

THIERRY GREUB UND MARTIN ROUSSEL (HRSG.)

FIGURATIONEN DES PORTRÄTS



MORPHOMATA

GREUB, ROUSSEL (HRSG.) -
FIGURATIONEN DES PORTRÄTS



MORPHOMATA
HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER
UND DIETRICH BOSCHUNG
BAND 35

HERAUSGEGEBEN VON THIERRY GREUB
UND MARTIN ROUSSEL

FIGURATIONEN DES PORTRÄTS

WILHELM FINK

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK1505. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über www.dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2018 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)
Internet: www.fink.de

Gestaltung und Satz: Kathrin Roussel, Sichtvermerk
Printed in Germany
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

E-Book ISBN 978-3-8467-6223-3

ISBN der Printausgabe 978-3-7705-6223-7

INHALT

Vorwort	9
 I. SKULPTUREN	
PETR CHARVÁT Das früheste Herrscherporträt aus dem Alten Mesopotamien	17
AGNES THOMAS Sklavenporträts auf Grabreliefs am Ende der hellenistischen Zeit	37
CHRISTIANE VORSTER Woran erkennt man eine Ptolemäerin? Zu den Porträts Kleopatras I. in Dresden und Kopenhagen	67
FRANÇOIS QUEYREL Mithridate VI à Délos : charisme de l'image ?	99
ASUMAN LÄTZER-LASAR Köpfe und Porträts auf hellenistisch-römischer Keramik aus Ephesos	135
JÖRN LANG Bekannte Unbekannte. Bildniswiederholungen in der spätrepublikanischen Glyptik	163
BORIS BURANDT Neue Überlegungen zur Identifikation der zentralen Portraitbüste des Kavalleriehelmes aus Hallaton (UK)	189
SEMRA MÄGELE Unsichtbares sichtbar machen – Statuenbasen im urbanistischen Gefüge von Sagalassos	203

JEANETTE KOHL	
MARTIALI VERA DULCISSIMO	
Children's Busts, Family, and Memoria in Roman Antiquity and the Renaissance	241

II. BILDER

H. ALAN SHAPIRO	
Portrait of a Centaur	279
PAOLO LIVERANI	
Il ritratto dipinto in età tardoantica	295
ADRIANA BONTEA	
Diderot et l'art du portrait	329
STEFFEN SIEGEL	
Die Antike der Fotografie. Ein Selbstporträt in drei Bildern (Daguerre, Talbot, Bayard)	347
GÜNTER BLAMBERGER	
Ichbild ohne Ich. Über Kurt Schwitters' <i>Merzbild 9b</i> (1919) im Museum Ludwig	369
THIERRY GREUB	
Selbstentzug als Selbstvollzug: Cy Twomblys Selbstbildnisse	385

III. TEXTE

JAN N. BREMMER	
The Portrait of the Apostle Paul in the Apocryphal <i>Acts of Paul</i>	415
MICHAEL SQUIRE	
A Portrait of the Ancient Artist? Self-Portraiture in Graeco-Roman Visual Culture	435
GEORGI KAPRIEV	
Ein literarisches Selbstporträt aus dem byzantinischen 13. Jahrhundert. Georgios von Zypern / Gregorios II. und seine »Autobiographie«	471

MARTIN ROUSSEL	
Figuration des Lebens und Zerstreuung des Bildes in Edgar Allan Poes <i>The Oval Portrait</i>	491

LUDWIG JÄGER	
Mythologische ›Portraits‹. Barthes' ›Mythologien‹ und ihre semiologische Reflexion	517

IV. ANTHROPOLOGIE UND KULTUR

ALAIN SCHNAPP	
Die Darstellung der Ruinen in der vorislamischen Welt bei ʿAdī Ibn Zayd: eine Landschaft mit bekannten Gesichtern	541

MARIAN H. FELDMAN	
By the Waters of Cologne: Cities and Identity, Past and Present	553

WOLFGANG BEILENHOF	
Stalins Herrscherbildnis	569

JAN SÖFFNER	
Maske und Möglichkeit – Zwei Fallstudien zum Potential einer kulturellen Praxis	581

MARTIN SCHULZ	
Bild und Maske. Zur Anthropologie der Bildgesichter	611

LARISSA FÖRSTER	
The Long Way Home. Zur Biografie rückgeführter Objekte/Subjekte	637

