

**477. Statuette eines Silen**

*Taf. 162–163*

H ohne Basis 107,5 cm.

Marmor.

Ergänzungen<sup>1</sup>: das knäulartig vorstehende Gebilde vor dem rechten Ohr; die Nasenspitze; der obere Teil der Bartlocke jeweils links und rechts des Mundes sowie der ersten Korkenzieherlocke genau auf dem Kinn; beide Arme mit den Attributen, am linken zusätzlich die Stütze; jeweils die Hufe der von der linken Schulter und an der rechten Rumpfsseite herabhängenden Vorderläufe des den Rücken bedeckenden Fells; das Weinblatt vor der Scham; der größte Teil des vorderen rechten und die Vorderseite des linken Fußes; Ausflickungen in der Plinthe; am unteren Ende der Stütze ein kleines, hinten schräg angepaßtes Stück zusammen mit der ganzen Basis. Mehrere Risse und z. T. wieder eingepaßte Abplatzungen besonders links in der Flanke und am Bein. Oberfläche stark bestoßen und sehr verrieben.

Inv.-Nr. 704

Winckelmann, Monumenti inediti 263; Morcelli Nr. 235; Morcelli-Fea Nr. 226; Platner 534; Clarac IV 278 Nr. 1758 A Taf. 726 C; Morcelli-Fea-Visconti Nr. 704; P. Arndt-G. Lippold in: EA. 4332; Documenti 281.305 Nr. A 235 (= Nr. 101); Forschungen 357 Nr. A 235 (A. Allroggen-Bedel); 419 Nr. I 235 (C. Gasparri).

Die gedrungene Figur steht mit durchgedrückten Beinen fest auf dem Boden, setzt das rechte gegenüber dem linken leicht vor. Entsprechend ist die rechte Hüfte etwas gesenkt, die linke leicht erhoben. Der schwere Körper mit seinen feist hervorquellenden Formen ist chiasmisch aufgebaut und biegt sich leicht nach links. Über der abgesenkten rechten Hüfte ist die Schulter erhoben, über der angehobenen linken hingegen gesenkt. Infolgedessen ist die rechte Flanke gestreckt, die linke eingeknickt, wies der rechte Arm ursprünglich zur Seite, hing der linke locker herab. Rumpf und Beine sind, mit Ausnahme der Flanken, der Leistengegend, des Oberschenkelansatzes, der Knie und der Füße, dicht mit einzelnen, erhaben gebildeten Ringellöckchen übersät. Bei den Fußknöcheln hören sie wie der abgesetzte und genau begrenzte Saum einer eng anliegenden Hose unvermittelt auf. Im Rücken trägt die Figur das kopflose Fell eines Huftieres, das in ganz irrealer Form allein an den locker über die Schultern gelegten, hier aber nicht weiter befestigten Vorderläufe »hängt«. Dabei reicht das kürzere, auf dem Schulterblatt in sich verknötete Bein links sogar nur bis zum Armansatz. Rechts steht das Fell etwas über den Seitenkontur der Figur heraus. Hier schwingt der eine Hinterlauf nach vorne und liegt manieriert auf dem rechten Oberschenkel auf, während der andere unsichtbar hinter dem linken Bein bis zu den Waden herabbaumt.

Der auf einem sehr kurzen stämmigen Hals sitzende Kahlkopf ist schrägestellt, merklich nach rechts gedreht und ein wenig nach unten gesenkt. Der den Kopf schmückende Kranz besteht aus einer bandartigen Binde, an der vorne über den Eckpunkten der weitgehend glatten Stirn zwei Korymben, seitlich über den Schläfen und schweinsartig vorstehenden Ohren jeweils mehrere Efeublätter befestigt sind. In der Mitte, zwischen den Korymben, ist ein kurzes, die Stirnbinde überschneidendes Lockenbüschel stehen geblieben. Hinten geht das schmale Stirnband in zwei breite, fein gerippte Wollbinden über, die »dekorativ« nach vorne fallen. Der Gesichtsausdruck selbst wird ganz von den – wie bei einer Maske – extrem nach oben gezogenen Brauen beherrscht, akzentuiert von den schmal geschnittenen Augen, der Stupsnase, den betont vorgewölbten Wangen, dem deutlich geöffneten Mund und dem mächtigen Vollbart, der unter dem Mund einen auffällig großen »Hof« freiläßt. Der Bart besteht aus sieben dickdrahtigen Strähnen spiralförmig eingerollter Korkenzieherlocken, die in widerspenstigen Drehungen auf die Brust fallen.

