

INHALT

Vorbemerkung

A. TONGEFÄSS in altertümlicher Technik

I. Der Töpferort Guellala auf Djerba

a Arbeiten mit der Töpferplatte

b Unterirdischer Lagerraum und Gefäßformen

II. Töpferinnen zwischen tunesischem Mogod und algerischer Kabylei

a Gebrauchsgerät und Zierat der Sedjenaner Irdenware

b Algerische Tongefäße

B. GRIECHISCHE BEZEICHNUNGEN in der tunesischen Töpferei

I. Die Johannisbrotbaumschote / KERAS als Farbstoff zur Bemalung von Tongefäßen

II. Der Töpferofen von Nefta mit Tasota-Querschnitt

III. Kanoun und Teméni

VORBEMERKUNG

Die soeben Ende November 1976 im ‚Hetjens-Museum, Deutsches Keramikmuseum‘, Düsseldorf, geschlossene Ausstellung ‚Keramik aus dem Mittelmeerraum‘ zeigte ‚Wasser-, Weingefäße und Öltrüge, wie sie in den Südprouvinzen der Mittelmeerländer vereinzelt, in N-Afrika generell noch benutzt werden, und wie sie früher in Europa überall in Gebrauch waren, ehe Wasserleitung, Glas, Blech und Plastik sie überflüssig machen‘ (Ausstellungsblatt). ‚Keramikurse mit historischem Hintergrund‘ führt Gustav Weiß in der Volkshochschule Zehlendorf (West-Berlin) durch: ‚Die Rekonstruktion von historischen Techniken der Keramik wurde in einem zweijährigen Turnus semesterweise gegliedert in Frühgeschichte/Antike, Islam, Ostasien und Altamerika. Parallel dazu läuft ein Kursus, der sich mit den Formen dieser Kulturkreise befaßt. In beiden Kursen werden Skripten über historische Typen und Techniken an die Hörer verteilt, in denen ein umfassender Überblick über diese Bereiche gegeben wird‘ (Volkshochschule Zehlendorf, Lehrplan Sept.–Dezember 1976, S. I–IV). Das Interesse von Ausstellungsbesuchern und aktiven ‚Freizeit- oder Abend-Töpfern‘ gilt in beiden unterschiedlichen Vorhaben deutscher Großstädte zur Erwachsenenbildung Form und Geschichte von Ton und Keramik gleichermaßen. Eine detaillierte Abhandlung zu Technik und Geschichte nordafrikanischer Tongefäße, die sich auch auf die von mir 1965 für das Museum für Völkerkunde (Abtlg.

Afrika) Berlin–Dahlem (West-Berlin) angekauften 400 Sammlungsstücke aus zehn Orten Tunesiens bezieht, bietet sich als Tunesischer Topos II demnach direkt an.

A. TONGEFÄSSE IN ALTERTÜMLICHER TECHNIK

I. Der Töpferort *Guellala* auf Djerba (Tunesien)

In der wichtigsten nachhomerischen Quelle, dem Libyschen Logos (IV 168 ff.), berichtet Herodot (484–424 v. Chr.) über die damals zweihundert Jahre zurückliegende Ansiedlung des Battos und seiner Griechen: „Nachdem Battos und seine Leute wieder auf der Insel angekommen waren und den Zurückgelassenen wieder zu sich genommen hatten, besiedelten sie von Libyen selbst die Stelle *gegenüber der Insel* namens *Aziris*, die nach beiden Seiten hin sehr schöne Täler einschließen und an deren gegenüberliegender Seite ein Fluß vorbeiströmt“. Bereits 613 v. Chr. war die Stadt Kyrene in der heutigen Kyrenaika (Libyen) von eben diesem Battos aus Thera als griechische Kolonie gegründet worden. Die Gründung ging also gleichzeitig mit derjenigen des heutigen Marseille, ebenfalls durch Griechen, vor sich. Schon seit damals, also rund 200 Jahre vor der geschichtlichen Bedeutung der Familie Barka, der Hanno und Hannibal angehören, hieß das umliegende Festlandplateau *Barka*. Mit diesem alten Landschafts- und dem (jüngeren) Familien-Namen hängen in der Gegenwart die Personennamen M'Bark als männlicher und M'Barka als weiblicher Vorname zusammen. Mit Vorliebe sind sie bei schwarzhäutigen Djeridbewohnern üblich.

In der von Herodot genannten Stadt *Aziris* haben wir es mit dem heutigen *Zarzis* zu tun, unmittelbar gegenüber der Insel Djerba, nach der gegenwärtigen Staatsgrenze Tunesiens gegen Libyen (S) zu gelegen, zwischen zwei Oasen, in denen die „sehr schönen Täler“ zu erkennen sind. Seit römischer Zeit ist *Zarzis* (*Aziris*) mit der Insel Djerba durch einen acht Kilometer langen Damm verbunden, den die Franzosen für den modernen Autoverkehr nur zu befestigen brauchten. Von *Zarzis* kommend, endet dieser Damm bei *Meninx*, an der Südostspitze der Insel Djerba. Von dort aus sehen wir in der benachbarten südwestlichen Bucht das heutige Töpferdorf *Guellala* auf Djerba.

Die nördlich bis auf 52 m Höhe ansteigenden höchsten Erhebungen der Insel sind die Tonlager, in denen der Ton aus unterirdischen Stollen abgebaut wird, wobei auch in der Gegenwart noch hin und wieder ein Töpfer sein Leben verliert. In *Guellala* also formen berberisch sprechende Töpfer Tongefäße in altertümlischer Technik. Ein Film „Töpferdorf *Guellala*“ der tunesischen Ethnologin Frau FERCHIOU (Tunis) hat mir auf dem IX. Internationalen Ethnologen- und Anthropologenkongreß (Chicago 1973) einige Bewegungsabläufe dieser altertümlischen Töpferkunst, die mir von meinem Einkauf 1964/1965 bekannt ist, wieder in Erinnerung gerufen.

a) Arbeiten mit der Töpferplatte (Bild 1)

