

Anton Moortgat / Tammuz

TAMMUZ

DER UNSTERBLICHKEITSGLAUBE IN DER
ALTORIENTALISCHEN BILDKUNST

VON

ANTON MOORTGAT



WALTER DE GRUYTER & CO. / BERLIN 1949

vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung — J. Guttentag Verlagsbuchhandlung —
Georg Reimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp.

Mit 64 Tafeln und 60 Abbildungen im Text

Alle Rechte, besonders das der Übersetzung, vorbehalten
Printed in Germany

Druckgenehmigungsnummer 11 533 der Nachrichtenkontrolle der
Amerikanischen Militärregierung

Druck. Achilles & Schwulera, Berlin SW 61 — Reg.-Nr. 54 06 — 4. 1949

VORWORT

Die Hauptgedanken zur vorliegenden Abhandlung habe ich bereits in Vorlesungen während der letzten Kriegsjahre vorgetragen. Ihre Ausarbeitung in Buchform geschah unter den schwierigsten Verhältnissen, im Winter 1946/47. September 1947 war das Manuskript abgeschlossen. Dies nur zur Erklärung und Entschuldigung mancher Lücke in der angeführten einschlägigen Literatur. Vor allem die endgültige Publikation der Bildwerke aus Chafadschi, Tell Asmar und Tell Agrab in der Reihe der Oriental Institute Publications der Chicagoer Universität habe ich bis auf den heutigen Tag nicht zu Gesicht bekommen. Der Besitzer dieser Bücher wird die hier nach vorläufigen Veröffentlichungen besprochenen Denkmäler dort leicht nachschlagen können.

Eine genaue Transkription vieler Fremdwörter war aus drucktechnischen Gründen leider nicht durchzuführen.

Wichtiger als diese Entschuldigungen ist mir der Dank an alle freundlichen Helfer. Unter ihnen steht vornean der Inhaber des Verlages W. de Gruyter u. Co., Herr D. theol. h. c. Herbert Cram, dessen gütige Ermunterung und tätige Unterstützung die Arbeit an dem Manuskript auch in der dunkelsten Notzeit nicht erlahmen ließen. Mrs. E. Douglas Van Buren hat auch diesmal bei der Überwindung technischer Schwierigkeiten ihre Hilfe nicht versagt. P. Alfred Pohl hat mir die ausländische Fachliteratur der Kriegs- und Nachkriegszeit, wenn auch größtenteils nur in Zitaten, vermittelt. Manchen nützlichen Hinweis auf sumerische, akkadische und hethitische Texte haben A. Falkenstein, W. von Soden und H. Otten nach Durchsicht des Manuskriptes beigesteuert.

Die Vorlagen zu den Textabbildungen waren nur mit vieler Mühe herzustellen, für die ich meiner Frau herzlich danke. Sie wollen unter Wahrung des allgemeinen Stilcharakters und unter Fortlassung nebensächlicher Einzelheiten lediglich die behandelten Bildgedanken in ihrem Zusammenhang skizzieren.

Anton Moortgat

Berlin, im Februar 1949

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Vorwort	1
Einleitung und Fragestellung	3
I. Überzeitliche Bildgedanken als Problem vorderasiatischer Archäologie	3
a) „Lebensbaum“ zwischen zwei Tieren. — b) Held als Tierbezwinger. — c) Stier und Löwe im Kampf. — d) Symposion. — e) Tierkapelle. — f) Umwandlung und Erweiterung der Motive a) bis d) seit etwa 1500 v. Chr. (Wagenjagd, Flügelsonne mit Trägern, geflügelte Genien und Tiere, Mischwesen).	
II. Sumerertum und Tammuz-Glaube	27
A. Die Bildkunst als Spiegel des Tammuz-Mythus (Frühgeschichte)	27
1. Der königliche Hirte	
2. Der heldische Herdenbeschützer und Löwenbezwinger	
B. Die Bildkunst als Spiegel des Tammuz-Kultes (Mesilimzeit)	35
C. Verstärkte Abstraktion und Symbolisierung des Tammuz-Gedankens (Mesilim- und Ur I-Zeit)	44
D. Spuren von mimischer Agierung	50
E. Sumerischer Totenglaube	53
Gräber der Mesilimzeit in Kisch — Schachtgräber der Ur I-Zeit in Ur — Königsgräber der III. Dynastie von Ur.	
F. Zusammenfassung	79
III. Der Unsterblichkeitsglaube in der Bildkunst der Semiten	81
A. Akkad	81
a) Ablehnung des Tammuz-Glaubens	81
b) Fortleben in alten und neuen Bildern	85
c) Schamasch und Tammuz	90
B. Babylon	93
Marduk als Synthese des Tammuz, des Schamasch und des Ellil. Fortleben des einfachen Tammuzglaubens auf Denkmälern der Volkskunst	
IV. Der Unsterblichkeitsglaube in der Bildkunst der Bergvölker	99
A. Churrischer Kreis	100
Seine Bildgedanken als Fortführung und Erweiterung des Tammuz-Marduk-Gedankens	100
1. „Kerkuk“-Glyptik	100
2. Spätere Monumentalkunst auf churrisch-mitannischem Boden	105
a) Wagenkampf	106
b) Die Tell Halaf-Bildwerke	108
c) Nordsyrische Kleinfürstentümer	117
d) Kleinasien und Phönikien	122
B. Assyrien	122
a) Die Fragestellung für Assyrien	122
b) Einfacher Tammuz-Glaube in der assyrischen Bildkunst	124
c) Assur als Herr über Tod und Leben	126
d) Der König als Stellvertreter im chthonischen Kult	134
Nachwort. Überzeitliche Motive im späteren Orient und im Abendland	143
Verzeichnis der Abbildungen	149
Verzeichnis der Tafeln	151
Abkürzungen	155

