

GABRIELE ELSÉN-NOVÁK – MIRKO NOVÁK

Der „König der Gerechtigkeit“

Zur Ikonologie und Teleologie des ‘Codex’ *Ḥammurapi*^{*}

THEMA UND FRAGESTELLUNG

Bei den französischen Ausgrabungen unter der Leitung von J. de Morgan auf der Akropolis der elamischen Hauptstadt Susa wurde 1901–1902¹ eine Stele gefunden, die aufgrund der auf ihr angebrachten Inschrift mit der Sammlung von Rechtsanweisungen des Königs Ḥammurapi² von Babylon (1696–1654 v. Chr.)³ als ‘Codex’ *Ḥammurapi* bekannt wurde (Abb. 1. 2). Sie dürfte um 1150 v. Chr., also ca. 500 Jahre nach ihrer Entstehung, dorthin gelangt sein, als der elamische König Šutruk-Nahhunde im Verlauf seiner Feldzüge nach Babylonien Denkmäler aus Tempeln und Palästen rauben und in Elam als Trophäen aufstellen ließ⁵.

^{*} Die Anregung zum vorliegenden Aufsatz geht auf ein Seminar zurück, das die Verfasser im Sommersemester 1999 zusammen mit Herrn Prof. Hartmut Kühne am Institut für Vorderasiatische Altertumskunde der Freien Universität Berlin abgehalten haben. Der Text basiert auf einem Vortrag, den M. N. am 26.10.2004 an der Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Tübingen gehalten hat. Wir danken den Studierenden, die am genannten Seminar teilgenommen haben sowie Frau Dr. Ingrid Laube und Herrn Dr. Andreas Fuchs für wertvolle Anregungen.

¹ Zur Fundgeschichte siehe zuletzt André-Salvini 2004, 8–11.

² Über die korrekte Schreibung und die Interpretation des Namens herrscht in der wissenschaftlichen Forschung nach wie vor Dissens (siehe Sasson 1995, 902). Sowohl der erste Namensbestandteil als auch der zweite lassen unterschiedliche Lesungen zu: Der erste Teil kann alternativ als *hammu* „Hitze, Sonne“ oder *’ammu* „Volk, Ahn, Onkel“ gedeutet werden, der zweite als *rapi* „heilen“ oder als *rabi* „groß sein“. Dadurch liegen mehrere Möglichkeiten vor: „Die Sonne heilt“, „Der Ahn heilt“, „Die Sonne/Hitze ist groß“ oder „Der Ahn/das Volk ist groß“. Die am weitesten akzeptierte Variante in der Forschung geht von einer Lesung *’ammu-rabi* „Der Ahn/das Volk ist groß“ aus. M. Streck (2000, 38 § 1.23 und 208 § 2.102) schlug die Lesung *Ammu-rāpi* „Der Vatersbruder ist heilend“ vor.

³ Daten nach der so genannten Ultrakurzchronologie von Gasche *et al.* 1998.

⁴ Zur Geschichte Ḥammurabis und seines Reiches siehe u. a. Klengel 1991, Charpin 2003; van de Mieroop 2005. Aufgrund des im Prolog beschriebenen Herrschaftsbereiches muss die Stele nach dem 35. Regierungsjahr des Herrschers aufgestellt worden sein.

⁵ Potts 1999, 233.



Abb. 1. 'Codex' *Hammurapi*. Frontalansicht (aus: André-Salvini 2004, 5 Abb. 1).

Abb. 2. 'Codex' *Hammurapi*. Seiten- und Rückansichten
(aus: André-Salvini 2004, 13 Abb. 9–11).

شكل ١: مسلة حمورابي، منظر أمامي (من: André-Salvini 2004, 5 Abb. 1).

شكل ٢: مسلة حمورابي، منظران جانبيين وآخر خلفي (من: André-Salvini 2004, 13 Abb. 9-11).

Die Inschrift auf der Stele stellt einen der bekanntesten und wissenschaftlich am meisten diskutierten Keilschrifttexte dar, der sowohl für die Geschichtsschreibung der altbabylonischen Zeit wie auch der Religions- und der Rechtsgeschichte als Quelle dient⁶.

