

## Editorial

### Den Blick weiten

Liebe Leserinnen und Leser

Während der diesjährigen Art Basel haben wir in unseren Räumen an der Malzgasse – in Zusammenarbeit mit der Galerie Jocelyn Wolff, Paris, und der Galerie Gregor Podnar, Berlin – eine Ausstellung gezeigt, in der Arbeiten des portugiesischen Künstlers Francisco Tropa und Werke der antiken Kunst in Beziehung zueinander gesetzt wurden. Der Titel der Ausstellung, *Tote Bewegen*, entstand aus der Beschäftigung mit Franciscos Arbeiten. Beim Aufbau der Ausstellung sind wir so vorgegangen, dass Francisco und ich zunächst die Galerieräume durchschritten und seine Werke grob verteilten. Gemeinsam haben wir dann antike Objekte als Reaktion auf diese Exponate ausgewählt. Manchmal kam es mir vor, als wären wir von einer Hand geführt worden, und die Objekte haben ihren wahrhaft funeren Charakter erst durch ihre neue Interpretation in der Ausstellung entfaltet. Die ephemeren Kombinationen von zeitgenössischer und antiker Kunst – man könnte auch von Installationen sprechen – generierten Assoziationen, die für das Verständnis der Werke sehr bereichernd waren. Bei den Werkgruppen entstand jeweils ein Ganzes, das mehr war als die Summe seiner Teile. In ihrer Vergänglichkeit hatte diese auf wenige Ausstellungstage beschränkte Begegnung zweier Welten eine performative Qualität: Sie erinnerte mich an ein Konzert. Während üblicherweise Sammler sich entweder für ein antikes oder ein zeitgenössisches Objekt entscheiden, habe ich es auch erlebt, dass Besucher sich von der Interaktion der Werke so sehr angesprochen fühlten, dass sie den Kauf der Werkkombination erwogen.

Die Ausstellung *Tote Bewegen* war ein grosser Erfolg. Wir hatten trotz strömenden Regens eine tolle Eröffnung mit über 200 Besucherinnen und Besuchern, und das Schlüsselstück der Ausstellung (Francisco Tropa, *Giant*, 2006) wurde am selben Abend verkauft. Wir haben ein überaus positives Echo von Ausstellungsmachern, Kuratoren und Galerien aus dem zeitgenössischen Bereich erhalten und es ist gut möglich, dass aus diesen Kontakten weitere Projekte resultieren werden.



Werke von Francisco Tropa und Kunst der Antike in der Galerie Cahn anlässlich der Ausstellung «Tote Bewegen» während der Art Basel 2019.

Eine konkrete Folge hat sich bereits ergeben: Diesen Herbst werden wir während der *Foire internationale d'art contemporain* (FIAC), die vom 17.-20. Oktober 2019 in Paris stattfindet, in Zusammenarbeit mit der Galerie Marcelle Alix, Paris, ein Projekt mit vier oder fünf Künstlern zeigen. Im Vorfeld der FIAC findet jeweils ein Happening mit verschiedenen Künstlern statt, das durch etwa zehn junge Galerien im zeitgenössischen Bereich veranstaltet wird. Der Abschluss dieses Vorevents wird in den Räumen der Cahn Contemporary in Paris stattfinden. Die Idee dieser Firma ist es, Cross-Over-Events mit anderen Gebieten der Kunst durchzuführen. Ein erstes Projekt war die Bourgogne Tribal Show (30. Mai – 2. Juni 2019) und ein zweites die Teilnahme am *Parcours des Mondes* (Paris, 10.-15. September 2019). Dass Cahn Contemporary zum Gastgeber für den Abschluss des Vorevents zur FIAC erwählt wurde, zeugt von der Akzeptanz, derer sich die Firma nach kurzer Zeit bereits erfreut.

Den Antrieb dazu, die Cahn Contemporary zu gründen, gab das persönliche Bedürfnis

nach kreativer Auseinandersetzung mit den Objekten der Antike, die nicht vor einer permanenten Infragestellung der Werke zurückschreckt. An den Universitäten und Museen werden die Objekte sakralisiert. Es wird eine grosse Distanz zwischen dem Betrachter und den Objekten erzeugt, indem sie zum Beispiel auf ein Podest gehoben oder in eine Glaskiste gesperrt werden und man sie nur mit weissen Handschuhen berühren darf. Zudem schaltet sich der Archäologe zwischen den Betrachter und das Objekt. Er beansprucht gewissermassen die Deutungshoheit über die Werke. Im Rahmen der Forschung mag das Sinn ergeben. Mir hingegen geht es um einen ganz anderen, gedanklich freien Umgang mit den Objekten der Antike, bei dem sie Teil unserer gelebten Realität werden.

Jean-David Cahn

Für Sie entdeckt

# Theatron – Ein Ort zum Staunen

## Einblicke ins griechische Theater

Von Gerburg Ludwig



Abb. 1: SCHAUSPIELER ALS SKLAVE DER NEUEN ATTISCHEN KOMÖDIE. H. 13,7 cm. Bronze. Römisch, 2.-3. Jh. n. Chr. CHF 22'000

Verfolgen wir heute traditionelle Theateraufführungen, sehen wir die Schauspieler mit Kulissen und Requisiten in ihrem Aktionsraum, die sog. «Guckkastenbühne». Im griechischen Theatron (von θεάομαι, staunend betrachten) nimmt der Zuschauer direkter am Geschehen teil, denn mehr als halbrund in den Hang gebaut, umfängt das Koilon (Zuschauerraum) die Orchestra (Auftrittsfläche). Die niedrige Skené (Bühnengebäude) riegelt das Koilon nicht vollständig ab. Bei der Aufführung kann der Blick in Himmel und Landschaft schweifen; beide wirken unter dem Eindruck der Handlung auf den Zuschauer zurück – «Theater und Landschaft koexistierten in einem dynamischen Gleichgewicht» (Vovolis, S. 2).

Der Ursprung des Theaters liegt in den orgiastischen Feiern des Dionysos-Kults. Maskiert und kostümiert feierte man sich bei reichlich Wein und rhythmischem Tanz in einen Zustand des Wahnsinns, der Ékstasis (Aus-Sich-Heraustreten). Zunehmender Popularität dieser Feiern kontierten Athens Stadtväter mit offiziellen Festen (6. Jh. v. Chr.). Besonders bei den Grossen Dionysien im Frühjahr wurden Dramen als Agone (Wettstreit) aufgeführt, seit dem 5. Jh. v. Chr. im Dionysos-Theater am Fuss der Akropolis. Auch die Volksversammlung traf sich dort. Nicht ohne Symbolwirkung empfing Athen als Hegemon des Attisch-Delischen Seebunds in der Orchestra die Abgaben der Alliierten. Zum Festbeginn trug man feierlich das Kultbild des Dionysos Eleutherios in die Stadt. Beim Proagon stellten Autoren ihre Dramen und alle Ausführenden, Chorreggen (Veranstalter/Finanziers), Schauspieler, Chorleiter und Chor sich dem Publikum vor.

Während der Tyrannis des Peisistratos, ca. 535/532 v. Chr., integrierte man die *Tragödie* in die Grossen Dionysien, später die *Komödie* (ca. 487/86 v. Chr.). Elemente des Dionysos-Kults wurden integriert: Tanz, Musik mit Aulos, Flöte und Kithara, Masken und Verkleidung. Die tragische Handlung um bekannte mythologische Figuren bot den Menschen Leitlinien zur Selbstreflexion. Tragiker wie Aischylos (525-455 v. Chr.) und Sophokles (497-405 v. Chr.) ergänzten die Besetzung mit maximal drei Schauspielern; der Erste war der Protagonist. Durch Maskenwechsel übernahmen die Schauspieler mehrere Rollen. Die Komödie mit direktem Bezug auf das Zeitgeschehen sparte nicht mit Kritik an Politikern und Zuständen. Die Variation der werkimmanenten Abfolge (Streitgespräch, Fabelhandlung, Hinwendung zum Zuschauer) und die der Schauspielerzahl, Kostüme und Masken bestimmte die Entwicklung der Alten, Mittleren und Neuen Komödie. Aristophanes (ca. 450/444-380 v. Chr.) war der bedeutendste Dichter der Alten, Menander (342-290 v. Chr.) der der Neuen Komödie.

Der griechische Terminus für den Schauspieler, Hypokrités (Antwörter), verweist auf sein Gespräch mit Chorführer/Chor. Anfänglich waren es Laiendarsteller. Mit zunehmender Professionalität entstanden im 3. Jh. Künst-

lergilden, wie die «dionysischen Techniten» in Athen. Ein Dekret aus Delphi (278 v. Chr.) befreite Schauspieler von Steuern und Militärdienst. Frauen blieb die Bühne verwehrt; Männer besetzten ihre Rollen. Häufige Rollenwechsel erforderten ausgeprägte Wandlungsfähigkeit. Die fehlende Mimik glichen ausdrucksstarke Texte und zusätzliche Gestik aus. Antike Autoren berichten von Super-Stars mit grossen Begabungen und einigen Allüren. So beharrte Theodoros darauf, zuerst aufzutreten, damit das Publikum sich auf seine Stimme und nicht die der Anderen einhöre (Aristoteles, *Politiká* 7, 1336b, 28).