EINLEITUNG UND FRAGESTELLUNG

Kein Zweig der Archäologie hat so mit Schwierigkeiten bei der Deutung der Bildwerke zu kämpfen wie der vorderasiatische. Nach hundert Jahren der Bemühung gibt es weder eine allgemeingültige Erklärung für das tausendfach wiederkehrende Motiv des sogenannten „Figurenbandes“, des verflochtenen Tierkampfbildes zahlloser Rollsiegel (vgl. die Abbildungen 23 bis 26), noch etwa für die assyrischen Monumentalreliefs im Palast Assurnasirpals, die einen stilisierten Baum oder auch den König zwischen zwei geflügelten Genien zeigen (Abb. 58 u. Tf. 54). Kein Zweig der Archäologie ist so auf sich gestellt wie der vorderasiatische, da es hier kaum möglich ist, wie in Ägypten und Griechenland, in erheblichem Maße schriftliche Angaben für die Erklärung der Denkmäler zu Hilfe zu nehmen. Nirgends hat die Archäologie so sehr ihren Eigenwert als Mittel zur Erkenntnis geistiger Zusammenhänge zu erweisen. Die stilgeschichtliche Betrachtung der Denkmäler, die lange Zeit die herrschende Methode dieser Wissenschaft war, hat uns zweifellos manches von dem Geist ihrer Urheber erkennen lassen, zu dem Kern der Weltanschauung jedoch, die hinter jedem Bildwerk steht, gelangt man erst, wenn man sein Motiv inhaltlich begriffen hat. So muß die Deutung der noch zahllosen unverstandenen altvorderasiatischen Bildwerke wieder unsere Hauptsorge sein. Versucht man zu diesem Zweck zunächst einen Überblick zu gewinnen über den Gesamtbestand an Bildgedanken der altvorderasiatischen Welt, so fällt bald eine Zweiteilung auf: Neben einer großen Anzahl von Bildwerken, deren Themen durchweg gedeutet sind und die mit ihrem z e i t g e b u n d e n e n Motiv einer bestimmten historischen Periode zugehören, steht eine Fülle großer und kleiner aus dem verschiedensten Material gefertigter Denkmäler der verschiedensten Technik (Relief, Glyptik, Malerei, Einlagen), deren gemeinsame, nicht allzu zahlreiche Bildgedanken sich durch alle Zeitalter hindurchziehen, deren sozusagen z e i t l o s e Motive aber bisher kaum verständlich waren. Auf der einen Seite finden wir eine lange Reihe von Denkmälern wie die sogenannte Geierstele des Eannatum und die Siegesstele des Naramsin, Werke, die dank dem beigeschriebenen Text in ihrem Inhalt so gut wie völlig geklärt sind, auf der anderen Seite Werke wie etwa die Kette von kleinen Orthostaten an der Außenwand des sogenannten Hilanis auf dem Tell Halaf, deren Motive meist durch viele Jahrhunderte hinauf verfolgt werden können, ohne daß jemals ein beigegebenes Wort

ihren genauen Sinn erkennen ließe. Die Lebensfähigkeit und nahezu ungestörte Continuität dieser zweiten Art von Motiven müßte uns allein schon verraten, daß wir es in ihnen mit überzeitlichen, übervölkischen Dingen zu tun haben, die eine dauernde Grundlage altorientalischen Denkens und Empfindens bilden. Gelänge es, diese zweite Gruppe von Motiven zu erklären, so kämen wir nicht nur einen entscheidenden Schritt in der vorderasiatischen Archäologie voran, sondern gewännen zugleich ein neues Mittel für die Erkenntnis altorientalischer Weltanschauung überhaupt.

Wie sehen diese zeitlosen Motive aus?

I. ÜBERZEITLICHE BILDGEDANKEN
ALS PROBLEM
VORDERASIATISCHER ARCHÄOLOGIE

a) „Lebensbaum“ mit zwei Haustieren

Das Musterbeispiel eines alle Perioden überdauernden Bildgedankens ist der sogenannte Lebensbaum, der allerdings zu verschiedenen Zeiten sehr verschieden stilisiert, von zwei Schafen, zwei Ziegen oder zwei Rindern flankiert wird. Auch die Haltung der beiden Tiere, die einander zugewendet sind, kann wechseln. Sie stehen entweder ruhig auf vier Füßen oder springen den Baum an, um an seinen Blüten und Blättern zu fressen.

