

LUCA GIULIANI

Ein Kelch für Mr. Warren

1 Neil MacGregor: *A History of the World in 100 Objects*, London 2010, S. 227-234 (Ch.36). (Dt. Übers.: *Eine Geschichte der Welt in 100 Objekten*, München 2011).

Anlässlich einer Stippvisite in London verbrachte ich einen Tag im British Museum; längere Zeit stand ich vor dem sogenannten Warren-Kelch (*Abb.1-3*). Neil MacGregor hat dem zierlichen Silberbecher in seiner wunderbaren *Geschichte der Welt in 100 Objekten* ein Kapitel gewidmet und dem Stück zu einem zusätzlichen Berühmtheitsschub verholfen.¹ Wenn man beim Aufsichtspersonal nach dem *Warren Cup* fragt, bekommt man umgehend den kürzesten Weg zu Raum 70 im Obergeschoss gewiesen, wo der kleine Kelch eine ganze Vitrine für sich beansprucht.

Mein Besuch hatte nicht zuletzt sentimentale Gründe: Ich war dem Stück vor vielen Jahren schon einmal begegnet. Als ich 1979 meinen Dienst als Volontär beim Antikenmuseum der Staatlichen Museen in Berlin antrat, wurde ich unter anderem damit beauftragt, Besucher durch eine Sonderausstellung über Bildnisse des Kaisers Augustus zu führen. Ein Radiosender brachte sogar ein kurzes Interview: In West-Berlin war damals noch so wenig los, dass sich selbst mit Gipsabgüssen römischer Kaiserporträts ein gewisses Aufsehen erregen ließ. Wenige Tage später erhielt ich einen Anruf von einem Herrn, der das Interview gehört hatte und mich zum Mittagessen ins Hotel Kempinski einlud. Volontäre der Staatlichen Museen verdienten damals (so wie heute) herzlich wenig: Die Einladung vermittelte mir das Gefühl, ich würde in die Berli-

ner High Society eingeführt; ich setzte mich auf mein Fahrrad und fuhr wohlgenut an den Kurfürstendamm. Dort wurde mir bald die Absicht klar, die sich hinter der Einladung verbarg: Mein Gastgeber unterbreitete mir Fotos eines Silberbechers, den er als «augustinisches Werk» bezeichnete (worüber der Kirchenvater Augustinus sich kaum gefreut hätte). Das Gefäß zeigte auf jeder Seite zwei Männer beim Geschlechtsakt; es genügte mir ein Blick, um es als ein römisches Werk augusteischer Zeit zu erkennen. Der Kelch, so erfuhr ich, befinde sich im Kunsthandel; das Berliner Antikemuseum sei durch seine Bestände an römischem Silber berühmt und zeige doch gerade eine Ausstellung «augustinischer» Bildnisse: Ob das Museum vielleicht Interesse daran hätte, den Silberbecher zu erwerben? Leider, musste ich antworten, sei ich zu einer solchen Entscheidung nicht befugt, aber ich wolle gerne die Leitung befragen. So fuhr ich denn mit einem ganzen Konvolut Fotos wieder zurück. Ich war ziemlich stolz auf den dicken Silberfisch, den ich unverhofft geangelt hatte; nach dessen glücklicher Erwerbung sah ich mich schon die nächsten Interviews geben, diese vermutlich im Fernsehen. Aber Dieter Heilmeyer, damals Direktor des Museums, warf nur einen kurzen, amüsierten Blick auf die Fotos: der Silberbecher sei eine Fälschung. Die Diagnose erschütterte mich; ich kam damals frisch von der Universität, hatte noch nie in einem Museum gearbeitet. Zwar wusste ich grundsätzlich, dass es auf der Welt gefälschte Antiken gab; aber ich hätte nie erwartet, wirklich einer davon zu begegnen – und dass sie mir noch dazu als echt präsentiert werden könnte.

Die Erinnerung an diese Bildungsepisode aus der Anfangszeit meiner Tätigkeit am Museum wurde wieder aktuell, als ich vor zwei Jahren MacGregors Buch las und dort meinem alten Bekannten wiederbegegnete: Das British Museum hatte den Kelch, der 1979 am Berliner Antikemuseum vorbeigegangen war, zwanzig Jahre später für 1,8 Millionen Pfund erworben; das war der höchste Preis, den das Museum je für eine Erwerbung ausgegeben hatte. Der Kelch trug nunmehr die Inventarnummer 1999,0426.1 und galt (wie mein Gastgeber im Kempinski schon 1979 behauptet hatte) als ein Prunkstück römischer Silberschmiedekunst.² Hatte der Direktor des Berliner Museums mit seiner Diagnose unrecht gehabt?

2 Dyfri Williams: The Warren Cup, British Museums Objects in Focus, London 2006; zuletzt Stuart Frost: The Warren Cup: Secret Museums, Sexuality, and Society, in: Amy K. Levin: Gender, Sexuality and Museums. A Routledge Reader, London & New York 2010, S. 138–150.



Abb. 1–3
Warren-Kelch; London,
The British Museum.

