

work in a wider context. It is really only Agnes Geijer, H.-J. Hundt, and J.P. Wild who are capable of looking beyond the counting at threads per square cm and the analysing of weaves. Technique ought never to be a goal in itself but only the means to find the wider connections in European textile work and history of costume. Dr. Schlabow does not seem at all capable of this.

Dr. Elisabeth Munksgaard

W. Orthmann: Der Alte Orient. Propyläen Kunstgeschichte Band 14.

Propyläen Verlag, Berlin 1975. 567 Seiten, 165 Textabbildungen, 4 Karten, 480 Tafeln und 60 Farbtafeln. Ganzleinen DM 200,-; Halbleder DM 220,-.

Angesichts des stattlichen Preises wird man zunächst vor der Anschaffung dieses Bandes zurückschrecken und sich mit den schon vorhandenen, teilweise sehr brauchbaren Kunstgeschichtsbänden über den Vorderen Orient begnügen; auch die völlige Neubearbeitung des entsprechenden Bandes im Rahmen des Handbuchs der Altertumswissenschaften liegt ja nur fünf Jahre zurück. Zudem läuft ein solches Werk stets Gefahr, schon bei seinem Erscheinen in manchen Einzelheiten überholt zu sein, da jüngste Grabungen, besonders in den Randgebieten und frühen Schichten, oft althergebrachte Meinungen zumindest stark modifizieren.

Wie unbegründet all diese Einwendungen sind, merkt man dann aber schon beim ersten Durchblättern des Tafelteils: Neben wohlbekannten, stets abgebildeten Paradebeispielen findet man eine Fülle teils schlecht, teils an versteckter Stelle oder auch noch gar nicht publizierter Stücke; viele – in manchen Kapiteln sicher allzu viele – stammen aus dem Kunsthandel, andere kommen aber auch aus neuesten Grabungen, darunter Funde aus dem Herbst 1974, also unmittelbar aus dem Jahr vor Erscheinen dieses Bandes, eine erstaunliche Leistung! Natürlich sind diese Funde auch im zusammenfassenden Text berücksichtigt; dem Herausgeber kam es offensichtlich darauf an, den Leser mitten in die neueste Forschungssituation hineinzuführen. Trotz des Bemühens, ein möglichst abgerundetes Bild der kulturellen Entwicklung im Vorderen Orient zu geben, bleiben viele Fragen offen. Bei einem Mitarbeiterstab von 14 Gelehrten ergeben sich notgedrungen auch Widersprüche, teilweise nur bei Einzelproblemen, teilweise aber auch bei grundsätzlichen Fragen, was die Lektüre des Bandes zwar erschwert, andererseits aber auch wieder besonders interessant macht. Die Gliederung dieses Buches ist zwar klar und logisch aufgebaut, aber außerordentlich detailliert. Dem Tafelteil mit der Dokumentation, die auf 14 Spezialisten aufgeteilt ist, geht ein ausführlicher Textteil des Herausgebers voran. Die Aufteilung in größere Kulturbereiche, wie „Sumer und Akkad“, „Assur und Babylon“ und „Kunst des Iran“ und deren zeitliche Untergliederung, entspricht sich in beiden Teilen. Für Orthmann steht „nicht mehr das einzelne Objekt in seiner Beziehung zu den Bauschichten im Mittelpunkt des Interesses, sondern das komplette Inventar einer Fundschicht, das auch Aussagen über das Milieu ermöglicht, in dem Kunstwerke entstanden und tradiert worden sind“ (Pag. 16). Um diesen Anforderungen gerecht zu werden, teilt er jeden seiner chronologischen Abschnitte nochmals auf in: geschichtliche Grundlagen, Denkmäler, Stilentwicklung, Ikonologie und kulturgeschichtliche Stellung; bei den Kapiteln „Iran“, „Hethiter“ und „Syrien“ nur in: geschichtliche Grundlagen und Kunst.

Bei Behandlung der „geschichtlichen Grundlagen“ wird möglichst die neueste Forschungslage berücksichtigt mit Hinweisen auf die Sozialgeschichte. Die Aufspaltung der Kunst in „Denkmäler“, „Stilentwicklung“ und „Ikonologie“ (warum eigentlich nicht angemessener Ikonographie?) bringt manche Überschneidungen mit sich; da

¹ Kuml, Aarhus 1959.

² Mus. no. 24820–21 from the collection of Frederik VII.

³ Nord. Fortidsminder V, 1950 and Aarbøger 1961.

⁴ Archéologia no. 57, 1973, p. 39.

⁵ Poul Nørlund: Nordisk Klædedragt i Oldtid og Middelalder. 1941, p. 38 fig. 52, and Margr. Hald: Dragtstudier, Aarb. 1961, p. 54, fig. 18.

⁶ Fynske Minder 1976, p. 115 ff.

⁷ H.-J. Hundt in RGZ Jahrbuch 18, 1971 (1974).

⁸ Skalk 1971,3 and Nationalmuseets Arbejdsmark 1971, p. 194.

aber Orthmann gerade für die „Ikonologie“ wohlfundier- te Darstellungen bietet und viele zwar bisher recht populäre aber doch zu phantasievolle Ansichten klar widerlegt, nimmt man manche Wiederholungen gern in Kauf. Weniger entschieden geht Orthmann dagegen bei den Abschnitten über die „kulturgeschichtliche Stellung“ vor. Wenn er des öfteren ältere Meinungen zitiert, die er selbst gar nicht teilt, kann der Leser sich zwar eine eigene Meinung bilden und auch ältere Literatur besser verstehen, ab und zu könnte man sich aber auch eine klare Aussage wünschen.

Auf langatmige Erörterungen zu Kunsttheorien und entsprechenden Methoden ist zum Glück verzichtet worden, wohl aus der Erkenntnis heraus, daß sich das teilweise sehr spärliche, heterogene Material vor einem auch geschichtlich meist schlecht beleuchteten Hintergrund zur Anwendung solcher Theorien kaum eignet. Sicherlich hätten sich die Autoren in diesem Band praktizierte „relativistische Auffassung“ damit meint. Ab und zu wird auch der Entwicklungsbegriff mit unnötigen Wertungen belastet, etwa bei Poradas Ansicht, daß „der Qualitätsabfall eines entwickelten Stils“ in der altorientalischen Kunst tatsächlich „ein fast sicheres Merkmal einer späten Entstehungszeit“ ist (Pag. 373).

