BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
ABHANDLUNGEN · NEUE FOLGE, HEFT 73

PETER CALMEYER

Reliefbronzen in babylonischem Stil

Eine westiranische Werkstatt des 10. Jahrhunderts v. Chr.

Vorgelegt von den Herren Emil Kunze, Herbert Petschow und Joachim Werner
am 3. Juli 1970

MÜNCHEN 1973
VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
IN KOMMISSION BEI DER C. H. BECK'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG MÜNCHEN

Bayerische Akademie der Wissenschaften Bibliothek

ISBN 37696 00681

© Bayerische Akademie der Wissenschaften, München, 1973
Druck: Buchdruckerei Gebr. Parcus, München
Printed in Germany

VORWORT

Die vorliegende Arbeit vereinigt noch einmal einen vorläufigen Katalog und einen Beginn der Auswertung, die in den Bänden 5 und 6 des Berliner Jahrbuchs für Vor- und Frühgeschichte abgedruckt wurden, die kurze Veröffentlichung eines Bechers im Berliner Museum für Vor- und Frühgeschichte (E 2), ferner alle seit Mitte des Jahres 1965 mir bekanntgewordenen Tropfenbecher und verwandten Gefäße, die mir zum größeren Teil auf die ersten Veröffentlichungen hin gezeigt oder gemeldet wurden, und endlich die fortgeführte Auswertung aller dieser Stücke.

Für Hinweise, Publikationserlaubnis, Herstellen oder Überlassen von Photographien, Auskünfte oder Möglichkeit zur Autopsie habe ich herzlich zu danken: Dr. E. Bock (Köln), Dr. M.-L. Buhl (Kopenhagen), Dr. Ch. Dunant (Genf), E. Eggers (Berlin), A. P. Kozloff (Cleveland), A. Hubert-Kroeger (Hamburg), Dr. H. Kuntze (München), L. Laroche (Paris), Y. Maléki (Paris), Mme. Metzger (Lyon), Prof. Dr. R. Opificius (Münster), Dr. U. Seidl (Berlin), C. R. Shine (Cincinnati), Dr. E. Strommenger (Berlin), H. Vollmoeller (Zürich); Peter Adam (London), Prof. Dr. P. Amandry (Straßburg), Prof. Dr. P. Amiet (Paris), Dr. F. J. Bach (Aachen), J. P. Barbier (Genf), Dr. R. D. Barnett (London), Mr. Ben-Zion (New York), Dr. E. Borowski (Basel), Dr. J. A. Brinkman (Toronto), Dr. V. E. Crawford (New York), Prof. W. Culican (Melbourne), Dr. G. Daltrop (Rom), N. Dürr (Genf), Prof. R. H. Dyson (Philadelphia), Dr. Chr. Ewert (Madrid), Dr. D. Facenna (Rom), Dr. Fawzi Rashid (Baghdad), M. Foroughi und Ing. Hakemi (Teheran), S. W. Hess (St. Louis), Prof. Dr. C. Hundhausen (Essen), Dr. J. H. C. Kern (Leiden), Dr. H. Klengel (Berlin), N. Koutoulakis (Genf), Dr. A. Lommel (München), Ing. A. Mazda (Teheran), Dr. A. R. Millard und Dr. T. Mitchell (London), Dr. P. R. S. Moorey (Oxford), Prof. Dr. A. Moortgat (Berlin), S. Motamed (Frankfurt/Main), Dr. A. v. Müller und Dr. W. Nagel (Berlin), Prof. Dr. E. Negahban (Teheran), E. Oppel (Nürnberg), Ch. Ratton (Paris), stud. phil. M. Saraf (München), K. Scholer (Warmbronn), Dr. R. Schmidt (Solothurn), Dr. M. Stettler (Riggisberg), Prof. Dr. L. Vanden Berghe (Gent), M. Yeganeh (Frankfurt/Main); der Abegg-Stiftung in Bern, dem British Museum in London, dem Iraq Museum in Baghdad, dem Museo Nazionale d'Arte Orientale in Rom, dem Museum für Vor- und Frühgeschichte in Berlin, dem Rijksmuseum van Oudheiden in Leiden, der Firma Sotheby (London) und dem Institut für Vorderasiatische Archäologie in München.

Prof. Dr. B. Hrouda, Prof. Dr. H. Petschow und Prof. Dr. J. Werner verdanke ich zahlreiche Verbesserungsvorschläge; Prof. Dr. D. O. Edzard und Dr. C. Wilcke halfen mir bei den Inschriften.

Kapitel VI 1 beruht auf Beobachtungen von H. Schaefer (Landshut).

Drei Reisen, auf denen ich Material für diese Arbeit sammeln konnte, unterstützten H. Bröckelschen und die Universität München.

Den Druck ermöglichte die Bayerische Akademie der Wissenschaften in besonders großzügiger Weise; ihr habe ich zu danken für die Aufnahme des Buches in die Reihe ihrer Abhandlungen, der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung für den schwierigen Druck und die Gestaltung.

INHALT

ERSTER TEIL

(z. T. abgedruckt in BJV. 5 (1965) 1ss.)

Abkürzungs- und Sigelverzeichnis 9

Nachweis der neu gezeichneten Abbildungen 10

Einleitung 11

I. Ältere Literatur 13

II. Katalog 17

A. Bankett 18
B. Veneratio 34
C. Bezwingen und Darbringen von Tieren und Mischwesen 36
D. Kampf gegen Raubtier 42
E. Kampf gegen Menschen oder Dämonen 44
F. Jagd mit Pfeil und Bogen 46
G. Pflanze symmetrisch zwischen Tieren 58
H. Pflanze oder Vase symmetrisch zwischen Mischwesen 62
I. Pflanze oder Vase zwischen gereihten Tieren 70
K. Pflanze allein 72
L. Gegenständige Tiere oder Mischwesen 74
M. Kampf von Löwe gegen Stier 78
N. Löwenmaske 80
O. Ornamente 82
P. Schreitende Tiere oder Mischwesen allein 86

III. Abgrenzung der Werkstatt 89

1. Einheit der Gruppe 89
2. Getriebene Bronzen anderer iranischer Werkstätten 91
3. Verzierte Knopfbecher anderer iranischer Werkstätten 98
4. Der Zalū Āb/Kakavand-Werkstatt eng verwandte Stücke 109
5. Moderne Umarbeitungen 113

IV. Stilistische Untergruppen 117

1. Stilgruppe der älteren Bankettszenen 117
2. Stilgruppe der jüngeren Bankettszenen 118
3. Stilgruppe der zergliederten Schützen 119
4. Ornamentgruppe 119

V. Fundnachrichten 121

1. Herkunft 121
2. Fundumstände 123

VI. Technik 125

1. Gefäße 125
2. Reliefs 126

ZWEITER TEIL

(z. T. abgedruckt in BJV. 6, 1966, 55ss.)

VII. Gefäß- und Geräteformen (mit Katalogen unverzierter Gefäße) 129

1. Tropfenbecher 129
2. Tropfenfläschchen 136
3. Trapeznäpfe 138
4. Rundeimer 139
5. Schale 139
6. Tondo 140
7. Sieb-Trichter 143
8. Zusammenfassung 145

VIII. Inschriften 148

DRITTER TEIL

IX. Themen 153

A. Bankett 153
C. Bezwingen und Darbringen und (F.) Jagd 160
C1. Bärtiger auf Stier reitend im Kampf gegen Löwen 162
B. Veneratio und (E1.) Schlacht 163
E2. Dämonenkampf (z. T. abgedruckt in Acta Praehistorica et Archaeologica 1, 1970, 81 ss.) 165
G–L. Mischwesen oder Tiere an Pflanze oder Wassergefäß 169
M. Kampf von Löwe und Stier 171
O. Ornamente 173
Zusammenfassung 177

X. Einige Motive und Antiquaria 179

1. Speisen 179
2. Frisuren 180
3. Kleidung 183
4. Waffen 189
5. Möbel 189
6. Tiere 191
7. *patte à patte* 193
8. Löwenmaske 193
9. *Flowing vase* und Pflanze 194
Tabelle I 197
10. Mischwesen 196
11. „Paßgang" 199
12. Musik 200

XI. Stilistische Eigenheiten 201

1. Vergleich mit assyrischer Kunst 201
2. Vergleich mit elamischer Kunst 201
3. Vergleich mit nordwestiranischer Kunst 202
4. Vergleich mit babylonischer Kunst 207
5. Babylonische Stile ca. 1300–800 v. Chr. 207
   Tabelle II 211
6. Iranisierung der Werkstatt? 213
7. Auswirkungen auf westiranische Bronzen 216
8. Positive Stileigenheiten der Zalū Āb/Kakavand-Werkstatt 218

XII. Folgerungen 223

1. Relative Datierung 223
   Tabelle III 225
2. Absolute Datierung 224
3. Historische Umstände 228
4. Zweck der Geräte und ihrer Darstellungen 231
5. Ergebnisse 233

Indices 235

Tafeln 1–8

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Bes.	im Besitz von
Dm	Durchmesser
Ehem.	Ehemals
Erw.	erworben
H	Höhe
Kap.	Kapitel
„Lur."	Angeblich aus Luristan
Max.	Maximal
Mus.	Mus-eum / -ée
Öffn.	Öffnung
Slg.	Sammlung

SIGELVERZEICHNIS

AfO.	Archiv für Orientforschung (Graz 1923ss.)
AMI.	Archaeologische Mitteilungen aus Iran (Berlin 1929–1938)
BJV.	Berliner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte (Berlin 1961ss.)
Brinkman	J. A. Brinkman, A Political History of Post-Kassite Babylonia 1158–722 B.C. = Analecta Orientalia XLIII (Rom 1968)
Enc.	Encyclopédie photographique de l'art. Editions „TEL" (Paris 1936)
Drouot 1972	Collection D. David-Weill. Bronzes antiques des steppes et de l'Iran (Paris, Hôtel Drouot . . . . 28 et . . . . 29. juin 1972)
Herzfeld	E. Herzfeld, The Persian Empire. Studies in Geography and Ethnography of the Ancient Near East. Ed. G. Walser (Wiesbaden 1968)
ILN.	The Illustrated London News (London 1842ss.)
IrAnt.	Iranica Antiqua (Leiden 1961ss.)
JCS.	Journal of Cuneiform Studies (New Haven 1947ss.; Cambridge/Mass. 1965ss.)
JNES.	Journal of Near Eastern Studies (Chicago 1942ss.)
MDOG.	Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin
OIP.	Oriental Institute Publications (Chicago)
Opificius	R. Opificius, Assyrische Glyptik vom 14. bis 8. Jahrhundert v. Chr. [ungedruckte Habilitationsschrift, Münster 1970]
RA.	Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale (Paris 1895ss.)
RLAss.	Reallexikon der Assyriologie (Berlin und Leipzig 1932ss.) und Vorderasiatischen Archäologie (Berlin 1966ss.)
WVDOG.	Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orient-Gesellschaft
ZA.	Zeitschrift für Assyriologie und verwandte Gebiete (Leipzig 1886–1891; Berlin 1892–1900; Straßburg 1902–1917/18; Berlin/Leipzig 1918/19–1936; Berlin 1938ss.) Seit 1939: ... und vorderasiatischen Archäologie

NACHWEIS DER NEU GEZEICHNETEN ABBILDUNGEN

Heidi Fleck (Berlin, MVF.): A2, A3, A11, B1, C3, E1, G2, H3, I1, K1, L2; Abb. 95, 99, 112, 114.

Caroline Jankowski-Engel (Hamburg): F1

Heidi Moser-Wolf (München): A8, A15, A18, A20, A22, A24, C6, F4, F8, F9, F12, G1, G3, G4, H1, H9 (Abrollung), L3 (Abrollung), L4, L5, M2, M3, N2, O4, O6; Abb. 93, 95, 100, 101, 102, 104, 105, 115, 117, 118, 121, 127, 130, 131, 135, 136.

Cornelie Wolff (München, Institut für Vorderasiatische Archäologie): A13, A15, A17, A19, A23, A25, A26, C1, C6 (Abrollung), F2, F3, F5, F10, F13, F14, F15, F16, G5, H4, H5, H7, H8, H9 (Ansicht), H10, H11(Ansicht), H12, I2, L1, L3 (Ansicht), N1, N4, O1, O2, O3, O5, O9, P1, P2; Abb. 89, 90, 91, 94, 96, 97, 98, 103, 116, 122, 125, 126, 128, 129, 132 (Detail) 133, 134, 137, 138, 139, 142, 143, 144.

Walter Bachran (München): O7; Abb. 109, 110.

F. Gehrke (München): Abb. 123, 124.

G. Muth (Berlin MVF.): A5, A6, A9; Abb. 92.

Ashmolean Museum (Oxford): H6.

Hasanlu Project: Abb. 106, 107.

Metropolitan Mus. of Art (New York): A13 (Abrollung).

Museo Nazionale d'Arte Orientale (Rom): A19, A21 (Abrollungen).

Die ungenügenden Vorlagen von F18, H11, Abb. 26, 111 und 120 sind Photographien oder Zeichnungen des Verfassers.

EINLEITUNG

Eine Denkmälergruppe ausführlicher zu behandeln, über die keinerlei wissenschaftlich beglaubigte, unmittelbare Fundnachricht vorliegt, mag verfrüht erscheinen. Die im folgenden vorgelegte Gruppe gehört zu den sogenannten Luristanbronzen, über deren Fundstellen, Verwendung und Hersteller viele Hypothesen im Umlauf sind. Wie bei allen anderen ‹Luristanbronzen› ist es auch hier außerordentlich schwierig, einen Überblick über die – oft an abgelegener Stelle – publizierten Exemplare zu gewinnen; ganz unmöglich ist es, alle in Privatbesitz befindlichen Stücke zu sammeln.

Trotzdem scheint es mir nützlich, die sogenannten luristanischen Situlen zu untersuchen. Ihre Gattung wurde schon seit ihrem ersten Auftreten im Kunsthandel als etwas Besonderes erkannt und daher oft erwähnt; sie wurden sogar – im Gegensatz zu allen übrigen Luristanbronzen – recht einheitlich beurteilt. Andererseits wurden erst neuerdings (vgl. n. 40) die auf ihnen befindlichen Inschriften, niemals die wenigen mittelbaren Fundnachrichten, berücksichtigt, die jenes Urteil nicht bestätigen. Auch mag die Zusammenstellung der mir bekannten Stücke zu neuen Beobachtungen und Publikationen weiterer Stücke anregen. Schließlich ist die Gattung der ‹Situlen› – im folgenden Tropfenbecher genannt (vgl. Kap. VII 1) – und der im gleichen Stil dekorierten anderen Bronzen für die Geschichte der altvorderasiatischen Bildkunst wichtig – weitaus wichtiger als die meisten übrigen „Luristanbronzen", die nur eigenartige provinzielle Stilphänomene sind. Zwischen einerseits der mittelbabylonischen[1], mittelassyrischen[2] und mittelelamischen[3] Bildkunst des 13./12. Jahrhunderts und andererseits der in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts einsetzenden überreichen neuassyrischen Bilderwelt klaffte bisher eine Lücke, von einigen untypischen datierten Einzelbildern nicht geschlossen[4]. Auch fehlte uns aus dem frühen

---

[1] A. Moortgat, Die bildende Kunst des Alten Orients und die Bergvölker (1932) 96ss.; Th. Beran, AfO. 18 (1957/58) 255ss.; U. Seidl, BJV. 5 (1965) 179ss.; Dies., Baghdader Mitteilungen 4(1968) 7ss.

[2] Rollsiegel: A. Moortgat, ZA. 47 (1942) 50ss.; Ders., ZA. 48 (1944) 23ss. – Th. Beran, ZA. 52 (1957) 141ss. – E. Porada, The Collection of the Pierpont Morgan Library = Corpus of Ancient Near Eastern Seals in North American Collections I (1948) No. 592Ess.

Elfenbeine: A. Haller, Die Gräber und Grüfte von Assur = WVDOG. LXV (1954) 132ss. Tf. 29ss.

Bronzeschale: P. Calmeyer, Altiranische Bronzen der Sammlung Bröckelschen (1964) No. 39.

[3] E. Porada, Alt-Iran (1962) 52ss. – E. Strommenger/M. Hirmer, Fünf Jahrtausende Mesopotamien (1962) 99; P. Amiet, Elam (1966); E. Porada, Mémoires de la Délégation Archéologique en Iran XLII. Tchoga Zanbil IV (1970).

[4] Felsrelief Tiglath-Pilesers I.: C. F. Lehmann-Haupt, Materialien zur älteren Geschichte Armeniens Nr. 6.7; E. Unger, Assyrische und Babylonische Kunst (1927) Abb. 33.

„Broken Obelisk" = Obeliskenspitze wohl des Assurbelkala: E. Unger, a.O. Abb. 32; E. Strommenger/M. Hirmer[3] Tf. 188 unten; R. Borger, Einleitung in die assyrischen Königsinschriften (1961) 135; Brinkman 383ss.; A. Moortgat[205] Tf. 252 p. 126.

Frauentorso des Assurbelkala: H. R. Hall, Babylonian and Assyrian Sculpture (1928) Pl. XI; E. Weidner, in: RLAss. I s. v. Assurbelkala Tf. 34a; R. Borger, a.O. 138; W. Nagel, BJV. 6 (1966) 53s.; A. Moortgat[205] Tf. 250 p. 125.

Zur Zeit des Nabumukinapli umgearbeiteter Kudurru: U. Seidl, BJV. 5 (1965) 186.

Bronzestatuette eines (unbärtigen!) Schreibers vom Urūmiyah-See, ursprünglich für das Leben eines Königs Assurdan in Arbela geweiht: E. Unger, in: RLAss. I 141 s. v. Arbailu; E. Weidner,

ersten Jahrtausend eine dem Neuassyrischen gegenüber eigenständige Bildergattung, die den neubabylonischen Stil zu rekonstruieren gestattet.

Das Ziel der Arbeit ist es daher, die zumeist im Gegensatz zur assyrischen kaum beschriebene babylonische Kunst des frühen 1. Jahrtausends hervorzuheben und eine Lücke in der Kunstgeschichte zu schließen, das zweite „dunkle Zeitalter" um 1000 v. Chr. aufhellen zu helfen.

Endlich mag die ausführliche Beschreibung und Datierung einer in Westiran fremden, aber offenbar im 10. Jahrhundert ungewöhnlich beliebten Denkmälergattung eine feste Grundlage für die Beurteilung einheimischer Werkstätten liefern, deren Techniken, Stile oder Antiquaria von ihr beeinflußt wurden.

---

ebenda 209 s. v. Assurdân: Tf. 18; Encyclopédie Photographique de l'Art (Editions „TEL." Paris 1938) 31. – Die von allen bekannten assyrischen Statuetten abweichende stereometrisch-überlängte Form und das sonst unbekannte Gewand lassen am ehesten den König des 12. Jhs., allenfalls den des 10. Jhs., keinesfalls jedoch den des 8. Jhs. vermuten: A. Moortgat[205] Tf. 248s. p. 125.

„Weißer Obelisk" eines Assurnaṣirpal: E. Unger, Der Obelisk des Königs Assurnassirpal I aus Ninive = Mitteilungen der Altorientalischen Gesellschaft VI (1932). Trotz aller Zweifel (zuletzt R. Borger, a.O. 146) ist dieses Denkmal Assurnaṣirpal I. zuzuschreiben, da die im 9. Jh. dem König allein vorbehaltene Tracht hier von mehreren Personen getragen wird (so A. Moortgat in seinen Vorlesungen und s. unten n. 205) oder aber die Inschrift ist sekundär.

I. ÄLTERE LITERATUR

1932 wurden zum ersten Male einige Tropfenbecher veröffentlicht[5]. Seitdem wurde diese Gattung zwar niemals gesammelt, es wurde auch nicht die Frage gestellt, ob noch Treibarten anderer Gattungen im gleichen Stil existierten, jedoch gibt es eine ganze Reihe allgemein gehaltener Äußerungen über die sogenannten Situlae, die zusammenzustellen sich lohnt, weil sie eine Art *consensus* verraten.

Am frühesten, umfassendsten und häufigsten behandelte G. Contenau[6] die Tropfenbecher. Bereits 1933 erklärte er ihre Darstellungen für assyrisch beeinflußt, aber wegen ihrer „vigueur un peu lourde" provinziell. Bei dieser Meinung blieb er bis 1947; jedoch präzisierte er seine anfänglich unsichere Datierung (zwischen ca. 1000 und 700 v. Chr., von der Sargonidenkunst beeinflußt) später dahin, daß der stärkste Einfluß der des 9. Jahrhunderts sei und vielleicht durch Söldner in assyrischen Diensten vermittelt wurde. Als Entstehungsland schlug er 1938 Urartu („pays de Van") vor[7]. Die Gefäßform sei auf ägyptische Situlen zurückzuführen (1938).

Der letzte Vorschlag stammt von A. Godard[8], der sich seinerseits später weitgehend G. Contenau anschloß; nur nahm er statt urartäischer mannäische Entstehung an[9]. – In allen Punkten folgte M. W. Deonna[10] den Meinungen G. Contenaus, die er ausführlich referierte.

Weniger ausführlich charakterisierende Autoren übernahmen meist die wesentlichen von G. Contenau vertretenen Ansichten ohne Argumentation. Am meisten Erfolg hatte die These von den assyrischen Vorbildern; ihr folgten außer A. Godard und M. W. Deonna noch E. Weidner[11], R. Dussaud[12], A. U. Pope[13], der gar eine „overwhelming Assyrian predominance" sah, H. Kantor[14], Cl. F. A. Schaeffer[15], A. Parrot[16], E. D. Phillips[17], R. Ghirshman und J. M. Munn-Rankin[18]. H. Frankfort[19] „feels a little more doubtful" und vergleicht neben assyrischen Werken das Pectorale von Ziviyah und die Köpfe von Elamiern auf Reliefs des Assurbanipal.

Über die Heimat der assyrisch beeinflußten Hersteller hat nur R. Ghirshman[18] noch

---

[5] ILN. No. 4879 (22. Oct. 1932) 614s. – A. U. Pope, A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present IV (1938) Pl. LXIX A–C LXX B.D LXXI A–D LXXII A–D.

[6] Genava 11 (1933) 46; Revue archéologique (1937) 162; Revue des arts asiatiques 12 (1938) 32ss.; Manuel d'archéologie orientale IV (1947) 2168ss.

[7] Dem entspricht heute noch die Beschriftung der zwei Becher im Louvre (A 9 und H 5).

[8] Les Bronzes du Luristan (1931) 92.

[9] Le trésor de Ziwiyè (1950) 38. – Wohl von dorther beeinflußt bezeichnet J. M. D'jakonov, Istorija Midii ([russ.] 1956) 145 die Dargestellten dreier Tropfenbecher als mannäisch.

[10] RA. 42 (1948) 211ss.

[11] AfO. 8 (1932/33) 257s.

[12] A Survey of Persian Art[5] – I (1938) 271s.

[13] Masterpieces of Persian Art (1945) 16.

[14] JNES. 5 (1946) 237 und 20.

[15] Stratigraphie comparée et chronologie de l'asie occidentale (1948) 489.

[16] Assur (1961) 133.

[17] Ed. Bacon, Vanished Civilizations (1963) 244 fig. 4.5.

[18] R. Ghirshman, Perse (1963); J. M. Munn-Rankin, Iraq 29 (1967) 2.

[19] The Art and Architecture of the Ancient Orient. The Pelican History of Art Z 7 (1954) 207s.

eine abweichende Meinung: „la majorité de ces vases rituels ... furent exhumés à Zalu-Ab", in einer Region, die wohl zu Ellipi gehört habe. E. Terrace[20] führt A. Godard an, entscheidet sich aber nicht endgültig für mannäische Entstehung.

Häufiger modifiziert wurde die Datierung Contenaus. Es wurde angenommen: ‹1000 bis 800› (Cl. Schaeffer[15]), ‹9. bis 8. Jahrhundert› (R. Dussaud[21] und A. Parrot[16]), ‹um 800› (A. U. Pope[13] und E. D. Phillips[17]), ‹8. bis 7. Jahrhundert› (E. Porada[22] und R. Ghirshman[23], der überhaupt alle ‹Luristanbronzen› in diesen Zeitraum datiert) und endlich ‹7. Jahrhundert› oder gar ‹7. bis 6. Jahrhundert› (E. Terrace[20]). Dem 8. bis 7. Jahrhundert entsprechen auch die Vergleichsstücke, die H. Frankfort[19] anführt, und H. Kantors[14] Bezeichnung ‹spätassyrisch›. – Es besteht also deutlich die Neigung, jüngere Entstehungszeit als G. Contenau anzunehmen; jedoch bleiben alle genannten Daten im Einklang mit den Möglichkeiten des assyrischen Einflusses. Einheitlich scheinen auch alle genannten Gelehrten die ‹Situlen› für die spätesten aller ‹Luristanbronzen› zu halten, wenn das auch nur A. U. Pope[13] und Cl. Schaeffer[15] ganz deutlich machen. – Die Datierung W. Baumgartners[24] kann wohl nicht gewertet werden, da er offenbar durch einen Abschreibfehler in das 7. Jahrhundert geriet (vgl. Katalog H3).

Es besteht also hinsichtlich der Benennung (‹Situlen›), der Datierung und des Haupteinflusses ein *consensus* von zwölf Meinungen[25]. Die ägyptische Herkunft der Gefäßform wurde immerhin viermal vertreten (G. Contenau[6], A. Godard[8], M. Deonna[10] und E. Porada[22]) und niemals bezweifelt.

Außerhalb des *consensus* steht die Ansicht E. Weidners[11], dem W. Baumgartner und neuerdings B. Brentjes[24] folgten: Es handle sich nicht um Becher, sondern um Zepter- oder Stabgriffe. Schon R. Dussaud[12] lehnte sie ab, mit dem Hinweis darauf, daß ja auf einem der Stücke ein Mann dargestellt ist, der aus einem Becher gleicher Form trinkt (vgl. Katalog A5; es sind noch weitere Becher im Gebrauch dargestellt, vgl. Kap. VII).

A. Moortgat verglich den Dekor zweier Gefäße ausschließlich mit Achaimenidischem und datierte die Gruppe deshalb in die Mitte des 1. Jahrtausends[26]. Inzwischen ist aus dem südwestlichen und nördlichen Iran soviel thematisch der achaimenidischen Kunst ähnliches, im Stil aber abweichendes und untereinander verschiedenes bekanntgeworden[27], daß jene Vergleiche nur noch die Ursprünge der achaimenidischen Motive betreffen, nur indirekte Vorbilder der Achaimenidenkunst, wie der Autor selbst heute annimmt. Nicht beachtet wurden die Hinweise A. Moortgats auf den mesopotamischen Ursprung der Becherform und die Zugehörigkeit eines Gefäßes anderer Form (Katalog F3) zum selben Kreis.

E. Porada[22] vertritt ebenfalls eine iranische Herkunft des Stils der Tropfenbecher: Aus der neuelamischen Kunst (vgl. Kap. XII). E. Terrace[20] scheint dem zu folgen, ebenso J. Eisenberg (vgl. Katalog A8).

---

[20] The Art of the Ancient Near East in Boston (1962): Notes zu No. 42; Ders., Antike Kunst 6, Heft 2 (1963) 77.

[21] Syria 15 (1934) 187ss.; vgl. n. 12.

[22] Alt-Iran (1962) 66; E. Porada in Dark Ages and Nomads c. 1000 B.C. (ed. M. Mellink 1964) p. 18 n. 33 p. 30 n. 70.71. - Zögernd auch: R. D. Barnett in Survey[5] XIV (1967) 2999.

[23] Iran. Pelican A 239 (1954) fig. 40 p. 106.

[24] W. Baumgartner, AfO. 12 (1937) 57. – B. Brentjes, Die iranische Welt vor Mohammed (1967) Tf. 29: „Schminkgefäß oder Zeptergriff".

[25] Ohne E. Weidner und E. Porada, die in je einer Hinsicht abweichen, vgl. unten.

[26] Bronzegerät aus Luristan (1932) 3.6.

[27] Zum Beispiel Katalog Sept mille ans d'art en Iran (Petit Palais, Paris 1962) Pl. VI–VIII. XXXIII bis XXXV. XXXIX; Kunstschätze aus Iran (Kunsthaus Zürich 1962) Tf. 18a. 28s.

Noch weiter entfernte sich E. Herzfeld in verstreuten Äußerungen von der üblichen Beurteilung. Er hält die Becher „trotz der recht zahlreichen funde nicht für ‹Luristân› im engeren, regionalen sinne"[28], sondern für aus dem Norden importiert, aus Ahadrbnaïdjā oder Man[29], vergleicht sie mit dem Tondo aus der idäischen Grotte auf Kreta[30], die er schon früher für urartäisch erklärt hatte, und datiert sie in das 10. Jahrhundert[31] – ohne die Inschrift des Rimutili zu nennen, die erst im selben Jahre veröffentlicht wurde und seine Datierung bestätigte (vgl. Katalog N 1).

In anderen Punkten weicht eine neue Behandlung eines Teils der Tropfenbecher vom *consensus* ab: Y. Maléki hält zwar die meisten Becher für assyrisierend[32], entdeckte aber in einem Teil der Bankettszenen babylonisierende Züge. Sie hält diese für die ältesten – 12. bis 10. Jahrhundert[33] – die übrigen Becher mit Bankettszenen sollen sich jedoch auf die Zeit vom 9. Jahrhundert bis zur ‹neobabylonischen›, vielleicht sogar achaimenidischen Epoche verteilen[34]. Die Begründungen für diese Datierungen nur eines Teils der Becher über 400 bis 800 Jahre hin sind oft recht subjektiv: Sie werden aus der sozialen Rolle der dargestellten Frauen[35], der Kraft, die Thronende ausstrahlen[36], dem Gefühlsausdruck eines Dieners[37] oder gar nur dem *esprit* der Darstellungen[38] erschlossen. Von großem Wert aber ist die Feststellung, daß beide vorkommenden Gewandtypen babylonisch sind (vgl. Kap. X) und daß einer der Gewandtypen mit dem eines Kudurru des 12. Jahrhunderts zusammenhängt[39].

Endlich hat P. Amandry[40] eine zweite Inschrift aus dem 10. Jahrhundert veröffentlicht und die Stilverwandtschaft der Menschendarstellungen mit der des Kudurru der Zeit des Nabumukinapli erkannt.

In anderer Richtung entfernt sich W. Culican[41] vom *consensus*: Er sieht babylonisch-„kassitischen" Einfluß neben assyrischem, erklärt den ersteren für älter, den letzteren für nur auf jüngeren Stücken vorhanden, bleibt aber bei der gewohnten Datierung (9.bis 7. Jahrhundert). – E. Akurgal[42] hält die auf den bis 1966 publizierten Inschriften vorkommenden Namen für nur zufällig mit Personen des 10. Jahrhunderts gleichlautend; er datiert mit Hilfe von Motivvergleichen die ganze Gruppe in das 7. Jahrhundert und schreibt sie einem „naturalistischen Stil" zu, den er abwechselnd babylonisch und neuelamisch nennt. – Ohne Kenntnis dieser Literatur blieb die Veröffentlichung der Teheraner Becher durch Golamreza Masumi[42a].

---

[28] AMI. 8 (1937) 157 n. 1.
[29] Iran in the Ancient East (1941) 116s.
[30] AMI. 9 (1938) 2.10.
[31] Ebenda 20.
[32] IrAnt. 1 (1961) 21.28.35s.39s.
[33] Ebenda 35.39.
[34] Ebenda 36.41ss.
[35] Ebenda 21.34.
[36] Ebenda 37.39.
[37] Ebenda 39.
[38] Ebenda 37.38.
[39] Ebenda 28ss.35.
[40] Nach Erscheinen aber zunächst ohne Kenntnis der ersten Teile dieser Arbeit: Antike Kunst 9 (1966) 57ss.
[41] W. Culican, The Medes and Persians (1965) 28s.
[42] Urartäische und altiranische Kunstzentren (1968) 83ss.
[42a] Barrasīhâye Târikhi 2–3 (Teheran 1969) 21 (persisch). – P. R. S. Moorey verwies mich auf das Zitat; M. Saraf übersetzte es.

II. KATALOG

Der Katalog ist nach den Inhalten der Darstellungen gegliedert. Eine Aufstellung nach Formen der Geräte würde wenig ergeben (vgl. Kap. VIII), da die überwiegende Mehrzahl der Stücke Tropfenbecher sind; diese aber lassen sich nach ihrer Form nicht mehr sinnvoll aufteilen – eine Entwicklung der Becherform ist kaum festzustellen. Ebensowenig empfahl sich eine Einteilung nach Stilgruppen, da dann wiederum die Mehrzahl der Stücke zu einer Gruppe gehören würde (vgl. Kap. IV). Eine hypothetische Entwicklungsreihe bereits im Katalog darzustellen verbietet sich als Vorwegnahme eines angestrebten Zieles der Arbeit (vgl. Kap. IV, IX, XII). Dagegen bietet die Aufteilung nach Inhalten zwei Vorteile: Die gewiß noch weiterhin dazukommenden Exemplare lassen sich später wenigstens einigermaßen einreihen – das System bleibt „offener"; ferner sind oft entsprechende Figuren oder Gegenstände innerhalb eines Themas so ähnlich, daß die Annahme naheliegt, die Handwerker oder -gruppen seien nach Inhalten spezialisiert worden.

Innerhalb der Gruppen gehen immer die Stücke mit vielfältigerer, „vollständigerer" Wiedergabe des Themas voraus, ohne daß damit in jedem Fall eine Verarmung im Laufe der Zeit suggeriert werden soll. Allerdings ist dieses Prinzip durchbrochen durch die nach 1965 hinzugekommenen Stücke; die schon einmal in BJV. 5 (1965) gesammelten haben ihre Bezeichnungen beibehalten.

A. BANKETT

A 1 Tf. 6,3	Aus der Gegend von Kirmānshāh	Slg. Maléki Teheran	H 12,5 cm Dm Öffn. 5,8 cm	Y. Maléki[32] 21ss. fig I (Abrollung) Pl. I–IV (4 Ansichten). – In der Beschreibung ist das Bett verkannt, die Bediensteten sind als Frauen gedeutet, das kleinere Instrument ansprechend als Sistrum. – P. Amandry[40] 59s. fig. 4; W. Culican[41] 29 fig. 9; H. Kyrieleis, Throne und Klinen (1969) 19.

Tropfenbecher mit im oberen Drittel etwas eingezogener Wandung, flachrundem Boden in Form eines Kugelabschnittes. – *Dekor* von oben: Ein flach gekordeltes vierfaches Band, Rundstab, hängendes Zungenmuster, Rundstab, Bildfeld, Rundstab, stehendes Zungenmuster; vom Tropfen ausgehende Rosette, deren jedes zweite Blatt mit Bögen gefüllt ist. – *Bildfeld:* Ein Mann und wohl eine Frau sitzen um ein Tischchen, umgeben von zwei Bedienten, die die Frisur der ‹Frau› tragen, aber nicht unbedingt Frauen sein müssen (zur Frisur vgl. Kap. X). Einer spielt Harfe, der andere wohl Sistrum. Zwischen ihnen eine Vase mit Saugrohr. Die Speisenden sitzen auf einem Bett, unmittelbar auf geschuppten Gebilden, wohl Kissen oder Ballen. – Die Zeichnung gibt den Becher in der Hand des Speisenden runder wieder als das Photo; von den Stier(?)-Gesichtern auf den Bettpfosten ist nur eines erhalten.

A 2	„Lur." Aus einem Fund zusammen mit 3 weitern Exemplaren	Kunsthandel Teheran 1963	BJV. 5 (1965) Tf. 1. – Mir liegen Photographien von drei Seiten her vor; der Boden ist jedoch nicht sichtbar. Ich verdanke sie K. Scholer.

Tropfenbecher. *Form* und *Dekor* wie A 1 (Rosette?), jedoch nur dreifaches Kordelband. – *Bildfeld:* Ein stark beschädigter Thronender zwischen zwei Dienern; der hintere hält einen standartenförmigen Wedel; zwischen ihnen eine Vase mit Saugrohr.

A 3	„Lur."	Staatl. Mus. f. Völkerkunde München 50–I–12 Ehem. Slg. Hardt Erw. 1950	H 13,8 cm Max. Dm 5,8 cm	H. Kuntze, Persische Kunst (Hrsg. v. A. Lommel 1963) 92s. No. 158; J. A. H. Potratz, Oriens Antiquus 3 (1964) 200.220 Tf. XCIX 6 (2 Ansichten) erkannte nur einen „Trabanten hinter ... dem Symposiasten". – Die mir vorliegenden Photographien verdanke ich H. Kuntze: BJV. 5 (1965) Tf. 2.

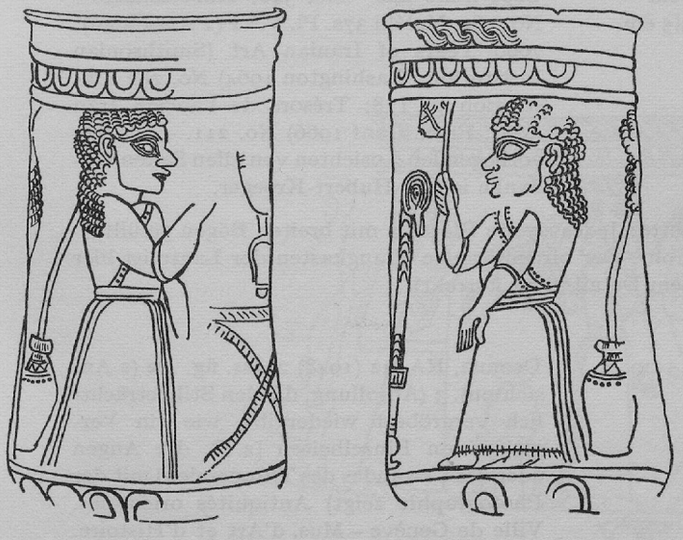
Tropfenbecher. *Form* etwas schlanker als A 1 (vgl. aber die Erhaltung). – *Dekor* wie A 2, jedes zweite Blatt der Rosette aber ist mit drei bis fünf Reihen kleiner Bögen gefüllt. – *Bildfeld* wie A 2 (ohne Vase). – *Erhaltung:* Ein tiefer Ausbruch hat den vor dem Thronenden stehenden Diener bis auf den Rest einer Hand und den oberen Teil des Tischchens verlorengehen lassen. Graubraune gleichmäßige Patina.

A 4	Aus Zalū Āb	Archäologisches Mus. Teheran 1395–345	H 13,4 cm	Godard, Gazette des beaux-arts 75 (1933) 132s.134 fig. 13–14 (2 Ansichten); Ders., Aṯhār-é Īrān 3 (1938) 256s. fig. 177 (Abrollung); Ders., L'art de l'Iran (1962) fig 22 (Ansicht); Maléki[32] 27.38; G. Masumi[42a] 18s.38s. (Ansicht; Boden; Abrollung).

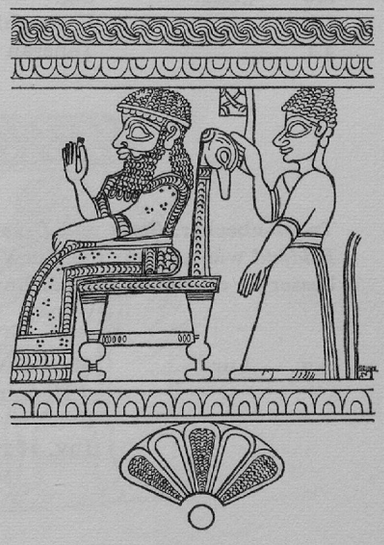
Tropfenbecher etwas gedrungener Form; der Boden etwas spitzer als A 1, fast eine Halbkugel. – *Dekor* wie A 1, jedoch sind alle Blätter der Rosette gefüllt. – *Bildfeld* wie A 2; der hintere Diener hält



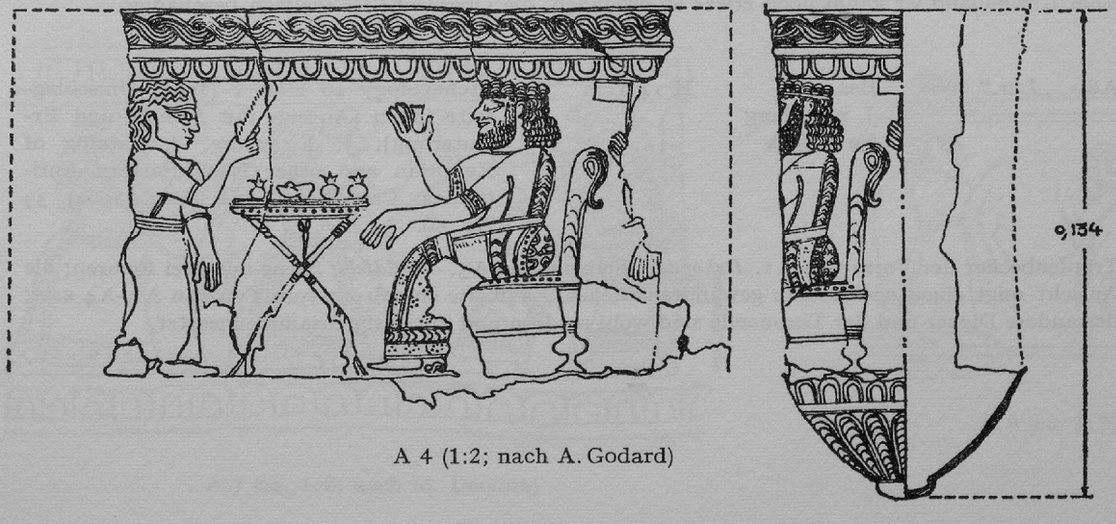
A 1 (1:2; nach Y. Maléki)



A 2



A 3 (etwa 1:2)



A 4 (1:2; nach A. Godard)

einen standartenförmigen Wedel, der vordere eine Art Pritsche oder Blatt („chasse-mouche?" vgl. Kap. X). – *Erhaltung:* Der Boden ist erhalten und, Bruch an Bruch passend, drei Viertel des Bildfeldes. Es fehlen der hintere Diener fast ganz und der Rücken des vorderen.

A 5	„Lur."	Mus. des beaux-arts Lyon Inv. 1936/I Erw. 1936	H 14 cm	Survey[5] IV Pl. 72 C.D (2 Ansichten); Dussaud ebendort I 272; J. M. D'jakonov[9] 145 fig. 24; L. Vanden Berghe, Archéologie de l'Iran Ancien (1959) Pl. 122a; Maléki[32] 27.36s. erklärt den Musiker für einen Flötenspieler.

Tropfenbecher mit leicht eingezogener Wandung und Boden wie A 4. – *Dekor* ähnlich A 1, nur sind die Zungen länger und oberhalb der ungefüllten Rosette ist ein zweites, nur dreifaches Kordelband eingeschoben. Die Ausführung, besonders der Innenzeichnung, ist besonders präzise. – *Bildfeld:* Auf einen vor einem Tischchen Thronenden kommen von links ein Diener mit ‹Fliegenwedel› und ein bärtiger Musikant mit einer Laute zu (vgl. deutlicher A 6 und A 19). Zwischen beiden steht eine Vase mit Saugrohr in einem löwenfüßigen Ständer (Dreifuß?).

A 6 Tf. 3,1	„Lur."	Slg. Foroughi Teheran	H 13 cm Dm 5,5 cm	Sept mille ans[27] No. 346; Kunstschätze[27] No. 160; Maléki 37s. Pl. V.VI (2 Ansichten); 7000 Years of Iranian Art (Smithsonian Institution. Washington 1964) No. 292 Illustration p. 138; Trésors de l'ancien Iran (Mus. Rath. Genf 1966) No. 211. – Die mir vorliegenden Ansichten von allen Seiten verdanke ich A. Hubert-Kroeger.

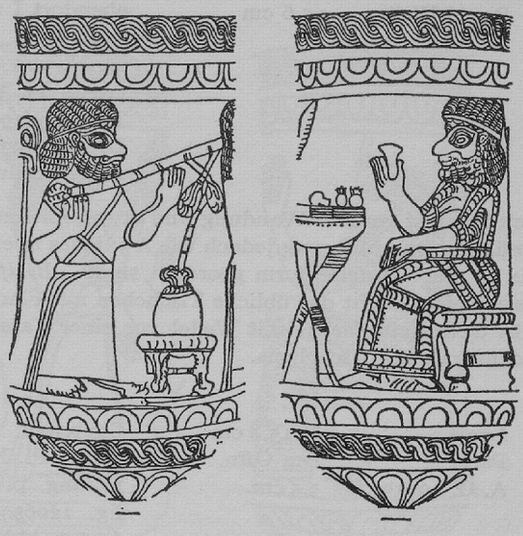
Tropfenbecher. *Form* und *Dekor* wie A 2 (Rosette: Jedes zweite Blatt ist mit breiten Bögen gefüllt). – *Bildfeld* wie A 5, nur hat die Vase kein Saugrohr. Der birnenförmige Klangkasten der Laute ist hier besser zu erkennen (die Zeichnung ist in diesem Detail nicht korrekt).

A 7	„Lur."	Mus. d'Art et d'Histoire Genf Inv. 18771	H 13,5 cm	Deonna, RA. 42 (1948) 211ss. fig. 1.2 (2 Ansichten). 3 (Abrollung, die den Stil beträchtlich vergröbert wiedergibt, wie ein Vergleich von Einzelheiten [z. B. der Augen oder des Gewandes des Thronenden] mit der Photographie zeigt) Antiquités orientales. Ville de Genève – Mus. d'Art et d'Histoire. Guides illustrés 6 (1958) 27 (Ansicht).

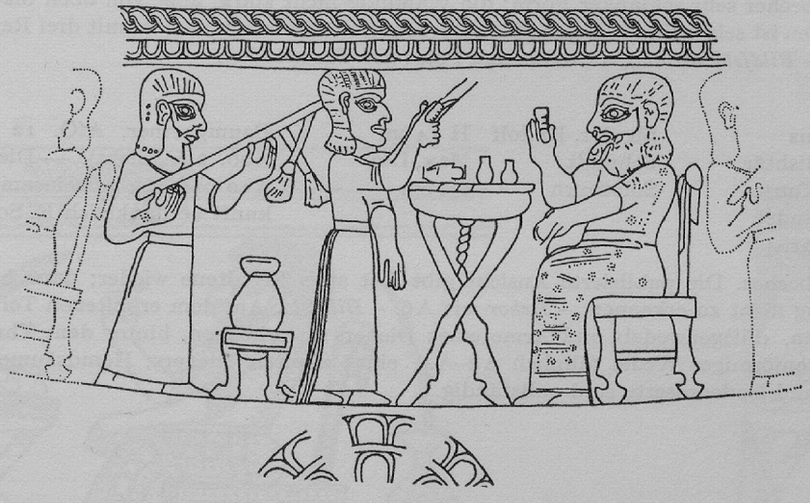
Tropfenbecher mit stärker eingezogener Wandung und flachem Boden. *Dekor* wie A 6, aber gröber. – *Bildfeld:* Szene ähnlich A 5, jedoch hält der erste Diener einen (Tropfen?-)becher, der zweite, bärtige eine Art Platschkanne. Die Vase mit Saugrohr hat keinen Ständer. Sehr roh gearbeitet. – *Erhaltung:* Vom Kordelband ist kaum noch etwas zu erkennen, die Oberfläche ist vielfach beschädigt.

A 8	„Lur."	Bes. J. Eisenberg New York	H 14,9 cm	Archaeology 16 Heft I (1963) Umschlagseite innen [Anzeige mit Ansicht und Erläuterung]; J. Eisenberg, A Catalog of Egyptian and other Near Eastern Antiquities. Cat. No. XLII (Dec. 1962) 33 No. 56.

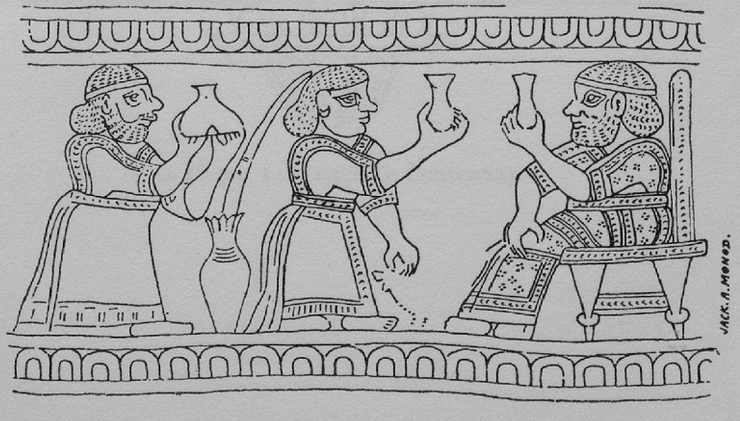
Tropfenbecher der Form von A 1. *Dekor* anscheinend wie A 5. – *Bildfeld:* Szene aus drei Figuren; die Ansicht zeigt einen nach rechts gewandten Diener. Es dürfte eine Szene vom Typ von A 2–A 4 sein; der andere Diener und der Thronende sind wohl modern und unrichtig zusammengesetzt.



A 5 (1:2)



A 6 (1:2)



A 7 (ca. 1:2; nach M. Deonna)



A 8 (ca. 1:3)

A 9	„Lur."	Slg. David-Weill	H 15,2 oder 15,6 cm	Survey[5] Pl. 72 A.B (2 Ansichten); Dussaud ebendort I 272 wies bereits auf die Königstiara hin; J. M. D'jakonov[9] 145 fig. 25; H. H. von der Osten, Die Welt der Perser (1956) Tf. 32; Maléki[32] 27.39; B. Goldman, IrAnt. 4 (1964) 139 fig. No. 6 (Detail) p. 150; Drouot 1972 No. 276; demnächst P. Amiet mit Abrollung.

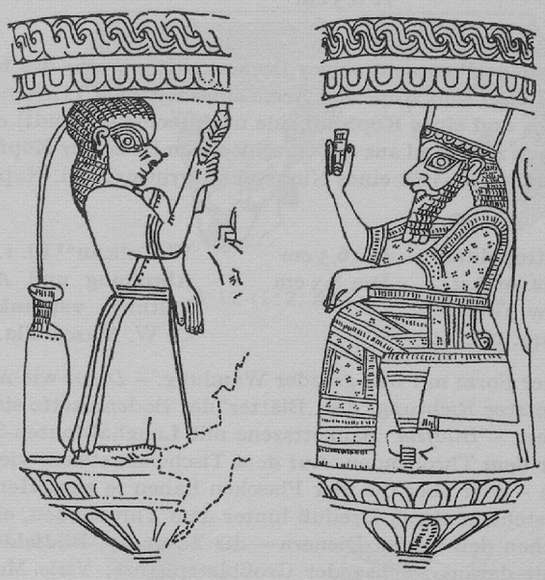
Tropfenbecher, schlank mit fast gerader Wandung und etwas spitzem Boden. – *Dekor* in der Anordnung wie A 6, in der präzisen Durchführung jedoch wie A 5; jedes zweite Blatt ist mit schmalen Punzabdrücken gefüllt, die zu einer Hufeisenform geordnet sind. – *Bildfeld:* Vor dem Thronenden, ausnahmsweise mit Polos bekleidet, steht das übliche Tischchen mit Fladen (?), Granatäpfeln und einem Blatt oder Vogel, links davon ein Diener mit Wedel vor einer Vase mit Saugrohr. – *Erhaltung:* Es fehlt ein Teil des Bodens und des Tischchens.

A 10	„Lur."	Louvre Paris A. O. 19219	H 15,8 cm Dm Öffn. 5,5 cm	Contenau, Revue des arts asiatiques 12 (1938) Pl. XXIIIb (4 Ansichten) fig. 2 (Abrollung p. 32ss.; Ders.[6], Manuel 2169s. fig. 1206s. (Abrollung); A. Parrot, Assur (1961) Abb. 158 [B] (oben und unten abgeschnitten!); Maléki[32] 27; J. A. H. Potratz, Oriens Antiquus 3 (1964) 203 fig. 7,3 p.218.

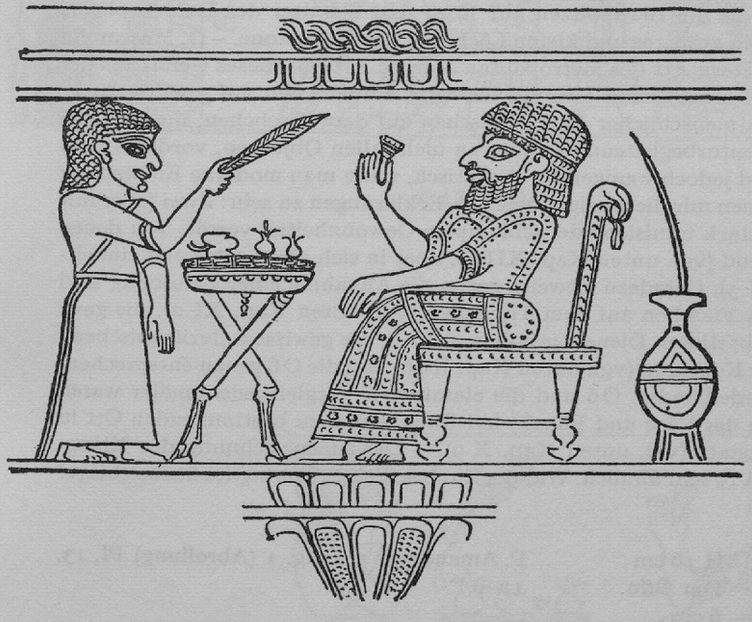
Tropfenbecher sehr schlanker Form; die Wandung nicht stark, aber von oben bis unten eingezogen. Der Boden ist sehr spitz. – *Dekor* wie A 9, jedes zweite Rosettenblatt ist mit drei Reihen kleiner Bögen gefüllt. – *Bildfeld* wie A 9, nur ohne den Polos des Thronenden.

A 11	Aus Alishtār (Kunsthandel Paris)	Slg. Dr. Rudolf Schmidt Solothurn	H 14 cm Max. Dm 6,2 cm	Baumgartner, AfO. 12 (1937–1939) 57ss. Abb. 2 (Ansicht). — Die Maße werden für A 10 und H 3 gemeinsam angegeben.– Auskunft verdanke ich R. Schmidt.

Tropfenbecher. Die publizierte Ansicht gibt fast alles Erhaltene wieder; danach ist die Form der Wandung nicht zu erkennen. – *Dekor* wie A 6. – *Bildfeld:* Auf dem erhaltenen Teil sind Thronender, Tischchen, ‹Fliegenwedel› und Arme eines Dieners zu erkennen, hinter dem Thronenden noch ein standartenförmiger Wedel (ähnlich A 2–A 4) eines zweiten Dieners; Hemdsäume und Füße beider Diener und Bodenrosette sind vollständig.



A 9 (1:2)



A 10 (ca. 1:2; nach G. Contenau)



A 11 (1:2?)

A 12 Tf. 6,2	Privatslg.	Max. H 6,5 cm	P. Amandry[40] 59 fig. 3 Pl. 13,3a.b.

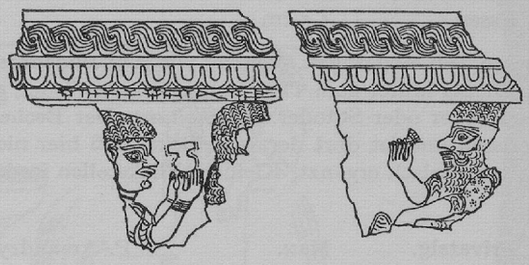
Zwei nicht aneinanderpassende Fragmente eines Bechers. – Der *Dekor* des Randes sichert die Zusammengehörigkeit. – Vom *Bildfeld* sind Kopf und Arme eines bärtigen Trinkenden (nach links gewandt), eines Dieners mit Aryballos und eines Kopfes (beide nach rechts gewandt) erhalten. Die Rekonstruktion P. Amandrys ergibt sich zwingend aus der verschiedenen Höhe der Köpfe: Eine Szene, ähnlich der von A 1, nur seitenverkehrt. – *Inschrift* eines Ninurtakudurriuṣur: Vgl. Kap. VIII.

A 13 „Lur." Tf. 6,5	Metropolitan Mus. of Art New York Acqu. No. 54.5	H 16,5 cm Dm 8,3 cm	W. Culican[41] Pl. 1.2 p. 241. – Photographien, Abrollung und Auskünfte (s. unten: Erhaltung) verdanke ich V. Crawford und O. W. Muscarella.

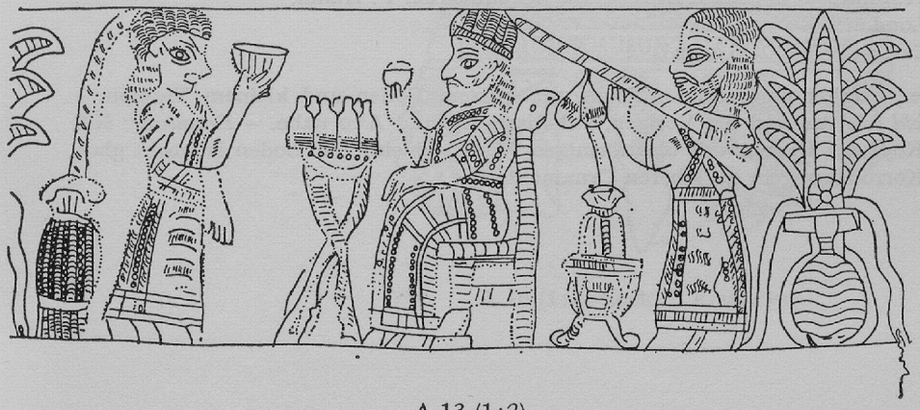
Tropfenbecher gedrungener Form mit fast gerader Wandung. – *Dekor* wie A 5; nur verlaufen die Kordelbänder in entgegengesetzter Richtung; die „Blätter" der Bodenrosette sind oben jeweils mit einem eingepunzten Kreis verziert. – *Bildfeld:* Bankettszene mit Langhalslauten-Spieler hinter, eine Schale kredenzendem Diener vor dem Thronenden. Auf dem Tischchen stehen vier Flaschen, dahinter „auf Lücke" wohl drei weitere – oder aber die vier Flaschen haben je zwei Henkel zu Seiten des Halses. Ein Gefäß mit Saugrohr steht in einem Dreifuß hinter dem Thronenden, ein zweites auf dem Boden hinter dem Diener, zwischen den beiden Dienern – die Zäsur des Bildfeldes betonend – ein wassersprudelnder Aryballos mit daraus wachsender Großblattpflanze. Viele Motive – Laute, Gewänder, Thronlehnenbekrönung, Dreifuß – sind formal entartet und nur durch Vergleiche (besonders mit A 5) zu deuten. Technisch fällt besonders die Vorliebe für gepunktete Konturen auf, denen die gepunzte Konturlinie oft nur sehr ungenau folgt; ein Tischbein ist dreifach konturiert. Aryballos und Pflanze sind dagegen ohne Punktvorzeichnung umrissen; ihre Konturlinien sind besonders breit und oft nicht ausgeglichen, d. h. die Folge der einzelnen Punzenabdrücke ist noch sichtbar. – *Erhaltung:* Die letzte Beobachtung läßt vermuten, daß Aryballos und Pflanze von zweiter Hand hinzugefügt wurden. Das wird bestätigt durch die Rücksicht, die die Blattspitzen auf Kopf und Schulter des Lautenspielers nehmen. Senkrechte Risse im Rand; ein größeres und kleine Löcher in der Bodenzone. – O. Muscarella vom Department of Ancient Near Eastern Art des Metropolitan Mus. of Art hat dieses Gefäß aus der allgemeinen Ausstellung entfernt und macht mich freundlicherweise aufmerksam auf *problematische* ikonographische Einzelheiten: Fehlen menschlicher Füße, Flaschen auf dem Tischchen, menschliche Gesichter, tierköpfiges Instrument, konturbegleitende Punkte an nicht allen Objekten, vorderes Bein des Thrones. – Keiner dieser Züge wird jedoch weniger problematisch, wenn man moderne Entstehung des Bechers annimmt. Vielmehr scheinen mir die einzig möglichen Erklärungen zu sein: Zwei (oder mit dem Dekor drei) Hände, deren eine stark iranisierende, schlampige Gewohnheiten verrät, von denen unserer Werkstatt zum Teil abweichend (vgl. unten Kap. XII 1), aber in sich gleichartig und einheitlich (vgl. ganz anders unten Kap. III 5). Geradezu Beweise gegen die Annahme einer Fälschung sind jedoch die elamischer Sitte folgenden Flaschen auf dem Tischchen (vgl. unten Kap. XI 2), die ganz enge Verwandtschaft des Kopfes des bartlosen Dieners mit dem auf A 9, die gewissen „luristanischen" Werkstätten eigene Vorzeichnung der Konturen (vgl. unten Kap. XI 6) und die O 6 genau entsprechenden gequetschten, rechtsläufigen Kordelbänder. O 6 und die elamischen Vergleichsdenkmäler waren 1954 noch nicht publiziert. Die Form der Vase und Pflanze hat ihren genau zu bestimmenden Ort in der Entwicklungsreihe unserer Werkstatt (vgl. unten Kap. X 9). – Die Innenzeichnung des Klangkörpers der Langhalslaute ist der auf A 19 sehr ähnlich. War der Eindruck eines Tierkopfes beabsichtigt?

A 14	Kunsthandel 1957	H 16 cm Dm Öffn. 6 cm	P. Amandry[40] 57s. fig. 1 (Abrollung) Pl. 13, 1a–c.

Tropfenbecher mit leicht eingezogener Wandung. – *Dekor* wie A 5; Bodenrosette wie A 10. – *Bildfeld* wie A 4. – *Erhaltung:* Vollständig, durch Risse und wenigstens zwei Knicke (Hiebspuren?) beschädigt.

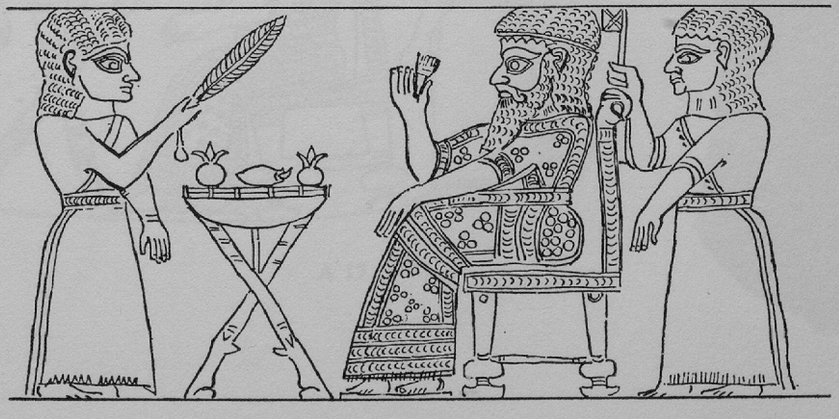


A 12 (1:2; nach P. Amandry)



A 13 (1:2)





A 14 (1:2; nach P. Amandry)

A15 „Lur."	Slg. Maria Hundhausen Essen	H 12 cm Dm Öffn. 5,5 cm	Unpubliziert. – Photographien verdanke ich C. Hundhausen.

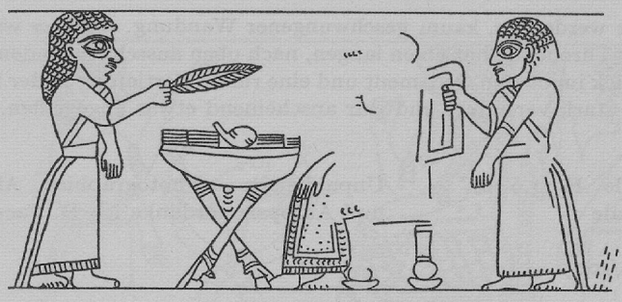
Tropfenbecher, im oberen Teil eingezogen. – *Dekor* wie A5; Bodenrosette wie A6. – *Bildfeld* wie A4 und A14, nur hält der Diener hinter dem Thronenden keinen Wedel, sondern anscheinend ein Möbelstück, vielleicht einen Hocker oder Ständer. – *Erhaltung:* Der Becher war bis tief in die Figur des Thronenden hinein gerissen und ist dort derart geflickt, daß hier nichts mehr zu erkennen ist. Die Lehne des Thrones ist wohl falsch ergänzt. Kleinere Flickstellen in der Bodenzone.

A16	Privatslg.	Max. H 7,1 cm Dm Öffn. ca. 5,5 cm	P. Amandry[40] 57s. fig. 2 Pl. 13,2a.b.

Zwei aneinander passende Fragmente eines Bechers. – *Dekor:* Nur vom Rand erhalten. – *Bildfeld* wie A4 und A14 zu rekonstruieren, da zwischen den Rücken zweier Diener mit „Fliegen"- und Standarten-Wedel kein Raum mehr für eine Vase bleibt.

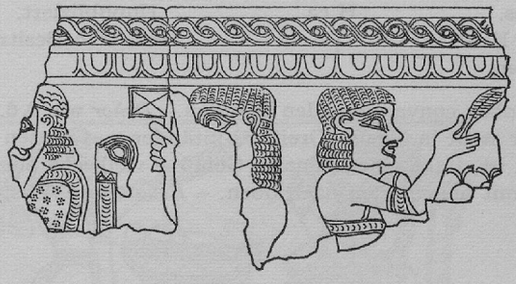
A17 „Lur."	Slg. P. Adam London Cat. 326	H 16,3 cm Max. Dm Öffn. 6,9 cm	Unpubliziert. – Photographie und Autopsie verdanke ich P. Adam.

Tropfenbecher schlanker, stärker eingezogener Form mit spitzem Boden und kleinem Tropfen. – *Dekor* wie A3. – *Bildfeld* wie A4 und die Vorigen, stilistisch A3 und A10 nahe. – *Erhaltung:* Riß vom Rand bis in den Kopf des Dieners mit blattförmigem Wedel hinein. Der Boden ist recht glatt (abgegriffen?). Starke Korrodierung in der oberen Ornamentzone.

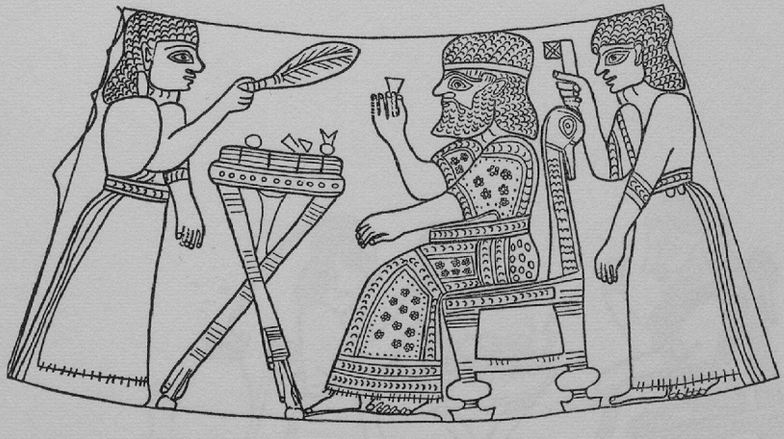




A 15 (1:2)



A 16 (1:2; nach P. Amandry)





A 17 (1:2)

A 18	„Lur."	British Mus. London 134735	H 13,7 cm	British Mus. Quarterly 32 (1967) 57 (erwähnt). – Photographien verdanke ich R. D. Barnett.
Tf. 4,1				

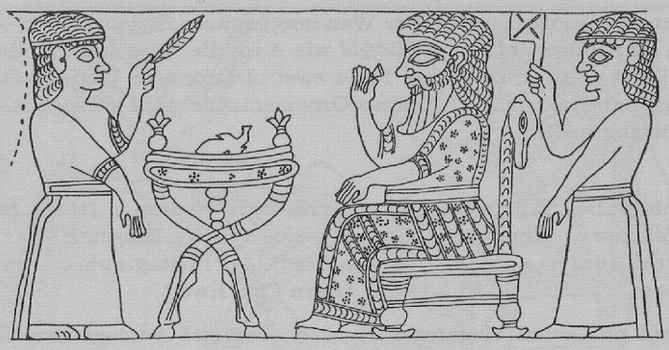
Tropfenbecher mit nach oben enger werdender, kaum geschwungener Wandung. – *Dekor* wie A 1. – *Bildfeld* wie A 4 und die Vorigen; der Thronende hat einen langen, nach oben ausschwingenden Bart. – *Erhaltung:* Vollständig; ein tiefer Knick im oberen Ornament und eine runde Vertiefung in der Schulter des Thronenden. Die Bodenzone ist stark versintert und war anscheinend etwas abgegriffen.

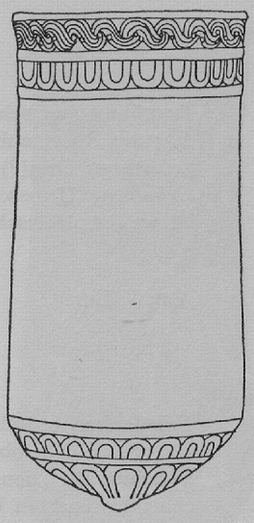
A 19	„Lur."	Mus. Nazionale d'Arte Orientale Rom Inv. No. 2695/4025	H 11,6 cm	Unpubliziert. – Photographien, Abrollung und Autopsie verdanke ich D. Facenna.

Tropfenbecher gedrungener Form mit leicht eingezogener Wandung. – *Dekor* wie A 5, nur sind die Blätter der Bodenrosette vollplastisch, ohne Umrandung und laufen spitz aus; das obere Kordelband ist fünffach, das untere vierfach. – *Bildfeld* wie A 6, nur ist die Vase mit ihrem Ständer verwachsen zu einer Fußvase. Stilistisch A 5 sehr nahe. – *Erhaltung:* Zwei senkrechte Risse verlaufen vom Rand zum Oberteil der Laute und zur Hand des Thronenden. Der Boden ist nicht abgegriffen.

A 20	„Lur."	Bes. N. Koutoulakis Genf	H ca. 14,8 cm	Unpubliziert. – Photographien verdanke ich dem Besitzer.
Tf. 5,1				

Tropfenbecher mit nach oben convergierenden Wänden.– *Dekor* wie A 6. – *Bildfeld* wie A 9 und A 10; die Flasche mit Saugrohr steht in einem (Dreifuß?-)Ständer, auf dessen Rand rechts ein standartenförmiger Wedel gesteckt ist, links eine kleineres Gefäß – vielleicht ein Eimerchen mit Bügelhenkel oder ein Tropfenbecher mit dem Boden nach oben. – *Erhaltung:* Vollständig.





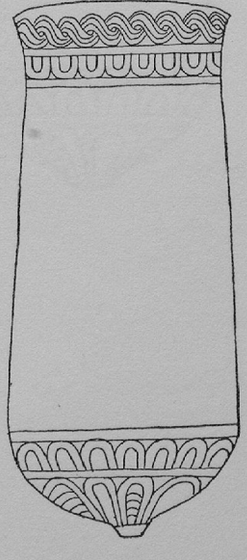
A 18 (1:2)





A 19 (1:2)





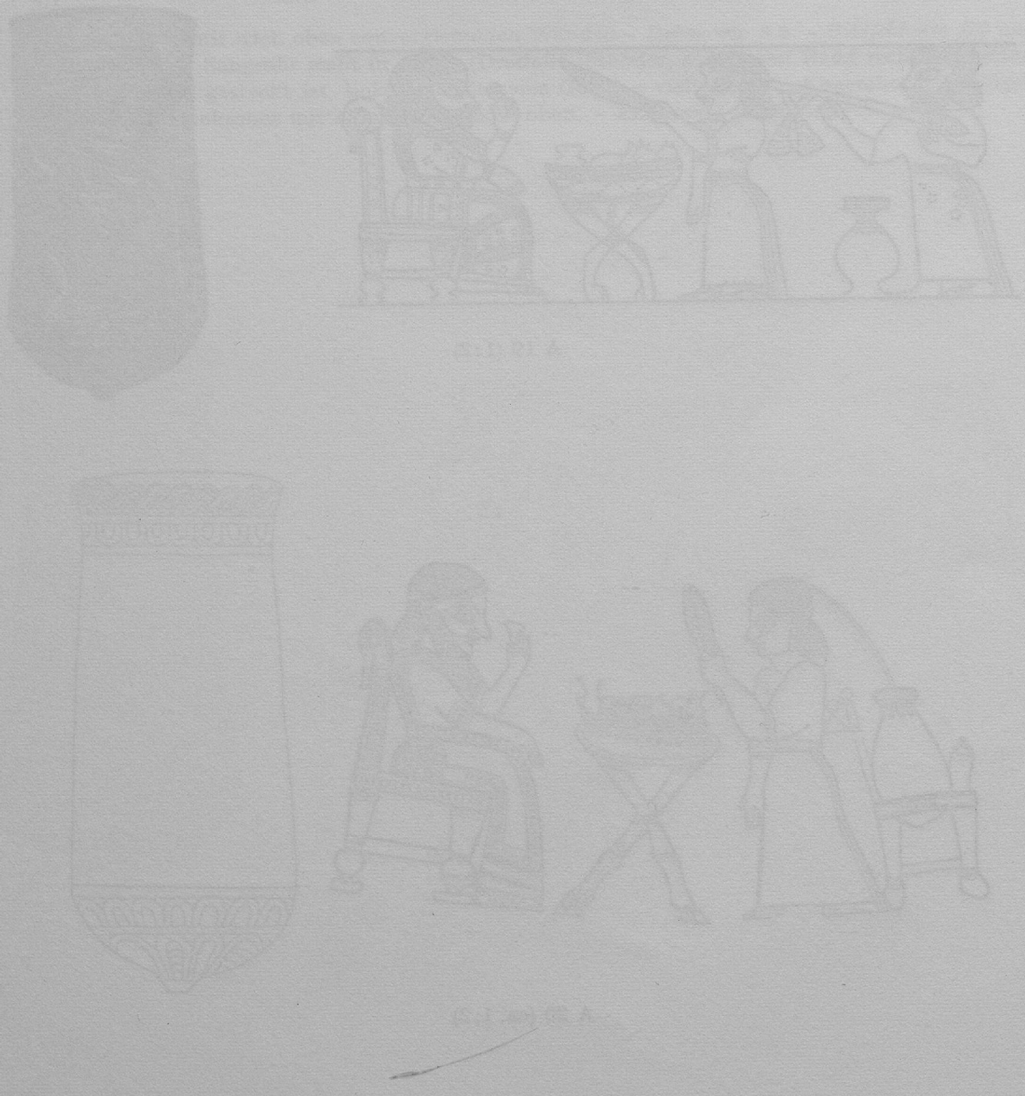
A 20 (ca. 1:2)

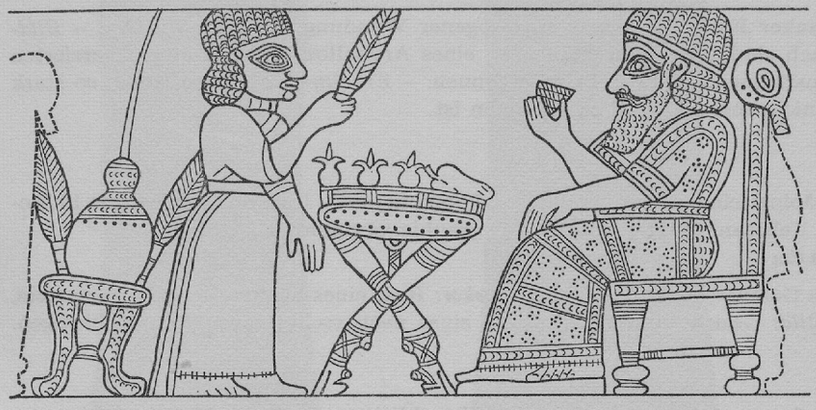
A 21 „Lur." | Mus. Nazionale d'Arte Orientale Rom Inv. No. 5132/4832 | Unpubliziert. – Photographien, Abrollung und Autopsie verdanke ich D. Facenna.

Tropfenbecher schlanker Form mit wenig eingezogener Wandung; spitzer Bodentropfen. – *Dekor* wie A 3; die Rosettenblätter sind sehr locker gefüllt. – *Bildfeld* wie A 10; die Vase steht in einem barock geformten Drei(?)-Fuß (ähnlich A 5, A 13), in dessen Rand zwei blattförmige Wedel gesteckt sind.– *Erhaltung:* Unbeschädigt; überall, besonders in der oberen Ornamentzone stark korrodiert. Der Boden ist wenig plastisch, aber nicht abgegriffen.

A 22 „Lur." | Archäologisches Mus. Teheran No. 15196–1621 Erw. 1950 | H 15,9 cm Max. Dm 6,4 cm | Archéologie vivante 1 (1968) (vgl. n. 436) 115 No. 136; G. Masumi[42a] 32.46 (3 Ansichten). – Photographien verdanke ich Herrn Chr. Ewert.

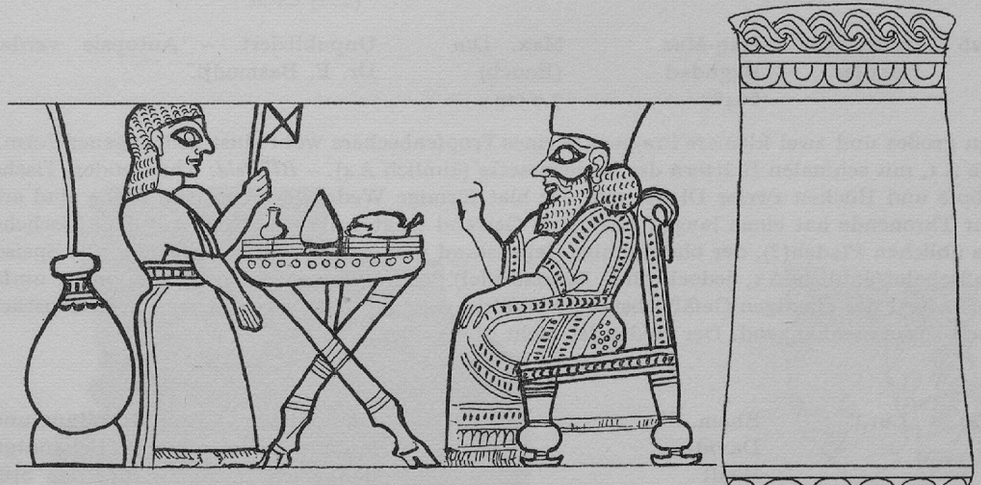
Tropfenbecher schlanker Form mit kaum eingezogener, nach oben sich verengender Wandung. – *Dekor* wie A 6; oben stärker hervortretend als unten. – *Bildfeld* wie A 9, A 10 und die Vorigen, nur hält hier der Diener einen standartenförmigen Wedel; die Flasche mit Saugrohr steht auf einer nicht charakterisierten Unterlage (Ring?); der Thronende trägt einen sich nach oben etwas verbreiternden Fez (ähnlich A 9). – *Erhaltung:* Größere Löcher beiderseits neben dem Tischchen; Dellen und Auswüchse am Kopf des Thronenden; sonst ausgezeichnet erhalten.







A 21 (1:2)



A 22 (1:2)

A 23	„Iran"	Ashmolean Mus. Oxford 1968.212	H 17,5 cm	P. R. S. Moorey, Cat. of the Ancient Persian Bronzes in the Ashmolean Mus. (1971) No. 516 A. – Photographien und Autopsie verdanke ich P. R. S. Moorey.

Hoher Tropfenbecher schlanker Form mit etwas eingezogener Wandung. – *Dekor* wie A 3. – *Bildfeld* wie A 10. Auf dem Tisch sind Reste von Fladen(?), eines Aryballos und von einem verzierten Kegel (ähnlich A 1, aber anscheinend ohne Fuß) zu erkennen. – *Erhaltung:* Mehrere Risse; so stark korrodiert, daß das Relief nicht mehr überall zu erkennen ist.

A 24	„Lur."	Archäologisches Mus. Teheran No. 1124	Max. H 3,5 cm	Unpubliziert. – Eine mir vorliegende Photographie verdanke ich U. Seidl.

Fragment wohl eines engen Gefäßes, leicht gebogen. – *Dekor:* Rest eines hängenden Zungenmusters, darunter glatter Stab. – *Bild:* Gesicht und Haarkalotte eines nach rechts gewandten Unbärtigen.

A 25	„Iran"	Mus. du Cinquantenaire Brüssel o.2332	Unpubliziert. – Eine Photographie verdanke ich L. Vanden Berghe.

Fragment, an allen Seiten unregelmäßig abgebrochen. – *Dargestellt* ist ein Thronender im Prachtgewand mit Tropfenbecher in der Hand. Hinterkopf, Füße und der größte Teil des Thrones fehlen.

A 26	Iranischer Händler	Iraq-Mus. Baghdad 66487	Max. Dm (Bauch) 7,7 cm	Unpubliziert. – Autopsie verdanke ich Dr. F. Basmadji.

Ein großes und zwei kleinere Fragmente eines Tropfenbechers wohl einst gedrungener Form. – *Dekor* wie A 1, mit schmalen Blättern der Bodenrosette (ähnlich A 4). – *Bildfeld:* Thronender, Tischchen, die Köpfe und Rücken zweier Diener und der blattförmige Wedel des einen von ihnen sind erhalten. – Der Thronende hat einen langen Bart, sein Gewand trägt volle Rosetten. Auf dem Tischchen liegen die üblichen Fladen(?), der blattförmige Gegenstand und eine annähernd kegelförmige Speise in einer Fußschale (ähnlich A 1, jedoch ohne Granatäpfel). – *Erhaltung:* Das große Fragment umfaßt etwa ein Drittel der einstigen Gefäßsubstanz, vielfältig gerissen und ausgebrochen, im Bodenstück jedoch noch zusammenhängend. Der Boden ist nicht abgegriffen.

A 27	„Lur."	Ehem. Slg. David-Weill Paris	Unpubliziert. – Eine Abrollung und die Erlaubnis zu vorzeitiger Bekanntgabe verdanke ich P. Amiet, der das Stück demnächst publizieren wird.

Tropfenbecher. – *Bildfeld:* ähnlich A 5 und A 6. Der Thronende ist als bisher einziger bartlos. Auf dem Rand des Vasenständers sind angebracht links ein Zweig(?), rechts ein rechteckiger Wedel und ein (Tropfen?-)Becher. – *Inschrift* eines Šamašbani, *ša rēš šarri* (vgl. Kap. VIII). – Stilistisch A 5, A 6, A 20 und A 22 verwandt.

A 28	„Lur."	Slg. Dr. Bach Aachen	H 17,3 cm	Unpubliziert. – Demnächst Calmeyer, Aachener Kunstblätter.

Tropfenbecher, stark ergänzt znd zur Zeit noch nicht gereinigt. Erkennbar sind ein tiefer, spitzer Boden, ein *Dekor* ähnlich A 3, eine Bankettszene mit einem Diener und einer Vase mit Saugrohr und einem Thronenden mit Fez.



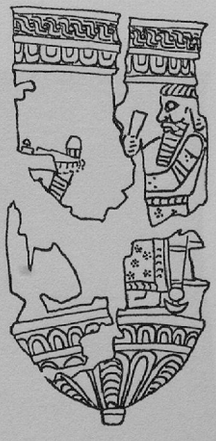
A 23 (1:2)



A 24 (1:2)



A 25



A 26

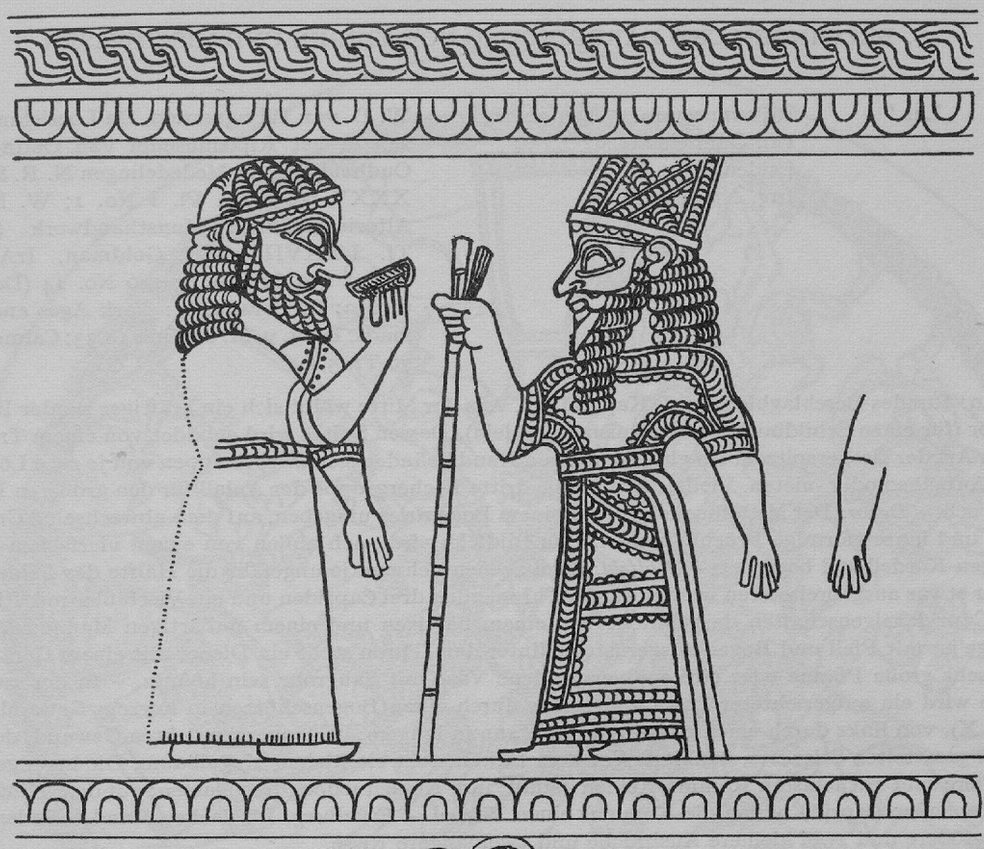
B. VENERATIO

B 1 Tf. 6,6	„Lur." „Aus dem selben Fund wie A 2"	Kunsthandel Teheran		BJV. 5 (1965) Tf. 3. – Mir liegen Photographien von drei Seiten her vor, die ich K. Scholer verdanke.

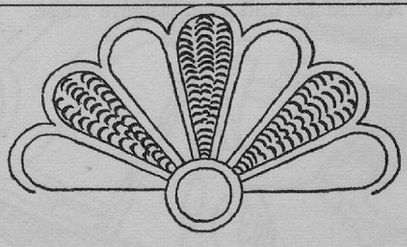
Tropfenbecher, schlank, mit fast gerader Wandung. – *Dekor* wie A 3 (Rosettenfüllung wechselt zwischen drei und vier Bogenreihen). – *Bildfeld:* Auf einen stehenden Herrscher – gekennzeichnet durch Gewand, Stab, ‹Mappa› und Tiara (vgl. Kap. X) – zu bewegen sich zwei Verehrer oder Diener; der vordere, bärtige bietet eine runde Schale dar; vom hinteren, schlecht erhaltenen erscheint hinter dem Herrscher der Rücken und der herabhängende rechte Arm.

B 2	„Lur."	Ehem. Slg. David-Weill Paris	H 18,2 cm	Drouot 1972 No. 270; demnächst P. Amiet, dem ich eine Abrollung verdanke, No. 80.

Tropfenbecher. – *Bildfeld:* Die Szene von B 1 ist noch um einen Diener hinter der Hauptperson erweitert, so daß zwei unbärtige Diener mit Schalen(?) die Mitte, bestehend aus zwei Bärtigen, einrahmen. Der bärtige ‹Diener› hält vielleicht einen Napf. Die Hauptperson ist barhäuptig. – Kantig bartlose Gesichter, Kreise auf dem Prachtgewand und Füße sind im Stil A 20 und A 22 verwandt.



B 1





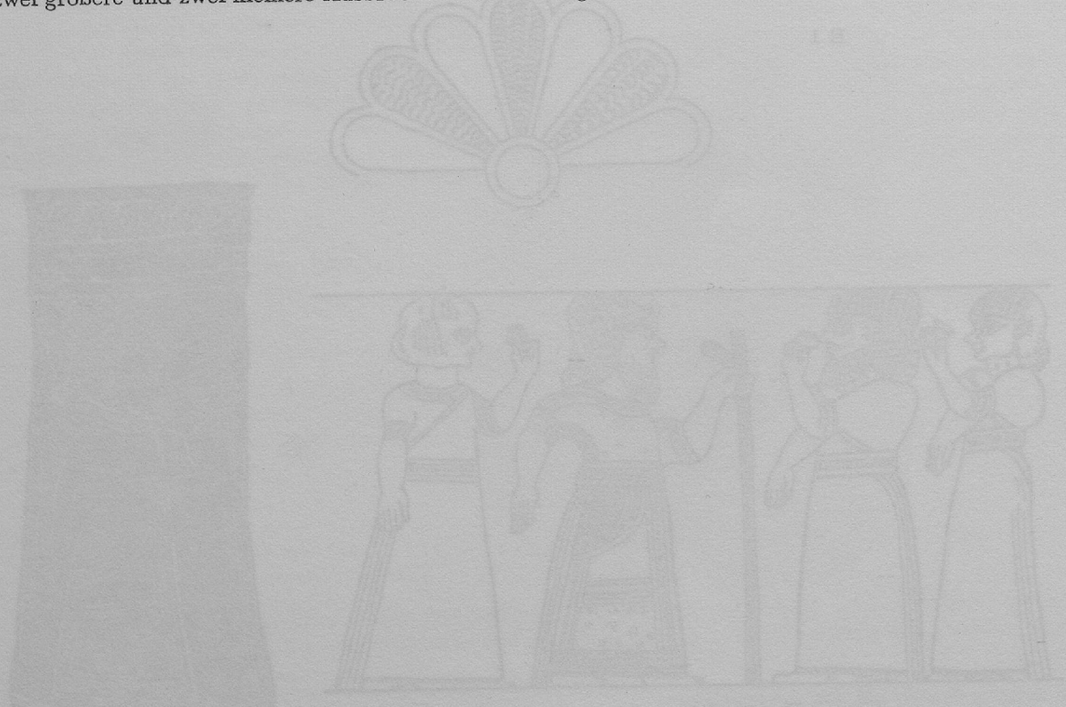


B 2 (1:2)

C. BEZWINGEN UND DARBRINGUNG VON TIEREN UND MISCHWESEN

C1	„Lur."	Rijksmuseum van Oudheiden Leiden Inv. A 1943/7. I	Dm 32 cm	W. D. van Wijngaarden, De Loeristanbronzen in het Rijksmuseum van Oudheiden. Oudheidkundige Mededelingen N. R. Suppl. XXXV (1954) 11 Pl. I No. 1; W. Nagel, Altorientalisches Kunsthandwerk (1963) Tf. LXXVII 1; B. Goldman, IrAnt. 4 (1964) 139 fig. No. 7; 140 No. 14 (Details) p. 150; E. Porada, in: Dark Ages and Nomads. Hrsg. v. M. Mellink 18.33; Calmeyer[52] 76 Tf. 5,1.

Tondo: Rundes Beschlagblech (vgl. Kap. VII 6). Aus der Mitte wölbt sich ein kräftiger runder Buckel hervor (für einen Schildbuckel verhältnismäßig klein). Dessen Spitze wird gebildet von einem Tropfen in der Art der Becherspitzen. Im glatten, flachen Rand befinden sich zwei Gruppen von je zwei Löchern zum Aufnähen oder -nieten. Vielleicht war eine dritte Löchergruppe der Anlaß für den größeren Randausbruch. – *Dekor:* Der Mittelbuckel ist von einem Bogenfries umgeben, auf dem abwechselnd Granatäpfel und lanzettförmige Früchte stehen. Das Bildfeld wird nach außen von einem vierfachen linksläufigen Kordelband begrenzt. – *Bildfeld:* Zwei Szenen nehmen je ungefähr die Hälfte des Feldes ein. In der etwas ausgebreiteteren werden einem Thronenden drei Capriden und ein Vierfüßler mit Rinder- und Capridenneigenschaften dargebracht von einem bärtigen und einem unbärtigen Manne; der unbärtige ist mit Pfeil und Bogen ausgerüstet. Hinter dem Thron steht ein Diener mit einem Gerät, das eine sehr große Pfanne oder eine mißverstandene Vase mit Saugrohr sein könnte. – In der zweiten Szene wird ein aufgerichteter Löwe von rechts durch einen Bogenschützen in kurzem Gewand (vgl. Kap. X), von links durch einen axtbewehrten Mann in langem, bortengeschmückten Gewand, der auf einem gesattelten Stier sitz, flankiert. Vor dem Löwen steht ein kleiner Kugelbaum. Die herangeführten Tiere sind mit feinsten Komma-Reihen gefüllt, ihre Keulen jedoch freigelassen; auf dem Hinterteil der stehenden Capride bilden die Kommas einen Wirbel. – *Erhaltung:* Im flachen Rand befinden sich zwei größere und zwei kleinere Ausbrüche und zwei längere Risse.





C 1 (1:2)

C2	„Lur."	Mus. d'Art et d'Historie Genf No. 18953	H 14,5 cm	Deonna[10] fig. 4.5 (2 Ansichten) fig. 6 (Abrollung) p. 214.

Tropfenbecher mit gerader Wandung und spitzem Boden. – *Dekor* ähnlich A5; jedoch laufen beide Kordelbänder nach rechts. Rosette ungefüllt. Grobe Formen. – *Bildfeld:* Auf einen Thronenden zu führt von links her ein Mann in Jägertracht (vgl. C1, C4, F1–F6) einen Strauß oder Raubvogel (vgl. Kap. IX C), den er am Hals gepackt hat. Zum Stil vgl. unten Kap. III 3c'.

C3		In den 30er Jahren den Museen in Berlin und Hamburg angeboten	Dm 12,5 cm	BJV. 5 (1965) Tf. 4. – Auskünfte verdanke ich A. Moortgat und G. Daltrop, die Photographie dem Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.

Schale in Kalottenform. – Kein ornamentaler *Dekor*. – *Innenbild* des Schalenbodens: Ein unbärtiger Mann in langem Gewand packt eine Bogenhornziege am Bart und rechten Vorderbein. Der Schwanz des Tieres ist überlang und stilisiert zu einem Gebilde ähnlich der Ziffer ‹2›.

C4	„Lur."	Slg. Heeramaneck New York; ehem. Slg. Mrs. Chr. R. Holmes	H 14,3 cm	ILN. No. 4880 (22. Oct. 1932) 614 (fig. Mitte rechts = Ansicht) 615 (fig. Mitte links = Ansicht); AfO. 8 (1932/33) 257 Abb. 5 unten (2 Ansichten); Herzfeld[30] 10 Abb. 143c (Strauß); Survey[5] Pl. 71 C.D (2 Ansichten); R. Dussaud, ebendort I 272; Contenau[6], Revue p. 34 fig. 4 (2 Ansichten); Ders.[6], Manuel 2173 fig. 1209 oben (ebenso); A. U. Pope[13] 28s. Pl. 12.13 (2 Ansichten, beste Photographien[7]); E. D. Philips[17] fig. 4.5; J. A. H. Potratz, Oriens Antiquus 3 (1964) 203 fig. 7,3.4 p. 218; B. Goldman, IrAnt. 4 (1964) 140 fig. No. 10 (Detail) p. 150.

Tropfenbecher schlanker Form mit gerader, nach oben hin zusammenlaufender Wandung und etwas spitzem Boden. – *Dekor* wie A6. – *Bildfeld:* Ein Strauß wird von einem bärtigen Mann verfolgt, der mit Köcher und Bogen bewaffnet ist, jedoch nicht schießt (wie auf Darstellungen der Gruppe F). Mit der linken Hand hält er dem Strauß einen ovalen Gegenstand hin, nach Ausweis verwandter Darstellungen eine Lockspeise (vgl. Kap. IX C). Er ist nur mit einem gewickelten Schurz bekleidet, der aus ähnlich gemustertem Stoff besteht wie die Prunkgewänder der Thronenden (Gruppe A und C1). – *Erhaltung:* Teil des rechten Armes des Jägers und unterer Teil des Bogens sind repariert, vielleicht ergänzt.

C5	„Lur."	Verschollen	Freundliche Auskunft N. Koutoulakis.

Tropfenbecher angeblich ähnlich C4; möglicherweise identisch mit dem doppelbodigen Becher ehem. Slg. Barbier (vgl. unten Kap. III 4e).



C 2 (1:2; nach M. Deonna)



C 3 (1:2)

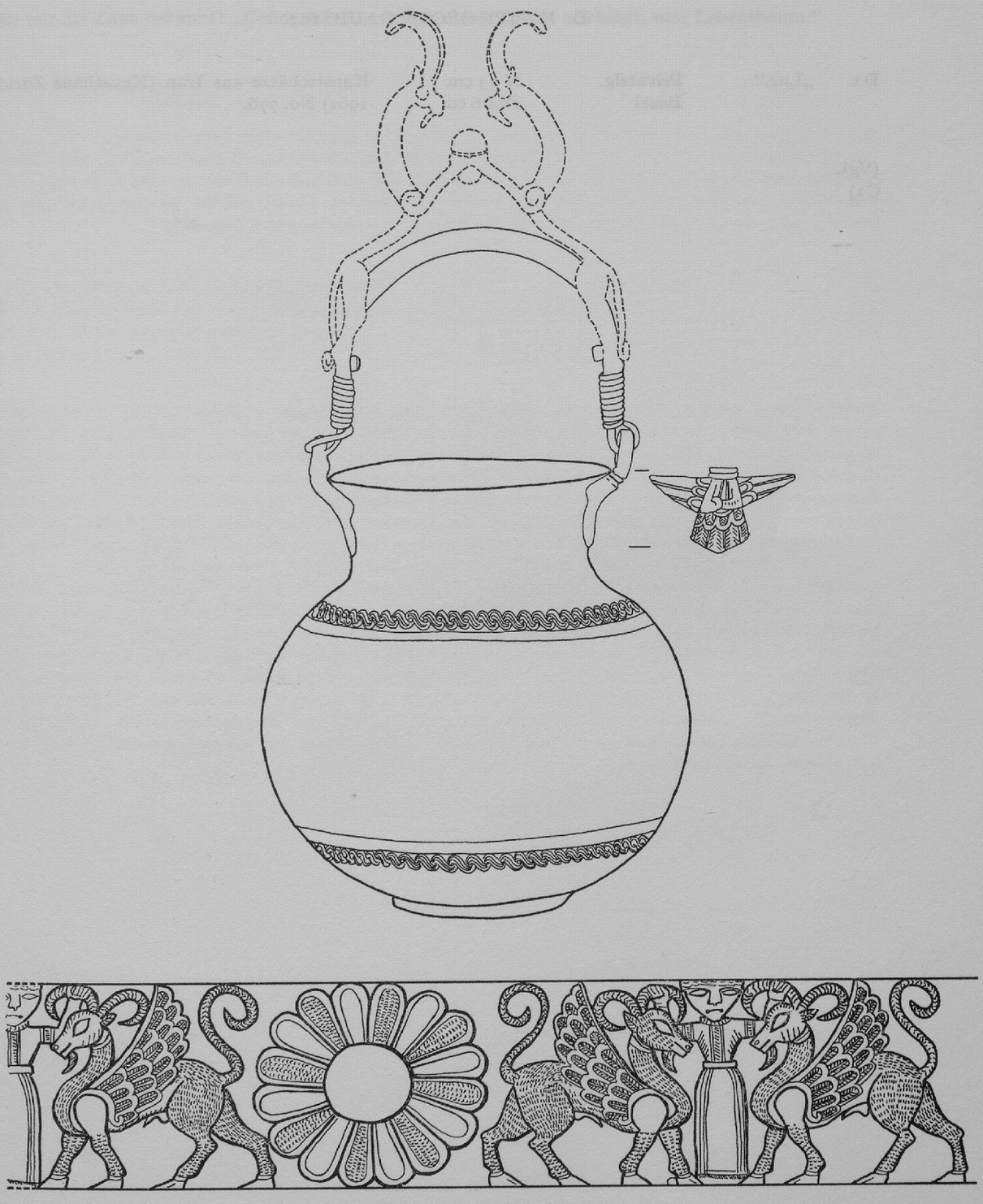


C 4 (1:2; nach E. D. Phillips)

C6 Tf. 7,2	„Lur."	Cincinnati Art Mus. 1957.225	H 30,8 cm	Cincinnati Art Mus. Bulletin 5 (1957) fig. 5; W. Culican[41] 29 Pl. 3; R. Ghirshman, Perse (1963) 78 fig. 103 (Henkel); Goldman, IrAnt. 4 (1964) 141 No. 20 (Detail) p. 143.151. Autopsie und die Photographie Tf. 7,2 verdanke ich P. R. Adams.

Breite, bauchige, kleine Flasche mit einfachem Bügelhenkel, dessen drahtartige Enden durch Attaschen geführt und dann um sich selbst gewickelt sind (vgl. unten Kap. III 4: Barren). Über den Bügel sind zwei hochspringende Capriden in der Art sogenannter Standarten geschoben (ursprünglich?). Die Attaschen gleichen Vögeln, deren Köpfe durch dicke Ösen ersetzt sind; sie sind offenbar je einseitig genietet (antik?). – *Dekor:* Das Bildfeld wird oben und unten begrenzt von je einem engen dreifachen Kordelband zwischen zwei flachen breiten Wülsten. – *Bildfeld:* „Vorder"- und „Rückseite" – wenn man den Henkel für ursprünglich hält – werden von großen Rosetten eingenommen, deren jedes zweite Blatt mit sehr kleinen Bögen gefüllt ist. Sie können auch als Trenner für zwei gleiche Bilder unter den Henkelösen betrachtet werden: Ein en face wiedergegebener bartloser „Diener" in langem Hemd, das rechts und links gerafft ist, packt zwei geflügelte bärtige Capriden, deren überlange Schwänze spiralig eingerollt sind. Die Innenzeichnung aller Figuren ist sehr fein. – *Erhaltung:* Die Authentizität der Henkelzurichtung kann nur durch radikale Säuberung gesichert werden.

(Vgl.
F3)

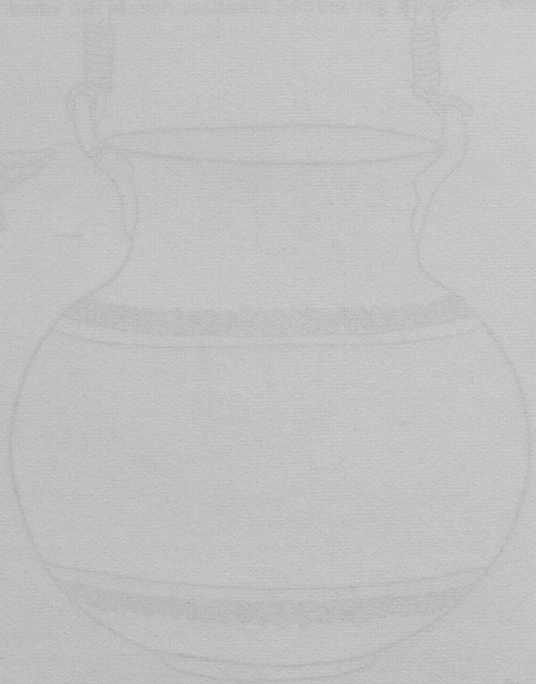


C 6 (1:2; die vielleicht nicht zugehörige Henkelverzierung ist gestrichelt)

D. KAMPF GEGEN RAUBTIER

D 1	„Lur."	Privatslg. Basel	H 13 cm Dm 6 cm	Kunstschätze aus Iran (Kunsthaus Zürich 1962) No. 776.

(Vgl. C 1)



Mir nur als Zitat bekannt: „Geflügelter Mann, der einen Löwen erschlägt, und Lebensbaum."

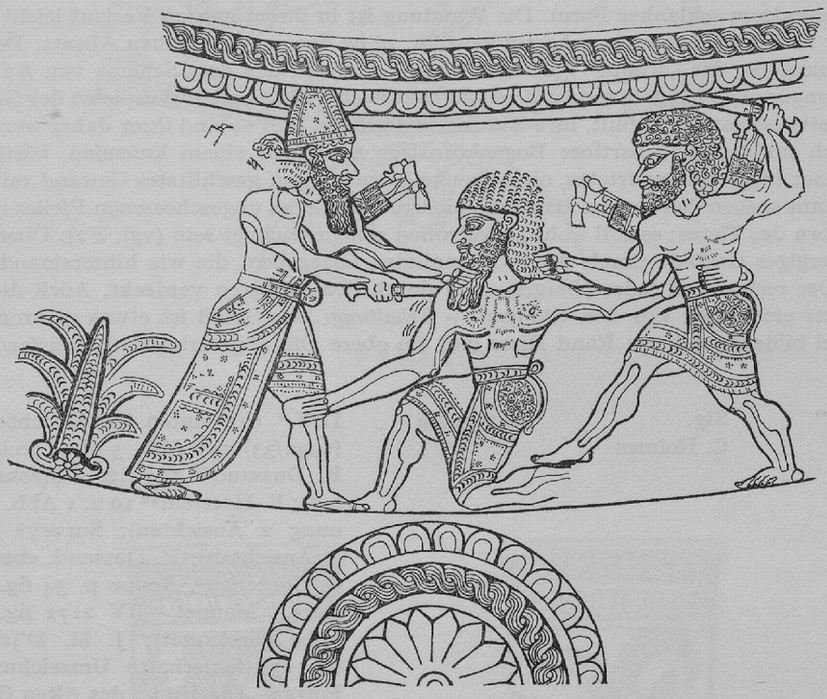
E. KAMPF GEGEN MENSCHEN ODER DÄMONEN

E 1	Slg. Maléki Dinard	Maléki[32] 40 (nur erwähnt). – Autopsie verdanke ich Mme. Maléki.

Beschlagblech, das offenbar (antik) aus dem aufgebogenen Bildfeld eines Tropfenbechers entstand. – Ein König (mit Fez, ähnlich B 1) mit Wagenlenker, in einem Streitwagen nach links fahrend, schießt mit Pfeil und Bogen; getroffen ist ein Gegner zu Fuß, der durch die Zurichtung zum Beschlag rechts vom Wagen erscheint, also scheinbar hinter dem Schießenden. Eine Großblattpflanze hängt von der Decke. – *Erhaltung:* Keine Biegespuren in der Patina; also bereits antik aufgebogen.

E 2 Tf. 2,1	Mus. für Vor- und Frühgesch. Berlin Kat. Nr. XIc 4094 Erw. 1966	Calmeyer, Praehistorica et Archaeologica 1 (1970) 81ss. – Die mir vorliegenden Photographien und eine Abrollung verdanke ich dem Mus. für Vor- und Frühgeschichte.

Tropfenbecher schlanker Form mit kräftig eingezogener Wandung. – *Dekor* wie A 5, Bodenrosette jedoch hat spitze „Blätter" mit plastisch hervorgehobenen Mittelrippen. – *Bildfeld:* Ein kniender, langbärtiger, schurzbekleideter Mann unterliegt zwei Gegnern, die von rechts und links her mit Dolchen auf ihn eindringen und ihn an Bart und Haupthaar gepackt halten. Der von rechts her kommende Gegner, den der Unterlegene um die Hüfte greift, hat einen kürzeren, spitzen Bart, ist mit einem Schurz bekleidet, schwingt in der linken Hand (die versehentlich wie eine rechte Hand gebildet ist) einen Dolch und tritt mit seinem rechten Fuß auf den linken Unterschenkel des Unterliegenden. – Der von links her kommende Sieger stößt einen Dolch in die Schulter des Unterliegenden, der ihn um das linke Knie greift. Der Sieger trägt einen langen Bart, einen Fez (ähnlich A 9, B 1 und E 1), einen Schurz und darüber einen langen Rock. Die Arme und Schultern sind frei, der Oberkörper jedoch müßte eigentlich bekleidet sein, da eine Stoffbahn unter dem Gürtel hindurchführt. – Ein drittes Mißverständnis liegt in den je zwei Köchern, die kreuzweise hinter den Rücken der beiden Sieger erscheinen, ohne daß Bänder vorne über den Oberkörpern angegeben wären. – Eine Naturwidrigkeit könnte man noch in den überlangen Armen des Unterliegenden sehen. – Die Szene wird durch eine Großblattpflanze abgetrennt. Die beiden Sieger dringen mit Fez und Dolch in das Randornament ein. – *Erhaltung:* Kleinere Löcher, Knicke und Risse über das ganze Gefäß hinweg. Im Museum gereinigt, wobei gute alte Patina zum Vorschein kam.



E 2

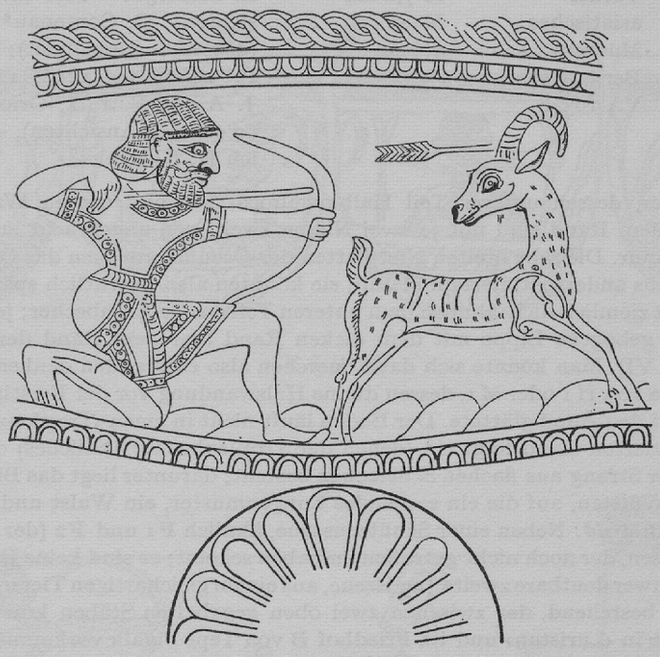
F. JAGD MIT PFEIL UND BOGEN

F 1	„Lur."	Mus. für Vor- und Frühgeschichte Berlin Kat. Nr. XIc 3770 Erw. 1964	H 14,3 cm Max. Dm an der Lippe 5,4 cm Max. Dm am Bauch 5,4 cm Blechdicke am Hals ca. $^{8}/_{10}$ mm	BJV. 5 (1965) Tf. 5. – Die mir vorliegenden Photographien (4 Ansichten) verdanke ich dem Mus. für Vor- und Frühgeschichte.

Tropfenbecher extrem schlanker Form. Die Wandung ist in ihrem ganzen Verlauf leicht eingezogen; ihr Übergang in den Boden ist bauchartig gewölbt, ohne den sonst üblichen Absatz. Der Boden ist ungefähr halbkugelig, der „Knopf" groß und flach. – *Dekor:* Nach dem Schema von A 1, jedoch mit drei Abweichungen: das Kordelband ist dreiteilig und flacher als an allen Beispielen der Gruppen A–C, die Bodenrosette ist ganz ungefüllt, ihre Blätter sind größer, und es sind ihrer daher weniger. – *Bildfeld:* Eine sich umblickende bartlose Bogenhornziege flieht vor einem knienden, bärtigen Bogenschützen. Dieser trägt ein gegürtetes, oberschenkellanges, unten geschlitztes Gewand mit Randornament und spannt soeben den Bogen. Das linke hintere Ende eines abgeschossenen Pfeiles ragt aus dem sichtbaren Horn des Tieres; es soll wohl als getroffen gekennzeichnet sein (vgl. F 2). Über der Bodenleiste wird bergiges Gelände durch flache Bogenlinien angegeben, die wie hintereinander gestaffelt erscheinen: Der rechte Teil jedes ‹Berges› wird durch den nächsten verdeckt. Auch die Beine von Jäger und Tier erscheinen vor den ‹Bergen›. – *Erhaltung:* Das Gefäß ist etwas zusammengedrückt worden; dabei bildeten sich am Rand Risse und die obere Öffnung verlor ihre Kreisform.

F 2	„Lur."	Slg. C. Holmes	H 13,3 cm	ILN.[5] 615 unten (2 Ansichten); AfO. 8 (1932/33) 257 Abb. 5 oben rechts (ebenso); R. Dussaud[21] 191 fig. 2 (dasselbe gezeichnet); E. Herzfeld[30] 10 n. 1 Abb. 142a (Zeichnung 2 Ansichten); Survey[5] Pl. 71 A.B (2 Ansichten); R. Dussaud, ebendort I 272; G. Contenau[6], Revue p. 34 fig. 5 (ebenso); Ders.[6], Manuel – IV 2172 fig. 1208 (dasselbe gezeichnet); J. M. D'jakonov[9] 145 fig. 23 (fehlerhafte Umzeichnung); J. A. Potratz, Die Kunst des Alten Orient (1961) 379 Abb. 96.

Tropfenbecher. Die *Form* ähnelt der von F 1, ist aber nicht so schlank. Da der das Bildfeld begrenzende Wulst tiefer liegt als die Stelle des größten Durchmessers, wirkt der Boden flach. – *Dekor* wie A 1, jedoch mit dreigeteiltem Kordelband. – *Bildfeld* wie F 1; abweichend durchdringt hier der abgeschossene Pfeil Kopf und Hals des Tieres, das zweite Horn der Ziege ist – scheinbar nach vorne gebogen – dargestellt und die Landschaft wird durch zwei Reihen kegelförmiger Berge angedeutet, von denen die eine über der anderen liegt. Unter und neben dem Schützen sind keine ‹Berge›. Die letzten drei Abweichungen von F 1 haben gemeinsam, daß sie das ‹Voreinander› von Bildelementen vermeiden. – Links vom Schützen ist etwas dargestellt, das auf keiner der vorliegenden Abbildungen zu erkennen ist.



F 1 (ca. 1:2)



F 2 (ca. 1:2)

F 3	„Lur."	Vorderasiatisches Museum Berlin Ost VA 10348	H 7,8 cm Max. Dm 6,9 cm	A. Moortgat[26] 12s. Tf. IX No. 24 (4 Ansichten); G. Contenau[6] Revue p. 35 fig. 6 (dasselbe gezeichnet); Ders.[6] Manuel – IV 2172s. fig. 1208. 1209 unten (ebenso); J. A. H. Potratz, Orion 15 Heft 1 (1960) 62 oben (2 Ansichten). – Autopsie verdanke ich H. Klengel.

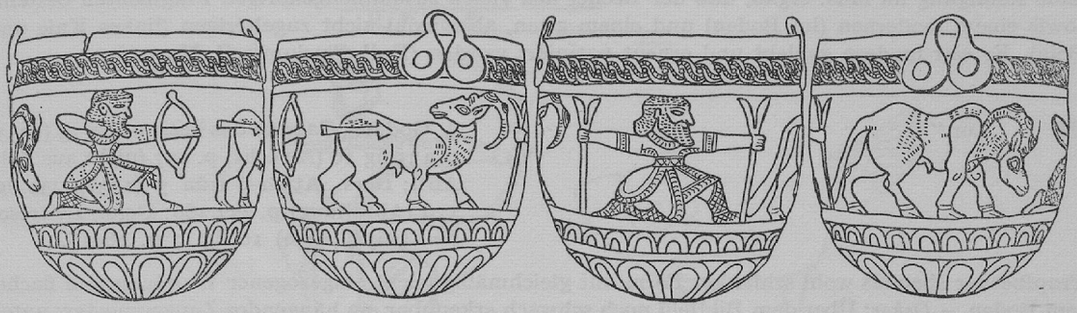
Kleiner runder Eimer, dessen unterer Teil Halbkugelform hat und dessen Wandung oben etwas gestreckter ist. Auf dem Rand sind mit je zwei Nieten zwei Ösen angebracht zur Befestigung eines Bügels oder einer Schnur. Die sehr breiten Nietplatten der Ösen überdecken das Ornament des Eimerchens und bestehen aus anderspatiniertem Metall; sie könnten also wesentlich später zugefügt worden sein. Die Wandung ist ziemlich dick, ähnlich dem unteren Teil der Tropfenbecher; jedoch fehlt die sonst übliche, nach außen gebogene Lippe mit dem dicken Rand (der dem Rand der einstigen Plansche entspricht: Vgl. Kap. VI). Man könnte sich das Eimerchen also entstanden denken aus einem Tropfenbecher etwa der Größe von H 1 oder M 1, dessen dünne Halswandung vor der Ferstigstellung riß, worauf man sie abschnitt und den Rand glättete. Der Boden läuft nicht in einen ‹Tropfen› aus. – *Dekor:* Unter dem schmalen unverzierten Rand folgt ein (denen der Tropfenbecher ähnliches) dreigeteiltes Kordelband, dessen mittlerer Strang aus flachen Scheibchen besteht; darunter liegt das Bildfeld, begrenzt von zwei flachen breiten Wülsten, auf die ein stehendes Zungenmuster, ein Wulst und eine ungefüllte Bodenrosette folgen. – *Bildfeld:* Neben einer Schützenszene, ähnlich F 1 und F 2 (der Schütze hat soeben einen Pfeil abgeschossen, der noch nicht getroffen zu haben scheint; es sind keine Berge angegeben), befindet sich eine nur schwer deutbare zweite Jagdszene, aus einem gleichartigen Tier und einem dem Schützen ähnlichen Mann bestehend, der zwischen zwei oben gegabelten Stäben kniet. Es sind dies wohl kaum Jagdgeräte (die in ‹Luristan› und im Friedhof B von Tepe Siyalk vorkommenden großen, zweizinkigen Gabeln haben spitze, oft konvergierende Zinken), sondern eher schilfartige Pflanzen. Der Kniende wäre dann also dargestellt, wie er in sumpfigem Gelände einem Tier auflauert und die Pflanzen soeben auseinanderbiegt. Damit stimmt überein, daß das Tier den Kopf gesenkt hält, fast als ob es äse; das ist wohl die Bildformel für ein noch nichts ahnendes Tier (im Gegensatz zu allen Schützenszenen von F 1–F 6). – Beide Tiere dieses Eimerchens sind seltsame Mischungen aus Stierkörpern und -schwänzen, schmalen Köpfen und Bogenhörnern, die wie die mancher Bezoar-Unterarten tangierte Hornkurven haben. (Dieselbe Art ist auf C 1 mit einem Rindskopf dargestellt. Büffel? Vgl. Kap. X und W. Nagel, Altorientalisches Kunsthandwerk 60s.) Da der Lauernde unbewaffnet ist, kann es sich nur um einen früheren Moment aus dem Handlungsablauf des Bezwingens und Darbringens von Tieren handeln (vgl. besonders C 1).

F 4	„Lur."	Slg. Foroughi Teheran	H 11 cm Dm 5 cm	Sept mille ans[27] No. 347; Kunstschätze aus Iran (Kunsthaus Zürich 1962) No. 775; 7000 Years of Iranian Art (Smithsonian Institution. Washington 1964) No. 293; Trésors de l'Ancien Iran (Mus. Rath, Genf 1966) 77 No. 202. – Autopsie verdanke ich N. Duerr.

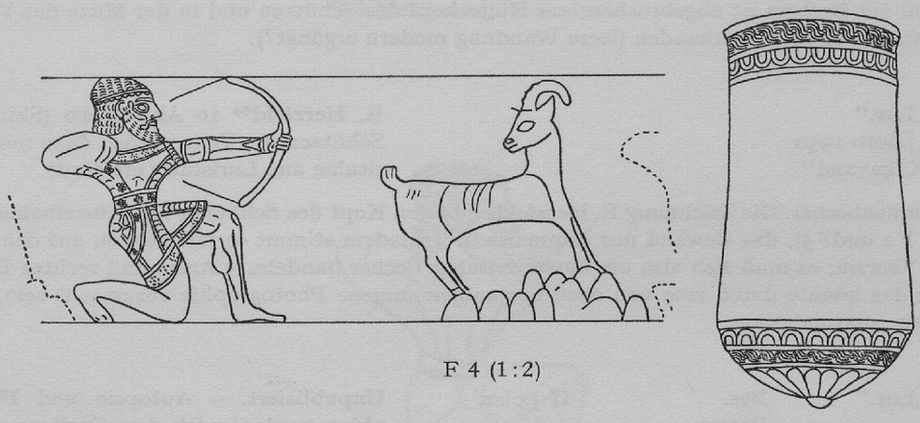
Tropfenbecher gedrungener Form mit leicht eingezogener Wandung. – *Dekor* wie A 5, jedoch mit dreifachen Kordelbändern. – *Bildfeld* wie F 1; unter der Capride zwei Bergreihen; es ist kein Pfeil zu erkennen. – *Erhaltung:* Überall stark versintert, außer vorn am Schützen.

F 5	„Lur."	Metropolitan Museum New York 48.178.1 Pulitzer Fund 1948	H 13,1 cm Max. Dm Öffng. 6 cm	The Metropolitan Museum of Art Bulletin 7 (March 1949) 194 (2 Ansichten). – Autopsie verdanke ich P. Oliver Harper.

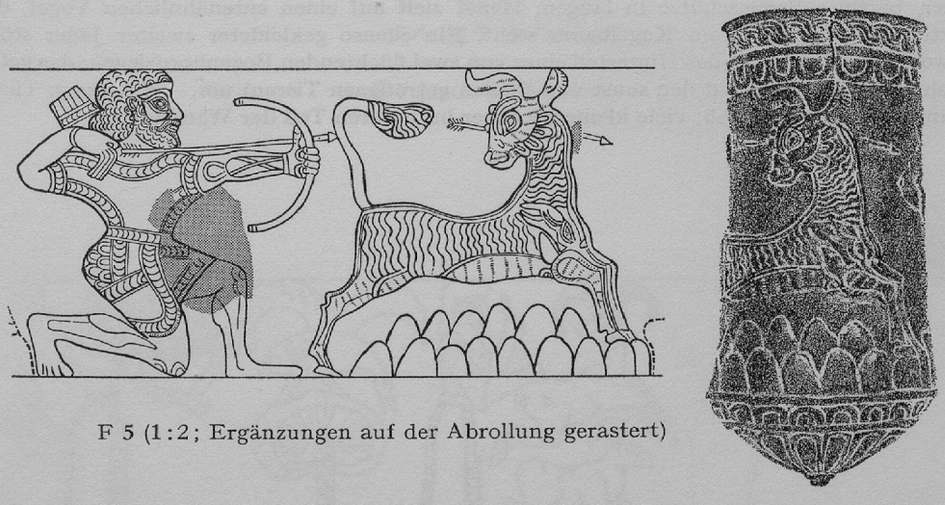
Tropfenbecher mit fast gerader, oben engerwerdender Wandung und flacherem Boden. – *Dekor* ähnlich A 1, aber mit flacherem, dreiteiligen Kordelband und ungefüllter Rosette. – *Bildfeld* wie F 2 bis in alle Einzelheiten; nur ist das Gewand des Schützen etwas gröber; er trägt keinen Dolch und das



F 3 (1:2)



F 4 (1:2)



F 5 (1:2; Ergänzungen auf der Abrollung gerastert)

gejagte Tier ist ein Rind; die gespannte Sehne des Bogens ist nicht wiedergegeben. – *Erhaltung:* Eine Reinigung im Mus. ergab, daß der Becher aus vielen zusammengehörigen Fragmenten besteht, sowie einem modernen (im Boden) und einem alten, aber wohl nicht zugehörigen (linkes Knie und Bein). Er war modern geklebt und erneut patiniert worden (Frdl. Auskunft P. Meyers).

F6 „Lur." — A. Godard, Gazette des beaux-arts 75 (1933) p. 135 fig 16 (Ansicht) p. 137 (nicht aus Zalu Ab!); Ders., Aṯār-é Īrān 3 (1938) 259 fig. 179 (Abrollung) p. 257.260; Ders., Le trésor de Ziwiyè (1950) 16 fig. 7 p. 16–18.

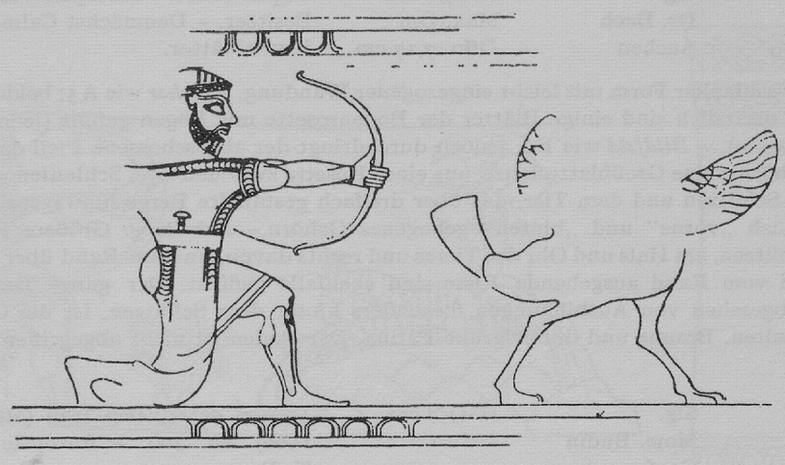
Tropfbecher ehemals wohl schlanker Form mit gleichmäßig leicht eingezogener Wandung und flacherem Boden. – *Dekor:* Über dem Bildfeld noch schwach erkennbar ein hängendes Zungenmuster; unten wie F5; Rosette anscheinend ungefüllt. – *Bildfeld:* Ein Strauß mit ungleichmäßig gespreizten Flügeln flieht vor einem knienden Schützen. Es ist kein aufgelegter Pfeil zu erkennen (wie bei F1, F2, F5), aber die Sehne erscheint gespannt. Der Schütze kniet aufrechter als auf den vorigen Gefäßen. Das Gewand hat keine Ornamentborte entlang dem oberen Kontur des linken Oberschenkels; dies entspricht wohl eher der Wirklichkeit als die Darstellungsweise der vorigen Stücke. – *Erhaltung:* Der obere Teil des Bechers ist abgebrochen; am Hinterkopf des Schützen und in der Mitte des Vogels ist keine Darstellung mehr vorhanden (leere Wandung modern ergänzt?).

F7 „Lur." „photo 1930 Kakavand" — E. Herzfeld[30] 10 Abb. 142b (Skizze eines Schützen; im Text werden dazu nur „einige situlae aus Luristan" erwähnt).

Wohl Tropfenbecher. Die Zeichnung E. Herzfelds gibt den Kopf des Schützen mit Einzelheiten wieder (ähnlich F2 und F5), das Gewand nur summarisch. Trotzdem stimmt es mit keinem auf den vorigen Stücken überein; es muß sich also um einen weiteren Becher handeln. – Arme und rechtes Bein sind verzerrt; das könnte durch eine von oben her aufgenommene Photographie verursacht sein, die der Zeichnung zugrunde lag.

F8 Tf. 7,1 „Lur." Bes. Ratton Paris H 13 cm — Unpubliziert. – Autopsie und Photographien verdanke ich dem Besitzer.

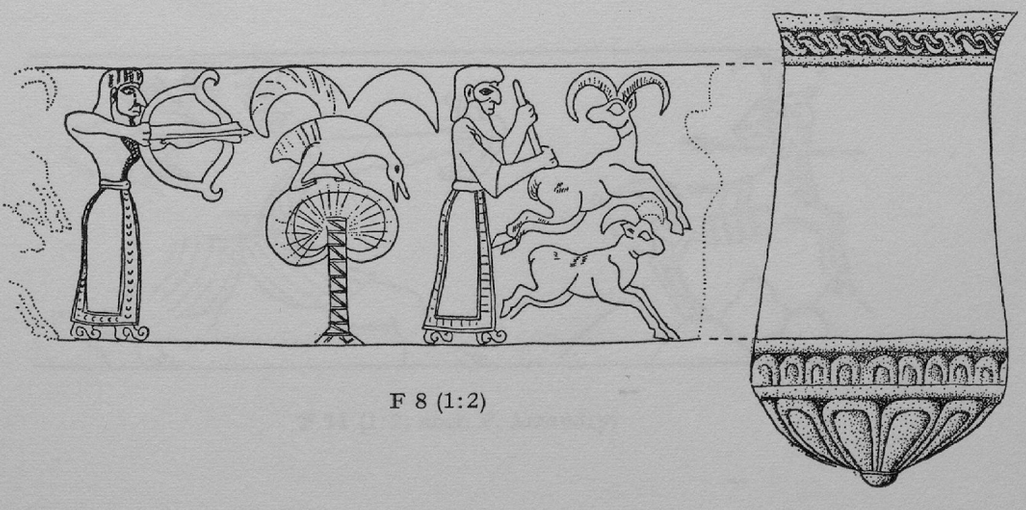
Tropfenbecher gedrungener Form mit kräftig eingezogener Wandung. – *Dekor* wie F1. – *Bildfeld:* Ein stehender, bärtiger Bogenschütze in langem Hemd zielt auf einen entenähnlichen Vogel, der mit gespreizten Flügeln auf einem Kugelbaum steht. Ein ebenso gekleideter zweiter Jäger stößt den Schaft wohl eines Spießes in das Hinterteil einer von zwei flüchtenden Bogenhornziegen; das getroffene Tier dreht sich (entsprechend den sonst von Pfeilen getroffenen Tieren) um. – *Erhaltung:* Tiefer Riß vom Rand her vor dem Spieß; viele kleinere Löcher im unteren Teil der Wandung.



F 6 (Zeichnung A. Godard)



F 7 (nach E. Herzfeld)



F 8 (1:2)

F9	„Lur."	Slg. Dr. Bach Aachen	H 14,8 cm Max. Dm Öffn. 7,17 cm	Unpubliziert. – Autopsie verdanke ich dem Besitzer. – Demnächst Calmeyer, Aachener Kunstblätter.

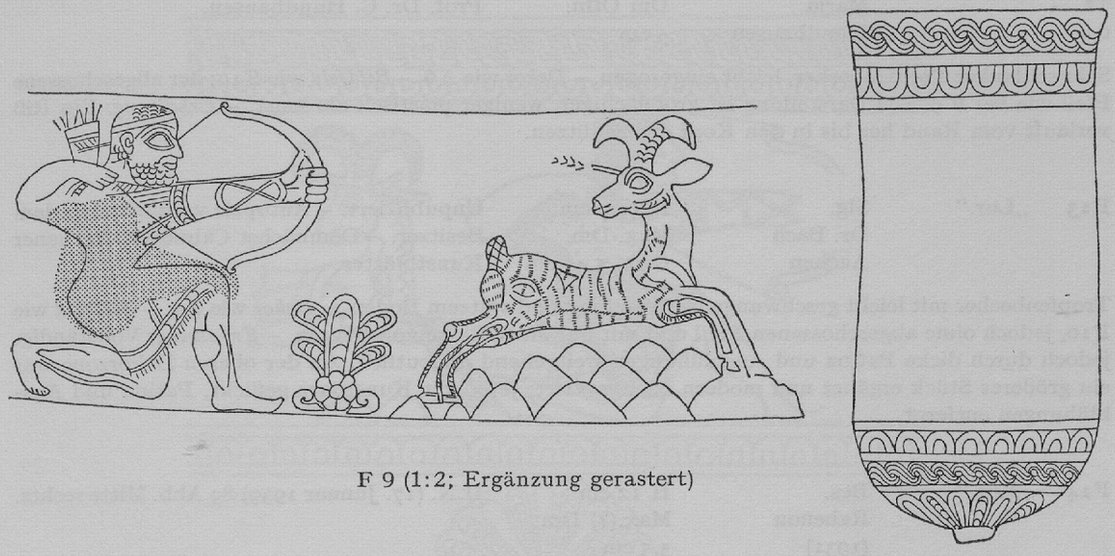
Tropfenbecher schlanker Form mit leicht eingezogener Wandung. – *Dekor* wie A5; beide Kordelbänder sind dreifach; zusätzlich sind einige Blätter der Bodenrosette mit Bögen gefüllt (jedoch nicht regelmäßig jedes zweite). – *Bildfeld* wie F2, jedoch durchdringt der abgeschossene Pfeil das Stirnbein am Ansatz des Gehörns; eine Großblattpflanze, aus einer Rosette zwischen zwei Schlaufen wachsend, steht zwischen dem Schützen und dem Tier, das über dreifach gestaffelte Berge hinwegspringt; es hat ein gleichmäßig nach „vorne" und „hinten" gebogenes Gehörn.– *Erhaltung:* Größere Flickstellen am Körper des Schützen, am Hals und Ohr des Tieres und rechts davon, und am Rand über dem Kopf des Schützen; drei vom Rand ausgehende Risse sind ebenfalls geflickt. Der ganze Becher ist etwas gequetscht. Abgesehen von Ausblühungen, besonders hinter dem Schützen, ist die Oberfläche ausgezeichnet erhalten. Braune und dunkelgrüne Patina. Der Boden ist nicht abgegriffen.

F10 Tf. 3,2	„Lur."	Slg. Mme. Budin Genf	H 11,8 cm	Trésors de l'ancien Iran (Mus. Rath, Genf 1966) No. 200. – Autopsie verdanke ich N. Duerr.

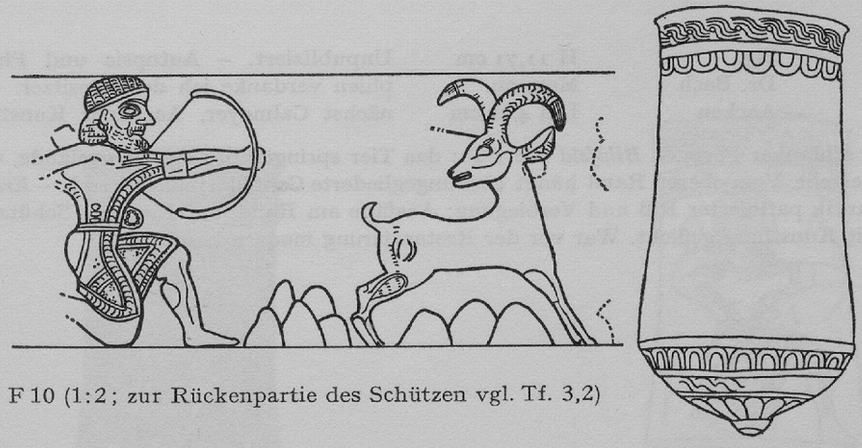
Tropfenbecher mit nahezu gerader, nach oben sich verengender Wandung. – *Dekor* wie F9. – *Bildfeld* wie F9, aber ohne Pflanze; der Pfeil sitzt tiefer (wie bei F1). – *Erhaltung:* Quer durch das Tier verläuft ein Riß; ringsum ist die Oberfläche stark zerfressen; die Seite des Schützen ist gut erhalten.

F11 Tf. 8,5	„Lur."	Slg. Simon Straßburg Erw. ca. 1935	H 14 cm	P. Amandry[40] 62s. Abb. 6 Tf. 14,2 a–c.

Tropfenbecher mit im oberen Drittel etwas eingezogener Wandung. – *Dekor* wie F9; es waren wohl alle Blätter der Bodenrosette mit Bögen gefüllt.– *Bildfeld* wie F10; der Pfeil durchdringt die Kehle des Tieres, das nicht über die Berge hinwegspringt, sondern in der Bewegung der Tiere am Baum gezeichnet ist (vgl. z.B. G1). Weitere Abweichungen gehören bereits zur *Erhaltung:* Kopf, rechter (Sehne spannender) Arm und linker Fuß des Schützen sind in der üblichen Weise gezeichnet und plastisch herausgearbeitet; die verbindenden scharfen Linien geben jedoch in unbeholfenem Stil eine gespreizt stehende Figur in zweischößigem Rock mit Wulstgürtel wieder, die mit ausgestrecktem Arm einen kleinen Schild oder einen Bogen an der Sehne hält; diese Darstellung ist gewiß nachträglich (modern?) hinzugefügt. Das Ende des alten, großen Bogens ist noch rechts von der Stirn des Schützen zu erkennen. Das Bildfeld ist aus mehreren Fragmenten zusammengesetzt (vgl. Beschreibung P. Amandrys, der alle Teile für antik erklärt). Teile des Bodens sind ungeschickt geflickt und ergänzt.



F 9 (1:2; Ergänzung gerastert)



F 10 (1:2; zur Rückenpartie des Schützen vgl. Tf. 3,2)



F 11 (1:2; nach P. Amandry)

F12 Tf. 6,4	„Lur."	Slg. Maria Hundhausen	H 15,2 cm Dm Öffn. 5 cm	Unpubliziert. – Photographien verdanke ich Prof. Dr. C. Hundhausen.

Sehr schlanker Tropfenbecher, leicht eingezogen. – *Dekor* wie A 6 .– *Bildfeld* wie F 10; der abgeschossene Pfeil wie bei F 9. Die Darstellung ist großflächiger, weniger plastisch als sonst. – *Erhaltung:* Ein Riß verläuft vom Rand her bis in den Kopf des Schützen.

F13	„Lur."	Slg. Dr. Bach Aachen	H 11,1 cm Max. Dm Öffn. 5,45 cm	Unpubliziert. – Autopsie verdanke ich dem Besitzer. – Demnächst Calmeyer, Aachener Kunstblätter.

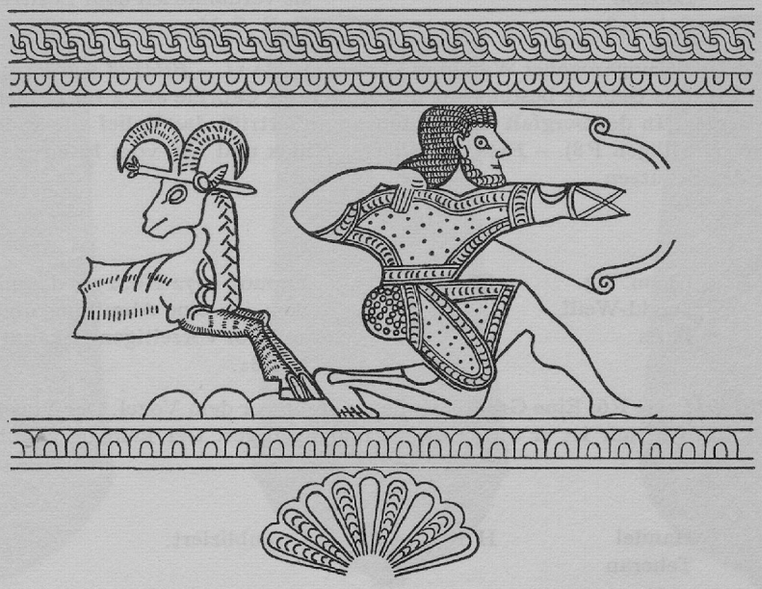
Tropfenbecher mit leicht geschwungener Wandung und spitzem Boden. – *Dekor* wie A 1. – *Bildfeld* wie F 10, jedoch ohne abgeschossenen Pfeil und mit nur einer Reihe von Bergen. – *Erhaltung:* Vollständig, jedoch durch dicke Patina und Ausblühungen weitgehend undeutlich. An der oberen Dekorzone war ein größeres Stück ergänzt und modern nachgraviert; jetzt mit Kunstharz geflickt, Patina und Ausblühungen entfernt.

F14	„Lur."	Bes. Rabenou (1931)	H 12 cm Max.(?) Dm 5,5 cm	ILN. (17. Januar 1939) 89 Abb. Mitte rechts.

Tropfenbecher gedrungener Form. – *Dekor* wie A 1. – *Bildfeld* wie F 7; vielleicht identisch? Allerdings müßte E. Herzfeld dann die rechte Hand, den linken Arm und die Schmuckborte des Schurzes verzeichnet haben.

F15		Slg. Dr. Bach Aachen	H 11,71 cm Max. ob. Dm 4,72 cm	Unpubliziert. – Autopsie und Photographien verdanke ich dem Besitzer. – Demnächst Calmeyer, Aachener Kunstblätter.

Tropfenbecher schlanker Form. – *Bildfeld* wie F 10; das Tier springt über ein Berggelände, das aus 13 Schuppen besteht. Vom oberen Rand hängt eine ungegliederte Großblattpflanze herab. – *Erhaltung:* Tiefer, schon antik patinierter Riß und Verbiegung; Ausfälle am Rand, am Knie des Schützen u.a. Stellen sind mit Kunstharz geflickt. War vor der Restaurierung modern kaschiert.



F 12 (ca. 1:2)



F 13 (1:2)



F 14 (1:2)

F16	„Lur."	Slg. P. Adam London Cat. 248	H 15,8 cm	Unpubliziert. – Photographien und Autopsie verdanke ich dem Besitzer. – Demnächst P. R. S. Moorey.

Tropfenbecher mit leicht eingezogener Wandung. – *Dekor* wie A 11. – *Bildfeld* wie F 10; der abgeschossene Pfeil wie bei F 9. Das Gebirge besteht vor und hinter der Capride aus zwei Reihen, unter ihr aus einer Reihe von Bergen. In der Sorgfalt der Ausführung übertrifft das Relief alle anderen Jagdbilder (außer dem sehr eigenwilligen F 8). – *Erhaltung:* Tiefer Knick und Riß vom Rand bis unter den vorgestreckten Arm des Schützen.
(Vgl. N 2)

F17	„Lur."	Ehem. Slg. David-Weill Paris	H 14,1 cm	Drouot 1972 No. 271; demnächst P. Amiet, dem ich eine Abrollung und die Erlaubnis zu ihrer vorzeitigen Bekanntgabe verdanke, No. 81.

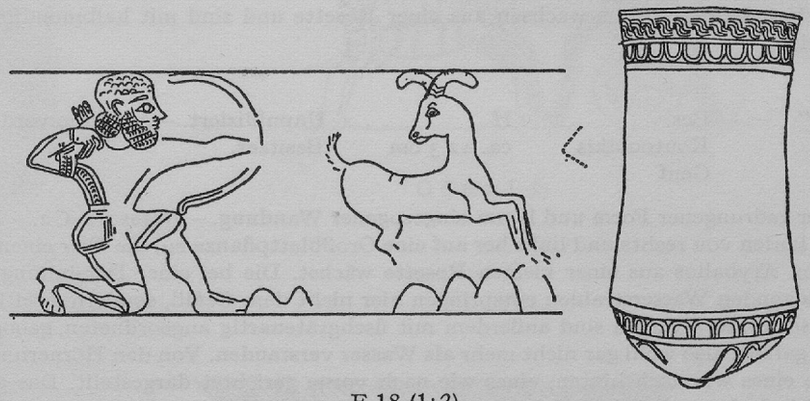
Tropfenbecher. *Bildfeld:* wie F 6. Eine Großblattpflanze steht vor dem Vogel. Der Vogel ähnelt in allen Einzelheiten dem von C 4, nur ist er etwas dicker und niedriger. Der kniende Schütze steht denen von F 10 und F 14 nahe.

F18	„Lur."	Handel Teheran 1971	H 15,4 cm	Unpubliziert.

Tropfenbecher gedrungener Form, in der Mitte der Wandung eingezogen. – *Dekor* wohl wie F 1. – *Bildfeld* wie F 10, ohne die Berge zwischen den Schützen und dem Tier. – *Erhaltung:* Sehr starke Patinierung, darunter anscheinend vollständig.



F 16 (1:2)



F 18 (1:2)

G. PFLANZE SYMMETRISCH ZWISCHEN TIEREN

G 1		British Museum London 130905/ 1951-4-9.1	H ca. 15 cm	In der „Persian Landing" des Museums zusammen mit einem nicht zugehörigen Deckel ausgestellt. – Die mir vorliegenden Photographien verdanke ich A. R. Millard.

Tropfenbecher gedrungener Form mit gerader, fast senkrechter Wandung und flachem Boden. – *Dekor* wie A 5; beide Kordelbänder sind dreigeteilt. Die Bodenrosette hat plastische, glatte spitze Blätter. – *Bildfeld:* Zwei nach hinten blickende Bezoarziegen mit tangierten Hörnerkurven springen an einer Pflanze hoch. Diese besteht aus einem hohen, scheibengemusterten Stamm, aus dessen Fuß zwei Voluten sprießen, zwischen denen ein schmales Blatt hochgestellt ist, und einem palmenartigen Oberteil, dessen vierzehn rechts und links in zwei Reihen gestaffelte seitliche Blätter jedoch scheinbar aus senkrechten Mittelblättern wachsen. Zwischen diesen beiden Teilen liegt ein Profil, aus dem zwei lange Volutenbänder wachsen. Eine zweite, buschartige Pflanze mit gewellten Zweigen und zapfenförmigen Früchten steht zwischen den Hinterteilen der beiden Tiere. – *Erhaltung:* Vollständig; der Boden ist nicht abgegriffen.

G 2		Rijksmuseum van Oudheiden Leiden Inv. B 1964/8.1	H 12,3 cm	BJV. 5 (1965) Tf. 6. – Die mir vorliegende Photographie (Ansicht) und Autopsie verdanke ich S. Motamed und J. H. C. Kern.

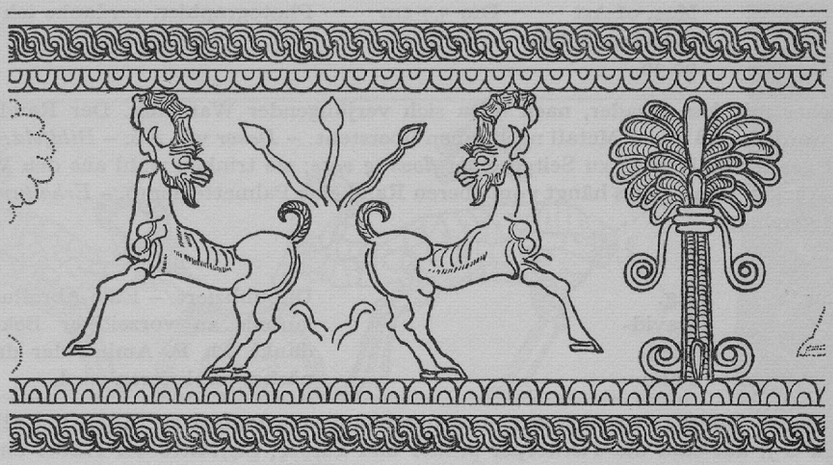
Tropfenbecher. *Form* der von G 1 ähnlich. – *Dekor* wie F 5; das Kordelband ist etwas enger geflochten. – *Bildfeld:* Zwei Stiere, deren Schwanzquasten aus großen, dreiteiligen, lebhaft eingerollten Locken bestehen, schreiten auf eine stammlose Pflanze zu, die dem Oberteil des Baumes von G 1 ähnelt, aber nur aus fünf Blättern besteht. Diese wachsen aus einer Rosette und sind mit halbmondförmigen Punzschlägen verziert.

G 3	„Lur."	Bes. Koutoulakis Genf	H ca. 12,3 cm	Unpubliziert. – Autopsie verdanke ich dem Besitzer.

Tropfenbecher gedrungener Form und kaum eingezogener Wandung. – *Dekor* wie C 2. – *Bildfeld:* Zwei Bezoarziegen laufen von rechts und links her auf eine Großblattpflanze zu, die über einem mit Wasserlinien gefüllten Aryballos aus einer kleinen Rosette wächst. Die bei einer Darstellung der „flowing vase" zu erwartenden Wasserstrahlen entspringen hier nicht dem Gefäß, sondern zwei Doppelkreisen neben der Rosette; die Strahlen sind außerdem mit fischgrätenartig angeordneten, gebogenen kleinen Punzstrichen gefüllt, also wohl gar nicht mehr als Wasser verstanden. Von den Hörnern mit tangierten Kurven ist je eines wie nach hinten, eines wie nach vorne gerichtet dargestellt. Das ganze Bild ist nahezu gänzlich flach gearbeitet. – *Erhaltung:* Vollständig bis auf drei tiefe Risse vom Rand her.

G 4	„Lur."	Nationalmus. Kopenhagen	H 13,8 cm	Buhl, Fra Nationalmuseets Arbeidsmark 1963–1965 (1965) 140 Abb. links unten. – Autopsie verdanke ich Dr. M.-L. Buhl.

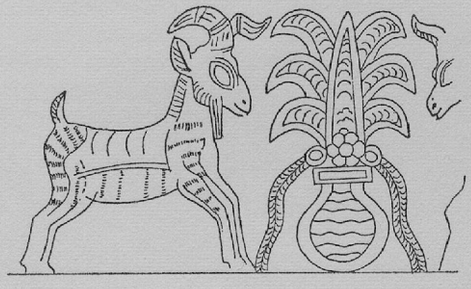
Tropfenbecher mit kaum eingezogener Wandung. – *Dekor* wie A 6. – *Bildfeld* wie G 3, jedoch ohne „Wasserstrahlen"; die Capriden haben gemaserte, im Kontur glatte Hörner, sind also nicht deutlich als Bezoarziegen zu erkennen; sie wenden die Köpfe nach rückwärts und heben je ein Bein zur Rosette. – *Erhaltung:* Vollständig.



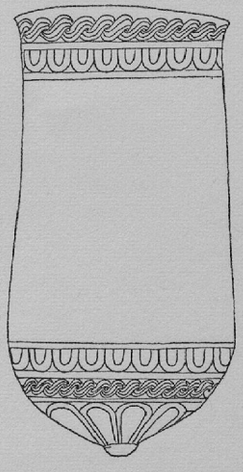
G 1

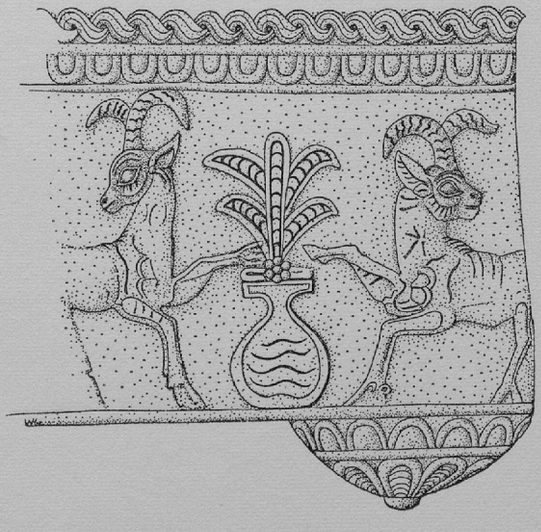


G 2 (1:2)



G 3 (ca. 1:2)





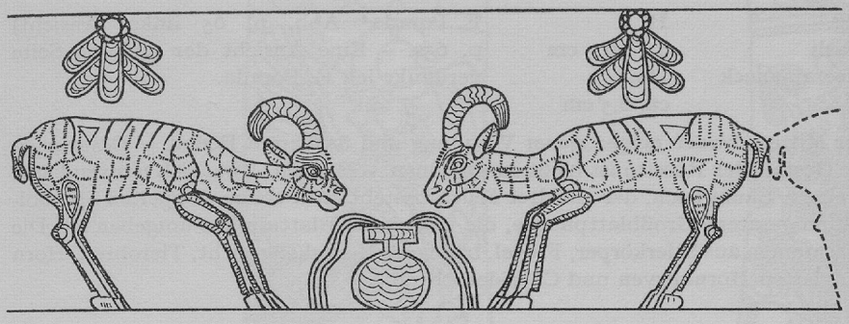
G 4 (1:2)

G 5 Tf. 3,4	Cleveland Mus. of Art Cleveland/Ohio 60.36	H 13,3 cm Dm 5,7 cm	Unpubliziert. – Auskunft, Autopsie und Photographien verdanke ich A. P. Kozloff.

Tropfenbecher mit fast gerader, nach oben sich verjüngender Wandung. Der Rand ist so kräftig gestaucht worden, daß etwas Metall nach innen übersteht. – *Dekor* wie A 6. – *Bildfeld:* Zwei Capriden stehen mit gesenkten Köpfen zu Seiten einer *flowing vase*; sie trinken wohl aus den Wasserströmen. Über dem Rücken jedes Tieres hängt vom oberen Rand eine Palmette herab. – *Erhaltung:* Vollständig; neuerdings gereinigt.

G 6	„Lur."	Slg. David- Weill Paris	Unpubliziert. – Eine Abrollung und die Erlaubnis zu vorzeitiger Bekanntgabe verdanke ich P. Amiet, der das Stück demnächst publizieren wird.

Tropfenbecher. – *Bildfeld:* wie G 5, nur ohne herabhängende Palmetten. Auch fast alle Einzelheiten entsprechen G 5; nur sind die Tierkörper praller und kürzer; die Mitte der Leiber hat keine Innenzeichnung.



G 5 (1:2)



H. PFLANZE ODER VASE SYMMETRISCH ZWISCHEN MISCHWESEN

H1	„Lur."	Slg. Nasli Heeramaneck	H ca. 16,5 cm Dm ca. 6,5 cm	E. Porada[4] Abb. p. 65 links (Ansicht) p. 65s. – Eine Ansicht der anderen Seite verdanke ich E. Porada.

Tropfenbecher mit in der Mitte schwach eingezogener Wandung und flacherem Boden. – *Dekor* nach dem Schema von A1; die Gestalt der Rosette ist nicht zu erkennen. – *Bildfeld:* Zwei sich umwendende Mischwesen springen an einem Baum hoch, der aus drei Teilen besteht: Auf einem doppelten Symbolsockel steht eine etwas dünn geratene Großblattpflanze, die von einem Blattnimbus umgeben ist. Die Mischwesen setzen sich zusammen aus Stierkörper, Flügel, bärtigem Menschengesicht, Tierohren, Horn einer Bezoarziege mit tangierten Hornkurven und Capridenschwanz.

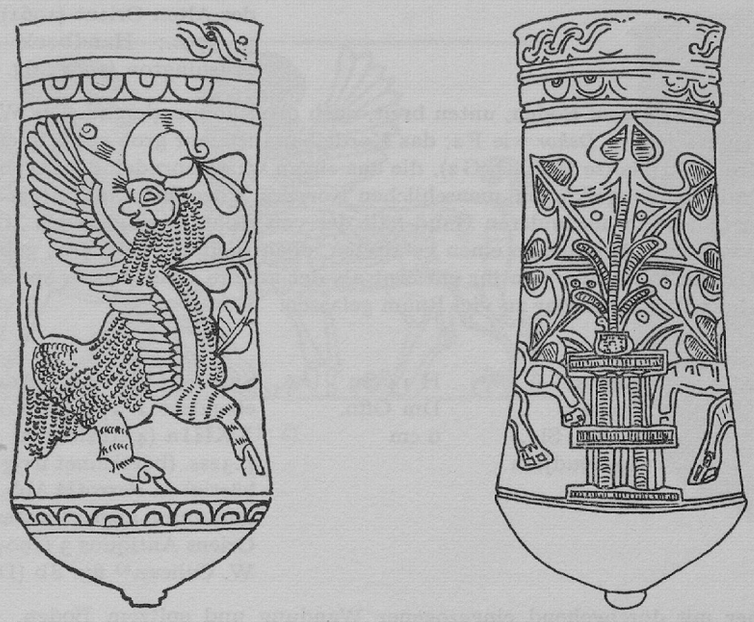
H2	„Lur."	Ehem. Bes. J. Eisenberg New York; Privatslg.	H 11,7 cm Dm Öffn. 5,8–6,4 cm	J. M. Eisenberg, A Catalog of Luristan Bronzes and Early Islamic Pottery No. 88 p. 30 Pl. 18 (Ansicht) p. 28; P. Amandry[40] 64 fig. 7 (Abrollung) Pl. 15,1a–d.

Zwei Fragmente vom oberen Teil wohl eines Tropfenbechers. Im modernen Zustand verläuft die Wandung gerade und nach oben hin konvergierend. – *Dekor,* soweit erhalten, entspricht dem von A1. – *Bildfeld:* Zwei sich umblickende Mischwesen springen an einem Baum hoch. Alle Einzelheiten wie H1; der Körper der Mischwesen ist wie der der Stiere (G2, H3, L2, K1, K2) gebildet. Die Pflanze steht auf einem geschuppten, einmal unterbrochenen Stamm (ähnlich G1); eine kräftige Großblattpflanze der üblichen Art ist von einem Blätternimbus umgeben. – *Erhaltung:* Aus zwei Fragmenten modern zusammengesetzt. Die unten gerade Basis (Eisenberg) samt der mit groben Strichmustern verzierten Sockelzone dürfte ebenfalls modern sein; sie ist inzwischen ersetzt durch das Bodenstück eines anderen Bechers (= O9).

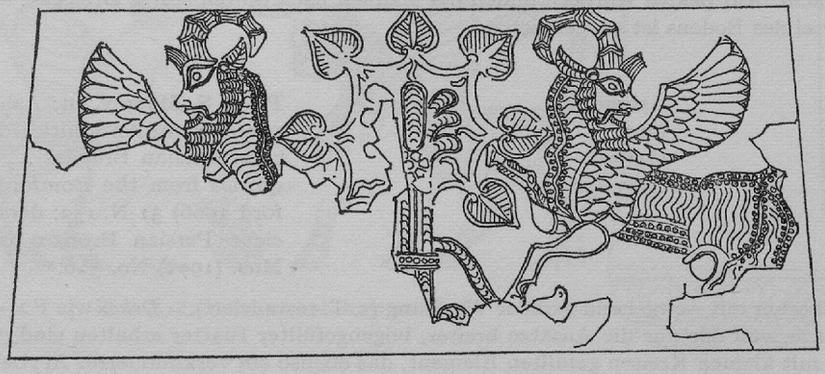
H3	„Aus Alishtār"	Slg. Dr. R. Schmidt Solothurn	H 14 cm Max. Dm 5,5 cm	W. Baumgartner, AfO. 12 (1937 bis 1939) 57ss. Abb. 1. – Ansicht; die Inschrift ist um 200 Jahre zu spät auf 670/69 datiert. – P. Amandry[40] 64.66.69s. Pl. 16,1a.b. – Zur Inschrift E. Laroche ebenda 70; Herzfeld 31 n. 1.

Tropfenbecher. *Form* und *Dekor* wie A5, nur ist der Boden flacher und die beiden Kordelbänder dreigeteilt und sehr viel gröber. Die einzelnen Windungen wirken wie lose nebeneinandergestellte, rechteckig abgeknickte Stufen. – *Inschrift* vgl. Kap. VIII. – *Bildfeld:* Zwei geflügelte Stiere stehen einander gegenüber; zwischen ihnen der Rest einer Pflanze. An die beiden Gelenke des linken Stiervorderbeines stößt wie bei G2 je ein Pflanzenblatt. Vor dem Huf ist noch der Rest eines dreigeteilten Bandes zu sehen, vielleicht die Darstellung fließenden Wassers (ähnlich K1?). Die Körper der Mischwesen entsprechen denen der Stiere von G2 in Aufteilung, Innenzeichnung, geschwungener Schwanzhaltung und gelockter Quaste; abweichend sind Locken an Hals und Nacken und weniger ausgreifende Schrittstellung. – *Erhaltung:* Der größte Teil der der Ansicht abgewandten Seite ist weggebrochen.

H4	„Lur."	Ehem. Slg. P. McIlhenny; Harvard University Mus. Dumbarton Oaks No. 56.4	H 14 cm	ILN.[5] p. 614 unten (2 Ansichten); G. Contenau[6], Revue p. 34 fig. 3, p. 35; E. Herzfeld[30] 10s. Abb. 165 (Teilabrollung); Survey[5] Pl. 69 A.B (2 Ansichten); R. Dussaud ebendort I 271s.; G. Contenau[6], Manuel IV 2175 fig. 1211; E. Diez, Iranische Kunst (1944) 22 Abb. 8s. p. 20; A. Godard[9] 36 fig. 26 p. 38; R. Ghirshman[23] 103 fig. 40 (beste Umzeichnung; nur ist der rechte Arm des Genius



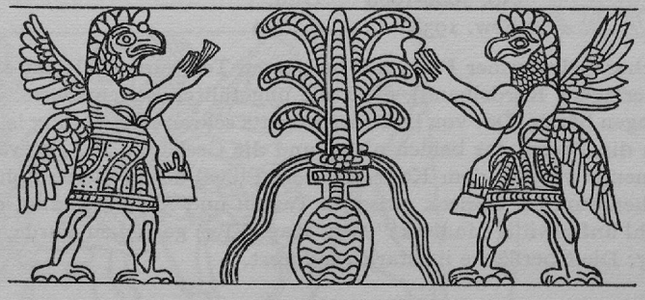
H 1 (ca. 1:2)



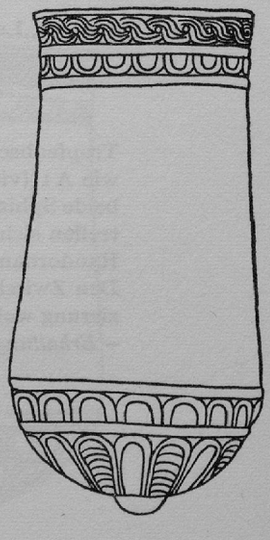
H 2 (1:2; nach P. Amandry)



H 3 (1:2)



H 4 (1:2)



verzeichnet); J. A. H. Potratz, Die Kunst des Alten Orient (1961) 379 Abb. 9 (ebenso) p. 379s.; Handbook of Byzantine Coll. Washington (1967) fig. 87 (neue Ansicht).

Tropfenbecher mit spitzem Boden, unten breit, nach oben konvergierend. Die Wandung ist in ihrem oberen Teil einbezogen. – *Dekor* wie F2; das Kordelband ist sehr grob gezeichnet. – *Bildfeld:* Beiderseits einer Großblattpflanze (ähnlich G2), die aus einem wassersprudelnden Aryballos wächst, stehen Mischwesen mit Raubvogelköpfen, menschlichen Körpern, Vogelfüßen und Flügeln, die in einer Hand eckige Eimer halten; in der anderen Hand hält der von rechts her agierende „Genius" ein wolkiges Gebilde, der von links kommende einen gefalteten, oben breiter werdenden, gebogenen Gegenstand. Der linke „Genius" ist weiter von ihr entfernt als der andere. Das Wasser sprudelt unsymmetrisch; der Ziseleur hatte links offenbar zu viel Raum gelassen.

H5	„Lur."	Louvre Paris Ehem. Slg. Indjoudjian	H 14 cm Dm Öffn. 6 cm	Survey[5] Pl. 69C (Ansicht); R. Dussaud ebendort I 272; G. Contenau[6], Revue Pl. XXIIIa (4 Ansichten) 32 fig. I (Abrollung) p.32ss. (bezeichnet irrig beide Wesen als unbärtig) A. Parrot[16] Abb. 158A (Ansicht oben und unten abgeschnitten); J. A. H. Potratz, Oriens Antiquus 3 (1964) 203 fig. 7,1 p. 218; W. Culican[41] fig. 8b (Detail).

Tropfenbecher mit durchgehend eingezogener Wandung und spitzem Boden. – *Dekor* wie F2. – *Bildfeld:* Über einem wassersprudelnden Aryballos berühren sich zwei geflügelte Androsphingen mit je einer Pranke. Das rechte Wesen ist bärtig und hat einen kurzen Schwanz; das linke ist unbärtig und reckt seinen langen Schwanz mit buschiger Quaste hoch; es hat keine Zitzen, ist also wohl auch männlich gedacht. Auf beiden Körpern bilden die Mähnen nach hinten spitze Dreiecke. – *Erhaltung:* Etwa ein Viertel des Bodens ist ausgebrochen.

H6	Ashmolean Mus. Oxford 1965.822	H 13 cm	P. R. S. Moorey, in: Ashmolean Mus. Department of Antiquities. Exhibition of Ancient Persian Bronzes ... [Titelblatt: Antiquities from the Bomford Collection] (Oxford 1966) 31 N. 152; ders., Cat. of the Ancient Persian Bronzes in the Ashmolean Mus. (1971) No. 516.

Tropfenbecher mit weitgehend gerader Wandung (z. T. restauriert). – *Dekor* wie F2. – *Bildfeld* wie H3; die Pflanze, von der nur die Ansätze breiter, bogengefüllter Blätter erhalten sind, wächst aus einem runden, mit kleinen Kreisen gefüllten Element, das ebenso ein verkümmerter Aryballos sein kann wie auch eine vergröberte Rosette. – *Erhaltung:* Im Bildfeld fehlen große Teile der Stiervorderteile und der Pflanze.

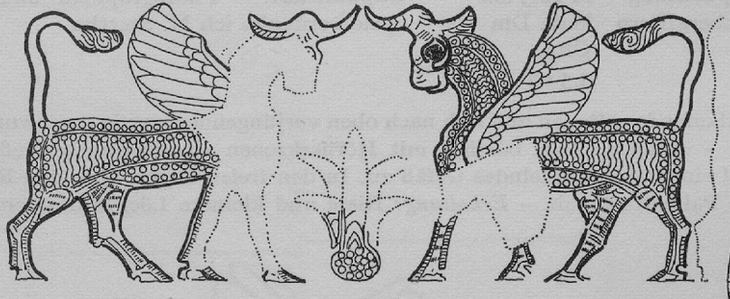
H7	„Lur."	Archäologisches Mus. Teheran No. 7088-1088 Erw. 1938	H 12,85 cm Max. Dm Öffn. 6,4 cm	G. Masumi[42a] 30s.42s. (Ansicht; Abrollung). – Photographien verdanke ich Chr. Ewert.

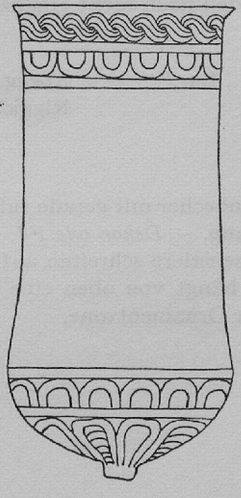
Tropfenbecher gedrungener Form mit im oberen Teil nur sehr leicht eingezogener Wandung. – *Dekor* wie A1 (vierfaches Kordelband), aber mit ungefüllter Bodenrosette. – *Bildfeld* wie H5; jedoch sind beide Sphingen bärtig. Der von links nach rechts schreitende Sphinx ist größer als der andere. Deshalb treffen sich die Tatzen der beiden nicht, und die Gesichter und Schwänze korrespondieren nicht; die Randornamente weichen dem Kopf und dem Flügel des größeren Sphinx etwas aus (vgl. Kap. VI 1. Den Zwischenraum im Dreieck zwischen Tatzen und Aryballosrand, der durch die umgebende Punzierung wohl unfreiwillig „indirekt" (vgl. Kap. VI 1) getrieben wurde, deutet G. Mazumi als Flamme. – *Erhaltung:* Die Oberfläche ist stark versintert.



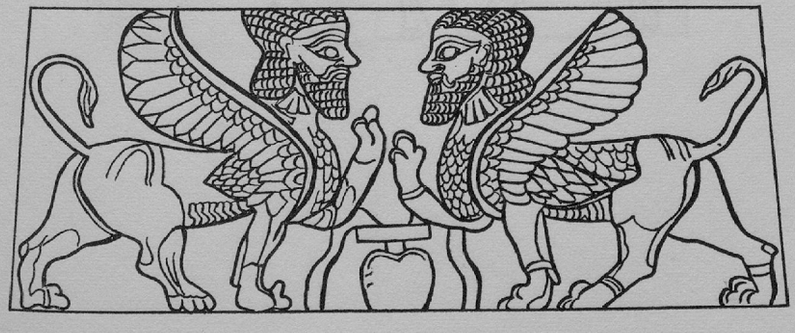
H 5 (1:2)

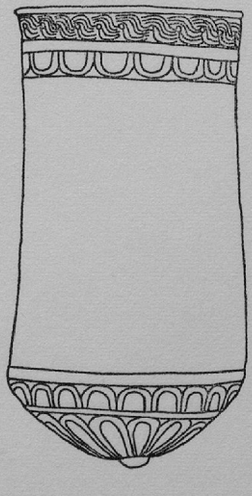






H 6 (1:2; Zeichn. Ashmolean Mus.)





H 7 (ca. 1:2)

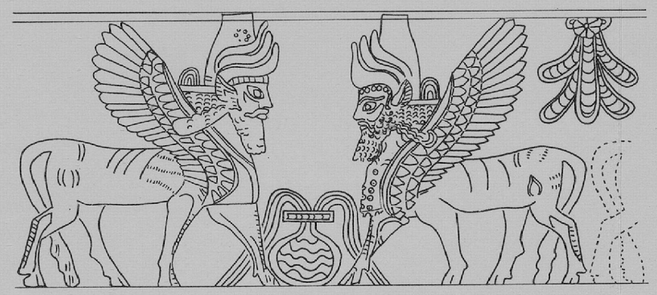
H 8	„Iran"	Bes.	H 20,5 cm	Unpubliziert. – Photographien verdanke ich dem Brit. Mus. und E. Yeganeh, Autopsie dem Besitzer.
Tf.		Dr. E. Borowski	Dm	
2,2		Basel	ca. 18,8 cm	

Breite, bauchige Flasche ähnlich C 6, jedoch ohne Henkel, größer, dünnwandiger und präziser geformt: Der sphäroide Bauch ist abgesetzt von der Schulter, einem schmalen Abschnitt eines Kegelmantels, dem der nach oben ausschwingende Hals folgt. Die Lippe ist nicht abgesetzt, der Rand umgebörtelt. Der Schulterabschnitt entspricht in seiner überleitenden Funktion genau dem Wulst bei dem Fläschchen unten O 3, O 4 und O 9. – *Dekor:* Unter dem Rand linksläufiges Kordelband über glattem Stab. Hals und Schulter glatt. Über dem Bildfeld ein von glatten Stäben gerahmtes Band mit hängenden Zungen; darunter ein breiter Stab, linksläufiges Kordelband, schmaler Stab und spitze Blätter, die aus einem leeren Kreis am Boden wachsen. – *Bildfeld:* Zweifache Wiedergabe des Bildes von H 1 und H 2, jedoch schauen die Mischwesen (Capridenleiber, Stierschwänze) auf den Baum, der hier jedoch Vase und Mittelpalmette verloren hat: Die Blätter des Nimbus sind mit einer oberen Abschlußplatte des Stammes verbunden. Der Stamm wird von drei Spiralenpaaren begleitet; aus einer unteren Basisplatte wachsen die üblichen Seitentriebe. Eines der Mischwesen ist unregelmäßig ersetzt durch einen Adlerdämon entsprechend H 4. Dieser Wechsel im Motiv wurde wohl durch Raummangel nötig, denn der Mischwesen gegenüber ist dem Seitentrieb des Baumes zu nahe gerückt. Es handelt sich also gewiß um die „Rückseite", d. h. den sekundär bearbeiteten Teil (vgl. unten Kap. VI). – *Erhaltung:* Eine lange, schmale Zone von modern ergänzten Ausbrüchen beginnt oben zwischen Baum und Stiermensch der „Vorderseite"; es setzt sich nach unten, dann am unteren Bildrand nach rechts hier bis in den Raum zwischen den beiden Vierfüßlern hin fort. Ergänzt sind Bein und Vorderleib des rechten Mischwesen und seine Hufe, die Füße des Adlermenschen, Teil der Ranken und Basis des zugehörigen Baumes und zum größten Teil der Schwanz des anschließenden Vierfüßlers. Tf. 2,2 und die nebenstehende Ansicht geben den noch nicht ergänzten Zustand wieder.

H 9	„Lur."	Abegg-Stiftung	H 12,5 cm	Unpubliziert. – Photographien und Autopsie verdanke ich M. Stettler.
Tf.		Riggisberg/Bern	Max. Dm	
4,2			Öffn.	
			5,5 cm	

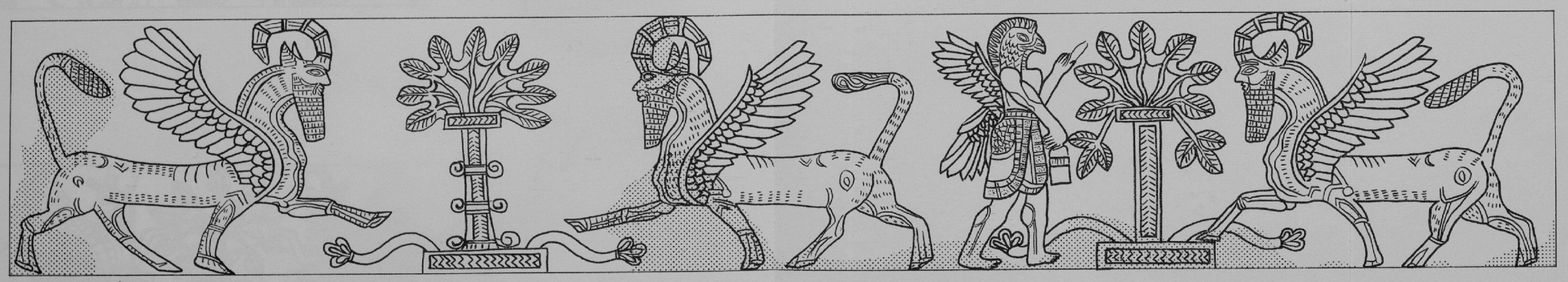
Tropfenbecher mit gerade zulaufendem Boden und sich nach oben verjüngender, wenig geschwungener Wandung. – *Dekor wie F 1.* – *Bildfeld:* Zwei bärtige, mit Hörnerkronen ausgezeichnete, geflügelte Menschenstiere schreiten auf ein wassersprudelndes Gefäß zu. In den freien Raum über den Rücken hinein hängt von oben eine Palmette herab. – *Erhaltung:* Risse und kleinere Löcher in oberer und unterer Ornamentzone.





H 9 (1:2)





H 8 (1:2; Ergänzungen auf der Abrollung gerastert)

H 10 Tf. 3,3	„Meso- potamia“	Cleveland Mus. of Art 60.35 Stone Memorial Fund	H 13,3 cm Dm Öffn. 5,4 cm	Unpubliziert. – Hinweis verdanke ich W. Culican, Autopsie und Photographien Prof. Cooney und Miss. A. P. Kozloff.

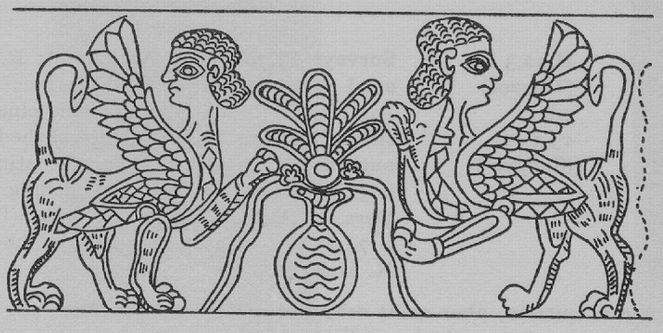
Tropfenbecher schlanker Form mit wenig eingezogener Wandung und verhältnismäßig flachem Boden, Rand wie G 5. – *Dekor* wie A 5; jedoch ist das obere Kordelband nur dreifach und zum Teil sehr grob; die runden Punzenabdrücke sind nachträglich und ungenau gesetzt (vgl. dagegen unten Kap. VI). – *Bildfeld:* Zwei bartlose, rückwärtsschauende Sphingen zu Seiten einer wassersprudelnden Vase, aus der eine Großblattpflanze wächst. Die Bewegung der von links kommenden Sphinx entspricht denen auf H 5 und H 7; die von rechts kommende Sphinx dagegen greift mit der rechten Tatze höher in die Pflanze, mit der linken an den Wasserstrahl (vgl. unten Kap. VI). Die Löwenkörper entsprechen dem auf M 2 genau.

H 11	„Lur.“	Handel Teheran 1971	Unpubliziert.

Tropfenbecher gedrungener Form. – *Bildfeld:* wie H 5. Die Vase ist mit waagerechten Reihen von stehenden Zungen oder Schuppen verziert, die je einen Punkt tragen. Die Reihen sind geschwungen, vielleicht um den Bauch des Gefäßes anzudeuten. Der Aryballos-Rand fehlt; aus den Wasserströmen wächst ein einzelnes Blatt.

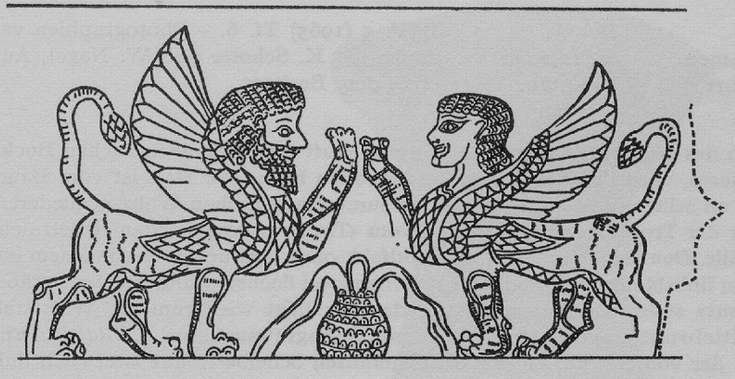
H 12	Erw. Teheran 1939	University of Chicago Oriental Institute A 24179	H 12,6 cm Max. Dm 5,9 cm	Unpubliziert. – Publikationserlaubnis verdanke ich G. R. Hughes, Autopsie J. Franke, Photographien P. Nascovits.

Tropfenbecher mit wenig eingezogener Wandung und derart stark gestauchtem Planschenrand, daß stellenweise der Effekt einer Börtelung erreicht wurde. – *Dekor:* wie F 2. – *Bildfeld:* in allen Details wie H 2 (soweit erhalten), nur in der Ausführung etwas knapper, in den Proportionen schlanker, in der Raumaufteilung bemerkenswert sicher. – *Erhaltung:* Großer Teil des Randes und des oberen Ornaments aufgebrochen, sonst vollständig. Drei größere Risse.



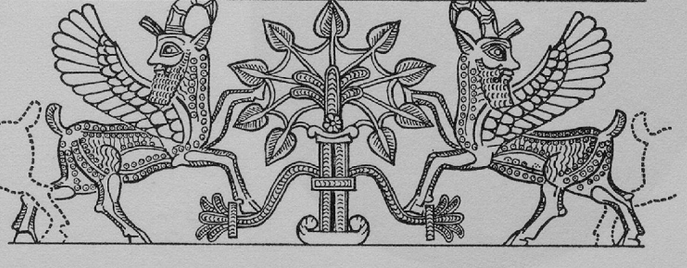
H 10 (1:2)



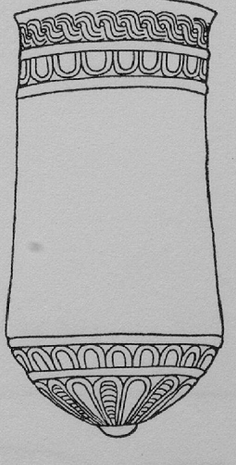


H 11





H 12 (1:2)



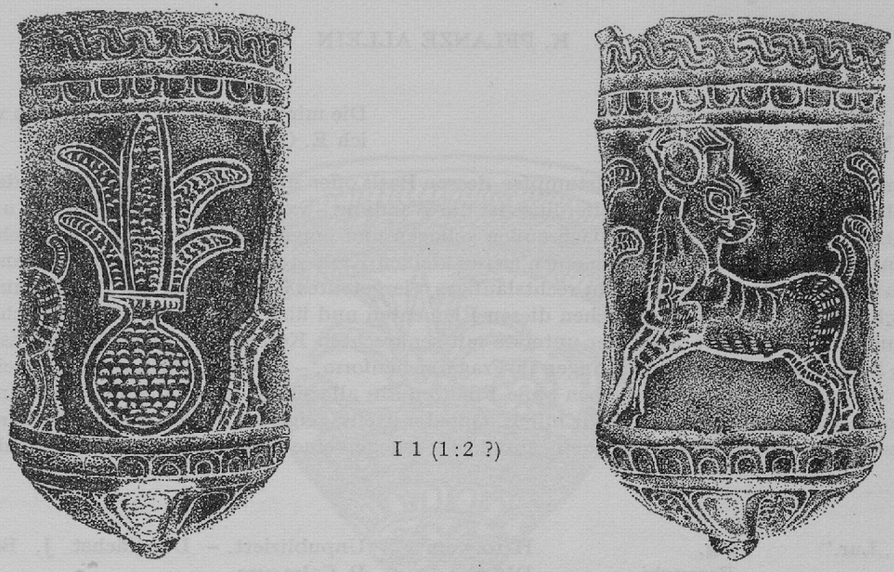
I. PFLANZE ODER VASE ZWISCHEN GEREIHTEN TIEREN

I 1	„Lur."	Mus. of Fine Arts Boston Inv. No. 31.373	H 12,3 cm (Terrace) oder 15,5 cm (Survey[5])	Survey[5] Pl. 70B.D (2 Ansichten); R. Dussaud ebendort 272; E. L. B. Terrace[20], The Art No. 42 (beste, Photographie einer Ansicht) Notes zu No. 42 („Unpublished". Da auch die Maße nicht zu Survey[5] stimmen, liegt vielleicht ‚eine Verwechslung vor); Ders.[20], Antike Kunst Tf. 32,4 (Detail) p 74.77.80. – Autopsie verdanke ich J. F. X. McKeon.

Tropfenbecher gedrungener Form mit spitzem, aber nicht sehr tiefem Boden. Die Wandung ist in ihrem unteren Teil ein wenig eingezogen. – *Dekor* wie A 3. – *Bildfeld:* Zwei sich umblickende Bezoarziegen springen mit geschlossenen Gliedern nach links hin; in den Intervallen zwischen ihnen stehen zwei Aryballen (ohne fließendes Wasser), aus denen je eine Großblattpflanze (ähnlich G 2, aber ohne Rosette) wächst. Vase und Pflanze sind (wie die Rosette am Boden des Bechers) mit kleinen nebeneinanderstehenden halbmondförmigen Punzabdrücken gefüllt. – *Erhaltung:* Ausbrüche am Rand und in und über einer der Pflanzen; Sprung in der anderen Pflanze.

I 2	Iran	Bes. S. Motamed Frankfurt	H ca. 12,2 cm Dm Öffn. 5,53 cm	BJV. 5 (1965) Tf. 6. – Photographien verdanke ich K. Scholer und W. Nagel, Autopsie dem Besitzer.

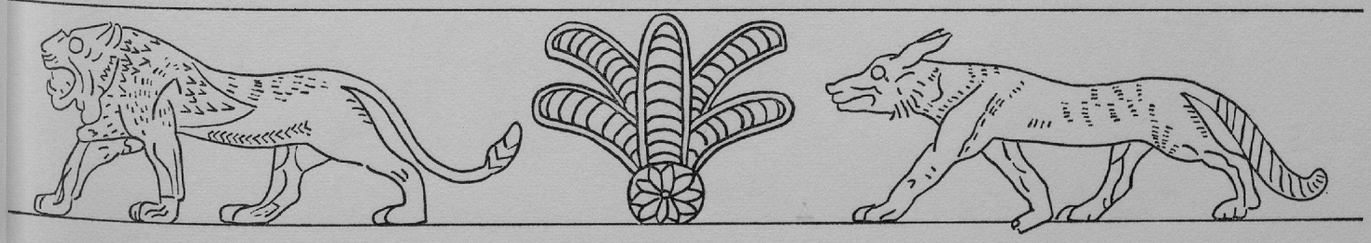
Tropfenfläschchen. Der Bauch des Gefäßes ist ungefähr eiförmig, läuft unten in einen flachen Buckel aus (ähnlich den Tropfenbechern), oben in einen hohen, ausladenden Hals. Der Hals ist vom Bauch kräftig nach innen abgesetzt; an seiner engsten Stelle wird er durch einen flachen Wulst gegliedert. – *Dekor:* Der Boden ist wie der der Tropfenbecher von einer vom ‹Tropfen› ausgehenden Rosette eingenommen; sie ist hier ungefüllt. Den Bauch umzieht das Bildfeld, oben und unten von je einem einfach geflochtenen, dreigeteilten linksläufigen Kordelband zwischen zwei flachen schmalen Wulststäben begleitet. Über dem Halsabsatz steht ein Zungenmuster, darüber liegt wiederum ein Wulststab. Der Hals ist bis auf den Mittelwulst unverziert; er trägt ein Fischgrätenmuster. – *Bildfeld:* Eine fünfblättrige Pflanze (ähnlich der von G 2) auf einer rosettengefüllten Scheibe trennt zwei nach links schreitende Raubtiere: Einen Löwen mit spitzer Dreiecksmähne (vgl. H 5) und einen Caniden.



I 1 (1:2 ?)



I 2 (ca. 1:1)



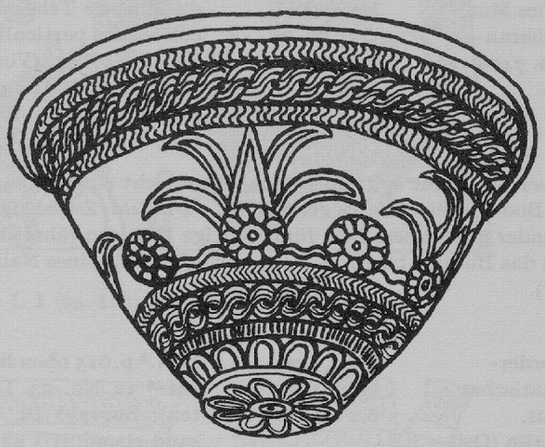
K. PFLANZE ALLEIN

K 1	„Aus Mainz"	Slg. E. Oppel Nürnberg		Die mir vorliegende Photographie verdanke ich E. Oppel.