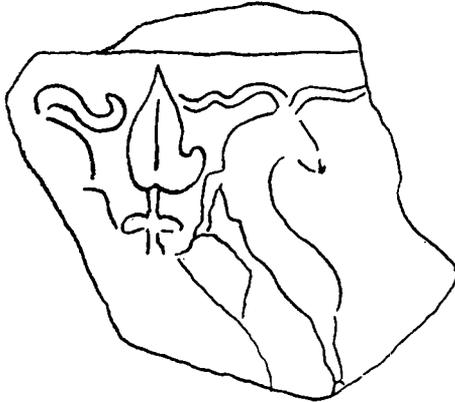


Abb. 1

Über den sogenannten Lebensbaum liegen bereits Monographien¹⁾ vor, in denen auch das hier erwähnte Sondermotiv berücksichtigt wird. Hier sei lediglich an einigen schlagenden Beispielen gezeigt, wie der Baum zwischen zwei Tieren allen Perioden der vorderasiatischen Geschichte treu bleibt. Schon auf einer Siegelabrollung aus Susa, die der Frühgeschichte angehört, begegnet uns ein Baum auf einem Berg, rechts und links von einer Ziege eingefast²⁾ (Abb. 1). Unmittelbar darauf taucht das Motiv in etwas anderer Form auf bei einem Rollsiegel der

¹⁾ Umfassend: H. Danthine, *Le palmier dattier et les arbres sacrés*, Paris 1937. wo alle weitere Literatur zu finden ist. — Nell Perrot, *Les représentations de l'arbre sacré sur les monuments de Mésopotamie et d'Elam*, Paris 1937.

²⁾ L. Delaporte, *Catalogue des Cylindres orientaux du Musée du Louvre*, Tafel 39, 12.

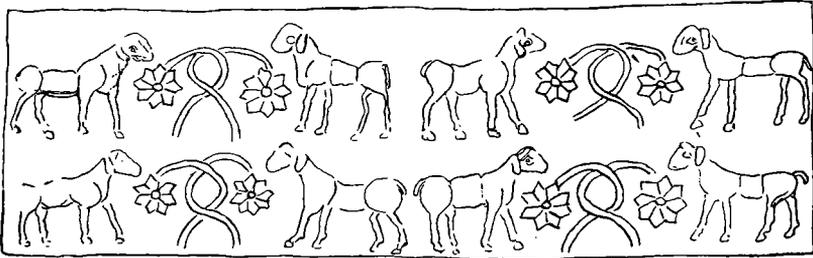


Abb. 2

Djemdet Nasr-Zeit in der Sammlung Newell¹⁾ (Abb. 2). Zwei Schafe stehen auf beiden Seiten einer buschartigen Pflanze mit hängenden Rosettenblüten. Am Ende der vorderasiatischen Geschichte finden wir das Motiv immer noch am Leben, u. a. auf einem kultischen Eimer aus Ton, der mit Glasurmalerei überzogen ist²⁾ (Abb. 3). Wie in alter Zeit

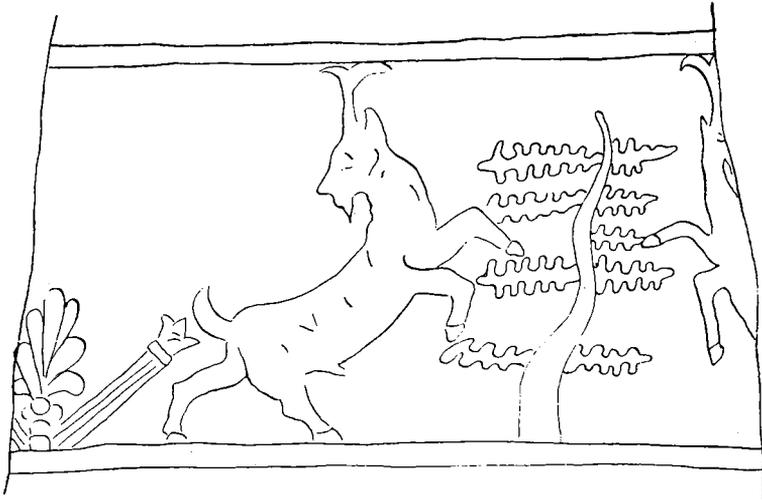


Abb. 3

springen zwei Ziegen ein strauchartiges Gewächs an. Das Gefäß gehört in die Zeit Sargons II. von Assyrien (um 700 v. Chr.).

Zwischen der sumerischen Frühgeschichte und der spätassyrischen Zeit liegen die verschiedenen Abschnitte altvorderasiatischer Entwicklung, an der Sumerer, Ost- und Westsemiten, Kassiten und Churri den

¹⁾ H. H. von der Osten, *Ancient Oriental Seals in the Collection of Mr. E. T. Newell* Nr. 690 (OIP XXII).

²⁾ W. Andrae, *Farbige Keramik aus Assur*, Tafel 21 und 23.

