

# «Das Gipserne Zeitalter» – Zur historischen Bedeutung der Basler Skulpturhalle

Von Tomas Lochman



Abb. 1: Die Parthenonausstellung in der Skulpturhalle (nach der Renovation der Halle im Jahre 2006).

Zu den Basler Museumshäusern mit internationaler Ausstrahlung zählt auch die Skulpturhalle mit ihren über 2000 Gipsabgüssen antiker Skulpturen. Diese Besonderheit ist aber nur Wenigen wirklich bewusst. Das hängt wohl damit zusammen, dass während fast den gesamten 20. Jhs. der Gipsabguss als ein zwar didaktisch nützlich, materiell aber wertloses Material geringgeschätzt wurde. Im 19. Jh. war die Wertschätzung von Kopien eine völlig andere. Damals hatte man in praktisch allen europäischen Universitätsstädten grosszügig konzipierte Abguss-Sammlungen angelegt. Die Gypsotheken stellten gleichsam einen Höhepunkt der in der Renaissance entfachten Begeisterung für Antikenabgüsse dar. Seit dem 15. Jh. spielte der Gipsabguss nämlich eine stetig wichtigere Rolle bei der Nachahmung, Erforschung und Verbreitung antiker Skulpturen. Erste kleinere Abguss-Sammlungen legten zunächst einzelne italienischer Künstler in ihren Ateliers zu Übungs- und Modellzwecken an. Vom 17. Jh. an stellten die führenden Kunstakademien in steigendem Umfang und mit zunehmend anspruchsvolleren kulturpolitischen Zielsetzungen Gipsabgüsse als Vorlagensammlungen für angehende Künstler zusammen. Und mit dem ausgehenden 18. Jh. traten die Abgüsse schliesslich auch in den Dienst der einsetzenden archäologischen Wissenschaft und der Bildung des Bürgertums.

Aufgrund dieser historischen Entwicklung erfüllten die Gipsabguss-Sammlungen im 19. Jh. eine dreifache Aufgabe: Sie dienten dem Künstler zur Übung, dem Gelehrten zum Studium, dem Bürger zum Kunstgenuss.



Abb. 2: Die Vorläuferin der Skulpturhalle: Die erste Basler Abguss-Sammlung im «Skulpturensaal» des Museums an der Augustinergasse zwischen 1849 und 1886.

Genau diese drei Kernaufgaben hatte man in Basel vor Augen, als man zur Eröffnung des alten Museums an der Augustinergasse im Jahre 1849 einen eigenen Abguss-Saal einrichtete, aus welchem sich später die Skulpturhalle entwickeln sollte (Abb. 2). Nicht wenige Zeitgenossen gaben der Gipskopie den Vorzug vor dem Marmororiginal, weil die schneeweissen Gipse die plastischen Qualitäten besser und schöner erscheinen liessen als die verwitterten Originalstatuen. Eindeutiger

als die ästhetischen Argumente sind die praktischen Vorteile einer Gipsammlung: In einer reich bestückten Abguss-Sammlung kann man die besten und wichtigsten Statuen aus aller Welt zusammentragen, gezielt Lücken schliessen oder umgekehrt schwerpunktmässig umfassende Vergleichsreihen bilden – ja mehr noch: Man kann verstreute Fragmente wieder zu einem Ganzen zusammenbringen und Rekonstruktionen versuchen.

Es war nur folgerichtig, dass führende Skulpturforscher des späten 19. Jhs. wie etwa Adolf Michaelis in Strassburg, Gerhard Treu in Dresden oder Wilhelm Klein in Prag ihre Forschungen in den von ihnen betreuten universitären Abguss-Sammlungen mit rundplastischen Rekonstruktionen unterlegten. In Dresden hatte Treu die ersten Rekonstruktionen der beiden Giebelgruppen vom Zeustempel in Olympia an deren Abgüssen erprobt, bevor diese dann an den Originalfragmenten im Museum von Olympia vorgenommen wurden. Darüber hinaus nutzte Treu Abgüsse für Forschungen zur ursprünglichen Polychromie antiker Skulpturen, indem er ausgesuchte Abgüsse farbig fassen liess.

