

Sitzungsberichte

der

Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften

Philosophisch-philologische und historische Klasse

Jahrgang 1912, 7. Abhandlung

Studien zur Geschichte der altorientalischen Kunst.

I. „Gilgamisch“ und „Heabani“

von

L. Curtius

Vorgelegt am 7. Dezember 1912

München 1912

Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften

in Kommission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth)

Seit der Bemerkung A. Furtwänglers (Antike Gemmen III, S. 2), die ungeheure uns erhaltene Menge orientalischer Siegel sei wissenschaftlich noch lange nicht genügend verarbeitet, ist für eine Geschichte der vorderasiatischen Steinschneidekunst nicht viel geschehen. Die Enthaltbarkeit der Forschung findet dabei ihren Widerpart in einem ungestümen Dilettantismus¹⁾, der Früchte pflücken will, wo jene sie noch nicht hat reifen lassen. Der Grund für dieses Verhältnis zu einem Denkmälerschatz, der in seinem Reichtum beinahe schon ein halbes Jahrhundert offen da liegt, ist ein zweifacher. Die Assyriologie, in deren Besitz doch auch die Kunstdenkmäler Vorderasiens gehören, ist so sehr durch ihre sprachlich historischen Aufgaben in Anspruch genommen, daß sie für den Teil ihres Gebiets, der nicht Schrift ist, weder Zeit noch Sinn noch Schulung besitzt²⁾. Damit hängt der andere, äußere Grund zusammen. Das Material, vornehmlich die babylonischen Zylinder sind zu einem kleinen Teile gar nicht, zu einem anderen schlecht, im ganzen aber so zerstreut in teilweise seltenen Publikationen veröffentlicht, daß der Überblick, der erst unterscheiden lehrt, außerordentlich erschwert ist.

¹⁾ Das gilt leider auch für ein so viel benütztes Buch wie Jeremias, Das alte Testament im Lichte des alten Orients. Ich zitiere es (2. Aufl. 1906) im folgenden nur wegen seiner Textbilder.

²⁾ Die anmaßenden Bemerkungen von E. Brandenburg, Oriental. Literaturztg. 1909, S. 99 richten sich selbst. Wir können auch nicht finden, daß die Vertreter der „orientalischen Weltanschauung“ etwas Erkleckliches für die Verarbeitung der monumentalen Überlieferung geleistet haben.

Erst in jüngster Zeit ist darin Wandel geschaffen. Denn einmal hat Louis Delaporte in seinem vortrefflich gearbeiteten *Catalogue des cylindres orientaux de la Bibliothèque nationale (DCBN)*, Fondation Eugène Piot, Paris 1910, den ganzen Schatz einer der ersten Sammlungen der Welt der Forschung zugänglich gemacht und zugleich in der Einleitung S. I—XLIII versucht, die Grundzüge der Entwicklung zu beschreiben.

Dann hat W. H. Ward in *The Seal Cylinders of Western Asia*, Washington Carnegie Institution 1910 die Erfahrung eines ganzen Forscherlebens niedergelegt. Er gibt ein Corpus¹⁾ der vorderasiatischen Zylinder, und zugleich eine Art Ikonographie der wichtigsten Typen der Darstellungen.

Endlich ist in einem Gesamtfund ein neuer fester Punkt zur Datierung und damit auch zum Verständnis der Entwicklung gewonnen. Wir brauchen nicht mehr wie Furtwängler von den Zylindern Sargons und Naramsins als den ältesten datierbaren Monumenten auszugehen, sondern kommen weit über diese hinaus. Diese Gruppe ist gegeben in den von dem Colonel Allotte de la Fuye unter dem Titel: *Documents Pré-sargoniques (DP)* Paris, Leroux 1908, musterhaft veröffentlichten Abdrücken von Siegelzylindern.

Wir gehen von der Betrachtung dieser aus und benützen als Grundlage der folgenden Untersuchung teilweise die von Delaporte DCBN p. XXIV f. gegebene Liste.

Abb. 1 = DP pl. V 11d = Delaporte, *La glyptique de Sumer et d'Akkad*, *Bibl. de vulgar. du Musée Guimet* XXXI, 1909, p. 12 fig. 1.

Abdruck eines Zylinders auf Tonbulle mit dem Namen des Lugalanda, Patesi von Sirpurla. Exemplare in Petersburg und in der Sammlung Allotte de la Fuye. (1. Siegel des Lugalanda).

¹⁾ Ich will nicht verfehlen, ausdrücklich zu betonen, daß das Werk Wards nur ein Répertoire ist, ähnlich den bekannten so nützlichen Ausgaben Sal. Reinachs. Zu stilistischen Untersuchungen reichen seine Holzschnitte nicht aus.

Abb. 2 = DP pl. VI 12 d = N. de Lichačev, *Drevnějšija buddy i pečati Sirpurly. Mémoires de la société archeolog. impér. Russe* IV, 1907, S. 257, Fig. 59 und Taf. V 1 a—c¹⁾. (2. Siegel des Lugalanda).

Abdruck eines Zylinders mit Name des Lugalanda.

Exemplare in der Ermitage und in der Sammlung Allotte de la Fuye.

Abb. 3 = DP pl. VIII 13 b.

Abdruck eines Zylinders mit Name des Lugalanda. Sammlung Allotte de la Fuye. (3. Siegel des Lugalanda.)

Abb. 4 = DP pl. VII 14 d.

Abdruck eines Zylinders mit Name der Barnam-tar, Frau des Lugalanda. In der Sammlung Allotte de la Fuye.

Abb. 5 = DP pl. IX 15—18 = Theoph. G. Pinches, *The Amherst Tablets*, London 1908 S. 2 = Lichačev, a. a. O. S. 255 Fig. 55 und Taf. V 2 a b.

Abdruck eines Zylinders mit Name des En-ig-gal, Schreibers des Frauenhauses.

Exemplare in der Sammlung Allotte de la Fuye, in Petersburg, in der Sammlung des Lord Amherst of Hackney.

Abb. 6 = Lichačev, a. a. O. S. 256 Fig. 57.

Abdruck eines Zylinders mit Name des En-ig-gal in St. Petersburg.

Abb. 7 = DP pl. X 19—22 = Lichačev, a. a. O. S. 254 Fig. 54.

Abdruck eines Zylinders mit Name des Gal. Exemplare in der Sammlung Allotte de la Fuye und in der Ermitage.

Abb. 8 = DP pl. VIII 23 b = Lichačev, a. a. O. S. 250 Fig. 48.

Abdrücke eines Zylinders ohne Inschrift. Exemplare in der Sammlung Allotte de la Fuye und in der Ermitage.

¹⁾ Der Text dieser Abhandlung ist mir unzugänglich.

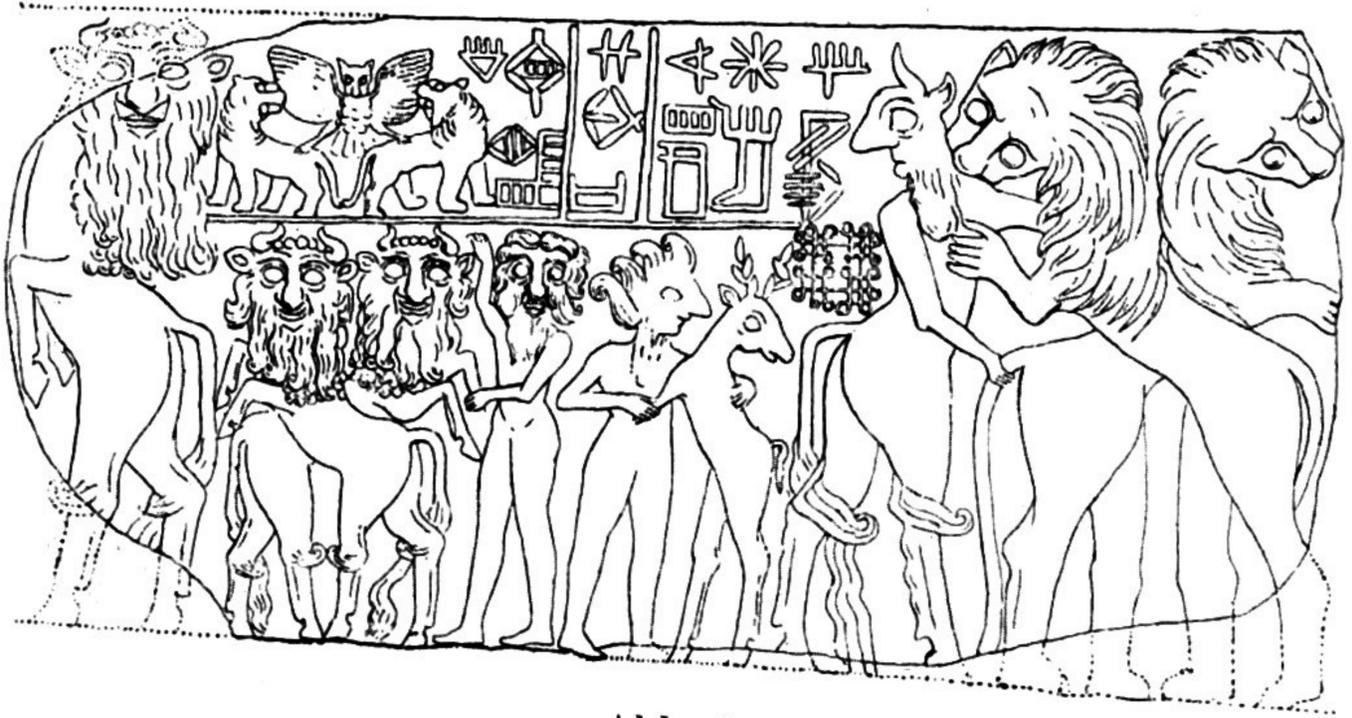


Abb. 1.

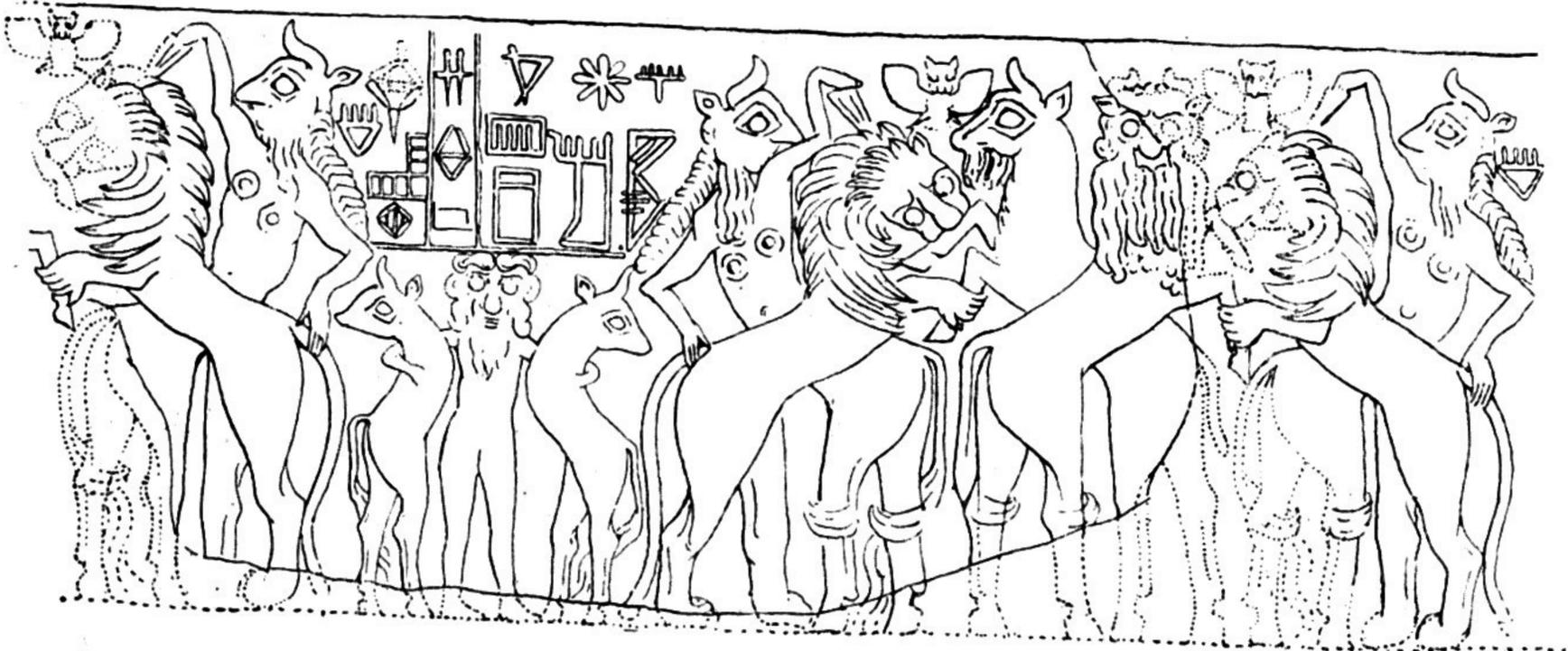


Abb. 2.

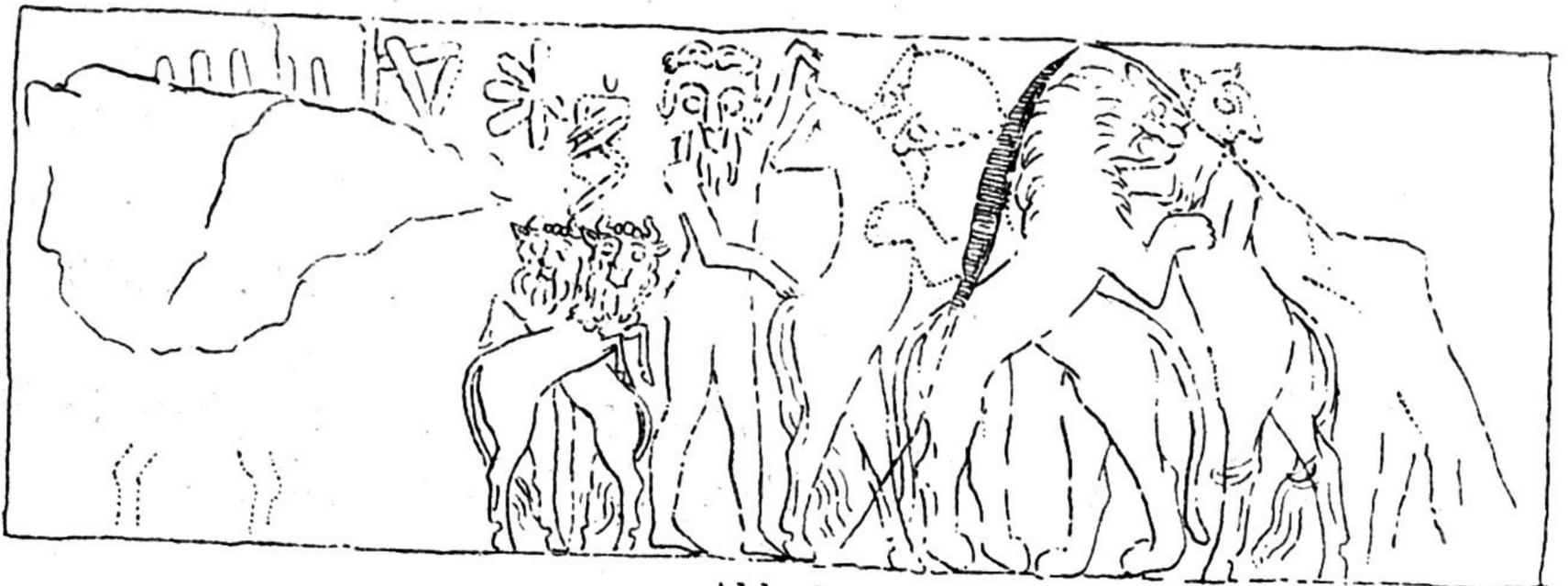


Abb. 3.

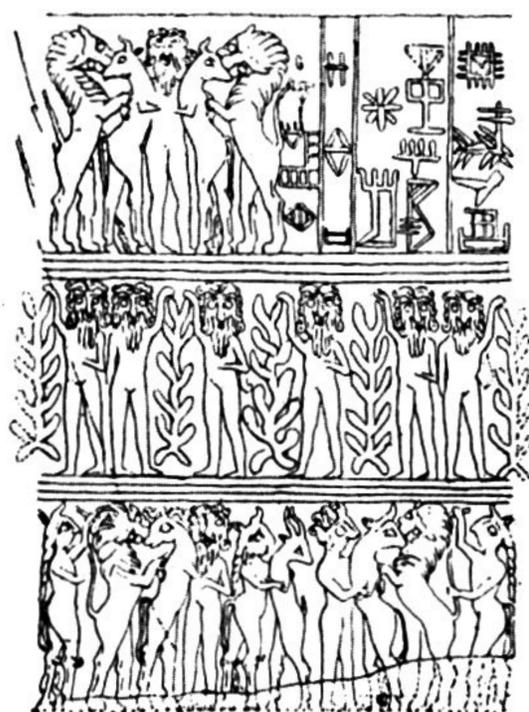


Abb. 4.

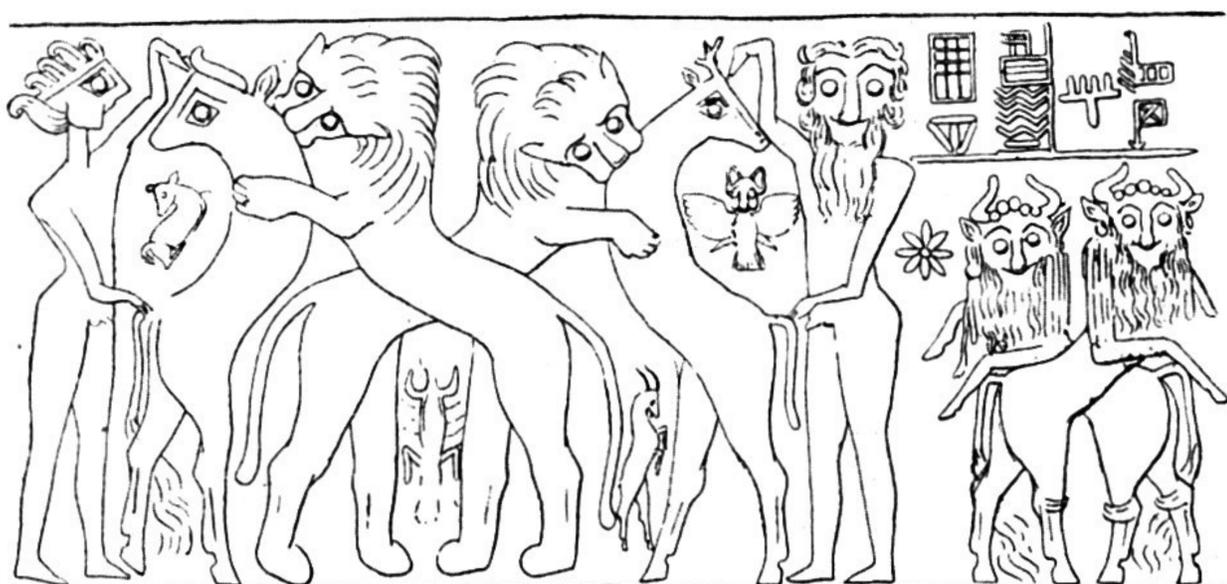


Abb. 5.



Abb. 6.



Abb. 7.

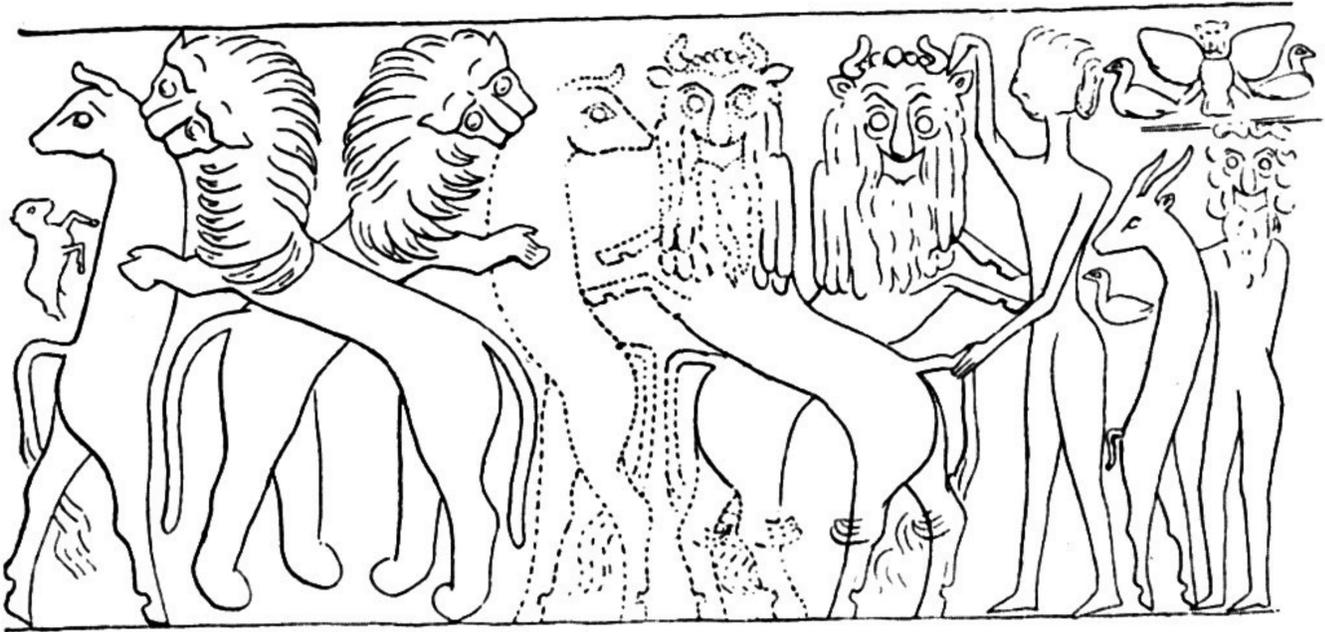


Abb. 8.

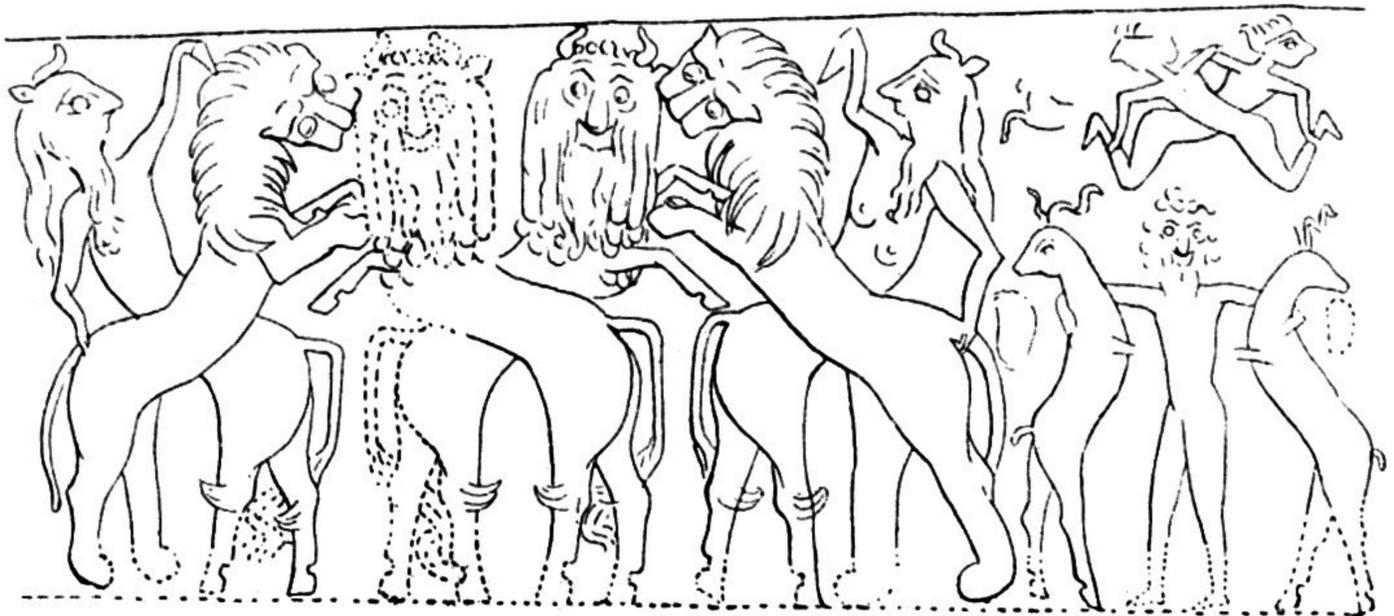


Abb. 9.

