

Sitzungsberichte
der
Bayerischen Akademie der Wissenschaften
Philosophisch-philologische und historische Klasse
Jahrgang 1927, 1. Abhandlung

Ursprung und Wesen der persischen Kunst

von

Friedrich Wilhelm von Bissing

Mit 2 Tafeln

Vorgelegt am 5. März 1927

München 1927
Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in Kommission des Verlags R. Oldenbourg München

Gegenüber der älteren, von Dieulafoy, Perrot-Chipiez, neuerdings noch von Picard im 1. Band seiner *Sculpture antique*, von Curtius in seiner „Antiken Kunst“ und von mir in den Neubearbeitungen von Springers Handbuch vertretenen Ansicht, daß die persische Kunst im weitesten Maße von den Künsten der Nachbarreiche abhängig sei, aber freilich verstanden habe, eine treffliche Auswahl zu treffen und die verschiedenen übernommenen Elemente zu einer neuen Einheit zu verschmelzen, ist seit dem Erscheinen von Sarre-Herzfelds *Eranischen Felsreliefs* eine neue Auffassung getreten, die dahin geht, diese Einflüsse sehr einzuschränken und wenigstens für die altgriechische Kunst eine Abhängigkeit von persischen Vorbildern oder mindestens von den gemeinsamen Quellen zu behaupten. Diese Ansicht hat ihren energischsten Ausdruck in der Abhandlung Anton Moortgats „Hellas und die Kunst der Achämeniden“ gefunden.

Moortgat im einzelnen zu widerlegen ist eine mühsame und unerquickliche Arbeit. Mühsam, weil man dabei fortgesetzt auf zum Teil weit abliegende Einzelprobleme geführt wird, unerquicklich deshalb, weil der Verfasser ganze, für die Frage sehr wichtige Komplexe bei Seite gelassen oder nur flüchtig gestreift hat. Ich möchte im folgenden, da ich der Überzeugung bin, daß Herzfeld, der geistige Urheber der Theorie, einen Irrweg betreten hat, die Frage als Ganzes hier behandeln, ohne auf minder wichtige Einzelheiten einzugehen.

Zunächst sind sich heute alle Forscher wohl darin einig, daß die Achämenidische Kunst auf den Schultern der Medischen und in gewissem Umfang auch der Assyrischen steht, während in der Tat mit der Neubabylonischen Kunst nur beschränkte Beziehungen zu bestehen scheinen, fast beschränkt auf Susa, wo in den bunten Ziegelreliefs und Ziegelverkleidungen mesopotamische

Tradition, wenn auch mit eigener Technik, fortlebt (Koldewey, Ischtartor S. 30 f.). Es darf bemerkt werden, daß sich in Pasargadae und Persepolis bisher keine Spur der Verwendung bunter Kacheln gefunden hat. Die Abhängigkeit der persischen Kunst von der medischen erhellt am klarsten aus dem Nachweis, daß der medische, bei Polybios beschriebene Königspalast zu Ekbatana im wesentlichen den Aufbau des Palastes des Kyros in Pasargadae zeigte (Studien zur Kunst des Ostens, Strzygowski-Festschrift S. 44). Dieser Aufbau selbst scheint aber ohne das ägyptische Vorbild der erhöhten mittleren Säulenreihen und der Beleuchtung durch Luken in der Mauer unter der Decke nicht denkbar, setzt also bereits die Übertragung fremder Formen zugleich mit der Übernahme der in Mesopotamien nur ungern verwandten Säule voraus. Das assyrische Vorbild erkennen wir in den Lamassu-artigen geflügelten Stiermenschen am Xerxesportal, in mancherlei Motiven auf persischen Reliefs und Zylindern (der König im Gefecht mit einem Drachen, der König zwischen zwei von ihm bezwungenen Ungeheuern, auch wohl in der Darstellung des Königs, der zu Wagen ein Ungeheuer mit dem Bogen bekämpft, in dem Relief des von einem Löwen angefallenen Stieres, dann in der Barttracht des Königs auf vielen Reliefs und der Haarbehandlung auf einigen). Aber überall empfinden wir einen unbedingten Empfindungs- und damit Stil-Unterschied zwischen den persischen Bildern und ihren mehr oder minder ähnlichen assyrischen Vorbildern. In keinem Fall kann von sklavischer Nachahmung die Rede sein.

Ganz ähnlich verhält es sich mit den aus Ägypten entnommenen Motiven. In Persepolis, also unter Dareios und seinen Nachfolgern, taucht die ägyptische Hohlkehle auf mit der charakteristischen ägyptischen „Befiederung“ (vielleicht aus Palmwedeln entstanden) und dem breiten Streifenabschluß oben. Aber unten schiebt sich zwischen Hohlkehle und Türsturz ein feiner Perlstab, wie er niemals in ägyptischer oder orientalischer Kunst erscheint, sondern in der griechischen zu Haus ist; die Tür selbst zeigt jenen dreifachen Rahmen, für den es wieder in Ägypten und Mesopotamien kein Vorbild gibt, der aber bereits am Kyrosgrab zu Pasargadae vorkommt, also spätestens in den letzten Jahren des Kyros oder den ersten des Kambyses in die persische

Kunst Aufnahme gefunden hatte. Beim Kyrosgrab ist der Rahmen nur doppelt, die Hohlkehle kaum ausgeprägt (und jedenfalls ohne alles an Ägypten erinnernde Detail), statt dessen erscheint ein dreifacher Aufbau aus einer an das lesbische Kymation erinnernden Corniche, einem darüber liegenden glatten Balken und einem wenig längeren schmälere Balken bestehend, dessen Enden gleichsam aufwärts gezogen sind. Dasselbe Motiv kehrt an dem Grabturm von Naksch-i-Rustem, vermutlich dem Grab des Hystaspes, wieder, aber ohne den glatten Balken, und der doppelte Rahmen auch bei den Blendfenstern des Grabturms. Soweit sich urteilen läßt (Flandin-Coste, Perse Taf. 200) hatte schon der Grabturm von Pasargadae, in dem wohl Kambyses II seine Ruhe fand, eine gleiche Tür und wohl auch gleiche Fenster. Dieulafoy hat die Tür des Kyrosgrabes mit der Tür des Erechtheions und der Bastion des Hermokrates („Theater“) in Selinunt verglichen. Aber er ist auch an den näher liegenden Analogien der lykischen Gräber und der Felsfassaden nicht vorbeigegangen. Wenn wirklich die Felsgräber im Zagrosgebiet, bei Sarpul (Dukkan i Daud), bei Issakawand medisch sein sollten (s. aber u.), so würde dies Zwei-rahmenmotiv, nicht aber die eigenartige persische Bekrönung, schon von den Medern aus dem kleinasiatischen Holz- und Steinbau übernommen worden sein, in dem es zweifellos heimisch ist.¹⁾

Wir gewinnen den richtigen Maßstab zur Beurteilung dieser Dinge am leichtesten, wenn wir die übrigen Architekturformen des Kyrosgrabes betrachten und sie mit den achämenidischen Bauten von Persepolis vergleichen. Am einfachsten liegt die Sache bei den Profilen, die wir am Gesims des Kyrosgrabes und an seiner Basis finden. Ihren Zusammenhang mit dem lesbischen Kyma hat Weickert in seiner Arbeit betont. Am Kyrospalast kehrt das Profil wieder, verkümmert auch, wie wir sahen, an den Grabtürmen zu Naksch-i-Rustem-Persepolis, und wohl auch zu Pasargadae, dann am Fuß der Terrasse von Persepolis. Nach Dareios ist es anscheinend verschwunden. Von der das eigentliche Kyrosgrab umgebenden Säulenhalle (vermutlich lief sie an allen vier Seiten um, da der älteste Zeuge, Ker Porter, 24 Säulenbasen zählte, was auf 4×7 Säulen führt, in Anbetracht der gesicherten Interkolumnien die höchstmögliche Zahl für eine Seite) ist so viel erhalten, daß wir feststellen können, die NW- und SO-Reihen

hatten glatte, scheibenförmige Basen mit glattem Säulenschaft, glichen also der erhaltenen Säule im Kyrospalast und den Säulenresten von Ekbatana. Ob diese „medische“ Ordnung schon ein Doppelstierkapitell hatte, läßt sich nicht sagen, wahrscheinlich ist es mir nicht. Die NO-Reihe (und dann wohl auch ihr verlorenes Gegenüber) hatte im Gegensatz dazu eine wulstförmige, horizontal geriefelte Basis, die auf einer quadratischen Plinthe ruhte. Die Größe der 9 Riefeln nimmt von der Mitte ab nach oben und unten ab, ein glatter Reif schiebt sich zwischen die Wulstbasis und den eigentlichen Schaft, der schlanker als bei der „medischen“ Ordnung ist, nämlich 0,67 m Durchmesser statt 0,905 m hat. Wie stark die Verjüngung nach oben war, ist nicht mehr sicher festzustellen.

Wulstförmige, glatte oder mit einem Blätterüberfall geschmückte Basen sind lange vor den Kyrosbauten, auch gleichzeitig mit ihnen, im Orient und wohl auch im europäischen Mittelmeerkreis nachweisbar. Hier freilich tritt der Wulst mehr sekundär auf; in der kleinasiatisch-ionischen Ordnung, die aber auch nach Attika übergreift, ist er durch horizontale Riefelungen für das Auge völlig aufgeteilt. Das eben ist es nun, was wir an der einen Säulenordnung vom Kyrosgrab wahrnehmen. Schon Dieulafoy hat neben die Kyrosbasis die Basis des Heraions von Samos gestellt (mit Unrecht widersprechen ihm Perrot-Chipiez V, 117), der glatte Reif der persischen Basen hat hier die Gestalt eines Wulstrings. Aber eben diesen Wulstring ersetzt ein zweiter Basistypus vom Heraion (Perrot-Chipiez VII, Fig. 269) durch einen flachen Ring, der nur, im Gegensatz zu den Kyrossäulen, von ziemlicher Höhe ist. Bezeichnend für die Vorliebe für die Riefelung bei den Ioniern ist, daß diese im Heraion bei beiden Typen auch auf den ziemlich geschweiften Untersatz übergreift. Die ältesten, unter dem Pflaster des späteren Baues gefundenen Heraionbasen, von denen vollständige Abbildungen noch nicht erreichbar scheinen, haben nach Wiegands vorläufigem „Bericht über die Ausgrabungen in Samos 1911“ (Abh. d. Berl. Akad.) S. 22, Fig. 7, das Vorbild für die Basen des besser bekannten späteren Baues abgegeben. Dabei haben die Formen nach Wiegand indes eine erhebliche Vergrößerung erfahren. Wir dürfen somit den Typus bis vor 532, den Regierungsantritt des

Polykrates, zurückdatieren. Dazu stimmen andere Tatsachen: den Basen des Heraions stehen die Basen des älteren Tempels von Ephesos sehr nahe. Perrot-Chipiez VII, Taf. 10 geben eine Übersicht über die Bauglieder, die man nach *British Museums Excavations at Ephesus*, Taf. 3, Text S. 264 ff., ergänzen mag. Auch hier wieder fanden sich verschiedene Typen nebeneinander, und wir erkennen in diesem Stützenwechsel eine ionische Eigentümlichkeit²⁾, die zwar gewisse Analogien auch in Ägypten hat, nicht aber in der sonstigen persischen Kunst, und deren Anwendung in Ägypten auch von der viel freieren ionischen Art grundsätzlich verschieden scheint. Der Untersatz ist in Ephesos nicht geriefelt, weist vielmehr eine doppelte Einziehung auf, jeweils eingefasst von im ganzen 6 paarweise übereinander liegenden Rundstäben. Die Basen, die Perrot-Chipiez altertümlicher nennen als die vom Ephesischen Neubau, stammen sicher vom alten Tempel, somit aus der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts. Etwas jünger mögen die Säulen vom Apollotempel zu Naukratis³⁾ und eine Säule aus Lokri sein, diese mit glattem Untersatz. Der um die Mitte des fünften Jahrhunderts in Lokri errichtete Neubau wird, wie in Samos, sich dem Vorbild des älteren Baues angeschlossen haben. Die vielen Varianten, die etwa gleichzeitig auftreten, zum Teil am selben Bau, zeigen, daß es sich um eine noch junge, ungefestigte Kunstform handelt, die weite Verbreitung, daß diese Kunstform von Ioniern erfunden ist. Als Kroisos nach der von Herodot 1, 92 aufbewahrten Überlieferung eine große Zahl Säulen für den ephesischen Tempel stiftete (und er konnte natürlich nur fertige Säulen schenken), wählte er eben diese, damals moderne Säulenordnung; ungewöhnlich und auf orientalische Anregungen zurückgehend war aber der plastische Figurenschmuck am untersten Säulenschaft⁴⁾.

