

Vorwort

Die Jahresmappen „Meisterwerke der Kunst“ erscheinen 1995 in der 43. Folge. Der den Bildmappen beiliegende Text unterstützt den Leser bei der Bildbetrachtung und erleichtert ihm den Weg zu einem eigenen Bildverständnis.

Um zusätzliche Textquellen zu erschließen, werden beginnend mit der Folge 26/1978 zusätzlich „Quellen und Texte“ zur jeweiligen Kunstmappe herausgegeben, die den Textteil der Kunstmappe gezielt ergänzen:

- Selbstzeugnisse des Künstlers
(zum Bild, zur Zeit und evtl. zur Gruppe, in der er arbeitete)
- Texte zu Person und Werk eines Künstlers
(von Autoren aus seiner Zeit und aus heutiger Sicht)
- Zeugnisse zur Epoche
- Texte zur Erhellung des historischen Hintergrunds und
- Hinweise auf Parallelerscheinungen (in Literatur und Musik).

Das vorliegende Heft umfaßt nur einige der o. a. Inhaltsbereiche. Die getroffene Auswahl mag willkürlich erscheinen. Aber wir meinen, daß die ausgewählten, teilweise sehr langen Textzitate die Aussagen der Kunstmappe ergänzen und den Lehrer bei seiner Unterrichtsvorbereitung spürbar zu stützen vermögen.

Die zusätzlichen Texte sind vor allem für die Hand des Kunsterziehers gedacht, als Handreichungen für den Unterricht.

Die Oberstufe in den Gymnasien ermöglicht in Grundkursen und insbesondere in Leistungskursen eine intensivere Auseinandersetzung der Schüler mit Kunstwerken. Dafür ist Arbeitsmaterial erforderlich. Das Bildmaterial und der Textteil der Kunstmappen bieten sich an als Arbeitsmaterial in allen Schularten. Darüber hinaus können im Unterricht der gymnasialen Oberstufe auch die Quellenhefte als Schülertexte verwendet werden; in ihnen werden Wissen und Einsichten vermittelt: Sie enthalten kontrastierende Stellungnahmen, sie regen zu weiterem Lesen und Arbeiten an, und sie vermögen das Werk des Künstlers oder die Epoche der Entstehung des Werkes unter verschiedenen Perspektiven zu erhellen.

Zur Arbeit der Schüler mit den Texten sollten aber vom unterrichtenden Lehrer Arbeitsanleitungen (z. B. in Form von Fragen) gegeben werden, so daß der Schüler den Quellentexten nicht hilflos gegenübersteht und sie nur liest, sondern mit ihnen zu arbeiten lernt.

Im Sinne einer knappen, das Wesentliche betonenden Zusammenfassung wurden innerhalb längerer Originaltexte manchmal Kürzungen bzw. Auslassungen vorgenommen. Aus Gründen der Lesbarkeit wurden diese Stellen nicht jeweils besonders gekennzeichnet.

