

Einleitung und Überblick zur Methode

Mirko Novák

Die Vorderasiatische Archäologie ist eine vergleichsweise junge Wissenschaft, die sich als universitäres Fach erst nach dem 2. Weltkrieg zu etablieren begann. Die grossen Entdeckungen der assyrischen, sumerischen und babylonischen Metropolen hatten indessen bereits ein Jahrhundert zuvor zahlreiche Kunsterzeugnisse und Schriftdokumente des Alten Mesopotamiens in die Museen des Osmanischen Reiches, Europas und der USA gespült. Diese stammten nicht nur aus regulären Ausgrabungen sondern in hohem Maße auch aus dem regen Kunsthandel, der von zahlreichen illegalen Raubgrabungen gespeist wurde. Die sich erst langsam herausbildende junge Wissenschaft stand daher vor der immensen Aufgabe, das umfangreiche Material zu erschliessen. Das erste Ziel lag darin, ein Gerüst zu errichten, das zur zeitlichen und regionalen Einordnung von Bildwerken nötig war – auch von denen, deren Depositions- und Fundkontext nicht bekannt war. Es galt folglich, zunächst die Grundlagen der typen- und stilgeschichtlichen Entwicklung zu erarbeiten: einer auf Stilanalyse, Motivforschung und Betrachtung antiquarischer Besonderheiten aufbauenden Datierung. Erst in einem zweiten Schritt wurde das Augenmerk auf die inhaltliche Bedeutungen der Bilder gelegt, hatte doch die Entzifferung der Keilschrift die geistige Welt der babylonisch-assyrischen Kultur eröffnet, die sich auch in bildlichen Darstellungen auf Werken der Grosskunst (Stelen, Statuen), der Kleinplastik (Terrakotten) und der Glyptik artikulierten. Allerdings stellte sich sehr schnell heraus, wie schwierig dies sein würde: Einige allzu naive, oft auch ideologisch überlagerte und daher fragwürdige Deutungen v.a. der 20er bis 40er Jahre des 20. Jh. gemahnten doch sehr bald schon zur Vorsicht.¹

¹ Abgesehen von rassistischen Ansätzen, die seit den 20er Jahren grassierten, gab es selbst in der seriösen Wissenschaft heftige Auseinandersetzungen um (tatsächlich oder vermeintlich) ideologisch belastete und wenig fundierte Interpretationen. Als Beispiel sei die überaus heftige Reaktion auf die Veröffentlichung „Tammuz und der Unsterblichkeitsglaube in der altorientalischen Bildkunst“ des namhaften Archäologen Anton Moortgat aus dem Jahre 1949 durch Fritz Rudolf Kraus (1953) hingewiesen.

Edith Porada gehörte, zusammen mit den etwas älteren Henri Frankfort und Anton Moortgat², der ersten Generation von gut ausgebildeten Wissenschaftlern an, die sich nicht mehr autodidaktisch an die Materie heranarbeiten musste sondern die Grundkenntnisse archäologischer und vor allem kunstgeschichtlicher Methodik ebenso an der Hochschule vermittelt bekam wie den Einblick in die Inhalte der Keilschriftliteratur. Ihr wissenschaftliches Interesse galt, ebenso wie dasjenige von Frankfort und Moortgat, der Kunst des Alten Orients. Sie grenzte sich damit deutlich von der damals in der deutschsprachigen Forschung tonangebenden Bauforschung der Schule Robert Koldeweys ab, die sich der Architektur widmete.

Geprägt war Edith Porada einerseits von einem, damals selbstverständlichen, positivistischen Wissenschaftsverständnis und andererseits von einer Vorsicht bei inhaltlichen Deutungen von Bildern. Diese Grundhaltung und ihre wissenschaftlichen Zielsetzungen lassen sich bereits in dem ersten hier aufgeführten Aufsatz „The Warrior with the plumed Helmet“ erkennen, erschienen 1942 in der Zeitschrift *Berytus*. In diesem geht sie dem titelgebenden Typus nach, der sich v.a. auf den sogenannten „kappadokischen“ Siegeln der anatolischen *kārum*-Zeit wiederfindet. Über antiquarische Vergleiche, die sie nicht nur innerhalb der Materialgruppe der Siegel sondern auch darüber hinaus auch zu anderen Objektgattungen – in diesem Fall zu Metallfigurinen – zieht, vermag sie die Ikonografie als eine levantinisch-syrische zu identifizieren und sie, wie auch die fragliche Siegelgruppe, zeitlich ins 19./18. Jh. v. Chr. einzuordnen. Damit kann sie nachweisen, dass das Spektrum der *kārum*-zeitlichen Siegel regional wesentlich weiter gefächert war als zuvor angenommen. Auf die mögliche Deutung der Figur als Wettergottsdarstellung geht die Autorin indessen nur im letzten, wenige Zeilen umfassenden Passus ein.