Da Herodot die meisten zu seiner Zeit stehenden Säulen mit dieser Schenkung in Verbindung bringt, ist kein Zweifel, daß die uns erhaltenen Säulen von der Stiftung des Kroisos stammen, also vor 546 errichtet sind. Es ist Willkür, wenn Moortgat die Reliefs erst an den aufgestellten Säulen angebracht sein läßt, sie dem Bupalos und Athenis zuschreibt, nur um mindestens bis auf 536 herabgehen zu können und dann schließen zu können, der „reifarchaische Faltenstil sei erst nach 536 aufgekommen“.

Zum Überfluß wäre damit die Zeit des Dareios, aus der wir den entsprechenden persischen Faltenstil zuerst kennen, noch immer nicht erreicht, also für Moortgats These gar nichts bewiesen. Andererseits zeigen die von Pomtow, *Klio* XIII, 234 behandelten Palmsäulen von Delphi, wie immer man sich im einzelnen zu Pomtows Wiederherstellung stellen mag, so viel, daß die ephesischen Profile in Delphi in der Mitte des sechsten Jahrhunderts auftreten. Um dieselbe Zeit kommt am Thesauros der Knidier die geriefelte Wulstbasis vor (a. a. O. 210). Älter noch scheint der Klazomenische Bau in Delphi, der offenbar den gleichen Säulentypus verwendete, wie der „Palmsäulenbau“. Beider Vorbild vermutet Pomtow in Naukratis. In Delphi wies der in den Stylobat der Südfront übergehende Toichobat ein achtfach kanneliertes wulstförmiges Profil auf. Oben schloß er mit einem Perlstab ab, jenem griechischen Ornament, dem wir an der Tür des Dareiospalastes begegneten.

Hogarth hat den großen vorhellenistischen Tempel, an dem nach der Überlieferung 120 Jahre gearbeitet wurde, dem Tempel aus Kroisos Zeit gleichgesetzt, zweifelsohne mit Recht, wie Herodots Bericht zeigt. Aber unter dessen Pflaster lagen noch drei ältere Heiligtümer, von denen das jüngste annähernd die Größe des Kroisostempels und wahrscheinlich auch Säulen hatte. Diesen Bau will Hogarth auf Grund einer mir nicht ganz sicher erscheinenden Interpretation mit dem in der Überlieferung genannten Bau des Chersiphron und seines Sohnes Metagenes gleichsetzen, den Kroisosbau aber dem ebenfalls in der Bauüberlieferung genannten Demetrios und Paionios geben. Eine Stütze für Moortgats These ist das keinesfalls, denn Hogarth läßt die Säulen dem Kroisosbau, setzt die Baumeister Demetrios und Paionios in dessen Zeit, Chersiphron, Metagenes und den ihnen behilflichen Theodoros, des Rhoikos Genossen, rückt er entsprechend in die Höhe.

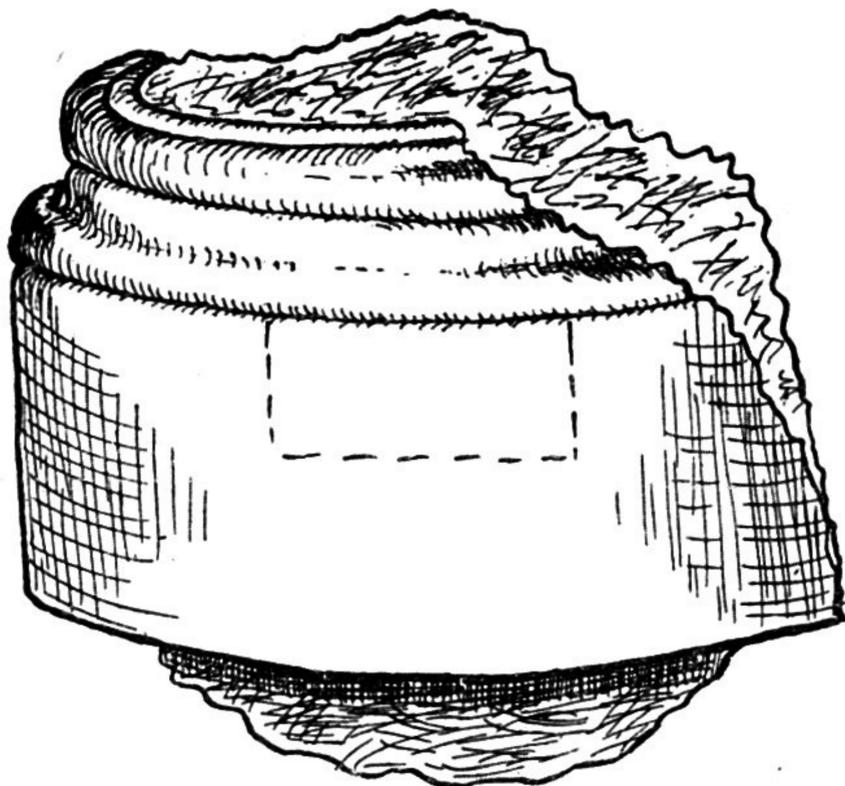
Aber wir haben noch nicht alle Besonderheiten der Kyrosbauten berührt: die Form des Grabbaues selbst verdient Beachtung. Zwar gliedert sie sich ein in die Reihe älterer persischer Turmgräber, die sämtlich vor Dareios, der zum Felsgrab überging, entstanden zu sein scheinen. Aber in der Form weicht der mehr hausähnliche, über einem hohen Stufenunterbau sich erhebende Grabbau beträchtlich von den dem persischen Turmhaus

nachgebildeten anderen Gräbern ab. Auch hier ist das Grab die Nachbildung eines Hauses, aber dessen Verwandte sind nicht an den Toren der persischen Paläste, sondern in kleinasiatischen Felsfassaden und lykischen Gräbern, schließlich im altgriechischen Haus von der neolithischen Zeit ab zu finden⁵⁾. Bemerkenswert ist nun, daß neben diesem gestreckten Giebeldachhaus in Lykien auch das Turmhaus auftritt, beide persischen Grabtypen also ihr Analogon im griechisch beeinflussten Kleinasien haben, wie ja schließlich auch die Felsgräber der achämenidischen Könige nicht nach Ägypten oder gar Mesopotamien, sondern nach Kleinasien weisen⁶⁾.

Alles in allem also finden wir bei den Kyrosbauten eine Reihe von Zügen, die in der weiteren Entwicklung verlassen werden — die späteren persischen Säulen haben glockenförmige Basen⁷⁾ und niemals kannelierte — in der griechischen Kunst aber weiter leben. Wir finden eine gewisse Unruhe in der Auswahl der Typen, wie sie griechisch-ionischer Weise durchaus entspricht. Eine Einzelheit mag noch angemerkt werden: die Lage des Grabbaues des Kyros inmitten eines umfriedeten Gartens und zwar in dessen einer Ecke hat ihre Analogie im Heroon von Gjölbashi und anderen von Benndorf in seiner Ausgabe des Heroons S. 42 ff. zusammengestellten Heroa, unter denen auch das Kyrosgrab erscheint. Ebenso entsprechen die ungleichen Basisabstände der den Bau umgebenden Säulen, die Texier bemerkt hat und von Herzfeld bestätigt zu werden scheinen, ionischer Bauweise.

Die, wie mir scheinen will, nicht besonders glücklichen Ausführungen Puchsteins, Ionische Säule, S. 44 ff., hätten Herzfeld nicht veranlassen dürfen, die hier besprochenen Vergleichen als unerheblich bei Seite zu schieben. Noch weniger durfte er das bei Messerschmidt, Mitt. der Vorderasiat. Gesellsch. 1906, Taf. 53, in einer Skizze veröffentlichte Stück als Säule mit Kymation und Astragal anführen: es ist anscheinend ein auf der Unterseite ungeglätteter Zylinder, über dem ein ziemlich hohes Kymation liegt und darüber ein Wulst mit einem inneren kleineren Wulst, wohl der Standfläche für etwas, das sich über dem Stück erhob. Ob das ein Säulenschaft war und die Basis mit der unteren rauhen Fläche in einen Tierleib eingelassen war, oder wie sonst

der Stein, der eine hethitische Inschrift in besonderem Feld trägt, zu ergänzen ist, muß vorläufig dahingestellt bleiben. Jedenfalls besteht kein Zusammenhang zwischen diesem Bruchstück und den Säulen von Pasargadae oder den Profilen am Kyrosgrab.



Nach Messerschmidt Taf. 53.

(Die unterbrochene Linie umschreibt das Feld der hethitischen Inschrift.)

Unsere Beobachtungen werden nun einigermaßen gestützt durch die literarische Überlieferung und die Analyse der wenigen Skulpturreste, die sicher älter als die Zeit des Dareios sind. Über beide gehen Herzfeld und Moortgat leicht hinweg. Mehrfach berichtet Herodot (VI, 9; 20; 119) von der Ansiedlung zunächst nach Susa überführter Griechen (Milesier) in Baktra und 'Ampe', der Eretrier in Arderikka, und in noch fernem Osten fanden die Truppen Alexanders nach Quintus Curtius VII, 5, 28 eine Niederlassung der Branchiden, die offenbar nach der Zerstörung Milets 494 v. Chr. erfolgte. Die Ansiedler hatten heimische Sitte noch bewahrt, aber neben der eigenen die Sprache des Landes angenommen. Von der Wegführung der Milesier nach Susa sind bei den französischen Ausgrabungen handgreifliche Beweise gefunden worden: ein Bronzknöchel trug eine griechische Inschrift aus dem Anfang des sechsten Jahrhunderts, eine Weihung an den heimischen Apoll, war also offenbar bei dieser Gelegenheit mitgenommen worden (Délégation en Perse VII, 155, 1). Dem fünften Jahrhundert gehören attische Vasenscherben an, die bei de Morgan (Délégation 1, Taf. V, S. 116) unbegreiflicher Weise der Zeit Ale-

xanders und der Seleukiden zugeschrieben werden. Ein Terrakottakopf (a. a. O. F 260), ein Ton-Antefix „d'un style grec très pur“ entstammen der gleichen Zeit; nach den vorliegenden Skizzen kaum zu beurteilen sind einige andere Terrakotten und ein Marmorfigürchen.

In gewisser Beziehung wiegen noch schwerer einige Nachrichten über kulturelle Beziehungen der Perser zu den Griechen. Dabei darf nicht aus dem Auge verloren werden, daß hier wie in archäologischer Beziehung unser Material ein zufälliges und so gut wie sicher sehr unvollständiges ist. Wir alle haben aus Xenophon gelernt, wie Ende des fünften und Anfang des vierten Jahrhunderts griechische Reisläufer mit ihren Führern im Dienst persischer Satrapen und Könige standen. Auch griechische Ärzte weilten schon am Hof der Atossa und des Dareios I, am bekanntesten ist wohl Ktesias, der Leibarzt Artaxerxes' II⁸). Im Auftrag Dareios' I trat Skylax von Karyanda seine Entdeckungsfahrt an. Nach Plinius 34, 68 brachte sich Telephanes von Phokaia, an sich dem Polyklet, Myron und Pythagoras ebenbürtig, um seinen Ruhm, weil er im Dienst des Perserkönigs arbeitete. Er war ein Zeitgenosse des Dareios und Xerxes. Ein von dem Bildhauer Theodoros von Samos gefertigter goldener Weinstock beschattete nach antiken Nachrichten das Bett des Dareios. Es war ein Geschenk des gräcisierten Lyders Pythios, der dem König auch eine im Altertum sehr berühmte goldene Platane verehrt hatte. Die Urheberschaft des Theodoros — man pflegt an den jüngeren zu denken — ist allerdings nicht über jeden Zweifel erhaben, aber auf jeden Fall dürfte es sich um ein griechisches Werk gehandelt haben⁹). Den menschlichen Lehrmeistern gesellt sich die unmittelbare Anschauung griechischer Meisterwerke: nach Susa und Persepolis wurden der berühmte Apollo des Kanachos, das Bild der brauronischen Artemis, die Tyrannenmörder gebracht. Erst die syrischen Könige Antiochos I und Seleukos I gaben sie ihren rechtmäßigen Eigentümern zurück, woraus hervorgeht, daß sie mehrere hundert Jahr in Persien zu sehen waren (Pausanias 3, 16,8 und 8, 46,3, wo nur Xerxes für Dareios eingetreten ist). Ausdrücklicher noch bezeugt Diodor 1, 46 die Teilnahme ägyptischer Künstler an den Bauten von Persepolis, Susa und in Medien. Unter Kambyses hätten die Perser nach der Plün-