Trapeznapf (in der Form eines Kegelstumpfes, dessen Basis offen und nach oben gekehrt ist; der Längsschnitt bildet folglich ein Trapez); allerdings ist die Wandung – wohl unabsichtlich (vgl. O 5 und O 6) – etwas geschwungen. Die Lippe ist nach außen gebogen und umgebörtelt. – *Dekor:* Der flache Boden trägt eine ungefüllte Rosette, die um einen leeren kleinen Kreis steht. Die Wand zeigt von unten nach oben ein stehendes Zungenmuster, ein rechtsläufiges, viergeteiltes Kordelband, das Bildfeld und wieder ein gleichartiges Kordelband. Zwischen diesen Elementen und über dem letzten laufen flache Wulststäbe um, die alle verziert sind: Der unterste mit senkrechten Kerben, der folgende mit Fischgräten und die beiden oberen mit Einkerbungen in Fragezeichenform. – *Bildfeld:* Pflanzen auf Scheiben (wie auf I 2) wechseln mit solchen Scheiben ohne Pflanzen ab; alle sind durch wellenförmige Bänder miteinander verbunden. – *Erhaltung:* Wir mir E. Oppel mitteilt, zeigt der Becher Reste von Vergoldung. Diese, zusammen mit dem angegebenen „Fundort", machen eine sekundäre Verwendung wahrscheinlich.

K 2	„Lur."	Slg. Foroughi Teheran	H 10,7 cm DM ob. Öffng. 5,2 cm	Unpubliziert. – Demnächst J. Bottéro – P. Calmeyer.

Tropfenbecher gedrungener Form mit wenig eingezogener Wandung. – *Dekor:* ähnlich A 19 mit plastischer, spitzblättriger Bodenrosette und sehr schmalen Zungenbändern; beide Kordelbänder sind vierfach; unter dem oberen verläuft zusätzlich ein Band aus – hängenden – Zungen, unter dem untern ist eines mit stehenden Zungen eingeschoben. Die Rosettenblätter sind doppelt umrandet; jedes zweite ist mit fast geraden Querstrichen gefüllt. – *Bildfeld:* ähnlich K 1; jedoch sind die Blätter der Pflanzen ähnlich denen der Bodenrosette gefüllt; sie wachsen aus Rosetten empor, denen die scheibenartige Umrandung fehlt; diese sind durch glatte Bögen miteinander verbunden. Ohne Vergleich mit K 1 wäre die Herkunft aus dem Komplex Pflanze-Vase-Wellenlinien nicht zu erkennen. – *Erhaltung:* kleine Löcher und eine größere Delle in der Wandung, sonst vollständig. – Inschrift eines *ša res šarri*-Beamten (vgl. Kap. VIII).



K 1



K 2 (1:2)

L. GEGENSTÄNDIGE TIERE ODER MISCHWESEN

L1	Aus der Ebene Māi-dasht	Archäologisches Mus. Teheran No. 7409-1409	H 14,1 cm Max. Dm Öffn. 6,2 cm	Ville de Paris. Mus. Cernuschi. Iran, Pièces du Mus. de Téhéran, Mus. du Louvre et de collections particulières [Juli–Oktober 1948] 19.29 No. 42 (Vorwort von A. Godard); G. Masumi[42a] 31s. 44s. (Ansicht; Boden; Abrollung). – Photographien verdanke ich Chr. Ewert und W. Culican.

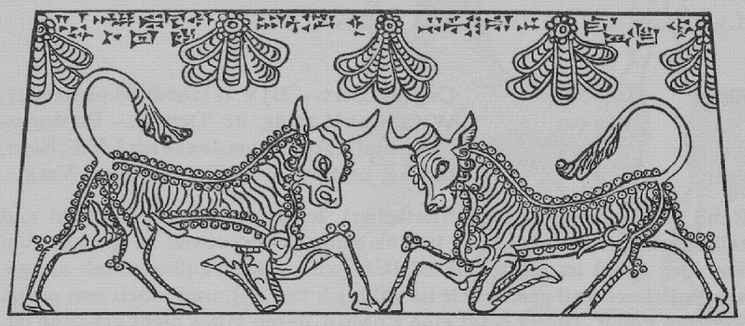
Tropfenbecher gedrungener Form mit spitzem Boden, oben leicht eingezogen. – *Dekor* wie A 5, jedoch ist jedes zweite Blatt der Bodenrosette mit Bögen gefüllt. – *Bildfeld:* Zwei Stiere, mit den Vorderbeinen zusammenbrechend, einander gegenüber. Drei fünfblättrige Pflanzen (ähnlich I 2 aus Rosetten wachsend) hängen von oben in das Bildfeld hinein. – Zweizeilige *Inschrift* eines Nabûšumulīšir zwischen den Pflanzen (vgl. Kap. VIII).

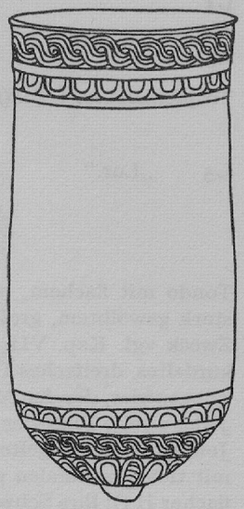
L2	„Lur."	Vorderasiatisches Mus. Berlin (Ost) VA 10343	H 15,5 cm Max. Dm 6,2 cm	ILN.[5] p. 615 oben links (Ansicht); A. Moortgat[26] 12 No. 23 Tf. VIII oben (2 Ansichten); Survey[5] Pl. 70C (Ansicht); R. Dussaud ebendort I 272; G. Contenau[6], Revue p. 36fig. 8 (dasselbe gezeichnet); Ders.[6], Manuel IV 2174 fig. 1210 links (ebenso); B. Brentjes[24] Tf. 29 (Ansicht). – Autopsie verdanke ich H. Klengel.

Tropfenbecher mit leicht, im oberen Teil stärker eingezogener Wandung. Die Gesamtform läßt sich als ziemlich schlank rekonstruieren. – *Dekor* wie F 5, aber mit steilerem Kordelband. – *Bildfeld:* Zwei einander gegenüberstehende geflügelte Stiere, in allen Einzelheiten ähnlich dem von H 3; es fehlen die Nackenlocken; die Schwänze sind hier nicht erhalten. – Genaue Beschreibung und *Erhaltung* vgl. A. Moortgat[26].

L3 Tf. 5,3	„Lur."	Slg. Foroughi Teheran	H 17 cm Dm 6 cm	Sept mille ans[27] No. 335; Kunstschätze aus Iran (Kunsthaus Zürich 1962) No. 774: [Falsch beschrieben als] „Stier und Kentaur". – Trésors de l'ancien Iran (Mus. Rath Genf 1966) No. 203. – Autopsie verdanke ich N. Dürr, Erlaubnis zum Photographieren dem Besitzer.

Schlanker Tropfenbecher mit leicht eingezogener Wandung. – *Dekor* wie L 2; jedoch sind die „Blätter der Bodenrosette plastisch hervorgehoben und nach oben hin spitz und haben einen Mittelgrat (vgl. E 2). – *Bildfeld* wie L 2 mit Ausnahme der bärtigen, Hörnerkronen tragenden Menchenköpfe (wie H 9). Die Ausführung ist besonders fein, ähnlich M 1. – *Erhaltung:* Der Rand ist mehrfach senkrecht eingerissen. Es fehlen kleinere Stücke der Bodenrosette.

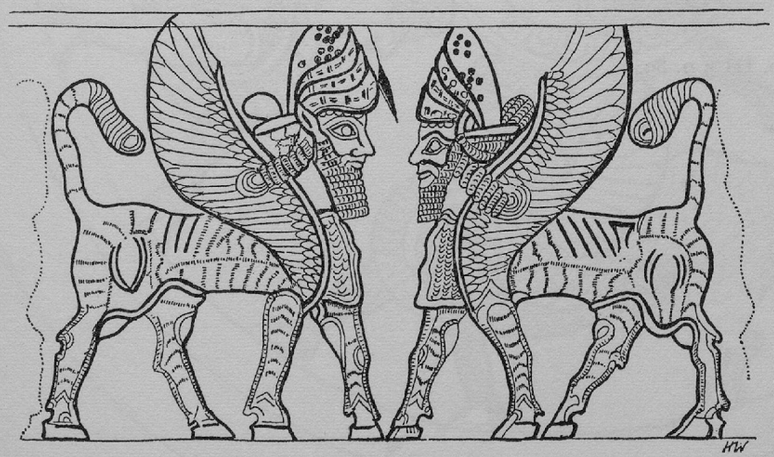




L 1 (ca. 1:2; nach S. Sepahbodi)



L 2 (1:2)





L 3 (1:2)

L4	Bes.	Unpubliziert. – Photographien verdanke
Tf.	Rabenou	ich P. Amandry.
2,3	Paris 1966	

Tropfenbecher. – *Bildfeld* wie L2, jedoch sind die Stiere nicht geflügelt.

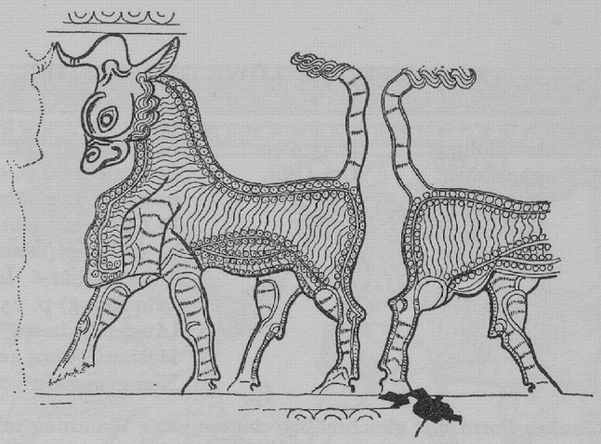
L5	„Lur."	Metropolitan Mus. New York 55.136	Dm 36,2 cm	Unpubliziert. – BJV. 6 (1966) 66 (erwähnt); W. Culican[41] 28 fig. 8c (Detail). – Photographien und Autopsie verdanke ich J.H.C. Kern, Leiden, und P. Oliver Harper, New York.

Tondo mit flachem, breitem Rand (darin zweimal zwei Nietlöcher), leicht gewölbtem Bildfeld und stark gewölbtem, großem Mittelbuckel. Der Durchmesser ist für einen Schild etwas zu gering; zum Zweck vgl. Kap. VII 6. – *Dekor:* Der Rand ist glatt; das Bildfeld wird gefaßt außen durch ein gekordeltes, dreifaches Band, dessen mittlerer Teil gestrichelt ist (ähnlich bei F3), und innen von einem Zungenfries, der den Mittelbuckel einschließt. Dieser trägt eine Rosette, deren Mitte nicht erhalten ist. Jedes zweite Blatt der Rosette ist mit schwebenden, gegeneinanderversetzten Bögen gefüllt. – *Bildfeld:* Jeweils zwei geflügelte Stiere und zwei Sphingen stehen einander gegenüber. Die Leiber der Stiere sind mit tiefen, schmalen gebogenen Punzabdrücken gefüllt, die sich in Parallelen ordnen (ähnlich, aber flacher H1); ihre Schwänze sind abnorm kurz, ihre sehr kleinen (vielleicht durch Raumzwang bedingt) Hörner kreuzen sich. Die Sphingen – eine mit, die andere ohne Bart – haben Rinder(?)füße und -schwänze, aber Löwenkörper: Das beweist die flammenartige Aufteilung der Hinterteile durch Bänder aus parallelen Strichen (ähnlich H5, M1), die wie geflochtene Bauchbehaarung, die hier allerdings zu einem Band abstrahiert wurde (vgl. M1–M3; bandartig: H5) und das übliche Mähnendreieck, das hier allerdings nicht mehr frei in den Körper hineinragt. Andererseits war man keineswegs sorglos, was die sorgsam variierte Geschlechtsangabe und die den Löwenkörpern entsprechende Muskelangabe der Hinterkeulen bei den Sphingen zeigt. – *Erhaltung:* Zehn kleine Löcher an Knicken und Rissen. Die zwei Paare von Löchern für die Halterung sind davon deutlich verschieden. Ähnlich wie bei A 13 ist auch bei diesem eigentümlichen, jedoch höchst qualitätvollen Stück die *Echtheit* zu beweisen: der struppig endende Bart des Androsphingen kam bisher nur auf kaum bekannten Denkmälern (unten n. 334) vor.

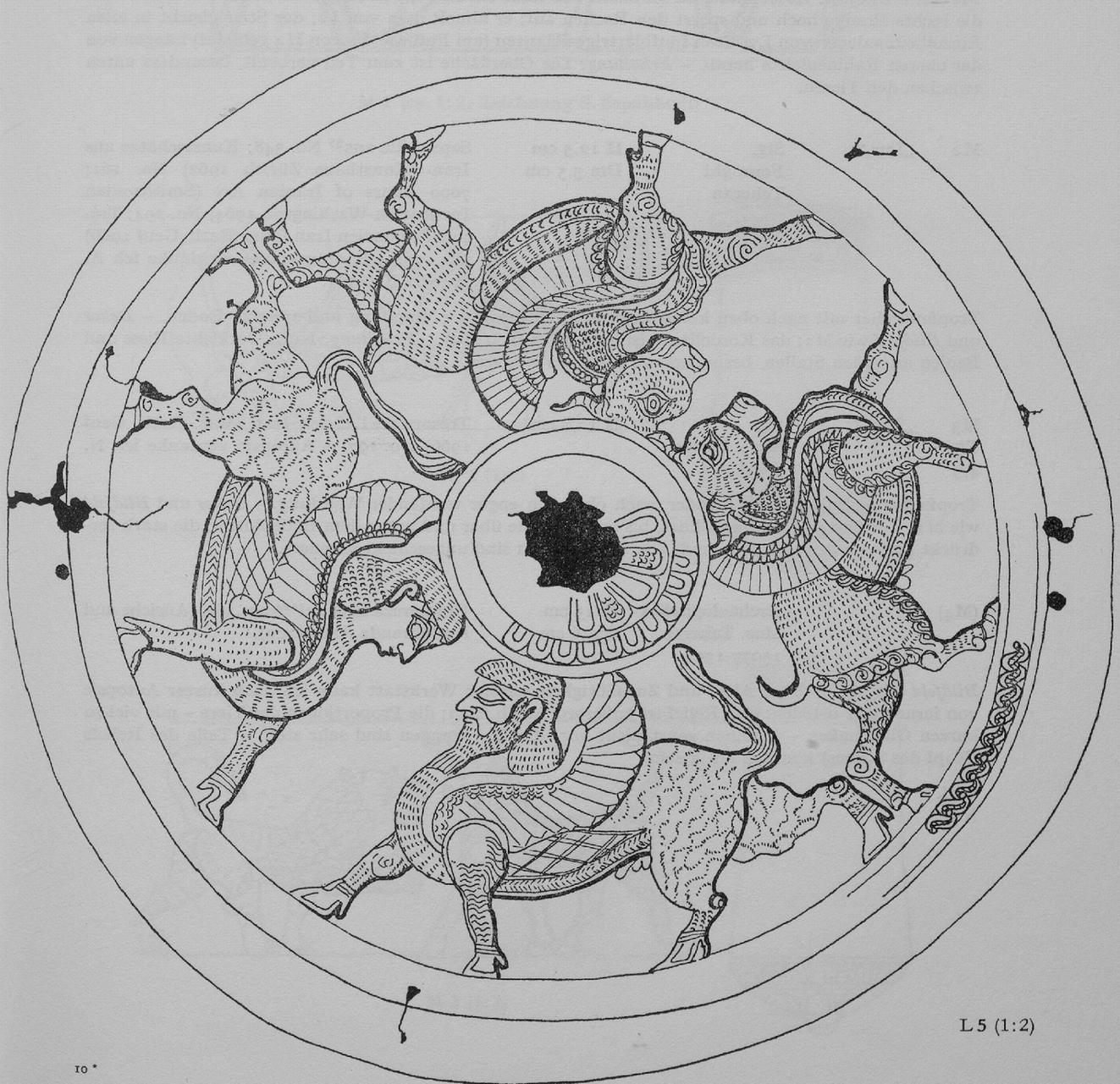
L6	„Lur."	Slg. David-Weill Paris	Unpubliziert. – Eine Abrollung und die Erlaubnis zu vorzeitiger Bekanntgabe verdanke ich P. Amiet, der das Stück demnächst publizieren wird.

Fragmente eines Tropfenbechers mit Köpfen, Flügeln, Schwänzen und Hufen zweier geflügelter, aufeinander zu schreitender Menschenstiere. Sie sind denen auf H9 und L3 wenig ähnlich: die Hufe scheinen den Boden kaum zu berühren und sind „von vorne" gesehen (ähnlich N4); Bärte, Haarschöpfe und Schwanzquasten sind mit ungegliederten Reihen kurzer Striche gefüllt; die kürzeren Federn der Flügel sind nur durch ein Fischgrätenmuster wiedergegeben; die Kappen der Hörnerkronen sind niedrig und laufen oben spitz zu; die Frisuren sind zwar von den aufgebundenen von E2, H9 und L3 abgeleitet, aber nur die rechte läßt das noch erkennen.

Fragmente, vgl. unten Kap. III 5 n. 89.



L 4



L 5 (1:2)

M. KAMPF VON LÖWE GEGEN STIER

M 1	Aus Luristan(!) Angabe eines Kunsthändlers: Gegend von Harsīn	Archäologisches Mus. Teheran No. 1344–344 Erw. 1930	H 15,9 cm Dm Öffn. 6,7 cm	A. Godard[8] Pl. LXIV No. 228.228 bis (2 Ansichten) p. 92 („provient authentiquement du Luristan"); G. Contenau[6], Genava Pl. 2 (2 Ansichten) p. 46; Ders.[6], Revue p. 36 fig. 7 (Detailzeichnung) p. 36; A. Godard, Aṯār-é Īrān 3 (1938) 257 fig. 178 (Abrollung) p. 257; R. Ghirshman[18] fig. 107 (Ansicht; beste Photographie) p. 80; G. Masumi[42a] 29s.40s. (schlechte Abrollung). – Neu gemessen von U. Seidl.

Tropfenbecher schlanker Form mit gleichmäßig eingezogener Wandung und flachem Boden. – *Dekor* wie F 2. – *Bildfeld:* Aufeinander zu schreiten von links ein Löwe, von rechts ein Stier. Der Löwe hebt die rechte Pranke hoch und sperrt den Rachen auf; er ähnelt dem von I 2; der Stier gleicht in allen Einzelheiten denen von L 2. Zwei fünfblättrige Pflanzen (am Fuß wie die von H 4 gebildet) hängen von der oberen Rahmenleiste herab. – *Erhaltung:* Die Oberfläche ist zum Teil verbeult, besonders unten zwischen den Tieren.

M 2	„Lur."	Slg. Foroughi Teheran	H 12,5 cm Dm 5,5 cm	Sept mille ans[27] No. 348; Kunstschätze aus Iran (Kunsthaus Zürich 1962) No. 161; 7000 Years of Iranian Art (Smithsonian Institution Washington 1964) No. 294; Trésors de l'ancien Iran (Mus. Rath, Genf 1966) No. 195. – Photographien verdanke ich A. Hubert-Kroeger.

Tropfenbecher mit nach oben konvergierender, eingezogener Wandung und spitzem Boden. – *Dekor* und *Bildfeld* wie M 1; das Kordelband ist gröber (ähnlich H 3). – *Erhaltung:* Kurze verklebte Risse und Beulen an vielen Stellen, besonders am Hals des Bechers.

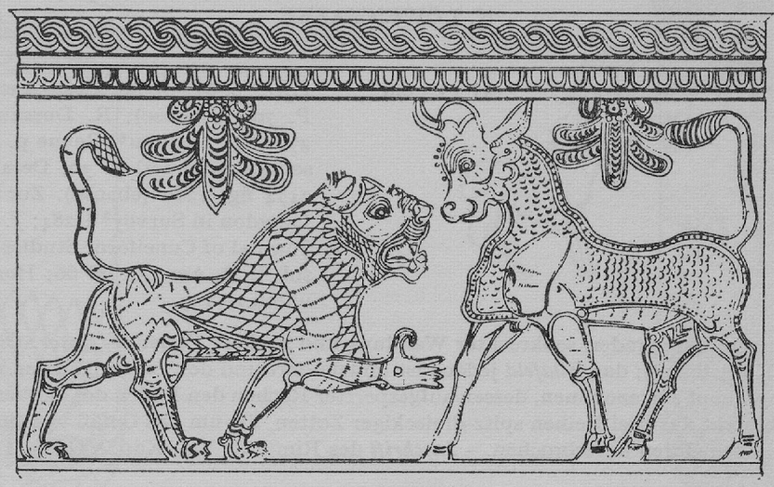
M 3 Tf. 4,3	„Lur."	Slg. Mme. Budin Genf	H 12,8 cm	Trésors de l'ancien Iran (Mus. Rath, Genf 1966) No. 197. – Autopsie verdanke ich N. Duerr.

Tropfenbecher mit nahezu gerader, nach oben hin enger werdender Wandung. – *Dekor* und *Bildfeld* wie M 1. – *Erhaltung:* Ausgezeichnet, bis auf die Zone über und unter dem Bodenknick, die stark zerdrückt gewesen gewesen sein muß. Die Löwentatzen sind ungeschickt erneuert.

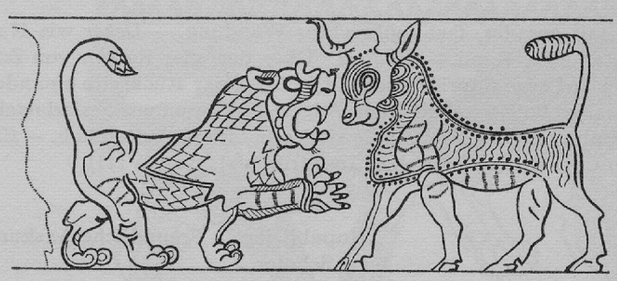
(M 4)		Archäologisches Mus. Teheran 15077-1502	H 13 cm Dm 6 cm	Golamreza Masumi[42a] 27s.36s. (Ansicht und irreführende Abrollung).

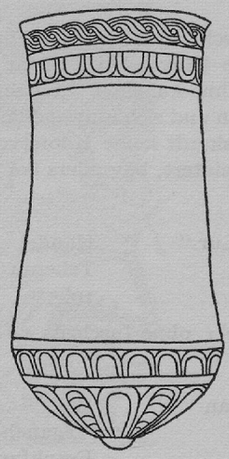
Bildfeld wie M 1. – Über Alter und Zugehörigkeit unserer Werkstatt kann ich nach kurzer Autopsie von ferne nicht urteilen. Das Relief ist außerordentlich flach; die Proportionen der Tiere – mit viel zu kurzen Gliedmaßen – kommen sonst nicht vor; die Bewegungen sind sehr steif. – Teile des Reliefs (Kopf des Stieres) könnten antik sein.

(Vgl. N 4)

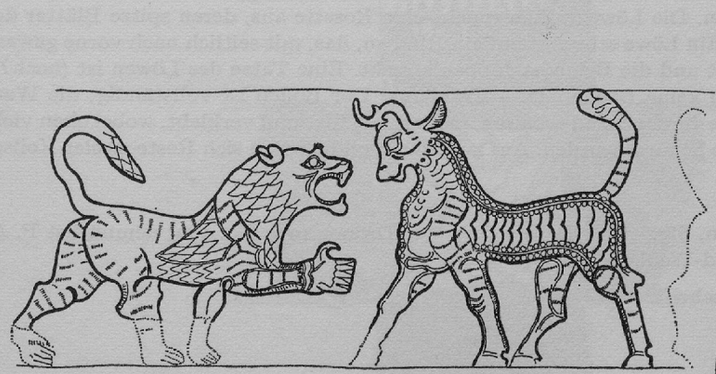


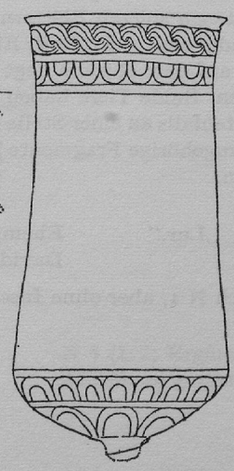
M 1 (ca. 1:2; Zeichnung S. Sepahbodi)





M 2 (1:2)





M 3 (1:2)

N. LÖWENMASKE

N 1	„Lur."	Slg Mrs. W. H. Moore	H 15,3 cm	ILN.[5] p. 614 oben rechts (Ansicht); Survey[5] P. 70A (ebenso); R. Dussaud ebendort I 272; G. Contenau[6], Revue p. 36 fig. 9 (dasselbe gezeichnet) p. 36; Ders., Manuel[6] IV 2174 fig. 1210 (ebenso). Zur Inschrift: St. Langdon in Survey[5] I 284; J. A. Brinkman, Journal of Cuneiform Studies 16 (1962) 103 sub i; P. Amandry[40] 66; Herzfeld 31; vgl. unten n. 153.

Tropfenbecher mit fast gerader, senkrechter Wandung und flachem Boden. – *Dekor:* Oben wie üblich (dreigeteiltes Kordelband); das *Bildfeld* jedoch ist undekoriert und der untere Teil der Wandung wird von einem Löwenkopf eingenommen, dessen aufgesperrter Rachen den Boden des Bechers ‹ausspuckt›. Seine Mähne besteht aus drei Reihen spitz-dreieckiger Zotten, die um das Gefäß wie ein Fries herumlaufen, nur von den Ohren unterbrochen. – *Inschrift* des Rimutili: Vgl. Kap. VIII.

N 2	„Lur."	„Bes. Moon"	H 16,5 cm	Sotheby and Co., Catalogue of Irish Bronze Age, Egyptian, Western Asiatic, Greek, Etruscan and Roman Antiquities ... 14, November 1966 No. 30 Abb. 30. – Freundliche Auskunft durch Fa. Sotheby and Co.

Tropfenbecher gedrungener Form mit gerader, fast senkrechter Wandung. – *Dekor* wie N 1, jedoch fehlen die hängenden Zungen unter dem Rand. – *Bildfeld:* Über den vier Reihen von Zotten der Löwenmähne kniender Schütze, der auf zwei Capriden schießt, die auf der Rückseite einander gegenüberstehen und sich umwenden. Zwei große Buckel über den Augen der Löwenmaske sind nach freundlicher Auskunft keine Köpfe von Splinten oder Nieten; sie sind mir nicht verständlich. – *Erhaltung:* Stark versintert, besonders bei den Capriden. – Rest einer Inschrift (vgl. Kap. VIII).

N 3	„Lur."	Handel Teheran 1965		Unpubliziert. – Freundliche Auskunft durch K. Scholer.

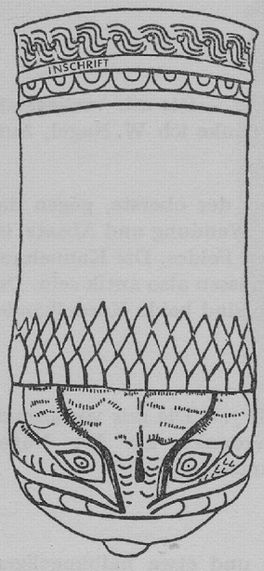
Ähnlich N 1, ohne Inschrift.

N 4	Iran	Bes. Yeganeh Frankfurt	H 14,6 cm	Unpubliziert. – Autopsie verdanke ich dem Besitzer.

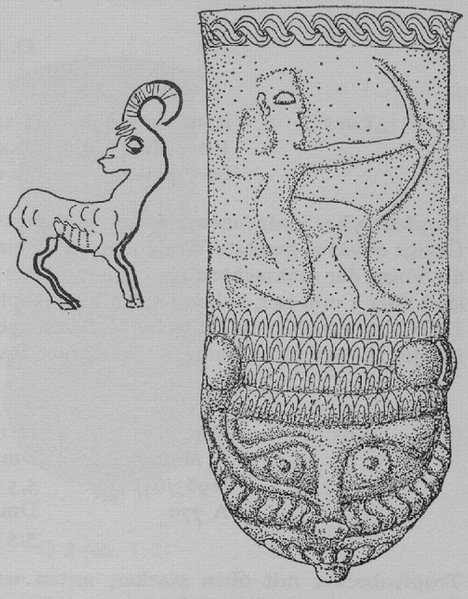
Großes Fragment eines geradwandigen Tropfenbechers mit spitzem Boden und tiefem Tropfen. – *Dekor* ähnlich N 1, jedoch oben über dem Kordelband ein Fries von doppeltumrandeten, in der Mitte gespaltenen spitzen Blättern. Die Löwenmaske spuckt eine Rosette aus, deren spitze Blätter doppelt umrandet sind. – *Bildfeld:* Ein Löwe schreitet auf ein Rind zu, das, mit seitlich nach vorne gewandtem Kopf, auf dem Rücken liegt und die Beine nach oben streckt. Eine Tatze des Löwen ist (noch?) halb erhoben. Beide Tiere haben keine Bodenlinie. – *Erhaltung:* Der Boden ist vollständig; die Wandung ist bestenfalls an einer Stelle durchgehend erhalten, modern ergänzt und verklebt, wobei oben vielleicht nicht zugehörige Fragmente benutzt wurden. Auf zweien davon befinden sich Reste zweier Keilschriftzeichen.

N 5	„Lur."	Ehem. Slg. David-Weill	H 12,7 cm	Drouot 1972 No. 272; demnächst P. Amiet.

Ähnlich N 1, aber ohne Inschrift.

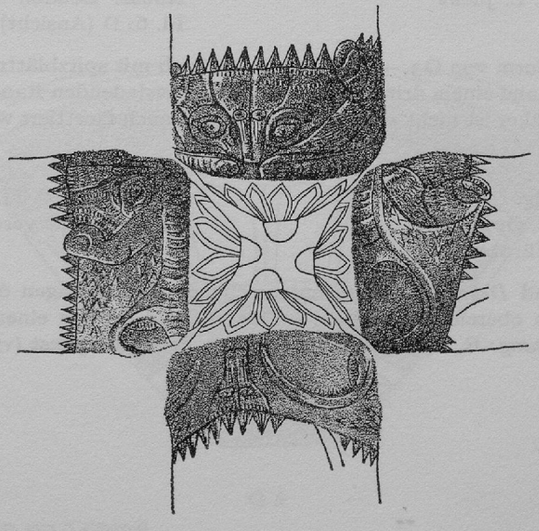


N 1 (1:2)



N 2 (1:2)





N 4 (1:2; Ergänzungen auf der Abrollung gerastert)

O. ORNAMENTE

O1	„Lur."	Rautenstrauch-Joest-Mus. Köln Inv. 44822	H 14,5 cm Max. DM 6,2 cm	BJV. 5 (1965) Tf. 7. – Die mir vorliegende Photographie verdanke ich W. Nagel, Autopsie W. Fröhlich.

Tropfenbecher gedrungener Form mit gerader, senkrechter Wandung; nur der oberste, gegen das Übrige etwas abgesetzte Wandungsteil ist einbezogen. Beides, schnurgerade Wandung und Absatz, ist die Folge der senkrechten Kannelierung des sonst mit Bildern geschmückten Feldes. Die Kanneluren sind über 1 mm tief, haben jedoch kein Abplatzen der Patina bewirkt; sie müssen also antik sein. Der Boden ist ungefähr halbkugelig. – *Dekor* nach dem Schema von A5; jedoch sind beide Kordelbänder viergeteilt und rechtsläufig. – *Erhaltung:* Rand zur Hälfte ausgebrochen.

O2	„Lur."	Bes. S. Motamed (1963/64) A 770	H 12,5 cm Dm Öffn. 5,5 cm Dm Bauch 5,5 cm	BJV. 5 (1965) Tf. 7. – Die mir vorliegende Photographie verdanke ich W. Nagel, Autopsie S. Motamed.

Tropfenbecher mit oben starker, unten weniger eingezogener Wandung und etwa halbkugeligem Boden. – *Dekor* nach dem Schema von A5; abweichend sind beide Kordelbänder dreigeteilt; dem hängenden Zungenmuster, dem darunterliegenden Wulststab und den Blättern der Bodenrosette sind Fischgräten eingepunzt. Die Rosettenblätter bilden stumpfe Spitzen. – Das *Bildfeld* ist facettiert; den oberen Abschluß der Facetten übernehmen flache, eingetiefte Bögen, die sich zu einem Fries zusammenschließen.

O3	„Lur."	Bes. S. Motamed (1963)	H 13 cm Max. Dm 5,7 cm	BJV. 5 (1965) Tf. 7. – Die mir vorliegende Photographie verdanke ich W. Nagel, Autopsie S. Motamed.

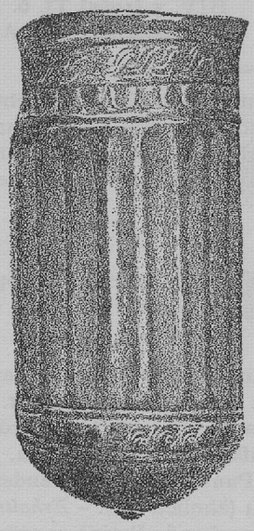
Tropfenfläschchen der Form von I2; abweichend wird der Übergang von Bauch zu Hals durch zwei Absätze gebildet. – *Dekor* nach dem Schema von I2, jedoch mit facettiertem Bildfeld, in das von oben und unten ein Zungenfries hineinragt. Die unteren, stehenden Zungen sowie die Blätter der Bodenrosette bilden Spitzen. Die Kordelbänder sind rechtsläufig und zuweilen vier-, meist dreigeteilt. Der flache Wulststab an der engsten Stelle des Halses ist noch durch parallele Kerblinien und daranhängende bzw. daraufstehende Zungenfriese eingefaßt. – *Erhaltung:* Der Rand ist ringsum abgebrochen.

O4	„Lur."	Slg. T. L. Jacks	H 12,7 cm	[Exhibition of Persian Art at Burlington House. London 1931] No. 21B; Survey[5] Pl. 61D (Ansicht).

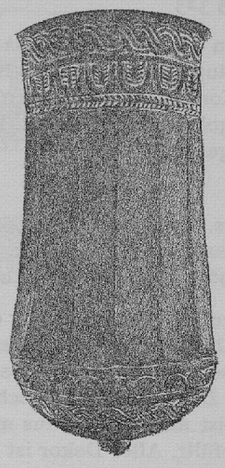
Tropfenfläschchen der Form von O3. – *Dekor* wie I2, jedoch mit spitzblättriger Bodenrosette, rechtsläufigen Kordelbändern und einem dritten Kordelband am ausladenden Rand. – *Erhaltung:* Zerdrückt, am Hals Spiralfalten. Daher ist nicht zu erkennen, ob der Bauch facettiert war.

O5	„Aus Mainz"	Slg. E. Oppel Nürnberg		BJV. 5 (1965) Tf. 4. – Die mir vorliegende Photographie verdanke ich E. Oppel.

Trapeznapf in Form und *Dekor* K1 genau entsprechend; jedoch tragen die Wulststäbe unten kein Kerbmuster, die beiden oberen Fischgräten. – Das *Bildfeld* ist von einem Fries langer, stehender Zungen gefüllt. – *Erhaltung:* E. Oppel stellte Reste von Vergoldung fest (vgl. K1).



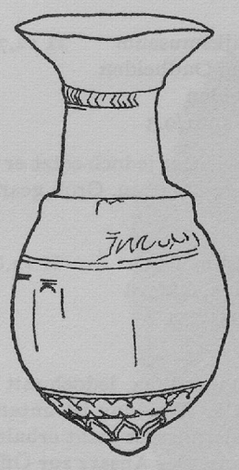
O 1 (1:2)



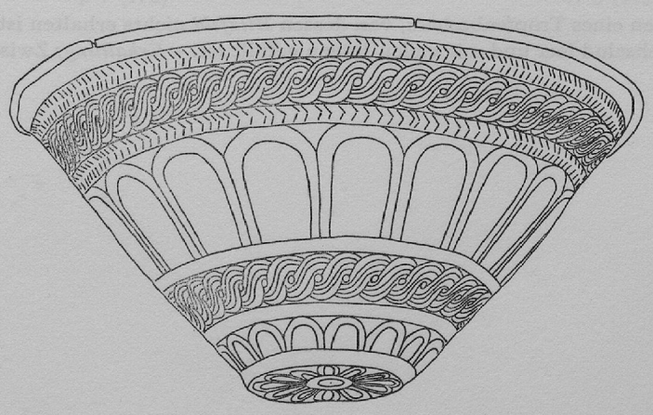
O 2 (ca. 1:2)



O 3 (1:2)



O 4 (ca. 1:2)



O 5

O6	British Mus. London 123 325		BJV. 5 (1965) Tf. 6. – Die mir vorliegende Photographie und Autopsie verdanke ich A. R. Millard.

Trapeznapf der Form von K1 und O5. – *Dekor* von unten nach oben: Gekerbter flacher Wulststab; stark gestrecktes, rechtsläufiges, viergeteiltes Kordelband; Wulststab wie unten; unverziertes *Bildfeld;* Wulststab von unten; Kordelband wie unten; ungekerbter Wulststab; hängendes Zungenmuster. – *Erhaltung:* Keinerlei Vergoldungsspuren (vgl. K1 und O5). Der Rand ist an einer Stelle ausgebrochen, an einer anderen tief eingerissen.

O7	„Lur."	Bes. Yeganeh Frankfurt (1967)	H 5,9 cm Max. Dm 10,8 cm	Unpubliziert. – Autopsie verdanke ich dem Besitzer.

Trapeznapf wie die Vorigen; die Wandung ist etwas stärker gebogen. Der Boden ist außen ganz eben; innen aber ist er in der Mitte höher, nahe dem Knick niedriger, also dünner. Die Wandung ist am Knick ebenfalls dünn, weiter oben am dicksten; von da an bis zum Rand wird sie allmählich wieder dünner (vgl. Kap. VI). – *Dekor* wie O5, jedoch mit dreifachen Kordelbändern. Jede zweite Zunge des Ornaments der *Bildzone* ist mit breiten, aus mehreren Punzschlägen entstandenen Bögen gefüllt; die Bodenrosette ist nicht gefüllt. Aller Dekor ist sehr flach (ähnlich O6). – *Erhaltung:* Ein kleines Stück des Randes wurde modern ergänzt; dabei wurde die umgebende Patina zerstört. Zwischen Wandung und Boden ist etwa ein Drittel des Knickes ausgebrochen. Besonders der untere Teil der Wandung ist sehr abgegriffen: Das Gefäß muß lange benutzt worden sein.

O8	„Lur."	Rijksmuseum van Oudheiden Leiden B 1961/9.3	H 12,7 cm	Unpubliziert. – Autopsie verdanke ich J. H. C. Kern.

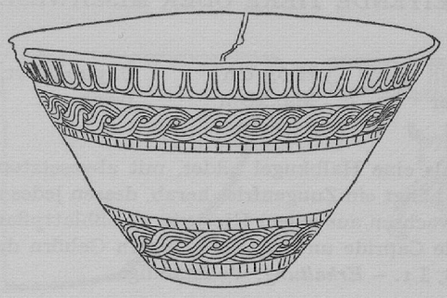
Tropfenbecher. – *Dekor* wie C2; jedoch setzt er sich nach oben durch einen stehenden Zungenfries fort; der Rand darüber ist abgeschnitten. Grob gearbeitet. – *Bildfeld:* 16 Facetten.

O9	„Iran"	Ashmolean- Mus. Oxford 1951.351	H 14,8 cm	P. R. S. Moorey, Cat. of the Ancient Persian Bronzes in the Ashmolean Mus. (1971) No. 515. – Photographie und Autopsie verdanke ich P. R. S. Moorey.

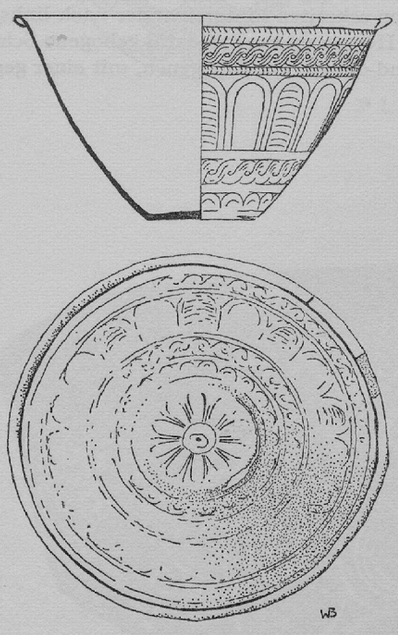
Tropfenfläschchen wie O3 und O4, jedoch mit schlankerem, höherem Bauch und betonterer Schulter. Flacher Bodentropfen. Die Wandung ist unten sehr dick. – *Dekor* wie O3; die Zungen und Rosetten sind abgerundet. Ein Halswulst ist nicht erhalten. – *Erhaltung:* Der Gefäßhals ist eingerissen und verbogen, die Lippe fehlt ganz. Der Ansatz zur Öffnung nach oben ist jedoch an zwei Stellen gesichert.

O10	Privatslg.		P. Amandry, Antike Kunst 9 (1966) 64 Tf. 15,1a–1d.

Fragment vom Boden eines Tropfenbechers, von dessen *Bildfeld* nichts erhalten ist, mit einer Rosette, deren Blätter abwechselnd leer und mit vielen Bögen gefüllt ist. – *Erhaltung:* Zwischen 1960 und 1966 mit H2 verbunden.



O 6



O 7 (1:2)



O 9 (1:2)

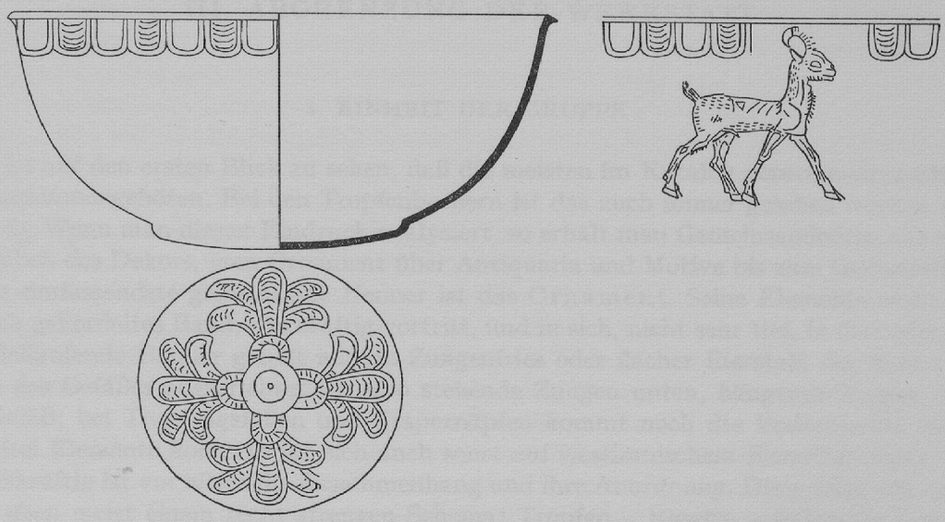
P. SCHREITENDE TIERE ODER MISCHWESEN ALLEIN

P 1	Bes. Scholer (1971)	H 6,4 cm Max. Dm 15,4 cm	Unpubliziert. – Autopsie verdanke ich dem Besitzer.

Schale, die etwas weniger als eine Halbkugel bildet, mit abgesetztem, jedoch nicht ganz geradem Boden. – *Dekor:* Vom Rand hängt ein Zungenfries herab, dessen jedes zweite Glied mit breiten Bögen gefüllt ist. Auf dem Boden wachsen aus einem Ring vier Großblattpflanzen, ebenso gefüllt. – *Bildfeld:* Eine nach rechts schreitende Capride unterbricht mit dem Gehörn das Randornament. Innenzeichnung des Tieres ähnlich H 8, I 1. – *Erhaltung:* Vollständig.

P 2 Tf. 7,3	Rijksmuseum van Oudheiden Leiden B. 1956/2.1	H ca. 6 cm Max. Dm ca. 15 cm	Unpubliziert. – Autopsie und sechs Photographien verdanke ich Dr. J. H. C. Kern. – Hier Tf. 7,3.

Flache Schale mit steilem Rand und leicht gewölbtem Boden. Die Lippe ausgeschmiedet. Kein Ornament. – *Bildfeld:* Sechs geflügelte, dickleibige Capriden schreiten hintereinander nach links. Strichfüllung der Leiber, kleine, nach vorne gebogene Bärte, Hörner und ornamental gebogene Schwänze entsprechen genau C 3 und C 6; dem letzteren ähnlich sind die stärker gebogenen, mit einer gegenläufigen Locke besetzten Flügel.

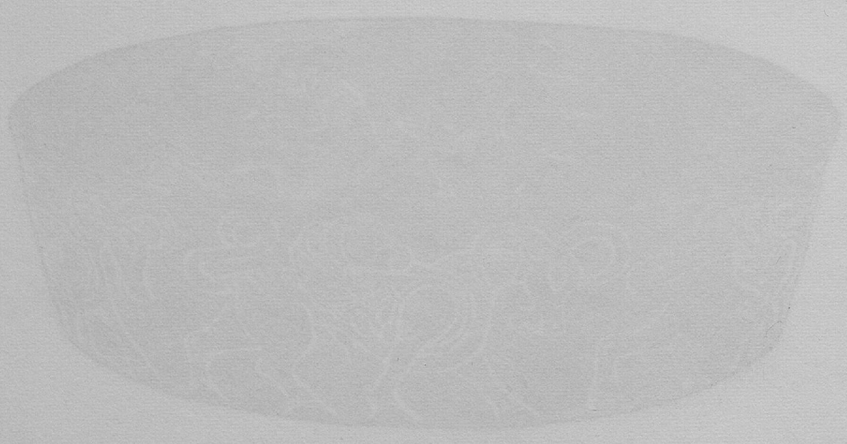


P 1 (1:2)



P 2 (ca. 1:2)





III. ABGRENZUNG DER WERKSTATT

1. EINHEIT DER GRUPPE

Es ist auf den ersten Blick zu sehen, daß die meisten im Katalog versammelten Stücke eng zusammengehören. Bei den Tropfenbechern ist das auch immer gesehen worden (vgl. Kap. I). Wenn man diesen Eindruck analysiert, so erhält man Gemeinsamkeiten aus allen Bereichen des Dekors, vom Ornament über Antiquaria und Motive bis zum Gesamtstil.

Der umfassendste gemeinsame Nenner ist das Ornament. Seine Elemente sind: Ein einfach gekordeltes Band, das kräftig vortritt, und in sich, nicht sehr tief, in drei oder vier parallellaufende Bänder geteilt ist; ein Zungenfries oder flacher Eierstab, der immer zur Mitte des Gefäßes ausgerichtet ist, also stehende Zungen unten, hängende Zungen oben am Gefäß; bei Tropfengefäßen und Trapeznäpfen kommt noch die Bodenrosette hinzu. Alle drei Elemente kommen für sich auch sonst auf westiranischem Kunsthandwerk vor; beweiskräftig ist vor allem ihr Zusammenhang und ihre Anordnung. Diese folgt von unten nach oben meist einem recht strengen Schema: Tropfen – Rosette – stehender Zungenfries – Bildfeld – hängender Zungenfries – Kordelband. Manchmal ist noch ein weiteres Kordelband eingeschoben (A5, A13–15, A19, C2, E2, F4, F9–F11, G3, H3, H8, H10, L1, O1, O2, O7). Sehr wichtig für den dekorativen Gesamteindruck ist es, daß diese Elemente immer durch Wulststäbe voneinander getrennt werden. – Die Ausnahmen bestätigen hier wahrhaftig die Regel: Sie sind durch andere Gefäßformen bedingt. So haben die Trapeznäpfe (K1, O5–O7) und Tropfenfläschchen (I2, O3, O4, O8, O9) ihre eigenen Schemata, aber aus den gleichen Elementen; vier Stücke zeigen das Hauptschema nur zum Teil (F3, N1–N3); die Schale P1 hat den hängenden Zungenfries teilweise gefüllt und dazu ein Bodenornament aus „Großblattpflanzen"; der Tondo C1 hat wenigstens Kordelband und Tropfen; der Tondo L5 hat das Bodenmuster der Becher als Mittelmotiv übernommen, ähnlich die bauchige Flasche C6 als Trenner im Bildfeld. Nur die Schalen C3 und P2 sind radikale Ausnahmen.

Von den eben genannten Ausnahmen werden einige wiederum durch ihre Gefäßform als verwandt gekennzeichnet: Der über einem Ornamentband scharf von der Schulter abgesetzte Hals der Fläschchen I2, O3, O4 und O9 findet sich an der Bauchflasche H8 wieder; deren Form wiederholt stark vereinfacht C6.

Einige Antiquaria und Motive werden auf immer gleiche, außerhalb unseres Kataloges im Iran nicht vorkommende Art wiedergegeben. Am auffälligsten sind die Gewänder in zwei Varianten: Mit Punktrosetten gefüllte, Ornamentstreifen tragende Prunkgewänder (A1, A3–A7, A9ss., B1, C1, C2, ähnlich E2) und einfachere babylonische Hemden (A2 bis A11, A14ss., B1, C1, C3, F8). Von noch verblüffenderer Gleichartigkeit sind die Möbel – Throne und ein Bett – mit immer den gleichen Füßen (A1–A11, A14ss., C1, C2). – Mit diesen drei Bildelementen ist der enge Zusammenhang des ersten Drittels des Katalogs bereits lückenlos gesichert.

Der neben diesem Drittel und den rein ornamentalen Stücken (vgl. oben) noch verbleibende Rest wird ebenso eng zusammengehalten durch die spezielle Form der palmettähnlichen Großblattpflanzen (A13, E2, F9, G2–G5, H3, H4, H6, H10, I1, I2, K1, K2, L1, M1, P1; als Element eines Baumes: G1, H1, H2, H12), die charakteristische Innenzeich-

nung der Stierkörper mit Wellenlinien, gepunkteter Wamme und Quastenschwanz (F5, G2, H3, H6, L1–L4, M1–M3, N4), die spitzen Dreiecksmähnen der Löwen und Löwensphingen (H5, H7, H10s., I2, M1–M3) und die Jäger in Schurz und meist in charakteristischer kniender Stellung (C1, C4, F1–F7, F9ss., N2). Untereinander hängen diese Elemente wiederum dadurch zusammen, daß sie jeweils vereint auf einem Stück vorkommen (auf F5, F9, H3, H6, I2, L1). Querverbindungen ergeben sich noch durch den Jägerschurz, der auch von den Adlergenien (H4, H8) getragen wird, und durch die Brustmuskulatur der Bogenhornziegen (F1, F2, F4, F9, F12, G1ss., H1, H2, I1), die der der Stiere, Löwen und Sphingen entsprechen.

Wenn man aus Motiven allein den Zusammenhang der Gruppe aufzeigen will, so fehlt jetzt noch eine Verbindung zwischen der letzten und der erstgenannten Motivgruppe. Sie ist eindeutig gegeben durch die Menschendarstellungen: Haare, Gesichter und die Stoffe der Gewänder werden bei Jägern, Bezwingern und Thronenden der Bankettszenen auf die gleiche Art gekennzeichnet; außerhalb ihrer üblichen Motivgruppen kommen auch Pflanzen (A13, E2) und der Thron (C1) vor. Das wegen seiner Inschrift wichtige N1 wird durch die Jagdszene auf dem sonst gleichen N2 angeschlossen. – Damit ist eine beinahe mathematische Argumentenkette geschlossen.

Noch beweiskräftiger jedoch sind Gemeinsamkeiten in der Technik (vgl. Kap. VI) und der dadurch bedingten Stileigentümlichkeiten (Vorliebe für Halbmonddekor an Gewändern, Frisuren, Tieren; scharf herausgearbeitete Umrisse; Plastik der Einzelfiguren) und solche des eigentlichen Stiles. Dieser läßt sich für die Bilder unserer Bronzen recht eindeutig umschreiben: Freie, sichere Komposition der Bilder ohne *horror vacui*; im Gegensatz dazu jedoch eine dichte, teppichartige Flächenfüllung innerhalb der Oberfläche der Einzelfigur; ein Zug zum Schwellend-Plastischen in Figuren und Details (Körperteilen vor allem), dem in der Umrißzeichnung fließende, abrundende Linien, teigige Formen entsprechen; beides ergibt eine leicht korrigierende Wirkung. Auch zum beabsichtigten Stil gehört eine sehr geschickt abgestufte Verwendung grober, mittelgrober, feiner und feinster Instrumente zur Charakterisierung von Umrissen und Oberflächenwirkung.

Alle Beobachtungen zusammen ergeben – in der Terminologie der klassischen Archäologie ausgedrückt –, daß alle Stücke des Katalogs aus einer Werkstatt stammen.

An einigen Punkten war jedoch die Entscheidung sehr schwierig und am Ende subjektiv. Die Nebenwerkstätte Kap. III 3a'–c' gehört gewiß nicht zum Bereich unserer Werkstatt, ist jedoch durch einen Becher (C2) ganz eng mit ihr verbunden; dieser gehört anscheinend beiden Bereichen an, was ja z. B. so gedeutet werden könnte, daß ein Mitglied der großen Werkstatt später eine eigene Produktion eröffnete. – Eben eine solche sekundäre Werkstattbildung könnte in der „Stilgruppe der zergliederten Schützen" (vgl. Kap. IV 3) vorliegen (C1, C3, F3, F8, L5; wohl auch C6); jedenfalls hängen die Reliefs dieser Stücke viel enger zusammen als die aller anderen vorliegenden Stilgruppen. Noch wahrscheinlicher als die Annahme solcher örtlichen Abspaltung scheint mir jedoch die Deutung auf spätere Entstehung, vielleicht einen Schüler der zweiten oder dritten Generation zu sein, weil innerhalb der Gruppe vielerlei Entartungen, Mißverständnisse und Umdeutungen vorkommen (vgl. Kap. XII 1). – Noch schwieriger war die Entscheidung, ob C6 und die sehr verwandten Flügelcapriden einer flachen Schale in Leiden (P2) zur eben erwähnten Gruppe und damit zur Gesamtwerkstatt gerechnet oder als selbständige Produkte Einheimischer angesehen werden sollten. – Endlich sind der schöne Ornamentbecher der Slg. David-Weill und der Napf im Besitz von S. Motamed (Kap. IX N) vielleicht Weiterbildungen aus der „Ornamentgruppe". – Sehr eng verbunden mit dem Dekor von H2 (und damit vielen anderen Bechern) ist der eines Siebtrichters (Kap. VII 7a).

In allen angeführten Fällen – außer bei P2 – gab der Dekor den Ausschlag; im Falle der Barrenbleche vom Kizil Kuh (Kap. III 4ass.) kamen noch technische Unterschiede hinzu. Das Herausgreifen des Ornaments als entscheidendes, in schwierigen Fällen überwiegendes Kriterium ist subjektiv, beeinflußt von modernen Werkstattgewohnheiten und moderner Einschätzung des Ornaments als nur handwerklich, dem bewußten Kunstwollen des einzelnen weniger als der Tradition entsprungen.

Der hier immer vorausgesetzte Begriff einer Werkstatt ist natürlich modern und seine Anwendung auf den Alten Orient rein hypothetisch; er kann sich nicht, wie in der klassischen Archäologie, auf Signaturen von Töpfern oder Malern stützen oder wenigstens auf rezente, jedoch sehr altertümliche Verhältnisse[43]. Wir müssen es uns also versagen, antike Verhältnisse zu beschreiben, uns gar die Werkstatt seßhaft oder wandernd, von Familienmitgliedern oder angelernten Schülern betrieben, vorstellen zu wollen. Der Begriff dient allein der archäologischen Verständigung. Er umschreibt eine Produktion von Gegenständen, die in Technik, Ornamentik, Motiven und Stil vielerlei Gemeinsamkeiten haben, manchmal auch in Zweck und Abnehmerkreis.

2. GETRIEBENE BRONZEN ANDERER IRANISCHER WERKSTÄTTEN

Um den soeben gewonnenen Begriff einer Werkstatt abzustützen, müßten nun andere örtlich und voraussichtlich auch zeitlich benachbarte Bronzewerkstätten verglichen werden. Das sollte im Iran des endenden 2. und beginnenden 1. Jahrtausends einfach sein, da es aus diesem Zeitraum nicht an Bronzetreibarbeiten fehlt. Es ist trotzdem recht schwierig, da viele der Bronzen erst in der letzten Zeit bekannt wurden, kaum veröffentlicht sind und stilistisch überhaupt nicht geordnet und datiert wurden. Anders als die getriebenen Gefäße unter den sogenannten Amlash-Funden des südwestkaspischen Bereichs[44] (zu denen auch die zwei bekannten Gefäße aus Hasanlū zu rechnen sind), die jedermann sofort als eigenartig und von „Luristankunst" verschieden erkennt, haben die meisten getriebenen „Luristanbronzen" vielerlei technische, inhaltliche und formale Berührungspunkte untereinander. Keine Gruppe läßt sich mühelos aus ihnen herausarbeiten. Einzig unsere Werkstatt babylonisierender Tropfenbecher aus dem Gebiet zwischen Zalū Āb und dem Kakavand wurde immer schon als Einheit gegenüber allen anderen Stücken empfunden; sie zusammenzustellen war daher nicht eben schwierig. Sie aber nun mit andersartigen Einzel-

---

[43] Vgl. R. Hampe/A. Winter, Bei Töpfern und Töpferinnen in Kreta, Messenien und Zypern (1962), für die vorwiegend prähistorischen Techniken und für die jüngeren: Dies., Bei Töpfern und Zieglern in Süditalien, Sizilien und Griechenland (1965).

Die kleinen Betriebe im modernen orientalischen Suq können kaum verglichen werden, da sie von der Obrigkeit erstellte Großbauten und metropolitane Konkurrenzverhältnisse voraussetzen – beides wohl erst Errungenschaften der römischen Kaiserzeit.

Gut vergleichbar sind jedoch die Verhältnisse im ebenfalls „frühgeschichtlichen" Mitteleuropa im 5. bis 7. Jh. n.. Chr. (J. Werner, Antiquariskt Arkiv 38 = Early Medieval Studies I [1970] 67ss.): wandernde Handwerker mit personenbezogenem Werkzeug, die Edelmetall der Auftraggeber bearbeiteten; Preßmodeln (und damit künstlerische Motive) waren mobil. Vgl. T. Capelle/H. Vierck, Merowinger- und wikingerzeitliche Modeln = Frühmittelalterliche Studien V.

Moderne Verhältnisse am „Tor von Asien": Herzfeld 255s.

[44] So von E. Porada, Archaeology 17 (1964) 200 genannt; ebenso wie Amlasch ist auch noch das von R. Ghirshman, Artibus Asiae 25 (1962) 58s. vorgeschlagene „Deilaman" zu eng gefaßt; vgl. P. Calmeyer, BJV. 2 (1962) 215ss. – E. Porada benutzt außerdem noch „Marlik Culture": 7000 Years of Iranian Art (Smithsonian Institution. Washington 1964) 16ss.

stücken zu vergleichen, die nicht mehr repräsentieren als sich selbst, wäre sinnlos; es ist selbstverständlich, daß es in Westiran stilistisch verschiedene Treibarbeiten gab, darunter sogar solche aus Cypern[45]. Deshalb ziehe ich im Folgenden nur solche Treibarbeiten heran, die sich zu kleinen Stilgruppen zusammenschließen lassen und damit bezeugen, daß derartiges in Westiran zu Beginn des 1. Jahrtausends hergestellt wurde. Dabei wird die Reihenfolge nicht hypothetischen Datierungen entsprechen – sie wären zu unsicher – sondern der stärkeren oder schwächeren Anlehnung an assyrischen Stil. Der Grad dieser Anlehnung kann sowohl zeitlich als auch geographisch bedingt sein.

Getriebene Gefäße in rein assyrischem Stil des 9. Jahrhunderts

a		Slg. Bröckelschen Dortmund	Dm 15,5 cm	P. Calmeyer, Altiranische Bronzen der Sammlung Bröckelschen (Museum für Vor- und Frühgeschichte Berlin 1964) No. 106 Abb. 7 Tf. 52s. p. 45.49s.

Bronzeschale in Kalottenform mit Innenbild: Tributszene, galoppierende Stiere. Durch die Form eines Streitwagens in das 9. Jahrhundert datierbar. Engverwandt ist der Figurenfries auf einem Spießbockrhyton aus dem südlichen Libanon[46].

b	„Nordwestiran"	Slg. Foroughi Teheran	H 15 cm Dm 10,5 cm	Sept mille ans[27] No. 284 Pl. XVII; 7000 Years[44] No. 239 Illustration p. 141; R. Ghirshman[18] fig. 399.404; ders.[44] 75 fig. 13. 14.

Bronzerhyton in Form eines Gazellenkopfes. Um den Rand läuft ein gravierter Fries galoppierender Mufflons; zwischen die Hörner ist ein heiliger Baum zwischen zwei fressenden Capriden ziseliert. Die letztere Darstellung ist einer assyrischen der Zeit Salmanassars III. verwandt[47], der Baum entspricht Kleidermustern, wie sie auf Reliefs des Assurnasirapli II. erscheinen[48].

c	„Lur."	Archäologisches Mus. Teheran 15202	H 21,8 cm Dm 13 cm	7000 Years[44] No. 424 p. 24s. 85 Illustration p. 147.

Bronzerhyton mit Bügelhenkel in Form eines Widderkopfes. Um den hohen Rand des Gefäßes laufen zwei Friese mit galoppierenden Stieren, denen wiederum Reliefs des Assurnaṣirpal II. nahestehen[49]. Dasselbe Motiv wird in der späteren assyrischen Kunst steifer wiedergegeben, wie die Wandmalereien aus Khorsabad[50] zeigen. – E. Porada[44] hält das vorliegende Rhyton für neuelamisch, beschreibt es jedoch zugleich als „made in a style close to that of the late eighth-century Assyrian court".

Den drei Bronzen sind nicht genügend stilistische Eigentümlichkeiten gemeinsam (verschieden sind vor allem die Ornamente), als daß man sie einer Werkstatt zuschreiben könnte; wohl aber tragen sie die Charakteristika der aus Reliefs und Ziegelorthostaten bekannten assyrischen Kunst des 9. Jahrhunderts. Ihre Komposition ist die parataktische

---

[45] Sept mille ans[27] No. 333; von E. Porada[44] Archaeology 202s. und dies.[44] 7000 Years No. 425 p. 25.85 als protokyprisch angesprochen; engstverwandt ist eine Schale aus Idalion: L. Palma di Cesnola Cypern (Jena 1879) Tf. IX.

[46] K. Tuchelt, Tiergefäße in Kopf- und Protomengestalt (1962) p. 59 No. 12 p. 61ss. Tf. 8s.

[47] Iraq 25 (1963) Pl. IX p. 38ss.

[48] H. A. Layard, Monuments of Niniveh (1849) Pl. 6.8.9.

[49] Stierjagd: H. A. Layard[48] Pl. 11; R. D. Barnett, Assyrische Palastreliefs (1960) Tf. 27; Gewandstickereien: A. H. Layard[48] Pl. 45.48.49.

[50] G. Loud/C. B. Altman, Khorsabad II. OIP. XL (1938) Pl. 88ss. – Das Vorbild für diese Haltung sind wohl nicht die galoppierenden Stiere des 9. Jhs., sondern diejenigen in Kampfstellung aus Til Barsip, die A. Parrot[16] 266 Abb. 341s. vergleicht.

Reihung, obwohl die Bewegungsmotive der mittelassyrischen Kunst beibehalten wurden. Die Figuren wirken, ebenfalls trotz aller Beweglichkeit, im Kontur geschlossen. Die Darstellung von Einzelheiten, wie des Konturs, werden primär durch lineare Mittel, nicht durch plastische, erreicht. – In allen Punkten sind also die Bronzen assyrischen Stils denen der Zalū Āb/Kakavand-Werkstatt entgegengesetzt. Die immer wiederholte Behauptung, diese sei assyrisierend, ist damit widerlegt.

Köcherbeschläge mesopotamischen Stils

Erst in den letzten Jahren tauchten neben den schon lange bekannten rein ‹luristanischen› Köcherbeschlägen solche auf, die das assyrische – und später achaimenidische – Motiv eines Gottes im Flügelring mit typisch assyrischen Stilmitteln wiedergeben. Nicht assyrisch ist allerdings der spitze Helm der Götter. Zwei solcher Stücke waren mir bisher bekannt[51]; dazu kommt noch wenigstens ein weiteres[52] und die Nachricht, diese Köcherbeschläge – und die der folgenden Gruppe – stammten aus dem äußersten Nordwesten der Provinz Kirmānshāh, der Gegend um Qasr-i Shīrīn[53]. Sie gehören wahrscheinlich in das 9. Jahrhundert[54]. – Mit der Zalū Āb/Kakavand-Werkstatt verbindet diese Stücke allenfalls die Technik der Innenzeichnung (vgl. Kap. VI p. 126: Kordelbänder), jedoch fehlt ganz: das tiefe Punzen der Umrisse: Es handelt sich um direkte Treibarbeiten.

Wesentlich näher steht unserer Werkstatt ein Köcherbeschlag der Slg. Borowski[55]: indirekte Treibarbeit, Punktrosettenverzierung und Gesäßlappen der Männerschurze, Muskelangaben der Männer und Löwen und Mähnenstilisierung der letzteren. Bisher ganz eigenartig sind dagegen die Ornamente und der bewegte, aber etwas flaue Stil der Figuren (hier Abb. 89; vgl. Nachtrag n. 55).

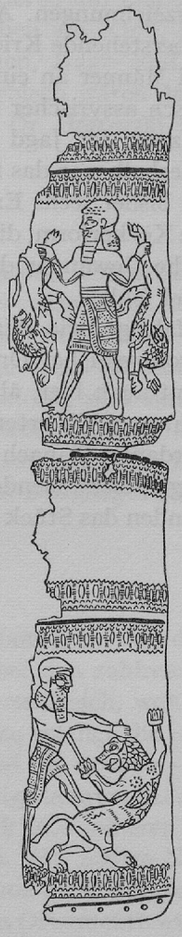


Abb. 89 (n. 55; 1:2; aus zwei Fragmenten)

[51] P. Calmeyer, Altiranische Bronzen der Sammlung Bröckelschen (Museum für Vor- und Frühgeschichte. Berlin 1964) 43 n. 57.58 No. 104 Tf. 50.

[52] Y. Maléki, IrAnt. 4 (1964) 3 beschreibt eine unbestimmte Anzahl. – P. Calmeyer, Datierbare Bronzen aus Luristan und Kirmānshāh Kap. II 42 (1969) = Ergänzungsbände zur Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie V 81ss.

[53] Y. Maléki[52] p. 2: Beim Weiler Gīlān, in dessen Nähe Tumuli gefunden wurden, die reich an Waffen waren.

[54] P. Calmeyer[51] n. 60; Ders.[52].

[55] [P. P. Kahane u. a.], The Bible in Archaeology. The Israel Mus., Jerusalem. Cat. No. VI (1965) No. 45.46 Pl. IXb.c; Calmeyer[52] 82 Abb. 84. – Nachtrag: ein unpubliziertes Gegenstück offenbar von derselben Hand, in der Slg. Schimmel, New York, hoffe ich demnächst zu behandeln.

Köcherbeschläge mesopotamisch-barbarischen Stils

Zusammen mit den Vorigen tauchten Köcherbeschläge auf, deren Darstellungen das assyrische (oder babylonische?) Vorbild thematisch und stilistisch verraten, deren Stil jedoch zu überlängten Proportionen und zeichnerischer Sorglosigkeit tendiert: Menschen und Tiere haben meist zu kleine Köpfe und Rümpfe, dagegen hypertrophe Gliedmaßen; Umrisse sind tief und krumm gepunzt; die feinere Innenzeichnung gleicht raschen, ungenauen Vorzeichnungen. Auch die Themen – von nur zwei Soldaten belagerte Städte, zwei gegenüberstehende Krieger, eine Straußenfangszene, Kampf eines Helden gegen einen Löwen, zwei Männer an einer Pflanze – wirken wie Abwandlungen, meist sogar Abkürzungen typisch assyrischer Szenen. Die Szene aus der Straußenjagd wirkt allerdings wie eine Fortsetzung der Jagd mit Lockspeise auf unseren Bechern (vgl. Kap. IX C und F, Abb. 122); deshalb war das fehlende Vorbild vielleicht doch außerhalb Assyriens zu Hause. – Mir waren bisher sechs Exemplare solcher Köcherbeschläge bekannt[56]; zu datieren sind sie durch die Köcherform, die im 9. und 8. Jahrhundert auf assyrischen Reliefs vorkommt[57], und durch die Gewänder der Soldaten, denen noch der seit Tiglath-Pileser III. übliche Fransenzipfel fehlt.

Die sehr fahrige, wie skizziert wirkende Punzierung, die überlängten Figuren und die Abstinenz von jeglicher Ornamentik steht unserer Werkstatt fern; ein neues Exemplar jedoch nimmt auch hier, ähnlich wie bei der vorigen Gruppe, eine vermittelnde Stellung ein. Es ist ein unpublizierter Beschlag in der Sammlung P. Adam, London, dem ich Photographien verdanke (danach hier Tf. 7,6). Das oberste, mittlere und unterste Feld enthält einander gegenüberstehende Soldaten (hier Abb. 90: das mittlere): Motiv und Einzelheiten verbinden das Stück eng mit den anderen Köchern. Jedoch sind die Figuren stärker



Abb. 90

[56] Calmeyer[51] p. 45 n. 61 No. 105 Abb. 4–6 Tf. 51; dazu wohl noch mehr: vgl. n. 52; Ders.[52] 84ss. – Ebenda Abb. 88 inzwischen als Photographie: Sotheby and Co. Catalogue ... The Property of the Kevorkian Foundation (8th Dec. 1970) No. 135. - Unten Abb. 122 = Calmeyer [52] C'.

[57] Calmeyer[51] 43 n. 59.

– wohl indirekt – getrieben: Ihr Kontur ist geschlossen und besonders weit ausgepunzt; Gesichter, Haare, Hände, Röcke und Füße sind ausgeführt und in ihren Größenverhältnissen nicht so verzerrt wie auf den anderen Köchern; deren Rockmuster und Bartform werden erst jetzt als Vereinfachung der hier noch deutlicheren Formen verständlich. – Die Gesichter erinnern am ehesten an solche des 12. Jahrhunderts (vgl. Kap. X 3, Fez n. 352ss.). – Mit unserer Werkstatt stimmen die gewickelten Röcke mit Kreisrosetten und abgeteiltem Gesäßmuster ungefähr überein, ebenso an den Stieren auf den zwei übrigen Bildfeldern (hier Tf. 7,6): Die Halsmusterung und die Löckchen am Kinn. Ein direkter Einfluß ist jedoch auszuschließen: Die schlanken Proportionen, Haar- und Barttracht, Flügelformen, Rippen- und Bauchstilisierung auf dem Köcherblech wären dadurch nicht erklärt. Ähnlich wie bei dem Beschlag aus dem Besitz von Dr. Borowski (oben n. 55; Abb. 89) ist ein gemeinsames Vorbild wahrscheinlich.

Köcherbeschläge rein ‹luristanischen› Stils

Seit längerer Zeit sind Köcherbeschläge bekannt, deren Stil und Thematik von keiner der ‹klassischen› altorientalischen Kunstprovinzen abgeleitet werden kann. Szenen offenbar kultischen Inhalts werden in wappenartigen Kompositionen mit starker Neigung zu frontaler Darstellung und *horror vacui* wiedergegeben; der Figurenstil schwankt zwischen Flächigkeit und äußerster Dürre; Ornamentik und Innenzeichnung sind simpel. Zu den sechs schon von mir aufgeführten Stücken[58] kommen noch drei weitere[59]; eines davon, vielleicht sogar die ganze Gruppe, stammt aus dem mittleren Luristan. – Ein thematischer Vergleich ist sehr lehrreich: Die Opfer- oder Bankettszene eines Beschlages zeigt, wie sehr sich das Thema iranisiert hat (unten Kap. XI 7).

Scheibenkopfnadeln (zum Teil in elamisierendem Stil)

Die letzten Gruppen zu beschreiben, war gleichbedeutend damit, sie von der Zalū Āb/Kakavand-Werkstatt abzuheben. Nicht so eindeutig ist das bei den zahlreichen Nadeln mit flachen, ziselierten Scheibenköpfen möglich. Sie sind sehr zahlreich, wohl motivisch, aber nicht stilistisch einheitlich und noch schwer zu überblicken, solange die Sammlungen Graeffe und Coiffard – heute im Musée du Cinquantenaire und im Louvre – noch nicht vollständig publiziert sind[60]. Manche Nadeln sind mit den letztgenannten Köcherbeschlägen verwandt, andere haben eine Neigung zu kräftiger Plastik und feinerer Innenzeichnung; technisch sind fast alle direkte Treibarbeiten (vgl. Kap. VI). Einige Nebenmotive und Ornamente erinnern an unsere Werkstatt. Eine Nadel ist von zwei Zungenfriesen umrahmt[61]; zuweilen werden Gewänder von einfachen, gepunkteten Ornamentborten gefaßt[62]; ein unpubliziertes Nadelfragment der Slg. Coiffard weist Löwen mit begleitendem Punktkontur, eine Vase mit Saugrohr im Ständer und eine Pflanze in einem Gefäß auf (hier Abb. 91)[63]; auch sonst kommen Tiere mit Punktkonturen vor[64]. – Eine Goldplatte im

---

[58] Calmeyer[51] 45 n. 62; Ders.[52], n. 290.

[59] A. Godard, L'art de l'Iran (1962) p. 33 fig. 25 p. 44 fig. 38 (Fragment eines Köcherbeschlages? Aus „Luristân central"). – Unpubliziertes Fragment in der Slg. Dr. Bach, Aachen.

[60] Einen Überblick geben vorläufig: A. Godard[59] fig. 34–82 Pl. 20–23; R. Ghirshman[18] fig. 421.490. 491.512.585; E. Porada[4] 82 Abb. 59.

[61] A. Godard[59] Pl. 22.

[62] Ebenda Pl. 20.21.23 fig. 56.

[63] Für die Überlassung eines Photos danke ich P. Amiet.- Vgl. unten Kap. XI 5 und 7.

[64] A. Godard[59] fig. 58.59.

gleichen Stil endlich trägt eine Bankett- und Darbringungsszene[65] (vgl. Kap. IX). Diese Einzelheiten wollen jedoch nicht viel besagen gegenüber wesentlichen Unterschieden: Die Neigung zur Frontalität der Hauptfiguren, zu hypertrophen Details wie gurkenförmigen Nasen und überspitzen Kinnbildungen, Wappenkomposition und die um den ‹Herrn der Tiere› und Mischwesen kreisende Thematik sind der Zalū Āb/Kakavand-Werkstatt ebenso fremd wie einige elamische Züge des Scheibennadelstils (glockenförmig ausschwingende Fransenröcke, kinnlose Profile und der spezielle Typ der Stiermenschen[66]). – Es bleibt also festzuhalten, daß unsere Werkstatt auch nicht aus der Richtung der elamisierend-südluristanischen Kunstprovinz abgeleitet werden kann (vgl. oben n. 22 und unten Kap. XI 2).

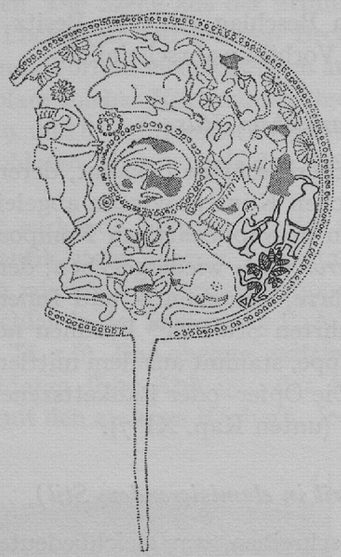


Abb. 91

Treibarbeiten aus dem Schatz von Zīviyah

Der Schatz von Zīviyah ist gewiß wesentlich jünger[67] als die hier behandelte Werkstatt. Ein Vergleich muß aber angestellt werden; denn die Treibarbeiten, die wohl aus diesem Schatz stammen[68], zeigen eine ähnliche ‹indirekte Treibtechnik› (vgl. Kap. VI) und wenigstens zwei Motive der Tropfenbecher: den von A. Godard mit H4 verglichenen Adler-

---

[65] Ebenda Pl. 32.

[66] Ebenda fig. 25.48.55–59 Pl. 21–23 (Gewänder) fig. 38.41.52.54.55 (Stiermenschen und Profile). – Vgl. E. Porada[3] 82.

[67] Zuletzt E. Porada[44] 7000 Years 25ss., die den Schatz am Ende des 8. Jhs. begraben sein läßt, und zwar, nach dem Vorschlag von R. D. Barnett, Iranica Antiqua 2 (1962) 77ss., durch Meder oder deren Verbündete. – Dem sollte man unbedingt folgen; denn alles assyrisierende und deshalb schärfer datierbare Material aus dem Schatz, das bisher bekannt wurde, trägt vorsargonische Züge. – R. Ghirshman[18] 307ss. hält den Schatz für ein skythisches Grab; das ist nach Zusammensetzung und Datierung abwegig: Bestattungen in Wannen kennen wir bisher nur als mesopotamische Sitte; die angebliche Fundstelle am Hügelabhang wäre für ein skythisches Fürstengrab denkbar ungeeignet. – Vielleicht handelt es sich um einen Hort, dessen Material aus geplünderten oder geretteten Fürstengräbern stammt.

[68] A. Godard[9] 19ss. fig. 10–29.33.44.48.96–100; A. Parrot[16] 141ss. Abb. 173ss.; R. Ghirshman[18] fig. 369ss.

genius eines Goldbleches[69] und das Kordelband[70]. Jedoch beginnen hier bereits die Unterschiede: Mit zwei Ausnahmen[71] sind alle Kordelbänder auf Blechen wie auf Elfenbeinen[72] des Schatzes ungeteilt (wie sie auch sonst im Westiran häufig vorkommen); der Adlergenius steht den Genien assyrischer Reliefs näher als dem der Gefäße H4 und H8, deren Schurzröcke, Hände, Arme und Federn ganz anders gezeichnet sind. Wenn man noch so häufige und typische Stilmerkmale wie die zum Teil urartäisierende Gestaltung der Pflanzen[73] oder die schematisierte Innenzeichnung der Tierleiber aus doppelten Rippen und ‹Flammen› am Hinterteil[74] hinzunimmt, so ist wiederum deutlich, wie oberflächlich die stilistischen Beziehungen zwischen Ziviyah-Schatz und Zalū Āb/Kakavand-Werkstatt sind: Viel zu oberflächlich, als daß sich eine ethnische Gesamtbasis wie ‹mannäisch› daraus folgern ließe. Allenfalls kann man ein Nachleben von wenigen Motiven und Ornamenten der älteren Werkstatt vermuten[71].

Phoinikisierende Schalen

a		Handel Teheran 1967	Dm ca. 18 cm	Unpubliziert.

Bronzeschale mit geradem Boden, abgesetzter, fast gerader Wand und starkem, senkrechtem Rand. Innenzeichnung: Rundblättrige Rosette und Punktkreise auf dem Boden; nach links schreitende Sphingen vor Großblattpflanzen auf dem Rand.

b	„Nordwest-Persien"	Oxford Ashmolean Mus.	Dm 16,7 cm	P. R. S. Moorey – H. W. Catling, Exhibition of Ancient Persian Bronzes Presented to the Dep. of Ant. by J. Bomford (Ashmolean Mus. Oxford 1966) 48f. Pl. XVII No. 243.

Flache Bronzeschale mit Innenzeichnung: Rosette mit spitzen Blattenden von flachem Omphalos ausgehend; Fries aus schreitenden Sphingen auf dem Rand. Dazwischen konzentrische, sehr vereinfachte gekordelte Bänder.

c	„Küh-i Dasht"		Dm 14,5 cm	A. Godard[59] fig. 90.91 p. 69.

Schale: „cuivre jaune". Innenzeichnung: Rosette vom Knopf ausgehend; gekordelte Bänder wie b; schreitende Sphingen vor Großblattpflanzen.

d	„Lur."	Slg. Foroughi Teheran	Dm 4,8 cm	Trésors de l'Ancien Iran (Mus. Rath Genf 1966) No. 218.

Kleine Bronzeschale mit ähnlichem Dekor wie c; um die Rosette herum führt jedoch ein Fries aus Blättern.

Die Gruppe ist nicht einheitlich: Gemeinsam ist allen nur das von phoinikischen Schalen her geläufige Dekorationsschema und die einzelnen Motive. Stilistisch enger zusammen

---

[69] A. Godard[9] fig. 25 p. 38.

[70] Ebenda fig. 45.10–18.25.33.96.

[71] Ebenda fig. 100, das jedoch doppelt geflochten ist, und fig. 101; das letztere Stück ist, zusammen mit fig. 102, auch wegen des Zungenmusters mit unserer Werkstatt verwandt. Diese Stücke können älter sein; die Muster sind wohl Tradition.

[72] Ebenda fig. 28.79.

[73] Ebenda fig. 10.13.18.25.97s.; Vase: fig. 54; Elfenbeine: fig. 66.70.72–74.79.92.

[74] Ebenda fig. 13.15–25; Elfenbeine: fig. 66–70.80–86.

gehören b, c und d durch die gespreizten Flügel, die nach vorn ausgestreckten Tatzen und die Schlankheit der Sphingen und die gekordelten Bänder, die sehr geschickt aus gegeneinander versetzten Bögen angedeutet sind; c und d haben genau gleiche Großblattpflanzen. – Sehr wichtig für die Datierung ist eine Mitteilung A. Godards: c sei zusammen mit der Bronzetülle einer Hellebarde mit eiserner Klinge in einem Grab gefunden – offenbar also dem Ende des 2. Jahrtausends angehörend[75]. – P. R. S. Moorey erwägt syrischen Import und verweist auf zweifellos syrische Stücke in „Luristan"; dafür sprechen auch die uniranische Haltung und die (unter sich sehr verschiedene) Stilisierung der Flügel. Es fällt jedoch auf, daß sich hier der knappe, zu schlanken Figuren neigende phönizisch-ägyptisierende Stil mit einigen westiranischen, besonders unserer Werkstatt eigenen Motiven trifft: Großblattpflanzen (und besonders deren Wiedergabe bei a, c und d), dreieckige „Löwen"-Mähnen auf den Sphingenleibern (auch a!), ein Nimbus aus Blättern und Rosetten, die von Buckeln ausgehen. Diese Einzelmotive sind den phoinikischen Schalen fremd, ebenso die vereinfachte Kordelwiedergabe[76]. Es handelt sich also vielleicht um einheimische Nachahmungen und Weiterbildungen phoinikischer Schalen.

3. VERZIERTE TROPFENBECHER ANDERER IRANISCHER WERKSTÄTTEN

Abhängige, fein-lineare Werkstatt

a	Mus. für Vor-	H 17,05 cm	BJV. 5 (1965) Tf. 8. – Die mir vorliegenden Photographien (4 Ansichten) und Autopsie verdanke ich dem Museum für Vor- und Frühgeschichte Berlin.
Tf.	und Früh-	Max. Dm	
7,5	geschichte	5,8 cm	
Abb.	Berlin (West)	Dm Öffn.	
92	Kat. Nr.	5,7 cm	
	XIc 3671		
	Erw. 1963		

Tropfenbecher sehr schlanker Form mit durchgehend eingezogener Wandung, tiefem Boden und breitem, flachem Knopf. Der Rand ist durch einen aufgenieteten Blechstreifen verstärkt. Boden und untere Wandung sind sehr dick, der Hals unverhältnismäßig dünn. – *Dekor:* Der Boden wird von einer ungefüllten, vom Knopf ausgehenden Rosette gebildet, deren spitze Blätter noch in die untere Becherwandung reichen und ohne abschließenden Stab in das Bildfeld ragen. Der Absatz zwischen Boden und Wandung ist nicht markiert. Über dem Bildfeld: Wulststab; Zungenfries; Wulststab; rechtsläufiges, zweigeteiltes, gekordeltes Band. – *Bildfeld:* Zwei Androsphingen stehen zu beiden Seiten einer Pflanze und heben die vom Beschauer aus jenseitige Pranke. Die Pflanze besteht aus einem gerippten, abgerundeten Mittelblatt, von dem nach oben und den Seiten gerade, spitze, gerippte Blätter ausgehen. – *Erhaltung:* Ausfressungen an Knopf und Rosette, Brüche im Verlauf senkrechter Risse am Hals, ein größerer Ausbruch am Hals und kleinere am Rand. – Antike Randverstärkung: Die Randzone ist dünn; der sonst übliche dicke Rand (der ehemaligen Plansche, vgl. Kap. VI) fehlt; der jetzige Rand ist dadurch entstanden, daß das Blech darüber nach außen weggebrochen und die Kante geschliffen wurde. Das verstärkende Band ist im selben Arbeitsgang ebenfalls geschliffen worden. Es besteht wie der Becher aus roter Bronze und überlappt sich selbst. Daneben ist es z. T. weggebrochen. Von den einst sechs Nieten sind noch vier vorhanden; sie bestehen aus gelber (härterer) Bronze. Dadurch, daß der Dekor des Bechers auf die überdeckte Randzone Rücksicht nimmt, ergibt sich folgender Arbeitsvorgang: Vom undekorierten Becher wurde der oberste Teil abgebrochen (vielleicht war er gerissen, was mit der ungewöhnlichen, wohl fehlerhaften Wandstärke des Bechers zusammenhängen dürfte; vgl. oben); die Verstärkung wurde aufgelegt, die entstehende Doppelkante abgeschliffen und dann erst der Dekor eingepunzt.

---

[75] Calmeyer[52] Kap. II Gruppe 34: p. 70ss.

[76] Vgl. A. H. Layard, Monuments of Nineveh II (1853) Pl. 58ss.

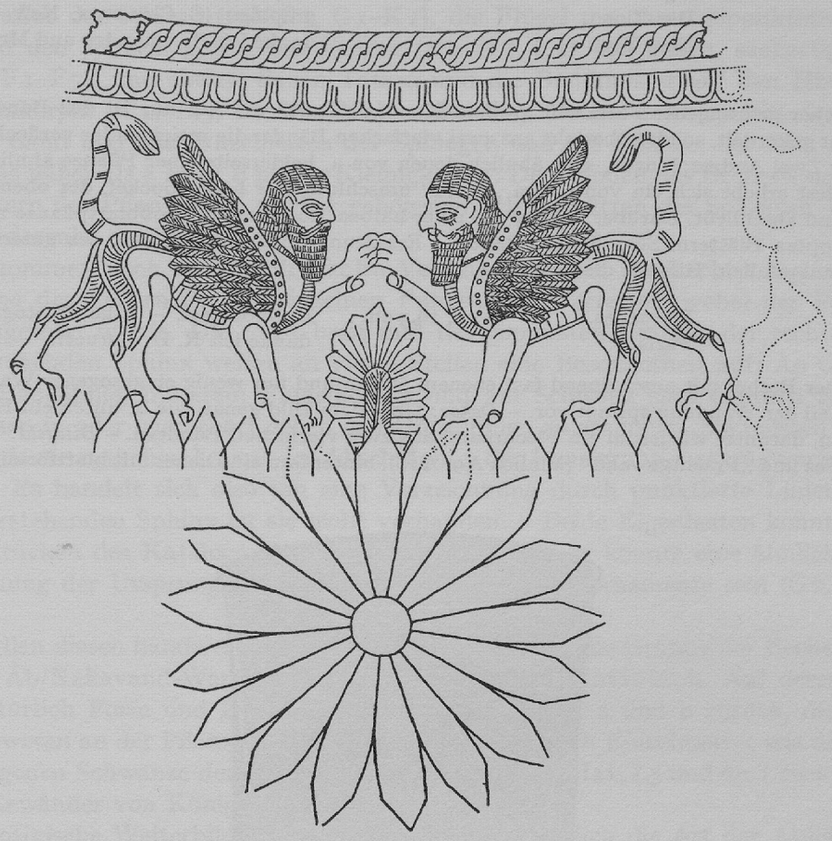


Abb. 92 (Kap. III 3a; ca. 1:2)

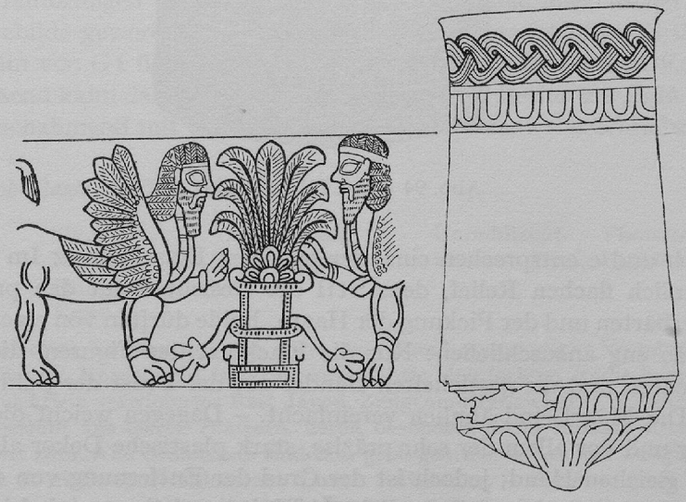


Abb. 93 (Kap. III 3b; ca. 1:2)

b Tf. 7,4 Abb. 93	Slg. Ben-Zion New York	H ca. 13,8 cm	Unpubliziert. – Auskünfte und Photographien (G. Clements, New York) verdanke ich P. Amandry und Mr. Ben-Zion.

Tropfenbecher gedrungener Form mit großem Knopf. – *Dekor* wie A 4, nur ist das Band unter der Lippe nicht gekordelt, sondern besteht aus zwei vierfachen Bänder die mtieinander verflochten sind. – *Bildfeld:* Zwei Androsphingen, sehr ähnlich denen von a, beiderseits einer Pflanze ähnlich H 1: Auf einem Podest erhebt sich ein von einem „Band" umschlungener hoher Sockel, der oben mit einem Volutenband abschließt. Darüber wächst aus einer halben Rosette eine Großblattpflanze mit spitzen, innen gerippten Blättern. Sehr flaches Relief. – Erhaltung: Ein großes Stück des unteren Zungenfrieses ist ausgefallen; Risse in dieser Zone.

c Abb. 94	Privatbes. Paris	H ca. 16,5 cm	Unpubliziert. – Eine Photographie verdanke ich R. D. Barnett.

Gedrungener Becher mit anscheinend fast ebenem Boden und nur wenig eingezogener Wandung. Der unterste Teil der Wandung springt vor. – *Dekor:* Über dem Bild genau wie b; unten ein Fries stehender Zungen, darunter wiederum ein Flechtband aus zwei vierfachen Bändern. – *Bildfeld:* Thronender König in Fez und „Prachtgewand" (ähnlich A 9, A 18), hinter ihm ein Diener mit blattförmigem Wedel.



Abb. 94 (Kap. III 3c; ca. 1:2)

Die Becher b und c entsprechen einander in vielen Einzelheiten: Im gesamten Dekor, dem ungewöhnlich flachen Relief, dem Stil der Gesichter mit den prononciert langen Nasen, Schnurrbärten und der Pickung der Haare. Beide dürften von einer Hand stammen.

a ist nicht so eng anzuschließen: Nur die Flachheit der Figuren, die Anlage der Gesichter, der Federn und die gestichelten Bänder auf der Brust der Sphingen entsprechen denen auf b. Die Flügel sind ähnlich vereinfacht. – Dagegen weicht die Innenzeichnung der Tierkörper und vor allem der sehr präzise, stark plastische Dekor ab. a ist also gewiß nicht von der gleichen Hand; jedoch ist der Grad der Entfernung von der Werkstatt der gleiche. Unvereinbar mit dem Stil der Zalū Āb/Kakavand-Gruppe sind bei a vor allem die

spitzen, ins Bildfeld spießenden Rosettenblätter, das zweigeteilte Kordelband, die Anlage und Schraffur der Pflanze (vgl. C1, G1–K1), die Flügel mit ihrer gepunkteten Vorderkante und den spitzen, gegräteten Federn (H1–H5, L2), die flauen, sackartigen Bärte (A1–C4, F1–F7), und ebenso flauen Tatzen und die Bandmuster auf den Hinterkeulen der Löwenkörper (C1, H5, I2, M1, M2). – Bei dem Becher b entspricht dem das geflochtene Band und alle Einzelheiten der Sphingen und der Pflanze; der Zalū Āb-Werkstatt etwas näher als a steht b nur in Kleinigkeiten: Dem Boden des Bechers, den gebogenen Blättern der Pflanze, den stärker gebogenen Schnurrbärten der Sphingen, dem Rest einer Wiedergabe der Steuerfedern.

Dazu kommen noch zwei technische Verschiedenheiten (beobachtet nur an a). Die Strichelung der Federn ist mit einzelnen Punzenhieben erreicht, wobei der Punzen oft schräg angesetzt wurde. Die recht breit und tief gepunzten Umrisse der rechts von der Pflanze stehenden Sphinx weisen an vielen Stellen eine Besonderheit auf: An Ohr, Nase, Gesicht, Bauchlinie, hinterem Flügelkontur und am Schwanz sind deutlich gestochene Punktreihen in oder haarscharf neben den Umrißlinien zu erkennen. Sie müssen älter sein als diese, da sie manchmal – auf der Abschrägung der Punzierung – schräg verzogen worden sind. Es handelt sich also um eine Vorzeichnung durch punktierte Linien. An der gegenüberstehenden Sphinx ist sie nicht vorhanden. – Beide Eigenheiten konnte ich bisher auf Stücken des Katalogs nicht beobachten; allerdings könnte eine ähnliche Punkt-Vorzeichnung der Ursprung der konturbegleitenden Punktornamente sein (G2, L2, M1, M2).

Trotz allen diesen handwerklichen Verschiedenheiten ist die Gruppe der Becher a–c von der Zalū Āb/Kakavand-Werkstatt abhängig, vor allem motivisch. Auf deren Vorbild gehen natürlich Form und Dekorationsschema der Becher a und b zurück, die Themen der Mischwesen an der Pflanze und des Bankettes, aber auch Einzelmotive wie die doppelt geschwungenen Schwänze der Mischwesen (vgl. H5, H10, H11, L5 und die Löwen M1, M3) und die Gewänder von König und Diener.

Drei motivische Weiterbildungen zeigen besonders deutlich die Art der Abhängigkeit: Die Füße des Thrones auf c sind nicht die unserer Werkstatt, sondern ganz offenbar den Pinienzapfen nachgebildet, die wir von neuassyrischen und nordsyrischen Möbeln her kennen; aus den spitzen Dreiecken der Löwenmähnen (vgl. H5, I2, M1–M3; vgl. die engverwandten barrenförmigen Bleche unten Kap. III 4) sind hier fischgrätengemusterte sattelähnliche Gebilde geworden; die Pflanze mit Untersatz ist offensichtlich aus Baumkrone und -stamm von G1 über H2 und H1 weitergebildet (vgl. unten Kap. X 9).

Zusammenfassend kann das Verhältnis der vorliegenden Becher zur Zalū Āb/Kakavand-Werkstatt als nachahmend mit eigenen stilistischen Merkmalen beschrieben werden.

Abhängige, grob-plastische Werkstatt

a'	„Lur."	Slg.	H 10,5 cm	Unpubliziert. – Photographien verdanke
Tf.		Maria	Dm Öffn.	ich Prof. Dr. C. Hundhausen.
8,4		Hundhausen	5 cm	
Abb. 95		Essen		

Gedrungener Becher ohne Tropfen mit nur unter dem Rand eingezogener Wandung. – *Dekor:* Das unter dem Rand übliche Kordelband ist nicht ausgeführt; eine lockere Reihe bogenförmiger Punzabdrücke sind vielleicht ein verwilderter Rest davon. Zungenmuster zwischen Wulststäben wie üblich; die Bodenrosette besteht aus leeren Blättern, deren besonders dicke Ränder mit leicht gebogenen Punzstrichen verziert sind. Alle Ornamente sind sehr grob gearbeitet; bei den Zungen sind die einzelnen Punzschläge z. T. nicht zu geschlossenen Linien verbunden. – *Bildfeld:* Zwei Tiere laufen von rechts und links her auf einen geschuppten Aryballos zu, aus dem spitze, fischgrätengemusterte große

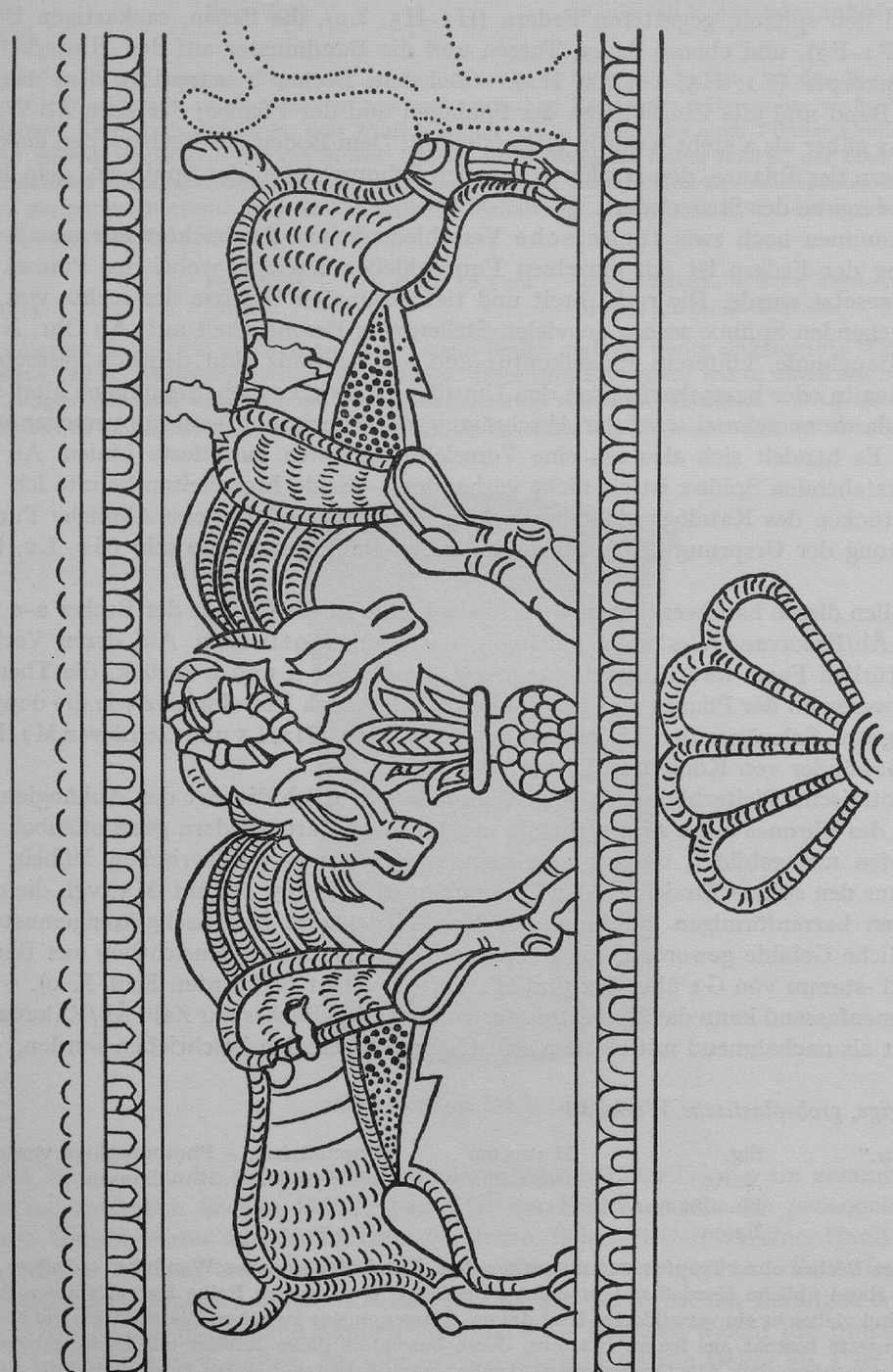


Abb. 95 (Kap. III 3a'; 1:1)

Blätter wachsen. Die wuchtigen Körper, Beine und Köpfe der Tiere scheinen die von Rindern zu sein; dagegen sprechen aber die kurzen Schwänze, der Bart des linken Tieres und die steinbockartigen Hörner (vgl. C1 und F3). Die Hörner sind in der Darstellung miteinander verschränkt, so daß die Tiere miteinander zu kämpfen scheinen. *Erhaltung:* Größere Löcher am rechten, kleinere am linken Tier.

b'	„Lur."	City Art Mus.	H 13,1 cm	[G.M.A. Hanfmann, B. la Penta u.a.],
Abb.		St. Louis	Dm 6,2 cm	Ancient Art in American Private Collec-
96		Acc. No. 231.55		tions (The Fogg Art Mus., Cambridge,
		Ehem. Slg. J.		Mass. 1954) No. 89 p. 23 Pl. XXVI 89. –
		Lionberger Davis		Photographien verdanke ich W. Culican,
		erw. 1948		Mrs. S. C. Ruch und Mrs. B. Fox.

Gedrungener Tropfenbecher mit fast gerader Wandung. – *Dekor* wie a', jedoch fehlt die oberste Bogenreihe; die Wulststäbe und Zungenrahmen sind noch breiter. – *Bildfeld:* Ein Mann in langem Hemd – oben kreuzweise gegürtet, unten an den Seiten einfach, am Saum doppelt gerahmt – packt ein Tier am vorderen Horn und führt es einem Thronenden zu. Beide halten einander anscheinend Gefäße entgegen. Das Tier hat nach oben geschwungene Stierhörner und einen Rinderkopf, jedoch die Innenzeichnung des Körpers und der kurze Schwanz sind die einer Capride. Hinter dem Tier eine wedelförmige, einblättrige Pflanze, deren Blatt kalligraphische Verzierungen trägt in Form eines Auges, zweier Stier- und zweier Mufflonhörner.



Abb. 96 (Kap. III 3b'; ca. 1:1; bei der Bodenrosette rechts fehlt die Markierung der Blattumrisse)

c'	„Lur."	Bes. H. Voll-	H 11,1 cm	Auktion XX. Do., 19. Nov. 1970. Antiken.
Tf.		moeller		Gal. Am Neumarkt. Zürich No. 149 Tf. 52.
8,3		Zürich		– Photographien und Autopsie verdanke
Abb. 97		No. 4174		ich der Besitzerin.

Gedrungener, oben leicht eingezogener Tropfenbecher mit nach außen gebogener Lippe (Planschenrand). – *Dekor* wie b'. – *Bildfeld:* Ein kniender Jäger zielt nach links auf ein Tier, ähnlich denen auf a', das auf ein Pflanzenbündel zuschreitet. – *Erhaltung:* Trotz der extrem dünnen Wandung fast vollständig; vier größere Risse und einige sehr kleine Löcher.



Abb. 97 (Kap. III 3c'; 1:1)

Die drei Becher in Essen, St. Louis und Zürich hängen sehr eng zusammen; sie stimmen in ganz äußerlichen Merkmalen überein: Kleinheit und gedrungener Gefäßform – handwerklich bestimmten Einzelheiten: Höhere Plastizität, fast überall Verwendung eines schmalen, stark gekrümmten Punzen, sehr schlechte, oft unterbrochene Durchführung der großen Umrandungen – und endlich auch im Stil. Hierzu gehört die Vorliebe für gedrungene voluminöse Körper der Tiere und schwellende Einzelformen – Muskeln der Männer und Tiere und die Wulststäbe – die dann besonders gern an den höchsten Stellen mit Halbmondpunzen betont werden. Durch dieses Bestreben wird die Bodenrosette geradezu umgestülpt.

Die Abhängigkeit von unserer Werkstatt zeigt sich in den Motiven (vgl. zu a' oben Gruppe G; zu b' oben C1, C2; zu c' oben Gruppe F) und im Dekor, besonders von a'. Jedoch wird vieles vereinfacht: Das Kordelband, das Gewand des Schützen, die Innenzeichnung der Tiere und der Vase (vgl. Kap. XI 6). Nirgends ist jedoch das Stadium der

Mißverständnisse erreicht (vgl. Kap. XII 1). Einige Motive hängen zusammen mit der Gruppe der „zergliederten Schützen" (Kap. IV 3): Die zwischen Rind und Capriden schwankenden Tiere aller drei Becher (vgl. C1, F3, L5), vielleicht die in Mesopotamien nicht übliche Richtung des pfeilschießenden Jägers auf c' (vgl. C1), gewiß der Kugelbaum auf c' (vgl. C1). Gerade dieser Baum ist nun aber hier dem einheimisch westiranischen noch näher als auf C1 (vgl. unten Kap. XI 6 Abb. 142). Also dürften die Becher der Nebenwerkstatt nicht abhängig vom späten Stadium der zergliederten Schützen sein, sondern eher ein paralleles Phänomen der Iranisierung. Dafür spricht auch der enge Zusammenhang von b' mit C2: Der Thron mit reduzierter Lehne und entsprechenden Füßen, die Vierpunkte-Rosetten des Gewandes, die strahlenförmig gegliederten Haarkalotten sind gleich, der Zug zur Geometrisierung verwandt. – Wäre nicht das Ornament, so könnte C2 der Zalū Āb/Kakavand-Werkstatt ab- und der hier besprochenen Nebenwerkstatt zugesprochen werden. Jedenfalls bezeichnet C2 und seine Stufe (vgl. Kap. XII 1) den Ursprung der Nebenwerkstatt, sei es als weiterwirkendes Vorbild oder durch Abwandern einer nicht sehr gründlich geschulten Person.

Unabhängige Werkstatt (?)

a'' Abb. 98	Kunsthandel Teheran 1932		A. Godard, Aṯhār-é Īrān 3 (1938) 260 fig. 180 (Ansicht); R. Ghirshman[18] fig. 414 (Ansicht) p. 435.

Tropfenbecher mit fast gerader, oben ein wenig nach außen gestellter Wandung und flachem Boden. – *Dekor:* Eine ungefüllte, nur einfach umrandete Rosette ist durch einen Wulststab gegen das Bildfeld abgesetzt. Über dem Bildfeld verläuft ein einfaches Zickzackband zwischen zwei Stäben. – *Bildfeld:* A. Godard, der das Stück 1932 sah, beschreibt zwei äsende Hirsche. Der auf der Photographie sichtbare Hirsch hat schlanke Glieder und ebensolchen Hals und Kopf sowie keine Innenzeichnung; er steht nicht auf der Bodenlinie.



Abb. 98 (Kap. III 3a''). Modern?

b'' „Lur." Abb. 99	Louvre Paris A.O. 20463 Ehem. Slg. Coiffard J C L. 69	H 13,7 cm	P. Amiet, Bronzes du Luristan (Paris Editions des Mus. Nationaux 1964) 21 No. 40. – Die mir vorliegende Photographie (Ansicht) verdanke ich L. Laroche.

Tropfenbecher mit überall leicht eingezogener Wandung, spitzem Boden und regelmäßig nach außen umgebogenem Rand. – *Dekor:* Rosette wie b, darüber zwischen zwei Stäben ein Fries aus stehenden Bögen, der sich über dem Bildfeld wiederholt. Der Bauch, zugleich Bodenlinie des Bildfeldes, ist durch einen breiteren Wulst betont. – *Bildfeld:* Frei im Raum schweben einander gegenüber zwei geflügelte Equiden mit langen, hochstehenden Ohren. Die Beine deuten kein Schreitmotiv an; die Hufe bilden keine waagerechte Linie. Die Körper haben keine Innenzeichnung. Die Federn der Flügel gehen nicht von der Flügelvorderkante aus, sondern sind schräg übereinander gestaffelt; Schwung- und Steuerfedern sind nicht unterschieden (ähnlich C 6).

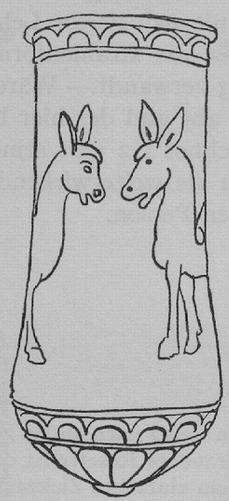


Abb. 99 (Kap. III 3b''; 1:2). Modern?

Die Tropfenbecher a'' und b'' sind einander ähnlich und von gleichartiger Abhängigkeit von den Bechern der Zalū Āb/Kakavand-Gruppe: Die Rosette wurde vereinfacht, die meisten Ornamente eingespart. Das Zickzack von a'' ist eine Erinnerung an das Flechtband, die Bogenfriese von b'' solche an Zungenmuster – sie sind nur verkürzt und die Trennungslinien sind weggelassen. Ein altes Bildthema erscheint sinnentleert (b''), das spezifisch iranische Thema der äsenden Tiere tritt neu auf. – Es handelt sich also um Nachahmungen unserer Tropfenbecher, wohl wesentlich später und außerhalb jeden babylonisch-assyrischen Einflusses entstanden. Die Wiedergabe der tierischen Bestandteile verraten eine Neigung zum Naturalismus. Möglicherweise handelt es sich um moderne Reliefs auf einst unverzierten Bechern[77]. – Derselben Werkstatt gehört gewiß ein Becher mit verbreitertem Bodenwulst in der Slg. Leff (New York) an, der kaum richtig als ostskythisch veröffentlicht wurde[78]: Er trägt äsende Hirsche auf dem Hauptbildfeld, darüber Schweine, darunter einen Spitzbogenfries. Der Stil ist wiederum der gleiche: flaue, fahrige Umrisse, keinerlei Innenzeichnung, jedoch überraschende Naturbeobachtung und Freiheit von Systemzwang.

---

[77] Dafür spricht die Ähnlichkeit einiger Dokumente mit denen eines modern umgearbeiteten Bechers in Cambridge: vgl. unten Kap. III 5 n. 89. – P. Amiet äußerte einen ähnlichen Verdacht hinsichtlich b''.

[78] J. F. Haskins, Near Eastern and Far Eastern Art from the Collection of Jay C. Leff (New York 1965) 21 No. 41 fig. p. 20 rechts. – Die gedrungenen Umrisse der Tiere erwecken den Verdacht, von Sasanidischem angeregt zu sein: Vgl. E. F. Schmidt, Excavations at Tepe Hissar Damghan (Philadelphia 1937) Pl. LXXIII; AfO. 8 (1932/33) 83 Abb. 5.

Einzelstücke

e Abb. 100	„Lur."	Kunsthandel 1957	H 13,5 cm	P. Amandry[40] 61s. Abb. 5 Tf. 14, 1a–c.

Tropfenbecher gedrungener Form mit kaum eingezogener Wandung. – *Dekor* wie A5. – *Bildfeld* wie F10; Haltung des Tieres ähnlich F11, aber mit schreitenden Hinterbeinen. Der Stil ist großflächig, ähnlich F12, jedoch noch gröber. – *Erhaltung:* Vollständig.

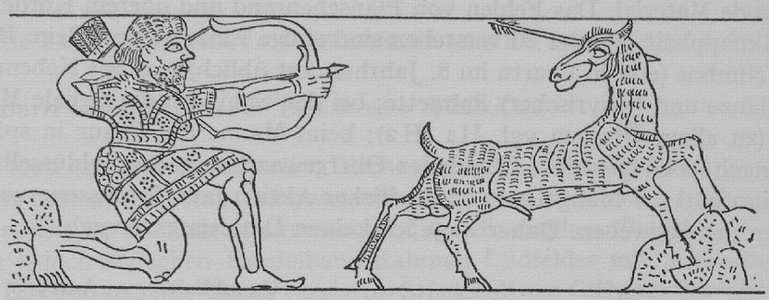


Abb. 100 (Kap. III 3e; 1:2)

Der Dekor entspricht dem unserer Werkstatt; einzig die Zungen sind manchmal an ihrer Basis etwas eingezogen – ähnlich Hufeisenbögen – und weichen dadurch ab. Das Bildfeld hat dagegen nur das Thema mit der Gruppe F gemeinsam; es unterscheidet sich in allen Einzelheiten sowie im Gesamtstil. Alle Bewegungen sind hart wiedergegeben, die Linienführung ist abrupt. So bildet der Bogen des Schützen ein Hufeisen, sein rechter Arm ein stumpfes Rechteck (statt annähernd eine Ellipse); seine Knie und Zehen sind wie karikierend überbetont; das Tier ist überlängt, sein übergroßer Kopf mit kleinem, im Profil wiedergegebenem Auge und ohne Gehörn ist unserer Werkstatt fremd, ebenso die Schrittstellung der Hinterbeine in der Darstellung der vor dem Jäger fliehenden Tiere (sie gehört zu den Mischwesen am Baum: H1, H2). Die Berge bilden einen wüsten Haufen unregelmäßiger Erhebungen an Stelle aufgereihter Schuppen. Dasselbe gilt für Einzelheiten: Die nicht ausgerichtete Strichelung der Berge und des Bartes des Schützen, das senkrechte Profil seines Gesichts, die undifferenzierten Parallelstriche im Tierkörper (statt der Wiedergabe von Muskeln in oft kalligraphischer Umbildung). Einige Unterschiede scheinen aus Mißverständnissen geboren: Aus dem gewickelten Schurz, der in der Bewegung vorne auseinanderklafft (vgl. bes. C2, C4, E2), ist hier ein glattes Hemd geworden, das sich zwischen rechter Kniekehle und linkem Knie spannt – dennoch wird das übliche Wabenstoff-Stück sichtbar, aber nicht durch die übliche Borte abgetrennt (vgl. Kap. X3); aus den seitlichen Borten des Hemdoberteils sind breite Metopenstreifen geworden – die sonst gleichartige Halsborte dagegen verkümmert. – Die eigentümlichen Hinterbeinmuskeln vieler Tiere (vgl. z. B. G2, H3, H5) sind hier den Hoden angeglichen – der Penis jedoch an anderer Stelle betont wiedergegeben.

Wir haben es hier also mit einer von unserer Gruppe beeinflußten, aber schon recht weit entfernten Arbeit zu tun. Ohne Autopsie wage ich kein Urteil über deren Alter.

f	„Lur."	Kopenhagen Nat. Mus. Inv. No. 14886	H 10,2 cm	M.-L. Buhl, Skatte fra det gamle Persien. Nationalmuseet (Kopenhagen 1968) 82s. No. 194. – Autopsie verdanke ich M.-L. Buhl.

Silberner Tropfenbecher ohne Planschenrand (vgl. unten Kap. VI). – *Dekor* wie E 2, jedoch fehlt oben das übliche Kordelband. – *Bildfeld:* Eine (übliche) Großblattpflanze ist von einem Nimbus umgeben, von dem aus radial nach oben und nach den Seiten geschlängelte Linien ausgehen, aus denen kleine Palmetten wachsen. Beiderseits dieses „Baumes" springen zwei geflügelte Capriden mit bärtigen Menschengesichtern hoch. Hinter ihnen schwebt ein nach links gewandter Mann, die linke Hand in der Hüfte, die rechte mit einem runden Gegenstand vor der Nase. – Größere Löcher.

Es ist kaum zu entscheiden, ob die Unterschiede zu den Bronzebechern des Kataloges aus einer anderen Werkstatt zu erklären sind oder vielleicht nur durch das andere, schwerer zu bearbeitende Material. Das Fehlen von Planschenrand und oberem Kordelband deutet auf Materialknappheit. Schwer zu verstehen sind einige Einzelheiten: Beim Baum der ungebrochene Nimbus (erst in Urartu im 8. Jahrhundert üblich) und das Nebeneinander von Großblattpflanze und (assyrischer) Palmette; bei den Sphingen die radiale Musterung der Hinterteile (zu allem Übrigen vgl. H 1, H 2); beim Manne die Frisur in spätparthischer Form, der nach oben gewölbte Rand des Obergewandes in der Schlüsselbeinzone, das fliehende Kinn und der Mangel an verständlicher Aktion (aus Trinkszene verbildet?), bei allen Figuren das Schweben. Daher wage ich keinen Datierungsversuch.

g		Bes. S. Motamed A 3479 (1964)		Unpubliziert. – Autopsie verdanke ich S. Motamed.

Tropfenbecher mit dicker, gerader Wandung und flachem Boden. Der Becher ist wohl gegossen und nicht geschmiedet. – *Dekor:* Nicht getrieben, sondern nur von außen in die dicke Wandung ziseliert, erscheinen von unten nach oben: Rosette mit spitzen Blättern, deren jedes zweite mit Bögen gefüllt ist, hängende Zungen, rechtsläufiges Kordelband, stehende Zungen, leeres Feld, hängende Zungen, Kordelband, stehende Zungen. Alle Elemente sind durch Stäbe getrennt.

Der Dekor von g hat große Ähnlichkeit mit dem in der Zalū Āb/Kakavand-Werkstatt üblichen; die völlig andere Technik erlaubt aber keine Zuschreibung.

h Abb. 101	„Lur."	Slg. Budin Genf	H 8,5 cm	Trésors de l'Ancien Iran (Mus. Rath, Genf 1966) No. 196. – Autopsie verdanke ich N. Duerr.

Mitsamt seinem Dekor gegossener kleiner Tropfenbecher, dessen Wandung nach oben enger wird. Breiter Knopf. – *Dekor:* Am Rand zwei Wülste, darunter ein hängender Zungenfries. Vom Tropfen geht eine Rosette aus; darüber ein schmaler, dann ein breiter Wulst; darüber ein Zickzackstab. Darüber, also ohne Standlinie, das *Bildfeld:* Beiderseits eines Baumes (sehr ähnlich dem auf H 2) springen zwei Capriden hoch; hinter ihnen ist der Baum wiederholt. – *Erhaltung:* Vollständig; stark versintert.

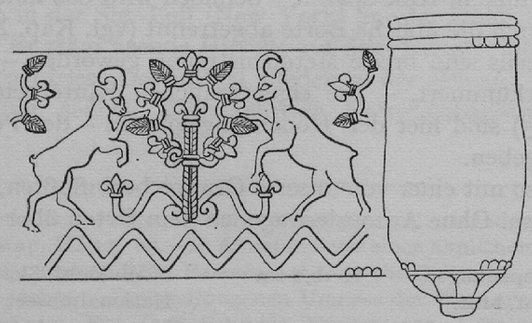


Abb. 101 (Kap. III 3h; 1:2)

Bild und alle Ornamente wären ohne weiteres verständlich als Umsetzungen von Motiven der Zalū Āb-Werkstatt in die Gußtechnik, d. h. in die dem Guß zugrunde liegende, recht grobe Wachsform. Das Kordelband hätte dabei aufgegeben bzw. durch ein Zickzack ersetzt werden müssen. Nur eine Einzelheit ist bisher in unserer Werkstatt nicht belegt: Das Abwechseln von Blättern (vgl. H1, H2; also wohl keine „pommes de pin") und Palmetten (vgl. oben f) am Nimbus des Baumes. Sie geht vielleicht auf ältere Vorbilder zurück.

4. DER ZALŪ ĀB/KAKAVAND-WERKSTATT ENG VERWANDTE STÜCKE

(a bis s) Barrenähnlich geformte Bleche vom Kizil Kuh

Vom Kizil Kuh bei Kirmānshāh sollen Bleche stammen, deren Bestimmung unklar ist. Sie tauchten 1961 auf, wurden zum Teil paarweise angeboten und waren einst auf Eisenblech genietet. Von den 13 von mir zusammengestellten Exemplaren[79] tragen vier nur Ornamente, neun jedoch zwischen Kordelband-Rahmen Bildfelder mit je einem Löwen und einem Stier. Ein weiteres mit Tieren verziertes Stück soll aus Gīlān bei Sar-i Pul stammen[80]; drei andere sind angeblich aus „Luristan"[81]. Diese Tiere sind zwar schlanker als die Löwen und Stiere auf den Bronzen der Zalū Āb/Kakavand-Gruppe, aber in charakteristischen Einzelheiten verwandt: Die Schreitbewegungen im Paßgang sind etwas steif und mit den Vorderbeinen besonders verhalten (H3, I2, L2, M1–M3; etwas ausgreifender: G2), die Schwanzquasten der Stiere sind wie geflochten (vor allem G2), eine Punktreihe begleitet oft den Kontur der Stierleiber (G2, L2, M1, M2), die Umrisse von Kopf, Horn und Ohr sind gleichartig und die Wellenlinien, die das Stierfell kennzeichnen, finden sich auf den Blechen wenigstens am Hals wieder (verlaufen allerdings vom Kinnbacken aus schräg nach hinten, also nicht im Sinne der Falten, die bei Rindern zur Wamme hin laufen). Die Mähnen der Löwen bilden etwas nach oben verzogene Dreiecke, etwas spitzer noch als auf den Tropfenbechern (H5, I2, M1–M3). Selbst die Ornamentik aus Kordelband und Fischgrätenstäben (vgl. K1, O2–O7) enthält kein Element, das der Zalū Āb/Kakavand-Werkstatt fremd wäre (hier Tf. 8,1).

---

[79] P. Calmeyer[51] 28ss. Tf. 26s. (im Folgenden als Exemplare a bis m gerechnet). – Hier Tf. 8.1.

[80n)] J. Wiesner et al., Kunst aus Luristan und Amlasch (Darmstadt 1964) No. 101. – L 14 cm. – Wohl Gegenstück zu h (= Bes. Motamed; Calmeyer[51] 29 h; Nachtrag: L 14,9 cm; 1966 ausgestellt in Berlin, MVF.) trotz des Maßunterschieds: in allen Einzelheiten entsprechend; Zurüstung seitenverkehrt.

[81n)] Vgl. n. 80h.

o) Slg. Prof. Amandry, Straßburg.
Vielleicht Gegenstück zu g)[79]; soweit erhalten, sind die Tiere in Anordnung und allen Einzelheiten (kräftigere Formen, dicker Stierkopf, sorgfältige Löwentatzen, einfache Stierinnenzeichnung) denen von g) gleich. Allerdings weichen das lockere Sparrenmuster und die Maßstäbe ab.

p) Slg. Barbier, Genf
„Vom Kizil Kuh bei Kirmānshāh"
L 13,8 cm
Trésors de l'Ancien Iran (Mus. Rath, Genf 1966) No. 49; [J. P. Barbier,] Bronzes Iraniens. Coll. J. P. Barbier (Genf 1970) 11 Pl. 49 No. 27.
An der linken Schmalseite 8 Nietlöcher mit Nieten darin, die unter dem Blech Eisenreste halten. Stier von rechts, Löwe von links. Sehr schlanke Umrisse; flüchtig gezeichnete Extremitäten; die Innenzeichnung des Stieres jedoch ist sorgfältig.

Unterschiede zwischen den beiden Gruppen lassen sich zum Teil aus dem anderen Maßstab erklären: Auf den Blechen ist das Kordelband einfach, die Schwänze beschreiben fast einen Kreis (statt des Doppelschwunges: G2, H3, H5, I2, M1, M2), die Löwenmähnen und Stierbäuche haben eine knappere Innenzeichnung. – Die abweichende Technik ist durch die Dicke der Bleche bedingt: Es ist nichts getrieben, sondern nur durch Punzen und Reißen gezeichnet.

Die Zugehörigkeit der Barren wenigstens zur Kunstprovinz unserer Werkstatt wird nun neuerdings glänzend bestätigt durch zwei Stücke mit Jagdszenen[82], die denen des Teiles F des Katalogs entsprechen. Besonders nahe stehen die sich umwendenden Capriden mit der Stilisierung des Vorderlaufmuskels und dem durch Streifen aus kurzen Parallelstrichen wiedergegebenen Fell denen von F2, F9, G1 und I1. Die knienden Jäger sind in den Umrissen eleganter und weicher gezeichnet als die der Becher; die Details (Haare, Borten, Stoff) werden fast nur durch Strichelung in Parallelen oder Fischgräten gekennzeichnet, wozu vielleicht wieder der Maßstab geführt haben könnte. – Die Zickzack-Leiste vertritt das übliche gekordelte Band: Diese Ersatzlösung konnten wir bereits bei einem Tropfenbecher der ‹unabhängigen Werkstatt› (Kap. III 3a'') und einem gegossenen Becherchen (Kap. III 3h) beobachten (hier Tf. 8,2 und Abb. 102). Ähnlich urteilt jetzt P. R. S. Moorey.

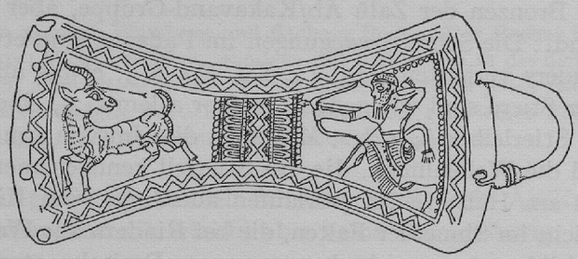


Abb. 102 (n. 82q; 1:2)

Alle diese Beobachtungen zusammengefaßt ergeben, daß die Bleche vom Kizil Kuh eine Dekoration tragen, die aus der der Zalū Āb/Kakavand-Gruppe abgeleitet werden kann. Vielleicht sind sie sogar ein Nebenprodukt derselben Werkstatt. – Die nur ornament-

---

[82]q)Slg. Barbier, Genf
„Lur."
L 13,3 cm
[J. P. Barbier] op. cit. 10 s. Pl. 49 No. 26. 1.- Hier Abb. 102
Bügel der üblichen Art an der rechten, 7 leere Nietlöcher an der linken Schmalseite. – Dekor: Umlaufendes Zickzackband; Bildtrenner aus doppeltem Zickzack zwischen Zungenfriesen (nach außen gerichtet), alles von gestrichelten Stegen eingefaßt. – Bildfelder: Rechts ein nach links zielender, kniender Bogenschütze; links eine sich umwendende, zwischen den Hörnern getroffene Capride.

r)Metropolitan Mus., New York 59.178.1
„N.-W.-Persien"; erw. 1959
L 14 cm
Goldman, IrAnt. 4 (1964) 150 No. 8; 139 Abb. No. 8 (Detail). – Eine Photographie verdanke ich V. E. Crawford. – Hier Tf. 8,2.
Genaue Wiederholung von q; jedoch wegen des Maßunterschieds wohl kein Gegenstück. An beiden Schmalseiten je 7 leere Nietlöcher; links anscheinend Spuren eines verlorenen Bügels.

tragenden Bleche dagegen sind zwar gewiß Nachahmungen der bildtragenden, aber in so vielen technischen Details verschieden[83], daß sie kaum aus der gleichen Werkstattradition stammen können.

(t, u) Gürtelbleche

t	„Lur."	Louvre Paris Ehem. Bes. Buckley Erw. 1930	Länge 51 cm	R. Dussaud[21] 187ss. fig. I Pl. XXV; Encyclopédie photographique de l'art – II (Edition TEL. Paris 1936) 34; Survey[5] Pl. 56A; R. Dussaud ebendort I 268s.; G. Coutenau[6] Manuel – IV 2168s. fig. 1205; A. Parrot[16] 133 Abb. 159; R. Ghirshman[18] 318 fig. 388.

Das flache, dreigeteilte Kordelband, das das ganze Bildfeld umgibt, sowie die Haltung und Frisur der knienden Jäger ist der Zalū Āb/Kakavand-Gruppe allgemein verwandt. Speziell den Stücken C1–C3, F3 und F8 gleichen die Gesichter und die übermäßig voluminösen Tiere mit der Innenzeichnung durch parallele Bänder aus langen geraden Strichen. – Manches andere jedoch ist durchaus selbständig und, wie R. Dussaud betont, sehr qualitätvoll (der Löwe in allen Einzelheiten, Gewänder und Beine der Jäger, Hunde und die Gesamtkomposition). Das Blech ist in sich stilistisch einheitlich; vielleicht gehört es einer Werkstatt an, die die Stücke C1–C3, F3 und F8 beeinflußte.

u	„Lur."	Slg. J. Brummer New York	Länge 19 cm	A. U. Pope[13] 46 Pl. 30; R. Ghirshman[18] 73 fig. 95.

Silbernes Gürtelblech, stilistisch weiter entfernt vom vorigen und von den Stücken unseres Katalogs.

Jedoch erinnert der knieende Jäger noch sehr an die eben beschriebenen und damit an die der Stücke C1 und F1–F7. Die Darstellung des Gewandes ist zwar sehr sorgfältig gepunzt, aber völlig mißverstanden. Die Muster auf dem Gesäß des Jägers sind eine späte Reminiszenz an babylonische Gewänder (vgl. Kap. X), die nur durch die Zalū Āb/Kakavand-Werkstatt vermittelt sein kann.

Becher mit konkaver Wandung

v Abb. 103	„Lur."	Ehem. Slg. Barbier	H 10 cm	[J. P. Barbier,] Bronzes Iraniens. Collection Jean Paul Barbier (Genf 1970) 9 No. 21 Tf. p. 44.

Becher mit stark eingezogener Wandung und doppeltem Boden. Solche Becher sind von der Mitte des 2. bis zum Beginn des 1. Jahrtausends belegt[84]. – Der *Dekor* besteht aus hängenden und stehenden

---

[83] H. Schaefer macht mich darauf aufmerksam, daß die gleiche Bronzelegierung der vier Exemplare der Slg. Bröckelschen wohl einen Zulieferer vermuten läßt, daß aber abweichend die ornamenttragenden Stücke

a) dickeres Blech und scharfe Ecken haben;

b) am Rand überall kräftig gestaucht sind;

c) die ‹Kordelbänder› um den Rand herum nur vorgetäuscht sind – in Wahrheit sind es gestaffelte Kreise – und die Mittelpunkte dieser Kreise nachträglich – nicht vorher wie bei den anderen – ein tiefes Punzloch bekamen.

So viele technische Unterschiede an Stücken desselben Denkmälertyps können nur durch andere Hände und Handwerkstraditionen erklärt werden.

[84] P. Calmeyer[52] 52ss.

Zungenbändern, die oben und unten das Bild rahmen. – Auf dem *Bildfeld* stehen einander zwei Raubvögel mit ausgebreiteten Schwingen gegenüber, mit gereckten Hälsen und aufgesperrten Schnäbeln, also wohl kämpfend.



Abb. 103 (Kap. III 4 v; 1:1)

Der Dekor ist wohl von der Zalū Āb/Kakavand-Werkstatt beeinflußt; der Umriß der Vögel, ihre Kopfform und die übertrieben betonten Keulen könnten direkt von C2 stammen (vgl. Kap. IX C). Fremdartig ist jedoch die breite Federstilisierung (vgl. C2, C4); unmöglich innerhalb unserer Werkstatt ist die Aufteilung der Flügel in Kreis und Streifen.

Babylonischer Tropfenbecher

w	Erw. 1859	British Mus.	H 13,7 cm	Unpubliziert. – Das British Mus. stellte vom Inneren des Bechers eine Abformung in Latex her. Eine Abrollung dieser Innenform, die also das Relief negativ wiedergibt, verdanke ich R. D. Barnett (hier Tf. 1: seitenrichtig!).
Tf.	von	London		
1,1	J. G. Taylor	91270; Alte No. 1859-10-14, 162		

Tropfenbecher gedrungener Form mit wenig eingezogener Wandung und flachem, breitem Tropfen. – *Dekor:* Unter dem Bildfeld läßt sich nur noch ein linksgerichtetes, dreifaches Kordelband erkennen; oben wie A1ss. – *Bildfeld* wie M1 bis M3, jedoch stilistisch weitaus eleganter: Die Körper der Tiere sind schlanker, ihre Bewegungen flüssiger, die Gliedmaßen naturalistischer. Der Stier senkt seinen Kopf; seine Vorderbeine sind angewinkelt (wie im üblichen Schema des „Zusammenbrechens"), aber so weit von der Bodenlinie abgehoben, daß, zusammen mit den kräftig ausschreitenden Hinterbeinen, der Eindruck starker Agressivität entsteht. Zwischen den Tieren vorn und hinten je eine Rosette (wohl kein Teil eines Kugelbaumes, da vom Stamm nichts mehr zu erfühlen ist). – *Erhaltung:* Von außen so stark patiniert, daß keinerlei Relief mehr zu erkennen ist. Von innen ist das Relief z. T. gut sichtbar, nicht jedoch die Innenzeichnung der Figuren.

Trotz der nicht mehr vorhandenen Innenzeichnung ist der Vergleich zu M1, M2 und M3 sehr aufschlußreich: Sachlich stimmt alles überein, auch einige „Antiquaria" wie das Felldreieck des Löwen, die „Einhörnigkeit" und die Halslocken des Stieres; für das Motiv des Stieres ist L1 zu vergleichen. – Jedoch die Einzelformen, die Bewegungen bis hinein in die Krümmung der Schwänze, die agressive Pose des Stiers und die lockere Verteilung der Körper im Raum widersprechen völlig. Auch wenn man die relativ dynamischen Darstellungen auf L1 und E1 vergleicht, so wirken die Bewegungen dort gleichsam gefroren, mehr als Vorwand dazu bestimmt, den Bildraum mit Figur zu füllen; auf dem Taylorschen Becher dagegen ist der freie Raum nötig, um eine jeden Augenblick mögliche weitere Bewegung und Entwicklung der Handlung zu erlauben. Es ist nur logisch, daß sich auch die Füllmotive dem formal unterordnen: Hier[85] die horizontale Dynamik betonend, auf L1 aufgereiht, statisch, den Raum teppichmusterartig füllend, jede freie Bewegung erstickend.

Dieser Stilunterschied könnte allenfalls noch als der zwischen einem Meisterwerk und Serienprodukten interpretiert werden, wäre nicht auf der Seite unserer Werkstatt auch ein eigener Stilwille zu Statik, Massenhaftigkeit und Teppichwirkung hin zu spüren. Den Ausschlag dafür, daß es sich auch um einen handwerklichen Unterschied handelt, geben die Unterschiede in der Ornamentik: Die Kordelbänder als obere Begrenzung und freischwebende Füllmuster sind unserer Werkstatt fremd (vgl. allenfalls C6).

J. G. Taylor[86] war von 1851 bis 1858 *British agent* in Basra und grub 1854/55 in Ur, Eridu und Tell el-Laḥm. Erst nach einem Krankheitsurlaub 1858/59 wurde Taylor nach Diyarbakr versetzt und unternahm Reisen am Tigris, in Kurdistan und Armenien. Sein Becher stammt daher sehr wahrscheinlich aus Südbabylonien.

Allein durch ihre Ornamente stehen unserer Werkstatt noch einige Trichter (Kap. VII 7) und Becher (Kap. IX O) nahe.

5. MODERNE UMARBEITUNGEN

Einige der oben genannten Stücke mögen Verdacht erregen (M4; Kap. III 3, unabhängige Werkstatt? a", b"; vielleicht auch f, g; Kap. III 4u); in einem Falle war moderne Ausbesserung recht deutlich (F11; Tf. 8,5). In anderen Fällen ist es nun möglich, grobe Mißverständnisse nachzuweisen und damit wahrscheinlich zu machen, daß die Darstellungen gänzlich modern sind, obwohl sie sich aufs engste an Figuren aus der Zalū Āb-Werkstatt anzuschließen suchen.

Ein gewiß alter Spiegel[87] trägt ein getriebenes Bild von zwei Stieren, die sich aufsteigend voneinander wegbewegen, die Köpfe jedoch einander zuwenden. Dieses Motiv ist von achaimenidischen Waffen her bekannt; hier ist es mit einem Baum verbunden, dessen Stamm, wie assyrischen Möbeln, Doppelvoluten aufgeschoben sind. Diese Kombination, das Fehlen der Stirnlocke der Tiere und die etwas zu glatte Ausführung könnten nicht

---

[85] Allerdings ist die Rosette im Zusammenhang mit dem „knieenden" Stier nicht unbedingt nur bedeutungsloses Füllmotiv: vgl. E. Herzfeld, AMI. 9 (1938) 43.

[86] Nach freundlicher Auskunft von T. Mitchell (British Mus.) und Miss S. Johnson (India Office Records) sind einige Angaben über ihn zu berichtigen; vgl. S. A. Pallis, Antiquity of Iraq (1950) 69. Er war Sohn von R. Taylor, der nahezu sicher identisch ist mit R. Taylor, East India Company Resident in Baghdad 1822 bis 1843, Lieutenant Colonel seit 1831. Der Sohn hieß John G. Taylor und war British Agent – nicht (Vize-)Consul und nicht mit den Initialen J. E., wie gewöhnlich, angegeben.

[87] Trésors d L'Ancien Iran (Mus. Rath, Genf 1966) No. 237 Pl. I; J. P. Barbier[81] 10 Pl. 47 No. 24.

mehr als einen Verdacht begründen; schwerer wiegt schon die in ein Dreieck umstilisierte Rosette, aus der die großblättrige Baumkrone wächst. Den Ausschlag gibt die verdorbene Zweckform des Spiegels: Die Innenseite ist durch das Negativ der Treibarbeit als Spiegelfläche unbrauchbar. (Autopsie verdanke ich N. Duerr.)

Ein bronzener Gürtel im Pariser Kunsthandel (1966) gehört einer bekannten „luristanischen" Gattung an: Die Enden laufen in Doppelvoluten aus, die man ineinandersteckt, um die Gürtel zu schließen. Sie sind immer sehr einfach verziert: Meist mit großen und kleinen Buckeln und Punkten, die Punktrosetten, Sterne und ähnliches bilden. – Jedoch ist dieser Gürtel eine Ausnahme: Neben diesem primitiven Schmuck erscheinen zwei Stiere und zwei Löwen, die sich von beiden Seiten aus auf einen Baum zubewegen, der sein Vorbild wohl auf Elfenbeinen aus Zīviyah hat[88]. Stiere und Löwen folgen auf das genaueste denen von M1; das geht bis in kleinste Einzelheiten, wie die gewellten Umrisse der Muskeln der Vorderbeine und die verschieden schraffierten Teile des Löwenfells. Zwei Motive sind dennoch mißverstanden: Das sich nach vorne biegende (scheinbar einzige) Horn des rechten Stieres ist als zweites Ohr gekennzeichnet – ein eigenartiger Anfall „vorstelligen Sehens" bei einem Modernen; die drohend erhobenen Vordertatzen der beiden Löwen sind nicht gespreizt (wie bei M1–M3) – die Szene vor dem heiligen Baum sollte wohl unblutig bleiben – und dadurch ist die Bewegung sinnlos: Die Löwen treten sozusagen gegen eine Glastür (hier Tf. 8,6).

Das eine, nach vorne ragende, stark geschwungene Horn und das nach hinten abstehende Ohr der Stiere unserer Werkstatt haben auch sonst Unheil angerichtet: Auf einem Tropfenbecher ist die Oberkante des Ohrs in ein zweites Horn umgedeutet[89]; auf einem Tondo ist der hörnerne Wulst, von dem die Hörner ausgehen, mißverstanden. Das letztere Stück ist alt, wie die Patina zeigt; nur die Stiere sind es nicht: Um sie herum ist die Patina abgeplatzt. Ähnlich sind gewiß die anderen Stücke entstanden.

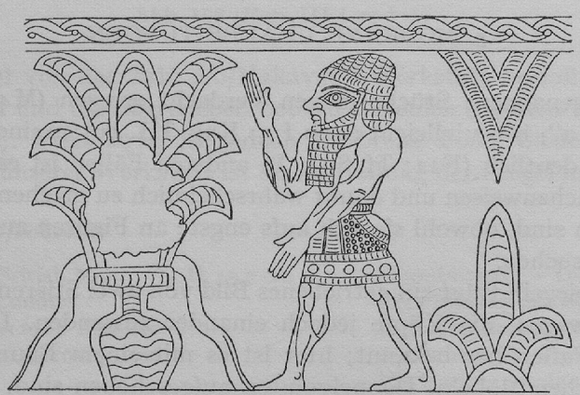


Abb. 104 (ca. 1:2). Modern?

---

[88] A. Godard[9] fig. 79, kombiniert mit der gedrungenen Form von fig. 66.70. – Noch enger ist die Verwandtschaft mit dem Baum eines verdächtigen Goldreliefs „aus Zīviyah" (W. Culican[41] Pl. 24), der auffälligerweise auch die nächste Parallele zum Baum der ersten Fälschung bietet. Man könnte vom „Meister der Dreiecks-Voluten-Bäume" sprechen.

[89] Iraq 39 (1967) 1s. Pl. II. – Der Becher ist vielfach geklebt und enthält, wie ich im Fitzwilliam Mus. feststellen konnte, zweifellos antike Fragmente mit Resten von Stieren ähnlich etwa L4.

Ohne Autopsie kann ich mir kein endgültiges Urteil über einen Becher mit eingezogener Wandung und doppeltem Boden[90] in Seattle[91] bilden. Der Dekor ist zweifellos von dem unserer Werkstatt abgeleitet, neigt jedoch zu sehr breiten, bei aller Sorgfalt sehr flachen, also nicht „indirekt getriebenen" (vgl. Kap. VI 2) Formen. Das Zentrum der Bodenrosette ist mit einem Wirbel gefüllt, der dem statisch-plastischen Stil unserer Werkstatt ebenso fremd ist wie das aus einem mißverstandenen zweifachen Kordelband entstandene Wellenband, die fetten, an den Enden schnabelartig zugespitzten Palmettenblätter, die Kreis- und Bollenpunzmuster der Gewänder und die heftige Gestik der Figuren. Sehr ähnlich sind dagegen Gesicht, Haare, Muskeln, Bärte, Schultern und Hände der Figuren. Unverständlich ist das von oben in das Bild ragende dreieckige Füllornament; wohl auf Mißverständnissen beruhen die Haarwellen an der Stelle, wo sonst ein Stirnreif getragen wird und das Gesamtmotiv (vgl. H 4, H 8).

Ganz und gar sinnlos ist das Relief auf einem Tropfenbecher in Baghdad[92]: Drei Männer von rechts treffen auf zwei von links kommende; die beiden vordersten halten Becher in den Händen. Keiner von ihnen ist als Herrscher oder sonstwie hervorragend gekennzeichnet, der linke hält nur eine Art kurzen Spieß nach unten in der Hand. Die Hemden aller Männer haben keine Falten, zwei unten umlaufende senkrecht gestrichelte Borten, halbmondverzierte Borten an vorderem Gewand entlang – die jedoch über den Armen nicht fortgesetzt sind! – und abgerundete schräg nach hinten verlaufende Borten wie bei assyrischen Wickelgewändern. Dieses Konglomerat von Mißverständnissen ist grob und flüchtig gearbeitet; Haar und Bärte z. B. nur gepickt oder unregelmäßig gestrichelt. Hiervon stechen wiederum als peinliche Naturalismen Hände mit umgelegten Fingern und Füße mit Hacken ab. – Die Darstellungen sind ganz sicher modern, das grobe Kordelband am oberen Rand wohl auch. Das Gefäß, dunkelbraun patiniert, mit erhaltenem Planschenrand und vielen Löchern am Hals und im Boden, dürfte antik sein. Es wurde zusammen mit einer ebenfalls verdächtigen assyrisierenden Schale erworben[93].

Moderne Entstehung von A 13 halte ich aus den oben im Katalog angeführten Gründen für ausgeschlossen, die antike Herkunft ausnahmsweise für beweisbar.

---

[90] Zur Form vgl. oben Kap. III 4v und n. 84.

[91] Seattle Art Mus. Eugene Fuller Memorial Coll. PIs. 6.5. – Ausgezeichnete Photographien verdanke ich S. W. Hess.

[92] I. M. 23219; H ca. 14,4 cm; Autopsie und freundliche Auskunft verdanke ich F. Basmadji.

[93] I. M. 23220. Dunkelbraune Patina, darin ohne Relief gepunztes Bild eines Reiters und eines Mannes mit einem Sack; am Grunde der Punzabdrücke frische, z. T. blanke Oberfläche. – Ähnlich im Stil: Frankfort, JNES. 5 (1946) 155 Pl. II. Autopsie dieses Stückes verdanke ich J. Franke.

IV. STILISTISCHE UNTERGRUPPEN

Die Ziselierarbeit aller Bronzen des Katalogs ist stilistisch recht einheitlich (vgl. Kap. III 1). Querverbindungen der einzelnen Stücke untereinander machen es schwierig, die Stücke auch nur hypothetisch in Untergruppen aufzugliedern, die verschiedene Hände oder Zeitabschnitte repräsentieren könnten. Wenn man es dennoch unternehmen will, wenigstens einige Grüppchen eng zusammengehöriger Stücke herauszuarbeiten, so muß man Kleinigkeiten meist dekorativer oder technischer Art beobachten und vergleichen. Da solche Vergleiche zwischen Darstellungen verschiedener Themen kaum möglich sind, geht man am besten vom Ornament und von den Bildern der umfangreichsten Themengruppe, d. h. von den Bankettszenen, aus.

Hier lassen sich in der Tat zwei kleine Gruppen feststellen, die einander in einer Reihe von Einzelheiten entgegengesetzt sind; zur einen gehören die Becher A1 und A4, zur anderen A9 und A10:

A1, A4	A9, A10
Kurze Becher mit flachem Boden	Schlanke Becher mit spitzem Boden
Breite gebogene Punzlinien in Rosettenblättern und Gewandborten	Schmale gebogene Punzlinien ebendort
Vierfaches Kordelband	Dreifaches Kordelband
Zungen mit breiten Rändern	Zungen mit schmalen Rändern
Volle Punktrosetten als Gewandmuster	Drei oder vier Punkte ohne Mittelpunkt ebendort
Der Gesäßteil der Prunkgewänder ist	
mit Doppelbogen gefüllt	mit Punkten oder Kreisen gefüllt
Bärte und Haupthaar	
schließen rund ab	laufen spitz zu
Die sitzenden Figuren	
sind rundlich und voluminös angelegt	sind abstrahierend aus geometrischen Flächen zusammengesetzt

1. STILGRUPPE DER ÄLTEREN BANKETTSZENEN

Die beiden oben charakterisierten Stücke A1 und A4 (und, soweit erhalten, A12) sind einander stilistisch so ähnlich, daß sie von einer Hand stammen könnten – wenn man nicht annehmen will, daß innerhalb des Ziselierens Arbeitsteilung herrschte. Dafür könnte sprechen, daß einige andere Bankettszenen in manchen Zügen entsprechen, in anderen aber der zweiten Gruppe nahestehen: A5 und A19 haben zwei verschiedene Flechtbänder und einen spitzen Boden, verkümmerte Muster auf dem Gesäß der Figuren und keine Rosettenfüllung; A7 ist gröber gearbeitet; A6 zeigt einen spitzeren Kopftyp und, mit A2 und A11 zusammen, ein dreifaches Kordelband. In allen anderen Merkmalen schließen sich diese Stücke A1 und A4 an. Besonders nahe steht diesen noch A18, bei dem einzig Bärte und Frisuren abweichen.

Außerhalb des Banketthemas schließen sich noch lockerer an: C4 (breite Punzbögen, gefüllte Punktrosetten), E2 (dgl. dazu runder Haarschopf, Doppelwaben, vierfaches Kor-

delband), F1 (wie C4, dazu runder Bart und Haarschopf), F4 (Gesäß, Punktrosetten), F5 (breite Zungenränder, breite Punzbögen, denen stilistisch die durchgehende Wellenmusterung des Stieres entspricht; Gesicht, Haare und Gesäß des Jägers), G2 (breite Punzbögen und gleiche Gestaltung des Stieres wie F5), H3 (dgl.), F9 (breite Punzbögen in Rosette, Gewandborte und Pflanze), G4, H5 (Rosette; Vase entspricht H4), H6 (Vase ebenso), L1 (wie F5). – Sehr eng läßt sich F10 anschließen: Es hat Gesichtstyp, alle Einzelheiten des Gewandes und die Rosettenverzierung mit A1 und A4 gemeinsam; ebenso eng entspricht H4 in Kordelband und breiten Punzbögen in Rosette, Gewand und Pflanze.

Ganz streng genommen gehören also nur A1, A4, A12, A18, F10 und H4 zusammen und dann wiederum F5, G2, H3, H6 und L1, die durch die Gestaltung der Stiere eng miteinander verbunden sind; gerade diese Stücke entsprechen auch in ihrem Ornament einander und stehen A1 und A4 näher.

Ob diese Gruppe älter sein muß als die folgende, ihr zumeist entgegengesetzte, kann erst aus den motivischen Vergleichen besonders zu A1 (vgl. Kap. X), der vollständigen Wiedergabe der Themen bei G2 und H3 (vgl. Kap. IX) und vor allem aus Mißverständnissen und Umdeutungen, die einzelne Motive erleiden (vgl. Kap. XII), geschlossen werden.

Die anderen genannten Stücke (A2, A5–A7, A11, A19, C4, E2, F1, F4, F9, G4, H4, H5) nehmen eher eine vermittelnde Stellung ein zwischen dieser und der folgenden Gruppe, mit stärkerer Neigung zur ersten. – Gleichartige Vergröberungen weisen A15 und F12 auf: Die Punzbögen sind noch allenthalben einigermaßen breit, aber alle Ränder (der Zungen, der Blätter, der Gewandborten, die Stege) sind so breit, daß die verzierten Teile verkümmert wirken; die Gewandrosetten sind zu Punkten geschrumpft. – Ganz allein steht der fahrige Stil von A13 . – A20 und A22, in ihren harten Formen B2 verwandt, gehören der folgenden Gruppe an, bis auf die breitverzierten Bodenrosetten, ebenso A21 bis auf Bart- und Haartracht und die voll ausgeführten Punktrosetten.

2. STILGRUPPE DER JÜNGEREN BANKETTSZENEN

Ausgehend wiederum von dem Gegensatz in den Stilmitteln der Bankettszenen läßt sich die folgende Gruppe zusammenhängender Stücke bilden:

Spitze Böden: A9, A10, A17, A21, A23, B1, I1, L2, L3.
Mit schmalen Punzbögen gefüllte Bodenrosetten: A3, A9, A10, A14, A17, A21, A23, B1, I1, L2.
Ebensolche Gewandborten und Stühle: A3, A9, A10, A14, A17, A20, A21, A23, B1; soweit erhalten, auch A16.
Ebensolche Stierleiber, Vasen oder Pflanzen: I1, L2.
Geometrisierte Thronende: A3, A9, A10, A14, A17, A20, A23.
Vereinfachte Hinterteile und Punktrosetten der Prunkgewänder: A3, A9, A10, A14, A20, A21, B1.
Spitze Bärte und Haarschöpfe: A3, A9, A10, A17, A20; wie hinter der Schulter verschwindend: A14, B1.

Locker läßt sich noch M1 wegen der Gestaltung des Stierfelles anschließen. – Der Gegensatz zur ersten Gruppe besteht hauptsächlich in einer Auflösung der vorher linearen Innenzeichnung, die sich auch bei Capriden zeigt (I1, damit verwandt: F2), und dem

Zerfall der Figuren in ornamental aufgefaßte Flächen. Bei den menschlichen Gesichtern entspricht dem ein Zug zum Karikaturhaften, der allerdings auch bei manchen vermittelnden Stücken anzutreffen ist (A6, H5). – A20 und A21 gehören nicht voll zur „jüngeren" Gruppe.

3. STILGRUPPE DER ZERGLIEDERTEN SCHÜTZEN

Die beiden letzten Stilmerkmale erscheinen noch weitaus stärker in einer kleinen Sondergruppe. Ihr allgemeinstes und auffälligstes Merkmal ist der schreitende (C2) oder kniende (C1, F3) Schütze, dessen Gewand ganz unverständlich aus einem Dreieck und runden Gebilden zusammengesetzt ist, wobei die Ornamentborten wohl zum dekorativen Selbstzweck geworden sind (als Gegenbeispiel mögen die gleichen Gewandmotive auf C4 und F2 dienen). Damit stimmen die thronenden Männer überein (C1, C2), deren Gewänder kaum noch Raum für ihre Beine zu bieten scheinen.

Daß es sich bei diesen Merkmalen um solche des Stils und nicht etwa mangelnder Qualität handelt, beweist die sehr sorgfältige, feingeritzte Strichelung der Tierleiber von C1 und F3. Diese beiden Stücke hängen auch sonst besonders eng zusammen. Der massige Umriß mancher Tiere und der Gesichtstyp – spitznasig, mit scheinbar verschmitztem Lächeln und riesigem Kinn – lassen vermuten, daß hier wieder die gleiche Hand tätig war.

Obwohl nur wenig gemeinsame Motive vorhanden sind, lassen sich vielleicht diesem Meister noch drei weitere Stücke zuschreiben. Die Schale C3 hat mit C1 und F3 die ungewöhnliche Form, die hohe Qualität, den karikierenden Gesichtstyp, den Zug zum reinen Ornament (Schwanz des Capriden auf C3) und die feine Innenzeichnung gemeinsam. – Dieselben Kriterien gelten für den Tondo L5; dazu kommen noch die massigen, kurzbeinigen Tierkörper mit Capridenhörnern (vgl. C1 und F3) und die verzierte Variante des Kordelbandes (vgl. F3). – Endlich hat der Becher F8 Jäger mit karikierten Gesichtern und besonders schlanken, dennoch volumenbetonten Körpern (ähnlich C1 und C3) und wiederum die gleiche Kordelbandausführung (vgl. F3, L1). Die kleine Gruppe von sechs Stücken besteht also aus zwei Tondi, einer Schale, einem Napf und nur zwei Bechern; alle dargestellten Themen sind ebenso ungewöhnlich wie die Details. Es handelt sich also um das Gegenteil von Serienprodukten: um Meisterwerke (vgl. auch unten Kap. XI 6–8; XII 1).

Eng mit diesen fünf Bronzen hängt noch das Relief des Kesselchens C6 zusammen, wie die feine Strichelung des Fells der Mischwesen zeigt (vgl. C1, C3, F3). Die Schwänze der Mischwesen sind Steigerungen dessen auf C3. Der „Herr der Tiere" trägt ein bodenlanges, gegürtetes Hemd, das rechts und links Falten wirft; diese Form ist offenbar abgeleitet von den Hemden auf C1 und F8, wo bei Profilfiguren vorne und hinten Falten erscheinen; die *en face*-Wendung des „Herrn der Tiere" ist wiederum eine Steigerung. – Über die Formen des „Meisters der zergliederten Schützen" und damit überhaupt über unsere Werkstatt hinaus weist die Gliederung der Flügel auf C6 aus gleichartigen großen, nach oben ausgerichteten Federn (vgl. dagegen C2; ähnlich jedoch P2).

4. ORNAMENTGRUPPE

Eine eher gesellenhafte Übereinstimmung handwerklicher Kleinigkeiten hält die Fläschchen, Näpfe und facettierten, rein ornamentalen Tropfenbecher zusammen: Die selteneren Gefäßformen, die Neigung zu rechtsläufigem Kordelband (K1, O1, O3, O5–O9) sowie

fischgräten- oder strichverzierten Wulstbändern (K1, I2, O1–O7) und facettierten oder kannelierten ‹Bildfeldern› (O1–O3, O8) und schließlich allgemein ein besonders flacher, nur sehr vorsichtig getriebener Dekor. – Die letzte Eigenschaft (G1) und rechtsläufiges Kordelband (A13, C2, H1) kommen allerdings auch bei ganz andersgearteten Stücken vor.

Damit breche ich die weitere Aufteilung der Zalū Āb/Kakavand-Werkstatt in Einzelgruppen ab. Weitere Gliederung und Ansätze zu einer relativen Abfolge wird erst die Betrachtung der Bildthemen ergeben (vgl. Kap. IX). Vorläufig ergaben sich kleinere Gruppen, unter denen nur sehr wenige Stücke jeweils von einer Hand stammen können (A1/A4/A12/A18; A15/F12; A20/A22/B2; F14/F17?; C1/C3/F3/F8/L5), dagegen aber viele Stücke mit wechselnden Merkmalen sowie ein überragendes Meisterwerk (E2). Durchschnittsware wurde also wohl arbeitsteilig verziert.

V. FUNDNACHRICHTEN

1. HERKUNFT

Die Herkunftsangabe „aus Luristan" verdient in wenigen Fällen Glauben; sie drückt oft nur aus, daß ein Kunsthändler das Stück eingeordnet hat. – Gewiß irreführend ist die Angabe, die den zwei Exemplaren der Slg. Oppel (K 1 und O 5) anhaftet: Sie seien „aus Mainz". Sie wurden zusammen mit Geräten der mitteleuropäischen Bronzezeit erworben; möglicherweise sind sie in den Wirren des Zweiten Weltkrieges in diese Umgebung gekommen.

Sechs Exemplare haben jedoch glücklicherweise eine nähere Fundortbezeichnung. Vertrauen erweckt die Mitteilung Y. Malékis, ihr Stück (A 1) „nous a apportée un paysan des environs de Kermanshah"[94]. – A. Godard hat die Funde von Zalū Āb kurz nach der Grabung gesehen und teilt zu A 4 ausdrücklich mit, es sei dorther[95]. – Nach dem Vorwort zu urteilen ist der Katalog des Musée Cernuschi unter Aufsicht des gleichen Gelehrten entstanden; dort wird L 1 als aus der Ebene Māhī-Dasht stammend bezeichnet. – E. Herzfeld fügte seiner Zeichnung eines Bogenschützen handschriftlich bei: „photo 1930 Kakavand" (F 7). Solche Beischriften geben bei ihm immer den Herkunftsort an. – A 11 und H 3 schließlich wurden vor 1936 von einem Pariser Händler erworben, der angab, sie seien aus Alishtār. Die Angabe mag Mißtrauen erwecken, da damals Alishtār häufig genannt wurde; andererseits war es in den früheren dreißiger Jahren tatsächlich ein Zentrum des ‹Luristanbronzen›-Handels – im Gegensatz zu heute – und die dort gehandelten Stücke dürften wenigstens aus der ferneren Umgebung der Stadt stammen. Da die Angabe überdies gut zu der von E. Herzfeld stimmt, ist sie nicht unwahrscheinlich und braucht nicht bezweifelt zu werden. – Im Falle von M 1 dagegen wurde Harsīn erst viele Jahre nach dem Auftauchen des Bechers genannt, darf also nur als Gerücht gewertet werden; A. Godard hat nur die Herkunft aus Luristān bekräftigt.

Es stammen also nur drei der Ortsangaben von Händlern (A 11, H 3 und M 1), eine vielleicht von einem Händler (L 1), eine direkt von einem Landbewohner und drei von Gelehrten, die sie offenbar direkt von den Ausgräbern hatten. Bei einer Gesamtzahl von 94 Exemplaren unserer Gattung ist das für ‹luristanische› Verhältnisse ein hohes Maß an sicheren Auskünften.

Das Zentrum der Ebene Māidasht[96] liegt 25 km westlich, Zalū Āb etwa 30 km nordöstlich[97] von der Stadt Kirmānshāh, Alishtār 120 km ostsüdöstlich davon, im Norden der Provinz Luristān. Der Stamm der Kakavand[98] hat seine Weidegründe im Winter bei Hulai-

---

[94] Maléki[32] 35 n. 2.

[95] Nicht, wie andere abgebildete Stücke, nur zum Vergleich herangezogen: Gazette des beaux-arts 75 (1933) 132s.

[96] E. F. Schmidt, Flights over Ancient Iran (1940) 46s. 85 Pl. 112 B. – Zur Geschichte: Herzfeld, 15.19.23.; zum Namen bes. 15 n. 4.

[97] Godard, Gazette des beaux-arts 75 (1933) 129s.

[98] H. L. Rabino, Les tribus du Louristan (Paris 1916) 15s.31; Sir Aurel Stein, Old Routes of Western Iran (1940) 243.254. – Falls ein Ort namens Kakavand gemeint sein sollte, so kommen in Frage:
a) K. bei Dinawar, Bezirk (Shahristān) Kirmānshāh, ein Dorf;


KASPI SEE
URUMIYYAH SEE
Hasanlu
Marlik T.
Niniveh
Ziviyah
IRAN
Großer Zab
Kleiner Zab
Kirkuk
Sulaimaniyah
Assur
Darband-i-Gaur
Tigris
Hamadan
Zalu Ab
Piravand
Sar-i-Pul
Kirmanshah
Mah-i-Dasht
Harsin
T. Giyan
Diyala
KAKAVAND
Burudjird
Alishtar
Surkh-i-Dum
Der
Babylon
IRAQ
Karkhah
Susa
Euphrat
Ur
Karun
PERSISCHER GOLF
km
0
50
100
150
200

Abb. 105

lān[99] am oberen Saimarrah (an der Grenze zwischen den Provinzen Luristān und Kirmānshāh etwa 70 km südlich der Stadt Kirmānshāh, am leichtesten erreichbar von der Ebene Māidasht aus, im Sommer ziehen sie von dort bis zu 90 km nach Nordosten und Osten in die Berge südlich von Harsīn, westlich von Nihāvand (also etwa 60 km südöstlich von Kirmānshāh). Der Becher F7 kann also aus einem dieser Gebiete stammen. Die Angabe ‹aus der Umgebung von Kirmānshāh› läßt sich natürlich nicht präzisieren. – Dazu passen auch recht gut die Angaben, engverwandte barrenförmige Bleche (vgl. oben Kap. III 4) stammten vom Kizil Kuh bei Kirmānshāh und aus der Gegend von Sar-i Pul.

Es ist gewiß kein Zufall, daß alle angegebenen Fundgegenden einen Kreis um die Ebene östlich von Kirmānshāh bilden. Dort oder doch wenigstens im Verlauf der wichtigsten Ost-West-Passage, die die Täler um Kirmānshāh bilden, dürfte die Werkstatt der verzierten Tropfenbecher gearbeitet haben. Damit ist nicht gesagt, daß sie dort einen festen Ort hatte.

2. FUNDUMSTÄNDE

Über die Fundumstände wird nichts mitgeteilt außer gelegentlich der für alle ‹Luristanbronzen› üblichen, aber fast nie belegten Behauptung, sie stammten aus Gräbern. Als sicher kann das jedoch nur bei dem Stück aus Zalū Āb (A4) gelten, das aus einer Nekropole kommt[95]. Vielleicht läßt sich noch eine Beobachtung auswerten: Gegenüber einem stark abgegriffenen Gefäß, wie dem Napf O7, der gewiß lange benutzt worden ist (ähnlich wohl A6, A17, A18?, P1), läßt sich bei vielen gereinigten Gefäßen das Gegenteil, also ein überall gleichmäßig erhabenes Relief ohne die geringste Abnutzung besonders des unteren Teiles feststellen. Diese Gefäße sind also kaum benutzt worden, sondern wohl bald als Grabbeigaben unter die Erde gekommen. Das gilt wenigstens für A19, A21, E2, F9, G1, G4, G5, H9, H10, H12, K2, N4 und O3, ferner für Kap. III 3a und c'.

Es läßt sich aber doch wenigstens ein Umstand vermuten. Verhältnismäßig oft sind Gefäße der vorliegenden Gattung paarweise im Kunsthandel aufgetaucht und in die Sammlungen gelangt. Das gilt für

F3 und L2 (Berlin, 1931 oder 1932),
A11 und H3 (Slg. Dr. Rudolf Schmidt, vor 1936),
A7 und C2 (Genf, vor 1948),
G5 und H10 (Cleveland, 1960),
O2 und O3 (Bes. S. Motamed, 1963),
K1 und O5 (Slg. Oppel),
A2 und B1 (Teheran, 1963, zusammen mit zwei weiteren),

nicht allerdings für die je zwei Exemplare in London und in New York, die zu verschiedenen Zeiten erworben wurden. – Sieben Gefäßpaare (knapp ein Sechstel des Denkmälerbestandes), die das Verteilen der Grabungsbeute und den Kunsthandel überlebten, legen nahe, daß solche Paare in wohl bedeutenderen Gräbern vorkamen. Es fällt auf, daß das Thema des Bildes oder der Dekor immer, die Gefäßart zweimal verschieden sind; der Stil der Doppelstücke jedoch ist wenigstens bei den fünf letzten Paaren jeweils genau der gleiche.

---

b) K. bei Dalfān, Bezirk Khurramābād, ein größeres Dorf. –
Vgl. Loghat-e nameh Dehkhoda CVII s. v. Kakavand (Auskunft M. Saraf).

[99] E. F. Schmidt[96], Pl. 110.112A; Sir Aurel Stein, op. cit. 241.

VI. TECHNIK

1. GEFÄSSE

Der nicht zu unserer Werkstatt gehörende Tropfenbecher in Westberlin (vgl. Kap. III 3a) und F1 wurden von H. Schaefer untersucht. Im Folgenden verwende ich seine Beobachtungen, die sich mir bei der Autopsie von A3, A10, A17, A19–A21, A23, A25–A28, C1, E2, F3, F8, F9, F13, F15, F16, G1–G5, H5–H10, I2, L1–L3, H12 M1–M3, N4, O1–O3, O6–O9 bestätigten. An den mir vorliegenden zahlreichen Photographien war nichts Widersprechendes festzustellen.

Die Form der Tropfenbecher ist durch das Schlagen eines Bleches entstanden. Dieses, die sogenannte Plansche (planche), war vermutlich etwa 6 mm dick und im Durchmesser nicht wesentlich breiter als die spätere Öffnung der Gefäße. Durch fortgesetztes Schlagen wölbte sich die Plansche; die schmale Gefäßform kann sehr wohl allein durch Streckschläge erreicht worden sein. Bei derartig engen Gefäßen muß natürlich eine dünne, harte, feststehende Gegenlage benutzt worden sein, ähnlich den heutigen Formeisen.

Aus dieser Technik erklärt sich der allen Bechern gemeinsame dicke, kantige, nach außen ladende Rand, der dem der Plansche entspricht. Er wurde kaum bearbeitet, wohl weil er dem Gefäß einen festen Halt gibt. Das wird bestätigt durch den Zustand des Westberliner Bechers aus anderer Werkstatt (Kap. III 3a): Der Rand ist so dünn, daß er für die Benutzung zu scharf wäre und leicht einreißen könnte. Deshalb mußte er antik verstärkt werden. Als technische Form ist jener Becher insgesamt mißlungen: Der untere, spitze Teil ist zu dick, so daß der Becher viel schwerer ist als bei ‹Luristan›- und ‹Amlash›-Bechern üblich. Dafür ist die obere Wandung zu dünn; deshalb wohl ist der alte Rand dann auch abgebrochen. Vielleicht hat die Beschädigung von O3 den gleichen Grund. – Bei allen vier Trapeznäpfen (K1, O5–O7) dagegen ist der Rand recht dünn ausgeschmiedet und dann gebörtelt. Der Planschenrand konnte bei dieser Gefäßform wohl deshalb nicht erhalten bleiben, weil der Durchmesser des Gefäßes sehr groß werden mußte. Eine Plansche mit so großem Durchmesser hätte zuviel Metall enthalten; den Rand einer kleineren jedoch mußte man kräftig ausschlagen. Da der Durchmesser des Gefäßes sich nach oben hin gleichmäßig erweitert, muß die Wandung nach oben hin immer schwächer werden (was ich an O7 auch beobachten konnte). – Ebenso wurde offenbar die hohe, ausladende Lippe der Flaschen durch Ausschmieden des Planschenrandes gewonnen: An I2 (wohl auch O4) ist er in eine scharfe Kante geschmiedet, an H8 umgebörtelt; bei O3 und O9 war die Lippe so dünn, daß der Rand abriß. – Im Gegensatz dazu ist der Planschenrand an der bauchigen, tiefen Schale P1 erhalten und dementsprechend die Wandung etwa gleichmäßig dick (ähnlich wohl C3).

Auch die häufigste Form der Beschädigungen ist eine Folge der Technik des Schlagens. Wenn Bronzeblech stark in eine Richtung gelängt wird (von unten nach oben zu), erhält es eine längsgerichtete innere Struktur (Arbeitsstruktur). Wenn es dabei aber in der Querrichtung dazu stark gebogen wird (durch die Enge des sich bildenden Bechers bedingt), so reißt es bei jeder Belastung eher in Längs- als in Querrichtung – etwa wie es ein Schornstein täte, der aus senkrecht gestellten Ziegeln erbaut wäre. So sind denn auch die Becherwände oft in senkrechter Richtung gerissen (A3, A4, A11, A18, L2, ähn-

lich O6). Die geringeren waagerechten Ablenkungen der Risse sind dagegen leicht zu begründen: Sie folgen besonders häufig den eingepunzten Umrissen des Dekors (besonders deutlich bei A3, A9, C2, H5, H8, O6 und wiederum dem fremden Becher Kap. III 3a).

Über die „Tropfen" oder Warzen an Bechern und Fläschchen und auch in der Mitte des Tondo C1 läßt sich nur vermuten, daß sie über Holzmatrizen geformt wurden; wohl deshalb haben sie schräge, aber gerade Wände. Das Metall ist hier meistens besonders stark angegriffen.

2. RELIEFS

Der Dekor und die figürlichen Darstellungen sind ganz offenbar nicht im engeren Sinne Treibarbeit, d. h. von innen nach außen, dem Betrachter entgegen, aus dem Blech getrieben und danach ziseliert. Vielmehr hat das Schroten (mit dem Schrotpunzen) von außen über einer Kittfüllung (wohl Bitumen) die Folge, daß das Metall – und auch der Kitt – ausweicht. Daher wölbt sich eine Figur, deren Umrisse geschrotet werden, sozusagen von selbst nach außen, jedenfalls ohne Schläge von innen. Solche Bearbeitung von innen wäre bei schlanken Bechern (besonders D1) und Fläschchen völlig unmöglich. – Das beschriebene Verfahren kann also wohl ‹indirektes Treiben› genannt werden, das eben durch Ziselieren (hier mit dem Schrotpunzen) verursacht wird. – Direkt getrieben sind dagegen die Figuren und nochmals einige Einzelheiten (Köpfe, Muskeln, Hinterteile) auf L5. Der Grund dafür ist wohl die Größe dieses Reliefs.

Nachträglich erfolgte wohl die feinere Ziselierarbeit, die die Innenzeichnung der Figuren und Ornamente entstehen ließ. Am Tropfenbecher F1 beobachtete H. Schaefer die Wirkung von mindestens zwei Größen halbrunder Punzen (Ornamentbänder der Kleidung, Haare), schärferem Meißel (Fell des Tieres), Hohlpunzen (Borte am Knie und Obergewand des Jägers) und einmal (an einem Fehlschlag an der Bodenrosette) auch den Abdruck der Arbeitsfläche eines Schrotpunzens. Ferner ist auf dem Knopf des gleichen Bechers der Einstich eines Zirkels sichtbar, offenbar für die Vorzeichnung der Rosette.

Das Kordelband wurde ebenso indirekt getrieben wie der übrige Dekor. Daß die innere Aufteilung die Vorwölbung nicht wieder zunichte machte, läßt sich am ehesten erklären, wenn man annimmt, daß die Umrisse über erwärmtem Kitt, die Innenzeichnung über erkaltetem Kitt ausgeführt wurde. Das dürfte auch für die übrige Ziselierarbeit gelten.

Eine Vorzeichnung durch Punkte ist bisher nur an dem Westberliner Becher aus anderer Werkstatt (Kap. III 3a) und dem recht exzentrischen Becher A13 nachgewiesen. Vielleicht war eine derartige Übung der Anlaß für die Entstehung einer Schmuckform: der der konturbegleitenden Punkte (vgl. Kap. III 2.4). – Linare Vorzeichnungen auf der Rückseite konnte ich an L5 beobachten. Sie stimmt mit dem späteren Relief nicht immer überein (Löwenschwänze). – Eine ganz andere Art von Vorarbeit läßt sich an O7 beobachten: Die „Augen" im Kordelband bestehen aus sehr kräftigen Abdrücken eines schmalen, halbrunden Punzen; manchmal bilden zwei Abdrücke dieses Punzen einen Kreis. Diese Abdrücke kontrastieren zu dem sonst sehr flachen Dekor; sie waren Markierungen für die weitere Ziselierarbeit. Bestätigt wird das durch Kap. III 3a': An diesem auch sonst rohen Stück ist das Kordelband um die Bogenmarkierung herum gar nicht ausgeführt.

Die Anlage des Bildfeldes – offenbar ohne Vorzeichnung – läßt sich an H7 gut beobachten. Zuerst wurde offenbar der nach links schreitende Sphinx ausgeführt; darauf muß der Becher umgedreht und dergestalt in eine Haltevorrichtung eingesetzt worden

sein, daß der schon ausgearbeitete Sphinx nicht mehr sichtbar war. Das zweite, nach rechts schreitende Mischwesen fiel nun zu groß aus: Weder Rücken und hochgebogener Schwanz noch Gesicht und erhobene Tatze korrespondierten mit dem Vorigen. Die Wasserstrahlen des Aryballos passen zum zuletzt gearbeiteten Sphinx; spätestens bei der Ausführung des rechten Wasserstrahles, der sich mit der Tatze des ersten Sphinx überschneidet, muß der Schmied seinen Fehler bemerkt haben; er hat ihn dann mit dem Abschwellen der Randornamente auszugleichen gesucht. – Die Bodenlinie des Bildfeldes und die Bodenornamente mögen noch vor allem anderen angelegt worden sein; jedenfalls war die Bodenlinie durch die Form der Becherwand gegeben.

Bestätigt wird diese Arbeitsabfolge durch H4: Die beiden Genien stehen nicht gleichweit von dem Mittelmotiv – Vase und Pflanze – entfernt; die Pflanze ist außerdem unsymmetrisch, ebenso wie die von I1. Man ging also nicht, wie wir es erwarten würden, vom Mittelmotiv aus, sondern von einer „Seitenansicht" – oft anscheinend mit halbiertem Mittelmotiv. Ähnlich verhalten sich die Mischwesen auf H11. Entsprechendes für Reliefs der Zeit Assurnaṣirpals II. hat W. Nagel nachgewiesen[100].

Das Mittelmotiv auf H10 ist zwar in sich symmetrisch; die beiden Sphingen jedoch sind offenbar ohne Rücksicht aufeinander angelegt: Die eine schreitet, die andere springt, wobei wieder wie bei H7 das Randornament oben etwas ausweicht. Nach dem Stil der Gesichter und Körper sind beide Sphingen jedoch eindeutig von einer Hand.

Ein ähnliches Versehen muß dem Motivwechsel auf H8 zugrunde liegen: Weder die beiden Bäume noch die Bildtrenner – die leeren Räume dort, wo Mischwesen Rücken an Rücken stehen – liegen auf dem Gefäß einander genau gegenüber.

Es lag also keine Gesamtvorzeichnung vor; wiederum wurden die Bäume offensichtlich nicht zuerst gearbeitet. Der Vorgang ist nur so denkbar, daß man mit den zwei Menschenstieren begann, die Rücken an Rücken stehen: Sie nehmen gerade das halbe Gefäßrund ein und lassen viel Raum zwischen sich, ebenso zum Baum rechts davon. Dann, also wohl beim Ausspannen, bemerkte man die entstehende Raumnot: Darauf nimmt der knappere Abstand rechts vom eben genannten Baum, zwischen den neuen Mischwesen und beiderseits des zweiten Baumes Rücksicht. Dieser zweite Baum ist gewiß zuletzt entstanden: Seine Ranken nehmen auf die Beine von Adlermensch und Menschenstier Rücksicht.

Eine kleinere Verzeichnung lag bei dem rechten Arm des vorderen Tierbezwingers auf C1 vor, der zunächst fast senkrecht geführt wurde. Die Ornamente wurden wohl unabhängig von den figürlichen Reliefs, von anderen Händen ausgeführt, denn sie haben auffällig oft diesen entgegengesetzte Stilmerkmale (vgl. unten Kap. XII 1).

Zuletzt wurden die Inschriften eingepunzt: Auf L1 nehmen sie Rücksicht auf die von oben in das Bildfeld hängenden Füllmotive; der Becher war offensichtlich vorher nicht für eine Beschriftung bestimmt und entworfen worden. K2 und N1 wurden gewiß ausgewählt, weil sie viel Raum für die Inschrift boten.

---

[100] Bei den häufig gleichartig wiederholten Genien zu beiden Seiten eines heiligen Baumes wurde keine Vorzeichnung angelegt; die nach rechts bzw. links gewandten Genien wurden von verschiedenen (auch unterschiedlich guten) Handwerkern gearbeitet, der Baum zuletzt, wobei man oft nicht auskam: Nagel, JdI. 73 (1958) 2ss.; Ders., Die neuassyrischen Reliefstile unter Sancherib und Assurbanaplu (1967) 12.

VII. GEFÄSS- UND GERÄTEFORMEN

1. TROPFENBECHER

In der bisherigen Literatur wurden zu den Tropfenbechern zwei Beobachtungen gemacht: Man verglich sie mit ägyptischen Situlen, nannte sie konsequent ebenfalls ‹Situlen› oder gar ‹Situlae›, und man stellte fest, daß solche Gefäße als Becher in den Darstellungen auf denselben benutzt werden (vgl. Kap. I p. 14)[101].

Darstellungen auf den Bechern selbst

Die zweite Beobachtung läßt sich heute an vielen Stücken machen: Wenigstens auf A3 bis A7, A9, A14 und C2 kommen schlanke Becher vor, die mit dem unteren Ende auf der Handinnenfläche ruhend gehalten werden. Der Knopf ist natürlich nie zu sehen; der Umriß ist meist durch die haltenden Finger verdeckt, jedoch einige Male deutlich zu erkennen: A6, A7, A14 und C2 zeigen Becher mit geschwungenen Seitenwänden, wollen also gewiß Tropfenbecher unserer Art darstellen; auf A9 dagegen ist ein schlanker Becher mit geraden, nach unten hin zusammenstrebenden Wänden abgebildet. Sein Dekor besteht offenbar aus mehreren Querleisten; es bleibt kein Bildfeld in der Art unseres Bechertyps frei. Ein originaler Becher dieser Art ist mir nicht bekannt. – Auf A20 und A27 sind anscheinend Becher auf dem Rand des Dreifußes abgestellt, auf A20 vieleicht umgekehrt. Der Darstellung von A7 ist die des Bechers von Hasanlū (vgl. unten n. 441c) verwandt: Hier wird ein geschwungener Becher einem leeren Hocker oder Tisch mit Schuppen darüber dargeboten – also vielleicht einer nicht sichtbaren Gottheit.

Unverzierte Tropfenbecher

Die Form der Tropfenbecher aus der Zalū Āb/Kakavand-Werkstatt kommt auch bei unverzierten, aus einer Plansche geschlagenen Bechern vor. Die folgenden Stücke haben fast alle eine nach außen geschwungene Lippe mit dickem, kantigem Rand (Ausnahmen: a, f, g) und einen halbkugeligen Boden, dessen Spitze durch einen Buckel – meist in Anlehnung an die Keramik Knopf genannt – markiert ist. Bei den ersten fünf Bechern ist die Wandung stärker eingezogen, der Boden durch einen Knick abgesetzt.

a	Mari Grab: „Mitte 2. Jht.“	Louvre Paris AO 19495

Die Lippe ist scharf nach außen geknickt; der Boden ist recht flach und scharf abgesetzt; die Wandung ist gleichmäßig geschwungen. – 1936/37 in „Gräbern der Mitte des 2. Jahrtausend“ ausgegraben; ein mittelassyrisches Köpfchen stammt aus einem Grab dieser Serie (A. Parrot, Mari [1945] fig. 38; Syria 18 [1937] Pl. XV).

---

[101] Außer Dussaud auch noch Deonna RA. 42 (1948) 211, der drei Darstellungen aufzählt.

b	„Lur."	Staatl. Mus. f. Völkerkunde München 32-35-23	H 13,2 cm	H. Kuntze, Persische Kunst (Hrsg. v. A. Lommel, München 1963) 93 No. 160.

Wie a, jedoch ohne Knick an der Lippe. – 1932 aus Slg. Alfandari, Paris, erworben.

c Abb. 106	Hasanlū Periode IV	University Mus. Philadelphia	H 13,0 cm	E. Porada, The Art of Ancient Iran (1965) 234 n. 55. – Zeichnung und Beschreibung verdanke ich R. H. Dyson und dem Hasanlū Project of the University Mus. of Philadelphia and the Metropolitan Mus. of New York.

"Situla, copper or bronze (not analysed); HAS 60-904; from Operation XL stratum 4 area 3 field number 192 burial 30 on the Citadel Mound. The object was pressed somewhat flat. The 'burial' was simple crushed, fragments of a skeleton lying on the threshold of the pillared hall of Burned Building II. The situla was in the midst of these bones and may have been associated with the person, although it is also possible that it has simply fallen on the floor there from some other location." – Die Löcher unter dem Rand lassen einen Bügelhenkel oder eine Schnur als Griff vermuten; das Stück ist also ausnahmsweise wohl als Situla verwendet worden.

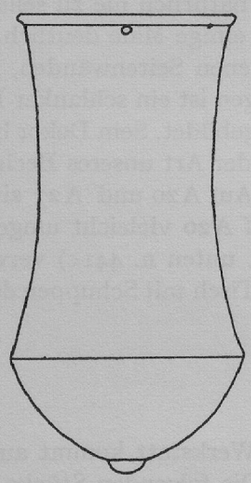


Abb. 106 (Kap. VII 1 c; 1:2)

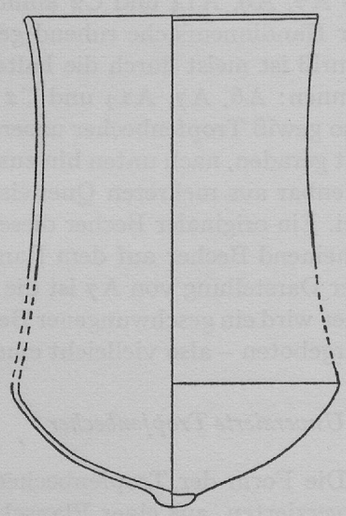


Abb. 107 (Kap. VII 1 d; 1:2)

d Abb. 107	Hasanlū Periode IV		H 14 cm	Zeichnung und Beschreibung verdanke ich R. H. Dyson und dem Hasanlū Project.

"A copper or bronze cup or situla (?) has the same shape but no holes were detected in making the field drawing from the fragments which were badly corroded. From Operation AA 31, stratum 4, field number 70. Registration number HAS 62-430; fragments discared in the field. In the fill on the sloor of the pillared hall of Burned Building II."

e	„Lur."	Mus. du Cinquantenaire Brüssel o. 1534	H 12,5 cm	Bulletin des Musées Royaux (1938) fig. 21.

Der Boden ist tief, ungefähr halbkugelig und von der leicht geschwungenen Wandung durch einen schwachen Knick abgesetzt.

f	„Lur."	Bes.	H 13,6 cm	Unpubliziert. – Photographie Mus. f. Vor-
Abb.		S. Motamed		und Frühgeschichte Berlin Neg. Nr. 5158.
108		Frankfurt a. M.		

Wie e, jedoch schlanker; der Rand ist scharf geknickt.

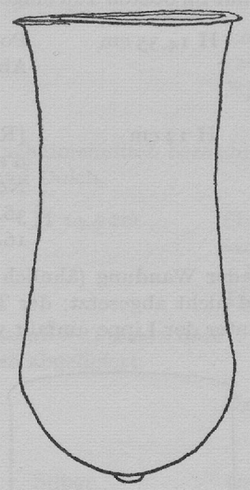


Abb. 108 (Kap. VII 1 f; ca. 1:2)

g	„Lur."	Slg.	H 12,1 cm	Unpubliziert.
Abb.		Prof. Crodel	Dm obere	
109		München	Öffn.	
			Max. 4,9 cm	

Ähnlich e; unten etwas tiefer. Der Rand ist scharf nach außen geknickt und dann nach oben umgebörtelt.

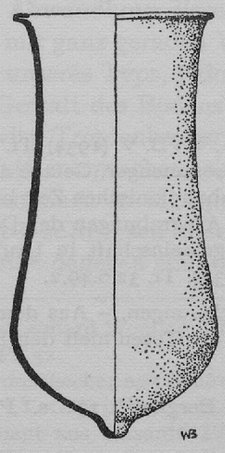


Abb. 109 (Kap. VII 1 g; 1:2)

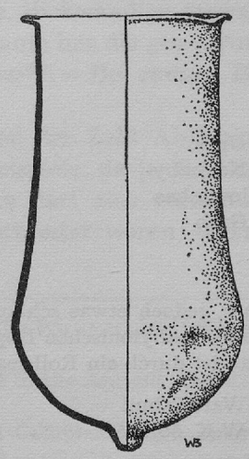


Abb. 110 (Kap. VII 1 h; 1:2)

h	„Lur."	Slg.	H 12,6 cm	Unpubliziert.
Abb.		Dr. Bach	Dm obere	
110		Aachen	Öffn.	
			5,8 cm	

Ebenso, auch der Rand. Der Boden ist nicht abgesetzt, sondern geht in die Wandung über.

i	Iran	Mus. du Cinquantenaire Brüssel o. 980	H 11 cm	Speleers, Bulletin des Musées Royaux (1932) 118 fig. 16 links.

Gedrungener Becher, dessen Wandung nur im oberen Teil eingezogen ist; der Boden ist mild abgesetzt.

k	„Lur."	Mainz	H 14,35 cm	Potratz, IPEK. 15/16 (1941/42) 56 Abb. 30.

Wohl ähnlich dem folgenden Becher.

l Abb. 111	„Lur."	Slg. Foroughi Teheran	H 12 cm	[R. Ghirshman/G. Wiet] Sept mille ans d'art en Iran (Paris. Petit Palais 1962) No. 485; Brinkman, JCS. 16 (1962) 99, 36.2.2.; Dossin, Iranica Antiqua 2 (1962) 164 No. 33 fig. XXXIV 33.

Sehr gedrungener Becher mit fast gerader Wandung (ähnlich N 1), nur unter dem Rand etwas eingezogen. Der Boden ist recht flach und nicht abgesetzt; der Tropfen ist ungewöhnlich breit. – Eine zweizeilige Inschrift (vgl. Kap. VIII) unter der Lippe umfaßt weniger als den halben Umfang.