Schon Winckelmann hat die Figur, der er bezeichnenderweise im Abschnitt über »La Gioja« erwähnt und an der er besonders »una bellissima testa« rühmt, richtig als Silen erkannt<sup>2</sup>. Die Figur steht in der Tradition von statuarischen Satyr- und Silensbildern hellenistischer Zeit<sup>3</sup>. Hier sind die stärker individualisierten

Silene besonders klar von den stärker idealisierten Satyrn geschieden: vor allem durch Glatze, ausgeprägte Stupsnase, betonte Dickleibigkeit und – meist – starke Körperbehaarung. Das Grundschema der kleinformatigen Silensfigur geht auf den großplastischen Silenstypus ›Dresden-München‹ zurück, der im Hellenismus entstand<sup>4</sup>. Die Figur Albani lehnt sich an diesen Typus zwar grundsätzlich an, bildet ihn im einzelnen aber wesentlich um<sup>5</sup>. An das Vorbild erinnern allein das Standmotiv und die Grundhaltung der Arme. Eines der Hauptmerkmale der originalen Komposition, der stark gebogene, sperrig aus der Figurenachse herausgewendete Rumpf, fehlt hingegen ganz. Die römische Figur ist in ihrer vertikalen Ausrichtung vielmehr weitgehend begradigt und in ihren Umrissen entsprechend harmonisiert. Weitere grundsätzliche Unterschiede betreffen die Kopfwendung, die Bindenform über der Stirn, die Gesichtsmimik, die Anlage der Barthaare, die Akzentuierung der Leibesformen, die fehlende Stütze für den Weinschlauch, die Bekleidung und die Körperbehaarung.

Die römische Umbildung bzw. Nachschöpfung läßt in ihrer harmonisierten Fassung die Bewegungsdynamik des Originals deutlich zurück-, ›realistische‹ Einzelformen wie Efeu-Korymben-Kranz, Mienenspiel, Körperbild und Tierfell hingegen pointiert hervortreten. Dadurch wird die Wirkung der ikonographischen Details gesteigert, gewinnen sie als ›Bildzeichen‹ besonderes Gewicht nicht nur in der Komposition, sondern auch für die spezifische Bedeutung der Figur. Das maskenhaft erstarrte Mienenspiel mit den extrem nach oben gezogenen Brauen und dem deutlich geöffneten Mund befreit und bindet zugleich starke emotionale Triebkräfte in der Silensgrimasse, deren Ausdruck durch den scharfen Kontrast von Glatze und Vollbart weiter verfremdet ist. Die übersteigerte Mimik und der Symposiastenkranz aus Efeu führen direkt in die dionysische Rauschwelt von festlichem Gelage und trunkener Ekstase, d. h. in einen Bereich, der außerhalb normativer Verhaltensmuster und kollektiver Affektkontrolle steht<sup>6</sup>. Dasselbe gilt für die üppige Leibesfülle des Silens, die jedoch durch den chiasmisch bewegten Rumpf in athletischer Weise ›strukturiert‹ ist<sup>7</sup>. Hier sind zwei ganz verschiedene Verhaltensideale in spannungsvoller Wechselwirkung und lebensnahen Formen unmittelbar aufeinander bezogen<sup>8</sup>: im athletenhaften Aufbau bzw. Rhythmus des Körpers spiegelt sich das Ideal eines normativen Klassizismus, in der betonten Fettleibigkeit das der dionysischen Tryphe. Zur dionysischen ›Gegenwelt‹ gehört auch das in den Rücken fallende Fell des Silens, dessen zeichenhafte Funktion durch die Kopfflosigkeit, die irrealen Befestigung auf den Schultern und den maniert über den rechten Oberschenkel geführten Hinterlauf besonders hervorgehoben ist. Nach der Hufform der Hinterläufe und den struppigen Haarzotten am Rand handelt es sich eindeutig um das einer Ziege bzw. eines Bockes, nicht aber eines Schweines<sup>9</sup>. Der Bock ist seit altersher eng mit der dionysischen Rauschwelt verbunden, vor allem als Opfertier und als Symbol hemmungsloser Sexualität<sup>10</sup>. Außerdem wurde das Fell von Ziege bzw. Bock bevorzugt zur Herstellung von Weinschläuchen verwendet<sup>11</sup>. Bei dem Silen korrespondiert das nach hinten fallende Ziegen- bzw. Bocksfell zugleich mit der fellartigen Körperbehaarung<sup>12</sup>, die vor allem vorne sichtbar ist. Das ›tierisch-wilde‹ Erscheinungsbild