1 Zum >FRIES DER UNSTERBLICHEN< IN SUSÄ

1.1 Pierre Amiet: Susa

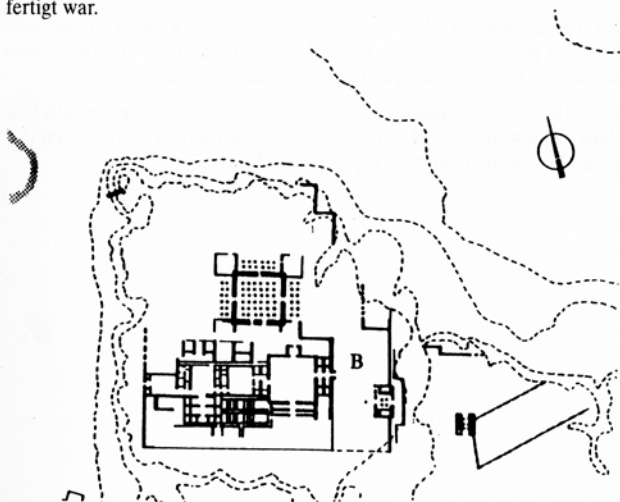
SUSA heute Sus

Susa, die Hauptstadt des alten Reiches Elam, liegt auf dem Ostufer des Sa'ur, eines kleinen Nebenflusses des Ab-e Dez, in der heutigen Provinz Huzistan, etwa 70 km nördlich des Persischen Golfes, mit dem iranischen Randgebirge im Rücken und der weiten Tiefebene des Zweistromlandes vor sich. Das Ruinengelände umfaßt mehrere Hügel, für die sich folgende Bezeichnungen eingebürgert haben: die „Akropolis“ im Westen, das *apadana* im Norden, die „Königsstadt“ im Osten und der sogenannte „Bergfried“ im Süden; im ganzen bildet es etwa eine Raute von 1400 Metern auf 800 Meter Ausdehnung. Noch weiter nach Osten schließen sich die ausgedehnten, aber niedrigen Erhebungen der sogenannten „Handwerkerstadt“ an. Der antike Name der Stadt ist bis in unsere Tage in der persischen Benennung Sus-e Danyal erhalten geblieben, die sich von der hier gelegenen Grabmoschee des Propheten Daniel herleitet, die in ihrer heutigen Gestalt aus dem 14. Jahrhundert n. Chr. stammt.

1851 haben die Engländer W.-F. Williams und W. K. Loftus in der Ruinenstätte das alte Susa wiedererkannt. In den Jahren 1853–1854 hat W. K. Loftus die Säulen vom Palaste des Darius entdeckt, der in der Wiederherstellungsschrift des Artaxerxes II. (404–359) als *apadana* bezeichnet wird. 1884–1886 nahmen M. und J. Dieulafoy die Forschungsarbeiten wieder auf und brachten von dort den berühmten Bogenschützenfries aus glasierten Backsteinen mit. Die eigentliche Ausgrabungstätigkeit setzte 1897 unter J. de Morgan ein, der vor allem auf der 35 Meter hohen Akropolis arbeitete.

1.2 Pierre Amiet: Achämeniden-Zeit (6.–4. Jahrhundert v. Chr.)

Darius I. (522–486) erhob Susa zu einer der Hauptstädte seines Reiches und errichtete nördlich der alten Akropolis auf einem niedrigen Hügel einen umfangreichen Palast, dessen mächtige Fundamente tief in die älteren Schichten einschneiden; in der Erneuerungsschrift des Artaxerxes II. (404–359) wird dieser Bau *apadana* genannt. Vor der Eingangsseite des Palastes im Osten erhob sich ein großer Torbau mit inneren Treppenhäusern; zu beiden Seiten des Durchganges wurden, mit dem Gesicht dem Palast zugewandt, überlebensgroße Statuen aufgestellt, von denen zumindet eine, Darius selbst darstellend, in Ägypten angefertigt war.



Ausschnitt aus dem
Gesamtplan von Susa:
B. Palast des Königs Darius I.

Vom Torbau gelangte man nach Westen in einen weiten Rechteckhof von 52,75 Metern auf 54,26 Meter, der für die Gesamtanlage als Verteilerhof diente. Im Flügel auf seiner Südseite lagen große Säle, hinter der Front der Westseite folgten zwei kleinere Höfe mit umgebenden Raumtrakten aufeinander, und drei Türen in der Nordfront, jeweils von zwei hohen Masten gerahmt, bezeichneten den Zugang zu dem dahinterliegenden großen Säulensaal; diese Front war überdies mit einem Fries schreitender Löwen aus glasierten Backsteinen geschmückt. Den Durchgang vom Osthof zum Mittelhof, der Ausmaße von 35,50 Metern auf 36 Meter hatte, vermittelten zwei hintereinandergeschaltete Räume. Drei Türen auf seiner Nordseite stellten die Verbindung wiederum mit dem großen Säulensaal her, während die drei gegenüberliegenden Türen in die südlich anschließenden, zu Raumblocken zusammengefaßten Magazinbauten führten. Von den beiden Türen auf der Westseite gehörte die nördliche zu einem vier Räume umfassenden, in den Trakt einbeschriebenen Haus, während die südliche, wiederum über zwei Durchgangsräume hintereinander, den Zugang zum Westhof bildete. Den drei Türen in seiner Nordfront lag nur eine, allerdings sehr breite und beiderseits von einer kräftigen Nischenarchitektur gerahmte Tür auf der Südseite gegenüber. Durch sie betrat man die Staatsgemächer des Großkönigs, zwei axial hintereinanderliegende Breiträume von je 9,25 Metern auf 33 Meter, an deren Ost- und Westende flache Pfeilervorsprünge jeweils schmale Raumstreifen absonderten. In die Rückwand eingelassen, sind hier zwei Steintafeln mit der Gründungsurkunde des Darius für den Palast zutage gekommen, deren Text jeweils in Babylonisch und Elamisch abgefaßt war. Eine Tür in der Mitte der Rückwand schloß einen kleinen Rechteckraum an die große Hauptachse an.