Die Dokumentation zum Tafelteil gliedert sich nicht nur chronologisch, sondern noch nach folgenden Gattungen: Architektur, Rundplastik, Flachbildkunst, Kunsthandwerk und Glyptik. Da bei jedem einzelnen Abschnitt den Bilderläuterungen auch ein zusammenfassender Text vorangestellt ist, ließen sich zahlreiche Wiederholungen nicht vermeiden. Will man beispielsweise etwas über frühdynastische oder akkadische Kunst erfahren, kann man jeweils an sechs verschiedenen Stellen nachlesen und findet dort zwar keineswegs immer das gleiche, aber oft doch nur leicht Variiertes. Rundplastik und Flachbildkunst hätten gut zusammengefaßt werden können, ebenso das Kunsthandwerk, da ja, wie Orthmann (Pag. 29 und 37) und Boese selbst betonen, eine klare Abgrenzung von Kunsthandwerk gegen Bildkunst kaum möglich ist. Teilweise ist ein vergleichendes Lesen der Paralleltex-te aber auch aufschlußreich, da der Herausgeber doch ab und zu von der Möglichkeit Gebrauch macht, die Ansichten seiner Mitarbeiter etwas zu modifizieren oder ihnen gar zu widersprechen.

Bedauerlich ist, daß genaue Literaturangaben im Text offenbar nicht gestattet sind; denn was soll der Leser mit schlichten Hinweisen auf Autorennamen, vor allem wenn diese im Literaturverzeichnis auch nicht auftauchen; ähnliche Schwierigkeiten ergeben sich für das Auffinden von Vergleichsbeispielen. Um so wichtiger sind daher die Hinweise auf Vergleichsbeispiele innerhalb des Bandes, die aber leider auch oft fehlen und vor allem zu oft nicht

stimmen. Da den Mitarbeitern offensichtlich nie das gesamte Abbildungsmaterial vorlag, hätte in diesem Fall die Redaktion genauer arbeiten müssen. Zwei krasse Beispiele seien hier angeführt: bei Tab. 279:a verweist Porada auf ein Gefäßfragment im British Museum Abb. 77, dort ist aber ein anderes Gefäßbruchstück abgebildet, während das aus London fehlt; bei Fig. 14 weist Heinrich auf den Melkerfries aus Kiš hin, Abb. 94:a, b, dort ist allerdings der Melkerfries aus Tall al-'Ubaid abgebildet, die Einlegefiguren mit Melkern aus Kis fehlen.

Bemerkenswert ist nur ein Druckfehler, beim Text zu Abb. 361: die Darstellung zweier menschlicher Figuren zu Seiten eines Lebensbaums sei „antihethitisch“.

Bei der Chronologietafel mußte offenbar mit dem Platz gespart werden. Verwirrend ist dabei, daß zwar beide Seiten oben und unten zwischen die Daten 3300 und 500 eingespant sind, daß sich dazwischen aber größere Verschiebungen der beiden Seiten zueinander ergeben, was man bei einer über beide Seiten laufenden Überschrift nicht erwartet.

Sumer und Akkad: Schon die Überschrift dieses ersten Hauptkapitels führt mitten in ein Problem hinein. Die heutige Forschung, sehr prägnant von F.R. Kraus zusammengefaßt, negiert jeglichen Gegensatz zwischen Sumerern und Akkadern, denn nicht einmal sprachlich lassen sich zwei Ethnien auseinanderhalten. Nach Kraus¹ können sie zwar „theoretisch als Faktoren der Kultur- und politischen Geschichte gelten“, aber man sollte sie doch „vorläufig noch gar nicht oder nur mit größter Zurückhaltung handelnd auftreten lassen.“ So spricht auch Orthmann nur von sumerisch und akkadisch sprechenden Bevölkerungsteilen, deren „kulturelle Traditionen . . . bereits sehr früh zu einer neuen Einheit zusammenwachsen“ (Pag. 35). Im Anschluß an A.L. Oppenheim wird die langsame Infiltration von Nomadenstämmen gegen frühere Einwanderungstheorien gesetzt, nicht nur bei den frühesten Semiten, sondern auch bei den Amurru, Kassiten, Hurritern et al. Zwar werden ältere Ansichten, die neu eingewanderte Dynastien und kulturelle Veränderungen in klarem Zusammenhang sehen, meist noch recht ausführlich zitiert, bei genauer Lektüre erkennt man aber, daß sowohl der Herausgeber als auch die Spezialautoren die Kontinuität der kulturellen Entwicklung von Epoche zu Epoche immer wieder feststellen müssen und meist auch gebührend hervorheben.

Frühsumerisch: Sowohl Orthmann als auch Hansen bemühen sich um eine sorgfältige Charakterisierung des frühsumerischen Stils, beide lehnen aber eine klare Aufteilung des spärlichen Materials in eine frühere Uruk- und eine spätere Ġamdat-Nasr-Zeit als vorläufig noch nicht möglich ab. Pag. 159 hebt Hansen sehr gut die Uneinheitlichkeit der frühsumerischen Plastik hervor, die einer stilistischen Gruppierung im Wege steht. Wichtig ist auch Orthmanns Feststellung, daß trotz aller Körperlichkeit die Plastik wenig naturgetreu bleibt (Pag. 21).

Eine Unterteilung in Uruk- und Ġamdat-Nasr-Zeit ist auch in der Glyptik nicht eindeutig vorzunehmen (so Orthmann Pag. 23 und Boehmer Pag. 214), auch auf architektonischem Gebiet deutet Orthmann die einschneidenden Veränderungen von Eanna IV nach III eher als eine Sonderentwicklung, da schon das benachbarte Anu-Heiligtum keinen entsprechenden Bruch aufweist. Da Heinrich die „Ġamdat-Nasr-Zeit“ gar nicht behandelt, kommt diese Problematik hier etwas zu kurz.