Abb. 9 = DP pl. VIII 24 b.

Abdruck eines Zylinders ohne Inschrift in der Sammlung Allotte de la Fuye¹⁾.

Ein Blick auf die Abbildungen lehrt, daß wir es hier mit einer einheitlichen Gruppe zu tun haben, wenn sich dies aus den Inschriften auch nur für Abb. 1—4 beweisen läßt. Nur aus methodischen Gründen reihen wir diesen vier sicheren Stücken die undatierten gleicher Herkunft an. Durch andere undatierte Stücke wird sich die Gruppe später sehr vergrößern lassen.

Datierung. Lugalanda ist einer jener Herrscher von Tello²⁾ von kurzer Regierung in der dunklen Zeit zwischen Entemena und dem Ende der Selbständigkeit durch die Eroberung Lugalzaggisis, etwa in der Zeit zwischen 2900 und 2700. Um die Epoche auch durch datierte Monumente zu fixieren, die Zylinder sind jünger als die berühmte Silbervase des Entemena³⁾ und älter als die wohl Sargon zuzuweisende fragmentierte Stele⁴⁾.

1) Zu den Abbildungen ist folgendes zu bemerken: Wiederholt sind hier die aus den einzelnen Abdrucken von Allotte de la Fuye sorgfältig rekonstruierten Bilder der Zylinder. Sie haben den Vorteil der größten Klarheit und Übersichtlichkeit des Ganzen und des Einzelnen. Sie geben aber von der handwerklich-künstlerischen Arbeit mit ihren derben Kontrasten von Höhe und Tiefe und der aus unvollkommener Technik entspringenden Unruhe ein falsches Bild. Daher zur Ergänzung Abb. 6. Man vergleiche auch die der Abb. 5 zu Grunde liegenden Abbildungen der verschiedenen Originale a. a. O.

2) Siehe Ed. Meyer, *Gesch. d. Altertums*² I, 2, S. 456, *Nouv. fouilles de Tello* S. 64, Allotte de la Fuye im *Florilegium Melch. de Vogüé* S. 5. F. X. Kugler in *Zeitschr. f. Assyriol.* 1911, S. 276. [Ed. Meyer, *Sitzungsber. d. Preuß. Akad.* 1912 S. 1084 ff.] Die schwierigen Fragen der babylonischen Chronologie liegen mir ferne. Die oben gegebenen stilgeschichtlichen Untersuchungen bestehen auch unabhängig davon.

3) E. de Sarzec et Léon Heuzey, *Découvertes en Chaldée* pl. 43 und 43 bis, Léon Heuzey, *Catal. des antiq. Chald.* p. 372 ff. und *Mon. Mém. Piot II*, pl. I p. 5. *Jeremias* a. a. O. S. 293 Abb. 95.

4) *Découv.* pl. 5 bis, fig. 3 a, b, c; *Catal.* p. 129 ff. Ed. Meyer, *Sum. und Semit.*, *Abh. Preuß. Akad.* 1906, *Taf. IX*, S. 70 ff. und 115 ff. [und *Sitzungsber.* 1912 S. 1073].

Komposition. Die Zylinder spielen in der Geschichte der menschlichen Figur und des ornamentalen Stils eine höchst interessante, folgenreiche Rolle. Der Beginn der orientalischen Kunst zeigt sich in ihnen mit einem von allem anderen Kunst-anfang grundverschiedenen Gesicht. Es geht aber, wie gleich zu zeigen, von ihnen eine unendliche Nachwirkung aus.

Zuerst nämlich fällt auf: In ihnen herrscht als Gesetz absoluter Raumzwang. Der schmale Streifen ist gleichmäßig mit Figur gefüllt. Nur Inschrift oder Wappen unterbrechen das Band. Aber dann wird der freie Raum des geteilten Streifens sofort wieder, wie besonders deutlich in Abb. 1 DP 11, mit Figur gefüllt, ebenso wie im Hauptstreifen. Das Prinzip der Raumfüllung ist so konsequent, man möchte beinahe sagen, fanatisch durchgeführt, daß alle einzelnen Glieder der Komposition gleichwertig ausgebildet sind. Wie unsere Analyse ergeben wird, bestehen die Gruppen aus Kämpfen zwischen Menschen, Tieren und Dämonen. Die Tiere müssen alle auf den Hinterbeinen sich erheben, um die größte Dichtigkeit und die Gleichwertigkeit der Achsen in der Komposition herzustellen. Die Raumfüllung wird erreicht durch konsequente Antithese und Isokephalie.

Wir wollen gleich hier kurz Halt machen und die Frage aufwerfen, ob dieses Prinzip des absoluten Raumzwangs autochthon oder entlehnt, oder ob es etwa ein notwendiges Gesetz aller primitiven Kunst und daher nicht eigentlich orientalisches, ob also endlich sein Auftreten in der klassisch-griechischen Kunst nicht notwendig genetisch durch die ältere orientalische Kunst bedingt ist.

Die Beantwortung dieser Frage ist weniger neu und schwierig, als sie scheint. Für die Genesis der antithetischen Gruppe hat A. Jolles in einer sehr beachtenswerten Abhandlung¹⁾ im Archäol.

¹⁾ Jolles' Abhandlung geht aus wie das Hornberger Schießen. Er hat sich selbst an der schärferen Herausarbeitung des Problems dadurch gehindert, daß er die antithetische Gruppe rein äußerlich betrachtete, ohne die Vorfrage nach ihrem Verhältnis zu ihrer Fläche zu stellen. Sein Material ist für das Ägyptische lückenhaft, für das Babylonische ganz unzureichend.

Jahrb. XIX, 1904, S. 27 Material zusammengestellt und verglichen. So lange uns die älteste Kunst des äußersten Ostens unbekannt ist, können wir die babylonische nur an der ägyptischen vor und während des alten Reichs und an der kretisch-mykenischen messen.

Suchen wir aber die Parallelen zu den Kompositionen der Zylinder zunächst im Ägyptischen, so ist eine Tatsache sofort auffallend. Der Kreis der sich überhaupt zum Vergleich anbietenden Denkmäler ist äußerst klein. Die ägyptische Kunst ist von Anfang an in eigentlichem Sinne realistisch orientiert. Ihr Interesse gilt einem Vorgang des wirklichen oder für wirklich gehaltenen Lebens. Sie kann der Natur, das heißt der Erscheinung der dreidimensionalen Dinge im freien Raum mit ihren Mitteln nicht gleich nachkommen und schafft sich früh ihr merkwürdiges System der Reliefanordnung. Dieses wirkt in seiner Virtuosität auf uns als größte Stilisierung und Abstraktion. Sieht man aber näher zu, ist der Anteil einer eigentlich abstrakten Formdisziplin daran sehr gering. Das erste Stammeln dieser Sprache sind die Gemälde des bekannten vordynastischen Grabes von Hierakonpolis.¹⁾ Nichts ist bezeichnender als dies, daß analoge freie Szenen unbekümmert um Formen, Fläche, Größenverhältnisse, Distanz u. s. w. als Dekoration auf die gleichzeitigen mittelägyptischen Töpfe²⁾ gesetzt werden. Wenn wir nachher erkennen werden, daß in unseren archaischen Zylindern einer abstrakten formalen Idee alles untergeordnet wird, man könnte sagen bis zur Verachtung des bloß realen faktischen Vorgangs, so bedeutet das primitiv ägyptische den größten Kontrast dazu. Kein Prinzip einer homogenen Komposition, keine Isokephalie, keine Antithese, kein Raumzwang.

Man kann dieser Feststellung entgegenhalten, daß jede Kunst undiszipliniert realistisch wie jene ägyptische beginne. Auch wenn diese Behauptung beweisbar wäre, was sie einst-

¹⁾ Quibell, Hierakonpolis Taf. 75 ff. Spiegelberg, Ägypt. Kunstgesch. Fig. 7. Capart, Les débuts de l'art en Égypte Fig. 146 A B.

²⁾ z. B. Bissing, Einführung in die Gesch. der ägypt. Kunst Taf. I 3 und 4 S. 8. Beispiele bei Capart Fig. 13, 75, 76, 84 ff.

weilen nicht ist, träfe sie unser Problem doch nicht. Denn hier handelt es sich ja um die Tatsache, daß die sumerisch-babylonische Kunst in einer großen Gruppe archaischer Denkmäler jene primitive freie Kompositionsweise weit hinter sich gelassen und der Darstellung ein dem inhaltlichen Vorgang durchaus fremdes Prinzip der Raumfüllung aufgezwungen hat.

Die ägyptische Kunst hingegen kommt in einer neuen Phase ihrer Entwicklung nahe an das Problem heran. Aber man sieht deutlich: es fehlt ihr an Energie, es wirklich anzupacken, sie lehnt es schließlich ab. Diese Auseinandersetzung ist zu beobachten an der bekannten Gruppe der sogenannten Schminktafeln aus Schiefer. In der älteren Gruppe nämlich, als deren bester Repräsentant die Palette des Louvre nach Mon. Mém. Piot X 1903 pl. XI hier in **Abb. 10** wiedergegeben sei, ist scheinbar die ganze verfügbare Fläche im Sinne unserer Forderung mit Figur gefüllt. Dem Rand folgen auf jeder Seite zwei Paare doppelt antithetisch angeordneter Wölfe, das Zen-



Abb. 10.

trum nehmen ein hier Löwe, Ibis und das langhalsige „Fabeltier“, dort Palme mit antithetischen Giraffen. Man empfindet aber sofort eine merkwürdige Schlaffheit der Komposition. Es fehlt jede innere Notwendigkeit der Anordnung. Es kreuzen sich verschiedene Achsen der Bildanschauung. Hier widersprechen der senkrechten Anordnung von Palme und Wappentieren die standpunktlos irgendwohin auseinander irrenden Wölfe, dort sind die drei Tiere wieder unter sich wie zu den Wölfen des Randes ohne jede Beziehung. Sie tappeln wie betrunken im Nebel auseinander. Der Raum ist zwar gefüllt, aber nicht durch ein Produkt von Gliedern einer Relationsreihe, sondern durch Addition inkohärenter Summanden verschiedener Größen.

In den zwei Verwandten dieser Palette ist die dekorative Anarchie noch deutlicher. Auf der zweiten Palette von Hierakonpolis, Nr. 2 der Liste von Bénédite Mon. Mém. Piot X p. 107 Fig. 3 und 4 auf p. 111 (Proc. Soc. Bibl. Arch. XXII pl. III), Comptes-rendus de l'Acad. d'inscr. et bell. lett. XXVII 1899 pl. 2 zu p. 66. Capart, Les débuts de l'art en Égypte Fig. 155/6 (Archäol. Jahrb. XIX 1904 S. 38 Abb. 15) herrscht scheinbar auch wieder die antithetische Gruppe. Auf jeder Seite sich begegnende Wölfe, auf der einen verstärkt durch ein paar antithetische „Fabeltiere“.¹⁾ Aber hier stehen die Wölfe über den Fabeltieren und obwohl diese offenbar als mitten unter der Gruppe weidender Böcke hausend gedacht sind, stehen sie, durch Größe und Anordnung geschieden, wie außerhalb von ihnen. Auf beiden Seiten bewegen sich die

¹⁾ Den Ausdruck „Fabeltier“ übernehme ich nur wegen der Eindeutigkeit. Ich halte ihn für falsch. Auf der Rückseite der Palette 2 Mon. Mém. Piot p. 111 Fig. 4. Capart Fig. 156 weidet das „Fabeltier“ ohne irgend welche Besonderheit unter lauter wirklichen Tieren wie unter seines gleichen. Es gehört eben, sei es, daß ein wirkliches Tier von der primitiven Kunst falsch wiedergegeben, sei es, daß es seither verschwunden, für uns nicht mehr identifizierbar ist, zu ihnen. Auf der Tafel des Narmer enthalten der obere und der untere Streifen rein historische Darstellungen. Also doch der mittlere auch. Das Tier repräsentiert das unterworfen Land.

weidenden Tiere in freier Unordnung und hier ist gerade im Vergleich mit der Zylindergruppe auffällig, daß mit einer wahren Angst jeder Überschneidung ausgewichen wird.

Es gilt das Gleiche von der zusammengesetzten Palette mit großen Jagdszenen, Bénédite Nr. 3 a—c Fig. 5, Comptendu a. a. O. pl. I. Capart, Taf. I. Proc. pl. II. Hier ist jeder Versuch dessen, was man irgendwie Komposition nennen könnte, aufgegeben. Die Fläche ist wieder nur durch Häufung gefüllt. Der mit Pfeilen gespickte Löwe und der doppelköpfige Büffel stehen abseits, kindlich naiv werden die beiden Reihen der Jäger den Rand entlang geführt.

Zuletzt das Hauptstück der jüngeren Gruppe, die erste Tafel aus Hierakonpolis in Kairo mit dem Namen des Königs Narmer, Bénédite, a. a. O. No. 1 Fig. 1 und 2, Proc., a. a. O. pl. I. Jahrb. a. a. O. S. 38 Abb. 14. Comptendu a. a. O. pl. III. Capart, Fig. 167/8. Bissing-Bruckmann, Denkmäler ägypt. Skulptur, Taf. II und ausführlicher Text. Hier ist der Versuch einer einheitlichen dekorativen Komposition endgiltig aufgegeben. Von den vier Streifen, in welche die Fläche zerlegt ist, enthält einer die bekannte Gruppe der langhalsigen von Männern an Tauen festgehaltenen Ungeheuer, antithetisch angeordnet. Willkürlich ist die Abteilung in Streifen und ihre Höhe, dekorativ bedingt nur die Anordnung der sich zweimal kreuzenden Tierhälse um das Schalenrund. Die Männer stehen im freien Raum über den Tieren kleiner wie sie. Das eigentliche Interesse des Künstlers steht eben bei der Erzählung des historischen Vorgangs, dem nun auch die ganze zweite Seite der Tafel eingeräumt wird. Der Versuch, zu einer strengen heraldischen Komposition zu gelangen, den wir in den älteren Beispielen der Gruppe beobachtet haben, der aber nie konsequent durchgeführt wurde, ist gescheitert, er wird jetzt abgelehnt. Im Gegensatz zu jener rhythmischen Komposition herrscht wieder wie in den Anfängen eine rein historische. Sie herrscht von jetzt ab unbeschränkt.

Das hat auch schon Jolles, Jahrb. a. a. O. S. 40 ff. gesehen. Er betont mit Recht, daß da und dort auf den Grab-

wänden des alten Reichs auftretende Gruppen, etwa von Männern, die Vögel tragen, oder der Böcke zu beiden Seiten eines Baumes, nur scheinbar antithetisch komponiert seien. Der Stil der Reliefreihen ist durchaus einheitlich — ich möchte statt realistisch oder naturalistisch lieber sagen: praktisch. Die Anordnung folgt bestimmten Gesetzen, aber weder Raumzwang, noch rhythmische Gliederung, noch Isokephalie gehören zu diesen.

Man kann nun unserem Vergleich mit Recht eine gewisse Inkongruenz der verglichenen Objekte entgegenhalten und bemerken, daß gegenüber jenen „heraldischen“ Kompositionen der Zylinder „historische“ Darstellungen mit ihrer Absicht, individuelle Vorgänge des bunten Lebens wiederzugeben, von vorneherein einer strengen Bindung durch dekorative Gesetze widerstreben müßten. Ist ja doch auch die Kompositionsart der Geierstele und des Siegespfeilers Naramsins nicht die der Zylinder.

Das ist natürlich durchaus richtig, trifft aber nicht das Ergebnis unserer Untersuchung. Wir bemühten uns, zu finden, ob und wie weit die ägyptische Kunst einem dekorativen Gesetz, dem des Raumzwangs und daraus folgenden Bindungen in Rhythmus und Antithese überhaupt gehorcht habe. Das Ergebnis war beinahe negativ. Dekorative Bindung in diesem Sinne bedeutete nur eine kurze Episode im ältesten Stil. Wir haben aber noch eine kleine Gruppe von im engsten Sinne des Wortes dekorativen Monumenten außer Acht gelassen, nämlich die bekannten Königsstelen der ersten Dynastie, deren bester Repräsentant die herrliche Stele des Königs Zet, „La stèle dite du roi serpent“¹⁾ im Louvre ist. Ein Kunstwerk allerersten Ranges, den größten Leistungen der dekorativen Kunst aller Zeiten ebenbürtig. Wie verhält sie sich zu den Zylindern?

Man wird kaum einen größeren Gegensatz finden können. So streng Relief und Zeichnung sind, das Bild sitzt doch mit einer merkwürdigen Freiheit in der Fläche. Rings um den

¹⁾ Mon. Mém. Piot XII 1905 pl. I. Capart, L'art égyptien II pl. 101. Siehe auch Bissing im Text zu Bissing-Bruckmann, Denkm. Taf. 1.

Sperber bleibt noch freier Raum. Von den drei so disparaten Teilen des Bildes ist kein einziger in seiner Größe und seinem Verhältnis zu den anderen Gliedern notwendig bestimmt, sie sind nur zusammen addiert, wobei auch gleich im Gegensatz zur vorderasiatischen Wappenkomposition auffällt, daß zwar die Palastfassade antithetisch angeordnet, Schlange und Sperber aber ohne dekoratives Gleichgewicht gegeben sind.

Wie aber in diesem Meisterwerk das Bild bei aller Strenge lose, um nicht zu sagen unsicher in der Fläche sitzt, so ist auch bei den Grabreliefs, den Figuren der Scheintüren und der Holzpanneaux von Raumzwang im Sinne der Zylinder oder der archaischen griechischen Grabreliefs keine Rede.

Nach diesem Vergleich mit der ältesten und alten Kunst Ägyptens ist die Einzigartigkeit¹⁾ der Kompositionsweise jener

¹⁾ Die dargelegte Ablehnung der gebundenen Komposition in der ältesten und alten Kunst Ägyptens kann leicht noch durch weitere Beispiele illustriert werden. So ist auf dem vordynastischen bemalten Gefäß Petrie, Abydos I pl. 50, 23, Capart, Débuts Fig. 82 der Versuch unternommen, eine Seite des Gefäßes als Ansichtsseite zu behandeln und antithetisch zu gliedern. Aber der Versuch scheint ohne weitere Entwicklung geblieben zu sein. Am merkwürdigsten ist zu unseren Zylindern der Kontrast jener der ersten Dynastie z. B. Petrie, Royal Tombs I pl. XVIII ff. Abydos III, pl. XIII ff. Capart, Débuts Fig. 104. Hier war bei der dekorativen Absicht und der Wiederholung der einzelnen Zeichengruppen eine kompositionelle Anordnung beinahe ein Gebot, um der Langeweile zu entkommen. Aber diese Möglichkeit wird, wie auch Jolles a. a. O. S. 42 erkannt hat, erst spät und auch da ohne Konsequenz ergriffen. Als Beispiele älterer antithetischer Anordnung von Hieroglyphengruppen vgl. L. Borchardt, Grabdenkmal des Königs Sahu-re, 14. Veröffentl. der D. Or.-Ges., I, Blatt 8 S. 35, Bl. 11 S. 133. Heiligtum des Ne-user-re, 7. Veröffentl. der D. Or.-Ges. S. 132, Petrie, Abydos II und das Scheinprunkgefäß, Mitteil. der D. Or.-Ges. 1907, Nr. 34 Taf. 3. Capart, L'art égyptien I pl. 30. — Auch die große Kunst ist, wie die köstliche Statue des Jechi, Capart, L'art égypt. pl. 19 und 116 zeigt, unter dem Einfluß der Architektur zur Erkenntnis strengerer dekorativer Bindung gekommen. Aber der Vorschlag ist nicht durchgedrungen. Jolles hat sich das für ihn wichtigste Beispiel entgehen lassen. Nämlich den einzigen Fall einer mit unseren Zylindern vergleichbaren strengen, den Raum füllenden antithetischen Komposition bilden die Zeichen der Vereinigung

Zylindergruppe erst deutlich geworden. Wir verschieben den Vergleich mit mykenisch-kretischen Denkmälern, bis wir für den Beweis einer gewissen Beziehung zwischen beiden Gruppen weiter unten eine feste Stütze gefunden haben und setzen unsere Betrachtung der Zylinder fort.

Die in den Raum gezwungenen antithetischen Kompositionen kann man am besten als Figurenbänder bezeichnen. Dem Figurenband besonders eigentümlich ist die Überschneidung der einzelnen Figuren. Diese ist gewiß wie in der griechischen Metope entstanden aus dem Bedürfnis des Raumzwangs, eine rechteckige Fläche kompakt zu füllen, wie es z. B. in DP 15 **Abb. 5** die Himmelstiere, in der Idee natürlich nur einer zeigen. Aber das Mittel wird dann geradezu virtuos gehandhabt, um die Figurenreihe auf das allerngste zu verflechten. In DP 12 **Abb. 2** und DP 24 **Abb. 9** ist jede Figur überschritten. Die Überschneidungen liegen alle in gleicher Achse. Also Raumzwang, Isokephalie, äquilaterale Responion und geometrisches Schema der Bewegung. In DP 12 **Abb. 2** ist über den Löwen noch etwas freier Raum. Daher die Löwenadler des Wappens zur Füllung. Die Figurenbänder erscheinen nicht etwa bloß im Sinne der Reihung konstanter Glieder nacheinander, also in der ursprünglichen Benennung von E. Curtius¹⁾ in der Art des Teppichstils, sondern als äquilaterale Fassadenbilder. Die Absicht geht auf eine möglichst enge dichte Verflechtung der Figuren untereinander, aber diese ist nicht wahllos und verworren, sondern

der beiden Reiche z. B. am Thron des Chefren mit dem Falken, Bissing-Bruckmann, Denkm. 10 Textbild, am Thron Sesostris I. Bss. Br. D. Taf. 20 und vor allem am Podium des Thrones des Ne-wser-re Bss. Br. D. 16 A. Capart, L'art ég. pl. 119. An dem letzten Beispiel aber ist eine Eigentümlichkeit für unsere Beweisführung höchst merkwürdig. Im untersten Streifen sind die den Weg bereitenden Diener dargestellt. Waren sie zu beiden Seiten gleich verteilt, so fiel die Mitte gerade unter das Blütenbündel des Podiums. Die Ungleichheit der Figurenzahl der beiden Seiten hat offenbar keinen anderen Grund, als die Absicht des Künstlers, gerade diese heraldische Fixierung zu vermeiden. Im mittleren und neuen Reich hat man anders gedacht. Siehe unten S. 63 f.

¹⁾ Abh. d. Berl. Akad. 1874 S. 81, 1879 S. 23.

angelegt mit gewissen inneren Differenzierungen in strengster Responsion.

So enthält der Zylinder DP 12 **Abb. 2** eine Gruppe von sechs Gliedern, ebenso DP 24 **Abb. 9**, DP 15—18 **Abb. 5** und DP 19—22 **Abb. 7**, der unterste Streifen von DP 14 **Abb. 4** eine Komposition von zehn Gliedern. Die Gliederzahl hat offenbar nur in der Länge der Zylinderwand und dem Verhältnis der Figurengröße zu ihrer Höhe ihre Grenze gefunden. So hat die Beschränkung auf eine Trias DP 12 **Abb. 2** unter der Inschrift, ähnlich DP 24 **Abb. 9**, oder auf eine Gruppe von fünf Gliedern DP 14 **Abb. 4** oberster Streif, DP 19—22 **Abb. 7** unter dem Wappen von Sirpurla nur in dem gegebenen Raum ihren Grund. In DP 23 **Abb. 8** ist die Komposition zerstückelt¹⁾, aber hier wie in dem mittleren Streifen von DP 14 **Abb. 4**, wo die Responsion in einem Glied falsch ist, und in dem kleinen von DP 11 **Abb. 1**, wo sie ganz unvollständig ist, ist das gewollte Prinzip nicht weniger deutlich.