des Silens sollte offenbar schon äußerlich nicht nur die Distanz zur zivilisierten Lebenswelt des Menschen betonen, sondern auch auf die im Bereich der dionysischen Rauschwelt möglichen Verhaltensspielräume hinweisen. Die extreme Mienen- und Körpersprache der Silensfigur Albani formuliert also ein radikales Gegenbild zum Ideal des normativen Lebensstils der Bürger, das allein in dem chiastischen Rhythmus des Rumpfes anklingt. Ein typischer Zug der römischen Rezeption scheint dabei zu sein, daß dieses Gegenbild nicht die ganze – in Umriß und Bewegungsweise deutlich harmonisierte – Figur erfaßt, sondern aus einzelnen ikonographischen Elementen gleichsam zeichenhaft zusammengesetzt worden ist. In dieser gezielten ›Brechung‹ ist das hellenistische Gegenbild in den römischen Kontext integriert.

Als bewußt inszeniertes Gegenbild menschlicher Ausdrucks- und Verhaltensformen weist die Silensfigur Albani auf einen Prozeß, in dem sich das Streben nach kollektiver Bewältigung der irrationalen Triebkräfte des Menschen manifestiert: In der Bildkunst spiegelt die den Bürger- wie Herrscherdarstellungen eigene Selbstbeherrschung über Mimik und Habitus die Normen und Verhaltensideale des realen Lebens, ist ›unkontrolliertes‹ Affekt- und Körperverhalten zugleich vorwiegend in den mythischen Bereich, hier bevorzugt in den der dionysischen Rauschwelt ausgelagert. Die unterlebensgroße Silensfigur hat vielleicht einer römischen Villa als repräsentativer Skulpturenschmuck gedient, könnte hier gesellschaftlichen Anspruch und persönliche Lebensform des Besitzers in bezeichnender Weise erklärt haben: Gerade die sicher in diesem Ambiente nachgewiesenen Silensfiguren faszinierten vor allem wegen ihres wilden Aussehens und ihrer ungezügelten Trinklust<sup>13</sup> eine Oberschicht, die ihren Lebensstil und ihre Verhaltensideale auch vor dem Hintergrund ihrer eigenen Gegenbilder legitimiert hat.

Die Stilmerkmale des Kopfes scheinen am ehesten eine Datierung in neronische bis (früh)flavische Zeit zu erlauben<sup>14</sup>. An den kahlen Schädel schmiegen sich nicht nur das Kranzband, sondern auch die großen, in relativ flachem Relief gearbeiteten Efeublätter weich an<sup>15</sup>. Die Oberfläche der linken Korymbe gliedern sparsam und vorsichtig eingetiefte Bohrpunkte sowie eine kurze Bohrfurche<sup>16</sup>. Weiche, fast knetbar wirkende Fleischpolster liegen über dem Knochengerüst des Schädels<sup>17</sup>. Die präzise umrissenen Augenlider quellen teigig hervor<sup>18</sup>. Eine schmal und flach eingerissene Bohrfurche beginnt am linken Nasenflügel und verläuft als Trennlinie zur Wange über dem Oberlippenbart<sup>19</sup>. Die wulstartig dicken Strähnen des Bartes sind recht grob und oft nur ganz an der Oberfläche gestrahlt, die einzelnen Windungen der Korkenzieherlocken in gerundetem Volumen herausgemeißelt<sup>20</sup>. Trotz großer Leerstellen ist der Einsatz des Bohrers hier im ganzen noch zurückhaltend<sup>21</sup>. Die geschwungenen und eingerollten Enden der Korkenzieherlocken liegen nicht wie appliziert auf der Brust auf, sondern schmiegen sich in immer feinerem Relief an sie an<sup>22</sup>. In ähnlicher Form liegen auch die gerippten Wollbinden auf der Schulter auf<sup>23</sup>. Ein wohl früher entstandener Silenskopf aus der sog. Tiberius-Villa in Sperlonga<sup>24</sup> und der stärker durch Bohrspuren charakterisierte Kopf einer kleinen Silensfigur aus Pompei in Neapel<sup>25</sup> stehen unserem Kopf nicht allein ikonographisch, sondern auch hand-

