

Editorial

Liebe Leserinnen und Leser

In dieser Ausgabe lesen Sie über unsere erfolgreiche Ausstellung an der *Independent Brussels*. Der Raum wurde in seiner Fläche abgegrenzt durch Kartonplatten, die einem proportionalem Rhythmus folgten, der von den Sockeln und den darüber liegenden Platten aufgenommen wurde. Die Sockel selber waren an den Seiten zart-rosa laviert. Der Raum wurde teilweise durch milchig-transparente Planen umgrenzt. Baugestelle mit darauf fixierten Spots gaben Lichtpunkte auf die Objekte. Die Fotos werden der Atmosphäre des Raumes nur ansatzweise gerecht.

Gerburg Ludwig bespricht neue Forschungsergebnisse aus den Königsgräbern von Vergina, wo Philipp II. wohl begraben wurde. Ferner wurde ich an der TEFAF von Clément Thibault, einem interessanten jungen Journalisten, befragt. Für mich ein schönes Beispiel, wie spannender Journalismus aussehen kann. Die von Yvonne Yiu rekonstruierten mesopotamischen Rezepte sind sehr zur Nachahmung empfohlen, die Brot-Kuchen sind einfach köstlich. Der Verkaufskatalog zeigt wie unterschiedlich Ton als Medium sich äussert und der Artikel von Martin Flashar beleuchtet, wie komplex es ist, Bildnisse mit historischen Persönlichkeiten zu identifizieren, insbesondere da römische Bildnisse, auch die von Kaisern, oft mehrfach umgearbeitet wurden. Ehemalige Zuordnungen gelten nicht mehr, neue Zuordnungen mit grösserer Berücksichtigung des Landschaftsstils vereinfachen das Ganze wahrhaft nicht.

Ich wünsche Ihnen viel Vergnügen bei der Lektüre!

Jean-David Cahn



KULTGEFÄSS MIT WIDDERPROTOME. H. max. 8.5 cm. Ton mit Glimmer, poliert. Mitteleuropa, Späte Bronzezeit-Frühe Eisenzeit, Lausitzer Kultur, ca. 1100-700 v.C. CHF 22'000. Dieses seltene Kultgefäss wurde von der *Financial Times* bei der Besprechung der *Independent Brussels* ausgesucht.

Galerie

Independent Brussels

Fragen an Jean-David Cahn

Von Yvonne Yiu

YY: Die *Independent Brussels* gilt als die «coolste» Messe mit zeitgenössischer Kunst. Wie kommen Sie als Antikenhändler dazu, an einer solchen Messe auszustellen?

JDC: Es war eine einmalige Gelegenheit mit meinem guten Freund, dem Galeristen Jocelyn Wolff aus Paris, ein aussergewöhnliches Kunstprojekt zu realisieren. Unsere Ausstellung an der *Independent* wurde vom bekannten Raumkünstler Guillaume Leblon kuratiert, der ein Gesamtkonzept schuf, welches die zeitlose Kunst der Antike mit der zeitgenössischen Kunst zusammenführt.

YY: Wie gestaltete sich die Zusammenarbeit mit Herrn Leblon?

JDC: Es war ein beflügelndes Erlebnis, mit Herrn Leblon zusammenzuarbeiten und das Resultat wurde vom Publikum sehr gut angenommen.

YY: In der Tat war der Stand ein Publikums-magnet und wurde von der Presse als einer der «Top 10 Booths» gekürt.



Der Stand von Cahn International und Galerie Jocelyn Wolff an der *Independent Brussels* 2016.

Was hat die Besucher am meisten fasziniert?

JDC: Die Besucher waren von der Konfrontation von antiker und zeitgenössischer Kunst verblüfft. Das Erstaunliche war, dass obwohl tausende von Jahren die Objekte voneinander

der trennten, sie miteinander vollkommen harmonierten: farblich, in den Texturen und Materialien. Die Besucher stellten auf eine natürliche Weise, ohne didaktischen Fingerzeig, fest, wie die zeitgenössische Kunst ei-

nen Grundtenor wiedergibt, der sich bereits in den antiken Kunstwerken manifestiert.

YY: Was hat Ihnen an der Independent besonders gefallen?

JDC: Die Messe strahlt eine grosse Lockerheit und Freude aus, und die Sachen gestalten sich extrem unkompliziert und jugendlich. So fühlt man sich sofort sehr wohl. Auch sind die Räume des Vandenborcht Kaufhauses, das in den 1930er Jahren im Bauhausstil errichtet wurde, ausgesprochen schön. Für mich war die *Independent* eine neue Erfahrung, aber gewiss nicht die letzte.

VOTIVBÜSTE EINES JUNGEN MANNES in der von Guillaume Leblon kuratierten Ausstellung an der Independent Brussels 2016. H. 31.5 cm. Terrakotta. Etruskisch, 4.-3. Jh.v.C. CHF 18'000

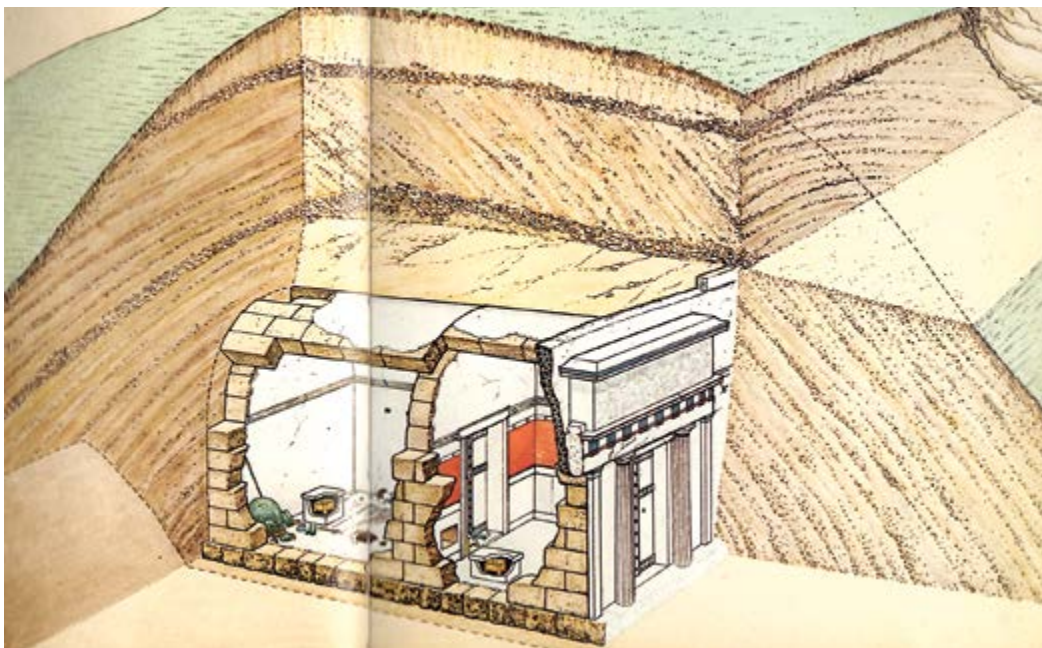


Neues aus der Forschung

Mit Röntgen und Laserstrahl zur Knochenschau

Moderne Forensik wirft neues Licht in Makedoniens Königsgräber

Von Gerburg Ludwig



Rekonstruktionszeichnung des sogenannten Philippos-Grabes, M. Andronicos, Vergina. *The Royal Tombs and the Ancient City* (Athen 1984) Abb. 55.

Hat nach vier Jahrzehnten das Rätseln um die Belegung der Königsgräber von Vergina ein Ende? Ein Team griechischer, spanischer und französischer Anthropologen und Paläontologen um Antonis Bartsiakos von der Universität Komotini ist fest davon überzeugt. Den Wissenschaftlern gelang jüngst mit der detaillierten Untersuchung der Gebeine aus Grab 1

des Grabhügels von Vergina der Nachweis der letzten Ruhestätte des 336 v.C. von einem Gefolgsmann ermordeten Philipp II. von Makedonien, Vater Alexanders des Grossen. Den Schlüssel dafür lieferten moderne, forensische Untersuchungen. Die Publikation der Ergebnisse in den *Proceedings of the National Academy of Sciences*, kurz *PNAS*, brachte

neuen Schwung in die seit Jahrzehnten andauernde Debatte um die Zuweisung der Grabstätten.