Und nun wird auch klar, daß rein aus formalen Gründen die einzelnen Figuren in einer Rolle erscheinen, die ihnen gewiß in älterer Zeit fremd war. In DP 11 **Abb. 1**, DP 23 **Abb. 8**, DP 24 **Abb. 9**, DP 15 **Abb. 5**, DP 19 **Abb. 7** erscheint der Himmelstier doppelt, gekreuzt oder durch eine Zwischengruppe getrennt. Ebenso aber auch der Dämon mit Stierhinterleib, -hörnern und -ohren, aber mit menschlichem Oberkörper: DP 12 **Abb. 2** und DP 24 **Abb. 9** als Außenglied auf jeder Seite, DP 14 **Abb. 4**, im unteren Streifen gar dreimal, als Außenglied jeder Seite und in der Mitte. Als Variante wird der gekreuzte Himmelstier selbst einmal mit dem Kopf von vorne, das andere mal im Profil gegeben DP 12 **Abb. 2**. Und hat man dies erkannt, versteht man das gleiche, beinahe gesetzmäßige Verfahren auch für den Haupthelden „Gilgamsch“ selbst DP 11 **Abb. 1**, beide Formen im kleinen Streifen nebeneinander, DP 14 **Abb. 4** im unteren Streifen zu beiden Seiten der Mittelgruppe,

¹⁾ Oder, da nur ein Abdruck erhalten ist, vielleicht unvollständig ergänzt.

DP 15 **Abb. 5** und DP 19 **Abb. 7** die beiden Außenglieder; ebenso Lichačev Fig. 57 **Abb. 6**. Das Gesetz der formalen Verdoppelung ist in dieser Kunst zur Herrschaft gekommen mit unendlicher Nachwirkung.

Weiter werden aber auch Held und Dämon gleichwertig verwendet: DP 11 **Abb. 1** als Außenglieder Himmelstier und „Heabani“. Zuletzt ist gar kein Unterschied mehr zwischen herrschenden und dienenden, siegenden und unterliegenden, angreifenden und angegriffenen Helden, Dämonen und Tieren. Es ist wohl sicher, daß die Entwicklung zu den figurenreichen Kompositionen ihren Ausgang genommen hat von einer Trias mit dem Inhalt: der tiergewaltige Mensch oder Gott. Diese Grundbedeutung bleibt ja auch der ganzen späteren Entwicklung bis ins Persische und Griechische hinein bewußt. Also eine Urgruppe, wie sie in DP 12 **Abb. 2** unter der Inschrift, DP 24 **Abb. 9** im kleinen Streifen gegeben ist: „Gilgamisch“, an ihm aufsteigende Stiere oder Böcke haltend. Erinnerung man sich aber des vorhin aufgezeigten Gesetzes der antithetischen Responion, wird man die zwei Tiere nur als eines nehmen. Auch so kommt die Gruppe vor: DP 11 **Abb. 1** im kleinen Streifen: „Gilgamisch“ und Hirsch; DP 14 **Abb. 4** im untersten Streifen Mitte „Heabani“ mit Bock, DP 23 **Abb. 8** unter dem Wappen „Gilgamisch“ mit Bock.

Die Weiterbildung der Trias zu einer Gruppe von fünf Gliedern ist an DP 14 **Abb. 4** am klarsten. Im oberen Streifen: die von „Gilgamisch“ gehaltenen Stiere werden auf jeder Seite von einem Löwen angepackt. Der auf den Hinterpranken stehende Löwe schlägt die Vorderpranken in den Rücken des Rinds und packt seinen Kopf. Damit ist der Sinn der Gruppe verdunkelt. Ist der Heros Beschützer der Stiere oder Herr über sie und die Löwen? Im untersten Streifen hält wieder zu beiden Seiten des Zentrums „Gilgamisch“ hier den Widder, dort den Bock, jedesmal greift der Löwe an; außen packt „Heabani“ den Löwen bei Schweif und Mähne, offenbar zu Hilfe kommend und ihn überwindend. Wie hier „Heabani“ die Löwen, so hält in DP 15 **Abb. 5** an jeder Seite „Gilgamisch“ den von

der zentralen Löwengruppe angepackten Stier und Hirsch, in DP 19 **Abb. 7** den ebenso angegriffenen Himmelstier, ein Schema, das einfacher auch auf DP 11 **Abb. 1** unter dem Wappen steht. Aus all diesen Fällen würde sich also als Thema ergeben: „Gilgamisch“ von „Heabani“ unterstützt, Herr über Himmelstier, Stier, Widder, Bock, Löwe. Wie aber in den folgenden Lösungen?

In DP 11 **Abb. 1** greifen die Löwen Heabani und Himmelstier an, in DP 12 **Abb. 2** den Himmelstier, „Heabani“ zu jeder Seite packt sie wie ebenso in DP 24 **Abb. 9**. In DP 13 **Abb. 3** aber greift der eine rechts den mit dem Stier korrespondierenden „Heabani“ selbst an und in DP 19 **Abb. 7** unter dem Wappen, wo „Gilgamisch“ zu jeder Seite Heabanis den gelagerten Himmelstier trägt, schlägt ihm der Löwe die Pranke in den Schenkel und beißt ihn in die Hüfte.

Man kann diese Bilder vielleicht interpretieren als Darstellung eines unüberwindlichen unverwundbaren Helden. Bei ihrem Formalismus aber, den wir Schritt für Schritt aufdecken, liegt es näher, eine Wucherung von Motiven zu konstatieren, deren ursprünglicher Sinn selbst hinter dieser archaischen Gruppe weit zurückliegt und in einer nur mehr allgemein verstandenen, aber im einzelnen nicht mehr skrupulös zu interpretierenden Formel überliefert wird¹⁾.

¹⁾ Die Bezeichnungen Himmelstier, „Gilgamisch“, „Heabani“ habe ich nur wegen ihrer allgemeinen Verständlichkeit übernommen. Ich bemerke ausdrücklich, daß ich die üblichen Bezeichnungen dieser Figuren mit „Gilgamisch“ und „Heabani“ für durchaus haltlos ansehe. Einstweilen ist keine einzige literarisch überlieferte Szene nachgewiesen, die sich mit einer der Zylinderdarstellungen deckte. Haben wir aber hier aufgezeigt, daß in dieser hocharchaischen Zylindergruppe eine formale Wucherung älterer Motive vorliegt, von der erst wieder alles Spätere abhängt, so sehe ich einstweilen auch keinen Weg, das viel jüngere babylonische Epos mit ältesten sumerischen Denkmälern in Beziehung zu bringen. — Zur Benennung Enkidu statt Heabani und der Frage nach dem Inhalt der Gilgamischdarstellungen siehe auch die Bemerkungen von H. Prinz in *Prähist. Zeitschr.* IV 1912 S. 17 Anm. 1—3; Ungnad in *Orient. Littz.* 1910 Sp. 306 f. und *ZDMG* 1911 S. 115. Sehr unklar ist die Behandlung des Stoffes von A. Jeremias in *Roschers Lexikon* II 1, Sp. 773 ff. —

Die einzelnen Figuren. Stil. Verwandtes. Zusammenhang mit der großen Kunst. Gruppen älterer und jüngerer Zylinder.

Wir glauben in den vorstehenden Bemerkungen die Eigenart der Gruppe ausreichend charakterisiert zu haben. Aber es ist Zeit, daß wir ihre isolierte Betrachtung aufgeben und Kriterien gewinnen, sie in den Gang der ältesten vorderasiatischen Kunst einzuordnen.

Wir beginnen mit dem Teil, der sie am klarsten mit längst bekannten Denkmälern verbindet, dem Wappen von Tello. Der löwenköpfige Adler¹⁾ von vorne gesehen, der seine Fänge in den Rücken zweier nach den Seiten schreitenden antithetischen Löwen schlägt. Die Löwen blicken aufwärts und beißen in den Rand der Adlerflügel. So auf DP 11 **Abb. 1**. Statt der Löwen Enten: DP 23 **Abb. 8** und DP 19 **Abb. 7**. Der Löwenadler als Füllornament DP 12 **Abb. 2**, DP 15 **Abb. 5** und Lichačev Fig. 57 **Abb. 6**.

Das Wappen, das gewiß dem Gott Ningirsu von Lagaš gehört, ist in seiner fertigen Ausbildung schon vorhanden auf dem ältesten einigermaßen fixierbaren Stück aus Tello, der Keule des Königs Mesilim von Kis²⁾. Die Skulptur ist nichts weniger als „ganz roh“³⁾. Sie interessiert uns für die Frage nach der Herkunft des Figurenbandes. Um die runde Fläche laufen, gleichmäßig verteilt, den Raum füllend, sechs Löwen. Aber nicht etwa bloß einfach aufgereiht; sondern jedes folgende Tier beißt das vorhergehende in den Rücken, schlägt die linke Vorderpranke in seinen Hintern und packt mit der rechten

Übersicht über das Problem bei Ed. Meyer, *Gesch. des Altertums*² I 2 S. 430 ff. — Siehe auch unten S. 36 Anm. 3.

¹⁾ Thureau-Dangin, *Compte-Rendu acad. des inscr.* 1901 S. 112: der Vogel Im-ghig. Ed. Meyer, *Sumerier und Semiten* S. 82 Anm. 4. Ward, *Seal Cylind.* S. 30 ff.

²⁾ Über Mesilim um 2850 Ed. Meyer, *Gesch. d. Altert.*² I 2 § 382 [um 3100 Sitzber. a. a. O. S. 1086]. Der Keulenkopf *Découv. en Chaldée pl. I^{ter} 2 p. 223 und XXXV*. Deutlicher L. Heuzey, *Catal. des antiqu. Chald.* No. 4.

³⁾ Ed. Meyer, *Gesch. a. a. O.*

Hinterpranke seine linke. Der Löwenadler¹⁾ auf der flachen Oberseite ist wie jener der folgenden Beispiele, seine Fänge in die Rücken der Löwen schlagend, zu verstehen.

Das ist nicht mehr bloß primitive Kunst. Auch hier ist eine ägyptische Parallele lehrreich. Auf einer der Keulen von Hierakonpolis²⁾ ist auch eine umlaufende Reihe von sechs Tieren gegeben, abwechselnd Hunde und Löwen, aber äußerst matt, ohne jeden Versuch einer stärkeren inneren Bindung, die Figuren im reinen Profil in bloßer Reihung ohne Aktion. Es zeigen aber auch die anderen Beispiele aus Hierakonpolis mit Einteilung der Fläche in Streifen mit Figurenzügen, daß jener Kunst die dekorative Konzentration durchaus fremd war.

Es scheint uns, als könnte für die Geschichte des dekorativen Stils das Weihgeschenk des Mesilim gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Der Schmuck des Gegenstandes beherrscht von einer Idee, in der das Motiv restlos aufgeht. Das Prinzip der bloßen Reihung gesteigert und verwandelt durch die Handlung der einzelnen Glieder. Das bloße primitive Profilbild des Tiers aufgegeben und die Fläche durch den Kontrast der von vorne gesehenen, als selbständig wirkende Reihe angeordneten Köpfe zu den flach behandelten Körpern außerordentlich glücklich belebt.

Niemand wird es für möglich halten, daß einer anfangenden Kunst dergleichen Lösungen auf den ersten Wurf gelingen. Es muß eine lange Zeit der Vorbereitung vorausgegangen sein. Ist aber diese Kunst, woran mir kein Zweifel möglich scheint, sumerisch,³⁾ so ergibt sich das noch nirgends festgestellte

¹⁾ Daß es sich wirklich um einen löwenköpfigen Adler und nicht, wie H. Prinz, *Prähistor. Zeitschr.* IV 1912 S. 16 erwägt, um einen pantherköpfigen handelt, ergibt sich aus der identischen Stilisierung der Köpfe der Löwen und dieses Adlers.

²⁾ Quibell and Green, *Hierakonpolis II* pl. XXIII, LXVI. I pl. XIX, Capart, *Débuts* S. 96 Fig. 63.

³⁾ Daß der von Ed. Meyer, *Berl. Abh.* 1906 versuchte Nachweis semitischer Elemente in den sumerischen Denkmälern mißglückt ist, hoffe ich an anderem Orte aufzuzeigen. Sumerisch ist freilich einstweilen immer

Resultat, daß die Anfänge des dekorativen Stils, die gesetzmäßige Unterordnung der realistischen Figur unter formale Ideen des Rhythmus und der Bindung sumerisch sind. Durch in ihrer Art vollendete Schöpfungen ist hier zuerst ein idealistisches Verhältnis zur Erscheinung gewonnen, das weiter gewirkt hat bis auf den heutigen Tag.

Das Wappen frontal angeordnet erscheint zuerst in zwei Reliefs des Ur-nina¹⁾. Der Adler sitzt freier in der rechteckigen Fläche, die Löwen, im Verhältnis klein, schreiten im Profil gegeben nach den Seiten. Ihre Figur ist im einzelnen weniger herausgearbeitet wie an der Keule, die Mähne kurz gehalten. Wie Heuzey, Cat. Nr. 114 erkannt hat, gehören zu einem identischen Bilde die rund ausgeführten Stücke Déc. 6^{ter} 3 a und b, Catal. Nr. 114. Und ebenso, die Löwen des Raumes wegen nur mit den Protomen, der Adler schärfer herausgearbeitet, hält Ningirsu sein Zeichen auf der Geierstele²⁾.

Die Änderung, mit der das Wappen auf unseren Zylindern erscheint, erfolgt unter Entemena. Die Löwen wenden ihre Köpfe aufwärts und beißen in die Flügel des Adlers. So auf

noch ein anschauungsloser Begriff. Die einzige Anschauung geben eben die behandelten Skulpturen von Tello und Nippur. — Wichtig für uns ist eben die Erkenntnis, daß der „dekorative Stil“ nicht, wie Jolles a. a. O. zögernd wollte, in jeder Kultur autochthon ist, sondern daß er mit der stärksten Nachwirkung auf die babylonisch-assyrische und die klassisch-griechische Kunst von einer nicht ägyptischen und nicht semitischen Kultur ausgebildet wurde, gleich in einer Höhe, daß alle übrigen Völker lange nur empfangend sich verhalten haben. — Als Beispiele isokephaler Reihung und Responsion siehe besonders die Fragmente der runden Basis mit der Schilderung eines realen Vorgangs aus der Zeit vor Ur-nina Déc. pl. 1 bis Fig. 2, pl. 1^{ter} Fig. 1 a b, pl. 47, 1. Heuzey, Catal. No. 5, Ed. Meyer, Abh. a. a. O. S. 80/1. Für die isokephale Anordnung besonders das Relief mit der Kultszene vor einer Göttin, Déc. p. 209, Catal. Nr. 11.

¹⁾ Déc. pl. I fig. 2. Catal. Nr. 6, erhalten nur die rechte Hälfte und Catal. Nr. 7, Votivrelief mit dem üblichen Loch im Zentrum. Charakteristisch hier die sich kreuzenden Löwenschweife.

²⁾ Déc. pl. 4 bis, Cat. S. 107 L. Heuzey et Thureau-Dangin, La restitution de la stèle des vautours pl. I.

dem sogenannten schwarzen Stein¹⁾. Bis auf die Zahl der Federzonen genau erscheint der Adler wieder auf der herrlichen gravierten Silbervase des Entemena²⁾, einem der größten dekorativen Meisterwerke aller Zeiten: die Löwenköpfe gleichfalls von vorne gesehen, Hirsche und Böcke angreifend. Die Variante ist natürlich nur eine dekorative, die Löwen sollten, sei es mit dem Adler, sei es auf der Vase mit den benachbarten Tieren enger verknüpft werden.

Hier also, in der lückenlosen langsamen Entwicklung sind die Zylinder des Lugalanda verknüpft. Und mit ihnen auch das merkwürdige Stück DCBN pl. II 15 **Abb. II**³⁾. Gleiche

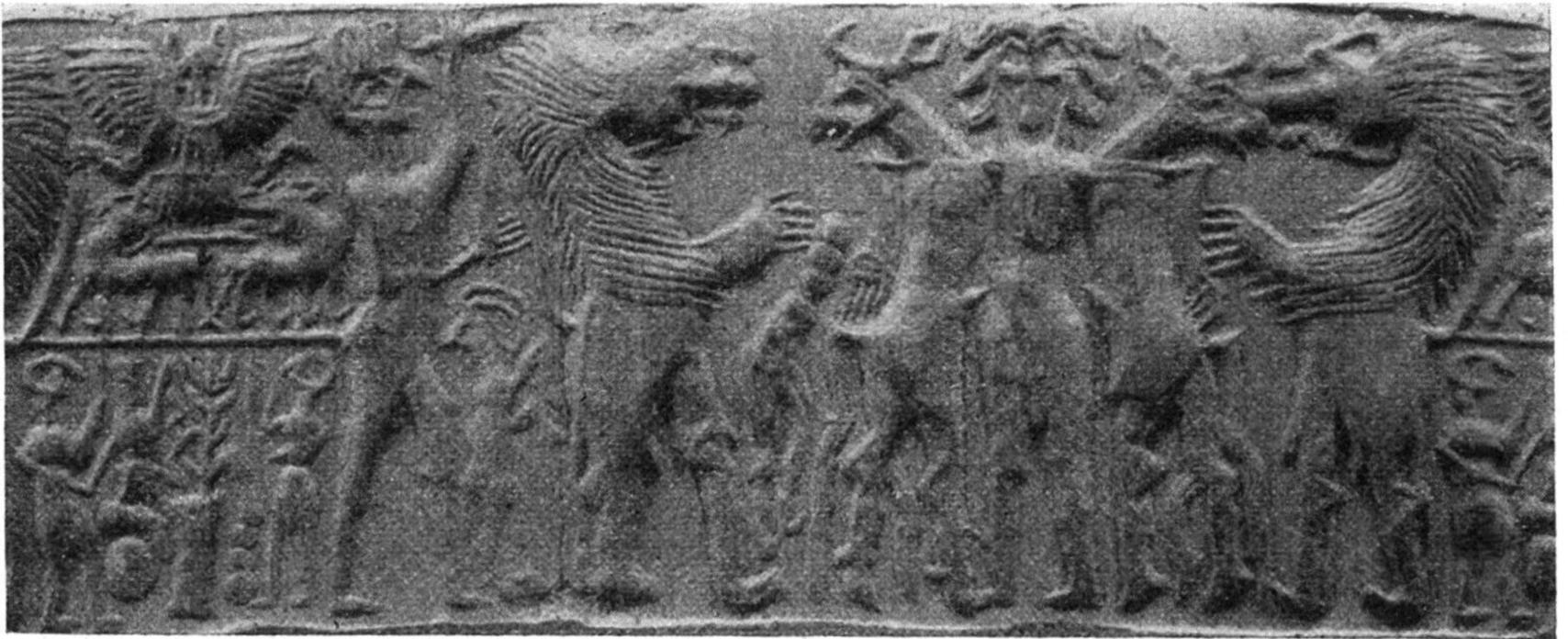


Abb. 11.

1) L. Heuzey, Les armoiries de Sirpourla in Mon. Mém. Piot I pl. II p. 7, Déc. pl. 5 bis 2, Cat. Nr. 12. Ich möchte, was nur eine Pflicht der Dankbarkeit ist, betonen, daß alle Arbeit auf dem Gebiet der ältesten vorderasiatischen Kunst in viel stärkerem Maße, als das durch die bloßen Zitate zum Ausdruck kommt, auf den grundlegenden Arbeiten von L. Heuzey beruht. Seine methodische Klarheit, sein künstlerischer Blick, die Eleganz seiner Darstellung haben die Arbeit an den Monumenten von Tello von vornherein auf eine vorbildliche Höhe gehoben.

2) Oben S. 9 Anm. 3.

3) Delaporte S. 8 „authenticité discutable“. Provenienz unbekannt, also offenbar alter Bestand. Siehe die Bemerkung DCBN S. XLIII. Ich halte es für unmöglich, daß vor dem Bekanntwerden und dem Studium der Bilder der Lugalandazylinder ein Fälscher eine stilistisch so widerspruchslose Arbeit herstellen konnte. Es könnte höchstens eine Kopie

Wappengruppe. Die Löwen beißen in den Schwanz des Adlers. Im Zentrum Gruppe: Held mit den Stieren wie DP 12 **Abb. 2** unter der Inschrift und vor allem DP 14 **Abb. 4**, wo auch die angreifenden Löwen hinzugefügt sind. Die den 1. Löwen angreifende Figur, bartlos mit erhobener Rechten, mit der Linken den Schwanz des Tieres ergreifend wie DP 15 **Abb. 5** und auf demselben Stück der Bock als Füllfigur. Neu ist die Szene unter dem Wappen, zwei Figuren bei einer Pflanze, die eine sie besprengend, verwandt der Szene des Reliefs Déc. p. 209, Catal. Nr. 11.

Neben den etwas glatten Rekonstruktionen der Lugalanda-zylinder und der Undeutlichkeit ihrer Abdrücke ist dieses Stück vortrefflich geeignet, von der derben Unbeholfenheit der älteren sumerischen Glyptik eine Vorstellung zu geben. Vielleicht ist es noch älter als Lugalanda.

Nach diesem Stück erscheint eines, das bisher als hocharchaisch galt, fortgeschritten und bedeutend jünger, der Zylinder im Haag¹⁾ **Abb. 12**. „Heabani“ einmal mit dem Löwen, das



Abb. 12.

eines unbekanntes echten Stücks sein, was für uns hier auf das Gleiche hinauskommt.

¹⁾ Menant, *Recherches sur la glyptique orient.* I pl. II 3 und S. 67 Fig. 31. Furtwängler, *Antike Gemmen III* S. 3 Fig. 1. Ward, Fig. 144. Hommel, *Gesch. Babyl. und Assyrl.* S. 293. Maspero, *Hist. anc. des peuples de l'orient class.* I S. 577.

zweite mal mit dem Stier, der Himmelstier mit dem verdoppelten „Gilgamisch“. Neue Variante des Wappens: die Löwen aufrecht beißen von oben her in die Adlerflügel. Der Zylinder¹⁾ fällt in die Zeit zwischen Lugalanda und Sargon, dem Vorgänger Naramsins²⁾.

Wie schon auf DP 12 **Abb. 2** und DP 15 **Abb. 5** als Füllornament erscheint der Löwenadler auf dem schönen Zylinder *Déc. pl. 30 5^b Text p. 278 Abb. 17* in einem Motiv, das von der Entemenavase herkommt. Der Zylinder gehört in die Zeit des Verfalls nach Naramsin.

Schon Furtwängler, *Ant. Gemmen III S. 3 Anm. 3* hat bemerkt, daß das Stück *Coll. de Clerq I pl. V 41, Menant I S. 64 Fig. 30, Hommel a. a. O. S. 290* nicht wirklich archaisch sei. An „eine spätere Nachahmung“ dabei zu denken, ist jedoch nicht nötig. Der Löwenadler sitzt wie ein kleiner Vogel auf dem Rücken des Himmelstiers ganz so wie auf den gravierten Perlmuttereinlagen und Muscheln: *Déc. pl. 46. 4, Cat. No. 220³⁾* und *Déc. p. 271 B, Cat. 233*. Diese Stücke sind einstweilen nicht sicher datierbar, wahrscheinlich aber später als Naramsin⁴⁾.

Auf dem in die Zeit Gudeas oder Dungis gehörenden Zylinder *Déc. p. 301 L* ist das Tier doppelköpfig und so scheint es auch auf dem wohl Gudea angehörenden Relieffragment: zwei Götter unter dem Palmenbaldachin *Nouv. fouilles de Tello pl. VIII 3* gewesen zu sein. Das alte Schema des Löwen ist hier neu variiert. Sie stehen mit den Hinterfüßen auf den Palmblättern und steigen mit zurückgewandten Köpfen schräg nieder.⁵⁾

¹⁾ Es zeugt von dem glänzenden Blick A. Furtwänglers auch in diesen Dingen, daß er, ohne die Entwicklung wirklich zu kennen, den Zylinder im Haag in die Nähe der Vase des Entemena stellte und zu der gleichen Art die Stücke *Coll. de Clerq I pl. 5, 43, 45; pl. 37, 45 bis Lajard, Mithra pl. 50.7* rechnete, *Ant. Gemmen III S. 3 Anm. 3*.

²⁾ Zur Überlieferung über Sargon siehe Ed. Meyer, *Sitzungsber. a. a. O. S. 1064 ff.* und oben S. 9 Anm. 2.

³⁾ Diese Beziehung hier auch schon von L. Heuzey bemerkt.

⁴⁾ Neues Stück dieser Gattung: *Nouv. fouilles de Tello p. 110*: Löwenadler von vorne wie *Déc. 271 C, Cat. 234* auf unerklärtem Attribut.