derung der Heiligtümer Künstler aus Ägypten mitgeführt und dann ihre großen Paläste errichtet. Es geht nicht an, das einfach als perserfeindliche Sage abzutun. Man hat gegenüber den Kambyses günstigen Nachrichten der Inschrift des Uza-Hor-resnit zu wenig Gewicht darauf gelegt, daß wir, im Gegensatz zu Dareios, kein einziges größeres Denkmal des Kambyses aus Ägypten haben, wo er doch mehrere Jahre blieb. Und andererseits sahen wir schon oben, daß erst unter Dareios die ägyptische Hohlkehle auftritt. Wenn das Bild des vergöttlichten Kyros an der Tür des Kambysespalastes zu Pasargadae eine ägyptische Krone trägt, so darf man darin die erste Einwirkung ägyptischer Künstler auf die persische Kunst erblicken^{9a}). Das Relief verdient bei Untersuchungen über die altpersische Kunst eine eingehendere Würdigung als ihm Moortgat hat zu Teil werden lassen. Ich fasse das Ergebnis langjähriger Untersuchungen hier kurz zusammen. Verglichen mit den späteren Reliefs von Persepolis erscheint das Kyrosbild flacher, wie man am besten auf unserer Tafel 1 (nach *Catalogue of Casts from Persepolis, British Museum* zu 6—10) erkennt. Es nähert sich da der ägyptischen Art mehr als der assyrischen¹⁰). Kyros ist mit dem „sumerischen“ Mantel bekleidet, der hier nur die rechte Schulter bedeckt und dessen mit Rosetten besetzter Faltenaum über den rechten Arm geht. Er steht aufrecht da, mit unbekleideten Füßen, halblangem strähnigem Haar, kurzem gekräuseltem Vollbart. Der rechte Arm ist im Ellenbogen gebogen und bis zur Schulterhöhe, wohl anbetend, erhoben. Das linke Bein ist, wie so oft in der orientalischen Kunst, vorgesetzt. Vier riesige, kreuzweis gestellte Flügel gehen von den Schultern aus. Das untere Paar zeigt geknickten, das obere leise geschwungenen Umriß. Die Körperformen scheinen durch das Gewand durch. Nach Lord Curzons und Herzfelds Urteil zeugt die Ausführung des bei aller Flachheit weichen und rundlichen Reliefs von völliger Beherrschung der Steintechnik. Wenn die Tracht elamitische Elemente, wie sie schon auf den Reliefs von Malamir vorkommen, in denen ich (in Springers Handbuch, seit 1915) eine der Wurzeln persischer Kunst erkannt habe (Mantel, strähniges Haar und kurzer Bart) mit der ägyptischen Krone verbindet, so weist sie damit auf das doppelte Ursprungsland, das Niltal und den Persien zugewandten Teil Elams hin. Aber in der Art der

Beflügelung, der formellen Unterscheidung oberer und unterer Flügel, schließt sich das Kyrosbild der assyrischen Übung im Gegensatz zur jüngeren syrischen und altgriechischen an. Die Haltung des Königs mit Fortlassung des vom Beschauer abgewandten Armes wiederum läßt sich, abgesehen von der späteren persischen Kunst, in der jüngeren phönikischen und der Neubabylonischen nachweisen (Menant, *Glyptique* II, Fig. 150, Taf. 60, 2. Perrot-Chipiez V, S. 850). Anscheinend findet sie sich allerdings schon vereinzelt in der Sumerischen Kunst nach 3000 v. Chr., Weber, *Siegelbilder* 431; de Sarzek, *Découvertes*, S. 286¹¹).

Die Wiedergabe des Gewandes läßt keinerlei Falten erkennen. Leider bietet das einzige noch aus Pasargadae bekannte Reliefbruchstück in Folge seines Erhaltungszustandes nicht die Möglichkeit, etwas über die Gewandbehandlung dort auszusagen¹²). Aber die Reliefs von Malamir (*Délégation en Perse* III) scheinen in gleicher Weise von einer Faltenwiedergabe abzusehen. Sollte Herzfeld mit Recht die Reliefs aus Erghili (Herzfeld, *Am Tor von Asien*, Taf. 12—14) in die Anfänge der Regierung des Dareios setzen, was durchaus nicht unmöglich ist, so würden sie nur bestätigen, daß damals die Faltenwiedergabe erst in die persische Kunst eindrang. Denn einzig das Relief Taf. 14 und die Platte mit den Resten Taf. 13 lassen etwas davon erkennen¹³). Aber es ist alles Andere als die typische Art, in der das Gewand der Perser (nicht der meisten anderen Völker) dargestellt wird. Wir gehen also nicht fehl, wenn wir mit Herzfeld und Moortgat das große etwa 519 errichtete Mal von Bisutun als das erste Beispiel der eigentlich persischen Gewandbehandlung ansehen. Man wird sich aber dem Eindruck nicht entziehen, daß hier nicht erste tastende Anfänge vorliegen, sondern ein Kunstmittel, das voll entwickelt ist, aber zurückhaltend angewandt wird. Wo ist es entstanden, wo ausgebildet? Die ältere Meinung geht auf die ionische Kunst, ohne Zusammenhänge mit der Altorientalischen in anderen Dingen bei den persischen Reliefs zu übersehen. Herzfeld und Moortgat lehnen den griechischen Einfluß ab. Moortgat glaubt unter Berufung auf das Felsrelief von Issakawand, das er in vorachämenidische Zeit setzt, den ganzen Faltenstil als eingeboren Medopersisch ansprechen zu dürfen. Von dort sollen ihn die Griechen übernommen haben. Offenbar schwebt ihm vor, daß bei der Zer-

störung des Lydischen Reiches und der Unterjochung der griechischen Küstenstädte Kleinasiens die persisch beeinflussten Ionier sich in der Ägäis verbreitet haben und von 546 ab bis Marathon der persische Einfluß politisch wie kulturell in der griechischen Welt vorherrschend gewesen sei. Aber mit demselben Recht könnte man aus dem Bestehen perserfreundlicher Parteien im fünften und vierten Jahrhundert in Boiotien, ja in Sparta und Athen schließen, die griechische Kunst und Kultur jener Tage sei persischer Herkunft. Und die Behauptung, der Faltenstil unterbreche wie ein Fremdkörper die Entwicklung der griechischen Plastik, ist sehr einseitig, vom attischen Standpunkt aus gesehen, und selbst da kaum richtig. Wer das von Eduard Schmidt im Arch. Jahrbuch des Instituts, 35, 1920, S. 97 ff. gesammelte Material betrachtet oder mit Wiegand, Arch. Anzeiger, 1925, S. 389 ff. der Überzeugung ist, daß die neue Altattische Frauenstatue nicht jünger als 550, wahrscheinlich aber älter sein wird, wer dann die ionisierende sitzende Göttin ebenda vergleicht und beide neben persische Werke hält, der kann nicht zweifeln, daß die griechische Kunst des Festlandes mit dem Faltenproblem zu einer Zeit gerungen hat, zu der die orientalische Kunst, mit Ausnahme der aber im Erstarren begriffenen ägyptischen, sich mit solchen Dingen kaum aufhielt¹⁴). Wenn Moortgat die Falten über dem Arm des zweiten Dieners auf dem Xerxesrelief bei Sarre, Kunst des alten Persien, Taf. 15, mit dem Mäntelchen über dem Köcher des Herakles in der bekannten Metope vom Athener-schatzhaus in Delphi vergleicht (z. B. Bourguet, Delphes, S. 109), so ist ein Vergleich mit den Falten des Umschlagtuchs der altattischen Frau mindestens so treffend. Dabei ist aber das Relief von Delphi in jedem Fall ein Jahrfünt etwa älter als das Relief von Persepolis, die attische Statue um beinahe 100 Jahr. Je mehr man die Zahl der archaischen gewandeten Statuen aus allen Provinzen der griechischen Welt an sich vorüberziehen läßt, um so mehr gewinnt man den Eindruck, daß in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts das Problem der Faltengebung recht wechselnde Lösungen fand, bis in seiner zweiten Hälfte die von den Ioniern, vor allem wohl den Chioten gefundene Lösung, die zierliche Anordnung in Treppen und Schwalbenschwänzen, fast überall Annahme fand oder doch mit der einheimischen Art sich verband.

Die politischen Ereignisse von 546 mögen dabei eine Rolle gespielt haben. Persien kam damals mehr als zuvor in unmittelbare Berührung mit den Griechen. Aber es war nicht die, soweit unsere Kenntnis reicht, noch sehr unentwickelte, altpersische Kunst, die dabei die griechische befruchtete, der die beweglichen Ionier ihre reich bewegten Falten verdankten, sondern umgekehrt die Ionier, die ihre noch ziemlich junge Wissenschaft dem aufblühenden Persertum vermittelten, das sich so plötzlich durch den Erfolg des Kyros vor große repräsentative Aufgaben gestellt sah¹⁵).

Hier müssen wir zwei weitere Irrtümer Moortgats berichtigen. Er glaubt, wieder im Anschluß an seinen Meister Herzfeld, dem für solche Dinge jedes Organ zu fehlen scheint, in dem sogenannten Oxusschatz hocharchaische persische Kunstwerke entdecken zu können. Nun hat Dalton mit außerordentlichem Scharfsinn und großer Gründlichkeit die Datierung der Oxusfunde und ihre kunsthistorische Stellung untersucht. Das Ergebnis ist, daß der Schatz in die Achämenidische Periode und nicht einmal an ihren Anfang gehört (Treasure of the Oxus, S. 5 f., 18 f., 95). Die Silberstatuette bei Dalton, Taf. II, 1, ist ein recht ungeschicktes, provinzielles Werk, abseits von jedem griechischen Einfluß. Auch für die Silberstatuette des Berliner Museums (Moortgat, Taf. VII, 1 = Herzfeld, Am Tor von Asien, Taf. 15) ist nicht der geringste Grund vorhanden, sie in die Zeit vor Dareios zu setzen. Die Perser auf dem Alexandermosaik tragen allesamt die Fellmütze, die keinesfalls besonders medisch ist, so daß also auch das Relief Kel-i-Daud durch diese Tracht keineswegs zeitlich bestimmt wird. Abwegig ist auch der Vergleich dieses unfertigen Reliefs mit einer Dareike von höchster Vollendung. Herzfelds in den eranischen Felsenreliefs, S. 256 f., nach einigem Schwanken vorgetragene Ansicht, die Figur von Kel-i-Daud könne nur einen eranischen Fürsten darstellen, einen Anhänger des Zoroaster, wird zutreffen; aber sie darum vor Phraortes zu setzen, vor 650, ist kühn. Sie scheint fortgeschrittener als die Bilder von Malamir, die in die Zeit der unmittelbaren Vorgänger des Kyros gehören dürften. Es kann hier im Zagrosgebiet sehr wohl ein persischer Satrap oder ein Großer der Gegend in der Achämenidenzeit sein Grab angelegt haben¹⁶).

Ebenso unerlaubt ist es, das der Berliner Silberstatue in

manchem verwandte Goldrelief, Dalton, Taf. 12, 38, für hoch altertümlich zu halten. Die Zackenkrone, die der Mann trägt (und durch die er doch als König oder Fürst bezeichnet wird), findet sich auf dem Haupt des Dareios in Bisutun, sie kehrt als königliche Kopfzier auf vielen persischen Gemmen wieder, dann auf den Münzen (z. B. Moortgat, Taf. 10, 1, 2, 3; 9, 1) und im einzelnen variiert auf den Reliefs von Nimrud Dag und sassanidischen Bildern. Der Faltenwurf dieser und ähnlicher Werke ist eine ungeschickte Wiedergabe des persischen, nicht eine Vorstufe. Dalton hat das Goldrelief Taf. 14, 89, und seine Verwandten (vgl. Moortgat, Taf. 13, 4) dazu gestellt, und damit auch das in der Faltengebung anscheinend fortgeschrittenere, in Wahrheit nur sorgfältigere Goldrelief Dalton, Taf. 14, 92 = Moortgat, Taf. 13, 5. Es ist ganz unmöglich, die verschiedenen Goldreliefs des Oxusschatzes von einander zu trennen. Es sei denn, daß man einzelne verdächtigte. Eine unmittelbare Folge dieses Tatbestandes ist aber, daß das Relief von Tschamani-Ismail oder Issakawand, wie Herzfeld es lieber nennt, dessen Ähnlichkeit mit der Goldplatte Dalton, Taf. 14, 92 = Moortgat, Taf. 13, 5, diesem nicht entgangen ist, gleichfalls in achämenidische Zeit, nicht unter die Inkunabeln eines nordwesteranischen Gewandstiles zu setzen ist. Auch hier liegt eine provinzielle Arbeit im Auftrag eines zur Zarathustralehre sich Bekennenden vor. Und Herzfeld-Moortgat irren, wenn sie behaupten, daß die Haartracht die medische sei, die zuletzt bei Dareios auf dem großen Relief von Bisutun vorkomme. In Bisutun trägt Dareios, wie die Zeichnung Herzfelds, Eranische Felsreliefs, S. 194, dartut, den in Lockenschichten geteilten assyrischen Königsbart, denselben, den der König des unvollendeten Grabes zu Persepolis (Sarre, Kunst Persiens, Taf. 33 ff., Eranische Felsreliefs, S. 15) trägt, vermutlich Artaxerxes Ochos. Aber auch Dareios auf seinem Grabrelief (Perrot-Chipiez V, 623, Flandin-Coste, Taf. 174) und auf den bekannten Tierkampfreliiefs in seinem Palast (Sarre, Kunst, Taf. 16—17) ist im gleichen Bart dargestellt. Die Wiedergabe des Bartes auf dem Goldrelief vom Oxus und dem Relief von Issakawand läßt kaum an einen so künstlich geflochtenen Bart denken, den zum mindesten der Goldschmied sehr gut zur Darstellung bringen konnte, sondern vielmehr an einen natürlich herabfließenden Bart, wie ihn die Sta-

tuette, Dalton, Taf. II, 1, und einige der Reliefs von Malamir zeigen. Er könnte eher dem neubabylonischen Bart gleichen, wie ihn Mardukbaliddin und Nebukadnezar II tragen und noch viele der sassanidischen Fürsten. Hier begegnen wir auch dem in den Nacken fallenden Haar, etwas kürzer als die assyrischen Könige es tragen, aber entschieden länger als die Begleiter des Großkönigs auf den persepolitischen Reliefs es aufweisen. Sehr ähnlich aber ist offenbar die Haartracht der Männer auf den Reliefs von der Freitreppe des Xerxes (Sarre, Kunst, Taf. 25) und hier begegnen wir auch einem Bart, der zwar nicht dem des Dareios von Bisutun und seinesgleichen, wohl aber dem des Mannes von Issakawand und vom Goldrelief gleicht. Auch von hier aus also ist kein Grund, das Relief von Issakawand in die Zeit des Kyros oder gar in das siebente Jahrhundert zu setzen.¹⁷⁾