Weit weniger beachtet als der Text blieb das Relief im Bildfeld (Abb. 3). Zwar mangelt es auch hier nicht an Bearbeitungen, doch sind diese zumeist recht knapp

⁶ Eine Umschrift des Textes mit der Ergänzung durch Paralleltexte findet sich bei Borger 1963; eine Übersetzung in das Deutsche bietet Borger 1982. Eine neue komplette Transliteration, Transkription und Übersetzung erfolgte jüngst durch Viel 2005.

gehalten und kommen zu einem eher geringschätzigen Fazit. Einige Beispiele mögen dies verdeutlichen.

Der Begründer der deutschen Vorderasiatischen Archäologie und bedeutendste Vertreter einer kunstgeschichtlichen Ausrichtung des Faches, A. Moortgat, bezeichnete das Bildwerk als „motivlich ohne Bedeutung“⁷. Diese Meinung wurde von U. Seidl geteilt, die „Thema und Einzelmotive (als) konventionell“⁸ ansah. J. Börker-Klähn vermerkte in ihrer umfassenden Abhandlung zu altvorderasiatischen Bildstelen lapidar: „Die handwerkliche Qualität des Denkmals ist durchweg sehr gut. Die Darstellung hingegen darf wenig Originalität für sich beanspruchen“⁹. Der Philologe F. R. Kraus schließlich fällte ein Urteil, welches in seiner Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lässt: „Über (...) das Relief auf der Stele mit dem ‘Codex’ *Hammurapi* aus Susa im Louvre wüsste ich nichts Gutes zu sagen; es ist ein in jeder Hinsicht schwaches Werk“¹⁰. Inhaltlich wurde dem Bildwerk folglich nur wenig Bedeutung beigemessen.

Allein die hohe Qualität seiner Ausführung fand Anerkennung: So stellte A. Moortgat¹¹ seine Bedeutung im Hinblick auf stilistische Entwicklungen heraus und verwies vor allem auf die Reliefhöhe (Abb. 2), worin er den Versuch des Übergangs vom „Flachbild weg zum Rundbild“ und ein Bestreben zur Entwicklung einer Perspektive erkannte. U. Seidl betonte dagegen, dass sich der Künstler nicht von der parataktischen, vorstelligen Kunst des Alten Orients gelöst habe, würdigte jedoch auch die ungewöhnlich „intensive Beziehung der beiden Gestalten zueinander“, die dadurch erzielt würde, „dass die scheinbar im Profil dargestellten Augen aufeinander zu blicken scheinen“¹².

Das primäre Interesse der traditionellen, kunstgeschichtlichen Richtung der Vorderasiatischen Archäologie galt der auf Stilanalyse, Motivforschung und Betrachtung antiquarischer Besonderheiten aufbauenden Datierung. Weitergehende Untersuchungen vor allem A. Moortgats waren zumeist rein ‘intuitiver’ Natur und wurden aufgrund vieler unzureichend belegter, kulturgeschichtlicher Deutungen zum Teil heftig und überaus polemisch kritisiert¹³. Dies veranlasste die meisten seiner Schüler, sich einer rein deskriptiven Kunstbetrachtung zuzuwenden. Da das Bild auf dem ‘Codex’ *Hammurapi* in scheinbar konventioneller Weise

⁷ Moortgat 1984, 29.

⁸ Seidl 1975, 300–301.

⁹ Börker-Klähn 1982.

¹⁰ Kraus 1972, 138.

¹¹ Moortgat 1984, 30–32.

¹² Seidl 1975, 300.

¹³ Moortgat 1949; kritisiert von Kraus 1953. Die polemische und in vielen Punkten heftig überzogene Kritik hielt auch an Werken von Schülern Moortgats an, so an Boese 1971 durch Sørensen 1975.

ein weit verbreitetes Motiv zeigt, wurde dieses folglich wenig überraschend als nicht sonderlich interessant abgetan.