⁵⁾ Die prachtvolle Komposition gibt gewiß einen wirklichen Bau wieder. Auf diesem wären dann vier Löwen anzunehmen, diagonal angeordnet, jeder zu einem Eck geführt, im Mittelpunkt der Adler.

Ein in der schrägen Anordnung der Tiere verwandtes Motiv gibt der Zylinder in der Bibliothek P. Morgans, *Cylinders and other anc. oriental seals in the library*, Catal. by W. H. Ward, pl. III 13, Ward, Seal cylinders No. 63¹⁾. Hier aber ist die alte Stilisierung aufgegeben, der Löwenkopf nicht mehr von vorn, sondern im Profil gesehen. Die in die Zeit Dungs und Gimilsins datierten Zylinder Déc. p. 307—9 M—O²⁾ mit dem gleichen Bilde erlauben auch diese Form ungefähr zeitlich zu fixieren. Wir haben so wenigstens ein kleines äußerliches Hilfsmittel gewonnen, die Entwicklung beinahe eines halben Jahrtausends zu ordnen.

Wie verhalten sich nun innerhalb dieses Zeitraums die Typen der einzelnen Figuren? Bleiben sie, wie es auf den ersten Anblick scheinen möchte, starr an die erste älteste Erfindung gebunden, oder setzen sich auch in der orientalischen Kunst, in der in Altertum und Gegenwart das geschichtliche Leben der Tradition stärker untergeordnet ist als im Westen, allmählich neue Form und neuer Geist durch?

Wir beginnen mit dem Bild des Löwen. Am charakteristischsten auf DCBN 15 **Abb. II** und auf der ganzen Reihe **Abb. I—9**. Der Körper ist ganz im Profil genommen, der Kopf aber rein von vorn. Am Hals bis zu den Vorderpranken die äußerst buschige Mähne in derben beinahe rohen Strichen. Auf **Abb. II** verschwindet der Körper beinahe darin. Hier sind auch die Beine noch hölzern, eckig, die Gelenke zu derb, die ganze Haltung sehr ungeschickt. Der Schweif steigt wie auch auf DP 14 **Abb. 4** und auf dem Stück im Haag **Abb. 12** in einer charakterlosen Linie aufwärts. Die Lugalanda-Zylinder sind nur darin weiter, daß die Mähne etwas knapper gegeben wird und im allgemeinen Umriß das Tier seiner wirklichen eleganten Form angenähert ist. Daß, wie wir vorhin schon

¹⁾ Die dort angegebene Lesung Lugalanda, die wir aus stilistischen Gründen für unmöglich halten müssen, hält Hommel, wie er mir freundlich mitteilt, nicht mehr aufrecht.

²⁾ Ward 39 a, 51 a, 52 a. Hieher gehören auch DCBN pl. IX 88, pl. XIII 150, 151.

feststellten, der Zylinder im Haag **Abb. 12** jünger ist, zeigt sich nun auch darin, daß auf ihm zuerst der Versuch erscheint, die Muskulatur der Pranken herauszuarbeiten.

Die Vorliebe für von vorne gesehene Köpfe ist ein Charakteristikum des archaisch Sumerischen. Nach der aufgezeigten Entwicklung des Löwenadlerwappens brauchen wir als Analogie die Beispiele mit dem von vorn gesehenen Löwenkopf nicht mehr zu wiederholen. Der Löwe der Zylinder ist im ganzen und im einzelnen identisch mit jenen der Keule des Mesilim, des Reliefs Ur-ninas, des schwarzen Steins, der Vase des Entemena u. s. w. Am Ende der Reihe wird wegen der sorgfältiger behandelten Beine die gravierte Muschelschale *Déc. pl. 46 fig. 3, Cat. 221* stehen, wo auch dem Motiv des Tierkampfes in der Überkreuzung eine neue Seite abgewonnen ist.

Nach diesem struppigen, schlecht proportionierten und aus disparaten Elementen zusammengesetzten Bild des Löwen setzt sich nun in der weiteren Entwicklung ein anderer Typus durch, den wir den klassischen nennen. Denn in ihm ist die Erscheinung des königlichen Tiers für lange Zeit festgelegt.

Wir gehen wieder von datierten Stücken aus: Auf dem Zylindertempel, *Déc. p. 281 A, Ward 44.157¹⁾*, der Sargon von Akkad angehört, erscheint der Held nicht nur in einem neuen Motiv, sondern die Bewegung, die früher in der ganzen Reihe der Lugalandasiegel nur ein bloßes Ergreifen oder Berühren war, ist jetzt wirklich zu einer energischen Handlung geworden. „Gilgamisch“ drückt den aufgerichteten Löwen rücklings gegen sich, packt mit der Rechten seinen Oberkiefer, würgt ihn mit dem linken Arm und bricht ihm mit dem entgegengestemmtten Knie das Rückgrat. Der Löwe selbst ist im Abdruck in den Einzelheiten nicht ganz deutlich, so daß wir hier **Abb. 13** das auf Naramsin datierte²⁾ Bullenfragment nach *Déc. S. 284, D (Ward 40)* und **Abb. 14** den Zylinder des Izinu, des Schreibers des Bin-gani-šarri, des Sohnes Naramsins, wiederholen³⁾.

1) DCBN. S. XXVI 7.

2) DCBN. S. XXVIII 15.

3) DCBN. S. XXVIII 18.

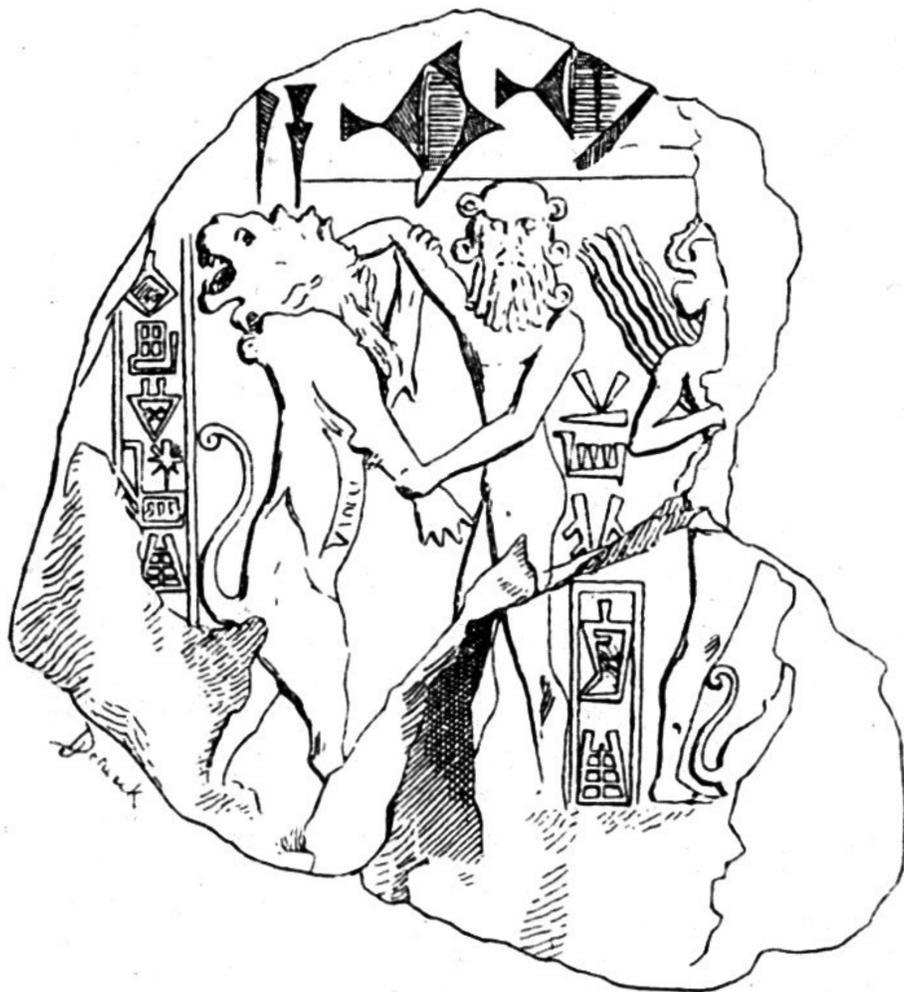


Abb. 13.

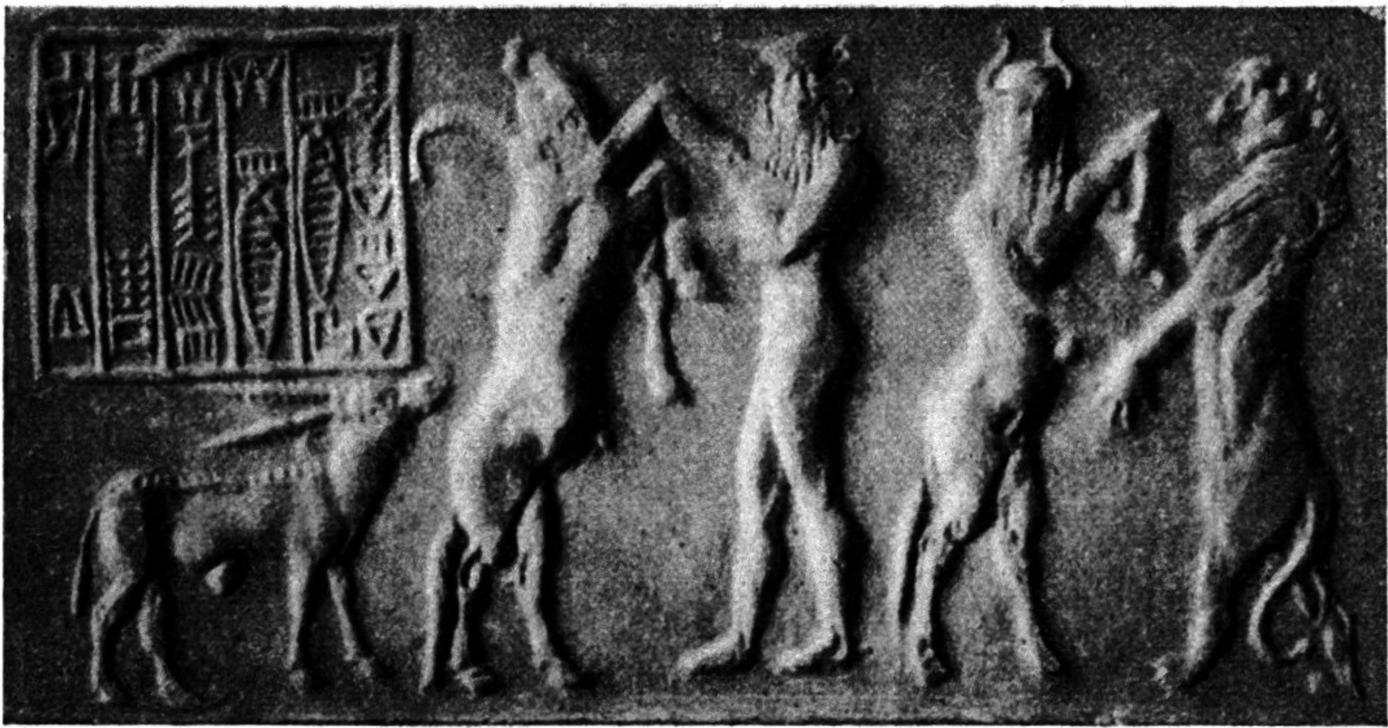


Abb. 14.

Der Löwe erscheint im reinen Profil. Dies herrscht von jetzt ab beinahe ohne Ausnahme. In dieser neuen Stilisierung liegt der große Fortschritt über die archaische Gruppe hinaus. Sein Bild ist einheitlicher, knapper. Mit der Eleganz und Bewegtheit des Conturs verbindet sich die sorgfältigste Behandlung in der Zeichnung der Muskulatur. Das alte Ungetüm der Beispiele wie DCBN pl. II 15 **Abb. II**, das in der plumpen Maßigkeit des aufrechten Schreitens mehr einem Bären glich als einem Löwen, ist einem in durchgearbeiteten Partien klar disponierten Abbild der Natur gewichen, der ersten vollendeten, rein schönen Schöpfung der orientalischen Kunst. Endlich aber kommt hier auch zum erstenmal die innere Empfindung von Kraft, Wut und Schmerz zugleich zum Ausbruch. Die sumerischen Löwen waren gefühllose Räuber und spielend überwundene Schemen. Jetzt ist die Szene wirklich ein Kampf, dessen Ernst freilich nur in dem Pathos des Tiers mit dem geöffneten Rachen gezeigt wird. Damit ist ein Typus geschaffen, der in seiner naturnahen Großartigkeit und Einfachheit durch die ganze orientalische Kunst weiter gewirkt hat, zwar, vor allem im jünger Assyrischen, variiert, aber niemals wieder übertroffen.

Ist so die Entwicklung des Bildes an diesen fest datierten Stücken¹⁾ begriffen, ist es leicht, eine Reihe von Zylindern der gleichen größten Zeit der babylonischen Glyptik zuzuweisen.

Der Held oder „Heabani“ kämpft mit dem auf den Hinterpranken aufgerichteten Löwen: Prachtstück des Brit. Mus. Furtwängler²⁾, Ant. Gemmen I Taf. I 2, Ward 182; Menant, Glypt. orient. I pl. II 2 gutes Stück; geringer: p. 85 Fig. 41, p. 89 Fig. 48; DCBN pl. III 27 etwas flüchtig, aber in der

¹⁾ Der gleiche Typus des im Profil gesehenen Löwen mit den gleichen Einzelheiten erscheint auf den datierten Siegelstempeln: Fr. Thureau-Dangin, Tablettes Chaldéennes inédites, Revue d'Assyriologie IV 1897/8, pl. VII 21, Zeit Sargons, pl. VIII 25, Beamter des Lugalušumgal von Tello (siehe Ed. Meyer, Gesch. d. Alt.² § 398 Anm.), pl. VIII 26, Zeit Naramsins.

²⁾ Furtwängler im Text Bd. II S. 2 bezeichnet als verwandt einige der hier gruppierten Stücke.

Stilisierung vortrefflich, pl. III 28 gutes Stück, pl. IV 35 Löwe zwischen Held und Stiergott, pl. V 44 eines der spätesten Stücke dieser Gruppe. Coll. de Clercq, T. I pl. V 47, pl. VI 49, 50, 52, pl. XXXIX 52^{bis}; Déc. p. 288 H; Cylind. and oth. or. seals in the library of J. Pierp. Morgan pl. VII 41 und 43, pl. VIII 44; Ward 135^b, 184 u. s. w.

Der aufrechte Löwe mit zurückgewandtem Kopf: Déc. p. 284 D **Abb. 13**, DCBN pl. III 29 = Ward 186 und wahrscheinlich auch Déc. p. 288; Lajard, *Introd. culte de Mithra* pl. XXXV 8; Ward 162 u. s. w.

Diese Motive sind in der archaischen Gruppe vorbereitet. Es treten nun aber auch neue auf: Der Löwe wird von „Gilgammisch“ oder „Heabani“ an den Hinterpranken abwärts gehalten: DCBN pl. III 30 = Menant I Fig. 47; Clercq I pl. IX 81. Oder der Held packt den Löwen am Schweif und einer Hinterpranke abwärts und stemmt ein Bein auf seinen Nacken, eine prachtvolle Komposition: Clercq I pl. V 48 = Ward 164. Endlich „Gilgammisch“ kniet und stemmt das eine Bein gegen den Rücken des Tiers. Vorzügliches Stück Menant I Fig. 37 = DCBN pl. III 22.

Der Löwe seitwärts sprengend, der Held packt ihn an Schweif und Vorderpranke: Berlin VA 638 abg. bei Ed. Schmidt, *Münch. archäol. Studien* S. 363 **Abb. 54** = Ward 160; Clercq I, pl. VI 51 (jünger); Ohnefalsch-Richter, *Kypros* S. 87 Fig. 111 = Ward 181.

Gleiches Motiv des Löwen, „Gilgammisch“ reitet auf ihm: Lajard, *Mithra* pl. XXV 2 = Menant I Fig. 38 und 38^{bis} = Ward 166¹⁾.

Endlich das berühmteste Stück der Gruppe, der Zylinder im Brit. Mus., Furtwängler, *Gemmen* I Taf. I 1. Literatur im Text II S. 1 = Ward 159. Der Held stemmt sich kniend

¹⁾ Auch der Zylinder bei Sir Henry Peek, Ward 161 gehört hieher; ein flüchtig gearbeitetes Stück, dessen scheinbare Abweichungen, „Gilgammisch“ unbärtig in unsicherer Haltung, wohl der flauen Reproduktion zuzuschreiben sind.

gegen den über seinen Nacken gehaltenen Löwen und würgt ihn. Ein Meisterwerk allerersten Ranges.

Alle diese Beispiele zeigen die gleichen charakteristischen Merkmale in der Stilisierung des Tiers. Die Mähne ist kurz gehalten, besonders scharf die Partie der Zotteln am Bauch herausgearbeitet. Der Schweif ist wie ein lineares Ornament, wie ein S aufwärts oder abwärts geführt. Sorgfältigste Herausarbeitung der Muskulatur und der Gelenke, besonders an den Hinterpranken. Die Vorderpranken mit ihren gespreizten Klauen erscheinen wie Sterne. Eminent der Kopf mit den klar umrissenen Partien der Nase und des Mauls und dem herausquellenden mächtigen Auge. Alle diese einzelnen Züge sind von da ab wie in Formeln weiter vererbt worden zu den Monumenten der Zeit Gudeas (Déc. II pl. 24.3, 25 bis 1 a), den großen Torlöwen von Boghaskiöi¹⁾, den berühmten assyrischen Darstellungen, in denen das formal überkommene Bild mit neuem Ethos erfüllt wird, den matten achämenidischen Lösungen²⁾ und denen der griechisch-archaischen Kunst.

Das andere Tier, mit dem verbunden die Helden auf den Lugalanda-Siegeln auftraten, war der Stier. Auch dieser wird in der Zeit des reifen Stils weiter verwendet, aber sein Bild hat sich nicht weniger gewandelt wie das des Löwen.

Der Stier auf den Hinterbeinen aufgerichtet, „Gilgamisch“ packt ihn an der Kehle und an einem Vorderbein, *Revue d'Assyr.* 1897/8 IV pl. VII 20, pl. VII 23 (Schreiber Šarri-išdagal, Diener des Naramsin, *Delap. a. a. O.* XXVII 12), pl. VIII 25 (Lugalušumgal); *Menant I* pl. I 1. Zylinder des

¹⁾ Puchstein, Boghaskiöi, 19. *Wissenschaftl. Veröffentl. d. Deutschen Orientges.* S. 76 Abb. 53 und 54 nach meinen Aufnahmen. Diese Löwen gehören, was gegen Puchstein S. 76 zu bemerken ist, ganz in den Bereich der vorderasiatischen Kunst. Im Ägyptischen, wo die Entwicklung durch wiederholtes Zurückgehen auf die Natur merkwürdigerweise viel weniger einheitlich und gerade verläuft, verfährt die Stilisierung im ganzen und im einzelnen total anders, worüber gelegentlich an anderem Orte.

²⁾ Siehe auch G. Lampre in *Délég. en Perse, Mémoires*, Tome VIII p. 159 ff.

Izinu **Abb. 14**; pl. II 2 und S. 77 Fig. 36, S. 85 Fig. 41 (gering); DCBN pl. III 28 und 29; Clercq I pl. VI 49, 50, 52; Morgan Coll. VII 41; Ward 163 und 167. Und vor allem Furtwängler, Gemmen I Taf. I 2.

Davon verschiedene Varianten: Der Held stemmt das eine Bein im Knie gegen den Stier, offenbar dem Löwenkampf entlehntes Motiv: Delaporte, Catal. du Musée Guimet, Cyl. orient. pl. II 15. — „Gilgamisch“ packt den Stier an Vorderbein und einem Horn DCBN III 27, IV 35; er zieht mit eingestemmtem Knie den Stier zu sich heran, Revue d'Assyr., a. a. O. pl. VII 24.

Der Stier an den Hinterbeinen abwärts gehalten. So die ausgezeichnete Komposition auf dem Zylinder aus Tello Déc. I S. 291 **Abb. 15**. „Gilgamisch“ hält mit jeder Hand seitwärts einen Hinterfuß des Stiers. Auf dem Stück DCBN III 30 = Menant I Fig. 47 hat der kniende Held den mit beiden Armen gepackten Stier abwärts gedreht.

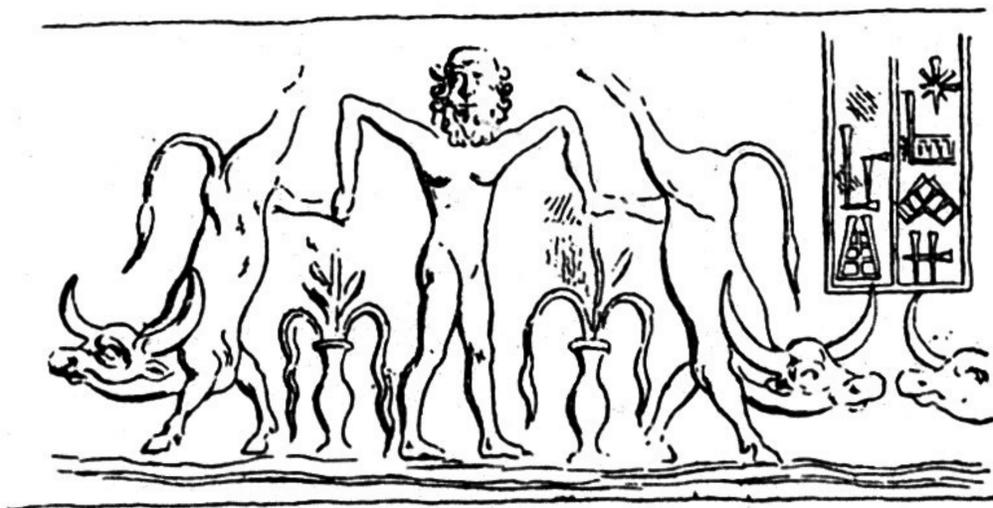


Abb. 15.

Endlich gehört hieher das wunderbare Stück der Sammlung de Clercq I pl. V 46 = Menant I Fig. 34 und Ward 26¹⁾: Gilgamisch kniend tränkt den Stier.

Wie das Bild des Löwen ist auch das des Stiers erst jetzt zu wirklicher Größe entwickelt. Auf den Lugalanda-Siegeln wie auf den Monumenten der Zeit Entemenas war er sozusagen ein stilles Tier, im Umriß zwar klar umschrieben und in der

¹⁾ Abgebildet und im richtigen Zusammenhang gewürdigt bei Furtwängler, Gemmen III S. 3.

Bewegung auf eine einfache Formel gebracht. Jetzt wird es in seiner rassemäßigen Erscheinung deutlicher erfaßt. An die Stelle des indifferenten Rinds tritt ein mächtiger Büffel. Auf den archaischen Zylindern wie auf den Monumenten der archaischen großen Kunst waren die Kennzeichen seines immer im Profil gegebenen Bildes ein kurzes, etwas nach vorne steil aufgerichtetes Horn, ein deutlich abgesetztes aufrechtes Ohr, ein buschiger Schweif, besonders derb und deutlich z. B. auf dem Zylinder DCBN II 15 oben **Abb. II**. Jetzt ist das Tier vor allem charakterisiert durch das mächtige, weit ausladende geriefelte Gehörn. Erscheinen auch Körper und Kopf nach wie vor im Profil, so wird jenes in prachtvoller dekorativer Wirkung mit beiden Teilen gezeigt, so daß es scheint, als hielte das Tier seinen Kopf gedreht. Das Ohr verschwindet. Weiter ist auf den sorgfältigen Exemplaren die Wamme angegeben. Vortrefflich die kurzen starken, muskulösen Beine und besonders auf dem Zylinder de Clercq die Durchbildung des Leibes an Weichen und Lenden. Steht der Büffel aufrecht, ist er deutlich als Stier charakterisiert. Im Kampf ebenso sehnig und elastisch wie kraftvoll und majestätisch in der Ruhe ist er ein von dieser Kunst mit ewiger Wirkung geschaffenes Urbild. Es fallen einem denn auch immer vor den Bildern und den gleichzeitigen oder etwas jüngeren Bildungen der Menschenstiere (Heuzey, Mon. Mém. Piot VI p. 115 ff. Catal. antiq. chald. No. 120, 126 und 190) die Verse Carduccis ein: Rime nuove IX.