Es ist ebenso bezeichnend wie bedauernd, dass solche fruchtbaren Projekte im 20. Jh. lange keine Fortsetzung fanden. Zu sehr hatten das ästhetische Dogma des fragmentierten weissen Marmors und die Abwertung der Kopie sowohl Rekonstruktionen wie auch die Polychromieversuche aus dem Fokus der Forschung verdrängt. Insofern ist es umso bemerkenswerter, dass Ernst Berger, der erste Direktor des 1961 gegründeten Basler Antikenmuseums, die damals dem Antikenmuseum eingegliederte Skulpturhalle für wissenschaftliche Rekonstruktionen nutzte. So gelang ihm 1964 die einmalige Wiedergewinnung der hellenistischen Achill- und Penthesilea-Gruppe (Abb. 3). Von dieser einst in Pergamon stehenden Bronze-Gruppe hatten sich nur vereinzelte römische Marmorkopien erhalten und diese erst noch in isolierten Bruchstücken. Indem Berger die jeweils aussagekräftigsten Fragmente an ihren jeweiligen Standorten abformen liess, hatte er genügend Material beisammen, um die Gruppe mit Hilfe eines Bildhauers in Gips zusammenfügen zu können. Diese Leistung

hat Berger später mit den Rekonstruktionen zahlreicher polykletischer Statuentypen und vor allem mit der beinahe vollständigen Zusammenführung der ebenfalls auf mehrere Standorte verstreuten Bauplastik des Athener Parthenons nochmals übertroffen (Abb. 1).

All diese Projekte machten aus der Skulpturhalle ein weltweit einzigartiges Abguss-Museum. Die Besonderheit kann man sich gerade in diesem Jahr, in welchem die Skulpturhalle wegen der ihr aufgedrängten Sparmassnahmen ihre Öffnungszeiten und Aktivitäten stark reduzieren musste, nicht genug in Erinnerung rufen.



Abb. 3: Achill- und Pentesilea-Gruppe. Ernst Bergers Rekonstruktion aus dem Jahr 1964 mit zusammengefügt Abgüssen von Fragmenten römischer Marmorkopien in diversen Museen: Kopf des Achill im Prado, Kopf der Pentesilea im Antikenmuseum Basel, Torso des Achill im Konservatorenpalast, Torso der Pentesilea im Museo Nazionale Romano. Skulpturhalle Basel, Inv. SH 1135A.



Tomas Lochman studierte Klassische Archäologie in Basel und promovierte über römische Kunst in Phrygien. Seit 1993 ist er Leiter der Skulpturhalle und seit 2013 Kurator im Antikenmuseum. Von 2000-2016 war er Präsident des «Internationalen Verbandes für die Bewahrung & Förderung von Abgüssen». Lochmans Forschungsschwerpunkte liegen in der antiken Skulptur (Griechenland, Rom und östliche Provinzen), der Rezeption der Antike in der Moderne und in der Geschichte der Abguss-Sammlungen.

## Meine Auswahl

# Kopf einer Paniska

Von Jean-David Cahn

Paniskan sind äusserst selten dargestellt. Der Typus wird kurz nach 400 v. Chr. entstanden sein, möglicherweise etwa zur selben Zeit als der Künstler Zeuxis die Taurinen geschaffen hat. Unsere reizende Paniska, die wohl um die Zeitenwende entstand, dreht ihr Köpfchen leicht nach hinten und lächelt mit geöffnetem Mund dem Betrachter entgegen. Ihre Züge sind noch mädchenhaft, doch ist das Gesicht trotz seiner Kindlichkeit weiblich idealisiert. Auf der Stirn deuten diskrete Buckel die Hörner an und ihre geschürzten Lippen zeigen blanke, spitze Zähne, so dass alle Elemente, die ein Paniska kennzeichnen, vorhanden sind. Ihr dichtes, lockiges Haar wird nach hinten geführt, wo es zu einem nicht mehr vorhandenen Dutt zusammengebunden wurde.