werklich nahe. Der Körperstil weist ebenfalls in neronisch bis frühflavische Zeit. Der kantig abgemeißelte Absatz unter den Brustmuskeln und die scharfen Einschnitte in der Hüftgegend finden sich grundsätzlich ähnlich, wenn auch im einzelnen etwas gedämpfter an der auf einem Weinschlauch reitenden Brunnenfigur eines Silens in Neapel, der aus der Casa della Fortuna in Pompei stammt<sup>26</sup>.

<sup>1</sup> Im wesentlichen schon bei Clarac IV 278 Nr. 1758 A und EA. 4332 beschrieben.

<sup>2</sup> Winkelmann, Monumenti inediti 261. 263.

<sup>3</sup> Vgl. R.M. Schneider, Dionysischer Rausch und gesellschaftliche Wirklichkeit. Großplastische Satyrbilder hellenistischer Zeit, ungedr. Habilitationsschrift Heidelberg (1991) 115ff. – Zur Bezeichnung »Papposilen« s. u. Anm. 12.

<sup>4</sup> Zu dem bisher wenig beachteten Typus (vgl. Schneider a.O. Nr. XXV) gehören folgende Repliken: 1. Dresden, Staatl. Skulpturensammlung, Antikensammlung; vgl. B. Le Plat, Recueil des marbres antiques que se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne a Dresden (1733) Taf. 12; G. W. Becker, Augusteum. Dresden's antike Bildwerke enthaltend II (1808) 68ff. Taf. 71; Clarac IV 279 Nr. 1762 Taf. 731; H. Hettner, Die Bildwerke der Königlichen Antikensammlung zu Dresden<sup>4</sup> (1881) 56f. Nr. 15; P. Herrmann, Verzeichnis der antiken Originalbildwerke der staatl. Skulpturensammlung zu Dresden<sup>2</sup> (1925) 75 Nr. 316. – 2. München Glyptothek Inv. Gl. 221; vgl. A. Furtwängler, Ein Hundert Tafeln nach den Bildwerken der Kgl. Glyptothek zu München (1903) Taf. 39; ders. – P. Wolters, Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I. zu München<sup>2</sup> (1910) 221ff. Nr. 221; I. Scheibler in: Sokrates in der griech. Bildniskunst, Ausst.-Kat. Glyptothek und Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke München (1989) 59 Nr. 9.4 mit Abb. – 3. Narbonne, Musée Arch.; vgl. E. Espérandieu, Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine IX (1925) 183 Nr. 6882. – 4. Paris, Musée du Louvre Inv. MA 291; vgl. F.u.P. Piranesi (Hrsg.), Les monuments antiques du Musée Napoléon II (1804) 27ff. Taf. 10; Musée National du Louvre. Catalogue sommaire des marbres antiques (1922) 15 Nr. 291; J. Charbonneaux, La sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre (1963) 70 Nr. 291. – 5. Rhodos, Archäologisches Museum Inv. BE 780; vgl. G. Dontas, Arch. Delt. 21, 1966 (Meletai), 91f. Taf. 39e; G.S. Merker, The Hellenistic Sculpture of Rhodes (1973) 29 Nr. 59; G. Konstantinopoulos, Das Arch. Museum. Die Museen von Rhodos I (1977) 85f. Nr. 161 Abb. 139.

<sup>5</sup> Nach P. Arndt–G. Lippold zu EA. 4332 »Variante«.

<sup>6</sup> Dazu ausführlicher Schneider a.O. bes. 133ff. (Affekte und Verhaltensmuster von Satyrn und Silenen).

<sup>7</sup> Athletenhafte Züge finden sich bei römischen Silensfiguren bezeichnenderweise häufiger, sind hier bisher aber nur als stilistisches Phänomen wahrgenommen, nicht aber als bewußte Ausdrucksform bewertet worden. Vgl. etwa P.C. Bol in: Antike Bildwerke I 445 Nr. 141 »Der Stand und die kräftigen Körperformen (des Silens) wecken die Erinnerung an spätklassische oder hellenistische Athleten- oder Heraklesstatuen.«

<sup>8</sup> Ähnlich ambivalente Gestaltungsprinzipien charakterisieren bereits den Habitus der Bildnisstatue des Diogenes; dazu L. Giuliani in: Antike Bildwerke I 182f. Nr. 55.