Der Erstbesitzer, Edward Perry Warren, hat das Stück im frühen 20. Jahrhundert in Rom erworben. Es liegt auf der Hand, dass es sich um ein historisches Zeugnis allerersten Ranges handelt, um das Produkt eines spezifischen kulturellen Milieus und einer bestimmten gesellschaftlichen Praxis. Aber bezieht sich dieses Zeugnis auf die Aristokratie der frühen römischen Kaiserzeit oder auf das italienische Milieu um 1900, in dem Kunstsammler und Händler interagierten? Je nachdem, wie man diese Frage beantwortet, ändert sich zwar nicht der Gegenstand selbst, wohl aber dessen historische Aussage. Um diese zu analysieren, muss man die auf dem Becher dargestellten Handlungen etwas genauer be-



schreiben (wenn ich dabei gängige Anstandsnormen unterwandern sollte, so bitte ich die geneigten Leserinnen und Leser um Nachsicht).

Der 11 cm hohe Becher besteht aus drei Teilen: dem eigentlichen, glatten, an der Drehbank gearbeiteten Kelch, von dem allerdings nur der obere Rand mit der Hohlkehle zu sehen ist; einem dünnen äußeren Mantel, der den Bechereinsatz bis auf den oberen Rand verhüllt und mit getriebenen Reliefszenen verziert ist; und schließlich dem separat gearbeiteten, angelöteten Fuß. Die Form findet in Silbergefäßen der frühen römischen Kaiserzeit eine unmittelbare Entsprechung; zu ihr gehören normalerweise zwei Henkel, die am Mantel angelötet sind und ihn mit dem Einsatz



³ Besonders gut zu vergleichen sind zwei Silberbecher in Neapel: L. Pirzio Biroli Stefanelli: *L'argento dei romani*, Roma 1991, Cat. 31-32 (Abb. 94-97); sie wurden 1836 in Pompeji gefunden.

verklammern.³ Der Warren-Becher hat diese Henkel verloren, vielleicht auch niemals Henkel besessen. Was ihn zu einem Unikum macht, ist indessen seine Dekoration: Er zeigt zweimal zwei kopulierende Männer auf einer gepolsterten Liege. Auf einer Seite (*im Folgenden A: Abb. 1*) penetriert ein Bärtiger einen bartlosen, aber kaum viel jüngeren Mann, der auf seinem Schoß sitzend ihm den Rücken zuwendet und sich mit der Linken an einer von oben herabhängenden Schleife festhält; die beiden werden von einem kleinen Diener beobachtet, der rechts durch eine halbgeöffnete Tür hereinblickt. Auf der anderen Seite (*B: Abb. 2-3*) ist ein langhaariger Jüngling auf einer Liege ausgestreckt, während ein anderer hinter ihm liegt und sich zwischen seinen Beinen zu schaffen macht.

Einzigartig ist nicht der sexuelle Inhalt der Darstellungen an sich, sondern der Umstand, dass solche Szenen auf einem Silberbecher dargestellt wurden: Es gibt kein zweites römisches Silbergeschirr, das sich einer vergleichbaren Thematik befleißigt. Silbergefäße pflegen sich ikonographisch auf einer ganz anderen Höhenlage zu bewegen: Je teurer das Material, desto konsequenter hält sich der Bilderschmuck an das, was das öffentliche Decorum empfiehlt. Für sexuelle Seitensprünge scheint es hier keinen Platz gegeben zu haben.

Wenn wir Parallelen finden wollen, müssen wir auf der Material-Wertskala einige Stufen hinabsteigen. Besonders gute Vergleichsmöglichkeiten ergeben sich bei der sogenannten arretinischen Reliefkeramik: einer Gattung von Keramik, die seit augusteischer Zeit in Arezzo produziert und über das ganze Reich exportiert wurde⁴. Wie bei allem archäologischen Material hat sich auch bei dieser Sorte von Gefäßen nur ein kleiner Teil der ursprünglich produzierten Menge erhalten; aber es handelt sich um Serienware, die mit Matrizen produziert wurde: Die überlieferten Exemplare vermitteln uns daher, trotz allen Verlusten, einen einigermaßen zuverlässigen Überblick über die Bandbreite der Ikonographie insgesamt. Im Folgenden interessieren nur die erotischen Szenen, die einen nicht unerheblichen Anteil ausmachen: Es lassen

sich ungefähr zwanzig unterschiedliche Motive nachweisen.⁵ Mit Seite A unseres Bechers vergleichbar ist ein Motiv, bei dem die Frau über ihrem ausgestreckten Partner kauert (*Abb. 4*); sie wendet ihm den Rücken zu und ist voll darauf konzentriert, seinen Penis in ihre Vulva einzuführen.⁶ Wesentlich weiter gehen die Entsprechungen zwischen Seite B und der Darstellung eines männlichen Liebespaars (*Abb. 5*):⁷ Ein Jüngling liegt auf seiner linken Seite ausgestreckt; der aktive Mann nähert sich ihm von hinten und

- 4 F.P. Porten Palange: Die Werkstätten der arretinischen Reliefkeramik (Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Bd. 76), Mainz 2009.
- 5 F.P. Porten Palange: Katalog der Punzenmotive in der arretinischen Reliefkeramik, Mainz 2004, S. 222–228.
- 6 Porten Palange 2004, S. 225, Taf. 120, Sy 11.
- 7 Porten Palange 2004, S. 227, Taf. 123, Sy 19d; es gibt den Bildtypus auch in einer heterosexuellen Variante: a. a. O. Sy 19a.
- 8 Porten Palange 2004, S. 224, Taf. 120, Sy 7a.

