

DIE PROBLEMATIK DES SOGENANTEN BETTPANEELS VON UGARIT

Inauguraldisertation
zur Erlangung des Akademischen Grades
eines Dr. phil.,
vorgelegt dem Fachbereich 07 – Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

von ANNA LANARO
aus Malo

Mainz 2012

Tag der Doktorprüfung: 21. Dezember 2012

Vorwort

Die Idee zu dieser Arbeit entstand während der letzten Phase des Mainzer Sonderforschungsbereichs 295 „Kulturelle und sprachliche Kontakte: Prozesse des Wandels in historischen Spannungsfeldern Nordostafrikas/Westasiens“; das Projekt A 6 behandelte in einem Schwerpunkt „Das Herrscherbild in der Levante während der Späten Bronzezeit“, einer Zeit verstärkter „Ägyptisierung“ in dieser Region. Das Bettpaneel aus Ugarit, dessen Bildrepertoire für viele Forscher als ein herausragendes Zeugnis der lokalen Königsideologie gilt, konnte damals aus Zeitgründen nicht mehr behandelt werden. Daher bot sich die Möglichkeit an, dieses Thema in Mainz im Umfeld des SFB, insbesondere im Institut für Ägyptologie und Altorientalistik, innerhalb einer Dissertation zu bearbeiten.

Während der ersten Jahre meiner Promotion wurde ich durch die Promotionsförderung der Stipendienstiftung Rheinland-Pfalz gefördert, wofür ich sehr dankbar bin. Im November 2009 hat die Stipendienstiftung zusätzlich eine Forschungsreise ins Nationalmuseum Damaskus finanziert, in dem das Elfenbeinpaneel aufbewahrt ist.

Für die Erlaubnis, das Elfenbeinpaneel untersuchen zu können, danke ich der Generaldirektion der Antiken und Museen. Wegen der Zerbrechlichkeit des Gegenstands konnte das Öffnen der Vitrine nicht gestattet werden. Dennoch konnte ich neue Fotoaufnahmen und neue Umzeichnungen anfertigen.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	I
Inhaltsverzeichnis	III
Chronologische Tabelle	VII
I. Einleitung	1
1. Forschungsgeschichte	3
2. Fragestellung	8
Teil A: Das „Bettpaneel“	11
II. Die Fundlage	13
1. Die Beifunde	14
2. Die Zerstörung des Königspalastes von Ugarit	19
3. Der ursprüngliche Aufbewahrungsort	20
III. Das Möbel	23
1. Der Zustand des Elfenbeinpaneels	23
1.1. Maße der erhaltenen Bestandteile und Bearbeitungstechnik	23
1.2. Das Material	24
1.3. Die Befestigungstechnik	24
1.4. Die Rekonstruktion	25
1.4.1. Unberücksichtigte Bestandteile	25
1.4.2. Ursprüngliche Maße	28
2. Der Möbeltyp	30
2.1. Vergleichsmaterial	31
2.1.1. Ägypten	31
2.1.2. Vorderer Orient und Ägäis	33
2.1.2.1. Stuhllehnen aus SW7 Fort Salmanassar	34
2.1.2.2. Betten aus Arslan Tasch	35
2.1.2.3. Möbel aus der Nekropole von Salamis	36
2.2. Zusammenfassung	37
Teil B: Die Ikonographie	39
IV. Die Nackte Frau (1/F)	41
1. Beschreibung	41
2. Das Motiv der Nackten Frau in Ugarit	42
3. Die Nackte Frau des Elfenbeinpaneels	47
3.1. Die Haartracht	47
3.2. Die Haltung	49
3.3. Lotos und Anchzeichen	51
V. Pharao-Figur als Löwentöter (1/G)	57
1. Beschreibung	57
2. Das „Erstechen eines Löwen“	59
3. Die Attribute	62
3.1. Die Blaue Krone	62
3.2. Die Falkenjacke	64
3.3. Der lange Faltenschurz mit Schurzbehang	67
4. „Pharao“-Darstellungen in Ugarit	69
VI. Bedrohende Figur mit Schwert und kniender Gegner (1/H)	71
1. Beschreibung	71

2.	Der Angreifer mit Brustbändern und der Typ „Syrer“	72
3.	Das Schwert	77
4.	Der Sieg über einen Feind	79
4.1.	Das „Erstechen eines Feindes“	79
4.2.	Der kniende Feind	82
4.3.	Der vorderasiatische Herrscher beim Feindvernichten in der Späten Bronzezeit	84
VII. Zwei schreitende Figuren mit Waffen (1/I)		87
1.	Beschreibung	87
2.	Die Waffen	88
3.	Tracht und Frisur	89
4.	Verdopplung einer bewaffneten Figur	90
VIII. Figur mit einem Löwen auf den Armen (1/K)		93
1.	Beschreibung	93
2.	Die Tracht	94
3.	Das Motiv des Löwenträgers	98
IX. Figuren in ägyptischem Gewand (1/L, 2/F)		103
1.	Beschreibung	103
1.1.	Figur mit erhobenen Händen (1/L)	103
1.2.	Bewaffnete Figur (2/F)	103
2.	Das Gewand	104
2.1.	Die Komposition des dreiteiligen Gewands	104
2.2.	Die Tracht des Elfenbeinpaneels	105
2.3.	Die Verwendung des dreiteiligen Gewands	107
3.	Haartrachten	109
4.	Die Attribute	110
X. Figur mit einem Capriden auf den Armen (2/L)		113
1.	Beschreibung	113
2.	Das Motiv des Capridenträgers	114
XI. Tierträger mit einem Hirsch an der Leine (2/K)		117
1.	Beschreibung	117
2.	Tragen eines Tieres auf den Schultern	118
3.	Der Hirsch	119
4.	Die Attribute	120
XII. Weibliche Figur in langem Gewand (2/I)		123
1.	Beschreibung	123
2.	Die Tracht	124
3.	Die Attribute	125
4.	Das Motiv der „Fürsorge“	126
XIII. Stillende Göttin mit zwei Knaben (2/H)		129
1.	Beschreibung	129
2.	Die Hathorfrisur mit Hörnern und Astralsymbol	132
2.1.	Die Hathorfrisur	132
2.1.1.	Die Hathorfrisur in der Levante	134
2.1.2.	Die Hathorfrisur in Ugarit	136
2.2.	Die Hörner mit Astralsymbol	137
2.3.	Zusammenfassung	139
3.	Die Tracht	140
4.	Die Flügel	142

5. Das Stillmotiv	145
XIV. Sich umarmendes Paar (2/G)	151
1. Beschreibung	151
2. Das Umarmungsmotiv	152
3. Die Tracht	154
XV. Die Friese und die Kompositpflanzen	157
1. Die Tierkampf- und Jagdszenen	157
1.1. Beschreibung	157
1.1.1. Fries 1	157
1.1.2. Fries 2	159
1.2. Die Komposition und die Motive der Friese	161
1.3. Die Flügellöwen	163
2. Die Kompositpflanzen	165
2.1. Beschreibung	165
2.2. Typologisierung und lokale Einordnung	166
Teil C: Die Auswertung	169
XVI. Die Datierung	171
XVII. Der historische und kulturelle Rahmen des Elfenbeinpaneels	175
1. Ugarit in der zweiten Hälfte des 13. Jh.s	175
2. Die Funktion des Elfenbeinpaneels	178
3. Die Werkstatt	180
4. Eine ugaritische Kunsttradition	182
5. Die Tradierung mancher Motive des Elfenbeinpaneels im 1. Jt.	186
XVIII. Die Deutung des Bildprogramms	189
1. Bisherige Interpretationen des Elfenbeinpaneels	189
1.1. Schaeffer	189
1.2. Feldman	190
1.3. Gachet-Bizollon	193
2. Ein neuer Interpretationsversuch	195
2.1. Die Innere Verteilung	196
2.1.1. Die zentralen Platten der Seite 2	197
2.1.1.1. Das Königspaar	197
2.1.1.2. Die stillende Göttin	198
2.1.2. Die Rahmenfiguren der Seite 1 und 2	201
2.1.3. Die zentralen Platten der Seite 1	202
2.2. Der Auftraggeber und der Besitzer des Elfenbeinpaneels	204
3. Herkunft der Motive, Wege ihrer Vermittlung, ihre Rezeption in Ugarit	205
4. Zusammenfassung	211
Literaturverzeichnis	215
1. Abkürzungen der Zeitschriften und Reihen	215
2. Abkürzungen der Lexika und Wörterbücher	216
3. Literatur	217
Tafeln	243

	Jahr	Ägypten	Ugarit	Hatti
SBZ IB	1480	18. Dynastie Thutmosis III. (1479-1425)		Zidanta II.
SBZ IIA	1450	Amenophis II. (1428-1397)		Huzzija II. Muwatalli I. Tudhaliya I.
	1400	Thutmosis IV. (1397-1388) Amenophis III. (1388-1351/50)	Ammitamru I. (?-ca. 1350)	Arnuwanda I. Hattušili II.? Tudhaliya II.
	1350	AMARNAZEIT Amenophis IV. (1351-1334) Tutanchamun (1333-1323) Eje (1323-1319) Horemheb (1319-1292)	Niqmaddu II. (ca. 1350-1315) <i>Brand im Königspalast</i> Ar-Halba (1315-1313) Niqmepa (ca. 1313-1260)	Šuppiluliuma I. Arnuwanda II. Muršili II.
SBZ IIB	1300	19. Dynastie Ramses I. Sethos I. (1290-1279/78) Ramses II. (1279-1213)	Ammitamru II. (ca. 1260-1235)	Muwatalli II. <i>Schlacht von Qadeš (1275)</i> Urhi-Teshup Hattušili III.
	1250	Merenptah (1213-1203)	Ibiranu (ca.1235- 1225/20) Niqmaddu III. (ca.1225/20- 1215) Ammurapi (ca. 1215-1190/85)	Tudhaliya III. Arnuwanda III.
	1200	Amenmesse Sethos II. Siptah und Königin Tausert (1194-/93-1186/85) => <i>Beya</i> Setnakht Ramses III. (1184/83-1152/51)	<i>Ende von Ugarit (1190/1185)</i>	Šuppiluliuma II.
EZ I				

Synchronismen der ugaritischen Könige in den 15.-12. Jh. v. Chr. (nach: SINGER 1999, 734)

I. EINLEITUNG

Als 1952 das sogenannte Bettpaneel von Ugarit zutage kam, waren 15 Ausgrabungskampagnen bereits abgeschlossen. Der Großteil des Königspalastes war schon freigelegt. Zahlreiche Texte konnten geborgen werden, jedoch hatten nur wenige Gegenstände die Plünderung und den anschließenden Brand des Gebäudes überstanden. So ist die Entdeckung des Elfenbeinpaneels einem unerwarteten Glücksfall zu verdanken. Es befand sich unter einer dicken Schicht von Asche und Zerstörungsschutt in der nord-östlichen Ecke des Hofes III zusammen mit weiteren wertvollen Elfenbeinartefakten (SCHAEFFER 1962, 19).

Dieses Paneel ist ein hervorragendes Beispiel des levantinischen Kunsthandwerks, das in der Späten Bronzezeit keine Parallele findet. Es zeichnet sich durch einen recht guten Erhaltungszustand und eine außerordentliche Zusammenstellung von Bildmotiven aus, die sonst nur vereinzelt auftreten.

Das Elfenbeinpaneel aus Ugarit (Fund-Nr. RS 16.065+28.031, Taf. I) besteht aus mehreren rechteckigen Platten, deren ungestörte Fundlage eine sichere Rekonstruktion der ursprünglichen Anordnung erlaubt (SCHAEFFER 1954, 52). Die verschiedenen Platten verkleideten die beiden Seiten eines hölzernen Brettes, das an einem Möbel angebracht war und von dem bis heute keine Spur mehr erhalten ist. Im Folgenden werden die zwei Auflagen Seite 1 und 2 genannt.

Jede Seite (Taf. VI-XXXI) besteht aus sechs nebeneinander liegenden schmalen Einzelplatten, die an jeder Seite von zwei Volutenpflanzen¹ (Taf. II-V) eingerahmt sind. Darüber erstreckt sich jeweils ein niedrigerer durchlaufender Fries (Taf. XXXII-XXXV). Am oberen Rand des Paneels waren zusätzlich drei abgerundete Kantenelemente befestigt (Taf. XXXVI).

Die Bergung des Elfenbeinpaneels erforderte fünf Ausgrabungskampagnen, da das Einsickern von Wasser im Winter und die Trockenheit im Sommer es extrem zerbrechlich gemacht hatten (SCHAEFFER 1962, 23-25).² Bevor es aus der Erde entfernt werden konnte, war es daher notwendig,

¹ Der Begriff „Volutenpflanze“ gilt als neutraler Terminus für eine Kompositpflanze, die das Volutenmotiv aufweist (FISCHER E. 2007b, 836).

² Die Bergung des Elfenbeinpaneels wurde von M. Raif HAFEZ, dem damaligen Leiter der Restaurierungswerkstatt des Nationalmuseums Damaskus, durchgeführt. Jedes Einzelfragment wurde separat behandelt, d.h. erst *in situ* gehärtet, dann ins Museum gebracht. Dort wurden die Platten aufgrund von „véritables cartons“ rekonstruiert, die vor der Bergung angefertigt wurden (SCHAEFFER 1962, 23).

das Material zu härten. Trotz dieser aufwändigen Arbeit konnten nicht alle gefundenen Bruchstücke ins Museum transportiert werden, da einige Platten zu fragmentarisch und die erhaltenen Holzelemente schon zu winzigen Splittern geworden waren. Darüber hinaus sind manche der geborgenen Stücke nicht restauriert worden, sodass die heutige Rekonstruktion als unvollständig gilt (GACHET-BIZOLLON 2001, 21-24). Nach der Entdeckung wurden die Paneele auf einer Wachgrundlage montiert und im Nationalmuseum Damaskus ausgestellt (Inventar-Nr. 3599).

Heute beträgt die Gesamtlänge des Paneels, einschließlich der Platten und der Friese, jeweils 86 cm, die Gesamthöhe ca. 34 cm (dazu mehr in Kap. III.).

Platten und Friese sind in Flachrelief gearbeitet, während die Volutenpflanzen in Silhouetten-Technik angefertigt wurden. Jedes Einzelteil wird von einem Rahmen begrenzt, der wenige Millimeter höher als der Hintergrund ist (Taf. XXXVII). Die Platten geben jeweils eine in sich abgeschlossene Szene wieder, jede Platte wurde also einzeln angefertigt und erst dann auf den hölzernen Hintergrund gedübelt. Sie zeigen eine oder zwei Personen. Ausschließlich die mittlere Platte der Seite 2 weist eine dreifigurige Szene auf: eine Göttin, die zwei Jünglinge stillt. Die Oberfrieze zeigen eine fortlaufende Darstellung, bei der sich Jagd- und Tierkampfmotive ineinander verflechten. Außerdem stehen sich in der Mitte des Frieses 1 zwei Hirsche gegenüber, während auf Fries 2 zwei Flügellöwen eine Volutenpflanze flankieren, über der ein Vogel schwebt. An dieser Stelle besteht Erklärungsbedarf für die Bezeichnung der verschiedenen Bestandteile des Paneels. In der vorliegenden Arbeit wird die Benennung von GACHET-BIZOLLON übernommen, Autorin der ersten ausführlichen Behandlung des Paneels aus Ugarit (GACHET-BIZOLLON 2001; dazu mehr unten). In dieser Abhandlung wurde zum ersten Mal eine Skizze des Ausgräbers des Elfenbeinpaneels, Claude F.A. SCHAEFFER, veröffentlicht, die höchstwahrscheinlich bei der Entdeckung angefertigt wurde (GACHET-BIZOLLON 2001, Abb. 3; 2007, Abb. 41). Dabei kennzeichnete SCHAEFFER die erste Auflage, die ans Tageslicht kam, als „*panneau supérieur*“ und die zweite als „*panneau inférieur*“. Anhand dieser Abfolge identifiziert GACHET-BIZOLLON ein Paneel 1 und ein Paneel 2. Da SCHAEFFER jeder Einzelplatte einen Buchstaben von E bis M gab,³ identifiziert sie jede Platte durch eine Ziffer, 1 bzw. 2, und einen Buchstaben. Hier folgt eine Auflistung der Platten mit den Motiven, die darauf dargestellt sind.

³ In SCHAEFFERS Nummerierung fehlt der Buchstabe J (GACHET-BIZOLLON 2001, 24 Anm. 13).

Die Seite 1 besteht von links nach rechts aus:

- Platte 1/E: Volutenpflanze
- Platte 1/F: „Nackte Frau“
- Platte 1/G: Pharao-ähnliche Figur als Löwentöter
- Platte 1/H: bedrohende Figur mit Schwert und kniender Gegner
- Platte 1/I: zwei schreitende Figuren mit Waffen
- Platte 1/K: Löwenträger
- Platte 1/L: Figur in ägyptisierendem Gewand mit erhobenen Händen
- Platte 1/M: Volutenpflanze.

Die Seite 2 zeigt von links nach rechts:

- Platte 2/M: Volutenpflanze
- Platte 2/L: Steinbockträger
- Platte 2/K: Tierträger mit einem Hirsch an der Leine
- Platte 2/I: weibliche Figur in langer Tunika
- Platte 2/H: stillende Göttin mit zwei Knaben
- Platte 2/G: sich umarmendes Paar
- Platte 2/F: bewaffnete Figur in ägyptisierendem Gewand
- Platte 2/E: Volutenpflanze.

1. FORSCHUNGSGESCHICHTE

1952 wurde durch einen Bericht SCHAEFFERS die Entdeckung des Elfenbeinpaneels aus Ugarit dem wissenschaftlichen Publikum mitgeteilt.⁴ Dabei erfolgte nur eine kurze Beschreibung von einigen Platten, da Hauptgegenstand dieses Berichtes der Besuch des damaligen syrischen Präsidenten in Ugarit war.

Zwei Jahre später erschien in *Syria* 31 ein Beitrag SCHAEFFERS zu dem Paneel.⁵ Bei dieser

⁴ SCHAEFFER 1952a, V-VIII. 1953 hielt SCHAEFFER einen Vortrag, in dem er über die neuen Entdeckungen im Königspalast von Ugarit berichtete, vor der Pariser Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (SCHAEFFER 1953a). WEIDNER bot in AfO 16 eine Zusammenfassung dazu (WEIDNER E. 1952-53). Primäre Literatur für das Elfenbeinpaneel aus Ugarit: SCHAEFFER 1952a, V-VIII, Taf. VI, 1953a, 231-237; 1953b, 113; 1954, 51-59, Abb. 3-4, Taf. VII (1-2) und VII-X; 1954-55, 151; 1962, 19-23; GACHET-BIZOLLON 2001; 2007, 135-146, 275-281 Kat.-Nr. 269, Taf. 25-26 und 79-87; 2008, 90-94.

⁵ SCHAEFFER 1954, 51-59, Taf. VII-X, Abb. 3. Dieser Beitrag ist eine bearbeitete Version des Vortrags, den SCHAEFFER im Juli 1953 vor der Pariser Académie des Inscriptions et Belles-Lettres hielt (SCHAEFFER 1953a).

Gelegenheit publizierte er zwei Fotos der Bergungsarbeiten und die Fotos von drei Platten (1/H, 2/H, 2/G), dazu noch eine Zeichnung des Fundkontextes mit Beifunden. Jedoch führte SCHAEFFER keine eingehende Analyse der Motive durch und richtete seine Aufmerksamkeit lediglich auf einige Platten, anhand derer er das gesamte Bildprogramm deutete. Bei dieser Analyse wurde der Fundkontext nicht berücksichtigt, wahrscheinlich weil Hof III zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollständig ausgegraben war. Erst in *Ugaritica* IV beschäftigte sich SCHAEFFER mit der Fundlage und äußerte sich über die vermutliche Herkunft der Elfenbeinschnitzereien des Hofes III. Dabei kündigte er an, dass diese Funde in *PRU* VII ausführlicher behandelt werden sollten. Dieser Band ist allerdings nie erschienen (SCHAEFFER 1962, 17-25).

In den folgenden Jahren erfolgte keine weitere Untersuchung des Paneels. So fehlten weiterhin eine detaillierte Aufnahme von beiden Seiten und eine eingehende Beschreibung der verschiedenen Platten.⁶ Dieser Mangel an photographischen Vorlagen hat auch ikonographische Untersuchungen der einzelnen Bestandteile verzögert. In nachfolgenden Behandlungen wurde das Paneel lediglich in Zusammenhang mit einem bestimmten Motiv oder als Vergleich herangezogen.⁷

Erst 1987 erschien in einem Beitrag CAUBETS und POPLINS die erste Umzeichnung, in der alle Bildelemente deutlich zu erkennen waren.⁸ Allerdings lag der Schwerpunkt dieses Artikels vornehmlich auf dem Material, das Paneel von Ugarit wurde daher nur kurz berücksichtigt.

Auf eine ausführliche Publikation von Platten und Friesen in Einzelaufnahmen sowie einer detaillierten Umzeichnung musste man bis 2001 warten (GACHET-BIZOLLON 2001).⁹ Der in *Syria* 78 erschienene Artikel konzentriert sich ausführlich auf das Paneel von Ugarit. Die Autorin, Jacqueline GACHET-BIZOLLON, setzte sich zum ersten Mal seit seiner Entdeckung mit den verschiedenen Motiven auseinander, um auf die Frage nach dem Bildprogramm und der Datierung näher einzugehen. Dieser Artikel bildete die Grundlage für die vorliegende Arbeit, jedoch bestehen

⁶ Die erste Veröffentlichung eines Fotos nur von den Plattenreihen ohne Friese erfolgte in WARD 1969, 236-237. Erst später wurde eine Gesamtaufnahme publiziert (LAGARCE 1983, Taf. 96). Jedoch zeigen beide Aufnahmen eine sehr schlechte Auflösung.

⁷ BARNETT 1956, 88-89 Abb. 3; KANTOR 1956, 166-169; MAAG 1961, 472-473; HELCK 1962, 542 und 608; MATTHIAE 1962, 86-89 Taf. XXIV-XXV; GRAY 1964a, 226-227 Taf. 9-10; BRENTJES 1965, 64 Abb. 61 und 91; CULICAN 1967, 58-59 Abb. 57 und 59; SMITH 1965, 33, 53 Abb. 55-57; DU MESNIL DU BUISSON, 1973, 167-199; COURTOIS 1979, Kol. 1225-1227; BARNETT 1982, 29 Taf. 22 ; LAGARCE 1983, 548 Anm. 2; CAUBET – POPLIN 1987, 287 Abb. 17; CAUBET – YON 1996, 70-71 Abb. 3; STÉPHAN 1996, 87-91; WARD 1969, Abb. 3-4; FELDMAN 1998, 179-241 Abb. 10a-aa; 2002, 15-16 Abb. 13-14; 2006, 54 und 97-98 Abb. 36A-b.

⁸ Die Zeichnung ist von J.P. LANGE in Zusammenarbeit mit C. FLORIMONT (CAUBET – POPLIN 1987, 285 Abb. 17).

⁹ Die Umzeichnung ist von H. MOREL (GACHET-BIZOLLON 2001, Abb. 6). Bereits FELDMAN hat 1998 in ihrer Doktorarbeit Platten und Friese vollständig publiziert (FELDMAN 1998). Allerdings sind die Abbildungen von schlechter Qualität.

noch viele ungelöste Probleme, die Anstoß dazu gaben, das Paneel hier monografisch erneut zu behandeln.

Eines der Probleme war die Funktionszuweisung. SCHAEFFER war von Anfang an überzeugt, dass die Paneele das Fußteil eines Bettes dekorierten, das nach ägyptischem Vorbild gestaltet war (SCHAEFFER 1953b, 133; SCHAEFFER 1954, 53). Wie die erhaltenen Exemplare zeigen, waren ägyptische Betten nicht mit einem Kopfteil, sondern mit einem dekorierten Fußteil ausgestattet (s. Kap. III.2.1.1.). SCHAEFFERS These hat sich in kurzer Zeit in der Literatur etabliert, sodass die zwei elfenbeinernen Auflagen aus Ugarit als „Bettpaneel“ bekannt geworden sind (vgl. bereits WEIDNER 1952, 353). Nun hat auch GACHET-BIZOLLON (2001, 25) das Paneel als Fußteil eines ägyptischen oder ägyptisierenden Bettes interpretiert.¹⁰

SCHAEFFERS Bericht in *Syria* 31 ist vor allem der Auswertung des Bildprogramms der einzelnen Platten gewidmet (SCHAEFFER 1954, 54-59). Der Ausgräber betrachtete dabei zuerst die Seite 2 und legte einen besonderen Akzent auf die Darstellung der stillenden Göttin auf der Platte 2/H. Sie stellt nach SCHAEFFERS Interpretation die nährenden Königsgöttin und die Schutzgöttin der Königsfamilie dar. In ihrer unmittelbaren Nähe befindet sich der König, der seine Gemahlin zärtlich umarmt (2/G). Auf der anderen Seite tritt er als Feindvernichter (1/G und 1/H) auf und wird als Schützer seines Lands gepriesen (dazu mehr in Kap. XVIII.1.1).

Stil und Technik brachten SCHAEFFER zu der Annahme, dass das Elfenbeinpaneel das Werk eines syrischen, wahrscheinlich sogar ugaritischen Handwerkers sein musste. Außerdem sei bei dem Paneel eine absichtliche Anwendung des ägyptischen Stils für die Darstellung des ugaritischen Hofstaates zu erkennen, „*qui semble avoir calqué ses moeurs et coutumes sur ceux en usage à la cour du pharaon, protecteur traditionnel d'Ugarit*“ (SCHAEFFER 1954, 58).

Schließlich datierte er das Paneel aufgrund eines in unmittelbarer Nachbarschaft gefundenen Gedenkskarabäus des ägyptischen Königs Amenophis' III. (anlässlich seiner Hochzeit im 2. Regierungsjahr)¹¹ in die erste Hälfte des 14. Jh.s. (SCHAEFFER 1954, 58-59).¹² Jedoch bietet die Fundvergesellschaftung allein keinen hinreichenden Grund zur Annahme, dass beide Gegenstände auch gleichzeitig entstanden sind.

In *Ugaritica* IV (SCHAEFFER 1962, 17) setzte sich der Ausgräber mit der Fundlage auseinander und formulierte die Hypothese, dass die Schnitzereien aus Hof III des Königspalasts ursprünglich in

¹⁰ Für die Interpretation der Möbelart s. auch CAUBET – YON 1996, 70; YON 2006, 137.

¹¹ SCHAEFFER 1956, 221-226; BLANKENBERG-VAN DELDEN 1969, 50-51; MATOIAN 2008, 265.

¹² Alle Zeitangaben sind v. Chr.

einem daneben liegenden Raum aufbewahrt wurden. Während der Brandkatastrophe, die den Königspalast am Anfang des 12. Jh.s zerstörte (YON 2006, 20), wurden die Elfenbeinartefakte vermutlich aus Raum 44 entfernt und dann im Hof III zurückgelassen. Darüber hinaus interpretierte der Ausgräber diesen Raum als ein Elfenbeinatelier, doch führte er keinen archäologischen Beweis dafür an. Für eine Auswertung der Fundlage s. Kap. II.

SCHAEFFERS Interpretationen basieren nicht auf einer gründlichen Untersuchung der Ikonographie des Paneels oder einer detaillierten Auswertung des Fundkontexts. Trotzdem wurden sie schnell in der Literatur aufgegriffen und in nachfolgenden Abhandlungen wiederholt.

Helene J. KANTOR betrachtete das Paneel aus Ugarit im Rahmen ihrer Untersuchung über syro-palästinische Elfenbeine als Beispiel für die ägyptisierende Gattung (KANTOR 1956, 166-168). KANTOR deutete es als ein Erzeugnis der kanaanäischen Tradition,¹³ das eine Anpassung und teilweise eine missverstandene Wiedergabe von ägyptischen Bildmotiven zeige. Schließlich erkannte sie auf diesem Artefakt einen Stil, der „*unmistakably*“ für die Zeit Amenophis' III. typisch war, und datierte es folglich in diese Epoche (Mitte des 14. Jh.s.).

Auch Paolo MATTHIAE zog das Paneel in seiner Doktorarbeit über die syrische Kunsttradition heran (MATTHIAE 1962, 86-89). Der spätere Ausgräber von Ebla schloss sich KANTORS Interpretation an: Einerseits zeige das Paneel aus Ugarit einen deutlichen ägyptischen Einfluss in Motiven und Stil, andererseits spiele die lokale Tradition eine wichtige Rolle bei der Umdeutung solcher Bildtypen. Aufgrund bestimmter Gestaltungsmerkmale der Figuren hielt MATTHIAE eine Datierung in die Zeit Amenophis' III. für überzeugend. Insbesondere formulierte er die Hypothese, dass das Paneel von Ugarit von einem syrischen Handwerker angefertigt worden sein könnte, der in Ägypten zur Zeit Amenophis' III. ausgebildet worden war.

Für eine Datierung in die erste Hälfte des 14. Jh.s und einen deutlich ägyptischen Einfluss bei den Motiven und auch im Stil sprachen sich dann William A. WARD (1969, 230-231) und Richard D. BARNETT (1982, 29) aus. Jedoch behandelten beide Gelehrte das Paneel in ihren Arbeiten nur am Rande.

Detaillierter ist die Untersuchung von Marian H. FELDMAN (1998, 180-241), die ihre Analyse auf eine Autopsie des Paneels im Nationalmuseum Damaskus stützte und die Ikonographie näher betrachtete. Allerdings ging sie nur einigen Aspekten der Komposition nach und ließ andere

¹³ Mit dem Adjektiv „kanaanäisch“ meinte KANTOR „*the West Semitic inhabitants of Syria and Palestine in the third and second millennia B.C.*“ (KANTOR 1956, 156 Anm. 2).

unberücksichtigt. Sie zog die Schlussfolgerung, dass die Platten und die Friese sich jeweils an unterschiedliche Adressaten richteten: Die einzelnen Platten wären für das ugaritische Publikum, also die Untertanen des Königs gedacht, denn sie unterstreichen „*the centrality of the dynastic ruler for the prosperity of the state*“ (FELDMAN 1998, 240). An ein internationales Publikum hätten sich die Friese zusammen mit den Volutenpflanzen (1-2/E, 1-2/M) gewendet, weil sie Motive zeigen, die FELDMAN als überregionale Herrscherikonographie deutete (FELDMAN 1998, 179-241; 2002, 14-16; 2006, 54-55, 97-98). Diese Interpretation verbindet sich mit FELDMANS Theorie, dass neben den lokalen Kunsttraditionen der Späten Bronzezeit eine „*international artistic koiné*“ existiert haben müsse, die sich parallel zu den intensiven diplomatischen Kontakten zwischen den verschiedenen Palästen des östlichen Mittelmeergebiets entwickelt habe. In dem Paneel aus Ugarit fand FELDMAN vor allem eine Unterstützung ihrer Theorie, sodass ihre Behandlung für diese Arbeit nur teilweise hilfreich sein kann, da sie von einer vorgefassten Meinung ausgeht. Dazu mehr Kap. XVII.4 und Kap. XVIII.1.2.

Erst GACHET-BIZOLLON interessierte sich für das Paneel als spezifischen Untersuchungsgegenstand. 1984 bekam GACHET-BIZOLLON den Auftrag, das gesamte ugaritische Elfenbeinmaterial zu bearbeiten und in einem Katalog zusammenzufassen, ein Projekt, das in verschiedenen Museen durchgeführt wurde und mehr als 20 Jahre andauerte. Dies ermöglichte sowohl die Publikation von bisher unbekanntem Funden, als auch die Erstellung einer grundlegenden Vorlage, auf die jede weitere Forschung in Bezug auf die levantinischen Elfenbeinschnitzereien aufbauen kann (GACHET-BIZOLLON 2007). In diesem Katalog wurde zum ersten Mal seit ihrer Entdeckung Auskunft über alle Elfenbeinobjekte gegeben, die damals in der nord-westlichen Ecke des Hofes III lagen. Dank dieser Informationen ist es nun endlich möglich, die Fundlage des Paneels zu bewerten (s. Kap. II).

Außerdem war GACHET-BIZOLLON (2001) in der Lage, eine eingehende Untersuchung des Paneels vorzunehmen und ihre Ergebnisse in einem langen Artikel vorzustellen. Wie oben bereits erwähnt, ist GACHET-BIZOLLON die Veröffentlichung von Fotos und Umzeichnungen aller einzelnen Bestandteile zu verdanken.¹⁴ Zunächst widmete sie sich der Auswertung der Ikonographie und versuchte, für jedes Einzelelement Parallelen und Vorbilder zu finden. Als wichtigstes Ergebnis

¹⁴ Für die Anfertigung der Umzeichnung wurde wegen der Zerbrechlichkeit des Paneels die Entfernung des Paneels aus dem Schaukasten nicht gestattet. Unter diesen Bedingungen war es selbstverständlich sehr schwierig, alle Details zu erkennen. Dasselbe Problem stellte sich, als ich das Elfenbeinpaneel im Nationalmuseum Damaskus untersucht habe. Dank der Arbeit von GACHET-BIZOLLON und MOREL, die ich als Vorlage verwendet habe, konnte ich die Umzeichnung der Platten verbessern.

fürte diese kritische Auseinandersetzung GACHET-BIZOLLON zu einer neuen Datierung um die Mitte des 13. Jh.s. Auf ihre Arbeit wird später näher eingegangen.

2. FRAGESTELLUNG

Sechzig Jahre nach seiner Entdeckung bleiben immer noch viele Fragen zur Interpretation des Paneels aus Ugarit offen. Zunächst ist die Grundlage einer kritischen Beurteilung zu unterziehen, denn es wurde mehrfach angezweifelt, dass im Raum 44 eine Elfenbeinwerkstatt existierte. Außerdem bedarf es einer ausführlicheren Beschreibung der Befunde. In diesem Zusammenhang konnte GACHET-BIZOLLON feststellen, dass bei der Rekonstruktion des Paneels nicht alle gefundenen Bestandteile berücksichtigt wurden. Eine Ergänzung weiterer Elemente könnte offenbar die Dimensionen ändern.

Dies bringt uns zur Frage nach der Bestimmung des Möbeltyps. Im Allgemeinen wird angenommen, dass das Paneel die Elfenbeinverkleidung des Fußteils eines Bettes nach ägyptischem Vorbild ist. Leider wurde diese Hypothese nie überprüft, indem das ugaritische Artefakt den entsprechenden ägyptischen Belegen gegenübergestellt wurde. Das Problem verlangt daher eine detailliertere Behandlung. Die Grundlage und die Bestimmung des Möbeltyps sind Gegenstand des Teils A.

Eine Deutung des Bildprogramms kann nur erfolgen, wenn jede Platte und jedes Einzelmotiv eingehend untersucht und dann in Beziehung zueinander gebracht werden. GACHET-BIZOLLON ist in ihrem Artikel diesem Ansatz zwar gefolgt, jedoch nicht immer in der nötigen Ausführlichkeit. Zuerst muss jedes Bildelement sorgfältig beschrieben werden. Zu diesem Zweck wurden für die vorliegende Arbeit neue Fotoaufnahmen und neue Umzeichnungen angefertigt.

Anschließend muss eine ikonographische Untersuchung der verschiedenen Platten erfolgen. Neben SCHAEFFER haben unter anderem auch KANTOR und MATTHIAE auf die Tatsache aufmerksam gemacht, dass das Elfenbeinpaneel einerseits auf eine lokale Tradition zurückzuführen ist, andererseits aber zahlreiche ägyptische Motive übernommen worden sind. Generell gilt die levantinische Kunsttradition als sehr empfänglich für fremde Motive. Dieses Phänomen ist auch in Ugarit zu beobachten. Insbesondere bietet das Paneel die einzigartige Möglichkeit, den Einfluss mehrerer Traditionen bei der Gestaltung eines komplexen Bildprogramms zu analysieren.

Im Teil B wird ein eigenes Kapitel jeder Platte bzw. jedem Bildtyp gewidmet; dabei wird jedes

Einzelmotiv getrennt untersucht.

Die Datierung des Paneels ist bis heute umstritten. Es fand sich in der endgültigen Zerstörungsschicht des Palastes, die aber nur einen *terminus ante quem*, und zwar frühes 12. Jh. bietet. SCHAEFFER (1954, 58-59) und andere Archäologen haben das Paneel in die erste Hälfte des 14. Jh.s datiert. Im Gegensatz dazu hat sich GACHET-BIZOLLON (2001, 75-77) für eine spätere Entstehungszeit (Mitte des 13. Jh. v. Chr.) ausgesprochen. Eine weitere Bestätigung für eine spätere Datierung (Mitte 13. bis frühes 12 Jh.) wird durch die Untersuchung von Erika FISCHER (2010, 145) geboten, die im entsprechenden Kapitel ausführlich dargelegt wird.

Auf der Basis der ikonographischen Analyse und der neuen Datierung können Herkunft und die Funktion des Möbels besser eingegrenzt und in den historischen und kulturellen Rahmen eingeordnet werden.

Schließlich erfolgen im Teil C eine neue Interpretation des Bildprogramms und eine Diskussion über die Vermittlung von fremden Motiven und ihre Rezeption in Ugarit.

TEIL A

Das „Bettpaneel“

II. DIE FUNDLAGE

Das Elfenbeinpaneel wurde am 29. September 1952 im Hof III neben Raum 44 „*au point top. 302*“ gefunden (SCHAEFFER 1962, *Dépliant* 1).¹ Die beiden Seiten lagen übereinander. In der unmittelbaren Nähe des Paneels befanden sich die Elfenbeinfurniere eines runden Tisches mit einem Palmbblattkapitell, das als Stütze an dem Mittelbein des Tisches angebracht war (SCHAEFFER 1952a, VII; 1954, 59-61). Außerdem erwähnte SCHAEFFER einige „*grands cadres*“ und einen fragmentarischen Kopf aus massivem Elfenbein (SCHAEFFER 1962, 25). Schließlich wurden in demselben Bereich mehrere elfenbeinerne Löwenfüße, die als Möbelbeine interpretiert wurden, und eine reliefierte Platte mit einer Löwenjagddarstellung, die zu einem großen Kasten gehört haben könnte, ans Tageslicht gebracht (SCHAEFFER 1954, 62).

Die Funde beziehen sich nur auf einen einzigen topographischen Punkt (Pt. 302),² sodass der genaue Abstand zwischen ihnen lediglich einer einzelnen Zeichnung entnommen werden kann die den nordwestlichen Abschnitt des Hofes III mit der Angabe des Fundortes der Elfenbeinartefakte zeigt (SCHAEFFER 1954, Abb. 3; GACHET-BIZOLLON 2007, Abb. 132). Dabei erkennt man die südliche Außenmauer des Raums 44, die an den Hof III grenzt. Die Position des Paneels (PL) ist angedeutet, es lag ungefähr 2m südlich von Raum 44. Dazwischen befand sich ein rechteckiger Gegenstand, der durch eine gestrichelte Linie angedeutet wird. Hierbei handelt es sich vermutlich um den großen Kasten (C), den der Ausgräber im Zusammenhang mit den Löwenfüßen erwähnte. Weitere 2m nach Osten wurden der Tisch (T) und sein Kapitell (CP) gefunden, die von zahlreichen Löwentatzen (P) umgeben

¹ *Point top.* steht für „*topographischen Punkt*“. Dadurch wurde die Position zahlreicher Fundstücke während der Freilegung nach der Abmessung per Triangulation auf einem Plan des Ausgrabungsschnitts registriert (s. SCHAEFFER 1962, XVII). Auf einen einzigen *topographischen Punkt* können sich mehrere Gegenstände beziehen, wie im Fall der Elfenbeinschnitzereien aus dem Königspalast. Heutzutage sind solche Abmessungen für die Bestimmung der Stratigraphie der Siedlung nicht mehr nutzbar, da die relative Tiefe des einzelnen Fundes verloren ist: Sie wurde immer aufgrund der Oberfläche gemessen, die nach und nach entfernt worden ist. In Bezug auf diese Problematik s. MATOĀN 2008a, 25. SCHAEFFER gibt nicht die genaue Tiefe der Fundlage des Elfenbeinpaneels an, sondern teilt mit, dass es ca. 30cm unterhalb eines großen Mauerblocks gefunden wurde, der 2,40m unter dem Oberflächenniveau lag (SCHAEFFER 1962, 19). Im Gegensatz dazu nennt GACHET-BIZOLLON für das Paneel eine Tiefe von 2,40m (GACHET-BIZOLLON 2007, 130, Kat.-Nr.269). Für einen Plan des Königspalastes siehe YON 2006, Abb. 20.

² Die einzigen Elfenbeinfunde, die nicht auf den Pt. 302 bezogen sind, sondern auf den Pt. 561, der 2,40m südlich vom Paneel liegt, sind eine Gruppe von Rosetten und Leisten. Diese Information ist in den *Notes de fouilles* vom 24.-28. Oktober enthalten. Dabei ist auch ein Punkt 302*bis* erwähnt, der aber auf keiner Karte erscheint (GACHET-BIZOLLON 2007, 130 und Anm. 10).

waren.³ Neben dieser Zeichnung fand GACHET-BIZOLLON eine Skizze Schaeffers in den *Notes de fouilles* (GACHET-BIZOLLON 2007, Abb. 38), die für die Fundfläche der Elfenbeine einen Durchmesser von 6m angibt.⁴

1. DIE BEIFUNDE

Dank des Katalogs der Elfenbeinfunde von GACHET-BIZOLLON kann man heute die Fundsituation der Elfenbeinartefakte im Hof III besser verstehen. Die Einlagen des runden Tisches⁵ waren in vier konzentrischen Registern angeordnet; das äußere Register ist mit unverzierten Platten überzogen, während die anderen drei aus Schnitzereien in Silhouetten-Technik bestehen. Die Dekoration ist in Paaren von sich gegenüber stehenden Tieren und Mischwesen angelegt, die jeweils von einer Kompositpflanze getrennt werden. Im zweiten Register sind Greifen zu sehen, im dritten Sphingen, die einen Löwen angreifen. Im vierten Register alternieren Greifen, die mit den vorderen Pfoten einen Capriden niedertreten, und Capriden in aufgerichteter Haltung, die sich auf eine Volutenpflanze stützen. In die Mitte des Tisches ist eine Rosette gesetzt, die ursprünglich aus acht Blättern gebildet war.

Da die Dekoration aus sich wiederholenden Modulen besteht, konnte sie komplett rekonstruiert werden, obschon der Erhaltungszustand sehr schlecht und die Binnengravierung der Einzelteile schwer zu erkennen ist (GACHET-BIZOLLON 2007, 152 Abb. 51). Dieses Stück zeigt viele Ähnlichkeiten mit der Goldschale aus Ugarit (s. dazu Kap. VI.2. und Anm. 2), besonders in der Anordnung der Register und der Auswahl der dargestellten Motive.

Der Tischrand war mit einem 2cm hohen Elfenbeinbesatz versehen, der mit einem fortlaufenden Flechtmotiv verziert war. Dieser Rand konnte nach der Entdeckung nicht rekonstruiert werden, jedoch sichern einige Fotos und Skizzen seine Position.

Darstellungen von runden Tischen sind aus Ugarit bekannt,⁶ dabei zeigen sie immer ein Mittelbein. So kann man vermuten, dass das Palmblattkapitell, das genau in der Mitte der Unterseite des Tisches liegend gefunden wurde, ein solches Mittelbein geschmückt hat.

³ Diese Zeichnung gibt auch die Fundlage des Skarabäus des Amenophis III. wieder, auf den SCHAEFFER die Datierung des Elfenbeinpaneels stützte (s. S. 5). Ferner werden dabei zwei Funde mit dem Buchstabe „F“ angedeutet, die sich allerdings nicht identifizieren lassen.

⁴ In dieser Skizze scheint das Paneel (mit dem Buchstaben „A“ bezeichnet) durch zwei Rechtecke wiedergegeben zu sein. Es handelt sich dabei wahrscheinlich um einen Fehler, denn man ist immer davon ausgegangen, dass die Seite 2 genau unter der Seite 1 lag.

⁵ RS 17.418, Museum Damaskus: Inv.-Nr. 4517; SCHAEFFER 1954, 59-61; GACHET-BIZOLLON 2007, 147-161, 281-283 Kat.-Nr. 272.

⁶ Vgl. z. B. die sogenannte „Vertragsstele“ (YON 1991, 303-305). Für andere Beispiele s. GACHET-BIZOLLON 2007, 148 Anm. 12.

Neben dem Tisch wurden „*grands cadres*“ aus Elfenbein gefunden, die SCHAEFFER „*triple cadre*“ nannte, da sie einen dreifachen Elfenbeinrahmen bildeten (SCHAEFFER 1954-55, 151; 1962, 17). Der Ausgräber bot damals keine Deutung für diesen Fund, außerdem wurde keine Restaurierung durchgeführt, sodass der *triple cadre* vergessen wurde. Erst viele Jahre später wurde eine ausführliche Untersuchung dieses Stückes von GACHET-BIZOLLON vorgenommen.⁷ Während sie im Magazin des Museums von Damaskus für ihren Katalog arbeitete, konnte sie elf Schachteln mit den Fragmenten dieses Rahmens wiederfinden; mittlerweile war der Erhaltungszustand für eine Rekonstruktion aber zu schlecht. Es handelt sich um längliche, unverzierte Elfenbeinplatten, die in drei ineinander gesetzten Quadraten angeordnet waren. Die Komposition maß 75x80cm und war ursprünglich, zumindest teilweise, mit Goldfolie verkleidet (SCHAEFFER 1954-55, 151; GACHET-BIZOLLON 2007, 166). Die exakte Fundstelle lässt sich nicht feststellen, da sie auf keinem Plan angegeben ist. SCHAEFFER berichtet nur, der Rahmen liege „*au même emplacement*“ wie der Rundtisch (SCHAEFFER 1954, 25).

GACHET-BIZOLLON schlägt zwei Interpretationen für diesen Fund vor. Er könnte ein Architekturelement, etwa eine Fensterverzierung, gewesen sein, oder ein Podium, auf dessen Mitte eine Statue Platz gefunden haben könnte. GACHET-BIZOLLON neigt zur zweiten Möglichkeit und verbindet den *triple cadre* mit einem fragmentarischen Elfenbeinkopf, der in seiner Nähe lag (GACHET-BIZOLLON 2007, 166; 2008, 93).⁸

Dieser geschnitzte Elfenbeinkopf hat eine lange Diskussion über seine Deutung angeregt.⁹ Der Kopf ist fein gearbeitet und am Hals und an der „Kopfbedeckung“ abgebrochen. Verschiedene Materialien haben die elfenbeinerne Oberfläche verziert, wovon einige noch zu sehen sind. Die Haarlocken auf der Stirn, die unter der Kopfbedeckung hervorschauen, sind mit Silber und Gold verziert. Auch auf der Kopfbedeckung sind noch Spuren von Gold zu erkennen; die Augenhöhlen sind mit Kupfer eingerahmt, die Augen waren ursprünglich mit Halbedelstein eingelegt.¹⁰ Schließlich zeigt der Kopf im Wangenbereich zwei längliche Vertiefungen. Wegen seiner Ausmaße (H. 15cm, Dm. 10cm) vermutete man, dass der Elfenbeinkopf Teil einer Statue war.

SCHAEFFER interpretierte den Kopf als das Bildnis einer Königin (SCHAEFFER 1962, 25-27,

⁷ RS 18.220, Museum Damaskus, Inv.-Nr. 8598.; GACHET-BIZOLLON 2007, Kat.-Nr. 274, 162-166.

⁸ GACHET-BIZOLLON schlägt für die Elfenbeine des Königspalasts eine Kultfunktion vor, deswegen interpretiert sie den fragmentarischen Kopf als Teil einer Statue einer Gottheit, die bei Prozessionen auf dem *triple cadre* transportiert worden sein könnte (s. S. 179).

⁹ RS 18.221, Museum Damaskus, Inv.-Nr.: 3601; SCHAEFFER 1954-1955, 151, Taf. II Abb. 1; 1962, 25-27 Abb. 24-26; GACHET-BIZOLLON 2007, 199-202, 304 Kat.-Nr. 408.

¹⁰ GACHET-BIZOLLON vermutet, dass die Augen mit Lapislazuli eingelegt worden waren, weil Fragmente von diesem Stein neben dem Kopf gefunden wurden (GACHET-BIZOLLON 2007, 304).

Abb. 24-26.), während Agnes SPYCKET darin die Darstellung eines jungen Prinzen erkannte (SPYCKET 1981, 334-335 Kat.-Nr. 217). Dagegen sprachen sich Marguerite YON (2006, 137) und Jacqueline GACHET-BIZOLLON (2007, 93) für ein göttliches Wesen aus, wobei die erste an eine männliche Gottheit denkt, während die zweite eine Interpretation als Göttin bevorzugt. Schließlich rekonstruierte Hicham SAFADI aufgrund der Vertiefungen an den Schläfen einen Bart und ergänzte Stierhörner und eine hohe Kopfbedeckung, um seine Deutung als Wettergott zu unterstützen (SAFADI 1963). Die oben genannten Hypothesen vermögen aber nicht zu überzeugen.

Am einleuchtendsten ist die Argumentation von Erika FISCHER (2003-2005, 72; 2007a, 13, Anm. 6). Erstens scheint es sehr unwahrscheinlich, dass es sich um eine einzelne Statue gehandelt hat, denn der kuriose Aufsatz auf der Haarmasse stellt keine Kopfbedeckung dar, sondern scheint vielmehr als Verbindungselement gedient zu haben. D.h., die Figur war als Stütze an einem größeren Gegenstand angebracht. Da diese im Zusammenhang mit Möbelementen gefunden wurde, ist am ehesten anzunehmen, dass auch dieses Artefakt Teil der Dekoration eines Möbels war. Zweitens können die Aussparungen im Wangenbereich für die Anbringung von Schläfenlocken gedient haben. Dass es sich bei der Kopfzier um eine Frisur gehandelt haben muss, zeigt auch die Verdickung im Nacken, die wahrscheinlich als Haarknoten zu betrachten ist. Deshalb muss dieser Kopf als weiblich interpretiert werden.¹¹ Eine Frisur mit Schläfenlocken weisen auch die „Nackte Göttin“ (1/G) und die Damen auf den Platten 2/I und 2/G des Elfenbeinpaneels auf, die zusätzlich zwei geflochtene Zöpfe am Rücken zeigen. Aufgrund der Haartracht lässt sich daher nicht bestimmen, ob der Kopf eine göttliche oder menschliche weibliche Figur verbildlicht.

Im Hof III lag außerdem eine Platte mit der Darstellung einer Löwenjagdsszene. Laut dem Bericht von SCHAEFFER zeigte sie einen Bogenschützer auf einem Streitwagen. Sein Ziel war ein aufgerichteter Löwe; ein weiterer Löwe befand sich verletzt am Boden unter dem Wagen (SCHAEFFER 1954, 62). Für diese Platte findet sich in GACHET-BIZOLLONS Katalog keine exakte Parallele: Sie verzeichnet zwar Fragmente von zwei Elfenbeinplatten, die aber anscheinend keine Löwenjagd wiedergeben. Die erste stellt eine Reihe von stehenden Löwen mit Pflanzenelementen dar, über die der Ausgräber in *Syria* 31 keine weiteren Informationen gibt (GACHET-BIZOLLON 2007, 170-171, 285 Kat.-Nr. 276). Die zweite erinnert zwar an SCHAEFFERS Beschreibung, denn sie gibt einen Streitwagen wieder, unter dem ein Löwe,

¹¹ Eine weitere Bestätigung für diese Interpretation findet sich auf einer Elfenbeinflasche, die im Königspalast gefunden wurde und unten diskutiert wird (s. S. 18). Dabei ist eine Nackte Frau zu sehen, die von zwei Sphingen begleitet wird. Die Sphingen zeigen auf der Stirn bogenförmige Löckchen, genau wie der Elfenbeinkopf.

wahrscheinlich im Rücken von einem Pfeil getroffen, zusammengebrochen ist. Jedoch fügt GACHET-BIZOLLON dieses Fragment mit einem Bruchstück zusammen, das zwei fliehende Hirsche anstatt eines Löwen zeigt (GACHET-BIZOLLON 2007, 167-170, 284-285 Kat.-Nr. 275). Es muss aber darauf aufmerksam gemacht werden, dass die zwei Stücke keine klare Verbindungstelle aufweisen. Vermutlich verbinden SCHAEFFER und GACHET-BIZOLLON dasselbe Fragment der Streitwagenszene mit zwei verschiedenen Bruchstücken, eines mit einem Löwen, eines mit Hirschen. Es bleibt unklar, wer hier die richtige Entscheidung getroffen hat. Höchstwahrscheinlich wurde diese Platte schon in fragmentarischem Zustand gefunden, sodass beide Rekonstruktionen plausibel erscheinen. Daneben besteht auch die Möglichkeit, dass beide Fragmente mit dem Streitwagenabschnitt zu verknüpfen sind.

SCHAEFFER und GACHET-BIZOLLON sind sich nicht nur bei der Frage der Rekonstruktion, sondern auch bei der Deutung dieser Platte uneinig. Der erste interpretierte sie als Verzierung eines großen Kastens, der wenige Zentimeter nördlich des Elfenbeinpaneels lag und eine Länge von 80cm und eine Breite von 50cm aufwies (SCHAEFFER 1954, 62). Von diesem Kasten bleibt heute nur ein rechteckiger Umriss, der in der Zeichnung in *Syria* 31 mit „C“ gekennzeichnet ist (SCHAEFFER 1954, 62, Abb. 3).¹² GACHET-BIZOLLON vermutet dagegen, dass die Platte mit den Löwen und die mit dem Streitwagen an einem kleinen Kasten, wie zum Beispiel dem Spielkasten aus Enkomi, angebracht waren.¹³

Im Zusammenhang mit der Deutung dieser reliefierten Platten hat sich auch Marian FELDMAN geäußert. Sie hält es für möglich, dass diese Schnitzereien nicht in Verbindung mit einem Kasten zu sehen sind, sondern mit dem Elfenbeinpaneel. Sie hätten eine Strebe des Möbels verziert (FELDMAN 2009, 89).¹⁴ Doch vermag diese Hypothese nicht zu überzeugen. Erstens müsste eine Strebe, für die man keinerlei Hinweise anführen kann, rekonstruiert werden. Zweitens bleibt umstritten, an welcher Stelle diese Elfenbeinplatten gefunden wurden. Obwohl GACHET-BIZOLLON sie, wie die anderen Funde des Hofes III, auf den topographischen Punkt 302 zurückführt, könnten sie aus einem anderen Bereich des Palastes stammen. Tatsächlich zeigen diese Fragmente eine bräunliche Farbe, die kein anderes Fundstück aus dem Hof III aufweist (GALLIANO *et alii* 2004, 153 Nr. 134).¹⁵ Diese Verfärbung wurde höchstwahrscheinlich von dem Brand verursacht, der den Palast zerstörte, genau wie im Fall

¹² Dieser Kasten erscheint auch auf einer Skizze der Fundlage (GACHET-BIZOLLON 2007, 132). Ob dieser Fund in das Nationalmuseum von Damaskus gelangte, ist unbekannt, da GACHET-BIZOLLON kein entsprechendes Fragment finden konnte (GACHET-BIZOLLON 2007, 131).

¹³ GACHET-BIZOLLON 2007, 167-168; für eine Abbildung FITTON in ARUZ *et alii* 2008, 412-413 Nr. 265.

¹⁴ FELDMAN verwendet das Wort „*strut*“ ohne weitere Spezifikationen.

¹⁵ Der Farbton ist nicht gleichmäßig, insbesondere auf den Fragmenten der Streitwagenszene sind die rechten Stücke deutlich dunkler. So kann man eine absichtliche Färbung des Elfenbeins ausschließen. Für diese Technik s. FISCHER E. 2007, 20-21.

einer Elfenbeinflasche mit der Darstellung einer „Nackten Frau“ (s. u.). Die Funde aus dem Hof III lassen aber keinerlei Brandeinwirkung erkennen. Es besteht also kein Grund zur Annahme, dass diese Platten in Zusammenhang mit dem Elfenbeinpaneel zu bringen sind.

In der Umgebung des runden Tisches befanden sich zahlreiche Elfenbeinartefakte in Form von Löwentatzen. Mehrere Exemplare zeigen eine aufliegende Tatze, nur zwei Beispiele eine aufgerichtete.¹⁶ Gewöhnlich werden sie als Bestandteile von Möbelbeinen interpretiert.¹⁷ Diese Deutung bereitet jedoch einige Schwierigkeiten, denn nur die Exemplare in aufrechter Stellung könnten sich für Möbelbeine eignen. Diese scheinen jedoch zu zerbrechlich, um das Gewicht eines Liege- oder Sitzmöbels auszuhalten (vgl. CAUBET – YON 1996, 71). Außerdem schließt GACHET-BIZOLLON aus, dass sie an dem Mittelbein des runden Tisches angesetzt worden sein könnten, da sie sich nicht in einem klaren Verhältnis zu diesem Möbel befanden (GACHET-BIZOLLON 2007, 148). Sie lagen auch zu weit entfernt (3m) vom Paneel, um diesem angehören zu können (GACHET-BIZOLLON 1992, 73; 2001, 26; 2007, 179).

An dieser Stelle ist noch ein weiterer Elfenbeingegenstand zu erwähnen, obwohl er nicht in der nordwestlichen Ecke des Hofes III gefunden wurde, sondern im Raum 86 (SCHAEFFER 1962, 17, *Dépliant* 1, top. Punkt 533), 22m entfernt von dem Elfenbeinpaneel. Hierbei handelt es sich um eines der schönsten Artefakte aus Ugarit, das üblicherweise als *oliphant* bezeichnet wird.¹⁸ Es wurde aus dem unteren Abschnitt eines Elefantenstoßzahns gewonnen. Von der ursprünglichen Dekoration ist noch eine herausmodellerte „Nackte Frau“ zu erkennen, die von zwei schreitenden Sphingen in Flachrelief flankiert wird. Aufgrund von aussagekräftigen Parallelen hat Erika FISCHER überzeugend gezeigt, dass dieser Fund vielmehr als Behälter für Flüssigkeit, nicht als Blasinstrument, zu deuten ist (FISCHER E. 2007a, 193-195 *F22, Taf. 650).

Zuletzt bleibt noch die Frage nach den Goldspuren, die im Hof III zutage kamen und vermutlich auf die dort liegenden Elfenbeingegenstände zurückzuführen sind (SCHAEFFER 1952b, 8; GACHET-BIZOLLON 2008, 89 und Anm. 15). In diesem Zusammenhang schrieb SCHAEFFER, dass er sogar „*restes de divers meubles plaqués de feuilles d'or*“ fand (SCHAEFFER 1954-55, 150). Bisher sind Hinweise auf die Verwendung von Gold für den Überzug von Elfenbeinschnitzereien für die Späte Bronzezeit relativ selten (FISCHER E. 2007a, 21-22), der fragmentarische Kopf aus dem Königspalast aus Ugarit ist eines der

¹⁶ GACHET-BIZOLLON 2007, Taf. 35 Nr. 287-288 und Taf. 35 Nr. 297.

¹⁷ Möbelbeine in Form von Löwenbeinen sind in Ägypten gut belegt (FISCHER H.-G. 1996, 145-147). Diese Tradition wurde auch in Ugarit übernommen, wie der Stuhl auf der sogenannten „El-Stele“ zeigt (YON 1991, 305-307).

¹⁸ RS 16.404, Museum Damaskus, Inv.-Nr. 3600. GACHET-BIZOLLON 2007, 183-186, 300 Kat.-Nr. 386 mit Literatur.

wenigen Beispiele. Die Vermutung von SCHAEFFER ist, dass während der Brandkatastrophe das kostbare Metall geschmolzen ist und sich von den Möbelstücken gelöst haben könnte. In der Tat wies der „triple cadre“ bei der Entdeckung noch Goldspuren auf (SCHAEFFER 1954-55, 151),¹⁹ sodass es denkbar ist, dass er ursprünglich mit Gold verkleidet war. Was die anderen Elfenbeinfunde betrifft, lässt sich dazu jedoch nichts sagen.

2. DIE ZERSTÖRUNG DES KÖNIGSPALASTES VON UGARIT

Der Palast wurde bei einer Brandkatastrophe zerstört, darauf weist deutlich die dicke Ascheschicht hin, welche die Funde bedeckte (SCHAEFFER 1954, 51).²⁰ In dieser Zerstörungsschicht lagen die Elfenbeinartefakte des Hofes III.

Eine frühere Brandkatastrophe war diesem Vorfall vorausgegangen. Ein Brief aus Amarna von Abi-Milku, Herrscher von Tyros,²¹ informiert uns, dass um die Mitte des 14. Jh.s eine Hälfte des Palastes durch Feuer zerstört wurde.²² Nach dem Wiederaufbau des Gebäudes wurde es wahrscheinlich gegen 1250 v. Chr. durch ein Erdbeben erneut beschädigt.²³ Schließlich ereignete sich die letzte Brandkatastrophe, als die Stadt von den sogenannten „Seevölkern“ angegriffen wurde. Der Palast wurde geplündert, in Flammen gesetzt und nie wieder bewohnt (YON 2006, 36).

Während der letzten Brandkatastrophe, so vermutete SCHAEFFER, habe das Palastpersonal versucht, die Elfenbeinobjekte aus dem Gebäude zu retten (SCHAEFFER 1954-55, 150; 1962, 170).

Von einer systematischen Plünderung des Palastes geht hingegen GACHET-BIZOLLON aus (GACHET-BIZOLLON 2008, 87).²⁴ In der Tat scheint es aufgrund der verstreuten Fundlage, in der sich die Gegenstände befanden, eher unwahrscheinlich, dass sie ursprünglich im Hof III

¹⁹ In einem der Kästen, in dem die Fragmente des dreifachen Rahmens aufbewahrt waren, konnte GACHET-BIZOLLON abgelöste Goldreste erkennen (GACHET-BIZOLLON 2007, 166 und Anm. 2).

²⁰ Brandspuren wurden in verschiedenen Abschnitten des Palastes gefunden; vermutlich gehören sie nicht nur der Zerstörungsschicht an, die Anfang des 12. Jh.s datiert wird, sondern sind auch früher zu datieren. Jedoch können diese Brandspuren nicht immer in die entsprechende Schicht eingeordnet werden (MARGUERON in GALLIANO *et alii* 2004, 145-146; YON 2006, 36). Für den Königspalast s. MARGUERON 1995 und in GALLIANO *et alii* 2004, 143-146; CALLOT 1986; 2006; YON 2006, 35-45; MATOĀN 2008a.

²¹ MORAN 1987, EA 151:55-58, 386; LIVERANI 1998, 157-158.

²² CALLOT 1986, 748; 1994, 204; YON 2006, 20, 36; SINGER 1999, 629-634.

²³ CALLOT 1986, 752; 1994, 204-205; 2006, 58; YON 2006, 36

²⁴ Dabei macht GACHET-BIZOLLON darauf aufmerksam, dass sich wenige Funde im Palast befanden, als er entdeckt wurde, d.h. dass die kostbare Einrichtung vor seiner kompletten Zerstörung abtransportiert wurde. Es muss aber hinzugefügt werden, dass alles, was nicht geraubt wurde, größtenteils vom Feuer vernichtet wurde. Im Zusammenhang mit dem Mobiliar des Palastes wurden, abgesehen vom Elfenbein, auch andere kostbare Materialien im Hof III gefunden. SCHAEFFER berichtete über die Auffindung von Edelsteinen wie Lapislazuli, Achat, Onyx, Karneol (SCHAEFFER 1952, 8 und 11). Anscheinend wurden auch Bleibarren und unterschiedliche Gewichte gefunden (SCHAEFFER 1954-55, 150). Dazu s. MATOĀN 2008a.

untergebracht waren. Deshalb bleibt die vernünftigste Hypothese, dass dieser Hof als sekundärer Aufbewahrungsort zu interpretieren ist. Um diese prunkvollen Möbel vor dem Feuer zu retten, oder um sie zu rauben, wurden sie erst aus den Räumlichkeiten des Palasts in den Hof gebracht. Da mittlerweile das Feuer den Großteil des Gebäudes erfasst hatte, wurden die Elfenbeinartefakte innerhalb des Palastes zurückgelassen, um schneller einen Fluchtweg zu finden.²⁵

3. DER URSPRÜNGLICHE AUFBEWAHRUNGORT

Die Tatsache, dass das Paneel und die anderen Gegenstände in unmittelbarer Nähe des Raumes 44 lagen, ließ SCHAEFFER vermuten, dass diese Räumlichkeit der ursprüngliche Aufbewahrungsort gewesen sein könnte. Wie GACHET-BIZOLLON (2001, 20) zurecht betont, existiert kein Indiz für eine Verbindung zwischen diesen Objekten und dem Raum. Er ist ungefähr 3,50m lang und 4m breit (SCHAEFFER 1962, *Dépliant* 1), sodass auch großformatige Möbel dort genug Platz gefunden hätten. Jedoch könnten sie auch aus dem zentralen Bereich des Palastes gekommen sein, oder auch aus dem Obergeschoß, denn daneben befand sich ein Treppenhaus (Raum 34), das eine direkte Verbindung mit dem Hof III bot. Die Frage nach dem ursprünglichen Aufbewahrungsort muss daher offen bleiben.

Im Hof III war ein Garten angelegt (SCHAEFFER 1954-55, 150; 1962, 15-16), der an der nord-westlichen Ecke mit einer kleinen Säulenhalle (Raum 86) verbunden war. Raum 44 liegt genau gegenüber an der nord-östlichen Ecke des Gartens. SCHAEFFER vermutete, dass in diesen zwei Räumlichkeiten eine Elfenbeinwerkstatt eingerichtet gewesen sein könnte (SCHAEFFER 1962, 17). Beide wären wegen der Brandkatastrophe geräumt worden, im Raum 86 hätte man nur die Elfenbeinflasche (s. o.) zurückgelassen; man hätte den Raum 44 zwar geleert, dann wären aber die Objekte im Hof zurückgelassen worden.

Schon vor einigen Jahren hat Jean-Claude MARGUERON diese Hypothese überzeugend widerlegt (MARGUERON 1979, 18). Generell bleibt es weiterhin sehr problematisch, Werkstattanlagen zu erkennen. Zwei Faktoren können in diesem Zusammenhang helfen: die Auffindung von Resten und Abfällen des Bearbeitungsprozesses und das Vorkommen von

²⁵ Zu den Ausgangswegen des Palastes lässt sich nicht viel sagen. Vermutlich konnte man vom Hof III durch die Säulenhalle 45 und dann den Raum 52 aus dem Palast hinausgehen. Ob der Ausgang im Raum 53 am nord-östlichen Ende des Palastes auch während der letzten Jahre in Benutzung war, ist nicht klar. Außerdem könnte noch ein Eingangstor an der süd-östlichen Ecke ergänzt werden. Das hätte den Transport von Nahrungsmitteln, die in Raum 90 gelagert waren, erleichtert. Dies kann aber nicht bewiesen werden, denn die äußeren Mauern im süd-östlichen Bereich haben sich nicht erhalten (YON 2006, 36-37).

Halbfabrikaten.²⁶ Im Fall des ugaritischen Palasts wurden weder Spuren von Elfenbeinbearbeitung noch unvollständige Artefakte gefunden (MARGUERON 1979, 4-5, 18). Auch GACHET-BIZOLLON versichert, dass sie unter den Elfenbeinfunden aus dem Hof III kein Fragment mit deutlichen Hinweisen auf Reparaturen oder auf Teilbearbeitung finden konnte. Alle Stücke scheinen vor der Zerstörung des Palastes vollständig und nicht beschädigt gewesen zu sein (GACHET-BIZOLLON 2001, 20). Daher muss man annehmen, dass in den Räumen 44 und 86 im Palast von Ugarit keineswegs Handwerkstätigkeiten betrieben wurden. Vielmehr hält MARGUERON diese Räumlichkeiten für „*une sorte de pavillon de plaisance près du jardin*“, den nur der König und seine nähere Umgebung betreten durften (MARGUERON 1979, 18). In der Tat wird heute der östliche Palastabschnitt mit seinem Garten als Privatbereich der königlichen Familie interpretiert (YON 2006, 42-43).

²⁶ Im Nordpalast von Ras Ibn Hani fanden sich zahlreiche Spuren von Halbedelstein- und Metallverarbeitung sowie Elfenbein- und Geweihreste, die die Ausgräber als Beweis für Werkstattanlagen deuteten (BOUNNI – LAGARCE 1998, 39-51, innerhalb des Nordpalastes Raum 29-30 und 16-18, Abb. 4). Außerdem wurden im „*Lower City Palace*“ von Qatna hunderte Elfenbein-, Knochen- und Geweihartefakte entdeckt. In den meisten Fällen handelt es sich um Stücke von geometrischer Form und ohne Dekoration (LUCIANI 2006; 2006b). Da sich keine Spuren von Elfenbein- und Geweihbearbeitung in diesem Palast erhalten haben, wurde vermutet, dass sich hier nur ein „*secondary workshop context*“ für die Fertigstellung und die Aufbewahrung der Artefakte befand (LUCIANI 2006b, 210).

III. DAS MÖBEL

1. DER ZUSTAND DES ELFENBEINPANEELS

1.1. Maße der erhaltenen Bestandteile und Bearbeitungstechnik

Von der ursprünglichen doppelseitigen Komposition bleiben heute jeweils ein fortlaufender Fries (H. 9 cm, B. 86 cm) und sechs zentrale rechteckige Platten (H. 23 cm, B. ca.10-12 cm), die von zwei Volutenpflanzen (H. 23 cm, B. an der Basis ca. 8 cm) eingerahmt sind.

An den langen Seiten wird der Fries von einem dünnen vorspringenden Rand gerahmt, der an den kurzen Seiten erheblich breiter ist (2-3 cm). Auch die Platten werden von einem höheren Rahmen begrenzt, der ein paar Millimeter misst, wobei seine Breite an der unteren Seite mancher Platten (1/F, 1/G, 1/I, 1/K, 2/K, 2/I, 2/H, 2/F) deutlich zunimmt. Mit bloßem Auge ist die Breite am Rand als 3-4mm für die Platten und die Volutenpflanzen (Taf. XXXVIIc), und als 4-5mm für die Friese einzuschätzen (Taf. XXXVIb).

Die Friese und die Platten sind in Flachrelief gearbeitet, während manche Binnendetails graviert oder eingebohrt sind. Aus dem glatten Hintergrund ragen die Ränder und die modellierten Gestalten 1-2 mm hervor (Taf. XXXVIIa-b). Eine andere Technik wurde für die Volutenpflanzen verwendet, es handelt sich um die Silhouetten-Technik. Dabei wird zunächst der Umriss der Figur freigestellt, dann werden die Einzelheiten eingraviert (FISCHER E. 2007a, 19), schließlich wird sie in einen Hintergrund aus einem anderen Material eingelegt.

Drei halbzylindrische Elemente dekorieren die Oberkante des Paneels, an der sie durch einen rechteckigen Zapfen angebracht waren. Sie sind 6,5 cm breit und 2,8 cm hoch, ihre Dicke (2,2 cm) weist auf die ursprüngliche Dicke des hölzernen Untergrundes hin, auf dem das Elfenbeinpaneel befestigt war (Taf. XXXVI).

1.2. Das Material

Für die Fertigung des ugaritischen Paneels wurde Elefanteneifenbein verwendet.¹ Die typische bogenförmige Maserung, die dieses Material charakterisiert, lässt sich bei den Kantenelementen deutlich erkennen (Taf. XXXVI).

Ein Elefantenstoßzahn zeigt eine gebogene Form und ist nur vom oberen Ende der Pulpahöhle bis zur Spitze des Stoßzahns massiv, da die Zahnhöhle einen Großteil des Stoßzahnes einnimmt. Aus dem massiven Bereich können rechteckige Platten gewonnen werden, indem der Abschnitt längs geschnitten wird. Je größer der Durchmesser des Stoßzahnes ist, desto breiter werden die Platten. CAUBET und POPLIN veranschlagen für die Herstellung der zentralen Platten des Paneels einen, wahrscheinlicher zwei Stoßzähne (CAUBET – POPLIN 1987, 287 Abb. 16).

An der linken Seite des Frieses 2 ist eine stark gekrümmte Maserung wahrzunehmen (Taf. XXXVIb). Dies lässt vermuten, dass die Frieze nicht aus der Mitte, sondern vielmehr von einem seitlichen Bereich des Stoßzahns gewonnen wurden. Die Frieze bestehen aus zwei Einzelplatten (CAUBET, persönliche Mitteilung, Januar 2014).

1.3. Die Befestigungstechnik

Nach der Einzelbearbeitung wurden die Platten, Volutenpflanzen und Frieze auf beiden Seiten eines hölzernen Untergrundes befestigt. Als Anbringungsmittel wurden elfenbeinerne Dübel verwendet,² von denen sich drei bei der Volutenpflanze 2/M (Taf. Vb, d) und einer an der Basis von 1/E (Taf. IIIb) noch *in situ* erhalten haben. Wahrscheinlich wurden die Dübel außerdem mit Klebstoff befestigt.³

Die Dübelungstechnik ist an vielen Stellen zu erkennen. Die Volutenpflanzen zeigen mit einer gewissen Regelmäßigkeit jeweils ein Loch in der Mitte jeder Volutenspirale und manchmal ein oder zwei Löcher am oberen Rand der Bekrönung oder im unteren Bereich des Stammes. Auf dem Fries 2 sind noch zwei Löcher neben dem linken Ende und ein größeres in der Mitte des rechten

¹ Für die Verwendung von Elefanteneifenbein in der Späten Bronzezeit vgl. CAUBET – POPLIN 1987; GACHET-BIZOLLON 2007, 15-28; FISCHER E. 2007a, 53-90 und die entsprechen Beiträge in FITTON 1992.

² Für diese Technik s. BARNETT 1975, 155; HERRMANN 1986, 55-60; GRUBER 2004, 158-171.

³ Für diese Technik s. GRUBER 2004, 158-159; HERRMANN 1986, 56-57. GACHET-BIZOLLON vermutet, dass die Platten durch eine Zapfverbindung (*tenons* und *mortaises*) auf der Auflage fixiert wurden (GACHET-BIZOLLON 2001, 24). Im Deutschen ist beim Elfenbeinpaneel besser von Dübeln zu sprechen. Ein Zapfen ist Bestandteil der Platte und kein hinzugefügtes Verbindungsmittel wie der Dübel. Ein Zapfen wird in ein Zapfloch, das am Möbel angebracht wird, eingebettet. Dagegen verbindet ein Dübel zwei durchbohrte Teile, indem er in das Loch eingesteckt wird. Beide Techniken erfordern die Verwendung von Klebstoff (GRUBER 2004, 159-163).

Rands zu sehen. Hingegen weisen die rechteckigen Platten eine auffällige Vielfalt an Anzahl und Position der Dübelungslöcher auf. Zum Beispiel zeigen die Platten 1/I, 2/L, 2/K, 2G/ jeweils nur eine durchbohrte Ecke, während die Platte 1/L sogar sechs Löcher aufweist. Nach welchen Kriterien die Dübellöcher an den Platten angebracht worden sind, lässt sich schwer nachvollziehen. Jedenfalls weisen andere Möbel aus Ugarit keine besondere Regelmäßigkeit in der Positionierung der Dübel auf, wie zum Beispiel der Rundtisch aus dem Hof III. An der Bekrönung der Volutenpflanze 2/M wurden die Dübel mit größter Sorgfalt eingesetzt. So lässt sich vermuten, dass beim originalen Zustand die Dübelung fast nicht erkennbar war. In diesem Fall hätten Position und Anzahl der Löcher keine Rolle gespielt.

1.4. Die Rekonstruktion

Für die Vorbereitung des Katalogs der Elfenbeinschnitzereien aus Ugarit konnte GACHET-BIZOLLON bisher unbekannte Elfenbeinobjekte, darunter auch Bestandteile des Bettpaneels, wieder auffinden. Ihr Artikel über *le panneau du lit* und der Katalog geben Auskunft über diese minutiöse Arbeit (GACHET-BIZOLLON 2001, 20-24; 2007, 130-135). Anschließend war sie in der Lage, eine Auswertung der unpublizierten *Notes de fouilles* von SCHAEFFER durchzuführen. Im Folgenden werden ihre Ergebnisse zusammengefasst und kommentiert.

1.4.1. Unberücksichtigte Bestandteile

SCHAEFFER berichtete in *Syria* 31 über einen umlaufenden Rahmen, der aus vertikalen und horizontalen Streifen aus Holz und Elfenbein bestand und Platten und Friese zusammenhielt.⁴ Jedoch konnte kein rahmendes Holzteil geborgen werden. Auch wenn die Elfenbeinstreifen ins Museum gekommen sein mögen, waren sie offensichtlich in einem zu schlechten Erhaltungszustand, um rekonstruiert werden zu können.⁵ Auf zwei Fotos, die bei der Entdeckung aufgenommen wurden, sind neben der linken Volutenpflanze der Seite 1 zwei Elfenbeinleisten zu sehen, eine gedübelte und eine andere sehr schmale, die vermutlich zu dem Rahmen des Paneels gehörten.⁶ Es handelt sich um kleine Streifen, die vermutlich dazu gedacht waren, nur die

⁴ SCHAEFFER 1954, 52 („*un cadre fait de montants en ivoire et de traverses, combinaison d'ivoire et de bois*“); 1962, 19 („*armature de montants latéraux*“).

⁵ GACHET-BIZOLLON 2001, 22. SCHAEFFER schrieb, dass der Arbeiter, der als erster das Elfenbeinpaneel entdeckte, mit seiner Spitzhacke „*le montant à l'extrémité du panneau*“ traf (SCHAEFFER 1962, 19).

⁶ Das erste Foto findet sich bereits im ersten Bericht von SCHAEFFER (1954, Taf. 7 Abb. 1; publiziert auch in GACHET-BIZOLLON 2001, Abb. 4a), das zweite ist hingegen nur in GACHET-BIZOLLONS Artikel publiziert (GACHET-BIZOLLON

Volutenpflanze, nicht aber die gesamte Komposition einzurahmen.

Außerdem schrieb SCHAEFFER (1954, 52) in seinem Bericht, dass unter dem Plattenregister „*une bande d'éléments isolés faits en ivoire découpé représentant l'arbre sacré, l'œil apothropaique⁽¹⁾ et d'autres motifs ou porte-bonheur*“ angesetzt waren. Dazu bietet eine Skizze des Bettpaneels aus den *Notes de fouilles* vom 06. Oktober 1952 neue Informationen (GACHET-BIZOLLON 2001, Abb. 3; 2007, Abb. 41). Dort wurde notiert, dass unter der Platte 2/L ein „*arbre sacré découpé gravé*“ und unter den Platten 2/G und 2/E ein Löwe gefunden wurde. Unter den Platten 2/I und 2/H zeichnete SCHAEFFER eine Klammer ohne weitere Beischrift. Von diesen Schnitzereien konnte GACHET-BIZOLLON auf der Grundlage einer Fotografie⁷ nur den Löwen, der von SCHAEFFER erwähnt wurde, identifizieren.⁸ Dabei handelt es sich um ein Fragment in Silhouetten-Technik, das einen Flügellöwen neben einer Volutenpflanze wiedergibt. Mit Sicherheit bestand die Schnitzerei aus zwei sich gegenüberstehenden Flügellöwen, die eine Volutenpflanze flankieren, ein Motiv, das auch in der Mitte von Fries 2 abgebildet ist (für den Flügellöwen s. Kap. XV.1.3.).

SCHAEFFER nennt noch einen „heiligen Baum“ unter der Platte 2/L, womit er eine weitere Volutenpflanze gemeint haben könnte, die das Flügellöwen-Motiv ergänzte. Deshalb scheint es wahrscheinlich, dass sich eine Reihe von Mischwesen, in Silhouetten-Technik gearbeitet, unter den zentralen Platten erstreckte. Darüber hinaus könnte ein unterer Elfenbeinrahmen diese Schnitzereien betont haben, genau wie die Volutenpflanze 1/E, die an der äußeren Seite von einer Elfenbeinleiste gerahmt war.

Ferner zählt der Ausgräber bei diesen Schnitzereien noch ein apotropäisches Auge auf. Ein Elfenbeinstück, das GACHET-BIZOLLON als augenförmig deutet, fand sie im Museum Damaskus wieder, sie verzeichnete es in ihrem Katalog als Bestandteil des Bettpaneels.⁹ Dies scheint allerdings unwahrscheinlich, da diese Schnitzerei aus Knochen und nicht aus Elefanteneifenbein ist.

2007, Abb. 42b). Sie denkt, in diesen Aufnahmen die Leiste RS 96.[4014] erkennen zu können (GACHET-BIZOLLON 2001, Abb. 5; 2007, 300 Kat.-Nr. 384, Taf. 44 und 106). Jedoch ist das Fundstück mit einem Flechtmotiv graviert, während die fotografierte Leiste undekoriert ist. Darüber hinaus ist das erste an beiden Enden abgebrochen. Im Gegensatz dazu kann man auf den Fotos sehen, dass die *in situ* gefundene Leiste einen intakten unteren Rand hatte. Letztlich stimmt die Position des Dübellochs, das beide Plaketten aufweisen, nicht überein.

⁷ SCHAEFFER 1954, Taf. 7 Abb. 2; GACHET-BIZOLLON 2001, Abb. 4b; 2007 Abb. 42a. Zu beachten ist, dass die Fotografie die Seite 1 wiedergibt, während das Fragment mit den Löwen zur Seite 2 gehört. In der Tat kann man hier die Rückseite dieser Elfenbeinschnitzerei sehen.

⁸ RS 28.46. Dieses Fragment wird im Nationalmuseum von Damaskus aufbewahrt und hat keine Inventarnummer (GACHET-BIZOLLON 2001, 24 Abb. 5; 2007, 131, 135, 143-144, 281 Kat.-Nr. 271, Taf. 27 und 88).

⁹ RS 16.405, Inv.-Nr. 4199; GACHET-BIZOLLON 2001, 24 Abb. 5; 2007, 135, 281 Kat.-Nr. 270, Taf. 27 und 88.

Schließlich endete das Register der Flügellöwen mit einer unverzierten rechteckigen Platte, die in einem bei der Entdeckung aufgenommenen Foto unter der Volutenpflanze 1/E zu sehen ist (GACHET-BIZOLLON 2007, 136 Abb. 42b).

Für den Fries 2 konnte GACHET-BIZOLLON ein weiteres Fragment auf einer Fotoaufnahme entdecken. Es ist ein Teil eines Hirschgeweihs zu sehen, das an die linke obere Ecke anzufügen ist (GACHET-BIZOLLON 2001, 69-70 Abb. 26; 2007, 136 Abb. 43).

Wie GACHET-BIZOLLON (2001, 24) vermutet, waren ursprünglich zwischen den drei gebogenen Kantenelementen ebenso viele Holzteile als Bekrönung des Frieses angesetzt, um einen Farbkontrast zwischen dem dunklen Holz und dem hellen Elfenbein zu erzeugen. Sie vergleicht diese Elemente mit drei in die Späte Bronzezeit datierten Fundstücken aus Megiddo, die jedoch nicht im Zusammenhang mit einem Möbel gefunden wurden.¹⁰ Sie sind auf beiden Seiten mit der Darstellung eines knienden Steinbocks verziert.

Einen weiteren Vergleich bietet ein eisenzeitlicher Beleg, der aus Raum SW7 des Fort Salmanassar in Nimrud stammt.¹¹ Dabei handelt es sich um den oberen Abschluss einer Stuhllehne, der von fünf abgerundeten Elfenbeinelementen, drei langen und zwei kurzen, gebildet wird. Bei der Rekonstruktion wurden dazwischen sechs ähnliche Elemente aus Holz ergänzt, um den ursprünglichen Farbwechsel anzudeuten.

Beim Paneel von Ugarit muss beachtet werden, dass die Position, an der diese drei Elfenbeinteile rekonstruiert wurden, nicht unbedingt der originalen entspricht: Ein Foto der Fundlage zeigt, dass sich das erste Element in Höhe der Platte 1/F und nicht am Ende des Frieses befand (SCHAEFFER 1954, Taf. VII, 1). Die anderen Kantenelemente sind in diesem Foto nicht sichtbar.

Im Zusammenhang mit der Breite des Paneels soll noch erwähnt werden, dass zwischen den reliefierten Platten mindestens zwei dünne Leisten aus Elfenbein eingesetzt waren. Sehr wahrscheinlich wurden dabei gleichartige Holzleisten eingefügt, um die Platten hervorzuheben. Dies bedeutet, dass zwischen ihnen ein Abstand von 4-5mm anzunehmen ist. Ob auch Platten und Friese durch Elfenbeinleisten getrennt waren, lässt sich nicht feststellen.

Schon diese wenigen Ergänzungen geben eine Vorstellung von dem Fundmaterial, das verloren gegangen ist. Hinzu kommt, dass bei der Grabungsdokumentation ein gewisses Maß an

¹⁰ Zwei Exemplare aus dem „*Treasury*“ (LOUD 1939, 14 Nr. 39-40, Taf. 10), ein Exemplar aus dem „*Areal CC*“ (LOUD 1948, Taf. 204 Nr. 2. Dazu vgl. FISCHER 2007a, 112, Anm. 215-216.

¹¹ HERRMANN – MALLOWAN 1974, 110-111 Paneel 95, Taf. 98 (nach der Restaurierung), Taf. 99 (vor der Restaurierung).

Ungenauigkeit entstanden sein kann und dass die Notizen nie ausführlich publiziert worden sind. Dies macht es selbstverständlich außerordentlich schwer, die ursprünglichen Ausmaße des Bettpaneels zu bestimmen.

1.4.2. Ursprüngliche Maße

In seinen ersten Berichten nahm SCHAEFFER für das Paneel eine Breite von etwa 1m und eine Höhe von 50 cm an (SCHAEFFER 1952a, VI; 1954, 52; 1962, 19). In der Skizze, die er vermutlich bei der Entdeckung des Paneels anfertigte und die erst von GACHET-BIZOLLON (2001, 23 Abb. 3) publiziert wurde, findet man jedoch präzisere Angaben: Die Gesamthöhe ergab 35 cm, die Gesamtbreite maß 1,07 m, während die zentralen Platten nur 70 cm breit waren. Außerdem zeigt jede Platte eine Höhe von 24,5 cm und eine Breite von 12,5 cm.

GACHET-BIZOLLON übernimmt in ihrem Artikel die von SCHAEFFER publizierten Grundmaße von 100 x 50 cm. Dazu fügt sie aber an, dass jede Platte eine Breite von 10 bis 12 cm und eine Höhe von 24 cm aufweist. Schließlich notiert sie für die Friese eine Breite von 86,2 cm und eine Höhe von 9,6 cm (GACHET-BIZOLLON 2001, 21; 2007, 275).

Nach den von mir vorgenommenen Messungen ergeben sich die folgenden Maße für die Seite 1¹²:

Bestandteil	Breite (cm)	Höhe (cm)	Dicke (cm)
Kantenelemente	6,5	2,8	2,2
Fries 1	86	9	vermutlich 0,4-0,5
Volutenpflanze 1/E	8,3 (an der Basis)	23	vermutlich 0,3-0,4
Platte 1/F	10	23	s.o.
Platte 1/G	11,5	23	s.o.
Platte 1/H	12,3	23	s.o.
Platte 1/I	10,2	23	s.o.
Platte 1/K	11	23	s.o.
Platte 1/L	9,8	23	s.o.

¹² Präzise Angaben können nur für Seite 1 gemacht werden, denn es wurde nicht gestattet, das Paneel aus seiner Glasvitrine zu entfernen, und diese kann nur von einer Seite geöffnet werden.

Volutenpflanze 1/M	7,8 (an der Basis)	23	s.o.
Gesamt-	86 (Fries) 83 (Plattenregister)	35	-

Der Unterschied zwischen der Breite des Plattenregisters und des Frieses liegt darin, dass die Elfenbeinleisten, die die Platten trennten, nicht vollständig rekonstruiert wurden. So ist davon auszugehen, dass die Distanz zwischen den rahmenden Volutenpflanzen auch 86 cm betragen hat. Diesem Wert muss allerdings noch die Leiste neben der Volutenpflanze 1/E, die fotografisch dokumentiert ist, hinzugefügt werden (s. SCHAEFFER 1954, Taf. VII, 1; GACHET-BIZOLLON 2007, 136 Abb. 42b). In der Tat ragt sie über das Ende des Frieses hinaus. Zweifellos befand sich noch eine zweite Umrandung an der anderen Seite des Paneels (nach 1/M), d.h., es sind noch 3-4 cm hinzuzurechnen.

Zudem ist noch der Rahmen aus Elfenbein und Holz, den SCHAEFFER erwähnt (s. Anm. 4), in Betracht zu ziehen. Wahrscheinlich bezieht sich die Maßangabe von 107 cm in der Skizze des Ausgräbers auf diesen Rahmen, von dem sich jedoch nichts erhalten hat (GACHET-BIZOLLON 2001, 23 Abb. 3). So ergibt sich eine Breite, die sicherlich mindestens 90 cm maß, vermutlich aber bis 107 cm reichte.

Auch die Höhe des Paneels muss korrigiert werden: Zunächst sind die Schnitzereien unter den zentralen Platten dazu zu zählen. Das Fragment RS 28.46 mit Flügellöwen und Volutenpflanze (s. o.) ist 15 cm breit und 6,6 cm hoch. Dies bedeutet, dass zur Höhe von 35 cm zumindest 6,6 cm zu addieren sind. Da es sich, wie bei den Volutenpflanzen, um Schnitzereien in Silhouetten-Technik handelt, scheint es allerdings plausibel, unter den Flügellöwen eine weitere Elfenbeinleiste zu rekonstruieren, um den Farbkontrast zwischen den verschiedenen Materialien beizubehalten. Dadurch müssten noch einige Zentimeter addiert werden.

Schließlich beträgt die offizielle Höhenangabe von SCHAEFFER und GACHET-BIZOLLON 50 cm: Sie rechneten anscheinend auch den nicht mehr erhaltenen Rahmen aus vertikalen und horizontalen Streben hinzu.

Außerdem zeigen einige Paneele aus dem Fort Salmanassar, dass das Elfenbein Dekor an den kurzen Seiten von zwei Pfosten aus Holz gestützt war (MALLOWAN – HERRMANN 1974, Taf. 1: Paneel 1, Taf. 6: Paneel 2, Taf. 34: Paneel 22). Somit haben die Ausmaße des Elfenbeinpaneels nicht unbedingt denen des Gestells entsprochen, das größer gewesen sein könnte.

2. DER MÖBELTYP

In der Literatur scheint kein Zweifel daran zu bestehen, dass es sich bei dem Paneel aus Ugarit um einen Teil eines Bettes handelte, das nach der ägyptischen Tradition angefertigt worden war. SCHAEFFER (1954, 53) und später auch GACHET-BIZOLLON (2001, 25) zogen als Beispiele die Betten aus dem Grab der Schwiegereltern Amenophis' III., Juja und Tuja, sowie die aus dem Grab des Tutanchamun heran.¹³

Im Allgemeinen haben sich aufgrund der klimatischen Bedingungen Spuren von hölzernen Möbeln in Vorderen Orient nur ausnahmsweise erhalten. Für die Späte Bronzezeit wurde bisher kein Gegenstand gefunden, der mit dem Elfenbeinpaneel verglichen werden kann. Unsere Kenntnisse beschränken sich daher auf das seltene Material aus der Eisenzeit. Im Gegensatz dazu bietet Ägypten ein trockenes Klima, das die Erhaltung zahlreicher hölzerner Einrichtungsgegenstände ermöglicht hat.

Im Folgenden werden keine bildlichen oder rundplastischen Wiedergaben herangezogen, die nur eine Vorstellung von den Proportionen bieten. Da die genauen Ausmaße für die vorliegende Arbeit nötig sind, werden nur reale Gegenstände ausgewertet.¹⁴

Außerdem wird hier keine Untersuchung der schriftlichen Quellen vorgenommen, da sie in diesem Zusammenhang zu umfangreich wäre. Unter den Texten, die uns über Möbel informieren, sind der Inventartext der amurritischen Prinzessin Aḥat-Milku,¹⁵ Ehefrau des ugaritischen Königs Niqmepa, und einige Zeilen aus dem Baal-Zyklus¹⁶ die wichtigsten. Jedoch bieten sie keine detaillierte

¹³ GACHET-BIZOLLON schreibt das Möbel, an dem das Elfenbeinpaneel angebracht war, dem Typ „ḫt“ zu. Dieser Terminus stellt jedoch in der altägyptischen Sprache den allgemeinen Begriff für „Bett“ dar (ERMAN – GRAPOW 1926, 23). In einer spezifischeren Untersuchung über Möbelbegriffe stellt Silvia KÖPSTEIN fest, dass während des Alten Reiches mit „ḫt“ ein Bett bezeichnet wurde, das eine gerade Liegefläche aufwies (KÖPSTEIN 1989, 6-7, Abb. 1 Typ IIa). Die Betten aus dem Grab des Tutanchamun gehören hingegen zum Typ IIb, der eine geschwungene Liegefläche hat. Mit der ursprünglichen Bedeutung wird „ḫt“ auch im Neuen Reich überliefert. In dieser Zeit verbreitete sich jedoch der Typ IIb, sodass der Typ IIa nur im funerären Bereich als „Mumienbett“ verwendet worden ist (*ibid.*). In diesem Zusammenhang soll auch erwähnt werden, dass GACHET-BIZOLLON im Elfenbeinkatalog von Ugarit schreibt, das Paneel sei „sur la planche en bois qui fermait le pied d'un lit à l'égyptienne ou qui servait de tête à un lit traditionnel“ angebracht (GACHET-BIZOLLON 2007, 135), wobei unter „lit traditionnel“ wahrscheinlich ein modernes Bett zu verstehen ist, das normalerweise ein Kopfteil aufweist.

¹⁴ Für Möbelfunde aus dem Vorderen Orient und aus der Ägäis s. HERRMANN 1996. Für ägyptische Belege s. BAKER 1966, 17-155; KILLEN 1980.

¹⁵ RS 16.146 + 161, 14 und 17; NOUGAYROL 1955, pp. 182-186; COHAVI-RAINEY, 1999, 179-183; LACKENBACHER 2002, 289-291. In diesem Text werden drei Betten (^{G1S}NA.MEŠ) und ein Ebenholzstuhl (^{G1S}GU.ZA ^{G1S}ESI) mit einer Verkleidung aus Elfenbein (*ša* ZÚ.SÚN GAR.RA) erwähnt, aber keine Beschreibung der Furnierung angegeben.

¹⁶ RS 2.[008] + 3.321 + 3.323 + 3.341 + 3.?.; vgl. CAQUOT *et alii* 1974, 194-196; DIETRICH – LORETZ 1997, 1152-1153 (KTU 1.4, I: 29-40); SMITH – PITARD 2009, 396-398 und 413-422. In diesem Auszug wird beschrieben, wie der Gott Kotar-wa-Ḥasis den Auftrag bekommt, einen Palast aus Gold und Silber für die Hauptgottheit des ugaritischen

Beschreibung der Furnierung, die bei der Identifikation des Möbels des Elfenbeinpaneels helfen könnte. Solche Texte konzentrieren sich vor allem auf den quantitativen Aspekt, nämlich die Zahl, das Gewicht oder das Material (Holz, Bronze, Silber, Gold usw.), aus dem die aufgelisteten Gegenständen angefertigt oder verkleidet worden sind (s. S. 183).

2.1. Vergleichsmaterial

Als Anhaltspunkte für die Bestimmung des Möbeltyps dienen zunächst die Maßangaben, (Breite 90-107 cm, Höhe mindestens 40 cm) und die Konstruktion: sechs reliefierte Platten, die jeweils von zwei Volutenpflanzen gerahmt sind, ein fortlaufender Fries, Holz- und Elfenbeinelemente an der Oberkante und möglicherweise eine Reihe von Schnitzereien unter dem Plattenregister. Das Paneel konnte nur entlang seiner Basis an einem Möbelgestell angebracht werden. So ergeben sich zwei Möglichkeiten: Entweder hat es die Rückenlehne eines Stuhles oder das Kopf- oder Fußteil eines Bettes verziert. Allerdings bietet die Elfenbeinfurnierung keinen deutlichen Hinweis auf das Gestell des ursprünglichen Möbels. Deswegen soll die Untersuchung des Möbeltyps mit der nötigen Vorsicht durchgeführt werden.

2.1.1. Ägypten

Zahlreiche Möbelfunde haben sich in Ägypten erhalten, die gewöhnlich einen ziemlich guten Erhaltungszustand zeigen.

Im Neuen Reich besteht die Rückenlehne eines Stuhles aus länglichen rechteckigen Holzpaneelen, die von einem Rahmen zusammengehalten werden.¹⁷ Sie kann gekrümmt und im Verhältnis zur Sitzfläche leicht schräg montiert sein.¹⁸ Der Lehnenrahmen wird von drei vertikalen Streben, zwei äußeren und einer mittleren, unterstützt, die rechtwinklig zur Sitzfläche stehen. Dadurch ergibt sich ein dreieckiges Lehnenprofil, das auch bei kleinformatigen Wiedergaben, beispielweise in der Glyptik, diesen Möbeltyp eindeutig charakterisiert. Darüber hinaus ist ein weiterer Typ bekannt,

Pantheons, Baal, zu bauen. Kotar-wa-Hasis ist nicht nur ein geschickter Architekt, sondern auch ein tüchtiger Handwerker (CAQUOT *et alii* 1974, 97-99). Er fertigt daher für Baal auch mehrere mit Edelmetallen überzogene Möbel. Obwohl vor allem in Bezug auf die verschiedenen Termini, die diese Einrichtungsstücke bezeichnen, viel über diese wenigen Zeilen geschrieben wurde, bleibt dieser Text noch sehr umstritten und lässt sich zur Erklärung des ugaritischen Paneels nicht heranziehen.

¹⁷ Für Beispiele, s. FISCHER H.-G. 1996, HAWASS 2007, 28.

¹⁸ BAKER 1966, 64-69, 77-85, 117, 127-129, Abb. 68, 70, 73, 91-92, 95, 97-99, 160, 173-176, 179, 187-188 (für die entsprechenden Maßen s. S. 336-339); FISCHER H.-G. 1996, 141-145.

dessen Rückenlehne ebenfalls aus nebeneinander gesetzten Holzleisten besteht, aber flach und mit dem Sitz rechtwinklig verbunden ist.¹⁹

Häufig wird das Lehnenpaneel auf beiden Seiten mit unterschiedlichen Materialien, unter anderem auch Elfenbein, reich verziert. Dabei beschränkt sich aber die Elfenbeinverkleidung auf kleine Einlagen oder auf unverzierte Platten (BUSCH 2008, 43-47).

Üblicherweise beträgt die Breite eines Stuhles zwischen 40 und 55 cm.²⁰ Daneben existierten in Ägypten, wie in mehreren Darstellungen belegt ist, Doppelstühle. Leider wurde bisher kein Exemplar gefunden, so bleiben genaue Maßangaben unbekannt (BAKER 1966, Abb. 180).

Für die Bettfunde lassen sich am besten die Exemplare aus dem Grab des Tutanchamun heranziehen, die im Folgenden mit den Nummern 1 bis 5 bezeichnet werden (BAKER 1966, 103-107; KILLEN 1980, 31-34).²¹ Charakteristisch für diese Betten ist eine geschwungene Liegefläche und ein im Verhältnis zum Fußbereich höheres Kopfende, da die vorderen Beine höher als die hinteren sind. Am Fußende befindet sich immer ein auf beiden Seiten verziertes Paneel.

Das Fußbrett ist in drei Teile gegliedert, die aus mehreren vertikalen Holzleisten bestanden. Jedes Teil ist jeweils von den anderen durch zwei übereinander angeordneten Papyruspflanzen getrennt, die in entgegengesetzter Richtung arrangiert sind.²² Die Oberfläche des Fußbrettes konnte auf unterschiedliche Weise geschmückt werden.