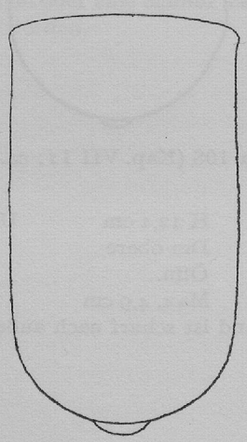


Abb. 111 (Kap. VII 11; 1:2)

m	Uruk Neubabylonisches Grab		H 16,6 cm	E. Heinrich, UVB. V (1934) Tf. 18 links p. 23; E. Strommenger, Gefäße aus Uruk von der neubabylonischen Zeit bis zu den Sasaniden. Ausgrabungen der Deutschen Forschungsgemeinschaft in Uruk-Warka VII (1967) 36s. Tf. 32,6.49,2.

Ähnlich c, jedoch etwas schlanker; die ganze Wandung ist leicht geschwungen. – Aus dem gut erhaltenen neubabylonischen Doppeltopfgrab W 13463. Die rechte Hand des Toten hielt den Becher. – Das Grab ist durch ein Rollsiegel datiert.

n	War Kabud W.K. 66/206		H 14 cm	L. Vanden Berghe[114] 132 s. Pl. 28.31a links.

Ähnlich m.

o	Uruk Neu- oder Spätbabylonische Gräber		Zahlreiche Exemplare	E. Strommenger op. cit. Tf. 32,5; 49,1.3 p. 36s.

Ähnlich l. – Aus Gräbern vom selben Typ wie das Grab, aus dem l stammt.

p	„Lur."	Ashmolean Mus. Oxford 1951.350	H 11,1 cm	P. R. S. Moorey, Cat. of the Ancient Persian Bronzes in the Ashmolean Mus. (1971) No. 514 – Autopsie verdanke ich P. R. S. Moorey.

Ähnlich l.

q	Uruk „Achaimenidische" Gräber	Wohl mehrere Exemplare		Lenzen, AfO. 21 (1966) 141 Abb. 25; Porada, Archeology 20 (1967) 65 m. Fig.; BJV. 7 (1967) 338 u. U.

Die Gräber wurden vom Ausgräber als achaimenidisch bezeichnet; E. Porada und ich bezweifelten das auf Grund von abgebildetem Köcher und Dolch.

r	Umgebung von Ur		H 14,5 cm	Sir Leonard Woolley, The Neo-Babylonian and Persian Periods. Ur Excavations – IX (1962) p. 104 Typ 13 p. 130 U. 18731 Pl. 32,13.

Ähnlich l. Dickwandig, vielleicht gegossen? – „Persian date", jedoch anscheinend ohne genauere Angabe mit einem Eisenschwert zusammen abgeliefert.

s	Ur			Ur Excavations – IX p. 104.

Fragment, ähnlich k.

t	Ur Gig-par-ku	Brit. Mus. London 118598	Silber H 14,5 cm	Ur Excavations – IX p. 113 U. 6644 Pl. 23 Mitte; L. Woolley, The Kassite Period and the Period of the Assyrian Kings. Ur Excavations – VIII p. 38. 104 wohl versehentlich für kassitisch erklärt; vgl. p. 37 n. 2; Pl. 35.

Silberne Situla schlanker Form mit breitem Knopf und Rest eines beweglichen Henkels. – Aus einem Hort im Gig-par-ku, zu dem eine wohl schon achaimenidische Schale gehört.

Eine Abwandlung dieses Typs sind vielleicht zwei kleinere, dickwandige (gegossene?) Becher mit ganz geraden Wänden aus Ur[102]. Eine andere Variante hat die geschwungenen Wände unseres Typs, jedoch breite, abgeplattete Tropfenbasen[103]. – Bei einigen Bechern ist die Gestalt des Bodens nicht zu erkennen[104].

Die vier Tropfenbecher aus Mari, Ur und Uruk, die denen der Zalū Āb/Kakavand-Werkstatt entsprechen, sind gewichtiger als die iranischen Beispiele, da ja Bronzegefäße im allgemeinen in Mesopotamien seltener erhalten sind. Man darf also vermuten, daß Tropfen-Becher seit dem Ende des 2. Jahrtausends weitverbreitet waren, – Tropfen-Situlen[105] dagegen sind offenbar sehr selten (c, t).

---

[102] Sir Leonard Woolley, The Neo-Babylonian and Persian Periods. Ur Excavations (1962) IX 104s. Typ 14 Pl. 32.

[103] Bronzebecher aus Nihāvand oder Tepe Giyān: E. Herzfeld, Iran in the Ancient East (1941) 117 fig. 230: „T. G."; p. 118: aus Nihāvand.

Fragment aus Hasanlū IV, Burned Building III: nur der runde Gefäßboden mit einer 1,5 cm breiten Knopfbasis ist erhalten (freundliche Mitteilung von R. Dyson).

[104] Vom Tepe Giyān: E. Herzfeld[103] Pl. XXV.

Aus Assur: Assur-Photographie A 2926.

Lyon, Musée des Beaux-Arts Inv. E 697e; 1933 erworben.

[105] Situlen sind eindeutig Wassergefäße mit Bügelhenkeln, die nur gelegentlich für anderes verwendet wurden: Leonard in Pauly/Wissowa RE. 2. R. III 415s. s. v. ‹situlus›. – Da offenbar verschieden geformte Gefäße so genannt wurden, ist der Bügelhenkel das entscheidende Merkmal. – Die Definition von A. Götze in Ebert RV. XII 182 („aus Bronzeblech zusammengenietet") ist zu eng.

Eine Entwicklung von breiteren, scharfkantigen Bechern zu schlanken, weichkonturigen könnte zwischen Mari (a) über Hasanlū (wohl Anfang 1. Jahrtausend: c, d) zu Uruk (m, o) und Ur (r, s, t) hin gesehen werden. Jedoch könnte der gleiche Unterschied auch lokal interpretiert werden: Die schärfer abgesetzten Formen können nördlich, die weicheren südlich sein.

Ägyptische Situlen

M. Lichtheim hat die ägyptischen Situlen gesammelt und eingeteilt[106]. Unter ihnen ist eine Form, der Spätzeittyp III[107], den iranischen Tropfenbechern ähnlich: Die schlanken Gefäße verengen sich nach oben zu; der Boden ist zugespitzt und läuft oft – jedoch durchaus nicht immer – in einen dicken Bronzetropfen aus; wenn diese Situlen dekoriert sind, wird der Boden immer von Kelchblättern umschlossen, über denen die Bildzone liegt. Sie dienen als Libations- und Sprenggefäße im Kult, speziell Verstorbenen, die den Göttern opfern sollen.

Eben dieser Typ der ägyptischen Situlen ist auch nach Syrien im 1. Jahrtausend exportiert worden; sie haben

Byblos[108] (unverzierte Tropfensitula),

Kargamiş[109] (drei Tropfensitulen mit mitgegossenen, rohen Reliefs) und

Zincirli[110] (hier Abb. 112 Situla ohne Tropfen mit feinerem Relief; unverzierte Situla) erreicht. In Ugarit wurde dieser Typ zur gleichen Zeit nachgeahmt[111]. – Zwei der Stücke aus Kargamiş sind durch späthethitische Keramik datiert, das aus Ugarit durch Fibeln.

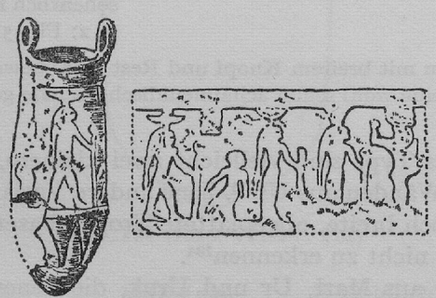


Abb. 112 (n. 110)

Es scheint also plausibel, die Tropfenbecher von ägyptischen Situlen der Spätzeit abzuleiten. Jedoch sollte man die Unterschiede nicht übersehen. Wenig sagen formale Änderungen aus; die größeren Tropfen, die meist geraden, schrägen Wände und der mitgegossene oder eingeritzte Dekor der Situlen sind wohl Folgen der Gußtechnik. Gewichtiger sind die Schwierigkeiten,

Becher von Henkelgefäßen (also echten Situlen[105]),

Trinkgefäße von Opfergefäßen

---

[106] JNES. 6 (1947) 169ss.

[107] JNES. 6 (1947) 175; dazu noch: Sotheby & Co., Catalogue of the Ernest Brummer Collection (16./17. Nov. 1964) 25 No. 55 Pl. 55.

[108] Beirut, Museum der Amerikanischen Schule No. 2845 (eine Zeichnung verdanke ich J. Werner).

[109] C. L. Woolley/T. E. Lawrence/P. O. Guy, Carchemish II (1921) 120.130 Pl. 21a.

[110] F. v. Luschan/W. Andrae, Die Kleinfunde von Sendschirli V (1943) 117 Abb. 162.

[111] Syria 16 (1935) 150 fig. 7G (zusammen mit Fibeln der 1. Hälfte des 1. Jht.).

abzuleiten. Dazu kommt, daß Situlen der verschiedensten Formen im Alten Orient[112] vorkommen und auch hier im Kult verwendet wurden; von ihnen führt kaum eine Brücke zu henkellosen Trinkbechern. – Endlich galten auch den assyrischen Bildhauern des 9. Jahrhunderts solche Situlen als typisch syrisch: auf dem in Baghdad (z. Zt. in London) befindlichen Bronzetor Assurnaṣirpals II. aus Balawat werden sie wohl aus Kargamiṣ herausgebracht, auf Salmanassars III. Thronsockel (unten n. 326) und „Schwarzem" Obelisken von Leuten aus der 'Amq-Ebene. Das paßt zur Verbreitung der ägyptischen Situlen und erlaubt den Schluß, daß in Mesopotamien derartige echte Tropfen-Situlen als fremd galten.

Herkunft der Tropfenbecher-Form

Sehr viel näher liegt der Vergleich mit mesopotamischer Keramik. Im 1. Jahrtausend kommen dickwandige Tropfenbecher vor, die unseren Bronzen gut entsprechen[113]. Ihre Form läßt sich gewiß aus der Keramik des 2. Jahrtausends ableiten[114]. Allerdings liefert dieser Vergleich nur den Beweis, daß die Tropfenbecherform mesopotamisch ist, nichts jedoch zur Entstehung des Tropfens; denn ebensowenig, wie diese Form metallgerecht ist, ist es denkbar, daß Keramiker ohne Anregung von außen auf die Idee kämen, fertig hochgezogene, noch feuchte Gefäße umzudrehen, auf ihren Rand zu stellen und aus ihrem Boden den Tropfen zu ziehen. – Die Tendenz dieser Keramik zu Zitzen, Knäufen und Knöpfen bleibt also noch zu erklären; eine Möglichkeit wäre die Ableitung aus der Glastechnik (vgl. unten Kap. VII 2).

Die Ähnlichkeit mit den ägyptischen Situlen läßt sich danach allenfalls noch so erklären, daß aus Bechern Situlen wurden, aus Geschirr Kultgerät – was ohnehin wahrscheinlicher ist als der bisher angenommene Vorgang. Dazu paßt vorzüglich, daß die einzige voll ausgebildete Tropfensitula Mesopotamiens (oben Kap. VII 1m) wohl achaimenidisch ist, und daß es zu ihr ein tropfenloses achaimenidisches Parallelstück gibt[115].

Benennung

Die Bezeichnung „Situla" ist für alle Becher unserer Werkstatt falsch[105]; einzig der Napf F 3 hat wohl einen Bügelhenkel gehabt. „Zitzenbecher" und „Becher mit Warzenboden"[116] sind korrekt, aber nicht schön. „Knöpfe" müßten sich nach außen verbreitern; deshalb ist ‹Knopfbecher› ungenau. Außerdem ist auch der Knopf oder Knauf der Keramik des 2. Jahrtausends gelegentlich in Metall umgesetzt worden, wie eine Flasche aus War Kabud zeigt[114]. – Meiner Bezeichnung ‹Tropfen› liegt die Annahme zugrunde, die Form sei aus der Glastechnik herzuleiten (vgl. unten Kap. VII 2).

---

[112] Auch in „Luristan": z. B. J. Eisenberg, A Catalog of Luristan Bronzes and Early Islamic Pottery (1960) No. 94.96.

[113] Z. B. Tell el-Laḥm: Sumer 5 (1949) 2 Pl. IV p. 158f. – Ur: Sir Leonard Woolley, The Kassite Period and the Period of the Assyrian Kings. Ur Excavations VIII (1965) Pl. 42 Typ 53 p. 100s. (kassitisch oder neubabylonisch). – War Kabud: L. Vanden Berghe, Phoenix 12 (1966) 350; Ders.[114] 132 Pl. 31a.

[114] B. Hrouda, Die bemalte Keramik des zweiten Jahrtausends in Nordmesopotamien und Nordsyrien (1957) Tf. 1,4; 3,2; 7,4.5.7. – Die sich unten verbreiternden Knöpfe oder Knäufe in Metall im 1. Jt.: L. Vanden Berghe, Het archeologisch onderzoek naar de bronscultuur van Luristan I. Kalwali en War Kabud (1968) pl. 34b.c.

[115] F. Thureau-Dangin/M. Dunand, Til Barsip Pl. XIX 3 p. 75s.

[116] W. Andrae, Das wiedererstandene Assur (1938) 129; J. A. Potratz, Die Kunst des Alten Orient (1961) 379.

2. TROPFENFLÄSCHCHEN

Unverzierte Flaschen der Form von I2, O3, O4 und O9 – allerdings sehr viel größer – sind aus „Luristan" erhalten, eine etwas abweichende aus Marlik Tepe:

a Abb. 113	„Lur."	Slg. David-Weill	H 25 cm	A. U. Pope (Edit.) A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present IV (1938) Pl. 65.

Glatte, schlanke Flasche mit kräftig abgesetztem hohem Hals, der oben weit auslädt. Breiter, flacher Tropfen.

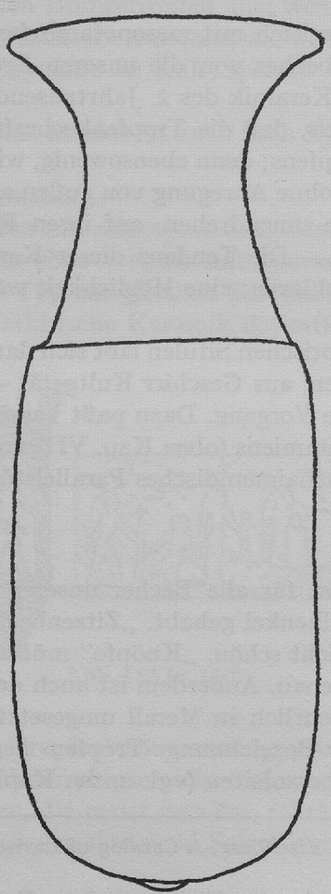


Abb. 113 (Kap. VII 2a; ca. 1:2)

b Abb. 114	„Lur."	Slg. Stora	H ca. 20 cm	Persian Art. An Illustrated Souvenir of the Exhibition of Persian Art at Burlington House (London 1931) Pl. 14 No. 21 Z; ILN. 17. I. (1931) p. 89.

Die Größe des Gefäßes läßt sich aus den „Henkeln" schließen. Diese sind – wohl vom Kunsthändler – aus einer der bekannten „luristanischen Standarten" gewonnen und dem Gefäß offenbar angelötet. – Ähnlich dem Vorigen. Ein Tropfen ist nicht zu erkennen.

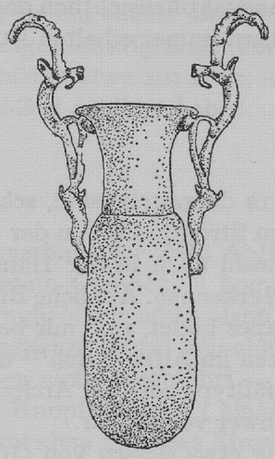


Abb. 114 (Kap. VII 2 b; ca. 1:4)

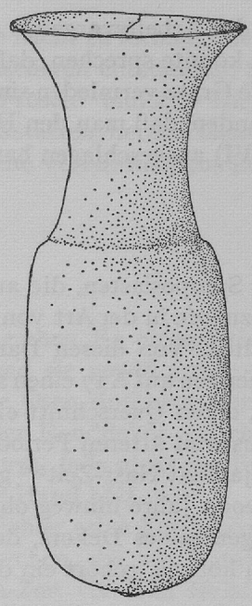


Abb. 115 (Kap. VII 2 c; ca. 1:2)

c Abb. 115	„Lur."	Mus. d'art et d'histoire Genf 14198	H ca. 16,6 cm	Eine Photographie verdanke ich Chr. Dunant.

Sehr ähnlich a.

d	Marlik Tepe XXII E	Arch. Mus. Teheran	H 16 cm	E. O. Negahban (vgl. unten n. 437a) Fig. 30 p. 42 (aus demselben Grab: Fig. 21. 45.60.63.118).

Im oberen Teil fast gerade Wandung; daher ist die Schulter kräftiger abgesetzt, der Hals stärker eingezogen als bei den luristanischen Flaschen.

Gläserne kleine Tropfenfläschchen[117] und auch größere Flaschen[118] – allerdings ohne Tropfen – sind erhalten[119] und könnten Vorbilder gewesen sein; Gefäße mit langem, engem Hals sind aus Bronze so schwierig zu schlagen, daß sie wohl kaum ohne ein zwingendes Vorbild aus anderem Material entstanden wären. Glastechnik könnte auch den Anlaß zum Tropfen gegeben haben: Das zähflüssige Glas haftet an einem Sandkern, der in das Glas getaucht wird; wird der Kern hochgezogen, sammelt sich Glas unten am Gefäßende an und wird zum Tropfen[120].

Beim Schlagen derartiger Flaschen aus Bronze ist es natürlich schwierig, ein Widerlager in das Gefäß zu führen, wenn es schon ziemlich eng und hoch ist. Vielleicht hat man gegen

---

[117] Woolley[102] Pl. 29 p. 131: neubabylonisch oder älter.

[118] Glasgefäß des Sargon aus Nimrud: A. H. Layard, Nineveh and Babylon (1853) Fig. p. 197; Ders., The Monuments of Nineveh (1853) Pl. 97,9.

[119] H. Kühne in RLAss. s. v. ‹Glas›; das einzige bekannte Fläschchen mit ausgeprägter Zitze (Ars Vitraria [Berlin 1965] Abb. 5) identifiziert er mit einem Fund aus dem mittelassyrischen Kapselgrab 600 in Assur.

[120] Zu dieser Technik und der Tropfenbildung an ägyptischen Gläsern demnächst B. Nolte, Studien zum altägyptischen Glas und zu den Glasgefäßen des Neuen Reiches. Münchner Ägyptologische Studien.

Ende des Arbeitsvorgangs eine Bitumenfüllung benutzt – wie dann auch zum Ziselieren. Dafür könnte sprechen, daß die Formen aller Bronzefläschchen weiche Übergänge zeigen, scharfe Grate vermieden sind. – Der hohe, weit ausladende Rand ist offensichtlich dadurch entstanden, daß man den Halterand (der bei den Tropfenbechern immer erhalten ist; vgl. Kap. VI) ausgeschlagen hat.

3. TRAPEZNÄPFE

Die Symposiasten, die auf den Tropfenbechern A 1 und A 12 dargestellt sind, scheinen Trapeznäpfe in der Art von K 1 und O 5–O 7 mit waagerechtem Streifendekor in der Hand zu halten. Von diesen Darstellungen ausgehend darf man wohl auch in der Hand des Thronenden auf A 17 einen solchen waagerecht verzierten Napf erkennen. Ähnliche Bronzenäpfe, deren Querschnitt ein nach oben weit ausladendes Trapez bildet, sind mir beinahe nur aus weit älteren Perioden bekannt: Sie wurden in Ägypten im Alten Reich[121] und in der Djamdat Nasr-Zeit[122] gegossen. Eine Tradition dieses Gefäßtyps oder ein Archaismus über 2000 Jahre hinweg ohne Zwischenglieder sind jedoch schwer vorstellbar.

Wegen seines Dekors, der eine geometrische Vereinfachung etwa dessen von O 6 darstellen könnte, gehört ein dickwandiger Trapeznapf vielleicht ins 1. Jahrtausend:

a	„Iran"	Mus. du	Unpubliziert. – Photographien verdanke
Abb.		Cinquantenaire	ich L. Vanden Berghe.
116		Brüssel o.1799	

Dickwandiger Trapeznapf, wohl gegossen und nur wenig ausgeschmiedet. – Dekor aus gefüllten, gegeneinander versetzten Dreiecken, schmalen Friesen aus doppelten Bögen und Schrägschraffur. Das erste Muster könnte Zungen, das zweite Kordeln abbilden. – *Erhaltung:* Ausbrüche am Rand, tiefer Riß.

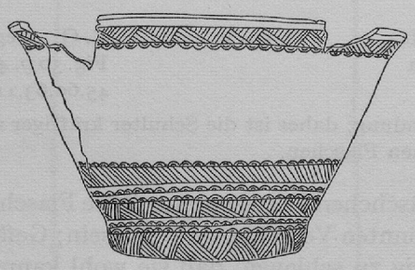


Abb. 116 (Kap. VII 3a)

Ungefähr in diese Zeit ist durch seine Inschrift auch eine weit größere Trapezschale datiert[123]. Ohne Maßstab ist eine weitere Schale publiziert, die durch in der Patina abgebildete Textilien interessant ist[124]: Das Gefäß ist also eingewickelt unter die Erde gekommen, wohl als Teil einer Bestattung.

---

[121] F. W. von Bissing, Metallgefäße. Catalogue général des antiquitiés égyptiennes du Musée du Caire No. 3426–3587 (1901) 8ss. No. 3444.3447ss.3470; getrieben: No. 3452.3472.3474. – Auf Reliefs: H. Junker, Giza XII (1955) 269. – Zum Gebrauch: W. Barta, Die altägyptische Opferliste. Münchner Ägyptologische Studien 3 (1963) p. 34.

[122] Zusammen mit ihren Reliefverzierungen: Sotheby ...[107] 63 No. 157 Pl. 157; W. Nagel, BJV. 6 p. 19.40s.44 .

[123] Slg. Foroughi. Demnächst J. Bottéro/P. Calmeyer.

[124] J. A. H. Potratz, Luristanbronzen. Die ehemalige Sammlung Professor Sarre, Berlin (1968) 65s. Tf. XLII Abb. 260: Als „Schale" bezeichnet, also wohl größer als unsere Näpfe.

Die geraden Wände der Näpfe sind mit geeigneter Unterlage leicht zu formen; die leichte Kurvatur von K 1 und O 5 ist wohl erst nachträglich beim Ziselieren entstanden. Schwieriger ist ein ebener Boden herzustellen, ohne daß sich ein „Frosch" bildet. – Die geradwandige, scharfgratige Form ist gewiß nicht aus Treibwerkstätten heraus entstanden. Vorbilder, etwa aus Holz, wären denkbar; sie könnten auch eine Verbindung zur Djamdat Nasr-Zeit gebildet haben.

4. RUNDEIMER

Innerhalb der Zalū Āb/Kakavand-Werkstatt ist das Eimerchen F 3 einzigartig. Aufgenietete Ösenhenkel kommen sonst niemals vor[125]; hier sind sie gewiß antik und ursprünglich zugehörig, denn sie zeigen Benutzungsspuren: Die Ösen sind oben von einem beweglichen Bügel beinahe durchgescheuert; außerdem ist der Randdekor zwischen den Nieten nicht ausgeführt. – Ebenso einzigartig ist die Gefäßform, falls nicht die Frau auf dem Knopfbecher A 1 einen solchen kleinen Rundnapf in der Hand hält.

Trotzdem muß das Eimerchen F 3 nicht unbedingt einem Fehler seine Form verdanken (wie im Katalog p. 48 angedeutet). Unten abgerundete Eimerchen, die wie Metallgefäße aussehen, halten eine Statue und eine Statuette der Kapara-Zeit von Tell Halaf[126] und eine Frau auf einer späthethitischen Reliefpyxis in der Sammlung Kofler-Truniger[127].

5. SCHALEN

Kalottenförmige, der Halbkugel angenäherte Schalen sind das einfachste Produkt der Schlagtechnik. Ihre Form wirkt dennoch sehr ausgewogen; es ist daher nicht erstaunlich, daß sie in allen Perioden vorkommen, seit der Meskalamdug-Stufe Königsinschriften tragen und um 1000 v. Chr. mit qualitätvollen Treibreliefs verziert werden[128]. Erst im Verlauf des 1. Jahrtausends werden sie von Phialen und anderen komplizierten Metallschalen verdrängt. Diese Tendenz kommt vielleicht schon in unserer Werkstatt dadurch zum Ausdruck, daß unter 94 Gefäßen nur eine einfache Schale erhalten ist (C 3).

Eine derartige Schale wird dem Fürsten auf B 1 gereicht; sie ist wohl als waagerecht verziert zu denken. Vom 9. Jahrhundert an sind uns dagegen Schalen überliefert, deren Wandung „geriefelt" ist, d. h. eine plastische Rosette bildet[129]. – Vielleicht ist eine solche Schale in der Hand des Dieners auf A 13 gemeint; allerdings ist gerade die Zeichnung dieses Bechers wenig verläßlich.

Zur Rand-Schale (P 2) kenne ich nur unverzierte, nicht näher datierbare Parallelstücke aus dem Kunsthandel.

---

[125] Auch sonst in „Luristan" kaum; in der gleichen Form ist mir nur ein Beispiel bekannt: Calmeyer, BJV. 6 (1966) Abb. 3 Tf. 6 p. 96.101s.

[126] A. Moortgat/D. Opitz, Die Bildwerke. Tell Halaf III (1955) Tf. 133a.b; B. Hrouda, Die Kleinfunde aus historischer Zeit. Tell Halaf IV (1962) Tf. 4,35; A. Parrot, Assur (1961) fig. 102.

[127] Ehem. Slg. Sarre: Sammlung F. und M. Sarre. Katalog der Ausstellung im Städelschen Kunstinstitut (1932) No. 37 Tf. IV. – Kunsthaus Zürich. Sammlung E. und M. Kofler-Truniger (Luzern 1964) No. 262 Tf. 23.

[128] Schale aus dem 13. Jh., wohl aus einer Höhle bei Kirmānshāh: E. Porada, Alt-Iran (1962) Tf. p. 75. – Schale im assyrischen Stil des 9. Jhs.: P. Calmeyer[51] No. 106.

[129] Schale des Assurtaklak: W. Andrae, Das wiedererstandene Assur (1938) 129 Tf. 63c; Haller[2] 110 Tf. 22c–e.

6. TONDI

Kreisrunde Bronzereliefs spielen im Zagros in der ersten Hälfte des 1. Jahrtausends eine große Rolle. Besonders häufig sind sie als Bekrönungen von Scheibenkopfnadeln[130], seltener als Anhänger[131]. Kleine, stark gewölbte Buckel mit flachem, vielfach gelochtem Rand gelten gewiß zu Recht als Schildverzierungen[132].

Verwandte Stücke (Gewandscheiben?)

Die Tondi in Leiden (C 1) und in New York (L 5) gehören zu einer kleinen vierten Gruppe von runden Reliefscheiben, die ebenfalls gelegentlich als Schildbuckel bezeichnet wurden[133]. Sie werden charakterisiert durch ihre Größe, geringe Wölbung, flache Ränder mit wenigen paarweise auftretenden Löchern und einem Buckel oder kleinem Kegel in der Mitte. Mir sind noch drei weitere Stücke bekannt:

c Abb. 117	„Lur."	Arch. Mus. Teheran	Bronze Dm 27,5 cm	[R. Ghirshman/G. Wiet] Sept mille ans d'art en Iran (Paris. Petit Palais 1962) No. 224; Porada, Archaeology 17 (1964) 203 links unten; BJV. 6 (1966) Tf. 1; archéologie vivante 1 (1968) (vgl. n. 436) 114 No. 135.

Eine kleine Auswölbung in der Mitte ist ausgebrochen. Sie ist umgeben von einem leeren Feld, einer Doppelreihe kleiner Buckel, dem Bildfeld und endlich einer Doppelbuckelreihe auf dem Rand, in dem zwei Löcherpaare merkwürdigerweise nahe beieinandersitzen. – Im *Bildfeld* laufen 6 Stiere hintereinander nach links. Im Stil sind sie ganz eng verwandt mit den geritzten Stieren einer Knopfscheibe aus Zīviyah (A. Godard, Le trésor de Ziwiyè [1950] 120 fig. 105). Sie gehören wohl derselben Werkstatt an; assyrische Stiere des 8. Jahrhunderts sind vergleichbar (vgl. oben p. 92b). Der Schatz von Zīviyah ist in die zweite Hälfte des 8. Jahrhunderts zu datieren (oben p. 96s.)[134].

d	„Iran"	Slg. Barbier Genf	Bronze Dm 30 cm	Trésors de l'Ancien Iran (Mus. Rath, Genf 1966) No. 337. – Autopsie verdanke ich Mme. Barbier.

Ein kleiner Buckel in der Mitte ist umgeben von einem Bildfries, der von zwei Kordelbändern gefaßt ist. Vom Rand ist nur etwa ein Drittel erhalten; an zwei Stellen scheinen Haltelöcher ausgerissen zu sein, die einander nicht gegenüber lagen. – Auf dem Fries kämpfen Helden gegen Löwen; ein Held hält einen Bock. Bäume trennen die Einzelszenen. – Der Stil entspricht dem vieler Gürtelbleche und Scheibenkopfnadeln (vgl. Kap. III p. 95 s.).

e	„Lur."	Slg. Dr. Bach Aachen	Demnächst Calmeyer, Aachener Kunstblätter.

Ein glatter, recht flacher Kegel in der Mitte ist umgeben von einem von Kordelbändern gefaßten, ganz leicht gewölbten Bildfeld, in dem den Kopf rückwärts wendende Capriden aufgereiht sind. Die Tiere sind stärker stilisiert als die unserer Werkstatt, mit unruhigen Umrißlinien, bandartigen Gliedern

---

[130] Zum Beispiel A. Godard, L'art de l'Iran (1962) fig. 39ss.43.45s.48s.52.54ss.58s.65ss.77ss.86.89.92s. pl. 21ss.

[131] Godard[130] pl. 20.

[132] Zum Beispiel R. Ghirshman, Perse (1963) fig. 87; wohl auch: fig. 90. – Sept mille ans[27] No. 228.229.

[133] Zu C 1: B. Goldman, Iranica Antiqua 4 (1964) 150 No. 7: „disc or umbon".

[134] Anders E. Porada, The Art of Ancient Iran (1965) 124ss.; R. Ghirshman[132] 98ss.

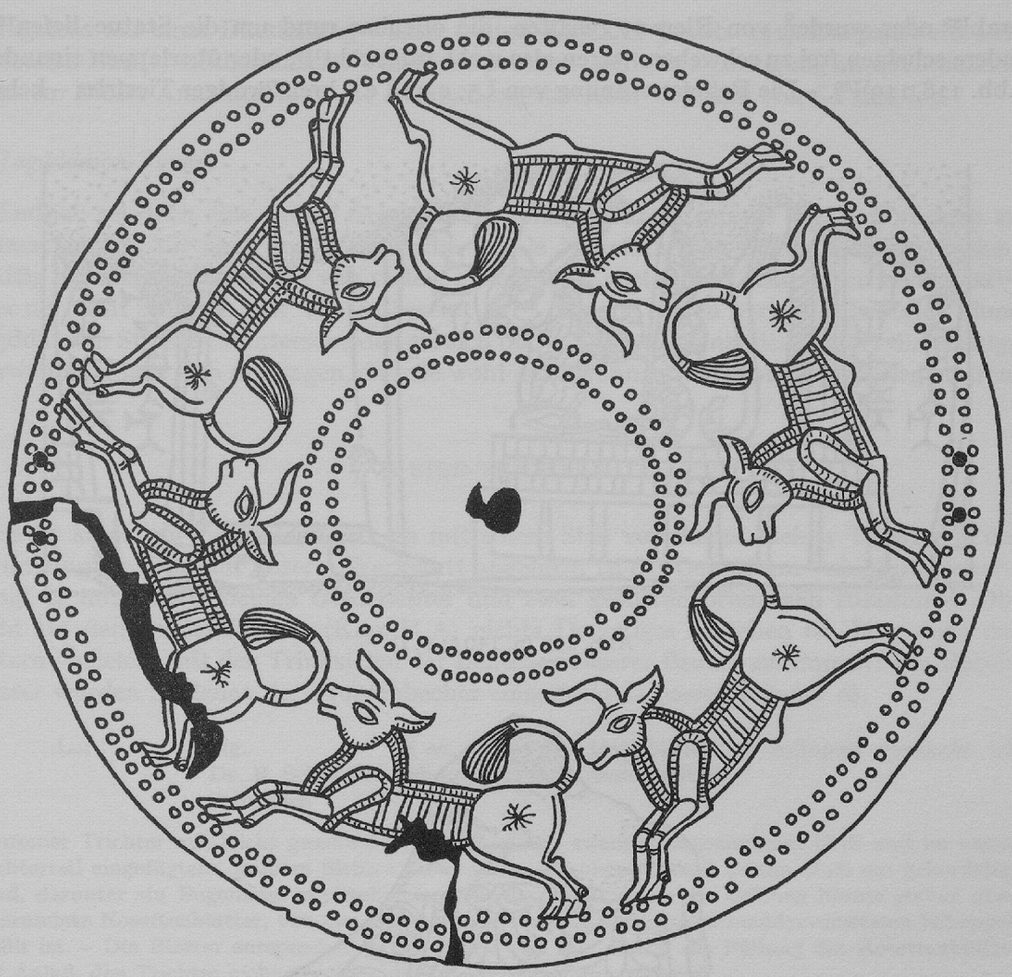


Abb. 117 (Kap. VII 6 c; ca. 1:2)

und ohne eigentliches Stand- oder Bewegungsmotiv, jedoch ist die Arbeit sicher und zwei einander abwechselnde Typen werden sorgsam unterschieden.

Die Tondi dieser kleinen Gruppe sind offenbar kaum als Schildbuckel verwendet worden: Ihre geringe Wölbung und die emblemlose, unbetonte Mitte sprechen dagegen; an den wenigen, einander nicht gegenüberliegenden Löcherpaaren können sie nur aufgehängt, nicht aber solide befestigt worden sein. Auch von Nietspuren ist nichts zu sehen.

Eine andere Verwendung[135] wäre jedoch gut denkbar: Es könnte sich um runde Schmuckscheiben handeln, wie sie für Darstellungen neubabylonischer Götterbilder typisch sind. Sie hingen an Bändern um den Hals[136] (vgl. unten Kap. IX 5 Abb. 141) oder vom Gürtel

[135] Auf die mich U. Seidl aufmerksam machte.

[136] a) Kunukku des Mardukzakiršumi I. aus Babylon, unten Abb. 141: F. Wetzel/E. Schmidt/A. Mallwitz, Das Babylon der Spätzeit = WVDOG. LXII (1957) Tf. 43e–h 44b; p. 35.37; Brinkman 349 No. 25.2.1.

b) Kudurru des Nabušumaiškun: MDOG. 4 (1900) 14ss. (Abb.); Vorderasiatische Schriftdenkmäler I Beiheft Tf. 1; U. Seidl[235] No. 103.

herab[137] oder wurden von Riemen gehalten, die offenbar rund um die Statue liefen[138]. Andere scheinen frei zu schweben, waren also wohl aufgenäht[139], oder überlappen einander (Abb. 118, 119)[140]. – Die Reliefanordnung von L5, c und e – kreisförmiger Tierfries – kehrt

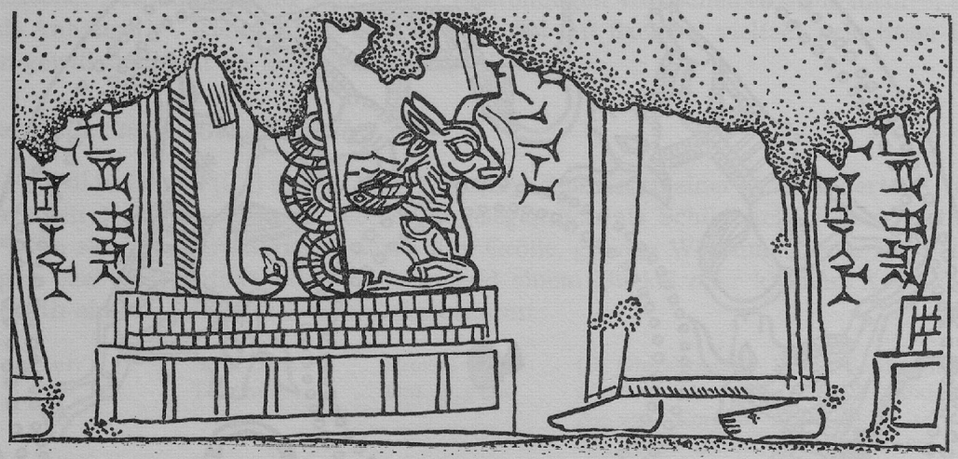


Abb. 118 (n. 140 f; 1:1)

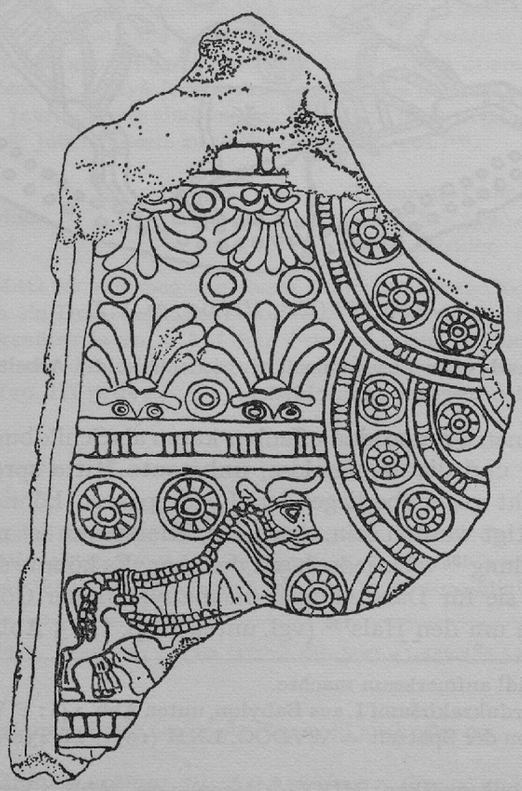


Abb. 119 (n. 140 g; nach B. Meissner)

wenigstens auf einer Darstellung wieder (unten Kap. XI 5 Abb. 141). Die paarweise auftretenden Niet(?)-Löcher unserer Tondi entsprechen wohl der Befestigung an umlaufenden Riemen. Dieser Annahme folgt die Ausrichtung der Abb. 117 und von C 1 und L 5.

Jagddämon-Tondi

Endlich sei noch eine fünfte Gruppe von Tondi erwähnt, um sie von den vorigen zu unterscheiden. Mir sind drei ganz flache, runde Reliefscheiben bekannt, deren flacher, kräftig zurückgesetzter Rand von vielen, gleichmäßig verteilten Löchern durchbohrt ist[141] oder noch mit Splinten bzw. Nieten besetzt ist[142]. Sie alle tragen nur ein Reliefbild: einen Jagddämon. Stilistisch unterscheiden sie sich beträchtlich voneinander. – Über die einstige Verwendung läßt sich nur sagen, daß sie wohl einer dünnen Metallplatte aufgelegt waren.

7. SIEB-TRICHTER

Es ist kaum zu entscheiden, ob ein mit einem Sieb versehener kleiner Trichter in der Sammlung Dr. Schmidt unserer Werkstatt angehört. In der Gefäßform – nicht im Dekor – hängt er mit einem kleinen Goldtrichter und zwei größeren bronzenen zusammen. Obwohl auf den Bankettszenen (Kap. II A) nichts Derartiges zu sehen ist, hing doch das Filtern vielleicht mit den Trinksitten der Benutzer unserer Becher zusammen: Die Durchmesser würden zu denen der Tropfenbecher einigermaßen passen (bis auf d).

a	„Lur."	Slg. Dr. R. Schmidt Solothurn	H ca. 4,2 cm (ohne Griff)	Unpubliziert. – Autopsie verdanke ich dem Besitzer.

Bronzener Trichter mit leicht geschwungener Wandung, zweimal angenietetem Griff und im engen Trichterteil eingefügtem, grobem Sieb. – *Dekor:* Um den oberen Rand herum läuft ein gekordeltes Band, darunter ein Bogenfries mit stehenden Blättern. Um die untere Öffnung herum stehen oben abgerundete Rosettenblätter, von denen jedes zweite mit kleinen, gegeneinanderversetzten Schuppen gefüllt ist. – Die Blätter entsprechen genau denen von H 2. Einzig die Füllung der Rosettenblätter gibt Anlaß, den Trichter nicht gänzlich unserer Werkstatt zuzurechnen.

b	„Zīviyah"	Archäologisches Mus. Teheran No. 11395	H 4 cm Dm 4,5 cm	7000 Years of Iranien Art (Smithsonian Institution. Washington 1964) 86 No. 437 Pl. p. 146.

---

137 c) Kunukku des Assarhaddon aus Babylon: F. Wetzel[136] Tf. 43a–d 44a; p. 36s.

138 d) Relief des Šamašrešauṣur: F. Weissbach, Babylonische Miscellen = WVDOG. IV (1903) Titelbild.

139 e) Kunukku-Fragmente aus Persepolis: E. F. Schmidt, Persepolis II = OIP. LXIX Pl. 26,2.3b.

140 f) Kunukku: L. Delaporte, Musée du Louvre. Catalogue des cylindres II Pl. 93,16 (A. 830) (hier Abb. 118).

g) Statuenfragment (hier Abb. 119): B. Meissner, Grundzüge der babylonisch-assyrischen Plastik (1915) = AO. XV (1915) 81 Abb. 141.

141 a) Bronzescheibe „aus Luristan" Slg. „Selikowitz", New York: R. Ghirshman[132] No. 279A.

b) Bronzescheibe „aus Luristan", Bes. S. Motamed, Frankfurt: Archaeology 14 Fasc. 4 (1961) Innenseite des Umschlags [Anzeige].

c) Gegenstück zu b) im Archäologischen Museum, Teheran. Unpubliziert.

142 d) Bronzescheibe aus Gurg Tepe bei Urūmiyah, Archäologisches Museum Teheran: Y. Godard, Aṯar-é Iran (1938) 303ss. fig. 207.

Goldener, verhältnismäßig dickwandiger Trichter. Um die Mitte der Wandung herum läuft ein Doppelwulst, darüber ein stehender, darunter ein hängender Zungenfries, alles getrieben. Die Zungen laufen spitz aus.

c	„Lur."	Archäologisches Mus. Teheran No. 7001	H o. Henkel ca. 9 cm Max. Dm ca. 7 cm	Unpubliziert.

Bronzener Trichter mit Sieb und im selben Stück gearbeitetem, nach oben weit ausschwingendem Griff, der in einer Verdickung (Schlangenkopf?) endet. Kräftig profilierte Wandung.

d Abb. 120	Iran	Bes. S. Motamed Frankfurt A 3659	H 13,9 cm	Unpubliziert. – Autopsie verdanke ich dem Besitzer.

Großer bronzener Trichter schlankerer Form als die Vorigen mit eingelegtem Sieb und angenietetem Griff. Die Wandung verläuft gerade, nach unten sich zuspitzend; die untere Öffnung beträgt weniger als 0,5 cm Dm. Zwei große Wülste umziehen das Gefäß in der Mitte und in drei Viertel der Gesamthöhe. Der Henkel verzweigt sich oben und ist zweifach genietet. – Unverziert.

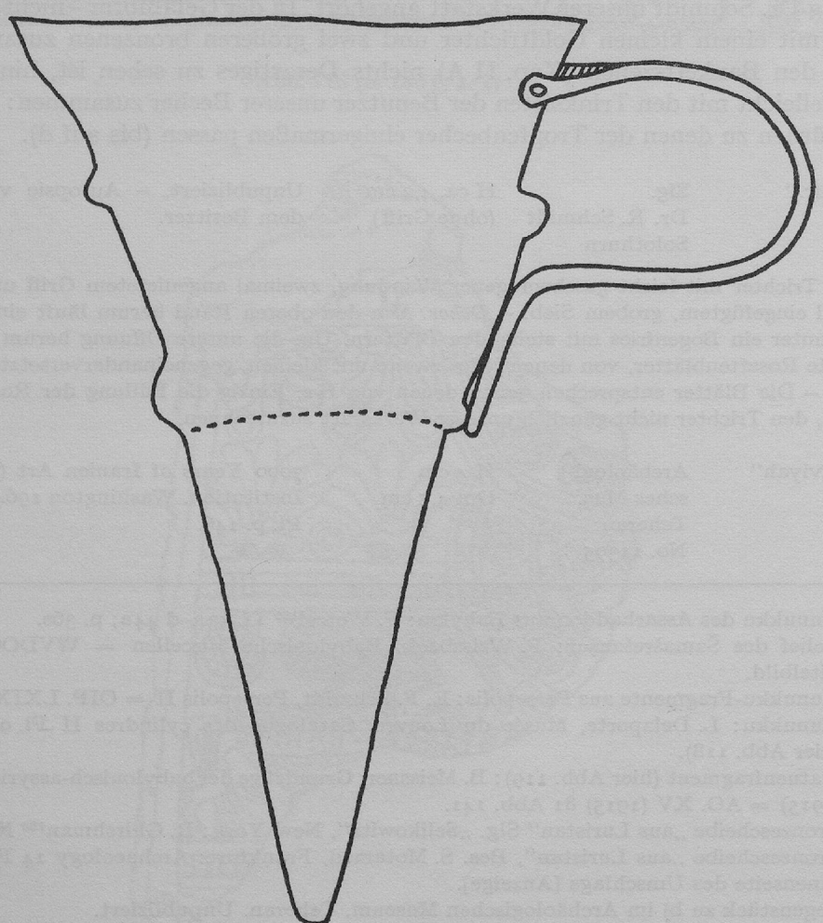


Abb. 120 (Kap. VII 7d)

8. ZUSAMMENFASSUNG

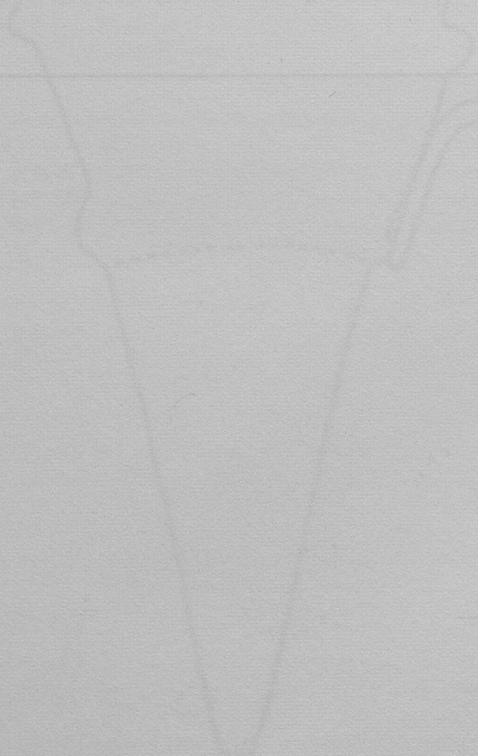
Die Zalū Āb/Kakavand-Werkstatt neigte offenbar zu seltenen (3. 4. 6) oder schwierigen (1. 2) Formen. Das könnte mit der Situation von Bronze-Handwerkern in der frühen Eisenzeit zusammenhängen: Das neue Material hat große Teile der Waffen- und Geräteproduktion erobert und zwingt Bronzearbeiter zu technischen Kapriolen[143], zum Angebot ungewöhnlicher, vielleicht von anderen Handwerkern entlehnter Formen oder zu besonderer Präzision, wozu wiederum die neuen eisernen Geräte besonders befähigt haben mögen.

Es fällt auf, daß alle Nicht-Tropfenbecher ausgezeichnet sind durch gute Dekoration: Die Schale, das Rundeimerchen und die Tondi gehören sogar zu den besten Stücken; die Fläschchen und Trapeznäpfe sind sorgfältig ornamentiert. Verschleifende Serienarbeit kommt nur bei Tropfenbechern vor.

Der große Erfolg gelang also der Werkstatt mit den Tropfenbechern; sie wurden deshalb auch nachgeahmt, nicht nur als Gefäßformen, sondern auch thematisch (Kap. III 3). Das läßt sich nur noch von einer der anderen Geräteformen feststellen: von den Tondi; wenn unsere Deutung richtig ist, müssen sie mit dem babylonischen Göttergewand zusammen übernommen worden sein. – Es wäre verlockend, auch den Erfolg der Tropfenbecher mit der Übernahme einer allgemein mesopotamischen Sitte zu verbinden: der der Grabbrecher. Diese Vermutung muß noch einmal im größeren Zusammenhang geprüft werden (Kap. XII 4); für die unverzierten Tropfenbecher ist sie jedenfalls abzuweisen: Diese kommen in Westiran sowohl in Gräbern (War Kabud) als auch in Gebäuden (Hasanlū) vor.

---

[143] Vgl. P. Calmeyer[51] 21ss.



VIII. INSCHRIFTEN

Ein unverzierter Tropfenbecher (Kap. VII 1h; Abb. 111), vier verzierte Tropfenbecher (A27, H3, L1, N1) und das Fragment eines verzierten Bechers (A12) tragen Inschriften; auf einem Tropfenbecher ist noch ein Rest erhalten (N2).

Der unverzierte Becher (Kap. VII 1l; Abb. 111) hat für die Datierung den geringsten Wert[144].

1. *šá* ^{m}*Eri-ba-*^{d}*marduk* (MAR.UD)
2. *mār* (DUMU) ^{m}*Si-bu-ri*

kann nicht den babylonischen König Eribamarduk meinen[145], denn dieser war Sohn des Mardukšakinšumi[146]. Man kann allenfalls vermuten, daß es sich um einen Babylonier handelt[147].

Die Inschrift von H3 wurde von C. J. Gadd, S. Smith und H. Ehelolf gelesen[148]:

šá ^{m} ^{d}EN.SIG$_5^{iq}$

könnte sich auf einen Bêlmudammiq beziehen, der līmu des Jahres 870/69 v. Chr. war[149]. Das mu- wäre in diesem Falle nicht ausgedrückt. Es kann sich aber ebensogut um einen unbekannten[150] Beldam(m)iq, Beludammiq oder Belmudammiq handeln; der Name kann auch babylonisch sein und sich auf Marduk beziehen. – E. Laroche[151] las dazu noch: Sohn des Usasulmu (oder Usadi).

Auf N1 las St. Langdon[152] den Namen Riḫušaili und setzte ihn gleich mit dem Sohn des Nabumukinapli von Babylon (Mitte 10. Jahrhundert), der von einer Kudurru-Inschrift aus der Regierungszeit seines Vaters bekannt ist. Das wird bekräftigt durch J. A. Brinkman, der für den Namen Rimutili vorschlägt und auf N1 danach noch Reste des Titels *šatam ekurrāte* liest, den der Prinz auch auf dem Kudurru führt[153].

---

[144] Dossin, IrAnt. 2 (1962) 164 No. 33.

[145] Brinkman, JCS. 16 (1962) 99,36.2.2 und Dossin[144] halten das, ohne Erklärung, dennoch für möglich. – Vgl. jedoch neuerdings Brinkman (1968) 221 n. 1382 p. 364u.

[146] Brinkman[145] 99,36.1.3; Ders. (1968) 221. – Sein Siegel: ebenda 215s. n. 1342ss.; 221 n. 1382.

[147] K. Tallquist, Assyrian Personal Names (1914) verzeichnet nur E., König von Babylon. Allerdings kommen assyrische Eriba-Namen mit anderen Göttern vor.

[148] AfO. 12 (1937/39) 57ss.

[149] K. Tallquist[147] 60; Ungnad in RLAss. II 446 s. v. ‹Eponymen›. – Baumgartner[124] hatte leider versehentlich 670/69 geschrieben, was manche Spätdatierung mitverschuldet haben mag (vgl. Kap. I p. 5).

[150] Dafür spricht, daß der līmu [E]N-mu-SIG5 geschrieben wird; jedoch wechselt die Schreibung: [...]iq (worauf mich D. O. Edzard aufmerksam machte).

[151] Antike Kunst 9 (1966) 70.

[152] A Survey[5] I (1938) 284.

[153] JCS. 16 (1962) 103 (i) und freundliche Mitteilung: "The reading of this person's title as ŠÀ.TAM É.KUR.MEŠ (or possible ŠÁ...) is based on the traces as copied in Pope Survey of Persian Art I, 284. The TAM, É, and MEŠ are clear; the rest can be conjectured on the basis of the parallel in BBSt. No. 9 IVa 31, and it is the only likely reading"; Ders., (1968) 345 No. 19.2.5; Lesung: 174 n. 1067.

Die Inschrift auf A 12 (zwei Fragmente; die Inschrift befindet sich nur auf dem Fragment mit Diener und Frau) lautet

1. *šá* ^{m} ^{d}*Ninurta* (MAŠ)-*kudurri* (NÍG.DU)-*uṣur* (PAP) *mār* (A) *šarri* (LUGAL)

Es ist nicht sehr wahrscheinlich, daß es sich um einen bisher unbekannten, nie zur Regierung gekommenen Königssohn handelt. – Ninurtakudurriuṣur I. regierte drei Jahre in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts v. Chr. Er war Glied des Bazu-Stammes; es wird jedoch nicht gesagt, daß er Sohn eines Königs war[154]. – Deshalb ist hier eher der II. König dieses Namens gemeint, der Sohn des Nabumukinapli[155]. Das wird durch die Parallele von N 1 bestätigt: Es ist unmöglich ein Zufall, daß die Namen von zwei der drei Söhne des Nabumukinapli auf zwei Vasen derselben Gattung vorkommen.

Die Inschrift auf L 1, deren erste Zeile von Palmetten abgetrennt und zweimal unterbrochen wird, lasen D. O. Edzard und C. Wilcke:

1a) *šá* ^{m} ^{d}*Nabû-šumu-līšir* (MU.SI.SÁ)
1b) *mār* (DUMU) ^{m}*Šumu-lib-ši*
1c) *bēl* (EN) *pīḫat* (NAM) *Bābili*^{ki} (KÁ.DIĜIR.RA^{KI})
2. *šatam* (ŠÀ.TAM) *É-sag-íl*

„Von N., dem Sohn des Š., dem Amtmann von Babylon, ‹Bischof› von Esagil." Ein Nabušumulišir[156] ist sonst auf einem Gewicht[157] bekannt; die Kombination seiner beiden hohen Ämter bestätigt glänzend B. Landsbergers Schluß, der ‹Bischof› von Esagil habe auch politische Macht[158]. Beide Ämter hatten ihren Sitz in der Stadt Babylon.

Die beiden *ša rēš šarri* (A27.K2) sind hohe Hofbeamte, in vielerlei Aufträgen tätig, wohl Eunuchen, jedenfalls durch Bartlosigkeit gekennzeichnet [158a]; es ist daher gewiß kein Zufall, daß A27 den einzigen bartlosen Thronenden aufweist [158b].

Auf N 2 konnte ein Mitglied der Firma Sotheby and Co. noch erkennen:

x x x Ú.NUMUN(??).

Die Reste zweier Keilschriftzeichen auf N 4 stehen auf dem Kopf; ihre Zugehörigkeit zum Becher scheint zweifelhaft.

---

[154] Brinkman[153] 93,16; Ders. (1968) 162s. – Auch die Dynastic Chronicle, die immer etwas über die Herkunft mitteilt, nennt keinen Vater, ebensowenig eine Erwähnung seines Bruders(?): Brinkman[164].

[155] Brinkman[153] 94.20; Ders. (1968) 174s.344s. No. 19.2.4.

[156] Zum Namenstyp: J. Stamm, MVAeG. 44 (1939) 155. – Zu Šumulibsi ebenda 148; W. v. Soden, Akkadisches Handwörterbuch 113a; H. M. Kümmel, Welt des Orients 5 (1970) 288.

[157] Brinkman 215 n. 1338ss. – Namensschreibung identisch, aber an Stelle des Vaternamens als Abkomme des Dakkuru-Stammes bezeichnet. Er hat einen Palast, ist aber nicht König.

[158] Zum *bēl piḫati:* J. A. Brinkman, Journal of the Economic and Social History of the Orient 6 (1963) 236 n. 5; 237 n. 2.3; Ders. (1968) 303ss.

Zum *satammu* von Esagila und anderen babylonischen Tempeln: B. Landsberger, Brief des Bischofs von Esagila an König Asarhaddon (1965) 30.36.50.58ff.; E. Cassin, in: Fischer Weltgeschichte III., Die altorientalischen Reiche II 48ff.

Zum *šatam ekurrāte* (vgl. die Inschrift Rimutilis): Landsberger a.O. 30.62; Brinkman 300 n. 1971.

[158a] Brinkmann 309 ss.; in Babylonien: 310 s.

[158b] Reade, Iraq 34 (1972) 91 n. 25 notiert die gleiche Kombination auf 2 neuassyrischen Siegeln und einem Relief (= n. 173 b).

Die beschrifteten Becher ergaben also zwei babylonische Königssöhne in der Mitte des 10. Jahrhunderts[159], einen hohen stadtbabylonischen Beamten und zwei unbekannte Männer mit akkadischen Namen; es ist möglich, aber unwahrscheinlich, daß einer der Unbekannten assyrischer Beamter im Jahre 870/69 v. Chr. war.

Analog zu den übrigen Inschriften auf „Luristanbronzen" – besonders zu der Gruppe derer, die mit šá eingeleitet wird – ist es sehr wahrscheinlich, daß es sich um Weihinschriften handelt[160]. In denselben Zeitraum fallen noch beschriftete Pfeilspitzen, von denen mir bisher bekannt sind[161]:

Simbaršipak[162],[?]	
Kaššunadinaḫḫe, *šar kiššati*	1 Expl.
Eulmaššakinšumi, *šar kiššati*	14 Exple.
Ninurtakudurriuṣur, *šar kiššati* (I. oder II.?)	2 Exple.
Marbitiaplauṣur, *šar kiššati*	4 Exple.
Nabumukinapli, *šar kiššati*	5 Exple.
Rimutili, *mar šarri* (Sohn des Vorigen)	1 Expl.

außerdem noch die eines Marbitišumaibni, SAG.RU.MAŠ[163] und eines Unbekannten. Da Ninurtakudurriuṣur II. kaum geherrscht hat, hier aber, anders als auf A 12, ein König genannt ist (*„šàr kiššati"*), dürfte es sich hier wohl um den älteren Herrscher handeln[164]. Dann hätten wir eine lückenlose Reihe von Weihungen vor uns: Es fehlen nur zwei Könige, die weniger als ein Jahr herrschten[165]. Da alle Pfeilspitzen einander ähnlich sind, könnte es sich um eine geschlossene Gruppe von Weihungen aus einem Heiligtum handeln, jedoch ist es sehr auffällig, daß die Herrscher verschiedenen Dynastien angehören. Es müßte also während mindestens 27 Jahren und über drei politische Wechsel hinweg der Brauch bestanden haben, hier Pfeilspitzen zu weihen.

Zusammen mit den etwas älteren und etwas jüngeren Inschriften desselben Charakters aus „Luristan" – auf einem Lanzenschuh, Randgriffdolchen, Scheinäxten, dem Napf eines südmesopotamischen Aramäerfürsten und einem syrisch-assyrischen Keulenkopf[166] – ergibt sich folgendes Bild (die Fürsten, von denen Inschriften erhalten sind, sind *unterstrichen*):

---

[159] E. Akurgal, Urartäische und altiranische Kunstzentren (1968) 86f., bezweifelt das neuerdings, aber gewiß irrtümlich; er erwähnt nur die Inschrift des Belmudammiq und vernachlässigt die der Königssöhne (obwohl er eine davon abbildet: Abb. 68).

[160] P. Calmeyer[52] Kap. VII.

[161] Ebenda 74s.

[162] Unpubliziert. Slg. P. Adam, London. – Ebenso das 5. Exemplar des Nabumukinapli.

[163] Zu diesem Titel: K. Balkan, Die Sprache der Kassiten 137f.: In der Kassitenzeit ein Streitwagenbefehlshaber; in der Isin II-Zeit gab es einen Š. der Länder und solche für einzelne Provinzen; Brinkman 305ss. – Zur Datierung Marbitišumaibnis ins 10. Jh.: ebenda 12 n. 46.

[164] So auch Brinkman 163.342s. No. 16.2.1.

[165] Brinkman 155s. (Eamukinzeri); 164 (Širiktišuqamuna).

[166] P. Calmeyer[52] Kap. II, Gruppen 29.31.33.40.45. – Weitere Inschriften demnächst J. Bottéro/P. Calmeyer.

Babylonien			Elam und Assyrien	
Adadšumauṣur	(1219–1190)	Kassiten	Ḫumbanummena	(ca. 1280)
			Šilḫakinšušinak	(ca. 1140)
Ninurtanadinṣumi	(1132–1127)			
Nabukudurriuṣur I.	(1126–1105)			
Enlilnadinapli	(1104–1101)			
Marduknadinaḫḫe	(1100–1083)			
Mardukšapikzeri	(1082–1070)	Isin II		
Adadaplaiddina	(1069–1048)			
Mardukaḫḫeeriba	(?1047)			
Marduk-zera-?	(1046–1035)			
Nabušumalibur	(1034–1027)			
Simbaršipak	(1026–1009)			
Eamukinzeri	(1009)	II. Seeland		
Kaššunadinaḫḫe	(1008–1006)			
Eulmaššakinšumi	(1005– 989)			
Ninurtakudurriuṣur I.	(988– 986)	Bazu		
Širiktišuqamuna	(986)			
Marbitiaplauṣur	(985–980)	„G"		
Nabūmukinapli	(979– 944)			
Rimutili		„H"		
Ninurtakudurriuṣur II.	(944)			
Abdili von Bit Adini	(ca. 850)		Adadnirari III.	(810–783)

Es fällt dabei der überwiegende Anteil von Babylonien auf. Demgegenüber sind Elam nur im 13. und 12. Jahrhundert, Assyrien um 800 v. Chr. vertreten – beide also zur Zeit ihrer unbestrittenen Vorherrschaft. Auch von Adadšumauṣur und Marduknadinaḫḫe wissen wir, daß sie ihre Nachbarn besiegten; die übrigen babylonischen Herrscher sind zwar nicht als militärisch besonders erfolgreich bekannt, könnten aber sehr wohl eine lange Periode guter Beziehungen der Zagrosländer mit Babylonien repräsentieren. Diese Beziehungen dürften 843 v. Chr. durch Salmanassars III. Eroberung Namris und vielleicht auch von Bit Ḫamban[167] beendigt worden sein.

Damit sind die beschrifteten Becher in einen größeren Zusammenhang gestellt. Von allen Fragen, die in diesem Zusammenhang – dem der sogenannten Luristanbronzen – aufgetaucht sind, ist für unsere Werkstatt nur eine entscheidend: Die Frage, was denn alle die nach dem gleichen Schema verfaßten Inschriften auf Waffen und Gefäßen be-

[167] E. Unger, in: Reallexikon der Assyriologie II (1938) s. v. Bīt Habban. – Das Verhältnis zu Namar-Namri war zu dieser Zeit sehr eng: Brinkman 2005.209.259. – Cuyler Young, Iran 5 (1967) 18 setzt Namri nördlich des „Tores von Asien" an. – Vgl. unten n. 502.

deuten. Mit Hilfe des bis heute zusammengetragenen Materials sind von den früher vorgeschlagenen[168] Deutungen – es handle sich um

a) Weihungen (in Westiran),
b) Weihungen, in Babylonien und Elam gestiftet, später von iranischen Söldnern dort geplündert und in den Zagros geschleppt,
c) Ehrengaben an Söldner,
d) im Zagros bestellte, nicht abgeholte Geräte –

zwei widerlegbar, eine unwahrscheinlich geworden. Die reliefierten Gefäße unserer Werkstatt sind niemals außerhalb „Luristans" entdeckt worden, nicht einmal Bruchstücke von ihnen; fast alle im Handel aufgetauchten Stücke lassen sich wenigstens bis in iranisches Gebiet zurückverfolgen – keines etwa in den Iraq (vgl. A26). Noch auffälliger ist der rein westiranische Charakter jener Äxte mit nach unten umgebogener Klinge[169]: Sie sind ungleich massiver und leicht erkennbar, hätten also unter den unzähligen Bronzen aus Susa[170] und auch in Mesopotamien kaum übersehen werden können. Da diese Geräte also gewöhnlich nicht exportiert wurden, können die beschrifteten unter ihnen[171] nicht vergessene Bestellungen sein (d) und auch nicht in Babylonien und Elam beschriftet und geweiht worden sein (b). – Ehrengaben an Söldner könnten allenfalls die Randgriffdolche gewesen sein – obwohl auch dort eine Verwahrformel dagegen spricht[172]; der Mangel kriegerischer Szenen auf unseren Gefäßen, die Priesterfunktionen des Rimutili und des Nabušumulišir und ein langes Gebet an Marduk auf zwei Äxten[171] passen nicht zu dieser Deutung.

Es bleibt also, besonders für unsere Becher, nur der erste Vorschlag: Weihinschriften[173], die im Zagros auf dort gefertigte Geräte gesetzt wurden, von auswärtigen Beamten und Fürsten oder in deren Auftrag. Er wird bestärkt durch die *ša rēš šarri* auf A27, K2 und drei Waffen [173a]; ein *šūt rēši* des Assurbanipal setzt einen elamischen König ein [173b], ist also „Hochkommissar".

Das widerspricht der allgemeinen Annahme, die unbeschrifteten Tropfenbecher stammten aus Gräbern, und der Nachricht, wenigstens ein reliefierter (A4) und die meisten unverzierten (vgl. Kap. VII 1) seien in Nekropolen gefunden. Wurden die Becher normalerweise als Grabbecher hergestellt – wozu ja auch die Themen der Reliefs passen würden (vgl. Kap. IX) – und waren die von den Babyloniern geweihten Inschriftstücke Ausnahmen? A12, A27, H3, K2, N1 und N2 weichen zwar inhaltlich, keineswegs aber technisch, stilistisch oder in der Qualität vom Gros ab.

---

[168] Zusammengestellt von Nagel, AfO. 19 (1959/60) 96s. bes. Anm. 12. – Seitdem R. Ghirshman an mehreren Stellen, am ausführlichsten: IrAnt. 2 (1962) 165ss., bes. 174s. – Nur diese letzte Erklärung zieht alle Gerätegattungen mit Inschriften in Betracht, vernachlässigt allerdings die einzige assyrische: p. 175,3. Absatz; vgl. ebenda p. 162s. No. 27. Die älteren Vorschläge beziehen sich nur auf die Randgriffdolche.

[169] J. Deshayes, Les Outils de bronze, de l'Indus au Danube (1960) I 181ss. II 75s.165.

[170] Auch nicht unter den unpublizierten Fragmenten aus den früheren Campagnen, soweit ich sie 1968 in den Magazinen des Grabungshauses sehen konnte.

[171] Auf den Äxten: IrAnt. 2 (1962) 157s. No. 13.14 Pl. XXIIIs. – No. 14 sind zwei Stücke: P. Calmeyer[52] Kap. II Gruppe 40.

[172] Nagel[168] 95s.

[173] Hierzu auch die Argumente R. Ghirshmans[168] p. 174s., die ja von seiner Plünderungstheorie unabhängig gültig bleiben.

[173a] Brinkman 311 n. 2089.2090.

[173b] AfO .8 (1932/33) 182 s. No. 17.

Vielleicht sollte man diesen Widerspruch unaufgelöst lassen, bis exaktere Fundberichte weiterhelfen. Darüber hinaus können jedenfalls kaum noch Argumente, höchstens neue Hypothesen zu den oben aufgeführten alten beigebracht werden. So wäre es denkbar, die Deutung a) der Inschriften als Weihungen an westiranische Gottheiten zu kombinieren, mit der Annahme, die iranischen Heiligtümer seien bei einem der späteren Barbareneinbrüche, an denen es in der Gegend um Kirmānshāh gewiß nie mangelte, geplündert und die Becher dann in Gräber mitgegeben worden. Auch viele unbeschriftete Stücke könnten so in Gräber gelangt sein. Ursprünglich müßte die ganze Gattung dann für den diesseitigen säkularen Gebrauch bestimmt gewesen sein; Kultgerät läßt sich jedenfalls leicht ausschließen: Keines der Gefäße bildet eine Kultszene oder eine Gottheit ab – ganz im Gegensatz zu den Siegelbildern des 2. und 1. Jahrtausends z. B.

Noch eine zweite Hypothese ist denkbar, die ebenfalls die Tropfenbecher, ihre Reliefbilder, ihr Vorkommen in Gräbern und den Typ der Inschriften aus einem Gesichtspunkt heraus erklären kann: Die beschrifteten Stücke könnten vielleicht nicht (oder nicht nur) in Heiligtümern geweiht worden sein, sondern (auch) in Gräbern vornehmer oder politisch wichtiger Männer. Dafür hätte man sich dann auch eines Gefäßtyps bedient, der in Westiran auch sonst für den Grabgebrauch hergestellt wurde. – Die Beigabe von einem Gefäß, das den Namen des Stiftenden, nicht den des Toten trägt, kennen wir aus dem Grab eines Meskalamdug, berühmt durch seinen Goldhelm, innerhalb des „Königsfriedhofs" von Ur: Neben vier Gefäßen mit dem Namen wohl des Grabinhabers enthielt es eines mit dem Namen einer Fürstin Ninbanda Nin[174].

---

[174] C. L. Woolley, Ur Excavations II Text 316.553s.; Nagel, Or. NS. 28 (1959) 10.

IX. THEMEN

Die Betrachtung der Themen der Reliefdarstellungen auf den Bronzen unserer Werkstatt zielt nicht darauf, diese Themen auszudeuten oder ihre Geschichte innerhalb der altvorderasiatischen Kultur genau zu verfolgen. Das erste ist heute leider noch nicht möglich, das zweite würde für sich zum Verständnis der Bronzen kaum etwas beitragen. Auch ist es nicht mehr notwendig, mit Hilfe der Themen und Motive eine absolute Datierung zu suchen: Das Ergebnis wäre auf jeden Fall weniger genau als die Datierung durch die Inschriften (Kap. VIII). Hinweise auf die örtliche Einordnung, Zuweisung zu einer Kunstlandschaft, wird eher die Behandlung der einzelnen Motive und Antiquaria (Kap. X) geben. – Wichtig jedoch sind die engsten inhaltlichen Parallelen für zwei Fragen: Einer künftigen Deutung der Themen kann vorgearbeitet werden durch Übersicht über deren Varianten in der altorientalischen Bildkunst und durch das Ausschließen möglichst vieler Interpretationen; die Variationen der Themen innerhalb unserer Werkstatt geben vielleicht Hinweise auf eine Entwicklung, also auf die relative Datierung der Bronzen untereinander (ähnlich denen, die aus den technischen und stilistischen Unterschieden abgeleitet wurden: Vgl. Kap. IV).

Einige Themen werden gemeinsam behandelt, da sie offenbar auch für die Künstler unserer Werkstatt eine Einheit bildeten. Ganz deutlich haben sie das bei dem ersten Themenkreis werden lassen: Das Bankett erfolgt normalerweise zu Ehren eines barhäuptigen, bärtigen Thronenden im „reichen Gewand" (vgl. Kap. X 2). Demselben Thronenden werden zweimal bezwungene Tiere dargebracht (C1, C2); einmal ist es ein Strauß, so daß also auch dessen Einfangen zum selben Kreis gehören muß (C4). Der Strauß wird aber auch mit Pfeil und Bogen gejagt (F6); der immer gleichgekleidete Jäger nimmt endlich wiederum am Löwenkampf auf dem Leidener Tondo (C1) teil, der somit die Themen A, C und F in einer Darstellung vereinigt.

Die beiden Einzelszenen der Veneratio (B1) und der Schlacht (E1) werden nur durch ihre Hauptperson, den Fürsten, zusammengehalten. – Die Gegenüberstellung oder Aufreihung von Tieren oder den verschiedensten Mischwesen, meist mit oder um eine Pflanze oder ein Wassergefäß – oder endlich eine Kombination der beiden – bilden weniger deutlich eine Einheit: Vielmehr stellt fast jede Szene eine eigene Variante dar. Aber eben dank dieser Varianten geht hier ein Thema immer wieder ins nächste über: Besonders die Pflanze und die Vase-Pflanze-Kombination wird immer wieder aus den gleichen Elementen gebildet – bis hin zu dem sinnlosen Zusammenfügen von Blättern, Rosette und Wasser (K1). Es wird also hier zu fragen sein, ob ursprünglich getrennte Themen zusammengeflossen sind.

A. BANKETT

Die Betrachtung des ersten, am weitesten ausgedehnten Themenkreises geht am besten vom Bankett aus, da dieses auch für unsere Werkstatt die größte Bedeutung gehabt haben muß. – In der altvorderasiatischen Kunstgeschichte hat dieses Thema nur zweimal eine große Rolle gespielt: In der archaischen (= „frühdynastischen") Periode und im

frühen 1. Jahrtausend. Der älteste Beleg – auf einem Topf der Scarlet-Ware[175] – ist nur wenig älter als die erste Blütezeit, in der das Thema nächst dem sogenannten Figurenband das am weitesten verbreitete in der Bildkunst überhaupt ist. Es umfaßt alle größeren Flachbildgattungen: „Weihreliefs"[176], Einlagebilder[177] und Rollsiegel[178]. In der Akkadzeit erlischt das Thema plötzlich nahezu völlig – oder vielmehr wird es ersetzt durch die Göttertrinkszene, die vorher recht selten war[179]; nicht nur die Tracht der Götter, auch ihre Gebräuche sind offenbar die der Fürsten der Vorzeit, während den Menschen der Akkadzeit das alte Symposion vielleicht nicht mehr zukommt.

Obwohl unsere mesopotamischen Quellen, sogar die Siegelbilder, in der Folgezeit schweigen, muß der Bildgedanke des Symposions weitergelebt haben: Das beweisen Bruchstücke der alten Szene auf altbabylonischen Terrakotten und drei wenig jüngere reliefierte Bronzegefäße „aus Luristan"[180], die zugleich zeigen, das das Thema in Westiran nachgealmt wurde. – Die ersten datierbaren Belege für das neue Aufblühen des Banketts sind dann unsere Bronzen.

Das archaische Symposion – nicht die Göttertrinkszene – hat nun verblüffend viele Einzelmotive mit den Bildern auf unseren Bronzebechern gemeinsam:

die Trinkenden sind Menschen der Oberschicht – im Zottengewand auf zum Teil prunkvollen Sitzen;

vor ihnen stehen Diener

und Musikanten mit verschiedenen Instrumenten;

neben dem Trinken aus Bechern spielt auch das Saugen aus großen Gefäßen eine Rolle.

Alle diese Motive sind auf dem ältesten Beispiel bereits beisammen[175]; später fehlt oft das eine oder andere. Diesen Gemeinsamkeiten gegenüber sind die Unterschiede gering: Natürlich haben sich in über tausend Jahren alle Antiquaria gründlich geändert; das beweist nur, daß der Bildgedanke lebendig ist und nicht klassizistisch wiederbelebt. Wir dürfen also das archaische Symposion im direkten Sinnzusammenhang mit dem späteren Bankett sehen und beide zusammen, trotz der großen Lücken, als eines der „überzeitlichen Motive"[181].

Zwei Unterschiede zwischen altem und neuem Bild scheinen jedoch signifikant: Waren es früher viele Teilnehmer, die hintereinander saßen, oft dem wichtigsten unter ihnen

---

[175] P. Delougaz, Pottery from the Diyala Region = OIP. LXIII Pl. 62,133; W. Nagel, Djamdat Nasr-Kulturen und Frühdynastische Buntkeramiker (1964) Taf. 23. – Ob sich derselbe Bildgedanke hinter den zahlreichen frühgeschichtlichen Bildern von hockenden, bezopften „Frauen" verbirgt, wage ich nicht zu entscheiden: P. Amiet, La glyptique mesopotamienne archaique (1961) pl. 19ss. – Dafür sprechen zwei Übergangssiegel: ebenda Pl. 62 No. 830.832.

[176] H. Frankfort, Sculpture from the Third Mill. B.C. from Tell Asmar and Khafajah = OIP. XLIV (1939) 43ss. Pl. 105ss.; Ders., More Sculpture from the Diyala Region = OIP. LX (1943) 13ss. Pl. 62ss.; Hansen, JNES. 22 (1963) 145ss. – Demnächst J. Boese.

[177] Die bekannte „Standarte" aus Ur und Reste mehrerer Friese aus den Tempeln von Mari: A. Parrot, Mari (1953) fig. 64.65; Ders., Syria 30 (1953) 214 fig. 12s.; Syria 31 (1954) pl. XV 2; XIX 1.

[178] P. Amiet[175] pl. 62s.80.83.88ss.

[179] R. M. Boehmer, Die Entwicklung der Glyptik während der Akkadzeit (1965) 115.121 Abb. 664ss. 691 trennt beide Themen nicht; jedoch sind die älteren Bilder No. 664.665.666.691, die offensichtlich Menschen darstellen, deutlich in der archaischen Bildtradition der Bankette, während die einander gegenübersitzenden Götter etwa von einem Weihrelief aus Nippur abstammen, das mit unserem Menschenbankett nichts zu tun hat: H. V. Hilprecht, Old Babylonian Inscriptions, Chiefly from Nippur II (1896) Pl. XVI.

[180] Calmeyer, BJV. 6 (1966) 93ss. (p. 97s. auch die Verweise auf die altbabylonischen Einzelmotive des Saugens und Musizierens).

[181] A. Moortgat, Tammuz (1949) 1ss.; zum Symposion 19ss.

gegenüber, in verkürzten Darstellungen jedoch wenigstens zwei – so sind es nun einmal ein Paar (A1; vielleicht ebenso: A12), sonst immer nur ein Trinkender, zweimal sogar ein Fürst, also ein unter allen Umständen Einzelner (A9, A18). Das ist kaum eine abgekürzte Darstellung, denn es ist ja oft Raum für mehrere Diener; außerdem ist der einzelne Thronende auch Hauptfigur des weitverbreiteten gleichzeitigen Siegelbildes (s. unten). – Der zweite Unterschied ist das Hinzufügen eines Klapptischchens[182] mit verschiedenen Speisen, unter denen ganz deutlich nur Granatäpfel sind (A1, A4, A5, A10, A11, A14, A17, A18) – keine alltägliche Speise, wohl aber die der Toten[183]. Andererseits ist die Anknüpfung an das alte Symposion deutlich und sogar bewußt: Das zeigt das Festhalten am Gefäß mit dem Saugrohr, das so oft vorhanden ist (A1, A2, A5–A7, A9, A10, A17, A18), jedoch nie eine Funktion hat, so daß es schließlich arg mißverstanden werden kann (A13, C1). – Das Verhältnis der beiden Bildprägungen läßt sich also am einfachsten beschreiben als ein bewußtes Wiederaufgreifen eines alten, noch verständlichen Gedankens für eine neue Verwendung.

Wenn wir demnach die Bedeutung des alten Symposions vorsichtig umschreiben können, so haben wir damit zum mindesten jenen Bereich abgesteckt, aus dem heraus die Anregung für das spätere Bankett entstand. Es ist dies einmal der Bereich der Jenseitsvorstellungen, wie A. Moortgat an den Symposien und ihren Parodien im Bereich des Königsfriedhofs von Ur zeigen konnte[184], ferner offenbar ein kultisches Fest, wie es die Darstellungen aus den Tempeln von Mari[177] zeigen und wohl auch die der Weihplatten, da diese wohl zur Tempelarchitektur gehörten[176]; in diesen Bereich gehören auch wohl die zweizonigen Siegelbilder mit Symposion und „heiliger Hochzeit“[185]; endlich scheinen auch Siege in dieser Form gefeiert und dargestellt worden zu sein, wie es die Entsprechung einer Schlacht und eines Symposions auf den beiden Seiten der Ur-„Standarte“, vor allem die Wiederkehr gleichartiger Fremder auf beiden Bildern[186] beweist. Es waren also wenigstens drei Anlässe, die durch Symposien gefeiert wurden: Tod, Kult und Sieg; allerdings mag der Unterschied zwischen ihnen dem modernen Bewußtsein mehr auffallen als dem antiken.

Ungefähr gleichzeitig mit den Bankett-Darstellungen und etwas später kommt das Thema noch auf drei weiteren, ganz verschiedenen Denkmälergattungen vor: Auf „späthethitischen“ Steinreliefs, assyrischen und babylonischen Siegelbildern und einigen assyrischen historischen Reliefs. Zusammen stellen diese Darstellungen ein eindrucksvolles Wiederaufleben des alten Gedankens dar; sie müssen jedoch verschiedene Bedeutungen gehabt haben.

---

[182] Das früher auch schon vorhanden war, allerdings wohl nicht unbedingt zur Szene gehörte: So fehlt es auf der sonst ausführlichen Ur-„Standarte“.

[183] Persephone darf nach dem Genuß von Granatäpfeln nicht wieder auf die Erde zurück. Stellen: F. Bräuninger, in: Pauly-Wissowa, Realencyclopädie XXXVIII (1938) s. v. Persephone. – Granatäpfel auf Grabreliefs: E. Berger, Das Basler Arztrelief (1970) Abb. 120 (Geschwister-Stele, New York: Eines der verstorbenen Geschwister hält den G.); Abb. 128 (Heroenrelief aus der Gegend v. Sparta: Heroine mit G.); Abb. 132 (thronende Tote mit G. aus Aigina). – Thematisch am nächsten unseren Bankettszenen steht das „Harpyien-Monument“; vielleicht leben hier in Lydien altorientalische Vorstellungen weiter (zu den Vögeln vgl. unten n. 319s.); ebenda p. 129ss. mit neuer Deutung; Abb. 156 (Persephone? mit G.; ein zweiter wird ihr gebracht) 151 (verstorbene? Königin mit G.). – Granatäpfel auf lukanischem Sarkophag: M. Napoli, Il Museo di Paestum (1969) tav. XXIII–XXVII.XXX fig. 30. – Vgl. unten n. 216s.

[184] A. Moortgat[181] 53ss.

[185] R. M. Boehmer[179] 121 Abb. 691; vgl. Amiet[175] pl. 91.

[186] E. Strommenger/M. Hirmer, The Art of Mesopotamia (1964) 397 No. 72.

Die „späthethitischen" Reliefs[187] mit Bankett-Darstellungen gehören zwar nicht dem babylonisch-assyrischen Kulturkreis an, sondern dem recht eigenständigen hethitischen: So lassen sie sich thematisch von einem kleinen Relief in Boghazköy[188] herleiten und sind auch stilistisch und antiquarisch zunächst eindeutig von der Großreichszeit abhängig.

Dennoch sind sie für das Verständnis unserer Becher von großer Bedeutung: Einmal sind Ostanatolien und Nordsyrien ja trotz aller Hinwendung zur hethitischen Kunstprovinz der Landschaft um Kirmānshāh nicht allzu ferne, nur durch das spätere Urartu – von dessen Rolle vor dem 8. Jahrhundert wir allerdings nahezu nichts wissen[189] – getrennt: Gleichartige Vorstellungen der Bewohner beider Gegenden sind also sehr wohl möglich. Zweitens läßt sich von dem eben erwähnten großreichzeitlichen Relief aus eine Brücke über die peripher-altassyrische Kunst Ostanatoliens und Nordsyriens[190] zurück zum alten Symposion schlagen: Der einzige Beweis für die Kontinuität der Symposion-Idee neben den „luristanischen" Gefäßen[180]. Drittens zeigen das Klapptischchen, Diener mit palmblattartigem Wedel[191], gelegentlich Musikanten und die Beschränkung auf ein bis zwei Trinkende enge Verwandtschaft zu unseren Bechern und den Rollsiegelbildern (s. unten) trotz allen stilistischen und antiquarischen Unterschieden. Endlich schwinden diese Unterschiede am Ende der Entwicklung in Nordsyrien dahin: Die letzten „aramäisierenden" Reliefs[192] stehen etwa unseren Bechern – scheinbar? – näher als ihren späthethitischen Vorgängern.

Um so bedauerlicher ist es für unsere Zwecke, daß die Deutung dieser Reliefs durch E. Akurgal als Grabreliefs[193] durchaus nicht sicher ist. Zwar kann man einer Schwierigkeit heute gerade mit Hilfe der geschlossenen Denkmälergruppe unserer Becher begegnen: Wenn das Gefäß mit dem Saugrohr und andere Übereinstimmungen eine Ableitung der Bankettszene vom alten Symposion gestatten (vgl. oben), so braucht man auch auf den späthethischen Reliefs nicht mehr mit A. Moortgat[190] die Bankettszene mit einem Trinkenden von den Symposien Zweier[194] zu trennen und gesondert von altkappadokischen Kultszenen abzuleiten: Ja, E. Akurgals Auffassung[195], beide Formen der Bankettszene bedeuteten das gleiche, wird durch unsere Becher A 1 und A 12 glänzend bestätigt: Die Hauptfigur kann auch von einer Frau begleitet sein. In der hethitischen Welt ist das nicht erstaunlich; im weitgehend mesopotamisch bestimmten Kreis (vgl. unten Kap. XI 4) müßte das jedoch eine Ausnahme sein, vielleicht ein mit Anatolischem verwandter ein-

---

[187] Beispiele: H. Th. Bossert, Altanatolien (1942) Nr. 806ss.; Ders./R. Naumann, Altsyrien (1951) Abb. 492.499.500; E. Akurgal, Spaethethitische Bildkunst (1949) 152 führt 22 antike Exemplare auf. Dazu kommt vor allem jetzt noch die ausführliche Darstellung in Karatepe: E. Akurgal/M. Hirmer, Die Kunst der Hethiter (1961) Taf. 142.143; P. Matthiae, Studi sui rilievi die Karatepe = Studi Semitici IX (1963) tav. I; ferner tav. IV.V und vielle cht XIV. – Fragment aus Maraş in Boston: Bull. Mus. of Fine Arts 58 (1960) No. 313,3–4, 98 (Abb.). – Demnächst ausführlich W. Orthmann.

[188] K. Bittel/R. Naumann/H. Otto, Yazilikaya = WVDOG. LXI (1941) 94 No. 64s. Taf. 25. – Zur Deutung: E. Akurgal, Bildkunst[187] 115.120s.

[189] M. van Loon, Urartian Art (1966) 10.

[190] A. Moortgat, Die bildende Kunst des Alten Orients und die Bergvölker (1932) 64; E. Akurgal, Bildkunst[187] 120. – Dazu jetzt das wohl altsyrische Reliefbecken aus Tell Mardikh: Missione Archeologica Italiana in Siria. Rapporto preliminare della campagna 1965 (1966) tav. XLIIIss.

[191] Zum Wedel vgl. R. D. Barnett, A Catalogue of the Nimrud Ivories (1957) 104.

[192] Zum Beispiel Stele aus Neirab: G. Contenau, Les Antiquités Orientales (o. J.) pl. 27; Bossert, Altsyrien[187] 151 Abb. 492. – Orthostat aus Zincirli: E. Akurgal/M. Hirmer[187]. – Wohl mittelsyrische Glyptik: Bossert, Altsyrien[187] Abb. 829.830.857; Enc. II fig. 85.86.

[193] Bildkunst[187] 121ss. – Diese Deutung ist allgemein üblich: z. B. E. Unger, in: Ebert, Reallexikon der Vorgeschichte IV 2, 485s. s. v. Gryb. – Fragend: F. W. v. Bissing, AfO. 6 (1930/31) 170ss.

[194] Die auch A. Moortgat[190] von der alten Symposionszene ableitete; ähnlich Ders.[181] 107.118.

[195] Bildkunst[187] 120.

heimischer Zug. Und in der Tat läßt sich dem Relief von A1 entnehmen, daß hier die Frau erst nachträglich „gleichberechtigt" geworden ist: Die Kline ist ihrem ursprünglichen Zweck entfremdet, die Symposiasten liegen nicht, sondern sitzen auf amorphen Gebilden, vielleicht Kissen: Das ist mesopotamischem Gebrauch durchaus zuwider[196]. – Endlich sind auch die negativen Gründe E. Akurgals durchaus geeignet, zu beweisen, daß die Stelen keine Götter wiedergeben[197].

Für die positive Deutung der Stelen bleiben jedoch Schwierigkeiten: Kein Exemplar ist bisher in situ gefunden; das Thema in der – für uns hier ja besonders wichtigen – Ein-Personen-Variante kommt auch auf Orthostaten in Stadtmauern[198] und auf Werken der Kleinkunst[199] vor; das großreichszeitliche Vorbild trägt einen bisher unverständlichen Inschriftenrest[200] und könnte deshalb sowohl Götter als auch – wegen der göttlichen Kopfbedeckungen – vergöttlichte Verstorbene darstellen. – Nur auf Umwegen kann die Grabstelen-Deutung noch gestützt werden:

Die beiden in Tell Halaf *in situ* über Gräbern gefundenen Sitzbilder von Frauen mit Näpfen in der Hand[201] können als rundplastische Gegenstücke zu den ‹Grabstelen› aufgefaßt werden;
wenigstens eine späte, aramäisierende Stele, die von Neirab, ist gewiß ein Grabmonument[192];
großreichszeitliche Texte beweisen, daß der Tote speisend gedacht wurde[202];
griechische Grabreliefs stellen oft den Toten sitzend dar, mit einem Lebenden stehend davor; dieser Bildtyp könnte aus Ostanatolien stammen[203].

Ist damit der Grabstelencharakter der ostanatolischen Reliefs nur wahrscheinlich, so ist gesichert, daß im aramäisierten Nordsyrien Bilder der Toten trinkend und speisend über ihren Gräbern aufgestellt wurden, einmal, in Neirab, im Schema unserer Becher, nur ohne Saug-Vase und seitenverkehrt.

Andere syrische und kyprische Trinkszenen entfernen sich recht weit von unserem Schema[204].

---

[196] Vgl. die berühmte „Gartenszene" Assurbanipals: B. Meißner/D. Opitz, Studien zum Bīt-Hilani (1940) 60ss., bes. Taf. XVII; A. Moortgat[181] 139ss. Abb. 60; E. Strommenger/M. Hirmer[186] Taf. 241 p. 452 mit Lit.

[197] Bildkunst[187] 121s. zusammengefaßt.

[198] Bildkunst[187] 152 Nr. 17; dazu kommt jetzt noch Karatepe: P. Matthiae[187] tav. I.IV.V - also drei Szenen mit je einem oder einer Thronenden; die beiden letzten sind, wenigstens im letzten Zustand, nicht auf ihre Nachbarn bezogen (vgl. p. 110.109). – Zur Zweipersonenvariante an Stadtmauern: Bildkunst[187] 152 Nr. 19.23.

[199] Bildkunst[187] 123.152 Nr. 15.

[200] Vgl. n. 188; mündl. Mitteilung A. Kammenhuber.

[201] M. Frh. v. Oppenheim/D. Opitz/A. Moortgat, Tell Halaf III. Die Bildwerke (1955) 35ss. Taf. 1–9. – Davon eine in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Grab darunter: M. Frh. v. Oppenheim. R. Naumann, Tell Halaf II. Die Bauwerke (1950) 159ss.

[202] Texte H. Otten, in: K. Bittel u. a. Die hethitischen Grabfunde von Osmankayası = WVDOG. LXXI (1958) 81ss.; Trankopfer mit Musikbegleitung: 83 rechts.

[203] So H. Luschey in einem Vortrag (erwähnt AA. 1961, 234). – Als Vermittlung könnten griechisch-achaimenidische Reliefs gedient haben: Ein Stelenfragment vereinigt Sphingen am Baum, ein Zweiersymposion auf einer Kline mit wedelndem Diener, Tischchen mit Gefäßen und Musik (H. Th. Bossert, Altanatolien[187] Abb. 1107; Moortgat[181] 144 Taf. 61b. Die Deutung auf Kybele und Attis überzeugt nicht); vgl. auch die orientalischen Traditionen im „Harpyien-Monument" (oben n. 183).

[204] Trinkszene ohne Tischchen in syrischem Stil, offenbar m Zusammenhang mit „heiliger Hochzeit": R. D. Barnett[191] 130 fig. 48. – Undeutbare ausführliche Einpersonenszene: ebenda S3: Taf. XVIs. – Der ebenda p. 78 zusammengestellte Typ „procession to a seated figure" ist recht disparat;

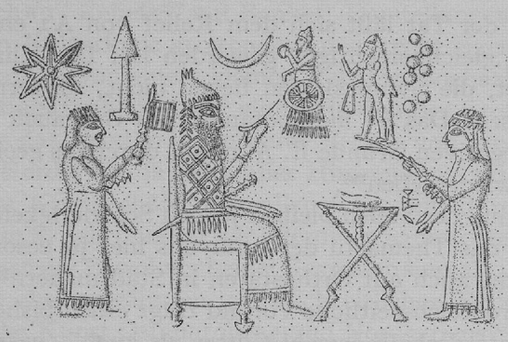


Abb. 121 (unten n. 238; 1:1)

Von den neuassyrischen Darstellungen lassen sich die meisten eindeutig von unserer Bankettszene trennen: Das gilt für alle, in denen der König trinkt oder speist (vgl. unten: B.Veneratio und Abb. 121) und für die selteneren, in denen Soldaten oder Offiziere in einem Symposion zusammenkommen[205]; beide sind historisch. Dem Götterkult dagegen sind Bankettszenen zugehörig, auf denen der Thronende durch Polos oder Hörnerkrone gekennzeichnet ist[206] oder durch ein Göttersymbol vertreten ist[207]; sie sind im Typ den Venerationszenen ganz gleich: Vielleicht ist das Element der Verehrung in beiden Themen der Grund für diese Annäherung (vgl. unten n. 209 und 238).

Irgendwo zwischen Kult und historischer Herrscherverehrung muß die Deutung der zahlreichen Siegelbilder mit barhäuptigem, nicht näher gekennzeichnetem Thronenden[208] liegen. Viele dieser Bilder sind denen der Bronzebecher eng verwandt; sie können jedoch zu deren Deutung[209] oder Datierung vorläufig[210] nichts beitragen[211].

---

immerhin wäre der thronend auf seinem Sarkophag abgebildete Ahiram von Byblos ein älteres Beispiel für den so vorgestellten Toten. – Zwei einander ähnliche Stelen, vielleicht beide aus Aleppo: D. Hogarth, AAA. 2 (1909) Pl. XLII 2 p. 184; E. Unger[193] Tf. 236b.

[205] Auf dem „Weißen Obelisk" Assurnaṣirpals I.; vgl. oben Anm. 4. – Zur Datierung: A. Moortgat, Die Kunst des Alten Mesopotamien (1967) 126ss. Taf. 251 Abb. 91. – In Dur-Šarrukin war die „Salle VII", ein kleinerer, fast quadratischer Raum, mit der ‹Prunkinschrift› des Sargon, darunter mit einer Jagd auf Vögel und Hasen und der königlichen Kavalkade, darüber mit einem großen Symposion ausgestattet: F. Botta/F. Flandin, Monument de Ninive II Pl. 107–114. – Eine sehr ähnliche Massenspeisung ist noch einmal in der „Salle II", dem Gegenstück zum Thronsaal, abgebildet. Hier bildet sie aber deutlich den Abschluß der Feldzüge gegen den Iran, die darunter und daneben dargestellt waren: Ebenda I pl. 57–67.76. – Texte Sargons II. dazu: D. Luckenbill, Ancient Records II 77 § 149; 94 § 171. – Vielleicht ist das Gastmahl, zu dem in Persepolis die Offiziere und Höflinge auf den Treppen zum Verbindungsbau schreiten, ein Nachfolger dieser Symposien.

[206] Mit Polos z. B.: D. J. Wiseman/B. Forman, Götter und Menschen im Rollsiegel Westasiens (1958) No. 80 (echt?); Opificius No. 287.412.413.615; E. Porada, The Collection of the Pierpont Morgan Library (1948) No. 700, vielleicht auch 701. – Mit Hörnerkrone vielleicht E. Porada No. 678.

[207] Zum Beispiel D. Wiseman[206] No. 95; G. Loud u. a.; Khorsabad II Pl. 57,88; W. Andrae[277] Pl. 29. – Unter Symbol: B. Buchanan, Catalogue of Ancient Near Eastern Seals in the Ashmolean Mus. I (1966) No. 635. – Symbol auf Stuhl B. Wiseman[206] No. 93; Opificius No. 701.703.817ss.

[208] Zum Beispiel E. Porada[206] No. 673E–675 (wohl Gottheit); A. Moortgat, Vorderasiatische Rollsiegel (1940) No. 660.662–664.654 (wohl Gott wegen der Stern-Lehne); B. Buchanan[207] No. 592.593; Opificius No. 118.166.167.427. – Provinziell assyrisches Elfenbein aus Zīviyah: A. Godard[9] fig. 77.78; A. Parrot, Assur (1961) Abb. 178.

[209] Bisher zur Bankettszene der „Situlen": W. Baumgartner, AfO. 12 (1937/39) 57s.; G. Contenau, Revue des arts asiatiques 12 (1938) 33; W. Deonna, RA. 42 (1948) 214 n. 6.7. – Auf Rollsiegeln: O. Weber, Altorientalische Siegelbilder I (1920) 107ss. – Opificius No. 52.65.84.316 deutet die Thronenden ohne Kennzeichen nach dem Vorbild anderer Siegel (unten n. 238) als Könige.

Das Weiterleben der Bankettszene belegt sehr getreulich ein achaimenidisches Rollsiegel in Zürich[212]: Es zeigt von links einen Diener mit Wedel, ein Tischchen mit Schale darauf, darüber eine Sonne, und einen Thronenden nach links hin mit einer Schale in der Hand.

Zum weiteren, bereits indirekten Nachleben des altorientalischen Banketts gehören wohl die Bilder auf einer kleinen Gruppe attischer spätgeometrischer Krüge[213]. Auch wenn sie, wie ich annehmen möchte, nicht unmittelbar von den oben besprochenen späthethitischen Reliefs abhängen[214], so können sie doch wohl noch ein wenig zur Deutung unserer Bankette beitragen: Sie kommen nur auf Vasen vor, die wohl für Grabausstattungen produziert wurden[215]; die Teilnehmer halten nach einer ansprechenden Erklärung Gefäße in Form von Granatäpfeln in den Händen[216]; deshalb ist vielleicht ein Moment des Grabritus dargestellt[217]. – Ähnlich werden die ausführlich geschilderten Symposien auf hallstattzeitlichen Situlen gedeutet. – Die Summe aus allen angeführten Beispielen für die Deutung der Speiseszene ergibt also, daß zwar sowohl im 3. Jahrtausend als auch in der ersten Hälfte des 1. Jahrtausends das Bankett im Alten Orient ganz verschiedenen Bereichen angehörte und diese als Bild andeuten konnte, daß jedoch gerade die engstverwandten monumentalen Bilder – Neirab und Zincirli – Gräber schmückten und in der späteren Entwicklung des Themas die Hinweise auf die Totensphäre – späthethitische Stelen, attische Vasen, Situlen – immer häufiger wurden. Auch ein Einzelmotiv, der Granatapfel als Speise, weist in diese Richtung (vgl. Kap. X 1).

Zur inneren Chronologie der Werkstatt kann der Vergleich der Bankettszenen untereinander besonders viel beitragen, da hier mehr Wiederholungen und Varianten vorliegen als bei den anderen Themen.

Bei der Suche nach dem Prototyp dürfen wir A1 und A12 ausschließen, da deren Variante in Mesopotamien nicht belegt ist, die Kline mißbraucht wird und daher wohl einheimischer Einfluß vorliegt. Mesopotamisch dürften aber Harfenistin und weibliche Haartracht sein. – Wenn wir vom Raumzwang der Becher absehen und eine hypothetische, möglichst vollständige Idealszene erschließen wollen, so ergibt sich:

Der Thronende nach links hin (Ausnahmen A1, nicht aber A12) mit Vase in der Hand (fehlt zugunsten einer sinnlosen Handbewegung: C1);
vor ihm das Tischchen (fehlt nur bei A7);
links davon der Diener mit dem blattartigen Wedel: A2–A6, A8–A11, A14–A21, A23,

---

[210] Opificius Kap. I B I p. 23; Kap. II,I p. 29 kann für das 11. und 10. Jh. keine selbständig datierten Siegel beibringen; ihre Datierung beruht auf Übergangserscheinungen und dem Vergleich mit unseren Bechern.

[211] Außer vielleicht gelegentlich auf den Tischchen erkennbaren Fischen (Wiseman[206] No. 80; F. Lajard, Introduction à l'étude du culte public et les mystères de Mithra en Orient et en Occident [Paris 1847] Pl. XVII 4 = Slg. Steuart); A. Moortgat[208] No. 663. – Eine Antilope (?): Buchanan[207] No. 592.

[212] Sammlung des Archäologischen Seminars der Universität No. 1961: unpubliziert. – Vgl. oben Anm. 203. – Der Zeit um 400 v. Chr. gehört wohl auch ein Rhyton in griechisch-provinziellem Stil an: Sovjetskaja Arkheologija 1971, 1, 143ss. Abb. 1ss.

[213] W. Hahland, in: Festschrift für F. Zucker zum 70. Geburtstage (1954) 177ss.; G. Ahlberg, in: Opuscula Athenensia VII (1967) 177ss.

[214] G. Ahlberg op. cit. 180s. sieht auch auf den Reliefs Granatäpfel. Es sind jedoch Gebilde, die an längeren Griffen, nicht in der Handfläche, gehalten werden: vielleicht Spindeln oder Wollknäuel.

[215] Cook, Bulletin de Correspondance Hellenique 70 (1946) 98s.; Ahlberg op. cit. 184.

[216] Ebenda 183.

[217] Ebenda 184s.

A26–28 (Ausnahmen: A1; statt dessen Diener mit Gefäß: A7, A12, A13; mit eckigem Wedel: A22); links davon die Vase mit Saugrohr: A7, A13; oft zum Bildtrenner geworden: A1, A2, A9–A11, A20–A22; aus diesem Gebrauch heraus hinter den Thron gerückt und mißverstanden: C1 (fehlt: A3, A4, A8, A14–A16: Kein Platz);

hinter und über der Vase der bärtige Lautenspieler: A5, A6, A19 (statt dessen ein sinnloser, offensichtlich mißverstandener zweiter Gefäßträger: A7; der Lautenspieler seitenverkehrt und ihm zuliebe sinnlos wiederholte Saugrohr-Vase: A13);

rechts hinter dem Thron der Diener mit eckigem Wedel: A2–A4, A11, A14, A16–A18; wohl falsch ergänzt: A8, A15; seitenverkehrt: A22; Wedel in Vasenständer: A20 (fehlt: A1, A5–A7, A9, A10, A13); beide Wedel im Ständer: A21, A27.

Die hypothetische Gesamtlösung ist also nicht sehr umfangreich: Sie enthält nur sechs Einheiten – gegenüber vier Einheiten auf den meisten Bechern, bis zu sieben Einheiten auf A13 und sechs Einheiten auf A1, die allerdings beide alles andere als „kanonisch" sind. Der hypothetische Prototyp hätte also auf einem gedrungenen Becher durchaus Platz, um so mehr wäre er denkbar als Bildstreifen eines Reliefs oder Stoffes.

Zu einer relativen Chronologie lassen sich nun natürlich keinesfalls die fehlenden Einheiten ausnutzen: Sie wurden vielleicht ja schon seit der ersten Adaption der Gesamtszene für die Becher, von Fall zu Fall wechselnd, aus Raumnot weggelassen. Jedoch die offensichtlichen Abänderungen und gar Mißverständnisse dürfen – immer noch hypothetisch, bis zum Beweis des Gegenteils – als besonders spät gelten. Solche Stücke wären also A1, A7, A12, A13, A18 und C1, die alle mehrfach vorkommen.

Überprüfen wir diese kleine Liste mit Hilfe der früher gewonnenen Stilgruppen (oben Kap. IV), so müssen A1 und A12 doch wieder anders erklärt werden, denn sie hängen stilistisch mit anderen, dem Kanon näheren Stücken zusammen: Die vielleicht einheimische Variante des Zweiersymposions dürfte früh entstanden sein. Die anderen Stücke jedoch werden als Sonderlinge bestätigt: A12, A13 und A22 schwammen zwischen den Stilgruppen, C1 gehört zu der sehr eigenwilligen, auflösenden dritten Gruppe.

C. BEZWINGEN UND DARBRINGEN UND (F.) JAGD

Die Zusammengehörigkeit von Bankett, Tierbezwingung und Jagd, wenigstens im Bereich unserer Werkstatt, wurde oben begründet. Außerhalb wird sie von einem merkwürdigen Siegelbild[218] bestätigt, das einen behelmten(?), thronenden Saugrohr-Trinker, eine verschleierte Frau(?) mit eckigem Wedel, mit einer Nebenszene vereinigt, in der eine Capride mit Pfeil und Bogen gejagt und ein anderer Vierfüßler in Richtung auf den Thronenden zu geführt wird. Der seltsame Stil zeigt, besonders in einer weiteren Nebenszene, Anklänge an den „common style" des Mitanni-Reiches und seines Ausstrahlungsgebietes; freischwebende Punktrosetten[219] und die Proportionen der menschlichen Figuren lassen eher iranische Entstehung vermuten. – Gewiß iranisch ist eine Goldplatte mit Bankett und Darbringung[220].

---

[218] D. J. Wiseman[206] No. 51.

[219] Vgl. z. B. die Metallbecher von Marlik Tepe: E. O. Negahban, A Preliminary Report on Marlik Excavation (1964) fig. 109.136.

[220] Vgl. oben n. 65. – In Mesopotamien dagegen muß man schon bis zur „Standarte" von Ur und zu den Weihplatten des frühen 3. Jahrtausends zurückgehen, um Vorbilder für das Führen von Tieren zu Thronenden hier zu finden. Weiterleben solcher uralter Motive in Randgebieten ist gewiß nicht unmöglich; aber für unsere Zwecke, d. h. zur Beurteilung der Kunst des frühen 1. Jahrtausends, ist das Motiv jedenfalls westiranisch.

Über den Sinn der Jagd und des Tierbezwingens läßt sich nichts Genaues aussagen[221]: Beides mag dem Alltag, aber auch dem Leben eines Helden, Dämonen oder Gottes angehören. Die zahlreichen Jagdbilder auf Siegeln vermögen zur Datierung ebensowenig beizutragen wie die zu den Bankettszenen; auch in Iran war das Thema beliebt[222]. – Nicht ganz alltäglich wirkt die Jagd auf den Strauß, besonders ohne Pfeil und Bogen[223]: Wie die Jagd mit der Lockspeise(?)[224] auf C 4 weitergehen könnte, wissen wir von assyrisierenden Köcherblechen wohl des 9. Jahrhunderts (vgl. oben Kap. III 2 n. 56; hier Abb. 122); das Ende wäre dann das Darbringen des lebenden Straußes auf C 2. – Da der zähe Laufvogel kaum als menschliche Nahrung taugt, muß die Feindschaft gegen ihn einen anderen, symbolischen oder mythischen Anlaß haben, die das Thema auch für Fürstensiegel[225] und königliche Gewänder[226] tauglich macht.



Abb. 122 (oben n. 56; 1:2)

---

[221] Zum Beispiel H. Frankfort, Cylinder Seals (1939) 219.

[222] Im Iran: E. Porada, in: Dark Ages and Nomads. Hrsg. v. M. Mellink = Uitgaven van het Nederlands Historisch-Archeologisch Instituut te Istanbul XVIII (1964) Fig. 1 (Siegelbild); Calmeyer[51] 22.25 No. 46 Taf. 21 (Ritzbild auf Dolch); aus Mauyilbak: Sir Aurel Stein, Old Routes of Western Iran Pl. XVIII.

[223] Mit Pfeil und Bogen z. B. Moortgat[208] No. 701. Mit Krummholz z. B. E. Porada[206] No. 606E (spät-mittelassyrisch?). Mit der Hand z. B. A. Moortgat[208] No. 613; B. Buchanan[207] No. 579; D. J. Wiseman[206] No. 73; vgl. n. 188; E. Porada[206] No. 759.760. – Zum Thema: G. Contenau, Revue des Arts Asiatiques 12 (1938) 35; H. Frankfort, Cylinder Seals 204 n. 3. – Ein bemerkenswertes Siegelbild vereinigt die Jagd auf Capride, Löwen und Strauß, wie E. Herzfeld meint: AMI. 9 (1938) 9s. Abb. 141 No. 68 = Wiseman[206] No. 62 = Frankfort, Cyl. Seals Pl. XXXVIb = Parrot, Assur (1961) Abb. 192. – Noch einmal sind Straußen und Löwen vereint auf der Goldschale aus Kelermes: M. Rostovzeff, Iranians and Greeks in South Russia 49s. Pl. VII. – Nachleben in achaimenid. Zeit: Bronzeschale im Louvre: A. Parrot, Syria 30 (1953) Pl. 1.2 = Ders., Assur Abb. 252. – Zur Form der Straußen: E. Herzfeld, AMI. 9 (1938) 10ss.

[224] B. Parker, Iraq 24 (1962) Pl. XIV ND 5372 = Opificius No. 99: 10. Jh., unserer Werkstätte sehr nahe. – Der Jäger könnte auch ein Straußenei halten, und zwar als Herausforderung, denn der Strauß greift zuweilen an: Opificius p. 371.

[225] Siegel des Urzana von Muṣasir: E. Douglas van Buren, The Fauna of Ancient Mesopotamia = An.Or. XVIII (1939) 87 (ältere Lit. n. 9) Fig. 94; Moortgat[208] Tf. C 7; Opificius No. 531; vgl. No. 634ss. p. 371.

[226] Beiderseits von Palmetten: A. H. Layard[118] (1853) I Pl. 43,5; 47,1.

Die Straußenjagd der mesopotamischen Vorbilder muß in Iran nach kurzer Zeit umgedeutet worden sein; das beweist uns der im Dekor und in Einzelheiten von unserer Werkstatt beeinflußte Becher der Slg. Barbier (vgl. Kap. III 4, Abb. 103): Schnäbel, Füße und kurze, geknickte Beine sind keineswegs die von Straußen. Eine gänzlich neue Erfindung sind diese Vögel jedoch auch nicht: Umriß, Kopfform und übertriebene Darstellung der Keule stammen offenbar von C2, das seinerseits in Flügelform und Innenbezeichnung die Tradition von C4 und F6 weiterführt. Es muß offenbleiben, ob bereits der Hersteller von C2 an Raubvögel dachte; jedenfalls war der Strauß den Käufern und wohl auch den Gesellen unserer Werkstatt um Kirmānshāh herum unbekannt.

Noch deutlicher in nicht alltäglichen Bereich führen die Bilder auf den vier stilistisch eng zusammengehörigen Stücken C1, C6, F3 und F8. Auf dem Bild von F3 stört zunächst nur das seltsam aus Steinbockgehörn und massigem Rinderkörper zusammengesetzte belauschte(?) Tier; es findet sich auf C1 ähnlich wieder, kombiniert mit einem „Jäger" in langem Gewand, dem eines Dieners ähnlich (dieses gehört keineswegs grundsätzlich zum Darbringen, wie C2 beweist). Im gleichen Gewand wird auf F8 tatsächlich gejagt. Daß wir uns mit alledem in mythischer Sphäre befinden, zeigt endlich die doppelte Darstellung auf C6: Der Bartlose in langem Hemd packt geflügelte Capriden. Hier geht das Bezwingen von Tieren über in das bekannte, nie gedeutete Bild des „Jagddämons".

Aus dieser eindeutig mythisch zu deutenden Gruppe, der sich wegen des Hemdes wohl noch C3 zuschreiben läßt, dürfen wir jedoch nicht auf die übrigen Jagd- und Bezwingungsszenen rückschließen. Vielmehr zeigen einige Umdeutungen und Mißverständnisse (vgl. Kap. IV 3, X 3, XII 1), daß jene letzte Gruppe relativ spät sein muß, also vielleicht eine iranische Umdeutung des babylonischen Vorbildes anzeigt.

Ebensowenig dürfen wir wohl den Charakter der mesopotamischen Bankettszenen mit Hilfe der Variante des Darbringens eines bezwungenen Tieres (C1, C2; Kap. III 3b'; C3?) erklären. Zwar ist der Thronende im Rahmen unserer Werkstatt der gleiche in beiden Szenen; aber diese Einheit und ebenso die oben begründete zwischen diesen Themen und dem der Jagd ist nur in Westiran belegt. Auf babylonisch-assyrischen Siegelbildern sind Bankett und Jagd unabhängig voneinander; die beteiligten Personen sind gänzlich verschieden bekleidet. Wir müssen also erwarten, daß auch die babylonischen (vgl. Kap. XI) Vorbilder unserer Bronzereliefs derart uneinheitlich waren; dafür spricht auch hier die verschiedene Kleidung von Schützen einerseits und Thronenden, Dienern und Musikanten andererseits. Erst auf Stücken der Stilgruppe der „zergliederten Schützen" gehen Männer im „Diener"-Gewand, das dann allerdings mehr und mehr geschmückt wird, auf Jagd (F8) oder packen Tiere (C1, C3, C6), ebenso auf einem Becher der groben Nebenwerkstatt (Kap. III 3b'). Auf dem engstverwandten Stück der großen Werkstatt gelangt andererseits der typische Schütze als Vogelbezwinger vor den Thronenden (C2). – Diese Verschmelzung der Themen dürfte also erst während der Laufzeit unserer Werkstatt geschehen sein, erst recht der daraus neugeborene Bildgedanke[227] der Darbringung bezwungener Tiere.

C1. BÄRTIGER AUF STIER REITEND IM KAMPF GEGEN LÖWEN

In der bisherigen Aufteilung der Themen ist der mir leider nicht einmal im Bild bekannte Kampf eines Dämons gegen einen Löwen und das möglicherweise damit zusammenhängende Einzelmotiv auf C1 vernachlässigt. Hier reitet ein bärtiger Mann in (im Gegensatz

[227] „Bildgedanke" verstehe ich als Gedanken, der zu einem Bild führt; vgl. BJV. 4 (1964) 253s. n. 12. Wenn das Bild tradiert wird, entsteht ein Typus; mehrere Typen gehören zu einem übergreifen-

zum Thronenden auf C1) etwas vereinfachtem Prunkgewand auf einem Stier; er schlägt mit einer typisch „luristanischen" Scheinaxt (vgl. Kap. X 4) in die Schulter eines aufgerichteten Löwen, der von der anderen Seite her von dem üblichen Jäger mit Pfeil und Bogen bekämpft wird.

Die Form der Axt (vgl. unten Anm. 363) und das eigentümliche Reittier machen diese Figur zu einer iranischen: Der Reiter auf dem Stier kommt gelegentlich auf Werken des eigentümlichen, vielleicht südluristanischen Stils der Scheibenkopfnadeln (vgl. oben Kap. III 2) in einer Kulthandlung[228], zwischen Tänzern(?)[229] von einem Wolf(?) bedroht[230], vor. Auf babylonischen, elamischen, assyrischen oder urartäischen Denkmälern dagegen fehlt eine derartige Gestalt: Götter stehen oder thronen höchstens auf Stieren. Durch die um den Hals gehängte Glocke ist der Stier auf C1 demgegenüber noch deutlich als Reittier gekennzeichnet (vgl. unten n. 423); seinen deckenartigen Sattel erkannte E. Akurgal[231] an dem von einer Göttin gerittenen Löwen auf dem Goldbecher von Hasanlū wieder.

Durch alles dies ist demnach der einheimische Charakter des Stierreiters gesichert. Sein Kampf gegen einen Löwen – gemeinsam mit dem aus dem Jagdbilder-Repertoire übernommenen Bogenschützen – könnte der eines Königs oder Heros' sein, allenfalls der eines Gottes. Der Angriff eines Caniden auf den Stier auf einer der Nadeln[230] erinnert an die Mithrasreliefs der Kaiserzeit, die ja wohl einer anatolischen Variante nichtzoroastrischer iranischer Religion entstammt. Auch die Träger von Fackeln(?) auf der Silbernadel[228] könnten dazu passen; ja Mithras reitet in einer Nebenhandlung oft auf dem Stier[232].

Jedoch macht diese Deutung Schwierigkeiten: Mithras wird im Avesta immer nur als Streitwagenfahrer vorgestellt[233] und tötet keinen Löwen. Als Stierreiter ist dagegen, wenn auch erst bei Firdausi, der mythische König Faridun beschrieben; er tötet schon in avestischer Zeit als Thraētaona Ungeheuer und scheint der Heros altiranischer Männerbünde gewesen zu sein[234], was gut zum zweigeschwingenden, als Wölfe oder Stiere verkleideten Gefolge des Stierreiters der Silbernadel[228] passen würde.

B. VENERATIO UND (E1.) SCHLACHT

Die Darstellung auf B1 und B2 von den Bankettdarstellungen zu trennen, mag etwas künstlich erscheinen: Wird doch auch dort viermal ein Herrscher (zu seiner Identifikation durch den Fez vgl. Kap. X 3) bedient (A9, A22, A28; davon gewiß abhängig: Kap. III 3c) und ist doch die „Prozession"[204] zweier Diener auf den Thronenden zu (A5–A7; allenfalls C1) hier wiederholt. Doch zwei Gründe machen die Trennung nötig: Der Herrscher

---

den Thema. Einzelne Motive können in vielen Szenen und auch in mehreren Themen frei verwandt werden; sie sind Elemente gleichen Inhalts, die jedoch verschiedenen Gehalten dienen können.

[228] Silbernadel: B. Goldman, IrAnt. 4 (1964) 143s, Pl. XLI; D. G. Shepherd, Bull. Cleveland Mus. 53,2 (1966) 42 ss.

[229] Bronzebuckel Bes. Borowski: R. Ghirshman, Perse (1963) 69 fig. 90; Sept mille ans[27] No. 229 Pl. XX: wohl zwischen verkleideten Kulttänzern.

[230] Bronzescheibennadel Slg. Godard: A. Godard, Syria 26 (1949) 198ss. Pl. X; H. Frankfort, Art and Architecture of the Ancient Orient (1956) 209 fig. 103 unten p. 208.264; W. Speiser, Vorderasiatische Kunst (1952) Tf. 101 unten: 2 Löwen stützen eine Menschenmaske. Darunter der Bärtige auf einem Stier, der von einem anderen Bärtigen an der Leine geführt wird und dessen Geschlechtsteile ein Canide angreift.

[231] E. Akurgal[42] 90.

[232] Zum Beispiel F. Cumont, Die Mysterien des Mithra. Hrsg. v. K. Latte (1913) 121 Taf. II 5.

[233] Avesta. Übers. v. F. Wolff (1924) z. B. 217s. = Yašt 10,124ss.

[234] G. Widengren, Die Religionen Irans (1965) 23.47 n. 26.50s.; Ders., IrAnt. 8 (1968) 136s.

auf B1 hält einen achtfach quergegliederten Stab und ein kleines Bündel („Mappa") in der Hand: Das entspricht genau der Darstellung des babylonischen Königs in der „Belehnungs"-Szene auf Kudurru[235]; der erste Diener reicht dem Herrscher eine flache Schale, wie es auf keiner unserer Bankettszenen geschieht, wohl aber oft dem assyrischen König gegenüber. Der Verfertiger des Bechers B1 hat also mit wenigen Mitteln deutlich gemacht, daß er etwas vom üblichen Bankett verschiedenes darstellt[236].

B2 ist vom selben Typ abhängig; Hier ist jedoch das Herrschergewand nicht mehr recht verstanden (vgl. unten n. 339a), ebensowenig wohl auch die flache Schale und der Fez, der deshalb fehlen darf.

Dabei darf es uns nicht irremachen, daß auf assyrischen Bildern der König dabei nicht immer mit dem Stab oder Bogen in der Hand steht[237], sondern auch oft sitzt[238] oder vor einem Vasen-Ständer steht[239]. Seltener tragen die Herrscher in diesen Szenen den spitzen Helm der babylonischen Könige[240]. Hier hat offenbar der allgegenwärtige Typ des Banketts formal das Thema der Veneratio beeinflußt, ja okkupiert; ähnlich mögen A9 und A22 entstanden sein. Dabei mag der Anlaß gewesen sein, daß die ursprünglich gewiß historische Veneratio[241] alsbald transzendent wurde[242].

Die bisher einzige Schlachtdarstellung (E1) gehört ebenfalls zum Bereich der historischen Bilder. Unter den uns bekannten assyrischen Reliefs stehen ihr in Aufbau und Einzelheiten, besonders der Wagendarstellung, die Reliefs Assurnaṣirpals II. am nächsten[243]; nach Ausweis der schlecht erhaltenen Kampfszenen auf dem „Weißen Obelisken" hatten sie ältere Vorbilder[244]. Nichtassyrische Bilder sind bisher kaum bekannt[245]. [Ausführliche Behandlung erst nach Publikation durch die Besitzerin möglich.]

---

[235] U. Seidl, Die babylonischen Kudurru-Reliefs, Baghdader Mitteilungen 4 (1968) 208ss.: Eigentlich Gerichts-Szene! Die ältesten Szenen dieser Art gehören U. Seidls 8. Gruppe an = 2. Hälfte 11. Jh. bis 1. Hälfte 9. Jh. v. Chr.: p. 88s., d. h. eben den Kudurru grotesken Stils: vgl. unten Kap. XI 5.

[236] Entgegen Y. Maléki[32] 26, die den Bankettierenden immer für den König hält.

[237] Zum Beispiel E. Porada[206] No. 664 (mit Wedelträgern; es scheint ein babylonischer König zu sein); zwei Personen ohne Kopfbedeckung, wohl im Wickelgewand mit Bögen, gegenüber einem Diener: Buchanan[207] No. 602; Opificius No. 110 (10. Jh.) p. 222ss. – Zum Thema: E. Porada[206] I 79s.

[238] Zum Beispiel D. J. Wiseman[206] No. 81 (babylonisch durch Gewänder der Diener und des Königs, Spitzhelm des Königs, Marduk-Hacke; durch Stil und Antiquaria unserer Werkstatt nahe!); E. Porada[1] 130. Oben Abb. 121. – E. Porada[206] No. 676 (vielleicht babylonisch wegen Spitzhelm). – Opificius No. 111.117.164 (assyrisch; das Motiv stammt aus dem 12. Jh.: p. 22).

[239] Ohne Fez, jedoch durch Bogen, Wickelgewand und manchmal Diadem als Könige kenntlich: E. Porada[206] Nr. 665E bis 672; Wiseman[206] Nr. 90.91; G. Loud u. a.; Khorsabad II Pl. 57, 85; B. Buchanan[207] No. 596.597; A. Moortgat[208] No. 665.672 (Zöpfe); Opificius No. 153 (Fez); 840 (Schild); 863 (Helm); 170 (Diadem); zum Thema: p. 316.

[240] Vgl. die ersten beiden Beispiele n. 238.

[241] Durch die umstehenden Soldaten und Bäume des Hintergrundes eindeutig diesseitig-historisch: auf einem Bronzefragment aus Balawat: M. de Clerqc, Collection de Clerqc. Catalogue ... II pl. XXXI 14.

[242] Wie es deutlich die schützenden Dämonen zu beiden Seiten des sitzenden, bewachten und bedienten Assurnaṣirpal II. zeigen: A. Moortgat[181] Abb. 57 p. 134. – Die Veneratioszene kann ausgewechselt werden mit dem stehenden König mit Pfeil und Bogen: ebenda Abb. 58, der wiederum dem der Siegel entspricht.

[243] R. D. Barnett/W. Forman, Assyrische Palastreliefs (o. J.) Taf. 15. – Ähnlich Salmanassar III. in Balawat: E. Strommenger/M. Hirmer[3] 214 unten, oberer Streifen rechts: gleiches Schema, mit 2 Begleitern im Wagenkasten.

[244] Vgl. oben Anm. 4.

[245] P. Calmeyer[51] 45ss.50s. No. 107 Abb. 8 Tf. 54ss. – Sehr nahe steht ein babylonisches Siegelbild „des 9. Jhs." mit einer Löwenjagd: Opificius No. 951 p. 399. – Wegen des sehr kleinen Wagenkastens möchte ich das Siegel für älter halten.

E2. DÄMONENKAMPF

Das Thema der Darstellung des Bechers E2 ist innerhalb der Werkstatt bisher einzigartig; nur einige Motive sind vergleichbar. Die Bekleidung des Besiegten und des von rechts kommenden Siegers nur mit einem Schurz kommt einzig bei einem Straußenfänger (C4) vor; alle Jäger haben bekleidete Oberkörper. – Die Kopfbedeckung des von links kommenden Siegers ist die der Fürstenbilder der anderen Gefäße (A9, A22, B1, E1, Kap. III 3c). Wenigstens in einem Fall handelt es sich dort um einen Fürsten in diesseitiger Beschäftigung: Auf dem Beschlagblech der Slg. Maléki (E1) schießt er vom Streitwagen hinab auf Feinde, ganz in der Art Assurnaṣirpals II. auf Schlachtreliefs.

Das Gewand des Siegers auf dem vorliegenden Becher aber ist das von Genien und Helden, wie sie uns auf den Reliefs des gleichen assyrischen Herrschers überliefert sind[246]. Es scheint sich also um einen mythischen Kampf zu handeln. – Auch die Frisur dieses Siegers versetzt die Szene eindeutig in mythische Sphäre: Die Haare fallen erst auf die Schultern, ihre Enden sind jedoch hochgenommen und werden in Höhe der Ohren von einem Band gehalten. Das ist die Frisur der Fürsten der Vorzeit bis hin zur Akkade-Zeit[247]. Später lebt sie in mehreren Varianten als Tracht von Gottheiten weiter; zuletzt tragen sie zwei Götter auf zwei mittelbabylonischen Stelenbekrönungen aus der Zeit um 1200[248], Marduk auf dem Kunukku des Mardukzakiršumi[249] und ein wohl neubabylonischer Götterkampf aus Babylon[250]. Die Kunukku-Darstellung kommt der der Becher am nächsten. Innerhalb unserer Werkstatt tragen die Lamassu, also halbgöttliche Wesen, auf L3 die gleiche Frisur. – Ein drittes Indiz sind die auf dem Rücken gekreuzten Köcher der beiden Sieger, die hier mit merkwürdig geschwungenen Doppeläxten (s. unten), birnenförmigen Keulen, vielleicht einem Dolch[251] und gefiederten Pfeilen gefüllt sind. Solche kleinen Waffenarsenale – im wirklichen Kampf wohl eher hinderlich – sind auf Siegelbildern Kennzeichen von Göttern[252]. Dazu paßt auch die Herkunft des Bildtyps zweier bewaffneter, verschieden gekennzeichneter Helden, die einen waffenlosen, in die Knie gegangenen Mann von zwei Seiten her in Haare und Bart packen, auf den liegenden Unterschenkel treten und in Hals oder Schultern stechen. In der neubabylonisch-neuassyrischen Kunst ist er durch vier Siegelbilder[253] (Abb. 123,124) vertreten. E. Porada[254] hat diesen Bildtyp über die

---

[246] J. B. Stearns, Reliefs from the Palace of Ashurnaṣirpal II. = AfO. Beiheft XV passim. – Opificius No. 95.

[247] Vgl. z. B. den König Lamkimari und Sargon von Akkade: E. Strommenger/M. Hirmer, Fünf Jahrtausende Mesopotamien (1962) Tf. 100.115. – Im Süden scheint diese Tracht von Göttern getragen, von Herrschern in Form von Helmen oder Goldperücken nachgeahmt worden zu sein: Tf. 66. 67. XV.

[248] Seidl, BJV. 5 (1965) Tf. 42 p. 175ss.

[249] BJV. 6 (1966) 67 Anm. 33a Tf. 2,1. – Vgl. n. 136a; unten Abb. 149.

[250] R. Koldewey, Die Tempel in Babylon und Borsippa = WVDOG. XV (1911) Abb. 55s. (Blatt 6).

[251] Vgl. mit dem Knauf eines Gegenstandes im linken Köcher des von rechts kommenden Siegers: Die Dolchgriffe, die aus den Gürteln der Jäger auf C4, F2 und F6 herausragen.

[252] Zum Beispiel D. Wiseman/F. Forman, Götter und Menschen im Rollsiegel Westasiens (1958) No. 67; E. Porada, The Collection of the Pierpont Morgan Library = Corpus of Near Eastern Seals in North American Collections (1948) I No. 690E. 692E–697.

[253] a) E. Porada[252] No. 686; Opificius No. 756. – b) A. Moortgat, Vorderasiatische Rollsiegel (1940) No. 608; Opitz, AfO. 5 (1928/29) 81ss. Tf. XI 2: Der linke Heros ist durch einen gehörnten Federpolos als Gott gekennzeichnet. – Opitz' Deutung dieses Bildes als Nachfolger akkadzeitlicher Götterkämpfe kann ich allerdings nicht folgen. – c) W. H. Ward, The Seal Cylinders of Western Asia (1910) Fig. 644: Der Getötete scheint Hörner zu tragen. – d) D. E. McCown/R. C. Haines/D. P. Hansen, Nippur I = OIP. LXXVIII (1967) Pl. 113,13 aus neubabylonischem Grab: vgl. Pl. 113,14 ebendaher.

Vermittlung durch die Nuzi-Glyptik auf den Heldenkampf gegen Ḫumbaba zurückgeführt, wie er in der altbabylonischen Zeit – zur Zeit ihrer Behandlung nur einmal voll ausgebildet erhalten[255], neuerdings dank A. Parrot in Larsa in einer anderen Fassung noch mehrfach belegt[256] – dargestellt wurde. Der Dämon Ḫumbaba wurde dabei schon in der Nuzi-Glyptik durch einen nackten Helden ersetzt. – Daneben existiert ein abweichender Typ auf drei späthethitischen Reliefs[257], denen noch eine Darstellung auf dem Goldbecher aus Hasanlū[258] an die Seite gestellt werden kann: Die Helden sind hier einander gleich[259] und nicht besonders gekennzeichnet; ihre Bewegungen, vor allem die erhobenen rechten Arme, wirken schematisiert. Dieser Typ ist wohl selbständig aus der Nuzi-Zeit abgeleitet und stark verallgemeinert oder umgedeutet. – Auf zwei phoinikischen Schalen und einem phoinikisierenden Elfenbeinrelief ist er noch einmal abgewandelt: Ägyptisiert und mißverstanden[260]. – Auf einer der späthethitischen Darstellungen, dem Relief in Karatepe[261], trägt das Opfer einen wildzottigen Bart: Hier hat sich vielleicht die alte Ḫuwawa-Maske gehalten.



Abb. 123 (n. 253 a; 1:1)



Abb. 124 (n. 253 b; 1:1)

Wir dürfen also nicht ohne weiteres folgern, daß wir im 1. Jahrtausend noch den Kampf des Gilgameš und des Enkidu gegen Ḫumbaba abgebildet finden. Dagegen sprächen die Menschengestalt des Opfers, das gepflegte Äußere des rechten Helden, der als Enkidu lange Haare und einen überall zottigen Körper erwarten ließe[262], und die extreme Selten-

---

254 Porada[252] I 82.

255 Opitz, AfO. 5 (1928/29) 205. – Allerdings hat Opitz die beiden Helden miteinander vertauscht: Den von links kommenden deutet er als Enkidu, der nach Frauenart lange Haare trage. Er trägt jedoch die alte Königsfrisur (vgl. Anm. 247), die im Altbabylonischen eine Göttertracht ist: Strommenger Tf. 162. 168.-Hier Abb. 125.

256 Vier Fragmente von Terrakottareliefs, die wohl alle – drei gewiß – aus einer Model stammen: Parrot, Syria 45 (1968) 230 fig. 23; Ders., Iraq 31 (1969) 65f. Tf. IXa; zusammengesetzt mit näherer Begründung: Acta Praehistorica et Archaeologica 1 (1970) 85s.-Hier Abb. 126.

257 Tell Halaf und Kargamiş: H. Frankfort, The Art and Architecture of the Ancient Orient (1963) fig. 88 Pl. 169 C p. 181s. – Kantor, JNES. 21 (1962) 114s. – E. Porada, Ancient Iran (1965) 236s. n. 19. Zum 3. Relief (Karatepe) vgl. unten n. 261.

258 E. Porada[257] Fig. 63; p. 101 oben.

259 Auf dem Relief aus Kargamiş[257] war der linke Heros vielleicht gehörnt, also göttlich.

260 Bronzeschalen aus Nimrud: A. H. Layard, Monuments of Nineveh II Pl. 65; Barnett, Iraq 2 (1935) 202ss. Fig. 6s. p. 205; Ders., in: Éléments orientaux dans la religion Grecque Ancienne (Strasbourg 1960) 147 Pl. IVb. – Elfenbein aus Nimrud: M. E. L. Mallowan, Nimrud and its Remains II (1966) 537 fig. 457 p. 537.

261 P. Matthiae, Studi sui Rilievi di Karatepe. Studi Semitici IX (1963) Tav. VI.

262 In der Fassung des Gesamtepos wird er so als Steppenwesen beschrieben (I. Tafel II 36); später in Uruk hat er offenbar immer noch ungeschnittenes Haar (II. Tafel IV 6).

heit des Typs in der reich überlieferten Bilderwelt der neuassyrischen Zeit. So hat E. Porada denn auch zurückhaltend geurteilt[254]. Fest steht nur, daß es sich um den Kampf von Heroen gegen einen mythischen Unhold handelt: So ist das Bildschema ja wohl auch von den Griechen verstanden worden, die es für Kämpfe des Herakles und des Iolaos verwendeten.

Einige Einzelheiten geben jedoch zu denken. Der eine Heros ist deutlich als Fürst gekennzeichnet – das stimmt damit überein, daß die altbabylonische Kunst einen Bildtyp des akkadzeitlichen Herrschers offenbar für Gilgameš, vielleicht auch für andere heroisierte Könige der Vorzeit benutzt hat[263]. – Die Mischung aus Königs- und Götterattributen (Gewand, Haartracht) beschreibt das Epos:

„Zwei Teile sind Gott an ihm – Mensch ist sein dritter Teil!"[264] Später ist von seiner Königsmütze die Rede[265].

Der andere Heros hat eine Haarkalotte, die aus gegeneinanderversetzten Locken besteht, ganz im Gegensatz zu den sonst immer in Streifen geordneten Punzenbögen aller übrigen Reliefs der Zalū Āb/Kakavand-Werkstatt. Sollte es sich um eine Andeutung des niemals geschnittenen Haupthaares[262] des Enkidu handeln? Sein im übrigen gesittetes Aussehen erklärt sich leicht aus der Änderung, die die Dirne bei ihm bewirkt:

„Er salbte sich mit Öl und ward zu einem Menschen.
Ein Gewand zog er an, wie ein Mann ist er nun."[266]

Die Wandlung des Gegners vom Mischwesen der altbabylonischen Terrakotta (Abb. 125) zur reinen Menschengestalt (Abb. 124) entspricht vielleicht dem Unterschied zwischen den magischen Kräften, die Ḫuwawa in einem altbabylonischen Fragment hat[267], und den recht konkreten Fähigkeiten des Ḫumbaba im Epos:

„– sein Brüllen ist Sintflut,
Ja, Feuer sein Rachen, sein Hauch der Tod!"[268]

Jedenfalls ist nirgendwo im Epos eine Beschreibung erhalten, die ein nichtanthropomorphes Aussehen des Ḫumbaba fordert.

Schließlich stimmt auch die Auswahl der Waffen recht genau zum Epos: „Schwerter", „Beile" und Äxte werden für die Ḫumbaba-Expedition angefertigt[269], mit „Schwertern", „Bögen", Köchern und „Beilen" werden sie ausgerüstet[270], und die Äxte werden später zum Fällen der Zedern benutzt[271]. – Daß Ḫumbaba durch Stiche oder Hiebe in den Hals getötet wird, ist schon der altbabylonischen Fassung zu entnehmen[272]; im späteren Epos ist die Stelle nicht erhalten.

---

[263] P. Amiet, in: Gilgameš et sa legende. Hrsg. v. P. Garelli (Paris 1960) 170s.; R. Opificius, Das altbabylonische Terrakottarelief (1961) 135s.225s.; Calmeyer in RLAss. v. Gilgameš.

[264] A. Schott/W. von Soden, Das Gilgamesch-Epos (1958) 20 (I. Tafel II 1).

[265] Ebenda 53 (VI. Tafel I 5).

[266] Ebenda 29s. (II. Tafel I 104ss.).

[267] Ebenda 51s.; Bauer, JNES. 16 (1957) 254ss., bes. p. 258. – Enkidu vergleicht ihn mit einer Henne, was vielleicht seinen Ausdruck in den Vogelkrallen des Terrakottareliefs gefunden hat.

[268] A. Schott/W. von Soden[264] 34 (II. Tafel IV 109ss.); wiederholt: 36 (II. Tafel IV 196s.).

[269] Ebenda 35 (II. Tafel IV 163ss.). – Zu den „Schwertern" vgl. E. Salonen, Die Waffen der alten Mesopotamier. Studia Orientalia XXXIII (1965) 52s.: „Großer Dolch". – Zu ḫaṣṣinu: ebenda 15s. – Zu pāsu: ebenda 20.

[270] Schott[264] 37 (II. Tafel IV 236ss.).

[271] Ebenda 50 (V. Tafel II 6ss.).

[272] Bauer[267] 256 Z. 3: „Er tötete ihn in bezug auf den Hals."



Abb. 125 (n. 255; 1:2)

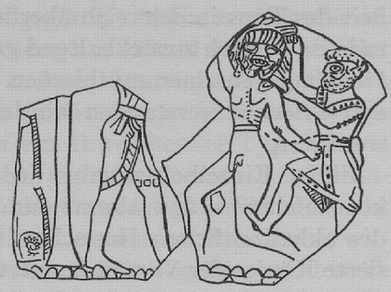


Abb. 126 (n. 256)

Alle diese Einzelzüge lassen das Bild auf unserem Becher – und damit natürlich auch die Siegelbilder – nun doch nicht nur allgemein als Heroenkampf, sondern als spezielle Darstellung des Ḫumbaba-Kampfes erscheinen, angeregt durch das wenig ältere Gesamtepos. Diese Deutung scheint mir allenfalls eine schwache Stelle zu haben: Neufunde zu den Lücken der V. Tafel oder definitiv neubabylonische Masken von der Art der altbabylonischen Ḫuwawa-Terrakotten[273] könnten beweisen, daß der Unhold auch nach dem 12. Jahrhundert noch als Mischwesen gedacht wurde.

Andererseits hat unsere Deutung eine Konsequenz: Die in gewichtigen Einzelheiten entsprechenden Helden, die auf einem Relief aus Sakçegözü in Berlin[274] einen Löwen töten, müssen dann ebenfalls das Heldenpaar Gilgameš und Enkidu bewußt wiedergeben. Bei Enkidu entsprechen dem Tropfenbecherbild die Bekleidung nur mit einem Schurz, Kraushaare und Doppelaxt, beim Gilgameš das längere, vorne offene Gewand – hier allerdings in einen Schuppenpanzer umgewandelt – der lange Bart und auch der spitze Helm – der ja ein neubabylonisch-nordsyrischer Königshelm ist, also äquivalent der Tiara auf dem Tropfenbecher. – Diese Deutung paßt sehr wohl zum Charakter des gesamten Orthostatenreliefs, den R. D. Barnett wegen der „Füllmotive" Flügelsonne und vier Rosetten als mythisch, nicht als historisch, ansah[275]. – Wegen der Form des Wagens gehört das Relief wohl dem 9. Jahrhundert v. Chr. an; jedenfalls ist es vor der Mitte des 8. Jahrhunderts anzusetzen.

Auch der stierbezwingende Held eines Siegelbildes (Opificius Nr. 95; hier Abb. 127) müßte wegen seiner Kleidung und übermäßigen Bewaffnung zumindest zur selben Klasse der königlichen, vergöttlichten Helden der Vorzeit gehören. Das Bezwingen von Stieren in Gegenwart einer nackten Frau könnte eine Variante des uns aus dem Epos bekannten Streits zwischen Gilgameš und Ištar sein.

Im Gegensatz zu den vielleicht nur als Schema vom Ḫuwawa-Kampf abhängigen Darstellungen der provinziellen (Abb. 123), späthethitischen (n. 257; n. 261), westiranischen (n. 258) und phönikischen (n. 260) Kunst haben wir also in unserem Tropfenbecherbild eine bewußte, ausführliche, in allen Einzelheiten überlegte Darstellung von Gilgameš, Ḫum-

---

[273] Maske mit Beischrift: S. Smith, AAA. 11 (1924) 107ss.; Opitz[255] 207.210s. – R. Opificius[263] 130s.; R. D. Barnett, in: Éléments[260] 147 Pl. Is. – Neuerdings: D. E. McCown u. A., Nippur I = OIP. LXXVIII (1967) Pl. 132,7: Ur III-Zeit oder frühaltbabylonisch. – Oates, Iraq 17 (1965) Pl. XVIa p. 72: älter als Schicht IIb; also wohl altbabylonisch, spätestens 16. Jh. – Pl. XIXb; p. 73: Schicht IIb/a, vor 1450 (vgl. Oates, Iraq 18 [1966] 123 Pl. XXVII Room 5).

[274] G. R. Meyer, Altorientalische Denkmäler im Vorderasiatischen Museum zu Berlin (1965) Tf. 90.

[275] In: Compte rendu de l'onzième rencontre Assyriologique internationale (1964) 81s.; 1968 mündlich bestätigt.

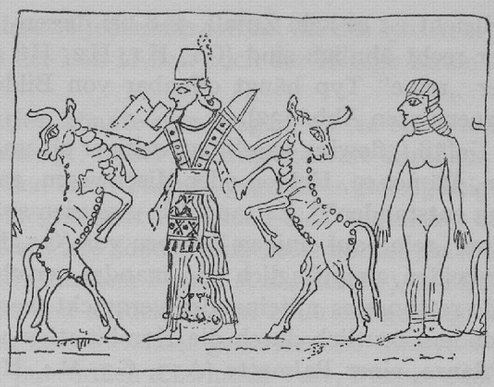


Abb. 127

baba und Enkidu gewonnen, die der babylonischen Kunst entstammt und um das 10. Jahrhundert entstand. Die Deutung der etwa gleichzeitigen Siegel (n. 253 b–d) und eines vielleicht wenig jüngeren Orthostaten (n. 274) lassen sich dadurch absichern. Diese speziellen Darstellungen aus dem Gilgamešepos bezeugen eine ikonographische Entwicklung seit der altbabylonischen Stufe (hier Abb. 125.126), die der literarischen vergleichbar ist.

G–L. MISCHWESEN ODER TIERE AN PFLANZE ODER WASSERGEFÄSS

Tiere am Lebensbaum gehören mit zu den ältesten Themen im Alten Orient; von diesen ist es dasjenige Thema, das durch alle Perioden hindurch am häufigsten wieder auftaucht[276]. Dabei springen die Tiere oft am Baum hoch, wie auf dem Becher G 1, oder brechen auch vor ihm zusammen[277], ähnlich L 1, wo allerdings auch eine Rosette ergänzt werden könnte (vgl. unten n. 291). Sehr alt ist auch die Variante, daß diese Tiere – keine Raubtiere – bärtig oder menschengesichtig gestaltet sind[278]; auch dieses Thema kennt unsere Werk-



Abb. 128 (unten n. 333)

[276] A. Moortgat[181] 3ss. und passim.

[277] G. Loud, The Megiddo Ivories = OIP. LII (1939) Pl. 13 No. 54; Pl. 18 No. 113 (Ende 2. Jht.); A. Moortgat, ZA. 13 NF. 47 (1941) 66 Abb. 29; 77 Abb. 54 (assyrisch 13. Jh.) vielleicht beeinflußt von den gleichzeitigen Jagd- und Tierkampfdarstellungen am Baum (ebenda passim). – A. Parrot, Assur (1961) Abb. 336.337 (8. Jh.); W. Andrae, Coloured Ceramics from Ashur (1925) Pl. 20.24.25.26.27.28 (wohl alle 8./7. Jh.; andere Beispiele in Ziviyah). – Das Motiv wird mehrdeutig verwandt, wie neuassyrische Siegel beweisen: z. B. Opificius No. 330 (Jagd); 381.384 (Löwe); 744ss. (Rosette).

[278] Vgl. die zahlreichen Stiere und Böcke mit (umgehängtem?) blauem Bart und die Menschenstiere aus dem Bereich des „Königsfriedhofs" von Ur. – Im Isin II-Stil z. B. ein Rollsiegel der Slg. Dr.

statt (H1, H2, H8). Vielleicht ist es kein Zufall, daß bei diesen „reinen" Ausprägungen die Bäume untereinander recht ähnlich sind (G1, H1, H2, H8 und Kap. III 3b: Vgl. unten Kap. X 9). Dieser „reine" Typ hängt offenbar von Bildern der Isin-II-Zeit ab (Abb. 128 vgl. n. 333; ferner unten Abb. 132).

Das wassersprudelnde Gefäß („flowing vase") ist weniger alt und, alleinstehend oder in den Händen von Göttern, Dämonen, Helden oder Mischwesen, ganz offensichtlich unabhängig vom ersten Thema entstanden[279]. Es taucht in Assyrien spät und zögernd auf[280]. – Auch dieses Thema kommt „rein" auf einigen Bechern vor (G5, H5, H7, H9).

Nun sind jedoch diese beiden, ursprünglich voneinander verschiedenen Themen gegen Ende des 2. Jahrtausends rettungslos miteinander verquickt worden. Innerhalb unserer Werkstatt wird das besonders deutlich durch die Kombination von sprudelndem Gefäß und dem Oberteil der Pflanze, einer Palmette (A13, G3, H4, H10), wobei die Wasserstrahlen verschwinden können (G4, G5, I1) oder sogar das Gefäß (K1) (im einzelnen vgl. unten Kap. X 9). Diese Kombination kommt auch in der übrigen Bildkunst gelegentlich vor[281].

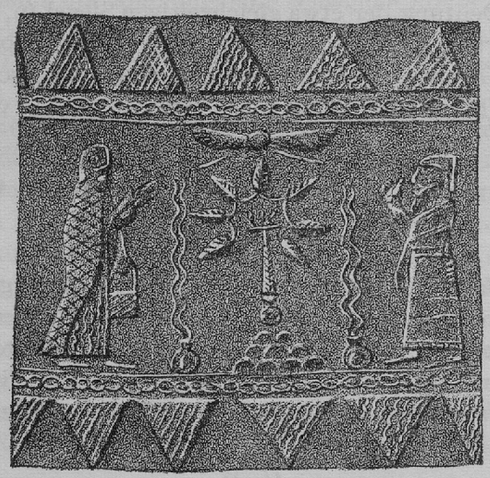


Abb. 129 (n. 283; 1:1)

Allerdings kenne ich kein Beispiel, das älter als unsere Werkstatt sein muß; möglicherweise wurde die Verschmelzung also etwa gleichzeitig vollzogen. – E. Herzfeld deutet an, daß die Kombination auf Bilder der Akkad- und Ur III-Zeit zurückgegriffen haben könn-

---

Schmidt (Solothurn; No. 90; H = 5,1 cm; max. Dm 1,6 cm. – Hier Tf. 1,2). Zur Datierung vgl. dazu Kudurru unten n. 324 mit dem gleichen Bild auf dem Polos. – Vgl. auch hier Tf. 1,4, unten n. 281. – Sargonisch: Opificius No. 551s.

[279] E. Douglas van Buren, The Flowing Vase and the God with Streams.

[280] Opificius Kap. VIII p. 398.

[281] Bett(?)-Seitenteil aus Nimrud, gef. von Layard zus. mit Glasvase des Sargon II. („Sargonbeute"?): A. H. Layard, Niniveh und Babylon (Leipzig o. J.) Tf. V B p. 149; Ders., Discoveries in the Ruins of Niniveh and Babylon (1853) 200. Genau entsprechende Neufunde: M. E. L. Mallowan, Nimrud and Its Remains (1966) 398 fig. 324s. p. 396. Siegelbilder z. B. D. J. Wiseman[206] No. 65.71.72 (alle babylonisch); Buchanan[207] No. 614(?). – Ein unpubliziertes Rollsiegel der Slg. Borowski (Basel; H = 4,4 cm) gehört wohl zum späten Isin II-Stil: hier Tf. 1,3. – Für bereits neubabylonisch, etwa gleichstufig mit unserer Werkstatt, halte ich ein Rollsiegel der Slg. Mazda (Teheran; H 2,6 cm; weißer Stein: hier Tf. 1,4), das U. Seidl demnächst publizieren wird. – Vgl. unten n. 408. – Opificius No. 952.

te[282]. Jedoch ist die Palmette jedenfalls formal die des späten 2. Jahrtausends, und es fällt auf, daß wohl schon in der Isin II-Zeit auch der Heilige Baum auf eine Vase gesetzt werden kann[283].

Bei dieser Kombination könnte man fragen, ob sie ein synkretisches Zusammenfallen der beiden Aussagen anzeigt, wobei die Aussagekraft durchaus erhalten blieb, oder vielleicht eine dekorative, den alten Themen gegenüber gleichgültiger werdende Haltung. Zugunsten der letzteren Möglichkeit muß man sich angesichts der weiteren thematischen Defekte entscheiden: Die Tiere können aufgereiht werden statt einander gegenübergestellt (I1; I2 vielleicht defektiv aus dem Thema M abgeleitet?), die Pflanze kann als raumfüllendes Element verstanden und an den oberen Bildrand gehängt werden (L1, M1), Pflanze oder Kombination zum Szenentrenner ganz fremder Motive werden (A13, F9; so wohl auch I2 zu verstehen); ja, endlich schwinden Vase, Pflanze oder Kombination völlig, und die einander gegenüberliegenden Mischwesen oder Tiere (L1ss.) können keinem Thema mehr genau zugeschrieben werden.

Da solche Defekte auch bei im einzelnen sehr sorgfältig gearbeiteten (L1, L3, M1), mit Königsinschrift versehenen (L1), der wohl älteren Stilgruppe angehörenden (vgl. oben Kap. IV 1) Bechern vorkommen, können sie nicht allein aus nachlassender Qualität innerhalb der Werkstatt erklärt und zu relativer Einordnung verwandt werden; es handelt sich also kaum um Mißverständnisse – wie sie bei der Betrachtung der Pflanzen erkennbar wird (vgl. unten Kap. X 9) – sondern um eine dekorative, die Aussage vernachlässigende Verwendung der alten Themen und Motive.

In der übrigen Bildkunst des frühen 1. Jahrtausends herrscht die gleiche Themenmischung; sie hat bisher verhindert, daß trotz der breiten Untersuchung der Einzelelemente „Heiliger Baum"[284] „flowing vase"[279] und Sphinx[285] eine präzise Deutung begründet werden konnte[286]. – Ein lehrreiches, ziemlich frühes Beispiel dieses Durcheinanders auf dem engen Raum einer Werkstatt liefern unsere Becher.

Die Variante, daß Stiere von beiden Seiten der heiligen Pflanze aufeinander losgehen, ist auf einem kassitischen Siegelbild[287] und einem Orthostaten aus Kargamiş[288] belegt, also vor und nach dem Becher (Kap. III 3a'), auf dem dies zwei Capriden tun.

M. KAMPF VON LÖWE UND STIER

Der Kampf zwischen Löwe und Rind ist neben dem Vorigen das älteste und langlebigste Thema der altorientalischen Kunst[289]. Die spezielle und sehr eindrucksvolle Prägung der Szene auf M1, M2 und M3, die drohend erhobene Vordertatze des Löwen, während die

---

[282] AMI. 9 (1938) 20.

[283] Siegel der Slg. Newell: H. H. v. der Osten, Catalogue of the Newell Collection = OIP. XXII No. 416; Herzfeld, AMI. 8 (1937/38) 114s. No. 18. – Hier Abb. 129.

[284] H. Danthine, Le palmier dattier et les arbres sacrés (1937); N. Perrot, Les representations de l'arbre sacré sur les monuments de Mésopotamie et d'Elam (1937); B. Hrouda, BaM. 3 (1964) 41ss.

[285] A. Dessenne, Le Sphinx (1957).

[286] So z. B. sehr vorsichtig R. D. Barnett[191] 85ss.141s. – Die Gruppe als Ganzes kann Gegenstand der Verehrung sein: Opificius 21.

[287] Th. Beran, AfO. 18 (1957/58) Abb. 5 p. 262: Zeit des Burnaburiaš. – Vgl. Herzfeld, AMI. 8 (1936/37) 108s. Abb. 5.7–9.

[288] C. L. Woolley u. A., Carchemish I (1914) Pl. B 13b.

[289] A. Moortgat[181] 14ss. – Vom Beginn an auch in Iran: P. Amiet No. 97.143.144. – Vor einer Deu-

Tiere fast unbewegt einander gegenüber verharren, ist vielleicht eine Erfindung dieser Werkstatt. Sie könnte angeregt sein durch die drohend auf den Hinterbeinen aufgerichteten, die Pranken spreizenden Löwen der mittelassyrischen Kunst[290]; vielleicht aber auch durch deren uns bisher unbekannte mittelbabylonische Variante. In der neuassyrischen Kunst wurde das Thema ganz anders stilisiert[290a].

Das unmittelbare früh-neubabylonische Vorbild hatte gewiß immer noch viel von jener älteren Bewegtheit bewahrt, wie es uns die schlecht erhaltene einzige südbabylonische Replik (Kap. III 4w; Tf. 1,1) ahnen läßt. Hier war jedenfalls die rechte Vorderpranke am Boden, die linke wohl erhoben. Beide Tiere scheinen sich eilig aufeinanderzu zu bewegen, der Stier bricht nicht zusammen – diese Bewegung würde der Rosette gelten[291] – sondern scheint mit den Vorderfüßen in der Luft zu trommeln, wie seine Nachfahren auf den Treppenwangen in Persepolis.

Die wie in der Bewegung erstarrte Haltung der Tiere ist also wohl ein Stilmerkmal unserer Werkstatt – die sie allerdings teilt mit einem großen Teil der etwas späteren assyrischen Bildkunst des 9. Jahrhunderts. Ebenfalls ein Stilmittel ist die Bewegung im Paßgang: Die Aktion der Löwen wird dadurch wuchtiger, bedrohlicher. Keineswegs handelt es sich hier um bloße Vernachlässigung, mangelnde Naturbeobachtung, Barbarisierung oder dergleichen: Im Gegenteil geben ja die stärker iranisierenden, späteren Stücke den Paßgang wieder auf (vgl. unten Kap. X 11).

Der auf dem Rücken liegende Stier (N4) mit auf dem Boden nach vorn gewendetem Kopf könnte ein sehr später und vergröberter Nachhall altbabylonischer (und damit akkadzeitlicher[292]) Stiere in „akrobatischen" Tierkämpfen sein; jedoch ist der formale Unterschied groß. Inhaltlich wenig passend ist der Vergleich mit auf dem Rücken liegenden, ausgeweideten Tieren auf neuelamischen Felsreliefs[293]. Die getöteten Löwen und Onager der Reliefs Assurbanipals[294] wirken eher wie Ergebnisse frischer Beobachtungen denn als Wiederholungen eines Typs. Doch muß es einen solchen Typ gegeben haben, formal recht genau dem Stier auf N4 entsprechend, wie ein frühsumerisches und ein achaimenidisches Siegelbild es bezeugen[295].

Die Deutung des Kampfes zwischen Stier und Löwe als Darstellung eines kalendarischen Ereignisses kann – ohne begleitende Texte – nur überzeugen im Rahmen einer astronomischen Deutung eines größeren Ganzen, etwa eines Bildzyklus, einer Denkmäler-

---

tung des Stier-Löwe-Kampfes als Gegensatz von Leben und Tod oder gar Gut und Böse sollten uns die Darstellungen im 100-Säulen-Saal in Persepolis warnen; der König kämpft in den Tür-Reliefs gleichartig gegen Löwe, Mischwesen und Stier; z. B. R. Ghirshman, Perse (1963) fig. 250–253.

[290] Mittelassyrische Löwen z. B. A. Moortgat, ZA. 14 NF. 48 (1944) 27 Abb. 9.10; 28 Abb. 11;, Mischwesen: ebenda Abb. 18.19 = 12. Jh.; Ders., ZA. 13 NF. 47 (1941) 52 (Abb. 1) 54s. Abb. 4.5; 64s. Abb. 25.26; 66ss. Abb. 28.30.33ss.64 (= 13. Jh.). – Opificius No. 16s.65.67 (12. Jh.).

[290a] J. V. Canby, Iraq 33(1971) Pl. XIIIe = XVIb; XIVc = XVIIIa.

[291] Herzfeld, AMI. 9 (1938) 43. – Ähnlich auf neuassyrischen Wandmalereien, wo ein Zigatū-ähnliches Viereck die Rosette vertritt. Das Motiv ist durch Herzfelds Abb. 214 auch als babylonisch gesichert. – Opificius 375ss. No. 735.744ss.: sargonische Variante des Heiligen Baumes.

[292] R. M. Boehmer, Die Entwicklung der Glyptik während der Akkadzeit (1965) Abb. 71.73.157. 201.215ss.233.252ss.

[293] IrAnt. 3 (1963) pl. XII.XIII.XIV unten. XX. – Ähnlich vielleicht am Felsrelief von Gundük: RLAss. s. v. Gundük.

[294] Zum Beispiel E. Strommenger/M. Hirmer[247] Tf. 249.255.259.

[295] Frühsumerisch: A. Moortgat[208] No. 1; achaimenidische Siegelabrollung eines Ṭab-aḫu: L. Legrain, The Culture of the Babylonians (1925) 354 Pl. LX 993.

gattung oder eines vielfigurigen Denkmals[296]. Auf unseren Bechern widerspricht die Bankettszene und vor allem das Variieren der Tiere und Mischwesen mit und ohne Vase und Pflanze einer präzisen Deutung auf bestimmte Sternbilder oder Konstellationen.

O. ORNAMENTE

Das im Alten Orient nahezu allgegenwärtige[297] Kordelband kann zur schärferen zeitlichen oder örtlichen Bestimmung unserer Becher nichts beitragen; es genügt die Feststellung, daß es auch in der babylonischen Kunstprovinz im frühen 1. Jahrtausend zu Hause ist, und zwar in der steilen, aus Kreisabschnitten zusammengesetzten Form[298] unserer Werkstatt.

Das bloß gekordelte, das heißt aus zwei umeinander gedrehten Strängen bestehende Band muß dabei von den komplizierteren, wie ein Zopf aus drei oder mehr Strängen geflochtenen Bändern unterschieden werden. Bei plastischen, dreidimensionalen Wiedergaben, also etwa in der Goldschmiedekunst, unterscheidet man deshalb Kordel und Flechtung; entsprechend nenne ich die zweidimensionale Wiedergabe im Ornament Kordel- und Flechtband[299]. – Das Kordelband besteht also immer aus zwei Strängen oder Strählen; diese können dann wiederum viele parallelverlaufende Fäden haben: In unserer Werkstatt drei oder vier.

Nach Vorbildern oder Bedeutung dieses Ornaments zu fragen, ist wohl kaum erlaubt, denn das würde voraussetzen, daß es sich einheitlich entwickelte. Jedoch kamen Kordeln im Alltag immer wieder vor, z. B. als die einfachste Form des Gürtels[300], könnten also auch ihre Abbildung, das Kordelband, immer wieder angeregt haben. – Formal wurde es offen-

---

[296] Deshalb halte ich den Versuch von W. Hartner, JNES. 24 (1965) 1ss. für methodisch verfehlt: Er versucht nicht einmal alle Bilder der von ihm zitierten Denkmäler (z. B. fig. 3.5.6.13.15.16.20) zu erklären, beschwert sich andererseits über „... those attempts which are restricted to an independent discussion of one isolated historical phase ...". Statt dessen ist für ihn der gesamte Alte Orient eine Einheit: der Löwenkampf „had originally an astronomical meaning", d. h. von der Halaf-Zeit (fig. 14) an. Dabei wird vieles zu Sternen: Wirbel und Kreuze auf Löwenschultern, Spuren des Kugelbohrers (fig. 8), gefüllte Kreise (fig. 25.26 Sonnen, p. 13 dagegen die Erde) und Rosetten (fig. 2.3.10.11). Auch Zweige und Ähren sind offenbar damit verwandt (p. 4 rechts oben). Das Spielbrett aus einem Königsgrab in Ur (fig. 3) müßte nach Hartner enthalten (p. 11s.16): 10. Februar; 10. Februar; Frühling; Sommer; 10. Februar; Sommer; Frühling; Herbst; Frühling; Herbst; Stern; 10. Februar (gelesen wie eine Keilschrifttafel). – Nur die Göttin Gula (fig. 13) ist kein Sternbild, obwohl p. 7 aus einem astronomischen Text zitiert: den Wassermann, ihren griechischen Nachfolger, assoziiert Hartner p. 8 mit dem nackten Helden mit fließender Vase. – An independent discussion of one isolated historical phase hätte alles dieses vermeiden helfen. – Unbestreitbar bleiben nur die astralen Deutungen von Fig. 9 und 12 – einem Löwen ohne Stier und einem Rind ohne Löwe. Es ist jedoch unrichtig, deshalb in jedem Löwen ein Sternzeichen zu sehen.

[297] J. A. H. Potratz, Oriens Antiquus 3 (1964) 175ss.

[298] H. J. Lenzen u. a., XXII. vorläufiger Bericht über den von dem Deutschen Archäologischen Institut und der Deutschen Orient-Ges. ... unternommenen Ausgrabungen in Uruk-Warka (1966) Tf. 19k. – Die gleiche Form begegnet jedoch auch in Assyrien, Zīviyah, Nordsyrien, Phoinikien und Urartu. – Der von Potratz op. cit. 200 beschriebene Unterschied von „bloß aufgraviert" und „flach gepunzt" ist ein technischer: auf dickem Blech und Elfenbein begegnet die erste, in Keramik, Steinrelief und dünnem Blech („indirekt getrieben"; vgl. Kap. VI) die zweite, meist dreigeteilte Form. Die erste, zeichnerische Form ist also wohl sekundär. – Keramik: Eretz Israel IX (1969) 169 Abb. 6 Tf. 45,3.

[299] Potratz, op. cit. 175ss. n. 1.2 beschreibt eben diesen Unterschied, bleibt dann aber doch bei der von ihm zunächst als unrichtig erklärten Gesamtbezeichnung „Flechtband" für beide Formen.

[300] B. Hrouda, Die Kulturgeschichte des assyrischen Flachbildes (1965) 47 Tf. 2.

bar als abschließend empfunden: Am Rand von Gefäßen[301], wie bei unseren Bronzen, als äußerster Rand auf assyrischen Wandnägeln[302], ganz ähnlich den Bronzebarren vom Kizil Kuh (vgl. Kap. III 4). In dieser Funktion wird es auch im „medischen" Teil des Schatzes von Zīviyah verwendet[303], und so hat es über Iran hinweg sogar bis nach Transkaukasien gewirkt[304].

Sehr viel seltener im Alten Orient ist der Zungenfries. Es ist kaum ein Zufall, daß er auf der Nuzi-Keramik vorkommt[305], die ja auch Kordelbänder (oben n. 301) und Bodenrosetten (s. unten) enthält; allerdings sind diese Elemente hier noch nicht zu einem System vereinigt, ja, sie tauchen nicht einmal zusammen an einem Gefäß auf, sondern sind nur einige der vielen verschiedenen die Gefäße überziehenden Friese. Für eine Ableitung des Motivs haben wir zu wenige Denkmäler und – wohl deshalb – mehrere Möglichkeiten: Gegen die Deutung als Blattüberfall spricht die flache, im Gefäßkontur nicht akzentuierte Ausführung auf unseren Bronzen, das frühe Vorkommen als Element der Malerei und vor allem dort das Überwiegen stehender Zungen; das letzte Argument steht auch einer Herkunft aus der Fadenverzierung von Glasgefäßen entgegen[306], denn dann würden aus ausfließenden Fadengirlanden zunächst hängende Zungen entstehen. Am wahrscheinlichsten ist mir deshalb die Ableitung aus Bergschuppen länglicher Form[307], die auf mittelbabylonischen Siegelbildern offenbar als wolkenartige Gebilde auch die obere Begrenzung von Bildfeldern bilden konnten[308]. Das würde auch erklären, weshalb hängende und stehende Zungen die Bildfelder unserer Bronzen regelmäßig oben und unten begrenzen. Vielleicht sind die doppelt umrandeten Halbscheiben an der Fassade des Innintempels des Karaindaš in Uruk ebenfalls so, also als unten stehender, oben hängender, jeweils doppelter Schuppenfries zu ergänzen[309].

Endlich ist auch die Bodenrosette schon auf der Nuzi-Keramik belegt: Sie wächst hier aus dem Bodenknopf nach oben[310]. Hier liegt offenbar die weitverbreitete Vorstellung zugrunde, daß das Gefäß aus einem Blätterkelch herauswächst. An neuassyrischer Keramik kommt das in der zurückhaltenden Rosettenform unserer Werkstatt vor[311] – öfter jedoch aus ungleich kräftigeren, spitzen Blättern bestehend[312]. In dieser zweiten Form ist das Motiv ebenfalls in den Iran gekommen: Eines der Beispiele[313] trägt die Inschrift eines

---

[301] Auf Nuzi-Keramik: S. M. Cechini, La Ceramica di Nuzi. Studi Semitici XV (1965) fig. 36.247. 253s. – Spät-mittelelamische(?) Pyxiden: vgl. unten n. 424.

[302] W. Andrae[277] Tf. 31s.34 p. 66 Abb. 39.

[303] A. Godard[9] fig. 4s.10.15ss.25.33.96.101.

[304] R. Virchow, Über die culturgeschichtliche Stellung des Kaukasus ... Abh. der k.-preuß. Akad. d. Wiss. zu Berlin 1895 (1895) Tf. III No. XI (verwildert); Tf. II No. V; Tf. III No. VII.XII; Tf. IV No. XVI (mißverstanden).

[305] W. Andrae op. cit. Tf. 5 q.s.; doppelt: n; Datierung: B. Hrouda, Die bemalte Keramik des 2. Jhts. in Nordmesopotamien und Nordsyrien. Istanbuler Forschungen XIX (1967) 16s.; S. M. Cecchini op. cit. 112.148.213.233s.249.265.

[306] Für einige Ornamente der Nuzi-Keramik: Hrouda, BiOr. 24 (1967) 63.

[307] Zum Beispiel W. Andrae op. cit. Tf. 6: Zusammen mit 2 anderen Bergschuppen-Formen (8. Jh.).

[308] Th. Beran, AfO. 18 (1957/58) 265 Abb. 10 p. 267 n. 61. – Nicht ornamentalisierte Wolken im frühen 9. Jh.: W. Andrae op. cit. Tf. 8 p. 27. – Diese Ableitung schlug mir B. Hrouda mündlich vor.

[309] Sicher ist nur, daß die Schuppen-Ziegel auffällig häufig vorkamen und daß sie sekundär in der Antike an einer Stelle unten zu einem Fries von 2 übereinanderliegenden (nicht versetzten) Bergschuppenreihen angeordnet waren: J. Jordan, I. Vorläufiger Bericht über die von der Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft in Uruk-Warka unternommenen Ausgrabungen (1930) 34s.

[310] S. M. Cecchini op. cit. fig. 244s.264; höher: 248.

[311] W. Andrae op. cit. Tf. 11a.

[312] Ebenda Tf. 11b.12.19.

aramäischen Fürsten aus Südbabylonien, was vielleicht anzeigt, daß auch diese Form nicht ausschließlich assyrisch war.

Das Charakteristikum unserer Werkstatt ist jedoch die Kombination dieser Ornamente. Darin sind allenfalls vergleichbar:

a	„Lur."	Slg. David-Weill	H 11,2 cm	Survey[5] Pl. 69 D; R. Dussaud ebendort I 271.

Kelchförmiger (wegen des dicken Randes und der Facettierung wohl gegossener) Bronzebecher mit hohem Fuß. An die Stücke O 1–O 4 erinnert das facettierte Mittelfeld des Bechers und die sehr feine Technik. Die Facetten sind allerdings oben und unten durch doppelte Bogen abgeteilt (vgl. O 2), und die geflochtenen Bänder sind in jeweils sechs Stränge geteilt. Ganz fremd der Zalū Āb/Kakavand-Gruppe ist der Palmetten-Fries auf dem Fuß des Bechers mit kleinen Rosetten und Granatäpfeln in den Bögen (vgl. allenfalls C 1).

b	„Lur."	Slg. Dr. R. Schmidt Solothurn	H ca. 15,3 cm	Unpubliziert. – Autopsie verdanke ich R. Schmidt.
Abb. 130				

Wohl gegossener, dünnwandiger Tropfenbecher mit nach oben gleichmäßig konvergierender, gerader Wandung und breitem, flachem Knopf. – *Dekor:* Nur unterhalb des Randes zwei dreifache geflochtene Bänder zwischen verkümmerten Zungenfriesen.

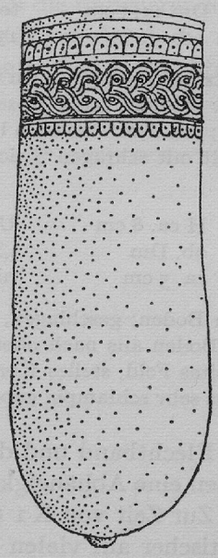


Abb. 130 (Kap. IX O b; 1:2)

---

[313] Napf des Abdili: unten n. 521. – Tropfenbecher mit kelchförmiger Öffnung, bei dem aus dem Tropfen eine Rosette wächst; von ihr durch zwei Striche getrennt eine breite Zone mit gegeneinandergesetzten Bergschuppen, aus denen lange, spitze, hintereinandergestaffelte Blätter wachsen: J. A. H. Potratz[124] 66ss. Tf. XLII Abb. 262. Der Autor beschreibt den großen Unterschied zwischen dieser Häufung ähnlicher Motive und der ausgewogenen, sparsameren Anordnung auf unseren Gefäßen richtig; ebensowenig kommt dergleichen auf assyrischer Keramik vor: es ist barbarischer Überschwang. – Tierkopfeimer in Riggisberg bei Bern: Ch. K. Wilkinson, Two Ram-Headed Vessels from Iran (Abegg-Stiftung, Bern 1967) 21ss. fig. 12 Pl. VIIIss. – Ähnlicher Tierkopfbecher: Slg. Doriel, Paris; L ca. 18 cm; unpubliziert.

c	„Lur."	Bes.	H 6,6 cm	Unpubliziert. – Autopsie verdanke ich
Abb.		S. Motamed	Max. Dm	dem Besitzer.
131		1970	Öffn. 10,5 cm	

Fast halbkugelige, jedoch oben am Rand bereits wieder einziehende Schale mit geschlagener, jedoch verhältnismäßig dicker, absatzlos glatter Wandung. – Der *Dekor* ist deshalb sehr flach geblieben: Flechtband wie b, darunter ein schmales Sparrenband, darunter sehr kleine, doppelte Zungen (ähnlich b), darunter hängende spitze Großblattpflanzen, die aus einer Scheibe wachsen (ähnlich K 1, jedoch ohne Füllung der Scheibe und Wasserstrahlen).

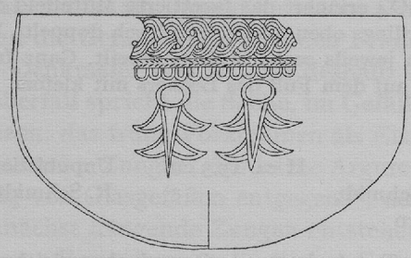


Abb. 131 (Kap. IX O c; 1:2)

d	War Kabud		H 5,3 cm	L. Vanden Berghe, Archeaologia 18 (sep-
	W.K.		Dm 11,5 cm	tembre–octobre 1967) 60 unten; ders.[114]
	66/439			131 s. Pl. 33c.

Schale mit flachem Boden, davon abgesetzt schräg nach oben mit fast gerade sich öffnender Wandung und hohem, senkrechtem Rand. – *Dekor:* Schmale lange Rosettenblätter auf der Wandung, oben abgerundet und je mit einem Bogen gefüllt; auf dem Rand ein linksläufiges dreifaches Kordelband zwischen zwei Doppelbändern, die dergestalt mit schrägen Strichen gefüllt sind, daß sich je ein Fischgrätenband ergibt.

e		Mus. Shūsh	H ca. 8 cm	Unpubliziert. – Der Becher ist unter
		Vitrine 7	ob. Dm	„Luristan-Bronzen" aufgestellt, muß also
		No. 137	ca. 5 cm	nicht aus Susa stammen.

Oben kelchförmiger Becher mit geradem Boden; geschlagen, denn der obere Rand ist offenbar noch der alte Planschenrand. – *Dekor:* Vom Boden aus nach oben: stehendes Zungenband, Fischgrätenband, hängendes Zungenband, leeres breites Feld, steiles Kordelband, stehendes Zungenband, Fischgrätenband, stehendes Zungenband. Alles sehr schlampig gepunzt.

b und c sind durch gleichartiges Flechtband und die kleinen Zungen eng miteinander verwandt; die Pflanzen auf c erweisen eine Abhängigkeit von unserer Werkstatt zu einem späteren Zeitpunkt ihrer Existenz: Zur Zeit von K 1 (vgl. unten Kap. X 9; XII 1). Das Sparrenband von c findet sich plastischer auf vielen Stücken der Ornamentgruppe (vgl. Kap. IV 4) wieder; diese scheinen Vereinfachungen der geriefelten Bänder von K 1 zu sein.

Noch weiter aufgelöst hat sich dieses Sparrenband auf d: Zu jeweils zwei schräggestrichelten Bändern. Auch die einstmalige Bodenrosette hat sich von ihrem Mittelpunkt gelöst und ist zur Wandungsgliederung geworden. d ist also offenbar schon recht weit von unserer Werkstatt entfernt.

Ein technisch und dekorativ schwacher Nachklang ist e, viel erfreulicher a, durch sein Flechtband mit b und c verbunden, durch die Facettierung[314] wie diese mit der Ornamentgruppe. Der Palmettenfries bezeugt jedoch selbständige mesopotamische Anregung.

[314] Vgl. dazu noch den Tropfenbecher J. A. H. Potratz[124] 68 Tf. XLIV Abb. 266 (Handel).

ZUSAMMENFASSUNG

Die Themen unserer Werkstatt gehören fast alle zu den „überzeitlichen", wenn wir mit A. Moortgat[315] die Jagd als Nachfolger des alten Kampfes zwischen Held und Tier auffassen. Bedeutsamer ist vielleicht noch, was nicht oder selten vorkommt: Nur zwei Sagendarstellungen (E2 und wohl C1) und höchstens – wenn man nämlich die Veneratio dafür hält – zwei historische Bilder (B1, E1); keinerlei Alltagsszene – im Alten Orient auch nicht zu erwarten – und – weitaus seltsamer – kein Götterkult.

Rein iranisch ist nur eines dieser Themen, das nur einmal vorkommt (C1): Das des Heros, auf einem Stier reitend. Ebenfalls nur auf iranischen Vergleichsstücken bekannt ist das Führen bezwungener Tiere vor den Thronenden (C1, C2; Kap. III 3b'; C3?), also wohl eine einheimische Weiterbildung des übernommenen Banketthemas; ebenso könnte allenfalls noch die Variante des Banketts auf der Kline (A1, A12) entstanden sein. Gewiß einheimisch ist die Verstärkung der mythischen Elemente auf einigen Reliefs der „Gruppe der zergliederten Schützen" (C1, C6, F3, F8).

Ganz eng am mesopotamischen, oft eindeutig babylonischen Vorbild bleibt der weitaus überwiegende Teil der Reliefs: Die Hauptformen von Bankett und Jagd, die vielerlei Varianten von Tieren und Mischwesen an Palmette und Vase und der Kampf zwischen Löwe und Stier, das als einziges Motiv auch auf einem babylonischen Bronzebecher belegt ist. – Die Vermutung liegt nahe, daß die iranisierenden Inhalte auf relativ späteren Stükken vorkommen; das wird sich bestätigen durch die meist aus Motivkriterien, also unabhängig von den vorliegenden thematischen Betrachtungen, erschlossene relative Abfolge unserer Bronzen (Kap. XII 1).

---

[315] A. Moortgat[181] 136s.

X. EINIGE MOTIVE UND ANTIQUARIA

Einige Einzelheiten auf den Reliefs der Werkstatt von Zalū Āb/Kakavand heben sich aus dem allgemein vorderasiatischen Bestand heraus und können deshalb dazu benutzt werden, Zeitstil und Kunstlandschaft deutlicher zu machen. Natürlich hat das nur dann Gewicht, wenn die Entwicklung des Motivs vor und nach der durch die Inschriften (Kap. VIII) gewonnenen ungefähren Zeit der Werkstatt einigermaßen bekannt ist. Methodisch wertlos ist eine Einordnung nach der Ähnlichkeit mit nur einmal vorkommenden Vergleichsstücken[316]. – Wenn es möglich ist, werden wiederum Abfolgen auf Grund der Weiterbildung der Motive gesucht.

1. SPEISEN

Die auf den Klapptischchen der Bankettszenen liegenden Gegenstände sind leider nur selten besser zu erkennen als auf den parallelen Szenen anderer Denkmälergattungen. Die flachliegenden Scheiben, die die unterste Lage der Speisen bilden, könnten Fladenbrot darstellen; sie erscheinen auf den späthethitischen Stelen oft etwas gewölbt oder in der Mitte eingedrückt (vgl. oben n. 187). Außer den Granatäpfeln (A1, A4, A5, A10, A11, A14, A16), die unter anderem auch eine Unterweltsspeise sind (vgl. oben n. 183), läßt sich sonst nichts mehr deutlich identifizieren: Ein immer wiederkehrendes unregelmäßiges Gebilde erinnert an zubereitetes Geflügel (A1, A4, A6, A10, A11, A14, A15, A17, A18): Es könnte dies der Ersatz für die Tierkeule der Symposien im 3. Jahrtausend sein[317], vielleicht aber auch ein großes Blatt. Assurbanipal wird in der „Gartenlaube" offenbar die gleiche Speise gebracht[318]. Falls es ein Vogel ist, so wären Parallelen als Totenspeise die Laḫanzana-Vögel der hethitischen Texte[319] und der dem thronenden Toten auf dem lykischen Harpyienmonument aus Xanthos[320] dargebrachte Vogel.

Zuweilen stehen hochhalsige Fläschchen auf dem Tisch (A6, A17?, A18); einmal haben sie sich vermehrt und die übrigen Speisen verdrängt (A13: Vgl. zu dieser wohl einheimischen Sitte unten Kap. XI 2). – Ein spitzer Kegel kommt dreimal vor: Einmal ist er mit Granatäpfeln verziert, also vielleicht eine Art Kuchen oder Pudding (A1); auf demselben Becher ist ein anderer Kegel gepunktet; ein dritter (A18) ist glatt; alle stehen in Füßen. Vielleicht sind die beiden letzten Kegel Räucherwerk.

Als Vergleich sind nur assyrische Speise- oder Opfertischchen erhalten. Ob sie nun Göttern aufgestellt waren[321], Würdenträgern[322], den Soldaten des Sargon[323] oder Assurbani-

---

[316] Wie E. Akurgal: vgl. unten n. 368.

[317] C. L. Woolley, The Royal Cemetery = Ur Excavations II (1934) Pl. 105.

[318] R. D. Barnett/W. Forman[243] Tf. 105; A. Moortgat[205] Tf. 287; E. Strommenger/M. Hirmer[247] Pl. 241. – Die Opfergaben bei Assurbanipals Löwenlibation sind im Gegensatz zu unserem Gebilde zusammengesetzt: Moortgat a.O. Tf. 288; Strommenger a.O. Pl. 260 unten. – Die Soldaten Sargons II. essen bei einem Jagd-Festmahl (vgl. oben n. 205; Botta-Flandin pl. 111).

[319] Otten[202] 83.

[320] Vgl. oben n. 183. – R. Ghirshman, Perse (1963) 349 fig. 444 leitet den Hahn nicht aus dem Hethitischen, sondern aus Iran ab; das erklärt aber weniger gut den Gebrauch als Totenspeise.

[321] W. Andrae[277] Tf. 26.29; wohl auch 27a. –Weitere Beispiele vom 11. Jh. an: B. Hrouda[300] Tf. 10,

pal[318] – alle gehören demselben Typus an und sind von dem unserer Bankettszenen völlig verschieden: Die Tischchen haben andere Form, sind zugedeckt und enthalten immer ein aufgefächertes Tuch (oder Fladen?), ein größeres flaches Gefäß verschiedener Form und ein kleineres Gefäß, oft eine Pyxis.

Festzustellen ist also nur, daß unsere Speisen denen lebender Assyrer wenig gleichen.

2. FRISUREN

Gilgamesch (E2) und die Menschenköpfe der Menschenstierpaare (L3) tragen die Götterfrisur des 2. Jahrtausends, von der der Fürsten des 3. Jahrtausends abgeleitet (vgl. oben n. 247–250).

Die speisende Frau und die Musikantinnen – wohl weiblich wegen eben dieser Haartracht – der beiden Zwei-Personen-Bankette sind durch tief hinter dem Rücken hinabreichende, in einem rosettenförmigen Schmuckstück oder Knoten endende „Mozart"-Zöpfe gekennzeichnet (A1; A2 wohl auch, denn die erhaltenen, auf den Rücken der Frau(?) fallenden Haare reichen zu tief hinab, um noch hinter der Schulter verschwinden zu können). Diese Frisur trägt in der gleichen Form der König eines Kudurru wohl der Zeit von Nabukudurriuṣur I.[324] und, etwas vereinfacht, die Göttin Gula auf einem Kudurru des Nabukudurriuṣur I.[325]. Auch im 9. Jahrhundert ist es noch die Haartracht sowohl des babylonischen Königs auf dem Thronsockelrelief Salmanassars III. aus Fort Shalmaneser[326] als auch von bartlosen Dämonen auf Orthostaten des Assurnaṣirpal II.[327]. Wenigstens in der letzteren Verwendung lebt die Haartracht noch im 8. Jahrhundert[328]. Nicht genauer datierbar ist das in vielen Einzelheiten babylonisierende Relief des bienenzüchtenden Königs Šamašrešauṣur von Suḫi[329]. – Y. Maléki erkennt die gleiche Frisur an Königen auf neuassyrischen Siegelbildern[330]; nach der Gegenüberstellung auf dem Relief Salmanassars III. müßte es dann aber der babylonische König sein.

1.6; 13. – Opificius No. 816.

[322] A. Godard[9] fig. 77.78 müssen als assyrisches Zeugnis gelten. Sie gehörten einst nicht zu einer Art Pyxis des 9. Jhs. (= fig. 72–76), sondern zu einem Möbel sicherlich zusammen mit fig. 80.81.82, wegen der gleichen Kleidung wohl auch zusammen mit fig. 83–87; diese Fragmente sind durch fig. 70 wiederum verbunden mit fig. 66.68.69. Die Frisuren und Kampfwagen lassen eine Datierung dieses Möbels in die Mitte des 8. Jhs. zu.

[323] Vgl. oben n. 205.

[324] Aus Babylon; in Baltimore: U. Seidl[235] 46 No. 76; Koldewey, MDOG. 7 (1900/01) 25ss. Abb. 7 bis 9 (danach hier Abb. 132); WVDOG. XV (1911) Blatt 8 Abb. 73. – Der Gebetsgestus vor dem Marduksymbol sichert diese und andere (n. 333.334) als Königs-, nicht Gottesdarstellung, trotz Federpolos: vgl. unten n. 335. Autopsie und Detailphoto verdanke ich J. V. Canby.

[325] L. W. King, Babylonian Boundary-Stones and Memorial-Tablets in the Brit. Mus. (1912) Pl. XCI; U. Seidl[235] 43 No. 67; E. Strommenger/M. Hirmer[247] Pl. 272.

[326] D. Oates, Iraq 25 (1963) Pl. VIIc; M. E. L. Mallowan, Nimrud and its Remains (1966) 447 fig. d; 448 fig. d p. 446.

[327] R. D. Barnett/W. Forman[243] Taf. 2.5. – Y. Maléki, Iranica Antiqua 1 (1961) 32 hält sie für Göttinnen. – Hier hat der assyrische Künstler die Tracht schon nicht mehr richtig verstanden: Er macht sie zu einem Zopf unter der im 9. Jh. üblichen Alltagsfrisur.

[328] Dämon auf Wandmalerei aus Til Barsip, die wohl zu den älteren (8. Jh.) gehört: F. Thureau-Dangin/M. Dunand, Til Barsip (1936) Pl. 48; A. Parrot, Assur (1961) Abb. 101.339.

[329] F. H. Weissbach, Babylonische Miscellen = WVDOG. IV (1903) 9ss. Titelblatt Tf. 2–5; WVDOG. IV 9ss. Tf. 2–5; WVDOG. LV 20 Tf. 20; B. Pritchard, The Ancient Near East in Pictures (1954) 179 fig. 533. – Ebenfalls Gott, wohl 8./7. Jh.: ebenda fig. 500 (Stele aus Djekke).