Die sehr präzise, bis ins kleinste Detail reichende Beobachtungsgabe für antiquarische, ikonografische und stilistische Merkmale, die die Arbeiten Edith Poradas kennzeichnet, zeigt sich auch in dem zweiten hier vorgestellten Beitrag „Suggestions for the Classification of Neo-Babylonian Cylinder Seals“, der 1947 in der Zeitschrift *Orientalia* erschien. In diesem gelingt es Edith Porada, die neubabylonische Glyptik des 9. und 8. Jh. v. Chr. durch eine feine Abgrenzung zur neuassyrischen Steinschneidekunst überhaupt erst zu identifizieren und innerhalb dieser sogar noch zwei Stile, einen modellierenden und einen linearen Kerbschnittstil („Cut Style“), zu differenzieren. Dabei sieht sie sich dem schwerwiegenden Problem ausgesetzt, dass nur wenige der ihr als Grundlage dienenden Stücke aus gesicherten Grabungskontexten stammen; das Grundgerüst für die Datierung bildeten daher notgedrungen die Siegellegenden. Um dieses Gerüst herum kann sie mehrere Gruppen typologisch zusammengehöriger Siegel definieren, die sich

² Mit beiden verband sie das besondere Interesse für die altorientalische Glyptik, der die wichtigsten Werke Frankforts (1939) und Moortgarts (1940) ebenso wie die Dissertation Poradas (1934) und viele ihrer weiteren Arbeiten gewidmet waren.

mehr oder minder deutlich von zeitgenössischen neuassyrischen Erzeugnissen unterscheiden lassen. Für die Methodik Edith Poradas interessant ist die Hypothese, die sie an den Anfang ihrer Überlegungen stellt: Es erscheint ihr aufgrund der weitgehenden politischen und kulturellen Selbständigkeit Babyloniens von Assyrien im 9. und frühen 8. Jh. v. Chr. unwahrscheinlich, dass sich die babylonischen Siegelschneider dieser Zeit an assyrischen Vorbildern orientiert und diese bis hin zur völligen Imitation adaptiert hätten; genau dies war aber die Forschungsmeinung vor dem Erscheinen dieses bedeutenden Aufsatzes!

Ihre verhaltene, wenngleich nicht grundsätzliche Skepsis gegenüber der inhaltlichen Deutung bildlicher Darstellungen und deren Identifikation mit literarischen, aus Keilschriftüberlieferungen bekannten Motiven äußert Edith Porada in ihrem hier als dritten Beitrag aufgeführten Aufsatz „Problems of Interpretation in a Cylinder Seal of the Akkad Period from Iran“ aus dem Jahr 1964. Sie weist dabei zum einen auf die Gefahren von Anachronismen hin – so z.B. wenn eine Szene auf einem Akkad-zeitlichen Siegel mit einem literarischen Ereignis identifiziert wird, das erst aus der Isin-Larsa-Zeit bezeugt ist – und zum anderen auf die Möglichkeit von unterschiedlichen Vorstellungswelten bei den antiken Schreibern einerseits und den Siegelschneidern andererseits, die eine völlige Übertragung von textualen Motiven auf ikonische verhindere. Vor allem aber betont sie die Unzulänglichkeiten eines modernen Betrachters bei der Deutung antiker altorientalischer Bildwerke, die durch die unterschiedlichen symbolischen Konnotationssysteme beider Kulturen entstehen. Diese Einsicht unterscheidet ihren Standpunkt erheblich von denen Henri Frankforts und Anton Moortgats und steht schon der postprozessualen Sichtweise nahe. Ungeachtet dessen versucht sie sich sehr wohl an einer vorsichtigen ikonografischen Deutung eines Motives, das ihrer Meinung nach mit dem babylonischen Etana-Mythos in Verbindung stehen dürfte.

