S. 60b aufgeführte Ilušu-ibni ist ein SA-TAM (sic!), ein šatammu des Šamaš-Tempels, vgl. C. T. II 43, wo dem Amt als šá-ta-mu-ti-šú šá bit ^{an} Šamaš gesprochen wird.

Es folgt als Schluss der Einleitung ein beschreibendes Verzeichnis der veröffentlichten Texte und eine Zeichenliste, die auch die Fülle der Nebenformen möglichst zu verzeichnen sucht und in Spalte 4 sich durch Auflösung zum Teil noch unbekannter und seltener Ideogramme nützlich erweist.

Auf den Inhalt der edierten Texte soll hier nicht weiter eingegangen werden. (Bemerkungen zu einzelnen Texten siehe weiter unten). Sie bieten eine Fülle von Anregungen für die sprachliche und inhaltliche Bearbeitung der „Hammurabi“-urkunden, denen man nur durch zusammenhängende Untersuchungen gerecht werden kann. Zur Lesung der Ideogramme GU (TIK) und SIG (ibqu?) ist R. 23 bzw. 49 zu verwerten. R. 23,2 heisst es: *i-na a-ah-ši, nār Purattim* für sonstiges GU (TIK). Man wird dieses Ideogramm also neben *ina kišād* auch mit *ina ahi* auflösen dürfen. R. 49,16 a 15 b kommt ein Zeuge SIG ^{an} *Nu-ni-tum*, Sohn des *I-bi-iq-^{an} NIN-GAL* vor. Sowohl im Case, als auch im Tablet wird der Sohn mit SIG, der Vatersname aber *I-bi-iq* geschrieben. Sollte man für SIG neben der angenommenen Lesung *Ibqu*, *Ibiq* noch eine andere einsetzen müssen? Die zweimalige Aufeinanderfolge von SIG und *Ibiq* ist jedenfalls zu beachten.

(Schluss folgt).

Südarabisches VII.

Von Martin Hartmann.

Zur Kunstübung im Jemen. Bei Ausarbeitung des Abschnitts über Kunst für meine Archäologie des Jemen zeigte sich das in den Denkmälern vorliegende Material für Bestimmung der Kunstrichtung der Jemener und ihrer Beziehung zur Umwelt beträchtlicher als ich angenommen hatte. Von besonderer Wichtigkeit scheint mir das Stück, das in Photo 282 des Osmanischen Museums vorliegt; es zeigt so scharfe Momente, dass es wohl als typisch für eine gewisse Zeit und ein gewisses Gebiet angesehen werden kann.

Nach der Photographie, die auf der Rückseite die Bezeichnung trägt „Kaza Reddah — Wadi Sa'd“ d. h. aus Wadi Sa'd im Qada Radā, ist das vortrefflich er-

haltene Stück, dessen Grössenverhältnisse nicht zu ermitteln sind, in Relief auf vertieftem Grunde hergestellt. Ein horizontaler Streifen teilt es in zwei Felder, die sich wie 1:2 verhalten. Das obere Feld ist durch zwei vertikale Linien in drei Felder so geteilt, dass zwei schmale das grosse Mittelfeld flankieren. Das Mittelfeld zeigt fünf Ochsenköpfe, die ähnliche Form haben wie Wien Tafel IX, Abb. von No. 24¹⁾. Die schmalen Seitenfelder bieten eine sinnreiche, humorvolle Darstellung: den Buchstaben *q* so geordnet, dass oben ein Abschluss hergestellt ist durch den Kopf eines Ziegenbocks, der als solcher durch Hörner und Bart genügend kenntlich gemacht ist²⁾. Das Bild erhält etwas Lebendiges dadurch, dass der Buchstabe, auf dem der Kopf sitzt, schlank und etwas gekrümmt ist: eine untere Abschlusslinie verbindet die Seitenlinien mit einer leichten Wölbung und es sieht fast aus, als habe der Künstler eine mit langem Gewande bekleidete menschliche Figur mit Bockskopf darstellen wollen, die in der Richtung des nach innen gewandten Kopfes schreitet. Das untere Feld ist so geteilt, dass an dem horizontalen Streifen eine Inschrifttafel gleichsam hängt, die durch drei Streifen von dem Reste des unteren Feldes so abgeteilt ist, dass sie auf den drei Seiten von einem Ornament umgeben ist; die Breite der Ornamentborte verhält sich zur Länge der Inschrift wie 1:3,7. Das Ornament der Borte ist gebildet durch zwei Wellenranken, die die Hörner eines Stierkopfes in der Mitte der untern Borte bilden; von der Wellenranke zweigen sich kleine Seitenranken und Stile mit Blättern und Früchten ab; die Blätter sind drei- oder vierzackig, die Früchte sind Beerentrauben; an den vier auf dem untersten Rande aufliegenden Trauben naschen Vögel (Tauben?). Die technische Behandlung ist unvollkommen: der Künstler hat nicht vermocht, den Tieren Leben zu geben, sie sind steif und nur das Gröbste ist