Obwohl keine Original-Theatermasken erhalten sind, erlauben ihre Wiedergaben (Statuetten, Tonmasken, Vasenbilder, Mosaiken und Wandfresken) sowie Schriftquellen die Rekonstruktion. Dämonenhafte oder tierische Züge belegen schon rituelle Votiv-Masken aus Sparta und Tiryns (7.-frühes 6. Jh. v. Chr.). Hilfreich ist die Serie frühhellenistischer, farbiger Maskennachbildungen aus Gräbern auf der Insel Lipari/Italien. Weitere Informationen bietet das «Onomastikon» (Maskenkatalog) des griechischen Gelehrten Pollux. Gefertigt aus stuckiertem, bemalten Leinen, umhüllte die Maske den ganzen Kopf; doch hiess sie «Prosopon» (Gesicht). Erika Simon erklärt dies mit dem nur das göttliche Antlitz an efeumrankter Säule zeigenden, o. e. Kultbild des Dionysos in Athen. Die Masken sind «sprechende Gesicht(er)» (Simon, S. 17-20). Dramenbezogen differierten sie im Aufbau und Ausdruck (Abb. 2-3): Emporgezogene Brauen, grosse Augenöffnungen, weiter Mund mit tief herabreichenden Mundwinkeln verliehen der Tragödienmaske den tragischen



Abb. 2: TRAGÖDIENMASKE, Mosaik, Casa del Fauno, Pompeji, 2. Jh. v. Chr. Foto: Archäologisches Nationalmuseum Neapel (public domain)

Charakter, später intensiviert durch aufgewühltes Haar oder den sog. Onkos, hoch aufgetürmtes, aufwändig frisiertes Haar.

Zwei Werke der Galerie Cahn stellen Komödienkostüm und -maske vor: Der Schauspieler (Abb.1), lässig an einen Altar mit weiterer Maske gelehnt, trägt das typische Sklaven-Kostüm der Neuen Komödie: keine drastischen Überspitzungen der Alten Komödie (Polsterungen um Bauch und Gesäss, umgebundener, grosser Phallos), aber lange Arm- und Beinkleider, kurzes Gewand, Mantel und halbhohe Bühnen-Schuhe. Die Maske trägt zotteliges Haar; ein trichterförmig abstehtender Bart rahmt die Mundöffnung, typisch für Masken von Sklaven und alten Männern der Neuen Komödie. Die Position am Altar ist nicht zufällig: Der Sklave flieht dorthin, in die Arme der Götter, um der Strafe für seine Missetaten zu entinnen, ein vielfach in der Kleinkunst reflektiertes Sujet. Die Tonmaske (Abb.3) zeigt noch mehr die typischen Charakteristika der Sklavenmasken: Hoch emporgeschwungene Brauen und breite eingedrückte Nase betonen die Wirkung der kugelig hervortretenden Augen. Auch hier rahmt ein zum Trichter geformter Vollbart die Mundöffnung; über der Stirn bilden die Haare eine Wulst, die sog. Speira.

Mit verschiedenen, dem Dionysoskult entlehnten Elementen, wie Musik, Tanz, Masken und Verkleidung ging den Aufführungen der Tragödien und Komödien nie der religiöse Kontext verloren. Ihre Handlung bot den Zuschauern Gelegenheit zur Reflexion, privat und im Blick auf das Zusammenleben in der griechischen Gesellschaft.

#### Literatur:

T. Vovolis, Mask, Actor, Theatron and Landscape in Classical Greek Theatre. The Acoustics of Ancient Theaters Conference, Patras, September 18-20, 2011. – E. Simon, Stumme Masken und sprechende Gesichter, in: T. Schabert, Die Sprache der Masken (Würzburg 2002) 17-32.



Abb. 3: MASKE EINES SKLAVEN. H. 9,8 cm. Ton. Griechisch oder westgriechisch, 4.-2. Jh. v. Chr. CHF 7'000

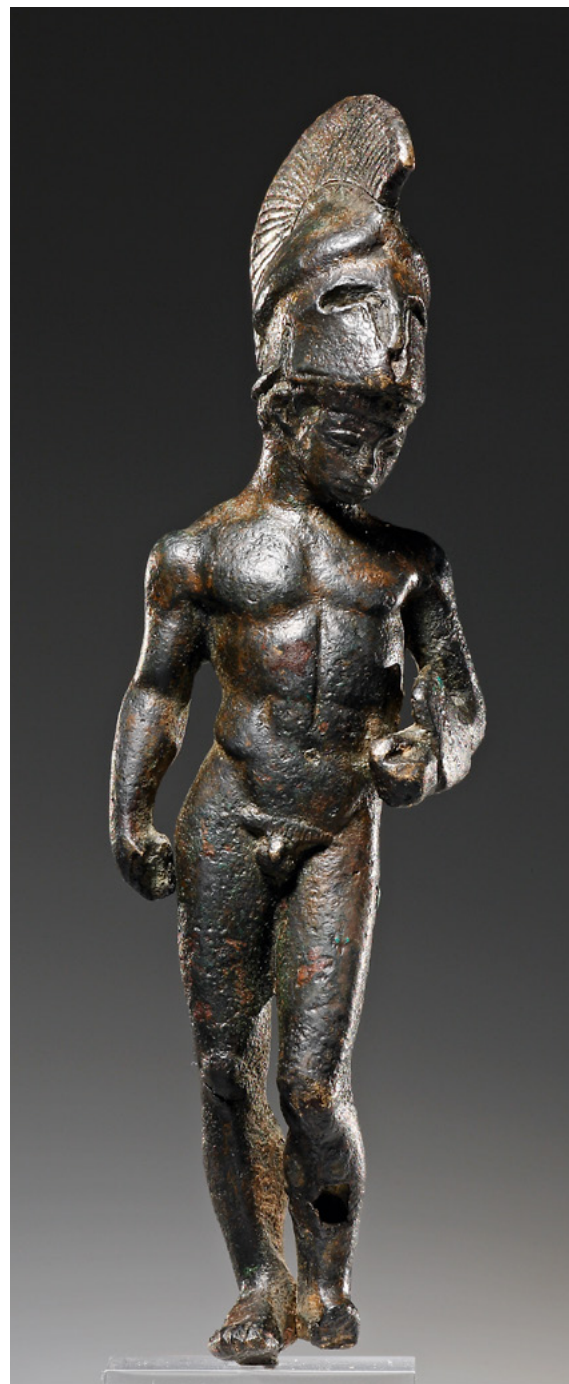
## Meine Auswahl

# Ein pyrrhischer Tänzer

Von Jean-David Cahn

Diese Bronze eines jugendlichen, nackten Athleten mit hochgeschobenem korinthischem Helm ist eine überaus seltene rundplastische Darstellung eines pyrrhischen Tänzers. Bei dem auch Pyrrhiche genannten Tanz handelt es sich um einen Waffentanz, der zum Klang des Aulos (ein antikes Rohrblattinstrument) aufgeführt wurde. Aus der Vasenmalerei wissen wir, dass die nackten Tänzer mit Schild und Speer bewaffnet waren, und somit sind diese wohl bei unserer Statuette zu ergänzen. Der pyrrhische Tanz wird schnell und leicht gewesen sein, denn der Pyrrhichius, ein von diesem Tanz abgeleiteter, antiker Versfuss besteht aus zwei kurzen, unbetonten Silben. Dieser ist folglich der kürzeste Versfuss überhaupt. Platon beschreibt in seinen *Nomoi* (815a), wie bei der Pyrrhiche der Tänzer durch Bewegungen zur Seite oder nach hinten, durch Sprünge in die Höhe und durch Niederdrücken den Schlägen und Geschossen eines imaginierten Gegners ausweicht und auch die fürs Bogenschiessen und Schleudern von Wurfgeschossen erforderlichen Stellungen einnimmt.

Die Pyrrhiche, die Achilles um den Scheiterhaufen des Patroklos getanzt haben soll, spielte eine bedeutende Rolle an den Panathenäen, wo in einem Wettbewerb der beste Tänzer gekürt wurde. Der Tanz war fester Bestandteil des gymnastischen Trainingsprogramms der männlichen Jugend in der Palästra und diente der Vorbereitung auf den Krieg. Als solche hat der Tanz auch eine sehr ernste Bedeutung. Diesem Aspekt wird mit dem leicht geneigten Haupt des Jünglings und seinem sinnenden Gesichtsausdruck auf einfühlsame Weise Rechnung getragen. Für mich sind es die spannungsreichen Kontraste, welche diese Statuette so einzigartig machen – zum Beispiel der Gegensatz zwischen dem mächtigen Helm und dem schlanken Körperbau des Jünglings oder die Spannung zwischen seiner athletischen, muskulösen Physis, die von entschlossener Tatkraft spricht, und seinem ernsten Gesicht. Es scheint so, als ob der Jüngling uns mit seinem Gesichtsausdruck vermitteln möchte, wie sehr ihm bewusst ist, dass er vielleicht das letzte Mal die Pyrrhiche tanzt.