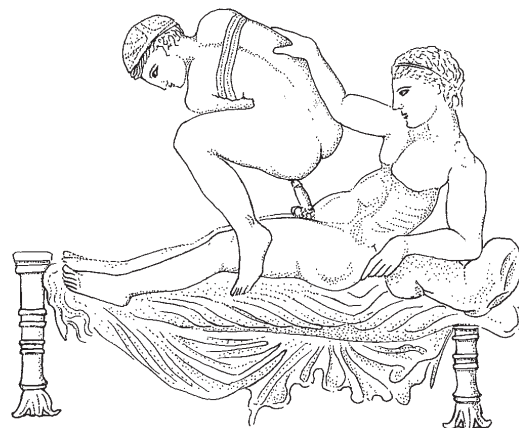
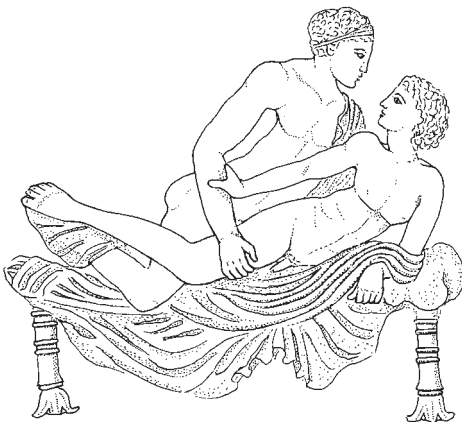


Abb. 4–6
Kopulierende Paare auf
arretinischer Reliefkeramik;
frühe römische Kaiserzeit.



greift mit der Rechten nach dem Oberschenkel des Partners, während dieser den Zugriff sanft abzuwehren versucht. Die Ähnlichkeiten gehen hier so weit, dass sie nicht auf Zufall beruhen können: Es muss ein Abhängigkeitsverhältnis bestehen. Aber welche Ikonographie stand am Anfang? Haben die Werkstätten, in denen die Reliefkeramik produziert wurde, auf torentische Vorbilder zurückgegriffen? Oder hat umgekehrt der Meister des Silberbechers erotische Szenen der Reliefkeramik als Vorlage verwendet?

Um die Frage zu entscheiden, empfiehlt es sich, dort anzusetzen, wo die auf dem Silberbecher und in der Reliefkeramik dargestellten Haltungen voneinander abweichen, und zu prüfen, welche der beiden Fassungen eine höhere Plausibilität für sich hat. Zunächst: In der arretinischen Darstellung blicken beide Partner einander an (*Abb. 5*). Auf dem Becher haben sie ihre Blicke demonstrativ voneinander abgewendet (*Abb. 3*), was bei antiken Liebesszenen vollkommen ungewöhnlich ist; dadurch kommt eine kaum zeitgemäße Note einsamer, entfremdeter Sexarbeit ins Bild. Diesem Tenor entspricht auch die duldsame Haltung des Jünglings, seine aufgestützten Arme, sein ins Leere gehender Blick: Er scheint darauf zu warten, dass der aktive Partner mit seinem Vorhaben zu einem Ende kommt. Noch aufschlussreicher ist ein scheinbar marginales Detail: Der aktive Mann fasst den Oberschenkel

des Geliebten nicht von außen, wie es die arretinischen Gruppe zeigt, sondern von innen. Das wiederum entspricht einem anderen arretinischen Bildtypus (*Abb. 6*):⁸ Er zeigt einen Mann zwischen den Beinen einer Frau, wie er die rechte Hand an ihren Oberschenkel legt, um ihn nach oben zu stoßen und zu spreizen: Er benutzt das Bein der Frau gewissermaßen als Hebel, um deren Vulva zu öffnen und sich Zugang zu verschaffen. Bei der homoerotischen Kopulation a tergo (*Abb. 5*) wäre eine solche Bewegung aus nahe lie-

genden anatomischen Gründen sinnlos; daher greift der aktive Mann nicht von innen, sondern von außen nach dem Oberschenkel des Partners; seine Bewegung zielt darauf, dessen Körper an sich zu pressen. In beiden Fällen zeigt die Reliefkeramik eine motivierte und in sich schlüssige Handlung; dabei unterscheidet sie ganz präzise und technisch zuverlässig zwischen analem und vaginalem Geschlechtsverkehr. Genau



diese Unterschiede finden sich auf dem Silberbecher jedoch verwischt: Dieser zeigt eine zwar komplizierte, in technischer Hinsicht aber unsinnige Haltung. Ein solcher Bildtypus kann somit nicht am Anfang stehen; es muss sich um eine abgeleitete Variante handeln. Der Silberschmied hat auf Muster der Reliefkeramik zurückgegriffen, deren differenzierte Darstellung in ihren Varianten aber nicht mehr verstanden und inkompatible Motive miteinander kombiniert.