Ein zweiter verhängnisvoller Irrtum Moortgats betrifft seine Behandlung der persischen Gemmen. Fast scheint es als sei hier überhaupt der Ausgangspunkt seiner u. E. falschen Einschätzung des Verhältnisses der persischen Kunst zur griechischen zu finden. Auf Furtwänglers meisterhafte Behandlung dieser Gemmen im III. Band seines großen Gemmenwerkes gestützt, dem er freilich innere Widersprüche und Unklarheit vorwirft, behauptet Moortgat der Skarabäoid sei von Osten nach dem griechischen Mutterland gewandert, das in älterer Zeit nur eine Ägypten entlehnte Siegelform, den Skarabäus, gekannt habe. Offenbar hat Moortgat nur wenige Seiten von Furtwänglers Gemmenwerk „genau“ gelesen. Dort wird nämlich S. 76 f. dargelegt, daß die in Syrien entstandene Form des Skarabäoids in der Periode des geometrischen Stils, also vom neunten bis achten Jahrhundert, nach Griechenland verbreitet wurde. Auf den phoinikischen, kypri-schen, persischen, kilikischen Münzen und Gemmen sei der Einfluß der syrischen Gemmen bis weit ins fünfte Jahrhundert hinein zu verfolgen. Im siebenten und sechsten Jahrhundert wird nun die Skarabäenform die beliebteste, sie verdrängt alle anderen Gemmenformen älterer Zeit, einzig der Skarabäoid hält sich daneben und beginnt seit dem Beginn des fünften Jahrhunderts zu überwiegen (S. 79). Wir finden in Persien den Skarabäoiden zur selben Zeit wie den rein orientalischen Zylinder im Gebrauch, und zwar zu eben der Zeit, da in Griechenland der vor hundertten

von Jahren aus dem syrischen Kreis übernommene Skarabäoid, der aber immer im Gebrauch blieb, Mode wird. In ihrer alten Heimat haben die Perser sicher nur die Form des Zylinders und daneben die des Schiebers mannigfacher Gestalt gekannt. Mit Syrien kommt das Perserreich später, nicht früher, als mit der kleinasiatisch-griechischen Welt in Berührung. Schon die Vorgänger und in vielem Vorläufer der Perser, die Meder, hatten mit den Lydern zu kämpfen. Nicht von den Persern haben die Griechen den Skarabäoid übernommen, sondern umgekehrt. Nur in einem Punkt mag Moortgat Recht haben: daß Furtwänglers Annahme, die ganze persische Glyptik sei ein Werk der Griechen, zu weit geht. Es wird sicher persische Künstler und Steinschneider gegeben haben, und wir bemerkten schon eingangs, daß allen persischen Schöpfungen ein gewisses eigentümliches Ethos anhaftet. Im einzelnen ist die Entscheidung nicht immer leicht. Die Beifügung von Keilschriftlegenden in einigen Fällen ist nicht entscheidend, sonst müßten alle persischen Zylinder mit Hieroglyphen und auch die beiden Ägypt. Zeitschr. 49, Taf. 8, 1, 2, veröffentlichten Stellen echt ägyptische Arbeiten sein.¹⁸⁾ Moortgat hätte gut getan, die persischen Siegelabdrücke zu berücksichtigen, die Petrie in *Meydum and Memphis*, Taf. 36 f. veröffentlicht hat. Er hätte da gerade jene Mischung persischer, griechischer und kleinasiatischer Elemente gefunden, wie auf den Skarabäoiden und Zylindern. Besonders merkwürdig ist das Mischwesen, Taf. 37, 46, das Petrie mir nicht richtig zu beschreiben scheint. Der Oberkörper ist der eines Perserkönigs, der Leib der eines Vogels mit gewaltigen Flügeln, wie sie persische Greifen haben. Der aufgerichtete Schwanz eines Skorpions wächst aus dem Vogelleib, der von zwei Vogelbeinen getragen wird. Am Ansatz des menschlichen Oberkörpers aber springt die Protome eines Zickleins heraus mit abwärts gewendetem Kopf. Es ist Petrie entgangen, daß ein Zylinder, der u. a. in Roschers Lexikon, s. v. Sterne, S. 1455, abgebildet ist, die nächste Analogie bietet. Soweit sich nach der auf Jeremias Izdubar, S. 28 (bespr. Smith, *Chaldäische Genesis*, übersetzt von Delitzsch, S. 211) zurückgehenden, recht minderwertigen Abbildung urteilen läßt, gehört der Zylinder in spätassyrische oder sogar persische Zeit.¹⁹⁾ Als Titelbild zu seiner Abhandlung gibt Jeremias einen vielleicht persischen Schieber,

auf dem ebenfalls, gegenüber einem Anbetenden, ein Skorpionmensch zu sehen ist. Ein ungeflügelter Skorpionmensch mit Skorpionleib (den wahrscheinlich auch die beiden anderen Gemmen zeigen) findet sich schon im zweiten Jahrtausend auf Grenzsteinen (Roschers Lexikon a. a. O. Fig. 21, King, Boundary Stones: Melischipak und Nebukadnezar I). Nirgends aber tritt die Ziege dazu in einer an griechische Chimärabildungen erinnernden Form. Auch hier wieder zeigt sich der hybride Charakter der persischen Kunst, der durch das Hinzutreten einer *πότνια θήρων* und ägyptisierender Lotosblüten auf dem Zylinder von Memphis noch unterstrichen wird.

Es ist hier leider nötig einer Unklarheit entgegenzutreten, die bei Moortgat im Zusammenhang mit der Besprechung einiger persischer Zylinder und kleinerer Altertümer besteht. Er bemerkt auf einigen von ihnen die geflügelte Sonnenscheibe und den Zwerg Bes. Ob beides aus Ägypten herzuleiten sei, scheint ihm aber unsicher. Gewiß kennen wir das im zweiten Jahrtausend aus dem Niltal entlehnte und dann eigenartig umgestaltete Zeichen des Gottes Assur als Urform des Ahuramazdabildes. Aber ein Blick auf Sarre, Kunst, Taf. 13, konnte Moortgat belehren, daß der Perser unterscheidet zwischen der dekorativ verwandten, neuerdings aus Ägypten entlehnten, geflügelten Sonnenscheibe, und jenem Ahuramazdasymbol, das auf das des Gottes Assur und über dieses erst auf das ägyptische Urbild zurückgeht. Einfacher noch liegen die Dinge bei Bes. Der von Moortgat anscheinend für assyrischen Ursprung angeführte Faience-Bes aus Assur ist von dem Herausgeber Schäfer mit vollem Recht als echt ägyptische Arbeit gewertet worden. (Andrae-Schäfer, Kunst des alten Orients, S. 42.) Das von Moortgat, Taf. 6, 3, abgebildete Gefäß von Samos gehört in eine ziemlich ansehnliche Gruppe von Faiencegefäßen, die u. a. von mir in den Faiencegefäßen, Kairo, S. 26, und in meiner Akademierede über den Anteil der ägyptischen Kunst am Kunstleben der Völker (wo auch über Bes und die Sonnenscheibe allerhand zu finden war) behandelt worden ist. Memphis und Naukratis, daneben nachahmende Fabriken in der Ägäis sind die Zentren der Herstellung dieser Dinge. Was Moortgat offenbar geneigt ist, als Persern und Griechen gemeinsames persisches Gut zu betrachten, ist in Wahrheit der ägyptische Bestypus saitischer

Zeit, der sich weit verbreitet hat, bekanntlich bis nach Gjölbaschi. Er liegt den Zylindern bei Weber, Siegelbilder 316, 322 zu Grunde und wenn es nach Ballods Münchner Dissertation noch notwendig ist, mag Moortgat in dem 50. Heft der Athen. Mitteilungen neues Material über ihn finden. Und hier ist noch eine Bemerkung nötig. Auf dem Zylinder Weber 322 hat Bes einen bezwungenen Löwen über die Schulter geworfen, wie Weber ganz richtig erklärt. Auf dem samischen Faiencegefäß hat sich eine Gazelle in den Schoß des freundlichen Bes geflüchtet. Es blieb Moortgat vorbehalten, zu finden, daß in beiden Fällen Bes ein Tier „in analoger Weise trägt“.²⁰⁾

Bei der Frage nach Alter und kunstgeschichtlicher Beziehung der Erghili-Reliefs hat Moortgat ein Kunstwerk unberücksichtigt gelassen, das in mehr als einer Hinsicht diese Mißachtung nicht verdient: das Goldrelief, das wir dem Unternehmungsgeist Lehmann-Haupts verdanken und das er in seinen Materialien zur Geschichte Armeniens, S. 84 bekannt gemacht hat.²¹⁾ Als Gattung ist die nächste mir bekannte Parallele das in den Ausgrabungen von Sendschirli 1, Fig. 12, S. 43 veröffentlichte Plättchen, das nach dem Stil in spätassyrische Zeit zu gehören scheint. Stilistisch steht dem armenischen Goldplättchen aber am nächsten ein persischer Zylinder der Sammlung de Clercq, den zuletzt Furtwängler, Gemmen III, S. 120 behandelt und in den Anfang des fünften Jahrhunderts gesetzt hat. In beiden Fällen ist das Gewand der Thronenden über den Kopf gezogen, eine Sitte, die Furtwängler mit Recht unorientalisch und griechisch nennt.²²⁾ Die stehende Figur rechts hinter dem typisch persischen Altar trägt die früher behandelte Strahlen- oder Zackenkrone und persisch stilisierte Gewandung. In dem Zylinder hat de Clercq, S. 211 seines Textes im Einverständnis mit Menant ein griechisch-persisches Werk erkannt. Da die Deutung der sitzenden Göttin auf Anaitis in die Zeit Artaxerxes II führen würde, was mir reichlich spät zu sein scheint (nach 405 v. Chr.), so gebe ich zu erwägen, ob wir nicht vielmehr eine der unter persischer Oberhoheit stehenden kleinasiatisch-griechischen Fürstinnen, Artemisia z. B., erkennen sollten, die der Göttermutter opfern läßt. Auch für das armenische Goldblatt möchte ich die Deutung auf die Gottesmutter vorschlagen und das Stück für graeco-lydisch halten. Schon Lehmann-Haupt hat