Aus dem mit den nackten Füßen geschlämmten und gekneteten Tonteig dreht der

Töpfer dicke Wülste. Dabei sitzt er im unterirdischen Atelier hinter einem schrankenartigen Holzgestell auf einer schmalen Holzleiste, auf die durch die Tür, eine Öffnung in der Erdwand, genügend Licht hereinfällt. Ohne Rad und ohne Töpferscheibe formt der Töpfer aus den Tonwülsten zunächst die untere Hälfte eines Hohlgefäßes, der Gargoulette, jenem bauchigen Vorratsgefäß für Getreide von 50–100 Liter Fassungsvermögen. Den auf dem nackten Boden liegenden Tonklumpen, etwa 60 cm im Durchmesser, knetet er mit Armen und Händen so, daß ein halbrundes Gefäß von ca. 50 cm Höhe und ca. 40 cm Durchmesser entsteht. Diese hohle Tonkalotte stellt er zunächst auf den Boden seiner Höhlenwerkstatt. Er nimmt nun einen zweiten Tonwulst, rollt diesen, wie eine Hausfrau den Christstollenteig, in freier Hand glatt und geschmeidig. Danach holt er eine runde, feste Töpferplatte und stellt das erste Teilstück, das kalottenähnliche Gefäß auf sie. Auch diese Töpferplatte ist aus gleichem Ton, aber in getrenntem, früherem Arbeitsgang von ihm mit der Hand geformt worden. Sie wird *Geleb* genannt und muß in der Sonne getrocknet, danach im Töpferofen gebrannt werden und wieder einige Tage abkühlen, ehe sie gebrauchsfertig ist. Im Durchmesser ist sie etwas größer als der Boden des kalottenähnlichen Gefäßteiles, das nunmehr auf die Platte gesetzt wird. Auf der Oberseite mit Rillen versehen, läßt sie das daraufgesetzte Gefäß leichter haften. Auf der Inventarliste für das Museum für Völkerkunde Berlin vermerkte ich hierzu: „*Geleb* ursprüngliche Töpferscheibe“ (heute unterscheide ich begrifflich deutlicher: *Töpferplatte*) „mit gerilltem Muster, auf der die großen Gefäße gearbeitet werden: für jedes Gefäß wird eine neue ‚Scheibe‘ (also Platte) handgeformt. 50 cm Durchmesser“ (7. 7. 65, Inventarnummer 327). Hat der Töpfer nun auf eine solche Töpferplatte sein erstes Teilstück gestellt, nimmt er den zweiten, geschmeidig gekneteten Wulst von seinem hölzernen Arbeitsbrett. Mit Armen und Händen knetet er ihn, unter Anwendung seines gesamten Oberkörpers als Krafthebel, auf die untere Hohlform auf. Wie einen Wollfaden rollt er die ca. 8–10 cm dicke Tonwurst, in immer enger werdenden Kreisen auf. Dabei drückt er den Ton an die untere Hohlform stark an, knetet diese erneut mit der linken Hand und ringelt mit der rechten Hand gleichzeitig den Wulst darauf. Beide Teile drückt er mit Ellbogen und Unterarm zu einer Wand zusammen, wodurch sich beide Hohlformen zu einem einzigen Gefäß buchstäblich ‚entwickeln‘. Die hierbei auf dem Erdboden lose aufliegende Töpferplatte erzeugt durch ihren Widerstand gleichsam einen Druck, wodurch der Boden des entstehenden Tongefäßes geglättet wird. Obwohl hierbei die Töpferplatte nicht sichtbar beschädigt wird, wird sie vom Töpfer nur ein einziges Mal als Arbeitsgerät verwendet. Nach ihrer Benutzung beim Töpfern eines einzigen Gefäßes wird sie im Lagerkeller abgestellt. An der Zahl der archivierten Töpferplatten kann der Töpfer aus Guellala gleichsam seine bisherige Arbeitsleistung (über Jahre hinaus) ablesen. Die für das Berliner Museum erworbene ‚*Geleb* für Jarre‘ (Bild 1) zeigt auf der Rückseite zwei Drudenfußornamente, die mit der Hand eingeritzt worden sind. Mit ähnlichen Segenszeichen ist jede Töpferplatte geschmückt.

b) Unterirdischer Lagerraum und Gefäßformen

Die noch größeren Gargouletten, die ca. einen Meter hohen Tonvasen mit ca. hundert Liter Fassungsvermögen, bedürfen eines dritten Arbeitsganges. Kalotte und zweiter Tonwulst werden bauchig geformt und nach oben offen gearbeitet. Im dritten Arbeitsgang wird nun ein drittes Teilstück geformt: der Gefäßhals. Hierzu wird der Ton mit *Süßwasser* angeschwemmt, wobei er eine *rötliche Farbe* annimmt, während das mit *salzhaltigem* Grundwasser geschwemmte Gefäß, auch nach Trocknen und Brand, von *weißlicher* Farbe ist. Schon durch seine Farbe wirkt der rötliche Gefäßhals als Schmuck. Die fertig geformten Gefäße werden im Arbeitsraum, der unter dem etwa einen halben Meter dicken Erdboden (Dach) weit und geräumig ausgehoben ist, getrocknet. Erst nach einem Vortrocknen im Schatten können die Gefäße an der Sonne nachgetrocknet werden und erst dann im Guellala-Töpferofen bei 1200–1500° gebrannt werden. Nach solchem 24stündigem Brand läßt der Töpfer die Gefäße allmählich im Ofen abkühlen und trägt sie in seinen an den Arbeitsraum nach hinten unterirdisch anschließenden Keller. Dieser ist durch eine Tür vom davorliegenden Arbeitsraum abgetrennt. Man geht also wie durch einen Stollen in die Lager- und Abstellräume hinein. Einfache runde Öffnungen in deren Decke, eben der regelrecht deckenden Erdschicht, sorgen, gleich Lichtschächten, für Belüftung des Lagerkellers. Ein Lagerbestand von hundert oder gar mehreren hundert Gefäßen für einen einzigen Töpfer sind dabei keine Seltenheit.

Nach Form und Größe sind in diesen Lagern geordnet:

die vierhenkelige Gargoulette, genannt *Shrir* (‚Groß‘ – ca. 65 cm hoch, Inv.-Nr. 316),

die vierhenkelige kleinere Gargoulette, genannt *Arwwa* (‚Vier‘ – ca. 50 cm hoch, Inv.-Nr. 318),

die *kleine* Gargoulette mit Kerbmuster,

der Trinkkrug mit Sieb für Legmi, den Palmensaft (Inv.-Nr. 328),

die Gargoulette mit Halswulst, genannt *Jarre* (das *zweihenkelige* Vorratsgefäß für Quark, Honig, Oliven usw.)

und der *zweihenkelige* Ölkrug, *Teméni* genannt (vgl. auch Inv.-Nr. 330–335).

Stefan Gsell („Publication de l'Association Historique de l'Afrique du Nord. Fouilles de Gouraya“, Leroux, Paris 1903) verdanken wir die Ausgrabungen von Tongefäßen der römischen Gräber in Gouraya, Algerien. „Zu dieser Kategorie Keramik“, bemerkt Gsell, „gehören große Amphoren oder Jarren, feste Urnen mit einem oder zwei Henkeln, von denen einige zur Aufbewahrung von Knochen dienten, Wasserkrüge mit flachem Rand oder umgestülptem Schnabel, verschiedene Flakons, Kruken, Parfumflaschen mit Hals oder oft auch verlängertem Fuß, Kaffeeschalen, Teller, Suppenteller, Untertassen, Eßnapfe mit hochgezogenem oder ausladendem Rand usw. Die Erde ist grob, mit Unreinigkeiten durchsetzt, von gelber oder rötlicher Farbe. Die Formen sind im allgemeinen schwer, die Wände dick und oft schlecht ‚gedreht‘“ (also ein Zeichen für Arbeit ohne Töpferscheibe). Gsell fährt fort: „Die Oberfläche ist völlig unglasiert. Während einige Gefäße mehr oder weniger geschickt die gleichzeitige griechische Ware nachahmen, bieten andere einen archaischen Anblick dar, der an jene Tonwaren erinnert, die die Griechen im

7.–6. Jh. vor Chr. herstellten. Dies gilt insbesondere für die Wasserkrüge mit umgestülptem Rand. Wir haben es hier mit einer volkstümlichen Keramik der armen Leute zu tun. Man kümmerte sich kaum darum, sie zu perfektionieren: die gleichen Typen blieben über Jahrhunderte in Gebrauch: einige bis in Römische Zeit. Selbst heute finden wir manche Formen unter den lokalen Tongefäßen von Nabeul, in Tunesien“. Diese nordafrikanische Tradition endete nicht mit dem Beginn unseres Jahrhunderts. Mit den Tongefäßen in altertümlicher Technik lebt sie bis heute fort.