Wann hat dieser Meister gearbeitet? Dass ein antiker Silberschmied preiswerte Keramik zum Vorbild genommen hätte, ist kaum denkbar: Es muss also ein moderner Silberschmied gewesen sein, der sich an ihm bekannten Darstellungen antiker Reliefkeramik orientiert hat.⁹ Diese Hypothese wird noch an Plausibilität gewinnen, sobald wir den Kontext ins Auge fassen, in dem der Silberbecher entstanden sein könnte. Aber bleiben wir zunächst noch bei der Darstellung selbst. Problematisch ist nicht nur die Haltung der Figuren auf Seite B. Erhebliche Schwierigkeiten hatte der ausführende Künstler auch mit der anatomischen Gestaltung der Körper insgesamt. Besonders auffällig wird das beim aktiven Mann: Von ihm sieht der Betrachter die obere Körperhälfte frontal und die untere in reiner Profilansicht; beide Teile stehen unverbunden nebeneinander; ein organischer Zusammenhang lässt sich zwischen ihnen schlechterdings nicht herstellen. Ebenso wenig überzeugend ist der passive Jüngling, dessen rechter Fuß ganz unvermutet im Bildhintergrund auftaucht und mit dem Rest des Körpers kaum in Verbindung zu bringen ist. Vergleichbare Gestaltungsprobleme finden sich auch auf Seite A: Beim passiven Part-

- 9 Für eine Datierung der Reliefs des Warren-Bechers in das frühe 20. Jh. plädiert auch M.T. Marabini Moevs: *Per una storia del gusto: riconsiderazioni sul Calice Warren*, *Bollettino d'Arte* 146, 2008, S. 1–14 (auch mit Hinweisen auf attische Vasenbilder des 5. Jh.s, die dem Fälscher bekannt gewesen sein und ihm als Vorbilder gedient haben könnten); zum selben Ergebnis gelangt auf Grund einer Untersuchung der Herstellungstechnik Claudio Franchi: *Sulla tecnica di realizzazione del Calice Warren*, a.a.O. S. 14–16. (der den Einsatz und den Fuß des Bechers allerdings für antik hält: a.a.O. 15f.; dafür spricht auch der Umstand, dass der Einsatz starke Korrosionsspuren aufweist). Vgl. E. P. Porten Palange: *Fälschungen aus Arezzo – Die gefälschten arretinischen Formen und Punzen und ihre Geschichte*. *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz* 37, 1990, S. 603, Anm. 473 («Das Stück müsste m.E. weiter sorgfältig geprüft werden»); siehe auch S. 635.
- 10 Vgl. dazu John R. Clarke: *Looking at Lovemaking. Constructions of Sexuality in Roman Art 100 B.C. – A.D. 250*, London 1998, S. 86f.

ner spottet der Abstand zwischen Bauch und Hinterteil jeder organischen Wahrscheinlichkeit; irritierend sind auch der Ansatz des linken Armes sowie das Fehlen der Beine: Die zwei sich nach rechts erstreckenden Extremitäten gehören beide nicht ihm, sondern dem aktiven Partner. Derlei Mängel und Inkohärenzen würde man in der bescheidenen Reliefkeramik umsonst suchen; sie sind umso aufschlussreicher, als die handwerkliche Qualität des Bechers an sich hervorragend ist; nur ist er in einer Werkstatt entstanden, in der die Vertrautheit mit der ganzheitlichen Darstellung eines menschlichen Körpers längst verloren gegangen war.

Missverstanden haben die Urheber des Bechers aber auch grundlegende gesellschaftliche Normen der Zeit, aus der dieser angeblich stammen sollte. Das gilt nicht nur für die oben angemerkte Inkongruenz zwischen Silbermaterial und sexueller Thematik, sondern auch und noch viel mehr für die Art, *wie* Sexualität ins Bild gesetzt wurde. Vergleiche für die Bilder auf dem Becher finden sich nicht nur in der römischen Reliefkeramik, sondern auch und vor allem in der griechischen Vasenmalerei archaischer und klassischer Zeit: Hier entsprach die Päderastie einem anerkannten gesellschaftlichen Verhalten. Aber für jedes soziale Verhalten gibt es Anstandsregeln, diese gelten nicht nur für die Realität, sondern auch für deren Widerspiegelung in der Bilderwelt. Entscheidend war in Griechenland ebenso wie später in Rom ein markierter Altersunterschied zwischen dem aktiven und dem passiven Partner: Homosexuelles Verhalten wurde nur in der Form von Päderastie akzeptiert. Auf unserem Becher hingegen findet der Verkehr mindestens auf Seite A zwischen erwachsenen Männern statt, auch wenn einer bärtig, der andere glatt rasiert ist: In der Antike wäre das als anstößig empfunden worden.¹⁰ Dazu kommt, dass der Silberbecher die zwei Männer so positioniert, dass der After des passiven Partners im Moment der Penetration zur Schau gestellt wird; um den Sachverhalt mit aller Deutlichkeit zu präsentieren, wird das Hinterteil sogar gegen jede organische Wahrscheinlichkeit dem Betrachter entgegengeklappt. Im Horizont antiker Ethik und Ästhetik wäre das ein eklatanter, unverzeihlicher Normenbruch gewesen. Ihren selbstverständlichen Platz findet die Darstellung auf dem Silberbecher hingegen im breiten Spektrum der Pornographie des frühen 20. Jahrhunderts.

Zum pornographischen Charakter passt auch der durch die Tür hereinschauende kleine Diener auf Seite A. Er findet sich bereits in der Reliefkeramik: Dort gehört er allerdings, hinter einem Vorhang stehend, in den Kontext eines Symposions, wo die Anwesenheit von Bediensteten sinnvoll und plausibel ist.¹¹ Indem der Meister des Silberbechers ihn in den Zusammenhang einer Kopulationsszene versetzt, hat er ihn zum modernen Voyeur umfunktionierte. Eine ähnliche Voyeur-Haltung wird auch vom Betrachter des Kelches erwartet.