Schließlich „Gilgamisch“ und „Heabani“. Gilgamisch ist im Archaischen eine schlecht proportionierte Figur. Mehr schlank wie breit, meistens, wenn auch nicht immer, hochbeinig, unsicher und hölzern auf den Füßen. Er erscheint immer vollständig nackt¹⁾. Die Figur ist im Profil genommen, das für die Beine stets gleich bleibt, im Oberkörper je nach dem Motiv leicht modifiziert wird. Bewegung der Figur zu geben ist dem Künstler nicht möglich. Trotz der beabsichtigten Dar-

¹⁾ Siehe auch W. A. Müller, Nacktheit und Entblößung S. 30.

stellung aufregender Kämpfe bleibt sie immer gleich unbeweglich. Die Aktion liegt nur bei den so oder so mehr gehaltenen als bewegten Armen. Keine Darstellung von Muskulatur, natürlich auch keine von Gemütsbewegung. Der Kopf ist, wie wir sahen, in einigen Fällen im Profil, in anderen von vorne gesehen. Im Profil erscheint deutlich das gegen die scharf vorspringende Nase zurückweichende Kinn, das große Auge und einige nach aufwärts gestrichene, voneinander abgesetzte Locken. Der Bart wirkt im Profil so schwach, daß er leicht übersehen wird. Von vorne dargestellt erscheint das Gesicht breit und derb, mit den großen Augen, vollen Wangen, breitem Mund, großer Nase maskenhaft. Vielleicht ist Lachen und Heiterkeit in seiner Darstellung beabsichtigt, aber nicht sicher zu erschließen. Langer Bart und zur Seite symmetrisch angeordnete Locken, auf dem Zylinder im Haag. Menant I pl. II 3, oben **Abb. 12** einmal deutlich je zwei als kleine Kreise.

Von diesem Bilde hängt das reifere in jedem Zug ab, freilich zu besonderer Eleganz weiter verarbeitet. Vor allem eines: Das Profilbild wird ganz aufgegeben. Es war ja, wie wir früher sahen, mit durch dekorative Rücksicht auf Abwechslung veranlaßt. Bei der neuen Kompositionsart (siehe unten) fallen diese weg. Also der Kopf immer von vorne und nun in guten Stücken in feststehender Praxis je drei zu Kreisen aufgerollte Löckchen als Angabe des reichen Haares an jeder Seite¹⁾. Ebenso ist der in einer breiten Spitze zugeschnittene Bart mit sieben bis neun kleinen Kreisen als Lockenenden gegeben. Das Gesicht wirkt breit und groß. Kein Zeichen von Erregung oder Schmerz.

Der Körper von schlanker Eleganz, ein ausgesprochen athletischer Typus, frühgriechischem nicht unähnlich. Auf muskulösen Beinen mit starken Waden und Schenkeln ein Leib von knapper Taille und breiter Brust. Sehnige, sorgfältig durchgebildete Arme.

¹⁾ Dieser Zug auch von Furtwängler, Gemmen II S. 1 hervorgehoben. Mit den sieben Locken des Simson hat aber diese Stilisierung nichts gemein.

Die überkommene Anlage der Figur ist beibehalten. Das Stehen erscheint freilich energischer, bleibt aber unsicher, da Standbein und Spielbein nicht differenziert sind. Die Bewegung wirkt aber wahrscheinlicher und weniger steif als im Ägyptischen trotz aller Verwandtschaft der Projektion. Sie vermeidet die Gespreiztheit der Stellung mit dem steif vorgesetzten linken Bein und spricht durch einen stärkeren Kontrast im Kontur¹⁾. Der Körper ist in der Hüfte leicht bewegt, der Kopf etwas schräg gehalten, das ganze Bild ebenso kraftvoll wie elastisch. Es ist die gleiche sichere Konstruktion der Erscheinung aus wenigen, aber proportionierten und beweglichen Elementen, die an dem großartigen Bilde Naramsins der Siegestele²⁾ die archaische Primitivität der Erscheinung vergessen macht. So weit ist im Relief das Ägyptische nie gekommen. In den vorzüglichsten Stücken wird mit Glück versucht, das Detail des Körpers, besonders die weichen Partien des Bauches wiederzugeben. „Gilgamisch“ trägt jetzt einen schärpenartigen Gürtel um die Hüfte, der in einem langen Ende auf dem Schenkel herabhängt³⁾. Diese Einzelheit ist für die klassische Gruppe

1) Im Ägyptischen ist die reine Profilansicht der Beine nur bis zu den Knien gegeben, die Oberschenkel schon in Dreiviertelansicht, daher wirkt dann der von vorne gesehene Oberkörper unverhältnismäßig breit. Am „Gilgamisch“ dagegen gibt gerade die starke Wölbung des im Profil beibehaltenen Schenkels und Gesäßes einen sprechenden Kontrast gegen die Taille.

2) De Morgan, Déleg. en Perse. Mémoires I p. 144 ff. Preuß. Akad. phil.-hist. Abh. 1906. Ed. Meyer, Sumer. und Semiten Taf. IV. Hirth-Bulle, Der schöne Mensch² Taf. 26. Jeremias, Das alte Testament² S. 290 Abb. 88.

3) Ist es wirklich ein bloßer Gürtel? Man sieht nicht recht, wozu er dient. Weder deckt er, noch schützt er. Auch „Heabani“ trägt ihn zuweilen. Das merkwürdige Kleidungsstück beginnt schon im Archaischen, z. B. auf dem Zylinder im Haag **Abb. 12**, wo es Heabani und der Himmeltier haben. Also vielleicht gar kein menschliches Gewandstück, wenn es auch Dämonen gehört? Zuletzt die merkwürdige Form, die bei der beinahe plumpen Deutlichkeit, mit welcher Gewand sonst im Babylonischen dargestellt wird, abstrakt erscheint. Weiter fällt die immer gleich wiedergegebene Krümmung des herabhängenden Endes auf. Der

ein Merkmal. In der archaischen war der Held ganz nackt, in der auf die klassische folgenden des Niedergangs trägt er ein Schurzgewand.

Gürtel ist regelmäßig auf den guten Zylindern in drei parallelen gravierten Linien gegeben — und das ist genau die Darstellung des Wassers. Vgl. z. B. den Zylinder Coll. de Clercq I pl. V 46. Die Zylinder mit ihren kleinen Mitteln hängen natürlich von der großen Kunst ab, von der das Kalksteinrelief in Berlin, Berl. Abh. 1906 a. a. O. Taf. VII und S. 47 ff. ein Beispiel gewährt. Also „Gilgamisch“ ein Wesen, das mit dem Wassergott zusammenhängt. Daher erscheint dieser auch auf dem merkwürdigen Stück DCBN III 26 unten **Abb. 16** oder „Gilgamisch“ leistet ihm Assistenz wie in den Beispielen Ward 285, 286, 288, 289 und es würde endlich die Darstellung des „Gilgamisch“ mit dem Wassergefäß (Beispiele Zylinder Clercq I pl. V 46, Ward 203, 204 u. s. w.) nur die Ausgestaltung des Attributs sein, dessen Abkürzung der Gürtel darstellt. Unsere neue Erklärung paßt vorzüglich zu dem Gedanken L. Heuzeys (Nouv. fouilles de Tello p. 34), „Gilgamisch“ sei Adapa, der sterbliche Sohn Eas, des Gottes der Gewässer. Dabei ist freilich zu erwägen, ob er das nicht erst geworden ist, das heißt, ob die aus dem Archaischen überlieferte Figur mit ihren Kampfmotiven nicht erst im Semitischen durch Hinzufügen des Wassergürtels als Adapa verwandt wurde.

Dazu gibt es eine Parallele, von der mir längst merkwürdig schien, daß sie von niemand bemerkt wurde. Denn noch immer ist der Gegenstand unerklärt, den zwei Figuren der alten Porosgiebelgruppe mit dem sogenannten Typhon (Wiegand, Porosarchitektur Taf. IV) in der Linken tragen. Furtwängler, Sitzgsber. der B. Akad. phil.-hist. Kl. 1906 S. 149 ff. schon hat den Versuch P. Jakobsthals, Blitz in der orient. und griech. Kunst S. 55 zurückgewiesen, das Attribut als wellenförmiges Feuer zu verstehen, aber seine eigene Deutung, Sitzungsber. 1905 S. 457 auf ein Riemenbündel ist nicht haltbar. Denn einmal ist der Gegenstand kein Bündel, sondern ein flacher, durch Furchen dreigeteilter Streifen, für Riemen nicht lang genug, und schließlich würden Riemen weder so gehalten, noch würden sie so in der Fläche bleiben. Zum anderen würde ein Riemenbündel, wie etwa eine russische Peitsche, der archaischen Kunst für die Darstellung gar keine Schwierigkeit gemacht haben. Denn ich kann nicht sehen, was davon ihr hätte schwer fallen müssen, deutlich zu machen. Nein, der wellig bewegte Gegenstand ist nichts anderes wie Wasser. Es ist wie ein vom Wasserstrom des Berliner Gudeareliefs ausgeschnittenes Stück. Ich bin nicht so kühn, eine genetische Beziehung zwischen der babylonischen Darstellung und der griechischen zu behaupten, wenn auch assyrische Verbindungsglieder leicht zu konstruieren

An der bei den Figuren bisher geschilderten neuen Kultur der Erscheinung nimmt auch „Heabani“ teil. Er paßt sich der neuen Mode an, in der Stier wie Gilgatisch erscheinen. Im Archaischen trat er auf mit dem Gesicht im Profil (oben **Abb. 2**), charakterisiert wie der Stier durch kurzes Horn, steil abstehendes Ohr, kurzes Untergesicht wie „Gilgatisch“, und langes wie in einem dicken Zopf im Nacken herabhängendes Haar, der Oberkörper durch übertrieben angegebene Brustwarzen geziert. Der Stierunterleib war glatt, von den Kniegelenken gingen wie beim „Himmelstier“ (**Abb. 2**) derbe Zotteln aus. Ein langer derb ausgeführter buschiger Schweif hing ihm hinten herab und wurde wie bei den Stieren selbst (**Abb. 1**) deutlich zwischen den Beinen in Wellenlinien bis auf den Boden geführt.

Auf dem Zylinder im Haag (oben **Abb. 12**) erschien er zum erstenmal neben dem Profilbild auch von vorne gesehen, ebenso wie Gilgatisch selbst, von ihm nur unterschieden durch das Gehörn und die weit abstehenden Tierohren. Hier auch zuerst eine Andeutung des Gürtels um die Taille.

Dieses Bild wird im reifen Stil kanonisch. Der stierleibige Unterkörper ist durchaus identisch mit dem Bild des Büffels. Der Oberkörper setzt in einer sehr starken Einziehung der Taille an und trägt in vielen Fällen die gleiche Schärpe wie „Gilgatisch“, nur mit der Abweichung, daß deren Ende nicht wie dort auf den Schenkel niederhängt. Der Grund ist ein rein künstlerischer, der Steinschneider wollte das an der Stierleude aufgezeigte Muskeldetail (besonders schön z. B. bei Furtwängler, Gemmen III Taf. II 2) nicht verdecken. Der Bart ist auf den guten Stücken regelmäßig in sechs gedrehten Locken gegeben. Abstehende Ohren nach der Seite, oben das aufrechte

sind. Als der archaische Künstler sich in die Notwendigkeit versetzt sah, in der Situation des Giebels das Dreiwesen durch Luft und Wasser zu charakterisieren, fand er eben naiv keine andere Möglichkeit als Vogel und das besprochene Attribut. Es leuchtet ein, wie gut diese Deutung zu der Erklärung des Dreiwesens als Tritopatores paßt. Dazu siehe auch Lippold in Athen. Mitt. XXXVI, 1911, S. 105.

geschwungene Gehörn, das im Unterschied vom Büffel das Stiergehörnt der archaischen Zeit bleibt. Die ganze Figur äußerst knapp, kraftvoll, energisch. Da das Gehörn im Raum Platz finden muß, erscheint sie meistens etwas kleiner wie „Gilgamisch“.

Die Komposition. Vor allem ist eines zu sagen: Die Figurenflechtbänder der archaischen Kunst sind ganz aufgegeben. Sie leben zwar, wie nachher kurz zu zeigen, in einer Übergangsgruppe zwischen dem archaischen und dem reifen Stil weiter und wirken auch noch über diesen hinaus. Aber das sind Ausstrahlungen, wie sie in der Kunstgeschichte aller Zeiten auftreten. Aber in den führenden Leistungen, ja überhaupt in der Masse der Stücke der Sargon-Naramsin-Zeit tritt an ihre Stelle die Gruppe aus nur mehr zwei Gliedern. Auf den Zylindern, Furtwängler, Gemmen I Taf. I 2 DCBN pl. IV 35 findet sich noch eine dreigliedrige Komposition, der Stier zwischen Gilgamisch und Heabani und auf viel jüngeren Stücken, z. B. de Clercq VIII 67, 69, Morgan Library VII 42 finden sich vier- und mehrgliedrige Gruppen, aber sie stellen eben Seitenschößlinge dar. Der klassische Stil drängt auf Konzentration.

Es hat sich offenbar die Erinnerung daran erhalten, daß große Jagdszenen mit vielen Tieren Gegenstand der Schilderung waren. Darauf gehen zurück die Gazelle unter der Inschrift auf **Abb. 14**, der Bock auf DCBN V 44, die ruhende Antilope auf Furtwängler, Gemmen I Taf. I 2, Coll. de Clercq I pl. VI 51, 52, der Wasservogel auf Morgan Libr. VIII 44 u. a. Auch die symbolische Andeutung von Landschaft durch Gesträuch gehört dahin, wie auf Furtwängler, Gemmen I Taf. I 1, Ward 162, Ohnefalsch-Richter, Kypros, Text S. 80 Fig. 111 = Ward 181 u. a.¹⁾ Aber das Interesse gilt jetzt nur mehr der beinahe ausschließlich aus zwei Gliedern bestehenden Komposition, die als Repräsentant der früheren figurenreichen Bilder allein weiterlebt.

¹⁾ Von der klaren Zeichnung dieser Staude hängt die undeutliche Abkürzung ab auf DCBN pl. I 5, III 29, Clercq I pl. VI 57.

Daher kommt auch das früher übliche Mittel der Verflechtung der Figuren im Bande ab, die Überschneidung. Sie wird nicht ganz aufgegeben, sondern wie die anderen Darstellungsmittel des archaischen Stils auf Seitenwegen weitervererbt. Allein die neue Absicht¹⁾ geht auf eine möglichst klare, einfache Darstellung der Aktion zwischen zwei Figuren.

Die Darstellung dieser wird freilich nie ganz frei. So stark wirkt der archaische Stil nach, daß die von ihm zuerst ausgebildeten Motive der Heldenfigur und ihres Verhältnisses zum bekämpften Tier nicht aufgegeben, sondern nur bereichert und variiert werden. So kommt es, daß als Ergebnis bis in die späten Zeiten der orientalischen Kunst, bis ins Sassanidische und darüber hinaus ein Schema sich erhält, von dem man gesagt hat²⁾, „es veranschauliche in der Reihe der Helden ihre übernatürliche Kraft, die ihnen gestattet, die Untiere wie spielend zu überwinden“, und das man als eine bombastische Unnatürlichkeit empfunden hat. Das ist aber eine vom Gefühl des modernen aus geführte, falsche Interpretation. Die Komposition des Helden, der mit jedem Arm ein Tier nach unten hält, zum Beispiel, ist, wie wir sahen, nicht der Ausdruck übermenschlichen Heldentums, sondern nur die Erfüllung des

¹⁾ „Archaisch“ wie „klassisch“ sind nur historische Symbolbegriffe der Beschreibung einer Entwicklung, die Sinn nur in ihrem gegenseitigen Verhältnis haben. Es ist aber die Schilderung eines Vorgangs in vielen, einander koordinierten Gliedern einer Figurenreihe und ihre dekorativ-architektonische Bindung ein Merkmal jeder archaischen Kunst, die Konzentration in einer bedeutungsvollen Hauptgruppe, die Unterordnung oder die Aufgabe der weniger wichtigen Teile der rhythmischen Reihe, die neue bewegte Komposition der Hauptgruppe als Selbstzweck und ihre Befreiung aus der dekorativen Rolle die Leistung des klassischen Stils. Für dieses „Gesetz“ der Formentwicklung, das sich im Griechischen vom sechsten bis zum vierten Jahrhundert zweimal erfüllt, im Romanischen, im Gothischen, in der Renaissance sich wiederholt, ist die oben aufgezeigte „Kristallisation“ der Motive das allerälteste Beispiel. Das Ägyptische verhält sich auch hier ganz anders. Die Kunst Vorderasiens orientiert sich neu erst wieder im jünger Assyrischen.

²⁾ Furtwängler, Ant. Gemmen II S. 2, III S. 5.

Gesetzes antithetischer Responion. Der Eindruck einer zur Schau getragenen inneren Unbetheiligkeit des von vorneherein siegessicheren Helden liegt an dem von vorne gesehenen Kopf, der seinen Blick nicht einmal seinem gewaltigen Gegner gönnt, und an der ruhigen Haltung des Körpers. Aber vom Archaischen her vermag die Kunst eben keinen weiteren Schritt zur Verlebendigung der Figur zu tun und ebenso ist die Wiedergabe des Gesichts von vorne nur durch einen Formalismus veranlaßt, der über die undeutliche Profilansicht hinauskommen wollte. Kunsthistorisch-psychologisches Problem ist also nicht die widernatürliche Schilderung von Übermenschlichen — denn diese geschieht gar nicht — sondern das Unvermögen der älteren vorderasiatischen Kunst über so archaisch gebundene Bildungen hinaus zu kommen¹⁾. Aber dies läßt sich nur konstatieren, nicht erklären. Die von der Kunst der Zeit Sargons und Naramsins geschaffenen Bilder galten eben fortan als klassisch.

Indes betrachten wir sie noch näher. Das einzelne Bild ist bei aller neuen Freiheit noch nicht völlig emanzipiert. Es bleibt immer noch Teil eines zweiseitigen größeren Ganzen, ornamentales Glied. Die antithetische Gruppe kommt zu Stande entweder durch bloße Wiederholung im Gegensinn, wobei häufig die Inschrift als Zentrum der Anordnung benützt wird, z. B. Furtwängler, Gemmen I Taf. I 1, Coll. de Clercq I pl. V 46, Menant I Fig. 36—38, DCBN pl. II 20, III 22, Morgan Libr. pl. VIII 44. Auf dem Zylinder in Berlin, Münch. archäolog.

¹⁾ Die nächste Parallele zu der Stellung dieser typischen Schemata im Verhältnis zu den vorausgehenden Bildbändern findet sich in der Rolle, welche die Bildtypen der sogenannten argivischen Bronzereliefs (Furtwängler, Hektors Lösung in *Histor. und philol. Aufs. E. Curtius* gewidmet S. 181 = *Kleine Schriften* Bd. I S. 422 ff., H. Thiersch in *Aegina, Heiligtum der Aphaia* S. 394 ff.) nach den Versuchen geometrischer Erzählung spielen. Diese Gruppe steht sehr stark unter dem Einfluß orientalischer Kompositionsgesetze. Daß von ihr aus die Entwicklung zu immer neuen Zielen weiterführt, das unterscheidet eben die griechisch-europäische Tradition von der asiatischen. Im Orient ist der Geist kein Wühler.

Studien S. 363 Abb. 54 = Ward 160, und DCBN pl. III 23 bildet die Figur eines „Knieläufers“, der auf jeder Seite ein Bein des entsprechenden Tieres ergreift, das Zentrum¹⁾ oder es erscheint als solches der oben erwähnte Strauch, wie Ward 162, 181 u. a. Auch durch einen Stern kann die Mitte betont werden, so Coll. de Clercq I pl. VI 50, 54, oder ein Tier wie die auch von den archaischen Stücken übernommene Eidechse (vgl. Abb. 5) auf DCBN pl. IV 41²⁾.

Oder es werden zwei in den Motiven verschiedene, in der Flächenfüllung aber gleichwertige Gruppen verwendet. Es ist dann beinahe Regel, daß der einen „Gilgamisch“, der anderen „Heabani“ angehört. So DCBN pl. III 27—30, Coll. de Clercq I pl. VI 49—52, Morg. Libr. VII 41 und zahlreiche andere. Regelmäßig wechseln auch die Tiere ab, so daß einer den Löwen, der andere den Büffel zum Gegner erhält. In den angeführten Beispielen gehört jedesmal der Löwe zu „Heabani“, der Büffel zu „Gilgamisch“, wie auch in Morgan Libr. VIII 44 der Löwe Gegner „Heabanis“ ist. Der Grund für diese Sonderung ist gewiß kein mythologischer, hat ja, wie wir sahen, Gilgamisch ebenso wie mit dem Löwen, auch mit dem Stier zu kämpfen, „Heabani“ schon im Archaischen und auf dem Zylinder des Übergangs, Menant I pl. II 3, oben Abb. 12 auch mit dem Stier, sondern wieder ein formaler, das stierköpfige Wesen sollte nicht wieder mit einem Stier zu tun haben.

Endlich kommen auch dreigliedrige Gruppen neben zweigliedrigen vor, wie Furtwängler, Gemmen I Taf. I 2, DCBN IV 35, aber dies sind Ausnahmen.

¹⁾ Von Ed. Schmidt a. a. O. im Zusammenhang seiner eindringenden Erörterungen richtig verstanden. Vorbild schon die kleine Zwischenfigur oben Abb. 7.

²⁾ Man hat also, ehe man nach dem inhaltlich symbolischen Sinn dieser Bildteile fragt, immer zuerst ihre formale Rolle zu erwägen. Die Verkennung dieses Prinzips hat eine Fülle fehlerhafter Erklärungen hervorgerufen. Die Bilder der Zylinder müssen nach ihrer bilateralen Korrespondenz abgelesen und abgebildet werden, z. B. ist unrichtig abgebildet DCBN pl. III 27—30, V 43, Furtwängler, Gemmen I Taf. I 2 u. a.

Eines der merkwürdigsten Beispiele antithetischer Komposition ist der hier nach DCBN pl. III 26 in **Abb. 16** wiedergegebene Zylinder. Die Beschreibung bei Delaporte Text S. 13.

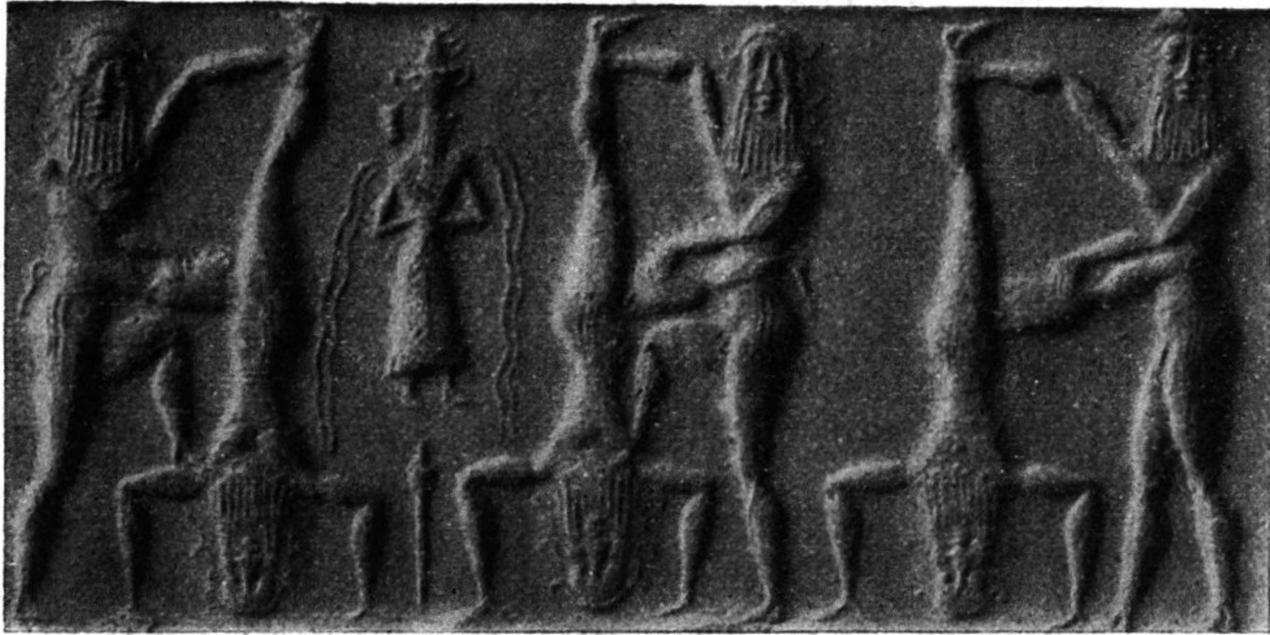


Abb. 16.