Veränderungen zu Beginn der *Frühdynastischen Zeit* können wohl nach R. McC. Adams teilweise durch die Konzentration der Landbevölkerung in den Städten, Herausbildung einer Oberschicht und damit verbunden eine neue Art der Selbstdarstellung erklärt werden. Ein zeitliches Nacheinander von Tempel- und Palastherrschaft bleibt allerdings problematisch, da die schriftlichen Quellen dieser Zeit eine klare Trennung der beiden Bereiche gar nicht erlauben und ein Konflikt sich nicht nachweisen läßt; auch die viel zitierten Reformtexte des Urukagina bieten keine sicheren Anhaltspunkte. So sollte man vorläufig auch nicht versuchen, bei Kunstwerken eine Trennung von höfischen und kultischen Komponenten vorzunehmen (Orthman Pag. 25 und 34s.; Heinrich Pag. 136).

Bei einer kunstgeschichtlichen Betrachtung der Frühdynastischen Zeit ist die hier gewählte Unterteilung in einen älteren und einen jüngeren Stil als außerordentlich geglückt zu betrachten. Geschickt werden so alle langwierigen, unfruchtbaren und verwirrenden Diskussionen zur Terminologie der Epocheneinteilung vermieden. Unschön sind dann allerdings Bildungen wie „proto-frühdynastisch“, abgesetzt gegen „altfrühdynastisch“. Die Bezeichnungen Frühdynastisch I, II und III ließen sich nicht vermeiden, sind bei der Architektur auch durchaus angebracht. Das Tempeloval I sollte allerdings doch eher in Frühdynastisch II verbleiben, nicht in Stufe I gesetzt werden. Mesilim ist hier genau an die Nahtstelle von Älterfrühdynastisch und Jüngerfrühdynastisch – um 2600 – gesetzt, kann also gleichzeitig sein wie die Weihplatte Abb. 81:a (älter) aber auch wie die Fara-Tafel Abb. 80:a (jünger).

Da Hansen überzeugend feststellt, daß es sich bei der altfrühdynastischen Plastik um die „Technik des in Stein meißelnden Bildhauers handelt“, erübrigen sich eigentlich alle Überlegungen zur Herleitung dieses Stils aus anderen Kunstgattungen. Bei der Frage, ob der „natürliche“ jüngerfrühdynastische Stil auf Frühsumerisches zurückgreift, betont Orthmann (Pag. 33), daß eine genaue Kenntnis früherer Denkmäler dafür Voraussetzung wäre. Das Problem der bewußten Rückgriffe sollte daher immer sehr vorsichtig angegangen werden. Heinrichs Beobachtung einer Wiederaufnahme „frühsumerischer Kultsitten“ in neusumerischer Zeit (Pag. 138) bleibt so auch unklar.

Der Einschnitt zwischen Frühdynastischer und *Akkad-Zeit* wird unterschiedlich beurteilt. Während Amiet schon zu Beginn der Sargon-Zeit eine stilistische Veränderung sieht, die er mit der neuen semitischen Dynastie oder auch der neuen Herrscherideologie erklärt (Pag. 171), betonen sowohl Orthmann als auch Boehmer die Kontinuität. An Hand der datierten Siegel und Reliefs lassen die Stiltendenzen der späten Frühdynastischen Zeit sich tatsächlich auch bis in die frühe Akkad-Zeit hinein verfolgen. Auch Heinrich stellt fest, daß „alles Neue nicht erst mit der Dynastie von Akkade sondern schon während der letzten Stufe der Frühdynastischen Zeit“ beginnt (Pag. 135).

Sowohl bei der akkadischen als auch bei der *neusumerischen Kunst* wird von manchen Autoren der Unterschied zwischen „Akkadischem“ und „Sumerischem“ etwas zu sehr betont. So weist auch Orthmann im Gegensatz zu Börker-Klähn auf die kulturelle Kontinuität zwischen

Akkad- und Neusumerischer Zeit, die oft gegenüber einer Betonung der „neusumerischen Renaissance“ übersehen wird. Bewußte Rückgriffe auf ethnische Elemente einer früheren Kunst sind bei einem Volk, das sich als Einheit verstand, nur schwer denkbar. Dabei sind die stilistischen Einordnungen, die Boehmer und Börker-Klähn bieten, sorgfältig und überzeugend. Nur wird leider nicht deutlich, ob ihre Gegensatzpaare „semitisch“ und „sumerisch“ tatsächlich als ethnische Gegensätze verstanden werden sollen.

Babylon und Assur: Dieses zweite Hauptkapitel läßt Othmann mit der Isin-Zeit beginnen. Die Problematik dieser Einteilung stellt er selbst dar, und auch bei den Einzelbetrachtungen der Dokumentation kommt jeweils klar zum Ausdruck, daß sich von der Ur III- zur Isin-Zeit keinerlei kulturelle Veränderungen abzeichnen, erst mit dem Ende der Larsa-Zeit scheint ein kultureller Wechsel stattgefunden zu haben, der sich auch in der Sprache bemerkbar macht. Boehmer hält sich daher auch nicht an diese Einteilung und beschließt die neusumerische Glyptik mit einem Siegel des Bur-Sîn. Auch bei der Behandlung der Rundskulptur ergeben sich Schwierigkeiten aus dieser Periodisierung. Die Statuen des Išup-Ilum (Abb. 66) und des Iddin-Ilum (Abb. 67), beide aus Mari, werden unter der neusumerischen Plastik, etwa 2050/1950, behandelt, während Puzur-Ištar (Abb. 160:a) um 2000/1900 altbabylonisch datiert wird. Da die relative Chronologie dieser drei Mari-Figuren keineswegs feststeht, wirkt die Verteilung auf die beiden Hauptkapitel ungünstig.

