

LUCA GIULIANI

Der Warren-Kelch im British Museum

Eine Revision

1 Luca Giuliani: Ein Kelch für Mr. Warren, in: Zeitschrift für Ideengeschichte (ZIG), VII/3 (2013), S. 77–92. Für hilfreiche Kritik und mancherlei Unterstützung danke ich Lesley Fitton, David Halperin, Ulrich Haltern, Susan La Niece, Christoph Möllers, Barbara Niemeyer, Gertrud Platz, Hoyer von Prittwitz, Michael Squire und Thorsten Wilhelmy.

Das im Herbst 2013 erschienene Heft dieser Zeitschrift enthielt einen Artikel von mir über den Warren-Kelch:¹ ein Prunkstück römischer Silberschmiedekunst, dessen Reliefbilder auf beiden Seiten zwei Männer beim Liebesakt zeigen. Der Kelch war 1999 vom British Museum erworben worden. Aber ist er wirklich antik? In meinem Text versuchte ich plausibel zu machen, dass es sich um eine Fälschung aus der Zeit um 1900 handeln könnte. Gesichert ist, dass der Kelch 1911 für eine sehr hohe Summe von Edward Perry Warren erworben wurde. Warren (1860–1928) war ein prominenter Sammler, der im Antikenhandel des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts eine unübersehbare Rolle gespielt hat; er lebte seine Homosexualität offen, und sein Interesse an erotischen Sujets war allgemein bekannt; es lag auf der Hand, dass er bereit sein würde, für einen Gegenstand wie den Silberkelch einen hohen Preis zu zahlen. Ein Fälscher hätte in ihm auf einen sicheren Abnehmer zählen können.

Ein Autor, der als Wissenschaftler einen potentiellen Fälschungsfall untersucht, gerät damit in ein seltsames Zwischenreich. Beim Laienpublikum wird er vermutlich auf ein erhebliches Interesse stoßen: Es gibt eine breite Leserschaft, die bei einem solchen Thema eine mehr oder weniger ausgeprägte Nähe zur Gattung des Kriminalromans und damit eine zumindest potentiell spannende

Geschichte erwartet. Ganz anders verhält es sich innerhalb der Disziplin. In den etablierten wissenschaftlichen Zeitschriften wird man kaum Beiträge finden, in denen Fälschungsfragen argumentativ erörtert werden.² Die Meinungsbildung dazu wird durch Connaisseurs bestimmt, die meist hinter den Kulissen operieren: Ihr Urteil pflegen sie mit beträchtlicher Selbstsicherheit vorzutragen, wobei sie sich auf langjährige Erfahrung und untrügliche Intuition berufen; der Modus des Zweifelns ist ihnen schon deshalb fremd, weil jede Äußerung in diese Richtung an sich schon das Vertrauen in die eigene Autorität untergraben würde. Ist ein Stück aber als Fälschung deklariert, dann verschwindet es nicht nur aus der Museumsvitrine, sondern häufig auch aus dem wissenschaftlichen Diskurs. Das sind kaum günstige Bedingungen für eine Meinungsbildung, bei der Argumente pro und contra ausgetauscht und gewogen werden.

Symptomatisch waren auch die Reaktionen mancher Fachkollegen auf meinen Artikel: Die einen signalisierten Zustimmung, die anderen Ablehnung. Quantitativ hielten sich beide Lager etwa die Waage; auffällig war bei diesen ebenso wie bei jenen, dass sie sich kaum für Argumente und Indizien interessierten: Beide gingen davon aus, dass man nur einmal genauer hinschauen müsse, um augenblicklich zu erkennen, dass der Kelch eine Fälschung oder eben, dass er authentisch sei; und beide waren sich ihrer Einschätzung vollkommen sicher. Aber was soll man von der Selbstsicherheit von Connaisseurs halten, wenn deren Urteile einander widersprechen? Spätestens beim Dissens wird das Fehlen von Argumenten eben doch zum Problem.

Glücklicherweise fanden sich auch einige Kollegen, die ihre Meinung zu begründen suchten. Am ausführlichsten äußerte sich Dyfri Williams, ein ehemaliger Mitarbeiter des British Museums: Er hatte 2006 eine vorläufige Publikation des Kelches vorgelegt.³ Als ich im März 2014 in London einen Vortrag über den Kelch zu halten hatte,⁴ übernahm Williams (gewissermaßen ex officio) das Koreferat und trat für die Echtheit des Kelches ein. Manche seiner zahlreichen Argumente fand ich damals (und finde ich heute noch) wenig überzeugend. Dafür nur ein Beispiel: Eine große Rolle spielte in London die chemische Analyse des Materials. Das Silber, woraus der Kelch gefertigt wurde, ist nicht rein, sondern ent-

2 Zu den seltenen Ausnahmen gehören zwei Aufsätze von Maria Teresa Marabini Moevs, die sich beide mit dem Warren-Kelch beschäftigen: Per una storia del gusto: riconsiderazioni sul calice Warren, *Bollettino d'Arte* 146 (2008), S. 1–14; The Warren Chalice in the Imagination of its Creator and as a Reflection of his Time. *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 114 (2013), S. 157–183.

3 Dyfri Williams: *The Warren Cup* (London, The British Museum Press 2006).

4 Der Vortrag fand am 12. März im King's College statt; eine Videoaufzeichnung ist verfügbar über <http://www.kcl.uk/artshums/dept/classics/newsrecords/2014/warrencup.aspx>.

5 Rudolf Distelberger, in: *The Collection of the National Gallery of Art, Systematic Catalogue. Western Decorative Arts, Part I* (1993), S. 282–305; ob André auch Antiken gefälscht hat, wissen wir nicht; wenn ja, sind sie als solche bisher noch nicht erkannt worden.

hält geringe Spuren von Kupfer, Blei und Gold; das entspricht durchaus dem, was man bei antikem Silber erwarten würde. Modernes Silber hingegen weist, spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, in aller Regel keine Verunreinigungen auf. Aber ist das wirklich ein Beweis, dass der Kelch antik ist? Als Fälscher eines solchen Objektes käme ohnehin nur ein Silberschmied in Frage, der mit Technik und Stil frühkaiserzeitlichen römischen Silbers intim vertraut gewesen wäre. Eine solche Vertrautheit wäre nur jemandem zuzutrauen, der auch als Restaurator gearbeitet hätte. Mein Lieblingskandidat für diese Rolle wäre Alfred André (1839–1919) gewesen. Archäologen kennen ihn als denjenigen, der 1895 in Paris den Silberschatz von Boscoreale restaurierte (der heute im Louvre ausgestellte Komplex umfasste mehr als 100 Objekte für ein Gesamtgewicht von über 30 kg Silber). Aber André war neben seiner Tätigkeit als Restaurator auch als Fälscher aktiv; unter anderem fertigte er Schmuckstücke im Stil der Hochrenaissance an, die erst vor 25 Jahren als Fälschungen erkannt wurden und von atemraubender Qualität sind (einige waren keinem Geringeren als Cellini zugeschrieben worden).⁵ Für einen Mann wie André wäre es viel leichter (und billiger!) gewesen, sich antikes Silber als Arbeitsmaterial zu besorgen, als modernes, reines Silber zu kaufen. Unter diesen Umständen scheint mir eine reine Materialanalyse des Warren-Kelches geringe Beweiskraft zu besitzen.