Vergina am Nordhang des Pieria-Gebirges entspricht mit grosser Wahrscheinlichkeit der alten makedonischen Königsresidenz Aegae. Der grosse Grabhügel (*Megali Toumba*) südlich des antiken Zentrums - schon in der Antike zum Schutz vor Plünderungen angelegt - birgt mehrere Gräber der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts v.C. Ihrer Erhaltung und historischen Bedeutung wegen zählt die gesamte Anlage zum Unesco-Weltkulturerbe.

Ein Blick zurück: Seitdem Manolis Andronicos, Leiter der dortigen Ausgrabungen in den 70er Jahren, seine spektakulären Ergebnisse der Öffentlichkeit präsentiert hatte, ging das Gros der Fachwelt davon aus, dass Grab 2 die Ruhestätte Philipps, seiner zweiten Frau Kleopatra sowie ihres neugeborenen Kindes sei. Andronicos' Begründung: Die besonders luxuriöse Grabausstattung mit prächtigen Wandmalereien, Möbeln, goldenen Larnakes (Grab-Urnen), Schmuck und Geschirr aus Gold sowie Prunkwaffen. Unterstützung erhielt der Archäologe vom britischen Anthropologen Jonathan H. Musgrave. Dieser identifizierte das königliche Skelett anhand einer auch von den anti-



Das Persephone-Grab von Innen, M. Andronicos, Vergina. *The Royal Tombs and the Ancient City* (Athen 1984) Abb. 46.

ken Autoren bezeugten Kriegsverletzung der rechten Augenhöhle.

Solch ein spektakulärer Fund ruft immer Zweifler auf den Plan. Und es gab einige Ungereimtheiten: Besagtes Grab beinhaltete keine Skelettfragmente eines Neugeborenen. Die Datierung einiger Beigaben und die stilistische Einordnung der Architektur der Grabfassade sprachen für eine spätere Entstehung und Nutzung, nämlich für Philipp III. Arrhidaios - älterer Halbbruder und direkter Nachfolger Alexanders im Königsamt - sowie für seine Frau Adea Eurydike. Diese Widersprüche lieferten in der Folgezeit reichlich Zündstoff für Diskussionen. Lediglich die Zuweisung des dritten Grabes als Ruhestätte Alexanders IV., Sohn Alexanders des Grossen, wird bis heute nicht angezweifelt.

Die neuen, forensischen Untersuchungen konzentrierten sich voll und ganz auf den Knochenbefund im ältesten, völlig geplünderten Grab 1 - wegen seiner prächtigen, mythologischen Wandmalereien in der Grabkammer als Persephone-Grab bezeichnet. Dabei ergaben sich markante Abweichungen vom Stand der 70er Jahre: Das Team ordnete das Knochen-Material der männlichen und weiblichen Gebeine, sowie die eines Neugeborenen neu, prüfte dessen Oberfläche und Aufbau, die Epiphysenbreite (Wachstumspalten), den Abnutzungsgrad der Zähne, wie auch den postmortalen Knochenschwund beim Säugling. So konnte das Alter des Mannes auf 45 nach oben korrigiert werden, das der Frau wurde mit 18 Jahren beziffert; das Neugeborene lebte nur wenige Wochen.

Von den Historikern und Altphilologen kommt die Bestätigung: Philipp erreichte ungefähr 46 Jahre. Kleopatra wurde noch unter zwanzig von Olympias, Alexanders Mutter, zum Selbstmord gezwungen, ihr Neugebo-

renes unmittelbar zuvor getötet. Philipp III. Arrhidaios hingegen wurde 317 v.C. im Zuge der Diadochenkriege mit nur 39 Jahren hingerichtet; gleichzeitig trieb man seine Frau mit 25 Jahren in den Selbstmord. Die Ehe blieb kinderlos, was sich wiederum mit dem Befund von Grab 2 deckt.

Selektierte Knochen unterzogen die Wissenschaftler aussagekräftigeren Methoden: Röntgen, Computertomographie und ein 3D-Laser-Scanning der Knochenoberfläche brachten bis dato verborgen gebliebene, pathologische Veränderungen zutage. Besonders markant die Spuren einer Gelenkversteifung am linken Knie des Mannes: Oberschenkel und Schienbein sind verdreht zusammengewachsen. Mitten in der Verwachsungszone ein grosses Loch, Zeuge der Wucht eines Durchschusses, der das Gelenk fast vollständig zerstörte, und Indiz dafür, dass der im Knochen verbliebene Teil des Fremdkörpers - wohl ein Speerschaft - erst später entfernt wurde. Vor den Augen der Zeitgenossen muss Philipp fortan einen lahmen, holprigen Gang an den Tag gelegt haben. Abnutzungsercheinungen und Knochenwucherungen an unteren Schädelfragmenten und einem Halswirbel sind Symptome eines aus der Gangart resultierenden Bewegungsausgleiches, auch Schiefhals genannt.



Münzbildnisse Philipps II., G.M.A. Richter, *The Portraits of the Greeks*, Bd. 3 (London 1965) Abb. 1705-06.

Ihre Ergebnisse verifizierten die Wissenschaftler anhand antiker Quellen: Demosthenes, Seneca, Plutarch, Athenaios und Justin erwähnen Philipps schwere Beinverletzung durch eine Lanze in der Schlacht gegen die Thraker 339 v.C. Diese Zeit kannte noch keine Antibiotika; jedoch hatte der König wohl äusserst fähige Hofmediziner. Seine robuste Natur fand sich bald mit dem steifen Kniegelenk ab. Bereits ein Jahr später zog er mit Alexander unbeirrt gegen die Athener und Thebaner, besiegte sie in der Schlacht von Chaironeia und setzte damit der Institution der griechischen Polis ein Ende.

Quelle: *PNAS* 2015 vol. 112 no. 32, 9844-9848.



Gratulation

Wir gratulieren unserer Archäologin Gerburg Ludwig ganz herzlich zu ihrem 15. Dienstjubiläum in der Galerie Cahn und gleichzeitig zum Start in die Selbstständigkeit. Ab Mai 2016 wird sie als freischaffende Archäologin mit wissenschaftsjournalistischer Zusatzqualifikation in Hamburg tätig sein.

Gerburg Ludwig studierte Klassische Archäologie und Alte Geschichte an den Universitäten von Leipzig und Freiburg und nahm an der Freiburger Grabung in Nysa in der Türkei teil. Von 2001-2016 arbeitete sie für die Galerie Cahn. Sie war Hauptautorin der beliebten Tierkataloge, die bis 2008 erschienen, und von 2007-2015 der Auktionskataloge, die aufgrund ihrer wissenschaftlichen Qualität unter Sammlern und Fachleuten hohes Ansehen geniessen. Ferner betreute Gerburg Ludwig an Messen und in der Galerie insbesondere unsere deutschsprachigen Kunden, die ihre grosse Fachkompetenz und freundliche Art sehr zu schätzen wussten.

Wir sind sehr glücklich darüber, dass Gerburg Ludwig uns als freischaffende Mitarbeiterin für die Katalogisierung der Lagerbestände und als Autorin für unsere Publikationen weiterhin erhalten bleibt. Wir wünschen ihr für die Zukunft von Herzen alles Gute und viel Erfolg!

TEFAF und die Archäologie

Clément Thibault sprach mit Jean-David Cahn



Cahn International an der TEFAF Maastricht.

CT: *Wie war Ihr Eindruck der diesjährigen TEFAF?*

JDC: Die Messe war wirklich dynamisch. Man hat dieses Jahr an verschiedenen wichtigen Aspekten gearbeitet, namentlich am Einbezug jüngerer Händler. Die TEFAF wird gegenwärtig einem Verjüngungsprozess unterzogen und die Perspektiven sind aufgrund der Einführung zweier neuen Messen in New York gut. Diese Veränderungen waren notwendig. Die TEFAF ist kein Newcomer mehr, aber der aktuelle Zeitabschnitt ist vielversprechend. Es wird noch einige Jahre dauern, aber eine dynamische Entwicklung ist ausgelöst worden.