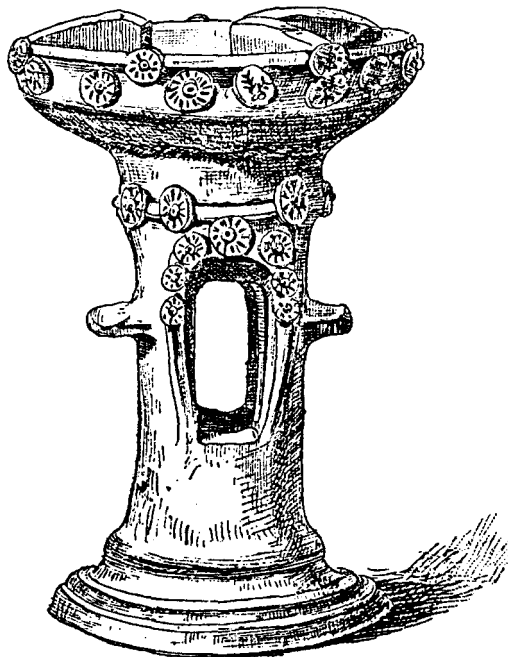
Andrerseits weist Gsell an den großen Urnen (Figur S. 28) von Gouraya, an der Küste zwischen Oran und Algier, Kerbmuster nach, die bis in das X. u. IX. vorchristliche Jh. zurückgehen. Diese nordalgerischen Urnen gleichen den kleinen Gargouletten ohne Henkel aus Djerba und weisen auf Etrurien zurück, deren Einwohner in ihnen die Asche ihrer Toten aufhoben. Dieser nämliche Brauch ist durch die Ausgrabungen von Utika (Museum) auch für Tunesien belegt.

Große Jarren, langgezogene Gefäßformen ohne glatten Boden, und Amphoren aus Gouraya (Figur 18, S. 31) sind analogen Funden aus Karthago (ehem. Lavignerie, – heutiges National-Museum Karthago) an die Seite zu stellen.

Besondere Aufmerksamkeit verdient die unter den Funden von Gsell häufigste Form der ‚Amphore fuselée, munie de 2 oreillons‘ (Spindel- oder Bänder-Amphore mit zwei Henkeln, Figur 18 links). Sache und Wort lassen eine sehr alte Technik erkennen, nämlich die, daß man offenbar das aus freier Hand geformte, nach unten spitz zugehende feuchte Tongefäß mit Stricken (Seilen) wie eine Spindel mit Fäden umwickelt hat, um die Tonform haltbar zu machen. Das Wort ‚amphore fuselée‘ hält



„Amphore fuselée“, Bänderamphore aus Gouraya. – Ausgrabungen von Stefan GSELL, 1903.



„KANOUN“ aus dem von Gsell in GOURAYA ausgegrabenen Grab.

ja das Wort ‚fuseau‘-Spindel (das seit dem 12. Jh. im Französischen belegt ist) in diesem Sinne fest. Dieses weist auf das vulgärlateinische ‚fusellus‘ und das älter lateinische ‚fissus-findere‘, das ‚Gespaltene‘ hin, nämlich die zum Umwickeln gespaltenen natürlichen Binsen oder Gräser (Lein oder Hanf). Die jüngeren Wörter ‚ficelle‘ (1564) für Bindfaden und ‚ficeler‘ (1694) für ‚binden‘ unterstreichen die ursprüngliche Wortbedeutung. Die Abbildung läßt die altertümliche Technik genau erkennen. Die gedrehten Seile haben sich in den zunächst feuchten Ton eingepreßt, von dem sie beim Trocknen, spätestens danach, abfielen oder leicht abgehoben werden konnten. Wurde das Tongefäß nicht auch dort am Seil gehalten, wo kein Sandboden verfügbar war, die unfertige Tonform also nicht stehen und nicht in ein Gestell gestellt werden konnte? Der von manchen Töpfern beim Arbeiten mit der Scheibe selbst noch heute in unseren Breiten (Barcelona, Torredembarra) benutzte kleine Bindfaden zum Glätten der Oberfläche des Tones ist demnach als Relikt der ursprünglichen Seilwinde, wie man das betreffende Werkzeug des Töpfers in der altertümlichen Technik nennen kann, aufzufassen.

II. Töpferinnen zwischen tunesischem Mogod und algerischer Kabylei

Wie in Chipude auf der Kanaren-Insel Gomera „Herstellen eines Tongefäßes in altertümlicher Technik ohne Verwendung der Töpferscheibe“ (vgl. Titelbild der Nachrichten des INSTITUTUM CANARIUM, Nr. 18/1975) geschieht, so arbeiten im nordtunesischen *Mogod* Frauen noch heute als Töpferinnen. Im Zentrum der mit Lavendel, Rosmarin, Weidensträuchern, Zwergkiefern, unbekanntem Wurzelkräutern oder Cistusrosen bewachsenen Macchia, wo Tunesierinnen mit ihren Töchtern im Frühjahr Wurzeln und Blüten für das vegetabile Ambra sammeln, liegt *Sedjenane*. Auf der Macchia gewinnen Köhler in Meilern Holzkohle, das landläufige Brennmaterial. In und um Sedjenane töpfern Frauen. Ohne Zuhilfenahme von Formen oder Töpferplatte kneten die Sedjenaner Töpferinnen aus grobkörniger Erde buchstäblich *Irdenware*. Die geformten Gefäße stellen sie nicht in einen Töpferofen, sondern – wie die Köhler ihr Holz zur Kohlegewinnung – in einen Meiler, auf mit Erde und Sand gut zugeschüttete Glut, zum Brennen.

Die Bruchstellen meiner Inventarstücke (Nr. 9, 10), einer Salatschüssel und einer dreiteiligen Schüssel, machen den Ton innen, nämlich an den Bruchstellen sichtbar. In des Wortes ureigenster Bedeutung sind diese zufolge zu starkem Brandes kohlschwarz geworden. Der Grundton der Sedjenaner Irdenware ist hingegen dunkelocker. Die gebrannte und später bemalte Töpferei (vgl. S. 54) wird mit einer lasierenden Schicht überzogen, die wie ein Film die Bemalung schützt.

Bei Jaffa, der Bahnstation für Einzelgehöfte, im stets grünen, weil wasserreichen Mogod, 900 m über dem Meeresspiegel, steigt eine Blinde in den Zug, einen runden ockerfarbenen bauchigen Tonkrug im ‚Koffre‘ (der handgeflochtenen Binsentasche) unter die Bank schiebend. „Ja, ihre Schwester mache solche Gefäße. Ich solle sie einmal besuchen kommen. Ja, nur ‚Frauen‘, bestätigt auch sie, „arbeiten solche Gefäße“.

a) Gebrauchsgerät und Zierat der Sedjenaner Irdenware

Unter der von Frauen getöpften Sedjenaner Irdenware unterscheide ich zwei Arten:

Gebrauchsgerät, nämlich Hohlformen, und
Zieraten, nämlich Bildnerei, plastische, volle Formen.

Gebrauchsgerät

Material und Technik der handgefertigten Irdenware bedingen ihre grobe Form. Die Hohlformen haben wenigsten 2–3 cm starke Wände. Geläufig sind: ein- und mehrteilige Salatschüsseln – runde Teller – Suppenteller – Schalen – Schalen mit flachem Boden – Ölkrug – Eierkorb – Platten und Soßenschüsseln – Kouskouschüsseln, mit und ohne siebartigen Zwischenboden.

Der landläufige Feuertopf, ‚Kanoun‘ genannt, kennt nach Größe und Form zahlreiche Varianten, die hier im Mogod auch von Frauen getöpft werden. Nur die meterhohen Kanoun, die im Gegensatz zu den transportablen, Övchen (Stövchen) vergleichbar, im Hof oder Gehege fest in den Boden eingetöpft sind – was erklärt, warum auch unsere Kachelöfen von Töpfermeistern gesetzt werden –, legen Frauen und Männer gemeinsam an. (vgl. S. 50). Auch einen solchen Kanoun hat Gsell im Grab von Gouraya (0,24 m) gefunden (Figur 19 S. 33). Dies spricht für die weite Verbreitung dieses Tongefäßes bereits zu früherer Zeit. Eine Kleinplastik aus punischer Zeit (Bardomuseum, Tunis) zeigt uns eine am hüfthohen Kanoun hantierende Frau, die wir uns gleich den Berberinnen und Beduinenfrauen im heutigen Mitteltunesien beim Brotbacken vorzustellen haben.