Boehmer betont den Einfluß der Amurru auf die altbabylonische Kunst etwas mehr (Pag. 338) als Orthmann, der sich sehr vorsichtig ausdrückt. (Pag. 53s.). Auch Heinrich (Pag. 241) hebt die Kontinuität der Architekturformen von der Ur III-Zeit bis zur Altbabylonischen Epoche hervor.

Die *altbabylonische Kunst* ist am klarsten von Seidl angesprochen: „Fast alle Probleme des altbabylonischen Stils lassen sich als solche eines Klassizismus beschreiben.“ (Pag. 289). Sie legt auch dar, daß der von Moortgat betone, von Orthmann nur vorsichtig formulierte (Pag. 51) Schritt zur perspektivischen Darstellung nie wirklich stattfand. Die Profildarstellung des Auges auf der Hammurabi-Stele ist allein auf die beinahe rundplastische Gestaltung der Köpfe zurückzuführen, in flacheren Reliefs kommt sie nicht vor. Die Profildarstellung der Hörnerkrone, die in dieser Zeit verpflichtend wird, muß als geglücktes Detail, das Schule gemacht hat, betrachtet werden, wie in früheren Zeiten schon die seitliche Darstellung der Locken des Helden und die reine Profilzeichnung der Oberkörper nackter Gefangener, zum Beispiel auf der Stele von Nasriye (Abb. 103).

Die Schwierigkeit eines stilistischen Vergleichs unterschiedlicher Kunstgattungen untereinander kommt in diesem Kapitel deutlich heraus. Orthmann weist darauf hin, daß architekturegebundene Bildwerke ein höheres Relief aufweisen, daß Stelen und Felsreliefs anders reliefiert sind als Orthostaten; manche „Stilmerkmale“ können auch motivisch bedingt sein, wie die halbrunde Plastizität bei den Frontaldarstellungen von Wasser- und Berggottheiten (Seidl, Pag. 300). Die „Ausführlichkeit“ der Darstellung auf dem Wandgemälde in Mari (Abb. 187) liegt wohl auch eher in den Möglichkeiten der Ma-

lerei begründet und nicht in der Absicht, ein wirkliches Geschehen darzustellen, wie es Barrelet postuliert.

Auch die Überlieferungslage legt einer kunstgeschichtlichen Darstellung des 2. Jahrtausends viele Schwierigkeiten in den Weg. So wird die einschneidende Trennung zwischen der altbabylonischen und der kassitischen Epoche recht unterschiedlich dargestellt. Das „Dunkle Zeitalter“ ist auch archäologisch völlig dunkel. Daß die Tradition, wie Orthmann Pag. 65 meint, abzureißen scheint, muß aber doch auch von der Überlieferungslage abhängen, denn eine völlige Unterbrechung des kulturellen Lebens müßte sich bei seinem Wiederaufleben 100 Jahre später ganz anders bemerkbar machen. Daß die eigentliche Höfkunst fehlte, ist sehr wohl möglich, allerdings scheint die Beurteilung von Orthmann teilweise doch etwas zu wertend: daß „die neue Führungsschicht der Kassiten in Babylonien mit der rundplastischen Tradition der altbabylonischen Periode nicht sehr vertraut“ war (Pag. 289); ferner ist von kulturellem Niedergang und dem Fehlen schöpferischer Impulse (Pag. 59) die Rede.

Das Architekturkapitel ist in seinem zusammenfassenden Text besonders lang ausgefallen. Die einzelnen Formen sind sorgfältig und anschaulich beschrieben und geordnet. Da der Text immer wieder auf die Textabbildungen Bezug nimmt, diese auch für das Verständnis unbedingt nötig sind, muß der Leser leider ununterbrochen blättern; teilweise kommen die gleichen Erläuterungen allerdings auch nochmals bei den Einzeltexten zu den Abbildungen. Wichtig für die Architektur des 2. Jahrtausends, bei der Heinrich sehr detailliert geographische Verschiedenheiten herausarbeitet, ist daneben seine Feststellung: „Die geographische Lagerung solcher Unterschiede ist aber weder mit Staats- noch mit Bevölkerungsabgrenzungen zu erfassen. Man wird nicht sagen dürfen, die eine Form sei ‚kassitisch‘, die andere ‚hurritisch‘ und eine dritte ‚semitisch‘“ (Pag. 249).

Die Rundplastik wird der Überlieferung gemäß kurz und sachlich abgehandelt. Die stilistische Entwicklung innerhalb der Altbabylonischen Zeit wird an Hand der Bildwerke aus Mari dargestellt, eine Bestätigung dieser einleuchtenden Analyse ist aber nur von neuen Funden zu erwarten.

Bei der alt- und mittelbabylonischen Flachbildkunst hält Seidl ebenfalls den einleitenden Text sehr kurz, um den Leser mit den Einzelbeschreibungen in die Materie einzuführen. Die sorgfältigen Beobachtungen werden stilistisch nicht überbewertet und es wird klar ausgedrückt, daß sich Veränderungen hauptsächlich bei der Ikonographie und den Antiquaria feststellen lassen. Besonders einleuchtend ist die Erklärung der Darstellung der sogenannten Investitur aus Mari, Barrelets auf Pag. 52 ausführlich zitierte Ansichten erübrigen sich dann eigentlich. Der Bezug zur zeitgenössischen Literatur wird kurz erwähnt, allerdings nützt dies dem Benutzer nicht viel, da ja die Zitate fehlen.

Im Abschnitt über die *neuassyrische* und *spätbabylonische Flachbildkunst* (Orthmann) nehmen die assyrischen Orthostaten verhältnismäßig viel Raum ein. Sie veranschaulichen ja auch in besonderem Maße das Leben im Bereich des Herrschers und seiner Umgebung in Krieg und Frieden.