Zeitlebens hat sich Edith Porada mit Rollsiegeln beschäftigt, von denen die überwiegende Anzahl aus dem Kunsthandel stammte. Dadurch war sie immer wieder mit der Frage konfrontiert, wie sich originale Rollsiegel von gut gemachten Fälschungen unterscheiden lassen. Explizit beschäftigt sie sich mit dieser Problematik in dem Artikel „True or False? Genuine and False Cylinder Seals at Andrews University“ aus dem Jahre 1968. Einmal mehr beweist sie einen nahezu verblüffend scharfen Blick für noch so kleine Details, seien sie nun ikonografischer oder stilistischer Natur. Darüber hinaus bezieht sie auch das Material, aus dem die Siegel hergestellt waren, in ihre Betrachtung mit ein und kommt somit zu überzeugenden, wenngleich ohne die damals nicht verfügbaren naturwissenschaftlichen Methoden letztlich nicht sicher beweisbaren Schlussfolgerungen.

Ein Thema, das sie mehrfach in ihrem Oeuvre beschäftigte, war die Glyptik Zyperns, so auch in dem hier abgedruckten Beispiel „On the Complexity of Style and Iconography in some Groups of Cylinder Seals from Cyp-

rus“ aus dem Jahre 1973. Ebenso wie in der Studie zur neubabylonischen Glyptik führte auch hier wiederum die detaillierte Betrachtung ikonografischer, antiquarischer und stilistischer Details zu einer typologischen Gruppierung der Siegel, die sie einer zyprischen Provenienz zuweist. In den von ihr herangezogenen Vergleichen, die bei der engeren zeitlichen Einordnung helfen sollten und letztlich auch auf Verbindungen zur hethitischen, mittanischen, levantinischen, mesopotamischen, ägyptischen oder mykenischen Glyptik hinwiesen, zeigte sich ihre immense Materialkenntnis, ohne die eine solche fundamentale Bearbeitung nicht möglich gewesen wäre.

Die breite Denkmälerkenntnis und der scharfe Blick auf noch so kleine, aber bisweilen entscheidende Details kennzeichnen nicht nur ihre eigene Arbeit, sondern bilden auch die Grundlage, auf der sie ihre Kritik an weniger sorgfältigen Arbeiten aufbaut. Dies ist der Fall in dem letzten hier vorgestellten Aufsatz, einer 1982 im *Journal for Ancient Oriental Studies* erschienenen Rezension mit dem Titel „Problems of Method in the Archaeology and Art History of the Ancient Near East“ zu einem computergestützten analytischen *Repertoire* orientalischer Siegel, vorgelegt vom Centre National de la Recherches Scientifique im Jahre 1975. Das Projekt selbst würdigt sie durchaus und hebt dabei insbesondere die Leistungen des maßgeblich daran beteiligten Wissenschaftlers Jean-Claude Gardin hervor, auf den die theoretischen Konzepte und die Methodik des Projektes zurückgehen. Die Aufnahme der grossen Materialmenge und die Systematik bei der Erfassung bezeichnet sie gar als vorbildlich und sieht deswegen im *Repertoire* ein wichtiges Werkzeug für alle weiteren Forschungen zur altorientalischen Ikonografie. Ungeachtet dessen unterzieht sie das Werk einer sehr fundamentalen Kritik, die sie v.a. auf der völligen Unkenntnis der Autoren hinsichtlich der altorientalischen Steinschneidekunst, gar an ihrem Desinteresse an dieser festmacht. Sie weist ihnen fehlerhafte Interpretationen und in der Folge auch falsche Terminologien bei der Beschreibung von Motiven, die Missinterpretation bestimmter Götterikonografien als Folge einer unzulänglichen Sachkenntnis sowie mangelnde Wahrnehmung von Details nach, was auch erkennbar sei an zahlreichen und substantiell fehlerhaften Umzeichnungen. Dies nimmt sie wiederholt zum Anlass darauf hinzuweisen, wie wichtig sowohl detaillierte Bildbeschreibungen als auch korrekte Zeichnungen sind. Ersteres belegt sie mit einem Beispiel, in dem erst ihre Beschreibung eines lange schon bekannten Gegenstandes auf assyrischen Bildwerken die Aufmerksamkeit von Philologen auf dieses gelenkt und dann zu dessen Identifikation mit einem akkadischen Terminus geführt habe. Die Wahrnehmung und präzise Beschreibung eines Kunstwerkes sei ohnehin eine wesentliche Bestimmung des Archäologen, der sich dadurch erst dem Verständnis und der Deutung des Objektes und seiner Hintergründe nähern könne.