Hauptanteil haben. Keinem dieser Abschnitte dürfte das Motiv des Lebensbaumes mit zwei Tieren fremd geblieben sein. Da ist zum Beispiel ein bekanntes für die Geschichte der Goldschmiedekunst wichtiges Stück aus dem sogenannten Königsfriedhof von Ur, das in die Zeit der ersten Dynastie von Ur zu setzen ist: ein rundplastisch gearbeiteter Bock

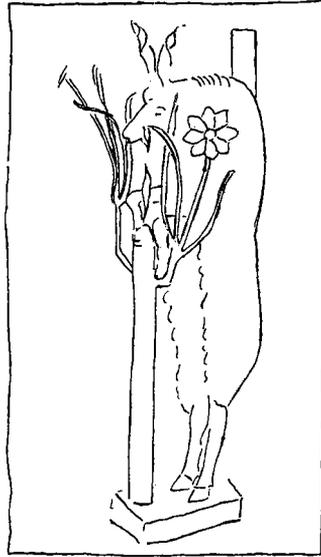
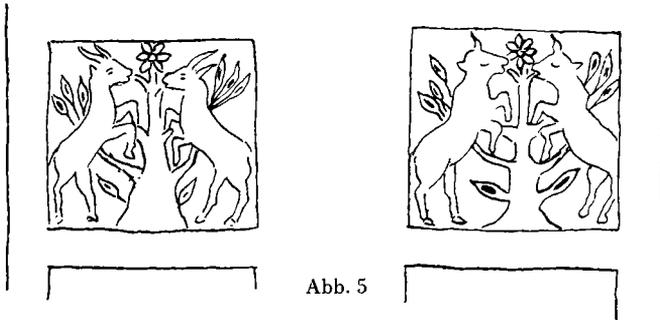


Abb. 4



aus Silber, Elektron und Lapislazuli steht ganz hoch aufgerichtet auf den Hinterbeinen um mit den Vorderbeinen und dem Maul an die Rosettenblüten eines silbernen Baumes zu reichen¹⁾ (Abb. 4). Gleichaltrig sind die Intarsien eines Spielbrettes aus demselben Friedhof, die öfters das Motiv verwenden²⁾ (Abb. 5).

¹⁾ C. L. Woolley, Ur Excavations II. The royal cemetery, Textband, Titelblatt

²⁾ Ur. Excav. II, Tafel 97.

Wiederum einige Jahrhunderte jünger ist die Tonform aus dem Palaste in Mari¹⁾ (Abb. 6), die die gleiche Formel eines Baumes mit anspringenden Ziegen verwendet, den Baum aber auf einen hohen Berg stellt. Diesmal ist es im Gegensatz zu den prunkvollen Stücken der Urzeit ein Erzeugnis des kleinen Handwerks, der Volkskunst — ein Ge-

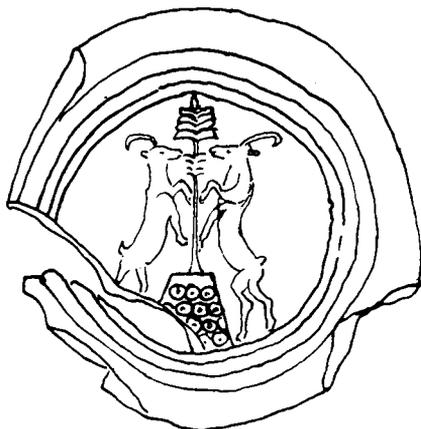


Abb. 6

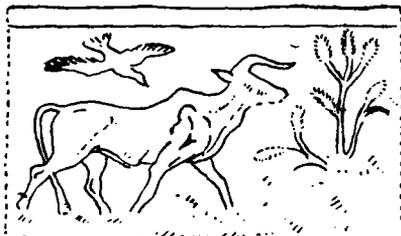


Abb. 7

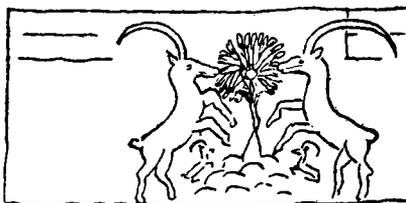


Abb. 8

gensatz, der, wie wir später sehen werden, seinen besonderen Grund haben dürfte.

Aus der Blütezeit der assyrischen Kultur stammen einige Beispiele unseres Motivs auf Rollsiegeln der Tukulti - Ninurta - Periode um 1200 v. Chr. Während viele dieser Siegel die Verbindung von Tier und Pflanze in einer Weise bringen, die wie eine Wiedererstehung der Djemdet-Nasr-Kunst anmutet (Abb. 7), erinnern andere Stücke mehr an die Abrollung aus Susa (Abb. 8), andere wieder weisen mehr in die spätassyrische Zeit, wo manchmal die gleichen Elemente in derselben

¹⁾ Syria XVIII Tafel XII 1.