Zieraten

Bereits die Kanoun können als Aufsatz Zieraten tragen: einen Kamelrücken (Bild 2) oder eine Moschee en miniature. Daneben gibt es im Mogod reine Schmuckfiguren aus Ton: vielerlei Eidechsenarten (Bild 3, Inv.-Nr. B 209). Wohl gar ein Pferd oder einen Hund, der doch sonst im mohammedanischen Raum als unrein gilt. Vor mir steht ein Adler, 17 cm hoch (Bild 4a u. b), arabisch ‚Nasr‘ genannt, den ich auf dem bäuerlichen Markt von Mateur am 28. 4. 1966 gekauft habe. Vorder- und Rückseite dieses Tonvogels in stelzender Haltung ist mit dunkel- und hellbraunen, teils dünnen, teils dicken Strichen farbig abgesetzt und umrandet. Ohne diese braune Bemalung wäre die Irdenform kaum als Vogel erkennbar. Auf der Schmalseite wiederholen sich Striche und unterstreichen die plastische Form. Augen und Atemlöcher über dem Schnabel des Vogels werden durch schwarze Tupfen markiert. Die Flächen zwischen den Umrissen sind mit geometrischen Mustern, ländlichen hiesigen Geweben vergleichbar, ausgefüllt. Diese Bemalung hält die geschichtliche Entwicklung fest: „Auch im Ornament ahmte man das Flechtwerk nach“ (Feldhaus, Die Technik . . . Sp. 1177). Die beim Flechten mit Binsen, Gräsern oder Rohren notwendigen Arbeitsformen wurde auf dem Tonzierat zu aufgesetzten Pinselstrichen, also zu reinem Schmuck. Man könnte diese Muster buchstäblich ‚Maße der Erde‘,

geometrisch, nennen. Auch die historische Beobachtung: „Glasuren findet man zuerst an kleinen Zieraten“, wird durch die Sedjenaner heutige Frauentöpferei noch bestätigt. Glasuren dürften von den Phöniziern nach Tunesien gebracht worden sein. Aus dem 9. Jh. n. Chr. bewahrt der Mihrab von Kairouan einzigartige goldlasierende Fliesen aus Bagdad. Die Araber selbst haben überall Glasuren verwendet, vornehmlich zu Fliesen, die maßgeblich in allen Jahrhunderten von den nach Spanien Ausgewanderten inspiriert, und daher ‚andalusisch‘ genannt wurden. Die bekanntesten glasierten Tonwaren fertigt heute in Tunesien Nabeul an: Hohlformen sowohl wie Fliesen, also Gebrauchskeramik. Reine Zieraten, reine Schmuckformen mit Glasuren, ohne jeglichen praktischen Zweck, kennt indessen nur Sedjenane.

Die Bemalung von Gebrauchsgerät wie Zierat geschieht von den Sedjenaner Töpferinnen vorwiegend in braunen Tönen, die mit Braunrot abwechseln. Ehe wir auf die Farben eingehen, wenden wir uns der Töpferei in altertümlicher Technik und ihrer Verbreitung im benachbarten Algerien zu.

b) Algerische Tongefäße

Das Zentrum der Frauentöpferei in altertümlicher Technik, die im Mogod ihr Reliktgebiet hat, liegt in Algerien. Dort ist durch Gesetz vom 5. 8. 1971 die ‚Société Nationale de l’Artisanat Traditionnel‘ ins Leben gerufen worden, die für die Berufsausbildung junger, auch männlicher Töpfer – auch in der bäuerlichen Irdenware – sorgt. Reine Frauentöpferei hat sich in Algerien im westlichen Ammi Moussa und in Mazouna (dem alten Mascara) erhalten. Das traditionelle Gebiet der allgemein in Algerien ‚berberisch‘ genannten Töpferei erstreckt sich östlich von der Kabylei des Djurdjura über Soumman, die Kleine und Große Kabylei bis Quarensis und Aures im Süden. Der Vorort von Algier, Kouba, gehört ebenso hierzu wie Chenoua und Tlemcen im Westen, wie M’Zab und Gorara im Süden.

Sehen wir im tunesischen Bardo-Nationalmuseum oder im Museum des ‚Office de l’Artisanat‘ in Bizerta vereinzelt ältere Sedjenaner Tongefäße, so sind in den algerischen Museen (Oran, Algier, Constantine) reiche Kollektionen der altertümlichen Tongefäße zu finden.

Als ‚Arts traditionnels ruraux‘ (ländliche traditionelle Volkskunst) werden sie von den ‚Arts traditionnels urbains‘ (der städtischen Volkskunst) einerseits und den ‚Arts traditionnels sahariens‘ (der Volkskunst der Sahara) andererseits unterschieden. Die maßgebliche Publikation (L’Art Algérie . . . S. 91) bemerkt zu den einzelnen Volkskunstszweigen: „Die Mikrokeramik hat vornehmlich Tierform: Schlangen, Hühner, Rebhühner, Kamele usw. . . . Die geformte Töpferei wird in der Sonne getrocknet. Dann wird sie bemalt. Schließlich wird sie in Gemeinschaftsöfen unter freiem Himmel im Feuer gebrannt, die mit Vorliebe mit Bündeln trockenen Buschwerks geheizt werden. Sobald die Tonformen vom Feuer weggezogen worden sind, werden sie mit einem Stückchen Harz glasiert. Die Dekoration der in den verschiedenen Algerischen Museen ausgestellten Stücke ist reich und vielfältig. Am verbreitetsten sind geometrische Ornamente: Rauten, Halbkreise, wellenförmige und gebrochene Linien, Tupfen, künstlerisch wie Räucherstäbchen auf die Oberfläche

(oder das Innere des Tellers) verstreut, Spitzen- und Triangelformen. Auf zahlreichen Stücken findet sich die Vierteilung. In sie werden (meistens dunkle) Bänder hineinkomponiert. Guirlanden und Figuren sind gleichfalls häufig. Andere Dekorationen dieser Tongefäße zeigen Blumen, Tiere (Fische auf einem Teller aus Djidjelli, Museum Bardo, Algier), auch Gegenstände wie Scheren, schließlich Hände, Halbmond und Sterne . . . Manche dieser Motive finden wir auf Metallschmuck wieder“ (S. 16).

Folgende bemalte Töpfereien dieses berberischen Typus sind heute dem tunesischen Mogod wie der größeren Algerischen Volkskunstlandschaft gemeinsam:

- dreiteilige Teller (Cap Aokas, Algerien)
- Öllampen (Kleine Kabylei)
- Sparbüchsen
- Doppelhenkelkrug (sog. ‚Braut‘, bzw. ‚Doppelbraut‘ der mitteleuropäischen Volkstöpferei) (Große Kabylei)
- Kouskousschüssel
- Milchkrug (Bouzina)
- Runde Schalen (Ouarensis, Gr. Kabylei).

Wie die Vereinigung der Nationalen Handwerkskunst fördert auch das Landwirtschaftsministerium Algeriens heute die Ausbildung in dieser traditionellen altertümlichen Technik und sichert ihren Fortbestand.