Die Dekoration der Nr. 1 ist in à jour-Technik angefertigt und zeigt eine dreimal wiederholte Frontaldarstellung des Bes, der von zwei Löwen in Profil flankiert wird.²³ Die drei Paneele der Nr. 2 zeigen keine figürliche Verzierung, sondern wurden weiß übermalt,²⁴ wie Nr. 5, das aber ein faltbares Bett ist. Nr. 3 wurde mit Stuck und Goldfolie verkleidet, an der Vorderseite mit den Figuren von Bes und Thoeris, und an der Rückseite mit Papyrus- und Lotuspflanzen verziert. An den oberen Ecken des Fußbrettes waren ursprünglich Besköpfe angesetzt. Auch das Bett Nr. 4 ist

¹⁹ BAKER 1966, 131-132, Abb. 182-185 (für die entsprechenden Maßen s. S. 339); KILLEN 1980, 57-58 Nr. 4-5, Taf. 88-95. Für einen Stuhl mit gerader Rückenlehne, s. BROVARSKI *et alii* 1982, 68 Nr. 38. Ein weiterer Stuhltyp ist in Darstellungen bezeugt, dabei handelt es sich um einen kastenförmigen Stuhl mit niedriger Lehne (*ibid.*, 133, Abb. 190).

²⁰ BAKER 1966, Abb. 68, 70, 73, 91-92, 95, 97-99, 160, 173-176, 179, 187-188, 336-339; KILLEN 1980, 51-62.

²¹ Die Beschreibung der Betten des Tutanchamun basiert auf den Notizen des Ausgräbers, Howard CARTER. Sein Karteiarchiv wurde dank einem Projekt des Griffith Instituts online publiziert und kann unter der Webadresse <http://www.griffith.ox.ac.uk/gri/carter/> abgerufen werden. Insbesondere handelt es sich dabei um die Nummern 047, 080, 377, 466, 586. Hier sind auch die originalen Aufnahmen von CARTER vorhanden.

²² Auch die Betten aus dem Grab des Juja und der Tuja und dem Grab des Cha (s. u. Anm. 27) zeigen dieselbe Komposition des Fußbrettes.

²³ Für eine gute Abbildung s. JAMES 2000, 298-299.

²⁴ Für eine gute Abbildung s. HAWASS 2007, 53.

mit Goldfolie verkleidet, die externen Paneele zeigen eine Papyrusstaupe und einen Strauß aus Papyrus und Lotosblüten, das zentrale das heraldische Zeichen für die Vereinigung von Ober- und Unterägypten.²⁵ Bisher wurde angenommen, dass das Elfenbeinpaneel ein solches Fußbrett verkleidet haben kann. Im Folgenden werden die Dimensionen der Betten des Tutanchamun²⁶ mit dem Paneel von Ugarit verglichen. Der Vergleich beschränkt sich nur auf das Fußbrett dieser Betten,²⁷ da Höhe und Breite des Paneels aus Ugarit die einzigen Angaben sind, die rekonstruiert werden konnten.

Nr.	Carter-Nr.	Gesamte Höhe (Beine und Fußteil, cm)	Höhe des Fußteils (cm)	Breite des Fußteils (cm)
1	047	75	25	90
2	080	63,1	25	68
3	377	71	27,5	79,5
4	466	69	30	83,5
5	586	30	11	68

Die ägyptischen Fußteile sind normalerweise schmaler als das Paneel aus Ugarit, nur Nr. 1 erreicht die Breite von 90 cm. Auch in der Höhe überragt das Paneel die ägyptischen Vergleiche: Das höchste Fußteil (Nr. 4) misst 30 cm, das niedrigste (Nr. 5) nur 11 cm.

2.1.2. Vorderer Orient und Ägäis

Die Elfenbeinfunde im Königspalast von Ugarit stellen ein *unicum* dar, nicht nur wegen ihrer einzigartigen Dekoration, sondern auch, weil sie tatsächlich die besterhaltenen Möbelfunde des

²⁵ Für eine gute Abbildung s. JAMES 2000, 298-299.

²⁶ Die genauen Maßangaben des Fußteils der Betten aus dem Grab des Tutanchamun sind nur in CARTERS Karteiarchiv, zu finden (<http://www.griffith.ox.ac.uk/gri/carter/>). Neben den im Folgenden herangezogenen Exemplaren wurde noch ein Bettgestell (Carter-Nr. 497) mit abgebrochenem Fußteil (Carter-Nr. 576) gefunden. Das Fußteil ist in drei Paneele geteilt und ist anhand der von Carter angefertigten Skizze vermutlich 90 cm breit und 30 cm hoch. Jedoch notierte der Ausgräber keine genauen Maße, daher wird dieses Exemplar hier nicht betrachtet.

²⁷ In diesem Zusammenhang lassen sich nur die Exemplare aus dem Grab des Tutanchamun heranziehen, denn nur bei diesen Betten sind die Dimensionen des Fußbrettes vorhanden. Auch im Grab des Juja und der Tuja haben sich drei vollständige Betten erhalten, hier sind aber nur die Maßen des gesamten Gestells und nicht speziell die des Fußteils bekannt (QUIBELL 1908, 50-51, Nr. 51108-51110, Taf. 28-31). Ebenso werden die Betten aus dem Grab des Cha nicht herangezogen, da die Maßangaben des Fußteils fehlen (BAKER 1966, 119, 338, Abb. 170-17).

östlichen Mittelmeergebiets für die Späte Bronzezeit sind. Erst ab der Eisenzeit gibt es Vergleichsmaterial, das bei der Untersuchung zu dem Paneel aus Ugarit hilfreich ist.

Zuerst werden die Elfenbeinpaneele aus dem Fort Salmanassar in Nimrud herangezogen. Aufgrund ihrer Fertigungstechnik und ihres ikonographischen Repertoires bilden sie die bisher beste Parallele für das Paneel aus Ugarit. Anschließend werden einige Möbel aus der Nekropole von Salamis in Zypern und die Reste von zwei Betten aus Arslan Tasch betrachtet.²⁸

Wie bei dem Paneel aus Ugarit hat sich bei den oben erwähnten Fundstücken nur die Elfenbeinverklebung erhalten. Wiederum muss man sich mit einem erheblichen Mangel an Informationen über die ursprüngliche Möbelform auseinandersetzen.

2.1.2.1. Stuhllehnen aus SW7 des Fort Salmanassar

Im Raum SW7 des Fort Salmanassar in Nimrud wurden etwa hundert Elfenbeinplatten zutage gebracht, die mindestens neunzehn Kompositpaneele gebildet haben sollen (MALLOWAN – HERRMANN 1974). Sie zeigen deutliche Ähnlichkeiten mit dem Paneel aus Ugarit, wobei die Funde aus Nimrud erheblich jünger sind (850-700 v. Chr., MALLOWAN 1966, 480).²⁹

Die Paneele, die rekonstruiert werden konnten, bestehen aus vier bis sechs rechteckigen Platten, die von einem vorspringenden Rahmen umschlossen sind. Sie geben jeweils eine Einzelszene wieder, die eine in Flachrelief gearbeitete Figur häufig in Zusammenhang mit pflanzlichen Motiven zeigt. Dabei können die nebeneinander gelegten Platten von zwei Volutenpflanzen³⁰ gerahmt bzw.

²⁸ Bei der folgenden Betrachtung wurden einige Möbelfunde bewusst außer Acht gelassen, da sie kein Kopf- bzw. Fußteil oder keine Rückenlehne zeigen, die einen passenden Vergleich für das Elfenbeinpaneel aus Ugarit bieten können. Jedoch verlangen sie an dieser Stelle erwähnt zu werden. Im frühbronzezeitlichen Palast G in Ebla lagen mehrere Einlagen aus verkohltem Holz, die eine Vorstellung von der kostbaren Einrichtung dieses Gebäudes geben können. Trotzdem kann man ihre Ausmaße und ihre Form nicht rekonstruieren (MATTHIAE 1995, 105-11). Aus Jericho kommen verschiedene Belege, jedoch zeigen die dort erhaltenen Sitzmöbel keine Rückenlehne, ebenso besteht das einzige bemerkenswerte Liegemöbel (Grab H18, s. u.) lediglich aus einem rechteckigen Rahmen. Daher sind diese Gegenstände für die vorliegende Untersuchung nicht ausreichend aussagekräftig (vgl. KENYON 1960, 527-532; 1979, 174-175; PARR 1996, 41-45; die einzelnen Belege sind zu finden in KENYON 1960, Grab B 35: 382-382, Abb. 152-153; Grab H 6: 463-465, Abb. 198-201; Grab H 18: 492 und 494, Abb. 214; KENYON 1965, Grab M 11: 232-235, Abb. 108-109; Grab J 54: 267, Abb. 128; Grab P 23: 292, Abb. 141; Grab P 19: 398-405, Abb. 199-207; Grab G 73: 458, Abb. 239-240). In Baghouz, einer Siedlung am linken Ufer des Euphrats, wurde ein an den Anfang des 2. Jt.s datierter Friedhof gefunden, der aus hunderten Grabhügeln bestand. In den Gräbern wurden verschiedene Möbel deponiert, unter ihnen auch 13 Betten, die allerdings nur aus einem Gestell mit Beinen gebildet waren (DU MESNIL DU BUISSON 1948, 34-39; PARR 1996, 45-47 mit Literatur). Schließlich wurden in Gordion außergewöhnlich gut erhaltene Möbel aus dem 8. Jh. gefunden. Darunter befanden sich prunkvoll eingelegte Tische und ein Liegemöbel (Bahre?), das aber kein Kopf- oder Fußbrett aufweist (SIMPSON 1996; SIMPSON – SPIDYDOWICZ 1999).

²⁹ Für die Datierung der Lagerung der Paneele in den Raum SW7 des Fort Salmanassar s. MALLOWAN 1966, 387-388.

³⁰ MALLOWAN – HERRMANN 1974, Paneele Nr. 2: Taf. 6, Nr. 21: Taf. 28; Nr. 22: Taf. 34.

von einem oder zwei verzierten Friesen³¹ eingefasst werden. Außerdem sind bei einem Exemplar fünf abgerundete Kantenelemente erhalten, die genau dieselbe Gestalt zeigen wie die halbzyklindrischen Elemente am oberen Rand des Paneels (MALLOWAN – HERRMANN 1974, Taf. 98). Die Funde aus dem Fort Salmanassar stammen aus verschiedenen Produktionszentren. Einen Großteil davon hat Georgina HERRMANN (1996, 156-157) ihrer „classical SW7 group“ zugeordnet, die sie in Nordsyrien, insbesondere in der Region von Sam'al, lokalisiert.

Obschon sich nur wenige Splitter der ursprünglichen Möbel erhalten haben, wurde überzeugend nachgewiesen, dass die Paneele an der Rückenlehne von Stühlen angebracht waren.³² Sie weisen tatsächlich nur eine Breite auf, die von 42,5 cm bis 82,5 cm reicht.³³ Außerdem bilden sie das Dekor der Innenseite, wobei die Lehnen jeweils leicht geschwungen waren: Diese Formgebung ist für eine Rückenlehne typisch.

2.1.2.2. Die Betten aus Arslan Tasch

In Arslan Tasch, im Raum 14 des „*bâtiment aux ivoires*“, wurden zahlreiche unverzierte und reliefierte Elfenbeinplatten gefunden, von denen vermutet wird, dass sie den Rahmen von zwei Betten (195 cm lang, 96 cm breit) verkleidet haben.³⁴

Im Vergleich zu den Paneelen aus Fort Salmanassar sind sie kleiner, ihre Form ist nicht rechteckig, sondern vielmehr quadratisch. Sie können in Flachrelief oder à jour-gearbeitet sein und zeigen eine beträchtliche Vielfalt an Motiven, unter ihnen „die Frau am Fenster“, „die säugende Kuh mit Kalb“ oder „die Geburt des Horus“. Bedauerlicherweise lässt sich die ursprüngliche Anordnung dieser

³¹ MALLOWAN – HERRMANN 1974, Paneele Nr. 1: Taf. 1, Nr. 11: Taf. 20, Nr. 97-102: Taf. 100-103. Die zentralen Platten können auch von unverzierten Streifen gerahmt werden: *ibid.*, Paneele Nr. 2: Taf. 6, Nr. 3: Taf. 12-13, Nr. 22: Taf. 34, Nr. 46: Taf. 52, Nr. 66: Taf. 80, Nr. 95: Taf. 98.

³² MALLOWAN – HERRMANN 1974, 8-9; HERRMANN 1996, 153-160. Für das Paneel 105, das aus zwei schmalen Streifen besteht und eine Stierkampfszene zeigt, wurde vermutet, dass es aufgrund seiner Länge (107 cm) ein Bett verziert haben könnte. Die Länge bezieht sich auf die zusammengesetzte Rekonstruktion der Platten, die jedoch keine Verbindungsstelle aufweisen. Dies bedeutet, dass die Anordnung eher hypothetisch ist und dass die Möglichkeit besteht, dass sie keine fortlaufenden Einzelstreifen gebildet haben (MALLOWAN – HERRMANN 1974, 6). Außerdem wurden im Raum NE26 mehrere Schnitzereien gefunden, die bei der Entdeckung als Bestandteil eines Bettes interpretiert wurden. Jedoch scheint es wahrscheinlicher, dass es sich dabei um verschiedene ineinander gestürzte Möbel handelt (CURTIS 1996, 175-176).

³³ Die komplett erhaltenen Paneele aus dem Fort Salmanassar zeigen folgende Breite: Nr. 1: 76 cm MALLOWAN – HERRMANN 1974, Taf. 1); Nr. 2: 76 cm (Taf. 6); Nr. 3: 65 cm (Taf. 12-13); Nr. 22: 82,5 cm (Taf. 34); Nr. 46: max. 72,7 cm (Taf. 52); Nr. 66: 76 cm (Taf. 80); Nr. 95: 54,5 cm (Taf. 98); Nr. 96: 70-72 cm (Taf. 99).

³⁴ THUREAU-DANGIN 1931, 89-91, Taf. 18; KYRIELEIS 1969, 46-49; BARNETT 1975, 126-127; 1982, 48-49; CECCHINI 2009.

Platten an den Möbeln nicht mehr rekonstruieren.³⁵ So ist eine Rekonstruktion eines eventuellen Paneels am Fußende des Gestells, wie BARNETT (1975, 127) annehmen möchte, möglich, aber nicht nachweisbar. Damit bleibt als sicherer Anhaltspunkt nur die Dimension des Gestells, das sich mit seiner Breite von fast 1m dem Paneel aus Ugarit annähert.

2.1.2.3. Die Möbel aus der Nekropole von Salamis

Im Grab 79, dem reichsten Grab der Nekropole von Salamis in Zypern, wurden einige Möbelstücke gefunden, die dort gegen Ende des 8. Jh.s deponiert worden waren (KARAGEORGHIS 1973, 87-97). Die bedeutendsten Exemplare sind der Stuhl Γ und das Bett A. Ihre Rekonstruktion bereitet erhebliche Schwierigkeiten, daher müssen sie mit Vorsicht betrachtet werden.

Der Stuhl Γ war bei der Entdeckung mehr oder weniger komplett, nur die Enden der Beine und die Sitzfläche sind mittlerweile verschwunden. Dabei handelt es sich um einen Lehnstuhl mit dekoriertes und gebogener Rückenlehne. Die Sitzfläche des Stuhls ist 58,5 cm breit und 49 cm tief. Die gesamte Oberfläche einschließlich der Querstreben zwischen den Beinen ist mit Elfenbein verkleidet, die Rückenlehne zeigt zudem Reste von Goldüberzug. Die Rückenlehne besteht aus einem rechteckigen Rahmen, innerhalb dessen neun längliche Elfenbeinplatten angebracht wurden. Jede zweite Platte ist mit einem Doppelflechtmuster verziert. An den Seiten, zwischen Sitzfläche und Armstützen, wurden bei der Rekonstruktion zwei à jour-Platten eingefügt, die neben dem Stuhl lagen. Eine stellt eine schreitende Sphinx, die andere eine Kompositpflanze dar. Dass sie ursprünglich zu diesem Fund gehörten, steht allerdings nicht außer Zweifel, wie der Ausgräber Vassos KARAGEORGHIS (1973, 91) unterstreicht.

Problematischer ist die Auswertung des Betts A, da das Grab 79 wiederverwendet und wahrscheinlich bei dieser Gelegenheit das Möbel demontiert wurde. Deshalb sind die Ausmaße des Bettgestells weitgehend unsicher; gewöhnlich werden eine Länge von 188,5 cm und eine Breite von 111,2 cm angenommen (KARAGEORGHIS 1973, 89). Hypothetisch ist auch die Rekonstruktion des Zierpaneels, das von drei übereinander angeordneten Registern gebildet wird. Jedes Register besteht aus einer langen, flachreliefierten Elfenbeinplakette mit vegetabilen ägyptisierenden Motiven. Dieses Paneel (61 cm breit und 48,3 cm hoch) ist innerhalb eines größeren Rahmens eingefügt, der möglicherweise von siebzehn Lotusblüten bekrönt war. An jeder Ecke und in der

³⁵ Anscheinend verkleideten die unverzierten Elfenbeinplatten die obere Seite des Gestells. Für diese Information danke ich Giorgio AFFANI (Universität von Pisa).

Mitte der Oberkante des Rahmens sind drei Bes-Köpfe angesetzt. Oberhalb und unterhalb der Lotusblüten erstreckt sich eine Reihe von ägyptischen Hieroglyphen in *cloisonné*-Technik mit blauem Glasfluss. Am oberen Bereich der vertikalen Streben des äußeren Rahmens sind weitere Elfenbeinplatten mit Pflanzenmotiven und Einlagen aus blauem Glasfluss angebracht. KARAGEORGHIS setzt dieses Paneel an den Kopfteil des Bettgestells, jedoch lässt sich diese Interpretation kaum begründen.³⁶

Die vermutliche Breite des Bettes A stimmt ungefähr mit der Angabe überein, die von SCHAEFFER in seiner Skizze des Paneels aus Ugarit notiert wurde, und zwar 107 cm. Die Komposition des Zierpaneels ist hingegen völlig anders gestaltet. Dennoch ist zu beachten, dass ein Großteil davon ergänzt wurde (KARAGEORGHIS 1973, 93). Somit bietet es keine zuverlässige Vergleichsgrundlage.

2.2. Zusammenfassung

Aufgrund des Vergleichsmaterials lässt sich vermuten, dass die Breite des Paneels aus Ugarit für eine Deutung als Bestandteil eines Bettes spricht. Stühle sind in der Regel schmaler: Das größte Exemplar aus Nimrud erreicht 82,5 cm Breite, während der Stuhl aus Salamis 58,5 cm breit ist. Ägyptische Exemplare sind auch meistens schmaler. Dagegen bestätigen die Betten aus Arslan Tasch und Salamis, dass eine Breite von mehr als 90 cm vielmehr für ein Bett geeignet ist. Trotzdem kann die Möglichkeit, dass das Paneel aus Ugarit zu einem ägyptischen Doppelstuhl gehörte, nicht ausgeschlossen werden.

Falls das Elfenbeinpaneel an einem Bett angebracht war, ergibt sich die Frage, ob es ein Fuß- oder Kopfteil geschmückt hat. Einerseits sichern die ägyptischen Belege die Existenz eines Fußteils, andererseits kann nicht davon ausgegangen werden, dass in der vorderasiatischen Tradition Betten mit einem Kopfteil versehen waren. Weder das Bett aus Arslan Tasch noch jenes aus Salamis geben Hinweise darauf. Lediglich auf neuassyrischen Darstellungen sind Liegemöbel mit Kopfteil zu sehen. Jedoch bieten diese keinen passenden Vergleich für das Paneel aus Ugarit, da es sich dabei um Klinen handelt, die mit einem stark gebogenen Kopfende für die Anbringung eines Polsterkissens versehen sind (KYRIELEIS 1969, 15-20; CURTIS 1996, 175).³⁷

Betten mit einem Fußteil, das auf beiden Seiten verziert ist, sind bisher nur in Ägypten belegt. Der Vergleich mit den Betten des Tutanchamun hat gezeigt, dass ihr Fußteil, vor allem in der Höhe,

³⁶ Vgl. die Rekonstruktion von Claudia GRUBER (2004, 282-288).

³⁷ Ein unterschiedlicher Bettentyp ist auf einer Kohl-Behälter vermutlich aus Zincirli dargestellt. An jeder Seite des Bettes ist ein gerader Pfosten zu sehen (HERRMANN - LAIDLAW 2008, 100).

deutlich kleiner als das Paneel von Ugarit ist. Dennoch kann angenommen werden, dass die formale Vorlage für das Möbel, an dem das Elfenbeinpaneel angebracht war, in Ägypten zu suchen ist.

In Bezug auf die Dekoration des Paneels aus Ugarit können aber die offensichtlichen Analogien mit den Rückenlehnen aus Nimrud trotz ihrer jüngeren Entstehung nicht ignoriert werden. In beiden Fällen bestehen die Paneele aus mehreren reliefierten Platten, die nebeneinander angeordnet und von einem durchlaufenden Fries bekrönt waren. So könnte die Verzierungstechnik auf eine nordsyrische Tradition zurückgehen, von der sich wenige Spuren erhalten haben.

Wie das Möbel des Elfenbeinpaneels ursprünglich aussah, lässt sich schließlich nicht feststellen. Vermutlich vertrat es eine von ägyptischen Vorbildern geprägte lokale Produktion, die in der Elfenbeinbearbeitung ihren Schwerpunkt hatte.

TEIL B

Die Ikonographie

IV. DIE NACKTE FRAU (1/F)

Platte 1/F am linken Ende der Seite 1 (Taf. VI-VII) stellt eine stehende unbedeckte weibliche Figur dar, die sich nach rechts richtet. Dieses Motiv ist unter dem Begriff „Nackte Frau“ bzw. „Nackte Göttin“ bekannt.¹ In diesem Kapitel werden nach einem kurzen Überblick zu diesem Bildtyp nur die Beispiele von Nackten Frauen aus Ugarit herangezogen, denn dieses Motiv ist im Alten Orient so weit verbreitet, dass es hier nicht umfassend behandelt werden kann. Auf der Basis der aus Ugarit stammenden Exemplare wird auf die Gestalt der Platte 1/F eingegangen, insbesondere werden Haartracht, Haltung und Attribute analysiert.

1. BESCHREIBUNG

Die Platte ist fast komplett erhalten, nur an drei Stellen ist die Figur beschädigt: am Kopf, Gesicht, Schambereich und rechten Bein. Vermutlich waren nicht nur drei, sondern vier Ecken ursprünglich durchbohrt, jedoch lässt sich dies nicht mit Sicherheit sagen, denn die untere linke Ecke fehlt. Der Plattenrahmen ist nahezu überall noch zu sehen.

Die Figur zeigt einen schlanken harmonischen Körperbau. Sie trägt eine auffällige Haartracht mit eingedrehten Schläfenlocken und einem geflochtenen Doppelzopf, der über den Rücken verläuft.² Unten wird der Zopf von einem doppelgravierten Haarband, unter dem die Haarspitzen herabhängen, zusammengefasst.

Auf der Stirn ragt ein längliches wulstiges Element heraus, ob dies an einem Stirnband oder Ähnlichem befestigt war, lässt sich nicht bestimmen.

Die Nackte Frau ist nicht die einzige Figur, die die Schläfenlockenfrisur aufweist, auch die Dame in langem Gewand der Platten 2/I (Taf. XXV-XXVI) und 2/G (Taf. XXX-XXXI) zeigt zwei vor den Ohren herabhängende Strähnen, obschon kleine Unterschiede zwischen den drei Darstellungen bestehen. Bei der Nackten Frau gehen die Haare von der Stirn aus nach hinten,

¹ In dieser Arbeit wird der neutrale Begriff „Frau“ verwendet.

² Die gravierten Flechtensträhnen haben sich nur teilweise erhalten, jedoch sind die Spuren überall auf den Zöpfen noch zu erkennen, nicht wie in der Umzeichnung MORELS (GACHET-BIZOLLON 2001, 20, Abb. 6), bei der die Strähnenandeutung plötzlich unterbrochen wird, sodass es scheint, dass ein Haarband um die Zöpfe gewickelt ist.

während bei 2/1 und 2/G die Haare, vermutlich vom Mittelscheitel aus, quer über die Stirn, verlaufen. Die Schläfenlocken der Nackten Frau sind dicker und steifer: Sie gehen nicht gerade nach unten, sondern schräg nach vorne. Die zwei Flechten folgen fast rechtwinklig dem Rücken. Im Vergleich dazu sind die Flechten bei der weiblichen Figur 2/I dünner und fallen schräg herunter.

Der rechte Arm der Nackten Göttin hängt nah am Körper herab, in der Hand hält sie ein Anzeichen. Dies besteht aus einem kaum noch sichtbaren dünnen Bogen und drei dicken Kreuzarmen, deren rechter den Oberschenkel überschneidet. Der linke Arm der Figur ist angewinkelt erhoben. In der zur Faust geschlossenen und nach vorne abgewinkelten Hand hält sie den Stab eines Pflanzenelements, dessen Krone von fünf abgestuften Blättern mit leicht nach unten gebogenen Spitzen gebildet ist.

Brust und Bauch sind leicht herausmodelliert und frontal dargestellt. Die schlanke Taille sitzt sehr hoch unter der Brust. Wahrscheinlich war der Schambereich ursprünglich an den Rändern graviert, möglicherweise auch mit einem anderen Material eingelegt, wie die dreieckige Vertiefung an dieser Stelle vermuten lässt. Die Beine sind gestaffelt und wieder im Profil dargestellt.

2. DAS MOTIV DER NACKTEN FRAU IN UGARIT

Unter „Nackte Göttin“ versteht man eine weibliche Figur, die stehend mit geschlossenen Beinen und häufig in Frontalansicht wiedergegeben wird, meistens jedoch mit dem Kopf im Profil (UEHLINGER 1998-2001). Dabei handelt es sich um eines der besonders beliebten und verbreiteten Motive des Alten Orients, das auf verschiedenen Bildträgern, vor allem Terrakotten und Siegeln, zu finden ist. In Syrien spielt dieses Motiv eine herausragende Rolle vor allem im 2. Jt. (UEHLINGER 1998-2001, 55-56).

Viele Gelehrte haben sich mit diesem Motiv auseinandergesetzt,³ die Diskussion über seine Deutung hält allerdings noch an, denn dieser Bildtyp wird weder von einer Inschrift begleitet noch von einem besonderen Merkmal gekennzeichnet, die bei der Identifizierung helfen könnten. Immerhin besteht generell Konsens darüber, dass diese Figur ein nicht-menschliches Wesen darstellt.⁴ Dass sie dem Bild einer bestimmten Göttin entspricht, scheint wegen der geographischen und chronologischen Verbreitung dieses Motivs eher unwahrscheinlich.

³ Im Folgenden werden nur die zuletzt erschienenen Beiträge genannt: WINTER U. 1983, 93-199; BLOCHER 1987; BÖHM 1990; KEEL – UEHLINGER 2010, 29-32, 110-122; UEHLINGER 1998-2001; WIGGERMANN 1998-2001; PRUSS 2002; 2010, 111-116, 159-162; CORNELIUS 2008.

⁴ UEHLINGER 1998-2001, 56; PRUSS 2010, 76, 114, 159-162 mit entsprechender Literatur.

Deshalb lässt sich nur sagen, dass sie einen Aspekt einer Göttin zum Ausdruck bringt, deren Name jeweils kultur- und zeitspezifisch bestimmt war (UEHLINGER 1998-2001, 64).⁵

Da sie nur im Ausnahmefall mit einer Hörnerkrone⁶ versehen wurde, muss es sich auch nicht stets um eine Göttin handeln; für die altbabylonische Zeit hat WIGGERMANN (1998-2001, 46-47) eine Benennung als „baštu“ – Lebenskraft – vorgeschlagen.

Eine Untersuchung des Motivs der Nackten Frau erfolgt in der Regel nach Frisur, nach Attributen und nach Körperhaltung, insbesondere nach der Armhaltung, da oft weitere charakterisierende Elemente fehlen. Zum Beispiel kann eine Nackte Frau beide Arme zu den Brüsten („Brüsthälterin“) oder zum Unterleib führen; sie kann die Arme seitlich des Körpers hängen oder abstehen lassen. Dazu sind diverse Mischformen bezeugt (UEHLINGER 1998-2001, 53). Eine in der Späten Bronzezeit belegte Variante zeigt v-förmige nach außen abgewinkelten Arme, die in den Händen Pflanzenelemente oder Tiere an den Hinterbeinen hält. Diese Variante wird als „*Qadištu*-Typ“ bezeichnet, ein Epithet, das etwa wie „die Heilige“ übersetzt wird und nur von ägyptischen Stelen aus dem 13. Jh. bekannt ist. Die Identität der dahinter stehenden Göttin wird noch diskutiert (UEHLINGER 1998-2001, 56; LAHN 2005).

Unter den levantinischen Siedlungen der Späten Bronzezeit bietet Ugarit wahrscheinlich das größte Repertoire von Belegen für das Motiv der Nackten Frau. Es befindet sich auf verschiedenen Bildträgern, wie Stein,⁷ Fayence, Terrakotta, Metall, obwohl die Anzahl der Belege je nach Material sehr variiert.⁸

Zahlreiche Terrakottaplatten, die in die Späte Bronzezeit datiert werden, wurden hier gefunden. Die große Anzahl an Terrakotten beruht auf dem haltbaren, aber billigen Material, das im Gegensatz zu kostbareren Materialien nicht wiederverwendet wurde. Meistens fehlen Informationen über den genauen Fundort, jedoch ist sicher, dass Nackte Frauen aus Terrakotta

⁵ In der Literatur ist der Begriff „Astarte-Platten“ vor allem in Bezug auf Terrakottareliefs, aber auch auf Metallplaketten zu finden (PRUSS 2010, 111, 114-116 mit entsprechender Literatur). Der Terminus ist höchst problematisch, da eine Identifizierung mit der syrischen Göttin Astarte anhand der mythologischen Quellen nicht möglich ist (WIGGERMANN 1998-2001, 50).

⁶ Z.B. vgl. für die Späte Bronzezeit die Goldfolienplatte aus Lachisch (s. S. 48).

⁷ Aus Stein ist lediglich ein fragmentarisches Exemplar mit am Körper liegenden Armen bekannt, dessen Datierung unsicher ist (SCHAEFFER 1939a, 20-22, Abb. 12; 1939b, Taf. 2, Abb. 3; AO 17227 im Online-Katalog des Louvre, <http://cartelfr.louvre.fr>). Es ist möglich, dass dieses Fundstück einem Basaltfragment entspricht, das von YON in ihrer Untersuchung über die Steinskulptur in Ugarit kürzlich erwähnt worden ist (YON 1991, 347 und Anm. 10).

⁸ Die „Nackte Frau“ ist eines der Hauptmotive der syrischen Glyptik der Mittleren Bronzezeit; ihre Bedeutung nimmt in der Späten Bronzezeit aber allmählich ab (dazu OTTO 2000, 206-211). In der ugaritischen Glyptik erscheint das Motiv der Nackten Göttin relativ selten: RS 24.363 (SCHAEFFER 1983, 53; AMIET 1992, 29, Nr. 27); RS 16.122 (AMIET 1992, 80, Nr. 155); RS 25.380 (SCHAEFFER 1983, 152-153); RS 20.49 (SCHAEFFER 1983, 123); RS 26.228 (SCHAEFFER 1983, 156); RS 22.241 (SCHAEFFER 1983, 126); RS 10.221 (AMIET 1992, 99, Nr. 184); RS 5.089 (SCHAEFFER 1983, 16-17; AMIET 1992, 37, Nr. 47); RS 9.060 (AMIET 1992, 80, Nr. 153); RS 22.243 (AMIET 1992, 48, Nr. 82); RS 28.022 (AMIET 1992, 79, Nr. 150).

auf dem gesamten Tell verbreitet waren.⁹ Gewöhnlich zeigen sie am Körper herabhängende Arme, Hathorfrisur, üppige Formen und kein Attribut. Außerdem weisen sie eine starke Standardisierung in der Linienausführung auf. Schließlich können sie auf einem schmalen Podest stehen und von einem leicht erhöhten Rahmen umrandet werden (BADRE 1980, 35, 380-388).¹⁰

Wie die Terrakotten, sind auch die Exemplare aus Fayence zahlreich. Sie wurden von Valérie MATOÏAN untersucht und gehören zu einer besonderen Gattung von „Brüsthältern“, die in die Mittlere Bronzezeit II datiert (MATOÏAN 2012). Für die Späte Bronzezeit lässt sich nur ein fragmentarisches Beispiel einer Brüstehalterin heranziehen (MATOÏAN 2002, 31, Abb. 6).¹¹ Außerdem wurde in Ugarit eine beträchtliche Anzahl an Metallanhängern mit der Darstellung einer Nackten Frau entdeckt.¹² Wahrscheinlich ist dies einem Glücksfall zuzuschreiben. Die meisten Beispiele sind in Horten in verschiedenen Bereichen der Stadt und in Minet el-Beida deponiert worden, die während der Plünderung Ugarits nicht entdeckt worden sind (NEGBI 1976, 132-136). Nur zwei rundplastische Exemplare lassen sich heranziehen, beide Brüstehältern: eine mit Hathorfrisur, die andere mit hochgesteckter Frisur.¹³ Den Großteil der Belege bilden die Metallplatten. Die einzelnen Beispiele weichen stark voneinander ab und können in drei Gruppen unterteilt werden, im Gegensatz zu den modelgeformten Terrakottaplaten, die sich durch eine deutliche Standardisierung auszeichnen. Gruppe 1

⁹ BADRE stellte fest, dass Nackte-Frauen-Darstellungen aus Terrakotta in unterschiedlichen Bereichen der Siedlung gefunden wurden. Sie gab, wenn vorhanden, den „topographischen Punkt“ oder den Ausgrabungsschnitt an, in dem das Fundstück lag (BADRE 1980, 35). Die Stratigraphie Ugarits ist noch heute eine offene Frage (s. YON 2006, 24). Darüber hinaus besteht das Problem, dass zahlreiche Ausgrabungsschnitte, die schon von SCHAEFFER geöffnet wurden, heutzutage einen anderen Namen bekommen haben. In Bezug auf diese komplexe Problematik vgl. MARGUERON 1977, 153-155; hier Kap. II Anm. 1.

¹⁰ BADRE bietet keine spezifische Behandlung der ugaritischen Exemplare, sondern eine Klassifizierung aller anthropomorphen Terrakotten aus Syrien. Für weitere Belege aus Terrakotta s. Online-Katalog des Louvre: AO 18524, AO 13152, 80 AO 563; SCHAEFFER 1931, 2, Taf. 13,4; BARRELET 1958, 38-39, Taf. IIa-b; YON *et alii* 1983, 211-212, Abb. 12c; YON – GACHET *et alii* 1987, 172 Abb. 1b; YON – LOMBARD *et alii* 1987, 105 Abb. 85; MONLOUP 1987, 314-315 Nr. 1-3; YON 2006, 154-155, Nr. 43. Selten zeigen Nackte Frauen auf Terrakottaplaten zur Brust geführte Hände (YON in GALLIANO *et alii* 2004, 267, Nr. 313-314 = PRUSS 2010, 148 *Ast.IV.14; BADRE 1980, 382 Nr.10, 387 Nr. 32). Schließlich sind zwei Belege auf Wandkonsolen dargestellt worden, die von den anderen Terrakotten sehr abweichen. Mit hoher Wahrscheinlichkeit stammen sie aus Zypern (SCHAEFFER 1949, Abb. 88,16; Online-Katalog des Louvre: AO 25553). Vgl. ähnliche Stücke in SCHAEFFER 1949, 212 Abb. 88; MALLET 1987, 243 Abb. 18 (RS 79.5079), 244-245 Abb. 19-20 (RS 83.5245, RS 83.5308, RS 83.5329); LORRE in GALLIANO *et alii* 2004, 286 Nr. 337.

¹¹ Für Funde aus Fayence s. auch MATOÏAN – BOUQUILLON 2006.

¹² Für Anhänger aus Palästina mit der Darstellung einer Nackten Frau s. auch MCGOVERN 1985, 28-33.

¹³ Beim ersten Exemplar handelt es sich um eine gegossene Figur mit Hathorfrisur und zur Brust geführten Armen (STAMPOLIDIS 2003, 459 Nr. 812). Als Vergleichsstücke lassen sich zwei Bleistatuetten einer Brüstehalterin aus Tel ‘Ein Zippori (Galiläa) heranziehen, eine davon zeigt noch eine voluminöse Hathorfrisur (MEYERS 1996a; MEYERS – DESSEL 1999). Beide Fundstücke werden in die ausgehende Spätbronzezeit II datiert (MEYERS 1996b). Ein ähnliches Beispiel mit einer stilisierten Kopfbedeckung stammt aus Tell el-Adschul (NEGBI 1976, 80 Abb. 94, 183 Nr. 1602). Das zweite ugaritische Exemplar ist aus Blei. Die Figur ist komplett, jedoch ist die Oberfläche stark abgerieben, sodass Haartracht, Gesichtszüge und Füße nicht mehr erkennbar sind (Online-Katalog des Louvre: AO 17369).

bilden vier Exemplare, die einen „*Qadištu*-Typ“ darstellen, der Tiere bzw. Pflanzen mit langem Stiel ergreift. Sie wurden zusammen in einem Hort in Minet el Beida (Depot 213 *bis*)¹⁴ deponiert, aber wahrscheinlich in verschiedenen Werkstätten hergestellt, da sie sich stilistisch erheblich unterscheiden.¹⁵

Gruppe 2 ist von einer hohen Stilisierung der Körperwiedergabe gekennzeichnet und ist auf die wesentlichen Merkmale (Gesicht, Brüste, Schambereich) reduziert. Die Nackte Frau trägt eine Hathorfrisur und ist, mit der Ausnahme der herausmodellierten Brüste, graviert.¹⁶ Bei zwei Exemplaren ist auch der Kopf stärker reliefiert.¹⁷ Manche stammen, wie im Fall der Gruppe 1, aus dem Depot 213 *bis* in Minet el Beida, andere aus dem Tempelbereich (SCHAEFFER 1932, Taf. 26). Die meisten wurden aber in einem mykenischen Gefäß in einem Gebäude deponiert, das sich am nördlichen Rand des Tells, neben dem Königspalast, befindet (SCHAEFFER 1938, 319, Abb. 47).¹⁸ Die zweite Untergruppe zeigt eine noch stärkere Vereinfachung der Körperglieder, es ist keine Haarmasse angegeben, die Gesichtszüge sind nur grob angedeutet.¹⁹ Schließlich lässt sich eine letzte Gattung erkennen, die sich von den vorigen durch eine eigenartige Form der Metallplatte unterscheidet. Die Platte ist nicht wie üblich blattförmig, sondern besteht aus einem rund ausgeschnitten Kopf, der durch einen dünnen Hals mit einem lanzettförmigen Körper verbunden ist.²⁰

Neben der Nackten Frau des Elfenbeinpaneels lässt sich nur ein sicherer Beleg aus Elfenbein heranziehen: eine Brüstehalterin, die auf einer Elfenbeinflasche aus dem Königspalast erscheint (FISCHER 2007a, 257-258 Nr. *F.22; GACHET-BIZOLLON 2007, 300, Nr. 386). Die Figur ist frontal wiedergegeben und wird von Sphingen flankiert. Wahrscheinlich ist eine

¹⁴ SCHAEFFER 1932, 8-10; NORTH 1973, 158; NEGBI 1976, 135; SAUVAGE 2006, 619-620.

¹⁵ Nr. 1: SCHAEFFER 1932, 8-10 (ohne Foto); BARRELET 1958, 40, Taf. IIc; NEGBI 1970, 30, Taf. IV:16; 1976, 99-100, 191, Nr. 1699; CORNELIUS 2004, 50, Abb. 83. Nr. 2: SCHAEFFER 1932, 8-10; DUSSAUD 1949, 51, Abb. 16 rechts; BARRELET 1958, 40, Taf. IId (mit falscher Inv.-Nr.); NEGBI 1976, 99-100, 191, Nr. 1700; CORNELIUS 2004, 50, Abb. 84. Nr. 3: SCHAEFFER 1932, 4-10, Taf. IX, 1; 1949, 36, Abb. 10; PRITCHARD 1943, 35, Nr. 3; DUSSAUD 1949, Abb. 16,5; BARRELET 1958, 41, Taf. IIe; NEGBI 1970, 30, Taf. IV:17; 1976, 99-100, 191, Nr. 1701; CORNELIUS 2004, 50, Abb. 85; YON in GALLIANO *et alii* 2004, 266 Nr. 310; CLUZAN in ARUZ *et alii* 2008, 348 Nr. 214. Nr. 4: SCHAEFFER 1929, Taf. 54,2; PRITCHARD 1943, 34, Nr. 1; DUSSAUD 1949, 50, Abb. 15; NEGBI 1970, 30, Taf. IV:19; 1976, 99-100, 191, Nr. 1698; KOHLMAYER in KOHLMAYER – STROMMINGER 1982, 133, Nr. 118; CORNELIUS 2004, 50, Abb. 82; CLUZAN in ARUZ *et alii* 2008, 348 Nr. 215.

¹⁶ SCHAEFFER 1932, 8-10, Taf. IX:1; 1937, 145-146 (ohne Foto); 1938, 319, 322, Abb. 49:2-3, 5-7; 1939b, 47, Abb. 9 Taf. XXIX; BARRELET 1958, 35, Abb. 7b; DUSSAUD 1949, 50-51, Abb. 16:2; NEGBI 1970, 30, Taf. IV:13-14; 1976, 98-99, 190, Nr.1686-1692; CAUBET 2002, 27.

¹⁷ Exemplar 1: KOHLMAYER in KOHLMAYER – STROMMINGER 1982, 133, Nr. 119; YON 2006, 166 Nr. 58b. Exemplar 2: SCHAEFFER 1932, 8-10, Taf. IX:1; 1939b, 47, Taf. XXIX, Abb. 1; BARRELET 1958, Abb. 7a; NEGBI 1970, 30, Taf. IV:15; 1976, 98-99 Abb. 134, 190, Nr. 1685.

¹⁸ Vgl. NEGBI 1976, 134. Heute sind einige dieser Metallplatten als Anhänger einer rekonstruierten Kette im Louvre zu sehen (CAUBET in GALLIANO *et alii* 2004, 242 Nr. 269).

¹⁹ SCHAEFFER 1938, 319, 322, Abb. 49:8-10; NEGBI 1976, 98-99, 190, Nr. 1693-1695.

²⁰ SCHAEFFER 1932, 22, Taf. XVI:2; 1937, 145, Taf. 18; 1938, 319-320, Abb. 48: 9-11; MAXWELL-HYSLOP 1971, 139, Taf. 104c; NEGBI 1976, 96, 188, Nr. 1659-1664; MARGUERON 1977, 183, Abb. 16; STAMPOLIDIS 2003, 561 Nr. 1118; YON in GALLIANO *et alii* 2004, 266 Nr. 311.

Nackte Frau auch auf einem fragmentarischen Elfenbeingegenstand aus dem Königspalast (Möbelement?) wiedergegeben, jedoch lässt sich nicht feststellen, ob sie nackt ist (GACHET-BIZOLLON 2007, 303, Nr. 407). Beide Beispiele tragen eine lange Haartracht, die auf dem Rücken einen dicken geflochtenen Zopf bildet. Das fragmentarische Exemplar trägt dazu einen Polos, der in der Späten Bronzezeit von nackten und bekleideten Frauen getragen werden kann, und auch später im 1. Jt. tradiert wird (s. S. 48). Die Nackte Frau auf der Elfenbeinflasche legt die Hände unter die Brüste, bei dem zweiten Beispiel ist die Haltung der Figur nicht mehr zu erkennen. Nur der rechte Oberarm hat sich erhalten: Er ist sicherlich nach unten gestreckt.

Es scheint plausibel, dass das Motiv der Nackten Frau nach Material und Bildträgertyp eine unterschiedliche Bedeutung haben konnte. Dabei handelt es sich sicherlich um eine göttliche Figur, jedoch lässt sich ihre genaue Funktion oder ihr Verwendungsbereich nicht feststellen (vgl. PRUSS 2010, 159-162). Das Vorkommen der zahlreichen modelgeformten Fayence- und Terrakottafigurinen lässt vermuten, dass diese Artefakte im Alltag üblich verwendet waren, aber der Mangel an Informationen über den Fundkontext schränkt unser Verständnis wesentlich ein (vgl. MATOĀIAN 2012, 371; dazu noch PRUSS 2002). Mit Ausnahme der rundplastischen Belege treten Nackte Frauen aus Metall lediglich auf Kettenanhängern auf. Sie verzieren Schmuckstücke aus Edelmetall, die einzeln oder in Kombination mit Perlen oder weiteren Anhängern getragen wurden. Sicherlich hatten sie nicht nur eine Zierfunktion, sondern wirkten auch als schützende Amulette.

Die Hathorfrisur ist zweifellos ein spezifisches Merkmal des Motivs der Nackten Frau in Ugarit mindestens seit der zweiten Hälfte des 15. Jh. bis zur Zerstörung der Stadt (Anfang 12. Jh.). Jedoch ist es nicht zwingend, Terrakotten und Metallplatten aufgrund der Frisur einer einheitlichen Gruppe zuzuordnen. Dagegen sprechen Material (billiger Ton versus Edelmetall), Art des Bildträgers (Figurinen bzw. Reliefs versus Schmuck), Haltung („Arme eng am Körper liegend“ versus „*Qadištu*-Typ“) und Darstellungsart (realistisch vs. stilisiert) für unterschiedliche Bedeutungen.

Bemerkenswert ist, dass die Exemplare aus Elfenbein, und zwar die Nackte Frauen der Platte 1/F und der Elfenbeinflasche aus dem Königspalast, keine Hathorfrisur tragen, sondern eine lange Haartracht, die in einem oder zwei geflochtenen Zöpfen auf den Rücken fällt.²¹

²¹ Vgl. eine Elfenbeinstatue einer Nackten Frau aus der Gruft VII des Königspalasts von Qatna (PFÄLZNER – DOHMAN-PFÄLZNER 2011, 118-119, Abb. 45). Sie legt ihre Hände flach an die Oberschenkel, eine Haltung, die in der Späten Bronzezeit für dieses Motiv sehr verbreitet ist. Sie trägt eine hochgesteckte Haartracht, die sich schwer deuten lässt.

Nun kommen wir zur Nackten Frau des Elfenbeinpaneels. Wenn man das gesamte Repertoire von Nackte-Frauen-Darstellung aus Ugarit und Minet el Beida in Betracht zieht, lässt sich feststellen, dass es keine exakte Parallel für die Figur des Elfenbeinpaneels bietet. Allerdings bedeutet dies keineswegs, dass dieses Bild in Ugarit fremd war. Im Gegenteil scheint die Variante des Elfenbeinpaneels das Ergebnis verschiedener lokaler Traditionen, die hier zusammengefloßen sind. Die Haartracht mit Schläfenlocken, die die Figur der Platte 1/F aufweist, ist in der Späten Bronzezeit II typisch für das Motiv der Nackten Frau, wie unten gezeigt wird, und tritt auch bei der Figur mit langem Gewand der Platte 2/I und 2/G auf. Für die Haltung mit einem nach vorne angewinkelten Arm und für das Pflanzelement, wahrscheinlich eine Art Lotos, kommen die besten Vergleiche aus Ugarit, jedoch stellen sie eine männliche Figur dar (s. u.). Schließlich ist die Verbindung eines Anzeichen mit einer „Nackten Frau“ auf dem Elfenbeinpaneel zum ersten Mal belegt, jedoch war dieses Symbol in Ugarit weitgehend bekannt (s. u.).

3. DIE NACKTE FRAU DES ELFENBEINPANEELS

3.1. Die Haartracht

Es lässt sich nicht immer zwischen echten Haaren und Perücken unterscheiden, daher wird in der vorliegenden Arbeit lediglich von „Frisur“ oder „Haartracht“ gesprochen.

Die Platte 1/F ist im oberen Bereich zwar beschädigt, doch lässt sich die Haartracht, vor allem aufgrund der bekleideten Frau auf den Platten 2/I und 2/G, leicht rekonstruieren. Die Haarsträhnen verlaufen von der Stirn parallel nach hinten, die Enden von zwei eingedrehten Schläfenlocken sind auf der Brust noch zu erkennen, schließlich liegen auf der Schulterlinie zwei sorgfältig gearbeitete Flechtzöpfe übereinander, die auf den Rücken herabfallen. Das einzige Detail, das rätselhaft bleibt, ist das rundliche Element, das von der Stirn hervorragt, wie eine Art Uräus.

Herabhängende Schläfenlocken treten in der Levante der Späten Bronzezeit II in Kombinationen mit verschiedenen Zopfarten auf. Bereits für diese Epoche lassen sich Beispiele auf diversen Bildträgern in Betracht ziehen.²² Unter den Elfenbeinschnitzereien zeigt eine Flasche aus Helmijeh (in der Nähe von Kairo; FISCHER E. 2007a, *F. 50, 213, 263,

²² Schläfenlockenfrisuren tauchen auch in der Eisenzeit häufig auf, wie bei den Paneelen aus dem Fort Salmanasser (MALLOWAN – HERRMANN 1974, Taf. 2, 13, 54-59, 67, 77, 88) oder bei der monumentalen Statue einer sitzenden Frau aus Tell Halaf (MOORTGAT 1955, 35-36, Taf. 1; CHOLIDIS – MARTIN 2010, 211-219).

Taf. 76) einen herausgearbeiteten Frauenkopf, der mit hinter den Ohren verlaufenden Schläfenlocken gekennzeichnet ist. Die Haare fallen von dem Mittelscheitel in einem dreifachen Zopf herab, der sich an der Spitze eindreht.

Eine Schläfenlockenfrisur zeigt auch eine Nackte Frau auf einer Elfenbeinflasche aus Ekron (FISCHER E. 2007a, *F. 51, 213, 264, Taf. 76), dabei sind die welligen Strähnen nur durch eine einfache Schraffierung angedeutet. Die Figur führt eine Hand zu einer Brust, der andere Arm liegt am Körper an, auf Bauch und Rücken ist ein Volutenmotiv zu erkennen (UEHLINGER 1998-2001, 53 Typ V).

Die Schläfenlocken können auch nur zum Kinn reichen, wie eine Frauenkopftülle aus Megiddo bezeugt (FISCHER E. 2007a, Frauenkopftülle 3, 202-204, 248, Taf. 54). Die Haartracht erscheint hier in Kombination mit einem mit einer Ritzzeichnung verzierten Polos. Dafür ist aus dem „*treasury*“ von Megiddo ein weiteres Beispiel bekannt, eine rundplastische Nackte Frau, von der sich nur die hintere Seite erhalten hat (LOUD 1939, Taf. 39, Nr. 175).²³ Trotzdem lassen sich noch zwei abgebrochene, vor den Ohren verlaufende Locken erkennen. Die Haare sind in einem geflochtenen Zopf zusammengenommen. Der Polos ist am Rande mit einem geritzten Lotos-Motiv dekoriert.

Diese Frisur zeigt auch eine Nackte Frau, die auf einer in das 12. Jh. datierten Goldfolienplatte aus Lachisch erscheint (CORNELIUS 2008, 131-132, Kat.-Nr. 5.22 mit Literatur). Die Gestalt steht auf dem Rücken eines Pferdes, winkelt die Arme nach außen an und hält in den Händen überdimensionierte Lotossträuße. Der Kopf ist nach rechts gerichtet, sodass ein dicker Zopf zu sehen ist, der auf den Rücken fällt und sich an der Spitze einrollt. Die Schläfenlocken reichen bis zu den Brüsten und laufen in einer Spirale aus. Außerdem trägt die Nackte Frau einen Polos, aus dem ein komplizierter Kopfputz herausragt: auf zwei horizontalen Hörnern stehen zwei senkrechte Hörnerpaare, zwischen denen sich eine nach oben gerichtete Feder befindet.

Auch auf Terrakottareliefs aus Tell Beit Mirsim finden sich frontal wiedergegebene Nackte Frauen mit Schläfenlocken (CORNELIUS 2008, 137, 140-141, Kat.-Nr. 5.40 und 5.57). Sie stehen in der *Qadištu*-Typ-Haltung mit Blumen in den Händen. Die Schläfenlocken laufen in ein rundes Ende aus, das aufgrund der Goldplatte aus Lachisch als spiralförmige Haarspitzen erklärt werden kann.

²³ Die Armhaltung lässt sich nicht bestimmen, allerdings ist anzunehmen, dass die Figur die Arme angewinkelt hielt: Wären die Hände eng am Körper herabgeführt, hätten sie an den Hüften Spuren hinterlassen. Für eine farbige Abbildung PULAK in ARUZ *et alii* 2008, 345 Abb. 110. Eine andere weibliche Figur mit Polos aus Megiddo ist in LOUD 1939, Nr. 2 Taf. 4 zu finden. In diesem Fall fällt die Haarmasse gerade auf die Schultern.

In Zusammenhang mit Schläfenlocken lässt sich auch eine Bronzestatue aus dem Schiffswrack von Uluburun heranziehen.²⁴ Sie zeigt zwei eingedrehte Schläfenlocken und einen dicken geflochtenen Zopf mit eingerollter Spitze. Kleine Brüste und Schamdreieck sind angegeben. Kopf, Hände und Füße sind mit einer Goldfolie bedeckt, ursprünglich könnte jedoch der ganze Körper mit Gold überzogen gewesen sein. Ihre Gestik – beide Arme nach vorne gestreckt, die rechte Hand geschlossen, um einen Gegenstand zu halten – ist oft bei stehenden oder sitzenden göttlichen Figuren zu erkennen.²⁵

Auf dem Elfenbeinpaneel wird die gleiche Schläfenlockenfrisur sowohl von einer göttlichen Figur, der „Nackten Frau“, als auch einer menschlichen Figur, der Frau in langem Gewand der Platte 2/I, getragen.²⁶ Innerhalb der ägyptischen Kunsttradition ergab sich relativ häufig, dass eine für die säkulare Mode entwickelte Haartracht auch in die Götterikonographie übernommen wurde, wie zum Beispiel der Fall der Hathorfrisur beweist (HAYES J. 1977; 1996, 403, Anm. 17; s. Kap. XIII.2.1.). In der Späten Bronzezeit II könnte die Haartracht der Nackten Frau und der bekleideten Dame des Elfenbeinpaneels eine aktuelle und raffinierte Frisur dargestellt haben. Anscheinend war sie kein festgelegtes Attribut, das lediglich von göttlichen Gestalten getragen werden durfte. Ob dies auch auf eine inhaltliche Verbindung zwischen den zwei Figuren hinweist, wie GACHET-BIZOLLON annimmt, wird im Kap. XVIII.2.1.2. diskutiert.

3.2. Die Haltung

Die Nackte Frau der Platte 1/F lässt den rechten Arm gestreckt nach unten herabhängen, mit der Hand hält sie ein Anzeichen an der Schleife, genau wie zahlreiche ägyptische Gottheiten dieses Symbol tragen.²⁷ Diese Haltung ist auf einem Siegelabdruck aus Alalach zu

²⁴ YALÇIN *et alii* 2005, 595 Nr. 103; PULAK in ARUZ *et alii* 2008, 345-346 Nr. 212. Unter den Funden aus dem Schiffswrack von Uluburun trägt vermutlich auch die Nackte Frau auf einem Goldanhänger eine Schläfenlockenfrisur (PULAK in ARUZ *et alii* 2008, 347-348 Nr. 213). Neben den oben erwähnten Belegen ist auf eine weitere Bronzestatue mit einem Flechtzopf auf dem Rücken und zwei dünnen eingedrehten Schläfenlocken aufmerksam zu machen. Trotz ihrer unbekanntenen Herkunft schreibt NEGBI sie der „*Lebanese Group*“ zu und datiert sie aufgrund ähnlicher Fundstücke in die Mittlere Bronzezeit. Eine so frühe Datierung kann mit der Entstehungszeit der oben genannten Beispiele keineswegs übereinstimmen. Ohne genauere Angaben, die die Datierungsproblematik dieser Statue lösen können, kann sie im Folgenden nicht berücksichtigt werden (NEGBI 1976, 70-73, Nr. 1563, Taf. 42). Zur „*Lebanese Group*“ s. auch SEEDEN 1980, 10-15.

²⁵ Vgl. „*Female Figurines Type IV-V*“, NEGBI 1976, 86-95. Vgl. die Haltung der syrischen Göttin auf den Alalach-Siegeln (COLLON 1975, 181).

²⁶ Ugarit bietet noch einen weiteren Beleg für diese Frisur: den Elfenbeinkopf (RS 18.221), der neben dem Elfenbeinpaneel im Hof III lag. Erika FISCHER ist überzeugt, dass dieser Kopf als weiblich anzusehen ist. Dazu vermutet sie, dass die zwei Aussparungen im Wangenbereich, die dieser Kopf zeigt, der Anbringung von Schläfenlocken gedient haben könnten. Dazu mehr Kap. II.1.

²⁷ DERCHAIN 1975. Für Abbildungen: LANGE – HIRMER 1967, Abb. 124, 219, 225-226, Abb. L; ROBINS 1997, 161, Abb. 190-191; SCHULZ – SEIDEL 2004, 136 Abb. 60, 138 Abb. 62, 221 Abb. 138, 222 Abb. 140, 350-351

finden, der eine ägyptisierende Göttin mit Kuhhörnern und Sonnenscheibe abbildet (COLLON 1975, 82 Nr. 150). Ebenso erscheint eine ägyptisierende Gestalt mit herabhängendem Anchzeichen auf einem Siegel aus Megiddo (PARKER 1949, Nr. 15).²⁸

Eine perfekte Parallele für das Halten eines Anchzeichens bieten einige fragmentarische Terrakottaplatten aus Ugarit, wie GACHET-BIZOLLON (2001, 39-40) zu Recht hervorgehoben hat. Diese Platten zeigen eine stehende Figur in Schrittstellung mit einem plissierten langen Schurz und nacktem Oberkörper. Sie hält das Anchzeichen in der nach unten gerichteten linken Hand, mit der anderen hebt sie ein Pflanzelement vor das Gesicht, das vermutlich als Lotos zu interpretieren ist (s. u.).

BADRE hat erstmals die Terrakotten mit Anchträgern behandelt – dabei listet sie vier Fundstücke²⁹ auf –, später fügte GACHET-BIZOLLON ein weiteres unpubliziertes Fragment hinzu, das im Online-Katalog des Louvre zu finden ist.³⁰

Diese Terrakottaplatten zeigen einen ägyptisierenden Charakter, die Frisur zum Beispiel erinnert an eine voluminöse, kinnlange Haartracht, die in Ägypten sehr beliebt war (LOHWASSER 1992, Typ III; TIETZ 1995, 97).

Der lange plissierte Rock findet jedoch in der ägyptischen Tradition kein passendes Vorbild,³¹ im Gegensatz dazu stammen die nächsten Parallelen aus Ugarit selbst: der Löwentöter der Platte 1/G (s. Kap. V, Taf. VIII-IX) und ein Siegel, das eine stehende Gestalt mit Atef-Krone zeigt, wobei die Gestaltung der Falten nicht völlig vergleichbar ist (RS 3.041: SCHAEFFER 1983, 12; AMIET 1992, 58, Nr. 92). Bei den Anchträgern verlaufen die Falten im oberen Bereich schräg nach unten, dann gehen sie bis zum Saum senkrecht. Die Falten bei dem Schurz des Löwentöters bilden weite Bogen, während auf dem Siegel gerade Segmente von der Mitte des Schurzes nach außen verlaufen.

BADRE interpretiert die Figur dieser Terrakotta-Reliefs als weiblich und nennt sie konsequenterweise „*Dame au Lotus*“. Eine solche Deutung scheint aber nicht überzeugend.

Abb. 44. Auch der Pharao kann das Anchzeichen in der Hand halten: LANGE – HIRMER 1967, Abb. 151, 154, 235; SCHULZ – SEIDEL 2004, 177 Abb. 59, 208 Abb. 118.

²⁸ Andere Beispiele stammen aus dem Kunsthandel (EDER 1995, 145; TEISSIER 1996, 104).

²⁹ 1) Fund-Nr. RS 21.45, Inv.-Nr. Damaskus 5647, Fundort: RS, Pt. 1943; 2) Fund-Nr.: RS 21.45A, Inv.-Nr.: Damaskus 5648, Fundort: RS Pt. 1953; 3) Fund-Nr.: RS 21.45B, Inv.-Nr.: Damaskus 5649, Fundort: RS Pt. 1929; Fund-Nr.: RS 21.47, Inv.-Nr.: Damaskus 5651, Fundort: RS Pt. 1929. BADRE 1980, 119-120, 387-388, Nr. 33-36; GACHET-BIZOLLON 2001, 40-41, Abb. 10.

³⁰ Fund-Nr. RS 6.280, Inv.-Nr. 80 AO 461. GACHET-BIZOLLON 2001, 40-41, Abb. 10 unten; Online-Katalog des Louvre (<http://cartelen.louvre.fr/>).

³¹ Eventuell könnte man vermuten, dass die Drapierung des langen Rocks die Wicklung des Stoffstücks um die Hüfte andeutet. In diesem Fall könnte es sich dabei um einen langen, gewickelten Schurz mit herabhängendem Mittelstück handeln, der von ägyptischen Vorbildern aus der 19. Dynastie bekannt ist (s. Kap. IX.2.). Jedoch wird er normalerweise nicht mit nacktem Oberkörper getragen. Außerdem hängt das Mittelstück nicht unter, sondern über dem Schurz herab und wird frontal wiedergegeben.

Weibliche Gestalten mit nacktem Oberkörper sind recht selten zu finden. Darüber hinaus lässt sich in diesem Zusammenhang ein Terrakottarelief aus Beth Schemesch mit der Darstellung einer Figur mit nach außen angewinkelten Armen heranziehen, die den ugaritischen Anchträgern sehr ähnlich und unwiderlegbar als männlich zu deuten ist (ZIFFER *et alii* 2009).³² Die Figur zeigt die gleiche kinnlange Frisur, trägt aber einen kurzen Schurz. Die Körperhaltung erinnert an den *Qadištu*-Bildtyp: Auch die Figur aus Beth Schemesch hält in jeder Hand ein vegetables Element, das aus drei spitzen Blättern besteht und wahrscheinlich einen Lotos darstellt. Jedoch ist der Kopf nicht *en face*, sondern im Profil wiedergegeben.

Das Terrakottarelief eines Anchträgers im Online-Katalog des Louvre wird in das 14.-13. Jh datiert. Diese Datierung lässt sich auch für die anderen Exemplare annehmen.³³ Vermutlich war der Bildtyp des Anchträgers in der Späten Bronzezeit II Teil des damaligen Motivrepertoires, das sicher auch dem Handwerker des Paneels bekannt war. Das Motiv konnte an männliche und weibliche Figuren angepasst werden, anscheinend war es auch nicht auf eine bestimmte Gattung beschränkt: Einerseits erscheint es auf kostbarem Elfenbein, andererseits aus billigem Ton modelgeformt.³⁴ Es ist aber klar, dass die zwei Bildträger auf ein gemeinsames Vorbild zurückgreifen.

Gewöhnlich wird angenommen, dass auch die Göttin auf der sogenannten „Anat-Stele“ ein Anchzeichen hält. Dabei ist jedoch vielmehr ein „s³“-Zeichen (Schutz) zu erkennen.³⁵

3.3. Lotos und Anchzeichen

Nicht nur die Haltung, sondern auch die Attribute der Nackten Frau, ein Kompositpflanzelement und ein Anchzeichen, finden in den gerade beschriebenen Terrakottareliefs die beste Parallele.

³² Die Autoren erkennen, dass auf dieser Platte eine männliche Figur zu sehen ist, und spekulieren, ohne überzeugende Beweise anzuführen, dass es sich um die Darstellung einer Königin als Mann handelt. Diese Königin sei von zwei Amarnabriefen bekannt und habe vielleicht in Beth Schemesch regiert (ZIFFER *et alii* 2009, 339).

³³ Da die Zerstörung Ugarits heute 1190-1185 datiert wird, kann die Datierung der Platten mit den Anchträgern bis zum Anfang des 12. Jh.s angesetzt werden.

³⁴ Bei dem Fragment, das heute im Louvre aufbewahrt ist, ist deutlich zu sehen, dass der für diese Platten verwendete Ton stark gemagert und einem schnellen Brennprozess unterzogen wurde.

³⁵ YON 1991, 291-293, Abb. 6, Nr. 3 und Abb. 9c. Die Interpretation als Anch bereitet einige Schwierigkeiten, weil sich auf den fotografischen Aufnahmen kein horizontaler Kreuzarm erkennen lässt (*ibid.*, 326, Abb. 6, Nr. 3). Außerdem gabelt sich die Basis des Zeichens in zwei schräge Linien, die anscheinend durch keine gerade Linie verbunden sind. Deshalb lässt sich vermuten, dass es sich um ein anderes Zeichen handelt, und zwar um das „s³“ (GARDINER 1994, 523, Sign-List V17). Anch- und sa-Zeichen erscheinen relativ häufig zusammen, s. z. B. als Metallanhänger: ANDREWS 1990, 125 Abb. 108; auf einem goldenen Fächer aus dem Grab des Tutanchamun: JAMES 2000, 78-79 (am linken Rand, im mittleren Bereich). Sie können auch auf Möbeln miteinander kombiniert auftreten (Bett des Yuja: BAKER 1966, 73 Abb. 82b). In der Tat zählen beide Symbole zu den am häufigsten dargestellten Hieroglyphen auf Möbelstücken (*ibid.*, 93, Abb. 110).

Die Bekrönung des Kompositelements erinnert an die Grundform des in Ägypten allgegenwärtigen Blauen Lotos³⁶: drei geöffnete Kelchblätter, zwischen denen die spitzen Blütenblätter eingesetzt sind.³⁷ Der Kelch endet gewöhnlich mit einer gebogenen Linie, kann aber auch zapfenförmig aussehen.³⁸ Bei Lotosdarstellungen kann auch die Andeutung der Mittelrippe bei jedem Blatt vorkommen.³⁹ Allerdings ist die abgestufte Anordnung der Blätter keineswegs ägyptisch: Üblicherweise laufen die Blätterenden in derselben Höhe aus, wie bei einer blauen Fayence-Schale ägyptischer Herkunft, die in Ugarit gefunden wurde.⁴⁰

Von einer eindeutig ägyptischen Ableitung des Pflanzenelements des Elfenbeinpaneels kann daher nicht ausgegangen werden. Die Blätter des Kompositelements zeigen eine Mittelrippe, aus der leicht gebogene Schraffuren parallel nach außen verlaufen. Ähnliche Blätter sind relativ häufig zu finden,⁴¹ sodass sie sich nicht auf eine besondere Tradition zurückführen lassen. Ähnliche Blätter lassen sich auch auf dem Fries 1, rechts von dem Bogenschützen, im oberen Bereich erkennen (Taf. XXXIIb). Dabei handelt es sich wahrscheinlich um Baumblätter.⁴² Lanzettförmige Blätter dieser Art tauchen auf einer weiteren Elfenbeinplatte aus Ugarit mit hintereinander schreitenden Löwen auf (GACHET-BIZOLLON 2007, Taf. 32 Nr. 276). Hier besteht die Kompositpflanz aus drei Blättern – zwei sich an der Basis überlappend

³⁶ Der Blaue Lotos unterscheidet sich vom Weißen Lotos, abgesehen von der Farbe, die aber nicht immer wiedergegeben ist, aufgrund der schmaleren Blattgestalt, die spitzer zuläuft (KANTOR 1945, 56-65; BRUNNER-TRAUT 1980, 1091-1092; GERMER 1985, 37-39; WEIDNER S. 1985, 27-28, 56-86; LOEBEN – KAPPEL 2009, 117-134). Für eine Abbildung vgl. MARTIN G. 1987, Taf. 22 Nr. 62.

³⁷ Für Beispiele aus dem Neuen Reich: Einlagen: ANDREWS 1990, 58 Abb. 41; SCHOSKE *et alii* 1992, 85-86. Gefäße: SCHOSKE *et alii* 1992, 160-61, 170-173; MÁLEK 2003, 217, 229. Holzgegenstände und Möbel: LANGE – HIRMER 1967, Abb. XXXV-XXXVI; BROVARSKI *et alii* 1982, 208-210, Nr. 243-248; SCHOSKE *et alii* 1992, 199, 213; MÁLEK 2003, 163, 212. Malereien: LANGE – HIRMER 1967, Abb. XIX, XXI-XXVIII, XLV, LI, 221, 228; SCHULZ – SEIDEL 2004, 253 Abb. 202, 254 Abb. 204, 257 Abb. 212, 374 Abb. 75; MÁLEK 2003, 157, 159, 160, 162. Metallgegenstände: ANDREWS 1990, 28 Abb. 20, 84 Abb. 60, 90 Abb. 66, 121 Abb. 102, 133 Abb. 116; JAMES 2000, 210-211, 230; MÁLEK 2003, 270-271. Papyri: LANGE – HIRMER 1967, Abb. XLVII; SCHULZ – SEIDEL 2004, 329 Abb. 8, 350-351 Abb. 44. Reliefs: LANGE – HIRMER 1967, Abb. 183; SCHOSKE *et alii* 1992, 90; ROBINS 1997, 26 Abb. 18; SCHULZ – SEIDEL 2004, 259 Abb. 215, 489 Abb. 119; MÁLEK 2003, 172-173, 195, 215.

³⁸ DOLL in BROVARSKI *et alii* 1982, 42, Nr. 10. Spitze Kelchblätter sind bei Papyrusdolden häufiger zu finden (KANTOR 1945, 14, Abb. II.7-10; LANGE – HIRMER 1967, Abb. 148, 178; GERMER 1985, 248-250; MÁLEK 2003, 55, 66). Für levantinische Elfenbeine vgl. eine Schnitzerei aus Megiddo mit einem Stabstrauß, der blaue Lotosblüten und Papyrusdolden zeigt (LOUD 1939, Taf. 8, Nr. 27-31; bei Nr. 27 ist auch ein Weißer Lotos wiedergegeben).

³⁹ Aus der Mittelrippe können weitere senkrechte Striche (DOLL in BROVARSKI *et alii* 1982, 42, Nr. 10; SCHULZ – SEIDEL 1997, 432 Abb. 23; MÁLEK 2003, 217), oder sogar waagrechte Linien nach außen verlaufen (SCHOSKE *et alii* 1992, 74-75).

⁴⁰ EATON-KRAUSS in KOHLMAYER – STROMMINGER 1982, 115, 143 Nr. 135; für weitere ägyptische Beispiele s. SCHOSKE *et alii*, 1992, 174-177; MILWARD in BROVARSKI *et alii* 1982, 141-144.

⁴¹ Vgl. Dolch (JAMES 2000, 281) und Gürtelschnalle mit Jagdszene (*ibid.* 257) aus dem Grab des Tutanchamun; Elfenbeinschnitzerei aus Megiddo: LOUD 1939, Taf. 8 Nr. 24 und 26, Taf. 34 Nr. 166a und b, Taf. 35 Nr. 167; getriebenes Goldfolienrelief aus Mykene: KOSTANDINIDI-SIVRIDIS in ARUZ *et alii* 2008, 276-277 Nr. 172.

⁴² Gleichartige Blätter erscheinen auch zwischen den Voluten der Kompositpflanze auf der Elfenbeinschnitzerei mit Flügellöwen (RS 28.46), die vermutlich zu einem unter der Platten verlaufenden Register des Paneels gehörten (GACHET-BIZOLLON 2007, Taf. 27 und 88, Nr. 271).

und nach außen gerichtet, eines in der Mitte –, zwischen denen weitere Blätter arrangiert sind. Jedes Blatt alterniert mit einer runden Frucht.⁴³

Auf der Grundlage der ugaritischen Elfenbeinschnitzereien lässt sich feststellen, dass spitz zulaufende Blätter mit Binnenschraffur in verschiedenen Kontexten verwendet werden konnten. Dennoch lässt sich auch innerhalb der ugaritischen Kunsttradition keine Parallele für den Aufbau des vegetabilen Elements der Nackten Frau finden. Außerdem kommt kein reales Vorbild in Frage, möglicherweise handelt es sich dabei um ein zusammengesetztes Pflanzelement.

In Bezug auf die Deutung kann es hilfreich sein, nochmals die Terrakottaplatten mit Anchträgern zu betrachten. Die Blume, die die Figur in der Hand hält, zeigt einen rundlichen Kelch, aus dem drei spitze Blätter herauskommen, sehr wahrscheinlich eine schematische Darstellung eines Lotos.⁴⁴ Angesichts der wesentlichen Ähnlichkeit zwischen diesen Terrakotten und der Nackten Frau des Elfenbeinpaneels ist anzunehmen, dass das Kompositpflanzelement ein zur ägyptischen Lotosblüte äquivalentes Motiv ist. Bei der Platte 1/F und 2/I wollte der Handwerker des Elfenbeinpaneels vermutlich keinen rein ägyptischen Lotos, sondern ein ugaritisches Pflanzenmotiv darstellen, das möglicherweise erst für das Elfenbeinpaneel konzipiert wurde.

Außer auf dem Elfenbeinpaneel ist eine „Nackte Frau“ mit Anchzeichen bisher noch nicht belegt. Das Anchzeichen ist eines der am häufigsten in der Levante übernommenen Fremdmotive, in Vorderasien ist es bereits ab dem 18. Jh. v. Chr. in Kültepe und Alalach zu finden.⁴⁵ Neben dem Motiv wurde auch seine originale Bedeutung von „Leben“ bzw. „Lebenskraft“ übertragen (JÉQUIER 1911, 121-143; DERCHAIN 1975; COLLON 1983a, 240-241). In der syrischen Glyptik kann es häufig als Füllmotiv zwischen zwei stehenden Figuren auftreten (TEISSIER 1996, 104; OTTO 2000, 264-265). Manchmal kann es auch in der Hand gehalten werden, wie in der ägyptischen Tradition (s. oben IV.3.2).

Auf einigen Siegelabrollungen aus Alalach VII hält die „syrische Göttin“ in der rechten Hand ein Anchzeichen (COLLON 1975, Nr. 5, Nr. 6, Nr. 11, Nr. 136),⁴⁶ das manchmal durch ein

⁴³ Ein vermutliches Vorbild für die Darstellung der Büsche auf der Platte RS 28.46 bietet die ägyptische Mandragora, die sich durch breite Blätter und gelbe rundliche Früchte auszeichnet ist (KANTOR 1945, 295-297; GERMER 1985, 169-171; LOEBEN – KAPPEL 2009, 135-139). Für Abbildungen: BROVARSKI in BROVARSKI *et alii* 1982, 41 Nr. 6; SCHULZ – SEIPEL 1997, 263 Abb. 226; MÁLEK 2003, 228.

⁴⁴ Eine Interpretation als Lotos schlägt auch BADRE vor (BADRE 1980, 119-120). In der Tat bezeichnet sie diese Terrakotten als „*la dame au lotus*“, allerdings wurde auf S. 50-51 gezeigt, dass die dargestellte Figur männlich ist.

⁴⁵ COLLON 1983a, 240-241; EDER 1995, 145-148; TEISSIER 1996, 104-107; OTTO 2000, 264-265.

⁴⁶ Eine ähnliche Göttin erscheint auf einer Abrollung aus Ebla (COLLON 1987, Nr. 545). In Alalach taucht neben dieser Göttin mit langem Mantel bei einem einzigen Beispiel auch eine sich entblößende Göttin als Anchträgerin auf. Sie hebt das Symbol dem Gesicht einer vor ihr stehenden männlichen Figur entgegen, die einen langen Bart

kleines Gefäß ersetzt werden kann.⁴⁷ COLLON ist der Meinung, dass Anch und Gefäß austauschbar waren, und beide eine Funktion als „Lebensbehälter“ ausüben konnten (COLLON 1975, 181). Anchzeichen und Gefäß sind als Attribute zu interpretieren, nicht als Gegenstände, die die Gottheit der vor ihr stehenden Herrscherfigur darbietet.⁴⁸ Dies wird bei einer Siegelabrollung des Abban (COLLON 1975, 12 Nr. 11) klar, bei der der Herrscher keine Hand frei hat, da er jeweils eine Lanze und eine Krümmwaffe hält. Gleichmaßen hält er bei weiteren Belegen eine Waffe mit einer Hand, während die andere erhoben ist. Daher ist er nicht im Begriff, das Anch zu empfangen. Die Idee, dass eine Figur das Anch entgegennehmen kann, gilt nur in Bezug auf den ägyptischen König, der bildlich das „Leben“ aus den Händen eines Gottes erhält (FISCHER H.G. 1974, 23-27).⁴⁹

In der ugaritischen Glyptik wird das Anchzeichen häufig zwischen zwei stehende Figuren gesetzt.⁵⁰

Unter den ugaritischen Elfenbeinfunden erscheint ein Anchzeichen bei einer in die erste Hälfte des 14. Jh.s datierten Pyxis,⁵¹ die eine männliche Figur in kurzem Schurz mit Leitemuster wiedergibt. Der Oberkörper der Figur ist nicht erhalten, jedenfalls lässt sich erkennen, dass die Figur den rechten Arm gebeugt nach vorne hebt. Vom Anchzeichen ist nur eine Hälfte zu sehen.

In Bezug auf die Attribute der Nackten Frau 1/F fügt GACHET-BIZOLLON hinzu, das Pflanzelement und das Anchzeichen seien auf zwei verschiedene Kunsttraditionen zurückzuführen, nämlich die levantinische bzw. die ägyptische Tradition. Diese beiden

trägt und vermutlich eine Waffe in der gesenkten rechten Hand hält (vgl. Umzeichnung in COLLON 1975, 38 Nr. 60, Fotoaufnahme in *ibid.*, Taf. 58 unten links). Obwohl die Figur einen bis zu den Knöcheln reichenden Mantel aufweist, könnte es sich dabei um einen kriegerischen Gott handeln (vgl. *ibid.*, Taf. 33). Daher lässt sich das Anchzeichen als Attribut der sich entblößenden Göttin interpretieren. Als Füllmotiv wird das Anch auf den folgenden Siegeln verwendet: *ibid.*, 13 Nr. 12, 44-45 Nr. 76, 48 Nr. 82, 60-61 Nr. 111, 66 Nr. 122, 74 Nr. 136, 75 Nr. 138, 76 Nr. 140. Auf Nr. 150 (*ibid.*, 82) wird es von einer Hathor-ähnlichen Göttin gehalten. Bei Nr. 145 (*ibid.*, 79) glaubt TEISSIER, eine Bearbeitung des ägyptischen Motivs der ritualen Reinigung erkennen zu können (TEISSIER 1996, 104, dazu s. auch OTTO 2000, 264-265). Schließlich bleibt die Abrollung Nr. 146 rätselhaft (COLLON 1975, 79), denn hier hebt eine kleine Figur ein Gefäß in Richtung einer größeren Gestalt, die ihrerseits ein Anch an der Schleife packt. In der Umzeichnung sieht es so aus, als würde das Anch in das Gefäß eingesetzt. Da keine Photographie dieser Abrollung vorhanden ist, kann die Umzeichnung nicht überprüft werden.

⁴⁷ COLLON 1975, 6 Nr. 3, 7 Nr. 4, 10 Nr. 9, 11 Nr. 10, 35-36 Nr. 60, 49 Nr. 84, 75 Nr. 138, 76 Nr. 140.

⁴⁸ Anderer Meinung sind EDER (1995, 147) und TEISSIER (1996, 104). Beide Interpretationen sind aber von der ägyptischen Tradition sehr beeinflusst. In der Tat macht COLLON bei der Untersuchung des Anchzeichens in Alalach darauf aufmerksam, dass der vor der Göttin stehende Herrscher seine Hand gegen das Anch bzw. das Gefäß hebt, aber er es nicht berührt (COLLON 1975, 181).

⁴⁹ Für Abbildungen: LANGE – HIRMER 1967, Abb. LI; ROBINS 1997, 169 Abb. 198; SCHULZ – SEIPEL 1997, 145 Abb. 4.

⁵⁰ RS 7.181 (SCHAEFFER 1983, 25; AMIET 1992, 37 Nr. 45); RS 9.021 (SCHAEFFER 1983, 29; AMIET 1992, 30 Nr. 34); RS 9.889 (SCHAEFFER 1983, 35; AMIET 1992, 31 Nr. 41); RS 28.025 (SCHAEFFER 1983, 54; AMIET 1992, 30 Nr. 39); RS 24.139 (AMIET 1992, 80 Nr. 152); RS 15.271 (AMIET 1992, 99 Nr. 188); RS (AMIET 1992, 172 Nr. 401).

⁵¹ GACHET-BIZOLLON in GALLIANO *et alii* 2004, 182 Nr. 166; GACHET-BIZOLLON 2007, Taf. 105 Nr. 358; 2008, 296, Nr. 358.

Elemente seien bewusst nebeneinander gestellt worden, um ihre unterschiedliche Herkunft zu betonen. Dieser Ansatz wird jedoch durch die jahrhundertlange Überlieferung des Anchzeichens innerhalb des levantinischen Repertoires widerlegt. In der Späten Bronzezeit darf in Bezug auf dieses Symbol nicht von fremden Einflüssen ausgegangen werden, da es insbesondere in der levantinischen Glyptik als fest verankertes Motiv gilt (EDER 1995, 145). Das Anchzeichen auf den Terrakottareliefs und der Elfenbeinplatte der Nackten Frau wie bei der Göttin auf den Alalach-Siegeln lässt sich als Attribut und nicht als Gabe verstehen. Geht man davon aus, dass bei dem ägyptischen Symbol seine ursprüngliche Bedeutung von „Leben“ auch in Ugarit beibehalten wurde, könnte es die Nackte Frau des Elfenbeinpaneels als „Lebensspenderin“ oder, um einen etwas neutraleren Begriff zu verwenden, als wohltuende Figur charakterisieren.

V. PHARAO-FIGUR ALS LÖWENTÖTER (1/G)

1. BESCHREIBUNG

Die Platte 1/G (Taf. VIII-IX) ist eine der am schlechtesten erhaltenen, da sie im rechten Mittelbereich eine große Lücke aufweist. So sind der Kopf des Löwen und der Unterarm der Pharao-Figur nicht mehr zu sehen. Der Rand ist hingegen fast vollständig. An jeder Ecke wurde eine Durchbohrung angebracht.

Der Löwentöter steht aufrecht in Schrittstellung. Mit dem rechten Ellbogen und dem unteren Teil des Schurzes überschneidet er die linke Rahmenseite; der Lanzenschaft, den er in der Rechten hält, erstreckt sich fast bis zum oberen Rand.

Die Figur trägt eine sogenannte Blaue Krone in der typischen Darstellungsweise. Ursprünglich war sie mit konzentrischen Kreisen dekoriert, die mit einem eingestochenen Punkt in der Mitte versehen waren. Davon haben sich nur wenige am oberen und unteren Rand erhalten. Über der Stirn richtet sich eine Uräusschlange auf, deren Kopf heute wegen eines Risses vom Unterleib getrennt ist. Der Leib rollt sich zunächst spiralg auf der Stirn ein und läuft dann auf dem höchsten Punkt der Krone nach hinten fort.

Die Gesichtszüge werden von mehreren Brüchen gestört. Sie sind daher in der Umzeichnung MORELLS, die in GACHET-BIZOLLONS Artikel publiziert wurde, manchmal ungenau wiedergegeben (GACHET-BIZOLLON 2001, 22 Abb. 2). Die Augenpartie ähnelt derjenigen der Figur in 1/H: Das Augenlid ist zart modelliert; das Auge zeigt einen feinen Kontur, ist mandelförmig und langgezogen. Aufgrund der Rekonstruktion steht das Ohr merkwürdig schräg im Verhältnis zum Auge, während die Ohrmuschel und das Ohrläppchen höchstwahrscheinlich wie bei der männlichen Figur der Platte 2/G ausgearbeitet waren. Der Löwentöter hat keine abgerundete Nase, sondern eine mit gerade verlaufendem Rücken. Wie die anderen Figuren des Paneels zeigt er einen kleinen Mund und ein spitzes Kinn.

Der rechte Arm ist über den Kopf erhoben und gebeugt, mit der Hand hält der Löwentöter eine Lanze, die diagonal über die Brust nach unten verläuft. Der andere Arm ist dagegen gesenkt und nach vorne gerichtet.

Es lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen, ob die Gestalt einen nackten Oberkörper aufweist oder mit einem langärmeligen Hemd bekleidet ist. Am rechten Handgelenk sind vermutlich zwei parallele Doppellinien zu sehen, die ein breites Armband andeuten könnten. Jedoch bildet der Handumriss am Gelenk einen Knick wie bei der weiblichen Figur im langen Gewand (2/I), der für ein Hemd mit langen Ärmeln sprechen würde.

Auf der Brust sind zwei Raubvögel mit ausgebreiteten Flügeln wiedergegeben. Dabei handelt es sich um eine Umformung der ägyptischen Falkenjacke. Der rechte Vogel ist im Profil dargestellt, er richtet einen Flügel nach unten, den anderen schräg unter den Hals des Löwentöters. Er zeigt einen rundlichen Schnabel und ein großes Auge. Auf die Brustmitte streckt er seine Beine, neben dem rechten Flügel lässt sich sein Schwanz erkennen. Der andere Vogel ist in Rückansicht dargestellt, er breitet seine Flügel von der rechten Schulter der Pharao-Figur bis auf den linken Unterarm aus, der vollständig mit Federn bedeckt ist. Ein winziger Teil seines Kopfs lässt sich noch auf dem Schulterumriss erkennen. Das Gefieder ist sehr detailliert, jede Feder wird durch Kiel und Querschraffierung angedeutet.

Die Figur trägt einen langen plissierten Schurz, der fast bis zu den Knöcheln reicht. Der Schurz wird von einem Gürtel gehalten, der nach hinten hin breiter wird. Er ist mit einem Zickzack-Muster aus Doppelstrichen verziert und vorne geknotet. Vom Gürtel hängt hinten der für einen „Pharao“ typische Stierschwanz herab, dessen Ende von dem Plattenrahmen abgeschnitten ist. Der Schurz weist eine sehr feine Fältelung auf, wobei der Faltenverlauf der Schurzwicklung entspricht.

Vorne am Gürtel hängt ein komplizierter Schurzbehang mit einem frontalen Felidenkopf herab. Diese Protome ist durch dünne Schnüre mit dem Gürtel verbunden. Trotz der geringen Ausmaße des Felidenkopfs sind auch kleinformatige Merkmale detailliert wiedergegeben: Die Ohrmuscheln weisen eine längliche Vertiefung auf, die Augen sind doppelt umrandet, die Rundung des Jochbeins wird durch zwei parallele Kerbungen unter den Augen betont. Neben dem rechten Ohr tritt ein „Seil“ hervor, das erst schräg nach unten verläuft und sich dann in Richtung Plattenrand aufbiegt. Unter dem Felidenkopf fächert sich ein gefaltetes Tuch mit welligem Rand auf. An beiden Seiten hängen jeweils zwei unterschiedlich lange Bänder mit doppeltgraviertem Rand und einer Verzierung aus eingestochenen Punkten herab.

Der Löwe steht aufrecht mit den hinteren Beinen in weiter Schrittstellung und den vorderen nebeneinander. Der Schwanz hängt zwischen den Beinen herab, wobei er zunächst dem Kontur

des vorangestellten Beins folgt und sich dann nach oben hin einrollt. Die Beine sind realistisch mit herausmodellierten Sehnen und Gelenken wiedergegeben. An jeder Pranke sind drei einwärts gerichtete Krallen angegeben. Von der Mähne haben sich auf dem Hals neben dem rechten Rand einige dreieckige Strähnen erhalten. Jede Strähne ist binnengraviert und rollt sich an der Spitze ein. Da der Hals auffällig nach hinten gebogen ist, scheint es plausibel, dass der Löwe ursprünglich den Kopf in Richtung der Pharao-Figur wendete.

Neben dem rechten vorderen Bein des Löwen lässt sich noch ein gebogenes Element erkennen, das den Plattenrand überschneidet und sich nicht deuten lässt.¹ Neben diesem merkwürdig abgeschnittenen Element ist noch darauf hinzuweisen, dass der Schurz des Löwentöters an der linken Seite teilweise abgeschnitten ist, und sich die Fältelung auf dem Rahmen fortsetzt. Daher könnte man vermuten, dass die Komposition ursprünglich zu breit für die Platte war, und deswegen angepasst wurde.

2. DAS „ERSTECHEN EINES LÖWEN“

Bei der Platte 1/G besteht kein Zweifel daran, dass das zugrunde liegende Vorbild in der ägyptischen Tradition zu suchen ist. Dafür spricht nicht nur der Akteur, der sich deutlich an dem Bildtyp des „Pharaos“ orientiert, sondern auch die gesamte Komposition.

Das Motiv eines Löwen, der vom Pharao überwunden wird, hat eine lange Tradition in Ägypten (WRESZINSKI 1932), die mit dem Bild des Pharaos, der einen menschlichen Feind vernichtet, verwandt ist. In Bezug auf die Königsideologie kann die Jagd auf gefährliche Tiere, vor allem auf Löwen, genau wie die Vernichtung eines ausländischen Feinds dieselbe Idee eines mächtigen Königs vermitteln, der das Chaos besiegt und Ordnung bringt (SCHOSKE 1982, 418-419). Genau wie ein menschlicher Gegner gilt das erlegte Tier als Feindsymbol (SCHOSKE 1982, 430).

Platte 1/G gibt das ägyptische Motiv des „Erstechens eines Feindes“ wieder, das mit dem königlichen Triumphmotiv des „Erschlagens der Feinde“ verbunden ist, das im folgenden Kapitel näher betrachtet wird. Beim Erschlagen werden Schlagwaffen wie Keule, Krummschwert und Schwertkeule verwendet, beim Erstechen Stichwaffen, wie Lanze und Pfeil. Abgesehen von den

¹ In ägyptischen Jagddarstellungen kann ein Hund als Begleittier des Pharaos auftreten (DECKER – HERB 1994, 269, Taf. J120-124). Beispielweise ist ein Hund bei einem ramessidischen Ostrakon zu finden, auf dem das Motiv „Erstechen eines Löwen“ dargestellt ist (ARUZ *et alii* 2008, 418 Nr. 272). So könnte vermutet werden, dass es sich bei dem gekrümmten Element am rechten Rand der Platte 1/G um die vordere Pfote eines Hundes handelt, der den Löwen von vorne angreift.

Waffen variiert die Darstellung beim Erstechen eines Feindes nur wenig. Wie beim „Erschlagen“ hält der Pharao mit der über den Kopf erhobenen Rechten die Waffe, mit der anderen Hand packt er den Feind am Haarschopf.² Als Abweichung lassen sich einerseits die Griffvariante „am-Arm-Packen“, die nur in der Ramessidenzeit belegt ist, und andererseits das Halten der Waffe auf Taillenhöhe erkennen (s. S. 81).

Sei der Feind ein Löwe oder ein ausländischer Gegner, die Komposition bleibt dieselbe und tritt an den gleichen Anbringungsorten auf (SCHOSKE 1982, 419-429), d.h., der König wird in beiden Fällen im Ausfallschritt und mit erhobenem Arm wiedergegeben. Die Austauschbarkeit von Menschen und Tieren bei der Feindvernichtung wird auch durch die begleitenden Inschriften deutlich: Auch beim Erlegen eines wilden Tieres wird der König als „Vernichter jedes Fremdlandes“ oder „Niederwerfer jedes Fremdlandes“ beschrieben (SCHOSKE 1982, 430).

Am besten illustriert eine Jaspisplakette Amenophis' II. im Louvre die Übereinstimmung zwischen Jagd- und Kampfmotiv im Hinblick auf die Vernichtung von feindlichen Wesen (DESROCHES-NOBLECOURT 1950, 37-39, Taf. 5). Auf einer Seite dieser Plakette schießt der Pharao von seinem Wagen auf zwei niedergeworfene Gegner. Auf der anderen Seite befindet sich einer der ersten Belege für das „Erschlagen eines Löwen“: Der Pharao erhebt in der rechten Hand eine stabartige Waffe, während er mit der linken einen Löwen am Schwanz packt und hochhebt. Der Löwe dreht aber den Kopf zurück zum Pharao. Dieses Motiv tritt auch auf einem Holzschild aus dem Grab des Tutanchamun auf.³ Hier hält der König sogar zwei Löwen am Schwanz fest und ist im Begriff, sie mit einem Krummschwert zu erschlagen. Eines der Tiere wendet seinem Angreifer den Kopf zu.

Die Verwendung einer Lanze beim „Erlegen eines Löwen“ ist, wie bei Vernichtungsszenen von menschlichen Gegnern, erstmals in der 18. Dynastie bezeugt. In diese Epoche gehört eine Vorzeichnung in dem thebanischen Grab 143, in der der König mit einer Lanze dem Raubtier in das Maul sticht, denn der Löwe ist wie üblich mit zurückgewandtem Kopf dargestellt.⁴

² Für Belege s. SCHOSKE 1982, 181-193. Ausnahmsweise hält der König die Lanze mit beiden Händen, allerdings nur in Jagdszenen: Löwenjagd auf einem Ostrakon (CARTER 1927, 72, Taf. 2a; DECKER – HERB 1994, 347, J 124; s.u.); Wildstierjagd in Medinet Habu (NELSON 1932, Taf. 117; DECKER – HERB 1994, 350-351, J 129).

³ JAMES 2000, 277; SCHOSKE 1982, 421; HALL 1986, 27, Abb. 42.

⁴ WRESZINSKI 1932, 23, Abb. 43; DESROCHES-NOBLECOURT 1950, 41, Abb. 4; DECKER – HERB 1994, 338, J 106. Die Datierung ist unsicher, gewöhnlich wird die Regierungszeit von Thutmosis III. bis Thutmosis IV. angegeben, DESROCHES-NOBLECOURT (o. g.) und SCHOSKE schlagen aber eine Datierung in die Zeit des Tutanchamun vor (SCHOSKE 1982, 422).

Nur auf einem ramessidischen Ostrakon treten der König und der Löwe sich frontal gegenüber.⁵ Dabei hält der Pharao mit beiden Händen die Waffe und bohrt sie in das Maul des Löwen. Das Tier, auf seinen Hinterbeinen aufgerichtet, versucht, ihn anzugreifen. Im Gegensatz zu den gerade beschriebenen Vergleichsstücken, die die Überwindung des Tieres durch den König zeigen, wird auf diesem Ostrakon eine direkte Konfrontation dargestellt, an der auch ein Hund in fliegendem Galopp neben dem Pharao teilnimmt.

Wegen der Lücke im mittleren Bereich der Platte 1/G sind heute teilweise der linke Arm des Pharaos und der Kopf des Löwen nicht mehr erhalten. Es lässt sich noch deutlich erkennen, dass der Oberarm des Angreifers fast senkrecht herabhängt, während der Unterarm leicht nach vorne gerichtet ist. Daher ist es nicht möglich, dass der Pharao auch mit der Linken die Lanze neben der Spitze gehalten hat, denn die Waffe verläuft schrägt unter dem Ellbogen. Der Arm richtete sich also genau auf die Höhe des Kopfes des Löwen, der der Tradition zufolge wahrscheinlich den Kopf in Richtung des Angreifers drehte.

In Ägypten ist neben dem „Packen am Schwanz“ auch eine seltenere Variante auf Skarabäen belegt, bei der der Löwe an der Mähne gepackt wird, als ob es sich dabei um den Haarschopf eines knienden Feindes handeln würde (SCHOSKE 1982, 423). Das Vorkommen dieser Variante kann besser verstanden werden, wenn man an die Austauschbarkeit zwischen menschlichen und tierischen Feinden in Vernichtungsszenen denkt.

Dass bei der Platte 1/G der Pharao den Löwen an der Mähne festhalten könnte, wird durch eine Bulle aus Ras Ibn Hanı bestätigt (BOUNNI – LAGARCE 1998, 56-57, 154, Abb. 91:1, 97). Dabei tritt eine ägyptisierende Figur in weiter Schrittstellung auf, die mit einer Lanze einen Löwen ersticht. Sie trägt eine schlecht zu erkennende Kopfbedeckung, die als Blaue Krone gedeutet wird, und einen kurzen Schurz, der in der Mitte mit einem senkrecht verlaufenden Leitermuster verziert ist. Dieses Kleidungsstück erinnert an den Schurz der Jägerfigur der Platte 2/K und ist eindeutig nicht ägyptisch. Der Löwe steht im Hintergrund an der Seite seines Angreifers, dem er wie üblich den Kopf zuwendet. Er wird an der Mähne gepackt, einige Haarbüschel schauen aus der Faust des Löwentöters heraus.

Diese Bulle wurde bereits von GACHET-BIZOLLON zum Vergleich herangezogen. Allerdings schloss sie eine ägyptische Entstehung des Motivs „Packen an der Mähne“ aus und hielt es für

⁵ CARTER 1927, 72, Taf. 2a; DECKER – HERB 1994, 347, J 124; SCHOSKE 1982, 422; WRESZINSKI 1932, Abb. 42. Auch GACHET-BIZOLLON bezieht sich bei ihrer Untersuchung des Elfenbeinpaneels auf dieses Ostrakon (GACHET-BIZOLLON 2001, 44, Abb. 15; 2007, 142, Abb. 46c).

eine lokale Abweichung (GACHET-BIZOLLON 2007, 142). Hingegen lässt sich diese Variante anhand der ägyptischen Tradition einfach erklären. Dabei handelt es sich um das „Packen am Haar“, indem der Feind von einem Raubtier anstatt eines Menschen verbildlicht wird (SCHOSKE 1982, 423).

Beispiele für das „Erstechen eines Löwen“ aus Ugarit erscheinen in Rahmen einer Jagdszene. Auf der Goldschale (GACHET-BIZOLLON 2007, 153 Abb. 53) greifen zwei Jäger einen Löwen an, indem sie das Tier jeweils an einer der vorderen Pfoten festhalten und es mit ihrer jeweiligen Waffe, einem Dolch bzw. einer Lanze, erstechen. Auf einem Rollsiegel kämpfen zwei Jäger mit einem sich aufrichtenden Löwen: Einer ist im Begriff, von hinten auf das Raubtier zu schießen, der andere steht dem Löwen gegenüber und sticht ihm eine Lanze in den Bauch (AMIET 1992, Nr. 316).⁶ Nur ein einziger Jäger tritt auf dem Ringsiegel des Königs Niqmadu auf.⁷ Er kniet mit einer Lanze vor einer Löwin. Gegen ihn hebt die Raubkatze eine Pranke und reißt ihr Maul auf.⁸ Diese Jagdszenen können auch formal kaum als Vorbilder für die Platte 1/G gedient haben.

Für die Darstellung der symbolischen Vernichtung eines Löwen orientierte sich daher der Handwerker des Elfenbeinpaneels an der ägyptischen Tradition. Wie die Bulle aus Ras Ibn Hani beweist, wurde nicht nur das ägyptische Motiv des „Erstechen eines Löwen“, sondern auch das „Packen an der Mähne“ in die ugaritische Tradition übernommen.⁹

3. DIE ATTRIBUTE

3.1. Die Blaue Krone

Die Entstehung der Blauen Krone lässt sich bis in das späte Mittlere Reich zurückverfolgen, aber erst in der Regierungszeit Amenophis' I. erreicht sie ihre vollentwickelte Form. Eine weite Verbreitung findet sie später um die Mitte der 18. Dynastie, in der Regierungszeit Hatschepsuts und Thutmosis' III (COLLIER 1996, 113-114; DAVIES 1982; HARDWICK 2003).¹⁰

⁶ Andere Siegel aus Ugarit, die einen „Löwentöter“ wiedergeben, sind: AMIET 1992, Nr. 166, 167, 319.

⁷ SCHAEFFER 1956, 77-79, Abb. 100-102; BEYER 2001, 112-113, Abb. 13.

⁸ Ob es sich um eine symbolische Konfrontation handelt, kann nicht festgestellt werden, außerdem ist in diesem Fall die Löwin noch nicht überwältigt worden, sondern die Szene gibt einen Moment vor dem Kampf wieder.

⁹ Das Motiv setzt sich im 1. Jt. fort: Ein Löwentöter, der das Tier an der Mähne packt, findet sich auf einem Orthostaten aus Karatepe (ÇAMBEL – ÖZYAR 2003, Taf. 23).

