v. Chr. CHF 2'200



GROTESKER KOPF EINES GLATZKÖPFIGEN. H. 7,8 cm. Terrakotta. Starke, über der Nase kontrahierte Brauenwülste über grossen, von breiten Lidern gerahmten Augen mit Pupillenbohrung und geritzter Iris. Auf der Stirn Querfalten; halbrunde, abstehende Ohren. Kleiner, schmaler Mund zwischen aufgeblasenen Wangen. Am Hinterkopf geritzte Haarangabe. Intakt, Spuren weissen Überzugs. Ehem. Slg. J. und M. T., Bonn, Deutschland, 1950er-1960er Jahre. Römischer Ägypten, 2.-3. Jh. n. Chr. CHF 4'200



KOPF EINES BÄRTIGEN. H. 5,2 cm. Terrakotta. Handmodelliertes Köpfcchen eines bärtigen Mannes mit rund ausgestochenen Augen, kurzer, kantiger Nase und breiten, wulstigen Lippen. Die grossen, plastisch nur flach abgesetzten Ohren ohne weitere Binnendetails. Brauen, Haare und Vollbart durch kurze Einkerbungen in den Ton angegeben. Möglicherweise von einer Statuette. Ehem. Privatslg. Grossbritannien. Provinzialrömisch, 1.-4. Jh. n. Chr. CHF 1'700

Rezept

Flüssiges Gold

Honigsammeln und Imkerei in der Steinzeit

Von Yvonne Yiu



Riegel mit Honig und Pinienkernen. Hinten: KERNSTÜCK. L. 30,4 cm. Silix. Frankreich, Spät- bis Endneolithikum, ca. 3000-2200 v. Chr. CHF 4'600. Links: BEILKLINGE. L. 20,4 cm. Stein. Europa, Neolithikum, ca. 5500-1800 v. Chr. CHF 2'200. Rechts: BEILKLINGE. L. 16,3 cm. Silix. Rügen, nordisches Neolithikum, ca. 4000-2000 v. Chr. CHF 3'400.

«Zu Beginn der Honigsaison halten wir eine religiöse Zeremonie ab. Wir denken an die Vorfahren und die Geister des Waldes und ersuchen sie um ihren Schutz und Segen. Wir bitten die Bienen um Verzeihung, da wir ja ihren Honig nehmen werden. Honig zu essen, ist etwas Ernstes für uns, etwas Feierliches. Wenn wir Honig essen, dann reden wir nicht.»

Das Sammeln von Honig wildlebender Bienen zählt wohl zu den ältesten Tätigkeiten des Menschen und wird noch heute von verschiedenen indigenen Gruppen in Afrika, Asien, Australien und Südamerika praktiziert. Die Worte, mit denen Angehörige der Gruppe der Kattunayakan in Südindien ihre tiefe Verbundenheit mit der Natur und den Bienen sowie ihre Wertschätzung des Honigs ausdrücken (aufgezeichnet von Mari Marcel Thekaekara, *New Internationalist*, 2.9.2009), mögen als Spiegel für die Empfindungen, welche die prähistorischen Menschen für die Bienen und ihre Produkte hegten, dienen. Diese können wir freilich nur auf höchst unzulängliche Weise erfassen, wobei die Höhlenmalereien als direkte Selbstzeugnisse besonders wertvoll sind, da sie uns einen Einblick in das gewähren, was für die Menschen der Vorgeschichte bedeutsam war.

Prähistorische Darstellungen von Bienen, Waben und dem Honigsammeln haben sich

in zahlreichen Ländern erhalten, insbesondere in Spanien, Indien und Südafrika, doch erweist sich die Datierung häufig als schwierig. Es herrscht jedoch weitgehend Konsens darüber, dass die älteste erhaltene Darstellung von Menschen, die Honig sammeln, sich in den Cuevas de la Araña in Bicorp, Spanien, befindet und im Spätmesolithikum (ca. 6000 v. Chr.) geschaffen wurde. Am rechten Rand einer ausgedehnten Jagdszene, in der zahlreiche Figuren eine Herde Rotwild mit Pfeilen erlegen – vielleicht ein Hinweis dafür, dass das Erbeuten von Honig ebenfalls als Jagdhandlung angesehen wurde – steigen zwei Figuren mithilfe von «Seilen» zu einem hochgelegenen Bienenvolk hinauf, um die Waben auszubrechen und in die mitgebrachten Behälter zu legen, während die aufgebrachten Bienen den oberen Honigdieb umschwirren. Ob es bereits Darstellungen aus dem Paläolithikum gibt, ist weniger eindeutig, doch sind verschiedene Muster in einer Seitenkammer der berühmten Höhle von Altamira, die zwischen 34000-15000 v. Chr. in mehreren Etappen ausgemalt wurde, als Leitern, Bienenwaben und Bienenschwarm gedeutet worden. (E. Crane, *The World History of Beekeeping and Honey Hunting*, 1999, 37-38).