<sup>9</sup> So jedoch ohne weitere Begründung Arndt–Lippold a. O.

<sup>10</sup> Vgl. W.F. Otto, Dionysos (1933) 155ff.; R. Merkelbach, Die Hirten des Dionysos (1988) 117ff.; W. Burkert, Wilder Ursprung (1990) 13ff. (deutsche Erstveröffentlichung des Aufsatzes in Greek, Roman and Byzantine Studies 7, 1966, 87ff.).

<sup>11</sup> W. Richter in: RE X A (1972) bes. 416 s. v. Ziege.

<sup>12</sup> Diese eignen römischen Silensfiguren häufiger (vgl. z. B. E. Fileri in: Giuliano, Mus. Naz. I 8 Bd. 2, 377f. Nr. VIII 12) und ist wohl ein allgemeiner Reflex des fellartigen Zotteltrikots, das der den Papposilen darstellende Schauspieler beim griechischen Satyros auf der Bühne trug (dazu E. Simon in: B. Seidensticker (Hrsg.), Satyrspiel, Wege der Forschungen Bd. 579 (1989) 395ff.; dies. in: Festschr. N. Himmelmann (1989) 198ff.). Weitergehende Schlußfolgerungen lassen sich daraus jedoch kaum ableiten (anders Fileri a. O. 378). Wie wesentlich sich das Fellkostüm der Bühne von der mehr oder weniger dichten Körperbehaarung der Silene unterscheidet, kann die römische Statuette eines als Papposilen verkleideten Schauspielers (O. Vasori in: Giuliano, Mus. Naz. I 1, 156ff. Nr. 108) anschaulich belegen.

<sup>13</sup> R. Neudecker, Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien (1988) 47.

<sup>14</sup> Eine Datierung in das 2. Jahrhundert n. Chr. halte ich für wenig wahrscheinlich, wie der Kopf einer stadtrömischen Silensfigur veranschaulichen mag, die nach E. Fileri in: Giuliano, Mus. Naz. I 8 Bd.