Zwei andere von Williams vorgebrachte Argumente scheinen mir indessen so stark, dass sie Anlass geben, meine These zu revidieren und den Kelch doch für antik zu halten. Aber Revision bedeutet nicht einfach, das Gegenteil dessen für wahr zu halten, was ich ursprünglich behauptet hatte: Meine Revision verfolgt vielmehr zwei unterschiedliche Ziele. Erforderlich ist erstens eine erneute Prüfung meiner Argumente: Waren diese fehlerhaft? Oder ist etwa damit zu rechnen, dass auch gute und vergleichsweise zuverlässige Argumente nicht davor gefeit sind, zu einem falschen Ergebnis zu führen? Das macht die Kontroverse um die Echtheit des Kelches zu einem interessanten methodischen Testfall. Zweitens aber hat die Revision auch hermeneutische Konsequenzen: Die Frage nach der Interpretation der Szenen auf dem Kelch stellt sich, wenn dieser nicht um 1900, sondern in der frühen römischen Kaiserzeit entstanden ist, noch einmal anders und ganz neu.

Eine Silberchlorid-Korrosion

Ich beginne mit zwei starken Indizien für die Authentizität des Kelches. Noch während das Heft, das meinen Aufsatz enthielt, im Druck war, entdeckte meine ehemalige Kollegin Gertrud Platz im Archiv der Berliner Antikensammlung zwei Briefe, die sich auf den Warren-Kelch beziehen. Beide stammten von Jacob Hirsch und waren an Robert Zahn gerichtet. Hirsch (1874–1955) war ein renommierter Kunsthändler, damals in München ansässig, der sich auf Numismatik und archäologische Objekte spezialisiert hatte. Zahn (1870–1945) war seit 1900 am Antiquarium der Staatlichen Museen zu Berlin tätig, wo er unter anderem für die Kontakte mit dem Kunsthandel zuständig war. Aus den Briefen ist zu schließen, dass beide einander kannten. Im ersten Brief vom 9. August 1909 schreibt Hirsch (*Abb. 1*): «Ich habe einen in Palästina gefundenen Becher mit Reliefdarstellungen und würde hierüber gerne Ihr fachmännisches Urteil, das ich sehr schätze, hören.» Zahn muss sofort geantwortet haben, aber sein Brief ist verloren. Erhalten ist hingegen wieder die Erwiderung von Hirsch: «Hochverehrter Herr Doktor! Eben als Ihr werter Brief vom 11. A[ugust] eintraf, kam Herr Director Dressel [Heinrich Dressel (1845–1920), damals Direktor des Berliner Münzkabinetts, war ein bedeutender Kenner des antiken Kunsthandwerks] zu mir und ich habe ihm den silbernen Becher sofort gezeigt, den er für unzweifelhaft echt erklärte. Wenn Sie glauben, dass evtl. Ihr Museum oder einer Ihrer befreundeten Sammler das Stück erwerben wollten, würde ich es Ihnen [...] gerne nach Berlin bringen. Zu Ihrer Orientierung erlaube ich mir eine allerdings sehr schlechte Fotografie beizulegen.»

Die von Hirsch angesprochene Möglichkeit, das Berliner Antiquarium könnte an einer Erwerbung des Kelches interessiert sein, war nicht realistisch; Hirsch musste sich der Tatsache bewusst sein, dass damals weder das Antiquarium noch irgendeine andere öffentliche Sammlung weltweit einen Silberkelch mit der Darstellung zweier kopulierender männlicher Paare hätte ausstellen oder gar dessen Erwerbung rechtfertigen können. Was Hirsch von Zahn wollte, war – wie er auch explizit schreibt – ganz einfach ein «fachmännisches Urteil». Vielleicht wusste Hirsch sogar, dass Zahn gerade eine Arbeit über hellenistische Relieff Gefäße veröf-

6 Robert Zahn: Hellenistische Relieff Gefäße aus Südrussland, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 23 (1908), S. 45 ff.

7 Die Identität des Verkäufers bestätigt auch eine (mir 2013 noch nicht bekannte) handschriftliche Notiz von John D. Beazley im Beazley Archiv (Oxford): «EPW [= Edward Perry Warren] told me it [the cup] was found with coins of Claudius; Dr. Hirsch, from whom W had it & who bought it back from his executors, confirmed this.» Die Angabe, dass Hirsch den Becher nach Warrens Tod zurückgekauft habe, stimmt allerdings nicht. Für die Übermittlung dieser Notiz danke ich Peter Stewart (Classical Art Research Centre and the Beazley Archive, Oxford).

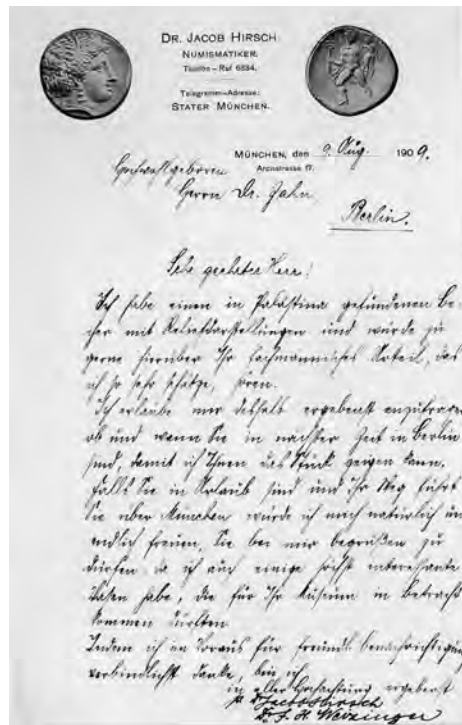


Abb.1
Brief von Jacob Hirsch an
Robert Zahn vom 9. August
1909.

fentlich hatte:⁶ Von daher lag die Vermutung nahe, dass der frühkaiserzeitliche Kelch sein wissenschaftliches Interesse hätte wecken können. Wir wissen nicht, wie Zahns Urteil ausgefallen ist: Seine Briefe an Hirsch sind verloren gegangen; es ist nicht auszuschließen, dass auch er, wie es vor ihm Heinrich Dressel bereits mündlich getan hatte, den Kelch für «unzweifelhaft echt» erklärt hat. Damit dürfte er Hirsch einen großen Gefallen erwiesen haben: Eine solche Begutachtung konnte der Händler zweifellos gut gebrauchen. Zwei Jahre später hat er den Kelch an Warren verkauft.⁷

Hirsch hatte seinem Brief zwei Fotos beigelegt, und auch diese haben sich im Archiv erhalten (Abb. 2-3). Sie zeigen den Kelch in seinem ursprünglichen Zustand; deutlich zu erkennen ist eine Verkrustung, die das Relief an manchen Stellen überlagert und schwer kenntlich macht. Warren hat diese Verkrustung nach dem Ankauf anscheinend bald entfernen lassen. Doch um was für eine Art von Verkrustung hatte es sich gehandelt? Es gibt zwei Möglichkeiten. Es könnte erstens ein externer Belag gewesen sein: Auf der Oberfläche von Gegenständen, die lange im Boden liegen, kann sich eine Versinterung bilden, zum Beispiel durch Ablagerung von Kalk. Zweitens aber könnte es sich auch um eine Patina als das



Resultat von Korrosion gehandelt haben: Die Korrosion ist eine chemische Modifikation der Metalloberfläche, in deren Verlauf zum Beispiel Silber sich allmählich in Silberchlorid verwandelt. Ob es sich um eine Versinterung oder eine korrosionsbedingte Patina handelt, ist durch eine chemische Analyse rasch und eindeutig zu klären. Dies hat auch für die Echtheitsfrage Konsequenzen. Eine Kalkablagerung ließe sich (wenn ein Fälscher es, um etwaige Zweifel an der Echtheit zu zerstreuen, darauf abgesehen haben sollte) ohne großen Aufwand auch künstlich herstellen. Anders verhält es sich bei einer Silberchlorid-Patina: Zwar haben Restauratoren verschiedentlich versucht, mit künstlichen Mitteln eine solche Patinierung zu induzieren, sind aber damit stets gescheitert.⁸ Es ist kaum anzunehmen, dass ein Fälscher um 1900 sich auf einen solchen Versuch eingelassen hätte (warum hätte er sollen?), und noch weniger, dass er damit Erfolg gehabt haben könnte: Der Nachweis einer Silberchlorid-Patina kann somit als zuverlässiger Echtheitsnachweis gelten.