STATUETTE EINES PYRRHISCHEN TÄNZERS. H. 13,1 cm. Bronze. Griechisch, spätes 5. Jh. v. Chr. CHF 24'000

Die Statuette war eventuell ein Weihgeschenk und wurde mit grosser Sorgfalt plastisch gestaltet. Den Details, wie beispielsweise den Gravuren am Helm und der Pubes sowie der Angabe der Brustwarzen, wurde ebenfalls viel Aufmerksamkeit geschenkt. Diese Bronze ist ein seltenes kleines Meisterwerk von musealer Qualität. Zudem ist die Provenienz aus der Sammlung des schweizerischen Professors für Rechts- und Wirtschaftswissenschaften Maurice Bouvier (1901-1981) ausgezeichnet.

# Einfach zurückgeben?

Am Fallbeispiel Eschmun-Heiligtum (Libanon) diskutieren Prof. Dr. Rolf A. Stucky und Jean-David Cahn über die Problematik der Restitution von geraubter Kunst



Abb. 1: Das Eschmun-Heiligtum bei Sidon im Libanon. Fotografie: Rolf A. Stucky

JDC: Lieber Rolf, die Frage um die Restitution von gestohlener und geraubter Kunst erhitzt seit Jahrzehnten die Gemüter und hat aufgrund der jüngsten Polemik um die Rückgabe afrikanischer Kulturgüter – ich habe mich im Editorial von CQ 2/2019 dazu geäußert – erneut an Brisanz gewonnen. Allerdings geht es meistens um die Frage, *welche* Objekte zurückgegeben werden sollten. Ich möchte aber gerne einmal das Augenmerk auf das *Wie* richten. In meinem Alltag als Kunsthändler fällt es mir nämlich immer wieder auf, dass vielen überhaupt nicht bewusst ist, wie komplex und schwierig es ist, Objekte, von denen man weiss, dass sie gestohlen wurden, wieder zurückzugeben.

RAS: Das ist in der Tat richtig. Es kann Jahre dauern von dem Moment an, wo jemand erkennt, dass er ein geraubtes Kunstwerk vor sich hat, bis zur Rückgabe an den legitimen Eigentümer. Ein Fall, bei dem es eigentlich recht schnell hätte gehen können, war die Restitution des Stierkopfes aus dem klassischen Eschmun-Tempel bei Sidon, der 1981 während des Libanesischen Bürgerkrieges (1975-1990) geraubt wurde. Im Januar 2017 teilte Thomas Campbell, der damalige Direktor des Metropolitan Museum of Art, New York, in einem Schreiben an Sarkis el-Khoury, den Directeur Général des Antiquités des Libanons, offiziell mit, dass das Museum diese Skulptur als Leihgabe erhalten habe.

Obwohl das Stück gut dokumentiert war und kein Zweifel daran bestand, dass die Libanesische Republik der rechtmässige Eigentümer war, beharrte das Sammlerehepaar zunächst darauf, dass es das Stück im Jahr 1996 gutgläubig erworben hatte. Da die Gutgläubigkeit des Besitzes in den USA einen relativ hohen Stellenwert besitzt, hatten wir erhebliche Schwierigkeiten und es folgte ein komplizierter juristischer Prozess, der jedoch zugunsten des Libanons ausging. So konnte bereits im Februar 2018 die Restitution dieser Skulptur sowie von vier weiteren Kunstwerken im Nationalmuseum von Beirut feierlich begangen werden.<sup>1</sup>

JDC: Dein Beispiel zeigt deutlich, wie bei Restitutionsfragen verschiedene rechtliche Grundsätze aufeinanderprallen: einerseits die Gutgläubigkeit der Person, die das geraubte Kunstwerk erworben hat, andererseits das Recht des Beraubten auf die Rückgabe seines Eigentums. Erschwerend sind zudem die mangelnde Kommunikation – vor allem die mangelnde rechtzeitige Kommunikation – sowie unterschiedliche Rechtssysteme. Der gute Wille, manchmal mehrerer Parteien, genügt nicht, so unglaublich es klingt, dass die betroffenen Objekte ihren Weg zurückfinden, denn die bürokratischen Hürden sind hoch.

Die Schwerfälligkeit von Institutionen und Behörden behindert auch das effiziente Ein-

greifen zum Schutz von Kunstdenkmälern in Krisengebieten. Artikel 14 des schweizerischen Kulturgütertransfergesetzes (KGTG), das 2005 in Kraft trat, sieht zum Beispiel vor, dass der Bund Museen oder ähnlichen Institutionen in der Schweiz Finanzhilfen gewähren kann für die vorübergehende treuhänderische Aufbewahrung und konservatorische Betreuung von Kulturgütern, die Teil des kulturellen Erbes anderer Staaten und dort wegen ausserordentlicher Ereignisse gefährdet sind. Das ist natürlich sehr zu begrüßen. Allerdings können diese Finanzhilfen nur dann gewährt werden, wenn die treuhänderische Aufbewahrung entweder im Einvernehmen mit den Behörden des anderen Staates stattfindet oder unter der Schirmherrschaft der UNESCO oder einer anderen internationalen Organisation zum Schutz von Kulturgut steht. Im Klartext heisst dies, dass der betroffene Staat, sagen wir z.B. Syrien, zugeben muss, dass er die Kontrolle über gewisse Bereiche verloren hat, und das wird er natürlich nicht tun.

Das hat zur Folge, dass wir zwar in der Schweiz über eine Infrastruktur zur Hilfeleistung verfügen, diese aber nicht aktivieren können, weil die dazu nötige Anfrage nicht erfolgt. Das ist meiner Ansicht nach ein strukturelles Defizit vom KGTG, das sehr bedauerlich ist.

Wenn die Kulturgüter in einem Krisengebiet, aus welchen Gründen auch immer, nicht geschützt werden können, ist es umso wichtiger, dass Informationen über die gefährdeten Objekte den Behörden, Archäologen, Kunsthändlern und Sammlern zugänglich gemacht werden. Denn nur so können diese Kulturgüter, sollte es soweit kommen, als Raubkunst erkannt werden. Ich kenne mehrere Fälle, wo Archäologen, die für ein Projekt in einem Gebiet verantwortlich waren, das später von kriegerischen Auseinandersetzungen heimgesucht wurde, über ausführliche Dokumentationen zu gefährdeten oder geraubten Kulturgütern verfügten, diese aber aus verschiedenen Gründen, z.B. exklusive Publikationsrechte, nicht öffentlich machen durften. Das ist doch absurd! In einer Notsituation sollten Archäologen das Recht haben, solches Material ohne Bewilligung an dritte Institutionen weiterzugeben, und zwar präventiv, damit ein Instrument geschaffen werden kann, womit, falls die Stücke Jahre später im Handel auftauchen, diese

erkannt werden können. Das ist ja schliesslich die Voraussetzung für ihre Restitution!

**RAS:** Genau die Situation, die Du beschrieben hast, habe ich selber erlebt. Ich habe von 1970 bis 1972 im Libanon gelebt und war am Französischen Archäologischen Institut tätig. In diesen Jahren und noch bis 1974 habe ich die Grabungen von Maurice Dunand im Eschmun-Heiligtum regelmässig besucht. Viele Archäologen finden es spannender, ihre Feldarbeiten fortzusetzen, als in der Bibliothek sitzend ihre Grabungen zu publizieren. So bin ich quasi der wissenschaftliche Erbe von Maurice Dunand geworden. Die Grabungsarbeiten wurden erst 1978, drei Jahre nach Ausbruch des Bürgerkrieges, eingestellt. Ich beabsichtigte, mit der Grabungspublikation bis nach Ende des Krieges zu warten, um neue Fotografien der Objekte machen zu können. Zudem hätte es manches zu prüfen gegeben, aber es wäre wegen der politischen Umstände lebensgefährlich gewesen, in den Libanon zu reisen.

Doch dann wurden 1991 vier Skulpturen in Zürich zum Verkauf angeboten, die ganz offensichtlich aus dem Eschmun-Heiligtum stammten. Es kam zu einem juristischen Prozess und die Stücke konnten an den Libanon restituiert werden. Durch diesen Vorfall wurde mir klar, dass ich möglichst schnell alle Skulpturen, von denen ich Fotografien und eine Inventarkarte hatte, publizieren musste.<sup>2</sup> Man braucht beide Elemente, Fotografie und Inventar, damit man belegen kann, dass ein Stück aus einer bestimmten Grabung stammt. Zwar gibt es ein Gesetz, dass alle Objekte, die im Libanon gefunden werden, zuerst in einer wissenschaftlichen libanesischen Zeitschrift publiziert werden sollten, doch ich habe mich aufgrund der Bürgerkriegszustände damals darüber hinwegsetzen müssen. Auf Deinen Rat hin, lieber David, habe ich damals auch alle Objektbeschreibungen und Fotografien an das Art Loss Register weitergeleitet.

Als ich 1996 erstmals nach Ende des Bürgerkrieges wieder in den Libanon reiste, stellte ich fest, dass von den 660 inventarisierten Skulpturen aus dem Eschmun-Heiligtum nur noch zwölf da waren, alles Stücke ohne Marktwert. Bisher ist es uns gelungen, ungefähr zwanzig der geraubten Skulpturen in den Libanon zurückzuführen, doch rund hundert Stücke sind immer noch verschollen!