CT: *Was für eine Dynamik ist das?*

JDC: Die Messe wird derzeit aktualisiert und weitet sich global aus. Auch tritt die Bedeutung der Fachkenntnis wieder in den Vordergrund mit einer absolut bemerkenswerten Konzentration von Experten, namentlich im Bereich des Vetting. Wir sind bestrebt, dieses Potenzial zugunsten des öffentlichen Interesses zu entwickeln. Es geht um mehr als das bloße Präsentieren und Verkaufen von Kunstwerken. Vielmehr ist es unser Ziel, Fachwissen im grossen Massstab anzubieten.

CT: *Ist das Vetting eines der Hauptprioritäten der TEFAF?*

JDC: Für ein starkes Vetting ist es notwendig, dass im Komitee offen gesprochen und diskutiert werden kann, mit dem Ziel, die Stücke zu überprüfen und den Händler, der sie zum Verkauf anbietet, zu schützen. «Die Öffentlich-

keit hat den Nutzen» ist eines der wichtigsten Prinzipien der TEFAF. Wenn es Unsicherheiten bezüglich eines Stückes gibt, ziehen wir es vor, es von der Messe auszuschliessen. Stücke werden beispielsweise ausgeschlossen, wenn es Zweifel in Hinblick auf die Echtheit gibt oder wenn sie zu oft restauriert worden sind und dadurch ihr Wesen verändert wurde.

CT: *Wie wird ein Vetting-Komitee zusammengestellt?*

JDC: Was mich anbelangt: Als Präsident des Antiken-Ausschusses kann ich sowohl meine theoretischen Kenntnisse als auch meine umfangreiche Erfahrung mit den Werken selbst einbringen. Ein Vetting-Komitee wird aus Wissenschaftlern – Professoren der Archäologie – und Händlern zusammengesetzt und wir verstehen einander sehr gut. Erstens, weil die Händler alle studierte Archäologen sind. Somit findet ein Dialog zwischen Spezialisten statt. Dies garantiert die analytische Tiefe, die notwendig ist, um der Verantwortung gegenüber der Öffentlichkeit und dem Objekt selbst gerecht zu werden. Manchmal finden detaillierte Debatten über Feinheiten wie zum Beispiel der Interpretation eines Stückes und seiner Zuordnung zu einer bestimmten Periode statt. Die Frage nach der Provenienz wird auch gestellt – im gegenwärtigen Kontext ist dies eine sehr wichtige Frage für den Handel mit Antiken.

CT: *Der aktuelle Krieg in Syrien und Irak hat den Schwarzmarkt ins Rampenlicht gestellt.*

Welche Fragen wirft der Schwarzmarkt gegenwärtig auf?

JDC: Erstens gibt es die Frage nach der Echtheit. Die TEFAF ist darin einzigartig, dass sie uns die Möglichkeit gibt, ein mobiles Labor mit Röntgengerät und modernsten Mikroskopen zu verwenden, die vom Rijksmuseum Amsterdam und der Universität Leiden zur Verfügung gestellt werden. Wenn wir ein Stück mit einer verdächtigen Patina sehen, können wir es sogleich untersuchen. Wir können auch die Spuren von rotierenden Maschinen finden. Die Messe investiert viel Geld, damit wir unsere Arbeit unter optimalen Bedingungen verrichten können.

Was die Katastrophe im Nahen Osten und das Plündern von Kunstwerken anbelangt, finde ich es erstaunlich, dass keine Stücke den internationalen Markt über die Haupthandelsplätze erreicht haben. Bereits während des Golfkrieges konnte man ähnliches beobachten. Trotzdem sind die Konsequenzen dramatisch, insbesondere weil die Kunst aus dieser Gegend weltweit ihren Wert verliert. Die Medien sprechen nicht hierüber. Doch ist es tatsächlich so, dass, wenn eine Kategorie von Objekten beschädigt oder auf dem Schwarzmarkt gehandelt wird, dies negative Auswirkungen auf den Wert der Stücke hat, die legal auf dem Markt angeboten werden.

Was ich als Archäologe unerträglich finde, ist, dass dies ein geplanter Prozess der Zerstörung ist, der darauf zielt, die Wurzeln der



STATUETTE DES MARCUS AURELIUS. H. 36,2 cm. Bronze. Römisch, um 169 n.C. Preis auf Anfrage.

westlichen Gesellschaft zu vernichten. Wir haben es mit einem Nihilismus zu tun, den wir in Europa seit dem Bildersturm im 16. Jahrhundert oder seit der Vernichtung von Kunstwerken während der Französischen Revolution nicht gesehen haben. Es gibt sehr wenig Schutz für die Länder, die von dieser Zerstörungswut heimgesucht werden und ich fürchte, dass dieses Phänomen in den kommenden Jahren zunehmen wird. Nicht aus wirtschaftlichen Gründen, denn jeder weiss, dass eine Organisationen wie Daesh ihre Einnahmen durch den Verkauf von Erdöl und Kalium generieren. Die grossen Ölkonzerne sind diejenigen die Daesh finanzieren und nicht der Schwarzmarkt für antike Kunstwerke. Es ist jedoch aus politischen Gründen schwierig, Solches anzuprangern. Es ist einfacher, das Augenmerk auf den Kunstmarkt zu richten. Aber wie können wir erklären, dass Erdöl, das von Daesh verkauft wurde, Länder, die NATO-Mitglieder sind, durchläuft?

Die Werke auf dem Schwarzmarkt sind in der Regel Gegenstände von geringem Wert, die nicht dazu ausreichen, die Aktivitäten einer kriminellen Organisation zu finanzieren. Meine Befürchtung ist, dass gewisse Stücke in Märkte verschwinden, über die wir keinerlei Kontrolle haben, in gewissen arabischen oder asiatischen Ländern, aber auch in Russland und Ländern der ehemaligen Sowjetunion. Es ist unmöglich zu wissen, was dort

passiert. Bevor ein Kunstwerk beispielsweise in Frankreich verkauft wird, wird es von verschiedenen Behörden geprüft. Es gibt auch Vorkaufsrechte, die es den Kulturbehörden ermöglichen, Käufe und somit auch die Provenienz zu überwachen. Der Antikenmarkt ist der am stärksten überwachte Sektor des Kunstmarktes. Und ich bin der Überzeugung, dass es absolut legitim ist, dass eine Gesellschaft darauf besteht, den Handel mit geplünderten Objekten zu verbieten. Kein Händler sollte sich über eine solche Situation freuen.

CT: Was sind Ihre nächsten Projekte?

JDC: Ich bin sehr an der zeitgenössischen Kunst interessiert. Zur Zeit plane ich zusammen mit dem Galeristen Jocelyn Wolff, eine Installation von Guillaume Leblon an der Independent Brussels produzieren zu lassen (April 2016). Der Künstler wird archäologische Objekte in einen Dialog setzen mit Werken der Gegenwartskunst. Ich bin von diesem Projekt begeistert, weil ich es für wichtig halte, sich nicht bloss aufs Verkaufen von Kunstwerken zu beschränken. Es fördert die Reflexion, wenn Kunstwerke aus ihrem Kontext herausgelöst werden. Auch wenn sie weitgehend nihilistisch ist, fasziniert mich die zeitgenössische Kunst doch.

CT: Zur Zeit sehen wir immer öfter solche Initiativen, die Gegenwartskunst mit anderen Kunstepochen in Verbindung setzen. Was halten Sie von diesem Trend?

JDC: Meistens sind die Versuche verschiedene Epochen miteinander zu verbinden, oberflächlich. Wenn wir zeitgenössische Kunstwerke betrachten, ist der Ausstellungskontext wichtig. Wenn man den Standort wechselt, ändert sich die Sicht auf das Objekt. Es genügt nicht, Werke aus zeitlich weit auseinanderliegenden Perioden nebeneinander zu präsentieren; man muss die Frage des Standortes berücksichtigen. Man muss auch bedenken, dass, sobald die Gegenwartskunst Teil der Geschichte wird, sie nicht mehr zeitgenössisch

sche, sondern moderne Kunst ist. Es ist wichtig, zwischen diesen beiden zu unterscheiden.