Wir hoffen, mit dem folgenden Versuch über die Betrachtung von Bild und Text zu einer inhaltlichen Deutung des Bildes und damit der Stele als Gesamtkunstwerk zu gelangen, und auf diese Weise das Interesse des Jubilars, Uwe Finkbeiner, zu wecken.

DER ‘CODEX’ *ḪAMMURAPI*

Der unregelmäßig geformte, oben abgerundete Stein des ‘*Codex*’ *Ḫammurapi* besteht aus schwarzem, glatt poliertem Diorit¹⁴ (Abb. 1. 2). Im oberen Drittel der vorderen Schauseite befindet sich ein 65 cm hohes und 60 cm breites Bildfeld (Abb. 3). Die übrige Oberfläche der Stele trägt die in altbabylonischer Sprache gehaltene Inschrift, die sich inhaltlich in drei Abschnitte unterteilen lässt: den Prolog, die ‘Gesetze’ und den Epilog mit der Aufforderung an künftige Könige, das Bildnis und den Text zu ehren und zu respektieren und weder Zerstörungen noch Änderungen vorzunehmen. Um dem vorzubeugen, werden allerlei Fluchformeln angefügt. Im Aufbau folgt der Text einem Schema, das für Bauinschriften entwickelt worden ist¹⁵.

Der Text wurde nach der Zeit *Ḫammurapi*s in Babylonien und Assyrien immer wieder kopiert, was darauf verweist, dass er als Werk der Ausbildung von Schreibern, insbesondere von juristisch tätigen, angesehen wurde. Die Vielzahl dieser Kopien ermöglicht die nahezu vollständige Rekonstruktion des Textes, obgleich das Original im unteren Bereich der Vorderseite beschädigt ist¹⁶.

Ein Rätsel, das der ‘*Codex*’ *Ḫammurapi* der wissenschaftlichen Forschung aufgibt, ist die Frage nach seiner Funktion: Der Wortlaut der Inschrift legt nahe, dass es sich bei ihr um einen Gesetzestext handelt, auf den man im Falle eines Rechtsstreits reflektieren und ihn als Richtlinie heranziehen sollte. Tatsächlich jedoch wurde in keiner einzigen Rechtsurkunde dieser Zeit eindeutig auf den ‘*Codex*’ Bezug genommen, auch deckt er keineswegs sämtliche Aspekte des komplexen Rechtswesens Babyloniens ab¹⁷.

¹⁴ Eine petrographische Analyse wurde bislang nicht durchgeführt. Es handelt sich um einen dem Diorit verwandten Stein, wie er in der Golfregion sowohl im Oman als auch im Südiran auftritt. Zur Untersuchung vergleichbarer Steinskulpturen aus Mesopotamien siehe Leslie 2002.

¹⁵ Borger 1982, 39.

¹⁶ Siehe hierzu Borger 1982, 39–80.

¹⁷ Klengel 1991, 193–195. Siehe hierzu weiterhin Kraus 1972 und Kraus 1984 sowie Hengstl 1999 mit der dort zitierten Literatur.



Abb. 3. Bildfeld des 'Codex' *Hammurapi*. Frontalansicht
(aus: Orthmann 1975, Abb. 181)

شكل ٣: مجال مشهد مسلة حمورابي (من: Orthmann 1975, Abb. 181).

DARSTELLUNG, IKONOGRAPHIE UND THEMA

Im Bildfeld im oberen Drittel der 'Vorderseite' der Stele (Abb. 3) sind zwei Figuren dargestellt, die durch lange Bärte eindeutig als männlich gekennzeichnet sind. Die rechte Figur sitzt auf einem mehrfach gestaffelten Stuhl ohne Lehne, ihre Füße sind auf einen in Schuppenreihen gegliederten Unterbau gestellt. Der Oberkörper ist in Frontalansicht wiedergegeben, während Kopf und Unterkörper im Profil erscheinen. Beide Arme sind angewinkelt, der linke eng an den Körper angelehnt, die Hand zur Faust geballt, der rechte dagegen nach vorne gestreckt, in der Hand einen Ring und einen Stab haltend.