Bei der Behandlung des Kunsthandwerks stellt Orthmann die Elfenbeine in den Vordergrund, bei denen es

sich zwar größtenteils um Importstücke handelt, die aber in Assyrien als Gebrauchsgegenstände und somit als Vermittler von Bildtypen eine große Rolle spielten. Die überaus schwierige und verwirrende Frage der Zuordnung zu einzelnen Werkstattebereichen stellt er – vielleicht etwas vereinfacht – an Hand einiger geschickt ausgewählter Stücke einleuchtend dar. Wichtig ist in diesem Kapitel die Charakterisierung des „assyrischen“ Stils – auch bei den Bronzen –, der oft neben den syrischen und kleinasiatischen Komponenten vernachlässigt wird. Im Siegelkapitel legt Boehmer wieder besonderen Wert auf die Thematik der Darstellungen. Die stilistische Unterteilung der neuassyrischen Kunst bleibt etwas uneinheitlich: Bei den Siegeln sind es gleichzeitige, teilweise nach Technik und Material differenzierte Gruppen, bei den Reliefs zeitliche; beide Autoren operieren mit dem Begriff „plastischer Stil“. Der Leser kann aber immer erkennen, was gemeint ist, eine grundsätzliche Klärung dieser Begriffe würde in diesem Band auch zu weit führen.

Der Iran: Da dieses Gebiet in einer Kunstgeschichte des Vorderen Orients nicht vollständig zu erfassen ist, trifft der Herausgeber die sinnvolle Einschränkung, daß fast ausschließlich jene Teile des Iran interessieren, „die auf der Grundlage ihrer Verbindung zur mesopotamischen Welt eine eigene Kunst hervorbrachten; die prähistorischen Kulturen des nördlichen und östlichen Iran bleiben hier deshalb außer Betracht“ (Pag. 80). Die schwierige Frage des gegenseitigen Einflusses zwischen Mesopotamien und Iran formuliert er sehr vorsichtig, indem er die „Parallelität der Entwicklung“ durch „gegenseitige Befruchtung durch vielfältige Beziehungen“ erklärt.

Wesentlich entschiedener nimmt Porada zu diesem Problem Stellung. Ihr kommt es nicht auf die Gemeinsamkeiten, sondern gerade auf die Unterschiede an. Schon auf Grund der frühesten Siegel als Susa und Uruk schließt sie auf „einen verschiedenartigen religiösen und geistigen Hintergrund“ (Pag. 363), während Orthmann annimmt, „daß die politischen Organisationsformen in Susa und Uruk einander entsprochen haben“ (Pag. 81). Boehmer differenziert in dieser Frage dann genauer und stellt fest, daß sich die Szenen mit Herrscherdarstellungen in beiden Gebieten entsprechen, dagegen Szenen mit Tieren und solche aus dem Alltagsleben sich voneinander unterscheiden.

Bei der frühesten Plastik (3000/2900 v. Chr.) sieht Porada eine Entwicklung von einem naturnahen Stil zu einem abstrakteren. Daß diese Statuetten aber wirklich so naturgetreu sein sollen, daß man von den unterschiedlichen Gesichtszügen einer Statuette aus *Hāfāgi* (Abb. 12) und einer aus einem Sammelfund von Susa (Abb. 276:a) auf einen unterschiedlichen Menschentyp schließen kann, überzeugt nicht; auch die Statuetten aus Susa weichen in ihrer Gesichtswiedergabe stark voneinander ab. Die Entwicklung von diesen Statuetten zu den sogenannten Narbenmännern (Abb. 277) läßt sich bei diesen äußerst heterogenen Denkmälergruppen nur mit Mühe nachvollziehen.

Sehr anschaulich charakterisiert Porada dann den „protoelamischen Stil“, dessen Ursprung sie im Osten oder Norden des Iran vermutet; leider fehlen im Text, auch vorne bei Orthmann, die Abbildungshinweise und bei den Abbildungen fehlen die „Stilbezeichnungen“. Porada hat es nämlich vermieden, die Frühzeit als „Frühela-

misch“ (so bei Orthmann) zu bezeichnen, da ja auch der „protoelamische Stil“ nur eine kurze Zeitspanne innerhalb dieser „Früheleamischen Epoche“ einnimmt.

Die Kunst der Epoche „Früheleamisch II“ stellt Porada hauptsächlich an Hand der „Steatit“gefäße, Bitumenständer und der neuen Funde aus Tepe Yahya und Šāhdad dar. Die stark mesopotamisch beeinflusste Kunst aus Susa interessiert hier offenbar nicht, wird auch gegenüber der Büste aus Šāhdad (Abb. XXXII) etwas abgewertet; bei der Büste erkennt Porada „etwas von der Individualität des Dargestellten . . . ganz im Gegensatz zu einigen Rundskulpturen aus Susa . . ., die wie ausdruckslose Kopien wirken“ (Pag. 367). Die weite Verbreitung mancher Kunstgattungen vom östlichen Iran bis nach Nordsyrien läßt sich an den zahlreichen „Steatit“gefäßen sehr gut ablesen; ihr Ursprung liegt wohl im Ost-Iran, wenn auch manche Stücke erst im Westen mit Reliefs versehen wurden. Lokaler begrenzt waren die Bitumenständer mit ihren Darstellungen in Kerb- oder Schnitzstil, dessen Ursprung Porada auch im Osten sucht.

Die elamische Kunst beginnt bei Proada erst in der Akkad-Zeit, in eigener Ausprägung sogar erst in der Sukkal-mah-Zeit. „Parallel zu . . . Strömungen, die flach ornamentierte Werke hervorbrachten“, stellt sie in der Kunst der alt- und mittelelamischen Periode ein besonders „starkes Gefühl für die Anforderungen der Rundplastik“ fest (Pag. 369), das sie auch an ausgewählten Stücken gut belegen kann. In der lebendigen Darstellung mancher Köpfe tatsächlich Portraits zu sehen, wie Porada dies vorschlägt, fällt schwer. Auch Orthmann teilt diese Meinung nicht und hebt hervor, daß es sich meist doch um stereotype Züge handelt.

Die protohistorische Zeit des Iran bietet mit ihren Metallarbeiten eine Fülle von mythologischen Themen, die Porada sorgfältigen ikonographischen Analysen unterwirft. Die Beziehungen zu den verschiedensten Gebieten des Vorderen Orients werden an Hand von Motiven und auch von stilistischen Kriterien detailliert herausgearbeitet.