[330] Maléki[327] 32 führt an E. Porada[206] 648.650s.684s.692E–695.702.726. – Das aber ist ein Mißver-

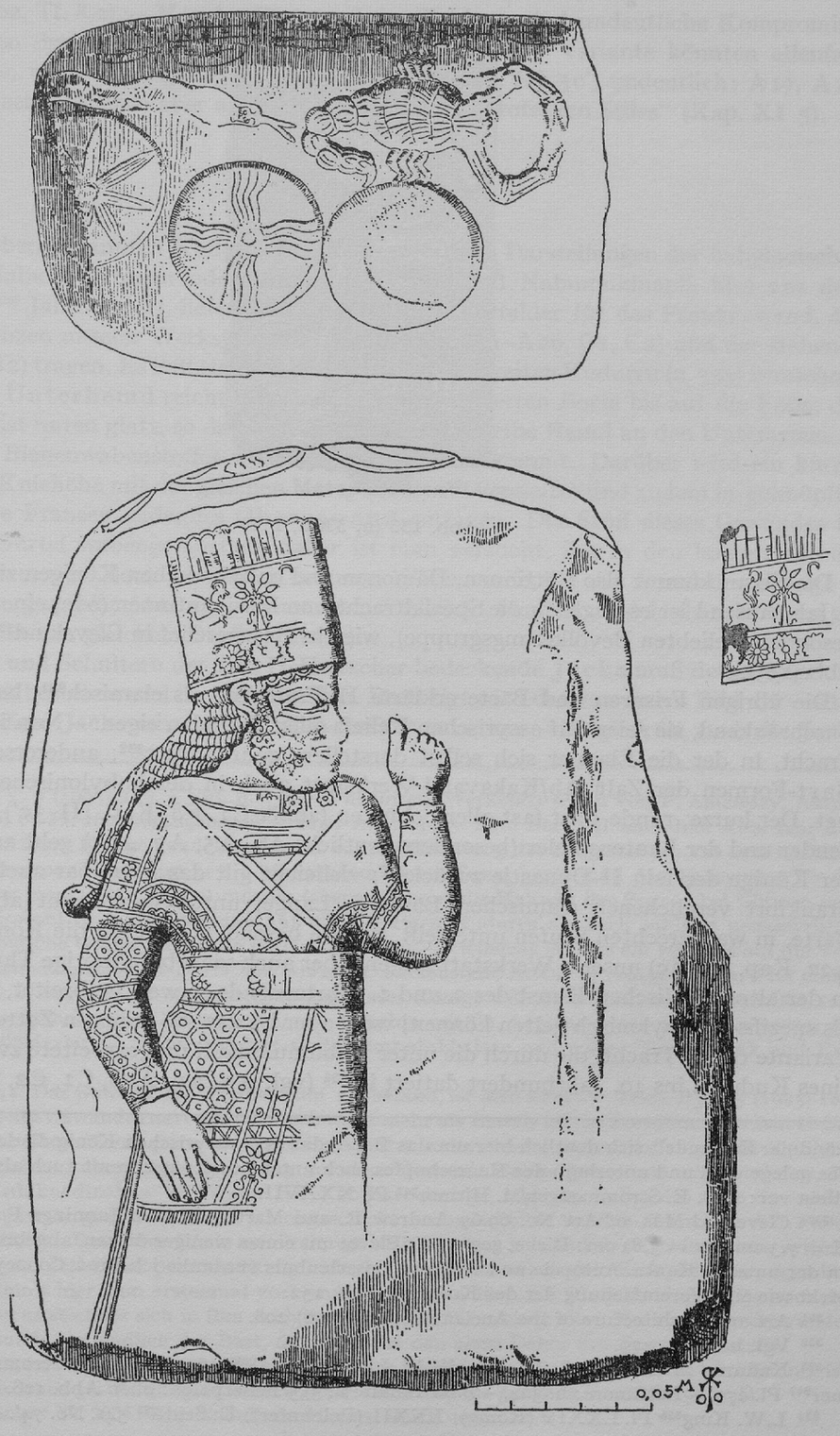


Abb. 132 (n. 324; nach Koldewey; Detail des Federpolos nach neuen Photographien der Walters Art Gallery, vgl. n. 411; 1:2)



Abb. 133 (n. 330a, 1:1)

Die Frisur kommt also Göttinnen, Dämonen und babylonischen Königen zu. Im frühen 1. Jahrtausend ist es zugleich die Spezialtracht von Musikantinnen (oder einer als Musiker besonders beliebten Bevölkerungsgruppe), wie ein Bronzerelief in Cleveland[330a] zeigt (hier Abb. 133).

Die übrigen Frisuren und Bärte erklärte H. Frankfort als elamisch[331], bemerkte aber einschränkend, sie seien auf assyrischen Reliefs allen Fremden eigen. – Nun ist jedoch die Tracht, in der die Elamier sich selbst darstellen, ganz anders[332]; andererseits sind alle Bart-Formen der Zalū Āb/Kakavand-Werkstatt auch in der babylonischen Kunst belegt. Der kurze, runde Bart fast aller Schützen (außer C1, F8, Kap. III 3c'), vieler Thronender und der Lautenspieler (besonders deutlich: A1, A5, A7, A25) geht auf die Tracht der Könige der Isin II-Dynastie zurück[333]; vielleicht gilt das mittelbar auch für die von Frankfort verglichenen elamischen Bärte. – Lange, unten waagerecht abgeschnittene Bärte, in waagerechten Stufen unterteilt, wie sie besonders deutlich die Könige (B1, A9, A22, Kap. III 3c) unserer Werkstatt zeigen, aber auch viele barhäuptige Thronende, sind in der altorientalischen Kunst des 2. und 1. Jahrtausends so weit verbreitet, daß sie nicht als spezifisch babylonisch gelten können; wohl aber ist das die unten in Zotteln aufgelöste Variante dieser Tracht, die durch die unter Nabumukinapli umgearbeitete zweite Fassung eines Kudurru ins 10. Jahrhundert datiert ist[334] (vgl. A3, A9, A18, C1, C2, E2, H1, H9,

---

ständnis: Es handelt sich deutlich hier um das Band, das dem assyrischen König diademartig um den Fez gelegt wird und unterhalb des Haarschopfes nach unten hängt; es kommt auch als farbiges Band allein vor: z. B. E. Strommenger/M. Hirmer[247] Pl. XXXVII.

[330a] Cleveland Mus. of Art No. 69.67 Andrew R. and Martha Holden Jannings Fund. Erw. 1969. H = 7,3 cm; Br = 3,81 cm: Dicke, gegossene Platte mit einem weniger dicken, abgebrochenen Zapfen an der unteren Kante. Autopsie und Publikationserlaubnis verdanke ich Prof. Cooney. – Die Tracht wirkt wie eine Vereinfachung der des Kudurru, Abb. 132.

[331] Art and Architecture of the Ancient Orient (1956) 208.

[332] Vgl. unten n. 429.

[333] Kudurru in London: L. W. King[325] Pl. LIV; U. Seidl[235] 56s. No. 73; E. Strommenger/M. Hirmer[247] Pl. 270. – Baltimore: n. 324. – Zum Inhalt: n. 335 Federpolos: oben Abb. 128.

[334] L.W. King[325] Pl. LXXIV (König); LXXII (Belehnter); U. Seidl[235] 54s. No. 74'. – Zur Umarbei-

L5, Abb. 102, Tf. 8,2). – Manche Bärte auf den Bechern sind undeutliche Kompromisse zwischen den drei beschriebenen Formen; als einheimische Variante könnten allenfalls lange, spitze, nach vorne gebogene Bärte (C1, F8, Kap. III 3c'; undeutlich: A17, A22) entstanden sein – ebenso aber auch als Produkte des „grotesken Stiles" (Kap. XI 5).

3. KLEIDUNG

Die drei eben genannten Kudurru (n. 324.333.334) mit Darstellungen der babylonischen Könige[335] Nabukudurriuṣur oder Marduknadinaḫḫe und Nabumukinapli, also aus dem 12. und 10.[336] Jahrhundert, liefern auch die einzigen Vorbilder für das Prunkgewand, das auf den Bronzen unserer Werkstatt alle Thronenden (A1–A26, C1, C2) und der stehende Fürst (B1, B2) tragen. Es läßt sich am besten nach dem zweiten Kudurru (n. 333) verstehen: Ein langes Unterhemd reicht mit einer metopenverzierten Borte bis auf die Füße; der Stoff selbst ist unten glatt, so daß es fraglich ist, ob dasselbe Hemd an den Unterarmen in Form eines Bienenwabenstoffes wieder zum Vorschein kommt. Darüber wird ein kürzeres, etwa in Kniehöhe mit der gleichen Metopenborte[337] verziertes und zudem in geknüpfte, teppichartige Fransen endendes Obergewand getragen. Der Stoff dieses Gewandes ist unter dem Gürtel wabengemustert, daher ist man versucht, ihn in den langen Ärmeln wiederzufinden, oder doch im oberen der zwei Wabenstoffe, die die Ärmel des Königs in Baltimore (n. 324, hier Abb. 132) ausmachen. Vielleicht handelt es sich aber doch um getrennte Stücke aus gleichem Stoff (s. unten).

Die Brust und Schultern der Isin II-Herrscher bedeckende Jacke muß demzufolge aus anderem Stoff bestehen und im Gürtel enden. Bestätigt wird das von einem Bild der Göttin Gula[338], die diese Jacke mit einem Falbel-Rock kombiniert. – Folglich ist auch die Jacke

---

tung dies., BJV. 5 (1965) 186. – Vgl. n. 336. – Für unsere Werkstatt schon von P. Amandry, Antike Kunst 9 (1966) 67 Pl. 16,2 herangezogen. — Hier Abb. 134. – Zum Bart vgl. auch hier Abb. 129.

[335] Daß es sich um Könige handelt, geht nur aus der Handlung des Dargestellten auf dem Kudurru in Baltimore hervor: Hier betet er ein Marduksymbol an. Sonst hätte man den Federpolos für die Kopfbedeckung eines Gottes halten müssen (ebenso kommt die Haltung des Bogens bei Göttern vor; vgl. n. 138): Sowohl Gula und Marduk auf gleichzeitigen Kudurru als auch zahllose neuassyrische und neubabylonische Götter tragen sie (vgl. n. 136–139). – Vielleicht ist dies ein Hinweis auf die Vergöttlichung auch einiger Isin II-Herrscher, wie sie A. Falkenstein, Ar.Or. 17 (1949) 212s. n. 6 für einige Kassitenkönige erwog. An der Namenschreibung dieser Könige würde man dies nicht feststellen können, da sie ausnahmslos mit Götternamen, also ohnehin mit ilu, beginnen; das gilt selbst später für ilu Kaššu und ilu Marbiti. – Nicht deifiziert sind Ittimardukbalatu und später Simbaršipak und Eulmaššakinšumi.

[336] Vgl. n. 334. Das Gewand gehört aber zum 1. Zustand, ist also älter: U. Seidl, BJV. 5 (1965) 186. Die Verzierung des Gewandes darf deshalb auch nicht mehr als Beweis für die Fortdauer des Isin II-Stiles gelten. – Der ältere König (?) muß seinen linken Arm weiter nach „rückwärts" – bzw. in die Ebene gebreitet – gehalten haben; seine Hand lag vor dem Gewand: Beides genau wie seitenverkehrt der Londoner „Marduknadinaḫḫe"[333]. Wo die Hand abgearbeitet ist, fehlt der Dekor des alten Gewandes, der damit als primär gesichert ist; er ist ungeschickt nachgearbeitet worden. Zwischen den Füßen haben sich vielleicht Reste der Pfeile erhalten, die er hielt: Das Gewand darüber ist etwas vertieft. Von einem Bogen, den dieser primäre König hielt, blieben Reste neben dem Stab, den der sekundäre hält und der damit hier zum erstenmal vorkommt (vgl. oben Kap. IX B). Sekundär dürfte auch der Polos sein, denn es zeichnet sich in ihm noch der plastische Kern einer alten Haarkalotte oder runden Kappe ab. Sekundär ist endlich der Bart, denn er stört den alten Dekor des Gewandoberteils.

[337] Dessen Bäume hier merkwürdigerweise auf der Seite liegen; daß das ein Mißverständnis ist, zeigt der Nabumukinapli-Vorgänger: Senkrechte Bäume und die gleichen Troddeln (n. 336).

[338] L. W. King[325] Pl. XCI: Zeit Nabukudurriuṣurs, stark vergröbert.



Abb. 134 (n. 334, 336)

aller Darstellungen des knienden Jägers unserer Werkstatt und auf den verwandten Barren (E1, F1–F7, F9, F10, F12, F13, Kap. III 3e; III 4 n. 82) für sich gearbeitet. Auf den Vorbildern ist ihr Oberteil seitlich und an Schultern und Hals entlang mit einer Rosetten- und Halbkreisborte verziert. Sie läuft bei Marduknadinaḫḫe in ein wohl gesticktes Pectorale aus, das auf dem Kudurru Baltimore (n. 324) nur nachträglich eingeritzt ist. Die Ärmel reichen bis zu den Ellenbogen; der Stoff hat niemals Wabenmuster.

Hiervon zu trennen wäre also der von denselben Jägern getragene Schurz – der in der Tat, wenn man ihn mit der Jacke zusammen als ein Kleidungsstück erklären will, unüberwindliche Schwierigkeiten bereitet. Vielmehr wird er, besonders ausführlich wiedergegeben, ohne Jacke von Enkidu und Ḫumbaba (E2) getragen. Hier (und auf F4, F10) ist auch ganz deutlich, daß er gewickelt ist, ebenso auf C4, wo der ganze Schurz aus einer Stoffsorte besteht. Schwer verständlich bleibt das Wabenmuster auf dem Gesäß (E2, F4, H8; verkümmert, aber deutlich abgeteilt bei den anderen), wenn man nicht wieder von den Isin II-Königen ausgeht: Hier bestand ja das Obergewand unter dem Gürtel ganz aus Wabenstoff; es wurde eindeutig gewickelt, wobei die senkrechte Borte ebenso wie die waagerechte mit Metopenborte und Troddeln besetzt war. Das Verständnis für diese Überlagerungen war schon dem Meister des Marduknadinaḫḫe-Kudurru schwierig: Er läßt die beiden Borten einander durchdringen (ähnlich auf dem Baltimore-Kudurru). Der sekundäre Handwerker des Nabumukinapli hat das Gewickeltsein gar nicht ausgedrückt; auf C4 ist es richtig verstanden, nur das Wabenmuster ist weggelassen, ebenso wohl auf C1 und C2.

So bildete sich ein annähernd trapezförmiges Wabenfeld in der Gesäßgegend (ähnlich Abb. 132), das auch dann wiederholt wurde, wenn man nicht mehr wußte, daß der gesamte

Stoff eigentlich so hätte gemustert werden sollen. So bleibt denn bei den Jägern die schräge Wickelkante erhalten, der Schurz wird durch die Beinbewegung richtig gespreizt, das Wabenstück jedoch sinnwidrig nochmals, annähernd mit einem Bogen, abgeteilt. – Ebenso wuchert dieses Gesäßmuster auf dem Gewand des mythischen Heros (E2: vgl. oben Kap. IX, E2) und auf den Prunkgewändern der Thronenden (mit deutlichem Wabenmuster: A1, A5, A18). – Während man nun beim stehenden Herrscher (B1) vielleicht noch sieht[339], daß es sich hier um den gewickelten Schurz handelt – nur ist nicht dargestellt, daß der untere, vordere Stoffteil ja auch gemustert sein müßte – kann man das bei den Thronenden nicht mehr erkennen. Nicht sinnvoll sind auch die senkrecht rahmenden Borten[339a].

So konnte der selbständige Gesäßteil entstehen, wenn man das Gewand der Isin II-Könige zwar noch kannte und nachahmte, aber nicht selbst trug. Es ist das Gewand der Könige der Vergangenheit, oder das der fernen Könige Babylons, das man darstellt. Der es trägt, ist kaum ein lebender Mann oder Fürst – das wäre dumm und prätentiös. Es ist der, der Essen und Trinken in Fülle hat, prachtvoll gekleidet ist, der es hat wie ein König, mit Dienern aller Art und Musik – ist es der Mann im Elysium, der Heros, der Tote?

Die gleiche Stufe des Verständnisses dem Isin II-Gewand gegenüber offenbart der ausbessernde Bildhauer des Nabumukinapli (n. 334): Er richtet das Stoffmuster dort, wo es zerstört war (vgl. n. 336) wieder her, mit verschiedenen waagerechten Ornamentstreifen, einem vereinzelten Troddel auf dem Bauch, jedoch ohne senkrechte oder schräge Borte. Da er gleichzeitig mit unserer Werkstatt in Babylonien arbeitete, sind beider Umdeutungen vielleicht von einer neuen Tracht – ähnlich Abb. 133? – hervorgerufen. – Das zu dieser Zeit übliche Gewand ist bereits das ungegliederte Hemd der späteren babylonischen Könige, wie der Belehnte es trägt[340].

Das gleiche Hemd, ebenfalls mit einem Schulterriemen statt der zwei der Isin II-Könige, tragen die Diener, die Darbringer von Tieren auf C1, C2 und C3 und die Jäger von F8, die folgerichtig stehen, nicht knien. Die Musikanten haben zwei gekreuzte Riemen (A5, A13; bei A6 nicht zu erkennen). Ausnahmen sind die Musikantinnen auf A1, die durch ihre Prunkgewänder ebenso ausgezeichnet werden wie durch ihre Frisuren.

Alle diese Hemden Stehender, auch das der Fürsten auf B1 und B2, sind so gerafft, daß hinten jene senkrechten Falten entstehen, die schon Y. Maléki als typisch babylonisch erkannt hat (vgl. n. 39). Sie sind es seit den Isin II-Kudurru und bleiben es in neubabylonischer Zeit; auf seinem Thronsockelrelief hat Salmanassar III. das Gefolge des babylonischen Königs dadurch von seinen Assyrern unterschieden (vgl. n. 326).

Es wäre nun verlockend, die Alltagstracht des 10. Jahrhunderts an Dienern, Darbringern und Musikanten den drei anderen, gemusterten Gewändern der Thronenden, Jäger und mythischen Figuren (E2) gegenüberzustellen, zumal wir ja diese, Prunkgewand, kniekurzes zweiteiliges Gewand und Schurz, alle aus einer Quelle, der Isin II-Königstracht, ableiten konnten. Es wäre der Unterschied zwischen altertümelnd-überhöht und alltäglich, vielleicht sogar der zwischen Jenseits und Diesseits, wie er auf griechischen Grabreliefs durch den Blick aus dem Bildraum heraus gegenüber dem auf den Verstorbenen gekennzeichnet ist.

Die Konsequenz aus dieser Deutung wäre, daß Thronender, Jäger (außer auf F8), Straußenfänger, vielleicht auch die Fürsten (A9, A18, A22, B1, B2) immer Verstorbene sind,

---

[339] Ebenso übrigens, daß der Schurz in Kniehöhe endet: Das ist durch eine halbkreisbegleitete Borte gekennzeichnet. Sie hat sich auch bei den meisten Thronenden gut erhalten: A1, A4, A9, A11, A14, A17, A18, A19, A21, A22; sogar bei A13; schwächer: A7, A10; ebenso auf B2.

[339a] Vorne: B1; dazu hinten: fast alle Thronenden; sinnlos mit Falten: B2; vgl. Tab. III.

[340] L. W. King[325] Pl. LXXII.

sozusagen dieselbe Person in verschiedenen Rollen. Selbst die mythischen Figuren – Gilgameš und vielleicht der Bärtige auf dem Stier – könnten solche Rollen sein, in denen der Toten gedacht wird. Die Diener, Musikanten und Darbringenden aber wären noch lebende Verwandte und Freunde, die vielleicht am Grabe opfern. – Daß der Tote dann auf C1 zweimal vorkäme, wäre kein Hindernis. Bedenklicher ist es, daß Frau und Musikantinnen auf A1 Prunkgewänder tragen, noch schlimmer, daß auf C2 ein typischer Jäger dem Thronenden den Straußenvogel vorführt. Will man an der oben versuchten Deutung festhalten, so müßte man das Bild von C2 mit der Inkonsequenz eines ja in der Tat auch handwerklich schlechten Gesellen erklären, das von A1 aber mit dem Wunsch, die dargestellten Frauen ins Jenseits mitzugeben, also als bildliche Gefolgschaftsbestattung.

Assyrische Trachten enthalten nur ganz vereinzelt drei der angeführten Elemente: Das Pectorale der beiden Isin II-Könige, das sich bei Assurbanipals Sternengewand findet[341], den Bienenwabenstoff, der auf Rollsiegeln von Göttern, Dämonen, Heroen und Priestern getragen wird und deshalb auch hier eine erhöhende Bedeutung gehabt haben mag[342], und einen merkwürdigen Rest des oben beschriebenen Schurzes. Assurnaṣirpal II. und gelegentlich ein hoher Offizier tragen in der Schlacht und bei der Jagd über dem langen, durchgehenden Hemd über dem Gesäß einen Lappen[343]; die Herkunft von dem ringsherumgehenden Schurz der Isin II-Zeit zeigt sich daran, daß der Lappen unten und an der Seite Troddeln trägt, ein doppelter, sehr langer Troddel von der Ecke bis fast auf den Boden hinabhängt und er, wenigstens dreimal, aus Wabenmusterstoff besteht[344]. – Daß die Darstellungen unserer Becher nicht von diesen, sondern von babylonischen Vorbildern abstammen, beweist vor allem, daß sie die Erinnerung an die schräg herabgehende Borte und an das in Kniehöhe endende Obergewand bewahrt haben.

Der fezartige (A9, A22, B1, E2; Kap. III 3c) Hut taucht zuerst bei den Wandmalereien von Dur-Kurigalzu[345] auf, bei Vornehmen, die wohl den König besuchen. Ebenso tragen ihn die spät-mittelassyrischen Könige Tiglath-Pileser I., Assurnaṣirpal I. selbst und sein Feldherr auf dem „Weißen Obelisk" (vgl. n. 4). Später wird er, kombiniert mit

---

[341] Bei der Onager- und Löwenjagd. Am besten abgebildet: E. Strommenger/M. Hirmer[247] Pl. 251. 254.258.

[342] Götter: D. J. Wiseman[206] No. 67 (Rock und Obergewand der kriegerischen Ištar; wegen des Ohrringes vielleicht assyrisch; L. Delaporte, Cylindres Orientaux de la Bibliothèque Nationale No. 332 (Untergewand). –

Dämonen: D. J. Wiseman[206] No. 70 = H. Frankfort, Cylinder Seals Pl. XXXVk = Siegel eines Nur-Nabu (frdl. Mitt. A. Millard und W. Lambert) (Wabenstoff-Weste; Frisur und Behaarung der Stiere (vgl. n. 50) scheinen dem 8. Jh. anzugehören); E. Porada[206] No. 747E = Parrot, Assur (1961) Abb. 227 (Wabenstoff-Rockfutter; unserer Werkstatt nahe sind beide Tiere! Von E. Porada, Or.NS. 16 (1947) fig. 9 p. 151 Inschrift für babylonisch erklärt) Assur (1961) Abb. 204 (nachgearbeitet?).

Heroen: A. Moortgat[208] No. 608 aus Assur! (Wabenstoff-Rockfutter und -Schurz; zum Inhalt vgl. oben Kap. IXE; assyrischer Herkunft gewiß auch wegen der Form des Hl. Baumes!); ebenda No. 609 (ganzes Gewand und Weste zweier Heroen).

Priester: Wiseman a.O. No. 67 (ganzes Gewand: natürlich keine „Dame", sondern ein betender Bewaffneter!); Moortgat a.O. No. 609 (Rock vielleicht eines Priesters: Vgl. ebenda p. 68.141).

Zum Stoffmuster insgesamt: D. Opitz, AfO. 5 (1928/29) 82; E. Porada, Or.NS. 16 (1947) 152 hält es grundsätzlich für babylonisch, was wegen des Berliner Siegels No. 608 nicht möglich ist; ebenso vgl. nächste Anmerkung.

[343] R. D. Barnett/W. Forman[243] Tf. 10.23; E. Strommenger/M. Hirmer[247] Pl. 202 unten; 205 oben und unten.

[344] Brit. Mus. 124.546; 124.552; 124.579. – Auf den Wiedergaben nicht sichtbar.

[345] T. Baqir, Iraq 8 (1946) Pl. XI–XIV; A. Parrot, Assur (1961) Abb. 335 (farbig). – Zur Datierung vgl. unten n. 454.

etwas anderem, das offenbar oben als Spitze herausragt, die Tracht aller assyrischen Könige und auch des Fürsten von Suhi und Mari (vgl. n. 329). Diese Beispiele sind jedoch alle in sich unverziert; der Dekor aus zwei diagonalen Bändern (B 1,) muß eine andere Herkunft haben. Da die Federpoloi der Isin II-Könige und die Spitzhelme der babylonischen Könige seit der Mitte des 9. Jahrhunderts[346] als Vorbilder nicht in Frage kommen, bleibt nur der zusammengesetzte Fez des Kassitenkönigs MelišiḪU, den er auf einem Kudurru trägt[347]; vielleicht ist er aus Fez und Diadem zusammengesetzt, ähnlich dem der assyrischen Könige im 9. Jahrhundert, jedoch ohne daranhängende Bänder[348]. Dieser schräggegliederten, sonst zusatzlosen Variante der Kassiten-Könige kommen die Hüte auf B 1 und E 2 am nächsten.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß es diese westiranische Form von Fürstenhüten war – und nicht der assyrische Fez – die der medischen Königstracht auf der goldenen Akinakes-Scheide aus dem Oxus-Schatz[349] Vorbild wurde. Hier scheint der Fez bekrönt gewesen zu sein mit drei kleinen Plättchen oder Körnern[350]; wenn das richtig ist, könnten diese vermittelt sein von trapezförmigen Kopfbedeckungen einiger göttlicher Wesen[351] auf „luristanischen" Scheibenkopfnadeln und ähnlichem, die ja auch in anderer Weise Erben unserer Werkstatt wurden (Kap. XI 7).

Glücklicherweise läßt sich auch außerhalb unserer Werkstatt dieser Fez als Tracht der südwestiranischen Kleinkönige nachweisen: Auf einer spatenförmigen Bronze-Urkunde[352] trägt der uns sonst nicht bekannte König von Abdadana einen solchen Hut mit gestrichelter Bekrönung (Federn?); vom Nacken her verläuft eine schräge Linie nach vorn oben: So, als reiche ein Nackenschutz oben bis um den ganzen Fez herum. Aus assyrischen Erwähnungen Abdadanas hat E. Herzfeld die Lage dieses Landes erschlossen[353]: Jenseits von Man und Bit Ḫamban, nicht allzuweit von Hamadan, wo die Inschrift auftauchte. – Zur Datierung[354] kann der Stil der Königsfigur beitragen: Der übermäßig nach vorne – vorne konvex, hinten konkav – gewölbte Oberkörper findet sich zuerst angedeutet auf assyrischen Siegelbildern des 12. Jahrhunderts[355], stärker dann auf Kudurrureliefs[356] des grotesken Stils (vgl. Kap. XI 5); das seltsame Gesicht mit hoher Stirn, tiefer Einwölbung an der Nasenwurzel und kleinem, strichartig nach unten verzogenem Mundwinkel ähnelt denen der Soldaten auf dem oben Kap. III 2 behandelten Köcherbeschlag der Sammlung

---

[346] Vgl. das Thronsockelrelief Salmanassars III. = n. 326; die Kudurru unten Kap. XI 5 Schema seit Nabuaplaiddina, 20. Jahr.

[347] U. Seidl[235] 18s. No. 23; Enc. I 264; auf anderen Kudurru dieser Zeit: U. Seidl a.O. 325 No. 20. 24.28.

[348] B. Hrouda[300] Tf. 5ss.

[349] R. D. Barnett, Iraq 19 (1957) 76; Ders., IrAnt. 2 (1962) 78ss.; Ders., IrAnt. 8 (1968) 38s. Pl. VI 1.2; R. Ghirshman, Perse (1963) fig. 387.

[350] IrAnt. 8(1968) Pl. VI 1.

[351] R. Ghirshman, Perse (1963) 51 fig. 63; 69 fig. 90; Trésors[87] 77 No. 199 Pl. 29.

[352] Herzfeld, AMI. 9 (1939) 159ss. Tf. I. – Die Zeichnung p. 161 Abb. 1 gibt nicht ganz getreulich den Stil der Figur wieder; besonders sind Gesicht und Fez begradigt. – Hier Abb. 135. – Neuere Lesung: Herzfeld 239. – Heute im Metropolitan Mus., New York.

[353] Herzfeld 241ss. – Die genauere Lagebestimmung beruht auf sehr vielen Hypothesen: Vgl. Böhmer, Baghdader Mitteilungen 3 (1964) 11ss.; Ders., BJV. 5 (1965) 187ss.; L. D. Levine (unten n. 501).

[354] Herzfeld 245ss. beschreibt Schrift und Orthographie als babylonisch, ans Ende des 2. Jht. passend. – Das und seine Vergleiche zum Stil sind gewichtiger als seine historischen Erwägungen: Aus allem Folgenden geht nur hervor, daß die Urkunde vor der assyrischen Vorherrschaft anzusetzen ist, also vor ca. 850 v. Chr.

[355] Moortgat, ZA. 48 NF. 14 (1944) Abb. 35–38.46.

[356] U. Seidl[235] No. 94.74' Tf. 30c; L. W. King[325] Pl. LXXII; 16.

Adam (Abb. 90), und dem einer Stelenbekrönung vielleicht des frühen 12. Jahrhunderts[357]. Auch das Felsrelief Tiglath-Pilesers I. an der Tigrisquelle hat ähnliche, wenn auch gröbere Gesichtszüge und sozusagen verrenkte Schultern (vgl. oben n. 4). – Wir haben also wohl ein Königsbildchen des 12. oder 11. Jahrhunderts vor uns. Der zum Bild senkrechte Verlauf der Inschrift ist sogar ein noch altertümlicherer Zug.

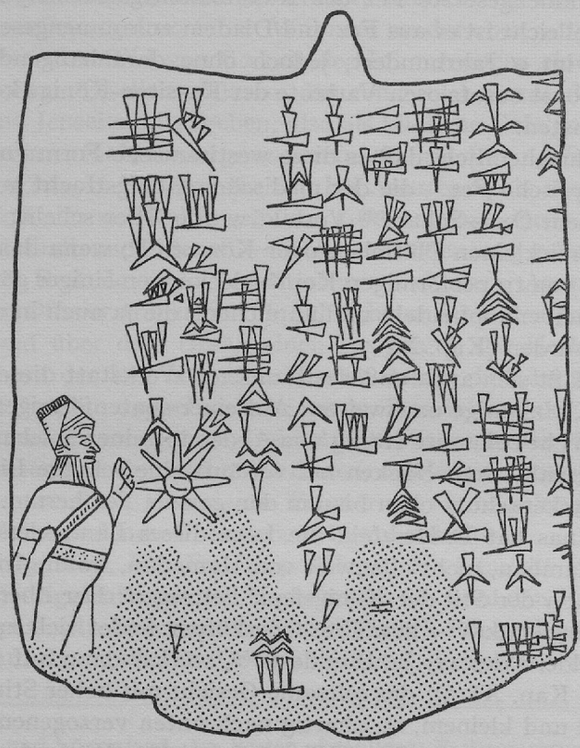


Abb. 135 (n. 352; etwa 1:1)

Ebenso, wie das oben beschriebene Prachtgewand von der Tracht babylonischer Könige abhängig ist, sind es wohl auch die formlosen, sparrengemusterten Schuhe der Thronenden auf A 20 und A 22. Sie gehen auf die ebenso formlosen, schräg kreuzschraffierten des Marduknadinaḫḫe I.(?)[333], des Nabumukinapli oder besser eines seiner Vorgänger[334], des Nabuaplaiddina[358] und zuletzt des Mardukaplaiddina[359] (721–711 v. Chr.), die mit feinem Wabenmuster überzogen sind, zurück. Solche Schuhe sind dem König vorbehalten[360], werden von assyrischen Bildhauern offenbar nicht beachtet[361] und entsprechend auch von

---

[357] Seidl, BJV. 5 (1965) Tf. 42,2 p. 179ss.

[358] U. Seidl[235] 55 No. 96; auf der einzigen publizierten Photographie ist nur der rechte Fuß deutlich schraffiert: L. W. King[325] Pl. CIII.

[359] G. R. Meyer, Altorientalische Denkmäler im Vorderasiatischen Mus. zu Berlin (1965) Abb. 142; U. Seidl[235] 61s. No. 107. – Noch später trägt wohl auch diese Schuhe Sargon II. als babylonischer König: ebenda 62 No. 108.

[360] Und deshalb wohl nicht die von Herodot I 195 beschriebenen der Babylonier; die dort verglichenen ἐμβάδες der Boiotier kennen wir nicht: Amelung, RE. V 2482ss. s. v.; Hug, RE. 2. R. II 751s. s. v. Schuh.

[361] Mardukzakiršumi trägt auf dem Relief Salmanassars III. Sandalen: Iraq 25 (1963) Pl. VIIc. –

unseren westiranischen Handwerkern alsbald vernachlässigt: Auf A 1 trägt der Symposiast die in ganz Vorderasien übliche Sandale, dafür seine Partnerin und die Musikantinnen ungemusterte formlose Schuhe wohl aus Stoff[362]; der Diener auf A 22 hat die gemusterten Schuhe seines Herrn übernommen; auf den meisten Darstellungen endlich sind die Füße des Thronenden deutlich als nackt gekennzeichnet, oft auch als rechter und linker Fuß unterschieden. – Die Sandalen des Gilgameš auf E 2 entsprechen denen neuassyrischer Genien.

4. WAFFEN

Der Reiter auf C 1 wurde schon als „luristanisch" bestimmt (Kap. IX: Bärtiger ...). Das gilt auch für die von ihm benutzte Axt; ihre Vorbilder stammen aus der Zeit um das 12. Jahrhundert[363]. In dieselbe Zeit führen uns die Dolche, die Gilgameš und Enkidu (E 2) benutzen und deren Griffe einigen Bogenschützen aus dem Gürtel schauen (C 4, F 2, F 6). Der oben runde, sehr breite, dann in einen sehr schmalen Griffhals zurückschwingende Griffknauf und der breite, eckige Ansatz des Griffes am Heft (E 2) sind typisch für die sogenannten Randgriffdolche, von denen viele zwischen ca. 1200 und ca. 1060 v. Chr. Inschriften tragen[364]; auch der mehrfach gegliederte Griffhals von F 16, C 4 und F 6 kommt gleichzeitig in dieser Gattung vor. Eine Gegenprobe mit neuassyrischen Dolchen und Schwertern[365] fällt negativ aus; auch die mittlere Kürze unserer Dolche paßt weder zu neuassyrischen Schwertern noch zu den kurzen (Wurf?-)Dolchen.

In den Keulen, die aus den Köchern des Gilgameš und des Enkidu (E 2) ragen, kann man die sehr langlebige Birnenform[366] erkennen.

Rein spekulativ ist die Deutung der merkwürdig wellenförmig geschwungenen Doppeläxte der beiden Heroen (E 2): Es könnten kombinierte Hackenäxte sein, wie sie uns reichlich aus Dailamān und „Luristan" bekannt sind[367].

5. MÖBEL

E. Akurgal[368] vergleicht das Bett von A 1 mit solchen des 7. Jahrhunderts und datiert danach. Selbst wenn man das Versehen berücksichtigt, daß die von ihm angeführten Betten dem 9. bis 7. Jahrhundert angehören, so ist eine Datierung auf diesem Wege methodisch unzulässig, da wir ja keine älteren Betten heranziehen können, die etwa ein älteres Datum ausschlössen.

Ebenso Šamaššumaukin als babylonischer Erbprinz auf der Stele seines Vaters Assarhaddon: E. v. Luschan, Ausgrabungen in Sendschirli I (1893) Tf. III.

[362] Vgl. A. Salonen, Die Fußbekleidung der alten Mesopotamier (1969) 87ss.

[363] P. Calmeyer[52] 67.

[364] P. Calmeyer[52] 59ss. Gruppe 31. – Diese Dolche meint vielleicht auch G. Contenau, Revue des arts asiatiques 12 (1938) 36.

[365] Übersicht: B. Hrouda[300] Tf. 21s.

[366] P. Calmeyer[52] Kap. III: Seit Kurigalzu (welcher?).

[367] J. Deshayes, Les outils de bronze, de l'Indus au Danube (1960) No. 2221ss.; 3121ss.; jedoch auch 8 Exemplare aus Assyrien: No. 2227 Pl. XXXVIII 3.

[368] Urartäische und altiranische Kunstzentren (1968) 87 mit n. 362. – Jedoch hat das Bett des kranken Königs von Hama auf einem der Bronzetore Salmanassars III. Halbmond-Füße, ähnlich den Füßen von Bett und Thronen unserer Werkstatt – allerdings ein weniger aufgebogenes Kopfende: A. Parrot, Assur (1961) Abb. 121. – Allgemein: B. Hrouda[300] Tf. 16 p. 70. – H. Kyrieleis, Throne und Klinen (1969) = JdI. Erg.-H. XXIV 15ss.18.19.

Brauchbarer ist vielleicht die spezielle Form der Betten- und Thron-Beine: Fast alle (A1, A3–A6, A9–A11, A14, A15, A17–A22, A26, C1, C2) haben nach unten konvergierende Beine, runde Knäufe und darunter, nach einer scharfen Einziehung, halbmond- oder sichelförmige Füße; Ausnahmen bilden nur die auch sonst abweichenden Becher A7 und A13. – Alle diese Elemente sind den neuassyrischen Möbeln fremd[369], nicht ganz jedoch neubabylonischen[370]. Der einzige möglicherweise assyrische oder nordsyrische Einfluß ist auf einem Becher außerhalb unserer Werkstatt zu erkennen (Kap. III 3c).

Einfacher und daher kaum bestimmbar sind die Ständer der Vasen mit Saugrohr. Um eine dreidimensionale Vorstellung von Stücken wie denen auf A20 zu geben, sei auf einen unpublizierten Bronzedreifuß[371] aufmerksam gemacht: Er hat hohle, im Querschnitt kreisförmige, nach unten sich verjüngende, leicht nach unten gespreizt stehende Beine, oben einen runden Aufnahmering, weiter unten gerade Querverstrebungen. – Es ist jedoch sehr wahrscheinlich, daß die Vorbilder unserer Werkstatt hier Löwenfüße verwandten: Diese sind nicht nur gut zu erkennen auf A5 und A6, sondern erklären auch die breit ausschwingenden Füße auf A20 und A21 (vgl. Kap. XII) und auf dem Relief eines Nadelkopfes (oben Abb. 91). – In ihrer anorganischen Fügung sind unsere Vasenständer verwandt mit einer kleinen Gruppe westiranischer Möbel[372], entfernter noch mit Dreifußständern aus Zypern und Phönikien[373], nicht jedoch mit mehrstufigen Ständern assyrischer Reliefs[374].

Der Unterschied der Tischchen mit gekreuzten Rinder(?)-Beinen zu denen assyrischer Opferszenen könnte nicht größer sein: Dort sind es senkrecht stehende Löwenfüße auf Zapfen, mit Querstreben; über den Tischchen liegt ein Tuch[375]. – Die große Ähnlichkeit mit den Tischchen der neuassyrisch-neubabylonischen Siegelbilder und der späthethitischen Stelen[376] (Kap. IX A) legt nahe, daß unser Tischchen weitverbreitet, jedoch in Assyrien nicht sehr hoch angesehen war[377] und daß die fraglichen Siegel meist babylonisch sind. – Elamische Tische sind wiederum völlig verschieden (vgl. unten n. 430).

Ein Element allerdings könnte für elamisch gehalten werden: Die in einen Enten(?)-Kopf auslaufenden Thronlehnen gleichen der des Šilḫakinšušinak auf einer Perle[378]. Der Thron ist jedoch im übrigen von denen unserer Becher verschieden, wie auch alle anderen elamischen Möbel. Auf assyrischen Darstellungen ist die Thronlehne meist durch ein Tuch verdeckt. An zwei Thron-Wagen Assurnaṣirpals II. auf Bronzebeschlägen seines Tores in Balawat, heute in Baghdad (z. Zt. in London) sind jedoch die Entenköpfe deutlich zu er-

---

[369] B. Hrouda[300] Tf. 13ss. – Nicht als assyrisch sehe ich an: Opificius No. 48 (Kerkukeinfluß: p. 16. 19) und No. 94, dessen Omega-Symbol (p. 23) auch auf babylonischen Kudurru häufig ist.

[370] E. Porada[206] No. 776; D. J. Wiseman[206] No. 81 (vgl. oben n. 238); ebenda No. 51 (vgl. oben n. 218. 219: syrisch?). – Ferner die Siegel n. 369.

[371] Photographie K. Scholer aus Teheraner Kunsthandel. Dm oben ca. 6–7 cm.

[372] Kyrieleis[368] 77s. n. 345–349.

[373] H. W. Catling, Cypriotic Bronzework in the Mycenaean World (1964) Pl. 27ss.; Tierbeine: 31s.

[374] Kyrieleis[368] 13 n. 27.

[375] Beispiele oben n. 321ss., ferner Kyrieleis[368] 13 n. 25 Tf. 2,1; 6. – Es muß sich nach Ausweis der Steinnachbildungen um Dreifüße gehandelt haben: ebenda n. 22.

[376] Auch hier muß noch ein Unterschied festgehalten werden: Aus 3 erhaltenen, einst schräg angebrachten Bronzebeinen aus Kaylıdere konstruiert H. Kyrieleis[368] 29s. Abb. 5 zwingend einen vierbeinigen Tisch mit rechteckiger Platte. Sollten alle unsere Darstellungen solche von der Seite gesehenen Tische meinen? – Es fehlt dort jedoch die Mittelstütze, die unseren Tischchen eigen ist und die auch auf späthethitischen Reliefs vorkommt (z. B. Akurgal[187] Tf. XX). Sie muß mit der schalenartigen Tischplatte zusammenhängen. Beides, Mittelstütze und Schalenplatte, hat unser Typ wiederum mit den assyrischen Dreifüßen (n. 375) gemeinsam; das weist eher auf runde Tischplatten.

[377] Ausnahmen: B. Hrouda[300] Tf. 13,4.8.11.

[378] Sollberger, JCS. 19 (1965) 31s.; P. Amiet, Elam (1966) 445 No. 340.

kennen. Andere orientalische Beispiele sind mir nicht bekannt – es sei denn, eine elfenbeinerne, höchstwahrscheinlich lydische Frauenstatuette gehört nicht zu einer Lyra, sondern zur Lehne eines Thrones[379]; außerdem lebt die Form weiter an griechischen Thronen[380] und an sonst gänzlich anders konstruierten nordsyrisch-kyprisch-anatolischen Möbeln[381].

Es mag allzu einseitig erscheinen, aus den beiden letzten disparaten Vergleichen auf verlorene babylonische Formen zu schließen; alle anderen Elemente lassen uns jedoch keine Wahl: Wir müssen die Möbel unserer Werkstatt, mit Ausnahme vorläufig der Vogelköpfe, als Spiegelung der verlorenen babylonischen Typen ansehen.

6. TIERE

Die Darstellungen der Stiere und Löwen galten als besonders assyrisch[382]. Die Stiere müßten dann zwischen denen des „Weißen Obelisken" und denen der Reliefs Assurnaṣirpals II. einzuordnen sein[383]; jedoch könnte es innerhalb der Begrenzung des Stierbildes kaum größere Unterschiede geben. Außer der Schlankheit und dem betonten Vorderbeinmuskel der Stiere auf dem Obelisk ist unseren Stieren nichts mit den assyrischen gemeinsam; das ändert sich auch nicht im Verhältnis zu den späteren assyrischen Wandmalereien[384].

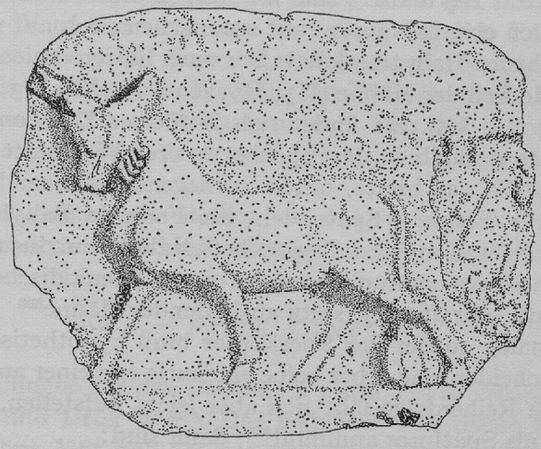


Abb. 136 (n. 388)

[379] Figur und Entenkopf hätten sich dann in einem Rahmen befunden, denn am Kopf der Ente war etwas befestigt: A. Greifenhagen, Jahrbuch der Berliner Museen 7 (1965) 125ss.; R. Lullies, in: Propyläen Kunstgeschichte I. Die Griechen und ihre Nachbarn (1967) 167s. Tf. 32 Abb. 7 (als Teil einer Kithara).

[380] Kyrieleis[368] 135 No. 6–9, ähnlich 10; p. 137. – Er übersah allerdings die orientalische Herkunft der Form. Vielleicht vermittelnde Denkmäler: Vgl. n. 183.320 (Harpyienmonument); Arakélian, Sovetskaya Arkheologija 1 (1971) 150ss. Abb. 6ss. (ionisch-achaimenidisch-provinzielles Tierkopfgefäß)

[381] Kyrieleis[368] 54ss. [382] Vgl. oben n. 6.

[383] Speziell zu diesem Unterschied: A. Moortgat[205] 128 Tf. 251 gegen Tf. 264.

[384] A. Parrot, Assur (1961) Abb. 108.341.342 (beide 8. Jh.); Abb. 109.110 (8. oder 7. Jh.): Hier herrscht eine verfestigende Tendenz; die Locken werden zu abgeteilten Farbfeldern. In Til Barsip erscheint der bewegte Kontur der Brust mit Wellenzeichnung (vielleicht aus Babylonien?); aber die Körperinnenzeichnung ist weitgehend abstrahiert.

Die Schlankheit ist vielmehr eher ein Erbe des 2. Jahrtausends: Sie ist auch typisch für die Siegelbilder des „Isin II-Stils"[385] (vgl. hier Tf. 1,2). Hier kommt auch die senkrechte, wellenförmige Innenzeichnung unserer Stiere vor; noch deutlicher ist sie auf einer mittelassyrischen Elfenbeineinlage[386]. Schlankheit und das grotesk aufgerissene Auge finden sich auf einem unbeschrifteten Kudurru[387]. Die dort nicht erhaltene Innenzeichnung findet sich auf den Fragmenten unserer Abb. 118.119 (oben Kap. VII 6 n. 140), die charakteristischen Halslocken und der bewegte Halskontur unserer Stiere auf einem Tonrelief aus Nippur[388]. Wie sehr babylonisch die Eigenheiten sind, beweisen zwei wohl jüngere Siegel[389] und sogar noch die Stiere von Nebukadknezars II. Ištartor[390].

Zur inneren Chronologie unserer Werkstatt kann die Innenzeichnung der Stiere beitragen. Es findet sich die wellenförmige Zeichnung in folgenden Varianten:

aus durchlaufenden, tiefen Linien (G2, H2, H3, H6, L1, L4, M2);
dasselbe, aber ungenau, nicht an die Konturen anschließend (M3);
dasselbe, wobei die den Kontur begleitenden Kreise Punkte werden oder fehlen (F5; L2)
aus aufgelösten, kommaförmigen Punzschlägen (M1, L3: Wamme);
aus solchen Kommas, die das ganze Tier füllen, unter Verlust der Wellenlinien (H1, L5).

Die Reihenfolge dieser Varianten läßt sich nicht sinnvoll umkehren. – Die Wamme auf H9 ist mit Kreisen gefüllt, muß also ein Rest der ersten oder zweiten Stufe sein. Die Leiber der Mischwesen auf H9 und L3 sind im übrigen die von Capriden (s. unten).

Die Löwen finden sich ebenfalls weder auf assyrischen noch auf urartäischen[391] Denkmälern, wenigstens nicht ihr Hauptmerkmal: Der nach hinten dreiecksförmig in der Mitte des Körpers auslaufende Teil der Mähne (H5, H7, H10, I2, M1–M3; auf schmaler Bauchbehaarung aufliegend: C1, L5). Sie findet sich in älterer Zeit sonst nur in Iran (vgl. Kap. III 4) und könnte deshalb in der Epoche unserer Werkstatt ausgebildet sein; als Vorform[392] käme allenfalls das breite, unten aufliegende Mähnendreieck auf dem oben genannten Kudurru[387] in Frage. – Später lebt die Form in Babylonien weiter, wie die weicheren Mähnen der Löwen auf den Ziegelreliefs Nabukudurriuṣurs II. in Babylon beweisen; am ähnlichsten ist ein erstaunlicherweise erst in seleukidischer Zeit abgezeichnetes Sternbild des Löwen mit schraffierter, spitz auslaufender Mähne[393].

Eine Reihenfolge analog zu der der Stierkörper muß hypothetisch bleiben, weil zwar vier Formen zu unterscheiden sind, aber keine eindeutig aus einer anderen entwickelt oder mißverstanden ist. Die Reihenfolge läßt sich aber leicht aufstellen, wenn man die unten aufliegenden Mähnen als Spätform annimmt[392]; dann sind:

---

[385] Th. Beran, AfO. 18 (1957/58) Abb. 28.29.32; B. Buchanan[207] No. 563a.

[386] A. Moortgat[205] Tf. 245.

[387] Enc. I 267B; U. Seidl[235] 27s. No. 38.

[388] L. Legrain, Terra-Cottas from Nippur (1930) = University of Pennsylvania, The University Mus. Babylonien Section XVI Pl. XLIII No. 225 p. 4.29 = Hier Abb. 136. – B. Meissner, Die babylonischen Kleinplastiken (1934) 20 Tf. VIII Inv. A62.– Ähnlich: A61, A63.

[389] E. Porada[206] No. 747E: Wellenlinien und Halskontur. – Opificius No. 956.

[390] Zum Beispiel E. Strommenger/M. Hirmer[247] Tf. 277.

[391] Vgl. die Beispiele bei E. Akurgal[142] 36ss. Abb. 20ss.

[392] Der babylonische Becher Kap. III 4w Tf. 1,1 erlaubt leider keine klare Entscheidung: Hier scheint der Löwe eine hoch am Rücken liegende Dreiecksmähne zu haben; die Bauchbehaarung scheint anders, hochplastisch angegeben zu sein. Beides könnte zum unmittelbaren Vorbild unserer Werkstatt geworden sein.

[393] Allerdings schwingt die Mähnenspitze nach oben aus: E. Weidner, Gestirn-Darstellungen auf babylonischen Tontafeln = Sitz.-ber. Öst. Akad. Wiss. Phil.-hist. Kl. CCLIV 2 (1967) Tf. 5s.9.

Die spätesten Formen die aufliegenden Mähnen (C1, L5), kombiniert mit strichgefüllten Körpern (C1) oder Körperteilen (L5);
spät auch die C1 ähnliche flammenartige Angabe der Mähnenzotten (I2);
verhältnismäßig spät auch die schraffierte Mähne (M1), die auf L5 dann zur Doppelschraffur weiterentwickelt wird;
eine Vereinfachung das Fehlen des Rückenwirbels (M3), kombiniert mit beinahe schraffierter Mähne und vereinfachtem Bauchhaar (M3, H5);
als Vorbilder bleiben also vollplastische, unregelmäßig geformte, breite Rhomben als Mähne, Bauchbehaarung (H10, M2) oder kleinere plastische Rhomben an Mähne und Schwanz mit zopfartigem Bauchhaar (H5, H7).

Die Körper der Capriden werden zunächst nach einer anscheinend strengen Konvention behandelt: Die Rippen, die Muskeln auf Beinen und an der Vorderkeule und ein dreieckiges Gebilde auf der Hinterkeule (auch ein konventionalisierter Muskel?) werden als tiefe Punzlinien gezogen; die Behaarung wird dazwischen und vor allem am Bauch durch Linien angedeutet, die aus parallelen feinen Strichen bestehen. Diese Innenzeichnung ist am besten auf F9, G1, G4 und G5 zu beobachten. Merkwürdigerweise hat den gleichen Capridenkörper nicht nur das menschengesichtige Mischwesen mit Steinbockgehörn auf H8 – ungleich seinen stierleibigen Verwandten H2 und H1(?) – sondern auch die „Lamassu" auf H9 und L3, bei denen man Stierkörper erwarten würde; diese Wesen haben denn auch Rinderwammen und -schwänze, aber die Leiber enthalten eindeutig Capridenzeichnung. – Vergröbert ist diese Zeichnung auf F2, F11, F12, I1, N2 und P1; deshalb muß das bei einigen dieser Capriden vorkommende Zopfmuster am Hals sekundär sein. Bei F1 und G3 läßt Fähigkeit oder Wille zur Einhaltung der Konvention nach; ganz im Bereich der iranischen Tierdarstellungen (vgl. Kap. XI 3 und 6) bewegen sich die Strichfüllungen in geometrischen Mustern (C1; Kap. III 3a') und in gleichmäßiger Verteilung (C3, C6).

Der Canide von I2 kommt sehr ähnlich auf einigen Kudurru vor, höchst wahrscheinlich als Symbol einer Gottheit, und auf mittelassyrischen Siegelbildern[394].

7. *PATTE À PATTE*

Die Haltung der Sphingen auf den Bechern H3 und, etwas verunglückt, H7 kommt auf Siegeln aus Babylon und Uruk vor[395]. Das bedeutet, daß dieses Motiv zumindest auch babylonisch ist – ob nur, läßt sich bei der schwierigen Trennung zwischen neubabylonischen und neuassyrischen Siegelbildern[396] noch nicht sagen.

8. LÖWENMASKE

Die senkrecht von oben gesehene Löwenmaske von N1 und N2, denen auf der Unterseite ein vereinfachter Unterkiefer entspricht, hat große Ähnlichkeit mit einem reliefierten Knochenfragment aus Assur[397]. Ein ähnliches Knochenfragment aus dem „Burrt Palace"

[394] U. Seidl[235] 143s. (Schakal?); Herzfeld, AMI. 8 (1936/37) 125.
[395] A. Moortgat[208] No. 610 (Babylon). 611 (Uruk; auch wegen des besonders plastischen Stils unserer Werkstatt verwandt).
[396] E. Porada, Or.[342].
[397] E. Herzfeld, Iran in the Ancient East (1941) 252 fig. 355. – Auf Photographie im Besitz der DOG. Ass S 1718 unten; hier Abb. 137.

zählt R. D. Barnett zu den assyrisierenden[398], vielleicht wegen der flachen Wiedergabe des Kordelbandes, das aber auch in der syrischen Gruppe der Elfenbeine vorkommt. Das Stück aus Assur war vielleicht Teil einer Pyxis; E. Herzfeld hielt es für das Heft eines Dolches.

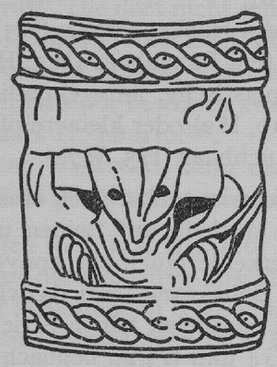


Abb. 137 (n. 397)

9. *FLOWING VASE* UND PFLANZE

Bei der Behandlung der Themen (Kap. IX G–L) hatten wir festgestellt daß Tiere am Heiligen Baum und die Flowing Vase in Händen von Göttern, Dämonen od,er Heroen verschiedene Ursprünge hatten. Jedoch hatte es schon in der Ur III-Zeit Vasen mit langblättrigen, hohen Pflanzen gegeben[399], und die gleiche Pflanze erscheint altbabylonisch in einem wassersprudelnden Aryballos[400]. Das ist zwar selten, und es handelt sich auch nicht um eine Palmette, vielleicht also auch um einen anderen Bildgedanken; aber nachdem Pflanze und Vase schon einmal verquickt waren, ist es nicht verwunderlich, daß der gleiche Vorgang auf „neuassyrischen" Siegelbildern (vgl. oben n. 281) sich zwischen der Palmette und dem – seit altbabylonischer Zeit üblichen – Aryballos wiederholt.

Die Form des Aryballos muß auch außerhalb des Themas bekanntgeworden sein, wie der Gebrauch auf A 1 deutlich macht. Die naive Füllung mit Wasserwellen ist jedoch sonst nicht bekannt; eine andere, wohl rein iranische Variante ist die Musterung durch Rauten (vgl. unten Kap. XI 3).

Der Heilige Baum ohne Nimbus, in der Form ähnlich dem von G 1, erscheint vielleicht auf den Wandmalereien von Kar-Tukultininurta im 13. Jahrhundert[401], abwechselnd aber bereits mit Bäumen mit Nimbus[401a]. Die Elemente des Nimbus sind zunächst oft deutlich blattartig; in dieser Form erscheint der Baum als typischer Isin II-Baum auf den datierenden Kudurru (vgl. n. 324.333s.; Abb. 128.132.134) und auf den danach benannten Siegel-

---

[398] The Nimrud Ivories (1957) Pl. CXXII, S 388 p. 222.

[399] Stele des Urnammu am besten: Chr. Zervos, L'Art de la Mesopotamie (1935) 228 Tafel. – Siegel: L. Delaporte, Mus. du Louvre. Cat. des Cylindres Orientaux (1920) Pl. 10.11.15 (Ur III); Pl. 3,13 (Akkadzeit). – Stelenbekrönung im Louvre: Enc. I 247.

[400] Wandmalereien in Mari: A. Parrot, Mission Archéol. de Mari II. Le Palais II. Peintures Murales = BAH. LXIX (1958 p. VIIIss. Pl. A; Ders., Assur (1961) Abb. 334.

[401] A. Parrot, Assur (1961) Abb. 7; W. Andrae[277] Pl. 2. – Vorbild: 2. kassit. Gruppe?

[401a] Ebenda; Hrouda, BaM. 3 (1964) Tf. 5,1 .– Wohl mit Stamm zu ergänzen!

bildern[402]; aus dem Stamm winden sich bei den guten Ausführungen je zwei Ableger mit Blättern nach den Seiten. Eine Weiterführung bedeutet es, wenn der ganze Baum im Nimbus steht, d. h. die Ableger dazu gezogen werden[403]; wenn man das zeitlich fassen will, so muß dieser Schritt schon zwischen Nabukudurriuṣur I. (n. 324; oben Abb. 132) und Marduknadinaḫḫe (n. 333; hier Abb. 128; vgl. Abb. 134) vollzogen worden sein. Eine entgegengesetzte Abweichung bedeutet die Verbindung des Stammes mit allen Blättern oder Trieben[404].

Wann und wo aus den Blättern des Nimbus Palmetten wurden, ist nicht auszumachen – vielleicht in Iran, wie der gegossene Becher mit Blatt-Palmetten-Wechsel andeutet (oben Kap. III 3h); vielleicht ist auch dies ein Produkt der Formenvereinfachung innerhalb unserer Werkstatt, und jener Becher sekundär. – Möglich wäre allerdings auch ein assyrischer Einfluß: Dort sind zwar die Zwischenglieder zwischen einer spätmittelassyrischen naturalistischen Palme mit darübergelegtem Palmettenstreifen[405] und den gänzlich naturfernen „klassischen" neuassyrischen Gebilden seit Assurnaṣirpal II. nicht zu fassen; aber von Anfang an waren es hier Blätter. Wenn die Idee von S. Smith und R. D. Barnett richtig ist, daß es sich um künstliche, metallene Gebilde handelt[406], so ist jedenfalls der Ursprung dessen im 13. Jahrhundert zu suchen.

Die Großblattpflanzen unserer Werkstatt sind den assyrischen Palmetten recht ähnlich[407]; die Betonung des mittleren Blattes jedoch verbindet sie auch mit Großblattpflanzen auf neu-„assyrischen" Siegelbildern[408].

Zu drei Pflanzen, die anscheinend reine Landschaftselemente sind (auf C1, F8, G1 hinter den Capriden), kenne ich keine mesopotamischen Parallelen, falls die auf F8 nicht von den krummstämmigen, rundkronigen Bäumen des 13. Jahrhunderts abstammen sollte[409]. Die Bäume auf C1 und F8 sind eher iranisch beeinflußt (vgl. Kap. XI 6).

Nach diesen kunsthistorischen Voraussetzungen können wir es wagen, innerhalb der Pflanzen-Vasen und Pflanzen unserer Werkstatt eine typologische Abfolge aufzustellen. Natürlich ist es möglich, daß die einzelnen Becher gleichzeitig sind oder sogar solche mit „älteren" Typen in Wahrheit später entstanden sind; jedoch sind vor allem im unteren Teil des folgenden Schemas viele offensichtliche Verschiebungen, Irrtümer und Verkümmerungen enthalten, die werkstattintern sein dürften: Auf H1 wurde zwischen Stamm – umgedeutet in einen Altar – und Krone ein Gefäß geschoben; das Gebilde auf dem Becher außerhalb der Werkstatt (Kap. III 3b) kann nur aus einem Stamm mit Seitensprossen, ähnlich H2, unter Einfluß eines Sockels, ähnlich H1, entstanden sein; im Stammbaum H4, A13, K1, I2 bzw. H4, G4, I1 – Kap. III 3a' – H6 sind zuerst die Wasserstrahlen zu Stricken umgeformt, dann machen sie sich ohne Vase selbständig bzw. fallen weg; end-

---

[402] A. Herzfeld, AMI. 8 (1936/37) 110ss.; Th. Beran, AfO. 18 (1957/58) Abb. 28.29.30; B. Buchanan[207] No. 564; Bronzering aus Westiran: E. Porada[222] Pl. I fig. 2; Opificius No. 949. – Assyrischer Gegentyp: ebenda p. 14.

[403] B. Buchanan[207] No. 563a.

[404] Bronzeschale: Vgl. unten n. 462.463. – Abb. 132 beweist, daß beide Formen von Anfang an nebeneinander vorkommen.

[405] A. Moortgat, ZA. 13 NF. 47 (1941) 58 Abb. 11.

[406] R. D. Barnett[191] 88s. n. 6ss.

[407] H. A. Layard, Monuments of Nineveh (1849) I Pl. 8.44,8 (in der gleichen Art ohne Stamm, am Boden und „an der Decke"); Canby, Iraq 33 (1971) 31ss.

[408] Zum Beispiel A. Moortgat[208] No. 596.606.613.616.630. Weitere Beispiele in Vasen stehend: Vgl. oben n. 281. – Zur „caetus-like"-Pflanze allgemein: E. Porada, Or.NS. 16 (1947) 151 mit n. 2 (zumeist babylonisch, weniger assyrisch). – Babylonisch: Opificius No. 952.

[409] A. Moortgat, ZA. 13 NF. 47 (1941) passim; mit geradem Stamm jedoch nur Abb. 46.

lich verliert die Vase ihren Hals und verschwindet ganz (I2 könnte allerdings auch aus dem Typ von H6 entstanden sein). – H10 ist wohl eine Variante zu H4: Aus der von Seitentrieben gerahmten Rosette ist ein von Blättern gerahmter Doppelkreis geworden.

Fraglich muß allein bleiben, ob die wassersprudelnde Vase (H5), der Baum (G1) und die Großblattpflanze (E2 etc.) bei der Entstehung der Werkstatt noch allgemein von einander getrennt waren, oder ob diese „reinen" Typen schon vorher gemischt wurden und hier nur Erinnerungen oder gar, im Falle von E2 etc., defektive Bildungen sind. Nach dem Vergleichsmaterial möchte man bei der Vase das erstere, bei dem Baum wegen der Isin II-Siegel das zweite annehmen. – E2 macht keinen defektiven Eindruck, da es noch auf den zwei Seitenschlaufen aufsitzt, die in der Baumreihe erst spät auftauchen, in der Gefäßreihe zwischen G3 und A13 verlorengehen.

Der Baum, der nicht von einer Palmette, sondern von nach oben auseinanderstrebenden gewellten Zweigen gebildet wird, kommt auch auf Siegelbildern vor[410] und bildet wohl eine selbständige Variante des Isin II-Baumes; das wird durch das Nebeneinander auf G1 und H8 bestätigt.

Die Verwendung hängender Palmetten als Raumfüller (F15, G5, H9, L1, M1), meist ohne Seitenschlaufen (F15, G5, L1), ist vielleicht frühzeitigem iranischen Einfluß zu verdanken (Kap. XI 6; vgl. jedoch n. 407).

10. MISCHWESEN

Von den verschiedenen Varianten, in denen Wesen aus menschlichem Gesicht und Körper, Stier-, Löwen oder Capridenkörper, Flügel, Raubvogelkopf und -fuß zusammengesetzt wurden, sind vielleicht einige erst während der Laufzeit unserer Werkstatt entstanden; gewiß gilt das für die Sphingen von L5, da hier Pferdefüße und -schweif mit einer Körperzeichnung verbunden sind, die aus der der Löwen unserer Werkstatt variiert worden war. Wahrscheinlich ist es auch für die Flügelstiere mit kurzen Schwänzen (Capriden?) auf demselben Gefäß und die massigen (Flügel-)Capriden mit langen, dekorativ geschwungenen Schwänzen (C3, C6, P2), und zwar wegen des Stils dieser Stücke (Kap. XII 1).

Als ursprüngliche, fertig von anderswo übernommene Mischwesen bleiben also übrig:

Männergesichtige Vierfüßler mit Steinbockgehörn (Vorbild[411] z. B. Polos der Isin II-Zeit, hier Abb. 132), und zwar mit Stierkörpern und Capridenschwänzen: H2 (Vorbild z. B. hier Tf. 1,2) – oder Capridenkörpern und Rinderschwänzen: H8 (Vorbild z. B. hier Tf. 1,4 mit „Zange" auf dem Hinterteil). – Abwandlung mit undeutlichen Körpern: H1; männergesichtige Flügelstiere mit Hörnerkrone und Capridenhinterleibern[412]: H9, L3; menschengesichtige Flügellöwen (Sphinx[413] und Androsphinx): H5 (L5); zwei bartlose Sphingen: H10; zwei Androsphingen: H7; Kap. III 3a.b;

---

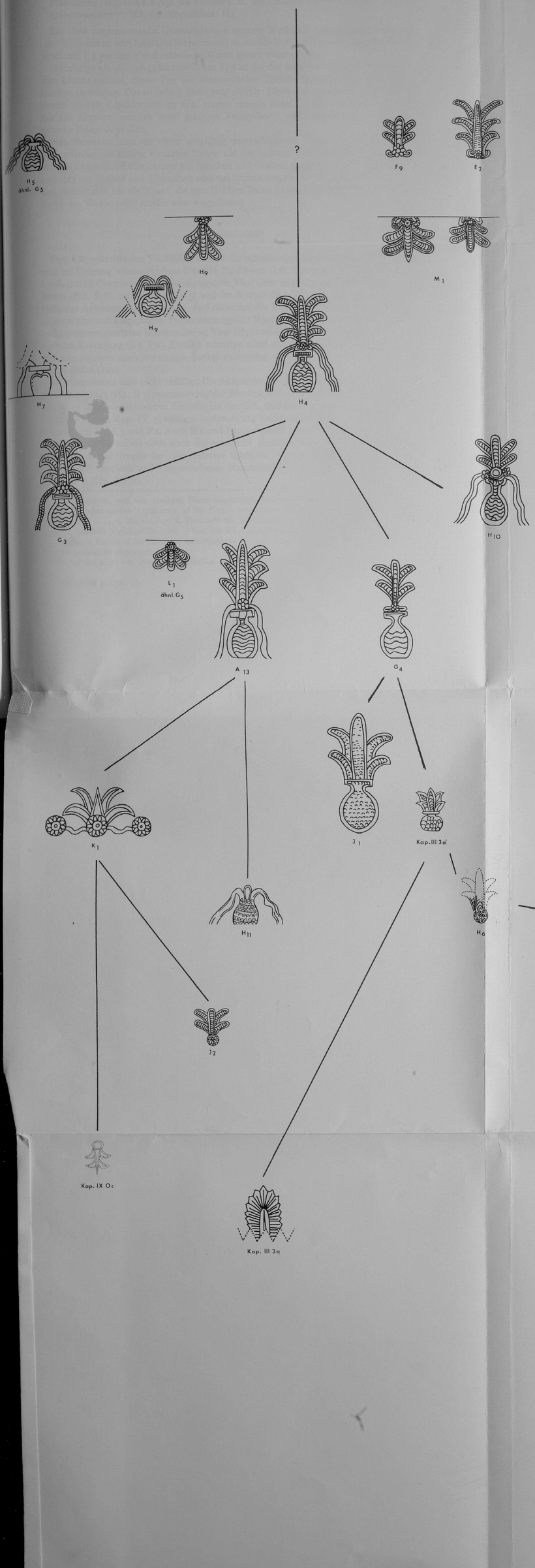
[410] E. Herzfeld, AMI. 9 (1938) 21s.; vgl. n. 404.

[411] H. Frankfort, Cylinder Seals (1939) p. 217 (babylonisch) Pl. XXXVIc (dort zitiert: Louvre A 658.A 717); Wiseman[206] No. 55; Moortgat[208] No. 743; Opificius No. E 49 (mittelsyrisch). – Hauptsächlich babylonisches Thema: ebenda p. 26.288. – Abb. 132 (Detail): wohl Menschengesicht zu ergänzen.

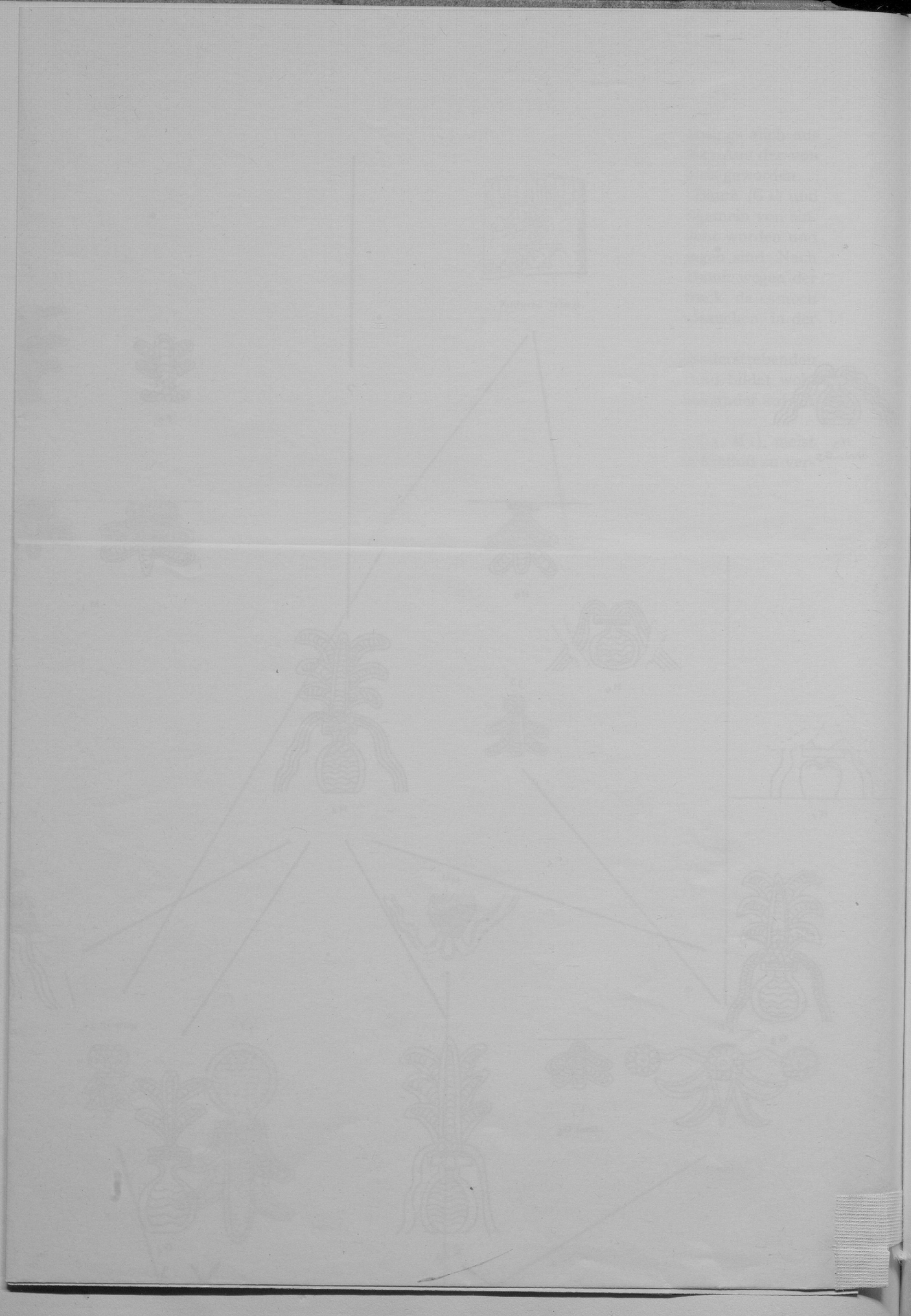
[412] Mit Stierleib: Opificius No. 200.

[413] Babylonisch: Opificius No. 952.963; vgl. n. 395. – Assyrisch wird ein ähnlicher Typ erst in sargonischer Zeit (klassizistische?) Mode: ebenda No. 547.570.584 (babylonisierend? p. 288); älter: No. 130.250.300.

TABELLE I


H5
ähnl. G5
?
F9
E2
H9
H9
M1
H7
H4
G3
H10
L1
ähnl. G5
A 13
G4
K1
H11
J1
Kap. III 3a'
J2
H6
Kap. IX Oc
Kap. III 3a


Kudurru Isin II
Kudurru Isin II
Kap. III 3h
H8
H8
H2 ähnl. H12
G1
G1
?
?
C1
F8
H1
Kap. III 3b
Kap. XI 6
Kap. III 3c'
Kap. III 2 Abb. 91



Flügelstiere: H3, H6, L2 (vgl. als Vorbild z. B. den Polos der Isin II-Zeit hier Abb. 128); Adlermenschen[414]: H8; mit Vogelfüßen: H4.

Die oben angenommenen Umschöpfungen unserer Werkstatt entstammen keineswegs einer inhaltlichen oder formalen Schlamperei; so werden z. B. bei den komplizierten Mischwesen auf L5 weibliche und männliche Wesen genau unterschieden.

Der einzige als göttlich gekennzeichnete Typ ist der der männergesichtigen Flügelstiere. Man könnte meinen, diesen Typ von neuassyrischen Torlaibungsskulpturen, „Lamassu", ableiten zu können. Das ist jedoch nicht ganz richtig: Diese sind zwar auch Götter, haben jedoch niemals Capridenteile an sich, tragen niemals einen konisch zusammenlaufenden Fez mit Hörnern, sondern meist gehörnte Federpoloi[415], und außerdem immer eine assyrische Frisur ihrer Zeit.

Bemerkenswert sind die vielen sorgfältig unterschiedenen Varianten von Wesen, die doch offenbar die gleiche Funktion haben; auf der anderen Seite ist bemerkenswert, was fehlt: Kämpferische Mischwesen wie Drachen und Greifen, (jagende) Kentauren, Götter-, begleiter wie Mušhuš und Ziegenfisch oder das typisch assyrische[416] Flügelperd. Ausgesucht und variiert sind nur die Wesen, die zum Heiligen Baum passen – sei dieser nun dargestellt, durch das Wassergefäß ersetzt oder weggelassen.

11. „PASSGANG"

Fast alle schreitenden Vierfüßler, ebenso die schreitenden Tierkörper der Mischwesen, sind im Paßgang wiedergegeben. Das gilt für Löwen (I2), Stiere (C1, G2, H3, H6, H9, L1–L4) und Capriden (H8). Ebenso agieren Vierfüßler in paßgangartiger Bewegung am Baum (H2, H8), an der Vase (H5) und im Kampf (M1–M3). Es läßt sich jedoch mit Hilfe der Ausnahmen leicht zeigen, daß diese Art der Darstellung nichts aussagen soll[417], sondern nur auf ausgeprägte Typen zurückgeht: Mischwesen agieren nicht nur mit einander entgegengesetzten Gliedmaßen an Vase (H7) und Pflanze (H1), sondern sie schreiten auch im Kreuzgang (L5, P2). Endlich schreiten nicht nur die seltsamen Capriden auf F3 derartig, sondern auch der einzige Canide zusammen mit einem Löwen im Paßgang auf einem Relief (I2)!

Die Ausnahmen sind nicht zufällig: Die Aktion der Mischwesen war gewiß weniger stark als Typ geprägt (H1, H7), ebensowenig der ziemlich seltene Canide (vgl. n. 394). Schließlich ist es ja an vielen anderen Einzelheiten deutlich, daß die Stilgruppe der „zergliederten Schützen" (oben Kap. IV 3) weniger Systemzwang kennt: So erklären sich leicht die Ausnahmen auf F3, L5 und P2. Auch H1 und I2 sind gewiß relativ späte Stücke (vgl. unten Kap. XII 1). So haben denn auch engverwandte iranische Werkstätten den Kreuzgang offenbar von der Gruppe der „zergliederten Schützen" übernommen, zusammen mit den dickleibigen Capriden und vorgeschobenen Haarkalotten (vgl. oben Kap. III 4: Gürtelbleche und Kap. XI 2).

---

[414] Adlergenien, mit dem Heiligen Baum beschäftigt, können vielleicht aus der mittelsyrischen Kunst abgeleitet werden: Opificius p. 38 No. E 43. – Jedenfalls endet der mit kurzem Schurz bekleidete Typ (ebenda p. 24.29 No. 91s.107; E. Porada[206] No. 608 E.609 E) vor dem 9. Jh., um erst wieder im 8. Jh. aufzuleben (Opificius No. 188). – Von den schaltragenden Genien des 9. Jhs. (ebenda No. 178; J. B. Stearns, Reliefs of the Palace of Ashurnaṣirpal II = AfO. Beih. XV [1961] Pl. 58ss.) können die unseren keinesfalls abgeleitet werden.

[415] Daß das nicht von ihrer evtl. statischen Funktion abzuleiten ist, zeigt z. B. das Relief Enc. II 2.3.

[416] Opificius p. 131.

12. MUSIK

Langhalslauten, wie sie auf A 5, A 6, A 13, A 19 und A 27 vorkommen, sind von der altbabylonischen Zeit an belegt[418]; unmittelbare Vorgänger sind ein Kudurru etwa der Zeit des MelišiḪU[419] und ein Rollsiegel des Dieners eines Kurigalzu[420]. Damit verglichen erweist sich die Darstellung auf A 5 als die deutlichste: Der Klangkörper ist etwas verkleinert und mit Bögen verziert (ähnl. A 27). Auf A 6 sind Hals und Klangkörper zu einer verdickten Stange verschmolzen; auf A 13 und A 19 ist das Instrument der Form eines Fisches angenähert. Deutlich ist auf allen fünf Bildern das Spiel mit Fingern, ohne Plektron[418], erfaßt.

Wenig ergiebig sind auch die Instrumente auf A 1: Die Harfe ist wegen des vom Bett verdeckten Steges nicht näher datierbar[421], der etwa rechteckige Gegenstand in der Hand der anderen Musikantin(?) nur sehr unsicher als Instrument, vielleicht als Viereckrtrommel[422] zu deuten.

Das wichtigste Instrument ist die Glocke am Hals des Stieres auf C 1. Glöckchen tauchen, soweit datierbar, zuerst an Reittieren auf, jedoch erst im 8. Jahrhundert v. Chr.[423]. C 1 ist also entweder ein Zeugnis für besonders frühe Glocken in Westiran oder ein besonders spätes Stück unserer Werkstatt; am wenigsten Schwierigkeiten macht in diesem Fall ein Kompromiß, denn C 1 ist aus vielen Gründen gewiß relativ spät (Kap. XII 1), aber ebenso gewiß stärker einheimisch bestimmt als das Gros der Bronzen (Kap. IX C; XI 6; IV 3).

Es fällt auf, daß die Lautenspieler alle das babylonische Faltenhemd – sonst von den bartlosen Dienern getragen – mit dem abgerundeten Bart kombiniert tragen. Eine ähnliche Kombination ist die der bartlosen – wohl weiblichen – Musikanten mit Zopffrisur im Prachtgewand (A 1) oder deren Nachahmung (Abb. 133). Es sind also wohl nicht einzelne Trachtelemente, sondern deren Kombination, die einen Stand bezeichnen (ähnlich vielleicht bartlos/Prachtgewand des Hofbeamten auf A 27).

---

[417] So auch für Pferde gewiß richtig: J. A. H. Potratz, Die Pferdetrensen des Alten Orient = Analecta Orientalia XLI (1966) 5s.; die entgegengesetzte Meinung von G. Walser, Die Völkerschaften auf den Reliefs von Persepolis = Teheraner Forschungen II (1966) 72.75 ist von ihm selbst p. 77 n. 26a und p. 106 ad absurdum geführt worden durch seine Beispiele von anderen, z. T. wilden Tieren im „Paßgang" auf Bildern in Persepolis und aus Assyrien.

[418] R. Dussaud, in: Survey[5] I 272; M. Wegner, Die Musikinstrumente des Alten Orients (1950) 53s. Tf. 10.11 Tabelle 43.63.65.94; W. Stauder, Zur Frühgeschichte der Laute in: Festschrift H. Osthoff (Tutzing 1961) 15ss.; Duchesne-Guillemin, JNES. 28 (1969) 111 fig. 7: mit Plektren.

[419] Enc. I 266.267; U. Seidl[235] 30 Tf. 18a No. 40.

[420] L. Delaporte, Catalogue des Cylindres Orientaux. Mus. du Louvre I (1920) 72 Pl. 51,22 No. D 56; Beran, AfO. 18 (1957/58) 261 Abb. 7 p. 264.

[421] W. Stauder, Die Harfen und Leiern Vorderasiens in babylonischer und assyrischer Zeit 39ss.: Die Form ist wiederum seit der altbabylonischen Zeit belegt.

[422] Oder Rahmentrommel: Calmeyer, BJV. 6 (1966) 99 n. 28ss.; vgl. das Rollsiegel oben n. 420.

[423] Calmeyer, RLAss. III 427ss. (1969) s. v. Glocke.

XI. STILISTISCHE EIGENHEITEN

1. VERGLEICH MIT ASSYRISCHER KUNST

Durch den Vergleich der Gewänder, der herrscherlichen Kopfbedeckungen (Kap. X 3), der Löwen und vor allem der Stiere (Kap. X 6) ist es ganz deutlich geworden, daß die Treibarbeiten der Zalū Āb/Kakavand-Werkstatt nicht von der assyrischen Kunst abstammen, wie immer angenommen wurde (vgl. Kap. I). Dadurch wird dann auch die Identifizierung des Belmudammiq auf H3 mit einem Assyrer noch unwahrscheinlicher, als es die Namenschreibung schon vermuten ließ (Kap. VIII). Endlich ist auch keines der stilistisch engverwandten Rollsiegel (vgl. n. 238.342; Tf. 1,3) assyrisch.

Sehr nahe steht allerdings unserer Werkstatt der Stil einiger reliefierter Muschelplättchen, die im Fort Shalmaneser in Nimrud gefunden wurden: Bäume in der Art des variierten Isin-II-Typs (vgl. Kap. X 9) entsprechen denen auf G1 und H8; Armmuskeln und die Zeichnung von Löwenkörpern sind in allen Einzelheiten den Normalformen der Werkstatt gleich. – Jedoch sind diese Muscheln keinesfalls im 9. Jahrhundert dort in Assyrien bearbeitet[423a]: weder die Bäume, noch Frisuren und Gesichter der Mischwesen würden dazu passen – wohl aber zur Entstehung im wesentlich älteren Babylonien (vgl. unten Abb. 144).

Es wäre noch zu fragen, ob der groteske Stil der Werkstatt (vgl. unten Kap. XI 5) sich nur deshalb in der assyrischen Kunst nicht findet, weil wir zwischen den Siegelbildern des 12. Jahrhunderts und den Reliefs Assurnaṣirpals II. stilistisch Auswertbares kaum besitzen (vgl. oben n. 4). In der Tat gibt das Felsrelief Tiglath-Pilesers I. an der Tigrisquelle (ebenda) einen gewissen Hinweis: Das Gesicht dieses Königsbildes läßt Spuren der konturverwischenden Plastizität dieses Stils erkennen. Für einen genaueren Vergleich reicht jedoch der Papierabklatsch des Reliefs nicht aus. – Zur Zeit des „Weißen Obelisken", also jedenfalls vor[4] der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts, müßte der Einfluß des grotesken Stils in Assyrien bereits wieder erloschen sein.

2. VERGLEICH MIT ELAMISCHER KUNST

H. Frankfort verglich unseren Bechern Elamierbildnisse der Zeit Assurbanipals, E. Porada sucht sogar die Herkunft unserer Werkstatt in Elam (vgl. oben n. 19.22). Aus den bisher geführten Einzelvergleichen läßt sich das nicht bündig abweisen, denn alle Ähnlichkeiten der Tracht und des Stils könnten ja auch für das kaum bekannte Elam um 1000 v. Chr. zutreffen. Es ist also noch nötig, das wenige thematisch und motivisch Verwandte aus Elam heranzuziehen.

Am wichtigsten ist die von E. Porada verglichene Gattung der emaillierten Reliefpyxiden aus Susa, deren nur mit Rosetten, Palmetten und Kordelbändern verzierte Verwandte eine Datierung vom 13. Jahrhundert an gestatten[424]. Unter den zwei guterhaltenen bild-

[423a] M.E.L. Mallowan[281] 399 Fig. 326 bis 330 p. 396.

[424] Zylindrische Pyxiden dieser Art aus Susa: Survey[5] Pl. 11 F aus Apadanahügel, „ca. 12. Jh.": Mecquenem p. 148; Ders., MDP. XXIX (1943) fig. 30, 1.3.10 (unklar datiert: p. 38); MDP. XXX

tragenden Pyxiden im Louvre erlauben die menschen- und adlerköpfigen Mischwesen der einen vierkantigen[425] einen Vergleich: Die Flügel bestehen hier aus schachbrettartig gegeneinander versetzten verschiedenen Federn; die Löwenleiber sind unregelmäßig gestrichelt; die Bauchbehaarung ist zu einem Band abstrahiert.

Alles das ist ganz verschieden von den Gewohnheiten unserer Werkstatt.

Auch die eigenartige, typisch elamische Hörnerkrone mit Tierohr erscheint nicht wieder auf H1 und H2, wie es das Motiv erfordern würde. Das etwas grotesk wirkende Gesicht der Sphinx ist nicht stil- sondern motivbedingt, wie der Vergleich mit den Henkeln der Pyxis zeigt. – Das zweite[426] zylindrische Gefäß, aus gleichem Material und im gleichen Stil verziert, zeigt Stiere am Lebensbaum: Krone und Stamm der Bäume, Haltung, Proportionen, „Halsband", Schwänze und Körperschraffur der Stiere sind von denen unserer Werkstatt völlig verschieden.

Auch die Füllmotive beider Pyxiden, die auf die Kunst von Dailamān (unten Kap. XI 3) und, wie R. D. Barnett[427] hervorgehoben hat, auf Griechenland eingewirkt haben müssen, haben in unserer Werkstatt keine Spur hinterlassen.

Auch sonst zeigen genauere Vergleiche zur elamischen Kunst meist große Verschiedenheiten auf. Es wäre wenig überzeugend, aufzuzählen, was in Elam alles nicht vorkommt: Das könnte immer Zufall sein. Statt dessen dient vielleicht besser die Gegenüberstellung der Technik unserer Gefäße (Kap. VI) gegenüber der äußerst raffinierten Art, mit der bei einem „neuelamischen" Becher[428] Tiere plastisch – die Köpfe sogar rundplastisch – herausgearbeitet sind, so daß man die Arbeit für gegossen und nachziseliert halten könnte. Motivisch könnte man den Unterschied zwischen den beiden Formen der herrschenden elamischen Frisur[429] einerseits und denen unserer Werkstatt (Kap. X 2) hervorheben, thematisch die andere Fassung der elamischen Bankettszene[430], stilistisch die beiden oben behandelten Pyxiden. Allenfalls könnte man die muschelförmigen Gelenke mancher Tiere anführen, die aber, wie P. Amiet bemerkt[431], eher Entsprechungen in „Amlasch" haben; in unserer Werkstatt dient dergleichen eher als Muskelangabe (z. B. E2).

Bei so vielen entgegengesetzten Stileigentümlichkeiten und Antiquarien mag es über-

---

(1947) 77. – Tshugha Zanbil: R. Ghirshman, MDP. XXXIII (1953) Pl. XIX (wohl 13. Jh., da dort unter zahllosen beschrifteten Weihgaben keine später ist).

Eine etwas ältere Gattung scheinen flachere, unten abgerundete Pyxiden zu sein: MDP. XXIX (1943) fig. 30,6; E. Strommenger, Gefäße aus Uruk von der neubabylonischen Zeit bis zu den Sasaniden. Ausgrabungen der Deutschen Forschungsgemeinschaft in Uruk-Warka VII (1967) 58 mit vielen Vergleichen.

[425] MDP. XXIX (1943) fig. 28 p. 35s.; R. D. Barnett, in: The Aegean and the Near East. Hrsg. v. S. Weinberg (1956) 230.232. Pl. XIX 4; E. Porada, Alt-Iran[22] 64ss. Abb. 45; Dies., Ancient Iran (1965) 77ss. fig. 45; P. Amiet, Elam (1966) 498s. fig. 375.

[426] P. Amiet[425] 500s. fig. 376.

[427] R. D. Barnett[425] 230ss.

[428] P. Amiet a.O. 472s. fig. 356 A.B.

[429] Die ältere besteht aus einer über der Stirne vorgeschobenen dicken Haarkalotte: P. Amiet, a.O. fig. 294B.297.305.316.317.323.336.339.340.341.342.349s. –

Die jüngere Form gibt wohl dieselbe Haartracht als eine vorne abgeschnittene „Pagenfrisur" wieder: P. Amiet, a.O. fig. 365.414(?).421.428. – Auch der jüngere Fürst auf fig. 310 (zur Datierung vgl. U. Seidl, BJV. 5 [1965] 175ss.) trägt diese Frisur.

Eine dritte, vielleicht noch jüngere Art gibt ein Haarbüschel wieder: P. Amiet a.O. fig. 394.423.

[430] P. Amiet a.O. fig. 414; das gleiche Tischchen in Malamir: L. Vanden Berghe, Iranica Antiqua 3 (1963) Pl. XVII (hinter dem Thronenden); mit thronendem Gott: Amiet a.O. fig. 413; zahlreiche Siegelbilder des 14. bis 13. Jh.: E. Porada[3]MDP. Pl. VIss.; Datierung: p. 127s.

[431] P. Amiet a.O. fig. 298, dazu mündl. Mitteilung.

raschen, in der „Spinnerin" aus Susa ein Relief zu finden, das P. Amiet[432] und wohl jeden Betrachter an unsere „Situlen" erinnert. Zwar „stimmen" auch hier die Antiquaria – Frisuren, Möbel, Gewänder, Speise – nicht, wohl aber die quellende Plastizität, die kurvige, ebenfalls aufs Massenhafte gerichtete Umrißführung und die seltsame Art, durch verrenkte Schultern den Oberkörper in Seitenansicht zu fassen. Jedoch zeigt ein Vergleich mit Kudurrureliefs des 10. Jhs.[356], daß wir hier ein Werk des „grotesken Stils" (vgl. unten Kap. XI5) vor uns haben: Sei es, daß dieses Relief aus Babylonien verschleppt wurde, sei es, daß es das Übergreifen des Stils auch auf Susa bezeugt[433].

Eine gewisse Elamisierung könnte man allenfalls in den Haarkalotten der Frisuren sehen, die über die Stirn hervorragen, wie das auf neuelamischen Reliefs oft vorkommt[434]. Sie treten sehr ausgeprägt auf einem wohl völlig einheimischen Gürtel auf (vgl. oben Kap. III 4, Gürtelblech t), der eng mit der Gruppe der „zergliederten Schützen" verwandt ist. Prompt taucht auch die vorgeschobene Frisur dort auf (C1, F3, F8, L5), allerdings schwächer; noch geringer verschoben sind die Kalotten auf A1, A3, A10, A12, A14, A18, A20 und F2. – Das aber zeigt deutlich, daß diese Form der Frisur keineswegs zu den Vorbildern unserer Werkstatt gehört, sondern daß es sich um eine im Laufe der Zeit zunehmende „Iranisierung" handeln muß. Vielleicht war die Frisur im Absatzgebiet der Werkstatt verbreitet: In diesem Fall war allenfalls die lebendige Mode elamisch, jedoch nicht das Stilvorbild.

Eine kultische Einzelheit ist noch deutlicher mit Elamischem verwandt: In der Bankettszene auf A13 sind die Speisen auf dem Tischchen durch vier gleichförmige Flaschen (oder Kannen mit Ausgüssen?) ersetzt; das dürfte einheimischem Brauch entsprechen, da die Szene in vielen weiteren Einzelheiten auf naive Weise von der Norm unserer Werkstatt abweicht (vgl. Katalog; Kap. XII 1). Dieser Brauch – nicht die übrigen Abweichungen – findet sich nun auch in Elam belegt[435], ist also entweder allgemein westiranisch oder elamischen Ursprungs.

3. VERGLEICH MIT NORDWESTIRANISCHER KUNST

Die Kunst von „Amlasch", besser nach der Landschaft Dailamān im östlichen Gīlān und westlichen Māzandarān, südlich des Kaspischen Meeres, benannt, hat in ihren Gold- und Silbergefäßen viel unserer Werkstatt vergleichbares Material geliefert. Wenn möglich, beschränkt man sich dabei besser auf die durch die Grabungen in Marlik Tepe und Kalurāz gesicherten Stücke und Stile.

Die vielleicht älteste Stilgruppe, stark elamisch beeinflußt, ist allerdings in diesen Orten nicht vertreten; vielmehr stammen alle Stücke aus dem Handel, sind jedoch wegen

---

[432] P. Amiet. Elam (1966) 540 Abb. 413. – Die übliche Datierung ist niemals durch Vergleiche begründet worden.

[433] Die Weihung eines Fisches ist im Mittelelamischen geläufig: E. Porada[1] No. 65?66?73.78.81.83. – Es ist immer übersehen worden, daß die „Spinnerin" ihre Spindel und den Fisch einer Gottheit weiht: Erhalten sind unten rechts 2 Stufen eines altertümlichen Zottengewandes, dessen Wiedergabe hier wohl ebenso archaistisch ist wie die des Falbelgewandes auf dem Relief des Nabuaplaiddina klassizistisch: L. W. King[325] Pl. XCVIII.

[434] U. Seidl, BJV. 5 (1965) Tf. 42 p. 182; P. Amiet, Elam 41 No. 310 linke Figur (nicht richtig datiert: Vgl. 553 No. 421 linke Figur; 563 No. 428); 441 No. 336B; 541 No. 414.

[435] Vgl. die Beispiele n. 430. Die Flaschen sind entweder ausschließliche Gabe an den Thronenden, oder ein einziges vollständiges Tier liegt auf dem Tischchen. – Die Form der Flaschen ist leider nicht deutlich genug, um sie mit denen auf A13 (mit Schnabelausguß?) oder mit I2, O3, O4, O9 zu vergleichen.

ihres relativ frühen Auftauchens unverdächtig[436]. Hier findet sich unter anderem die eben erwähnte elamische Form der Hörnerkrone und elamische Gewandmuster, nichts jedoch aus dem Bereich unserer Werkstatt.

Ebenfalls stark von außen beeinflußt ist der am häufigsten in Marlik Tepe vertretene Stil[437] (hier Abb. 138): Er liefert verwandte Einzelzüge, wie einen Isin II-Baum mit Blätternimbus (vgl. Kap. X 9), eine Pflanze im Aryballos (ebenda), die für unsere Werkstatt typische Aufteilung und Schraffur der Stierkörper und Mischwesen mit Raubvogelköpfen ähnlich denen von H4 und H8. Alle diese Eigenheiten müssen direkt aus Babylonien abgeleitet sein: Sie sind kaum in nordwestiranischer Manier verändert worden; allenfalls sind die Form der Gefäße, die in parallele Strichelung aufgelöste Innenzeichnung mancher Tierleiber und ein schraffierter Aryballos[438] zu nennen. Eine Vermittlung über unsere Werkstatt kommt nicht in Frage: Komplizierte Flechtbänder, präzise Blattstäbe, schmale Stege und Blatt-Nimben auf den Gefäßboden bilden ein völlig verschiedenes Dekorationssystem; die an Mitteln reiche, zwischen rundplastischen, aus dem Gefäß herausgewandten Köpfen und allerfeinster Innenzeichnung variierende Technik ist der der Zalū Āb/Kakavand-Werkstatt überlegen. – Ob diese Errungenschaften alle babylonisch sind, wissen wir leider nicht: Das einzige Zeugnis spätkassitischer Goldschmiedearbeit[439] spricht nicht dagegen.

Ebenfalls mesopotamisch angeregt sind die goldenen Einlagen eines silbernen Schnabeltopfes in Marlik Tepe[440].

Schwieriger ist es, die aus diesen Anregungen entstandenen einheimischen Mischstile zu ordnen, zumal sie bisher in den Fundorten keine Schwerpunkte bilden. So ist ein Stil mit flachem Relief, kantig-abstrahierenden Umrissen und geometrischer, ebenfalls

---

[436] a) Goldbecher, Teheran, Archäol. Mus., „aus Amarlu" (hockende Sphingen): Sept mille ans[27] No. 79; W. Culican[41] p. 32 Pl. 14.

b) Goldbecher, ebenda (Löwe greift Hirsch an; Gottheit mit fließender Vase): Sept mille ans[27] No. 80; archéologie vivante 1 (1. Sept. bis Nov. 1968). Teheran. Le mus. Iran Bastan p. 68 No. 81; p. 70 No. XXVI; p. 72 No. XXIX.

c) Silberbecher, ebenda (liegende Sphingen): Sept mille ans[27] No. 78.

d) Silberbecher im Handel (Heiliger Baum mit Stiermenschen): Trésors[87] No. 405 Pl. 8.

e) Silberbecher im Handel (verkehrt zusammengesetzt und durch Ergänzungen verfälscht, jedoch gewiß mit alten Teilen, ähnlich dem vorigen Stück): Trésors[87] No. 404 Pl. 7. – Photographien verdanke ich P. Amandry. – Syria 45 (1968) Pl. XVIII.

[437] a) Goldbecher aus Marlik, Grab XVIIIC (schreitende Greifen und Flügelstiere mit Aryballen): E. O. Negahban, A Preliminary Report on Marlik Excavation. Golar Rud Expedition. Rudbar 1961 bis 1962 (Teheran 1964) fig. 111.140.144 Pl. XII p. 54; archéologie vivante[436] 69 No. XXIV.

b) Goldschale aus Marlik, Grab XVIIIC (Adler *en face* und Isin II-Baum zwischen Widdern): Negahban a.O. fig. 112 p. 54; archéologie vivante[436] 72 No. XXXII.

c) Ähnliche Schale aus Marlik XVIIE (vier Adler): Negahban a.O. Pl. VIII (Druckfehler: VII) B p. 6.

d) Goldbecher aus Marlik XVIIB (Flügelstiere beiderseits von Isin II-Bäumen): Negahban a.O. fig. 114.115.139.142s. Pl. V p. 55; archéologie vivante[436] 67 No. 80; 71 No. XXVIII.

e) Goldschüssel, New York, Bes. Mrs. Khalil Rabenou (hier Abb. 138): W. Culican[41] fig. 10a. – Eine Photographie verdanke ich W. Culican.

[438] Auf dem Becher n. 437a. Vgl. dazu den Aryballos auf einem Elfenrelief aus Zīwiyah: R. D. Barnett[425] Pl. XXII 1ss. p. 233.

[439] Randfragment mit Flechtband aus Dur Kurigalzu: Iraq Supplement 1945 p. 14 Pl. 14 (letzte *occupation period* der Schicht IV).

[440] Negahban[437] fig. 108.137 Pl. II p. 53s.



Abb. 138 (n. 437 e)

abstrahierender Innenzeichnung in Kalardasht, Marlik Tepe und Hasanlū vertreten[441]; locker sind damit einige Gefäße unbekannter Herkunft verbunden[442]. Einen *terminus post* erhält die Gruppe durch die Beobachtung E. Poradas, daß der Becher aus Kalardasht die Plastizität der Isin II-Becher nachahmt[441b]; das stimmt zu den von ihr behandelten Antiquarien auf dem Hasanlūbecher: Die Gruppe dürfte etwa dem 11. Jahrhundert angehören. – Extreme Schlankheit der Figuren, manieristische Bewegungen, Vorliebe für raumfüllende Ornamente und, wie bei der vorigen Gruppe, teppichartige Innenzeichnung der Figuren zeichnen zwei sehr elegante Bildwerke[443] aus Marlik Tepe und aus dem Handel aus. Die Knielocken der dargestellten Stiere verweisen auf Vorbilder auf mittelassyrischen Siegeln

---

[441] a) Hoher Goldbecher aus Marlik, VI B + (vier Register mit Tierszenen): Negahban[237] fig. 113.141 Pl. IV p. 54s.; archéologie vivante[436] 72 No. XXXI; 73 No. 82.83.

b) Breiter Goldbecher aus Kalardasht (schreitende Löwen): L. Vanden Berghe, Archéologie de l'Iran Ancien (1959) 5 Pl. 2a; Sept mille ans[27] No. 63; E. Porada, Ancient Iran (1965) fig. 61 p. 91s.

c) Ähnlicher Goldbecher aus Hasanlū (mythische Szenen): E. Porada, Expedition 1 No. 3 (Spring 1959) 19ss.; Sept mille ans[27] No. 61 Pl. III; E. Porada, Ancient Iran fig. 63s. Pl. 23s. p. 96ss.; M. Mellink, IrAnt. 6 (1966) 72ss.; R. H. Dyson, archéologie vivante[436] 89.101 No. XL.

[442] d) Ähnlicher Goldbecher, Paris, Louvre (zweiköpfige, Gazellen haltende Mischwesen, verwandt in Gefäßform, Bodendekor und eckiger Schlankheit der Figuren; in der Flügelform auch mit n. 440): Sept mille ans[27] No. 67; E. Porada, Ancient Iran Pl. 22b p. 94s.104; A. Parrot, Syria 35 (1958) 175ss.

e) Hoher Goldbecher, „Slg. Selikowitz", New York (Löwendrache mit Spießböcken): Sept mille ans[27] No. 67A Pl. VI.

f) Fragment, Columbia University, New York (Geier; Heroen?): Ann R. Farkas u. a., „Animal Style" from East to West (Asia House Gallery, New York 1970) 33 fig. 6 p. 51s. No. 6; demnächst E. Porada, in: Acts of the Vth Congress of Iranologists 1968. – Die Tracht der beiden bewaffneten Männer ist der des Gilgameš auf E2 zu vergleichen, die Geierszene der auf Becher a).

[443] a) Goldbecher aus Marlik Tepe, XXIIH (schreitende Stiere): Negahban[437] fig. 109.110.136 Pl. XVI p. 54; archéologie vivante[436] 70 No. XXV.

b) Bronzebecher mit Silbereinlage, Paris, Louvre (Götter im Wagen; Stiere): P. Amiet, La revue du Louvre 16 (1966) 93ss.; Ders., Syria 42 (1965) 235ss. – Die Ähnlichkeit des Motivs mit dem Hasanlūbecher und die der Technik mit der Kanne n. 440 dürfen nicht vom völlig anderen Stil ablenken.

c) Bronzevase: O.W. Muscarella, Metropolitan Mus. Journal 5 (1972) 25ss. – Wohl zu spät datiert: Vgl. des „Bienen"motiv p. 42.

des 14. und 13. Jahrhunderts[444]: Vielleicht also ist dies die älteste Gruppe unter den „Amlasch"-Reliefs.

Von schwer faßbaren mesopotamischen Vorbildern abgeleitet ist wohl auch eine Gruppe sehr flach reliefierter Gefäße mit einfachen Figuren, deren bewegte Umrisse jedoch keinerlei abstrahierende Tendenz verraten[445]; die Gefäßformen scheinen ebenfalls Vereinfachungen der sonst üblichen zu sein. Vorbild dieser wohl lokalen Gruppe könnte ein niedriger Becher[446] mit kompakten, in bewegtem Relief gearbeiteten Gazellen gewesen sein; er wurde zusammen mit zwei Gefäßen der Isin II-Gruppe gefunden (n. 437a.b). Auch seine Reliefs erinnern an die der Zalū Āb/Kakavand-Werkstatt – in Technik und Kordelband; jedoch ist der Figurenstil kaum vergleichbar.

Reine Lokalstile sind wohl an zwei Orten zu fassen: Ein sehr grob gearbeiteter Napf[447] aus Marlik Tepe trägt Figuren im Stil der bekannten Tiergefäße, deren einige auch mit ihm zusammen gefunden wurden[448]. – Zwei Gefäße aus dem Handel mit geometrisch-

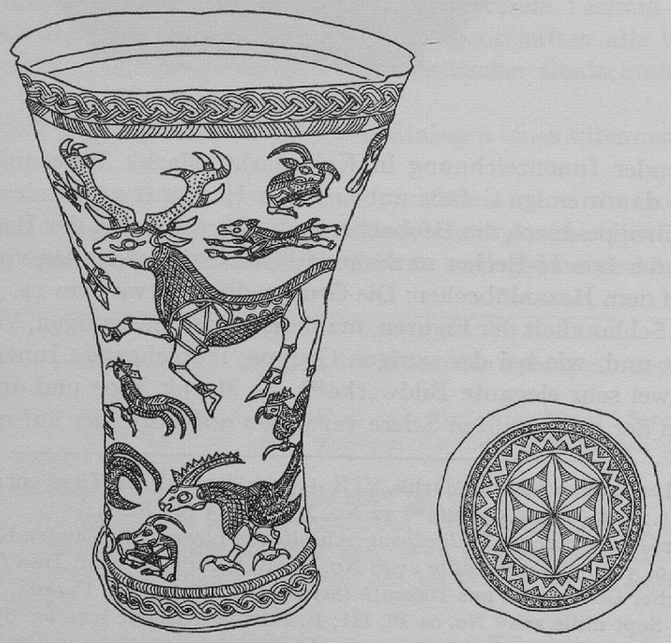


Abb. 139 (n. 449 b)

---

444 E. Porada[206] No. 594; A. Moortgat, ZA. 47 NF. 13 (1942) 70 Abb. 38; M. de Clercq, Collection de Clercq. Antiquités Assyriennes (1888) No. 311. – Vgl. Opificius p. 13 (auch zur Schlankheit).

445 a) Kleiner, niedriger Silberbecher aus Marlik Tepe XVIIIL (laufende Hirsche): Negahban[437] fig. 103 p. 53; archéologie vivante[436] 60 fig. 5.

b) Ähnlicher Becher, „Slg. Boris", New York (Schreitende Hirsche): Sept mille ans[27] No. 71 Pl. VIII.

c) Ähnliche Silberbecher „aus der Gegend von Qazvin", Teheran, Arch. Mus. (Jagd): unpubliziert.

d) Hoher Silberbecher aus Marlik Tepe XXIIH (Löwenbezwinger; Capride im Baum): Negahban[437] fig. 104s. p. 53; archéologie vivante[436] 59 fig. 1; 62 fig. 10.

446 Kleiner Goldbecher aus Marlik Tepe XVIIIC (liegende Gazellen): Pl. VIII (Druckfehler: VII) A.

447 Goldnapf aus Marlik Tepe XVE (Capriden, Vögel, Baum): Negahban[437] fig. 17B.107 p. 53.

448 Ebenda fig. 16B.35.44.66.70.74.92.95 (Rind).124. – Es handelt sich um eines der spätesten Gräber vom Marlik Tepe.

abstrahierten Figuren und nervös-zackigen Umrissen (Abb. 139) finden neuerdings Gegenstücke in Kalurāz[449].

Das einigermaßen gesicherte Material aus Nordwestiran läßt sich also in sieben zum Teil recht verschiedene Stile ordnen. Nur zwei davon (n. 437.446), wohl aus dem 12. Jahrhundert, hatten Beziehungen zum Stil unserer Werkstatt – jedoch derart lose, daß sich daraus nur die gemeinsame babylonische Herkunft erschließen läßt.

4. VERGLEICH MIT BABYLONISCHER KUNST

Die Form der Gewänder, Kopfbedeckungen (Kap. X 3), Löwen und besonders Stiere (Kap. X 6), das Motiv der sich berührenden Sphingen (Kap. X 7), vielleicht die Herkunft der Tondi (Kap. VII 6), die meisten in Gräbern gefundenen Tropfenbecher (Kap. VII 1; angesichts der Gräber in Assur schon von einigem statistischen Wert), die am engsten verwandten Rollsiegel (vgl. n. 136a; 140f; 342; Tf. 1,3) – alle diese archäologischen Fakten wiesen auf die babylonische Herkunft der Zalū Āb/Kakavand-Werkstatt. Die übrigen benachbarten Kunstlandschaften erwiesen sich alle als wenig verwandt (Kap. XI 1–3). Wenn wir nun das Zeugnis der Inschriften (Kap. VIII) hinzunehmen, andererseits aber auch gewisse stilistische Unterschiede vom einzigen ähnlichen Bronzerelief aus Südmesopotamien (Kap. III 4w; Tf. 1,1), so führt uns das zu dem Schluß, daß babylonische Beamte sich einer babylonisch angeregten, vielleicht babylonisch geleiteten Werkstatt in der Gegend um Kirmānshāh bedienten.

5. BABYLONISCHE STILE CA. 1300–800 V. CHR.

Das fordert natürlich die Frage heraus, wie denn diese babylonisierenden Reliefs um Nabumukinapli (Kap. VIII) in dasjenige sich einfügen, was wir von babylonischer Kunst vor- und nachher wissen. Es ist dies wenig genug: Wir wissen, daß der spät-altbabylonische Stil überlängter Figuren in der frühkassitischen Epoche weiterlebt[450], und daß er sich in den besonders gedrungener Figuren wandelt[451]. Beide Stile sind in Th. Berans erster und zweiter kassitischer Gruppe zu finden, denn seine Aufgliederung ist thematisch, nicht stilistisch. Der ältere Stil lebt noch zur Zeit des Kadašmanturgu (1297–1280 v. Chr.)[452]; der jüngere beginnt bereits etwas früher: Die ältesten datierbaren Denkmäler sind zwei Stelen, die die Göttin Lama darstellen, aus der Zeit des Nazimaruttaš (1323–1298).

Th. Beran vergleicht diesen Stilwechsel auch schon mit dem zwischen den Figuren der Tempelfassade des Karaindaš[453] und der Wandmalerei aus Dur-Kurigalzu[454]. Bestätigt

---

[449] a) Goldbecher „Slg. Selikowitz", New York (Löwen, Hühner): Sept mille ans[27] No. 67B Pl. VII.
b) Goldbecher, Kunsthandel Paris 1964/65; Mailand 1966 (Hirsche, Hühner): unpubliziert. – Photographien verdanke ich E. Oppenländer. - Hier Abb. 139.
c) Goldbecher aus Kalurāz (Flügellöwen, Gazellen, Hirsche): archéologie vivante[436] 63 [Detail] 64 [Detail] 81 No. XXXIII.
d) Gold-Silber-Becher aus Kalurāz: unpubliziert.

[450] Th. Beran, AfO. 18 (1957/58) 256ss. bes. 257 Abb. 1–3.6.7 (1. Gruppe); 266ss.(2. Gruppe, außer den in der nächsten Anm. genannten).

[451] Th. Beran a.O. 260 Abb. 4.8 (1. Gruppe); 272 Abb. 21 (aus technischen Gründen) 270ss. Abb. 17. 19 (wegen der Komposition); zum Stilwandel außerdem U. Seidl[235] 212ss.

[452] Vgl. dessen Abrollung aus Assur: A. Moortgat, ZA. 14 NF. 48 (1944) 24 Abb. 1.

[453] Th. Beran a.O. 258.

wird er jetzt durch die Entdeckung der Rollsiegel in Theben[455], die der überlängten, also frühen zweiten kassitischen Gruppe angehören und deren eines auf Burnaburiaš (II. oder III., je nach der Rekonstruktion der frühen Kassitendynastie) datiert ist, und durch die wenigen wohlerhaltenen Menschenbilder auf den Kudurru[456] dieser Zeit. Die Tendenz zu kompakten menschlichen Figuren erfaßte also Malerei und alle bekannten Reliefgattungen; ihr liegt eine stilistische Eigenheit zugrunde, das Streben nach möglichst einheitlich gezeichnetem Umriß, der verstärkt wird durch die Wirkung des nur zweischichtigen, undifferenzierten Reliefs. Details werden meist nur schwach und ohne Akzentuierung auf der Oberfläche eingetragen. Alles dies gilt für Werke guter und mäßiger Qualität[457] und läßt sich auch an Tierfiguren beobachten[458]. Gelegentlich führt das Streben nach kompakten, flächigen Figuren zu fast unverständlichen Vereinfachungen[459]. – Als das letzte datierte Werk dieses Stils kann man einen Kudurru der Zeit des Nabukudurriuṣur I. ansehen, der allerdings bereits die kräftigere Figurengliederung des folgenden Stils aufweist[460], zu dem er ja auch zeitlich gehört; seine flächigen gedrungenen Gestalten mögen provinzielles Nachhinken anzeigen.

Ähnliche, aber weniger strenge, stärker gliedernde Umrisse der menschlichen Figur, vereinigt mit differenzierter Reliefplastik und getreulicher Angabe vieler Details, sind Kennzeichen des folgenden Stils der II. Dynastie von Isin. Belegt ist er ebenfalls auf Kudurru (vgl. unten Schema und hier Abb. 132.134[461]) und auf einer Bronzeschale, die angeblich zusammen mit einem Dolche des Marduknadinaḫḫe in einer Höhle bei Kirmānshāh gefunden wurde[462] und deren Darstellung ausgezeichnet zu denen der Poloi der beiden Isin II-Könige auf Kudurru (vgl. Abb. 128.132) paßt[463]. – Die Siegelbilder der sogenannten Isin II-Gruppe haben keinen selbständigen datierenden Wert, da sie ja erst nach jenen Darstellungen von E. Herzfeld und Th. Beran datiert wurden; für ihre Umbenennung[464]

---

[454] Th. Beran a.O. 26o. – Diese Wandmalereien müssen tatsächlich der letzten Benutzungsperiode des Palastes angehören: Sie stammen alle aus dem Hofkomplex (Taha Baqir, Iraq 8 [1946] 78ss.), der weit im Norden liegt, aber an den übrigen Palast anschließt (Faltplan a.O. fig. 1). Er ist hier nur knapp unter der Oberfläche ausgegraben (a.O. p. 77s.). Ein Schnitt (a.O. fig. 2) zeigt, daß er in der Höhe korrespondiert mit der Schicht I A der Tiefgrabung (zu dieser vgl. das Schema A. Goetzes: JCS. 18 [1964] 100s.). Das allerdings ist kein Beweis: Der Palast war im Endzustand verschieden hoch (T. Baqir a.O. 88), die Mauern stoßen aneinander, binden also nicht (a.O. p. 77.79), die Ziegel ergaben nichts (a.O. p. 78). Jedoch steht Komplex H ohne Vorgänger auf älterem Schutt und ist zweimal nacheinander durch Feuer zerstört (a.O. p. 78). Dieses Schicksal teilt er mit den Schichten Ic und Ia der zentralen Tiefgrabung (a.O. p. 80.88s.). Ic enthält den Brief eines Hethiterkönigs, Ia Tafeln Mardukaplaiddinas I. (um 1170) (Goetze a.O.). Da die Malereien in Komplex H bis auf wenige Spuren zwischen den Feuern gemalt wurden, kommen wir auf „Mardukaplaiddina oder wenig früher", die zweite Zerstörung dürfte die durch die Elamier sein. – Eine gewisse Bestätigung liefert noch der Palastkomplex C, dessen späte Schicht ebenfalls Tafeln Mardukaplaiddinas enthielt (T. Baqir a.O. 78.84).

[455] ILN. 28. Nov. 1964 p. 861; E. Porada, AJA. 69 (1965) 173; Touloupa, Kadmos 3 (1965) 25ss.; A. Falkenstein, ebenda 108s.; W. G. Lambert, ebenda 182s.; Nagel, BJV. 6 (1966) 188 n. 16.

[456] Vgl. unten Schema nach U. Seidl[235]; außerdem, nur indirekt datiert: ebenda No. 22.24.26.29.30. 40.49.50.

[457] U. Seidl[235] 213s. Tf. 11a gegenüber Tf. 12c; 19a.b.

[458] Ebenda 27 Abb. 3; Tf. 10a; 18a; 19c; besonders deutlich die Hunde Tf. 19a.b gegenüber Tf. 25d.e.

[459] Ebenda 214; No. 32 Tf. 15a; No. 40 Abb. 4. – Auch No. 22 Tf. 10a.

[460] So U. Seidl ebenda 214s.

[461] Außerdem noch indirekt datiert: Ebenda No. 74.75.

[462] C. J. Gadd, BMQ. 7 (1933) 44s. Pl. XVIII.

[463] Vgl. W. Nagel, AfO. 19 (1960) Abb. 10.12. p. 97s. n. 13; Calmeyer[52] 65s.

[464] Th. Beran[450] 274ss.

besteht kein Anlaß, da der dritte von Beran herangezogene Kudurru (vgl. n. 334) nicht um 950 v. Chr. datiert ist, sondern gerade seine verwandten geritzten Bäume einem älteren Zustand angehören (vgl. n. 336). Sie lieferten jedoch die engsten Parallelen zur Innenzeichnung der Stiere und zur Gestalt der heiligen Bäume unserer Werkstatt (vgl. Kap. X 6.9) – wenn man von den noch näher stehenden, vielleicht gleichzeitigen Muschelreliefs (oben p. 201; unten p. 221 Abb. 144) absieht.

Vereinigt der Isin II-Stil, danach beurteilt, die Gedrungenheit und Steifheit der älteren Phase mit einem neuen Sinn für plastische Durchformung und die addierende Angabe

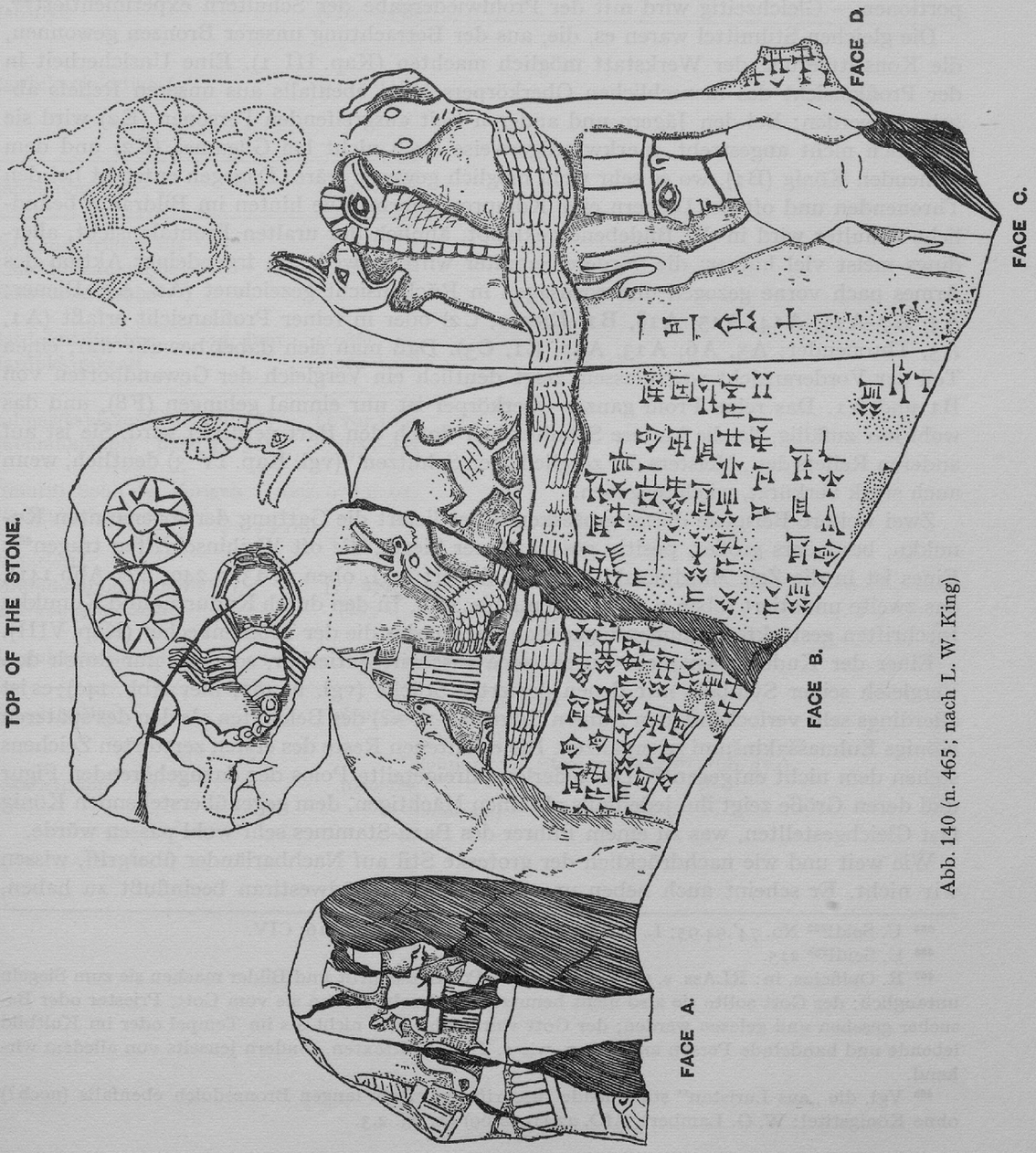


Abb. 140 (n. 465; nach L. W. King)

vieler Einzelheiten, so zeigen drei spätere Kudurru[465] (hier Abb. 134.140) neue Merkmale: Die Plastizität ist gesteigert, aber die Einzelheiten vernachlässigt; dazu kommt eine Tendenz zu fließendem, zuweilen geradezu zerfließendem Kontur. So entstehen völlig entgegengesetzte Formen: Die Nase kann flachgedrückt oder vorspringend sein, das Kinn prominent oder fast nicht vorhanden, das Auge groß und rund, wie aufgerissen, oder schmal, scheinbar verschmitzt. Die Hände sind immer teigig, oft lächerlich lang. Die gleichen Mittel benutzen moderne Karikaturisten; der Eindruck des Grotesken wird noch verstärkt durch den einzigen von älteren Phasen ererbten Zug: Die gedrungenen Proportionen. – Gleichzeitig wird mit der Profilwiedergabe der Schultern experimentiert[466].

Die gleichen Stilmittel waren es, die, aus der Betrachtung unserer Bronzen gewonnen, die Konstituierung der Werkstatt möglich machten (Kap. III 1). Eine Unsicherheit in der Profilansicht des menschlichen Oberkörpers kann ebenfalls aus unseren Reliefs abgelesen werden: Bei den Jägern und anderen weit ausgreifenden Personen (E2) wird sie natürlich nicht angestrebt, merkwürdigerweise auch nicht bei Gilgameš (E2) und dem stehenden König (B1), wo es sehr wohl möglich gewesen wäre. Dagegen entsteht bei den Thronenden und oft bei Dienern eine Kompromißform: Die hinten im Bildraum befindliche Schulter wird in die Bildebene geklappt, ähnlich der uralten Frontalansicht, allerdings meist viel kürzer; die vordere Schulter wird entweder in irgendeiner Aktion des Armes nach vorne gezogen und sozusagen in Rückansicht gezeichnet (A2, A3, Diener; A4, A7–A11, A14, A15, A18, B1, Diener; C2) oder in reiner Profilansicht erfaßt (A1, A3, Thronender; A5, A6, A13, A17, C1, C3). Daß man sich dabei bewußt war, einen Teil der Vorderansicht wegzulassen, zeigt deutlich ein Vergleich der Gewandborten von B1 und A1. Das reine Profil ganzer Oberkörper ist nur einmal gelungen (F8), und das wohl nur zufällig, da die hintere Schulter hier durch den Bart verdeckt wird. Sie ist auf anderen Reliefs des „Meisters der zergliederten Schützen" (vgl. Kap. IV 3) deutlich, wenn auch stark verkürzt, wiedergegeben.

Zwei weitere Beispiele dieses grotesken Stiles liefert die Gattung der sogenannten Kunukku, besonders großer, positiv geschnittener Siegel, die oft Weihinschriften tragen[467]: Eines ist in die Zeit Mardukzakiršumis I. datiert (vgl. oben n. 136a.249; hier Abb 141), das zweite undatiert (oben n. 140 f; oben Abb. 118). In den durch Kudurru- und Kunukku Inschriften gesteckten Rahmen fügen sich reibungslos die der Tropfenbecher (Kap. VIII).

Einer der Kudurru ist nicht durch seine Inschrift datierbar, sondern nur durch den Vergleich seiner Symbole mit denen datierter Stücke (vgl. n. 465; hier Abb. 140); es ist allerdings sehr verlockend, den Namen Eulmaš-x-x(-x?) des Belehnten als den des späteren Königs Eulmaššakinšumi zu ergänzen. Die erhaltenen Reste des ersten zerstörten Zeichens stehen dem nicht entgegen[468]. Der federlose, dreigeteilte Polos der dazugehörenden Figur und deren Größe zeigt ihn jedenfalls als einen Mächtigen, dem gegenüberstehenden König fast Gleichgestellten, was zu einem Führer des Bazu-Stammes sehr wohl passen würde.

Wie weit und wie nachdrücklich der groteske Stil auf Nachbarländer übergriff, wissen wir nicht. Er scheint auch neben unserer Werkstatt Südwestiran beeinflußt zu haben,

---

[465] U. Seidl[235] No. 74'.94.95; L. W. King[325] Pl. LXXII.LXXIV; 16; CIV.

[466] U. Seidl[235] 215.

[467] R. Opificius, in: RLAss. s. v. Gottessiegel. – Positive Schrift und Bilder machen sie zum Siegeln untauglich; der Gott sollte sie also nicht benutzen. Vielmehr sollten sie vom Gott, Priester oder Besucher gesehen und gelesen werden; der Gott wurde also hier nicht als im Tempel oder im Kultbild lebende und handelnde Person angesehen, wie z. T. in Kulttexten, sondern jenseits von alledem wirkend.

[468] Vgl. die „aus Luristan" stammende Inschrift auf einem langen Bronzedolch ebenfalls (noch?) ohne Königstitel: W. G. Lambert, AfO. 22 (1968/69) 9s. fig. 2.3.

Nazimaruttaš	(1323–1298):	2 Stelen	(Göttin Lama)
MelišiḪU	(1189–1175):	Kudurru 12	(Mischwesen: King Pl. XXIII.XXIXs.)
		Kudurru 23	(Einführungsszene: Enc. 264)
		Kudurru 25	(Marduk; Mischwesen: King[325] Pl. XXIs.)
Mardukaplaiddina I.	(1174–1162):	Kudurru 48	(Gula)
		Kudurru 59	(Gula)
		Wandmalereien Dur Kurigalzu	
Nabukudurriuṣur I.	(1126–1105):	Kudurru 67	(Gula; Mischwesen: King Pl. LXXXIII.XCI)
Nabukudurriuṣur bis Marduknadinaḫḫe	(1126–1083):	Kudurru 76	(König: hier Abb. 132)
Marduknadinaḫḫe?		Kudurru 79	(König: King Pl. LIV)
		Bronzeschale aus Höhle bei Kirmanshah (Stiere am Baum)	
Marduknadinaḫḫe, 13. Jahr	(1088):	Kudurru 81	(König: verschollen)
Mardukšapikzeri	(1082–1070):	Kudurru 86	(Gula: King Pl. 13)
Eulmaš[šakinšumi als Fürst?]	[? vor 1005]:	Kudurru 94	(König und Belehnter: King Pl. 16: hier Abb. 140)
Nabumukinapli, nach 25. Jahr	(955–944):	Kudurru 74'	= 2. Zustand (Kopf des Königs; Belehnte: King Pl. LXXII.LXXIV: hier Abb. 134)
Rimutili, Sohn des Vorigen	(zw. 979 u. 944):	Tropfenbecher N1 (Löwenkopf)	
Ninurtakudurriuṣur [I.] oder II. als Prinz	(vor 944):	Tropfenbecher-Fragment A12 (Bankett)	
Undatiert		Kunukku Louvre A 830 (Gott: hier Abb. 118)	
Belmudammiq [Limmu??]	[?? 870/69]:	Tropfenbecher H3 (Flügelstiere)	
ca. Nabuaplaiddina	(883–851):	Kudurru 95	(Belehnung: King Pl. CIV)
Mardukzakiršumi I.	(850–840):	Kunukku (Marduk: hier Abb. 141)	
Nabušumiškun	(vor 747):	Kudurru 103 (3 Götterbilder)	
Assarhaddon	(680–669):	Kunukku (Adad: hier n. 137)	
Karaindaš	(1410–1390):	Fassade des Innintempels in Uruk	
Kurigalzu I.	(1390–1379):	Abrollungen aus Nippur	
Burnaburiaš II. (oder III.)	(1373–1347):	Siegel aus Theben	
Älter als Kurigalzu I. (oder II.	= 1345–1323):	Wiederbenützter Kudurru 1 (King Pl. CVII)	
Kadašmanturgu	(1297–1280):	Abrollung aus Assur	
Nabuaplaiddina, 20. Jahr	(864):	Kudurru 96	(Belehnung: King Pl. CIII)
31. Jahr	(853):	Šamaštafel	(Einführung zu Šamaš: King Pl. XCVIII)
Mardukzakiršumi I., 2. Jahr	(849):	Kudurru 99	(Belehnung: RA. 16 [1919] 124ss. Pl. Is.)
Vater des Eribamarduk?		Rollsiegel Southesk Q ß 39 (hier n. 146)	
Nabunaṣir?	(747– 735):	Kudurru 105	(Belehnung)
Mardukaplaiddina II., 7. Jahr	(715):	Kudurru 107	(Belehnung: E. Strommenger[247] Abb. 274)
Šamaššumukin	(668– 648):	Kudurru 110	(Belehnung)

Gestauchte Figuren

Isin II.-Stil

Grotesker Stil

(Nachleben?)

Überlängte Figuren

Neubabylonischer Stil

wie die Urkunde eines Königs von Abdadana zeigt (Kap. X 3, Fez); vielleicht hat er auch Elam und Assyrien erreicht, wie das Relief der „Spinnerin" (Kap. XI 2) und das Felsrelief Tiglath-Pilesers I.[1] glaubenmachen möchten.

Ein trocken-zeichnerisches, unplastisches Nachleben des grotesken Stiles kann man in einem späteren Kudurru (103) und einem Kunukku sehen, auf dem Assarhaddon wohl eine babylonische Statue abbildet[137]; gleichzeitig aber, sich mit dem Kunukku des Mardukzakiršumi schon überschneidend, beginnen die Denkmäler im bekannten, oft beschriebenen neubabylonischen Stil; zugleich wechselt die Tracht des Königs mitten in der Regierungszeit Nabuaplaiddinas (zwischen Kudurru 95 und 96). Damit erhalten wir die Abfolge auf Tabelle II (die Kudurru nach U. Seidl[235] zitiert).



Abb. 141 (oben n. 136 a; Zeichn. W. Andrae)

6. IRANISIERUNG DER WERKSTATT?

Auf relativ späten Stücken (vgl. unten Kap. XII 1) unserer Werkstatt können wir gelegentlich Einzelheiten als spezifisch iranisch (im geographischen Sinne) erweisen:

A 13: Die Fläschchen auf dem Tisch spiegeln einen Brauch wider, der bisher nur in Elam belegt ist (Kap. XI 2);

C 2 (vgl. Kap. III 4v): Der in Iran fremde Strauß wird stufenweise zum Raubvogel umgedeutet (vgl. Kap. IX F), der seinerseits seit der „Susa II-Ware" und ihren Verwandten in ganz Westiran beliebt war[469];

C 1: Der Heros oder Gott auf dem Stier ist gewiß „luristanisch", wahrscheinlich iranisch (Kap. IX C 1);

C 3, C 6, H 1, L 5: Stierleiber und Capridenleiber werden entgegen der Konvention der Werkstatt dicht mit feinen Strichen gefüllt, wie es auf nordwestiranischen Metallreliefs üblich ist (Kap. XI 3) und in Westiran vorkommt[470];

C 1 (vgl. Kap. III 3c'): Ein „heiliger"(?) Baum taucht auf, dessen Form keineswegs aus den Bestandteilen der sonst üblichen Isin II-Bäume abgeleitet werden kann:

---

[469] W. Nagel, Djamdat Nasr-Kulturen und Frühdynastische Buntkeramiker (1964) Tf. 31.34s.42s.
[470] Vgl. oben Kap. XI 3.

Palmette, geschuppter Stamm, Seitentriebe, Rosette, Nimbus. – Vielmehr besteht sein kurzer Stamm offenbar aus schräg gebundenen Stengeln, die oben große, runde Früchte(?) tragen. Parallelen sind mir nur von „Luristanbronzen" bekannt[471]. Als Vorbild kämen das *barsom*-Bündel[472] oder allenfalls ein aus Keulen oder Fruchtknollen zusammengesetztes Symbol auf Kudurru[473] in Frage. Vielleicht ist auch der Stamm des sonderbaren Kugelbaums auf F8 davon beeinflußt (vgl. Tabelle I);

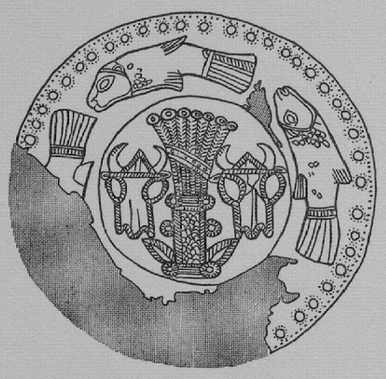


Abb. 142 (n. 471 b)

(Kap. III 3a): Die buschartige Variante der Palmette mit umgebogenen Blättern ist ebenfalls dem babylonischen Stil in Marlik Tepe eigen (Kap. XI 3);

A13 (Kap. III 3a): Die Vorzeichnung durch feinste Punktierung konnte ich auf manchen Scheibenkopfnadeln erkennen[474].

Weniger sicher ist ein weiterer Vergleich: Die gebogenen, fast waagerecht verlaufenden Falten auf dem Gewand des Dieners auf A13 erinnern ein wenig an die Falten achaimenidischer und vorachaimenidischer Hemden. Sie sind jedoch ebensogut von der Einteilung der „Prachtgewänder" der Thronenden abzuleiten.

Gewiß in den Bereich des allmählich wachsenden Iranisierens gehört die hervorragende Stileigenheit der „Gruppe der zergliederten Schützen": Die Geometrisierung von Einzelheiten, wie Capridenschwanz, Hemdfalten oder Teile des Schurzes (Kap. IV 3), entsprechen dem Stil vieler Scheibenkopfnadeln und anderer Reliefs (Kap. III 3).

Mit der gleichen Gruppe eng verbunden ist die Weiterbildung und wohl auch Mythisierung der Bankettszene, die zur Darbringung bezwungener Tiere wird (Kap. IX C; vgl. auch das Köcherblech unten Kap. XI 7). Wenn sie auch kaum auf schon vorhandene westiranische Bildwerke zurückgeht, so dürfte sie doch unter dem Einfluß einheimischer Vorstellungen entstanden sein.

Waren alle diese Iranismen ohne Ausnahme auf solchen Reliefs anzutreffen, die aus anderen Gründen relativ spät sein müssen, so gilt das nach Ausweis der sonst eher konservativen Becher G5 und L1 nicht für die folgende Erscheinung:

F15, G5, H9, L1, M1: Die verschiedenen Formen des „heiligen" Baumes dienen auch auf mesopotamischen Siegelbildern oft als Bildtrenner (vgl. z. B. hier Abb. 124; ähnlich A13, E2), jedoch fast nie[407] als vom (oberen) Bildrand her die freie Bildfläche teppichartig füllende Ornamente; dies aber ist typisch für „luristanische" Scheiben-

---

[471] a) „Lur." Bes. Borowski: Trésors[87] 64 No. 44 Pl. 30.

b) „Lur." Teheraner Handel 1964: Bronzescheibe mit hochgewölbtem Mittelteil = hier Abb. 142. – Das Gebilde steht hier auf einem schuppengemusterten Stamm (oder Sockel), der sehr wohl aus dem Stamm der Isin II-Bäume umgebildet sein könnte.

[472] P. Calmeyer, in: Actes de la XVIIe Rencontre Assyriologique Internationale. Bruxelles 1969 (1970) 188 fig. 3.

[473] U. Seidl[235] 134ss.

[474] Zum Beispiel Slg. Dr. Bach: Demnächst Aachener Kunstblätter. - Auf einem silbernen Becher derselben Stilgruppe: D. S. Shepherd, The Bulletin of the Cleveland Mus. of Art 53 No. 2 (Feb. 1966) 45ss.

kopfnadeln (z. B. hier Abb. 91) und verwandte Bronzen[475]. Dieser zaghafte Beginn eines *horror vacui* ist den babylonischen Vorbildern noch ganz fremd, wie Kap. III 4w beweist. Die dort und auf C6 vorkommende schwebende Rosette ist dagegen ganz anders zu werten: Sie ist als sinnvolles Motiv auf mesopotamischen Siegelbildern zwischen Tieren anzutreffen[476].

Die Feststellungen, daß die Formen der Tropfenbecher allgemein mesopotamisch waren, daß die meisten Themen, Motive und endlich der Stil der Reliefs deutlich babylonischen, Vorbildern folgten (Kap. VII, IX, X, XI oben) und daß schließlich ein später Teil unserer Werkstatt in Themen und Motiven iranisiert, führt zu einer weiteren Frage: Hat die neue Umwelt, die doch wohl mehrere Generationen dauernde Produktion in Westiran, vielleicht von angelernten Einheimischen ausgeführt, in der Wiedergabe von Tieren, Kleidung oder Geräten, also antiquarisch, Spuren hinterlassen?

Die Frage muß fast vollständig verneint werden. Einem einzigen neuen, nachweisbar westiranischen Element (der Axt auf C1: Kap. X 4) stehen gegenüber konservativ beibehaltene Stilisierungen der Tierleiber, Gewänder, Möbel, die nur in der Punzentechnik ein wenig aufgelockert und am Ende mißverstanden wurden (Kap. XII 1). Kein neues pflanzliches Element erscheint; im Land der Pferdezucht (Kap. XII 3) wird kein einziger Equide dargestellt; im Gebiet der später berühmten medischen Bogenschützen wird lange die wirklichkeitsfremde mesopotamische Darstellungsweise beibehalten, die Sehne, nicht den Kopf des Schützen schneiden zu lassen. Es ist wieder der Meister von C1, der diesen Grundsatz durchbricht.

Vielleicht derselbe Mann weicht dem Konflikt auf F3 dadurch aus, daß er den Pfeil abgeschossen sein läßt, das Tier aber noch nicht getroffen. Derartige aus einer Bewegung herausgegr ffene unstabile Momente sind erst wieder den Reliefbildhauern Assurbanipals gelungen: Im Sprung fliegende Löwen, die fallende Kappe des Teumman oder geworfene Spieße bei der Jagd. – Vielleicht ist im selben Kreis eine selbständige Lösung eines ähnlichen, noch gravierenderen Problems altorientalischer Darstellungsweisen gelungen: Auf F8 hat derselbe Künstler, dem eine Doppelspirale genügt, um einen Fuß abzubilden, rechte Schulter und Arm des Bärtigen von der Seite gesehen; falls nicht der Bart ihm geholfen hat, den Konflikt mit der tieferen Schulter zu verbergen, so hat er damit die Stufe des neubabylonischen Stils erreicht (vgl. Tabelle III p. 225).

Diesen überraschenden formalen Errungenschaften steht gegenständlich jedoch eine Tendenz weitergehender, der Wirklichkeit abgewandter Vermischung entgegen. Zwischen Bezoarziege, Steinbock und gar Mufflon-Gehörn wollte man offenbar auch im Bergland nicht unterscheiden; später tritt noch eine groteske Dickleibigkeit mancher Capriden hinzu (C1, F3, F8; Kap. III 3a'), endlich die Vermischung aller Bestandteile über die ererbten Mischwesen hinaus (C3, C6, L5; vgl. Kap. X 10).

Auch in den weniger gut aufzugliedernden älteren Hauptgruppen ist eine antinaturalistische Stiltendenz abzulesen: Von den eleganteren Umrissen und Bewegungen des babylonischen Prototyps (Kap. III 4w) und wohl früher Stücke (C4, E2, H8, L1) zur sehr bald erstrebten Massigkeit und Starrheit (Thema A. M.; extrem: H1, I2).

Abgesehen also von den Änderungen der Darstellungsweise ist allen Stiltendenzen, die sich während der Laufzeit unserer Werkstatt beobachten lassen, ein Gegensatz zu jeg-

---

[475] Zum Beispiel A. Godard, L'art de l'Iran (1962) fig. 89.92; vgl. oben n. 58s.60ss.; unten n. 483 bis 485.

[476] E. Herzfeld, AMI. 9 (1938) 43.

lichem Realismus gemeinsam, seien es nun Tendenzen im Rahmen der babylonischen Statik und Volumenhaftigkeit oder solche iranischer Geometrik.

Gegenläufig zur Iranisierung der oben genannten Stücke – deren Zuordnung innerhalb oder außerhalb unserer Werkstatt notwendig etwas gewaltsam ist – sind auf typisch westiranischen Bronzen oft motivische Erbstücke unserer ursprünglich babylonischen Werkstatt anzutreffen.

7. AUSWIRKUNGEN AUF WESTIRANISCHE BRONZEN

Es ist weniger wahrscheinlich, daß unsere Werkstatt direkt auf einen der in Marlik Tepe vertretenen Stile Einfluß genommen hat, als daß beide auf babylonische Quellen zurückgehen (Kap. XI 3). – Ein direkter Einfluß zeigte sich dagegen bei einigen nahe verwandten Bronzereliefs (Kap. III 4), Nachahmungen (Kap. III 3) und Bestandteilen des Schatzes von Zīwiyah (n. 71).

Die Gruppe der „luristanischen" Scheibenkopfnadeln und verwandter Treibreliefs hat dagegen ganz gewiß vieles unserer Werkstatt zu verdanken: So leben hier in seltsamen Formen die unterbrochenen Stämme und die Palmettenkrone der Isin II-Bäume fort[477], die (unassyrischen) Mischwesen mit fezartiger Kopfbedeckung[478], die Hemden mit kreuzweisen Gürtelriemen, mit Seitenborten und Querstreifen verziert[479], die sich offenbar im Rahmen unserer Werkstatt langsam aus babylonischen Hemden und dem Dekor des „Prachtgewandes" herausgebildet haben (Kap. X 3), vielleicht dabei von einem tatsächlich getragenen westiranischen Gewand beeinflußt. Technisch geht damit die Vorliebe für durch Punktlinien betonten Kontur der Figuren einher[480]. Die langen spitzen Wedel, wohl aus Palmblättern bestehend, gewinnen in den hieratischen Dreiergruppen der Nadeln sogar eine besondere Bedeutung[481]; zuweilen werden sie von Zweigen ersetzt[482]. Im letzten Abschnitt wurde bereits der später so häufige und typisch westiranische[483] Gebrauch von vom Rahmen her ins Bild ragenden Pflanzenteilen erwähnt (vgl. n. 475). Ein schönes Beispiel dafür ist eine Scheibenkopfnadel im Louvre (unpubliziert; Skizze oben Abb. 91[63]); sie vereinigt damit eine große Vase in einem Ringständer, die deutlich der unserer Ban-

---

[477] Vgl. oben n. 471b = hier Abb. 142; A. Godard[475] fig. 25.40 (Seitentriebe; Absatz; mit Bergschuppen gefüllt, woraus abzuleiten:) 39. – Dagegen hat der Nimbus nur in Nordwestiran Nachfolge gefunden.

[478] Ebenda fig. 92; vgl. oben n. 345.347ss.

[479] Zum Beispiel ebenda fig. 25 Mitte; Pl. 20.23; fig. 59.82(?).83; Trésors[87] 64.77 No. 44.199 Pl. 29s.; Amiet, La revue du Louvre 1 (1963) 8 fig. 11.

[480] Godard[475] fig. 25 oben; Pl. 23; R. Ghirshman, Perse (1963) 49 fig. 57; Trésors[87] 77 No. 199 Pl. 29 = P. Calmeyer[52] 53 Abb. 51a. – In unserer Werkstatt vgl. G2, L2, M1, M2, Kap. III 3a.

[481] Amiet, La revue du Louvre 1 (1963) 8 zu fig. 11 führt zweifelnd die Meinung an, sie sollten die heiligen Zweige, also das *barsom*-Bündel darstellen. Falls das richtig ist, hätten wir eine formale Verdrängung der real gebrauchten Zweige durch die babylonisch-assyrischen Palmblätter vor uns; ähnlich scheinen ja die langen Hemden mesopotamischer Herkunft die iranischen Hosen zu verdecken, deren Bindung gelegentlich an den Knöcheln zu erkennen ist: z. B. ebenda fig. 11; R.Ghirshman,Perse (1963) fig. 90.91.93.491. – Weitere Wedel: R. Ghirshman, Perse fig. 61.64.90.91; A. Godard, L'art de l'Iran (1962) Pl. 21.23 fig. 55–59.

[482] La revue du Louvre 1 (1963) 8 fig. 12; A. Godard, op. cit. fig. 38.

[483] R. D. Barnett, in: The Aegean and the Near East. Studies Presented to H. Goldman. Hrsg. v. S. Weinberg (1956) 230: Elamische Viertelrosetten. Hier könnte man annehmen, daß solche elamischen Eck- und Rand- (ebenda Pl. XIX 4) Motive sich in Luristan festsetzten und dann auf unsere Werkstatt im Gebiet um Kirmānshāh einwirkten, oder ob sie hier entstanden. Eine genauere Datierung des früh-neuelamischen Materials wird die Antwort geben.

kettszenen entlehnt ist (vgl. A5, A6, A20, A21) und ein Bäumchen mit unterbrochenem Stamm und Seitentrieben, der von dem auf G1 abgeleitet sein könnte. Ausführlicher ist der gleiche Baum auf einer ähnlichen Nadel einziges Motiv[484].

Sind alle diese Einflüsse offenbar sehr rasch im Meer der westiranischen Stile verteilt und aufgelöst worden, so gilt das noch mehr von den Themen. Unverändert lebt keines weiter. Das innerhalb unserer Werkstatt häufigste Bild, die Bankettszene, hat meines Wissens nur ein bisher bekanntes Pendant: Ein Feld eines Köcherbeschlages im Archäologischen Museum[485] in Teheran (hier Abb. 143). Der Vergleich mit den babylonisierenden Banketten ist lehrreich: Die Hauptfigur sitzt auf einem stierfüßigen Hocker, beides über einem liegenden Löwen. Die Form des Hockers[486], die riesige Frisur und vor allem der Löwe, lassen einen Gott erkennen. Mit der Rechten packt er ein Gefäß, das ebenso ein Trinkhorn wie ein (Tropfen?-)Becher sein könnte. Bedient wird er von zwei anscheinend mit Keule und Axt bewaffneten Figuren, deren eine ihm aus einem Schnabelgefäß eingießt.



Abb. 143 (n. 485; ca. 1:2)

Man könnte aus der Form des Hockers, der schräggewickelten Gewänder, der muschelartig geformten Gelenke, der sehr schlanken Tierkörper auf allen Registern und der Form des Streitwagens im obersten Register den Köcher für etwa gleichzeitig mit dem Goldbecher von Hasanlū halten, also wohl für älter als unsere Werkstatt. Jedoch weichen von dessen Stil ab die sehr kleinteilige und vielfältige Innenzeichnung der Tierleiber – blasen-

[484] A. Godard[481] 46 fig. 46.

[485] Sept mille ans[27] No. 227 Pl. XXX; [Katalog] Kunstschätze aus Iran (Kunsthaus Zürich 1962) No. 102 Tf. 21a; R. Ghirshman, Perse (1963) 337 fig. 423; Archéologie Vivante 1 (Septembre–Novembre 1968) 114 fig. 132. – Bisher beste Abb.: Vanished Civilizations. Hrsg. v. Ed. Bacon 227 fig. 19.

[486] Vielleicht vom leeren Hocker des Hasanlu-Bechers abhängig (auf dem auch etwas unsichtbar Verehrtes vermutet werden darf, da ein Beter davor kniet) sowie dem (Götter?-)Hocker darunter: E. Porada, Ancient Iran (1965) Pl. 24 fig. 64.

förmige Muskel und Mähnendreieck der Löwen müssen auf unsere Becher zurückgehen – die seitlichen Borten aller Hemden, die weichen Umrisse besonders der Gesichter und Rosetten als Füllmotiv. Die letzten Eigenschaften hat der Köcher mit vielen wohl südluristanischen Bronzereliefs gemeinsam, z. B. mit der oben abgebildeten Nadel, auf der auch aus einem ähnlichgeformten Schnabelgefäß libiert wird. Die Rosetten der Göttergewänder – Thronender und Streitwagenfahrer – sind wiederum die unserer Prunkgewänder.

Wenn das richtig ist, so sind die Reliefs des Köchers stilistisch sowohl von Hasanlū-Marlik-Kalardasht (Kap. XI 3) als auch von unserer Werkstatt her beeinflußt. Die erste Gruppe ist in Westiran vielleicht die ältere, auf die der neue babylonische Stil trifft. Dann aber sind wir auch berechtigt, von einer Umwandlung der Bankettszene zu sprechen: Die irdische, beinahe spießig anmutende – wenn auch wohl Verstorbene darstellende – babylonische Szene ist ins Mythische gehoben, durch die Waffenträger unheimlicher geworden, durch die Komposition räumlich schwerer faßbar, durch die Wendung der Hauptfigur ins Frontale wirkungsvoller. Alle diese Tendenzen finden sich im Ansatz bereits innerhalb unserer Werkstatt: Die Mythisierung in den Veränderungen des Jagdmotivs (Kap. IX C), das Unheimliche im löwenbekämpfenden Alten auf dem Stier (C1), die schwebenden Figuren auf N4, die Frontalität auf C6.

8. POSITIVE STILEIGENHEITEN DER ZALŪ ĀB-KAKAVAND-WERKSTATT

Abgesehen von einer starken Verwandtschaft mit babylonischer Kunst kurz vor und nach der Jahrtausendwende und von der stärkerwerdenden Iranisierung der relativ späten Stücke unserer Werkstatt (dieses Kap. IV und VI) – abgesehen also von der Einordnung in Vorläufer und Nachkommen – haben sich bisher nur sehr wenige Eigenschaften als typisch und gar einzigartig an unserem Gegenstand erwiesen. Das liegt gewiß daran, daß solche Kriterien auf Grund von Vergleichen mit gleichwertigen Beispielen aus dem Bereich der Vorbilder des zu bestimmenden Werkstattstils gewonnen werden müßten; und solche Beispiele gibt es kaum.

Die Königsbilder der Isin II-Dynastie (Abb. 128.132) lehrten uns, die davon abhängigen Bildwerke in übermäßig weicher, oft ausartender Linienführung als „groteske" Stilstufe abzusondern; die wenigen babylonischen Werke dieser Stufe (Abb. 134.140.141) erlauben keinen eingehenden Vergleich mit unseren Bronzereliefs. – Ein einziges gut vergleichbares „Vorbild" hat sich glücklicherweise erhalten: Der südbabylonische Becher, den wir J. G. Taylor verdanken (Kap. III 4w; Tf. 1,1). Gegenüber seinem Tierkampfrelief wiesen die auf M1, M2 und M3 eine gewollte Starrheit und einen dadurch gesteigerten bedrohlichen Ausdruck auf (Kap. IX M). Einmal gewonnen, finden wir diese Eigenschaft vielleicht auch auf E2 wieder, obwohl wir hierfür kein leichterbewegtes „Vorbild" anführen können. Endlich sind auch die am Heiligen Baum hochspringenden Wesen auf G1, H1, H2 und H10 ungleich statischer aufgefaßt als die der mesopotamischen Rollsiegelbilder (z. B. Tf. 1,2 und 3, wobei letzteres, in Iran gefunden, vielleicht ein unmittelbares Vorbild gewesen sein könnte). Das heftige Ausschreiten, die Bewegtheit der Leiber, der Gliedmaßen, besonders der Schwänze – alles das ist ausnahmslos auf allen Tierbildern unserer Werkstatt vermieden, oder, wie z. B. die Schwanzhaltung, genormt. Das geschah nicht aus Sorglosigkeit, wie immer wieder die Innenzeichnung beweist, und nicht aus technischen Mängeln, wie etwa die komplizierten Flechtbänder, Stierschwanzquasten, Locken oder Krallen beweisen.

Diese stilistische Vereisung muß nicht unbedingt auf unsere Werkstatt beschränkt gewesen sein: Sie könnte verwandt sein mit der Erstarrung, die irgendwann zwischen der mittelassyrischen Stilstufe des 12. Jahrhunderts und der neuassyrischen Stufe Assurnaṣirpals II. eingetreten sein muß. Die Kunst Urartus, wohl unter dem Gesetz der Erstarrung entstanden, hat sich bis zu ihrem Ende nicht mehr daraus befreit. Es wäre denkbar, daß unsere „Vorbilder" die babylonische Kunst noch eben vor jener Vereisung widerspiegeln, die dann vielleicht ein allgemeines Phänomen des 11. oder frühen 10. Jahrhunderts gewesen sein könnte. Die wenigen datierten Einzelbilder (Kap. XI 5) lassen diese Möglichkeit offen.

Iranischer Einfluß kann jedenfalls kaum für die Vereisung verantwortlich gemacht werden, wie die iranisierenden Tendenzen innerhalb und neben der Werkstatt zeigen: Die Betonung des Sorglos-Grotesken (bei A9 und A13), die Austrocknung in der linearen Gruppe (Kap. 3 III a–c), die Barbarisierung der grob-plastischen Gruppe (Kap. III 3 a'–c'), die Fahrigkeit und Unsicherheit im Räumlichen (N4, vgl. z. B. mit Abb. 143) und endlich die Geometrisierung, die Liebe zum Schnörkel, zum Einzelteile überwuchernden Muster bei der Gruppe der zergliederten Schützen.

Doch auch bei der Hauptgruppe der Werkstatt gibt es Iranisches: Das ist gewiß der Zug zum *horror vacui*, zu teppichhafter Füllung (Kap. XI 6, F15ss.), die gut mit der Tendenz zur Starrheit zusammenstimmt. Ein äußerliches Resultat dieses Drangs zur Füllung ist die Häufigkeit von Fehlern bei der Raumaufteilung (Kap. VI 2): Die Figuren geraten ständig zu groß, müssen in der Breite gekürzt werden (A6, G3, H1, H7, H8, H10, L3) oder ragen über den Rahmen hinaus (E2, H9, L3) – nur einmal (A19) fällt das Gegenteil auf. – Weniger sicher ist der Ursprung der seltsam vagen Bewegung, die manche Tiere und Mischwesen zum Heiligen Baum hin machen (G4, H8). E. Porada beschrieb sie als nichtmesopotamisch auf einer Schale des 12. Jahrhunderts aus der Gegend von Kirmānshāh[487].

Allen diesen Einzelzügen zum Trotz muß festgehalten werden, daß die hervorragenden Stileigenschaften der Hauptgruppe unserer Werkstatt die der babylonischen Kunst um die Jahrtausendwende sind: Starke Plastizität in der Wiedergabe der Figur – kontrastierend mit feinster, rein linearer Detailzeichnung, Geschlossenheit der Umrißlinien und gelegentlich drastische Überzeichnung charakteristischer Einzelheiten.

Die bisher angeführten Vergleiche betrafen den Figuren-Stil. Waren hier Vergleiche schwierig, weil unsere Metallreliefs gegenüber den kleinformatigen mesopotamischen Siegelbildern einer anderen Klasse angehören, sozusagen Großkunst sind, so gilt für die Kompositionen das Gegenteil: Fast alle finden genaue Gegenstücke in der reichlich vorhandenen Glyptik (Kap. IX); Ausnahmen sind charakteristischerweise nur auf den nichtzylindrischen Geräten (C1, C3, F3, H8, L5, N1–N4) oder auf solchen, die wegen umgebildeter Einzelheiten als relativ spät (Kap. XI 1) gelten müssen (A1, A7, A13, C2, F8). Sind also die Bilder auf den zylinderförmigen Tropfenbechern von den Rollsiegeln her übertragen worden?

Das wäre möglich: Siegel waren weitverbreitet, wenn auch in „luristanischen" Gräbern nicht allzu viele vorzukommen scheinen[488]; die babylonischen Handwerker, die wir annehmen, besaßen gewiß welche. Doch es wäre eine unbefriedigende Deutung: Siegelzylinder wurden abgerollt, ihre Bilder im ganzen, oft sogar mehrfach gesehen. Die reliefierten Becher jedoch bieten dem modernen Betrachter nur Ausschnitte: Es zeigte sich beim

---

[487] E. Porada, Ancient Iran (1965) 84.88.79 Pl. 18.

[488] Herzfeld, AMI. 9 (1938) 37 n. 2; 39 n. 3; P. Calmeyer[52] 146.148.163.

Photographieren, daß ausreichende Einzelaufnahmen nicht zustande kommen – je besser die Reliefs, desto weniger (vgl. Tf. 2,1.2; 4,2; 7,1.2). Bereits die ersten Veröffentlichungen behalfen sich mit Doppelaufnahmen. – Sollte es den so sorgfältig babylonischen Stil und babylonische Bildgedanken propagierenden Handwerkern entgangen sein, daß großformatige Bilder auf hohen, schmalen Zylindern unwirksam bleiben müssen?

Die Antwort darauf berührt die altvorderasiatischen Ideen über künstlerischen Raum. Wir wissen nicht viel davon, aber doch so viel, daß innerhalb des gemeinsam-vorklassischen parataktisch zusammengesetzten Raums im alten Mesopotamien Ebenen nicht streng rechtwinklig zueinander gesetzt wurden, wie man es von Ägypten her zunächst vermuten möchte. Zu viele Ausnahmen gibt es von „geradansichtiger", besser: orthogonaler Plastik[489]. Statuen, deren runde Sockel reliefiert sind, aber von vorne, hinten, rechts oder links nicht übersehen werden können[490], Innenräume, deren Reliefs ohne scharfe Trennungen ringsum ineinander übergehen[491], nähren den Verdacht, daß jeweils eine Reihe von „Ansichten" nacheinander aufgenommen und miteinander koordiniert werden sollten und konnten, daß also etwa ein Zylinder ringsum abgelesen wurde. Einzelansichten, wie unsere Photographien, waren nicht wirksam[492]. Hohe, schmale Zylinder durften beliebig viele Teilbilder enthalten, im Grenzfall unendlich viele, wie Tangenten um einen Kreis. So, und nur so, war es möglich, daß zahllose Siegelzylinder, die nicht abgerollt wurden, Positivsiegel, die nicht abgerollt werden konnten[493], gelesen, verstanden und für wirksam gehalten wurden. So war es möglich, daß schmale Becher zu Bildträgern wurden, die das Prächtigste waren, das man Lebenden und Toten geben und vielleicht Göttern weihen konnte.

Neben dem Verhältnis der Bilder zueinander (erzählend gereiht, antithetisch, rhythmisch wechselnd, additiv), und dem zu ihren Trägern, den Geräten, muß noch das der Bilder zum Bildgrund betrachtet werden, wobei dieser für den Moment als zweidimensional aufgefaßt werden darf. Hier herrscht strengste Profilierung: Der Bildgrund selbst ist völlig neutral, vermittelt nicht den geringsten Hinweis auf Tiefe; er ist nur diejenige Ebene, in der sich der weiteste Umriß der Figur, meist ihr Profil, abzeichnet. Hintereinanderstehende Teile – Extremitäten – werden in diese Ebene aufgefächert, Überschneidungen vermieden, im Falle der Bogenschützen sogar bis zur Naturwidrigkeit: Die gespannte Sehne des Bogens darf das Gesicht nicht schneiden; sie wird also oben scheinbar „hinter" dem Kopf entlanggeführt, unten dagegen richtig „vor" dem Körper (einzig der Meister der zergliederten Schützen mißtraut vielleicht dieser mesopotamischen Konvention, vermeidet jedenfalls den Konflikt auf F3 und F8, und schneidet das Gesicht auf C1). – Das ist im Alten Orient nichts Besonderes; allerdings bemerkten wir schon, daß

---

[489] Enc. I 251A.B (Terrakottastatuette eines Dämons). – Ebenda 261C (Bronzegruppe dreier Capriden). – H. Frankfort, More Sculpture from the Diyala Region = OIP. LX (1943) Pl. 34B (Hockender); Pl. 76 (Sitzende). – Sie passen auch nicht ganz in den „orthogonalen Raum", wie man bei der Lektüre von G. Kaschnitz von Weinberg, Mittelmeerische Kunst Kap. II, spürt (bes. p. 91.93.98s. 113s.117s.127s.135s.). Das hier beschriebene Ablesen von Tangentialbildern entspricht Kaschnitz v. Weinbergs „kreisförmigem, peripherem Denken", der Neigung zu Rotationsformen.

[490] Sockel aus Tello: E. Strommenger/M. Hirmer[247] Tf. 44. – Sockel einer Statue des Urningirsu: Enc. I 240s. – Akkadzeitliche Statue: E. Strommenger, BaM. 1 (1960) 52 n. 339s. Das gleiche gilt natürlich für Reliefkeulen, wie die des Mesilim, und Reliefgefäße, besonders die hochplastischen der ausgehenden Djamdat Nasr-Zeit.

[491] F. Botta/F. Flandin, Monument de Ninive (1849) passim.

[492] Hier Tf. 2,1 ist ein besonders krasses Beispiel: Die Handlung auf E2 ist von keiner Seite her in einer Ansicht zu fassen. – Die Dreiergruppen auf Tf. 3–5 bieten ebenfalls keineswegs genügend Information für das jeweils ganze Relief.

[493] R. Opificius, RLAss. s. v. Gottessiegel. – Vgl. n. 467.

das ebenso alte konkurrierende Prinzip der Frontalität in unserer Werkstatt fremdartig, einheimisch-iranisch wirkt (Kap. XI 7). Das steht im Einklang mit dem wenigen, was wir vom Isin II-Stil wissen: Die traditionell frontal dargestellten Berggötter, Helden und nackten Göttinnen der voraufgehenden Siegelbilder scheinen hier geschwunden zu sein; die Vorliebe für seine Profile drückt sich in der Übereinkunft des scheinbar einhörnigen Stieres aus[494]. Unsere Werkstatt geht – wahrscheinlich in Übereinstimmung mit dem uns leider so wenig bekannten gleichzeitigen „grotesken Stil" – noch weiter: Der bisher immer parallel zur Bildebene geklappte Oberkörper erscheint anders, man ringt um seine Profilwiedergabe (Kap. XI 5). Ebensowenig werden etwa Tischplatten in die Bildfläche gelegt oder Tierköpfe aus dem Bild heraus dem Betrachter zugewandt, wie in Marlik Tepe; die kühne Wendung des Kopfes des getöteten Stieres auf N 4 führt nicht etwa zu einer Frontalansicht, sondern wiederum zum strengen Profil mit nur einem Horn.

In vielerlei Hinsicht also hat sich der Stil der Hauptgruppe unserer Werkstatt als Fortführung und Verstärkung dessen der Isin II-Dynastie erwiesen; andererseits wurden die Unterschiede zu der stärker einheimischen Gruppe immer deutlicher. Wir sind deshalb wohl berechtigt anzunehmen, die Hauptgruppe unserer Becher spiegle einigermaßen getreulich den babylonischen Stil um das 10. Jahrhundert, den grotesken Stil. Unsere Kriterien reichen sogar für einen Rückschluß aus: die nächst verwandten Denkmäler, in Nimrud gefundene Muschelreliefs (hier Abb. 144; vgl. oben 201.209), müssen, vor allem wegen der Sphingenkörper und der Baumkrone, demselben Kreise angehören. – Die weitgehend unbekannte babylonische Kunst dieser Zeit ist damit zum ersten Male greifbar.



Abb. 144 (n. 423a; 1:2; der Baum ergänzt auf Grund eines weiteren Fragments)

[494] Mit der merkwürdigen Doppelschwingung des Hornes, die nur dadurch zu erklären ist, daß man das Gehörn keinesfalls in die Ebene umklappen und dennoch die Stoßrichtung des Hornes deutlich machen wollte – und die von Fälschern mißinterpretiert werden kann: Kap. III 5 und Tf. 8,6.



XII. FOLGERUNGEN

1. RELATIVE DATIERUNG

Aus verschiedenen Anlässen haben wir Beobachtungen registriert, die ein zeitliches Nacheinander unserer Bronzen suggerieren. Bevor wir sie in einer Übersicht miteinander kombinieren, sollten wir uns über die recht ungleiche datierende Kraft dieser Beobachtungen klarwerden.

Die verschiedenen Stilgruppen, anfänglich aus der Betrachtung des häufigsten Themas gewonnen (Kap. IV 1–3), haben für sich keinerlei datierenden Wert: Können doch verschiedene Stilgruppen sehr wohl nebeneinander bestanden haben. Dafür spricht denn auch die Tatsache, daß es zwischen den beiden recht deutlich abzugrenzenden Gruppen der „älteren Bankettszenen" (A1, A4, A12, A18, F10) und der „jüngeren Bankettszenen" (A3, A9, A10, A14, B1, I1, L2) einige Stücke gibt, die ausgeprägte Eigenheiten beider Gruppen in Bild und Dekor miteinander kombinieren (A2, A5, A6, A11, A19, A20, F2, M1). Die Schwierigkeiten verschwinden allerdings sofort, wenn wir bei diesen Stilgruppen den Dekor nicht berücksichtigen; wir erhalten allein aus den Darstellungen zwei klare Gruppen, die rein technisch unterschieden sind durch die Neigung zu durchlaufenden Linien bzw. deren Auflösung in schmale Bogen (vgl. oben Kap. IV 2):

„ältere Banketts" bzw. linear: A1, A2, A4–A6, A11, A12, A18, C4, F5, F9, G2, H2–H4, L1, L4, M2, M3; vielleicht auch G4, H5, L2;

„jüngere Banketts" bzw. aufgelöst: A3, A9, A10, A14, A20, B1, F2, I1, M1; vielleicht auch G3; vermittelnd nur noch A21.

Diese glatte Aufteilung legt nahe, daß Dekor und Relief in verschiedenen Arbeitsgängen von verschiedenen Händen getrieben wurden. Einen Hinweis auf ein striktes Nacheinander der beiden Gruppen haben wir noch nicht.

Ebensowenig sind derartige Hinweise zu verwerten, wenn sie aus der Betrachtung der mehr oder weniger vollständigen Wiedergabe der einzelnen Themen stammen (vgl. oben Kap. IX A Bankettszenen; G–L Mischwesen und Tiere an Pflanze und Wassergefäß): Hier mag Raumzwang vorliegen. Unsicher müssen auch Veränderungen eines Motivkomplexes wie dem der Vase und des Heiligen Baumes bleiben, so lange nicht ganz genau bekannt ist, in welchen Formen solche Komplexe aus Mesopotamien angeboten wurden (Kap. X 9); das gleiche gilt für die meisten Mischwesen (Kap. X 10).

Eindeutig sind nur Mißverständnisse aus verständlichen, möglichst in älteren mesopotamischen Vorbildern belegten Einzelmotiven oder Umdeutungen solcher Motive. So werden offenbar mißverstanden die Vase mit Saugrohr auf C1 und die Aryballoi, die, sinnlos mit Kreisen oder Schuppen gefüllt, zunächst nicht mehr mit ihrem Rand zusammen gesehen werden (Kap. IIIa), den Rand dann verlieren (H1, H6), endlich zur Rosette werden (I2, L1), aber immer noch die Wasserstrahlen als Rudiment behalten (K1.K2). Auch die Behandlung des Stammes des Heiligen Baumes auf H1 zeigt wohl, daß man ihn eher als Sockel ansah; ganz deutlich ist das dann außerhalb unserer Werkstatt (Kap. III 3b; vgl. Tab. I). Endlich verrät auch die Wiedergabe des charakteristischen Stoffes auf dem Gesäß der Thronenden, der Adlergenien und der meisten Jäger (p. 119.), daß man diesen Stoff zunächst von der Isin II-Kunst übernahm, später je-

doch nicht mehr die Absicht oder Fähigkeit hatte, ihn darzustellen: Eine ganz deutliche Entwicklung geht von wabenförmigem Muster (sorgfältig, doppelt: E2, A1, A18, H8; einfach: A5) über doppelte (A1, A4) und einfache Bögen (B1; daraus ein Ringmuster: H4), Kreisen (A10, A14, A20, A22, F2, F12) und einer Art Vierpaß aus Bögen (C1), die alle noch vom übrigen Gewand verschieden sind, endlich zu einer Behandlung, die sich von der des übrigen Prachtstoffes nicht mehr unterscheidet (Kreise: A13; Rosetten: A7; Bögen: F5; ungefüllt: F1, F3, F6?). – Weniger beweiskräftig ist die abnehmende Sorgfalt, mit der die verschiedenen Möbelfüße (Kap. X 5) geformt werden; eindeutig unverstandene Einzelheiten müssen jedoch relativ spät sein.

Umgedeutet wurden im Laufe der Zeit die gejagten Straußenvögel (Kap. IX C), der kurze Schurz der Schützen (Kap. IV 3) und das lange, hinten gefaltete babylonische Hemd (Kap. X 3). In diesen drei Fällen ist das Endprodukt der Umdeutung eindeutig beabsichtigt, denn es lebt auf verwandten iranischen Bronzen weiter, im Falle des Hemdes sogar auf weitentfernten Produkten (Kap. XI 6). Diese Umdeutungen sind besonders beweiskräftig, weil hier der mesopotamische Anfang und das iranische Ende der Entwicklung einmal zu fassen sind. – Auf L5 sind die Rinderohren (noch „richtig" mit doppeltem oberen Rand) zusätzlich mit einem S-Schwung versehen, also als 2. Horn verstanden. In einer der Nebenwerkstätten ist der Vorgang beendet: das Horn schraffiert, das Ohr wiederholt (Abb. 96).

Halten wir daneben die technischen Beobachtungen, vor allem an den Leibern der Stiere, Löwen und Capriden (Kap. X 6), den Rosetten der Prachtgewänder (Kap. IV 1) und Hörnerkronen (H9, L3), bei denen eine Entwicklung ja nur vom Verständlichen, Vollständigen zu mehr aufgelösten Formen abgelesen werden konnte, so wird diese Abfolge durch die oben genannten eindeutigen Miß- und Umdeutungen bestätigt. Wür dürfen also die technisch-stilistischen Unterschiede als selbständige Argumente einer inneren Chronologie verwenden; die Betrachtung eines Einzelzuges wie der Stierschwänze bestätigt das noch einmal.

Vergleichen wir nun die aus allen diesen Einzelbeobachtungen zusammengestellte Motivtabelle mit den unabhängig davon beobachteten drei wichtigsten Stilgruppen (Kap. IV), so wird die der „zergliederten Schützen" geradezu überwältigend deutlich als Spätprodukt unserer Werkstatt erwiesen, begleitet von der groben Nebenwerkstatt (Kap. III 3a'–c'), gefolgt von der linearen Nebenwerkstatt (Kap. III 3a–c) und Folgestücken (Kap. III 4). – Die beiden anderen Stilgruppen, deren Stile ja mehr technisch als durch Kunstwollen bestimmt ist, sind eindeutig früher; weniger deutlich ist ihr Verhältnis zueinander: Sie mögen zeitweise nebeneinander bestanden haben, wie auch das Verhältnis von Dekor und Bild es suggeriert. – Am Anfang der Tabelle finden wir immer wieder einige hervorragend gearbeitete Becher (C4, E2, H8), die zu keiner der Gruppen gehören; vielleicht sind sie nicht tatsächlich so sehr früh entstanden, sondern überliefern als Meisterwerke die Formen der Vorbilder besonders korrekt.

2. ABSOLUTE DATIERUNG

Grundlage der absoluten Datierung sind natürlich die Inschriften (Kap. VIII). Ganz sicher ist der Sohn Nabumukinaplis, Rimutili, festgelegt: Er kann unter seinem Vater oder Bruder, also von 979–944 v. Chr., seine Inschrift hinterlassen haben (N1). Da er als Priester gewiß erwachsen war, sind die späteren Jahre wahrscheinlicher. Für Ninurtakudurriuṣur II. gilt das gleiche minus das letzte Jahr, da er auf unserer Inschrift (A12) noch

Vase mit Saugrohr	Aryballos mit Wasser u. Pflanze (Pflanze allein)	Stamm des Hl. Baumes	Gesäßstoff	Mond-	Möbelfüße Stier-	Löwen-	Strauß	einfach	Schurz mit Gesäßstoff	Hemd	Stierleiber	Stierschwänze	Capridenleiber	Löwenleiber	Rosetten (an Kleidung)	Motiv
Dreifuß deutlich: A5, A6, A20 A21, A27	(E2) (F9, H5, H7) H4 H10 (*hängend:* H9, M1)	*glatt:* G1	*Honigwaben doppelt:* E2 *einfach:* A1, A18, F4, H8 *ohne Steg* A5	*Gesichter:* A1 *scharf:* A6, A10 A11, A15 A18, A26	A1 A6, A10 A11, A15	 A5 A6 A27	 C4, F6 F17	C2	E2 H8	*Falten hinten:* A2, A3, A5 A6, A9, A10 A14, A15, A18 A19, A20, A21 A22, B1	*linear:* G2, H2 H3, H6 L1 L4, M2	*lockig:* G2 H3, H8 L1, L4 F5	*Doppelmuskeln, Rippen, Strichreihen:* F4?, F9, F10? F16 G1, G4, G5, H9 H9?, L3?	*Dreiecksmähne, Rückenwirbel, feinste Strichreihen:* H10, M2 H5, H7	*mit Mittelpunkt:* A1, A4, A6, A11 A12, A16, A18 A21, A25, A26 A27, F16 H9 C4, E2, F4, F10 L3	deutlich
angedeutet: A1, A2, A10 A13, A22 A23 *verschmolzen:* A9, A19	*ohne Schlaufen:* A13, P1 (*hängend:* G5, L1) *Wasserstrahlen >* *Stricke:* G3	*unterbrochen:* H2, H8 Kap. III3h	*Bögen doppelt:* A1, A4, F5 F10, F16 *einfach:* B1, H4 *Kreise:* A10, A14, A17 A20, A22, A23 A27, F2, F12 *Vierpaß:* C1	 A3, A4, A5 A9, A14, A17 A19 A20 A21, A22	*verschliffen geformt:* A4, A5 A14, A17 A18, A19 A20 A21, A22 C1 A13	 A21			F5 F16 H4 F2	 *dazu Borte unten:* C1 *dazu Borte vorn:* A7, B1	*ungenau:* M3 H9? *ohne Kreise:* F5, L2, N4 *aus Bögen:* M1, L3	*Endlocken:* H6 M2 M3 L3 *gestreift:* M1	*vergröbert:* F2, F11, F12 I1, N2, P1 *Doppelstriche verteilt:* F1 *ohne Muskeln:* G3	*ohne Rückenwirbel:* M3 *grob:* N4 *schraffierte Mähne:* H11, M1	*ohne:* A5, A10, A19 A23?, H9 *4 Punkte:* A7, A9, A22? C2 Kap. III 3b' *3 Punkte:* A3, A14, C1	umgeformt
A7	I1 Kap. III 3a' (H11) (*hängend:* F15)		*Wie übriges Gewand:* A7, A13, F1, F3, F6? Kap . III 3b'	*reduziert:* C2 Kap. III 3b'	A20	*> Raubvogel?* C2	C2		F1, F6	*Falten fehlen:* A1 *Borte hinten, unten:* C3, B2			*geometrische Strichreihen:* C1. Kap. III 3a' *leer:* F3, F8	*Flammenmähne:* I2	*fehlen:* A20, C1, C2 *Punkt locker:* F12, H4	unklar
C1	*randlos:* H1, H6	*> Sockel:* H1		A13	A13				F12	*Falten hinten u. vorn:* C1 *Falten nicht durchgehend:* A13					*Kreisreihen:* A13 *Bögen:* B1	mißverstanden
	> Rosette: K1, K2 I2, L1 *> Busch:* Kap. III 3a	*> Sockel und Basis:* Kap. III 3b		A7 Kap. III 3c		*Adler:* Kap. III 4v	*zergliedert:* C1, F3			*Borte vorn, unten:* F8 *dazu hinten:* F8 Kap. III 3b', f	*gefüllt:* H1? L5	*längs gestreift:* C1	*gefüllt:* C3, C6, P2	*Strichfüllung u. Strichreihen, Mähne aufliegend:* C1, L5		umgedeutet

nicht König ist; falls es doch der I. König dieses Namens ist, käme er vor 988 v. Chr., da er König wurde, in Frage. – Noch unsicherer ist 869 v. Chr. für den unwahrscheinlichen Fall, daß unser Belmudammiq der Limmu dieses Jahres gewesen sein sollte (H 3). – Es bleibt also bei „um 950 v. Chr.".

Eine längere Laufzeit anzunehmen macht die Menge der erhaltenen Stücke der Werkstatt nötig, noch mehr die Beobachtung einer relativen Abfolge (Kap. XII 1). Allerdings brauchen wir dafür keineswegs viele Jahrhunderte (vgl. Kap. I n. 34ss.): Der Begriff Werkstatt setzt nicht mehr voraus als „style in the personal sense ...: either all of it created by one man, or at least in one workshop under the complete and dominating influence of one man", wie es J. L. Benson für die Philisterware beschrieb[495]. Für die Werkstatt von Zalū Āb/Kakavand müssen wir jedoch mehr als nur eine Generation annehmen: Eine unabhängige Persönlichkeit, nicht mehr ganz dem babylonischen Stil des oder der Gründer verhaftet, wie es der „Meister der zergliederten Schützen" (vgl. oben Kap. IV 3; XII 1) gewesen sein muß, setzt ebenso mindestens eine zweite Generation voraus wie die verhältnismäßig gründliche Wandlung des Vasen-Pflanzen-Motivs (Kap. X 9).

Einen *terminus post* gewinnen wir aus der Behandlung der Gewänder (Kap. X 3): Wenn das Gewand der frühen Isin II-Herrscher bereits nicht mehr genau bekannt ist, muß seit 1083 wenigstens einige Zeit verstrichen sein. Zuviel Zeit darf dies wiederum nicht sein, da der Heilige Baum, die Frisuren und Waffen die Isin II-Formen noch beibehalten haben. – Die babylonische Stilgeschichte läßt den Beginn des „grotesken Stils" zwischen 1070 und 955 erwarten (Kap. XI 5). Das Felsrelief an der Tigrisquelle (Kap. XI 1) macht einen etwas früheren Zeitpunkt denkbar.

Einen *terminus ante* liefert, allerdings noch nicht sehr exakt, der Friedhof von War Kabud: Einmal enthält er einen überaus schlanken, unverzierten Tropfenbecher, der wohl als spät-neubabylonisch gelten kann (Kap. VII 1n; vgl. die schlanken Formen von m und t); zweitens bezeugt eine Schale dieser Nekropole (Kap. IX O d), daß selbst die Ornamentik unserer Werkstätte sich aufgelöst hat.

Das Ende des babylonischen Einflusses ist spätestens mit 843, weniger wahrscheinlich schon mit ca. 900 v. Chr. gegeben (vgl. unten Kap. XII 3). Das kann das Ende auch unserer Werkstatt bedeutet haben; allenfalls wäre eine selbständige Entwicklung wie die der eben genannten Sondergruppe noch nachher möglich. Die „modernsten" Erscheinungen in dieser Gruppe – die Glocke auf C 1 (Kap. X 12) und die vielleicht neubabylonische Schulterlösung auf F 8 (Kap. XI 8) – können keinen Ausschlag geben; noch weniger kann das die altertümlichere Scheinaxt auf C 1, da sie ja von einem Heros oder Gott benutzt wird (Kap. X 3), deren Tracht oft die der Menschen von gestern ist.

Wahrscheinlicher ist mir die Annahme der ersten assyrischen Einflüsse nach 843 (Kap. III 3c) und der Zerfall in nachahmende, kurzlebige Einzelwerkstätten (Kap. III 3a–c; Einzelstücke; Kap. III 4v). Etwas früher sind vielleicht die Barren von Kizil Kuh (Kap. III 4a–s), deren Kordelbänder dem des Bechers des Abdili (n. 521) gleichen.

In die Zeit zwischen der ersten assyrischen Eroberung ca. 900 und der endgültigen 843 v. Chr. würden dann die Gruppe der „zergliederten Schützen", vielleicht auch das verwandte Gürtelblech (Kap. III 4t), C 2 und die nahestehende „grobe" Werkstatt (Kap. III 3a'–c'), H 1 und die eigenwillige Gruppe A 9, A 13 fallen.

Für die gelegentlich unterteilbaren zwei Hauptgruppen (Kap. XII 1) würden zwei

---

[495] JNES. 20 (1961) 82; zustimmend: V. R. d'A. Desborough, The Last Mycenaeans and their Successors 212. – Die Philisterware ist meines Wissens die einzige bisher im Alten Orient als Werkstatt angesprochene Gruppe.

Generationen von etwa 960–900 v. Chr. gut ausreichen. – Eine längere Ausdehnung der gesamten Laufzeit als ca. 960–843 v. Chr. ist nicht nötig; möglich wäre sie um höchstens zwei Generationen: Maximal von ca. 990–820 v. Chr.

3. HISTORISCHE UMSTÄNDE

Durch die wenigen einigermaßen sicheren Fundorte von Bechern unserer Werkstatt (Kap. V 1) ist deren Wirkungsbereich bekannt: Er lag beiderseits der „Straße nach Khurassān", der in der Antike wie heute wichtigsten Verbindung zwischen Nord- und Südmesopotamien einerseits und der iranischen Hochfläche, den Gebieten um das Kaspische Meer und Nordostiran andererseits[496]. Da die Ebene Māidasht der westlichste der Fundorte ist, dürfen wir das Zentrum der Werkstatt eher in dem östlich davon gelegenen Teil der Straße suchen.

Über die antike Geographie dieser Landschaft sind wir nicht gut unterrichtet – über den östlichen Abschnitt der Straße jedoch neuerdings etwas besser als über ihre Fortsetzung nach Westen. Eine Stele Sargons II. wurde in Nadjafehabad, ungefähr 10 Kilometer östlich von Kangavar, gefunden: Vielleicht nicht *in situ*, aber wohl kaum weit verschleppt[497]. Ihr Text beschreibt Feldzüge Sargons, zuletzt und weitaus am ausführlichsten seine sechste Kampagne, endend mit dem Bericht über die Aufstellung einer Stele, offenbar in seiner zuletzt genannten Station Uratas[498], das also in der Gegend von Kangavar gelegen haben muß. Die vorher genannten – medischen – Orte dürften also entlang der Straße nach Khurassān gelegen haben, auch die letzte damals unter assyrischem Einfluß stehende Stadt Ḫarḫar. Vielleicht lag sie am Ostrand von Māidasht[499].

Gesichert ist außerdem die Lage des Landes Ellipi südlich von Ḫarḫar, und damit wohl im heutigen Nordluristan[500]. Für den Nordrand des Verkehrsweges kommen noch Abdadana[501] und Bīt Ḫamban[502] in Frage; Zugang gewährte Ḫalman[503] und besonders den Assyrern Namri[504], dessen Besitz also Voraussetzung für assyrischen Einfluß sein mußte.

Schon vor den im 9. Jahrhundert einsetzenden assyrischen Feldzugsberichten sind Na-

---

[496] Herzfeld 8s.13ss.23s.

[497] T. Cuyler Young, Archaeology 20 (1967) 64; L. D. Levine, Contributions to the Historical Geography of the Zagros in the Neo-Assyrian Period (University of Pennsylvania Phil. Diss. 1969; University Microfilms Inc. Ann Arbor, Mich. 69–21,389) 193ss; ders., Two Neo-Assyrian Stelae from Iran-Royal Ontario Mus. Art and Archaeology Occasional Paper XXIII (1971).

[498] Allenfalls in Ḫarḫar (Levine, a.O. 195), jedoch würde diese Annahme das Gebiet zeitweiser assyrischer Oberhoheit sehr weit nach Osten verschieben: Ebenda 167ss.

[499] Zur Lage: Levine[497] 167ss.; abgebildet auf einem Relief aus Khorsabad: E. Herzfeld, Archeological History of Iran (1935) 15 fig. 4; Botta/Flandin[491] Pl. 55. – Identifikation mit dem altbabylonischen Kar(a)har: A. Goetze, JNES. 12 (1953) 118s.

[500] Zuletzt: Levine[497] 118ss. – Das stärkste Argument ist die Nachbarschaft zu Elam.

[501] Vgl. das Monument oben Abb. 135 n. 352–354. – Von E. Herzfelds Argumenten (Herzfeld 238. 241ss.) sind nur zwei stichhaltig und voneinander unabhängig: Die Bronzetafel stammt aus der Gegend von Hamadan, wohl nördlich davon; Salmanassar III. zog von Assyrien über Zamua, Man, Allabria Parsua, Abdadana, Ḫabban zurück nach Namri und Tupliyaš (vgl. auch Levine[497] 148s.).