B. GRIECHISCHE BEZEICHNUNGEN IN DER TUNESISCHEN TÖPFEREI

I. Die Johannisbrotbaumschote / KERAS

Den braunen Farbstoff für die geometrischen Muster auf Tongefäßen gewinnen die Töpferinnen aus Sedjenane wie die Nabeuler Töpfer bis vor die Tore der Großstadt Tunis heute wie seit alter Zeit aus der Schote des Johannisbrotbaumes. Überall im Lande fallen seine breitausladenden Baumkronen auf, überall in Tunesien werden – wie gelegentlich bei uns – Johannisbrotbaumschoten als Genußmittel und Volksmedizin verkauft. Aber nicht das Fruchtfleisch, sondern die in ihm verhüllten Schoten und Kerne geben den Farbstoff für die verschiedenen braunen Töne, vom hellsten bis zum Schwarzbraun. Die Schote des Johannisbrotbaumes nun wird im Griechischen *keras κέρας* genannt, was soviel wie ‚Horn, Stoff zur Bearbeitung‘ bedeutet. In dieser heute noch vom tunesischen Töpfer als Handwerksgerät wie Farbräger benutzten Johannisbrotbaumschote haben wir schlechthin das älteste Hilfsgerät des Töpfers zu erkennen. „Die Früchte sind flache, bis zwei Dezimeter lange und oft wie ein *Horn* gekrümmte Hülsen“, stellt die Züricher Zeitung (23. 11. 74) den Lesern unserer geographischen Breite den Johannisbrotbaum vor. Der botanische Name *Caratonia siliqua* hält die griechische Wurzel *keras κέρας* fest.

Von dieser Johannisbrotbaumschote kommen wir zur Tätigkeit des Töpfers, dessen Qualitätsware vom Umgang mit der Johannisbrotbaumschote abhängt. Das von ihrem Namen abgeleitete Verbum kerannymi κεράννυμι erlangt schließlich die Bedeutung ‚richtig Mischen, richtig verschmelzen‘ und meint damit den richtigen Umgang mit der Töpfererde Keramos κεραμός.

Mit diesem griechischen Begriff wird aber nicht nur das Ausgangsmaterial ‚Töpfererde‘, sondern zugleich auch „Alles aus Ton gefertigte irdene Gefäß, Geschirr, Krug, Kruke, Urne, Topf, Tonne, Faß und Dachziegel“ (Menge-Güthling a. a. O.) bezeichnet. Kein Wunder, daß das griechische Kerameus der Töpfer und das Verbum kerameuo κεραμεύω Töpfer sein, Töpfe verfertigen, volkstümlich auch in romanischen Sprachen erhalten blieben, vornehmlich dort, wo griechische Siedlungen maßgeblich waren, sei es auf Djerba, sei es im Raum von Ampurias (dem umliegenden Katalonischen Keramikzentrum, vgl. meine Einkäufe für das Völkerkundemuseum Berlin 1964), sei es schließlich in der griechischen Gründung von Marseille, in dessen Umland nicht zufällig ein Ort ‚Fayence‘ und das durch Picasso wieder belebte Töpferdorf Vallauris (vgl. Zeitschrift Connaissance des Céramiques Provençales . . .) liegen.

Das spanische ‚Ceramista‘ wird für *jeden* Töpfer angewendet. Es beschränkt sich nicht wie der Begriff ‚Keramik‘ im Deutschen auf kunstgewerbliche Majolika. Das französische ‚Céramique‘ umfaßt nach der noch heute gültigen Erklärung der ‚Académie Française‘: „Porzellanmalerei, Hämmern von (Gold)Email und sogar Herstellen von Glasmasse“ (Robert . . .), worin die ursprüngliche Wortbedeutung, die auf das ‚richtige Verschmelzen‘ Wert legt, nachklingt.

Das weibliche Keramis ἡ κέραμις wird philologisch (Menge-Güthling) als ‚Platte zum Abdecken‘ erklärt. Sollte die heute in Guellala ‚Geleb‘ genannte Töpferplatte ein (jüngeres) Synonym dafür sein? Geleb selbst läßt sich philologisch ja vom griechischen *gelao γελάω* . . . ‚glänzen, glänzend, zierlich, sauber, fein machen‘ ableiten. Von der Aoristform *egelasa ἐγέλασα* *egelassa ἐγέλασσα* und dem Verbaladjektiv *gelastos γελαστός* also „*einmal* glätten“ (*Aorist!*), die, welche „(ihre Keramikgefäße, um einen glatten Boden zum Stehen zu erhalten) *geglättet* haben“, entwickelte sich der Ortsname ‚*Guellala*‘. Ohne um die philologische Bedeutung des ‚einmaligen‘ Handelns der Aoristform zu wissen, stellen die Keramiker, die Töpfermeister, die Töpferplatte nach der philologischen Bedeutung eben bis heute, in zäher Traditionstreue, nach *einmaligem* Gebrauch in ihren Keller- und Lagerräumen ab (siehe oben!). Eine ‚Platte zum Abdecken‘ aber im Sinne des klassischen weiblichen *keramis κέραμις* nennt das Deutsche Brotmuseum in Ulm den aus dem Iran stammenden Deckel einer in die Erde eingelassenen Backmulde aus dem 16. Jh. (Bild 7). Diese Tonplatte deckte dasjenige Erdloch ab, in dem Brot gebacken wurde. Ein arabischer Sinnspruch ist als kreisförmiges Ornament neben kleinen Noppen, die zum Anfassen des Deckels auf der Oberseite dienen, angebracht. Wo finden sich weitere Bindeglieder zwischen beiden Formen dieser Tonplatte, der Töpferplatte von Guellala und der Tonplatte zum Brotbacken aus dem Iran? Läßt sich auch dort die ununterbrochene Tradition der Töpferei aus griechischer Zeit bis heute nachweisen?

Die Schote des Johannisbrotbaumes *keras κέρας* hat nicht nur für die Benennung

der Töpfer und ihre altertümliche Technik, sondern auch für die heutige Bemalung eine besondere Bedeutung. „Die Hülse (der Johannisbrotschote) enthält 40–50% Saccharol, Eiweiße, Pektin, Gerbsäure und Buttersäure“ (Züricher Zeitung a. a. O.). Diese Analyse macht auch einem modernen Chemiker verständlich, worin das Geheimnis der altertümlichen Töpferei Nordafrikas beruht: Die Buttersäure läßt die braune Bemalung fettig erscheinen, die Gerbsäure glättet die Oberschicht der ‚Freske‘, denn wie in der klassischen Freskomalerei wird die braune Johannisbrotfarbe beim Bemalen auf das immer wieder von neuem befeuchtete Tongefäß aufgetragen. Nur so hält die zunächst weiße (weil eiweißhaltige) Farbe auf dem Ton fest, die sich erst nach gutem Eintrocknen in einen braunen Ton verfärbt. Die Eiweiße der Johannisbrotschote schließlich bilden dabei den dauerhaften, unsichtbaren Klebstoff, mit dem sich die schmückende Farbschicht beim Eintrocknen in den Ton einprägt. Wer von uns aber weiß nicht, daß Saccharide, Süßstoffe, von *brauner* Farbe sind? Man denke etwa an den Kandiszucker, dunkelbraunen Syrup oder an Melasse. Wie wichtig der Johannisbrotbaum in der Geschichte der technischen Kultur ist, zeigt uns nicht nur die Wortfamilie unserer Töpfer, der *keramistoi κεραμιστοί*, sondern auch der arabische Name für eine Johannisbrotbaumschote: ‚charruba‘. Ein einziges Sämchen aus solcher Schote war das ursprüngliche Gewicht für Edelsteine und Gold, uns Modernen als Karat im etymologischen oder botanischen Zusammenhang kaum noch geläufig.