Wenn auch einen mehr mesopotamisch orientierten Leser manche Wertungen der iranischen Kunst bei Porada nicht ganz überzeugen, so ist es ihr doch vorzüglich gelungen, deren Eigenständigkeit und Vielfalt zu verdeutlichen. Bei einem vorläufig sehr sporadischen, teilweise kaum datierten, vielfach aus dem Kunsthandel stammenden Material ergeben sich natürlich viele Diskussionspunkte.

Hethiter: Zu Beginn dieses Kapitels gibt der Herausgeber ein kurzes aber sehr anschauliches Bild der hethitischen Frühzeit. Er weist auf die durch sprachliche Zeugnisse gesicherte Existenz indogermanischer Stämme zu Beginn des 2. Jahrtausends und auf die in Fürstengräbern dokumentierte „Oberschicht“ hin, ohne nun aus diesen beiden Feststellungen allzu weitreichende Schlußfolgerungen zu ziehen. Er sieht zwar durchaus schon in der Karum-Zeit, vor allem bei Siegeln des sogenannten plastischen Stils, den Beginn einer „Bildtradition“, die bis in die Großreichszeit fortwirkt (Pag. 99), zusammenfassend formuliert er dann aber eher vorsichtig: „Bei dem gegenwärtigen Stand der Forschung spricht die Wahrscheinlichkeit für die Annahme, daß sich aus dem Süden zugewanderte Gruppen mit der Vorbevölkerung verbunden haben und so erst die eigentliche hethitische Kultur ge-

schaffen haben“ (Pag. 100). Boehmer (Pag. 438) spricht zwar von einer „indogermanisch-hethitischen Schicht der Bevölkerung“ schon während der Karum-Zeit, äußert sich aber ebenfalls sehr vorsichtig über den Einfluß dieser frühen indogermanischen Gruppen; auch er sieht eine gewisse Kontinuität zwischen der frühgeschichtlichen und der althethitischen Kunst, vor allem in der Ikonographie, bei der sich neben mesopotamischen und syrischen Einflüssen auch schon sehr früh „kleinasiatisches Gedankengut“ bemerkbar macht. Orthmanns Versuch, auch in den frühgeschichtlichen idolartigen Statuetten die „Wurzeln der hethitischen Formsprache“ zu erkennen (Pag. 98), bleibt problematisch, denn eine Entwicklung von „Idolen“ zu „menschlicher Rundplastik“ läßt sich vorläufig noch nicht überzeugend darstellen.

Das Architektur-Kapitel von Schirmer ist klar, vor allem beschreibend. Die Einführung ist kurz gehalten, alle Einzelheiten werden erst bei den Abbildungstexten erwähnt, so daß der Leser gut folgen kann. Ausdrücke der deutschen Bauforschung, die oft die Lektüre architektonischer Abhandlungen erschweren, werden sparsam verwendet, Formen werden weniger typologisiert, als sorgfältig erläutert.

Seine große Kenntnis auf dem Gebiet der hethitischen Kunst erlaubt es Orthmann, nicht nur vorne eine souveräne Darstellung zu geben, sondern auch bei der Dokumentation die Plastik, Reliefkunst und das Kunsthandwerk selbst abzuhandeln, so daß hier unnötige Wiederholungen wirklich vermieden werden konnten. Während die althethitische Kunst hauptsächlich mit Kunsthandwerk vertreten ist, erlauben die Steindenkmäler von Boğazköy für die Großreichszeit dann schon die Abgrenzung einer bestimmten Stilgruppe, der auch manche Bronzestatuetten überzeugend zugeordnet werden. Bei vielen umstrittenen Objekten wird die Datierung offen gelassen, die Orthostaten von Alaca Höyük werden versuchsweise ins 14. Jahrhundert, vor die Gruppe aus Boğazköy, datiert.

Detaillierter unterteilt Orthmann dann die späthethitische Kunst. Neben dem Zeitstil – Späthethitisch I, II und III – hebt er auch die Bedeutung der unterschiedlichen Bildhauerschulen hervor: in Sam'al und Karkemiš sieht er die bedeutendsten Zentren, während der Tell Halaf doch eher eine periphere Sonderbildung mit Bindung an einheimisches Kunstgewerbe darstellt, auch Karatepe gehört teilweise einer anderen Tradition an (Pag. 108s.). Das Kunsthandwerk könnte manche Überlieferungslücke schließen und wird auch recht ausführlich behandelt. Leider ist die Herkunft und damit auch die Datierung der Objekte oft recht ungewiß, da sie größtenteils aus dem Kunsthandel stammen. Orthmann geht daher bei seinen Einordnungen vorsichtig vor und stellt ikonographische Probleme in den Vordergrund.

Im Siegelkapitel gelingt es Boehmer, dem Leser sehr deutlich darzustellen, in welcher Weise Siegelbild, Siegelform und Benutzungsart voneinander abhängen.

Urartu: Nach der ausführlichen Darstellung der Kunst von Assur und Babylon, des Iran und der Hethiter wird die Kunst von Urartu nur bei der Dokumentation nochmals gesondert aufgegriffen. So betont auch van Loon, daß die urartäische Kunst „auf der Grundlage einer gemeinsamen vorderasiatischen Kultur (entstand), deren geistiger Gehalt hauptsächlich aus dem südlichen Mesopotamien, deren materielle Errungenschaften aber viel-

fach aus Syrien und Phönizien stammen“ (Pag. 454). Beziehungen zu Syrien sieht er in der Architektur und dem reichen Schatz an Fabelwesen, für die Gürtelbleche verweist er auf die Phantasie der Volkskunst. In diesem Zusammenhang sollte der iranische Einfluß aber doch auch erwogen werden. Wie weit Beziehungen zum Hurritischen bestehen – abgesehen von der sprachlichen Verwandtschaft –, läßt sich nur schwer beurteilen; van Loon erwägt gemeinsame ikonographische Elemente. Der Text ist kurz und beschränkt sich neben einer Einordnung der Denkmäler darauf, einige urartäische Besonderheiten hervorzuheben, wie etwa die architektonische Gebundenheit vieler der überlieferten Werke und die starke Farbigkeit. Ob allerdings die mesopotamische Kunst in ihrer „klassischen Tradition“ so farblos war, wie van Loon dies annimmt, muß bezweifelt werden; die Orthostaten waren ja zumindest alle bemalt. Auch die assyrischen Prunkgewänder standen in ihrer Farbigkeit den urartäischen wohl kaum nach. Van Loon ist es vorzüglich gelungen, in knappen Worten einen Kulturkreis vorzustellen und sein Kapitel als einen Teil des ganzen Buches aufzufassen.