Verzeichnis der Autoren	657
-------------------------	-----

Tafeln	663
--------	-----

VORWORT

Was macht ein Porträt charakteristisch? Und worin besteht die Charakteristik eines Porträts? Der Grundzug, der diese beiden Fragen verbindet, liest im Charakteristischen des Porträts die Momente einer *figura etymologica* heraus, nach der das Porträt ja nichts anderes meint als das Charakteristische, die Akzentuierung eines Charakterzuges Zug um Zug im Bild.¹ Zweifellos erscheinen diese Grundzüge zunächst am Beispiel der Gattung Porträt und ihrer kunsthistorischen Erörterung eindringlich, doch kann man ausgehend von denjenigen Prozessen, in denen etwas als ›porträtiert‹ erscheint, die figurative Verdichtung, die mit dem Begriff Porträt verbunden ist, allenthalben am Werk finden. Entscheidend für das Porträt ist dann nicht die vorgegebene Entscheidung, dass ein Porträt die charakterisierende Darstellung einer Person im Bild sei, sondern die Frage nach der Eigenständigkeit des Porträthaften im Bild. Hierin liegen Momente einer Kritik an den mimetisch-abbildhaften Eigenschaften des Porträts – der Wiedererkennbarkeit eines Individuums im Bild –, die darauf beruht, dass jede Darstellung »aus sich selbst« darstellt, wie Jean-Luc Nancy in einer kleinen Schrift über das Porträt erhellt hat: »Aus sich *als Anderem*.«² Die Darstellung des Porträts als Bild stellt also in der medialen Eigenständigkeit des Bildes – auch und gerade da, wo es ähnlich ist – diese mimetische Kritik fest.

Das andere des Porträts gegenüber dem, *für* (*pour*) das seine Form da ist (*tracé*), wird im Brennpunkt der Figürlichkeit, die im Wortlaut der *figura etymologica* eigentlich nach dem Porträthaften des Porträts fragt, als *figure* und Figuration kenntlich. Eine Figuration in diesem Sinn nährt sich also von dem Verdacht einer Umkehr der Unterscheidung von Wesen und Veränderlichem, insofern erst die Zeit der Formwerdung,

1 »Die Vorsilbe *por* (ursprünglich *pour*) bezeichnet eine Verstärkung: der Charakterzug [*trait*] oder der Zug [*tracé*] wird betont, hervorgeholt, seine Intensität lässt die Zeichnung für das Gezeichnete stehen.« (Nancy 2015, 10).

2 Ebd., 33.

der mimetischen Klarzeichnung, überhaupt erst Form entdecken lässt. Zuletzt ist es die Bild gewordene Figuration, die im Porträt die oder den Porträtierte(n) gewissermaßen überlebt. Und dieses Wort, überleben, bezeichnet zunächst nur die Nachhaltigkeit, die Wiedererkennbarkeit derjenigen Form, die kraft ihrer mimetischen Schöpfung an die Stelle des Veränderlichen getreten ist. Jede Figuration (eingedenk der Tatsache, dass sie eben »[a]us sich *als Anderem*« schöpft) enthält also die Skizze eines Wissens, dem in den Spuren ihrer Form (als *tracé*, Trasse oder gebahnter Weg) die Kritik an der mimetischen Gültigkeit eingeschrieben bleibt. Im Italienischen *ritratto*, das »nicht nur dem französischen *portrait*« entspricht, sondern »gleichzeitig den Rückzug, die Zurückgezogenheit, den Entzug [*retrait*]« bezeichnet,³ tritt dieser Charakterzug einer Figuration des Porträts übrigens noch deutlicher in die Semantik des Wortes hinein.

Ausgehend von diesen systematischen Überlegungen zur Verortung des Porträts in einer Diskussion der Form der Bilder lässt sich der Titel dieses Bandes, *Figurationen des Porträts*, gleichfalls als eine, jedenfalls implizite, *figura etymologica* verstehen. Denn als Figuration bezeichnet, tritt an einem Porträt das hervor, was es – als Bedingung mimetischer Wirkmacht – (mit Nancy) in seiner ›Andersheit‹ erst als Porträt von etwas anderem erscheinen lässt. Umgekehrt verschiebt diese *figura* den Denkraum dessen, was wir als Porträt anerkennen. Denn in den Blick kommen nun Figurationen, denen wir generell porträthafte Qualitäten zusprechen können – und in dieser Sprache die Frage nach Differenzen aufwerfen: zwischen verschiedenen Medien und Gattungen, Typen und Einzelfällen, den Leistungen eines Begriffs des Porträts für unser Verständnis kultureller Figurationen in der Genese ihrer mimetischen Wirksamkeit wie der Nachhaltigkeit, die vom Formbewusstsein einer Figuration ausgeht. Ganz generell kommen Strategien des Anähnelns in den Blick, mit denen Eigentümlichkeit festgestellt und Dauer eines einmal festgehaltenen Grundzugs behauptet werden kann. Was eine kulturwissenschaftliche Diskussion des Porträts eine Geschichte kultureller Figurationen lehren kann, ist diese strategische Relevanz einschließlich der Fragen ihrer mimetischen Problematisierung.

3 Ebd., 10. Vgl. ebd., 10 f. zur »im Porträt verdichtete[n] Logik der Mimesis«, die »zwischen den Extremen der reinen Präsenz (von der die Mimesis aufgehoben würde) und der Ähnlichkeit (in der sie die Abwesenheit des Modells oder sogar sein Verschwinden betont)« ein Set an Begriffen und Übersetzungsvarianten von *portrait*, über das *ritratto* bis hin zu *figure* und *figura* sowie *(re)présentation* situiert.