II. Der Töpferofen von Nefta mit Tasota-Querschnitt

Im südtunesischen Djerid, in *Nefta*, begegnen uns keine *Tongefäße*, sondern das Brennen von *Ziegeln* in einem Töpferofen, der selbst aus glasierten Ziegeln gemauert ist (Bild 5 a–c). Aufriß des Töpferofens und glasierte Klinkerziegel von Nefta machen uns gleichermaßen mit zwei altertümlichen Techniken bekannt.

a. Im Aufriß erinnert die Bauweise des *Töpferofens* von Nefta einerseits an altbabylonische Technik etwa des Ischtartores, andererseits ist sein Querschnitt demjenigen des Tasota an der Westküste Marokkos (vgl. Friedrich Seick, a. a. O. S. 200–203) vergleichbar. Der Töpferofen von Nefta selbst steht in einer runden Erdmulde, ist gleichsam unter die Erdoberfläche in eine Vertiefung hineingebaut, so daß der Rauch aus dem Ofen über dem Erdboden entlangzieht, und daß herausfallende Glut weder überirdische Flächenbrände verursacht, noch auf der Erdoberfläche befindliche Gegenstände und Menschen beschädigen kann.

b. Bei näherer Betrachtung dieses Töpferofens im westlichen Teil der Stadt Nefta fallen uns seine *glasierten Ziegel*, aus denen er gebaut worden ist, und gerillte Muster auf diesen Ziegeln auf. Heute werden keine Ziegel mehr mit Rillenmuster, wohl aber noch glasierte Tonziegel im Ofen gebrannt. Wie aus einem Teig Kuchenstücke, so werden aus einem glatten, auf dem Erdboden ausgestrichenen Tonteig die einzelnen rechteckigen Ziegel herausgeschnitten, aber noch zusammenhängend liegen gelassen, um einem ersten Trockenprozeß durch die Sonne ausgesetzt zu sein. Erst danach

werden die Ziegeln einzeln in eine Glasur getaucht und schließlich in den Töpferofen stückweise, einzeln so neben- und übereinander geschichtet, daß Form und gleichmäßige Glasur erhalten bleiben. Die fertigen, klinkerähnlichen, glasierten, hellfarbenen Ziegelsteine (gelblich-ocker) sind für den traditionellen Djeridbaustil wie für moderne Gebäude (etwa den von zwei sowjetrussischen Architekten erbauten Sahara-Palast Nefta) charakteristisch. Eigentümlichkeit dieses Stiles ist es, die hellfarbenen Ziegelsteine zu erhabenen Mustern zu versetzen, damit die Wandflächen reliefartig zu beleben. Hierdurch entstehen in der südlichen Sonne besonders reizvolle Licht- und Schattenspiele.

Das Schichten der Ziegel im Neftaer Töpferofen aber, das Zuweisen eines bestimmten Platzes für jeden einzelnen Ziegel, das Einrangieren der Vielzahl zu ein- und demselben Brand, führen uns zum Namen des *Tasota*.

In ihm ist zweifellos die griechische Wurzel *tasso τάσσω* „aufstellen, einen bestimmten Platz oder Posten anweisen, einrangieren“ enthalten. Wir können also den Töpferofen von Nefta dank der altertümlichen Technik des Einragierens der einzeln zugeschnittenen Ziegel von Sprachlichen her mit dem *Tasota* von Marokko in eine Linie stellen.

Damit rückt der Aufriß des Töpferofens von Nefta in die Nähe der *Tasota* genannten Bauweise, die sich von Marokko aus jenseits der Straße von Gibraltar wie ein Gürtel parallel zur Mittelmeerküste fortsetzt, und deren Herkunft immer wieder Rätsel aufgab. Ich denke an die Schäferhütten oder Feldhüterhäuser, die bald ‚Borie‘, bald ‚Capitelle‘, bald ‚Maison Gauloise‘ genannt werden. Ihre Bauweise beruht, obwohl regional verschieden, was den Aufriß oder den Grundriß angeht, bald rund bald quadratisch, auf dem Prinzip des *Tasota* – des *tasso τάσσω* (Bild 6a–c).

Die genannten Bauten werden ja auch ‚aufgestellt‘, wenn nicht aus glasierten Ziegeln, so aus meist unbehauenen Feldsteinen (meistens Kalk oder Kreideformation). Die gebrochenen Steine werden ‚einrangiert‘; jeder einzelne erhält einen bestimmten Platz oder ‚Posten angewiesen‘, wie es die griechische Wurzel sagt. Mit dem Gürtel dieser *Tasota*-Bauweise von Marokko, über Südfrankreich (Périgord), nördlich hinauf bis zum Gard-Fluß und Uzès, östlich bis zur Provence (Senaque und Gordes) und zum Luberongebirge, haben wir den Bereich einer altertümlichen mittelmeerischen Bautechnik eingekreist. Die glasierten Ziegel des Djerid haben, bei gleichem Aufriß des von ihnen geschichteten, angeordneten Töpferofens, in der Bautechnik ihres Landes bis heute Bedeutung behalten.

III. *Kanoun* und *Teméni*

Die Namen für zwei eigentümliche tunesische Tongefäße in altertümlicher Technik verweisen uns an unseren Ausgangspunkt, die Besiedlung Südtunesiens durch Griechen des Battos im 7. vorchristlichen Jahrhundert, zurück: *Kanoun* *κανοῦν* und *Teméni* *τεμένι*.

Das im heutigen Berberischen wie Arabischen übereinstimmend benutzte ‚*Kanoun*‘ für den kleinen oder großen Feuertopf ist ein Lehnwort aus dem Griechischen.

Hier bedeutet es „Rohrkorb, überhaupt Korb für Brot, Früchte und Opfergeräte“. Diese philologische Erklärung des Begriffes aus klassischer griechischer Kultur läßt sich am heutigen tunesischen Brauch verfolgen. Im Alltag dient der Kanoun zum Zubereiten des Nationalgetränkes ‚thé à la Menthe‘ (den, manchmal bis zu 24 Stunden lang gekochten, schwarzen starken Tee, der mit Pfefferminzsud oder einem frischen Minzeblatt gewürzt wird). Zu Hause ist die Teezubereitung Angelegenheit der Frau, sei es für die eigene Familie, sei es für Gäste, über deren Bewirtung nur sie, nie der Ehemann zu bestimmen hat. In der Öffentlichkeit dagegen bereitet der Mann diesen Tee auf einem Kanoun zu: im Gebüsch, auf der offenen Straße, vor der Moschee, auf dem Markt, bei Anpflanzungen neuer Kulturen in der Steppe oder am Rande der Sahara. Am Festtag werden auf dem Kanoun Leber und Innereien des Hammels gebraten, was am Hauptfest, dem Laid El Khebir in Erinnerung an Abrahams Opferung, die hier manchmal auf Ismail, nicht ausschließlich auf Isaak bezogen wird, geschieht. Die Frau ist ihrerseits dafür zuständig und dazu verpflichtet, zum Fest der Hochzeit, der Jaffa auf Djerba, während die Braut zur ‚heimlichen Brautnacht‘ reitet, den Kanoun mit Räucherwerk zu schwenken. Wie die gemalten geometrischen Muster auf dem Sedjenaner Kanoun des Geflecht des Rohrkorbes erkennen lassen und damit auf die älteste Bezeichnung des griechischen ‚kanoun‘ *κανουν* hinweisen, so lassen die Festbräuche der heutigen Tunesier reliktiert erkennen, daß der Kanoun noch wie einst ‚Korb für Opfergeräte‘ ist. Als Opfer sind sowohl die auf dem Kanoun gebratenen Innereien wie das Räucherwerk (Harze, Öle, Wurzeln) der Frauen bei der Hochzeit zu werten.