Aufgrund des Vergleichs mit ethnographischen und primatologischen Beobachtungen kann mit hoher Wahrscheinlichkeit angenom-

men werden, dass Honig und auch Bienenbrut von frühen Menschen und ihren Vorfahren bereits seit Jahrtausenden verzehrt wurden. Dass Honig aufgrund seiner Süsse und hohen kalorischen Dichte ein begehrtes Nahrungsmittel war, können wir uns heute problemlos vorstellen. Der Gedanke, genussvoll Bienenlarven zu verspeisen, fällt hingegen vielen schwer, obschon seit Anfang dieses Jahres aufgrund einer neuen Novel-Food-Verordnung der Europäischen Union Insekten als Nahrungsmittel erlaubt sind. Bienenbrut ist jedoch eine vorzügliche Quelle von Eiweiss, Fett, verschiedenen essentiellen Mineralstoffen sowie B-Vitaminen und wird noch heute von verschiedenen Gruppen, etwa den Tamang in Nepal, den Onge auf den Andaman Inseln und den Efe im Kongo in beträchtlichen Mengen gegessen. Primaten wissen ebenfalls, Honig und Larven als Nahrung zu schätzen – so sehr, dass, wenn die Waben nicht leicht zugänglich sind, sie dafür Werkzeuge zur Honiggewinnung entwickelt haben. Schimpansen verwenden beispielsweise eine längere Rute als Sonde, um die Lage eines im Bauminnern oder unterhalb der Erde verborgenen Nestes zu erkunden und tunken den Honig mittels einer kürzeren Rute auf, deren Ende sie zerkauen, so dass die Fasern eine Art Pinsel bilden. (J. Lapuente *et al.*, *American Journal of Primatology*, 2016, doi.org/10.1002/ajp.22628). Es liegt auf der Hand, dass frühe Menschen ähnliche Verhaltensweisen zeigten. Alyssa Crittenden zieht sogar in Betracht, dass bereits Australopithecinen Honig und Larven zu ernten wussten und dass diese hochwertigen Nahrungsmittel das Hirnwachstum förderten. Dadurch hätten sie einen wesentlichen Beitrag zur menschlichen Evolution geleistet. (*Food and Foodways*, 2011, doi.org/10.1080/07409710.2011.630618).

Als ursprünglichste Form der Interaktion zwischen Menschen und Bienen wird die opportunistische Honigjagd angenommen, bei der zufällig gefundene Nester ohne Rücksicht auf eine mögliche Regeneration des Bienenvolkes geplündert werden. Eine solche Vorgehensweise kann allerdings nur dann längerfristig angewandt werden, wenn die Bevölkerungsdichte gering ist und die Menschengruppen sich in einem ausgedehnten Gebiet bewegen, so dass die Bienenpopulation nicht allzusehr unter Druck gerät. Mit der Zeit werden die frühen Menschen Strategien entwickelt ha-

Wabenhonig mit Bienenlarven



ben, um Nester gezielt zu finden. Zu den ethnographisch dokumentierten Methoden, die möglicherweise auch von frühen Menschen verwendet wurden, zählen unter anderem das Wiederaufsuchen von alten Nistplätzen, das Horchen, ob das Summen eines Volkes wahrnehmbar ist sowie das Beobachten des Bienenfluges oder des Verhaltens von Tieren, die Bienen oder Bienenprodukte fressen, beispielsweise Affen oder Honiganzeiger. Letztere sind Vögel, die mit lauten Lockrufen die Aufmerksamkeit eines Menschen oder Honigdachs auf sich ziehen und diese dann zum Bienennest führen, damit dieser es aufricht. Nachdem sein «Jagdpartner» sich bedient hat, fressen die Honiganzeiger die verbliebenen Insekten und Wabenreste. (Crane, 44, 54-55). Wiederum auf ethnographischen Beobachtungen basierend, wird davon ausgegangen, dass sich mit der Zeit der Brauch des Nesteigentums entwickelte. Bestimmte Felsen, die sich als Niststätten besonders eignen, werden über grössere Zeiträume von Bienen verwendet, auch wenn die Waben wiederholt von Menschen geerntet werden. Zudem wird sich die Erkenntnis entwickelt haben, dass ein Bienennest regelmässig Ertrag abwirft, wenn es nicht vollständig ausgeplündert, sondern etwas Brut und Honig zurückgelassen wird. Möglicherweise wurden die Nester, wie noch heute üblich, mit Steinhäufen oder geritzten Zeichen als Jemandes Eigentum gekennzeichnet. (Crane, 107-110). Es gibt kaum Anhaltspunkte dafür, wann eine solche Praxis einsetzte; doch da sie bei rezenten Jäger- und Sammler-Gruppen verbreitet ist, ist es gut möglich, dass sie der Entwicklung der Landwirtschaft im Neolithikum vorausgeht.