CT: Im Fall von archäologischen Objekten neigen wir manchmal dazu, zu vergessen, dass diese Objekte ein Teil von konkreten Praktiken und Lebensformen waren. Heute können wir ihnen einen gänzlich anderen Status verleihen – den eines ästhetischen Objektes. Wie kann ein Archäologe die vielschichtige Wahrnehmung eines Römers vor einer Skulptur des Mark Aurel vermitteln?

JDC: Dies kann stets nur teilweise geschehen. Dieselbe Frage stellt sich für jede historische Epoche und in allen Bereichen der Kunst. Unsere Epoche wird befragt. Bei seiner Arbeit muss ein Archäologe diese Distanz im Sinn behalten und eine Methodik und Ethik anwenden, die das Subjektive vermeidet. Gleichzeitig lässt sich diese subjektive Dimension nicht vermeiden, denn wir sind die Kinder unserer Zeit. Es ist Teil der Arbeit des Kunsthändlers, sich des historischen Hintergrundes bewusst zu sein und die Bedeutung dieser Objekte in ihrem ursprünglichen Kontext zu rekonstruieren. Es gibt eine Vielzahl von Aspekten, die berücksichtigt werden müssen, um ein Kunstwerk richtig anzugehen. Darin liegt die Schwierigkeit und der Reichtum dieses Berufes. Als Händler besitzt man ein kleines Fragment der Zeit. Es ist unsere Verantwortung, dieses der nächsten Person weiterzugeben. Das ist bei weitem mehr als eine rein geschäftliche Beziehung. Beim Kunstmarkt geht es nicht nur um den Tausch von Geld und Gütern, sondern auch um die Weitergabe des kulturellen Gedächtnisses.

Die Medien sprechen nie über diesen Aspekt unseres Berufes. Es ist auch dem Kunstmarkt zu verdanken, dass verschiedene handwerkliche Berufe, die heute gefährdet sind, bislang überlebt haben.

Veröffentlicht in AMA, no. 242 (2016)14-17.



Clément Thibault ist Journalist und Geschäftsführer der Art Media Agency. Er studierte Kunstgeschichte an der Universität Lille 3. Clément Thibault hat Interviews mit wichtigen Vertretern der Kunstszene, beispielsweise Jean de Loisy und Hiroshi Sugimoto, geführt.



Jean-David Cahn studierte Klassische Archäologie an den Universitäten von Basel und Oxford. Im Jahr 1999 gründete er die Jean-David Cahn AG, die auf den Handel mit Antiken spezialisiert ist. Jean-David Cahn ist Mitglied des Board of Trustees der TEFAP.

«Antike Welt in Ton»

Jeden Monat Neues auf
www.cahn.ch

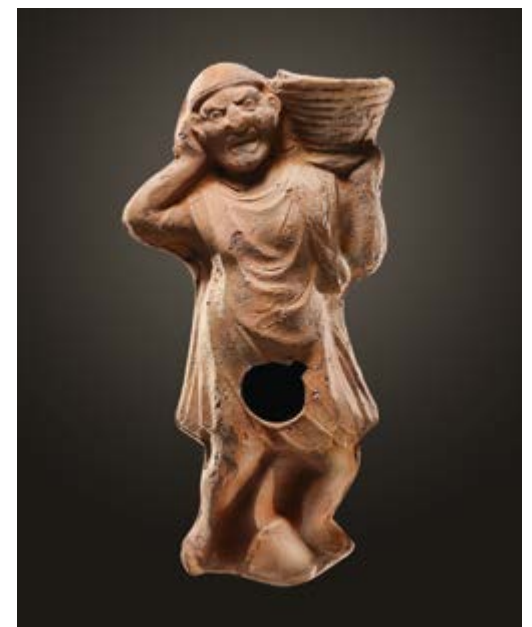


ROTFIGURIGE OINOCHOE DER FORM 6. H. 27 cm. Ton. Die ungewöhnliche Form dieses gut erhaltenen Gefässes ist mit ihrem schnabelförmigen, steil ansteigenden Ausguss, dem geschwungenen Henkel mit Mittelgrat und dem ausgeprägten Knick beim Übergang vom Körper zur Schulter sehr markant. Im grosszügigen Bildfeld auf der Schulter, das seitlich von einem Winkelmuster begrenzt wird, befindet sich eine junge Frau, die einen fließenden Chiton trägt, bequem auf einem Stuhl mit hoher Rückenlehne (Klismos) sitzt und einen Spiegel in ihrer erhobenen, linken Hand hält. Der Jüngling vor ihr ist nackt, abgesehen vom Mantel, den er um einen Arm geschlungen hat. Er schreitet nach rechts, einen Thyrsosstab in seiner Hand haltend. Dabei wendet er seinen Oberkörper zurück und streckt seine rechte Hand aus. Eine Palmette ziert die untere, rechte Ecke und eine Ranke schmückt die Henkelzone. Unterhalb des abgesetzten Kragens des Halses befindet sich ein kurzer Eierfries. Eine Efeukette rankt sich um den Gefässkörper, der zudem eine einzelne Halbpalmette aufweist. Direkt unterhalb des Henkels ist eine Reliefplakette mit einem betrunkenen Papposilen angebracht. Er sitzt mit gekreuzten Beinen und hält einen Kantharos in der Hand, während sein linker Arm auf einem Weinschlauch ruht. Die Konturen der Gesichtszüge und der Gestalt sind mit Firnis nachgezogen. Der helle Ton des Gefässes wurde mit rötlichem Miltos überzogen, um die Farbe der attischen Vorbilder zu imitieren. Firnis teilweise orange-braun fehlgebrannt. Ungebrochen. Kleine Abplatzungen am Ausguss und am Knickrand. Oberflächen leicht berieben. Ehem. Slg. Dr. Linn, 1990er Jahre. Kampanisch, 2. Viertel 4. Jh.v.C. CHF 9'800



PLASTISCHES GEFÄSS MIT JÜNGLING. H. 10.6 cm. Ton, schwarzer Glanzton. Thronender Jüngling (Adonis?) mit schulterlangem Haar, um Hüfte und Beine ein Himation drapiert. Das rechte Bein auf ein kleines Podest gestellt. In der linken einen Gegenstand haltend, vielleicht einen inzwischen kopflosen Vogel. Der Thron mit seitlich ausladender Rückenlehne, deren Enden mit Rosetten besetzt sind. Die elegant geschwungene Mündung und Rückseite schwarz gefirnisst. Linker Unterarm wiederangesetzt. Linker Oberarm oberflächlich bestossen. Firnis mit kleinen Abplatzungen. Vorm. Slg. Donati, 1970er Jahre. Griechisch o. westgriechisch, hellenistisch, 4.-3. Jh.v.C. CHF 5'600

KORBTRAGENDER SKLAVE. H. 18.8 cm. Terrakotta. Sein kurzer Mantel gibt den Blick auf den zwischen den Beinen hängenden, überdimensionalen Phallos frei. Auf der linken Schulter mit Stoffpolster ein Korb, den er mit dem linken Arm stützt; der andere Arm ist zur rechten Kopfseite geführt. Das groteskenhafte Gesicht mit wulstigen Brauen, grosser Hakennase und geöffnetem Mund mit hängender Unterlippe. An der Rückseite eine Längsöse mit Rundbohrung. Vorderseite mit grossem Loch für Einsatzpenis. Leicht bestossen. Ehem. Erotika-Slg. Christian von Faber-Castell, Künsnacht, ZH, Schweiz. Ägypten, alexandrinisch, 1.-2. Jh.n.C. CHF 2'900