¹⁰ Die Blaue Krone ist auch unter der ägyptischen Bezeichnung khepresh/hprš in der Literatur zu finden (DAVIES 1982, 69).

Der Name dieser Krone bezieht sich auf ihre charakteristische Blaufärbung.¹¹ Dabei handelt es sich um eine haubenartige Kopfbedeckung mit markanter Wölbung im oberen Kopfbereich, während die Seiten flügelartig vorspringen und eine scharfe Kante bilden. Diese Kante beginnt in Höhe der Ohren, verläuft schräg nach hinten und umgibt auch den Hinterkopf. Die Krone ist auf der Stirn immer mit einer aufgerichteten Schlange, einem Uräus, geschmückt. Gewöhnlich bildet der Leib des Uräus zwei konzentrische Windungen und läuft über den höchsten Punkt der Krone bis zur hinteren Kante fort (für Abbildungen vgl. MYSLIWIEC 1976).¹² An der Stirn- und Nackenpartie ist ein breites Band angebracht. Die Krone ist mit parallelen Reihen von nebeneinander gesetzten Kreisen verziert. Die Materialien, aus denen die Krone bestand, sind bis heute unbekannt, denn es hat sich kein reales Exemplar erhalten.

Da die Blaue Krone oft im Zusammenhang mit Kampfszenen wiedergegeben ist, wurde vermutet, dass sie hier eine gewisse Rolle gespielt haben muss, sodass sie anfänglich die Bezeichnung „Kriegshelm“ erhielt (STEINDORFF 1917, 60; COLLIER 1996, 116-117). Zum Beispiel trägt Thutmosis IV. auf beiden Seiten seines Streitwagens diese Kopfbedeckung, während er mit einem Bogen auf syrische Gegner schießt bzw. sie mit einer Axt erschlägt (CARTER – NEWBERRY 2002, Taf. 10-11). Auch in der monumentalen Kunst findet man die Blaue Krone in Verbindung mit Feldzugsdarstellungen; im Totentempel Ramses' III. in Medinet Habu ist der Pharao mehrfach mit dieser Krone wiedergegeben, aber nicht nur bei dem Motiv „Sieg über Feinde“,¹³ sondern auch bei einer Jagdszene, in der er zwei Wildstiere mit einer Lanze ersticht.¹⁴ Gleichermäßen zeigt sich Tutanchamun auf einer bemalten Truhe: sowohl im Kampf gegen ausländische Feinde¹⁵ als auch bei der Jagd auf verschiedene Steppen- und Wüstentiere.¹⁶ Auch auf Skarabäen trägt der Pharao beim Erschlagen-der-Feinde oder bei Jagddarstellungen meistens eine Blaue Krone.¹⁷

Jedoch taucht diese Kopfbedeckung auch in weiteren Zusammenhängen auf. In Krönungsszenen, in denen der König vor der Gottheit kniet, kann man die Blaue Krone relativ häufig finden

¹¹ In der Ramessidenzeit sind auch gelbe Beispiele bekannt (DAVIES 1982, 73, Anm. 31).

¹² Nach der Ramessidenzeit wird die Gestaltung des Uräus in Verbindung mit der Blauen Krone geändert, der Unterleib dreht sich nicht mehr spiralartig ein, sondern bildet zwei parallele und horizontale Windungen (MYSLIWIEC 1991, 109).

¹³ Vgl. beispielsweise NELSON 1932, Taf. 62 (Ramses III. mit seiner Armee); Taf. 71-72 (beim Bogenschießen auf Feinde); Taf. 87 (bei der Eroberung einer Stadt); Taf. 88 (mit Krummschwert); Taf. 93 (bei der Vorführung von Gefangenen).

¹⁴ NELSON 1932, Taf. 117; DECKER – HERB 1994, 350-351, J 129.

¹⁵ BUSCH 2010, 210-211; Kat.-Nr. II.13; für eine Abbildung s. JAMES 2000, 292-293.

¹⁶ BUSCH 2010, 210-211; Kat.-Nr. II.13; DECKER – HERB 1994, 345-346, J 121.

¹⁷ HORNING – STAEHELIN 1976, 188-189; SCHOSKE 1982, 140-142; SHAHEEN 1994, 159.

(SOUROUZIAN 1997, 244-245). Außerdem kann der Pharao mit einer Blauen Krone bei der Verehrung einer Gottheit auftreten oder wenn er eine Opferung vor einer Prozessionsbarke oder vor dem Gott selbst ausführt.¹⁸ Diese Krone findet sich auch im Zusammenhang mit Stillszenen, in denen der König von einer Göttin gesäugt wird (CALVERLEY 1958, Taf. 23).¹⁹ Schließlich zeigen einige Anhänger mit der Darstellung des Königs als sitzendes Kind diese Kopfbedeckung (JAMES 2000, 130-131). Bei diesen Wiedergaben, die die starke Verbindung zwischen dem Pharao und der Götterwelt ausdrücken, kann die Blaue Krone als Krönungssymbol bzw. als Zeichen seiner Legitimation interpretiert werden.²⁰

Aufgrund der Vielfalt der Motive, in denen diese Kopfbedeckung erscheinen kann, bleibt ihre Bedeutung noch umstritten. Eine ausführlichere Untersuchung kann hier nicht vorgenommen werden, im Rahmen dieser Arbeit genügt es festzustellen, dass der ägyptische König diese Krone gewöhnlich auch in Jagdszenen trägt.

Das Exemplar auf dem Paneel hält sich eng an die ägyptischen Vorbilder, dabei scheint nur die Markierung der diagonal verlaufenden Flügelkante zu fehlen, was aber auch bei ägyptischen Darstellungen der Fall sein kann.²¹ Merkwürdig ist hingegen die Gestaltung der Uräusschlange. Erstens ist der Kopf nicht wie üblich flach, sondern rundlich. Zweitens rollt sich der Unterleib in einer gleichmäßigen Spirale ein. Diese starke Stilisierung ist bei ägyptischen Belegen nicht zu finden.

3.2. Die Falkenjacke

Mit diesem Begriff wird ein königliches Trachtelement bezeichnet, das aus einer kurzärmeligen Jacke bestand und den oberen Teil des Brustkorbes bedeckte (BORCHARDT 1933; STAEHELIN 1982, 615). Die Jacke lief vorne in zwei langen Bändern aus, die um die Brust gewickelt, dann über dem Bauchnabel verknotet waren. Hauptmerkmal dieser Tracht war die Wiedergabe zweier Falken mit ausgebreiteten Flügeln, die sich über der Brust kreuzten. Die Vögel waren im Profil dargestellt, sodass nur einer der Flügel zu sehen war, während der andere sich über dem Rücken

¹⁸ Vgl. den Tempel Sethos' I. in Abydos, CALVERLEY 1933, Taf. 5, 14 (Verehrungsszene); Taf. 6-7, 19, 22 (Opferung vor einer Prozessionsbarke); Taf. 10, 12-13 (Opferung vor einer Gottheit).

¹⁹ Für andere Beispiele s. COLLIER 1996, 119-126; HARDWICK 2003, 117-119.

²⁰ DAVIES 1982, 75; HARDWICK 2003, 119-121. Insbesondere schreibt HARDWICK „*the Blue Crown emphasizes the position of the king in this world by being closely associated with his physical duties of kingship and not focusing on his divine attributes*“ (*ibid.*, 121). Dazu noch GREGORY 2008, 87-88.

²¹ Z.B. Relief der Hatschepsut bzw. Thutmosis' III., Elephantine, in Online-Katalog des Louvre <http://cartelfr.louvre.fr> (B 64).

erstreckte. Ihre Köpfe waren jeweils unter dem Armansatz wiedergegeben, während ihre Krallen sich leicht unterhalb des Brustbeins trafen und gemeinsam einen Schen-Ring hielten (MÜLLER-WINKLER 1984).

Die Falkenjacke ist bis in die Spätzeit belegt, im Neuen Reich tritt sie sowohl auf kleinformatischen Gegenständen als auch in monumentalen Darstellungen im Zusammenhang mit dem Motiv „Erschlagen der Feinde“ relativ häufig auf (SCHOSKE 1982, 134).²² Zum Beispiel zeigt ein à jour-gearbeiteter Elfenbeinschmuck aus der Zeit Thutmosis' IV. den König mit dieser Tracht und einem kurzen Schurz mit vorderem Behang beim Erschlagen eines libyschen Feindes (HALL 1986, Abb. 31). Auf einem Wandrelief in Abu Simbel trägt Ramses II. dieses Kleidungsstück zusammen mit einem „schendjit“-Schurz (s.u.; HALL 1986, Abb. 55-56).²³

Auch im Zusammenhang mit Jagdszenen kann der Pharao mit einer Falkenjacke dargestellt sein; insbesondere trägt Tutanchamun beim „Erschlagen eines Löwen“ diese auf einem Holzschild (JAMES 2000, 277).

Gewöhnlich wird die Falkenjacke mit einem breiten Halskragen getragen. Dazu erscheint sie üblicherweise in Kombination mit einem kurzen Schurz mit rechteckigem Mittelstück, dem „schendjit“-Schurz, oder mit einem bis zur Wadenmitte reichenden Schurz, der mit einem vorne herabhängenden Behang verziert sein kann (BONNET 1917, 11-17).²⁴ In Verbindung mit einem langen Schurz und vor allem mit einem Felidenkopf erscheint sie aber selten (s. u.).

Die Bedeutung der Falkenjacke ist auf die enge Beziehung zwischen dem Pharao und dem Falkengott Horus zurückzuführen, da der König die Personifizierung des Horus auf Erden darstellt.²⁵ Neben der Falkenjacke trägt der Pharao auch das „Horuskleid“, das auch als „Triumphtracht“ oder „Falkenkleid“ bekannt ist, um seinen Horus-Charakter zum Ausdruck zu bringen (GIZA-POGDÓRSKI 1984, 105 Abb. 2). Dieses Gewand bedeckt nicht nur den Oberkörper, wie im Fall der Falkenjacke, sondern reicht bis zu den Knien. Am Oberkörper besteht es aus

²² Für Abbildungen s. HALL 1986, Abb. 31, 55-57, 60, 63, 74-75.

²³ Im Felstempel von Beit el-Wali tritt Ramses II. als siegreicher König in vier unterschiedlichen Szenen auf: die Eroberung einer Stadt (ROEDER 1938, Taf. 17), das Erschlagen eines Libyers mit gesenktem Krummschwert (Taf. 22, dazu s. S. 80-81, 84), eine Streitwagenszene (Taf. 19) und eine Vorführung von Gefangenen (Taf. 16). Nur in den ersten beiden Darstellungen trägt der Pharao eine Falkenjacke, während in der letzten, nämlich der Feindvorführung, ein Kronprinz anstatt des Königs diese Tracht aufweist.

²⁴ Für Abbildungen s. HALL 1986, Abb. 55-56; SETTGAST 1986, 52; JAMES 2000, 277; ZIEGLER 2004, 118 Nr. 38.

²⁵ BRUNNER 1958, 74; WILDUNG 1977b, 97; GIZA-POGDÓRSKI 1984, 119-120.

übereinander gesetzten Reihen von schuppenförmigen Federn, um die Hüfte bilden zwei sich überlappende Flügel einen Schurz, der in vertikal angebrachten langen Federn endet.²⁶

Um die Assimilation zwischen Horus und dem König zu vermitteln, kann Letzterer auch mit Falkengefieder überzogen dargestellt werden.²⁷ Auf dem Streitwagen Thutmosis' IV. übernimmt der Pharaon sogar die Gestalt eines Falken: Dabei packt ein stilisierter Falke, dessen Körper von der Kartusche des Königs gebildet wird, zwei „Syrer“ am Haarschopf – einen mit der gesenkten Hand, den anderen mit den Krallen.²⁸

Der Pharaon kann auch in Kombination mit Horus als Falke auftreten: Horus steht entweder hinter ihm und umschließt ihn mit den Flügeln, oder die zwei Gestalten stehen einander gegenüber (VALBELLE 1997, 206-208, 213-218).

Die Falkenjacke des Löwentöters der Platte 1/G weicht in mehreren Aspekten von den ägyptischen Vorbildern ab, die in der Regel zwei antithetisch und in Profil dargestellte Falken wiedergeben, die einen Flügel auf dem Leib, einen auf dem Rücken des Pharaos ausbreiten. Auf dem Elfenbeinpaneel ist dagegen nur einer der Vögel, und zwar der an der rechten Brustseite des Löwentöters, in Profilansicht zu sehen; dazu breitet er beide Flügel auf der Brust aus: Einen streckt er senkrecht bis zum Gürtel, den anderen waagrecht unter den Hals des Löwentöters. Der zweite Vogel ist dagegen in Rückenansicht dargestellt. Er spreizt einen Flügel unterhalb des Halses des Löwentöters, während der andere den linken Arm bedeckt.

Im Gegensatz zur stilisierten Wiedergabe der Falken bei der originalen ägyptischen Falkenjacke zeigt die Platte 1/G einen gewissen Realismus bei der Darstellung der Vögel, deren Gefieder und Körperglieder sehr detailliert angedeutet wurden. Die Anordnung der Vögel unterscheidet sich hingegen sehr von denen der ägyptischen Vorbilder.

²⁶ GIZA-POGDÓRSKI 1984, 1992a und 1992b. Das Horuskleid spielt eine wichtige Rolle im Rahmen der Königsikonographie der 18. Dynastie (GIZA-POGDÓRSKI 1984, 119).

²⁷ BRUNNER 1958 und 1962; POSENER-KRIÉGER 1960, 50-57; VALBELLE 1997, 209-211.

²⁸ POSENER-KRIÉGER 1960, 57. Vgl. VALBELLE 1997, 211-213.

3.3. Der lange Faltenschurz mit Schurzbehang

Bei der Entstehung des langen Schurzes des Löwentöters mögen verschiedene Trachtelemente zusammengespielt haben, denn ein langer Schurz mit bogenförmigen Falten, die von der Mitte ausgehen und gleichmäßig seitwärts streben, ist in Ägypten nicht belegt.²⁹

Der im Neuen Reich verbreitete Schurz reichte bis zu der Mitte der Wade (BONNET 1917, 15-16; STAEHELIN 1984, 745).³⁰ Das Schurztuch war einmal um die Taille gewickelt, dann vorne hochgerafft, sodass der Stoff mehrere Falten bilden konnte, die von der Mitte nach unten gingen. Dieses Kleidungsstück war immer mit einem Gürtel befestigt, an dem ein Schurzbehang angebracht sein konnte.

Bei diesem Schurzbehang handelt es sich um ein trapezförmiges dekoratives Teil, das aus einem oder mehreren länglichen Stoffbändern bestand.³¹ Die verschiedenen Bänder waren in den Gürtel eingesteckt, oder um den Brustkorb gesichert.³² Sie reichten über die Knie und konnte mit verschiedenen Mustern und Farben verziert sein, ebenso konnten sie an den schmalen Enden eine Perlenreihe oder ein Perlenmuster aufweisen. Außerdem endete dieses Mittelstück ab der Zeit Amenophis' I. manchmal mit einem Uräusband (vgl. MÁLEK 2003, 195), das auf der Platte 1/G nicht vorkommt. An seinen langen Seiten hingen des Öfteren jeweils zwei oder drei nebeneinander verlaufende Bänder verschiedener Länge, die sich nach unten leicht verbreiterten und oft mit horizontalem Streifendekor versehen waren. Auf der Grundlage eines Schurzbehangs aus Goldblech mit Cloisonné-Glaseinlagen, der im Grab des Tutanchamun gefunden wurde (CARTER 1927, 185, Taf. 30 und 83), lässt sich annehmen, dass auch Exemplare aus Metall gefertigt waren. Insbesondere ist der Fund aus dem Grab des Tutanchamun in Rechtecke unterteilt, die jeweils durch drei Streifen voneinander getrennt sind.

Der Schurzbehang der Figur auf der Platte 1/G unterscheidet sich durchaus von dem gerade beschriebenen ägyptischen Vorbild. Er fächert sich wie ein Tuch mit welligem Saum auf, das vertikal siebenfach gefaltet ist. Außerdem ist jede Falte mit einer Gravur aus eng gesetzten

²⁹ Auf einem Siegel aus Ugarit ist eine Gestalt mit Atef-Krone dargestellt, die, wie der Löwentöter, einen langen Schurz trägt. Der Faltenschurz besteht aus schrägen Linien, die von der Mitte nach außen verlaufen (AMIET 1992, Nr. 92).

³⁰ Möglicherweise hätte noch eine lange Tracht mit Schärpenschurz (FISCHER E. 2011, 142) als Vorbild für den langen Faltenschurz dienen können.

³¹ BONNET 1917, 15; BUSCH – WICKE 2005, 49; FAEGERSTEN 2003, 29-34; STAEHELIN 1982, 614. Für eine Abbildung s. HAWASS 2005, 172.

³² BONNET vermutet, die Entstehung dieses Schurzbehangs sei mit dem Brauch, die Gürtelenden vorne herunterfallen zu lassen, zu verbinden (BONNET 1917, 15). JEQUIER ist der Meinung, dass er von Perlenghängen, die bereits im Alten Reich belegt sind (STAEHELIN 1966, 30-31; 1982, 613), abzuleiten ist (JEQUIER 1921, 106-107). Vgl. FAEGERSTEN 2003, 29.

bogenförmigen Linien versehen.³³ Seitlich hängen jeweils zwei unterschiedlich lange Bänder herab, die von den Vorbildern ebenfalls stark abweichen: Sie zeigen nicht die üblichen Querstreifen, sondern sie werden von einer Doppellinie eingerahmt und sind mit einer Reihe sehr kleiner Punkte verziert.

Die Anbringung eines Felidenkopfs im oberen Bereich des Schurzbehangs ist dagegen in der ägyptischen Tradition ab der Regierungszeit Amenophis' III. häufig belegt.³⁴ Felidenfelle mit Felidenprotomen gelten als priesterliche Ritualtracht *par excellence*, im Besonderen werden sie von Sem-Priestern getragen.³⁵ Auch der König kann, wenn er als Priester dargestellt wird, eine Felidentracht zeigen (RUMMEL 2007, 126-127; 2010, 26-27). Daneben kann ein Felidenkopf auch ohne das Fell als separates Ornateil des Königsschurzes vorkommen, wie auf der Platte 1/G.³⁶

Unter den Beigaben aus dem Grab des Tutanchamun haben sich einige Beispiele für solche Felidenköpfe erhalten. Unter ihnen war ein vergoldeter Kopf aus Gips mit einem mit Rosetten verziertem imitierten Fell verbunden (JAMES 2000, 194). Im Vergleich zu dem Kopf aus dem Grab des Tutanchamun zeigt auch die Protome auf der Platte 1/G einen betonten Tränenkanal, der schräg bis unter das Jochbein verläuft. Die für die ägyptischen Belege typischen V-förmigen Augenwülste sind bei dem Elfenbeinpaneel nicht angegeben. Die Fellbüschel auf der Stirn sind mittig gescheitelt und nach außen gerichtet. Vom Felidenkopf hängt ein sehr schmales, schnurartiges Element herab: Es führt zunächst um das rechte Ohr, verläuft dann parallel zum Schurzbehang, biegt sich in Wadenhöhe schließlich leicht ab und endet am Plattenrahmen. Bei ägyptischen Belegen können zusätzliche schmale Bänder mit dem Gürtel, aber nicht mit dem Felidenkopf, verbunden sein (vgl. MÁLEK 2003, 195).

Zusammen mit dem knielangen Schurz hätte noch eine lange Tracht mit Schärpenschurz als Vorbild für den langen Faltenschurz dienen können. Diese Tracht ähnelt dem dreiteiligen Gewand, das die Figuren der Platte 1/L und 2/F tragen und im Kap. IX.2. betrachtet wird. Erika FISCHER vermutet, dass die Tracht mit Schärpenschurz aus einer Tunika und einer schmalen

³³ Dabei könnte es sich um eine völlige Umdeutung des sogenannten Rischimusters handeln (FISCHER E., mündliche Mitteilung).

³⁴ STAEHELIN 1982, 615; BUDE 2000, 50-56; BRESCIANI 2003, 63-64; BUSCH – WICKE 2005, 50; RUMMEL 2007, 127; 2010, 24-37.

³⁵ STAEHELIN 1966, 64-65; STÖRK 1981; SCHMITZ 1984; RUMMEL 2007.

³⁶ Da die Raubkatzen in der ägyptischen Mythologie mit dem Sonnenzyklus und daher mit der Wiedergeburt verbunden sind (BRYAN 1997, 65; BRESCIANI 2003, 64; RUMMEL 2007, 127), deutet Betsy BRYAN die Darstellung des Königs mit Felidenkopf auf dem Schurzbehang als „*rejuvenated and divine form of the king*“ (BRYAN 1997, 65).

„Schärpe“ besteht. Die Schärpe wird um die Hüfte gelegt, ihr gefranster Saum nach vorne gezogen (FISCHER E. 2011, 142, 405 Abb. 152).

Am Schurz des Löwentöters hängt hinten noch der Stierschwanz herab (KÜMMEL 1986; STAEHELIN 1982, 615 und Anm. 34), der bereits ab der vorgeschichtlichen Zeit Teil der Königstracht war und bei Feindvernichtungsszenen oder Jagdszenen sehr häufig erscheint (für Abbildungen vgl. HALL 1986).

Bei ägyptischen Feind- und Tierverschwendungsdarstellungen zeigt der „Pharao“ eine gewisse Einheitlichkeit in der Tracht: Krone, nackter Oberkörper und kurzer Schurz. Ab dem Neuen Reich kann er auch eine Falkenjackette in Kombination entweder mit dem kurzem Schurz oder einen knielangen Schurz mit Behang tragen.³⁷ In Verbindung mit einer Falkenjackette sind Felidenköpfe auf dem Schurzbehang m.W. aber selten belegt, vor allem nicht in Jagd- und Schlachtszenen. Ein Beispiel bietet eine Wandmalerei aus dem Grab des Amunherchepeschef, eines Sohnes Ramses' III.³⁸ Dabei tritt der König vor die Göttin Isis, er hebt in einem Grußgestus die rechte Hand und mit der linken hält er diejenige der Göttin.

In diesem Zusammenhang lässt sich noch fragen, ob der Felidenkopf auf dem Schurzbehang des Löwentöters vielmehr einen Hinweis auf das Motiv des „Erlegen eines Löwen“ darstellt. Die Vereinigung eines langen Schurzes, einer Falkenjackette und eines Schurzbehangs mit Felidenkopf auf der Platte 1/G zeigt einen freien Umgang mit den ägyptischen Konventionen. Der Handwerker dieser Platte war anscheinend mit dem ägyptischen Repertoire des Königsornats vertraut, jedoch nicht immer mit dessen Symbolik.

4. „PHARAO“-DARSTELLUNGEN IN UGARIT

Der Löwentöter des Elfenbeinpaneels ist nicht die einzige Pharao-ähnliche Figur, die aus Ugarit bekannt ist. Ein Siegel aus Minet el-Beida (AMIET 1992, Nr. 92) zeigt einen sitzenden Mann mit Blauer Krone mit einer prominent wiedergegebenen Uräusschlange, der auf einen Löwen und einen Capriden schießt.³⁹ Anscheinend trägt er eine lange Tunika. Hinter dieser Figur befindet sich eine weitere Pharao-artige Gestalt mit Atef-Krone. Sie erhebt den rechten Arm, während sie

³⁷ Bei „Erschlagen der Feinde“: HALL 1986, Abb. 31, 47, 49, 57-61, 63; bei Jagdszenen: DECKER – HERB 1994, Taf. 172-174, 178-180; bei „Erstechen eines Löwen“: JAMES 2000, 277.

³⁸ Grab des Amunherchepeschef (QV 55) – Südost- und Südwestwand der Vorhalle, CAMPBELL 1910, 64-81. Für eine Abbildung LECLANT 1980, Abb. 281.

³⁹ Andere Pharao-Figuren auf ugaritischen Siegeln zeigen einen kurzen Schurz (AMIET 1992, Nr. 143, 156, 161).

mit der linken Hand senkrecht einen Stab hält. Bemerkenswert ist der Schurz dieser Figur, der dem langen Faltschurz des Löwentöters sehr ähnlich ist. Er wird von einem Gürtel gehalten und reicht bis zur halben Wadenhöhe. Wie bei der Drapierung des Schurzes auf der Platte 1/G verlaufen von der Mitte schräge Linien nach außen.⁴⁰

Zu den Beispielen für das Motiv des „Pharaos“ zählt noch die Bulle aus Ras Ibn Hani, die trotz der lokalen Anpassungen der Tracht ein ägyptisches „Erstechen eines Löwen“ zeigt. Zusammen mit dem Rollsiegel aus Minet el-Beida beweist sie, dass der „Pharao“ als Jäger bzw. Tierverschlinger in das ugaritische Bildrepertoire der Späten Bronzezeit übernommen wurde, wobei bisher wenige Belege bekannt sind.⁴¹

⁴⁰ Einen ähnlichen Schurz zeigen einige ägyptisierende männliche Figuren auf Terrakottaplatten aus Ugarit, wobei die Falten vertikal verlaufen, s. dazu Kap. IV.3.2.-3. Für einen Schurz mit senkrechter Fältelung vgl. einen Skarabäus aus Tell el Far'ah (Süd) mit der Darstellung eines erschlagenden Pharaos (ROWE 1936, Taf. 17, Nr. 669).

⁴¹ Für Jagdszenen im Alten Orient s. WICKE 2008, 88-104.

VI. BEDROHENDE FIGUR MIT SCHWERT UND KNIENDER GEGNER (1/H)

1. BESCHREIBUNG

Die Platte 1/H (Taf. X-XI) zeigt eine große Lücke im oberen Bereich, so sind die rechte Schulter und der rechte Arm der Figur mit Schwert verloren. Die Oberfläche ist wenig beschädigt, die Konturen der Figuren lassen sich deutlich erkennen. An der oberen Seite wurden zwei Durchbohrungen angebracht.

Eine stehende Figur packt eine in die Knie sinkende Figur am Haar und ist im Begriff, sie mit einem Schwert zu erstechen. Die Gestalten wenden sich einander zu.

Die Haare der bedrohenden Figur mit Schwert gehen vorne tief in die Stirn, fast bis zur Augenbraue herunter, hinten fallen sie in den Nacken. Wegen der Lücke kann man nicht feststellen, ob sie bis zu den Schultern reichten. Dies ist möglich, da sich die erhaltenen Strähnen im unteren Bereich nach hinten biegen, also eventuell dem Schulterkontur folgen. Die dünnen Strähnen verlaufen leicht wellig, vermutlich vom Mittelscheitel, parallel nach unten. Die Figur trägt ein breites Stirnband, das am Hinterkopf durch einen Knoten befestigt ist, von dem drei Schnüre starr nach hinten abstehen. Das Band ist in zwei horizontale, mit einer Querschraffierung verzierte Teile gegliedert. Die Gesichtszüge sind sehr fein, wie das langgezogene Auge, der Nasenflügel und der kleine Mund zeigen. Die Figur trägt einen kurzen Kinn- und Backenbart.

Die Bekleidung besteht aus zwei gekreuzten und geflochtenen Bändern und aus einem Wickelrock mit einem Zick-Zack-Muster an den Borten. Zwischen den Beinen hängen fünf Troddeln herab. An den Seiten des Schurzes kommen zwei Doppelschnüre hervor. Auch die Figur mit einem Hirsch an der Leine (Platte 2/K) trägt einen Schurz mit ähnlichen Troddeln, die teilweise vom Körper des Tieres bedeckt sind, und mit seitlichen Doppelschnüren.

Mit der rechten Hand richtet der Angreifer ein Schwert gegen den Kopf des Feindes. Die Klinge verjüngt sich nach und nach bis zu einer stumpfen Spitze und weist zwei Blutrinnen in der Mitte auf. Das Heft bildet an der Basis zwei Enden, die sich nach außen krümmen. An dem langen Griff ist ein Sichelknauf aufgesetzt.

Die unterworfenen Figuren sind ein wenig kleiner; beide Gestalten zeigen ähnliche Gesichtszüge: Der Bart des Gegners zeigt sogar den gegen die Wange spitz ausgezogenen Bartkontur, der Backen- und Kinnbart voneinander absetzt. Sein Schurz ist an den Rändern mit zwei Doppelgravierungen dekoriert, die an den Rock der Waffenträger der Platte 1/I erinnern. Der Schurz ist mit einem Gürtel versehen und folgt der Kontur des Gesäßes und des Schenkels.

Der Feind hebt die Hände vor das Gesicht. Der rundliche Daumen ist markant von den anderen Fingern abgesetzt, die übertrieben schlank und zueinander parallel lang nach oben gerichtet sind.

2. DER ANGREIFER MIT BRUSTBÄNDERN UND DER TYP „SYRER“

Charakteristisch für die Tracht der Hauptfigur der Platte 1/H sind die gekreuzten Bänder auf der Brust, die zwischen den Beinen herabhängenden Troddeln und die Schnüre, die seitlich des kurzen Schurzes herausragen.

Bronzestatuetten mit gekreuzten Bändern oder mit einem Einzelband auf der Brust sind sehr selten gefunden worden.¹ Vermutlich hatten die Bänder eine praktische Funktion, um eine Waffe, normalerweise einen Dolch, am Körper zu tragen. Jedoch ist der Dolch häufiger am Gürtel befestigt dargestellt worden, vielleicht bleibt deswegen die Verwendung von Brustbändern sehr beschränkt.

Gekreuzte Bänder sind auf zwei ugaritischen Metallgefäßen zu sehen, und zwar bei den Jägern der Goldschale und beim Bogenschützen der sogenannten Opferschale.² Im äußeren Register zeigt die Goldschale eine Löwenjagdsszene mit zwei Jägern, die gleichartig gekleidet sind. Sie tragen einen kurzen Schurz und auf der Brust zwei gekreuzte Bänder. Jedes Band ist durch eine Linie in zwei Partien geteilt; nur beim linken Jäger sind auch senkrechte Schraffierungen

¹ Unter den ca. 1800 Exemplaren, die SEEDEN in ihrer Untersuchung über die stehenden Statuetten aus der Levante zusammenträgt, sind nur wenige Beispiele mit Bändern auf der Brust vertreten. Davon zeigen nur fünf gekreuzte Bänder (SEEDEN 1980, Nr. 29, 33, 1607, 1736, 1792), während neun andere nur einen schrägen Riemen aufweisen (*ibid.*, Nr. 37, 41, 53, 54, 89(?), 98, 1724, 1725, 1750).

² Für die Goldschale s. SCHAEFFER 1934, 124-131; 1949, 1-48; KOHLMAYER in KOHLMAYER – STROMMINGER 1982, 152 Nr. 146; HERBORDT 1986; YON 2006, 164 Nr. 56; CALVET in GALLIANO *et alii* 2004, 281 Nr. 329; CLUZAN in ARUZ *et alii* 2008, 239-241, Nr. 146. Für die sogenannte Opferschale s. SCHAEFFER 1934, 124-131; 1949, 1-48; HERBORDT 1986, 115-116; CALVET in GALLIANO *et alii* 2004, 30 Nr. 1; YON 2006, 165 Nr. 57; CLUZAN in ARUZ *et alii* 2008, 242-243, Nr. 147; FELDMAN – SAUVAGE 2010, 144. Beide Schalen sind in eine Grube südwestlich des Baal-Tempels deponiert worden; leider bietet der Fundort kein weiteres Indiz für die Funktion dieser Gefäße (SCHAEFFER 1949, 4-5; HERBORDT 1986, 114-116). Aufgrund stilistischer Merkmale datiert Suzanne HERBORDT beide Gefäße in das 14. Jh. (HERBORDT 1986, 91), dieses Datum kann jedoch nur als *terminus post quem* gelten. Außerdem bleibt umstritten, wann die Goldschale und die Opferschale deponiert wurden.

angegeben, die wahrscheinlich auf geflochtene Fäden hinweisen, genau wie beim Angreifer des Elfenbeinpaneels. Die Jäger sind jeweils mit einer Lanze und einem Dolch bewaffnet.

Bei dem Bogenschützen der sogenannten Opferschale sind die Bänder nur durch zwei parallele Gravierungen angedeutet; eines von den Bändern scheint den Riemen des Köchers darzustellen, den die Figur am Rücken trägt. Die Gestalten auf dem Elfenbeinpaneel, die mit einem Köcher ausgestattet sind (1/I, 2/K), zeigen dagegen keine Brustbänder.³

Vermutlich waren die Bänder ursprünglich mit dem Waffentragen verbunden, wurden dann jedoch toposartig auch ohne Angabe entsprechender Waffen bei Jägern und Kriegern angegeben.

Ab der Mitte des 2. Jt.s tragen männliche Figuren relativ häufig einen Schurz mit Troddeln, die zwischen den Beinen herabhängen. Dabei kann es sich um menschliche oder mythische Figuren handeln (COLLON 1975, 125 Nr. 225, Anm. 2; WICKE 2008, 96).⁴ Die Troddeln der bedrohenden Figur hängen genau in der Mitte unter der vertikalen Stoffkante des Schurzes herab,⁵ wie auch beim Jäger der Platte 2/K, wobei hier die Troddeln voneinander nicht deutlich getrennt sind. Ob sie mit dem Schurz oder mit dem Gürtel verbunden sind, ist fraglich.

In Ugarit haben sich zahlreiche Beispiele für göttliche und menschliche „Troddelträger“ in der Glyptik erhalten (vgl. AMIET 1992). Außerdem zeigen zwei Stelen aus dem Bereich des Baaltempels einen kriegerischen Gott in Angriffshaltung, der auch Troddeln aufweist.⁶

Eine Elfenbeinplatte aus Megiddo mit der Darstellung der „Rückkehr der siegreichen Armee“ zeigt, dass in der Späten Bronzezeit die Troddeln zur militärischen Bekleidung gehörten (LOUD 1939, Taf. 33; LIEBOWITZ 1980, 162-164). Obwohl die Elfenbeinschnitzerei sehr beschädigt ist, lassen sich am linken Ende mindestens zwei Soldaten mit kurzem Schurz und zwischen den Beinen herabhängenden Troddeln erkennen.

Die seitlichen Schnüre, die vom Schurz der Figur mit Schwert herausragen, sind für einen Bildtyp kennzeichnend, den „Typ Syrer“, der unten ausführlicher untersucht wird.

Eine Figur, die alle gerade beschriebenen Merkmale aufweisen kann, ist der levantinische Gott Reschef, der sich auch in Ägypten ab der Mitte des 2. Jh.s verbreitet hat (CORNELIUS 1994;

³ Der Bogenschütze des Frieses 1 zeigt auf der Brust einen gebogenen dünnen Riemen. Der Jäger auf dem Fries 2 des Elfenbeinpaneels trägt dagegen keine Brustbänder.

⁴ Figuren mit Troddeln erscheinen in der mittanischen Glyptik (KANTOR 1958, 78-79, 82-85, Taf. 73 und 79, LIV; STEIN D. 1993, 203 mit Beispielen; BEYER 2001, E36, E38, E43a-b, E53, E54 E81), in der mittellassyrischen Glyptik (MATTHEWS 1990, Nr. 291, 292, 307, 308, 309, 310, 329, 330, 332, 346, 403, 413, 404) und in der syrischen Glyptik (COLLON 1975, 125 Nr. 225; BEYER 2001, F16).

⁵ In der Umzeichnung MORELS (GACHET-BIZOLLON 2001, Abb. 2) sind die Troddeln nach links versetzt dargestellt.

⁶ YON 1991, 309-310 Nr. 13, 311-312 Nr. 15; YON in GALLIANO *et alii* 2004, 32 Nr. 4, 263 Nr. 306.

LIPINSKI 2009). In diesem Zusammenhang kann die komplizierte Ikonographie des Reschef nicht behandelt werden, daher wird nur ein Beispiel herangezogen. Eine ägyptische Stele im Oriental Institute von Chicago (CORNELIUS 1994, RR7, 32-33; LIPINSKI 2009, 190-191) zeigt Reschef mit erhobenem Arm und schwerbewaffnet; er trägt eine hohe Kopfbedeckung, zwei gekreuzte Bänder auf der Brust und um den Hals einen breiten Kragen. Außerdem hängen zwischen seinen Beinen vier Troddeln herab, zwei weitere Schnüre ragen unten an den Seiten des Schurzes heraus. Dieses Beispiel beweist, dass diese Details in Ägypten eine Figur deutlich als „levantinisch“ bezeichnen (s. u.).

Für die levantinische Tradition ist eine männliche Figur mit langhaariger Frisur sehr ungewöhnlich. Trotzdem zeigen auf Platte 1/H beide Gestalten lange Haare.

Nach hinten gekämmte Haare, die von einem Stirnband gehalten werden, zeigen die Jäger auf einem Köcherbeschlag aus dem Königsgrab von Qatna. Ob die Haarmasse lang auf den Rücken herabfällt oder in Schulterhöhe endet, lässt sich nicht sagen.⁷

Die Frisur der bedrohenden Figur ähnelt derjenigen eines Kopfes auf einem fragmentarischen Bronzerelief, das in Ortaköy gefunden und an den Anfang des 14. Jh.s datiert wurde (SÜEL in ARUZ *et alii* 2008, 185 Nr. 110). Dieser Kopf trägt kein Stirnband; die Gesichtszüge lassen vermuten, dass hier ein „Syrer“ nach ägyptischen Konventionen wiedergegeben ist.

Dieser Bildtyp erscheint in Ägypten auch in Verbindung mit dem Motiv des „Erschlagens der Feinde“ und den sogenannten Tributszenen mit ausländischen „Tributrägern“.⁸ Auf ägyptischen Bildträgern werden die Fremdvölker durch bestimmte Merkmale gekennzeichnet, die ihre Herkunft offensichtlich machen. Im Fall des „Typs Syrer“ handelt es sich dabei um einen Spitzbart, dichtes nackenlanges Haar, üblicherweise mit Stirnband.

Die ersten Belege für diesen Typ gehen bereits auf das Alte Reich zurück (WRESZINSKI 1935, Taf. 4-5), obwohl dieses Motiv in dieser Zeit relativ selten auftritt. Berühmt sind die Wandmalereien im Grab des Chnumhotep II. in Beni Hasan aus dem Mittleren Reich,⁹ die eine Karawane von Asiaten vor dem Grabbesitzer zeigen. Die Figuren sind mit bunt gemusterten Mänteln, die an der

⁷ PFÄLZNER in AL-MAQDISSI *et alii* 2009, 222; PFÄLZNER in ARUZ *et alii* 2008, 225-226 Nr. 133. Auf einem Metallblech aus Kamid el-Loz tragen zwei „Heldenfiguren“ lange Haare, die auf den Rücken herabfallen (HANSEN D. 1994, 221-230).

⁸ Diese Bezeichnung wird von Silke HALLMANN im Zusammenhang ihrer Untersuchung zu den Tributszenen des Neuen Reiches verwendet, die ausländische Tribut- oder Gaben-träger wiedergeben (HALLMANN 2006, 8-10, 261-272). Mit „Syrer“ werden nicht die Bewohner modernen Syriens identifiziert, sondern die asiatischen Nachbarn Ägyptens, vor allem die Fremdvölker aus der Levante.

⁹ WRESZINSKI 1935, Taf. 5; SHEDID 1994, 53-65, Abb. 91, 101-104; RABEHL 2005; KAMRIN 2009.

linken Schulter befestigt sind, bekleidet. Die Männer tragen eine pilzförmige Frisur und einen spitzen Backenbart,¹⁰ während die Frauen langes, offenes Haar mit einem Stirnband tragen. Alle Figuren besitzen eine niedrige Stirn, eine Adlernase und ein fliehendes Kinn.

Während der 18. Dynastie ändert sich bei dem Bildtyp des Syrerers vor allem die Kleidung (PRITCHARD 1951). Eine Variante mit kurzem Schurz und nacktem Oberkörper bleibt immer aktuell; die Variante mit langem Gewand wechselt dagegen von einer weißen knöchellangen Tunika mit Ärmeln und durch eine Bordüre betonten Konturen zu einem farbigen und gemusterten Wickelgewand – Untergewand mit gewickeltem Mantel – mit gefransten Stoffkanten.

„Syrer“ mit kurzem Schurz oder langem Gewand können gelegentlich Schnüre zeigen, die an den Seiten oder an dem unteren Rand des Schurzes hervorschauen, genau wie bei der Figur mit Schwert und dem Jäger der Platte 2/K. Im Grab des Huy¹¹ sind zum Beispiel die Schurze von einigen syrischen „Tributträgern“ mit dünnen Kordeln mit dreieckigen Enden verziert: Zwei Kordeln hängen vorne vom Gürtel herab, dann weitere drei vom unteren Saum des Schurzes, eine in der Mitte und zwei an den Seiten. Auf einer Stele, angeblich aus Tell el-Amarna (ARUZ *et alii* 2008, 265 Nr. 165), trägt ein „syrischer“ Soldat einen bunten Schurz mit zwei längeren Schnüren, die aus dem Schurzsaum herabhängen und jeweils mit einer Quaste enden (RUSSMANN in ARUZ *et alii* 2008, 264-265 Nr. 165).

Die besten Parallelen für die bedrohende Figur finden sich auf dem Streitwagen¹² und auf einer Armlehne aus dem Grab Thutmosis' IV.¹³ Die hier dargestellten „Syrer“ zeigen einen langen Bart und eine kurze Frisur, die teils die Stirn bedeckt, rund in den Nacken fällt und von einem Haarband gehalten wird. Einige tragen auch die gekreuzten Bänder und den kurzen Schurz, sowie einen runden Anhänger mit einem Astralsymbol um den Hals (dazu s. Kap. XIII.2.2.).

¹⁰ Die Darstellungen von Asiaten aus dem Mittleren Reich sind durch eine pilzförmige Haartracht charakterisiert. Dabei erscheint jedoch kein Stirnband, das hingegen während des Alten und Neuen Reiches ein häufiges Merkmal dieses ethnischen Typs ist (s. Halskette und Pektoreale der Mereret, 12. Dynastie, SALEH – SOUROUZIAN 1986, Nr. 110). Aus dem Mittleren Reich kommt zum Beispiel eine fragmentarische Statue, die die Figur eines hochgestellten „Syrers“ mit einer pilzförmigen Haartracht abbildet. Die Statue wurde in einem Friedhof in Tell el-Dab'a gefunden und datiert zwischen der 12. und 13. Dynastie (SCHIEL 2006). Ein ähnliches Rundplastikfragment befindet sich heute im Münchner Ägyptischen Museum (WILDUNG 2000, 165, Nr. 83).

¹¹ DAVIES – GARDINER 1926, Taf. 19. Andere Beispiele: CORNELIUS 1994, 249, Anm. 1.

¹² WRESZINSKI 1935, Taf. 1-3; HANSEN K. 1994, 53; CARTER – NEWBERRY 2002, 24-33.

¹³ CARTER – NEWBERRY 2002, 20-21. Für eine Rekonstruktion des Stuhls: SMITH 1960, 122-123. Dazu vgl. noch eine Metallplatte im Louvre (WRESZINSKI 1935, Taf. 1 Nr. 6; Online-Katalog des Louvre, <http://cartelfr.louvre.fr/>, Inv.-Nr. E 8879). Auch der „Typ Libyer“ kann auf der Brust zwei sich kreuzende gebogene Trachtelemente aufweisen. Dabei handelt es sich aber um eine Schärpe, die um den Brustkorb gewickelt wird (vgl. DESROCHES-NOBLECOURT 1963, 51; HALL 1986, Abb. 150-151; ROBINS 1997, Abb. 4).

Darüber hinaus bieten sich als passende Vergleiche für die Haartracht zwei Beispiele aus dem Grab des Tutanchamun an. Der erste dekoriert die Spitze eines Holzstabs (JAMES 2000, 270-271). Der andere befindet sich zusammen mit anderen gefesselten Feinden auf der Innenseite eines Streitwagens des Tutanchamun (JAMES 2000, 272-273). Auch später, in der ramessidischen Zeit, sind „Syrer“ mit Haarbausch und Stirnband belegt, wie auf einer Kachel aus Medinet Habu (HÖLSCHER 1951, Taf. 30; SALEH – SOUROUZIAN 1986, Nr. 226). Dies zeigt, dass der Haarbausch im Nacken ein Merkmal des „Typs Syrer“ bleibt.¹⁴

Das Stirnband kann gelegentlich auf ägyptischen Bildträgern mit Syrerdarstellungen dekoriert sein. Zum Beispiel ist es auf der ramessidischen Kachel und bei den Gefangenen des Streitwagens des Tutanchamun mit einer Kreisreihe versehen. Es wird immer am Hinterkopf verknotet, wobei die Bandspitzen nach unten hängen. Dagegen gehen die Schnüre des Stirnbands des Angreifers der Platte 1/H steif nach hinten. Jedoch scheint es ein eigenes Merkmal des Elfenbeinpaneels zu sein, da auch die Kordeln, die aus den Seiten des Schurzes herauskommen, unrealistisch in die Luft schwingen (vgl. auch das herabhängende Element auf dem Kopf der zwei Knaben, Platte 2/H).

Die Brustbänder, die bauchigen Haare mit Stirnband, der Schurz mit seitlichen Schnüren sind alles Elemente, die den ägyptischen „Typ Syrer“ charakterisieren. Dieser Bildtyp hat in Ägypten eine lange Tradition, für die in der Levante die bedrohende Figur des Elfenbeinpaneels der einzige Beleg zu sein scheint. Jedoch ist plausibel, dass diese Merkmale auf reale levantinische Vorbilder zurückgehen (Gold- und Opferschale aus Ugarit, Bild des Reschefs), die später in Ägypten aufgrund von direkten Kontakten mit asiatischen Fremdvölkern in diesem Bildtyp zusammengefloßen sind.

Wiederholt wurde vermutet, dass die bedrohende Figur den ugaritischen Herrscher darstellt.¹⁵

Die ugaritische Königsikonographie stellt ein offenes Problem dar: In der Tat lässt sich in diesem Zusammenhang nur ein Beispiel heranziehen, und zwar die sogenannte „Hochzeitsvase“, die den

¹⁴ Beim Typ Syrer sind allerdings auch andere Haartrachten belegt. Einerseits wurde zunächst eine kürzere Frisur, die mit der Haarbausch-Variante verwandt ist, für diesen Typ verwendet. Dabei kann die Haarmasse bei den ersten Beispielen eine pilzförmige Gestaltung zeigen (s. Anm. 10). Andererseits können Asiaten kurzrasiert oder gar kahlköpfig sein. Die Innenseite eines Streitwagens des Tutanchamun (JAMES 2000, 272-273) zeigt zum Beispiel einen Asiaten mit Haarbausch, aber auch einen mit kurzen geschorenen Haaren, die durch eingestochene Pünktchen angedeutet sind. In die Zeit Ramses' II. datieren einige monumentale Reliefs aus dem Tempel von Karnak, auf denen beide Frisuren belegt sind (z. B. WRESZINSKI 1935, 59). Abgesehen von der Haartracht trägt dieser Bildtyp sehr häufig ein Stirnband (DAVIES – GARDINER 1926, Taf. 19).

¹⁵ WEIDNER E. 1952-53, 354; SCHAEFFER 1954, 57; 1956, 276-278; KANTOR 1956, 168; MOSCATI 1962, 3; MATTHIAE 1962, 87; CULICAN 1967, 58; COURTOIS 1979, 1225; BARNETT 1982, 29; LAGARCE 1983, 553; STÉPHAN 1996, 89; FELDMAN 1998, 207-210; 2002, 15-16; GACHET-BIZOLLON 2001 42-44; 2007, 140.

Herrscher Niqmadu (II) zeigt.¹⁶ Diese Vase ist sehr fragmentarisch, sodass fast nur noch die Kopfbedeckung des Herrschers zu sehen ist. Außerdem bietet sie sich nicht als direkter Vergleich für die Platte 1/H an, da Erika FISCHER sie als ägyptisches Artefakt eingeordnet hat.¹⁷ So lässt sich nur anhand seiner Attribute die Identität der Figur mit Schwert nicht endgültig bestimmen. Jedoch gibt die Ikonographie des Feindvernichters einen unwiderlegbaren Hinweis auf ihre Herkunft: Er ist ein „Levantiner“.¹⁸

3. DAS SCHWERT

Sehr ungewöhnlich ist die Verwendung eines Schwertes in Zusammenhang mit einer Angriffsszene (s. u.). Mit „Schwert“ bezeichnet man eine Waffe mit zweischneidiger Metallklinge und einem abgesetzten Griff. In der Regel werden Stichwaffen, die länger als 35cm sind, als Schwerter gedeutet (SCHRAKAMP 2010a).¹⁹ Bei dem Elfenbeinpaneel handelt es sich sicherlich um ein Schwert, da es im Vergleich mit der bedrohenden Figur ungefähr 50cm messen könnte.

Ein sehr ähnliches Exemplar wurde im Hof V des Königspalasts in der Zerstörungsschicht gefunden. Das Fundstück misst 46cm, hat parallele Schneiden und verjüngt sich erst kurz vor der Spitze.²⁰ Ferner zeigt es eine dreifache Mittelrippe, die ein paar Zentimeter vor dem Griff endet. Die Griffzunge wurde mit der Klinge zusammen gegossen. Auf die Heftbasis wurde eine Platte mit vier Lappen gesetzt, die sich seitlich verbreitet und leicht nach oben biegt.²¹ Um die Griffzunge wurde eine lappenförmige Metallumfassung gesetzt, die eine Holzplatte befestigte.

¹⁶ DESROCHES-NOBLECOURT 1956, 164-168, 179-220; FISCHER E. 2013a.

¹⁷ FISCHER E. im Druck a. Der Name des „Niqmadu, Königs von Ugarit“ taucht auch in der Inschrift eines Ringsiegels auf, das von zwei Tafeln aus den Palastarchiven bekannt ist (SCHAEFFER 1956, 77-79, Abb. 100-102; BEYER 2001, 112-113, Abb. 13). Hier erscheint ein kniender Jäger, oder der König selber, der mit einer Lanze einer Löwin entgegentritt. Die Haare fallen über die Stirn und bedecken den Nacken, sein Oberkörper ist nackt, vermutlich trägt er einen engen Lendenschurz. Er weist keine gekreuzten Bänder und keinen kurzen Schurz auf, außerdem ist er nicht bärtig, also unterscheidet er sich völlig von der bedrohenden Figur des Elfenbeinpaneels.

¹⁸ Dieser Begriff wird hier nur in Bezug auf die geographische Region „Levante“ verwendet, die in der Späten Bronzezeit an Ägypten angrenzt hat.

¹⁹ Stichwaffen, die zwischen 35-50cm messen, werden auch „Kurzschwert“ genannt. Jedoch lässt sich, besonders bei kleinformatigen Bildträgern, nicht immer zwischen Dolchen und Kurzschwertern unterscheiden (SCHRAKAMP 2010a, 333). „Langschwerter“ messen mehr als 70cm (DREWS 1993, 193; dazu noch SANDARS 1963, 132).

²⁰ SCHAEFFER 1954-55, 153, Taf. IV, 2; 1956, 276-278, Taf. X; SANDARS 1963, 141, 153, Taf. 27:58; GEIGER 1993, 213-214, Abb. 2.a. SCHAEFFER ordnet das Schwert der Zerstörungsschicht zu, die er um die Mitte des 13. Jh.s datierte (SCHAEFFER 1956, 278). Heute nimmt man eine spätere Datierung für die Zerstörung Ugarits (1190/1185) an (s. Kap. II.3 und XVI.). Für die neue Deutung des Hofes V und die dort gefundenen Gegenständen s. YON 2006, 44.

²¹ Diese Art von Griffen ist unter dem Namen „Hörnerheft“ bekannt (SANDARS 1963, 119; Type C Swords; GEIGER 1993, 213; SCHRAKAMP 2010a, 335). Die „Hörner“ dienten dazu, die Hand des Kämpfers vor den Hieben des Gegners zu schützen.

Spuren von Silbereinlagen lassen sich noch erkennen. Das letzte Teil der Griffzunge, das aus der Metallumfassung herausragt, verjüngt sich und bietet eine Verlängerung für den Knaufansatz. Der Knauf ist nicht mehr erhalten.

Aus Alalach stammt ein Exemplar, das deutlich an das Ugarit-Schwert erinnert.²² Bei dieser Waffe hat sich sogar der Knauf erhalten, der eine Sichelform mit spitzen Enden zeigt. WOOLLEY hielt es für wahrscheinlich, dass das Schwert, das sich zwischen der Schicht I und II fand, zur älteren Schicht gehörte.²³

Außer den Fundstücken aus Ugarit und Alalach lassen sich weitere Exemplare aus Anatolien, Jordanien und Ägypten mit lappenförmigen Elementen am Heft und gehörnter Tülle um die Heftbasis heranziehen. Sie bilden eine besondere Waffengruppe, die im 13. Jh. weiträumig verbreitet ist.²⁴

Aus Ugarit kommt auch ein Schwert mit der Kartusche des Merenptah, Sohns Ramses' II.²⁵ Das Schwert lag in einem Gebäude östlich vom Königspalast²⁶ zusammen mit anderen Bronzewaffen, die daneben verstreut gefunden wurden. Der Erhaltungszustand ist ausgezeichnet. Dank der Kartusche des Merenptah kann das Schwert an das Ende des 13. Jh.s datiert werden.

Darüber hinaus wurden vier Schwerter in einem Depot im Haus des Hohenpriesters auf der Akropolis gefunden (SCHAEFFER 1956, 251-275). Diese Waffen wurden mit 70 anderen Bronzeutensilien deponiert. Überzeugend hat Robert DREWS nachgewiesen, dass das Depot in die Zeit der Zerstörung Ugarits datiert, d.h. anhand der neuen Datierung an den Anfang des 12. Jh.s (DREWS 1993, 206-208).

Die Schwerter aus Ugarit wurden lokal angefertigt und waren sowohl zum Erstechen als auch zum Schneiden geeignet. Sie sind lokale Nachahmungen des „Naue II-Griffzungen-Schwerts“,

²² WOOLLEY 1955, AT/36/4, 276, Taf. 70; SANDARS 1963, 153. Aufgrund der allerdings nun zu revidierenden Datierung SCHAEFFERS des Elfenbeinpaneels um die 2. Hälfte des 14. Jh.s deutet Nancy K. SANDARS das auf der Platte 1/H dargestellte Schwert als „*a possibile local forerunner*“ für die Ugarit- und Alalach-Exemplare (SANDARS 1963, 141). Das Elfenbeinpaneel entstand in der 2. Hälfte des 13. Jh.s (s. Kap. XVI), daher ist das Schwert der Platte 1/H eine zeitgenössische Wiedergabe der Waffen aus Ugarit und Alalach.

²³ Die Datierung der Schichten II und I ist umstritten. Aufgrund der keramischen Funde wird heute die Schicht II in die erste Hälfte und die Schicht I in die zweite Hälfte des 13. Jh.s datiert (BERGOFFEN 2005, 67).

²⁴ GEIGER 1993, 217. Armgarth GEIGER hat alle Exemplare dieser Kategorie zusammengetragen. Sie zählt insgesamt sieben mehr oder weniger erhaltene Objekte, deren Fundkontext in das 13.- Anfang 12. Jh.s datiert wird. Dazu s. auch SANDARS 1963, 140-143; MÜLLER-KARPE 1994, 432, Nr. 10; YALÇIKLI 2006, 39. Als Vergleich für das Schwert auf dem Elfenbeinpaneel erwähnt GACHET-BIZOLLON (2001, 44) ein Schwert aus Emar (MARGUERON 1993, 212-213, Nr. 516). Allerdings zeigt diese Waffe einen pilzförmigen Knauf, das „Hörnerheft“ wurde mit der Klinge zusammengegossen.

²⁵ SCHAEFFER 1956, 169-173; DREWS 1993, 200-201, 205-206; GABOLDE in GALLIANO *et alii* 2004, 109 Nr. 92; YON 2006, 169 Nr. 62; SCHRACKAMP 2010a, 335.

²⁶ Heute nennt man dieses Gebäude „Haus des Waffenschmiedes“ (YON 2006, 71, Nr. 62).

das sich von Europa in die Ägäis und später in die Levante erst Anfang des 12. Jh.s verbreitete (DREWS 1993, 206; SCHRAKAMP 2010a, 335).

Die begrenzte Anzahl an Belegen lässt vermuten, dass bei der Entstehungszeit des Elfenbeinpaneels – die angesichts der neuen Daten unbedingt gesenkt werden muss (Kap. XVI) – das Schwert eine moderne und exklusive Waffe war. Man könnte spekulieren, dass das im Königspalast gefundene Schwert, das auch auf der Platte 1/H dargestellt ist, dem König gehörte, wie SCHAEFFER (1956, 276-278) und GACHET-BIZOLLON (2001, 44) gern annehmen möchten. Sicherlich könnten aber auch andere hochrangige Palastbewohner als Besitzer eines solchen Schwertes in Frage kommen, da weitere Schwertfunde außerhalb des Palasts zutage kamen.

4. DER SIEG ÜBER EINEN FEIND

Die Platte 1/H stellt das gut bekannte Thema „Sieg über einen Feind“ dar: Der gedemütigte Feind bricht am Boden zusammen, während der bewaffnete Sieger ihn mit Füßen tritt oder im Begriff ist, ihm den tödlichen Schlag zu versetzen. Das Motiv kannte eine große Verbreitung in der Groß- und Kleinkunst sowohl im Alten Orient als auch in Ägypten.

Seit der Entdeckung des ugaritischen Paneels wurde die Platte 1/H stets in der ägyptischen Tradition gesehen. In Ägypten wird „der Sieg über einen Feind“ mit dem Begriff „Erschlagen der Feinde“ bezeichnet: Dabei packt der Pharao einen Feind, öfter ein Feindbündel, am Haarschopf und hebt eine Keule über den Kopf (s. u.).

Auf der Grundlage der ägyptischen Tradition vermutete SCHAEFFER, dass sich auf der Platte 1/H der ugaritische Herrscher als „*protecteur victorieux du royaume*“ abbilden ließ, genau wie der mächtige Pharao seine Feinde vernichtet (SCHAEFFER 1954, 57). Die Interpretation der bedrohenden Figur als ugaritischer Machthaber ist weithin akzeptiert worden. Man ging davon aus, dass das ägyptische Vorbild bei der Komposition dieser Siegesdarstellung die Hauptrolle gespielt haben muss, obschon sie vom „Erschlagen der Feinde“ in mehreren Aspekten, insbesondere in der Pose und der Waffe des Angreifers, abweicht.²⁷

4.1. Das „Erstechen eines Feindes“

Das „Erstechen eines Feindes“ ist in der ägyptischen Tradition eine Variante des „Erschlagen der

²⁷ KANTOR 1956, 167; MOSCATI 1962, 3; MATTHIAE 1962, 87; CULICAN 1967, 58; BARNETT 1982, 29; FELDMAN 1998, 210; 2002, 16; GACHET-BIZOLLON 2001, 42-44.

Feinde“, das eines der wichtigsten Motive der Königsikonographie darstellt. Dies wurde ab der vorgeschichtlichen Zeit festgelegt und ist bis zur ptolemäischen Zeit nur mit wenigen Änderungen belegt. Der Höhenpunkt dieses Themas wurde im Neuen Reich erreicht. Die Anbringungsorte variieren sehr: von Kleinobjekten, wie Skarabäen, Schmuckstücken und Ostraka, bis zu Stelen und monumentalen Reliefs. Seit der 1. Dynastie wird als Akteur beim „Erschlagen der Feinde“ lediglich der König dargestellt. Dabei tritt er immer in Ausfallhaltung auf, hebt den Arm mit der Waffe über den Kopf und beugt gleichzeitig den Oberkörper leicht nach vorne. Mit der anderen Hand packt er einen in die Knie sinkenden Feind am Haarschopf.²⁸

In der Regel verwendet der Pharao eine Keule, die als Königswaffe schlechthin gedeutet werden kann. Weiterhin können auch das Krummschwert oder die Schwertkeule auftreten, d.h. Gebrauchswaffen, die auch in Schlachtdarstellungen eingesetzt werden können. Seltener kann auch eine Axt dargestellt werden. Da es sich dabei um Schlagwaffen handelt, werden sie immer über den Kopf geführt (SCHOSKE 1982, 144-48, 172-80).

In der ausgehenden 18. Dynastie verbreitet sich eine Variante mit Stichwaffe, die auch auf der Platte 1/G mit der Löwenjagd belegt ist. Dabei werden eine Lanze oder ein Pfeil benutzt.²⁹ In diesem Zusammenhang ist das Vorkommen eines Schwertes nie belegt.³⁰

Auch in Verbindung mit einer Stichwaffe ändert der Pharao seine Pose nicht, wie der Löwentöter der Platte 1/G zeigt. Er hebt die Lanze bzw. den Pfeil über den Kopf, genau wie er eine Schlagwaffe verwenden würde. Dagegen verlangt eine Stichwaffe vielmehr eine waagerechte Bewegung, um einen gegenüberstehenden Feind zu erstechen. Daher senkt die bedrohende Figur des Elfenbeinpaneels die Waffe in Tailenhöhe, d.h. die Platte 1/H gibt die realistische Haltung für die Verwendung einer Stichwaffe wieder.

In ihrer Interpretation dieser Platte verfolgt GACHET-BIZOLLON SCHAEFFERS Ansatz, das Vorbild sei in der ägyptischen Tradition zu suchen. Sie schlägt als perfekte Parallele ein Wandrelief aus

²⁸ WILDUNG 1977a; SCHOSKE 1982; HALL 1983 und 1986; SCHULMAN 1988 und 1994; GUNDLACH 1988; MÜLLER-WOLLERMANN 1988; EDER 1995, 82-83; PETSCHER – FALK 2004.

²⁹ Der erste Beleg für die Verwendung einer Lanze erscheint auf einer Wandmalerei aus dem Grab des Huy (Regierung des Tutanchamun; DAVIES – GARDINER 1926, Taf. 22, 25). In der ramessidischen Zeit wird das Motiv des „Erstechen eines Feindes“ auch auf Tempelwänden angebracht; dabei wird das gewöhnliche „Packen am Haarschopf“ durch das „Packen am Arm“ ersetzt (SCHOSKE 1982, 18-193; HALL 1986, 29, 33, 36-37).

³⁰ Die Einführung des Schwertes bei Triumphszenen ist lediglich für die meroitische Zeit (3. Jh. v. Chr. bis 2 Jh. n. Chr.) bezeugt, jedenfalls bleibt sie selten (HALL 1986, 44-45). Für die Schwertfunde in Ägypten s. MARTÍNEZ 2006. Auf der Axt des Ahmose, des ersten Königs der 18. Dynastie, greift der Pharao einen knienden Feind mit einer anscheinend spitzen Waffe an. Ob es sich dabei um einen Dolch handelt, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, jedenfalls ist es kein Schwert (SCHOSKE 1982, 245-246; HALL 1986, 16 Abb. 27; für eine gute Aufnahme: ARUZ *et alii* 2008, 119 Nr. 67). Vgl. GACHET-BIZOLLON 2001, 43.

dem Felstempel Ramses' II von Beit el-Wali (Nubien) vor (GACHET-BIZOLLON 2001, 42-44), der in das erste Regierungsjahr dieses Königs datiert.³¹ Auf diesem Relief richtet der Pharao einen in die Knie gebrochenen Feind mit einem Krummschwert hin, indem er die Waffe in die Höhe der Stirn des Feindes hält.

Diese Darstellung ist in Rahmen der ägyptischen Tradition durchaus ungewöhnlich: Beispiele für die Haltung der Waffe auf Taillenhöhe kommen so selten vor, dass sie als Einzelfälle betrachtet werden. Außerdem ist das Relief Ramses' II der einzige Beleg, in dem ein Krummschwert, und nicht eine Stichwaffe, gesenkt gezeigt wird.³² Dabei wird nicht wie üblich der Augenblick, bevor der Todesstoß versetzt wird, sondern die Aktion des Erschlagens wiedergegeben (vgl. SCHOSKE 1982, 435). Deshalb ist dieses Relief von üblichen Darstellungen eines triumphierenden Pharaos abzusetzen. Eine direkte Herleitung der Komposition der Platte 1/H von diesem Felsrelief lässt sich schwer nachvollziehen. Dagegen sind beide Szenen als Ergebnisse ihrer eigenen Bildtraditionen zu verstehen.

Die Verwendung eines Schwertes als Angriffswaffe in Verbindung mit dem Motiv des Sieges über einen Feind ist bisher nur in Nordsyrien belegt. Erst MAZZONI wies auf eine plausible Verbindung der Platte 1/H mit einer syro-hethitischen Siegelabrollung hin, die keinesweg mit der ägyptischen Tradition in Zusammenhang gebracht werden kann (MAZZONI 1986, 73-74).³³

Die genaue Herkunft dieser sicherlich südanatolischen Abrollung ist unbekannt. MAZZONI datiert sie zwischen der zweiten Hälfte des 15. und der ersten Hälfte des 14. Jh.s; eine jüngere Datierung ist wegen der Art des dargestellten Schwertes jedoch wahrscheinlicher.³⁴ Diese Abrollung zeigt dieselbe Komposition wie diejenige des Elfenbeinpaneels: Beide Angreifer packen einen Gegner am Haarschopf, gleichzeitig richten sie ein Schwert gegen sein Gesicht.

Auf dem syro-hethitischen Siegel ist eine Gottheit mit Bart und Hörnerkrone als Sieger wiedergegeben. Der kniende Feind scheint – abgesehen von einer runden Kappe – nackt zu sein und hebt eine Hand vor das Gesicht, die andere gegen die Waffe. Der Gott setzt seine rechte Faust auf den Kopf des Feindes, darüber erscheint ein dreizackiges Element. Nach Autopsie ist

³¹ ROEDER 1938, Taf. 22; HALL 1986, 33-34, Abb. 60; HEINZ 2001, 259-261. Das Relief befindet sich an der Westwand der Eingangshalle. Diese Wand zeigt weitere Triumphszenen, die vor einer ausgeprägten Lebendigkeit gezeichnet sind (ROEDER 1938, Taf. 16-23).

³² SCHOSKE 1982, 184-186; HALL 1986, Abb. 44, 77; ZIEGLER 2004, 119 Nr. 41.

³³ Erste Veröffentlichung: UZUNOĞLU 1979. Diese Abrollung befindet sich auf vier Fragmenten eines Pithos, heute im Archäologischen Museum Istanbul, auf dem sie mehrmals abgerollt wurde.

³⁴ Auf diesem Siegel könnte ein Schwert mit Knauf in Form einer Mondsichel wiedergegeben sein, das auf hethitischen Reliefs erst im 14.-13. Jh. bezeugt ist (ÜNAL 1999, 212-213; SCHRACKAMP 2010a, 335).

deutlich, dass es sich dabei nicht um den Haarschopf des Knienden handelt. Dies dreilappige Element ist in der Glyptik von Emar vielfach deutlich in oder auf der Hand des Wettergottes belegt (BEYER 2001, 298 Abb. 28). Ob bei diesem Siegel das Symbol des anatolischen Wettergottes und das Motiv des „Packen am Haarschopf“ bewusst zusammengefloßen sind, wie MAZZONI (1986, 92) vorschlägt, muss offen bleiben. Dieses Siegel steht in der Tradition eines Siegels aus Emar (BEYER 2001, 252, 259, F 12, Taf. 16), auf dem ein stehender Gott eine kniende und nackte Figur am Haar packt. Dabei hält jedoch die Gottheit ein Krummschwert.³⁵

Mit dem syro-hethitischen Siegel und dem Elfenbeinpaneel aus Ugarit wird eine neue Tradition begründet, die sich in der Späten Bronzezeit fortsetzt, wie ein Relief aus dem Wettergotttempel in Aleppo bezeugt (Ende 11. -10. Jh., ABOU ASSAF 1983; KOHLMAYER 2000, 30, Taf. 13). Dabei packt ein kriegerischer Gott einen Gegner am Haarschopf und richtet ein Schwert gegen ihn. Der Feind zeigt dieselbe Armhaltung wie die kniende Figur auf dem syro-hethitischen Siegel: eine Hand vor dem Gesicht, die andere gegen die Waffe gerichtet. Auf jeden Fall unterscheidet sich die Elfenbeinplatte 1/H vom syro-hethitischen Siegel und dem Aleppo-Relief in einem wesentlichen Aspekt: die Platte zeigt im Gegensatz zu den anderen Belegen keinen Gott, sondern eine menschliche Figur.

4.2. Der kniende Feind

Im Gegensatz zur Darstellung des Feindvernichters, der zum einen einen Levantiner wiedergibt, zum anderen einer syrischen Tradition folgt, ist die Figur des knienden Feinds deutlich von der ägyptischen Tradition geprägt worden. Die Armhaltung ist hier offensichtlich ein Flehgestus, der sehr häufig bei ägyptischen Gefangenen belegt ist (vgl. alle Beispiele in HALL 1986). Die Figur im ägyptischen Gewand der Platte 1/L weist dieselbe Pose auf, wobei in diesem Fall die Hände respektvoll emporgehoben werden.

Als Vorbild für die Darstellung des Feindes kann der Bildtyp des einzelnen Feindes, der dem König zugewandt ist, gedient haben (SCHOSKE 1982, 109-126). Diese Variante war schon im Alten Reich bekannt und befand sich ursprünglich vor allem auf kleinformatigen Gegenständen oder Oberflächen. Erst ab dem 13. Jh. wurde sie auch bei monumentalen Darstellungen auf

³⁵ Auf der Fotoaufnahme (BEYER 2001, Taf. 6c) lässt sich deutlich erkennen, dass die Gottheit seine geschlossene Hand genau auf den Kopf des knienden und nackten Feindes setzt und ihn am Haarschopf packt. Daher ist die Deutung als Beter nicht überzeugend. Auch auf dem syro-hethitischen Siegel mit einem Gott mit Schwert wurde der Feind zunächst als kniender Beter gedeutet (UZUNOĞLU 1979, 72-73).

Tempelwänden verwendet (SCHOSKE 1982, 123-124). In der Regel sind die Figuren des Pharaos und des Gegners übereinstimmend proportioniert, die Beine des niedersinkenden oder liegenden Feinds überschneiden sich häufig mit den Beinen des Königs.

In der ägyptischen Tradition wird der Feind am häufigsten am Haarschopf gepackt, genau wie auf der Platte 1/H.³⁶ Der früheste syrische Beleg für dieses Motiv ist das Siegel eines Dieners des Königs Aplahanda von Karkemisch, Zeitgenosse des Šamši-Adad (2. Hälfte des 18. Jh.s). Das Siegelbild zeigt einen Gott mit Hörnerkrone, der einen knienden Feind mit erhobenen Händen am Haarschopf packt.³⁷ Der Gott ist in Angriffshaltung wiedergegeben, d.h. mit über den Kopf erhobener Schlagwaffe, und hebt ein Fuß nach vorne, ohne ihn auf den Feind zu setzen. Der Feind ist dem Angreifer abgewandt und wird von ihm in ägyptischer Manier am Haar gegriffen.

Dass das ägyptische Motiv des „am-Haarschopf-Packen“ in Syrien übernommen wurde, bedeutet aber nicht, dass es sich dabei um eine neue Idee handelt. Beispiele des „am Haar“ oder „am Bart Ziehen“ sind seit der Mitte des 3. Jt.s in Mesopotamien in Kampfszenen belegt und setzten sich in die Späte Bronzezeit fort.³⁸ Auch das oben erwähnte Siegel aus Emar zeigt einen Gott, der einen knienden Feind am Haar hält (18. Jh., BEYER 2001, 252, 259, F 12, Taf. 16).

Bei der Platte 1/H erinnert die Art, wie die Haare aus der Faust des Angreifers herausspringen, offensichtlich an ägyptische Darstellungen, jedoch beweist das Siegel des Aplahanda, dass die Übernahme der ägyptischen Konventionen für dieses Motiv schon im 18. Jh. erfolgte. So steht die ugaritische Platte am Ende eines langen Überlieferungsprozesses, der sicherlich auch durch den weiteren direkten Kontakt mit ägyptischen Artefakten gefördert wurde.

Für die Frisur des Feindes des Elfenbeinpaneels bietet der Gegner auf dem Relief aus dem Wettergotttempel in Aleppo einen Vergleich (KOHLMAYER 2000, 30, Taf. 13). Auch er hat lange Haare, die bauchig in den Nacken fallen. Dagegen erinnern die Andeutung der Haarsträhnen und die horizontalen Linien auf der Stirn des Feindes der Platte 1/H an die Haartracht bzw. Kopfbedeckung von zwei Sphingen, die auf der Elfenbeinflasche aus dem Königspalast von Ugarit eine Nackte Frau flankieren (s. S. 18).

Der Angreifer und sein Gegner zeigen ähnliche Gesichtszüge. Dies deutet darauf hin, dass der Feind keinen Fremdling darstellt. So tendierten SCHAEFFER (1956, 277) und GACHET-BIZOLLON

³⁶ Nur in der 19. Dynastie ist die Variante „am-Arm-Packen“ belegt (s. Anm. 29).

³⁷ COLLON 1987, 125, Nr. 541; EDER 1995, 200 Dok. 6; OTTO 2000, Nr. 144.

³⁸ Frühdynastische Einlagen aus Palast G in Ebla: MATTHIAE *et alii* 1995, 276, Abb. 26-27; akkadzeitliche „Rimuš-Stele“: BÖRKER-KLÄHN 1982, 131 Nr. 21; BRAUN-HOLZINGER 2007, 91, 104 Akk 17, Taf. 48; mittelassyrischer Deckel einer Pyxis aus Assur (ORTHMANN 1985, 331, Abb. 255a; WICKE 2008, 239 Assur.23, Taf. 76c).

(2001, 44) den Feind als rebellischen Nachbarherrscher zu interpretieren (dazu mehr S. 189, 195, 203).

4.3. Der vorderasiatische Herrscher beim Feindvernichten in der Späten Bronzezeit

Nach der altbabylonischen Zeit bis zum Beginn der neuassyrischen Zeit sind Kampf- und Siegesdarstellungen kaum überliefert (MAZZONI 1986, 87-88). Die oben genannte syro-hethitische Siegelabrollung und die Elfenbeinplatte aus Ugarit stellen daher zwei der wenigen Beispiele für diese Epoche dar.

Das Bild des sieghaften Herrschers, der in Begriff ist, einen überwältigten Feind zu vernichten, ist in Nordsyrien nur ausnahmsweise belegt, wie zum Beispiel auf dem Siegel des Abban aus Alalach. Dieses Siegel wird zwar stilistisch in die Zeit der Schicht VII datiert, abgerollt findet es sich jedoch nur auf Tafeln aus der Schicht IV (COLLON 1975, 12, Nr. 11, 170-171). Dabei steht der König in Wulstsaummantel vor einer syrischen Göttin; in der gesenkten rechten Hand hält er ein Krummschwert, in der anderen eine Lanze; er setzt seinen Fuß auf einen niedergeschlagenen Feind und bedroht ihn direkt mit der Lanze.³⁹

Aus Assur stammt ein fragmentarischer Deckel einer Pyxis, die im oberen Register eine Kampfszene zeigt (ORTHMANN 1985, 331, Abb. 255a; WICKE 2008, 239 Assur.23, Taf. 76c). Dabei packt der Angreifer, der anscheinend eine Waffe mit einer dreieckigen Spitze über den Kopf erhebt, einen knienden und nackten Feind. In der unteren Szene ist wohl eine Herrscherfigur auf einem Streitwagen teilweise erhalten. Ob eine direkte Beziehung zwischen dem oberen und unteren Register besteht und in beiden der Herrscher wiedergegeben ist, kann nicht mit Sicherheit angenommen werden, scheint aber plausibel.

In Ugarit ist die Platte 1/H des Elfenbeinpaneels der einzige Beleg einer Feindvernichtungsszene.⁴⁰ Die Herleitung der Komposition der Platte 1/H von dem Felsrelief Ramses' II. aus Beit el-Wali, wie GACHET-BIZOLLON (2001, 42-44) vermutet, ist wenig wahrscheinlich. Beide Szenen geben eine realistische Kampfsituation wieder, stehen jedoch

³⁹ In der Glyptik aus Alalach VII ist der Herrscher vor einer „syrischen Göttin“ stehend oft belegt (COLLON 1975, 186-188, Taf. 29-30). Jedoch zeigen nur zwei Siegel des Königs Niqmeḫū den Herrscher mit einer Lanze. Da sie im unteren Bereich beschädigt sind, muss offen bleiben, ob unter den Füßen des Herrschers ursprünglich ein Feind lag (COLLON 1975, 9-10 Nr. 6, 11 Nr. 10). Weitere Beispiele, die wie das Siegel des Abban eine Herrscherfigur, die einen Feind bedroht, wiedergeben und stilistisch in die Mittlere Bronzezeit datiert werden, kommen lediglich aus dem Kunsthandel (BUHL 1982; FRANKFORT 1939, Taf. XLII f = MAZZONI 1986, 86, Taf. IV,7; SPELEERS 1943, 143 Nr. 1484) und sind in ihrer Komposition äußerst singulär.

⁴⁰ Nur zwei Siegel lassen Raum für Zweifel (KÜHNE 1980, 113-114 Nr. 61; AMIET 1992, Nr. 162). Das Kleinformat und die grobe Modellierung machen eine endgültige Deutung kaum möglich.

jeweils in unterschiedlichen Bildtraditionen.

Das Motiv des Feindvernichters mit einem Schwert steht am Anfang einer rein syrischen Tradition, wie MAZZONI bereits feststellen konnte (s. o.). Formal entspricht es der Komposition, die sich auf dem syro-hethitischen Siegel und später auf dem Orthostaten in Aleppo findet. Jedoch wird hier kein Gott, sondern ein Mensch wiedergegeben. So stellt sich die Frage, ob der Topos des erschlagenden Pharaos einen gewissen Einfluss auf Darstellung dieses ugaritischen Angreifers ausgeübt haben kann. Der „Sieg über einen Feind“ ist für Syrien der Späten Bronzezeit äußerst selten belegt, im Gegensatz dazu war das Bildnis des triumphierenden Pharaos in der Levante seit der Mittleren Bronzezeit weitgehend bekannt (EDER 1995, 59-71). Da in Ägypten der Feindvernichter immer der König ist, scheint es plausibel, dass die Platte 1/H einen Herrscher darstellt.⁴¹

⁴¹ Der Bodenschütze mit Brustbändern auf der Opferschale aus Ugarit wird gewöhnlich als Herrscher interpretiert: DECKER – HERB 1994, J18, J120-122, J127-129; FELDMAN – SAUVAGE 2010, 121-124, 131.

VII. ZWEI SCHREITENDE FIGUREN MIT WAFFEN (1/I)

1. BESCHREIBUNG

Im oberen Bereich ist die rechte Ecke der Platte 1/I (Taf. XII-XIII) verloren gegangen, während sich links ein kleines Eckstück erhalten hat. An dieser Ecke befindet sich das einzige Zapfenloch dieser Platte, das noch zu sehen ist, es ist wesentlich kleiner als die Löcher der anderen Platten und scheint nicht völlig durchbohrt zu sein. Der Rahmen ist in der oberen Hälfte fast vollständig verschwunden, an der unteren Seite ist er deutlich breiter.

Zwei gestaffelte dargestellte Figuren schreiten nebeneinander, das linke Bein vorangestellt, nach rechts. Die hintere Gestalt ist im Verhältnis zur vorderen leicht nach vorne versetzt und stellt ihre identische Verdopplung dar.

Die vordere Figur, die sich am besten erhalten hat, trägt eine kurze Haartracht. Das Gesicht zeigt eine längliche Augenbraue, die über ein konturiertes Auge von der Nasenwurzel bis zur Schläfe führt. Wie üblich ist die Nase mit einem zarten Nasenflügel versehen. Die kleinen fleischigen Lippen werden durch nach unten gezogene Winkel gekennzeichnet. Von dem Gesicht der hinteren Figur ist nur das Auge erhalten.

Beide Figuren halten einen Bogen in der nach vorne gestreckten linken Hand. Der Bogen verdickt sich am Griff.

Die vordere Figur hat den rechten Arm angewinkelt erhoben und hält ein Krummschwert in der Hand. Die hintere Figur hält eine Axt, deren oberes Ende in der linken Ecke der Platte zu erkennen ist. Das trapezförmige Axtblatt überschneidet den Plattenrahmen.

Der vordere Mann ist mit einem Köcher versehen, dessen unteres Ende unterhalb des rechten Arms sichtbar ist. Beide Figuren tragen einen kurzen, an den Rändern verzierten Schurz mit einem dreieckigen Mittelstück, das zwischen den Beinen herabhängt. Um ihre Taille ist ein Gürtel mit Leitemuster gelegt.

2. DIE WAFFEN

Die vordere Figur ist mit einem Krummschwert versehen. Unter dieser Bezeichnung versteht man eine Hiebwaaffe mit einer gekrümmten Metallklinge, die mit dem Griff zusammengelassen ist.¹ Auf dem ugaritischen Paneel erscheint diese Waaffe auf den Platten 1/I und 2/F. Die hier dargestellte Gattung zeigt eine flach gebogene Klinge, die etwa der Länge des Schafts entspricht. Bei der Verbindung zwischen Klinge und Griff ergibt sich ein scharfer Knick. Vom Klingende bis zum Handgriff verlaufen Mittelrippen. Das Griffende ist an der äußeren Seite leicht nach oben ausgezogen. Diese Waaffe gehört zu einem Typ, der in der Levante der Späten Bronzezeit verbreitet war (MÜLLER H.-W. 1987, 132-159). Ugarit ist einer der wenigen Fundorte, die eine solche Waaffe bewahrt haben. Ein Exemplar, das den Krummschwertern auf dem Elfenbeinpaneel ähnelt, wurde am Fuß der Akropolis gefunden.²

Von der Axt der hinteren Figur kann nur das Blatt und einer der am Nacken angebrachten Stacheln erkannt werden. „Stacheläxte“³ waren in Ugarit während der Späten Bronzezeit II bis zur Zerstörung der Stadt relativ geläufig (CHAVANE 1987, 361). Bekannt sind Beispiele ohne Verzierung, die vermutlich für den Gebrauch gedacht waren, sowie Prunkexemplare, wie zum Beispiel eine Axt aus der „Maison A“ in der Stadtmitte, die auf beiden Seiten der eisernen Klinge mit gravierten geometrischen Mustern dekoriert ist.⁴ Ferner wurde ein außergewöhnliches Exemplar in Ugarit gefunden, das mit drei dünnen Stacheln und einer fein herausmodellierten Löwenprotome auf dem Schaftloch verziert ist.⁵

Beide Figuren von Platte 1/I halten einen Bogen mit verdickten Enden; das Mittelstück ist etwas dicker als die Wurfarne. Wegen der dreieckigen Form und des scharfen Knicks am Griff ist anzunehmen, dass es sich dabei um einen Kompositbogen handelt.⁶ Bögen dieser Art waren in

¹ Diese Waaffe wird häufig auch als „Sichelschwert“ bezeichnet, jedoch besteht ein großer Unterschied zwischen einer Sichel und einem Krummschwert: Bei der ersten wird die Klinge an der inneren Seite, bei dem zweiten an der äußeren Seite geschärft. Für Waaffen, die aus nichtmetallischen Bestandteilen bestehen, wird auch der Terminus „Krummholz“ benutzt. Dazu BONNET 1926, 85-96; SCHOSKE 1980; MÜLLER H.-W. 1987, 107-176; 1990; TALLON 1987, 110-115; MASETTI-ROUAULT – ROUAULT 1996; MAXWELL-HYSLOP 2002; SCHRACKAMP 2010b.

² SCHAEFFER 1936, 145, Taf. XVIII:2; KOHLMAYER in KOHLMAYER – STROMMINGER 1982, Nr. 136 143-144; MÜLLER H.-W. 1987, 151 Nr. 15; DARDAILLON in GALLIANO 2004, 167 Nr. 151; YON 2006, 168-169 Nr. 61.

³ DESHAYES 1960, 186-188; BITTEL 1976b, 20; CURTIS 1983, 73-74.

⁴ YON *et alii* 1982, 175 Abb. 8a; CHAVANE 1987, 360-364. Jüngst wurde ein weiteres Exemplar einer Stachelaxt in dem Ausgrabungsschnitt der „Grand-rue“, die als eine der Hauptverkehrsstraßen in Ugarit gedeutet wird, innerhalb des Gebäudes B gefunden (AL-MAQDISSI *et alii* 2007, 52 Abb. 19).

⁵ DARDAILLON in GALLIANO *et alii* 2004, 195 Nr. 186.

⁶ BONNET 1927, 121 und 135-145; RAUSING 1967, 139-140; COLLON 1983b, 53-56; 2004, 466; WILKINSON 1991; ZUTTERMANN 2003, 120.

Ägypten sowie im Vorderen Orient sehr verbreitet.⁷ Auch der Hirschträger (2/K) trägt auf der rechten Schulter diese Waffe.

Am Rücken des vorderen Waffenträgers hängt ein Köcher mit rundem Boden, auf dem parallel bogenförmige Gravierungen verlaufen, während die Köcherröhre mit leicht gebogenen Streifen dekoriert ist. Auch der Jäger der Platte 2/K zeigt einen Köcher dieser Art. Ein Köcher war gewöhnlich durch einen Gurt am Körper befestigt, der auf dem ugaritischen Paneel jedoch nicht wiedergegeben ist.⁸ Außerdem besaß er einen Deckel, der aber bei Kampf- und Jagdszenen normalerweise nicht dargestellt wird (WRESZINSKI 1923, Taf. 305-306; WOLF 1926, Taf. 16). Ist der Deckel nicht angegeben, ragen oft einige Pfeilenden mit Befiederung aus der Öffnung der Röhre heraus. Aufgrund der erhaltenen Exemplare aus Ägypten lässt sich feststellen, dass ein Köcher gewöhnlich aus Leder (SCHWARZ 2000, 241, Kat. C 41-46) und Stoff (MCLEOD 1982, 40-43, Taf. 19-23) bestand. Die Köcherwände können mit geometrischen Mustern bzw. Pflanzenelementen oder durch die Anbringung von Bändern und figürlichen Applikationen reich verziert sein.⁹ Zahlreiche spätbronzezeitliche Vergleiche für den Köcher der Platte 1/H und 2/k lassen sich sowohl aus Ägypten¹⁰ und als auch aus dem Vorderen Orient¹¹ heranziehen.

3. TRACHT UND FRISUR

Kleidung und Haartracht dieser Figuren richten sich deutlich nach ägyptischen Vorbildern. Der kurze Schurz ahmt ein Kleidungsstück nach, das aus einem Einzeltuch bestand und durch einen Gürtel festgehalten wurde. Das spitze Mittelstück, das zwischen den Beinen herabhängt, entspricht nach der Interpretation von Hans BONNET (1917, 5-11)¹² dem Zipfel einer der Schmalseiten des Tuches, der schräg auf dem Schambereich angelegt wurde. Das Tuch wurde

⁷ COLLON 2004, 466. Für Bögen in der ugaritischen Glyptik: AMIET 1992, Nr. 104, 168, 311, 316, 318, 320, 329, 334, 336 (Jagdszenen); Nr. 301-302, 308-309 (Streitwagenszenen). Als Attributwaffe auf Stelen mit der Darstellung einer kriegerischen Gottheit: YON, 1991, 309-310 Nr. 13, YON, 1991, 310-311, Nr. 14; YON in GALLIANO *et alii* 2004, 32 Nr. 4.

⁸ Für Köcher in Ägypten und Vorderasien s. BONNET 1926, 173-181; WOLF 1926, 86-87; CALMEYER 1980-83; DECKER 1980; HANSEN K. 1994, 59; SCHWARZ 2000, 241-245.

⁹ Für verzierte Lederreste s. VELDMEIJER 2010, 93-143. Aus dem Königsgrab aus Qatna stammen einige Metallbeschläge, die als Köcherbesätze interpretiert werden (PFÄLZNER in AL-MAQDISSI *et alii* 2009, 220-221; PFÄLZNER in ARUZ *et alii* 2008, 225-226, Nr. 133).

¹⁰ Auf dem Goldschrein des Tutanchamun trägt der Pharao einen ähnlichen Köcher (EATON-KRAUSS – GRAEFE 1985, Taf. 15). Bei Schlachtdarstellungen (CARTER – NEWBERRY 2002, Taf. 10) oder bei „Tributszenen“ (WRESZINSKI 1923, Taf. 56a, 275, 336) können auch „Syrer“ einen konischen Köcher tragen.

¹¹ Auf einem hethitischen Metallgefäß in Form einer Hirschprotome (ARUZ *et alii* 2008, 181 Nr. 207).

¹² Für eine andere Interpretation des Schurzes und des Mittelstückes s. VOGELSANG-EASTWOOD 1993, 32-34, 55.

dann gefaltet und in der Taille befestigt, anschließend nach unten fallen gelassen. Die untere Kante wurde hochgenommen und das Tuch so verdoppelt um die Hüfte geschlagen, das Ende wurde dann vorne in den Gürtel gesteckt. Dadurch entstanden zwei bogenförmige Schurzenden, die auch auf der Platte 1/I zu erkennen sind. Diese Tracht ist schon ab dem Alten Reich bekannt, sie wurde von Bediensteten und häufig von Soldaten getragen.

Im Gegensatz zu den ägyptischen Parallelen, die in der Regel keinen verzierten Saum zeigen, ist am Schurzrand der Figuren der Platte 1/I eine breite Bordüre angebracht, die von einer Doppelgravierung umrandet ist. Darüber hinaus verläuft sie auch merkwürdigerweise auf dem linken Oberschenkel der vorderen Figur senkrecht bis hinauf zum Gürtel. Wahrscheinlich handelt es sich dabei um ein Versehen des Handwerkers.

Zwei den Figuren der Platte 1/I ähnliche Soldaten lassen sich auf einer teilweise beschädigten Elfenbeinplatte aus Megiddo noch deutlich erkennen (LOUD 1939, Taf. 33, Nr. 161). Sie tragen jedoch keinen ägyptischen Schurz, sondern einen kurzen Schurz mit herabhängenden schnurartigen Troddeln, genau wie die bedrohende Figur mit Schwert (1/H) und der Hirschträger (2/K).

Beide Figuren der Platte 1/I tragen eine kurze Frisur, die an einen Pagenkopf erinnert, aber stark ergänzt werden muss.¹³ Nur unter dem Ohrbereich der vorderen Figur hat sich die Lockenstruktur in Form von quadratischen Elementen erhalten, genau wie bei dem Löwenträger (1/K) und bei der Figur mit emporgehobenen Händen (1/L). Diese Frisur stellt eine der geläufigsten ägyptischen Haartrachten dar; ihre Verwendung scheint unabhängig von der Funktion der Person zu sein.

4. VERDOPPLUNG EINER BEWAFFNETEN FIGUR

Meist geben die Einzelplatten des Elfenbeinpaneels nur eine einzige Figur wieder; als Ausnahmen gelten Platten, die eine Aktion darstellen, die zumindest zwei Individuen betrifft: die Bedrohung eines Feindes (1/H), das Stillen von zwei Knaben (2/H) und die Umarmung (2/G). Die Platte 1/I zeigt dagegen zwei Figuren, die in Gestalt und Aktion völlig identisch sind. Diese Verdopplung enthält eine besondere Bedeutung, denn dadurch wird auf eine Mehrheit hingewiesen.

¹³ SCHULZ 1992, 34 Nr. 2; TIETZ 1995, 100; für eine Abbildung: BARBOTIN 2007, 118 Nr. 62.

Die Wiederholung einer bestimmten Figur zur Andeutung einer Gruppe wird häufig in der syrischen Glyptik verwendet. Dabei sind gewöhnlich zwei bis fünf männliche Figuren zu sehen, die nebeneinander laufen und eine ähnliche, wenn nicht dieselbe Tracht und Haltung zeigen (OTTO 2000, 240-241).¹⁴ Gewöhnlich treten Reihen von identischen Individuen als Nebenmotiv auf. Ihre Funktion ist häufig schwer festzustellen und kann sich je nach Darstellung ändern.

Auf der Platte 1/I wurde für die Darstellung der hinteren Figur das Profil der vorderen wiederholt und leicht nach vorne versetzt. Auf levantinischen Darstellungen schreiten gleichartige Gestalten eng nebeneinander, aber sie überschneiden sich nie mit dem ganzen Körper, sondern nur mit den Armen und Beinen, wie zum Beispiel auf der oben erwähnten Platte aus Megiddo (LOUD 1939, Taf. 33 Nr. 161).¹⁵ Als Vorbild für diese Platte haben daher ägyptische Darstellungen von Gruppen gleichaussehender Menschen gedient, wie zum Beispiel Truppen, Gefangene, bei denen die Wiederholung derselben Gestalt einen *ad-libitum*-Effekt schafft.¹⁶

Daher zeigt die Platte 1/I eine Mehrheit männlicher Personen, deren Attribute alle auf Bewaffnung hinweisen. Somit lässt sich annehmen, dass sie als Soldaten zu interpretieren sind. Sie können ein bewaffnetes Gefolge oder eine Armee darstellen.

¹⁴ In Alalach sind Reihen von gleichaussehenden Figuren auf Siegelabrollungen sowohl der Schicht VII auch als der Schicht IV bezeugt (COLLON 1975, Taf. 34). In Emar ist dieses Motiv auf einigen Abrollungen der „syrischen bzw. syro-mittanischen Gruppe“ belegt (BEYER 2001, F2, F19, F22, F23, F25). Auch in Ugarit wurden einige Siegel mit einer Reihe von ähnlichen Figuren gefunden, dennoch sind die Gestalten nicht so nah aneinander gerückt (AMIET 1992, Nr. 260-263, 266-273).

¹⁵ Hier laufen die zwei Soldaten nebeneinander; nur eine Hand der linken Gestalt wird von der rechten Figur verdeckt. Vgl. auch LOUD 1939, Taf. 32, Nr. 159.

¹⁶ Diese Gruppendarstellungen sind in verschiedenen Epochen belegt. Ägyptische Soldaten: WRESZINSKI 1935, Taf. 110-112, 115-116, 127-128, 169-170; BRACK – BRACK 1977, Taf. 9, 28a, 32-33; Gefangene: WRESZINSKI Taf. 159; feindliche Truppen: Taf. 165-166, 169-170.

VIII. FIGUR MIT EINEM LÖWEN AUF DEN ARMEN (1/K)

1. BESCHREIBUNG

Diese Platte 1/K (Taf. XIV-XV) ist im Vergleich zu den anderen in einem guten Erhaltungszustand und fast vollständig. An beiden Ecken der oberen Seite sind zwei Dübellocher, an der unteren linken ist nur eines zu sehen, wahrscheinlich befand sich ursprünglich ein zweites Loch an der anderen Ecke, die abgebrochen ist.

Der Löwenträger steht in Schrittstellung nach rechts, das linke Bein nach vorne gesetzt. Die feinen Gesichtszüge sind noch gut zu erkennen: die langgezogene Augenbraue, das umrandete große Auge, die gerade Nase mit leicht herausmodelliertem Nasenflügel und Lippen mit nach unten gezogenem Mundwinkel. Die Gestalt trägt eine voluminöse schulterlange Frisur, die sich in zwei Teile gliedert. Die Haarlocken, die in den Nacken fallen, sind wie bei den Soldaten (1/I) und der Figur mit erhobenen Händen (1/L) durch quadratische Elemente gebildet, die Strähnen, die das Gesicht rahmen, durch ein Gittermuster angedeutet.¹ Das Ohr ist von der Haarmasse verdeckt.

Die Figur trägt dasselbe Gewand wie der Capridenträger der Platte 2/L (Kap. X.). Am Oberkörper zeigt sie ein hemdartiges Kleidungsstück mit langen Ärmeln. Der Unterkörper ist von einem Stoffstück bedeckt, das bis zu den Knöcheln reicht und durch einen Gürtel gehalten wird. Beim Schreiten öffnet sich dieser Wickelrock und lässt einen kurzen Schurz sehen, der oberhalb des Knies endet. Der untere Saum des vorderen Tuchendes wird durch einen weiten Bogen angedeutet, während der hintere gerade herabfällt. An den Stoffkanten verläuft eine breite Borte mit Schraffierung, die von zwei schmalen Wulsten gerahmt ist.² Dasselbe Dekor zeigt der Saum des kurzen Schurzes. Der Gürtel sitzt wie üblich hinten höher als vorne, ursprünglich war er mit Zick-Zack-Gravierungen dekoriert.

Die Figur umfasst mit beiden Armen einen Löwen und hält ihn vor der Brust. Mit der linken Hand hält sie eine Keule mit rundem Kopf nach oben, deren Schaft den Keulenkopf

¹ Dabei handelt es sich um eine zweigeteilte Frisur (TIETZ 1995, 96) wie bei der Figur in ägyptischem Gewand auf der Platte 2/F. Vgl. Kap. IX.3.

² An der Innenseite der vorderen Tuchkante ist die Bordüre nur mit einem Wulst umrandet.

durchbohrt. Mit der rechten Hand hält sie die Leine, mit der das Raubtier gesichert ist. Die Leine ist am Hals des Tieres verknotet.

Der Löwe streckt die vorderen Pfoten nach vorne, während die hinteren in Schritthaltung wiedergegeben sind. Jede Pfote zeigt drei scheinbar eingedrehte Zehen, das vordere rechte Bein weist einen auffällig ovalen Karpalballen auf, das Fußgelenk ist durch zwei gebogene Linien betont. Hintere und vordere Beinsehnen sind durch Gravierungen angegeben. Der Löwe reißt das Maul auf und lässt die Zunge zwischen den spitzen Zähnen heraushängen. Der Kopf des Tieres ist von einigen Rissen beschädigt, es sind noch die Spuren des Auges und von zwei gekrümmten Kerbungen zu erkennen, die unter dem Auge verliefen (vgl. den Löwenkopf auf dem Schurzbehang des Löwentöters 1/G). Die Mähne ist in zackenförmige Haarbüschel gegliedert.

2. DIE TRACHT

Einige Schwierigkeiten bereitet die mehrteilige Tracht der Löwen- und Capridenträger (Platte 2/L, Kap. X), sodass eine realistische Erklärung dieses Gewands kaum möglich ist. Auf beiden Platten sind ein Oberteil mit langen Ärmeln, ein kurzer Schurz und ein darüber getragener langer Rock zu erkennen, der gegürtet und vorne geöffnet ist. Der senkrechte Saum beschreibt einen Bogen, bevor er in den unteren, waagerechten Saum übergeht. Dieses Kleidungsstück ist sehr ungewöhnlich und soll hier näher untersucht werden. Vermutlich haben dabei zwei verschiedene Trachten als Vorbilder gedient, einerseits eine über die Schulter gezogene Manteltracht, andererseits ein vorne weit geöffneter langer Rock.

Bei der ersten handelt sich um die Manteltracht, die vom späten 3. bis in die zweite Hälfte des 2. Jt.s in vielen Varianten tradiert wird (STROMMINGER 1971, 46-50; OTTO 2000, 228-232). Die Stoffbahn wird vor dem Körper in einem weiten Bogen von der rechten Körperseite über die linke Schulter geführt, während die von der linken Schulter herabfallende Stoffkante gerade verläuft. In Verbindung mit diesem Mantel wird ein kurzer Rock getragen.

So tragen drei Herrscherfiguren auf drei mittelbronzezeitlichen Siegeln aus Ugarit diesen Mantel, der vorne über die Schulter geschlungen wird und dadurch bogenförmig nach oben verläuft.³ Auch in Alalach trägt der Herrscher mit hoher Kappe genau diesen über die linke

³ AMIET 1992, 31 Nr. 40-42. Vgl. zwei altbabylonische Siegel *ibid.*, Nr. 49-50.