Eine breit angelegte Untersuchung neolithischer Tonscherben durch M. Roffert-Salque *et al.* (*Nature*, 2016, 226-230) hat gezeigt, dass spätestens seit dem 7. Jt. v. Chr. Bienenprodukte kontinuierlich und wohl in beträchtlichen Mengen von den frühen bäuerlichen Gesellschaften Eurasiens verwendet wurden. Bienenwachs, das eine konstante, chemisch gut identifizierbare Zusammensetzung hat und in kleinen Mengen auch im Honig vorkommt, diente als Biomarker. Die ältesten Nachweise für Bienenwachs stammen aus Çayönü Tepesi und Çatalhöyük, beides neolithische Stätten des 7. Jt. v. Chr. in Anatolien.

Die untersuchten Inventare bestanden meist aus rundbodigen, als Kochtöpfe gedeuteten Gefässen. In einer der Scherben aus Çayönü Tepesi wurden Rückstände sowohl von Bienenwachs als auch von tierischem Fett gefunden. Dies ist vielleicht auf einander folgende (Koch-)Vorgänge zurückzuführen sein, könnte aber auch ein Hinweis auf die Verwendung von Honig bei der Zubereitung von Speisen mit Fleisch oder Milchprodukten sein. (R.P. Evershed *et al.*, *Nature*, 2008, 528-531; M.S. Copley *et al.*, *Journal of Archaeological Science*, 2005, 485-503, insb. 491).

Neolithisches Hirtenfrühstück



Pro Person eine Handvoll Getreide in ein Keramikgefäss geben, mit reichlich Wasser bedecken, über Nacht in der Glut sachte garen. Am Morgen das Wasser abschütten; das Getreide knapp mit Milch bedecken, mit Honig süssen, nach Belieben Dörrfrüchte hinzugeben und kurz aufkochen.

In Zentraleuropa wurde Bienenwachs an linearbandkeramischen Scherben in Stätten der frühesten Bauern Österreichs und Deutschlands gefunden, etwa in Brunn am Gebirge (5500-5400 v. Chr.) und Niederhummel (5360-5220 v. Chr.). Entsprechende, sehr frühe Funde aus dem 6.-4. Jt. v. Chr. wurden in Polen und Frankreich gemacht. Trotz zahlreicher untersuchter Gefässe konnte nördlich von Dänemark und England kein Bienenwachs nachgewiesen werden, so dass der 57. Breitengrad als nördliche Grenze der Verwendung von Bienenprodukten im Neolithikum angenommen wird.

Es fällt auf, dass ein Grossteil der Bienenwachsfunde zeitlich mit der Herausbildung der ersten bäuerlichen Gesellschaften zusammenfällt. Dies wirft die Frage auf, ob die Funde einen beginnenden Domestikationsprozess widerspiegeln. Archäologische Zeugnisse hierfür sind äusserst selten, aber möglicherweise wurden verschiedene ethnographisch dokumentierte Techniken der Bienenhaltung, die durch minimale Modifikationen der bestehenden Umgebung die Bienenvölker gewissermassen einladen, sich niederzulassen, bereits im Neolithikum verwendet. So mögen bestehende Nester in Baumhöhlen nach der Honigernte bis auf ein Flugloch wieder geschlossen und