- 2, 378 Nr. VIII 12 um die Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. entstanden ist. Der Kopf unterscheidet sich von dem des Silens Albani nicht nur durch sehr viel härtere Stilformen, sondern auch durch den bestimmenden Einsatz des Bohrers wesentlich.
- <sup>15</sup> Ähnlich z. B. Kranzband und Efeublätter des Dionysoskopfes auf einem Maskenrelief in Philadelphia aus neronisch-frühflavischer Zeit bei H.-U. Cain, *Bonn. Jahrb.* 188, 1988, 136f. Abb. 29; 203 Nr. 62. Vgl. auch die entsprechenden Kränze der Masken an einem Marmorkrater in Paris bei D. Grassinger, *Röm. Marmorkratere* (1991) 183 Nr. 24 Abb. 228.229 (flavisch).
- <sup>16</sup> Gut vergleichbar die lockere Verteilung der Bohrspuren in den Kränzen der Komödienmasken auf zwei Reliefs neronisch-frühflavischer Zeit bei Cain a. O. 139ff. Abb. 33. 35; 200 Nr. 45 (Neapel); 209f. Nr. 89 (Rom, Vatikan). – Vgl. auch ebenda 139ff. bes. 143f. Abb. 37; 208f. Nr. 86 (Korymben des Dionysoskopfes auf einem stadtrömischen Maskenrelief aus frühflavischer Zeit).
- <sup>17</sup> Vgl. dazu die stilistischen Beobachtungen bei Cain a. O. 142.
- <sup>18</sup> Darin sehr ähnlich das in spätneronisch-frühflavischer Zeit gearbeitete Frauenbildnis bei Fittschen-Zanker III 57 Nr. 75 Taf. 93. 94.
- <sup>19</sup> Ebenso bei einem Dionysoskopf auf einem stadtrömischen Maskenrelief frühflavischer Zeit bei Cain a. O. 143ff. Abb. 41; 208 Nr. 82.
- <sup>20</sup> Ähnlich angelegte Korkenzieherlocken z. B. wieder auf Maskenreliefs neronischer bis frühflavischer Zeit bei Cain a. O. 139ff. Abb. 33; 143ff. Abb. 41; 208ff. Nr. 82 (Rom, Thermenmuseum). 89 (Rom, Vatikan). – Vgl. auch das aus derselben Zeit stammende Frauenbildnis in Rom bei Fittschen-Zanker III 57 Nr. 75 bes. Taf. 94 (links unten: hier die Korkenzieherlocke zwischen Ohr und Nackenzopf).
- <sup>21</sup> Am deutlichsten stehengeblieben sind die Bohrspuren auf der linken Seite des Kopfes. Stärkerer Bohrereinsatz als hier z. B. in den Korkenzieherlocken der Silensherme aus dem Vettier-Haus in Pompei, vgl. *Inst. Neg. DAI Rom* 1372. – Mit welchen Möglichkeiten des Bohrereinsatzes bei der Haargestaltung schon früher zu rechnen ist, kann ein Portrait der Agrippina Major aus caliguläisch-frühclaudischer Zeit bei Fittschen-Zanker III 5f. Nr. 4 Taf. 4. 5 (außerdem S. Wood, *Am. Journ. Arch.* 92, 1988, 411ff. Abb. 2. 3) exemplarisch verdeutlichen. Vgl. auch den Satyrkopf der in der Villa von Oplontis gefundenen Gruppe Satyr und Hermaphrodit bei S. de Caro in: E. B. MacDougall (Hrsg.), *Ancient Roman Villa Gardens, Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture* 10 (1987) 98ff. Abb. 16a.
- <sup>22</sup> Ähnlich z. B. kleine sichelförmige Stirn- bzw. Schläfenlößchen bei einem Frauenbildnis aus spätneronisch-frühflavischer Zeit; vgl. Fittschen-Zanker III 48 Nr. 61 bes. Taf. 77 (rechts unten).
- <sup>23</sup> Darin verwandt, aber nicht ganz so flach ist das Diadem des Divus Augustus auf dem Kaiserrelief in Ravenna; vgl. H. Jucker in: *Mélanges P. Collart* (1976) 242 Abb. 4. 5; J. Pollini, *Röm. Mitt.* 88, 1981, 119f. Taf. 32, 1. 2.
- <sup>24</sup> G. Iacopi, *L'antro di Tiberio a Sperlonga* (1963) 140f. Abb. 136. 137; R. Neudecker, *Die Skulpturenausstattung röm. Villen in Italien* (1988) 222f. Nr. 62.9; *Inst. Neg. DAI Rom* 65.1959 – 65.1963.
- <sup>25</sup> Museo Archeologico Nazionale Inv. 6349 (aus der Casa del Granduca di Toscana); vgl. W. Wohlmayr, *Studien zur Idealplastik der Vesuvstädte* (1991) 118 Nr. 72 Abb. 49 (hier irrtümlich »Inv. 6341«); besser *Inst. Neg. DAI Rom* 62.2502; 62.2503.
- <sup>26</sup> E. Dwyer, *Pompeian Domestic Sculpture* (1982) 77f. Nr. XIII Taf. 31 Abb. 116. – Ähnlich hart abgesetzte Brustmuskeln wie die Silensfigur Albani zeigt z. B. die Marmorstatuette eines wein-schlauchtragenden Satyrn aus der Casa dei Cervi in Herculaneum; vgl. V. Tran Tam Tinh, *La Casa dei Cervi a Herculaneum* (1988) 101 Nr. 3 Abb. 155.