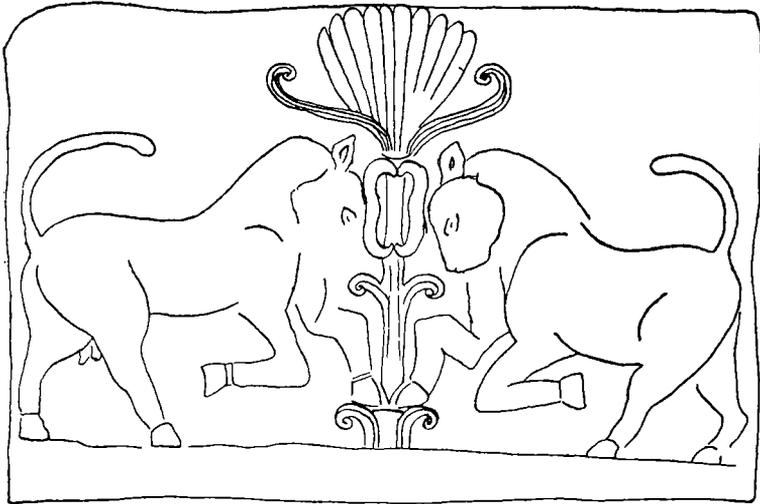


Abb. 9

heftigen Bewegung dargestellt werden: ein niedriger Hügel, ein knorriger Baum mit geringem Laubwerk und die gleichen Ziegen im Sprung¹).

Während diese assyrischen Stücke nach einer Lockerung des „Wappenstils“ zu streben scheinen, ist die Komposition desselben Bildgedankens auf drei Orthostaten aus Karkemisch, Sendschirli und vom Tell Halaf strenger gebunden. Sie geben uns den uralten Gedanken in der Form, die er in den kleinen syrischen Fürstentümern angenommen hat, die das große ältere churrische Erbe am Anfang des ersten Jahrtausends weiterführen. Die Karkemischer Reliefplatte²) (Abb. 9) zeigt zwei spiegelbildlich angeordnete Stiere, die sich mit den Köpfen begegnen und die in Aufsicht gegebenen Hörner mit den Spitzen sich berühren lassen. Die Tiere knien beiderseits eines Baumes, der in seiner Stilisierung stark syrisch-phönizisch beeinflusst ist³). Zwei Wandsockelblöcke vom Burgtor in Sendschirli⁴) (Abb. 10) dagegen tragen zwei ganz aufrecht stehende Böcke, die ein etwas naturnäher gebildetes, buschiges Gewächs

¹) A. Moortgat, Assyrische Glyptik des 13. Jahrhunderts ZA, Neue Folge 13 Seite 50 ff.:

a) Djemdet Nasr-Form des Motivs (Schreitendes Tier und Baum) Abb. 38 bis 46.

b) Wappenform des Motivs (Baum auf Berg und zwei Tiere) Abb. 47 bis 52.

²) C. L. Woolley, Carchemish I Preliminary Report Tafel B, 13 b.

³) Vgl. Phönizische Elfenbeine aus Arslan Tash: Fr. Thureau-Dangin, Arslan Tash, Tafel XLV, 97 bis 98.

⁴) Ausgrabungen in Sendschirli Bd. III, Tafel XXXVIII (VA 2651).

flankieren, während auf einem Orthostat vom Tell Halaf¹⁾ (Abb. 11) der Baum wieder sehr die abstrakte Form eines Symbols angenommen hat.



Abb. 10



Abb. 11

Diese Auswahl möge genügen, um die weitgedehnte Verbreitung des Bildgedankens zu beweisen, die nahezu alle Völker und Perioden alt-

¹⁾ M. v. Oppenheim, Der Tell Halaf, Leipzig 1931, Tafel 24, b.

vorderasiatischer Geschichte umfaßt. Die geringen äußeren Formabwandlungen können keinen Zweifel aufkommen lassen über den gemeinsamen Kerngedanken, der allen Einzelstücken zugrunde liegt.

Bei ihrer Bearbeitung des Motivs des heiligen Baumes ist H. Danthine bereits die häufige Verbindung des sogenannten Lebensbaumes mit Jagddarstellungen und Tierkämpfen auf den verschiedensten Denkmälern aufgefallen¹⁾. Diese Verbindung hat — das wird sich später erweisen — ihren einfachen und guten Grund. Sie ist keine äußere Zusammenstellung, sondern entspringt einem inneren Zusammenhang. Darum betrachten wir unmittelbar im Anschluß an den Lebensbaum zwischen zwei Tieren eine Gruppe von Bildgedanken, die zu dem Zählbigsten gehört, was vorderasiatischer Geist überhaupt hervorgebracht hat. Ihren Kern bildet der heldische Tierbezwinger.

b) Held als Tierbezwinger

1. Dem Grundgedanken, dem alle Motive und Teilmotive dieser Gruppe entspringen, Schutz des Rindes, des Haustieres, vor dem Raubtier, dem Löwen, durch einen heldischen Hirten, hat die altorientalische Bildkunst nur gelegentlich in einigermaßen naturnaher Form dargestellt, so einmal auf einem Rollsiegel der Frühgeschichte²⁾ (Abb. 12) und ein

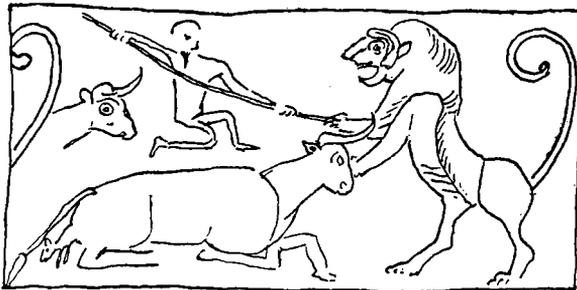


Abb. 12

andermal ein halbes Jahrtausend später in der Akkad-Zeit, auf dem sogenannten Dannili-Siegel in Wien³⁾ (Abb. 13). Auf dem ersten dieser beiden Stücke stürzt ein nackter Mann herbei, um eine kalbende Kuh