Dabei steckt im Gedanken einer mimetischen Kritik, die der Figurationsbegriff (wie auch der des Porträts) in sich austrägt, schon die Kritik eines systematischen Grundrisses. Der Band ist denn auch nicht an systematischer Vollständigkeit (die auf dem Gebiet des Kulturellen ohnehin im Ganzen nicht zu haben wäre) interessiert, sondern an aufschlussreichen Querbezügen und Öffnungen des Bildfeldes auf die Funktion, die einzelnen Figurationen im kulturellen Überlieferungsgeschehen zukommt. Eine vergleichbar aufschließende Bedeutung kommt im Übrigen auch der historischen Achse zu, die in grober Linie die Beiträge des Bandes ordnet: Was ist das früheste Porträt der Menschheitsgeschichte?, lässt sich zwar fragen, doch gibt der hierzu vorliegende Beitrag eine Antwort nur, indem er zugleich sein Quellenmaterial vor dem Hintergrund der systematischen Frage nach Signifikanz und verbunden mit der Frage nach dem Charakteristischen, Idiomatischen oder Singulären verbundenen Erkenntnisinteresse auswertet.

Gleichwohl ergibt sich aus diesen beiden Komplexen, der systematischen Relevanz des Figurationsbegriffs und einer historischen Zuordnung, die historisch-systematische Matrix dieses Bandes. Es zeigt sich so gewissermaßen die Nutzbarmachung der Prinzipien *pour trait* als eine Funktion kulturellen Wissens bzw. der Tradierung und Fortschreibung all dessen, was porträtierbar sein kann. Figurationen des Porträts nimmt also kulturelle Figurationen als Porträts in den Blick, das heißt auch, um zu untersuchen, inwiefern es eine spezifische Qualität kulturellen Wissens ist, porträthaft zu sein. Dass bereits früheste zeichenhafte Überlieferungsträger porträthaftes Wissen zeigen, ist deshalb ebenso ein Indiz wie die Rede vom literarischen Porträt, die mehr als eine bloß metaphorische Entlehnung meint und auf die intrikate Beziehung von Text und Bild aufmerksam machen kann.

Hierbei sind einige wenige figurative Prämissen mitzulesen: Porträt meint immer Figurationen des Porträts, das heißt Porträts in Hinsicht auf ihre Ausformung als eine Erscheinungsform kulturellen Wissens. Kulturelles Wissen, so wird vorausgesetzt, ist immer über einen zeitlichen Index und über die Eigenheiten medialer Prägung vermittelt. Zeitlicher Index: damit wird ›Form‹ in Abgrenzung vom aristotelischen Formbegriff (mit seinem Gegenpol Materie) als in sich zeitlicher Schwellenbegriff gefasst, der aus Vollzügen, Gestaltungsprozessen und kontingenten Faktoren heraus entsteht und in der Geschichte als Geschichte von Fortwirkungen selbst nicht einfach ›konstant‹ bleibt, sondern perspektivisch neu ausgehandelt werden kann. Mediale Prägung: damit unterliegt der Begriff der Figuration einer Kritik der Präsenz und berücksichtigt, dass Wissen

niemals ohne Medialisierung vorliegt, also den durchaus wechselnden Bedingungen medialer Aneignung, Vermittlung, Fortschreibung usw. unterliegt.⁴

Die Beiträge des Bandes gruppieren sich in vier Sektionen, die den visuellen Fokus der kunsthistorischen Gattung (II. Bilder) erweitern: hinsichtlich Fragen der Plastizität und Materialität (I. Skulpturen), metaphorischer Verwendungen des Porträtbegriffs und semiologischer Diskussion (III. Texte) sowie mit Bezug auf anthropologische und kulturelle Varianzen und Invarianzen (IV. Anthropologie und Kultur). Während Sektion I primär vorklassischen sowie antiken ›Skulpturen‹ gewidmet ist (vom frühesten mesopotamischen Herrscherporträt über die hellenistisch-römische Zeit bis hin zur Entstehung eines modernen Antikenverständnisses in der Renaissance), orientiert sich die ›Bilder‹-Sektion überwiegend an der neuzeitlichen Gattung (von einer Diskussion des Ähnlichkeitsparadigmas bei Diderot bis hin zu den Techniken der Moderne – die frühe Fotografie von Daguerre, Talbot, Bayard oder die Collagen von Schwitters – und den Herausforderungen eines Spiels mit tradierten Formverständnissen bei Cy Twombly), nutzt aber auch Vergleichsperspektiven zum antiken Porträt. In Sektion III ›Texte‹ stehen – mit der Leitfrage nach den Implikationen des Bildhaften für Schreibverfahren – frühe textuelle (Selbst-)Porträts (Apostel Paulus sowie die Frage nach Künstler-Porträts in der Antike) neben Fallbeispielen aus dem byzantinischen 13. Jahrhundert (mit der Frage nach dem Autobiographischen), zu Edgar Allan Poes *Oval Portrait* (mit Fokus auf den Semantiken des Bildhaften im Text) und Roland Barthes' mythologischen Porträts. Unter IV. ›Anthropologie und Kultur‹ stehen Vergleichshorizonte und Querbezüge im Vordergrund, von der präislamischen Welt zum Städteporträt in der Antike Vorderasiens bis hin zu Strategien des Porträts im Kontext von Herrscherkult (Stalin), mit Blick auf Gebrauchskontexte zwischen den Polen Partizipation (z. B. die Guy-Fawkes-Maske als Gebrauchsartikel) und Televisualität (Masken als Ausgangspunkt von Überlegungen zu einer transkulturellen/anthropologischen Bildgeschichte) sowie der politischen Bedeutung von *human remains* im Kontext von Rückführungsforderungen zwischen Namibia und Deutschland.