Der Marmor ist feinkristallin, von hoher Qualität, mit leichten Verfärbungen. Wahrscheinlich stand sie als vollständige Paniska in einem römischen Stadtgarten und evozierte eine ländliche Idylle in der geordneten Welt des Atriums. Stadtgärten wurden oft mit Elementen aus der Natur geschmückt, zum Beispiel Schwäne, Häschen, Nymphen, Satyrn und panische Wesen, um eine andere, glückliche Daseinsebene hervorzurufen.

Ich habe die Skulptur in Frankreich erworben. Sie stammt aus dem Nachlass des bekannten Bildhauers Paul Dubois (1829-1905), der sie zu Recht bei sich hatte, denn bei längerer Betrachtung manifestiert sich die äusserst sensible, elegante Gestaltung der Oberfläche. Die in Gips ergänzte Nasenspitze wie auch den etwas kühlen, klassizistischen Sockel aus dem 19. Jh. haben wir belassen, weil das Ganze damit zu Einem wird und diese Zusätze auch repräsentativ sind für die Zeit, in der das Stück gesammelt wurde.

Paniskan sind Gefährtinnen des Pan und schwierig zu definieren. Sie haben ein ausgeprägtes erotisches, stets heterosexuelles Verhalten und helfen den Göttern bei Symposien. Sie sind wohl am ehesten als weibliches Pendant zur robusten sexuellen Natur des Pan zu verstehen.



KOPF EINER PANISKA. H. 16,5 cm. Marmor. Römisch, spätes 1. Jh. v. Chr. - frühes 1. Jh. n. Chr. CHF 34'000

Auf jeden Fall wird hier auf subtile Weise etwas sehr Reizvolles suggeriert. Ich kann mir vorstellen, dass der Bildhauer Dubois grosse Freude an diesem Stück, das bei ihm zu Hause oder im Atelier stand, hatte.

## 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  
Tomas Lochmann  
Gerburg Ludwig  
Yvonne Yiu

Fotos  
Niklaus Bürgin  
Ulrike Haase

Gestaltung  
Michael Joos  
Yvonne Yiu

Druck  
Druckerei Deiner  
www.druckerei-deiner.de

# Ein Ohrhänger aus Troja

Von Cornelia Holzach

Eines der meist bewunderten und geschätzten Objekte der Sammlung des Schmuckmuseums Pforzheim ist ein zierlicher Ohrhänger, der seit 1977 in die antike Abteilung des Museums gehört (Abb. 1). Er wird auf die Zeit um 2200 v. Chr. datiert, möglicherweise auch älter, und stammt aus Kleinasien. Es ist zudem



Abb. 1: Ohrgehänge. L. 7,4 cm. Gold. Anatolien, Troja, um 2400-2200 v. Chr. © Schmuckmuseum Pforzheim, Inv. Nr. 1977/9. Foto: Günther Meyer

nicht unwahrscheinlich, dass er aus dem Umfeld Trojas kommt. Er ist besonders fein und kunstvoll gearbeitet und scheint wohl in einer sehr versierten Werkstatt gefertigt worden zu sein. Er besteht aus einem Körbchen mit Bügel, an dem mehrere Kettenstücke hängen. Wiederum an diesen sind dünne Blättchen beweglich und überlappend angebracht. Das Körbchen wurde aus Drähten gefertigt, die zu einer Spirale mit jeweils fünfeinhalb Umläufen gelegt und zum Oval zusammengedrückt wurden. Dann wurden an den vorstehenden Enden sechs Drähte zu einem massiven Bügel verschmolzen. Wohl erst jetzt wurden alle Drähte verlötet, die vier Bögen der beiden Ovale mit einer Schere abgeschnitten und das Ganze zu einer halbrunden Wiege, dem Körbchen, gedrückt. Auf der Seite der Drehanfänge sind zwei Reihen mit je sieben Rosetten aufgelötet. Diese bestehen aus je einer Mittelperle und aus einem Blechstreifen mit sie umkränzenden Blütenblättchen. Sie sind so angebracht, dass sie auf der Vorderseite des Ohrläppchens zu liegen kommen.