¹⁾ H. Danthine, a. a. O., S. 159 bis 160. Verfasserin will sowohl dem Baum wie den Kampf- und Jagdszenen übelabwehrenden Charakter zuschreiben und darin den Grund für ihre Zusammenstellung sehen. Dabei geht sie aber noch von einer Deutung der heldischen Kampfszenen als Taten des Gilgamesch und seines Freundes Enkidu aus, die nicht mehr aufrecht zu erhalten ist

²⁾ Newell Nr. 695.

³⁾ E. Unger, Sumerische und akkadische Kunst Abb. 31.

vor einem sie überfallenden Löwen zu bewahren. Auf dem zweiten hat ein Löwe bereits seine Krallen in die Schulter des Rindes geschlagen; da wollen ihn zwei Männer noch abhalten. Der eine greift den Löwen von vorne mit dem Speer, der andere mit der Axt von rückwärts an, während er ihn beim Schwanz packt.

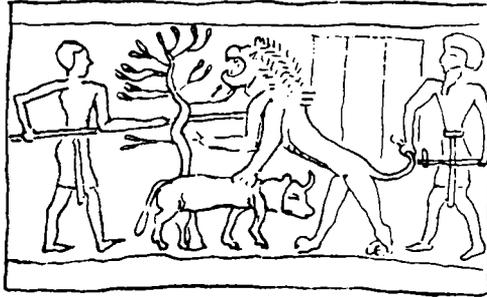


Abb. 13

2. Alle übrigen Bildgedanken, die mit dem Tierbezwinger zusammenhängen, sind schon nicht mehr Abbild, sondern Sinnbild, als solches bereits an ihrer abstrakten Formgebung zu erkennen.

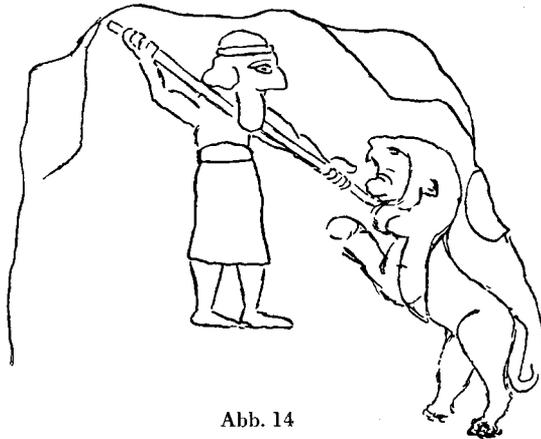


Abb. 14

Der Wirklichkeit noch am nächsten steht das ganz einfache Motiv eines Helden oder Königs, der mit dem Speer oder Schwert einen Löwen tötet. Es geht durch alle Zeiten: Auf der sogenannten Jagdstele aus Uruk¹⁾ (Abb. 14) ersticht ein König einen Löwen mit dem Speer wie

¹⁾ UVB V, Tafel 12 a und b.

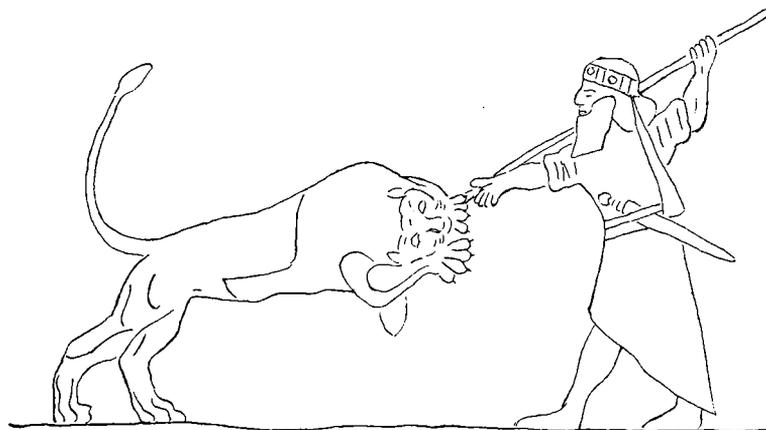


Abb. 15

es mehr als zweitausend Jahre später Assurbanipal ebenso tut auf einem kleinen Wandrelief aus dem Nordpalast in Ninive¹⁾ (Abb. 15). Auf einem Orthostaten vom Tell Halaf²⁾ (Abb. 16) durchbohrt ein Held



Abb. 16



Abb. 17

einen Löwen mit dem Schwert wie es in genau gleicher Weise auf einem assyrischen Stempelsiegel aus der Zeit Sargons II.³⁾ (Abb. 17) darge-

¹⁾ Meißner-Opig, Studien zum Bît-Hilâni im Nordpalast Assurbanaplis zu Ninive. Tafel III Platte 8 Mitte.