[502] Zwischen Abdadana und Namri: Vgl. n. 501. – Eng verbunden mit Namar: F. Thureau-Dangin, RA. 9 (1912) 1ss.; Brinkman 253 n. 1612; 259 n. 1654s. – Zur Zeit Sargons südlich von Parsua: Levine[497] 145 n. 208. – Achaimenidisch wohl Kampanda: Herzfeld 13. – Vgl. oben n. 167.

[503] Wohl identisch mit Arman und Yasubi: Brinkman 195 n. 1194s. – Vielleicht modernes Ḫulwān am „Tor von Asien": Herzfeld 11.23s. – Unabhängig davon antike Lage: Levine[497] 108ss.

[504] Levine[497] 98ss. mit starken Argumenten: Zwischen Djebel Hamrin und Diyala.

mar und Ḫalman als babylonische Provinzen[505] belegt, Bīt Ḫabban als eng mit Namri verbundener Staat[506] jenseits davon. Nach Salmanassar III. wird es als Land Bīt Ḫamban seltener erwähnt; als Macht scheint es keine Rolle mehr zu spielen. Als Heimat und Abnehmer unserer Werkstatt im 10. Jahrhundert ist es also die plausibelste Möglichkeit.

Abgesehen von diesen Landes-, Stadt- oder Provinznamen hören wir wenig Konkretes. Namri und Bīt Ḫabban waren wohl noch von Kassiten bewohnt[507], die Landschaft um Hamadan wohl schon vor der Zeit Sargons II.[508] von Medern. An Gottheiten sind „Sin" und „Belit Akkadi" für Bīt Ḫabban[509], „Herakles" und vielleicht die Berggöttin Šumalia für die Gegend von Bīsutūn[510], „Asklepios" für Hamadān[510a] gesichert. Ein Pferdekopf auf einem Symbolsockel, in Mesopotamien unbekannt, vertritt vielleicht eine dieser Gottheiten, da er auf eben dem Kudurru erscheint, der ausnahmsweise die Götter von Bīt Ḫabban und Namri anruft[511]. – Von alledem zeigen unsere Reliefs nichts: Sie sind in dieser Landschaft so fremd wie die *interpretatio Babyloniaca* der Götternamen.

Über die Wirtschaft der Länder an der Straße nach Khurassān hören wir mehr. In islamischer Zeit werden Weidevieh, speziell Pferde und Schafe, genannt[512]. Vielleicht ist es berechtigt, die Heimat der bei klassischen Autoren so berühmten nesaiischen Pferde hier zu suchen[513]; sicher ist, daß in den Tributen aus den Provinzen dieser Gegend an die Assyrer Pferde fast immer an erster Stelle genannt werden[514], daß für Pferde verantwortliche babylonische Beamte häufig aus Namri und Bīt Ḫabban stammen oder hier tätig sind[515] und daß Fürsten von dort mit Streitwagentruppen auftreten[516]. – Vielleicht hängt mit dieser Eigenschaft als Weideland die sehr alte Berühmtheit von (Leder-)Schuhen aus Hamban, später Ḫamban[517], zusammen. – Es ist sehr verlockend, die modernen, in spätsasanidischer Zeit so berühmten Waffenschmieden in Hulwān und Hamadān[518] mit unserer Werkstatt zu verbinden. Allerdings fehlen Belege für die Zeit dazwischen; auch sind die „Luristanbronzen" neuassyrischer Zeit nicht eben von hoher technischer Qualität. Die hochstehende Tradition unserer Werkstatt mag also bereits einer assyrischen Zwangsumsiedlung zum Opfer gefallen sein. – Keine Schwierigkeit bereitet die Herkunft des Metalls: Zwar sind heute im Zagros keinerlei Lager bekannt, jedoch wohl in Adhārbaidjān, südlich und südöstlich des Kaspischen Meeres bis in die südliche Provinz Kirman[519]. Fast alle diese Minen

---

[505] Ḫalman: Brinkman 195 n. 1195; Namar: Ebenda 104 n. 565; p. 111 n. 609; p. 297. – Ders., Journal of the Economic and Social History of the Orient 6 (1963) 234.

[506] Brinkman 251 mit n. 1601; 253 n. 1612; 259; 200; Herzfeld 29: Mit der weitgehenden Folgerung, daß alle folgenden Fürsten von Namri *mare Ḫabban* gewesen seien.

[507] Brinkman 200 n. 1225; 248.251.253.259.

[508] Levine[497] 169ss.

[509] Brinkman 256.

[510] Herzfeld 13s.

[510a] Arrian VII 14,5; P. M. Fraser, Opuscula Atheniensia VII (1967) 34.

[511] King[325] No. VI; vgl. Calmeyer[52] 158.

[512] P. Schwarz, Iran im Mittelalter nach den arabischen Geographen IV (1921) 481 mit n. 12 (Pferde und Schafe); 491 (Schafe fast umsonst); 492 (Pferde); 495 (Käse, Wild).

[513] Herzfeld 7ss.

[514] Herzfeld 24ss.

[515] Herzfeld 26–29. – Zum *sakrumaš:* Brinkman 305ss. – Einzelne: Ebenda 251 No. 26 in. 46.2028. – Ebenda n. 2098.2102.2109. – Häufig Kassiten: Ebenda p. 255.

[516] LAK-ti-Marduk aus Bīt Karziabku in Namri: Brinkman 107 mit n. 577. – Mardukmudammiq von Namri: Ebenda 200 n. 1224.

[517] A. Salonen, Die Fußbekleidung der Alten Mesopotamier (1969) 82ss.

[518] Herzfeld 255.

[519] Velhagen und Klasings Karte: Vorderasien und seine Erdölgebiete (Braunschweig [1943]); J. V.

liegen so, daß ihre Produkte nach Mesopotamien nur über die Khurassān-Straße eingeführt werden können. Diesem Transithandel – dem gewiß auch ein Handel mit Lebensmitteln entsprach[520] – dürfte das Land zu allen Zeiten den größten Teil seines Reichtums verdanken.

Endlich ist es zum Verständnis unserer Bronzen noch nötig, die Phasen des wechselnden auswärtigen Einflusses zu betrachten. Dafür haben die Inschriften (Kap. VIII) neben dem absoluten Datum, das die Zalū Āb/Kakavand-Werkstatt um 950 v. Chr. festlegt, noch drei wichtige Fakten geliefert:

die Zugehörigkeit der Becherinschriften zu einer dichten Serie babylonischer Königs- und Beamteninschriften wohl weihenden Charakters seit dem 12. Jahrhundert,
die Abwesenheit jeglicher assyrischer Spuren in dieser Periode und
das plötzliche Abbrechen dieser Inschriften nach denen der Familie Nabumukinaplis, spätestens aber mit der des südbabylonischen Aramäers Abdili[521] um 850 v. Chr.

Nehmen wir dazu noch den strikt babylonischen Charakter der Reliefs, der sich überall zeigte (zusammenfassend Kap. XI 4), und die verschiedenen Denkmälergattungen in Westiran, die rein assyrischen oder mehr oder weniger stark assyrisierenden Dekor tragen[522] und die alle, völlig unabhängig von den uns bekannten Inschriften, auf Grund archäologischer Indizien in das 9. und 8. Jahrhundert datiert werden können, so ergibt sich zwingend folgendes Bild: Durch die Eroberungen Ninurtanadinšumis[523], der sich altertümelnd Sieger über die Lullubu nennt, und vor allem durch Nabukudurriuṣurs I.[524] Ausschaltung der elamischen Expansion auf lange Zeit[525] sicherten sich die Babylonier auch den Einfluß auf die Gegend um Kirmānshāh.

Ist die Erringung des Einflusses auf die Zagrostäler durch die kraftvollen ersten Herrscher der Isin II-Dynastie gut verständlich, so erstaunt es schon eher, Herrscher der vier folgenden Dynastien hier zu finden, die von Gebieten außerhalb Babyloniens her die Macht errungen hatten, an deren Zeit man sich später als an eine voller Feindeinfälle, mangelnder Kulttätigkeit und Hungersnot erinnert[526] und von denen keine großen Siege gemeldet werden. Vielleicht stammt eine dieser Dynastien, die des Bazu-Stammes, aus der Gegend von Namar[527]; das würde das Anhalten der Verbindung mit Babylonien gut erklären. – Um so leichter ist das Ende dieser Verbindung verständlich.

Harrison, in: The Cambridge History of Iran I. The Land of Iran. Ed. by W. B. Fisher (1968) 496ss. fig. 113.119.

[520] Nicht nur in Gegenrichtung, wie es im Sinne einer Handelsbilanz zu erschließen ist, sondern auch in Richtung Mesopotamien, wie es die Sage vom Honigpaß bezeugt: P. Schwarz[512] 456 (falls dies kein Aition sein sollte).

[521] Survey[5] Tf. 68A; P. Calmeyer[52] Gruppe 40; Brinkman 198 n. 1208; 363 (p). Heute in der Sammlung Heeramaneck, New York.

[522] Vgl. oben Kap. III 2; weitere Gruppen und ihre Datierung: P. Calmeyer[52] Kap. II Gruppe 37. 39.42.43.44.45.46.

[523] D. J. Wiseman, Assyria and Babylonia. Cambridge Ancient History II Kap. XXXI 8; Brinkman 98ss. – Lullumi und Guti: E. Weider, Die Inschriften Tukulti-Ninurtas I. und seiner Nachfolger No. 60,7.

[524] E. Cassin, in: Fischer Weltgeschichte III. Die altorientalischen Reiche II (1966) 40ss.; D. J. Wiseman[523] 14ss.; Brinkman 104ss., bes. 112.

[525] W. Hinz, Das Reich Elam (1964) 113ss.; L. W. King[325] 29ss. No. VI; Brinkman n. 597–599.639 (Nachruhm).

[526] L. W. King[325] 121ss.; E. Cassin[524] 44s.; Brinkman 148s.

[527] D. J. Wiseman[523] 33; nach S. Smith, Early History of Assyria (1928) 208 und J. A. Brinkman 157ss.: am Tigris.

Schon zur Zeit Nabukudurriuṣurs I. wurde Namar anscheinend gewohnheitsrechtlich von Angehörigen der Ḫabban-Familie verwaltet[528]; es existierte auch schon damals ein Bīt Ḫabban, dessen Götter neben denen von Namar und Dēr und der Šumalia, der Herrin der Berge, angerufen wird[529], alles Götter der Region der Osttigris-Ebene und der ersten Zagros-Ketten also. Die Familie stellte auch später im Osttigris-Land viele babylonische Beamte, obwohl ihr Heimatland selbständig war[530].

Wo immer Bīt Ḫabban und Namri auch genau gelegen haben mögen – die Eroberung dieser Länder durch Salmanassar III.[531] dürfte der Grund sein für den Wechsel zwischen babylonischem und assyrischem Einfluß. Damit haben wir einen spätesten *terminus ante* auch für das Auslaufen unserer Werkstatt. – Nur eine vage Möglichkeit besteht, diesen *terminus ante* noch etwas früher anzusetzen: Die einzige assyrische Inschrift aus „Luristan" ist die eines Adadnirari[532], šar māt Aššur. Das könnte der II. König dieses Namens sein (909–889 v. Chr.), von dem die Synchronistische Geschichte vielleicht berichtet, er habe Bīt Ḫabban erobert[533]. Jedoch paßt die Eroberung der Zagros-Länder erst recht auf Adadnirari III.; und die erwähnte Inschrift befindet sich auf einer Keule, die einem sonst nur im 8. Jahrhundert belegten Typ angehört[534]. – Die Zeit um 900 v. Chr. als Ende des babylonischen Einflusses anzunehmen, würde bedeuten, daß die Inschrift des Abdili eine Beziehung zwischen Bīt Adini und Bīt Ḫabban, also wohl zwei unabhängigen Staaten, zwischen den Eroberungen Adadniraris II. und Salmanassars III. bezeugt.

Die weitere Geschichte [535] des Landes an der „Straße nach Khurassān" spielt sich ab als Auseinandersetzung zwischen assyrischen Feldzügen, assyrischer Herrschaft einerseits, andererseits den einheimischen Staaten mit ihrem Willen zur Selbständigkeit, ihren Bündnissen und wachsender Unterstützung durch Meder am Ostausgang der Straße – und schließlich sogar kimmerischer Bedrohung[536]. Babylonier waren daran niemals wieder beteiligt.

4. ZWECK DER GERÄTE UND IHRER DARSTELLUNGEN

Außer vagen Kunsthändlerangaben und einer noch weniger sicheren Kombination (Kap. V 2) wissen wir nur von einem der reliefierten Becher, daß er aus einem Friedhof stammt. Dem fügt sich allerdings gut an, daß viele der unverzierten Becher aus Gräbern stammen (Kap. VII 1), ja einer neben den Fingerknochen des Toten lag (Kap. VII 1m).

---

[528] L. W. King[325] 35 Col. II Z. 26ss.: Man rechnet damit, daß "one of the sons of Khabban, or any other man, ... may be appointed as governor ... or as prefect of Namar ...". – Vgl. oben n. 506.

[529] Ebenda 36 Col. II Z. 46ss. – Vgl. oben n. 509s.

[530] Ebenda 105.108.126; Herzfeld 31s.; Brinkman 251s.

[531] Vgl. oben n. 167; die Keule des Mardukmudammiq v. Namri wurde von Salmanassar in Assur aufbewahrt: W. Andrae, Die Festungswerke von Assur (1913) = WVDOG. XXII 34s. Abb. 33; E. Unger, Assyrische und babylonische Kunst (1927) 63 Abb. 98. – Die Eroberung des Landes melden die Annalen für 843 (mit Ḫabban), 835 (gegen Janzu aus Ḫabban) und 828: Brinkman 200s.

[532] G. Dossin[144] 162 No. 27.

[533] F. Schmidtke, Der Aufbau der babylonischen Chronologie (1952) 87 Kol. III 12 (der Name des Landes allerdings ersetzt). – Jedenfalls hat er die Pässe von Namri erreicht (Keilschrifttexte aus Assur historischen Inhalts II 84,24; Brinkman 259 n. 1649) und Babylonien gründlich besiegt und z. T. besetzt (Brinkman 177ss.).

[534] P. Calmeyer[52] Gruppe 45.

[535] Brinkman[209] 259; demnächst ausführlich: Vgl. ebenda n. 1581.

[536] E. Klauber, Pol.-religiöse T. aus der Sargonidenzeit (1913) No. 38 r. 5.

Sollte der Tote hier ohne Zweifel den Becher benutzen, so liegt die Frage nahe, ob die Thronenden, auf den Gefäßen selbst so oft mit derartigen Bechern in der Hand dargestellt, ebenfalls Tote wiedergeben. – Von ganz anderer Seite wird das bestätigt: Durch die wahrscheinlichste Deutung der verwandten späthethitischen Stelen (Kap. IX A). Selbst wenn die so weitverbreiteten Bankettszenen auf Siegelbildern teils oder gar alle eine andere Bedeutung gehabt haben sollten, so zeigt ganz besonders die Abwandlung der Bankettszene auf A 1 und vielleicht A 12 in ganz unmesopotamischer Weise eine deutliche Annäherung an die anatolischen Inhalte (Kap. IX A): Das gängige, vielleicht mehrdeutige Thema ist also in unserer Werkstatt offenbar auf den Grabgebrauch der Becher hin eingeengt. – Auch die Gewänder der Bankett-, Darbringungs- und Jagdbecher suggerierten ja bereits diese Deutung (Kap. X 3).

Die meisten anderen Themen (Kap. IX G–M) würden zum Grabgebrauch passen, da sie den „überzeitlichen Motiven" angehören; jedoch zeigt ihre Verwendung auf assyrischen Gewändern und Elfenbeinreliefs, also wohl an Möbeln, daß ihre Bedeutung recht allgemein gewesen sein muß: Vielleicht rangerhöhend oder übelabwehrend.

Von einem dritten Aspekt her wird die Deutung der Bankettreliefs noch bestätigt: Dieser Szenentyp wurde anscheinend während der Laufzeit unserer Werkstatt mit dem Jagdbild inhaltlich verschmolzen und es entstand ein neuer Bildgedanke: Der des Darbringens bezwungener Tiere. Er lebt in Westiran fort (n. 65.220). Die Art der Darstellung hebt ihn in eine heroisch-mythische Sphäre (Kap. IX C und F). Es ist also zu vermuten, daß die Bankettszene in Westiran einen veränderten oder wenigstens engeren Sinn bekam.

Neben dem wohl überwiegenden Gebrauch für Tote scheinen noch andere bestanden zu haben. Auf den einen deutet der Unterschied zwischen stark abgegriffenen und ganz frischen Gefäßen (Kap. V 2): Manche wurden also auch länger, wohl im Alltag, benutzt – was der endlichen Beigabe in Gräbern ja nicht widerspricht.

Ein dritter Gebrauch ist noch faßbar: Die Weihinschriften auf einigen Gefäßen könnten allenfalls auch für Tote gedacht sein; zwangloser ist natürlich die Deutung als Tempelweihungen (Kap. VIII). Zu dieser abweichenden Bedeutung würde gut passen, daß keines der beschrifteten Stücke die Bankettszene und die Jagdszene in ihrer normalen Ausprägung wiedergibt: A 12, N 2, N 4, erst recht A 27, sind ja besondere, vielleicht für den Zweck ausgesuchte Stücke. – Auch der Vorschlag, in den Tondi Teile des Gewandes zu sehen, wie es bei babylonischen Göttern vorkommt (Kap. VII 6), würde besser zum Tempelinventar passen; allerdings ist verwunderlich, daß die seltsamen Szenen auf C 1 schwerlich als Kultszenen gedeutet werden können, da kein Gott deutlich gekennzeichnet ist. Keinesfalls dürfen wir von den Tondi auf die Werkstatt rückschließen, gehören sie doch zu einer technisch und inhaltlich exzentrischen Gruppe (Kap. IV 3), die gewiß nicht zufällig auch fast nur abnorme Gerätetypen umfaßt.

Die Bankettszene auf A 27 gehört wohl kaum zu den oben vermuteten Szenen mit Jenseits-Bedeutung. Zwar ist es in allen Einzelheiten ein Produkt unserer Werkstatt, aber doch offensichtlich von einem mesopotamischen „Eunuchen" (p. 148) ausgesucht oder gar bestellt. Er dürfte kaum im Zagros bestattet worden sein; vielmehr hat er wohl ein einheimisch abgewandeltes Bild in der im Zweistromland gängigen Weise verstanden. Die Bartlosigkeit des Thronenden läßt immerhin vermuten, daß auch in den anderen Bankettszenen der Inhaber gezeigt wurde – sei er nun Toter, Benutzer oder Weihender gewesen.

5. ERGEBNISSE

Die meisten „Situlen aus Luristan", dazu einige andere reliefierte Bronzegeräte, liefern nach Inhalt, Stil und Technik eine Gruppe nahe mit einander verwandter Reliefs. Wir nennen sie Produkte einer Werkstatt (Kap. III. VI).

Antiquaria, Inschriften und Stileigentümlichkeiten – jeweils unabhängig voneinander – erwiesen die babylonische Herkunft der Gruppe (Kap. VII 6; VIII; X 1–3.5–7.9.10; XI 1–5). Ein aus Babylonien stammender Becher (Tf. 1,1) bezeugt die Existenz „vorbildlicher" Werkstätten.

Innerhalb der babylonischen Kunst gehören die Reliefs der Gruppe zu einer bestimmten Stilstufe, durch wenige datierte Denkmäler wenigstens für die Zeit zwischen 955 und 850 v. Chr. bezeugt (Kap. XI 5). Inschriften auf Tropfenbechern bestätigen die Existenz der Gruppe in der Mitte des 10. Jahrhunderts; historische Umstände lassen ihr Ende um 900, spätestens 843 v. Chr. vermuten (Kap. XII 2).

Diese Stilstufe, hier „grotesker Stil" genannt, bringt für Vorderasien die Profildarstellung des menschlichen Oberkörpers mit sich (Kap. XI 5.8).

Die innere Chronologie der Gruppe (Kap. XII 1) ließ den Beginn einer formalen (XI 6), vor allem aber inhaltlichen Änderung der Reliefs erkennen. Wir haben sie Iranisierung genannt; ob Iran hier nur geographisch aufgefaßt werden darf oder auch schon im Sinne vordringender iranischer Stämme, muß noch offenbleiben.

Diese einheimischen Tendenzen ließen sich über die Werkstatt hinaus verfolgen, verbunden mit dem Fortwirken einiger ihrer Techniken (Kap. III 3.4; XI 7). Daneben wurden ihre Produkte in Westiran auch nachgeahmt (Kap. III 3; VII 6).

Historisch wohlbekannt war bereits die Herrschaft Babyloniens über Namar und sein Ausgreifen auf Westiran im 12. Jahrhundert; babylonische Reliefs und Inschriften um das 10. Jahrhundert liefern nun ein kulturelles Gegenstück zu dieser Expansion (Kap. XII 3).

Die Beobachtung einiger gründlich gereinigter Stücke und der üblichen Beschädigungen ergab Aufschlüsse über die Technik der Gefäßschmiede; die Entstehung der Reliefs ließ sich aus Fehlern in der Komposition teilweise rekonstruieren.

Die Konzeption von Reliefs auf den extrem schmalen, hohen Zylindern der Becher lieferte ein wertvolles Argument zum Verständnis der künstlerischen Struktur im Alten Orient (Kap. XI 8).

Der Zweck der Geräte, der Sinn ihrer Inschriften und Darstellungen, ließ sich nur vermuten. Einige Möglichkeiten ließen sich ausschließen (Kap. VIII); bewiesen ist der Gebrauch der Tropfenbecher als Grabgefäß, daneben aber auch im täglichen Gebrauch (Kap. VII 1; V 2). Die Deutung von Bankett, Jagd und Darbringung als Totenehrung, die der Inschriften als Weihungen und der Tondi als Gewandscheiben von Götterbildern (Kap. X 3; XII 4; VIII. VII 6) ist bestenfalls wahrscheinlich.

Es ist also zu hoffen, daß die hier bearbeitete Denkmälergruppe nicht nur in eine historisch und kunsthistorisch dunkle Zeit einen ersten Lichtstrahl wirft, die ersten festen Anhaltspunkte für einen bisher mißachteten Zeitstil liefert und die babylonische Kunst gegenüber der sonst fast ausschließlich betrachteten neuassyrischen betont, sondern auch einen Baustein für ein altes hermeneutisches Anliegen liefert: den orientalischen Grabkult, die Vorstellungen vom Toten im Jenseits, ja sogar die Vorläufer der griechischen Grabstelen zu fassen.

INDICES

ANTIKE NAMEN UND BERUFE

Gottheiten, Heroen

Adad 211/212 (Tab. II)
„Asklepios" 229
Attis 157, n.
„Belit Akkadi" 229
Enkidu 166. 167. 168. 169. 184. 189
Faridun 163
  s. a. Thraetaona
Gilgameš 166. 167. 168. 180. 186. 189. 205, n. 210
Gula 173, n. 180. 183. 211/212 (Tab. II)
Herakles 167. 229
Ḫumbaba (Hûwawa) 166. 167. 168. 169. 184
^{ilu} Kaššu 183, n.
^{ilu} Marbiti 183, n.
Iolaos 167
Ištar 168. 186, n.
Kybele 157, n.
Lama 207. 211/212 (Tab. II)
Lamassu 165
„Lamassu" 193. 199
Marduk 147. 151. 165. 183, n. 211/212 (Tab. II)
Mithras 163
Persephone 155, n.
Šamaš 211/212 (Tab. II)
„Sin" 229
Šumalia 229. 231
Thraetaona 163
  s. a. Faridun

Herrscher(innen)

Abdili 150. 175, n. 227. 230. 231
Adadaplaiddīna 150
Adadnirari III. 150. 231
Adadšumauṣur 150
Ahiram 158, n.
Assarhaddon 143, n. 189, n. 211/212 (Tab. II). 213
Assurbanipal 13. 157, n. 172. 179. 186. 201. 215
Assurbelkala 11, n.
Assurdan 11, n.
Assurnaṣirpal I. 158, n. 186. 201
Assurnaṣirpal II. 12, n. 92. 127. 135. 164. 165. 180. 186. 190. 191. 195. 199. 201. 219
Burnaburiaš (II. od. III.) 171, n. 208. 211/212 (Tab. II)
Eamukinzeri 149, n. 150
Eribamarduk 147. 211/212 (Tab. II)
Enlilnadinapli 150
Eulmaššakinšumi 149. 150. 183, n. 210. 211/212 (Tab. II)
Ḫabban (Khabban) 231, n.
Ḫumbanummena 150
Ittimardukbalatu 183, n.
Janzu 231, n.
Kadašmanturgu 207. 211/212 (Tab. II)
Karaindaš 174. 207. 211/212 (Tab. II)
Kaššunadinaḫḫe 149. 150
Kurigalzu I. 211/212 (Tab. II)
Kurigalzu (I. oder II.?) 189, n. 200. 211/212 (Tab. II)
Lamkimari 165, n.
Marbitiaplauṣur 149. 150
Mardukaḫḫeeriba 150
Mardukaplaiddina I. 208, n.
Mardukaplaiddina II. 188. 211/212 (Tab. II)
Mardukmudammiq 229, n. 231, n.
Marduknadinaḫḫe 150. 183. 184. 188. 195. 208. 211/212 (Tab. II)
Mardukšapikzeri 150. 211/212 (Tab. II)
Mardukzakiršumi (I). 141, n. 165. 188, n. 210. 211/212 (Tab. II). 213
Marduk-Zera-? 150
MeliširU 187. 200. 211/212 (Tab. II)
Mesilim 220, n.
Nabuaplaiddina 187, n. 188. 203, n. 211/212 (Tab. II). 213
Nabukudurriuṣur I. 150. 180. 183. 195. 208. 211/212 (Tab. II). 230. 231
Nabukudurriuṣur II. (Nebukadnezar) 192
Nabumukinapli 11, n. 15. 147. 148. 149. 150. 182. 183. 184. 185. 207. 211/212 (Tab. II). 224. 230
Nabunaṣir 211/212 (Tab. II)
Nabušumaiškun 141, n. 211/212 (Tab. II)
Nabušumalibur 150
Nazimaruttaš 207. 211/212 (Tab. II)
Ninbanda Nin 152
Ninurtakudurriusur (I. oder II.) 24. 148. 149. 150. 211/212 (Tab. II). 224
Ninurtanadinšumi 150. 230
Salmanassar III. 92. 135. 150. 164, n. 180. 185. 187, n. 188, n. 189, n. 228, n. 229. 231
Šamašrešauṣur 143, n. 180

Šamaššumaukin 189,n. 211/212 (Tab. II)
Sargon II. 137,n. 158,n. 165,n. 170. 179. 188,n. 228. 229
Šilḫakinšušinak 150. 190
Simbaršipak 149. 150. 183,n.
Širiktišuqamuna 149,n. 150. 158,n.
Teumman 215
Tiglath-Pileser I. 11,n. 186. 188. 201. 213
Tiglath-Pileser III. 94
Tukulti-Ninurta I. 230,n.
Urnammu 194,n.
Urningirsu 220,n.
Urzana 161,n.

Andere Personen

Assurtaklak 139
Belmudammiq (Beldam[m]iq, Beludammiq 147. 148,n. 201. 211/212 (Tab. II) 227
Eribamarduk, Sohn d. Siburi 147
Eulmaš –x–x (–x) 210
LAK-ti-Marduk 229,n.
Marbitišumaibni, SAG.RU.MAŠ 149
Mardukšakinšumi, Vater d. Eribamarduk 147. 211/212 (Tab. II)
Nabušumulīšir 74. 148. 151
Nur-Nabu 186,n.
Rimutili (Riḫušaili) 15. 80. 147. 148,n. 150. 151. 211/212 (Tab. II). 224
Šumu-líb-ši 148
Tab-aḫu 172,n.
Usasulmu (Usadi) 147

Titel und Stellungen

bēl piḫati 148
[E]N-mu-SIG$_5$ 147,n
Janzu 231,n
limmu 147. 211/212 (Tab. II) 227
mare Ḫabban 229,n.
mār šarri 148
SAG.RU.MAŠ (Sakrumaš) 149. 229,n.
Ša reš šarri 148. 149. 151
Šar kiššati 149
Šar māt Aššur 239
ŠÀ.TAM É.KUR.MEŠ 147,n.
Šatam ekurrāte 147. 148,n.
šūt rēši 151

Antike Orte und Staaten

Abdadana 187. 213. 228
Allabria 228,n.
Arbela 11,n.
Bazu-Stamm 148. 210. 230
Bīt Adini 231
Bīt Ḫamban (Ḫabban) 150. 187. 228. 229. 231
Bīt Karziabku 229,n.
Dakurru-Stamm 148,n.
Dur-Šarrukīn
s. Fundort, Khorsabad
Elam 150. 151. 201. 202. 203. 213
Ellipi 14. 228
Ḫalman 228. 229
Ḫamban (Ḫabban)
s. Bīt Ḫamban
Ḫarḫar 228
Kar(a)har 228,n.
Kar-Tukultininurta 194
Man 187. 228,n.
Mari 187
Namar 228/229. 230. 231. 233
Namri 150. 228. 229. 231.
Parsua 228,n.
Suhi 187
Tupliyaš 228,n.
Urartu 13. 156. 219
Uratas 228
Zamua 228,n.

THEMEN UND MOTIVE

Szenen

Bankett (-darstellung, -szene, -thema) 15. 18ss. 90. 95. 96. 101. 117. 143. 153. 154. 155. 156. 158. 160. 162. 163. 164. 173. 177. 179. 180. 203. 214. 217. 218. 223. 232. 233
– elamisch 202
– mesopotamisch 162
s. a. Symposion
Belehnungsszene 164. 211/12 (Tab. II)
Bezwingen von Tieren und Mischwesen 36
Tierbezwingen 161
Darbringung 160. 233.
– bezwungener Tiere 162. 214
– des lebenden Strauß 161
– von Tieren und Mischwesen 36
Fest, kultisches 155
„Gartenlaube“ 179
„Gartenszene“ 157,n.
Gebetsgestus 180,n.
Gerichtsszene 164,n.
„heilige Hochzeit“ 155. 157,n.
Jagd (-motiv, -szene) 48. 90. 110. 160. 161. 177. 186. 206,n. 215. 218. 233

– Festmahl 179,n.
– mit Lockspeise 94. 161
– mit Pfeil und Bogen 46ss.
– auf Vögel und Hasen 158,n.
Löwen– 164,n. 186,n.
Onager– 186,n.
Stier– 92,n.
Straußen– 94. 161. 162
Kampf 199
– Dämon gegen Löwen 162
– gegen Dämonen 44
– Held gegen Löwen 94
– Held – Tier 177
– von Heroen gegen mythischen Unhold 167
– gegen Löwen 163
– Löwe – Stier 78. 172. 177
– gegen Menschen 44
–, mythischer 165
Götter– 165
Dämonenkampf 165
Helden-(Heroen-)– 166. 168
Ḫuwawa-(Ḫumbaba-)– 168
Löwen– 153. 173,n.
Tier–, „akrobatischer" 172
Tierkampfdarstellungen 169,n.
Kultszenen, altkappadokische 156
Löwenlibation 179,n.
Opfern am Grab 186
Opferszene 95
– assyrische 190
Parodien von Symposien 155
Patte à patte 193
„Prozession" 163
Schlacht (-darstellung) 153. 155. 163. 164. 186
Schützenszene 48
Symposion 154. 156. 158. 159. 179
s. a. Bankett
Tier(e), ausgeweidet 172
– bezwungen 177
– belauscht(?) 162
Trankopfer mit Musikbegleitung 157,n.
Tributszene 92
Trinkszene 108
– kyprisch 157
– syrisch 157
Götter– 154
Veneratio 34. 153. 158. 163. 164. 177
Verkleidung als Wolf oder Stier 163
Zweiersymposion (-bankett) 157,n. 160. 180

Landschaftselemente

Berge 52. 54. 107
Bergreihen 48
Bergschuppen 174. 216,n.
Bergiges Gelände 46
Gebirge 56
Pflanzen 195

Anthropormorphe Figuren

(mit Details, z. B. Kleidung)
(Waffen s. unter Gegenstände)

Bartlosigkeit 148. 232. 300
Belehnte(r) 182,n. 185. 210. 211/212 (Tab. II)
Borte 185,n. 186. 218. 226 (Tab. III)
Gewand– 210
Halbkreis– 184
Metopen– 183. 184
Seiten– 216
Darbringer (Darbringender) 186
– von Tieren 185
Diener 15. 18. 20. 22. 24. 26. 30. 32. 34. 36. 40. 100. 101. 139. 148. 154. 155. 156. 157,n. 160. 162. 163. 164. 185. 186. 189. 210. 214
Elamierbildnisse 201
Feldherr 186
Fez 30. 32. 44. 100. 163. 164,n. 182,n. 187
– mit Hörnern 199
Flötenspieler 20
Frau, nackte 168
– speisend 180
Frisur 180ss. 185. 186,n. 201. 203. 217. 227
– assyrisch 199
– elamisch 202
– der Fürsten 165
Götter– 180
Königs– 166,n.
Fürst 139. 153. 155. 165. 167. 180. 183. 185. 202,n.
Gesäßlappen (Lappen über dem Gesäß) 93. 186
Gesäßstoff 225 (Tab. III)
Gesäßteil 184. 185
Gewand 12,n. 24. 95. 96,n. 183,n. 185. 201. 203. 207. 214. 227. 232
– assyrisch 232
– babylonisch 164,n.
– gemustert 185
– geschlitzt, oberschenkellang 46
– königlich 160
– kurz 36
– – zweiteilig 185
– lang 162
– länger, vorne offen 168
– „reich" 153
– schräggewickelt 217
– der Schützen 48. 50. 104
– der Soldaten 94
– westiranisch 216
– Falten
„Diener"– 162

Falbel– 203,n.
Götter– 218
Götter– babylonisch 145.
Ober–
(Jäger) 126
mit Fransen 183
in Kniehöhe endend 186
Pracht (Prunk)– 32. 34. 38. 118. 163. 183. 185. 186. 188. 214. 216. 218. 224. 300
Sternen– 186
Unter– 186,n.
Wickel– 164,n.
Wickel – assyrisch 115
Zotten– 154. 203,n.
Gott (Gottheit) 129. 154,n. 157. 158,n. 160. 163. 165. 170. 179. 183,n. 186. 194. 203,n. 204,n. 210,n. 211/212 (Tab. II). 214. 217. 227
– im Flügelring 93
– stehend oder thronend auf Stier 163
– im Wagen 205,n.
Göttin 163. 180,n. 182. 183
– nackt 221
Gürtel 44. 141. 165,n. 183. 184. 189
– riemen 216
Wulst– 52
Haartracht 167. 202,n.
– des babylonischen Königs 180
Kraushaare 168
Harfenistin 159
Held (Heros) 94. 161. 163. 165. 166. 167. 168. 170. 173,n. 177. 185. 186. 189. 205,n. 214. 221. 227
– gehörnt, also göttlich 166,n.
– königlich, vergöttlicht 168
– mythisch 185
– stierbezwingend 168
Hemd 107. 115. 119. 185. 216. 218. 226 (Tab. III)
– achaimenidisch 214
– babylonisch 89. 224
– lang 40. 50
– – durchgehend 186
Unter– 183
Herr der Tiere 96. 119
Herrscher 34. 163. 164. 185.
Isīn II– 183. 227. 230
Höfling 158,n.
Hörnerkrone 76. 158. 196. 224
– elamisch, mit Tierohr 202
Hosen, iranisch 216,n.
Hut 187
– fezartig 186
– mit gestrichelter Bekrönung 187
Fürsten– 187
Jacke 183. 184
Jäger 38. 46. 50. 90. 111. 118. 119. 126. 153. 161,n. 162. 163. 165. 185. 186. 210. 223
– kniend 104. 110. 111. 184
– pfeilschießend 105
Kappe, fallende des Teuman 215
König 12,n. 44. 101. 158. 163. 164. 167. 172,n. 180. 182. 183. 185. 187. 189,n. 210. 211/212 (Tab. II)
Isin II– 184, 185, 186. 187. 208
Königshelm, neubabylonisch-nordsyrischer 168
Kopfbedeckung, fezartig 216
– trapezförmig 187
Lautenspieler 160. 182. 300
Langhals– 24
Löwenbezwinger 206,n.
Musiker (Musikant) 20. 154. 156. 162. 182. 185. 186
Musikantin 180. 182. 185. 186. 189. 200
Offizier 158,n. 159. 186
Perücke, Gold– 165,n.
Polos 22. 158. 169/170,n. 183,n. 196. 199. 208. 210
Feder– 180,n. 182,n. 183,n. 187
– – gehörnt 165,n. 199
Priester 186
Reiter 115,n. 189
Riemen, Schulter– 185
Rock 186,n.
– gewickelt 95
– lang 44
– zweischößig 52
– futter 186,n.
Falbel– 183
Fransen– 96
Sandalen 188,n. 189
Schütze 52. 104. 162. 182. 224
– kniend 50. 56. 80
Bogen– 36. 46. 50. 107. 110,n. 121. 163. 189. 220
Schuhe 188. 189
Schurz 44. 54. 165. 168. 184. 185. 186. 214. 225/226 (Tab. III)
– gewickelt 38. 184. 185
– kurz 199,n. 224
– rock 97
Jäger– 90
Wabenstoff– 186,n.
Soldat (Krieger) 94. 158. 164,n. 179. 187
„Spinnerin" 203. 213
Statue, babylonische 213
Stirnreif 115
Straußenfänger 165. 185.
Symposiast 138. 157. 189
Tänzer 163
Thronende 15. 18. 20. 22. 24. 26. 28. 30. 32. 36. 38. 90. 100. 118. 119. 138. 149. 153. 155. 158. 160. 162. 163. 177. 179. 182. 183. 185. 186. 188. 202,n. 203,n. 210. 214. 218. 223. 232
Tiara 22. 34. 168
Trinkender (Trinker) 24. 155. 156
Saugrohr– 160

Troddeln 184. 185. 186
Verstorbener (Toter) 185. 186. 218. 232
– speisend 157
– thronend 155,n. 179
– trinkend 157
– vergöttlicht 157
verstorbene? Königin mit Granatapfel 155,n.
Vogelbezwinger 162
Wedelträger 164,n.
Waben
– muster (Muster, wabenförmig) 184, 185. 186. 188. 224
– stoff 186,n.
Bienen–stoff 183. 186
Doppel– 117
Honig– 225 (Tab. III)
Waffenträger 218
Wagenlenker 44
Streitwagenfahrer 218
Weste, Wabenstoff– 186,n.
Zopf 164,n. 180,n.
„Mozart"zopf 180
Zotteln, Gewand– 182

Mischwesen

Adlermensch 66. 127. 199
Berggötter 221
Dämon 161. 162. 170. 180,n. 182. 186. 194
– bartlos 180
– schützend 164,n.
Jagddämon 143. 162
Equide, geflügelt 106
Flügelcapride (Capride, geflügelt) 40. 86. 90. 108. 162. 196
Flügellöwe 196. 207,n.
Flügelstier (Stier, geflügelt) 62. 74. 76. 196. 199. 204,n. 211/212 (Tab. II)
Genius 64. 97. 127. 165. 199,n.
Adlergenius 90. 96/97. 199,n. 223
Ḫumbaba 166
Ḫuwawa-Maske 166
Kulttänzer, verkleidete 163,n.
Löwendrache 205,n.
Mann, geflügelter 42
Menschenstier 127. 169,n.
– geflügelt 68. 76
Menschenstierpaare 180
Sphinx 64. 68. 76. 90. 97. 98. 100. 101. 108. 126. 127. 157,n. 171. 193. 196. 202. 204,n. 207
– körper 221
Andro– 64. 98. 100. 196
Löwen– 90
Stiermensch 95,n. 96. 204,n.
Tier, bärtig 169
– menschengesichtig 169

Tiere

Adler 204,n. 225 (Tab. III)
Antilope(?) 159,n.
Bock 140. 169,n.
Capride(n) 36. 40. 48. 56. 58. 60. 80. 86. 92. 103. 105. 108. 110. 118. 119. 140. 160. 161,n. 171. 192. 193. 195. 196. 199. 206,n. 215. 220,n. 224
– leib 214. 226 (Tab. III)
Büffel 48
Canide 70. 163. 193. 199
Fisch 203,n.
Gazelle 205,n. 206. 207,n.
Geier 205,n.
„Halsband" der Stiere 202
Hase 158,n.
Hirsch 105, 106, 204,n. 206,n. 207,n.
Huhn 207,n.
Hund 111. 208,n.
Löwe(n) 36. 42. 70. 78. 90. 94. 95. 109. 111. 113. 114. 140. 161,n. 163. 168. 169,n. 172. 177. 186,n. 191. 192. 196. 199. 201. 204,n. 205,n. 207. 215. 217. 218. 224
– körper 201
– kopf 211/212 (Tab. II)
– leib 226 (Tab. III)
– mähne 110
dreieckige (Dreiecksmähne, Mähnendreieck) 90. 98. 218
– maske 80. 193
Sternbild des – u. Stieres 173,n. 192
Mufflon 92
– gehörn 215
Onager 172. 186,n.
Rind 50. 80. 103. 105. 109. 173,n. 206,n.
Rinderkopf 48. 103
– ohren 224
Schlangenkopf 144
Schwein 106
Spießbock 205,n.
Steinbock 215
– gehörn 193. 196
Hörner, steinbockartig 103
Stier 36. 58. 64. 74. 76. 78. 90. 92. 95. 109. 112. 113. 114. 118. 140. 163. 168. 169,n. 171. 172. 173,n. 177. 186. 191. 192. 199. 200. 201. 202. 205,n. 207. 209. 214. 218. 221. 224
– bauch 110
– hörner 103
– körper 204
– leib 226 (Tab. III)
– schwanz 226 (Tab. III)
Sternbild des Löwen und –es 173,n. 192
Strauß(-envogel) 38. 50. 153. 161. 186. 213. 224. 225 (Tab. III)
Straußenei 161,n.
Tiere, äsende 106

Vogel 40. 56. 155,n. 158,n. 206,n.
entenähnlich 50
Lahanzana– 179
Raub– 38. 112. 162. 213. 225 (Tab. III)
Widder 204,n.
– kopf 92
Wolf(?) 163
Ziege, Bezoar– 58. 70. 215
Bezoar–, Unterart 48
Bogenhorn– 38. 46. 50. 90

Pflanzen

Baum 62. 66. 108. 113. 114. 127. 140. 157,n. 164,n. 167. 169,n. 170. 183,n. 196. 199. 201. 206,n. 209. 217
– mit Nimbus 109. 194. 195
– krone 221
Heiliger Baum 92, 127,n. 171. 172,n. 186,n. 194. 199,n. 204,n. 209. 214. 218. 219. 223. 225 (Tab. III) 227
Isin II-– 194. 196. 204. 214. 216.
Kugel– 36. 50. 105. 112. 214
Lebens– 42. 169. 203
Palme 194,n. 195
Pflanze 58. 60. 62. 72. 90. 94. 97. 98. 100. 101. 118. 127. 153. 169. 170. 171. 173. 176. 194. 195. 199. 216. 223. 225 (Tab. III)
– in Aryballos 204
– in Gefäß 95
– fünfblättrige 74. 78
– schilfartige 48
– wedelförmige, einblättrige 103
Großblatt– 24. 44. 52. 54. 56. 58. 62. 64. 70. 86. 89. 97. 98. 100. 108. 114. 176. 195. 196
– mit Nimbus 108
Heilige – 171

Gegenstände

Axt 36. 163. 189. 217
Doppel– 165, 168. 189
Hacken– 189
Schein– 227
– – luristanisch 163
Band, diademartig um den Fez gelegt 182,n.
barsom-Bündel 214. 216,n.
Becher 130
Bett 18. 89. 189. 200
Bogen 38. 46. 50. 52. 164. 183,n. 220
– sehne 50
Diadem 164,n.
Dolch 44. 48. 133. 189
– griff 165,n.
(Wurf?–)Dolch 189
Dreifuß 24. 190,n.
– ? fuß 30
– ? ständer 28
Eimer, eckig 64
Eimerchen mit Bügelhenkel 28
Fackel 163
Flasche (Fläschchen) 24. 179. 203. 213
– mit Saugrohr 28. 30
Gefäß mit Saugrohr 24. 155. 156
Schnabelgefäß 217
Wassergefäß 153. 169. 199. 223
Glocke 163. 200. 227
Harfe 18. 200
Helm 160. 165,n.
– spitz 168
– – der Götter 93
– – der babylonischen Könige 164
Spitz– 187
– – des Königs 164,n.
Hocker 26. 217,n.
– stierfüßig 217
Kanne mit Ausguß? 203
Keule 165. 189. 217
Kissen 18. 157
Kline 157. 177
Köcher 38. 44. 133. 165. 189. 217
Krummholz 161,n.
Laute 20. 24. 28
Langhals– 24. 200
Lockspeise 38. 94. 161
„Mappa“ 34. 164
Möbel 180,n. 189ss. 203. 215
– assyrisch 113
– füße 224. 225 (Tab. III)
Bettenbeine 190
Halbmondfüße 189,n.
Löwenfüße 190
Rinderbeine 190
Tierbeine 190
Stier– 217. 225 (Tab. III)
Mond– 225 (Tab. III)
Musikinstrument 18. 154. 200
– tierköpfig 24
Napf 34. 157
Ohrring 186,n.
Pectorale 184. 186
Palmblatt, babylonisch-assyrisch 216,n.
Panzer, Schuppen- 168
Pfanne 36
Pfeil 46. 48. 52. 54. 56. 183,n. 215
– gefiedert 165
– und Bogen 36. 44. 153. 160. 161,n. 163. 164,n.
Platschkanne 20
Pritsche 20
Pyxis 180
Riemen 143, 185
Sarkophag 158,n.

Sattel 36. 163
Schale 24. 34. 164
Fuß– 32
Schild 52. 164,n.
Schwert 189
Sistrum 18
Sitz, prunkvoll 154
Speisen 155. 179. 180. 203
– kegelförmig 32
Fisch 159,n.
Fladen(?) 32. 180
–brot 179
Geflügel, zubereitetes 179
Granatapfel 32. 36. 155. 159,n. 179
Hahn 179,n.
Kegel, spitzer 179
Kuchen 179
Pudding 179
Räucherwerk 179
Tierkeule 179
Totenspeise 155. 179
Unterweltspeise 179
Vogel 179
Spieß 50, 115
– geworfen 215
Spindel 159,n. 203,n.
Stab 34. 164. 183,n.
Ständer 28. 95. 190
– löwenfüßig 20
– mehrstufig 190
Ring– 216
Vasen– 164
s. a. Dreifußständer
Stuhl 118
Symbolsockel 62
Thron 32. 36. 89. 90. 101. 105. 160. 189,n. 190
– beine 24
– lehne, in Enten(?)kopf auslaufend 190
– lehnenbekrönung 24
Tisch(chen) 18. 20. 22. 24. 30. 32. 157,n. 159,n. 180. 190. 202,n. 203. 213
– platten 221
Klapp– 155. 156. 179
Trinkhorn 217
Tropfenbecher (dargestellt) 129. 217
Trommel, Rahmen– 200,n.
Viereck– 200
Tuch [Tischtuch] 190
Vase 171. 173. 177. 196. 199. 216. 223.
– mit Saugrohr 18. 20. 22. 32. 95. 160. 190. 223. 225 (Tab. III)
– – mißverstanden 36
Saug– 157
Wagen 164. 168
– kasten 164,n.
Kampf– 180,n.
Streit– 44. 92. 165. 217
Thron– 190
Wedel 216
– blattförmig 26. 30. 32. 100
– eckig 160
– palmblattartig 156
– rechteckig 32
– standartenförmig 18. 20. 22. 28. 30
– in Vasenständer 160
„Fliegen"– 20. 22. 26
Standarten 36
s. a. Palmblatt

Symbole

„flowing vase" (fließende Vase) 58. 60. 170. 171. 194. 204,n.
Aryballos 24. 32. 70. 204. 223
– geschuppt 101
– wassersprudelnd 24. 64. 127. 194
– mit Wasserlinien gefüllt 58
– mit Wasser und Pflanze 225 (Tab. III)
Gefäß, wassersprudelnd 68. 170
Vase, wassersprudelnd 196
Flügelsonne 168
Göttersymbol 158
Marduk-Hacke (Marduksymbol) 164,n. 180,n. 183,n.
Omega-Symbol 190,n.
Pferdekopf auf Symbolsockel 229
Stern-Lehne 158,n.

Ornamente

Bandmuster 101
Blattüberfall 174
Eierstab, flacher 89
Fischgräten (–band, –muster, –stäbe, – gemustert, –verziert) 72. 76. 82. 101. 109. 110. 120. 176
„Flammen" 97
flammenartig 193
geometrisch 193
Granatapfel 175
Halbmond (–dekor, –förmig, –verziert) 58. 70. 90. 115
Komma-Reihen 36
muschelförmig 202
Nimbus (Blatt–) 62. 66. 108. 109. 194. 195. 204. 214. 216,n.
Palmetten (hängende, –blätter, –fries, –krone, –streifen) 60. 68. 108. 109. 115. 161,n. 170. 171. 175. 176. 177. 194. 195. 196. 201. 214. 216
Punkt (–kreise, –muster, –ornamente) 90. 97. 101
Rauten 194

Rhomben 194
Ringmuster 224
Rippen, doppelte 97
Rundstab 18
Schuppen (–fries) 68. 143. 174. 223
Sparrenband 176
Spirale, Doppel– 215
Viereck, zigatu-ähnlich 172,n.
Voluten (–band) 58. 100
  Doppel– 113, 114
Zickzack (–band, –leiste) 109. 110
Zopfmuster 193

STILSTUFEN

(zeitlich geordnet)

Halaf 173,n.
Djamdat Nasr – 138, 139. 154,n. 213,n. 220,n.
frühsumerisch 172
Meskalamdug – 139
Akkad – 154. 165. 170. 172. 194,n. 220,n.
Ur III – 168,n. 170. 194
altbabylonisch 166. 168,n. 172. 194
  früh – 168,n.
  spät – 207
altassyrisch, peripher– 156
mittelbabylonisch (kassitisch) 11. 15. 165. 172. 194,n.
  frühkassitisch 207. 208
mittelelamisch 11. 203
mittelassyrisch 11. 172. 219
  spät– 161,n. 195
mittelsyrisch 196,n. 199,n.
mitannisch (Nuzi–, Kerkuk–) 160. 166. 190,n.
Großreichszeit (hethitische) 156
Isin II 169,n. 170. 171. 183,n. 186. 192. 196. 199. 201. 206. 208. 209. 221. 223. 227
  Später Isin II-Stil 170,n.
„grotesker Stil" 164,n. 183. 187. 201. 203. 210. 213. 218. 221. 227. 233
Stilgruppe („Meister") der zergliederten Schützen 177. 199. 203. 210. 214. 219. 224. 227
neubabylonisch-neuassyrisch 165
neubabylonisch 12. 15. 132. 137,n. 165. 170,n. 185. 190. 202,n. 213. 215. 227
  früh– 172
  spät– 227
neuelamisch 14. 15
  früh– 216,n.
neuassyrisch 11. 158. 167. 172. 190. 195. 219. 229
  spät– 14
vorsargonisch 96,n.
sargonisch 169/170,n. 172,n. 196,n.
Sargoniden– 13. 231
späthethitisch 156,n. 166. 168
medisch 174
protokyprisch 92,n.
achaimenidisch 14. 15. 161,n. 172
ionisch– – – provinziell 191,n.
seleukidisch 192
parthisch (spät–) 108
Sasaniden– (sasanidisch) 106,n. 202,n.
  spät– 229
islamisch 229
modern(?) (Fälschung) 24. 26. 105. 106. 107. 114,n. 221,n.
„Meister der Dreiecksvolutenbäume" 114,n.

TECHNISCHES

Materialien

Bitumen (–füllung) 126. 138
Bronzelegierung 111,n.
  gelbe Bronze 98
  rote Bronze 98
Eisen (–) 133
Elfenbein (–)
  s. unter Denkmälergattungen, Reliefs, ferner: 11,n. 17. 192
Glas 137,n. 170,n. 174
– technik 135. 137
Gold (–) 114,n. 143. 144. 152. 161,n. 163. 166. 173. 187. 203. 204. 205,n. 206. 207,n. 217
  Vergoldung 72. 82
Keramik
  s. unter Denkmälergattungen, Gefäße
Knochen (–) 193
Kunstharz 54
Muschel (–)
  s. unter Denkmälergattungen, Reliefs
Perle 190
Silber (–) 108. 133. 163. 203. 204. 205,n. 206,n. 214,n.

Textilien, in der Patina abgebildet 138
Ton (Terrakotta) 154. 166,n. 192

Werkzeuge

Formeisen 125
Holzmatrize 126
Model 166,n.
  Preß– 91,n.
Punzen 110. 126
  Halbmond– 104
  Hohl– 126
  Schrot– 126
  Bollenpunzmuster 115
  Kreispunzmuster 115
  s. auch unter Techniken
Werkzeug, personenbezogen 91,n.
Zirkel 126

Techniken

„aufgraviert" 173,n.
Biegespuren, keine 44
Börteln
  umgebörtelter Rand (Lippe) 66. 72. 125. 131
Emailliert 201
Facettierung (Facetten, facettiert) 82. 84. 119. 120. 175. 176
Fadengirlande, ausfließend 174
Gießen (Gußtechnik, gegossen) 133. 134. 175
  mitgegossene Reliefs 134
  Umsetzung in Gußtechnik 109
Halterand 138
Hiebspuren 24
Kannelierung 82. 120
Kitt (–füllung) 126
  Bitumen 126. 138
  Widerlager 137
Löten
  angelötet 136
Nieten (Niet, genietet) 40. 48. 109,n. 143
– löcher 76. 109,n. 110,n. 143
– platten 48
  Blechstreifen– 98
  Griff an – 143
  Henkel zweifach – 144
  Ösenhenkel auf– 139
Plansche(nrand)
  s. Schlagen
Punkte, konturbegleitend 24. 95. 192. 216
– als Vorzeichnung 126. 214
Punzabdrücke (–hiebe, –schläge) 22. 76. 84. 101
– halbmondförmig 58. 70
– kommaförmig 192
– rund 68
  Bollenpunzmuster 115
  Kreispunzmuster 115
  Punz(en)bögen 117. 118. 167
  s. auch unter Werkzeuge
Punzierung (Punzen, Punztechnik, eingepunzt) 24 (2). 64. 82. 93. 94. 95. 98. 111. 173,n. 176. 214
  Bild, gepunzt 115,n.
  Umrisse eingepunzt 126
Punzlinien (–striche) 58. 117. 193
Punzloch 111,n.
Reißen 110
Riefeln (geriefelt) 139
Sandkern 137
Schlagen (Schlagtechnik) 125. 139
  Fehlschlag 126
  Plansche 48. 98. 125. 129
  Planschenrand 104. 115 (2). 176
Schmieden (ausschmieden, Schmiede) 125. 233
Schroten 126
Splint 143
Treiben, Treib (–arbeit, –relief, –werkstatt) 13. 91. 92. 126. 138. 139. 201
  direkte – 93. 95. 126
  indirekte – 64. 93. 96. 126. 173,n.
  Negativ der – 114
Tropfenbildung (bei Gläsern) 137,n.
Vergoldung 72. 82
Wachsform 109
Ziselieren (Ziselierarbeit) 92. 95. 108. 117. 126. 138. 139

Handwerker etc.

Bildhauer
– assyrisch 135. 188
– ausbessernd 185
Handwerker
– babylonisch 219
– spezialisiert 17
– wandernd 91,n.
– westiranisch 189
Schmied 127
  Waffen– 229
Signaturen (Töpfer, Maler) 91
Werkstatt (mit Ausnahme der passim behandelten) 91. 227. 227,n.
  (Neben)–, abhängige fein-lineare 90. 98ss. 224. 227
  (Neben)–, abhängige grob-plastische 101ss. 224. 277
  Bronzewerkstätten 91
  unabhängige(?) 105s.
  sekundäre –bildung 90

DENKMÄLERGATTUNGEN

Architektur

Grab 123. 151. 152. 157,n. 207. 231
– „luristanisch" 219
– vom Marlik Tepe 206,n.
– neubabylonisch 165,n.
– skythisch 96,n.
Doppeltopf– 132
Kapsel– in Assur 137,n.
Königs– 173,n.
Friedhof (Nekropole) 123. 151. 231
– von War Kabud 227
Königs– von Ur 155. 169,n.
Heiligtum 149. 152
„100-Säulen-Saal", Persepolis 172,n.
Innintempel, Uruk 174. 211/212 (Tab. II)
Nekropole s. Friedhof
Palast, Dur-Kurigalzu 208,n.
„Burnt Palace", Nimrud 193
Stadtmauern 157
Tempel 154,n.
– architektur 155
– fassade 207
Tor 190
Ištar– 192
Thronsaal 158,n.
Treppe 158,n.
–nwangen 172
Tumuli 93,n.
Wandnägel, assyrische 174
Ziegel 208,n.

Rundbilder

Bronzegruppe dreier Capriden 220,n.
Frauentorso 11,n.
Köpfchen, mittelassyrisch 129
Sitzbilder, Tell Halaf 157
Statue(tte) 220
– akkadzeitlich 220,n.
– elfenbeinern 191
– Kapara-Zeit 139
Bronze– eines Schreibers 11,n.
Terrakotta– eines Dämons 220,n.

Reliefs

(mit Ausnahme der passim behandelten Metallreliefs)

Bronzetor Salmanassars III. 189,n.
Elfenbein (–relief) 114. 158,n. 166,n. 173,n. 194. 204,n.
– assyrisch 232
– phoinikisch 166
Felsrelief 11,n. 172,n. 188. 201. 213. 227
– neuelamisch 172
Goldrelief 114,n.
Grabrelief 156
– griechisch 157. 185
Harpyien-Monument 155,n. 157,n. 179. 191,n.
Heroenrelief 155,n.
Knochenfragment aus Assur 193
Kudurru (–relief) 11,n. 15. 141,n. 164. 170,n. 180. 182. 183. 184. 187. 192. 193. 194. 200. 203. 208. 209. 210. 211/212 (Tab. II). 213. 214. 229
– babylonisch 190,n.
Isin II – 185
Marduknadinaḫḫe– 184
Maske mit Beischrift 168,n.
Mithrasreliefs 163
Muschel (–plättchen, –relief) 201. 209. 221
„Obelisk, Broken–" 11,n.
„Schwarzer –" 135
„Weißer –" 12,n. 158,n. 164. 186. 191. 201
Orthostat(en-Relief) 156,n. 157. 168. 169. 171. 180
Relief
– des Assurbanipal 13. 172
– des Assurnasirpal II 191. 201
– assyrisch 182. 190
– babylonisch 233
– babylonisierende 180
– griechisch-achaimenidisch 157,n.
– historisch 155
– in Innenräumen 220
– Khorsabad 228,n.
– neuelamisch 203
– Sakçegözü 168
– des Salmanassar III. 188,n.
– späthethitische 155. 156,n. 166. 190,n.
Schlachtrelief 165
„Spinnerin" aus Susa 203. 213
Steinrelief 173,n.
– „späthethitisch" 155
Terrakotta (–relief) 154. 166,n.
Huwawa– 168
Sockel 220
– einer Statue 220,n.
Stele 156,n. 157. 158,n. 189,n. 207. 211/212 (Tab. II). 228

– späthethisch 179. 190. 232
– des Urnammu 194,n.
– n-Bekrönung 165. 188. 194,n.
Grab– 157. 233
Thronsockelrelief, Salmanassars III. 180. 185. 187
Tonrelief 192
Torlaibungsskulpturen 199
Tür-Relief 172,n.
Weih (–platte, –relief) 151,n. 154. 155. 160,n.
Ziegelorthostaten 92
Ziegelrelief 192

Glyptik

Fürstensiegel 161
Kunukku 141,n. 143,n. 165. 210. 211/212 (Tab. II). 213
Nuzi-Glyptik 166
Rollsiegel 11,n. 132. 154. 169,n. 170,n. 186. 201. 207. 208. 211/212 Tab. II
– bilder 156. 218
Siegel(bild) 147,n. 152. 154(2). 158(2). 159,n. 160. 161. 161,n. 164,n.(2). 165. 168(2). 169. 170,n. 171,n. 172. 190,n. 192. 194,n. 195(2). 196. 201. 202,n. 208. 214. 215. 219. 221. 232
– assyrisch 187
– babylonisch-assyrisch 162
– kassitisch 171
– mittelassyrisch 193. 205
– mittelbabylonisch 174
– neuassyrisch 169,n. 180. 193. 194
– neuassyrisch-neubabylonisch 190
– neubabylonisch 193
Siegelzylinder 220
Tab-aḫu (Siegelabrollung) 172,n.
Übergangssiegel 154,n.

Flachbild

Einlagebild 154
Elfenbeineinlage, mittelassyrisch 192
„Standarte" von Ur 154,n. 155. 160, n.
Elfenbein 11,n.
– (Zīwiyah) 97
– einlage, mittelassyrisch 192
Malerei 174. 208
Wand– 92. 180,n. 186. 194. 207. 208. 211/212 (Tab. II)
– – assyrisch 191
– – neuassyrisch 172,n.
Sarkophag, lukanisch 155,n.
„Standarte" von Ur
s. Einlagebilder
Wandmalerei s. Malerei

Gefäße

(mit Ausnahme der passim behandelten Tropfenbecher)

Becher
– babylonisch 192,n.
– „neuelamisch" 202
– südbabylonisch 218
Amlasch– 125
Bronze–, babylonisch 177
Gold– s. Goldgefäße
Grab– 145. 151
Hasanlu– 205
Isin II – 205
„Luristan"– 125
Eimer 48
Rundeimer(chen) 139. 145
Flasche(n), Fläschchen 66. 119. 125. 145
– mit Bügelhenkel 40
Bronze– 138
Tropfen– 70. 82. 84. 89. 136. 137.
Glasgefäß 174
– des Sargon 137,n. 170,n.
Gläser, ägyptische 137,n.
Goldgefäße 203
Goldbecher 163. 166. 204,n. 205,n. 206,n. 207,n. 217
Goldnapf 206,n.
Goldschale 161,n.
Keramik 173,n.
– assyrisch 175,n.
– neuassyrisch 174
– späthethitisch 134
Nuzi– 174
Philisterware 227
Scarlet-Ware 154
Susa II-Ware 213
Kesselchen 119
Krüge, attische, spätgeometr. 159
Libationsgefäße 134
Napf 119(2). 123. 175,n. 206
Gold– s. Goldgefäße
Trapez– 72. 82. 84. 89. 125. 138s. 145
Phiale 139
Pyxis 201,n. 202
– spätmittelelamisch 174,n.
Teil einer – 194
Relief– 139
Relief–, emailliert 201
Reliefbecken, altsyrisch 156,n.
Schale 86. 89. 90. 119. 125. 138,n. 139. 145. 176(2). 219. 227
– in Kalottenform 38
– phoinikisch 166
Bronze– 92. 97. 166,n. 195,n. 208
Gold– s. Goldgefäße
Rand– 139

Trapez– 135
„Schminkgefäß“ 14,n.
Silbergefäße 203
Silberbecher 204,n. 205,n. 206,n. 214,n.
Silberner Tropfenbecher 108
Silberner Schnabeltopf 204
Situla 133. 133,n. 134. 135
– ägyptisch 13. 134. 135
Tropfen– 133. 134. 135
Sprenggefäße 134
Tierkopf-Gefäße
– becher 175,n.
– eimer 175,n.
Rhyton 159,n.
Spießbockrhyton 92
Trichter 113
Gold– 143. 144
Sieb– 90. 143s.
Zitzenbecher 135

Schmuck

Fibel 134
Gürtel (–blech) 111. 114. 140. 199. 203. 227
Nadel 217
– kopf, Relief eines 190
Bronzescheiben– 163,n.
Scheibenkopf– 95. 140. 163. 187. 214. 216
Silber– 163
Perle 190
Ring
Bronzering aus Westiran 195,n.
Scheibe
Bronze– 214,n.
Gewand– 140. 233
Schmuck– 141
Silber– 163,n.

Waffen

Axt 151
Scheinaxt, beschriftet 149
Akinakes-Scheide, goldene 187
Dolch 161,n. 208
Bronze– 210,n.
Randgriff– 149. 151. 189
Hellebarde 98
Helm, Gold– 152
Keule 213
– nkopf, beschriftet 149
Relief– 220,n.
Köcher 95. 133. 218
– beschlag 93. 94. 95. 187. 217
– blech 161. 214
Lanzenschuh, beschriftet 149
Pectorale 13
Pfeilspitzen, beschriftet 149
Schildbuckel 140
Schwert, Eisen– 133

Möbel

Bett 190s.
– Seitenteil 170,n.
Thron
– griechisch 191
– Lehne 191
Dreifuß
– ständer 190
Bronze– 190

Sonstiges Gerät

Attaschen 40
Barren, barrenförmige Bleche 91. 110. 123. 174. 184. 227
Beschlagblech 44. 165
Bronze– 190
Kithara 191,n.
Lyra 191
Spiegel 33. 114
Spielbrett 173,n.

FUNDORTE UND -GEBIETE

(z. T. nach Händlerangaben)

Aleppo 158,n.
Alishtār 22. 121
„Alishtār“ 62
Amlash 91
ʿAmq Ebene 135
Assur 133,n. 137,n. 186,n. 193. 194. 207. 211/212 (Tab. II)
Babylon 141,n. 143,n. 180. 192. 193
Babylonien 232
Balawat 135. 164. 190
Basra 113
Bīsutūn 229
Boghazköy 156
Byblos 134

Dailamān 91,n. 189
Dalfān 123
Dināwar 121,n.
Dur-Kurigalzu 186. 204,n. 207
Eridu 113
Gīlān 93,n.
Giyān Tepe 133,n.
Gundük 172,n.
Gurg Tepe 143,n.
Hamadān 187. 228,n.
Harsīn 121
Hasanlū 91. 129. 130. 133,n. 134. 145. 163. 166. 205. 217. 218
Idalion 92,n.
Kakavand 50. 91. 121
Kalārdasht 205. 218
Kalurāz 203. 207
Karatepe 156,n. 157,n. 166
Kargamiş 134. 166,n. 171
Kayalıdere 190
Kelermes 161,n.
Khorsabad (Dur-Šarrukin) 158,n. 228,n.
Kirmānshāh (Gegend von; Provinz etc.) 18. 93. 109. 121. 123. 139,n. 152. 208. 219
Kizil Kūh 109, 110. 123. 174. 227
Kreta 15
„Kūh-i Dasht" 97
Lydien 155,n.
Māidasht 74. 121. 123. 228
„Mainz" 72. 82
Malamīr 202,n.
Maraş 156,n.
Mari 129. 133. 134. 154,n. 155. 194
Marlik Tepe 137. 160,n. 203. 204. 205. 206. 214. 216. 218. 221
Mauyilbak 161,n.
„Mesopotamia" 68
Nadjafehabad 228
Neirab 156,n. 157. 159
Nihāvand 123. 133,n.
Nimrud 137,n. 166,n. 170,n. 201. 221
Nimrud, Fort Shalmaneser 180. 201
Nippur 154,n. 192. 211/212 (Tab. II)
Nordwestiran 92
„Nordwest-Persien" 97. 110,n.
Persepolis 143,n. 172. 200
Qasr-i Shīrīn 93
Qazvīn, Gegend von 206,n.
Sar-i Pul 123
Siyalk Tepe 48
Sparta 155,n.
Susa 151. 201. 203
Tell el-Laḥm 113. 135,n.
Tell Halaf 139. 157. 166,n.
Tell Mardīkh 156,n.
Tello 220,n.
Theben 208. 211/212 (Tab. II)
Tigrisquelle 188. 227
Til Barsip 92,n. 180. 191
Tshugha Zanbīl 202,n.
Ugarit 134
Ur 113. 133. 152. 154. 155. 160,n. 169,n. 173,n.
Uruk 132. 133. 134. 174. 193. 211/212 (Tab. II)
Urūmiyah-See 11,n.
War Kabud 132. 135. 145. 176. 227
Zalū Āb 14. 18. 91. 121. 123
Zincirli 134. 156,n. 159
Zīviyah 13. 96. 114. 143. 158,n. 169. 173,n. 174. 204,n. 216

MUSEEN UND SAMMLUNGEN

(Museen sind nach Städten aufgeführt, Sammlungen und Kunsthandlungen unter dem Namen der Eigentümer; auf diese wird vom Städtenamen her verwiesen)

Aachen s. Bach, Slg.
Adam, P., Slg., London 26. 56. 94. 149,n. 188
Alfandari, Slg., Paris 130
Amandry, Slg., Straßburg 109,n.
Bach, Slg., Aachen 32. 52. 54. 95,n. 131. 140. 214,n.
Baghdad, Iraq-Mus. 32. 115,n. 190
Baltimore 180,n. 182,n. 183. 184
Barbier, Slg., Genf 38. 109,n. 110,n. 140. 162
Ehem. Slg. Barbier 111
Basel s. Borowski, Slg.
Beirut, Mus. der Amerikanischen Schule 134,n.
Ben-Zion, Slg., New York 100
Berlin s. Sarre, Slg.
Berlin (West), Mus. für Vor- und Frühgeschichte 44. 46. 92. 93,n. 98. 109,n. 131
Berlin (Ost), Vorderasiatisches Museum 48. 74. 168. 188,n.
„Slg. Boris", New York 206,n.
Borowski, Slg., Basel 66. 93. 95. 163,n. 170,n. 214,n.
Boston, Mus. of Fine Arts 70. 156,n.
Bröckelschen, Slg., Dortmund 11,n. 92. 93,n. 111,n.
Brussel, Mus. du Cinquantenaire 32. 95. 130. 132. 138
Brummer, J., Slg. 111. 134
Buckley, Ehem. Bes. 111
Budin, Mme., Slg., Genf 52. 78. 108
Cambridge, Fogg Art Mus. 103
Cambridge, Fitzwilliam Mus. 106. 114,n.
Cincinnati Art Mus. 40

de Clercq, Coll. 206,n.
Cleveland Mus. of Art 60. 68. 123. 182
Coiffard, ehem. Slg. 95
Crodel, Slg., München 131
David-Weill, ehem. Slg., Paris 22. 32. 34. 60. 76. 90. 136. 175
Doriel, Slg., Paris 175,n.
Dortmund s. Bröckelschen, Slg.
Dumbarton Oaks, Harvard Univ. Mus. 62
Eisenberg, J., Bes., New York 20
ehem. Bes. 62
Essen s. Hundhausen, Slg.
Foroughi, Slg., Teheran 20. 48. 74. 78. 92. 132. 138,n.
Frankfurt s. Motamed, Bes.
Yeganeh, Bes.
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut (Ausstellung) 139,n.
Genf s. Barbier, Slg.; Budin, Slg.; Koutoulakis, Bes.
Genf, Mus. d'Art et d'Histoire 20. 38. 123
Godard, Slg. 163,n.
Graeffe, ehem. Slg. 95
Hamburg, Mus. für Kunst und Gewerbe 38
Heeramaneck, Nasli, Slg., New York 38. 62. 230,n.
Holmes, C., Slg. 46
ehem. Slg. 38
Hundhausen, M., Slg., Essen 26. 54. 101. 104
Indjoudjian, ehem. Slg. 64
Jacks, T. L., Slg 82
Jerusalem, The Israel Mus. 93,n.
Kairo, Musée du Caire 138,n.
Köln, Rautenstrauch-Joest-Mus. 82
Kofler-Truniger, Slg. Luzern 139
Kopenhagen, Nationalmuseum 58. 107
Koutoulakis, N., Bes., Genf 28. 58
Leff, Slg., New York 106
Leiden, Rijksmuseum van Oudheiden 36. 58. 84. 86. 90. 140. 153
Lionberger Davis, ehem. Slg. 103
London s. Adam, Slg.
London, Brit. Mus. 28. 58. 84. 112. 133. 135. 190
Luzern s. Kofler-Truniger, Slg.
Lyon, Mus. des Beaux Arts 20. 133,n.
Mainz 132
Maléki, Slg., Teheran 18. 44. 165
Mazda, Slg., Teheran 170,n.
McIlhenny, ehem. Slg. 62
„Bes. Moon" 80
Moore, Mrs. W. H., Slg. 80
Motamed, S., Bes., Frankfurt a. M. 70. 82. 90. 108. 109,n. 123. 131. 143,n. 144. 176
München s. Crodel, Slg.
München, Staatl. Mus. f. Völkerkunde 18. 130
New York s. Ben Zion, Slg.; Eisenberg, Bes.; Heeramaneck, Slg.; Leff, Slg.; „Selikowitz", Slg.
New York, Metropolitan Mus. of Fine Arts 24. 48. 76. 110,n. 130. 140. 187,n.
Newell, Slg. 171
Nürnberg s. Oppel, Slg.
Oppel, E., Slg., Nürnberg 72. 82. 121. 123
Oxford, Ashmolean Mus. 32. 64. 84. 97. 133
Paris s. Alfandari, Slg.; David-Weill, Slg.; Doriel, Slg; Rabenou, Bes.; Ratton, Bes.
Paris, Louvre 13,n. 22. 64. 74. 95. 105. 111. 129. 143,n. 161,n. 202. 205,n. 216
Paris, Mus. Cernuschi 74. 121
Philadelphia, University Mus. 130
Rabenou, Bes., Paris 54. 76. 204,n.
Ratton, Bes., Paris 50
Rom, Mus. Nazionale d'Arte Orientale 28. 30
Riggisberg bei Bern, Abeggstiftung 68. 175,n.
St. Louis, City Art Mus. 103, 104
Sarre, ehem. Slg., Berlin 138,n. 139,n.
Schimmel, Slg., New York 93,n.
Schmidt, Rudolf, Slg., Solothurn 22. 62. 123. 143. 169/170,n. 175
Scholer, Bes. 86
Seattle Art Mus. 115
„Selikowitz", Slg., New York 143,n. 205,n. 207,n.
Shūsh, Mus. Shūsh 176
Simon, Slg., Straßburg 52
Solothurn s. Schmidt, Slg.
Stora, Slg. 136
Straßburg s. Amandry, Slg.; Simon, Slg.
Teheran s. Foroughi, Slg.; Maléki, Slg.; Mazda, Slg.
Teheran, Archäologisches Mus. 30. 32. 64. 74. 78. 92. 97. 123. 137. 140. 143,n. 144. 204,n. 206,n. 217
Vollmoeller, H., Bes., Zürich 104
Washington, s. Dumbarton Oaks
Yeganeh, Bes., Frankfurt 80. 84
Zürich s. Vollmoeller, Bes.
Zürich, Gal. Am Neumarkt 104
Zürich, Kunsthaus 42. 48. 139,n. 217,n.
Zürich, Sammlung des Archäologischen Seminars der Universität 159,n.

INDEX DER KATALOGSIGLEN

A 1
18. 20. 24. 28. 32. 46. 48. 54. 56. 62. 64. 89. 101. 117. 118. 121. 138. 139. 155. 156. 157. 159. 160. 177. 179. 180. 182. 183. 185. 186. 189. 190. 194. 200. 203. 210. 219. 223. 224. 225/226 (Tab. III). 232. 300. Taf. 6

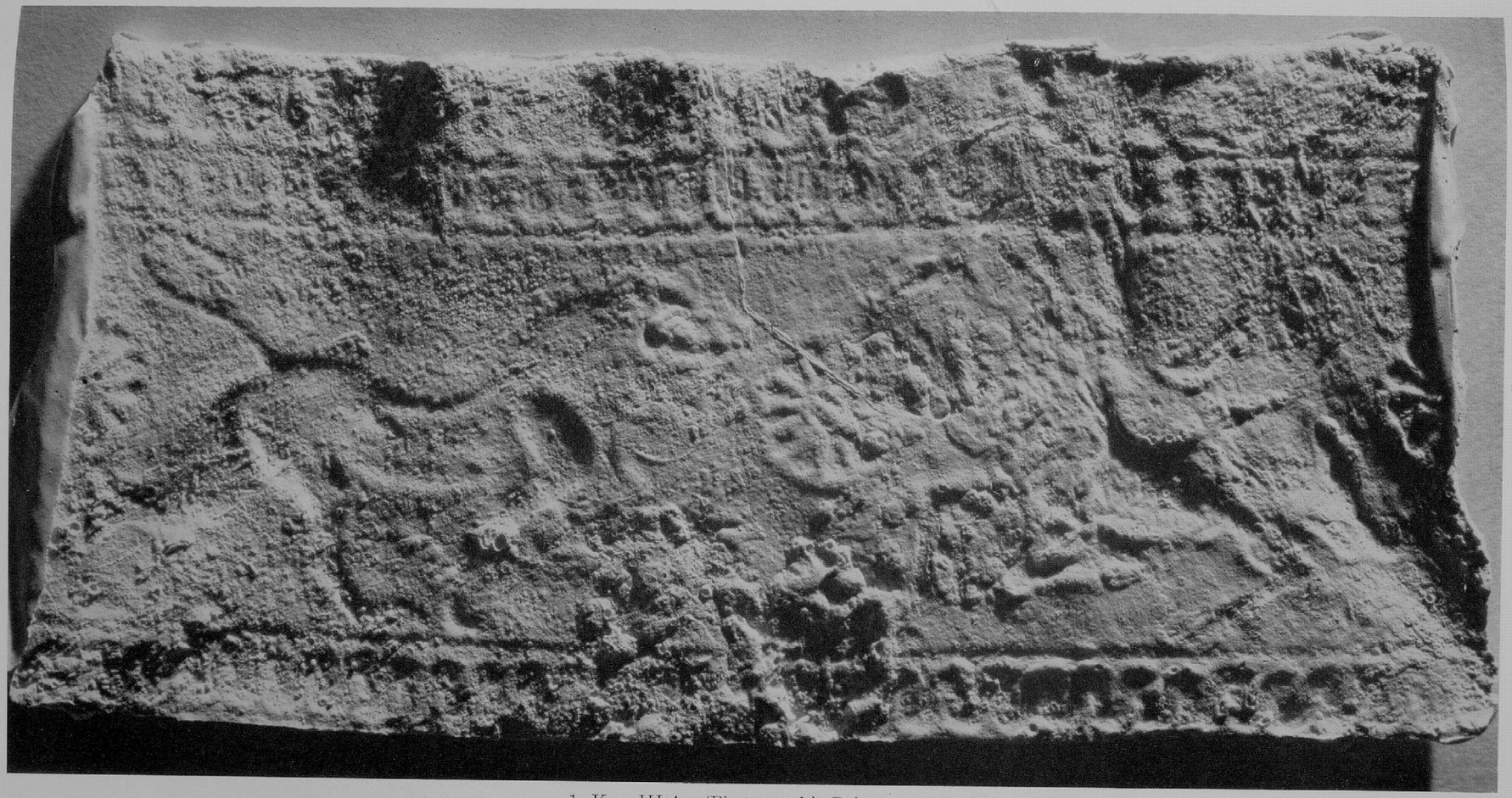
A 2
18. 20. 22. 89. 101. 118. 123. 155. 159. 160. 180. 183. 210. 223. 225/226 (Tab. III)
A 3
18. 20. 22. 26. 30. 32. 34. 70. 89. 101. 118. 125. 126. 129. 159. 160. 182. 183. 190. 203. 210. 223. 225/226 (Tab. III)
A 4
18. 20. 22. 24. 26. 28. 89. 100. 101. 117. 118. 121. 123. 125. 151. 155. 159. 160. 179. 183. 185,n. 190. 210. 223. 224. 225/226 (Tab. III)
A 5
14. 20. 22. 24. 26. 28. 30. 32. 38. 44. 48. 52. 58. 62. 68. 74. 82. 89. 101. 107. 117. 118. 155. 159. 160. 179. 182. 183. 185. 190. 200. 210. 223. 224. 225/226 (Tab. III)
A 6
20. 22. 26. 28. 30. 32. 38. 54. 58. 60. 89. 101. 117. 118. 119. 123. 129. 155. 159. 160. 163. 179. 183. 185. 190. 200. 210. 217. 219. 223. 225/226 (Tab. III). Taf. 3
A 7
20. 89. 101. 117. 118. 123. 129. 155. 159. 160. 163. 182. 183. 185,n. 190. 210. 219. 224. 225/226 (Tab. III)
A 8
20. 89. 101. 159. 160. 210
A 9
22. 24. 28. 30. 89. 101. 117. 118. 126. 129. 155. 159. 160. 163. 164. 165. 182. 183. 185. 186. 190. 210. 219. 223. 225/226 (Tab. III). 227
A 10
22. 24. 26. 28. 30. 32. 89. 101. 117. 118. 125. 155. 159. 160. 179. 183. 185,n. 190. 203. 210. 223. 224. 225/226 (Tab. III)
A 11
22. 89. 101. 117. 118. 121. 123. 125. 155. 159. 179. 183. 185,n. 190. 210. 223. 225/226 (Tab. III)
A 12
24. 101. 117. 118. 138. 148. 149. 151. 155. 156. 159. 160. 177. 183. 203. 211/212 (Tab. II). 223. 225/226 (Tab. III). 232. Taf. 5
A 13
24. 30. 89. 90. 101. 115. 118. 120. 126. 139. 155. 170. 171. 179. 183. 185. 190. 195. 196. 197/198 (Tab. I). 200. 203. 210. 213. 214. 219. 224. 225/226 (Tab. III). 227. Taf. 5
A 14
24. 26. 89. 101. 118. 129. 155. 159. 160. 179. 183. 190. 203. 210. 223. 224. 225/226 (Tab. III)
A 15
26. 89. 101. 118. 159. 160. 179. 183. 190. 210. 225/226 (Tab. III)
A 16
26. 101. 118. 159. 160. 179. 183. 225/226 (Tab. III)
A 17
26. 101. 123. 125. 138. 155. 159. 160. 179. 183. 190. 210. 225/226 (Tab. III)
A 18
28. 101. 117. 118. 123. 125. 155. 160. 179. 182. 183. 185. 190. 203. 210. 223. 224. 225/226 (Tab. III). Taf. 4
A 19
20. 24. 28. 101. 117. 118. 123. 125. 183 190.. 200. 219. 223. 225/226 (Tab. III)
A 20
28. 34. 101. 118. 119. 125. 129. 183. 188. 190. 203. 217. 223. 224. 225/226 (Tab. III). Taf. 5
A 21
30. 101. 118. 119. 123. 125. 183. 190. 217. 225/226 (Tab. III)
A 22
30. 34. 101. 118. 160. 163. 164. 165. 182. 183. 186. 188. 189. 190. 224. 225/226 (Tab. III). Taf. 5
A 23
32. 101. 125. 183. 225/226 (Tab. III)
A 24
32. 101. 183.
A 25
32. 101. 125. 182. 183. 225/226 (Tab. III)
A 26
32. 101. 125. 151. 183. 190. 225/226 (Tab. III)
A 27
32. 101. 125. 129. 148. 149. 151. 183. 232
A 28
32. 101. 125. 163. 183
B 1
34. 89. 101. 118. 123. 139. 153. 164. 165. 177. 182. 183. 185. 186. 187. 210. 223. 224. 225/226 (Tab. III). Taf. 6
B 2
34. 101. 163. 164. 185,n.
C 1
36. 38. 42. 48. 89. 90. 101. 103. 104. 105. 111. 119. 125. 126. 127. 140. 153. 155. 159. 160. 162. 163. 177. 182. 183. 184. 185. 186. 189. 190. 192. 193. 195. 197/198 (Tab. I). 199. 200. 203. 210. 214. 215. 218. 219. 220. 224. 225/226 (Tab. III). 227. 232
C 2
38. 58. 84. 89. 90. 101. 104. 105. 107. 111. 112. 119. 120. 123. 126. 129. 153. 161. 162. 177. 182. 183. 184. 185. 186. 190. 210. 213. 219. 225/226 (Tab. III). 227
C 3
38. 86. 89. 90. 101. 111. 119. 125. 139. 162. 177. 185. 193. 196. 210. 214. 219. 225/226 (Tab. III)
C 4
38. 56. 90. 101. 107. 112. 117. 118. 119. 153. 161. 162. 165. 184. 189. 215. 224. 225/226 (Tab. III)

C 5
38
C 6
40. 66. 86. 89. 90. 106. 113. 119. 162. 177. 193. 196. 214. 215. 218. 225/226 (Tab. III). Taf. 7
D 1
42. 126
E 1
44. 113. 153. 164. 165. 177. 184
E 2
44. 76. 89. 90. 107. 108. 117. 118. 123. 125. 165. 177. 180. 182. 184. 185. 186. 187. 189. 196. 197/198 (Tab. I). 205, n. 210. 214. 215. 218. 219. 220, n. 224. 225/226 (Tab. III). Taf. 2
F 1
38. 46. 48. 50. 56. 68. 90. 101. 104. 111. 118. 125. 126. 184. 193. 224. 225/226 (Tab. III)
F 2
38. 46. 48. 50. 52. 64. 78. 90. 101. 110. 111. 118. 119. 165, n. 184. 189. 193. 203. 223. 224. 225/226 (Tab. III)
F 3
14. 38. 48. 76. 89. 90. 101. 103. 105. 111. 119. 123. 125. 139. 162. 177. 184. 199. 203. 215. 219. 220. 224. 225/226 (Tab. III)
F 4
38. 48. 89. 90. 101. 111. 118. 184. 225/226 (Tab. III)
F 5
38. 48. 50. 58. 74. 90. 101. 111. 118. 184. 192. 224. 225/226 (Tab. III)
F 6
38. 48. 50. 56. 90. 101. 111. 153. 162. 165, n. 184. 189. 224. 225/226 (Tab. III)
F 7
50. 54. 90. 101. 111. 121. 123. 184
F 8
50. 56. 89. 90. 111. 119. 125. 162. 177. 182. 183. 185. 195. 197/198 (Tab. I). 203. 210. 214. 215. 219. 220. 225/226 (Tab. III). 227. Taf. 7
F 9
52. 54. 56. 89. 90. 110. 118. 123. 125. 171. 184. 193. 197/198 (Tab. I). 225/226 (Tab. III)
F 10
52. 54. 56. 89. 107. 118. 184. 223. 225/226 (Tab. III). Taf. 3
F 11
52. 89. 107. 113. 193. 225/226 (Tab. III). Taf. 8
F 12
54. 90. 107. 118. 184. 193. 224. 225/226 (Tab. III). Taf. 6
F 13
54. 125. 184
F 14
54. 56
F 15
54. 125. 196. 214. 219. 225/226 (Tab. III)
F 16
56. 125. 189. 225/226 (Tab. III)
F 17
56
F 18
56
G 1
52. 58. 89. 90. 101. 110. 120. 123. 125. 169. 170. 193. 194. 195. 196. 197/198 (Tab. I). 201. 217. 218. 225/226 (Tab. III)
G 2
58. 62. 64. 70. 89. 90. 101. 107. 109. 110. 118. 125. 192. 199. 225/226 (Tab. III)
G 3
58. 89. 101. 125. 170. 193. 196. 197/198 (Tab. I). 219. 223. 225/226 (Tab. III). Taf. 5
G 4
58. 89. 101. 118. 123. 125. 170. 193. 195. 197/198 (Tab. I). 219. 223. 225/226 (Tab. III)
G 5
60. 68. 86. 89. 101. 123. 125. 170. 193. 196. 197/198 (Tab. I). 214. 225/226 (Tab. III). Taf. 3
G 6
60. 101
H 1
48. 62. 66. 76. 89. 90. 100. 101. 107. 108. 109. 120. 170. 182. 192. 193. 195. 196. 197/198 (Tab. I). 199. 202. 214. 215. 218. 219. 225/226 (Tab. III). 227
H 2
62. 66. 84. 89. 90. 101. 107. 108. 109. 143. 170. 192. 193. 195. 196. 197/198 (Tab. I). 199. 202. 218. 223. 225/226 (Tab. III)
H 3
62. 64. 74. 78. 89. 90. 101. 107. 109. 110. 118. 121. 123. 147. 151. 192. 193. 199. 201. 211/212 (Tab. II). 223. 227
H 4
62. 66. 78. 89. 90. 96. 97. 101. 115. 118. 127. 170. 195. 196. 197/198 (Tab. I). 199. 204. 223. 224. 225/226 (Tab. III)
H 5
64. 68. 70. 76. 90. 101. 107. 109. 110. 118. 119. 125. 126. 170. 192. 193. 196. 197/198 (Tab. I). 199. 223. 225/226 (Tab. III)
H 6
64. 89. 90. 101. 118. 125. 192. 195. 196. 197/198 (Tab. I). 199. 225/226 (Tab. III)
H 7
64. 68. 90. 101. 125. 126. 127. 170. 192. 193. 196. 197/198 (Tab. I). 199. 219. 225/226 (Tab. III)
H 8
66. 89. 90. 97. 101. 115. 125. 126. 127. 170. 184. 193. 196. 197/198 (Tab. I). 199. 201. 204. 215. 219. 224. 225/226 (Tab. III). Taf. 2

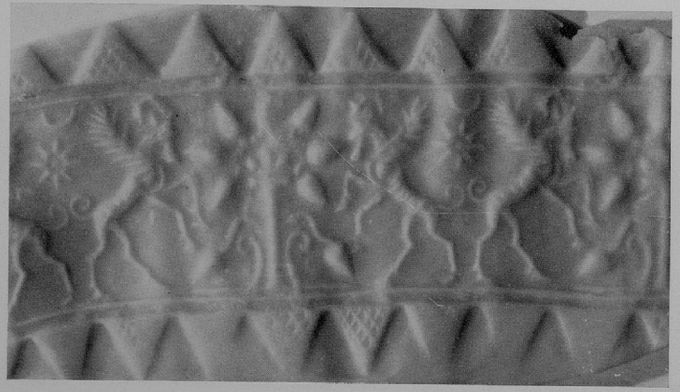
H 9
66. 74. 76. 101. 123. 125. 170. 182. 192. 193. 196. 197/198 (Tab. I). 199. 214. 219. 224. 225/226 (Tab. III). Taf. 4
H 10
68. 89. 90. 101. 123. 125. 127. 170. 192. 196. 197/198 (Tab. I). 218. 219. 225/226 (Tab. III). Taf. 3
H 11
68. 101. 127
H 12
68. 123. 125. 211/212 (Tab. II)
I 1
70. 89. 90. 101. 110. 118. 127. 170. 171. 193. 195. 196. 197/198 (Tab. I). 223. 225/226 (Tab. III)
I 2
70. 74. 78. 82. 89. 90. 101. 109. 110. 120. 125. 136. 171. 192. 193. 195. 197/198 (Tab. I). 199. 203,n. 215. 225/226 (Tab. III)
K 1
72, 82. 84. 89. 101. 109. 119. 120. 121. 123. 125. 138. 139. 153. 170. 176. 195. 197/198 (Tab. I). 225/226 (Tab. III)
K 2
72. 123. 127. 148. 151. 221. 223. 225/226 (Tab. III)
L 1
74. 89. 90. 113. 118. 119. 121. 125. 127. 147. 148. 169. 171. 192. 196. 197/198 (Tab. I). 199. 214. 215. 225/226 (Tab. III)
L 2
74. 76. 78. 90. 101. 109. 118. 123. 125. 192. 199. 223. 225/226 (Tab. III)
L 3
74. 76. 90. 118. 125. 165. 171. 180. 192. 193. 196. 199. 219. 224. 225/226 (Tab. III). Taf. 5
L 4
76. 90. 192. 199. 223. 225/226 (Tab. III). Taf. 2
L 5
76. 89. 90. 105. 119. 126. 140. 142. 183. 192. 193. 196. 199. 203. 214. 219. 224. 225/226 (Tab. III)
L 6
76
M 1
48. 74. 76. 78. 89. 90. 101. 109. 110. 112. 113. 114. 118. 121. 125. 171. 192. 193. 196. 197/198 (Tab. I). 199. 214. 218. 223. 225/226 (Tab. III)
M 2
76. 78. 90. 101. 109. 110. 112. 113. 114. 125. 192. 199. 218. 223. 225/226 (Tab. III)
M 3
76. 78. 90. 101. 109. 112. 113. 114. 125. 192. 193. 199. 218. 223. 225/226 (Tab. III). Taf. 4
M 4
78. 113
N 1
15. 80. 89. 127. 132. 147. 151. 193. 211/212 (Tab. II). 219
N 2
80. 89. 90. 147. 148. 151. 193. 219. 225/226 (Tab. III). 232
N 3
80. 89. 219
N 4
76. 78. 80. 90. 123. 125. 148. 172. 218. 219. 221. 225/226 (Tab. III). 232
N 5
80
O 1
82. 89. 119. 120. 125. 175
O 2
82. 89. 109. 120. 123. 125. 175
O 3
66. 82. 84. 89. 109. 119. 120. 123. 125. 136. 175. 203,n.
O 4
66. 82. 84. 89. 109. 119. 120. 125. 136. 175. 203,n.
O 5
72. 82. 84. 89. 109. 119. 120. 121. 123. 125. 138. 139
O 6
24. 72. 84. 89. 109. 119. 120. 125. 126. 138
O 7
84. 89. 109. 119. 120. 123. 125. 138
O 8
84. 89. 119. 120. 125
O 9
62. 66. 84. 89. 119. 125. 136. 203,n.
O 10
84
P 1
86. 89. 123. 125. 225/226 (Tab. III)
P 2
86. 89. 90. 91. 139. 196. 199. 225/226 (Tab. III) Taf. 7

ZU DEN TAFELN

Die Photographien auf den Tafeln sind nicht wie im Katalog und im weiteren Text nach Bildinhalten und Dekor angeordnet, sondern in der Folge, wie sie meiner Meinung nach entstanden sein könnten (Kap. XII 1). Sie beginnen also mit dem babylonischen Vorbild und enden mit Reliefs außerhalb der Werkstatt, schließlich sogar mit einer Arbeit, die ich für modern halte.



1. Kap. III 4w (Photographie Brit. Mus.)







2. 3. 4. Abrollungen von Siegeln der Slgn. Dr. R. Schmidt (2), Dr. Borowski (3) und Ing. Mazda (4): Kap. IX G-L n. 278.281.



1. E 2 (Photographie MVF. Berlin)



2. H 8 (Photographie Brit. Mus.)



3. L 4







1. A 6 (Photographien A. Hubert-Kroeger)



2. F 10 (Photographie Verf.)





3.–4. H 10 und G 5 (Photographien Cleveland Mus. of Art, N. O. und E. A. Stone Memorial Fund)



1. A 18 (Photopraphien Brit. Mus.)



2. H 9 (Photographie Abegg-Stiftung)



3. M 3 (Photographie Verf.)

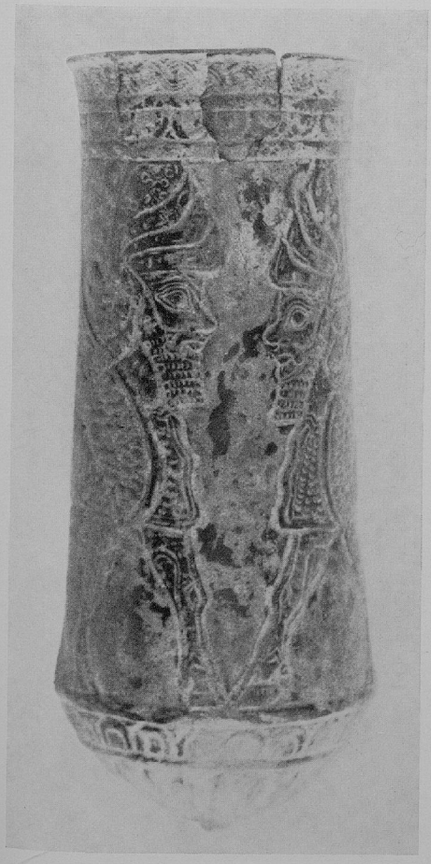




1. A 20 (Photographien Verf.)



2. A 22 (Photographie Ewert)







3. L 3 (Photographien Verf.)



1. G 3 (Photographie Verf.)





2. A 12 (Photographien P. Amandry)



5. A 13 (Photographie Metropolitan Mus. Rogers Fund, 1954)



3. A 1



4. F 12 (Photographie Hundhausen)



6. B 1 (Photographie Scholer)



1. F 8 (Photographie Ratton)



2. C 6 (Photographie Cincinnati Art Mus.)



3. P 2 (Photographie Rijksmus. van Oudheiden)

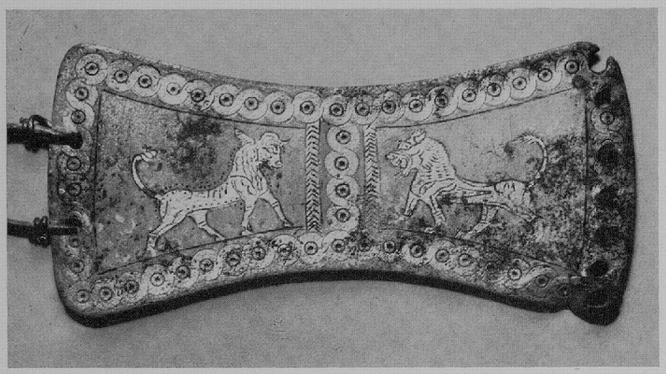




4.–5. Lineare Werkstatt: Kap. III 3 b und a (Photographie G. Clements u. MVF.)



6. Köcherblech Slg. Adam Kap. III 2





1.–2. Kap. III 4 n. 79.82 r (Photographie R. Friedrich u. Metropolitan Mus. of Art, Rogers Fund 1959)





3.–4. Grob-plastische Werkstatt: Kap. III 3 c.' a'
(Photographie E. Winizki u. M. Hundhausen)



5. F 11 modern bearbeitet
(Photographie P. Amandry)





6. Kap. III 5: Relief modern ?



0 0 0 0 1 4 1 5

IXb. ABHANDLUNGEN DER
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHEN KLASSE 1929-1959
(Neue Folge)

BV003837550

1929-1959

Heft 31: Bissing Friedrich Wilhelm Freiherr von,
Kunstforschung oder Kunstwissenschaft ? Eine Ausein

IX

011/A 220 - 31/33, 36

Abhandlungen
der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
Philosophisch-historische Klasse
Neue Folge. Heft 31
1950

Kunstforschung oder Kunstwissenschaft?

Eine Auseinandersetzung mit der Arbeitsweise Josef Strzygowskis

Von

Friedrich Wilhelm Freiherrn von Bissing

Erster Teil

München 1950
Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

Das Papier für die vorliegende Veröffentlichung der Bayerischen Akademie der Wissenschaften haben die Aschaffenburger Zellstoffwerke gespendet.

Bayerische Akademie der Wissenschaften
Bibliothek

Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei, Nördlingen
Printed in Germany

INHALT

Zum Geleit 5

I. Strzygowskis Entwicklung als Forscher und seine methodischen Forderungen 7

II. Einige Ergebnisse von Strzygowkis vergleichender Methode kritisch beleuchtet 27

III. Atlantiker und Amerasiaten, Indogermanen, Süd- und Nordländer; der Begriff des Persischen und „Persiens" Bedeutung für die Kunstgeschichte 60

IV. Kunstausdrücke und Schlagworte; was sie bedeuten 119

V. Vom Kuppelbau und vom Hochhaus 145

Abschnitt VI Ornamentfragen, VII Zur Datierung und kunstgeschichtlichen Stellung des Schlosses Mschatta, VIII Schlußbetrachtung, Indizes sollen als zweiter und dritter Teil so bald wie möglich folgen.

ZUM GELEIT

Niemand wird leugnen, daß Josef Strzygowski zu den hervorragendsten Anregern und tatkräftigsten Bahnbrechern auf dem Gebiet der spätantiken und frühmittelalterlichen Kunstforschung gehört. In einer unübersehbaren Zahl großer und kleiner Arbeiten, von denen mir manche im Krieg und unter den daraus entstandenen Verhältnissen unerreichbar waren, hat er seinen Standpunkt, die Ablehnung jeder grundlegenden Bedeutung der römischen Kunst, unter Vorlegung einer Fülle, freilich oft zu wenig gesichteten Materials, immer wieder vorgetragen. Seit Amida 1910 und Altai-Iran 1919 verband er damit methodische Forderungen, verwarf in immer steigender Heftigkeit die Kunstwissenschaft, wie sie auf den europäischen Universitäten und in unseren Akademien gepflegt wurde, und stellte ihr die Kunstforschung gegenüber. Sich und seine Adepten bezeichnete er als Fachleute. Eine zusammenfassende, durch Tatsachen begründete Darstellung seiner Auffassung vom Gang der abend- und morgenländischen Kunstgeschichte zu geben, hat er vermieden, Krisis der Geisteswissenschaften, 1923, S. 258 als noch nicht zeitgemäß abgelehnt, aber auch in ,,Europas Machtkunst", über die ich in den GGA 1942 S. 433 ff. berichtet habe, 1941 nicht gebracht. Statt eingehender Untersuchungen trifft man immer auf eine gewiß oft großartige, prophetische Schau, die eines sicheren Fundamentes nur zu oft entbehrt. Tragisch ist, daß Strzygowski seine Unzulänglichkeit gelegentlich selbst empfindet: der Kunstforscher allein, lesen wir ,,Machtkunst" S. 604, sei von seiner Lebensweisheit aus gewiß nicht imstande, das Wesen der ungeheuerlich verkehrten Machtgestalt zu enträtseln, die aus der Mischung von Nord und Süd hervorgegangen sei. Große Wissensmassen müßten umgelagert, in immer neuen Ansätzen müsse von Grund auf beharrlich aufs neue geschürft werden, solange die Kraft reicht. Den Weg sehen, heiße noch nicht, ihn nun auch selbst ohne jede Hilfe einschlagen können, wenn die Achtzig vor der Türe stehen. ,,Wenn ich in meinem hohen Alter den Bau wenigstens im Rohen fertig brachte, dann wäre meine Lebensarbeit gerettet", heißt es a.a.O. S. 749. Über das Raten komme man kaum hinaus, meint er ,,Krisis" a. a. O.

Ich habe mich bemüht, Strzygowskis Leistung gerecht zu werden, mir Klarheit über seine Gedanken zu verschaffen und auf Gebieten, die ihm offenbar wie mir ferner lagen, mir bei zuverlässigen Gewährsmännern Einsicht zu verschaffen. Wir sind es seinem Namen schuldig, wie er es verlangt, immer neu zu schürfen und zu forschen, nicht einfach über ihn zur Tagesordnung wegzugehen, aber auch nicht vor seinen Verstößen die Augen zu schließen. In diesem Sinne mögen meine Ausführungen, insbesondere die über Mschatta, die römische Kunst, über Gotik und Renaissance, aufgenommen werden. Die Not des Kriegs und Nachkriegs* nötigte mich, wesentlich auf meine eigene Bücherei angewiesen zu sein, deren Benutzung die Überbelegung meines Hauses dann sehr erschwerte. Nur auf dem kunsthistorischen Institut in Florenz konnte ich bei meinem letzten Aufenthalt 1943

---

* Das Manuskript war 1944/45 in Thüringen im Satz; nach dem Waffenstillstand haben die Russen die Druckerei demontiert. Den jetzt vorgelegten Text konnte ich in Einzelheiten verbessern, der Hauptsache nach entspricht er dem zerstörten.

mir aus manchem nicht in meinem Besitz befindlichen Aufsatz Auszüge anfertigen. Dem Mann, dessen Gast ich dabei, wie so oft, war, Friedrich Kriegbaum, kann ich meine Arbeit nur auf das Ehrengrab in Florenz legen, des unersetzlichen Verlustes mir bewußt, den unser Institut, die deutsche und die gesamte Kunstwissenschaft durch seinen Tod erlitten haben, den ein Zufalltreffer verschuldete in dem Augenblick, da er für die Sicherheit unseres Institutes Sorge tragen wollte. In Trauer gedenke ich Deiner, lieber Freund.

Oberaudorf am Inn 1949

Fr. W. Freiherr von Bissing

I

STRZYGOWSKIS ENTWICKLUNG ALS FORSCHER UND SEINE METHODISCHEN FORDERUNGEN

In seinen früheren Arbeiten, von denen ich aus eigner Anschauung „Cimabue und Rom" (1888), „Die Akropolis in altbyzantinischer Zeit" (AM XIV, 1893, S. 271 ff.), „Das Goldene Thor in Konstantinopel" und „Die Säule des Arkadius in Konstantinopel" (beide JdI. VIII, 1893), den „Bilderkreis des griechischen Physiologus" (1899), „Villa Lante, ein Ausblick in die Kunst der Renaissance" (Strena Helbigiana, 1900) kenne, war Strzygowsky offensichtlich bemüht, die Tatsachen mit aller Vorsicht festzustellen, wenn er auch manchmal, wie in der zuletzt genannten Arbeit, weit von seinem Gegenstand weggeführt wird. Er hat da und, soweit ich sehe, auch in den „Kalenderbildern des Chronographen von 354 n. Chr." und dem „Etschmiadzinevangeliar" (Byzantinische Studien I, 1891), die ich beide nicht einsehen konnte, seinen wissenschaftlichen Ruf begründet. Aber schon in der mit dem trefflichen Adolf Bauer zusammen herausgegebenen „Alexandrinischen Weltchronik" (Wien 1905) und in dem in der Zeitschrift für Gesch. d. Architektur I (1908) S. 3 ff. veröffentlichten Aufsatz „Der Kiosk von Konia" macht sich die Tendenz geltend, „aus einzelnen Zügen schwerwiegende Tatsachen abzuleiten",[1] persische Einflüsse ganz wie in der Behandlung von Mschatta (Jahrb. d. k. preußischen Kunstsammlungen XXV, 1904) sehr zu überschätzen; bedenkliche Ungenauigkeiten im zuletzt genannten Aufsatz über den Kiosk von Konia wurden Strzygowski, Zeitschr. f. Gesch. d. Arch. I S. 134 und 188, nachgewiesen. Um so unerfreulicher sind die unberechtigten Vorwürfe, die Strzygowski, der so oft mit fremdem, ungenügend nachgeprüftem Material arbeitet, gegen ihm eher fremde Wissenschaften, wie z. B. die Ägyptologie, erhebt. In der 1923 herausgekommenen „Krisis der Geisteswissenschaften" hat er S. 295 f. selbst geschildert, wie er 1885 nach Rom kam in dem Glauben an Rom und die ausschlaggebende Rolle der Südkunst, wie ihn dann die Forschungen über den Ursprung der Kunst eines Cimabue nach Konstantinopel geführt haben, er aber dort die Denkmäler, die er suchte, nicht fand. So wanderte er weiter nach Kleinasien, Syrien und Ägypten, dann nach den Hinterländern Mesopotamien und Armenien. Endlich landete er in Iran, das ihm den Weg zurück nach dem Norden wies. Es wäre ungerecht, zu verkennen, wieviel wir diesen Wanderungen an Anregungen, in den ersten zwanzig Jahren auch an positivem Wissen, neuem Material, das freilich vielfach Freunden Strzygowskis verdankt wird,[2] ohne daß er immer genügend deren Angaben nachgeprüft hätte, verdanken. Im Mittelpunkt seiner Arbeit steht jetzt das Problem des Ursprungs der christlichen, der mittelalterlichen Kunst. Im „Aufgang des Nordens" (Lebenskampf eines Kunstforschers um ein deutsches Weltbild, 1936) hat Strzygowski vielleicht am bündigsten dargelegt, daß er, gegenüber dem bis dahin angeblich

[1] Sphinx IX, 1905, S. 221 f. Ich habe in dieser Besprechung Vorzüge und Mängel von Strzygowskis Arbeitsweise kurz dargelegt.

[2] Ohne Crowfoots, v. Oppenheims und Smirnovs Aufnahmen hätte „Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte" (1903) nie geschrieben werden können, aber auch „Orient oder Rom" (1901) verdankt Moritz Sobernheim sehr Wesentliches.

herrschenden Rom- und Mittelmeerstandpunkt, den Nordstandpunkt vertritt, der nach ihm allein die Wahrheit enthüllt. Diese These zu beweisen oder auch nur völlig klarzustellen, hat er nirgends unternommen;[3] es ist ein Glaubenssatz, von dem gilt, was Strzygowski „Krisis" S. 270 sehr hübsch gesagt hat: „Hängt, was alles an Gedanken (Theorien) auftaucht, noch mit Tatsachen zusammen, meistert nicht jede Annahme (Hypothese) die Tatsachen nach ihrem Belieben?" „Von der Bildenden Kunst aus läßt sich das Indogermanische ganz unabhängig von der Sprachforschung greifen und sehr wesentlich vertiefen, eben in Glaubensfragen: dem Glanz einer hohen, auf das Weltall eingestellten Sittlichkeit. Es handelt sich jetzt darum, daß alle Lebenswesenheiten, statt sich von der Geschichte mitschleppen zu lassen, endlich anfangen, ihr eignes Wesen und dessen Entwicklung ins Auge zu fassen, und dabei nie der eignen Heimat bzw. letztlich in Europa des Indogermanischen zu vergessen", verkündet Strzygowski in den „Spuren indogermanischen Glaubens" S. 466 f.

Er will bei Feststellung der künstlerischen Tatsachen nicht nur die Erscheinung, sondern ebenso die Bedeutung, nicht nur die Form, sondern bestimmender noch den Inhalt ansehen, nie Bestands-, Wesens- und Entwicklungsfragen in einen Topf werfen; er will das Verhältnis des Künstlers zum Material, wofür besonders auf Michelangelo hingewiesen wird, den Einfluß des Werkzeugs, kurz das Handwerk, berücksichtigt sehen, am besten unter Hinzuziehung des ausübenden Fachmanns. In der islamischen Kunst – er hätte sagen können, in aller orientalischen einschließlich der ostasiatischen – überwiege das Handwerk. Sachforschung und Beschauerforschung sollen nebeneinander stehen, jede untergeteilt in Kunde, Wesen und Entwicklung. Strzygowski fordert die Bildung sachlich geordneter Reihen, die nebeneinander hergehen und nicht miteinander verwechselt werden sollten. Die „Sachforschung" soll zunächst in der „Kunde" das Denkmal ins Auge fassen, es nach Ort und Zeit festlegen; die Denkmäler seien nach ihrer äußeren Ähnlichkeit mit anderen Denkmälern vergleichend zu sichten. Im „Wesen" sollen die Möglichkeiten des Zusammenwirkens der künstlerischen Werte untersucht, in der „Entwicklung" die Schöpfer, die eigentlichen Träger des künstlerischen Werdens in den Vordergrund gestellt werden. Dabei sei es gleichgültig, ob sie heute nur in verwehten Spuren oder noch in breiter Schicht nachweisbar seien. Wir ließen uns noch viel zu sehr vom Zufall der erhaltenen Denkmäler leiten. Die „Entwicklungsforschung" geht von den auf Grund der „Kunde" und der „Wesensforschung" aufgeworfenen Ursprungsfragen aus, stellt den Wesenstatsachen die Lebenszeichen des inneren Geschehens gegenüber, was Strzygowski das Geschehen im fachmännischen Sinne nennt.[4] „An Stelle des Denkmals, heißt es ‚Krisis' S. 184, bzw. Kunstwerks treten die darin wirksamen Kräfte, und es beginnt die eigentliche, aus der Verknüpfung der Erfahrungsreihen ‚Kunde' und ‚Wesen' hervorgehende Fragestellung des Forschers, das Aufsuchen der Lebenszusammenhänge. Wir glauben gemeinhin historisch auf Entwicklung hinzuarbeiten, wenn wir Zusammenhänge suchen, und verwechseln dabei Geschehnisse, die öfter nicht anders als durch die Zufälligkeiten des Lebens zustande gekommen sind, mit eigentlichen Entwicklungen, in

---

[3] Man lese „Spuren indogermanischen Glaubens in der Bildenden Kunst" (1936) S. 466 f., „Europas Machtkunst" (1941) S. 18, 47, 459, 729, 739, 748.

[4] Ich fasse hier zusammen, was „Krisis" S. 134 ff., 65, 68 auseinandergesetzt wird, wozu noch andere Stellen in Strzygowskis polemisch-theoretischen Schriften kommen.

denen die zu erforschende Lebensweisheit selbst, in unserem Falle also die Bildende Kunst, die nötige Kraft hatte, sich auf ihrem natürlichen Boden folgerichtig zu entwickeln." Zusammenhänge zu suchen, lange die „genetisch" gerichtete Geschichtsforschung mit ihrem Verfahren hin; die Entwicklung könne nur der entscheiden, den Strzygowski den Fachmann nennt, wobei er das Wort, das für ihn im Grunde mit „Forscher" zusammenfließt, in einem vom gewohnten Sprachgebrauch einigermaßen abweichenden Sinne verwendet. Es bestünde Gefahr, sagt er „Krisis" S. 10, 20, 186, daß wir uns in der Erfassung von Entwicklungsfragen zu sehr von den äußeren geschichtlichen Vorgängen leiten ließen. „Ist, was Memphis, Babylon, Theben, Rom, Konstantinopel, Bagdad, Paris usf. geleistet haben, das, worauf es ankommt? Steckt das Werden nicht weit hinter diesen Aushängeschildern der Macht?" Kunstgeschichte im eigentlichen Sinne sei nicht das Aufsuchen und Aufzählen von Denkmälern, setze auch nicht die Erkenntnis des Wesens der Bildenden Kunst voraus, sondern versuche die aufgedeckten Werte auf im Künstler wirksame Kräfte zurückzuführen, und das Verstehen und Erklären dessen, was Entwicklung ist, durch Verknüpfung mit den Ergebnissen der fachmännischen Forschung auf anderen Lebensgebieten anzubahnen. Von den im Kunstwerk wirksamen Kräften, die an Stelle des Denkmals treten, hörten wir. Die Bildende Kunst als lebendes Wesen unterliegt den Gesetzen lebender Wesen, der Biologie. Offenbar will Strzygowski die Ergebnisse biologischer Forschung für die Kunstgeschichte fruchtbar machen, wie er denn „Krisis" S. 6 ff. die Naturwissenschaften als vorbildlich hinstellt. Es dürfte nach ihm an der Zeit sein, daran zu denken, daß die Bildende Kunst zu allen Zeiten mehr oder weniger geneigt war, eigne Wege zu gehen, ihre eignen Werke, in Kräfte umgesetzt, zu entwickeln und daß es Aufgabe des Fachmanns sei, solchen Eigenwegen vor allem nachzugehen und von ihnen Bewegungen streng zu unterscheiden, die keine Entwicklung im „fachmännischen" Sinne darstellen, ja eine solche durch außerkünstlerische Kräfte womöglich verhindert haben. Nach „Europas Machtkunst" rechnen zu diesen außerkünstlerischen Kräften auch die Besteller, für Strzygowski die Vertreter der Macht. Die Historiker, die behaupteten, Geschichte sei eigentlich die Aufzählung aller Vergewaltigungen der natürlichen und folgerichtigen Entwicklungsläufe, die der Fachmann beobachten kann, um die sich aber der Durchschnittshistoriker als Machtvertreter nicht kümmere, behielten recht. Entwicklungsforschung bekomme erst einen Sinn, wenn sie über den Gesichtskreis der Geschichte hinaus „genetisch" auf die Menschheit als Ganzes eingestellt sei.[5] Sehr weise fordert Strzygowski, „Krisis" S. 189, der Entwicklungsforscher solle der Feststellung der Tatsachen nachgehen, ohne an das Ergebnis zu denken oder es gar vorwegnehmen zu wollen. Er werde sich daher auch keine Gedanken darüber machen, ob die Kunst der Erde, aller Zeiten und Völker, als Ganzes von einem Ort ausgehe oder die Entwicklung in Teilen da und dort anhebe, ob sie also von einem Punkte aus sich in immer größeren Kreisen ausbreite oder von verschiedenen Punkten, deren Strömungen sich bald da, bald dort, zu sehr verschiedenen Zeiten, bei sehr verschiedenen Völkern vereinigen. Strzygowski verweist dabei auf Gräbners außerordentlich anregende „Methode der Ethnologie", aber er hat die Warnung des Meisters der Kulturkreislehre (dort S. 125) zu wenig beherzigt: „die beste Gewähr (für die richtige Beurteilung von Kulturbeziehungen) dürfte eine möglichst breite Grundlegung

[5] „Krisis" S. 187 f.

und sorgfältige Kleinarbeit bieten, die nicht gleich in kühnem Fluge Länder und Völker überspannen will, sondern zunächst auf dem Einzelgebiet festen Fuß faßt und von da aus vorsichtig und sicher Schritt für Schritt vorwärts schreitet."

Vieles an der im vorstehenden skizzierten Methodik Strzygowskis spricht durchaus an, aber man fragt sich, wie mit ihr sich z. B. die am schärfsten in „Machtkunst" vertretene These verträgt, nach der alle Plastik ihren Ausgangspunkt von den Äquatorialen, aller Steinbau von den Atlantikern, genommen haben soll, Annahmen, denen Strzygowski selbst, z. B. „Machtkunst" S. 480, widerspricht. Ebenso unvereinbar erscheint der, wie wir sahen, aprioristische Nordstandpunkt mit Strzygowskis eben dargelegten methodischen Forderungen, und jene, Zeit und Ort, wie wir sehen werden, verachtende, überhebliche Mystik, die Intuition und ungebändigte Kombination, kühnste bodenlose Vermutungen vielfach an die Stelle sorgsamer Feststellung setzt, ein Verfahren, das, wo immer man sich darauf verläßt, scheitern muß. Julius Ziehen hat gelegentlich Strzygowskis Arbeit über die Elfenbeinreliefs der Aachener Kanzel die Schwäche von Strzygowskis Verfahren sehr schön dargetan, was ihn nicht hindert (und mit Recht), das Endergebnis der Untersuchung im großen anzunehmen.[6] Daß Strzygowski die Lücken in unserem Material und die damit gegebenen Grenzen unserer geschichtlichen Erkenntnis, vor allem für die Anfänge, betont, kann man nur billigen; diese Lücken aber und die unbekannte Geschichte vor 8000 Jahren zur Grundlage des Aufbaues einer allgemeinen Kunstwissenschaft zu machen, geht nicht an, und ist um so bedenklicher, je schneller sich in einem Hirn Annahmen und Vermutungen in Gewißheit und Tatsachen verwandeln.

Die „Wesenswissenschaft", lehrt Strzygowski „Krisis" S. 190, gehe dem Gemeinsamen nach, die „Entwicklung" dem Unterscheidenden. Der Ablauf der Kunst hänge nicht nur von der Kunst ab, sondern von den sie bestimmenden natürlichen Voraussetzungen und geistigen Strömungen, ebenso wie von Willensmächten. Um eine Entwicklung beurteilen zu können, müsse der Keim, der wächst, nachgewiesen werden. So erst könne man beurteilen, was Entwicklung und was Unterbrechung und Ablenkung derselben sei. Es sei verkehrt zu glauben, daß es keine Beeinflussung gäbe, die über die durch die vorausgehende Entwicklung gesteckten Grenzen hinaus Neues hervorbringen könne. Das Kunstwerk im Sinne der „Entwicklung" sei eine Verkörperung von Kräften, die im Künstler nach Umsetzung in künstlerische Werte drängten. Diese Kräfte müssen wie die Denkmäler und künstlerischen Werte als Tatsachen festgestellt und gesichtet sein, bevor wir auf Grund aller dieser Vorarbeiten darangehen können „Kunstgeschichte" zu schreiben. Das bedeute eine Vorführung von Tatsachen der künstlerischen Entwicklung, die von Fachmännern mit dem höchsten erreichbaren Grad von Sachlichkeit auf Grund nachgewiesener Kräfte unter möglichster Zurückdrängung von Annahme und Auffassung vorgenommen werden müsse. Es wird kaum einen Gelehrten geben, der diesen Grundsätzen[7] nicht voll und ganz zustimmte. Wie reimt sich dazu aber die Entrüstung, mit der „Krisis" S. 70 Troeltschs von C. H. Becker übernommener Satz zurückgewiesen wird, wonach die Menschheit als

[6] AA 1905 S. 170 ff. Strzygowskis „Hellenistische und koptische Kunst in Alexandrien" erschien 1902 als Heft 5 des Bulletin de la Société archéologique d'Alexandrie. „Strzygowski bringt bei seinem Verfahren vor allem Denkmäler in eine sehr enge Verbindung miteinander, die ihrer ganzen Formgebung nach auf ganz verschiedene Entwicklungen zurückgehen und einander typologisch völlig fernstehen", S. 172.

[7] Siehe für sie vor allem „Krisis" S. 191.

Ganzes keine geistige Einheit und daher auch keine einheitliche Entwicklung besitzt? Strzygowski meint, ein wissenschaftlicher Aufbau sei mit solcher Ansicht unmöglich. Die Einheit aufzuzeigen wäre mindestens Pflicht gewesen. Man wundert sich nach den oben dargelegten Grundsätzen auch über den Haß, mit dem Strzygowski, vor allem in seinen spätesten Arbeiten, Wickhoff, Riegl und Wölfflin verfolgt. Gewiß bieten ihre Werke nicht, wie kleine Geister manchmal zu glauben scheinen, bequeme Schemata für Forschungen auf irgendeinem Gebiet der Kunst, gewiß ist das „Kunstwollen" kein Allheilmittel, mit dem sich jede künstlerische Erscheinung erklären läßt. Aber als wertvolle Voruntersuchungen auf bestimmten Gebieten müßte Strzygowski sie anerkennen, wenn er seinen eignen Grundsätzen treu bleiben wollte. Das „Altai-Iran" (1917) S. 65 abgegebene Urteil über die Arbeiten von Wickhoff, Riegl und Schmarsow wird man nur als höchst ungerecht bezeichnen: „Die Kunstgeschichte wurde durch diese Arbeiten ohne jeden Übergang aus dem historisch-philologischen Spezialistentum, in dem sie zu ersticken drohte, in das entgegengesetzte Extrem gezerrt und mußte auf solchem Wege Schiffbruch leiden. Sie stellte auf Grund eines völlig unzulänglichen, daher unausgesetzt irreführenden Materials systematische Dogmen auf, die jeder Objektivität entbehren. Die Kunstforschung wurde für die einen, die diesen Dogmen folgten, ein mystisches Labyrinth, forderte von den anderen, die sie umstoßen mußten, einen unnützen Kraftaufwand und erschwerte den unbefangenen Aufbau der so dringend erwünschten qualitativen Systematik für den Augenblick ins fast Unmögliche. Die erste Forderung für die Arbeit auf dem Gebiete der bildenden Kunst muß sein, daß wir zunächst einmal die Systematik in zweite Linie stellen und vorerst allein die Tatsachen lokaler, zeitlicher und sozialer Natur sprechen lassen. . . . Suchen wir nicht die eine quantitative Unbekannte mit der anderen qualitativen Unbekannten zu lösen. Es kommt dabei nur entwicklungsgeschichtlich bodenlose Verwirrung heraus. „Wer das Erscheinen von Wickhoffs Einleitung zur Wiener Genesis, von Riegls „Spätrömischer Kunstindustrie" miterlebt hat, wird sich des ungeheuren Aufschwungs, den beide Werke auch für den bedeuteten, der nicht allem darin ausgeführten zustimmte, bewußt sein.[8] Strzygowskis Kritik könnte aber Wort für Wort auf seine eignen Arbeiten angewandt werden. Ein seltsames Mißverständnis scheint sich bei Strzygowski zudem eingeschlichen zu haben. „Krisis" S. 172 lesen wir, eine „Kunstgeschichte ohne Namen" sei noch unsinniger wie eine Gesellschaft ohne Zahleinheit der Masse. Es sei verwunderlich, wenn Wölfflin, von dem es in einem oben ausgelassenen Satz hieß, er und Hildebrandt hätten das ihrige getan, um jede frei ausblickende Forschung durch Einseitigkeit lahmzulegen, in den „Grundbegriffen" 1915 sich auf den veralteten Weg der Geschichte ohne Namen begebe. Strzygowski kann nur das Vorwort zu Wölfflins „kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" im Auge haben, wo der Ausdruck Kunstgeschichte ohne Namen in „" begegnet. Was Wölfflin, der Biograph Dürers und Michelangelos, wirklich erstrebte, hat er a. a. O. S. 248 f. zusammengefaßt; es müßte Strzygowski um so sympathischer berühren, als Wölfflin darin mit ihm übereinstimmt, daß die eigentliche kunstgeschichtliche Arbeit erst

[8] Im „Aufgang des Nordens" hatte Strzygowski Wickhoff und Riegl noch mit der ihnen gebührenden Achtung behandelt, „Machtkunst" S. 716 aber wirft er ihnen vor, sie träten mit ganz unzulänglicher Denkmalskunde und mit der Tagesneigung entsprechenden Wertbegriffen an Entwicklungsfragen heran und glaubten Kunstgeschichte nach ihrem Streberwillen machen zu können.

beginnt, wenn der Denkmälerbestand vollständig geordnet ist.[9] Er will innerhalb der Stilentwicklung der neueren abendländischen Kunst, die ihm als eine höhere Einheit erscheint, die Verschiedenheit der nationalen Typen herausarbeiten; die italienische Gotik, sagt Wölfflin, ist ebenso ein italienischer Stil, wie die deutsche Renaissance sich nur aus der Gesamtüberlieferung nordisch-germanischer Formbildung verstehen läßt. Den Gegensatz des zum Übernatürlichen strebenden Nordischen und des irdisch-realen Südlichen betont er und spricht aus, daß sich dieses am vollkommensten im 16. Jahrhundert, jenes im Barock, äußert. Für solche Betrachtung steht natürlich der einzelne Künstler weniger im Vordergrund als das gesamte Kunstschaffen; niemals aber vergißt Wölfflin, daß der einzelne der Träger solchen Schaffens bleibt, selbst der namenlose einzelne.

Wir alle wissen, wie schwierig es oft ist, bedeutende, im vollsten Lichte stehende Kunstwerke, wie etwa den Bamberger Reiter oder die Naumburger Skulpturen, bestimmten Künstlern zuzuschreiben. Strzygowski drückt das „Krisis" S. 169 sehr treffend aus: „Die Menge ist an sich unfruchtbar, der inhaltlich unmittelbare Träger des seelischen Gehaltes ist der einzelne. Er kann vollenden, wozu der Zeitgeist drängt, er kann aber auch eigene neue Wege gehen. In keinem Falle darf er zum Ergebnis seiner Umgebung herabgedrückt werden." Was in der örtlichen, zeitlichen oder gesellschaftlichen Masse ungeboren bliebe, nimmt der große Künstler ihr von den Lippen weg, schafft neue Wege, zu denen die Masse nie gelangt wäre, „Krisis" S. 171. Daß je weiter man in geschichtlicher Zeit zurückgeht, desto seltener die Fragen nach der Persönlichkeit zu beantworten sind, gibt Strzygowski „Krisis" S. 192 zu. Bei künstlerisch so hochstehenden Völkern, wie Babyloniern und Assyrern, fehlen beglaubigte Künstlernamen durchaus. Sie stecken, möchte ich sagen, noch tief im Handwerk. Bei den Ägyptern habe ich wenigstens unter den Baumeistern aus dem früheren Neuen Reich Individualitäten herausgestellt,[10] bei Malern und Bildhauern ist es noch nicht gelungen. In vorgeschichtlicher Zeit, die in Strzygowskis Entwicklungsforschung geradezu den Ausschlag gibt, fehlen alle Quellen,auf die die Forschung zurückgreifen könnte. Ich stimme aber Strzygowski bei, wenn er auch für diese Zeit grundsätzlich an der Persönlichkeit als entscheidendem Faktor in Entwicklungsfragen festhält. „Das Wesen der Kunst gipfelt eben in der Persönlichkeit, sie bestimmt ausschlaggebend die Entwicklung."[11] Das sollte sich die vor allem durch Walther Wolf und Spiegel vertretene Richtung in der deutschen Ägyptologie zu Herzen nehmen, die jedes Suchen nach Künstlernamen verpönt und, wo sie Ansätze zu individueller Kunst, im Neuen Reich etwa, nicht leugnen kann, darin eine Verfallserscheinung sieht. Der Forscher, meint Strzygowski, kann den Künstler, den Träger der Entwicklung, unmittelbar im pulsierenden Leben einzig in der Gegenwart beobachten. Von ihr müsse er zurückschließen auf die lediglich aus dem Niederschlag in den Kunstwerken und allerhand unzuverlässigen Quellen[12] bekannten Persönlichkeiten. Der Künstler werde zu der und der Zeit, an dem und dem Orte, in diesem oder jenem Gesellschaftskreise geboren. Aus der Kreuzung seines

---

[9] Vorwort S. VI.

[10] Die Ergebnisse meines in den Studi in memoria di Ippolito Rosellini I (Pisa 1949) S. 127 ff. erschienenen Aufsatzes „Baumeister und Bauten aus dem Beginn des Neuen Reiches" habe ich in „Forschungen und Fortschritte" 1947 kurz zusammengefaßt; Spiegels Aufsatz a. a. O. (1949) S. 2 ff. fördert nach keiner Richtung.

[11] „Krisis" S. 193.

[12] So steht es „Krisis" S. 192.

Lebenslaufes mit Ort, Gesellschaft und Zeit ergebe sich sein künstlerisches Erleben, die Entwicklung seines künstlerischen Wesens. Der Kern dieses Wesens aber, sein seelischer Gehalt (Inhalt), der Mensch in ihm, wird als Ursache hinter der endgültigen Wahl der Werte und seinem Verhalten zur Umgebung aufzusuchen sein. Unzweifelhaft könne nur der über Kunst urteilen, der ein lebendiges Verhältnis zur Kunst seiner Gegenwart hat und durch Umgang mit Künstlern lernt, was Kunst bedeutet, worin sicher eine tiefe Wahrheit steckt. Man sollte meinen, nach diesen Ausführungen müßte Strzygowski größten Wert auf die Sicherung der Lebensläufe der Künstler und die Quellenanalyse legen, wie er sie selbst in „Cimabue und Rom" durchzuführen unternommen hat. Von hier aus hätte er den Weg zu Wölfflins obengenannten Biographien, zu Justis Michelangelobüchern und seinem Velasquez, zu Thausings „Dürer", Grimms und anderer Biographien Raffaels, zu einer Sammlung wie Dohmes „Kunst und Künstler" finden müssen, um seinerseits auf Grund der literarischen Nachlassenschaft eines Michelangelo, Dürer und anderer Kritik zu üben.[13] Ansätze zu solcher Kritik finden sich in der Behandlung Raffaels in der „Machtkunst". Er nennt ihn S. 123 f. die traurigste Erscheinung eines der Macht verfallenen einfachen und schlichten, in stiller Seeleneinfalt Schaffenden; durch die Päpste sei er zum unruhig hastenden Künstler gemacht worden. Als richtiger, innig gläubiger Gebirgsmensch sei er aus dem Norden nach Florenz gekommen. Nun liegt Urbino 451 m über der Adria, von Florenz aus gesehen eher südlich. Aber, was Strzygowskis Sympathie verdient, muß aus dem Norden kommen. In Florenz habe sich Raffael vor aller Wissenschaft, die ihm zur Zeit der Palazzo Vecchio-Fresken Lionardos und Michelangelos sich darbot, nicht zu fassen gewußt. Das alles findet in der Überlieferung, wie sie etwa Grimm, „Das Leben Raffaels" S. 102 ff., analysiert hat, keine Stütze. In Lübkes Geschichte der italienischen Malerei (1878) II S. 211 ff. hätte Strzygowski eine zuverlässige Schilderung von Raffaels schwerer Jugend, seinem Wachsen im Verkehr mit Perugino, Pinturricchio, seinem Eintritt in Florenz als anerkanntem Meister, der in Perugia mindestens seit 1505 sein eignes Atelier besaß und nach der öffentlichen Meinung als der beste der dortigen Maler galt, finden können. Unter den Gaben, mit welchen die Natur ihn verschwenderisch ausgestattet hatte, war eine der wertvollsten, schreibt Lübke S. 228, die, daß er mit lebendiger Empfänglichkeit jede Richtung in sich aufnahm, überall das seiner Natur Gemäße mit dem sicheren Instinkt des Genius sich aneignete, ohne jemals an seinem Eigensten dadurch Abbruch zu leiden. Nicht als unfertiger Schüler, eher als frühreifer Meister kam er schon 1507, dann endgültig 1508, nach kurzem Florentiner Aufenthalt, auf Empfehlung Bramantes, nach Rom, als größter Meister der Malerei. „Dort erlangte er im Wetteifer mit Michelangelo, in der unmittelbaren Berührung mit den antiken Denkmälern, jene große Anschauung, jenen freien Idealstil, den nur eine Weltbühne, wie Rom, zu entwickeln vermochte."[14] Julius II. und Leo X. waren nicht heischende Herren, sondern verständnisvolle Förderer aller Kunst. Nicht als bloßer Günstling übernahm er, verständnislos für den künstlerischen Kern, die Bauleitung der Peterskirche;[15] der Papst

---

[13] Ich nenne absichtlich nur Werke, die Strzygowski vorlagen; bemerkenswert ist, wie der Name Bodes bei ihm kaum vorkommt, auffallend auch, wie wenig er sich um Vasari, Condivi gekümmert hat.

[14] Lübke a. a. O. S. 258.

[15] „Machtkunst" S. 385 f.

wußte sehr wohl, in wessen Hände er die schwierige Aufgabe legte: aus dem schönen Aufsatz von Max Ermer (in Zeitschr. f. Gesch. d. Arch. II S. 131 ff.) hätte Strzygowski lernen können, daß der Entwurf der Architektur in der „Schule von Athen" für die hohe architektonische Begabung des Fünfundzwanzigjährigen zeugt. Gewiß schrieb der Geschäftsträger des Herzogs von Ferrara Costabili „Es ist nicht zu glauben, was alles der Papst ihm aufbürdet", und sicher vermochte Raffaels: „feine Natur den beständigen Anspannungen und Überreizungen auf die Dauer nicht zu widerstehen" (Lübke a. a. O. S. 357). Aber das alles war doch nur die Folge der Anerkennung von Raffaels hoher Meisterschaft, nicht Ausfluß einer üblen Machtlaune. Wer Raffaels römische Bauten und den köstlichen Reichtum der Loggien betrachtet, wird gewiß nicht mit „Machtkunst" S. 386 ausrufen, es ist das traurigste Schauspiel, eine so unerhört begabte Natur, einen so zarten schlicht-natürlichen Nordmenschen inmitten von Machtstrebern zugrunde gehen zu sehen. Sind damit Michelangelo, Peruzzi, Bramante (dessen Tod gerade die Überbelastung herbeiführte), etwa gar Giuliano di San Gallo oder Sebastiano del Piombo[16] gemeint? In den Stanzen scheidet Strzygowski mit Recht die von Schülern ausgeführte Arbeit, die Raffaels früher Tod in den späten Zimmern herrschen ließ, von der eigenhändigen des Meisters. Es scheint mir bezeichnend, daß Strzygowski an dem Farbenwunder der Befreiung Petri vorübergeht, das in manchem an Rembrandts höchste Leistungen erinnert. Wohl im Hinblick auf Giulio Romano wirft er Raffael und seiner Schule, dann den „gefürsteten Malern" wie Tizian und Rubens vor, dem Dutzend der Akademiker die Bahn gebrochen zu haben und den Norden wie den Süden mit dieser gut gemalten, aber abgeschmackten Bordellware (!) verseucht zu haben.[17] Dem brauchen wir kein Wort hinzuzufügen als nur unsere Verwunderung, daß in diesem Zusammenhang Leonardo und Velasquez nicht genannt sind, die so fest wie wenige Künstler im Fürstendienst gestanden haben. Offenbar wagte Strzygowski doch nicht, ihre Größe und echte Künstlerschaft zu leugnen, und ließ sie darum lieber im Halbdunkel. Wo er sich mit Leonardo beschäftigt und Goethes kongeniale Deutung des Abendmahles[18] bekämpft, ist er nach dem Urteil von Sachkennern wie Heydenreich (Leonardo S. 59 ff.) nicht eben glücklich gewesen.

Statt sich planmäßig mit den Lebensumständen der Künstler vertraut zu machen, stellt er höchst zweifelhafte Theorien, vom nordischen Ursprung etwa Giorgiones, Leonardos, des „Atlantikers" Michelangelo, auf, ohne ihre Grundlagen zu prüfen, jedenfalls ohne den Leser in den Stand zu setzen, sich von solchen Grundlagen Rechenschaft zu geben. Und doch stellt er „Krisis" S. 193 die völlig berechtigte Forderung, der Forscher wolle sehen, welches die Keime sind, wie sie werden, vom tatsächlichen Geschehen gefördert, unterdrückt, ja getötet werden, um im Wege der Vererbung zu gegebener Zeit im zweiten oder einem späteren Gliede wieder aufzutauchen, oder auch ganz zu vergehen. Nur bleibt es bei dieser Forderung; nichts geschieht, ihr nachzukommen. Der griechische Stil behauptet in Strzygowskis Büchern einen wichtigen Platz, aber für seine Herkunft und Entstehung, für die Beurteilung der Mittelmeerkunst und damit nach seinen eignen

[16] Dessen gelegentliche Gehässigkeit geht aus brieflichen Äußerungen hervor; er fühlte sich durch Michelangelo gedeckt, stand andrerseits künstlerisch stark unter Raffaels Einfluß und wird ihn kaum bedrückt haben.

[17] „Machtkunst" S. 123.

[18] Goethejahrb. XVII S. 138 ff.

Äußerungen der europäischen Kunst überhaupt, sind die Untersuchungen über das Verhältnis der kretischen und mykenischen Kunst zur griechischen „Bauernkunst", das Fortleben des Kretischen und Mykenischen in der späteren griechischen Kunst, das Einströmen nördlicher Elemente aus dem Donauraum von grundlegender Bedeutung. Strzygowski scheint sich der Wichtigkeit dieser Fragen, der Schwierigkeit ihrer Lösung, der Vieldeutigkeit mancher hierzu gemachten Beobachtungen kaum bewußt, jedenfalls nimmt er von Sam Wides ‚Fuchs', Gordon Childes und anderer Forschungen keine Notiz. Wir kommen an anderer Stelle darauf zurück.[19]

„Krisis" S. 257 f. stellt Strzygowski an die Kunstforschung die Forderung, sie müsse an der Erkenntnis geistiger Entwicklung mitarbeiten und nicht lediglich geduldet als fünftes Rad mittun. Er glaubt sich mit Heidrich und Riegl einig in der Überzeugung, die Forschung über Bildende Kunst könne den anderen Geisteswissenschaften den Weg weisen, was er immer wieder der Philosophie bestreitet. Ein lebenslanges Beobachten und Vergleichen könne den Fachmann zu Überzeugungen führen, die mehr als alle geschichtsphilosophischen Ausführungen ausgeben dürften, weil der Maßstab sich an den Sachen selbst und nicht an irgendwelchen Denkformen ausgebildet habe. Darüber habe die Beschauerforschung Auskunft zu geben. Die wichtigste Forderung bei der Heranbildung des wissenschaftlichen Beobachters ist nach „Krisis" S. 294 gerade das, was unsere Geschichtsforschung mißachte, nämlich daß er sich von aller Philosophie fernhält und das, worauf es ankomme, die Verkettung der Tatsachen, allmählich fachmännisch ebenso nüchtern durchführen lernt, wie die philologisch-historische Methode der einzelnen Tatsache unfachmännisch beizukommen suche. Dies geschieht dadurch, daß er planmäßig auf Grund des sichtenden Vergleichs vorgeht und nicht durch willkürliche Auswahl, das heißt Auffassung, der Sachen und durch von Quellen überlieferte Ansichten Stellung nimmt.[20] Das neue Verfahren läuft eben gerade darauf hinaus, dieses Auswählen so weit als nur möglich vom Beobachter abzuschieben, ihn durch eine planmäßige Wesenswissenschaft und Entwicklungsforschung auf das Notwendige einzustellen und unabhängig von sich als Beschauer zu machen. Man fragt sich, wen Strzygowski als Vertreter der philologisch-historischen Methode im Sinne hat? Ein Mommsen, Ranke, Beloch, E. Meyer oder Maspero entsprechen dem hier gezeichneten Bilde doch gewiß nicht. Strzygowski versichert, „Krisis" S. 257 ff., die „Sachen" der Kunstforschung reichten fast so hoch hinauf in der Zeit und der örtlichen Ausbreitung wie der Mensch selbst. Man sieht, er reiht, und darin kann man ihm nur beipflichten, die ältesten Steinwerkzeuge usw. unter die Kunstwerke ein. Als Fachmann könnte er die Frage zu beantworten suchen, aus welchen Elementen und nach welchem Bildungsprinzip sind die Träger des Lebens letzten Endes zusammengefügt? Plötzlich bricht es los: „Die Menschheit wird am Nasenring der Politik derart irregeleitet, daß Selbstlosigkeit im öffentlichen Leben wieder für zurechnungsfähig erklärt werden muß." Wie oben gesagt, Strzygowski treibt ein tiefes, ehrliches Ethos, aber es bleibt formlos und widerspruchsvoll, rein gefühlsmäßig, weil er jedes philosophische Denken ablehnt.

---

[19] Edward Eyres, European Civilization (reissue 1935), scheint ihm unbekannt; hier hat Gomme die Probleme der griechischen Geschichte meisterhaft behandelt (s. meine Anzeige Phil. Wochenschr. 1936 Sp. 973 ff.).

[20] Ich zitiere wörtlich; Strzygowskis Deutsch ist hier wie oft mangelhaft.

Mit den letzten Ausführungen haben wir schon die Beschauerforschung berührt, nach Strzygowskis Einteilung das zweite Hauptstück. Sie hat nach „Krisis" S. 68 den im Auge, der das Kunstwerk nicht sachlich, sondern von seinem persönlichen Standpunkt aus ansieht. Es geht dabei zunächst nicht um die Frage, wie wir Heutigen uns zu einem berühmten Kunstwerk verhalten – eine an sich sehr berechtigte Frage, ist es doch keineswegs gesagt, daß unser heutiges Empfinden dem der Zeitgenossen des Schöpfers eines Kunstwerks oder gar dem des Künstlers selbst entspricht. Jeder kennt Beispiele genug von wechselnder Berühmtheit von Kunstwerken. Es geht Strzygowski auch nicht um den Besteller eines Kunstwerkes, sondern, um es mit seinen eignen Worten zu sagen, um einen Menschen, der sich eine Sache von seinem persönlichen Standpunkt aus durch den Kopf gehen läßt, sich darüber seine eignen Gedanken macht.[21] Für die Zeit der Entstehung ist man auf Schriftquellen angewiesen. Strzygowski kann nicht anders als mit den im Gebiet der Sprachwissenschaft, wie er „Krisis" S. 264 für Literaturgeschichte sagt, und der Geschichtsforschung ausgebildeten Verfahren arbeiten. Es gilt die Zuverlässigkeit der Quellen festzustellen. Diese sind natürlich erst aus den letzten paar Jahrtausenden des Erdendaseins vorhanden. Nun ist Strzygowski der Meinung, die er am entschiedensten in „Machtkunst" ausgesprochen hat, die entscheidenden Dinge lägen vor den letzten 10000 Jahren, die Welt sei seitdem einen Irrweg der Macht gegangen. „Krisis" S. 73 ff. und 266 erfahren wir, daß mit der Geschichtsschreibung, der schriftlichen Aufzeichnung, das anscheinend aufgekommen sei, was Strzygowski in der „Sprachforschung" als nicht zur Wissenschaft gehörig bekämpft, die einseitige, die Sachen in irgendeinem Sinne, vor allem dem patriotischen, kirchlichen oder Bildungssinne darstellende Auffassung. Das Recht von einer zeitgenössischen Weltanschauung, allgemeiner oder persönlicher Art, ausgehend über Kunst zu urteilen, dürfte freilich niemandem bestritten werden, aber der auf Erfahrung bauende Forscher werde sich in der Sachforschung von dieser mehr künstlerischen als wissenschaftlichen Art des Denkens bewußt fernhalten.[22] Dann, sollte man meinen, auch vom a priori aufgestellten Nordstandpunkt. Die gewaltigen Impulse, die von christlichen und vaterländischen Gedanken her zu aller Zeit die Forschung befruchtet haben, verkennt Strzygowski; erinnern aber hätte er sich sollen, daß manche seiner Forderungen sich weithin mit denen Rankes und seiner Schule decken.

Den Besteller- und Besitzerstandpunkt gegenüber einem Kunstwerk lehnt Strzygowski völlig ab. Wir werden für die damit zusammenhängenden Probleme auf das Kapitel „Der Armenier als Beschauer", S. 595 ff., von „Die Baukunst der Armenier und Europa", 1918, verwiesen. Dort sei über die Dinge „so gut es ging" gehandelt. Wer sich dahin wendet, wird einigermaßen enttäuscht. Den Armeniern soll, nach ihrem Selbstzeugnis, jedes Verständnis für ihre eigene Kunst abgegangen sein. Das wird aus dem Widerspruch geschlossen, der zwischen der „altchristlichen" Kirchenkunst Armeniens und den Berichten der Kirchenhistoriker klafft; der sei darauf zurückzuführen, daß die bildende Kunst Armeniens aus dem Volk entsprang und sich allen Bemühungen der Kirche gegenüber, sie in das syro-byzantinische Fahrwasser zu lenken, widerstandsfähig erwies.[23] Die

[21] „Krisis" S. 259.

[22] „Krisis" S. 176.

[23] Krumbachers Aufsatz „Die armenische Kunst" in „populäre Aufsätze" (1909) S. 267 ff., 1891 veröffentlicht, spiegelt die Ansichten Strzygowskis in „Byzantinische Denkmäler I (1891)", Das Etschmiadzin-

erhaltenen Beschreibungen armenischer Bauten aus dem Mittelalter seien phrasenhaft. Die entscheidende Zeit für die Entstehung des Geistes, der die gesamte Entwicklung der christlichen Baukunst in Armenien beherrsche, müsse vor den Schriftquellen, d. h. im 4. Jahrhundert, liegen. Mir steht ein Urteil über armenisches Schrifttum nicht zu, also auch nicht über die Voraussetzungen Strzygowskis. Wenn ich aber an die Schriftquellen zur griechischen und römischen Kunst denke, auf die weitgehend Strzygowskis Charakteristik der armenischen zutreffen würde, werde ich bedenklich. Bedenklich auch gegenüber dem Schluß Dr. Narses Akinians, es folge aus der Tatsache, daß bei der Übersetzung des Berichts über den Tempelbau I Könige 6–8 die Schwierigkeiten der Wiedergabe technischer Ausdrücke spielend überwunden würden, eine Blüte der Baukunst Armeniens im 4. Jahrhundert.[24] Die angeführten Worte für Dach, Decke, Fenster, Kuppel und Gewölbe (beides persische Lehnworte), Pfeiler, Türbogen und Türschwelle genügen nicht für einen so schwerwiegenden Schluß. Wenn vollends (a.a.O. S. 597) es auf den Armenier als Beschauer ein Streiflicht werfen soll, daß er seine Kirchen als Archive benutzt, die Außen- und Innenwände mit Inschriften überzogen habe, die zumeist mit dem Bau, dem Schmuck der Kirche als Gotteshaus, nichts zu tun haben, lediglich Rechtsurkunden der Gemeinde bedeuteten, so kann ich, wenn ich an ägyptische Tempel denke, darin kein Anzeichen sehen, daß die ursprünglich auf künstlerische Werte eingestellte Empfindung geschwunden sei, das Bauwerk schließlich, wie der griechische Tempel, eine unveränderliche Gestalt habe gewinnen müssen (was bei dem griechisch-römischen Tempel keineswegs zutrifft). Allmählich sei auch der letzte Rest freier und damit künstlerisch gerichteter Religiosität geschwunden. An dem tief religiösen Gefühl der Erbauer der armenischen Kirchen des 5. Jahrhunderts und der Folgezeit brauchen wir ebensowenig zu zweifeln wie an dem der Ägypter, die wichtige geschichtliche und andere Urkunden an den Wänden ihrer Heiligtümer anbrachten. Die Anbringung solcher Urkunden, darunter auch Bauurkunden, auf der Kirchenwand, scheint mir im Gegenteil, wie die Aufstellung antiker Urkunden im Schutz von Heiligtümern,[25] schließlich auch die Errichtung von Grabmälern in unseren christlichen Kirchen, für die Unversehrbarkeit und Heiligkeit des Ortes zu zeugen, vor der auch weltliche Fehden haltmachen. Der Schluß auf ein verlorenes Paradies hoher Kunst ist unbegründet, die Hochdatierung gewisser armenischer Bauten durch Strzygowski auf solche Art nicht zu stützen. Vielleicht aber weist das Beispiel der griechischen Tempel auf eine andere Erklärung: die Griechen beschränkten zu allen Zeiten den bildlichen Schmuck ihrer Heiligtümer auf bestimmte Stellen, wesentlich auf das Äußere. So mag auch bei den Armeniern, im Gegensatz z. B. zu den Ägyptern, wenig Bedürfnis nach Schmuck der inneren Kirchenwände bestanden haben, wozu kommt, daß

Evangeliar, wieder, als die armenische Kunst ihm noch ganz abhängig von der byzantinischen und syrischen erschien; noch im 10. und 11. Jahrhundert n. Chr. hätte es danach sehr übel mit der Kunstfertigkeit der Armenier bestanden. Wir kommen darauf zurück.

[24] Strzygowski, Baukunst d. Armenier II S. 596.

[25] Zeugnisse, daß Griechen und Römer Urkunden ganz allgemein in Tempeln niederlegten, findet man bei Salinas, Not. Scavi (1883) S. 297, gelegentlich des Fundes von Urkundensiegeln im Tempel C von Selinunt; in Rom diente bezeichnenderweise der Tempel gerade der Fides zur Aufstellung von Staatsurkunden auf Bronzetafeln und auf anderem Material, die so in den Schutz der Göttin gestellt wurden (AA 1941 Sp. 500). Wer wollte darin einen Beweis mangelnder Religiosität sehen?

im ganzen die plastischen und malerischen Fähigkeiten der Armenier keine großen gewesen sein dürften.[26]

Auf die Beziehungen des Bestellers zu einem Kunstwerk hätte es nahegelegen, in dem reizvollen Aufsatz „Villa Lante" in Strena Helbigiana (1900) einzugehen, aber die Villa wird als Gesamtkunstwerk überhaupt nicht gewürdigt. In dem „Büchlein für jedermann, die Bildende Kunst der Gegenwart", 1907, kommt Strzygowski auf den Besteller S. 3 f. zu sprechen, wo er hervorhebt, daß im 20. Jahrhundert Fürst, Adel und Kirche als Bauherren zurücktreten; das Volk, unter Umständen personifiziert in einer einzelnen, durch überragende Kraft und Arbeit bedeutenden Persönlichkeit, stelle und bezahle selbst die Ausgaben. Heute seien es nicht mehr Fürstenschlösser, Adelspaläste oder Kirchen, nach denen man die Schritte der Kunstentwicklung zähle. Diese blieben als Idealprogramme auf dem Papier oder spiegelten den Willen der Besteller, nicht das Ringen der modernen Kunst wider. Die Bauämter unterbänden in manchen Ländern allen Wettbewerb, ihre Aufgabe sollte aber eine rein beratende und konservierende sein. Wie die Kunstschulen zurücktreten müßten hinter dem einzelnen Künstler, so auch diese amtlichen Baubureaus vor der freien Konkurrenz oder dem vertrauensvoll vor aller Öffentlichkeit gewählten Baumeister. „Die Wurzel aller Kunst", heißt es S. 265 f., „steckt darin, ob und wie das Individuum inhaltlich auf den Gegenstand reagiert. Besteht zwischen Besteller und Künstler ein Gegensatz auf inhaltlichem Gebiet, dann ist es unbedingt notwendig, daß auf beiden Seiten um der Sache willen ein Ausgleich gesucht wird. Die frei schaffenden Künstler verlieren den besten Nährboden zu monumentaler Betätigung, bleiben in ihren Handwerksproblemen stecken, wenn sie bei den auch heute noch bedeutenden kaiserlichen und staatlichen Aufträgen nicht herangezogen werden." Hier verkennt Strzygowski nicht die Wichtigkeit des Bestellers für den Künstler und die Entwicklung der Kunst, er ist noch nicht erstarrt.

In die Beschauerforschung will Strzygowski die Geschichte der Kunstforschung einbeziehen. Er macht die ansprechende Bemerkung, Winckelmann sei im Süden ein anderer als im Norden, Jakob Burckhardt auf Reisen unabhängig von den Quellen und den Sachen reiner hingegeben, als wenn er in einer Büchersammlung sitze. Damit soll doch gesagt sein, daß es nicht gleichgültig ist, unter welchen Umständen ein über ein Kunstwerk sich Äußernder dies tut. Zugleich wird eine Brücke von der Vergangenheit zur Gegenwart geschlagen, von den jeweiligen Zeitgenossen des schaffenden Künstlers über Condivi und Vasari zu Hildebrandt etwa und Wickhoff, die „Krisis" S. 267 ausdrücklich als Ausgangspunkte der Wesensforschung des Beschauers genannt sind. Strzygowski anerkennt, daß wir Späteren aus den Urteilen kunstverständiger Beschauer von ehemals etwas über Art und Wesen eines Kunstwerks lernen können, daß die Auseinandersetzung mit solchen Urteilen fruchtbar sein kann, eine nur zu oft vergessene Weisheit. Die Schwierigkeit besteht nur in der Sichtung der Beschauer, wenn anders wir nicht in einem papierenen Meer versinken sollen.

Da taucht wieder der Fachmann auf. „Krisis" S. 270 gibt Strzygowski zu, daß „zwei nebeneinander wirkende Fachleute Künstler wie Tizian oder Rubens ganz entgegengesetzt beurteilen können, indem der eine sie für Höhen-, der andere nahezu für Tiefenwerte

[26] de Morgan, Hist. du peuple arménien (1919) S. 338 ff.; vgl. auch Anm. 23.

nimmt, und dabei, wie man sähe, nicht der Künstler, sondern der Beschauer entscheide". Damit ist eigentlich ausgesprochen, daß auf diese Weise, die doch z. B. in „Machtkunst" vorherrscht, ein sicheres Kunsturteil nicht gewonnen wird. Ich teile Strzygowskis Bedenken gegen eine ganz im Banne einer Kunstrichtung stehende Forschung, für die er als Beispiele Muther, Meier-Graefe, Burger anführt („Krisis" S. 279). An letzterem rühmt er allerdings das pulsierende Leben, die persönliche Teilnahme, im Gegensatz zur sachlichen Zurückhaltung, womit zugegeben wird, daß auch gewisse Vorteile mit solcher Forschung verbunden sein können, wenn, wie „Krisis" S. 270 hübsch gesagt ist, der Künstler sich seinen Beschauer selbst erzieht. Freilich könne der auf solche Weise zustande gekommene Beschauer selbst Schund für eine Großtat ausgeben, vielleicht ernstlich dafür halten.

Als das Entscheidende, das ihn von Ästheten wie Riegl, Schmarsow, Wölfflin trenne, sieht Strzygowski „Machtkunst" S. 720 an, daß er die Wesensfragen einmal nicht einseitig und dann nicht endgültig entscheide, bevor er sie nicht an der Entwicklung, also die Werte an den Kräften, die sie erzeugt haben, nachgeprüft habe. Wesen und Werte müssen, heißt es, aus den Bestandtatsachen vergleichend festgestellt, nicht aus dem Handwerk angenommen werden. Dann komme noch die Nachprüfung durch die Kräftelehre und die Entwicklung. Der Kunstforscher müsse, fordert Strzygowski a.a.O. S. 710, vom Beschauer zum Betrachter werden, von der vorschnellen, ganz persönlich gefärbten Auffassung zur harten Schule des Beurteilens als Tatsachenforschung übergehen, zunächst also dem Verständnis für die planmäßige und vergleichende Wertforschung, die den eigentlichen Fachmann im Rahmen jeder einzelnen Lebensweisheit für sich ausmacht. Das ist dann die erste Stufe über den Historiker hinaus, ein Forscher, der nicht eine Bibliothek braucht, sondern die künstlerischen Werte schauen lernt und ihnen fachmännisch vergleichend nachgeht. Das ließe sich hören, nur können zur gewissenhaften Durchführung von Vergleichen eine Bücherei und Photographiensammlungen nicht wohl entbehrt werden.

Die erste und unerläßliche Forderung, die Strzygowski an den Wesensforscher stellt, ist die Schulung des Auges. „Der Fachmann verläßt sich zunächst ausschließlich auf sein Auge, er wirft nicht nur alles angelernte Wissen, sondern auch alles übereilte Denken hinter sich. Er beobachtet, stellt fest, ohne mehr als das gewissenhafte Ergreifen des Tatbestandes zu wollen." Die Kunst des Beschreibens, in dem man sich vom Geschehenen Rechenschaft gibt, ist in der Tat auch nach unserer Meinung die Grundlage aller Kunstwissenschaft, aber zur richtigen Deutung des Gesehenen gehört, ganz wie bei der Verwertung von Urkunden durch den Geschichtsforscher, Wissen um die Möglichkeit der Form wie des Inhalts einer Darstellung. Ich kann dem Satze („Krisis" S. 124) nicht zustimmen, „Vorbedingung einer einwandfreien wissenschaftlichen Feststellung sei die völlige Loslösung von allem Historischen nicht nur, sondern besonders auch von allen bisher von der Ästhetik gemachten Annahmen". Ein Beispiel unter vielen verdeutliche, um was es sich handelt. Das Relief der Ara Pacis mit der Darstellung der Erde (nach anderen Italiens), des Süßwassers und des Meeres (nach anderen der Luft und des Wassers), wo die als Erde erklärte Frau zwei Kinder auf dem Schoße hält, wird bei Strzygowski zur Allegorie der Weltmachtgesinnung (was allenfalls angehen möchte), die Kinder nennt er Romulus und Remus.[27] Es schiert ihn nicht, daß kein Römer jemals Romulus und Remus

[27] „Machtkunst" S. 228.

in solchem Bilde wiedererkannt hätte. Für ihn ist das Ganze eine iranische Hvarenahstimmung, zu der die menschlichen Gestalten offenbar eigentlich nicht gehören! Daß der Schwan, der die Aura trägt, wie das Meerungeheuer – wahrhaftig keine Seeschlange, wie Strzygowski sagt –, auf dem die Nereide über das Wasser gleitet, nur um der Frauengestalten willen da sind, untrennbar von ihnen sind, ist Strzygowski nicht klargeworden, wie er auch auf die Komposition nicht geachtet hat, die deutlich zeigt, wie alles untrennbar zusammengehört. Mit etwas mehr ikonographisch-philologischen Kenntnissen, etwas mehr Beachtung der ästhetischen Lehre von den Entsprechungen im Bilde, wäre er vor seinen Irrtümern bewahrt geblieben und dem Gespenst der ,,urarischen Hvarenahstimmung", über das wir im dritten Abschnitt sprechen, nicht nachgelaufen.[28]

Kunst ist nach ,,Krisis" S. 279 ein Teil der im Menschen wirkenden Urkraft, im Menschen weiterwirkende Natur; die Urquelle liege vielleicht in der nordischen Gesinnung, die sich zuerst im Hvarenahglauben Irans auslebe. Der Beschauer, der mit solchen Maßstäben an die Bildende Kunst herantrete, sei für ihn ein Weiser, für manche andere ein Narr. Zum Schluß seiner ,,Beschauerforschung" wendet sich Strzygowski mit allerhand Abschweifungen, die wir als unwesentlich beiseite lassen, pädagogischen Fragen zu, der Erziehung des gegenwärtigen Beschauers und damit des Kunstforschers. Auch hier stehen goldene Worte wie der Satz (,,Krisis" S. 290), die Hauptsache sei den unbefangen Dreinschauenden sachlich zu leiten, ihm keine Richtung aufzuzwingen und seinen Eigengeschmack zu achten. Heute sei es üblich, diesen derart zu ertöten, daß man den Wald vor lauter Bäumen nicht sehe. Immer wieder wird aber dem Humanismus und der geschichtlichen Bildung vorgeworfen, sie unterdrückten die Freiheit und machten blind, es sei das Unglück der Kunsthistoriker, bisher die Antike als Maßstab angenommen zu haben. Da ist einmal zu sagen, daß recht verstandener Humanismus von Hekataios und Herodots Zeiten ab sich immer ernstlich um das Verständnis alles Menschlichen, auch der Barbaren, bemüht hat; hat doch Aristoteles mit seiner Schule νόμιμα βαρβαρικά zusammengestellt. Den Einfluß der Antike in der Entwicklung der Menschheit zuzugeben, bedeutet keine Versklavung an antike Schemen, wofür der junge Strzygowski selbst Kronzeuge ist. Treitschke hat nachdrücklich betont, daß ein Deutscher zum Römer oder Hellenen werde, sei unmöglich, und er hat auf den wesentlichen Unterschied hingewiesen, daß England klassisch gebildet sei, Amerika nicht, und daß diese Tatsache ein wesentlicher Grund sei, warum die Briten in der Neuen Welt zu Amerikanern geworden seien.[29] Strzygowski freilich ruft Amerika zu: ,,Laßt nur Amerika, in dem die Nation Privatsache, der

---

[28] Zu dem Relief der Ara Pacis vgl. G. Moretti, L'ara Pacis Augustae, anno XVI E. F. S. 9 mit Taf. S. 32, Rodenwaldt, Kunst um Augustus S. 42 f., wo es mit Recht heißt ,,Eine Glückstimmung wie aus Haydns Schöpfung, wenn auch gedämpfter und feierlicher, strömt aus dem Reliefbilde", eine Horazische Stimmung, die mit Hvarena nichts zu tun hat. Für die verschiedenen Möglichkeiten der Deutung der Figuren s. Sieveking in der Festschrift für Paul Arndt S. 17 f. Vgl. auch Mustilli in Augustus, Studi in occasione del Bimillenario, Rc. Acc. Naz. Lincei (1938) S. 318 ff. Alle Beschreiber bewundern die Abgewogenheit der Komposition. Daß die beiden Kinder nicht Romulus und Remus sind, geht einesteils aus der Ikonographie der Zwillinge hervor, über die man Baumeisters Denkmäler unter ,,Romulus" und Hild in Daremberg, Saglio, Pottier, Dict. des antiquités s. v. Romulus nachlesen möge. Romulus und Remus mit der Wölfin und dem beistehenden Mars waren auf einem leider sehr zerstörten Relief der Ara Pacis dargestellt (Moretti a. a. O. S. 8), was Strzygowskis Deutung vollends unglaubwürdig macht.

[29] Deutsche Kämpfe, Neue Folge S. 390 und 397.

Staat nur um der Ordnung willen das verbindende Gemeinsame ist, in der Wissenschaft selbständig etwa im Sinne der ‚Krisis der Geisteswissenschaften' Richtung nehmen, und das veraltete Europa mit seinem verhängnisvollen Nationalitätenprinzip, das die Kräfte und Mittel zersplittert und alles Denken der Politik ausliefert, wird bald auch in der geistigen Führung zurückgedrängt sein. Wenn Amerika die Engherzigkeit der Höfe, der Kirchen und des Humanismus unter dem Einfluß Europas übernähme, könne man im (so!) Glauben an die Menschheit verzweifeln."[30]

Fassen wir zusammen, so fordert Strzygowski eine ungefesselte Forschung, die vom Tatbestand ausgeht, auf alle theoretische Grundlage, auch die philosophische, vor deren Verlassen Treitschke einst eindringlich warnte,[31] verzichtet, das Kunstwerk an sich und in seiner Umgebung, den Bedingungen, die es entstehen ließen, betrachtet, dem Künstler den ihm gebührenden Platz einräumt, aber auch dem Beschauer, aus dessen Äußerungen wir für die Erkenntnis der Art eines Kunstwerks Nutzen ziehen können. Die Forschung soll sich freimachen von allen humanistischen Bindungen, sie soll die geschichtliche Forschung nur gleichsam als Hilfswissenschaft heranziehen. Besonders weit in dieser bedenklichen Forderung geht Strzygowski in „Europas Machtkunst". Da lehnt er 1941, im Gegensatz zu „Krisis" S. 99 aus dem Jahr 1922, jede Zeitrechnung, nach Nissens schönem Wort das Auge der Geschichte, als unnützen Ballast ab. Es sei Willkür, mit der alten Steinzeit oder dem Alten Orient zu beginnen. Dadurch, daß die Historiker das Volk auf eine kurz bemessene, nach nur ein paar Jahrtausenden zählende Vergangenheit einzustellen suchen, vernebeln sie den Gesichtskreis so, daß dahinter die Machthaber ihre Ernte einheimsen können. Dadurch, daß die Historiker bei einer willkürlich gewählten Grenze anfingen, schnitten sie jede Verbindungsmöglichkeit mit den Naturwissenschaften ab, dies vor allem aber, weil sie ihren Gesichtskram nicht nach dem Wesen und entwicklungsgeschichtlich werteten.[32] Den Historikern wird „Machtkunst" S. 413 vorgeworfen, sie hätten im besten Falle die letzten 1000 Jahre im Auge, ahnten gar nicht, daß diese eine Entgleisung bedeuten könnten. Die zeitliche Ferne jenseits der sog. historischen Grenzen dürfe uns nicht hindern. Es solle wenigstens der Versuch gelten, diese Fesseln abzustreifen, und er trage ruhig seine Haut zu Markte. Die Historiker hätten den Irrwahn großgezogen, daß Völker, die wirklich oder angeblich in schriftlosem Zustand leben, für die Geschichte überhaupt nicht in Betracht kämen. In Wirklichkeit ist die Geschichte solcher Völker für den Entwicklungsforscher geradezu wichtiger, weil von ihnen öfter die Grundlagen geschaffen und die Kräfte und Werke gezeitigt sein dürften, die im großen und ganzen von Jahrzehntausenden entscheiden.[33] Es sei der große Fehler der Historiker, zeitlich, örtlich und gesellschaftlich Kreise herauszuschneiden und ohne Rücksicht auf das Ganze willkürlich mit dem Auftreten der Schrift und Sprache zu beginnen, was sich daraus erkläre, daß sie nur das für beachtenswert anerkennen, was dem europäischen Stammbaum der Macht entspricht und erhalten ist. Da das zuerst in Ägypten und Vorderasien der Fall ist, so stehen eben diese Länder für sie am Anfang. Eines hätte Strzygowski bei seiner

[30] Mancher wird geneigt sein, diese „Krisis" S. 296f. (1923) gedruckten Worte für prophetisch zu halten. Wie ungerecht sie sind, sollte man nicht übersehen.

[31] Historisch-politische Aufsätze III S. 529.

[32] „Machtkunst" S. 688.

[33] „Machtkunst" S. 724.

Verachtung der Schrift und der auf schriftlicher Überlieferung aufgebauten Chronologie zu denken geben müssen, daß eine altorientalische Kunstgeschichte erst möglich wurde, als durch die Entzifferung der Hieroglyphen, der Keilschrift und in neuester Zeit der chetitischen Schrift die Möglichkeit fester Datierungen der Denkmäler geboten war; vorher war davon keine Rede. Daß es Spätzeiterscheinungen geben kann, die auf die Frühzeit ein Licht werfen, soll nicht geleugnet werden, aber dafür müssen sichere Anzeichen nachgewiesen werden, nicht willkürlich dies oder das eingesetzt werden. Strzygowski allerdings meint, der versteinerte Bestandtatsachenglaube, gepaart mit willkürlicher Verknüpfung, ohne Beachtung des hohen Nordens und der Lücken, lege alles Ahnungsvermögen brach, mache die Wissenschaft unfruchtbar. Über der Beschaffung der Bestandtatsachen sollen nach „Machtkunst" S. 693 die Geistesgelehrten zu Humanisten geworden sein, d. h. zu dem, was wir heute im wirtschaftlichen und politischen Leben gern als Plutokraten bezeichnen, Besitzende, die sich vom Volke nichts aus den Zähnen reißen lassen. Vielleicht sehen sie auch allmählich unter dem Druck des Zeitgeschehens (1941!!) ein, daß das so unmöglich weitergeht, und sind daher geneigt, auf einen guten Rat zu hören. Strzygowski wirft der Bodenforschung vor, sie mache immer wieder denselben Fehler, das durch Erdfunde zutage Kommende als entscheidend anzusehen, das heißt von unten anzufangen. Ist das nicht als würfe man einem Baumeister vor, sein Haus nicht mit dem Dach zu beginnen? Sicher wird man das Seelische niemals erfassen können, wenn man allein von Werkzeugen, Scherben und Tagesabfällen ausgeht. Der Beschauer, um mit Strzygowski zu reden, muß hinzukommen. Wenn aber die Bildende Kunst die einzige Lebensweisheit ist, die Zeugen des Seelenlebens des Menschen bis in die Urzeit vorlegen kann, dann finden sich solche Zeugen für die Urzeit nur unter jenen verachteten Resten. Wer verlangt, „der Unfug, aus den Gefäßen der dänischen Muschelhaufen das Werden der nordischen Kunst abzulesen, sollte grundsätzlich ein Ende haben" („Machtkunst" S. 467), begibt sich mindestens einer der Möglichkeiten der Forschung. Übrigens macht Strzygowski selbst, wie wir lobend hervorhoben, von der Politur der Steingeräte Gebrauch, um auf die Eigenart nordischer frühester Kunst zurückzuschließen.[34] In Gräbners Methode der Ethnologie und in Weules Kultur der Kulturlosen, um von den vielen Arbeiten unserer Vorgeschichtler zu schweigen, hätte Strzygowski Muster einer besonnenen Behandlung vorgeschichtlicher und zeitloser Fragen vor sich gehabt, von Versuchen, Zeitloses in zeitlich Aufeinanderfolgendes zu verwandeln. Er erklärt allerdings, der rote Faden von „Europas Machtkunst" sei nicht die Aufreihung nach Zeit, Ort, Gesellschaft, er gehe also nicht geschichtlich vor. „Im Gegenteil versuchte ich die Gewaltmacht von

[34] Leider muß bemerkt werden, daß hier Strzygowski wieder die nötige Sachkenntnis vermissen läßt. Er konnte in J. de Morgans Préhistoire orientale I (1925) S. 292 ff. ein nicht unbelangreiches Kapitel der vestiges que laissent les peuples disparus finden, aus dem er hätte sehen können, daß er nicht der erste sei, der aus Bekanntem auf Unbekanntes zu schließen sucht. II S. 52 f. hätte er zahlreiche Abbildungen mit Angabe der Fundstellen polierter Steinwerkzeuge aus Ägypten gefunden, die ihn hätten warnen sollen, „von der Herstellung einer durch Politur glänzenden Außenseite der Werkzeuge zu schließen, die Nordkunst sei von vornherein auf einen geschlossenen Aufbau gerichtet, im Süden werde das Werkzeug lediglich durch Schlagen erzeugt; am letzten Schliff erkenne man in gemeinnordischen Urzeiten die künstlerische Gesinnung. Aus dem Zwang, im Norden genau und dauerhaft zu arbeiten, sei der Sinn für Vollendung entstanden!" Die ägyptischen Funde, um mich auf sie zu beschränken, wiederlegen solchen Glauben. Der Kubismus sollte vollends aus dem Spiel bleiben.

Gottes Gnaden, wo, wann und durch wen immer sie ausgeübt wurde, nach Wesen und Entwicklung zu erfassen."[35] Machtkunst S. 434 schlägt er vor, worauf wir zurückkommen, die vorgeschichtliche Zeit die der Kunstgürtel und Nordströme zu benennen. Die Einteilung der Weltgeschichte in Altertum, Mittelalter und Neuzeit lehnt Strzygowski, nicht als erster, ab, sie hat aber doch ihre innere Berechtigung, und wir dürfen dem Mann, der sie, soviel ich sehe, Ende des 17. Jahrhunderts zuerst einführte, dem Hallenser Professor Cellarius (Christoph Keller), ein dankbares Gedächtnis bewahren. Mit welchem genauen Jahr man das Mittelalter, mit welchem die Neuzeit einsetzen läßt, ist dabei belanglos, die Grenze, die ein Zeitalter vom anderen trennt, kann nie eine feste sein, denn Männer und Ereignisse können sich an eine wie immer gezogene Scheidelinie nicht in ihren Lebzeiten und ihrem Geschehen halten.[36] Das berechtigt aber nicht zu einem Urteil wie „Machtkunst" S. 76, „die engherzige Zählung nach Jahren, Jahrhunderten und Jahrtausenden verhindert entsprechend dem herrschenden Machtgeiste jede Einsicht in den Verlauf der Geschichte, vernichtet, was die Seele als zeitlos in den Vordergrund stellt". Vernichtend wirken, das erleben wir täglich, ganz andere Kräfte als eine genaue Chronologie. Man wird nicht zugestehen, daß „die Zeitrechnung nach Jahren, wie sie im Wesen der Macht an sich liegt, die wissenschaftliche Arbeit unverhältnismäßig in das Gebiet einer Hilfswissenschaft, der philologisch-historischen Vorarbeit, abgedrängt hat, und den Sinn für die planmäßig vergleichende Wesensbetrachtung und Entwicklungserklärung nicht hat aufkommen lassen, beziehungsweise geradezu getötet hat. Man glaubt, mit der Feststellung des Entstehungsortes und -jahres eines Denkmals sei etwas Bindendes getan".[37] Gewiß ist mit der Feststellung der Zeit und des Ortes nicht alles getan, aber ohne diese Grundlage bleibt alles Forschen, Spekulieren im leeren Raum; dafür bieten, wie wir noch sehen werden, Strzygowskis Arbeiten Beispiele genug. „Die Menschen begnügen sich", klagt unser Autor „Machtkunst" S. 745, „mit dem Geschehen in der Zeit (Geschichte), für das Zeitlose, das in den Werken und Kräften steckt, haben sie kein Verständnis, wenigstens soweit es von den einzelnen Fachwissenschaften planmäßig sachlich herausgearbeitet werden kann. Solange dafür nicht völkisches Verlangen durchbricht, sind alle Bücher, wie auch das vorliegende, in den Wind geschrieben." Sicher sind sie es, wenn ihr Verfasser sich nicht entschließt, auf einer gesicherten geschichtlichen Grundlage aufzubauen statt auf Phantasiegebilden und Voraussetzungen, in denen gewiß manche wertvolle Anregung und Beobachtung stecken kann, die aber niemals überzeugen, höchstens überreden können. Für Strzygowski ist Altertum gleichbedeutend mit Mittelmeermacht, das Mittelalter mit Norden und die „kecke Behauptung, daß die Neuzeit um 1500 begänne, wo in Wirklichkeit ein neues Altertum einsetze (meint er die Renaissance?), wurde für ihn von vornherein hinfällig". Etwa auch die Umseglung Afrikas und die Entdeckung Amerikas, die alle mit geschichtlichem Sinn Begabten als den Beginn eines neuen Zeitalters ansehen? Mit Behauptungen wie „Machtkunst" S. 76, wir kämen gar nicht dazu, zu erkennen, daß der Mensch schon in der Eiszeit im Norden klüger war und seelisch wenigstens höher stand (als der im Süden), wovon die Folge sei in erster Reihe, daß wir gar nicht wissen, was

---

[35] „Machtkunst" S. 665.
[36] Vgl. Wachsmuth, Einleitung in das Studium d. alt. Gesch. S. 314 ff.
[37] „Machtkunst" S. 58.

Menschenentwicklung ist, ist niemandem gedient. „Für uns Nordmenschen und insbesondere für den Fachmann einer einzelnen Lebenswesenheit, der an die Dinge vom Nordstandpunkt aus herantritt, muß das Beharrendste in allgemeinen Entwicklungsfragen, die nicht gerade nur den ursprünglich allein bestehenden Südgürtel der Bildenden Kunst um den Äquator (so!) betreffen, der Norden sein."[38] „Ich werfe der Geschichte vor, daß sie sich nicht um die Voraussetzungen der bis jetzt als geschichtlich bezeichneten Zeit kümmere."[39] „Ich muß meine Wege über den Kopf der Prähistoriker hinwegführen, habe mit ihnen im Grunde genommen überhaupt nichts zu tun, weil ich seelischen Dingen nachgehe, auf die sie von ihrem Arbeitsstoff überhaupt nicht kommen können." „Die Vorgeschichte will nicht glauben, daß die Eiszeit im Norden den Schlüssel zur Lösung der höheren Entwicklung des Menschengeschlechts biete, leider also gerade da, wo die Herren nicht ausgraben können. Sie meinen gar, ich hätte den ‚irreführenden' Einfall nur gehabt, weil ich auf diese Art nicht widerlegt werden könne."[40] „Was ich vorbrachte, schiebt als bestimmend weit vor unsere landläufige Geschichte eine Welt von Erdgürteln und Nordströmen, die über den Gesichtskreis der Prähistoriker hinweg auf den hohen Norden in Zwischeneiszeiten zurückgreift und sie als die fruchtbare Zeit des Werdens hinstellt, die man kennen muß, um die Geleise zu verstehen, in denen das kurze Ende von zehntausend Jahren verläuft, das unsere Historiker gewöhnlich allein behandeln, ohne dabei an die Schicksale der Erde oder gar die der Welt zu denken."[41]

Einst hatte Strzygowski in der von Bäumler herausgegebenen Schrift „Was bedeutet Herman Wirth für die Wissenschaft?" Wirth vorgeworfen (S. 93), er hebe die Grenzen zwischen Vorgeschichte und Geschichte, zwischen symbolforschender und historisch-kritischer Methode auf, verlängere die Geschichte nach rückwärts und historisiere insofern die Vorgeschichte. In Wahrheit mythisiere er damit die Geschichte, da ihm die historisch-kritische Methode fremd sei. Die Zeit und ihre Grenzen spiele für ihn keine Rolle, sinnvolles, geschichtliches Geschehen gebe es nicht. Alles, was sich im Lichte der Geschichte, d. h. im Raum des „nutzzwecklichen" Zeichens begibt, sei Abstieg, Verfall. Das war 1932; treffender könnte man Strzygowskis eigene Arbeiten im letzten Jahrzehnt seines Lebens kaum charakterisieren. Gegen bessere frühere Einsicht hat sich Strzygowski zu Wirth bekehrt und wirft „Machtkunst" S. 728 Menghin vor, sich in seiner „Weltgeschichte der Steinzeit" nicht mit dem für die Vorstellung vom Urnorden so bedeutungsvollen Werk von H. Wirth „Der Aufgang der Menschheit" (1928) auseinandergesetzt zu haben. Dieses Totschweigen nehme sich aus, als wollte man die Ergebnisse der gewohnten Arbeitsart noch rasch unter Dach und Fach bringen, bevor diese Art des Vorgehens überhaupt überlebt wäre. Die Schriftgelehrten, heißt es einmal, „müßten lernen, Nord und Macht zu trennen und für den Norden wie der Mathematiker mit Unbekannten zu rechnen". Warum, fragt man sich, nicht auch für die Mitte und den Süden?

Ich kann hier unmöglich auf alle schwankenden und sich z. T. widersprechenden Geschichtskonstruktionen Strzygowskis, die vielen chronologischen Unstimmigkeiten in seinen Ausführungen, auf das nirgends belegte Itinerar seiner Völkerströme, die vollkommene

[38] „Machtkunst" S. 456.
[39] A. a. O. S. 742.
[40] A. a. O. S. 729.
[41] A. a. O. S. 571.

Außerachtlassung von Ozeanien, den Malaien und anderen, eingehen. Eines muß aber betont werden: der Vorwurf gegen die Historiker beruht auf einer Nichtbeachtung der von den Vorgeschichtlern geleisteten Arbeit, er geht auch achtlos daran vorüber, daß in der 1920 ff. erschienenen zweiten Auflage von Helmolts Weltgeschichte, hrsg. von Armin Tille, der erste Band eine ausführliche Vorgeschichte der Menschheit aus der Feder Joh. Rankes bringt, der neunte Band Amerika und Australien in der ausgezeichneten Darstellung Konrad Häblers, ergänzt von Joh. Hohlfeld, Karl Wegerdts, ebenfalls ergänzt von Hohlfeld, behandelt, und Graf Wilcke und Wegerdt der geschichtlichen Bedeutung des Stillen Ozeans ein eignes Kapitel widmen. Strzygowski fühlt sich zur Behandlung der Geschichte vor aller Geschichte besonders berufen, da gerade, wo es keine Geschichte und Schrift gibt, die künstlerischen Gesichtspunkte am reinsten ausschlaggebend zur Geltung kommen.[42] Nur daß die Verbindung bestimmter Stile und Formen mit bestimmten Völkern und Rassen ohne äußere Beglaubigung, wie gerade die schwankende Beziehung bestimmter Gefäßgruppen auf bestimmte germanische Stämme lehrt, sehr unsicherer Art ist. Und ihn selbst packt der Zweifel ,,das besteht hoffentlich nicht nur in meinem Hirn".[43] ,,Der Historiker, Altertumskundige oder Neugierige mag jeden historisch wertvollen Kram mitschleppen, wir, die Forscher, werden werten, vom Nordstandpunkt werten, und lassen nur gelten, was Menschentum und Menschheit hochwertig weiterbringt."[44] Sein Verfahren müsse so anregend wirken, daß alle zu erwartenden Untergrabungsversuche der historischen Humanisten dagegen nicht aufkommen. Es ist übrigens nicht ohne Reiz festzustellen, daß Strzygowski einen Vorgänger in seinem Eifer, den zünftigen Historikern etwas am Zeuge zu flicken, in H. Th. Buckle hat, dem gewesenen Schiffsreeder und Verfasser einer unvollendet gebliebenen Geschichte der Zivilisation in England; J. G. Droysen in seiner Historik, Erhebung der Geschichte zum Rang einer Wissenschaft, S. 386 ff. hat sich gegen Buckles materialistischen, gewalttätigen Dilettantismus gewendet. Gleich Strzygowski sah Buckle in der Anlehnung an das naturwissenschaftliche Verfahren das Heilmittel. ,,Machtkunst" S. 425 versichert Strzygowski, im Laufe eines langen Arbeitslebens sei er zur Überzeugung gelangt, in der Kunstgeschichte täten wir am besten, die Zeit von Alexander bis zum Aufhören der europäischen Mönchskunst (will sagen des Romanischen) zu einer Einheit der kirchlichen Machtkunst des Mittelmeerkreises zusammenzufassen. Sie gehöre als Einheit zwischen die indogermanische (Hellas und Iran) und die germanische Blüte (Gotik). Nach dieser zeitlichen Bestimmung kann unter kirchlicher Machtkunst des Mittelmeerkreises nicht die christliche Kunst gemeint sein. Sollen wir darunter Kunst im Dienst der Religion verstehen, dann können wir Ägypten und Mesopotamien, von ältester Zeit ab, nicht ausschließen, ebensowenig Griechenland bis mindestens zum Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr., im Grunde nicht das ganze Altertum gerade vor Alexander. Das Unzulängliche solcher Periodisierung wird durch die ,,Machtkunst" S. 667 gestellte Frage beleuchtet. ,,Wann und womit muß ich den Kampf für Europa beginnen lassen? Mit der Begründung der Macht im mittleren Erdgürtel oder mit der Einwanderung der Indogermanen in Hellas und Iran, oder endlich erst, als die

[42] A. a. O. S. 737.
[43] A. a. O. S. 749.
[44] A. a. O. S. 748.

Auseinandersetzung zwischen den beiden führenden Kräften, der Macht und dem Norden, begann, mit Achämeniden oder Alexander also? Ich habe mich für die letzte Möglichkeit entschieden, weil damit die irreführende Einteilung der Historiker, Altertum, Mittelalter und Neuzeit am schärfsten zerschnitten wird." Abgesehen davon, daß Achämeniden und Alexander sich chronologisch nicht decken, ihr jeweiliger Anfang rund zweihundert Jahre auseinanderliegt, vernehmen wir nicht ohne Erstaunen, daß die Auseinandersetzung zwischen Macht und Norden erst um 500, wenn nicht gar um 330 v. Chr. begann, während wir nach allem, was uns Strzygowski gelehrt hat, den Anfang Jahrtausende früher setzen zu müssen glaubten.

„Ich habe in der Arbeit von mehr als einem halben Jahrhundert an einer einzigen Lebensweisheit, der Bildenden Kunst, erlebt, was da alles an Einsicht aufgehen kann, wenn man nur gewissenhaft bei dem bleibt, was das eigene Fach fordert, und sich nicht von sachfremden Schriftgelehrten dreinreden läßt. Wir sind doch allmählich soweit wie die Naturwissenschaften, können mit Wesensbetrachtung, Entwicklungsklärung und Beschauerbeurteilung ähnlich feste sachliche Grundlagen gewinnen, wie sie Chemie, Physik und Mathematik für jene bedeuten.[45] Hier scheint mir Strzygowski die Einheit aller Wissenschaft vom Menschen seltsam zu verkennen, und zu verkennen, daß alles Geschehen zeitlich bestimmt und gebunden ist. Wie könnte er sonst sich und uns „Machtkunst" S. 480 einzureden suchen, der Glaube des Historikers an den Wert der Zeitbestimmung sei unwissenschaftlich? In stolzer Zuversicht, dem Nachtwandler gleich, geht er seine Bahn. Was ihn dabei aufrechthält, das wollen wir, um ihm gerecht zu werden, nicht verkennen, ist ein hohes sittliches Streben. Er hofft von seiner Betrachtungsweise, daß wenn die volksdeutsche Bewegung sein Bestreben, über die eigne Volksgemeinschaft hinaus an Menschtum und Menschheit zu denken, als Weg und Ziel anerkenne, dem Menschentum und vielleicht der ganzen Menschheit geholfen wäre. Der Tod hat ihm die schwere Enttäuschung erspart, die die weitere Entwicklung, sagen wir von 1940 ab, ihm bringen mußte.