Schulter geführten Mantel.⁴ In der Mittleren Bronzezeit scheint diese Tracht sehr verbreitet zu sein (OTTO 2000, 228-232), während sie in der Späten Bronzezeit selten auftritt.⁵

Das zweite Trachtelement, das für das Gewand der Figuren auf den Platten 1/K und 2/L wahrscheinlich als Vorbild diente, ist ein langer vorne aufspringender Rock, der über einem kurzen Schurz getragen wird und seit dem frühen 2. Jt. die Kleidung stehender kriegerischer Götter ist. Auf dem altbabylonischen Abisare-Siegel (ORTHMANN 1985, Taf. 139k) trägt Nergal einen bis zu den Knöcheln reichenden Rock, der in der Taille durch einen Gürtel befestigt ist. Vom Gürtel bis zum unteren Saum verlaufen parallele Streifen. Der Gott setzt einen Fuß auf eine niedergeworfene nackte Figur, indem er das Bein anhebt. Dadurch lässt sich der kurze Schurz erkennen, den Nergal unter dem längeren Rock trägt.

Gottheiten in vergleichbarer Haltung, wie Šamaš und Ištar, die gewöhnlich auch einen Fuß höher setzen, können dieses Gewand ebenso tragen⁶ Der lange Rock ist, wie der kurze, ein um die Hüfte geschlungenes Stück Stoff, dessen Anfang und Ende immer gerade herabfallen. Bei diesem Rock kann sich keine bogenförmig verlaufende Stoffbahn, wie bei der Tracht der Figuren auf den Platte 1/K und 2/L, bilden.

In Anatolien können auch Genien den für kriegerische Gottheiten typischen langen und geraden Rock tragen. Zum Beispiel zeigt das Kompositrelief vom Quellheiligtum Eflatunpinar (EHRINGHAUS 2005, 50-57) an den Seiten der zweiten Reihe von Orthostaten zwei Mischwesen mit Löwenkopf mit einem langen Schlitzrock, dessen Stoffsäume nach unten auffällig auseinander gehen und so einen knielangen Schurz erkennen lassen.⁷

⁴ COLLON 1975, Taf. 29 Nr. 3-5; Taf. 30 Nr. 6, 10, 11, 34; Taf. 31 Nr. 60 (links), 99.

⁵ In Alalach taucht die Manteltracht lediglich auf Siegelabrollungen der Schicht VII auf (COLLON 1975, 186, Taf. 29-30). Dazu vgl. die Statue des Idrimi (MAYER-OPIFICIUS 1981, 284; für eine Abbildung: ARUZ *et alii* 2004, 198 Abb. 65). In Emar tritt die Manteltracht auf zwei Siegelabrollungen auf (BEYER 2001, F3. 255, F11. 258-259), die BEYER in das 18.-17. Jh. datiert, und auf einer weiteren Abrollung, die zur „syro-mittanischen Gruppe“ gehört (*ibid.*, F17. 262).

⁶ Für kriegerische Gottheiten mit hoch gesetztem Bein vgl. BLOCHER 1992, 117-120, Abb. 26-36. Beispiele aus Alalach finden sich in COLLON 1986, Taf. 47-48, Nr. 122, 337, 384. Dabei ist deutlich der kurze Schurz zu erkennen, der unter dem längeren Rock getragen wird. Auch in Emar wird dieses Gewand bei Göttern tradiert: BEYER 2001, 308-310, Abb. 37-38 (altbabylonisch); 312, E 1. Abb. 40. Ein langer Rock über einem kurzen Schurz wird auch von Figuren getragen, die ein Beutetier an den Hinterbeinen packen (212 Nr. E8.; 219 Nr. E24.; 230 Nr. E46, 231 E 49.). BEYER gibt keine Deutung für diese Figuren (334-335, Abb. 54). Aufgrund der Haltung und der Tracht (s. u.) kann man aber davon ausgehen, dass sie göttliche oder mythische Figuren darstellen. Auch zwei Gestalten mit Pflanzelement in der Hand, die BEYER als Götter bezeichnet (208 Nr. E2a.-b.; 325-326 Abb. 47 Nr. E 2., E 27., E 21., E 70.), und eine geflügelte Göttin (316-317 Abb. 43 Nr. E 3., E 17., E 28., F 6.) weisen diese Tracht auf. Eine geflügelte Göttin mit langem Rock ist auch in Ugarit belegt (AMIET 1992, 80 Nr. 152).

⁷ Auf der hethitischen Elfenbeinplatte aus Megiddo (LOUD 1939, Taf. 10-11, Nr. 44, Detail d und g) sind anthropomorphe Atlantenfiguren zu sehen, die einen langen Rock über einem kurzen tragen. In diesem Fall ist es unklar, ob der lange Rock mit geraden oder gerundeten Säumen versehen ist. Eine ähnliche Atlantenfigur findet sich auch auf einem Siegel aus Ugarit, dabei verläuft der Saum des Rocks jedoch gerade (AMIET 1992, 78 Nr. 140).

In der Späten Bronzezeit wird dieser lange Rock vielfach abgewandelt. Beispielsweise taucht auf vier ähnlichen Siegelabdrücken aus Emar (BEYER 2001, 208-209, 310-311, E2a-d) ein stehender Gott mit Bogen in einem kurzen Schurz auf, der an der Taille breit gegürtet und am unteren Saum mit einem Doppelwulst verziert ist. Von diesem Saum hängt ein schmales Tuch herab, das nur das hintere Bein bedeckt und wie eine knöchellange Schleppe wirkt.⁸ Auf allen Exemplaren folgt der Gott mit Bogen einer anderen Figur, die den langen Rock mit geradlinigem Saum trägt.

Die Tracht der zwei Figuren des Elfenbeinpaneels ist weder der gerade verlaufende Götterrock noch die Manteltracht mit geschwungenem Verlauf, sondern sie stellt eine Mischung aus beiden dar. Eine Kombination dieser sehr unterschiedlich drapierten Gewänder ist nur im Bild möglich.

Wenige spätbronzezeitliche Parallelen lassen sich als Vergleich für die Figuren der Platte 1/K und 2/L heranziehen.⁹ In der levantinischen Kleinkunst sind, neben dem Paneel aus Ugarit, nur zwei Belege bekannt, von denen sich jedoch nur der untere Bereich des Gewands erhalten hat. In Munbaqa wurde ein Stück eines Silberbesatzes gefunden, auf dem nur das Bein einer vorwärts schreitenden Gestalt zu sehen ist (CZICHON – WERNER 1998, 244, Nr. 2611, Taf. 139 und 215). Die Figur trägt einen bis zum Knie reichenden Schurz, der am Saum mit einem Fischgrätmuster verziert ist. Über diesem Kleidungselement hängt ein Tuch mit dekoriertem Saum bis zum Knöchel herab. Es ist möglich, dass der Tuchsaum vorne in einem Bogen verläuft. Fraglich ist, ob auch auf einem weiteren Elfenbeinbruchstück aus Megiddo dieselbe Tracht wie auf dem Elfenbeinpaneel zu erkennen ist (LOUD 1939, Taf. 6, Nr. 18).¹⁰ Es ist nur das linke vorgesetzte Bein einer Figur und ein dazu parallel herabfallendes Stoffstück erhalten; wie der vordere Saum verläuft, kann nicht bestimmt werden.

Dass Merkmale des langen Rocks und der Manteltracht bildlich vermischt werden konnten, zeigt ein Siegel aus Ugarit mit einer Figur mit erhobenen Händen (AMIET 1992, 84 Nr. 175). Vom rechten Ellbogen hängt der Mantel senkrecht herab, der unten durch eine waagerechte Linie mit dem langen Rock verbunden ist.¹¹ Der Rock ist gegürtet und geht bogenförmig nach

⁸ Vgl. den Gott Šarruma auf dem Siegel des Ini-Tešub, das durch Siegelungen aus Emar (BEYER 2001, A2a-b, Abb. 55) und aus Ugarit (SCHAEFFER 1956, 23-26, Abb. 30-31) belegt ist. Der Gott trägt einen kurzen Schurz und einen langen Rock, der vom kürzeren herabzuhängen scheint. Der lange Rock ist mit Streifen verziert. Da sich diese Streifen auch auf dem kurzen Schurz fortsetzen, lässt sich vermuten, dass dieses Kleidungsstück über dem langen Rock „verrutscht“ ist und dass hier der gut bekannte lange Rock der kriegerischen Götter gemeint ist.

⁹ Vermutlich zeigen zwei Siegel aus Ugarit diese Tracht (AMIET 1992, 79 Nr. 151, 83 Nr. 172).

¹⁰ Für diese spätbronzezeitlichen Belege danke ich Erika FISCHER.

¹¹ Hier ist offenbar der „hethitische“ Mantel, nicht der syrische als Trachtvorbild gewählt, vgl. Siegelabrollungen aus Emar (BEYER 2001, Abb. 60-61).

unten. Der kurze Schurz ist wahrscheinlich wegen des Kleinformats des Bildträgers nicht angedeutet, obschon er vermutlich dazu gehörte.

Des Weiteren lässt sich in diesem Zusammenhang eine Figur aus der mittelassyrischen Glyptik heranziehen, welche ebenso das Gewand der ugaritischen Löwen- und Capridenträger zeigt. Dabei handelt es sich um eine bärtige Gestalt, die gegen Tiere bzw. Mischwesen kämpft;¹² vermutlich ist sie kein Mensch, sondern ein „mythischer Tierbezwinger“. Sie trägt einen langen Rock, der immer von einem breiten Gürtel gehalten wird und in einem Bogen verläuft. Der Rock wird in Kombination mit einem kurzen Schurz getragen, von dem Troddeln herabhängen. Teilweise ist er auch mit einem Fransensaum verziert.

Diese Belege zeigen, dass in der Späten Bronzezeit II eine Komposittracht entstanden ist, bei der aus dem ursprünglichen Mantel ein gegürtetes Gewand wird, das im Bereich des Unterkörpers an den gegürteten Götterrock erinnert. Doch erst im 1. Jt. entwickelt sich hieraus deutlich eine Genientracht.

Die meisten Figuren auf den Stuhllehnen aus dem Raum SW7 des Fort Salmanassar von Nimrud, die meist zur nordsyrischen Tradition gehören, zeigen ein ähnliches Gewand wie die ugaritischen Tierträger und die mittelassyrischen Tierbezwinger (MALLOWAN – HERRMANN 1974, 39, Taf. 4, 10-12, 14-25). Dabei besteht das Gewand aus einem vorne in einem weiten Bogen verlaufenden langen offenen Rock mit breitem Gürtel, der über einem kurzen Schurz getragen wird. Der Stoff des langen Rocks ist anscheinend mit dem „kurzärmeligen“ Oberteil verbunden, auf dem sich dasselbe Muster des Rocks, ein Schuppenmotiv, fortsetzt; dabei kann es sich jedoch nicht um ein einziges Stoffstück handeln, da das Oberteil wie ein kurzärmeliges Hemd wirkt. Solche Darstellungen verdeutlichen, dass diese Tracht weit entfernt von einer realistischen Wiedergabe der Stoffdrapierung ist. Die Paneele aus dem Fort Salmanasser zeigen eine weitere höchst unwahrscheinliche Kombination, bei der der lange Rock mit einem Schuppenmotiv, das Oberteil mit einem Rautenmotiv verziert ist. Das Rautenmuster wiederholt sich auch auf der Innenseite des Rocks und vereinfacht auf dem darunter getragenen Schurz.¹³ Darüber hinaus kann sich der lange Rock nicht genau unter dem Gürtel öffnen, sondern erst auf halber Höhe des Oberschenkels.¹⁴ Extravagant und nicht völlig erklärbar ist dann die gekreuzte Version des Oberteils, die die zwei Capridenträger auf Paneel

¹² Die meisten Beispiele kommen aus dem Kunsthandel (MATTHEWS 1990, Nr. 364, 396, 426), zwei Belege stammen aus einer regulären Ausgrabung aus der nordsyrischen Siedlung Tell Fecherye, (MATTHEWS, Nr. 367, 426).

¹³ MALLOWAN – HERRMANN 1974, Taf. 37-41, 44. Eventuell könnten das Oberteil und der kurze Rock ein Hemd bilden.

¹⁴ Vgl. die Ausführung des assyrischen Schalgewand 1b (s. u.).

66 tragen (MALLOWAN – HERRMANN 1974, Taf. 84). Auch die Version als Einzelrock mit Hemd, ohne kurzen Schurz, ist belegt.¹⁵

Außerdem existiert unter den Nimrud-Elfenbeinen auch eine neuassyrische Variante dieses Gewands,¹⁶ das dem von HROUDA „Schalgewand Nr. 1“ genannten entspricht.¹⁷

Aufgrund dieser vielseitigen Zusammenstellungen ist mit Sicherheit anzunehmen, dass es sich um eine Phantasietracht handelt. Bereits ab der Späten Bronzezeit wird diese Tracht von „Tierbezwingern“ und später im 1. Jt. von einer Reihe von mythischen Figuren getragen. Tatsächlich zeigt diese ungebrochene Überlieferung, dass dieses Kompositgewand als kennzeichnendes Merkmal für Genienfiguren gedeutet werden kann.

Ferner ist noch zu erwähnen, dass auf dem Elfenbeinpaneel das Oberteil mit langen Ärmeln versehen zu sein scheint. Lange Ärmel sind in der Regel bei dem Geniengewand nicht zu finden. Vielleicht ist dieses Detail als ugaritische Eigenart zu deuten. Auch die Figuren im dreiteiligen Gewand (1/L und 2/F, dazu Kap. IX) haben lange Ärmel, obwohl die zugrunde liegende original ägyptische Tracht nicht bis zu den Handgelenken reicht.

3. DAS MOTIV DES LÖWENTRÄGERS

Außergewöhnlich ist die Darstellung eines Löwen, der auf den Armen getragen wird, dafür ist kein weiteres Beispiel aus dem Vorderen Orient bekannt. Jedoch lässt sich der ugaritische Löwenträger mit einer mittel- und neuassyrischen Tradition von anthropomorphen „Löwenbezwingern“ in Verbindung bringen. Dabei wird kein Kampf dargestellt, der Löwe ist bereits überwältigt worden. Er wird entweder über den Kopf des Bezwingers gehoben (MATTHEWS 1990, Nr. 293; COLLON 2001, 105-106 Nr. 201) oder an den Hinterbeinen gepackt (MATTHEWS 1990, Nr. 383-384). Der Genius kann einen kurzen Schurz, manchmal mit Troddeln, tragen, oder ein langes Gewand. Ebenso packt ein sehr fragmentarischer Löwenbezwinger auf einem Elfenbeinrelief aus Nimrud einen auf den Vorderpfoten

¹⁵ HERRMANN – LAIDLAW 2008, Taf. 68 Nr. 242, Farbtaf. R 242c. Dazu vgl. die Tracht eines schreitenden Gottes auf einem Orthostaten des Wettergotttempels in Aleppo (KOHLMEYER 2000, Taf. 20). Weitere Elfenbeinschnitzereien aus Nimrud zeigen vergleichbare Kompositgewänder, die eine originelle Umwandlung von ägyptisierenden Trachtelementen darstellen (HERRMANN 1986, Taf. 258, Nr. 999, Taf. 70 Nr. 313-314; Taf. 76 Nr. 336; Taf. 79 Nr. 346-348; Taf. 242-245; Taf. 270 Nr. 1043; Taf. 271 Nr. 1048; Taf. 277 Nr. 1062; Taf. 287 Nr. 1104).

¹⁶ HERRMANN – LAIDLAW 2008, Taf. 33 Nr. 225; Taf. 126-127 (oberes Register), Taf. 131.

¹⁷ HROUDA 1965, 25-26, 37-38, Taf. 2; vgl. MALLOWAN – HERRMANN 1974, 22. Genauer gesagt, handelt es sich bei dem assyrischen Kompositgewand um das von BRAUN-HOLZINGER definierte Schalgewand 1b. Der Typ 1b ist nur für mythische Wesen bezeugt, während der Typ 1a lediglich vom Herrscher getragen wird (BRAUN-HOLZINGER 2009).

aufgerichteten Löwen von hinten.¹⁸ Zweifelsohne trägt er die typische Genientracht, wie der kurze Schurz oberhalb des Knies und der untere Saum des langen Rocks zwischen den Beinen zeigen.

Ein vergleichbares Motiv lässt sich auf den Reliefs des Palasts des Sargon II. in Khorsabad finden (ALBENDA 1986, 44-45, 52-53, Taf. 15-17, Abb. 7-8). Zwei Löwenbezwinger halten einen in deutlich kleinerem Maßstab dargestellten Löwen mit dem linken Arm am Körper fest. Mit der Hand packen sie das Tier an der linken Pranke. Der andere Arm hängt an der Seite herab und hält eine Krummwaffe. Beide Bezwinger sind *en face* wiedergegeben. Der erste trägt ein Hemd mit einem kurzen Schurz. Der zweite trägt das Geniengewand, das ein Steinbockträger auf einem weiteren Relief aus Khorsabad (ALBENDA 1986, Abb. 24) ebenso zeigt. Daher bieten sie eine Parallele für die zwei Figuren mit Kompositgewand des Elfenbeinpaneels.

Neben diesem neuassyrischen Löwenbezwinger erscheint auf der phönizischen sogenannten „Amrit-Stele“ auch eine göttliche Figur mit einem eher kleinen Löwen, der an den Hinterbeinen gepackt wird (GUBEL 2002, 50-53). Der mit einer über den Kopf erhobenen Krummwaffe dargestellte Gott steht auf einem schreitenden Löwen, der deutlich größer als der besiegte Löwe wiedergegeben ist und seine Füße auf eine schematische Bergkette setzt.¹⁹ Der Gott trägt eine deutlich ägyptisierende Genientracht, die auch von den Nimrud-Elfenbeinschnitzereien bekannt ist (s. Anm. 15).²⁰

Die Verwendung einer Keule – eine archaisierende Waffe, die von der frühdynastischen Zeit an als Götterwaffe gedeutet wird – ist in der Späten Bronzezeit nur selten belegt.²¹

Im 1. Jt. zeigt eine weitere Elfenbeinschnitzerei aus Nimrud eine bärtige Figur im kurzen Rock, die einem aufgerichteten Löwen entgegentritt – die Keule über dem Kopf erhoben (BARNETT 1975, 228, Taf. 118, V 9). Im ersten, nicht vollständig erhaltenen Register lässt

¹⁸ BARNETT 1975, 184, Taf. 12 F4 = HERRMANN – LAIDLAW 2008, 177, Nr. 206, Taf. 29. Ursprünglich waren die Löwenbezwinger zwei, in der Tat ist neben dem Fuß des erhaltenen die Spitze des Fußes einer weiteren Figur zu erkennen.

¹⁹ Aufgrund der Haltung sowie des Vorkommens des Gebirgsmotivs nimmt Eric GUBEL trotz der an dieser Stele sekundär angebrachten Inschrift an, dass der Gott Baal zu sehen ist (GUBEL 2002, 52-53). Die Stele datiert etwa 850-750 v. Chr., während die Inschrift dem 5. Jh. zugewiesen wird. Dabei wird der Gott Shadrappa erwähnt. GUBEL leitet die Angriffshaltung des Gottes, der mit einem über den Kopf gehobenen Krumschwert den Löwen bedroht, von ägyptischen Vorbildern her. Jedoch ist dabei vielmehr die typische Haltung der vorderasiatischen Wettergottheiten und vor allem auch der mittelassyrischen Löwenbezwinger zu erkennen (s. o).

²⁰ Eine bewaffnete Figur, die einen Löwen – am rechten Hinterbein gepackt – vorführt und eine Keule in der Hand hält, ist auf einem der Orthostaten aus Karatepe wiedergegeben (ÇAMBEL – ÖZYAR, 2003, 92 Nkl 6, Taf. 112-113). Eine Deutung für diese Figur als Herrscher, wie die Ausgräber vermuten, ist nicht überzeugend. Wahrscheinlicher handelt es sich dabei um einen mythischen Löwenbezwinger.

²¹ Im Zusammenhang mit einem Löwen tritt diese Waffe innerhalb einer mythischen Tierkampfszene auf einer Siegelabrollung aus Ugarit auf (BEYER 1997, Abb. 22). Für eine Jagdszene mit Keule, bei der anstatt eines Löwen ein Capride erschlagen wird, s. AMIET 1992, 106 Nr. 227; BEYER 2001, 234 E54.

sich noch der Unterkörper einer königlichen Figur mit Bogen erkennen. Ob diese beiden Figuren im Zusammenhang zu sehen sind, ist schwer abzuschätzen.

Eine ganz besondere Darstellung eines Königs beim Löwenlegen mittels unterschiedlicher Waffen ist auf Orthostatenreliefs aus dem Nordpalast von Ninive belegt (BARNETT 1976, Taf. 56-59). In der ersten Szene schießt Assurbanipal einen Pfeil auf einen gegen ihn springenden Löwen mit offenem Maul und ausgestreckten Vorderbeinen; die zweite Szene gibt den König im Begriff wieder, den aufgerichteten Löwen mit einer Lanze zu erstechen; schließlich hebt Assurbanipal eine Keule²² über den Kopf und packt das Tier am Schwanz. Aufgrund dieses Belegs gewinnt die Interpretation des Löwentöters der oben genannten Elfenbeinschnitzerei als Herrscher an Wahrscheinlichkeit.

Außerdem sichert der Löwenträger des Elfenbeinpaneels das Tier durch ein Seil. Auch der Jäger der Platte 2/K führt einen Hirsch an der Leine, jedoch sind dabei zwei unterschiedliche Situationen dargestellt. Der Jäger wird von einem gezähmten Hirsch begleitet, der als Locktier bei der Jagd genutzt wird, wie zum Beispiel die Orthostaten aus Alaca Höyük bestätigen, s. Kap. XI.3. Der Löwenträger präsentiert dagegen ein wildes Raubtier, deshalb ist es mit einem Seil gefesselt.²³

Im Vorderen Orient sind es vor allem Götter, die ihr Begleittier an einer Leine führen. So steht beispielsweise der Wettergott häufig auf einem angeleiteten Stier; Ištar kann ebenfalls einen Fuß auf einen liegenden Löwen setzen, den sie mit einem Seil hält.²⁴

Auf einer Siegelabrollung aus Emar (BEYER 2001, 233-234, 373, Nr. E 53) halten zwei einander gegenüberstehende Götter mit der nach vorne gestreckten Hand die Leine, an der jeweils ein Löwe befestigt ist. Mit der anderen Hand halten sie eine Waffe mit langer Klinge nach unten. Die Tiere sind unterhalb der Figuren in antithetischer Stellung wiedergegeben, wobei sie den Kopf einander zuwenden. Zwischen den stehenden Göttern ist ein Bogenträger zu sehen, der ein erlegtes Tier an den Hinterbeinen packt. An der Seite der linken Figur

²² In der Beischrift zu dem Relief wird diese Keule als *ḫuppalûm/ḫutpalu* bezeichnet, eine Waffe, die nur im Zusammenhang mit magischen Figuren belegt ist (BARNETT 1976, 54, *Slab D middle register*, Zeile 4). Für diese Waffe vgl. AHw. 356, s. v. *ḫuppalû(m)*; CAD H 263, s. v. *ḫutpalû*; WIGGERMANN 1992, 61.

²³ Die Tatsache, dass der Löwe angeleint ist, bedeutet nicht unbedingt, dass er gezähmt ist (vgl. GACHET-BIZOLLON 2001, 49). Dagegen spricht vor allem die Tatsache, dass das Tier auf die Arme genommen ist und so fest gepackt wird (vgl. die Löwen der Löwenbezwiner aus Khorsabad, Abb. 212). Gezähmte Löwen sind in ägyptischen Darstellungen belegt. In einer Jagdszene auf dem Goldschrein des Tutanchamun (EATON-KRAUSS – GRAEFE 1985, Taf. 15) sitzt der König als Bogenschütze auf einem Klapphocker, neben dem ein zahmer Löwe mit Halsband steht, gleichermaßen schreitet der gezähmte Hirsch der Platte 2/K an der Seite seines Herrn.

²⁴ Für Beispiele aus Emar: BEYER 2001, Abb. 42-43 (Nr. A 104., D 13. und D 14.), Abb. 33-34 (Nr. F 13.-F 14.). Für Beispiele aus Alalach: COLLON 1975, Taf. 25, Nr. 33-35. In Ägypten werden Steppen- und Wüstentiere gewöhnlich bei Tributzszenen von ägyptischen Dienern (MARTIN G. 1989, 113, Taf. 94, Block 104; HALLMAN 2006, Taf. 39) oder von ausländischen „Tributträgern“ (HALLMAN 2006, Taf. 2, 4, 5, 7, 8, 16) an der Leine geführt.

befindet sich ein kniender Bogenschütze über einem doppelköpfigen Adler. Der Bogenträger und der Bogenschütze werden von BEYER als Gottheiten interpretiert. Bei den Göttern mit Löwen handelt es sich nicht um hohe Gottheiten mit ihrem Begleittier, wie zum Beispiel Ištar, da sie verdoppelt vorkommen und auch nicht auf ihren Tieren stehen. Vielmehr sind sie mit den von ihnen bezwungenen Löwen dargestellt, die Verbindung von Gott zu Tier ist durch die Leine zum Ausdruck gebracht.

Sie tragen dieselbe Genientracht, wie auch die Tierträger der Platte 1/K und 2/L, und zwar einen langen Rock, dessen unterer Saum einen Bogen bildet, und darunter einen kurzen Schurz mit wulstigem Saum. Nicht nur lassen sie sich wegen der Tracht mit dem mittelassyrischen Bildtyp des Löwenbezwingers in Verbindung setzen, sondern sie bieten wegen des Tier-an-der-Leine-Motivs die beste Parallele für den Löwenträger des ugaritischen Elfenbeinpaneels.

Sowohl das Gewand, als auch das Motiv des angeleiteten Löwen, der auf den Armen getragen wird, weisen darauf hin, dass die Figur der Platte 1/K eine mythische Figur darstellt.

IX. FIGUREN IN ÄGYPTISCHEM GEWAND (1/L, 2/F)

1. BESCHREIBUNG

1.1. Figur mit erhobenen Händen (1/L)

Die Platte (Taf. XVI-XVII) ist in einem guten Erhaltungszustand. Sechs Durchbohrungen lassen sich, jeweils drei entlang den langen Seiten, erkennen.

Die Figur beugt sich leicht nach vorne und erhebt die Hände vor der Brust. Auf der Seite 1 ist sie die einzige Figur, die nach links gewandt ist, genau wie der Waffenträger der Platte 2/F auf Seite 2. Die Figur trägt eine bauschige schulterlange Frisur (s. u. IX.3.). Die Gesichtszüge sind sehr fein, das mandelförmige Auge langgezogen und die Augenbraue leicht gebogen. Die gerade Nase ist mit deutlichen Nasenflügeln versehen. Die Haare lassen das detailliert wiedergegebene Ohr frei.

Die Figur trägt ein reich drapiertes Gewand, das einen V-förmigen wulstigen Halsausschnitt und einen Gürtel aufweist. Am Oberkörper verläuft die Fältelung von dem Schulterkontur über den leicht herausmodellierten linken Arm nach unten. Zwischen dem angewinkelten rechten Arm und dem Brustkorb fächert sich ein Scheinärmel auf, der merkwürdigerweise unter dem Ellbogen weitergeht. Im unteren Teil besteht die Tracht aus zwei Schurzen. Von dem unteren Schurz, der fast bis zu den Knöcheln reicht, ist nur der mit horizontalen Linien dekorierte Saum zu sehen. Auf dieser untersten Schicht des Gewands wird ein zweiter Schurz gewickelt, der vorne zusammengerafft wird und sich dann auffächert. Das herabhängende Stoffstück reicht bis kurz oberhalb des unteren Schurzes und weist einen welligen Kontur auf. Ein weiteres drapiertes Tuch hängt vom Gürtel herab und endet in Kniehöhe.

1.2. Bewaffnete Figur (2/F)

Die Platte (Taf. XVIII-XIX) ist zwar fast vollständig, die Oberfläche aber stark beschädigt. Zwei Durchbohrungen sind an den oberen Ecken angebracht.

Vom Gesicht lässt sich noch nur die langegezogene Augenbraue erkennen. Für die Haartracht s. u. IX.3.

Die Tracht des Waffenträgers scheint – soweit dies bei der beschädigten Oberfläche zu erkennen ist – weniger sorgfältig als die der Figur mit erhobenen Händen, besonders bei der

Stoffdrapierung, wiedergegeben worden zu sein. Auch die Gestaltung der Schurze und der Mittelstücke wirken steifer. Denkbar wäre, dass die Unterschiede auf zwei unterschiedliche Handwerker zurückzuführen sind.

In der linken Hand hält die Figur ein Krummschwert; Spuren der Klingenrippen sind noch an der Spitze erhalten. In der rechten Hand hält sie eine Lanze mit einem länglichen Blatt, das an der Basis anscheinend mit sich kreuzenden Gravierungen verziert ist.

2. DAS GEWAND

Beide Gestalten 1/L und 2/F tragen ein kompliziertes ägyptisches Gewand, das durch zahllose Darstellungen gut bekannt, jedoch meist nicht richtig verstanden worden ist. Erika FISCHER (2011, 136-146) hat kürzlich diese Tracht, die sie als „dreiteilige männliche Tracht“ bezeichnet, im Rahmen einer Untersuchung über die Elfenbeinpaneele aus Tell el-Far‘ah ausführlich behandelt.¹ Sie konnte nicht nur die Entwicklung dieser Tracht rekonstruieren, sondern auch feststellen, dass sie als zuverlässiger Datierungshinweis dienen kann.

Das Gewand besteht aus mehreren übereinander gewickelten Tüchern, deren unterschiedliche Drapierung bestimmten Entwicklungsstufen entspricht, die sich chronologisch einordnen lassen. Dieses Gewand ist seit der Zeit Amenophis' III. oder Thutmosis' IV. bis in die 21. Dynastie belegt (d.h. Anfang des 14. bis Mitte des 10. Jh.s; FISCHER E. 2011, 136 und Anm. 344).

2.1. Die Komposition des dreiteiligen Gewands

Wie Erika FISCHER feststellen konnte, setzte sich diese Tracht aus zwei Schurzen, die über einer Sacktunika getragen wurden, zusammen.² Die Tunika bedeckte den Oberkörper und wurde sowohl von Männern als auch von Frauen getragen. Ihre Länge konnte von der Gesäßhöhe bis zu den Knöcheln variieren. Die Tunika bestand aus einem langen, in der Mitte gefalteten Stoff; entlang der Faltkante war eine Öffnung für den Kopf angebracht. Die senkrechten Säume waren zusammengenäht, wobei im oberen Bereich zwei Löcher für die Arme ausgespart wurden. Die Sacktunika konnte eine beachtliche Breite erreichen. Wurde sie

¹ Vor Erika FISCHER haben sich andere Gelehrte mit diesem Gewand beschäftigt, u.a. BONNET 1917, 54-56; HOFMANN 2004, 167-169; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, 64-69.

² BONNET 1917, 51-53; STAEHELIN 1986, 727-728; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, 130-154; 1995, 80-83; FISCHER E. 2011, 137-138.

in Verbindung mit einem Schurz getragen, bildeten sich Scheinärmel, die sich gewöhnlich durch eine reiche Fältelung auszeichnen.³

Um diese Tunika war ein erster Schurz gewickelt, der zunächst bis zu den Knien und später bis zu den Knöcheln reichte. Ein Schurzende war vorne gerafft, sodass sich ein nach unten auffächerndes Mittelstück ergab. Dieser Schurz endete mit einem geraden Saum. Die Stoffwicklung war durch schräg verlaufende Falten angedeutet.

Über den ersten Schurz wurde ein zweiter, stets etwas kürzerer Schurz getragen. Anfänglich war auch dieses Trachtelement knielang, jedoch gewann es im Laufe der Zeit ebenfalls an Länge. Ein Schurzende ließ man vorne herabhängen. Der Stoffsaum bildete, auch am Mittelstück, keine scharfe, sondern eine wellige Kante; diesen Unterschied zwischen dem Rand des unteren und des oberen Schurzes, der auch auf den Platten 1/L und 2/F zu erkennen ist, erklärt Erika FISCHER folgendermaßen: Das Tuch des zweiten Schurzes sei zuerst in der Mitte gefaltet, dann um die Taille gelegt worden.⁴

Die zunächst knielangen Schurze wurden während der 19. Dynastie (13. Jh.-Anfang des 12. Jh.s) stufenweise länger: In der Regierungszeit Sethos' I. und Ramses' II. reichte der untere bis auf Knöchelhöhe herab, während der obere nur kurz darüber endete, genau wie auf dem ugaritischen Paneel.

Eine Weiterentwicklung dieser Tracht, die einen konkreten Datierungshinweis bietet, erfolgte dann in der Zeit Ramses' II. Erst in dieser Phase erschien ein zweites Mittelstück bei dem oberen Schurz, das vermutlich dem Schurzende entspricht. Auch Länge und Form dieses Trachtelements variierten erheblich. Insbesondere in der späten 19. Dynastie (2. Hälfte des 13. Jh.s) verbreitete sich eine Variante, die sich über dem Oberschenkelbereich auffächerte und auf Höhe der Knie endete (FISCHER E. 2011, 140). Zu dieser Entwicklungsphase könnte das Gewand des ugaritischen Elfenbeinpaneels gehören, wie überzeugend von FISCHER dargelegt wurde (FISCHER E. 2011, 145).

2.2. Die Tracht des Elfenbeinpaneels

Obwohl alle wesentlichen Trachtelemente zu erkennen sind, weicht die ugaritische Version von den ägyptischen Vorbildern erheblich ab (FISCHER E. 2011, 145). Erstens zeigt die Sacktunika der Figur mit erhobenen Händen einen Halsausschnitt, der bei ägyptischen

³ Für die exakte Darstellung der Scheinärmel vgl. FISCHER E. 2011, 137-138. An die Sacktunika konnten auch echte Ärmel angenäht werden (*ibid.*, 146).

⁴ Dass es sich bei dieser Tracht um zwei Schurze handelt, bestätigen einige Darstellungen, die Schurze verschiedener Formen zeigen, die zweifelsohne aus zwei getrennten Tüchern bestehen mussten (FISCHER E. 2011, 139, Abb. 132).

Parallelen in dieser Form nicht zu finden ist.⁵ In ägyptischen Darstellungen kann die Tunika mit einem runden Ausschnitt versehen sein, der oft nicht angegeben oder von einem breiten Halskragen verdeckt wird (s. Beispiele in FISCHER E. 2011, Abb. 126-163). Dagegen ist die Halsborte der Tunika auf der Platte 1/L in V-Form ausgeführt und besitzt einen doppelten, wulstartig gebildeten Saum. Wahrscheinlich hatte ursprünglich auch die Figur mit Lanze und Krummschwert diesen Halsausschnitt. Vergleichbar ist auch die lange Tunika, die die männliche Figur der Platte 2/G trägt, welche offenbar auch eine Art „lokale“ Tracht darstellt. Dabei wird der V-förmige Ausschnitt von einem Leiter-Muster gerahmt.

Auch die Andeutung der Scheinärmel entspricht nicht der ägyptischen Konvention. Normalerweise wird der Scheinärmel beim hinteren Arm durch eine reiche Fältelung charakterisiert, die sich von der Taille ausgehend auffächert. Bei der Wiedergabe des Tuches, das den vorderen Arm einhüllt, wird in der Regel ein „echter“ Ärmel dargestellt (FISCHER E. 2011, 138). Auf der Platte 1/L setzt sich der plissierte Scheinärmel, der vom hinteren Arm herabhängt, im Gegensatz zur ägyptischen Tradition unterhalb des Ellbogens fort.

Der vordere Scheinärmel wird nicht wie ein richtiger Ärmel, sondern durch bogenförmige Falten angegeben, die vom Halsausschnitt über die Brust verlaufen. Diese Variante findet sich auch in ägyptischen Darstellungen (vgl. FISCHER E. 2011, Abb. 133).

Bei den Unterarmen, die bei ägyptischen Bildern immer unbedeckt dargestellt werden,⁶ ist ein enger Ärmel – in Platte 1/L mit reicher Fältelung – hinzugefügt.

Die Ausführung der Tunika und vor allem der Scheinärmel hat dem Handwerker einige Schwierigkeiten bereitet, vielleicht weil er mit den ägyptischen Vorbildern nicht vertraut genug war. Bei dem Waffenträger wurde lediglich der rechte Scheinärmel angedeutet, wobei die Fältelung nur im Bereich zwischen dem Arm und dem Brustkontur angegeben wurde. Die Fältelung auf den Armen und auf der Brust wurde anscheinend nicht angedeutet.

Wie alle Figuren des Elfenbeinpaneels tragen auch die Gestalten im dreiteiligen Gewand einen Gürtel, der jedoch bei den ägyptischen Vorbildern in dieser Form nicht vorkommt.

Schließlich unterscheidet sich der untere Schurz der Figur mit erhobenen Händen von den Originalen sehr, denn hier wurde die übliche Stofffaltung nicht ausgeführt. Seine Form erinnert vielmehr an eine lange Tunika, wie diejenige, die von der männlichen Figur der Platte

⁵ Z. B. vgl. den runden Halsausschnitt einer Tunika aus dem Grab des Cha (18. Dynastie). Halsausschnitt und Kanten sind mit einer bunten Borte dekoriert (SCHULZ – SEIDEL 2004, 407 Abb. 137).

⁶ Erika FISCHER (2011, 146) betont, dass eine Tunika mit Ärmeln kombiniert werden konnte, doch diese Zusammensetzung ist nur durch einige Funde und die seltene Wiedergaben von arbeitenden Frauen bezeugt. Häufiger sind gefältelte Ärmel bei „syrischen Tributträgern“ anzutreffen, die unter dem Wickelgewand ein Hemd mit langen Ärmeln tragen können (s. z.B. MARTIN G. 1989, Taf. 99-100 und 114).

2/G getragen wird. In der Tat ist der schmale Gewandstreifen, der unter dem oberen Schurz hervorragt, mit zwei horizontalen Doppellinien umrandet.

Auf der Platte 1/L wurden die Sacktunika, die normalerweise nur bis zur Gesäßhöhe reicht, und der untere Schurz als Teil einer einzigen langen Tunika ausgeführt. Am oberen Saum wurden ein V-Halsausschnitt und eine Bordüre angebracht. Eine getreuerere Wiedergabe bietet der Waffenträger, bei dem der Saum des unteren gewickelten Schurzes unverziert gelassen wurde.

Die Abwandlungen der dreiteiligen Tracht auf dem Elfenbeinpaneel schränken aber nicht die Gültigkeit dieses Gewands als Datierungskriterium ein. Die Figuren beider Platten zeigen ein zweites bis zu den Knien reichendes Mittelstück auf dem oberen Schurz, das erst ab der Zeit Ramses' II., und in dieser Länge vor allem am Ende der 19. Dynastie und am Anfang der 20. Dynastie, bezeugt ist (FISCHER 2011, 140, 145). Deshalb stellt es einen eindeutigen Hinweis für eine Entstehungszeit in der zweiten Hälfte des 13. Jh.s dar. Dazu Kap. XVI.

2.3. Die Verwendung des dreiteiligen Gewands in Ägypten und in Ugarit

In Ägypten kommt die dreiteilige Tracht vor allem bei Amtsträgern, aber nie bei königlichen Darstellungen vor (BONNET 1917, 56; FISCHER E. 2011, 204). Auf zahlreichen Bildträgern wie Votivstelen und Grabwänden trägt es ein Vornehmer, der durch eine beigegefügte Inschrift identifiziert werden kann.⁷ Ebenso zeigen die in der Levante gefundenen Darstellungen dieses Kleidungsstück bei ägyptischen Beamten und Militärs. Aus Megiddo stammt eine ägyptische Elfenbeinplatte mit einem sitzenden Mann im dreiteiligen Gewand, vermutlich eine Privatperson mit amtlichen Funktionen, dem eine stehende Frau einen Lotosstrauß darbietet.⁸ Die Tracht ist hier nur umrisshaft skizziert, die Faltenführung ist nicht wiedergegeben. Aufgrund des Szenentyps lässt sich annehmen, dass eine Privatperson mit amtlichen Funktionen abgebildet ist.⁹

Außerdem wurden in Beth Schean zwei Fragmente ägyptischer Türstürze gefunden, die den königlichen Schreiber und Truppenkommandanten Ramses-Userchepesch darstellen.¹⁰ Das erste Beispiel hat sich gut erhalten und zeigt eine kniende Figur, die die Hände vor der

⁷ Votivstelen: BONNET 1917, 56; FISCHER E. 2011, 204; Grabdarstellungen: HOFMANN 2004, Taf. III Abb. 8, Taf. VII Abb. 19, Taf. VIII Abb. 21-23, Taf. X Abb. 26, Taf. XXII Abb. 60, Taf. XXIII Abb. 64.

⁸ LOUD 1939, 21, Nr. 378, Taf. 62; FISCHER E. 2007a, 166-169, 175, 180-181, Platte Nr. 5 Taf. 43; 2011, 144.

⁹ Auf dieser Platte hat sich der erste Teil der Titulatur der sitzenden Person erhalten, nämlich „Großer des/der“. Aufgrund dieser Titulatur interpretiert LOUD sie als „Herrscher“ (LOUD 1939, 12). Diese Deutung lässt sich aber nicht begründen, s. dazu FISCHER E. 2007a, 167.

¹⁰ WARD 1966, 167-169 Nr. C-1, Abb. 92:1, 93:1; 172 Nr. D-2, Abb. 94:3, 95:3; FISCHER E. 2011, 144. Eine weitere fragmentarische Stele aus Beth Schean liefert die Darstellung eines sitzenden Mannes in dreiteiliger Tracht, von der nur das Unterteil zu sehen ist (WARD 1966, 170-171 Nr. C-4, Abb. 94:2, 95:2).

Kartusche mit dem Königsnamen emporhebt.¹¹ Eine Figur in dieser Haltung zeigt auch ein weiterer Beleg aus Beth Schean. Dabei handelt es sich um eine fragmentarisch erhaltene Stele. Der Name „Amenemope“, jedoch keine Titulatur, konnte in der teilweise erhaltenen Inschrift gelesen werden.¹² Zweifelsohne handelt es sich um ein ägyptisches Werk mit der Darstellung eines Amtsträgers.

Eines der bekanntesten Beispiele für die dreiteilige Tracht in der Levante findet sich auf der gerade erwähnten Elfenbeinplatte aus Tell el Far‘ah (FISCHER E. 2011, 76-205). Dabei wird ein sitzender Mann von einer Frau in ägyptischer Tracht bedient. Keine Inschrift gibt uns Auskunft über die Identität des Mannes. Obwohl dieses Objekt offensichtlich ein levantinisches Erzeugnis ist, konnte E. FISCHER aufgrund des Kontextes und der Details nachweisen, dass ein ägyptischer Würdenträger dargestellt wurde (FISCHER E. 2011, 203-205).

Auch in Ugarit finden sich außer dem Elfenbeinpaneel weitere Funde, die sich in diesem Zusammenhang heranziehen lassen. Der erste ist die sicherlich ägyptische Stele des Mami, von der einige Fragmente zwischen 1929 und 1932 innerhalb des Areals des Baal-Tempels entdeckt wurden (YON 1991, 284-288). Die Stele zeigt eine Anbetungsszene. Eine fünfspaltige hieroglyphische Inschrift im oberen Bereich identifiziert den Stifter als „Mami, den königlichen Schreiber und Domänenverwalter des Schatzhauses“. Mami trägt ein dreiteiliges Gewand und hebt die Hände im Verehrungsgestus vor dem Gott Baal-Zaphon. Bisher wurde die Stele an den Anfang der 19. Dynastie datiert. Jedoch lässt sie sich durch die Untersuchung von E. FISCHER genauer in die zweite Hälfte des 13. Jh.s datieren, denn das Gewand des Mami weist dasselbe zweite Mittelstück wie die Figuren 1/L und 2/F auf, das erst ab der späten 19. Dynastie in dieser weiten Form auftritt (FISCHER E. 2011, 140).

Das zweite Beispiel aus Ugarit, auf das bereits E. FISCHER aufmerksam machte, befindet sich auf einem Relieffragment, das ebenfalls im Bereich des Baal-Tempels gefunden wurde.¹³ Das Fragment zeigt nur den Oberkörper der Figur, d.h. die datierende Trachtpartie ist nicht vorhanden. Auch die begleitende Inschrift ist zu lückenhaft, um dieses Relief genauer zu deuten.

Der Unterschied zwischen diesen in der Levante gefundenen ägyptischen Artefakten und der Darstellung auf dem Elfenbeinpaneel zeigt deutlich, dass das Motiv der dreiteiligen Tracht in

¹¹ Türstürze dieser Art aus Beamtenhäusern sind in Ägypten sehr gut bekannt (BUDKA 2001).

¹² FISCHER E. 2011, 144; ROWE 1930, 37, Taf. 49:1; WARD 1966, 171.

¹³ SCHAEFFER 1931, 10, Taf. 13:3; FISCHER E. 2011, 145; Online-Katalog des Louvre <http://cartelen.louvre.fr/>, AO 31131.

Ugarit nicht völlig verstanden worden ist. Es blieb höchstwahrscheinlich relativ fremd und stellte für einen ugaritischen Handwerker eine große Herausforderung dar.

3. HAARTRACHTEN

Die Frisuren beider Figuren im dreiteiligen Gewand zeigen einen deutlich ägyptischen Einfluss nicht nur in der Form, sondern auch in der Ausführung der Haarsträhnen.¹⁴

Die Gestalt mit erhobenen Händen trägt eine voluminöse, kinnlange, gerade geschnittene Frisur. Die Haarsträhnen sind zunächst durch senkrechte gravierte Linien angedeutet und außerdem horizontal gegliedert, um die einzelnen Löckchen wiederzugeben. Das Ohr wird ausgespart. Dies entspricht einer schulterlangen Haartracht mit lockigen Strähnen, die auf ägyptischen Darstellungen vom Beginn des Mittleren Reiches bis zur Spätzeit zu finden ist.¹⁵

Der Waffenträger zeigt hingegen eine in zwei Teile gegliederte Frisur. Das schulterlange Oberhaar ist durch wulstige Zickzacklinien angedeutet. Merkwürdigerweise verlaufen die Strähnen nicht gerade, sondern bogenförmig nach unten, als ob sie nicht vom Mittelscheitel, sondern vom hinteren Kopfbereich ausgehen würden. Die untere Haarpartie zieht sich von den Schläfen nach unten und bedeckt den Ohrbereich, ihre Strähnen sind in parallele Quergravierungen gegliedert, die in rechteckige Büschel unterteilt sind. Als Vorbild hat dabei die zweigeteilte Frisur gedient, die ab dem Neuen Reich belegt ist.¹⁶ Die Variante auf dem Paneel weist keine Vordersträhnen auf, wie sie in der Ramessidenzeit üblich waren. Das obere und das untere Frisurteil auf Platte 2/F zeigen unterschiedliche Strukturen, die beide lockige Haare andeuten.

In der ägyptischen Tradition wurden verschiedene Arten, die Haarstruktur anzudeuten, entwickelt (LOHWASSER 1993, 78-79). Bei glattem Haar kann auf die Binnenzeichnung der Haarmasse verzichtet werden. Sind die Haare in Strähnen aufgeteilt, werden sie durch parallel verlaufende Linien gegliedert. Die Strähnen können gerade oder wellig gestaltet sein. Bei lockigen Haaren können die einzelnen Löckchen zusätzlich durch waagrecht gesetzte flache Gebilde angegeben werden. Schließlich kann eine stark krause Haartracht durch Zickzacklinien oder Zickzackwülste dargestellt werden.

¹⁴ Für ägyptische Haartrachten: MACKAY 1918; STAEHELIN 1966, 84-91; HAYNES 1977; MÜLLER CH. 1977; 1983; LOHWASSER 1992; SCHULZ 1992, 34-37; TIETZ 1995; GREEN L. 1996, 39-40; ROBINS 1999.

¹⁵ LOHWASSER 1993, Typ III8; TIETZ 1995, 97. Vergleichsmaterial: HOFMANN 2004, Abb. 122; MARTIN G. 1997, Taf. 141-142.

¹⁶ LOHWASSER 1993, Typ III6D8; TIETZ 1995, 96-97. Vergleichsmaterial: FREED 1999, Abb. 106 und 144, Nr. 256; LANGE – HIRMER 1967, Abb. 172-179; HOFMANN 2004, Abb. 16 und 32.

Die auf dem Paneel abgebildeten Frisuren nähern sich den ägyptischen Vorbildern deutlich an, wobei kleine Abwandlungen hervorzuheben sind. Bei der Figur mit erhobenen Händen schwingt das Haarende nach hinten in gerader Linie aus, während es normalerweise bauschiger nach unten geführt wird. Außerdem bedeckt die zweiteilige Frisur die Ohren gewöhnlich nicht vollständig, wie es hingegen beim Waffenträger der Fall ist.¹⁷

4. DIE ATTRIBUTE

Die Figur der Platte 1/L zeichnet sich durch ihre Haltung aus: Sie winkelt die Arme an und hebt die Hände mit der Innenfläche nach außen vor der Brust empor. Der Großteil der levantinischen Belege für das dreiteilige Gewand zeigt genau diese Haltung.

Dieser Gestus ist am besten innerhalb der ägyptischen Darstellungen belegt. Bereits ab dem Ende des Alten Reiches wurde diese Gebärde als Grußgestus benutzt. (BRUNNER-TRAUT 1977, 577-579; DOMINICUS 1994, 25-36). Insbesondere werden die Hände in dieser Weise vor dem König oder vor einer Gottheit erhoben; somit handelt es sich um einen Verehrungsgestus. Bei Fremdvölkerdarstellungen heben flehende Figuren häufig ihre Hände als Ergebenheitsgestus vor dem Pharao.¹⁸

Im Gegensatz zur Figur auf der Platte 1/L steht die Gestalt in 2/F aufrecht in Schrittstellung und hält zwei Waffen, eine Lanze und ein Krummschwert. Die Lanze, eine Stoßwaffe, die im Nahkampf verwendet wurde,¹⁹ besteht aus einem metallenen Blatt und einem hölzernen Schaft. Das Elfenbeinpaneel zeigt eine Waffe mit einer länglichen dreieckigen Spitze mit abgerundeten Basisecken. In Ugarit wurden mehrere Exemplare dieses Typs gefunden.²⁰ Das Krummschwert wurde bereits in Zusammenhang mit der Platte 1/I, die zwei Soldaten darstellt, behandelt (s. S. 88).

¹⁷ Bei zweiteiligen Haartrachten mit verdeckten Ohren spricht TIETZ von einer „fehlerhaften Bearbeitung“ oder einer „Sonderanfertigung“ für den Auftraggeber (TIETZ 1995, 96).

¹⁸ Z.B. bei Tributzszenen: WRESZINSKI 1923, Taf. 56a, Taf. 158-161, Taf. 273; bei Feldzugsdarstellungen: WRESZINSKI 1935, Taf. 53, Taf. 57.

¹⁹ BONNET 1926, 96-108; DE MAIGRET 1976; REHM 2003, 11; SCHRAKAMP 2011. Eine Lanze lässt sich von einem Speer schwer unterscheiden. Ein Speer ist im Gegensatz zur Lanze eine Wurfwaffe, daher für den Fernkampf geeignet.

²⁰ In seiner Untersuchung über Lanzen spitzen aus Vorderasien stellt Alessandro DE MAIGRET die ugaritischen Lanzen spitzen in einer einzigen Kategorie (B3) zusammen, die in zwei Untergruppen unterteilt werden. Die Variante B3i ist typisch für die Mittlere, die B3ii für die Späte Bronzezeit (DE MAIGRET 1976, 112-124). Einige Beispiele kommen aus dem Depot im sogenannten Haus des Hohepriesters (SCHAEFFER 1956, 259, Abb. 224-226) und aus dem Königspalast (*ibid.*, 278, Abb. 241, Taf. X).

In der Levante der Späten Bronzezeit waren Lanzen und Krummschwerter Gebrauchswaffen,²¹ die zur Ausrüstung eines Soldaten zusammen mit Pfeilen und Bogen oder Schaftlochaxt gehörten (s. Platte 1/I). Lanze und Krummschwert erscheinen auf zwei Elfenbeinplatten aus Megiddo, die die „Rückkehr der sieghaften Armee“ darstellen (LOUD 1939, 13, Taf. 4 Nr. 2a; 14, Taf. 33 Nr. 161a). Auf der ersten Platte führt der Herrscher vor seinem Streitwagen zwei nackte Gefangene mit, an seinem Wagen hängen zwei Köcher mit Pfeilen und eine Hülle, aus der eine lange Lanze mit der Spitze nach oben und der Handgriff eines Krummschwerts herausragen. Dem Herrscher folgt ein Fußsoldat, mit einem Krummschwert bewaffnet. Ein weiterer Soldat führt den Zug an, in der linken Hand hält er einen runden Schild, in der anderen eine Lanze.

Auch die zweite Platte zeigt eine Streitwagenszene, die leider sehr beschädigt ist. Dabei lassen sich mit Sicherheit nur zwei Soldaten erkennen, die eine Figur auf einem Streitwagen begleiten. Beide sind mit einem Krummschwert und einem runden Schild ausgerüstet.

Die Verbindung der dreiteiligen Tracht mit einer Waffenträgerfigur ist nur hier belegt. Waffenträger weisen normalerweise einen kurzen Schurz auf, wie zum Beispiel die Soldaten der Platte 1/I, und kein langes Wickelgewand, das die Bewegungsfreiheit sehr beschränken würde. In Ägypten können militärische Würdenträger in dreiteiliger Tracht auftreten, was jedoch nur in offiziellen Zusammenhängen und nie mit Waffen geschieht.²² Insofern scheint die Kombination der dreiteiligen Tracht mit einer bewaffneten Figur eine ugaritische Erfindung zu sein.

Abgesehen davon, dass die Figuren im ägyptischen Gewand in zwei unterschiedlichen Aktionen dargestellt sind, bezeichnet sie ihre in Ugarit außergewöhnliche Tracht zweifelsohne als hochrangige Beamte. Der eine ist in einem respektvollen Grußgestus wiedergegeben; der andere gehört aufgrund seiner Bewaffnung höchstwahrscheinlich zur militärischen Sphäre.

²¹ Für die Verwendung von Lanze und Krummschwert im Nahkampf vgl. COLLON 1987, 70, Nr. 303.

²² Beispielweise lässt sich Haremheb, Oberbefehlshaber des Heeres während der Regierungszeit des Tutanchamun, mehrmals mit einem dreiteiligen Gewand in seinem Grab in Memphis abbilden (MARTIN G. 1989, Taf. 106-107). Außerdem befindet sich unter den Funden aus Beth Schean auch ein Türsturz, die den Truppenkommandanten Ramses-Userchepesch erwähnt (s. S. 107).

X. FIGUR MIT EINEM CAPRIDEN AUF DEN ARMEN (2/L)

1. BESCHREIBUNG

Die Oberfläche der fast vollständig erhaltenen Platte (Taf. XX-XXI) ist sehr beschädigt, vor allem im Gesichtsbereich der Figur. Sie wurde an dem Holzbrett nur durch ein einziges Zapfenloch an der linken oberen Ecke befestigt.

Der Capridenträger steht in Schrittstellung nach rechts mit dem linken Bein nach vorne. Die Figur trägt eine kinnlange Haartracht (TIETZ 1995, 97),¹ die aus schmalen krausen Strähnen besteht, die senkrecht in den Nacken und tief in die Stirn fallen. Sie bedecken teilweise das Ohr, von dem nur das Ohrläppchen zu sehen ist. Die Augenbraue ist bis zum Haaransatz an der Schläfe gezogen; die Umrandungslinie, die das Auge andeutet, ist teilweise erhalten. Der Rest des Gesichts ist sehr schlecht zu erkennen.

Die Gestalt trägt eine Art Hemd mit langen Ärmeln und V-förmigem Halsausschnitt, der mit einer wulstigen Bordüre verziert ist. Auch die Ärmel waren ursprünglich am Saum von einer einfachen Borte eingefasst. Der lange, vorne geöffnete Rock entspricht demjenigen des Löwenträgers der Platte 1/K (Kap. VIII). Auch der Capridenträger trug mit höchster Wahrscheinlichkeit einen kurzen Schurz unter dem langen Rock; kaum angedeutete gerade Linien lassen sich noch kurz oberhalb des Knies erahnen. Um die Taille ist ein Gürtel mit einem doppelten Zickzack-Muster geknotet; jeder Zwickel des Musters ist zusätzlich mit einem eingestochenen Punkt dekoriert.² Dabei handelt es sich um ein Kompositgewand, das bereits im Kap. VIII untersucht wurde. Es wurde festgestellt, dass diese Tracht für mythische Figuren typisch ist.

Die Figur hält den Capriden eng an der Brust. Die Hände sind etwas zu klein im Verhältnis zur Größe der Figur. Das Tier streckt die Beine aus, als wäre es im Begriff zu springen. Sehnen und Sprunggelenke sind durch parallele Linien graviert, hinter den Hufen ist eine abgerundete Afterklaue angedeutet. Das Tier zeigt ein an der Basis dickes Gehörn, das sich zum Ende hin deutlich verjüngt. Die Hörner wachsen aus der Mitte des Oberkopfs gerade

¹ Die Ausführung der Haarsträhnen ähnelt derjenigen der Frisur der Figur in ägyptischem Gewand auf der Platte 2/F, allerdings fallen die Strähnen dabei nicht senkrecht herab, sondern gebogen. Vgl. Kap. VII.3. und Kap. IX.3.

² In der Umzeichnung MORELS ist der Gürtel durch einen auffälligen Knoten mit Ring und Quasten befestigt. Ob die Knotenösen so vorhanden sind, ist fraglich, keinesfalls sind auf der Platte 2/L Gürtelquasten angegeben.

nach oben, dann krümmen sie sich so stark nach unten, dass sie einen Halbkreis bilden. Am Hörneransatz werden durch kleine Gravierungen einige Haarbüschel angegeben. Außerdem sind die Hörner nicht glatt, sondern viermal jeweils mit drei welligen Linien graviert. Die Ohren ragen vom Hinterkopf heraus; die Ohrmuschel ist herausmodelliert und mit kleinen Querschraffierungen angedeutet. Unter dem Kinn hängt ein schmaler Bart herab.

2. DAS MOTIV DES CAPRIDENTRÄGERS

Die Darstellung von Capridenträgern ist meist recht summarisch, sodass die Tierart nicht genau erkannt werden kann. Im Gegensatz dazu lässt sich der Capride der Platte 2/L aufgrund der Form und der Größe des Gehörns als Steinbock identifizieren (*Capra aegagrus*). Die Struktur der Hörner ist durch wellige Gravierungen betont.³ Zwei Steinböcke flankieren eine Göttin auf dem elfenbeinernen Deckel einer Pyxis aus Minet el-Beida (GACHET-BIZOLLON 2007, 252-253, Nr. 80). Ähnliche Capriden mit Bart und bogenförmigen Hörnern erscheinen auch auf Elfenbeinschnitzereien aus Megiddo.⁴

Eine deutliche Parallele für einen Tierträger mit einem Steinbock auf dem Arm bietet ein neuassyrisches Relief aus dem Palast des Sargon II. in Khorsabad (ALBENDA 1986, 56-57, Taf. 59 Abb. 24). Wie auf der Platte 2/L trägt die Figur ein Kompositgewand. Genau dieses Motiv findet sich auf einem in das ausgehende 8. Jh. datierten Siegel im British Museum, wobei es sich hier um zwei antithetische vierflügelige Genien handelt, die einen Steinbock in der Hand halten und eine stilisierte Pflanze flankieren (COLLON 2001, Taf. 14 Nr. 180; vgl. WIGGERMANN 1992, 73-74, 77, 79).

Capridenträger sind im Vorderen Orient ein übliches Motiv. Gewöhnlich wird das Tier auf den Armen getragen, genau wie auf den Platten 1/K und 2/L. Diese Trageweise ist im 3. und frühen 2. Jt. bei Opfertierträgern in Adorationsszenen belegt.⁵ Bereits ab der altbabylonischen Zeit können Opfertierträger als anthropomorphe Gestalten im Falbelgewand ebenso wie als Stiermenschen auftauchen. Daher stellt sich die Frage, ob auch die menschlichen Tierträger zu dieser Zeit als mythische Figuren zu deuten sind (BRAUN-HOLZINGER 2007, 161-162).⁶ BEYER nimmt an, dass die Opfertierträger aus der Siegelgruppe D aus Emar (*style paléo-babylonien*) mythische Wesen darstellen, die bei Kultszenen eine vermittelnde Funktion

³ DESROCHES-NOBLECOURT 1956, 185-190; OSBORN – OSBORNOVA 1998, 185-186; QUAEGBEUR 1999, 13-50.

⁴ LOUD 1939, Taf. 5 Nr. 4, Taf. 10 Nr. 39-40, Taf. 16 Nr. 107, Taf. 22 Nr. 125a, Taf. 47 Nr. 220, Taf. 52 Nr. 226-227. Für weitere Beispiele s. POURSAT 1977a, 85-86.

⁵ PARROT 1939; 171-177; VAN BUREN 1951, 15-23; ORTHMANN 1971, 299. Dazu s. Kap. XI.2.

⁶ BRAUN-HOLZINGER zeigt, dass auch der Opferträger mit Breitrandkappe eher eine Schutzfigur ist (BRAUN-HOLZINGER 2007, 162); vgl. Siegel im British Museum in BLOCHER 1992, Nr. 24.

zwischen dem menschlichen und dem göttlichen Bereich ausüben können (BEYER 2001, 358-359, Abb. 71). Auch zwei Siegelabrollungen aus Alalach können als Beispiel für einen göttlichen bzw. mythischen Tierträger dienen (COLLON 1975, 73-75 Nr. 135, 106 Nr. 197). Auf einem trägt die Figur eine gehörnte Kopfbedeckung; auf dem anderen hat ein Capridenträger einen Bart und lange Haare;⁷ beides sind Merkmale, die in Alalach bei eindeutig menschlichen Figuren nicht üblich sind.

Es zeigt sich, dass es eine Tradition von mythischen Tierträgern gegeben hat, in die auch die Figur der Platte 2/L eingeordnet werden kann. Nicht zuletzt weist auch die Tracht auf ihren mythischen Charakter hin.

⁷ In der Umzeichnung ist der Opfertierträger ohne Bart wiedergegeben, jedoch lässt sich auf der Fotoaufnahme erkennen (COLLON 1975, Taf. 69, Nr. 197), dass er zweifellos bärtig ist.

XI. TIERTRÄGER MIT HIRSCH AN DER LEINE (2/K)

1. BESCHREIBUNG

Diese Platte (Taf. XXII-XIII) wurde fast komplett geborgen, jedoch ist die Oberfläche durch zahlreiche Risse beeinträchtigt, vor allem in der rechten Hälfte. Nur eine Durchbohrung ist an der oberen rechten Ecke zu sehen, möglicherweise befand sich eine zweite an der entgegengesetzten Ecke, die heute abgebrochen ist. Die untere Umrandungsseite ist auffallend breiter, außerdem zeigt die Platte keine exakt rechteckige Form, in der unteren Hälfte wird sie allmählich schmaler.

Eine stehende Figur in Schrittstellung trägt ein Huftier ohne Hörner auf den Schultern. Auf dem Kopf ist keine Haarandeutung zu sehen. Auf der Stirn ist nur eine gerade Linie zu sehen, die unter dem Ohr zum Nacken weiter führt. Die Gesichtszüge lassen sich nicht mehr richtig erkennen, nur die Augenbraue scheint geschwungener als gewöhnlich. Wie bei den Platten 1/H und 1/L wurden Ohr und Ohrmuschel sorgfältig gearbeitet.

Am Hals lässt sich noch der Halsausschnitt des langärmeligen Hemds erkennen. Die Figur trägt einen gegürteten Schurz, der dem Schurz der bedrohenden Figur mit Schwert (1/H) – abgesehen von manchen Details – ähnelt. Einerseits wird die Bordüre des Schurzes nicht mit einem Zick-Zack-, sondern mit einem Leitemuster verziert (vgl. männliche Figur 2/G). Andererseits scheinen die Troddeln, die vom Schurz herabhängen und fast völlig vom Körper des schreitenden Hirschs verdeckt sind, weder so deutlich voneinander getrennt wie bei der Platte 1/H zu sein, noch mit einer sich auffächernden Quaste zu enden. Am unteren Saum des Schurzes hängen an den Seiten jeweils zwei Schnüre mit Quasten herab, wie bei der Platte 1/H.

Der Kopf des auf den Schultern getragenen Tieres tritt unter dem linken Arm des Tierträgers hervor. Zwei kleine Ohren strecken sich starr nach vorne. Der Tierträger packt die Beute an den vier Beinen, die er gegen die Brust drückt. Mit der rechten Hand hält er außerdem einen Bogen. Am Rücken trägt er einen Köcher (vgl. Platte 1/I).

Im Vordergrund neben der Figur schreitet ein am Seil geführter Hirsch. Das Maul des Tieres ist fein, die Ohren, die vom Hinterkopf hervorragen, sind mit einer minuziösen

Binnenzeichnung versehen. Der Hirsch weist ein weitverzweigtes Geweih auf. Der Körper ist kompakt, dagegen sind die Beine und die Hufe schlank mit einer spitzen Afterklaue.

2. TRAGEN EINES TIERES AUF DEN SCHULTERN

Obschon im Alltag der Transport eines lebenden Tieres auf den Schultern eine praktische Beförderungsweise dargestellt haben sollte, wurde dieses Motiv in der vorderasiatischen Tradition selten im Bild umgesetzt. Die ältesten sicheren Beispiele gehen auf die Späte Bronzezeit zurück und sind nur aus dem Westen bekannt (ORTHMANN 1971, 298 und 300; FISCHER E. 2011, 115-116). Die traditionelle Beförderungsart eines Tieres erfolgt in Mesopotamien bei Opferszenen auf den Armen vor dem Körper,¹ während das erlegte Tier an den Hinterbeinen oder am Hals gepackt werden kann.²

Die Tierbeförderung auf den Schultern weist eine besondere Verbindung mit der Jagd auf (ORTHMANN 1971, 300). Auf einem Rollsiegel aus Ugarit erscheint eine männliche Figur in kurzem Schurz mit einem geschulterten Capriden (AMIET 1992, 106 Nr. 227). Hinter ihm folgt eine ähnliche Figur mit einem herabhängenden erlegten Tier in der Hand. Der Zusammenhang dieser zwei Gestalten mit der vor ihnen thronenden Person bleibt unklar.

Unter den Elfenbeinschnitzereien ist ein Tierträger mit einem Rind auf den Schultern auf der Platte aus Tell el-Far'ah zu finden (FISCHER E. 2011, 113-117). Die Figur gehört zu einer ägyptisierenden Szene, „Rückkehr von der Jagd“, dadurch ist die Verbindung mit dem Thema der Jagd gesichert.

Erika FISCHER, einer Anregung von ORTHMANN folgend, vermutet, dass für das Motiv des Tiertransports auf die Schultern ägyptischer Einfluss anzunehmen ist, denn in Ägypten sind bereits ab dem Alten Reich zahlreiche Darstellungen von Tierträgern überliefert, die sich das Vieh oder die Jagdbeute auf die Schulter laden (FISCHER E. 2011, 113-117).

Im 1. Jt. zeigt das Motiv eine größere Verbreitung. Rundplastische ägyptisierende Elfenbeinfiguren von Tierträgern, die ein Beutetier auf den Schultern tragen und ein weiteres an der Leine führen, genau wie auf der Platte 2/K, stammen aus Nimrud (HERRMANN 1992, 98-101 Nr. 298-303, Taf. 56-61). Die Figuren weisen, anhand der ägyptischen Konventionen für die Fremdvölkerdarstellung (dazu s. S. 74), „negroide“ oder „asiatische“ Gesichtszüge auf

¹ PARROT 1939; 171-177; VAN BUREN 1951, 15-23; ORTHMANN 1971, 299; SUTER 1991/93, 66-67.

² Vgl. den Löwendämon mit erlegtem Tier in GREEN A. 1986, 179-181 (2. Jt.); 195-196 (1. Jt.). Ebenfalls wird in Syrien im 2. Jt. das erlegte Tier an den Hinterbeinen gepackt (ORTHMANN 1971, 299; BEYER 2001, 333-334 Abb. 54; OTTO 2000, 230-231; FISCHER E. 2011, 117).

(HERRMANN 1992, 98-101 Nr. 298-303, Taf. 56-61). Bei den Tieren handelt es sich unter anderen um Gazellen, Affen und einen Strauß, die anscheinend gerade gejagt wurden.³

Ein mythischer Tierträger mit einer geschulterten Gazelle findet sich zweimal auf einer Stuhllehne aus Fort Salmanassar, die sich in eine nordsyrische Tradition einbetten lässt (MALLOWAN – HERRMANN 1974, Taf. 80, 84-85). Die kurze Haartracht besteht aus dicken Locken. Sein Gewand entspricht dem Kompositgewand, das im Kap. VIII.2 betrachtet und in der Regel von mythischen Figuren getragen wird.

In der späthethitischen Kunst finden sich Tierträger mit Capriden auf den Schultern auf Orthostaten auf den Toranlagen von Karkemisch, Zincirli und Karatepe (ORTHMANN 1971, 298-299).⁴

In Bezug auf die Platte 2/K ist jedoch die Beziehung mit der gerade abgeschlossenen Jagdpartie aufgrund des Vorkommens des Hirschs als Locktier (s. u.) offensichtlich, eine Interpretation, die auch von dem Siegel aus Ugarit und dem Paneel aus Tell el-Far‘ah unterstützt wird.⁵

3. DER HIRSCH

Die genaue Wiedergabe des Hirschgeweihs erlaubt die Identifizierung der Art: Es handelt sich um einen Damhirsch (*Dama dama mesopotamica*), der in der spätbronzezeitlichen Levante allgemein verbreitet war.⁶

Hirschdarstellungen sind für Anatolien typisch, hier lässt sich eine reiche Tradition vom Neolithikum bis zum 1. Jt. ohne Unterbrechung nachweisen (CREPON 1981).

In Ugarit tritt der Hirsch auf Siegeln, auf Elfenbeinen und auf der Goldschale auf.⁷ Die meisten Belege geben einen klaren Hinweis auf die Hirschjagd, genau wie auf dem Elfenbeinpaneel.

³ Die Figur Nr. 302 trägt auf den Schultern einen an den Beinen gefesselten Löwen, der zusätzlich auch am Hals durch ein Seil gesichert ist. Das Raubtier zeigt hier realistische Proportionen, im Gegensatz zu den „Löwenbezwingern“, die im Kap. VIII.3. betrachtet wurden.

⁴ Karkemisch: GILIBERT 2011, 180-181 (Carchemish 65-68 Processional Entry); Zincirli: *ibid.*, 195 (Zincirli 13 Outer Citadel Gate); Karatepe: ÇAMBEL – ÖZYAR 2003, 64-66 NVr11 Taf. 29, 103 SV13 Taf. 145 unteres Register. Nur in zwei Fällen, einmal in Karkemisch, einmal in Karatepe, befinden sich die Tierträger in einem deutlichen Zusammenhang, der auf das Bringen des Tieres als Opfer hindeutet (ORTHMANN 1971, 299). Ansonsten erscheint er als Einzelfigur, so ist seine Bedeutung schwer zu bestimmen.

⁵ Dagegen GACHET-BIZOLLON, die auch einen Bezug zur Tieropferung vermutet (GACHET-BIZOLLON 2001, 50).

⁶ CREPON 1981, 118; HOULIHAN 1987, 241-242; OSBORN – OSBORNOVA 1998, 152-155; KAWAMI 2005, 108-109; KITAWAGA 2008, 213 und Anm. 7, 33-34.

⁷ Siegel: AMIET 1992, 10 Nr. 1, 60 Nr. 104, 135 Nr. 309, 143 Nr. 328 und Nr. 332, 153 Nr. 344, 155 Nr. 356; Elfenbeinschnitzereien: GACHET-BIZOLLON 2007, Taf. 32 Nr. 276; Goldschale: HERBORDT 1986, Abb. 2 Gruppe 7: Der Hirsch stürzt auf den Boden hinter einem der Jäger, die den Löwen angreifen.

Das Tier auf der Platte 2/K ist jedoch ein gezähmter Hirsch, der bei der gerade betriebenen Hirschjagd verwendet worden sein muss. Die Verwendung von domestizierten Hirschen als Locktiere bei der Hirschjagd ist von zwei hethitischen Belegen aus der Großreichszeit bezeugt. Auf zwei Reliefs der Toranlage von Alaca Höyük (BITTEL 1976a, 196-197 Abb. 224-225) zielt ein kniender Bogenschütze auf einen Hirsch, der gerade von einem domestizierten Tier gelockt wird. Das Bildfeld ist durch eine gerade Linie in zwei Bereiche getrennt, die Hirschjagdszene erstreckt sich im unteren Bereich über zwei Orthostaten. Das Locktier frisst die Blätter eines stilisierten Bäumchens, aus dem Maul hängt ein Ring herab, an dem eine Leine gebunden ist, die ursprünglich sicher bis zum Jäger reichte. Von dieser Figur ist heute nur der Umriss zu erkennen. Der wilde Hirsch nähert sich ihm, ohne den gespannten Bogen des Jägers zu bemerken. Drei weitere Hirsche, die das Risiko gespürt haben, laufen in die entgegengesetzte Richtung.

Ein anderes Beispiel ist die Taprammi-Schale, die sich aufgrund einer Weihinschrift des Taprammi, Zeitgenosse des Initešub, Königs von Karkemisch, und des hethitischen Königs Tudḫaliya IV., in die zweite Hälfte des 13. Jh.s datieren lässt (EMRE – ÇINAROĞLU 1993, 684-701; CZICHON 1995). Der Lockhirsch wird am Nasenring durch ein Seil gesichert, das in den Gürtel des Jägers gesteckt ist. Gegenüber dem gezähmten Tier befindet sich ein weiterer Hirsch mit gesenktem Kopf, d.h. bereit, einen Kampf aufzunehmen. Daneben liegen zahlreiche mit einem Pfeil getroffene Hirsche in zwei Reihen übereinander.

Die Orthostaten aus Alaca Höyük und die Goldschale des Taprammi erläutern, dass der Zweck des gezähmten Tieres ist, einen wilden Hirsch anzulocken und ihn zum Kampf aufzufordern. Dadurch gewinnt der Jäger Gelegenheit, auf die Beute zu schießen.⁸

4. DIE ATTRIBUTE

Auf der rechten Schulter trägt die Figur der Platte 2/K einen Bogen. Männliche Figuren mit Bogen auf einer Schulter sind in der hethitischen Tradition der Großreichszeit gut belegt. Sie entsprechen einem besonderen Bildtyp, der nicht nur auf Siegeln,⁹ sondern auch in der monumentalen Kunst wiedergegeben wird. So werden Prinzen, aber manchmal auch Könige

⁸ SCHAEFFER vermutet, dass auch der Hirsch auf der Goldschale aus Ugarit als Locktier für die Löwenjagd gedient haben kann (SCHAEFFER 1949, 27; vgl. auch GACHET-BIZOLLON 2001, 49). Dabei lässt sich allerdings keinerlei Hinweis auf eine Leine erkennen, dagegen ist das Tier dargestellt, kurz bevor es auf dem Boden zusammenbricht. Schließlich sind Lockhirsche für die Löwenjagd nicht belegt.

⁹ Vgl. MORA 1987, Gruppe IX: 1.1, 2.1-2.2, 5.2, 5.7; Gruppe X: 1.2, 1.3; Gruppe XI: 1.4, 1.8a, 1.9a, 1.10a, 1.11a, 1.12a, 1.13a, 2.1a(?), 2.2a. Für den Bildtyp des „Bogenträgers“ s. HERBORDT 2005, 57-58, 63-66, 69.

dargestellt, die durch eine Beschriftung benennbar sind.¹⁰ Die Figur steht in Schrittstellung; immer trägt sie Schnabelschuhe und einen kurzen Schurz. Neben dem Bogen kann sie auch eine Lanze in der nach vorne gestreckten Hand halten, ferner trägt sie ein Schwert am Gürtel hängend.

Als bester Vergleich für diesen Bildtyp in der nordsyrischen Glyptik gelten die Siegelabrollungen aus Emar, die zur hethitischen und syro-hethitischen Gruppe gehören (BEYER 2001, 350-351 Abb. 65). Auch auf ugaritischen Tontafeln sind Abrollungen von hethitischen Siegeln erhalten, die einen Bogenträger abbilden.¹¹ So war dieser Bildtyp eines Prinzen oder eines Herrschers auch in Ugarit bekannt und könnte zusammen mit dem hethitischen Motiv des „Hirschs als Locktier“ die Komposition der Platte 2/K beeinflusst haben.

Das Haar des Tierträgers ist nicht angedeutet, sondern nur eine gerade Konturlinie auf der Stirn und vermutlich eine weitere, die im Nacken verläuft, lassen sich erkennen. Ebenso wird auch der Kopf der männlichen Figur des sich umarmenden Paares (2/G) wiedergegeben, obschon er eine ovalere Form aufweist (s. S. 152, 154). Aufgrund dieser sparsamen Darstellung stellt sich die Frage, ob der Tierträger eine Schädelkappe oder eine Kurzhaarfrisur aufweist.

Ähnliche Darstellungen sind bereits in der Mittleren Bronzezeit, wie zum Beispiel auf zwei Siegelabrollungen aus Alalach VII, zu finden. Dabei wird die Figur mit einem langen Mantel und anscheinend glattem Kopf wiedergegeben; COLLON beschreibt sie als „*bare-headed*“ (COLLON 1975, Nr. 138 und Nr. 140, 75-77 und 189-190).¹²

Schwierig zu deuten ist auch die Haartracht bzw. Kopfbedeckung einer der Figuren im Wickelmantel bei der sogenannten „Vertragsstele“ aus Ugarit. Ihr Kopfumriss ist rund, während die andere Figur eine konische Kappe trägt (YON 1991, 303-305).

Dasselbe Interpretationsproblem bereitet eine Elfenbeinplatte aus Megiddo: Der Herrscher – einmal auf seinem Streitwagen, einmal thronend dargestellt – und zwei Diener, die sich hinter dem Thron befinden, weisen einen ovalen Kopfumriss ohne Binnenzeichnung auf (LOUD

¹⁰ Die Felsrelief von Hanyeri, Hemite, İmamkulu zeigen einen Prinzen; der König Hattušili III. erscheint auf dem Felsrelief von Firaktın, König Tarkasnawa auf dem Relief von Karabel und König Kurunta auf dem Relief von Hatip (für Abbildungen s. KOHLMAYER 1983; EHRINGHAUS 2005). Das Bild eines Bogenträgers befindet sich in Hattuša (Südburg Kammer 2), die Interpretation der Figur ist aber umstritten (EHRINGHAUS 2005, 32-35)

¹¹ Siegelabrollungen: MORA 1987, 220-221, Gruppe IX 2.1-2.2; BEYER 2001, 23 Nr. 27-30; zwei Besitzernamen sind bekannt: Amanmašu und der Schreiber Lat-⁴KUR. Stempelringabdrücke: MORA 1987, Gruppe X 1.2-1.3; BEYER 2000, 112 Nr. 11-12, Siegel des Prinzen Taki-Šarruma und des Kumiya-Ziti. Dazu s. auch HERBORDT 2005, 30-32.

¹² Dazu vgl. die Metallplatte aus Hazor (BECK 2002, 307-311).

1939, Taf. 4 Nr. 2).¹³ Dieses Merkmal kommt auch bei einem Soldaten auf einer weiteren Schnitzerei aus Megiddo vor, der einem Streitwagen folgt (LOUD 1939, Taf. 33 Nr. 161).

Nur bei der Figur eines Dieners auf der Elfenbeinplatte aus Tell el Far'ah lässt sich zweifelsohne von kurz rasierten Haaren ausgehen (FISCHER 2011, 155-156).¹⁴ Dabei wird der Haaransatz deutlich durch eine Schraffur angedeutet, die über die Stirn bis zum Ohr verläuft. Folglich zeigt der Diener des Paneels aus Tell el Far'ah dieselbe Frisur wie die Jäger der Goldschale aus Ugarit. In diesem Fall sind die Haare allerdings durch eine eingeritzte Strichschraffierung auf dem gesamten Kopfbereich, nicht nur am Haaransatz, deutlich angegeben.

Aufgrund des vielfältigen Vergleichsmaterials ist die Vermutung von GACHET-BIZOLLON, diese Haartracht sei „*signe immédiat d'identité ougaritainne et royale*“, widerlegt (GACHET-BIZOLLON 2001, 37 und 54).¹⁵ Einerseits ist sie nicht nur in Ugarit, sondern in anderen levantinischen Fundorten bezeugt, andererseits können auch Diener, Soldaten und Jäger eine solche Frisur tragen.

Aufgrund des Vergleichsmaterials lässt sich daher abschließend nur sagen, dass es sich bei dem Hirschträger des Elfenbeinpaneels um einen Jäger handelt, der mit seinem gezähmten Hirsch von einer Hirschjagd zurückkehrt.

¹³ DAYAGI-MENDELS denkt bei der Herrscherfigur an eine eng anliegende Haube (DAYAGI-MENDELS 1997, 61).

¹⁴ FISCHER 2011, 155-156.

¹⁵ Bei dieser Hypothese verfolgt GACHET-BIZOLLON den Ansatz von Marguerite YON, es handele sich dabei um eine enge runde Haube (YON 1985, 184-185; 1991, 303). Eine vergleichbare Haube, jedoch mit einer lockigen Haarsträhne verziert, erkennt YON auch bei einer kleinen stehenden Figur mit Mantel, die auf der „Baal-Stele“ an der Seite des Gottes auf einem Podest wiedergegeben ist (YON 1985, 180-181). Anhand der „Baal-Stele“ und weiterer ähnlicher Darstellungen auf Terrakotta-Räucherständern vermutet YON, dass diese Kopfbedeckung Teil der Bekleidung des ugaritischen Herrschers in seiner Priesterfunktion war (*ibid.*, 184-185). M.E. besteht allerdings bei dieser Interpretation noch Erklärungsbedarf, denn eine solche Haube mit angeschlossenen Locken kommt bei anderen Herrscherdarstellungen aus Ugarit (etwa auf der „Vertragsstele“ – s. o. – und vor allem auf der sogenannten „Hochzeitsvase“, die aber ein ägyptisches Erzeugnis ist – s. FISCHER E. im Druck a) nicht vor.

XII. WEIBLICHE FIGUR IN LANGEM GEWAND (2/I)

1. BESCHREIBUNG

Die Platte (Taf. XXV-XVI) ist in einem guten Erhaltungszustand, nur wenige Fragmente an der oberen linken Seite fehlen, so ist die Figur vollständig erhalten. Zwei Durchbohrungen lassen sich an den oberen Ecken erkennen.

Die Figur trägt eine komplexe Frisur mit zwei verflochtenen Zöpfen, die schwer auf den Rücken herabhängen, und eingedrehten Schläfenlocken, die bis zur Brust reichen. Im Vergleich zur Haartracht der Nackten Frau, bei der die Haare von der Stirn nach hinten gekämmt sind, teilen sich die Strähnen am Mittelscheitel und verlaufen waagrecht und parallel zueinander nach hinten.¹

Im Gesichtsbereich ist die Oberfläche erheblich beschädigt, der Gesichtskontur ist kaum zu erkennen.

Im Gegensatz zur Nackten Frau (Platte 1/E) hält die Frau der Platte 2/I das Kompositpflanzelement, das hier besser erhalten ist, in der rechten anstatt der linken Hand. Bei jedem Blatt sind noch die von der Mittelrippe nach außen laufenden Querschraffierungen fast vollständig zu sehen. Außerdem lässt sich zwischen dem Stab und der Bekrönung ein Kelch in Zackenform erkennen, dessen schräge Kanten durch eine Doppelgravierung betont sind. In der Mitte des Kelches bilden eingestochene Punkte ein geometrisches Motiv. In der anderen Hand hält die Figur ein rundes Gefäß mit trichterförmigem Hals und weiter Mündung nach vorne. Sie schließt die Hand um den Standfuß des Pokals zur Faust, genau wie die Nackte Frau ihre stilisierte Lotosblume hält.

Das bis zu den Knöcheln reichende Gewand zeigt einen runden Halsausschnitt mit einer gemusterten Bordüre. Am unteren Ende ist ein reich dekorierte Saum angebracht, der aus mehreren übereinander verlaufenden Wulfstreifen besteht: der dritte Streifen ist mit einem um 90° gedrehten V-Motiv, der fünfte mit senkrechten Strichen verziert.

Die Andeutung der weiblichen Brust fehlt, genau wie bei der Dame des sich umarmenden Paares.

¹ In der Umzeichnung MORELS (GACHET-BIZOLLON 2001, Abb. 2) wurde dieses Detail ungenau wiedergegeben: Dabei gehen die Strähnen nur am Haaransatz horizontal über die Stirn, während die Haarmasse nach hinten genommen wird.

Ein fein gearbeiteter Gürtel ist um die schlanken Hüften gebunden. Der Gürtel ist aus mehreren Strängen gebildet, die von einem Ring festgehalten werden. Das rechte Gürtelende ist am Ring befestigt, während das andere mit einem dicken Knoten angeknüpft ist und sich vom Ring in sechs längliche Troddeln nach unten auffächert.

2. DIE TRACHT

Die Tracht der Figur auf der Platte 2/I besteht aus einer knöchellangen einfachen Tunika mit Ärmeln; als zusätzliches Zierstück trägt die Figur nur einen ausgearbeiteten Gürtel. Wenige Frauendarstellungen haben sich in der Levante der Späten Bronzezeit erhalten. Zum Beispiel zeigt die weibliche Figur mit Polos, die ihrem sitzenden Mann auf einer Elfenbeinplatte aus Megiddo eine Lotusblume reicht, einen bis an die Knie reichenden Mantel (LOUD 1939, Taf. 4 Nr. 2).² Auf einer à jour-Schnitzerei trägt eine in einem rechteckigen Rahmen stehende Frau ein weites, bis zu den Füßen reichendes Obergewand, das ein ägyptisches Vorbild aufgreift (LOUD 1939, Taf. 38 Nr. 173).³ Beide Manteltrachten weisen eine gefranste Bordüre auf, die vom Ellbogen vertikal nach unten verläuft. Jedoch bleibt die Komposition beider Trachten rätselhaft und unterscheidet sich von der Tunika der Dame der Platte 2/I.

Ägyptische Darstellungen von „syrischen“ Frauen bieten keinen passenden Vergleich. Dabei tragen weibliche Figuren „syrischer“ Herkunft eine Stufentracht.⁴ Die Tracht kann auch mit einem Gürtel ausgestattet werden, der aus einem einfachen Stoffband besteht (vgl. MARTIN G. 1989, Taf. 103-104), oder aus schmalen Schnüren, die vorne in einer Öse eingewickelt und in den Gürtel gesteckt werden (vgl. Holzlöffel in WIESE 2001, 104, Nr. 64).

Dass die Frau in langem Gewand eine ägyptische Tracht aufweist, wie GACHET-BIZOLLON (2001, 57) vermutet, scheint auch nicht überzeugend. Im Neuen Reich tragen Frauen von hohem Rang ein Obergewand, das aus einem vorne verknoteten Tuch besteht, entweder eine oder beide Schulter bedeckend. Normalerweise lässt sich darunter eine weite Tunika mit Scheinärmeln erkennen. Die Stoffdrapierung, die durch zahlreiche dünne Falten angedeutet wird, kann stark variieren.⁵

Deshalb kann es sich bei der ugaritischen Platte nur um eine lokale Tradition handeln, für die

² Die Musikantin mit Leier, die der Dame mit Polos folgt, trägt auch eine ähnliche Manteltracht, jedoch weniger verziert

³ Erika FISCHER (mündliche Mitteilung), vgl. HOFMANN 2004, 55 Abb. 69.

⁴ HALLMANN 2006, 264; FISCHER E. 2013a; für Abbildungen: WRESZINSKI 1923, Taf. 115, Taf. 266, Taf. 337 (unteres Register links).

⁵ BONNET 1917, 64-71; STAEHELIN 1986, 729-731; VOGELSANG-EASTWOOD 1993, 107-111; FISCHER E. 2011, 146-148 und 2013a.

kaum Parallelen erhalten sind. Eine ähnliche Tracht mit langen Ärmeln und einem Bordürenstreifen am unteren Saum erscheint auf einem weiteren Elfenbeinbruchstück aus Megiddo (LOUD 1939, Taf. 6 Nr. 12). Vom Gürtel hängen zwei an der Spitze sich auffächernde Quasten. Ob es sich um eine weibliche Figur handelt, bleibt fraglich, da der Kopf nicht erhalten ist. Jedenfalls hält die Figur mit der rechten Hand einen Gegenstand, der vermutlich an einem Stab aufgesetzt war.

Die Haartracht mit Schläfenlocken und am Rücken herabhängenden Flechten wurde bereits im Kap. IV.3.1. bei der „Nackten Frau“ betrachtet. Wie schon ausgeführt, war vermutlich die Schläfenlockenfrisur in Ugarit der Späten Bronzezeit eine raffinierte weibliche Haartracht, die der damaligen Mode entsprach.

3. DIE ATTRIBUTE

Das runde Gefäß, das die Frau in der linken Hand hält, setzt GACHET-BIZOLLON (2001, 40) zu Recht mit ägyptischen Steingefäßen in Verbindung, die in Ugarit zahlreich gefunden und von Annie CAUBET bereits zusammengestellt wurden.⁶ Diese Gefäßform verbreitet sich in Ägypten ab dem Neuen Reich und wurde vermutlich als Salbenbehälter verwendet (WESTENDORF 1977, Abb. 3 Nr. 31; BOURRIAU 1984, 363). Beispiele aus verschiedenen Materialien haben sich erhalten, Travertin wurde am häufigsten verwendet.⁷

Für das Kompositpflanzelement, das die Dame hält, s. Kap. IV.3.3. Im Vergleich zur Platte der Nackten Frau zeigt es in der Platte 1/I einen längeren „Stab“. Dies wird von der Komposition der Platte verlangt, da der „Stab“ nicht wie bei der Nackten Frau in der nach vorne dargestellten Hand gehalten wird. Damit die Bekrönung den Kopf der Dame nicht überlappte, hat der Handwerker das Problem durch die Verlängerung des „Stabs“ gelöst.

Für die Nackte Frau wurde vorgeschlagen, dass dieses Attribut ein „ugaritisches“ Pflanzenmotiv ist, das dem ägyptischen Lotos entspricht. Diese Interpretation scheint aufgrund des Vergleichsmaterials, und zwar einer Elfenbeinplatte aus Megiddo (LOUD 1939, Taf. 4 Nr. 2)⁸ und einer weiteren aus Tell el-Far’ah (FISCHER E. 2011, Abb. 23), plausibel. Beide Gegenstände zeigen eine vor einem sitzenden Mann stehende Frau, die ihrem Gatten

⁶ CAUBET 1991, 210, Taf. 2. Für eine Abbildung: GABOLDE in GALLIANO *et alii* 2004, 131 Nr. 114.

⁷ BOURRIAU 1984, 362; für eine Abbildung: BOURRIAU in BROVARSKI *et alii* 1982, 130 Nr. 122-123.

⁸ Eine ähnliche Szene mit Blumenstrauß anstatt eines Lotos ist auf einer Platte aus Megiddo zu sehen (LOUD 1939, Taf. 62, Nr. 328; FISCHER E. 2007a, 180-181, Taf. 42-43 Nr. 5). Außerdem bietet das Elfenbeinkorpus aus Megiddo ein weiteres Beispiel für eine Bankettszene mit Lotos. Dabei tritt jedoch keine weibliche Figur, sondern ein sitzender Mann auf, der von einem Diener gerade bedient wird. Die Figur führt mit der rechten Hand eine Schale zum Mund und hält in der anderen einen Lotos (LOUD 1939, Nr. 260 Taf. 32).

eine Blume darbietet. Aufgrund des Kontextes, einer Bankettszene, besteht kein Zweifel daran, dass hier ein Lotos dargestellt ist, wobei die Blume auf dem Paneel aus Tell el-Far‘ah vielmehr an einen Papyrus erinnert (FISCHER E. 2011, 127-128). In Ägypten ist der Lotos bei diesem Szenentyp ein festes Motiv – einzeln, als Strauß, als Bestandteil einer Girlande oder als Dekor eines Gefäßes (FISCHER E. 2011, 90-92).

Eine ähnliche Darstellung, jedoch ohne Lotos, gibt die sogenannte „Hochzeitsvase“ aus Ugarit wieder (GALLIANO *et alii* 2004, 155). Dabei reicht eine stehende Frau ihrem thronenden Mann, dem König Niqmaddu, ein Tuch. Außerdem schenkt sie dem Herrscher, der wahrscheinlich eine Schale hielt, aus einem länglichen Gefäß ein. Die Szene ist fragmentarisch: Nur ein Teil des Kopfes des Königs hat sich erhalten.⁹

4. DAS MOTIV DER „FÜRSORGE“

Eine weibliche Figur, die ihren Mann bedient, findet sich auf verschiedenen levantinischen Belegen, und zwar auf oben erwähnten Elfenbeinplatten aus Megiddo und Tell el Far‘ah und auf der fragmentarischen Vase aus Ugarit. Dieses Motiv hat in Ägypten eine lange Tradition und kann in verschiedenen Formen dargestellt werden. Bei der Elfenbeinplatte aus Tell el Far‘ah und der „Hochzeitsvase“ wird dem Mann ein Getränk dargeboten. Hingegen reicht die Dame auf der Megiddo-Platte ihrem Ehemann, der bereits eine Schale vor den Mund hält, eine Lotosblume und ein schmales Tuch, das von ihren Schultern über den Rücken herabhängt.

In Ägypten hat das Motiv der „Fürsorge“ noch weitere Varianten, wie zum Beispiel in der Wandmalerei des Grabs des Sennefer, der in die Regierungszeit Thutmosis’ III. datiert wird (FISCHER E. 2006-2008a, 71; GUNDLACH *et alii* 1988, Abb. 29-31, 34-35, 44-46). Hier entwickelt sich die „Fürsorge“ in mehreren Einzelszenen, in denen Merit ihrem Mann, Sennefer, jeweils eine unterschiedliche Gabe darbietet: Lotosblüten, eine Schale mit Duftingredienzen, einen Halskragen, eine Trinkschale, Tücher und schließlich eine Amulettkette und einen Herzskarabäus.

Das Fürsorge-Motiv ist auch bei königlichen Paaren belegt. Jede Seite und die Tür des Goldschreins des Tutanchamun sind mit Szenen verziert, in denen Anchesenamun ihren Gefährten liebevoll bedient. Eine der Szenen stellt die Königin dar, während sie, leicht gegen

⁹ Für die Rekonstruktion und die Interpretation der „Hochzeitsvase“ s. FISCHER E. 2013a.

den Pharao gebeugt, ihn salbt (EATON-KRAUSS – GRAEFE 1985, 21-22, Taf. 12, 18).¹⁰ Umgekehrt wird auf der rechten Seite Tutanchamun in die Hand seiner Gattin vermutlich duftendes Öl gießen (EATON-KRAUSS – GRAEFE 1985, 19, Taf. 11,17). Somit kann vermutet werden, dass auch die Dame der Platte 2/I ihren Mann nicht mit einem Getränk, sondern mit einer Salbe versorgt, da das Gefäß, das sie hält, als Salbenbehälter zu interpretieren ist.

¹⁰ Eine ähnliche Szene befindet sich auch auf der Rückenlehne des Goldthrons des Tutanchamun (EATON-KRAUSS 2008, 50-51, 179 Taf. 8).

XIII. DIE STILLENDE GÖTTIN MIT ZWEI KNABEN (2/H)

Besondere Aufmerksamkeit wurde immer wieder der Platte mit der stillenden Göttin geschenkt, da sie bereits seit der Entdeckung des Paneels als Höhepunkt der gesamten Komposition angesehen wurde.¹ Die Platte ist nicht nur die größte, sondern auch die einzige, die eine Figur mit Kopf in Frontalansicht zeigt. Dies führte zur Annahme, dass alle Platten von Seite 1 und 2 auf diese Göttin ausgerichtet seien und dass die Göttin den Interpretationsschlüssel des ganzen Bildprogramms bilde (s. Kap. I.1.).

Wegen der Haartracht und der Hörner mit Scheibe wurde wiederholt von einer „hathorischen Ikonographie“ der ugaritischen Göttin ausgegangen.² Jedoch existiert keine genaue Parallele für diese Figur, die für eine deutlich ägyptische Ausprägung sprechen kann. Die stillende Göttin vereint in sich verschiedene Motive, die jeweils eine Einzeluntersuchung verlangen.

1. BESCHREIBUNG

Die Platte 2/H (Taf. XXVII-XXIX) ist breiter als die anderen und die einzige mit drei Figuren. Sie ist vollständig mit Ausnahme von einigen fehlenden Fragmenten neben dem Gesicht der Göttin und über dem Kopf des rechten Knaben.

In der linken oberen Ecke und an der rechten unteren wurden auf dem Rahmen zwei Zapflöcher angebracht.

Die Göttin ist in Frontalansicht dargestellt, nur die Füße sind nach links gerichtet. Das Gesicht der Göttin zeigt eine dreieckige Form, jedoch nicht kantig, sondern mit herausmodellierten Wangen und rundem Kinn. Die Augen sind mandelförmig und länglich. Die langgezogenen Augenbrauen scheinen über der Nasenwurzel zusammenzustoßen und verdecken fast komplett die niedrige Stirn. Die schmale Nase fügt sich gut in die Proportionen des Gesichts ein und verbreitert sich nur wenig zu den Nasenflügeln, die mit Nasenlöchern versehen und zart

¹ Die Platte 2/H ist die einzige, die Gegenstand eines separaten Beitrags war (WARD 1969).

² SCHAEFFER 1954, 54-55; DU MESNIL DU BUISSON 1973, 178-179; LAGARCE 1983, 550 Anm. 2; STEPHAN 1996, 88.

herausmodelliert sind. Der Mund ist klein und gerade. Wegen der Lücken an den Seiten des Gesichts hat sich keine Spur von den Ohren erhalten.³

Die Göttin trägt eine sogenannte Hathorfrisur, die aus zwei voluminösen Seitenlocken mit angedeuteten Haarsträhnen besteht. Über der Stirn liegen die Haare quer; es ist kein Mittelscheitel angegeben. Die Seitenlocken fallen auf die Schultern, an der Spitze rollen sie sich jeweils um eine Scheibe zu einer Spirale ein.⁴ Sie rahmen das Gesicht, sodass seine dreieckige Form noch deutlicher wirkt.

Aus der Kopfmitte wächst ein Paar gebogener Hörner hervor. Zwei gebogene Linien betonen die Hornbasis. Die Hörner verlaufen erst senkrecht, parallel eng nebeneinander, dann biegen sie sich jeweils nach außen und verlaufen weitgehend waagrecht, während die Spitzen einen kleinen Bogen nach innen beschreiben. An der Stelle, an der die Hörner auseinander gehen, ist eine kleine Scheibe eingesetzt. Ein dicker Rand umgibt die Scheibe, die ein Astralsymbol enthält.

Die Göttin ist mit vier Flügeln versehen, von denen nur die oberen deutlich zu sehen sind, denn sie fächern sich leicht ausgebreitet nach oben auf, während die unteren herabhängen. Der rechte obere Flügel setzt nicht am Rücken an, wie die anderen, sondern quer vor der Brust, die so völlig verdeckt wird. Sein genauer Beginn lässt sich nicht erkennen, er liegt wahrscheinlich unter dem Oberarm des rechten Knaben.

Die oberen Flügel bestehen aus zwei Federreihen: eine untere aus langen Schwungfedern und eine obere mit kürzeren Deckfedern. Bei jeder Feder ist deutlich der Kiel mit zwei parallelen Linien graviert. Durch Querstriche, die im spitzen Winkel vom Federkiel aus nach unten parallel schraffiert sind, wird die Federfahne angegeben. Daher ist nur die Hälfte jeder Feder zu sehen. Nach oben werden die Schwungfedern länger und ihre Spitzen kantiger. Unter der Federspitze ist der Kontur etwas runder. Von den unteren Flügeln ist wenig zu sehen, nur vier Federn des linken Flügels tauchen zwischen den Beinen des linken Knaben auf und ein Teil einer fünften Feder lässt sich hinter seinem Knie erkennen. Der rechte Flügel besteht aus vier außergewöhnlich langgezogenen Schwungfedern, er erscheint bereits auf Armniveau des rechten Jünglings und reicht bis an seine Wade.