¹⁾ Vergleiche auch den Stierkopf auf CIH 37 (= GI 302), s. *Corpus* Tafel X. Herr Dr. Ungnad machte mich aufmerksam auf den altbabylonischen Bronzestierkopf mit eingesetzten Augen aus Muschel und Lapislazuli (wahrscheinlich aus Tellöh) in Berlin, Vorderasiatisches Museum (VA 3142). Ueber den eigenartigen Kopfschmuck der Stiere auf allen süd-arabischen Reliefs kann ich keine Auskunft geben.

²⁾ Es darf auch an den Steinbock gedacht werden, wie er sich auf Wien 125 (s. Taf. 12) in charakteristischen Exemplaren findet (vgl. auch Wien 123 ebda). Sollte die Häufigkeit des *w'l* in Namen (ועל, ועל; vgl. nordar. ועל) mit einem (importierten?) Kult des Steinbocks zusammenhängen?

herausgearbeitet. Das Geometrische ist sein Fach, und so ist die Inschrift ersichtlich mit besonderer Liebe und auch mit Geschick ausgeführt.

Die Deutung der Inschrift, welche lautet: הַטָּבָן ist nicht mit vollkommener Sicherheit zu bestimmen. Da sich im oberen Felde ה findet (die Doppelsetzung ist nur durch den Wappenstil herbeigeführt), dürfen wir lesen הַטָּבָן . Das kann bedeuten: „Sippe“ (Baron) Chatbān, es kann aber auch als *ḡu chatbān* Beiname eines Gottes sein. Eine Zusammenstellung mit dem הַטָּבָן von CJH 293 (= OM 18),³ wo dieses Wort als Beiname des Waddum auftritt, ist leider unzulässig: nach der Abbildung der Inschrift auf Taf. 27 des *Corpus* ist an dem ה kaum zu rütteln. Ich möchte annehmen, dass es sich um eine Tafel zu Ehren eines Gottes handelt, kann aber für diese Annahme ein Argumentum nicht beibringen. Sollen die Stierköpfe auf die Verehrung des Stiergottes הַטָּבָן hinweisen, so mag man sie als Darstellung des Gottesnamens ansehen, und das Ganze lesen: הַטָּבָן (הַטָּבָן).

Es bieten sich nun folgende Probleme:

1. in welche Zeit ist das Stück zu setzen?
2. woher stammen die Motive, die darin verwandt sind? Die Fragen hängen eng zusammen, und ihre Beantwortung wird sich auf das Zeitliche und auf die Beziehungen Südarabiens zu anderen Ländern zugleich zu richten haben.

Zunächst ist festzustellen, dass weder der Inhalt der Inschrift noch die Form der Schriftzeichen einen Anhaltspunkt gewähren. Besonders kennzeichnende Buchstaben (wie ר , ש) liegen nicht vor. Doch darf gesagt werden, dass der Schriftduktus als terminus post quem 100 v. Chr. annehmen lässt. Das Stück stammt wahrscheinlich aus der Zeit nach der Eroberung Himjars durch die Sabäerkönige und nach dem Untergange des qatabanischen Reiches.