**Abb. 2 und 3
Warren-Kelch im
ungereinigten Zustand
(Foto von 1909).**

- 8 Stephanie Gasteiger/Gerhard Eggert: How to compare reduction methods for corroded silver finds, in: Ian D. MacLeod u. a. (Hg.): *Metal 2001. Proceedings of ICOM Committee for Conservation Metals Working Group* (Perth 2004), S. 320-324 (hier v. a. S. 321 f.); den Hinweis auf diesen Aufsatz verdanke ich Barbara Niemeyer von der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin; Frau Niemeyer schreibt mir, sie selbst habe schon früher vergeblich versucht, «Silberchlorid auf Silberblech, das in einer Kochsalzlösung lag, durch die Zufuhr von Niedrigstrom zu erzeugen».
- 9 So schreibt Susan La Niece (The British Museum, Department for Conservation and Scientific Research) am 26.1.2015: «I have analysed the corrosion inside the repoussé shelf and on the reverse of the liner of the Warren cup by X-ray powder diffraction and X-ray fluorescence analysis (XRF) and can confirm that it is silver chloride (AgCl).»
- 10 Dyfri Williams (a. a. O., Anm. 3), S. 12.

Als ich im März 2014 in London über den Kelch sprach, zeigte ich als erstes die beiden neuentdeckten Fotos, die den Londoner Kollegen unbekannt waren, und bedauerte die restlose Entfernung der Verkrustung; aber wenn die Außenseite des Reliefs so schwer verkrustet gewesen war, müsste man die Existenz einer ähnlichen Verkrustung auch an der Innenseite vermuten, die zu reinigen Warren keinerlei Anlass gehabt haben dürfte: Hatten sich davon Spuren erhalten? Konnten die Kollegen vom British Museum dazu vielleicht etwas sagen? In der Tat, antwortete Dyfri Williams, das Innere des Reliefmantels sei niemals gereinigt worden; er zeigte eine Gesamtansicht davon und erklärte, dass es sich nicht um Versinterung, sondern um eine durch Korrosion entstandene Patina handle: «I'm afraid this is silver chloride.» Die dubitative Formulierung hatte ihre guten Gründe: Eine spätere Nachfrage meinerseits bei den Kollegen des Greek and Roman Department im British Museum ergab, dass vor einigen Jahren lediglich an der Außenseite des Kelches Proben entnommen und analysiert worden waren, wobei man geringe Spuren von Silberchlorid feststellen konnte; die Innenseite hingegen war niemals Gegenstand einer Analyse gewesen. Von einem zuverlässigen Befund konnte unter diesen Umständen kaum die Rede sein. Monate später hatte ich, anlässlich eines Besuches im British Museum, Gelegenheit, die Innenseite des Reliefs genau zu betrachten, auch mit Hilfe eines Mikroskops: Hier waren nun deutliche Anzeichen einer Korrosion zu erkennen, die sich fleckenartig ausgebreitet hatte; eine Versinterung hätte ganz anders ausgesehen. Im Januar 2015 schließlich wurde dieser Augenschein durch eine chemische Analyse bestätigt: Es handelte sich in der Tat um eine Silberchlorid-Korrosion.⁹ Dieser Befund war das erste starke Indiz für die Echtheit des Kelches.

Der Scheitelzopf auf dem Männerkopf

Das zweite Indiz ergab sich aus einer ikonographischen Beobachtung, die Williams in seinem Koreferat beiläufig vortrug und deren Implikationen mir erst nach und nach klar geworden sind; Williams hatte diese Beobachtung bereits in seiner Publikation festgehalten, und ich hätte gut daran getan, dem Hinweis schon damals nachzugehen.¹⁰ Die Beobachtung bezieht sich auf eine Ei-

gentümlichkeit in der Gestaltung des Haares beim aktiven Partner der Seite B des Kelches (*Abb. 4*): An dessen Hinterkopf befindet sich ein merkwürdiger Streifen, der der Schädelkontur folgt. Die Breite dieses Streifens beträgt weniger als einen Millimeter; er ist (solange nicht eine Vergrößerung den Blick darauf lenkt) einigermäßen unscheinbar; trotzdem hat der Silberschmied ihn sehr bewusst gestaltet: Der Streifen beginnt am Scheitel und zieht sich bis zum Nacken herab; er scheint an der Stelle zu enden, wo der Blätterkranz in eine Schlaufe übergeht; gegliedert wird er durch winzige, bogenförmige Kerben. Wie ist dieser Streifen zu deuten? In der männlichen Ikonographie der frühen römischen Kaiserzeit findet sich dafür keine Parallele: Man muss auf



Abb. 4
Mann mit Zopf, Warren-Kelch, Seite B: Detail.

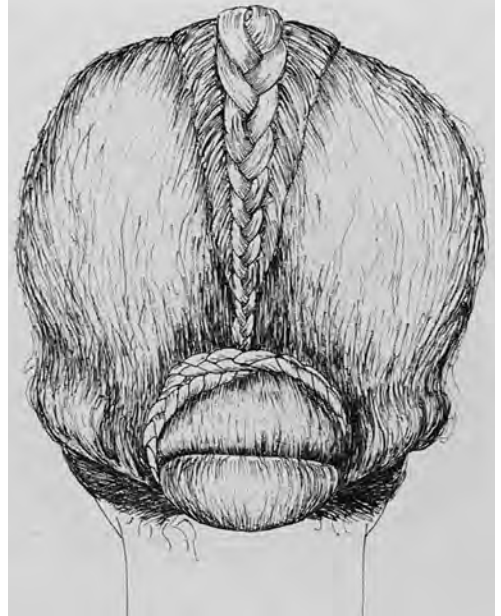
Frauenporträts zurückgreifen. Eine gute Vergleichsmöglichkeit bietet ein seltener Aureus mit dem Bildnis der Schwester des Augustus, Octavia (*Abb. 5*):¹¹ Diese trägt ihr Haar in einem hohen Bausch über der Stirn; der Bausch setzt sich nach hinten

Abb. 5
Bildnis der Octavia: Aureus, um 40 v. Chr. Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett.



fort in einem gekerbten Streifen, der der Schädelkontur folgt, dabei immer schmäler und flacher wird und schließlich in einem Nackenknoten endet. Das entspricht einer Frisur, die zwischen der späten Republik und der frühen Kaiserzeit Mode gewesen ist und die wir in verschiedenen Varianten auch aus dreidimensionalen Porträts kennen.

Abb. 6–7
Römische Mode zwischen später Republik und früher Kaiserzeit – die Nodus-Frisur.