Am Scheitel des Körbchens sind zwei Leisten angebracht, an denen je sieben und fünf Ösen mit einem rechteckigen Drahtquerschnitt verlötet sind. In diese Ösen sind Kettenstücke eingehängt. Es handelt sich dabei um sogenannte Fuchsschwanzketten. Diese bestehen aus runden Ösen, die zunächst zu einer Acht gebogen und dann zu einem «U» umgeformt werden. In diese wird anschließend Öse für Öse ineinandergehängt. Die Ösen der kleinen Kettchen sind sehr dicht verbunden, sodass kaum Zwischenräume sichtbar sind. Trotzdem sind an ihnen die Blättchen aus dünnem Goldblech mit kleinen Ösen befestigt. In die kurzen Kettchen sind einfache lanzettförmige Blättchen derart gehängt, dass die breitere vordere Blattrihe gegen die hintere versetzt ist. Ebenso sorgfältig ist die Distanz der Doppelblättchen bemessen; denn jedes nächste wächst zwischen der Gabel des oberen hervor, sodass die Kettchen vollständig abgedeckt sind. Mit dieser schuppenartigen Anordnung entsteht einerseits eine strukturierte Goldfläche, die aber andererseits sehr geschmeidig und beweglich ist.

Die Raffinertheit von Komposition und Technik ist bei Betrachtung der frühen Entstehungszeit von besonderer Bedeutung. Es gibt Parallelen zum frühbronzezeitlichen anato-

lisch-kykladischen Goldschmiedehandwerk, das auch Verbindungen zu den Hochkulturen des Zweistromlandes hatte. Eine weitere Parallele stammt aus den von Schliemann entdeckten Schätzen, die Troja II g (Blegen), beziehungsweise Troja II Mitte (Korfmann) zugeschrieben werden, jener «verbrannten Stadt» also, für deren Zerstörung Schliemann anfangs die Griechen verantwortlich machte, die aber rund tausend Jahre vor dem Zug der mykenischen Helden unterging. Die Elemente des Aufbaus unseres Ohrschmucks kommen hier wieder vor.

Noch genauer lässt sich der Ohrschmuck aber in die Nähe des «Schliemann-Schatzes» (Abb. 2) verorten durch eine Vergleichsanalyse des Goldes. 2009 wurden wir vom Museum für Vor- und Frühgeschichte der Staatlichen Museen zu Berlin darauf angesprochen, unseren



Abb. 2: Sophia Schliemann mit dem «Grossen Gehänge», das von ihrem Mann, Heinrich Schliemann, in Troja ausgegraben wurde. Foto ca. 1874.

Ohrschmuck als Referenzobjekt für eine analytisch-herstellungstechnische Untersuchung zur Verfügung zu stellen. Ausgangspunkt waren einige wenige goldene Schmuckteile aus dem Fundus des Schliemann-Goldes aus Troja, die nach dem Abtransport durch die Sowjetarmee Ende Juni 1945 aus unbekanntem Gründen in Berlin verblieben sind.

## Meine Auswahl

# Ein sabäischer Kopf

Von Jean-David Cahn

Die samtene, transluzide Oberfläche des Alabasters, die – wie die menschliche Haut – das Licht teilweise durchlässt und so eine subtile Lebendigkeit erhält, verleiht diesem sabäischen Kopf eine eindringliche aber zugleich schwer fassbare Präsenz, zu der auch die stilisierten Gesichtszüge, die sich an Horizontale und Vertikale orientieren, beitragen. Die plastisch leicht hervortretenden Augen, die ursprünglich bemalt waren, die längliche Nase mit leicht gerundetem Nasenrücken, der auffällig kleine Mund und die leicht überdimensionierten Ohren, wie auch die blockhafte Form von Kopf und Hals sind in ihrer schematischen Reduktion starke visuelle Zeichen, die von einem geheimen, verschlossenen Innenleben zu sprechen scheinen. Gewiss, dies ist ein modernes Erleben dieser über 2000 Jahre alten Kunst, beeinflusst durch Seherfahrten mit den Skulpturen von Brancusi und Modigliani. Aber gerade darin liegt die Faszination der antiken Kunst – dass sie immer wieder neu zu uns sprechen kann.