darin erinnert, daß seine Entstehung, nach ihm um 600, mit der ältesten lydischen Goldprägung zeitlich zusammenfallen würde. Eine etwas jüngere Datierung, um 580 etwa, schiene aber noch immer möglich. Nun muß hier auf eine merkwürdige Tatsache aufmerksam gemacht werden. Das Berliner Metallrelief, das von Luschian abbildet, wies eine von einem Strahlenkranz umgebene, auf einem Löwen stehende Göttin auf, vor der eine Anbeterin steht. Furtwängler hat in seinem Gemmenwerk neben den Zylinder mit der Göttermutter einen stilistisch verwandten gestellt, auf dem dieselbe auf dem Löwen stehende Gottheit von einem Perserkönig verehrt wird. Das Stück ist jünger als das Berliner Plättchen, ganz wie der Zylinder der Sammlung de Clercq jünger scheint als das Goldplättchen Lehmann-Haupt. Und der Zylinder mit der Löwengottheit, der in Südrußland in einem Grab des vierten Jahrhunderts gefunden wurde, dürfte das jüngste Stück der ganzen Reihe sein. Daß die auf einem Löwen stehende Göttin nicht zum gewöhnlichen Typenschatz der persischen Kunst gehört, ist klar. Unter den göttlichen Beizeichen der Assarhaddon Stele von Sendschirli und in der bekannten Prozession von Maltaia am Nahr el Kelb aus der Zeit des Sennacheribos kommt eine sitzende Göttin vor, deren Tron von Löwen getragen wird (Ausgrabungen von Sendschirli I, S. 18 ff.). Dabei schlägt das Tier genau so stolz mit dem Schweif, wie der Löwe des Berliner Blechs. Auch in dieser Göttin wird man, zumal sie auf innermesopotamischen Denkmälern nicht nachweisbar ist, eine kleinasiatische, der Kybele verwandte Gottheit erkennen. So werden wir mit allen vier innerlich zusammenhängenden Denkmälern in einen bestimmten Kreis gewiesen und in einen Zeitraum, der von 600 bis etwa 350 v. Chr. reichen mag.²³⁾ Da wird es kaum auf Zufall beruhen, wenn die Tronenden auf dem Goldblech, dem Zylinder und die Frauen bei ihnen, verglichen etwa mit dem Metallplättchen aus Berlin, einen einheitlichen Typus aufweisen, der sofort an den der Platten von Erghili erinnert (Am Tor von Asien, Taf. 11 ff.). Die Tracht der reitenden Frauen — schon an sich etwas sehr merkwürdiges — ist zwar nicht völlig gleich, aber doch sehr ähnlich: langes Untergewand und schleierartiger, über den Kopf gezogener Überwurf; um so auffallender ist die Ähnlichkeit des Konturs und die gewisse Feierlichkeit der Gesten, die doch nicht

steif und gezwungen wirken. Diese in der Umgebung von Konstantinopel gefundenen Reliefs ordnen sich auch topographisch trefflich in die Reihe jener anderen Denkmäler ein, deren Beziehungen zu Lydien und Kleinasien wir vermuteten. Aber Herzfeld dekretiert, ein solcher Zug sich wiederholender und doch leicht variiertes Gestalten, wie sie mehrfach in Persepolis (übrigens z. B. auch in Ägypten schon in den Mastaben des Alten Reichs) vorkommen, sei ungriechisch. Ich habe mir bei der Lektüre von Picards *Sculpture* zu dem Bild eines der Erghili-Reliefs an den Rand geschrieben: vgl. für den Stil das Relief von Xanthos J. H. S. 1910, Fig. 5, S. 148; vgl. Reinach, *Répertoire de reliefs* I, S. 469. Hätte Herzfeld Reinachs Sammlung durchblättert, so hätte er feststellen können, daß zwar so lange Züge, wie sie in Persepolis zu sehen sind, auf den griechischen Reliefs nicht vorkommen, daß aber Dragendorff, *Arch. Anz.* 1913, S. 91, nicht so unrecht hatte, wenn er unter die Ahnen des a. a. O., Taf. Abb. 13, wiedergegebenen thrakischen Reliefs die Platten von Erghili zählte und als seine Abkömmlinge den Fries des Sarkophags der Klagefrauen betrachtete. Auch auf Xanthos wurde dabei schon hingewiesen. Schließlich gehört doch auch die Basis des Praxiteles aus Mantinea mit ihren nur ganz lose zu Gruppen vereinten Einzelfiguren zur griechischen Kunst. Im Prinzip unterscheidet sich der Hühnerfries von Xanthos (Reinach, a. a. O., S. 468) nicht von den Platten von Erghili. Überdies sehen wir auf der bei Herzfeld, Taf. 13 abgebildeten zwei Pferde dicht hintereinander und auf Taf. 14 liegt offenbar eine ziemlich weit gehende Gruppenbildung vor. Das thrakische Relief gehört ins fünfte Jahrhundert, seinen Vorfahr wird man an das Ende des sechsten oder den Anfang des fünften setzen. Lieber in die letztere Zeit, denn es gibt unter den erhaltenen persischen Reliefs eines, das den Platten aus Erghili aufs nächste verwandt ist, bis in die nicht ganz übliche Bildung der Haare hinein; die u. a. bei Sarre, *Kunst*, Taf. 28 abgebildete Platte von der Treppe Artaxerxes III am Dareiospalast. Man könnte danach sogar in die Versuchung kommen, die Platten von Erghili noch jünger anzusetzen, ihren Stil als einen persisch gebundenen zu betrachten. Picard hat die allerdings fortgeschrittenste der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts zugewiesen. Aber der Vergleich mit jenen Metallarbeiten und Zylindern läßt mich

eine etwas höhere Datierung vorziehen. Bis auf weiteres denke ich an die Regierung des Dareios oder Xerxes. Damals mag sich ein persischer Unterfürst die Platten für sein Grabmal haben machen lassen, auf dem seine Frauen etwa im Trauerzug reitend — daher der feierliche Schleier, wie ihn auch die klagenden Frauen auf dem sidonischen Sarkophag tragen — dargestellt waren.²⁴⁾

Nach alledem ist unser Ergebnis einfach: die persische Kunst zeigt von ihren ersten Anfängen an Anlehnung an Ägypten, Assyrien, Griechenland, und in Einigem und sehr lokal, auch an Babylonien. Das starke Überwiegen des griechischen, speziell des ionischen Einflusses erklärt sich aus der fortwährenden engen Berührung der griechischen und persischen Kultur gerade in den entscheidenden Jahren der Entwicklung der persischen, die nach Xerxes anscheinend stationär bleibt.²⁵⁾ Aber auf diesen Grundlagen entwickelt die persische Kunst einen durchaus eignen Stil, sowohl formal als auch inhaltlich und die Vorliebe der Griechen für persische Vorwürfe, die wir in der Malerei am besten verfolgen können, wird in der Glyptik vor allem auch zur Schaffung griechisch-persischer Kunstwerke für griechische Liebhaber geführt haben, also zu einer gewissen Rückwirkung. Die unmittelbaren Wurzeln der persischen Kunst sitzen in Medien, wo unsere Kenntnis nur überaus dürftig ist, und in jenem Gebiet von Malamir, das vielleicht das alte Anshan, die Heimat des Kyros, darstellt. Wir ahnen mehr als daß wir darum wissen, daß immer wieder kleinasiatische Einflüsse sich geltend machten, im Grabtypus vor allem, während das Felsenrelief als solches schon in Malamir vorliegt, den Persern also nicht unbekannt war, als sie die uralten Felsenreliefs im Zagrosgebiet, am „Tor von Asien“, kennen lernten. Wenig geklärt ist auch noch das Verhältnis hethitischer Kunstwerke zu persischen. Ich glaube nicht, daß hier eine irgendwie beträchtliche Einwirkung anzunehmen ist. Vielleicht können wir auf einem Umweg der ganzen Frage noch näher kommen. Als besonders charakteristisch für die jüngere Entwicklung der persischen Kunst gilt der Faltenstil der Gewänder. Daß er auf den von uns als Vorstufen angesehenen Denkmälern zu Pasargadae, Malamir nicht vorkommt, ist ebensowenig bestreitbar, wie daß er in der den Anfängen der persischen Kunst gleichzeitigen griechischen Kunst zu hoher Blüte gelangt. Angenommen nun, die

Griechen hätten den Faltenstil nicht selbst ausgebildet, gibt es eine Kunst, von der die Perser und die Griechen ihn übernehmen konnten?

Wir haben mehrfach auf Ägypten hingewiesen. Hier hat sich seit dem Alten Reich die Kunst bemüht, die Gewänder durch Falten zu beleben. Es entspricht dabei die künstlerische Entwicklung zum guten Teil einer wirklichen Entwicklung des Kostüms. Im Alten Reich ist die Faltengebung wesentlich schematisch, im Neuen Reich „folgt sie aber dem tatsächlichen Erscheinungsbild insofern, als sie die Richtung der Falten durchaus richtig wiedergibt und insbesondere mit peinlicher Genauigkeit auf jeden Wechsel derselben eingeht“ (Bonnet, Die ägyptische Tracht, S. 8). Das Relief ist in der Wiedergabe der Falten der Rundplastik im allgemeinen voraus, „z. T. überraschend realistisch“ (Bonnet, S. 65). Die Natur der ägyptischen Gewänder, zumal der Frauen, brachte ein Überwiegen der senkrechten Faltelung gegenüber der horizontalen oder schrägen mit sich, doch fehlen auch diese Systeme im Neuen Reich keineswegs (Bonnet, S. 68 ff.). Aber schon in der XXII. Dynastie wendet sich die ägyptische Kunst von diesem realistischen Stil ab und nimmt die rein schematische Wiedergabe der Falten oder die Unterdrückung der Falten nach Art des Alten und Mittleren Reichs wieder auf. Erst unter griechischem Einfluß, z. B. im Grab des Petosiris, tritt hier eine Wendung ein. Wenn also im ersten Jahrtausend v. Chr. Anregungen zu einem Faltenstil aus Ägypten gekommen sein sollten, so könnten sie nur aus der Anschauung älterer Kunstwerke, nicht aus der lebendigen Kunst der Zeit gekommen sein. An sich wäre es durchaus denkbar, daß griechische Künstler in Daphnae, Naukratis oder anderswo solche ältere Kunstwerke zu sehen bekommen hätten. Von medischen Künstlern wird man das kaum glauben wollen. Jedenfalls aber muß dann die Übernahme solcher Anregungen einem inneren Drang der griechischen Künstler entgegengekommen sein, die dabei der alten Kunst bewußt vor der damaligen Moderne den Vorzug gaben.

Nicht viel anders steht es in Mesopotamien. Die Sumerische Kunst vor Eannadu gibt wohl die Zotteln der Felle, nicht aber die Falten des Gewandes wieder. Dazu macht anscheinend einen Anfang die Geierstele, überraschend weit ist schon die Statue des Manishtusu

aus Susa vorgeschritten, was Unger, Sumerische und Akkadische Kunst, S. 36 zu Fig. 35 gut gewürdigt hat. Bis Gudea bleibt diese zurückhaltende, aber fein empfundene Art, sie gibt auch die Knitterfalten der feinen Frauengewandung wieder. Auch noch in Dungi's Zeit (um 2400), bemerken wir bei dem Sitzbild, Unger, a. a. O., Fig. 58 den gleichen, wenn auch noch verfeinerten Faltenstil. Im Gegensatz zu der ägyptischen Art, die von allem Anfang an die Falten häuft, beschränkt die altmesopotamische Kunst ihre Wiedergabe auf solche Stellen, wo sie besonders deutlich zu Tage treten: die Schulter, den Gürtel, den Überfall an dem Arm, die Achsel, unter der das Gewand durchgezogen ist. Nur bei der Wiedergabe der geknitterten Stoffe überzieht sie ganze Flächen mit Falten.

Das älteste Beispiel für die dem ägyptischen Prinzip verwandte Art bietet m. W. die Figur Hammurapis auf der Pariser Stele und mehr noch das Bronzestandbild der Königin Napirasu im Louvre (um 1400), dessen Faltengebung außerordentlich schematisch ist. Bald danach wird die Faltenwiedergabe so gut wie aufgegeben. Bei Mardukbaliddina II., auf seiner Urkunde im Berliner Museum, 715 v. Chr., sind lange Steilfalten nur im Rücken angegeben, die assyrischen Reliefs beschränken die Faltenangabe aufs äußerste, wie namentlich die Kupferbeschläge vom Tor von Balawat zeigen. Selbst bei den auf die Wiedergabe der Muster sorgfältig bedachten Reliefs Assurbanipals kann von einer Angabe von Falten auch bei stark bewegten Figuren keine Rede sein. Von der mesopotamischen Kunst kann die Anregung den Griechen oder Persern also noch weniger als von Ägypten gekommen sein.