VOTIVBÜSTE EINES JUNGEN MANNES. H. 31.5 cm. Terrakotta. Der leicht unterlebensgrosse Kopf trägt beinahe knabenhafte Züge. Unter weich abgesetzten Brauen werden die mandelförmigen Augen von markanten Lidern gerahmt. Die lange, schlanke Nase leitet über zum Mund, in dessen weicher, sorgfältiger Modellierung mit leicht geschwungener Mittellinie unverkennbar klassisch-griechischer Einfluss deutlich wird. Die glatt gehaltene Kalotte ist über Stirn und Schläfen in einzelne Strähnen untergliedert. Die hervorragend erhaltene Büste bildet ein qualitativvolles Beispiel für eine Handwerkstradition, die sich im etruskisch-italischen Bereich im 5. und 4. Jh.v.C. entwickelte und in erster Linie auf Arbeiten in Ton spezialisiert war. Die Terrakotten wurden aus der Matrize gewonnen, mit dem Modellierholz überarbeitet und erhielten schliesslich eine kontrastreiche Bemalung, von der sich bei unserem Exemplar noch deutliche Reste an Haaransatz, Nase, rechtem Ohr und Hals erhalten haben. Unterer Büstenrand an einer Stelle bestossen, sonst intakt. Vorm. W. Rosenbaum, Ascona, vor 1984. Etruskisch, 4.-3. Jh.v.C. CHF 18'000

STATUETTE EINER VERHÜLLTEN JUNGEN FRAU. H. 20 cm. Terrakotta. Die junge Frau präsentiert sich mit rechtem Standbein. Über ihrem langen Chiton, der die mit Schuhen bekleideten Füße freilässt, trägt sie ein weites, faltenreiches Himation, das ihren Körper sowie Kopf und Hals vollständig einhüllt. Mit der rechten Hand rafft sie den Mantel etwas hoch. Das Gesicht mit fein ausgearbeiteten Zügen. Aus der Form genommen und von Hand überarbeitet. Kleine Bestossungen am Schleier, ansonsten intakt. Vorm. Privatslg. Lyon, Frankreich, 1980er Jahre. Griechisch, wohl Tanagra, 4.-2. Jh.v.C.

CHF 5'800



RELIEFFRAGMENT MIT WAGENLENKERIN. H. 10 cm. Ton, rotbraune Farbe. Darstellung im Hochrelief. Frau im Peplos mit üppigem Haar. Sie streckt beide Arme nach vorne. Farbspuren. Vorm. Nachlass Herbert A. Cahn (erworben vor 1970). Danach Cahn Auktionen AG Basel, Auktion 4, Los 202 m. Abb.; Slg. A., Schweiz. Alte Inv.-Nr. in Rot «1093». Ostgriechisch (Phokaia oder Kyzikos), um 520 v.C. CHF 3'300



TRICHTERHALSKÄNNCHEN. H. 7.8 cm. Hellbrauner Ton, grob gemagert. Ein Bauchknick trennt das konische Unterteil auf ebener Standfläche von der abgesetzten Schulter, die mit Schrägriefen verziert ist. Hoher, trichterförmiger Hals. Unterhalb der Lippe verläuft ein breiter Bandhenkel auf die Schulter. Ein kleines Randfragment angesetzt sowie kleine Ergänzungen am Rand. Ehemals Sammlung Dr. Siegfried Zimmer, um 1950. Etikett mit Inv.-Nr. «221». Östliches Mitteleuropa, späte Bronzezeit, Lausitzer Kultur, ca. 1100-800 v.C. CHF 1'800

EINHENKLIGER BECHER. H. 8 cm. Ton, Firmis. Gefäss mit konkaver Wandung und hochgezogenem Bandhenkel auf flacher Standfläche. Um den Hals Metopenfries. Unterer Gefässsteil mit umlaufenden Streifen, dazwischen Strichfries. Zwei kleine Randfragmente wieder angesetzt. Henkel ergänzt, die originalen Ansätze mit Streifendekor erhalten. Einige Farbabplatzungen. Vorm. Slg. Joseph Klein, aufgebaut in New York zwischen 1941 und 1980. Danach durch Vererbung weitergegeben. Attisch, Spätgeometrisch, 2. Hälfte 8. Jh.v.C. CHF 3'800



ZWEIHENKELTOPF. H. 15.4 cm. Brauner Ton mit glimmerartigen Anteilen. Bauchiger, sich zum schwach hochgewölbten Boden verjüngender Gefässkörper mit gerundeter Schulter. Der konische Hals mit s-förmig geschwungenem Rand ist durch eine umlaufende Rille abgesetzt. Zwei gegenständige Ösenbandhenkel verbinden Hals und Schulter. Spannungsrisse. Ehem. Slg. Dr. Ulrich Wisler, Biel-Benken, Schweiz, Sammlung aufgebaut zwischen 1960-1990. Östliches Mitteleuropa, Späte Bronzezeit-Frühe Eisenzeit, Lausitzer Kultur, ca. 1200-700 v.C. CHF 2'200



EINHENKLIGE KANNE MIT KOPFAPPLIK. H. 21.4 cm. Hellbrauner Ton mit rotbraunem Überzug. Der runde Gefässkörper ruht auf drei kurzen Beinchen. An der Vorderseite des schlanken Halses mit Trichtermündung wurden ein kreisrundes Gesicht, eine kräftige Hakennase und seitlich zwei spitze Ohren herausgearbeitet. Augen und Mund sowie drei vertikale Zierfriese mit dem Rundholz in den Ton eingedrückt. Von der Halsrückseite zur Schulter verläuft ein Bogenhenkel mit zwei grossen Löchern als Handhabe, verziert durch Gravuren mit einem Stäbchen. Mündungsrand aussen partiell ergänzt. Eine Fussspitze ergänzt. Spannungsriss am Henkelansatz. Ehem. Slg. Zackary, Los Angeles, 1960er Jahre. Danach Londoner Kunstmarkt, 1992. Gilan, Amlash, 10.-8. Jh.v.C.

CHF 7'800



GROSSES ALABASTRON. H. 21 cm. Ton. Auf dem Körper dieses Alabastrons von bemerkenswerter, länglicher Form, steht ein Eber heraldisch nach rechts ausgerichtet. Er ist von Klecksrosetten umgeben, die unregelmässig über den Hintergrund als Füllornamente verteilt sind. Das Bildfeld wird durch einen Wasservogel mit roter Brust, über dem ein grosses blütenartiges Motiv schwebt, in eine Vorder- und eine Rückseite unterteilt. Die Oberseite der Mündung ist gefirnisst und mit Rot akzentuiert. Schwarze Zungen auf der Schulter; mehrere konzentrische Linien schmücken den unteren Teil des Gefässes. Details in aufgelegtem Rot. Aus Fragmenten zusammengesetzt; Brüche retuschiert. Ehem. de Simonis, ca. 2000. Etrusco-korinthisch, 2. Viertel 6. Jh.v.C.

CHF 5'600



TERRAKOTTASTATUETTE EINES «EPHEBEN». H. 10.5 cm. Ton, weisse Farbe. Er sitzt leicht zusammengesunken auf einem Felsen, die rechte Hand auf das rechte Knie, die linke Hand in den Schooss gelegt. Ihn kleidet ein kurzärmeliger Chiton, darüber eine fein gefälte und an der rechten Schulter mit einer Fibel zusammengehaltene Chlamys. Rückseite grob bearbeitet. Geringe Spuren weisser Bemalung. Der wieder angesetzte Kopf war wohl ursprünglich mit einer Kopfbedeckung ausgestattet. Rechter Fuss abgebrochen, ansonsten sehr gut erhalten. Ehem. The Fine Arts Museums, San Francisco, Kalifornien, erworben im späten 19. und beginnenden 20. Jh. Verkauft zugunsten des Acquisition Fund. Altes Nummernetikett «28» auf dem Rücken; zwei handschriftl. Inv.-Nrn. im Inneren der Statuette. Griechisch, Böotien, 3. Jh.v.C.

CHF 2'800



KLEINE TERRINE. H. 8.3 cm. Graubrauner Ton, Graphitüberzug. Dreigliedriges Gefäss mit konischem Unterteil und gerundeter Schulterpartie, die ein von Rillen gerahmtes Flechtband schmückt; am Umbruch in regelmässigem Abstand insgesamt vier Doppelknubben, zwei davon mittig mit kleinem Ausgussloch. Abgesetzter konischer Hals. Enger Mündungsrand mit abgeflachter Lippe. Hals mit feinem Riss, sonst intakt. Ehem. Slg. Dr. Siegfried Zimmer, um 1950. Etikett mit Inv.-Nr. «244» sowie loses Etikett mit verschiedenen handschriftlichen Notizen: «Ziergefäss Fr. Eisenzeit 800-500 v. Chr.»; «4. Stufe der Lausitzer Kultur». Auf dem Gefässboden in schwach blauer Farbe «Schlesien». Östliches Mitteleuropa, Späte Bronzezeit-Frühe Eisenzeit, Lausitzer Kultur, ca. 1000-600 v.C.