Diese axiale Abfolge von zwei Breitsälen und einem hinteren Raum knüpft unmittelbar an die Raumschöpfungen an, wie sie Sargon II. (722–705) und Sanherib (705–681) in ihren Palästen von Dur-Sarrukin und Ninive ins Leben gerufen hatten, und wie sie beim Nordpalast, bei der Südburg und dem sogenannten Sommerpalast des Nebukadnezar II. (605–562) in Babylon wiederkehren. Von den assyrischen und babylonischen Vorbildern unterscheidet sich die Anlage des Darius jedoch vor allem dadurch, daß zwischen die zusammengehörigen Raumeinheiten ein äußerst geschickt erdachtes Netz von schmalen, sich rechtwinklig schneidenden Gängen eingeschoben war, das es dem Palastpersonal ermöglichte, außen herum schnell, reibungslos und in großer Zahl seinen Dienst zu versehen, ohne die Haupteingänge benützen und die jeweiligen Insassen stören zu müssen. Einer solchen Anlage kann nur der einheitliche Entwurf eines Architekten zugrunde liegen.

Hingegen ist es wahrscheinlich, daß die nördlich an den West- und den Mittelhof anschließenden Palastteile jenseits des langen Ost-West-Ganges erst aus späterer Zeit stammen, denn ihre Grundrißgestaltung weicht von dem bisher Beschriebenen ab; vielleicht sind sie unter Artaxerxes II. entstanden. Sie umfaßten, von Ost nach West gesehen, zwei kleine Breitsäle, axial hintereinanderliegend, mit einem kleinen Vorhof nach Norden, dann eine kleine Säulenhalle von dreimal vier Säulen, und jenseits eines Trennganges zwei gleich große „Wohneinheiten“, deren quadratischer Umriß an die Form elamischer Tempel erinnert.

Den gesamten, 112 Meter vorspringenden Nordteil des Palastes nahm der quadratische, mit vier gewaltigen Ecktürmen versehene Säulensaal des Darius ein, der sich unmittelbar mit dem ähnlich entworfenen Bau in Persepolis vergleichen läßt. Hier hat W. K. Loftus die Inschrift des Artaxerxes II. gefunden, die von der Erneuerung des *apadana*-Baus nach einer Feuersbrunst spricht. Auf der West-, Nord- und Ostseite entwickelten sich zwischen den Türmen tiefe Säulenhallen zu je zweimal sechs Säulen auf glockenförmigen Basen, während die Südseite in den übrigen Palast einband. Drei Türen führten von Süden in den quadratischen Innenraum von rund 50 Metern Seitenlänge, dessen Decke 36 Säulen auf quadratischen Basen trugen, und in dem der Thron des Großkönigs aufgestellt war. Über zwei axial gegenüberliegende Türen gelangte man in die nördliche Vorhalle hinaus, während die östliche und die westliche jeweils nur eine Mitteltür hatten. Während des Aufstandes, den der persische Satrap Molon 220 v. Chr. anzettelte, ist dieser Palast zugrunde gegangen.

Quelle: Amiet, Pierre, *Die Kunst des alten Orient*. Herder Verlag, Freiburg 1977 (S. 567, 569, 571)

1.3 Friedrich Sarre: *Achämenidische Kunst*

Die achämenidische Kunst ist die jüngste des alten Orients. Sie umfaßt nur zwei Jahrhunderte und beschränkt sich in dieser kurzen Zeit, von der Mitte des VI. bis zur Mitte des IV. vorchristlichen Jahrhunderts, auf das persische Hochland und sein westliches Randgebiet. Ohne Bedeutung für die künstlerische Entwicklung im Abendlande, hat sie anscheinend auch in Persien ihre Rolle ausgespielt, als aus dem die Achämenidenzeit füllenden Kampfe zwischen den Persern und Griechen diese als Sieger hervorgegangen waren, und Alexander der Große dem Hellenentum die Pforten des Orients weit geöffnet hatte. Mit dem Untergang der Achämeniden mußte auch ihre Kunst vorläufig erlöschen; war sie doch die ureigene Schöpfung dieses Königsgeschlechts, eine Hofkunst im wahrsten Sinn des Wortes, keine Volkskunst. Und so ist es nur natürlich, daß sich auch ihre Denkmäler auf die Königssitze beschränken, auf Pasargadae, Persepolis und Susa. Diese achämenidischen Residenzen sind in Ruinen erhalten oder durch Ausgrabungen erforscht, während die persischen Denkmäler von Egbatana, Babylon und anderer Hauptstädte noch der Untersuchung harren.