All dies ändert freilich nichts daran, dass es sich bei dem Silberbecher um ein meisterhaftes, exquisites Erzeugnis handelt: Es setzt höchste Können- und Kennerschaft voraus. Wie haben wir uns das Umfeld seiner Entstehung vorzustellen? Um die Bedingungen zu verstehen, unter denen der Becher hergestellt wurde, muss man sich der Person des ersten Besitzers zuwenden: Edward Perry Warren.¹² Es handelt sich um eine schillernde Figur, die in der Sammler- und Gelehrtenwelt des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts eine bemerkenswerte Rolle gespielt hat. EPW wurde 1860 in Boston geboren. Der Vater hatte kurz zuvor eine Fabrik erworben, die Papier nicht mehr aus textilen Resten, sondern aus Holz- und Zellstoff herstellte: Damit wurde er reich. EPW begann sein Studium in Harvard, wo er seinen BA machte; danach allerdings wechselte er nach Oxford, um Klassische Altertumswissenschaften zu studieren. Den allgemeinen Einführungskurs in lateinische und griechische Literatur (*Mods* genannt), der sich über fünf *terms* erstreckte, bestand er mit der besten Note. Beim zweiten Studienabschnitt (*Greats*), der auch das Studium antiker und moderner Philosophie impliziert hätte, scheiterte er, nicht zuletzt wegen eines Augenleidens, das ihn an kontinuierlicher Lesearbeit hinderte. Trotz mäßigen Erfolgen im Studium fand EPW in Oxford sein Glück. In Harvard hatte er sich wegen seiner Homosexualität als Außenseiter gefühlt. In Oxford war es selbstverständlich, dass Studenten (Studentinnen gab es praktisch nicht) einander in ihren Colleges besuchten; die Kontakte zwischen älteren und jüngeren waren eng, homoerotische Verhältnisse alles andere als ungewöhnlich. All dies empfand EPW als eine unverhoffte, beglückende Renaissance jener Freundschaft unter Männern, wie er sie aus Platonischen Dialo-

11 Porten Palange 2004, S. 39, mF re 15 (Taf.8); das Motiv wird kombiniert mit dem liegenden Mädchen, a. a. O. S. 232f., wSymp 1a und 2a (Taf. 125); vgl. Marabini Moevs 2008, S. 4f.

12 Osbert Burdett & E.H. Goddard: Edward Perry Warren. The Biography of a Connoisseur, London 1941: Beide Autoren stammten aus dem Freundeskreis von EPW; besonders aufschlussreich in unserem Zusammenhang ist Kap. 16 (S. 331–363), Warren as Collector: beigesteuert wurde es vom großen Archäologen J.D. Beazley, der ebenfalls mit EPW freundschaftlich verbunden gewesen ist. Eine distanziertere Perspektive bietet David Sox: Bachelors of Art. Edward Perry Warren & the Lewes House Brotherhood, London 1991; vgl. auch die kurzen Bemerkungen von Whitney Davis: Homoerotic Art Collection from 1750 to 1920. Art History 24, 2001, S. 247–277 (zu EPW S. 247f.).

13 Vgl. Linda Dowling: *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*, Ithaca and London, 1994; es scheint mir symptomatisch, dass EPW in diesem Buch nicht einmal erwähnt wird: Er war keine Figur, die im viktorianischen Oxford Aufsehen erregt hätte; genau das scheint er seinerzeit als Glück empfunden zu haben.

gen kannte.¹³ 1884 lernte er John Marshall kennen; dieser, zwei Jahre jünger als EPW, war nach Oxford gekommen, um sich zum Geistlichen ausbilden zu lassen, hatte aber den Glauben verloren. Fünf Jahre später sollten die beiden ein festes Paar werden: Für EPW war es die Liebe seines Lebens. Damals hatten sich seine finanziellen Umstände durch den Tod des Vaters radikal geändert. Für die Fabrikation von Papier interessierte EPW sich mitnichten: Den Trustees (sein älterer Bruder Sam war einer davon) erteilte er Vollmacht für die Leitung des Unternehmens; im Gegenzug bezog er eine gute Rendite, die es ihm erlaubte, John Marshall als Sekretär einzustellen und sich gemeinsam mit ihm (und einer Dienerschaft, die zeitweilig mehr als zwanzig Personen umfasste) in Lewes House niederzulassen, einem geräumigen Gutshaus des 18. Jahrhunderts südlich von London, unweit der Küste.

In Lewes House führte EPW ein zwar zurückgezogenes, aber keineswegs einsames Leben: Es kamen immer wieder junge Männer zu Besuch, meistens Freunde aus der Studienzeit, und viele davon blieben lange, manche sogar auf Dauer. Es entwickelte sich eine Art zönotischer Gemeinschaft, in deren Mitte EPW seine eigene, höchst idiosynkratische Lebensform zu verwirklichen suchte: Die Gepflogenheiten eines englischen Landadeligen brachte er mit den Interessen eines Amateurs der Altertumswissenschaft in Einklang und orientierte sich gleichzeitig an dem, was antike Philosophen als ein gutes Leben bezeichnen. Einen beträchtlichen Teil seiner Zeit widmete EPW der Lektüre altgriechischer Texte. Besondere Aufmerksamkeit wurde auf Leibesübungen und Gesundheit gelegt: In den Stallungen stand ein reiches Angebot an ausgesuchten Reitpferden bereit. Dazu gehörten selbstverständlich eine sorgfältige Küche und ein gut sortierter Weinkeller. Man pflegte eine Geselligkeit, an der (bis auf seltene Ausnahmen) nur Männer teilnahmen. Im Zentrum aller Aktivitäten aber stand – was unter den gegebenen Umständen kaum überraschen dürfte – das Sammeln antiker, vor allem griechischer Kunstgegenstände: Skulpturen, Vasen, Münzen und Gemmen. Dies Geschäft brachte EPW jedes Jahr für mehrere Wochen nach Italien und in engen Kontakt mit Altertumswissenschaftlern, vor allem Archäologen.