²⁾ M. v. Oppenheim, Der Tell Halaf. Leipzig 1931. Tafel 21 b.

³⁾ L. Delaporte, Louvre, Tafel 57, 14.

stellt ist und wie es schließlich auch Assurbanipal in einer zweiten Darstellung aus dem Nordpalast¹⁾ vollführt (Abb. 18).

3. Rein symbolisch wirkt die Idee des Tierbezwingers erst in der wappenartigen Fassung, die auch in die griechische Welt übergegangen ist bei der sogenannten *πάλη θηρῶν*: ein Held umarmt entweder schützend zwei an ihm hochspringende Rinder, oder er stemmt zwei Löwen siegreich von sich. Wir finden ihn ohne große Abweichung im gleichen Schema sowohl am Anfang wie am Ende altvorderasiatischer Geschichte.



Abb. 18

Schon auf einem reliefgeschmückten Steingefäß der Djemdet-Nasr-Zeit²⁾ umfaßt ein nackter Held mit beiden Armen je ein Rind (Abb. 19). Auf assyrischen Rollsiegeln der Spätzeit hält ein Genius die aufbäumenden Rinder an einem Vorderbein³⁾ (Abb. 20). Und ebenso begegnet uns der Tierbezwinger in Wappenform sowohl an einem frühgeschichtlichen Steingefäß aus Tell Agrab⁴⁾ (Abb. 21) wie etwa auf Rollsiegeln der Tukulti-Ninurta-Zeit⁵⁾ (Abb. 22). Es wäre ein Leichtes, diese Bildformel für nahezu alle Abschnitte der altvorderasiatischen Kunst nachzuweisen, sie gehört zu den wichtigsten unter den „zeitlosen“ Gedanken, ja, sie ist geradezu unsterblich zu nennen. Wir sehen sie in den archämenidischen, den parthischen und den sassanidischen Zweig der iranischen Kunst eindringen, wie auch in die griechische, byzantinische und romanisch-mittelalterliche Bildnerei (vgl. unten Kapitel V).

4. Beide Teilmotive, der Tierbezwinger als Beschützer der Haustiere und als Besieger der Raubtiere, gehören selbstverständlich gedanklich zusammen, wie es auch der Fall war bei den nichtwappenartigen Dar-

¹⁾ Meißner-Opitz, a. a. O., Tafel III, Platte 13 oben.

²⁾ R. Hall, La sculpture babyl. et assyr. au British Museum, *Ars Asiatica* Bd. XI Tafel II, 3.

³⁾ L. Delaporte, Louvre, Tafel 87, 2.

⁴⁾ ILN 12. 9. 1936, S. 134, Abb. 16.

⁵⁾ A. Moortgat, Assyrische Glyptik des 13. Jahrhunderts, *ZA NF* 13, Abb. 57—61.

stellungen Abb. 12 und 13 (s. Kapitel I, Abschnitt b 1), wo Schutz und Kampf gleichzeitig vorkommen müssen. Bei der Verschmelzung der

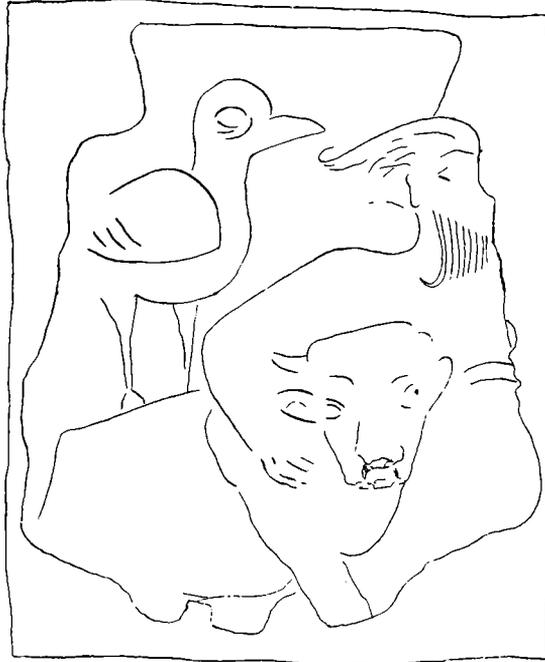


Abb. 19

Motive und der Verdopplung einzelner Figuren aus Symmetrie-Gründen, ferner durch den Raumzwang der Bildfläche und die enge Verflechtung



Abb. 20

der Figuren sowie schließlich durch die Kontraktion der Einzelgestalten zu Mischwesen (Stiermensch, löwenköpfiger Adler) und Bildsigeln, entsteht seit der Mesilim-Zeit (1. Hälfte des 3. Jahrtausends v. Chr.) das

sogenannte Figurenband¹⁾, das sich aus formalen Gründen in der Glyptik besonderer Beliebtheit erfreut. Es ist für die bandförmige Bildfläche des