**JDC:** Könnte es sein, dass vieles auch lokal verschwunden ist? Man hat ja beispielsweise immer wieder gehört, dass Antiken im Umkreis einer bestimmten, sehr mächtigen ortsansässigen Familie gesehen wurden.

**RAS:** Das ist durchaus möglich. Die Fotografien des Ausgräbers, die ich 1993 publiziert habe,<sup>2</sup> zeigen, dass es auch weniger

bedeutende Fragmente gibt - Händchen und Füsschen, die höchstens als Briefbeschwerer dienen könnten. Möglicherweise wurde demnach einiges nicht «exportiert». Was aber «exportiert» wurde, das waren die tollen, teuren Stücke. Die Bürgerkriegsparteien haben mit Antiken gehandelt – nach dem Prinzip: Antiken gegen Waffen.

In einem zweiten Schritt habe ich 2005 gemeinsam mit drei Basler Kollegen die Architektur und die ägyptischen, phönizischen und griechischen Inschriften des Eschmun-Heiligtums publiziert.<sup>3</sup>

**JDC:** Mit Deinen Publikationen ist ein ganz wichtiges Instrument zur Erkennung der geraubten Kulturgüter geschaffen worden. Das Problem ist jedoch, dass solche wissenschaftlichen Publikationen nicht für ein breites Publikum bestimmt sind. Es handelt sich ja um zwei Sonderbände der Fachzeitschrift *Antike Kunst*, welche sich an deutschsprachige Archäologen richtet. Mit anderen Worten: Die Personen, die am ehesten in Kontakt mit den geraubten Objekten kommen könnten, nämlich Kunsthändler und Sammler, haben nicht zwingend Kenntnis von diesen Veröffentlichungen. Es wäre sehr wichtig, dass diese Informationen möglichst weit verbreitet würden. Sollten die libanesischen Antikenbehörden etwas suchen, sollten sie im Grunde Deine beiden Bände ganz formell dem Art Loss Register und Interpol überreichen, damit diese Institutionen die Werke in ihre Datenbanken integrieren und damit auch die Chancen für eine Wiedererkennung, vor allem bei den Architekturteilen, erhöht werden.

**RAS:** Das Art Loss Register hat sowohl den Skulpturen- als auch den Architekturband erhalten und es sind in der Folge zwei sehr bedeutende Objekte erkannt worden, zum einen eine Marmorskulptur eines Mannes des 6. Jhs. v. Chr. in amerikanischem Privatbesitz

und zum anderen ein männlicher Torso des 4. Jhs. v. Chr., der im Jahr 2017 einer deutschen Galerie in Kommission gegeben wurde. Diese Stücke wurden zusammen mit dem bereits erwähnten Stierkopf im Jahr 2018 in den Libanon zurückgeführt.<sup>1</sup> Danke für den Hinweis auf Interpol. Ich werde den libanesischen Antikendienst diesbezüglich informieren.

**JDC:** Das finde ich sehr sinnvoll, denn das Benutzen der Datenbank von Interpol gewinnt zunehmend an Bedeutung für den Kunsthandel. Für die Mitglieder der IADAA (International Association of Dealers in Ancient Art) ist es inzwischen obligatorisch, eine Interpol-Suche durchzuführen. Das Art Loss Register bleibt weiterhin wichtig, doch es hat sich in den letzten Jahren als schwerfällig erwiesen. Zudem verlangt es seit einiger Zeit Informationen zur Provenienz, die zum Teil in Widerspruch zu den neusten Datenschutzgesetzen der Europäischen Union stehen, was die Händler vor fast unlösbare Probleme stellt.

**RAS:** Die Situation im Libanon hat sich inzwischen weitgehend normalisiert. Das Land befindet sich in der *After-Disaster*-Phase, um die Terminologie des *Disaster Risk Management Cycle* der UNESCO<sup>4</sup> zu verwenden, in der es darum geht, erlittene Schäden zu beheben, also konkret im Fall von geraubtem Kulturgut möglichst seine Restitution zu bewirken. Gerne würde ich aber wissen, wie der Antikenhandel auf die Situation in Ländern, die sich mitten in der Krise befinden (*during disaster*), reagiert. Ich denke zum Beispiel an Syrien. Der Islamische Staat (IS) hat Grabungslizenzen verkauft und in der Folge sind in Syrien auf dem Gebiet des IS Ausgrabungen durchgeführt worden. Da ist sicher auch einiges «exportiert» worden.

**JDC:** Ich möchte da eine klare Antwort setzen: Zum einen basieren die Berichte über die

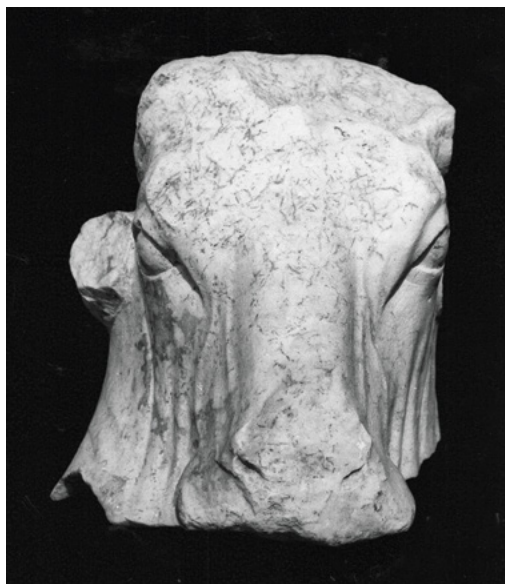


Abb. 2: Der Stierkopf aus dem Eschmun-Tempel, der 2018 an den Libanon zurückgegeben wurde. Bildnachweis: Stucky 2005 (siehe Anm. 3) Kat. C 17

Finanzierung des IS durch den Verkauf geraubter Antiken weitgehend auf wilden Spekulationen. Ich verweise auf den Beitrag von Vincent Geerling, Vorsitzender der IADAA, zu diesem Thema (CQ 3/2016, S. 4-5). Zum anderen ist jegliches Objekt, das offensichtlich aus Syrien stammt – stilistisch sind diese Werke ja gut zu erkennen – ohne Provenienz keine Handelsware. Der ganze Markt für Kunst aus Kriegsgebieten ist komplett kollabiert. Das heisst nicht, dass diese Kunst nicht gesammelt wird, aber die Voraussetzung hierfür ist ganz eindeutig: Die Werke müssen eine solide Dokumentation besitzen. Der Markt reagiert sehr empfindlich auf solche Krisensituationen, denn es ist der Albtraum eines jeden Händlers, einem solchen Stück aufzusitzen. Das Wissen darüber, wie der Handel funktioniert, ist oft erstaunlich unterentwickelt! Wenigen ist bewusst, dass, wenn man in Europa ein antikes Objekt kauft, dieser Kauf einer mehrfachen behördlichen Kontrolle unterliegt. Es gibt kein europäisches Land, in dem Kulturgüter nicht einer Ein- und Ausfuhrkontrolle unterzogen werden. Ausserdem gibt es eine robuste Selbstkontrolle durch den Handel selber, zu der die obligatorische Überprüfung der Objekte in Diebstahlsarchiven wie dem Art Loss Register oder Interpol zählt.

RAS: Selbstverständlich gebe ich Dir recht: Palmyrenische Skulpturen und jordanische Mosaik erkennt man relativ leicht. Ein Problem bleiben die Grabungslizenzen, welche der IS vergibt. Diese betreffen Material des 3. und 2. Jts. v. Chr. aus dem Euphratgebiet – linksseitig des Flusses bis hin zur türkischen und irakischen Grenze.

JDC: Nahöstliche Kunst ist gut erkennbar, auch wenn sie Spezialwissen für die genaue geografische Lokalisation voraussetzt. Jeder seriöse Händler, wenn er sorgfältig arbeitet, lässt bei Objekten aus dem Euphratgebiet äusserste Vorsicht walten. Da aus dieser Region ohne schriftliche Dokumente vor 1991 nichts handelbar ist, gibt es eine Art Handelsstopp und der Markt zumindest in Europa und den USA ist stark eingebrochen. An den grossen Messen prüft das Vetting-Komitee Gegenstände aus dem Nahen Osten sehr genau und wenn ein Objekt von Bedeutung ist, wird die Dokumentation verlangt. In den vergangenen 20-30 Jahren hat der Kunsthandel im Westen sehr effektive Due-Diligence-Massnahmen entwickelt und Stücke ohne saubere Provenienz haben keine kommerzielle Zukunft. Entsprechend sind sehr wenig Objekte aus diesen Kriegsgebieten in Europa aufgetaucht. Das heisst aber nicht, dass wir wissen, was auf dem asiatischen, russischen oder arabischen Markt passiert.

Der Antikenhandel vor allem in Europa aber auch in den USA hat sich punkto Sorgfalt sehr entwickelt. Hingegen denke ich, dass im Bereich der Prävention ein erhebliches Defizit herrscht. Es würde Sinn machen, bevor die Katastrophe eintritt, die Bestände bedrohter Magazine vorgängig beim Art Loss Register oder Interpol anzumelden. Dies hätte einen Abschreckungseffekt, weil diese Objekte erkennbar wären. Ferner würde dadurch ein Instrument geschaffen für nachher, falls es zur Katastrophe käme. Dies setzt natürlich voraus, dass die Objekte dokumentiert sind, doch das ist bei weitem nicht immer der Fall.