4 Mit dieser Orientierung an einer figurativen Kulturanalyse steht der Band im Kontext des Kölner Morphomata-Kollegs und seiner Arbeiten über »Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen«, insbesondere dem Forschungsschwerpunkt »Biographie und Porträt als Figurationen des Besonderen«. Vgl. Blamberger/Boschung 2011; Boschung 2017.

Nicht auf die Begriffe ›Individuum‹, ›Leben‹, ›Besonderes‹ oder ›Darstellung‹ kommt es dabei primär an, sondern auf die Verschiebungen, denen das Bildparadigma Porträt ausgesetzt ist, den metaphorischen Anverwandlungen etwa im ›literarischen Porträt‹, den je verschiedenen Ausleuchtungen dessen, was ein Porträt exemplarisch erscheinen lässt (oder diese Exemplarität mit der Singularität korrespondieren lässt, die das Lächeln beispielsweise der Mona Lisa zu bedeuten scheint), oder den Fragen, die sich an ein Porträt als Porträt stellen lassen: nach dem, was einmalig macht, und was Einmaligkeit bedeutet, wenn sie zitierbar, kopierbar und wiederholbar – Modell – werden kann.

Die *Figurationen des Porträts* sind Dietrich Boschung gewidmet.

Köln im Sommer 2017

Thierry Greub und Martin Roussel

LITERATURVERZEICHNIS

Blamberger/Boschung 2011 Blamberger, Günter und Boschung, Dietrich: *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik und Medialität*. Paderborn 2011.

Boschung 2017 Boschung, Dietrich: *Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien*. Paderborn 2017.

Nancy 2015 Nancy, Jean-Luc: *Das andere Porträt* (Originaltitel: *L'autre portrait*). Aus dem Französischen von Thomas Laugstien. Zürich 2015.

I. SKULPTUREN

PETR CHARVÁT

DAS FRÜHESTE HERRSCHERPORTRÄT AUS DEM ALTEN MESOPOTAMIEN

In diesem Beitrag, einem Glückwunsch zum Geburtstag meines lieben Kollegen und Freundes Professor Dietrich Boschung, möchte ich mich einem historischen Herrscher aus dem frühen Mesopotamien namens Mesannepada und der Abbildung auf seinem amtlichen Siegel, die ihm durch eine Inschrift Identität verleiht, widmen. Es handelt sich demzufolge um die älteste sicher belegte Herrscherdarstellung Mesopotamiens.

König Mesannepada (im Amt 2563–2524 v. u. Z.)¹ übte die Oberherrschaft über die zwei Hauptstädte der frühdynastischen Länder von Sumer und Akkad, Kisch und Ur, aus. Schon sein Vater, König Meskalamdu, herrschte über diese beiden Machtzentren – und so auch über das ganze Gebiet der frühen keilschriftlichen Zivilisation Mesopotamiens. Der Inschrift von Tummal zufolge, einem der Tempel der heiligen sumerischen Stadt von Nippur, baute dort Mesannepada die früher zerstörte Kultstätte wieder auf.² Ein tiefgreifender Wandel erfolgte aber erst mit unserem König in seiner (Residenz?)Stadt, dem sumerischen Ur. Genau mit ihm endete nämlich die vorher übliche Praxis von Beisetzungen der wichtigen Persönlichkeiten von Ur in Prunkgräbern mit großartiger Ausstattung von kostbaren Materialien – und sogar mit Menschenopfern³.

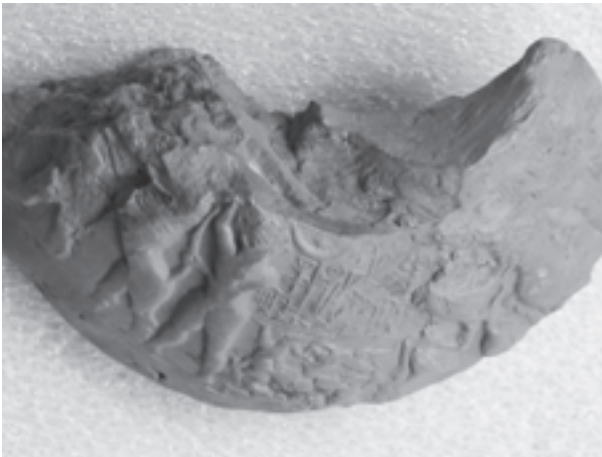
Eine sehr wichtige Quelle zu Mesannepadas Herrscherideologie stellt sein Siegel dar (Abb. 1a–d)⁴. Er präsentiert sich dort als Sieger über tierische, und wahrscheinlich auch menschliche, Feinde; in heroischer Nacktheit verteidigt er einen Stier oder eine Kuh gegen einen furchterregenden Löwen, den er in der zweiten Szene mit einem Dolch angreift. Die identifizierende

¹ Siehe Frayne 2008, 391–394.