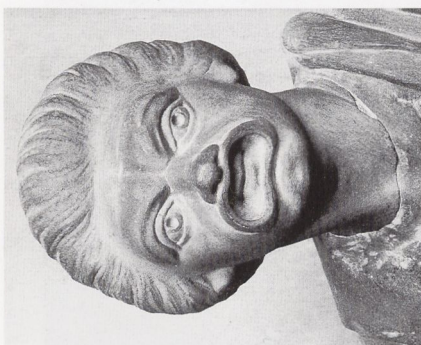
R. M. Schneider



1 Kat.-Nr. 477 2



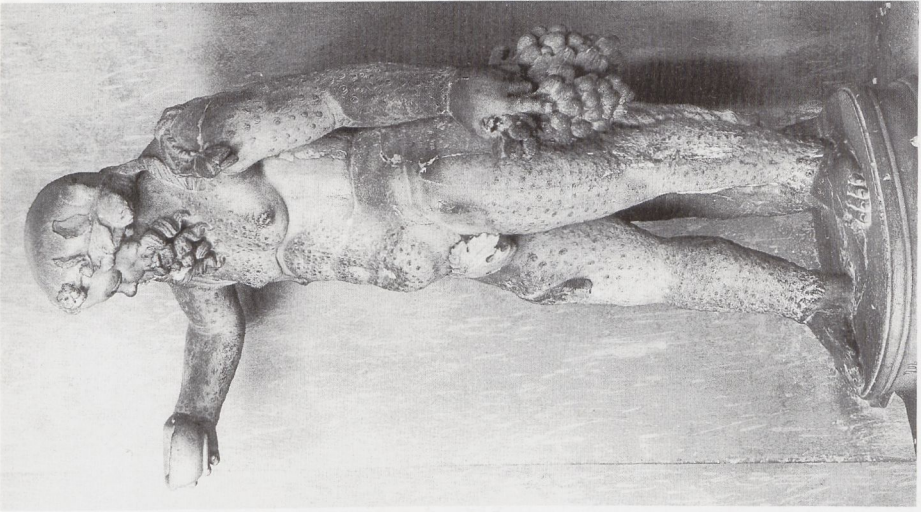
1 Kat.-Nr. 477



4 Kat.-Nr. 476

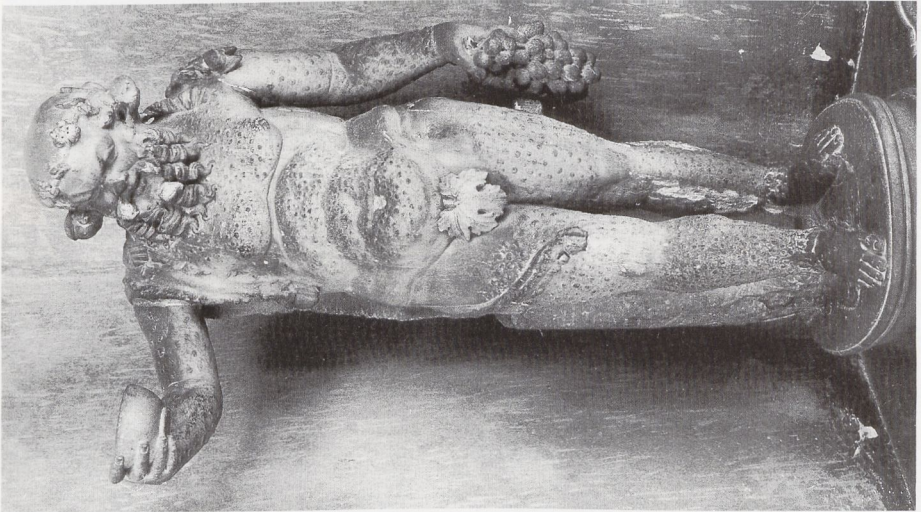


5 Kat.-Nr. 476



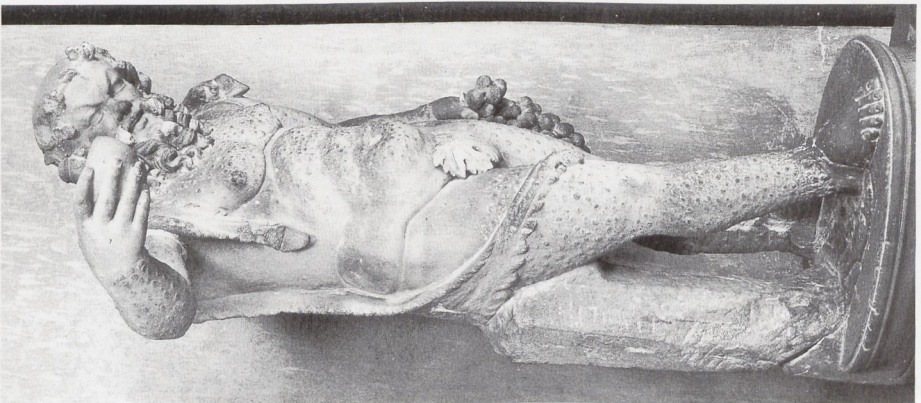
5

Kat.-Nr. 477



4

Kat.-Nr. 477



3

Kat.-Nr. 477