CHF 6'500



STATUETTE EINES KRIEGER. H. 10 cm. Ton, schwarze und rote Farbe. Sein Helm mit langem Helmbusch, Nasenbügel und abstehenden Ohren ist rot bemalt. Ebenso das Gewand, wovon noch Reste an Rücken und Schulter zeugen. Details im Gesicht wie die Augen, die Brauen und der plastisch vorstehende Bart dagegen in Schwarz angegeben. Der Krieger zieht gerade sein einst vorhandenes Schwert aus der Scheide, sein rechter Arm führt quer über den Oberkörper zur Seite. In der Linken hält er einen Buckelschild, der mit Kreisen und Strichmustern verziert ist. Unterkörper abgebrochen, Bestossungen an Schild, Nase, rechtem Ohr und Kinn. Vorm. Slg. E.H. Lawrence (1817-1891). Danach Sotheby's London, April 1892, Los-Nr. 525. Auf dem Rücken Aufschrift mit roter Tinte: «LAWRENCE COLL: LOT 525, p 818.», Zyprisch, 7.-6. Jh.v.C.

CHF 4'200



FRAUENPROTOME. H. 19.3 cm. Ton. Sie ist mit niedrigem Polos, Schleier und scheibenförmigen Ohrringen geschmückt. Das schlanke, spitz zulaufende Gesicht ist durch sorgfältig eingeritzte, mandelförmige Augen, betonte Wangenknochen und das typische archaische Lächeln charakterisiert. Die hohe Stirn rahmen mittig gescheitelte Locken, die hinter den Ohren zu drei glatten, auf die Schulter herabfallenden Strähnen arrangiert sind. Votivgabe. Leicht bestossen, sonst intakt. Am Polos Spuren von rötlicher Bemalung. Vorm. Galerie Günther Puhze, Freiburg, 1999. Westgriechisch, Ende 6.-Anf. 5. Jh.v.C. CHF 4'800



VOTIVKOPF EINES JUNGEN MANNES. H. 28.5 cm. Rötlicher, glimmerhaltiger Ton. Tiefliegende grosse Augen mit Angabe der Pupillen, ein leicht geöffneter Mund mit vollen, geschwungenen Lippen und die üppige, fein differenzierte Lockenpracht, die unter dem das Haupt verhüllenden Mantel hervortritt, verleihen diesem qualitativ vollen Votivkopf eines jungen Mannes einen bemerkenswert lebendigen Ausdruck, welcher durch die pathetische Kopfwendung zusätzlich verstärkt wird. Vorderseite aus der Matrize geformt. Rückseite gewölbt, Oberfläche glatt gestrichen; kleines Brennloch. Der Typus ist u. a. für Cales (Kampanien) bezeugt. Kleine Restaurierung am unteren Rand, sonst sehr schön erhalten. Mit Royal Athena Galleries, New York, 2001. Mittelitalien, spätes 4. Jh.v.C. CHF 12'000



RASSEL. H. 8 cm. Brauner Ton, poliert. Bikonischer Körper auf niedrigem Standfuss. Langer, sich verjüngender Hals, an dessen unterem Ansatz Durchbohrung zur Aufhängung der Rassel und/oder als Schalllöcher zur akustischen Verstärkung. Die Schulter zieren verschieden angeordnete Rillenbündel. Ehem. Slg. Dr. Siegfried Zimmer, um 1950. Östliches Mitteleuropa, Späte Bronzezeit-Frühe Eisenzeit, Lausitzer Kultur, ca. 1100-700 v.C. CHF 1'800



GROSSER ZWEIHENKELTOPF (URNE). H. 24 cm. Brauner Ton, Graphitüberzug. Bauchiger, sich nach unten verjüngender Gefässkörper. Konischer, durch eine Rille abgesetzter Hals. Dellen verzieren die Schulter. Zwei Ösenbandhenkel. Risse geschlossen. Ehem. Slg. Dr. Ulrich Wisler, Biel-Benken, Schweiz, Sammlung aufgebaut zwischen 1960-1990. Östliches Mitteleuropa, Späte Bronzezeit, Lausitzer Kultur, ca. 1100-800 v.C. CHF 5'500



KLEINE TRICHTERHALSTERRINE. H. 6.2 cm. Ton, Graphitüberzug. Bikonisches Gefäss mit Ritzdekor: diagonale Strichgruppen, Dreiecke mit Warzenbuckel. Schulter mit umlaufender Rille und vertikalen Strichen. Trichterförmiger Rand. Kleiner Omphalos. Rand leicht bestossen, sonst intakt. Ehem. Slg. Dr. Siegfried Zimmer, um 1950. Östliches Mitteleuropa, Späte Bronzezeit-Frühe Eisenzeit, Lausitzer Kultur, ca. 1000-700 v.C. CHF 1'500

Rezept

«Im Obstgarten schenk mir Honig!»

Bienenzucht und süßes Gebäck aus Mesopotamien

Von Yvonne Yiu



Inda3 gug2 gu-la (links), ninda.i.dé.a/mirsu (mitte) und inda3 gug2 (rechts). Tonobjekte des Vorderen Orients v.l.n.r.: IDOL. H. 10.6 cm. 2. Jt.v.C. CHF 1'800. VOGEL. H. 4.3 cm. 2. Jt.v.C. CHF 650. KONISCH ZULAUFENDE SCHALE. H. 9.6 cm. 4.-3. Jt.v.C. CHF 800. VOTIVGABE MIT FRUCHTBARKEITSGOTTHEIT. H. 8.5 cm. 7.-6. Jh.v.C. CHF 600. WEIBLICHE STATUETTE MIT TAMBURIN ALS VOTIVGABE. H. 7 cm. 2. Jt.v.C. CHF 600

«Ich, der Kühne, werde [...] zu meinem Vater Enlil [...] gehen», beschliesst der Mondgott Nanna-Suen im sumerischen Gedicht *Nanna-Suens Reise nach Nippur*. Er reist von der Stadt Ur, deren Schutzgott er ist, nach Nippur, wo er von seinem übergelücklichen Vater empfangen wird. Sich wohl an Nanna-Suens Kindheit erinnernd, befiehlt dieser seinen Dienern: «Gebt meinem kleinen Kerlchen süsse Kuchen [...] gebt meinem Nanna süsse Kuchen, denn er mag süsse Kuchen sehr!» Nachdem Nanna-Suen gegessen hat, bittet er seinen Vater um die Dinge, die seiner Stadt Ur den Wohlstand sichern würden, unter anderem im Obstgarten Honig [lal] und Wein. Enlil gewährt seinem Sohn diese Wünsche und Nanna-Suen kehrt nach Ur zurück. (A.J. Ferrara, *Nanna-Suen's Journey to Nippur*, 1973; ETCSL 1.5.1)

Die Keilschrifttafeln, auf denen dieses Gedicht überliefert ist, stammen mehrheitlich aus dem 18. Jh.v.C. und so könnte man annehmen, dass die Imkerei damals zu den in Mesopotamien gängigen landwirtschaftlichen Techniken zählte, zumal das Wort *lal* bereits seit 2500 v.C. bezeugt ist. *Lal* (*dišpu* auf akkadisch) fand vielfältige Anwendung, nicht nur im kulinarischen Bereich, sondern auch als Bestandteil medizinischer Rezepturen, als Gaben an die Götter und bei der Konsekration von Gebäuden, z.B. «Ich habe

Zedernöl, feines Öl, Honig und geklärte Butter in den Mörtel gemischt.» (CAD D, 162)

In der älteren wissenschaftlichen Literatur wurde *lal/dišpu* grundsätzlich mit Honig übersetzt, obschon Jean Bottéro bereits in den 1950er Jahren darauf hinwies, dass *lal/dišpu* auch ein süßes Pflanzensaft bezeichnen konnte (ARM 7, Kommentar, 251). Erst in jüngerer Zeit, vielleicht als Folge von Konrad Volks' Recherchen zur Imkerei in Mesopotamien (in: *Landwirtschaft im Alten Orient*, hrsg. von H. Klengel und J. Renger, 1999, 279-290), haben Wissenschaftler begonnen, Dattelsirup als eine mögliche Alternative zum Honig bei der Übersetzung des Wortes *lal/dišpu* zu betrachten, und es ist gut möglich, dass Honig weit weniger verwendet wurde als bislang angenommen. Im *Electronic Text Corpus of Sumerian Literature* (2003-6) wünscht deshalb Nanna-Suen, im Obstgarten Sirup vorzufinden – für mein Empfinden ein poetischer und auch kulinarischer Verlust!