Im März 1892 wurde in Paris die Collection van Branteghem versteigert, eine der bedeutendsten Privatsammlungen antiker griechischer Vasen: Es was das erste Mal, dass EPW bei einer internationalen Auktion auftrat; er erwarb einige der Hauptstücke, was ihn unter Sammlern und Händlern schlagartig berühmt machte. Im Herbst desselben Jahres schrieb EPW aus Lewes House an John Marshall, der sich damals in Rom aufhielt: «See the Vatican vases thoroughly and repeatedly. [...] I think if Helbig knew we were interested in signed vases he might put you in the way of getting some. They mostly come from Vulci and Cerveteri and there seem to have been a private collection in that neighbourhood.»¹⁴ Und es blieb nicht nur beim Selbststudium in den römischen Antikensammlungen: 1893 zum Beispiel verbrachte John Marshall mehrere Monate in Berlin, um an der Friedrich-Wilhelms-Universität Lehrveranstaltungen der Klassischen Archäologie bei Reinhard Kekulé, August Kalkmann und Adolf Furtwängler zu besuchen.¹⁵ Im intensiven Umgang mit Archäologen, Händlern und Sammlern eignete sich John Marshall eine umfassende Kennerschaft an; in etwas geringerem Ausmaß gilt das auch für EPW.

EPW war ein vermöglicher Mann; aber seine Sammelleidenschaft entwickelte eine Dynamik, die über das, was er sich leisten konnte, weit hinausging. Immer mehr sah er sich in die Notwendigkeit versetzt, zusätzliche Geldmittel zu beschaffen, indem er sich als Händler und Vermittler engagierte. Besonders eng war seine Verbindung zum Bostoner Museum of Fine Arts (zu dessen Trustees auch der ältere Bruder Sam gehörte). 1894 war Edward Robinson, einer der Bostoner Kuratoren, zu Gast in Lewes House. EPW überzeugte ihn, dass das MFA einen veritablen Schwerpunkt im Bereich antiker griechischer Kunst aufbauen sollte: Es war der Anfang einer intensiven Zusammenarbeit, die etwa zehn Jahre dauern sollte und nach abgemachten Regeln erfolgte. EPW erhielt für Antiken, die er an das MFA lieferte, den Einkaufspreis erstattet zuzüglich einer Pauschale, die sich zwischen 20 und 30% bewegte:¹⁶ Dies reichte zwar nicht aus, um die realen Kosten vollständig zu decken, brachte aber immer wieder Geld in die Kasse, wodurch abermals neue Ankäufe möglich wurden. Ein rein kommerzielles Unternehmen wäre unter solchen Umständen zum

14 Burdett & Goddard 1941, S. 158f. Zu Wolfgang Helbig vgl. R. Lullies & W. Schiering (Hg.): Archäologenbildnisse. Porträts und Kurzbiographien von Klassischen Archäologen deutscher Sprache, Mainz 1988, S. 71 f.; Helbig war von 1865 bis 1887 zweiter Direktor («Sekretär») des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom; 1887 quittierte er den Dienst, um sich ganz dem Kunsthandel und der Beratung von Sammlern zu widmen.

15 Burdett & Goddard 1941, S. 181-187; vgl. Lullies & Schiering 1988, S. 73 f. (Kekulé), S. 110 f. (Furtwängler), S. 331 (Kalkmann).

16 Burdett & Goddard 1941, S. 71 bzw. S. 333.

- 17 Burdett & Goddard 1941, S. 78.
- 18 Burdett & Goddard 1941, S. 125.
- 19 <http://www.thisismoney.co.uk/money/bills/article-1633409/Historic-inflation-calculator-value-money-changed-1900.html>; für den Hinweis bedanke ich mich herzlich bei Bruce Kogut.
- 20 So Williams 2006 (oben Anm. 2), S. 25; a. a. O. S. 47f. wird eine Liste aus dem Nachlass von EPW zitiert, worin festgehalten wird, der Becher sei in Bittir bei Jerusalem gefunden worden. Die Angabe muss auf den Verkäufer zurückgehen: Sie war unter den damaligen Umständen (Palästina gehörte zum Osmanischen Reich) unverfänglich, weil sie sich jeder Nachprüfung entzog.
- 21 Antoine M. Héron de Villefosse: *Le trésor de Boscoreale. Monuments Piot 5*, Paris 1899; zu den Fundumständen: S. 31–38; Pirzio Biroli Stefanelli 1991, S. 260–265.

Scheitern verurteilt gewesen: Aber EPW war kein professioneller Händler. Viel eher lässt er sich als ein Amateur verstehen, dessen beträchtliches Vermögen für alle gewünschten Erwerbungen eben doch nicht ausreichte.