³ Vgl. die Zeichnung MORELS: Hier ist der Ansatz des rechten Ohres wiedergegeben (GACHET-BIZOLLON 2001, 22 Abb. 2).

⁴ In der Zeichnung MORELS sind die zwei Seitenlockenspiralen nicht richtig wiedergegeben, da sie keine Scheibe zeigen.

Die Arme liegen auf den Schultern der Knaben. Die relativ kleinen Hände treten unter den Hinterköpfen der Jünglinge hervor und sind leicht nach innen gerichtet. Die dünnen Finger sind gerade und parallel geführt, während der dicke Daumen deutlich von den anderen Fingern getrennt ist.

Die Göttin trägt ein Gewand, das den Körper und die Beine bis knapp über die Knöchel bedeckt und mit verschiedenen Mustern prunkvoll verziert ist.⁵

Auf Schultern und Armen ist teilweise die Gewanddekoration noch erhalten: Am linken Oberarm sind noch Streifen zu erkennen, von denen einige eine Schraffierung zeigen. Ebenso befinden sich weitere Streifen mit demselben Muster auf der rechten Schulter.

In Beckenhöhe ist das Gewand mit drei Federreihen versehen. Die Federn der ersten Reihe sind kleiner als die der unteren, der Kiel ist nur durch eine schräge Linie angedeutet, die Federfahnen hingegen durch eine parallele Schraffierung. Die Federn der zwei unteren Reihen wurden mit der für die Flügelfedern verwendeten Technik gearbeitet. Sie liegen quer mit der Spitze nach unten und überlappen sich ein wenig.

Die zwei Knaben stehen spiegelsymmetrisch – einer an jeder Seite der Göttin – in Schrittstellung und umfassen jeweils eine ihrer Brüste. Sie reichen bis in Brusthöhe der Göttin und neigen den Kopf deutlich nach hinten.

Der linke Jüngling ist besser erhalten als der rechte. Am Hinterkopf sind zwei dünne quastenartige Elemente angesetzt, die sich am Ende nach innen eindrehen. Der Haaransatz bzw. die Kopfbedeckung verläuft tief in die eher niedrige Stirn. Am Kopf sind keine Haare angedeutet, wie bei den Figuren auf Platte 2/K und 2/G.

Der linke Arm ist erhoben und gebeugt, um mit der Hand die Brust der Göttin zu umfassen. Der rechte Arm hängt am Oberkörper herab, die Hand ist zur Faust geschlossen.

Die zwei spiegelsymmetrischen Säugenden unterscheiden sich nur in der Wiedergabe der emporgerichteten Arme und der Ellenbogen. Beim rechten Knaben ist der Ellenbogen leicht nach oben verschoben, damit er nicht den Arm des anderen Kindes überschneidet. Daher fällt der Arm des linken Knaben etwas kürzer aus.

⁵ Im Gegensatz zu GACHET-BIZOLLON bin ich der Meinung, dass das Gewand mit zwei langen Ärmeln versehen ist. Außerdem konnte ich keinen Hinweis auf die rechte Brust der Göttin erkennen (vgl. GACHET-BIZOLLON 2001, 31; 2007 139 Anm. 36).

Beide Jünglinge tragen einen kurzen gegürteten Wickelrock, der an den Säumen mit einem Leitemuster verziert ist. Die Borte dieses Musters ist auf der inneren Seite von einer Doppellinie betont, auf der äußeren Seite von drei parallelen Linien.

2. DIE HATHORFRISUR MIT HÖRNERN UND ASTRALSYMBOL

2.1. Die Hathorfrisur

Die Göttin trägt eine sogenannte „Hathorfrisur“.⁶ Unter diesem Begriff ist eine ursprünglich ägyptische Haartracht in Frontalansicht zu verstehen, die in zwei von einem Mittelscheitel getrennte dicke Locken gegliedert ist. Jede Locke rollt sich an der Spitze einmal oder mehrfach ein und umrahmt das Gesicht (PINCH 1993, 135-136).

Auch in der Levante hat diese Haartracht eine lange Tradition, wobei sie sich in dieser Region unabhängig von der Ikonographie der Hathor weiterentwickelt: In der Späten Bronzezeit gilt die Hathorfrisur als typisch für das levantinische Motiv der Nackten Frau, wie im Kap. IV gezeigt wurde (UEHLINGER 1998/2001, 56). Deshalb kann nicht allein aufgrund der Hathorfrisur eine Verbindung zwischen der stillenden Göttin und der ägyptischen Göttin gezogen werden.⁷

Darstellungen der Göttin Hathor sind in der Levante in der Mittleren Bronzezeit in der Glyptik belegt.⁸ Sie lässt sich anhand der Hörner mit Sonnenscheibe einfach erkennen, in der Regel trägt sie ein enges und langes Gewand und eine dreiteilige Frisur.⁹ Auf der Stirn kann ein Uräus herausragen. Die Hörnerform kann unterschiedlich sein, jedoch nähert sie sich meistens an die länglichen und senkrecht wachsenden Kuhhörner an, die die ägyptischen Vorbilder zeigen.¹⁰ Wie in der ägyptischen Tradition üblich, zeigt die anthropomorphe Hathor Hörner und Sonnenscheibe lediglich in Kombination mit der dreiteiligen Frisur, nie mit der Hathorfrisur.¹¹

⁶ Der Begriff „Hathorfrisur“ ist für Vorderasien geläufig (BÖRKER-KLÄHN – CALMEYER, 1975, 148-150). Neben diesem Begriff kann man auch „*scroll wig*“, „Volutenfrisur“, „Schneckenfrisur“, „Seitenlockenfrisur“ oder „Schulterlockenfrisur“ finden. In der vorliegenden Arbeit wurde „Hathorfrisur“ gewählt, da dieser Terminus am häufigsten verwendet wird.

⁷ Nur DU MEISNIL DU BUISSON deutet die ugaritische stillende Göttin als Hathor (DU MESNIL DU BUISSON 1973, 178). Seine Interpretation fand aber bisher keine Unterstützung (GACHET-BIZOLLON 2001, 30).

⁸ EDER 1995, 97-107; TEISSIER 1996, 102-104. S. in Alalach: COLLON 1975, 80-82 (Schicht IV), Nr. 147-148 und 150 (Schicht IV). Eine Ausnahme bildet Byblos, wo Darstellungen der Göttin Hathor auch auf anderen Bildträgern bekannt sind (s. EDER 1995, 98 Anm. 3).

⁹ Die dreiteilige Haartracht wird so genannt, da die Haarmasse in drei Partien getrennt ist, zwei rahmen das Gesicht ein, eine fällt auf den Rücken herunter (HAYNES 1977, 18; PINCH 1993, 136).

¹⁰ Für die Ikonographie der Hathor EDER 1995, 97-98 und Anm. 3-4.

¹¹ SCHROER 1989, 176; PINCH 1993, 136; HAYNES 1996, 402. M.W. ist bisher nur ein Fall belegt, bei dem Hathor mit Seitenlocken abgebildet wird. Dabei handelt es sich um eine Statue, die die Göttin in drei verschiedenen

Die Hathorfrisur ist hingegen für ein anderes Motiv typisch, das ebenfalls zu dem hathorischen Bildrepertoire gehört – den „Hathorkopf“. Mit dieser Bezeichnung wird ein flaches Gesicht in Vorderansicht und mit dreieckiger Form und Kuhohren definiert, das in Ägypten als Symbol der Hathor gilt.¹² Der Hathorkopf ist wie die anthropomorphe Form dieser Göttin im 18. Jh. in die levantinische Glyptik übernommen worden.¹³ Für den Hathorkopf ist jedoch die Kombination der Hathorfrisur mit Hörnern und Sonnenscheibe in Ägypten und in der Levante ungewöhnlich.¹⁴

In diesem Zusammenhang ist zu beachten, dass die Hathorfrisur im Laufe der 12. Dynastie außerhalb des hathorischen Repertoires entstand.¹⁵ Ursprünglich handelte es sich dabei um eine reale Haartracht, die erst bei bürgerlichen Damen und später von Mitgliedern des Königshofs getragen worden ist, wie zahlreiche Statuen dieser Epoche beweisen.¹⁶

Bereits bei den frühesten Belegen zeigte sie zwei dicke Seitenlocken, die in zwei Spiralen enden und jeweils eine Scheibe aus Edelstein oder Goldblech umschließen, manchmal kann jede Locke geflochten und durch Schnüre zusammengebunden sein. Die übrige Haarmasse fällt schwer auf den Rücken, wie Rundbilderdarstellungen zeigen (DELANGE 1987, 106 N 3892).

In der Literatur wird gewöhnlich angenommen, dass während der späten 12. Dynastie diese Frisur dann unauflöslich mit dem Hathorkopf-Motiv verbunden wurde.¹⁷ Der Hathorkopf war ursprünglich kahlköpfig,¹⁸ übernahm dann später die charakteristischen Seitenlocken, obwohl die originale haarlose Variante immer aktuell blieb.¹⁹

Erscheinungsformen wiedergibt (BARBOTIN 2007, 148-150, Nr. 87). Die Statue kommt aus dem Kunsthandel und ihre Herkunft ist unbekannt.

¹² FISCHER H.G. 1962; SCHROER 1989, 174-175; PINCH 1993, 135; HAYNES 1996, 402.

¹³ EDER 1995, 156; TEISSIER 1996, 102; OTTO 2000, 262. Die ersten festdatierten Belegen stammen aus Alalach VII (COLLON 1975, 58 Nr. 106, 74 Nr. 136) und Kültepe II (ÖZGÜÇ 1968, Taf. XIIIc). In Byblos erscheint ein Hathorkopf auch auf einem länglichen Goldblech in Treibarbeit (DUNAND 1958, 268, Nr. 9306; NEGBI 1976, 101, Abb. 121). Dazu noch FISCHER E. 2006-2008b.

¹⁴ Für Ägypten vgl. ein Kästchen aus el-Lahun, 12. Dynastie (WINLOCK 1934, 12-14, Abb.3); für die Levante vgl. einen reliefierten Hathorkopf aus Tell el-Adschul (PETRIE 1933, Taf. 17 oben links, für diesen Hinweis bin ich Erika FISCHER dankbar).

¹⁵ SOUROUZIAN 1981, 446-447; HAYNES 1996, 403 und Anm. 18-22; ROTH 2001, 209.

¹⁶ Statuen nicht-königlicher Frauen: DELANGE 1987, 106 N 3892, 208 E 26917; SALEH – SOUROUZIAN 1987, Nr. 99 (in Profilansicht), Nr. 100; BOURRIAU 1988, 49 Nr. 37, 71 Nr. 57. Statuen königlicher Frauen: SOUROUZIAN 1981. Dieser Gattung ist wahrscheinlich die fragmentarische Büste einer weiblichen Figur aus Fayence zuzuschreiben, die im Obeliskentempel von Byblos gefunden wurde (DUNAND 1958, 765-766 Nr. 15372, Taf. 94; für eine Farbabbildung: MATOÍAN 1998, 90).

¹⁷ PINCH 1983, 154-55; HAYNES 1996, 402. Für diese Epoche können die folgenden Belege herangezogen werden: vgl. WINLOCK 1934, 12-14, Abb. 3; BLACKMAN 1953, 23, Taf. 11; BOURRIAU 1988, 160-161, Nr. 185; PINCH 1993, 139, Taf. 27C.

¹⁸ Für die Entstehung des Hathorkopf-Motivs s. FISCHER H.G. 1962, 11-15.

¹⁹ Beispielsweise zeigen palästinische Siegel häufig Hathorköpfe ohne Haar (SCHROER 1989, 139-153, Abb. 102-104).

2.1.1. Die Hathorfrisur in der Levante

Im Allgemeinen wird davon ausgegangen, dass die Übernahme der Hathorfrisur durch das Hathorkopf-Motiv in der Levante erfolgte. Die levantinischen Darstellungen weisen immer zwei dicke Seitenlocken auf, jedoch nur gelegentlich die charakteristischen Kuhohren.²⁰ Der Hathorkopf stellt normalerweise nicht das Hauptmotiv dar, sondern vielmehr ein Füllmotiv, das zwischen zwei Figuren gesetzt wird.²¹

Der Hathorkopf ist jedoch nicht das einzige Motiv, das die Rezeption dieser Haartracht gefördert haben könnte. Während der 12. Dynastie war die Hathorfrisur in Ägypten unter Privatfrauen eine modische Frisur. So ist sie in dieser Zeit neben anderen damals aktuellen Haartrachten auch bei den sogenannten „Totenkonkubinen“ oder „Beischläferinnen“ verwendet worden.²² Dabei handelt es sich um rundplastische Bilder von nackten weiblichen Figuren, die gewöhnlich mit der Sphäre der Fruchtbarkeit und der Geburt in Verbindung gebracht werden und ab dem frühen Mittleren Reich belegt sind.²³ Der Begriff „Totenkonkubinen“ entstand, weil die ersten Exemplare in männlichen Gräbern gefunden wurden. Folglich wurde spekuliert, dass sie in Grabanlagen deponiert wurden, um das sexuelle Bedürfnis des männlichen Grabbesitzers zu befriedigen. Diese Hypothese ist aber abzulehnen, da solche sogenannten „Fruchtbarkeitsfiguren“ auch in Grabanlagen von Kindern und Frauen, in Hausbereichen und Heiligtümern zutage kamen (ROBINS 1993, 75).

Aus dem Obeliskentempel von Byblos stammen einige wahrscheinlich ägyptische Nackte-Frauen-Figuren aus Fayence, unter denen mindesten ein Exemplar die Hathorfrisur aufweist.²⁴

²⁰ Aufgrund der Abweichungen der levantinischen Hathorköpfe vom Original wurde vorgeschlagen, dass sie nicht einen Hathorkopf, sondern den Kopf einer „Nackten Frau“ darstellen (vgl. SCHROER 1989, 181-185). Wie im Kap. IV gezeigt wurde, kann das Motiv der „Nackten Frau“ auf die wesentlichen Merkmale reduziert werden, d.h. allerdings Kopf, Brüste und Schambereich. Somit kann das Vorkommen eines Kopfes mit Hathorfrisur nicht allein für eine Identifizierung mit einer „Nackten Frau“ sprechen. Dazu vgl. FISCHER E. 2006-2008b, 121.

²¹ EDER 1995, 155-156. Ob die ursprüngliche Bedeutung des Hathorkopfs als Symbol der ägyptischen Göttin bei den levantinischen Siegeln immer beibehalten wurde, oder ob das Motiv vielmehr wegen seines maskenhaften Charakters als apotropäisches (Frontal)-Motiv rezipiert wurde, lässt sich nicht feststellen. Vgl. PORADA 1983, 238 und TEISSIER 1996, 102.

²² PINCH 1993, 199 Typ IC. Für Abbildungen: BOURRIAU 1988, 125-126, Nr. 119 (dieser Beleg stammt aus dem Kunsthandel: vgl. HORNBLOWER 1929, 40); ein Exemplar (Inv.-Nr. 08.200.18) aus el-Lischt Nord befindet sich im Online-Katalog des Metropolitan Museum: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/>; ein fragmentarisches Exemplar aus Deir-el-Bahari (Inv.-Nr. 97.922) im Online-Katalog des Museum of Fine Arts in Boston: <http://www.mfa.org/collections/>; ein weiteres Exemplar unbekannter Herkunft (Inv.-Nr. 44.226) ist im Brooklyn Museum (<http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/>). Für diese Hinweise danke ich Erika Fischer.

²³ DESROCHES-NOBLECOURT 1953; PINCH 1983 und 1993, 198-234; BOURRIAU 1988, 124-126; JANSSEN –JANSSEN 1996, 7; ROBINS 1993, 75-78 und 1996, 28-30; FINK 2008, 297-301.

²⁴ DUNAND 1958, 764-765 Nr. 15362-15371, Taf. 99. Nr. 15366 zeigt zweifellos eine Hathorfrisur, die anderen eine schulterlange Frisur, die manchmal auch die Ohren bedecken kann. Bei Nr. 15363 teilen sich die Haaren in zwei

Ebenfalls in Byblos wurde im Grab des Königs Yapišemuabi (Grab II), der vermutlich am Ende des 19. Jt.s regierte,²⁵ ein getriebenes Goldschmuckstück gefunden, das zwei nebeneinander stehende Nackte Frauen in Frontalansicht abbildet.²⁶ Die Figuren tragen eine Hathorfrisur ohne Mittelscheitel; ursprünglich waren die runden Höhlungen, um die sich die Spitzen der seitlichen Locken einrollen, mit Edelstein eingelegt.

Angesichts der „Nackten Frauen“ mit Hathorfrisur aus Byblos stellt sich die Frage, ob die ägyptischen „Totenkonkubinen“ mit Hathorfrisur durch die Vermittlung von Byblos als mittelbronzezeitliches Vorbild für die levantinische „Nackte Frau“ mit dieser Haartracht gedient haben können. D.h., ist die Verbindung zwischen Nackte-Frau-Motiv und Hathorfrisur bereits in Ägypten als fester Bildtyp zu deuten? Dies scheint unwahrscheinlich, da innerhalb der ägyptischen Tradition die „Fruchtbarkeitsfiguren“ verschiedene Haartrachten aufweisen und das Vorkommen der Hathorfrisur von der Mode der 12. Dynastie bedingt zu sein scheint. Wann und wo genau diese Frisur in der Levante charakteristisch für die „Nackte Frau“ wird, lässt sich anhand unseres Kenntnisstands nicht beantworten.

Die Tatsache, dass in der Levante die Hathorfrisur von den ägyptischen Originalen beträchtlich abweichen kann, hat mehrere Wissenschaftler veranlasst, für die Hathorfrisur vielmehr ein mesopotamisches Vorbild zu suchen.²⁷ BARRELET vermutet, dass die seitlichen Locken von einer Haartracht abgeleitet worden sind, die bereits ab der Isin-Larsa-Zeit auf mehreren Terrakotten von Nackten Frauen bezeugt ist (BARRELET 1958, 32). Dabei handelt es sich jedoch um eine völlig anders gestaltete Langhaarfrisur, die im Nacken in einem Knoten eingerollt wird.²⁸

Locken, die das Gesicht einrahmen und auf die Schulter reichen. Die Haarspitzen sind nur leicht nach oben gerichtet. Diese Fayence-Figuren lagen im Depot *f* in der Procella des Obeliskentempels, das den Bauphasen V und VI angehörte (FINKBEINER 1981, 66-67). Die Datierung der verschiedenen Bauphasen des Obeliskentempels ist sehr problematisch, gewöhnlich wird angenommen, dass der Tempel während der 12. Dynastie gebaut wurde, d.h. Anfang 20.-Anfang 18. Jh.s (MAKAROUN BOU-ASSAF 2008, 54).

²⁵ Die Datierung dieser Grabanlage stützt sich auf Funde mit der Kartusche des Amenemhet III., der vermutlich Zeitgenosse des Vaters des Königs Yapišemuabi, Abišemu, war (EDER 1999, 126-128). Die ägyptischen Funde aus den Königsgräbern von Byblos gelten nur als *terminus post quem*, daher sollen absolute Datierungen mit Vorsicht behandelt werden.

²⁶ MONTET 1998, 185-186, Nr. 707, Taf. 94; JIDEJIAN 1968, Abb. 59 (hier anscheinend noch nicht restauriert).

²⁷ ALBRIGHT 1939, 114-118; BRUNNER-TRAUT 1956, 28; BARRELET 1958, 32-35; HAYNES 1996, 403; SCHROER 1989, 173-185.

²⁸ BLOCHER 1987, 30-36, Abb. 1-8; BRAUN-HOLZINGER 1984, Nr. 182, 184. Wenn diese Frisur in Frontalansicht wiedergegeben wird (vgl. BARRELET 1968, Nr. 386- 397), lässt sich der Haarknoten am Nacken an den Seiten des Gesichts erkennen und kann der Hathorfrisur ähneln, besonders in der Glyptik, die aufgrund der geringen Ausmaße Schwierigkeiten bei der Erkennung der Haartracht bereitet kann.

2.1.2. Die Hathorfrisur in Ugarit

Die Hathorfrisur ist in Ugarit typisch für die „Nackte Frau“. Eine anthropomorphe Darstellung der Hathor ist nicht bekannt, ebenso ist das Motiv des Hathorkopfs nur selten belegt.²⁹

Das ugaritische Repertoire der Hathorfrisur zeigt sich heterogen. Allerdings scheinen die Varianten, etwa das Vorkommen von Scheiben in der Lockenspirale, die Andeutung der Haarsträhnen oder die Dicke der Locken, keine große Rolle zu spielen und eher einem besonderen Stil zu unterliegen.

Üblicherweise trägt eine Nackte Frau mit Hathorfrisur kein weiteres Attribut auf dem Kopf (UEHLINGER 1998-2001, 53). In diesem Zusammenhang lässt sich unter den ugaritischen Metallanhängern nur ein Beispiel heranziehen, wobei die Figur keine Hörner, sondern zwei Mondsicheln zusammen mit einer konischen Kopfbedeckung aufweist.³⁰ Die Verbindung der Hathorfrisur mit Hörnern und Scheibe kommt lediglich bei der stillenden Göttin vor.

Nur ein Siegel aus Assur (14. Jh.) zeigt eine geflügelte Nackte Frau mit nach oben gerichteten und frontal dargestellten Hörnern, zwischen denen sie ein rundes Objekt trägt (BERAN 1957, 194-195 Abb. 94; MATTHEWS 1990, Nr. 447). Dieser Kreis steht auf einem dreistufigen, spiralförmig gedrehten Aufsatz.³¹ Vermutlich ist diese Kopfzier von dem hathorischen Kopfputz inspiriert, jedoch stark abgewandelt worden.

In der Levante wird die Hathorfrisur üblicherweise frontal wiedergegeben.³² Die Frontalität ist in Syrien der Späten Bronzezeit für das Motiv der Nackten Frau ein kennzeichnendes Merkmal. Dass eine bekleidete Göttin frontal dargestellt wird, ist daher eine Ausnahme. Ihr Vorkommen ist hier jedoch eventuell durch die Hathorfrisur bedingt.

Außerdem ist die Platte 2/H nicht das einzige Beispiel aus Ugarit für eine bekleidete Figur mit Hathorfrisur in Frontalansicht. Auf einer jüngst publizierten Platte aus Goldfolie aus dem Königspalast treten zwei ähnliche Figuren auf. Sie tragen ein langes, gegürtetes Gewand und flankieren eine Kompositpflanze, gegen die sie beide angewinkelten Arme strecken (ONNIS 2012,

²⁹ Auf einer Elfenbeinklapper aus Ras Shamra (GACHET-BIZOLLON 2007, 301 Nr. 392) und auf einem reliefierten Elfenbeinkopf aus Ras Ibn Hani (BOUNNI – LAGARCE 1998, 66, 164, Abb. 123).

³⁰ Für eine Abbildung s. CORNELIUS 2004 50 Abb. 84. Vgl. zwei Siegel aus Ugarit, die vermutlich aus Zypern kommen. Das erste zeigt zwei weibliche Figuren mit länglichen Hörnern und einer konischen Kopfbedeckung (SCHAEFFER 1983, 23 RS 7.081), das zweite zwei bekleidete Figuren mit Hörnern und vermutlich mit Sonnenscheibe (*ibid.*, 45-46 RS 21.015).

³¹ Für die genaue Beschreibung des Kopfputzes dieser Nackten Frau danke ich Dr. Barbara FELLER.

³² Dagegen kann diese Haartracht in Ägypten auch in Profilansicht dargestellt werden, allerdings selten (SALEH – SOUROUZIAN 1987, Nr. 99).

202-203).³³

2.2. Die Hörner mit Astralsymbol

Ein weiteres Merkmal der stillenden Göttin, das mit Hathor in Verbindung gebracht wurde, sind die länglichen Hörner, zwischen denen eine Scheibe gesetzt ist. Jedoch kann ab der 18. Dynastie auch eine andere Göttin mit Kuhgehörn und Sonnenscheibe auftreten, und zwar Isis.³⁴ So galten Hörner und Sonnenscheibe zur Entstehungszeit des Elfenbeinpaneels nicht mehr als exklusives Attribut der Hathor.

Da die stillende Göttin eine vorderasiatische – und keineswegs ägyptische – Gottheit sein muss, trägt sie auch die in Vorderasien üblichen Hörner. Aufgrund dieser langen und verbreiteten Tradition lässt sich verstehen, warum die stillende Göttin mit Hörnern versehen ist: Nur so konnte sie eindeutig als göttliches Wesen hohen Ranges erkannt werden.

Die Form des Gehörns der ugaritischen Göttin weicht jedoch von den üblichen Darstellungen ab, bei denen entweder, wie manchmal bei männlichen Gottheiten, Hörner aus den Schläfen hervorkommen³⁵ oder, wie zum Beispiel bei der „syrischen Göttin“, auf dem Polos sitzen.³⁶ Die Hörner der Göttin wachsen aus der Mitte des Kopfes heraus. Außerdem verlaufen sie erst parallel und gehen dann auseinander. Einerseits erinnert das Gehörn der stillenden Göttin im unteren Bereich an die ägyptischen Parallelen. Andererseits unterscheidet sich die gebogene Gehörngestaltung deutlich von den länglichen und gerade nach oben gerichteten Kuhhörnern. Gebogene Hörner zeigen beispielweise die Flügellöwen des Frieses 2, wobei hier die Hörner im Profil wiedergegeben sind.³⁷

Nicht nur die Hörner unterscheiden sich von der hathorischen Kopfzier, auch die dazwischen gesetzte Scheibe ist völlig anders gestaltet. In der Regel zeigen ägyptische Göttinnen eine leere Sonnenscheibe, die den kompletten Raum zwischen den zwei Hörnern füllt. Bei der stillenden Göttin liegt sie dagegen nur auf der Hörnerbasis und ist mit einem Kompositmotiv dekoriert.

³³ In ihrer Untersuchung vergleicht ONNIS zum ersten Mal die Figuren mit Hathorfrisur der Platte aus Goldfolie mit der stillenden Göttin des Elfenbeinpaneels. Sie macht aber auf die Unterschiede zwischen den zwei Darstellungen aufmerksam: die schlichte Tracht der Figuren an der Kompositpflanze, für die ONNIS an ein ägyptisches Vorbild denkt, gegen das prunkvolle „vorderasiatische“ Gewand der Göttin; das Vorkommen nur bei der Figur des Elfenbeinpaneels von Hörnern und Flügeln, die sie als Göttin bezeichnen (ONNIS 2012, 202-203).

³⁴ MÜLLER H.W. 1963, 3-4; MÜNSTER 1968, 119; BERGMAN 1980, 189.

³⁵ Vgl. ugaritische Stelen mit der Darstellung kriegerischer Gottheiten (GALLIANO *et alii* 2004, 170 Nr. 154, 263 Nr. 307).

³⁶ Für Abbildungen s. COLLON 1975, 6 Nr. 3, 8 Nr. 5, 12 Nr.11.

³⁷ Längliche und mehrfach gebogene Hörner sind auch für Stiere auf mykenischen Elfenbeinschnitzereien typisch, vgl. POURSAT 1977a, Taf. 17 Abb. 3; 1977b, Taf. 50 Nr. 453.

Dieses Motiv besteht aus einem vierzackigen Stern, aus dessen Mitte vier strahlenartige gebogene Elemente herausgehen. Zwischen jedem Strahl und jeder Sternzacke ist ein Kreis angebracht. Gewöhnlich wird dieses Bildelement als astrales Symbol bezeichnet und ist in Mesopotamien und Nordsyrien mindestens ab dem frühen 2. Jt. bezeugt.³⁸

In der Levante ist das Astralsymbol in der Späten Bronzezeit eines der beliebten Motive für Metallanhänger, die in großer Anzahl aus diversen Siedlungen stammen.³⁹ In Ugarit und Ras Ibn Hani wurden Medaillons mit einem einfacheren vierzackigen Stern gefunden, zwischen dessen Zacken ein getriebener Kreis gesetzt ist.⁴⁰ Aufgrund des Bildträgers ist zu vermuten, dass neben einer Zierfunktion dieses Symbol auch als schützend oder wohltuend gelten sollte.

Eine perfekte Parallele für das Astralsymbol, das die stillende Göttin zwischen ihren Hörnern zeigt, kam in dem sogenannten „Haus des Hohenpriesters“ zutage. Dabei handelt es sich um eine runde Bronzeplatte mit einem angegossenen Zapfen; ihre Funktion ist aber unklar.⁴¹

Dass Schmuckstücke mit Astralsymbol tatsächlich im Alltag von Privatleuten getragen worden sind, beweisen mehrere ägyptische Fremdvölkerdarstellungen, die „syrische Tributträger“ und „syrische Soldaten“ wiedergeben.⁴² Nackte Frauen auf Terrakotta-Reliefs können auch ähnliche Kettenanhänger zeigen (PRUSS 2010, 129, Taf. 12 Nr. 110).

Zwei Gussformen aus Tell el-Amarna bezeugen, dass Medaillons mit Stern-Motiv auch dort produziert wurden (PETRIE 1974, Taf. 18 Nr. 439-440). Darüber hinaus wurde das Symbol sporadisch auch in die ägyptische Ikonographie übernommen: Auf einem fragmentarischen Fayence-Ziegel aus dem Palast Ramses' II. in Qantir zeigt eine frontaldargestellte Kuh eine Sonnenscheibe, die mit einem Astralsymbol mit vier Zacken und vier Strahlen verziert ist (HAYES

³⁸ BOSSERT 1957, 124; MAXWELL-HYSLOP 1971, 141-143; PULAK in ARUZ *et alii* 2008, 350. Vgl. drei Goldanhänger aus Ebla (MATTHIAE in ARUZ *et alii* 2008, 14-15, Nr. 14).

³⁹ MCGOVERN 1985, 75-77. Für Abbildungen vgl. PULAK in ARUZ *et alii* 2008, 350-352 Nr. 217a, b (Schiffswrack von Ulubrun); PFÄLZNER in ARUZ *et alii* 2008, 352-353 Nr. 218 (Qatna). Andere Beispiele in GACHET-BIZOLLON 2001, 30 Anm. 31.

⁴⁰ Ugarit: SCHAEFFER 1937, Taf. 18; 1938, 320, Abb. 48: 1-7; STAMPOLIDIS 2003, 561 Nr. 1117; CAUBET in GALLIANO *et alii* 2004, 242 Nr. 269; YON in GALLIANO *et alii* 2004, 266 Nr. 312; Ras Ibn Hani: BOUNNI – LAGARCE 1998, 64-65, Abb. 91 Nr. 5 und Nr. 7-10, 106-108. LAGARCE und BOUNNI verwenden den Begriff „*étoile d'Astarté*“ in Bezug auf das Astralsymbol und verbinden es mit „kanaanäischen“ Metallanhänger mit der Darstellung einer „Nackten Frau“ (s. S. 43-45). Dieser Ansatz wird aber nicht begründet. Vgl. auch die nicht-metallischen Beispiele und die Gussformen für Metallanhänger mit Astralsymbol (MATOIAN 2008b, 199-200, Abb. 3 und 5, Taf. 16 Abb. 6; DARDAILLON in GALLIANO *et alii* 2004, 192 Nr. 182).

⁴¹ SCHAEFFER 1931, Taf. 13:4; eine Umzeichnung findet sich bei KANTOR 1958, Taf. 67. Dazu erwähnt GACHET-BIZOLLON noch eine unpublizierte Metallscheibe mit Astralsymbol aus einem Grab (GACHET-BIZOLLON 2001, 30 Anm. 32).

⁴² Vgl. MONTET 1937, 45-48. Für Abbildungen: CARTER – NEWBERRY 2002, Taf. 10-11, Abb. 4; ROBINS 1997, 140 Abb. 160.

1937, 14, Taf. 12).

Dieses Astralsymbol ist auch unter dem Begriff „kappadokisches oder königliches Symbol“ bekannt. Obschon es in Anatolien in der Glyptik häufig verwendet wurde,⁴³ ist mittlerweile klar, dass dieses Symbol keine hethitische Herkunft und keine besondere Verbindung mit der hethitischen Königsikonographie hat (BITTEL – GÜTERBOCK 1935, 41-42; KANTOR 1958, 60-61). Wegen seiner großen Verbreitung scheint eine regionale Bezeichnung vielmehr irreführend. Es lässt sich vermuten, dass es lokale Varianten dieses Symbols gegeben hat, allerdings lässt sich eine regionale Einordnung der erhaltenen Belege noch nicht vornehmen.

Ein Grund für die Anbringung dieses Motivs auf der Scheibe der stillenden Göttin ist in seiner Beliebtheit zu finden. Dabei wirkte es sicherlich als wohltuendes oder sogar schützendes Motiv, wie sein Vorkommen auf Kettenanhängern bzw. Amuletten zeigt.⁴⁴

GACHET-BIZOLLON ist der Meinung, dass dieses Symbol im Laufe der Zeit seine astrale Konnotation verloren hatte und zu einem geographischen und kulturellen Zeichen wurde. Diese Hypothese stützt sich auf die vermutete anatolische Herkunft dieses Symbols (s.o.). Auf dem Paneel wäre es benutzt worden, um die Verbindung mit dem Hatti-Reich zum Ausdruck zu bringen und letztlich um die Zugehörigkeit der stillenden Göttin innerhalb der ugaritischen Religion zu betonen. Dieses Motiv hatte jedoch in der ugaritischen Tradition keinen hethitischen Charakter, sondern galt zweifellos als heimisches Motiv. Darüber hinaus blieb der astrale Aspekt dieses Motivs zweifellos unverkennbar.

2.3. Zusammenfassung

Bisher wurde gezeigt, dass in Ägypten die Hathorfrisur gewöhnlich nicht von anthropomorphen Hathordarstellungen getragen wird, die eine dreiteilige Frisur bevorzugen. Dagegen ist die Hathorfrisur vielmehr mit dem „Hathorkopf“ verbunden. In der Levante der Späten Bronzezeit hat sich die Hathorfrisur als Haartracht der „Nackten Frau“ etabliert. So lässt sich die Verwendung dieser Frisur bei der stillenden Göttin nicht mit der ägyptischen Tradition erklären. Da es sich dabei um eine levantinische Göttin handeln muss, lässt sich die Schlussfolgerung

⁴³ Althethitische Stempelsiegel mit Astralsymbol: BOEHMER 1987, 51-52; das Astralsymbol in Verbindung mit Flügelsonne in „*Aedicula*-Siegeln“: BERAN 1967, 70-72.

⁴⁴ Eine in das 14. Jh. datierte Stele aus dem Kunsthandel gibt eine stehende weibliche Figur mit horizontal verlaufenden Hörnern und Astralsymbol wieder, genau wie bei der stillenden Göttin (CORNELIUS 2008, Kat. 115 Nr. 3.8a). Die Hörner schweben merkwürdigerweise gerade über dem Kopf. Die Darstellung und die Fertigungstechnik unterscheiden sich in mehreren Aspekten von zeitgenössischen Vergleichen, dazu ist die Herkunft dieser Stele unsicher, deshalb wird sie hier nicht berücksichtigt.

ziehen, dass bei der ugaritischen Göttin die für die Nackte Frau kennzeichnende Haartracht übernommen wurde.

In Ugarit wurde neben der Platte 2/H ein weiterer Beleg für eine bekleidete Figur mit Hathorfrisur gefunden, und zwar die Platte aus Goldfolie aus dem Königspalast (s. S. 136).

Darüber hinaus ist auch die Assoziation Hathorfrisur-Hörner in Ägypten nicht üblich: Hörner erscheinen normalerweise in Kombination mit einer dreiteiligen Frisur. Auch für die levantinische „Nackte Frau“ ist diese Zusammensetzung nicht typisch.

Das Vorkommen von Hörnern muss aber nicht erstaunen: Eine vorderasiatische Gottheit wird zuerst durch ihr Gehörn identifiziert, somit werden Hörner von der göttlichen Ikonographie verlangt.

Bei der stillenden Göttin wird außerdem die Sonnenscheibe durch ein lokales Astralmotiv ersetzt. Die hier einmalige Kombination dieses Symbols mit Hathorfrisur und Hörnern lässt vermuten, dass es sich dabei um eine levantinische, wenn nicht ugaritische, Schöpfung handelt.

Für das Vorkommen einer Scheibe zwischen den Hörnern der stillenden Göttin s. auch unten XIII.5.

3. DIE TRACHT

Die Tracht der stillenden Göttin besteht aus einem langen Hemd bzw. einer langen Tunika, die mit bis zu den Handgelenken reichenden Ärmel versehen ist. Der Oberkörper ist teilweise von einem der Flügel bedeckt, so ist nur über der Taille die opulente Musterung zu sehen, die das Gewand verziert. Diese Dekoration weist drei sich wiederholende und parallel angeordnete Muster auf. Das erste ist ein plastisches Zick-Zack-Muster, dann folgt eine Reihe mit kurzen senkrechten Strichen. Das letzte besteht aus nebeneinander liegenden Trapezen; eine Doppelgravierung trennt die Trapeze voneinander, in der Mitte zeigen sie einen eingestochenen Punkt.

Textilreste sind extrem selten,⁴⁵ jedoch lässt sich vermuten, dass in Ugarit während der Späten Bronzezeit Kleidungsstoffe auch mit Zierelementen, wie Perlen, dekoriert sein konnten (vgl. das

⁴⁵ In der Königsgruft von Qatna wurden winzige mineralisierte Textilfragmente geborgen, bei denen die außerordentlich feine Gewebestruktur noch zu erkennen ist; Farben und Muster haben sich erstaunlicherweise auch erhalten. Dieses viel versprechende Fundmaterial wird gerade von Nicole REIFARTH und Giulia BACCELLI untersucht. Dazu s. REIFARTH – BACCELLI in AL-MAQDISSI *et alii* 2009, 217-219.

Muster mit Trapezen mit eingestochenem Punkt; MATOIAN – VITA 2009, 488-490).

Die „syrische Göttin“ mit Hörnerpolos zeigt immer eine lange Tracht, die jedoch in Kombination mit einem knöchellangen Mantel erscheint (COLLON 1975, 180-181).⁴⁶ Siegelabrollungen aus Alalach, die sich auf Tontafeln aus der Schicht IV befinden, aber stilistisch zu der Schicht VII gehören sollen, zeigen die „syrische Göttin“ mit einem über beide Schultern geschlungenen Mantel (COLLON 1974, Taf. 15-16). Von dem Untergewand ist wenig zu erkennen, etwa am Hals. Ebenso ist bei einer ugaritischen Bronzestatue einer syrischen Göttin nicht viel von dem Untergewand zu sehen (CAUBET – DARDAILLON in ARUZ *et alii* 2008, 46-47 Nr. 20).

Die Göttin des Elfenbeinpaneels hätte in ihrer frontalen Ansicht kaum einen Mantel tragen können: Sie ist geflügelt, einer von den Flügeln verläuft hervorgehoben über den Brüsten, schließlich bietet sie zwei Jünglingen ihre Brust dar. So ist diese hohe Göttin ausnahmsweise nur im langen Hemd dargestellt, das bei der „syrischen Göttin“ sonst stets vom Mantel verdeckt wird. Dass die Flügel ein wichtiges Element für die Identifikation der Göttin gewesen sein müssen, lässt sich aufgrund der Anzahl – vier Flügel sind für die Späte Bronzezeit relativ ungewöhnlich – und auch aufgrund der drei Federreihen auf dem Gewand in Beckenhöhe feststellen (s. auch unten XIII.5).

Flügel- bzw. Federgewänder sind in der ägyptischen Tradition sehr gut belegt. Zum Beispiel besteht das Geiergewand aus zwei Flügeln, die sich von der Hüfte nach unten erstrecken und sich genau unter dem Schambereich überschneiden.⁴⁷ Der Raum zwischen den Flügeln ist mit schuppenförmigen Federn bedeckt. Ohne Zweifel hat diese Tracht für die sogenannte „Anat-Stele“ aus Ugarit als Vorbild gedient (YON 1991, 291-293, Nr. 3, Abb. 9 c-d; s. auch Kap. IV. Anm. 35). Ferner ist auch das Horuskleid aus Federreihen gebildet; das Unterteil kann auch aus mehreren gestreckten Flügeln gebildet sein. Es handelt sich dabei um den Ornat einer männlichen Gottheit, der auch vom Pharao getragen werden kann (GIZA-POGDÓRSKI 1984, 1992a und 1992b; s. Kap. V.3.2.).

Beide Trachten zeigen im Vergleich zur stillenden Göttin eine unterschiedliche Anordnung der Federn bzw. der Flügel, daher kann eine Einwirkung auf die Tracht der stillenden Göttin

⁴⁶ GACHET-BIZOLLON vermutet, dass die Tracht der stillenden Göttin zur syrischen Tradition gehört; somit deutet sie es als eine Umwandlung des „Stufengewands“ (GACHET-BIZOLLON 2001, 31), das „syrische Frauen“ bei ägyptischen Fremdvölkerdarstellungen immer aufweisen. Allerdings besteht die Tracht der Göttin aus einem glatten Einzelteil, das nicht mit den Stoffbahnen der Tracht der „syrischen Frauen“ verglichen werden kann.

⁴⁷ Für Abbildungen: BRYAN *et alii* 1993, 164-5, Nr. 22; SCHULZ – SEIDEL 2004, 287, Abb. 28; E 25493 Online-Katalog des Louvre <http://cartelen.louvre.fr/> .

ausgeschlossen werden.

Das kostbare Gewand der stillenden Göttin unterscheidet sich von den Trachten der anderen Figuren, für die – trotz verzierter Bordüren und ausgearbeiteter Gürtel – kein gemusterter Stoff verwendet wurde. Der Status als hochrangige Gottheit (s. Hörner) sollte auch durch das Gewand unterstrichen werden.

4. DIE FLÜGEL

Flügel sind in der vorderasiatischen Tradition ein deutliches Merkmal, das übermenschliche Wesen, Genien sowie Gottheiten, kennzeichnen kann. Zum Beispiel kann die „Nackte Frau“ in der syrischen und mittanischen Glyptik auch geflügelt vorkommen (BARRELET 1955, 242-243; ORTHMANN 1971, 282-283; OTTO 2000, 210).⁴⁸ Gewöhnlich ist sie nur mit zwei Flügeln versehen, wobei ab der Späten Bronzezeit vereinzelt vierflügelige Belege bekannt sind. Auf mittanischen Siegeln tritt eine Nackte Frau mit im Profil wiedergegebenen Kopf auf, deren Arme von vier Flügeln ersetzt wurden.⁴⁹ Die Flügel sind frontal wiedergegeben, ein Paar nach oben, ein Paar nach unten ausgebreitet. Der Kopf ist im Profil und mit einer Kappe mit hohem Rand bedeckt.

Auch der *Qadištu*-Typ kann auf Siegeln geflügelt vorkommen, dabei ist der Kopf gewöhnlich im Profil wiedergegeben.⁵⁰ Ein Beispiel dafür hat sich auch in Ugarit erhalten (AMIET 1992, Nr. 153).⁵¹ Auch für diesen Bildtyp ist das Vorkommen von vier Flügeln belegt, und zwar auf einer in das 14. Jh. datierten Siegelabrollung aus Assur (BERAN 1957, 198, Abb. 101).⁵² Die Flügel sind

⁴⁸ Für Beispiele: WINTER 1983, 187-191. In Emar sind Nackte Frauen belegt, die frontal dargestellte Flügel, Arme auf dem Bauch und Kopf im Profil zeigen (BEYER 2001, 320-321 Abb. 44 Nr. E2, E6, E10, E56 = syro-mittanische Gruppe). Die Funktion der geflügelten Nackten Göttin ist umstritten; vermutlich hängt die Funktion dieser Figur, wie bei der „Nackte Frau“ ohne Flügel, vor allem vom Zusammenhang ab.

⁴⁹ Siegel aus Nuzi: STEIN 1993, 214 C.8.1 b Nr. 172 und C.8.2 a Nr. 650; Siegel aus Akko, das auf die mittanische Tradition zurückgeführt wird (BECK 2002, 372 Abb.1). Auch weitere mythische Wesen können vier Flügel aufweisen, wie z.B. Windgottheiten (MARGUERON 1986, Abb. 1; SEIDL 1989, 168 I.c); Mischwesen mit Adlerkopf (KANTOR 1958, 62, Nr. 53-62 Taf. 63; STEIN 1993, Nr. 296: frontal dargestellt, Nr. 277, Nr. 297, Nr. 305, Nr. 329, Nr. 335, Nr. 411, Nr. 417); Genien, Tiere haltend (PORADA 1947, Nr. 92); Figur mit gehörnter Kopfbedeckung (STEIN 1987, 265 Nr. 26).

⁵⁰ Vgl. Siegel aus Alalach IV: COLLON 1975, Taf. 20 Nr. 215-216.

⁵¹ Die meisten weiblichen geflügelten Figuren aus Ugarit gehören jedoch zur mittelbronzezeitlichen Tradition der bewaffneten geflügelten Göttin (AMIET 1992, Nr. 38, Nr. 46- 47, Nr. 151-152, Nr. 453-454). Dazu s. OTTO 2000, 205-206.

⁵² Ein Fragment eines Steingefäßes aus Assur gibt eine sich entblößende Göttin wieder, bei der vier Flügel rekonstruiert worden sind (MOORTGAT 1967, 117 Abb. 82). Allerdings lässt sich auf den Schultern dieser Figur kein

deutlich frontal dargestellt, während die Position des Kopfs nicht festgestellt werden kann, weil in diesem Bereich die Oberfläche beschädigt ist.

Ob die erweiterte Anzahl der Flügel in der Späten Bronzezeit eine besondere Bedeutung hat, lässt sich aufgrund dieser wenigen Belege nicht sagen. In Bezug auf die stillende Göttin scheint es möglich, dass die vier Flügel für ihre Identifikation hilfreich sein konnten, wie die zentrale Position des auf der Brust hervorgehobenen Flügels vermuten lässt.⁵³

Erst im Laufe des 1. Jt.s werden vier Flügel ein gängiges Attribut von mythischen und göttlichen Figuren.⁵⁴ Vierflügelige weibliche Figuren, die ein üppig plissiertes Gewand tragen, treten auf einigen Stuhllehnenpaneelen aus Fort Salmanassar neben ihrem männlichen Pendant auf (MALLOWAN – HERRMANN 1974, 33, Nr. 1 Platte 6, Nr. 3 Platte 2-3, Nr. 67). Sie halten Blumen in den Händen und sind in Profilansicht wiedergegeben; ein Flügelpaar verläuft gerade nach oben, das andere gebogen nach unten.

Rätselhaft ist eine Gestalt auf einem Orthostaten aus Tell Halaf, die sogar drei Flügelpaare zeigt (MOORTGAT 1955, 92 A3/166, Taf. 95a). Zwei Flügel setzen am Rücken an, die anderen kommen dagegen aus dem Unterteil des Gewands: Ein Paar breitet sich in der Mitte gerade aus, ein Paar verläuft gebogen nach unten. Die Figur trägt vermutlich das für Genien typische Kompositgewand, wobei der untere Schurz fast bis zu den Knöchel reicht (s. Kap. VIII.2.). Auf dem Kopf zweigen zwei längliche und wellige Elemente (Hörner, Federn?) mit angedeuteter Mittelrippe ab.

Vierflügelige Gestalten sind in Ägypten sehr selten zu finden (WARD 1968, 138-141).⁵⁵ Eine Göttin mit vier Flügeln kommt erst im 1. Jh. (meroitische Zeit) auf einem Armreif vor

Hinweis auf ein aufwärts ausgebreitetes Flügelpaar erkennen (MARTIN L. 1995 mit Literatur; ONASCH 2010, 85-86 227b-4).

⁵³ Meiner Meinung nach lässt sich die geflügelte Figur auf einer Bronzeaxt im Louvre (BARRELET 1958) nicht als Parallele für die stillende Göttin heranziehen, im Gegensatz zu GACHET-BIZOLLON 2001, 32. Die Axt kam 1909 in den Besitz des Museums, ihre Herkunft ist unklar. Auf einer Seite der Schneide befindet sich eine „Nackte Frau“ in Flachrelief in *Qadištu*-Typ-Haltung mit Zweigen in den Händen, sie ist in Vorderansicht und trägt eine Hathorfrisur. Auf der anderen tritt eine ähnliche Figur auf, die aber ein stufenartiges Gewand trägt, das sich vom „Falbelgewand“, wie es auch bei den Fürbitterinnen belegt ist, herleiten lässt. Ihre Arme, wie bei der „nackten Göttin“ auf der anderen Seite, sind angewinkelt und die Handflächen nach außen gerichtet. Merkwürdigerweise setzt am Unterarm jeweils ein nach oben aufgefächerter Flügel an. Keine der beiden Figuren weist Hörner auf. Es ist klar, dass mit der Ausnahme der Frisur, die bei levantinischen „Nackten Göttinnen“ oft zu finden ist, die Figuren auf der Axt im Louvre kein besonderes Merkmal mit der stillenden Göttin teilen.

⁵⁴ Für eine Zusammenstellung der Belege s. KEEL 1977, 194-234; für vierflügelige männliche Genien s. CURTIS – HERRMANN 1998 und BRAU-HOLZINGER – MATTHÄUS 2000, 288-291, 295; für vierflügelige „Nackte Frauen“ s. BARNETT 1980 und AL-GAILANI WERR 2008, 155; für Skarabäen und Uräen mit vier Flügeln in der palästinischen Tradition s. WARD 1967 und 1968.

⁵⁵ WARD ist der Meinung, dass das Vorkommen von vier Flügeln in Ägypten als Übernahme eines vorderasiatischen Motivs zu deuten ist (WARD 1968, 138).

(SCHLESSINGER 1989/90, 112; WILDUNG 1996, 308 Kat.-Nr. 327).⁵⁶ Den üblichen nach unten gerichteten Flügeln, die an der unteren Armseite hängen, ist ein nach oben ausgebreitetes Flügelpaar hinzugefügt.

In der ägyptischen Tradition haben Flügel vor allem eine Schutzfunktion: Geflügelte Göttinnen finden sich zum Beispiel mit voll ausgebreiteten Flügeln auf Sarkophagen oder auf Kanopenkästen.⁵⁷ Dieses Motiv wird auch auf Schmuckstücken angebracht (SCHLESSINGER 1989/90, 85-90); einer der ersten Belege ist ein Pektorale aus dem Grab des Tutanchamun.⁵⁸ Dabei tritt die Göttin Nut stehend mit voll ausgebreiteten Flügeln auf.⁵⁹ Im Vorderen Orient kann auch für die geflügelte Nackte Frau eine ähnliche Funktion angenommen werden. Vor allem im 1. Jt. sind Genienfiguren häufig mit Flügeln versehen (s. Anm. 54).

Einige Goldgegenstände aus dem Grab des Tutanchamun⁶⁰ bieten einen guten Vergleich für die Federn der stillenden Göttin, obschon die Flügelform anders gestaltet ist. Jede Feder wird durch Querstriche angedeutet, die von einem durch zwei parallele Linien bezeichneten Federkiel ausgehen. In Ugarit sind weitere Elfenbeinschnitzereien zu finden, die gewissermaßen diese Gestaltungsweise wiederholen (GACHET-BIZOLLON 2007, 285 Nr. 279, 286 Nr. 284, 293-294 Nr. 337). Diese Technik war vermutlich in der Levante der Späten Bronzezeit verbreitet, wie auch einige Schnitzereien aus Megiddo zeigen, wobei sie keine Querschraffierung aufweisen (LOUD 1939, Taf. 4 Nr. 2; Taf. 9 Nr. 32a).

⁵⁶ Für diesen Hinweis danke ich Frau Verhoeven-van Elsbergen.

⁵⁷ Für die Entstehung und die Entwicklung des Motivs der geflügelten Göttin in Ägypten s. SCHLESSINGER 1989/90, 10-112.

⁵⁸ FEUCHT 1967, 86-87 Nr. 26; SCHLESSINGER 1989/90, 85 Abb. 16. Für eine Abbildung: JAMES 2000, 227.

⁵⁹ Ein geflügelter Bes erscheint auf der Rückenlehne eines Stuhls und auf dem Zentralpaneel des Fußbretts eines der drei Betten aus dem Grab des Juja und der Tuja (QUIBELL 1908, 50-51, Nr. 51108-51110, Taf. 28-31; BAKER 1966, 72-73 Abb. 82b; ROMANO 1989, Band 1, 75-76). Bes kann in der Levante auch mit vier Flügeln dargestellt werden, wie auf einem fragmentarischen Elfenbeinbehälter aus Megiddo belegt ist (2. Hälfte des 12. Jh.s, LOUD 1948, Taf. 204, Nr. 3).

⁶⁰ Vgl. JAMES 2000, 88 (Isis auf dem Fußende des innersten Sargs), 158-161 (Amulette), 186-187 (Straußenfederfächer), 204 (Kragen mit Uräusschlange). HAWASS 2007, 122 (Rückseite eines Halskragens), 127-129 (Halskragen), 139-140 (Rückseite eines Falkenanhängers), 160, 162 (Rückseite von Pektoralien). Diese Technik setzt sich auch später fort, vgl. z.B. Rückseiten von zwei Pektoralen des Psusennes I. (21. Dynastie) in MONTET 1951, 144-1445 Nr. 505-506, Taf. 113-114.

5. STILLMOTIV

In Vorderasien kommt das Stillmotiv selten vor. Außerdem zeigt eine stillende Figur gewöhnlich kein besonderes Merkmal, das erlaubt, sie als Gottheit zu identifizieren.⁶¹ Als literarischer Topos ist das Motiv des „Königs, von der Göttin gestillt“ bereits ab der frühdynastischen Zeit bekannt, jedoch wurde es nie im Bild umgesetzt (BAUER *et alii* 1998, 461-463).

Daher ist das Vorbild für die stillende Göttin vielmehr innerhalb der ägyptischen Tradition zu suchen. Hier sind in der Tat stillende Göttinnen, die den Pharao beim Stehen nähren, seit dem Alten Reich belegt (STOCKFISCH 2003, 123).⁶² Das Motiv verkörpert die enge Verbindung des gesäugten Königs mit der Gottheit, die unterschiedlich sein kann.⁶³ Im Zusammenhang mit dem Stillmotiv tritt der ägyptische König als Erwachsener in kurzem Schurz und mit seinen Insignien auf. Tatsächlich versinnbildlicht das Gestilltwerden einerseits die göttliche Legitimation des Königtums, andererseits den göttlichen Charakter des lebendigen Königs. Es gibt nur drei Gelegenheiten, bei denen der Pharao diese exklusive Intimität mit einer Gottheit erleben darf: bei seiner Geburt, bei seiner Krönung und bei seiner Wiedergeburt nach dem Tod seines menschlichen Körpers.⁶⁴

Daher stützt sich die Stillszene der Platte 2/H auf eines der aussagekräftigsten Bilder der ägyptischen Königsikonographie.⁶⁵

⁶¹ Für das Stillmotiv im Vorderen Orient: WIGGERMANN 1998/2001, 51; UEHLINGER 1998/2001, 57. Für das Stillmotiv auf Terrakotten: VAN BUREN 1930, Nr. 55-62, 101; PRITCHARD 1943, Nr. 187-188; OPIFICIUS 1961, 79, Nr. 239-240; BARRELET 1968, 297-298 Nr. 528-530, 320-321 Nr. 592-595; auf Metallstatuette: ÖZGÜÇ – AKOK 1958, 46-47, Taf. 9-10; auf Steinrelief: MOORTGAT 1976, 52-53 Abb. 20b.

⁶² Das Stillen im Stehen ist bereits bei den frühesten Darstellungen nur bei göttlichen Ammen belegt (RANKE 1950, 236; LECLANT 1960, 135-136; LANGENER 1996, 27-32). Die ersten Darstellungen von sitzenden Ammen (Mittleres Reich) geben hingegen menschliche Figuren wieder (MÜLLER H. W. 1963, 5; MARUEJOL 1984; LANGENER 1996, 8-12). Dieser Bildtyp bot das Vorbild für „Isis *lactans*“, ein Motiv, das mit Sicherheit mindestens ab der 25. Dynastie zu einer reichen Tradition von rundplastischen Bildern Anlass gegeben hat (RANKE 1950, 236; MÜLLER H. W. 1963, 5-7; LANGENER 1996, 43-61). Jedoch könnte auch eine frühere Entstehung plausibel sein, wie eine Bild-im-Bild-Darstellung auf einer Mumienkartonage aus der 22. Dynastie zeigt. Dabei ist ein Schutzamulett einer stillenden Isis wiedergegeben (CARTER 1901, 144 Taf. I-II; WILKINSON 2003, 51). Für diesen Hinweis danke ich Dagmar BUDDE. Sitzende Göttinnen, die den Pharao stillen, sind erst ab dem Neuen Reich zu finden (LANGENER 1996, 32-33; STOCKFISCH 2003, 248, Anm. 1393). In der Tat wurde das anfänglich in die 6. Dynastie datierte Princeton-Relief mit der Darstellung einer sitzenden göttlichen Amme (RANKE 1950) nun in die 26. Dynastie datiert (ZIVIE-COCHE 1991, 106-110 Taf 19).

⁶³ Ramses II. wird auf zwei Wandreliefs des Felstempels von Beit el-Wali jeweils von Anuket und von Isis gestillt (ROEDER 1938, 111-116, Taf. 57).

⁶⁴ RANKE 1950, 236; LECLANT 1951; 1960; 1961; SANDRI 2006, 121. Für die Übernahme des ägyptischen Stillmotivs in die vorderasiatische Tradition s. ORTHMANN 1969/70.

⁶⁵ Auch für die vorderasiatischen Stillszenen aus dem 1. Jt. ist von einem ägyptischen Einfluss auszugehen. Die stehende weibliche Figur auf einem Orthostaten an der Nordtoranlage von Karatepe, die ein nacktes Kind stillt, wiederholt auch das ägyptische Motiv des Königs, der von einer stehenden Göttin gesäugt wird (ORTHMANN

Wenn die Umsetzung im Bild für das Stillmotiv einer ägyptischen Anregung zuzuschreiben ist, stellt sich die Frage, ob auch für das Vorkommen der Scheibe zwischen den Hörnern der stillenden Göttin eine ähnliche Erklärung anzunehmen ist.

Normalerweise tragen stillende Göttinnen ihre kennzeichnende Kopfbedeckung, die nicht unbedingt Kuhhörnern mit Sonnenscheibe entspricht. Die Göttin Hathor trägt immer, auch bei Stillszenen, ihre charakteristische Kopfzier, jedoch nimmt sie bei diesem Motiv die Form einer Kuh an, die ein Kalb oder den Pharaos säugt.⁶⁶ Für dieses Motiv, die säugende Kuh mit Kind, gibt es ein bemerkenswertes Beispiel aus Byblos, ein Pectorale des Amenemhet III. (zweite Hälfte des 19. Jh.s).⁶⁷ Dabei säugt die Hathorkuh – mit Hörnern und Sonnenscheibe dargestellt – ein hockendes Kind. Vor Hathor steht ein Horuskind, das ihr Kinn streichelt.

Darüber hinaus kann ab dem Neuen Reich, wie schon erwähnt wurde, auch die Göttin Isis mit Hörnern und Sonnenscheibe auftreten (s. S. 134). Das erste Beispiel für Isis, bei dem sie einen Pharaos stillt und Hörner mit Sonnenscheibe aufweist, erscheint auf einem Relief Sethos' I. in seinem Tempel in Abydos. Jedoch ist die Göttin sitzend abgebildet (MÜLLER W.H. 1963, 10; SEIPEL 1984, 340).

So lässt sich keine deutliche Parallele für Hörner und Sonnenscheibe in Verbindung mit Stillszenen beim Stehen anführen. Immerhin scheint eine Ableitung dieses Kopfputzes aus dem ägyptischen Bildrepertoire überzeugend: Stillende Göttinnen mit Hörnern und Sonnenscheibe sind hier belegt. Sogar aus Byblos stammt ein klarer Hinweis auf dieses Motiv, und zwar das Pectorale des Amenemhet III. Auch einige spätere Belege sind heranzuziehen. In der Spätzeit wird eine stehende stillende Göttin mit Sonnenscheibe und eventuell mit Hörnern auf einer bestimmten Objektgattung, den Gegengewichten für Ketten („Menit“), wiedergegeben. Die Identität der Göttin ändert sich je nach Exemplar, denn das Stillmotiv ist eben nicht mit einer bestimmten Göttin verbunden. Zum Beispiel wird auf einem Menit des Taharqa (25. Dynastie, 7. Jh.) der König, nackt und mit Doppelkrone dargestellt, von der löwenköpfigen Göttin Bastet gestillt (LECLANT 1961; WILDUNG 1996, 196 Kat.-Nr. 221). Bastet trägt eine Sonnenscheibe auf

1969/70, 134, 140-143). Darüber hinaus ist das Motiv der „Isis lactans“, die das Horuskind stillt, auch unter den Nimrud-Elfenbeinen belegt (HERRMANN 1986, 39, 202-203 Nr. 1019, Taf. 264).

⁶⁶ Das Stillmotiv in Ägypten wurde ursprünglich in Form einer stillenden Kuh bildlich zum Ausdruck gebracht (MÜLLER H.W. 1963, 4-5; SEIPEL 1984, 339). Für eine Abbildung: SALEH – SOUROUZIAN 1986, Abb. 138.

⁶⁷ Dieses Pectorale befindet sich heute im Nationalmuseum Beirut, der genaue Fundort ist unbekannt, jedoch wird angenommen, dass es aus einem der mittelbronzezeitlichen Königgräber von Byblos stammt (MONTET 1962, 92-94; JIDEJIAN 1968, 28-29, Abb. 61). In der Tat wurden im Grab I weitere Objekte mit der Kartusche des Königs Amenemhet III. gefunden (JIDEJIAN 1968, 26-27). Für das Pectorale s. auch WEIN 1963, 41, Abb. 30; FEUCHT 1967, 34-35, Nr. 6.

dem Kopf; auf ihrer Stirn ragt eine Uräusschlange heraus.⁶⁸ Es scheint plausibel, dass die Hörner mit Sonnenscheibe eine gewisse Verbindung mit stillenden Göttinnen behalten.

Für die Haltung der zwei Säuglinge bietet wieder die ägyptische Tradition die besten Vergleiche.⁶⁹ Auf der Platte 2/H stehen die Kinder in Schrittstellung jeweils an einer Seite der Göttin. Mit einer Hand umfassen sie die Brust der Göttin, den anderen Arm lassen sie am Körper herabhängen. Auch in ägyptischen Darstellungen hängt ein Arm immer am Körper herab, der andere wird entweder nach unten gestreckt oder gebeugt, um mit der Hand den Unterarm der stillenden Figur zu ergreifen. Dieses Schema hat zweifellos die Gestaltung der Platte 2/H beeinflusst, jedoch musste dabei ein Kompromiss gefunden werden, da es zwei Säuglinge sind. So liegen beide Arme der Göttin hinter dem Kopf der Kinder; die Säuglinge strecken nur den äußeren Arm nach unten, während sie den anderen beugen und die Hand zu den Brüsten führen.

Die Säuglinge tragen den üblichen kurzen Schurz, der an den Säumen mit einem Leitemuster verziert ist. Dasselbe Kleidungsstück zeigt der Hirschträger auf der Platte 2/K, außerdem ist auch der lange Rock der männlichen Figur auf Platte 2/G mit einem Leitemuster eingefasst.

In Bezug auf die Haartracht lässt sich sagen, dass die Kinder vermutlich eine kurze Frisur tragen, bei der die Haarsträhnen nicht angedeutet sind, genau wie bei dem Hirschträger (2/K) und dem Mann des sich umarmenden Paares (2/G). Dazu mehr S. 121-122, 154-155. Die Deutung der herabhängenden Elemente, die vom Hinterkopf steif herausragen und in einem Kreis enden, bereitet aber einige Schwierigkeiten. Die Hypothese von GACHET-BIZOLLON, es handele sich dabei um die Haarlocke, die auch die kleine Figur auf einem Podest auf der „Baal-Stele“ zeigt, scheint nicht überzeugend.⁷⁰ Erstens sind die Kinder nicht mit einer, sondern mit zwei Locken versehen. Zweitens ist das Haarbüschel der Figur auf der „Baal-Stele“ anders gestaltet: Er ist wellig und dreht sich an der Spitze nach oben. Wenn eine Ableitung von der Kopfbedeckung der Figur auf der Baal-Stele anzunehmen ist, muss erst die wesentliche Umwandlung des Vorbilds erklärt werden.

Die Gestaltung dieser Elemente lässt zudem nicht an Haare denken, sondern vielmehr an Bänder,

⁶⁸ Andere Beispiele findet man in: DARESSY 1902, 147-148, Nr. 2-3 Taf 2, Nr. 3 Taf. 3; zwei Exemplare im online-Katalog des Louvre: Menit aus Bronze, Inv.-Nr. AF 693; Menit aus Fayence, Inv.-Nr. E 511 (<http://cartelfr.louvre.fr/>). Für den Hinweis auf diese Stillszenen auf Menit danke ich Christiane DORSTEWITZ.

⁶⁹ S. z.B. das Relief Ramses' II. gestillt von Anuket und Isis, Beit El Wali (ROEDER 1938, Taf. 57) und das Relief Sethos' I, Abydos (MICHALOWSKY 1973, Nr. 515).

⁷⁰ GACHET-BIZOLLON 2001, 35. Diese Kopfbedeckung mit hinterer Haarlocke wird nach YON von dem ugaritischen König getragen, wenn er in seiner priesterlichen Funktion auftritt. Diese Vermutung ist aber fraglich, dazu s. S. 122, Anm. 15).

wie zum Beispiel an das Stirnband der Figur mit Schwert auf der Platte 1/H.

Zwei zu stillende Säuglinge sind im Vorderen Orient wie in Ägypten äußerst ungewöhnlich.

In Israel, in zwei separaten Orten, wurden zwei fragmentarische Terrakottastatuetten gefunden, die eine Nackte Frau mit zwei kleinen Kindern wiedergeben.⁷¹ Hier ist eine Nackte Frau mit zwei länglichen Locken, die an die Seitenlockenfrisur erinnern, zu sehen. Zwei nackte Kinder liegen auf ihrem Bauch an der freien Stelle zwischen Armen und Haarlocken und strecken die Hände an eine Brust. Wegen der Haltung der Nackten Frauen, die ihre Hände zum Schambereich führen, bleibt unsicher, ob es sich dabei um eine Geburts- oder eine Stillszene handelt.⁷²

GACHET-BIZOLLON publizierte in dem Katalog der ugaritischen Elfenbeine ein Rollsiegel unbekannter Herkunft mit einer stehenden Nackten Frau, die von zwei Knaben flankiert wird, die an ihrer Brust saugen (GACHET-BIZOLLON 2007, 138, Abb. 44). Sie breitet ihre Arme über die Köpfe der zwei Kinder. Von ihrem Gesicht ist nur wenig zu erkennen. AMIET ordnet es in die Klassisch-Syrische Glyptik ein.⁷³ GACHET-BIZOLLON ist überzeugt, dass dieses Siegel einen älteren Beweis für das Stillmotiv mit zwei Säuglingen bietet. Jedoch genügt ein Siegel unbekannter Herkunft nicht, um daraus eine syrische Tradition für das Stillen zweier Knaben im Stehen abzuleiten.

Weiterhin zog GACHET-BIZOLLON eine Parallele zwischen der stillenden Göttin und einem in die 19. Dynastie datierten ägyptischen Ostrakon, das Beset, das weibliche Pendant des Bes⁷⁴, beim Stillen von zwei kleinen Besfiguren zeigt.⁷⁵ Beset ist hier mit zwei Flügeln versehen und stützt ihre Brüste mit den Händen. Die zwei saugenden Besfiguren sind in Profilansicht wiedergegeben, mit einer Hand berühren sie jeweils eine Brust der Beset.⁷⁶ Die Darstellung ist sehr ungewöhnlich, nicht nur wegen der Verdoppelung der Säuglinge, die in Ägypten einmalig

⁷¹ Die zwei Fundstücke kommen aus Apeh und Kibbutz Revadim, sie datieren aufgrund des Fundkontexts in die 2. Hälfte des 13. Jh.s (BECK 2002, 385-391, Abb. 1).

⁷² BECK vermutet, es könnte sich um eine Geburtsszene handeln, obschon solche Szenen eher selten sind und es sehr merkwürdig erscheint, dass die Feten quasi durch die Haut sichtbar wären. Bisher wurde keine ähnliche Darstellung gefunden. BECK deutet sie als Fruchtbarkeits- oder Geburtsgöttinnen, oder als Amulett für gebärende Frauen (BECK 2002, 388-390). Eine in Vorderansicht dargestellte Nackte Frau beim Stillen findet sich auch auf einer Terrakottastatue aus Beth Shean. Hier ist lediglich ein Kind zu sehen, das im Profil an der rechten Seite der stillenden Person steht (JAMES – MCGOVERN 1993, Abb. 76 Nr. 2, Taf. 37a). Diese Stillszene kommt aus Niveau VII, das in die 19. Dynastie, wahrscheinlich in die Regierungszeit Ramses' II., datiert (*ibid.*, 235-236).

⁷³ Der Kommentar von AMIET wurde von GACHET-BIZOLLON publiziert, GACHET-BIZOLLON 2007, 138, Abb. 44.

⁷⁴ Für das Motiv des Bes während des Neuen Reiches s. ROMANO 1989, 58-122; 1998, 96-99.

⁷⁵ GACHET-BIZOLLON 2007, 138-139, Abb. 45. Dazu auch WIESE 2001, 141 Nr. 98.

⁷⁶ Beset ist sehr häufig auf Ostraka dargestellt, vgl. PETERSON 1973, 77 Nr. 28, Taf. 18; PAGE 1983, 7-8 Kat.-Nr. 7-8.

scheint, sondern auch wegen der stillenden Haltung.⁷⁷ Deshalb lässt sich nicht ohne Vorbehalt eine Verbindung zwischen der Platte 2/H und dem Ostrakon ziehen (GACHET-BIZOLLON 2007, 139).

Letztlich stellen die fragmentarischen Terrakottareliefs aus Israel den einzigen vom Fundkontext gesicherten Beleg dar. Wie die stillende Göttin ist die Nackte Frau auf diesen Figurinen in Vorderansicht wiedergegeben. Dies lässt vermuten, dass aufgrund der Frontaldarstellung die zwei Säuglinge verdoppelt wurden. Dadurch wahrt die Komposition eine gewisse Symmetrie.

Dass die Anzahl der Knaben der Platte 2/H einem ästhetischen Kriterium entsprach, wurde bereits von GACHET-BIZOLLON (2001, 36) vorgeschlagen. Dabei muss aber angenommen werden, dass die genaue Anzahl der Säuglinge keine inhaltlich relevante Bedeutung für die Interpretation des gesamten Bildprogramms hat. So stillt hier eine hohe Göttin Säuglinge, die als „Nachwuchs“ zu interpretieren sind. Dazu s. Kap. XVIII.2.1.1.2.

⁷⁷ Stillende Bes tauchen erst ab der Spätzeit auf, vgl. Fayence-Amulette in BULTÉ 1991, Taf. 1-11. Für datierte Belege s. *ibid.*, 117.

XIV. SICH UMARMENDES PAAR (2/G)

1. BESCHREIBUNG

Außer einer länglichen Lücke am linken Rand, im Zentralbereich, ist die Platte komplett erhalten (Taf. XXX-XXXI). Für ihre Anbringung wurde sie nur an der linken Ecke gedübelt.

Die zwei Figuren stehen sich in Schrittstellung gegenüber und schauen einander in die Augen. Jede Gestalt legt einen Arm auf die Schulter des gegenüber stehenden Partners, somit kreuzen sich die Arme und die Hand wird hinter den Hals auf die Schulter gelegt.

Die Gesichtszüge sind sorgfältig angegeben, der Kontur des Augapfels und die nach unten gezogenen Lippen lassen sich noch klar erkennen. Auch die Darstellung des Ohrs ist sehr detailliert, bei der männlichen Figur erinnert es an dasjenige der Pharao-Figur, denn es sitzt leicht schräg, nicht gerade wie üblich.

Die Dame trägt die gleiche Frisur und Tracht wie die Figur 2/I (s. Kap. XII). Jedoch weichen die zwei Darstellungen leicht ab. Am Rocksäum der Einzelfigur besteht das hohe Zierband aus mehreren Streifen mit verschiedenen Mustern; dagegen ist der Rock der Frau des Paares mit drei schmalen einfachen Streifen verziert, auf denen sich ein schlecht erhaltenes Zick-Zack-Motiv erstreckt. Die Bordüre ist von einem unverzierten Band umrandet.¹ Auch die Ausführung des Gürtels unterscheidet sich: nur auf der Platte 2/I ist ein großer Knoten am Ring angedeutet, während bei der Platte 2/G die Gürtelbänder aus dem Ring vertikal herauszukommen scheinen. Dies kann allerdings an den zwei Brüchen, die über den Gürtel verlaufen, liegen. Außerdem sind auf 2/I sechs Troddeln anstatt fünf, wie bei 2/G, zu erkennen. Anhand dieser Unterschiede könnte man vermuten, dass die zwei Platten von verschiedenen Handwerkern angefertigt worden sind.

In der von GACHET-BIZOLLON publizierte Umzeichnung wurde der Gürtel der Dame in 2/G falsch ausgeführt: Er sitzt zu niedrig und hängt in die Mitte herab. Dagegen verläuft er gerade um die Taille, genau wie auf Platte 2/I. Ferner ist bei der Frau in der Umarmungsszene der Unterleib leicht herausmodelliert, bei der anderen flach.²

¹ In der Umzeichnung MORELS (GACHET-BIZOLLON 2001, 22 Abb. 2) sind nur zwei Bänder angegeben.

² Ob die Bauchrundung der weiblichen Figur für eine Schwangerschaft sprechen könnte, ist fraglich. Da die Platten anscheinend von unterschiedlichen Handwerkern gearbeitet wurden, könnten der flache und der runde Unterleib auf zwei verschiedene Darstellungsarten zurückzuführen sein (vgl. WARD 1969, 230 Anm. 3). In der

Mit der rechten Hand bietet die weibliche Figur ihrem Partner ein kleines rundes Gefäß oder eine Frucht mit einer zarten Geste dar: Sie hält es zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger.

Im Verhältnis zur Frau steht der Mann im Vordergrund und ist ein wenig größer. Seine linke Hand streckt er der Frau entgegen. Er trägt eine kurzhaarige Frisur, wie die Jägerfigur 2/K, wobei der Kopfumriss eine ovale Form aufweist. Sein Hemd ist am Halsausschnitt, auf der Brust und am Oberarm mit einem Leitemuster dekoriert. Der gemusterte Streifen auf der Brust fängt wahrscheinlich unter dem linken Arm an und endet plötzlich neben dem rechten Armansatz. Auf dem rechten Arm sind am Ellbogen und am Handgelenk noch drei Zierstreifen angedeutet.³ Ein breites Band mit demselben Dekor des Hemdes verläuft vom Gürtel nach unten und endet oberhalb des dekorierten Rocksaums.

2. DAS UMARMUNGSMOTIV

Sich umarmende Figuren sind bereits ab dem Anfang des 2. Jt.s in der vorderasiatischen Tradition bekannt. Auf Terrakottareliefs sind vor allem Götterpaare zu sehen (OPIFICIUS 1961, 110-115, 218-219, Taf. 9).⁴ Auf Siegeln kann eine Figur mit Breitrandkappe eine Göttin umarmen: Sie streckt beide Arme der Göttin entgegen, diese jedoch nur einen Arm in Richtung der männlichen Figur.⁵

In Syrien wird das Motiv während der Mittleren Bronzezeit in die Glyptik übernommen.⁶ Gewöhnlich breiten beide Figuren die Arme steif aus, indem sie die Arme miteinander kreuzen (vgl. OTTO 2001, Nr. 141).⁷ Innerhalb der levantinischen Glyptik kann manchmal bei

Amarnazeit zum Beispiel waren üppige Formen mit sanften Bauchwölbungen üblich und könnten als Modell gedient haben (vgl. MÜLLER M. 1988, I-31 bis I-35; FREED 1999, 112-114, 126-127, Abb. 90).

³ GACHET-BIZOLLON interpretiert die Streifen am Oberarm und am Handgelenk als Armreife, während sie nur die am Ellbogen als Verzierung deutet (GACHET-BIZOLLON 2001, 57). Dies scheint nicht überzeugend, denn das Leitemuster auf der Brust wiederholt sich sowohl am Oberarm des Hemds als auch auf dem Rock. Hier handelt es sich sicherlich um ein verziertes Stoffband. Darüber hinaus ist es recht ungewöhnlich, dass Armreife über ein langärmeliges Hemd getragen werden, dies entspricht nicht einer ägyptischen Tracht, wie GACHET-BIZOLLON vermutet.

⁴ Die Armhaltung auf Terrakottareliefs unterscheidet sich von derjenigen auf den Siegeln: Die Figuren legen jeweils einen Arm vor die Brust, den anderen hinter den Hals oder hinter den Rücken des Partners, sodass sich die Arme, die gestreckt oder gebeugt sein können, überschneiden. Aus Kultepe stammen auch Bleireliefs mit sich umarmenden Götterpaaren (EMRE 1971, Taf. III Nr. 2-3; ORTHMANN 1985, 433 Abb. 366d).

⁵ COLLON 1986, Nr. 557; BLOCHER 1992, 124 Anm. 39 (mit weiteren Beispielen), Abb. 54: 62, 90, 169. Dazu s. BRAUN-HOLZINGER 2007, 162.

⁶ TEISSIER 1994, Nr. 610 (Kultepe); OTTO 2001, Nr. 139, 142, 325 (Kunsthandel), Nr. 141 (Lidar). Hier wird der syrische Herrscher von einer fürbittenden Göttin oder einer sich entblößenden Göttin umarmt. Vereinzelt ist die Umarmung zwischen zwei gleichaussehenden männlichen Figuren belegt, vgl. OTTO 2001, Nr. 136 (Kunsthandel).

⁷ Diese steife Armhaltung scheint ein typisches Merkmal für das Umarmungsmotiv in Syrien zu sein.

Umarmungsszenen eine Hathor-ähnliche Göttin auftreten, wie beispielweise auf einem Siegel aus Alalach VII. Dabei schließt eine Göttin mit Kuhhörnern und Sonnenscheibe eine männliche Figur mit hoher Kopfbedeckung und Schurzbehang in die Arme (vgl. COLLON 1975, 80 Nr. 147).⁸ Aufgrund des ägyptischen Aspekts der Göttin wurde vermutet, dass das Umarmungsmotiv in der syrischen Glyptik aus Ägypten übernommen wurde (TEISSIER 1996, 116).⁹ Jedoch zeigen die gerade erwähnten Belege, dass dieses Motiv sich in Mesopotamien unabhängig entwickelte.¹⁰

Abgesehen vor der ugaritischen Platte sind von der Späten Bronzezeit an Umarmungsszenen zwischen menschlichen Paaren in Vorderasien relativ selten zu finden. Eine Ausnahme bildet ein späthethitisches Hochrelief, eines in Frontalansicht wiedergegebenen Ehepaars.¹¹

Entsprechende Vergleiche aus der Entstehungszeit des Elfenbeinpaneels lassen sich nur in der ägyptischen Tradition finden, in der das Umarmungsmotiv zwischen einem verheirateten Paar oder zwischen Familienmitgliedern eine große Verbreitung in der Rundplastik und in Wanddarstellungen bereits ab dem Alten Reich, vor allem in Gräbern, zeigt (HEMA 2005, 1-2).¹² Dabei werden zwei oder mehr Individuen, nebeneinander sitzend oder stehend, nach vorne gerichtet dargestellt. Die Umarmung kann gegenseitig sein – beide legen einen Arm entweder um den Hals oder den Rücken des Partners – oder nur eine der beteiligten Personen berührt die andere. In der Regel wird die Person nur mit einem Arm eingeschlossen, während der andere Arm auf dem Oberschenkel liegt.¹³

Sich umarmende Königspaare kommen dagegen nicht so häufig vor. Der Höhepunkt in der Entwicklung dieses Motivs wird während der Amarnazeit erreicht: Die Darstellungen sind

⁸ Andere Beispiele sind aus dem Kunsthandel und werden in die Mittlere Bronzezeit datiert (EDER 1995, 99, Dok. 59, 85, 87, 92).

⁹ Für das Vorkommen der Göttin Hathor in der mittelbronzezeitlichen Glyptik in der Levante s. EDER 1995, 97-107. Dazu s. Kap. XIII.2.1.

¹⁰ In Anatolien ist die „Umarmung“ dem König und seiner – männlichen – Schutzgottheit vorbehalten, dieses Motiv wird auf Siegeln (BITTEL 1976a, 184 Abb. 191-192; HERBORDT 2005, 69-71; 2011, 53-60) und in der monumentalen Kunst (EHRINGHAUS 2005, 29 Abb. 44) dargestellt. Der Gott wird wesentlich größer als der hethitische König wiedergegeben, dabei legt er einen Arm um den Hals des Herrschers, welcher eine Hand nach vorne hebt, um die Hand der Gottheit zu fassen. Die Verwandtschaft zwischen einer Gottheit und dem König wird auch in Ägypten häufig durch die Umarmung zum Ausdruck gebracht. Der Pharao lässt gewöhnlich beide Arme nach unten herabhängen oder hebt nur einen Arm gegen die Gottheit (BEINLICH 1986). Für Abbildungen: LANGE – HIRMER 1967, Taf. 41 (Altes Reich), Taf. 96-97 (Mittleres Reich), Taf. 128 (Neues Reich); MICHALOWSKI 1973, Farbtaf. 117, Abb. 365 (Neues Reich); ROBINS 1997, 174 Abb. 205 (Neues Reich).

¹¹ ORTHMANN 1971, 376, 524 Maraş A/1; 1985, 431 Abb. 362. Bei späthethitischen Speiseszenen können auch Kinder umarmt oder auf den Schoß genommen werden (ORTHMANN 1971, 375).

¹² Für eine Abbildung s. BROVARSKI *et alii* 1982, 173 Nr. 196.

¹³ Eine Untersuchung der möglichen Umarmungsvarianten bei Gruppenstatuen von Privatleuten aus dem Neuen Reich bietet HEMA 2005, 338-380.

von einem Realismus gezeichnet, der die Zuneigung zwischen dem Königspaar und zwischen diesem und den Königskindern darstellt.¹⁴

Die beste Parallele für die Platte 2/G findet sich auf einer kurz vor der Amarnazeit entstandenen Holztafel, auf der Amenophis III. und seine Gemahlin Teje dargestellt sind. Bereits der Ägyptologe Alfred HERMANN hat dieses Stück mit dem Paar des Elfenbeinpaneels in Verbindung gebracht (HERMANN 1959, 58-59, Taf. VI). Der König steht seiner Ehefrau gegenüber, sie legen einen Arm hinter den Rücken des anderen und fassen sich an der Hand. Sie sind nicht wie üblich nach vorne gerichtet, sondern leicht zueinander gewendet. Obwohl auf der Platte nicht viel mehr als der Umriss der Figuren zu sehen ist, kommt die Zartheit dieser Szene deutlich zum Ausdruck. Die Umarmung gilt hier, wie bei der Platte 2/G, nicht nur als Symbol des Ehebündnisses, sondern zeigt auch die vertrauliche Intimität zwischen den Gefährten, die wahrscheinlich auch von den damaligen Betrachtern als außergewöhnlich empfunden worden ist.

In Bezug auf die Armhaltung des ugaritischen Paares lässt sich noch einiges sagen. Die gegenseitige Umarmung mit den Armen, die sich hinten dem Hals kreuzen, stammt nicht von ägyptischen Vorbildern her, sondern aus der steifen Armhaltung, die die syrische Glyptik in der Mittleren Bronzezeit charakterisiert.

Hingegen könnte die Haltung des „zum-Mund-Darbietens“ einen gewissen ägyptischen Einfluss erkennen lassen, wie eine Vorzeichnung im Grab Sethos' I. im Königstal zeigt.¹⁵ Dabei bietet eine Göttin dem König das Anchzeichen, indem sie es zwischen zwei Fingern hält.

3. DIE TRACHT

Im Folgenden wird nur auf die Tracht der männlichen Figur eingegangen, da die Frau im langen Gewand bereits im Kap. XII untersucht wurde. Zur Haartracht des Mannes der Platte 2/G siehe Kap. XI.4. In diesem Zusammenhang soll hinzugefügt werden, dass nach einer sorgfältigen Autopsie des Paneels im Nationalmuseum Damaskus, im Gegensatz zur Interpretation von GACHET-BIZOLLON (2001, 37), kein königliches „Diadem“ seitlich auf dem Kopf erkannt werden konnte (Taf. XXXIa). Dabei handelt es sich lediglich um eine Beschädigung, die merkwürdigerweise quadratisch aussieht. In diesem Bereich ist die

¹⁴ FREED 1999, 116-121, 28 Abb. 13, 92-93 Abb. 63-64, 106 Abb. 70, 111 Abb. 73, 119-120 Abb. 81-82.

¹⁵ ROBINS 1997, 169 Abb. 198. Für andere Beispiele: LANGE – HIRMER 1967, Farbtaf. XXVII Mitte, Farbtaf. LI; BRYAN *et alii* 1993, 259 Kat.-Nr. 58; ROBINS 1997, 100 Abb. 105, 125 Abb. 137.

Oberfläche nur an der vorderen Seite des Kopfumrisses komplett erhalten. An dieser Stelle zeigt sich keine Spur einer Verzierung. Dies lässt vermuten, dass die gesamte Oberfläche ursprünglich glatt war. Auf der Grundlage des Vergleichsmaterials, das für diese Haartracht im Kap. XI herangezogen wurde, bietet sich keinerlei Hinweis auf einen Schmuck. Diese glatte Frisur bzw. Kopfbedeckung kann von Herrschern sowie Dienern, Soldaten und Jägern getragen werden. Die Herrscherfiguren, die sich am besten als Parallele für die Platte 2/G anbieten, auf der sogenannten „Vertragsstele“ aus Ugarit (GALLIANO *et alii* 2004, 160 Nr. 143) und der Elfenbeinplatte aus Megiddo (DAYAGI-MENDELS 1997), erlauben es nicht, eine endgültige Entscheidung zwischen kurzen Haaren oder enger Kappe zu treffen.

Für die Tracht der männlichen Figur zieht GACHET-BIZOLLON (2001, 57) einen Vergleich mit einem der Gewänder, die bei ägyptischen Fremdvölkerdarstellungen von sogenannten „syrischen Tributträgern“ getragen werden. Es handelt sich dabei um eine bis an die Knöchel reichende Tunika mit langen Ärmeln.¹⁶ Von diesem Gewand unterscheidet sich die Tracht der Figur der Platte 2/G aber erheblich.

Die Tunika eines „syrischen Tributbringers“ zeigt entlang des gesamten Umrisses – Ärmel eingeschlossen – einen gemusterten durchlaufenden Streifen, der bei der männlichen Figur des umarmenden Paares nicht vorkommt. Bei einem „Syrer“ verläuft von dem V-förmigen Halsausschnitt, der meist durch dünne Schnüre verknötet ist, ein Zierband nach unten bis zum unteren Saum. Dagegen zeigt die Figur der Platte 2/G ein Hemd, der Halsausschnitt wird auch hier von einer Bordüre dekoriert, die aber nicht bis zum Gewandende reicht. Das einzige Detail, das auch der „Typ Syrer“ manchmal zeigt, sind die einfachen Bänder am Ellbogen und am Handgelenk. Ferner zeigen ägyptische Darstellungen im Gegensatz zur Figur der Platte 2/G kleine Troddeln, die aus der Mitte und den Seiten des unteren Saums herabhängen können. Schließlich ist die Tunika eines „Syrers“ nie gegürtet, wie beim Mann der Umarmungsszene.

Das Leitmuster auf dem Gewand erinnert an die Schurze des Hirschträgers (2/K) und der zwei Knaben (2/H). Bei 2/K und 2/H handelt es sich deutlich um einen kurzen gewickelten Schurz, wie die im Verhältnis zum unteren Tuchsäum versetzte Stoffkante zeigt. Bei dem Mann des sich umarmenden Paares geht die untere Verzierung ununterbrochen durch, während der vertikale Streifen oberhalb der Borte endet. Deshalb lässt sich nicht feststellen, ob der lange Schurz gewickelt ist oder ob diese Figur ein gegürtetes langes Hemd trägt.

¹⁶ Für Abbildungen: WRESZINSKI 1923, Taf. 115, 149, 273-275, 335-337.

Die Tracht der männlichen Figur der Platte 2/G gehörte vermutlich, wie die der weiblichen Figur (s. Kap. XII.2), zu einer lokalen Tradition, für die sich kaum Belege erhalten haben. Dadurch waren beide Figuren für den Zuschauer leicht zu erkennen.

XV. DIE FRIESE UND DIE VOLUTENPFLANZEN

1. DIE TIERKAMPF- UND JAGDSZENEN

1.1. Beschreibung

Im Vergleich zu den Platten sind die Friese sehr fragmentarisch, sodass keine Verbindungsstellen zwischen den Platten, die die Friese bilden, zu erkennen sind (Taf. XXXII-XXXV). Die Szene ist von einem dünnen höheren Rahmen umrandet, der an den kürzeren Seiten 2-3cm misst. Nur auf dem Fries 2 sind Durchbohrungen zu sehen; zwei sind an der linken Ecke neben dem Bein des Löwen, der einen Capriden angreift, dann ist ein großes Loch in der Mitte des rechten Rands angebracht (Taf. XXXVc).

Die Beschreibung erfolgt nach Einzelgruppen.

1.1.1. Fries 1

Gruppe 1: zwei Löwen, die einen Stier angreifen.

Der linke Löwe beißt einen Stier mit gesenktem Kopf in den Nacken, er steht auf den Hinterbeinen und stützt sich auf den Stier. Seine rechte Pranke mit ausgestreckten Krallen packt in die linke Schulter seines Gegners. Bei dem rechten Hinterbein ist die Sehne deutlich markiert. Spiegelsymmetrisch greift der rechte Löwe den Stier von hinten an. Das Schwanzende ist hinter dem Hinterbein zu sehen. Die Mähne beider Löwen wird durch flammenartige Haarsträhnen angedeutet. Von dem Stier lassen sich noch die bogenförmigen Hörner erkennen, die aus der Stirn herausragen.

Gruppe 2: Bogenschütze, versteckt hinter Büschen.

In der unmittelbaren Nähe des rechten Löwen befindet sich ein Jäger, der seinen Bogen auf die fliehenden Tiere der Gruppe 5 richtet. Der Großteil des Bogenarmes ist verloren, jedoch hat sich die Sehne fast komplett erhalten, die der Jäger mit der rechten Hand neben das Ohr zieht. Die Figur trägt eine fein gegliederte krause Frisur, ein abgesetzter Lappen bedeckt das Ohr. Der Rest des Gesichts ist unter dem mandelförmigen Auge abgebrochen. Ein dünner Riemen verläuft quer über seine Brust. Der kurze Schurz ist mit einem Gürtel befestigt, der mit einem Zick-Zack-Motiv verziert ist. Dasselbe Muster wiederholt sich am senkrechten und vermutlich ursprünglich auch am unteren Saum des Schurzes. Der Bogenschütze kniet hinter einem rundlichen Busch mit einem gebogenen dünnen Stamm, indem er mit dem rechten

Knie den Boden berührt. Von dem oberen Stammende fächern sich die Zweige radial auf, jeder endet mit drei Blättern. Über diesem kleinen Bäumchen finden sich einige längliche Blätter mit angedeuteter Mittelrippe, die sich an der Spitze verzüngen. Diese sind möglicherweise die Zweige des Baums, dessen Stamm zwischen den Hinterbeinen des linken Hirschs der Gruppe 3 zu sehen ist.

Gruppe 3: zwei kämpfende Hirsche.

In der Mitte des Frieses treten zwei ausgewachsene Hirsche¹ in Angriffshaltung, und zwar mit gesenktem Kopf, gegen einander an. Der Kopf ist klein und der Körper massig mit dünnen Beinen. Der Schwanz ist nach oben gerichtet. Aufgrund der verzweigten Form des Geweihs lässt sich die Art dieser Exemplare als Damhirsch interpretieren, wie der Hirsch der Platte 2/K. Über dem Geweih ist noch die Pranke eines Tieres zu sehen, das hinter dem Jagdhund (Gruppe 5) lief. Im Hintergrund kommen aus einem trapezförmigen Strauch nicht mehr deutlich zu erkennende Blumen heraus, die auf einer welligen Oberfläche blühen.

Gruppe 4: Löwe auf der Lauer liegend.

Ein Löwe – in geduckter Haltung – ist im Begriff, den rechten Hirsch der Gruppe 4 anzuspringen. Der Schwanz folgt dem Umriss des linken Hinterbeines.

Gruppe 5: Hund, der Huftiere verfolgt.

Diese Gruppe bestand ursprünglich aus weiteren Tieren, die sich nicht erhalten haben. Hauptmerkmal dieser Gruppe ist, dass alle beteiligten Tiere im „fliegenden Galopp“ dargestellt sind. Darunter ist eine Haltung zu verstehen, in der die vier Beine nach außen gestreckt werden, ohne eine Bodenlinie zu berühren. So ergibt sich der Eindruck, dass das Tier in der Luft schwebt (KANTOR 1947, pp. 62-71, 106; zuletzt MORGAN 1995, 36-37). Der Hund läuft hinter seiner Beute mit voller Geschwindigkeit, indem er die Zunge heraushängen lässt und die Ohren nach hinten richtet. Vor ihm laufen ein Steinbock, wie die gebogenen Hörner zeigen, und zwei weitere Capriden, die aber zu fragmentarisch sind, um identifiziert werden zu können.

Gruppe 6: Reste eines Löwen.

Heute sind nur Teil eines Hinterbeines und der Schwanz mit verdicktem Ende eines Löwen erhalten, der antithetisch zu dem Löwen der Gruppe 5 auftritt. Der Fries setzte sich ursprünglich fort, vermutlich sind noch einige Figuren zu ergänzen, die mit dem Löwen der Gruppe 6 interagiert haben könnten.

¹ Für das Motiv des Hirsches s. Kap. XI.3.

1.1.2. Fries 2

Gruppe 1: zwei Löwen, die einen Hirsch angreifen.

In diesem Bereich ist nur der untere Friesabschnitt erhalten. Ein Löwe streckt die Vorderbeine aus und dreht sich mit dem Maul nach oben, um ein Huftier zu beißen. Die Mähne besteht aus überlappenden zackenartigen Haarbüscheln. Der Schwanz verläuft gerade an der Seite der Hinterbeine. Über dem Raubtier – an der oberen Ecke – ergänzt GACHET-BIZOLLON das Fragment eines verzweigten Geweihs, dadurch lässt sich das gejagte Huftier mit einem Hirsch identifizieren (GACHET-BIZOLLON 2001, Abb. 26, 69; 2007, Abb. 43, 136; s. Kap. III.1.4.1). Hinter der Beute befindet sich das Hinterbein eines zweiten Löwen, der sich mit den anderen drei Pfoten anscheinend auf den Hirsch stützte und ihn von oben angriff. Neben dem erhaltenen Bein hängt das behaarte Schwanzende herab.

Gruppe 2: Greif, der einen Steinbock angreift.

Auch von diesem Bereich hat sich wenig erhalten. Ein Greif beißt einen auf dem Rücken liegenden Steinbock in die Kehle, indem er die linke Pranke gegen den Bauch seiner Beute presst. Der gekrümmte Schnabel bildet einen zackigen Vorsprung an der Innenseite. Die Vorderbeine und die Brust sind, wie bei den Flügellöwen, mit eingedrehten Haarlößchen verziert.

Gruppe 3: „Flügellöwen“ an einer Kompositpflanze.

Als zentrale Gruppe des Frieses 2 stehen sich zwei Mischwesen gegenüber. Beide zeigen Kopf und Körper eines Löwen, Ohren und Hörner eines Stieres und sind mit zwei Flügeln versehen. Die Hörner wachsen aus dem Oberkopf gerade nach oben, dann krümmen sie sich stark nach vorne und laufen spitz aus. Die Ohren ragen starr vom Hinterkopf nach oben. Die Mähne ist durch spiralförmige Haarbüschel angedeutet, die auch die Hörnerbasis betonen. Entlang den Vorder- und Hinterbeinen fallen weitere eingedrehte Lößchen herab, die übereinander angeordnet sind. Auf dem vorderen Oberschenkel geben eng nebeneinander gesetzte konzentrische Kreise, mit einem eingestochenen Punkt in der Mitte, das wellige Fell, oder das Gefieder wie beim Geier über der Kompositpflanze, wieder. Dabei ist dieselbe Technik zu erkennen, die für die Ausführung der Blauen Krone des Löwentöters (Platte 1/G, Taf. IXb) verwendet wurde. Die Vorderbeine zeigen einen runden Karpalballen. Die Muskulatur jedes Beines ist durch gerade Kerbungen angegeben, die die Pfoten bogenförmig einrahmen. Die Pfoten, wie bei jedem auf dem Elfenbeinpaneel dargestellten Löwen, zeigen drei eingedrehte Zehen. Die nach hinten erhobenen Flügel bestehen aus zwei Federreihen (Deck- und Schwungfedern), jede Feder zeigt eine Mittelrippe, aus der Querschraffierungen nach unten verlaufen, eine Technik, die bereits bei den Flügeln der Göttin (Taf. XXVIIIa)

beobachtet wurde. Die kleinen Decken sind durch ein Gittermotiv angedeutet. Auf dem Rücken trägt jeder Flügellöwe eine abgerundete „Decke“, die einem Sattel ähnelt. Dieses Element ist bis zur Mitte mit konzentrischen Kreisen wie auf dem Oberschenkel verziert. Dann setzt sich die Dekoration mit schrägen Strichen (einem gefransten Saum?) fort. Auf dem hinteren Bein hängt schließlich eine sich auffächernde „Quaste“ herunter. Der Schwanz fällt dem hinteren Bein entlang und dreht sich an der Spitze nach oben ein.

Von der Kompositpflanze ist nur die Bekrönung zu sehen. Sie besteht aus zwei übereinandergesetzten Volutenpaaren, deren Spitzen sich nach unten bzw. nach oben einrollen. Aus jeder Volutenspirale kommen drei lappenartige Blätter hervor. Ursprünglich waren die Volutenarme mit halbrunden Kerbungen verziert.

Über dem Volutenbaum schwebt ein Geier mit ausgebreiteten Flügeln. Körper und Flügel sind in Vorderansicht, der Kopf im Profil wiedergegeben. Am Ansatz dreht sich der Hals spiraling, dann streckt er sich gewunden nach oben. Die Flügel des Geiers zeigen dieselbe Federanordnung und Federzeichnung wie bei den Flügellöwen. Ebenso ist die Schulterpartie der Flügel durch ein Gittermuster betont. Hinter den Flügeln, hinter dem Kopf des Vogels, ragen merkwürdigerweise spitz zulaufende Blätter heraus, die strahlenförmig arrangiert sind. Ein Blatt kommt auch unter dem rechten Flügel heraus. Die Federn auf dem Körper sind durch konzentrische Kreise angegeben. Die Beine und der breite Schwanz sind steif nach außen bzw. nach unten gestreckt.

Hinter dem rechten Flügellöwen wächst ein dünner Baumstamm, der an der Basis dicker ist und an den Baum über dem linken Hirsch des Frieses 1 erinnert. Die Baumkrone, von der sich keinerlei Spur erhalten hat, war möglicherweise zum Teil von den Flügeln des Mischwesens bedeckt.

Gruppe 4: zwei Löwen, die einen Stier angreifen, hinter ihnen ein Jäger mit einer Lanze.

Die Löwen, die einen Stier attackieren, wiederholen genau die Komposition der Gruppe 1 des Frieses 1, wobei hier die Szene extrem fragmentarisch ist. An dieser Stelle wird die Gruppe mit einer Jägerfigur erweitert, die mit einer Lanze den rechten Löwen ersticht. Mit dem Kopf berührt der Jäger den oberen Plattenrahmen. Er trägt eine glatte Haartracht, wie der Tierträger auf der Platte 2/K, und einen Schurz, der am unteren Saum mit einer welligen Linie dekoriert ist. Wahrscheinlich war der Schurz gegürtet, denn drei Troddeln hängen in Taillenhöhe vorne herab.