- 11 John P. Kent, Bernhard Overbeck & Armin U. Stylow: *Die römische Münze*, München 1973, S. 92, Nr. 109, Taf. III.
- 12 Rolf Winkes: *Livia, Octavia, Julia. Porträts und Darstellungen*. *Archaeologia Transatlantica XIII* (Louvain-la-Neuve 1995), S. 25 f., S. 33-40; Marion Mannsperger: *Frisurenkunst und Kunstfrisuren. Die Haarform der römischen Kaiserinnen von Livia bis Sabina*, Bonn, Habelt 1998, S. 32-35 mit Abb. 19 f. und 24.
- 13 Dazu Emil Steininger: *RE* 7,2 (1912) 2124 f. s. v. Haartracht und Haarschmuck; Viktorine von Gonzenbach: *Untersuchungen zu den* →

Für die Frisur kennzeichnend ist, dass von der Mitte des Kopfes aus eine lange Haarsträhne, durch zwei Scheitel vom seitlichen Haar getrennt, nach vorne geführt und dann umgeschlagen wird, wodurch sich über der Stirn ein lockerer Bausch bildet; von hier aus wird das mittlere Haar zu einem festen Zopf geflochten, der über die Kalotte wieder zurück läuft und im Nackenknoten endet (Abb. 6-7).¹² Der junge Mann auf dem Kelch hat kürzeres Haar und selbstverständlich keinen Bausch über der Stirn; aber der von der Kalotte ausgehende, nach hinten verlaufende Streifen hat dieselbe Gestalt wie beim Octavia-Porträt: Es muss sich auch hier um einen Zopf handeln. Aber was hat dieser Frauenzopf auf einem Männerkopf zu suchen? In dieser Form ist die Frage allerdings nicht ganz korrekt formuliert: Die Frisur des jungen Mannes auf dem Warren-Kelch greift weniger auf Frauenfrisuren denn auf eine Kinderhaartracht zurück, die seit dem Hellenismus belegt ist: Dieser Sitte folgend, trugen auch Buben ihr Haar zunächst lang, ebenso wie die Mädchen, entweder als Knoten über der Stirn oder zu einem Scheitelzopf geflochten.¹³ Diese Art von Frisuren blieb



aber auf vorpubertäre Kinder beschränkt: Beim Eintritt ins Ephebenalter wurde das lange Haar abgeschnitten und einer Gottheit geweiht. Außer im Kinderporträt findet sich der Scheitelzopf auch bei Darstellungen des Eros: eines kindlichen, vorpubertären Gottes. Ein besonders anschauliches Beispiel liefert eine späthellenistische Eros-Statue in Tunis (*Abb. 8*):¹⁴ Am Hinterkopf ist ein Teil des Haares nach hinten gekämmt und zu einem Zöpflein verflochten, das mit einer kleinen Schlaufe im Nacken endet. Auf dem Warren-Kelch muss etwas Ähnliches gemeint sein, auch wenn der junge Mann für eine solche Haartracht wesentlich zu alt ist; darauf werden wir noch zurückkommen. Für den Moment halten wir fest: Der Scheitelzopf entspricht einer durchaus realen hellenistischen Kinderfrisur, die auch auf Eroten übertragen wurde. Doch diese Frisur kommt insgesamt zu selten vor, als dass sie einem Fälscher um 1900 hätte bekannt sein können; und selbst

Abb. 8
Eros von Mahdia (Tunis,
Bardo-Museum): Rückseite
des Kopfes.

- Knabenweihen im Isiskult der römischen Kaiserzeit, Bonn 1957, S. 27–29; Dorothy B. Thompson: A Dove for Dione. *Hesperia* Suppl. 20 (1982), S. 155–162, Taf. 23 und 25 (zu den Bronzestatuetten zweier Knaben im Museum von Joannina, Inv. 1371 und 1410).
- 14 Tunis, Bardo-Museum, Inv. F.106: LIMC III, 911 s.v. Eros Nr. 712; Magdalene Söldner: Der sogenannte Agon, in: Gisela Hellenkemper Salies u. a. (Hg.): *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia* (1994), S. 399–429, hier S. 417 mit Abb. 23. Vgl. auch die Bronzestatue eines laufenden Eros mit Fackel in New York, Pierpont Morgan Library: G.M.A. Richter, in: *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene* (1954), S. 143 ff., Abb. 103–110; Söldner a. a. O., S. 412 f., S. 417 mit Abb. 20.
- 15 Der beste Überblick zu E.P. Warren und dessen Familie findet sich bei Martin Green: *The Mount Vernon Street Warrens. A Boston Story, 1860–1910*, New York 1989.

wenn einem Fälscher zufällig das Beispiel eines Scheitelzopfes über den Weg gelaufen sein sollte: Was hätte ihn dazu veranlassen sollen, das Element zu übernehmen und es auf einen ausgewachsenen jungen Mann der frühen römischen Kaiserzeit zu übertragen, bei dem es (nach allem was er wissen konnte) überhaupt nicht passte? Gerade in seiner Seltenheit und mangelnden Plausibilität ist der Scheitelzopf ein starkes, ja geradezu zwingendes Indiz für den antiken Ursprung des Kelches.

Unwahrscheinlichkeit als Argument

Wenn der Kelch aber antik ist, so müssen wir noch einmal die Argumente überprüfen, die 2013 für dessen modernen Ursprung zu sprechen schienen. Zunächst ist da die zweifellos faszinierende Figur des E.P. Warren: Er war in ganz Europa bekannt als ein Sammler, der (so musste es Außenseitern erscheinen) über nahezu unbegrenzte Geldmittel verfügte; er machte aus seiner Homosexualität kein Geheimnis, und seine Vorliebe für erotische Darstellungen war bekannt.¹⁵ Falls ein Fälscher für ein Objekt wie unseren Silberkelch nach einem potentiellen Käufer gesucht hätte, wäre Warren eine geradezu ideale Zielperson gewesen. So weit, so gut: Aber der Umstand, dass Warren eine solche Fälschung hätte kaufen können, ist evidenterweise kein ausreichender Grund, den Kelch tatsächlich für eine Fälschung zu halten.

Anders verhält es sich mit folgendem Befund. Warren hatte seit 1898 größere Mengen an arretinischer Reliefkeramik erworben und weiterverkauft; allein im Bostoner Museum of Fine Arts befinden sich 71 Exemplare der Gattung, die durch seine Hände gegangen sind; viele davon sind mit erotischen Szenen verziert. Eine besondere Vorliebe hatte Warren für negative Formschüsseln und positive Punzen, wie sie in der Antike tatsächlich zur Herstellung von Reliefkeramik dienten. Inzwischen wissen wir, dass es sich bei diesen Formschüsseln um moderne Fälschungen handelte: Die Fälscher hatten Zugang zu authentischen antiken Formschüsseln, die im Museum von Arezzo aufbewahrt wurden; aus ihnen fertigten sie durch Abformung positive Punzen und verwendeten diese wiederum zur Herstellung gefälschter Formschüsseln, die sie seit den 1890er Jahren in beträchtlichen Mengen auf den Markt brachten: Warren war ein besonders eifriger Käufer solcher Fälschun-



gen, aber beileibe nicht der einzige. Das Unternehmen erwies sich als lange anhaltender Erfolg – und wäre bestens geeignet gewesen, Nachahmungstäter auf den Plan zu rufen. 1909, etwa ein Jahr, nachdem Warren seinen letzten Ankauf an arretinischer Reliefkeramik getätigt hatte, tauchte im Handel unser Silberkelch auf, dessen Ikonographie eine starke Ähnlichkeit zu den Formschüsseln aufwies. Wie groß ist die Wahrscheinlichkeit, dass es sich beim Kelch – anders als bei den Formschüsseln – *nicht* um eine Fälschung handelte? Eine Jury wäre vermutlich leicht zu überzeugen, diese Wahrscheinlichkeit als gering einzuschätzen. Im Rahmen der vor-