Unser Kopf stammt wohl aus einem sepulkralen Kontext, wie auch die meisten aus Alabaster und Kalkstein gefertigten Statuen, Büsten und Köpfe, die leitmotivisch die altsüdarabische Kunst durchziehen. Die Nähe und Ferne, die er ausstrahlt, ist für eine Darstellung eines Menschen an der Schwelle von Dies- und Jenseits überaus passend. Die grobe, aber deutlich sichtbare Glättung an der Halsunterseite weist darauf hin, dass Kopf und Hals von Anfang an als Statuenausschnitt konzipiert waren. Entsprechende Beispiele sind aus der Nekropole von Ma'rib (Friedhof des Awam) bekannt. Dort wurden die Büsten jeweils in den oberen Teil einer Grabstele aus Kalkstein eingelassen, mit Gips fixiert und von einer am oberen Stelenrand angebrachten Namensinschrift bekrönt.

Diese beeindruckende Plastik aus einer Bonner Privatsammlung wurde 1987 in der Ausstellung «Jemen: 3000 Jahre Kunst und Kultur des glücklichen Arabien» im Staatlichen Museum für Völkerkunde München gezeigt.



KOPF EINES MANNES. H. 35 cm. Alabaster. Südliches Arabien, sabäisch, 3 Jh. v. Chr. CHF 28'000

Diese Untersuchung wurde im Curt-Engelhorn-Zentrum für Archäometrie in Mannheim durchgeführt, begleitet vom damaligen Leiter der deutschen Troja-Grabung, Prof. Ernst Pernicka, und dem Leiter der Restaurierungswerkstätten der Berliner Museen, Hermann Born. Sie erfolgte an der Oberfläche des Ohrgehänges im Rasterelektronenmikroskop mit angeschlossener Elektronenstrahlmikroanalyse und einem energiedispersiven Röntgenspektrometer, dem damals modernsten und genauesten Materialanalyseverfahren.

Die Auswertungen ergaben, dass die wenigen Goldteile, die nachweislich von dem Schlie-

mann-Gold stammen, und der Pforzheimer Ohrschmuck eine nahezu perfekte Übereinstimmung in Material und Technik aufweisen. Dies bedeutet, dass sowohl die Goldminen als auch die Goldschmiedearbeit eng verwandt, wenn nicht identisch sind. Für uns war diese Möglichkeit der genauen Untersuchung ein Glücksfall, denn diese sehr kostenintensiven Untersuchungen können im Normalfall nicht durchgeführt werden und sind nur Stücken von besonderer Bedeutung oder bei erheblichen Zweifeln an ihrer Echtheit vorbehalten. Unabhängig von seiner stilistischen und materialtechnischen Zuordnung und Analyse ist dieser Ohrhänger in seiner Zartheit und feinen Formgebung ein wunderbares Beispiel früher Goldschmiedekunst. Ein kleiner Wermutstropfen sei noch beigegeben: Das Schmuckmuseum kann nur einen Hänger sein eigen nennen, das ehemalige Paar wurde getrennt, und das Pendant befindet sich in einer Privatsammlung – nur einmal 2001 zur großen Ausstellung «Troja: Traum und Wirklichkeit» waren sie wieder vereint.

Nachweise: K.R. Maxwell-Hyslop, *Western Asiatic Jewellery c. 3000-612 B.C.*, London 1971. G.F. Bass, *Expedition 8* (1966) 29-36. R.A. Higgins, *Greek and Roman Jewellery*, London 1961. Bericht des Curt-Engelhorn-Zentrums für Archäometrie, Mannheim, Tübingen 2009. Korfmann, Manfred in: *Troja: Traum und Wirklichkeit*, Stuttgart 2001, S. 373ff.



Cornelia Holzach wurde in Reutlingen geboren. Nach einer Ausbildung zur Goldschmiedin in Pforzheim studierte sie Schmuckdesign an der Fachhochschule Pforzheim, anschließend Kunstgeschichte in Karlsruhe. Beruflich war sie u.a. als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule Pforzheim und am Museum für angewandte Kunst Wien tätig. Sie ist seit 1997 Mitarbeiterin am Schmuckmuseum Pforzheim und seit 2005 dessen Leiterin.



Abb. 3: Selten ist anatolischer Schmuck des 3.-2. Jt. v. Chr. auch im Kunsthandel anzutreffen, wie z.B. diese Goldohrringe, L. 5,6 cm, die von der Galerie Cahn verkauft wurden.