1.2. Die Komposition und die Motive der Friese

Die Friese bieten keine in sich geschlossene Szene wie bei den Platten, sondern aufeinanderfolgende Jagd- bzw. Tierkampfdarstellungen, die um eine zentrale Gruppe (zwei kämpfende Hirsche auf Fries 1, zwei Flügellöwen an einer Kompositpflanze auf Fries 2) nach außen angeordnet sind.

Im Fries 1 richten sich der Bogenschütze und der auf der Lauer stehende Löwe gegen die in die Mitte gesetzten Hirsche. Diese Figur füllt zusätzlich die Lücke zwischen dem rechten Hirsch und dem Löwen der Gruppe 6. In die gesamte Komposition bringt die Gruppe 5 mehr Bewegung: Sie wirkt als ein zweites Register, das sich über den rechten Hirsch und das anschließende Raubtier in entgegengesetzter Richtung erstreckt.

Im Fries 2 nehmen die Flügellöwen an der Jagd nicht teil, sondern sie wirken als Trennmotiv, jeweils von vier Figuren eingerahmt. Im Gegensatz zum Fries 2, in dem die Gruppe 5 über den rechten Hirsch und den geduckten Löwen gesetzt wurde, folgen die verschiedenen Einzelszenen regelmäßig nebeneinander.

Jede Einzelgruppe ist von einer großen Dynamik charakterisiert, etwa wie der auf der Lauer liegende Löwe, der gespannte Bogen des knienden Jägers, das Raubtier, das in die Kehle seiner Beute beißt, oder die laufenden Huftiere, die von dem Jagdhund verfolgt werden. Zusammen bilden sie eine ausgewogene Komposition, die aber aus separaten Modulen besteht, die nicht immer mit der daneben liegenden Gruppe verbunden sind.²

An den Jagd- und Kampfgruppen auf den Friesen sind reale Tiere, Mischwesen (der Greif, Taf. XXXIVb) und Menschen beteiligt, ebenso wie auf der Goldschale aus Ugarit (s. S. 72, Anm. 2), die eine ähnliche Anordnung der diversen Szenen zeigt: Um zwei gegeneinander gerichtete Mischwesen entfalten sich die einzelnen Kämpfe. Bei der Goldschale ist die Trennung zwischen den verschiedenen Gruppen dank der Hinzufügung von länglichen Pflanzenelementen, die in das Bild hineinwachsen, noch deutlicher.

Die Menschen auf der Goldschale, genau wie der Jäger auf dem Fries 2, sind Teil einer Löwenjagdszene. Zwei Jäger halten den Löwen an den Vorderbeinen mutig fest und stechen ihn mit einer Lanze in die Brust. Der Jäger des Frieses 2 wirkt dagegen als Zusatzelement, um die Gruppe „Löwe-Stier-Löwe“ zu erweitern. Auch auf dem Fries 1 ist eine männliche Figur zu finden: ein kniender Bogenschütze, der gegen die Huftiere, die im Hintergrund nach links

² Vgl. die „chaotische“ Anordnung der Taprammi-Schale (CZICHON 1995, 9). Im oberen Register ist eine komplexe Hirsch- und Steinbockjagdszene dargestellt. Jedes der 30 Tiere, auf die ein Bogenschütze, begleitet von seinem gezähmten Lockhirsch, schießt, wird in einer unterschiedlichen Haltung wiedergegeben: Einige liegen bereits am Boden, andere – von einem Pfeil getroffen – brechen zusammen, andere laufen noch erschreckt vor dem Angreifer davon. Die Figuren sind innerhalb des Registers ungleichmäßig verteilt und übereinander gesetzt.

laufen, seinen Bogen spannt.³

In ihrer Untersuchung über das Elfenbeinpaneel trennte Marian H. FELDMAN die Jagd- und Tierkampfszenen der Friese von den anderen Platten, für die sie ein „lokales Idiom“ postulierte. Das Thema der Jagd und des Tierkampfs gehört nach FELDMAN hingegen zu einem internationalen Bildrepertoire, das in der Spätbronzezeit in Ägypten, im Vorderen Orient und in der Ägäis verbreitet war und bewusst in Verbindung mit der Königsideologie verwendet wurde (FELDMAN 1998, 179-181, 241; 2002, 14-17; 2006, 97-98). Diese Interpretation, die später ausführlicher betrachtet wird (s. dazu XVII.4 und XVIII.1.2.), vermag nicht zu überzeugen (vgl. Fischer E. 2007b).

Jagd- und Tierkampfszenen lassen sich zwar nur schwer in eine bestimmte Kunsttradition einordnen. Dies bedeutet aber nicht, dass in der damaligen ugaritischen Tradition das Motiv „eines Löwen, der einen Capriden angreift“ als „überregional“ und „königlich“ galt, im Gegensatz zum Beispiel zu Motiven wie der „Umarmung“ oder der „Fürsorge“.

Darüber hinaus bestehen die Friese des Elfenbeinpaneels nicht nur aus Bildtypen, die unterschiedslos im gesamten östlichen Mittelmeerraum zu finden sind, sondern sie sind durch spezielle Eigenheiten ausgezeichnet. Zum einen ist die Darstellung kämpfender Hirsche relativ außergewöhnlich (vgl. oberes Register der Taprammi-Schale, s. S. 120); das Verbreitungsgebiet dieses Motivs scheint Anatolien zu sein (s. dazu Kap. XI.3). Zum anderen können die Flügellöwen als für Ugarit typische Mischwesen definiert werden (s. u.; vgl. GACHET-BIZOLLON 2001, 63).

Besondere Aufmerksamkeit schenkte GACHET-BIZOLLON (2001, 62-74) der Untersuchung beider Friese, für die sie eine symbolische Bedeutung vorschlägt. Die Flügellöwen deutet sie als „Wächter“, die die Kompositpflanzen, Zeichen für Reichhaltigkeit und Fruchtbarkeit, schützen. Die kämpfenden Hirsche verbindet GACHET-BIZOLLON mit den gebogenen Elementen, die im Hintergrund zwischen den zwei Tieren zu sehen sind. Sie könnten im Vergleich mit der sogenannten „Baal-Stele“, die ebenfalls im unteren Bereich wellige Linien zeigt, entweder als Wasser oder als Bergkette gedeutet werden (YON 1991, 295-296). Dadurch wäre der Kampf um die Vormacht zwischen den zwei Hirschen in einem spezifischen Ort (das Gebirge nördlich von Ugarit) eingebettet, der auf den Sitz des ugaritischen Hauptgottes Baal, und zwar das Berg Saphon, hinweist.

Offensichtlich ist in den Friesen keine reale, sondern vielmehr eine ideale Jagd wiedergegeben. Das Vorkommen von Mischwesen erlaubt, von einer „mythischen“ Jagd zu

³ Für den Bogenschützen hinter einem Busch vgl. mittelassyrische Siegel MATTHEWS 1990, Nr. 311-314.

sprechen. Dementsprechend sind die dabei dargestellten menschlichen Figuren eventuell als mythischer Jäger zu deuten (vgl. Wicke 2008, 96-104).⁴

1.3. Die Flügellöwen

Eine spezielle Behandlung verlangen die Flügellöwen, denn sie geben deutliche Hinweise auf eine lokale Herkunft des Elfenbeinpaneels.

Flügellöwen mit Stierhörnern und Stierohren⁵ sind fast nur aus dem ugaritischen Bildrepertoire bekannt.⁶ Das detaillierteste Beispiel tritt zweifellos auf dem Elfenbeinpaneel auf. In kleinerem Format kommen Flügellöwen noch auf der Schnitzerei vor, die ursprünglich in einem Register unter den Platten arrangiert war. (GACHET-BIZOLLON 2007, Taf. 27 Nr. 271). Wie auf dem Fries flankieren hier zwei Mischwesen eine Kompositpflanze.

Die beste Parallele für die Flügellöwen des Elfenbeinpaneels bietet die Goldschale aus Ugarit (s. S. 72), die in dem Außenregister eine ähnliche antithetische Gruppe zeigt, obschon hier ein Flügellöwe einer Sphinx gegenübertritt. Die Figuren sind von einzelnen Jagdszenen umrandet, die normalerweise aus zwei und nur in einem Fall aus drei Figuren bestehen. Dabei sind die Sphinx und der Flügellöwe die einzigen Figuren, die nicht an der Jagd teilnehmen, sondern zu beiden Seiten einer Kompositpflanze stehen. Hier heben die Mischwesen die Vorderbeine leicht nach vorne, die Flügel sind in entgegengesetzter Richtung ausgebreitet. Der Flügellöwe hat sein Maul mit herabhängender Zunge aufgerissen; auch die Mischwesen des Frieses 2 könnten ursprünglich ein geöffnetes Maul und eine herabhängende Zunge zeigen (GACHET-BIZOLLON 2001, 64). Die Andeutung des Fells ist bei den Flügellöwen der Goldschale wegen des unterschiedlichen Materials weniger detailliert. Auch die Sphinx und der Flügellöwe tragen auf dem Rücken ein sattelartiges Element, das durch einen Riemen um den Leib des Tieres befestigt ist und aus dem sich zwei längliche Bänder nach hinten strecken. Der ägyptische Sphinx, von dem sich der levantinische ableitet, zeigt keinen Sattel, sondern er legt die Flügel, die in der Regel nie ausgebreitet dargestellt werden, auf dem Rücken an (ORTHMANN 1971, 345; EDER 1995, 135-136). Daher lässt sich annehmen, dass was bei den ugaritischen Mischwesen die Form eines Sattels angenommen hat, eine starke Umwandlung der ursprünglich eng am Körper liegenden Flügel ist.⁷

⁴ Die Jäger der Taprammi-Schale werden von EMRE und ÇINAROĞLU (1993, 701) als Gottheiten gedeutet, von CZICHON (1995, 8) als eine Herrscherfigur oder als einen Stellvertreter des Königs.

⁵ Für den Flügellöwen ohne Gehörn s. ORTHMANN 1971, 327-329.

⁶ Vgl. HERBORDT 1986, 113 Anm. 135; GACHET-BIZOLLON 2001, 63-64; FISCHER E. 2007b, 840-841.

⁷ BARNETT 1975, 74; ORTHMANN 1971, 334; GACHET-BIZOLLON 2001, 65.

In Kombination mit einer Sphinx erscheint der Flügellöwe auch auf Siegeln⁸

GACHET-BIZOLLON zeigte bereits, dass ein Flügellöwe als Einzelmotiv auf Stempelringen auftreten kann. Ein Exemplar kommt aus einem Depot von Minet el-Beida⁹ und noch ein weiteres aus einem Gebäude in dem Südstadt-Bereich von Ugarit.¹⁰ Das erste gibt nur das Mischwesen mit in entgegengesetzter Richtung ausgebreiteten Flügeln und offenem Maul wieder. Bei dem zweiten ist auch eine kleine Kompositpflanze zu sehen: aus dem kurzen Stab entwickelt sich ein Volutenpaar, aus dem eine fünfblättrige Bekrönung aufblüht. Die Flügel des Tieres sind übereinander dargestellt und nach hinten gerichtet, wie auf dem Elfenbeinpaneel. Meiner Meinung nach ist noch ein Beleg auf einer Bulle mit einem Stempelringabdruck aus Ras Ibn Hani heranzuziehen (BOUNNI – LAGARCE 1998, 57-58 Abb. 98).¹¹ Darauf wurde das Bild eines Flügellöwen mit einer kleinen Volutenpflanze zweimal hintereinander gestempelt. Der Doppelabdruck ist leicht versetzt, jedoch sind die nach hinten gezogenen Flügel und die sattelartige Decke auf dem Rücken deutlich zu sehen. Ebenso könnte ein Flügellöwe auf einer Bulle aus Ugarit zweimal abgedrückt sein (BEYER 1997, 183 Abb. 24).

Der einzige Beleg, der nicht aus Ugarit stammt, befindet sich auf einem Siegel aus Alalach IV (COLLON 1982, 116 Nr. 105 = COLLON 1987, 71 Nr. 307). Unter einer Flügelsonne stützen sich zwei Flügellöwen mit den Vorderbeinen auf den Rücken einer Sphinx, indem sie einander den Rücken zukehren, wobei der Kopf dem anderen Flügellöwen zugewandt ist.¹² Bisher wurden sie als Flügelstiere interpretiert, aber Körper, Maul und Tatzen sind zweifelsohne diejenigen eines Löwen. Das Siegel kommt aus den Schichten I-II; COLLON schlägt eine Datierung in das 14.-13. Jh. vor. Vermutlich ist aufgrund der anderen Vergleichsstücke vielmehr eine Entstehungszeit im 13. Jh. anzunehmen.

Abgesehen von dem letzten Beleg, der immerhin aus Nordsyrien kommt, stammen alle anderen aus Ugarit bzw. aus der näheren Umgebung und datieren ungefähr in die Späte Bronzezeit II. Daher war der Flügellöwe mit Stierhörnern dort ein populäres Motiv sicherlich bis zum Anfang des 12. Jh.s, als Ugarit zerstört wurde.

⁸ Auf einem Siegelabdruck: BEYER 1997, 183 Abb. 22; auf einem Siegel: AMIET 1992, 126 Nr. 295. Dabei gibt AMIET eine unterschiedliche Interpretation des Mischwesens als Flügelstier. Meiner Meinung nach deutet die kauende Haltung, das geöffnete Maul und die Linien am Nacken (Andeutung der Mähne?) vielmehr auf einen Flügellöwen hin.

⁹ RS 3.47, Silber: SCHAEFFER 1932, p. 3, Taf. IX Abb. 3 und Taf. XI Abb. 3 rechts; GACHET-BIZOLLON 2001, 63-64 Anm. 179; 2008, 144 Abb. 47a.

¹⁰ RS 23.265, Elektron: SCHAEFFER 1961-1962, 1991, Abb.5 rechts; GACHET-BIZOLLON 2001, 63-64 Anm. 179; 2008, 144 Abb. 47b.

¹¹ BOUNNI und LAGARCE sind der Meinung, dass diese Bulle einen Greif, der einen Stier angreift, wiedergibt.

¹² Für die Haltung vgl. COLLON 1987, 71 Nr. 315.

Im Gegensatz zu anderen Mischwesen wie dem Greif nimmt der Flügellöwe nie direkt an einer Tierjagdszene teil, sondern steht einer Kompositpflanze friedlich gegenüber. Sicherlich hatte er eine apotropäische Funktion.

2. DIE KOMPOSITPFLANZEN

Die Plattenreihen werden jeweils von zwei Kompositpflanzen flankiert. Eine ähnliche Komposition zeigen zum Beispiel einige Stuhllehnen, die im Fort Salmanassar gefunden wurden (MALLOWAN – HERRMANN 1974, Paneel 2 Taf. 6-7, Paneel 21 Taf. 28-29, Paneel 22 Taf. 34-35).

2.1. Beschreibung

Die Kompositpflanzen sind in Silhouetten-Technik mit graviertem Binnenzeichnung angefertigt (Taf. II-V). Sie sind einander sehr ähnlich, die Variationen beschränken sich auf kleine Details, wie die Dimensionen der verschiedenen Bestandteile, die Anzahl der Gravierungen auf dem Stamm oder die Anzahl der Blätter der Bekrönung (elf bei 1/E und vermutlich bei 1/M, zwölf bei 2/E und zehn bei 2/M).

In der Mitte jeder Volute befindet sich eine Durchbohrung, weitere Löcher können auf der Bekrönung und auf der Basis je nach Schnitzerei unterschiedlich angebracht sein. Bei der Platte 2/M haben sich noch ein Dübel an der rechten Ecke der Bekrönung und zwei an der Basis erhalten. Noch ein Dübel lässt sich an der rechten Kante der Basis von 1/E erkennen.

Unter den vier Exemplaren ist 1/E das am besten erhaltene. Auf der Stammbasis breiten sich die Wurzeln aus, indem sie einen Knick nach oben bilden. Der Stamm weist parallel verlaufende Kerbungen auf, die dem Profil der Wurzeln folgen.

Der Stamm verbindet zwei Volutenpaare in der Mitte mit einem oberen Volutenpaar. Die mittleren Voluten drehen sich jeweils nach unten und nach oben ein. Aus jeder Spirale kommen drei tropfenförmige Blätter schräg heraus. Der Umriss jedes Volutenelements sowie die Kreuzung der zwei Volutenarme auf dem Kelch sind von einer Gravierung umrandet. An der Verbindung zwischen den untersten Voluten sind drei gebogene Kerbungen angesetzt.

Aus den oberen Voluten, die sich wie die untersten nach unten einrollen, wächst die Bekrönung heraus, die aus länglichen, an der Spitze gerundeten Blättern besteht.

2.2. Typologisierung und lokale Einordnung

„Kompositpflanze“ ist ein Oberbegriff, um stilisierte, mehrteilige pflanzliche Motive zu bezeichnen (vgl. FISCHER E. 2007b, 835-837). Die Komposition und die Auswahl der Bestandteile können stark variieren, oft werden unterschiedliche botanische Sorten in fantasievollen Aufbauten zusammengestellt. So hat sich eine reiche Terminologie entwickelt, die dieser Formenvielfalt entspricht.

Diesem Motiv wurde eine ausführliche Untersuchung von Christine KEPINSKI (1982) gewidmet. Dabei liefert die Autorin eine detaillierte Klassifizierung der diversen Elemente, die eine Kompositpflanze bilden können. Auch die Kompositpflanzen des Elfenbeinpaneels werden hier behandelt und unter dem Volutenbaum mit einem oberen Einzelvolutenpaar und einem unteren Doppelvolutenpaar eingeordnet.¹³

Die Untersuchung KEPINSKIS konnte aber die erst 1999 online veröffentlichte Doktorarbeit Helen J. KANTORS über Pflanzenornamente nicht heranziehen. In diesem akribischen Werk untersuchte KANTOR zahlreiche Pflanzenmotive aus der ägyptischen, vorderasiatischen und ägäischen Tradition. Sie konnte überzeugend nachweisen, dass das Volutenmotiv aus der ägyptischen „*South-flower*“ abgeleitet wurde (KANTOR 1945, 89-90, 281- 286, 301-304). Im Laufe der Zeit wird diese Blume zu einer dreilappigen Krone reduziert, dann werden die äußeren Blätter nach außen gezogen, nach und nach bekommen sie die charakteristische gebogene Form. Das zentrale Blatt wird im Neuen Reich von den seitlichen getrennt und oft aufwärts gedrückt (KANTOR 1945, 100-101). Dazu werden tropfenartige Elemente hinzugefügt, die von der unteren Seite der lateralen Blätter herunterhängen.¹⁴ Aus dieser Grundform entwickeln sich zahlreiche Untergruppen, die KANTOR „*South-flower hybrids*“ nennt.¹⁵

In Ugarit lassen sich einige Beispiele für einen ähnlichen Volutenbaum, der aus verdoppelten Voluten unten neben der Basis und einem Einzelvolutenpaar oben unter der Bekrönung gebildet wird, auf Siegeln finden (AMIET 1992, 83 Nr. 170-172, 106 Nr. 230).¹⁶ Manchmal

¹³ KEPINSKI 1982, Typ 2.4.2: Band I 93, Band II 177, Band III Nr. 654. Aufgrund der schlechten Qualität der Fotoaufnahme, über die KEPINSKI verfügte, schreibt sie die Kompositpflanzen des Paneels von Ugarit der Untergruppe 2.1.1 zu, die aber nur zwei separate Einzelvolutenpaare aufweist. Die Kompositpflanze des Frieses 2 mit nur einem Volutenpaar gehört nach KEPINSKIS Klassifikation zur Variante Typ 1.2.1: Band I 90, Band II 164.

¹⁴ Für die Entstehung dieses Elements vermutet KANTOR einen ägäischen Einfluss (KANTOR 1945, 453-461). Der „*tangential loop*“ entwickelte sich nach KANTORS Meinung in Kreta in enger Verbindung mit dem Spiral-Motiv, für das die Gelehrte noch eine ägäische Herkunft annimmt (dazu s. auch KANTOR 1947, 21-23).

¹⁵ KANTOR 1945, 251. Die Exemplare des Elfenbeinpaneels ließen sich nach KANTORS Einordnung als „*volute palmettes*“ bezeichnen (KANTOR 1945, 263). Jedoch ist der Begriff „Palmette“ verwirrend, da kein Element sich auf eine „Palme“ zurückführen lässt, so wird er hier nicht benutzt.

¹⁶ Für eine Synopsis der ugaritischen Kompositpflanzen auf Siegeln s. SCHAEFFER 1983, Taf. 31-34.

werden auch die tropfenartigen Vorsprünge aus der Volutenmitte angegeben (AMIET 1992, 84 Nr. 175). Für die sich auffächernden Wurzeln und die Streifen entlang dem Stamm findet sich noch eine Parallele auf einem weiteren Siegel (*ibid.* 153 Nr. 349).¹⁷

Mit denselben Elementen konnten diverse Variationen schöpferisch kreiert werden, wie die Volutenbäume der Goldschale aus Ugarit bezeugen.¹⁸ Die Voluten der Kompositpflanzen im äußeren Register sind sowohl über den Wurzeln als auch unter der Bekrönung verdoppelt. Die „Tropfen“, die aus den Voluten herunterhängen, sind im Vergleich zu den Volutenbäumen des Elfenbeinpaneels länglicher und gerade. Zusätzlich wächst zwischen den Voluten eine Papyrus-artige Pflanze mit einem gewundenen Stiel. Die Bekrönung besteht nur aus drei lanzettförmigen Blättern, die sich gerade nach oben richten. Der Stamm ist mit einem Fischgrätmuster verziert, das sich den Kerbungen auf dem Stamm der Pflanzen des Elfenbeinpaneels annähert. Die Volutenbäume der inneren Register wiederholen die Struktur der äußeren Exemplare, jedoch in einer jeweils vereinfachteren Form.

Für die Zusammensetzung eines Volutenbaums wird daher nur eine allgemeine Einordnung – Stamm-Voluten-Bekrönung – beibehalten. Die Anzahl der Volutenpaare, ihre Position, die zusätzlichen Details, etwa wie die „Tropfen“ aus den Voluten, die Erscheinungsform der Bekrönung usw. werden dem Geschmack des Handwerkers bzw. der Oberfläche, die zur Verfügung steht, angepasst.

¹⁷ Bei diesem Siegel kommt aus den Volutenspiralen kein tropfenförmiges Element, sondern eine weitere kleinere Volute heraus. Außerdem ragen aus den unteren Voluten zwei Knospen mit einem geraden Stiel. Schließlich wachsen aus der Bekrönung zwei Blumen mit gebogenem Stiel heraus.

¹⁸ Für eine Untersuchung der Pflanzenelemente der Goldschale s. KANTOR 1945, 521-530. HERBORDT 1986, 111.

TEIL C

Die Auswertung

XVI. DIE DATIERUNG

Bereits im Kap. I. wurde kurz auf das Problem der Datierung eingegangen. SCHAEFFER (1954, 58-59) datierte das Elfenbeinpaneel aufgrund eines fragmentarischen Gedenkskarabäus' Amenophis' III., der zusammen mit den Elfenbeinschnitzereien des Hofes III in der Zerstörungsschicht des Königspalasts lag, in die Regierungszeit dieses Königs oder seines Nachfolgers, Amenophis' IV. (erste Hälfte des 14. Jh.s.). Jedoch besteht keine Beziehung zwischen diesem Skarabäus und dem Elfenbeinpaneel, so bietet sein Vorkommen innerhalb derselben Schicht keinen Datierungshinweis.

Nach dem „stratigraphischen“ Datierungsversuch SCHAEFFERS haben sich Archäologen auf bestimmte stilistische Merkmale konzentriert, etwa die Ausführung des Flachreliefs, die wiederholt mit dem Stil des Grabs des Ramose, Wesirs Amenophis' III., verglichen wurde.¹

Eine Bestätigung für diese Datierung fand William WARD (1966, 234-235) in der stillenden Göttin der Platte 2/H. Der Ägyptologe schlug als Vorbild für diese Figur eine Stillszene aus Luxor vor, in der Amenophis III. und sein *ka* von verschiedenen Göttinnen ernährt werden, und leitete daraus einen Synchronismus ab. Darüber hinaus zog er eine direkte Verbindung zu dem sich umarmenden Paar mit der Holzplakette Amenophis' III., auf der der Pharaos seine Gattin Teje umarmt (Kap. XIV.2.). Eine solche Intimität zwischen den Mitgliedern der Königsfamilie lässt sich später, nach der Meinung WARDS, nur während der Amarna-Zeit erkennen (WARD 1969, 230-231).

So schwankte bisher die Datierung des Elfenbeinpaneels zwischen der Phase vor der Amarna-Zeit und der Amarna-Zeit selbst (vgl. chronologische Tabelle, S. VII).

Man geht davon aus, dass in der ausgehenden 18. und der beginnenden 19. Dynastie nach der „Amarna-Revolution“ eine Rückkehr zu dem Stil erfolgte, der die Zeit Amenophis' III. charakterisiert hatte. Dies brachte William Stevenson SMITH zu einer späteren Ansetzung des Paneels.²

Stilistische Details oder einzelne Motive, für die ein ägyptisches Vorbild ohne die nötige Vorsicht akzeptiert wird, stellen aber keinen zuverlässigen Hinweis für die Datierung der gesamten Komposition dar. Erst GACHET-BIZOLLON machte klar, dass nur eine gründliche

¹ KANTOR 1956, 166-168; MATTHIAE 1962, 86-89; FELDMAN 1998, 234-235; 2002, 16.

² SMITH 1965, 213; vgl. auch LILYQUIST 1998, 27; GACHET-BIZOLLON 2001, 76; 2007, 147.

Analyse der Ikonographie zu einer genaueren Datierung führen kann. Dabei stellte sie fest, dass die traditionelle Datierung deutlich zu hoch angesetzt war; sie hielt eine Entstehungszeit um die Mitte des 13. Jh.s für wahrscheinlicher.³ Abgesehen von dem Schwert, das der Feindvernichter auf der Platte 1/H hält und auf das unten nochmals eingegangen wird, führte GACHET-BIZOLLON jedoch keinen schlagenden Beweis an.

Die Fundlage des Paneels in der Zerstörungsschicht des Palastes, der im frühen 12. Jt. bei einer Brandkatastrophe untergegangen war, bietet nur einen *terminus ante quem*. Ein Erdbeben hatte den ugaritischen Palast um 1250 teilweise zerstört; die Schäden wurden repariert, bei dieser Gelegenheit wurden auch einige Bereiche leicht verändert, darunter der Hof III und die daneben liegenden Räumlichkeiten.⁴ So wird angenommen, dass alle Funde, die in der Zerstörungsschicht lagen, nach den Reparaturarbeiten in Folge des Erdbebens im Palast deponiert worden waren.⁵ Diese etwas pauschale Aussage löst aber nicht das Problem der Entstehungszeit dieser Gegenstände.⁶ In diesem Zusammenhang kann man nur vermuten, dass die Elfenbeinschnitzereien des Königspalasts noch in Benutzung waren, als die Stadt geplündert wurde. GACHET-BIZOLLON (2007, 130) konnte an den Stücken, die sie persönlich betrachtete, keine Spuren von Reparaturen erkennen. Außerdem deutet anscheinend kein Indiz darauf hin, dass die Möbel des Hofes III bereits für einen Abtransport auseinandermontiert waren, als sie zurückgelassen wurden. Beispielsweise lag das Palmettenkapitell des Zentralbeins des Rundtisches in der Mitte der gekippten Tischplatte. Dies bedeutet, dass das Bein noch mit dem Tisch verbunden war (Kap. II.1.).

Der aussagekräftigste Datierungshinweis wird von den Antiquaria geboten: das Schwert auf der Platte 1/H und das dreiteilige Gewand der Platten 1/L und 2/F.

Das Schwert der Platte 1/H gehört zu einer besonderen Gattung, von der ein Exemplar im Hof V des ugaritischen Königspalasts zutage gebracht wurde (Kap. VI.3.). Dabei handelt es sich um ein Schwert, das während des 13. Jh.s verbreitet war (GEIGER 1993, 217).

Schließlich ist ein unwiderlegbarer Beweis für eine spätere Datierung des dreiteiligen Gewandes der Platten 1/L und 2/F, das Gegenstand einer hervorragenden Untersuchung von Erika FISCHER ist. Die Autorin konnte überzeugend darlegen, dass diese Tracht als Datierungskriterium verwendet werden darf (Kap. IX.2.1.; FISCHER E. 2011, 141-142). Die

³ GACHET-BIZOLLON 2001, 75-76; 2007, 145-146 (hier korrigiert die Autorin ihre Datierung auf 1270-1250); 2008, 92.

⁴ GACHET-BIZOLLON 2001, 77; CALLOT 2006, 58; YON 2006, 43.

⁵ Mündliche Mitteilung von Annie CAUBET in LILYQUIST 1998, 27; GACHET-BIZOLLON 2001, 76.

⁶ GACHET-BIZOLLON hält es für plausibel, dass das Möbel, zu dem das Elfenbeinpaneel gehörte, nach dem Erdbeben angefertigt wurde, um ein während der Katastrophe zerstörtes Möbel zu ersetzen (GACHET-BIZOLLON 2001, 77).

Gewänder der Figuren auf dem Elfenbeinpaneel entsprechen einer Variante, die sich erst in der Regierungszeit Ramses' II. entwickelte. Ab dieser Zeit konnte ein zweites herabhängendes Mittelstück über den oberen Schurz getragen werden, das im Laufe des 13. Jh.s an Länge gewann und schließlich bis zu den Knien reichte. Somit hält FISCHER eine Entstehungszeit des Paneels in der zweiten Hälfte des 13. Jh.s für wahrscheinlich (FISCHER E. 2011, 140, 145). Zusammenfassend lässt sich die Entstehungszeit des Elfenbeinpaneels zwischen 1250, d.h. ab wann die auf dem Elfenbeinpaneel dargestellte Variante des Kompositgewands belegt ist, und 1190-85 v. Chr (Zerstörung Ugarits) eingrenzen.

XVII. DER HISTORISCHE UND KULTURELLE RAHMEN DES ELFENBEINPANEELS

1. UGARIT IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 13. JH.S

Ugarit war die Hauptstadt eines nordlevantinischen Reiches, das sich von der Mittelmeerküste vermutlich bis zum Orontes erstreckte. Sein Territorium entsprach ungefähr der heutigen Provinz von Lattakia.¹

Die reichen Archive aus dem Palast und einigen Häusern von hochrangigen Beamten bieten die Möglichkeit, die Geschichte der Stadt während der letzten Dekaden vor der Zerstörung relativ genau zu rekonstruieren.² Außerdem spiegelt sich die internationale Resonanz dieser Hafenstadt des nordöstlichen Mittelmeers in den zahlreichen Archiven des Vorderen Orients bis hin zu Ägypten, die Ugarit erwähnen, wider (SINGER 1999, 605).

In der Mitte des 13. Jh.s war Ugarit ein treuer Vasall des hethitischen Großkönigs. Durch den Vertrag zwischen Šuppiliuma II. und Niqmaddu II., durch den Ugarit verpflichtet war, einen jährlichen Tribut zu zahlen, war die hethitische Kontrolle über Ugarit besiegelt (SINGER 1999, 634-636).³

In dieser Epoche ist die Feindschaft zwischen Hatti und Ägypten durch den paritätischen Vertrag zwischen Hattušili III. und Ramses II. nach der Schlacht von Qadesch beigelegt worden (SINGER 1999, 646-647; KLENGEL 2002, 75-93). So förderten die friedlichen Beziehungen zwischen den zwei überregionalen Großmächten die Wirtschaft Ugarits, das sich in der Mitte eines dichten Kontaktnetzes befand.⁴

Vor der hethitischen Expansion in Syrien war Ugarit in den Machtbereich Ägyptens einbezogen. Dabei handelte es sich wahrscheinlich nie um eine direkte Kontrolle, sondern

¹ SINGER 1999, 635-636; VAN SOLDT 2005, 51-71; YON 2006, 9.

² Die ältesten Tafeln, die im Königspalast gefunden wurden, gehen auf die Regierungszeit des Niqmaddu II. zurück. Frühere Dokumente könnten wegen der Brandkatastrophe in der Mitte des 14. Jh.s entfernt worden sein (SINGER 1999, 631). Ein Überblick über die diversen Projekte zur Publikation von neuen und Neubearbeitung von alten Texten befindet sich in PARDEE – BORDREUIL 2008. Zum Fundkontext der Archive s. VAN SOLDT 1991, 45-231.

³ Es handelt sich um die Tafel RS 17.340 (NOUGAYROL 1956, 48-52; LACKENBACHER 2002, 71-76).

⁴ Die geographische Position Ugarits hat die Entwicklung dieses überregionalen Handelszentrums begünstigt: Die Stadt war durch Karawanenhandel mit Nordsyrien und dem Euphrattal, durch die *via maris* und der Königsstraße mit der südlichen Levante und Ägypten, durch Kilikien und die Kilikische Pforte mit Zentralanatolien verbunden (KISSEL 1999).

vielmehr um intensive Handelsbeziehungen, die Anstoß zu einer Korrespondenz zwischen den Königshöfen gegeben haben (SINGER 1999, 621-627, 673-675).⁵

Aus den schriftlichen Quellen wissen wir, dass im 13. Jh. Hatti und Ugarit zumindest bis zur Regierungszeit des Tuthaliya III. ein freundschaftliches Verhältnis hatten. Die relative Autonomie im Rahmen der internationalen Wirtschaftsbeziehungen, die Ugarit genießen konnte, kam letztlich Hatti zugute, das von der Vermittlungsrolle der nordlevantinischen Stadt direkt profitierte (PRECHEL 1999, 248).

Die ugaritische Dynastie konnte aufgrund der günstigen Lage Ugarits und der guten Beziehungen mit den überregionalen Mächten des östlichen Mittelmeerraums eine hervorragende Position innerhalb des damaligen Handelsnetzwerks gewinnen. In Ugarit landeten Waren aus Ägypten, Zypern und der südlichen Levante, die dann nach Norden weiterverteilt wurden und umgekehrt.⁶ Dieser Hafen spielte eine wesentliche Rolle in der Versorgung von Hatti mit ägyptischem Getreide ab der Mitte des 13. Jh.s. Der Königspalast war der Mittelpunkt dieser intensiven Geschäftsorganisation, an der die Mitglieder der Königsfamilie direkt teilhatten (VITA 1999, 471-472; MCGEOUGH 2007, 332-335).

Von der Mitte des 13. Jh.s bis zum Ende Ugarits sind vier Könige belegt (s. chronologische Tabelle S. VII). Ammittamru II., der um 1260 den Thron bestieg und ungefähr 25 Jahre regierte, ist vor allem wegen der Scheidung von der *bitti rabīti* („die Tochter der Großen“) bekannt (SINGER 1999, 678-683; LACKENBACHER 2002, 108-126). Während seiner Regierungszeit werden die Beziehungen zwischen Hatti und Assyrien allmählich angespannter.

Sein Nachfolger und Sohn, Ibiranu, wird aufgefordert, seine Truppen zur Unterstützung der hethitischen Armee vermutlich wegen eines bevorstehenden Kampfs mit Assyrien zu mobilisieren (SINGER 1999, 683-690).⁷

Gegen Ende des 13. Jh.s erlebte Hatti eine wachsende Hungersnot, so warfen der Großkönig und der Vizekönig von Karkemisch dem ugaritischen Herrscher immer häufiger eine Verzögerung bei der Sendung von ausreichenden Tributen vor (PRECHEL 1999, 249-251; SINGER 1999, 693-696, 707-708). Niqmaddu III. gelangte gegen 1220/1215 zur Macht; trotz wiederholter Klagen des hethitischen Königshofs wurde ihm jedoch die Ehre gewährt, die

⁵ Nach dem Machtwechsel, insbesondere nach der Schlacht von Qadesch, wurden die starken Beziehungen mit Ägypten von Hatti geduldet, da das hethitische Reich wegen einer internen Hungersnot einen großen Bedarf an Getreide hatte und Ugarit die Versorgung aus Ägypten sichern konnte (KISSEL 1999, 82-85; SINGER 1999, 715-719; KLENGEL 2002, 149-153).

⁶ KISSEL 1999; HELTZER 1999, 440-444 SINGER 1999, 653-678; MCGEOUGH 2007, 322-332.

⁷ Es ist noch umstritten, ob eine Schlacht zwischen Hatti und Assyrien stattgefunden hat; für dieses Problem s. GIORGIERI – MORA 2004, 11-22.

Tochter des Tuḫaliya IV., Eḫli-Nikkalu, zu heiraten, die sich aber später von dem Vasallenkönig scheiden lassen wird (SINGER 1999, 701, 704; LACKENBACHER 2002, 126-130). Unter der Regierungszeit des letzten Königs, Ammurapi, erreichte der in Anatolien grassierende Mangel an Nahrungsmitteln auch Ugarit. Zudem gingen Anatolien, Zypern und die nördliche Levante bei Schiffsangriffen fremder Völker, die vermutlich von derselben Hungersnot bedrängt waren, unter. In diesem angespannten Klima forderten Karkemisch und Hatti vom ugaritischen Herrscher, seiner militärischen Verpflichtung nachzukommen, und klagten ihn an, seine Truppen zurückzuhalten (SINGER 1999, 717-723; KLENGEL 2002, 149-151). Jedoch war Ammurapi mit der schwierigen Situation in seinem Land zu sehr beschäftigt, um die Befehle des Großkönigs befolgen zu können. In seinen letzten Tagen als König rief er Karkemisch um Hilfe, die vermutlich kam, aber zu spät. Ugarit wurde wahrscheinlich weitgehend verlassen, bevor es geplündert wurde (SINGER 1999, 724-731).

Die Beziehungen mit den angrenzenden Reichen wurden vor allem von Karkemisch im Auftrag von Hatti überwacht. Eine starke Allianz wurde mit Amurru gebildet, wobei das amurritische Reich der mächtigere der beiden Partner war (SINGER 1999, 641-643, 666-667; LACKENBACHER 2002, 183-187). Die politische Verbindung zwischen den zwei Vasallenstaaten Hattis wurde durch zwei interdynastische Hochzeiten gestärkt: Niqmaddu II. heiratete die Tochter des DU-Tešub, Aḫat-Milku, deren langes Leben dank der erhaltenen Texte relativ gut rekonstruiert werden konnte (VAN SOLDT 1991, 14-15; SINGER 1999, 641-642). Ammittamru II. nahm die *bitti rabīti* zur Frau, eine Entscheidung, die er später bedauern wird. In den komplexen Scheidungsprozess dieser Prinzessin, die sehr wahrscheinlich eine Großenkelin des Hattušili III. war, wurde nicht nur der König von Karkemisch, Initešub, sondern auch der Großkönig Tuḫaliya IV. verwickelt (SINGER 1999, 680-681; LACKENBACHER 2002, 108-126).

Im Norden wurden die Grenzen mit Mukiš von Šuppiluliuma festgelegt, wodurch das Territorium Ugarits auf Kosten der „Söhne von Mukiš“ erheblich erweitert wurde (SINGER 1999, 635-636; VAN SOLDT 2005, 51-71). Sein Sohn Muršili II. bestätigte die von Šuppiluliuma gesetzten nördlichen Grenzen, wie der Vertrag mit Niqmepa bezeugt (NOUGAYROL 1956, 85-101; LACKENBACHER 2002, 78-85). Jedoch änderte er die südliche Begrenzung, denn er entsprach den Forderungen des Reiches Siyannu-Ušnatu, das von Ugarit getrennt und unter die direkte Kontrolle von Karkemisch gestellt wurde. Als Ausgleich für das verlorene Gebiet wurde jedoch der jährliche Tribut Ugarits gesenkt (SINGER 1999, 638-39,

662-666; VAN SOLDT 2005, 51-71).⁸

Das Zerstörungsdatum von Ugarit wird heute gewöhnlich auf der Grundlage eines fragmentarischen Briefs, der den Synchronismus zwischen dem letzten König Ammurapi und dem ägyptischen Beamten Bija beweist,⁹ zwischen 1190-1185 angesetzt (YON 2006, 21-22; CALLOT 2008, 119). In diesem Brief lautet die Titulatur des Bija „Truppenkommandant des Königs des Landes Ägyptens“. Sein Name tritt zum ersten Mal in der Regierungszeit Sethos' II. auf, später ist er nur während der Regierungszeit des Siptah und der Regentschaftszeit der Tausret, die nach der Chronologie von VON BECKERATH (1997, 190) zwischen 1194/95-1186/85 regierten, belegt.¹⁰ Dadurch wird ein *terminus post quem* für den Untergang Ugarits geboten (SINGER 1999, 714-715, 729-730).

Für die langjährige hethitische Kontrolle über Ugarit sprechen zahlreiche Dokumente, allerdings scheint Hatti außerhalb des politischen Bereiches keinen kulturellen Einfluss auf die ugaritische Gesellschaft hinterlassen zu haben.¹¹ Dagegen zeigte die levantinische Stadt eine gewisse Faszination für die ägyptische Kunsttradition, wie zahlreiche Funde zweifellos bezeugen (CAUBET – YON 2006, 88-94). Diese Tendenz lässt sich aber nicht nur in Ugarit feststellen, sondern auch in der gesamten Levante, vor allem während der Späten Bronzezeit. Dazu mehr im Kap. XVIII.3.

2. DIE FUNKTION DES ELFENBEINPANEELS

Das Elfenbeinpaneel wurde immer wieder mit der Mitgiftliste der amurritischen Prinzessin Aḫat-Milku, Ehefrau des Niqmepa, in Verbindung gebracht.¹² In diesem Text werden alle Güter aufgelistet, die diese Prinzessin nach Ugarit mitnahm, darunter auch drei mit Elfenbein furnierte Betten.

Betten sind auch in der Korrespondenz, die uns über den interdynastischen Geschenkaustausch der Spätbronzezeit informiert, ein übliches Geschenk. Im Rahmen der diplomatischen Verhandlungen für die Hochzeit zwischen Amenophis IV. und einer Tochter des kassitischen

⁸ Die Demarkation der Grenzen zwischen Ugarit und Siyannu-Ušnatu beschäftigte den hethitischen Hof mindestens bis zur Regierungszeit des Tuḫaliya IV.

⁹ RS 86.2230; ARNAUD 2001, 278-279. Für eine Fotoaufnahme der Tafel YON 2006, 126-127 Nr.4.

¹⁰ Für die Problematik der Identifikation des Bija s. SCHNEIDER 2003.

¹¹ SINGER vermutet, dass eine Beeinflussung der ugaritischen Elite durch die hethitische Kultur nicht stattgefunden hat, weil eine reale Heiratspolitik zwischen den zwei Königshöfen, im Gegensatz zu Amurru, nicht zustande kam (SINGER 1999, 650). Die Überlieferungslage der Belege kann aber unsere Wahrnehmung sehr verfälschen. In der Tat könnte das Elfenbeinpaneel einen Beweis für die Annahme hethitischer Bildtypen bieten (s. Kap. XVIII.3).

¹² Vgl. z. B. BARNETT 1982, 29; GACHET-BIZOLLON 2007, 129-130. Für das Inventar der Aḫat-Milku s. S. 30.

Königs Burnaburiaš schickte der Pharao zahlreiche Möbel nach Babylonien, unter diesen auch fünf Betten.¹³

So könnte vermutet werden, dass das Elfenbein als Geschenk für den König oder für die Königsfamilie oder als Mitgift nach Ugarit gelangte. Dies scheint aber weniger überzeugend, wenn davon ausgegangen wird, dass das Paneel in Ugarit oder in der näheren Umgebung angefertigt wurde. Da die Ikonographie des Paneels so „speziell ugaritisch“ scheint, ist ein nicht-ugaritischer Auftraggeber unwahrscheinlich. Auch aufgrund der Fundlage im Königspalast ist es am plausibelsten, den König oder ein Mitglied der Königsfamilie als Besitzer anzunehmen. S. dazu Kap. XVIII.2.2.

Im Katalog der Elfenbeinschnitzereien aus Ugarit schlägt GACHET-BIZOLLON (2007, 202; 2008, 92-94) vor, dass die Funde des Hofs III als Bestandteile eines „Möbelsets“ für den Kult interpretiert werden können. Insbesondere setzt sie den fragmentarischen Elfenbeinkopf mit dem *triple cadre* (s. Kap. II.1) in Verbindung: Der Kopf könne zu der Statue einer weiblichen Gottheit gehört haben, die der König während einer Prozession auf dem *triple cadre* getragen hat. Obschon sich rituelle Handlungen im Königspalast abgespielt haben können, ergibt sich auf der Grundlage des Fundkontextes kein Grund für eine kultische Funktion der Elfenbeine (vgl. DEL OLMO LETE 2004, 31-34).

Bisher bleibt das Elfenbeinpaneel innerhalb des levantinischen Fundrepertoires der Späten Bronzezeit isoliert, da eine in Flachrelief gearbeitete Schnitzerei ähnlicher Größe und Komplexität der Motive noch nicht gefunden wurde. Daher wird es häufig als „einzigartiges Artefakt“ empfunden, auch wenn wir aus den schriftlichen Quellen wissen, dass mit Elfenbein verkleidete Möbel zweifellos zur Ausstattung eines vorderasiatischen und ägyptischen Palastes gehört haben, wie die archäologischen Reste beweisen.¹⁴

Über die Pracht des ugaritischen Palastes schreibt auch der König von Tyros dem Pharao, indem er seinen eigenen Palast mit demjenigen von Ugarit vergleicht (MORAN 1987, EA 89: 48-53, 277-278; LIVERANI 1998, 182). Außerdem beweisen die Mitgiftliste der Aḥat-Milku sowie die zahlreichen Texthinweise auf die kostbaren Geschenke zwischen den vorderasiatischen und ägyptischen Königsfamilien, dass Prunkmöbel auch in einer Siedlung wie Ugarit verwendet wurden (COHAVI-RAINEY 1999).¹⁵ Auch daher scheint eine kultische Funktion nicht überzeugend. Dazu s. auch Kap. XVIII.2.2.

¹³ Vgl. z.B. MORAN 1987, EA 14: II.19, II.20, II.63, 96-97; COHAVI-RAINEY 1999, 29.

¹⁴ Für eine Zusammenstellung der wichtigsten Fundorte s. FISCHER E 2007a, 23-33, 112-128, 137-150.

¹⁵ S. dazu auch FISCHER E. 2007a, 33 Anm. 199-202 für Elfenbeinartefakte.

3. DIE WERKSTATT

Mehrere Indizien sprechen dafür, dass das Elfenbeinpaneel in Ugarit bzw. in seiner näheren Umgebung angefertigt worden ist.¹⁶ Die Bulle aus dem Palast von Ras Ibn Hani (Kap. V.2.), die der Platte des Löwentöters so ähnlich ist, bietet einen Hinweis, der nicht vernachlässigt werden darf. Ebenso zeigen die Anchträger-Terrakottareliefs (Kap. IV.3.2.) eine deutliche Parallele mit der Nackten Frau der Platte 1/F. Den überzeugendsten Nachweis erbringt aber das Motiv des Flügellöwen, für das sich – mit der Ausnahme eines Exemplars aus Alalach – eine rein ugaritische Tradition bestätigen lässt (s. Kap. XV.1.3.).

In den Einzelbeschreibungen wurde bereits darauf aufmerksam gemacht, dass manche Motive, die auf verschiedenen Platten auftreten, in der Ausführung der Details voneinander deutlich abweichen können. Daher könnte vermutet werden, dass mehrere Handwerker an dem Elfenbeinpaneel gearbeitet haben; somit sollte man vielmehr von „Werkstatt“ sprechen.

Im Folgenden werden die auffälligsten Abweichungen genannt:

- die Haartracht der Nackten Frau (1/F) und der Dame in langem Gewand (2/I und 2/G);
- die Troddeln und die seitlichen Schnüre des Schurzes des Feindvernichters mit Schwert (1/H) und des Hirschträgers;
- die dreiteiligen Gewänder der Figur mit erhobenen Händen (1/L) und des Waffenträgers (2/F);
- die lange Tracht und der Gürtel der Frauen der Platte 2/I und 2/G, sowie das Bauchprofil;
- die glatte Haartracht des Hirschträgers (2/K) und der männlichen Figur des sich umarmenden Paares (2/G), insbesondere der Kopfumriss;
- die Darstellung des vorderen Fußes, die bei jeder Figur leicht abweicht, insbesondere die Länge und die Ausführung der Zehen (vgl. 1/I, 1/L, 2/F, 2/K, 2/L mit 2/G, 2/H, 2/I). In der Regel ist der obere Teil des Fußes in $\frac{3}{4}$ -Ansicht dargestellt, als würde der Fuß auf der Außenkante des kleinen Zehs ruhen. Nur beim Löwenträger (1/K) liegen beide Fußsohlen auf dem Boden und die Zehen sind im Profil wiedergegeben.
- die vier Kompositpflanzen (1/E, 1/M, 2/M und 2/E).

Aufgrund dieser unterschiedlichen Details in der Ausführung kann davon ausgegangen werden, dass mehrere Handwerker an der Anfertigung beteiligt waren. Wie die Arbeit verteilt wurde, welche Teile vom Meister den Lehrlingen überlassen wurden, woher das Elfenbein stammt, oder ob die Person, die die Platten aus dem Stoßzahn geschnitten hat, auch an der

¹⁶ Es besteht ein weitgehender Konsens über die lokale Herstellung des Elfenbeinpaneels, vgl. dazu GACHET-BIZOLLON 2001, 77.

Schnitzarbeit beteiligt war, sind Fragen, die offen bleiben müssen.

Gesicherte archäologische Nachweise von Elfenbeinwerkstätten fehlen. Vermutlich haben sich im Nordpalast von Ras Ibn Hani Indizien für eine Schnitzwerkstatt erhalten. Knochen- und Geweihfragmente, die vom oberen Geschoss herabgestürzt sein könnten, befanden sich im Raum 20 und hunderte von nur teilweise ausgearbeiteten Elfenbeinresten im Raum 29 (BOUNNI – LAGARCE 1998, 39 (Abb. 4, 89, 120), 65 und 42 (Abb. 4, 117-118), 66-69).

Innerhalb des Königspalasts ließ sich keine Spur handwerklicher Aktivitäten nachweisen, wie MARGUERON darlegen konnte. Somit wurde auch SCHAEFFERS Hypothese, dass sich im Raum 44 ein Elfenbeinatelier befand, endgültig abgelehnt (s. Kap. II.3.).

Sparsame Informationen über das Handwerk in Ugarit stammen aus Textquellen, die aber auf Elfenbeinschnitzer keinen Bezug nehmen (VITA 1999, 484-492).

Nach der Herkunft des „Handwerkers“ hat schon Paolo MATTHIAE gefragt; er ist der Meinung, dass der „Handwerker“ des Elfenbeinpaneels während der Regierungszeit Amenophis' III. in Ägypten in der Bildhauerschule ausgebildet wurde, die das Grab des Ramose angefertigt hat (MATTHIAE 1962, 88-899).

Für GACHET-BIZOLLON (2001, 75) ist diese Frage ein nebensächliches Problem. Sie vermutet, dass der „Handwerker“ durch ägyptische Artefakte auch in Ugarit mit den ursprünglichen Vorbildern in Kontakt getreten sein konnte, ohne eine Ausbildung in Ägypten durchlaufen zu haben. Für die Frage nach den Kontaktmedien s. Kap. XVIII. 3.

Die ikonographische Untersuchung zeigte deutlich, dass der bzw. die Handwerker, die für die Planung der Dekoration verantwortlich waren, über eine profunde Kenntnis des in der Levante der Spätbronzezeit verbreiteten Bildrepertoires verfügten. Zahlreiche ägyptische Motive kannten sie wahrscheinlich durch Gegenstände aus Ägypten, oder durch Musterbücher.¹⁷ Dass sie eine Lehre bei einem ägyptischen Meister machten oder sogar in Ägypten lebten, scheint jedoch eher unwahrscheinlich. Zum Beispiel kann das dreiteilige Gewand der Platte 1/L und 2/F mit seinen Abweichungen von den Originalen (Gürtel, Bordüre am unteren Saum, Scheinärmel unter dem Ellbogen) nicht das Werk eines Ägypters, oder eines Handwerkers, der in Ägypten mit dieser Tracht in Kontakt getreten ist, gewesen sein, der sehr wahrscheinlich das reale Vorbild in guter Erinnerung behalten hätte. Darüber hinaus scheint eine bewaffnete Figur in dreiteiligem Gewand auch keiner ägyptischen Tradition zu folgen. Ebenfalls lässt sich die Verbindung zwischen der Hathorfrisur, den Hörnern und dem Astralsymbol keineswegs anhand ägyptischer Vorbilder erklären. Es scheint

¹⁷ Darunter versteht man Sammlungen von Bildersets, die eine Inspirationsquelle für die Darstellung besonderer bzw. fremder Motive geboten haben. Vgl. WACHSMANN 1987, 12-26.

unwahrscheinlich, dass eine Person, die die hathorische Ikonographie gut kannte, eine solche Neuschöpfung gewagt hätte.

Allerdings ist nicht auszuschließen, dass die Werkstatt, in der das Elfenbeinpaneel angefertigt wurde, auch ausländische Kräfte beschäftigte. Aus der damaligen internationalen Korrespondenz ist bekannt, dass nicht nur kostbare Materialien und Gegenstände, sondern auch hochqualifizierte Spezialisten, von Ärzten bis Handwerkern, zwischen den ägyptischen und vorderasiatischen Königshöfen getauscht wurden.¹⁸ So bat beispielsweise der König Niqmaddu III. den Pharao Merenptah, ihm einen Bildhauer zu schicken, um eine Statue des ägyptischen Königs für den Baaltempel anfertigen zu lassen. Merenptah verweigerte höflich die Sendung eines Spezialisten, stattdessen versprach er Niqmaddu III. einige Zimmerleute.¹⁹ Der „ägyptisierende“ Stil, der jede Platte kennzeichnet, ist zwar deutlich, allerdings spielt er bei der Deutung des Paneels keine wesentliche Rolle. Dazu s. Kap. XVIII.3.

4. EINE UGARITISCHE KUNSTTRADITION

GACHET-BIZOLLON (2001, 75) nimmt in ihrer stilistischen Analyse an, dass das Elfenbeinpaneel ein Beispiel des sogenannten „Internationalen Stils“ darstelle.²⁰ Dieser Begriff wird häufig für jene spätbronzezeitlichen kostbaren Artefakte verwendet, die sich wegen ihrer „gemischten“ Ikonographie in keine spezifische lokale Kunsttradition einordnen lassen.²¹ Trotz der weiten Verwendung bereitet dieser Terminus erhebliche Schwierigkeiten²²: Zum einen ist die Terminologie unpassend. Das Wort „Stil“ bezieht sich in diesem Zusammenhang nicht auf eine kohärente kunstgeschichtliche Kategorie oder auf ein lokales Kunsthandwerk,²³ sondern vielmehr auf eine Tendenz, bestimmte Motive zu verwenden. Welche Motive dem „Internationalen Stil“ zuzuschreiben sind, ist allerdings umstritten. Zum

¹⁸ ZACCAGNINI 1973, 66-69. Aus den schriftlichen Quellen lässt sich auch ein kontinuierlicher Mangel an ausgebildetem Personal ablesen (ZACCAGNINI 1983, 125-127). So verlangte Hattušili III., dass der babylonische König Kadašman-Enlil II einen vom hethitischen Königshof geschickten Bildhauer zurücksendet (HAGENBUCHNER 1989, 294, 299; für eine andere Übersetzung s. BECKMAN 1999, 143).

¹⁹ RS 88.2158; LACKENBACHER 2001. Die anspruchsvolle Forderung des Niqmaddu III, eines Vasallenkönigs Hattis, an einen Großkönig, wie den Pharao, ist recht ungewöhnlich (SINGER 1999, 709-711). Außerdem stellt sich die Frage, inwieweit der hethitische Großkönig diese Ehrerbietung gegenüber dem ägyptischen Partner von einem seiner Vasallen akzeptiert hat.

²⁰ Auch William S. SMITH schreibt das Elfenbeinpaneel dem Internationalen Stil zu (SMITH 1965, 32). CROWLEY ist der Meinung, dass nur die „Volutenpflanze“ des Elfenbeinpaneels ein für den Internationalen Stil typisches Motiv ist, während die anderen einer syrischen Verarbeitung von ursprünglich ägyptischen Motiven entsprechen (CROWLEY 1989, 222). KANTOR definiert dagegen das Elfenbeinpaneel als ein „*Egyptianizing Canaanite ivory carving*“ (KANTOR 1956, 166-168).

²¹ SMITH 1965, 18, 32, 44-45, 97, 107, 113; CROWLEY 1989, FELDMAN 1999; 2006.

²² LANARO 2007; FISCHER E. 2007b; BUSCH 2010, 154-158.

²³ Vgl. CROWLEY 1989, 221; FELDMAN 2006, 26; FISCHER 2007b, 806.

Beispiel zählt William S. SMITH zu diesem Pflanzenmotive, wie Volutenpflanzen, Palmetten und Rosetten (SMITH 1965, 113); Janine CROWLEY (1989, 192-193, 297) dagegen geometrische Muster, wie die Spirale, oder Motive, wie den fliegenden Galopp.

Zum anderen sollte das anachronistische „international“ als „überregional“ verstanden werden, da die oben genannten Motive während der Späten Bronzezeit eine überregionale Verbreitung erreichen. Dieses Phänomen wurde in Ägypten, in der Levante und in der Ägäis festgestellt und ergab sich durch die Mechanismen der Übernahme, Anpassung und Kombination von einheimischen und fremden Motiven.²⁴

Bis heute existiert kein Konsens über die Definition des „Internationalen Stils“. Als Konsequenz wurde dieser Terminus bisher arbiträr für jede Art von Kleinfunden verwendet, von Elfenbeinschnitzereien zu Metallgefäßen und Prunkwaffen, deren Motivrepertoire keine eindeutige Information über ihre Herkunft verrät.²⁵

Darüber hinaus wurde angenommen, dass solche Gegenstände im Rahmen des interdynastischen Austauschs von Geschenken, an dem die Königshöfe der 2. Hälfte des 2. Jt.s beteiligt waren, einzuordnen sind (SMITH 1965, 32). Die wenigen Textquellen, die über dieses elitäre Austauschnetz von wertvollen Produkten berichten, können aber diese Annahme nicht bestätigen (LILYQUIST 1999, 212). Solche Dokumente geben normalerweise keine Auskunft über figürliche Dekorationen, sondern lediglich über die Objektgattung, die Materialien und das Gewicht bzw. die Menge (ZACCAGNINI, 1973, 78-89; LIVERANI 1999, 324-331). Die seltenen Informationen über die Dekorelemente oder die genauen Gattungstypen sind üblicherweise sehr schwer zu übersetzen.²⁶ Der einzige Fall, in dem die schriftlichen Quellen mit realen Funden in Verbindung gesetzt werden können, ist die Erwähnung von Gefäßen in Form eines Tieres oder Nachbildungen von Tieren und Pflanzen (LANARO 2006, 89-95, 100-103).²⁷ So schickte zum Beispiel der hethitische König

²⁴ SMITH und CROWLEY vermuten, dass in Syrien der Internationale Stil im 14. Jh. den Höhepunkt seiner Entwicklung erreicht hatte (SMITH 1965, 97, 107; CROWLEY 1989, 192-199).

²⁵ LANARO 2007, 57; FISCHER E. 2007b, 809-810. Annie CAUBET verwendete diesen Begriff, indem sie die Frage des „Internationalen Stiles“ in ein „soziologisches Phänomen“ umwandelt, das die „internationale“ Mentalität der spätbronzezeitlichen Eliten des östlichen Mittelmeerraums widerspiegelte (CAUBET 1998, 112). Einem ähnlichen Ansatz folgt auch GUZOWSKA. Sie schränkt den geographischen und chronologischen Horizont ein (die Levante und Zypern, 14.-13. Jh.) und möchte den „Internationalen Stil“ als Hinweis auf eine soziale Hierarchie sehen (GUZOWSKA 2002).

²⁶ S. z.B. die folgenden Inventare aus Tell el-Amarna: MORAN 1987, EA 13-14, 22, 25. Dabei handelt es sich um Mitgiftlisten einer fremden Prinzessin oder um Geschenklisten, die vom mittanischen Hof an den ägyptischen König geschickt wurden. Hier werden die meist unübersetzbaren Namen der verschiedenen Gegenstände registriert. In diesem Zusammenhang lassen sich auch Kultinventartexte heranziehen, die Objekte auflisten, die den in der interdynastischen Korrespondenz erwähnten Gütern sehr ähnlich sind; vgl. die Inventartexte des Tempels der Belet-Ekallim aus Qatna (FALES 2004).

²⁷ Für eine Zusammenstellung aller Hinweise auf die Dekoration in den Amarna-Briefen s. FISCHER E. 2007b, 852-853.

Šuppiluliuma an Amenophis IV. zwei *bibru* in Form eines Hirsches und eines Widders (MORAN 1987, EA 41:39-43, 211; LIVERANI 1999, 411). Jedoch sind diese Gefäße für die hethitische Kunsttradition typisch²⁸. Einmal an einen fremden Hofstaat gesendet, verloren sie nicht ihren „hethitischen“ Charakter. Sie können daher nicht zu einer vermutlichen Kategorie von „internationalisierenden“ Gegenständen gehört haben.

Eine „Neudefinition“ des Internationalen Stiles wurde von FELDMAN vorgenommen. Sie stellt fest, dass nicht von einem einzigen Stil ausgegangen werden dürfe, sondern es mehrere Werkstätten gegeben habe, die entsprechend diverse Stile entwickelten. Insbesondere unterscheidet sie zwischen „kulturellem Stil“, „Idiom“ und schließlich „Tradition“, die aus den vorherigen Kategorien bestehe, obwohl eine deutliche Trennung zwischen den drei Begriffen nicht möglich sei (FELDMAN 2002, 7-8; 2006, 23-28, 90-92).

Das einzige Merkmal, das die Funde als „international“ charakterisiert, ist für FELDMAN (2002, 7; 2006, 7, 11, 59-63) ihre „*hybrid imagery*“. Damit bezeichnet sie die Tendenz, Motivelemente aus verschiedenen Kunsttraditionen zu vermischen, bis die verschiedenen Komponente miteinander verschmolzen sind und ihre ursprüngliche Herkunft nicht mehr erkannt werden kann. Letztlich ist die Neudefinition von Feldman vielmehr eine Neubenennung eines Phänomens, das in dieser Form schon für den „Internationalen Stil“ postuliert wurde. Außerdem ist das Wort „hybrid“ äußerst problematisch, da es die Frage aufwirft: Welche Elemente können als original und welche als hybrid identifiziert werden, insbesondere wann wird ein hybrides Motiv original?²⁹

Die Artefakte, die von dieser *hybriden* Ikonographie geprägt sind, zählt FELDMAN (1998, 148-158; 2002, 17-24; 2006, 30-31, 57-58) anschließend zur „*international artistic koiné*“, die den mangelhaften Begriff „Internationalen Stil“ ersetzen soll.

FELDMAN sieht, ebenso wie die Fürsprecher des Internationalen Stils, die Daseinsberechtigung dieser *koiné* in den Hofgesellschaften, die am interdynastischen Geschenkaustausch beteiligt waren. Jedoch besteht, wie schon erwähnt, kein schriftlicher Beweis für diese Hypothese (FELDMAN 1998, 293-307; 2002, 23-24; 2006, 159-17).

Zusätzlich identifiziert FELDMAN einige spezifisch auf diese *koiné* bezogene Motive: einerseits Tierkämpfe und Jagdszenen, andererseits Tiere und Mischwesen an einer

²⁸ Vgl. Metallgefäße in Form einer Hirsch- und Stierprotome (LAPÉROUSE in ARUZ *et alii* 2008, 181-182 Nr. 107, 183-184 Nr. 109).

²⁹ Zum Beispiel kann man sich in Bezug auf die levantinische Nackte Frau fragen, wie lange die Hathorfrisur als „ägyptisches“ Element gezählt werden sollte und ab wann sie als in die syrische Tradition integriert galt? Bleibt diese Frisur immer ein „hybrides“ Attribut? Das Problem der Übernahme bis zur völligen Akzeptation eines fremden Motivs ist sehr komplex. In diesem Zusammenhang scheint die Idee einer „*hybrid imagery*“ vielmehr verwirrend als hilfreich. Dazu s. auch FISCHER 2007a, 42-47.

Kompositpflanze, schließlich alleinstehende oder als Trennelement benutzte Kompositpflanzen. Zusammen hätten sie ein Repertoire von Motiven gebildet, die ein prächtiges und preisendes Bild des Königtums vermitteln sollten. Innerhalb der *koiné* habe dieses Repertoire wie eine „visuelle“ Sprache funktioniert, deren Ziel es war, die Macht der „Großen Könige“ und deren schützende und segensreiche Funktion – von Ägypten bis nach Anatolien, von der Ägäis bis nach Mesopotamien – zu versinnbildlichen (FELDMAN 1998, 159-171; 2006, 73-87).

Die Verwendung der Motive, die FELDMAN für ihre Theorie als passend identifiziert, ist allerdings nicht auf Objekte beschränkt, die sich mit aristokratischen Besitzern verbinden lassen (vgl. FISCHER E. 2007b). Weitverbreitete Themen wie die Jagd oder allgegenwärtige Motive wie die Volutenpflanze können nicht in einer einzigen Kategorie ohne weitere Differenzierung zusammengestellt werden. Es hat sicherlich lokale Varianten gegeben, die eine spezifische Funktion haben und je nach Fundkontext und Zusammenhang der Dekoration eventuell in Verbindung mit Herrschaft gebracht werden konnten, dies gilt jedoch keineswegs immer, s. dazu Kap. XVIII.3.

In ihrer Analyse konzentriert sich FELDMAN (1998, 111-262; 2002, 10-23) vor allem auf kostbare Funde aus Ugarit. Dort seien zwei „Idiome“ entstanden: Das erste sei hauptsächlich von lokalen Motiven gebildet; das zweite hätte einen deutlich internationalen Charakter gehabt. Letzteres Idiom unterteilt sie in zwei Untergruppen. In der ersten wurden einheimische Bilder mit fremden Elementen gemischt, die sich aber noch deutlich voneinander trennen lassen (FELDMAN 1998, 179-180; 2002, 9; 2006, 97-98). Zu dieser Untergruppe, so vermutet FELDMAN, gehören die Platten des Elfenbeinpaneels. Dagegen bezögen sich die Jagd- und Tierkampfszenen der Friese sowie die einrahmenden Kompositpflanzen auf die zweite Untergruppe, die nur Motive der *international artistic koiné* aufweist. Somit postuliert sie für Platten und Friese jeweils unterschiedliche Adressaten: Einerseits sollten die einzelnen Platten sich an das ugaritische Publikum, also die Untertanen des Königs, richten, da die dort dargestellten Motive noch nicht komplett „hybridisiert“, sondern von lokalen Elementen gekennzeichnet sind. Die Friese sollten hingegen auch für ein internationales Publikum verständlich sein, da sie lediglich aus „überregionalen“ Motiven bestehen (FELDMAN 1998, 179-181, 241; 2002, 14-17).

Eine Unterscheidung zwischen zwei Untergruppen einer „*internationalizing hybrid tradition*“ ist jedoch fraglich. Es ist wenig überzeugend, dass das Elfenbeinpaneel ein Bildprogramm beinhalten konnte, das sich an zwei unterschiedliche Betrachtergruppen wandte. Warum sollte ein Möbel, das sich wahrscheinlich im privaten Bereich des Königspalasts befand, sich nicht

nur an seinen Besitzer und seine engere Umgebung, sondern auch an ein größeres und „internationales“ Publikum richten?

Andererseits zeigen viele Motive ugaritische Eigenheiten (s. Kap. XVIII.3). So sind zum Beispiel die Flügellöwen, die FELDMAN ja ihrem internationalen Bildrepertoire zuschreibt, eine Spezialität von Ugarit. Auch die Volutenpflanzen, die in der Regel als Kennzeichen des Internationalen Stiles gedeutet werden, weisen spezifische Merkmale auf, die es erlauben, sie in die ugaritische Tradition einzubetten (Kap. XV.2.2.).

Wichtiger als das Elfenbeinpaneel in eine übergeordnete kunstgeschichtliche Kategorie, die keinen inneren Zusammenhang zeigt, zu klassifizieren, ist die Einzigartigkeit dieses Artefaktes herauszustellen, die lediglich durch eine eingehende ikonographische Analyse aller Details erkannt werden konnte. Dieses Artefakt lässt sich auf keinen Fall als „internationalisierend“ identifizieren: Es ist zunächst ein ugaritisches Produkt.

5. DIE TRADIERUNG MANCHER MOTIVE DES ELFENBEINPANEELS IM 1. JT.

Auf dem Elfenbeinpaneel von Ugarit wurden einige Motive dargestellt, die vor allem im 1. Jt. eine große Verbreitung finden.

Figuren mit vier Flügeln sind in 2. Jt. selten; die stillende Göttin stellt in diesem Zusammenhang bisher ein Unikat dar, da weitere Belege einer vierflügeligen Frau diese nackt zeigen (Kap. XIII.4.). Im 1. Jt. werden vier Flügel aber ein häufiges Motiv für mythische und göttliche Figuren.³⁰

Auch die Frisur mit Schläfenlocken wird im 1. Jt. allmählich häufiger, wie zahlreiche weibliche Figuren auf Elfenbeinschnitzereien aus Nimrud zeigen.³¹

Ebenso wird das Kompositgewand, das typisch für Genienfiguren ist und vermutlich erst in der Spätbronzezeit entwickelt wurde, später ein kennzeichnendes Merkmal für diesen Bildtyp.³² Im 1. Jt. setzt sich auch die Tradition des tiertragenden Genius fort, der das Kompositgewand tragen kann.

Das Motiv des Löwenbezwingers ist ebenfalls im 1. Jt. häufiger zu finden (s. Kap. VIII.3.).

Der Feindvernichter mit Schwert entsteht in der Spätbronzezeit, wie die Platte 1/H und die

³⁰ S. z.B. auf Orthostaten aus Tell Halaf (MOORTGAT 1955, Taf. 94-96) und aus Karatepe (ÇAMBEL – ÖZYAR 2003, Taf. 27) oder auf Elfenbeinschnitzereien aus Nimrud (MALLOWAN – HERRMANN 1974, Taf. 12-13; HERRMANN – LAIDLAW 2008, Taf. 32 Nr. 224, Taf. 33 Nr. 225, Taf. 115 Nr. 375, Taf. 126-127, Taf. 131, Taf. 134 Nr. TW9.ND3506).

³¹ Z.B. bei allen weiblichen Figuren auf den Stuhllehnen aus Fort Salmanassar (MALLOWAN – HERRMANN 1974).

³² Im Kap. VIII.2 werden einige Beispiele, vor allem Elfenbeine aus Nimrud, für diese Tracht im 1. Jt. genannt. Für Belege auf Orthostaten vgl. z.B. MOORTGAT 1955, Taf. 94b, 96a, 103; ÇAMBEL – ÖZYAR 2003, Taf. 27.

syro-hethitische Abrollung zeigen (s. S. 81). Am Anfang des 1. Jt. kann man diesen Bildtyp bisher nur auf einem Orthostaten im Tempel des Wettergottes in Aleppo finden. Dabei handelte es sich um eine spezifische nordsyrische Tradition, die den Übergang zwischen 2. und 1. Jt. zwar überlebt hat, aber wahrscheinlich nur für eine kurze Zeit weiter tradiert wurde. Das „Stillen im Stehen“ wurde in der Levante selten dargestellt, für die Spätbronzezeit bietet die stillende Göttin des Paneels eines der wenigen Beispiele. Das Motiv wird aber auch im 1. Jt. einmalig dargestellt: Eine stillende Figur mit einem nackten Säugling wurde in Karatepe wiedergegeben (ÇAMBEL – ÖZYAR 2003, Taf. 25).

Nicht nur die Ikonographie, sondern auch das Dekorationsschema, das das Elfenbeinpaneel zeigt, wird im 1. Jt. weiter verwendet. Bei den Stuhlpaneelen aus dem Raum SW7 des Fort Salmanassar in Nimrud (Kap. III.2.1.2.1.) zeigt die Zusammenstellung der rechteckigen Platten verschiedene Varianten. Die Friese werden nur in vereinzelt Fällen dekoriert (MALLOWAN – HERRMANN 1974, Paneel Nr. 1: Taf. 1, nur Fries: Taf. 100-101). Gewöhnlich bleibt die obere und untere Rahmenplatte unverziert. Kompositpflanzen als Rahmenelement, in Flachrelief oder à jour-gearbeitet, erscheinen nur bei wenigen Exemplaren (MALLOWAN – HERRMANN 1974, Paneel Nr. 2: Taf. 6, Nr. 21: Taf. 28; Nr. 22: Taf. 34). Die Anzahl der reliefierten Platten innerhalb des Rahmens variiert von vier bis sechs. In der Motivik zeigen die Paneele aus Nimrud eine gewisse Standardisierung; üblicherweise werden sie mit einer Einzelfigur verziert, die ein mythisches Wesen darstellt: Figuren und Mischwesen mit Pflanzenelementen in der Hand, geflügelte Gestalten mit Pflanzen, sitzende Figuren mit Pflanzen, sich umarmende Figuren, Flügelsonne usw.

Der formale Aufbau eines Möbelteils, wie er schon im 13. Jh. beim Paneel von Ugarit zur Anwendung kam, hat offensichtlich in der syrischen Tradition weiterhin eine große Rolle gespielt. Ein in sich geschlossenes Bildprogramm, das auf einen speziellen Benutzer des Möbels ausgerichtet war, hat sich bisher nur auf dem Paneel von Ugarit erhalten.

XVIII. DIE DEUTUNG DES BILDPROGRAMMS

1. BISHERIGE INTERPRETATIONEN DES ELFENBEINPANEELS

1.1. Schaeffer

Claude F.A. SCHAEFFER (1954, 55-58) nimmt in seiner Deutung des Elfenbeinpaneels die stillende Göttin als Ausgangspunkt. Nach seiner Auffassung verkörpert sie nicht nur eine nährenden Göttin nach dem Vorbild der ägyptischen Gottheiten Hathor und Isis, sondern auch die geflügelte 'Anat, Gemahlin des Gottes Baal und wichtige Gottheit des ugaritischen Pantheons. Diese Platte kann als die Darstellung des ugaritischen Herrschers und seiner Schutzgottheit gedeutet werden; dafür dient als Vorbild das Motiv des ägyptischen Königs, der von einer Göttin gestillt wird. Unter dieser Voraussetzung stellt ein Säugling den ugaritischen Herrscher dar, der zweite sein Abbild. Aufgrund der ugaritischen Mythologie, die die Göttinnen 'Anat bzw. Aschirat mit dem Epitheton „Amme der Götter“ beschreibt, können die saugenden Knaben aber auch als Götter identifiziert werden. Zur stillenden Göttin wendet sich eine weibliche Figur (2/I), die „Verlobte“ des Königs, die als schwangere Königin auf der Platte 2/G in einer intimen Umarmungsszene mit dem Herrscher auftritt.

Am Anfang der Seite 2 befinden sich Opfertierträger, die in Blickrichtung auf die zentrale Platte dargestellt sind. Am anderen Ende folgt dem König und seiner Gattin ein Offizier der Palastwache.

Bei der Seite 2 vermutet SCHAEFFER, dass sie einen Einblick in die private Sphäre des Herrschers von Ugarit bietet und sie daher ursprünglich an der Innenseite des Bettes angebracht gewesen sein musste. Das andere Paneel bezieht sich hingegen auf das öffentliche Leben des Herrschers, sodass es nach außen blickte.

Auf dieser Seite tritt der Herrscher mit zwei gekreuzten Bändern auf der Brust in seiner militärischen Funktion auf (1/H). SCHAEFFER deutet ihn als Niqmaddu II., da die Regierungszeit dieses Herrschers mit der von ihm vorgeschlagenen, aber hier korrigierten, Datierung in die erste Hälfte des 14. Jh.s übereinstimmt. In diesem Fall könnte der ihm gegenüberkniend dargestellte Feind einen der Nachbarherrscher darstellen, die zur Koalition gegen die hethitische Expansion in Nordsyrien gehörten: Nuḫašše, Mukiš oder Niya (SCHAEFFER 1956, 277; vgl. SINGER 1999, 633-634).

Laut SCHAEFFER bringt diese Platte die Rolle des Königs als Schützer des Landes zum Ausdruck, die er auch in der anschließenden „Löwenjagdszene“ (1/I) erkennt, wobei der König hier eine Krone mit Uräus trägt. Zwei Mitglieder der königlichen Armee (1/I) betonen den offiziellen Charakter des Paneels 1. Ein „*chasseur royal*“ (1/K) trägt einen Löwen in den Armen. Die zentralen Platten, die auf Jagd und Krieg hinweisen, werden von einer Figur mit einem ägyptischen Gewand und einer nackten Göttin symbolisch eingerahmt, da beide Gestalten nach innen blickend dargestellt sind.

1.2. Feldman

Bevor GACHET-BIZOLLON ihren Artikel über das Elfenbeinpaneel und den Katalog der ugaritischen Elfenbeinschnitzereien veröffentlichte, behandelte Marian H. FELDMAN (1998) in ihrer Doktorarbeit die „Prestigegüter“ aus Ugarit.¹ Dort betrachtete sie diese Funde auf dem Hintergrund ihrer These, dass es in der Späten Bronzezeit eine „*international artistic koiné*“ gegeben hat. Diese *koiné* zeigt Themen, die sich auf die Figur des Herrschers als Schützer und Garant der Prosperität seines Landes beziehen und im Rahmen der internationalen Beziehungen zwischen den „Größten Mächten“ entwickelt wurden (s. Kap. XVII.4). Die Objekte aus Ugarit stellen nach FELDMANS Meinung eine besondere Gruppe dar, die offensichtlich Motive dieser *koiné* mit lokalen Bildern vereint. Anhand dieses Ansatzes erklärte Feldman das Elfenbeinpaneel: Die Friese und die Volutenpflanzen gehören zur *koiné*, dadurch waren sie für ein internationales Publikum verständlich; die reliefierten Platten brachten die lokale Königsideologie zum Ausdruck und konnten daher nur von den Ugaritern entziffert werden (FELDMAN 1998, 179-181, 241; 2002, 14-17; 2006, 97-98). Die „internationalisierenden“ Motive, Tierkampf und Jagd in den Friesen und die Volutenpflanzen, bildeten den Rahmen für die lokalen Motive, die in den reliefierten zentralen Platten wiedergegeben sind (FELDMAN 1998, 223).

Außerdem zeigen die zwei Paneele eine geometrische und hierarchische Komposition. Die erste ergibt sich durch die Richtung der Figuren, die nach rechts gewandt gezeigt sind. Diese „lineare Bewegung“ verbildlicht eine Prozession; die Figuren am Ende jeder Reihe sind nach links gerichtet, dadurch beenden sie die Prozession. Die hierarchische Komposition lässt sich als Pyramide veranschaulichen, deren Spitze die geflügelte Göttin wegen ihrer Frontalität darstellt. Ihre hervorgehobene Rolle wird auch durch ihre zentrale Stellung und die Breite ihrer Platte, die größte beider Paneele, verdeutlicht. In der Mitte der Seite 1 findet sich die

¹ Die Ergebnisse der Doktorarbeit wurden in Form eines Artikels (2002) und einer Monographie (2006) veröffentlicht.

Platte der Figur mit dem Schwert, die wegen Größe, Stellung und Ikonographie nach FELDMANS Interpretation der Platte der Göttin entspricht. Für die zweite Stufe der Pyramide verband die Autorin vier Platten der Seite 1 und 2 chiasmisch: Das sich umarmende Paar steht im Verhältnis zum Löwentöter, wie die Figur mit einem Löwen auf den Armen im Verhältnis zum Hirschträger. Diese Beziehung ergibt sich aus der Größe dieser Platten, die schmaler als die Platten der Göttin und der Figur mit Schwert, aber breiter als die der Figuren der dritten Stufe, die Dame mit Pflanzelement und die Soldaten, sind. FELDMAN bestimmt für die externen Platten – die Figuren in ägyptischem Gewand, die nackte weibliche Figur und den Capridenträger – eine einschließende Funktion. FELDMAN führte auch eine flüchtige Untersuchung der Ikonographie durch, indem sie die verschiedenen Bildtypen und Attribute in Kategorien unterteilt: weibliche Figuren, männliche Figuren, Trachten, Waffen, Tiere (FELDMAN 1998, 197-223).²

Für die stillende Göttin nimmt FELDMAN an, dass sie das Ergebnis eines komplizierten Übernahmeprozesses ursprünglich ägyptischer Motive (Hathorfrisur, Stillmotiv: die Hathorkuh stillt ein Kind; für diese Motive s. Kap. XIII.2.1. und 5.), aber auch hethitischer Motive (Astralsymbol, s. dazu Kap. XIII.2.2.) ist, die der levantinischen Tradition angepasst wurden (FELDMAN 1998, 202; 2002, 16).

Unter dem Schutz der stillenden Göttin findet sich das sich umarmende Paar. In Ägypten stellen umarmende Figuren entweder den König und eine Gottheit oder das Königspaar dar. So lässt sich laut FELDMAN (1998, 204, 240) nicht mit Sicherheit sagen, ob auf der Platte 2/G der Herrscher mit seiner Gattin oder eine königliche und eine göttliche Figur wiedergegeben sind.

Die weiblichen Figuren im langen Gewand der Platten 2/I und 2/G sind mit der nackten Figur der Platte 1/F durch die Haartracht verbunden. FELDMAN (1998, 204-207, 240) äußert sich nicht, ob diese Gestalten menschlich oder göttlich sind. Hauptsächlich seien sie aufgrund der Attribute der nackten Figur, des Anzeichens und des Pflanzenmotivs in Verbindung mit „Fruchtbarkeit“, im Sinne von Vegetation und Reproduktion, zu sehen.

Die Figur, die einen Löwen ersticht, und die Figur mit dem Schwert sind königliche Motive und symbolisieren die Überwindung von tierischen und menschlichen Feinden (FELDMAN 1998, 207-210, 240; 2002, 16). Beide wurden von dem Bildtyp des erschlagenden Pharaos abgeleitet: Die Figur mit Lanze zeigt die Haltung mit über dem Kopf erhobener Hand, die Figur mit Schwert das „Packen am Haarschopf“.

² Nur die stillende Göttin und das sich umarmende Paar wurden separat behandelt.

FELDMAN (1998, 209-210) interpretiert die zwei Greifvögel auf dem Brustkasten der Figur mit Lanze als reale Tiere. Diese Raubvögel stellen eine Parallele zur Löwenjagd dar. Die Autorin bringt weitere Vergleiche für das Motiv der Raubvögel in Kombination mit einer Jagdszene mit Lanze und vermutet, dass es innerhalb der levantinischen Tradition entstanden ist. Jedoch sind die zwei Greifvögel keine reale Tiere, sondern Teil des ägyptischen Königsornats, d.h. der Falkenjacke.

Die Trachten der verschiedenen Figuren zeigen ägyptische und levantinische Elemente. Für die Tracht der Figur mit Schwert (1/H), und zwar den kurzen Schurz mit Troddeln und die gekreuzten Bänder, zieht FELDMAN (1998, 210-212; 2002, 10-11) levantinische Vergleiche heran. Die Haartracht bringt sie mit dem ägyptischen „Typ Syrer“ in Verbindung. Dagegen sind in ihren Augen ein spitzer Bart und eine rasierte Oberlippe zuerst auf die levantinische Tradition zurückzuführen, wie die Gottheiten auf den sogenannten Baal- und El-Stelen bestätigen.

Deutlich ägyptisch sind die Blaue Krone, die „Perücken“ (d.h. die Haartrachten der Figuren der Platten 1/I, 1/K 1/L, 2/I und 2/F) und das plissierte Gewand der Platten 1/L und 2/F. Sie weisen aber Merkmale auf, die nur in der Levante zu finden sind. So nimmt FELDMAN die Darstellung des plissierten Gewands (1/L, 2/F) als Beispiel: Die Tracht auf dem Paneel zeigt einen oberen Schurz mit welligem Saum und ein Untergewand mit geradem Saum, eine Gestaltung, die nach FELDMAN (1998, 212-213) nur auf levantinischen Denkmälern, und zwar auf der Elfenbeinplatte aus Tell el-Far‘ah bezeugt ist. Diese Behauptung wird jedoch durch die ägyptischen Belege für diese Tracht widerlegt (vgl. FISCHER E. 2011, Abb. 135-148).

Die Waffen, die auf dem Paneel wiedergegeben sind, waren in der Späten Bronzezeit sowie in Anatolien als auch in der Levante und Ägypten verbreitet. Insbesondere vermutet Feldman, jedoch ohne dies zu begründen, dass der Kompositbogen zur Ausstattung eines „*elite warrior*“ gehörte (FELDMAN 1998, 216).

Typisch für die *international artistic koiné* ist das Motiv des Tierkampfes und der Jagd; dabei sind Hirsche aber ein Hinweis auf anatolische und ägäische Einflüsse (FELDMAN 1998, 148-151, 216-218; 2002, 22; 2006, 73-78).

Die Figuren mit Tieren (Platten 1/K, 2/L, 2/K) interpretiert FELDMAN als Opfertierträger. Sie ist der Meinung, dass die Darstellung von auf den Armen transportierten Tieren in Anatolien und in der Levante selten belegt ist (FELDMAN 1998, 218-220). In diesem Zusammenhang zieht sie nur wenige Elfenbeinschnitzereien und Orthostaten heran und ignoriert die Glyptik *in toto*. Auch bei dem Löwenträger bleibt FELDMAN bei der Interpretation als Opfertierträger, obwohl sie feststellt, dass die Opferung eines Löwen recht ungewöhnlich ist; sie weist auch

auf den Löwenträger aus Khorsabad hin, bei dem sie den Löwen als „*tamed animal*“ bezeichnet, so wie auch der Hirsch an der Leine des Jägers gezähmt ist.

Die Verwendung von lokalen Motiven bringt FELDMAN zur Schlussfolgerung, dass das Elfenbeinpaneel für einen levantinischen Besitzer angefertigt wurde, der zum ugaritischen Königshof gehörte, wie der Fundkontext verrät. Das Paneel bringt zwei Aspekte der ugaritischen Königsideologie zum Ausdruck. Einerseits die Idee eines starken Königums durch die Figuren mit Schwert und Lanze. In diesem Zusammenhang wurden vornehmlich Motive, die aus der ägyptischen Königsikonographie stammen, adaptiert. Andererseits zeigt das Paneel, dass die Unterstützung einer Gottheit dem Herrscher den Wohlstand seiner Dynastie und die Prosperität seines Landes sichert. Diese Idee ist in erster Linie durch lokale Motive wiedergegeben (FELDMAN 1998, 240-241; 2002, 16)

Zum Schluss vermutet FELDMAN (1998, 241), dass die regierende Dynastie durch die Übernahme von Fremdmotiven beim Elfenbeinpaneel aus Ugarit versuchte, ein spezifisches Bild der Königsideologie zu schaffen. In dieser Zeit erfolgte eine Neudefinition der ugaritischen Königsideologie, die die lokale Tradition mit Anregungen der *international artistic koiné* verschmelzen wollte. Das Elfenbeinpaneel stelle ein Beispiel dieser kritischen Phase dar (FELDMAN 2002, 16).

1.3. Gachet-Bizollon

In ihrer Analyse untersucht Jaqueline GACHET-BIZOLLON (2001; 2007, 137-143) die verschiedenen Platten nicht nach der realen Anordnung, sondern nach einer thematischen Gruppierung. Sie vermutet, dass die Figuren an einem Zug teilnehmen, der mit der „Nackten Frau“ (1/F) beginnt und sich auf Seite 2 fortsetzt, bis er den Höhepunkt der Komposition erreicht, die stillende Göttin (GACHET-BIZOLLON 2001, 26; 2007, 135). Für diese Figur nimmt sie aufgrund der ugaritischen mythologischen Texte eine Interpretation als ‘Anat an (GACHET-BIZOLLON 2001, 36; 2007, 137-138). Das Stillmotiv zeigt zweifellos eine ägyptische Herkunft, jedoch wurde die Darstellung der Göttin von dem „Handwerker“ des Elfenbeinpaneels der ugaritischen Kultur angepasst, damit sie trotz der Haartracht und des Szenentyps nicht mit Hathor verwechselt werden konnte. Über die Identität der zwei Säuglinge formuliert sie keine eindeutige Aussage, sondern nennt zwei Möglichkeiten: Sie können den jungen Herrscher Ugarits mit seinem Abbild – die Verdopplung sei durch die

Frontaldarstellung der Göttin bedingt – oder zwei junge Götter darstellen (GACHET-BIZOLLON 2001, 34-36; 2007, 138).³

Nach der Göttin konzentriert sich GACHET-BIZOLLON auf die Umarmungsszene der Platte 2/G. Hier sind der König und die Königin Ugarits in einer Intimszene dargestellt. Aufgrund mythologischer Quellen war GACHET-BIZOLLON davon überzeugt, dass die Umarmung ein deutliches Symbol für Empfängnis ist; in der Tat deutete sie – SCHAEFFER folgend – das leicht gerundete Bauchprofil der Königin als Hinweis auf ihre Schwangerschaft. Die Nähe der Platte 2/G zur stillenden Göttin stellt ihrer Aussage nach den königlichen Nachwuchs unter den Schutz der ‘Anat, die die Fruchtbarkeit des Königspaares, und dadurch die Fortsetzung und die Stabilität des ugaritischen Reiches, sichert (GACHET-BIZOLLON 2001, 36-39; 2007, 139-140).

Im Anschluss an die Darstellung der Göttin und des Königspaares behandelt GACHET-BIZOLLON die Platten der „Nackten Frau“ (1/F) und der Frau in langem Gewand (2/I). Eine Verbindung der beiden Szenen sieht sie in dem Pflanzelement, das beide Personen in der Hand halten. Gemeinsam mit der weiblichen Figur der Platte 2/G bilden die beiden zuletzt beschriebenen Figuren eine Gruppe, die durch ikonographische Details (die Haartracht, das Pflanzelement in 1/F und 2/I, das Gewand in 2/I und 2/G) verbunden ist. Für die nackte Figur der Platte 1/F bietet GACHET-BIZOLLON zwei Interpretationsmöglichkeiten: Die Nacktheit kann entweder nach der ägyptischen Tradition ein Merkmal für Kinder und junge Frauen oder nach der vorderasiatischen Tradition ein Merkmal für göttliche Wesen sein, insbesondere für die Göttin Astarte. Die Dame der Platte 2/I ist die „Verlobte“, die sich mit Gaben der stillenden Göttin zuwendet, wie bereits SCHAEFFER vorgeschlagen hat (GACHET-BIZOLLON 2001, 39-42; 2007, 140).

Anschließend betrachtet GACHET-BIZOLLON zwei Platten, die die Macht des Königs symbolisieren sollen: den Herrscher als Sieger über seine Feinde (1/H) und den Herrscher als Löwenjäger (1/G). Beide Figuren stellen den ugaritischen König dar: In der Platte 1/H wurde eine Tracht bevorzugt, die den levantinischen Ursprung des „Feindvernichters“ eindeutig erkennen lässt; für die Platte 1/G wurde dagegen das bedeutungsträchtige Bild des Pharaos mit Blauer Krone gewählt, die laut GACHET-BIZOLLON als Symbol des Triumphs über die Feinde zu sehen ist, hier aber in einer Jagdszene verwendet wurde, um die Ähnlichkeit mit dem levantinischen Feindvernichter zu vermeiden (GACHET-BIZOLLON 2001, 42-46; 2007, 140-142).

³ Die Frontalität der stillenden Göttin wird von GACHET-BIZOLLON als typisch syrisches Merkmal gedeutet (GACHET-BIZOLLON 2001, 29; dazu s. auch MATTHIAE 1962, 88). Dagegen zeigt VOLOKHINE, dass die Frontalität nicht als regionale Eigenart interpretiert werden darf (VOLOKHINE 2000, 11-15).

GACHET-BIZOLLON (2001, 44) nimmt den ugaritischen König als Auftraggeber des Elfenbeinpaneels an. Sie vermutet, dass der Herrscher die Verwendung eines Schwerts anstatt der üblicheren Schlagwaffe für die Vernichtung eines Feindes verlangte. Darüber hinaus deutet sie den knienden Feind als Herrscher eines der kleinen Nachbarreiche Ugarits.

Die Soldaten (1/I), die mit ihren Waffen das Thema der königlichen Macht unterstreichen und der Löwenträger (1/K) bilden die Verknüpfung mit den Platten am Anfang der Seite 2. Insbesondere der Löwenträger hat eine Doppelfunktion: Einerseits weist er durch den Löwen und die Keule auf die Herrscherfiguren der Platten 1/G und 1/H hin, andererseits ähnelt er dem Steinbockträger der Seite 2, der zusammen mit dem Hirschträger (2/K) und der Frau im langen Gewand (2/I) als Opfertierträger interpretiert wird (GACHET-BIZOLLON 2001, 47-49; 2007, 142).

Eine Doppelbedeutung erkennt GACHET-BIZOLLON (2001, 52; 2007, 142-143) auch bei dem Hirschträger: Er kehrt nicht nur von einer erfolgreichen Jagd zurück, sondern er führt gleichzeitig ein Opfertier zur stillenden Göttin. Anhand seiner Tracht, die an die kurzen Schurze der Säuglinge und an das lange Gewand des Herrschers in der Umarmungsszene erinnert, deutet die Autorin ihn als Prinz, der vermutlich als Stellvertreter des Königs 'Anat ein Opfertier bringt.

An das Ende jeder Reihe ist nach GACHET-BIZOLLONS Interpretation ein königlicher Beamter in ägyptischer Tracht gesetzt. Die Figur 1/L mit emporgehobenen Händen verehrt den König; die andere, die unmittelbar neben dem Paar auftritt, ist eine Wache, die das Königspaar bewacht (GACHET-BIZOLLON 2001, 37, 52).

Zusammenfassend veranschaulicht das Elfenbeinpaneel einerseits die Macht des Herrschers durch die Adaption von Fremdmotiven aus der ägyptischen Königsikonographie. Andererseits wird der Herrscher auf dem Paneel als einziger Garant der Sicherheit des Landes anerkannt, der von der Göttin 'Anat geschützt ist. Für diesen Aspekt des Königtums wurden vor allem einheimische Motive verwendet (GACHET-BIZOLLON 2001, 59, 74).

2. EIN NEUER INTERPRETATIONSVERSUCH

Dass die reliefierten Platten des Elfenbeinpaneels eine „Prozession“ in Richtung auf die stillende Göttin darstellen, wie FELDMAN und GACHET-BIZOLLON vermuten, ist abzulehnen.

Die Schrittstellung, die die meisten Figuren zeigen, ist im Vorderen Orient vielmehr eine konventionelle Haltung. Auch Figuren mit Kopf und Schultern in Vorderansicht, wie zum Beispiel die stillende Göttin, können schreitend wiedergegeben werden.

Die „Nackte Frau“ der Platte 1/F hält, wie üblich bei diesem Motiv, die Beine geschlossen. Die Platte 1/G und 1/H zeigen eine zusammenhängende Aktion: Der Löwentöter und der Feindvernichter schreiten nicht fort, sondern setzen ihrem Feind den Todesstoß. Bei den Soldaten der Platte 1/I kann ein Schreiten, oder ein Marschieren, nicht ausgeschlossen werden. Der Löwenbezwinger (Platte 1/K) hält das Tier fest, ebenso wie der Capridenträger (Platte 2/L); beide sind „stehend“ mit dem Attribut wiedergegeben, das sie charakterisiert. Die letzte Figur der Seite 1, diejenige mit dreiteiligem Gewand und erhobenen Händen, ist den anderen entgegengesetzt und beugt sich leicht nach vorne. Der Hirschträger der Platte 2/K kehrt gerade von der Jagd zurück, er ist im Zusammenhang mit Platte 2/I zu sehen, nicht in Bewegung auf die stillende Göttin zu. Die Dame im langen Gewand (Platte 2/I) stellt das Motiv des Fürsorgens dar, d.h. sie steht nicht in direkter Beziehung zur Göttin. Auch diese Figur steht mit ihren kennzeichnenden Merkmalen in der Hand. Die Göttin stillt zwei Knaben im Stehen, ihre Füße sind nach links gerichtet. Die Säuglinge sind mit offenen Beinen dargestellt, obwohl sie im Begriff sind, gestillt zu werden. Das sich umarmende Paar (Platte 2/G) ist auch eine in sich geschlossene Szene: Die zwei Figuren beziehen sich lediglich aufeinander. Die bewaffnete Gestalt in dreiteiligem Gewand (Platte 2/F) wendet sich, genau wie ihr Pendant der Seite 1, nach links.

Die Göttin und die Knaben sind nicht als Zielpunkt der Dekoration zu sehen, sondern als Mittelpunkt der Seite 2, wobei diese Platte nicht genau mit der realen Mitte übereinstimmt. In der Tat ist die Göttin jeweils von drei Figuren umgeben, da die Platte 2/G zwei Gestalten wiedergibt. Bei der stillenden Göttin handelt es sich um eine hohe Gottheit, und zwar die einzige hohe Gottheit des Paneels. Ihr Status kann in einer horizontalen Bildfolge nur durch eine zentrale Stellung betont werden.

Zusammenhängende Plattengruppen lassen sich auf beiden Seiten erkennen, wie unten dargelegt wird, jedoch nicht aufgrund der schreitenden Stellung oder der Richtung, in die die Einzelfiguren blicken, die eben als Konvention zu interpretieren sind.

2.1. Die innere Verteilung

Der Fundkontext und die Deutung des Möbels als prunkvolles Einrichtungsstück für den Königshof bzw. die Königsfamilie deuten ebenso wie bestimmte Motive auf dem Paneel auf die Königsideologie hin, wie bereits SCHAEFFER, FELDMAN und GACHET-BIZOLLON vermutet haben. Trotzdem soll ihre Lesung der Komposition in vielen Aspekten genauer dargelegt oder korrigiert werden. Im Teil B wurde für einige Motive eine neue Deutung vorgeschlagen, die eine neue Interpretation des Bildprogramms verlangt.

Im Folgenden wird ausschließlich auf die figürlichen Platten eingegangen. Eine Interpretation der Volutenpflanze und der Jagd- und Tierkampfszenen der Frieze bleibt umstritten. FELDMAN deutet sie als „internationale“ Motive des Königtums, dies ist aber abzulehnen, wie oben und im Kap. XVII.4 erklärt wurde. Dass die Volutenpflanzen als Zeichen von Fruchtbarkeit gelten und der Kampf zwischen den Hirschen in eine überirdische Sphäre gesetzt werden kann, wie GACHET-BIZOLLON vorschlägt (s. Kap. XV.1.2), ist auch fraglich. Für die Volutenpflanzen ist eine dekorative Funktion anzunehmen. Bei den Friesen lässt sich nur mit Sicherheit sagen, dass sie eine ideale, vermutlich „mythische“ Jagd bzw. einen Tierkampf wiedergeben. Die Flügellöwen stellten in Ugarit ein mächtiges Schutzmotiv dar. Voluten und Frieze zusammen mit der ursprünglich unter den Platten gesetzten Reihe von kleineren Schnitzereien mit Flügellöwen dienen so als Rahmen, dessen Motive sicherlich auch den segensreichen Aspekt der Darstellungen auf den zentralen Platten unterstrichen.

2.1.1. Die zentralen Platten der Seite 2

2.1.1.1. Das Königspaar

Die Platten 2/K, 2/I, 2/H und 2/G sollen als eine zusammenhängende Gruppe betrachtet werden, da nur dadurch ihre Funktion klar wird. Die Komposition ist symmetrisch gebildet, indem die Göttin links von einer männlichen und weiblichen Figur, rechts von einer Frau und einem Mann eingerahmt wird.