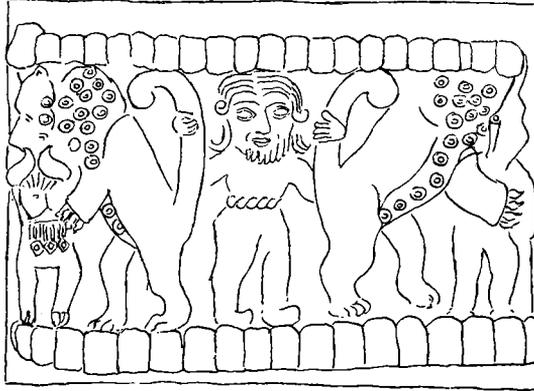


Abb. 21

Rollsiegels wie geschaffen. Es bestreitet den Löwenanteil aller Steinschneiderei während der altsumerischen Zeit. Erst seit der Akkad-Periode

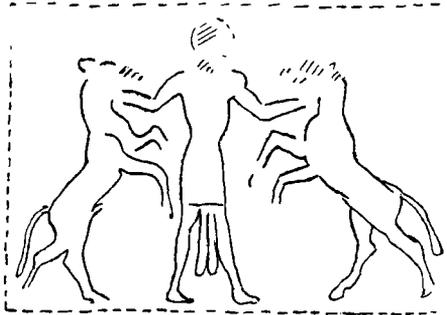


Abb. 22

ist seine Vorherrschaft in der Steinschneidekunst gebrochen, wenn es auch noch in der Hammurabi-Zeit öfters wieder auftaucht (Abb. 23—26).

c) Stier und Löwe im Kampf

Aber auch das dritte Teilmotiv des „Figurenbandes“, der Kampf zwischen Stier und Löwe ohne Hinzutritt eines Helden, läuft neben den anderen Teilmotiven durch alle Zeitalter des Alten Orients her. Ganz am Anfang dieser Reihe steht ein Stempelsiegel aus Uruk, noch an der

¹⁾ Vgl. hierzu A. Moortgat, Vorderasiatische Rollsiegel, S. 9 ff.



Abb. 23



Abb. 24

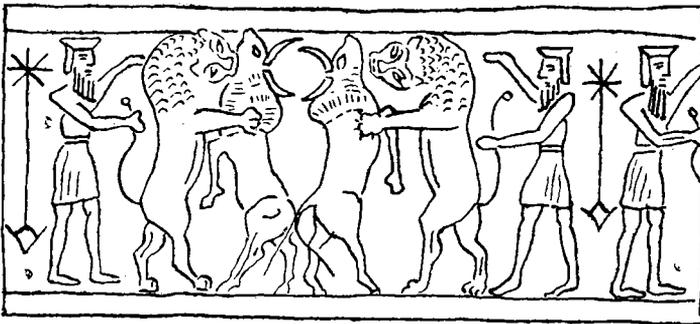


Abb. 25

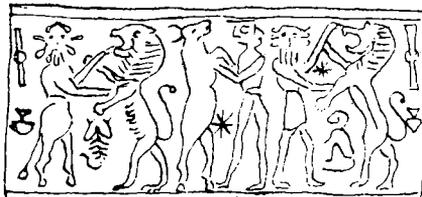


Abb. 26

Grenze zwischen Vor- und Frühgeschichte. Stier und Löwe sind in das kreisende Rund der Stempelfläche hineinkomponiert. Die Gegner halten sich im Kampf die Waage¹⁾. In die Frühgeschichte (Djemdet-Nasr-Zeit) führt uns dann z. B. ein Rollsiegel der Bibliothèque Nationale in Paris (Abb. 27), das den Bildgedanken in der Form vorführt, wie



Abb. 27

er sie meist in späteren Jahrhunderten beibehält: ein Löwe springt einen Stier rücklings an²⁾. Genau so sieht er auf einem kassitischen Rollsiegel im Louvre aus³⁾ (Abb. 28), und nicht viel anders finden wir dasselbe

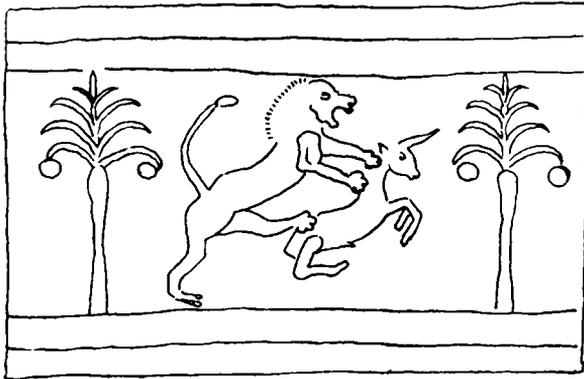


Abb. 28

Motiv ganz am Schluß der altorientalischen Entwicklung, an der großen Treppe zum Apadana in Persepolis⁴⁾ (Abb. 29).

Zwischen dem kassitischen Siegel und dem achämenidischen Wandrelief schlagen verschiedene Orthostaten vom Tell Halaf⁵⁾ mit demselben

¹⁾ UVB IX, Tafel 29 d.

²⁾ Bibliothèque Nationale, Tafel I, 2.

³⁾ Delaporte, Louvre, Tafel 85; 10.

⁴⁾ F. Sarre, Kunst des Alten Persiens, Tafel 21.

⁵⁾ M. v. Oppenheim, Der Tell Halaf, Leipzig 1931, A 26 a und b, Tafel 27 a und b.