Teméni – *τεμένι* wird der uns schon bekannte Ölkrug in der nur ihm vorbehaltenen Form der Guellala-Töpfer genannt. Mit diesem Gefäßnamen bleibt auf Djerba der Name des Titanen Témenos erhalten. Der Titanenname führt uns zum Königsstamm der Temenidai – *Τεμενίδαι*. Aus diesem Stamm kam Temenion, der den makedonischen Ort Argolis gründete. Dessen Bewohner, also die Stadtbewohner, wurden seitdem nach ihm Temenites genannt.

Waren Griechen aus Argolis, waren Temenites *Τεμενίτες* unter den Leuten des Battos, die Azaris-Zarxis gründeten? Haben sie den zweihenkeligen Ölkrug Teméni auf Djerba eingeführt? Die Traditionskette der griechischen Begriffe Kanoun und Teméni legt uns diese Frage nahe. Jedenfalls ist die Traditionszähigkeit nordafrikanischer, vornehmlich tunesischer Töpfer nicht nur durch die Ausgrabungen von Gsell für die ersten nachchristlichen Jahrhunderte, sondern auch durch Wörter und Sachen bewiesen.

Nachdem uns der Tunesische Topos I zu Polyphem geführt hatte, weisen uns die Tongefäße in altertümlicher Technik zum Titan Temenos zurück. Mit Polyphems Halbbruder aber, dem Titan Triton, wird sich als letzter der Tunesische Topos III beschäftigen.

Abgeschlossen, 4. 12. 1976

Barbara Pischel

BENUTZTE SPEZIALLITERATUR

HERODOT: Der Libysche Logos, IV, 145–199 (Goldmann-Taschenbuch)

MENGE-GÜTHLING: Griechisches Wörterbuch 1913²

MUSEE d'ALGERIE: L'Art Algérien populaire et contemporain, Collection art et Culture, SNED, Juli 1973, 91 S. ISBN 84-399-1252-8

REVAULT, JACQUES: Arts traditionnels en Tunisie. Office National de l'Artisanat, Tunisie 1967, 144 S.

FELDHAUS, FRANZ MARIA: Die Technik der Vorzeit, der geschichtlichen Zeit und der Naturvölker, 1400 Sp. u. Anh. / Heinz Moos-Verlag, München 1965²

ZUSAMMENFASSUNG

In archaischer Technik werden

A. Tongefäße (Gebrauchsgerät und Zieraten)

I. in Tunesien

a von Männern in Guellala auf Djerba mittels *Töpferplatte*,

b von Frauen in Sedjenane im Mogod aus freier Hand geformt

II. in Algerien

neuerdings auch vom Landwirtschaftsministerium und der ‚Société Nationale de l'Artisanat Traditionnel‘ (seit 1971) gefördert

B. Ziegel

im tunesischen Nefta im Djerid

in tiefgelegenen Töpferöfen aus glasierten Ziegeln gebrannt.

Die technisch bedeutsame Form der in Guellala benutzten Töpferplatte ‚*Geleb*‘, die auf griechische Wurzeln zurückweist, ist mit einer Tonplatte zum Brotbacken aus dem Iran (16. Jh.) vergleichbar.

Die architektonische Anlage des Töpferofens von Nefta und seine Variante werden mit dem Aufriß und Querschnitt des marokkanischen Tassota (vgl. S. 50) verglichen. Als ‚Borie‘, ‚Maison Gauloise‘ oder ‚Capelle‘ gibt es solche Bauten in Frankreich, parallel zur Mittelmeerküste.

Die Etymologie der Wortfamilie ‚Keramik‘ geht auf den griechischen Namen für Johannisbrotbaum (*keras κερας*) zurück, die der tunesische Töpfer de facto heute noch als Handwerkszeug und Farbstoff verwendet. Die historisch 613 v. Chr. für das Plateau von Barka (Libyen) und spätestens seit dem 5. Jh. v. Chr. für Zarzis nachgewiesene Besiedlung mit Griechen erklärt die tunesische Tradition dieser und anderer griechischer Begriffe in der Töpferei des heutigen Nordafrika.

RÉSUMÉ

D'anciennes techniques dans la céramique nordafricaine (Tunisie)

D'anciennes techniques sont employées pour production de céramique comme suit:

A. objets d'usage quotidien et décorations

I. en *Tunisie*

a travaillées par les potiers de Guellala (Djerba) se servant d'une fourniture ronde (appelée «GELEB»)

b par des femmes-potiers de Sedjenane (Mogod) qui travaillent à l'aide de leurs propres mains

II. en *Algérie*

qui protège de telles techniques par les soins du Ministère d'Agriculture ainsi que par la Société Nationale de l'Artisanat Traditionnel (depuis 1971)

B. Finition de tuiles

cuites dans des fournaux anciens à Nefta (Djerid Tunisien), qui sont établis en tuiles vernies et qui servent à tasser les tuiles récentes (etymologie Tasota – verbe grec tasso *τάσσω* – tasser)

Comparaison du fourneau de Nefta au «tassota» du Maroc et aux «cabanes gauloises», «bories», «capelles» au Sud de la France.

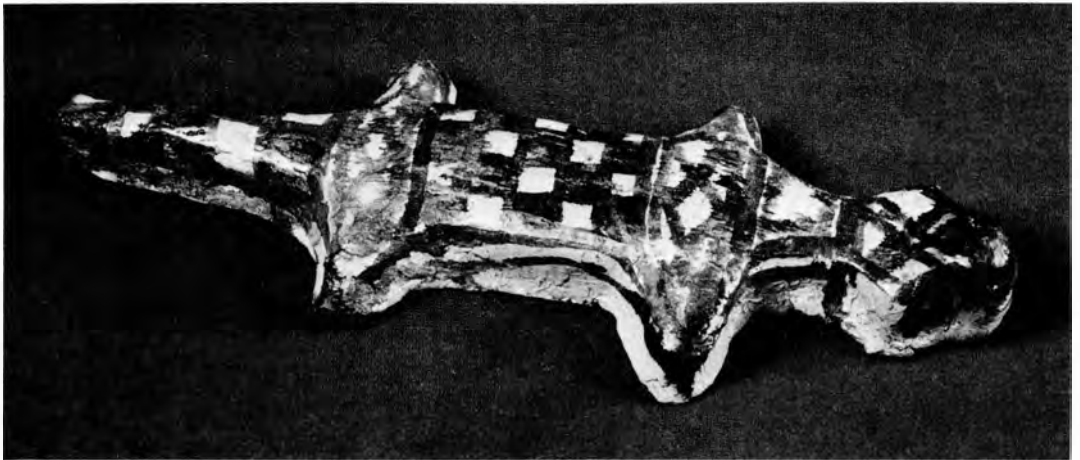
D'expressions techniques à la base du grec keras *κέρας* (caroube), apportées par des colons grecs (613 a. Chr.) sont gardés jusqu'à nos jours (kanoun, *κανοῦν* teméni *τεμενίτες*).