Früher abgeb. Lajard, *Mithra* pl. XXX Fig. 5, Ward 173. Gilgamesch mit einer auf dem Kopf stehenden Figur beschäftigt; er packt sie bei dem einen in die Luft gestreckten Bein und am Schenkel des anderen wagrecht gehaltenen und stellt das Knie auf ihren Oberarm, wie um sie zu besteigen. In der Mitte unten Keule, darüber der Gott mit dem Gefäß des fließenden Wassers¹⁾. Die Darstellung scheint rätselhaft. Und doch gibt es einen Weg, sie zu verstehen, den gleichen, den wir wiederholt gegangen sind. Das Motiv des Gilgamesch selbst, die Stellung und Aktion der Arme und Beine ist nämlich nicht für diese Szene erfunden. Es ist das Schema der Bekämpfung des Löwen, z. B. *Coll. de Clercq* I pl. V 48, Ward 160, DCBN II 21. Daher das aufgestellte Knie, und das herübergebogene Bein des Gegners. Aber die merkwürdige Haltung dieses kühnen Turners, der sich nicht einmal wehrt²⁾? „Gilgamesch“ in gleicher

¹⁾ Über ihn Ed. Meyer, *Sumerier und Semiten*, a. a. O. S. 49 ff. Ward cap. XXXVII, oben S. 36 Anm. 2.

²⁾ Ist nicht die gleiche Figur auf dem späten und schlechten Stück abgebildet: *Catal. du Musée Guimet, Cylind. orient. Ann. du Mus. Guimet*

Haltung kehrt wieder auf dem Zylinder Lajard, Mithra pl. XXXV 7, Ward 199, wo links wieder der Gott der Gewässer erscheint, rechts „Gilgamsch der Fischer“, wie er ähnlich auf einem neuen Fund aus Tello gegeben ist, Nouvelles fouilles de Tello pl. II Fig. 2, L. Heuzey p. 32 und Rev. d'Assyriol. VI p. 57. Nur ist hier der Gegner das absolute Gegenbild seiner selbst und, da den aufgestellten Knien die Stütze fehlt, muß ein Vogel den Raum füllen. Heuzey a. a. O. fragt selber erstaunt, wen dieser Gegner des Gilgamsch darstellen könne, und möchte in ihm ein von Istar gegen ihn geschaffenes Spiegelbild sehen.

Diese Vermutung ist verführerisch, aber es ist nicht notwendig, ihr zu folgen. Man muß zuerst an der Erkenntnis festhalten, daß alle archaische Kunst, nicht bloß die babylonische, auch die griechische, die romanische und die gothische in der Auswahl und der Ausprägung ihrer Bildtypen ebenso sparsam wie eindeutig verfährt. Sie besitzt ja zur Charakterisierung ihrer Figuren nur wenig Mittel und arbeitet nicht für das ästhetische Vergnügen des Beschauers, sondern seine religiöse Belehrung und Erbauung. Daß er in ihren Bildern die Personen und Handlungen religiöser Mythen wiedererkenne, dazu kann sie nur helfen durch Inschriften, das Festhalten typischer Situationen und äußerer Attribute. Wie die Heiligen des Mittelalters¹⁾ nicht als psychologisch vertiefte individuelle Charaktere nebeneinander stehen, sondern unterschieden nur durch die Abzeichen ihrer Würden und Wunder, so auch die archaischen Götter Babyloniens, Ägyptens und Griechenlands. Verstöße freier Künstlerlaune gegen dieses Prinzip der Ordnung würde die ganze Verbindung dieser Welt mit dem Beschauer

XXXIII pl. IV 54? Delaporte beschreibt sie: grand vase d'où s'élève une palme entre deux inflorescences. Die Stilisierung der Palme wäre sehr unähnlich. Die Figur ist hier nicht mehr nackt. Aber die Nacktheit der Helden wird nach Naramsin aufgegeben. Doch ist aus dem Stück, auch wenn ich recht habe, nichts zu lernen. Andere jüngere Wiederholung der Gruppe Lajard, Mithra pl. XXXIV 13.

¹⁾ Darüber sehr schön Mâle, L'art religieux du XIII^e siècle.

unmöglich gemacht haben. So kann also der „Gilgamisch“ hier, nackt, mit Gürtel, Locken und Bart, nur auch wieder „Gilgamisch“ dort sein. Der Kampf mit sich selbst entsteht nur durch die formale Reduplikation. Es ist der gleiche Fall wie die Wiederholung der Figur an den beiden Türflügeln beim Erscheinen des Šamaš, Beispiele bei Ward Fig. 244 ff., und zu Seiten des Gottes im Wassergehäuse: Jeremias, Das alte Testament im Lichte des alt. Or.² S. 227 Abb. 74, Ward Fig. 648. Dieses Motiv des Kampfes des Gilgamisch mit sich selbst¹⁾ lebt in zahlreichen Varianten weiter, wahrscheinlich später teilweise mißverstanden, Beispiele Ward Fig. 136 ff., Coll. de Clercq I pl. XIX u. s. w. Aber aus dem gleichen Gesetz ist doch erst das merkwürdige Verhalten der sich bekämpfenden Dämonen im Assyrischen (Jeremias, Das alte Test.² S. 582 Abb. 197 und auf der bekannten Bronzeplatte, Revue arch. XXXVIII pl. XXV) verständlich²⁾).

Jede alte Kunst verfügt über nur wenig Typenbilder der bewegten Figur. Im Vergleich mit der entfalteten Kunst erscheint sie darin arm. Aber was ihr an Reichtum des Ausdrucks versagt ist, das ersetzt sie durch die Geschlossenheit der Struktur ihrer Gebilde. Sie setzt sich selbst Zwang und Enge, weil ihr nur innerhalb solcher Beschränkung wohl ist. Wie uns die primitiven, frei über die Fläche hingestreuten Bilder von Hierakonpolis (Quibell and Green Hierakonpolis II pl. LXXV ff., Capart, Primit. Art Fig. 162 f.) lehren, steht diese

¹⁾ Ebenso „Heabani“ sich selbst die Hand reichend, Coll. de Clercq I pl. XV 138, nach Dungi.

²⁾ Es ist in diesem Zusammenhang die Frage aufzuwerfen, ob nicht auch der doppelköpfige Gott, fragmentiertes Kalksteinrelief in Berlin, abg. bei Ed. Meyer, Sumerier und Semiten, a. a. O. S. 55, auf zahlreichen Zylindern: L. Heuzey, Origines orientales S. 165 = Déc. pl. 30 bis Fig. 15, Text p. 291 = Ward Fig. 286, Orig. orient. S. 163, Ward 140 b, den auch das hettitische übernimmt Heuzey, Orig. orient. S. 141, Furtwängler, Gemmen III S. 7 Fig. 4, Ward Fig. 855 und 857, einer Reduplikation seine Form verdankt. Doch ist dies einstweilen nicht sicher auszumachen.

nicht am Anfang aller Kunst. Auch die Bindung an die Form des Steins und den architektonischen Rahmen, die Vöge als Faktor der Formgebung nachgewiesen hat, Anfänge des monumentalen Stils S. 295 ff., ist nicht erste Ursache, sondern veranlaßt durch das geistige Bedürfnis der Unterordnung unter ein über der einzelnen Erscheinung herrschendes höheres Gesetz. So ist auch die Anlage der Bilder unserer Gruppe nicht naiv, sondern, wie wir immer deutlicher erkannt haben, entsprungen einer konsequenten Diktatur eines abstrakten Formwillens. Im Gesetz der antithetischen Gruppe selbst liegt die Anerkennung einer über der einzelnen Figur waltenden Rhythmik. Aber diese Rhythmik ist nicht wie in der modernen Kunst, in der die Erscheinung auch wieder aufgehört hat, naturalistischer Endzweck zu sein, in den Dienst des seelischen Ausdrucks gestellt, sondern sie ist eine bloß linear geometrische. Man kann die einzelnen Gruppen¹⁾ nicht nur, sei es in Quadraten, Rechtecken oder Dreiecken, in ihren Hauptachsen umschreiben, sondern es wird auch das im Relief ausgebreitete Einzelbild in der Bewegung gewissermaßen auf die Anschaulichkeit geometrischer Figuren gebracht. Es liegt das an der Vorliebe für die klare Winkelbildung durch die Extremitäten. Typisch besonders die verzeichnete Bildung der Arme, der Unterarm gegen den Oberarm immer im stumpfen oder spitzen Winkel geführt²⁾. Auf einem Beispiel wie DCBN III 28 beschreiben die oberen Extremitäten der Gruppe nahezu ein Parallelogramm. Sorgfältige Vermeidung der Überschneidung. Infolge der Übertreibung der Bewegung aus dieser Stilabsicht erhält die Figur

¹⁾ Zusammenstellung der einzelnen Typen der Gruppenbildung bei Ward S. 377 f.

²⁾ Diese Armhaltung im Winkelstil ebenso auf Werken der großen Kunst, z. B. den Kampfszenen der Stele von Tello, Déc. pl. 5 bis 3 a und b, Ed. Meyer, Sumerier und Semiten, a. a. O. Taf. IX, der Siegestele Naramsins, auch noch auf den Werken Gudeas, Kalksteinrelief in Berlin, Ed. Meyer, a. a. O. Taf. VII, Fragment in Berlin ibidem S. 50. Die Nachwirkung dieses Stils hält sich bis ins Assyrische, wird aber abgeschwächt.

leicht das Ansehen eines Hampelmanns, dessen in scharfen Winkeln absetzende Glieder man durch das Ziehen der Schnurspielen läßt. Aber es ist hier auf der Höhe der babylonischen Kunst — die reiche Glyptik ist uns doch Repräsentant der bis auf wenige Reste verlorenen großen Kunst — ein Sinn für die Sprache des Konturs und eine Fähigkeit des Zusammenkomponierens zweier und mehrerer Figuren ausgebildet, wie ihn das Ägyptische nie besessen hat. Es dauert noch lange, bis Griechen in die Nähe kommen. Aber dann wird diese Erbschaft die Grundlage ihrer neuen Kunst.

Wir werfen noch einen Blick auf eine anschließende Gruppe des schon beginnenden Verfalls, um dann nochmal zurückzusehen und zuletzt die oben unterbrochene Beantwortung der Frage nach der Nachwirkung dieses Stils im später orientalischen, ägyptischen und mykenischen wieder aufzunehmen.

Kleinere jüngere Gruppen. Der beste Repräsentant einer zwar noch enge mit der Blüte der babylonischen Glyptik zusammenhängenden, aber doch schon dem Niedergang angehörenden Gruppe ist der große Marmorzylinder Déc. en Chaldée pl. 30 und 30^{bis}, Fig. 5 a, b. Danach hier **Abb. 17**, Déc. Text S. 278 f. Inhaltlich wie formal zwar scheint das Bild nur bekanntes zu wiederholen, die uns geläufigen Gruppen „Gilgamisch“ mit dem Himmelstier, mit Stier oder Löwe; es be-



Abb. 17.

gegnet die Gruppe der sich kreuzenden Tiere wieder, oder die antithetische Bindung zweier Glieder, wie hier die der aufsteigenden Himmelstiere durch den Löwenadler. Aber im einzelnen finden sich lauter kaum merkbare, aber doch sehr bezeichnende Veränderungen. Schon dies ist merkwürdig, daß sich in das Bild ein neues, bisher noch nicht begegnetes Stück einschiebt, unter dem einen Himmelstier der zwischen Bergen auftauchende Sonnengott mit den Flammen¹⁾. Es ist nur ein Stück einer Komposition, die ausführlich in zahlreichen Zylindern erhalten ist. Das Eindringen dieses neuen Füllsels lehrt, daß das Interesse an den „Gilgamisch“-Kämpfen erlahmt. Ihre Szenen werden noch lange wiederholt, ja bleiben leicht verändert bis in persische Zeiten bestehen, aber unter dem Einfluß der Semiten des Reiches von Akkad füllen sich die Zylinder mit Darstellungen neuer Göttermymthen und einer diesen entsprechenden neuen Erzählungsweise.

Betrachtet man die Figuren näher, so reden auch sie deutlich. Am Stier hat sich das mächtige Büffelgehörn wieder verkürzt, von der Behaarung der Wamme ist nur mehr eine kurze skizzierende kleine Partie an der Seite stehen geblieben. Am Löwen ist zwar noch die mächtige Mähne am Nacken, Hals und Vorderpranken erhalten, aber der Schweif hat die elegante Schwingung wieder eingebüßt. „Gilgamisch“ und Himmelstier tragen noch den langen mächtigen Bart und das Lockenhaar, aber man bemerkt, daß die Stilisierung ein überkommenes Schema übertreibt. Auch die Vorliebe für Winkelformen zeigt sich noch, so an den Schwanzansätzen der Himmelstiere, aber die attackierenden Arme sind nicht mehr nach aufwärts in dem charakteristischen stumpfen Winkel gehalten, sondern lahm nach abwärts, oder wie bei dem einen im Stein verletzten „Gilgamisch“, gerade. Die Extremitäten der Tiere sind teilweise ganz verkümmert. Ihre Bewegung, wie besonders die der zurück-

¹⁾ Übersicht bei Ward Fig. 244 ff. Natürlich ist der Gott des Gewässers, der bei Ward S. 99 ff. mit ihm identifiziert wird, streng von ihm zu scheiden. Über beide Götter Ed. Meyer, a. a. O. S. 49 ff.

gebogenen Häuse der Himmelstiere ist schematisch übertrieben. Aber trotz aller Durchbildung der Muskulatur wirken sie, mit den klassischen Mustern verglichen, flau. Ja, schon allein darin zeigt sich der Rückschritt, daß die klare Auseinanderhaltung der einzelnen Glieder der Gruppe mit der herausgearbeiteten Silhouette wieder aufgegeben ist. Wie im Archaischen rücken die Gestalten wieder aufeinander an, ohne daß doch das alte Figurenband zu Stande käme. Es ist schwächliches Archaisieren.

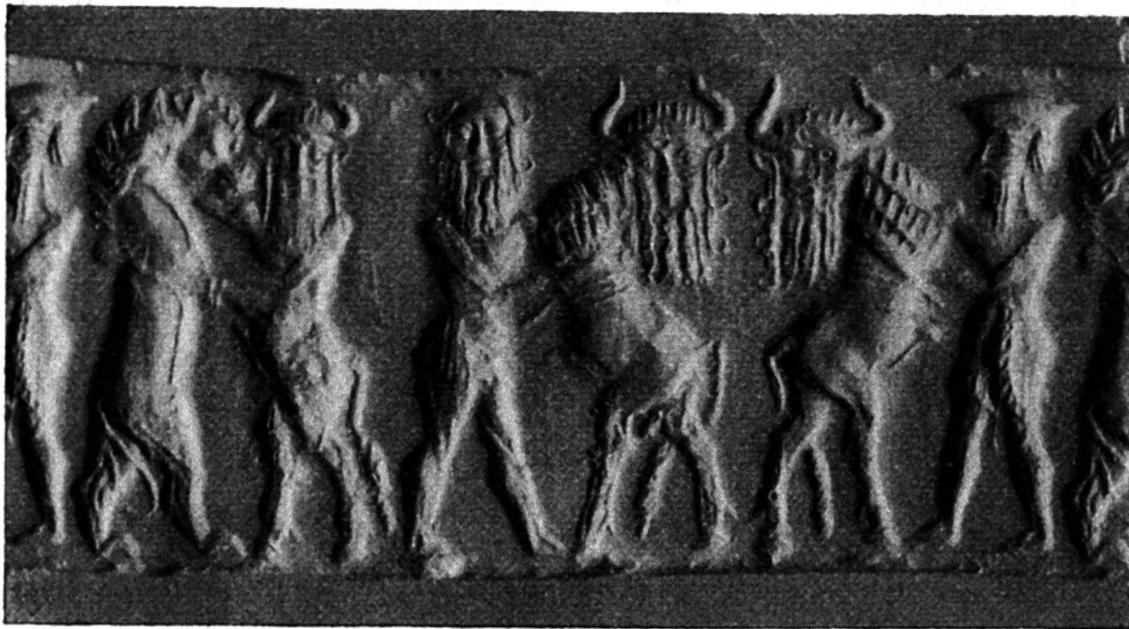


Abb. 18.

Die entscheidenden Merkmale tragen die menschlichen Figuren. Ihr Standmotiv ist verändert, zwar kaum merklich, aber doch so, daß das Körpergewicht, das mit einer gewissen Elastizität im Klassischen mehr auf dem zurückgesetzten Standbein ruhte, jetzt nach vorne geschoben erscheint. Die Figuren haben etwas hinkendes und dadurch greisenhaftes.

Endlich scheint ein neuer Typus eingedrungen zu sein. Zur Seite der gekreuzten Tiere steht hier ein „Gilgamisch“ des alten Stils, dort aber ein Held, nicht mehr nackt und mit dem Wassergürtel, sondern mit einem an die Knie reichenden gegürteten, gesäumten Lendenschurz, einer Tiara auf dem Kopf und das Gesicht im Profil gegeben.

Wer ist dieser? Nach der Logik dieser Bildtypen, die aufzuzeigen wir fortwährend versucht haben, kann es kein

anderer sein, als eben der in der Responsion wiederholte „Gilgamisch“. Für einen neuen Gott sind bei dem uns jetzt ja aus zahlreichen Beispielen bekannten Verfahren der babylonischen Kunst in der Charakterisierung ihrer Götterbilder die Attribute viel zu allgemein.

„Gilgamisch“ wieder im Profil gegeben, bekleidet und mit einer Krone, so bleibt fortan das herrschende Bild bis ins Persische, wobei ja freilich die einstweilen nicht zu lösende Frage offen bleibt, ob das alte überlieferte Bild nicht von Göttern neuer Religionsschichten usurpiert wurde. Ich bin geneigt, diese Frage eher zu verneinen, als zu bejahen, aber für die Geschichte der bildlichen Tradition, die uns hier wesentlich angeht, ist sie belanglos.

Die neue Bildung ist so wenig zufällig wie irgend ein Stück einer Formentwicklung. Sie ist veranlaßt durch den Stil der neuen historischen Darstellungen der klassischen Zeit. Wir verstehen dabei unter historisch nicht bloß die Darstellungen historischer Ereignisse im Sinne der großen Geschichte, also die Geierstele und das Siegesmal Naramsins, sondern im Gegensatz zu der rhythmisch gebundenen antithetischen Darstellung jede Szene, in der ein bestimmtes Geschehen als solches wiedergegeben ist, also auch jede Kultszene, in der eine bestimmte Gottheit von einer bestimmten Person verehrt wird. Auch in diesem Fall hat sich der archaische Stil merkwürdig genug benommen. Auf der gravierten Kalksteinplatte Hilprecht, Babylon. Exped. vol. I part II pl. XVI, wiederholt bei Ed. Meyer, Sumer. und Sem., a. a. O. S. 101, Ward 54, sitzt zweimal im gleichen Streifen der Darstellung derselbe bärtige Gott, dessen mit Zweigen und einer stierköpfigen Maske ausgestattete Krone von den Fragmenten B und C der Geierstele, Déc. en Chaldée pl. 4 und 48 her bekannt ist. Ihm bringt der ebenso im Gegensinn wiederholte nackte Verehrer mit einem auch auf anderen archaischen Monumenten begegnenden Gefäß mit Röhrenausguß¹⁾ eine Libation dar. Die gleiche Darstel-

¹⁾ Von diesem Gefäßtypus ist ein in den Funden von Boghasköi, sehr häufig auftretender, mit bizarr ausgebildeten Schnabelaugüssen,

lung kehrt auf der anderen Platte Hilprecht, a. a. O. pl. XVI 38 = Ed. Meyer, a. a. O. S. 100, Ward 55 wieder. Erscheint hier wegen des beschränkten Raums der opfernde nur einmal, so ist dagegen im unteren Streifen die Szene, ein Reh mit einem Jäger, im Gegensinne wiederholt. Also auch ein historischer Vorgang kann nicht anders als antithetisch wiederholt erzählt werden.

Von derartigen Darstellungen ist der archaische Zylinder DCBN VI 51 danach hier **Abb. 19** abhängig. Wahrscheinlich ist auch hier die gleiche Gottheit wiederholt. Die Unterschiede, daß der einen Gottheit das lange Haar fehlt, und die verehrende Figur vor ihr kleiner ist als die andere, gehen auf Fehler in der Raumeinteilung oder flüchtige Arbeit zurück.

Leider sind zu wenige gute Stücke mit dem sitzenden Götterpaar erhalten, als daß man die Entwicklung dieses Topos genauer verfolgen könnte. Aber alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß in allen Fällen, in denen die sitzenden Götter nicht sorgfältig voneinander differenziert sind, nur eine reduplizierte Gottheit gemeint ist, wie zum Beispiel DCBN VI 50, 53, 56,



Abb. 19.

der zu einer, durch einen Stempel als hettitisch gesicherten Ware gehört, abhängig.

57, VIII 76, Déc. en Chaldée pl. 30, 4 b, Coll. de Clercq I, pl. II 11, pl. IX 82, Morgan Libr. pl. I 2. Stücke wie Coll. de Clercq I pl. I 8, II 10, Morgan Libr. pl. I 1 sind natürlich nicht archaisch, sondern Produkte des späten Verfalls, in denen alte Typen sinnlos wiederholt werden.

Im Gegensatz zu diesen antithetischen Darstellungen sind die von der Gudeazeit ab so massenhaft auftretenden Einführungs- und Verehrungsszenen¹⁾ ganz anders angelegt. In der großen Kunst ist das Kalksteinrelief in Berlin, Ed. Meyer, a. a. O. Taf. VII der beste Repräsentant des neuen Typus. Die Figurenreihe ist in einer Achse angelegt, sie bewegt sich in einer Richtung auf den am Ende thronenden Gott zu. Keine Responion, alle Köpfe im Profil gegeben. Am Relief wie auf den Zylindern laxer Raumfüllung. Der Grund ist klar: jetzt ist die Darstellung des eigentlichen Vorgangs das Wesentliche, alle Beschränkung oder Umbildung aus formaler Absicht wird abgelehnt.

Betrachtet man die freien Kompositionen der historischen Naramsindenkmäler, also der Siegesstele²⁾ und der Reliefs mit den Gefangenenszenen³⁾, so ist ganz klar, woher diese neue Orientierung stammt. Schon die Geierstele suchte historische Szenen im eigentlichen Sinn des Wortes wiederzugeben. Wie es ihr im ganzen gelang, ist bei der fragmentarischen Erhaltung⁴⁾ nicht ganz sicher festzustellen. Allein so viel ist gewiß, von antithetischer Komposition im ganzen ist keine Rede mehr, dagegen herrscht noch eine starke Bindung in der Darstellung von Figurenmassen, bei den Krieger der Phalanx, den paarweise angeordneten Figuren der Feinde, über die sie hinwegschreiten, dem ähnlich angeordneten Haufen der Bestatteten, und den Feinden im Netz. Erst auf den Naramsindenkmälern

¹⁾ Zahlreiche von ihnen besprochen und richtig datiert von H. Prinz, Astralsymbole, Bresl. Habilitationsschr. — Liste datierter Stücke bei Delaporte, a. a. O. Text p. XXIX ff.

²⁾ Siehe oben S. 36 Anm. 2. ³⁾ Siehe oben S. 9 Anm. 4.

⁴⁾ Déc. en Chaldée pl. 48 und 48 bis, L. Heuzey und F. Thureau-Dangin, Restitution matérielle de la stèle des vautours pl. I und II.

ist eine lockere, freie, auf den historischen Moment konzentrierte Darstellung gefunden, nicht eine aller Fesseln des archaischen Stils ledige, aber eine, die auf lange Zeit hinaus das letzte Wort sprach. Erst das Assyrische ist auch hier wieder schöpferisch. Aber da gehen dann zwei gesonderte Darstellungsweisen nebeneinander her, die historische¹⁾ — und sie von einem wunderbaren Sinn für das Wirkliche zur Entfesselung ganz neuer Mittel der Darstellung geführt — und die religiös zeremonielle, voll von archaistischer Gebundenheit.