Ein Zusammenhang mit den Denkmälern früherer Zeit auf iranischem Boden fehlt natürlich nicht ganz. Die Struktur des Landes, die Randgebirge mit ihren senkrecht abfallenden Felswänden, vor allem der Zagros im Westen, forderten schon in früherer Zeit zum Anbringen von Reliefs auf. Wir kennen solche schon aus der Wende vom III. zum II. Jahrtausend in den drei Bildern der Lullu-Könige von Serpul, die jüngst ebenso wie die aus dem IX. bis VII. Jahrhundert stammenden Felsreliefs medischer Fürsten und frühe Felsengräber eingehend untersucht worden sind (HT). Diese Monumente sowohl wie die Architekturdenkmäler der medischen Periode, von deren silbernen und goldenen Holzsäulenbauten sowie von den Befestigungen mit mehrfarbigen Zinnen wir nur durch den Bericht von Polybius über Egbatana etwas wissen, haben ohne Zweifel die Kunst der Achämenidenzeit beeinflußt, ohne daß wir dies genauer nachweisen können. Wir spüren ferner Zusammenhänge mit der hettitischen und vor allem mit der ihren Grundstock bildenden assyrisch-babylonischen Kunst, mit den lykischen Felsgräbern und mit anderen kleinasiatischen Denkmälern, auch mit der damals bereits hoch entwickelten griechisch-äolionischen Kunst; wir sehen direkte oder durch Phönizien vermittelte Entlehnungen aus Ägypten.

Aber trotz des Fehlens eigener Kunsttypen und Stilformen muß die altpersische als eine in sich geschlossene Kunst betrachtet werden, und zwar als der Ausdruck des unumschränkten achämenidischen Königtums. Hoheit und Macht des Königs der Könige ist, wie man mit Recht gesagt hat, der einzige Gedanke, der sie durchzieht. Diesen Charakter zeigen die weitläufigen, für das umständliche Hofzeremoniell mit seinen feierlichen Audienzen, für das Gepränge der Gardien und Hofbeamten und der tributbringenden Gesandtschaften berechneten Säle und Hallen der Paläste; diesen Charakter zeigen die Reliefs, die den eindrucksvollen Schmuck der Palastarchitektur, der Königsgräber und Felsmonumente bilden. Alles bezieht sich hier auf das Königtum und den Herrscher. Wir sehen ihn als Triumphator über seine Feinde, ihnen den Fuß auf die Brust setzend, als Herrscher, umgeben von den Attributen seiner Würde, als Hohepriester vor seinem Gotte und als Bezwinger des Bösen im symbolischen Kampf mit dräuenden Fabeltieren. Daneben finden wir die Großen des Reiches und den Hofstaat, als Stützen und Träger des Thrones die Repräsentanten der besiegten und beherrschten Völkerstämme. Jede Darstellung der achämenidischen Reliefkunst ist letzten Endes eine Verherrlichung des Königtums; aber diesem stolzen Ausdruck des Selbstbewußtseins wird durch den Hinweis auf die Pflichten des Herrschertums und auf die Demut dem Gotte gegenüber alles Verletzende genommen. So zeigen die achämenidischen Königsinschriften eine bisher dem Orient ganz unbekannt ethische Größe, die z.B. mit den herrischen Auslassungen der assyrischen Könige in schroffstem Widerspruch steht.

Mit dem höfischen zeremoniellen Charakter der achämenidischen Kunst hängt strenge, monumentale und die gleichen Motive bevorzugende Darstellungsart eng zusammen. Die schematische Behandlung der Gewänder, die künstlich genaue Wiedergabe der Trachten, des gleichförmigen Faltenwurfs und der Frisuren müssen unter diesem Gesichtspunkt betrachtet werden. Mit der Freiheit und Individualität der griechischen Kunst, der das Persertum der Achämenidenzeit schroff und ablehnend gegenüberstand, hat diese stets etwas nüchterne und trockene Kunstform nichts zu tun.

Trotzdem haben die Großkönige zu Zeiten griechische Kunst geschätzt und berühmte griechische Kunstwerke, so die Doppelstatue des Harmodios und Aristogeiton von Antenor, in ihren Palästen aufge-