Abb. 9
Warren-Kelch, Seite A:
Detail.

liegenden Ereigniskette scheint die Wahrscheinlichkeit in der Tat eher für einen gefälschten als für einen echten Silberkelch zu sprechen. Dessen Echtheit wäre folglich *unwahrscheinlich*. Aber das ist noch lange kein Grund, eine Fälschung für erwiesen zu halten. Schließlich werden wir jeden Tag (und nicht nur bei der Ziehung der Lottozahlen) mit Ereignissen konfrontiert, deren Eintreten wir a priori als unwahrscheinlich eingeschätzt hätten. Das ändert freilich nichts daran, dass wir bei unserem Planen und Handeln immer wieder auf die Erwägung von Wahrscheinlichkeiten zurückgreifen: *faute de mieux*, denn eine bessere Methode haben wir in aller Regel nicht. Das aber gilt nicht nur für unseren Alltag, sondern auch im Rahmen historischer Überlegungen. Die Wahrscheinlichkeit, dass 1909 ein echter Silberkelch mit einer solchen Ikonographie auf dem Markt auftauchen sollte, darf als gering betrachtet werden. Der Kelch ist aber, wie wir inzwischen gesehen haben, trotzdem echt. Argumente der Wahrscheinlichkeit können durchaus zu falschen Ergebnissen verleiten: Es wäre dennoch unklug, grundsätzlich auf sie zu verzichten.

Noch einmal anders verhält es sich mit dem Argument, das die sexuelle Explizitheit der Darstellung auf dem Kelch betrifft: Der Bärtige und sein Partner sind so positioniert, dass dessen After im Augenblick der Penetration zur Schau gestellt wird (*Abb. 9*). Dafür gibt es in der gesamten antiken Ikonographie keine einzige Parallele. Daraus hatte ich auf eine entsprechende Anstandsnorm geschlossen, die der Kelch in eklatanter Weise durchbricht, und genau dies als weiteres Argument für eine Fälschung angeführt. Aber lässt sich auf diesem Weg wirklich beweisen, dass der Kelch nicht antik sein kann? Normen sind Anweisungen gegen ein Verhalten, das sie verhindern wollen; läge die Normwidrigkeit nicht im Bereich des Möglichen, dann wäre die betreffende Norm überflüssig und somit sinnlos. Normen sind zwar auf Akzeptanz und Geltung ausgerichtet; trotzdem rechnen sie mit dem möglichen Normverstoß, ja sie haben in diesem sogar ihre eigentliche *raison d'être*. In unserem konkreten Fall heißt das: Wenn die Darstellung auf dem Kelch Anstandsnormen zuwider läuft, die in der Antike sonst allgemein eingehalten wurden, so ergibt sich daraus lediglich, dass wir diese eine Darstellung als normwidrig zu verstehen haben – nicht aber, dass sie nicht antik sein kann. Wir sollten die

Geltung antiker Anstandsnormen zwar berücksichtigen, dürfen aber nicht deren absolute Unverbrüchlichkeit voraussetzen.

Ein letztes Argument für die Fälschung ergab sich mir aus dem Befund, dass die Ikonographie des Silberkelches auf Vorbilder aus der Reliefkeramik zurückgreift. Die Priorität der Keramik ist eindeutig: Die Szenen auf dem Kelch lassen sich nur als abgeleiteter, sekundärer Reflex verstehen.¹⁶ Im Kontext der frühen Kaiserzeit würde man den umgekehrten Fall erwarten: dass die billigere Reliefkeramik sich nach der Ikonographie aufwendiger Silbergefäße gerichtet hätte.¹⁷ Bei einem Fälscher hingegen wäre es nur natürlich gewesen, wenn er die arretinische Reliefkeramik als Vorlage verwendet hätte. Der Schluss, dass der Kelch eine Fälschung sei, war also durchaus plausibel, geht aber – wie wir inzwischen wissen – in die Irre: Es war kein Fälscher, sondern ein antiker Silberschmied, der aus arretinischen Versatzstücken diese neue Ikonographie komponiert hat. Wie kann man sich dessen Verhalten erklären? Vermutlich sah er sich mit einer Aufgabe konfrontiert, die außerhalb seiner gewohnten Routine lag: Es war also das (von ihm geforderte?) Sujet, dass ihn zum Improvisieren zwang, und er suchte seine Vorbilder dort, wo er sie am ehesten finden konnte.

Pornographie und Anstandsnormen

Die Frage, ob der Kelch echt oder falsch sei, betrifft letzten Endes (abgesehen von ihren finanziellen Implikationen, die erheblich sein können) einzig und allein dessen Zeitbestimmung. Wenn wir ihn jetzt als ein Erzeugnis der frühen römischen Kaiserzeit akzeptieren, so ist damit lediglich der historische Rahmen festgesetzt, innerhalb dessen das Stück zu interpretieren sein wird; über die Interpretation selbst ist damit noch nichts ausgemacht.

Der Kelch weist eine ganze Reihe von Merkwürdigkeiten auf: Dazu gehören die evidenten anatomischen Misslichkeiten. Auf Seite A ist die Aufmerksamkeit so sehr auf die anale Penetration gerichtet, dass die Beine des passiven Partners schlechterdings in Vergessenheit geraten: Für das, was er tut, braucht er seine Beine nicht und folglich hat er auch keine. Auf Seite B wiederum wird der Abstand zwischen den Hoden des aktiven Partners und dem Geschlechtsteil seines passiven Freundes auf ein absolutes Minimum reduziert, um beide in unmittelbarer Nachbarschaft zu prä-

16 Für die Argumente, die für eine Abhängigkeit der Ikonographie des Silberkelches von der Reliefkeramik (und nicht umgekehrt) sprechen, vgl. ZIG, VII/3 (2013), S. 83 f.

17 Vgl. etwa John Pollini: *The Warren Cup: Homoerotic Love and Symposial Rhetoric in Silver*. *The Art Bulletin* 81 (1999), S. 21–52, hier S. 21: »[The] mass-produced Arretine pottery [...] has generally been taken to be a 'poor man's' version of costly vessels in precious metals that had themselves inspired the production of their terra-cotta counterparts«, mit Verweis auf die entsprechende Literatur. Vgl. auch Dyfri Williams (a. a. O., Anm.3), S. 39–42.

18 Grundlegend dazu Craig A. Williams: *Roman Homosexuality. Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity*, New York, Oxford 1999, S. 17–28 und passim.

sentieren; der Preis dafür besteht darin, dass Oberkörper und Unterkörper des aktiven Partners nicht mehr zu einer organischen Einheit verbunden werden können. In beiden Fällen ist es die pornographische Konzentration auf den Geschlechtsakt in seinen sehr konkreten Details, die zu einem Verlust an organischer Kohärenz im Ganzen führt. Dieser Verlust an Kohärenz scheint mir umso aufschlussreicher, als er keinesfalls durch handwerkliche Mängel zu erklären ist: Die Qualität der Silberschmiedearbeit ist hervorragend; aber das Interesse des Handwerkers (bzw. des Auftraggebers oder des Kunden, mit dem er rechnet) hatte sich auf andere Inhalte verschoben und verengt.