Diese Entwicklung führt also auch in unserer Gruppe nicht nur einen Stillstand herbei — ihre Geschichte ist zu Ende — sondern auch eine Auflösung. Denn mit der Umbildung der alten Gilgamschfigur ist nicht nur die Sprache der archaischen Typik undeutlich geworden, es ist auch die strenge Tektonik der antithetischen Komposition abgeschwächt.

Es gehören hieher die Zylinder²⁾, Köpfe im Profil, Haltung und Bildung der Helden und Tiere jener der klassischen Zeit noch nahestehend: DCBN IV 31, Coll. de Clercq I pl. VI 51, 53, 54, Morgan Libr. VII 40.

Der „lahme“ Held. Die Gilgamschfigur sehr schlank, aber unsicher nach vorne geneigt, Gesicht im Profil, auf dem Kopf

¹⁾ Im Vorbeigehen mag doch verstattet sein, darauf aufmerksam zu machen, daß für die Schilderung eines Vorgangs die Bewegung: rhythmisch gebundene Darstellung zur frei realistischen und umgekehrt, immer mit neuen Mitteln in der Geschichte weiterläuft. Die Darstellung historischer Ereignisse in der griechischen Kunst ist rhythmisch. Das römische Relief der Trajans- und Marc Aurelsäule nimmt die assyrische Darstellungsweise wieder auf. Die Parallelen der neuen Entwicklung, Giotto zu Rafael, Piero della Francesca zu Velasquez, Goya zu Delacroix, Manet zu Hodler kann jeder selbst ziehen.

²⁾ Ich brauche wohl kaum darauf aufmerksam zu machen, daß in den Produkten einer Handwerkskunst, wie es die Zylinder sind, eine absolute reinliche Scheidung nach ihrer stilistischen chronologischen Zusammengehörigkeit besonders bei den geringeren Stücken nicht möglich ist. Es leben Reste des alten Stils neben jüngeren Produkten weiter, wie neben der entwickelten rotfigurigen griechischen Vasenmalerei Ausläufer der dekadenten schwarzfigurigen.

öfter eine Art flaches niederes Barett, kurzer Lendenschurz: DCBN V 46¹⁾, V 43, vor allem pl. II 10—14²⁾, 18, 19, 21,

1) Dieses Stück hängt nahe zusammen mit dem Zylinder Déc. pl. 30, Fig. 5b und DCBN V 44. Siehe oben S. 47.

2) Diese Gruppe erfordert zwei besondere Bemerkungen:

I. Die Abbildung DCBN pl. II Nr. 10 neben 11 ist sehr lehrreich. An ihnen zeigt sich bei gleichem Inhalt die verschiedene Arbeit in Folge verschiedener Technik. Nr. 11 ist wie die archaischen und klassischen Stücke mit der Hand graviert; daher rühren die scharfen, etwas zerhackt aussehenden Halspartien der Löwen und Böcke und die unruhige Modellierung der Körper, ebenso wie an DCBN pl. II 18. Nr. 10 dagegen zeigt ganz andere Arbeit. Die Flächen sind leicht und weich geführt, wenn auch in etwas oberflächlicher Eleganz. Die Mähne der Löwen und das Gehörn der Böcke in flüchtigen weichen Strichen mit charakteristischem An- und Abswellen. Das Relief im ganzen arbeitet mit weichen vertieften Schatten, es wirkt malerischer neben der harten Konturarbeit des anderen Stücks. So spricht sich die Technik des neu eingeführten Rades aus. Siehe auch Furtwängler, Gemmen III S. 4 f. Da die Technik des Rades in Ägypten bei dem Tiefstand der Scarabäenglyptik nicht erfunden sein kann, auf den kretisch-spätminoischen Steinen aber virtuos gehandhabt wird, muß sie im jünger Babylonischen erfunden und ausgebildet und von da nach dem Westen verbreitet worden sein. Damit hängt auch der Wechsel im Material zusammen. Die archaischen Stücke sind, wenn auch nicht ausschließlich, in Marmor gearbeitet wie DCBN pl. II 15 oben **Abb. II**. Im Klassischen herrschen die Jaspisarten, im Assyrischen und Persischen die harten Quarze. Siehe auch unten S. 68 Anm. 1. Doch ist absolute Scheidung auch hier nicht möglich. Andere Beispiele der Radarbeit DCBN pl. II 12—14. Beide Arten der Technik gehen lange nebeneinander her.

II. Auf DCBN II 10 erscheint ein Zeichen in der Form einer Lanze mit Stern oben und zwei Querstrichen durch den Schaft, an der Seite und auch in der Mitte der Komposition, das (Delaporte Text p. X) als hieroglyphisches Symbol für Šamaš gilt. Aber es kommt in so verschiedenartigen Fällen vor, daß die Beziehung aller dieser auf Šamaš große Schwierigkeiten macht. Beim Sonnenaufgang des Šamaš: Amer. Journ. of Archaeol. 1887 pl. V—VI Fig. 1 = Ward 244, 5 = Menant S. 123 Fig. 71 = Ward 257, 6, 10, DCBN VIII 71, bei dem sitzenden Šamaš Ward 274, 279, bei unbestimmter Adorationsszene DCBN VI 61, Ward 239, hinter dem sitzenden Gott Ward 362, bei den Kampfszenen Ward 139 b, bei „Gilgamisch“-Kämpfen Coll. de Clercq I pl. XVI 150, Morgan Libr. pl. V 22, VII 37, Cat. du Musée Guimet pl. I 10, Legrain, Catal. des Cylindres orient.

pl. V 43, 45, VII 69¹⁾, Coll. de Clercq I pl. V 44, VI 54, VII 60, 61, VIII 67, IX 78—80, XVI 150, XXXIX 58^{bis}, Morgan Libr. pl. VII 38, 42, Musée Guimet pl. I 8, 9, 11, pl. II 17—20, De Morgan Déleg. en Perse Mém. VII, II pl. XXII 1 u. a.²⁾

Neben dieser Gruppe des „schlanken lahmen“ Helden läuft eine andere mit der klassischen zusammenhängende parallel, in der er in kurzer untersetzter Statur erscheint. Die Haltung ist die gleiche. Der Kopf im Profil gegeben mit scharf vorspringender Nase, auf dem Kopfe eine Art Federkrone, Lendenschurz. Zu dieser Gruppe gehört **Abb. 18** nach dem Abguß eines 1906 im Pariser Handel befindlichen Zylinders, „Gilgamisch“ mit niederem Barett und Lendenschurz. In dieser Gruppe DCBN pl. II 17, hier **Abb. 20**, sei ein dem Klassischen noch nahestehendes, mit der Hand graviertes Stück wieder neben das mit dem Rade gearbeitete DCBN pl. IV 41³⁾ gehalten.

de la Coll. Louis Cugnin pl. I 7, DCBN pl. II 10, 16, 18, IV 41. Alles Stücke derselben Zeit. Sollte das Zeichen nicht etwa bloß die Verwilderung einer mißverstandenen Legende sein, wie etwa einer z. B. auf Coll. de Clercq I pl. VI 52?

¹⁾ Dieses Stück trägt die Legende „Gimil-ilišu, Sohn des Ur-pa“ (Delap. Text S. 39), gehört also gewiß der Dynastie von Isin vom Ende des dritten Jahrtausends an. Damit ist die ganze Klasse datiert.

²⁾ An diese Stücke schließt sich eine Gruppe des vollendeten Verfalls an, die bisher irrtümlich für hocharchaisch galt. Die lahme Figur wird geometrisch dünn, die Köpfe erscheinen wie in Kinderzeichnungen nur als Kreise, ebenso sind die Tiere in roher Umrißzeichnung gegeben. Der Zusammenhang mit der oberen Gruppe ist noch deutlich in Stücken wie Coll. de Clercq I pl. VII 62, VIII 72, V 42. Aber es gehören auch hierher Coll. de Clercq I pl. II 12—14, 17, 19, III 23, IV 33, DCBN pl. I 6, 7, 9, pl. VI 50, Mus. Guimet pl. I 2, Morgan Libr. pl. I 1—3. — Ward S. 25 ff. datiert diese Stücke um 3500, sie gehören in die erste Hälfte des zweiten Jahrtausends — II 10—12, IV 17—20, V 22, 25—29, VI 33, 36, Recueil de travaux relat. à la phil. et à l'arch. égypt. et assyr. vol. XXXII, 1910, pl. VII 44. Gegen Pézards Behandlung ist zu bemerken, daß auch pl. VII 43 nicht ein elamitisches, sondern ein archaisch sumerisches Stück ist. Pl. VII 45 ist offenbar eine elamitische Kopie eines jünger babylonischen Vorbilds.

³⁾ An diesem Stück ist in der Darstellung des Himmelstiers der Zug neu, daß das ohnmächtige Wesen in der Todesangst sein Wasser

An diesem zweiten Stück ist die manierierte Haltung des wie zu einem Halbkreis zurückgebogenen Stierkörpers auffallend. Diese Übertreibung wird auch formelhaft weitergegeben wie in Coll. de Clercq VII 65, 66, VIII 68, 70, Morgan V 27, DCBN V 42, IV 40.

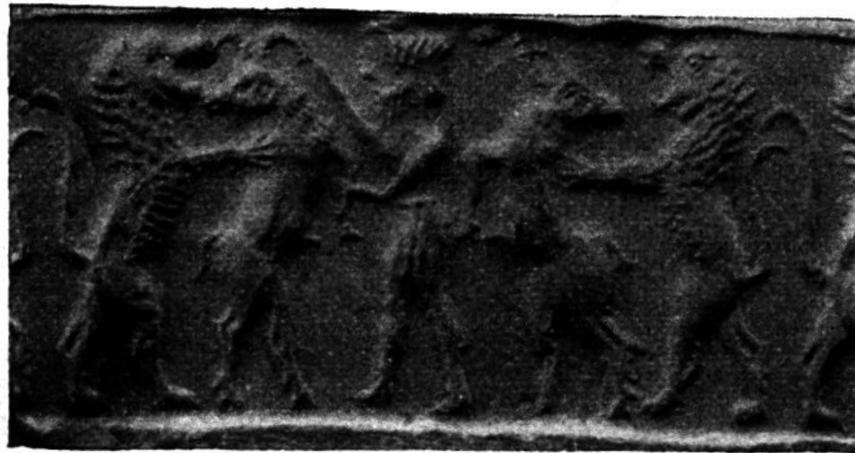


Abb. 20.

Inhaltlich lehren alle diese Stücke nichts Neues. Sie wiederholen nur, was wir längst kennen. Die künstlerische Erfindung hatte sich anderen Vorwürfen zugewandt. Soviel werden wir aus der dargelegten, immer armseligern Entwicklung schließen dürfen, daß die Jahrhunderte nach Naramsin, Gudea und Dungi, für die uns Funde der großen Kunst ja beinahe ganz noch fehlen, einen rapiden Niedergang bedeuteten. Die Glyptik geht mit der großen Kunst parallel. Wo jene so verarmt — es steht ja auch die Masse der Zylinder mit den Einführungs- und Adorationsszenen künstlerisch auf einem sehr bescheidenen Niveau, — können auch jener keine glücklichen Stunden geschlagen haben. Wir dürfen also von neuen Funden für diese Zeit kaum Großes erhoffen.

Ich bespreche zuletzt eine kleine Gruppe von Werken — ich möchte sagen, beinahe mit einem gewissen Triumph. Denn sie ist es, die wie andere Gelehrte auch mich lange gehänselt hat, bis ich sie auf ihren wahren Wert hin erkannte.

laufen läßt. Die Eidechse in der Mitte aber ist hier, wie in DCBN IV 32, VI 51, Coll. de Clercq I pl. V 47, Menant I p. 89 Fig. 48 der Skorpion, oder in Menant I p. 69 Fig. 32 der Frosch, nicht mythologisches Motiv, sondern aus dem Archaischen überkommenes, den Raum füllendes Tier, wofür der Beweis DP pl. IX 15 oben **Abb. 5.**

Schon Furtwängler, *Antike Gemmen I* S. 2 hat die Frage nach den ältesten Denkmälern der sumerisch-babylonischen Glyptik aufgeworfen, freilich, ohne sie beantworten zu können. Er begann seine Darstellung mit den von uns als klassisch bezeichneten Werken. Aber er meinte doch, obwohl unter den von Menant, *Glypt. or. I* p. 45 ff. und in der *Collection de Clercq* pl. I—IV, Text p. 35 ff. zum Teil sicher spätere Stücke vertreten seien, müßte man auch wirklich primitive Stücke bei eingehenden Untersuchungen nachweisen können. Wir können heute über sein Urteil hinausgehen. Von den in *Coll. de Clercq I* auf pl. 1—4 abgebildeten Stücken ist kein einziges wirklich archaisch. Eine Reihe von ihnen haben wir schon in die aufgezeigte Entwicklung einordnen können. Auch die übrigen werden wir gelegentlich unterbringen. Das Gleiche gilt von den von Ward unter „Archaic“ zusammengestellten Stücken der Morgan Library. Mit Ausnahme von pl. III 13, IV 21, V 28, VI 30 und 32 enthalten die Tafeln I—VI lauter Stücke der Dekadenz.

Allein eine Gruppe hielt ich selbst lange für wirklich hocharchaisch, für älter als die Lugalandagruppe. Es sind die drei Stücke, die schon Menant, *Glypt. or. I* p. 60 ff. Fig. 26—28 zusammengestellt hatte. Fig. 27 = DCBN pl. I 1, hier Abb. 21¹⁾, stellte auch Delaporte, Text p. 1 an den Anfang der Neuordnung der von ihm beschriebenen herrlichen Sammlung.

Allein wie ist mit dieser Gesellschaft bestellt? Verhören wir zuerst das hier abgebildete Stück, das beste der Reihe. Die Darstellung zerfällt in fünf Teile: Doppelter Menschenstier, in einen Oberkörper zusammenlaufend, gekreuzte Löwen, doppelter „Heabani“, wieder mit einem Oberkörper, gekreuzter „Heabani“, gekreuzte Rehe oder Böcke. Zuerst ist zu erwägen: wenn das Stück wirklich archaisch wäre, müßte es ein Figurenband aufweisen wie die wohlerwogenen Kompositionen der

¹⁾ Es ist kein Zweifel an der Echtheit dieser Stücke möglich. Das Stück in der Bibliothèque Nationale ist 1862 vom Duc de Luynes geschenkt worden, also in naiven Fälscherzeiten. Gefälschte Zylinder sehen ganz anders aus.

Lugalandazylinder, oder eine Vorstufe dazu. Davon ist aber hier keine Rede. Die Gruppen stehen teilnahmslos, nur äußerlich verbunden nebeneinander. Der Typus des Löwen: das müßte jener breite, bärenhafte, mit von vorne gesehenem Kopf der archaischen Stücke sein. Hier aber ist es ein schlankes elegantes, im Profil gesehenes Tier. Die Mähne ist nicht die buschig archaische, sondern in dem gravierten Zickzack nichts anderes als eine flauere Wiederholung der kurz gehaltenen der klassischen Zylinder. Wie die gekreuzte Gruppe des „Heabani“ im Archaischen aussah, ist aus DP 11 oben **Abb. 1** zu ersehen. Hier aber nichts von buschigem Bart, Zotteln an Kniegelenken und derben Füßen. Nein, es ist ein Elaborat des Niedergangs. Die in einem gravierten Kreis gegebenen Köpfe, die magere Zeichnung der Körper, die flache Silhouettenarbeit ist genau die gleiche, die wir oben in Stücken der Dekadenzgruppe S. 55 Anm. 2 festgestellt haben. Das wird noch sicherer durch das Stück Menant I p. 60 Fig. 26. Hier ist viermal eine Figur gegeben, die nichts anderes ist als eine schwindsüchtige Reduktion des „lahmen“ Helden. Menant Fig. 28 wiederholt nur Teile unserer **Abb. 21**.



Abb. 21.

Also ist auch diese Zylindergruppe aus der Liste der archaischen Kunst zu streichen. Sie gehört nur dem Reiche der Armut an.

Aber etwas Neues lernen wir doch aus ihr. Das ist die gekoppelte Figur, Himmelstier und „Heabani“ mit einheitlichem

Oberkörper und Kopf. Neu ist auch das Motiv der beiderseits aufwärts gehaltenen Schwänze¹⁾. Aber die gekoppelte Figur wird uns später bedeutsam werden.

Kehren wir wieder zu unserem Ausgangspunkt zurück, der Gruppe wirklich archaischer Zylinder, einstweilen der einzigen, vor der klassischen Zeit liegenden, die wir genau kennen.²⁾ Ich füge zu der Gruppe der Lugalandazylinder eine Aufzählung zerstreuter Stücke der gleichen Epoche. Dahin gehören außer den schon angeführten: Coll. de Clercq I pl. V 43 und 45, pl. XXXVII 45^{bis}, Morgan Libr. pl. V 28, pl. VI 38, Ward 141, 141 a, 143, 147, Allotte de la Fuye, Docum. Présarg. pl. IV 4 und 5, und schließlich hier **Abb. 22** nach einem 1909 von einem im Pariser Kunsthandel befindlichen Stück genommenen Abdruck: Marmor, Höhe 42 mm, Figurenband. Im Zentrum ein Paar Himmelstiere mit gekreuzten Vorderläufen. Seitwärts über-

1) Wahrscheinlich ist dies nur ein Mißverständnis der auch von „Heabani“ z. B. Ward 286 gehaltenen Waffe.

2) Über die von De Morgan in Susa gefundenen Stücke urteilt Ward, Seal cylinders S. 357 richtig. Hocharchaisches ist gar nicht darunter. In Typen und Komposition, wenn auch von einem breiten selbstständigen variierenden Stil, sind abhängig vom Babylonischen die antithetischen Löwen, De Morgan, Délég. en Perse, Mémoires VIII 7 Fig. 12 = Ward 1217, p. 8 Fig. 13 = Ward 1218, Fig. 14; „Himmeltier“ p. 11 Fig. 21, 22 = Ward 1221, p. 12 Fig. 23. Antithetische Gruppen, die Böcke am Busch, De Morgan, a. a. O. p. 19 Fig. 43, Dämon mit gehaltenen Tieren p. 14 Fig. 32 = Ward 1228 a. Alle diese sind wie deutlich p. 10 Fig. 20 kassitisch. De Morgan p. 9 Fig. 18 ist ein rein babylonisches Stück der Verfallsgruppe oben S. 51. Aber auch die Tierreihen, De Morgan, a. a. O. pl. I Fig. 1 und 2 sind nicht archaisch. Das ergibt sich schon aus ihrer zerstreuten Anordnung im Raum. Sie sind Ergebnisse einer der oben geschilderten babylonischen, parallel laufenden Entwicklung des Verfalls. Die Scarabäoide gar, De Morgan a. a. O. p. 3—5 Fig. 1—11 sind ganz jung und gehören ins erste Jahrtausend. Die Beurteilung der ganzen susianischen Glyptik von G. Jéquier a. a. O. p. 25 ff. ist total verfehlt. Mit den vordynastischen Funden Ägyptens hat sie gar nichts zu tun. Von dieser ist sie durch nicht weniger als ein paar Jahrtausende getrennt. — Übrigens halte ich auch DCBN pl. I 2, das in seinen Formen ganz aus den Beispielen seiner Tafel herausfällt, für ein elamitisches Stück.

schneidend Löwen, Hirsch und Reh angreifend. Links „Gilgamisch“. Kleine Böcke als Füllornament. Ausgezeichnete harte scharfe Arbeit, die in allen Einzelheiten die uns bekannten typischen Züge wiederholt.

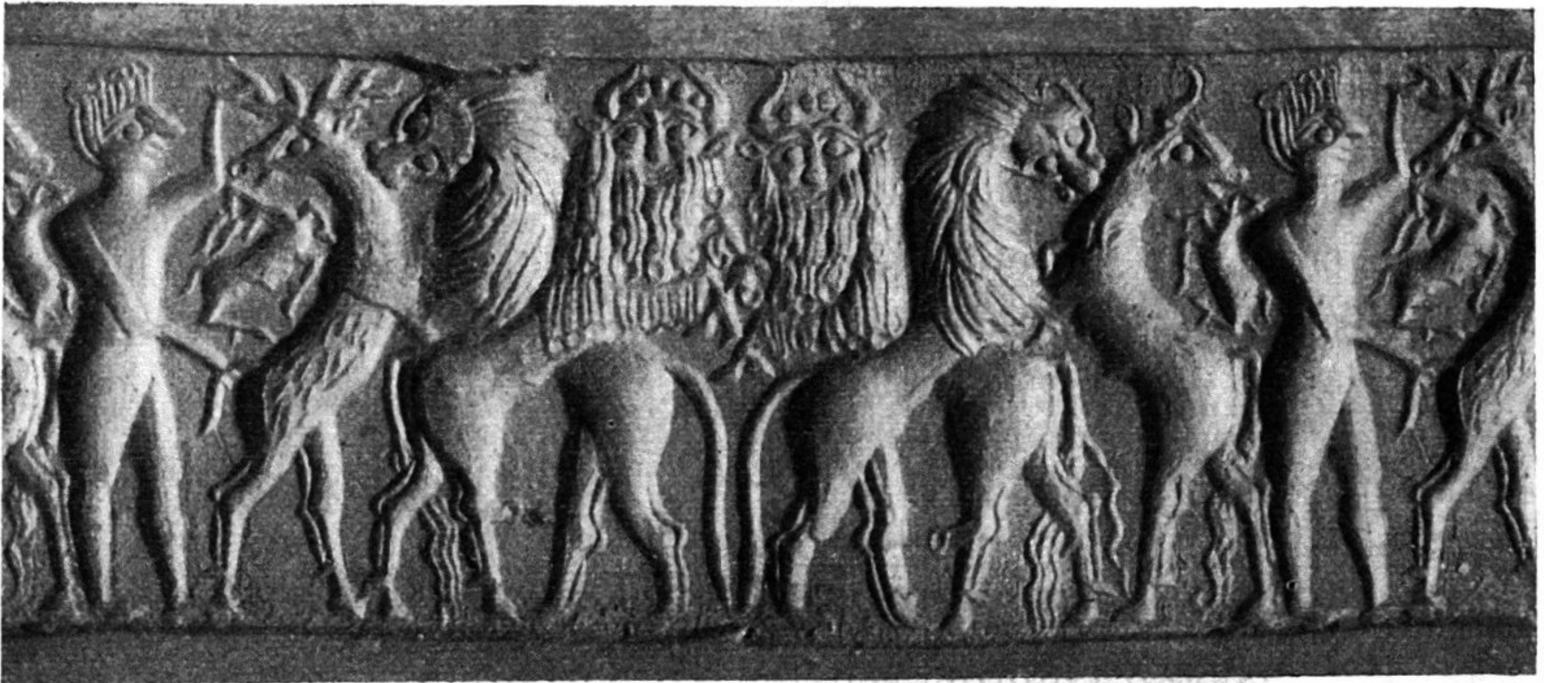


Abb. 22.

Zuletzt sei noch an eine unbedeutende Gruppe des Übergangs nur der Vollständigkeit halber erinnert. Die Bildung des Löwen in ihrem Übergang von der buschigen Erscheinung zu dem eleganten klassischen Typus war für uns eines der methodischen Mittel der Klassifizierung. Auch da ist vor dem Glauben an reinliche Grenzlinien der Stilentwicklung zu warnen. Auch der von vorne gesehene Löwentypus lebt auf irgendwelchen Seitenpfaden weiter und kommt in Stücken wieder auf, deren flüchtige flotte Arbeit schon auf den ersten Anblick die Arbeit des Rades zu erkennen gibt. Dahin gehören DCBN pl. I 3 und 4, 9, pl. IV 38, Morg. Libr. pl. IV 17, 21, pl. VI 32.