1904 allerdings zerbrach die Balance: Das Bostoner Museum geriet in einen finanziellen Engpass; die Trustees fassten den Entschluss, auf einen weiteren Ausbau der Antikensammlung zu verzichten. Edward Robinson, der inzwischen Direktor geworden war, reichte seine Dimission ein, um gleich anschließend in leitender Funktion an das Metropolitan Museum in New York überzuwechseln. Zugleich engagierte das Metropolitan John Marshall als Agenten für den Ausbau der eigenen, damals noch höchst bescheidenen Antikensammlung. Wenig später ging auch die enge Beziehung zwischen Marshall und EPW in die Brüche, als Marshall eine Kusine des ehemaligen Geliebten heiratete.

In den folgenden Jahren hat EPW seine Sammeltätigkeit reduziert, aber keineswegs aufgegeben. 1911, so ist in seiner Biographie vermerkt, reiste er nach Rom, um persönlich eine bedeutende Erwerbung zu tätigen:¹⁷ Der Preis betrug 2000 Pfund – eine sehr stattliche Summe. Zum Vergleich: John Marshall bezog für seine Tätigkeit als «Sekretär» ein Jahresgehalt von 250 Pfund.¹⁸ Nach einer geläufigen Umrechnungstabelle hatten 2000 Pfund im Jahr 1911 einen Wert, der heute dem von etwas mehr als 185 000 Pfund entsprechen würde.¹⁹ Das teure Objekt, so ist in der Biographie weiter vermerkt, wurde nicht weiterverkauft: Als EPW 1928 starb, befand es sich immer noch in Lewes House. Das alles unterstützt die Vermutung, dass der 1911 erworbene Gegenstand mit unserem Silberkelch zu identifizieren sei.²⁰ EPWs Sammelinteresse hatte sich in der Vergangenheit vorwiegend auf griechische Kunst konzentriert, aber es hatte gelegentlich durchaus Abstecher in den römischen Bereich gegeben. 1895 war in Boscoreale bei Neapel ein unerhörter reicher Silberschatz aus der frühen Kaiserzeit aufgetaucht.²¹ Fundort war eine römische Villa am Vesuvhang; hier wurden mehr als 100 Silberobjekte mit einem Gesamtgewicht von etwa 30 Kilogramm geborgen. Als der Silberschatz im Kunsthandel angeboten wurde, fasste EPW sofort den ehrgeizigen Plan, ihn an das Bostoner Museum zu vermitteln; als anschauliche Kostprobe sicherte er sich eine Kanne und einen kleinen Kelch.

Aber das Projekt scheiterte: Zuvor kam ihm kein geringerer als Baron Edmund de Rothschild, der den ganzen Komplex aufkaufte und dem Louvre schenkte. Ein Tag, nachdem der Silberschatz im Louvre zum ersten Mal ausgestellt worden war, wurde EPW bei der Museumsleitung vorstellig und überreichte seine beiden Stücke als Schenkung.²² Die Episode zeigt uns (und zeigte damals den Händlern), dass EPW sich durchaus auch für römisches Silber erwärmen konnte. Eine ganz besondere Vorliebe hatte er außerdem für arretinische Reliefvasen: Die Ankäufe begannen 1898, als er nicht weniger als 71 Stücke dieser Gattung für das Bostoner Museum erwarb, und setzten sich bis 1910 fort.²³ Besonders prominent unter den Ankäufen waren negative Formschüsseln und positive Punzen: Instrumente, wie man sie zur Herstellung von Reliefkeramik benutzte. Inzwischen wissen wir, dass es sich dabei um Fälschungen handelt: Fälscher, die Zugang zu antiken Formschüsseln hatten, haben daraus positive Punzen abgeformt und diese wiederum zur Herstellung moderner Formschüsseln benutzt. Exemplare aus dem ehemaligen Besitz von EPW haben sich im MFA in Boston, im Metropolitan Museum of Art in New York, im Ashmolean Museum in Oxford sowie in der Antikensammlung in Berlin erhalten.²⁴ EPW, der diese Formen und Punzen in den Jahren 1898, 1900 und 1904 erworben hat, ist selbstverständlich nicht der einzige gewesen, der den Fälschern auf den Leim ging; aber er hat sich als ein besonders guter Abnehmer erwiesen – und er hatte eine deutliche Vorliebe: Die von ihm angekauften Punzen und Schüsseln sind immer wieder mit erotischen Darstellungen versehen; es handelt sich just um jene Darstellungen, die sich auch der Hersteller unseres Silberbechers zum Vorbild genommen hat.

Die Entstehungsgeschichte des Warren-Kelches nimmt nunmehr plausible Konturen an. Um die Jahrhundertwende war EPW unter den Sammlern und Händlern von Antiken eine prominente Gestalt; er konnte Geldmittel in einem Ausmaß mobilisieren wie kaum ein anderer. Nachdem er eine große Anzahl gefälschter arretinischer Formschüsseln mit erotischen Sujets erworben hatte, wird man auf die Idee gekommen sein, ihm ein entsprechendes Gefäß aus einem kostbareren Material anzubieten. Sein Versuch, den Silberschatz von Boscoreale zu erwerben, war gescheitert:

22 Héron de Villefosse 1899, S. 36 mit Anm. 1; S. 127, Nr. 96–97; I. Iasiello: Il giovane Helbig nel constesto del mercato antiquario: il commercio delle antichità fra Campania e Roma, in: S. Örma & K. Sandberg (Hg.): Wolfgang Helbig e la scienza dell'antichità del suo tempo. Acta Instituti Romani Finlandiae 37, Rom 2011, S. 23–50, hier S. 45f.