Syrien: Als wichtiges Durchgangsland war Syrien nicht nur in politischer Hinsicht sondern auch in kultureller ganz besonders den verschiedensten und oft wechselnden Einflüssen ausgesetzt, so daß es nicht einfach ist, eine typisch syrische Kunst herauszuarbeiten. Hinzu kommt, daß das archäologische Material immer noch recht schwer zu ordnen ist, da der größte Teil aus nicht datiertem Zusammenhang oder dem Kunsthandel stammt. Erst jüngste Grabungen haben für die frühen Epochen entscheidende Funde erbracht, die allmählich erlauben, die Frühzeit Syriens im rechten Licht zu sehen. Kaum datiert sind leider die sehr zahlreichen Bronzefiguren, um deren Einordnung sich Orthmann besonders bemüht, deren Datierung er letztlich aber doch teilweise offen läßt. Sein Vorschlag, die Statuetten aus Tell Cudeyde und auch die Kriegerfiguren aus dem Libanon (Abb. 396) in Frühsyrische Zeit zu setzen, leuchtet ein, wenn der Leser auch große Schwierigkeiten hat, aus den vorsichtigen Formulierungen auf Pag. 111 (Frühgeschichte) und Pag. 114 (Frühsyrisch) dies als Orthmanns Meinung herauszulesen. Für die Altsyrische Zeit bemüht er sich um die Charakterisierung verschiedener Werkstätten. Wenn es auch nicht den Möglichkeiten eines solchen Buches entspricht, hier endgültig Klarheit zu schaffen und die Unterschiede in ihre zeitlichen, lokalen und ikonographischen Komponenten zu zerlegen, so ist die Problematik doch anschaulich vorgeführt.

Matthiae geht es in erster Linie um die Darstellung des typisch Syrischen, was teilweise zu recht unterschiedlicher Beurteilung der Denkmäler bei den beiden Autoren führt. Der mesopotamische Einfluß während der Frühsyrischen Zeit kommt bei beiden deutlich zum Ausdruck, bei Orthmann vielleicht doch etwas zu betont, wenn er den nordsyrischen Städten mit Ausnahme von Ebla eigene Bildhauerwerkstätten abspricht.

In der „Altsyrischen Zeit I“ sieht Matthiae die formative Stufe zum reifen Stil der Altsyrischen Zeit, die er das klassische Zeitalter der syrischen Kunst nennt (Pag. 468). Bei den Skulpturen aus Ebla erkennt er archaische, auf frühdynastisch-mesopotamische Kunst zurückzuführende Züge. Wichtiger scheinen aber doch die akkadischen und

neusumerischen Einflüsse, auf die Matthiae bei der Glyptik auch durchaus hinweist.

Für die Mittelsyrische Zeit hebt Orthmann die Bedeutung der Küstenstädte mit ihrer Mischkultur, dem „internationalen Stil des Kunsthandwerks“ hervor, denen er auch die Verbreitung ägyptischer Elemente zuschreibt. Matthiae bemüht sich hier wieder um die Charakterisierung des syrischen Stils; allerdings fällt es dem Leser sicher schwer, diesen auf „eine strenge Abstrahierung hinauslaufenden“ Stil in der Statue des Idrimi, dem Kopf aus Alalah und dem aus Ğabbūl (Abb. 401–403) in ähnlicher Weise zu erkennen.

Bemerkenswert ist auch Matthiaes Beurteilung der spätsyrischen Kunst. Wenn er schreibt, daß die Bildhauerkunst von Sam'al und Guzana mit ihrer „in den abstrahierenden Formen begründeten Strenge die plastischeren und verbindlicheren Formulierungen etwa der Schule von Karkemiš deutlich in den Schatten stellt“, ist das doch recht subjektiv und widerspricht auch den Ansichten Orthmanns (Pag. 108s.).

Bei den ausführlichen Beschreibungen der hier erstmals vorgestellten Holzschnitzereien aus Ebla, erkennt man, welch detaillierte und sorgfältige Beobachtungen den stilistischen Einordnungen Matthiaes zu Grunde liegen. Bei besser bekannten Stücken verzichtet er leider meist auf diese genauen Analysen und konfrontiert den Leser mit mehr abschließenden, allgemeiner gehaltenen Formulierungen, wie „ausdrucksstarker Stil“, „formale Qualitäten“, „formale Struktur“, „Gespür für Disposition“.

Das Verständnis mancher dieser Formulierungen wird noch durch eine allzu wortgetreue Übersetzung erschwert. Ausdrücke wie „Modulation“, „volumetrisch“, „Tonalität“ ergeben im Deutschen auf Plastik angewandt keinen rechten Sinn. Sicherlich war es nicht einfach, einen solchen Text ins Deutsche zu bringen, von allzu langen, verschachtelten Sätzen hätte man aber unbedingt loskommen müssen, denn im Extremfall führen sie zu Unverständlichkeit: letzter Satz des Textes zu Abb. 420. Gliedernde Partikel und Adverbien werden zu häufig und manchmal auch nicht in korrektem Zusammenhang gebraucht: „namentlich“ kommt fast auf jeder Seite vor; im Text zu Abb. 430:b steht „rund, allenfalls sich verjüngend“. Auch redaktionell ist dieses Kapitel nicht völlig den anderen angeglichen; mit einiger Mühe wird der Leser herausfinden, wie sich die Unterteilung der Bronzezeit zu den sonst verwendeten Termini verhält, und daß die Amurru der anderen Kapitel bei Matthiae Amoriter heißen, die „Amonniterherrschaft“ in der Altsyrischen Zeit (Pag. 468) hätte aber nicht stehen bleiben dürfen.