Nun das Ornament. Wir wissen, dass die Ranke im Altertum ein sehr beliebtes Motiv der Dekoration war. Die Anfänge ihrer Verwendung werden sich nicht leicht bestimmen lassen. Hier ist von Bedeutung, ob sie im hellenistisch-römischen Kunstkreise zu Formen geführt hat, die in Einzelzügen unserer Darstellung parallel laufen. Ein glücklicher Umstand hat uns eine Darstellung erhalten, die eine überraschende Ähnlichkeit zeigt. Tafel 3 von de Vogüés *La Syrie Centrale*, die Einzelheiten der

Fassade des Baalsamin-Tempels in Siah [sī'] gibt¹⁾, enthält ein Stück mit zwei Weinranken, die im Wappenstile geordnet sind: an den Trauben, die einander am nächsten sind, pickt je eine Taube; ebenso im unteren Teile desselben Stückes. Der Tempel in Sī' gehört der Zeit des Herodes an, und seine Herstellung darf mit Butler (*Expedition II*, S. 337) zwischen 40 und 10 v. Chr. angenommen werden²⁾. Aber auch das zweite Hauptmotiv unseres Stückes hat seine Parallele im Hauran. Man kennt zur Genüge den Stier mit Inschrift von einem Altar in 'Ire, das nur ± 30 km von Sī' entfernt ist (publiziert zuerst von Sachau, dann von Lidzbarski und Littmann). Als Zeit dieses Denkmals wird man nach dem nabatäischen Schriftduktus etwa 50 v. Chr. annehmen dürfen. Der Kopf des Stieres, den die Inschrift umgibt, ist nicht sehr deutlich, und was zu erkennen ist, lässt auf eine Darstellung schliessen, die von der Stierköpfe auf den südarabischen Denkmälern etwas abweicht. Dagegen berühren sich mit der jemenischen Form nahe die drei

¹⁾ So sorgfältig gewiss die Nachbildungen in dem monumentalen Werke ausgeführt sind, so genügen sie den heutigen Ansprüchen nicht mehr; wir wollen mechanische Reproduktionen, in denen das Subjektive, das der zeichnerischen Wiedergabe jener älteren Zeit notwendig anhaftet, vermieden wird. So viel mir bekannt, liegen zurzeit Photographien des Baalsamin-Tempels nicht vor.

²⁾ Zum Weinrankenmotiv bemerke ich noch Folgendes: 1. An einem Sarkophag, der bei Garrucci, *Storia dell'arte Cristiana* V Taf. 345, 3 abgebildet ist, finden sich Weinranken, die aus einer Vase in Wappenstil aufsteigen, mit Blättern und Trauben, an denen Vögel naschen; die Behandlung ist der in unserm Relief verwandt; der Sarkophag stammt aus Ravenna, dem Einfallstor der Kunst des Orients nach Strzygowski (Catredale, Capella della St. Vergine del Sudore); ebenfalls verwandt, doch im einzelnen etwas weniger ähnlich ist der Bleisarg aus Saida, den Garrucci V Taf. 354, 3—7 gibt und S. 82 beschreibt. 2. Mehrfach wiesen mich Archäologen auf Meschatta hin; bei näherer Vergleichung mit den Ornamenten der Meschatta-Fassade zeigte sich vollkommene Stilverschiedenheit: hier liegt einfache Wellenranke vor, in Meschatta Rankenwulste (vgl. die Beschreibung in Strzygowskis Abhandlung JKPr Kunstsammlungen 1904 S. 297); auch die Vögel sind in Photo 282 anders verwandt als in Meschatta, (vgl. a. a. O. S. 307). Mein Eindruck ist: das jemenische Relief hat mit der Meschattakunst nichts zu tun. An politischen Beziehungen des Jemen zum Sasanidenreich ist nicht zu zweifeln. Die persische Herrschaft, die der Islam vorand, ist bekannt (seit etwa 575); aber auch für die Zeit des Šamir Juhar'is, der das Grossreich Saba'-Raidān-Jamanāt-Hadramūt gründete (um 280), dürfen Beziehungen angenommen werden. Es scheint aber, dass in Dingen der Kunst das Jemen weiter dem alten Einflusse von Syrien her unterstand. Es ist auch zu beachten, dass unser Stück möglicherweise in die Zeit vor jenen Beziehungen gehört.