² Ebd., E1.7.22, S. 55.

³ Dazu zuletzt Baadsgaard und Zettler 2014.

⁴ Siehe Legrain 1936, Nr. 518; Frayne 2008, 392, Nr. 2.



1a Siegelabdruck, König Mesannepada von Ur (2563–2524 v. u. Z.)
(Legrain 1936 Nr. 518)

1b–d Siegelabdruck, König Mesannepada von Ur (2563–2524 v. u. Z.).
University Museum of Archaeology and Anthropology, University of
Pennsylvania, Philadelphia, sign. UM 31-16-677

Siegelinschrift gibt ihm den Amtstitel »König von Kisch«⁵ und »Gemahl der Unantastbaren« (d. h. Inanna, die sumerische Liebesgöttin, oder ihrer irdischen Stellvertreterin, einer »nugig-Priesterin«⁶). So wird die duale Natur des Königstitels Mesannepadas klar erkennbar. Als König von Kisch bekleidete er ein grundsätzlich säkulares Amt; als Herrscher von Ur stieg er aber zu der Würde des Ehegatten der Liebesgöttin auf, und aus dieser Sicht können wir seine Herrschaft als sakral verstehen. Eine solche Konstellation ereignete sich mit Mesannepada zum ersten Mal in der Geschichte von Sumer. Ansonsten zeichnet sich seine Abbildung durch gänzlich formale, stilisierte Merkmale aus; wenn die Inschrift nicht wäre, konnten wir Mesannepada lediglich als traditionelle Abbildung eines »nackten Helden« deuten.

Es könnte aber von Interesse sein, sich etwas eingehender dem Abbildungsmodus des Antlitzes Mesannepadas zu widmen. Die *En-face*-Darstellung des menschlichen Gesichts hat nämlich im alten Mesopotamien seine eigene Geschichte und Deutung.

Der bisher erste Beleg einer *En-face*-Wiedergabe findet sich unter den Siegelabdrücken aus den prähistorischen Schichten von Susa im südwestlichen Iran. Dort entdeckte man unter Materialien der Stufe Susa I (= neuestens Susa, Acropole I, Schichten 27–21)⁷ aus der ersten Hälfte des 4. Jahrtausends einen Abdruck mit einer kreuzförmigen Figur, dessen vier Schultern in menschlichen Gesichtern in *En-face*-Darstellung enden (Abb. 2)⁸. Die ganze Konfiguration trägt wahrscheinlich eine symbolische Bedeutung – eine Abbildung der »vier Weltteile«⁹.

Eine besondere Darstellung bietet uns ein Siegelabdruck aus Susa aus der Zeit der späten Stufe der Uruk-Kultur (ungefähr 3500–3200 v. u. Z.). Die Mitte der Abbildung zeigt eine menschlichen Gestalt, die auf einer Leiter zu den höchsten Partien eines Speicherkomplexes hinaufsteigt. An der Seite dieser Abbildung sehen wir eine andere, sitzende Menschengestalt in übermenschlicher Größe, deren Antlitz sich dem Beobachter in einer *En-face*-Darstellung zuwendet (Abb. 3)¹⁰. In diesem Falle kann man diese Figur als Abbildung eines übermenschlichen Wesens – eines mythischen Hüters oder Wächters der Üppigkeit und Fülle des Speicherkomplexes – deuten.

⁵ Zum frühen Königtum von Kisch siehe Selz 1998, 313; Sommerfeld 2004; Czichon 2006; Steinkeller 2013.

⁶ Frayne 2008, S. 392 Nr. 2; siehe dazu Zgoll 2006, 113.

⁷ Dazu Dahl-Petrie-Potts 2013, im allgemeinen Butterlin 2003.

⁸ Amiet 1972, Nr. 218.

⁹ Charvát 2005, 115–116.

¹⁰ Amiet 1972, Nr. 930.



2 Siegelabdruck, Susa I (Iran), vor 3500 v. u. Z.
(Amiet 1972, Nr. 218)



3 Siegelabdruck, Susa (Iran), Spätphase der Uruk-Kultur
(3500–3200 v. u. Z.) (Amiet 1972, Nr. 930)



4 Siegelabdruck, Susa (Iran), Spätphase der
Uruk-Kultur (3500–3200 v. u. Z.) (Amiet 1980, Nr. 585)

Weitere Möglichkeiten solcher Darstellungen liefern andere gleichzeitige Siegelabdrücke von Susa (Abb. 4)¹¹. Hier ist wiederum ein mythisches Wesen dargestellt. Auf seinem menschlichen Körper trägt es einen Stierkopf, der sich dem Beobachter erneut in einer *En-face*-Perspektive zeigt. Auch

¹¹ Amiet 1972, Nrn. 1013, 1017; Amiet 1980, Nrn. 581, 585 und 586.

hier haben wir nicht einen gewöhnlichen Menschen vor uns, sondern ein Fabelwesen, eine Mischung aus menschlichen und animalischen Elementen.