Wie steht es nun mit den Kunstwerken des chetitischen Kulturkreises? Auf dem Relief von Jassilikaja, das man um 1300 anzusetzen pflegt, also in die Zeit enger Beziehungen des Chetiterreiches zu Ägypten, tragen die Göttinnen ein in grobe, nach unten etwas ausgebogene Steilfalten gelegtes Gewand. Wir kennen es von zahlreichen älteren babylonischen Zylindern, auch von dem Paukerinnenrelief von Uruk, das z. B. Meißner, Babylonien, 1. Taf. Abb. 182 bringt, etwa aus Gudea's Zeit. Ich glaube nicht, daß dieses Gewand irgend etwas mit dem zu tun hat, das einige nordsyrische Frauenfiguren tragen, z. B. Weber, Heth. Kunst, Taf. 11. Denn hier sind keine Falten, sondern vermutlich auf-

genähte Schnüre dargestellt. Im Gegensatz zu Müller in seiner mehrfach genannten Arbeit über die Gewandschemata in der archaischen Kunst, kann ich keinen Zusammenhang mit dem babylonischen Zottengewand anerkennen. Aufgenähte Litzen gleicher Art sind wohl bei der Berliner Bronze A. M., 1922, S. 47 anzunehmen. Verwandt dem Jassilikajarelieff und auch wohl ungefähr gleichzeitig sind die beiden Reliefs aus Boghazköi, Mitt. Deutsche Orientg. Nr. 35, 1907, S. 57 f. Nur ist die Arbeit, mithin auch die Faltengebung, viel unbeholfener. Sie taucht wieder auf auf dem Elfenbeinsiegel, Garstang, Land of the Hittites, Taf. 11, Liverpool Annals of Archaeol. 1, Taf. 14 und auf einigen chetitischen Siegelsteinen. Ohne die Ausbiegung am Ende finden wir diese tiefen Faltenfurchen noch auf der Stele der Königin aus der Mitte oder dem Ende des achten Jahrhunderts aus Sendschirli, Weber, Heth. Kunst, Taf. 26, Ausgrabungen Sendschirli, Taf. 54. Äußerlich nicht grundsätzlich verschieden erscheint die horizontal und gekrümmt verlaufende Faltengebung einer Reihe von Bildwerken, deren älteste wohl die Flügelgottin von Malatia, Garstang, a. a. O., Taf. 44, Liverpool Annals 1, Taf. 4, 11, Taf. 41 und der Flügelgott zu Jassilikaja (Meyer, Reich der Chetiter, Fig. 74, Garstang, a. a. O., Taf. 63), sowie das bei Meyer, Fig. 81, Garstang, Taf. 47 abgebildete Relief aus Fraktin, mit einem gewandeten Bild? sind.²⁶⁾ Jünger dürfte das Relief aus Eujük, Meyer, Fig. 61, Garstang, Taf. 72 mit einem ähnlichen Bild oder Altar und einer in ein „faltiges“ Gewand gekleideten Frau sein. Endlich als letztes Glied der Reihe sehen wir auf dem bei Garstang, Taf. 81 wiedergegebenen Torrelief von Saksche-Gözi einen bärtigen Mann in ein langes Faltengewand gekleidet. Nach dem stark assyrisierenden Stil aller Figuren können sie nicht älter als das neunte Jahrhundert sein. Bei dieser ganzen Gruppe scheint mir nun kein Zweifel, daß wir es hier allemal mit der mehr oder minder mißverständlichen Wiedergabe des um den Körper gewundenen altbabylonischen Schals zu tun haben, so daß man nur uneigentlich von Faltenwiedergabe sprechen darf. Allein ohne das Vorbild wirklicher Falten wäre eine derartige Stilisierung nicht erfolgt. Wir können denselben Vorgang auch auf einer Anzahl älterer chetitischer Siegel verfolgen, aber wer die Sammlungen von Hogarth und Contenau durchsieht, wird erstaunt sein, wie selten Falten über-

haupt angegeben werden und wie klar in diesen Fällen Abhängigkeit von Ägypten oder Babylonien hervortritt.

Ähnlich den Falten der Figuren von Jassilikaja und seiner Gruppe erscheinen die „Rückenfalten“, die uns aus der jüngeren babylonischen Kunst schon bekannt sind. Steil und steif, wie auf der Stele des Mardukbaliddina, treffen wir sie z. B. Hogarth, Carchemish I, Taf. B 6, B 7, B 8; primitiver auf dem Relief aus Albistan-Hujück, Ausgrabungen von Sendschirli, S. 332,²⁷⁾ sämtlich aus der „assyrisierenden“ Periode. Auf Carchemish, B 7 taucht daneben eine andere Faltengebung auf, die dann auf den Sendschirlireliefs, Ausgrabungen, Taf. 58, 59 (aus Hilani III, nach Ölmanns Ausführungen, Arch. Jahrb. XXXVI, älter als Barrekub), 60 und 67, beide aus Barrekubs Zeit, wiederkehrt. Die Falten der Gewandzipfel verlaufen hier schräg konvergierend. Es ist die Art, die wir von der älteren babylonischen Kunst, aber auch aus Ägypten kennen und das Mittel wird behutsam und nicht einmal auf allen Platten des Hilani III. z. B. angewandt. Daß von solchen Werken eine Anregung für die ionische Faltenwiedergabe hätte ausgehen können, vermag ich nicht zu glauben. Eben- sowenig von einem Relief, wie dem aus Carchemish, Hogarth, a. a. O., S. 5, das in dünnen, parallelen, senkrechten Falten den knittrigen Gewandstoff wiedergibt, wie das auch in der mesopotamischen Kunst vorkommt. Besonders fein ist diese Stilisierung bei dem Turban des Kopfes Wooley, Carchemish II, B 27 a durchgeführt, der zu einer in Sargonischer Zeit zerstörten Statue gehört hat.²⁸⁾ Hogarth hat in der Abhandlung, die er als Einleitung seinen Hittite Seals beigegeben hat, auf gewisse Übereinstimmungen der assyrischen Kunst von Assurbanipal ab mit den chetitischen Arbeiten seines vierten Stils hingewiesen. Er schließt auf eine gemeinsame Quelle, die altionische Kunst. Umgekehrt möchte E. Meyer, der in seinem „Reich und Kultur der Chetiter“ die gleichen Wahrnehmungen gemacht hat (S. 122 ff.), die Kunst des Assyrerreiches seit dem neunten Jahrhundert dem westlichen, nordsyrischen, chetitischen Kulturkreis zurechnen. Dieser Kulturkreis soll nun auf die Kunst der griechischen Welt einen sehr bedeutenden Einfluß ausgeübt haben — und ebenso, was ich hier nicht zur Erörterung stelle, auf die griechische Kultur und religiöse Symbolik, — in Kleinasien und Nordsyrien aber seine Nach-

wirkung bis zum Ende des Heidentums und der antiken Kultur gedauert haben (was durchaus nicht bestritten werden soll). Die westlichen Beziehungen der assyrischen Kultur leugne ich keineswegs, aber, wie ich es in dem Oosterschen Grondslag der Kunstgeschiedenis, S. 55 und in Springers Handbuch, S. 60 der Auflage von 1923 ausgesprochen habe, setze ich die Berührungen in frühere Zeit. Eines jedenfalls steht fest: die Faltengebung, die in der assyrischen Kunst so gut wie keine Rolle spielt, in der chetitischen sporadisch und besonders bei Denkmälern des nordsyrischen Kreises und zwar hier in freierer Weise, auftritt, kann weder bei den Chetitern aus Assyrien noch bei den Assyrern aus der chetitischen Kunst entlehnt sein. Rodenwaldts Betonung des Einflusses assyrischer Rundplastik auf die Typen der altgriechischen Kunst in Asien (A. M., 1921, S. 34 ff.), der ich im wesentlichen beistimme, bleibt von dieser Feststellung unberührt, denn auch die Hera des Cheramyas hat gerade in den Schrägfalten des Überwurfs kein orientalisches Vorbild.²⁹⁾ Es mag hier darauf hingewiesen werden, daß Poulsen, Orient und frühgriechische Kunst, S. 56 ff., bei der Ausscheidung einer Gruppe von Elfenbeinfiguren als chetitischen Ursprungs und ihrer Abgrenzung gegenüber von phoinikischen Arbeiten gerade betont, das Gewand sei im Gegensatz zu den phoinikischen Plastiken faltenlos, nur mit Borten geschmückt und mit lang herabhängenden Gürteln gebunden.

Wir erwähnten eben phoinikische Figuren mit Falten. Im Bereich der phoinikischen Kunst tritt in der Tat Faltengebung recht regelmäßig auf. Aber es ist hier in erster Linie die ägyptische Kunst, die die Vorbilder für die Falten auf den Metallschalen, Stelen, Statuen und Statuetten abgibt. Wo eine an den ionischen Faltenstil erinnernde Gewandbehandlung auftritt, wie Perrot-Chipiez III, Fig. 142, 345, ist der griechische Einfluß auch sonst deutlich, am klarsten natürlich auf Kypros. Die Elfenbeinfigur des Louvre, Perrot-Chipiez III, Fig. 281, ist leider ebensowenig fest datiert wie der Spiegelgriff Musée Lavignerie I, Taf. 11, der übrigens die stufenförmige Anordnung der Falten nicht zeigt. Wie ägyptischer Einfluß am Ende des zweiten Jahrtausends in Phoinikien auch in der Faltenwiedergabe mächtig ist, mag man dem neu gefundenen Sarkophag von Byblos, Revue Biblique, 1925, Taf. 7, entnehmen, aber auch bei Vergleich des Seitenbildes, Taf. 6,

wie wenig einheitlich der phoinikische Stil auch hier ist. Der faltige Gürtel phoinikischer Bronzen, wie A. M. 1922, Taf. III, 3, für den es freilich auch chetitische und mesopotamische Ansätze gibt, hat doch seine beste Parallele in ägyptischen Gürteln wie denen des Ramesses II. in Turin. Wir wissen vorläufig noch zu wenig von der Entwicklung der phoinikischen Plastik, um ihre Vermittlerrolle bei der Faltenwiedergabe zwischen Ägypten und Ionien bejahen oder leugnen zu können. Eines aber lehrt auch die Betrachtung der phoinikischen Denkmäler: die Erfinder des ionischen Gewandstils oder gar des persischen sind sie nicht gewesen, sie mögen befruchtend durch ihre überallhin verbreiteten Metallarbeiten gewirkt haben, die Schöpfer der koketten Gewandanordnung, wie wir sie an den Koren der Akropolis in Vollendung bewundern, an den persischen Denkmälern in erstarrter Form beobachten, können nur die Griechen Kleinasiens und der Inseln der Ägäis gewesen sein.

Anmerkungen.

1) Mit Ekbatana verbindet den Kyrosbau noch eine technische Einzelheit: an beiden Orten ist das untere Schaftende und die Basen aus einem Stück. Das scheint auf alten einheimischen Steinbau hinzuweisen, denn im Holz- und Ziegelbau wäre die Basis mit dem Schaft wohl durch einen Zapfen verbunden oder würde flach aufliegen. Hingewiesen sei noch auf die Nischen an den Torreliefs des sechsten Jahrhunderts aus Thasos, *Monuments Piot* XX, 1913, 39 ff., deren Profile an die persischen und kleinasiatischen Grabtore erinnern, aber durch die „mykenischen“ und ägyptischen Türen ähnliche Verjüngung nach oben sich davon unterscheiden. Die Türleibungsreliefs können bei alledem sehr wohl die Nachbildung einer chetitischen Gepflogenheit sein. Mit den chetitischen Torbögen hat diese Verjüngung aber nichts gemein.

2) Sie findet sich z. B. auch in Naukratis: *J. H. S.* 37, 10.

3) Prinz, *Funde aus Naukratis*, S. 10.

4) Gerade dieser an ägyptische Säulen und chetitische Friese erinnernde plastische Schmuck machte das Geschenk kostbar. Es erscheint ausgeschlossen, ihn nachträglich hinzugefügt zu denken. Die Beibehaltung dieser sonst erst wieder im Bereich der ägyptisierenden griechisch-römischen Kunst (Säulen im Kapitolinischen Museum, das Berliner Modell, *Ägypt. Zeitschr.* 33, S. 37; Schreiber, *Alexandrin. Toreutik*, Taf. 5) auftretenden Zierform bei dem Neubau des Tempels im vierten Jahrhundert lehrt, wie großen Wert man in Ephesos auf diese Seltsamkeit legte.

5) S. Ölmann's Ausführungen, *Bonner Jahrb.* 129, 103 ff., über das rechteckige Giebelhaus und *Arch. Jahrb.* 1912, 38 ff., V. K. Müller, *A. M.* 1917, 171 ff. In Sardes ist ein „Pyramidtomb“ gefunden mit vielstufigem Unterbau, das die Herausgeber (*Sardis I, Excavations*, S. 170) schon neben das Kyrosgrab gestellt haben. Leider ist es undatiert.

6) Das drückt sich in der für Kleinasien bezeichnenden Unzugänglichkeit der hoch am Felsen schwebenden Grabfassaden aus. Sollte es medische Grabfassaden im engeren Sinn geben, so würden sie sicher der Zeit nach Deiokes, also dem siebenten Jahrhundert angehören, mithin nicht älter sein als die älteren sonst bekannten Felsfassaden.

7) Ich lasse dahingestellt, ob Anderson-Spiers, *Architecture of Greece and Rome*, S. 10, diese Basen mit Recht, im Gegensatz zu Puchsteins, mir keinesfalls einleuchtender Bemerkung (Ionische Säule, S. 44) vom Kroisostempel zu Ephesos herleiten. Wir haben es hier wesentlich mit der Vorpersepolitischen Zeit zu tun.

8) Siehe die Zeugnisse bei Partsch, Aristoteles Buch über das Steigen des Nils, S. 16. Dort wird auch auf die zufällig aufbewahrte Nachricht von der Vertrauensstellung eines Athenagoras, des Arimnestes Sohn, am Hof des Artaxerxes Ochos hingewiesen.