Bukrania auf der Rückseite desselben Altars, die bei Butler S. 415 abgebildet ist. Nur fehlt den nabatäischen Stieren der Kopfschmuck zwischen den Hörnern und auf der Stirn. Wer entlehnte von wem? Bis auf weiteres müssen wir annehmen, dass die Nabatäer, die mit der hellenistischen Welt in immerwährender Beziehung standen, künstlerisch von dieser beherrscht waren und, soweit sie nicht deren Motive einfach übernahmen, in der Gestaltung des Eigens sich in der Richtung hellenistischer Kunstübung bewegten. Sie hätten kaum etwas von den Jemenern entlehnt, die für sie Barbaren waren und in Kunstdingen weit hinter den grossen Vorbildern ihrer griechisch-römischen Umgebung zurückstanden. Bei den Jemenern ist auf zwei Gebieten der Kleinkunst (Gemmenschnitt und Münzprägung) so enge Anlehnung an die hellenistische Kunst gesichert, dass wir auch für andere Kunstbetätigung die gleiche Abhängigkeit annehmen dürfen¹⁾.

Sind die Darstellungen des Stückes im Osmanischen Museum mit denen des Tempels von Si' und des Altars von 'Ire zusammenzustellen, so ist damit natürlich nicht gesagt, dass sie in die gleiche Zeit gehören. Wir können die Verwendung der Motive solcher Art nicht an die zweite Hälfte des ersten Jahrhunderts gebunden erachten. Wie

¹⁾ Wenn bei Oppenheim, *Vom Mittelmeer zum Persischen Golf* I, 102 ff., ersichtlich infolge einer Anregung aus dem bekannten Kreise der „altorientalischen Weltanschauung“, versucht wird, die Bauten des Hauran durch den Einfluss sabäischer Einwanderer zu erklären, die selbst wieder unter dem Banne Babylons standen, so ist das eine Kunstgeschichtsschreibung, die abzulehnen ist. Es ward doch zunächst zu fragen, wie es mit der Prämisse, dem Sabäismus der Ghassaniden, steht, die von dem von mir vorausgesetzten Gewährsmanne Oppenheims einfach als Sabäer in Anspruch genommen werden. Das ist keineswegs sicher. Selbst wenn die Banū Gafna aus Süden gekommen und Abkömmlinge von Kahlān durch den fabelhaften 'Amr Moza'iqijā, Nachkommen des Māzin gen. Ghassān, sind, wie die islamische Tradition so schön konstruiert (W. Tab. 12), so ist damit nichts über ihre Zugehörigkeit zu den sesshaften oder zu den schweifenden Gruppen Südarabiens ausgesagt. Sie gehörten wahrscheinlich zu den schweifenden Gruppen und waren dann nicht Träger irgend einer Kultur, am wenigsten eines Stils in der Architektur. Und selbst sesshafte Jemener werden, losgelöst von der Heimat, die heimische Tradition nicht gepflegt haben; die Auswanderungen fanden auch spät statt, wo Jemen schon stark im Verfall war. Alle Südaraber verwilderten schnell im Norden, zumal da, wo sie unter oder neben 'arab, d. h. Beduinen, lebten. — Zur Verwandtschaft nabatäischer und jemenischer Kunstbetätigung vgl. die Münzen beider Gebiete, die bei Grimme, *Mohammed* S. 28 Abb. 18a. b. neben einander gestellt sind.

die Weinranke mit Blatt und Frucht in Syrien sicher schon in älterer Zeit beliebt war, so findet sie sich bis in das vierte und fünfte Jahrhundert nach Christus. Aber wir dürfen mit der Möglichkeit rechnen, dass in der gleichen Zeit, aus der wir das Vorkommen von Bukranion und Ranke in Syrien gesichert haben, diese Motive auch im Jemen verwandt wurden.