Der Jäger lässt sich der männlichen Figur des sich umarmenden Paares gegenüberstellen: Beide tragen eine Kurzhaarfrisur – nur der Umriss ist angedeutet – beide zeigen auf dem Rock ein Leiternmuster (diese Merkmale sind auch bei den Säuglingen zu finden, s. u.). Diese Ähnlichkeiten deuten darauf hin, dass diese zwei Figuren dieselbe Person in zwei verschiedenen Zusammenhängen darstellen. Ebenso ist die weibliche Figur in 2/I mit derselben Tracht und Frisur in 2/G wiedergegeben; auch sie sind an zwei unterschiedlichen Aktionen beteiligt.

Der Hirschträger zeigt eine deutliche Verbindung mit der Jagd, daher wurde er als Jäger interpretiert, der von einer erfolgreichen Jagd zurückkehrt. Da er kein Opfertierträger und vor allem kein mythisches Wesen, sondern menschlich ist, kann er nicht in Beziehung mit dem Steinbockträger gesetzt werden, wie GACHET-BIZOLLON und CALVET vermuteten (GACHET-BIZOLLON 2001, 49; CALVET 2008, 128).

Die weibliche Figur der Platte 2/I könnte eine Gattin darstellen, die ihrem Mann eine Art „Lotus“ und eine Salbe zum Einreiben bringt.

Beide Figuren treten dann in einer intimen Umarmungsszene auf. Diese Platte verbildlicht ihre enge Beziehung: Sie sind ein Ehepaar. Da das Elfenbeinpaneel aus nebeneinander gesetzten Platten besteht, die immer eine Einzelszene zeigen, konnte eine direkte Interaktion zwischen den dargestellten Figuren nur durch ein Motiv, wie die Umarmung, ausgedrückt werden. Die Platte 2/G verdeutlicht dann jedoch auch, dass die Platte mit dem Jäger und die mit der fürsorgenden Frau in Zusammenhang zu sehen sind.

Um diese zwei Gestalten zu verstehen, soll eine Elfenbeinplatte aus Megiddo herangezogen werden (DAYAGI-MENDELS 1997). Diese Platte gibt zwei verschiedene Szenen wieder, die auf beide Plattenenden verteilt sind. Rechts kehrt der Herrscher auf dem Streitwagen mit seiner Armee von einer sieghaften Schlacht zurück; links erscheint er thronend, ihm gegenüber steht seine Gattin, die ihm einen Lotus reicht. Die Platten 2/K und 2/I stellen in einer „verkürzten“ Form beide Szenen dar, und zwar die Rückkehr des Herrschers – wobei hier das Schlachtmotiv durch das Jagdmotiv ersetzt wird – und das Sorgen der Königin für den König. Diese vier Platten zeigen den König Ugarits mit seiner Gattin in seiner üblichen Tracht. Eine genaue Benennung dieses Herrschers ist nicht möglich, allerdings kommen aufgrund der neuen Datierung nur die letzten vier Könige von Ugarit in Frage: Ammittamru II., Ibiranu, Niqmaddu III. und Ammurapi.

2.1.1.2. Die stillende Göttin

Die Frage nach der Identifikation der stillenden Göttin und der zwei Knaben hat schon viele Wissenschaftler fasziniert.⁴ Ein wesentliches Problem erschwert aber die Lösung: Abgesehen von einigen ägyptischen Stelen⁵ hat sich keine beschriftete Darstellung einer levantinischen Gottheit erhalten. Dies bedeutet, dass es bisher nicht möglich ist, die spezifischen Merkmale der levantinischen Hauptgottheiten zu bestimmen.

Außerdem scheint die Göttin mit zwei Säuglingen das einzigartige Bild einer besonderen ugaritischen Gottheit zu sein, da keine überzeugende Parallele gefunden wurde. Dies macht eine Interpretation durch ikonographische Vergleiche vorläufig unmöglich.

Deswegen wurde bisher immer wieder versucht, die Göttin und die zwei Knaben anhand der Informationen, die die mythologischen Texte aus Ugarit überliefert haben, zu identifizieren. Man hat sich auf Passagen konzentriert, die über stillende Göttinnen oder gestillte Kinder berichteten. Nach diesem Kriterium sind zwei Göttinnen als mögliche Kandidatinnen

⁴ SCHAEFFER 1954, 55; WARD 1969; DU MESNIL DU BUISSON 1973, 178-179; LAGARCE 1983, 539-40; FELDMAN 1998, 197; GACHET-BIZOLLON 2001, 33-36; 2007, 137-139.

⁵ HELCK 1962, 482-514; STADELMANN 1967. Für ugaritische Göttinnen s. WATSON 1993; CORNELIUS 2004, 48-53.

vorgeschlagen worden: Aschirat und ‘Anat.⁶ Die erste ist die Frau und Schwester des El, Hauptgottes des ugaritischen Pantheons, und Mutter aller Götter.⁷ Die zweite ist die kriegerische Gemahlin und Schwester des Baal, den sie bei dem Kampf um die Macht über die anderen Götter unterstützt (WALLS 1992, 154-159; WATSON 1993, 48-50).

Jedoch ist aufgrund mythologischer Texte eine Entscheidung zwischen beiden Göttinnen kaum zu treffen. Zum einen wird der Sohn des mythischen Königs, Keret, bei der Geburt sowohl von Aschirat als auch von ‘Anat gestillt.⁸ Zum anderen werden die zwei Kindgötter, Abenddämmerung und Morgenrot, von Aschirat gesäugt (CAQUOT *et alii* 1974, 372; WIGGINS 1993, 76-77 (KTU 1.23:24).

In der Regel wird eine Identifikation mit ‘Anat bevorzugt,⁹ weil diese Göttin in den mythologischen Texten als gehört und geflügelt beschrieben wird (WATSON 1993, 49; WALLS 1992 155). Jedoch können Hörner nicht als besondere Eigenschaft einer bestimmten Gottheit gedeutet werden, da alle vorderasiatischen Götter Hörner tragen. Zudem sind Flügel kein spezielles Merkmal der ‘Anat, die nur im Baalzyklus als geflügeltes Wesen beschrieben wird (FENSHAM 1966). Flügel können allgemein als ein Zeichen für überirdische Wesen gedeutet werden und zeichnen nicht unbedingt eine hohe Gottheit aus. So kann auch die „Nackte Frau“ mit oder ohne Flügel erscheinen (s. Kap. XIII.4.). In diesem Zusammenhang ist an die Ikonographie der geflügelten kriegerischen Göttin zu denken, die in der nordsyrischen Kunsttradition sehr verbreitet ist.¹⁰ Auf dem Elfenbeinpaneel ist eine Göttin beim Stillen dargestellt, die die Säuglinge zart umarmt. Das Bild einer kriegerischen Göttin kann keineswegs mit dieser ugaritischen Göttin übereinstimmen.¹¹

Auch für die Deutung der Knaben sind die mythologischen Quellen nicht aussagekräftig, da sowohl der mythische Kronprinz, als auch Kindgötter (s. o.) von Aschirat und auch von ‘Anat gestillt werden können.

WARD versuchte die Knaben der Platte 2/H aufgrund von Wandreliefs aus der Regierungszeit Amenophis’ III. zu interpretieren, bei denen der neugeborene Pharao mit seinem *ka* von verschiedenen Göttinnen gestillt wird.¹² Der ugaritische Handwerker hätte jedoch nach WARD

⁶ Für das Motiv der stillenden Göttin in den ugaritischen Texten s. WARD 1969, 235-238; GACHET-BIZOLLON 2001, 34.

⁷ WATSON 1993, 51-52; WIGGINS 1993, 70-72; WYATT 1999, 543-544.

⁸ CAQUOT *et alii* 1974, 539; WALLS 1992, 153-154; WIGGINS 1993, 26; DIETRICH – LORETZ 1997, 1235 (KTU I.15 II: 26-27).

⁹ SCHAEFFER 1954, 55; WARD 1969, 229-230; GACHET-BIZOLLON 2001, 34.

¹⁰ COLLON 1975, 183, Taf. 20 (Level VII); AMIET 1992, Nr. 152; OTTO 2000, 205-206.

¹¹ Dagegen schreibt SCHAEFFER, die Göttin zeige „*un tempérament passionné, sinon cruel*“ (SCHAEFFER 1954, 54).

¹² WARD 1969, 232-233; dieser Meinung ist auch LECLANT (LECLANT 1960, 145). Vgl. auch SCHAEFFER 1954, 55.

(1969, 234-235) die Bedeutung der Szene nicht völlig verstanden und sie auf dem Paneel falsch umgesetzt, indem nur eine Göttin gleichzeitig den König und sein Abbild ernährt. Voraussetzung für diese Interpretation ist aber, dass der Handwerker selbst die Szene in einem ägyptischen Tempel beobachten und die Bedeutung des „ka“ begreifen konnte. Dies scheint wenig überzeugend.

Für das Stillmotiv wurde im Kap. XIII.5. gezeigt, dass das Vorbild sicher eine ägyptische Herkunft hat, und zwar das Motiv des Pharaos, der von seiner Schutzgöttin beim Stehen gestillt wird. Die Idee war jedoch dem Vorderen Orient auch nicht fremd; Herrscher nennen sich gerne als „gestillt von der Göttin X“. Dennoch wurde diese Vorstellung nie ins Bild umgesetzt, sie blieb eine sprachliche Metapher.

In Ugarit findet man diesen Topos lediglich in mythologischen Texten, die letztlich keinen schlagenden Beweis für die Identifikation der Göttin und der Knaben des Elfenbeinpaneels bieten.

Ferner handelt es sich bei der Göttin der Platte 2/H – wie bereits erwähnt – um eine Kreation, für die Vorbilder fehlen. Dabei sind Elemente zusammengefloßen, etwa wie die Frisur, die Hörner mit dem Astralsymbol, die vier Flügel, das lange Gewand, das Stillmotiv, die üblicherweise separat oder in anderen Kontexten erscheinen. Das bedeutet, dass diese Figur für das Paneel, und möglicherweise für weitere Gegenstände der Herrscherfamilie, zu einem bestimmten Zweck erschaffen wurde.

Gewöhnlich wird die stillende Göttin nur in Zusammenhang mit dem sich umarmenden Paar und der Dame in langem Gewand gebracht, die jeweils als Königspaar und als „Verlobte“ des Herrschers gedeutet wurden. Jedoch ist gemäß der hier vorgelegten Interpretation des Bildprogramms auch der Jäger der Platte 2/K als Darstellung des Herrschers bei der Rückkehr von der Jagd miteinzubeziehen. Somit ist die Göttin von der verdoppelten Darstellung des Königspaares eingerahmt. Vermutlich weist ihre Position auf eine starke Verbindung dieser spezifischen Göttin mit dem ugaritischen Herrscher und der Königsfamilie hin. Kann sie vielleicht als segensreiche bzw. schützende Gottheit der Königsfamilie gedeutet werden?¹³

Dies bietet einen Anhaltspunkt für die Interpretation der Säuglinge. Ihre Tracht und ihre Frisur beziehen sich auf die Darstellung des realen Herrschers Ugarits (Platte 2/K und 2/G). Darüber hinaus weisen sie kein Merkmal auf, etwa wie Hörner, das sie als Götter definieren könnte. So sind sie mit der königlichen Sphäre zu verbinden. Es ist jedoch nicht möglich, in einer der

¹³ Um diese Frage beantworten zu können, müssten nicht mythologische Texte wie Königsinschriften herangezogen werden, die nach der Formel „König X, geliebt von der Gottheit Y“ gebildet sind. M.W. ist aus Ugarit nichts Ähnliches bekannt.

beiden Figuren den jungen König von Ugarit zu sehen, wenn die Verdopplung dieselbe Figur darstellen soll, da dies ein Widerspruch gegen die Einheit des Königtums wäre. Daher scheint es plausibler, sie als königlichen Nachwuchs zu deuten.

2.1.2. Die Rahmenfiguren der Seite 1 und 2

Der einzige Parallelismus zwischen den Seiten 1 und 2 wird von den äußeren Figuren geboten: auf der Seite 1 die Nackte Frau, auf der anderen der Steinbockträger, jeweils am Anfang der Plattenreihe; dann die zwei Beamten mit dreiteiligem Gewand jeweils am Ende. Die vier Gestalten lassen sich in zwei unterschiedliche Kategorien einordnen. Die ersteren stellen eine mythische, die letzteren eine menschliche Figur dar.

Rechts finden sich die Figuren im ägyptischen Gewand, die den anderen Platten zugewandt sind. Sie können als Amtsträger interpretiert werden. Die Darstellung eines Beamten, der für die Fürsorge des ugaritischen Herrschers zuständig ist, auf einem Möbel für den König oder für seine Familie, überrascht nicht. Vermutlich wollte der Herrscher sich mit seinem vertrauten Hofpersonal umgeben.

Die „Nackte Frau“ ist eines der beliebten Motive des Vorderen Orients und stellt ein segensreiches Wesen dar, das sehr „vielfältig“ ist. Auf dem Elfenbeinpaneel hält sie ein Anzeichen, so kann sie als „Lebensspenderin“ wie die „syrische Göttin“ auf den Alalach-Siegeln (s. Kap. IV.3.3.) gedeutet werden.

Nur aufgrund ihrer Attribute kann die Nackte Frau nicht in Verbindung mit der Dame der Platte 2/I und 2/G gesehen werden (FELDMAN 1998, 204-207, 240; GACHET-BIZOLLON 2001, 39; 2007, 140). Das Bildnis der „Nackten Frau“ ist im Vorderen Orient nie rein menschlich. Außerdem trägt die Nackte Frau des Elfenbeinpaneels ein rundliches Element, das auf ihrer Stirn herausragt. Vielleicht wollte man sie nicht nur durch ihre Nacktheit, sondern auch durch dieses Attribut von den anderen Gestalten absetzen.

Der Steinbockträger kann anhand der ikonographischen Untersuchung einer Tradition von mythischen Tierträgern zugeschrieben werden, denen eine Schutzfunktion zukommt. Zusammen mit der Nackten Frau wirkt er als wohltuende Figur.

Die Nackte Frau und die Figur mit erhobenen Händen, sowie der Steinbockträger und die Figur mit Lanze und Krummschwert rahmen jeweils vier Platten ein. Die zentralen Platten der Seite 2 sind thematisch miteinander verbunden: Sie stellen den Herrscher und die Königin von Ugarit mit ihrer Göttin dar. Ebenso sollten die zentralen Platten der Seite 1 als zusammenhängende Gruppe betrachtet werden.

2.1.3. Die zentralen Platten der Seite 1

Der Pharao als Löwentöter (1/G) und der levantinische Feindvernichter (1/H) können zusammen behandelt werden, da sie ein ähnliches Motiv wiedergeben: den sieghaften Herrscher.

Eine der wichtigsten Aufgaben eines vorderasiatischen und ägyptischen Königs ist, das „Chaos“ zu beherrschen und dadurch sein Land zu schützen. Das „Chaos“, nämlich die externen Bedrohungen, die das Wohlbefinden des Reiches in Gefahr setzten, kann unterschiedliche Formen annehmen: Es kann durch ein grausames Raubtier (1/G) oder durch einen menschlichen Feind versinnbildlicht werden.¹⁴ So lassen sich die Platte 1/G und 1/H vergleichen.

Der Pharao-ähnliche Löwentöter ist sowohl von SCHAEFFER (1954, 57) als auch von GACHET-BIZOLLON (2001, 45) als König von Ugarit interpretiert worden. Dies ist wenig überzeugend. Das Motiv des „Pharaos“ ist bereits in der levantinischen Glyptik der Mittleren Bronzezeit ein festgelegter Bildtyp, der unter den aus Ägypten übernommenen Motiven am häufigsten auftritt.¹⁵ Jedoch wird er nie an die Wiedergabe eines lokalen Herrschers assimiliert.¹⁶

Obwohl die levantinische Tradition eine starke Tendenz zeigt, fremde Motive aufzunehmen und zu verarbeiten, gilt dies nicht in Bezug auf die Herrscherikonographie. Kein levantinischer Herrscher hätte sich in einer Tracht abbilden lassen, die nicht seiner eigenen entsprach, da Tracht und Würdezeichen seinen Status zum Ausdruck brachten. Daher waren in diesem Zusammenhang Innovationen und ausländische Einflüsse wenig gewünscht, sondern eigene Traditionen wurden beibehalten.¹⁷

In Ägypten ist das Bild des erschlagenden bzw. erstechenden Pharaos auf Skarabäen teilweise unabhängig von einem individuellen König, denn es symbolisiert „die siegreiche Kraft des ägyptischen Königums“.¹⁸ Außerdem lässt sich bei diesem zeitlosen Motiv eine apotropäische Wirkung erkennen (SCHOSKE 1982, 473-476), die sicher auch in das levantinische Repertoire übernommen worden ist (vgl. FISCHER E. 2007a, 49, Anm. 325)

¹⁴ SCHOSKE 1982, 418-419; MATTHIAE 1994, 85-125; LIVERANI 2001, 23-28, 86-90, 97-100.

¹⁵ EDER 1995, 59-71; TEISSIER 1996, 57-62; OTTO 2000, 235.

¹⁶ Vgl. ein syrisches Siegel, das den ägyptischen König – Amenophis III. – und einen levantinischen Machthaber wiedergibt (SCHMIDT 1993; ROTH 2002, 31-38). Der Pharao trägt eine Blaue Krone mit Uräus, einen breiten Kragen, einen kurzen Schurz und den Stierschwanz. Wie üblich ist er in Angriffshaltung dargestellt und packt den Gegner am Schopf. Der „Levantiner“ unterscheidet sich deutlich von dem ägyptischen König, denn er ist mit einem langen Gewand bekleidet und trägt eine rundliche Kappe.

¹⁷ Vgl. dazu die Interpretation des Elfenbeinpaneels aus Tell el Far‘ah von Erika FISCHER (FISCHER E. 2007a, 48-49; 2011, 204-205).

¹⁸ HORNUNG – STAEHELIN 1976, 188. Das Motiv des „Erschlagen der Feinde“, das austauschbar mit dem „Erlegen eines Löwen“ ist, kommt auf Skarabäen ab der Zeit Thutmosis’ III. kontinuierlich vor, jedoch stammen die meisten Exemplare, die den Namen dieses Königs aufweisen, aus der ramessidischen Zeit.

Somit kann auch die Platte 1/G als schützende Figur gedeutet werden, die alle positiven Eigenschaften des Königtums enthält.

Für den Feindvernichters mit Schwert ist aufgrund des engen Zusammenhangs mit der Pharao-Figur der Platte 1/G eine Deutung als Herrscherfigur am plausibelsten.

Dadurch zeigen die Platten 1/G und 1/H dasselbe Motiv in zwei verschiedenen Varianten: den fremden, aber in der Levante wohlbekannten Pharao und den „levantinischen“ Herrscher, dessen Ikonographie im ägyptischen Bildrepertoire gut beheimatet war. Es ist plausibel, dass wie beim Löwentöter der Feindvernichters nicht einen bestimmten Herrscher darstellt, sondern es sich vielmehr um den Bildtyp des lokalen siegreichen Herrschers handelt.

SCHAEFFER und GACHET-BIZOLLON deuten den Feind der Platte 1/H als rebellischen Nachbarn des ugaritischen Königs (s. o.). In der zweiten Hälfte des 13. Jh.s, als Ugarit in jeder Hinsicht ein hethitischer Vasall geworden ist, steht die Außenpolitik nicht mehr unter der exklusiven Kontrolle des ugaritischen Herrschers, sondern man muss mit einer ständigen Einmischung des Königs von Karkemisch und des hethitischen Großkönigs rechnen (s. Kap. XVII.1.). Beide intervenierten auch in inneren Angelegenheiten des ugaritischen Hofes, wie das „Dossier“ der Scheidung des Ammittamru II. und einer Prinzessin von Amurru beweisen (LACKENBACHER 2002, 108-126). Für diese Zeit lassen sich spezifische Feinde Ugarits, die nicht in erster Linie Gegner von Hatti sind, nicht nennen.¹⁹ Folglich ist eine „historische“ Interpretation der Platte 1/H wenig sinnvoll. Auch die kniende Figur entspricht vielmehr einem Bildtyp als einem realen Individuum.

Auf der Platte 1/I befinden sich zwei Soldaten, ein bewaffnetes Gefolge. Es könnte davon ausgegangen werden, dass diese Platte im Zusammenhang mit einer der daneben gesetzten Figuren gedacht worden ist. Dafür kommt nur die Platte 1/H mit der Herrscherfigur mit Schwert aufgrund der thematischen Nähe in Frage. Diesem Ansatz folgend könnte man vermuten, dass Platte 1/H und 1/I die Idee vermitteln, dass ein tapferer König auch über eine mächtige Armee verfügt. Andererseits könnte die Platte isoliert betrachtet werden. Hier sind Soldaten dargestellt, deren Rolle es ist, das Königtum, die Stadt, das Land oder den Besitzer des Bettes zu schützen. Letztlich könnte auch diese Platte eine schützende Bedeutung aufweisen.

¹⁹ Die gespannten Beziehungen zwischen Hatti und Assyrien sind vermutlich Ursache dafür, dass der König von Karkemisch dem ugaritischen Herrscher (Ibiranu) befiehlt, seine Armee und seine Streitwagen angesichts einer hethitischen Inspektion zusammenzurufen (SINGER 1999, 686-689). Ob die Probleme zwischen Hatti und Assyrien zum direkten Kampf geführt haben, konnte bisher jedoch noch nicht eindeutig beantwortet werden (GIORGIERI – MORA 2004, 11-22).

Schließlich bereitete die Deutung des Löwenträgers einige Schwierigkeiten, da die Überlieferung dieses Motivs sehr lückenhaft ist. Im 2. Jt. hat sich eine mittellassyrische Tradition von mythischen Löwenbezwingern auf Siegeln entwickelt, die sich im 1. Jt. noch fortsetzt. Im 1. Jt. scheint dieser Bildtyp mit der neuassyrischen Königsikonographie verbunden zu sein. Das Vorkommen eines Genius mit Löwen auf dem Arm neben zwei Herrscherfiguren (1/G und 1/H) könnte vielleicht einen Aspekt der Königsikonographie zum Ausdruck bringen, für den man erst später die Spuren genauer verfolgen kann.²⁰

Wie die zentralen Platten der Seite 1 sind auch diese vier Platten symmetrisch gestellt: Platte 1/G gibt einen ägyptischen Löwentöter, Platte 1/K einen levantinischen Löwenbezwinger wieder; beide beziehen sich auf die Überwindung des Löwen. Der Feindvernichter und die Soldaten zeigen dagegen einen deutlichen Hinweis auf den Kampf, d.h. den Sieg über einen menschlichen Gegner. Thematisch beziehen sie sich auf die „schützende Funktion“ des Königsbilds.

2.2. Der Auftraggeber und der Besitzer des Elfenbeinpaneels

Motive, wie der Flügellöwe, lassen vermuten, dass das Elfenbeinpaneel in Ugarit hergestellt wurde und nicht als Geschenk oder als Austauschware hierher gelangt ist. Die Darstellung des Königspaares könnte ein weiteres Indiz für eine lokale Produktion sein.

In diesem Zusammenhang ist die Hochzeitsvase von Bedeutung. Wie Erika FISCHER (2013b) beweisen konnte, zeigen der Herrscher und seine Gattin Trachten, die nicht ägyptisch sind, sondern die in der ägyptischen Tradition als typisch für „syrische Ausländer“ gelten. Dies bedeutet, dass sie gekleidet sind, wie Ägypter sich sie vorgestellt haben. Daher zieht FISCHER die Schlussfolgerung, dass diese Steinvase ein ägyptisches Produkt ist, das dem ugaritischen Herrscher als Gabe aus Ägypten geschickt wurde.

Bei dem Elfenbeinpaneel scheint es dagegen, dass die königlichen Figuren bewusst in lokalen Trachten wiedergegeben wurden.

Außerdem entspricht die stillende Göttin nicht einem weitverbreiteten Bildtyp, sondern sie ist vermutlich mit der ugaritischen Königsfamilie zu verbinden.

Somit stand der Auftraggeber des Elfenbeinpaneels in direktem Kontakt mit dem Königshof. So hat wohl das Königspaar die Fertigung dieses Möbels in Auftrag gegeben, da letztlich die Dekoration der Seite 2 ihm gewidmet ist.

²⁰ In diesem Zusammenhang kann man einige neuassyrische Königssiegel heranziehen, bei denen der König gegen einen Löwen kämpft. HERBORDT bietet als Vergleich für das 2. Jt. den Abdruck des Siegelrings des Niqmadu III.(?) von Ugarit (HERBORDT 1996, 415). Für das Siegelring s. S. 62, Anm. 7.

3. HERKUNFT DER MOTIVE, WEGE IHRER VERMITTLUNG, IHRE REZEPTION IN UGARIT

Die Zusammensetzung der reliefierten Platten zeigt eine sorgfältige Anordnung: jeweils zwei Rahmenfiguren – links mythische und rechts menschliche – umgeben vier Gestalten, die miteinander verbunden sind. Auf der Seite 2 sind der ugaritische Herrscher und seine Gattin neben ihrer schützenden Gottheit, auf der Seite 1 das ägyptische und levantinische Bild des sieghaften Herrschers dargestellt.

Das Elfenbeinpaneel zeigt einen eindeutig ägyptisierenden Stil, d.h., die Figuren greifen in Linienführung und Proportionen auf ägyptische Vorbilder zurück. Dies ist deutlich bei den Gesichtszügen mit den langgezogenen Augen, mit den feingearbeiteten Ohren und Nasenflügeln oder bei den schlanken Körperformen zu erkennen. Manche Antiquaria sind auch eindeutig eine verarbeitete Nachahmung von ägyptischen Vorbildern, beispielsweise die Haartrachten der Soldaten (1/I), des Löwenbezwingers (1/K), des Capridenträgers (2/L) und des Bogenschützen des Frieses 1, oder der kurze Schurz der Soldaten (1/I).

Die ägyptische Kunst hat zumindest seit der Mittleren Bronzezeit einen starken Einfluss auf das levantinische Kunsthandwerk ausgeübt. Dabei handelte es sich nicht nur um die Tradierung von bestimmten Motiven und Bildtypen, sondern auch jeweils um eine Ausprägung des Zeitgeschmacks (FISCHER E. 2007a, 47-52).

Die Motivübernahme und die Rezeption von stilistischen Impulsen aus Ägypten in der levantinischen Tradition können als allgemeines Phänomen betrachtet werden, weil sich diese ägyptisierende Tendenz auch außerhalb der Palastmauern erfassen lässt (WICKE *et alii* 2006-2008, 131).

Beim Elfenbeinpaneel betrifft dieser ägyptisierende Stil auch Motive, die ursprünglich im Vorderen Orient entstanden sind. So sind die üblich üppigen Formen der „Nackten Frau“ (1/F) schlanker. Ebenso überschneiden sich die Soldaten (1/I) in einer ägyptischen Manier.

Auch GACHET-BIZOLLON (s. o. und Kap. XVII.4.) erkennt eine starke ägyptische Prägung auf dem Paneel, wobei sie zwischen Stil und Motiven nicht deutlich unterscheidet. Manche ägyptische Formen und Attribute scheinen GACHET-BIZOLLON (2001, 51, 58) nicht genau erfasst, da der Handwerker diese Details durch seine persönliche Interpretation abgewandelt habe. Ferner ist sie der Meinung, dass die Motive, die sich auf den Herrscher beziehen, offensichtlich aus der ägyptischen Königsikonographie kämen. Dagegen seien Motive, die religiöse und mythologische Aspekte reflektieren, der vorderasiatischen Tradition zuzuschreiben (GACHET-BIZOLLON 2001, 74-75).

Für FELDMAN (s. o. und Kap. XVII.4.) zeichnet sich die Dekoration des Elfenbeinpaneels durch die Kombination der lokalen Tradition mit einer internationalisierenden Tendenz aus, die Motive der *international artistic koiné* bevorzugte. Solche Motive sind nach FELDMANS Interpretation „weltweit“ verständliche Bilder des Königtums. Auf dem Paneel ist diese *koiné* durch den Löwentöter und den Feindvernichter vertreten, meint FELDMAN, obwohl sie genau für diese zwei Platten ein bestimmtes Vorbild, und zwar den unwiderlegbar ägyptischen Bildtyp des erschlagenden Pharaos, identifiziert. Dagegen seien einheimische Motive für die Darstellung der ugaritischen Dynastie (das Königspaar) verwendet worden.

Sowohl GACHET-BIZOLLON als auch FELDMAN trennen die lokalen und die fremden Motive, die auf dem Elfenbeinpaneel erscheinen, zuerst nach Themen. Aufgrund der ikonographischen Analyse im Teil B kann eine solche Unterscheidung keineswegs unterstützt werden. In diesem Zusammenhang muss jede Einzelplatte separat behandelt werden.

Die Nackte Frau ist ein vorderasiatisches Motiv; insbesondere folgt die Darstellung mit Kopf im Profil und Oberkörper *en face* der syrischen Siegeltradition der Mittleren Bronzezeit (Kap. IV.2.). Das Anzeichen, das sie als Attribut in der Hand hält, hat offensichtlich eine ägyptische Herkunft, zeigt jedoch eine vom Vorbild abweichende Form und hat in Syrien schon eine lange Tradition. Höchstwahrscheinlich ist das Kompositpflanzelement eine eigene Schöpfung für das Paneel, die die ägyptische Lotosblume ersetzt (Kap. IV.3.3.).

Der Bildtyp des Löwentöters greift deutlich auf die Ikonographie des Pharaos zurück. Die formale Gestaltung seiner Attribute, vor allem der Falkenjacke, unterscheidet sich von der ursprünglichen Form. Ferner findet die Zusammensetzung einer Falkenjacke mit einem langen Schurz mit Behang und Felidenkopf in ägyptischen Löwenjagdszenen keine Parallele (Kap. V.3.3.).

Die bedrohende Figur steht in einer syrischen Tradition von Feindvernichtern mit Schwert. Da andere Belege für diese Platte einen göttlichen „Sieger“ darstellen (Kap. VI.4.3.), kann jedoch dabei ein Einfluss des „Erschlagens der Feinde“ nicht ausgeschlossen werden. Die Figur mit Schwert ähnelt dem Bildtyp des „Syrers“. Allerdings waren die gekreuzten Bänder, der Schurz mit Troddeln, die Bart- und Haartracht Attribute, die in der Levante zu einer lokalen Tradition gehört haben müssen. Aus dieser Tradition wurde später der ägyptische „Syrer“ entwickelt (Kap. VI.2.). Abgesehen von der Tracht und der Frisur wurde die Darstellung des Feinds vom ägyptischen „Einzelfeind“ abgeleitet; die erhobenen Hände und der Haarschopf, der aus der Faust herausragt, bieten die deutlichsten Hinweise.

Das bewaffnete Gefolge ist ein Motiv, das in der syrischen Glyptik anzutreffen ist, trotzdem handelt es sich dabei um eine der Platten, die am stärksten eine ägyptische Prägung zeigen.

Für die Haare und die Tracht wurden ägyptische Attribute nachgebildet. Auch die Überschneidung der Figuren setzt eine ägyptische Konvention fort (Kap. VII.4.).

Ein ägyptisches Motiv gibt die Platte 1/L wieder: Nicht nur das dreiteilige Gewand, sondern auch die Haltung folgen dem entsprechenden Vorbild. Jedoch wird diese Tracht in der Platte 1/F von einer bewaffneten Figur getragen, eine Kombination, die es in Ägypten anscheinend nie gegeben hat (Kap. IX.2.3. und 4).

Der Löwenbezwinger und der Capridenträger verbildlichen zwei rein vorderasiatische Ideen (Kap. VIII und X), allerdings tragen sie eine ägyptisierende Frisur.

Die Königin ist wie eine fürsorgliche ägyptische Gattin dargestellt (Kap. XII.4.). Ebenso ist das Königspaar in einer Umarmungsszene wiedergegeben, wie der Pharaos und seine Gemahlin ab der Amarnazeit (Kap. XIV.2.). Jedoch tragen der Herrscher und die Königin ihre herkömmlichen Trachten, dadurch waren sie als hochgestelltes ugaritisches Paar leicht erkennbar.

Die stillende Göttin besteht einerseits aus ägyptischen Motiven (das Stillen im Stehen) und Attributen (die Hathorfrisur, die Sonnenscheibe), andererseits ist sie nur in Ugarit bezeugt (Kap. XIII.2.). Vermutlich handelt es sich dabei um eine Göttin, die speziell mit der ugaritischen Königsfamilie verbunden ist (s. o.).

Die Platte des Hirschträgers unterscheidet sich von den anderen, weil sie Motive zeigt, die aus der hethitischen Tradition stammen. Das Hirschjagdmotiv mit gezähmtem Hirsch an der Leine ist bisher nur in Anatolien belegt (Kap. XI.3.). Außerdem werden vornehme Personen mit kurzem Schurz und Bogen auf der Schulter in der hethitischen Glyptik und monumentalen Kunst wiedergegeben (Kap. XI.4.). Daher scheint es plausibel, dass der ugaritische Herrscher sich bei einer Handlung und mit einer Tracht darstellen ließ, die sich an einem bestimmten hethitischen Bildtyp orientierten. Dadurch ist die Platte 2/K aus zwei Gründen außergewöhnlich. Einerseits bietet sie den ersten Beleg für eine hethitische Prägung der ugaritischen Königsikonographie. Gewöhnlich wird angenommen, dass die hethitische Herrschaft über Ugarit keine Auswirkung auf die lokale Kultur ausgeübt hat (s. S. 178, Anm. 11). Die Darstellung des Herrschers als Hirschjäger könnte dieser Vermutung widersprechen. Andererseits wurde bereits betont, dass die Ikonographie eines levantinischen Herrschers im Hinblick auf Tracht und Frisur von dem ägyptischen Einfluss unberührt bleibt (s. o.); sein Bild greift immer auf die einheimische Tradition zurück. So ist auch der Jäger in lokaler Tracht wiedergegeben; als Hirschjäger in lokaler Umgebung lässt der Herrscher sich jedoch bei der in Anatolien verbreiteten Jagd mit Locktier darstellen.

Vermutlich kann auch das Vorkommen im Fries 1 zweier kämpfender Hirsche einem anatolischen Einfluss zugeschrieben werden. Dagegen stellen die Flügellöwen, die als Pendant der Hirsche im Fries 2 wirken, ausgerechnet eine ugaritische Spezialität dar.

Die Anregung für das Bildprogramm ging vermutlich vom Auftraggeber aus. Der „Handwerker“ oder der Meister der Werkstatt hat dann versucht, das aussagekräftigste Bild zu entwickeln, um dieses Programm zum Ausdruck zu bringen. Eine große Rolle spielte in diesem Prozess die ägyptische Kunsttradition, die nicht nur den Stil des Paneels stark geprägt hat, sondern auch die meisten Fremdmotive – mit der wesentlichen Ausnahme der Platte 2/K – geboten hat.

Um diesen kreativen Prozess besser zu verstehen, stellt sich die Frage, inwiefern der „Handwerker“ Motive übernahm, die schon in der syrischen Tradition verankert waren oder ob er auch neue Themen oder neue Varianten alter Themen, die in der Späten Bronzezeit II in Ägypten und in der Levante aktuell waren, für seine Komposition ausgewählt hat.

Das „Erstechen eines Löwen“ scheint im Laufe der späten 18. Dynastie entstanden zu sein (Kap. V.2.). In das 13. Jh. datiert auch die Bulle aus Ras Ibn Hani, die bisher die beste Parallele für den Löwentöter des Elfenbeinpaneels darstellt.

Die „Überwindung eines Feindes“ hat eine lange Entwicklungsgeschichte im Vorderen Orient. Jedoch bezeugt der Feindvernichter mit Schwert anhand des heutigen Denkmälerbestands einen syrischen Bildtyp, der sich wahrscheinlich erst in der Späten Bronzezeit II herausgebildet hat.²¹ Dagegen ist das „Am-Haarschopf-Packen“ bereits im Alten Reich und in Syrien durch das Aplaḥanda-Siegel seit dem 18. Jh. (s. S. 83) zu finden. Daher stellt es eines der ältesten Fremdmotive dar, die auf dem Elfenbeinpaneel erscheinen.

Der Bildtyp der Soldaten gibt keinen klaren Anhaltspunkt für eine chronologische Einordnung, da Reihen von ähnlichen Figuren bereits in der syrischen Glyptik der Mittleren Bronzezeit belegt sind. Der kurze Schurz und die Haartracht sowie die Waffen sind während der gesamten Spätbronzezeit sehr verbreitet (s. Kap. VII.2.-3.).

Die Tradition des Löwenbezwingers lässt sich schwer rekonstruieren; in der Späten Bronzezeit ist er selten belegt (Kap. VIII.3.). Sein Kompositgewand wurde aber anscheinend in dieser Epoche entwickelt (Kap. VIII.2.), dadurch ist diese Platte im Verhältnis zur Entstehungszeit des Paneels aktuell. Dasselbe gilt für das lang tradierte Motiv des Capridenträgers.

²¹ Für die Datierung der syro-hethitischen Siegelabrollung s. S. 81.

Die Platten 1/L und 2/F bieten eine Variante des dreiteiligen Gewands, die sich mit Sicherheit in die zweite Hälfte des 13. Jh.s einbetten lässt und ein zuverlässiges Datierungskriterium für das Elfenbeinpaneel ist.

Das Motiv der Hirschjagd mit einem gezähmten Hirsch war in Anatolien während des 13. Jh.s belegt, wie die Taprammi-Schale zeigt (Kap. XI.3.).

Das Königspaar trägt wahrscheinlich Gewänder, die für seinen Rang in dieser Epoche charakteristisch waren. Zahlreiche Belege lassen vermuten, dass sich die Frisur der Königin in der Späten Bronzezeit II entwickelt hat und im Ugarit des 13. Jh.s modisch war (Kap. IV.3.1.). Durch diese Haartracht wird auch das ab dem 3. Jt. bekannte Motiv der „Nackten Frau“ aktualisiert (UEHLINGER 1998-2001, 53).

Umarmungsszenen sind bei Privatleuten bereits im Alten Reich bezeugt, aber bei königlichen Paaren erst ab der 18. Dynastie (Kap. XIV.2). Ebenso ist das „Fürsorgen“ in Bezug auf den König mit Sicherheit ab der Regierungszeit Amenophis' IV. zu finden.²² Außerdem beweisen die Elfenbeinplatten aus Megiddo und aus Tell el-Far'ah, dass sich in der Späten Bronzezeit II eine levantinische Tradition für dieses Motiv entwickelt hat.

Auch für den Flügellöwen kann aufgrund des Vergleichsmaterials vermutet werden, dass dieses Mischwesen im 13. Jh. in Ugarit ein so beliebtes Motiv war (Kap. XV.1.3.), und dass es die üblichere Sphinx an der Seite einer Kompositpflanze ersetzen konnte.

Die Komposition des Paneels zeigt einerseits ägyptische Bildtypen und Attribute, die in der Levante bereits seit der Mittleren Bronzezeit tradiert wurden, andererseits auch Motive, die erst während des 13. Jh.s in Ägypten, in der Levante und in Anatolien entwickelt wurden.

Wie hat nun diese Vermittlung von Motiven stattgefunden? Die hethitischen Einflüsse wurden gewissermaßen durch die politische Situation vermittelt, wie sie zum Beispiel deutlich in der Glyptik von Emar zum Ausdruck kommt.²³

Allerdings bereitet die Frage nach den Objektgattungen, die in der Späten Bronzezeit II den Kontakt zwischen Ägypten und der Levante gefördert haben, erhebliche Schwierigkeiten.²⁴ Die zahlreichen Skarabäen, die in der Levante gefunden wurden, reichen nicht aus, um die Übernahme von minutiösen Bildelementen zu erklären. Das Kleinformat und das Material erlauben nicht die Ausführung von Details, wie zum Beispiel dem Gefieder einer Falkenjackette oder den Windungen einer Uräusschlange. Es haben sicher weitere leicht zu transportierende Artefakte aus nicht haltbarem Material eine Rolle gespielt. Ägyptische Bildträger aus Holz,

²² Ich danke Erika FISCHER für diese Information.

²³ Vgl. die syro-hethitische Siegelgruppe aus Emar (BEYER 2001, Gruppe A-C).

²⁴ In Zusammenhang mit den Kontaktmedien, die die Rezeption der „Sphinx“ von Ägypten in die Levante förderten, vgl. FISCHER E. 2013b.

aus Textilien oder Leder zeigen eine Sorgfältigkeit und einen Detailreichtum, die bei anderen Medien nicht vorstellbar sind. Ebenso können Schmuckstücke aus Metall, für die es einen blühenden Handel gegeben haben soll, auf den Motivaustausch zwischen Ägypten und der Levante wesentlich gewirkt haben. Für diese Gattung können heute nur wenige Beispiele herangezogen werden (vgl. das Pektorale des Amenemhet II. aus Byblos, zweite Hälfte des 19. Jh.s, s. S. 146).

Außerdem zeigt das Elfenbeinpaneel, dass ägyptische Möbel nach Ugarit gelangt sind, die das formale Vorbild für dieses Möbel geboten haben könnten (Kap. III.2.2.).

Eine reiche, aber für uns unschätzbare Quelle für Motive verschiedener Bereiche stellen die Papyri dar, die als Exportwaren oder zusammen mit ägyptischen Auswanderern, Spezialisten oder Händlern ihren Weg in die Levante gefunden haben, aber von denen keine Spur zu finden ist.²⁵

Bedauerlicherweise zeigt auch die ägyptische Tradition in der Kleinkunst der Ramessidenzeit Überlieferungslücken. Beispielsweise sind Göttinnen mit Hörnern und Sonnenscheibe, die im Stehen den Pharaon stillen, mit Sicherheit erst in der Spätzeit belegt (Kap. XIII.5). Hathor tritt bei Stillszenen in Form einer Kuh auf; die stillende Isis mit Hörnern und Sonnenscheibe ist immer sitzend dargestellt. Jedoch könnte das Elfenbeinpaneel darauf hinweisen, dass in Ägypten dieser Bildtyp bereits in der zweiten Hälfte des 2. Jt.s entstanden ist und in der Späten Bronzezeit in der Levante übernommen wurde.

In Zusammenhang mit dem Paneel aus Ugarit können nur wenige erhaltene Kontaktmedien herangezogen werden. Für das dreiteilige Gewand bietet wahrscheinlich die Stele des Mami ein Vorbild (GALLIANO *et alii* 2004, 86 Nr. 62, Kap. IX.2.3.). Privatstatuen und Privatstelen, die in levantinischen Tempeln deponiert wurden, begünstigten auch den Rezeptionsprozess von ägyptischen Trachten, Frisuren und Haltungen.

Die Hochzeitsvase ist vermutlich ein ägyptisches Werk, das dem ugaritischen Herrscher als Geschenk gesendet wurde (FISCHER E. 2013a). Dadurch könnte sie als Tradierungsmittel für das Motiv der Fürsorge fungiert haben. Jedoch scheint es auch plausibel, dass Holztafeln, wie diejenige, die Amenophis III. und Teje wiedergibt (s. Kap. XIV.2.), auch in die Levante geschickt wurden, somit könnten sie an der Verbreitung jenes Motivs beteiligt gewesen sein.

Bisher wurde angenommen, dass bei der Entstehung des Paneels die Mechanismen der Motivübernahme von dem Wunsch geleitet wurden, ein herausragendes Bild des ugaritischen Königs zu schaffen; der sogenannte hybride (internationale) Stil wurde z. B. von Feldman

²⁵ Vgl. dazu WACHSMANN 1987, 12-26. Für die anregende Diskussion über Kontaktmedien zwischen Ägypten und der Levante danke ich Erika FISCHER.

ausschließlich im Zusammenhang mit dem Geschenkaustausch zwischen Herrscherhäusern gesehen. Jedoch finden sich entsprechende Motive in der Levante nicht nur auf herrschaftsbezogenen Objekten, sondern auch in der Glyptik und anderer Kleinkunst (Vgl. FISCHER E. 2007b, 847-853).

In der Späten Bronzezeit konzentrierte sich der Motivaustausch nicht nur auf die Herrscherikonographie und Herrscherideologie, wie es für die *international artistic koiné* postuliert wurde (s.o. und Kap. XVII.4.). Beispielweise wurde das Motiv des Würdenträgers im dreiteiligen Gewand übernommen, nicht weil es immer in Verbindung mit einer Herrscherfigur wiedergegeben wird – auf der Stele des Mami (s.o.) tritt der Stifter vor eine Gottheit –, sondern weil sein raffiniertes Gewand eine starke Faszination ausgeübt haben muss. Ebenfalls wurden ägyptisierende Haartrachten nicht als Attribut des Pharaos empfunden, sondern entsprachen dem Zeitgeschmack und erfüllten eine gewisse Erwartung an Pracht.

Selbst auf dem Bettpaneel beschränken sich die Fremdmotive und Fremdelemente keineswegs auf die Figuren, die als königlich interpretiert werden können. Jede Platte zeigt aufgrund des Stils einen ägyptisierenden Charakter, die meisten geben auch ägyptische Motive wieder oder kombinieren sie mit lokalen Elementen, wie oben schon dargelegt wurde. Eine Differenzierung zwischen königlichen und „nicht-königlichen“ Motiven bei der Rezeption fremder Impulse ließ sich nicht feststellen.

Es ist vielmehr der Zusammenhang der gesamten reliefierten Platten, die dieses Artefakt als „königlich“ bezeichnen, zumal es im privaten Teil des Palastes gefunden wurde.

4. ZUSAMMENFASSUNG

Das Elfenbeinpaneel ist ein ugaritisches Erzeugnis der zweiten Hälfte des 13. Jh.s, das an einem Möbel angebracht war, möglicherweise an einem königlichen Bett. Der komplexen Dekoration des Elfenbeinpaneels von Ugarit liegt ein wohl durchdachtes Programm zugrunde, eventuell wurde es für ein bestimmtes Ereignis, wie zum Beispiel die Hochzeit des ugaritischen Königs, angefertigt. Der Auftraggeber war entweder der Herrscher selbst oder eine Person seiner engsten Umgebung, die mit den Vorstellungen der ugaritischen Herrscherrepräsentation vertraut war.

Dabei wird ein ideales Bild des Königspaares geboten: der Herrscher als siegreichen Jäger und die Königin als fürsorgende Frau. Jedoch ließen sich beide Figuren und auch das sich

umarmende Königspaar mit einer Frisur und einer Tracht abbilden, die in Ugarit des 13. Jh.s typisch waren. Es ist anzunehmen, dass bestimmte Persönlichkeiten gemeint waren.

Auch bei der Gottheit handelt es sich nicht um die gut bekannte „syrische Göttin“ mit langem Mantel und Hörnerkrone, sondern um eine spezifische Göttin mit Flügeln, Hathorfrisur, Hörnern und Sonnenscheibe, die die Königsfamilie unter ihren Schutz nimmt.

Noch zwei segensreiche Figuren, die Nackte Frau und der Steinbockträger, üben ihre positive Funktion auf das königliche Ehepaar aus. Das Vorkommen einer „Nackten Frau“ in dieser Komposition zeigt, dass sich dieses Motiv in Syrien der Späten Bronzezeit ungebrochen großer Beliebtheit erfreute.

Der Steinbockträger ist im Vergleich zur allgegenwärtigen Nackten Frau zwar weniger bekannt, jedoch spielte auch diese Schutzfigur eine große Rolle im damaligen syrischen Bildrepertoire, wie die Glyptik aus Emar zeigt.

Zwei Figuren in ägyptischem Gewand wurden ans Ende beider Seiten gesetzt: Einerseits stellen sie treue Beamte des ugaritischen Königs dar, andererseits bereichern sie mit ihrer raffinierten Tracht die gesamte Komposition.

Der Löwentöter, der Feindvernichter und der Löwenträger verkörpern die Idee eines starken Königtums, das alle Bedrohungen – in Form eines furchterregenden Löwen oder eines gefährlichen Feindes – niederschlagen kann. Die Kombination einer „Pharaofigur“ und einer „levantinischen“ Herrscherfigur macht deutlich, dass beide Platten keinen realen König wiedergeben. Sie können ein Ideal darstellen, das der ugaritische Herrscher anstreben soll, sie können aber auch als schützende mächtige Bilder gedeutet werden, die den Schlaf des ugaritischen Herrschers bewachen. So sind die Soldaten als Steigerung des königlichen Schutzmotivs zu interpretieren.

Zahlreiche ägyptische Bildtypen und auch einzelne Attribute wurden für die Komposition des Elfenbeinpaneels übernommen. Man kombinierte längst tradierte Motive mit in der Spätbronzezeit II neu entwickelten Trachten und Themen. Diese neuen Anregungen aus Ägypten wurden sicherlich auf unterschiedlichste Weise in die Levante vermittelt: durch Importe, Geschenke, am Ort von ägyptischen Handwerkern angefertigte Artefakte, eventuell auch durch wandernde Handwerker.

Die mythologischen Figuren sind als Bildtypen weitgehend im vorderasiatischen Bildrepertoire verankert, auch wenn sie in manchen Details ägyptisch wirken. Die Darstellung des ugaritischen Herrschers und seiner Gemahlin auf der Seite 2 folgt jedoch treu der lokalen Tradition, während das Gefolge des Herrschers, die Soldaten und die Beamten im dreiteiligen

Gewand, ägyptische Vorbilder nur leicht variieren. Die idealen Herrscherfiguren greifen hingegen auf unterschiedliche Traditionen zurück.

Eine vollständige Vermischung levantinischer und ägyptischer Elemente im Sinne einer neu entwickelten Formensprache bildete sich jedoch nicht heraus, auch nicht bei den Friesen, die das weitverbreitete Thema der Jagd in abwechslungsreichen mythischen und realen Einzelszenen bieten, die den raffinierten Charakter der gesamten Dekoration betonen.

Der Stil des Paneels ist unabhängig von den dargestellten Motiven eindeutig ägyptisierend. Die Motivation, die zur Adaptation der ägyptischen Elemente führte, war zur Entstehungszeit des Paneels sicher nicht politisch bedingt: Ausschlaggebend war vielmehr die schon lang anhaltende und weit ins 1. Jt. andauernde Faszination, die die ägyptische Kunst mit ihren eleganten Linien und auch mit der für die Levante teilweise exotisch und daher prestigereichen Motivik ausübte.

Literaturverzeichnis

1. Abkürzungen der Zeitschriften und Reihen

AAS	Annales archéologiques de Syrie; 1951-1966 bekannt als AAAS, Annales archéologiques arabes syriennes. Revue d'archéologie et d'histoire.
AASOR	Annual of the American School(s) of Oriental Research in Jerusalem.
ÄDS	Ägyptische Denkmäler in der Schweiz.
ÄA	Ägyptologische Abhandlungen.
AfO	Archiv für Orientforschung.
AJA	American Journal of Archaeology.
ÄL	Ägypten und Levante. Zeitschrift für ägyptische Archäologie und deren Nachbargebiete.
ÄUAT	Ägypten und Altes Testaments. Studien zur Geschichte, Kultur und Religion Ägyptens und des Alten Testaments.
ANES	Ancient Near Eastern Studies.
AnSt	Anatolian Studies.
AOAT	Alter Orient und Altes Testament.
AoF	Altorientalische Forschungen. Schriften zur Geschichte und Kultur des Alten Orients.
APA	Acta praehistorica et archaeologica.
ASAE	Annales du Service des Antiquités de l'Égypte.
ASOR	American Schools of Oriental Research.
ASE	Archaeological Survey of Egypt.
BACE	Bulletin of the Australian Centre for Egyptology.
BAH	Bibliothèque archéologique et historique.
BagF	Baghdader Forschungen.
BagM	Baghdader Mitteilungen.
BAR	British Archaeological Reports.
BASOR	Bulletin of the American Schools of Oriental Research.
BdE	Bibliothèque d'Étude, Institut Français d'Archéologie Orientale, Kairo.
BIFAO	Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, Kairo.
BMECCJ	Bulletin of the Middle Eastern Culture Center in Japan.
BoHa	Boğazköy-Hattusa Ergebnisse der Ausgrabungen
BzÄ	Beiträge zur Ägyptologie.
CdE	Chronique d'Égypte, Bulletin périodique de la Fondation Égyptologique Reine Élisabeth.
CRAIBL	Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.
CSEG	Cahiers de la Société d'Égyptologie.
DE	Discussions in Egyptology.
GM	Göttinger Miszellen.
HÄB	Hildesheimer Ägyptologische Beiträge.
IEJ	Israel Exploration Journal.
IrAnt	Iranica Antiqua.
IstM	Istanbuler Mitteilungen.
JANES	Journal of Ancient Near Eastern Society.
JARCE	Journal of the American Research Center in Egypt.
JCS	Journal of Cuneiform Studies.
JEA	Journal of Egyptian Archaeology.

JNES	Journal of Near Eastern Studies.
JSSEA	Journal of the Society of the Study of Egyptian Antiquities.
KEMI	Kêmi: Revue de philologie et d'archéologie égyptienne et coptes.
KMT	KMT: A Modern Journal of Ancient Egypt.
KTEMA	KTEMA. Civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques.
MÄS	Münchener Ägyptologische Studien.
MDAIK	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo.
MDOG	Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft zu Berlin.
MIEAA	Monographs of the Institute of Egyptian Art and Archaeology.
NEA	Near Eastern Archaeology.
NHE	Natural History of Egypt.
OBO	Orbis Biblicus et Orientalis.
OIP	Oriental Institute Publications.
OLA	Orientalia Lovaniensia Analecta.
Or	Orientalia, Nova Serie.
PÄ	Probleme der Ägyptologie.
PRU	Palais royal d'Ugarit, Mission de Ras Shamra.
RdE	Revue d'Égyptologie.
RSO	<i>Ras Shamra</i> -Ougarit.
SAAC	Studies in Ancient Art and Civilisation.
SAGA	Studien zur Archäologie und Geschichte Altägyptens.
SAK	Studien zur altägyptischen Kultur.
SIMA	Studies in Mediterranean Archaeology.
StEL	Studi Epigrafici e Linguistici sul Vicino Oriente Antico.
StMed	Studia Mediterranea.
TTS	Theban Tombs Series.
TTSO	Tutankhamun Tomb Series.
TUAT	Texte aus der Umwelt des Alten Testaments.
UAVA	Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie.
UF	Ugarit-Forschungen.
UGAÄ	Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Ägyptens.
Ugaritica	Ugaritica, Mission de Ras Shamra.
VO	Vicino Oriente, Annuario dell'Istituto di Studi del Vicino Oriente, Università di Roma.
WVDOG	Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Deutschen Orient-Gesellschaft.
ZA	Zeitschrift für Assyriologie.
ZÄS	Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde.
ZDPV	Zeitschrift des Deutschen Palaestina-Vereins.

2. Abkürzungen der Lexika und Wörterbücher

AHW	Von Soden W., Akkadisches Handwörterbuch 1-3, Wiesbaden, 1959-1981.
CAD	Oppenheim A. L. –Reiner E. <i>et alii</i> , The Assyrian Dictionary of the University of Chicago, 1956ff.
LÄ	Helck W. – Otto E. –Westendorf W. (Hrsg.), Lexikon der Ägyptologie, Wiesbaden, 1975-1992.
RIA	Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie, Berlin/Leipzig, 1928ff.
Wb	Erman A. – Grapow H., Wörterbuch der ägyptischen Sprache, Leipzig, 1926.

3. Literatur

ABOU ASSAF, Ali

1983 „Der Wettergott in altbabylonischer Zeit“, BagM 14, 43-66.

ALBENDA, Pauline

1986 The Palace of Sargon, King of Assyria, Paris.

AL-GAILANI WERR, Lamia

2008 „Nimrud Seals“, in: Curtis J., McCall H., Collon D., al-Gailani Werr L. (Hrsg.), New light on Nimrud. Proceedings of the Nimrud Conference 11th-13th March 2002, London, 155-162.

AL-MAQDISSI, Michel – BAHLOUL, Khozama – CALLOT, Olivier – CALVET, Yves – MATOÏAN, Valérie – SAUVAGE, Caroline

2007 „Rapport préliminaire sur les activités de la mission syro-française de Ras Shamra-Ougarit en 2005 et 2006 (65^e et 66^e campagnes)“, Syria 84, 33-55.

AL-MAQDISI, Michel – MORANDI BONACOSSI, Daniele – PFÄLZNER, Peter (Hrsg.)

2009 Schätze des Alten Syrien. Die Entdeckung des Königreichs Qatna. Ausstellungskatalog Baden-Württemberg, Stuttgart.

AMIET, Pierre

1992 Corpus des Inscriptions de Ras Shamra-Ougarit II, Sceaux-cylindres en hematite et pierres diverses, RSO 9, Paris.

ANDREWS, Carol A. R.

1990 Ancient Egyptian Jewellery, London.

ARNAUD, Daniel

2001 „Lettres (n^{os} 5-21)“, in: ARNAUD D. – YON M. (Hrsg.) 2001, 257-290.

ARNAUD, Daniel – YON, Marguerite (Hrsg.)

2001 Études ougaritiques I. Travaux 1985-1995, RSO 14, Paris.

ARUZ, Joan – BENZEL, Kim – EVANS, Jean M. (Hrsg.)

2008 Beyond Babylon. Art, Trade, and Diplomacy in the Second Millenium B.C., Ausstellungskatalog New York, New York.

BADRE, Leila

1980 Les figurines anthropomorphes en terre cuite a l'age du Bronze en Syrie, Paris.

BAKER, Hollis S.

1966 Furniture in the Ancient World. Origins and Evolution 3100-475 B.C., London.

BARBOTIN, Christophe

2007 Les statues égyptiennes du nouvel empire. Statues royales et divines, Paris.

BARNETT, Richard David

1956 „Phoenicia and the Ivory Trade“, Archaeology 9, 87-97.

1975 A Catalogue of the Nimrud Ivories, With Other Examples of the Ancient Near Eastern Ivories in the British Museum, London, 2. Auflage.

1976 Sculptures from the North Palace of Ashurbanipal at Nineveh (668-627 B.C.), British Museum Publications, London.

1980 „A Winged Goddess of Wine on an Electrum Plaque“, AnSt 30, 169-178.

1982 Ancient Ivories in the Middle East, Qedem 14, Jerusalem.

BARRELET, Marie-Thérèse

1955 „Les déesses armées et ailées“, Syria 32, 222-260.

1958 „Deux déesse syro-phéniciennes sur un bronze du Louvre“, Syria 35, 27-44.

1968 Figurines et reliefs en terre cuite des la Mésopotamie antique. 1. Potiers, termes de métier, procédés de fabrication et production, Paris.

BAUER, Josef – ENGLUND, Robert K. – KREBERNIK, Manfred

1998 Mesopotamien, Späturuk-Zeit und Frühdynastische Zeit. Annäherungen 1, OBO 160/1, Fribourg.

BECK, Pirhiya

2002 Imagery and Representation. Studies in the Art and Iconography of Ancient Palestine. Collected Articles, Tel Aviv.

BECKMAN, Gary

1999 Hittite Diplomatic Texts, Atlanta (2. Auflage).

BEINLICH, Horst

1986 „Umarmung“, LÄ VI, 843-845.

BERAN, Thomas

1957 „Assyrische Glyptik des 14. Jahrhunderts“, ZA 52, 141-215.

1967 Die hethitische Glyptik von Boğazköy. 1. Die Siegel und Siegelabdrücke der vor- und althethitischen Perioden und die Siegel der hethitischen Großkönige, BoHa 5, Mainz.

BERGMAN, Jan

1980 „Isis“, LÄ 3, 186-203.

BERGOFFEN, Celia

2005 The Cypriot Bronze Age Pottery from Sir Leonard Woolley's Excavations at Alalakh (Tell Atchana), Wien.

BEYER, Dominique

1997 „Emar et Ougarit, Reflexions sur la glyptique de deux villes de Syrie du Nord vers la fin de l'Age du Bronze“, in: Caubet A. (Hrsg.), De Chypre a Bactriane. Les sceaux du Proche-Orient ancien. Actes du colloque international organisé au Musée du Louvre par le Service culturel le 18 mars 1995, Paris, 169-186.

2001 Les sceaux. Emar IV, Mission archéologique de Meskéné-Emar 4, OBO Series archaeologica 20, Fribourg.

BITTEL, Kurt

1976a Die Hethiter. Die Kunst Anatoliens vom Ende des 3. bis zum Anfang des 1. Jahrtausends vor Christus, München.

1976b Beitrag zur Kenntnis hethitischer Bildkunst, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. 4. Abhandlung, Winter Universitätsverlag, Heidelberg.

BITTEL, Kurt – GÜTERBOCK, Hans Gustav

1935 Boğazköy, 1. Neue Untersuchungen in der hethitischen Hauptstadt, Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 1, Berlin.

BLACKMANN, Aylward M.

1953 The Rock Tombs of Meir 6. The Tomb-Chapels of Ukhhotpe Son of Iam (A, No. 3), Senbi Son of Ukhhotpe Son of Senbi (B, No. 3), and Ukh.hotpe Son of Ukhhotpe and Heny-ḥery-ib (C, No. 1), ASE 29, London.

BLANKENBERG-VAN DELDEN, C.

1969 The Large Commemorative Scarabs of Amenhotep III., Documenta et Monumenta Orientis Antiqui 15, Leiden.

BLOCHER, Felix

1987 Untersuchungen zum Motiv der nackten Frau in der altbabylonischen Zeit, Münchener vorderasiatische Studien 4, München.

BÖHM, Stephanie

1990 Die ‚Nackte Göttin‘. Zur Ikonographie und Deutung unbekleideter weiblicher Figuren in der frühgriechischen Kunst, Mainz.

BOEHMER, Rainer Michael

1987 „Althethitische Zeit“, in: Boehmer R.M., Güterbock H.G., Glyptik aus dem Stadtgebiet von Boğazköy. Grabungskampagnen 1931-1939, 1952-1978, BoHa 14, Mainz, 33-56.

BÖRKER-KLÄHN, Jutta

1982 Altvorderasiatische Bildstelen und vergleichbare Felsreliefs, BagF 4, Mainz.

BÖRKER-KLÄHN, Jutta – CALMEYER, Peter

1975 „Hathorfrisur“, RIA IV, 148-149.

BONNET, Hans,

1917 Die ägyptische Tracht bis zum Ende des Neuen Reiches, UGAÄ VII/2, Leipzig.

1926 Die Waffen der Völker des alten Orients, Leipzig.

BORCHARDT, Ludwig

1933 „Die Königsjacke“, Allerhand Kleinigkeiten, 13-18.

BOSSERT, Helmuth Theodor

1957 „Meine Sonne“, Or 26, 97-126.

BOUNNI, Adnan – LAGARCE, Jacques und Elizabeth

1998 Ras Ibn Hani I. Le palais nord du bronze recent. Fouilles 1979-1995. Synthèse préliminaire, Beirut.

BOURRIAU, Janine D.

1984 „Salbgefäße“, LÄ V, 362-366.

1988 Pharaohs and Mortals. Egyptian Art in the Middle Kingdom, Ausstellungskatalog Liverpool, Cambridge.

BRACK, Annelies – BRACK, Artur,

1977 Das Grab des Tjanuni, TT 74, Archäologische Veröffentlichungen 19, Mainz.

BRAUN-HOLZINGER, Eva A.

1984 Figürliche Bronzen aus Mesopotamien, München.

2007 Das Herrscherbild in Mesopotamien und Elam. Spätes 4. bis frühes 2. Jt. v.Chr., AOAT 342, Münster.

2009 „Schalgewand“, RIA 12, 129-130.

BRAUN-HOLZINGER, Eva A. – MATTHÄUS, Hartmut

2000 „Schutzgenien in Mesopotamien und in den angrenzenden Gebieten. Ihre Übernahme in Zypern, Kreta und Griechenland“, in: Uehlinger Chr. (Hrsg.), Images as media. Sources for the cultural and religious history of the Eastern Mediterranean and the Near East (1st millennium BCE), OBO 175, 283–321.

BRENTJES, Burchard

1965 Die Haustierwerdung im Orient. Ein archäologischer Beitrag zur Zoologie, Wittenberg.

BRESCIANI, Edda

2003 „Una piccola testa di pantera in argento col cartiglio di Tutankhamon“, in: Grimal N. (Hrsg.), Hommages à Fayza Haikal, BdE 138, Kairo.

BROVARSKI, Edward – DOLL, Susan K. – FREED, Rita

1982 Egypt's Golden Age. The Art of Living in the New Kingdom, 1558-1085 B.C., Ausstellungskatalog Boston, Boston.

BRUNNER, Hellmut

1958 „Der König im Falkenkleid“, ZÄS 83, 74-75.

1962 „Nochmal der König im Falkenkleid“, ZÄS 87, 76-77.

BRUNNER-TRAUT, Emma

1956 Die altägyptischen Scherbenbilder (Bildostraka) der deutschen Museen und Sammlungen, Wiesbaden.

1977 „Gebärden“, LÄ II, 577-579.

- 1980 „Lotos“, LÄ III, 1090-1096.
- BRYAN, Betsy M.**
1997 „Striding Glazed Steatite Figures of Amenhotep III. An Example of the Purposes of Minor Arts“, in: Goring E., Chief of Seers; Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred; Studies in Egyptology, London, 60-82.
- BRYAN, Betsy M. – BERMAN, Lawrence M. – DELANGE, Elisabeth – KOZLOFF, Arielle P. (Hrsg.)**
1993 Aménophis III. Le Pharaon-Soleil, Ausstellungskatalog Cleveland, Paris.
- BUDDE, Dagmar**
2000 Die Göttin Seschat, Kanobos 2, Leipzig.
- BUDKA, Julia**
2001 Der König an der Haustür. Die Rolle des ägyptischen Herrschers an dekorierten Türgewänden von Beamten im Neuen Reich, BzÄ 19, Wien.
- BULTE, Jeanne**
1991 Talismans égyptiens d'heureuse maternité, "Faïence" bleu vert à pois foncés, Paris.
- BUSCH, Angela**
2008 Elfenbein im Alten Ägypten. Eine Zusammenstellung der altägyptischen Schrift-, Bild- und Materialquellen aus der Zeit des Neuen Reiches, Saarbrücken.
2010 Altägyptische Kastenmöbel und Zylinderkästchen mit Fächereinteilung. Form und Dekor von der 18. bis 26. Dynastie, Beiträge zum Alten Ägypten 3, Basel.
- BUSCH, Angela – WICKE, Dirk**
2005 „Alles nur Kopie?“, Antike Welt 36/5, 47-54.
- CALLOT, Olivier**
1986 „La région nord du palais royal d'Ugarit“, CRAIBL, 735-755.
1994 La tranchée "Ville sud". Etudes d'architecture domestique, RSO 10, Paris.
2006 „Ougarit en 1250, réflexions sur les palais de Ras Ibn Hani et de Ras Shamra“, in: Butterlin P. (Hrsg.), Les espaces syro-mésopotamiens, dimensions de l'expérience humaine au Proche-Orient ancien. Volume d'hommage offert à Jean-Claude Margueron, Subartu XVII, Tournhout, 57-59.
2008 „Réflexions sur Ougarit après ca 1180 av. J.-C.“, in: CALVET Y., YON M. (Hrsg.), 119-125.
- CALMEYER, Peter**
1980-83 „Köcher“, RIA 6, 45-51.
- CALVERLEY, Amice**
1933 The Tempel of King Sethos I at Abydos I, London.
1958 The Tempel of King Sethos I at Abydos IV, London.
- CALVET, Yves**
2008 „Quelques remarques sur le chasse à Ougarit au Bronze récent“, in: Roche C. (Hrsg.), D'Ougarit à Jerusalem. Recueil d'études épigraphiques et archéologiques offert à Pierre Bordreuil, Paris, 119-128.
- CALVET, Yves – YON, Marguerite (Hrsg.)**
2008 Ougarit au Bronze moyen at au Bronze récent, Actes du Colloque international tenu à Lyon en novembre 2001, Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée 47, Lyon.
- ÇAMBEL, Halet – ÖZYAR, Asli**
2003 Karatepe – Aslantaş. Azatiwataya. Die Bildwerke, Mainz.
- CAMPBELL, Colin**
1910 Two Theban Princes, Sons of Rameses III, Edinburg.

CAQUOT, André – SZNYCER, Maurice – HERDNER, Andrée

1974 Textes ougaritiques I. Mythes et légendes, Littératures anciennes du Proche-Orient 7 Paris.

CARTER, Howard

1901 „Report on Tomb-pit Opened on the 26th January 1901, in the Valley of the Tombs of the Kings between n° 4 and n° 28“, ASAE 2, 144-145.

1927 Tut-ench-Amun. Ein ägyptisches Königsgrab II, Leipzig.

CARTER, Howard – NEWBERRY, Percy E.

2002 The tomb of Thoutmôsis IV, London, Neue Ausgabe.

CAUBET, Annie

1991 „Répertoire de la vaisselle de pierre, Ougarit 1929-1988“, in: Yon M. (Hrsg.), Arts et industries de la pierre, RSO VI, 205-264.

1998 „The International Style: A Point of View from the Levant and Syria“, in: Cline E.H, Harris-Cline D. (Hrsg.), The Aegean and the Orient in the Second Millennium: Proceedings of the 50th Anniversary Symposium, Cincinnati, 18-20 Aprile 1997, Aegaeum 18, Austin, 105-114.

2002 „Ugarit im Louvre“, Welt und Umwelt der Bibel 23, 25-29.

CAUBET, Annie – POPLIN, Dennis E.

1987 „Matières dures animales, Études du matériau“, in: Yon M. (Hrsg.), Le centre de la ville, 38e-44e campagnes (1978 - 1984), RSO III, 271-306.

CAUBET, Annie – YON, Marguerite

1996 „Le mobilier d'Ougarit (d'après les travaux récents), in: HERRMANN G. (Hrsg.) 1996, 61-72.

2006 „Ougarit et l'Égypte“, in: Czerny E. *et alii*, Timelines. Studies in Honor of Manfred Bietak II, Leuven, 87-95.

CECCHINI, Serena Maria

2009 „Les ivoires de Arslan Tash“, in: Cecchini S. (Hrsg.), Syrian and Phoenician Ivories of the Early First Millennium BCE. Chronology, Regional Styles and Iconographic Repertoires, Patterns of Inter-regional Distribution. Acts of the International Workshop Pisa, December 9th-11th 2004, Ricerche di Archeologia del Vicino Oriente 3, Pisa, 87-106.

CHAVANE, Marie-José

1987 „Instruments de bronze“, in: Yon M., Callot O. (Hrsg.), Le Centre de la ville, 38e-44e campagnes (1978-1984), RSO III, Paris, 357-374.

CHOLIDIS, Nadja – MARTIN, Lutz

2010 Tell Halaf V, Im Krieg zerstörte Denkmäler und ihre Restaurierung, Berlin.

COHAVI-RAINEY, Zipora

1999 Royal Gifts in the Late Bronze Age, Fourteenth to Thirteenth Centuries B.C.E. Selected Texts Recording Gifts to Royal Personages, Beer-Sheva.

COLLIER, Sandra A.

1996 The Crowns of Pharaoh, Their Development and Significance in Ancient Egyptian Kingship, Dissertation, University of California, Microfilm-Version Ann Arbor, Michigan.

COLLON, Dominique

1975 The Seal Impressions from Tell Atchana/Alalakh, AOAT 27, Kevelaer.

1982 The Alalakh Cylinder Seals, A New Catalogue of the Actual Seals Excavated by Sir Leonard Wolley at Tell Atchana, and from Neighbouring Sites on the Syrian-Turkish Border, BAR 132, Oxford.

1983a „Kreuzschleife“, RIA 6, 240-241.

1983b „Hunting and Shooting“, AnSt 33, 51-56.

- 1986 Catalogue Of the Western Asiatic Seals In the British Museum, Cylinder Seals III, Isin-Larsa and Old Babylonian Periods, London.
- 1987 First Impressions, Cylinder Seals in the Ancient Near East, London.
- 2001 Catalogue Of the Western Asiatic Seals in the British Museum V, Neo-Assyrian and Neo-Babylonian Periods, London.
- 2004 „Pfeil und Bogen“, RIA 10, 461-469.
- CORNELIUS, Izak**
- 1994 The Iconography of the Canaanite Gods Reshef and Ba'al, Late Bronze and Iron Age I Periods (ca. 1500 - 1000 BCE), OBO 140, Fribourg.
- 2004 Götter und Kulte in Ugarit, Kultur und Religion einer nordsyrischen Königsstadt in der Spätbronzezeit, Sonderbände der Antiken Welt, Mainz.
- 2008 The Many Faces of the Goddess. The Iconography of the Syro-Palestinian Goddesses Anat, Astarte, Quedeshet, and Asherah c. 1500-1000 BCE, OBO 204, Fribourg (2. Auflage).
- COURTOIS, Jacques Claude**
- 1979 „Le ivoires du palais“, Dictionnaire de la Bible, Supplément 9, Kol. 1225-1227.
- CREPON, Pierre**
- 1981 „Le thème du cerf dans l'iconographie anatolienne des origines à l'époque hittite“, Hethitica 4, 117-155.
- CROWLEY, Janine**
- 1989 The Aegean and the East. An Investigation Into the Transference of Artistic Motifs Between the Aegean, Egypt, and the Near East in the Bronze Age, SIMA Pocket-Book 51, Jonsered.
- CULICAN, William**
- 1967 Le Levant et la mer, histoire et commerce, Bruxelles.
- CURTIS, John**
- 1983 „Some Axe-heads From Chagar Bazar and Nimrud“, Iraq 44, 73-81.
- 1996 „Assyrian Furniture. The Archaeological Evidence“, in: HERRMANN G. (Hrsg.) 1996, 167-180.
- CURTIS, John – HERRMANN, Georgina**
- 1998 „Reflections on the Four-winged Genie. A Pottery Jar and an Ivory Panel From Nimrud“, Iranica Antiqua 33, 107-134.
- CZICHON, Rainer Maria**
- 1995 „Zur Komposition der Taprammi-Schale“, IstM 45, 5-12.
- CZICHON, Rainer M. – WERNER, Peter**
- 1998 Tall Munbaqa-Ekalte I. Die bronzezeitlichen Kleinfunde, Saarbrücken.
- DARESSY, G.**
- 1902 „Une trouvaille de bronzes“, ASAE 3, 139-150.
- DAVIES, W. Vivian**
- 1982 „The Origin of the Blue Crown“, JEA 68, 69-76.
- DAVIES Nina M. – GARDINER, Alan H.**
- 1926 The Tomb of Huy, Viceroy of Nubia in the Reign of Tut'ankhamun (no. 40), TTS 4, London.
- DAYAGI-MENDELS, Michal**
- 1997 „Kat.-Nr. 79, Schmuckplatte“, in: Seipel W. (Hrsg.), Land der Bibel, Schätze aus dem Israel Museum Jerusalem, Ausstellungskatalog Wien, Mailand, 61.
- DECKER, Wolfgang**
- 1980 „Köcher“, LÄ III, 460-461.

DECKER, Wolfgang – HERB, Michael

1994 Bildatlas zum Sport im alten Ägypten, Corpus der bildlichen Quellen zu Leibesübungen, Spiel, Jagd, Tanz und verwandten Themen I, Handbuch der Orientalistik Abteilung 1, Der Nahe und der Mittlere Osten 14, Leiden.

DELANGE, Elisabeth

1987 Catalogue des statues égyptiennes du Moyen Empire 2060-1560 avant J.-C. Musée du Louvre, Paris.

DEL OLMO LETE, Gregorio

2004 Canaanite Religion According to the Liturgical Texts of Ugarit, Winona Lake.

DE MAIGRET, Alessandro

1976 Le lance nell'Asia anteriore nell'età del bronzo, Studio tipologico, Studi semitici 47, Roma.

DERCHAIN, Philippe

1975 „Anchzeichen“, LÄ I, 268-269.

DESHAYES, Jean

1960 Les outils de bronze de l'Indus au Danube du IV^e au II^e millénaire, BAH 71, Paris.

DESROCHES-NOBLECOURT, Ch.

1950 „Un petit monument commémoratif du roi athlète“, RdE 7, 37-46.

1953 „„Concubines du mort“ et meres de famille au Moyen Empire. A propos d'une supplique pour une naissance“, BIFAO 53, 1-47.

1956 „Interprétation et datation d'une scène gravée sur deux fragments de récipients en alabâtre provenant des fouilles du Palais d'Ugarit“, in: Schaeffer C. 1956, 179-220.

1963 Tut-ench-Amun, Leben und Tod eines Pharaos, Berlin.

DIETRICH, Manfred – LORETZ, Oswald

1997 Weisheitstexte, Mythen und Epen, Mythen und Epen 4, TUAT 3, Gütersloh.

DREWS, Robert

1993 The End of the Bronze Age, Changes in Warfare and the Catastrophe ca. 1200 B.C., Princeton.

DOMINICUS, Brigitte

1994 Gesten und Gebärden in Darstellungen des Alten und Mittleren Reiches, SAGA 10, Heidelberg.

DU MESNIL DU BUISSON, Robert

1948 Baghouz, l'ancienne Corsôtê, le Tell archaïque et le nécropole de l'âge du bronze, Leiden.

1973 Nouvelles études sur les dieux et les mythes de Canaan, Leiden.

DUNAND, Maurice

1958 Fouilles de Byblos II, 1933 - 1938, Paris.

DUSSAUD, René

1949 L'art phénicien du II^e millénaire, Paris.

EATON-KRAUSS, Marianne

2008 The Thrones, Chairs, Stools, and Footstools from the Tomb of Tutankhamun, Oxford.

EATON-KRAUSS, Marianne – GRAEFE, Erhart

1985 The Small Golden Shrine from the Tomb of Tutankhamun, Oxford.

EDER, Christian

1995 Die ägyptischen Motive in der Glyptik des östlichen Mittelmeerraumes zu Anfang des 2. Jts. v. Chr., OLA 71, Leuven.

1999 „Einfluss ägyptischer Königsikonographie in der Levante zu Anfang des 2. Jahrtausends v. Chr.“, in: Gundlach R. und Seipel W. (Hrsg.), Das frühe ägyptische Königtum. Akten des 2. Symposiums zur Ägyptischen Königsideologie in Wien, 24. - 26.9.1997, ÄUAT 36, Wiesbaden, 125-153.

EHRINGHAUS, Horst

2005 Gotter, Herrscher, Inschriften, Die Felsreliefs der hethitischen Grossreichszeit in der Türkei, Mainz am Rhein.

EMRE, Kutlu

1971 Anatolian Lead figurines and their stone moulds, Ankara.

EMRE, Kutlu – ÇINAROĞLU, Aykut

1993 „A Group of Metal Hittite Vessels from Kinik-Kastamonu“, in: M. J. Mellink, E. Porada, T. Özgüç (Hrsg.), *Aspects of Art and Iconography. Anatolia and Its Neighbors, Studies in Honor of Nimet Özgüç*, Ankara, 675-713.

FAEGERSTEN, Fanni

2003 *The Egyptianizing Male Limestone Statuary from Cyprus. A Study of a Cross-Cultural Eastern Mediterranean Votive Type*, Lund.

FELDMAN, Marian H.

1998 *Luxury goods from Ras Shamra-Ugarit and their role in the international relations of the Eastern Mediterranean and Near East during the Late Bronze Age*, Dissertation, University of Cambridge, Microfilm-Version Ann Arbor, Michigan.

2002 „Luxurious Forms, Redefining a Mediterranean “International Style”, 1400-1200 B.C.E.“, *The Art Bulletin* 84, 6-29.

2006 *Diplomacy by Design, Luxury Arts and an "International Style" in the Ancient Near East, 1400-1200 BCE*, Chicago.

2009 „Review of: Gachet-Bizollon J., *Les ivoires d'Ougarit et l'art des ivoiriers du Levant au Bronze Récent RSO 16*“, *BASOR* 354, 88-90.

FELDMAN, Marian H – SAUVAGE, Caroline

2010 „Objects of Prestige? Chariots in the Late Bronze Age Eastern Mediterranean and Near East“, *ÄL* 20, 67-181.

FENSHAM, F.C.

1966 „Winged Gods and Goddesses in the Ugaritic Tablets“, *Oriens antiquus* 5, 157-164.

FEUCHT, Erika

1967 *Die königlichen Pektorale. Motive, Sinngehalt und Zweck*, Inaugural-Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität zu München, Bamberg.

FINK, Martin

2008 „Nackte Göttin and Anasyroméne. Zwei Motive – eine Deutung? (1. Teil)“, *CdE* 83, 289-317.

FINKBEINER, Uwe

1981 „Untersuchungen zur Stratigraphie des Obeliskentempels in Byblos. Versuch einer methodischen Auswertung“, *BagM* 12, 13-69.

FISCHER, Erika

2003-2005 „Arbeitsgruppe A: Levante bis Anatolien“, in: *Antrag zum Projekt A.6 des Mainzer Sonderforschungsbereichs 295, 2003-2005*, 71-77.

2006-08a „Arbeitsgruppe A: Levante; Kenntnisstand bei der letzten Antragstellung und modifizierte Ausgangsfragestellung“, in: *Abschlussbericht zum Projekt A.6 des Mainzer Sonderforschungsbereichs 295, 2006-2008*, 66-77.

2006-08b „Hathorkopf“, in: *Abschlussbericht zum Projekt A.6 des Mainzer Sonderforschungsbereichs 295, 2006-2008*, 120-122.

2007a *Agyptische und agyptisierende Elfenbeine aus Megiddo und Lachisch*, AOAT 47, Munster.

2007b „Der sogenannte Internationale Stil der Späten Bronzezeit. Kritische Anmerkungen zu einem kunsthistorischen Phantom“, *UF* 39, 803-885.

2011 *Tell el-Far'ah (Süd). Ägyptisch-levantinische Beziehungen im späten 2. Jahrtausend v. Chr.*, OBO 247.

- 2013a „Niqmaddu of Ugarit and his Consort. A Reassessment of the So-called Marriage Vase“ in L. Bombardieri, A. D’Agostino, G. Guarducci, V. Orsi, S Valentini (Hrsg.), *Identity and Connectivity, Proceedings of the 16th Symposium on Mediterranean Archaeology*, Florence, Italy, 1–3 March 2012, Oxford, 165-174.
- 2013b „Sphingen in Ägypten und in der Levante: Variationen eines vielseitigen Motivs“, *AoF* 40:2, 220–281.
- FISCHER, Henry G.**
 1962 „The Cult and Nome of the Goddess Bat“, *JARCE* 1, 7-23.
 1974 „An Eleventh Dynasty Couple Holding the Sign of Life“, *ZÄS* 100,16-28.
 1996 *Varia Nova, Egyptian Studies III*, New York.
- FRANKFORT, Henry**
 1939 *Cylinder seals. A Documentary Essay on the Art and Religion of the Ancient Near East*, London.
- FREED, Rita E. (Hrsg.)**
 1999 *Pharaohs of the Sun, Akhenaten, Nefertiti, Tutankhamen*, Ausstellungskatalog Boston, London.
- GACHET-BIZOLLON, Jacqueline**
 1992 „Ugarit Ivories: Typology and Distribution“, in: Fitton J. L., *Ivory in Greece and the Eastern Mediterranean From the Bronze Age to the Hellenistic Period*, *British Museum Occasional Papers* 85, 67-83.
 2001 „Le panneau de lit en ivoire de la cour III du palais royal d'Ougarit“, *Syria* 78, 19-82.
 2007 *Les ivoires d'Ougarit et l'art des ivoiriers du Levant au Bronze Récent*, *RSO* 16, Paris.
 2008 „Les ivoires du Palais royal d’Ougarit. Bilan de la recherche“, in: MATOÏAN 2008 (Hrsg.), 85-100.
- GALLIANO, Geneviève – CALVET, Yves (Hrsg.)**
 2004 *Le royaume d'Ougarit. Aux origines de l'alphabet*, Ausstellungskatalog Lyon, Lyon.
- GEIGER, Armgart**
 1993 „Ein Schwertheft aus dem Tempelviertel der Oberstadt von Boğazköy-Ḫattuša“, *IstM* 43, 213-217.
- GERMER, Renate**
 1985 *Flora des pharaonischen Ägypten*, *Sonderschrift des Deutschen Archäologischen Instituts (Kairo)* 14, Mainz.
- GILIBERT, Alessandra**
 2011 *Syro-Hittite Monumental Art and the Archaeology of Performance. The Stone Reliefs at Carchemish and Zincirli in the Earlier First Millennium BCE*, Berlin.
- GIORGIERI, Mauro – MORA, Clelia**
 2004 *Le lettere tra i re ittiti e i re assiri ritrovate a Hattusa*, Padova.
- GIZA-POGDÓRSKI, Tomasz**
 1984 „Royal Plume Dress of XVIII Dynasty“, *MDAIK* 40, 103-121.
 1992a „Some Remarks on the Evolution of Royal Triumphal Dress“, *SAAC* 2, 27-34.
 1992b „The Horus Dress as Represented in the Temple of Amenhotep III in Luxor“, *SAAC* 4, 27-31.
- GRAY, John**
 1964 *The Canaanites, Ancient Peoples and Places* 38, London.
- GREEN, Anthony**
 1986 „The Lion-Demon in the Art of Mesopotamia and Neighbouring Regions“, *BagM* 17, 141-254.

GREEN, Lynda

1996 „Seeing Through Ancient Egyptian Clothes. Garments & Hairstyles as Indicators of Social Status in Old, Middle and New Kingdom Egypt“, KMT 6/4, 28-40, 76 -77.

GREGORY, Steven

2008 „Observations Regarding the Symbolism of the Blue and Cap Crowns as used in Iconographic Motifs of the Ramesside Period“, Proceedings of the Eighth Annual Symposium Which Took Place at Swansea University – April 2007, Current research in Egyptology 8, Oxford.

GRUBER, Claudia

2004 Möbeldekor aus Elfenbein. Zur Rekonstruktion von Schnitzverzierungen an altorientalischen Möbeln, Dissertation, Ludwig-Maximilian-Universität, München.

GUBEL, Eric

2002 Art Phénicien, la sculpture de tradition phénicienne, Paris.

GUNDLACH, Rolf

1988 „Erschlagen des Feindes. Der Krieg als politisches Mittel und kulturelles Problem im pharaonischen Ägypten“, in: Krummacher H.-H. (Hrsg.), Geisteswissenschaften – Wozu? Beispiele ihrer Gegenstände und ihrer Fragen. Eine Vortragsreihe der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz im Wintersemester 1987/88, Stuttgart.

GUNDLACH, Rolf – NELSON, Monique – HASSANEIN, Fathy *et alii*

1988 Sennefer, die Grabkammer des Bürgermeisters von Theben, Mainz.

GUZOWSKA, Marta

2002 „“International Style,” International Taste and International Trade in the Levantine Communities of the Late Bronze Age“, ASOR Newsletter 52, 7-8.

HAGENBUCHNER, Albertine

1989 Die Korrespondenz der Hethiter, THeth 15/16, Heidelberg.

HALL, Emma Swan

1983 „A Continuation of the Smiting Scene“, in: De Meulenaere H. (Hrsg.), Artibus Aegypti Studia in honorem Bernardi V. Bothmer a collegis amicis discipulis, Brüssel, 75-79.

1986 The Pharaoh Smites His Enemies, MÄS 44, München.

HALLMANN,

2006 Die Tributzszenen des Neuen Reiches, ÄUAT 66, Wiesbaden.

HANSEN, Donald P.

1994 „Comments on an Electrum and Silver Horse Applique Attributed to the 'Schatzhaus' of Kamid El-Loz“, in: Adler W., Kamid el-Loz 11. Das "Schatzhaus" im Palastbereich, Die Befunde des Königsgrabes, Bonn, 221-230.

HANSEN, Kathy

1994 „The Chariot in Egypt's Age of Chivalry“, KMT 5, 50-61.

HARDWICK, Tom

2003 „The Iconography of the Blue Crown in the New Kingdom“, JEA 89, 117-141.

HAWASS, Zahi

2005 Tutankhamun and the Golden Age of the Pharaohs, Washington.

2007 King Tutankhamun, The Treasures of the Tomb, London.

HAYES, William C.

1937 Glazed Tiles From a Palace of Ramesses II at Kantir, Publications of the Metropolitan Museum of Art, New York.

HAYNES, Joyce L.

1977 „The Development of Women's Hairstyles in Dynasty Eighteen“, JSSEA 8, 18-24.

1996 „Redating the Bat Capital in the Museum of Fine Arts, Boston“, in: Der Manuelian P. (Hrsg.), Studies in Honor of William Kelly Simpson I, Boston, 399-408.

HEINZ, Susanna Constanze

2001 Die Feldzugsdarstellungen des Neuen Reiches. Eine Bildanalyse, Untersuchungen der Zweigstelle Kairo des Österreichischen Archäologischen Institutes 17, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Denkschriften der Gesamtakademie 18, Wien.

HELCK, Wolfgang

1962 Die Beziehungen Ägyptens zu Vorderasien im 3. und 2. Jahrtausend v. Chr., ÄA 5, Wiesbaden.

HELTZER, Michael

1999 „The Economy of Ugarit“, in: WATSON – WYATT 1999 (Hrsg.), 423-454.

HEMA, Rehab Assem

2005 Group Statues of Private Individuals in the New Kingdom, BAR 1413, Oxford.

HERBORDT, Suzanne

1986 „Die Goldschale aus Ras Šamra im Museum Aleppo, Ein Beitrag zu den Beziehungen zwischen Ägypten, der Ägäis und Vorderasien“, APA 18, 91-116.

1996 „Ein Königssiegel Assurnasirpals II.(?) aus Assur“, BagM 27, 411-417.

2005 Die Prinzen- und Beamtsiegel der hethitischen Großreichszeit auf Tonbullen aus dem Nišantepe-Archiv in Hattusa, BoHa 19, Mainz.

HERMANN, Alfred

1959 Altägyptische Liebesdichtung, Wiesbaden.

HERRMANN, Georgina

1986 Ivories From Room SW 37 Fort Shalmaneser, Ivories from Nimrud IV, London.

1992 The Small Collections From Fort Shalmaneser, Ivories from Nimrud V, London.

1996 „Ivory Furniture Pieces From Nimrud, North Syrian Evidence for a Regional Tradition of Furniture Manufacture“, in: HERRMANN (Hrsg.) 1996, 153-164.

HERRMANN, Georgina (Hrsg.)

1996 The Furniture of Western Asia Ancient and Traditional, Papers of the Conference Held at the Institute of Archaeology, University College London, June 28 to 30 1993, Mainz, 153-164.

HERRMANN, Georgina – LAIDLAW, Stuart

2008 Ivories from the North West Palace (1845-1992), Ivories from Nimrud VI, London.

HÖLSCHER, Uvo

1951 The Mortuary Tempel of Ramses III, Band II, The Excavation of Medinet Habu 5, Chicago.

HOFMANN, Eva

2004 Bilder im Wandel, Die Kunst der ramessidischen Privatgräber, Theben 17, Mainz.

HORNBLOWER,

1929 „Predynastic Figures of Women and Their Successors“, JEA 15, 29-47.

HORNUNG, Erik – STAEHELIN, Elisabeth

1976 Skarabäen und andere Siegelamulette aus Basler Sammlungen, ÄDS 1, Mainz.

HOULIHAN, Patrick F.

1987 „Some Remarks on Deer (Cervidae) in Ancient Egypt“, JEA 73, 238-24.

HROUDA, Barthel

1965 Die Kulturgeschichte des assyrischen Flachbildes, Saarbrücker Beiträge zur Altertumskunde 2, Bonn.

JAMES, Thomas G. H.

2000 Tutanchamun. Der ewige Glanz des jungen Pharaos, Köln.

JAMES, Frances W. – MCGOVERN, Patrick E.

1993 The Late Bronze Egyptian garrison at Beth Shan. A study of Levels VII and VIII.

JANSSEN, Rosalind M. – JANSSEN, Jacobus Johannes

1996 Getting Old in Ancient Egypt, London.

JEQUIER, Gustave

1911 „Les talismans ankh et shen“, BIFAO 11, 121-143.

1921 Les frises d'objets des sarcophages du Moyen Empire, Mémoires publiés par les membres de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire 47, Kairo.

JIDEJIAN, Nina

1968 Byblos Through the Ages, Beirut.

KAMRIN, Janice

2009 The Aamu of Shu in the Tomb of Khnumhotep II at Beni Hassan, Journal of Ancient Egyptian Interconnections 1:3, 22-36.

KANTOR, Helen J.

1945 Plant Ornament. Its Origin and Development in the Ancient Near East, Dissertation, Department of Oriental Languages and Literatures, University of Chicago, (Online-Publikation 1999: <http://oi.uchicago.edu/research/library/dissertation/kantor.html>).

1947 The Aegean and the Orient in the Second Millenium B.C., AIA Monographs on Archaeology and Fine Arts sponsored by the Archaeological Institute of American and the Collage Art Association of America 4, Bloomington.

1956 „Syro-Palestinian Ivories“, JNES 15, 153-174.

1958 „The Ivories From Floor 6 of Sounding IX“, in: Mc Evan C. (Hrsg.), Soundings at Tell Fakhariyah, OIP 79, Chicago, 57-68.

KARAGEORGHIS, Vassos

1973 Excavations in the Necropolis of Salamis III, Nicosia.

KAWAMI, Trudi

2005 „Deer in Art, Life and Death in Northwestern Iran“, Iranica Antiqua 40, 107-132.

KEEL, Othmar

1977 Jahwe-Visionen und Siegelkunst. Eine neue Deutung der Majestätsschilderungen in Jes 6, Ez 1 und 10 und Sach 4, Stuttgarter Bibelstudien 84/85, Stuttgart.

KEEL, Othmar – UEHLINGER, Christoph

2010 Göttinnen, Götter und Gottessymbole. Neue Erkenntnisse zur Religionsgeschichte Kanaans und Israels aufgrund unerschlossener ikonographischer Quellen, Quaestiones disputatae 134, Freiburg (6. Auflage).

KENYON, Kathleen Mary

1960 Excavations at Jericho 1, The Tombs Excavated in 1952-4, London.

1965 Excavations at Jericho 2, The Tombs Excavated in 1955-8, London.

KEPINSKI, Christine

1982 L' arbre stylisé en Asie occidentale au 2e millénaire avant J.-C., Paris.

KILLEN, Geoffrey

1980 Ancient Egyptian furniture 1., 4000 - 1300 BC, Warminster.

KISSEL, Theodor

1999 „Ugarit – ‚Internationale‘ Handelsmetropole im Schnittpunkt des vorderasiatisch-ostmediterranen Verkehrsnetzes“, in: KROPP M. – WAGNER A. (Hrsg.) 1999, 69-96.

KITAGAWA, Chiori

2008 „On the Presence of Deer in Ancient Egypt, Analysis of the Osteological Record“, JEA 94, 209-222.

KLENGEL, Horst

2002 Hattuschili und Ramses. Hethiter und Ägypter . Ihr langer Weg zum Frieden, Mainz.

KÖPSTEIN, Silvia

1989 „Altägyptische Bezeichnungen für Möbel“, AoF 16, 3-35.

KOHLMEYER, Kay

1983 „Felsbilder der hethitischen Großreichzeit“, APA 15, 7-154.

2000 Der Tempel des Wettergottes von Aleppo, Gerda-Henkel-Vorlesung, Münster.

KOHLMEYER, Kay – STROMMINGER, Eva

1982 Land des Baal, Syrien, Forum der Völker und Kulturen, Ausstellungskatalog Berlin, Mainz.

KROPP, Manfred – WAGNER, Andreas (Hrsg.)

1999 ‚Schnittpunkt‘ Ugarit, Nordafrikanisch/Westasiatische Studien 2, Frankfurt am Main.

KÜHNE, Hartmut

1980 Das Rollsiegel in Syrien. Zur Steinschneidekunst in Syrien zwischen 3300 und 330 vor Christus, Ausstellungskatalog Tübingen, Tübingen.

KÜMMEL, Martin Hans

1986 „Tierschwanz“, LÄ VI, 591.

KYRIELEIS, Helmut

1969 Throne und Klinen, Studien zur Formgeschichte altorientalischer und griechischer Sitz- und Liegemöbel vorhellenistischer Zeit, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Ergänzungsheft 24, Berlin.

LACKENBACHER, Sylvie

2001 „Una lettre d'Égypte (n° 1)“, in: ARNAUD D. – YON M. (Hrsg.) 2001, 239-247

2002 Textes akkadiens d'Ugarit. Textes provenant des vingt-cinq premières campagnes, Littératures anciennes du Proche-Orient 20, Paris.

LAGARCE, Élisabeth

1983 „Le rôle d'Ugarit dans l'élaboration du répertoire iconographique syro-phénicien du premier millénaire avant J.-C.“, in: Bartoloni P. (Hrsg.), Atti del I Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici, Roma 5-10 Novembre 1979, II, Rom, 547-561.

LAHN, Kristina

2005 „Qedeschet. Genese einer Transfergottheit im ägyptisch-vorderasiatischen Raum“, SAK 33, 201-237.

LANARO, Anna

2007 Lo „Stile Internazionale“ nel Vicino Oriente del Tardo Bronzo. Stato degli studi, problemi, prospettive, Magisterarbeit, Università degli Studi di Pavia.

LANGE, Kurt – HIRMER, Max

1967 Ägypten, Architektur Plastik Malerei in drei Jahrtausenden, München (4. Auflage).

LANGENER, Lucia

1996 Isis lactans – Maria lactans. Untersuchungen zur koptischen Ikonographie, Arbeiten zum spätantiken und koptischen Ägypten 9, Altenberge.

LECLANT, Jacques

1951 „Le rôle du lait et de l'allaitement d'après les Textes des Pyramides“, JNES 10, 123-127.

1960 „The suckling of the pharaoh as a part of the coronation rites in Ancient Egypt/Le rôle de l'allaitement dans le cérémonial pharaonique du couronnement“, in: Proceedings of the IXth International Congress for the History of Religions, Tokyo and Kyoto 1958, August 27th-September 9th, Tokyo, 135-145.

1961 „Sur un contrepoids de menat au nom de Taharqa“, BdE 32, 251-284.

1980 Ägypten II, Das Großreich, 1560-1070 v. Chr., München.

LIEBOWITZ, Harold

1980 „Military and Feast Scenes on the Late Bronze Palestinian Ivories“, IEJ 30, 162-169.

LILYQUIST, Christine

1998 „The Use of Ivories as Interpreters of Political History“, BASOR 310, 25-33.

1999 „The Objects Mentioned in the Texts“, in: COHAVI-RAINEY 1999, 211-18.

LIPINKSI, Edward

2009 Resheph. A Syro-Canaanite Deity, OLA 181, Leuven.

LIVERANI, Mario

- 1998 Le lettere di el-Amarna, 1. Le lettere dei "Piccoli Re", Testi del Vicino Oriente antico 2, Letterature mesopotamiche 3,1, Brescia.
- 1999 Le lettere di el-Amarna, 2. Le lettere dei "Grandi Re", Testi del Vicino Oriente antico 2, Letterature mesopotamiche 3,2, Brescia.
- 2001 International Relations in the Ancient Near East, 1660-1100 B.C., Houndmills.

LOEBEN, Christian – KAPPEL, Sven

- 2009 Die Pflanzen im altägyptischen Garten. Ein Bestandskatalog der ägyptischen Sammlung im Museum August Kestner, Ausstellungskatalog Hannover, Rahden, Westf.

LOHWASSER, Angelika

- 1992 „Versuch einer Terminologie der Perücken im Relief des Neuen Reiches“, GM 131, 77-84.

LOUD, Gordon

- 1939 The Megiddo Ivories, OIP 52, Chicago.
- 1948 Megiddo II. Seasons of 1935-39, Plates, OIP 62, Chicago.

LUCIANI, Marta

- 2006 „Ivory in Qatna“, in: Czerny E. (Hrsg.) Timelines Studies in Honour of Manfred Bietak III, OLA 149, 17-38.
- 2006b „Palatial Workshop at Qatna?“, BagM 37, 403-426.

MAAG, Victor

- 1961 „Syrien-Palästina“, in: Schmökel H., Kröner A. (Hrsg.), Kulturgeschichte des Alten Orient, Mesopotamien, Hethiterreich, Syrien-Palästina, Urartu, Stuttgart.

MACKAY, Ernest

- 1918 „On the Various Methods of Representing Hair in the Wall-Paintings of the Theban Tombs“, JEA 5, 113-116.