# Das Eigene und das Fremde

Von Frank Hildebrandt



Sog. Perser- / Eurymedon-Kanne; Oinochoe Form VII, Umkreis des Triptolemos-Malers, attisch-rotfigurig, um 465/0 v.C. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.

Europa steht in den kommenden Jahren vor gewaltigen Herausforderungen! Der Wandel zu Wissens- und Dienstleistungsgesellschaften, eine rasante Globalisierung, nahezu ungehinderte Kommunikation, Finanzkrisen und Spekulationsblasen, ökologischer Raubbau und neue Dimensionen des Terrors haben die letzten Jahrzehnte geprägt. Terror, Konflikte und Kriege erinnern und ermahnen uns daran, wie fragil das Weltgefüge ist. Ausdruck und Konsequenz dieser Unsicherheiten sind unter anderem die Migrationsbewegungen, die aktuell Menschen aus Afrika und dem Nahen Osten zu uns führen.

In welcher Weise Menschen von oder aus der Geschichte lernen, sei dahingestellt, doch können das Wissen um Geschichte und das Studium materieller Zeugnisse der Vergangenheit in vielfältiger Weise als Spiegel unseres Alltags dienen, indem wir lernen, Ge-

meinsamkeiten und Unterschiede zu erkennen und zu benennen. Die visuelle Sprache und die literarischen Hinterlassenschaften der Griechen und Römer stellen eine schier unerschöpfliche Quelle dar, die ein besonderes Augenmerk auf das Verhältnis vom Eigenen zum Fremden legt. Dies ist umso interessanter, als unser ethischer Wertekanon noch heute in wesentlichen Teilen auf den philosophischen Konzepten der Alten Griechen fußt.

Wie definieren sich die Griechen? Stark vereinfacht sind es vor allem die gemeinsame Sprache – im Gegensatz zu den *bárbaroi* – sowie Religion und Mythen, die identitätsstiftend wirken. Als Beispiele mögen der sog. Schiffskatalog der Ilias, der nicht nur eine Aufzählung von Truppenkontingenten ist, sondern den Zusammenhalt und das Machtgefüge zur Zeit seiner Entstehung beschreibt, und der panhellenische Heros Herakles die-

nen. Je weiter ihn seine Taten und Reisen an den Rand der den Griechen geläufigen Welt führten, desto skurriler wurden die Gegner, mit denen er es zu tun bekam, etwa dem dreileibigen Geryoneus im Westen.

Bis ungefähr 700 v.C. lag die griechische Welt an der Peripherie der Hochkulturen des Alten Orients und Ägyptens, und anfangs wurden Anregungen, Techniken, Produkte, Motive und ikonografische Elemente übernommen und den eigenen Bedürfnissen und Vorstellungen angepasst. Ende des 6. Jh.v.C. änderte sich dies radikal: Die militärische Konfrontation und der Sieg über die Perser führten in der Klassik zu einer Abgrenzung und verstärkten das Bewusstsein einer gemeinsamen kulturellen Identität. Den Nicht-Griechen wurden Laster wie überbordender Luxus, Verweichlichung, Mangel an Selbstkontrolle und despotisches Verhalten angedichtet.

Ein bedeutendes Zeugnis ist die sog. Perser- oder Eurymedon-Kanne, die seit nunmehr 35 Jahren der Öffentlichkeit im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg zugänglich ist. Vermutlich ist die Darstellung mit einem Theaterstück zu verbinden und nimmt auf ein historisches Ereignis Bezug. Seite A zeigt einen nackten Griechen mit Spitzbart, vor der Brust verknötetem Mantel und ausgestrecktem linken Arm im Laufschrift. Mit der Rechten hält er seinen Phallos. Auf Seite B ist ein vorgebeugter Orientale mit Hosentrikot, über den Arm gehängten Gorytos und Mütze zu sehen, den Betrachter frontal anschauend und beide Arme zum Kopf erhoben.

Der Vasenmaler spielt auf Seite A mit einem von Liebesverfolgungen oder laufenden Kriegen bekannten Motiv, unerwartet ist dagegen das Verhalten des Orientalen. Ausgehend vom Mund des Griechen verläuft die Inschrift «Ich bin Eurymedon. Nach vorne gebeugt».