Nun zeigt die südarabische Ausführung des Weinrankenthemas einiges Eigentümliche: das ist die Ungelenkheit und die Neigung zur Stilisierung, die hier als Ausfluss der Ungelenkheit zu betrachten ist¹⁾. Die Blätter sind unwahr, die Vögel sehen aus, als seien sie das Bild von Spielzeug. Hier sind aber zum Vergleiche die anderen Denkmäler heranzuziehen, auf denen das Rankenmotiv, bezw. Blatt-Frucht-Motiv, sich findet: CIH 83 (= Os 14), Taf. 15. CIH 89 (= Os 21), Taf. 16. CIH 94 (= Os 25), Taf. 17. CIH 96 (= Os 24), Taf. 17. Ueberall ist die Fähigkeit grösser, die Technik besser. Auf CIH 89 (Tafel 16) ist ein Blatt nachzuweisen, das vortrefflich gezeichnet ist; beachte auch die losen Beeren. Es darf aber aus der Könnendifferenz nicht zu viel geschlossen werden. Unser Stück ist aus dem echten Himjarenlande, die Stücke im *Corpus* sind aus 'Amurān im Gebirgslande nordwestlich von Ṣan'ā. Ist man geneigt, die Verwendung des ṭ zu einer Tierdarstellung als einen Trick anzusehen, als eine späte Witzelei zu verurteilen, so muss man doch zugeben, dass diese Darstellung nicht ohne Geist ist, und dass sie ebensogut von einem älteren Künstler stammen kann, der zwar an Handgeschicklichkeit manchem seiner Genossen nachstand, aber dafür Gedanken hatte.

So bleibt uns für die Zeitbestimmung des Stückes immer noch ein beträchtlicher Raum: vom Beginn unserer Zeitrechnung bis zur Vernichtung der Selbständigkeit des Jemen. Das vorhandene Material jemenischer Kunstübung reicht, scheint mir, zu näherer Bestimmung nicht hin. Aus der Vergleichung

¹⁾ Die beiden Seiten der Stilisierung sind von Fachmännern gewiss oft behandelt worden. Als mir hier die eine, das Sichanlehnen an schematisierte Muster aus Unfähigkeit, die vielgestaltige Natur nachzuahmen, entgegentrat, empfand ich lebhaft den Gegensatz der andern, die über die Natur hinausgehen möchte, weil sie in der Natur zu viel Ähnliches, zu viel „Gewöhnliches“ findet und, nicht selten mit Glück, sich müht, die natürlichen Formen zu erweitern, wobei sie doch immer wieder „Natürliches“ schaffen muss, denn „Unnatürliches“ gibt es weder im Leben noch in der Kunst.

mit den Bildwerken anderer Länder dürfen Schlüsse in hastigem Generalisieren nicht gezogen werden. Wohl aber ist auch weiter den Parallelen nachzugehen. Vor allem aber gilt auch hier, was für die gesamte Wissenschaft vom alten Jemen gilt: es muss endlich einmal an Ort und Stelle fachmännisch gearbeitet werden, um zu retten, was noch zu retten ist.

Die Statue des Priesters Sethon zu Memphis.

Von A. Wiedemann.

Herodot II 141 erzählt, der Priester des Hephästos Sethon sei in einem Kriege gegen die Assyrer durch Mäuse gerettet worden und gibt dabei eine Volkssage über die auch im Alten Testamente erwähnte, vermutlich durch eine Lagerpest erfolgte Vernichtung des Heeres des Sanherib bei seinem dritten Feldzuge gegen Vorderasien wieder. Seinen Bericht knüpft er an den „noch jetzt“ in dem Tempel des Hephästos stehenden steinernen König, der auf der Hand eine Maus hatte. Ich selbst habe früher¹⁾ bei dieser Statue an ein Bildnis des Gottes Horus mit der ihm heiligen Maus gedacht. Spiegelberg²⁾, der die literarische Bedeutung der Sage behandelte, schlug vor, in ihm einen Hohenpriester von Memphis zu sehen, der durch die Maus auch als Hoherpriester des Gottes von Letopolis bezeichnet worden wäre. Oestrup³⁾ sah in dem Bildwerk den Pestgott; die Inschrift, die nach Herodot die Statue trug: „Wer mich anblickt, der soll εὐσεβής“, von der Strafe des Gottes unberührt „sein“, zeige, dass der Ägypter hier ähnlich dachte, wie der Israelit, wenn er die eherne Schlange anblickte. Demgegenüber betonte Spiegelberg⁴⁾, dass man eine derartig von Herodot gegebene Inschriftsdeutung nicht zu ernst nehmen dürfe.