9) Brunn, *Geschichte der griech. Künstler* I, 36; II, 385, 389. Overbeck, *Geschichte der griech. Plastik* I, 80.

9^a) Während der Korrektur lernte ich ein Denkmal kennen, das für die Beurteilung des Kyrosreliefs von Bedeutung scheint. Es ist eine etwa 30 cm hohe, oben abgerundete Stele aus dem grauen Tuff, aus dem die Bildwerke von Sendjirli zu bestehen pflegen. Dargestellt ist ein Mann nach rechts in assyrisierendem langem Gewand, das unten von einem breiten Fransenbesatz abgeschlossen wird. Auf dem bartlosen Kopf trägt er das ägyptische Königskopftuch mit dem Uraeus an der Stirn, darüber die Götterkrone des Kyrosreliefs. Die geflügelte Sonnenscheibe mit herabgebogenen Flügeln füllt die Wölbung der Stele. Der Mann, der in der erhobenen rechten Hand einen undeutlichen, blattartigen Gegenstand (etwa aus der „männlichen Palmenblüte“ entstanden?) hält, senkt die Linke, die etwas vorge-streckt, einen Bogen (?) zu fassen scheint. Um den Hals liegt ein breiter Kragen nach ägyptischer Art. Von den Schultern des Mannes gehen, genau wie beim Kyrosrelief, vier Flügel aus, die unteren gerade, die oberen noch stärker als beim Kyrosrelief aufwärts gebogen. Unter dem hinteren oberen Flügel kommt eine in eine Spirale endigende, echt chetitische Locke hervor. In den chetitischen Kreis der Bildwerke des neunten oder zehnten Jahrhunderts gehört auch nach dem Stil des ziemlich hohen Reliefs das Stück durchaus. Leider sind die Füße weggebrochen. Wir sehen also, daß das Schema des Kyrosreliefs im nordsyrischen Kreis bereits um die Wende des ersten Jahrtausends bekannt ist und daß die von Herzfeld bei Sarre, *Iranische Felsreliefs*, S. 160 ff., zur Erklärung des Reliefs von Pasargadae herangezogenen phoinikischen Gemmen und Münzen, die übrigens viel weniger genau übereinstimmen, dies Schema nur mehr oder minder genau wiederholen. In diesem Punkt hat also Herzfeld, S. 162, richtig gesehen. Leider ergibt die chetitische Stele nichts für die Deutung. Es kann eine Gottheit gemeint sein, aber vergöttlicht muß natürlich auch Kyros aufgefaßt sein und wenn ein so erfahrener Epigraphiker wie Weisbach an der Deutung der Pasargadae-Inschrift als „Ich bin Kyros“ auf Grund mehrerer Parallelen festhielt, so muß Herzfeld stärkere Argumente als a. a. O. S. 155 beibringen, um die Inschrift als reine Bauinschrift zu erweisen. Hingegen ist

zweifelhaft geworden, ob das Kyrosrelief wirklich schon auf das Niltal und die Einwirkung ägyptischer Künstler hinweist. Diese scheint vielmehr erst mit Dareios zu beginnen, das Schema des Pasargadaereliefs aber der nordsyrischen Kunst entlehnt zu sein. Beziehungen zur kleinasiatisch-nordsyrischen Kunst stellten wir für die Zeit des Kyros schon oben fest. In dieser Hinsicht lernen wir nichts Neues; die Entwicklungsgeschichte der achaemenidischen Kunst vereinfacht sich nur, wenn wir in ihrer älteren Phase, vor der endgültigen Besitznahme Ägyptens, keine ägyptischen Entlehnungen anzunehmen brauchen.

¹⁰⁾ Es trifft sich gut, daß Herzfeld von dem Faltenwurf des Dareios von Behistun im Gegensatz zu den Skulpturen von Persepolis sagt: „An den Gewändern von Bisutun ergibt das Faltenprofil eine weiche, gleichmäßig flachgewellte Linie. In Persepolis ist es eine scharf gebrochene Linie“ (Eranische Felsreliefs, S. 195) und weiterhin die Flachheit des Reliefs betont. Bisutun steht naturgemäß dem Bild aus Kambyses Zeiten noch nahe.

¹¹⁾ Falls der abgewandte Arm nicht nur im Tonabdruck verschwunden ist.

¹²⁾ Die Umzeichnung bei Sarre-Herzfeld, Eranische Felsreliefs, Abb. 84, nach Stolze, Persepolis, Taf. 137, scheint mir mehrfach das Rechte nicht zu treffen. Alles erwogen, glaube ich auf dem Relief den König im kurzen Schurz zwischen zwei Greifen dargestellt, auf der anderen Platte den König mit Begleitern. Von den Pferdebeinen haben weder Stolze noch Andreas etwas gesehen, aber ich zweifle auf Grund der Photographie nicht an ihrer Existenz. Tributdarstellungen, wie Herzfeld sie annimmt, pflegen übrigens in persischen Palästen nicht im Innern angebracht zu werden.

¹³⁾ Beim Reiter sehe ich Reste von Falten am Wams oberhalb des Knies. Hingegen zeigt ein Vergleich der verschiedenen Abbildungen und der reitenden Frauen unter einander, daß was man auf Moortgats Bild, Taf. V, 2, als Falten deuten könnte, auf Zufälligkeit beruht.

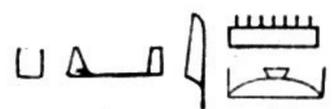
¹⁴⁾ Siehe über den Orient am Schluss dieser Abhandlung.

¹⁵⁾ Buschor in der zweiten Auflage der griech. Vasenmalerei von S. 102 ab bietet eine Fülle von Bemerkungen zur Frage. Für mich geht daraus soviel hervor, daß der Faltenstil sich in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts entwickelt. „Die chalkidischen Vasen machen den Anfang gerade noch mit, der östliche Ursprung scheint dabei nicht unbedingt sicher“ (S. 102). Auf der nach Rumpf, A. M. 1921, 189 ff. um 540 bis 30 zu datierenden Phineusschale tritt er bei einzelnen Figuren auf, später und weniger gleichmäßig als auf attischen Vasen. In Daphnae, also vor 560 v. Chr., ist der Faltenstiel nachweisbar (Buschor, S. 110, Petrie Defenneh, Taf. 30),

ebenso auf den Caerataner Hydrien, deren eine bekanntlich das Busirisabenteuer mit ägyptischen Lokalkenntnissen darstellt (um 550). Die Anfänge sind um 560 auf der attischen Françoisvase bemerkbar, (Buschor, S. 126 ff.). Daß auch Amasis (Buschor, S. 144) sich beteiligt, Exekias aber erst in seiner reifen Zeit (Buschor, S. 138) seine frühere Ablehnung des Neuen aufgibt, könnte zusammen mit dem Vorstehenden auf ägyptische Einwirkungen gedeutet werden. Diese müssen dann aber vor allem im ionischen Osten, bei den Chioten wirksam geworden sein. Die Ereignisse des Jahres 546 mögen zu der Verbreitung des Stils in aller Welt noch das Ihre beigetragen haben. Von Athen aus ist dann die befreiende Gegenströmung gegen den überfeinen ionischen Schematismus ausgegangen, wie das von Schmidt veröffentlichte Nikeakroter mir neben anderem zu beweisen scheint. An den Mädchen von der Burg kann man sie gut verfolgen. V. Müller's allzu subtilem Aufsatz, A. M. 1921, 36 ff., kann ich, namentlich dem ersten Teil, wenig positives entnehmen, hinweisen möchte ich aber noch auf Curtius' Samiaka, A. M. 1906, 151 ff.

¹⁶⁾ Es scheint bisher nicht bemerkt worden zu sein, daß das Innenbild der aus Erzingan in Armenien stammenden Silberpyxis Dalton, N. 179, S. 119 und S. 52, die aus formalen Gründen nicht in ein hohes Alter gesetzt werden kann, die größte Ähnlichkeit mit dem Relief von Kel i Daud zeigt und andererseits mit dem in Armenien gefundenen Goldplättchen Lehmann-Haupt, über das wir gleich handeln. Die Figuren der Pyxis (ein Mann und eine Frau stehen einander gegenüber) ähneln aber nach Dalton „mehr als einer Figur auf den Stücken des Oxusschatzes“. Was die Deutung des Reliefs von Kel i Daud auf einen Satrapen oder Dynasten der älteren Achaemenidenzeit betrifft, so lese man, was E. Meyer, Geschichte III, § 32 ff. über die Organisation des Perserreiches vorträgt.

¹⁷⁾ Auf die sehr sorgfältigen Untersuchungen H. Mörtefindts zur Geschichte der Barttracht Klio XIX., 1924, nimmt Moortgat bedauerlicherweise keine Rücksicht.

¹⁸⁾ Ich möchte ein aus Ägypten erworbenes Stück meiner Sammlung hier, Taf. 2, 1 kurzer Hand bekannt machen. Es ist ein Zylinder aus braun-weißem Achat. Der Perserkönig steht zwischen zwei aufrechten persischen Greifen, die er mit beiden Armen abwehrt. Rechts und links steht in Hieroglyphen  Patameniat, ein Name, den ich zur Zeit nicht nachweisen kann. Die Hieroglyphen machen einen etwas ungelungenen Eindruck, die Arbeit ist nicht besonders fein. Der König trägt das persische Gewand und die Zackenkrone. Ein zweites Stück meiner Sammlung (Taf. 2, 2), ein dünner Zylinder aus schwarzem Glas, in das die Figuren eingeschnitten scheinen, ist noch merkwürdiger. Aharumazda, den Ring in der ausgestreckten Linken, schwebt über einem hockenden Löwen, dem gegenüber ein

zweiter hockt. Hinter beiden Tieren steht je eine Gestalt in langem FaltenGewand, je den einen Arm, vielleicht auch den anderen, erhoben. Sie scheinen aber das Ahuramazdasymbol nicht etwa zu stützen. Hinter jeder Figur ragt eine Lotosknospe an wagrecht geriefeltem Stengel auf, auf der ein Falke sitzt. Die Arbeit ist ungewöhnlich fein, nach der eigenartigen Stilisierung der Blume und des Falken aber nicht ägyptisch, sondern persisch oder, unwahrscheinlicher, griechisch.

¹⁹⁾ Als assyrisch hat ihn Smith, als persisch anscheinend Ward in seinen *Cylinder seals*, S. 367, angesehen. Delitsch hat ihn in der Abbildungsübersicht als altbabylonisch! beschrieben.

²⁰⁾ Nur damit die etwas geheimnisvolle Hindeutung auf Thureau-Dangins Humbaba, den Moortgat unter Umständen für das Urbild des Bes von Assur und bei den Persern zu halten geneigt scheint, keine Verwirrung anrichtet, folgendes: Das Thonrelief, von dem Thureau-Dangin, *Revue d'Assyriologie* 1925, S. 23 ff. ausgeht, ist aus dem siebenten Jahrhundert (Smith, *Liverpool Annals of Archaeology* XI, S. 107 ff.). Nichts beweist, daß die Vorstellung des Dämons, wie sie hier vorliegt, bis in altbabylonische Zeit zurück geht, in der der Gott freilich bekannt war und zwar allem Anschein nach als ein aus dem Westen (Libanon oder Amanus) eingeführter. Der Kopf auf dem nach 2000 zu datierenden Zylinder des Louvre, A 524 F, (Taf. 114, 4 c des Katalogs von Delaporte), hat keines der charakteristischen Zeichen des Bes, denn die Bartlocken allein können dafür nicht gelten. Die Terrakotta, *Revue d'Assyr.*, a. a. O., A O 9034, ist ebenso undatiert, wie die ganz unmesopotamisch aussehende Maske A O 6778, deren Beziehung auf Humbaba noch dazu sehr zweifelhaft ist. Überdies würde die Terrakotta A O 9034 viel eher in Anlehnung an ägyptische Besfiguren geschaffen sein können, als daß sie das Vorbild einer echten Besdarstellung hätte abgeben können. Aus den babylonischen Texten ist für die Gestalt des Gottes, so viel ich sehe, nur zu entnehmen, daß er einer Mißgeburt, sein Gesicht Eingeweiden glich.

²¹⁾ Auf ionischen Einschlag bei dem Plättchen habe ich schon *Deutsche Litt. Z.* 1907, 3180, aufmerksam gemacht.

²²⁾ Es verfängt wenig, daß gelegentlich auf chetitischen Denkmälern Frauen mit einem Mantel, der über den Kopf gezogen ist, auftreten (Weber, *Hethitische Kunst*, Taf. 34 aus Karchemish, Woolley, *Karchemish II*, Taf. B 19 ff.). Die Tracht, die übrigens mit der „ionischen“ nicht durchaus identisch ist, ist sicher nicht typisch chetitisch und der Zug der Frauen kann sehr wohl solche fremder Nationalität darstellen, Griechinnen unter Umständen. Die Reliefs dürften dem ersten Viertel des ersten Jahrtausends, vielleicht dem neunten Jahrhundert angehören.