Wir wollen an einigen ausgewählten Beispielen prüfen, wie es um Strzygowskis Ergebnisse steht, und inwieweit er in seinen Arbeiten seinen eignen, hier dargelegten methodischen Forderungen, die uns in manchen Punkten berechtigt schienen, nachgekommen ist?

---

[45] A. a. O. S. 689.

II

EINIGE ERGEBNISSE VON STRZYGOWSKIS VERGLEICHENDER METHODE KRITISCH BELEUCHTET.

Strzygowski gründet seine Kunstforschung in seinen späteren Schriften[1] auf das planmäßig vergleichende Verfahren; das kann zu brauchbaren Ergebnissen nur führen, zu einem festen Rückgrat der Forschung nur werden, wenn der Vergleich wirklich planmäßig durchgeführt wird und nicht am Äußerlichen oder an Teilerscheinungen haften bleibt. Sein Verfahren kommt im Grunde auf das gleiche heraus, wie die Lehre unseres Mathematiklehrers Prof. Schindler am Kgl. Joachimsthalschen Gymnasium, nach der alle menschliche Forschung sich auf die drei Sätze zurückführen lasse, ich sehe, ich weiß, ich kann. Es kommt also auf das Sehen und Wissen an, was im Fall der Kunstgeschichte besagen will, auf eine genaue Erfassung der Form und der Farbe, eine sichere Deutung der Darstellung und eine vorsichtige Abschätzung der Bedingungen, unter denen ein Kunstwerk entstanden ist, ob es z. B. Originalschöpfung oder Kopie ist, ob es als ein führendes Kunstwerk seiner Zeit oder nur als eine Durchschnittsleistung angesehen werden kann, ob es an seinem ursprünglichen Standort gefunden ist oder in mehr oder minder früher Zeit verschleppt wurde.

Strzygowski hat immer wieder drei Bilder unter der Überschrift „Die stufenweise Ausbeutung des Nordens" zusammengefaßt,[2] den „Paradiesgarten" des Städelschen Institutes (E. Heidrich, Altdeutsche Malerei, Abb. 1), der von einem deutschen Meister um 1420 stammt, Giorgiones Konzertidylle (L. Justi, Giorgione (1908) II, Taf. 27), Tizians Himmlische und irdische Liebe (Fischel, Tizian, Klass. d. Kunst, Taf. 21). Was die Bilder eint, ist, daß auf jedem eine Frau an einem mit Wasser gefüllten Trog sich aufhält. Hinter ihr ragt frei in die Luft ein Baum. Auf dem „Paradiesgärtlein" steht der Baum in einiger Entfernung von der am Trog nach links knienden Frau, die mit einem Löffel aus ihm Wasser schöpft. Bei Giorgione steht die Frau und ist im Begriff, eine Kanne einzutauchen, der Baum, ziemlich dicht hinter ihr, ist nur in seinem unteren Teile sichtbar. Auf dem Frankfurter Bild ist die Frau vollbekleidet und von vorn gesehen, sie faßt mit der linken Hand den Rand des Troges, bei Giorgione stützt sie den rechten Arm auf den Trog, und der nackte Oberkörper der Frau, deren Gewand sich nur um die Beine wickelt, dreht sich dem Troge zu, der Kopf ist in strengem Profil gegeben. Ich kann mir kaum zwei verschiedenere Gestalten bei einer äußerlich ähnlichen, aber doch keineswegs unerhörten Handlung denken. Ebenso verschieden ist die Komposition beider Bilder. Zwar spielt sich in beiden Fällen der dargestellte Vorgang im Freien ab, auch wird auf beiden Bildern Musik gemacht. Aber wie? Im Paradiesgärtlein schlägt das Christuskind die Zither, die Maria ihm zuhält. Bei Giorgione wohnen wir einem regelrechten Konzert bei, dessen Gruppe die Mitte des Bildes einnimmt, ganz anders als das Jesukind auf dem Paradiesgärtlein.

---

[1] Z. B. „Krisis der Geisteswissenschaften", S. 73.

[2] Zuerst wohl in „Die Pause" V, 1940, Wandel der Gestalt.

Den Zuhörern rechts auf dem Paradiesgärtlein entspricht nichts bei Giorgione, denn der weit im Hintergrund seine Schafe hütende Hirt ist reine Staffage. Die ungeheure Verschiedenheit des Kolorits habe ich nicht berührt, weil Strzygowski von der Farbe fast grundsätzlich abzusehen scheint, und weil man sagen könnte, Giorgione habe natürlich sein Vorbild mit der eignen Farbenglut angefüllt. Daß das Paradiesgärtlein ein solches Vorbild gewesen sei, wird nach unserer Analyse niemand glauben. Es ist auch geschichtlich unwahrscheinlich. Auf welchem Wege soll wohl Giorgione von dem der mittelrheinischen Schule zugehörigen Bildchen, das nach Dehio mit großer Aufrichtigkeit den Durchschnittsgeschmack der Zeit wiedergibt, aber nicht zu den besten gehört,[3] Kenntnis erhalten haben? Wo ist Giorgione nachweislich von deutschen Vorbildern abhängig? Mit dem Nachweis, daß Giorgione nicht vom Paradiesgärtlein abhängt, erledigt sich die Abhängigkeit von Tizians irdischer und himmlischer Liebe, denn sie soll ja nur über eine Entlehnung von Giorgione gegangen sein. Aber auch das Verhältnis der Bilder Tizians und Giorgiones stellt Strzygowski in seinem Eifer Tizian zu verkleinern völlig schief dar. Keine Figur bei Tizian entspricht einer auf Giorgiones Konzert so genau, daß man eine Abhängigkeit annehmen müßte. Die „irdische Liebe" auf Tizians Bild hat nur darin mit der stehenden Frau am Trog eine Ähnlichkeit, daß sie den rechten Arm auf den Rand des Troges stützt, der bei Tizian wie ein antiker Sarkophag mit Reliefs geschmückt ist. Sie schöpft kein Wasser, hält vielmehr in der weggestreckten linken Hand eine Lampe; die Anordnung des Gewandes ist völlig verschieden, das Gesicht nicht so scharf ins Profil gerückt, das rechte Auge ist sichtbar. Die Komposition ist völlig verschieden, den nicht hervortretenden Mittelpunkt nimmt bei Tizian ein Kind ein, das sich über den hinteren Rand des Troges beugt und den rechten Arm, der wohl Wasser schöpft, in den Trog steckt. Auch Tizians Landschaft hat mit Giorgione wenig, mit dem Paradiesgärtlein gar nichts gemein. Wir wissen, daß Tizian Giorgiones Mitschüler bei Bellini war, und Ausbauer, nicht Ausbeuter, seiner Kunst, die er bewunderte.[4] Bemerkenswert ist immerhin, daß Crowe and Cavalcaselle, wo sie von der Rivalität Tizians und Giorgiones handeln, gerade die Himmlische und Irdische Liebe von Palma Vecchio, was in jeder Hinsicht einleuchtet, aber nicht von Giorgione abhängig sein lassen. Es muß aufs schärfste abgewiesen werden, auf so ungenügender Grundlage wider Meister vom Rang Tizians und Giorgiones einen so schweren Vorwurf zu erheben wie den der Ausbeutung. Semrau in Lübkes Grundriß der Kunstgesch., die Kunst der Renaissance (1912) S. 326 betont meiner Erfahrung nach vollberechtigt, die venezianische Kunst wurzele in jedem Sinne fest im Boden ihrer Heimat, wahre durch den Verzicht auf fremde Anregungen ihre großartige Einheitlichkeit, die ich als junger Mensch so freudig empfunden habe. Im übrigen mag für die Frau am Trog auf dem Giorgionebild hingewiesen werden auf das u. a. bei Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen III, Taf. 319 Nr. 711 abgebildete Fresko der Villa Item; es gibt mehr verwandte antike Figuren, ohne daß darum Giorgione sie gekannt zu haben braucht. Für die entkleidete Frau, die irdische Liebe, meint Curtius in einer Studie über Tizians Antikenstudium[5] das Vorbild

---

[3] Gesch. d. deutschen Kunst (4. Aufl.) II, S. 202 zu Abb. 608.

[4] L. Justi, Giorgione I, 1908, S. 357, Berenson, Die venezianischen Maler der Renaissance, S. 67 ff.

[5] Archiv f. Kulturgesch. XXVIII 2, 1838, S. 240 Taf. Abb. 8/9.

auf einem Pisaner römischen Sarkophag gefunden zu haben, immerhin ansprechender als Strzygowskis Vermutung.

Das Bedenkliche an Strzygowskis Verfahren ist, daß er sich an reine Äußerlichkeiten heftet, dabei ungenau beobachtet. In „Machtkunst" S. 345 f., Abb. 216 f. stellt er dem Adam Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle eine chinesische Kuanyin gegenüber. „Adam liegt blöde am Rand der Erde; die Haltung an sich entspräche der des beseelten Menschen, wie sie z. B. eine Kwannon der Tangzeit in Bronze zeigt. Das Bein ist angezogen und der entsprechende Arm darauf gelegt, so daß die Hand ausgestreckt herabhängt. Michelangelo hat nur die Gestalt mehr liegend als sitzend und den Kopf so ausdruckslos gegeben, daß man versteht, warum der Körper, der in dem ostasiatischen Werk bis in alle Einzelheiten durchgeistigt ist, erst durch ‚Gott' und das Überspringen des belebenden Funkens zum Bewußtsein gebracht werden muß." Damit wäre der biblische Vorgang aufs deutlichste künstlerisch erfaßt, der Künstler hätte das Höchste geleistet. Wie steht es mit der Ähnlichkeit der Kuanyin und des Adam? Die Kuanyin, zierlich, unruhig, puppenhaft, sitzt bekleidet und senkt den Blick, ihr rechter Arm ruht ausgestreckt auf dem hochgezogenen rechten Knie, den linken, einem Stab gleichenden, stützt sie auf den Sitz. Adam liegt nackend, halb aufgerichtet, auf gebirgigem Boden; er streckt das rechte Bein gerade aus, das linke ist hochgezogen und scharf im Knie gebeugt. Den rechten Ellenbogen stützt er auf den Boden, den linken Arm streckt er Gott entgegen, dessen rechte Hand Adams Finger berührt. Sehnsüchtig blickt Adams gehobener Kopf nach dem heranrauschenden Gotte aus. Adams Gestalt ist von heroischem Körperbau, seine Haltung noch lässig, da Gottes Odem ihn eben erst beseelt. An der ergreifenden Beziehung des ersten Menschen zu Gott ist Strzygowski achtlos vorbeigegangen und der tiefgreifende Unterschied zwischen dem von Gott berührten Menschen und der einzig mit sich beschäftigten Kuanyin, der buddhistischen Göttin,[6] ist ihm nicht aufgegangen, ebensowenig die Genialität der unendlich einfachen Darstellung Michelangelos. 1936 im „Aufgang des Nordens" S. 121 schrieb er noch: „Es war bisher fast unbegreiflich, wie dem menschlichen Säugetier eine Seele zugekommen sein könnte. Die großartigste künstlerische Antwort, die des Michelangelo in der Beseelung des Adam an der sixtinischen Decke, ist doch mehr oder weniger eine solche vom Machtstandpunkt aus." Man spürt, wie das natürliche künstlerische Empfinden von der grauen Machttheorie erstickt wird.

Ein weiteres Beispiel: Die Gruppe zweier Panther, die einen Stier angefallen haben, ein in Motya, der phoinikischen Kolonie auf einer Insel vor Sizilien gefundenes Steinrelief,[7] gilt Strzygowski „Machtkunst" S. 480 zu Abb. 271 auf S. 479 als Beispiel für Amerasiatische Kunst. Die Tierkampfgruppe sei eine führende Leitgestalt des Kunststromes, den er mit den Amerasiaten in Verbindung bringt. Sie finde sich um den Pazifik herum, vor

---

[6] Wie typisch, recht im Gegensatz zu der einmaligen Figur des Adam, die Kuanyin (so scheint die beste Umschreibung zu lauten) ist, zeigt die bei Werner Speiser, Die Kunst Ostasiens, 1946, Fig. 96 abgebildete Figur des Art Institute Chicago, die dem 11.–13. Jahrhundert n. Chr. zugeschrieben wird und künstlerisch die bei Strzygowski abgebildete Figur übertrifft. Das Material ist Holz. S. 210 würdigt der Herausgeber die Figur.

[7] Die Zugehörigkeit zu einem Türsturz ist unsicher.

allem in Sibirien und seinen Ausstrahlungen.[8] Daß Whitaker (Motya S. 115 ff.) und Pace (Arte e civiltà della Sicilia antica II S. 114 ff. mit Abb. 106–108[9]) eine Reihe Parallelen gerade aus Sizilien beigebracht hatten, daß Usener in seiner berühmten Abhandlung de Iliadis carmine quodam Phocaico die religionsgeschichtliche Bedeutung und die orientalischen Zusammenhänge solcher Tiergruppen innerhalb des Griechentums gewürdigt hatte, kümmert Strzygowski nicht. Er beachtet nicht, daß die Gruppe, wie die ähnlichen von Pace wiedergegebenen, aus heimischem Tuff gearbeitet sind, also sizilische Arbeiten sind. Auch wer einen gewissen phoinikischen Einfluß in der Wahl des Motivs zuzugeben bereit ist, wird die Zugehörigkeit der um 500 v. Chr. zu datierenden Gruppen zu den von Picard Man. d'arch. grecque, la sculpture I S. 411 Anm. 8, S. 602 ff. zuletzt behandelten Skulpturen aus Xanthos, von der Akropolis usw. nicht leugnen. In der mesopotamischen Kunst sind mir keine vergleichbaren plastischen Gruppen bekannt;[10] im Motiv kommt am nächsten vielleicht die noch immer in ihrer kunstgeschichtlichen Stellung nicht ganz geklärte kleine Gruppe eines Löwen, der einen Stier niederschlägt, aus rotem Jaspis, die in El Amarna zutage kam, also in das 2. Jahrtausend v. Chr. zu setzen ist.[11] In Byblos hat sich ein einziges in diesen Kreis gehöriges Denkmal gefunden, ein zweifellos kretisch beeinflußtes Elfenbeinrelief.[12] Ein ziemlich rohes Relief aus Byblos[13] von der Unterseite des Sockels einer Harpokratesfigur, die wahrscheinlich ägyptisch oder die lokale Nachahmung eines ägyptischen Originals ist, zeigt nicht, wie Montet glaubt, einen Greifen, der eine Antilope anfällt, sondern, in kühner Verkürzung, einen großen Hund oder Wolf, der von hinten die anscheinend schon geschwächte Antilope beißt. Über dem Hund ist ein gut ägyptischer Hase mit großen Ohren dargestellt. Das Bild gehört in die Reihe der ägyptischen Tierkampfgruppen, über die C. C. Edgar aus Anlaß eines ägyptischen Silberbechers der XIX. Dynastie[14] mustergültig gehandelt hat, auch des Verhältnisses zu archaischen griechischen Vasen gedenkend. Die Tierkampfgruppen auf archaischen griechisch-orientalischen Gemmen haben zu der Gruppe von Motya keine unmittelbare formale Beziehung.[15] Das Motiv der El Amarnagruppe hält sich lange in der griechisch-römischen Kunst; dem Relief von Motya eng verwandt ist die Bronzegruppe aus den Mauern des jüngeren Athenaheiligtums zu Vuni auf Kypros,

---

[8] Über den Begriff des Amerasiatischen werden wir im Abschnitt III handeln. Strzygowskis Aufsatz Ostasiat. Zeitschr. XII, 1935, S. 65 f. war mir nicht zugänglich. S. dafür „Machtkunst" S. 506 ff.

[9] Pace a. a. O. I S. 223 urteilt ganz richtig, die sizilische Tierkampfgruppe sei semitisch vielleicht dem Inhalt, nicht aber der Form nach.

[10] Für die wenigen Tierkampfgruppen auf mesopotamischen Siegelzylindern s. meine Bemerkungen AOF V S. 68. Dort habe ich ägyptische Darstellungen solcher Kampfgruppen behandelt. Immerhin zeigt schon der Keulenkopf des Mesilim (z. B. Unger, Sumer und akkad. Kunst S. 6) im Hochrelief eine Reihe von 6 einander von rückwärts beißenden Löwen.

[11] JEA XI, 1925, Taf. XVII. Ich kenne keine plastische Tiergruppe, die dieser so nahesteht wie die Elfenbeingruppen aus dem spartanischen Artemisheiligtum (Dawkins, Sanctuary of Artemis Orthia, 1929, Taf. CI–CLII, nach S. 233 aus dem Ende des 7. Jahrhunderts v. Chr.).

[12] Montet, Byblos et l'Egypte, Taf. CXLII, 878. Ein Greif und ein Löwe bemächtigen sich des Stiers.

[13] A. a. O. Taf. LXII, 401.

[14] Ann. Serv. Antiquités de l'Égypte, 1925, XXV, S. 256 ff. Vgl. zu ägyptischen bis ins Alte Reich zurückgehende Tiergruppen Montet, Rois et Dieux de l'Egypte, S. 270 ff. und hier Anm. 10 .

[15] Furtwängler, Die antiken Gemmen Taf., VI, 46, 51 f., VII 68, usw., III S. 105.

durchaus griechisch;[16] wir begegnen dem Löwen, der ein Tier anfällt, auf dem orientalisch beeinflußten Relief aus Athen Reinach Répertoire de reliefs grecs et romains II S. 423, 1, 2[17] und auf römischen Sarkophagen (a.a.O. III S. 156) in der römischen Provinzialkunst der Rheinlande, wo der Eber öfters den Platz des Löwen eingenommen[18] hat; so ist das Motiv mit anderem Gute in die altchristliche Kunst gedrungen, ist also christliche Antike, unmittelbares Erbe. Hätte Strzygowski, statt sich nur an das Motiv zu halten, dessen künstlerische Wiedergabe im Kreis des Reliefs von Motya und im sibirischen Kreis andrerseits beachtet, so hätte er die unvergleichlich größere Lebendigkeit, den stärkeren Naturalismus der sikelischen Skulptur erkennen müssen,[19] für die man allenfalls in Tierbildern der ägyptischen und mesopotamischen Kunst Parallelen finden mag, die aber ihrem Wesen nach unzertrennlich von griechischer Kunst ist. Das Relief gehört nicht in den „amerasiatischen" Kreis, sondern dorthin, wo es gefunden wurde. Es kommt für die ethnische Zuweisung eben nicht auf das Kampfmotiv als solches an, es seien denn bezeichnende Tiere wie Nilpferde oder Krokodile beteiligt, die das Lokal des Kampfes wenigstens sichern, sondern auf seinen formal künstlerischen Ausdruck. Es zeigt sich aber wieder, daß Strzygowski die genügende Kenntnis der Denkmäler fehlt, sonst hätte er sich zunächst auf Sizilien, dann in der mit Sizilien so eng verbundenen griechischen, meinetwegen auch der phoinikischen Kunst umgesehen. Es liegt in seiner Art, die Probleme unbedenklich zu vereinfachen, um sie seiner Theorie anzupassen. Das zeigt sich schon in seinem „Cimabue und Rom" in der Weise, wie er die jetzt mit größter Wahrscheinlichkeit Duccio zugewiesene Madonna Rucellai in Cimabues Leben einordnet und wie er sich mit dem von ihm selbst auf Cimabue zurückgeführten römischen Stadtplan auseinandersetzt. Gleich ist er bereit, als fest bewiesen zu betrachten, was höchstens ein kühner, manchmal geistreicher Schluß ist. Er lehrt „Machtkunst" S. 483 ff., auf die Amerasiaten gingen in allen vorchristlichen Kunstkreisen die Friese schreitender Tiere zurück, dann die, der Sache nach jüngeren, Tierkämpfe, ebenso aber die geschwungene Linie und der farbige Fleck. Die Amerasiaten hätten von den asiatischen Wandervölkern das Zelt übernommen, das sie, wenn sie nicht seine Erfinder waren, jedenfalls künstlerisch ausbildeten, farbig schmückten. Amerasiatisches Erbe seien noch die Tierstreifen und Tierfratzen auf den schwarzfigurigen griechischen Vasen. Die naturfernen Formtiere, die Tierfratze, das Taotieh, vor allem alle Mischbildungen, verdankten wir den Amerasiaten. Für solche Rückführung untereinander stilistisch sich auf das schärfste unterscheidender Bildungen auf eine gemeinsame Wurzel wird nicht der geringste Beweis erbracht. Tier bleibt für Strzygowski Tier, mit der Entwicklung der ostasiatischen und chinesischen Ornamentik, wie sie etwa W. v. Hörschelmann, „Die

---

[16] AA 1934, XLIX Sp. 95 Abb. 11.

[17] Es verdient Beachtung, daß die Gruppe des bärtigen gekrönten Mannes zwischen Greifen fast Zug um Zug auf dem bei Ohnefalsch-Richter, Kypros, die Bibel u. Homer, Taf. CIV, 4 nach Lajard, Mithra, Taf. LVII, 6, abgebildeten persischen Zylinder des Brit. Mus. wiederkehrt. Tiergruppen kommen auch sonst auf persischen Denkmälern vor, griechischer Einfluß ist leicht möglich.

[18] Ferri, L'arte Romana sul Reno, 1931, S. 204 ff.

[19] Man sehe die Abbildungen bei Gero v. Merhart, Bronzezeit am Jenissei, und seine Ausführungen S. 123 ff., 142 f., 151 ff. und Taf. X/XI. Boroffka, AA 1926, XXXI, Sp. 373 ff. gibt eine Anzahl guter Beispiele von Tieren der skytho-sibirischen Kunst und solcher, die Griechen durch sie beeinflußt gefertigt haben.

Entwicklung der chinesischen Ornamentik", wenn auch in manchen irrend, 1907, zu skizzieren versucht hatte, wie sie seitdem in leicht zugänglichen Handbüchern geschildert wurde, hat er sich nicht bekanntgemacht, obwohl er Hörschelmann in „Altai-Iran u. Völkerwanderung" mehrfach S. 113 ff. zitiert. Nach Boroffka AA 1926 S. 369 ff. hätte der spezifisch skythische, naturalistisch dekorative Stil, den griechischer Einfluß nur verderbe, und den man als einheimisch russisch-asiatisch ansehen dürfe, auf China eingewirkt; auf den chinesischen Teppichen von Ausgrabungen im Tale Sudsudkte (a.a.O. Sp. 347 ff., Abb. 2, 4) aus der Zeit um Christi Geburt sind nach Boroffka „Tierdarstellungen völlig in der Art der alt-sibirischen Kunst zu sehen, die sich demnach bis in die heutige Mongolei ausdehnte". So rein nun nach Boroffka „die Tierfiguren im skytho-sibirischen Stil sind, so ist doch das Schema der Tierkampfszenen nicht skytho-sibirisch, sondern griechisch". Wir hätten hier eine Bestätigung über den gewichtigen Anteil der griechischen Kunst an der Verbreitung der Tierkampfgruppen. „Es ergibt sich ein Einfluß der Antike bis auf die einheimische Produktion in der heutigen Mongolei! So unwahrscheinlich das auf den ersten Blick erscheinen mag, es steht dieses Faktum doch nicht allein. Aus dem russischen Altai gibt es Holzschnitzereien, die antike Akroterienmotive nachahmen. . . . Die Gesamtkomposition der Teppiche findet ihre nächste Parallele auf antiken Mosaikfußböden."

Charakteristisch ist nun, immer nach Boroffka, daß sich der westliche Einfluß in der einheimischen Produktion wirksam widerspiegelt, während der geographisch näher liegende Osten nur eine mechanische Vermengung zeitigt. Das skythische Element soll nach Boroffka a.a.O. Sp. 369 ff. aus Permien und Sibirien stammen, einem deutlich selbständigen Kulturkreis. Er überschätzt den künstlerischen Wert der sibirischen, skythischen Tierbilder vielleicht, hat aber recht, daß sich deren Eigenart mit dem griechischen Stil schlecht verträgt. Die skytho-sibirische Kultur würde nach ihm im Westen mit hereinbezogen in die Schicksale der untergehenden Antike, im Osten zerschmettert durch das Andringen des sieghaft sich nach Westen ausbreitenden China. Ihr tragisches, klangloses Ende sei für uns in das gleiche rätselhafte Dunkel gehüllt, wie ihr in primitive Urzeiten zurückreichender Beginn.[20] Rostovtzeff sucht den Ursprung des skythischen Stils in Zentralasien, von wo aus sowohl Südrußland als Sibirien leicht zugänglich sind.[21] Bedeutungsvoll für die Berührung ostasiatischer und westlicher Kultur sind die Tocharer, chinesisch Yüetschi (Üe-tsi);[22] den Sarmaten könnte man bei der Begründung des ostasiatischen Tierstils eine Rolle zutrauen. Sie breiteten sich über ganz Südrußland aus, machten der dortigen Skythenherrschaft ein Ende. Sarmatische Gräber des Kubangebiets

---

[20] Oswald Siren, den ich nur aus Bachhofers Anzeige OLZ 1939 Sp. 254 f. kenne, hat auf persische (z. T. vorderasiatisches Gut vermittelnde) und griechische Einflüsse auf die ältere chinesische Kunst bis zum Beginn der christlichen Aera aufmerksam gemacht. Das Problem der chinesischen Kunst ist viel komplizierter, als Strzygowski sich träumen ließ. In dem Anm. 6 genannten Buch findet man eine klare Darlegung der Tatsachen, die wir hier nicht einzeln behandeln können.

[21] Ich verweise auf C. Hentzes Besprechung von Rostovtzeffs Animal style in South Russia and China, OLZ 1931 Sp. 830 f.; eine Klärung bringt auch diese Arbeit nicht.

[22] Altheim und Arpad Szabo, Eine Vorläuferin der großen Völkerwanderung in „Welt als Geschichte" II, S. 314 ff.; G. Haloun, Zur Üe-tsi-Frage, ZDMG XCI, 1937, S. 243 ff. Ein selbständiges Urteil über diese Fragen besitze ich nicht. Ihre Schwierigkeit erhellt aus Halouns besonnenen Darlegungen.

enthalten bereits in hellenistischer Zeit chinesische Spiegel der Han und Nachahmungen von solchen. Den Sarmaten schreibt Altheim a. Anm. 22 a.O. S. 320 f. die Erfindung des Steigbügels zu, der sich nach Indien und China in der Hanzeit verbreitete, von den Hunnen übernommen wurde, die Anfang des 2. Jahrhunderts v. Chr. ihr erstes großes Reich gründeten. Auch den Parthern schreibt Altheim einen Anteil an dem all den genannten Völkern gemeinsamen Tierstil zu: ein chinesischer Hohlziegel der Hanzeit gehe in seinen Darstellungen unverkennbar auf parthische Kunst zurück, was mich allerdings nicht völlig überzeugt.[23] Die, ich möchte sagen, mystische Verbindung des Tierstiles mit den Reitervölkern, die Gedankengänge Alföldis über die theriomorphe Weltbetrachtung in den hochasiatischen Kulturen[24] möchte ich ablehnen; um nur eines hervorzuheben, die Vögel, die auf Stangen sitzen, wie die von ihm in den Abb. 2 und 3 gegebenen, entsprechen ägyptischen Hieroglyphen wie der für Gott, den Standarten der Nomen, den Bekrönungen von archaischen Kämmen und anderem. Ein Reitervolk waren die alten Ägypter gewiß nicht. Gegen die totemistische Ausdeutung der Tierbilder und ihre Erklärung als Stammeszeichen, wie sie Strzygowski Asiens bildende Kunst S. 292 f. empfiehlt und sie Altheim und Alföldi vorzuschweben scheint, erheben sich starke Bedenken, die aber die hier zur Debatte stehende Frage über den Ursprung des chinesisch-ostasiatischen Tierstiles kaum berühren. Wie verbreitet noch im frühen Mittelalter ein Tierstil war, der in China wie in alemannischen Gräbern des Mosellandes auftritt, hat E. Salin Figurations animales de Villey-Saint-Étienne gezeigt; er meint, die Tierdarstellung sei in der Niederung, die vom Kaukasus zum Gelben Fluß sich erstrecke, nach China gelangt. Im 10. Jahrhundert v. Chr. und wieder um Christi Geburt sei ein Kunststil vom Kaukasus und dem Schwarzen Meer zum Gelben Meer vorgedrungen, im erstern Fall zur Zeit der Skythen, im zweiten der Sarmaten. Die Hunnen, die sie erst übernommen hätten, hätten sie später, um chinesische Elemente bereichert, dem kaukasischen Ursprungsland wieder zugeführt. An die Tiere, insbesondere auch das Pferd, sich knüpfende Vorstellungen mögen zur Verbreitung der Typen beigetragen haben, als erwiesen kann ich das nicht ansehen, noch weniger die auf Frl. Roes z. T. zurückgehende Annahme bestimmender iranischer Einflüsse.[25] Unsere bisherige Betrachtung führt zu dem gleichen Ergebnis, zu dem nach Ipek XIII/XIV S. 266 Karl Schefold in der mir nicht zugänglichen „Eurasia antiqua" 1938 S. 1 ff. gekommen ist, daß der skythische Tierstil in der nordiranischen Heimat der Skythen aufgekommen ist, nicht in Sibirien, und erst nach einer Verbindung mit der griechischen Kunst auf China

[23] A. a. O. S. 329. Der Ziegel ist bei Rostovtzeff, Dura and the problem of Parthian art, Yale class. studies V Abb. 67, vgl. S. 271, veröffentlicht. Stilistisch haben weder die Tiere noch die Menschen oder das Ornament parthischen Charakter. Das gilt auch von dem Ziegel a. a. O. Abb. 70.

[24] AA 1931, XLVI, Sp. 393 ff. Für die zum Vergleich herangezogenen ägyptischen Bilder s. A. C. Harris, Hieroglyphical standards, Petrie, Quibell, Naqada and Ballas Taf., LI, 1548, LXVI, LXVII, S. 49. Alföldis Vortrag bringt anregende Gedanken, seine Herausstellung des Vielfraßes ist mir nicht überzeugend. Hervorheben möchte ich den Satz Sp. 408 „das Motiv des zusammenbrechenden Hirsches auf dem Stoff von Noin Ula ist durch griechische Künstler der pontischen Städte entworfen und von Südrußland aus in die Mongolei gelangt, wie es Boroffka schon festgelegt hat", der griechische Anteil am ostasiatischen Tierstil wird also zugegeben. Sp. 417 lesen wir, „die Durchdringung der Skythen mit griechischer Zivilisation und weitere Kulturausstrahlung des Hellenismus nach Nordasien haben es mit sich gebracht, daß die Menschendarstellung in diesem Kreise um sich greifen konnte".

[25] Rev. Arch. 1934, II S. 135 ff.; 1938, II S. 153 ff.

eingewirkt habe. Die sibirische Kunst ihrerseits hat nach Ipek a.a.O. S. 267 (Max Loehr, Ostas. Zeitschr. 1939 S. 137 ff.) schon um die Mitte des letzten vorchristlichen Jahrtausends auf China eingewirkt,[26] vielleicht schon um mehrere hundert Jahre früher. Kühn ist geneigt anzunehmen, der Tierstil erwachse geradeswegs aus dem Paläolithikum, was aber nicht ausschließt, daß er später griechische, pontische Einflüsse erfährt. Wenn wir den zweifelsohne sachkundigen Darlegungen W. von Jennys folgen,[27] kennt die germanische Ornamentik bis zum 3. Jahrhundert n. Chr. kaum Tiergestalten, im 3. und 4. Jahrhundert dringen Tierköpfe oder auch ganze Tiere ein, die aber ohne Nachkommenschaft verschwinden. Seit dem 5. Jahrhundert erst werden Tiere in der Ornamentik heimisch, um die Mitte des 6. Jahrhunderts findet sich eine völlig abstrakte Tierwelt. In Skandinavien ist der Stil um 530 n. Chr. fertig, und seine antik-römische Herkunft ist nachzuweisen. Der Weg ging vermutlich über den Niederrhein und Nordwestdeutschland, wo schon im 4. Jahrhundert die römischen Schnallen mit theriomorphen Bügelenden größere Nachkommenschaft gefunden haben. Dieser Ableitung des germanisch-nordischen Tierstiles von römischen Vorbildern steht die „von Strzygowski und seiner Schule leidenschaftlich, aber nicht immer streng methodisch verfochtene Osthypothese gegenüber".[28] Sie stützt sich auf das von uns schon hervorgehobene Vorhandensein einer uralten Tierornamentik zwischen Baikalsee und Altai, die zum mindesten seit der jüngeren Steinzeit greifbar ist. Es liegt scheinbar nahe, den ohne bodenständige Vorstufen auftretenden germanischen Tierstil als Seitenzweig der innerasiatischen Tierornamentik aufzufassen. Die Goten, die in Südrußland den sarmatischen Tierstil vorfanden und im wesentlichen übernahmen, hätten die Verbindung hergestellt. Darüber hinaus könnte Skandinavien auch unmittelbare Einflüsse von der westsibirischen Kunstprovinz empfangen haben, wo in den Jahrhunderten um Christi Geburt der skythische Tierstil eine Neublüte erlebt. Es ist zuzugeben, daß überraschende und oft sehr weitgehende Übereinstimmungen zwischen germanischen Tieren des 5. bis 6. Jahrhunderts und gewissen Vertretern des eurasischen Tierstiles bestehen. Man wird diese Übereinstimmungen, die Jenny im einzelnen aufzählt (Sp. 305), aber nur dann als vollgültige Beweise eines genetischen Zusammenhangs ansehen dürfen, wenn die zeitlich-räumliche Lagerung der eurasischen Vergleichsformen eine derartige ist, daß mit der Möglichkeit einer Einwirkung auf die germanische Kunst des 4. und 5. Jahrhunderts gerechnet werden darf. Nun stoßen die Goten am Pontus auf eine Spätphase der sarmatischen Kunst, für die Rostovtzeff die Bezeichnung polychromer Stil geprägt hat; sie vereinigt skythische, griechische und iranische Elemente. An Tiermotiven verfügt sie nicht über allzuviel Formen, wobei sich von hochstilisierten Tiergestalten eine kleine Gruppe

---

[26] In diese Zeit gehören nach Viktor Grießmaier (Artibus Asiae VII 1937 S. 122 ff.) die sino-sibirischen oder Ordosbronzen, wozu man Anm. 41 und Ipek XIII/XIV S. 252 vergleichen möge, wo H. Kühn, Grousset beizustimmen scheint, der einzelne Ordosfunde bis in das spätere 2. Jahrtausend v. Chr. zurückdatieren möchte. Ipek 1938 hatte Kühn darauf hingewiesen, daß der sino-sibirische Stil schon in der zweiten Hälfte des 2. Jahrtausends durch sicher datierte Funde vertreten sei. Im AJA XXXIX 1935 S. 402 f. wird auf die gleichen Funde hin der chinesische Ursprung des Tierstiles erwogen und eine mögliche Abhängigkeit von Arbeiten aus Ur.

[27] AA 1934, XLIX Sp. 296 ff.

[28] A. a.O. Sp. 304 v. Jenny zitiert das mir nicht zugängliche Buch Strzygowskis, Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000. Wien 1926. In meinen Ausführungen folge ich Jenny oft wörtlich.

mehr naturalistischer Tiere, Löwen vor allem, in gestreckter Sprunghaltung oder ausschreitender Stellung, abhebt. Diese Gruppe verrät stärksten iranischen Einfluß, gehört nur dem asiatisch-baktrischen Zweig des spät-sarmatischen Stiles an. Die Goten übernehmen nur die stark stilisierten Tiergestalten und strahlen sie in den Norden und Westen der germanischen Welt aus. Die so vermittelten eurasischen Tiermotive, über die ganz in unserem Sinne Speiser, Die Kunst Ostasiens S. 62, kurz zusammenfassend handelt, sind für die Entstehung des germanischen 1. Stiles nicht wesentlich und werden im Verlauf des frühen 6. Jahrhundert größtenteils wieder abgestoßen. Südrußland als Herkunftsgebiet der germanischen Tierornamentik fällt also aus. Ein unmittelbarer Einfluß der westsibirischen Tierplatten auf die werdende germanische Kunst ist aber aus chronologischen Gründen kaum anzunehmen, und um die Wende unserer Zeitrechnung ist der westsibirische Stil bereits in voller Auflösung. Der eurasische Tierstil kennt zudem nicht jene Oberflächenbehandlung mit feinen Strichgruppen, Punzkreisen u. dgl., die wir sowohl auf den spätrömischen Keilschnittgarnituren wie den germanischen Ausgangsformen antreffen und die, möchte ich hinzufügen, auch bei koptischen Skulpturen auftreten. Überblickt man das ganze Material, auch was zum vermuteten awarischen Stil gerechnet wird, so erweist sich nach v. Jenny, daß die Ableitung der skandinavischen Randtiere von spätrömischen Kerbschnittgarnituren zutreffen dürfte, daß von ihnen, nicht eurasischen Tiermotiven der 1. Stil der germanischen Tierornamentik ihren Ausgang genommen hat. Die morphologischen Übereinstimmungen zwischen germanischen Tiergestalten des 5.–6. Jahrhunderts scheinen mir um so mehr auf eine gemeinsame hellenistisch-römische Quelle zu verweisen, als auch in der koptischen Kunst den germanischen Tieren einigermaßen verwandte nicht fehlen, was nur aus einem gemeinsamen Zurückgehen auf römische Vorbilder sich erklärt.[29] Die künstlerische Kraft der Germanen wollen wir nicht unterschätzen; v. Jenny, Die Kunst der Germanen im frühen Mittelalter, 1940, S. 13 f.,[30] hat wohl recht, daß aus den kümmerlichen Tiergestalten der provinzialrömischen Kunst und aus dem nüchternen Bandgeflecht des christlichen Ostens die germanische Tierornamentik mit ihrer phantasievollen Lebendigkeit im 4. Jahrhundert entsteht; die Zeit zwischen 550 und 750 n. Chr. erhält ihr kennzeichnendes Gepräge durch die Tierornamentik, an der aber die Kunst der Goten keinerlei Anteil hat. Nach Kühn dringt um 575–600 aus England das Tierornament in die rheinischen Fibelformen ein.[31] In England ist der Einfluß römischer Kunst, die sich mit keltischen Formen verband, gut bezeugt.

---

[29] Beispiele bei Duthuit, La sculpture copte (Paris 1931), der S. 57 f. zu Taf. LXIX–LXXII in einem eignen Abschnitt über die Beziehungen der nordeuropäischen zu asiatischen Tierbildern gegen Strzygowskis Aufstellungen in der Revue des Arts Asiatiques VI (1929/30) S. 24 ff., mir nicht zugänglich, Stellung nimmt. Weiteres in Strzygowski, Koptische Kunst (Cat. gén. Caire), Abb. 27, 7280, Abb. 38, 39, 45, 67, 69, 72, 82, 185, 207, 226 (Tierkampf), 227, um nur einiges anzuführen. Punzkreise und Strichelung begegnen auf vielen koptischen Altertümern, die in den erwähnten Werken und in den Altchristlichen Bildwerken der Berliner Museen von Oskar Wulff (Berlin 1909) verzeichnet sind. Wieweit hier altägyptische Verzierungsmethoden mitwirken, lasse ich dahingestellt.

[30] Ich kann nur Kühns Urteil, Ipek XIII/XVI S. 230 f., unterschreiben, daß hier die bis jetzt beste Darstellung der Kunst der Völkerwanderungszeit vorliegt, die es überhaupt gibt. „Endlich wird einmal klar ausgesprochen, daß der Tierstil aus England nach Mitteleuropa kommt und nicht aus Skandinavien. In England entsteht der Tierstil I."

[31] Die germanischen Bügelfibeln der Völkerwanderungszeit S. 30, 44, 59, 163 f., 254. Vgl. Anm. 30.

Wenn die vorstehenden Ausführungen gezeigt haben, daß das Problem des Tierstiles nicht durch seine Zurückführung auf eigens geschaffene Amerasiaten gelöst werden kann, so ist ebensowenig haltbar die „Machtkunst" S. 483 vorgebrachte Behauptung, die verschiedenen Mischbildungen von Tieren und das Taotieh, die Tierfratze, die neben den Tierstreifen der schwarzfigurigen Vasen noch bei den Griechen auftauchten, gehörten zu den künstlerischen Grundwerten der Amerasiaten. Zum Taotieh bemerkt Alföldi a. Anm. 24 a.O. Sp. 411, die Fratze sei durch künstlerische Einflüsse vom Pontus, von Iran und Sibirien her, wie auch durch echt chinesische Dekorationstendenzen vielfach umgestaltet worden; wieweit griechische Vorbilder bei der Schaffung des Taotieh mitgeholfen haben, ist mir nicht möglich zu bestimmen. Die auf dem Berliner Toilettenkasten aus Bronze (um Christi Geburt) angebrachte Maske[32] hat mit der Gorgo (Meduse) keinerlei Gemeinschaft. Strzygowski hätte, wenn er sich der ägyptischen ornamentalen Tierbilder und Fratzen, der Besköpfe, erinnert hätte, zur Einsicht kommen müssen, daß eine Ableitung aller Fratzen aus einem Ort unmöglich ist; auch die alten Mesopotamier kennen den Chumbaba und andere Dämonenmasken.[33] Nichts berechtigt zu der Behauptung („Machtkunst" S. 486) „Als in Urzeiten Südvölker dem Eise nach dem hohen Norden zuzogen, mögen sie am Stillen Meer die Fratze nach dem Norden gebracht und sie dort heimisch gemacht haben. Von dort ging die Maske nach dem alten China (Taotieh) und zu den Griechen (Medusa)". Es scheint nicht einmal gewiß, wie alt die Taotieh in China ist.[34] Noch unbegreiflicher ist die „Machtkunst" S. 482 gegebene Versicherung, auf die Amerasiaten gingen wohl in allen Kunstkreisen – die griechischen schwarzfigurigen Vasen werden S. 483 ausdrücklich genannt – der vorchristlichen Zeit die Friese schreitender Tiere, später Tierkämpfe, zurück, dazu die geschwungene Linie und der farbige Fleck. Friese schreitender Tiere begegnen, den ganzen Raum füllend, schon auf dem hocharchaischen ägyptischen Elfenbein-Griff JEA V 1918 Taf. XXXIV, S. 225 ff., wo gezeigt ist, daß sie eine ganz übliche Dekoration jener ins 4. Jahrtausend v. Chr. zurückreichenden Zeit bilden. Auf der Scherbe eines großen Gefäßes (?) aus Steatit aus Byblos sind zwei Reihen Leoparden (?) oder doch Löwen (?) zu sehen, die beide auf ein gefallenes Wild zugehen.[35] Das Bruchstück kommt aus dem Abschnitt XXIII, der an das Ende des Alten ägyptischen Reichs zu gehören scheint, dürfte also ägyptisch beeinflußt sein. Sollte

---

[32] Speiser, Die Kunst Ostasiens, Abb. 33.

[33] Sidney Smith, Liv. AAA XI, 1924, S. 107 ff., Taf. XIII, the face of Humbaba. Vor einer Ableitung der chinesischen Fratze, wie sie „Machtkunst" Abb. 164 gegeben ist, von der Humbabamaske möchte ich warnen.

[34] Über den Begriff des Tao s. Hackmann in „Die Religion in Geschichte und Gegenwart", 1913, s. v. Taoismus. Nach O. Kümmel in Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, hrsg. von Lehnert (Martin Oldenbourg, Berlin) S. 754 gehört die Taotieh zu den ältesten chinesischen Fabeltieren, die uns schon auf den frühesten Bronzen des 2. Jahrtausends v. Chr. (Taf. zu S. 728) begegnen. Zur ornamental aufgelösten Form des Taotieh im 5. Jahrhundert v. Chr. siehe Speiser, Die Kunst Ostasiens, S. 52 Abb. 21, 24 u. 25.

[35] Dunant, Fouilles de Byblos I, 1926–32, Taf. CVIIV S. 324 f., 4541, wo Parallelen aus späterer Zeit, der phoinikischen Schale Perrot, Chipiez, Hist. de l'art II Fig. 407, Schilden von Wan (a. a. O. Fig. 415) „syro-hittitischen" Cylindern (Ward, Seal Cylinders of Western Asia, S. 323 ff.; vgl. auch S. 332, 334), angeführt sind. Dunant hält die Scherbe für die Form eines Goldschmucks, was ich nicht sicher beurteilen kann. Seine eigne Bemerkung S. 324 läßt mich zweifeln. Die Datierung ergibt sich aus den von Dunant S. 329, 331 wiedergegebenen Inschriften.

Dunand doch im Recht sein, in der Scherbe die Form für ein Schmuckband zu erkennen, dann böte der von mir „Ein Grabfund aus dem Anfang des Neuen Reichs" Taf. VIII, VIIIA rekonstruierte Kragen der Aaotes aus dem Anfang der 18. Dynastie eine merkwürdige Parallele. Auf griechischen Vasen der archaischen Zeit, attisch geometrischen, rhodisch geometrischen, protokorinthischen und korinthisch orientalisierenden, lakonischen, treten Tierfriese lange vor der attischen schwarzfigurigen Malerei auf.[36] Pfuhl, a. Anm. 36 a. O. §§ 118, 123, hat den attischen Tierfriesstil unter Beibringung reicher Literaturnachweise, sein Verhältnis zum Ostgriechischen und Korinthischen Stil, eingehend erörtert, auch für sein Nachleben Nachweise gebracht. Wir sehen, der angeblich amerasiatische Tierfries ist allgemein griechisch, und wir erinnern uns, daß wir schon oben griechische Beziehungen zum Tierstil immer wieder antrafen. Beazley, CAH IV S. 586 hat die belangreiche Bemerkung gemacht, daß der Osten, Kleinasien, Rhodos, die vorgelagerten Inseln, Naukratis, sich mit den altorientalischen Typen begnügt, der Westen neue schafft, der Osten Reihen gleichartiger Tiere, Ziegen, Hirsche, Gänse usw. bevorzugt, der Westen solche von gemischten Tieren; die westlichen Muster sind bald wilder, bald komplizierter als die des Ostens, der Osten geht rein auf Verzierung aus, hat nichts zu erzählen,[37] bringt daher viele Füllornamente, der Westen stellt Vorgänge dar, bedarf daher auch der Beischriften. Den symbolischen Charakter der Tierbilder auf orientalischen Teppichen betont Karabacek, Die persische Nadelmalerei Susandschird 1881, S. 141 ff., und weist den chinesischen Ursprung eines der mittelalterlichen Tiermotive nach, des Chi-lin. Die morgenländische Tiersymbolik blieb nicht auf die muhammedanischen Erzeugnisse beschränkt, sondern drang auch in die christlich-orientalischen Arbeiten ein. Ost und West berühren sich immer wieder. Wie schwierig es ist, den Vorgang geschichtlich sicher zu erfassen, hat Glück in Bosserts Gesch. d. Kunstgewerbes IV S. 358 ff. in bezug auf die islamische Kunst gut dargelegt. Der Anteil der Türken, die älteres Gut ihrerseits neu gestalteten, erschwert die Untersuchung noch.[38] Und die Tatsache, daß Hellas, und später Rom, sich aus der Abhängigkeit in der Tierornamentik zur Selbständigkeit entwickeln, orientalisches Gut nicht stur kopieren, sondern in eigner Auffassung verarbeiten und dann weitergeben, nötigt in jedem einzelnen Fall zu untersuchen, ob ein im Orient nachweisbares Motiv von der späteren Kunst unmittelbar übernommen wurde oder durch griechisch-römische Vermittlung, wozu auch Alexandreia und Antiocheia gehören, überkommen ist. Der Wunsch nach Vereinfachung läßt Strzygowski immer an unmittelbare Übertragung glauben, die Rückwirkung orientalisch beeinflußter griechisch-römischer Zentren auf den Orient faßt er nie ins Auge. Seine Ausführungen über chinesische Kunst leiden an einem für ihn bezeichnenden Mangel, der im Anschluß an einen überholten

---

[36] Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen III, Abb. 14, 48, 58, 59, 67, 75; Endt, Beiträge zur ionischen Vasenmalerei, 1899, Abb. 18–20, um nur diese anzuführen.

[37] Damit hängt wohl zusammen, daß weidende Tiere der orientalischen, aber nicht der ägyptischen Kunst, die auch hier zum Westen steht, fremd sind. Kunze, Kretische Bronzereliefs, S. 157, nennt darum wohl die kyprische Silberschale Myres, Cesnola Coll. 4553, ägyptisierend, weil sie weidende Tiere zeigt. Bemerkt sei, daß eines der wenigen alten mesopotamischen Beispiele für einen Tierfries zwar ihn aus gleichartigen Tieren, Löwen, zusammensetzt, sie aber alle sechs einander beißen läßt, also tätig zeigt. Es ist der in Anm. 10 erwähnte Keulenkopf des Mesilim.

[38] Siehe dazu v. Barthold, Die Erforschung der Gesch. der Türkvölker, ZDMG LXXXIII S. 121 ff.

Aufsatz des hochverdienten Fr. Hirth beibehaltenen Datierung der chinesischen Traubenspiegel in das 2. bis 1. Jahrhundert v. Chr., während Wilhelm erwiesen hat, daß sie im wesentlichen erst der Tangzeit, also dem 7.–9. Jahrhundert n. Chr., angehören, mögen einzelne Exemplare auch etwas früher fallen. Bei Münsterberg, Chinesische Kunstgesch. II S. 162 ff., Kümmel, Die Kunst Chinas, Japans und Koreas S. 57, im Boston Fine Art Mus. Bull. 1926, XXIV Nr. 142 S. 22 f. konnte Strzygowski bequem den Sachverhalt erfahren.[39] Wenn er Art chrétien de Syrie Taf. XXII einen japanischen Spiegel von Schosoin neben eines der Dreiecke von Mschatta stellt, so bekräftigt er gegen seinen Willen die Spätdatierung von Mschatta, ebenso aber die gemeinsame Abhängigkeit von hellenistisch-römischen Vorbildern, da eine unmittelbare Nachahmung nicht in Frage kommen kann. Auch die wiederholt von Strzygowski vermerkte Verwandtschaft der hieratischen chinesischen Bronzen der Vorhanzeit (vor 206 v. Chr.) mit der altgermanischen Kunst der Völkerwanderung kann nicht auf gemeinsamer Abstammung von einer sagenhaften Wanderhirtenkunst, sondern, soweit sie nicht zufällig ist, nur in gemeinsamem griechisch-römischem Erbe wurzeln,[40] wie wir schon oben sahen. Mit der richtigen Datierung der Spiegel verschiebt sich, worauf wir im Abschnitt VI zurückkommen, das Verhältnis der chinesischen zur westlichen Ornamentik vollkommen. Bedauerlich ist, daß Strzygowski auch keine Notiz von Kühns Bemerkungen über die Chronologie der sinosibirischen Bronzen[41] genommen hat, wichtiger Zeugen für den oft fälschlich „skythisch" genannten Tierstil. Wenn man ihn gewöhnlich in die Hanzeit (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.) setzte, so haben neuere Ausgrabungen erwiesen, daß er gemeinchinesisch in seinen Anfängen dem 1. vorchristlichen Jahrhundert, wahrscheinlich dessen Ende, angehört, aber bis wenigstens um 1000 n. Chr. in Gebrauch blieb, in der Gegend von Minussinsk jedoch im 3.–4. Jahrhundert n. Chr. abstirbt. In dieser Gegend ist er bereits in der zweiten Stufe der vierten Kultur Teplouchows, also vor 500 v. Chr., nachweisbar. Hier treffen sich Einflüsse aller Art, z. T. wohl durch die Skythen vermittelt, persische, ionische, gemeingriechische, zweifellos auch ostasiatische. D. Talbot Rice, Art history as key to Racial migration (Antiquity X 1935 S. 146 ff.), hat in einem nachdenklichen Aufsatz, von dem Strzygowski keine Kenntnis genommen hat, obwohl er sich in manchen Gedankengängen mit ihm berührt, die Bezeichnung „Skythische Kunst" auf die Kunst Südrußlands vom 7.–4. Jahrhundert v. Chr. zu beschränken empfohlen, gegenüber Rostovtzeff stellt er sich auf Boroffkas Seite, betont den nordischen Ursprung der Kunst, wofür bezeichnend sei, daß die in dem Pasirik-Fund zutage gekommenen Pferdeleichen als Renntiere, offenbar dem eigentlichen Haustier der Leute, ausgestattet waren. Iranisches und Mesopotamisches sind Eindringlinge, ersteres ging freilich bald einen festen Bund mit der einheimischen

---

[39] Speiser, Kunst Ostasiens, Abb. 56, bringt die Abbildung eines vergoldeten und mit Silber belegten Bronzespiegels, von Schosoin Nara aus der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts; Speiser S. 136 meint, es sei, als ob die Chinesen damals zum erstenmal die Pflanzen wahrgenommen und entdeckt hätten, wie schön sie sich zum Schmuck eignen. Bronzespiegel waren seit mehr als 1000 Jahren in Gebrauch, der Typus geht wohl auf griechische Vorbilder einschließlich der plastisch dekorierten Spiegelhülsen zurück. Bronzespiegel, die dem 6. Jahrhundert v. Chr. zugeschrieben werden und eine viel spärlichere Ornamentik aufweisen, sind bei Speiser Abb. 22, 23 S. 52 abgebildet.

[40] Siehe auch Lübke-Semrau, Kunst des Altertums, 1908, S. 116 f.

[41] Ipek 1934 S. 165 f., 1935 S. 134 f.; vgl. o. Anm. 26.

skythischen Kultur und Kunst ein. Mit den bekannten indogermanischen Wanderungen besteht nach Talbot Rice kein Zusammenhang, wohl aber eine Verwandtschaft mit ältester europäischer, auch slawischer Kunst und leise Beziehungen zur mongolischen Kultur.[42]

In seiner Unbekümmertheit um die Ergebnisse gewissenhafter Forschung schreibt Strzygowski den Amerasiaten bei ihrer Einwanderung aus dem Süden die Verbreitung des Tierstils zu. Im Norden wurden dabei die Tierbilder aller in den paläolithischen Bildern uns fesselnden Naturnähe entkleidet, so daß nichts als ein kubistisches Formtier übrigblieb. Der sibirischen Kunst fällt dabei eine besondere Rolle zu.[43] Ich fasse noch einmal kurz zusammen. G. v. Merhart, Bronzezeit am Jenissei, hat die mit der sibirischen Kunst zusammenhängenden Probleme grundlegend erörtert, Teplouchow eine gesicherte Chronologie geliefert.[44] Danach ist diese Kultur, in deren hoher Bewertung ich mich mit Strzygowski treffe, weder einheitlich noch unabhängig von südlichen Kulturen. Der Tierstil kann nicht bis in jene fernen Zeiten zurückreichen, denen Strzygowski ihn mit seiner Zuweisung an die wandernden Amerasiaten zuschreibt. Eine Reihe von Tatsachen beweist, daß die Wege, auf denen das Tierornament aus Ananinio, westlich des Ural bei Elabuga, eindrang, vom Kaspischen Meer oder noch weiter südöstlich her kamen. Vom Norden dürfte lediglich das stehende Tier stammen. Ungarische und skandinavische Typen sind ehestens zu Beginn des letzten Jahrtausends v. Chr. nach Ostrußland unterwegs. Auch wer Merharts Daten für Minimaldaten zu halten geneigt ist, wofür man Tallgren, Eurasia Ant. VIII S. 175 ff., vergleiche, wird nicht umhin können, die sibirischen Bronzen, den durch sie vertretenen Tierstil, selbst seine vorauszusetzenden Vorbilder (Merhart S. 161), nicht früher als das Ende des 2. Jahrtausends v. Chr., meist erst innerhalb des 1. Jahrtausends einzureihen. Damit ist die Rückführung auf die Amerasiaten, gegen die wir aus anderen Gründen schon früher Einspruch erhoben, unvereinbar. Der S. 31 f. angeführten Arbeit von v. Hörschelmann (S. 11 ff.) entnehme ich, daß die ältere, bis zum Anfang des 2. Jahrtausends v. Chr. hinaufreichende chinesische Bronzeornamentik mit der sibirischen auch nicht das geringste gemein hat. Allenfalls könnte man bei den von Tallgren a. a. O. S. 185 f. abgebildeten und behandelten vortürkischen Tieren einiger Felszeichnungen verwandte Züge entdecken, aber diese beziehen sich mehr auf die Füllung der Figuren als auf deren Gestalt und könnten sehr wohl, zumal sie zum guten Teil aus der Mongolei stammen, chinesisch beeinflußt sein. Die chinesische Tierornamentik tritt uns schon in der Schangzeit (vor 1122 v. Chr.) fertig entgegen und hat Jahrhunderte Bestand. In der Tschouzeit (1122–256 v. Chr.) finden sich Tierbildungen, die auf westliche, mesopotamische, später persische Einflüsse schließen lassen. Hie und da zeigt sich eine Verwandtschaft mit sibirischen Tieren, wie ihrerseits nach Tallgren sibirische Felszeichnungen, über die man auch Eberts RLV III S. 223 ff. und XII Taf. 13 ff. einsehen mag, sasanidische Einwirkungen erfahren haben. Im ganzen genommen ist der gleichzeitige skythische Tierstil realistischer, weniger stilisiert als der chinesische. Einen aus dem anderen, oder beide aus einer gemeinsamen Quelle abzuleiten, scheint nicht möglich.[45] Die

[42] Siehe auch Salomon Reinach, Rev. Arch. 1929 II S. 350, der auf eigne ältere Arbeiten verweist.

[43] „Machtkunst" S. 452.

[44] Ipek 1934 S. 167 f., Bericht von Kühn, der die Chronologie annimmt.

[45] Siehe Hentze, OLZ 1931 Sp. 832, im Anschluß an Rostovtzeffs Animal style in South Russia and China.

skythische Kunst ist nach Boroffka, AA 1926 Sp. 369 ff., ein Tierstil par excellence. Die Verbindung der lebendigsten Wiedergabe von Tierformen mit ausgesprochen dekorativer Stilisierung und noch dazu in der Ausprägung ständiger, fest umrissener Motive, findet nirgends in allen uns bekannten Kulturkreisen ihresgleichen. Vor dem Eindringen der Skythen kennen wir auf dem Boden Skythiens selbst nichts Ähnliches, also dem 8.–7. Jahrhundert v. Chr. Die merkwürdig weitgehende, schon von Salomon Reinach bemerkte, Verwandtschaft der skythischen Kunst mit der kretisch-mykenischen bleibt vorerst ein Rätsel. Im Osten und Nordosten, in Permien und dem weiten Ländergebiete Sibiriens östlich vom Ural finden wir eine Kunst, deren Motive wie Stilrichtung genau die gleichen sind wie in der spezifisch skythischen Kunst. Da auch die Formen der Gebrauchsgegenstände, der Messer, Dolche, Spiegel und großen Bronzekessel übereinstimmen, wird man die skythische Kultur aus diesem Zusammenhang nicht lösen, aber man muß Hubert Schmidt beistimmen, daß noch nicht ermittelt ist, woher die Skythen in die Schwarze-Meer-Gegend kamen.[46] Schmidt betont, daß die stilistische Eigenart der Skythen unbestreitbar ist, daß ihre Kunst in der Frühzeit, dem 7. Jahrhundert v. Chr., stark unter mesopotamischem Einfluß steht, dem sie wohl als Eindringlinge in den assyrischen Kulturkreis unterlagen; im 6. und 5. Jahrhundert drang aber der griechische Einfluß mehr und mehr vor, auch wenn er sich nicht leicht organisch mit dem skythischen eignen Stil verband. Griechen scheinen gelegentlich für Skythen gearbeitet zu haben, so die dem Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr. zugeschriebene Goldplatte aus Kul Oba in der Krim,[47] die unbestreitbar eine Kopie einer dem 7.–6. Jahrhundert zugeschriebenen Goldplatte wie der von Kostromskaya Stanitsa im Kuban[48] ist, die ihr Vorbild an klarer Einfachheit um so weniger erreicht, als die überall auf den Körper gesetzten rein griechischen, z. T. lebhaft bewegten Tiere und der vornehme Greif in einem deutlichen Gegensatz zum Stil des Haupttieres, eines Hirschen, stehen. Wir kennen das Verfahren vom Goldfisch von Vettersfelde her, nach Gardthausen, Rhein. Mus. 1884 S. 317 eine tessera hospitalis.[49] Schon Furtwängler hat die beiden Stücke nebeneinandergestellt, den griechischen Charakter des Fundes von Vettersfelde, aber zugleich seine Verbundenheit mit skythisch-griechischer Kunst, dargelegt. Von der späteren gründlichen Hellenisierung zeugen die Bogenkästen[50] spezifisch skythischer Form, die den Köcher damit verbindet, mit ihren griechischen, der Deutung oft Schwierigkeiten bereitenden mythologischen Darstellungen. In der frühen skythischen Kunst ist das Pflanzliche, erst recht der Mensch, durchaus sekundär, das Höchste nach Boroffka, zu dem diese Kunst sich aufschwingt, sind Tierkämpfe. Bedeutsam ist, daß meist Jagdtiere, vor allem Elch und Bär, dann der liegende Hirsch zur Darstellung kommen.

---

[46] Prähist. Zeitschr. 1927 S. 1 ff. Zur Ergänzung dieser vorzüglichen Arbeit dienen die zuverlässig orientierenden und vorsichtigen Artikel Scythae und Scythia K. Kretschmers in Pauly-Wissowa RE (1921). Der iranische Einschlag ist bei den Skythen danach unleugbar.

[47] AA 1926 Sp. 372 Abb. 4, besser Taf. 1 Gregory Borovka, Skythian art (ich benutze die Ausgabe New York 1928). Das Buch gibt die beste Anschauung von skythischer Kunst.

[48] AA 1926 Sp. 376 Abb. 4, Borovka, Scyth. art, Taf. 34: Eine Zeichnung bei Furtwängler, Der Goldfund von Vettersfelde, S. 16.

[49] Diese Deutung wird allerdings von Ebert im Artikel Vettersfelde in Eberts RLV wohl mit Recht bestritten.

[50] Nachweise und Abbildungen s. bei Minns, Scythians and Greeks, an den im Index unter Gorytus angegebenen Stellen.

In der Hanzeit müssen wir noch mit südostasiatischen, indischen Einwirkungen auf China rechnen.[51] Gewisse griechische Einflüsse scheinen auch über Indien gekommen zu sein, wo sie sich mit persischen vermengt hatten. Aber immer wieder schlägt das Eigenchinesische durch; auf den, wie wir sahen, in der Hauptsache in das 7. und 8. Jahrhundert gehörenden „Traubenspiegeln" haben die Tiere, trotz wesentlicher hellenistischer Einflüsse namentlich in der Pflanzenornamentik, ihren chinesischen Charakter zurückgefunden, sich so gut wie ganz von fremden Vorbildern freigemacht. Hätte Strzygowski, auch in „Asiens Bildender Kunst", statt eine Menge Kunstwerke aller Art und Lande an sich vorüberziehen zu lassen, dem einzelnen Kunstwerk Sorgfalt zugewandt, er wäre wohl vor den Gespenstern der Amerasiaten und Atlantiker bewahrt geblieben.

Im 4. Band von Bosserts Geschichte des Kunstgewerbes haben v. Jenny und H. Findeisen die Übergangszone zwischen Asien und Europa und das, freilich meist neuzeitliche, Kunstgewerbe nordasiatischer Grenzlande behandelt, Glück in dem Abschnitt Islamisches Kunstgewerbe auf die Bedeutung der türkischen Volksstämme für die mittelalterliche und arabische Tierornamentik hingewiesen; E. Salin hat in dem schon zitierten belangreichen Aufsatz Rev. Arch. 1938 I S. 50 ff. die Beziehungen zwischen in Frankreich gefundenen Tierbronzen aus vorkarolingischer Zeit, und ostasiatischen, z. T. mit den Hunnen in Beziehung zu setzenden, aufgezeigt und als Quelle dieses Tierstiles eine vom Kaukasus bis zum Gelben Flusse sich erstreckende Kunst angesehen, die aber ihren Ursprung im Kaukasus genommen haben soll. Diese Kunst kann jedenfalls nicht irgendwelchen Wanderhirten, Amerasiaten, zugeschrieben werden, sie wurzelt vielmehr in der vorderasiatischen und der römischen Kunst der Kaiserzeit. Weil in Ostasien ein verwandter, aber keineswegs gleicher Tierstil bestand, hat sie bei den Ostasiaten, ganz wie bei den Germanen, willige Aufnahme gefunden. Für Strzygowski ist, soweit Europa in Betracht kommt, nach „Machtkunst" S. 712, Nordasien das Ursprungsland des Tierzierats. Er hat wieder einmal, statt sich über die Schwierigkeiten des Stoffes, die Datierungsfragen und die erwiesenen europäischen und vorderasiatischen Beziehungen zu Ostasien von Kundigen belehren zu lassen, die Probleme willkürlich vereinfacht.

Unklar ist mir, was Strzygowski „Machtkunst" S. 483 unter den verschiedenen „Mischbildungen von Tieren" versteht, die er gleichfalls ausschließlich auf amerasiatische Ursprünge zurückführen will. Wenn es eine Mischbildung von Tieren gibt, so die Chimaira; für sie sind aber alle Versuche, sie aus vorgriechischer Kunst abzuleiten, gescheitert, sie muß ihrem Ursprung nach sehr frühes kleinasiatisch-griechisches Gut sein.[52] Daß menschliche Gestalten mit Tierköpfen als Götterdarstellungen in Ägypten heimisch sind, braucht nicht erst belegt zu werden. Der Ägypter griff zu solcher Darstellung, um das gewöhnliche Tier von dem Gott zu scheiden. Ihm verdanken wir auch den Sphinx, den Löwen mit Menschen-, zuweilen mit Widderkopf, den übrigens Strzygowski selbst nicht den Amerasiaten zuzuschreiben wagt. Dafür soll er nordisch sein, ein Sinnbild der Vereinigung

---

[51] OLZ 1939 Sp. 354 f.

[52] Siehe die Artikel Chimaira in Roschers Lex., in Pauly-Wissowa, Neugebauer in Ber. aus den preuß. Kunstsammlungen, S. 27; Anne Roes, JHST 1934 S. 21 ff., die, wie auch Nilsson, Gesch. d. griech. Religion, S. 332 f. Anm. 1, erkannt hat, die angeblich kretische Darstellung auf einer Glaspaste aus Dendra als Irrtum erweist.

zwischen Nord und Süd![53] „Da die Natur im Norden nicht um ihrer selbst willen naturnahe gesehen wird, sondern immer Zeichen, Sinnbild bleibt, so wurde die nordische Kunst bei der Berührung mit dem Süden zur Geburtsstätte jener Mischbildungen, auch des Sphinx. Ohne zu ahnen, woher sie eigentlich stammen, macht die Wissenschaft dafür womöglich, wenn sie solche Mißbildungen (so) in eigentlich asiatischen oder europäischen Kreisen gewahrt, ägyptische oder mesopotamische Einschläge verantwortlich." Für den, der den Denkmälervorrat übersieht und sich von ihm leiten läßt, kann an dem ägyptischen Ursprung der Sphingen kein Zweifel sein. Aber nach Strzygowski a.a.O. S. 255 soll das Aufsetzen von Tierköpfen bei Göttern, beziehungsweise eines Menschenkopfes beim Sphinx oder Kentauren auf den Löwen- oder Pferdeleib, nur geschehen sein, weil der Nordmensch erst im Süden die Menschengestalt künstlerisch wahrzunehmen begann (woran Richtiges ist), sie aber als unbefriedigend empfand. Die Mischwesen seien ein Kompromiß zwischen nordischer, auf Ornament und Tier sich beschränkender Darstellung und der südlichen, anthropomorphen. Gewiß sind, wie wir schon sagten, die menschengestaltigen Götter mit Tierköpfen ein Kompromiß, auch wo sie in der griechischen Kunst und der kretisch-mykenischen auftreten, aber wir können verfolgen, wie man in Ägypten solchen Kompromiß aus religiösen Gründen einging, und von dort wurde er wohl nach Griechenland übertragen. Hätte Strzygowski sich um die Denkmäler gekümmert, so hätte er erfahren, daß der Ägypter sich die Wüste tatsächlich mit Mischgestalten bevölkert dachte; Sphinx und Greif greifen schon auf Reliefs des Alten Reichs tätig ein, sie sind lebendige ägyptische Vorstellungen. Mesopotamien kennt keine Sphingen, nur, mindestens seit der Mesilimzeit, der Wende des 4. zum 3. Jahrtausend,[54] den Mannstier, der sich, nebenbei besser als der Sphinx, neben den Kentauren stellen läßt, dessen älteste Darstellung auf einem kassitischen Siegelzylinder (Ward, Seal cylinders of Western Asia S. 4 Nr. 21), dann auf einem Urkundenstein des 12. Jahrhunderts v. Chr. (Jastrow, Bildermappe zur Religion Babyloniens u. Assyriens, Fig. 32) zu finden ist.[55] Sphinx und Kentaur, das hat Strzygowski übersehen, gehören zwei grundverschiedenen Welten an; was gibt das Recht, sie zueinander zu stellen, nur weil ihre Zusammensetzung rein äußerlich betrachtet einigermaßen ähnlich ist? Solche vergleichende Kunstbetrachtung dünkt mich Selbstbetrug.

Die seltsamste Blüte treibt aber Strzygowskis „planmäßige Vergleichung", wenn er „Machtkunst" S. 514 f. das römische Pantheon für einen Bau der Atlantiker ausgibt. „Dem Atlantiker liegt die Neigung im Blute, durch wuchtige, in der Masse geschlossene Bauformen zu wirken. Das kennzeichnende atlantische Einzelbauwerk dieser Art ist das von den Thermen des Agrippa stehengebliebene Pantheon im Rom. Es ist ein in Gußmauerwerk mit Ziegeln ausgeführter Rundbau, so einheitlich in der Raumform, daß er nicht ohne indogermanische Einschläge denkbar ist. Man halte dazu die innerasiatische Kuppel über dem Quadrat." Es ist jedenfalls ein kaum entschuldbarer Schönheitsfehler nach Colini und Gismondi, Terenzio und Lugli (in dessen Mon. ant. di Roma III S. 123 ff.

---

[53] „Machtkunst" S. 254.

[54] Moortgat, Frühe Bildkunst in Sumer, S. 79.

[55] Sauer in Roschers Lex. II S. 1074 f.; G. Karo, Eberts RL, Vorgeschichte s. v. Kentaur, wo Strzygowski die wichtigste bis 1926 erschienene Literatur angeführt finden konnte.

eine klare Zusammenfassung der Ergebnisse der sorgfältigen letzten Untersuchungen zu finden war), das Pantheon in seiner jetzigen Gestalt Agrippa statt dem Kaiser Hadrian zuzuschreiben.[56] Wie das augusteische Pantheon ausgesehen hat, können wir nicht sagen. Borrmann a.a.O. Anm. 47 hatte durchaus recht, daß erst die umfassende Bautätigkeit der Zeit Hadrians und seiner Nachfolger mit fortschreitender Ausbildung der Technik den Gewölbebau verallgemeinert. Die Kuppel des Pantheon nennt er einen der Marksteine dieser neuen Richtung. Er beschreibt das großartigste Beispiel einer Kuppelwölbung über einen Zylinder, die Rotunde des Pantheon mit den Worten „Wand und Decke verschmelzen zu einem in sich geschlossenen Baukörper". Freilich verschwindet bei diesem Bau die Struktur der Kalotte aus einzelnen zum Zenitringe ansteigenden, durch Querringe verspannten Bogenrippen völlig hinter den Kassetten ihrer Innenfläche. Doch kennen die Römer, z. B. in der Halbkuppel des Canopus der Villa Hadrians, eine sichtbare konstruktive Gliederung der Kuppel. Mit der Raumeskunst des Pantheons, sagt Borrmann a. a.O. S. 248, tritt ein ganz neues Moment in die Architektur ein. Die Kuppel ruht auf rund 6 m starken Pfeilern, die durch mächtige Tragebögen brückenartig verbunden, 8 Exedren, 4 halbrunde und 4 rechteckige, einschließen. In einer Höhe von 23,10 m setzt die Kuppel mit ihren fünf Reihen allmählich an Höhe abnehmender Kassetten an. Es ist arg, daß Strzygowski, der, wie er sich rühmt, die Geschichte des Pantheons nicht nach den Quellen, sondern im Sinne des Versuchs einer Entwicklungserklärung dieser Rundkuppel behandelt, trotz Cozzo, Ingegneria Romana S. 272 ff., und der Aufnahme Terenzios bei Lugli (Fig. 20) und der zitierten genauen Beschreibung Borrmanns sie für ein gewöhnliches Überkragungsgewölbe ausgibt, wie er sie den Atlantikern zuschreibt. Auf das Pantheon trifft im höchsten Maße zu, was nach Strzygowski[57] Theodor Fischer als die höchste Forderung an einen Bau bezeichnet, daß nämlich der Bau an sich in seinen Verhältnissen, seiner Beleuchtung, seiner Farbe Eindruck machen, den Besucher unter Umständen auf die Knie zwingen müsse. Die künstlerische Kraft des Baus ist nicht mit einem „indogermanischen Einschlag" zu erklären, sie ist sein Wesen selbst. Es ist, mit Techau, Kunst der Römer, S. 204 und 210, zu reden, eine Leistung der römischen Kunst, welche ebenbürtig dem griechischen Tempel ist, welche sogar eine sehr viel größere geschichtliche Wirkung auf die abendländische Baukunst gehabt hat als jener. Das Pantheon steht am Anfang aller Kuppel- und Zentralbauten des Abendlandes als das unerreichte Vorbild eines in sich ruhenden Raumes. Im griechischen Tempel ist das Geistige Körper geworden, hier ist der Körper vergeistigt. Für Raumwirkung scheint Strzygowski keinen Sinn zu haben, das zeigt die Überschätzung der im ganzen bescheidenen armenischen Kirchen in seinem Armenierbuch, noch mehr sein Urteil über das Innere der Peterskirche, dessen

---

[56] Den Sachverhalt konnte Strzygowski schon aus Amelung-Holzinger, Museums and ruins of Rome 1912, sowie aus den kurzen Berichten im AA 1921 Sp. 249 ff., 1930 Sp. 194 f., 1938 Sp. 699 leicht kennenlernen. Es mußte ihn stutzig machen, daß Rodenwaldt, Kunst um Augustus, das Pantheon überhaupt nicht erwähnt. R. Borrmann hatte schon 1904 in der Geschichte der Baukunst I S. 243 geschrieben: „Noch Vitruv widmet dem Gewölbebau wenig Worte; erst nach ihm – vielleicht zur Zeit der flavischen Kaiser – muß der entscheidende Schritt zur Übertragung des Gewölbebaus in die monumentale Kunst erfolgt sein." S. zum Pantheon als römischem Bau hadrianischer Zeit jetzt auch Herbert Koch, Römische Kunst (1949) S. 53 ff.

[57] „Machtkunst" S. 403.

wohltuende Wirkung ich körperlich als Knabe empfunden habe. Lord Byron hat in Childe Harolds Pilgrimage IV Strophe 152 ff. dem Eindruck, den, auch nach der Santa Sophia, die Peterskirche auf ihn machte, wundervollen Ausdruck gegeben. Strzygowski spricht „Machtkunst" S. 35 ff. von einer Verbalhornung eines Meisterwerkes der Strahlenform von Leonardo-Bramante in ein Langhaus, das wie eine Röhre den Blick auf den ursprünglich entscheidenden Kuppelbau verlegt. Man halte daneben Riegls feinsinnige Würdigung der Tätigkeit Madernas (und Früherer) an St. Peter.[58] Die Nachteile der Umgestaltung, insbesondere von Michelangelos Plan, verkennt Riegl nicht, aber er erschließt sich dem immerhin Erreichten.

Auf Grund wovon nennt nun Strzygowski das Pantheon ein Werk der Atlantiker? Wie ich Curtius, Morphologie der antiken Kunst, Logos IX, Heft 2, S. 210, entnehme, hat Spengler, Untergang des Abendlandes S. 105, 298, 337, das Pantheon die erste Moschee genannt, schreibt den Bau Apollodor zu, den er für einen Syrer hält, und schwätzt, unwissend wie immer, von den syrischen Meistern, die am Pantheon und den Kaiserfora gearbeitet hätten.[59] „Wäre das Pantheon magisch-arabisch, bliebe die relative Unentwickeltheit der klassischen Moschee gänzlich unverständlich. Das Pantheon ist nicht die erste Moschee, sondern die letzte Moschee wird zum Pantheon (siehe E. Dietz, Die Kunst der islam. Völker, in Burgers Handbuch S. 131). Die Pantheonlösung, den riesigen stützenlosen zentralen Kuppelbau, hat der Islam erst durchzuführen vermocht, als der hellenistische Gedanke des beschränkten Kuppelraumes, der vom sasanidischen und spätbyzantinischen her in der arabisch-persischen Welt weiterlebte und höchst eigenartig differenziert wurde, mit der Eroberung Konstantinopels unter die Einwirkung des Pantheongedankens in der Hagia Sophia geriet. Erst die Bauten Sinans sind Moscheen im Pantheonsinne." Curtius, dem ich diese Worte entnehme, nennt mit Recht den „syrischen Stil" eine ohnmächtige Konstruktion. Spenglers Redefluß scheint Strzygowski imponiert zu haben, er schreibt ihm nach, sucht aber zugleich die Zuweisung des Pantheon an die Amerasiaten wissenschaftlich zu begründen durch den Hinweis auf die Ruinen von Simbabwe in Zentralafrika. Dort stünden Ruinen unafrikanischen Charakters, die aus „Hakelsteinen" errichtet seien, einem Terminus technicus, den er wohl provinzieller Mundart entlehnt und den ich in keinem Lexikon oder Handbuch erklärt finden kann. Nach „Machtkunst" S. 512 f. sind es „Platten, die an Größe zwischen dem Quader und dem Ziegel stehen, aber dem Erdboden entnommen, Steinplatten sind, die rechteckig zutage liegen oder so klein zugeschnitten werden. Es gibt Flußgeschiebe, die nur aus solchen Platten jeder Größe bestehen. Sie haben aber mit dem anstehenden Felsen nichts zu tun". Strzygowski behauptet, Heinrich Glück in seinem nachgelassenen Buch „Ursprung des römischen und abendländischen Gewölbebaus" sei der bahnbrechende Bearbeiter der Hakelsteinwerkart, ich habe aber in dem genannten Buche vergeblich nach dem unglücklichen Ausdruck gesucht. Strzygowski hat ihn wohl eingeführt, um eine Verbindung zwischen den von ihm als Werke der Atlantiker, deren Kennzeichen der Hakelstein sei, zusammengebrachten Werken, den Bauten von Simbabwe, den Nuragen und dem Pantheon, herzustellen, wobei zu sagen ist, daß die genannten Bauten technisch nichts gemein haben, nicht

[58] Barockkunst in Rom S. 127 ff.

[59] Auf Apollodor kommen wir in einem späteren Abschnitt zurück.

einmal das Material. Nun hat es aber mit Simbabwe eine eigne Bewandtnis, die auf Strzygowskis vergleichende Methode ein trübes Licht wirft.

Schon J. Th. Bent, the ruined cities of Mashonaland, hat bei der Veröffentlichung der Ausgrabungen von 1891 f. vermutet, daß das Unafrikanische dieser Ruinen europäischem, durch dort im frühen Mittelalter ansässige Araber vermitteltem Einfluß zu danken sei. Ausführlicher hat dann David Randall MacIver, Mediaeval Rhodesia, an der Hand neuer Ausgrabungen den Nachweis geführt, daß die Ruinen mittelalterlich und europäisch beeinflußt seien. Dies Ergebnis ist dann 1929 durch die ungemein sorgfältige Forscherin G. Caton Thomson durch Untersuchungen an Ort und Stelle glänzend bestätigt worden;[60] ungewiß bleibt nur, ob die Ruinen in das 12. Jahrhundert n. Chr. oder die Folgezeit bis spätestens das 16. Jahrhundert gehören, was für uns hier belanglos ist. Von einigen eingeführten Dingen abgesehen, sei alles typisch afrikanisch, Bantu. Haberlandt in Buschans Ill. Völkerkunde I (1922) S. 570 ff. vertrat also mit vollem Recht eine Datierung in das 10.–15. nachchristliche Jahrhundert, Germann in Springers Handb. der Kunstgesch. VI S. 554 erwähnt 1929 noch andere Datierungsvorschläge, von denen aber keiner in die Urzeit zurückreicht, und erwägt Abhängigkeit von altsabäischen Vorbildern. In keinem Fall sind die Vorschläge der Afrikanisten mit Strzygowskis Atlantiker-Hypothese vereinbar, der sich um die Forschung überhaupt nicht gekümmert hat.[61]

Die Ähnlichkeit der turmähnlichen Bauten von Simbabwe mit den Nuragen, Talayots usw. ist wieder eine rein äußerliche, nichts beweisende. Bedauerlicherweise sagt Strzygowski „Machtkunst" S. 528 nicht, mit welchen späteren Bauwerken der atlantischen Küsten in Europa und Amerika die Bauten von Simbabwe „in wesentlichen Werten auffallend übereinstimmen". Man muß den Vorwurf erheben, daß er in einer für ihn grundlegenden Frage mit ungewöhnlichem Leichtsinn vorgegangen ist. Eine besondere Schwierigkeit entsteht noch dadurch, daß nach „Machtkunst" S. 511 ursprünglich für Atlantikerbauten Megalithen besonders kennzeichnend gewesen sein sollen, denen aber allmählich „auf Lager bestimmte Kleinsteine" folgten. Dabei sollen die Atlantiker zum Steinbau durch die Errichtung von Hütten aus Eisschollen angeregt worden sein, wie sie ihre Altvordern, die Eskimos, in Amerika betrieben. Die Abb. 297 zeigt, daß hier der Natur der Sache nach von Megalithbau keine Rede ist. Berteaux, L'art dans l'Italie méridionale,[62] hatte, wie ich Frankl, Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst S. 263, entnehme, gelegentlich der unteritalischen Trulli den Gedanken leicht hingeworfen, sie entsprächen technisch den nordamerikanischen Eishütten, ohne sie natürlich daher abzuleiten. Strzygowski stellt die Simbabwebauten (und die Nuragen) zu den in völlig anderer, fortgeschrittenerer Technik, Gußmauerwerk, aufgeführten Mayabauten, um auf diese Weise

---

[60] Antiquity III S. 424 ff. Wir lesen da S. 433 it is inconceivable to me, now I have studied the ruins, how a theory of Semitic or civilized origin could ever have been formulated.

[61] In Breuil, Frobenius „Afrique", wird Simbabwe überhaupt nicht erwähnt, offenbar weil der ausgezeichnete französische Gelehrte sich Frobenius nicht anzuschließen vermochte, der für ein hohes Alter der Simbabwebauten eintrat, aber an eine Verbindung mit dem Indischen Ozean dachte, wofür man „Machtkunst" S. 512 vergleiche.

[62] Ist diesem mir leider nicht erreichbaren Buch Strzygowskis Abb. 297 entnommen? Er versäumt immer, die Quelle seiner Bilder anzugeben.

ein Zeugnis für ihre amerikanische Abkunft zu gewinnen.[63] Dann reiht er „Machtkunst" S. 528 die Simbabwebauten, etwas zögernd, in den Stammbaum der ägyptischen Kunst ein, obwohl aus Ägypten kein einziger ähnlicher Rundbau bekannt ist. Er schreibt den Tortempel des Chefren, den er unter der alten Bezeichnung Sphinxtempel anführt, den Atlantikern zu und vermeint, die Ägypter wären vom Megalithbau ausgegangen; ein Blick auf Junkers Gizabände, mein Handbuch der Altägyptischen Kunstgeschichte, des englischen Architekten Somers Clarke (und R. Engelbach), Ancient Egyptian Masonry (1930), hätte ihn belehrt, daß die Ägypter von der Verwendung kleiner Bausteine erst allmählich zu großen Blöcken über gegangen sind, das Bauen mit kleinen Steinen nie aufgegeben haben.[64] Daß es sich dabei immer um gut zurechtgehauene und geglättete Blöcke handelt, im Gegensatz zu Simbabwe, übersieht Strzygowski.

Er stellt Stonehenge neben den Tortempel des Chefren als „Steinbauten, die von vornherein in geschnittenen Steinen gedacht und dementsprechend rohstoff- und werkgerecht in Stein ausgeführt sind".[65] Dabei dürfte es schwerhalten, innerhalb des Bauens mit großen Steinen größere Gegensätze aufzuweisen als gerade diese beiden Bauwerke. In Stonehenge, zu dem ich auf Mahrs Artikel in Eberts RLV verweise, sehen wir zwei umeinander gelegte Hufeisen innerhalb zweier konzentrischer Kreise, alles aus aufrechten, nicht aneinander schließenden Platten errichtet, ohne eigentliche Decke, wenn auch mit Überdeckungen von Platte zu Platte. Beim Tortempel steht ein geschlossener Bau aneinander gefügter Räume vor uns, durchweg gedeckt, sein Licht von Luken oder durch die Türen erhaltend. Der „gerade Vierkant als Stütze und Last in schweren Granitstücken zusammengefügt" genügt nicht, um Tortempel und Stonehenge zu einer Einheit zusammenzuschließen. Es kann sich weder um einen Ähnlichkeitsvergleich noch um einen Wesensvergleich oder einen Vergleich der Entwicklungskräfte handeln. Auf so brüchiger Grundlage ist die Atlantikerhypothese für das Pantheon aufgebaut; es zeigt sich, wie bedenklich es ist, wenn man, mit „Krisis" S. 78, nicht das Denkmal, nicht das Kunstwerk und seinen Wert in den Vordergrund stellt, sondern was die künstlerischen Werte nach der Meinung des Verfassers auslöst, d. i. die nach ihm das Werden bestimmenden „Kräfte", die ohne die Kenntnis der geschichtlichen Voraussetzungen, die bei Stonehenge völlig fehlt, nicht erkennbar sind. Es hilft nichts, sich, wie „Krisis" S. 73 empfohlen wird, vor Maßstäben zu hüten, wie sie „besonders in der kirchlich einseitigen Behandlung des Religiösen oder fast jedes Vergleichs üblich sind, der vom nationalen Staat ausgeht". Bei so mangelhafter Erfassung des für die Beurteilung eines Werkes Wesentlichen verfällt man schrankenlosen Träumereien. Strzygowskis Schüler Glück hat denn auch im oben S. 44 genannten Buch S. 94 die ausschlaggebende Wurzel des römischen Gewölbebaus richtiger im westlichen Mittelmeer-

---

[63] „Machtkunst" S. 513.

[64] H. Schäfer, Die Leistung der ägypt. Kunst (AO 28, Heft 1–2, S. 18), schreibt 1929: „Jetzt kann kein Zweifel mehr Raum haben, daß die wuchtige, atembeklemmende Geometrie des Tortempels des Chefren und anderer Bauten der IV. Dynastie alles andere als primitiv ist, sondern die Abkehr von kleiner Bewegtheit und bewußte Wendung zu großflächiger Monumentalität bedeutet." Der beschriftete Block mit dem Namen des Chesechemui (Quibell, Hierakonpolis I, Taf. II, Ende der II. Dynastie) und das Grab von Zawiet el Arrian, nach meiner ägypt. Kunstgesch. III, § 5d aus der gleichen Zeit, bedeuten Anfänge der neuen Richtung.

[65] „Machtkunst" S. 511; vgl. 401.

becken gesucht, wo sie aus der prähistorischen Bauweise des ruhenden Massenbaus herauswachse. Den ungeheuren Unterschied zwischen den Nuragen usw. und dem Pantheon verkennt er nicht; wenn er Nordafrika (was immerhin besser ist als Simbabwe) eine grundlegende Rolle für die Entwicklung des Wölbungsbaus zuweist, so vermag ich ebensowenig wie offenbar Herbig[66] ihm zu folgen. Vielleicht wagte er aber nur, seinem Lehrer gegenüber, nicht Rom selbst als schöpferisch anzusprechen.

Mangel an scharfer Beobachtung und nicht genügende Übersicht über die Denkmäler, hoffentlich nicht Überschätzung dilettantischer Arbeiten wie Einsteins Negerplastik, haben Strzygowski zu der seltsamen These verleitet, die Urheimat aller Plastik sei die Gegend um den Äquator. Das Auftreten von Frauenfiguren mit herausgestrecktem Gesäß und einer, übrigens keineswegs gleichmäßig vorhandenen, Leibesfülle in der frühen Plastik Ägyptens, des Mittelmeergebietes, Mitteleuropas, nicht aber Mesopotamiens, wie eine Durchsicht von Viktor Christians Altertumskunde des Zweistromlandes I zeigt,[67] bringt Strzygowski mit dem gemästeten Weib des Südens, den Äquatorialen zusammen, die Venus von Willendorf so gut wie etwa die Frauenfiguren von Malta. Vor der Verwechslung wirklicher, afrikanischer Steatopygie mit der starken Heraushebung einzelner Teile, vor allem des weiblichen Körpers, hatte Hogarth in den Sir Arthur Evans gewidmeten Essays in Aegaean archaeology S. 55 ff. gewarnt, damit auch vor übereilten Schlüssen auf afrikanische Elemente. Echte Steatopygie anerkennt Lucie Passemard nur in Afrika.[68] Daß die Fettleibigkeit prähistorischer Frauenfiguren nicht Steatopygie genannt werden dürfe, hatte Hörnes, Urgesch. der Bildenden Kunst in Europa, zweite Aufl., 1915, S. 602, und noch entschiedener Menghin in der von ihm besorgten dritten Auflage, 1925, S. 670 f., betont, unter Beifügung von Literaturangaben. Im selben Sinn äußerte sich Hutchinson, Ipek 1938 S. 53 f., der auf Battaglia, Ipek 1927 S. 131 ff., über die Malteser Figuren verweist. Hornblower, JEA XV, 1929, S. 30 ff. hat die ägyptischen Frauenfiguren sachkundig, unter Berufung auf eine Arbeit des Mediziners G. Shattock,[69] zusammengestellt und die Bezeichnung steatopyg gleichfalls abgewiesen. Er erwähnt ganz seltene europäische Funde, wo sie zutreffen mag. Im ganzen gilt, was schon Mosso, Le origini della Civiltà mediterranea, 1910, S. 93 ff., aussprach, die Annahme, es habe in Ägypten und Europa eine steatopyge Rasse gegeben, ist unbegründet. All diese Stimmen hat Strzygowski überhört; stutzig hätte ihn machen müssen, daß Menghin in seiner Behandlung der Venus von Willendorf in Ginharts „Bildende Kunst in Österreich I", deren Mitarbeiter Strzygowski war, aber auch in seiner „Weltgeschichte der Steinzeit", L. Franz in seinem inhaltreichen Buche „Die Muttergöttin im vorderen Orient und in

---

[66] In seiner Skizze der karthagischen Kunst in Vogts Rom und Karthago. Auf die kunstgeschichtliche Stellung Nordafrikas, insbesondere Karthagos, kommen wir im Abschnitt IV und auf die Fragen des Kuppelbaus in Abschnitt V ausführlich zurück.

[67] Vgl. die bei v. Fritze, JdI XII 1897 S. 199ff., gegebenen Abbildungen, die dem sog. afrikanischen Typus nicht entsprechen. Zur Verbreitung „steatopyger" paläolithischer Frauenfiguren in Europa s. Revue arch. 1939 I S. 260 f.

[68] Ich kenne die Arbeit nur aus der Besprechung Kühns, Ipek 1938 S. 188. Giuffrida-Ruggero, Crani egizi antichi e arabo-egiziani (Atti Soc. Romana di anthropologia XV, 1910, S. 21), spricht mit Recht von megalopygen, nicht steatopygen Gestalten.

[69] Proc. of the R. Soc. of Medicin II (1909) Pathological Section S. 207.

Europa" einen äquatorialen Ursprung dieser Skulpturen gar nicht in Erwägung ziehen, sie vielmehr der Steinzeit des Mittelmeergebietes und Europas zuschreiben. Unter dem Einfluß einer Schülerin scheint Strzygowski selbst einmal diese Ansicht zu teilen,[70] ohne sich der Folgerungen für die eigene Theorie bewußt zu werden. „Machtkunst" S. 527 sagt Strzygowski durchaus richtig, Ägypten sei noch lange nicht Afrika, jenes Afrika, das durch seine Lage zu seiten des Äquators ausgesprochen zum warmen Südgürtel schlechthin gestempelt werde. Um so mehr hätte er sich fragen sollen, ob irgendein Anhalt für eine frühe innerafrikanische Plastik gegeben sei? Die älteste ägyptische Kunst mit Negern in Verbindung zu bringen, hindert, daß wir das allmähliche Vordringen der Neger in ägyptisches Gebiet vom späten Alten Reich ab durch das Mittlere Reich und ins Neue Reich verfolgen können,[71] daß wir in der frühen ägyptischen und nubischen Kultur zwar afrikanische, aber keine negroiden Elemente feststellen können. Was wir über Negerkunst aus ägyptischen Quellen, etwa dem Grab des Huy,[72] erfahren, zeigt weitgehende Abhängigkeit von ägyptischen Vorbildern, um so bemerkenswerter, als in vieler Hinsicht Nubien und das dahinter liegende Afrika seine Eigenart immer bewahrt hat. Ägypten, darin ist Strzygowski beizustimmen, gehört zum Mittelmeergebiet, ist afrikanisches Grenzland, nicht Kulturgebiet, erst recht aber nicht asiatische Provinz. Das haben neuerdings wieder Giuseppe Galassi in „Tehenu" und Graziosi in seiner Arte rupestra della Libia gezeigt. Auch die Ergebnisse der Winklerschen Aufnahmen oberägyptischer Felsbilder, wie immer man sich zu einzelnem stellen mag, sind mit Strzygowskis Ableitung aller Skulptur vom äquatorialen Afrika unvereinbar:[73] die ältesten Felsbilder zeigen geringes Interesse an der Darstellung von Menschen. In der späteren ägyptischen Kunst stecken in der Tat Werte, die die paläolithische Kunst noch nicht kennt („Machtkunst" S. 530). Strzygowski hat sich aber um die

---

[70] „Spuren" S. 304.

[71] Nehesi, das man früher mit Neger übersetzte und sogar etymologisch verband, bezeichnet den Nubier oder Berberiner. C. G. Seligmann, Egypt and Negro Africa, S. 57, hat Literatur über das früheste Auftreten der Neger in ägyptischen Denkmälern zusammengestellt, dabei meine Bemerkungen „Denkmäler ägypt. Skulptur", Taf. 33 Sp. 1–2, übersehen, wo ich vor Junker auf das Fehlen von Negern in ältester Zeit aufmerksam gemacht habe. Gegen den angeblichen Negertypus eines von Reisner in einem Grab der IV. Dynastie zu Gize gefundenen Kopfes hat sich Petrie, Anc. Egypt. III, 1916, S. 48 mit Tafeln, gewandt. Daß Neger seit der IV. Dynastie den größten Teil des ägyptischen Heeres ausgemacht hätten, wie Reche in Eberts RLV I S. 69 behauptet, trifft nicht zu. Daß die aus der Mischung verschiedener Bestandteile hervorgegangene ägyptische Bevölkerung schließlich eine Einheit bildete, habe ich im Kap. 1 der Erläuterungen meiner Kunstgeschichte darzulegen versucht. Von den Leichen in den Gräbern der XII. Dynastie zu Lischt heißt es Metr. Mus. Bull. 1909, July, S. 122, sie enthielten unusually homogeneous Egyptian people, of about the highest physical development they ever achieved. Only four foreign, broad skulls were found among over two hundred Egyptian, and no negro or detectable negro mixture. The broad crania are in all probability Asiatic, from north of the Semitic region.

[72] Nina de Garies Davies and Alan H. Gardiner, The tomb of Huy, S. 21 ff., mit den Tafeln. Im Text sind einige Parallelen angegeben. Zum Verhältnis der ägyptischen zur afrikanischen Kultur hat Kees im Handbuch der Altertumswissenschaft ed. W. Otto bei Beck, Ägypten S. 339 ff., wertvolle Nachweise gebracht. Auch die Funde von Kerma (Reisner, Harvard African studies VI) verleugnen, bei aller Eigenheit, namentlich des Materials, den tiefgehenden ägyptischen Einfluß im Mittleren Reich nicht; das hat Reisner a. a. O. S. 13 f. richtig erkannt.

[73] Hans A. Winkler, Rock-drawings of Southern Upper Egypt I, 1938, II, 1939. Immer wieder stellt sich die Frage, ob Afrika vom Mittelmeer oder das Mittelmeer von Afrika Anregungen empfing, nie aber kommt Zentralafrika als gebender Teil in Betracht.

ägyptischen Felsbilder überhaupt nicht gekümmert; er hätte dort in den „Malereien auf (so) vordynastischen Gräbern", womit doch nur das Grab von Hierakonpolis gemeint sein kann, wirklich verwandte Kunst gefunden und brauchte nicht unter irreführendem Verweis auf L. Curtius, Die antike Kunst I S. 21 (lies 17), der jeden Gedanken an Rasseverwandtschaft geradezu sinnlos nennt, die Felsritzungen im megalithischen Norden heranzuziehen. Alles was de Morgan, Sir Flinders Petrie, Peet, ich selbst, Jean Capart, Guy Brunton, H. Junker, Randall MacIver, Roeder, Scharff aus den Denkmälern zusammengetragen und ermittelt haben, benutzt Strzygowski nicht. Für ihn besteht nicht, was über die Beziehungen des frühen Ägyptens zur Ägäis, zu Europa und Mesopotamien erkundet oder vermutet wurde, obwohl er in Kap. I § 2 b, Text S. 9 f. meiner Kunstgeschichte das Material bequem übersehen und kritisch beleuchtet finden konnte. Ein ihm in manchem nicht so fernstehender Forscher, Reche,[74] sieht in gewissen frühen Schädeln aus Ägypten nordisches Volkstum und meint, die „Negade"- und „Gizerasse" zeigten nordischen Charakter. Auch die Sitte der Beisetzung in Hockerstellung sehen er und andere als von Norden kommend an, schwerlich mit Recht, denn zu ihr ist man doch wohl aus sehr verschiedenen Gründen an sehr verschiedenen Orten gekommen. Statt sich mit diesen, wie ich zugebe, unzureichend begründeten Vermutungen auseinanderzusetzen, überrascht uns Strzygowski „Machtkunst" S. 471 mit der Behauptung, urnordisch dürfte auch alles sein, was in der Bildenden Kunst zur Ausstattung des Toten für die Reise in die andere Welt gehört, so schon im Altägyptischen wie später im Osebergschiffsgrabe wie im Schosoin zu Nara, in Japan. Über der rein äußerlichen Ähnlichkeit übersieht Strzygowskis vergleichende Methode wieder einmal die ungeheuren sachlichen und zeitlichen Unterschiede der Grabbeigaben, ihre enge, in Ägypten ganz besonders deutliche Verknüpfung mit dem Totenkult und damit dem ganzen ägyptischen Wesen. Nach den Mittelgliedern zu suchen, die die nordischen Funde mit den südlichen verbunden hätten, empfindet er kein Bedürfnis. Gerade im Begräbniswesen ist ägyptischer Einfluß auf die Mittelmeerwelt wohl sicher; eine Stelle der Ermahnungen des Ipuwer spricht ausdrücklich im 2. Jahrtausend v. Chr.[75] davon, daß die Priester mit den Gaben der Zeder begraben werden und die Großen mit deren Harz balsamiert werden bis nach Kreta hin.

Methodisch Elemente in der ägyptischen Kunst aufzusuchen, die als nordisch angesehen werden könnten, den mancherlei hier einschlagenden Vermutungen der Vorgeschichtler, z. B. über nordische Rassetypen im frühen Ägypten, wofür Elemente in C. Elliot Smith, The ancient Egyptians, zu finden waren, nachzugehen, versäumt, wie wir sahen, Strzygowski. Er findet in der ägyptischen Kunst Züge, die ihn zur Annahme drängen, es seien erobernde Nordvölker gewesen, die Südvölker unterwarfen, daraus sei die ägyptische Kultur hervorgegangen. Auf nordische Einwanderer führt er „Spuren" S. 221 die ägyptischen und die persischen Säulensäle (zwischen denen ich geneigt bin, eine Beziehung anzunehmen[76]) zurück. „Man vergleiche die ägyptischen mit den persischen Säulen:

---

[74] Rasse und Heimat der Indogermanen S. 159, 177, 202; in Eberts RLV I S. 69 mit freilich viel zu hohem zeitlichem Ansatz. Wie ungenügende archäologische Vorkenntnisse leicht zu Irrtümern führen, habe ich, Zeitschr. f. ägypt. Sprache LXXII, 1937, an Reches blauäugiger Königin Teje gezeigt.

[75] Erman, Literatur der Ägypter S. 135; Gardiner, The admonitions of an Egyptian sage S. 32 III 7–8.

[76] Ich halte für möglich, daß Säle wie der in Karnak für die persischen vorbildlich gewesen sind, vielleicht nur indirekt.

die ägyptischen lassen keinen Raum zwischen den Säulen; bei aller Höhe wirken sie doch massig und kurz. Das liegt nicht am Stein, sondern vor allem daran, daß hier die Säule auf den Höhlenbau übertragen ist. Dagegen die Säle von Persepolis: sie waren von vornherein im Freibau gedacht." Die Hallen des Sesorthos zu Saqqara waren seit 1936 freigelegt und damit wurde der Ursprung der ägyptischen Säule aufgedeckt.[77] Schon vorher zeigte ein Blick auf ägyptische Tempel- und Gräberpläne, daß die engen Säulenstellungen, etwa der Säle des Neuen Reichs, allerdings mit dem Steinbau unmittelbar zusammenhingen, denn auf diesen Säulen lasteten die steinernen Architrave und Deckbalken, die keine übergroßen Spannungen ertrugen und keine übergroße Länge haben konnten. Das Märchen vom ursprünglichen ägyptischen Höhlenbau hatte, gegen gewisse Thesen Quatremere de Quincys, schon der alte Hirt, Gesch. der Baukunst bei den Alten I S. 94 f., widerlegt; Perrot, Chipiez, Ägypten S. 388 f. der Übersetzung Pietschmanns,[78] haben die Gleichartigkeit der Anlage der freistehenden und der Felsentempel betont und zugleich, daß die uns erhaltenen, vorwiegend oberägyptischen und nubischen Felsentempel durchweg jüngeren Datums sind, die sich nach dem Vorbild der älteren freistehenden gerichtet haben. Strzygowski geht darüber leicht hinweg und läßt noch durchblicken, die Ägypter hätten das, was die Nordischen ihnen gebracht hatten, übel verwandt!

Sein Verfahren, gerade in diesem Fall, ist lehrreich. 1907 schrieb er im Memnon I S. 15: „Trotz der Forschungen von Lepsius, Petrie und anderen glaubt mancher die eigenartige Gestalt des ägyptischen Tempels mit seinen schräg ansteigenden Pylonen, nach der Tiefe zu immer kleiner, niedriger und finsterer werdenden Räumen, auf die Tradition aus Felsentempeln herleiten zu können, wofür jüngere Beispiele in Abusimbel erhalten sind. Sind derartige Beobachtungen in keiner Weise mehr diskutabel?" 1941 hat er vielleicht unter dem Einfluß des von allen Sachverständigen abgelehnten Buches von Worringer „Ägyptische Kunst, Probleme ihrer Wertung"[79] alle Bedenken fallen lassen. „Machtkunst" S. 243 heißt Abusimbel ein Beispiel der Urform des Höhlentempels, die eindringenden Nordvölker sollen sie ins Freie übertragen haben, die kennzeichnenden Merkmale des ursprünglich unterirdischen Baues aber mit übernommen haben. An Stelle des ägyptischen Höhlenbaues in unbegrenzte Tiefen – wo findet sich der, fragt man, und gar in früher Zeit? –, der dann in den Freibau übertragen wurde, trete bei den Griechen[80] (man weiß nicht, ob daraus abgeleitet) ein streng abgeschlossener Gliederbau, der in Urzeiten als Freibau, aber nicht aus Stein, sondern in Holz gedacht sein mochte. Dabei waren seit der Wende des Jahrhunderts eine Anzahl altertümlicher ägyptischer Heiligtümer mit offnem Hof, einer frei im Raum stehenden Kapelle nachgewiesen worden, niemals aber in Höhlenform. Der von Strzygowski mit Recht hochgeschätzte Schnaase hatte 1866 nachdrücklich

---

[77] Man sehe den Plan und die Aufnahme dieser Hallen bei Jean Philippe Lauer, La pyramide à degrés II, Taf. XXXVIII, XLII, XLV. Neueste Ausgrabungen bei Heluan haben, wenn ich recht unterrichtet bin, Vorstufen zu diesen Säulen aus der II. Dynastie gebracht und damit bestätigt, was ich im Handbuch aus dekorativen Säulchen aus Petries Grabungen in Abydos erschlossen hatte, daß der Typus (in diesem Fall des abgefaßten Pfeilers) bis auf die erste Königszeit zurückgeht.

[78] S. 423 der Originalausgabe.

[79] S. 93.

[80] „Machtkunst" S. 99.

[81] Gesch. der bildenden Kunst I S. 346.

auf das höhere Alter der freistehenden ägyptischen Tempel und den Irrtum Gaus in der Datierungsfrage hingewiesen, auch die planvolle Anlage der ägyptischen Heiligtümer durchschaut. Natürlich kann es vorgekommen sein, daß schon im Alten Reich gelegentlich eine Höhle oder ein verlassener, in den Fels getriebener Steinbruch für den Kult in Anspruch genommen wurde, wie ich das beim Speos Artemidos unweit Beni Hasans im Beginn der 18. Dynastie annehmen möchte. Entwicklungsgeschichtlich aber führt kein Weg von der Höhle zum erbauten Tempel, während die Höhlentempel, wie wir sahen, sich den freistehenden Tempeln angepaßt haben. Der ägyptische Tempelgrundriß ist nicht, wie uns „Machtkunst" S. 534 gesagt wird, eine Aufreihung ganz ungleicher Längs- und Breiträume um eine durchgehend waagrecht in die Tiefe führende Achse (für Strzygowski ein weiteres Anzeichen seiner atlantischen Herkunft), sondern ein wohldurchdachter. Das hätte ein planmäßiger Vergleich der Grundrisse auch nur mit Hilfe des Bädeker gelehrt. Eine bessere Einsicht dämmert einmal bei Strzygowski, wenn er „Machtkunst" S. 541 die Zellen in der Richtung der den Tempel durchziehenden Achse aneinandergereiht sieht, mithin nicht in bunter Häufung. Wie wenig sich Strzygowski um die wissenschaftliche ägyptologische Literatur gekümmert hat, zeigt sein Vorwurf, die Geschichte zähle die ältesten Tempel in Ägypten auf und beschreibe sie, frage aber nie danach, wie es zu der Aufreihung des Haufens von Einzelräumen, deren Niedriger- und Finstererwerden gekommen sei. Das sei Willkür, nicht Wissenschaft.[82] Als ob es nicht genug aus den religiösen Vorstellungen der Ägypter geschöpfte Erklärungen der ägyptischen Tempelanlagen gäbe; ich nenne nur zwei ältere Arbeiten, Dümichens Vortrag von 1872 über die Tempel und Gräber im alten Ägypten und de Rochemonteix's in seinen Oeuvres diverses abgedruckte Aufsätze Le temple égyptien, Le temple d'Apet, und über den Säulensaal von Karnak.[83] Eine Feststellung des Tatbestandes, wie sie bis Ende des Mittleren Reichs in meiner Kunstgeschichte gegeben ist, bildet die notwendige Grundlage zum Verständnis der Grundrisse. Die sehr umstrittene These L. Borchardts, wonach der ägyptische Tempel das Abbild der Welt sein soll, macht sich „Machtkunst" S. 152 zu eigen; da er auch den gotischen Münster für ein solches hält, erkennt er hier die Einwirkung nordischer Weltraumvorstellungen auf die Wirklichkeitsanschauungen des Südens! Nach „Machtkunst" S. 255 übernimmt die Macht die Pflanze als Zwischenglied zwischen Himmel und Erde unmittelbar vom Norden, wenn sie im ägyptischen Tempel den Innenraum durch Pflanzensäulen im nordischen Sinne als Landschaft gestaltet. Da wir, wie Anm. 77 belegt, die Anfänge der ägyptischen Pflanzensäule bis in die erste Dynastie zurückverfolgen können, wäre ein chronologischer Anhalt für nordische Einwirkung etwa unter Menes gewonnen! Es kann aber, seit wir die Säulen der dritten Dynastie in Saqqara kennen, keine Rede davon sein, daß diese frei aufsprießende Pflanzen darstellen. Die Pyramiden seien nicht das Vorbild der nordischen Kurgane; wer diese unwahrscheinliche Vermutung ausgesprochen hat, wird „Machtkunst" S. 431 leider nicht gesagt. Vielmehr seien die Pyramiden in Stein übersetzte Hünengräber; die der Größe nach mit einem Berg vergleichbare Pyramide

---

[82] „Machtkunst" S. 688.

[83] In Masperos Archéologie égyptienne II Kapitel, in Morets Vortrag Sanctuaires de l'Ancien Empire Égyptien (Bibliothèque de vulgarisation Musée Guimet, tome 39) und manchem anderen Buch konnte Strzygowski finden, was er verlangt.

sei zweifellos eine volkstümliche nordische Gestalt, die sowohl in Ägypten wie in Mittelamerika und Hinterindien zu unvergleichlichen Großdenkmälern in Stein oder Steinverkleidung geworden sei.[84] Hier lebt der alte Glaube an einen Zusammenhang zwischen Pyramiden, mexikanischen Bauten und den Stupas wieder auf, der, seit wir die Denkmäler genauer kennen, überwunden sein sollte. Das gemeinsame nordische Gut der Atlantiker, Amerasiaten und Indogermanen soll sich nach „Machtkunst" S. 545 darin zeigen, daß Pyramiden, Kurgane und Megalithen Bilder des Weltberges seien. Zur Unterstützung solcher Behauptung läßt sich kein ägyptischer Text anführen, und daß die vergleichende Forschung in den Pyramiden Versteinerungen einer nordischen Leitgestalt sehe (a.a.O. S. 469), dürfte außer Strzygowski wohl niemand behaupten. Wir können das allmähliche Entstehen der Pyramidenform an den Denkmälern verfolgen, es ist eine rein innerägyptische Angelegenheit,[85] der Wandel des Treppengrabes zur Mastaba, der Mastaba zur Pyramide. Worauf die Behauptung Strzygowskis „Machtkunst" S. 613 geht, „die ägyptische Machtkunst sei sich nahezu unwandelbar gleichgeblieben, es sei denn, daß eine Spur reineren Nordtums im Sonnenkult eine vorübergehende Unterbrechung herbeiführt, oder später einbrechende Machtvölker, wie die Hyksos, die Perser, Römer oder Byzantiner", bleibt unklar, denn der Nachsatz scheint es auszuschließen, an die Reform Amenophis' IV. zu denken.[86] Wie immer dem sei, jedes Wort verrät, daß Strzygowski sich um die Feststellungen zuverlässiger Ägyptologen nicht gekümmert hat. Nordischen Ursprungs soll nach ihm auch der Holzbau der Ägypter gewesen sein, der übrigens nie den Umfang angenommen hat, den ältere Forscher erschließen zu können glaubten und neuerdings Strzygowskis Schüler Balcz[87] nachweisen wollte. In Ägypten, vor allem aber im Libanon, stand Holz, wo man es brauchte, zur Verfügung. Der Luftziegel blieb im Wohnbau, in älterer Zeit auch im Tempelbau herrschend, wovon Strzygowski nie gehört zu haben scheint. Von der Narmerpalette von Hierakonpolis, die er „Machtkunst" S. 186 abbildet, gibt er eine nicht anders als kindlich zu bezeichnende Beschreibung, bei der er den Namen des Königs für die Darstellung eines Bauwerks hält, wovor ihn die Einsicht in irgendeine der ungezählten Veröffentlichungen bewahrt hätte. Daß in Benihasan, also in Ägypten, zuerst eine Tonkugel zwischen Last und Kraft breit gedrückt am Säulenkapitell auftrete („Machtkunst" S. 541), worin er Amerasiatisches erkennt, da es nach Lehmgebiet der Flußoasen aussehe, beweist, daß Strzygowski nie die Säulenpfeiler von Benihasan ernstlich betrachtet hat, denn bei ihnen liegt die viereckige tragende Deckplatte unmittelbar auf dem Schaft. Sie ist reiner Stein, auch ihrem Ursprung nach. Die S. 409 der „Machtkunst" gegebene Charakteristik

---

[84] „Machtkunst" S. 247. S. 490 lesen wir allerdings: „die Mayakunst Mittelamerikas erinnert im Errichten von Hügeln, Pyramiden mit Treppenläufen eher an die mesopotamische Zikkurat als an die ägyptischen Bauten, trotzdem ist wohl mit einer gemeinnordischen Einrichtung zu rechnen".

[85] Meine Kunstgesch. Kap. III § 4, 4a; Kap. IV § 1, 4, 3b, 4b. Jetzt I. E. S. Edwards, The pyramids of Egypt (1947), und meinen Aufsatz in Universitas IV Heft 11 (1949) S. 1321 ff.

[86] Der Sonnenkult Amenophis' IV. war nur die Ausgestaltung des mindestens seit der V. Dynastie nachweisbaren Heliopolitanischen Kultes, die Kunst von El Amarna bereitete sich spätestens seit der Zeit Thutmosis' IV. (Mitte XVIII. Dynastie) vor, auch sie entsteht nicht plötzlich. Nordische Einwirkung ist dadurch ausgeschlossen.

[87] So, nicht wie „Machtkunst" S. 541 steht: Bals, schreibt sich der Verfasser des Aufsatzes MDI Kairo I S. 73 ff., dessen Kritik im einzelnen hier zu weit führen würde. Vgl. meine Kunstgesch. Kap. III § 6b.

des großen Säulensaals von Karnak, es gäbe gar keinen erdrückenderen Eindruck, ist mindestens nur sehr bedingt zutreffend, weil sie auch in ihren weiteren Ausführungen nicht berücksichtigt, daß durch das Verbleichen der vollen Farben an Säulen[88] und Wänden, an der Decke, durch das jetzt herrschende zerstreute Licht, ein vom erstrebten Eindruck völlig verschiedener entsteht. Die technisch bedingte enge Stellung und Dicke der Säulen, auf denen die schweren Deckenbalken ruhen, beeinträchtigt gewiß in etwas die monumentale Wirkung, der sich aber, mit Ausnahme Worringers, kein Betrachter entzogen hat. „Es ist unmöglich", schreibt Lepsius, Reisebriefe S. 273, „den überwältigenden Eindruck zu beschreiben, den jeder erfährt, der zum erstenmal in diesen Wald von Säulen tritt und aus einer Reihe in die andere wandelt. Alle Flächen sind mit bunten, teils erhabenen, teils vertieften Skulpturen bedeckt". Was will es demgegenüber besagen, wenn ein Worringer, Ägypt. Kunst, Probleme ihrer Wirkung S. 88 f., den Ägyptern trotz Karnak, Deir el Bahri, Philae und Edfu, um nur einiges zu nennen, das Raumbewußtsein abspricht, vielleicht um sich dadurch interessant zu machen? Strzygowski erweist sich merkwürdig abhängig von diesem eitlen Schwätzer, obwohl er ihn, hier gänzlich grundlos, „treu der jüdischen Fahne" nennt.[89] Worringer hatte die auch für ihn nicht zu leugnende unbedingte Sicherheit und Klarheit der ägyptischen Formenprägung gleichartig dem architektonischen Amerikanismus empfunden und das tertium comparationis zwischen Ägypten und Amerika in der Umformungskraft einer nicht bodenwüchsigen Kultur gefunden, die durch diesen Mangel an natürlichen bodenwüchsigen Hemmungen sehr schnell einen einheitlichen Kunsttypus herangezüchtet habe! Das alles hat bei Strzygowski Früchte getragen; man hätte aber erwarten sollen, daß ihm bewußt wurde, daß es kaum eine an ihr Land mehr gefesselte Kunst gibt als die ägyptische. Was soll man sagen, wenn in dem Aufsatz über den Kiosk von Konia (Zeitschr. f. Gesch. d. Arch. I S. 5 f.) vom Trajanischen Kiosk auf Philae, der einen bis in das mittlere Reich zurückzuverfolgenden Bautypus vertritt,[90] behauptet wird, er stelle einen persischen Baugedanken in ägyptischer Einkleidung dar, weil, oberflächlichst verglichen, der Grundriß dem des Torbaus von Persepolis ähnelt? Der Aufbau kommt für Strzygowskis planmäßige Vergleichung nicht in Betracht. Wie falsch die Behauptung ist, die Ägypter bauten in Stein und blendeten der Mauer keine eigne Schmuckwand vor, werden wir im Abschn. IV sehen. Sehr anfechtbar ist auch („Machtkunst" S. 322) „Die Front mit breiter Brust mag für alle ersten Versuche der Völker in der Bildnerei kennzeichnend sein, die Macht hat doch daraus eine Amtshandlung zu machen gewußt, um die sich die Ägypter bei ihren Opferdarstellungen herumdrücken". Wir können die Entstehung der kanonischen ägyptischen Figur im Relief wie in der Plastik Schritt für Schritt verfolgen, die Haltung beim Opfer entspricht der Haltung in vielen anderen Fällen, es ist weder von einer Habachtstellung noch von einem Herumdrücken um diese dabei die Rede. Der Verweis auf Löwy, Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst S. 25, führt, wie meist bei Strzygowskischen Verweisen, irre. Was soll man aber von dem

[88] Die farbigen Wiedergaben der Kapitelle nach Lepsius, Denkm. I 81 a, b, die z. B. in Dümichen-Meyers Gesch. d. alten Ägyptens II Bl. 1 und in Onckens Weltgesch. Justi, Gesch. d. orient. Völker, wiedergegeben sind, geben immerhin einige Vorstellung von der ursprünglichen Farbigkeit, wenn auch die Töne zu blaß sind.

[89] „Machtkunst" S. 725.

[90] Meine Kunstgesch. Taf. XXXIV, Abb. 266, 267.

Stilgefühl eines Kunstgelehrten halten, der, wie die Unterschrift unter Abb. 170 und was im Text S. 278, 280 dazu gesagt ist, beweisen, zwischen einem etruskischen Grabzippus und einem ägyptischen Relief nicht zu unterscheiden vermag, was seit Winckelmanns Tagen unmöglich geworden sein sollte? Für einen Gelehrten, der auf seine vergleichende Methode stolz ist, ist Akribie vor allem vonnöten, auch in äußerlichen Dingen, wenn z. B. S. 611 dunkler Schiefer bzw. Basalt als Material der Turiner Ramessesstatue und des Kairenser Chefren angegeben werden, während, wie selbst die Abb. 333 des Chefren erkennen läßt, dieser aus gestreiftem Diorit, der Ramesses aber aus dunklem Granit gearbeitet ist. Unerlaubt ist auch, mit Athanasius Kircher, wie „Machtkunst" S. 165 geschieht, vom Nilschlüssel zu sprechen, wo seit Champollion[91] darin das Lebenszeichen erkannt war. Statt für die göttliche Verehrung schon des lebenden Königs eine gelegentliche Bemerkung Piepers anzuführen,[92] hätte Strzygowski auf Kees, Kulturgesch. Ägyptens 1933, S. 172 ff., verweisen müssen, wo der Frage ein ganzer Abschnitt gewidmet ist, wenn ihm die Darstellung A. Morets, Du caractère religieux de la royauté Pharaonique, zu viel Fachkenntnisse vorauszusetzen schien. Dafür, daß eine nordische Leitgestalt wie der Lebensbaum schon in frühester Zeit nach Ägypten vorgedrungen sei, glaubt er in dem Bild einer vordynastischen weißfigurigen Schale im Museo Pigorini zu Rom den Beweis in Händen zu halten. Tiere umwandelten da den über den Wassern dargestellten Lebensbaum, so deutet er. Aber der aus vier bis fünf ineinander geschriebenen fünfzackigen Linien zusammengesetzte Stern, der die Mitte der Schale einnimmt, konnte für einen Ägypter niemals Wasser bedeuten. Auch sind die Tiere nicht „wahrscheinlich Hirsche", wie Strzygowski, wohl an den Spruch vom Hirschen, der nach frischem Wasser schreit, sich erinnernd, meint, sondern Antilopen, allenfalls Steinböcke;[93] auch umwandeln sie keineswegs einen Baum, denn die aus dem Stern wie aus einem Beet aufsprießende Pflanze konnte für einen Ägypter niemals einen Baum bedeuten, eher eine Staude oder ein hohes Gras. Sodann säugt das eine Tier sein Junges, wandelt also nicht. Wir haben es mit einem Bild aus dem Tierreich zu tun, wie sie auf der oberägyptischen Vasengattung, zu der die Schale technisch gehört, keine Seltenheit sind. Die Vorstellung des Lebensbaumes im arischen Sinn ist übrigens dem Ägypter unbekannt; er kennt Lebensblumen,[94] seit dem Neuen Reich einen Baum, in dessen Blätter Götter den Namen des Königs ritzen, was wohl zuerst in der Inschrift Sethe, Urkunden IV S. 276, 15 (S. 127 der Übersetzung), zur Zeit der Hatschepsowet-Kamuria im Tempel von Deir el Bahri erwähnt wird. Götter wohnen in heiligen Bäumen, Nut vor allem, aber auch Osiris Onnophris,[95] vom Weltenbaum ist keine Rede. Die einzige Stelle, an der von einem Lebensbaum die Rede zu sein scheint, Pyramidentexte Spruch

---

[91] Précis du système hiéroglyphique, 1824, Taf. 15, 277, tableau gén. S. (32) vgl. S. 111 und Taf. VII, 6.

[92] „Machtkunst" S. 611.

[93] Hirsche sind in der vordynastischen Kunst, auch auf den Felsbildern, unbekannt. Die von H. A. Winkler, Rock drawings of Southern Upper Egypt I S. 9, 18, 26, erwähnten Hirschbilder, z. T. fraglich, gehören erst der späteren Zeit an.

[94] Kees, Götterglaube im alten Ägypten, S. 86 ff., wo Literatur angegeben ist.

[95] Zahlreiche Abbildungen der Göttin im Baum bei Parrot, Le „Refrigerium" dans l'audelà S. 10 ff., wodurch ältere Arbeiten wie mein Aufsatz im Münchn. Jahrb. d. bildenden Künste, N.-F. I, 1924, S. 207 ff., nützlich ergänzt werden. Für Onnophris s. Miss. arch. Franç. I S. 393, wo Osiris Onnophris im Perseabaum genannt ist, wahrscheinlich also der tote Osiris, dessen Leiche im Perseabaum geborgen wurde.

519 § 1216d, ed. Sethe,[96] erwähnt ihn als Leben, Nahrung gebend, und er berührt sich eher mit dem biblischen Paradiesesbaum als mit dem arischen Weltenbaum, der Esche Yggdrasil.

Man kann bedauern, daß Strzygowski sich in allen auf Ägypten bezüglichen Fragen nicht an die Vorsicht seines Kollegen Menghin gehalten[97] hat. Strzygowski gelten als ein Anzeichen der Mitarbeit nordischer Kräfte in Afrika die dreistreifigen Bandgeflechte des Jorubalandes (in Westafrika nahe der Sklavenküste); er geht aber nicht auf sie ein, da sie zu jung seien.[98] „Es fällt aber (nach ‚Machtkunst' S. 320) auf, daß der waagrechte Darstellungsstreifen schon in Ägypten und dann von Persien aus, wie es scheint, verdreifacht wird. Ein breiterer Streifen wird oben und unten von je einem schmaleren begleitet. Ich wurde zuerst durch christliche Batikstoffe in Ägypten aufmerksam, deren Einteilung schon auf den altägyptischen Schminkpaletten, eben der Narmerpalette, aber auch noch in der buddhistischen Kunst von Gandhara wiederkehrt." S. 194 werden wir gar aufgefordert zu beachten, daß in der Elfenbeintafel Barberini im Louvre die drei Streifen übereinander wie auf der Palette des Narmer wiederkehren! Als ob die Anordnung sogar verschieden breiter Bildstreifen übereinander vergleichbar wäre mit der Gruppierung verschiedenfarbiger, aber gleich breiter schmaler Einfassungsstreifen, wie sie die ägyptische Kunst zu allen Zeiten geliebt hat, was z. B. die Tafeln in Owen Jones, Grammar of Ornament, zeigen. Solche Dreiergruppen, die sich unmittelbar aus der erstrebten Farbenharmonie ergeben, werden auch mehrmals übereinander gesetzt. Im übrigen aber hätte ein Blick auf die Wände irgendwelcher ägyptischer Gräber, das des Ptahothes, der Gräber von Beni Hasan, des Paheri, um Beispiele aus allen Zeiten, die leicht zugänglich sind, zu nennen, Strzygowski von der Unrichtigkeit seiner Behauptung einer Bevorzugung der Dreizahl der Bildstreifen in der ägyptischen Kunst überzeugt. Eines dürfte aus allem Vorgebrachten erhellen: die Annahme einer irgendwie wesentlichen Beteiligung Nordischer bei der Begründung und Entwicklung der ägyptischen Kultur ist unerwiesen, ebenso auch, daß aus dem inneren Afrikas gekommenen, stark mit dem Blut der Südmenschen in Afrika, der Neger, durchsetzten, ursprünglich aus polaren Zonen ausgewanderten Atlantikern die ägyptische Kultur verdankt werde.[99] Die Unwahrscheinlichkeit solcher Entstehung der ägyptischen Kultur, gar aus Simbabwe, erhellt aus der o. S. 48 und Anm. 71 hervorgehobenen späten Berührung Ägyptens mit Zentralafrika und den dortigen Negern. Strzygowski gesteht, daß er auf der Suche nach den Voraussetzungen des Ägyptischen, von der Mittelmeerkunst ausgehend, gedrängt von gewissen Spuren in Afrika, dem Westteil des Mittelmeers und der europäischen Westküste zur Annahme eines atlantischen Stromes geführt worden sei, der von Nordwesten kam. Vom Sitz der Südvölker, den die

---

[96] Vgl. Budge, Osiris and the Egyptian resurrection II S. 327. Das hier für Baum verwandte ägyptische Wort bezeichnet, wenn man die übrigen Stellen der Pyramidentexte betrachtet, an denen es nach Speleers Vocabulaire vorkommt, den zur Nahrung dienende Früchte tragenden Baum. Erman-Grapow, Wörterbuch, bestätigen meinen Eindruck, indem sie III S. 342 zu CHT N ONCH sagen: „Holz des Lebens, bildliche Bezeichnung für pflanzliche Nahrung, oft sicher das Getreide, später geschrieben als bedeute es Baum des Lebens." (Phiops 431)

[97] Weltgeschichte der Steinzeit S. 340 ff.

[98] „Machtkunst" S. 527.

[99] „Machtkunst" S. 559. Siehe auch Abschnitt III.

nordischen Atlantiker verließen, weil die Hitze in Simbabwe ihnen unerträglich wurde, seien sie ins Niltal vorgestoßen. Nun müßten die Atlantiker, die nach Strzygowski von Mexiko aus, das vom Äquator ungefähr genau so weit abliegt wie Simbabwe, nach Afrika gekommen waren, den Kontinent dann, doch gewiß nicht in kurzer Zeit, wie mit Automobilen, durchquert haben und sich dabei an tropische Hitze gewöhnt haben, die schon in ihrer Heimat herrschte. Wenn sie dann, um ihr zu entgehen, einmal auswanderten, warum dann nicht südwärts, wo sie bald in gemäßigtes Klima gekommen wären, sondern nordwärts, wo sie erst die Linie überschreiten mußten? Hatten sie etwa im Sinn, die ägyptische Kultur zu begründen? Strzygowski erfindet Atlantiker, wie sie nirgends überliefert sind, schiebt sie wie Marionetten auf dem urgeschichtlichen Boden hin und her; das alles auf Grund der Kunstbetrachtung, der er eine geschichtliche Aufgabe aufbürdet, der sie niemals gewachsen sein kann. Kunstbetrachtung kann ein gesichertes geschichtliches Bild bereichern, erläutern, aber niemals Geschichte schaffen.

Ein letztes Beispiel. Den unterirdischen Grabbau in Kreuzesform sollen wir den Atlantikern verdanken. Spiegel hat in einer mir augenblicklich nicht zugänglichen Untersuchung in der Strzygowskifestschrift von 1932 behauptet, die Krypta dieses Typus nehme ihren Anfang nicht von den römischen Katakomben, sondern eher von den Megalithgräbern, die mit der jüngsten Bronzezeit begönnen. Niemand wird bestreiten, daß es in der Megalithkultur unterirdische, kreuzförmige Grüfte gegeben hat, ebensowenig, daß diese älter als die Katakomben sind. Aber nicht das ist das Entscheidende, sondern der Nachweis, daß zwischen diesen Megalithgrüften und den christlichen Kreuzesgrüften ein näherer Zusammenhang bestehe als zwischen den christlichen Grüften und den Katakomben oder anderen kreuzförmigen Anlagen. 1901 hatte Strzygowski in „Orient oder Rom?" eine kreuzförmige Krypta in Palmyra veröffentlicht, deren Kenntnis er Max Sobernheim verdankte. Nach „Machtkunst" S. 519 sind zu diesem einen Beispiel inzwischen sehr viele weitere Belege gekommen. Die palmyrenische Krypta hatte Strzygowski auf 259 n. Chr. datiert, um mindestens 70 Jahre zu spät, wie Rostovtzeff unter Berufung auf eine russische Abhandlung Kokowzews feststellt.[100] Damals sah Strzygowski die kunstgeschichtliche Bedeutung von Sobernheims Fund darin, daß der Grundriß in alexandrinischen Anlagen wiederkehrt, mithin hellenistisch sei. Ein nach den Bauformen und dem Charakter der Ornamente nach Lantiers Urteil nachdiokletianisches römisches Mausoleum in Lanuéjols (Corrèze) besaß einen viereckigen Saal mit rechtwinkligen Nischen, die nach außen vorsprangen auf drei seiner Seiten, und einer Apsis. Es war nach Lantier eine Kombination eines kreuzförmigen Baus mit der in Syrien häufigen tempelförmigen viereckigen Grabesform mit Pronaos. Es stellt das Vorbild für präromanische Kapellen Südfrankreichs dar; Benoit erinnert daran, daß ähnliche Pläne im ganzen römischen Reich belegt sind, und warnt vor dem Glauben eines unmittelbaren Einflusses von Kleinasien her, der Typus hänge mit Bauten des Nord-Mittelmeerkreises zusammen. Strzygowskis Schüler H. Glück hat im „Ursprung des römischen und abendländischen Gewölbebaus" S. 78 ff. den westlichen Ursprung von Kreuzform und Trikonchos mit guten Gründen verteidigt. Byzantinische Baumeister, vielleicht schon ihre orientalischen Vorläufer, gestalten

---

[100] Yale Class. Stud. V, Dura and the problem of Parthian art S. 235 Anm. 105.
[101] Rev. Arch. 1944 I S. 58.

den Typus der christlichen, kreuzförmigen Krypta aus. Unabhängig von solchen christlichen Vorbildern, möglicherweise unmittelbar auf lokale heidnische zurückgehend, tritt der kreuzförmige Grundriß im 13. Jahrhundert n. Chr. in Kairo bei dem Bau des Salih Negm-ad-Din Ayyub, dem Vorbild für den kreuzförmigen Plan der islamischen Medrese, auf, wie das Creswell[102] dargetan hat, was Strzygowski unbekannt geblieben zu sein scheint. Nicht vergessen darf man im übrigen, daß die zeitliche Priorität einer an sich unkomplizierten Anlage über eine gleichartige an weit entferntem Orte noch nicht besagt, daß diese von ersterer abhängig sei; der Zufall der Erhaltung und unserer Kenntnisse spricht da zu sehr mit. Strzygowski selbst wies in „Orient oder Rom?" darauf hin, daß, wenn die Malereien der Palmyrener Krypta Verwandtschaft einesteils zu Palmyrener Skulpturen, andererseits zu byzantinischer Kunst zeigten, er daraufhin keine Einflußnahme der palmyrenischen Kunst auf die werdende byzantinische behaupten wolle, vielmehr bilde, neben lokalen und besonders persischen (besser parthischen!) Einflüssen, die hellenistische Kunst, die nicht mit der römischen in einen Topf geworfen werden dürfe, das breite Fundament. Durch die richtige Altersdatierung wird diese Ansicht sehr gestützt.

Auf die Frage des Verhältnisses der römischen Katakomben zu den ägyptisch-syrischen ist Strzygowski nicht eingegangen; dabei ist die Ähnlichkeit der Anlage der Grüfte des memphitischen Serapeums (und dann wohl des vorauszusetzenden alexandrinischen[103]) mit den wenigen erhaltenen alexandrinischen Katakomben in die Augen fallend. Leclerq im Dictionn. d'arch. chrétienne von Cabrol II 2 Sp. 2379 betont, die Christen hätten im Gegensatz zu Juden und Phoinikern die Gräber ihrer Toten wie die Ägypter zugänglich haben wollen. Eine Anlehnung an ägyptische Grabformen ist also nicht unwahrscheinlich. Unter solchen Umständen darf man darauf hinweisen, daß eine kreuzförmige Anordnung der Kultkammer, nicht der Gruft, sich in Ägypten schon in der Pyramidenzeit nachweisen

---

[102] Bull. Inst. Franç. Caire XXI, 1923, S. 1 ff. Aus derselben Zeit etwa stammt die von Aurel Stein, Iraq III S. 196 ff. mit Plan 15, beschriebene kreuzförmige Felsmoschee von Qasr-i-Duchtar Darab bei Naksch-i-Rustam. Hier scheint die Anlehnung an den Plan römischer Bäder mindestens wahrscheinlich, wenn man Pläne wie die der Caldarien bei Borrmann u. Neuwirth, Gesch. d. Baukunst I Abb. 205, 206, vergleicht.

[103] Den einzig brauchbaren Plan des memphitischen Serapeums findet man bei Rhoné, L'Égypte à petites journées zu S. 228. Die Stelle des alexandrinischen Serapeums ist durch die neuen Ausgrabungen an der sog. Pompeiussäule gesichert. Ich bin für sie auf den Bericht im JHST 1945 S. 106 f. angewiesen, der über den Plan nichts bringt. Über christliche Katakomben in Alexandrien s. Breccia, Alexandrea ad Aegyptum, English edition, 1922, S. 55 f.; Leclerq in Cabrols Dict. d'archéologie chrétienne et de liturgie I. i. Sp. 1125 ff., wo auch die heidnischen Katakomben Alexandriens herangezogen sind. Die Ähnlichkeit der christlichen und vor allem der heidnischen Katakomben mit der Anlage des memphitischen Serapeums ist in die Augen fallend, aber für die Frage der kreuzförmigen Gruft ergibt sich nichts. Durch die Güte der Société Royale d' archéologie, Alexandrie, ging mir ihr Bulletin Nr. 35, 1942, zu mit Alan Rowes Berichten über seine Ausgrabungen in Kom esch Schukafa und an der Diokletians- („Pompeius"-) Säule. Diese Ausgrabungen haben wohl den endgültigen Beweis erbracht daß das alexandrinische Serapeum in der Gegend dieser Säule gelegen hat; den memphitischen Apisgrüften entsprechende Anlagen sind in Alexandria bisher nicht nachgewiesen, aber die Reihen von loculi, wie wir sie im memphitischen Serapeum finden (wenn man die Riesenkammern so bezeichnen darf), kehren in Kom esch Schukafa immer wieder, kreuzförmige Anlagen nicht.

läßt,[104] und ebenso im Neuen Reich,[105] womit nicht gesagt sein soll, daß die späten christlichen, kreuzförmigen Grabbauten davon abhängen. Bei der Wahl des kreuzförmigen Grundrisses der Gräber wie der Kirchen wird zweifelsohne die Symbolik des Kreuzes mitgesprochen haben.

„Machtkunst" S. 519 f. empfindet Strzygowski plötzlich als das Merkwürdigste, daß die unterirdischen Krypten christlicher Zeit vielfach unter die Ostseite der Kirchen gelegt seien. Man möchte darin, wie beim Chor, eine Ostung sehen. Das ist nach Strzygowski offenbar weit gefehlt. In Mexiko, sagt er uns unter Verweis auf seine Abb. 303–305, seien in ähnlicher Weise kreuzförmige Krypten unter Tempeln gefunden worden, von denen die wichtigste Anlage die Tempel von Mitla seien. Diese Tempel datiert Uebelohde-Döhring in Springers Handb. d. Kunstgesch. VI S. 599 ff. frühestens an das Ende des 1. Jahrtausends[106] n. Chr. Nach „Machtkunst" S. 521 soll es sich bei diesen Krypten um einen Einfluß atlantischer Art auf den amerikanischen Kunstkreis handeln. Die Ähnlichkeit zwischen Mitla, Palmyra und den Megalithgräbern in Kreuzesform soll auf einem atlantischen Einschlag in die amerikanische, sonst den Amerasiaten vorbehaltene Kunst, dann in die nordische, endlich die christliche, beruhen – welch Glück, daß Strzygowski die ägyptischen Gräber unbekannt blieben –, das allerdings unter der Voraussetzung, daß „die Megalithvölker wirklich aus dem Westen über den Atlantik kamen, wie ich annehme". Strzygowski bangt hier offenbar selbst vor seiner auf „planmäßiger Vergleichung" aufgebauten, übrigens völlig in der Luft schwebenden Hypothese, die ihm nichtsdestoweniger andernorts zur Gewißheit wird. Erregt ruft er aber einmal aus: Wohin gehören die Machtkunstkreise Mittelamerikas? Woher kommen die Maya, die Azteken, die Tolteken und die Inkas? Sind sie Amerasiaten, die von Alaska die Küste entlang nach dem Süden zogen, sind sie Atlantiker, die von Kanada über die Seen und Ebenen an den westindischen Golf vordrangen? Wir werden im Abschnitt III sehen, daß die vermutete Wanderung der Atlantiker nach Mexiko, und von da über den Ozean, uns in so unvordenkliche Zeit führt, daß man wissen möchte, ob Strzygowski Mitla dieser zuschreibt oder ob er irgendwelchen Anhalt zu besitzen glaubt, daß es vor Mitla eine lange Reihe gleichartiger Tempel mit Krypten in Mexiko gegeben habe, von denen uns Reste allerdings nicht bekannt sind. Ohne eine solche Annahme, wofür die Erforscher der Mayakultur keinerlei Anhalt zu haben scheinen, ist die ganze Konstruktion Strzygowskis, Amerika angehend, unhaltbar. Für den Zusammenhang der Kulturen der Maya, Azteken, Tolteken und Inkas verweist Strzygowski auf Max Uhl, Forsch. u. Fortschritte 1938, XIV, S. 229 ff.; dort aber mußte er finden, daß für diese Kulturen kein Datum bekannt ist, das über rund 400 v. Chr. hinaufführt. Wieder hat sich Strzygowski die Mühe nicht genommen, die schwierigen chronologischen Probleme aufzuhellen, obwohl er bei Uebelohde a.a.O. S. 611 ff. sie in bewundernswerter

---

[104] Petrie, Medum, Taf. VII.

[105] Man sehe daraufhin die Pläne thebanischer Gräber in Porter-Moss, Topographical bibliography, the Theban Necropolis, durch.

[106] In amerikanischer Archäologie steht mir kein eigenes Urteil zu; ich habe mich bemüht, was leider Strzygowski versäumt hat, mich von ernsten Kennern belehren zu lassen. Gelegentlich weist Strzygowski auf Schellhaas, Probleme der Mayaforschung, in Forsch. u. Fortschritte XVI, 1940, S. 121 f., hin. Da finde ich aber nur den Nachweis einer verhältnismäßigen Jugend der Mayakultur, deren ältestes datiertes Denkmal nicht über den 8. Nov. 291 v. Chr. hinauszugehen scheine.

Klarheit und Objektivität dargelegt finden konnte, wenn sie ihm nicht schon aus Krickebergs Darstellung in Buschans illustrierter Völkerkunde I (1922) gegenwärtig waren. Unter Hinweis auf mir derzeit nicht zugängliche eigene Arbeiten versichert Strzygowski „Machtkunst" S. 508, ihm hätten bei seiner Konstruktion die Forschungen über Amerika geholfen, wie sie von anderen durchgeführt wurden, wenn auch seine Wege und Belege ganz anderer Art seien. Vielleicht hätte er besser getan, auf einem so schwierigen Gebiet sich den besten Autoritäten anzuschließen und nicht ins Blaue hinein zu fabeln. Es flößt wenig Vertrauen ein, wenn man sieht, wie Strzygowskis neue Methode dazu führt, daß er seine eigenen älteren besonnenen Ausführungen haltlosen Vermutungen opfert. Der Vorgang ist um so bedeutungsvoller, als Strzygowski von den östlichen, nunmehr atlantischen, Krypten die Kreuzkuppelkirche ableitet, worauf wir im Abschnitt VI zurückkommen.

III

ATLANTIKER UND AMERASIATEN, INDOGERMANEN, SÜD- UND NORDLÄNDER; DER BEGRIFF DES PERSISCHEN UND „PERSIENS" BEDEUTUNG FÜR DIE KUNSTGESCHICHTE

Wir sind wiederholt den Amerasiaten und Atlantikern bei Strzygowski begegnet. Was begreift er darunter? In „Europas Machtkunst, im Rahmen des Erdkreises, einer grundlegenden Auseinandersetzung über Wesen und Entwicklung des zehntausendjährigen Wahnes: Gewaltmacht von Gottes Gnaden statt völkischer Ordnung, Kirche statt Glaube, Bildung statt Begabung: vom Nordstandpunkt planmäßig in die volksdeutsche Bewegung eingestellt" trägt er folgende Lehre über die Entstehung von Kunst und Kultur vor: in einer unendlich weit zurückliegenden Zeit lösten sich aus dem äquatorialen Süden Scharen und zogen nordwärts. Sie brachten die Fähigkeit zur Darstellung der menschlichen und tierischen Gestalt mit, waren friedfertige, zeitlose, wenig tätige Menschen, ja vielleicht waren sie noch eingeschlechtlich (!). Erst der Norden erzog sie in Eis und Schnee zur Härte, zur Bekleidung, zum Errichten von Schutzbauten, die den aus Eisplatten erstellten Behausungen der Lappen geglichen haben mögen. Die langen Winternächte, der Winterschlaf(!) gaben ihnen Gelegenheit zu tiefem Nachdenken, zur Selbstbesinnung. Sie blieben zeitlos, denn „zeitlos scheinen auch schöpferische Rassen. Sobald der angeblich kulturbringende Meuchelmörder eindringt (gemeint ist der Europäer), ist es mit der Zeitlosigkeit vorbei, der Naturmensch fängt an zu rechnen".[1] In den Jahrhunderttausenden, die so vergingen, wandelten sich die Südländer in Nordländer mit allen Eigenschaften des nordischen Menschen. Damals, im Kampf mit den Elementen und den Tieren, erwachten in ihnen, scheint's, Machtinstinkte. Nach Ablauf der letzten(?) Zwischeneiszeit trieb sie die zunehmende Kälte (wie einst die Leute von Simbabwe die Hitze nordwärts nach Ägypten)[2] wieder südwärts, vom Pole weg. Dabei spalteten sie sich in drei, wahrscheinlich immer noch zeitlose, Ströme. Als erste machten sich die Amerasiaten auf den Weg. Von Alaska, den Küsten im Norden des Stillen Ozeans, von der Westküste Amerikas also und der Nord- und Ostküste Asiens, zogen die einen quer durch Asien, die anderen südwärts auf amerikanischem Boden. Der amerikanische Zweig, den erst die Rockey Mountains, weiter die Cordilleren am Eindringen in das Innere hinderten, begründete die Volkskunst der Westküste Nordamerikas und wohl auch die Kulturen der Maya[3] und der Inkas (wobei allerdings das Verhältnis zu den gleich zu besprechenden Atlantikern ungeklärt bleibt).[4]

Über den asiatischen Strom weiß Strzygowski viel mehr zu sagen. Er drang in Sibirien ein und wurde dort zum Begründer des Tierstiles.[5] Beachtenswert sei auch die Neigung für Linienspiele in der Art unseres Rokoko.[6] Sibirien wird eine entscheidende

[1] „Machtkunst" S. 546.
[2] Siehe Kap. II o. S. 55 f.
[3] Vgl. Kap. II S. 58.
[4] „Machtkunst" S. 490.
[5] Siehe Kap. II o. S. 29 ff.
[6] „Machtkunst" S. 495.

Rolle in der Entwicklung der Bildenden Kunst und damit der Menschheit zugewiesen. Über die Zeit, in der sich das alles ereignete, die Dauer, die dieser Entwicklung eingeräumt wird, erfahren wir ebensowenig wie über den Zeitpunkt, in dem die Amerasiaten nach Mexiko und Peru gekommen sein sollen. Nur ein, ich möchte sagen, erratischer Block steht „Machtkunst" S. 497: „Schon in vormenschlicher Zeit(!) muß die Bewegung von Nordasien ausgegangen sein, wie ich das besonders seit (so!) der Einwanderung der Amerasiaten in die beiden Mesopotamien (am Euphrat und Tigris, am Oxus und Jaxartes) und später der Türken von Hochasien und Iran aus annehme." Es spräche für die Bedeutung des Bodens in der Entwicklung, daß amerikanische Paläontologen die Heimat der ältesten Ahnen der Menschen in Nordasien ansetzten. Verstehe ich recht, so müßten die Amerasiaten die ersten Menschen sein, die nach Sibirien kamen. Doch verfolgen wir sie auf ihrem Zug. Von Sibirien aus erreichten sie die Täler des Hwangho und das südlichere des Jangtsekiang im heutigen China. Sie stießen da mit den Wanderhirten zusammen, den Leuten Hochasiens, der ewigen Bewegung, der Zelte und Muster ohne Ende. Wie das Verhältnis von Amerasiaten und Wanderhirtenkulturen genau zu denken sei, wird mir bei der Darstellung „Machtkunst" S. 497 ff. nicht klar; aus mancher Stelle möchte man schließen, daß sich Strzygowski sie, mindestens in späterer Zeit, als Einheit denkt. Nach „Asiens Bildender Kunst" S. 687 müßte „die Zeltkunst älter sein als die Kunst des Rohziegelbaus, d. h. die Kunst der Türvölker älter als die der Iranier, was zu bedeuten scheint, daß das Wanderhirtentum älter als die letzte Eiszeit und die Hebung Mittelasiens ist, daher das ist, was zuerst die paläolithische Kultur der Menschheit in Asien über den Haufen warf". Die Amerasiaten wenden sich vom Hwangho scharf nach Westen gegen die dem Pamir im Nordwesten vorgelagerten Flußgebiete des Oxus und Jaxartes. Hier läßt Strzygowski sie zu Händlern werden, Märkte, später Städte, gründen, als Mittelpunkte von Stadtstaaten. Im Turan könnten, wie es „Machtkunst" S. 593 heißt, wohl die mesopotamischen Tiersinnbilder als Stadtwappen ihren Ursprung haben, dann wären sie durch die Sumerer weiter nach Mesopotamien und Westasien getragen worden, was doch wohl besagt, die Sumerer wanderten nach Strzygowski mit ihrer Kunst fertig aus Turan in ihr späteres Gebiet ein. Waren es etwa die Amerasiaten, die sich nun so umbenannten? Nach a. a. O. S. 503 scheint es eher, als wären die Amerasiaten mit den Sumerern nach Westen bis an den Persischen Golf gelangt, also von ihnen zu scheiden. Aber „Machtkunst" S. 506 lesen wir: „es taucht der Gedanke auf, ob nicht die Sumerer Amerasiaten sein könnten"? Die Funde von Ur mit ihren „skythischen" Zügen legten das nahe! Ein Teil der Amerasiaten gelangte zum Indus und traf hier mit den Südländern zusammen. Er unterwarf sie und begründete so einen Machtstaat, der zur Annahme eines Gottes von der Macht Gnaden führte. Doch ihres Bleibens war da nicht. Sie müssen nach Strzygowski zum Mittelmeer vorgedrungen sein, wo sie den Charakter der händlerischen Phoiniker begründeten. Auf dem Weg müssen sie Iran berührt haben, mögen sie vom Indus her nach Mesopotamien und weiter, oder vielmehr nördlich von der Pamirgegend am Hindukusch entlang und durch Transkaspien gewandert sein. Eine Spur ihrer und der mit ihnen vereinigten Wandervölker Kunst ist Strzygowski geneigt[7] in dem nach ihm persischen zweireihigen Bandgeflecht zu finden; er meint, die Bandgeflechte könnten von der

[7] A. a. O. S. 504.

aber unterlassen, wann spätestens eine solche Landbrücke aufgehört haben muß zu existieren. Die Erdkunde, z. B. Neumayr, Erdgeschichte II S. 546 ff., gibt 1890 die Antwort. Es fehlt jeder Anhaltspunkt für die Hypothese, daß so bedeutende Umgestaltungen wie das langsame Versinken der Landmassen, die den Atlantischen Ozean südlich einmal überbrückt haben könnten, noch stattgefunden haben, als der Mensch die Erde bewohnte. Die Entstehung des Atlantischen Ozeans fällt in das spätere Tertiär. Wer Obermaiers sachkundige Ausführungen in Eberts RLV III S. 99 ff. gelesen hat, wird die Existenz menschlicher Wesen in dieser Zeit äußerst fraglich finden und, wenn sie schon existierten, ihnen eine Überquerung des Ozeans zuzutrauen durchaus ablehnen.[14] Wie hoch hinauf müßte aber der Mensch reichen, wenn vor der Überquerung des Ozeans, also spätestens im Jungtertiär, die Atlantiker die Kulturen Amerikas, wie Strzygowski ihnen zuschreibt, begründet hätten, Betonbau- und Überkragungstechnik beherrscht, eine ausgebildete Schiffahrt besessen haben sollen. Kein Wunder, daß an anderer Stelle, allerdings nicht aus den hier vorgebrachten Gründen, Strzygowski an einer durchschlagenden Rolle der untergegangenen Atlantis wieder zweifelt.[15] Seltsam, wie die übers Meer gefahrenen Atlantiker zwar Frankreich, nicht aber Spanien und Portugal, heimsuchen. Obwohl die Vorgeschichtler die Wichtigkeit der iberischen Halbinsel immer betont haben, spricht Strzygowski kaum von ihr. Nach ihm wandte sich der Hauptstrom der Atlantiker nach Afrika, wo er irgendwo an der Westküste landete und dann, wir hörten es schon,[16] die abenteuerliche Durchquerung Afrikas, die Siedlung in Simbabwe im Matabeleland unternahm und von dort den Vorstoß ins Niltal. Als er, als Folge der widerstandslosen Unterwerfung der Bevölkerung, den ägyptischen Machtstaat begründet hatte, drang er in das Mittelmeerbecken ein. Nach „Machtkunst" S. 510, 535 tasteten die Atlantiker erst die europäischen und afrikanischen Küsten ab, stießen nach „Machtkunst" S. 551 vom westlichen Großmeer, dann vom Mittelmeer aus vor, drangen mehr oder minder tief in den afrikanischen und europäischen Erdteil ein, bevor sie das Mittelmeer von seiner Mündung aus (hiernach also nicht vom Nildelta her!) erschlossen. In Syrien etwa (oder war es am Schwarzen Meer?) stießen die Atlantiker auf die Amerasiaten. Eine Folge dieser, auf keinerlei urkundliches Zeugnis sich gründenden, Vorgänge soll nun gewesen sein, daß in Italien, Frankreich und England das Atlantische durchschlug, in Rußland, auf dem Balkan mit ihren hochasiatischen Einschlägen immer wieder das Amerasiatische.[17]

Für Strzygowskis Arbeitsweise ist bezeichnend, daß er sich bei der Ausbreitung im Mittelmeer, die im Morgenrot der Geschichte vor sich gegangen sein müßte, mit einer leicht hingeworfenen Skizze, verstreuten und widerspruchsvollen Bemerkungen, begnügt. Er empfindet offenbar eine Scheu vor der hier gegebenen Möglichkeit der Nachprüfung

---

[14] Siehe dazu, was Alfred Hettner in seiner Allgemeinen Geographie des Menschen I S. 106 f. über die späte Rolle der Schiffahrt bei Wanderungen, die Schranke, die Ozeane den Wanderungen setzten, sagt; dort steht auch der beherzigenswerte Satz, die Wanderungen in geschichtlicher Zeit und auch schon in einem großen Teil der Vorgeschichte haben im großen und ganzen die heutige Natur der Erdoberfläche, die heutige Verteilung von Land und Meer vorgefunden. Hätte Strzygowski das 1947 erschienene ausgezeichnete Buch gekannt, er wäre vielleicht an vielen seiner Voraussetzungen irre geworden.

[15] „Machtkunst" S. 538.

[16] Kap. II o. S. 44 f; 55 f. Kap. III S. 63.

[17] „Machtkunst" S. 541.

seiner Thesen an Hand der reichen Funde, der sprachlichen Zeugnisse, der geschichtlichen Überlieferung. Von Kreta und Kypros, wo Orient und Okzident sich greifbar berühren, wo er die Probe aufs Exempel hätte machen können, kein Wort. Die kretischen Paläste und Steinbauten existieren für ihn nicht.

Im Gegensatz zur Neubildung „Amerasiaten" war Atlantiker ein in die Wissenschaft längst eingeführter Begriff, von Platos Mythus bis zu Herrmann, Frobenius und Wirth;[18] mit diesem allein berührt sich Strzygowski, worüber man „Spuren" S. XI nachlese. „Machtkunst" S. 541 erfährt der Leser zu seinem Erstaunen, Nietzsche habe im Grunde den Atlantiker beschrieben, wenn er den Engländer düsterer, sinnlicher, willensstärker und brutaler als den Deutschen nenne; das Atlantikerblut schlage im England von heute vollständig durch, schon im Keltischen sei es obenauf gekommen. Danach würde es sich nicht um einen rassisch-geographischen, sondern um einen moralischen Begriff handeln, um eine zwar nordische, aber dem Deutschen entgegengesetzte seelische Haltung. Den Namen führen die Leute als Anwohner des Atlantischen Ozeans, die ihn befahren. Wir erinnern uns dabei, daß die Atlantikerhypothese dem Suchen nach einer Erklärung des Entstehens der ägyptischen Kultur ihren Ursprung verdankte,[19] nach „Machtkunst" S. 508 aber ebenso der Nötigung, Amerika in sein Weltbild einzubeziehen, da auf der nördlichen Halbkugel eine große Lücke blieb, wenn man nicht Amerika mit seinem östlichen Hauptteil einfügte. Wir haben es mithin mit einer Hilfskonstruktion zur Erklärung gewisser Strzygowski gebliebener Unklarheiten zu tun. Im Gegensatz zur Neigung der Amerasiaten für Tierzierat müssen die Atlantiker, als Erben der Südländer, die Neigung zur Menschengestalt übernehmen.[20] Haben sie darum nach Simbabwe wandern müssen, um sich mit den Südländern zu berühren? Andrerseits soll nach „Machtkunst" S. 480 Erz und Gold der bevorzugte Rohstoff der Amerasiaten, Stein der der Atlantiker sein. Nur der Quader wird ausgeschlossen, obwohl die Mastaben und der Tortempel des Chefren Schöpfungen der Atlantiker sein sollen. Sieht man genau zu, so ist die Unterscheidung der Ausstattungs- und Materialarten wohl der Ausgangspunkt für die Annahme der drei nordischen Völkerströme gewesen. Auf so willkürlicher Grundlage ist das Traumgebilde aufgebaut, das Strzygowski zuerst „Forschungen und Fortschritte" 1935 S. 65 ff. in Kampfstellung gegen die herrschende Kunstwissenschaft und Geschichte errichtet hat. Zum Wahrzeichen der

[18] Der älteste Zeuge für die Atlantisinsel ist Solon bei Plato Timaios 24 f.; daß er ägyptische Sagen wiedergegeben hätte, ist nach unserer Kenntnis unwahrscheinlich. Preuß, Forsch. u. Fortschr. XI, 1935, S. 335 f., ist zur Überzeugung gelangt, Atlantis sei schließlich nichts anderes als das gigantische, an den Himmel geworfene Lichtbild Athens. Ausgezeichnet hat Hans Herter, Platons Atlantis, BJ 1928 H. 133 S. 28 ff., die Frage behandelt und die Aussichtslosigkeit, die Atlantisinsel mit einem bestimmten Lokal zu identifizieren, ihren mythischen Charakter dargetan. Alexander Bessmertny, Das Atlantisrätsel (Leipzig 1932), kenne ich nur aus dem Referat Philipps in Phil. Wschr. 1933 Sp. 465, wo die meisten vorgeschlagenen Gleichungen aufgezählt sind. Dazu vgl. man auch Bosch-Gimpera, Klio XXII, 1929, S. 362 ff., und Berger in Pauly-Wissowa, RE s. v. Atlantis Sp. 2116 ff. Nirgends findet der Strzygowskische Mythus irgendeine Stütze. Daß Landuntergänge, wie sie Strzygowski annehmen muß, sich in dem Atlantischen Ozean oder dem Mittelmeer in Zeiten, wo Menschen existierten, und wäre es der paläolithische Mann, geologisch ausgeschlossen sind, sagt auch K. T. Frost, JHST XXXIII, 1913, S. 189. Von der Gleichsetzung der Atlantis mit Kreta hat er mich allerdings nicht überzeugt.

[19] „Machtkunst" S. 508. Vgl. o. S. 55.

[20] „Machtkunst" S. 477.

Atlantiker wird ihm noch das menschliche Herrscherbild, das wir doch ungefähr gleichzeitig in Ägypten und Mesopotamien kennen. Also müssen die Atlantiker sehr früh auch ins Stromgebiet des Euphrat gekommen sein, das doch den Amerasiaten zugewiesen wurde.

Den dritten und spätesten seiner nordischen Völkerströme setzt Strzygowski den Indogermanen gleich. Nach „Machtkunst" S. 544 war aus der zeitlosen Südrasse durch den technischen Kampf mit dem eisigen Winter und die durch die Winterstarre begünstigte seelische Versenkung in das eigne Innere der durch die neue Eiszeit auf den Wanderweg nach Süden gewiesene und damit zeitlich eingestellte Nordmensch[21] geworden. Allerdings soll nach „Machtkunst" S. 546 die Zeitlosigkeit erst mit dem Ende der Eiszeit und dem Auftreten der Macht- und Besitzgier nach Beendigung der Wanderungen vorüber sein. Die Indogermanen, deren hohe seelische Eigenschaften Strzygowski, ähnlich wie Reche es für alle Nordischen tat,[22] nicht genug rühmen kann, sind als Glaubensträger vorgestoßen. Bei ihnen sitzen Seele und Gewissen beharrlich fester als bei den andren Nordströmen,[23] sie haben ihr Blut reiner bewahrt.[24] Im Gegensatz zu den Amerasiaten in Mesopotamien und den Atlantikern im Niltal, die ihm erlagen, haben sie das Menschengeschlecht vom südlichen Zauberwahn befreit. Ist der Zauberwahn, fragt man, ein gemeinsames, von den Indogermanen abgestoßenes, Erbe von den südlichen Urahnen? Wie geht es aber zu, daß in der Edda Zauberei eine so große Rolle spielt? Selbst Jan de Vries, „Die Welt der Germanen" S. 197 ff., der geneigt ist, in den erhaltenen Zaubersprüchen orientalische und christliche Einflüsse zu erkennen, muß zugeben, daß wir sichere Spuren ursprünglichen, nordischen, germanischen, Zaubers haben; aus dem Artikel „Zauberei und Aberglaube" in Schrader-Nehring, Reallex. d. indogermanischen Altertumskunde II, 1929, und aus den entsprechenden Abschnitten in Helms Altgermanischer Religionsgeschichte II S. 25 ff., 1937, konnte sich Strzygowski über die Bedeutung der Zauberei für die indogermanische Kultur bequem unterrichten. Vielleicht hat er sich davon beeindrucken lassen, daß unsere Religionshistoriker ihre Belege für Zauberglauben in erster Linie südländischen Primitiven, daneben den Ägyptern, entlehnen, und will nun die Indogermanen von dem dunklen Bilde absetzen.[25] Aber auch die Forschungen F. Ohrts haben Zaubersprüche aus Dänemark[26] eindeutig als altgermanisches, wenn auch von den Christen übernommenes Gut erwiesen. Und wir sollen nicht vergessen, daß zu den ältesten deutschen Sprachdenkmälern, überliefert aus dem 10. Jahrhundert n. Chr., aber nach Annahme der Germanisten um Jahrhunderte älter, die Merseburger Heilsprüche und ihre Verwandten zählen, für die man etwa O. Hauser, Weltgesch. d. Literatur II S. 133, einsehen mag.

Auf ihrer Wanderschaft von Grönland und Island, wo sie durch Jahrhunderttausende ruhig für sich standen, im Kampf ums Dasein inmitten eines strengen Winters einer Zwischeneiszeit jenen Höhepunkt seelischer Entwicklung erreichten, der den beiden

---

[21] A. a. O. S. 544.

[22] Rasse und Heimat der Indogermanen S. 143 ff., 207 f. Es ist wohl überflüssig, darauf hinzuweisen, daß die Überschätzung des Indogermanischen und Nordischen von Arbeiten des Franzosen Grafen de Gobineau und des Engländers Houston Steward Chamberlain ausgeht.

[23] „Machtkunst" S. 458.

[24] A. a. O. S. 549.

[25] Man sehe, wie in dem Artikel „Zauber" in Eberts RLV von den Germanen überhaupt nicht die Rede ist.

[26] Arch. f. Relig.-Wiss., 1934, S. 133 ff.

anderen Strömen versagt blieb – das Wie ist freilich „Alles völlig im unklaren" –, schneiden ihnen die Atlantiker den geraden Südweg ab; sie müssen also schon an den Westküsten Europas gesessen haben. Damit ist ein chronologischer Anhalt gegeben, die Wanderung muß später fallen als die Überquerung des Ozeans durch die Atlantiker. In der Hirtfestschrift[27] nimmt Strzygowski denn auch „ganz allgemein an, daß die sog. Indogermanen sich in Bewegung setzten, nachdem die Macht durch Gewalt im mittleren Erdgürtel bereits entstanden war". Das heißt doch, nach der Begründung der Reiche von Sumer und Ägypten, also keinesfalls früher als das Ende des 4. Jahrtausends v. Chr. Nach S. 559 der „Machtkunst" wäre der Ansturm der Indogermanen indes vor etwa 10000 Jahren erfolgt! Man müsse übrigens mit nordischen Zügen auch schon in der Machtkunst des Mittelmeerkreises rechnen, lange bevor die Indogermanen nach dem Süden gelangten. Sie waren weder das erste noch das letzte Nordvolk, das von Norden nach dem Süden vorstieß. Damit können wohl nur die Amerasiaten und Atlantiker gemeint sein. Nun bekommt man öfters den Eindruck,[28] die Indogermanenwanderung hinge mit dem Eintritt der letzten Eiszeit zusammen. Aber er muß nach dem Vorstehenden falsch sein, oder läßt Strzygowski wieder nach dem jeweiligen Bedarf die eine oder andere Möglichkeit zu? In „Drei Kunstströme aus nordischen Zwischeneiszeiten"[29] werden wir belehrt, daß der Mensch vor der letzten Eiszeit dem abschmelzenden Eise der vorhergehenden Eiszeiten nach wieder in den Norden vordrang und jenseits des Polarkreises den Kampf ums Dasein aufnahm. Vom Nordpol aus hätten die Menschen, immer wieder durch Winterkälte bedrängt, ganz große Völkerwanderungen nach dem Süden unternommen. Diese Wanderungen müßten vom hohen Norden aus mehrfach hintereinander, wahrscheinlich mit wiederholten Eiszeitwellen erfolgend, angenommen werden. Die amerasiatische, atlantische, indogermanische Wanderung seien nur einige aus einer ganzen Reihe, die wir noch nicht recht erfassen. Wie lückenhaft Strzygowski selber sein angebliches Wissen vorkommt, wird hier deutlich. „Machtkunst" S. 542 macht er die Bemerkung, die Indogermanen seien die einzigen, die keinen Anteil am amerikanischen Boden hätten. Ihr Blut sei das für Europa entscheidende geworden. Der Kern ihres Geistes sei die Erkenntnis des seelischen Heils, als Vorstellung im Ich entstanden und dann auf die Außenwelt übertragen (a. a. O. S. 552). Erst damit war die Kraft zu einer Kunst in eigentlichen, d. h. sinnbildlichen Werten geboren; der, wie wir wissen, nach Strzygowski vom Südländer geschaffenen figürlichen Plastik hafte im Grunde immer noch ein Makel an. Die Entstehung der hohen Seele ist nun der tiefste Grund, aus dem Strzygowski die Indogermanen vom Nordpol herleitet. „Seele und Norden sind eins", lesen wir „Machtkunst" S. 340. Logischerweise müßten dann doch auch die Amerasiaten und Atlantiker an ihr teilhaben. Sie kann als ein höheres Ich weder im Süden noch im Mittelgürtel entstanden sein,[30] weil der äquatoriale Mensch bis auf den heutigen Tag eine nahezu lediglich körperliche Einheit ist. In den Gürteln des Südens und dem der Macht lebe der Mensch mit mehr oder weniger Ruhe dem Lebensgenuß hingegeben. Ganz anders im Norden. Der Mensch in den Polarbreiten muß von Natur aus zur

[27] H. Arntz, Germanen und Indogermanen I S. 170 f.

[28] „Machtkunst" S. 477, 481, 548, 670.

[29] Forsch. u. Fortschr. 1935 Sp. 65 ff.

[30] „Machtkunst" S. 462.

Versenkung neigen, Winterkälte und Finsternis zwingen ihn, sich zeitweilig auf sich selbst zurückzuziehen, zu sinnen und zu grübeln, das heißt in einer Art Winterschlaf (!) – das Wort kehrt „Machtkunst" S. 584 wieder – von der Außenwelt abgekehrt eigne Wege, die der Einbildungskraft, zu gehen, die ihm unter anderem der Sternenhimmel und die Sehnsucht nach Wärme vorgaukeln. So entstehen evtl. die Bilder des ewigen Frühlings, eines „Jenseits", das einem Sommerparadies gleichkommt. Tiefere Überlegungen in einem anhaltenden Winter müssen die Indogermanen im Lauf von Jahrhunderttausenden zu einem volleren Verständnis der Naturkräfte gebracht haben.[31] Die ihm im Norden erwachsene ruhige Kraft des Blutes drängte ihn zu schöpferischer Tat, so daß damals in einer der Zwischeneiszeiten schon jene Wege der Technik beschritten wurden, die wir heute bewundern.[32] Diejenigen sind danach offenbar im Irrtum, die den erstaunlichen Aufstieg der ionischen Naturphilosophen auf die Berührung griechischen Geistes mit den Schatzkammern orientalischer Erfahrungen zurückführen. Strzygowski stützt sich lieber, ohne sie ausdrücklich zu nennen, auf gewisse dilettantische deutsche Vorgeschichtsforscher, Teudt etwa und die um den Nachweis einer hochintellektuellen Bedeutung der Externsteine bemühten. Von den Externsteinen sagt ein an sich wohlwollender Beurteiler wie K. Schuchhardt,[33] die in den Fels gehauenen Kammern haben mit altem Sonnnendienst nichts zu tun. Auch Rudolf Günther lehnt die gelehrte Astronomenschule bei den Externsteinen und deren astronomische Beziehungen auf Grund der Grabungsergebnisse und genauer Feststellungen über die Orientation ab.[34] Carl Clemen zeigt, wie unsicher und bedenklich Teudts Annahmen sind. [35] Man wird gut tun, von diesen angeblichen Zeugnissen für eine hohe urgermanische Astronomie abzusehen.

Das Bild, das Strzygowski von den Südländern zeichnet, ist offenbar im großen und ganzen vom heutigen Neger abgenommen; ob es für alle Äquatorialen und für jene fernen Zeiten, von denen er handelt, zutrifft, hat er nicht untersucht. Auffallend ist, daß er nirgends von den sehr frühen und nach allen Himmelsrichtungen ausgreifenden Wanderungen der Malaien redet, über die Schurtz und Lantzsch in Helmolt-Tilles Weltgesch. I S. 534 ff. einen Überblick geben.[36] Einschneidend aber ist folgendes: nach allen Erfahrungen sind die gemäßigten Gebiete die, in denen die ältesten Menschenreste anzutreffen

---

[31] Vgl. o. S. 24 f; 60 f.

[32] „Machtkunst" S. 542.

[33] Vorgeschichte von Deutschland, 1934, S. 314.

[34] Theolog. Rundschau 1935 S. 185 ff., 1936 S. 47 ff.

[35] Zeitschr. f. Missionskunde und Religionswissenschaft 51, 1936, S. 210 ff. Vgl. auch Lübke-Semrau, Grundriß d. Kunstgesch. Die Kunst des Mittelalters, 1910, S. 246 ff., wo das Relief der Kreuzabnahme abgebildet und in den Anfang des 12. Jahrhunderts datiert wird. Über die Anhaltspunkte für ein altgermanisches Heiligtum, das dann christlich umgestaltet wurde, s. Anton Kisa, BJ 1893 H. 94 S. 132 ff. Eine zeitliche Bestimmung dieses Heiligtums ist nicht möglich, nur scheint es nicht in hohes Altertum zurückzugehen. Im Goethejahr mag daran erinnert werden, daß Goethe in den Schriften über Bildende Kunst (Band 31 der goldenen Klassikerbibliothek S. 381 ff.) eine noch heute beachtliche Beschreibung der Externsteine gegeben hat (1824).

[36] Ich kann jetzt für die die Malaien, Polynesier usw. angehenden Fragen auf Alfred Hettner, Allgemeine Geographie des Menschen I S. 141 ff., 107 f., verweisen, der manches einschränkt, insbesondere die „oft wiederholte Behauptung, daß die Polynesier Amerika seine Kultur gebracht hätten," mit vollem Recht, soweit ich sehe, abweist.

sind, und die Geburtsländer der großen Denker, eines Konfuze, Buddha, Zarathustra, Christus, Plato und Aristoteles, der ionischen Denker, denen wir, wie neben anderen Zeller, Gomperz und Hans von Arnim, im Standpunkt vielfach abweichend, dargelegt haben, nach dem Zeugnis der Griechen wie nach allen bekannten Tatsachen die Begründung der europäischen Wissenschaft verdanken. Und die großen Dichter und Künstler, für die ich nur auf Homer, Aischylos, Pheidias verweise, haben auch in der gemäßigten Zone das Licht der Welt erblickt. Bis auf den heutigen Tag ist der Anteil der Lappen und Eskimos, selbst der Finnen, verschwindend; er müßte, wenn Strzygowskis Anschauungen zuträfen, mindestens sehr bedeutend sein. Island ist ein Rückzugsgebiet, in dem sich sehr Altes erhalten hat; es hat ihm aus Norwegen, Dänemark, vielleicht auch Deutschland Überkommenes weiter fortgebildet, aber zum Kronzeugen für Strzygowskis Verherrlichung der polaren Länder dient es ebensowenig wie das ganz von europäischer Kultur abhängige Finnland. Darüber ist lehrreich einzusehen die von starkem Wohlwollen für das Nordische getragene Darstellung in Scherrs Allg. Gesch. der Literatur, 1881, II S. 348 ff., und für Finnland insbesondere Emil Setälä in Hinnebergs „Kultur der Gegenwart".[37] Das romantisch-mystische Bild Strzygowskis stimmt auch gar nicht zu dem von Schrader-Krahe[38] auf Grund der Sprachwissenschaft und der Bodenfunde gezeichneten. Wir berühren hier eine der Hauptschwächen von Strzygowskis Methode, die Mißachtung der Sprachwissenschaft und der vor- und frühgeschichtlichen Forschung.[39] „Spuren" S. 302 sagt er: „Es muß dem Beobachter auf dem Gebiet der Bildenden Kunst gestattet sein, zur sog. Indogermanenfrage allein aus seinem Arbeitsstoffe heraus Stellung zu nehmen, d. h. ohne daß er gleich mit all dem ins Haus fällt, was andre Wissenschaften darüber gesagt haben. Wenn er z. B. an Stupen und in den Höhlen und Felsabtragungen Holzgestalten beobachtet, die nur in den schweren Hölzern des Nordens entstanden sein können, wenn er in Kaschmir in Holz heute noch, und in Stein bis in das erste Jahrtausend zurück, die in den friesischen Hünengräbern der Steinzeit und dann bei den Slawen noch im Gebrauch befindliche Überdeckung des Blockdaches findet, die dann zur Kuppel über dem Quadrat geführt hat; wenn er weiter sieht, daß das dreistreifige Bandgeflecht, das den älteren Zierat, das fliehende Band (Mäander), im Norden plötzlich geradezu ablöst, in Iran zu Hause ist, und der nordische Tierzierat, der sie ersetzt, aus Nordasien angeregt sein muß (!),[40] dann wird er gezwungen, in der Bildenden Kunst einen Verkehr zuerst vom europäischen Norden nach der Mitte Asiens und nach Indien ebenso anzunehmen, wie später nach dem Norden Europas." Sicher hat der Kunstgeschichtler das Recht, an seinen Stoff und alle damit zusammenhängenden Probleme selbständig heranzugehen, aber auch die Pflicht, seine Ergebnisse an den gesicherten Ergebnissen anderer Wissenschaften nachzuprüfen. In unserem Falle heißt das, sich vergewissern, ob wirklich in Indien Hölzer wie die der indischen Eiche (Teakholz) nicht den nordischen gleichwertig sind. Was wir in Bosserts Gesch. des Kunstgewerbes III S. 195 ff. über frühe indische Holzarbeiten hören, scheint mir keineswegs für eine Abhängigkeit vom Norden zu sprechen, vielmehr ein

---

[37] Die osteuropäischen Literaturen.

[38] Die Indogermanen (1935).

[39] Vgl. Kap. I S. 16, 21, 25 f.

[40] Siehe was Kap. II S. 31 ff., 55 f., 61 f. über diese Behauptungen gesagt wurde.

ein heimisches ursprüngliches Holzgewerbe in Indien zu bezeugen. Ob die Neigung zum Holzbau irgend in Zusammenhang mit der indogermanischen Urverwandtschaft gebracht werden kann, die zwischen Indern und Nordischen angenommen wird, möchte ich nicht entscheiden. Vergessen sollte man aber nicht, daß die Indogermanen kein in der Überlieferung beglaubigtes Volk sind, sondern eine Abstraktion aus sprachlichen Tatsachen. Meillet sagt sehr richtig:[41] „pour une période historique quelconque, ancienne ou moderne, on ne saurait parler que de peuples de langues indoeuropéennes: l'expression peuples indoeuropéens est dénuée de sens." Ob das „indogermanische Stammvolk", das vor allem die deutsche Wissenschaft seit Franz Bopp erschlossen hat, einer einheitlichen Rasse angehörte und dann welcher, ist unbekannt, die schlichte Gleichsetzung mit den Nordeuropäern ein unbewiesenes Dogma. Sogar die Behauptung von einem einheitlichen, blonden, blauäugigen, langschädligen körperlichen Habitus wird von Feist in dem mit Reche verfaßten Artikel in Eberts RLV VI S. 54 ff. in das Gebiet der Fabel verwiesen. Reche stellt fest, daß in den meisten heute von Nordeuropäern besiedelten Gebieten Rasse und Sprache sich längst nicht mehr decken, d. h. die nordeuropäischen Träger des Indogermanentums erlagen früh der Bastardierung. Es dürfte also nur bedingt richtig sein, daß Europa, das nach „Machtkunst" S. 546 geistig erst von den Indogermanen begründet wurde, und erst als sich die Indogermanen zwischen den Amerasiaten und Atlantikern ausbreiteten (a. a. O. S. 551), aus einem Füllsel zwischen Asien und Afrika ein eigner Erdteil wurde, durch die Indogermanen der Hort des einfachen schlichten Nordmenschen wurde und die Indogermanen, solange sie auf europäischem Nordboden, diesseits der Alpen, der Karpathen und des Schwarzen Meeres blieben, nicht in Gefahr kamen, durch den Süden zersetzt zu werden.[42] Strzygowski selbst ist sich a. a. O. S. 604 bewußt, daß die Vorgänge wahrscheinlich verwickelter gewesen sind, als er in seinem bekannten Vereinfachungsdrang wahrhaben will:„Es bleibt zu erklären, wie der führende Nordmensch sein Volk vergessen und sich selbst, das selbstische Ich, zum Mittelpunkt alles Denkens und Handelns machen konnte. Nur aus einer Mischung von Nord und Süd hat die Unnatur, das maßlos Ausgeklügelte an Eigennutz, hervorgehen können, das diesem tausendfach verklammerten Machtaufbau seine innere und äußere Gesetzmäßigkeit und Dauer gegeben hat." Ihm kommt die Erkenntnis, daß der Kunstforscher allein von seiner Lebensweisheit aus gewiß nicht imstande sei, das Werden dieser ungeheuerlich verkehrten Machtgestalt zu enträtseln. Hätte er nur an dieser Einsicht festgehalten und der Kunstforschung nicht Aufgaben aufgebürdet, denen sie allein eben nicht gewachsen sein kann!

Mit der Annahme eines uralten Verkehrs zwischen Ostasien und Europa mag Strzygowski recht haben; aber dieser Verkehr ging allen Anzeichen nach nicht zwischen dem europäischen Norden und Ostasien, sondern Südrußland, Indien und damit Mesopotamien, Iran. Aber auch die Malaien ihrerseits bildeten Ausgangs- und Endpunkte dieses Verkehrs, den im einzelnen freilich mit Sicherheit zu verfolgen noch nicht möglich ist.[43] Zu den

---

[41] Ich zitiere nach Herzfeld, Arch. Mitt. aus Iran V S. 27, da mir nicht bekannt ist, welchem Buch das Zitat entlehnt ist.

[42] „Machtkunst" S. 550.

[43] Siehe Bossert, Gesch. des Kunstgewerbes III S. 14 ff.; Haberlandt und Heine-Geldern an verschiedenen Stellen von Buschans Illustr. Völkerkunde II, 1923.

schwer annehmbaren Voraussetzungen seines Vorgeschichtsbildes gehört die Annahme Strzygowskis, am Nordpol habe eine völlige körperliche und geistige Umwandlung der eingewanderten Südländer stattgefunden. Reche, der Einwirkungen der Umgebung eine gewisse Bedeutung einzuräumen bereit ist,[44] hält doch einen so radikalen Wandel, wie ihn Strzygowski annimmt, offenbar für ausgeschlossen. Strzygowski ist zu seiner Konstruktion wohl dadurch gekommen, daß er sich die Entstehung des Menschen, die er an eine Temperatur von mindestens 30° Wärme gebunden glaubt, nicht anders als im warmen Erdgürtel denken kann. Vorläufig entzöge es sich allerdings unserer Kenntnis, wo der Ort der ersten Menschen zu suchen sei. Südländer müssen in unvordenklicher Zeit nach dem Norden gewandert sein, von dem alles Heil kommt. Oder hat sich dort doch die Menschwerdung vollzogen? Ich kann mir den Satz „Machtkunst" S. 541 nicht anders deuten, als daß ein solcher Gedanke Strzygowski gekommen ist. „Man möchte die Folge der Eiszeiten erst recht als Erziehungsmittel der im Norden lebenden Menschen beachten lernen und vermuten, daß es vor dem Menschentum schon andere Lebewesen auf der Erde gegeben habe, die im Norden gestählt, Werte und Kräfte entwickelten." Sind das die Eingeschlechtigen, von denen wir oben S. 60 hörten? Wie, wenn der Mensch in einer der warmen Zwischeneiszeiten gar nicht am Äquator, sondern viel weiter nördlich entstanden wäre, wo Strzygowski die ersten Menschen doch Jahrhunderttausende zurück schon am Pol sein läßt?[45] Die warme Zwischeneiszeit mit ihrer tropischen Witterung hätte die für die nordische Rasse nach Strzygowski erforderlichen erzieherischen Verhältnisse jedenfalls nicht besessen, natürlich auch nicht diejenigen, die zu einer Entstehung der Großmacht von Gottes Gnaden führen konnten. Also muß der Pol, meint er, die Heimat der Nordischen, ganz besonders der Indogermanen, sein. Bei Reche a. a. O. Anm. 44 S. 160 ff. hätte er die überzeugenden Gründe finden können, die solche Annahme widerlegen. Reche hält Westeuropa, in den wärmeren Zwischeneiszeiten auch Nordwest- und Mitteleuropa, für die einzig mögliche Heimat der nordischen Rasse. Nach Passarge soll das Waldsteppengebiet des „Donaublocks", d. i. Ungarn bis Böhmen, die Urheimat der Indogermanen sein.[46] Gegen die Annahme, daß die Heimat der Indogermanen in Norddeutschland und dem Ostseegebiet gelegen habe, hat E. Meyer schwerwiegende sprachgeschichtliche Momente angeführt.[47]

Für die Germanen haben sehr beachtenswerte Beobachtungen und Funde Thüringen als europäische Stammheimat erschließen lassen. Schuchhardt hat immer wieder betont,[48] daß die Thüringer Kultur im Gegensatz zu anderen europäischen indogermanischen oder indogermanisierten Kulturen als im engeren Sinne germanisch gelten dürfe. Die dort

---

[44] Rasse und Heimat der Indogermanen S. 145 ff., 157 ff.

[45] Oben S. 60, 66 f.

[46] Landschaft und Kulturentwicklung S. 67 ff.; ich entnehme das Zitat V. Müller, JdI XLII, 1927, S. 15 Anm. 2.

[47] Die Volksstämme Kleinasiens und die Ausbreitung der Indogermanen, SBPrAW 1925 XVIII S. 255 ff., besonders S. 257 ff. Er bezweifelt, wie ich glaube mit Recht, daß Europa, nicht Asien die Urheimat der Indogermanen war. Auf alle einander meist widersprechenden Vermutungen einzugehen, ist hier nicht der Ort.

[48] Vorgesch. von Deutschland, 1934, S. 49 ff., die ersten Indogermanen, Herkunft und Entwicklung, SBBAW 1938 XIX, vor allem S. 228 ff.

heimische und wahrscheinlich auch entstandene Kultur der Schnurkeramiker habe eine ungewöhnliche Fähigkeit zur Ausbreitung und Fernwirkung gehabt. Nun ist, wenn man Bosch-Gimperas sachkundigen Ausführungen folgt,[49] das Problem der Zusammenhänge aller Schnurkeramiken und der Ausbreitung des Schnurornaments viel komplizierter, als Schuchhardt glauben mochte, in Thüringen (und wohl auch sonst) gehört die Schnurkeramik erst der jungneolithischen Zeit an, älter ist sie vielleicht in Jütland. Nicht daß ich etwa Ägypten als Urheimat der Schnurverzierung ausgeben möchte, aber ein Hinweis ist immerhin erlaubt auf die Schnurornamente der Vorratsgefäße aus Ton der I. Dynastie aus Abydos (Petrie, Royal tombs I Taf. XXXIX S. 28) und Garstang, Mahasna and Bêt Khallaf, Taf. XIII 9 S. 17 aus der III. Dynastie. Strzygowski hat bei Behandlung der Frage nach der Urheimat der Germanen die mit der Schnurkeramik verbundenen Tatsachen gar nicht gewürdigt. Hirtfestschrift I S. 168 meint er, es wären wohl Gründe von Lage und Boden gewesen, die auf Thüringen als Urheimat der Indogermanen (richtiger wäre Germanen) geführt haben; tatsächlich sind solche Argumente erst in letzter Linie in Betracht gekommen. Der Vorschlag, Thüringen als Ausgangspunkt der Germanen (resp. Indogermanen) anzusehen, dann die angeblichen Kreuz- und Querzüge der Indogermanen zu deuten, fordere nach den Erfahrungen des vergleichenden Kunstforschers Vernunft (so!), und ihn befremde solcher Lösungsversuch, denn die indogermanische Kunst sei auffallend auf den Fels, den einzelnen Baum und Quell eingestellt.[50] Man ist, wenn dem wirklich so sein soll, überrascht, unmittelbar danach zu lesen: „es scheint unsereinem so unmöglich, die Felszeichnungen Skandinaviens (Bohuslän) als indogermanisch oder auch nur altgermanisch anzuerkennen". Aus solcher vorgefaßten Meinung heraus schreibt Strzygowski die skandinavischen Felszeichnungen einem Volke zu, das nach Abwanderung der Indogermanen in deren aufgelockerte Wohngebiete vordrang.[51] Dies Volk müßte doch zur Zeit der indogermanischen Wanderung als vorindogermanische Bevölkerung benachbart gesessen haben, wovon wir bei Strzygowski nichts hören. Zugleich müßten die Felszeichnungen in das dritte Jahrtausend v. Chr. zurückdatiert werden, will man das Einrücken nicht viele Jahrhunderte nach der Abwanderung ansetzen. Strzygowski hat diesmal recht, wenn er bekennt: „Sicheres läßt sich da vorläufig nicht sagen", aber er täte dann besser, dem zu folgen, was wirkliche Fachmänner dargelegt haben. Bücher wie Obermaiers „Der Mensch der Vorzeit", seines Kollegen Menghin „Weltgeschichte der Steinzeit", der von verschiedenen Verfassern geschriebene Artikel „Felszeichnungen" in Eberts RLV (1925) scheinen für ihn nicht vorhanden.[52] Eindruck machen ihm Theorien wie die, aus gewissen Vedenstellen und der Verwendung des Mondes statt der Sonne als Zeitmesser habe man erschlossen, daß die Indogermanen aus der Polargegend, genauer gesagt aus Grönland kämen. Aus jedem Handbuch der Chronologie hätte er ersehen können, daß der Mond im ganzen Orient der natürliche, erst im Laufe der Zeiten teilweise ersetzte

---

[49] Eberts RLV s. v. Schnurkeramik. Auf alle Einzelfragen hier einzugehen, würde zu weit führen; s. Koppers, Die Indogermanen- und Germanenfrage, Salzburg-Leipzig 1936, an den im Index s. v. Schnurkeramiker indogermanisch nachgewiesenen Stellen. Siehe auch Anm. 65.