neue, künstliche Hohlräume in Bäumen, Felsen oder Mauerwerk angelegt, Schädlinge bekämpft und geeignete Trachtpflanzen in der Nähe der Bienennester angebaut worden sein. (Crane, 127 ff.). Ferner trugen Lichtungen, die durch die neolithische Kolonisation von vorher dicht bewaldeten Gebieten entstanden, dazu bei, bienenfreundliche Habitate mit einer Vielfalt von Sträuchern, Kräutern und Blumen zu schaffen. (S. Needham/J. Evans, *Oxford Journal of Archaeology*, 1987, 21-28). Dass es bereits eine planmässige Bienenhaltung innerhalb des Siedlungsraums gab, legen zwei ausgehöhlte Baumstämme, die als Klotzbeuten gedeutet werden und aus der zwischen 3384-3370 v. Chr. bewohnten Seeufersiedlung Arbon-Bleiche 3 (Kanton Thurgau, Schweiz) stammen, nahe. Die Beuten aus Weisstannenhölz wurden mit Werkzeugen bearbeitet und aufrecht neben einer Hauswand stehend gefunden. Sie waren wohl ursprünglich mit einer Steinplatte oder einem Brett bedeckt, während eine bodenebene Öffnung als Flugloch diente. (A. de Capitani *et al.*, *Die jungsteinzeitliche Seeufersiedlung Arbon Bleiche 3*, 2002, 212 f.). Aufgrund ihres Materials haben sich solche Beuten sowie geflochtene Bienenkörbe nur in Ausnahmefällen erhalten.

Riegel mit Honig und Pinienkernen

Funde aus Bilancino und Grotta Paglicci (Italien), Pavlov und Dolní Věstonice (Tschechien) sowie Kostenki (Russland) belegen, dass es bereits vor 25-30000 Jahren eine verbreitete Praxis war, stärkehaltige Pflanzen mit Hilfe von Stösseln zu zermahlen. (A. Revedin *et al.*, *La prima farina*, 2015). Die Zutaten dieses süssen und proteinreichen Riegels sind alle, wenn auch nicht an derselben Fundstelle, als Nahrungsmittel im Paläolithikum nachweisbar. Ein solch kompaktes, energiespendendes Gebäck wäre eine ideale Verpflegung auf Jagd- und Sammelgängen gewesen.



150 g Einkornmehl, 100 g flüssigen Honig, 100 g Pinienkerne und 50 g Lupinenmehl zu einem Teig kneten. Falls nötig etwas Wasser hinzufügen. Zu Riegel oder flachen Küchlein formen. Ein Feuer über einem grossen, möglichst flachen Stein entfachen. Nach etwa einer halben Stunde Holz und Glut zur Seite schieben und auf dem Stein die Riegel auf beiden Seiten backen.

Highlight

Festgesang als gesellschaftliches Ereignis

Kitharoden auf der Bühne – und im Vasenbild des Brygosmalers

Von Martin Flashar



ROTFIGURIGE LEKYTHOS DES BRYGOS-MALERS. H. 32,5 cm. Attisch, um 480-470 v. Chr. CHF 46'500

Ein männlicher bärtiger Musiker im leicht bewegten Schritt, das lange Gewand schwingt dabei etwas aus, er spielt die Kithara, das Instrument Apolls, vor dem mächtigen Resonanzkasten schlägt er mit dem Plektron in der rechten Hand die Saiten, der Kopf des Bärtigen ist heftig in den Nacken genommen, weit nach oben, nahezu senkrecht 'gen Himmel stößt er mit geöffnetem Mund seinen eindrücklichen Gesang – eine wunderbare Komposition!

Zur genaueren Deutung bedarf es der ikonographischen Analyse, der Betrachtung von Thema und Motiv. Bei welchen Gelegenheiten geschah diese musikalische Übung? Wie verhält sich das Menschenbild zur Imagination des Mythos? Der Sänger im Rechtsprofil kommt typolo-

gisch beinahe so daher wie der Gott selbst: Er trägt dessen Kleidung, einen langen Chiton und den darüber geworfenen Mantel. Allein, bei Darstellungen Apollons begegnen niemals Ausdruckswerte, die besondere Ekstase oder Enthousiasmos vermitteln, keine entsprechenden Gesten, Tanz- oder auffällige Schrittbewegungen, kein aktiver Gesang – dies bleibt dem Bild des menschlichen Kitharoden eigen.

Der Maler, der oft die perfekten Schalen des signierenden Töpfers Brygos dekoriert, gehört zu den Führungspersönlichkeiten unter den Künstlern des frühen 5. Jhs. v. Chr. in Athen. Mehr als zweihundert Gefässe hat man seiner Hand zugewiesen. Mit grossem Gespür bannten der Brygos-Maler und seine Zeitgenossen aktuelle, symbolträchtige Leitthemen auf das Rund der keramischen Produkte: neben den Mythenbildern oft strahlende Athleten, verehrte Dichter wie Sappho und Alkaios, immer wieder natürlich Athena, Symposion-Szenen. Und gerade für die Lekythen, die (als traditionelle Gabe ins Grab) vor anderen Gefässformen einen besonderen Grad an Individualität ausdrücken, sieht er auch unbenannte Männer und Frauen beim Musizieren vor.