Abb. 3: Sakrale Grube (Favissa) aus dem Eschmun-Heiligtum. Bildnachweis: Stucky 1993 (siehe Anm. 2) Taf. 3,3

RAS: Genau dieses Thema wurde von Referenten aus Syrien und Palästina am 9th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East, der 2014 in Basel abgehalten wurde, angesprochen.<sup>5</sup> Das Bewusstsein ist da, wie enorm wichtig es ist, Museums- und Grabungsbestände mit Fotografien und exakten Beschreibungen zu dokumentieren und diese sowohl auf Papier als auch in digitalen Formaten zu verbreiten.

Seit 1997 gibt es auch die ICOM Object ID, welche einen internationalen Standard für die Beschreibung von Kulturgütern festlegt, um die Identifizierung von gestohlenen oder geraubten Objekten zu erleichtern.<sup>6</sup> Es ist sehr zu hoffen, dass insbesondere in politisch instabilen Ländern Mittel zur Verfügung gestellt werden, damit diese ihre Kulturgüter adäquat dokumentieren können.

JDC: Lieber Rolf, hier kann ich Dir nur beipflichten. Ich danke Dir für das Gespräch.

<sup>1</sup> Anne-Marie Maïla Afeiche, *La restitution au Liban de cinq sculptures d'Echmoun*, in: *Bulletin d'Archéologie et d'Architecture Libanaise* 18 (2018) 5-18.

<sup>2</sup> Rolf A. Stucky, *Die Skulpturen aus dem Eschmun-Heiligtum bei Sidon*. *Antike Kunst*, Beiheft 17, 1993.

<sup>3</sup> Rolf A. Stucky et al., *Das Eschmun-Heiligtum von Sidon*. *Architektur und Inschriften*. *Antike Kunst*, Beiheft 19, 2005.

<sup>4</sup> *Managing Disaster Risks for World Heritage*, UNESCO 2010, 13, Abb. 1 (<https://whc.unesco.org/document/104522>, abgerufen am 21.6.2019).

<sup>5</sup> Siehe zum Beispiel: Hamed Salem, *Palestinian Archaeological Collections and Lessons of Conflicted Situations*, in: Rolf A. Stucky, Oskar Kaelin und Hans-Peter Mathys (Hrsg.), *Proceedings of the 9th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East*, Bd. 1, 2016, 505-520, und Silvia Perini, *Syrian Cultural Heritage in Danger: A Database for the National Museum of Aleppo*, in: *ibid.*, 521-532.

<sup>6</sup> Siehe <http://archives.icom.museum/object-id/> (abgerufen am 21.6.2019).



Jean-David Cahn ist Antikenhändler in der vierten Generation. Er studierte Klassische Archäologie in Basel und Oxford.

Rolf A. Stucky war von 1978-2007 Ordinarius für Klassische Archäologie an der Universität Basel.

## Antike Tischkultur

Jeden Monat Neues auf  
www.cahn.ch



STATUETTE EINES LAGERNDEN SATYRS. L. 11 cm. Bronze. Flach gearbeitete Gefässapplik in Gestalt eines nach rechts lagernden Satyrs. Er trägt einen knöchellangen Mantel, der linke Schulter und Arm freilässt und mit feinen Gravuren in Form von Wellenmuster und Punktreihen versehen ist. Die Details des im Profil wiedergegebenen Gesichtes sind präzise ausgearbeitet. Das Haar fein gesträht. Die Form der Applike folgt den Wölbungen des Gefässes, auf dem sie einst angebracht war: Der Oberkörper des Satyrs orientiert sich vermutlich am Verlauf des Halses, während der leicht gewölbte Unterkörper mittels zweier noch erhaltener Niete wohl auf der Schulter befestigt war. Patina partiell mit blauer Einfärbung (möglicherweise Azurit). Intakt. Vorm. Galerie Fischer, Luzern, Auktion 21. Mai 1941, Nr. 99 Taf. 9 (links). Danach Pino Donati, Molinazzo di Monteggio, Tessin, Schweiz, erworben in den späten 1960er Jahren. Etruskisch, 6. Jh. v. Chr. CHF 15'000



KOPF EINES SYMPOSIASTEN. H. 9,4 cm. Terrakotta. Länglich-ovale Gesichtsform mit feinen Zügen; Kinn und Wangen von einem langen, strähnigen Vollbart umgeben. Über dem nach hinten gestrichenen Stirnhaar eine breite Binde (Tänie), bekrönt durch einen voluminösen, mit drei Blattrosetten besetzten Kranz. Rückseite glatt gestrichen. Hinter den seitlichen Rosetten Ansätze der ursprünglich auf die Schultern herabfallenden Enden der Binde erhalten. Über der mittleren Rosette Palmettenansatz. Blattrosetten bestossen. Fragment einer Statuette, die einen seitlich lagernden Mann mit phantasievolem Kopfschmuck zeigte. Die sogenannten Tarentiner Symposiasten bildeten während des späten 6., 5. und 4. Jhs. v. Chr. einen Leittypos der Tarentiner Koroplastikwerkstätten. Vorm. Privatslg. Tom Virzi (1881-1974), New York. Mit Galleria Serodine, Ascona. Publ.: Galleria Serodine, Terrakotten aus Westgriechenland, Casa Serodine Ascona, 1. April-23. Mai 1994. Danach Privatslg. Schweiz. Westgriechisch, 2.-3. Viertel des 4. Jhs. v. Chr. CHF 2'200



KLEINMEISTERSCHALE VOM KASSEL-TYPUS. Dm. 14,2 cm. Ton. In der Henkelzone auf jeder Seite ein Paar Sirenen mit ausgebreiteten Flügeln und zurückgewandten Köpfen. Beidseitig der Henkel je eine Palmette mit rotem Herz. Ein Fries aus alternierenden schwarzen und roten Zungen auf der Lippe. Unterhalb der figuralen Zone ein Lorbeerblattfries, darunter ein Strahlenkranz. Die unterste Zone der Schale ist ganz schwarz gehalten. Im Inneren ein gepunkteter Kreis in einem kleinen, tongrundigen Tondo. Aus Fragmenten zusammengesetzt. Auf einer Seite fehlt ein Teil der rechten Sirene sowie ein kleines Stück der Lippe. Fehlstellen gefüllt und eingefärbt ohne Rekonstruktion der Malerei. Der Fuss und beinahe der ganze Stiel modern. Die Schale zählt zu den relativ seltenen Exemplaren des Kassel-Typus', die mit Kleinmeister-Figuren anstelle des üblichen Efeu- oder Lotosfrieses bemalt sind. Vormals Slg. Dr. K. Deppert, Frankfurt. Danach Slg. Päselt, Nr. 29, seit den 1970er Jahren. Attisch, um 530-520 v. Chr. CHF 9'500

OINOCHOE MIT LÖWENKOPFAPPLIKE (GNATHIA-WARE). H. 21,7 cm. Ton. Bauchige, schwarzgefirnisste Kanne mit Kleeblattmündung auf profiliertem Standring. Um den Gefässhals weiss-gelbe Ranke mit weiss-gelber, weiblicher Theatermaske, roten Binden und weiss-gelben Zweigen. Am Henkelansatz polychrome Löwenkopfapplik. Tongrundiger Streifen über dem Fuss. Farbe an wenigen Stellen abgerieben. Mündung leicht bestossen. Vorm. Slg. A. Raifé (1802-1860). Publ.: F. Lenormant, Description des antiquités ... composant la collection de feu M. A. Raifé (Paris 1867) 181, Nr. 1420 (altes Sammlungsetikett). Danach Privatslg. Paris, erworben 1990. Westgriechisch, apulisch, letztes Viertel 4. Jh. v. Chr. CHF 12'000





ATTISCH-ROTFIGURIGER TELLER MIT HOPLITODROMOS. Dm. 20,6 cm. Ton. Das Tondo dieses rotfigurigen Tellers wird gänzlich von einem laufenden Jüngling ausgefüllt, der auf dem tongrundigen Kreis, der das Tondo begrenzt, steht und sich nach vorn beugt. Obschon er nackt ist, trägt er den schweren Rundschild eines Hoplitens in seiner ausgestreckten linken Hand. Mit seiner Rechten hält er einen chalkidischen Helm an der Wangenklappe. Die Kunstfertigkeit des Malers ist ersichtlich in der Feinheit, mit der er die Besätze an der Rückseite des Schildes wiedergegeben hat und in der Leichtigkeit, die er dem Läufer verliehen hat, indem er das flatternde Haar und den baumelnden Penis sorgfältig dargestellt hat. Der Teller hat einen elegant abgesetzten Rand. In der Antike wurde er oben mit zwei Löchern zur Aufhängung versehen. Die Form war für Attika ungewöhnlich und bei nur wenigen Malern des ausgehenden 6. Jhs. v. Chr., von denen Paseas und Epiktetos die bedeutendsten sind, beliebt. Die Nacktheit des Jünglings und die Tatsache, dass er Rüstungsteile trägt, sind Hinweise dafür, dass er an einem Hoplitodromos teilnimmt. Dies war sowohl eine militärische Übung als auch ein athletischer Wettbewerb. Die Disziplin wurde im Jahr 520 v. Chr. bei den Olympischen Spielen eingeführt und stellte sowohl die Kraft als auch die Schnelligkeit des Athleten unter Beweis. Aus Fragmenten zusammengesetzt. Oberfläche teilweise berieben. Vorm. Slg. Nicolas Koutoulakis (1939-1994). Danach Privatslg. Frankreich. Attisch, ca. 510-500 v. Chr. CHF 18'000