[50] „Machtkunst" S. 156, 168f.

[51] A. a. O. S. 160. Bedenken gegen die Zuweisung der Felszeichnungen an die Germanen äußerte Clemen, Forsch. u. Fortschr. 1935 S. 7 ff.

[52] Er wirft allerdings „Machtkunst" S. 728 Menghin vor, Wirth totgeschwiegen zu haben.

Zeitmesser gewesen ist. Dem Einwand gegenüber, daß mindestens seit der letzten Vereisung der hohe Norden für eine dauernde Siedlung nicht in Betracht käme, ruft er aus: „Aber muß das immer so gewesen sein? Wenn wir endlich entschlossen an den Menschen auch im Norden nicht nur in sog. historischer Zeit dächten, sondern ihn auch dort in erdgeschichtliche Zeit zurückführten, und in Jahrzehntausenden und mehr zu denken anfingen, dann würde zeitgemäß der Bann gebrochen, dem wir bei der Kurzsichtigkeit historischen Denkens verfallen sind."[53] Es wäre Strzygowskis Pflicht gewesen, hier mit Zahlen, wenn auch nur abgerundeten, zu dienen und zu untersuchen, ob seine Annahme und die von ihm vorausgesetzte Kulturhöhe der Urpolarbewohner mit dem, was wir vom Menschen auf der Erde wissen,[54] verträglich ist. Er lehnt alle Beziehung auf die vorgeschichtliche Forschung ab, „die Vorgeschichte will nicht glauben, daß die Eiszeit im Norden den Schlüssel der höheren Entwicklung des Menschengeschlechts biete, leider also gerade da, wo die Herren nicht ausgraben können".[55] „Die Gefäße der dänischen Muschelhaufen müssen herhalten, um daran das Werden der nordischen Kunst abzulesen. Dieser Unfug sollte grundsätzlich ein Ende haben. Die Vorschrift: von diesen Muschelhaufengefäßen hat jede Betrachtung über den Ursprung der neolithischen Ornamentik auszugehen,[56] ist von vornherein lächerlich, weil die nordische Kunst keinesfalls (!) mit der Töpferei, mit Fingereindrücken, der Nachbildung von Körperschmuck und dem geradlinigen Zierat der Töpfe beginnt. Eher könnte man für den Geist aller Nordkunst die Voraussetzung machen, daß sie von vornherein auf einen geschlossenen Aufbau gerichtet ist, wenn von der Herstellung einer durch Politur hergestellten glänzenden Außenseite der erhaltenen Werkzeuge ausgegangen wird."[57] Nach „Machtkunst" S. 729 sollen so ernste Darlegungen wie Schwantes, „Das magische Ornament in der germanischen Bronzezeit",[58] und Pichler, „Der faustische Geist in der Vorgeschichte",[59] rührendste Unkenntnis der Nachbargebiete verraten. Man mag die magische Deutung der Ornamente in so weitgehendem Maße ablehnen, nur sollte man dann nicht selber den Zahnschnitt als Wasser deuten. Man mag den Titel in Pichlers gedankenreichem Aufsatz beanstanden; ohne Begründung aber gegen Männer wie Schwantes und Pichler den Vorwurf rührendster Unkenntnis zu erheben, ist gewissenlos. Es ist auch gegenüber Arbeiten, wie Menghin, Gordon Childe, Nils Åberg, um nur einige zu nennen, sie uns geschenkt haben, eine schwer zu ertragende Ungerechtigkeit, zu schreiben: „unsere von der Schrift ausgehenden Geschichtsforscher meinen den Boden unter den Füßen zu verlieren, wenn sie einen Schritt vom gewohnten Buchstaben weg machen, d. h. von der Zeit, die sie an Hand von Macht und Besitz ablesen lernten, zurückschließen sollen auf das, was vorher geschah, aber heute noch lebendig, wenn auch schwer greifbar, hinter alledem liegt, was die Geschichte, oberflächlich wie sie ist, verzeichnet".[60]

---

[53] Hirtfestschrift (Arntz, Germanen u. Indogermanen) I S. 167 f.

[54] Alfred Hettners Allgemeine Geographie des Menschen lag Strzygowski natürlich noch nicht vor.

[55] „Machtkunst" S. 729.

[56] In dieser apodiktischen Form hat Adama van Scheltema, Die altnordische Kunst S. 45 f., auf den Strzygowski verweist, die Vorschrift nicht gegeben.

[57] „Machtkunst" S. 466 f., zum letzten Satz s. o. S. 22 mit Anm. 34.

[58] Forsch. u. Fortschr. 1938 S. 85 ff.

[59] A. a. O. S. 87 f.

[60] „Machtkunst" S. 577.

Die Prähistoriker sollen das ihrige dazu getan haben, den Ausblick zu verwirren, indem sie notgedrungen allein vom Erhaltenen ausgingen, eine Stein- von einer Bronze- und Eisenzeit trennten und der Töpferei eine Bedeutung gaben, die jedem Unbegabten erlaubt mitzureden, so daß wir nie so weit abgerückt waren von den eigentlich ausschlaggebenden Fragen wie heute.[61] Auffallend auf den Felsen soll die indogermanische Kunst eingestellt sein, wo und wie wird uns verschwiegen, nachdem die skandinavischen Felszeichnungen unindogermanisch sein sollen. Aber die Einstellung auf den Felsen teilen die Indogermanen mindestens mit den Südländern, worüber wir in der Baumstarkfestschrift von Strzygowski belehrt werden: „Die Südkunst arbeitet im anstehenden Felsen und ist vorwiegend auf Naturnachahmung eingestellt."[62] Bekanntlich gehören zu den ältesten Felszeichnungen die ägyptischen und die in den Ägypten benachbarten Wüsten erhaltenen; kennzeichnend kann die Bearbeitung des Felsens also weder für die Südkunst noch die Indogermanen noch die nichtindogermanische Urbevölkerung Europas sein.[63]

Schrader-Krahe, Die Indogermanen S. 43, hatten 1935 es als selbstverständlich bezeichnet, daß die Indogermanenfrage nur durch sorgsame Zusammenarbeit von Bodenforschung und Sprachwissenschaft zu lösen sei. Hirtfestschrift I aber gießt Strzygowski in hochmütiger Beschränktheit die Schale seines Zornes über die Gelehrten aus, die sich dahin geeinigt hätten, das Ausbreitungsgebiet der Schnurkeramiker und der Streitaxtleute für das ursprünglich indogermanische anzusehen. „Man dürfte empfinden", meint er, „daß das, wenn man fragend von Hellas und Iran herkommt, ein Minderwertigkeitsausweis ist, der jeden künstlerisch oder sittlich (!) Forschenden vor den Kopf stoßen muß." Ich erinnere mich aus meiner Studentenzeit, wie Kekule mit einem gewissen Grauen von seiner Tätigkeit am Wiesbadener römisch-germanischen Museum erzählte, bei der er sich vor allem mit häßlichen Scherben habe abgeben müssen. Da handelte es sich um eine im höchsten Grade künstlerisch empfindende Natur, die jedes Rohe abstieß, und um das Kindheitsstadium der Scherbenforschung auf deutschem Boden. Bei Strzygowski liegen, wie das Material zeigt, das er immer wieder vorlegt, die Dinge in jeder Beziehung anders. Hätte er die völlig objektiven, auch das anthropologische Material heranziehenden Aufsätze über Schnurkeramik, ihren Anspruch auf Thüringen mindestens als Hauptgebiet und ihren engsten Zusammenhang mit dem Norden, die wir Anm. 48, 49 anführten, dazu noch Menghins Weltgesch. d. Steinzeit S. 552 ff. und die klare, die weitreichende Einflußsphäre der sächsisch-thüringischen Gruppe herausstellende Behandlung Åbergs in „Vorgeschichtliche Kulturkreise in Europa", 1936, S. 10 ff. beachtet, ferner was Menghin a. a. O. S. 419 f. über die Streitäxte und ihr Verhältnis zu dem auf Kreta vor allem verbreiteten Doppelbeil vorgetragen hat, wäre er doch vielleicht stutzig geworden. Ganz besonders hätten ihn die Ausführungen bei Fuchs, Die griechischen Fundgruppen der frühen Bronzezeit und ihre auswärtigen Beziehungen, 1937, interessieren und belehren sollen. „Wer mit dem Spaten in der Hand dem Erhaltenen nachgehe, gerate in eine Sackgasse" ist für einen Tatsachen-

---

[61] Hirtfestschrift I S. 161.

[62] Oriens Christianus, 1932, S. 235.

[63] Siehe was über Felsbilder o. Kap. II S. 48 f., III S. 72 gesagt ist. Es sei noch auf Hans Alexander Winkler, Völker und Völkerbewegungen im vorgeschichtlichen Oberägypten im Licht neuer Felsbilderfunde, 1937, hingewiesen. Felsbilder auf bestimmte Rassen zu beschränken widerspricht allen Erfahrungen.

forscher ein seltsamer Ausspruch, so richtig es ist, daß „es Dinge gibt, die sich nicht ausgraben lassen, weil sie nicht erhalten sind und erhalten sein können". Dazu gehöre, „was in den erhaltenen Schädeln drinnen gesteckt hat". Hier hätte Strzygowski die Sprachwissenschaft zu Hilfe rufen müssen, die mit größtem Fleiß und Scharfsinn, wenn auch nicht immer mit völlig widerspruchslosen Ergebnissen, sich bemüht hat, das geistige und materielle Eigentum der frühen Indogermanen festzustellen. War es ihm zu mühsam, bis zu den Quellen vorzudringen oder ein Buch wie Schraders „Sprachvergleichung und Urgeschichte" durchzuarbeiten, so bot sich ihm in der Neubearbeitung der Schraderschen „Indogermanen" durch Krahe eine bequeme Zusammenfassung von der Hand eines ihm in vielem nicht so fernstehenden Gelehrten. Aber weder in „Europas Machtkunst" noch in den „Spuren" oder in dem Beitrag zu Arntz, „Germanen und Indogermanen", „Warum kann für den vergleichenden Kunstforscher nur der hohe Norden Europas als Ausgangspunkt der Indogermanen in Frage kommen?", dem wir obige Zitate entnommen haben, ist irgendein Ansatz zur Verwertung des kostbaren Materials gemacht. Die Tatsache, daß die mehr als 100jährige Arbeit der Sprachwissenschaft im Wettstreit mit Vorgeschichte, Geschichte, Archäologie und Anthropologie noch nicht zu allseitig anerkannten Ergebnissen über die Herkunft, Ausbreitung und Wanderung, den europäischen Ursitz der Indogermanen geführt hat, ist keine Rechtfertigung für das Beiseiteschieben dieser Arbeit. Wer den Anspruch erhebt,[64] „die bisher in märchenhaftem Lichte erscheinenden Indogermanen" in seinen „Spuren" greifbar in das rechte Licht gerückt zu haben, müßte das an einer Gegenüberstellung des bisherigen und seines neuen Wissens erweisen und sollte an dem Vortrag von Kühn über Herkunft und Heimat der Indogermanen in den Proceedings of the first international congress of Prehistoric and Protohistoric Sciences, Oxford 1934,[65] nicht vorbeigehen. Kühn neigt dazu, die Magdalénienkultur für indogermanisch anzusehen, als Ursitze der Indogermanen sieht er das gesamte Gebiet von Südskandinavien bis zu den Alpen, vom Rhein bis zum Don an. Die Germanen und Balten haben ihre Sitze nach Kühn bis zur Gegenwart behalten. Die Möglichkeit einer Einwanderung der Indogermanen aus Asien vor dem Magdalénien bleibt vorbehalten. Daß die Indogermanen nordisch seien, ist wahrhaftig nicht neu, daß sie am besten von Hellas und dem Mazdaismus aus erschaubar seien in den sog. Weltreligionen, die auf den hohen Norden zurückgehen dürften, würde erst dann diskutierbar sein, wenn die Rolle Indiens geklärt wäre und wir mehr über die älteste germanische Religion wüßten. Indien tritt bei Strzygowski gänzlich in den Hintergrund, genau wie die in diesem Zusammenhang nicht unwichtigen chetitischen Texte.

Mesopotamien und Ägypten mit unserer europäischen Kunst und Kultur zu verknüpfen, sie in ihren Stammbaum aufzunehmen, lehnt Strzygowski[66] vollständig ab, ohne sich mit der unzweifelhaften Tatsache der Übernahme der Schrift aus dem ägypto-phoinikischen Kreise auseinanderzusetzen oder der ebenso unbezweifelbaren Auffindung vieler und alter

---

[64] „Machtkunst" S. 666.

[65] Ich verweise auch auf meinen Bericht in der Phil. Wschr. 1934 Sp. 1225 f., 1234 f. Vgl. noch Kühn, Die vorgesch. Kunst Deutschlands S. 67 f., wo die Schnurkeramik dem hamitischen Raum entstammend angesehen wird, wozu man meine ohne Kenntnis dieser Kühnschen Ansicht o. S. 72 gegebenen Hinweise vergleiche. Zur Schnurkeramik als über Spanien nach Mitteleuropa gekommen s. Kühn a. a. O. S. 59 ff.

[66] „Machtkunst" S. 572.

ägyptischer und mesopotamischer Denkmäler in frühen europäischen Schichten, mit den nachweisbaren Anregungen, die, auch nach dem Zeugnis ihrer selbst, griechische Kunst und Wissenschaft aus Ägypten und Mesopotamien erhalten haben. Gewiß sind diese Anregungen gelegentlich überschätzt worden, aber sie zu verneinen steht in Widerspruch zu allen gesicherten Tatsachen. Ein Satz wie „en attribuant aux Phéniciens l'invention de l'écriture, on a commis une de ces erreurs préjudiciables à toutes les recherches historiques"[67] wischt alle ernste Alphabetforschung seit den Zeiten des Altertums aus. Wundern können wir uns über solche leichtfertige Verneinung nicht bei einem Manne, der freimütig erklärt:[68] „Sprach- und Geschichtskundige haben mit der Menschheit als solcher nichts zu tun" und die Geschichtslosigkeit eines der wichtigsten Kennzeichen nordischen Geistes nennt, die vom hohen Norden bis Indien reiche. „Nicht die tatsächliche Geschichte, sondern was daraus in Sage und Märchen zum Sinnbilde geworden und in mündlicher Überlieferung von einem Geschlecht zum anderen übergeben wird, das ist das geistige Erbgut des Nordens und künstlerisch vor allem wertvoll. Der äquatoriale Süden versinkt heute noch in Aberglauben und schreibt im Mittelgürtel darüber Geschichte."[69] Daß die Väter der Geschichtsschreibung bis auf unsere Tage Griechen und Römer waren, hat Strzygowski offenbar übersehen.

Die Ablehnung jeder Belehrung von seiten der Sprachwissenschaft und der Vorgeschichte bringt es notwendigerweise mit sich, daß das Itinerar, das Strzygowski seinen Indogermanen nach ihrem Aufbruch aus Grönland und Island vorschreibt, unbestimmt und dürftig ist und das eigentliche, immerhin in einigem geschichtlichen Licht liegende Europa kaum betrifft. Sie kommen, östlich ziehend, über Skandinavien nach Rußland; wie sie in Westeuropa den Atlantikern ausgewichen waren, weichen sie am Ural den Amerasiaten aus. Daß ihr Weg wirklich ganz östlich und nicht durch Mitteleuropa geht, die Donauländer ausläßt, möchte ich daraus schließen, daß ein Teil vom Schwarzen Meer, an dessen Küsten, vor dem Kaukasus, „ihre frische Kraft glücklicherweise stehenblieb", nach Hellas abzweigt.[70] So kommen die Indogermanen in die Nähe der Atlantiker, so werden sie zu Griechen. Nun läßt sich, wie Fuchs a. a. O. S. 74, a. a. O. S. 141 sagt, „der Wanderungsweg der indogermanischen Streitaxtleute etappenweise aus Mitteldeutschland zunächst nach Böhmen und Mähren, dann nach Ungarn, Siebenbürgen und anderen Balkanländern verfolgen. In Thessalien vereinzelt, in Makedonien und gleichzeitig in größerem Maße im nordwestlichen Kleinasien, finden wir Anzeichen der Anwesenheit von Angehörigen der mitteleuropäischen Streitaxtkulturen. Um 2300 v. Chr. dringen makedonische Stämme nach Thessalien und Mittelgriechenland vor, später in die Peloponnes und hinüber an die kleinasiatische Küste". An einer Stelle kommt Strzygowski, verstehe ich recht, solchen Annahmen merkwürdig nahe, wenn er „Machtkunst" S. 552 f. sagt: Europa muß ein einheitliches Nordgebiet gebildet haben, in dem die Indogermanen in der Mitte saßen, während die Atlantiker vom Westen, die Amerasiaten vom asiatischen Osten aus schon vorher Fuß zu fassen gesucht hatten. Ist mit diesem Europa I das bis zum Pamir

---

[67] L'art chrétien de Syrie S. 134 f.

[68] „Machtkunst" S. 406.

[69] A. a. O. S. 175.

[70] A. a. O. S. 550 f., 554 und sonst.

reichende[71] gemeint und dadurch der Widerspruch gelöst, der vorläge, wenn man die Griechen vom Pontos und doch aus der Mitte kommen läßt? Krahe und Kraiker haben in der „Antike" XV, 1939, der eine die Vorgeschichte des Griechentums nach dem Zeugnis der Sprache, der andere nordische Einwanderungen in Griechenland behandelt, Fuchs in manchem ergänzend.[72] Die S. 199 gegebene Karte der Einwanderung und Siedlungsgebiete Griechenlands um 2300 bis 2000 zeichnet sich vor der „Spuren" S. 301 auf Grund einer ganz andere Zwecke verfolgenden Karte bei v. Eickstedt, Rassenkunde d. Menschheit S. 461, entworfenen durch Klarheit und Beschränkung aus. Die Unwahrscheinlichkeit einer Einwanderung der Griechen vom Kaukasus her erhellt ohne weiteres. Daß die Indogermanen am Ural durch die Amerasiaten am weiteren Vordringen verhindert wurden, hat Strzygowski vielleicht unter dem Einfluß von Brandenstein, „Die erste indogermanische Wanderung", ersonnen. Brandenstein hält mit sehr beachtenswerter, z. T. Schraders Ausführungen wieder aufnehmender Begründung die Kirgisensteppe für die Heimat der ältesten Indogermanen, womit allerdings Strzygowskis ganzer Aufbau hinfällig würde. „Machtkunst" S. 551 läßt Strzygowski die Indogermanen „nochmals in Asien durch das Hochland von Iran, den Pamir und Hindukusch, bzw. die länger anhaltende Vereisung der Gebirgsmassen" aufgehalten werden. Das würde auf Zustände etwa am Schluß der letzten Eiszeit zu beziehen sein, die Einwanderung der Griechen, die vor der Weiterwanderung der Indogermanen nach Hochasien stattgefunden haben müßte, fiele danach im Widerspruch zu allen Bodenzeugnissen in unwahrscheinlich frühe Zeit. Es soll das Glück der Indogermanen gewesen sein, daß sie bei der von Strzygowski ersonnenen Wanderroute in keinem Fall zu früh mit den orientalischen Großmächten unmittelbar handgemein geworden sind. So blieben sie selbständig und fielen nicht dem Schicksal anheim, die Kunst, die sie aus dem Norden mitgebracht und entlehnt hatten, in ein fremdes Fahrwasser umgebogen (so!) zu sehen. Schmerzlich vermißt man wieder jede auch noch so allgemeine Zeitangabe und jede Klarheit über den Zeitpunkt der Wanderung nach Indien und Iran, der Bildung der indoiranischen Gruppe. Nach Brandenstein hätten die Indogermanen aus einem uns unbekannten Grunde ihre Weideplätze in der nordwestlichen Kirgisensteppe verlassen und wären gegen das heutige Polen gezogen, während ein Rest zurückblieb, der erst später gegen Westen wanderte, aber nach dem Süden abbog. Er entwickelte sich zum Volk der Indoiranier, die sicher einmal an der Wolga und im Kaukasus gesiedelt haben. Die übrigen Indogermanen blieben noch längere Zeit geschlossen und in sprachlicher Einheit beisammen, vermutlich im heutigen Ostpolen. E. Meyer hat gewichtige Gründe dafür beigebracht,[73] daß der arische Zweig der Indogermanen aus der Gegend des Pamirplateaus Ende des 3. Jahrtausends v. Chr. nach Iran und Indien eingewandert

---

[71] A. a. O. S. 551, 553.

[72] Zur Frage der Ankunft der Griechen in ihrem späteren Lebensraum haben viele Gelehrte auch in neuerer Zeit das Wort ergriffen; ich verweise nur auf die besonnenen Ausführungen von Giles in CAH II S. 1 ff., 1926; Rev. Arch. 1942/43 II S. 80 f. faßt L. Lerat unter Anführung von Literatur die erzielten Ergebnisse neuerer Forschungen dahin zusammen, daß die Griechen um 2000 v. Chr. in Griechenland erscheinen. Fritz Schachermeyer, Zur Indogermanisierung Griechenlands, Klio 1939 S. 235 ff., kommt im Grunde zum gleichen Ergebnis, bringt viel Literaturnachweise, die seinen Aufsatz wertvoll machen.

[73] Gesch. d. Altertums I 2 § 575 (1913); II 1 S. 36 ff. (1928).

ist. Nun haben Schrader-Krahe, Indogermanen S. 46, 63 f., 65 f., 72, die Zeugnisse zusammengetragen, die für Beziehungen zwischen Sumer und den noch ungeteilten Indogermanen sprechen. Bei beiden durchkreuzen sich das Dezimal- und das Sexagesimalsystem. Das Wort für Beil, altindisch parasuh, griechisch pelekys, wäre ein Lehnwort aus dem Babylonischen: pilakku;[74] das Wort für Kupfer, dem Material der Beile, sumerisch urud, findet sich in iranischen Mundarten, altindisch und im Lateinischen. Kompliziert wird die Frage nur dadurch, daß nach Junker-Delaporte, Die Völker des alten Orients S. 193, das Kupfer und mit ihm die Beilform aus dem Ausland, möglicherweise aus Kleinasien, bezogen wurde.[75] Strzygowski hat sich mit diesem Problem nicht beschäftigt, so wichtig es für ihn hätte sein müssen, denn er konnte in den Amerasiaten die Quelle für Kupfer und Beil finden, die beides einesteils nach Sumer, andernteils zu den Indogermanen gebracht hätten, mit denen sie ja zusammengestoßen sein sollten. Ich möchte die sagenhaften Amerasiaten keineswegs mit etwas Neuem belasten, nur an diesem einen Beispiel zeigen, wie Strzygowski selbst da, wo ihm Zeugnisse helfen könnten, sie verschmäht. Ein Datum jedenfalls steht nach assyrischen Texten fest: Salmanassar III. (859–824) fand auf seinen Kriegszügen zwischen Urmiasee und der Hochebene von Hamadan im Jahre 836 v. Chr. Meder und Perser.[76]

Angesichts der bekannten Boghazköitexte ist die Frage nach dem Weg und Zeitpunkt der Besetzung Indiens durch die Indogermanen, der Existenz einer selbständigen einheimischen indischen Kultur, eine der brennendsten. Als Strzygowski „Asiens Bildende Kunst" 1930 veröffentlichte, war noch wenig über die Funde von Harappa und Mohenjo-Daro bekannt,[77] aber daß Strzygowski sie auch in seinen späteren Arbeiten unberücksichtigt läßt, ist schwer verständlich. Man kann J. L. Myres Urteil „there is no doubt that, whatever its absolute age, the ‚painted' ware culture of Mohenjo-Daro, Harappa and other ancient sites in the Indus basin is earlier than the traditional Aryan conquest, and it is probable that Aryan invaders destroyed it"[78] nur unterschreiben. Ich habe 1927[79] die Harappakultur für einen vorgeschobenen Posten einer Kultur, die mit der susisch-elamischen verwandt, aber nicht gleichartig, vielleicht jünger als die archaische Periode Susas war, erklärt. Ich halte das auch heute noch für richtig. Die Mohenjo-Daro-Kultur gehört im wesentlichen in das 3. Jahrtausend v. Chr., ihr Ende läßt sich leider nicht genau bestimmen. Marshall a. Anm. 77 a. O. S. 112 glaubt aber versichern zu können, daß kein Fund in Mohenjo-Daro und Harappa gegen die Annahme spricht, die Arier seien erst um die Mitte des 2. Jahrtausends in das Pendjabgebiet eingebrochen.

Auffallend ist, daß Strzygowski bei seinen Darlegungen über Völkerwanderungen die ausgebreitete Wanderungsliteratur unbeachtet läßt. Wir vermuteten, er habe sich von

---

[74] Vgl. Meißner, Babylonien u. Assyrien II S. 386. Siehe z. B. Schrader-Nehring, RL d. indogerm. Altertumskunde I S. 68 mit Literatur.

[75] Vgl. was Schrader-Nehring a. a. O. S. 68 dazu sagen.

[76] W. Hinz, Iran S. 11. Luckenbill, Ancient records of Assyria and Bybylonia I S. 206.

[77] Sir John Marshall, Mohenjodaro and the Indus Civilisation I–III 1931,; E. J. H. Mackey, Further excavations at Mohenjo-Daro I, II, 1938. Ders., The Indus Civilisation, 1935. „Asiens Bildende Kunst" erschien 1930.

[78] European Civilisation, its origin and developement (Edward Eyre), I reissue, 1935, S. 196.

[79] Archiv f. Orientforsch. IV S. 21 ff.

Brandensteins „Die erste indogermanische Wanderung" beeinflussen lassen, genannt hat er sie ebensowenig wie Ungnad, Die ältesten Völkerwanderungen Vorderasiens (Breslau 1923), Sir Flinders Petrie, Migrations (R. Anthrop. Inst. London, Bd. XXXVI, Huxley lectures 1906), Hrozný, Die älteste Völkerwanderung und die protoindische Zivilisation, Speiser, Ethnic movements in the Near East (Americ. School Oriental Research XIII 1933), ganz zu schweigen von den lehrreichen Büchern von Ferdinand Lot, (Les invasions barbares et le peuplement de l'Europe, 1937). Auch in der von Arntz herausgegebenen Hirtfestschrift „Germanen und Indogermanen", an der er selbst mitarbeitete, hätte er wertvolle Erörterungen über Wanderungsfragen gefunden, und nützlich wäre ihm auch die Einsicht in ein Buch wie Bartons „Semitic and Hamitic origins" gewesen. Gewiß widerstreiten sich die in diesen Arbeiten erzielten Ergebnisse vielfach, aber eine wissenschaftliche Begründung ist doch immer versucht, und ein Tatsachenforscher, wie Strzygowski es doch sein will, mußte sich mit den Darlegungen auseinandersetzen, genau wie er bei seinen alle Weltteile umspannenden Vermutungen die malaiische Welt nicht einfach beiseite lassen durfte, der man doch enge Beziehungen zur semitischen neuerdings nachsagt. Jedenfalls widerstreitet die „Machtkunst" S. 571 verfügte These, Völkerwanderungen gingen immer von Norden nach Süden, ebensosehr dem Weg der sog. großen Völkerwanderung wie der arabischen, türkischen, mongolischen, ja Strzygowskis eigner Annahme einer Süd-Nord-Wanderung am Anfang aller Dinge. Die Nichtbeachtung der wissenschaftlichen Forschung und damit die Schwäche Strzygowskischer Methode zeigt sich nirgends klarer als bei seiner Behandlung der Indogermanen.

Das Verhältnis von indischer und griechischer Kunst, das allfallsige Auftreten indischer Sonderzüge im indogermanischen Kreis, die Stellung der altiranischen Kunst zur indischen streift Strzygowski nicht einmal. Grünwedels, Le Coqs Arbeiten werden kaum berührt, Ippel[80] überhaupt nicht genannt. „Asiens Bild. Kunst" S. 755 lehnt Strzygowski es grundsätzlich ab(!), sich mit Le Coq auseinanderzusetzen, S. 579 wird es als humanistische Auffassung abgetan, was Le Coq über die Übernahme des antiken Formenschatzes durch die in das baktrische Reich eingefallenen Indoskythen sagt. Aber die Münzen und ihre Aufschriften sprechen eine eindeutige Sprache. So gewiß sich neben dem Griechischen später Persisches und Indisches einmischt, mittelasiatischen Kunstcharakter behauptet Strzygowski zwar a. a. O., weist ihn aber nicht nach. Pisanis Aufsatz L'impero Romano e l'India[81] hätte Strzygowskis Aufmerksamkeit verdient, ebenso Tarn, The Greeks in Bactria and India S. 220 ff., 351 ff. Auch Gisbert Combaz, L'Inde et l'Orient classique (Paris 1937), war, trotz mancher Mängel, zu beachten.

---

[80] „Indische Kunst und Triumphalbild" (Morgenland Heft 20), „Wirkungen griechischer Kunst in Asien" (Der Alte Orient 39 Heft 1/2, 1940). Tarn, The Greeks in Bactria and India S. 393 ff., gibt eine knappe Charakteristik der Ghandarakunst, ihre zeitliche Bestimmung (vom 1. Jahrh. v. Chr. ab bis in nachchristliche Zeit) mit guten Literaturangaben. Das Problem der Entstehung des menschlichen Buddhatypus behandelt er ausführlich und zeigt seinen Ursprung aus griechischer Anregung; die rein indischen Buddhafiguren sind bedeutend später als die griechisch beeinflußten. Es ist für Strzygowski wieder bezeichnend, wie er diese für die Beziehungen Ost und West sehr wesentliche Frage in „Asiens Bildende Kunst" S. 324, 396 ff. ohne Sachkenntnis abtut.

[81] Scientia 1939 S. 227 f.

Iran und Hellas als die beiden Ausstrahlungen indogermanischer Art zu preisen, wird Strzygowski nicht müde.[82] Iran bis zum Altai, die dem Pamir nach Westen vorgelagerten Stromgebiete inbegriffen, sind für ihn Gebiete immer frischen Zuzugs nordischer Stämme.[83] Nach „Machtkunst" S. 423 f. und 433 sollen die „Kunde" und dann die „Wesensbetrachtung" ergeben, daß der Stammbaum der europäischen Machtkunst im indogermanischen Persien wurzelt und die weltliche wie die geistliche und die Bildungs-„Macht" von dort aus in ihrer Eigenschaft bestimmt sind, „ob es sich nun um Rom und Westeuropa oder um Byzanz und Osteuropa handelt". Die „Wesensbetrachtung" ließ Persien als Ausgangspunkt möglich erscheinen; das wäre die Lösung des Problems, seit „nach der Einwanderung der Indogermanen eine Entwicklung der Bildenden Kunst begann, die, von Hellas und Iran ausgehend, mit dem Christentum die europäische Welt wurde". Der eigentliche Ausgangspunkt der europäischen Machtauffassung sei im alten Persien zu suchen und betreffe eine Unnatur, die erst aus der Annahme der altorientalischen Machtgesinnung durch ein Indogermanenvolk begreiflich werde. Die schädlichen und nützlichen Werte dieser Machtkunst hätten das ursprüngliche Europa (Hellas, Iran und Gotik) immer wieder völlig auf den Kopf gestellt. Vom Nordstandpunkt aus gesehen, handle es sich um Ausbeutung durch die Macht. Mit den Achämeniden, als das nordisch eingestellte Iran durch Persien und seine Machteinstellung vom alten Orient her verdrängt wurde, trat jene Einschränkung Europas ein, die auch Alexander nicht mehr aufhalten konnte.[84] „Hätte er, statt die persische Gewaltmacht nachzuahmen, das altiranische Volkstum bevorzugt (wie später nach Strzygowski der Islam), Hellas und Iran wären zu einer seelischen Einheit verschmolzen und ein größeres Europa bestehen geblieben. Die Perser, unter denen hier die Achämeniden zu verstehen sind, haben nach unserem Autor den indogermanischen (genauer wäre den arischen) Iran ebenso verraten wie Alexander der Große die Sache der Griechen.[85] Die Wirkung dieses angeblichen Verrats reicht in Strzygowskis geschichtlicher Perspektive außerordentlich weit: der Übergang von der nordischen Volksordnung im Iran zur Gewaltmacht in Persien, den nach „Machtkunst" S. 75 Kyros und Dareios vollzogen haben sollen, ist von Alexander nach dem Westen getragen worden und hat sich in Rom in Caesar und Augustus verkörpert; er gipfelt in der Ara Pacis(!). In Byzanz und der Romanik herrsche, bisher unbeachtet, persischer Geist[86] vor. Als Beleg wird lakonisch „Mschatta zusammen mit der Regentengruppe von Amra" genannt. Obwohl Mschatta nach Strzygowski parthisch oder frühsasanidisch anzusetzen ist, soll es hier die persische Gewaltmacht repräsentieren. Strzygowski wiegt sich in dem Wahn, bis in das 4. Jahrhundert sei die griechische Welt, was er Hellas nennt, von jedem fremden Einfluß frei gewesen. Er scheint sich mit der Frage der Abhängigkeit des Kurosmotivs der frühgriechischen Plastik von ägyptischen, anderer plastischer Typen von vorderasiatischen Vorbildern, mit der Herkunft des „orientalischen Stils", mit alledem, was ich in meiner akademischen Rede „über den Anteil der ägyptischen Kunst am Kunstleben der Völker" berührt habe,

---

[82] „Machtkunst" S. 560 und an vielen anderen Stellen.

[83] A. a. O. S. 615.

[84] A. a. O. S. 553.

[85] A. a. O. S. 424, 560 f., 619 und öfter.

[86] A. a. O. S. 270. Anderes hier ist a. a. O. S. 625 entnommen.

geschweige denn mit den geistesgeschichtlichen Problemen orientalischer Einwirkungen auf Religion und Wissen der Griechen in der Frühzeit, nie befaßt zu haben; anders hätte er „Machtkunst" S. 564 den Ablauf der griechischen Kunstgeschichte kaum dahin zusammengefaßt: „Wir blicken auf die Zeit des Schwankens zwischen der alten bildlosen Nordart in Holz und der Übernahme der menschlichen Gestalt in Stein als einen befangenen Aufstieg zur Höhe, die ungefähr mit den Perserkriegen im 5. Jahrhundert erreicht ist, und dann in den Namen Pheidias und Praxiteles gipfelt. Nichts Fremdes mischt sich in diesen wunderbaren Ablauf. Der Abstieg wurde der griechischen Kunst erspart; denn mit Alexander kam ihre blutgemäße Entwicklung völlig zum Stillstand, bzw. in das Geleise der Machtkunst, das etwa mit der Kunst eines Lysipp und Apelles eingeleitet wird." Nicht recht im Einklang damit steht die Ableitung des dorischen Kapitels „Machtkunst" S. 541, über deren Unsinnigkeit wir Kap. II o. S. 52f. handelten. Strzygowski hat sich die Frage nach dem Verhältnis der dorischen Säule zur kretisch-mykenischen nicht vorgelegt und die wohlbekannte Geschichte der dorischen Ordnung außer acht gelassen. Kreta ist für ihn, wie wir sahen, nicht vorhanden, so sehr ihn die gerade an die kretische Kunst anknüpfenden Fragen über ägyptische und orientalische Einwirkungen auf die Mittelmeerkultur hätten beschäftigen müssen und damit auch die kretischen Steinbauten. Er wirft unbedenklich der Archäologie vor,[87] sie übergehe die Wesensänderung seit Alexander, ausgesprochen blind sei Rodenwaldt in Forsch. u. Fortschr. XV, 1939, S. 293 f. Dort wird die Wendung vom iucundum zum austerum genus im früheren Hellenismus zutreffend hervorgehoben, das Fortleben des Altgriechischen in der Kunst des frühen Hellenismus. Wer freilich den etwa 150 Jahre nach Alexander d. Großen errichteten Pergamener Altar einfach mit Alexander gleichsetzt[88] und den Abstand dieser rauschenden Symphonie vom Alexandermosaik, dem sidonischen sog. Alexandersarkophag und gar der Azaraherme nicht empfindet, versperrt sich jede Möglichkeit der Einsicht in das, was früher und später Hellenismus bedeutet. Nichts verkennt den Charakter der Kunst der Zeit Alexanders und seiner nächsten Nachfolger mehr als der Satz: „Die Gestalt der europäischen Machtkunst ist gegeben seit Alexander die griechische Kunst zur Einkleidung der von den Persern übernommenen Altorientalischen Macht von Gottes Gnaden verwendet".[89] Man stelle die Nike von Samothrake oder die Venus von Milo, die an den Anfang des 2. Jahrhunderts v. Chr. gehören, neben irgendein orientalisches Werk, um zu begreifen, wie selbst der fortgeschrittenere Hellenismus noch gänzlich auf sich, auf das Griechische, gestellt ist. Strzygowski spricht von einer seelenlosen Kunst, die mit jeder voll ausgebildeten Gewaltmacht von Gottes Gnaden unausbleiblich verknüpft ist,[90] W. H. Schuchhardt, Die Kunst der Griechen S. 413, rühmt demgegenüber, daß auf dem Pergamener Altar alle Register seelischen Ausdrucks und seelischer Haltung gezogen werden. Zu der Auseinandersetzung von Hellas und Orient in hellenistischer und späterer Zeit sehe man das geistvolle Buch Hans Erich Stiers, Aus der Welt des Pergamonaltars, 1932, insbesondere S. 132 ff., wo der bemerkenswerte Satz steht: „Der ‚Orient', in dessen

[87] A. a. O. S. 244.

[88] A. a. O. S. 244; vgl. S. 122.

[89] A. a. O. S. 261.

[90] A. a. O. S. 375.

Umarmung Hellas angeblich schließlich erstickt sein soll, ist in Wahrheit eine Schöpfung eben des Hellenentums gewesen, wie die eindringende Erforschung der islamischen Welt und ihrer Vorstufen immer deutlicher gelehrt hat, und zweifellos auch weiterhin lehren wird."

„Iran" verwendet Strzygowski in recht verschiedener und unbestimmter Weise; „Machtkunst" S. 553 setzt er gar Iran und Turan gleich. Auch J. Wiesner faßt in seinem weitausgreifenden Überblick über den Osten als Schicksalsraum Europas und des Indogermanentums als Iraner Meder, Perser, Parther, Saken, Sarmaten, Skythen zusammen.[91] Rein völkisch gesehen mag das angehen und ebenso dort, wo es, wie in Reitzenstein-Schaeder, Studien zum antiken Synkretismus aus Iran und Griechenland, sich um geistesgeschichtliche Untersuchungen und ein bestimmtes geographisches Gebiet handelt. Reitzenstein a. a. O. S. 126 hat im Anschluß an den Titel seines Buches „Das iranische Erlösungsmysterium" begründet, weshalb er für eine zweifellos in Iran wurzelnde, aber iranischen Glauben nur in der Gestalt, die er auf babylonischem und syrischem Boden angenommen hatte, bietende orientalische Erlösungslehre Iranisch gewählt habe: der Kürze halber. Es sei ein Notbehelf, mit ihm wolle er vor allem die Wirkungen auf das Judentum und das sich bildende Christentum verfolgen. Da eine gewisse geistige Substanz, die Reitzenstein zuerst in Urkunden aus iranischem Gebiet nachweist, dabei konstant bleibt, ist die Wahl vertretbar. Ganz anders steht es bei kunstgeschichtlichen Problemen der von Strzygowski behandelten Art. Hier sollten als iranisch, am besten mit Reitzenstein als uriranisch, nur Motive bezeichnet werden, die schon in vorachaimenidischer Zeit im Gebiete Irans heimisch sind.[92] Da spielen die Funde von Luristan in Westpersien eine wichtige Rolle, die mindestens vom 2., wenn nicht 3. Jahrtausend v. Chr. an bis in das Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. reichen.[93]

Nach Moortgat, Bronzegeräte aus Luristan S. 6, „stellen die Luristanfunde eine Denkmälergruppe dar, die sich in technischer wie in stilistischer Hinsicht als uneinheitlich herausstellt. Technische Einzelheiten und Stilmerkmale weisen uns in die verschiedensten Richtungen, nach Norden auf den Kaukasus und die skythischen Stämme, nach Süden auf mehrere Gebiete und Zeiten altorientalischer Kultur; ganz wenige Fäden nur gehen zu Altsumer hinüber, zahlreiche dagegen zur assyrischen Kunst des zweiten und ersten Jahr-

---

[91] Germanien Heft VI, 1942, S. 208 ff.

[92] Siehe auch Nöldecke, Aufsätze zur persischen Geschichte S. 147 ff.

[93] Die Datierungsmöglichkeit der bei Raubgrabungen in Luristan zum Vorschein gekommenen Bronzen und Keramiken beruht in erster Linie auf den wenigen Stücken mit Inschrift, über die Pope, Bullet. of the American Inst. for Persian Art and Archaeology, 1934, Dec. Nr. 7 S. 19 ff., und ausführlicher Langdon in Popes Survey of Persian Art. I S. 279 ff., Böhl in Ex Oriente lux IX, 1944, 193 ff. berichten. Da die beiden Schalen mit dem Namen Sargons I. nichts bezeichnend Luristanisches haben, wird man Langdons Vermutung teilen, daß sie, zu unbekannter Zeit, aus Babylonien importiert wurden. Die auf bezeichnend luristanischen Stücken stehenden Königsnamen reichen von etwa 1152 bis in die Zeit um 851; eine leider stark beschädigte und daher nicht abgebildete Schale trägt persische Zeichen der Zeit des Dareios (Survey I S. 285). Dussaud in „Syria" XI, 1930, 244 ff. hat eine große Anzahl Luristanfunde besprochen und einzelne Motive bis in parthische Zeit verfolgt. Siehe auch seinen Beitrag in Survey of Persian Art. I S. 274 ff. (1938). Aufmerksam machen möchte ich nur noch auf die von vielen wertvollen Bemerkungen, wozu ich auch die Bedenken gegen die Zuschreibung der Funde an die Meder rechne, begleitete Beschreibung der Mainzer Funde aus Luristan von Potratz in Ipek 1941/42 S. 33 ff.

tausends v. Chr., meist aber auf dem Umweg über die iranisch-achämenidische Welt". Dabei würden nach Moortgat die älteren Stücke einen naturalistischen Tierstil, die jungen, etwa in das 4. Jahrhundert v. Chr. zu datierenden, starke „skythische" Stilanklänge aufweisen. Böhl a. Anm. 93 a. O. ist geneigt, die Meder mit den Funden aus Luristan zu verbinden, die vom 12. vorchristlichen Jahrhundert ab die Kassiten, zu deren Kunst zweifellos Beziehungen bestehen, verdrängt hätten, er weist aber mit Recht auch darauf hin, daß Luristan zum elamitischen Reich, zu Susa in alter Zeit gehört hat. Die Keramiken von Susa, über die Popes Survey of Persian Art. IV Taf. 1–16 und Herzfeld, Iranische Denkmäler, Lief. 1–4, jetzt einen bequemen Überblick bieten, nehmen eine besondere Stellung ein, die uns dem uriranischen Problem viel näherkommen läßt; Herzfeld hat bereits auf die Beziehungen der Funde von Susa zu denen von Luristan hingewiesen, und die These von A. Roes, De oorsprong der geometrische Kunst, 1931, gewinnt von hier aus erst das rechte Licht: nicht um Entlehnung oder Berührung zwischen dem griechischen geometrischen Stil und altorientalischen Denkmälern handelt es sich, sondern um wurzelhafte, wenn man will, rassische Verwandtschaft. Der gleiche Geist spricht sich, mit begreiflichen lokalen Unterschieden, im iranischen Gebiet und in der im ganzen sicher jüngeren griechischen „geometrischen" Kunst aus, womit wir auf Conzes und Brunns Anschauungen zurückkommen, wenn sie auch einseitig die Dorer verantwortlich machen wollten. Durch Vernachlässigung dieses Materials, das durch die Strzygowski an sich ja sympathische zeitliche Unbestimmtheit vielerlei Schwierigkeiten bietet, hat er sich die Gelegenheit, das Uriranische konkret zu fassen, entgehen lassen. Soviel ich sehe, kommt er nur an einer Stelle, „Spuren" S. 453, in der merkwürdigen Klage auf Luristan zu sprechen, die dortigen Funde selbst hätten nichts genützt, obwohl in seinem Seminar auf die Beziehungen zum Norden hingewiesen worden sei. Statt jeder genaueren Analyse erfahren wir nur, daß, als der indogermanische Strom bis Asien vordrang und in Iran seinen Brennpunkt gewann, von dem aus er mit dem Alten Orient in die Auseinandersetzung eintrat, Persien aus Iran ausgesondert wurde und zur für die Entwicklung im Mittelmeerbecken entscheidenden Machtmitte wurde, was doch kaum vor Kyros, eigentlich vor Dareios, der Fall war. Kein Wort findet sich aber bei Strzygowski auch über die Denkmäler von Malamir, die ich in Springers Handb. d. Kunstgesch. I, 1923, S. 97 um 600 v. Chr. datiert habe und als eine der Wurzeln der persischen Kunst bezeichnet habe. Daß sie in den landläufigen Darstellungen, in Herzfelds Archaeological History of Iran, selbst in Picard, Manuel de la sculpture antique, übergangen werden, hätte für Strzygowski gerade ein Anlaß sein können, sich damit zu beschäftigen, gerade wie ihn, der besonders gern in Lücken forschte, nicht abhalten konnte, was Christensen, Iranier (in Ottos Handb. d. Altertumswiss, 1933), über unsere Unkenntnis der Verhältnisse im persischen Gebiet vor der Achämenidenzeit sagt. So viel über „iranisch", besser „uriranisch"; wir sehen, wie sich in Luristan mesopotamische Motive mit Kunstformen eines anderen, den späteren Persern offenbar verwandten, Geistes vereinen, und dürfen in den Luristanfunden die Vorläufer der späteren persischen Kunst erkennen. Eine klare Einsicht in die Beziehungen zur westlichen, europäischen Kunst können wir freilich erst gewinnen, wenn die Zeitfolge der Luristanbronzen besser gesichert ist.

Achaimenidisch sollte man diejenigen Stücke nennen, die in die Zeit von Kyros und insbesondere Dareios bis auf Alexander fallen; es folgen Seleukiden, Parther, Sasaniden,

schließlich Araber; von den Tahiriden (821–873) bis auf Risa Khan, also unsere Tage, würde ich vorschlagen eranisch oder farsi zu wählen, vielleicht auch neupersisch; Unterabteilungen wird der Kenner dieser Periode von mehr als 1000jähriger Dauer wohl für wünschenswert halten. In der ihm gewidmeten Festschrift „Studien zur Kunst des Ostens" habe ich 1923 den basilikalen Aufbau des persischen, und vermutlich schon des medischen, Palastes erwiesen und die Abhängigkeit eines der Typen der christlichen Basilika von diesen Palästen vermutet. Strzygowski kommt an zwei Stellen seiner „Spuren" darauf zu sprechen. S. 200 sieht er es als erwiesen an, daß die Gestalt der Basilika bei den Indogermanen da ist, S. 68 findet er es „bezeichnend, daß es Bissing einfallen konnte, die Basilika aus den persischen Königspalästen herleiten zu wollen", geht aber der Sache nicht nach, auch dort nicht, wo er den Aufsatz in „Europas Machtkunst" S. 326 und in „Asiens Bildender Kunst" S. 432 erwähnt. Iran und Persien sollen sich nun nach „Machtkunst" S. 74 f., 77 wie Hellas und Rom unterscheiden, einer jener blendenden, aber bei genauerer Zusicht gänzlich blutlosen Parallelen des Meisters der vergleichenden Wissenschaft. Die für die Frage des griechischen Einflusses in Persien so wichtige große Bauinschrift des Dareios aus Susa, die ihm seit 1930 in der ausführlichen Bearbeitung von Fr. W. König vorlag,[94] über die es aber genügt hätte, Schaeder, AA XLVII, 1932, Sp. 296 ff., und Hinze, Iran S. 26 f., zu Rate zu ziehen, verwertet Strzygowski ebensowenig wie irgendwelche achaimenidische Texte oder was Diodor I 46, 4 über die Verschleppung ägyptischer Künstler zum Bau persischer Paläste berichtet. Er begnügt sich mit einer dürftigen Schilderung der Paläste von Persepolis.[95] Die Terrasse, auf der sie stehen, glaubt er mit anderen einem mesopotamischen Vorbild nachgeahmt. Aber die Terrasse der Hauptburg von Babylon, die erst bei dem Umbau Nabuchodonosors als Fundament ausgeführt wurde,[96] läßt sich mit der gewaltigen Felsterrasse von Persepolis in keiner Weise vergleichen. Hingegen steht schon der Palast des Kyros in Pasargadä auf einer, allerdings noch niedrigen, Terrasse, die man allenfalls dem Stufenunterbau griechischer Tempel vergleichen kann; andere Bauten in Persepolis erheben sich auf hohen Terrassen. Das scheint mir für die persische Entstehung der Terrassenanlagen zu sprechen; auch das Kyrosgrab zu Pasargadä steht auf einem hohen Unterbau. Strzygowski nennt es mazdaistisch und leitet es aus dem Pfettenbau ab, insofern sei es mit dem griechischen Tempel verwandt.[97] Von der umgebenden Kolonnade und den griechischen Architekturformen, die es in die kleinasiatisch-griechischen Grabbauten einreihen, spricht er nicht. Vielleicht hat er sich von Herzfelds Ausführungen AMIran I S. 8 überzeugen lassen, im 13. Jahrhundert n. Chr. seien bei der Ausgestaltung des angeblichen Grabes der Mutter Salomos zu einer Moschee die benachbarten Paläste geplündert worden, deren verschiedene Säulen man benutzt habe, ohne sie indessen auf besondere Fundamente oder nur eigne Basen zu stellen. Sie stünden auf altem Schutt von 50 bis 60 cm Höhe. Dieser Schutt müsse von der ursprünglichen Anlage herrühren, die das Grab nach der Beschreibung des Aristobulos umgab. Eine

---

[94] Mitt. VAAG.

[95] „Asiens Bildende Kunst" S. 13 ff.

[96] Koldewey-Wetzel, Die Königsburgen von Babylon II S. 5 f., 10; Koldewey, Das wiedererstehende Babylon, 1925, S. 154.

[97] „Asiens bildende Kunst" S. 486; vgl. S. 152.

Ausgrabung, sagt Herzfeld, sei nicht möglich gewesen, weil der ganze Umkreis des Kyrosgrabes von neuzeitlichen muhammedanischen Gräbern eingenommen sei. Diese sehr summarische Beschreibung des vielfach inexakten Forschers, die in andere Beschreibungen übergegangen ist, nimmt, ohne darauf hinzuweisen, einfach auf, was Flandin und Coste, zwei treffliche Forscher, in Voyage en Perse II S. 82 f. im Jahr 1851 schrieben: «Autour de ce monument on voit quelques fûts de colonnes debout. Mais en les examinant, ils ne nous ont pas paru offrir assez de garanties pour que nous puissions être certains qu'elles sont à leur place primitive, et de la même époque que le mausolée. Cette question est douteuse, et il semblerait que les Persans modernes, jaloux de surpasser en grandeur et en décoration, pour leur sainte, ce que les anciens avaient fait pour leur héros, ont enlevé à quelqu'un des édifices dont les ruines s'aperçoivent près de là, des fragments de colonnes, afin d'en former une enceinte digne de l'édifice qu'ils restauraient au nom de Suleiman.» Solcher Deutung steht das ausdrückliche Zeugnis Marcel Dieulafoys entgegen:[98] «Le Gabré Madéré Soleiman était accompagné d'un portique dont il est aisé d'indiquer la position exacte et les dimensions. Sur trois côtés de la cour on retrouve effectivement les bases ou les fûts tronqués de presque toutes les colonnes. Quant à la quatrième face, elle ne paraît pas avoir été ornée de colonnes ou du moins aucun vestige de construction ancienne ne l'indique.» Dieulafoy berichtet weiter, daß die vordere und hintere Säulenhalle glatte Basen hatten, die dritte aber ionische Basen, wie sie nicht der römisch-ionischen Ordnung, sondern nur Bauten aus griechischer Zeit zukommen. Wann soll ein solcher Bau in Pasargadä entstanden sein, wenn nicht zu Kyros' Zeit, und wo sollen die Säulen, die erhalten sind, Verwendung gefunden haben, wenn nicht am Grabmal des Kyros selbst, dessen Bau so deutlichen griechischen Einfluß verrät? Mag wirklich der jetzige Bauzustand einem muhammedanischen Bauwillen verdankt werden, das Nächstliegende ist doch, daß die Moslim sich des an Ort und Stelle vorhandenen Materials bedient haben, also zum Kyrosbau gehöriger Säulen. Daß eine Einzäunung des Baues und des ihn umgebenden Haines vorhanden war, daß in ihr das von Aristobul genannte Wächterhaus lag, ist anzunehmen; solche Einzäunung wird man sich aber nicht als einfache Mauer denken, sondern als Säulenhallen, und gerade deren verhältnismäßige Zugänglichkeit machte das besondere Wächterhaus nötig. Eine erneute Untersuchung wäre dringend zu wünschen, wenn auch das Vordringen der Gräber seit Dieulafoys Zeiten Nachgrabungen offenbar erschwert. Unüberwindlich sind solche Schwierigkeiten aber nicht, wie ähnliche Fälle andernorts gezeigt haben.

Die Abhängigkeit der Terrasse von Persepolis von Babylon empfiehlt sich Strzygowski, weil er nun einmal das Achaimenidenreich für eine orientalisch verseuchte Unterbrechung des reinen Iraniertums hält, das erst im Parther- und Sasanidenreich wieder erstehe. Freilich sind nach „Asiens Bildende Kunst" S. 710 die späteren Sasaniden dem Machtwahn und seinen Mitteln der Aufmachung ebenso erlegen wie die Achaimeniden; die an Mesopotamien angrenzenden Iranier haben sich vollends dem Geist der Kunst des Mittelmeerkreises angeschlossen. Dafür hätte die Übernahme der ägyptischen Hohlkehle und ihre Wiederaufnahme auf Grund der Vorbilder in Persepolis durch die Sasaniden einen

[98] L'art ancien de la Perse I S. 43 (1884; ihm lag also Flandin-Coste vor).

[99] „Machtkunst" S. 104 und mehrfach. Siehe oben S. 64 f., 72, 100 Anm. 85.

anschaulichen Beleg geben können, wie die oben angeführte Diodorstelle über ägyptische Arbeiter in Susa und Persepolis. Christensen (u. ä. Schaeder, AA 1932 Sp. 269 ff.) formuliert den Tatbestand sehr glücklich dahin,[100] im Persertum der Achämeniden seien iranische und fremde Elemente zu einer einheitlichen Kultur mit scharfem Sondergepräge verschmolzen, die auf den ganzen näheren und mittleren Orient einen tiefgehenden Einfluß ausgeübt hätte. Künstlerisch ist dieser Einfluß in Indien, und dort vorzüglich in der Baukunst, fühlbar, wofür die von Benndorf, Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa S. 68, angeführten Stierprotomen an Säulen zeugen, auch wenn man Havell, Ancient and Mediaeval architecture in India, zugibt, daß Fergussons Annahme einer sehr weitgehenden Abhängigkeit der indischen Kunst von der achaimenidischen über das Ziel hinausschießt.[101] Benndorf hat schon eine Reihe ostgriechischer Bauten zusammengestellt, bei denen, in offenbarer Anlehnung an persische Bauten, Stierprotomen vorkommen: am Tor von Gjölbaschi, an Säulen und Baugliedern aus Ephesos, Xanthos, Salamis auf Kypros,[102] an der Säulenhalle von Delos und, ein merkwürdiger Nachzügler, am Gebälk von S. Apollinare Nuovo in Ravenna. Bei dem in Sidon zutage gekommenen Kapitell[103] handelt es sich offenbar um einen rein persischen Bau und nach der assyrischen Form der Basis um einen verhältnismäßig frühen. Persisch will auch der Palast Hyrkans in Arak el Emir sein.[104] Sonst dürfte es schwer fallen, in der vorchristlichen griechischen und römischen Kunst persisches, geschweige denn uriranisches Gut aufzuspüren, während griechische, aber auch syrische Einwirkung[105] auf die achaimenidische Kunst z. T., wie bemerkt, urkundlich belegt ist.

In parthischer Zeit steht die Einwirkung der griechischen, in diesem Fall der von Strzygowski so verachteten hellenistischen Kunst handgreiflich vor uns, so daß eigentlich die Nebeneinanderstellung von Iran und Hellas in Strzygowskis Sinn nur für die uriranische Zeit Geltung hat. Es muß ihm entgegengehalten werden, daß er gefühlsmäßige Begriffe schafft, ohne sie mit Tatsachen zu begründen. Von Strzygowskis Indogermanen kann man nichts anderes sagen, als daß sie ein konstruierter Idealtypus sind, dessen Einfluß er überall spielen läßt, wo er ihn braucht, daß sie im übrigen aber keines-

---

[100] Die Iranier S. 299.

[101] Beispiele der Übernahme persischer Formen in die indische Baukunst bei Sarre-Herzfeld, Iranische Felsreliefs S. 124.

[102] JHST 1891 S. 134.

[103] Syria IV S. 276 ff.; vgl. H. Thiersch, Pro Samothrake (SBAW 1930, 212, 1) S. 24 f.

[104] BJ Heft 127 S. 202 (Ölmann); wie Altheim, Weltgesch. Asiens im griechischen Zeitalter II, 1948, S. 195, erkannt hat, prägt sich der persische Charakter des Baus, den ich im Anschluß an Dieulafoy in Studien z. Kunst d. Ostens Strzygowski gewidmet, 1925, S. 46 f. betont hatte, schon im Namen Baris = awest. var – die Burg – aus. Daß persische Elemente wiederzuerkennen sind, gibt auch Watzinger, Denkmäler Palästinas II S. 13 ff., zu, rückt nur alexandrinische Analogien zu sehr in den Vordergrund. Photographische Aufnahmen finden sich bei Gauthier, Au delà du Jourdain, 1896, S. 114 ff., und bei George Adam Smith, Jerusalem, the topography, economics and history II S. 424 ff. Taf. XII ff., mit wertvollen eigenen Beobachtungen. Auch Gauthier und Welter, Forsch. u. Fortschr. 1931. S. 406, halten einen persischen Palastbau für das Vorbild des Schlosses von Arak el Emir. Unerläßlich, wenn auch in manchem verbesserungsbedürftig, ist Butlers Bericht Princeton Univ. archaeol. expedition 1904/05 Division II, 1907, S. 1 ff. Das Vorhandensein von Stierkapitellen ist zweifelhaft, aber Stierprotomen scheinen am Gebälk vorzukommen.

[105] Siehe Springer-Wolters Handb. d. Kunstgesch. Altertum (1923) S. 94 f.

wegs durch ihn in helles Licht gerückt sind, sondern durchaus märchenhaft bleiben. Wie derartige Probleme aus den Denkmälern und der geschichtlichen Überlieferung heraus anzufassen sind, zeigt der nach dem Erscheinen von „Machtkunst" veröffentlichte, Anm. 91 genannte Aufsatz Wiesners. Von den bekannteren Zeiten des späteren Altertums und des Mittelalters ausgehend, wird die Berührung der Germanen mit dem Osten dargelegt. Unter dem Einfluß iranischer Kräfte, worunter hier in erster Linie Skythen und Sarmaten zu verstehen sind, werden die Goten beritten,[106] nehmen den „Iranischen" Tierstil an. Der Einbruch der Hunnen macht dem ein Ende, zwei Jahrhunderte später weichen die Langobarden dem turko-mongolischen Reitervolk nach Italien aus. Wiesner möchte die durchbrochenen Tierornamente süddeutscher und ungarischer Bronzen mit dem Vordringen der Hunnen und Awaren in Verbindung bringen, was mir allerdings Alföldis „Funde aus der Hunnenzeit und ihre ethnische Sonderung" (Budapest 1932) nicht zu bestätigen scheinen. Ich würde in der Bewertung der Bodenfunde bisweilen zurückhaltender sein. So dünkt mich, wie Ebert in seinem RLV XIV S. 160, der Fund von Vettersfelde kein sicheres Zeugnis für die Anwesenheit skythischer Reiter in der Provinz Brandenburg. Es kann sich um Beutestücke, selbst um Handelsware handeln. Das gilt von den doch nur vereinzelten Pfeilspitzen aus dem Kreis Guben, zu dem Vettersfelde gehört, und dem leider nur in einer unvollkommenen Skizze erhaltenen skythischen Kurzschwert von Plohmühle. Man darf daraus wohl Beziehungen zu skythischen Stämmen folgern, ob aber einen Vorstoß von Skythen bis in die Niederlausitz? Die überraschende Übereinstimmung zwischen südosteuropäischer und der frühesten bemalten chinesischen Tonware mag bestehen, aber ebenso, wie Curt Glaser bemerkt,[107] die Verwandtschaft mit der doch China näherliegenden Keramik von Susa. Sehr überlegt sagt Wiesner a. a. O. Anm. 91 S. 219: „Eine Gleichsetzung der nach Osten abgewanderten indogermanischen Gruppe mit den Schnur- und Megalithkeramischen Bodenfunden Osteuropas muß noch dahingestellt bleiben, ebenso ein Zusammenhang mit den erwähnten Erscheinungen in Westkansu (China). Für letzteres besteht die Wahrscheinlichkeit, sie mit dem westindogermanischen Stamm der Tocharer zu verbinden, die allem Anschein nach vor der Ausbildung der indoarischen Streitwagenherrschaft in ihre mittelasiatischen Wohnsitze gelangt sind." Die Ähnlichkeit mit Susa und mit anderer früher vorderasiatischer Keramik[107a] wird bei dieser Vermutung noch beachtlicher, die Annahme einer Abwanderung südosteuropäischer Kräfte bis an die Grenzen Chinas in der zweiten Hälfte des 2. Jahrtausends v. Chr. bleibt indes fraglich. Unbedenklicher kann man aus der Geschichte des Streitwagens mit Wiesner folgern, daß die Indogermanen einschließlich der Iranier geraume Zeit in Tieflandsgebieten Eurasiens gesessen sind; ob das am Schwarzen Meer oder auf dem Hochplateau von Pamir, resp. in Baktrien, geschah, scheint mir nicht zu entscheiden. Wenn der Streitwagen Ende des 2. Jahrtausends nach China kommt, darf angenommen werden, daß er dorthin irgendwie aus Vorderasien verbracht wurde. Die Indogermanen kennen das Reiten als ständige Übung erst seit dem Ende des 2. Jahrtausends, woraus Wiesner auf einen nachhaltigen Einfluß innerasiatischer Reitervölker um diese

---

[106] Man erinnere sich der Rolle, die das Pferd in der Luristankultur spielt.

[107] Springers Handb. d. Kunstgesch. VI, 1929, S. 3.

[107a] Siehe Eberts RLV VIII Taf. 45 ff., XIV Taf. 43 c ff.

Zeit schließt. Das können aber, aus chronologischen Gründen, weder Strzygowskis Amerasiaten noch seine Wandervölker gewesen sein. Mit diesem Vorgang hängt aber wohl die Mongolisierung der Skythen zusammen. Nach G. Haloun, ZDMG 1937 S. 317, scheint das Auftreten des Skythennamens im 7. Jahrhundert auch an der chinesischen Grenze annehmbar. Uetsi seien die Skythen, der Name umfasse auch die Tocharer, und in den Sienjün, die kurz vor 780 v. Chr. einen Einfall in China unternahmen, glaubt Haloun die Kimmerier erkennen zu dürfen (vgl. oben S. 32 f.).

Die Pferdezucht scheinen erst die Indogermanen gepflegt zu haben, obwohl wir nicht vergessen wollen, daß König Salomo und ebenso ägyptische Könige der späteren Zeit große Stallungen besaßen.[108] Jedenfalls scheinen die Indogermanen das edle Streitroß geschaffen zu haben, das die innerasiatischen Hirten dann übernahmen. Sie, die Bogenführenden, wurden damit zu den gefürchteten Reitervölkern. Im 4. Jahrhundert v. Chr. werden die Chinesen durch kaiserliche Verordnung zu Reiterkriegern, tragen nun auch die lange Hose. Träger der neuen Kampfordnung im europäischen Raum sind vielleicht die Kimmerier, die sich im südrussisch-ostdonauländischen Gebiet mit den stammverwandten Thrakern verbinden, aber im 8./7. Jahrhundert v. Chr. von den Skythen vertrieben werden.[109] Mit der Westbewegung, die mit der großen Wanderung des 13./12. Jahrhunderts v. Chr. einsetzt, ist nach Wiesner der Tierstil verbunden, der so in die Hallstattkultur eindringt. Die Indoarier aber vollziehen nach Wiesner ihren Eintritt in die Weltgeschichte seit dem 18./17. Jahrhundert. Keinesfalls kann die Ostwanderung der indogermanischen Gruppe höher als 2000 v. Chr. heraufgesetzt werden. Mag man in der Ausdeutung mancher Einzelheit bedenklich bleiben, Wiesners Zusammenfassung der Ergebnisse der Forschung ist ein Beispiel, wie wissenschaftlich vorgegangen werden kann und wie man zeitliche Festpunkte gewinnen kann.[110]

Der Norden Irans, Transoxanien und das Gebiet um das Kaspische Meer bis gegen den Pontus hin und andrerseits bis zum Altai, also das von Brandenstein für das Ursprungsgebiet der Indogermanen gehaltene, soll gegen südliche Einflüsse viel widerstandsfähiger als das eigentliche Persien gewesen sein. „Hier ging man eigne Wege, die dem Norden angehörten." „Seit Alexander begann nicht so sehr das Griechische geistig im Osten als das Iranisch-Persische im Westen den Ausschlag zu geben. Seit den Achämeniden und Alexander sei der jähe Wechsel von der altorientalischen zur irano-persischen und griechischen Ausstattung Tatsache, aber woher diese Völker ihre Bauausstattung selbst genommen haben, sei noch kaum angeschnitten."[111] Es handelt sich also in erster Linie um die Kunst der Arsakiden. Man sollte erwarten, Strzygowski hätte seine besondere Aufmerksamkeit den gerade in den letzten Jahren recht beträchtlichen Fortschritten in der Kenntnis parthischer Kunst zugewandt, hätte sich eingehend mit den deutschen Ausgrabungen

---

[108] Siehe dazu Kittel, Gesch. d. Volkes Israel, 1917, II S. 250 mit Literaturangaben. Für Ägypten Breasted, Ancient Records IV S. 429 (Pionchistele).

[109] Für die Kimmerier s. den Artikel Lehmann-Haupts in Pauly-Wissowa RE.

[110] Hartmut Schmöckel, Die ersten Arier im Alten Orient, 1938, ist nur mit größter Vorsicht zu benutzen; es genügt, auf die Behauptung S. 2 hinzuweisen, die Chetiter als Gesamtheit seien mit Sicherheit als Indogermanen zu bezeichnen. Götze, auf den sich Schmöckel beruft, hat sich jedenfalls viel vorsichtiger ausgedrückt.

[111] „Machtkunst" S. 560; vgl. S. 312.

parthischer Bauten, mit Rostovtzeffs Problems of Parthian art,[112] Clarke Hopkins Aspects of Parthian art,[113] die beide an die Funde von Dura-Europos anschließen, auseinandergesetzt. Er hätte dann wohl eingesehen, daß, was er „Ursprung der Kirchenkunst" S. 93 ff., „Asiens Bildende Kunst" S. 55 f. (wo mehr von Turkvölkern als von Parthern die Rede ist), S. 206 (wo bei Besprechung der Dekoration aus Stuck die parthischen Stukkaturen überhaupt nicht gewürdigt sind, ebensowenig in L'ancien art chrétien de Syrie, 1936, S. 55) geschrieben hat, durch neue Funde völlig überholt ist. Er ist sich der Unklarheit, die noch immer über das Wesen der parthischen Kunst herrscht, gar nicht bewußt geworden. Watzinger sagt, das parthische Element in der „mesopotamischen" Kunst beschränkt sich auf das Gegenständliche in der Auswahl der Stoffe und in der Tracht und Ausstattung der Götter und Menschen.[114] Nach „Syria" XX, 1939, S. 383 warnt Picard davor, die Funde von Schami in Westiran, von Bachtiari, die Strzygowski wieder nicht berücksichtigt, einfach als parthisch zu bezeichnen, und in einer eingehenden Besprechung von Rostovtzeffs Dura and the problem of Parthian[115] art vor dem Glauben, Dura-Europos sei schlechthin parthisch, und vor der Außerachtlassung der sehr bedeutenden griechischen Elemente dort und andernorts in Vorderasien. «Un art proprement parthe de la cité, du palais et du temple, voire de la maison même, m'apparaît difficilement à Doura.» Sehr richtig erhebt Picard Einspruch gegen viele der stilistischen Vergleiche und gegen die Überschätzung der frischen Nomadenkraft für die griechisch-römische Kultur und Kunst der Kaiserzeit. Er kämpft hier im Grunde gegen die Anschauungen Strzygowskis. Altheim, Epochen d. röm. Gesch. II S. 202 Anm., der die kriegsgeschichtliche Bedeutung des parthischen schwergepanzerten Reiters herausgestellt hat, meint zwar, Strzygowskis Nomadenkunst, seine Bewertung des sakisch-parthischen Kreises in „Altai-Iran und die Völkerwanderung" S. 187 f. möchten am ehesten zu dem stimmen, was er, Altheim, vorgetragen habe, die mannigfachen Berührungen mit den chinesischen und altsibirischen Funden, auf die Rostovtzeff (inlaid bronzes of the Han dynasty) aufmerksam gemacht habe, ließen sich in gleichem Sinne verstehen. „Aber noch fehlt ein wirkliches und greifbares Stück ursprünglich parthischer Kunst, das Strzygowskis Ahnen bestätigen, es endgültig als wirkliche Einsicht erweisen würde." Ein Kopf wie der, den Robinson sehr glaubhaft Mithradates I. (138 v. Chr.) getauft hat,[116] hat gewiß mesopotamische Ahnen, wie wir seit Bekanntwerden des frühen Bronzekopfes aus Ninive (Iraq III Taf. V ff.) noch bestimmter als seinerzeit Robinson sagen können, aber in allen Einzelheiten überwiegt der griechisch-römische Einfluß, wie besonders klar wird, wenn man den Kopf Pope Survey of Persian art IV Taf. 105 f. daneben hält, den Casson a. a. O. I S. 356, im Gegensatz zur Unterschrift auf Taf. 105, spätachaimenidisch datiert. Wie immer dem sei, mit der brutalen Kraft dieses in Besitz Mr. Brummer befindlich gewesenen Bronzekopfes hat der in Serpentin gearbeitete Kopf des Mithradates nichts unmittelbar zu tun, ohne stärksten griechischen Einfluß ist dieser Kopf nicht denkbar. Überraschend

[112] Yale class. studies V, 1935, S. 1 ff.
[113] Berytus, 1936, S. 1 ff.
[114] Artikel Palmyra in Pauly-Wissowa RE S. 278.
[115] Rev. arch. 1936 II S. 245 ff.
[116] AJA XXXI, 1927, S. 338 ff. Vgl. CAH plates IV S. 24; Paribeni, Ritratto nell'arte antica Taf. XV, bildet den von Casson besprochenen Kopf sehr schön ab.

dünne Fäden verbinden die parthische wie die sasanidische Kunst mit der achaimenidischen, sie sind beide stärkstens vom Westen beeinflußt, die sasanidische natürlich in erster Linie von der römischen Kunst.[117] Bezeichnend dafür ist auch die Glyptik, wo mit dem Eintritt der Parther der Gebrauch des Zylinders aufhört, wo achaimenidische Themen erst in sasanidischer Zeit wieder auftauchen, in Stil und Themen vielmehr griechischer Einfluß mehrfach fühlbar wird, daneben aber, vor allem bei den Parthern, eine Flüchtigkeit der Arbeit, die nicht selten zur Roheit[118] wird. Anders als in der achaimenidischen Zeit dienen ausschließlich Edelsteine und Halbedelsteine zur Herstellung der Gemmen, auch hier dem griechischen Beispiel folgend. Stilistisch bilden die nicht sehr häufigen Siegel eine erfreuliche Ausnahme, besonders die Fürstenporträts, offenbar von griechischer Hand, wie das von Furtwängler, Gemmen I Taf. L 50 II S. 245, bekanntgemachte, das er auf Mithradates I. bezieht. Es steht in der Tat dem Robinsonschen Kopf sehr nahe, mag es auch im Bart den orientalischen Charakter stärker bewahren. Es zeigt, mit Furtwängler zu sprechen, eine höchst merkwürdige Vereinigung altorientalischer Auffassung mit der vollendet freien griechischen Kunstart. Um Christi Geburt schwindet aber der griechische Einfluß. Achaimenidische Motive und Techniken leben in der parthischen Kunst fort, wofür Altheim, Weltgesch. Asiens im griech. Zeitalter II, 1948, S. 188 ff., allerhand Zeugnisse beigebracht hat, aber der griechische Anteil überwiegt. Die Gräzisierung des Orients gerade in parthischer Zeit erhärten die von Schaeder, Parther und Griechen,[119] gesammelten Tatsachen. Auch auf Donald N. Wilbers, The Parthian structure at Takht-i-Sulayman,[120] sei verwiesen und auf den völligen Gegensatz zwischen den Fassaden des seleukidischen Tempels, Jordan, Uruk-Warka Taf. 31 f., und der des Baus von Ktesiphon. Ungenügende Kenntnis der Denkmäler kann allein zu der Vorstellung geführt haben, „die hellenistische Kunst habe von Iran resp. Persien die ‚Fassade' übernommen, jene einst sinnbildlich in Iran aufgekommene Wandverkleidung aus Nischenreihen übereinander mit trennenden Säulen" („Machtkunst" S. 590). Es dürfte Strzygowski schwerfallen, dies System, das nach ihm die Unnatur selbst ist und später von Alberti übernommen wurde, in der achaimenidischen Kunst aufzuzeigen. Keiner der Paläste oder freistehenden Türme, keines der Felsengräber kennt es. Strzygowskis Beschreibung entspricht erst die Fassade von Ktesiphon. Sie hat Vorstufen, aber kein Vorbild in mesopotamischen und parthischen Bauten. Fassaden wie Andrae, Die Partherstadt Assur, Taf. XIV, bereiten den Weg zur Fassade von Ktesiphon vor, aber die Herausgeber betonen gerade den stark griechisch beeinflußten Charakter. Von Ktesiphon sagt der Strzygowskischüler Diez, Die Kunst der islamischen Völker S. XIII zu Abb. 5a, es zeuge von starkem Eindringen der hellenistischen Formenwelt in das babylonische Gliederungssystem. Christensen, CAH XII S. 122, meint zwar, der Plan des Palastes von Ktesiphon entspräche achaimeni-

---

[117] Siehe dazu Herzfeld, Archaeological history of Iran. Lecture III; ders., AMitt. Iran IX S. 107, Anm. 2 S. 116, 121 Anm. 1, S. 125, 127; Clement Huart, la Perse antique et la civilisation iranienne, 1925, S. 240 ff. Auch die neueste Darstellung der Kunst des Iran zur Zeit der Sasaniden von Kurt Erdmann (1943) verkennt die antiken Wurzeln keineswegs.

[118] Neilson G. Debevoise, Berytus I, 1934, S. 12 ff. Taf. I f.; ders. in Popes Survey of Persian art I S. 471 ff.

[119] Geistige Arbeit 1934, 3.

[120] Antiquity 1938 S. 389 ff.

discher Überlieferung (was mir unerwiesen scheint), das Äußere sei aber völlig verändert. Dieses Äußere, das bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts verhältnismäßig gut erhalten war, wie ältere Aufnahmen zeigen, nennt Herzfeld, Archaeolog. Hist. of Iran S. 94f., eine vollkommene Irreleitung, eine Kulisse mit keiner Baulichkeit dahinter. Mit Recht tadelt er, daß jede Beziehung zwischen dem großen Mittelbogen, dem Eingang und den seitlichen Arkadenreihen fehlt, die einfach aufhören. Auch die übereinandergestellten Bogenreihen stehen in keinem Verhältnis zueinander. Jede Einzelheit verrate, daß Fassaden wie die eines römischen Amphitheaters oder des Septizoniums nachgebildet wurden, ohne Verständnis für ihr Wesen und ihren Aufbau. Es sei ein persischer Bau in europäischer Maske, der ein Gewand von einem schlechten Schneider trage oder besser ein altgekauftes; es sei ein unehrliches Bauwerk. Nicht viel günstiger urteilen Wachsmuth, Der Raum I S. 154, und O. Reuther in Popes Survey of Pers. art I S. 514 ff. Reuther findet in diesen Mängeln, für die er Parallelen aus byzantinischer und syrischer Architektur anführt, die Strzygowski wieder nicht bekannt scheinen, den Beweis, daß die Ruine von Ktesiphon, Taq-i-Kisra, von der Tradition richtig Chosrau I. (531–79) zugeschrieben wird, Sarre-Herzfelds Zuteilung an Schapur I. (242–73) aufzugeben ist, wofür sich schon Wachsmuth, Der Raum I S. 150 ff., in ausführlicher Darlegung ausgesprochen hatte. Die Nachricht Hamza el Isfahanis, Schapur I. habe den Bau errichtet, verdient in der Tat kein besonderes Vertrauen, da Hamza hinzufügt, dieser Bau sei zerstört worden, der jetzt stehende sei von Chosrau. Daß hier eine Verwechslung „mit dem Weißen Schlosse, Qasr el abjad", vorliege, wie Sarre, Iranische Felsreliefs S. 129, meint, ist wenig glaubhaft und die Zuweisung an Chosrau I. Anuschirwan um so wahrscheinlicher, als der Wandschmuck in Malereien und Goldrelief (wozu man Philostratos Vita Apolloni I 25 vergleiche) u. a. die Belagerung Antiocheias durch Chosrau darstellte (Justi, Gesch. d. alt. Persiens S. 207),[121] also nicht älter sein kann. Bestätigt wird die späte Datierung außer durch die von Reuther zusammengestellten künstlerisch-technischen Tatsachen durch den Vergleich des Taq-i-Kisra mit Firuzabad und Sarvistan. Beide geben keinen Anlaß, für sie eine so komplizierte Fassade, sei es in Ziegeln oder in Stuck, anzunehmen, wie sie in Ktesiphon vorliegt. S. Reuther in Popes Survey I S. 517 f., Sarre, Felsreliefs S. 129, der von der wundervoll einfachen und monumentalen Dekoration der Außenmauern von Firuzabad spricht. Firuzabad ist als Bau Ardaschirs I. (226–41), man darf sagen, urkundlich gesichert. Sarvistan, das mit ihm im Plan große Ähnlichkeit hat, weist Sarre, wenn auch mit einigen Bedenken, der Zeit Bahrams V. Gors (420–38 n. Chr.) zu. Reuther bemerkt an diesem Palast allerlei Anzeichen fortschreitender Entwicklung, hält ihn jedenfalls für jünger als Firuzabad und älter als Taq-i-Kisra. In Firuzabad und Sarvistan lebt die parthische Tradition viel lebendiger fort[122] als im Taq-i-Kisra, dessen Grundriß uns leider nicht genügend

---

[121] Siehe auch Erdmann, Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden S. 36. Erdmann steht in seinem Buch S. 25 ff. zur Frühdatierung von Ktesiphon und hält an ihr auch in einem Brief vom 23. 1. 1948 fest, obwohl er sich meinen in „Die Welt des Orients", 1947, S. 98 ff. geäußerten Bedenken nicht verschließt. Soviel Gewicht ich auf Erdmann lege, die Spätdatierung von Taq-i-Kisra (Ktesiphon) möchte ich nicht aufgeben. Für die hier berührte Frage ist die Früh- oder Spätdatierung nicht ausschlaggebend.

[122] Nach Erdmann a. a. O. S. 22 bringt der Palast von Firuzabad einen neuen Ausgangspunkt für die Entwicklung. Seine oft besprochenen Beziehungen zu Persepolis seien oberflächlich, beschränkten sich auf die Übernahme der ägyptischen Hohlkehle, wie sie die Türen in Persepolis zeigten. Dies Rahmenornament um

bekannt ist. Die Ausgrabungen von 1928/29 haben erwiesen, daß er unbedingt von dem der Paläste von Firuzabad, Sarvistan und Qasr-i-Schirin (Pope a. a. O. Fig. 150–53) abwich, wenn auch gewisse Ähnlichkeiten bemerkbar sind.[123] Auch daß Kuppeln eine sehr viel geringere Rolle bei ihm spielen (a. a. O. S. 543 ff., O. Reuther, Die Ausgrabungen der Deutschen Ktesiphon-Expedition im Winter 1928/29 S. 18 ff.), weist wohl auf junge Entstehung hin, desgleichen die Verwandtschaft der ganzen Anlage mit Palästen wie Ocheidir. Aus W. Andraes Hatra und besonders aus dem Kapitel „Parthische Formenwelt" in Andrae und Lenzen, Die Partherstadt Assur, wo auch der bedeutende Anteil, den die griechische Kunst an den parthischen Bauten hat, nachgewiesen ist, konnte sich Strzygowski Aufklärung über östliche Vorläufer der Fassade von Ktesiphon holen. Nach den wirklichen Kennern parthischer Bauten ist die Ziegeltechnik des Taq-i-Kisra mesopotamisch; ob iranische Elemente überhaupt nachzuweisen sind, wird fraglich, nachdem für den Liwan arabische Herkunft nicht unwahrscheinlich gemacht ist (Andrae, Partherstadt Assur S. 4 f.), nach anderen (Wachtsmuth, Der Raum I S. 131, wo Literatur zu finden) nordmesopotamische, keinesfalls iranische. Die mehrfache Säulenstellung übereinander am Taq-i-Kisra ist antik, wenn auch Mehrgeschossigkeit nicht vor der hellenistischen Zeit üblich wird. Bei den Ratshäusern sehen wir sie gleichsam entstehen (Krischen, Antike Rathäuser S. 20 f.), ihre ersten Anfänge können wir aber bis in kretisch-mykenische Zeit zurückverfolgen, wofür auf Arif Müfid, Der Stockwerkbau der Griechen und Römer S. 14 ff., verwiesen sei. Zwei Säulenstellungen übereinander weisen die frühgriechischen Tempel zu Paestum (Krauß, Paestum S. 54; Noack, Baukunst d. Altert. Taf. 29) und zu Ägina (Springer-Wolters, Handb. d. Kunstgesch. I, 1923, S. 157) auf. Krauß hat dargelegt, wie die Anlage in Paestum rein lokalen Bedürfnissen entspringt, also gewiß autochthon ist. Üblich wird die Mehrgeschossigkeit mit Säulenstellungen im römischen Theaterbau; Pompeius scheint der erste gewesen zu sein, dessen Baumeister die hellenistische Verwendung der dorischen und ionischen Ordnung beim zweistöckigen Hallenbau auf eine dreistöckige Fassade übertrug. In seinem und in dem Theater des Marcellus aus augusteischer Zeit hat das Colosseum des Vespasian Vorgänger (Technau, Die Kunst der Römer S. 79 f., 95 Abb. 73 f.). Es ist also unrichtig, wenn „Machtkunst" S. 305, wo die Fassade von Ktesiphon und das Colosseum einander gegenübergestellt sind, bemerkt, bei letzterem werde die heilige Nische zum überlegten Schaustück. Die ungeheuren Flächen der Theateraußenwände zu gliedern, war eine ästhetische Notwendigkeit, die Form der Gliederung wurde durch die Notwendigkeit, viele Eingänge zu schaffen, mindestens nahegelegt. Beispiele mehrgeschossiger Anlagen mit Bogen zwischen Pilastern fehlen im Profanbau der Römer keineswegs: Mario Salmi, L'arte italiana I S. 81 f.,

---

die bogenförmigen Nischen wirke als Fremdkörper und unterstreiche im Grunde nur die durchaus andere Artung des Monuments. In der Gestaltung des Aufrisses bestehe zwischen Persepolis und Firuzabad kaum eine Beziehung. Etwas enger schiene Firuzabad mit der parthischen Kunst verbunden, was nicht wundernimmt.

[123] Erdmann a. a. O. S. 27 scheint mir zu weit zu gehen, wenn er schreibt: „Die Sasaniden nahmen den Palast der Arsakiden in Ktesiphon, von dem sich nichts erhalten hat, zum Vorbild, als sie daran gingen, einen eignen Bau zu errichten." Nach meiner Auffassung (Die Welt des Orients, 1947, S. 98) bilden vielmehr der Palast von Sarvistan, und vielleicht Qala i Duchtar, die Vorstufen zum Palast von Ktesiphon und haben gewisse Elemente vermittelt, die in der parthischen, selbst der achaimenidischen Kunst wurzeln.

führt die Sullanische Basilica in Pompeji und die Basilica Julia von 46 v. Chr. an, aus trajanischer Zeit stammen die Geschäftsbauten am Forum des Kaisers (a. a. O. Fig. 113). In den Straßen von Ostia (Technau a. a. O. Abb. 113), auf Wandmalerein neronischer Zeit (a. a. O. Abb. 112), am Septizonium in Rom (Dombart, Das palatinische Septizonium) und dem gleichfalls wohl aus Severianischer Zeit stammenden Theater von Sabratha treffen wir Mehrgeschossigkeit mit geradem Gebälk, aber auch mit Bogen, zwischen den Säulen. Vom Theater in Sabratha sagt Technau, die Säule sei da nicht mehr ein tektonisches Glied im Aufbau des Baukörpers. Das gilt im höchsten Maß von Ktesiphon, wo die ganzen Säulenstellungen, das ganze Nischensystem mit Ausnahme der wenigen Durchgänge im Erdgeschoß rein dekorativ sind, eine unruhige, überladene Scheinarchitektur. Wenn Strzygowski in den über- und ineinandergestellten völlig müßigen Säulenreihen ein dem gotischen verwandtes Höherstreben sieht, einen Beweis, daß das nordische Blut in Persien und Iran immer wieder durchschlägt, vor allem durch den auf Säulen gesetzten Bogen, die Nische, dann mit der Kuppel (darüber Abschnitt V), so ließe sich das mit größerem Rechte von den oben zitierten römischen Bauten und selbst von manchen der kappadokischen Fassaden, die Rott (Zeitschr. f. Gesch. d. Arch. I S. 141 ff.) neben Ktesiphon gestellt hat, behaupten. Die Datierung dieser Fassaden, nach Rott 6.–9. Jahrhundert n. Chr., ist leider so unbestimmt, daß sie keinen sicheren Anhalt für das Verhältnis zur Fassade von Ktesiphon bietet. Es scheint aber undenkbar, daß die kappadokischen Fassaden eine Nachbildung des Taq-i-Kisra seien, vielmehr dürfte der Baumeister Chosraus I. sich an Fassaden, wie sie den kappadokischen Felskirchen zum Vorbild dienten, gehalten haben. Wo solche Vorbilder zu suchen sind, zeigt das von Frl. Jastrow, AA XLVII, 1932, Sp. 21 ff., veröffentlichte Tormodell und die schon von ihr dazu gestellten Stadttore, insbesondere die von Kähler in die Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. datierten Stadttore von Verona (JdI 1935 S. 138 ff.). Niemand wird sich dem Eindruck entziehen, daß hier außerordentliche Ähnlichkeiten mit der Fassade von Ktesiphon bestehen, auch darin, daß in beiden Fällen zum großen Teil Scheinarchitektur vorliegt. Die von Delbrück, Hellenist. Bauten in Latium II S. 97 ff., angeführten ägyptischen und asiatischen Bauten geben Parallelen nur für einzelne Motive, z. B. die Nische, niemals aber Fassaden wie die römischen. Rott a. a. O. S. 157 hat bemerkt, daß das an den unten K. VI besprochenen sasanidischen Kapitellen an der Deckplatte auftretende Nischenfriesmotiv sich an den kappadokischen Fassaden wiederfindet, wenn auch nicht völlig identisch. In Kappadokien glaubt man seine Entwicklung von der Entstehung ab schrittweise verfolgen zu können, ohne daß es darum dort geboren sein müßte. Es könnte, sogar in seiner verschiedenen Verwendung, von Bauten des griechischen Orients übernommen sein, schwerlich von den sasanidischen Kapitellen, die einen ganz beschränkten Lebenskreis haben. In der vergleichbaren römischen Architektur kenne ich das Motiv nicht.

Strzygowski hat auf das unmittelbare Aufliegen der Säulen in Ktesiphon Nachdruck gelegt. Hier besteht tatsächlich ein Unterschied zwischen der römischen Art und der auch an den kappadokischen Fassaden angetroffenen. Aber sie ist uns seit langem aus der nachchristlichen Kleinkunst bekannt: ich verweise auf das Probusdiptychon vom Jahr 406 n. Chr. (z. B. Riegl, Spätröm. Kunstindustrie, 1927, S. 217), auf das bei Bréhier, La sculpture et les arts mineurs byzantins Taf. XXVI, wiedergegebene Elfenbein mit der Auferweckung des Lazarus, das Strzygowski selbst (Byz. Zeitschr. VIII, 1899, S. 678 f.) in

das 6. Jahrhundert datiert, endlich auf den Kasten aus Kostol bei Wadi Halfa (Walter B. Emery and Kirwan, The Royal Tombs of Ballana and Qustul Taf. 109, Q 14, 77), den ich Miscellanea Gregoriana S. 9 f. als um 400 n. Chr. zu setzen erwiesen habe (vgl. auch AA 1939 Sp. 579 mit Abb. 6). Hier wechseln Reihen von Nischen mit Bögen, die unmittelbar auf Säulen ruhen, und anderen, deren Bögen oder Giebel auf einem über die Säulen gespannten Architrav aufsetzen. Krencker, AA 1935 Sp. 708 f., Fr. Poulsen, Gab es eine alexandrinische Kunst? S. 4, haben gemeint, da sei eine alexandrinische Prachtfassade wiedergegeben, aber so sehr ich geneigt bin, auf Grund ägyptischer Modelle, wie wir sehen werden, für Alexandrien vielstöckige Turmhäuser anzunehmen, so wenig kann mich, gerade angesichts der ägyptischen Modelle und dessen, was wir vom ägyptischen Haus wissen (vgl. N. de Garis Davies, Metr. Mus. Stud. I, 1929, S. 233 ff., besonders Fig. 14), davon überzeugen, daß der nubische Kasten ein ägyptisches Hochhaus getreulich wiedergibt. Wie ich schon AA 1939 Sp. 579 ausgeführt habe, kennen wir die Vorstufen und die Entwicklung dieser Kastenform und dürfen daraus schließen, daß es sich um rein ornamentale Nischen handelt. An den ebenfalls rein ornamentalen Bogenfolgen der Maximianskathedrale zu Ravenna (Bréhier a. a. O. Taf. XXVII, Morath, Die Maximianskathedra von Ravenna, C. Cecchielli, La cattedra di Massimiano), dem Bogen der St. Michaelstafel in London (Morath a. a. O. letzte Tafel, Dalton, Guide to the early Christ. antiquit. British Museum, 1921, Taf. I) können wir erkennen, wie eine formempfindlichere Richtung das Aufliegen des Bogens auf dem Kapitell mildert, indem das Ende des Bogens seitlich horizontal ausgezogen wird. Voraus geht die Art, wie auf den kleinasiatischen Sarkophagen vom sog. Sidamaratypus, die der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. angehören (Amelung, AJA 1927 S. 293), der Bogen oder Giebel auf einem reich verzierten Kubus liegt, den man als oberen Teil eines Kompositkapitells deuten mag. Die Sidamarasarkophage gelten, wohl mit Recht, als kleinasiatisch, in Kleinasien fanden wir noch spät Fassaden vom Typus der von Ktesiphon zugrunde liegenden, die Elfenbeine und der Kasten aus Kostol beweisen aber, daß Säulennischen dieser Art in der Kleinkunst mindestens im ganzen Mittelmeergebiet verbreitet waren. Das Londoner Michaelsdiptychon gerade mit Antiocheia in Verbindung zu bringen, wie das Strzygowski JHST XXVII, 1907, S. 117 zögernd, S. 122 entschieden tut, liegt nicht der geringste äußere Anhalt vor. Ob es dem Ende des 4. oder dem Anfang des 6. Jahrhunderts n. Chr. zuzuweisen sei, ist leider noch immer strittig. Für das 4. Jahrhundert sprechen sich u. a. Dalton a. a. O. S. 169 und Talbot Rice, Byzantine Art. S. 152, aus, für Justinianische Zeit Morath a. a. O. S. 111, Stuhlfauth, Die Engel in der altchristl. Kunst S. 179. Rice und Morath nehmen es dabei für Byzanz unmittelbar in Anspruch. Daß es aus dem Osten stammt, darf aus der griechischen Inschrift geschlossen werden. Älter als die Fassade von Ktesiphon ist das Diptychon jedenfalls.

Wir müssen hier der These gedenken, die die dekorative Anwendung von Nischen auf den Orient zurückführt. Sie sollen in Ktesiphon charakteristisch persisch-orientalisch sein. An der grundlegenden Stelle, auf die Strzygowski z. B. JHST 1907 S. 115 verweist, stellt er fest, daß in Ägypten wie in Mesopotamien die eckige Nische herrscht, die Rundnische, soweit sich bis 1903 nachweisen ließ, erst bei jenen Kuppelbauten im Fars, die von den einen als altpersisch, von den anderen als sasanidisch angesehen wurden, jetzt aber wohl allgemein als sasanidisch gelten. JHST 1907 S. 115 sagt Strzygowski, die in der arabischen

Kunst vertretene Muschelnische sei höchstwahrscheinlich von dem alten Boden Mesopotamiens in die Baukunst Kleinasiens und Syriens eingedrungen. In Mesopotamien sei die Ziegelmauer zu Hause, außen durch flache, auf der Innenseite durch runde Nischen unterteilt. Aber er hatte doch selbst die runde Nische Mesopotamien abgesprochen! Kleinasien S. 39 sagt er, Perrot und Chipiez, Hist. de l'art II, Assyrie S. 260, nehmen mit Recht an, daß die Bauten im Fars die Tradition der chaldäischen Kunst fortsetzen; der Wortlaut «l'architecture en brique a toujours senti le besoin d'une ornementation qui lui donnât quelques saillies et quelques ombres portées. Dans ces édifices de l'époque parthe et sasanide qui nous ont paru continuer les traditions de la vieille école chaldéenne, ce n'est plus le panneau que nous retrouvons; il a été remplacé par des arcatures qui séparent de hauts pilastres, mais l'intention et le principe sont les mêmes: c'est le même but que l'on s'est proposé d'atteindre; le moyen seul diffère» zeigt, daß es sich bei Perrot um ganz etwas anderes handelt und er gerade den Unterschied der künstlerischen Formen betont. Nischen, Lisenen sind ein Ergebnis des Ziegelbaus, die Bogennische finden wir in Firuzabad nur zurückhaltend angewandt, erst in Ktesiphon herrscht sie. Vorsasanidisch ist sie altorientalisch als Schmuckform nicht nachgewiesen, wohl aber kennen wir sie 600 Jahre vor Ktesiphon in der römischen Baukunst. Das genügt. Die von Strzygowski „Kleinasien" S. 38 behandelte Vervielfachung des Ziegelbogens aus Gründen der Festigkeit hat mit der dekorativen Nische nichts zu tun. Sie findet sich in Ägypten, in Mesopotamien, in der römischen Baukunst, wo man sich aber mit weniger Bogen übereinander begnügt. Dies rein technische Hilfsmittel wird sich beim Ziegelbau verschiedenen Orts ergeben haben, es brauchte nicht von einem zum anderen zu wandern.

JHST 1907 S. 114 ff. macht Strzygowski für den engen Zusammenhang der Nischen, wie sie auf den Sidamarasarkophagen vorkommen, mit Mesopotamien die Füllung der oberen Nischenendigung mit einer Muschel geltend. Das sei Ägypten und Griechenland, den beiden großen Meistern im Holz- und Steinbau, unbekannt. Daher sei von vornherein ein östlicher Ursprung wahrscheinlich, die islamische Kunst mache denn auch von der Muschel den weitesten Gebrauch. Ein vorchristliches mesopotamisches Beispiel scheint er jedoch nicht zu kennen, kaum ein vorarabisches. In Ägypten gehört die Muschel zu den mindestens seit dem Mittleren Reich beliebten Motiven in der Goldschmiedekunst und im Schmuck überhaupt. Aber vor der flavischen Zeit (Kom esch Schukafa) scheint sie in die Architektur nicht eingedrungen. Die Muschel, die Monneret de Villard, La scultura ad Ahnas, Ptolemaios Euergetes II. zuschreiben möchte, ist zweifellos koptischen Ursprungs, wie schon Jollois und Devilliers in der Descr. de l'Egypte ed. Panckoucke II S. 555 erkannt haben. Sie befindet sich an der Außenwand des Tempels der Opet in Karnak über einem koptischen Fenstergitter (Antiqu. III Taf. 62). Auch in Syrien fehlen Muscheln nach Weigands Zusammenstellungen, JdI 1914 S. 64, in vorchristlicher Zeit. Weigand hat die von Strzygowski vernachlässigte Beobachtung gemacht, das man unterscheiden müsse zwischen Muscheln, bei denen das Muschelschloß oben, und solchen, bei denen es unten sitzt. Jene seien römischen, diese östlichen Ursprungs. Kohl-Watzinger, Antike Synagogen in Galilaea S. 152, wo syrische Beispiele späthadrianischer und antoninischer Zeit aufgeführt sind, und Pagenstecher, Alexandrinische Studien (SBHAW 1917 S. 43), haben dem zugestimmt. In Ägypten sitzt nach Weigand das Muschelschloß unten, also östlich (a. a. O. S. 64). So ist es bei der Nische im Grab der Isidora in Hermupolis aus dem

2. Jahrhundert n. Chr. (Bull. Inst. Fr. au Caire, 1932, S. 98 ff., Tafel II = Rev. Arch. 1939 II S. 80). Wie die Muschel bei J. Reinach, Rapport sur les fouilles de Koptos, 1910, S. 24, aus dem Baptisterium aussieht, sagt Reinach nicht. In Italien taucht nach Weigand die Muschel in architektonischem Zusammenhang zuerst im 3. pompejanischen Stil auf, also in augusteischer Zeit. In den ersten christlichen Jahrhunderten erfreut sie sich einer ungemeinen Verbreitung, wofür auf Monneret de Villard a. a. O. S. 59 ff., Capps, The style of the Consular diptycha (Art Bull. X, 1927, S. 12, 25f.), verwiesen sei. Wo das Motiv entstanden ist, können wir mit Sicherheit noch nicht sagen, nichts spricht für Mesopotamien als seine Heimat.

Sachlich schließen wir hier am besten die „eingebundenen Ecksäulchen" zu beiden Seiten der Nische in der Südwand von Saal 4 in Mschatta an. Nach Schulz, Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen XXV S. 212, treten sie hier in der Geschichte der Architektur zum ersten Male auf, während sie dann in der mittelalterlichen europäischen wie orientalischen Kunst häufig Verwendung finden. In Mschatta begegnen sie in weit größerem Maßstab in der Trikonchos als Flankierungssäulen für Halbkuppelnischen wieder (Jahrb. XXV S. 218). Schulz sagt weiterhin (S. 213), es sind die Prostasissäulen der in der römischen Wanddekoration häufigen prostylen Konchen (Baalbek), die dadurch, daß die ganze Konche in eine Wandausnischung gestellt wird (wofür ebenfalls in Baalbek Beispiele), hinter die Mauerflucht rücken. Dadurch, daß die Wandnische auf das Mindestmaß eingeschränkt wird, werden sie zu „eingebundenen Ecksäulchen". Er erkennt hier also eine wesentlich römische Entwicklung, während Strzygowski (Jahrb. XXV S. 258) dafür hält, daß die Verzierung der Nische mit Säulen sich in hellenistischer Zeit im Orient vollzogen habe. Die Nische an sich sei uralten orientalischen Ursprungs, was natürlich insofern zutrifft, als wir in Ägypten wie in Mesopotamien seit frühester Zeit Nischen finden, die wohl aus dem Ziegelbau entstanden sind. Als Wandschmuck im Inneren werde sie wohl zuerst in der typisch orientalischen Form des Liwan verwendet. Beispiele für die Verzierung mit Säulen fände man an antiken Bauten Syriens wie an persischen Bauten. In einer Anm. verweist Strzygowski auf seine «Koptische Kunst» S. 28 Abb. 33, wo eine von Säulen flankierte Muschelnische aus dem Weißen Kloster bei Sohag wiedergegeben ist. Sie ist jedenfalls jünger als die 440 n. Chr. erfolgte Gründung. Etwa der gleichen Zeit mag die monumentale Apsis der Kirche im Tempel von Luxor angehören (Festschrift f. Paul Clemen, 1925, S. 183; Deichmann, JdI 1939 S. 124, 42). Weitere Beispiele aus Bauit und von koptischen Stelen bei Maspero, Guide du visiteur au Musée du Caire, 1912, S. 232, 235, 238. Maspero erinnert für den über Stufen erreichbaren Steinsitz mit den beiden Säulen davor des Lektors beim Gottesdienst aus dem Jeremiaskloster zu Saqqara an ähnliche Kirchenstühle in venezianischen Kirchen und an die frühen Mimbars in Moscheen, deren Vorbild offenbar solche koptischen erhöhten Stühle waren. Vgl. für den ursprünglichen Zustand Quibell, Excav. at Saqqara IV Taf. XIV S. 7 und S. 133, ferner Duthuit, La sculpture copte Taf. XXXIX. Strzygowski selbst nennt die Einstellung von Säulen in die Ausklinkungen zu seiten einer Nische typisch für die Kibla der Moscheen; sie finde sich schon in der Tulunmoschee und der zu Kairuan. Den Beweis, daß der Säulenschmuck an Nischen vielfach in Persien vorgekommen sein muß, liefern ihm die ältesten arabischen Denkmäler Kairos, der Jahrb. XXV Fig. 28 wiedergegebene Nilmesser und die schon genannte Moschee des Ibn Tulun. Aber in beiden Fällen ruht

der Wölbungsbogen auf Säulen, stehen nicht Säulen neben der Nische. Offenbar tun also diese Beispiele nichts zur Sache, Beispiele aus der Persis aber stehen Strzygowski nicht zur Verfügung. Er fordert uns auf, Dieulafoy, Art de la Perse IV und V, durchzublättern oder Perrot, Chipiez V S. 546 anzusehen. Gewiß finden sich in der Fassade von Firuzabad Nischen, und im Innern ruhte deren Wölbung nach der Wiederherstellung Flandin-Costes auf Säulen. Das sind Vorstufen für die im Anschluß an westliche Muster reicher gestaltete Fassade von Ktesiphon, aber zu den Nischen mit Ecksäulen, wie sie in Mschatta vorliegen, bilden sie in ihrer langen Flucht keine Gegenstücke. Wieder vergleicht Strzygowski ganz äußerlich, ohne das Wesen zu beachten. Ibn Tulun aber weist wie Diez, Die Kunst der islamischen Völker S. 42 ff., und Wachtsmuth, Der Raum I S. 237 f., dargelegt haben, nach Samarra und Bagdad, in den Irak, nicht einmal der Turm, den Diez einem anderen, vielleicht christlichen Baumeister zuschreibt, notwendigerweise nach Persien. Wachtsmuth findet den massigen quadratischen Unterbau nordafrikanischen Anlagen verwandt, den zylindrischen Mittelteil solchen aus Samarra, während die obersten Abschnitte mittelalterlich erneuert seien. Übrigens wäre gerade bei einem in Kairo aufgeführten Bau es nicht überraschend, afrikanische und ägyptische Motive zu finden. In Ägypten trifft man aber koptische wie arabische Parallelen zur säulenflankierten Nische in nicht kleiner Zahl, sollte da ein nicht voreingenommener Geist nicht den Schluß ziehen, das Motiv sei ägyptischen Ursprungs, oder mindestens, es habe früh Heimatrecht in Ägypten erworben? Nun kennen wir aus Ägypten Heiligtümer, die aus einem Vorhof und einem Raum, dessen Dach von zwei rechts und links vom Eingang aufgestellten Säulen getragen wird, bestehen. Ich habe in den SBMAW 1923, 7 über diese „Neujahrskapellen" gehandelt und wahrscheinlich gemacht, daß sie einen sehr alten Tempeltypus darstellen. Solche Anlagen mögen von Einfluß bei der Ausgestaltung der Nischen gewesen sein.

Eine der Vorstellungen, die sich bei Strzygowski immer fester gesetzt hat, ist die, alle verkleidete Architektur, nicht nur die der Wand vorgeblendeten, nicht freiräumig aufgestellten Säulen, sei persischen Ursprungs.[124] Wieder widersprechen die Denkmäler. Weder in Pasargadä noch in Persepolis finden wir Beispiele. Dort sind die Wände aus Ziegeln, die bis auf die für Pasargadä bezeugten steinernen Orthostaten unverkleidet blieben; die Ecken, die Türen, die Stützen und die Treppen sind aus Stein. Sichere Spuren von Verkleidungen mit farbigen Fayencekacheln nach mesopotamischer Art haben wir bisher nur in Susa, dessen mesopotamischen Charakter Wachtsmuth, Der Raum I S. 120, richtig erkannt hat. Wir wissen aus der Inschrift des Dareios (oben S. 89), daß Babylonier am Bau beteiligt waren (Andrae in Ottos Handb. d. Archäologie I S. 735). Wir haben nicht das Recht, was wir in Susa antreffen, unbesehen auf Persepolis zu übertragen, die Nachbarschaft Mesopotamiens macht sich dort fühlbar. Wenn nun eine Tatsache durch die Natur des Landes und das Ergebnis der Grabungen gesichert ist, so die, daß für Vorderasien das des Steines ermangelnde südliche Mesopotamien die Heimat des Ziegelbaus ist, damit auch der Verkleidung mit ansehnlicherem und künstlerisch ergiebigerem Material. Das steinreiche Persien brauchte an sich solchen Behelf nicht. Zu den wichtigen Unterschieden zwischen Pasargadä und Persepolis gehört, daß dort die schwarzen,

[124] „Machtkunst" S. 563.

Reliefs tragenden Orthostaten vor Lehmmauern saßen (Sarre, Herzfeld, Iranische Felsreliefs S. 182), während in Persepolis steinerne monolithe oder megalithe Türen, Nischen und Fenster auftreten, die dann das Charakteristikum der achaimenidischen Bauweise bilden (Herzfeld, Klio VIII, 1908, S. 55). Strzygowski hat sich den Begriff einer uriranischen Verkleidungstechnik, wie „Asiens BK" S. 55 ff., 133 ff. zeigt, nicht auf Grund von Beobachtungen an altiranischen, achaimenidischen oder selbst parthischen und sasanidischen Denkmälern gebildet, er nimmt ihn von mittelalterlichen asiatischen Bauten. A. a. O. S. 686 führt er unbekümmert die Verkleidungstechnik auf das Zelt zurück; da die Türkenvölker ihm die Träger der Zeltkunst sind, weil er von farbigen ägyptischen Teppichen und ihrer Nachahmung trotz Sempers Stil² I S. 386 f. nichts weiß, kommt er zum Schluß, sie müßten mit ihrer Kunst älter sein als die Iranier, was zu bedeuten scheine, das „Wanderhirtentum sei älter als die letzte Eiszeit und die Hebung Mittelasiens, sei das, was zuerst die paläolithische Kultur der Menschheit in Asien über den Haufen warf" (vgl. oben S. 50). Als ein kennzeichnendes Merkmal der Ost-West-Bewegung stünde das Denkmal von Mylasa in Karien (aus römischer Zeit!!) mit seiner Übereckdecke da. Strzygowski widerspricht sich selbst, denn wenn die Wandervölker den Verkleidungsstil in fernster Zeit erfunden haben, dann können sie ihn nicht nur nach Iran gebracht haben, und wenn er aus der Weberei hervorgeht, dann steht zum mindesten Ägypten gleichberechtigt neben ihnen. Denn dorthin können sie ihn nach Strzygowskis eigenen Mutmaßungen nicht gebracht haben. In Ägypten hat Sir Flinders Petrie Reste solcher Verkleidungen in Abydos aus der Zeit der 1. Dynastie gefunden, in Saqqara stehen sie aus der 3. Dynastie noch aufrecht (Firth and Quibell, The Steppyramid I Frontisp.), aus dem Sonnenheiligtum des Lathures aus der 5. Dynastie waren blaugrüne Kacheln vor dem ersten Weltkrieg im Trientiner Stadtmuseum ausgestellt. Im Neuen Reich ist eine Dekoration in farbigen, teilweise rein ornamentalen, teilweise figürlichen Fayencen für die Paläste der 18.–20. Dynastie bezeugt (z. B. William C. Hayes, Glazed tiles from a palace of Ramesses II. at Kantir, Metr. Mus. Papers 3, 1937). Die Sitte hat, wie im Kairenser Museum ausgestellte Funde bezeugen, bis mindestens in ptolemaiische Zeit bestanden. Von all dem nimmt Strzygowski keine Notiz. Es spricht aber auch nicht für seine Herleitung aller Verkleidungsstile aus Persien, daß die in parthischer Zeit reichlich verwendeten Gipsstuckornamente nicht eigentliche Verkleidungen sind. Reuther, der in Popes Survey I S. 412 seleukidische Beispiele von Verkleidungen in Stuck aus Babylon und Warka anführt, betont, daß im eigentlichen Persien die klassische Tradition des Steinbaus fortdauere. In sasanidischer Zeit nimmt der Einfluß der mesopotamischen Verkleidungstechnik sehr zu (a. a. O. S. 524 ff.), sie ist offensichtlich nicht iranisch, sondern sasanidisch, und es zeigen sich hier die üblen Folgen der oben S. 66 f. gerügten Ausdrucksweise. Die Frage gewinnt dadurch in Strzygowskis System eine überragende Bedeutung, daß er z. B. „Machtkunst" S. 305 erklärt: „am nachhaltigsten ist die Wirkung Irans in der Machtkunst darin, daß dem Wachsenden von Hellas-Gotik die Verkleidung des Lehmbaus den Rang abläuft: alles was wir Belag (Inkrustation), Mosaik, Fliese usw. nennen und was im Ursprungsland des Rohziegelbaus Verkleidung bedeutet, läuft dem wachsenden Bauen seit hellenistischer Zeit den Rang ab, nur wird, was in Iran und Persien richtungslose Verkleidung (Muster ohne Ende), sinnbildliche Nische und dgl. war, vom Machtgeist ‚architektonisch' zurechtgemacht." Wir hörten, daß die asiatische Heimat des Ziegelbaus, wenn wir eine einzige

annehmen, nur Mesopotamien gewesen sein kann, daß die Perser keinen Urheberanspruch auf die Nische und die Bekleidung der Wände mit Fliesen erheben können. Nicht besser steht es mit den Mosaiken. Gewiß hat es in sasanidischer Zeit Mosaiken, auch aus Glas, gegeben: Reuther, Die Ausgrabungen der Deutschen Ktesiphonexpedition 1928/29, berichtet S. 26, vgl. S. 22, über im Schutt gefundene gelbe, hell- und dunkelgrüne, rote, blaue, schwärzliche und mit Gold belegte Glaswürfelchen, die vermutlich zum Schmuck der oberen Wandteile und der höchstwahrscheinlich gewölbten Decken gedient haben. Goldmosaikwürfel kennt Gauckler, Daremberg-Saglio 3 S. 2107 Anm. 8, nicht vor dem 3. Jahrhundert v. Chr. Die Reste reichten nicht aus, um Aufschluß über Musterbildung und Darstellungen zu geben. In dem Gipsgrund, in den sie gesetzt waren, haften die Würfel schlechter als in dem Kalkmörtelgrund byzantinischer Mosaiken, die Technik ist also geringer. Der untere Wandteil war mit buntem Marmor belegt. Über geometrische Mosaikmuster sasanidischer Zeit in Schapur berichtet Rev. Arch. I, 1941, S. 156. Reuther (Popes Survey I S. 533) möchte aus dem in der arabischen Quelle gebrauchten Wort Quecksilber bei der oben S. 91 erwähnten Darstellung Chosraus II. auf gelbem Roß bei der Belagerung Antiocheias auf Anfertigung in Mosaik schließen, wie sich Herzfeld, OLZ 1911 Sp. 415, „das in Goldrelief? gemalte Bild" in Mosaik dachte. Ich glaube, die Quecksilbertechnik, von der der Araber spricht, wird sich eher auf die Anwendung besonderer Farben beziehen. Übrigens setzt Reuther hinzu: „Aber deshalb die Mosaiken mesopotamisch?" und zählt die Schriftquellen auf, die bezeugen, daß Chosrau beim Bau von Rumyyah Marmor und Mosaiken verwandte, die in Antiocheia erbeutet waren. Für Entlehnung der Mosaikarbeit aus der griechisch-römischen Kunst spricht auch die, wie Peiser, OLZ 1911 Sp. 509, gegenüber Eisler gezeigt hat, einwandfreie Ableitung des im Arabischen gebrauchten Wortes von griechischem Psephos. Fest steht zudem: von achaimenidischen, selbst von parthischen Mosaiken ist nichts bekannt. Wirkliche Mosaiken sind auch die in Warka, in Ur, in El Amarna (Petrie, Tell el Amarna Taf. XX f.) gefundenen Schmuckmuster nicht, kaum Vorstufen. Die ältesten erhaltenen Mosaiken stammen jedenfalls aus Griechenland: das Greifenmosaik aus Korinth (Bull. CH 1937, LXI Taf. XXXVII A S. 452), noch aus dem 5. Jahrhundert, die z. T. der gleichen Zeit angehörigen Mosaiken der Häuser in Olynthos (Robinson, Die Antike XI S. 285 ff., Bull. Vereen. Kennis ant. Beschaving XI 1, 1936, S. 30, JHST 1931 S. 199). Die Technik ist so vollkommen, daß man auf vorausgehende längere Übung schließen muß. Friedrich von Lorentz hat in RM LII, 1937, S. 165 ff. eine Übersicht über die älteren griechischen Mosaikfunde, im wesentlichen Kieselmosaiken, gegeben und darauf hingewiesen, daß sie den größten Teil der alten Welt umfassen, in ihrem Gesamteindruck aber einheitlich sind. Unzweifelhaft fällt die Blüte der älteren griechischen Mosaikkunst mit einem starken orientalischen Einfluß zusammen, der von Gewändern und Teppichen ausgeht. Nichts steht dem entgegen, daß wir in den Fußbodenmosaiken einen griechischen Ersatz für orientalische Teppiche erkennen. Aber selbst wenn man Lorentz zugibt, daß die aus Tonkegeln zusammengesetzte Wandverkleidung von Warka der sehr frühe Vorläufer eines beliebten Mosaikmusters ist, ist damit für einen babylonischen Ursprung der griechischen Mosaiktechnik nichts gesagt. Glück, Ursprung d. Wölbungsbaus S. 155, von der fälschlichen Voraussetzung ausgehend, Phoinikien sei das Ursprungsland oder mindestens das

Hauptvertriebsland bunten Glases,[125] wollte das Glasmosaik von Phoinikien nach Karthago übertragen sein lassen, wo es in den Bädern die Entwicklung zum Wand- und Gewölbeschmuck genommen habe. Allerdings seien vorrömische Mosaiken aus Nordafrika nicht bekannt. Der griechische Ersatz bunter Teppiche durch Mosaiken hat sich im Hellenismus die Welt erobert. Auch in Ägypten sind Mosaiken nur im Bereich der alexandrinischen Kultur gesichert. Glück meinte, von Ägypten sei das Mosaik nach Nordafrika gekommen, das zeigten die dort häufigen Pavimentmosaiken mit Nillandschaften. Nun sind diese, die überhaupt erst aus römischer Zeit vorliegen, in Ägypten unbekannt, durchaus italisch, und könnten eher zum Beweis dienen, daß das Mosaik nach Karthago resp. Nordafrika aus Italien gekommen ist.

Aus dem Inhalt der Darstellung ist in der Zeit, in der diese Mosaiken entstanden, ein Schluß auf die Herkunft nicht mehr möglich. In nachchristlicher Zeit treten neben Alexandrien und Nordafrika Syrien, insbesondere Antiochien, als Zentrum der musivischen Kunst auf, und natürlich Italien, ja selbst die nördlichen Provinzen, Gallien und das Rheinland (AA 1933 Sp. 656 ff.). Glücks Glaube an eine führende Rolle Kathagos dünkt mich auch hier ein Aberglaube. Die Bedeutung Antiocheias ist durch die seit 1932 unternommenen französisch-amerikanischen Ausgrabungen in das helle Licht gestellt worden. Zeugnisse arabischer Geschichtsschreiber über die Ausstattung der Moscheen von Medine und Damaskus erhärten die aus den Funden gezogenen Folgerungen. Aus den von Frl. van Berchem, der Arabisten zur Seite standen, sachkundig in den Mon. Piot XXX, 1929, S. 123 ff. behandelten Texten geht hervor, daß koptische und syrische Handwerker zur Ausschmückung der Moscheen herbeigezogen wurden (S. 125, 128), die ihre Arbeiten sogar signierten. Immer wieder wird der Kaiser von Byzanz in Verbindung mit den Mosaiken gebracht, niemals aber Persien. Selbst der 923 n. Chr. gestorbene Perser At-Tabari weiß nichts von Persien, läßt vielmehr die Materialien für die Mosaiken in byzantinischen, wahrscheinlich syrischen Ruinen aufstöbern. Walid I. (701–15) ließ für seine Mosaiken Arbeiter und Material aus Byzanz kommen (C. H. Becker, Der Islam I S. 32), Saladin tat später desgleichen. Die erhaltenen Mosaiken der Moschee von Damaskus (Syria 1931) bringen denn auch sehr wirklichkeitsnahe Landschaften, wie ein Vergleich mit Bildern aus der Umgebung der Stadt (Syria II 1921 Taf. XXIV) zeigt, keine Landschaften mit Herden oder dem Kampf wilder Tiere, Tierjagden oder Fischfang, wie sie Strzygowski als echt persisch, mazdaistisch (Ursprung d. chr. Kunst S. 101 f.) fordert. Sie dürften von byzantinischen Meistern in Damaskus entworfen und hergestellt worden sein, sind völlig antik. Übrigens bezog der Sasanide Chosrau I. (531–78) seine Mosaiken aus Syrien, die damit geschmückte Villa nennt er die byzantinische und nimmt dabei, wie in Ktesiphon, Antiocheia und andere syrische Städte zum Vorbild (Mon. Piot 1929 S. 128). Für die auf seinem syrischen Feldzug Gefangenen ließ er eine Tagereise von Ktesiphon entfernt Rumiyya, die Byzantinische (Stadt), Chosrau-Antioche mit Zirkus und Bädern anlegen (Justi, Gesch. Persiens S. 207). Über den durch solche Deportationen geförderten griechisch-römischen Einfluß s. Sachau, SBPrAW 1916 S. 961 ff. Strzygowski zitiert „Kirchl. Kunst" S. 119 die a. a. O. von Sachau herausgegebene Chronik mit der Nachricht, die Christen, die Schapur I. angesiedelt habe, darunter auch Antiochener, hätten sich aus

[125] Siehe darüber St. Etr. XVI, 1942, S. 180 ff.

den eigenen Reihen einen Bischof gewählt und am Sitze der Erzbischöfe der Persis, Raschahr, zwei Kirchen gebaut, die eine für Predigten in syrischer, die andere für solche in rumischer, d. h. natürlich griechischer Sprache. Seine Meinung „geht nun dahin, daß es diese südpersisch-antiochenische Strömung war, welche die in den Steinbauten des Nordens offenkundige Umbildung des Griechischen in das Mesopotamisch-Persische vollzogen hat. Es handelt sich, scheint mir, um eine Rückwanderung aus dem Süden, nicht um einen unmittelbaren Anstoß von Antiocheia her". Ich glaube nicht, daß ein unbefangener Leser aus der Chronik etwas anderes folgern wird, als daß die Christen in den Stand gesetzt wurden, ihre eigene Verwaltung und ihre eigenen Einrichtungen, ihre heimischen Sprachen zu bewahren. Wenn sie sich in der Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr. im ganzen persischen Reich verbreiteten und im Orient zahlreich wurden, wie es in der Chronik heißt, so war zweifellos damit vielmehr eine syrisch-byzantinische, antiochenische kulturelle Einwirkung verbunden; persische Einflüsse auf diesem Weg nach Syrien gelangen zu lassen, fehlt jeder Anhalt. Sollten wirklich die von Flügeln getragenen Bocksköpfe in der Borte des sog. Phönixmosaiks von Antiocheia (Mon. Piot XXXVI Taf. 5), wie der Herausgeber, gestützt auf einen augenblicklich mir nicht zugänglichen Aufsatz im Seminarium Kondakovianum V von Toll, meint, sasanidischen Ursprungs sein, dann sind sie wohl Stoffen entnommen, die auf dem Handelsweg nach Syrien gekommen waren, wenn die Motive nicht gar durch ägyptische Webereien vermittelt wurden. Keinesfalls darf man aus ihrem Erscheinen einen bestimmenden sasanidischen Einfluß auf die antiochener Mosaiken erschließen. Wenn „Machtkunst" S. 261 kurzerhand von dem nach Rom aus Persien übertragenen Mosaik spricht, S. 64 behauptet, Werkart sowohl wie Machtgestaltung, die Unterordnung im Range, wie er sie an den „Machtkunst" Abb. 17/18 wiedergegebenen Mosaiken der Lateranapsis beobachtet, seien persische (dann doch wohl sasanidische) Einschläge, die den Hellenismus endgültig im Sinne des Gottesgnadentums durchsetzt hätten, so fehlt, wie aus Vorstehendem erhellen dürfte, jeder Beweis. Daß die heute in der Apsis der Außenwand des Laterans angebrachten Mosaiken fast völlig nach alten, im ganzen allerdings zuverlässigen Zeichnungen wiederhergestellt sind (Wilpert, Die röm. Mosaiken u. Malereien I S. 155 ff.), sei immerhin vermerkt. Unhaltbar ist auch die Behauptung „Ursprung d. Kirchenkunst" S. 114, man brauche nur die Bilder der Kuppel von S. Costanza in Rom durch buddhistische zu ersetzen, um die Ausstattung der Nagahöhle von Sorčuq in Chinesisch-Turkestan zu bekommen. Man vergleiche mit Strzygowski a. a. O. Taf. XXVI 42 „Asiens Bildende Kunst" S. 499 ff.; die Fülle der dort gegebenen Abbildungen genügt zur Widerlegung. Übrigens hätte Strzygowski beachten müssen, daß die Mosaiken von S. Costanza wieder nur in späten, umstilisierten Zeichnungen erhalten sind (Wilpert a. a. O. S. 300 f. Taf. 88, 2). Sie zeigen eine radiale Einteilung durch Rankenstämme, übereinstimmend mit der gleich zu besprechenden Kuppel von San Giovanni in Fonte zu Neapel. Davon ist in der Nagahöhle nichts zu sehen. Eher könnte man eine entfernte Verwandtschaft zwischen den Ornamenten der Höhle und denen der Tonnengewölbe von S. Costanza (Wilpert a. a. O. S. 274 = Komstedt, Vormittelalterl. Malerei Taf. 16, 18) zugeben und sich sogar fragen, ob Strzygowski nicht Kuppel und Tonnengewölbe des Umgangs verwechselt hat. Eine gemeinsame hellenistische Vorlage liegt zugrunde, ich wüßte nicht, wie man auf diesem Weg den iranischen Charakter von S. Costanza beweisen wollte. Aber S. 667 der „Baukunst d. Armenier" leitet der Verf. die Mosaiken

von S. Costanza, S. Maria Maggiore und S. Giovanni im Lateran aus Persien, eigentlich aus Armenien, her. Da sollte man erwarten, eine von Chosrau II. im persischen Grenzland Armenien errichtete Kirche müsse besonders reich an Mosaiken sein. Aber die nach Miß Bell, der Strzygowski folgt, nach 591 n. Chr. erbaute el Hadrakirche zu Meiafarqin zeigt keine Spur von Mosaiken (Baukunst d. Armenier S. 839f.). „Baukunst" S. 297 sagt Strzygowski selbst: „Was die in den literarischen Quellen angeblich erwähnte Mosaikmalerei anbelangt, so haben sich in den noch aufrechtstehenden alten Kirchen davon keinerlei Reste gefunden, in späterer Zeit ist das Mosaik jedenfalls gänzlich außer Gebrauch gekommen." Das wäre am begreiflichsten, wenn es eben in Armenien nicht bodenständig war. „Dazu kommt", heißt es weiter, „daß die Übersetzung Stephans von Taron III 9 bei Geltzer-B. S. 136 falsch ist. Es ist dort in der Kathedrale von Argina nicht von prächtigen Mosaiken die Rede; das Wort ‚schimwatz', das dort steht, bedeutet nicht Mosaik, sondern eher Baukonstruktion. Dagegen sind Spuren alter Mosaiken tatsächlich bei den Ausgrabungen zutage getreten. Ein Mosaikrest wurde in der Kirche in Zwarthnotz gefunden; es überzieht die Fuge zweier Steinplatten. Man sieht noch die drei Arme eines Kreuzes mit Rundansätzen an den Armenden und einem Farbenfleck um die Kreuzung, von dem Doppelstrahlen radial ausgehen. Es gehört ein zweiter Rest dazu, auf dem jedoch nichts mehr zu erkennen war. Eine Parallele in Mar Gabriel bei Bell, Churches of the Tur Abdin S. 67. Ein Fußbodenmosaik in farbigen Steinen (also der älteren Technik), nicht in Glaswürfeln (vgl. S. 165), wurde in der Nordapsis in Dwin gefunden. Es soll eine Maria darstellen, was mich nach der Stellungnahme der Armenier gegen das Chalcedonense sehr wundern würde. Diese beiden Reste mögen beweisen, daß die altchristlichen Kirchen Armeniens tatsächlich Mosaiken aufwiesen. Ich zweifle nur, daß diese, soweit sie menschliche Gestalten darstellen, wirklich armenischen Händen entstammen. Dagegen ist sicher, daß die Armenier in der Herstellung zierender Fußbodenmosaiken Meister waren." Man kann nicht sagen, daß das ein wirkungsvolles Plädoyer für die Herkunft der Mosaiktechnik aus iranischem Gebiet ist, und tatsächlich erwähnt die „Baukunst der Armenier" solche auch nirgends, von den beigebrachten Stellen abgesehen. Für armenische Fußbodenmosaiken beruft sich Strzygowski a. a. O. auf Massen solcher Mosaiken, z. T. mit armenischen Inschriften, aus Jerusalem. Er verweist auf ZDPV XXIV, 1902, S. 139 f. (richtiger wäre S. 165 ff., den sachverständigen Anhang P. J. Dashians zu Strzygowskis Aufsatz über ein Orpheusmosaik). Die Inschriften dieser Mosaiken (ZDP VVIII, 1885, S. 155 ff., Mitt. u. Nachr. DPV 1895 S. 51 f., ZDPV 1895 S. 88 f. und 1902 S. 165 ff.) lassen keinen Zweifel, daß sie im Zusammenhang mit dem Totenkult stehen; sie enthalten Fürbitten für einzelne Personen oder auch für „alle Armenier, deren Namen der Herr weiß". Es sind in Jerusalem Verstorbene. Wir wissen, daß in der Zeit der Mosaiken, nach dem Charakter der Buchstaben nicht vor dem 5./6. Jahrhundert n. Chr., möglicherweise erst dem 9. Jahrhundert, Armenier z. T. in Klöstern in Jerusalem ansässig waren. Die Mosaiken zeigen in Rankenkreise und Rankenquadrate eingeschlossene Vögel, Körbe, Früchte; menschliche Gestalten, die auf Mosaiken jüdischer Synagogen, neben häufigeren Tieren, in sehr roher Ausführung angetroffen werden (Reifenberg, Denkm. jüd. Antike Taf. 45–47 f.), kommen, wie schon Strzygowski beobachtet, nicht vor. Es liegt kein Anlaß vor, Armenier als Verfertiger dieser Mosaiken anzusehen, sie von den übrigen palästinensischen zu trennen. Er sagt völlig richtig „Baukunst d. Armenier" S. 297: „Was in Armenien selbst an darstellenden Mosaiken

vorhanden war, dürfte auf mesopotamische oder griechische Einflüsse zurückgegangen sein." Es wird aber ebensogut von den anderen, wie wir sahen, seltenen, nicht figürlichen Mosaiken gelten. Der um die Wende des 6./7. Jahrhunderts schreibende armenische Gelehrte Wrathanes Kerthog bekennt ausdrücklich (vgl. „Baukunst" S. 678), daß die Armenier den Griechen ihre Bildung verdanken.[126]

Wiederholt hat Strzygowski, z. B. „Ursprung d. Kirchenkunst" S. 115, 122, für den iranischen Ursprung der Mosaikbilder den Rabulakodex angeführt, von dem auch er weiß, daß er in Mesopotamien geschrieben ist. Die Fresken der Kirche und der Synagoge von Dura-Europos, über die wir am Schluß des Abschnittes handeln, haben indes eindeutig erwiesen, daß Gerstinger im Recht war, wenn er die griechische Buchmalerei und, nicht als erster, die Bilder der Rabulahandschrift als Reflex spätantiker oder frühbyzantinischer syropalästinensischer Wandmalerei ansprach, einer Malerei, deren Vorhandensein Strzygowski selbst „Orient oder Rom" S. 37 f. vermutet hatte. Was wir „Kirchenkunst" S. 115 über Übereinstimmungen zwischen dem Tonnenschmuck von S. Costanza, den Wandmalereien im Schloß zu Quseir Amra, aus der Zeit Walids I; 712–15 n. Chr., und anderen syrischen Malereien, für die man Glück, Diez, Die Kunst des Islam S. 24, Herzfeld, OLZ 1919 Sp. 256, vergleiche, lesen, dann der Rabulahandschrift von 586 und armenischen Evangeliarien, wird in das rechte Licht erst von Fréderic Macler, Syria I, 1920, S. 253 ff., gesetzt. Er weist überzeugend nach, daß auf die armenische Kunst die mesopotamische, kappadokische, syrische eingewirkt hat, die persische nicht vor dem 11. bis 12. Jahrhundert. Seit der Aufdeckung der sicher in das 8. Jahrhundert datierten Mosaiken in der Omajjadenmoschee von Damaskus (Syria XII, 1931, S. 326 ff. mit vielen Abbildungen, Mon. Piot XXXVI, 1938, S. 111ff.) sind wir in der Lage, uns ein Bild von der Arbeit der syrischen, ägyptischen und byzantinischen Handwerker zu machen, die laut dem Zeugnis arabischer Quellen zur Ausschmückung der Moschee berufen wurden. Sie sind nach den sorgfältigen Analysen Eustache de Loreys und Frl. van Berchems syrischen Ursprungs, wie schon der Ort der Anbringung wahrscheinlich macht. Aber ihre Arbeit baut sich auf auf der Tradition der Landschafts- und Gartenbilder, die wir seit der Villa der Kaiserin Livia ad gallinas, den pompejanischen Häusern des 1. Jahrhunderts n. Chr. im weiten römischen Gebiet antreffen. Wir haben mehrfach über diese auf ägyptische, dann alexandrinische Anregungen zurückzuführende, den Raum ideal erweiternde Stubenmalerei gesprochen. Die Bilder in Damaskus übertreffen in der Pracht der Farben, der üppigen Landschaft die gleichartigen erhaltenen italischen und byzantinischen. Die nahe

---

[126] Zur Geschichte des Mosaiks, insbesondere dem griechischen Anteil an ihr, und der Überlegenheit der römischen Mosaikkunst sehe man die Einleitung in R. P. Hinks Cat. of the Greek, Etruscan and Roman paintings and mosaics in the British Museum, 1933, S. XLIV ff., mit dem ich, von Nebensächlichem abgesehen, übereinstimme und wo die einschlägige Literatur angegeben ist. Für sizilische Mosaiken sei auf Pace, Arti e civiltà della Sicilia II S. 178 ff., für christliche aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts auf Scarpanto und anderen ägäischen Inseln auf Iacopi, Clara Rhodos VI/VII S. 553 ff. mit zwei bunten Tafeln, verwiesen. Gaucklers Artikel Musivum opus in Daremberg-Saglio-Pottier, Dict. Antiqu. von 1904, ist, obwohl in manchem überholt, noch immer eine treffliche Orientierung. Ergänzend, vor allem auch nach der philologischen Seite hin, ist v. Lorentz „Mosaik" in Pauly-Wissowa RE mit neueren Literaturangaben. Obwohl Lorentz am mesopotamischen Ursprung der Mosaiktechnik festhält, immer auf jene Wandverkleidungen von Warka gestützt, erwähnt er nichts von einer engeren Beziehung der Mosaiktechnik zu Persien.

Verwandtschaft der Bilder mit den Mosaiken des 6. Jahrhunderts in Gerasa bestätigt die Nachricht, wonach alexandrinische Arbeiter mit am Werk waren; denn in Gerasa sind unter den Stadtbildern, wie sie die arabischen Quellen gerade für Damaskus ausdrücklich nennen, Memphis, Alexandria mit dem Pharos und andere Orte des Niltals erkennbar (Antiquity III, 1929, Taf. IV S. 178, Watzinger, Denkm. Palästinas II S. 148 ff., vor allem 152 f. mit Abb. 95), worin man in diesem Fall wohl berechtigt ist, alexandrinischen Einfluß zu erkennen. Watzinger hat in seiner zusammenfassenden Behandlung der palästinensischen Wandgemälde und Mosaiken den künstlerischen Einschnitt betont, den die Zeit Justinians brachte. Persischer, sasanidischer Einfluß ist nirgends greifbar. Wenn auf den Mosaiken von Damaskus Menschen und Tiere nicht begegnen, so erklärt sich das aus den Anforderungen der Moschee als Heiligtum des Islam, nicht aus einem urindogermanischen oder arischen Prinzip. Es entspricht auch der besonderen jüdisch beeinflußten Kunst Palästinas (Watzinger a. a. O. S. 149), die vor der Darstellung des Tieres jedoch nicht zurückschreckt. In Dura-Europos läßt man auch in der Synagoge das menschliche Bild zu, ebenso in der den damaskenischen Mosaiken ungefähr gleichzeitigen arabischen Profankunst in Kuseir Amra (Glück, Diez, Kunst d. Islam S. 143). Nicht gerade ermutigend für Strzygowski ist die Feststellung Cumonts, Fouilles de Doura-Europos, 1922/23, S. 227, die Mosaikarbeiter in Syrien und Mesopotamien schienen ihren Namen nach Syrer, Semiten zu sein, im Gegensatz zu den persische Namen tragenden Stukkateuren oder Bildhauern.

Im Licht dieser Tatsachen erscheint die Beanspruchung des Baptisteriums S. Giovanni in Fonte in Neapel als fast iranisch anmutend (Kirchenkunst S. 114, Asiens Bildende Kunst S. 716) recht fragwürdig, und wir werden im Abschnitt V sehen, daß es auch in seiner Architektur sich keineswegs als iranisch ankündigt. „Die Kugelschale der Kuppel ist wieder (wie in S. Costanza) durch Rankenstämme radial gegliedert, die oben durch Lambrequins verbunden sind. Sie sind rückwärts noch einmal aufgenommen und unten über einen Stab geworfen, auf dem man wie in den Zwickeln über den Trichternischen die bezeichnenden Hvarenahmotive der Vögel zu seiten einer Vase oder ganze Landschaften mit Lämmern oder Hirschen zu seiten eines Hirten und zwischen Palmen sieht." Da hätten wir wieder die Schöpfung Strzygowskischer Mythologie, über die in Kap. IV das Nötige gesagt ist. Zum Glück hat Stuhlfauth in einer in der R. Seebergfestschrift erschienenen eingehenden Studie den abendländisch italischen Charakter der Neapeler Mosaiken erwiesen, ihre Datierung um 400 n. Chr. Es kann keine Rede davon sein, daß das Baptisterium in Neapel und das Grabmal der Galla Placidia in Ravenna, wie wir „Asiens Bildende Kunst" S. 717 gesagt bekommen, den Siegeszug des christlichen Mazdaismus vorbereiten, wie er sich in San Vitale in Ravenna voll auslebe. Eines freilich ist bei der Frage nach den bestimmenden Anregungen auf den orientalischen Mosaiken zu beherzigen: wie Gauckler in Daremberg-Saglio Dict. 3 S. 2122 ff. dargelegt hat, haben die unruhigen Zeiten seit der Mitte des 3. Jahrhunderts im Westen die handwerkliche Tradition gefährdet, die allgemeine Verarmung erlaubte nicht mehr die Anbringung von Mosaiken in Privathäusern, die kostbaren bunten Steine sind nicht mehr zu beschaffen, die alte Farbenpracht verschwindet. Im Osten aber, wo der Frieden herrscht, erlebt das Wandmosaik und die Anwendung bunter Glaswürfel die höchste Blüte, vor allem in der neu gegründeten Residenz Konstantinopel. Hier treffen sich östliche und westliche Tradition, man erstrebt höchsten Glanz. Ravenna und langsam Rom folgen dem Konstantinopeler Beispiel. An

römische Vorbilder schließt man aber auch hier an, wie das Weigand, Strena Buliciana S. 102 f., für die Kuppelmosaiken gezeigt hat.

Zum „maßgebenden iranischen" Einfluß sei noch folgendes angemerkt. In der großen, mehrfach erwähnten Dareiosinschrift aus Susa werden gerade persische Werkleute nicht genannt. Die Achaimeniden bauten, um mich Schaeders Worte zu bedienen, ihre Kunst dergestalt auf, daß sie in erstaunlichem Maße und anscheinend ohne Einschränkung die künstlerische Leistungsfähigkeit der Untertanenvölker in ihren Dienst stellten. Sie erscheint als bewußter Synkretismus – die religiöse Entwicklung dieser Zeit zeigt den gleichen Grundzug. Das synthetisch Neue findet er zutreffend in der eigentümlich nüchternen und großzügigen Monumentalität, die auf Darstellung der einen Idee der Herrschermajestät zu zielen scheint, einer Herrschermajestät, die sich gleichzeitig in Demut der höheren Majestät Ahuramazdas unterwirft, aus der sie sich herleitet. Diesen Charakter hat Strzygowski dunkel empfunden, in seinem Hvarenah schwebt ihm im Grunde Ähnliches vor. Aber in seltsamem Widerspruch will er in diesem Charakter ein fremdes Element sehen, das seinem Begriff der Machtkunst entspricht, unnordisch, obwohl er selbst für möglich hält, wie wir wissen, daß die Macht zuerst im Norden in Erscheinung trat, jedenfalls im nordischen Menschen, wo er mit anderen, angeblich unterlegenen Kulturen im Süden in Berührung kam. Schaeder sieht, nicht zuletzt auf Grund der Angaben der Inschrift von Susa, richtiger in diesem Zug das alles Fremde Verbindende, also das Indogermanisch-Iranische, Arische. Reinere und selbstbewußtere Arier als das Geschlecht der Achaimeniden zu Dareios' Zeit hat es nie gegeben, das vergißt Strzygowski. Künstlerische Originalität aber war nicht die Stärke der achaimenidischen Kunst, ebensowenig die der parthischen und sasanidischen. Übrigens hat sich die in der Inschrift von Susa geschilderte Art der Verteilung der Arbeiten an Arbeiter verschiedener Nationen vielleicht im Orient lange erhalten. Was C. H. Becker und Herzfeld unter Leiturgie zusammenfassen (ZA XXII S. 153 f., Klio 1909 S. 211, Der Islam I, 1910, S. 58 ff.), ist vielleicht nichts anderes als dies Verfahren und was die arabische Überlieferung beim Bau der Moschee von Damaskus berichtet. Becker hat richtig eingesehen, daß maßgebend nicht die einzelnen Arbeitertrupps gewesen sein können, sondern nur der Baumeister und, setze ich hinzu, der Wille des Bauherrn. Ob man übrigens guttut, das in Ägypten uralte System der Fronarbeiten als Leiturgie zu bezeichnen, ist mir nach dem, was wir über die Bedeutung des Terminus gerade in römischer Zeit wissen (Pauly-Wissowa, RE s. v. Leiturgie, Wilcken, Grundzüge d. Papyroskunde I 1 S. 330, 339 ff.), zweifelhaft; die Aphroditepapyri, die von der Aushebung von ägyptischen Arbeiten für den Bau der Moscheen von Damaskus und Jerusalem sprechen, gebrauchen, soviel ich sehe, das Wort Leiturgia nicht (JHST 1908 S. 116). Arbeiter, gerade aus Ägypten nach Syrien zu verschicken, war offenbar in später Zeit nichts Ungewöhnliches, wie die Angabe von der Übermittlung von 1000 Arbeitern, neben Naturallieferungen, durch den Erzbischof Johannes von Alexandrien zum Neubau des Tempels von Jerusalem bei Leontios von Neapolis ed. Gelzer Kap. XX zeigt. Die Heranziehung der Leiturgie in Herzfelds Sinne lehnt auch Kühnel, Bildheft Mschatta S. 137, ab.

Schien die Herleitung der Mosaikkunst aus Persien jeder Begründung zu entbehren, so erst recht die Behauptung, das farbige Fenster sei persische Erfindung. Durch den Islam und die Kreuzzüge soll von Iran aus die entscheidende Anregung zu den abendländischen mittelalterlichen Glasfenstern gegeben worden sein, allerdings nur zu den

geometrisch verzierten („Machtkunst" S. 648 und sonst). „Spuren" S. 252 wird die Behauptung aufgestellt, es handle sich um das durch die rote und gelbe Farbe der Glasfenster dargestellte Morgenrot, das schon im persischen Feuertempel durch ähnliche Glasfenster versinnlicht gewesen sein müsse. Vorsichtiger heißt es „Ursprung der Kirchenkunst" S. 188f. noch, wieweit die Belebung durch farbige Filter in den Fenstern kam, ließe sich heute nur noch vom Islam und dem Abendlande her abtasten. Zum Beweis, der sonst offenbar fehlt, werden wir auf die Reste farbiger Fenster hingewiesen, die bei Ausgrabungen in S. Vitale zutage gekommen seien und altchristlich sein könnten. Nach Sepp, Meerfahrt nach Tyrus S. 216, „schildert der Dichter Venantius Fortunatus von Poitiers die Wirkung der Glasfenster in der vom Bischof St. Vitalis in Ravenna zu Ehren des heiligen Andreas erbauten Kirche sowie einem durch Bischof Leontius der heiligen Jungfrau gewidmeten Gotteshaus. Da nach Hieronymus in Ez. XLI 16 und Laktanz de opif. c. 8 bereits im 4. Jahrhundert Glasfenster vorkommen, so liegt die Annahme nahe, daß Tyrus mit seiner Glashütte die Kathedrale damit versah. Doch erwähnt Eusebius davon nichts". Mit Recht, wie ich glaube, denn Ravenna konnte das Glas näher beziehen als aus dem fernen Tyrus.[127] Der farbige Innenraum soll nach „Asiens Bildende Kunst" S. 437 dort geboren sein, wo das Licht zuerst durch farbige Fenster gebrochen wurde, also da, wo mit dem Gewölbe auch das Mosaik zu Hause war und damit notwendig auch das Fenster im Kuppel- und Apsidenbau. Als älteste Zeugen nennt Strzygowski die rein geometrischen farbigen Fenster der Tulunmoschee (a. a. O. Abb. 456); auch die Glasfenster des europäischen Nordens seien ursprünglich rein geometrisch gemustert gewesen. Angenommen, das genannte Fenster gehöre dem ursprünglichen Bau an, so würde es aus dem Ende des 9. Jahrhunderts n. Chr. stammen. Nach Migeon, Manuel d'art Musulman I S. 93 Abb. 49, S. 84, und dem Guide Joanne Le Caire et ses environs, 1909, S. 50 sind die Fenster aber vom Sultan El Mansur Lagin angebracht,[128] Ende des 13. Jahrhunderts. Damit würde die letzte, schwache Stütze Strzygowskis morsch sein, die in der Annahme bestand, die Fenster seien von dem in Samarra geborenen Ibn Tulun. Wozu noch zu sagen wäre, daß Samarra noch nicht Persien ist. Es schwebt also völlig in der Luft, daß „im gegebenen Fall der Islam iranische Art nach dem Westen Europas gebracht habe" („Asiens Bildende Kunst" S. 437). An eine blühende persische Glasindustrie in achaimenidischer, parthischer, sasanidischer Zeit zu glauben, wie sie doch Voraussetzung für die Ableitung der farbigen Fenster von dort wäre, besteht nicht der geringste Anlaß. In Susa ist kein einziges bemaltes oder emailliertes Glas gefunden, andrerseits dauert der Import syrischer Gläser noch in der Sasanidenzeit an (Lamm, Syria 1931 S. 358 ff., insbes. S. 366). Hosios Lukas, das Strzygowski a. a. O. S. 437 Abb. 445 in diesen Zusammenhang stellt, ist ein Bau aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts (Woermann, Gesch. d. Kunst III, 1918, S. 89), trägt also zu unserer Frage nichts bei. Bekanntlich stellte aber die römische Glasindustrie farbiges Glas aller Art und andrerseits Fensterscheiben her. Das Material für diese hat Kisa, Das

---

[127] Vgl. Sepp a. a. O. S. 154 f.; Tyrus als Exportort für Glas wird in unseren Quellen nie erwähnt, wohl aber Ägypten (Blümner, Pauly-Wissowa RE VII Sp. 1382 ff.), woher die persischen Glasfunde zu stammen scheinen. Siehe über ägyptische Glasfabrikation in römischer Zeit auch Johnson, Roman Egypt to the reign of Diocletian S. 334, 336 f. Fensterglas aber kam schwerlich von dort. Von persischer Glasindustrie weiß auch Harden, Ancient glass. Antiquity 1933 S. 419 ff., nichts.

[128] Der Guide Joanne nennt den Erneuerer Sultan Husan, den ich nicht zu identifizieren vermag.

Glas im Altertum II S. 362 ff., zusammengestellt. Ihr Gebrauch war allgemeiner in den nördlichen Provinzen, kam aber auch in den Villen Kampaniens in Aufnahme (Mau in Pauly-Wissowa, RE VI Sp. 2184). Die Herstellung farbiger Glasplatten zur Bekleidung könnte aus dem ptolemaiischen Ägypten übernommen sein. Den Schritt zum farbigen Fenster zur Schaffung größerer Feierlichkeit im christlichen Kultraum kann man der römisch-christlichen Kunst wohl zutrauen. Kühnel, Islamische Kleinkunst S. 175, nennt den islamischen Orient in der Glasindustrie von der Antike dermaßen abhängig, daß in vielen Fällen die Entscheidung über die Zugehörigkeit eines Stückes noch immer ausgesetzt werden müsse. Nach meinen eignen Erfahrungen in Ägypten kann ich das nur bestätigen.

Vielleicht ist aber der tiefere Beweggrund, aus dem Strzygowski Mosaiken und Glas, die im Schmuck christlicher Kirchen eine so bedeutende Rolle spielen, iranischem Ursprung zuschreibt, die eigentümliche Vorstellung, die er sich vom ältesten Christentum gebildet hat. Ich muß darauf eingehen, obwohl ich als Nichttheologe gewiß die Materie nur unvollkommen beherrsche und die gegenwärtige Schwierigkeit der Bücherbeschaffung mich nötigt, mit den eignen Beständen auszukommen. Nach „Spuren" S. 410 waren Christus und seine Lehre noch rein indogermanisch-arisch, „Christus, der nordische Heilbringer, das Morgenrot, wird im Iran zum mystischen Heiland umgebildet, der den sündigen Menschen in ein paradiesisches Jenseits führt („Machtkunst" S. 68). Dieser mystische Christus, der Aufrufer zum Jüngsten Gericht, der in SS. Cosma e Damiano („Machtkunst" Abb. 43) versöhnend die Morgenstraße auf die Gläubigen zuschreitet (a. a. O. S. 118), ist so einheitlich aus dem Sinn der arischen Landschaft geboren, daß er ursprünglich Zarathustra gewesen sein könnte, wie ihn vielleicht das Hauptbild in Kuseir Amra darstelle. Hier scheint ein Glaubensstifter für einen anderen eingesetzt". Mit dieser Gleichsetzung, die wohl nur auf einer willkürlichen Deutung des Bildes Taf. XV der Musilschen Veröffentlichung beruhen kann und ein dem 8. Jahrhundert angehöriges Denkmal betrifft, von dem man nicht einsieht, was es für das Urchristentum beweisen soll, hängt wohl zusammen, daß nach „Machtkunst" S. 616 das Urchristentum von der Nordostecke des persischen Reiches ausgegangen sein soll. Unter den Gütern, die aus Iran beziehungsweise Persien nach dem Mittelmeer, hier nach Syrien, gelangten, befand sich auch das „Christentum", jene Religion, die wir nach Strzygowski unentwegt kirchlich auf die Person Jesu und das Alte Testament zurückführen, die aber Christentum heiße, und mit Recht, weil sie älter als Jesus ist (a. a. O. S. 554 f.). Jesus ist nach S. 561 ein aus der persischen Diaspora gekommener Jude, die Leitgestalt desjenigen Juden, der aus Überzeugung alles von sich wirft und in fanatisch überlegter Selbstlosigkeit, von der er sich seinem Blut nach weit entfernt weiß, keine Grenzen findet: ein vergleichender Beobachter, der frühreif mit den christlichen Lehren Irans in Beziehung kommt und als überzeugter Apostel der indogermanisch-arischen Lehre unter seinem Volke zu wirken sucht (S. 554 f.). Die Verwandtschaft der Darstellungen von Gandhara mit denen christlicher Sarkophage und Elfenbeindiptychen, die andere auf das gemeinsame hellenistisch-römische Erbe zurückführen, sichert nach „Machtkunst" S. 561 noch Jahrhunderte später als Jesus lebte den Zusammenhang des Christlichen mit dem zwischen Indien und Vorderasien vermittelnden Verkehrsdreieck in der Mitte Asiens. Indem das Christentum den Religionsstifter als guten Hirten oder Lehrer darstellt, tritt es in indogermanische Fußstapfen („Spuren" S. 412). Dieser ursprünglich indogermanische Christus (den die Arier offenbar aus ihrer nordischen

Heimat nach Persien schon mitbrachten) wurde, bevor noch Rom und Byzanz eingriffen, zum Pantokrator umgebildet, wurde schon in Persien, erst recht am Mittelmeer durch jüdische Einschläge, zum Rächer und Weltenrichter. Die Umbildung des iranischen Christentums erfolgte nach „Machtkunst" S. 170 zunächst in das Jesustum der Juden, dann in die Kirche des Mittelmeerkreises. Der altiranische Glaube sei zu allem Unheil durch die persische Kirche verdrängt worden. Was Strzygowski darunter versteht, ist nicht klar. „Kirchenkunst" S. 141 f. handelt vom persischen Christentum, ohne mehr feststellen zu können, als daß „der Mazdaismus, so gut wie alle anderen und besonders die im Süden entstandenen Religionen, bildende Kunst gehabt haben müsse". S. 99 ff. versichert Strzygowski, der Mazdaismus sei in seinen religiösen Gebäuden bis auf einen Feuertempel in Susa nicht greifbar, wir kennten nur Feueraltäre. Da sei es wichtig, daß die beiden ältesten (wie jetzt auch Erdmann bestätigt,[129] tatsächlich sasanidischen) Riesenaltäre von Naksch i Rustam den Schmuck von Blendbogen aufwiesen, den man immer wieder bei armenischen Kirchen fände, wo ihn mancher aus Iran resp. dem arischen Holzbau (Laubengang) herleiten werde. Für diesen werden wir auf die Stabkirche von Borgund in Norwegen verwiesen! Erdmanns Arbeit über das iranische Feuerheiligtum hat, allerdings erst nach Strzygowskis Tod, eine klare Vorstellung von diesen Bauten gebracht, die man freilich kaum als Bestätigung seiner Anschauungen wird ansprechen können. Er hätte sich auch kaum daran gehalten, denn „Machtkunst" S. 555 versichert er, kein Historiker könne verstehen, daß das Grundwesen im Kern des iranischen Christentums indogermanischen Ursprungs, d. h. nordisch sei und in uns lebt, obwohl wir durch die Kirche ganz von Iran abgedrängt worden seien. Für den Forscher, der von der Bildenden Kunst aus die Sachlage erkannt habe, sei dem Wesen nach Klarheit geschaffen worden. Wir haben es also wieder mit einer auf bestimmte Kunsteindrücke aufgebauten Vision zu tun, die Tatsachen nicht beengen. Es ist bedauerlich, daß Strzygowski es verschmäht hat, sich bei Cumont, Les religions orientales dans l'Empire Romain, deren 4. Aufl. 1929 herauskam, über das wirklich persische religiöse Gut zu unterrichten, das, vor allem in der Form des Mithrakultes, nachweislich auf den Westen gewirkt hat, und zwar schon zu Pompejus' Zeit. Er hätte dort S. 174 ff. auch über die Bedeutung der persischen Zauberkunst sich unterrichten können, die ein weiterer Beweis gegen seinen Glauben bringt, das Indogermanentum habe alle Zauberei abgetan (oben S. 53 f). Vor allem aber wäre ihm zu empfehlen gewesen, sich die Vorsicht zu eigen zu machen, die Cumont im immer wieder abgedruckten Vorwort allen denen empfiehlt, die religionsgeschichtliche Parallelen aufstellen und aus scheinbaren Ähnlichkeiten Schlüsse über Abhängigkeiten ziehen, gerade auch in bezug auf christliche Glaubensvorstellungen.

Für die Umbildung des Christentums, das dann dem Gottesgnadentum des Mittelmeerkreises einverleibt wird („Machtkunst" S. 555), verantwortlich soll die Schule von Nisibis sein (a. a. O. S. 170, 210, 616). Sie hat nach „Spuren" S. 412 auf dem Gewissen, daß Christus die Rassengestalt des Semiten bekam. Diese drohende Richtergestalt zeige das Kuppelmosaik von Daphnae („Spuren" Abb. 331), gegen 1000 n. Chr. sei bemerkt, „mit dem schwarzen gescheitelten Haar, dem geteilten Backenbart, dem faltigen Gesicht, aus dem die Augen glühen, und die Nase an der Wurzel mit den Stirnfalten zusammen jenen

[129] Mit. D. O. G. Nr. 81, 1949, S. 6 ff.

zerwühlten Ausdruck gewinnt, der dem griechischen Profil so sehr entgegengesetzt ist". Christus wird nach „Machtkunst" S. 210 zu jenem „Gotte Jesus Christus umgeschaffen, der selbst Macht ist und Macht verleiht". Aber Strzygowski erinnert sich, daß der Typus älter ist als die Schule von Nisibis. Hätte er Gerkes gründliche Untersuchung, Christus in der spätantiken Plastik, 1940, noch eingesehen, so wäre ihm klargeworden, daß der bärtige Philosophentypus der älteste, Ende des 3. Jahrhunderts bis um 300 n. Chr. nachweisbare, Christustypus ist, der dann von dem jugendlichen konstantinischen Typus abgelöst wird, der aus den Jahreszeitengenien abgeleitet scheint. In der theodosianischen Zeit stellt sich daneben der uns geläufige lockige und bärtige Typus, dessen byzantinische Abart mit glattem Haar und grämlicherem Gesicht seit der justinianischen Zeit bekannt ist. Für Strzygowski ist die Umbildung vom nordischen (lies konstantinischen) Hirten und Lehrer zum mürrischen Alten, dem Pantokrator, ein so schlagender Beweis für die Unnatur („Machtkunst" S. 603, vgl. 210), daß sie gewiß nicht zum erstenmal von den aramäischen Theologenschulen angewendet sein könne. Vielmehr sei diese Unnatur schon bei den Mitanni auf Gott,Varuna, übertragen. Leider sagt er nicht, wem er seine Weisheit verdankt. Schlage ich Christensen, Die Iranier S. 29 ff., A. Götze, Kleinasien S. 59, P. Kretschmer, WZKM 1926 S. 1 ff. (wo das Material für Varuna gut zu überschauen ist), nach, so finde ich, daß wir von Varuna nur wissen, daß er von den Mitanni mit anderen indischen Gottheiten zusammen als Schwurgottheit angerufen wird, ein Gott des Gesetzes und des Eides ist, ursprünglich vielleicht ein, nicht einmal iranischer, Meergott. Nichts führt von ihm zum Pantokrator. Nun kommen auf der 431 n. Chr. hergestellten, in Holz geschnitzten Tür von S. Sabina in Rom, die Gerke als den Höhepunkt altchristlicher Kunst betrachtet, der unbärtige wie der bärtige Christus nebeneinander vor. Mag die Tür nun auch von einem Mann aus Illyrien gestiftet sein und syrisch-palästinensische Einflüsse auf ihr vermutet werden (Dalton, Byz. art and Archaeol. S. 146 f., East Christian art an den im Index nachgewiesenen Stellen), so spricht alles dafür, daß beide Christustypen römischer Prägung sind. Jedenfalls war in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts der mürrische Typus in Rom vorhanden. Soweit weist nichts auf Nisibis. Daß das Christentum frühzeitig in der Persis Eingang gefunden hat, ist fraglos. Addai, der um 100 n. Chr. von Edessa aus Mission getrieben haben soll, darf mit Sachau (Die Chronik von Arbela, AbhKglPrAW 1915 S. 31) als geschichtliche Persönlichkeit angesehen werden. Aus dem Namen schließt Lietzmann, Gesch. d. alten Kirche II S. 273, er sei Judenchrist gewesen. Kein Zeugnis läßt sich aber dafür anführen, daß die armseligen persischen Gemeinden unter den Arsakiden oder Sasaniden einen die christliche Kirche bestimmenden Einfluß ausgeübt hätten oder daß in Persien sich ein besonderes Christentum iranischen Charakters entwickelt hätte. Siehe auch Sachau, Vom Christentum in der Persis, SBKglPrAW 1916 S. 958 ff. Mit der Bedeutung Antiocheias (s. RL f. Ant. u. Christentum s. v.) läßt sich Nisibis in keiner Weise vergleichen, und doch hat der Kampf um Ephesinum und Chalcedonense die Kirche in Antiocheia so erschüttert, daß sie, seit der Entstehung einer eignen nestorianischen bzw. monophysitischen Kirche, den größten Teil ihres Einflußgebietes einbüßt und so sehr unter den Einfluß von Konstantinopel gerät, daß sie ihre eigne Liturgie durch die der Hauptstadt ersetzt. Wenn Reitzenstein und andere auf die Verwandtschaft gewisser achaimenidischer und nachachaimenidischer Vorstellungen mit christlichen hingewiesen haben, so haben sie nicht versäumt, zu bemerken, daß diese Vorstellungen vielfach nicht

unmittelbar, sondern über das Judentum in das Christentum eingedrungen sind. Geldner in Religion in Gesch. u. Gegenwart IV S. 1382 (vgl. II S. 1318) hat die vielen Berührungspunkte des Spätjudentums und Christentums mit dem Parsismus behandelt, Meyer, Ursprung u. Anfänge des Christentums II S. 115, die Frage kurz zusammengefaßt und darauf hingewiesen, daß das Judentum die Vorstellung vom letzten Gericht ergriffen hat, weil seine innere Entwicklung dafür reif geworden war. Das hat Bousset, Die Religion d. Judentums im späthellenistischen Zeitalter S. 202 ff. (der von Greßmann besorgten zweiten Auflage), schön dargelegt, wozu man aber S. 501 ff. heranziehen muß mit stärkerer Betonung der Abhängigkeiten; S. 478 ff. hat er das ganze Problem der z. T. gegenseitigen persisch-jüdischen Berührungen erörtert und betont, daß das Persische den Juden zumeist in Babylon, also mit Babylonischem vermischt, entgegengebracht wurde. Vom zornigen Richter weiß der Perser nichts. Mögen auch die Vorstellungen vom persischen Ordal, über das man Nyberg, Religionen des Iran S. 64 f., 186 f., 226 f., 303 f., 309, einsehen möge, der vom christlichen Weltgericht in ihrer Wurzel ähnlich sein, es kann keine Rede davon sein, daß das christliche Jüngste Gericht iranischen Vorstellungen einfach entlehnt sei. Der „in großer Pose das Haupt hochmütig über die Schulter werfende" gute Hirte im Mausoleum der Galla Placidia wäre nach „Machtkunst" S. 204 zu Abb. 107 persische Hofkunst. Wo findet sich Ähnliches in der Kunst der Sasaniden? Soll der Begriff des königlichen Christus, der hier verkörpert ist, erst in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts aus Persien eingeführt worden sein? Wenn sich von Persien aus durch das „Christentum", vielmehr den christlichen Mazdaismus, der Umschwung in Europa vollzog, die Kirche entstand („Machtkunst" S. 202, 616, 646), dürfte nicht zutreffen, was wir S. 375 und 618 lesen, daß Juden und die Kirche die Verantwortung dafür tragen, daß aus dem iranisch-persischen Glauben das römische Christentum wurde. Denn mindestens die Grundlagen zu der Entwicklung sollen ja in Persien gelegt sein. Hier rächt sich wieder, daß Strzygowski seine Lehre immer in abgerissenen Sentenzen, niemals nach der geschichtlichen Folge der Ereignisse vorträgt. Er bleibt immer bei Impressionen. So gleich bei der Schule von Nisibis.

Der sonst Schriftquellen abgeneigte Strzygowski baut seine These von dem überragenden Einfluß der Schule von Antiocheia-Edessa-Nisibis auf der Nachricht auf, Cassiodor habe bei der beabsichtigten, dem Papst Agapetus vorgeschlagenen Gründung einer theologischen Schule in Rom (Mitte des 6. Jahrhunderts) sich die Schule von Nisibis zum Muster genommen. Die Gründung kam nicht zustande; aus Cassiodors Vorwort geht aber für mich deutlich hervor, daß Nisibis und Alexandria (dessen Nennung Strzygowski unterschlägt) nur Beispiele für die Einrichtung, wie sie Cassiodor vorschwebt, sein sollen. Hätte er Nisibis in erster Linie im Auge gehabt, wäre zu erwarten, daß er bei dem Ersatz lebendiger Lehrkräfte durch Handbücher den Nestorianern und dem Bardesanes, wenigstens in griechischen Übersetzungen, einen Platz eingeräumt hätte. Davon ist keine Rede, erst recht nicht davon, daß Cassiodor künstlerische Formen aus Nisibis entlehnt hätte. Ihm galt, wie ich den Artikeln in Religion in Gesch. u. Gegenwart, in Pauly-Wissowa, in Cabrols Dict. d'ant. chrét., den Ausführungen in Schanz, Röm. Literaturgesch., und in Caspars Gesch. d. Papsttums II S. 312 ff. entnehme, Alexandria als Sitz griechischer, Nisibis als der hebräischer Weisheit; auf persische Beziehungen deutet nichts, wenn ich auch nicht verschweigen will, daß Dalton, Byz. art and Archaeol. S. 442, es nicht für ausgeschlossen hält, daß die Miniaturmaler von Edessa und Nisibis für die illustrierten Handschriften von Cassiodors

Kloster Vivarium Vorbilder abgaben. Nur daß wir keine einzige Handschrift m. W. haben, die diese von Strzygowski zuerst 1905 aufgestellte Vermutung stützt. Wir wissen nicht einmal, ob es im Vivarium überhaupt illustrierte Codices gab. Ebenso unsicher sind die Schlüsse, die Strzygowski immer wieder aus dem Brief des Mönches Nilus an den Eparchen Olympiodoros, dem er wohl von seiner konstantinopolitaner Zeit her nahestand, zieht. Nilus, über den man bei Heussi, „Untersuchungen zu Nilus dem Asketen" und „Das Nilusproblem", darauf gestützt bei Elliger, Die Stellung d. alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten S. 76, 77, eine Orientierung findet, weist Olympiodoros, der einen Kirchenbau plant, an, ihn nicht mit Tierbildern und Jagdszenen zu schmücken, sondern mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, zur Erbauung und Belehrung der Besucher. Elliger, Zur Entstehung u. frühen Entwicklung der altchristl. Bildkunst S. 171, meint wohl mit Recht, Olympiodoros' Vorhaben sei aus dem Rahmen des Üblichen gefallen, weniger in der Verwendung von Tierbildern, genrehafter und symbolischer Art, als in der Übertreibung auch solcher Motive wie der 1000 Kreuze, die er in der Kirche anbringen wollte. Von Persien oder auch nur von Edessa und Nisibis steht bei Nilus kein Wort. Wenn Strzygowski die Bilder aller Art von Tierjagden usw., die Jäger, die die Tiere atemlos mit ihren Hunden hetzen, auf parthisch-sasanidische Vorbilder glaubt beziehen zu können, mußte er sich fragen, ob die im Meere herabgelassenen Netze voll von jeder Art von Fischen, aufs Trockne von Fischerhänden gezogene Netze („Ursprung Kirchl. Kunst" S. 122 f., 139 f.) als Vorwürfe parthischer oder sasanidischer Kunst bei der meerfernen Lage des Reiches – keine einzige Stadt von Bedeutung liegt an der See – wahrscheinlich seien. Solche Szenen auf parthischen oder sasanidischen Denkmälern aufzuzeigen, würde, einschließlich der Webereien, schwerfallen. In der Apsis von S. Costanza, um nur diese zu nennen, finden wir in Rom fischende Putten, Panther, Delphine, Vögel, Pflanzen und Früchte aller Art (Dalton, Byz. art and Archeol. S. 332 f.). R. Michel, der 1912 über „die Mosaiken von Santa Costanza in Rom" gehandelt hat, leitet die bacchischen Darstellungen und Motive, auch der Katakombe, von der Bestimmung als Mausoleum ab, von denen sie auf den Schmuck der Kirchen übertragen seien. Die geometrischen Ornamente eines der Felder in der Kuppel würden nach Dalton auf orientalische Vorbilder zurückgehen, womit aber nichts für das Übrige gesagt ist. Überschaut man in Popes und Phyllis Ackermanns Survey of Persian art I und IV die vorislamischen persischen Denkmäler einschließlich Susas und Luristans, so stellt man fest, Motive, die mit einzelnen der in Nilus' Brief genannten Darstellungen übereingehen, begegnen nicht vor der sasanidischen Zeit. Auch da, wo der Vortrag nationale Töne anschlägt, berechtigt nichts, solche Motive für national persisch zu halten. Das Einbeziehen der Tiere in Rankenwerk ist eine Eigenart der antiken Kunst des Ostens, einschließlich Ägyptens (vgl. Morath, Die Maximianskathedra zu Ravenna S. 75 ff.),[129a] aber keine besondere persische Angelegenheit. Der wahrscheinlich in Kleinasien schreibende Nilus ist kein Kronzeuge für den iranischen Ursprung der rein tierischen und pflanzlichen Zierkunst, auch nicht für die Vergewaltigung der „iranischen" Kunst durch die Machtkunst des Mittelmeers. Nilus ist ein frommer Asket, hat enge Fühlung mit der Welt von Byzanz. Sein christlicher Eifer läßt ihn für die damals aufkommenden christlichen Bilderzyklen eintreten gegen die mit christlichen Lehren nur

[129a] Siehe Abschnitt VI.

auf Umwegen zu verbindenden Pflanzen und Tierdarstellungen an den Wänden und Kuppeln der Kirchen. Auch die von Olympiodoros erwähnten Stukkaturen brauchen kein orientalisches Gepräge zu tragen. Gewiß kennen wir solche an parthischen Bauten Mesopotamiens, dann in Samarra und im Deir es Suriani im Wadi Natrun (Unterägypten), in Indien schon seit sehr früher Zeit. Aber, um von Späterem wie Ravenna zu schweigen, in Pompeji (Thermen), in den Kaiserpalästen auf dem Palatin, in Gräbern der römischen Kaiserzeit, wie denen an der Via Latina (Technau, Kunst d. Römer Abb. 162), in der Basilica di Porta Maggiore, haben wir Zeugen des reichlichen ornamentalen Gebrauchs von Stuck im römischen Gebiet in den ersten Jahrhunderten n. Chr. Von achaimenidischen Stukkaturen ist nichts bekannt. In Ägypten wurde Stuck mindestens seit dem Neuen Reich für Ornamente verwandt, zur Skulptur regelmäßig erst in griechisch-römischer Zeit (Petrie, Arts and Crafts of ancient Egypt S. 144 f.). In hellenistischer Zeit finden wir ihn in der farbigen Dekoration der alexandrinischen Gräber (Adriani, La nécropole de Moustafa Pacha S. 157 f.). In meiner Sammlung waren Proben solcher Stukkaturen. Es wäre sehr möglich, daß von Alexandrien aus, wo für dekorative Zwecke geeigneter Stein nicht anstand, wohl aber solcher zur Fabrikation von Stuck, die Sitte der architektonischen Stukkatur sich in der hellenistischen Welt verbreitet hat und überall da bereitwillig aufgenommen wurde, wo kostbareres Material mangelte. Strzygowski hebt „Asiens Bildende Kunst" S. 206 selbst die einzigartige Frische der Gipsstuckfriese in Deir es Suriani hervor; die a. a. O. Fig. 202 abgebildeten Stucknischen von Firuzabad (Dieulafoy, L'art ant. de la Perse IV S. 52 f.) wirken dagegen ärmlich. Sie haben mit den Stukkaturen in Rom, in Samarra, im Deir es Suriani künstlerisch nichts gemein. In welcher Ausführung sich Olympiodoros seine Stuckverzierungen dachte, ist natürlich nicht auszumachen.

Nach „Spuren" S. 412 haben die Theologenschulen von Edessa-Nisibis die Kunst in die historisch-dogmatische Richtung gedrängt. Der Übergang vollziehe sich in der Gegend, aus der die fünfteiligen Elfenbeindiptycha wie Abb. 332 f. mit ihren biblischen Szenen stammten; auf dem Deckel vom Etschmiadsinevangeliar sei Christus noch iranisch unbärtig, auf dem Deckel der Pariser Nationalbibliothek, dessen Szenen den Zusammenhang mit dem ersteren nicht verleugnen, sei er vollbärtig, ja mit den langen Schmachtlocken vielleicht semitischer als in dem Daphnimosaik. Entscheidend seien die Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament. Nun hat aber schon Marcel Aubert, La transformation de l'art chrétien en Orient du IV au VI siècle (Mélanges en l'honneur de M. F. Martroye), gesehen, daß der entscheidende Schritt in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. geschehen ist. Dadurch wird aber die Mitwirkung der Schule von Edessa oder gar Nisibis so gut wie ausgeschlossen. Die 232 n. Chr. erbaute christliche Kirche von Dura, die Strzygowski aus dem prel. report of the V season of work, the excavations at Dura-Europos, 1934, S. 238 ff. kennen mußte, war mit Bildern aus dem Alten und Neuen Testament ausgemalt. Adam und Eva, David und Goliath, der gute Hirte, die Heilung des Gichtbrüchigen, Christus auf dem See wandelnd, das samaritische Weib, die Frauen am Grabe. Die wohldurchdachte Auswahl der Szenen wie die Verteilung der Szenen auf verschiedene Maler, die Unabhängigkeit von antiken Vorbildern und die, selbst in dieser schlechten Ausführung fühlbare Einheit dieser wirklich christlichen Kunst, die typologisch mit der östlichen christlichen Kunst, nicht im allgemeinen mit der westlich-römischen zusammengeht, läßt mit Sicherheit schließen, daß ihre schon christlichen Wurzeln ziemlich

weit zurückliegen. Was wir da sehen, entspricht aber dem, was Nilus zur Ausschmückung der geplanten Kirche vorschlägt; von dem, was Strzygowski als iranisches Christentum bezeichnet, was wir in dem parthischen Dura doch in erster Linie erwarten sollten, von Jagdstücken, Tieren und Ranken, ist nichts zu sehen. Die Trauben und Beeren, der fliegende Vogel, die jedes im eignen Feld den Bogen über der Nische mit dem Guten Hirten zieren (report 1934, Taf. 41), können wirklich nicht als Vertreter des von dem heiligen Nilus verworfenen Ausschmückungssystems gelten. Überhaupt nimmt, wie in Santa Maria Antiqua am Forum Romanum, das Ornament nur einen bescheidenen Platz ein. In dem gleichen Dura wurde ein wenig später, 245–56 n. Chr., die Synagoge neu geschmückt. Nach den Berichten im report of the VI season S. 334 ff. und bei Du Mesnil du Buisson, Les peintures de la synagogue de Doura-Europos, Roma 1939, S. 7 ff., hatte der ursprüngliche Bau nur geometrische und pflanzliche Ornamente, und zwar ausschließlich Weinreben, die die ganzen Wände überzogen (Du Mesnil du Buisson S. 27 ff., report VI season S. 367 ff., Syria 1941 S. 91). Nach Dussaud und Marcel Aubert a. a. O. wäre ein einziges Bild, glorifiant le roi David, angebracht gewesen. Worauf sich diese Angabe gründet, konnte ich nicht ermitteln. Jedenfalls gehört die Überladung der Wände mit Fresken aus dem Alten Testament erst dem zweiten Bau an. Nach den Analysen Gabriel Millets und des Comte du Mesnil du Buisson haben wir es mit einer langen und nichts weniger als einheitlichen Überlieferung zu tun, einer Überlieferung, die gebend und nehmend enge Zusammenhänge mit Byzanz erkennen läßt. Die Wurzeln dieser bildlichen Tradition würden nach ihnen in jener schon oben S. 103 berührten hellenistisch-jüdischen Illustration liegen, die Strzygowski selbst einst in der zusammen mit A. Bauer herausgegebenen Alexandrinischen Weltchronik S. 182 ff. erschlossen und mit Alexandrien in Verbindung gebracht hatte, nachdem er in „Orient oder Rom" S. 32 ff., besonders 39, in der Widerlegung Springers, der in den Bildern des Ashburnham Pentateuchs germanische Züge hatte entdecken wollen, die Grundlage gelegt hatte. Des nüchternen und erfahrenen Springer Beispiel zeigt, wie gefährlich es ist, sich auf bloße Eindrücke zu verlassen. Dalton, East Christian art S. 302, und Gerstinger, Griech. Buchmalerei S. 16a, betonen den besonders orientalischen Charakter des Ashburnham Pentateuchs. Das erkennt auch Wulff, Altchristl. u. byzant. Kunst S. 304 f., der sich nur von Springers Germanenhypothese nicht ganz freigemacht hat; was Neuß, Die Kunst d. alt. Christen S. 41 ff., dagegen sagt, wird durch die Synagoge von Dura widerlegt. Sollte der Ashburnhamcodex wirklich spanisch oder nordafrikanisch (!) sein, wie Neuß möchte, so hat er selbst a. a. O. S. 119 zugegeben, daß er nicht frei von koptischen Elementen ist (die ihrerseits doch alexandrinischer Herkunft sein können), und in mehr als einer Szene den Wurzelzusammenhang mit den byzantinischen Oktateuchen verrät, d. h. zuletzt eben die hellenistische Wurzel. Picards Widerspruch (Rev. Arch. 1941 I S. 305 ff.) gegen Millets Auffassung, der wir im ganzen hier gefolgt sind, stützt sich auf die mir nur in dem Referat Syria 1941, XXII, S. 91 ff. zur Zeit zugängliche Arbeit Marcel Auberts. Soviel scheint mir jedenfalls erwiesen, daß die Maler der Synagogenbilder griechischer Bildung waren, hellenistischer Tradition folgten und sich, möchte ich sagen, aus dieser Tradition die künstlerische Überlegenheit ihrer Kompositionen gegenüber den Bildern der Kirche erklärt. Es wäre übrigens möglich, daß die Ausmalung im Wetteifer mit der Kirche geschah, zugleich mit jener Übertreibung in der Häufung der Szenen, die wir in heidnischen Tempeln

Palmyras finden, später z. B. auch in Santa Maria Antiqua. Daß der Maler und seine Gehilfen aus der Gegenwart, dem vor ihren Augen stehenden Leben, schöpfen, lehrt der Umstand, daß in dem Kampf der Israeliten mit den Philistern, dem Raub der Bundeslade (Du Mesnil du Buisson a. a. O. Taf. 31 ff., S 69 ff.) Reiterkämpfe eingeführt werden, wobei Philister wie Juden fast ohne Unterschiede parthische Hosen, Kettenpanzer und Lanzen tragen. Krieger kann sich der Maler nicht anders vorstellen, als wie er sie vor Augen hat. Die Zeichnung aber hat nichts Parthisches. Von Bildern wie Rostovtzeff, Dura and the problem of Parthian art Fig. 71, 79, 83 ff., scheidet sie sich deutlich. Wo nun in den Friesen Tier- und Pflanzenmotive auftreten (Du Mesnil du Buisson a. a. O. Taf. XI, LV f. S. 132), tragen sie das Gepräge spätantiker Malereien; man halte die Bemalung des Bogens in der Kirche, report 1934 Taf. XLI, neben das auf 160–170 n. Chr. datierbare Grab des Clodius Hermes in Rom (Wirth, Röm. Wandmalerei bis an das Ende des 3. Jahrhunderts Taf. 24), das trojanische Pferd, ebenda Taf. 6, aus flavischer Zeit neben die Bilder vom Auszug aus Ägypten (Du Mesnil du Buisson Taf. XV, XVII): die Gorgonenmaske von der Via Appia bei Marconi, La pittura dei Romani Fig. 142, aus dem gleichen Grab des Clodius Hermes, neben die Medaillons Du Mesnil du Buisson, Taf. LVI, um sich zu überzeugen, daß in den Bildern der Kirche und der Synagoge orientalische Züge gewiß nicht fehlen, daß aber die Grundlage die gleiche ist wie für die gleichzeitige und sogar teilweise viele Generationen ältere römische Wandmalerei. Ich sehe keinen Grund, zu den Grundlagen nicht auch alexandrinische und vielleicht geradezu jüdische Malerei der früheren Kaiserzeit zu zählen. Reifenberg sieht die Ursprünge der Kunst der Kirche und Synagoge von Dura in den hellenistischen Brennpunkten des Orients wie Alexandria und Antiocheia.[129b] Für das Prinzip des Sockelschmuckes findet man ein Vorbild bei Marconi, La pittura dei Romani Taf. 125, aus dem pompejanischen Haus der Vettier; aber ohne die figürlichen Medaillons, die an anderen Stellen, z. B. Marconi a. a. O. Abb. 30, 63, 64, 130 (dieses aus dem Columbarium des Hylas aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts[130]) auftreten. Stilistisch mag man auch die Köpfe a. a. O. Abb. 59–62, aus Pompeji, vergleichen. Üppigerem Pflanzenwuchs, Weinreben, begegnen wir in der Synagoge nur auf dem mehrfach übermalten Bild Du Mesnil du Buisson Taf. XXIII S. 48 ff., report VI season S. 367 ff. Von der ersten Ausmalung war hier eine Weinrebe übriggeblieben. In welchem Verhältnis sie aber zu anderen Figuren, insbesondere dem sog. Orpheus-David steht, ist ohne Autopsie und genaue neue Untersuchung nicht mehr sicherzustellen. Ich teile die Bedenken gegen die Deutung Orpheus-David, obwohl die Tracht zu dem stimmt, was Philostrat, vita Apolloni I c. 25, sagt. Doch weiß ich nichts Besseres. Gewiß bestätigen die neugefundenen Fresken, verglichen mit gleichzeitigen römischen Malereien und Mosaiken, Daltons Ansicht vom östlichen Einfluß auf Byzanz und vielleicht auch Rom. Aber es geht in erster Linie um syrisch-palästinensisches Lehngut, dann wohl auch um ägyptisches, wobei nicht zu vergessen ist, daß beide Länder

---

[129b] Denkmäler der jüdischen Antike (Berlin 1937) S. 45 f. Vgl. auch S. 44 über das auf alexandrinisch-ägyptische Einflüsse weisende Gesicht des für Moses oder Jeremias gehaltenen Mannes mit der Schriftrolle Taf. 37.

[130] Der Panther vergleicht sich den Bildern Du Mesnil du Buisson Taf. LVI 2 u. 3, ist aber in ein von einem Kreis eingeschlossenes Viereck gestellt.

engste Beziehungen zur heiligen Geschichte haben. Wieweit auch sasanidisches eingewirkt hat, wäre erst in jedem Einzelfall sorgfältig zu untersuchen. Ch. Picard hat kürzlich (Rev. Arch. 1938 S. 258 ff., 1941 S. 61 ff.) ganz in dem hier vertretenen Sinn gegen den Mißbrauch protestiert, der mit der Zuweisung von Kunstwerken und Motiven an die noch immer ungenügend bekannte sasanidische Kunst getrieben wird; es ist bequem, wie man es einst mit den Phoinikern machte, was man nicht bestimmen kann, der sasanidischen Kunst zuzuweisen. Man findet in ihr um so leichter Verwandtes, als sie selbst mit fremdem, hellenistischem, syrischem, ägyptischem, auch achaimenidischem und vielleicht indogriechischem Gut wuchert. Eines scheint noch beachtenswert, die Malereien der jüdischen in Rom aufgefundenen Katakomben dieser Jahrhunderte haben mit denen der Synagoge von Dura-Europos kaum etwas gemein; bezeichnend ist, daß der siebenarmige Leuchter, der auf römischen und vielen palästinensischen Bildern (Reifenberg a. a. O. Taf. 29, 36, 44, 49, 51 ff., 55 ff., 61 ff.) die uns vom Titusbogen her bekannte, weit ausgeschweifte Form hat (Reifenberg Taf. 23), in dieser Form zwar in Dura, Du Mesnil du Buisson Taf. XXVI 1, XXVII 3, erscheint, dort aber, wo er am feierlichsten eingeführt wird, a. a. O. Taf. XIII 2 (vgl. S. 21 u. Reifenberg Taf. 40), eine steile Form bevorzugt, die unrömisch ist, aber z. B. auf den Reliefs bei Reifenberg Taf. 31, 3 u. 4 (aus Palästina oder Syrien?) auftritt. Sie dürfte die einheimische sein, geht möglicherweise auf ältere Bilder des Leuchters der Stiftshütte (oder wie man sich diesen dachte) zurück, während der auf dem Titusbogen abgebildete den von Judas Makkabaeus wiederhergestellten Leuchter wiedergeben wird. Jedenfalls fassen wir hier eine von Rom unabhängige bildliche Überlieferung neben der römischen.

Auf eines möchte ich noch aufmerksam machen: die flache Decke der Kirche war nach report 1934 S. 254 mit weißen Sternen bemalt. Sie waren achtstrahlig, dennoch wird man an die immer fünfstrahligen, ägyptischen Sternendecken erinnert, bei denen neben goldenen auch weiße Sterne vorkommen. Es ist kaum zuviel gesagt, die neugefundenen Malereien von Dura bestätigen zwar einige ältere Aufstellungen Strzygowskis, widerlegen aber seine späteren Grundanschauungen und alles, was er über die Schule von Edessa und Nisibis fabuliert. Ihm war das Material bei seinen letzten Arbeiten zugänglich, aber er zog vor, es unberücksichtigt zu lassen, weil es seine Kreise störte. Ich glaube nicht, daß das eine nachahmenswerte Methode ist.