Als unser Silberkelch im frühen 20. Jahrhundert auf dem Markt auftauchte, hätte keine öffentliche Sammlung das Stück erwerben können; zu eklatant war die Kollision zwischen dessen Ikonographie und damals herrschenden Anstandsvorstellungen. Noch in den 1950er Jahren war die Obszönität der Kelch-Ikonographie ein Grund, dem Gegenstand eine Einfuhrgenehmigung in die USA zu verweigern. Erst mit dem Ankauf durch das British Museum hat sich das Blatt dann gewendet. Aus dieser Perspektive bestünde das Problem nicht so sehr in der Ikonographie des Kelches an sich als vielmehr darin, dass die meisten Betrachter im 20. Jahrhundert etwas für anstößig hielten (und einige vielleicht auch heute noch halten), was für das antike Publikum unproblematisch und akzeptabel gewesen sein muss. Wenn dem so wäre, bräuchten wir nur eine gewisse nach-viktorianische Prüderie zu überwinden, um zu einem adäquaten historischen Verständnis unseres Kelches zu gelangen. Aber wären damit wirklich alle Probleme gelöst?

Aus einer historischen Perspektive besteht die eigentliche Schwierigkeit weniger darin, allzu puritanische neuzeitliche Anstandsnormen über Bord zu werfen, als darin, die in der römischen Antike geltenden Anstandsnormen zu bestimmen. Zu diesem Zweck sollten wir genau unterscheiden zwischen antiken Normen, die das reale sexuelle Verhalten regelten, und solchen, die dessen Darstellung im Bild betreffen. Für die reale sexuelle Praxis gab es in Rom einen Kommit von radikaler (und für unser heutiges Empfinden vermutlich exotischer) Einfachheit. Unterschieden wurde nicht so sehr zwischen Homo- und Heterosexualität als zwischen aktiver und passiver Sexualität.¹⁸ Der Mann hat-

te stets die aktive Rolle zu spielen; er penetrierte, ohne sich je penetrieren zu lassen. Sexuelle Passivität von Seiten des Mannes galt als Bereitschaft, sich schänden zu lassen, und wurde daher als schändlich angesehen. In diesem Sinn wurde ein passives Verhalten von Prostituierten, Sklaven oder Effeminierten (*cinaedi*) erwartet, aber niemals von einem wahren Mann. Auf den aktiven Part festgelegt, blieb das männliche Begehren im Übrigen unbestimmt: Als begehrtes Objekt kamen weibliche ebenso wie männliche Wesen in Frage; es gab keinerlei Grund, weshalb ein Mann seinen Liebesdrang auf die einen oder auf die anderen hätte beschränken sollen. Von einem normal veranlagten Mann erwartete man, dass er hetero- ebenso wie homosexuell aktiv sei; freilich blieb es ihm unbenommen, Vorlieben zu haben, in die eine ebenso wie in die andere Richtung.¹⁹

Etwas schwieriger verhält es sich mit Anstandsnormen in Bezug auf bildliche Darstellung von Sexualität: Hier können wir auf keine schriftlichen Quellen zurückgreifen. Mangels expliziter Anweisungen stehen unterschiedliche Optionen offen. Eine mögliche Position wird in der Einleitung zu einem bekannten Werk über Pornographie in Griechenland und Rom vertreten; dort heißt es ganz explizit: «We can demonstrate pretty clearly that our material was pornographic within its society in the same way that current material is pornographic within ours. Nothing has changed.»²⁰ Damit wird selbstverständlich nicht behauptet, dass es keinen geschichtlichen Wandel gegeben habe: wohl aber, dass dieser, aus feministischer Perspektive betrachtet, sich als irrelevant erweise: Pornographie ist immer schon Pornographie gewesen. Auf der anderen Seite gibt es auch wesentlich skeptischere, historisierende Stimmen: «If I accept a late twentieth-century construction of sexual representation that differentiates between soft porn and hard core porn, did the ancient viewer do so? [...] To divide up [...] representations in explicitness of sexual penetration is probably anachronistic. Rather than a contrast between suggestiveness and explicitness, I believe that the Roman viewer would see all these acts of lovemaking as part of a continuum. These were the blessings of Venus, the joys of sexual passion and release.»²¹ Aber auch mit dieser Einstellung haben wir noch keine Lösung unseres Problems. Vor lauter Erleichterung darüber, dass

19 Vgl. David Halperin: *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*, New York 1990, S. 163, Anm. 53; Craig Williams: *Roman Homosexuality*, S. 171 mit Anm. 61.

20 Amy Richlin, in: dies. (Hg.): *Pornography and Representation in Greece & Rome*, Oxford University Press 1992, S. XXI; Richlin beruft sich auf einen feministischen antipornographischen Erlass, den sich die Stadtverwaltung von Minneapolis im Jahr 1984 beinahe (aber eben nur beinahe) zu eigen gemacht hätte (a. a. O. XV).

21 John R. Clarke: *Looking at Lovemaking. Construction of Sexuality in Roman Art 100 B.C. - A.D. 250*, University of California Press 1998, S. 109.

22 Für die methodischen Probleme, die mit jedem Versuch einer solchen Rekonstruktion verbunden sind, vgl. E. de Jongh: A bird's-eye view of erotica, in: Questions of meaning. Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting, Leiden 2000, S. 21-59, bes. S. 46-56; den Hinweis auf diesen Aufsatz verdanke ich David Freedberg.

bei der Erforschung antiker Ikonographie Anstandsnormen, die *heute* gelten, nicht unbedingt als maßgeblich zu betrachten sind, wird ganz vergessen zu fragen, ob es nicht etwa einschlägige *antike* Vorstellungen von Anstand gegeben haben könnte.

Erotische Darstellungen aus der römischen Kaiserzeit lassen sich in der Tat als ein Kontinuum «between suggestiveness and explicitness» betrachten. Aber was folgt daraus? Man kann auch zwischen Rot und Blau ein Kontinuum gradueller Übergänge herstellen: Trotzdem wird jeder, der nicht farbenblind ist, in der Lage sein, Rot und Blau deutlich zu unterscheiden. Mit Anstandsnormen verhält es sich allerdings sehr viel kniffliger als mit der Unterscheidung von Rot und Blau: Sie sind historisch variabel und können selbst innerhalb ein und derselben Kultur durchaus strittig sein. Aber bei aller Variabilität und aller Strittigkeit wird man doch kaum eine Kultur finden, die in Bezug auf Sexualität und sexuelle Darstellungen generell darauf verzichtet hätte, diese normativ zu regeln und eine Bandbreite der Normalität zu generieren. Das wird auch im kaiserzeitlichen Rom nicht anders gewesen sein: Auch dort wird man einen Unterschied gemacht haben zwischen Darstellungen sexuellen Verhaltens, die sich innerhalb der Anstandsgrenzen hielten, und solchen, die diese überschritten (woraus keineswegs folgt, dass alle Römer dieser Zeit sich über den genauen Verlauf der Grenze einig gewesen wären). Bei jedem Versuch, ästhetische Anstandsnormen einer vergangenen Kultur zu rekonstruieren, droht freilich die Gefahr des Anachronismus: Aber das ist kein ausreichender Grund, um überhaupt und von vornherein auf einen solchen Rekonstruktionsversuch zu verzichten.²²