Bei allem Lob und trotz des freundlichen Tons, in dem die Rezension insgesamt gehalten ist, handelt es sich bei ihr doch um eine sehr grundle-

gende und tiefgehende Kritik, die Edith Porada nicht nur an dem besprochenen Werk selbst sondern auch an einem ganzen Forschungszweig der Archäologie äussert: der von ihr nicht namentlich genannten, damals unter dem Begriff „New Archaeology“ firmierenden prozessualen Archäologie.³ Diese hatte die kulturhistorisch interessierte traditionelle Ausrichtung der Archäologie aufgrund ihrer fehlenden sozial-anthropologischen Fragestellungen hin vehement angegriffen. Auf diesen Angriff spielt Edith Porada an, wenn sie sich zu eben jenen von jüngeren Kollegen diffamierten „nicht-theoretischen Archäologen“ zählt, die „ausgraben, zeichnen, fotografieren, beschreiben und festhalten“ und die dadurch einem „niedrigeren Level des Forschertums zugerechnet würden als diejenigen, die sich mit den kognitiven Aspekten der Archäologie beschäftigen“ (Porada 1982c, 502. Die originale Seitenzahl ist im Nachdruck des Artikels in einem Kästchen angegeben). Als Antwort darauf weist sie auf die mangelnden Grundlagenkenntnisse zumindest der Macher des *Repertoire* hin, eine Bemerkung, die sich indirekt, aber erkennbar an die gesamte „New Archaeology“ richtet: „But even more important than developing mechanical techniques, methods of recording, and ‘cognitive theories’ about them, (all of which change with every generation of machines and scholars), are the creation of a precise pictorial record and the presentation of a detailed verbal description of the cylinder seal. For, in the final analysis, it is the work of art alone which is of lasting value for future generations of scholars“ (ebd., 506).

Hier nun ist am besten ersichtlich, wo sich Edith Porada methodisch selbst positionierte und worin sie die Aufgabe der kunstgeschichtlichen Forschung in der Archäologie sah: der sorgfältigen Dokumentation und Gruppierung von Kunstwerken. Fragen der prozessualen und der postprozessualen Archäologie scheinen sie dagegen wenig interessiert zu haben.

Edith Porada war sicherlich keine Theoretikerin; weder bezieht sie sich auf eine der damals viel diskutierten kunsttheoretischen Schriften eines Heinrich Wölfflin, Erwin Panofsky oder Guido Kaschnitz von Weinberg noch stellte sie selbst theoretische Konzepte einer kunstgeschichtlichen Analyse der Bilderwelt des Alten Orients auf. Selbst zur Methodik, mit der sie selbst sich den Objekten näherte, hat sie sich, abgesehen von der eben zitierten Stelle, nur selten explizit und in genereller Weise geäußert. Immerhin zeigt ein Bezug auf den bedeutenden Kunsthistoriker Ernst Gombrich und seine Forderung nach *imaginative participation* eines Kunstwerks (ebd., 503), dass sie durchaus mit kunsttheoretischen Schriften vertraut gewesen ist.

Versucht man, Edith Porada aufgrund ihrer Schriften wissenschaftsgeschichtlich einzuordnen, so wird man sie am ehesten in die Tradition der Stilanalyse Alois Riegls und Heinrich Wölfflins stellen.⁴ Deren positivistischen

³ Zu einer Einordnung dieser Forschungsrichtung s. Bernbeck 1997: 35-48.

⁴ Zu deren Überlegungen und Methoden s. Riegl 1893 und Wölfflin 1915 bzw. Wölfflin¹⁹ 2004.