23 Porten Palange 1990 (oben Anm. 9) S. 601f. Vgl. auch die Bemerkung von J.D. Beazley bei Burdett & Goddard 1941, S. 361: «The fine collection of Arretine pottery [...] deserves a mention even in the briefest survey. It is known that these vases, better perhaps than any other class of object that has reached us in quantity, represent classicizing Graeco-Roman art at its truest and most tasteful.» In dem dezidierten Werturteil meint man noch das Echo von EPW zu vernehmen.

24 Porten Palange 1990, S. 602f. und passim.

- 25 Villedosse 1899 verzeichnet vier Paare solcher Becher: 68–88, Nr. 9–10, 11–12, 13–14, 19–20. Wenn Claudio Franchi (a. a. O. oben Anm. 9, 15 f.) recht hat, dürfte sich der unmittelbare Anlass für die Wahl der Form dadurch ergeben haben, dass dem Fälscher Einsatz und Fuß eines antiken Bechers dieses Typus zur Verfügung standen: Er hat lediglich einen neuen, passenden Mantel dazu gefertigt.
- 26 Einer Apologie der Liebe zwischen Männern hat EPW ein Traktat gewidmet, das er unter dem Pseudonym Arthur Lyon Raile veröffentlichte: *A Defence of Uranian Love* (Bd. 1–3, 1928–30); er selbst hat es als sein Hauptwerk («opus magnum») bezeichnet. Dazu Burdett & Goddard 1941, S. 300–330; Sox 1991 (oben Anm. 12), S. 87–89.
- 27 Williams 2006, S. 26.

Umso näher lag es, ihm dafür einen kleinen, aber exquisiten Ersatz zu schaffen. Es ist vielleicht kein Zufall, dass man auf eine Gefäßform zurückgriff, die auch im Schatz von Boscoreale mehrfach vertreten gewesen war.²⁵ Die Ikonographie des Bechers wurde freilich EPWs spezifischem Geschmack angepasst: Dieser hatte aus seinen sexuellen Präferenzen nie einen Hehl gemacht.²⁶ Ikonographische Vorbilder, nach denen man arbeiten konnte, brauchte man nicht lange zu suchen: Die arretinische Reliefkeramik, für die EPW eine solche Vorliebe gezeigt hatte, lieferte sie in reicher Fülle. Nun brauchte man noch einen kompetenten Silberschmied: Aber auch das dürfte kein großes Problem gewesen sein. Gerade das Boscoreale-Silber war, noch bevor es in den Louvre gelangte, von Spezialisten restauriert worden: Die Restauratoren hatten dabei die bestmögliche Gelegenheit gehabt, Einblick in die Technik frühkaiserzeitlichen Silberhandwerks zu gewinnen. Es bedurfte nur eines kleinen Schritts, um dieses frisch erworbene Wissen auch praktisch anzuwenden – und ein solcher Schritt konnte großzügig honoriert werden: Es war zu erwarten, dass EPW für einen mit homoerotischen Szenen dekorierten antiken Silberbecher einen hohen Preis zahlen würde. Wenn die hier skizzierte Geschichte das Richtige trifft, dann trägt der Warren-Kelch seinen Rufnamen durchaus zu Recht: Es dürfte sich um eine Auftragsarbeit handeln, die ganz und gar auf EPW ausgerichtet war, die ihn und keinen anderen als Käufer im Visier hatte. 1911 hätte kein Museum der Welt die Erwerbung eines solchen Objektes gutheißen oder rechtfertigen können. Umso genauer traf der Silberbecher den Geschmack von EPW; er hat ihn geschätzt wie kein anderes Stück seiner Sammlung; in Lewes House sprach man von «the Holy Grail»:²⁷ eine Bezeichnung, in der affirmatives Pathos und blasphemischer Humor eine höchst eigenartige Mischung eingehen.

Zwischen Sammlern und Fälschern besteht eine enge strukturelle Beziehung. Gesammelt werden Gegenstände, die wegen ihres Alters oder ihrer exotischen Provenienz selten und kostbar sind. Gerade weil solche Gegenstände von Sammlern begehrt werden, liegt es nahe, die Begehrlichkeit auch durch Fälschungen zu befriedigen. Als ideengeschichtliche Dokumente sind Fälschungen von besonderem Interesse: Sie entwerfen ein Bild von dem,

was sie sein möchten, aber nicht sind; zugleich spiegeln sie notwendigerweise die Mentalität der Käufer wider, die sie zu täuschen suchen. Gerade wenn man auszieht, eine Geschichte der Welt anhand einer bestimmten Auswahl konkreter Objekte zu erzählen, wäre es schade, Fälschungen außen vor zu lassen: Sie haben oft einen ganz besonderen Zeugniswert. Neil MacGregor ist freilich nicht nur der Verfasser von *A History of the World in 100 Objects*: Er ist gleichzeitig Direktor des Museums, zu dessen Beständen die hundert Objekte gehören; vom Direktor wiederum wird man kaum erwarten, dass er Erwerbungen des eigenen Hauses ohne Not mit einem Fälschungsverdacht belegt. Insofern ist es kein Zufall, wenn die aufregende Geschichte von Inv. Nr. 1999,0426.1 in seiner *History of the World* gar nicht in den Blick kommt; das mag den Versuch rechtfertigen, die Geschichte an dieser Stelle nachzutragen.

Bildnachweis:

Abb. 1–3: © Trustees of the British Museum; Abb. 4–6: Porten Palange 2004, Taf. 120 und 123.