Das Spiel mit dem Normenbruch

Solange man die Frage ausklammert, wie die Ikonographie des Warren-Kelches sich zu zeitgenössischen Anstandsnormen verhielt, wird man auch zu keiner angemessenen Interpretation dieser Bilder gelangen. Gehen wir noch einmal aus vom Vergleich mit erotischen Szenen auf der arretinischen Reliefkeramik: Diese wurde massenhaft hergestellt, sollte also dem Geschmack (und das heißt: den ästhetisch-ethischen Urteilen) eines denkbar breiten Publikums entsprechen. Gezeigt werden Paare beim Ge-

schlechtsakt, Männer und Frauen ebenso wie Männer und Knaben. Dabei wird allerdings der engere Körperbereich, an dem der eigentliche sexuelle Kontakt stattfindet, dem Blick des Betrachters diskret entzogen. Ein erigiertes Glied zu zeigen, scheint keineswegs anstößig gewesen zu sein; dagegen aber werden Vulva und After als Ort der Penetration nicht zur Schau gestellt. Ganz anders beim Warren-Kelch. Auf Seite A wird, um den penetrierten After offen zu präsentieren, das Gesäß des passiven Partners dem Betrachter regelrecht entgegengekippt, unter Missachtung jeder organischen Kohärenz. Hier geht es in erster Linie darum, zu zeigen, welcher Teil des einen Körpers in welchen Teil des anderen eindringt. Für dieses Interesse mit seinem engen und spezifischen Fokus findet sich kaum eine andere Bezeichnung als: pornographisch. Zu den Anstandsnormen, denen die arretinische Keramik folgt, steht das Interesse unseres Silberschmiedes in eklatantem Widerspruch. Und genau in diesem Verstoß gegen geltende Anstandsnormen dürfte auch ein wesentlicher Reiz des Kelches gelegen haben.

Über dessen antiken Besitzer (oder Auftraggeber) wissen wir selbstverständlich nichts. Aber wir können sicher sein, dass für den Silberschmied als potentieller Käufer nur ein männlicher Angehöriger der römischen Oberschicht in Frage kam (oder jemand, der gerne zu dieser Oberschicht gehört hätte). Die Selbstdarstellung dieser Oberschicht ist uns aus zahllosen Porträts vertraut. Vor diesem Hintergrund wird noch ein weiteres Detail der Kelchikonographie auffällig: Auf beiden Seiten weist der jeweils aktive Partner eine Besonderheit auf, die mit dem geläufigen Erscheinungsbild der frühkaiserzeitlichen Oberschicht nicht in Einklang zu bringen ist: Der eine trägt einen Vollbart, der andere den Scheitelzopf; beides, Vollbart ebenso wie Scheitelzopf, musste ein römischer Betrachter als fremd empfinden. Nun könnte man annehmen, dass mit solchen Merkmalen eine spezifische Kennzeichnung beabsichtigt gewesen wäre: dass hier zum Beispiel nicht Römer, sondern Griechen dargestellt werden sollten.²³ Doch haben wir aus der Literatur keinerlei Beleg dafür, dass in Rom Sex zwischen Männern als ein spezifisch griechisches (und insofern unrömisches) Verhalten empfunden worden wäre: Die sogenannte ‹griechische Liebe› ist keine kaiserzeitlich-römische, sondern eine

23 In diesem Sinn interpretiert Dyfri Williams 2006 (a. a. O. Anm.3, S.51) den Bart des aktiven Partners auf Seite A: «[T]he figure was intended to be Greek»; «what we are perhaps being shown, through the eyes of the Roman slave in the doorway, is a Greek pederastic scene, reflecting a system that might have been known to, or imagined by, the Romans of the first centuries BC and AD» (59).

- 24 «Greek love» is a modern invention»: so das überzeugende Fazit von Craig Williams 1999 (a. a. O. Anm. 18), S. 64–72.
- 25 B. Simonetta / P. Riva: *Le tessere erotiche romane* (1981); Alberto Campana: *Le spintriae: tessere romane con raffigurazioni erotiche*, in: *La donna romana. Immagini e vita quotidiana. Atti del Convegno: Atina, 7 marzo 2009, Atina 2009*, S. 43–96.
- 26 Pompeji VII, 12, 18–20: Clarke 1998 (a. a. O. Anm. 21), S. 196–206.
- 27 Clarke 1998 (a. a. O. Anm. 21), S. 145–194.

rein moderne Erfindung.²⁴ Die Interpretation, dass auf dem Warren-Kelch Griechen gemeint sein könnten, ist aber auch aus ikonographischen Gründen unplausibel: Den Bart könnte man allenfalls noch als ein Merkmal betrachten, das in der frühen Kaiserzeit als griechisch hätte gelten können. Für den Scheitelzopf indessen gilt das nicht: Bei einem ausgewachsenen, sexuell aktiven jungen Mann wäre dieser Zopf in Griechenland nicht weniger abwegig als in Rom. Hier haben wir es keineswegs mit einem Merkmal zu tun, das als Zeichen für eine kulturelle oder ethnische Zugehörigkeit – welche auch immer – hätte verstanden werden können. Wenn ein aktiv kopulierender Mann eine Frisur trägt, die ursprünglich für Kinder und Erogen reserviert war, dann dürfte jeder zeitgenössische Betrachter das als ein bizarres, unpassendes Merkmal betrachtet haben.

Doch wie können wir einen so bemerkenswerten Verfremdungseffekt interpretieren, der in keiner Weise dem entspricht, was wir bei einem solchen Sujet erwarten würden? Nehmen wir vergleichbare Darstellungen kopulierender Paare aus der frühen römischen Kaiserzeit. Da gibt es einmal die sogenannten *spintriae*: münzähnliche runde Abzeichen aus einer messingähnlichen Legierung, die auf der Vorderseite stets einen Mann und eine Frau in verschiedenen Varianten sexueller Vereinigung zeigen; aller Wahrscheinlichkeit nach dienten sie als Eintrittsmarken für Bordellbesucher.²⁵ Fündig wird man aber auch in der zeitgenössischen Wandmalerei: Im Flur eines kleinen Bordells in Pompeji sind oberhalb der Türen zu den einzelnen Kammern Paare in jeweils unterschiedlicher Form sexueller Aktivität dargestellt; nur in einem Fall liegen ein Mann und eine Frau friedlich nebeneinander und betrachten ein erotisches Bildchen, das über dem Ende des Bettes hängt.²⁶ Etwas elaborierter, aber nicht wesentlich anderer Art sind erotische Szenen, wie sie uns in den Cubicula vornehmer Privathäuser begegnen.²⁷ Für die erotischen Bilder auf den *spintriae* ebenso wie in der Wandmalerei gilt, dass es immer auf den Akt, und nicht auf die Akteure ankommt; diese bleiben untereinander austauschbar; gerade deswegen aber wird keiner von ihnen je mit besonderen, unverwechselbaren Charakteristika versehen. Ganz anders der Warren-Kelch, der den einen aktiven Partner als bärtig, den anderen mit einem Scheitelzopf charakterisiert. Kein Römer

der frühen Kaiserzeit würde sich mit einem Bärtigen identifizieren und noch viel weniger mit einem ausgewachsenen jungen Mann, der einen Scheitelzopf trägt. Bart und Scheitelzopf sind reine Alteritätsmerkmale, die jede Möglichkeit einer Identifizierung gezielt konterkarieren. Dem intendierten Betrachter signalisieren sie, dass er in diesen Männern gerade nicht Seinesgleichen erkennen sollte. Daraus ergibt sich eine widersprüchliche Anweisung: Während einerseits der pornographische Charakter der Darstellung an das unmittelbare Interesse des Betrachters appelliert und ihn in das Bild hineinzieht, wird derselbe andererseits durch Alteritätsmerkmale auf Distanz gehalten.