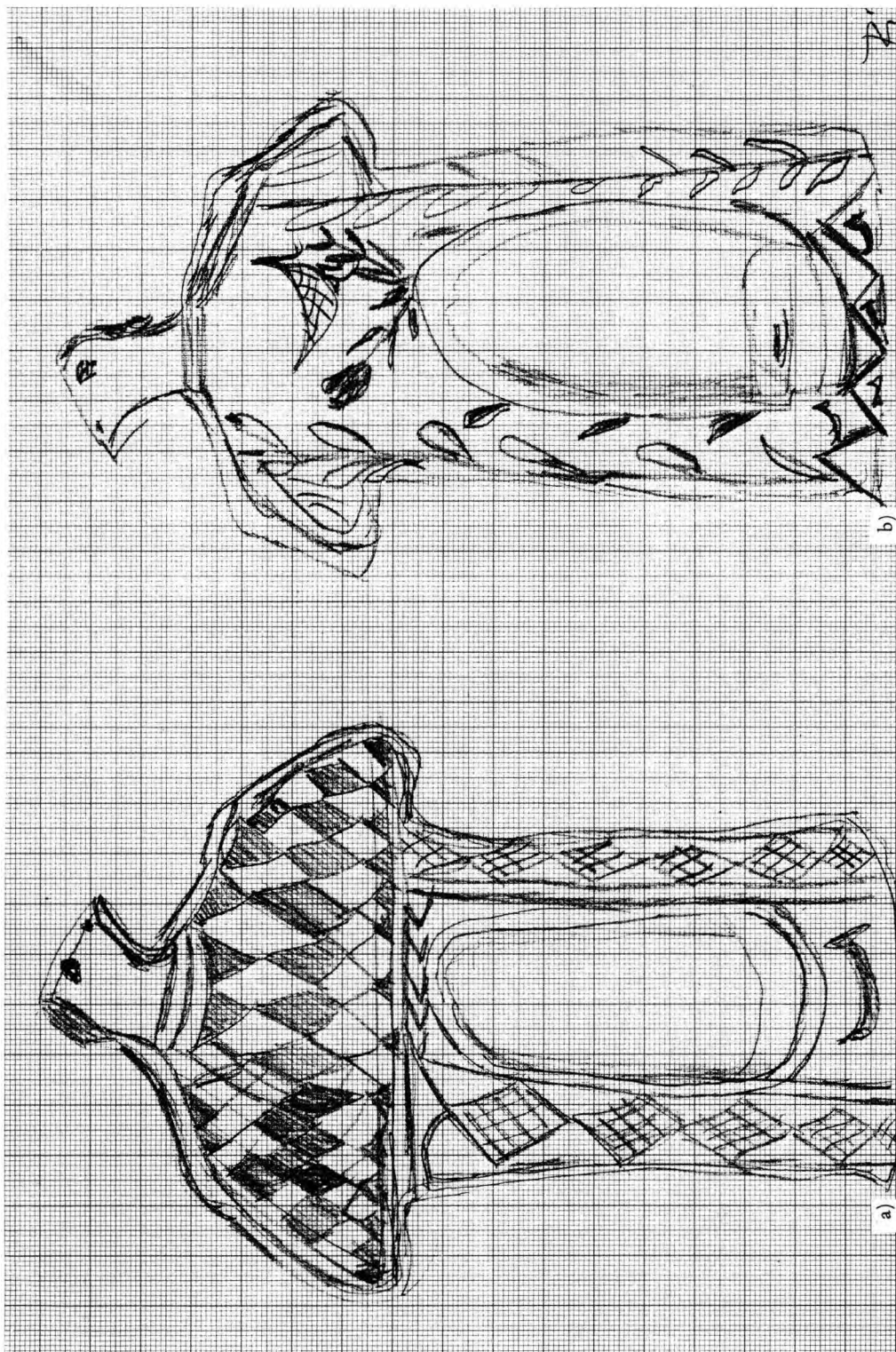
1. *Töpferplatte* aus Guellala, Djerba, Tunesien/Museum f. Völkerkunde Berlin-Dahlem, Kat. Nr. III B 2406 (Ankauf durch die Verfasserin 1965), Museumsaufnahme.



2. *Kanoun* in Kamelgestalt, Irdenware aus Sedjenane, Tunesien, dto. Kat. N. III B 2082.



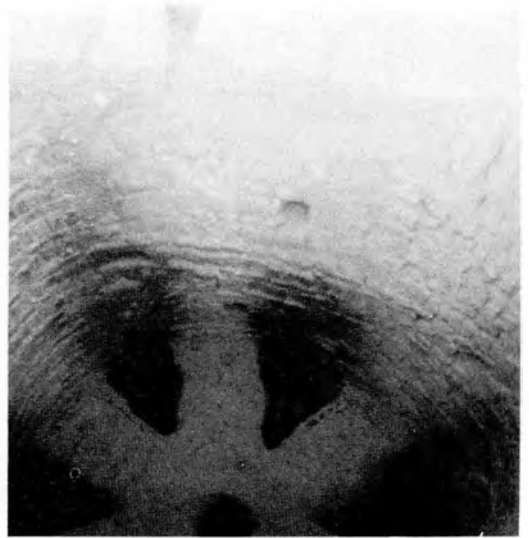
3. *Eidechse*, irdener Zierat aus Sedjenane, Tunesien, dto. Kat. Nr. B 2099.



4. *Tonadler*, Markt Mateur, Tunesien 28. 4. 66. – a) Vorderseite, b) Rückseite, auf der es den kleinen Stelzvogel mit Blumenzweig in der Mitte besonders zu beachten gilt.



a)



b)



c)

5. *Töpferofen aus Nefta, Südtunesien (1969)*. Aufnahme B. Pischel. — a) vor den geschichteten Ziegeln Einblick in die ausgehobene Ofengrube. — b) Aufblick auf den eingemauerten Teil dieser Ofengrube mit eingebauter Röste des Töpferofens (Originalgröße ca. 1,50 m Durchmesser. — c) Ofenloch eines zweiten, über den Erdboden herausragenden Töpferofens aus gemusterten, leichtglasierten Steinen.



a)



b)

6. *Diverse Ansichten des Tasota-Typs* in Südfrankreich. — a) Cabane Gauloise / Perigord.
b) Capitelle / Luberon.



7. *Verschuß einer Ofenmulde*, 16. Jh. Goubad-Ghabus, Iran. Original und Aufnahme: Deutsches BORTMUSEUM, Ulm, Archiv-Nr. 2535. Arabische Umschrift „Unsere Arbeit ist das Brotbacken“. Original ca. 40 cm Durchmesser.

Lieferbar

WAHRMUND, ADOLF

Handwörterbuch der arabischen und deutschen Sprache

Graz 1970.
*Unveränderter Nachdruck
 der 3. Aufl. Gießen 1898.*
 2 Bände, 2284 Seiten,
 8^o, cloth.

Graz 1970.
Reprint of the 3rd edition Gießen 1898.
 2 vols., 2284 pp., 8vo, cloth.

Wahrmunds Wörterbuch ist ein dringendes Desiderat. Es ist das einzige arabisch-deutsche Handwörterbuch, das zum Studium klassischer und mittelarabischer Texte verwendbar ist, und das nicht nur durch seinen reichen Wortschatz, sondern vor allem durch Wahrmunds Meisterschaft im Auffinden passender Äquivalente unübertroffen ist. Der „Wahrmund“ läßt sich daher durch kein anderes vergleichendes Wörterbuch, wie das französische von Belot oder das englische von Hava, ersetzen.

Prof. Dr. R. Sellheim, Orientalisches Seminar der Universität Frankfurt a.M.

Wahrmond, Adolf, Orientalist, geb. am 10. Juni 1827 in Wiesbaden, studierte in Göttingen protestantische Theologie, klassische und orientalische Philologie. Im Jahre 1850 ging Wahrmond nach Wien, wo er seine Studien der orientalischen Sprachen fortsetzte. In den Jahren 1853–1861 war er an der Hofbibliothek in Wien angestellt. 1862 habilitierte er sich an der Universität Wien für Arabisch, Persisch und Türkisch. Wahrmond starb im Jahre 1913.