Das um Antiocheia sich scharende Christentum war nach Lietzmann, Gesch. d. alten Kirche II S. 266 ff., III S. 282, griechisch an Sprache und Denkungsart. Vor 200 n. Chr. zog Abgar IX. christliche Gelehrte an seinen Hof nach Edessa, ohne daß das Christentum gleich Staatsreligion wurde. Ist es denkbar, daß die geschichtlichen Bilder der wenig Jahrzehnte später geschmückten Kirche und der Synagoge von Dura ihre Anregung von dieser neugegründeten Schule erhalten haben und weiter die ganze christliche Welt? Im September 201 wurde in Edessa ein christliches Heiligtum das Opfer einer Überschwemmung; wir können nicht ahnen, wie es ausgesehen hat, nicht einmal, ob es ein bedeutender Bau war.[131] Bardesanes von Edessa, der Dichter von 150 Hymnen, war, um 200 n. Chr., ein Mann eines vom Griechentum her bestimmten sittlichen Optimismus, wie er ständig der griechischen Kirche entspricht. Aber er war ein Ketzer, und unser Material

[131] Vgl. v. Gutschmid, Untersuch. über die Gesch. d. Königreichs Osroëne S. 6 f. u. 35.

reicht nicht aus, um die Auswirkung seiner Theologie auf die kirchliche Praxis und das Gemeindeleben, auf Kultus und Brauch zu beurteilen. So muß ich aus Merx, Bardesanes von Edessa, 1863, Felix Haase, Zur Bardesanischen Gnosis, 1910, und Lietzmann, Gesch. II S. 267f., schließen. Seine Schule lebte bis in den Beginn des 5. Jahrhunderts fort, wo ihr ein Bischof Rabbula ein Ende bereitete. Nach der dauernden Einverleibung Edessas in die römische Provinz Mesopotamia, 216 n. Chr., blieb es das Zentrum der Christen in der Osroene und konnte um 300 als christliche Stadt gelten. Wir hören von einem Kirchenbau des Bischofs Koinos 313 n. Chr. Edessa blieb der Hauptsitz der syrisch-christlichen Gelehrsamkeit, deren Grundlage die Übertragung der Bibel und zahlreicher griechischer Schriften ins Aramäische bildete. Das seinem Wesen nach formlose syrische Christentum stand stets in engster Fühlung mit dem Judentum, wenn es auch nicht von Jerusalem oder von dorther ausgewanderten Judenchristen begründet worden war. Es hat antiochenische Prägung, betont die Askese, wie der ganz unphilosophische, wenig griechisch beeinflußte Aphraates von Edessa, der nicht einmal des Griechischen kundig war. Über ihn und die frühe syrische Literatur hat Nöldecke in „Die orientalischen Litteraturen" in Hinnebergs Kultur der Gegenwart geschrieben. Die antiochenische Tradition steht geistig nicht hoch, immer wieder tun sich gnostische Konventikeln auf. Im Vordergrund steht schon um 251 n. Chr. die Missionstätigkeit, die sich auch auf Arbela und Adiabene erstreckt. Als Kaiser Zeno die „Perserschule" im Verfolg seines Eingreifens in die syrisch-orientalischen Religionsstreitigkeiten schloß, wanderten die noch übrigen Nestorianer nach Nisibis aus, wo sie die Sasaniden als mit dem byzantinischen Kaiser zerfallen willkommen hießen, 489 n. Chr. Nisibis hatte schon zu Kaiser Julians Zeiten eine beträchtliche christliche Bevölkerung. Im Jahr 297/98 war es römisch geworden, wurde Sitz des Metropoliten und Bischofsstadt, aber 363 n. Chr. den Sasaniden wieder ausgeliefert. Damals siedelte Ephraem der Syrer nach Edessa um. Seit aber Barsumas in Nisibis wirkte, wohin er um 451 aus Edessa flüchtete, entstand dort die durch die erwähnte Auswanderung der Nestorianer sehr geförderte Schule, die eine Pflanzstätte der Bildung und verhältnismäßig freier Forschung unter sasanidischen Schutz wurde und bis ins Mittelalter bestanden hat. 498 erhielt die nestorianische Kirche ein eignes, in Seleukeia-Ktesiphon residierendes Oberhaupt, das dann seit 762 in Bagdad Wohnung nahm. In Edessa war, wie wir hörten, mit Bischof Rabbula (411–435) ein antignostisches, antinestorianisches Christentum von strenger Korrektheit in Verfassung und Dogma zur Herrschaft gelangt. Damals hätte Edessa vielleicht die ihm von Strzygowski für die Enwticklung der christlichen Kunst zugedachte Rolle spielen können, aber einmal war es, wie die Kirche in Dura zeigt, um etwa 1¼ Jahrhunderte zu spät, zweitens würde es sich niemals um sasanidische Einflüsse handeln können, sondern im Gegenteil um solche von Byzanz her. Die Blüte der Schule von Nisibis fällt vollends viel zu spät, um irgendwelche persische Anregungen in die westliche altchristliche Welt herüberzutragen. Auch fehlt jeder Anhalt für eine Beeinflussung christlicher Gemeinden des Sasanidenreichs durch die Parsen, trotz der berichteten Opferung eines Hahnes durch einen Diakon (Pauly-Wissowa, RE XVII, I, S. 755). Sie ist nach der ganzen Entwicklung der Dinge im Reich der Sasaniden auch in der in Betracht kommenden Zeit wenig wahrscheinlich. Bestimmend bleibt aber noch der jüdische Einfluß. Für Sätze, wie „Machtkunst" S. 207: „Zuerst haben die Theologen der Schule Edessa-Nisibis begonnen, die älteste christliche Kunst im Sinne der Kirche umzubilden, Byzanz und Rom

vollenden nur, was die Perser in Gang gebracht haben", oder S. 397: „Die ‚Akademie' übernimmt künstlerisch die Führung, das Handwerk muß sich den Forderungen von oben fügen. Das war von Alexandria und Rom aus in der weltlichen wie von Nisibis, Edessa und Antiocheia in der geistlichen Macht durchgesetzt worden, wahrscheinlich angeregt von Persien her", ist Strzygowski jeden Beweis schuldig geblieben, es fehlen aber auch alle geschichtlichen Voraussetzungen. Edessa war als nestorianisch bis auf Rabbulas gar nicht in der Lage, die christliche Kirche als solche zu beeinflussen, Persien, d. h. in diesem Falle die Parther und Sasaniden, hatte in Edessa nur eine nominelle, die Sasaniden eine nur wenige Jahre dauernde wirkliche Oberhoheit. Die Fürsten waren Araber, wenn auch in ihrer Familie einige iranische Namen vorkommen, die Bevölkerung zum großen Teil Aramäer.[132] Zum römischen Reich bestanden häufig nahe Beziehungen, die unter Trajan besonders enge wurden (v. Gutschmid a. S. 115 a. O. Anm. 13 S. 25 f.). Daß die Christen von Edessa, oder die von Nisibis, sich irgendwie um künstlerische Dinge gekümmert hätten, ist nirgends überliefert, es gibt nicht den geringsten Anhalt dafür. Das wäre aber die erste Voraussetzung für Strzygowskis Hypothese. Nach ihm soll das berühmte Städtedreieck Edessa, Amida-Diarbekr, Nisibis das Zentrum einer nordmesopotamischen Kunst gewesen sein, die sich von dort nach Byzanz, Syrien, Kleinasien, Armenien, dem Nordgestade des Pontus, Nordafrika ausgebreitet habe, selber aus dem Austausch orientalischer und antiker Formen erwachsen sei, wobei ornamentale Elemente älterer Zeit in Mesopotamien wieder an die Oberfläche gekommen seien. Diese Kunst von Edessa-Nisibis-Antiocheia soll nun weitaus das meiste zur Entstehung der sogenannten byzantinischen Kunst beigetragen haben. Zur Zeit der Sasanidenherrschaft (226–651 n. Chr.) gelangte diese Kunstströmung als Erbin von Ninive und Babylon, Persepolis und Susa, Seleukeia zwischen Euphrat und Tigris zur vollen Reife, nachdem sie zur Zeit der Parther innerasiatische Züge, ostasiatische durch einen regen Handel, aufgenommen hatte, um all diese Strömungen zu einer Einheit zu verschmelzen. Die hellenistischen Elemente, für die die Eroberung Mesopotamiens durch Alexander und die Gründung Seleukeias (Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr.) verantwortlich zu machen seien, traten wesentlich im Handwerk und der Kleinkunst auf. Ein unmittelbares Zeugnis des Einflusses der Schule von Nisibis glaubt Strzygowski im Deir es Suriani an den ägyptischen Natronseen zu haben. Dort hat 926 n. Chr. Moses von Nisibis zwei Flügeltüren anbringen lassen aus Ebenholz mit Elfenbeineinlagen, also in einer seit Jahrtausenden in Ägypten heimischen Technik (Hugh Evelyn White, The monasteries of the Wadi'n Natrun III Taf. LVIII S. 187 f., für die Technik etwa „Miscellanea Gregoriana" S. 24 ff.). Wenn auf dem Rahmen der Tür eine syrische Inschrift läuft, so erklärt sich das, ebenso wie die Berufung des Moses, aus dem syrischen Charakter des Klosters. Für die Kunst der Tür besagt sie nichts, und der amerikanische Bearbeiter sagt a. a. O. S. 181, der Plan des Bauwerks unterscheide sich in nichts von anderen koptischen Kirchen, bewahre sogar einige Besonderheiten des Stiles der Natronklöster. Der Bau ist überdies um ein Jahrhundert älter als die Tätigkeit des Moses von Nisibis, von einem aus dieser zu erschließenden mesopotamischen Ursprung des Triumphbogens kann keine Rede sein. Zu allem Überfluß sind die Amerikaner (a. a. O. S. 200) zu dem Ergebnis gekommen, daß die schönen Türen nur von Kopten gearbeitet sein können. Wenn wir bei arabischen Ar-

[132] Anm. 131 a. O. S. 19 ff.

beiten, vorzugsweise solchen aus Ägypten, die gleiche Technik finden, so lebt hier, genau wie bei den Muschrabieen (siehe meinen Anteil d. ägypt. Kunst am Kunstleben d. Völker S. 18), ägyptische Überlieferung fort. Vergitterte Fenster, auch in Stein, sind in Ägypten seit dem Neuen Reich, wenn nicht früher, nachweisbar (Petrie, Koptos S. 24, mit Mustern), JEA VIII Taf. IX; R. Herbig, JdI 1929 S. 252 ff., wo S. 254 das Übergreifen ornamentaler Fensterfüllungen auf Syrien vermerkt ist. (Eine richtige altägyptische Muschrabie aus Holz im Louvre, Perrot, Chipiez, Ägypten S. 305, Schlußvignette zu Kap. 3.) Die Ableitung des arabischen vergitterten Fensters aus dem Jemen (Diez, Kunst d. isl. Völker S. 141) oder aus Indien, den Himalajaländern (a. a. O. S. 158, 205) mag in einzelnen Fällen zutreffen, aber es bleibt zu untersuchen, ob diese Länder die schon zu Beginn des 3. Jahrtausends in Ägypten verbreitete, offenbar aus einem holzarmen Land stammende Technik (meine ägypt. Kunstgesch. Kap. VI § 29 S. 224, vgl. § 8 S. 148 Anm. 15) nicht von dort übernommen haben.

Für die Frage nach dem Verhältnis der sasanidischen Kunst zur römischen und insbesondere auch der Stellung der christlichen Kunst in Ktesiphon zu beiden sind die Beobachtungen wichtig, die Erdmann S. 82 f. der Anm. 117 genannten Arbeit über die Stukkaturen aus den neueren deutschen und amerikanischen Ausgrabungen in und bei Ktesiphon mitteilt. Eine fast überlebensgroße Stuckfigur eines Heiligen, die in der freigelegten Kirche von Ktesiphon gefunden wurde,[133] fällt nach ihm, und ich kann ihm nur recht geben, ganz aus dem Rahmen der sasanidischen Kunst heraus und macht mehr den Eindruck einer provinziellen römischen Arbeit. „Die christlichen Gemeinden des Zweistromlandes hatten also eigne Kunstformen, die sich von der Kunst ihres Gastlandes unterschieden. Das ist eine Feststellung von weittragender Bedeutung." In der Tat, denn wieder einmal widerlegen die Denkmäler Strzygowskis Theorien. Unter den Stukkaturen zeigen manche deutliche parthische Züge, namentlich auch in der Tierbildung, aber in der Einordnung in Kreise und in den Ornamenten ebenso unzweifelhafte Verbindungen mit der römischen oder hellenistischen Kunst, die zum Teil natürlich aus parthischer Überlieferung übernommen worden sein kann. Einige Tänzerinnenfiguren, von denen Erdmann Abb. 46 eine wiedergibt, erscheinen ihm aber so viel stärker hellenistisch beeinflußt als im allgemeinen sasanidische Werke, daß er sie mit der Gründung von Neuantiocheia des Chusrau (über das man oben S. 91, 99 sehe) in Verbindung bringt, wo nach der Zerstörung ihrer Heimat antiochenische Künstler Zuflucht gefunden hätten.

---

[133] Sie ist abgebildet bei Reuther, Die Ausgrabungen der deutschen Ktesiphonexpedition im Winter 1928/29 Abb. 6. In diesem Bericht und in Kühnel, Die Ausgrabungen der zweiten Ktesiphonexpedition 1931/32, sind viele Stukkaturen abgebildet. Sie lassen griechisch-römische Einflüsse vielfach erkennen, aber auch parthisches Erbe.

IV

KUNSTAUSDRÜCKE UND SCHLAGWORTE; WAS SIE BEDEUTEN

Vor allem in Strzygowskis späteren Schriften begegnen wir einer Reihe von Schlagworten, die einer Nachprüfung bedürfen.[1] Wir beginnen mit der Hvarenahlandschaft, die er auf der Ara Pacis (s. oben Abschn. I S. 12), an der Fassade von Mschatta, auf altchristlichen Mosaiken wiederfindet und als vollgültiges Zeugnis für den iranischen Charakter des betreffenden Kunstwerks betrachtet. Am eindeutigsten hat er sich wohl „Ursprung der christlichen Kirchenkunst" S. 101 ff. und „Spuren" S. 124 und 143 f. darüber geäußert. Hvarenah ist nach ihm die iranische Vorstellung von der Gotteserde; in Iran bestehe neben der Schicksalslandschaft eine eigne heilige Diesseitslandschaft, die erfüllt ist mit Hvarenah, d. h. der Größe und Herrlichkeit Gottes. Nach S. 174 soll der Mensch in Iran durch die Taufe zu einem Geschöpf dieser Gotteserde werden, durch die er der Fürsorge Gottes, des Hvarenah, teilhaftig werde. Strzygowski beruft sich auf Reitzenstein, dessen Ausführungen aber vielfachen Widerspruch erfahren haben.[2] Schaeder[3] hat die Entsprechung von δόξα mit Hvarenah-Farnah aufgezeigt und in diesem die Lichtglorie erkannt, die Trägerin des von Gott verliehenen Herrschercharismas. Sie wird von einem mittelpersischen Kommentator als Seele gedeutet, die vor dem ältesten Menschen existiert[4] habe. Übereinstimmend sagt Christensen,[5] Hertels Untersuchungen zusammenfassend, Xvarenah sei der die rechtgläubigen, legitimen Herrscher umgebende Majestätsglanz, eine Erscheinungsform des Feuers. Als Zeichen dieses zum Gott erhobenen Xvarenah wurde ein immer brennendes heiliges Feuer unterhalten. Strzygowski scheint den Begriff Söderblom entlehnt zu haben, der „das Werden des Gottesglaubens" (1926) ihm ein eignes Kapitel widmet. Er übersetzt Hvarenah mit Macht oder Herrlichkeit; alles, was das Lebensgefühl steigert, Hausrat und Eigentum, Verstandeskraft und Gedeihen stammen von ihm. Es ist ein bald schwimmendes und tauchendes Wesen, das die Gestalt eines Vogels, aber auch anderer Tiere annimmt. Es sitzt im Schilfgras im See, geht in die Milch einer Kuh über, wirkt bald im Wasser, bald in der Sonne, bald im Herren, bald im König.[6] Als Lichterscheinung scheint das Hvarenah vom Islam übernommen, daß es christliches

---

[1] Auf Gabriel Millet, Étude préliminaire in Strzygowski, L'ancien art chrétien de Syrie, 1936, sei für die von uns in Kap. I behandelten Kunstausdrücke der vergleichenden Forschung noch verwiesen.

[2] Im Artikel „Taufe" in Pauly-Wissowas RE spricht Erich Fascher aus (Sp. 2505), daß man Reitzensteins kühnen Kombinationen in seiner Urgeschichte der christlichen Taufe fast nirgends zu folgen vermöge. Die Taufe wird mit Recht in die Reinigungszeremonien eingereiht, und israelitische wie griechische Vorgänger nachgewiesen. Die von Reitzenstein als Vorbild der christlichen angesehene Mandäertaufe ist nach Schaeders sachkundigem Urteil viel eher von dem christlichen Taufritual abhängig (s. Reitzensteins Polemik gegen Schaeder, Arch. f. Religionswissenschaft XXVII, 1929, S. 246).

[3] Reitzenstein, Schaeder, Studien z. antiken Synkretismus S. 321.

[4] A. a. O. S. 230 mit Anm. 2.

[5] Die Iranier (in Ottos Handb. Altertumswissenschaft) S. 229. Vgl. zu seinen Ausführungen D. Denner, Arch. Religionsw. XXXIV, 1937, S. 254 ff.

[6] Söderblom a. a. O. S. 246 ff., 253 f., 257 ff. Strzygowski führt „Ursprung d. Kirchenkunst" S. 103 in einem Zitat unbekannter Herkunft all diese Erscheinungsformen an.

Gedankengut geworden wäre, sagt Söderblom nirgends. Hätte sich Strzygowski über die Natur des Hvarenah unterrichten wollen, so boten ihm Cumont, Die Mysterien des Mithra, übersetzt von Gehrich-Latte (1923) S. 84 ff., Spiegel, Eranische Altertumskunde II S. 42 f., William Jackson in Geiger und Kuhns Grundriß der eran. Philologie II S. 641, 645, vor allem aber Nyberg, Die Religionen des alten Iran, deutsch von H. H. Schaeder, an den im Index unter Chvarenah a. Stellen reichliche Aufklärung. Es handelt sich beim Hvarenah um einen von der Majestät ausgehenden und sie verleihenden Glanz, der denjenigen, die ihn empfangen und zu bewahren verdienen, immerwährendes Glück, unermeßlichen Ruhm und den Sieg über alle Feinde verleiht. Die Vorstellung vom Hvarenah entstammt nicht der Zarathustramythologie, sondern der iranischen Mithraslehre. Die Griechen haben Hvarenah wohl mit Tyche, die Römer mit Fortuna übersetzt, die Semiten setzen es ihrem Gad, Glück, gleich. Wenn sich sein wie der Tyche-Dienst gerade im Seleukidischen Reich entwickelt, so mag hier tatsächlich eine Beeinflussung durch persische Vorstellungen vorliegen, aber vermengt mit mesopotamischen Begriffen, wie Cumont in Pauly-Wissowa RE. s. v. Gad ausführt, wozu Darmesteter, Zendavesta I S. 7 Anm. 2, zu vergleichen ist. Bei Darmesteter im Index III S. 216, ferner II S. 615 ff. konnte Strzygowski die einschlägigen Stellen finden. Vom Hvarenah einer Landschaft ist nur ganz nebensächlich die Rede (a. a. O. I S. 17), wo von der heiligen Erde und dem heiligen Himmel die Rede ist, für die Mazda die guten, die Schöpfungsworte gesprochen hat.[7] Niemals handelt es sich um eine dem Paradies vergleichbare Vorstellung. Völlig in andere Richtung als Strzygowskis Hvarenah weisen die Angaben des Avesta, nach denen Kai Kaus dem Hvarenah eine Statue errichtete (a. a. O. III S. 38), wonach es die Gestalt eines Raben, eines Adlers (Yascht 19), eines Widders (Yascht 19) annahm und man sich des Hvarenah bemächtigen konnte, wenn es bei der Morgenröte, mit der es aber nie gleichgesetzt wird, erscheint, und die Freude des Tages bringt. Nur in ganz bestimmten Tieren wird das Hvarenah offenbar. Nirgends ist gesagt, wie Strzygowski „Ursprung d. christl. Kirchenkunst" S. 173 meint, Träger des Hvarenah, der Herrlichkeit Gottes seien Tier- und Pflanzenmotive, durch sie wandle sich die schmückende Verkleidung in eine religiöse Umhüllung. Für den Begriff einer Hvarenahlandschaft, wie Strzygowski sie u. a. auf altchristlichen Mosaiken erkennen will, woraus er auf einen tiefgehenden iranischen Einfluß schließt, lassen die persischen Zeugnisse keinen Raum.[7] Wir müssen es ablehnen, mit „Spuren" S. 261 in der Schauseite von Mschatta „das Herabflehen des Hvarenah auf die Bewohner oder Besucher des Gebäudes" ausgedrückt zu finden, und die „christlichen Flachbilder der armenischen Kirche von Achthamar aus den Jahren 915–21 ebenso zu erklären. Um so mehr stimmen wir bei, wenn Strzygowski bekennt, Zusammenhänge zwischen dem Ostchristentum und dem Mazdaismus seien heute nur noch schwer zu fassen. Millet selbst, der Strzygowskis Hvarenahglauben nicht ablehnt, muß zugeben, daß in keinem persischen Feuertempel eine Darstellung der Hvarenahherrlichkeit erhalten ist (a. a. O. Anm. 1 S. XXVII). Die mystische Landschaft Strzygowskis hätte sich nur in

[7] Vgl. a. a. O. II S. 612 f., Yascht 18 und II S. 273 Vd. 19, wo das arische Land den Glanz besitzt. Auch in dem von Millet a. Anm. 1 a. O. S. XXVI f. ausdrücklich zitierten 13 Yascht (Darmesteter II S. 500 ff., Lehmann-Haas, Textbuch zur Religionsgesch. S. 161 f.) kann ich nichts finden, was die besondere Beziehung des Hvarenah zur Landschaft bezeugte, Strzygowskis Hvarenahmythus stützte. Daß das Hvarenah sich in Seen birgt (vgl. Nyberg a. a. O. S. 258), hat mit seiner Deutung als Landschaft gar nichts zu tun.

christlichen und buddhistischen Bildern erhalten. Aber der Nachweis, daß hier Kopien persischer Vorbilder vorliegen, ist meiner Ansicht nach nirgends erbracht. Ein Perser hätte diese Landschaften nie mit seinem Hvarenah zusammengebracht, allenfalls vom umstrahlten Heiland gesagt, er besäße Hvarenah. Nach Erdmanns Nachweis (Der Orient in deutscher Forschung S. 178) ist die Übertragung des Hvarenah vom Gott auf den Herrscher auf dem bekannten Relief Ardeschirs I. in Naqsch i Rustem dargestellt, wo der Gott dem König das Diadem als Zeichen der Herrscherwürde überreicht.[7a] Auf Münzen der Partherkönige Artabanos III. und Pakorus II., in abgekürzter Form auf Münzen Abgars von Edessa,[8] findet sich das Motiv des reitenden Herrschers, dem Hvarenah zuteil wird. Mit Darstellungen Christi besteht auch nicht die entfernteste Ähnlichkeit. Ein auf seine vergleichende Methode stolzer Forscher konnte nur in völliger Verblendung und aus Haß gegen wahres Christentum solche Beziehung herstellen. Gegen Strzygowskis Hvarenahmythologie und den Mißbrauch mazdaeistischer Vorstellungen zur Ableitung christlichen Glaubens und christlicher Kunst hat sich mit gewohnter Sachkenntnis O. Wulff, OLZ 1924 Sp. 520 ff. und im Bibliographisch-kritischen Nachtrag zur altchristl. u. byzant. Kunst S. 7 (zu S. 61) mit Literaturangaben, gewandt. Glücks „Christliche Kunst d. Ostens" (1923) neuerdings einzusehen, war mir leider nicht möglich.

Ahuramazda bedient sich der Frawaschis, die Hvarenah besitzen, um die Schöpfung zu beleben, er und sie, nicht ihr Hvarenah, sind die Träger der göttlichen Macht und Herrlichkeit, die sich, nicht anders wie im Alten Testament Gottes Herrlichkeit, auch in der Natur offenbart. Die Übertragung des Hvarenah von Ahuramazda auf den König stellen, wie schon oben gesagt, das sasanidische Relief Erdmann, Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden Abb. 20 S. 50, und die gleichartigen Reliefs dar, bei denen niemand sich an die Erscheinung Christi auf altchristlichen Mosaiken erinnert fühlen wird. Christi Herrlichkeit, die nur ihm und Gott Vater eignet, steht im vollen Gegensatz zum Hvarenah, das vielen eignet und um das Rivalen kämpfen. Je länger ich mich mit dem Hvarenahbegriff beschäftige, um so irreleitender und oberflächlicher erscheint mir Strzygowskis Anwendung dieses Begriffes. Wir verstehen, daß, wie Strzygowski „Spuren" S. 262 beklagt, Herr Halle beim Druck seiner 1914 von Strzygowski angenommenen Dissertation über Russische Bauplastik im Druck mehr das Romanische als das Iranische betont hat. Oberflächliche Forscher wie Philipp Schweinfurth, Grundzüge der Byzantinisch-Osteuropäischen Kunstgeschichte (s. dazu DLZ 1949 S. 113 ff.) S. 18, 28, fallen der Hvarenahromantik zum Opfer und betrachten den Nimbus als Ausdruck des Hvarenah, also persischen Ursprungs. Sie beachten nicht, daß auf den sasanidischen Bildern, die die Übertragung des Hvarenah auf den König darstellen, ein Nimbus weder beim König noch beim Gott zu sehen ist, und sie wissen auch nicht, obwohl Lafaye, Daremberg-Saglio-Pottier Dict. s. v. Nimbus, und Keyßer in Pauly-Wissowa RE. s. v. den griechischen Ursprung des Nimbus, den wir auf griechischen Vasen spätestens im 4. Jahrhundert v. Chr. finden,

---

[7a] Vergl. Kurt Erdmann, Forschungen u. Fortschritte 1942 S. 210 ff., ZDMG 1949 S. 53 Anm. 6, S. 57 Anm. 1. Erdmanns Aufsatz in Ars Islamica 1950 konnte ich nicht einsehen.

[8] Siehe Rostovtzeff, Yale class. studies V, 1935, S. 175, wo weitere Zitate, die ich nur zum Teil nachprüfen konnte. Vgl. auch Yale stud. V S. 280 und Christensen, L'Iran sous les Sassanides S. 141. Die beiden Partherkönige gehören in das 1. Jahrh. v. Chr., Abgar X. in die Mitte des 3. Jahrhunderts.

aufgezeigt hatten, daß der christliche Nimbus zweifelsohne aus der griechisch-römischen Kunst, wie sie die Wandbilder Pompeijs vertreten, seinen Ursprung nimmt.[8a] Mit den soeben behandelten Vorstellungen hängt die von der Vorliebe der Indogermanen für die Landschaft zusammen.[9] Als die ältesten indogermanischen Landschaften gelten Strzygowski die Bilder der „Silberschalen", richtiger wäre wohl Krüge, von Maikop. Strzygowski[10] schließt sich Rostovtzeffs Datierung in das 3. Jahrtausend v. Chr.[11] und wohl auch seiner, auf Frankfort fußenden, Bestimmung des Fundes als kaukasisch an, ohne Tallgrens Einspruch[12] und Childes Ausführungen (Liv. AAA XXIII, 1936, S. 113 ff.), der für die Äxte verbesserte Abbildungen gibt, zu beachten. Tallgren datiert die bronzezeitliche sibirische Kultur im Anschluß an Pharmakowski um 1500 v. Chr. und vermutet indoskythische Völker als ihre Träger. Ihm folgen v. Jenny in Bosserts Gesch. d. Kunstgewerbes IV S. 3 und Gordon Childe, The dawn of European civilisation, 1927, S. 146 ff., nicht ohne die Schwierigkeiten einer genauen zeitlichen und völkischen Bestimmung der kaukasischen Kurganfunde zu betonen, und die Möglichkeit, daß der Silberschatz von Maikop Beute war, also mit der in den Gräbern bestatteten, sicher nordischen Bevölkerung nicht kulturell verbunden zu sein braucht. Dagegen spricht nur, daß die Deutung des auf dem henkellosen Krug abgebildeten Gebirges als Kaukasus, für die am entschiedensten Ebert eingetreten ist,[13] viel Wahrscheinlichkeit hat. Das Silbergefäß müßte dann von einem in Maikop ansässigen Künstler hergestellt worden sein. Ebert hat die Zuweisung an einen Chetiter mit vollem Recht bestritten, Rostovtzeff a. Anm. 11 a. O. S. 22 ff. auf Parallelen zu ägyptischer und mesopotamischer Kunst hingewiesen; Beziehungen zu Mesopotamien sind auch bei den im Maikopgrab gefundenen Waffen und Geräten unleugbar, während die zu Kaukasien sehr zweifelhaft sind. Das hat Gordon Childe in den Liv. AAA ausgezeichnet dargelegt. So wenig die palmenartigen Bäume mit Strzygowski „Aufgang des Nordens" S. 48 als Nadelbäume angesprochen werden können, so wenig kann das Gefäß von Maikop als indogermanisch oder gar rein nordisch gelten; daß hier einmal „ausnahmsweise im Norden (Maikop liegt auf der Höhe von Parma unter 45° nördlicher Breite) ein höheres Kunstwerk in einem haltbaren Rohstoff erhalten sei, wie es „Machtkunst" S. 577 heißt, trifft keineswegs zu. Den Krug kann man nicht für urindogermanisches Wesen in Anspruch nehmen, auch nach den Tieren nicht, die die Hauptsache am Bild sind und um derentwillen die Landschaft hingestellt ist, und die auch den zweiten Krug vollkommen beherrschen. Löwen sind keine nordischen Tiere. v. Jenny a. a. O. S. 2 spricht mit Recht von starkem vorderasiatischem Einfluß, weist für die Tiere in landschaftlicher Umgebung auf Gefäße aus Susa, aber auch auf ägyptische Reliefs hin.

[8a] Wenn auf späten sasanidischen Silberschalen, wie denen bei Erdmann, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen, 1936, LVII S. 207, 211, 225, das Haupt des jagenden, einmal auch Audienz gewährenden Königs mit einem Nimbus umgeben ist, so ist das nicht persisch, sondern persische Nachahmung der Darstellung römischer Kaiser.

[9] „Machtkunst" S. 477, 480; „Spuren" S. 136 ff., wo die Ansichten Strzygowskis zusammengefaßt sind.

[10] „Machtkunst" zu Abb. 9 S. 40 f.; „Spuren" Abb. 123 S. 136.

[11] Iranians and Greeks in South Russia S. 22 ff.

[12] Eberts RLV XII „Sibirien" und VII S. 347 f.; vgl. Eurasia Antiqua II S. 110 ff.

[13] Südrußland im Altertum (1921) S. 52 f., Abb. 20 u. 21.

Richard Pittioni[14] führt die Tierfiguren auf Einflüsse aus Kleinasien zurück, nennt besonders Alaca Höyük, wo aber der Löwe eine ganz untergeordnete Rolle spielt, wie umgekehrt der dort beliebte Hirsch auf den Kubandenkmälern, auch in Kelermes, nicht aufzutreten scheint. Der Meister der Silbergefäße von Maikop scheint nach alledem ein in der Schule vorderasiatischen Handwerks ausgebildeter, einheimischer Meister gewesen zu sein, der seinen eigenen Weg ging, mit Indogermanischem und Nordischem aber nichts zu tun hatte. Vielleicht darf man daran erinnern, daß in späterer Zeit die Gegend, aus der er stammte, Sitz einer vorzüglichen Goldschmiedekunst geworden ist.

Ein noch älteres landschaftliches Element glaubt Strzygowski „Machtkunst" S. 547 Abb. 317a auf einer Geweihhacke zu finden. Ihre Datierung in die mittlere Steinzeit (Maglemose) ist freilich ebenso unsicher[15] wie die Deutung der Zeichnung, die sie trägt, auf den Weltberg mit Baum. Ich will der Romantik nicht nachgehen, die, ausgehend von einer Miniatur des Kosmas Indikopleustes, die Akropolis von Athen, den Kölner Dom und den Stefansdom in den Zusammenhang „Weltbaum und Weltberg" stellt;[16] bleiben wir bei der Landschaft: Nach „Machtkunst" S. 554 ließen die Iranier nur Landschaft und Zierat gelten, die Griechen und andere Mittelmeervölker übernehmen von ihnen die „religiöse Landschaft", ohne ihren Sinn zu begreifen. So werde aus der Hvarenahlandschaft die Idylle, nur das Paradies bleibe, nehme aber christliche Züge auf, die ursprünglich nicht dazu gehörten; die Landschaft werde vor allem mit menschlicher Gestalt durchsetzt. Strzygowski wollte ja aus dem Tellusrelief der Ara Pacis die menschlichen Gestalten auf dies Gesetz gestützt streichen (oben S. 20), wo dann immer noch mehr übrigbliebe als etwa bei dem Apsismosaik von SS. Cosma e Damiano, das er besonders anführt (Abb. 43 S. 117). Wir behielten da einen schmalen, mit zwei dürren Palmen und einigen Pflänzchen besetzten Erdstreifen, darüber den Himmel mit sonnenbeschienenen Wolken (über die Christus zu seinen Heiligen herabschreitet). Daß auf keinem Denkmal achaimenidischer oder selbst parthischer Zeit eine Landschaft nachzuweisen ist, solche vielmehr erst sasanidisch überliefert sind, kümmert Strzygowski nicht. Er weiß auch nicht, daß, wo persische Denkmäler die Übergabe des Hvarenah darstellen (s. oben S. 121), ausschließlich menschliche Gestalten beteiligt sind, keinerlei Landschaft. Vielleicht hat er diesem Mangel abhelfen wollen, indem er das bekannte Alexandermosaik aus Pompeji für die persische Kunst anforderte. Er fragt sich „Machtkunst" S. 14 ff., ob das zugrunde liegende Schlachtenbild mehr persisch oder griechisch sei? Vom Standpunkt der Machtverherrlichung aus müßte das Gemälde ein Perser, kein Grieche, gemalt haben; persischer Edelmut sei mit den unerhörtesten Mitteln der Kunst zur Hauptsache gemacht, der Grieche Alexander trete

[14] Die urgeschichtlichen Grundlagen der europäischen Kultur (1949) S. 177. Er gibt keinen Verweis auf die Funde von Alaca Höyük, die er S. 146 mit den Maikopgefäßen vergleichen möchte. Mir liegen für Alaca Höyük die Berichte von 1926 bis 1935 vor. Nicht erreichbar, außer in den Besprechungen Ipek 1935 S. 184 und 1939–40 S. 250, waren mir die Arbeiten von Franz Hančar. Soviel ich sehe, sind seine Ergebnisse, wenn man von dem bis an das 3. Jahrtausend heranreichenden Zeitansatz absieht, mit unseren Anschauungen vereinbar. Die Kubankultur, zu der Maikop gehört, verdankt ihre Blüte nach ihm den mesopotamischen Hochkulturen. Erst später erreicht der indogermanische Strom das Gebiet, also wohl erst in der späteren Hälfte des 2. Jahrtausends.

[15] Eberts RLV I S. 188; IX S. 5.

[16] „Spuren" S. 136 ff. Abb. 208. Vgl. oben Kap. II S. 54 über das falsch gedeutete frühägyptische Vasenbild und für die Pyramiden S. 51 f.

seitlich ganz zurück. Mir und anderen scheinen sich vielmehr die Gruppen Alexanders und des Dareios, auch in den Farben, die Waage zu halten;[17] durch den vor Alexander aufragenden verdorrten Baum wird die Aufmerksamkeit noch besonders auf ihn gelenkt. Dieser Baum, vielleicht eine knorrige Eiche, ist, abgesehen von einigen Felsbrocken im Vordergrund und einer winzigen Pflanze, das einzige landschaftliche Element. Nach „Machtkunst" S. 15 „will man nicht bemerken, daß der landschaftliche Streifen im Vordergrund mit den kleinen Felsen und Pflanzen (so!) vor der grauen Felsstufe ausgesprochen die altiranische Landschaft wiedergibt. Persische Kunst könnte also in der Tat mit am Werk sein." Bei der Felsstufe ist Strzygowski wohl das Opfer älterer, von Winter a. Anm. 17 a. O. S. 5 berichtigter Abbildungen geworden. Was aber hat die nur in allgemeinsten Zügen angedeutete Landschaft, die in ihren Formen offensichtlich wesentlich durch künstlerische Rücksichten bestimmt ist, mit persischer Gegend zu tun? Eine Eiche, ein paar Steine, ein Gras können ebensogut kleinasiatisch, ja griechisch, wie persisch sein. Ich will gar nicht darauf hinweisen, daß durch Bretzels Untersuchungen über die botanischen Forschungen im Zusammenhang mit dem Alexanderzug (1903) gezeigt ist, wie sehr Pflanzengeographie durch den Zug gefördert wurde, so daß persisches Lokalkolorit, das ich aber auf dem Mosaik nicht finde, auch einem griechischen Maler erreichbar gewesen wäre. Nun setzt „Machtkunst" S. 15 (vgl. S. 407, 564) einen griechischen Maler, aber von persischer Tradition abhängig, voraus, aber nicht den von allen Sachkennern auf Grund antiker Tradition angenommenen Philoxenos,[18] sondern den Apelles. In unserer Überlieferung weist nichts auf Apelles als Historienmaler oder auch nur Schöpfer figurenreicher Kompositionen hin. Klein, Gesch. d. griech. Kunst III S. 2 ff., hat eingehend über ihn gehandelt. Es wäre besser gewesen, keinen Namen zu nennen als einen so ungeeigneten. Was die ethische Seite anlangt, sollte Strzygowski wissen, daß mindestens seit den Tagen des Aischylos und Herodot hochstehende Griechen die Achtung auch vor dem geschlagenen Feind, und gerade dem Perser, nie verloren haben. Strzygowski meint freilich, in völliger Verkennung, auch auf der herrlichen Stele der Hegeso sei die Hegeso als vollendeter, stolzer Frauenadel, die Dienerin als das gerade Gegenteil, die unterwürfig treue Hingabe in hingebender Geduld, dargestellt, der Seelenmensch und der Triebmensch;[19] unbefangene Beobachter heben gerade hervor, daß man kaum wisse, wer Herrin und Dienerin sei.[20] Übrigens widerspricht sich Strzygowski in Hinsicht auf das Verhältnis der Griechen zu ihren Feinden, offenbar unter dem Einfluß bestimmter politischer Ideen, selbst; „Machtkunst" S. 550 behauptet er, die Griechen hielten Perser und Gallier sehr von den Griechen auseinander, der griechische Machtträger habe sich immer als Adels-

---

[17] Winter, Das Alexandermosaik aus Pompeji, 1909, Taf. I gibt eine gute farbige Wiedergabe. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen II § 928 ff., gibt eine ausführliche Würdigung des Bildes, auch im Hinblick auf seine Wirkung in der Kunst, und hat das Verdienst Philoxenos v. Eretria als Meister des Gemäldes für Kassander, das dem Mosaik zugrunde liegt, einem Bild von tragischer Größe, erkannt zu haben. Das hat dann etwas einseitig auf Winter a. a. O. S. 8, der selber Michaelis JdI 1893 S. 134 anführt, verweisend, Heinrich Fuhrmann, Philoxenos v. Eretria weiter ausgeführt, leider mit nur einigen Ausschnitten aus dem Mosaik.

[18] Pfuhl a. Anm. 17 a. O. II § 801 ff. kommt in allem Wesentlichen zum gleichen Ergebnis.

[19] „Machtkunst" S. 550 zu Abb. 318.

[20] Rodenwaldt, Das Relief der Griechen S. 65.

rasse, als die sich auch der Indogermane empfand, den Unterworfenen aber als eine mindere Gattung dargestellt. A. a. O. S. 58 wird er den Tatsachen gerechter. „Der Grieche gab den Feind tapfer und todesmutig. Man denke an die Ägineten oder selbst die Perser im attalischen Weihgeschenk; diese stille, todesmutige Hingabe ist indogermanisch." Er hätte an die Perser des Aischylos, an Herodot und Xenophons Kyropaideia erinnern sollen, an die pergamenischen z. T. erschütternden Gallierbilder. Freilich hätte er auch zugeben müssen, daß die Achtung vor dem Besiegten nicht ausschließlich indogermanisch ist.[21] Völlig irrtümlich ist die Behauptung, das Bild der Alexanderschlacht, das gleich den ägyptischen und mesopotamischen Schlachtenbildern einen Kampf vorführe, dessen Ort und Jahr durch die Geschichte festgestellt werden könne (was bekanntlich gerade bei dem Mosaik sehr schwierig ist), müsse schon um deswillen als Leistung der Machtkunst, als persisch beeinflußt bewertet werden. Die Griechen hätten statt dessen Sinnbilder, Amazonenkämpfe etwa, gesetzt. Diese sinnbildliche Art sei die nordische, griechisch wie indogermanisch, aber sie sei bald durch kämpfende Tiere, wohl von den Amerasiaten aus (vgl. Kap. II S. 29 ff.), zurückgedrängt worden. Nach einer im einzelnen nicht ganz geklärten Nachricht (bei Plinius N. H. VII 126; XXXV 53) hat der Lyderkönig Kandaules ein Bild des Bularchos von der Schlacht der Magneten (wohl gegen die Kimmerier) mit Gold aufgewogen (um 700 v. Chr., vielleicht etwas später); ein geschichtliches Bild, wenn auch nicht das einer Schlacht, war das Gemälde, das Mandrokles, der Erbauer der Brücke über den Hellespont, für Dareios nach Her. IV 88 in den Heratempel zu Samos weihte. Es stellte den Übergang der Perser über die Meerenge dar und Brunn, Gesch. d. griech. Künstler II S. 55, nannte es das älteste namhafte Gemälde, von dem wir wissen. Daß es ein landschaftliches Bild vom Typus der assyrischen gewesen sei, wie Pfuhl a. Anm. 17 a. O. I S. 498 meint, ist doch nur Vermutung; jedenfalls bezeugen die Nachrichten über Bularchos und das Bild des Mandrokles, daß es seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. historische Bilder griechischer Maler gab, die von persischer Kunst bestimmt nicht beeinflußt waren. Griechische Schlachtenbilder sind uns für das 5. Jahrhundert, die Zeit, wo nach Strzygowski das Griechentum rein nordisch war, überliefert, darunter die eigentlich nur aus der Notiz über das Gemälde bekannte Schlacht bei Oinoë. Bei Köpp im AA 1892 S. 124, 1895 S. 20 ff., bei Wolters in Springers Handbuch, Altertum I, 1925, S. 260, bei Klein, Gesch. d. griech. Kunst III S. 91, Pfuhl a. Anm. 17 a. O. § 690 hätte Strzygowski sich darüber leicht Belehrung holen können. Er übersieht andrerseits, daß in der hellenistischen, also nach ihm orientalisierenden, Gigantomachie des pergamenischen Altars, gerade eine sinnbildliche, mithin nach ihm indogermanisch-griechische Darstellung des Sieges über die Gallier vorliegt, wie er sie sich unverfälschter kaum denken könnte.[22] Klein a. a. O. S. 364 ff. hat über die sinnbildlich-geschichtliche Darstellung in der Diadochenzeit, ihr Fortbestehen und ihre allmähliche Umwandlung in augusteischer und nachaugusteischer

---

[21] In Jüthners Hellenen und Barbaren (1923) ist das Problem nur auf Grund schriftlicher Äußerungen behandelt.

[22] Stier, Aus der Welt des Pergamonaltares, 1932, S. 101. Dort S. 88 über Polygnot, „der die Großtaten des mächtig emporstrebenden attischen Staatswesens in der mythischen Vergangenheit und in der Gegenwart, die Einnahme Trojas und die Vernichtung der Amazonen wie die Siege über Perser und Spartaner mit seinen Schülern in den Fresken der sog. Bunten Halle auf dem Markt von Athen verherrlichte", also sinnbildliche und reale Darstellung nebeneinander setzte.

Zeit, sehr feine Bemerkungen gemacht. Fuhrmann a. Anm. 17 a. O. S. 169 ff. hat, auf älteren Interpreten fußend, nachgewiesen, daß gerade die Alexanderschlacht einen synthetischen, sinnbildlichen Charakter trägt, Alexanders Perserkämpfe gewissermaßen in einem Bilde zusammenfaßt, nicht eine bestimmte Schlacht darstellt. Der griechische Charakter des zugrunde liegenden Gemäldes wird noch durch Winters, von Pfuhl anerkannten Nachweis unterstrichen, daß die Farbengebung gut bezeugter griechischer Technik der Alexanderzeit entspricht. Seinen eignen grundsätzlichen Forderungen entgegen hat Strzygowski bei Betrachtung der Alexanderschlacht versäumt, auf die Technik zu achten. Von der persischen Malerei hat er sich ein Wunschbild geschaffen, das der Wirklichkeit wenig entsprechen dürfte. Griechische und römische Schriftsteller[23] wissen von Wandbildern in persischen Palästen der Zeit Alexanders und Julians, letztere unweit Ktesiphons und schon sasanidisch. Das Thema der von Chares erwähnten Wandfresken (nach ihm in Heiligtümern, Palästen und Privathäusern) war die Liebe des Zariadres zur Odatis, also persische Sage; das Thema der Bilder in der Burg bei Coche unweit Ktesiphons waren Jagden des Herrschers, und der Gewährsmann des Ammianus Marcellinus setzt hinzu, anderes als verschiedene Arten des Gemetzels und Kriege wird bei den Persern nicht gemalt.[24] Rostovtzeff, Yale Studies V S. 286, behauptet, Philostratos berichte von in persische Teppiche eingewobenen Siegesbildern der Könige nach Entwürfen griechischer Künstler. Liegt hier eine ungenaue Erinnerung an vita Apolloni I 25 vor, wo von Stoffen griechischer Sage, nicht von griechischen Künstlern, die Rede ist?[25] Chosrau (6. Jahrhundert) breitete winters in seinem Palast einen Teppich mit einer Gartendarstellung aus; ihn besaß noch der letzte Sasanide. Strzygowski bemerkt mit Recht, dieser Teppich habe seine Analogien in den ägyptischen Fußböden und Wandmalereien von El Amarna; ich füge hinzu, auch der Idee nach, durch Dekoration einen Raum umzudeuten. Die Sitte solcher Malerei könnte nach Rom und nach dem Osten von Ägypten durch alexandrinische Vermittlung gekommen sein. Vom Hof der Sasaniden aus mag sie sich dann weiter verbreitet haben: die Jagdteppiche der Neuperser sind berühmt, viele neuere persische Teppiche weisen Blumen im Felde auf. Im omajjadischen Kasr el Heir el Gharbi fanden sich in mehreren Zimmern bemalte Fußböden, die z. T. Mosaiken nachahmten;[26]

---

[23] Chares von Mytilene (Jacoby, F. Gr. Hist. II S. 661); Ammianus Marcellinus XXIV 6, 3. Zu Chares s. Rodenwaldt, Griech. Reliefs in Lykien (SBBAW, XXVII 1933, S. 18), wonach es in persischen Palästen des 4. Jahrhunderts v. Chr. auch mythologische Wandbilder gegeben hätte. Vgl. auch Herzfeld, Am Thor von Asien S. 399 und Anm. 158, über mesopotamische Vorbilder und zu Amm. Marc. Rostovtzeff a. a. O. S. 272.

[24] Sehr zerstörte Reste eines bunten Wandgemäldes in einem parthischen Haus zu Babylon hat Reuther, Die Innenstadt v. Babylon Taf. 45, veröffentlicht; Reuther und Herzfeld glauben den auf einem Wagen fahrenden Helios, also einen griechischen Gott, dargestellt.

[25] Es handelt sich bei Philostrat um in Babylon, nicht in Persien, aushängende Stoffe, die griechisch beeinflußt scheinen, ohne darum griechische Arbeiten sein zu müssen. Wieweit die Deutung der Kampfszenen darstellenden Bilder auf Datis, der Naxos aus dem Meer gezogen (oder weggeschleppt) haben soll (so), auf Artaphernes, der Eretria belagert, auf siegreiche Schlachten des Xerxes zutrifft, kann niemand sagen. Jedenfalls kann man auf die Philostratos-Stelle, zu der man v. Lorentz, RM 1937 S. 184 und 202 (mit Literaturangaben), vergleiche, nicht viel bauen; die bebilderten Teppiche, von denen er spricht, dürften am ehesten seleukidisch gewesen sein.

[26] Syria XX S. 236, 325, 358.

noch östlicher, in Chotscha und Bäzäklik in Ostturkestan, deckte le Coq mit Gartenbildern bemalte Fußböden auf, die jedenfalls älter als das 9. Jahrhundert waren. Ihre Technik scheint mit der der ägyptischen übereinzustimmen, natürlich nicht infolge einer Entlehnung, sondern weil gleiche Ursachen zu gleicher Behandlung führten. Man überschaut das Material in Strzygowskis Asiens Bildender Kunst S. 49 ff., wozu man Le Coq, Auf Hellas Spuren in Ostturkestan S. 43 und Taf. 12, sowie Waldschmidts populäres, aber gediegenes Büchlein Gandhara, Kutscha, Turfa (1925) S. 91, 100 f., Taf. 49 und 57 zur Hand nehme. Waldschmidt hat die Datierung der Malereien zumeist in das 8. Jahrhundert n. Chr. und die grundlegenden Unterschiede zwischen den an mittelalterliche europäische Fresken in der Haltung erinnernden Bildern der indoeuropäischen Tocharer und den der viel asiatischeren der Uigurer dargelegt, Dinge, die für Strzygowski nicht existieren. Dafür gilt ihm „Machtkunst" S. 620 ff. als letztes Glied der orientalischen Schlachtenbilder der Teppich von Bayeux! Im Palast des gleichen Chosrau war, nach einer bei dem persischen Geschichtsschreiber des 16. Jahrhunderts Qazwizi[27] aufbewahrten Nachricht, ein Wandbild mit der Belagerung Antiocheias angebracht. Wie es aussah, können wir nicht sagen. Der Seidenstoff mit dem Meisterschuß Bahrams V Gor,[28] den Woermann, Gesch. d. Kunst II S. 117, auf ein Wandbild zurückführen möchte, ist eine heraldische Komposition, von der unmöglich auf eine Geschichtsmalerei großen Stiles geschlossen werden kann. Um zu unserem Ausgangspunkt zurückzukehren, eine religiöse Landschaft gibt es weder in der persischen Kunst noch in den persischen Urkunden. Wenn der Name Paradeisos persischen Ursprungs ist,[29] so verbindet sich in vorchristlicher Zeit mit ihm auch im Griechischen nichts, was der christlichen Paradiesvorstellung oder dem Strzygowskischen Hvarenahbegriff gliche.

Auch was Strzygowski den Griechen zuschreibt, hat keine urkundliche Gewähr. In seinem 1876 erschienenen, bis heute nicht ersetzten Buch „Die Landschaft in der Kunst der alten Völker" hat Karl Woermann dargelegt, daß es selbständige Landschaftsmalerei vor Alexander d. Gr. in der Wand- wie Tafelmalerei nicht gegeben hat; nur landschaftliche Hintergründe für menschliche, vielleicht auch tierische, Figuren seien nachweisbar (a. a. O. S. 158 ff.). Bei Polygnot ging die Andeutung der Landschaft nicht über das hinaus, was wir auf dem Alexandermosaik sehen; unter dem Einfluß der Skenographie ist man einen Schritt weitergegangen, hat den Hintergrund weiterentwickelt, aber erst als Folge des gesteigerten Naturgefühls und der gesteigerten Naturkenntnis in der Zeit nach Alexander und seinen Zügen durch die damals bekannte Welt, entstehen Landschaften um ihrer selbst willen. Em. Löwy in seinem „Polygnot" ist im wesentlichen zum gleichen Ergebnis gekommen. Woermann hat wohl mit Recht auf das Vorbild Assyriens hingewiesen.[30] Dort dient die Landschaft als Szenerie für Menschen und Tiere. Wenn er

---

[27] II 304, 11; ich kenne dies nur aus Sarre-Herzfeld, Iranische Felsreliefs S. 129.

[28] v. Falke, Kunstgesch. d. Seidenweberei, 1921, S. 10 Abb. 54.

[29] Er geht nach Gunkel (Religion in Geschichte und Gegenwart IV, 1913, S. 1194) auf iranisch Pairidaeza zurück, das als Paradeisos mit dem Begriff des Baum- und Tiergartens ins Griechische übernommen wurde. Im A. T. kommt der Name nicht vor.

[30] Seit die Wandgemälde von Tell Barsib, die mindestens teilweise bis ins 9. Jahrhundert v. Chr. hinaufzugehen scheinen, bekannt geworden sind, ist mir ein assyrischer Einfluß auf die frühe griechische Kunst viel wahrscheinlicher geworden. Siehe die Tafeln in Thureau-Dangin-Dunand, Til-Barsib, 1936.

S. 205 auf das Naturgefühl der Perser hinweist, so kann sich Strzygowski für seine Theorien nicht auf ihn berufen, denn S. 73 ff. gibt Woermann zu, daß wir Zeugnisse für dessen Ausdruck in der achaimenidischen Kunst nicht besitzen, die sasanidischen Landschaften aber „eklatante Beispiele der Einwirkung griechisch-römischer Kunst auf das spätere Persien" seien. Man wird einsehen, dieser Tatbestand, der sich seit 1876 nicht verschoben hat, spricht nicht gerade für Strzygowskis Vermutung, „Machtkunst" S. 547, die Indogermanen schienen von der Landschaft aus den Weg zur Malerei gefunden zu haben als farbigen Ausdruck ihres Weltgefühls, von der Morgenröte in Rot und Gelb aus. Da Belege aus früherer Zeit durchaus fehlen, müssen die „griechischen Landschaften aus Menschengestalten in den Tempelgiebeln, die felsigen Terrassen in den iranischen Mosaiken,[31] bzw. die Weingärten in Stuck (Mschatta), endlich die gebaute Landschaft der christlichen Blüte im Norden (Gotik) Bände sprechen, die nur der Forscher, nie der Historiker, schreiben kann." Im letzten Punkte möchte ich nicht widersprechen: was wir von den Weingärten von Mschatta zu halten haben, soll im Abschnitt VI erörtert werden. Über den Kölner Dom und St. Stefan als „Weltbergen" sprachen wir oben S. 38 u. 106. Über griechische Landschaften in Menschengestalt hat Strzygowski „Spuren" S. 142 zusammenfassend gehandelt, wobei er sich auf seinen Aufsatz von 1934, die Akropolis von Athen vom Nordstandpunkt, in „Rasse" I S. 305 ff., beruft, der mir nicht zugänglich war. „Die vermenschlichte Landschaft in den Parthenongiebeln des Phidias steht jedem als die erhabenste Schöpfung dieser Art vor Augen" heißt es da. Brunns Deutungen, im Ostgiebel seien Olympos und die Hyaden, im Westgiebel Ilissos und Kephissos dargestellt,[32] sind mindestens umstritten, jedenfalls aber würde es sich nicht um Landschaft, sondern um geglaubte Personifikationen griechischer Örtlichkeiten handeln, genau wie bei den Flußgöttern im Ostgiebel des Zeustempels von Olympia, die Strzygowski merkwürdigerweise nicht erwähnt, so schön Bulle, JdI 1939 S. 183 f., 190 f., aufgezeigt hatte, wie hier in den menschlichen Figuren die verschiedene Natur beider Flüsse, ihr seelischer Gehalt könnte man mit Strzygowski sagen, zum Ausdruck gebracht worden ist. An die Macht und Wirklichkeit dieser Götter zu glauben, hatten die Bewohner von Olympia, wie die Ausgrabungen bewiesen haben, allen Anlaß. Helios und Selene aber in den Ecken des Ostgiebels des Parthenon bedeuten, wie Brunn bemerkt, keine abstrakten mystischen Verkörperungen von Morgen- und Abendröte, sondern die lebendig verkörperte Zeitspanne zwischen Morgen und Abend, in der Athenas Geburt Ereignis wird. Brunn, Götterideale S. 83, ist von Strzygowski mißverstanden worden: er spricht den „Alten" die Landschaftsmalerei in unserem Sinne ab, nicht aber den Sinn für Natur, der sich deutlich in der Ausgestaltung der Personifikationen von Lokalen, auch von Luft und Meer, ausspreche. Mit einem den Indogermanen angeblich, im Gegensatz zu den Südländern, aber auch den Amerasiaten und Atlantikern eingeborenen Sinn für Landschaft, geschweige mit Hvarenah, hat das nichts zu tun. Merkwürdig aber ist, daß Strzygowski der „Machtkunst" S. 715 die Frage stellt: Wird die Kunstgeschichte lernen, es ernst zu nehmen, wenn man verlangt, sie solle beachten, wie schon (!) in Iran (Mschatta) seelischer Gehalt im Wege der Landschaft,

---

[31] Gemeint kann nur das Alexandermosaik sein, über dessen nicht existierende Felsenterrasse wir oben S. 106 sprachen.

[32] Kl. Schriften II S. 255 ff., besonders S. 270 ff. SBBAW 1874 II S. 1 ff.

selbst im Bauen zum Ausdruck gebracht wurde?, das Verhältnis von Bauwerk und Landschaft „Spuren" S. 232 nur oberflächlich streift. Man dürfe indogermanische Kunst nie anders als vom Gesamtkunstwerk, d. h. der Einstellung des Bauwerks in die Landschaft (später in die Stadt), beurteilen. Die Gegenwart finge an, das wieder zu begreifen, womöglich von China oder Amerika darauf gestoßen(!). Er nennt den Architekten Taut, ohne indes durch Hinzufügung des Vornamens deutlich zu machen, an welchen er denkt, an Bruno oder Max. S. 246 a. a. O. lesen wir, die Gotik stellt erst recht die menschliche Gestalt in die Landschaft und macht damit etwas gut, worin die griechische Kunst gegen den indogermanischen Geist verstoßen hatte. Die Griechen sollen, angeregt durch den Alten Orient, die menschliche Gestalt aus der Landschaft herausgenommen haben und für sich allmählich in den Freiraum gestellt haben. Unzählige ägyptische Reliefs und Malereien, aber auch mesopotamische, von der berühmten Naramsinstele angefangen, zeigen den Menschen in Verbindung mit der Landschaft. Das hat für Mesopotamien, im einzelnen, z. B. der Ausdeutung der Ornamente susischer Gefäße, über das Ziel hinausschießend, Maggie Rütten, Syria 1941 S. 137 ff., gezeigt, für Ägypten habe ich in meinen bei Bruckmann erschienenen Denkmälern ägypt. Skulptur zu Taf. 86/87 Anm. 24, Taf. 92 Anm. 8 das damals vorliegende Material zusammengetragen. Die dort ausgesprochene Vermutung, die seit dem Neuen Reich auftretende, reichere Charakterisierung der Landschaft könnte auf mesopotamische Anregung zurückgehen, hat, wie mir scheint, in dem Kästchen Tuotanchamuns[33] eine Bestätigung erfahren. Strzygowski operiert wieder im leeren Raum: nichts ist für das Verhältnis einer Kunst zur Landschaft bezeichnender als die Art, wie ihre Baumeister Gebäude in die Landschaft stellen und einordnen. Strzygowski kann die Lage der griechischen Heiligtümer (und schon der mykenischen Burgen) nie aufmerksam betrachtet haben, sonst hätte er gesehen, wie bedacht der Grieche, in einem gewissen Gegensatz zum Römer, seine Bauten in die Landschaft stellt.[34] Vorausgegangen war ihm da wohl nur der Ägypter von den Pyramiden angefangen bis zum Kiosk des Trajan auf der leider zerstörten Insel Philae. Kaum irgendwo hat ein Bauwerk sich so wunderbar in eine es umgebende großartige Landschaft gefügt wie der Tempel der Königin Kamuria-Hatschepsowet in Deir el Bahri aus dem früheren 15. Jahrhundert v. Chr.[34] Der Ägypter hat auch seine Bildsäulen in einen organischen Zusammenhang mit ihrer Umgebung, der Landschaft wie dem Bau, worin sie aufgestellt sind, gebracht; man denke an den großen Sphinx, die Kolosse von Abusimbel, die Plastiken auf den Terrassen von Deir el Bahri.

Die Quelle von Strzygowskis Mythus von der indogermanischen Landschaft fassen wir vielleicht S. 72 seines Beitrags zu Baeumlers „Was bedeutet Hermann Wirth für die

---

[33] Nina Davies and Allan Gardiner, Anc. egypt. paintings Taf. 77 f. Einzelne Seiten z. B. Steindorff, Die Blütezeit d. Pharaonenreichs, 1926, Abb. 191. Vollständig, aber nicht dem künstlerischen Wert entsprechend, ist das Kästchen bei Howard Carter and Mace, The tomb of Tutankhamen I Taf. L–LIII, veröffentlicht.

[34] Man denke an die Akropolis, an Sunion, Akrokorinth. Hätte Strzygowski ein Buch wie Reisinger, Griechenland, Schilderungen deutscher Reisender, mit seinen 88 Tafeln, zur Hand genommen, er hätte seinen Irrtum erkennen müssen.

[35] In der von der Universität Pisa herausgegebenen Gedenkschrift an den großen italienischen Ägyptologen Ippolito Rosellini ist eine farbige Herstellung des Tempels inmitten der Landschaft von der Hand meiner Frau veröffentlicht worden, die die Ergebnisse der amerikanischen Ausgrabungen verwertet.

Wissenschaft?" Da heißt es, „im iranischen Kreis kommt eine Gestalt vor, die von der antiken Kunst nur nebenbei, vom westeuropäischen Norden dagegen später wieder in breiter Schicht verwendet wurde, die Landschaft. Von ihr aus habe ich den Weg gefunden, der mir greifbar wahrscheinlich macht, daß H. Wirths Annahme von der Ausfüllung der großen Lücke durch den arktischen Norden doch mehr Beachtung verdienen dürfte, als das Verhalten seiner Gegner erwarten ließ". Statt dem Tatbestand nachzugehen, ist Strzygowski einer durch Wirth angeregten Spekulation zum Opfer gefallen, die ihn zu seiner Auffassung der Schale von Maikop und der Malereien von Simbabwe führte.[36] Bei diesen müssen wir einen Augenblick verweilen. Abb. 264 der „Machtkunst" bringt eine Felsmalerei aus Simbabwe. Menschen und Tiere bewegen sich da auf einer Fläche, auf der schotenartige, aufrecht stehende, dunklere Flecken regelmäßig verteilt sind. Nach Strzygowski bei Bäumler a. a. O. S. 73 hat Frobenius hier eine Landschaft gesehen, und wenn er in der zeitlichen Bestimmung recht hätte, wäre die Malerei noch älter als Maikop, ginge, von Ägypten aus gesehen, in vordynastische Zeit zurück. Wir wissen, wie es um das Alter der Ruinen von Simbabwe,[37] aber auch des Gefäßes von Maikop steht. Strzygowski scheint übrigens vergessen zu haben, daß die Erbauer von Simbabwe nach ihm Atlantiker gewesen sein sollen, das Monopol der Indogermanen auf Landschaft bei Zustimmung zu dieser Annahme gebrochen wäre. Sie müßte mindestens Eigentum aller Nordländer sein. Wir hören nun, die Landschaften von Simbabwe seien von zweierlei Art. In der einen geben Bodenlinien den Handlungsraum des Menschen ab, wie etwa im Utrechtpsalter (näherliegende Beispiele scheint Strzygowski nicht zur Hand zu haben). Die andere, zu der die schotenartigen Formlinge auf dem genannten Bild gehören, erkenne der Europäer zunächst überhaupt nicht als Landschaft. Das dürfte er freilich noch weniger bei den „Machtkunst" S. 496 abgebildeten Bronzeröhren aus dem Huaitale, die Strzygowski kurzerhand Rokokolandschaften mit Tieren betitelt, während tatsächlich die Tiere nur nicht ohne Geschick in den Raum gesetzte Füllornamente sind. Diese Ornamente mag man meinetwegen als Rocaille bezeichnen. Die Maler von Simbabwe besitzen nach Strzygowski „die Landschaft in jener naturfernen Art, die wir vom Norden Asiens und dem Ausbreitungsgebiet Irans so gut kennen, mit der die Macht nichts anzufangen wußte und die daher ihre alte nordische Heiligkeit beibehielt". Strzygowski weist unter anderem auf Adschanta in Indien hin; „Machtkunst" Abb. 263 gibt er eine Landschaft der dortigen Höhlen wieder. Von ihr sagt er S. 451: „Der Indogermane baute die Landschaft in die Höhe, woraus später die perspektivische Tiefe wurde. In Indien dagegen bleibt zwar das Ansteigen der Felsmassen durch die ganze Höhe des Bildes, diese Felsen haben aber die Neigung nach vorn, also auf den Beschauer zu, zu fallen, sie schießen geradezu auf ihn los." Auf dem von Strzygowski wiedergegebenen Bild kann ich davon nichts sehen; verstehe ich recht, handelt es sich, wie das Strzygowski selbst einmal sagt, um Höhlen, aus denen Menschen herausschauen. Nach „Machtkunst" S. 551 und „Asiens Bildende Kunst" S. 474 soll die Behandlung der Wand und der Landschaft südlich beeinflußt sein, die Wand kommt Strzygowski überfüllt, die Landschaft zu wenig in die Höhe steigend vor.

---

[36] Zu Maikop s. oben S. 122 f.

[37] Über den mittelalterlichen Ursprung der Bauten von Simbabwe s. oben Abschn. II S. 44 ff., über den wahrscheinlichen Ansatz von Maikop in das 2. Jahrtausend v. Chr. oben S. 122.

Dann wird man sagen müssen, das gleiche gilt von der Landschaft auf dem Gefäß von Maikop, sie steht jedenfalls im schärfsten Gegensatz zu dem Bild von Simbabwe. Daß auf ihr die Bergkette im Hintergrund gerade aufsteigt, teilt sie mit allen Bergen der Welt, wo immer sie im Bild oder in der Natur vorkommen. Wie ein planmäßig vergleichender Forscher aus solcher Äußerlichkeit ein Kriterium nordischer Herkunft machen kann, ist unbegreiflich. Eines noch: ihm ist bewußt, daß die Höhlen von Adschanta aus sehr verschiedenen Zeiten stammen. Strzygowskis Schülerin Dr. Stella Kramrisch betont in Springers Handbuch d. Kunstgesch. VI S. 259 f., 289 ff. die daraus entstandenen stilistischen Unterschiede, gerade auch in der Behandlung des Raumes. Die ältesten Malereien werden um 500 v. Chr. angesetzt, die Mehrzahl in das 5. Jahrhundert n. Chr. Wie weit die von Strzygowski wahrgenommene Diskrepanz mit den zeitlichen Abständen sich deckt, hat er nicht untersucht, auch nicht in „Asiens Bildender Kunst" S. 37 ff., wo den Höhlen verhältnismäßig viel Raum gewährt ist. Was da über die Adschantahöhlen und die chinesische Landschaftsmalerei gesagt ist (s. auch S. 391, 474, 735 f.), ist eher geeignet, recht skeptisch gegen seine Aufstellungen zu stimmen. Er bildet Abb. 410 einen chinesischen Seidenstoff ab, den Boroffka im AA 1926 Sp. 367 Abb. 16 veröffentlicht hatte und der, nach den Fundumständen, in die Zeit um Christi Geburt gehört. Er gibt einen Anhalt für die Datierung der Felsenlandschaft von Adschanta und zeigt zugleich, wie durchaus chinesisch die Ausführung ist, mögen auch griechische, freilich nicht kretisch-mykenische (wie Boroffka glaubte), Einflüsse anzunehmen sein. Die Kunst der Adschantahöhlen, auch des Aufbaus der Landschaft, ist durchaus chinesisch, wie sich zeigt, wenn man Wandmalereien aus den Höhlentempeln in Tun-huang, Kansu, die um 535 n. Chr. angesetzt werden,[38] vergleicht. Nach Dr. Kramrisch eignet den ältesten Bildern der Adschantahöhlen eine stärkere Räumlichkeit in der Landschaft als den späteren, was darauf deuten könnte, daß diese Raumdarstellung aus einheimischem Gut erwächst, durchaus nicht als urindogermanisch anzusehen ist.

Immer wieder stoßen wir bei Strzygowski auf den Machtbegriff. Ich habe in den GGA 1942 S. 436 ff. den ethischen Gehalt in seinen Ausführungen zu fassen gesucht. Macht ist für ihn jede von außen kommende, staatliche oder private Einwirkung, nicht zuletzt der Auftraggeber. Vom Sich-um-die-Kunst-verdient-Machen will er nichts hören, mag es sich um Fürsten, Päpste oder Bürgerliche handeln. Kaum, daß er den Gemeinden einiges zugesteht. Von hier aus, weil sie sich der Macht zur Verfügung gestellt hätten, verwirft er Künstler wie Tizian und Rubens, verfährt dabei aber wieder völlig willkürlich, indem er Holbein, Leonardo, Velasquez, vor deren Größe er sich beugen muß, ausnimmt, obwohl gerade sie, wie wenige, von ihren Bestellern abhängig waren. Weil es sich nach seiner Meinung bei der Bewegung, die in der „entarteten Kunst" gipfelt, ursprünglich um eine Selbstbefreiung aus Fesseln einer überalterten Tradition handelt, tritt „Machtkunst" S. 704 f. besonnen für gewisse dieser „entarteten" Künstler ein. Ohne die Auswüchse zu billigen, könne man ihnen Verständnis entgegenbringen. Zu begrüßen sei das Bestreben, die Kunst vom Besteller unabhängig zu machen, sie auf sich selbst zu stellen. Dabei übersieht er nur, daß die Unabhängigkeit nicht selten eine scheinbare war. Genötigt zu

[38] Speiser, Die Kunst Ostasiens S. 80 Abb. 46, S. 110 f., wo der chinesische Charakter der chinesischen Landschaftsmalerei betont wird.

verdienen folgen Künstler, die darum noch keine „Künsteler" sind, der Mode, die sie mit einigen Herolden, nicht selten Kunsthändlern, allerdings selbst geschaffen hatten, deren Knechte sie dann aber wurden. Selbst bei einem so bedeutenden Künstler wie Hodler ist das offensichtlich, und er hat es, wie man mir vor Jahrzehnten erzählte, selber ausgesprochen: das Publikum verlange eine gewisse Art von ihm, um des Lebensunterhalts willen müsse er so malen. Wieder aber stellen wir fest, Strzygowski formuliert seine Urteile ohne Rücksicht auf die Tatsachen; was in die Theorie nicht paßt, wird totgeschwiegen.[39]

„Machtkunst" S. 47 bekennt er, daß der einfache, schlichte Mensch zumeist gar nicht wisse, was Machtkunst und Machtmensch seien; man müsse dem Gebildeten erst sagen, das, was ihnen bisher gelehrt worden sei, alles im Sinne des Machtwahnes anzusehen. „Spuren" S. IX und an vielen Stellen der „Machtkunst" werden wir belehrt, Gewaltmacht und damit auch Gewaltkunst entstehe aus dem Kampfe, der Unterdrückung Schwächerer durch Stärkere. „Die Herleitung der Gewaltmacht aus der Unterwerfung von äquatorialen Südvölkern durch Amerasiaten und Atlantiker drängt sich dem Forscher auf, allein schon durch die Unnatur des neu zwischen Nord und Süd entstehenden Machtmenschen. Nachdem der südliche Naturmensch im hohen Norden zum höheren Seelenmenschen (durch den Kampf mit der Natur, wie wir wissen) geworden war, erfolgte ein Rückschlag dadurch, daß der eine sich auf den anderen stürzte, sich zu seinem Herren aufwarf, und seine Seele um den Preis von Macht und Besitz verkaufte."[40] Die Vorstellung eines Menschen, der Macht ausübt, des Führers, geht nach „Machtkunst" S. 65 vom Norden aus. Der hohe Norden wird durch die Gefahren des Winters zu einer Ordnung gedrängt, die als Zwang erscheinen mag, aber eben auf den ganz natürlichen Voraussetzungen der zuerst durch den Kampf ums Dasein mit dem harten Winter erzwungenen Lebensbehauptung beruht, dann aber allmählich seelisch durch Selbsterkenntnis und Nächstenliebe vertieft wird. Wenn man früher z. B. in dem von den Nilüberschwemmungen ausgehenden Zwang das Entstehen einer festen Ordnung, eines beseeligenden Glaubens und eines tatsächlichen Wissens gegeben suchte, so übersah man, daß es eine viel umfassendere Naturerscheinung gibt, eben die Eiszeiten, die schwere Daseinskämpfe, reifliche Überlegung und Voraussicht erforderte."[41] Wenn aber wirklich die, wie Strzygowski meint, ältere atlantische Bewegung am Nordrande des äquatorialen Südgürtels die Unterwerfung Eingeborener (die sie danach in Ägypten, das nach „Machtkunst" S. 532 f. nur gemeint sein kann, vorfanden) durch Nordvölker gezeitigt hat, d. h. eine herrschende Oberschicht über einer Unterschicht von Südmenschen, dann ist die Frage berechtigt, ob die alljährlich sich wiederholende Überflutung zugleich mit dem Kampf um das allem Leben unentbehrliche Wasser und gegen die durch Sonnenbrand und Staubwinde beförderte Austrocknung, die nach

---

[39] Ich möchte auf das in vielem vortreffliche Schlußkapitel von Strzygowskis „Die Bildende Kunst der Gegenwart", 1907, „Kunststreit, Reichstag und Liebermann", verweisen, in dem er sich bemüht, beiden Seiten gerecht zu werden. Nicht ohne Befremden liest man da, daß die Landschaft für die Germanen „der Gegenstand" ist (S. 269), d. h. daß wir uns in der Landschaft das eigenste Instrument unseres Empfindungsausdruckes geschaffen haben. Wie die Griechen und Italiener in die menschliche Gestalt, so legen wir unser Fühlen und Denken mit Vorliebe in die Landschaft. Man sieht, wie tief bei Strzygowski gewisse Vorurteile sitzen.

[40] „Machtkunst" S. 665 f.

[41] A. a. O. S. 464 f. Vgl. zum Folgenden auch S. 503.

deutlichen Zeugnissen gegenüber den Zeiten ältester Besiedlung im Fortschreiten war, nicht einen gleich großen Zwang auf den Menschen ausüben konnte, wie die Eiszeiten in ihrem unendlich langsamen Wechsel. Nur wer von vornherein auf dem Nordstandpunkt steht und dem Süden jede Kulturerzeugung versagt, wird die vielen Zusammenhänge, die Ägyptologen und Assyrologen zwischen der Kultur der Länder am Nil, Euphrat und Tigris, und den Wassersystemen dieser Länder, der Nilüberschwemmung vor allem, aufgezeigt haben, mißachten und, weil Gutes und Zweckmäßiges eben nur vom Norden kommen kann, fordern, daß die im Grunde doch segensreiche Ordnung älter sei als die Kulturen am Euphrat und Nil. Es gibt für Strzygowskis vereinfachende Anschauung für alles nur eine Quelle, nicht Anstöße verschiedenen Ortes, die zu ähnlichem Ziel führen können. Das Vordringen der Amerasiaten und Atlantiker in das Mittelmeergebiet und gegen die Südvölker, dann der Indogermanen bis in die südlichen Halbinseln Asiens und Europas sollen jenen Gegensatz geschaffen haben, der unversöhnlich einen Jahrtausende langen Kampf herausforderte. Damit entstand die Macht: Herrscher, Höfe und ihre Staaten, Götter nach dem Ebenbild dieser Machthaber, ferner Tempel und jene Denkregeln, wie sie eine rechtgläubige Bildung im Dienste der Macht forderte.[42] Es bedurfte einwandernder Nordmänner, um die natürliche Lage, die Boden und Blut angemessene Ordnung, der härteren des Nordens anzupassen; gerade auf ägyptischem Boden verfielen diese Nordmänner, wenn wir Strzygowski glauben, in die ausgesprochene Unnatur der Gewaltmacht. Das klare Erkennen der Sachlage, die wie ein roter Faden Europas Machtkunst durchzieht, werde endlich den ersten Schritt zu einer Neuzeit herbeiführen. Das Blut der Amerasiaten und Atlantiker, der Begründer der Machtstaaten des Zweistromlandes und des Nillandes, wirkt nach „Machtkunst" S. 541 trotz aller indogermanischen Überschichtung als Quälgeist der Menschheit weiter. Die Indogermanen wußten nach „Spuren" S. IX von allen Machtfragen nichts, als sie ihre Wanderung vom Pol aus antraten. Wenn nun nach „Machtkunst" S. 615 als ausgemacht gelten darf, daß die Gewaltmacht von Gottes Gnaden einmal durch Eroberer vom Nordosten Asiens her im Zweistromland, das andere Mal durch solche aus dem Nordwesten in Ägypten ausgebildet wurde,[43] so bleibe vorläufig unentschieden, durch welche Mittelglieder das geschah und inwieweit Mesopotamien und Ägypten gerade an die Spitze gehören und Einzelzüge ihrer Machtkunst austauschten. Die Frage der Entstehung der Machtkunst wird aber noch durch den an sich richtigen Grundsatz „Volkskunst, nicht Machtkunst bietet den Schlüssel in der Ursprungsfrage, die Machtkunst entlehnt aus ihr"[44], kompliziert. Strzygowski rührt hier an einen von ihm immer vernachlässigten Punkt, welcher Anteil Urbevölkerungen an den von ihm skizzierten Entwicklungen im Verhältnis zu dem der zugewanderten Amerasiaten und Atlantiker zukomme? Die „Machtkunst" S. 251 aufgestellte Forderung, es muß bei jeder Machtkunst grundsätzlich zuerst nachgeforscht werden, woher sie ihre Gestalten rein nachahmend genommen habe, aus einer älteren volkstümlichen oder einer bereits zum Machtzwecke durchgebildeten vorangegangenen Kunst, hat er nirgends erfüllt. Ebensowenig ist das

[42] „Spuren" S. IX.

[43] Hier scheint Strzygowski die Ableitung der ägyptischen Kultur von aus Simbabwe eingewanderten Atlantikern aufgegeben zu haben – oder sind mit den Atlantikern aus Nordwesten doch die aus Simbabwe angeblich gekommenen gemeint, weil diese vor Zeiten aus dem Westen nach Afrika gewandert sein sollten?

[44] „Machtkunst" S. 254.

Auftreten der Gewaltmacht im Mittelmeergebiet geklärt, das doch für uns Europäer von besonderer Wichtigkeit ist. Wer den Zugang vom Atlantischen Ozean her ins Mittelmeer fand, konnte auf den Einfall kommen, sich zum Herren aufzuschwingen, wird uns gesagt, insofern ihm die Küsten der heute von uns geschiedenen Erdteile unmittelbar durch das Meer zugänglich waren; das möge der erste naturgegebene Anstoß zur Aufrichtung der Mittelmeermacht gewesen sein. Sieben Zeilen später lesen wir aber: „Ich zweifle, daß die Gewaltmacht in voller Zuspitzung auf Gottes Gnaden schon bei jenen Völkern herrschte, die vom Atlantik ins Mittelmeer eindrangen." Nach dem oben S. 51ff. Angeführten wären aber die allein in Betracht kommenden Atlantiker einen ganz anderen Weg gezogen, aber Strzygowski fährt fort: „die Gewaltmacht zieht erst vom Ostende (!) des Mittelmeers herauf, als sie dorthin von Mesopotamien und Ägypten aus getragen wurde". Über den Zeitpunkt schweigt er sich nach seiner Gewohnheit aus. Auch was „Machtkunst" S. 666 vorgetragen wird, hilft nicht weiter: „Die Gewaltmacht ist eine Angelegenheit der folgenden Berührung des Südens mit dem Nordgürtel, ihr Entstehen schiebt sich nicht nur zwischen Nord und Süd, sondern führt auch Amerasiaten über Asien, Atlantiker vom Westen her am Ostrand des Mittelmeeres zusammen, bis diese dann durch die Indogermanen auseinandergesprengt werden und eine neue, die europäische Kunst, einsetzt,[45] die aber trotz Hellas und Iran der Macht nicht standhält, die Perser, Alexander und Karl werden zu Verrätern an der eignen, indogermanischen Sache." Wir wissen aus Früherem, daß für Strzygowski die Phoiniker Amerasiaten sind, Byblos also von ihnen besiedelt wäre. Dort hätten sie sich mit den atlantischen Ägyptern in der 1. Hälfte des 3. Jahrtausends treffen können, wir hätten da also die Wiege der mittelmeerländischen Gewaltmacht zu suchen. Auf Grund der Denkmäler würde man freilich zu solchem Schluß nicht kommen. Die Dinge liegen, wie man aus den vielen Widersprüchen in Strzygowskis eigenen Ausführungen sieht, reichlich verworren. Wir verstehen, daß Strzygowski „Machtkunst" S. 671 in einer Art Rückblick, wo ihm zum Bewußtsein kommt, daß seine Amerasiaten in Asien, seine Atlantiker in Amerika, angeblich auch die Indogermanen in Europa, von der Macht völlig ins Vergessen gebracht wurden, also am Ende gar nicht existiert haben könnten, ausruft: „Vielleicht liegt die Beantwortung der Frage nach der Machtkunst Europas noch viel ärger, als ich ahne." An einer Reihe Stellen, von denen wir einige anführten, zweifelt er, ob die Macht nicht schon am Nordpol selbst entstand, gewiß im Kampf, aber nicht mit ausgesprochen Schwächeren. Nach „Machtkunst" S. 516 soll es Gründe geben, die dafür sprechen, die Atlantiker hätten schon in ihrer Urheimat Macht im Sinne von Gewalt auszuüben begonnen. „Der Drang, sich durch Gewaltherrschaft zu helfen, muß nicht erst durch Unterwerfung und Blutmischung, er kann auch als Folge von anderen äußeren Umständen entstanden sein. Im hohen Norden würde die Beantwortung der Frage eingeleitet von dem Nachweise, daß die Atlantiker ursprünglich wirklich, wie ich annehme, im arktischen Kanada gesessen hätten, eingekeilt zwischen Grönland und Alaska-Nordasien. Dann könnte man verstehen, daß die von zwei Seiten Eingeschlossenen ein ausgesprochener Wille zur Behauptung, den man aus ihrer Lage in der Mitte zwischen anderen Völkern von Anfang an herleiten könnte, kennzeichnet." Damit wäre aber jenes Moment aufgegeben, das als moralischer Makel bei der Entstehung der Macht erscheint, die gewaltsame Unterwerfung Schwächerer,

[45] Siehe dazu Abschnitt III.

damit aber zugleich die Begründung der Macht als etwas Bösem von Anfang an. Gern wüßte man, wie groß Strzygowski die Volkszahl seiner Atlantiker schätzt; sie müßte ungewöhnlich hoch gewesen sein, sollten sie sich bei ihrer Ausdehnung über die ganze Breite Kanadas eingekeilt und eingeschlossen fühlen. Oberflächlich abgegriffen ist dies Gebiet in der Breite ausgedehnter als ganz Europa. Wir sehen, wie Strzygowski mit scheinbarer Genauigkeit sich über alle tatsächlichen Verhältnisse souverän hinwegsetzt, wenn es gilt, seinen Einfällen Raum zu schaffen, und wir werden auf Schritt und Tritt dieser Unmethode begegnen, wie wir ihr schon begegnet sind. An obige Vermutung, die er „Machtkunst" S. 518 ehrlich als solche erkennt, knüpft er die Folgerung, „man wird daher vielleicht von vornherein trennen müssen zwischen dem Entstehen des Willens zur Gewaltmacht einmal im hohen Norden, dann bei den Wanderungen und endlich das andere Mal bei der dauernden Niederlassung im neugeschaffenen Mittelgürtel, in Europa, also am Mittelmeere. Ob die wiederholte Bedrohung von zwei Seiten sie zur Aufbietung aller ihrer Kräfte um jeden Preis brachte und sie so vielleicht schon im hohen Norden selbst den Grundsatz Macht geht vor Recht schufen, der die übrige Menschheit seither unglücklich gemacht hat, wird zu untersuchen sein". Ganz gewiß, warum aber geht Strzygowski solcher Untersuchung aus dem Weg? Als der seiner Meinung nach in alle Umstände der Geschichte vor dem Jahr 8000 v. Chr. Eingeweihte konnte er sie doch besser als irgendwer vornehmen.

In „Asiens Bildende Kunst" S. 748 faßt Strzygowski seine Anschauungen knapp also zusammen: „Wir haben zwei ursprünglich voneinander unabhängige Kunstströme zu unterscheiden, einen südlichen und einen nördlichen. Der südliche, von der Darstellung in Höhle und Fels ausgehend, dürfte mit seiner Art vorausgegangen sein. Bevor er aber die Höhe der vordynastischen Kunst Ägyptens gewinnen konnte, dürfte die Nordkunst bereits mit ihrer ganz anderen, aus dem Bau- und Bekleidungswerk hervorgehenden Art auf dem Plane erschienen sein, und was wir in geschichtlicher Zeit vor uns sehen, schon mehr oder weniger das Ergebnis der Durchdringung beider Kunstströme, vor allem im Gebiet des Mittelmeeres, sein. Die eigentliche asiatische Kunst stand wohl bereits mit an der Wiege der großen Machtkreise, Nordasien und Hochasien hatten in einzelnen Metall-Zelt- und Rohziegelbauformen bereits Eingang gefunden, so daß die sog. Antike nicht älter, sondern jünger als die eigentliche asiatische Kunst sein dürfte. Das habe ich glaubhaft zu machen gesucht durch die Annahme, die Kunst des mittleren Gürtels sei als Macht-, kunst entstanden dadurch, daß die Nordvölker solche des Südens unterwarfen: es müßte daher von vornherein in dem, was wir die altorientalische Kunst nennen, Nordisches zu finden sein." „Krisis" S. 258 sagt er: „Nachdem ich vorstehend die Art der Feststellung von Kräften und ihre Sichtung besprochen habe, müßte ich nun auf den Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Bildenden Kunst übergehen. Das aber ist natürlich ein Buch für sich. Ein solches wird heute (1936) noch kaum über das Raten hinauskommen." Daß auch „Europas Machtkunst" diese Entwicklungsgeschichte nicht bringt, ist klar. Die sprunghafte Art der Darstellung, die den Leser nötigt, aus den getrennten Stücken erst das Mosaik zusammenzusetzen, um bald zu erkennen, wieviel Risse und Unstimmigkeiten bei aller Scheinsicherheit bleiben, macht es sehr schwer, Strzygowskis Meinung und gar ihre Begründung sicher zu erfassen. Wir deuteten an, wie viele Fragen nur gestreift werden oder ganz unbeantwortet bleiben. Nicht aus einem gewissenhaften Verhör der Denkmäler, sondern von seiner Theorie über Macht und Machtkunst aus, deren Brüchigkeit er doch selbst

zuweilen erkennt, wird die Wanderung seiner Völkerströme erschlossen und ihr Eingreifen in die menschliche Kultur.[46] Wenn nun aber die Keime dieser Macht bereits im Norden entwickelt waren, dann fällt die These, daß der zuletzt aufgebrochene Völkerstrom, die Indogermanen, von der Macht nichts wissen konnten. Die Macht brauchte dann nicht erst im Süden aus dem Zusammenstoß der Nordvölker mit den Südvölkern zu entstehen, ja, wer behaupten wollte, die Macht sei im Norden ebenso selbständig entstanden wie im Süden, könnte nach Strzygowskis eignen Feststellungen über die Möglichkeiten der Entstehung der Macht schwer widerlegt werden. Wir können nicht umhin, die z. T. ergreifende Mystik des Nordstandpunktes mit ihren vielen inneren Widersprüchen und ihrem durch die Geschichte der letzten Jahre so eindringlich widerlegtem Wahn vor dem Leser auszubreiten, weil für den nicht Nachprüfenden eine ernste Gefahr besteht, sich blenden zu lassen. „Wollen wir nicht untergehen, müssen wir den Nordstandpunkt einnehmen" heißt es „Machtkunst" S. 454. „Vom Nordstandpunkt gesehen, könnten die Menschen, als sie dem Eise nach den hohen Norden besiedelten, noch zum Teil eingeschlechtig gewesen sein" lesen wir a. a. O. S. 445. „Das Beharrende in Europa ist und bleibt – in diesem Vertrauen sind meine Bücher geschrieben – der Norden: auf diesen Felsen müssen wir bauen. Hüten wir uns! Wenn sich als das schließlich doch ausschlaggebend Beharrende die Natur des äquatorialen Südmenschen erweisen sollte, dann ist der Wahn des Nordmenschen, eine Seele zu besitzen, vorüber, und wir können ruhig durch den Völkerbund uns in die Arme der Neger und ihrer Mitläufer in Europa, der Juden, zurückführen lassen. Der Mensch ist dann fertig, mag sich weiter, wie in den letzten 10000 Jahren, am Schweinetrog der Gewaltmacht ersättigen."[47] Strzygowski will „Machtkunst" S. 478 den hohen Norden als Wahrzeichen ausstecken, wofür vorläufig die Alpen einen bescheidenen Ersatz bieten könnten. Dann sei der Weg zu Schöpfer und All ohne Besitzwahn frei. Sein Bestreben ist, ein Wahrzeichen gegen (so!) die Ausmerzung der Macht- und Besitzgier aufzurichten und daraufhin eine Art Nordpolitik im Deutschen Volke zu entfachen. Man müsse endlich lernen, „Norden" (Neolithicum und Mittelalter) streng von Macht (Paläolithicum, Mittelmeerkreis, Altertum) auseinanderzuhalten.[48] „Machtkunst" S. 349 nimmt er an, daß der Norden Seele als Maßstab und Feingefühl besaß, bevor im Mittelgürtel die Macht entstand und der Machtmensch sich selbst als Maßstab an Stelle der Seele setzte. Die Gewaltmacht von Gottes Gnaden hat dem Menschen die auf den Nordpol eingestellte Magnetnadel, den Kompaß also, genommen, der seelisch ebenso im hohen Norden wie erdkundlich auf einer der Inseln des polaren Kanada zu suchen sei. Im hohen Norden macht sich der Mensch ein für allemal frei von der Herrschaft der sinnlichen Natur, er kann dort sein sittliches Wesen ausbilden und dann zur Betrachtung der Natur und zur Begründung der Kunst, wie Schnaase sich ausdrücke, zurückkehren. Der nächste Schritt unseres Bauens muß der zu einem natürlichen Raumgewächs sein, Hellas, Iran und Gotik der Seele nach, aber in neuen Ausdrucksformen („Machtkunst" S. 749). Ihm bangt um das Menschengeschlecht, das sich so ungeheuer vermehrt,[49] daß, wenn wir nicht bald zur Besinnung kommen und

---

[46] Siehe Abschnitt III.
[47] „Machtkunst" S. 456.
[48] A. a. O. S. 414.
[49] A. a. O. S. 592.

aus Selbstachtung und Nächstenliebe nach einer vernünftigen Lösung verlangen, die von den Geisteswissenschaften sachlich vorbereitet werden müßte, nicht nur der Untergang des Abendlandes sicher ist, sondern auch die Menschen sich dann bald ganz allgemein, wie reißende Wölfe gegenseitig auffressen. Da kann auf die Dauer nur Weltwissen helfen. Die Zahl der seltsamen gesellschaftlichen Netze, die unsichtbar fast wie ein Spinngewebe ihre Opfer einfangen, sind auf dem Erdkreis heute größer denn je, man nennt sie heuchlerisch nationale Staaten. Rechtlos werden die Völker zur Schlachtbank getrieben. Wenn man den Norden nicht vor den mit dem äquatorialen Süden sich eben verbündenden Atlantikern rettet,[50] fängt die ganze Menschheitsentwicklung noch einmal von vorn an, wie das vielleicht schon mehrmals der Fall gewesen sein mag. Denn das getriebene Raubtier, das im Machtmenschen verkörpert vor uns steht, kann nicht recht in den wenigen Jahrtausenden zustande gekommen sein, die wir allmählich zu überblicken anfangen.[51] „Zurück zum indogermanischen Europa I und dann vorwärts mit dem neuen Europa II! Sind die Kriege, die Deutschland führen muß, nicht als der erste Schritt dazu zu werten? Wird das Reich schließlich dadurch nicht an sittlicher Kraft so stark geworden sein, sich an diese große Aufgabe, Menschentum und Menschheit von Macht- und Besitzwahn zu erlösen, ganz bewußt heranmachen können?“[52] Wahrlich nicht grundlos beklagt Strzygowski „Machtkunst“ S. 457, daß wir kaltblütig zusehen, wie die letzten Reste der in Lage, Boden und Blut verwurzelten Werte zugrunde gehen. „Wir haben Kunstschutz und Naturschutz eingeführt, aber nichts dafür getan, alte noch lebende Kulturen zu schützen, beziehungsweise zu erhalten, aus dem sehr einfachen Grunde, weil wir nur die Unnatur, das Tote der Machtüberlieferung, schätzen, für das pulsierende Leben aber, das heute noch da und dort aus Lage, Boden und Blut rein fließt, kein Verständnis haben. Wir sollten alles daran setzen, Menschen, die noch natürlich leben, in all ihrer Einfalt von Lage, Boden und Blut zu erhalten, weil uns dieses hohe Gut sonst völlig verlorengeht.“[53] Er möchte Kulturschutzgebiete schaffen, auch mitten in Europa, wie sie der Künstler wohl zu finden wisse. „Aber dann heftet sich der Strom der Seelenlosen an seine Fersen, verdrängt ihn und macht aus der stillen Insel eine Sommerfrische oder einen Kurort. Die unter den kümmerlichsten Verhältnissen zart gebliebene Seele wird dann in kürzester Zeit ein mehr oder minder ausgesprochen europäisches Raubtier, ein Stück beachtenswertes Menschentum ist verloren.“[54] Angesichts der Millionen durch Umsiedlung und Evakuierung in Europa heimatlos Gewordenen erscheint Strzygowskis Forderung doppelt dringend, aber kaum mehr erfüllbar. „Machtkunst“ S. 455 wirft er unserer Zeit vor, daß ihr noch nicht recht bewußt sei, daß sie mit den Schlagworten Boden und Blut nur zwei aus einer Reihe von Kräften der Beharrung heraushebe. Sie müsse zur Einsicht kommen, daß es mehr solcher Kräfte gebe, die immer wieder aus der Versenkung, in die sie die Historiker verschwinden ließen, auftauchen, sobald der Machtwille der Führer der Bewegungskräfte erlahmt und es den beharrenden Kräften der

---

[50] Strzygowski sieht als Atlantiker die Engländer an.

[51] „Machtkunst“ S. 12 f.

[52] A. a. O. S. 748. Man bedenke, diese Sätze sind 1940 geschrieben; ich führe sie an, weil aus ihnen ein hoher Idealismus spricht, aber eine völlige Verkennung der wahren Sachlage, wie so oft bei Strzygowski.

[53] Diese Gefahr haben die Sieger völlig vergessen, als sie die Überschwemmung deutscher Lande mit entwurzelten Flüchtlingen zuließen, die den bodenständigen Charakter dieser Lande völlig zerstören.

[54] „Machtkunst“ S. 458.

Natur möglich wird, wieder zu Worte zu kommen. Glaube man wirklich, daß mit Blut und Boden der ganze Umkreis der dem Menschen von Natur mit auf den Weg gegebenen beharrenden Kräfte erschöpft sei? Am stärksten von dem Glauben an die Notwendigkeit der Macht sei wohl O. Spengler beeinflußt gewesen, der sich die Entwicklung des Menschen ohne Seele zurechtzulegen vermochte. Wir dagegen, sagt Strzygowski, nehmen an, daß es die regelmäßig wiederkehrenden Forderungen des Lebenskampfes im Norden, die Vorsorge gegen die Härte des Winters und besonders die in langer Winternacht erstarkende Neigung zum Nachsinnen über All, Schöpfer und Ich waren, die den Menschen allmählich vorwärtsbrachten. Das Entscheidende ist zunächst die Lage.

Wir haben im vorigen Abschnitt Strzygowskis mystische Anschauung von der Kraft des Nordpols schon kennengelernt. Sein Widerpart ist der Süden, die Äquatorialen. Am Pol könne der Mensch nicht zu Hause sein – obwohl auch das erwogen wird –, weil sich sonst nicht gerade die Verhältnisse ausgebildet haben könnten, die zur Entstehung der Gewaltmacht von Gottes Gnaden geführt haben. Auf die Unterwerfung der schwächeren Südvölker durch den Tatmenschen des Nordens führt Strzygowski, wie wir wissen, diese Entstehung zurück, auf die Blutmischung der Amerasiaten und Atlantiker mit den Äquatorialen.[55] Mit diesen orientalischen Machtmenschen setzten sich die Indogermanen auseinander, und so traten die für das traurige Schicksal der letzten 10000 Jahre entscheidenden Freiheitsberaubungen und die deren Wirkung vollendenden Blutmischungen ein, infolge deren diese in Urzeit aus dem Süden eingewanderten und im Norden zu ungeahnter Höhe aufgestiegenen Äquatorialen diese Höhe wieder verloren. Die Vorstellung eines Menschen, der die Macht ausübt, geht zwar nach „Machtkunst" S. 65 vom Norden aus, es ist der Führer, der das Vertrauen seines Volkes genießt. Aber durch die Anbetung, die ihm die Südvölker entgegenbrachten, verführt, wurde er zum Gewaltherrscher von Gottes Gnaden und schließlich sogar zum Gott umgebildet. Der Nordmensch soll nach a. a. O. S. 607 bis zur Unnatur übermütig geworden sein, nur deshalb, weil er im Süden Menschen vorfand, die sich alles gefallen ließen. Die Anlage zu solchem Laster muß dann aber doch in ihm gelegen haben, und wir rühren hier an die immer wieder aufzuwerfende Frage, ob die Gewaltmacht wirklich nur im Mittelmeergebiet aus der Unterwerfung Wehrloser durch Nordische entstanden ist? „Solange die Indogermanenwanderung auf ausgesprochenem Nordboden diesseits der Alpen, der Karpaten und des Schwarzen Meeres blieb, kam sie nicht in Gefahr, durch den Süden zersetzt zu werden. Ein friedlicher Austausch mit den beiden anderen nordischen Völkerströmen, den Amerasiaten und Atlantikern, müsse indes stattgefunden haben."[56] Nach „Machtkunst" S. 351 kam der eingewanderte Nordmensch darauf, selbst Schicksal zu spielen, indem er zuerst dem Südmenschen einen Fetisch, den lieben Gott, vorzauberte, schließlich den eigenen Untertanen, Gläubigen und Gebildeten, sich selbst zur Anbetung darbot. Über dem Nacken des Südmenschen richtete der Nordmensch, im Mißbrauch seiner seelischen Kräfte, die Gewaltmacht von Gottes Gnaden auf. Der führende Nordmensch vergaß sein Volk. Aus der Unterwerfung der alten Stromländer, Ägyptens und Mesopotamiens, ging der Machtstrom hervor;[57] die für

[55] Außer dem schon Angeführten s. noch „Machtkunst" S. 559.
[56] „Machtkunst" S. 550.
[57] A. a. O. S. 472.

Europa entscheidende Blutmischung, die der Indogermanen mit den aus Atlantikern, Amerasiaten, Südländern gemischten Völkerschaften, trat aber nicht im unterworfenen Volk, sondern in der Gesellschaft ein, die aus dem mittleren Machtgürtel stammt, während unser Volkstum aus dem Nordgürtel stamme. Das schöpferische Volkstum ging in dem Augenblick zu Ende, in dem die Gewaltmacht mit ihrer Gesellschaft zu wirken begann. Die Gesellschaft wurde der Träger der handelnden Macht. In der Machtkunst und Gewaltmacht verschwindet der Mensch hinter seiner amtlichen Erscheinung.[58] Das Ergebnis der Blutmischung war die Unnatur. Die Südvölker wie die Nordvölker, die ja ausgewanderte Südvölker waren, waren rein im Blut. Strzygowski beschwert sich darüber,[59] daß man nicht anerkennen wolle, daß in den Menschen ursprünglich eine einzige Art Blut rollte; erst in den Kämpfen im eisigen Norden wurde aus dem Naturmenschen des Südens der Seelenmensch. Die beharrendste, das ursprünglichste Menschentum widerspiegelnde Gruppe der Menschheit mag nach dem Befund der Bildenden Kunst, heißt es „Machtkunst" S. 456, immerhin der äquatoriale Sinnenmensch des Südens sein. Man kann annehmen, daß er heute im wesentlichen noch in dem Zustand lebt, in dem er sich befand, als sich Angehörige seiner Gruppe auf jenen Weg machten, der sie dem weichenden Eise nach dem Norden zuführte. Das kann im Laufe von Urzeiten mehrmals und auf verschiedenen Wegen geschehen sein, vielleicht hängt damit schon der Unterschied zwischen den „Strömen" zusammen, also zwischen Amerasiaten, Atlantikern und Indogermanen. Der Weg vom Triebmenschen des äquatorialen Südgürtels zum Seelenmenschen des polaren Nordgürtels und endlich die Umbildung zum armseligen Machtmenschen des Mittelgürtels zwischen Nord und Süd ist nach „Machtkunst" S. 43 Geschichte, d. h. Entwicklung der Menschheit, und der Schlüssel zum Verständnis des heutigen Standes unseres Menschentums. Die Kräfte des Körpers sind nach „Machtkunst" S. 442 schon im Südgürtel da, die Kräfte der Seele kommen voll ausgebildet erst im Norden dazu. Die Besinnung auf sich selbst gab damals dem Nordblut, d. h. den in den Norden eingewanderten Südländern, Selbstachtung und Nächstenliebe, Seele und Gewissen.[60] Wir können nach a. a. O. S. 476 nicht ahnen, welche Rolle der Nordpol geistig in der Geschichte der Menschheit spielt. Strzygowski beruft sich auf das mir nicht zugängliche Buch von Biedenkapp, Der Nordpol als Völkerheimat, das seinerseits den Amerikaner Warren ausschreibt, der nach „Machtkunst" S. 482 aus den heiligen Büchern der Babylonier, Hebräer, Ägypter Belege für die Lage des Paradieses am Nordpol bringe. Kenner der Literatur der genannten Völker werden Warrens Versicherung wohl mit Befremden aufnehmen, ich wüßte keine einzige Stelle in einer ägyptischen Schrift, die anzuführen wäre. Die Umwandlung der Südländer in Nordische ist nach Strzygowski möglich, weil der Boden ursprünglich entscheidender als Blut ist,[61] womit allerdings nicht recht übereingeht, was wir „Machtkunst" S. 455 lesen: „Wir haben hier lediglich die Beantwortung dieser Fragen (nach der Machtmitte, der Gewaltmacht) für Europa, dazu vom Nordstandpunkt aus, im Auge. Rechnen wir da mit Boden und Blut? Nein, vorerst nicht, das Entscheidende ist zunächst die Lage; damit kann hier nur das Klima gemeint sein, nicht also Blut und Boden." Der Norden ist

[58] A. a. O. S. 238.
[59] A. a. O. S. 452. Zum Vorigen vgl. auch S. 557.
[60] A. a. O. S. 542.
[61] A. a. O. S. 481.

unerschöpflich fruchtbar, der Süden unfruchtbar.[62] Die Rückführung des Nordmenschen, seine Auseinandersetzung mit dem Südmenschen und die daraus entstandene Menschengattung soll uns nach „Machtkunst" S. 542 um den nüchternen Verstand und das tastende Gefühl gebracht haben. Dabei aber mögen nach „Machtkunst" S. 463 die Sinne (der Instinkt) die Grundlage, jene Erdnatur selbst, im Menschen sein, die der Nord- wie der Machtmensch als Erbe vom Südmenschen übernommen haben. Verantwortung und Pflichtgefühl aber, die beharrenden Kräfte überhaupt, haben sich erst im Norden entwickelt. Die gestählten Nordvölker unterwerfen nun, nach „Machtkunst" S. 444, den verweichlichten Südmenschen, wenden sich dann aber gegen den Norden selbst und die Indogermanen. Es muß sich also um die Atlantiker und Amerasiaten handeln. Erst durch den letzten der drei Völkerströme, die Indogermanen, wurde Europa zu einem eigenen Erdteil und zum Hort des einfachen schlichten Nordmenschen.[63] Europa I, das nach „Machtkunst" S. 551 bis zum Pamir reichte, erstand, das Europa vor dem Jahre 8000 v. Chr.! All das geschah nach „Machtkunst" S. 461, 465, 559 in den Zwischeneiszeiten, nach gewöhnlicher Annahme vor etwa 25000 Jahren; mit der Unterjochung der Südvölker und der Entstehung der Gewaltmacht setzen die letzten zehntausend Jahre traurigen Schicksals ein. Die erneute Berührung der Nordvölker mit den Südvölkern, nach „Machtkunst" S. 592 ihren in den alten Wohnsitzen zurückgebliebenen Ahnen, ruft einen Bruch in der Südkunst hervor; aber nicht minder in der Nordkunst. Während die Nordmenschen nach „Machtkunst" S. 251 bei ihren Wanderungen nach Süden den Zierat mitbrachten (denn der Norden stattet nach „Machtkunst" S. 83 aus, schmückt, wenn man will), übernahmen sie vom Süden die menschliche Gestalt, die dann ausschlaggebende Bedeutung in aller Machtkunst gewann. Die menschliche Gestalt scheint nach a. a. O. S. 239 ursprünglich rein südlich, der Süden stellt im Wege von Naturgestalten dar, also wie nach Strzygowski noch die Griechen bei der Landschaft.[64] Die Machtkunst der Mitte geht in der Darstellung von der Menschengestalt auf den für ihre Aufmachung entscheidenden „Gegenstand" über. Auf diese Weise entsteht, was „wir im Sinne der Macht unüberlegt Malerei und Bildhauerei nennen, zwei Darstellungsarten, die zunächst in Rohstoff und Werk verschieden sind". „Gegenstand" ist Darstellung der Bedeutung nach.[65] Danach wird also das Höchste in der Kunst, die Darstellung des Menschen, nicht zuletzt die Rundplastik, den Südländern verdankt, die Strzygowski als „ganz Lage und Boden hingegeben lebend, ohne nennenswerte Spuren höherer Entwicklung" beschreibt, und sie als zeitlose, wenig tätige Menschen schildert, jenes Triebleben weiterführend, von dem die Menschheit in ihrer Entwicklung angezogen war.[66] Mit der Herleitung der Plastik und vor allem der Darstellung menschlicher Gestalten hat Strzygowski, notgedrungen, den südlichen Kulturen seinen Tribut gezahlt. Aber eine Schwierigkeit entsteht, aus solcher Mitte, wie er die Südländer schildert, die höchsten Werte herzuleiten, und eine weitere, wenn man nach der Bedeutung der südlichen Menschenbilder fragt. Wenn es wahr wäre, daß erst der einbrechende Nordmensch dem Südländer den Begriff des Fetisch, des Gottes beibrachte, dann müßten alle älteren südlichen Menschenbilder,

[62] A. a. O. S. 739.
[63] A. a. O. S. 551 f.
[64] Siehe oben S. 128 f.
[65] „Machtkunst" S. 169.
[66] A. a. O. S. 481, 668. Vgl. auch oben Abschnitt III passim S. 68 ff.

wie sie die von Süden nordwärts Ziehenden mitbrachten, ungöttlich gewesen sein, was, soviel ich sehe, der begründeten Ansicht der Vorgeschichtler widerspricht. Allerdings fällt die angebliche Nordwanderung der Südländer in so uralte Zeiten, daß kein erhaltenes Denkmal auch nur irgend heranreicht. Von den Südländern sollen aber auch gleichfalls in fernsten Zeiten die Amerasiaten, selbst ja eingewanderte Südliche, das Tierbild übernommen haben.[67] An der Ausbildung der Darstellung der menschlichen Figur haben dann nach „Machtkunst" S. 625 die Atlantiker entscheidenden Anteil, insbesondere an der bildhauerischen Behandlung der Menschengestalt, während bei den Amerasiaten, immer nach Strzygowski, der kunstgewerbliche Betrieb im Tierzierat vorausstand. Die Vermenschlichung ist nach „Machtkunst" S. 260 die ansteckende Krankheit, die der äquatoriale Süden in die Machtkunst gebracht hat. Die Gestalt kommt von Süden (a. a. O. S. 294). Sobald einmal durch den Quader, bzw. den prismatisch geschnittenen Stein, die Nachahmung, u. a. auch der Natur, angebahnt war – die Atlantiker gingen nach „Machtkunst" S. 573 am frühesten auf den Stein über, indem sie, wie wir hörten, ursprünglich zum Hüttenbau verwendete Schneeplatten nachbildeten,[68] und Stein auch zuerst zur Bildhauerei verwandten –, wurde der Menschenkörper bald diejenige Gestalt, die von der Machtkunst am ausgiebigsten und sehr bald zum Nachteil der Kunst verwendet wurde. Die Menschengestalt wurde der Wechselbalg, der der bildenden Kunst an sich untergeschoben wurde. Dem Nordmenschen liegt die Bilderfeindlichkeit im Geblüt, die (übrigens keineswegs radikale) Abwehr des Bildnisses bei den Türken wird von Strzygowski („Machtkunst" S. 269) als nordischer Zug geschätzt. Daß sie in einem der zehn israelitischen Gebote begründet ist, vergißt Strzygowski. Aus der Tatsache, daß nicht eine Kunstform selbst, sondern die Darstellung zum Wesen der Kunst des Südgürtels gehört, darf nach „Machtkunst" S. 449 auf eine gewisse Unnatur geschlossen werden(!). Der Norden hatte nach „Machtkunst" S. 318 die Art des künstlerischen Sehens rein aus der Vorstellung gehandhabt, erst im Mittelgürtel wurde das Handwerk so gut wie die geistigen Werte an der Hand der Wirklichkeit nachgeprüft und mit dem Anspruch auf Gesetzlichkeit an der menschlichen Gestalt festgestellt. Im Norden sind nach a. a. O. S. 311 Ausstattungswerte üblich, die in Europa II, seit Alexander d. Gr., vollständig verdrängt werden. Der Norden soll die reine Zierform in Linien oder Farbe, dazu noch die zunächst mehr linear gegebene Landschaft geschaffen haben; so ließen nach „Machtkunst" S. 554 die Iranier zunächst nur Landschaft und Zierat gelten (wofür man gern in Persepolis, Pasargadae oder selbst in Luristan, der Keramik von Susa, auch in Malamir, einen Beweis fände),[69] von Hellas übernehmen sie vereinzelt die menschliche Gestalt. Wie kommt es dann, daß wir in Elam oder der Persis, wie weit wir auch zurückgehen, im Relief (und erst recht natürlich in der Rundplastik) fast nur menschliche, tiermenschliche oder tierische Gestalten antreffen, und diese deutliche Zeichen der Abhängigkeit von mesopotamischen Vorbildern tragen?[70] Holz und Landschaft sollen die Indogermanen in das Mittelmeergebiet gebracht haben – aber wir sahen oben S. 33 ff., 52 f., daß Strzygowski die Atlantiker gerade in Ägypten in Holz und Stein bauen ließ! Nach „Machtkunst" S. 294 werde man vielleicht einmal die

[67] A. a. O. S. 513. Vgl. oben S. 29 ff.; 39 ff.
[68] A. a. O. S. 320 f.
[69] Siehe oben Abschnitt III S. 61 f.; 83, 111. IV 123 f.
[70] Vgl. die Tafeln im Band IV von Pope-Ackermann, Survey of Persian Art.

Form, die im Norden Ausdrucksmittel sei, als das vornehmste Eigentum des Nordmenschen erkennen und einmal durch Vergleich der verschiedenen Machtkreise des Erdenrundes nachweisen können, daß es, nach der Form eingeteilt, mehrere Ursprungsgebiete der Nordkunst gegeben habe, die in Europa z. B. andere sind als in Asien oder Amerika (Indogermanen, Amerasiaten, Atlantiker). Alle Nordischen bevorzugten ursprünglich den reinen Tierzierat, Zelt und Holz. Sie opferten lieber die Richtigkeit der Gestalt als irgendeine der frei geschaffenen Formen oder einen Gehalt.[71] Mit der Annahme mehrerer Ursprungsgebiete der „Nordkunst" wird Strzygowski das Rechte getroffen haben, seine Aufgabe wäre gewesen, diese Gebiete näher zu bestimmen. Dazu hat er nicht den geringsten Anlauf genommen. Und doch wäre hier vielleicht eine sichere Grundlage für die Entwicklungsgeschichte der Kunst gerade vom Nordstandpunkt aus zu gewinnen gewesen. Es steht da ähnlich wie bei der Frage nach der Machtkunst. Im allgemeinen herrscht, wie wir wissen, in Strzygowskis Darstellung der Glaube, daß die Machtkunst im Mittelmeergebiet als Folge des Zusammenpralls der drei Nordströme mit den Südländern entstand. Sie beginnt nach „Machtkunst" S. 551 ff. mit dem dritten, seelisch entscheidenden Nordstrom der Indogermanen. „Machtkunst" S. 645 bekennt er mit Genugtuung, die Entstehung der Machtkunst Europas sei, soweit wir es konnten, beantwortet, es käme nun darauf an, die Verbreitung der einmal am Mittelmeer entstandenen Machtkunst zu verfolgen, die Veränderungen, die ihr Vordringen nach Zeit, Ort und Gesellschaft hervorbrachte. Aber nach anderen Stellen muß es andere, vom Mittelmeer unabhängige Zentren der Gewaltmacht und damit der Machtkunst gegeben haben. A. a. O. S. 593 stellte er die Frage, ob die vom mittleren Gürtel ausgebildete Machtgestalt im Norden vorbereitet war und später auf andere Machtgestalten stieß, die vor ihr bestanden, vielleicht neben ihr bestehen blieben und künstlerisch als Kräfte neben Lage, Boden und Blut gewertet werden müßten? Machtzentren habe es in Amerika gegeben. A. a. O. S. 518 und 634 erwägt Strzygowski, ob in Amerika am Mississippi oder an den Seen, nach Kanada zu, Machtkunst bestand. „Wohin gehören die Machtkunstkreise Mittelamerikas und an der Westküste Amerikas? Sind sie Amerasiaten, sind sie Atlantiker?" fragt er a. a. O. S. 490. „Waren es mittelamerikanische Machtvölker, die die Atlantiker zum Abweichen von der Südbewegung nach Osten abdrängten und schließlich ins Meer warfen? Dann müßte die Macht im äquatorialen Amerika wesentlich älter sein als die im Mittelmeere.[72]" „Man beachte, was das Auftreten der Macht in einem dritten Gebiet, dem von Mittelamerika, bedeutet, und ob da nicht naheliegt, allgemein gültige Schlüsse für das Auftreten der Macht im Rahmen der Erde zu ziehen? Sind das nicht ganz bestimmte, von Natur gegebene Lagen, die auf die Entstehung der Gewaltmacht hinweisen, stehen Punkte wie Mittelamerika, das Mittelmeer und ursprünglich Kanada in einem Entwicklungszusammenhange, oder entsteht die Macht der Gewaltart ganz unabhängig von diesen drei Punkten? Bietet der Erdkreis nach Lage, Boden und Blut noch mehr solche Ausgangspunkte?"[73] „Vorläufig entzieht sich unserer Kenntnis, ob der Wille zur Macht bei den Atlantikern schon in Kanada (wofür nach ‚Machtkunst' S. 516 die Einkeilung zwischen Grönland und Alaska verantwortlich gemacht werden könnte), oder erst auf den Wanderungen im Gebiet des atlantischen Meeres

[71] „Machtkunst" S. 242.
[72] A. a. O. S. 518.
[73] A. a. O. S. 458.

in Amerika selbst, auf einer Atlantis, in Westeuropa oder erst in Afrika entstanden sein könnte; richtet der Atlantiker jene Macht, die dann für Europa verhängnisvoll vorbildlich geworden ist, beim Eindringen ins Mittelmeer über den Unterworfenen als Gewaltherrscher auf, oder schon früher?"[74] Jedenfalls ist dieser Machtwille in Ägypten fertig ausgebildet, dort aber sollten aus dem äquatorialen Afrika einbrechende Atlantiker, wie wir wissen (oben S. 64), die Macht aufgerichtet haben, die dann erst ans Mittelmeer stießen. Aber der Machtstrom ging nach „Machtkunst" S. 427 doch aus der Unterwerfung der alten Stromländer hervor, nach a. a. O. S. 503 findet zu unserem Erstaunen jene Berührung mit äquatorialen Südvölkern, die die Amerasiaten durch Unterwerfung zur Annahme eines Gottes von der Macht Gnaden geführt haben könnte, erst in Indien statt. Der Weg dieser Machtgestalt kann über den Pamir oder von Indien unmittelbar die Küste entlang nach dem Euphrat und Tigris gegangen sein. Aber a. a. O. S. 499 f. wird darauf hingewiesen, daß die Wüsten und Steppen vom Standpunkte der Machtkunst aus gesehen eine einzige Schöpfung hervorgebracht haben, die Welt des Islams. Wenn die Hirtenvölker des Wüsten- und Steppengürtels als Urbevölkerung der Sahara an der Küste des atlantischen Hafens am Nordrande Afrikas, Mittelmeer genannt, in Betracht kommen, dann würde man verstehen, warum Europa erst in zweiter Reihe als Ausbreitungsgebiet der neuen Machtgestalt auftritt und der Schwerpunkt der Entfaltung ursprünglich im Wüsten- und Steppengürtel zu suchen wäre. Wie sich diese Annahme mit den sonstigen Vorstellungen Strzygowskis vereinigen läßt, ist mir unverständlich. „Die Voraussetzungen des Wesens der Wanderhirten sind ähnliche wie bei den Völkern um den europäischen Norden, nur kamen sie nicht vom hohen Norden und dem Meere, sondern aus der Weite der Wüsten und Steppen selbst, sie ziehen sich lang hingedehnt über zwei bzw. drei Erdteile, so daß man von einer Erddiagonale der Wanderhirten reden kann, die in Südrußland auch nach Europa vorstößt . . . Der lebende Zeuge der geistigen Einheit ist heute noch der Islam, bzw. die islamische Kunst."[75] Der Islam gehört als Wüstenreligion zum ältesten Norden, dem der Wanderhirten(!). Er ist nach „Machtkunst" S. 644 nie zur Darstellung, dem Kennzeichen der Macht, übergegangen; Kuseir Amra, Damaskus, vieles spätere Persische ignoriert Strzygowski. Islam und Buddhismus haben nach Ausweis der Bildenden Kunst nichts mit dem Mittelmeergürtel zu tun, auch der Buddhismus gehört nach „Machtkunst" S. 57 f. zum Norden, der sich wie in Hellas und Iran mit der Indogermanenwanderung auszuwirken begann.[76] Zeitfolgen kümmern Strzygowski ebensowenig wie die beglaubigte Geschichte des Islam und seiner Ausbreitung oder die doch sehr unterschiedliche lokale Entwicklung islamischer Kultur; das Zusammentreffen des Islam mit einheimischen, ihm innerlich fremden Volksteilen, wie in Persien, in Indien, vollends in Spanien, beschäftigt ihn nicht.

Aber nach einigen Stellen gibt es noch eine letzte Möglichkeit der Entstehung der Macht und der Machtkunst. „Die Macht stand ursprünglich im Norden bei der Allnatur. Die Macht als Recht und Pflicht muß im Norden die natürlich gewordene Ordnung sein. Sobald die Macht nicht mehr von der Natur, sondern von Menschen ausgeübt wird, finden sich verschiedene Arten solcher natürlich gewordener Macht, die nach Ort, Zeit und ‚Ge-

[74] A. a. O. S. 460 und 510.
[75] A. a. O. S. 497 f.
[76] Zur Kritik dieser Behauptung s. Abschnitt III S. 60 ff., 79 ff.

sellschaft' auch sehr verschiedenen Ursprungs sein können. Für den Wandel zur Gewaltmacht ist der Nordmensch selbst verantwortlich, es muß also in ihm der Drang zur Gewaltmacht schon im Norden gelegen haben. Die Unterwerfung der Südvölker, an die meist das Entstehen der Gewaltmacht von Strzygowski geknüpft wird, wäre danach weniger Ursache als Folge des Dranges zur Gewaltmacht. Nicht die Macht (Rom) hat höhere Kultur nach dem Norden getragen, sondern der Norden hat schon Jahrtausende früher das Entstehen der Macht ermöglicht, lesen wir nicht ohne Erstaunen „Machtkunst" S. 463. Die Eiszeit bildete die Kräfte aus, die zur Entstehung der Macht führten, ein arbeitsstarkes Geschlecht, das geeignet war, Gewaltmacht aufzurichten, sobald die Gelegenheit sich bot." Man sieht, wie recht er hatte, wenn Strzygowskis „Machtkunst" S. 671 bekennt, er habe der Machtbewegung nicht gerecht werden können, die Beantwortung der Frage nach der Machtkunst Europas liege vielleicht noch viel ärger, als er ahne. Einmal fühlt er selbst das Bedenkliche seiner Methode: „Nur aus der Mischung von Nord und Süd habe die Unnatur, das maßlos Ausgeklügelte an Eigennutz hervorgehen können, das diesem tausendfach verklammerten Machtaufbau seine innere und äußere Gesetzmäßigkeit und Dauer gegeben habe. Der Kunstforscher sei allein von seiner Lebensweisheit aus gewiß nicht im Stande, das Werden dieser ungeheuerlich vermehrten Machtgestalt zu enträtseln." Ja er wirft die Frage auf:[78] „Gibt es ein Gesetz, wonach der Kampf zwischen der Macht im Mittelgürtel und dem Nordgürtel in irgendeiner steten Wiederkehr des Gleichen (man beachte die Nietzschesche Terminologie) erfolgte und so den Schlüssel zu einer Entwicklungsgeschichte Europas bilden könnte?" Wir hätten es also nicht mit einem einmaligen Vorgang, der zur Schaffung einer Gewaltmacht führte, der Unterwerfung der Südländer, sondern mit einem allgemeinen Gesetz zu tun, das die Beziehungen von Nord und Süd beherrschte. Und es ist keineswegs gesagt, daß nicht auch der Indogermane, unter den gleichen Verhältnissen wie Amerasiaten und vor allem Atlantiker, Gewaltmacht schon im hohen Norden ausgeübt hätte, nicht erst am Schwarzen Meer auf die Macht gestoßen wäre. Sind aber der Möglichkeiten so viele, dann darf man nicht eine einzelne herausnehmen und sie zum Grundstein kunst- und kulturgeschichtlicher Erörterungen machen. Alles würde umgeworfen, wenn die von Strzygowski „Machtkunst" S. 599 gestellte Frage bejaht wird: „Hat nicht doch vielleicht das Mittelmeer einen seiner Natur entsprechenden, eigenen Menschen ausgebildet, der trotz aller Zuströme von Afrika, dem Atlantik und Asien her, um nur die ältesten Spuren zu nennen, seine eingeborene Eigenart auf den Eroberer übertrug? Steht also meine Auffassung, daß es sich ursprünglich beim Mittelmeer um die nördliche Grenze des äquatorialen Südens handle, die vor allem durch die Atlantiker in ihrem Schicksal bestimmt wurde, ohne rechten Halt da?" Mit dem atlantischen Pantheon, dem Atlantiker Michelangelo, wäre es aus. Es ist ja schon seltsam genug, daß einer der herrlichsten Räume von Atlantikern, die angeblich, wie die zu ihnen gerechneten Ägypter, kein Raumgefühl hatten,[79] errichtet sein soll, woraus für Strzygowski folgt, daß indogermanisches Raumgefühl wenigstens beteiligt gewesen ist (s. oben S. 42f.).

---

[77] A. a. O. S. 592.
[78] A. a. O. S. 665.
[79] Siehe dazu oben S. 49 ff.

V

VOM KUPPELBAU UND VOM HOCHHAUS

Das ganze Problem des Kuppelbaus, das bei Strzygowski eine bedeutende Rolle spielt, hier aufzurollen, ist untunlich, aber auf einige Lücken, Unsicherheiten und Unklarheiten in seinen Ausführungen muß hingewiesen werden. Strzygowski sieht die Kuppel von vornherein als ausschlaggebend für nordisch-iranische Herkunft eines Baues an. In der Hirtfestschrift I S. 159 f. und, im selben Jahr, „Spuren" S. 11, wo weitere Pläne und Beobachtungen des Entdeckers Müller-Brauels mitgeteilt werden, hält Strzygowski dafür, daß es sich bei von diesem in Gemeinschaft mit C. Schuchhardt 1910 ausgegrabenen Gräbern von Zeven um protogotische, strahlenförmige Holzbauten handelt, die sich öfters dem Achteck näherten und auf Stützen (Säulen) eine Holzkuppel aus überkragenden und übereck gelegten Balken trugen. Man habe bei den Einbauten die Roste am Innenrand des Grabes, öfter in mehreren Reihen, von den höheren und stärkeren Pfählen zu unterscheiden, die das Grab umstehen. Aus der Art, wie Sand in die Hohlräume über den Gräbern wehte, den „Einsturztrichtern" könne man mit Müller-Brauel auf eine kuppelförmige Überdachung schließen. Es muß auffallen, daß C. Schuchhardt, Vorgeschichte Deutschlands, 1934, wo S. 69 f. Aufnahmen mitgeteilt werden, die die bei Strzygowski gebotenen ergänzen, und in seinem Alteuropa (1926) mit keinem Worte der Kuppeln von Zeven gedenkt, vielmehr an der zuerst genannten Stelle eine auf ähnliche Anlagen gestützte Deutung des Befundes vorträgt, wonach die in den Boden gerammelten Holzknüppel, in anderen Fällen aber Steinpackungen, die Bohlen eines Sarges oder einer die Leiche bergenden Holzstube von langgestreckter, annähernd rechteckiger Form gehalten hätten. Auch wo Schuchhardt von der Möglichkeit von Lehmkuppeln bei steinzeitlichen Häusern spricht, hat er Zeven nicht herangezogen.[1] Er neigt vielmehr dazu, die eigenartige Form der Häuser von Meinsdorf auf Westeuropa zurückzuführen. Holwerda nennt Zeven mit keinem Wort in seinem, den Aufsatz von 1909 ergänzenden Beitrag über neolithische Kuppelgräber in Holland,[2] obgleich er auf den alteuropäischen Charakter des Kuppelgrabes Wert legt. Die holländischen Kuppelgräber sind ganz anderer Art als die angeblichen Kuppelgräber von Zeven. Ihre Bauart ist übrigens keineswegs sicher erklärt, vieles einzelne bestritten.[3] Soweit ich nach dem mir vorliegenden Material urteilen kann, gehören die Gräber von Zeven zu den in Nordholland aufgefundenen Palisadengräbern der Becherkultur, deren Beziehungen zu Nordwestdeutschland Byvanck a. Anm. 3 a. O. S. 134 f. hervorhebt. Er gibt eine Reihe von Beispielen solcher, im einzelnen recht verschiedener Gräber und führt van Giffen dafür an (S. 144), daß wahrscheinlich Holwerdas Kuppelgräber der Veluwe in diese, nicht früher als das späte Neolithikum zu datierende Gräberklasse gehört, die sich bis in die Metallzeit herab erhält (a. a. O. S. 160 ff.). Die

---

[1] Alteuropa S. 128 ff. Bemerkt sei, daß in keinem der einschlägigen Artikel in Eberts RLV (Grab, Gewölbe, Kuppelbau) Zeven erwähnt wird, ebensowenig in Menghins Weltgeschichte der Steinzeit, 1931.

[2] Prähist. Zeitschr. IV, 1912, S. 368 ff. mit Verweis auf a. a. O. I S. 374 ff.

[3] Byvanck, Voorgeschiedenis van Nederland S. 110 ff., Rademacher in Eberts RLV VII S. 193.

Kunstgeschichte wird also guttun, auch „wenn sie vom geschichtlichen auf wissenschaftlichen Boden kommen will",[4] von Holzkuppelbauten in Zeven, wie in der Strzygowski anscheinend unbekannten Veluwe, nur mit äußerster Zurückhaltung Gebrauch zu machen. Es bedarf eines handgreiflicheren Beweises, um das Aachener Münster als Urenkel solcher nordischer Bauten vorzustellen,[5] zu behaupten, der Bau Karls d. Gr. ginge, wie San Vitale, auf den Iran, auf den europäischen Norden selbst, zurück. Die Großform in Stein sei mit der Kleinform in Holz der Gräber von Zeven zu vergleichen, und dabei sei der Grundsatz zu überlegen, der für die Kunstgeschichte der Zukunft entscheidend sei, ob die Forschung nicht ganz allgemein verlange, daß wir nicht erst mit der geschichtlichen Zeit beginnen, sondern nach den Voraussetzungen der geschichtlichen Zeit in vergänglichen Rohstoffen zu fragen anfangen. Dann erst tauche unsere eigene Vorzeit, die des Nordens, auf, in der jene Geleise gelegt worden seien, in denen die geschichtliche Zeit weiterlief. Gewiß, nur daß der Zug entgleist, wenn diese Geleise in der Luft schweben. Einst, im „Dom zu Aachen und seine Entstellung" (1904) S. 24 hatte Strzygowski richtiger und unbefangener geurteilt: „Das Aachener Münster ist aus einer in Karls Heimat lebendigen Übung heraus entstanden. Die gallo-fränkische Kunst war von der einst von den hellenistischen Metropolen aus begründeten Kirche Galliens angeregt und später verstärkt worden durch die direkt vom inneren Orient nach dem Frankenreich überströmende Bautradition der Klöster." S. 23 erkennt er „in San Vitale in der Tat einen allerdings mehr feingliedrigen und reicheren Vorläufer des Aachener Doms,[6] und die Rotonda in Brescia und S. Fedele in Como zeigen wirklich einige der konstruktiven Vereinfachungen, die auch der Bau Karls d. Gr. aufweist". Aus der Vorgeschichte des Aachener Münsters kann man die von Deichmann, AA 1941 Sp. 733 ff., und neuerdings in seinem „Frühchristliche Kirchen in Rom" behandelten spätrömischen Rundbauten in Rom und Latium vom Typus der Tor Pignattara nicht ausscheiden, ebensowenig die Tatsache, daß Kuppelbauten in Nordsyrien nicht vorkommen, im übrigen Syrien nur ganz vereinzelt (Beyer, Der syrische Kirchenbau S. 143). Ob man auf die Verwandtschaft des Aachener Münsterplanes mit dem spanisch-keltischer, etwa in das 6. Jahrhundert v. Chr. gehöriger Rundhäuser irgend etwas bauen darf, scheint mir zweifelhaft und die Ähnlichkeit rein äußerlich und zufällig. Nicht zu übersehen aber sind die konstantinopolitanischen und oströmischen Mausoleumsanlagen, die Koethe um das Konstantinmausoleum in Byzanz gruppiert hat und die für die Grabeskirche Karls d. Gr. sehr wohl Anregungen geboten haben können, um so mehr, als Papst Leo III. zu dem gleichartigen Mausoleum, wohl des Endes des 4. Jahrhunderts n. Chr., bei St. Peter in Rom enge Beziehungen hatte (R. M. 1931 S. 10 ff.). Dehio kann ich nur beistimmen, wenn er S. 64 schreibt: „daß die karolingische Kunst zunächst keine selbständigen neuen Kunstwerte schuf, verringert nicht ihre geschichtliche Bedeutung; es gibt in der Geschichte der Kunst Epochen, in denen das Rezipieren wichtiger ist als alles."

---

[4] „Spuren" S. 13.

[5] „Spuren" S. 14 ff.

[6] Dehio, Gesch. d. deutschen Kunst I, 1930, S. 44 ff., tritt mit guten Gründen für die Selbständigkeit Meister Odos von Metz ein, der natürlich Bauten, die wir nicht mehr besitzen, gekannt haben kann, und dessen Zentralanlage wie reiner Steinbau dem griechisch-orientalischen Formenkreis nahesteht, aber darum noch keine einfache Kopie von San Vitale darstellt, das sich vielmehr in wesentlichen Zügen vom Münster in

Die Wurzel des neuen, die Gräber von Zeven zu Ahnen des Münsters machenden Credos fassen wir, glaube ich, wenn wir uns Strzygowskis mystische Auffassung vom Höherstreben vor Augen halten. Das soll Iran, Hellas und Gotik verbinden. In Iran gewinne es in der Kuppel Ausdruck. Da solche nicht vor der Sasanidenzeit bekannt sind, würde Strzygowski gar zu gern Dieulafoy folgen, der die Paläste von Firuzabad und Sarvistan den Achaimeniden zuschrieb. Aber der einstimmige Widerspruch aller einigermaßen Sachverständigen hält ihn in diesem Fall ab. Auch in den sicher achaimenidischen Säulen von Persepolis soll sich das Höherstreben ausdrücken. Die dortigen Paläste seien in den hohen Säulensälen eigenartig nordisch, heißt es „Machtkunst" S. 244. Bei den Säulen von Persepolis, deren höchste etwa 18 m aufragen, nehmen davon Basis, Zwischenstück und Stierkapitell fast die Hälfte ein, so daß der Schaft nur 10 m mißt, die Hälfte etwa des Schaftes der Säulen des großen Saales von Karnak.[7] Es ist bezeichnend und widerlegt das Höherstreben, das Strzygowski den Persern zuschreibt, daß sie, um die einfache Säule mit Stierkapitell mit längerem Schaft aus bautechnischen Gründen auszustatten, ein Zwischenstück mit Voluten einschalteten und nicht den Schaft einfach verlängerten.[8] An den am schlankesten wirkenden Säulen zu Pasargadae, die über 12 m glatt aufsteigen, ist Strzygowski vorübergegangen, obwohl er in den ihm gewidmeten Studien (s. Anm. 8) alles Nötige finden konnte. Die Geschichte der persischen Säule lehrt eindeutig, daß es den Persern nicht um den Eindruck des Hoch-hinauf-Strebens zu tun war.

„Machtkunst" S. 563 lesen wir, die Griechen hätten ihr aus dem Norden mitgebrachtes Holzhaus zum Gotteshaus umgebaut, indem sie unter dem Einfluß ägyptischer Steinkunst die Höhe durch den Giebel abknickten. Wie soll man das verstehen? Das vorhellenistische Ägypten kennt keine Giebel, wohl aber Säulen höher als irgendein Land des Altertums. Es brauchte also nicht erst von Persepolis (besser Pasargadae) aus in Hellas „wieder anders zu werden". Nach Strzygowski „wächst der griechische Tempel mit der ionischen Säule bis zur korinthischen Säule und nimmt von Persien die Anregung, Säulenreihen in der Höhe übereinander zu setzen, freilich nicht freiräumig, sondern im Rahmen einer der Wand vorgeblendeten, also nach persischer Art verkleideten Architektur". Die ionische Säule, die weder nordisch noch persisch beeinflußt ist, wirkt am schlankesten von allen griechischen Stützen.[9] Kolossale korinthische Säulen kennen wir vor der römischen Zeit nicht. Es ist also schief, wenn „Machtkunst" S. 294 f. behauptet, „die Griechen, die die Verhältnisse der Säule von den Machtvölkern des Mittelmeers übernahmen (sie also nicht vom Holzbau her mitgebracht haben), hätten in der korinthischen Säule die Höhe derart

---

Aachen unterscheidet. Odo von Metz war ein wirklicher Architekt, ein Meister, der das Wesen seiner Kunst erfaßt hatte.

[7] Vgl. Perrot, Chipiez, Hist. de l'art V S. 497; Popes Survey of Persian Art IV Taf. 82, 87. Für Karnak sei auf die Angaben in den Reisebüchern verwiesen.

[8] Siehe über den Zweck des Mittelstücks der persischen Säulen Studien z. Kunst des Ostens Strzygowski dargebracht S. 46 und Springer-Michaelis-Wolters, Handb. d. Kunstgesch., Altertum I, 12. Aufl., S. 95.

[9] Man vergleiche in Noacks Baukunst d. Altertums etwa Taf. 37–40 mit den vorhergehenden Tafeln mit dorischen Säulen, auch Taf. 72 mit Taf. 73 (römisch-korinthische Säulen). Auf die Entstehungsgeschichte des ionischen Kapitells brauchen wir nicht einzugehen. Sie weist, auch nach den neuesten Funden, AA 1933 Sp. 95, Kapitellen des frühen 9. Jahrhunderts aus Samaria, auf Herkunft aus Syrien und Kleinasien.

auffallend gesteigert, daß man nicht erst bis zum Iranischen (Persepolis) und der Gotik zurückgehen (so!) muß, um festzustellen, daß der Norden in der Höhe nicht Maß zu halten weiß". Griechische Bauten sind, im Gegensatz zu manchen römischen, von bescheidenen Ausmaßen. Massenwirkungen erstreben sie zuerst, unter orientalischem Einfluß, in Kleinasien und Syrien. Ungern vermißt man bei den Eröterungen über Holz- und Steinbau die Kenntnis von Kawerau s schönem Aufsatz in Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur II S. 227 ff., wie bei der Behandlung der Fragen betreffend Renaissance und Gotik eine Bezugnahme auf Dagobert Frey, „Gotik und Renaissance". Bei der Gotik, auf die wir jetzt nicht näher eingehen, wird es Sachkenner überraschen zu hören, daß die Gotik aus dem Schiffsbau zu stammen scheine, dem „auf den Mast gestülpten Schiffsboden". Die Masten oder Glieder trügen das Dach, eigentliche Wände gäbe es nicht. Entgegen Dietrichsens Meinung in seinem Werk über die Holzbaukunst Norwegens sei die Mast- oder Stabkirche, wie sie in der ausführlichen Darlegung „Ursprung d. christl. Kirchenkunst" S. 68 ff. genannt wird, in Norwegen ursprünglich und selbständig. Daß ein Gelehrter vom Range Gabriel Millets sich in der Étude préliminaire zu Strzygowski L'ancien art. chrét. de Syrie S. XXXIV f. anscheinend Strzygowski anschließt und, obwohl die älteste dieser norwegischen „Mastkirchen" 1150 errichtet wurde, es für möglich hält, Normannen hätten diese Urgotik nach Frankreich gebracht, wo sie dann bald aus dem Holzbau in den Steinbau übertragen worden sei, ist mir schwer verständlich. Daß die nordischen Holzkirchen bodenständige Formen tragen, wird niemand leugnen, ebensowenig aber die Zusammenhänge mit englischen Bauten, auch Stabkirchen, und mit der gotischen westlichen Kunst. Sie zur Urquelle des gotischen Stiles zu machen, ist zeitlich wie angesichts der Abhängigkeit der nordischen Steinbauten von England undenkbar. Siehe Woermann, Gesch. d. Kunst III, 1918, S. 330 f., Lübke-Semrau, Kunst d. Mittelalters S. 219 f., und was Ph. Schweinfurth, Grundzüge der Byzantinisch-Osteuropäischen Kunstgeschichte S. 37, im Anschluß an Choisy über die römischen Voraussetzungen gotischer Bautechnik ausführt; nach ihm vollzog sich die Evolution der abendländischen Baukunst als ein innerhalb der durch die Kirche vermittelten Tradition des antiken Steinbaus fortschreitender Prozeß, für den der vorgeschichtliche Holzbau grundsätzlich ohne Bedeutung war.

Wir kehren zur Kuppel zurück. Entscheidend scheint mir, ob das Gewölbe, von dem die Kuppel ein Sonderfall ist, nur ein Dachbehelf ist, oder ob ihm eine selbständige raumbildende Bedeutung zugeschrieben werden kann. In Ägypten, wo wir das Werden des Gewölbes Schritt für Schritt verfolgen können und die Anfänge bis in das frühe Alte Reich zurückgehen,[10] sind Gewölbe und Kuppel bis in hellenistische Zeit immer nur Behelfe, niemals architektonische Glieder gewesen, insbesondere haben sie nie im Außenbild eines Bauwerks mitgesprochen. Die ältesten Gewölbe sind Überkragungsgewölbe und die Bodenständigkeit dieser Form wird durch ihre lange Beibehaltung bewiesen. Vorherrschend bleibt aber bis in späteste Zeit das Tonnengewölbe, für das Schäfer, Die Leistung d. ägypt. Kunst S. 13, auf Andrae-Schäfer, Kunst d. alt. Orients S. 278 f. (Grabgewölbe und Häusermodelle des Mittleren Reichs), verweist. „Aber man kannte seit der Pyramidenzeit auch die Kuppelwölbung" (s. u. a. Weidners AOF V S. 50 Anm.). In Mesopotamien

[10] Meine Kunstgeschichte Kap. II § 5, 5a; III § 3, 4; IV § 3 S. 69; § 3a. Vgl. auch Somers Clarke und Engelbach, Ancient Egyptian masonry, 1930, Kap. XVII.

ist es kaum anders gewesen. Man pflegt ein assyrisches, immer wieder abgebildetes Relief anzuführen, auf dem eine Gruppe im Gebirge liegender, offenbar nicht sehr großer Bauten dargestellt ist. Es stammt aus dem Ende des 8. oder dem Anfang des 7. Jahrhunderts.[11] Es sind Baulichkeiten mit breiten, verhältnismäßig flachen Kuppeln, andere mit hohen zuckerhutförmigen. Der Zusammenhang, in den das leider verlorene Relief gehörte, steht nicht fest. Mit den Bildern von der Herstellung der Lamassukolosse im Lande Balata, nach Unger, Realex. Assyriologie s. v. nahe Ninive, hat es kaum etwas zu tun. Olmsteads Gedanke (Hist. of Assyria S. 321), es handle sich um das Amanusgebirge, wird durch folgende Beobachtungen gestützt: auf der Schale von Amathus, JHST LIII, Taf. 1 u. 3, sind entsprechende Bauten zu sehen, die Myres a. a. O. S. 35 u. 38 mit Wahrscheinlichkeit in die Gegend von Aleppo versetzt. Dort stehen noch heute ähnliche Häuser, wie Miss Bell (nach Strzygowski, Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur VII, 1919, S. 59 f.) bestätigt. Sie nennt die flache Kuppel die einzige in der Dorfarchitektur Nordsyriens und Mesopotamiens bekannte Dachform,[12] aber Mallowan and Cruishank, Iraq II S. 33 Fig. 23, bilden, übrigens moderne, Häuser mit steilen Kuppeln aus der Gegend von Aleppo ab. Sie haben S. 31 ff. in Kürze zusammengestellt, was wir von Kuppelbauten in Mesopotamien seit dem frühen 4. Jahrtausend, der Zeit der Kuppelbauten von Arpachija, in denen manche die Ahnen der kretisch-mykenischen Kuppelgräber sehen möchten, kennen. Strabo XVI 1, 5, C. 739, bezieht sich wohl auf Tonnengewölbe, nicht Kuppeln, und auf hellenistische Zeit. Ringelmanns Vermutung,[13] die Gebäude des assyrischen Reliefs stellten Kornspeicher oder gar Mieten dar, ist mir nach ihrer Lage im Gebirge wenig wahrscheinlich. Die steile Dachform könnte dem schneereichen Gebirge angepaßt sein. Flachere Kuppeln finden sich natürlich vielfach im modernen Orient, in Bagdad (Perrot, Chipiez, Hist. de l'art II S. 487), in den persischen Provinzen Churassan und Seistan;[14] Kuppeln fehlten aber auch in hellenistischer Zeit in Athen bei Bädern nicht, wie Eratosthenes bei Athen. XI, 501 d, e bezeugt. Hingegen haben die persischen Paläste von Pasargadae, Persepolis und Susa flache oder wenig geneigte Walm-Dächer gehabt. Keines der vorsasanidischen Feuerheiligtümer hatte, wie wir jetzt nach Kurt Erdmanns sorgfältiger Schrift[15] sagen können, eine Kuppel. Bei der einzigen scheinbaren Ausnahme, dem Kuh i Khwadja (a. Anm. 15 a. O. S. 32 ff., 83 Anm. 222), handelt es sich so gut wie sicher um einen sasanidischen Umbau, vermutlich des 7. Jahrhunderts n. Chr.[16] Erdmann sagt mit Recht, Herzfelds Datierung des ursprünglichen Baus in das 1. Jahrhundert n. Chr.[17] beruhe auf sehr ungewisser Grundlage. Was mir von Ornamenten bekannt ist, erlaubt eine Datierung um mindestens 100 Jahre später. Auch wird man sagen dürfen, bei einem orientalischen Kultbau ist die Annahme eines einzelnen Ausnahmefalls, wie es die Kuppel in früher Zeit wäre, immer bedenklich. Mit dem „Machtkunst" S. 319 als

---

[11] Paterson, Palace of Sinacherib Taf. 31; Woermann, Gesch. d. Kunst I, 1915, S. 128, und sonst.

[12] Palace and mosque at Ukhaidir S. 75; ich habe das Werk nicht einsehen können. Vgl. auch Reuther in Popes Survey I S. 501 Anm. 3, Sam Guyer in Petermanns Mitt., 1916, S. 168.

[13] Rec. Trav. XXX S. 55.

[14] Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur VII, 1914–19, S. 55 f.

[15] Das iranische Feuerheiligtum (1941).

[16] Herzfeld, ZDMG 1926 S. 270.

[17] AMI IV S. 1 ff., Arch. Hist. of Iran S. 74.

wurzelecht einheimischem, künstlerisch geschlossenem Baugewächs gepriesenen iranischen Kuppeltempel steht es also nicht besser als mit der Behauptung, die Kuppel habe sich im persischen Palastbau zuerst durchgesetzt.[18] Für die These, die Kuppel aus Ziegeln mit sinnbildlicher Verkleidung sei beim Feuer- und Christentempel der Iranier ausgebildet worden („Machtkunst" S. 547), fehlt jeder Anhalt. Wir wissen nicht einmal zu sagen, woher der sasanidische, ostpersische Feuertempel seine Kuppel nahm. Oelmann[19] weist auf einen Bau im Hauran vom Jahr 282 n. Chr. hin, die ἱερὰ καλύβη von Umm iz Zetun,[20] bei der die Anfänge der monumentalisierten Kuppel über dem Quadrat mit dem für die frühen Sasanidenpaläste bezeichnenden Ersatz der übereckenden Balken durch Trompen wahrzunehmen sei. Es sei nicht einzusehen, warum man mit Strzygowski und Glück nach Ostiran und Gandhara gehen solle, um ihren Ursprung zu suchen. „Sollen die Parther diese Konstruktion nach dem Hauran gebracht haben?" Die angeblich arische, aus dem Hindukusch gebürtige Deckenkonstruktion mit Trompen finde sich in Abessinien, ja im Innern Westafrikas. Daß sie dorthin durch die Parther oder andere Arier gekommen sei, würden wohl auch Strzygowski und Glück nicht annehmen wollen. Die nach Glück ebenfalls von den Parthern mitgebrachte Tonne über dem Liwan lasse sich spätestens in der neubabylonischen Architektur, in Nebukadnezars Thronsaal nachweisen, und altbabylonisch sei auch, nicht von Stämmen, die aus unbekannten südlichen Kulturgebieten Arabiens vordrangen, wie wieder Strzygowski und Glück meinen, nach dem Hauran gebracht, die Gurtbogendecke. Glück hat seine Meinung zehn Jahre später gründlich geändert, um aber Rom und Byzanz nicht die Vorhand zu lassen, was sein Lehrer Strzygowski ihm nie vergeben hätte, schiebt er Karthago und Afrika vor, ohne die Beweisstücke in Händen zu haben, die diese schöpferische Rolle bezeugen.[21] Ich kann mir nicht versagen, auf ein für die Strzygowskischule bezeichnendes Versäumnis in Glücks Buch hinzuweisen. Er widmet S. 126 f. dem Marneion in Gaza einen eignen Abschnitt, legt dabei, ganz wie sein Lehrer 1903 in „Kleinasien, ein Neuland d. Kunstgeschichte" S. 101, die lateinische Übersetzung zugrunde, obwohl 1895 die Bonner Ausgabe des griechischen Textes in Teubners Bibliotheca erschienen war; danach erwies sich der lateinische Text als stark interpoliert, und das den Interpreten anstößige „septentrionaleque" steht überhaupt nicht im griechischen Text.

Oelmanns Darlegungen möchte ich hinzufügen: nach den neuesten Feststellungen war die Zahl der Kuppelgräber auf Kreta viel größer, als wir annahmen.[22] Die Ausschmückung der Kuppel des sog. Atreusgrabes mit Rosettensternen, ähnlich den Sternen des Himmelsgewölbes, aber doch nicht ihnen gleich,[23] ist vielleicht der früheste Ausdruck für das künstlerische Empfinden eines gewölbten Raumes. Wer der Überzeugung ist, daß Griechen die Bauten in Mykene aufführten, mag darin indogermanisches Raumgefühl sehen, sicher aber kein persisches.

---

[18] „Machtkunst" S. 307.

[19] BJb. Heft 127 S. 228.

[20] Brünnow, von Domaszewski, Prov. Arabia III S. 329. Vgl. Beyer, Syrischer Kirchenbau S. 146 f., für die Trompen.

[21] Siehe oben S. 100, unten S. 151 f.

[22] Rev. arch. 1936 II S. 89; JHST 1938 S. 233 f.

[23] Perrot, Chipiez, Hist. de l'art VI S. 616 f. Vgl. dazu die byzantinischen Äußerungen bei Schweinfurth a. a. O. S. 13, wonach die Kuppel der Himmel ist.

Die technische Seite des Kuppelbaus haben wir bisher kaum berührt. Jene auf dem assyrischen Relief abgebildeten Häuser scheinen Kuppeln über dem Quadrat zu tragen. Die Überführung des Quadrates in eine echte Kuppel mittels Zwickel in den vier Ecken liegt Ende des Alten Reichs schon bei dem Grab des Seneb vor, über das „Asiens Bildende Kunst" S. 181 Abb. 167 berichtet wird. Nach Prof. Holey[24] handelt es sich um eine „Stutzkuppel, die von der auf wirklichen Pendentifs ruhenden zu scheiden ist". Die Wölbung bildet eine einzige, ununterbrochene, kugelige Fläche, die Zwickel mit eingeschlossen. Ein hölzernes Lehrgerüst wurde nicht benötigt, vielmehr ist die Kuppel wohl nach der noch heute in Nubien üblichen Art frei aufgemauert; nach Fertigstellung wurden die Mauern ringsum hochgeführt, die außen über die Kuppel getriebene dicke Nilschlammschicht trug zur Festigung wesentlich bei, die Kuppel aber war im Mauerwerk vollkommen verborgen. Es ist kaum anzunehmen, daß die Technik solchen Kuppelbaus später verlorenging, denn sie ist noch heute in Gebrauch; aber, so viel wir sehen, blieb der Kuppelbau auf Gräber und Speicher beschränkt. Es ist überflüssig, zusammenzutragen, was wir im Verlauf der ägyptischen Kunstgeschichte an Kuppeln nachweisen können. Wilkinson-Birch, Manners and customs of the Egyptians II S. 262, 297 f., J.E.A. 1921 S. 68 f., Peet, Cemeteries of Abydos II S. 84 ff., Earl of Carnavon und Howard Carter, Five years exploration at Thebes Taf. 33, Metropolitan Museum Bull. 1914 S. 14, geben Stein- und Ziegelgewölbe von N. R. bis zur Spätzeit. Der römischen Zeit gehören u. a. an MDOG 1913 Nr. 52 S. 52 und in zum Teil monumentaler Ausführung die Gewölbe an verschiedenen Stellen der Grabanlage von Kom esch Schukafa (z. B. Breccia, Alexandrea ad Aegyptum, 1922, S. 377 ff. der englischen Ausgabe). Wir kennen die großartige Entwicklung, die der Kuppelbau in Rom, vom Pantheon angefangen, genommen hat. Die Etrusker brachten dazu wohl die technischen, aber keine künstlerischen Vorbedingungen mit;[25] diese schuf erst Rom. Daß Karthago einen so großen Einfluß auf die Technik des Wölbungsbaus gehabt hat, wie Glück in seinem nachgelassenen „Ursprung des römischen und abendländischen Wölbungsbaus", wohl im Anschluß an Choisy, Hist. de l'architecture I S. 212, 520, 603, wahrhaben möchte, leuchtet mir nicht ein; vielleicht hat Glück sich auch von Sir Arthur Evans These vom libyschen Ursprung der Tholos beeindrucken lassen, über die Luisa Banti richtig abweisend geurteilt hat.[26] Glück stützt sich wesentlich auf den sog. Admiralspalast von Utica, bei dem nicht nur das Alter, sondern auch die Einzelheiten des Plans und Aufbaus zweifelhaft sind, wie Perrot, Chipiez, Hist. de l'art III S. 392 ff., dartun. R. Herbig in seinem vortrefflichen Beitrag zu „Rom und Karthago" ed. Vogt (1943) erwähnt den Admiralspalast nicht einmal, ebensowenig die kunstgeschichtliche

---

[24] In der Erstveröffentlichung von Junker, Giza V S. 32 f. Abb. 3 Taf. 3a–d. Schweinfurth a. a. O. S. 12 hat den Unterschied übersehen, wenn er den Ägyptern die auf Pendentifs ruhende Kuppel zuschreibt. Höchstens kann man sagen, daß sie bei konsequenter Weiterbildung zu solcher Kuppel hätten gelangen können, es aber nie getan haben.

[25] Martha, L'art étrusque S. 144 ff. Das Verdienst der Etrusker um die Entwicklung des Gewölbe- und Kuppelbaus hat Barone Nogara, Gli Etruschi e la loro civiltà S. 294 ff., in das verdiente Licht gestellt. Ackerström, Studien über d. etr. Gräber S. 135, spricht den Gräbern der Frühzeit das echte Gewölbe ab, Tonnengewölbe seien nicht vor dem 3. Jahrhundert v. Chr., die echte Kuppel nicht vor der römischen Zeit nachgewiesen.

[26] Annuario della scuola archeologica di Atene XIII–XIV S. 250.

Bedeutung punischer Gewölbe. Uns braucht der Palast nicht näher zu beschäftigen, da wir es vor allem mit der Frage zu tun haben, wie es mit dem Auftreten großer Gewölbe im näheren Orient steht, wieweit die sasanidischen Paläste eine Priorität beanspruchen dürfen, und ob sich die Abhängigkeit der Hagia Sophia in Konstantinopel von sasanidischen Mustern beweisen läßt. Vorausgeschickt sei, daß die Technik des Überkragungsgewölbes, das in Altmesopotamien schon bei den Bauten von Fara (Schuruppak) aus dem 3. Jahrtausend v. Chr. festgestellt scheint,[27] im ganzen Bereich des Mittelmeeres seit mindestens dem Anfang des 2. Jahrtausends verbreitet war, eine Folge der dort überall zur Verfügung stehenden Steinplatten und des verhältnismäßigen Mangels an gutem Bauholz. Die Technik mußte notwendigerweise zum Rundbau und damit zum kuppelförmigen Dach führen. Es scheint keineswegs notwendig, Kuppelgräber, Trulli, Nuragen, Talayots, die Bauten auf Malta, oder gar die irischen Bauten, voneinander abhängig sein zu lassen oder sie einem bestimmten Volk zuzuschreiben,[28] vielmehr haben wir es mit lokalen, selbständigen mediterranen Entwicklungen einer uralten Technik zu tun, wie die Verschiedenheit der Grundrisse und z. T. auch der Bestimmungen zu beweisen scheint. Nur die Sitte des Kuppelgrabs wird vielleicht vom östlichen Mittelmeergebiet aus sich verbreitet haben,[29] ist aber in das westliche Mittelmeergebiet kaum gelangt, am ehesten noch nach Etrurien. Die großen Tumuli Nordafrikas stehen für sich, haben keinen Zusammenhang mit den kretisch-griechischen Kuppelgräbern, schwerlich auch mit den etruskischen, die ihrerseits den römischen vom Typus des Augustus- und Hadriansgrabes zum Vorbild gedient haben mögen. E. Diez, einer der befähigtsten Strzygowskischüler, hält durch den Baubefund im Palast von Hatra, dessen Bauzeit in das 2. und 3. nachchristliche Jahrhundert falle, für erwiesen, daß damals die Kuppel über quadratischem Unterbau, wenigstens in Mörtelwerk, in Mesopotamien noch nicht bekannt war.[30] Der Palast hatte eine große, aber tonnengewölbte Halle, einen Iwan mit gewölbten Seitenräumen, die gleichzeitig den Schub des Hauptgewölbes auffangen sollten. Diez meint, und ich bin geneigt ihm beizustimmen, in Hatra sei alles zusammengefaßt, was damals bautechnisch und an Formen in Syrien und Mesopotamien bekannt und gebräuchlich war. Er neigt dazu, die Kuppel erst in sasanidischer Zeit, als die Paläste von Firuzabad und Sarvistan erbaut wurden, aus dem zentralasiatischen Tarimbecken nach Westpersien eingeführt sein zu lassen. Die Kuppel, die im Nutzbau und bei Volkswohnhäusern üblich gewesen sei, hätte sich erst als hoffähig durchsetzen müssen. Der Widerstand gegen jedwede Wölbung sei durch den erstarkenden Einfluß Roms, wie Hatra zeige, schon in parthischer Zeit gebrochen worden. Dabei vollzog sich die Entwicklung im Orient viel langsamer als in Byzanz; die dortige Pendentifkuppel vermochte es nicht, sich nach Osten auszubreiten. Vielmehr ging der Orient von der Trompenzone als Kuppelbasis aus und erreichte hier eine glänzende Entwicklung. Eine Trompenkuppel, wie sie Diez als Vorbild der sasanidischen vorschwebt, hat Strzygowski in „Asiens Bildender Kunst" S. 81 abgebildet. Sie gehört aber wohl erst dem 8. Jahrhundert

---

[27] MDOG 15 S. 10 (Koldewey); vgl. Heinrich, Fara S. 8 f.

[28] Siehe noch Mahr in Eberts RLV XIII S. 202.

[29] Siehe darüber Rev. arch. 1941 II S. 47 ff. im Anschluß an A. Mintos Aufsatz Palladio III, 1939, S. 1 ff.; St. Str. VIII S. 73.

[30] Kunst der islamischen Völker S. XII.

an. Der Tempel MV in Miram, aus dem 4. Jahrhundert n. Chr., wäre nach Stella-Kramrisch[31] ein Rundtempel mit echter Kuppel und wohl zu den hellenistischen Elementen in Ostturkestan zu zählen. Entgegen seiner eignen Vermutung sucht Diez a. Anm. 30 a. O. S. 78 die Kuppel als bodenständig persisch zu erweisen. Ihm dienen zwei späte Nachrichten: die eine, in Philostratos' um 200 n. Chr. aufgezeichnetem Leben des Apollonios von Tyana (I 25), geht das parthische Babylon, nicht Persien, an, ist überdies völlig phantastisch. Die andere Stelle, die ich im Original nicht nachprüfen kann, ist der Reisebeschreibung des Ibn al Balchi aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts entnommen, dessen Deutung von Kuppelbauten in Persepolis als Vorrats- und Schatzhäuser achaimenidischer Könige schwerlich mehr Gewähr bietet als irgendwelche Angaben im Schachname. Mit Verweis darauf aber lesen wir „Baukunst d. Armenier" S. 365: „Für den Süden Irans sind Kuppeln als Vorratshäuser aus achämenidischer Zeit sowohl wie aus parthischer bezeugt." Wir wissen, daß die Paläste von Firuzabad und Sarvistan Kuppeln trugen.[32] In Übereinstimmung mit Herzfeld, Archaeolog. History of Iran S. 95, setzt Reuther[33] die Erbauung von Firuzabad in die Zeit unmittelbar vor Ardeschirs Thronbesteigung, 224 n. Chr. Der Bau habe nichts Parthisches mehr, sei ein reiner Sasanidenbau. Er unterscheidet S. 499 in Firuzabad zwei Arten Wölbungen. Die eine setzt ein Lehrgerüst voraus und darf in ihrer Halbkreisform und den vorspringenden Mauern, auf denen das Gerüst ruhte, als spezifisch sasanidisch gelten. Die andere, parabolische Form, die auch bei Gewölben des Neuen Reichs in Ägypten auftritt, kennen wir in Assur aus parthischer Zeit. Alle sasanidischen Kuppeln aber ruhen auf Trompen,[34] wie noch heute in Churasan. Diese Kuppeln sind grundsätzlich von den römischen, auch der des Pantheon, zu scheiden. Die Trompenkuppel mag in Ostiran, oder, wie Diez will, noch weiter östlich, entstanden sein, sie hat in der Sasanidenzeit eine verfolgbare Entwicklung durchgemacht, bleibt aber nach Reuthers Wort ungewöhnlich plump. Und es verdient immerhin beachtet zu werden, daß, wie Erdmann a. Anm. 32 a. O. S. 25 hervorhebt, der „Thronsaal" von Taq i Kisra (Ktesiphon) nicht mit einer Kuppel, sondern mit einer Tonne überwölbt war, und Kuppeln bei dem großartigen Palast überhaupt nicht vorgekommen sein dürften. Armenien bleibt besser ganz aus dem Spiel. Strzygowski verweist zwar auf die 639/40 n. Chr. errichtete Kathedrale von Mren und versichert, daß die armenische Kunst auf allen Gebieten der kirchlichen Architektur, im einfachen Zentralbau, dem einfachen wie dem kreuzförmigen oder in der Längsrichtung erweiterten Quadrat, im längsgerichteten Tonnengewölbe der Hallenkirche und Basilika, endlich im längsgerichteten Kuppelbau wie der Kuppelbasilika

---

[31] Springers Handb. d. Kunstgesch. VI S. 364.

[32] Erdmann, Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden S. 20, schreibt: „Aber diese wenig entwickelte Technik hat nicht gehindert, alle Räume zu wölben. Tonnen von halbkreisförmigem und parabolischem Umriß und Kuppeln sind bekannt, ja die vom quadratischen Raum ausgehende Kuppel auf Ecktrompen muß als eine eigentlich iranische Form angesehen werden." Er fügt S. 21 hinzu: „Könnte man die Raumanordnung des Palastes von Firuzabad noch bis zu einem gewissen Grade mit Achämenidischen Formen in Verbindung bringen" (wozu ich keinen Anlaß sehe), „so besteht in der Gestaltung des Aufrisses zwischen Persepolis und Firuzabad kaum eine Beziehung." Zur Sache vgl. meine Bemerkungen in Welt d. Orients, 1947, S. 98 ff.

[33] Popes Survey of Persian art I S. 496.

[34] Reuther a. Anm. 33 a. O. S. 501 f.; Borrmann, Neuwirth, Gesch. d. Architektur I S. 308.

und der Kreuzkuppelkirche Bedeutendes geleistet habe;[35] Armenien zeige alle diese Bauten schon im 7. Jahrhundert vollständig durch Gewölbe jeder Art überdeckt. Damit werde der endgültige Beweis einer auf uralten Voraussetzungen beruhenden altchristlichen Gewölbearchitektur geliefert. Mich däucht, es weise vielmehr auf einen starken Eklektizismus der armenischen Kunst hin, die nach Strzygowskis eignem Ansatz sich um Jahrhunderte später entfaltet, als die von ihm a. a. O. S. 8 angeführten Bauten, die Konstantinsbasilika, die Kirchen in Unteritalien, Sizilien, Sardinien, Sofia, die sasanidischen Ziegel- und die zentralkleinasiatischen Steinbauten. Armenien kann also nur ein sekundäres Interesse beanspruchen und über die Herkunft der Trompenkuppel nichts aussagen. Nach „Baukunst d. Armenier" II S. 546 hält Strzygowski selbst die Kuppel in Armenien nicht für bodenständig, sie sei aus Iran eingeführt, wofür aber kein Beweis angeboten wird. Vielleicht war ihm maßgebend, daß nach Hübschmann die armenischen Fachausdrücke für Kuppel „gmbeth" und Gewölbe „kamar" persische Lehnworte sein sollen (a. a. O. S. 634). Nun ist aber die Herkunft des noch heute in Griechenland lebendigen Wortes für Gewölbe καμάρα nicht geklärt (Pauly-Wissowa RE s. v.). Bald gilt es als indogermanisch, bald als karisch, dann als babylonisch. Heuzey s. v. Camara in Daremberg, Saglio, Pottier, Dict., neigt zu griechischer Ableitung des Wortes, dessen Grundbedeutung Tonnengewölbe scheint, wozu man Thiersch, JdI 1910 S. 55 Anm., vergleiche. Sam Guyer, Mon. Asiae Minoris II S. 64 f., stellt die zumeist chronologischen Gründe zusammen, aus denen Armenien nicht das Ursprungsland der Vierungskuppel gewesen sein kann, sie vielmehr eher aus dem Westen dorthin im 7. Jahrhundert eingeführt wurde. Andrerseits steht nach ihm fest, daß im engeren byzantinischen Kunstgebiet Kuppeln mit ausgebildetem Tambour in Justinians Zeit oder gar vorher nicht bekannt gewesen sind. Auch antiochenisch war nach ihm die Kuppel nicht; denn die Kuppel von Meriamlik steht innerhalb der kilikischen Kirchen völlig allein, Kilikien darf aber als stark unter Antiocheias Einfluß stehend betrachtet werden. Technisch scheint die innerkleinasiatische Kunst, vor allem in nachjustinianischer Zeit, eingewirkt zu haben (a. a. O. S. 192 f.). Über den Gegensatz der dürftigen armenischen Kirchen und der trutzigen Adelsburgen stehen S. 194 beherzigenswerte Worte. Über Armeniens Stellung in der mittelalterlichen Kunstgeschichte hat sehr besonnen, zur Skepsis anregend, Paul Frankl, Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst S. 133 f., gehandelt. Schweinfurth a. a. O. S. 46 urteilt über Strzygowskis These, die die mittelalterliche armenische Architektur zur Grundlage der späteren europäischen Entwicklung machen wolle, sie sei verfehlt, und scheint sich dabei auf russische Veröffentlichungen zu stützen. Wachtsmuth, Der Raum S. 89, schließt sich in der Datierung von Meriamlik unter Kaiser Zeno, etwa 470 n. Chr., Herzfeld und Guyer an; er ist geneigt, in Bauten wie dem Zentralbau von Musmije in Mittelsyrien aus der Zeit Marc Aurels und des Lucius Verus, 160–169 n. Chr., das Vorbild zu sehen (a. a. O. S. 24). Dies „praetorium" mag gewiß im Grundriß Beziehungen zu Hatra haben, seine Aufbauformen aber sind durchaus römisch. Wachtsmuth nennt Musmije ein wichtiges Bindeglied zwischen der vorchristlichen heidnischen Bauweise und den christlichen Zentralbaulösungen, schreibt ihm aber eine viel zu einflußreiche Rolle zu, denn eine Kuppel hat es nie besessen, wie Weigand in der Besprechung OLZ 1937 S. 87 gezeigt hat. Strzygowski und Glück sind

[35] Österreichische Monatsschrift f. d. Orient XL, 1914, S. 7.

an Musmije achtlos vorübergegangen. Wichtig ist, den einfachen Bogen, auch Reihen von Arkaden, nicht, wie manchmal in den Beschreibungen geschehen ist, mit einer Kuppel zusammenzuwerfen.

Angesichts der Denkmäler kann kaum ein Zweifel bestehen, daß die Kuppeln der christlichen Taufkapellen sich von den römischen in Stein ausgeführten Bäderkuppeln ableiten. Wir kennen Kuppeln mit Trompen auch in Ägypten, wo sie nach Glück, Ursprung des Wölbungsbaus S. 148, an dem der älteren Menasbasilika vorgebauten Oktogon vorkommt. Glück weist es mit den Ausgräbern dem 4. Jahrhundert n. Chr. zu,[36] aber Deichmann und v. Gerkan haben gezeigt, daß die Datierung der Bauten der Menasstadt völlig unsicher ist.[37] A. L. Schmitz erwies an einer Reihe von Beispielen, daß Strzygowski, Baumstark und, ihnen folgend, der Entdecker Kaufmann den orientalischen Charakter der Bauten in der Menasstadt stark übertrieben haben, daß vielmehr wesentliche Züge auf Zusammenhänge wenn nicht mit Rom, so mit Byzanz hinwiesen.[38] Kaufmann selbst[39] hat eine Anzahl syrischer und kleinasiatischer, auch italischer und byzantinischer Bauwerke angeführt, die Beziehungen zu den Bauten der Menasstadt aufwiesen. Glück nennt Beispiele von Trompenkuppeln in Zentralsyrien, zu dem Ägypten ja immer rege Beziehungen hatte. Im eigentlichen Nordsyrien kommt der Gewölbe- oder Kuppelbau nach Beyer (Der syrische Kirchenbau S. 143) nicht vor.[40] Fraglich bleibt, ob die Kuppel über dem Quadrat mit Trompen am Martyrion des hl. Jakobus zu Nisibis in Mesopotamien („Baukunst d. Armenier" II S. 752 mit Abb. 699 f.) aus der Gründungszeit, 359 n. Chr., stammt. Auch die Behauptung Glücks und Strzygowskis, in Armenien komme die Kuppel seit dem 4. Jahrhundert immer mehr in Aufschwung, bedarf sorgfältiger Nachprüfung: warum nennt Strzygowski in der oben angeführten Arbeit immer erst Bauten aus dem 7. Jahrhundert? Hingegen ist die Kuppel mit Trompen des Baptisteriums in Neapel sicher ein Bau des 4. Jahrhunderts und als solche die älteste in Europa sicher bezeugte. Für Strzygowski ist sie iranisch; wir sahen aber, daß der Bildschmuck durchaus altchristlich-italisch ist.[41] Mag die Technik der Trompenkuppel, was noch nicht erwiesen ist, wirklich aus Persien und dem noch ferneren Osten stammen,[42] die Übertragung eines technischen Kunstgriffes bedeutet noch nicht das Wesen der Kunst. Wenn Kreter und Mykenäer von den Ägyptern die Herstellung von Fayence und Glas lernten, so sind die in diesen Materialien von ihnen gearbeiteten Dinge darum doch nicht ägyptisch. Kuppeln kannte die römische Welt seit den Thermen des 1. Jahrhunderts v. Chr. und in einer nicht-

---

[36] C. M. Kaufmann, Die heilige Stadt der Wüste S. 121. Den brauchbarsten Plan, auf den näher einzugehen hier kein Anlaß vorliegt, findet man bei Kaufmann, Die Menasstadt und das Nationalheiligtum der Ägypter I, 1940, S. 97 Abb. 44.

[37] AA LXV, 1937, Sp. 475 ff. Die Schriftquellen, die Kaufmann in der Anm. 36 an zweiter Stelle genannten Schrift abdruckt, lassen eine eindeutige Verbindung der erhaltenen Reste mit den dort vermeldeten Tatsachen nicht zu.

[38] AA XXXXV, 1930, Sp. 503 ff.

[39] Die Menasstadt I S. 99.

[40] Siehe auch Glück, Ursprung des Wölbungsbaus S. 147 f. Beyer konnte 1925 zur angeblichen Kuppel von Kalat Siman noch keine Stellung nehmen.

[41] Siehe oben S. 101, 104 f. und Glück a. a. O. S. 147.

[42] Sam Guyer, Rep. Kunstwissenschaft XXXV, 1912, S. 501 f., sagt, die Trompenkuppel sei in Mesopotamien kaum vor dem 8. Jahrhundert nachzuweisen.

persischen Technik, aber in unerreichter Vollendung, beim hadrianischen Pantheon. Seit kurzem wissen wir auch, daß die bald nach 460 n. Chr. erbaute Wallfahrtskirche des hl. Simeon Stylites in Kalat Siman eine hölzerne Trompenkuppel trug von Ausmaßen, die die Spannweite der Kuppeln der sasanidischen Paläste um das Doppelte übertreffen (27 m), selbst die der Tonnenwölbung des Palastes von Ktesiphon (26 m) hinter sich lassen. Nach Krenckers Abhandlung in den Abh. PrAW 1939, v. Gerkans Zustimmung (Gnomon 1940 S. 183), darf die Wiederherstellung der Kirche von Kalat Siman als gesichert gelten. Guyers Widerspruch gegen den durch die spätere Arbeit überholten Aufsatz Krenckers, JdI 1934 S. 62 ff., ebenda S. 90 ff., richtet sich im Grunde nicht so sehr gegen die Überdachung des Oktogons (ähnlich wie in der Taufkirche des hl. Menas), als gegen die typologische Einordnung des Baus und gegen Einzelheiten, wie die Verwendung der Säule des Heiligen als Mittelstütze, an der Krencker später nicht festgehalten hat.[43] Unter Hinweis auf gewisse Vorstufen in Ephesos, Antiocheia, Nyssa hat Krencker (Abh. S. 28) Kalat Siman einen Schöpfungsbau genannt und an den überlieferten Bauplan des Gregor von Nyssa erinnert, der zwischen 379 und 394 ein Martyrion plante, in dem etwas von dem Raumgedanken von Kalat Siman stecke. Gregor sagt uns, wolle man eine schwierige Kuppel erstellen, so solle man sich an isaurische, als kleinasiatische Baumeister wenden (J. Puig i Cadalfalch in Rec. déd. à la mémoire de Kondakov, 1926, S. 263 ff.). Diesem Rat ist Justinian gefolgt, als er für seine Bauten, und insbesondere die Sophienkirche,[44] kleinasiatische Meister, den uns bekannten Isidoros von Milet (s. über ihn unten) und Anthemios von Tralles, berief (Alf. Maria Schneider, Die Hagia Sofia zu Konstantinopel S. 8 f., 35 ff.). Hier übertrafen sie, auch in der Spannweite von 33 m, selbst Kalat Siman; sie folgten dabei aber der westlichen Technik der Pendentifs, nicht der östlichen mit Trompen. Mit Persien verbindet somit nichts die Hagia Sophia, in der, wie v. Sybel es im Titel seiner Weltgesch. d. Kunst zum Ausdruck gebracht hat, die antike Baukunst gipfelt. Dalton, East Christian art S. 85 mit Anm. 4 f., hat syrische und kleinasiatische Beispiele aus hellenistischer und frühchristlicher Zeit für Kuppeln mit Zwickeln (Pendentifs); die Baumeister der Sophienkirche konnten ihre Verwendung also aus nächster Nähe lernen, aber sie bleibt etwas Westliches und bleibt die für Rom bezeichnende, in den fernen Osten nie vorgedrungene Kuppelform, und es ist sicher von Bedeutung, daß Anthemios viele Jahre seiner Jugend, ehe er nach Konstantinopel gerufen wurde, in Rom zubrachte. Wir finden die Kuppel mit Pendentifs in Ravenna im Mausoleum der Galla Placidia, in San Vitale aber macht der Baumeister von Trompen Gebrauch, beide Techniken bestehen mithin in Italien nebeneinander. Doch die Trompenkuppel verschwindet, und nichts wäre willkürlicher als sie als Beweis anzuführen, daß die Kuppel aus Persien nach Italien gekommen sei, und weiter zu sagen, wo wir Kuppeln finden, stoßen wir auf persischen Einfluß. Wir würden

---

[43] Die Einwände, die A. M. Schneider, GGA 1939 S. 335 ff., gegen Krenckers Kuppel erhoben hat, sind schwerwiegend, aber der Zustimmung v. Gerkans gegenüber doch nicht entscheidend. Unentschieden läßt die Frage auch der Berichterstatter im JHST 1939 S. 325 ff. Man wird gut tun, auf die Kuppel von Kalat Siman nicht allzuviel Gewicht zu legen, aber die Möglichkeit ihrer Existenz im Auge zu behalten.

[44] Der älteste theodosianische Bau aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts verleugnet in seiner Ornamentik bei mancherlei Eigenart den römischen Grundcharakter nicht (AJA 1937 S. 1 ff.; AA 1935 Sp. 308 ff., Alfons Maria Schneider). Der Giebel mit innerem Bogen des Portikus könnte auf syrisch-römische Einflüsse deuten.

uns damit übrigens mit Strzygowski selbst in Widerspruch setzen. „Machtkunst" S. 460 steht: „Die Kuppel ist im hohen Norden zu Hause, sie kommt bei allen drei wandernden Stämmen, sowohl in der atlantischen Mitte wie beim amerasiatischen Westflügel und ebenso beim indogermanischen Ostflügel vor, aber in sehr verschiedener Werkart und -form: die Amerasiaten bauen sie über dem Quadrat (also, wie nach Strzygowski sonst die Perser resp. Iranier), die Atlantiker über dem Rund, Zelle an Zelle gereiht. (Hier wirkt Glücks Buch nach, nur daß an Stelle der westlichen Mittelmeerleute die Atlantiker treten.) Die Indogermanen dagegen gehen auf die Raumeinheit los unter Verwendung von Innenstützen." Mit anderen Worten, alle drei nach Strzygowski für die künstlerische Entwicklung der Welt verantwortlichen Völkerströme haben die Kuppel von allem Anfang an, den berühmten lappischen Eishütten, in Besitz. Daran ist Richtiges, wenn man nur andere Namen setzt und nicht eine Entstehung im hohen Norden unterschiebt, zu dem nicht einmal die, wie wir wissen (oben S. 145 ff.), mehr als zweifelhaften Kuppeln der Gräber von Zeven und der Veluwe gerechnet werden können. Die Kuppel ist eben nichts bestimmten Gruppen oder Ländern Eigentümliches, sie ist ein Ausdruck bestimmter, den Menschen aller Erdteile je nach den Verhältnissen stärker oder schwächer eignender, räumlicher, geistiger Bedürfnisse. Sie zur höchsten Raumwirkung erhoben zu haben, ist das Verdienst der griechisch-römischen Kunst, des Baumeisters des Pantheon. Natürlich ist Rom nicht allein maßgebend; das hat Dalton in seiner ausgezeichneten Übersicht über das Problem der Herkunft des Kuppelbaus zugegeben, aber von einer führenden Rolle Persiens oder Armeniens weiß er nichts.[45] Donald N. Wilbers in Antiquity 1938 S. 389 ff. betont, wie im christlichen Kreis die Kuppel als Dach, im Gegensatz zum flachgedeckten heidnischen Tempel, symbolisch-mystische Bedeutung erhielt (zuerst freilich wohl im Pantheon Hadrians, und noch früher im sog. Schatzhaus des Atreus, dem mykenischen Kuppelgrab mit Sternendecke, oben S. 150), die vom Westen nach dem Osten dorthin übertragen wurde, wo man bisher nur zu rein praktischen Zwecken gewölbt hatte. Im Hinblick auf unsere früheren Ausführungen über mehrgeschössige Säulenstellungen (S. 92 f.) ist belangreich, daß der Baumeister von Wilbers Bau A augenscheinlich die Übereinanderstellung von Säulen oder Pfeilern vermeidet. Ob der Mittelraum offen oder, wie vielleicht in Kalat Siman, überwölbt war, bleibt fraglich, keinesfalls trug er eine Steinkuppel. Im übrigen hebt Wilbers hervor, wie abhängig parthische Bauten jeweils von der lokalen Überlieferung scheinen, was nicht für originale Schöpferkraft spricht. Bau A wird dem 1. Jahrhundert v. Chr. vermutungsweise zugewiesen. Wie eng die frühbyzantinische Kunst und dann wieder die des 10. Jahrhunderts sich an die Antike anschließt, hat Weitzmann, AA 1933 Sp. 336 ff., dargelegt. Ich möchte auch, zumal für die Geschichte der Trompen und Pendentifs und die Ansprüche von Byzanz, auf den Strzygowski sehr wohlwollenden Aufsatz von S. Millet, Rev. arch. I, 1905, S. 93 ff., hinweisen.

Hochstrebend wie die Kuppel war das Hochhaus, eine vor allem ägyptische Angelegenheit. Strzygowski hat es gänzlich vernachlässigt und damit einen wesentlichen Zug der ägyptischen, für ihn ja wohl atlantischen Kunst. Das Streben zur Höhe kündigt sich in Ägypten in den Pyramiden, der Obeliskenform der Sonnenheiligtümer der 5. Dynastie, in jedem Obelisken und in jedem Pylon an, auch wohl in den gewaltigen Ausmaßen der

[45] East Christian Art S. 77 ff.

Säulen und der Standbilder. Am unmittelbarsten, möchte ich meinen, tritt es uns in dem Turmhaus entgegen. Wir können seine Anfänge vielleicht bis in die 1. Dynastie verfolgen, bei dem Elfenbeinmodell eines Turmes (Hölscher, Das hohe Tor von Medinet Habu S. 56 Abb. 52, meine Kunstgesch. Kap. II § 4a, S. 26 u. Anm. 12); sicher bis in das Mittlere Reich bei jenem in einem Grab von El Bersche gefundenen Modell eines mehrstöckigen Wohnturmes der 12. Dynastie (meine Kunstgesch. Taf. XXXII, 357b, Kap. VI § 7b, Ann. Serv. Ant. II, 1901, S. 31 Fig. 7). Zwei ähnliche Türme hat das von Mariette nach einer Ruine in Abydos hergestellte Haus (meine Kunstgesch. Taf. XLVI, 527), das dadurch glaubwürdig wird, daß Mariette das Berschemodell unbekannt war, seine Wiederherstellung aber weitgehend mit ihm übereinstimmt. Mehrstöckige Häuser kennen wir dann aus dem Neuen Reich wenigstens in Abbildungen (Davies, The town house in ancient Egypt, Metropol. Stud. I 2 S. 233 ff.), seine Blüte erlebte das Hochhaus erst in der griechisch-römischen Zeit. Da gibt es Häuser, die ohne Einrechnung der Keller vier und fünf Stockwerke haben (Diodor I 45 in Theben). Grundrisse solcher Turmhäuser sind wohl die bei Schubart, Einführung in die Papyruskunde Taf. VII, 22, 23 S. 508, aus Dime im Fayum veröffentlichten. Luckhard, Das Privathaus im ptolemäischen und römischen Ägypten, Gießen 1914, S. 70 ff., hat Material zusammengestellt, freilich mit vielen irrtümlichen Verweisen. Die Bezeichnung der Papyri für solche Häuser war Pyrgos. Zu den von Rostovtzeff, RM XXVI S. 55 ff., besprochenen ägyptischen Modellen und Darstellungen auf römischen Wandgemälden ist z. T. von Watzinger in Wiegands Palmyra S. 81 ff. verwertetes Material hinzugekommen: das bei Davies a. a. O. S. 250 Fig. 17 veröffentlichte Modell des British Museum, das besonders hoch aufgeführte aus Xois, Ann. Serv. Ant. 1931 XXXI S. 129 mit zugehöriger Taf. III, das Modell ebendaher S. 129 Fig. 3. Undeutliche Fälle wie Sir Flinders Petrie, Meydum and Memphis III Taf. 38, 6 S. 44, Memphis I Taf. 33, übergehe ich. Den Sachverhalt hat W. Weber, Die ägypt.-griech. Terrakotten, Kgl. Museen Berlin, S. 252 ff., richtig erkannt, unter Heranziehung von Her. II, 95 die lokale Bedingtheit und das Alter dieser Hausform behauptet. Er hat auf Zeugnisse verwiesen, die Hochbauten in Alexandria vermuten lassen, und die seltsamen Obelisken von Aksum herangezogen. Südarabischen Ursprung nimmt auch Glück, Der Breit- und Langhausbau in Syrien S. 16 f., an, ohne sich der ägyptischen Türme zu erinnern. Ich möchte die südarabischen Hochhäuser, über die man Freija Stark, The southern gates of Arabia, nachsehen wolle, und die „Türme" von Aksum, anders freilich als Krencker, AA 1935 Sp. 708 ff., wollte, als Reflexe ägyptischer Hochbauten ansehen. Getreue Abbilder von Häusern scheinen mir die Stelen von Aksum, nach dem in Rom stehenden Original zu urteilen, nicht zu sein, vielmehr verwenden sie, genau wie das oben S. 94 besprochene nubische Kästchen, architektonische Formen rein dekorativ. Das lange Fortleben des Hochhauses in Ägypten zeigen die Türme koptischer Klöster bei Herzog Johann Georg v. Sachsen, Neueste Streifzüge durch die Kirchen u. Klöster Ägyptens Abb. 34 bis 43 S. 21. Nicht Hellas und Iran also, sondern Ägypten eignet das gleiche Hochstreben, wie wir es in der Gotik kennen, und, aus wohl sehr anderen Gründen, dem heutigen Amerika und wohin Amerikanismus ausstrahlt. Aus dem ägyptisch-alexandrinischen Kreis mag es nach Syrien und Arabien übergesprungen sein, dann in die Städte der römischen Kaiserzeit auch auf dem italischen Festland. Belege dafür bei Friedländer-Wissowa, Darstellungen aus der Sittengesch. Roms I S. 6 Anm. 6 und III S. 12, bei Pauly-Wissowa RE

s. v. röm. Haus Sp. 289 (E. Fiechter), auch bei Arif Müfid, Stockwerkbau der Griechen u. Römer, insbesondere S. 91 ff., mit Literaturangaben. Will Strzygowski hier überall ein dem Gotischen verwandtes, nordisches Höherstreben zum Ausdruck kommen lassen? Die Frage stellen, heißt den Finger auf eine der schwächsten Stellen in seinem System legen, auf den Irrtum, den man begeht, wenn man unser Empfinden auf künstlerische Erscheinungen einer ganz anderen Umwelt überträgt und sentimental Dinge verbindet, die keinerlei gesicherten Zusammenhang haben, andrerseits sich bemüht, gewisse theoretisch zuerkannte Eigenschaften überall da wieder zu finden, wo man glaubt, sie aus rassisch-völkischen Gründen antreffen zu müssen. Griechen und Iraner sind Indogermanen wie die Schöpfer des gotischen Stiles, also, meint Strzygowski, muß bei ihnen allen das gleiche Streben vorhanden sein, das wir bei einem von ihnen, den Gotikern, feststellen. Erscheinungen, die an sich dem gotischen Streben verwandt sind, aber bei bestimmt unindogermanischen Völkern auftreten, übersieht man, weil sie in dem erträumten Gesamtbild keinen Platz haben. Bei den kleinasiatischen und persischen Türmen, die Schuchhardt, Ursprung u. Wanderung des Wohnturmes, SBBAW 1929 XXIII, sich merkwürdigerweise hat entgehen lassen, tritt das In-die-Höhe-Streben zurück hinter dem Streben nach Ebenmäßigkeit und klarer Festigkeit, das auch den Stil des persischen Palastes beherrscht. Die persischen Türme wirken, verglichen mit den ägyptischen Hochhäusern, schwer und fest am Boden wurzelnd. Von hier aus könnte man zu einer ganz anderen Auffassung des persischen Kunstwillens kommen, das man wohl auch in den schweren Fassaden der sasanidischen Paläste wiederfinden könnte.