Ähnliche Elemente zeigt frühes sumerisches Material aus Südmesopotamien. Aus der Spätphase der Uruk-Kultur (ungefähr 3500–3200 v. u. Z.) stammt ein Siegelabdruck aus der Stadt Uruk mit der Abbildung eines frontal gezeigten, hockenden Dämons mit Tieren. Der Charakter des Dämons ist nicht ganz klar: sein (oder ihr) Kopf nimmt eine zweilap- penartige Form mit großen Augen an. Man sieht keine Brüste, und sein oder ihr Geschlecht ist auch nicht klar erkennbar.¹² Das Wesen konnte man in Verbindung bringen mit ähnlichen zeitgenössischen ›Ikonen‹ dieser Art, wo es, wie es scheint, dem weiblichen Geschlecht angehört (Abb. 5)¹³. Auf einer archaischen Tontafel desselben Alters und Fundorts sehen wir dann zwei *en face* ausgeführte Dämonen, die ihre Hände zu einem Capriden und einem Löwen, bzw. einem Capriden und einem Equiden, erheben. Die Tiere stehen über zwei entgegengesetzt ausgerichteten, verflochtenen Schlangen (Abb. 6)¹⁴. Eine andere Abbildung



5 Siegelabdruck, Uruk (Irak), Spätphase der Uruk-Kultur (3500–3200 v. u. Z.) (Rova 1994, Taf. 17, Nr. 305)



6 Siegelabdruck, Uruk (Irak), Spätphase der Uruk-Kultur (3500–3200 v. u. Z.) (Rova 1994, Taf. 47, Nr. 728)

¹² Boehmer 1999, 75–76, Abb. 65 und 66; Pittman 2001, 436, Fig. 11.25: d.

¹³ Rova 1994, Taf. 17, Nrn. 305, 306 und 307.

¹⁴ Ebd., Taf. 47, Nr. 728; Boehmer 1999, 54, Abb. 65.

zeigt dieses Wesen, zusammen mit den Tieren, im oberen Teil eines Petschaftes, dessen unteres Teil eine Szene mit besiegten Kriegsgefangenen vorführt (Abb. 7)¹⁵. Führt man unter dem Zeichen dieses Wesens siegreiche Kriege?

Ein Siegel aus der Späturuk- bis Djemdet Nasr-Phase (ca. 3200–3000 v. u. Z.) zeigt eine Reihe überkreuz stehender mythischer Wesen in Gestalt von geflügelten Vierfüßlern mit menschlichen Köpfen und langen Ohren, deren Gesichter *en face* abgebildet sind (Abb. 8)¹⁶.

Das Motiv taucht auch am Fundorte der Spät-Uruk-Kultur außerhalb Mesopotamien auf. Im nordsyrischen Tell Brak (Schicht TW 12, Späturuk-Grube) erscheint es in der Form einer Reihe von eulenköpfigen und geschwänzten menschähnlichen Mischwesen, die sich abwechselnd mit Löwentieren abgebildet finden (Abb. 9)¹⁷. Dazu kommt eine Parallele aus dem syrischen Fundort von Habuba Kabira, die aber nicht aus Menschenbildern, sondern aus Vögeln mit langen, ineinander geflochtenen Hälsen und Eulenköpfen besteht.¹⁸

Aus dem *Milieu* der archaischen Siegelungen und Texte von Ur (erste frühdynastische Zeitperiode, ca. 3000–2700 v. u. Z.) stammt ein weiterer, einzigartiger Beleg. Eine der Versiegelungen aus den Aushubsschichten der administrativen Materialien des archaischen Ur (SIS 4–5) trägt über dem Rollsiegelabdruck Markierung durch ein anderes Petschaft in der Form eines menschlichen Gesichts, das *en face* abgebildet ist (Abb. 10)¹⁹. In diesem Falle ist es besonders schwierig, eine genauere Deutung zu treffen. In Ur erscheint auch das frontalgezeigte Wesen mit weit abgewinkelten Beinen der Späturuk-Kultur, hier dreht er (sie?) seinen (ihren?) vogelartigen Kopf um zu einer Profil-Abbildung (Abb. 11)²⁰.

In diesem zeitlichen und räumlichen Kontext werden die Belege für unsere Abbildungsweise zahlreicher. Das archaische Ur bietet uns die in Fara/Šuruppak (siehe unten) offensichtlich sehr populäre *En-face*-Komposition eines Zweikampfs (Abb. 12)²¹. In einem anderen Fall sehen wir einen frontal gesehenen, nackten Mann bei der Darbringung der

¹⁵ Rova 1994, Taf. 45, Nr. 761.

¹⁶ Amiet 1980, Nr. 425, S. 301 Taf. 26.

¹⁷ Boehmer 1999, 145 Abb. 129e; Pittman 2001, 439 Taf. 11.28: a; Oates 2002, 115, Taf. 4.

¹⁸ Boehmer 1999, 145 Abb. 129 f.

¹⁹ Legrain 1936, Nr. 426 = Amiet 1980, Nr. 716.

²⁰ Legrain 1936, Nrn. 42, 268, 269, 270.