So richtig dieser Einwand auch im Prinzip ist, ganz verwerfen möchte ich die Herodoteische Angabe doch nicht und in ihr wenigstens einen Hinweis darauf sehen, dass dem Gewährsmann, der Herodot die Statue zeigte, das Bildnis eine apotropäische, Uebel abwehrende Bedeutung zu haben schien. Man

hat, wie auch Oestrup, meist auf Grund semitischer und klassischer Anschauungen die Maus mit der Pest und dem diese abwehrende Apollo Smintheus in Verbindung gebracht. Allein eine derartige Auffassung ist bisher für das alte Aegypten nicht nachgewiesen und erscheint es daher zunächst geratener, zu versuchen, ob sich nicht mit Hilfe einer ägyptischen Ansicht über die Maus und ihre religiöse Bedeutung etwas zur Klärung der Frage beibringen lässt.

Eine Reihe antiker Autoren, unter denen freilich Herodot selbst fehlt, Diodor, Aelian, Plinius, Mela, Plutarch, Macrobius¹⁾ berichten, in Aegypten entstanden Mäuse aus Erdschollen, man fände gelegentlich Tiere, deren Vorderkörper sich bereits ausgebildet habe, während der Rest noch Erde sei²⁾. Dieser Glaube hat die Jahrtausende überdauert; noch nach der heutigen ägyptischen Volksmeinung entstehen die Ratten aus dem Nilschlamm³⁾. Die ganze Legende wird wohl zunächst aus der eigenartigen Gestalt der ägyptischen Wüstenspringmaus entstanden sein. Mit seinen langen Hinterbeinen, dem langen Schwanz und dem im Gegensatz zu Kopf und Vorderbeinen stark entwickelten Hinterleib kann dieses Tier leicht den Eindruck eines nicht fertig entwickelten Wesens hervorrufen. Ebenso wie die Mäuse entstehen nach Plinius, Hist. nat. IX. 74, die Frösche aus dem Schlamm, und mit dieser Vorstellung hängen die zahlreichen Stellen⁴⁾ zusammen, an denen der Frosch als ein Symbol der Auferstehung aufgefasst wird.

Auf einer magischen Stele des Museums zu Kairo⁵⁾ steht neben zahlreichen anderen Uebel abwehrenden Dämonen ein kleiner zwergartiger Mann in der Gestalt der Chnumu. In jeder Hand hält er eine Art Band, während auf seinem Kopfe ein im Profil gezeichnetes langschwänziges mausartiges Tier sitzt. Denselben Chnumu mit der Maus auf dem Kopfe stellt vielleicht auch ein Dämon auf der Metternich-Stele⁶⁾ dar, welcher in jeder

¹⁾ Wiedemann, Herodots Zweites Buch, S. 290. Vgl. ferner Ovid. Metam. I. 422 ff.

²⁾ Ueber die rattenartigen Tiere in den ägyptischen Texten vgl. Lefébure, Sphinx VI, S. 189 ff., VII, S. 25 ff. Gutes naturalistisches Bild der Springmaus aus Meir bei Legrain, Ann. du Service I, S. 71, ähnlich die Abbildung Brehms Tierleben II², S. 332.

³⁾ Maspero, Hist. anc. des peuples de l'Orient classique I, S. 156, Anm. 6.

⁴⁾ Jacoby und Spiegelberg, Sphinx VII, S. 215 ff., VIII, S. 78 f.

⁵⁾ Nr. 9402 Revers bei Daressy, Textes et Dessins magiques (Cat. gén. du Musée du Caire), S. 3 ff., pl. III.

⁶⁾ Ed. Golenischeff, Taf. V, No. XXIII.

¹⁾ Herodots Zweites Buch, S. 504.

²⁾ Aeg. Zeitschr. XLIII, S. 92.

³⁾ Orientalische Studien, Nöldeke gewidmet II, S. 868.

⁴⁾ a. a. O., S. 91.