²³⁾ Eigentümlich sind die Füße des Trones der Göttin auf dem Goldblech. Sie sehen wie primitive dorische Säulen aus. Ähnliche, aber nicht genau entsprechende Formen kennen wir von paphlagonischen Felsengräbern, auch bei kappadokischen Anlagen. Der Tron des persischen Zylinders hingegen hat viel entwickeltere Füße mit Wulstbasis und einer Art dreifachem Kapitell, das an gewisse spätassyrische und noch mehr an achaemenidische Formen erinnert (Puchstein, Ionische Säule, S. 36; Köppen-Breuer, Geschichte des Möbels, S. 167 ff. Speleers *Le Mobilier de l'Asie antérieure* versagt hier wie immer).

²⁴⁾ Die Frage der Datierung der Erghilireliefs wird entschieden durch die schon von Macridi Bey und Mendel hervorgehobene stilistische Verwandtschaft der neugefundenen Reliefs mit dem Reiterrelief von Yenije Keui (J. H. St. 1912, S. 66) und der Mysischen Stele, a. a. O., 1906, Taf. 6, die Hasluck und Dalton, S. 26 ff., bereits in den richtigen Zusammenhang gestellt haben. Hätte Moorgat den Aufsatz im Bull. de Corr. Hell. 1913 mit mehr Andacht gelesen, so wäre ihm der Zusammenhang nicht entgangen. Das Mysische Relief ist etwas jünger und stärker griechisch beeinflusst, der Pferdetypus der gleiche wie auf dem Relief aus Yenije Keui, in Schwanz und Mähne abweichend von den Erghiliplatten. Aber gerade für die Pflchtung des Pferdeschwanzes und der Mähne hat Hill bei Hasluck auf das Relief Perrot-Chipiez V, Fig. 474, aus Persepolis, heute im British Museum, verwiesen, das nach dem Catalogue of casts of sculptures from Persepolis, S. 9, aus dem Xerxepalast stammt. Persisch ist auch die Tracht der beiden Jäger auf dem Mysischen Relief. Bei diesem hat man den Eindruck, den wir auch bei den Erghiliplatten fühlten, einer gewissen absichtlichen Gebundenheit. Man wird es daher lieber an den Anfang des vierten als das Ende des fünften Jahrhunderts setzen. Merkwürdig ist, wie der entlaubte Baum an den Baum auf dem Alexander-Mosaik erinnert. Nach alledem kann über die Zeit und die Zusammenhänge, in die die Erghiliplatten gehören, kein Zweifel bestehen: sie sind das Werk griechischer in persischem Auftrag arbeitender Künstler (oder graecisierter Perser) zwischen rund 500 und 400 v. Chr.

²⁵⁾ Es sind zugleich die Jahre der raschen griechischen Entwicklung bis zur Reife, die nur für die Griechen keinen Stillstand bedeutete. Der Umstand, daß den Persern überall sonst überalterte Kulturen entgegentraten, nur in Ionien und Hellas lebendig jugendliche, ist für den Eindruck, den diese Kunst offenbar auf die Perser machte, sicher mit bestimmend gewesen.

²⁶⁾ Was ich hier als Bild bezeichne, pflegt man wohl als Altar zu deuten. Daß der Unterteil aber gewandet ist, scheint mir nach dem Relief von Fraktin kaum anzuzweifeln. Die Umriss des oberen Teils gleichen einer (auf den Armen der Frau?) sitzenden menschlichen

Figur. In Eujük ist von dieser nichts zu sehen, hier könnte man einen gleichfalls verhüllten Oberkörper, aber ohne Kopf, dargestellt glauben. Auf der Grabstätte von Jarre (Meyer, Fig. 33) ist an die Stelle der menschlichen Figur ein gleichsam auf dem Arm sitzender Vogel getreten. Eine befriedigende Erklärung ist mit alle dem noch nicht gegeben.

²⁷⁾ Zu diesem möchte ich die Berliner Statuette, A. M., 1922, Taf. 5 stellen, die Müller dort neben das Relief von Jassilikaja gestellt hat.

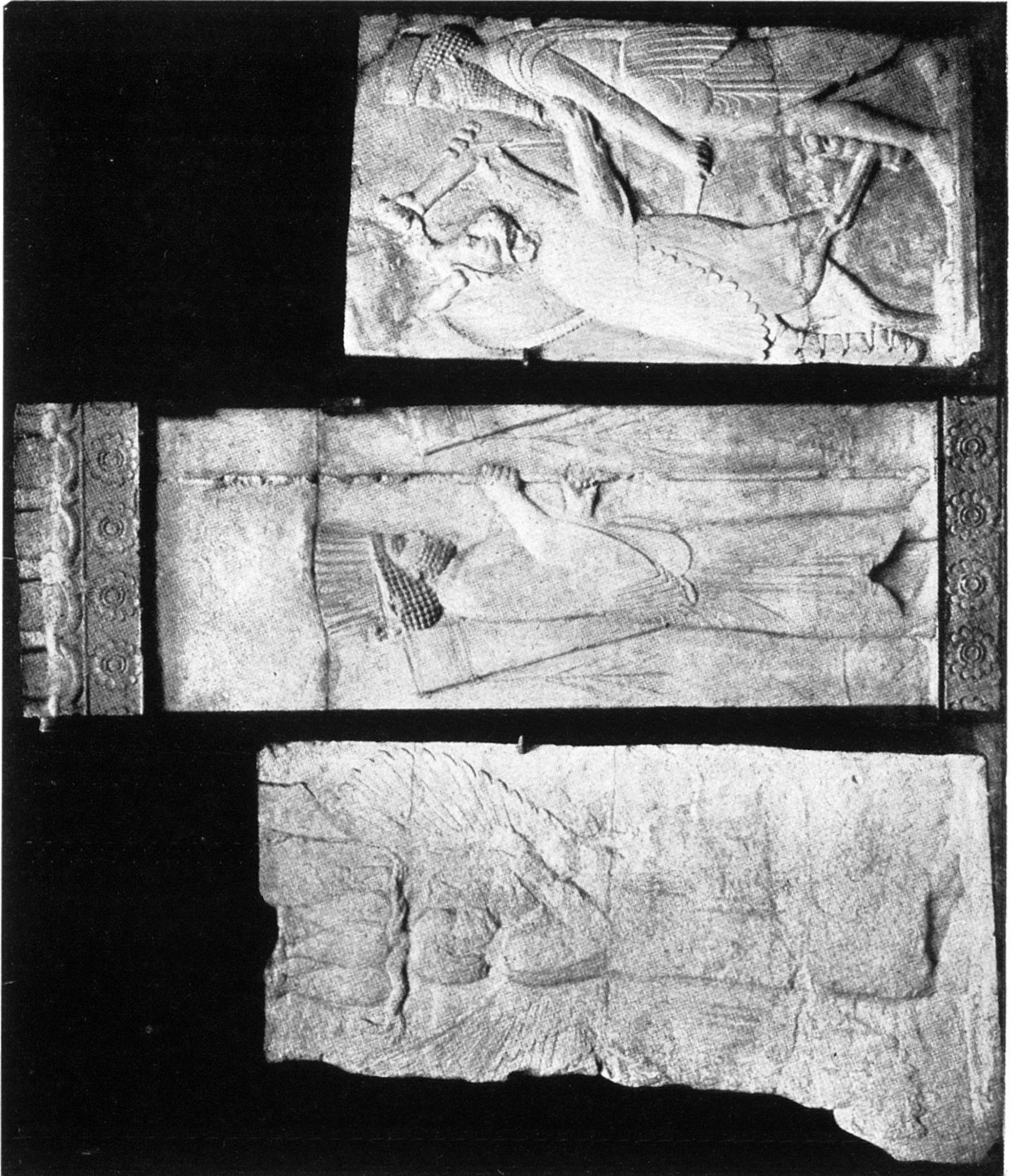
²⁸⁾ Ich glaube hier im Rücken auch einige Gewandfalten zu sehen, aber vielleicht täuscht die Abbildung.

²⁹⁾ Die Überlieferung, die V. Müller, A. M., 1922, S. 41 und Loewy, A. M., 1925, 30 unter Berufung auf Lechat, B. C. H., 1899, 159 ff. zitieren, weiß von Weihungen des Amasis nach Kyrene, Rhodos und Samos. Mehrfach weihte der König Werke griechischer Bildhauer, so die Athenestatue für Kyrene und nach Kedrenos, S. 322 und 511 (Paris) auch die Athenestatue für Kleobulos von Lindos, ein Werk des Dipoinos und Skyllis. Aber nach Kyrene sandte er auch ein ihn darstellendes Gemälde, vielleicht von ägyptischer Hand, und nach Samos zwei Statuen von sich, die Herodot sah (II, 182), auffallender Weise von Holz. Es ist möglich, aber keineswegs sicher, daß sie ägyptische Arbeiten waren. Jedenfalls aber besteht zwischen den Falten der Cheramyefigur und dem feingefältelten Schurz des Amasis Albani (Bissing-Bruckmann Text zu Taf. 71 A) ein fühlbarer Unterschied, der unter der Voraussetzung, solche Statuen seien die Vorbilder der Ionier gewesen, dartun würde, was ihr lebendiges Kunstempfinden im Stande war, daraus zu machen.

Zu Tafel I.

Die Tafel ist nach dem Catalogue of Casts from Persepolis wiederholt. 1. Kyrosrelief aus Pasargadae. 2. „Unsterblicher“ vom Palast des Dareios. 3. König Artaxerxes (?) im Kampf mit dem Drachen.

Zu S. 24, Z. 11 v. unten. Soeben veröffentlicht Piccard, Annales Serv. Ant. Eg. XXVI, 113 ff., eine in Memphis gefundene griechisch-ägyptische Kore-Statuette mit „ionischen“ Falten. Sie zeigt, wie um 520 v. Chr. griechische Formen und ägyptische Technik sich ähnlich zusammenschließen konnten, wie etwa 200 Jahre später im Grab des Petosiris und dem „grünen Kopf“.



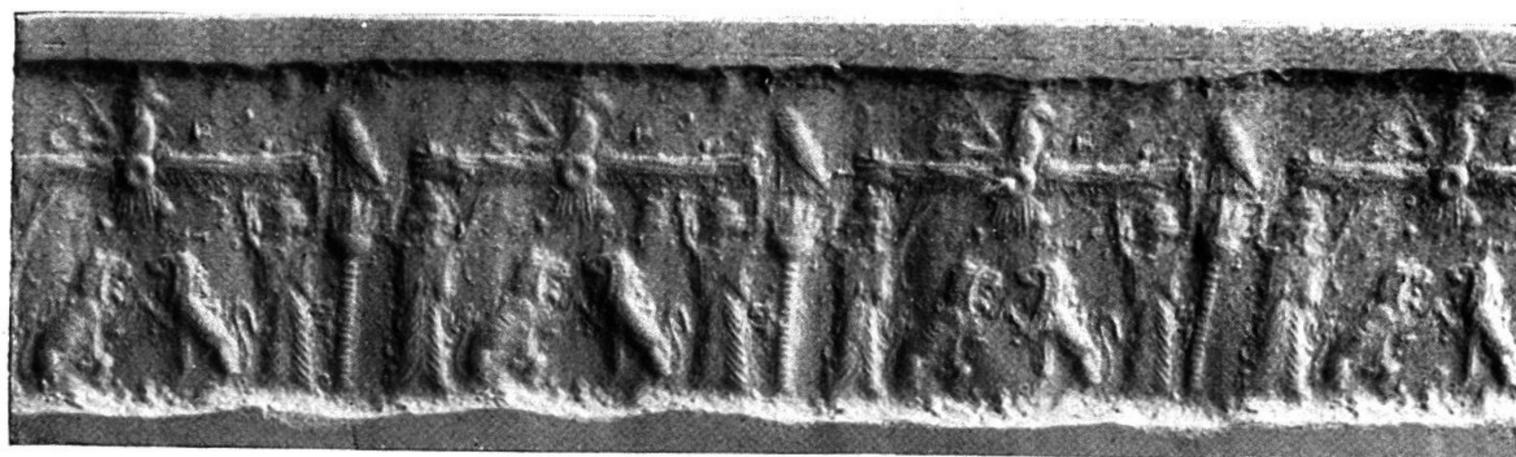
3

2

1



1. Ägyptisch-persischer Cylinder (Achat)



2. Ägyptisch-persischer Cylinder (Glas)



3. Goldschmuck aus Armenien



4. Graviertes Metallplättchen

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Sitzungsberichte der philosophisch-philologische und historische Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München](#)

Jahr/Year: 1927

Band/Volume: [1927](#)

Autor(en)/Author(s): Bissing Friedrich Wilhelm von

Artikel/Article: [Ursprung und Wesen der persischen Kunst. Vorgelegt am 5. März 1927 1-36](#)