scher Ansatz zeigt sich nicht nur in Fragestellungen, die sie verfolgte, sondern auch in ihrer grundsätzlichen Annahme, dass es durch Merkmale definierte Stilgruppen gibt, die sich chronologisch und regional mehr oder weniger exakt einordnen lassen. Sie ist darin in die stilgeschichtliche und typologische Sichtweise einer ganzen Wissenschaftlergeneration eingebettet, die – beispielsweise im Bezug auf die Klassische Antike – gerne „Schulen“ und „Werkstätten“ identifizierte bzw. definierte und von weitgehend linear verlaufenden Entwicklungen ausging. Die Möglichkeit bewusster Rückgriffe, Archaismen, formaler Übertragungen und individueller Experimente antiker Kunstschaffender wurde allenfalls dann eingeräumt, wenn einzelne Stücke eindeutig aus dem definierten Rahmen fielen oder sich Ausnahmen nicht übersehen ließen. Systematische, auf theoretischen Konzepten und Grundüberlegungen basierende Untersuchungen zu sozialen, funktionalen, symbolisch-ideologischen oder ikonologischen Hintergründen der antiken Kunstproduktion wurden nicht durchgeführt. Auch wenn die Vertreter der prozessualen und später auch der postprozessualen Archäologie diese Arbeitsweise zum Teil sehr vehement kritisiert haben – wie sehr diese Kritik Edith Porada getroffen haben muss, lässt sich ansatzweise aus ihren Bemerkungen in der Rezension zum *Repertoire* von 1982 herauslesen – muss doch in Rechnung gestellt werden, dass es angesichts der Aufgaben, denen sich diese Forschergeneration ausgesetzt sah, hierzu wohl kaum eine Alternative gab. Erst durch die Erstellung von chronologischen und regionalen Gerüsten in der Kunstentwicklung war es den jüngeren Generationen überhaupt erst möglich geworden, weiter- und tiefergehende Fragestellungen an das Material heranzutragen und dabei bisweilen auch Ergebnisse ihrer Lehrer und Vorgänger kritisch zu hinterfragen, im Einzelfall auch zu revidieren.⁵

Gegenüber den Arbeiten ihrer Zeitgenossen – und als solche sollen durchaus auch die beiden eingangs bereits genannten, etwas älteren Forscher Henri Frankfort und Anton Moortgat gelten – zeichnet sich die Methodik Edith Poradas dadurch ab, dass sie erheblich vorsichtiger in der inhaltlichen Deutung und auch der ethnischen Zuweisung von Motiven und Typen in der Bildkunst war. Während Moortgat beispielsweise oft recht naiv nach dem sumerischen oder akkadischen „Wesen“ in einem Bildwerk suchte – und es auch oft genug gefunden zu haben glaubte – blieb Edith Porada weitaus vorsichtiger und vermied allzu starke ethnische Konnotationen. Hier mag ihre eigene Biografie eine größere Distanz zu dieser Art Wissenschaft bedingt haben. Desweiteren verließ sie sich weitaus weniger auf ihre Intuition als Moortgat dies tat, der ein Bildwerk nicht selten korrekt zu datieren vermochte, ohne dafür eigentlich eine ausreichende Argumentationsgrundlage zu haben.

⁵ Ein Überblick über verschiedene kunsttheoretische Ansätze und Modelle sowie ihre Übertragung auf die Kunstgeschichte des Alten Orients findet sich bei Elsen-Novák / Novák 2006 sowie bei Steymans 2010.

Es war die besondere Gabe Edith Poradas, das Detail in einem Bild erkannt und diesem dieselbe Bedeutung beigemessen zu haben wie der Gesamtkomposition. Ihrer eigenen Forderung, dass die sorgfältige Dokumentation und Beschreibung eines Bildwerks die wesentliche Aufgabe des Archäologen sei, ist sie zeitlebens treu geblieben. Damit hat sie wichtige Grundlagen für die spätere Forschung gelegt.

LITERATURVERZEICHNIS

- Bernbeck, Reinhard, 1997, Theorien in der Archäologie, Tübingen.
- Elsen-Novák, Gabriele / Novák, Mirko, 2006, „Der König der Gerechtigkeit. Zur Ikonologie und Teleologie des Codex Hammurapi“: *Baghdader Mitteilungen* 37, 131–155.
- Frankfort, Henri, 1939, *Cylinder Seals. A documentary Essay on the Art and Religion of the Ancient Near East*, London.
- Kraus, Fritz Rudolf, 1953, Rezension zu Moortgat, „Tammuz“: *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 52, 36–80.
- Moortgat, Anton, 1940, *Vorderasiatische Rollsiegel. Ein Beitrag zur Geschichte der Steinschneidekunst*, Berlin.
- Moortgat, Anton, 1949, *Tammuz. Der Unsterblichkeitsglaube in der altorientalischen Bildkunst*, Berlin.
- Riegl, Alois, 1893, *Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin.
- Steymans, Hans Ulrich, 2010, „Von der Archäologie zur Ikonographie ...“, in: Hans Ulrich Steymans (Hg.), *Gilgamesch – Ikonographie eines Helden. Gilgamesh – Epic and Iconography (Orbis Biblicus et Orientalis 245)*, Freiburg / Schweiz, Göttingen, 55–78.
- Wölfflin, Heinrich, 1915, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München (auch 1924, Basel).