²¹ Ebd., Nr. 294 = Amiet 1980, Nr. 806.



7 Siegelabdruck, Uruk (Irak), Spätphase
der Uruk-Kultur (3500–3200 v. u. Z.)
(Rova 1994, Taf. 45, Nr. 761)



8 Siegelabdruck, Privatsammlung,
Spätphase der Uruk- oder Jemdet-Nasr-Kultur
(3300–3000 v. u. Z.) (Amiet 1980, Nr. 425)



9 Siegelabdruck, Tell Brak (Syrien),
Spätphase der Uruk-Kultur (3500–3200 v. u. Z.)
(Oates 2002, 115, Fig. 4)



10 Siegelabdruck, Ur (Irak), Frühdynastisch I
(3000–2700 v. u. Z.) (Amiet 1980, Nr. 716)



11 Siegelabdruck, Ur (Irak), Frühdynastisch I
(3000–2700 v. u. Z.) (Legrain 1936, Nr. 270)



12 Siegelabdruck, Ur (Irak), Frühdynastisch I
(3000–2700 v. u. Z.) (Legrain 1936, Nr. 294)



13 Siegelabdruck, Ur (Irak), Frühdynastisch I
(3000–2700 v. u. Z.) (Legrain 1936, Nr. 296)

Opfer; hierin könnte man eine durch Respekt vor den Göttern inspirierte Darstellung des ›nackten Helden‹ vermuten (Abb. 13)²². Nicht ganz klar ist das Bild einer *en face* gezeigten Frau, die, auf dem Dach einer anspruchsvollen Architektur (Tempel?) stehend, sich das Haar mit beiden Händen löst (Abb. 14)²³. Offensichtlich geht es hier um den Ausdruck einer starken Emotion – Liebe oder Leid. Da sich am Dach des Tempels auch erotische Szenen abspielten,²⁴ könnte das gelöste Haar als erotische Einladung wirken, aber es lohnt sich hier, vorsichtig zu bleiben.



14 Siegelabdruck, Ur (Irak), Frühdynastisch I (3000–2700 v. u. Z.) (Legrain 1936, Nr. 388)



15 Siegelabdruck, Fara/Šuruppak (Irak), Frühdynastisch II (2700–2600 v. u. Z.) (Amiet 1980, Nr. 819)

²² Legrain 1936, Nr. 296 = Amiet 1980, Nr. 807.

²³ Legrain 1936, Nr. 388.

²⁴ Ebd., Nr. 385.

Verwandte Stücke stammen aus anderen zeitgenössischen Fundorten des frühen Mesopotamiens, vor allem aus der nördlich von Ur gelegenen Fundstelle Fara/Šuruppak (vgl. Abb. 29)²⁵. Die dortigen frühdynastisch-I-datierten Schichten lieferten u. a. einen Siegelabdruck mit der Abbildung eines zentralen Tors oder einer Pforte, aus welcher Kühe oder Kälber herausgehen. Das Tor überwacht ein *en face* abgebildetes Wesen mit menschlichem Leib und Stierkopf (Abb. 15)²⁶. Es stellt vielleicht die Figur eines Fruchtbarkeitsdämons dar. Eine ähnliche Gestalt sehen wir auf einem lokalen frühdynastisch-II-datierten Siegel (ca. 2700–2500 v. u. Z.), wo aber der stierköpfige Dämon zwei Löwen bezwingt (Abb. 16)²⁷, wie auch auf einem anderen zeitgenössischen Siegel aus Fara/Šuruppak (Abb. 17)²⁸. Diese letzte ›Ikone‹ liefert eine nahezu perfekte Analogie zu der Abbildung Mesannepadas (vgl. Abb. 1a–d): dem zentralgestellten Stiermenschen helfen zwei ›Mitbrüder‹, da jeder von seiner Seite her mit Dolchen besiegte Löwen angreifen.



16 Siegelabdruck, Fara/Šuruppak (Irak),
Frühdynastisch II (2700–2600 v. u. Z.)
(Amiet 1980, Nr. 855)



17 Siegelabdruck, Fara/Šuruppak (Irak),
Frühdynastisch II (2700–2600 v. u. Z.)
(Amiet 1980, Nr. 865)

²⁵ Karte in Benati 2015, 2, Fig. 1.

²⁶ Martin 1988, Nr. 111, 234, Nr. 111 = Amiet 1980, Nr. 819.

²⁷ Martin 1988, 73, 248 Nr. 239 = Amiet 1980, 855.

²⁸ Martin 1988, 73, 249 Nr. 250 = Amiet 1980, Nr. 865.