Der Hauptgrund, weshalb in Frage gestellt wird, dass *lal/dišpu* in der Regel Honig bezeichnet, ist, dass die Zeugnisse einer erfolgreichen Bienenzucht sehr gering sind. Während im Alten Ägypten Bienen und Honig in Kunst, Kult und Verwaltungstexten stark präsent sind (vgl. CQ 2/2014) und es im Hethiterreich bereits um 1500 v.C. Gesetze gab, die

Strafen für den Diebstahl von Bienenvölkern festlegten (J. Friedrich, *Die Hethitischen Gesetze*, 1959, 44-47, § 91-92), sind in Mesopotamien Erwähnungen der Honigbiene sehr selten. Meistens sind sie in lexikalischen Texten zu finden und entbehren somit eines Kontextes, und auch in der bildenden Kunst sind Darstellungen von Bienen kaum zweifelsfrei durch den Bildzusammenhang gesichert.

Angesichts dieser spärlichen Quellenlage ist die etwas prahlerische Steleninschrift des Samašrešusur aus der Mitte des 8. Jhs.v.C. umso wertvoller: «Ich, Samašrešusur, Statthalter des Landes Suḫu und Mari, habe Bienen [wörtl.: Summerinnen], die Honig [lal] sammeln [und] die seit meinen Vätern und Vorfahren niemand gesehen hat und sie zum Land Suḫu nicht hat herunterbringen lassen – ich habe sie vom Gebirge der Ḫabḫa-Leute herunterbringen lassen und habe sie in den Gärten der Stadt Algabbaribani heimisch gemacht. Honig und Wachs bringen sie zusammen. Das Auskochen des Honigs und des Wachses beherrsche ich und die Gärtner können es auch.» (Volk, *Imkerei*, 281-2; WVD OG 4 (1903), Tf. 5, iv 13-16, v 1-5).

Schenken wir dieser Inschrift glauben, so wurde die Imkerei in der Euphrat-Ebene bei Mari vor der Zeit Samašrešusurs, zumindest soweit die Erinnerung zurückreichte, nicht

praktiziert, während hingegen das im Gebirge heimische Volk der Ḫabḫa auf eine Tradition der Bienenzucht zurückblicken konnte. Dass Honig im Bergland hergestellt wurde, wird auch durch die ungefähr zeitgleiche Prunkinschrift Sargons II., in der «weisser Honig [lal-la-ru]» als ein «Produkt der Berge» beschrieben wird, belegt (CAD L, 48; H. Winkler, *Die Keilschrifttexte Sargons*, 1889, 133, Nr. 170). Die gebirgigen Gegenden im Norden und Westen scheinen – auch heute noch – wegen dem vielfältigeren und länger andauernden Trachtangebot für die Bienenhaltung geeigneter zu sein als das Zweistromland, das im Sommer eine lange Trachtlücke aufweist, in der die Bienen gefüttert werden müssen. So wird Samašrešusurs Ansiedlungsversuch wohl eher die Ausnahme als die Regel gebildet haben. (Volk, *Imkerei*, 279–80, 284–5, 290).

Möglicherweise war Honig grösstenteils eine Importware, während der ebenfalls *lal/dišpu* genannte Dattelsirup lokal hergestellt wurde, da die klimatischen Bedingungen Mesopotamiens für den Anbau von Dattelpalmen bestens geeignet waren (RIA, Bd. 2, 196). Es scheint also doch so, dass aus Nanna-Suens Obstanlagen in Ur Dattelsirup und nicht Ho-

früchte, hingegen nur gelegentlich *lal/dišpu* benutzt wurde.

Die «süssen Kuchen» (*inda₃ gug₂/kukku*), die Enlil seinem Nanna bringen lässt, waren eine Art Früchtebrot, das in der Regel mit Datteln gesüsst wurde (Hagan Brunke, *Essen in Sumer*, 2011, 132–136). Für die Degustation in der Galerie habe ich «einfaches» *inda₃ gug₂* sowie die «Luxusversion» *inda₃ gug₂ gu-la* gebacken.

«Einfaches» *inda₃ gug₂*

1.0.0.0 *zi₃-KAL gur* (300 l Emmermehl), 0.0.5.5 *zu₂-lum* (55 l Datteln), 45 *sa gi* (45 Bündel Rohr), *inda₃ gug₂ gal-še₃* ([für] grosse Brot-Kuchen)

Ausgehend von einer sargonischen Grössenangabe für *inda₃ gug₂* errechnete Brunke, dass die einzelnen Früchtebrote jeweils aus 1/4 oder 1/5 Liter Mehl gemacht wurden. Da in den Zutatenlisten jeweils auch die benötigte Brennstoffmenge angegeben wird, kann man davon ausgehen, dass *inda₃ gug₂* gebacken wurde. Für einen *inda₃ gug₂* Brot-Kuchen verknetet man folglich 250 ml Vollkorn-Emmermehl und 45 ml feingeschnittene Datteln

zutaten des *mirsu*. Hinzu konnten weitere Zutaten wie getrocknete Früchte, Gewürze (Koriander, Kreuzkümmel und Knoblauch), Käse und Honig kommen. Da *ninda* Brot bedeutet, schlug Bottéro vor, dass *ninda.a.dé.a/mirsu* möglicherweise eine Art Kuchen war. (Jean Bottéro, *Textes culinaires Mésopotamiens*, 1995, 22–23). Brunke hingegen fand in den Ur-III-Quellen vollständige Zutatenlisten, die kein Mehl aufwiesen. Da nichts auf eine Zubereitung unter Hitzeeinwirkung hindeutet, aber ein Text einen «Stössel für [die Herstellung von?] *NIG₂-i₃-de₂-a*» auführt, erachtet es Brunke für möglich, dass das Gericht einfach eine Paste war, die als Brotaufstrich diente (Brunke 200–209). Beim *PAD sag si₃-ga*, das aufgrund seiner Zutaten wie eine «Luxusversion» des *NIG₂-i₃-de₂-a* erscheint, könnten die Zeichen *sag si₃-ga* «sorgfältig dargereicht» bedeuten. Das Gericht wäre demnach eine reichhaltige «Süssigkeitenplatte» (Brunke 209–211).

Für unser mesopotamisches Dessertbuffet habe ich *mirsu* in diesen drei «Aggregatzuständen» (in Einzelteilen, als Paste und als Kuchen) dargeboten, wobei die Süssigkeitenplatte mit Abstand am meisten Anklang fand.



PAD sag si₃-ga als Süssigkeitenplatte.

nig gewonnen wurde. Wenn hingegen in den Verwaltungstexten aus dem Palast in Mari *lal/dišpu* erwähnt wird, der von hohen Beamten oder Herrschern aus Gegenden im Norden und Nord-Westen dem König gesandt wurde, darf man annehmen, dass es sich hier tatsächlich um Bienenhonig handelte (ARM 7, Kommentar, 261–2). In der Mehrzahl der Fälle lässt sich jedoch aufgrund des fehlenden Kontextes nicht feststellen, welchen Süsstoff *lal/dišpu* bezeichnete. Es ist durchaus möglich, dass ein gewisser Pragmatismus herrschte und einfach das gerade vorhandene Produkt, sei es Honig oder Dattelsirup, verwendet wurde.

Anders als im Alten Ägypten, wo sich Honiggebäck grosser Beliebtheit erfreute (CQ 2/2014), kann aus den mesopotamischen Verwaltungstexten – Rezepte sind keine überliefert – geschlossen werden, dass zum Süssen von Brot und Kuchen vor allem Trocken-

mit etwas Wasser zu einem Teig und bakt ihn in der Glut oder bei 200 °C für ca. 30 Minuten. Das kompakte, leicht süssliche Brot passt hervorragend zu weichem Ziegenkäse.