MAUS. L. 5,2 cm. Bronze (Vollguss). Kräftig modelliertes Tier mit plastisch abgesetzten Augen, spitzer Schnauze und runden, wachsam aufgestellten Ohren. Die Maus hockt auf den Hinterbeinen und nagt an einem runden, flachen, in mehrere Segmente unterteilten Gegenstand (vielleicht Brot oder Kuchen), den sie mit ihren Vorderpfoten festhält. Der partiell erhaltene, lange Schwanz nach hinten eingerollt. Von der rechten Hinterpfote etwa die Hälfte verloren. Ehem. Privatslg. Costa Carras, London, erworben von seinen Eltern vor 1960 und seitdem im Besitz der Familie. Römisch, 1.-3. Jh. n. Chr. CHF 2'800



KANNE. H. 18,3 cm. Silber. Elegant geschwungener, birnenförmiger Gefässkörper. Der Hals leicht ausladend, die Lippe etwas verdickt. Niedriger, konisch geformter Fuss mit gerader Standfläche. Der Henkel s-förmig geschwungen und mit blattförmigem Ende. Feine Drehrollen zieren als Dekor den Hals sowie die obere Hälfte des Gefässkörpers. Oberfläche partiell korrodiert. Ehem. Privatslg. J. V. B., 's-Hertogenbosch, Niederlande; erworben ca. 1990. Römisch, 2.-3. Jh. n. Chr. CHF 6'600



PATERA MIT LUCHSKOPFAPPLIK. B. 35 cm (mit Henkel). Bronze. Schlichte, beckenähnliche Schalenform, fein abgesetzte Lippe. Der kannelurenartig geriefelte Griff aussen durch Spitzblattapplik mit Mittelschraffur an Gefässwand befestigt. Griffabschluss durch sorgfältig ausgearbeiteten Kopf eines fauchenden Luchses mit spitzen, abstehenden Ohren, feingrätig detaillierten Gesichtszügen und zarten Ritzungen für die Angabe des Fells. Ein Riss an der Lippe; ein feines Loch am Griff. Vormals japanische Privatslg., erworben 1974 in London. Publ.: Kokusai Bijutsu, Ltd., 2. Ausstellungskatalog, 1974, Nr. 50. Römisch, 1. Jh. n. Chr. CHF 7'500



LÖFFEL MIT PANTHERKOPFAPPLIK. L. 15,5 cm. Silber. Spitzovale, ungewöhnlich tiefe Laffe (Löffelschale). Stielansatz mit einem filigran gearbeiteten Pantherkopf mit aufgerissenen Maul verziert. Auf seinem Kopf eine sechsblättrige Rosette mit runder Mittelpelre und separat eingesetzten Silbertropfen in den Blütenblättern. Eine kleine Perle leitet zum dünnen, sich verjüngenden Stiel über. Typologisch reiht sich der Löffel in die sog. Gruppe der Cochlearia ein. Stielspitze abgebrochen. Ehem. Slg. Sch.-Lensing (Slgs.-Nr. 238), 1970er-1990er Jahre. Römisch, 3. Jh. n. Chr. CHF 2'300



SELTENES KOSMETIKGEFÄSS IN MUSCHELFORM. L. 15 cm. Marmor. Zweiteiliges Gefäss in Gestalt einer länglichen Muschel mit plastisch deutlich abgesetzten Rippen. Der schalenförmige untere Teil auf der Unterseite leicht abgeflacht. Der Deckel innen in Abstimmung auf den Schalenteil nochmals abgesetzt. Leichte oberflächliche Bestossungen. Rötlich-braune Patina. In der Antike erfreute sich die Muschel als Gefässform grosser Beliebtheit. Aus verschiedenen Materialien (v.a. Bronze und Terrakotta, weitaus seltener Marmor) gefertigt, dienen solche Behältnisse unter anderem zur Aufbewahrung von Kosmetik. Vorm. Privatslg. London, erworben ca. 1979. Danach Rupert Wace, Ltd., London. Auf der Unterseite Etikett mit Inv.-Nr. «17341». Graeco-Römisch, ca. 2.-1. Jh. v. Chr. oder später. CHF 18'000



KANNE. H. 11 cm. Gelbgrünes und grünes Glas. Kugelförmiger Gefässkörper auf flachem, trichterförmig ausladendem Standfuss mit nach innen gezogenem Boden und Heftnarbe. Zylindrischer Hals. Die Trichtermündung mit heiss verrundeter Lippe ist auf zwei Seiten nach innen geschlagen, um einen Ausguss zu formen. Kurz unterhalb des Mündungsrandes und dessen Verlauf folgend ein aufgesetzter Glasfaden. Ein Bandhenkel verläuft vertikal von der Lippe auf die Schulter. Im Innern Ablagerungen. Leicht irisierend. Henkel angesetzt. Am Hals Reste eines aufgesetzten Glasfadens. Ehem. Slg. P. Martens, Niederlande, 1974–1984 entstanden. Östliches Mittelmeergebiet, 3.-4. Jh. n. Chr. CHF 2'200

AMPHORISKOS. H. 7 cm. Violettes Glas. Bauchiger Gefässkörper, nach unten schmal zulaufend. Tellerförmiger Standfuss mit hochgewölbtem Boden. Trichterförmiger Hals mit zur weiten Mündung überleitendem, aus der Wandung gedrücktem Wulst. Zwei Stabhenkel führen vom Rand auf die Schulter. Feine Ablagerungen. Leichte Irisierung. Intakt. Vorm. Slg. Shlomo Mousaieff, aufgebaut zwischen 1948 und 2000. Römisch, 2.-4. Jh. n. Chr. CHF 3'600



ZYLINDRISCHE FLASCHE. H. 13 cm. Blassgrünes Glas. Der in die Form geblasene, zylindrische Gefässkörper ist mit flachen Vertikalriefen verziert. Der leicht hochgewölbte Boden mit Heftnarbe. Kräftiger Hals. Ein aus der Wandung gedrückter Wulstring leitet zur weiten Mündung über. Irisierung. Intakt. Ehem. Privatslg. A. and M. Z., Schweiz, Sammlung vorwiegend aufgebaut zwischen den 1960er und 1990er Jahren. Spätromisch, 3.-5. Jh. n. Chr. CHF 1'600



BAUCHIGE KANNE. H. 15,5 cm. Grünliches, durchsichtiges Glas. Dickwandiger, zylindrischer Gefässkörper mit kurzem Hals und mehrfach gefaltetem Mündungsrand. Boden leicht nach innen gewölbt. Um den Körper alternierend drei kräftige und vier feine Schliffrillen. Der breite, scharf umknickende Bandhenkel mehrfach gerippt. Frei geblasen, Henkel separat angestückt. Innen geringfügig versintert. Feine Irisierung. Drei kleine Sprünge an Hals und Körper, sonst intakt. Ehem. Privatslg. Deutschland, erworben 1993. Römisch, östlicher Mittelmeerraum, 1.-2. Jh. n. Chr. CHF 7'500

## Rezept

## Speisen für Krieg und Frieden

Von Yvonne Yiu



Gegrillte Sardinen. SCHALE. Dm. 21,6 cm. Ton. Attisch, 4. Jh. v. Chr. CHF 2'600. Gefüllte Feigenblätter. SCHALE AUF NIEDEREM FUSS. Dm. 21 cm. Ton. Attisch, 2. Hälfte 5. Jh. v. Chr. CHF 4'500. Polemos' Mörsergericht. TELLER. Dm. 12,5 cm. Ton. Attisch, 400-375 v. Chr. CHF 600. BETTLER. H. 4,4 cm. Bronze. Alexandrinisch, 2.-1. Jh. v. Chr. CHF 1'400. MINIATURKANNE. H. 2,7 cm. Bronze, Blei. Makedonisch, 7. Jh. v. Chr. CHF 100

«Verargt es mir nicht, Männer im Theater hier, wenn ich vor Athenern reden will von Staatsgeschäften, der ich doch Komödie geb. Was nämlich wahr ist, weiss auch die Komödie. Ich werde sagen, was zwar hart ist, aber wahr.» (*Die Acharner* 498–502). Mit diesen Worten hebt Dikaiopolis in den *Acharnern* einen wesentlichen Aspekt der Dramen des Aristophanes (450/444–ca. 380 v. Chr.), des bedeutendsten Dichters der attischen Alten Komödie, hervor. Auf meisterhafte Weise gelingt es Aristophanes in seinen Stücken durch die ausgefallene Handlung, schlagfertige Dialoge, den reichlichen Einsatz von Anzüglichkeiten und Fäkalhumor sowie Tanz, Gesang und Musik für Unterhaltung zu sorgen und trotzdem sehr ernsthafte gesellschaftliche Themen anzusprechen. Die frühen Komödien des Aristophanes entstanden in den Anfangsjahren des Peloponnesischen Krieges, der 431 v. Chr. ausbrach und sich, unterbrochen von einigen Waffenstillständen, bis 404 v. Chr. hinzog. Als vehementer Gegner des Krieges und des Politikers Kleon (gest. 422 v. Chr.), den er als korrupten Kriegstreiber betrachtete, nutzte Aristophanes seine Komödien, um seine politischen Ansichten kundzutun. Hierbei kam dem Motiv des Essens eine wichtige Rolle zu.