MAKAROUN BOU-ASSAF, Yasmine

- 2008 „Organisation architecturale à Byblos (Liban) au Bronze Ancien“, in: Bietak M., Czerny E. (Hrsg.), The Bronze Age In the Lebanon, Studies On the Archaeology and Chronology Of Lebanon, Syria and Egypt, Contributions to the chronology of the Eastern Mediterranean 17, Denkschriften der Gesamtkademie der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 50, Wien.

MÁLEK, Jaromir

- 2003 Egypt, 4000 Years of Art, London.

MALLET, Joel

- 1987 „Le temple aux rhytons“, in: Yon M., Callot O. (Hrsg.), Le Centre de la ville, 38e-44e campagnes (1978-1984), RSO III, Paris, 213-248.

MALLOWAN, Max

- 1966 Nimrud and Its Remains II, London.

MALLOWAN, Max – HERRMANN, Georgina

- 1974 Furniture from SW7 Fort Shalmaneser, Commentary, Catalogue and Plates, Ivories from Nimrud III, London.

MARGUERON, Jean

- 1977 „Ras Shamra 1975 et 1976. Rapport préliminaire sur les campagnes d'automne“, Syria 54, 151-188.
- 1979 „Existe-t-il des ateliers dans les palais orientaux de l'âge du Bronze?“, KTEMA 4, 3-25.
- 1986 „Une corne sculptée à Emar“, in: Kelly-Buccellati M. (Hrsg.), Insight Through Images, Studies in Honor of Edith Porada, Bibliotheca Mesopotamica 21, Malibu, 153-159.

- 1993 „Épée, Nr. 156“, in: Cluzan S. (Hrsg.), Syrie. Mémoire et civilisation, 212-213.
 1995 „Le palais royal d'Ougarit. Premiers résultats d'une analyse systématique“, in: Yon M. (Hrsg.), Le pays d'Ougarit autour de 1200 av. J.-C., Histoire et archéologie ; actes du colloque international, Paris, 28 juin - 1er juillet 1993, RSO XI, 183-202.

MARTIN, Geoffrey Thorndike

- 1987 Corpus of Reliefs of the New Kingdom from the Memphite Necropolis and Lower Egypt 1, London.
 1989 The Memphite Tomb of Horemheb, Commander-In-Chief of Tut'ankhamūn, 1. The Reliefs, Inscriptions, and Commentary, London.
 1997 The Tomb of Tia and Tia, A Royal Monument of the Ramesside Period in the Memphite Necropolis, London.

MARTIN, Lutz

- 1995 „Nr. 52, Relief Vessel Fragment“, in: Harper P.O., Klengel-Brandt E., Aruz J., Benzel K. (Hrsg.), Assyrian Origins, Discoveries at Ashur on the Tigris, Antiquities in the Vorderasiatisches Museum, Berlin, Ausstellungskatalog New York, 90 Abb. 23, New York.

MARTÍNEZ, Javier

- 2006 „Ein Schwert aus der ersten Hälfte der 18. Dynastie“, GM 208, 51-56.

MARUEJOL, Florence

- 1984 „La nourrice, Un thème iconographique“, ASAE 69, 311-319.

MASETTI-ROUAULT, Maria Grazia – ROUAULT Olivier

- 1996 „Une harpe à Terqa“, in: Gasche H. (Hrsg.), Collectanea orientalia, histoire, arts de l'espace et industrie de la terre, études offertes en hommage à Agnès Spycket, Civilisations du Proche-Orient 1, Archéologie et environnement 3, Neuchâtel, 181-196.

MATOĀN, Valérie

- 2002 „Die Kunst der glasierten Gegenstände“, Welt und Umwelt der Bibel 23, 30-31.
 2008a „Les objets du Palais royal d'Ougarit. Un état de la question“, in: MATOĀN 2008 (Hrsg.), 17-71.
 2008b „Des roches précieuses dans le Palais royal d'Ougarit. Les calcédoines rubanées (agates), in: MATOĀN 2008 (Hrsg.), 191-213.
 2012 „Images de faïence de Tell Tuēni et de Ras Shamra (Syrie)“, in: Boiy T. (Hrsg.), The Ancient Near East, A Life! Festschrift Karel Van Lerberghe, OLA 220, 365-385, Leuven.

MATOĀN, Valérie (Hrsg.)

- 1998 Liban, l'autre rive, Ausstellungskatalog Paris, Paris.
 2008 Le mobilier du Palais Royal d'Ougarit, RSO 17, Lyon.

MATOĀN Valérie – BOUQUILLON Anne

- 2006 Les matières bleues de l'antique cité d'Ougarit, Documents d'Archéologie Syrienne IX, Damas.

MATOĀN Valérie – VITA, Juan-Pablo

- 2009 „Les textiles à Ougarit“, UF 41, 469-504.

MATTHEWS, Donald

- 1990 Principles of Composition in Near Eastern Glyptic of the Later Second Millennium B.C., OBO Series archaeologica 8, Freiburg.

MATTHIAE, Paolo

- 1962 Ars Syria. Contributi alla storia dell'arte figurativa siriana nelle eta' del medio e tardo bronzo, Roma.
 1994 Il sovrano e l'opera. Arte e potere nella Mesopotamia antica, Bari.
 1995 Ebla, l'impero ritrovato, dai primi scavi alle ultime scoperte, Torino.

MATTHIAE, Paolo – PINNOCK, Frances – SCANDONE MATTHIAE, Gabriella

1995 Ebla, alle origini della civiltà urbana. Trent'anni di scavi in Siria dell'Università di Roma "La Sapienza", Ausstellungskatalog Roma, Roma.

MAXWELL-HYSLOP, K.R.

1971 Western Asiatic Jewellery c. 3000-612 B.C., London.

2002 „Curved Sickles, Swords and Scimitars“, in: Gailani Werr, Lamia al- (Hrsg.), Of Pots and Plans, Papers on the Archaeology and History of Mesopotamia and Syria Presented to David Oates in Honour of His 75th Birthday, London, 210-217.

MAYER-OPFICHIUS, Ruth

1981 „Archäologischer Kommentar zur Statue des Idrimi von Alalach“, UF 13, 279-290.

MAZZONI, Stefania

1986 „Il trionfo sul nemico. Trasformazioni di un motivo iconografico in Siria e in Anatolia“, VO 6, 71-93.

MCGEOUGH, Kevin M.

2007 Exchange Relationships at Ugarit, ANES Supplement 26, Leuven.

MCGOVERN, Patrick E.

1985 Late Bronze Age Palestinian Pendants. Innovation in a Cosmopolitan Age, Sheffield.

MCLEOD, Wallace

1982 Self Bows and Other Archery Tackle from the Tomb of Tutankhamun, TTSO 4, Oxford.

MEYERS, Carol

1996a „Figurine of a Nude Female“, in: Nagy R. M., Meyers C. L., Meyers E. M., Weiss Z. (Hrsg.), Sepphoris in Galilee, Crosscurrents of Culture, Winona Lake, 154-155.

1996b „Sepphoris und Lower Galilee“ in: Nagy R. M., Meyers C. L., Meyers E. M., Weiss Z. (Hrsg.), Sepphoris in Galilee, Crosscurrents of Culture, Winona Lake, 15-19.

MEYERS, Carol – DESSEL J.P.

1999 „A Second Lead Figurine from Tel 'Ein Zippori“, NEA 62, 53-54.

MICHALOWSKI, Kazimierz

1973 Ägypten, Kunst und Kultur, Freiburg.

MONLOUP, Thérèse

1987 „Figurines de terre cuite“, in: Yon M. (Hrsg.), Le centre de la ville, RSO III, Paris, 307-328.

MONTET, Pierre

1937 Les reliques de l'art syrien dans l'Égypte du Nouvel Empire, Paris.

1962 „Notes et documents pour servir à l'histoire des relations entre l'Égypte et la Syrie“, KEMI 16, 7696.

1951 Les constructions et le tombeau de Psousennès à Tanis, La nécropole royale de Tanis 2, Paris.

1998 Byblos et l'Égypte, Quatre campagnes de fouilles 1921-1924, Texte und Atlas, BAH 11, Beirut (Neue Auflage).

MOORTGAT, Anton (Hrsg.)

1955 Tell Halaf III, Die Bildwerke, Berlin.

1967 Die Kunst des Alten Mesopotamien. Die klassische Kunst Vorderasiens, Köln.

1976 Tell Chuera in Nordost-Syrien, Vorläufiger Bericht über die Grabungskampagne 7., Schriften der Max-Freiherr-von-Oppenheim-Stiftung 9, Berlin.

MORA, Clelia

1987 La glittica anatolica del II millennio a.C. Classificazione tipologica, I. I sigilli a iscrizione geroglifica, StMed 6, Pavia.

MORAN, William L.

1987 Les lettres d'El-Amarna. Correspondance diplomatique du Pharaon, Littératures anciennes du Proche-Orient 13, Paris.

MORGAN, Lyvia

1995 „Minoan Painting and Egypt, The Case of Tell el-Dab'a“, in: Davies, W.V., Schofield L. (Hrsg.), Egypt, the Aegean and the Levant, Interconnections in the Second Millennium BC, London, 29-53.

MOSCATI, S

1962 „Un avorio di Ugarit e l'iconografia egiziana del nemico vinto“, Oriens antiquus 73/1, 3-7.

MÜLLER, Christa

1960 Die Frauenfrisur im Alten Ägypten, Phil. Diss., Leipzig

1977 „Haar“, LÄ II, 924.

1983 „Perücke“, LÄ IV, 988-990.

MÜLLER, Hans Wolfgang

1963 Die stillende Gottesmutter in Ägypten, Materia Medice Nordmark 2. Sonderheft, Hamburg.

1987 Der Waffenfund von Balâ.ta-Sichem und die Sichelschwerter mit den chemisch-physikalischen Metallanalysen zum Waffenfund, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Abhandlungen Neue Folge Heft 97, München.

1990 „Zwei weitere Sichelschwert“, in: Eggebrecht A., Schmitz B. (Hrsg.), Festschrift für Jürgen von Beckerath, Zum 70. Geburtstag am 19. Februar 1990, HÄB 30, Hildesheim, 215-220.

MÜLLER, Maya

1988 Die Kunst Amenophis III.‘ und Echnatons, Basel.

MÜLLER-KARPE, Andreas

1994 „Anatolische Bronzeschwerter und Südösteuropa“, in: Dobiak C. (Hrsg.), Festschrift für Otto-Herman Frey zum 65. Geburtstag, Marburger Studien zur Vor- und Frühgeschichte 16, Marburg.

MÜLLER-WINKLER, Claudia

1984 „Schen-Ring“, LÄ IV, 577-579.

MÜLLER-WOLLERMANN, Renate

1988 „Der Mythos vom Ritus „Erschlagen der Feinde““, GM 105, 69-76.

MÜNSTER, Maria

1968 Untersuchungen zur Göttin Isis vom Alten Reich bis zum Ende des Neuen Reiches, MÄS 11, Berlin.

MYSLIWIEC, Karol

1976 Le portrait royal dans le bas-relief du Nouvel Empire, Warschau.

1991 „Ramesside Traditions in the Arts of the Third Intermediate Period“, in: Edward L. Bleiberg (Hrsg.), Fragments of a Shattered Visage, The Proceedings of the International Symposium on Ramesses the Great, MIEAA 1, Memphis, 108-126.

NEGBI, Ora

1970 The Hoards of Goldwork from Tell el-‘Ajjul, SIMA 25, Göteborg.

1976 Canaanite Gods in Metal, An Archaeological Study of Ancient Syro-Palestinian Figurines, Tel Aviv.

NELSON, Harold Hayden (Hrsg.)

1932 Medinet Habu II, Later Historical Records of Ramses III, OIP 9, Chicago.

NORTH, Robert

1973 „Ugarit Grid, Strata, and Find-Localizations“, ZDPV 89, 113-160.

NOUGAYROL, Jean

1955 Textes accadiens et hourrites des Archives est, ouest et centrales, PRU III, Paris.

1956 Textes accadiens des Archives sud (Archives internationales), PRU IV, Paris.

ÖZGÜÇ, Nimet

1968 Kanish Karumu Ib katı mühürleri ve mühür baskıları – Seals and Seal Impressions of Level Ib from Karum Kanish, Ankara.

ÖZGÜÇ, Tahsin – AKOK, Mahmut

1958 Horoztepe. Eski tunç devri mezarligii ve iskân yeri, Ankara.

ONASCH, Hans-Ulrich

2010 Ägyptische und assyrische Alabastergefäße aus Assur, WVDOG 128, Wiesbaden.

ONNIS, Francesca

2012 „Une plaque en or à décor figuré du palais royal d'Ougarit“, in: Matoïan V., Al-Maqdissi M., Calvet Y. (Hrsg.), Études Ougaritiques II, RSO 20, Leuven, 185-220.

OPIFICIUS, Ruth

1961 Das Altbabylonische Terrakottarelief, UAVA 2, Berlin.

ORTHMANN, Winfried

1969/70 „Die säugende Göttin“, IstM 19/20, 137-143.

1971 Untersuchungen zur späthethitischen Kunst, Saarbrücker Beiträge zur Altertumskunde 8, Bonn.

1985 Der Alte Orient, Propyläen-Kunstgeschichte 18, Frankfurt (Nachdruck).

OSBORN, Dale J.– OSBORNOVA, Jana

1998 Mammals of Ancient Egypt, NHE 4, Warminster.

OTTO, Adelheid

2000 Die Entstehung und Entwicklung der Klassisch-Syrischen Glyptik, UAVA 8, Berlin.

PAGE, Anthea

1983 Ancient Egyptian Figured Ostraca in the Petrie Collection, Warminster.

PARDEE, Dennis – BORDREUIL, Pierre

2008 „Découvertes épigraphiques anciennes et récentes en cunéiforme alphabétique. De la bibliothèque que de Hourasanou aux archives d'Ourtenou“, in: CALVET Y., YON M. (Hrsg), 183-194.

PARKER, Barbara

1949 „Cylinder Seals from Palestine“, Iraq 11, 1-43.

PARR, Peter J.

1996 „Middle Bronze Age Furniture From Jericho and Baghouz“, in: HERRMANN (Hrsg.) 1996, 41-48.

PARROT, A.

1939 „Le „Bon pasteur“, à propos d'une statue de Mari“, in : Mélanges syriens offerts à Monsieur René Dussaud par ses amis et ses élèves I, Paris, 171-182.

PETERSON, Bengt E.J.

1973 Zeichnungen aus einer Totenstadt, Bildostraka aus Theben-West, ihre Fundplätze, Themata und Zweckbereiche mitsamt einem Katalog der Gayer-Anderson-Sammlung in Stockholm, Stockholm.

PETRIE, William. M. Flinders

1933 Ancient Gaza III, London.

1974 Tell El Amarna, Warminster.

PETSCHEL, Susanne – FALK, Martin

2004 Pharao siegt immer, Krieg und Frieden im Alten Ägypten, Ausstellungskatalog Hamm, Bönen.

PFÄLZNER, Peter – DOHMANN-PFÄLZNER, Heike

2011 „Gruft VII, eine neue entdeckte Grabanlage unter dem Königspalast von Qatna“, MDOG 143, 63-139.

PINCH, Geraldine

1983 „Childbirth and Female Figurines at Deir el-Medina an el-‘Amarna“, Or 52, 405-414.

1993 Votive Offerings to Hathor, Oxford.

PORADA, Edith

1947 Seal impressions of Nuzi, AASOR 24, New Haven.

1983 „Syrian Seal From East Karnak“, JSSEA 13/4, 237-240.

POSENER-KRIÉGER, Paule

1960 „Une statuette de roi-faucon au Musée du Louvre“, RdE 12, 37-50.

POURSAT, Jean-Claude

1977a Les ivoires mycéniens, Essai sur la formation d'un art mycénien, Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome 230, Paris.

1977b Catalogue des ivoires mycéniens du Musée National d'Athènes, Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome 230bis, Paris.

PRECHEL, Doris

1999 „Ugarit als Spiegel der syrisch-hethitischen Beziehung im 13. Jh.“, in: KROPP M., WAGNER A. (Hrsg.) 1999, 245-253.

PRITCHARD, James B.

1943 Palestinian Figurines in Relation to Certain Goddesses Known Through Literature, American Oriental Series 24, New Haven.

1951 „Syrians as Pictured in the Paintings of the Theban Tombs“, JNES 122, 36-41.

PRUSS, Alexander

2002 „The Use of Nude Female Figurines“, in: Parpola S., Whiting, R. M. (Hrg.), Sex and Gender in the Ancient Near East. Proceedings of the 47th Rencontre Assyriologique Internationale, Helsinki, July 2-6, 2001, XLVIIe Rencontre Assyriologique Internationale, 537-546.

2010 Die Amuq-Terrakotten. Untersuchungen zu den Terrakotta-Figuren des 2. und 1. Jahrtausends v. Chr. aus den Grabungen des Oriental Institute Chicago in der Amuq-Ebene, Subartu 26, Brepols.

QUAEGEBEUR, Jan

1999 La Naine et le Bouquetin ou l'Enigme de la Barque en Albâtre de Toutankhamon, Leuven.

QUIBELL, James Edward

1908 Tomb of Yuua and Thuiu, Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire/Service des Antiquités de l'Égypte 51001/51191, Kairo.

RABEHL, Silvia

2005 „Eine Gruppe von Asiaten im Grab Chnumhoteps II. (BH 3). Tradierung eines Bildmotivs in den Felsgräbern des Mittleren Reiches von Beni Hassan“, Imago Aegypti 1, 86-97.

RANKE, Hermann

1950 „Ein ägyptisches Relief in Princeton“, JNES 9, 228-236.

RAUSING, Gad

1967 The Bow. Some Notes on Its Origin and Development, Bonn.

REHM, Ellen

2003 Waffengräber im Alten Orient. Zum Problem der Wertung von Waffen in Gräbern des 3. und frühen 2. Jahrtausends v. Chr. in Mesopotamien und Syrien, BAR 1191, Oxford.

ROBINS, Gay

- 1993 Women In Ancient Egypt, London.
1996 „Dress, Undress, and the Representation of Fertility and Potency in New Kingdom Egyptian Art“, in: Kampen N.B. (Hrsg), Sexuality in Ancient Art, Near East, Egypt, Greece, and Italy, Cambridge, 27-40.
1997 The Art of Ancient Egypt, London.
1999 „Hair and the Construction of Identity in Ancient Egypt, c. 1480-1350 B.C.“, JARCE 36, 55-69.

ROEDER, Günther

- 1938 Der Felsentempel von Bet el-Wali, Les temples immergés de la nature, Kairo.

ROMANO, James F.

- 1989 The Bes-Image in Pharaonic Egypt, Dissertation, New York University, New York.
1998 „Notes on Historiography and History of the Bes-Image in the Ancient Egypt“, BACE 9, 89-105.

ROTH, Silke

- 2001 Die Königsmutter des Alten Ägypten von der Frühzeit bis zum Ende der 12. Dynastie, ÄUAT 46, Wiesbaden.
2002 Gebieterin aller Länder, OBO 185, Göttingen.

ROWE, Alan

- 1930 The Topography and History of Beth-Shan, With Details of the Egyptian and Other Inscriptions Found on the Site, Publications of the Palestine Section of the Museum of the University of Pennsylvania 1, Philadelphia.
1936 A Catalogue of Egyptian Scarabs, Scaraboids, Seals and Amulets in the Palestine Archaeological Museum, Kairo.

RUMMEL, Ute

- 2007 „Das Pantherfell als Kleidungsstück im Kult“, Imago Aegypti 2, 109-152.
2010 Iunmutf. Konzeption und Wirkungsbereich eines altägyptischen Gottes, Sonderschriften des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo 33, Berlin.

SAFADI, Hisham

- 1963 „Zur Identifizierung des Elfenbeinkopfes aus Ras-Shamra“, AAS 13, 97-106.

SALEH, Mohamed – SOUROUZIAN, Hourig

- 1987 Die Hauptwerke im Ägyptischen Museum Kairo, Offizieller Katalog, Mainz.

SANDARS, Nancy K.

- 1963 „Later Aegean Bronze Swords“, AJA 67, 117-153.

SANDRI, Sandra

- 2006 Har-pa-chered (Harpokrates), die Genese eines ägyptischen Götterkindes, OLA 151, Leuven.

SCHAEFFER, Claude F.A.

- 1929 „Les fouilles de Minet-el-Beida et de Ras Shamra (campagne du printemps 1929)“, Syria 10, 285-297.
1931 „Les fouilles de Minet-el-Beida et de Ras Shamra, deuxième campagne (printemps 1930)“, Syria 12, 1-14.
1932 „Les fouilles de Minet-el-Beida et de Ras Shamra, troisième campagne (printemps 1931)“, Syria 13, 1-27.
1934 „Les fouilles de Ras-Shamra. Cinquième campagne (printemps 1933). Rapport sommaire“, Syria 15, 105-136.
1936 „Les fouilles de Ras-Shamra. Septième campagne (printemps 1935)“, Syria 17, 105-149.
1937 „Les Fouilles de Ras Shamra-Ugarit Huitième Campagne (Printemps 1936). Rapport sommaire“, Syria 18, 125-154.

- 1938 Les Fouilles de Ras Shamra-Ugarit Neuvième Campagne (Printemps 1937). Rapport sommaire“, Syria 19, 313-334.
- 1939a Ugaritica I. Études relatives aux découvertes de Ras Shamra, Paris.
- 1939b The Cuneiform Texts of Ras Shamra-Ugarit, The Schweich Lectures of the British Academy, London.
- 1949 Ugaritica II. Nouvelles études relatives aux découvertes de Ras Shamra, Paris.
- 1952a „Visite à Ras Shamra-Ugarit de S.E. le Général Fawzi Se’o et du Général Chichakli“, AAS 1-2, I-VII.
- 1952b „Nouvelles fouilles et découvertes de la Mission archéologique de Ras-Shamra“, AAS 1-2, 3-22.
- 1953a „Les découvertes faites pendant la dernière campagne de fouilles à Ras Shamra-Ugarit (1952)“, CRAIBL 97, 227-240.
- 1953b „Les Fouilles de Ras Shamra-Ugarit, dix-septième campagne de fouilles (1953), AAS 3, 117-144.
- 1954 „Les fouilles de Ras Shamra-Ugarit. Quinzième, seizième et dix-septième campagnes (1951, 1952, 1953)“, Syria 31, 14-67.
- 1954-55 „Résumé des résultats de la XVIII^e campagne à Ras Shamra-Ugarit, 1954“, AAS 4-5, 149-162.
- 1956 Ugaritica III. Sceaux et cylindres Hittites, épée gravée du cartouche de Mineptah, tablettes Chypro-Minoennes et autres découvertes nouvelle de Ras Shamra, Paris.
- 1961-62 „Résumé des résultats de la XXIII^e campagne de fouilles à Ras Shamra-Ugarit (automne 1960)“, AAS 11-12, 187-196.
- 1962 Ugaritica IV. Découvertes des XVIII^e et XIX^e campagnes, 1954 – 1955. Fondements préhistoriques d’Ugarit et nouveaux sondages, études anthropologiques, poteries grecques et monnaies islamiques de Ras Shamra et environs, Paris.
- 1983 Corpus des cylindres-sceaux de Ras Shamra-Ugarit et d’Enkomi-Alasia, Paris.
- SCHIESTL, Robert**
- 2006 „The Statue of an Asiatic Man from Tell el-Dab’a, Egypt“, ÄL 16, 173-185.
- SCHLESSINGER, Birgit**
- 1989/90 Die geflügelte Göttin. Ein Beitrag zur religiösen Ikonographie Altägyptens, Magisterarbeit, Ludwig-Maximilians-Universität, München.
- SCHMIDT, Heike**
- 1993 „Foreign Affairs under Egypt’s ‚Dazzling Sun‘“, RdE 44, 153-160.
- SCHMITZ, Bettina**
- 1984 „Sem(Priester)“, LÄ V, 833-836.
- SCHNEIDER, Thomas**
- 2003 „Siptah und Beja. Neubeurteilung einer historischen Konstellation“, ZÄS 130; 134-146.
- SCHOSKE, Sylvia**
- 1980 „Krummschwert“, LÄ III, 819-820.
- 1982 Das Erschlagen der Feinde. Ikonographie und Stilistik der Feindvernichtung im alten Ägypten, Dissertation Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Microfilm-Version Ann Arbor, Michigan.
- SCHOSKE, Sylvia – KREIBL, Barbara – GERMER, Renate**
- 1992 „Anch“. Blumen für das Leben, Ausstellungskatalog Ingolstadt, München.
- SCHRAKAMP, Ingo**
- 2010a „Schwert“, RIA 12, 333-338.
- 2010b „Sichelaxt, -schwert“, RIA 12, 447-450.
- 2011 „Speer und Lanze“, RIA 12, 630-633.

SCHROER, Silvia

1989 „Die Göttin auf den Stempelsiege aus Palästina/Israel“, in: Keel O. – Keel-Leu H. – Schroer S., Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel II, OBO 88, Göttingen.

SCHULMAN, Alan R.

1988 Ceremonial Execution and Public Rewards. Some Historical Scenes on New Kingdom Private Stelae, OBO 75 Freiburg (Schweiz), Göttingen.

1994 „Take Yourself the Sword“, in: Bryan, Betsy M. (Hrsg.), Essays in Egyptology in Honor of Hans Goedicke, San Antonio, 265-295.

SCHULZ, Regine

1992 Die Entwicklung und Bedeutung des kuboiden Statuentypus, Eine Untersuchung zu den sogenannten „Würfelhockern“, HÄB 33, Hildesheim.

SCHULZ, Regine – SEIDEL, Matthias

2004 Ägypten. Die Welt der Pharaonen, Köln.

SCHWARZ, Stephanie

2000 Altägyptisches Lederhandwerk, Frankfurt.

SEEDEN, Helga

1980 The Standing Armed Figurines in the Levant, München.

SEIDL, Ursula

1989 Die babylonischen Kudurru-Reliefs. Symbole mesopotamischer Gottheiten, OBO 87, Göttingen.

SEIPEL, Wilfried

1984 „Säugen“, LÄ 5, 339-342.

SETTGAST, Jürgen

1986 Ägyptisches Museum Berlin, Berlin.

SHAHEEN, Alaa El-Din M.

1994 „Royal Hunting Scenes on Scarabs“, DE 30, 145-172.

SHEDID, Abdel Ghaffar

1994 Die Felsgräber von Beni Hassan in Mittelägypten, Zaberns Bildbände zur Archäologie 16, Mainz.

SIMPSON, Elizabeth

1996 „Phrygian Furniture from Gordion“, in: HERRMANN (Hrsg.) 1996, 187-210.

SIMPSON, Elizabeth – SPIRYDOWICZ, Krysia

1999 Gordion, Wooden Furniture, Ankara.

SINGER, Itamar

1999 „A Political History of Ugarit“, in: WATSON – WYATT 1999 (Hrsg.), 603-754.

SMITH, William Stevenson

1960 Ancient Egypt As Presented in the Museum of Fine Arts, Boston.

1965 Interconnections in the Ancient Near East. A Study of the Relationships Between the Art of Egypt, the Aegean, and the Western Asia, New Haven.

SMITH, Mark S. – PITARD, Wayne T.

2009 The Ugaritic Baal Cycle, 2. Introduction With Text, Translation and Commentary of KTU/CAT 1.3 - 1.4, Supplements to Vetus Testamentum 114, Leiden.

SOUROUZIAN, Hourig

1981 „Une tete de la reine Touy a Gourna“, MDAIK 37, 445-455.

1997 „Raccords de statues d'Aménophis III entre Karnak-Nord et le musée d'Alexandrie“, BIFAO 97, 239 – 252.

SPELEERS, Louis

1943 Catalogue des intailles et empreintes orientales des Musées Royaux d'art et histoire, Supplement, Bruxelles.

SPYCKET, Agnès

1981 La statuaire du Proche-Orient ancien, Handbuch der Orientalistik, Abteilung 7, Kunst und Archäologie, Vol. 1, Der Alte Vordere Orient, Abschnitt 2, Die Denkmäler. B, Vorderasien, Lfg. 2, Leiden.

STADELMANN, Rainer

1967 Syrisch-palästinensische Gottheiten in Ägypten, PÄ 5, Leiden.

STAEHELIN, Elisabeth

1966 Untersuchungen zur ägyptischen Tracht im Alten Reich, Berlin.

1982 „Ornat“, LÄ IV, 613-618.

1984 „Schurz“, LÄ V, 743-745.

1986 „Tracht“, LÄ VI, 726-737.

STAMPOLIDIS, Nicholas Chr. (Hrsg.)

2003 Sea Routes...From Sidon to Huelva, Interconnections in the Mediterranean 16th – 6th c. BC, Athens.

STEIN, Diane

1987 Seal Impressions on Texts from Arrapha and Nuzi in the Yale Babylonian Collection, Studies on the Civilization and Culture of Nuzi and the Hurrians 2, Winona Lake.

1993 The Seal Impressions, Das Archiv des Šilwa-Teššup, Heft 9, Wiesbaden.

STEINDORFF, Georg

1917 “Die blaue Königskrone”, ZÄS 53, 59-74.

STEPHAN, Fady

1996 Les Ivoires Phéniciens, 2000 Ans d'Art en Orient, Kaslik.

STOCKFISCH, Dagmar

2003 Untersuchungen zum Totenkult des ägyptischen Königs im Alten Reich, Die Dekoration der königlichen Totenkultanlagen I, Schriftenreihe Antiquitates 25,1, Hamburg.

STÖRK, Lothar

1980 „Leopard“, LÄ III, 1006-1007.

STROMMINGER, Eva

1971 „Mesopotamische Gewandtypen von der Frühsumerischen bis zur Larsa-Zeit, APA 2, 37-55.

SUTER, Claudia

1991/93 „A Shulgi Statuette from Tello“, JCS 43/45, 63-70.

TALLON, Françoise

1987 Métallurgie susienne I, De la fondation de Suse au XVIIIe avant J.-C., Notes et documents des musées de France 15, Paris.

TEISSIER, Beatrice

1994 Sealing and Seals on Texts From Kültepe Kārum Level 2, Uitgaven van het Nederlands Historisch-Archaeologisch Instituut te Istanbul 70, Leiden.

1996 Egyptian Iconography on Syro-Palestinian Cylinder Seals of the Middle Bronze Age, Fribourg.

THUREAU-DANGIN, François

1931 Arslan-Tash, Texte und Atlas, BAH 16, Paris.

TIETZ, Stefanie

1995 „Die männlichen Haartrachten in der Rundplastik“, GM 148, 95-103.

UEHLINGER, Christoph

1998-2001 „Nackte Göttin. B. In der Bildkunst“, RIA 9, 53-64.

ÜNAL, Ahmet

1999 „A Hittite Mycenaean Type b Sword from the Vicinity of Kastamonu, Northwestern Turkey“, BMECCJ 11, 207-226.

UZUNOĞLU, E.

1979 „Die Abrollung eines hethitischen Siegels auf einem Pithos“, *IstM* 29, 65-75.

VALBELLE, Dominique

1997 „Le faucon et le roi“, in: *L'impero ramesside; convegno internazionale; in onore di Sergio Donadoni, Vicino Oriente, Quaderno del Dipartimento di Scienze Storiche, Archeologiche e Antropologiche dell'Antichità, Sezione Vicino Oriente 1, Roma, 205-220.*

VAN BUREN, Elizabeth Douglas

1930 *Clay Figurines of Babylonia and Assyria*, New Haven.

1951 „An Enlargement of a Given Theme“, *Or* 20, 15-69.

VAN SOLDT, Wilfred H.

1991 *Studies in the Akkadian of Ugarit. Dating and Grammar*, AOAT 40, Kevelaer.

2005 *The Topography of the City-State of Ugarit*, AOAT 324, Münster.

VELDMEIJER, André J.

2010 *Amarna's Leatherwork I. Preliminary Analysis and Catalogue*, Norg.

VITA, Juan-Pablo

1999 „The Society of Ugarit“, in: WATSON – WYATT 1999 (Hrsg.), 455-498.

VOGELSANG-EASTWOOD, Gillian

1993 *Pharaonic Egyptian Clothing*, Leiden

1995 *Die Kleider des Pharaos. Die Verwendung von Stoffen im Alten Ägypten*, Hannover.

VOLOKHINE, Youri

2000 *La Frontalité dans l'iconographie de l'Égypte ancienne*, CSEG 6, Genève.

VON BECKERATH, Jürgen

1997 *Chronologie des pharaonischen Ägypten. Die Zeitbestimmung der ägyptischen Geschichte von der Vorzeit bis 332 v.Chr.*, MÄS 46, Mainz.

WACHSMANN, Shelley

1987 *Aegean in the Theban Tombs*, OLA 20, Leuven.

WALLS, Neal H.

1992 *The Goddess Anat in Ugaritic Myth*, Society of Biblical Literature Dissertation Series 135. Atlanta.

WARD, William A.

1966 „Appendix D. The Egyptian Inscriptions of Level VI“, in: James, Frances W., *The Late Bronze Egyptian Garrison at Beth Shan, A Study of Levels VII and VIII*, University Museum Monographs, Philadelphia.

1967 „Three Phoenician Seals of the Early First Millennium B.C.“, *JEA* 53, 69-74.

1968 „The Four-winged Serpent on Hebrew Seals“, *Rivista degli Studi Orientali* 43, 135-143.

1969 „La déesse nourricière d'Ugarit“, *Syria* 46, 225-239.

WATSON, Wilfred G.E.

1993 „The Goddesses of Ugarit. A Survey“, *StEL* 10, 47-59.

WATSON Wilfred G.E. – WYATT, Nicolas (Hrsg.)

1999 *Handbook of Ugaritic Studies, Handbuch der Orientalistik Abteilung 1, Der Nahe und der Mittlere Osten* 39, Leiden.

WEIDNER, Ernst

1952-53 „Neue Entdeckungen im Königspalast von Ugarit“, *AfO* 16, 353-357.

WEIDNER, Stephan

1985 *Lotos im alten Ägypten, Vorarbeiten zu einer Kulturgeschichte von Nymphaea lotus, Nymphaea coerulea und Nelumbo nucifera in der dynastischen Zeit*, Pfaffenweiler.

WEIN, Erwin Johann

1963 *7000 Jahre Byblos*, Nürnberg.

WESTENDORF, Wolfhart

1977 „Gefäß, Gefäßformen, Gefäßdekor“, LÄ II, 483-501.

WICKE, Dirk

2008 Vorderasiatische Pyxiden der Spätbronzezeit und der Früheisenzeit, AOAT 45, Münster.

WICKE, Dirk et alii

2006-2008 „Zusammenfassung der motivgeschichtlichen Ergebnisse“, in: Abschlussbericht zum Projekt A.6 des Mainzer Sonderforschungsbereichs 295, 2006-2008, 129-132.

WIESE, André (Hrsg.)

2001 Antikemuseum Basel und Sammlung Ludwig. Die Ägyptische Abteilung, Sonderband der Antiken Welt, Mainz.

WIGGERMANN, Franciscus A. M.

1992 Mesopotamian Protective Spirits. The Ritual Texts, Groningen.

1998-2001 „Nackte Göttin, A. Philologisch“, RIA 9, 46-53.

WIGGINS, Steve A.

1993 A Reassessment of Asherah, AOAT 235, Kevelaer.

WILDUNG, Dietrich

1977a „Erschlagen der Feinde“, LÄ II, 14-18.

1977b „Falkenkleid“, LÄ 2, 97-99.

1996 Sudan, Antike Königreiche am Nil, Ausstellungskatalog München, Tübingen.

2000 Ägypten 2000 v. Chr. Die Geburt des Individuums, München.

WILKINSON, Richard H.

1991 “The Representation of the Bow in the Art of Egypt and the Ancient Near East”, JANES 20, 83-99.

2003 The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt, London.

WINLOCK, H.E.

1934 The Treasure of El Lāhūn, Publications of the Metropolitan Museum of Art, Department of Egyptian Art 4, New York.

WINTER, Urs

1983 Frau und Göttin. Exegetische und ikonographische Studien zum weiblichen Gottesbild im Alten Israel und in dessen Umwelt, Freiburg.

WOLF, Walther

1926 Die Bewaffnung des altägyptischen Heeres, Leipzig.

WOOLLEY, Leonard

1955 Alalakh, An Account of the Excavations at Tell Atchana in the Hatay 1937-1949, Reports of the Research Committee of the Society of Antiquaries of London 18, Oxford.

WRESZINSKI, Walter

1923 Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte I, Leipzig.

1932 Löwenjagd im Alten Ägypten, Leipzig.

1935 Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte II, Leipzig.

WYATT, Nicolas

1999 „The Religion of Ugarit. A Overview“, in: WATSON – WYATT 1999 (Hrsg.), 529-585.

YALÇIN, Ünsal – PULAK, Cemal – SLOTTA, Rainer

2006 Das Schiff von Uluburun, Welthandel vor 3000 Jahren, Ausstellungskatalog Bochum 138, Bochum.

YALÇIKLI, Derya

2006 „Bronzeschwerter aus Westanatolien“, IstM 56, 29-41.

YON, Marguerite

1985 „Baal et le roi“, in: Huot, Jean-Louis (Hrsg.), De l'Indus aux Balkans. Recueil à la mémoire de Jean Deshayes, Paris, 177-190.

1991 „Stèles de pierre“, in: Yon M. (Hrsg.) Arts et industries de la pierre, RSO VI, Paris, 273-353.

2006 The City of Ugarit at Tell Ras Shamra, Winona Lake.

YON, Marguerite – CAUBET, Annie – MALLET, Joel – DESFARGES, Patrick

1982 „Ras Shamra-Ougarit, 38e, 39e et 40e campagnes (1978, 1979 et 1980), Syria 59, 169-195.

YON, Marguerite – CAUBET, Annie – MALLET, Joel – LOMBARD, Pierre – DOUMET Claude – DESFARGES, Patrick

1983 „Fouilles de Ras Shamra-Ougarit 1981-1983 (41^e, 42^e et 43^e campagnes)“, Syria 60, 201-224.

YON, Marguerite – GACHET Jacqueline – LOMBARD Pierre

1987 „Fouilles de Ras Shamra-Ougarit 1984-1987 (44e-47e campagne)“, Syria 64, 171-191.

YON, Marguerite – LOMBARD Pierre – RENISIO Margo

1987 „L'organisation de l'habitat, les maisons A, B et E“, in: Yon M., Callot O. (Hrsg.), Le Centre de la ville, 38e-44e campagnes (1978-1984), RSO III, Paris, 11-128.

ZACCAGNINI, Carlo

1973 Lo scambio dei doni nel Vicino Oriente durante i secoli XV-XIII, Roma.

1983 „Patterns of Mobility Among Ancient Near Eastern Craftsmen“, JNES 42, pp. 245-264.

ZIEGLER, Christiane (Hrsg.)

2004 Pharao, Ausstellungskatalog Paris, Paris.

ZIFFER Irit – BUNIMOVITZ Shlomo – LEDERMAN Zvi

2009 „Divine or Human? An Intriguing Late Bronze Age Plaque Figurine from Tel Beth-Shemesh“, ÄL 19, 333-341.

ZIVIE-COCHE, Christiane M.

1991 Giza au premier millenaire, autour du temple d'Isis, dame des pyramides, Boston.

ZUTTERMANN, Christophe

2003 „The Bow in the Ancient Near East, A Re-Evaluation of the Archery From the Late 2nd Millennium To the End of the Achaemenid Empire“, IrAnt 38, 119-165.

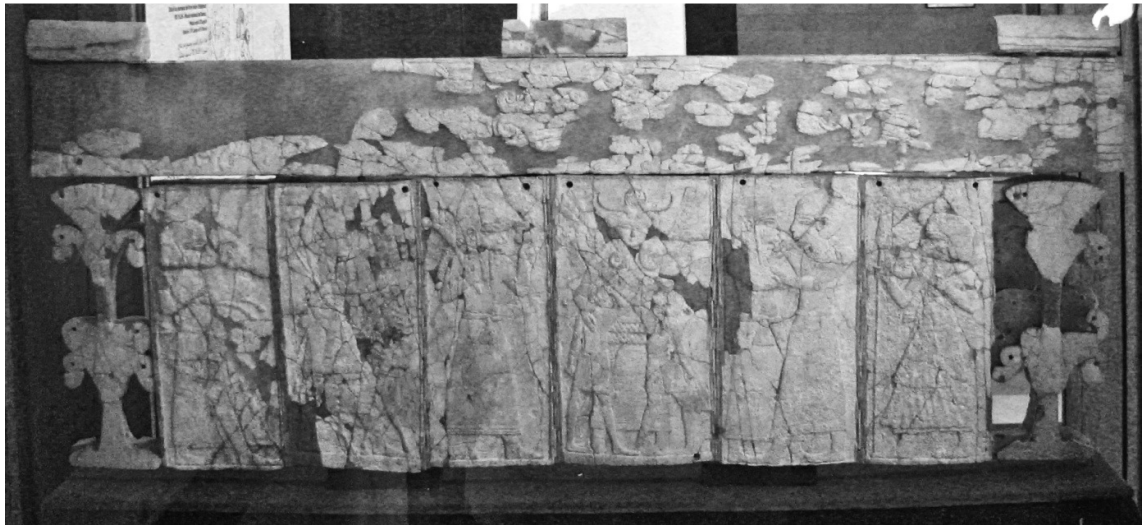
TAFELN

Das Elfenbeinpaneel von Ugarit

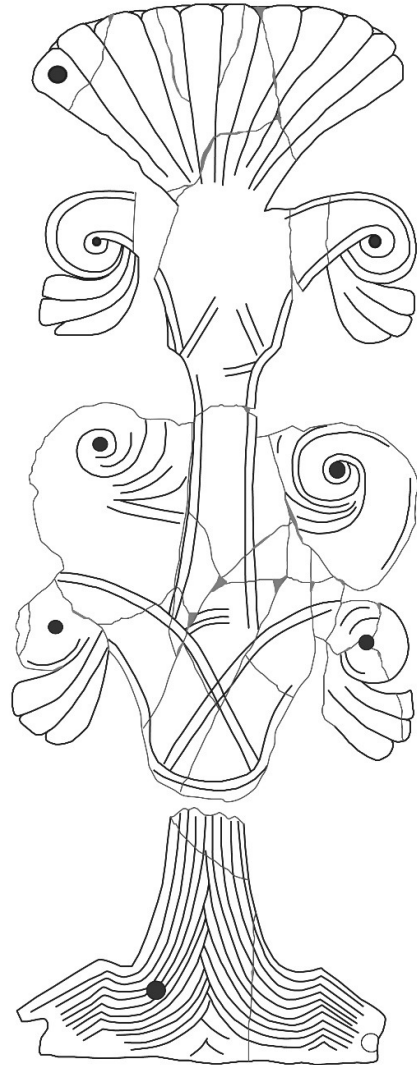
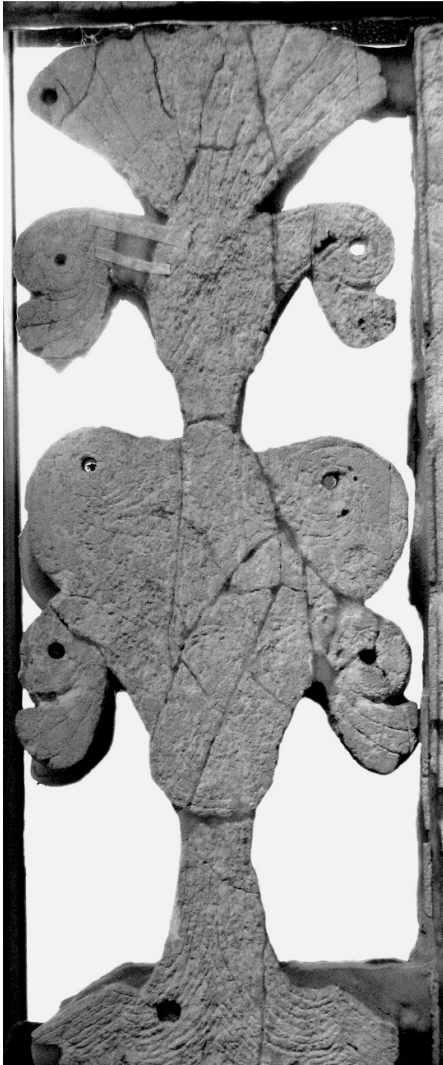
Alle Fotografien und Zeichnungen wurden von der Verfasserin angefertigt.
Alle Rechte vorbehalten.



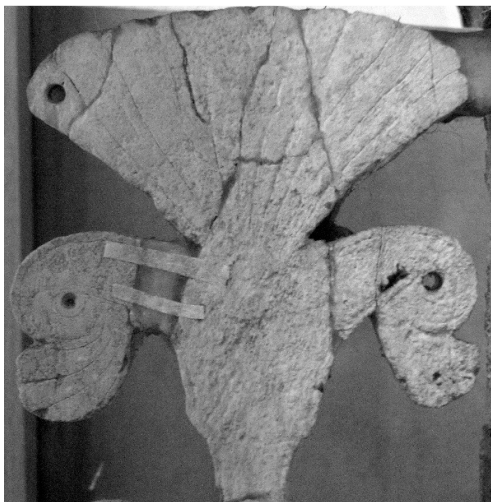
a. Seite 1



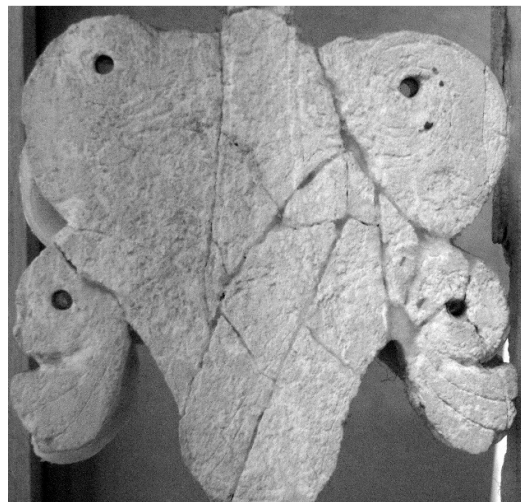
b. Seite 2



a. Kompositpflanze 1/E



b. Bekrönung 1/E



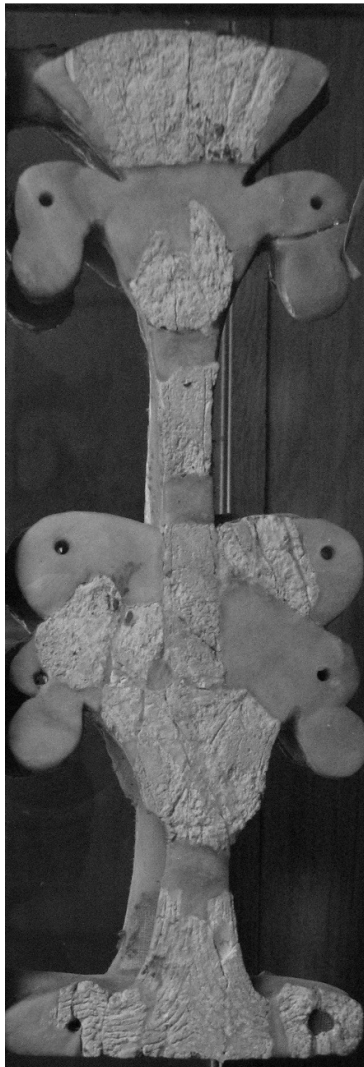
c. Untere Voluten 1/E



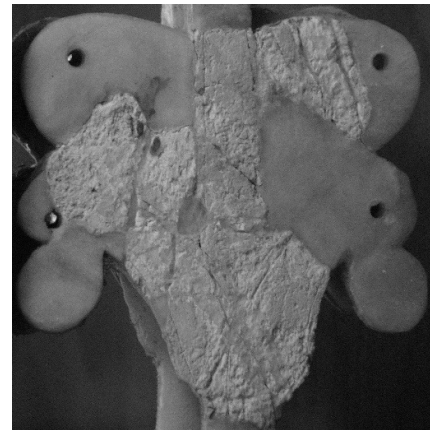
a. Basis 1/E



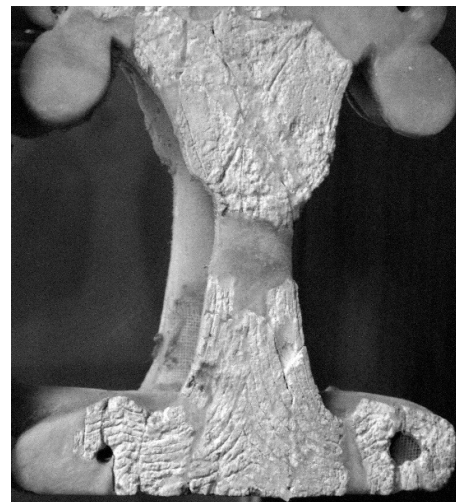
b. Dübel *in situ* am rechten Ende



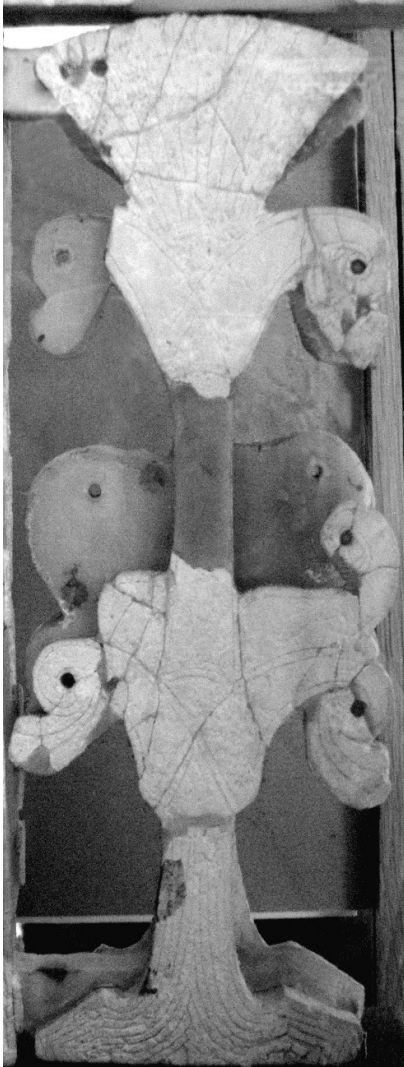
c. Kompositpflanze 1/M



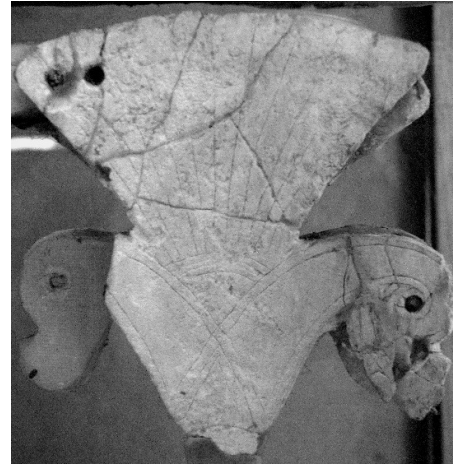
d. Untere Voluten 1/M



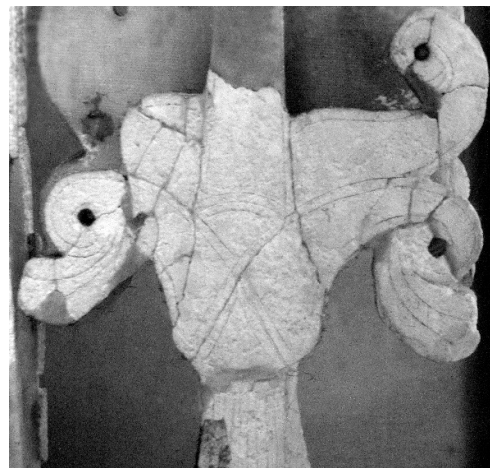
e. Basis 1/M



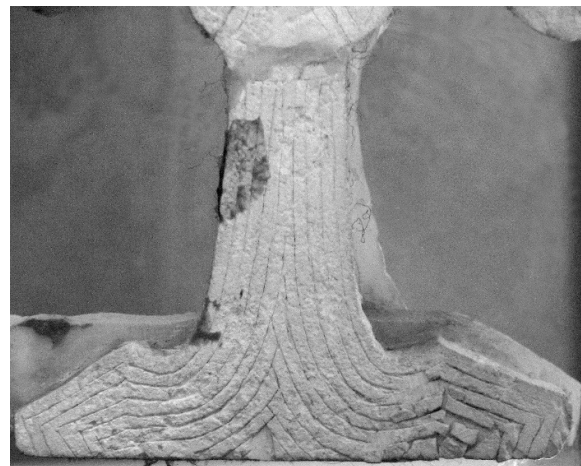
a. Kompositpflanze 2/E



b. Bekrönung 2/E



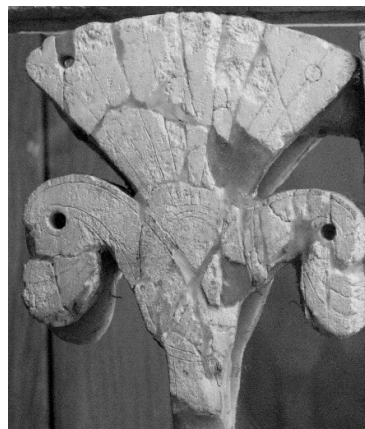
c. Untere Voluten 2/E



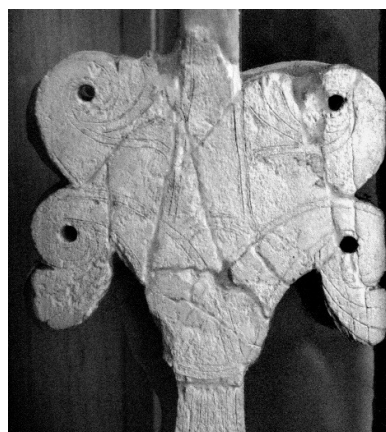
d. Basis 2/E



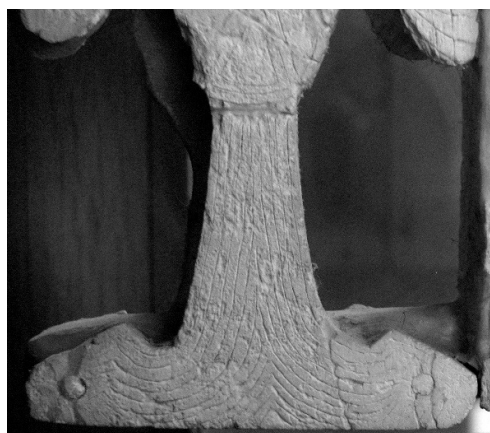
a. Kompositpflanze 2/M



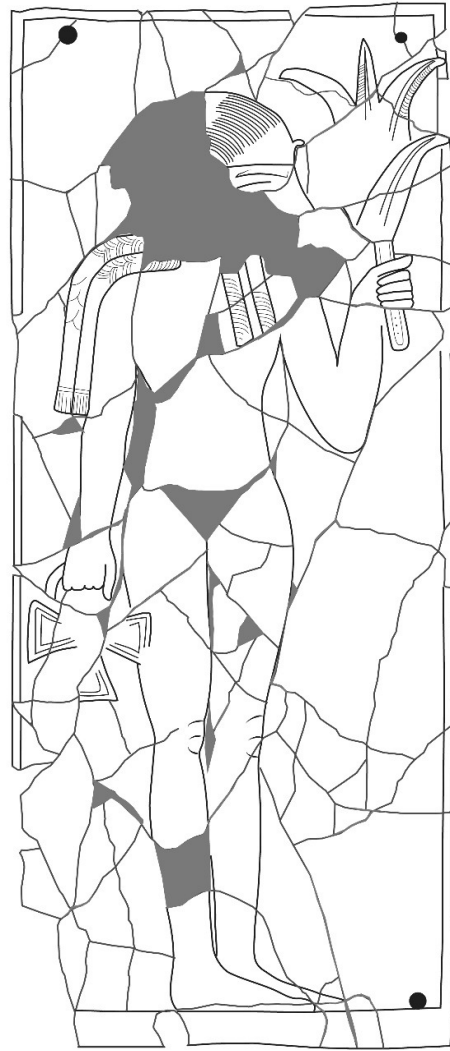
b. Bekrönung 2/M



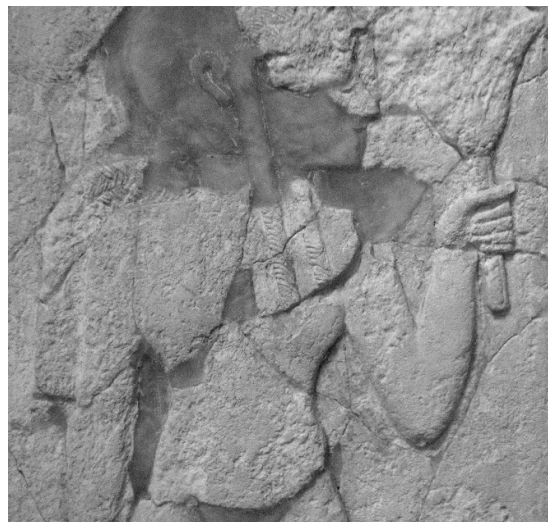
c. Untere Voluten 2/M



d. Basis 2/M



a. Nackte Frau 1/F



b. Schläfenlocken, Brust und linke Hand



a. Kompositpflanzenelement



b. Unterkörper



c. Anzeichen



d. Schambereich



a. Pharao-Figur als Löwentöter 1/G



b. Kopf und rechte Hand



a. Falkenjacke

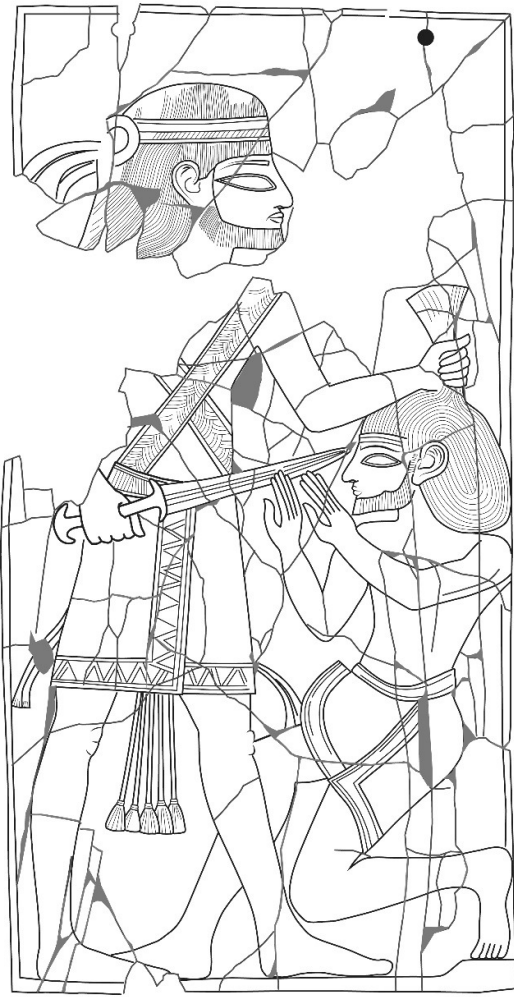
b. Oberkörper



c. Unterkörper



d. Schurzbehang



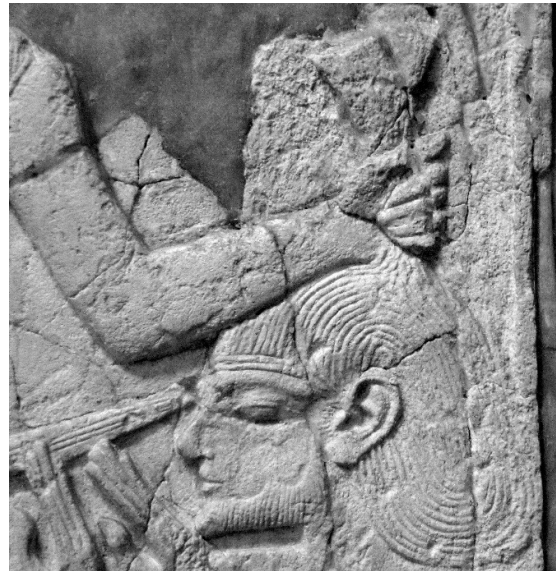
a. Bedrohende Figur mit Schwert und kniender Feind 1/H



b. Kopf der bedrohenden Figur



a. Brust, Schwert



b. Kopf des Feindes



c. Unterkörper



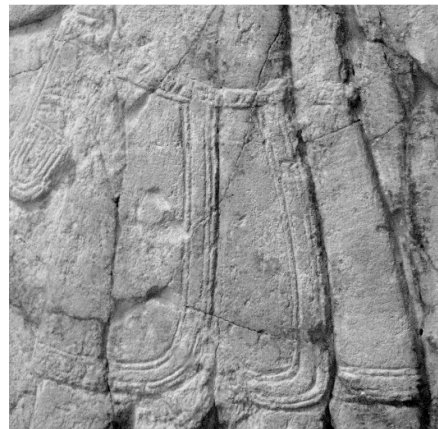
d. Feind



a. Zwei schreitende Figuren mit Waffen 1/I



b. Köcher, Gürtel



c. Schurz



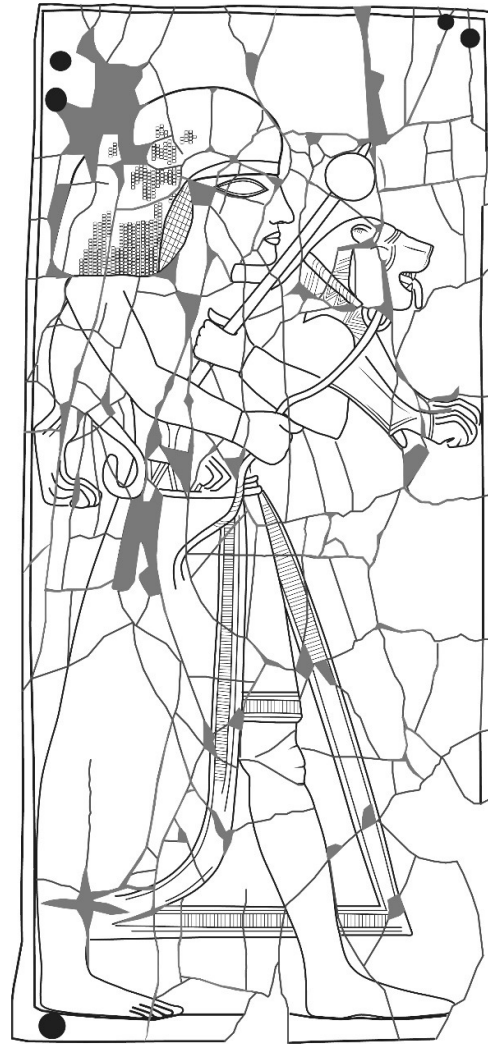
a. Oberkörper



b. Krummschwert, Axt



c. Bogen



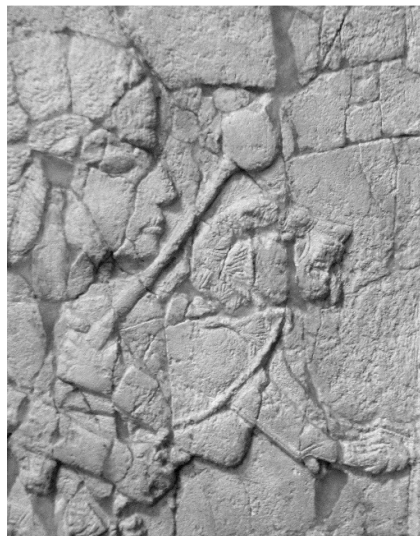
a. Figur mit einem Löwen auf den Armen 1/K



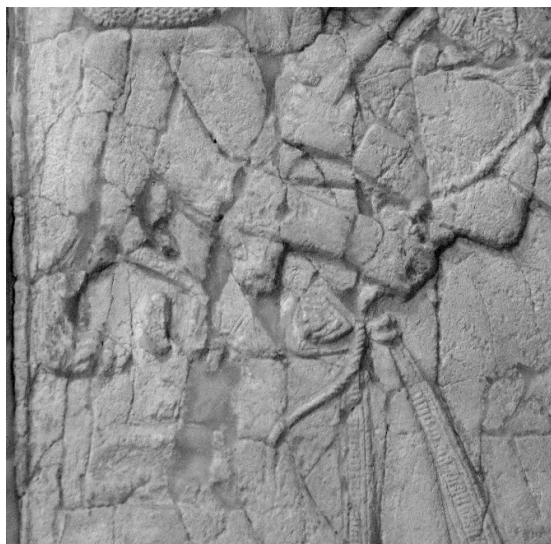
b. Oberkörper



a. Kopf



b. Löwe, Keule



c. Brust



d. Kurzer Schurz



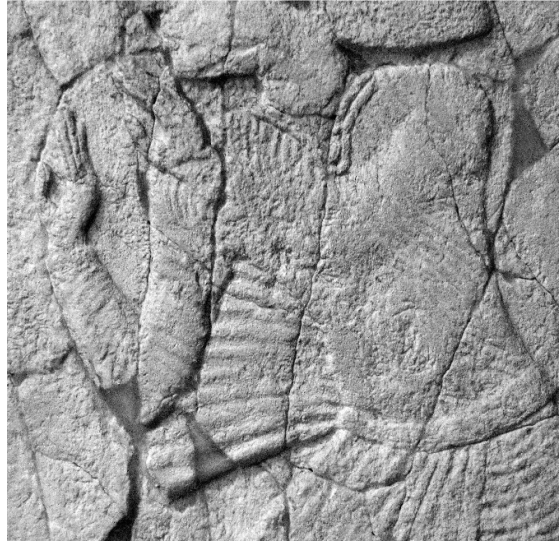
e. Unterkörper



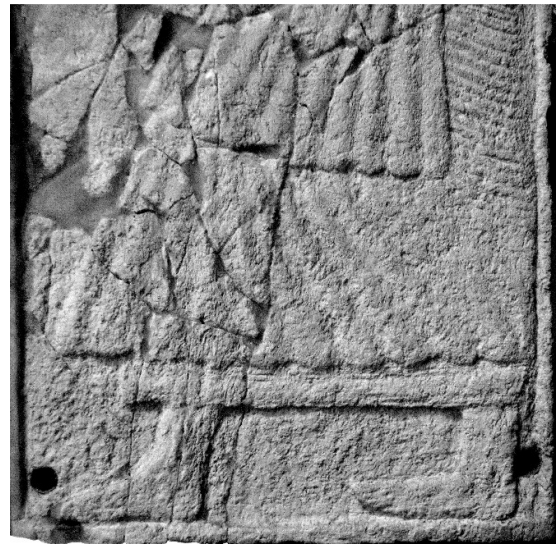
a. Figur in ägyptischem Gewand mit erhobenen Händen 1/L



b. Kopf



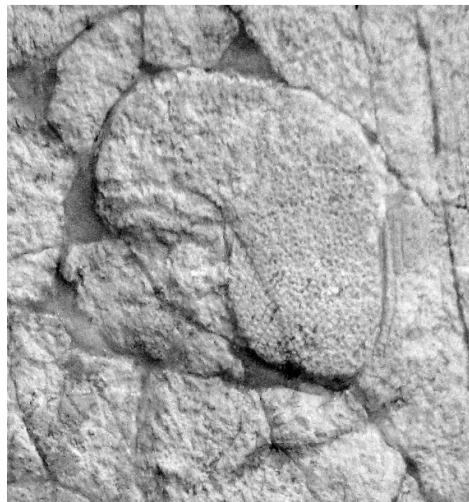
a. Oberkörper



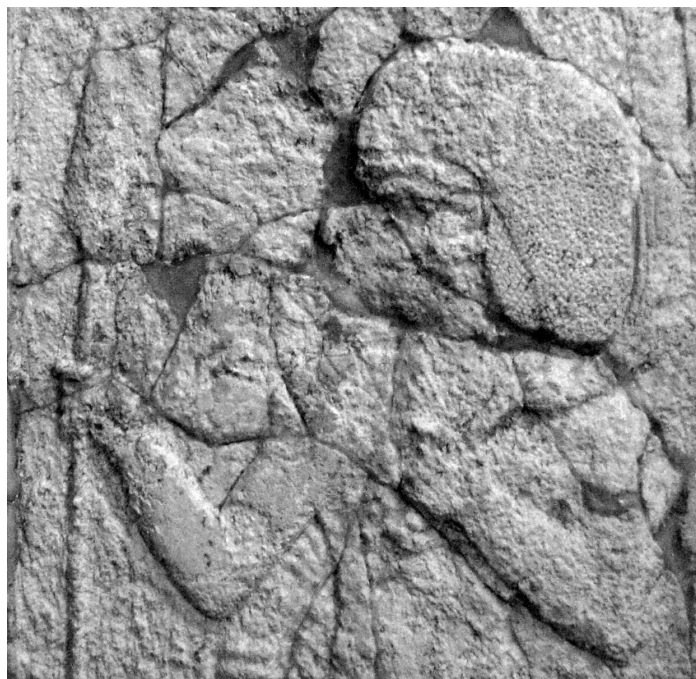
b. Unterkörper



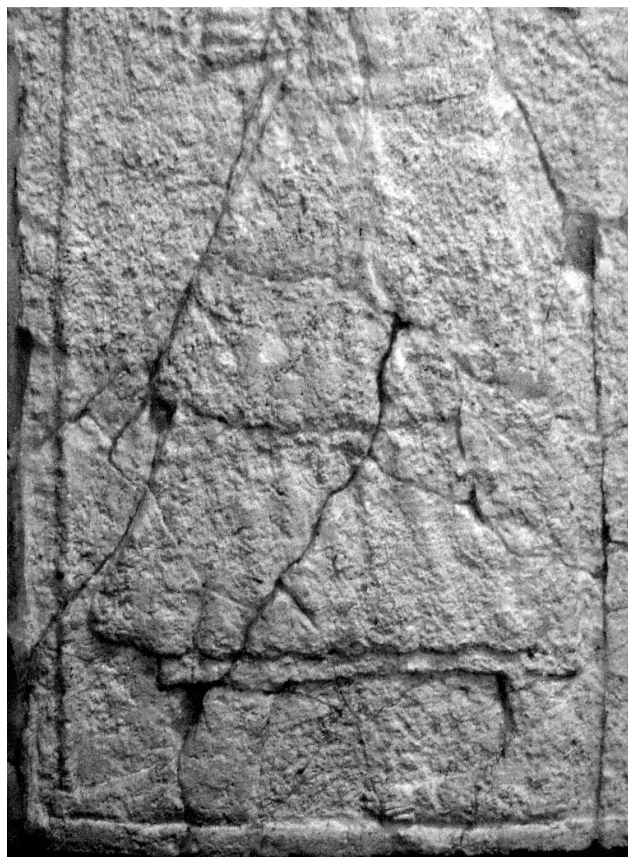
a. Bewaffnete Figur in ägyptischem Gewand 2/F



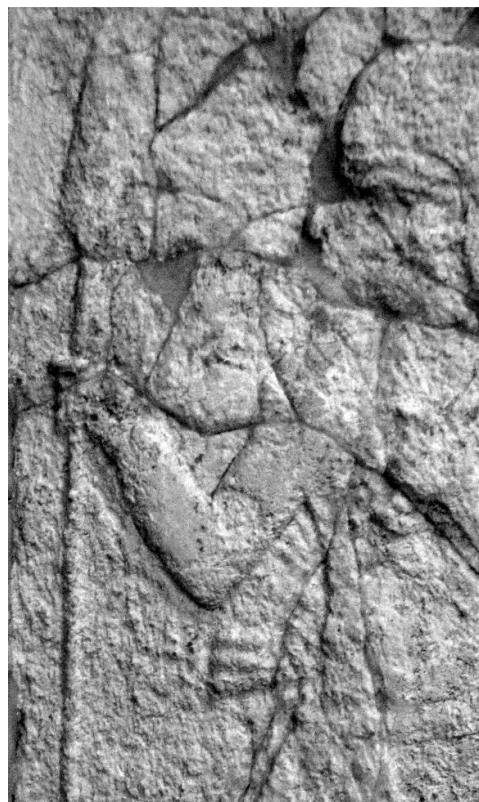
b. Kopf



a. Oberkörper



b. Unterkörper



c. Scheinärmel



a. Figur mit Capriden auf den Armen 2/L



b. Oberkörper



a. Steinbock



b. Gürtel

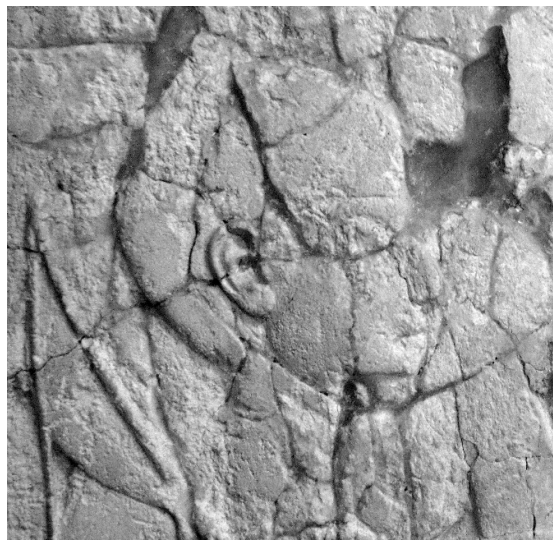


c. Unterkörper





a. Tierträger mit einem Hirsch an der Leine 2/H



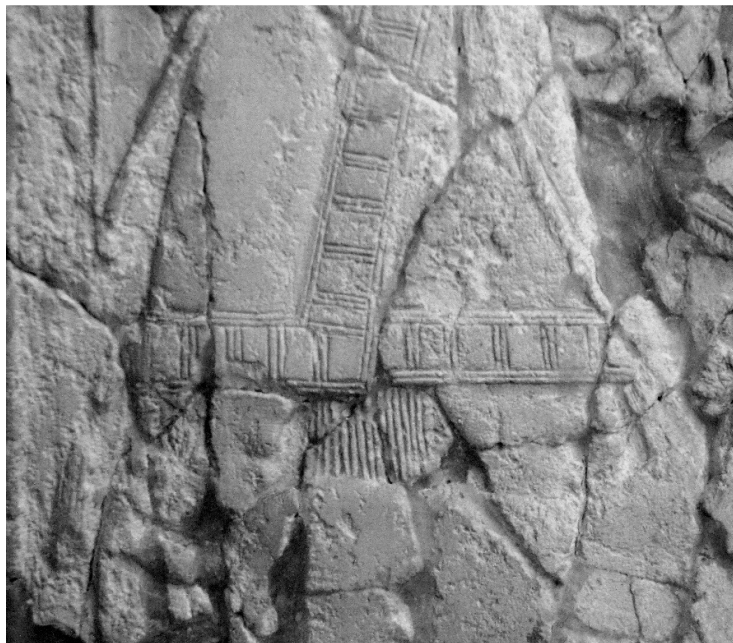
b. Kopf



a. Bogen



b. Brust, Gürtel, Köcher



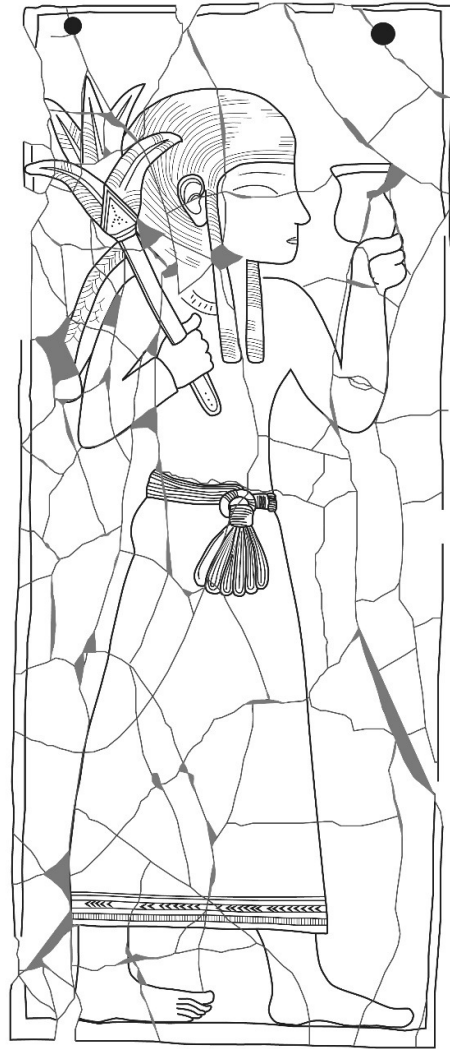
c. Schurz



a. Hirsch



b. Kopf des Hirsches



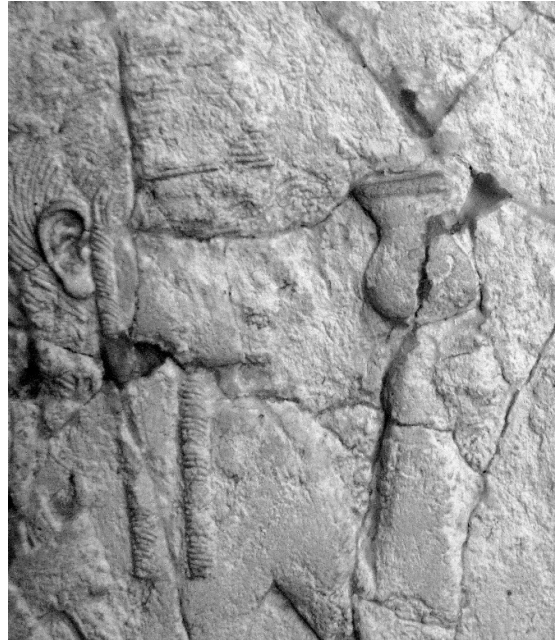
a. Weibliche Figur in langem Gewand 2/I



b. Oberkörper



a. Gefäß



b. Kompositpflanzelement



c. Gürtel



d. Unterkörper



a. Stillende Göttin mit zwei Knaben 2/H



b. Kopf der stillenden Göttin



a. Oberkörper



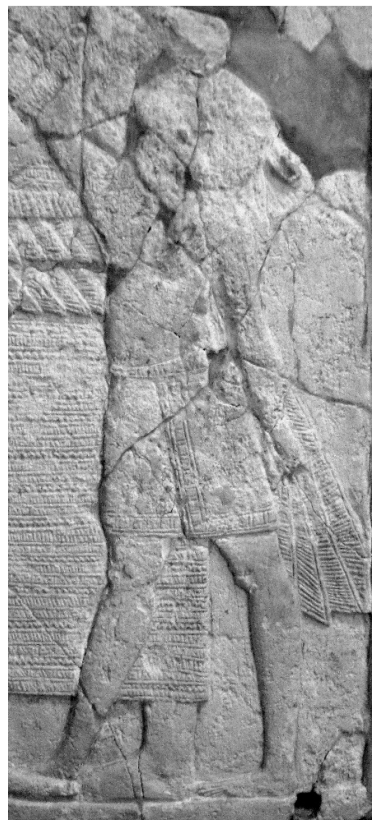
b. Unterkörper



a. Brust und Oberkörper der Knaben



b. Linker Knabe



c. Rechter Knabe



a. Sich umarmendes Paar 2/G



b. Oberkörper



a. Kopf der männlichen Figur, Beschädigung im Hinterkopf



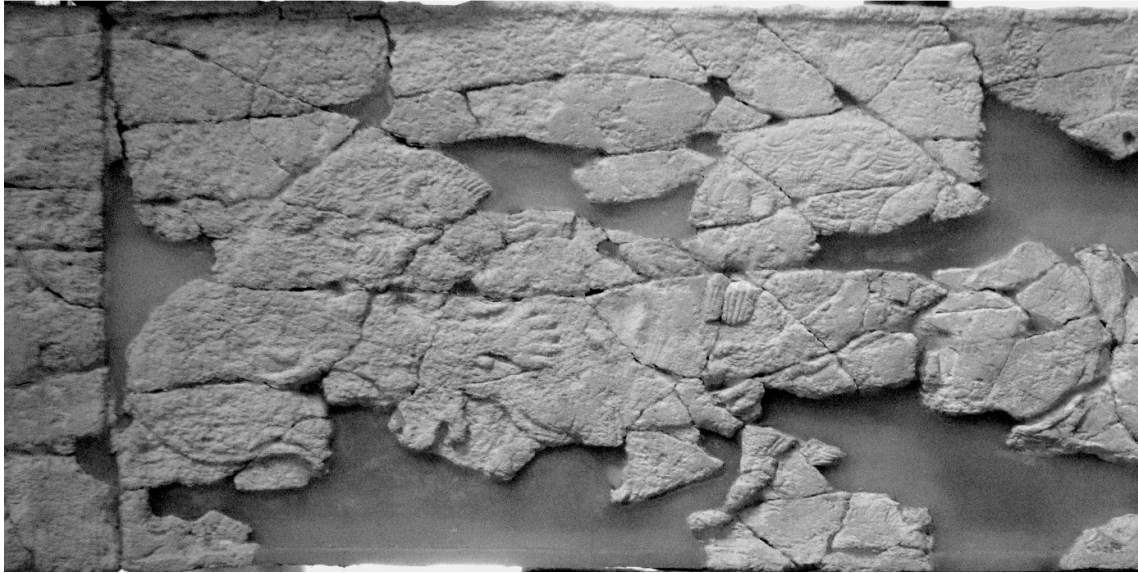
b. Kopf der weiblichen Figur



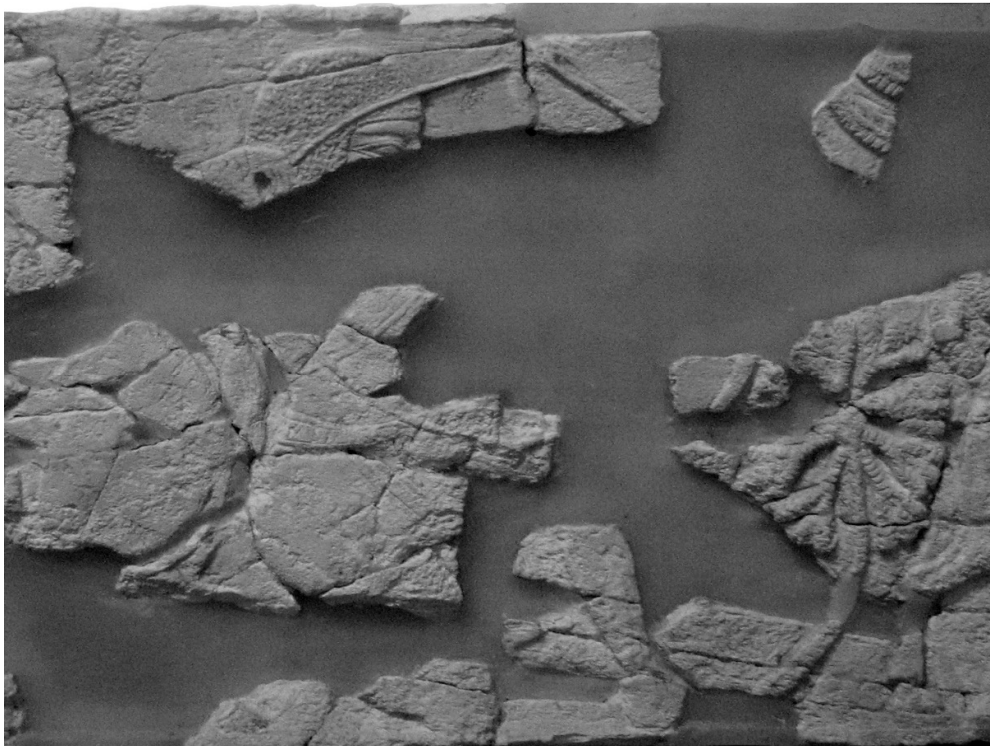
c. Hemd der männlichen Figur



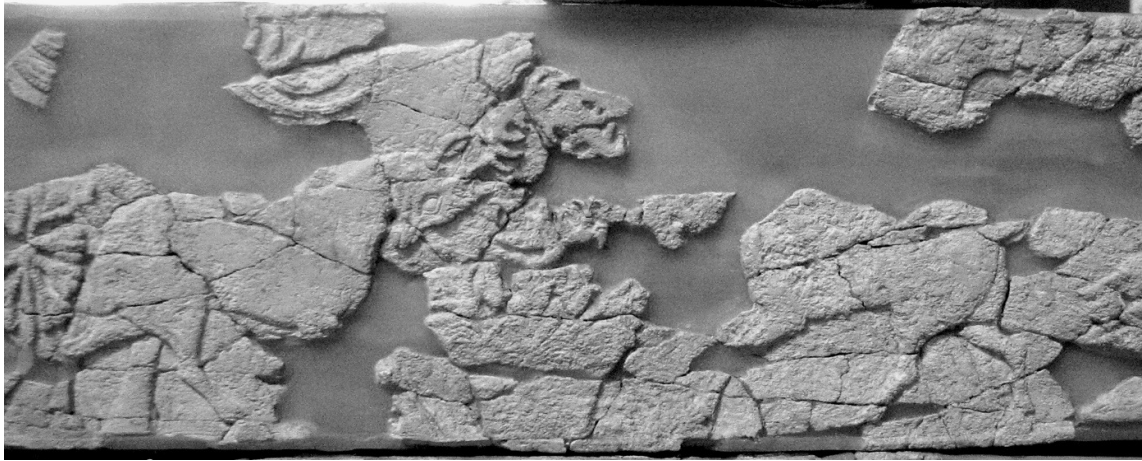
d. Unterkörper



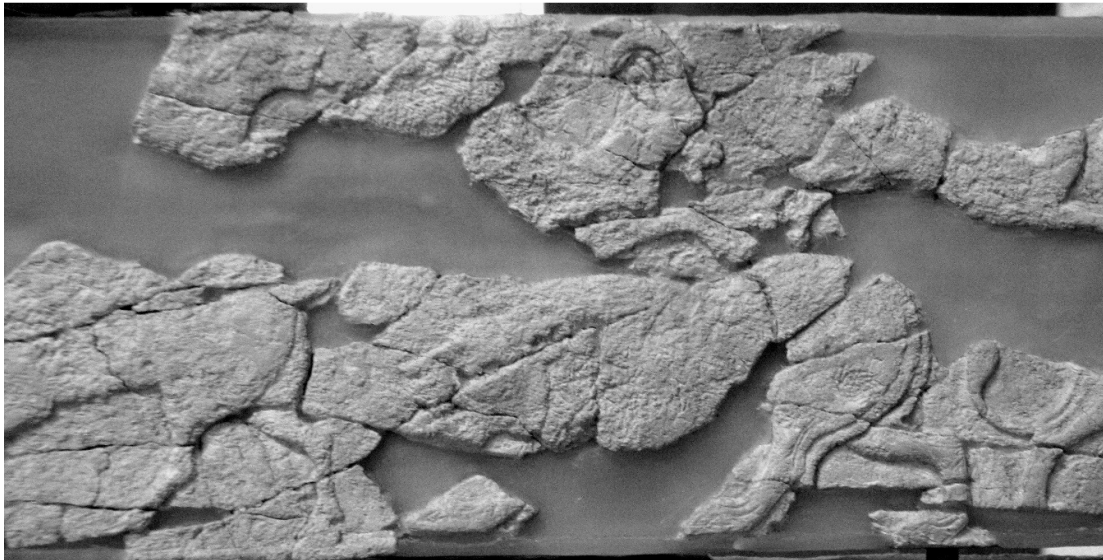
a. Fries 1, Gruppe 1: zwei Löwen gegen einen Stier



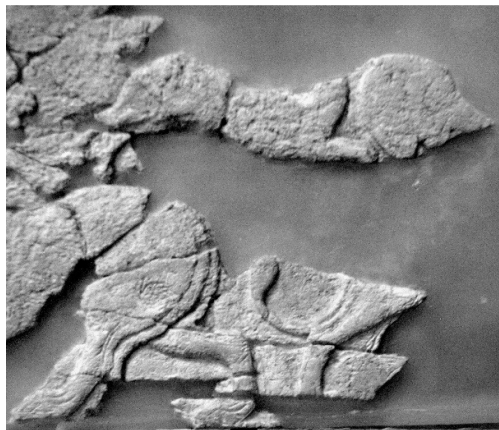
b. Gruppe 2: Bogenschütze



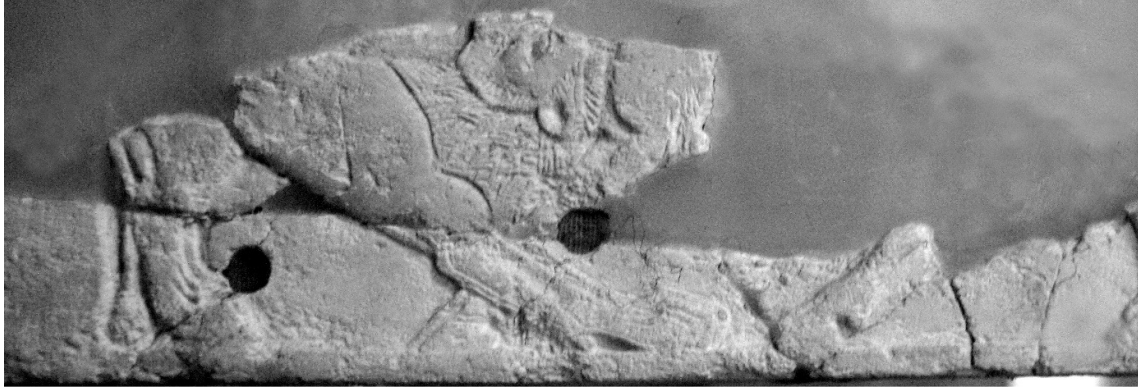
a. Gruppe 3: kämpfende Hirsche



b. Gruppe 4: Löwe auf der Lauer; Gruppe 5: Hund, der Huftiere verfolgt



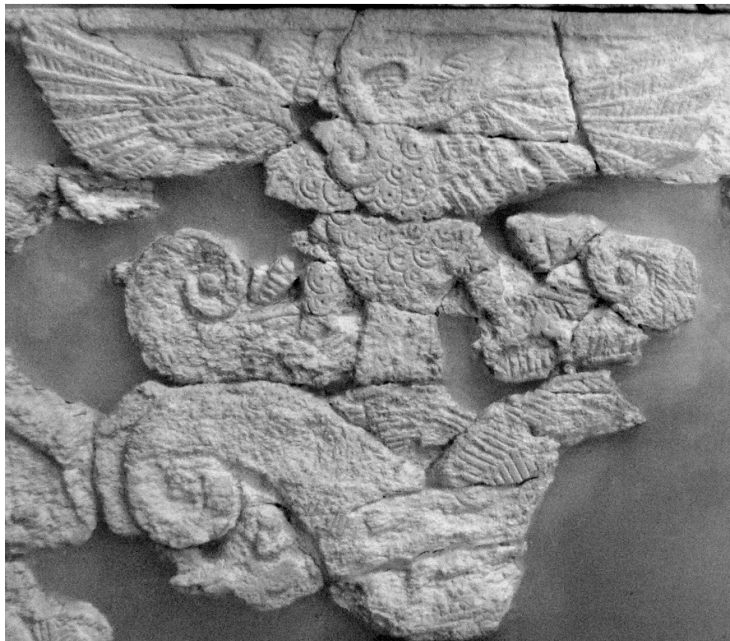
c. Gruppe 6: Reste eines Löwen



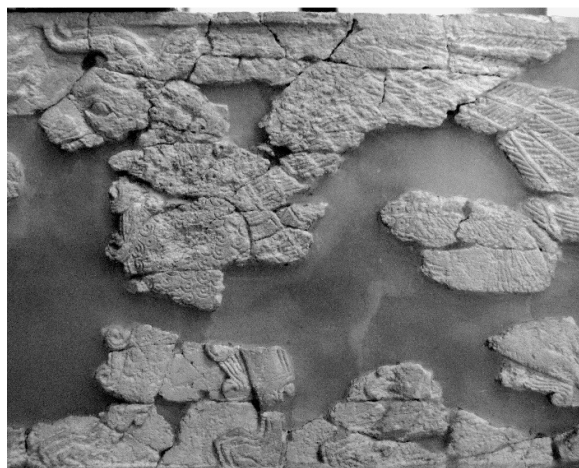
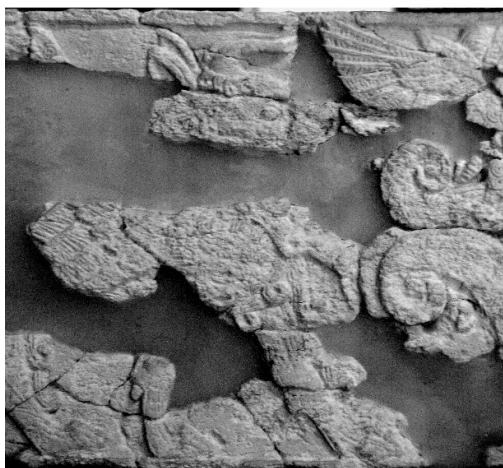
a. Fries 2, Gruppe 1: zwei Löwen gegen einen Hirsch



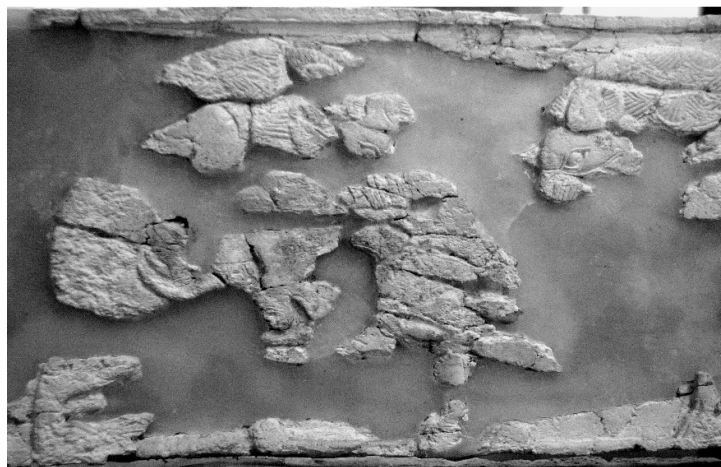
b. Gruppe 2: Greif, der einen Steinbock angreift



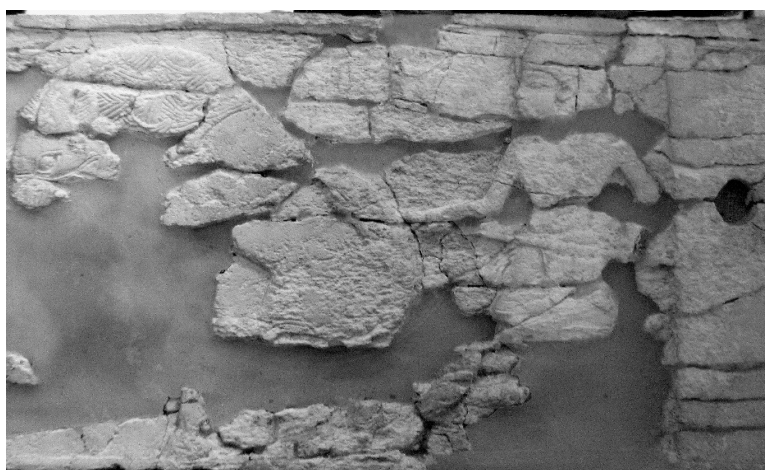
c. Gruppe 3: Geier über einer Volutenpflanze



a. Gruppe 3: Flügellöwen



b. Gruppe 4: Zwei Löwen gegen einen Stier



c. Gruppe 4: Jäger mit Lanze gegen einen Löwen



a. Kantenelemente



b. Profilansicht des ersten
Kantenelements und der Frieze



c. Dreiviertelansicht des ersten
Kantenelements



a. Dreiviertelansicht der Platten 1/H und 1/G



b. Dreiviertelansicht der Platten 1/H und 1/I



c. Ansicht von oben der Platte 1/L und 1/M

„DIE PROBLEMATIK DES SOGENANTEN BETTPANEELS VON UGARIT“ – Zusammenfassung
ANNA LANARO aus Malo (Italien), vorgelegt am 20.09.2012
dem FB07 – Geschichts- und Kulturwissenschaft der JGU Mainz

Gegenstand meiner Arbeit ist das so genannte Bettpaneel von Ugarit, einer Stadt, die in der zweiten Hälfte des 2. Jt.s v. Chr. eines der wichtigsten Handelszentren des Ostmittelmeerraums war. Beim Bettpaneel handelt es sich um zwei Elfenbeinauflagen, die an einem hölzernen Möbel angebracht waren. Das Paneel wurde zwar schon 1952 im Königspalast von Ugarit entdeckt, bisher ist es jedoch nicht monographisch abhandelt worden. Sein guter Erhaltungszustand und seine komplexe Ikonographie, die Motive unterschiedlicher künstlerischer Traditionen des Vorderen Orients vereint, bieten die einmalige Gelegenheit, das gesamte Bildprogramm eines Möbels zu untersuchen und grundsätzlichen Fragen zur Bedeutung des levantinischen Kunsthandwerks der Späten Bronzezeit nachzugehen.

Eine persönliche Autopsie des Bettpaneels in Nationalmuseum Damaskus ermöglichte die Anfertigung von neuen Fotos und Umzeichnungen, die als Grundlage für die vorliegende Arbeit dienten.

Ursprünglich verzierte das Elfenbeinpaneel sehr wahrscheinlich ein Liegemöbel, jedoch haben nicht, wie bislang vermutet wurde, nur ägyptische Betten als Vorlage gedient. Als Vorbild lässt sich eher ein Möbeldtyp levantinischer Herkunft vermuten, wie spätere Vergleiche zeigen.

Nach einer genauen Beschreibung erfolgte die detaillierte Analyse der Motive und ihrer Attribute. Levantinische, ägyptische und sogar anatolische Elemente konnten klar getrennt werden. Anschließend wurde untersucht, welche Vorbilder die Rezeption fremder Motive begünstigt haben, und ob es sich dabei um bewusste Anpassung an heimische Vorstellungen oder vielmehr um getreue Übernahme gehandelt hat. Es konnten rein ugaritische Motive identifiziert werden, die für eine Herstellung des Paneels in Ugarit sprechen.

Der Auftraggeber war entweder der Herrscher selbst oder eine Person seiner engsten Umgebung, die mit den Vorstellungen der ugaritischen Herrscherrepräsentation vertraut war.

Aufgrund der ikonographischen Untersuchung gelang eine neue Datierung dieses Artefaktes in die zweite Hälfte des 13. Jh.s. v. Chr.

Der komplexen Dekoration des Elfenbeinpaneels liegt ein wohl durchgedachtes Programm zugrunde. Auf einer Seite ist die verdoppelte Darstellung des ugaritischen Königspaares wiedergegeben, das unter den Schutz der dynastischen Göttin gestellt wird. Diese stillt den königlichen Nachwuchs. Auf der anderen Seite ist das ideale Bild des mächtigen Herrschers zweimal abgebildet, nach levantinischer und nach ägyptischer Art. Die mythologischen Figuren, die die Komposition vervollständigen, sind als Bildtypen weitgehend im vorderasiatischen Bildrepertoire verankert, auch wenn sie in manchen Details ägyptisch wirken. Auch Gewänder und Haartrachten des ugaritischen Herrschers und seiner Gemahlin folgen der lokalen Tradition. Wiederholt wurde angenommen, dass die ugaritischen Kleinkönige künstlerische Tradition und Sitten von Großmächten wie Ägypten zu Prestigezwecken bewusst emulierten. Aufgrund des Elfenbeinpaneels von Ugarit lässt sich jedoch feststellen, dass die Motivation, die zur Adaptation der ägyptischen Elemente führte, nicht politisch bedingt war. Ausschlaggebend war vielmehr die schon lang anhaltende und weit ins 1. Jt. andauernde Faszination, die die ägyptische Kunst auf die levantinischen Handwerker ausübte. Das Elfenbeinpaneel bezeugt diesen kontinuierlichen Rezeptions- und Anpassungsprozess und stellt gleichzeitig eine künstlerische Schöpfung dar, deren Entstehung tief in die lokale Tradition eingebettet ist.