Bei den Kapiteln „Kretisch-mykenische Kunst“ und „Bronzezeitliche Kunst Zyperns“ interessieren hauptsächlich die Beziehungen zu den anderen in diesem Band abgehandelten Kulturen. So gehen auch Hiesel und Karageorghis gebührend auf die Zusammenhänge ein. Eine Aufnahme der kretischen und mykenischen Chronologie in die Chronologietafel hätte die Lektüre dieses Kapitels ungemein erleichtert, aber dafür war wohl leider kein Platz.

Daß Literaturverzeichnis und Register nicht vollständig sein können, ist verständlich; daß Orte wie Fara und Melid fehlen, ist sicher ein Versehen.

Es ist immer leicht, bei einem solchen Werk Korrekturen

und Verbesserungsvorschläge anzubringen, jeder Vorderasiatische Archäologe könnte eine stattliche Liste vorweisen, keine würde einer anderen entsprechen. Viel wichtiger als alle diese Beanstandungen ist jedoch die Feststellung, daß der Herausgeber eine bewundernswerte Leistung erbracht hat. Mit diesem Band steht dem interessierten Leser ein ideales Mittel zur Verfügung, sich mit guten Abbildungen, detaillierten Beschreibungen und auch zusammenfassenden Texten in die Materie einzuarbeiten, zu weiterführenden Studien gibt ihm das Literaturverzeichnis die nötigen Informationen. Dieses Buch ist in jeder Hinsicht empfehlenswert und wird es wohl auch für einige Zeit bleiben.

Dr. Eva Andrea Braun-Holzinger

Markus Wäfler: Nicht-Assyrer neuassyrischer Darstellungen.

Alter Orient und Altes Testament 26 (Kevelaer/Neukirchen-Vluyn 1975) 245,00 DM (Eva Strommenger).

Das vorliegende Buch ist eine Dissertation, die 1971 in München eingereicht wurde. Sie bietet zweifellos einen sehr beachtlichen Beitrag zur Vorderasiatischen Altertumskunde. Behandelt werden die zumeist als „Fremdvölker“ bezeichneten ausländischen Menschentypen, welche auf den neuassyrischen Reliefs in Stein und Bronze häufig erscheinen und vielfach auch durch Beschriften gekennzeichnet sind.

Wie der Verfasser hervorhebt, kennt der Assyrer nur ein geographisches Ordnungsprinzip; erst sekundär wird jedes Land durch eine bestimmte Bevölkerung charakterisiert, die dann nach ihrem Wohnsitz benannt wird. So jedenfalls stellt es sich den assyrischen Annalisten dar, auch wenn manchmal erst ein Stammesname einer Landschaft den Namen gab.

Die Fremdvölker auf den Reliefs des Assurbanipal wurden ausgespart, da die inzwischen erschienene große Publikation von R.D. Barnett abgewartet werden sollte. Das hat zur Folge, daß die Darstellungen von Babyloniern und Elamern in Wäflers Buch nicht vorkommen, denn ihre Abbildungen sind zum überwiegenden Teil auf den Assurbanipal-Reliefs zu finden. Nur die Araber der Zeit des Assurbanipal sind in die Diskussion einbezogen.

Ausführlich vorgestellt werden die Fremdvölker im Westen und Norden Assyriens, also in Palästina, Syrien und im Taurus-Gebiet Südostkleinasiens von Kilikien bis zum Zagros, einschließlich Uruk. Ein Überblick über die Völkerschaften des Iran (Zagros) wird zusammenfassend in einem Appendix geboten. Im Gegensatz zu den westlichen und nördlichen wurden die hier ansässigen Stämme von den Assyrern wenig differenziert dargestellt. Der Typus der östlichen Gebirgsbewohner war – wie der Verfasser ausführt – seit altersher in der mesopotamischen Kunst festgelegt und wurde mit dem stets üblichen Fellumhang auch von den neuassyrischen Reliefmeistern übernommen. So kommt es, daß die Leute von Zikirtu im Norden bis Harḫār im Süden alle recht gleich aussehen und wir über Trachtbesonderheiten etwa der Mannäer und Meder nichts erfahren.

Im einzelnen werden folgende Bevölkerungskomplexe durchgenommen: Pilištu, Juda, Israel, Phönikien, Damaskus, Ḥamat(u), Arubu, Ḥattina/Uṅqi, Mušri, Sam'al-Que, Muški/u, Bīt-(A)Gūsi, Bīt-Adini, Kargamiš, Bīt-Jaḫiri, Ḥindānu, Sūḫi/u, Šubria, Uruk, Gilzānu.

Die Besprechung der Völkerkomplexe ist mit großer Sachkenntnis durchgeführt. Alles irgendwie Dazugehörige ist in dem reichen Anmerkungsapparat erfaßt. Ausführlich wird die jeweilige historische Situation und die sich daraus ergebende Datierung der Reliefbilder erörtert und durch Kartenskizzen erläutert.

Die Textgestaltung des Bandes verdient in diesem Zusammenhang eine besondere Bemerkung. Das Buch ist in Schreibmaschinensatz ohne Zeilenausgleich gedruckt. An Typen standen nur normale und kursive derselben Größe zur Verfügung. Die Fußnoten konnten also nicht kleiner gesetzt werden. Um sie dennoch vom Haupttext etwas abzuheben, hat man bei ihnen den Zeilenabstand enger gewählt. Nun ist bei einem stark gegliederten Text wie

¹ F.R. Kraus: Sumerer und Akkader, ein Problem der altmesopotamischen Geschichte (Mededeelingen der koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, AFD. Letterkunde N.R. Deel 33 No. 8 [1970], 99).