Sich gegen den Krieg zu stellen, war ein gefährliches Unterfangen, und so wurde Aristophanes nach der Aufführung der *Babylonier* (426 v. Chr.; nicht erhalten) von Kleon wegen

Beleidigung und Verleumdung der Polis verklagt. Entsprechend hält Dikaiopolis in *Die Acharner* (425 v. Chr.) seine beherzte Rede gegen den Krieg mit Sparta, die er mit den eingangs zitierten Worten eröffnet, mit dem Kopf auf dem Hackblock. Es gelingt ihm jedoch, die Acharner, die ihn verfolgen, weil er einen dreissigjährigen Privatfrieden mit Sparta abgeschlossen hat, davon zu überzeugen, dass auch die Athener Mitschuld am Krieg tragen und dass dieser durch Kriegsprofiteure zu Ungunsten des kleinen Mannes in die Länge gezogen wird. Der Kriegsbefürworter Lamachos muss sich geschlagen geben; enttäuscht stöhnt er auf: «Oh, Demokratie, ist das denn zu ertragen noch?» (509–625).

Als Erstes, da nun für ihn die Gesetze des Friedens gelten, steckt Dikaiopolis einen Markt, der auch für die Feinde Athens offen ist, vor seinem Haus ab: «Dies sind die Grenzen meines Marktes hier. Und hier ist Handel frei für alle Peloponnesier, und frei auch für die Megarer und Bötier.» (719–721). Sogleich erscheint ein Megarer und verkauft seine als Schweinchen verkleideten Töchter für ein Bündel Knoblauch und einen Liter Salz, während ein Bötier Geflügel und Aale gegen einen attischen Sykophanten tauscht. Insbesondere die köstlichen kopäischen Aale, die seit Kriegsausbruch nicht mehr erhältlich waren, lösen Begeisterung aus. Einer solchen Verlockung kann selbst der hartgesottene Gegner eines Friedens, Lamachos,

nicht widerstehen und sendet einen Sklaven zu Dikaiopolis, um einen der Aale zu kaufen. Dieser wird jedoch schroff abgewiesen: «Nein, nein, bei Zeus, und gäb er mir auch seinen Schild. Soll er bei Pökelfleisch den Helmbusch wippen doch.» (966–7).

Der Kontrast zwischen der armseligen Kriegerkost und den Tafelfreuden, die der Friede mit sich bringt, gipfelt in einer raschen Zeilenfolge, in der Dikaiopolis und Lamachos ihren Sklaven Packanweisungen geben, der eine, weil er zu einem Fest eingeladen worden ist, der andere, weil er ins Feld ziehen muss. «L: Bring Salz mit Thymian versetzt und Zwiebeln, Bursche. D: Mir aber Fischfilet; denn Zwiebeln mag ich nicht. L: Bring Dörrfisch, ranzig, Bursche, her im Feigenblatt. D: Und du ein Feigenblatt mit Fett mir, ich back's dann dort. [...] L: Bring her zu mir des Schildes gorgorückig Rund. D: Und mir gib her des Kuchens käserückig Rund.» (1099–1125). Traditionelle Vorstellungen von Mut und Ehre missachtend, steht für den Chor fest, wer den besseren Teil gewählt hat, schon bevor Lamachos verwundet aus dem Kampf und Dikaiopolis trunken vom Gelage zurückkehren. Im triumphalen Auszug folgt er Dikaiopolis und singt: «Heissa, Sieg und Ehre dir und deinem Weinschlauch!» (1233–4).

Während es bei den meisten Speisen, die im Schlagabtausch zwischen Lamachos und Dikaiopolis erwähnt werden, einigermaßen klar ist, worum es sich handelt, schien das Feigenblatt-Gericht (*thrion*), bereits den Scholiasten, welche die Dramen des Aristophanes kommentierten, einer näheren Beschreibung zu bedürfen – so sehr, dass sie sogar Rezepte dafür niederschrieben.

In *Die Ritter* (424 v. Chr.) wendet sich Aristophanes mit beissendem Spott gegen Kleon, der in Gestalt des Sklaven Paphlagion seinen senilen Herrn, Demos (gr. Bürger der Polis), skrupellos hinter Licht führt. Auch in dieser Komödie begegnet das *thrion* und zwar als Emblem auf dem Siegelring des Demos: «Lass sehen, was war dein Siegel denn? – Ein Feigenblatt mit Rinderschmalz (*demou boeiou thrion*), gut ausgegart» (953–4). Hierbei handelt es sich um ein Wortspiel, denn das Wort für Fett (*demos*) ist gleichlautend mit dem Namen des Siegelringbesitzers. Dass dieses Feigenblatt «gut ausgegart» ist, bekommt eine zusätzliche Bedeutung durch die überraschende Wendung am Schluss des Stückes: Der Gegenspieler Paphlagions, ein

### Dikaiopolis' *demou thrion* (Scholion zu *Die Acharner* 1101)



Der Scholiast vermutet, dass Dikaiopolis das traditionelle athenische *thrion*, «aus Schweine- und Ziegenschmalz, Mehl, Milch und Eigelb, in Feigenblätter gewickelt» meint, «das Didymos für eine äusserst köstliche Speise hält». 50 g Schmalz, 200 g Mehl, 50 ml Milch und 1 Eigelb zusammenkneten. Die Masse in Feigenblättern aufrollen und 20 Minuten in Honigwasser garen. Die Blätter sind essbar und verleihen dem Gericht einen würzigen Duft.

Wursthändler, kocht Demos wieder jung, wodurch er zu den alten Tugenden zurückkehrt und einen dreissigjährigen Frieden schliesst.

Überhaupt durchzieht das Motiv des Essens, meistens verbunden mit Assoziationen von Gier und Unrechtmässigkeit, das gesamte Stück. So wird Paphlagion von den Rittern, welche die traditionellen Werte Athens hochhalten, verprügelt, da «du Gemeingut, eh dir's zugeteilt, verschlingst» (258). Dass Kleon nach dem Sieg von Sphacteria (425 v. Chr.) Speisung im Prytaneion erhielt, wird im Stück heftig kritisiert: «Ich zeig den an, weil er erst mit leerem Bauch in das Rathaus läuft und hinterher mit vollem Bauch heraus. – Dabei führt er Verbotenes aus, Brot und Fleisch und Filet, was nie gewährt wurde, nicht einmal dem Perikles.» (280–3). Der moralische Verfall greift auch auf die anderen Feldherren über: «Und keinen Feldherrn gab's damals, der sich Speisung hätte beantragt bei Kleon; Jetzt jedoch, wenn man nicht ihnen einen Ehrenplatz und Speisung gibt, lehnen sie es ab zu kämpfen.» (573–6). Und so ist es nicht verwunderlich, dass sich die Gunst der Ratsherren leicht über den Magen erkaufen lässt. Der Wursthändler meldet in einer Ratssitzung: «Seit der Krieg auf uns hereingebrochen ist, hab ich noch nie Sardinen billiger gesehen!» Es bricht Tumult aus, die Ratsherren «riefen die Prytanen auf, sie gehen zu lassen; dann übersprangen sie die Gatter überall. Doch ich lief vor und kaufte alles an, was auf dem Markt an Koriander und an Schnittlauch war; das gab ich ihnen als Sardinenwürze, die sie sonst nicht kriegten, umsonst und machte mich beliebt, so dass ich herkomm mit dem ganzen Rat im Sack für Koriander zu einem Obolos.» (642–82).

### Sardinen auf Ratsherrenart (Nach *Die Ritter* 677–8)



Sardinen über glühender Kohle grillen (ca. 5 Minuten pro Seite). Mit reichlich Koriander und Schnittlauch servieren.

Die Komödie kulminiert in einem Wettbewerb, wer Demos die leckersten Speisen auftragen kann. Nachdem ihm von Paphlagion und dem Wursthändler Gerstenkuchen, Erbsensuppe, Fisch, Suppenfleisch, Innereien, Wein, Kuchen und ein Hase aufgetischt worden sind, wird Demos aufgefordert, sich zu entscheiden, «wer von uns der bessere Mann um dich ist und um deinen Bauch». Ein Blick in die Körbe der Kontrahenten schafft Klarheit. Derjenige des Wursthändlers ist leer, «denn alles habe ich dir serviert», während derjenige Paphlagions noch voller guter Sachen ist: «Welch ein Riesenkuchen nahm er sich beiseite; und mir schnitt er nur so ein winziges Stückchen ab.» Der Veruntreuung überführt, wird Paphlagion abgesetzt und muss nun vor den Stadttoren Würste verkaufen, Hunde- und Eselshackfleisch vermengend, so wie er früher die Staatsangelegenheiten aufgemischt hatte. (1151–1225, 1398–9).