Ein schöner Zufall will es, dass eine «geschwisterliche» Vase, ebenfalls des Brygos-Malers, erhalten blieb: Diese zweite Lekythos, 1982 bei Münzen und Medaillen AG Basel, befindet sich heute in den Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum. Es ist kein echtes Pendant oder Duplikat – die Lekythos misst 1,5 cm mehr in der Höhe, und der Kitharode wirkt hier etwas steifer und gemessener in der Komposition, vielleicht ist sie samt Zeichnung ein paar Jahre früher entstanden –, aber sie beweist die Präsenz des Sujets in der Werkstatt. Das Bochumer Exemplar hat deutlicher als die neue Vase das grosse Stück bunt bestickten, mit Bordüren und langen Fransen verzierten Stoffes bewahrt, das von der Kithara tief hinabhängt und kein Kleidungsbestandteil ist, vielmehr gleichsam festliches Ornament des Instrumentes selbst.

Sir John Beazley forschte als erster in einem programmatischen Aufsatz (*Citharodeus*, *Journal of Hellenic Studies*, 1922) dem Motiv nach, das auf den rotfigurigen Vasen um die Wende zum 5. Jh. v. Chr. auftritt (im Umfeld des sog. Berliner Malers) und dann für wenige Jahrzehnte durch einige Dutzend

Exemplare bezeugt ist. Die Sänger zur Kithara traten natürlich als Programmpunkt beim Symposion in Erscheinung. Aber einige Bilder zeigen deutlich ein veritables Bühnenpodest, zusätzlich bekränzende Niken: Hier muss also auf den siegreichen Wettkampfbeitrag bei einem offiziellen Agon angespielt sein. So ist es schon bei schwarzfigurigen Bildern der zweiten Hälfte des 6. Jhs. v. Chr. zu sehen. Dahinter steht zweifelsohne die gestiegene Bedeutung der Disziplin bei den athenischen Panathenäen. Wenn dann, im zweiten Schritt, jene eindrücklichen anonymen Kitharoden ohne den erzählerischen Kontext auf den Plan der Bild-Erfinder treten, verschiebt sich der Blick ein Stück weit hin zum Individuellen. Durch die Isolation der Figur wird dem Betrachter das Identifikationsangebot bestärkt – eine Etappe auf dem Weg zu neuem Menschenbild, jetzt vorgeführt beim freilich weiterhin adligen Trinkgelage in den Kreisen der *Jeunesse dorée* Athens. Schon Ernst Buschor hat übrigens in seinem berühmten Vasenbuch die Notwendigkeit einer historischen Sicht gespürt: «Dass die Hingabe an die Welt der Töne jetzt zur Darstellung kommt, ist ein Zeichen der Zeit: diese Versenkung ist eine der Wurzeln klassischen Wesens» (*Griechische Vasen*, 1940, S. 171).

Eine technische Eigenheit zeigen die merkwürdigen, wie «geisterhaft» wirkenden, verschwommenen Silhouetten weiterer Gestalten auf der linken Seite und hinten an der Vase der Galerie Cahn. Sie hängen natürlich nicht mit der eigentlichen Bemalung und dem Hauptbild zusammen. Man hat das Phänomen tatsächlich als «Ghosts» bezeichnet. Das ist ein «Fehler» bei der Herstellung, der gerade bei Lekythen begegnet: Denn diese schlanken Vasen mit fast vertikaler Wandung standen naturgemäss beim Trocknen und später im Brennofen enger aneinander als weit gekrümmte Kratere oder Amphoren. Genau das ist auch hier passiert, die Vasen berührten sich mit ihren Oberflächen, die Zeichnungen «färbten ab» von einem Stück auf das nächste. Oft erkennt man gleichsam magische Gesichter im Bild der fremden Nachbarvase, hier sind es Schemen von Figuren. Es liegt also kein Zauber in dem Phänomen, und mitnichten beeinträchtigt das Detail die schöne Lekythos – im Gegenteil: der zufällige «Abdruck» gewährt einen punktuellen Einblick in den hochkomplizierten Herstellungsprozess und wertet so die Vase in unseren Augen eher noch auf.