Inda₃ gug₂ gu-la

Je 100 ml von zwei guten Mehlsorten, je 30 ml geklärte Butter, geriebener Käse und Rosinen sowie 100 ml feingeschnittene Datteln mit etwas Wasser zu einem Teig verkneten. Optional kann etwas Sauerteig mit eingearbeitet werden, so dass das Früchtebrot etwas luftiger wird. Wie das «einfache» *inda₃ gug₂* backen.

Eine Süssspeise, die möglicherweise Honig enthielt, wurde auf akkadisch *mirsu* genannt, auf sumerisch *ninda.i.dé.a* oder *NIG₂-i₃-de₂-a*. Bottéro, der vorwiegend mit Quellen aus dem akkadischen Mari arbeitete, ermittelte Mehl, Fett und Datteln als die Grund-



NIG₂-i₃-de₂-a-Paste

Butterschmalz, Käse, Datteln und Rosinen im Verhältnis 3:1:9:1 zerstampfen bis eine streichfähige Paste entsteht.

PAD sag si₃-ga als Süssigkeitenplatte

Folgende Zutaten in Schälchen anrichten: 0.0.0.2 *i₃-nun* (2 l Butterschmalz), 0.0.0.0_20 *lal₃* (1/3 l Honig), 0.0.0.4 *zu₂-lum saga₁₀* (4 l gute Datteln), 0.0.0.4 *ga-ara₃* (4 l Käse), 0.0.0.4 ^{ges} *ge₆* [*gepar*] *had₂* (4 l getrocknete *gepar*-Früchte), 0.0.0.4 ^{ges} *hašhur had₂* (4 l getrocknete *hašhur*-Früchte), 0.0.0.4 ^{ges} *geštin [had₂]* (4 l getrocknete Weinbeeren), 0.0.0.4 ^{ges} *nu-ur₂-ma* (4 l Granatäpfel), 01 ^{ges} *peš₃ 06 kuš* (1 Schnur [mit aufgefädelten getrockneten] Feigen [von] 6 Ellen [Länge]), *PAD sag si₃-ga-bi 02-am₃* ([für] zwei Portionen *PAD sag si₃-ga*)

Gebackenes *ninda.i.dé.a/mirsu*

Die Zutaten des *PAD sag si₃-ga* mit ca. derselben Menge Mehl, Wasser und Sauerteig vermengen, wie *inda₃ gug₂* backen.

Highlight

Wes Geistes Kind bin ich?

Ein Gesicht, zwei Menschen – zur Beurteilung eines kaiserzeitlichen Bildnisses

Von Martin Flashar



RÖMISCHER PORTRÄTKOPF. H. 28 cm. Marmor. Römisch, um 250 n.C. Umarbeitung eines Kopfes des Alexander Severus. Preis auf Anfrage

Ein imposanter Marmorkopf steht vor der Betrachterin. Auf den ersten Blick ist klar: Es handelt sich um das Bildnis eines Mannes der fortgeschrittenen römischen Kaiserzeit, die geritzte Kurzhaar- und Bartfrisur und die Augenbildung weisen in das 3. Jahrhundert nach Christus.

Doch wenn alles nur so einfach wäre! Wer ist dargestellt? Und wie kann das Werk datiert werden? Da beginnen die Schwierigkeiten. Denn das vermeintlich stimmige Erscheinungsbild des Kopfes wird durch einige wesentliche Details gestört: So stutzt man vor allem angesichts der Reste zweier eingerollter längerer Haarlocken vor beiden Ohren, am deutlichsten auf der rechten Seite. Das passt gar nicht zu dem Kopf, es kann aber keine sekundäre Zutat sein (die machte keinen Sinn), es muss sich um einen übrig gebliebenen Rest der ursprünglichen, der ersten Version dieses

Bildnisses handeln. Und erst die großen Ohren selbst, weit vorkragend am Hinterkopf, die eben der Erstfassung angehören, um die herum «abgearbeitet» wurde und dann im Zuge der Volumenreduktion das neue Porträt entstand.

Zur Praxis der kaiserzeitlichen römischen Porträtkunst zählt häufig die Umarbeitung und so gleichsam «Zweitnutzung» eines vorhandenen Werkes. Die Forschung hat das verstärkt seit den 1970er Jahren untersucht. Hier taten sich vor allem die Archäologen Hans Jucker, Marianne Bergmann, Klaus Fittschen und Paul Zanker durch wegweisende Beobachtungen hervor. Solche Umarbeitungen betreffen oft Kaiserbildnisse: Aus Herrscher A wird flugs Herrscher B gestaltet – und zwar dann, wenn der vormalige nicht nur abgetreten war, sondern zugleich auch ex post per Senatsbeschluss der sogenannten *Damnatio Memoriae* anheimfiel, einem juristisch sanktionierten kollektiven Vergessensbefehl. Daneben existieren Umarbeitungen privater

Porträts dann, wenn es sich «lohnte», also bei qualitativollen Arbeiten in kostbarem Material, etwa aus dem Umfeld der senatorischen Oberschicht.

Die langen Locken vor dem Ohr des Kopfes der Cahn AG weisen vielleicht zurück auf die Modefrisuren der Antoninen. Da aber die Vorgängerporträts meist nicht allzu lange zurücklagen, bis man sie weiterverwendete, gilt es, zunächst die Zweitfassung zu datieren. Dabei darf die kurze Haar- und Barttracht mit der hohen Stirn und den angedeuteten Geheimratsecken nicht fehlleiten: Dieses motivische Äußere fand während des gesamten dritten Jahrhunderts Nachahmer. Ein sicheres Indiz liefern die schematisch einschneidenden Ritzungen in die Oberfläche der Haarkappe. Das hat mit der eher weichen, sogenannten *a penna*-Technik severischer Zeit, bei der die Strähnen federartig modelliert sind und sich oft

schuppenartig überlappen, nichts zu tun – die Mitte des Jahrhunderts ist mindestens erreicht.

Vom ursprünglichen Kopf blieben neben Teilen des Gesichts wohl die Augen. Deren Ausführung erinnert an den Kaiser Pupienus (reg. 238 n.C.), wobei das Bildnis des 70-jährigen Herrschers durch die Alterszüge abweicht. Bei Pupien trifft man gleichfalls auf eingewendete Locken vor dem Ohr; dies bietet ebenso der (zu) junge Elagabal (reg. 218 bis 222 n.C.). Doch: die ovoide Kopfform, Augen- und Mundbildung, die Physiognomie insgesamt – alles dies entspricht sehr deutlich dem Bildnis des Severus Alexander (reg. 222 bis 235 n.C.).

Die Sache ist also kompliziert. Das Ausgangsportrait kann nur ein Severus Alexander gewesen sein. Auch bei ihm sehen wir gelegentlich solche Locken am Ohr, vor der Wegnahme der Haarkappe kragten sie nicht so stark heraus. Das Stiftloch über der Stirnmitte gehört vermutlich zur Erstversion, vielleicht war ein Metallkranz aufgesetzt. In der Neufassung entstand das private Bildnis eines ambitionierten Aristokraten. Dieser gab es nicht vor 250 n.C. in Auftrag, das beweisen die Stilzüge. Und der Dargestellte mochte sich auf diesen gewichtigen und bis in die Spätantike populären Kaiser bezogen wissen, der nach seinem Sturz der *Damnatio Memoriae* anheimfiel, aber bereits 238 n.C. rehabilitiert und vergöttlicht wurde.

Diffizil sind archäologische Befunde oft. Auch dieser faszinierende und qualitativolle Porträtkopf gibt sein Geheimnis noch nicht in Gänze preis.

Impressum

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

Redaktion
Jean-David Cahn
Yvonne Yiu

Autoren
Jean-David Cahn
Martin Flashar
Ulrike Haase
Gerburg Ludwig

Clément Thibault
Yvonne Yiu

Fotos
Niklaus Bürgin
Christian von Faber-Castell
Renato Ghiazza
Ulrike Haase
Yvonne Yiu

Gestaltung
Michael Joos
Yvonne Yiu

Druck
Druckerei Deiner
www.druckerei-deiner.de