18 Siegelabdruck, Fara/Šuruppak (Irak), Frühdynastisch II
(2700–2600 v. u. Z.) (Amiet 1980, Nr. 894)



19 Siegelabdruck, Fara/Šuruppak (Irak), Frühdynastisch II
(2700–2600 v. u. Z.) (Amiet 1980, Nr. 896)

Aus Fara/Šuruppak stammen noch andere derartige Abbildungen aus der frühen Frühdynastisch-II-Zeit im sogenannten ›Elegant Style‹ (Abb. 18)^{29, 30}. In Gesellschaft mit dem Stiermenschen erscheint hier ein frontal gestellter, nackter Held als Jäger, ein Tier mit langen Ohren oder Hörnern haltend (Abb. 19)³¹. Dieselbe Frühdynastisch-II-Zeit hinterließ uns eine Komposition mit zwei überkreuzten, *en face* gezeigten Mischwesen (Stiermenschen?)³². Ein anderes Bild, eine Kombination von frontalgestelltem Mischwesen (Stiermensch?) und zwei miteinander verflochtenen Schlangen³³, zitiert sogar die alte späturukzeitliche ›Ikone‹ mit frontalstehenden Dämonen und verflochtenen Schlangen (vgl. Abb. 6)³⁴.

29 Martin 1988, 73; siehe ebd., 249 Nr. 255 = Amiet 1980, 894.

30 Martin 1988, 252, Nrn. 261 = Amiet 1980, Nr. 884; 262 = Amiet 1980, Nr. 880; 264 = Amiet 1980, 879; 268; Martin 1988, 253 Nrn. 272, 274 = Amiet 1980, Nr. 897; 276 = Amiet 1980, Pl. 72 bis: F.

31 Martin 1988, 252 Nr. 260 = Amiet 1980, Nr. 896.

32 Martin 1988, 256 Nr. 308.

33 Ebd., 259 Nr. 353.

34 Rova 1994, Taf. 47, Nr. 728; Boehmer 1999, 54, Abb. 65.



20 Siegelabdruck, Fara/Šuruppak (Irak),
Frühdynastisch II (2700–2600 v. u. Z.)
(Amiet 1980, Nr. 950)



21 Siegelabdruck, Fara/Šuruppak (Irak), Frühdynastisch II
(2700–2600 v. u. Z.) (Amiet 1980, Taf. 72 bis: G)

Aus der Domäne des späteren, noch frühdynastisch-II-zeitlichen ›Crossed Style‹ von Fara/Šuruppak³⁵ kennen wir weitere Beispiele der frontal gesehenen Stiermenschen³⁶. Dazu tritt die Abbildung eines frontal gesehenen Menschen mit einer besonderen, gezähnten Krone(?) mit einer Löwengruppe auf einer Seite und einem gehörnten Tier auf der anderen (Abb. 20)³⁷. Dieser gekrönte Held findet Verwandte in anderen zeitgenössischen Beispielen³⁸. Beide Figuren – der Stiermensch und der gekrönte Held – können auf ein und demselben Siegel auftauchen (Abb. 21)³⁹.

³⁵ Martin 1988, 74–75.

³⁶ Ebd., 263 Nr. 393.

³⁷ Ebd., 260 Nr. 365 = Amiet 1980, Nr. 950.

³⁸ Martin 1988, 262, Nrn. 381; 382 = Amiet 1980, Nr. 939; 386 = Amiet 1980, Nr. 913; 389; Martin 1988, 263 Nr. 390 = Amiet 1980, Pl. 72 bis E; Martin 1988, 264 Nr. 408.

³⁹ Martin 1988, 263 Nr. 391 = Amiet 1980, Pl. 72 bis G.

Eine ganz besondere Abbildung dieser Art hat der Schara-Tempel aus Tell Agrab in Mesopotamien vorzuweisen. Sie stammt aus der zweiten frühdynastischen Zeitperiode (ca. 2700–2600 v. u. Z.). Dort sehen wir auf einem Siegel einen Tempelbau, über welchem sich breitgespannte »Bogen« ausbreiten. In den oberen Zwickeln dieser Bogen wiederholt sich ein monumentales menschliches Gesicht in der *En-face*-Darstellung zwischen Rosettenpaaren (Abb. 22)⁴⁰. In der altmesopotamischer Symbolik galt die Rosette als ein »very powerful symbol of life«⁴¹. Hier handelt es mit aller Wahrscheinlichkeit um ein übermenschliches Wesen – vielleicht schon eine Gottheit.

Sonst tauchen hier (im Schara-Tempel) auch Abbildungen von Stiermensch-Mischwesen, *en face* gezeigt, und oft im Zweikampf mit wilden Tieren, auf (Abb. 23)⁴². Solche »Ikonen« findet man danach ziemlich oft im sogenannten Fara-Stil aus der Übergangsperiode zwischen der zweiten und dritten frühdynastischen Zeitperiode, ungefähr um 2600–2500 v. u. Z.⁴³



22 Siegelabdruck, Schara-Tempel, Tell Agrab (Irak),
Frühdynastisch II (2700–2600 v. u. Z.) (Amiet 1980, Nr. 681)



23 Siegelabdruck, Schara-Tempel, Tell Agrab (Irak),
Frühdynastisch II (2700–2600 v. u. Z.) (Amiet 1980, Nr. 820)

⁴⁰ Amiet 1980, Nr. 681; Rova 1994, Tav. 58, Nr. 955.

⁴¹ Selz 2004, 201.

⁴² Amiet 1980, Nr. 820.

⁴³ Siehe oben; sowie Amiet 1980, Nr. 861 u. w. bis zu Nr. 964, siehe dazu auch Costello 2010.