Lässt sich dieser Widerspruch auflösen? Beim gegenwärtigen Stand unseres Wissens vermutlich nicht – es sei denn, man wollte sich auf sehr unsichere Äste hinauswagen. Dafür nur ein Beispiel. Der Warren-Kelch gehört zu einer Gattung von Trinkgefäßen, die stets in Paaren produziert wurden; Kelche, die als Pendants fungierten, pflegen nicht nur formal, sondern auch inhaltlich auf einander bezogen zu sein.²⁸ Wir können mit einiger Sicherheit davon ausgehen, dass auch der Warren-Kelch ursprünglich ein Pendant besessen hat, das auch im thematischen Sinn eine komplementäre Ergänzung darstellte. Was mag auf diesem zweiten Kelch dargestellt gewesen sein? Vielleicht auf jeder Seite ein ganz und gar dem römischen Standard entsprechender Mann im Liebesakt mit einer Frau? Und während auf dem Warren-Kelch die Beischlafpartner demonstrativ den Blick voneinander abwenden (wofür mir aus der antiken Ikonographie keine Parallele bekannt ist), hätten vielleicht auf dem Pendantgefäß die Liebenden einander innig in die Augen gesehen. Aus einer solchen Gegenüberstellung von homo- und heterosexuellen Paarungen hätte sich eine vergleichende Kontrastdiagnose ergeben, wie sie Ovid in einem berühmten Distichon auf den Punkt bringt: «*Odi concubitus qui non utrumque resolvit / (hoc est cur pueri tangar amore minus)*. Verhasst ist mir der Beischlaf, der nicht alle beide ermattet / (daher mich die Knabenliebe weniger rührt)».²⁹ Eine ähnliche Gegenüberstellung wäre auch im Bereich kostbarer, für einen spezifischen Auftraggeber entstandener Silbergefäße denkbar.³⁰ Dies könnte auch die voneinander abgewandten Blicke der Partner auf dem Warren-Kelch erklären, äußert sich doch für Ovid die Reziprozität der

28 Pollini 1999 (a. a. O. Anm.17), hier S.21. 38 mit Anm. 24–26 und 168; vgl. auch Dyfri Williams 2006 (a. a. O. Anm.3), S.33–35.

29 *Ars Amatoria* 2, 683–84. Die These, dass beim homosexuellen Geschlechtsakt der Lustgewinn ausschließlich beim aktiven Partner liege und nicht auf Gegenseitigkeit beruhe, findet sich nicht nur hier: Sie hat topischen Charakter; vgl. etwa Halperin 1990 (a. a. O. Anm.19), S. 130f.

30 Die Ovid-Stelle wird für die Interpretation des Warren-Kelches auch von Pollini 1999 (a. a. O. Anm.17), S.36 herangezogen, der sich aber dann für eine ganz andere Deutung entscheidet: «The Warren Cup's dispassionate imagery [...] conveys an ideal conception of pederastic love in keeping with the cup's generic forms and types and expressly classicizing style. In other words, its rhetorical imagery was intended to downplay the carnal pleasures of sex in order to elevate the sexual act to the realm of an ideal concept of homosexual lovemaking» (S.37). Hier bleibt der pornographische Charakter der Darstellung völlig außen vor.

31 Ars amatoria 2,691.

32 Plinius: Naturalis Historia
33,4.

Lust nicht zuletzt im Blickkontakt: «*Adspiciam dominae victos amentis ocellos*. Möge ich meiner Herrin, wenn sie die Beherrschung verliert, in die besieigten Augen schauen.»³¹ Manche (vielleicht sogar alle) ikonographischen Seltsamkeiten des Warren-Kelches ließen sich durch ein heterosexuelles Pendantgefäß bestens erklären. Aber gerade deswegen ist es ebenso müßig wie unzulässig, dieses verlorene Pendant herbeizufantasieren: Grund genug um diesen Absatz, kaum habe ich ihn zu Papier gebracht, schleunigst zu widerrufen.

Das einzige, was wir haben, ist der Warren-Kelch selbst. Seine Ikonographie war mit spätviktorianischen Vorstellungen von Anstand nicht kompatibel, und das mag die Rezeption des Kelches über einen langen Zeitraum geprägt haben. Vielleicht ist es uns gelungen, solchen Puritanismus hinter uns zu lassen. Gegen das auf dem Warren-Kelch abgebildete Verhalten ist nach dem Maßstab antiker Sexualmoral in der Tat nichts einzuwenden. Aber es gab in der Antike auch ästhetische Anstandsnormen: Auf dieser Ebene scheint mir der Kelch sehr bewusst mit dem Normenbruch zu spielen. Seine Anstößigkeit besteht nicht darin, dass er normwidriges Verhalten vor Augen führt, wohl aber darin, dass er dies mit einem unverblühten Interesse für das pornographische Detail verbindet.

Eine erstaunliche Entsprechung zu diesem Befund liefert eine Aussage, die sich in der *Naturgeschichte* des älteren Plinius findet. Am Anfang des Kapitels über die Metalle lesen wir: «*Heu prodiga ingenia, quot modis auximus pretia rerum! [...A]urum argentumque caelando carius fecimus. [...] Auxere et artem vitiorum incitamenta; in poculis libidines caelare iuvat ac per obscenitates bibere*. Wie fruchtbar ist doch unsere Erfindungskraft, und wie viele Mittel haben wir ersonnen, um den Preis von Gegenständen zu steigern! [...] Gold und Silber haben wir durch Reliefs kostbarer gemacht. [...] Auch die Kunst wurde, um Reizmittel für die Laster bereit zu stellen, zu höheren Leistungen angespornt; es hat uns gefallen, auf Reliefbechern Ausschweifungen darzustellen und aus Obszönitäten zu trinken.»³² Hier scheint sich eine bestimmte Vorstellung über die Evolution der Kunst mit einer Kritik gegenwärtiger Gepflogenheiten zu verbinden: Dabei wird klar, welch großen Wert Plinius auf Anstand und Sitte legt, und wie deutlich er sich ausgerechnet von obszönen

Bildern auf Trinkgefäßen aus Edelmetall distanziert. Man mag diese etwas puritanische Attitüde des Plinius glaubwürdig finden oder sie als Zeichen von Hypokrisie verstehen: Aber auch wenn es sich um Hypokrisie handeln sollte, wäre es immerhin die Hypokrisie eines Zeitgenossen, und Plinius hätte kaum in dieser Deutlichkeit Stellung genommen, wenn er nicht auf die Zustimmung vieler seiner Leser hätte rechnen können. Die Anstandsnormen, für die Plinius hier eintritt, sind genau jene, gegen die unser Silberkelch verstößt. Nicht zuletzt aus diesem Normverstoß resultieren die Zwiespältigkeit und der Reiz dieses Stücks. Dies verkennt man, wenn man in ihm nichts anderes als den ungebrochenen Ausdruck antiker Lebenslust sieht.

Bildnachweis: Abb. 1: Antikensammlung Berlin, SM: Archiv. – Abb. 2 u. 3: Ebd. – Abb. 4: The British Museum. – Abb. 5: Nach J.P. Kent, B. Overbeck & A.U. Stylow, Die Römische Münze (1973) Taf.III, 109 R. – Abb. 6 u. 7: Marion Mannsperger: Frisurenkunst und Kunstfrisur. Die Haarmode der römischen Kaiserinnen von Livia bis Sabina (1998) Taf.12, Abb.24 b-c. – Abb. 8: Foto Hermann Lilienthal / Landschaftsverband Rheinland, Landesmuseum Bonn. – Abb. 9: The British Museum.