Die von Aristophanes ersehnte Absetzung Kleons erfolgte zwar nicht; doch fiel der athenische Heerführer 422 v. Chr. in der Schlacht von Amphipolis, wie auch der spartanische General Brasidas. Der Tod der beiden Befürworter einer aggressiven Kriegspolitik ebnete den Weg für den Nikiasfrieden, der nur wenige Tage nach der Aufführung von *Der Frieden* abgeschlossen wurde (421 v. Chr.). In dieser Komödie versucht der Protagonist Trygaios, ähnlich wie Dikaiopolis in *Die Acharner*, auf eigene Faust Frieden zu bewirken. Auf einem riesigen Mistkäfer fliegt er in den Himmel, um mit den Göttern zu verhandeln, doch haben diese ihr Haus Polemos (gr. Krieg, Streit) überlassen, der sich gerade anschickt, in einem riesigen Mörser einen Brei aus den griechischen Städten zuzubereiten: «P: (gibt Lauch in den Mörser) Ho, Prasiai, du drei- und fünfmal Elende, und vielzehnmal, wie heute du zugrunde gehst! T: Das ist, ihr Männer, kein Problem, das uns angeht; denn dieses ist ein Unheil für Lakonien. P: (gibt Knoblauch zu) Ho, Megara, Megara, wie du gleich zerrieben wirst, mit Stumpf und Stiel und ganz und gar zu Brei gestampft! T: Potz Wetter auch, wie

grosse, scharfe Zwiebeln er von Knoblauch da hineinwarf für die Megarer. P: (gibt Käse zu) Ho ho, Sizilien, auch du musst untergehen! T: Welch unglückliche Stadt da ganz zerraspelt wird. P: So da giess ich den attischen Honig noch dazu! T: Du da, mein Rat: nimm einen andern Honig doch. Der kostet vier Obolen, spar den attischen.» (242–54).

### Polemos' Mörsergericht (Nach *Der Frieden* 242–54)



150 g gedünsteter Lauch, 1–2 Zehen Knoblauch, 40 g Reibkäse und 1 TL Honig, im Mörser zu einem Brei zerrieben, ergeben eine schmackhafte Zukost (*opson*).

Doch als Polemos das Ganze zerstampfen will, fehlt ihm die Mörserkeule. Er sendet seinen Boten zuerst nach Athen und dann nach Sparta, doch beide Male kommt dieser, in Anspielung auf den Tod von Kleon und Brasidas, mit der Meldung zurück, dass ihnen die Keule «abhanden kam» (259–88). So kehrt Polemos unverrichteter Dinge zurück ins Haus und Trygaios gelingt es, mit Hilfe der Bauern die Friedensgöttin zu befreien. Es wird ihr geopfert und dabei ein Bild des wiederversöhnten Griechenlands beschworen, symbolisiert durch einen lebhaften Markt, auf dem – wie bei Dikaiopolis – Waren aus bis anhin verfeindeten Gegenden angeboten werden: «Vereine uns Hellenen wieder, lass uns erneut mit der Freundschaft beginnen. Möge der Markt uns mit Gütern gefüllt sein – aus Megara Knoblauch, frühe Gurken, Äpfel, Granatäpfel. Lass uns Männer aus Bötien sehen mit Gänsen, Enten, Tauben, Schnepfen und grossen Körben voll mit kopaischen Aalen.» (996–1005).

## Impressum

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

Gerburg Ludwig  
Rolf Andreas Stucky  
Yvonne Yiu

Redaktion  
Jean-David Cahn  
Yvonne Yiu

Fotos  
Robert Bayer  
Niklaus Bürgin  
Ulrike Haase

Autoren  
Jean-David Cahn  
Martin Flashar  
Ulrike Haase

Gestaltung  
Michael Joos

Druck  
Rösch Printservice GmbH

## Highlight

# Kulturtransfer am Beginn der neuen Epoche

Von Martin Flashar



SPÄTGEOMETRISCHER PITHOS. H. 47,5 cm. Ton. Westgriechisch, um 700–670 v. Chr. Preis auf Anfrage

An Epochenwenden sortieren sich auch die Künste neu. Auslöser und Indikatoren für die Umwälzung sind gesellschaftlicher Art; technologische Innovation kommt hinzu, neue Erfahrung von Raum und Zeit. In der Renaissance waren die Erfindung der Buchdruckerkunst, der Bau neuer Segelboote für den Seeweg nach Indien und zur Atlantiküberquerung, der Humanismus (besonders am Oberrhein), die Reformation und anderes mehr begleitet von enormen Entwicklungen in der Kunst: der weibliche und männliche Akt in Anlehnung an die Antike, das Porträt, die Zentralperspektive. Im späten 8. Jh. v. Chr., dem Ausgang der geometrischen Zeit, setzte ähnlicher Elan ein: Der Einführung des phönizischen Alphabets folgten die griechische Kolonisation mit der Gründung neuer Stadtstaaten in Ost und West, die Entstehung der homerischen Epen *Ilias* und *Odyssee*, erste mythologische Bilder, die Erfindung des Bronzehohlusses, die Entwicklung der Grossplastik schliesslich.

In diesen Kontext der Akkulturation gehört die prächtige Vase der Galerie Cahn. Es beginnt mit der Form. Solche Gefässe mit Fassungsvermögen von mehreren Litern dienten der Aufbewahrung und dem Transport von Waren, zum Beispiel Wein oder Öl. Sie treten durch die Zeiten im gesamten antiken Mittelmeerraum auf; die Formen variieren, ähneln sich aber am Ende. Am neutralsten bleibt die Bezeichnung *Pithos*, oft henkellos, manchmal mit Ösen oder Handhaben zum Vertäuen. Der *Stamnos* käme ebenso in Frage, weil er in der Regel bauchiger geformt ist; er besitzt aber immer zwei Henkel. Die offene Antwort bedeutet nicht terminologische Unsicherheit der Forschung. Denn nicht alles lässt sich mit Begriffen klassifizieren, was in der Antike – in lokalen oder regionalen Traditionen – weitergegeben und variiert wurde. Zumal in Zeiten des Wandels. Zu der eiförmigen Silhouette der Vase Cahn gehört, dass sie in der Halszone an drei Stellen des Runds, etwa in gleicher Dis-

tanz, kleine runde «Knubben» aufweist, kaum erkennbar: ohne technische Funktion fraglos, individuelles Töpfersignet vielleicht, möglicherweise als spielerische Abbeviatur gesetzt.

Der Dekor der Vase ist vielfältig; von oben nach unten sind zu erkennen: unter der Lippe ein umlaufendes Band mit Tangentenkreis-Kette, durch eine schwarze Linie vom breiten figürlichen Hauptfries getrennt, der seinerseits oben und unten von einer Linie «gerahmt» wird, darunter drei verschieden breite balkenartige Streifen, unten ein Lotosblüten-Palmetten-Fries. In der zentralen Zone agieren acht männliche Figuren von rechts nach links – Tiere sind ihre Gegner, offenbar wilde Ziegen. Mit speerähnlichen Stosswaffen sind die Jäger ausgestattet. Nur Einer wendet sich nach rechts zu dem grössten Tier mit dem mächtigsten Gehörn: Das könnte eine «Hauptszene» sein, denn ansonsten sind Anfang und Ende des Treibens nicht definiert. Es fehlt das (für uns) erkennbare Narrativ, der Mythos zum Beispiel. Auch stilistisch bleibt das Stück ein spannender Mix: Die männliche Figur verharrt in ihrer Schematik mit dreieckigem Oberkörper, überschlanke Taille und dem Kontur des Unterkörpers noch ganz im Geometrischen. Ebenso die Ornamente an sich: Sonnensymbol mit halbrunder Scheibe, Sterne, Speichenräder, Rauten, Spiralen, Wellen- und Zickzacklinien, Swastika. Doch die überbordende Platzierung im Bildfeld gemahnt bereits an den *Horror vacui* des korinthischen Stils. Der Lotos-Palmetten-Fries über dem Fuss dürfte das «jüngste» Element sein; er hat sich um 700 v. Chr. noch nicht etabliert und begegnet nur vereinzelt in der Protokorinthischen Malerei, im Mutterland zunächst gar nicht.

Die Herkunft: Aufgrund der Form, des dunklen Tons mit vulkanischen Einschlüssen sowie des hellgelben Gefässüberzugs als Grundierung der Malerei wurde an eine Fundgruppe aus dem 729 v. Chr. gegründeten Megara Hyblaia auf Sizilien erinnert. Prominent sind die «ovoiden Stamnoi» im Louvre (Inv. CA 3837) und in Basel (Antikemuseum, Inv. 1432), beide jedoch mit eindeutig mythologischen Themen und bereits früharchaischer Anlage der menschlichen Figur, also gewiss später entstanden, von der Hand der Söhne derjenigen, die diese Vasen in der Kolonie etablierten. Zumindest indirekt gibt uns das imposante Gefäss am Ende die Frage mit auf den Weg, ob wir heute nicht wieder an der Schwelle solch eines geschichtlichen und kulturellen Umbruchs stehen.