Es ist charakteristisch genug, daß wir in dieser mühevollen Untersuchung zwar eine Entwicklung von Überfülle zu Klarheit, von ungeschlachter Form zu harmonisch durchgebildeter, einen Aufstieg und dann wieder ärmlichen Verfall haben begleiten können. Aber es ist kein neues inhaltliches Motiv in dieser doch beinahe ein Jahrtausend umspannenden Entwicklung aufgetreten. Freilich sind neue formale Motive Ausdruck einer größeren Elastizität, aber neu ist in ihnen nicht

das Gesetz, sondern seine Anwendung. Dieses alles, was unsere Analyse ergeben hat, wurzelt schon im archaischen Stil. Die klassische Zeit vollendet nur, sie schafft nicht neu. Diese Erkenntnis aber läßt vielleicht einen Schluß von der kleinen Kunst auf die große zu, deren Reflex sie ist. Denn zwischen der Kunst der Eannatum und Entemena und jener des Reiches von Akkad klafft bei dem traurigen Stand der Überlieferung einstweilen eine große Lücke. Und, da ein paar Jahrhunderte uns nicht durch große Monumente illustriert sind, sieht es aus, als offenbare sich in der klassischen Höhe der Werke des akkadischen Reichs eine neue Kunst, deren Wurzeln in der nun zur Herrschaft gelangten semitischen Kultur liegen müßten. Wenn wir aber das Recht haben, aus dem Gefälle des kleinen Bachs, an dessen Ufer wir weiterschritten, auf die Bewegung des Terrains zu schließen, die auch den Lauf des mächtigen Stroms bestimmt, dann ist jene Vermutung irrig. Die klassische Kunst wurzelt ganz in der archaisch-sumerischen. Aus dieser heraus kommen auch Veredelung und Vollendung; je mehr sich die semitische Entwicklung ausläuft, desto elender wird sie¹⁾. Wir haben, freilich in einem kleinen Gebiet, nichts Schöpferisches an ihr aufzeigen können. Der Leser mag vielleicht den langsamen Gang dieser Untersuchung tadeln und die Berechtigung, aus der gewonnenen Einsicht Schlüsse auf die große historische Bewegung zu ziehen, ablehnen. Aber uns scheint, als könne in einer so schwierigen, lückenhaften Materie, wie es die Geschichte der ältesten Kunst Vorderasiens heute noch ist, Klarheit gewonnen werden nur durch die vorsichtigste Interpretation der Denkmäler. Will aber auch der vorsichtigste Bergsteiger die Mühe des Anstiegs manchmal durch einen waghalsigen Ausblick unterbrechen, so sei uns hier die Behauptung als Schlußfolgerung gestattet: die babylonische Kunst ist in ihrer Wurzel, in ihrem Wachstum und in ihrer Höhe sumerisch.

¹⁾ Es sieht natürlich jeder, daß sich diese Formulierung gegen die Aufstellungen Ed. Meyers, Sumerier und Semiten, a. a. O. und Geschichte des Altertums² I 2 S. 403 ff. richtet.

Fernwirkung. Wir haben den oben S. 17 abgerissenen Faden wieder aufzunehmen und zuerst nach der Wirkung der von uns aufgezeigten formalen Kompositionsgesetze der sumerischen Kunst auf die ägyptische zu fragen. Man muß sich dabei vergegenwärtigen, daß für die Verbreitung von Formideen gerade die Zylinder eine bedeutende Rolle spielen konnten. Nicht nur waren sie selbst leichte Ware des Verkehrs, sondern auch ihre Bilder ein Stück der Korrespondenz zwischen den Höfen, deren Beziehungen wir aus der XVIII. Dynastie ja kennen, die aber doch in weit ältere Zeit hinaufreichen. Und weiter würde uns der Zusammenhang verschiedenster Provinzen ältester und alter Kunst überhaupt von vorneherein unverständlich sein, vergegenwärtigten wir uns nicht das ganz andere Interesse, das in jeder alten Kultur das Bild überhaupt findet, als in der Gegenwart mit ihrem Tiefstand der Kultur des Auges und ihrer abstrakt geistigen Orientierung. Der primitive Mensch und der der alten Kulturen besitzt nicht nur eine eigentliche Bildneugier wie die Kinder, das Bild ist ja auch zugleich in jeder alten Religion ein Stück Magie.

Für die Kunst der ältesten Zeit und des alten Reiches in Ägypten war unsere Frage nach den, sei es in autochthoner Entwicklung, sei es durch Entlehnung aus der Fremde zur Geltung gebrachten Gesetzen des Raumzwangs und der rhythmischen Antithese im Wesentlichen negativ ausgefallen. Die Responsion im heraldischen Wappen der Vereinigung der beiden Reiche, die Verteilung von Hieroglyphengruppen, die Anordnung von Figurenreihen an den Seiten eines Zentrums¹⁾: daraus ergab sich²⁾, daß die Kunst des alten Reichs in einer gewiß selbständigen Entwicklung zur Anerkennung der formalen Responsion gekommen war. Aber die aufgezeigten Fälle

1) Dahin gehört auch ein Beispiel wie Bissing-Bruckmann, Denkmäler 16, die Dienergruppen an den Seiten einer Scheintüre, je drei stehende Figuren mit Spenden, dann eine kniende brotbereitende Dienerin, diese doppelt so groß wie die stehenden wegen des Prinzips der Flächenfüllung. Dies ein Beispiel gelte für zahlreiche ähnliche.

2) Siehe oben S. 16 Anm. 1.

sind selten genug, um zu beweisen, daß die Neigung zu derartigen Kompositionen relativ schwach war. Es fehlte ihrer Kunst von Hause aus der formale Zwang, der strengere Bindungen hätte hervorrufen können. Sie gehörte ganz der Wirklichkeit des Lebens, das niemals jemand so ausschließlich geliebt hat wie der Ägypter. Daher keine „metaphysische“ Form.

Dies Verhältnis ändert sich aber im mittleren und noch mehr im neuen Reich. Man kann nicht sagen, von Grund aus, denn dazu ist die ägyptische Kunst zu sehr in ihrer alten Tradition verankert. Aber formale Ideen gewinnen jetzt eine Bedeutung, die sie früher nicht hatten.

Wir gehen aus¹⁾ von dem Pectorale Sesostris III. aus dem Fund von Dashur: de Morgan, Fouilles à Dahchour pl. XIX, XXI, Capart, L'art égyptien pl. 50. Rein antithetische Komposition. Vollkommene Gleichwertigkeit beider Seiten bis auf den Kopf des Geiers; je zur Seite des Königsnamens Sperberlöwen über unterworfenen Feinde hinwegschreitend. Die Haltung dieser in absoluter Responion, wie in einer Giebelkomposition zum Zentrum ansteigend, mit der Bewegung der Arme auf ornamentale Füllung ausgehend. Blicke nicht auch in dieser Lösung der Charakter einer Addition ungleicher Elemente gewahrt, fielen also z. B. Königskartouche und Federaufsätze der Tiere weg, so daß der Geier auf diese heranrückte, so wäre das Ergebnis babylonischen Lösungen nahezu adaequat.

Mag man dieses Beispiel als eines der für die nun einmal antithetisch angelegte Menschenfigur berechneten Schmuckkunst²⁾ als nicht eigentlich beweiskräftig ablehnen, wird man

¹⁾ Eine vollständige Bearbeitung aller in Betracht kommenden ägyptischen Beispiele liegt nicht im Plan dieser Untersuchung. Sie wäre mit den mir zur Verfügung stehenden ägyptischen Publikationen der Bibliothek einer kleinen Universität nicht durchführbar. Sie ist aber auch gar nicht nötig. Denn die ausgewählten typischen Beispiele sprechen deutlich genug.

²⁾ Andere Schmucksachen besprochen von Jolles Jahrb. des arch. Inst. XIX, 1904, S. 42 f. Das oben betrachtete ist aber weitaus das interessanteste Beispiel.

doch ein anderes anerkennen müssen. Auf einer Platte des großen Granitaltars aus Lischt von Sesostris I. (Gautier et Jéquier, Mémoires sur les fouilles de Licht pl. 8, Capart, L'art égypt. pl. 129) ist ein Zug von sechs Figuren angeordnet. Es laufen in bis auf die Einzelheiten festgehaltener Antithese je drei Figuren nach jeder Seite. Es muß demnach die Darstellung des ganzen Monuments antithetisch angeordnet gewesen sein.

Aber die Spitze der Entwicklung zeigt die Siegesstele Amenophis III. (Bissing-Bruckmann, Denkm. 79, der untere Teil bei Capart, a. a. O. pl. 176). Ein Stern im untersten Streifen der Stele betont die Mitte. Auf beiden Seiten antithetisch die Rechytt-Vögel. Darüber im mittleren Felde der König im Kriegshelm auf seinem Streitwagen, aber verdoppelt, so daß er vom Zentrum aus nach jeder Seite sprengt, jedesmal vom Horussperber geleitet. Im oberen Streifen der König Amon Opfergaben darbringend, ebenso in antithetischer Wiederholung, Gott und Herrscher auf jeder Hälfte im Gegensinne. Oben schließen die geflügelte Sonnenscheibe und Inschriften ab, auch diese bis auf ganz kleine Varianten mit äußerster Sorgfalt antithetisch angelegt¹⁾.

Das wäre also die ägyptische Parallele zu den vorhin S. 50 besprochenen sumerischen Opferszenen. Besteht wirklich eine Verbindung zwischen beiden? Man müßte mehr von der ägyptischen Kunst aus dem Babylonischen übernommene Zwischenglieder aufzeigen können, um das sicher zu beweisen. Gewiß kann von einer Nachahmung der reduplizierten babylonischen Szene selbst keine Rede sein. Aber das babylonische allgemeine Gesetz der Antithese hat wahrscheinlich Eingang gefunden. Unter seiner Einwirkung bildet sich ein selbständiger gebundener Stil heraus, der dem alten Reiche fremd war. Gerade deshalb, weil seine Beispiele²⁾ selten bleiben und der

¹⁾ Andere Beispiele ebenso komponierter Stelen angeführt von Bissing, Text zu Taf. 79, 80 Anm. 24, Capart a. a. O. pl. 175. Griechisch-ägyptisch Capart 197.

²⁾ Man muß nur die bei aller Strenge so freien, wunderbaren geschnitzten Grifffiguren der Holzlöffel, Rayet, Mon. de l'art ant. I Taf. 11,

„historische“ Stil, wie ihn das alte Reich ausgebildet hatte, ruhig daneben weiter hergeht, scheint er ein fremdes aufgefropftes Reis. Wie dann am Tempel von Edfu, Capart, a. a. O. pl. 98 die beiden Göttinnen Ptolemaeus IX. umfassen, da ist der ornamentale Vortrag der Szene so stark, daß man sich fragt, ob nicht aufs Neue orientalische Vorbilder eine alte Tendenz befestigt haben.

Auf viel sichererem Boden stehen wir, wenn wir zuletzt nach dem Einfluß babylonischer Vorbilder auf die mykenisch-kretische Kunst fragen. Jolles a. a. O. S. 52 freilich ist rasch fertig: „Über Berührungen zwischen dem vorderasiatischen Osten und den griechischen Ländern zur mykenischen Zeit wissen wir nichts.“ „Auch die Form, in welcher die antithetische Gruppe auf mykenischen Gemmen vorkommt, ist so verschieden von der im älteren Mesopotamien, daß wir ruhig behaupten können, daß auch hier die Gruppen unabhängig voneinander entstanden sind.“ Vor einer so glatten Lösung hätte schon der Kontrast warnen müssen zwischen den gebundenen Bildern der antithetischen Kompositionen auf kretisch-mykenischen Darstellungen und dem ganzen Geist, der diese Kunst im Großen erfüllt. Denn wenn irgend eine, ist sie getragen von einer unermesslichen Leidenschaft zur Freiheit. Die Reliefs der Steatitgefäße, die Fresken, die Goldbecher von Vaphio: liegt nicht die Unbegreiflichkeit¹⁾ dieser Kunst für uns darin, daß sie die Welt des gebundenen Stils weit hinter sich läßt wie ein aus Zwang und Zucht in selige Freiheit entronnener

Capart a. a. O. pl. 79 mit dem heraldisch komponierten, ärmlich daneben erscheinenden Spiegelgriff, Capart a. a. O. pl. 146 vergleichen, um die Überlegenheit jener zu verstehen.

¹⁾ Siehe die glänzenden Ausführungen Al. Riegls in Österr. Jahresh. IX, 1906, 1 ff. und die anregenden Beobachtungen A. Reichels in Österr. Jahresh. XI, 1908, S. 242 ff. — Was mich von den Aufstellungen beider trennt, hoffe ich gelegentlich in größerem Zusammenhange darlegen zu können. Die im einzelnen von Reichel a. a. O. S. 251 behaupteten Beziehungen zwischen Orientalischem und Kretischen, die „Bogenstellung“ und die Verwandtschaft des Kostüms muß ich ablehnen. — Siehe auch meine Ausführungen Jahrb. d. fr. D. Hochstifts 1912, S. 135.

Knabe? Ist ja doch schon die reine Ornamentik der Gefäße seit dem Ausgang des Mittelminoischen an Allem antik Klassischen gemessen nahezu anarchisch. Und aus dem Geiste dieser Kunst sollen in selbständiger Entwicklung antithetische Bindungen entsprungen sein, die seiner innersten Absicht geradezu diametral entgegenliefen? Als hätte, um bei dem Bilde zu bleiben, der Knabe sich die väterliche Zuchtrute mitgenommen, um in ihrer freiwilligen Anwendung den Genuß der Freiheit doppelt zu empfinden.

Freilich fehlen uns einstweilen für die Beziehungen Kretas zu Vorderasien die inschriftlichen Beweise, die wir für das Verhältnis zu Ägypten besitzen. Aber die Bekanntschaft mit orientalischen Vorbildern beweisen die beiden gravierten kretischen Zylinder, *Annual of Brit. School at Athens VIII, 1901/2, S. 302 Fig. 18* aus Palaiokastro und *Journ. Hell. Stud. XXI, 1901, S. 141 Fig. 24¹⁾*. Daß die mykenische Radtechnik dem Orient entlehnt ist, hat schon Furtwängler, *Gemmen III S. 30* geschlossen²⁾. Wann wir babylonische Siegel in Kreta selbst finden, ist nur Frage des Zufalls.

1) Diese beiden Stücke korrigieren Furtwänglers Behauptung, *Gemmen III S. 32*, die mykenische Glyptik habe die orientalische Zylinderform gar nicht verwendet. Das Stück aus Mykenae nähert sich freilich mehr der Form der schieberähnlichen Perle. Wie lange kann ein kretischer Künstler bei einem fremden Vorbild bleiben, ohne es zu verändern? — aber die umlaufende Gravierung ist die des Zylinders.

2) Die Behauptung G. Karos, *Mitteil. des Inst. in Athen XXXV, 1910, S. 179*, das Rad sei in Kreta erfunden worden, ist ein Rückschritt. Wie soll sich denn für die Imitation ärmlicher ägyptischer Scarabäen und die Wiedergabe der einfachen Ornamente und Zeichen der mittelminoischen Periode das Bedürfnis nach neuer Technik herausgestellt haben? Diese ist nur in Babylonien verständlich, nicht nur aus der enormen Blüte der gravierenden Glyptik, sondern vor allem, wo der Zylinder nicht Schmuck, sondern, wie noch heute das mühir im Orient sozusagen Schreibrequisit jedes Gebildeten war, aus dem Bedürfnis einer rascheren Produktion. Vielleicht kann man sogar mit dem bizarren Wort A. Böcklins, am Niedergang der Malerei sei die Erfindung der Technik in Öl Schuld, sagen, den Niedergang der orientalischen Glyptik habe, wie wir deutlich verfolgen konnten, die rasch und flüchtig arbeitende

Aber verlassen wir das Für und Wider des bloßen Raisonnements und suchen nach einem sicheren Beweis der Beziehung vorderasiatischer Bilder zu kretisch-mykenischen. Er liegt, wie mir scheint, im Bilde eines spätminoischen Kraters aus Ligortyno abgebildet und ausführlich besprochen von E. Pottier in Bull. de corr. hell. XXXI, 1907, S. 116 ff. Fig. 1 und 2, hier wiederholt in **Abb. 23**. Eine Palme mit antithetischen Böcken. Die Palme sieht zu zerfahren aus, um dafür zu zeugen, daß sie nach der Natur vom Künstler studiert hier zum erstenmal unterkam. Auch die Böcke sind einigermaßen degeneriert. Das Motiv dieser Trias ist gewiß aus älterem mykenischem Besitz übernommen. Pottier erinnert an die verwandten Beispiele De Mot in Rev. arch. 1904, II p. 207 und British Mus. A. 37, und für die heraldische Form an den Zylinder Ohnefalsch-Richter, Kypros Taf. XXIX 5 = Coll. de Clercq I pl. II 15. Aber dieser ist wieder ein spätes dekadentes Stück, zu schwächlich, um eine andere lebendige Kunst zur Nachahmung anzuregen. Im Mykenischen selbst erscheint das Motiv viel saftiger auf den Steinen: Furtwängler, Gemmen I Taf. III 26 und III S. 52 Fig. 35. Dort die Palme nur als ein dünner Strauch, hier beide nach außen sprengend mit zurückgewandten Köpfen zur Seite einer Konifere¹⁾. Wie kommt das Motiv in diese Welt?

Wir sind ihm schon oben S. 44 begegnet, auf dem Zylinder mit „Gilgamisch“ dem Fischer, Lajard, Mithra pl. XXXV 7, Ward 199. Aber auch für diesen Platz ist es nicht erfunden. Denn nur ein Bock zur Seite eines niederen Strauchs unter

neue Technik veranlaßt. Daß das Aufkommen der harten Quarzarten in Kreta auf bloß ägyptische Anregung zurückginge (Furtwängler, a. a. O. S. 29), ist nicht richtig. In der Zeit nach Naramsin sind besonders der Bergkristall, aber auch andere harte Steine, wie Smaragd, nicht gerade führend, aber auch nicht selten, wie z. B. DCBN 50, 66, 69, 83, 92, 108, 120, 135 u. s. f. Es dauert ja auch die Verwendung der weichen Steine in der ganzen mykenischen Zeit fort. Material und Technik sind nur aus der Verbindung mit Vorderasien zu verstehen.

¹⁾ Ohne Baum die Böcke bei Furtwängler, Gemmen I Taf. II 36 und III 21.

der Legende, daraus ist deutlich, daß die Trias gekürzt nur eben als Füllornament verwendet ist. Der Zylinder gehört in die ersten Zeiten der Dynastie von Ur. Und damit ist der Gruppe der Böcke am Busch die babylonische Priorität gesichert. Denn wie auf DP 14 oben **Abb. 4** Gilgamisch antithetisch zu Seiten eines Strauchs gegeben ist, so war es sicher in uns verlorenen Kompositionen auch der Bock, der wenigstens allein aufgerichtet als Füllfigur auf dem Zylinder DP 15 oben **Abb. 5**, erscheint. Es ist gewiß richtig, mit Jolles a. a. O. S. 27 skeptisch die Theorie der Entlehnung von Kunstformen in jedem einzelnen Falle sorgsam zu prüfen. Diesmal aber hat sich uns eine, wie mir scheint, lückenlose Kontinuität ergeben, die zugleich den Vorteil hat, daß sie uns das Motiv erklärt. Aufgetreten ist es gewiß als Teil von Jagdszenen wie jenen der Lugalanda-Zylinder, entstanden aus den uns bekannten Gesetzen sumerischer Komposition, weitergegeben durch die im Orientalischen allmächtige Tradition und zuletzt entlehnt von einer fremden Kunst, kaum auf die Empfehlung religiöser Superstition¹⁾ hin, sondern wegen der Überlegenheit ihrer durchgebildeten Erfindung²⁾.



Abb. 23.

¹⁾ Gegen die Erklärungen Pottiers, a. a. O. S. 129 f. und Furtwänglers, a. a. O. S. 52 ist zu erinnern, daß die mykenische Kunst die erste in der Geschichte ist, die nicht bloß der religiösen Idee, sondern, und dies mit einem fessellosen Enthusiasmus, dem Schönen der Welt als solchem dient.

²⁾ Das Motiv hat vom Babylonischen ab weitergewirkt ins Assyrische und Persische und mündet zum zweitenmal in der archaischen Kunst ins Griechische. Ich hoffe diese Entwicklung in Verbindung mit der Geschichte des „heiligen Baums“ bald aufzeigen zu können.

Dem einen gesicherten Beispiel wird das andere an Beweiskraft nicht nachstehen. Man hat die Parallelen zu der Kombination des Reliefs am Löwentor, an einem gemeinschaftlichen Kopf zwei antithetische Leiber, wie z. B. Furtwängler, Gemmen I Taf. III 23, 24, Jolles a. a. O. S. 34 f. Abb. 9 immer als singulär empfunden. Dem Ägyptischen in der Tat ist sie gänzlich fremd, und Riegl a. a. O. S. 12 f. hat die Behauptung, die altorientalische Kunst habe die Verbindung des im Profil gesehenen Körpers mit von vorne gesehenen Köpfen im Relief grundsätzlich vermieden, zu einem Hauptpunkt seiner Theorie gemacht. Wir brauchen dieser Aufstellung nach dem Dargelegten nicht erst entgegenzutreten, vollzog sich ja die Entwicklung der Bildertypik der Zylinder gerade in der bewußten Ausarbeitung und Kombinierung von Face- und Profilansichten. Nun aber ist in der oben S. 57 f. besprochenen Gruppe uns eben die Kombination, zwei Körper ein Kopf, begegnet. Man wird nicht darauf bestehen wollen, daß dort die Vereinigung schon mit dem Oberkörper beginne, auf jenen Gemmen nur ein Kopf sich finde. Da jene Verfallsgruppe gewiß nicht Zeuge für eine erfindungsreiche Kunst ist, muß man voraussetzen, daß auch sie den Typus nur übernommen hat, und es mag uns das Urbild wie Varianten davon noch aus neuen Funden beschert werden, also bessere Vorbilder, wie sie auf das Kretische gewirkt haben können.

Hat man aber die Beweiskraft dieser beiden Beispiele zugegeben, dann wird man nicht mehr leugnen wollen, daß babylonische Vorbilder auch in anderen Stücken antithetische Nachahmungen im Kretischen hervorgerufen haben: die beidarmig gehaltenen Tiere, wie Furtwängler a. a. O. I Taf. II 28, 29, 34, III S. 44 Fig. 20, S. 37 Fig. 16, die sich quer überschneidenden Tiere, wie III S. 51 Fig. 33, 34, S. 55 Fig. 39, größere Gruppen, wie I 10, III S. 48 Fig. 25, Jolles a. a. O. S. 33 Abb. 6 und 7, und man wird sich im allgemeinen die Frage vorlegen, ob nicht die Löwenkämpfe der babylonischen Darstellungen und ihre stierköpfigen Dämonen die Vorliebe für

ähnliche Motive im Kretischen hervorriefen.¹⁾ Je mehr man diese Beziehungen der kretischen Kunst zur orientalischen erkennt, desto deutlicher wird auch die Erkenntnis, daß sie nur einen Einschlag in ihr eigenes Wesen bedeuteten, das sich dadurch nicht änderte und seine unabhängige Stellung zur Welt nach wie vor behielt.

Die Geschichte der Wirkung unserer Gruppe des „Gilgammisch“ und „Heabani“ und der aus ihr erschlossenen Gesetze ist damit noch nicht zu Ende. Aber was wir in der weiteren Entwicklung der orientalischen Kunst und in ihrer Einwirkung auf die orientalisierende griechische aufzeigen könnten, wäre nur fragmentarische Wiederholung, Variierung, auch untergelegter neuer mythischer Sinn. Die Gedanken, die die sumerische Kunst fand, dachte sie zugleich so durch, daß sie der Nachwelt vollendete Gebilde überließ, für die dem Enkel nichts zu leisten übrig blieb. Jede neue Kunst verstand die Welt neu, aber als längst die Städte der Reiche von Sumer und Akkad in Schutt und Asche gesunken, und das Andenken ihrer Herrscher aus dem Gedächtnis der Menschen entschwunden, blieben nach von ihnen zuerst geformten Gesetzen ihre Symbole der Herrschaft die der Reiche der Welt, Stern und Halbmond nicht nur, nicht nur der doppelköpfige Adler, sondern auch den Kopf rückwärts gewandt mit aufwärts gebogenem Schweife der geliebte Löwe des bayrischen Wappens.

¹⁾ Die weitgehenden Folgerungen für die altkretische Religion von H. Prinz, Athen. Mitt. XXXV, 1910, S. 149 ff. muß ich aus den gleichen Gründen wie G. Rodenwaldt, Athen. Mitt. XXXVII, 1912, S. 135 Anm. 1 einstweilen ablehnen.