Am kleinasiatischen Fluss Eurymedon siegte vor 465 v.C. eine griechische Flotte und Armee unter dem Befehl des Athener Strategen Kimon über die Perser – ein letzter Sieg in einem langwierigen Konflikt. Der Sieg wird brutal und erniedrigend inszeniert: Der Grieche trachtet danach, den Perser sexuell zu missbrauchen. Doch setzt man so einen Sieg ins Bild? Wohl kaum! Kimon stammte mütterlicherseits aus Thrakien, war also kein vollwertiger Grieche. Das Fremde dient als Rechtfertigung seiner Tat und entlarvt ihn zugleich als ruchlos. Wo wird die Karikatur zum Vorurteil? Kimon wurde schließlich per Ostrakismos aus Athen verbannt.



Dr. Frank Hildebrandt studierte Klassische Archäologie, Alte Geschichte sowie Ur- und Frühgeschichte und Archäologie des Mittelalters an den Universitäten Tübingen und Freiburg i. Br. Er promovierte 2005 bei Professor Dr. Volker Michael Strocka. Neben der Teilnahme an Ausgrabungen in Süddeutschland und Spanien führten ihn Forschungen u. a. nach Pompeji und Athen. Seit 2006 ist er Leiter der Antikensammlung am Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, seit 2013 zusätzlich für das Projektmanagement Ausstellungswesen zuständig.

## Neues aus der Forschung

# Eine neue Dimension der Lesbarkeit

## Synchrotronstrahlung fördert Buchstaben aus verkohlten Papyri zu Tage

Von Gerburg Ludwig



D. Delattre, C. Ferrero, V. Mocella (v.l.). bei der Vorbereitung der Phasenkontrast-Tomografie. © J. Delattre

Schwarze Buchstaben auf schwarzem Untergrund – das soll lesbar sein? Physiker, Chemiker, Computeranalytiker und Papyrologen aus Italien, Frankreich und Belgien haben das Unvorstellbare möglich gemacht. Seit einigen Jahren untersuchen sie mit hoch energiereichen Röntgenstrahlen völlig verkohlte, noch geschlossene Papyrus-Rollen. Ihr Hauptaugenmerk: Eine schadlose Entzifferung des geistigen Schatzes, ausgehoben 1752/1754 in der Villa dei Papiri in Herculaneum.

Wie gerieten die Papyri überhaupt in diesen Zustand? Ursache war der Ausbruch des Vesuvs in den Mittagsstunden des 24. August 79 n.C. Plinius der Jüngere – von Misenum im Nordwesten des Golfs von Neapel aus Zeuge des Geschehens – schildert ihn später in zwei Briefen an Tacitus (Plin.d.J., *epist.* 6, 16,5 ff.; 6, 20,9 ff.). Noch heute bezeichnet man einen solch explosionsartigen Ausbruch als Plinianische Eruption. Nach dem Regen aus Asche, Lapilli und Bimsstein raste Stunden später

der erste pyroklastische Strom – ein heisses Gemisch festen Gesteins mit Magma und Gas – als verheerende Glutwalze die Bergänge hinab. Sein erstes Ziel: Herculaneum. Viele Menschen bezahlten diese ca. 320°C heisse Welle mit ihrem Leben. Die enorme Hitze verkohlte die etwa 1800 Papyrusrollen in den Regalen eines kleinen Nebenraumes gleich am Hof der Villa bis ins Innerste. Die anschließende Konservierung übernahm wie bei anderen organischen Stoffen die meterhohe Schicht aus Schutt, Asche und erstarrtem, pyroklastischem Gestein, wegen zahlreicher Gaseinschlüsse auch als Tuff bezeichnet.

Die höchst fragilen Gebilde (das Gros heute in der Nationalbibliothek in Neapel) zogen immer wieder die Fachleute in ihren Bann. Beim Entrollen zerbrachen die dünnen Schichten. Die sogenannte Oslo-Methode der 80er Jahre sah die Fragmentierung zur Einzelprüfung dezidiert vor. Mikroskop und Digitalfotografie mit Multispektralfiltern ermöglichten die