Bekleidet ist die Gestalt mit einem langen Stufengewand, das lediglich die rechte Schulter und den rechten Arm unbedeckt lässt. Aus beiden Schultern erwachsen der Figur strahlenartige Gebilde, jeweils in drei wellenförmige Stränge gegliedert. Sie trägt einen dicken Nackenknoten und eine hohe konisch verlaufende Mütze, die mit vier geschwungenen Hörnern verziert ist und der eine dicke, annähernd im Profil wiedergegebene Scheibe aufgesetzt ist. Diese in der Götterikonographie obligatorische, als ‘Hörnerkrone’ bezeichnete Kopfbedeckung erlaubt es, die Figur eindeutig als Gottheit zu identifizieren. Das Stufengewand – eine Variation des von Göttern getragenen Falbelgewandes – unterstreicht diese Deutung. Die aus den Schultern wachsenden, wellenförmigen Gebilde sind aufgrund zahlreicher Parallelen als Sonnenstrahlen zu deuten, der Aufsatz auf der Hörnerkrone als Sonnenscheibe und der schuppenverzierte ‘Fußschemel’ als stilisierte Bergdarstellung. Alle diese Attribute lassen eine Deutung der Figur als Sonnengott Šamaš als sicher erscheinen¹⁸, obgleich Darstellungen des thronenden Sonnengottes in altbabylonischer Zeit ausgesprochen selten sind¹⁹.

Dem Sonnengott gegenüber steht die zweite männliche Figur, die ebenfalls ein langes Gewand trägt, das die rechte Schulter und den rechten Arm freilässt, jedoch nicht in horizontale Stufen gegliedert ist, sondern in schweren, vertikalen Falten bis zu den Knöcheln herunterfällt. Der linke, vom Gewand verdeckte Arm ist angewinkelt und eng an den Körper angelehnt, der rechte, ebenfalls angewinkelte Arm dagegen derart erhoben, dass sich die geöffnete Hand vor dem Mund befindet. Auf dem Kopf trägt die Figur eine abgerundete Kappe mit einer breiten Krempe. Sie findet sich auf zahlreichen Darstellungen der neusumerischen und altbabylonischen Zeit wieder und wird als ‘Breitrandskappe’ angesprochen – aufgrund gesicherter Parallelen die typische Kopfbedeckung von Königen dieser Zeit. Da sich die Darstellung auf einer Stele des Königs Hammurapi befindet, der im Text selbst mehrfach erwähnt wird, kann die Figur ungeachtet der fehlenden eindeutigen Benennung als eben dieser Herrscher gedeutet werden. Der Gestus der erhobenen Hand wird mit dem literarisch bezeugten Ausdruck *nīš qātim*²⁰ „die Erhebung der Hand“, genauer „Beten“, in Verbindung gebracht, weswegen die Szene als Adoration gedeutet wird. Nicht auszuschließen ist auch ein

¹⁸ Dabei ist es unerheblich, ob der Gott selbst oder sein Kultbild dargestellt ist, da eine solche Differenzierung in der altorientalischen Bildkunst nur selten angestrebt wurde. Selbst im Sprachgebrauch wurde kaum unterschieden: Das Bild des Gottes wurde zumeist einfach als der Gott selbst bezeichnet. Siehe hierzu Berlejung 1998, 61.

¹⁹ Braun-Holzinger 1996, 243. Verbreiteter ist der Typus des ‘aufsteigenden’ Gottes, der eine ‘Säge’ in der Hand hält (Braun-Holzinger 1996, 326–327). Als Deutung der Säge wurden die ersten Sonnenstrahlen am frühen Morgen vorgeschlagen, welche die Dunkelheit zerschneiden (Janowski 1989, 49 Anm. 156; Black – Green 1992, 182–183), oder die Darstellung eines gezahnten Schlüssels (Ferioli – Fiandra 1993).

²⁰ Auf dem ‘Codex’ Hammurapi bezeugt in Kolumne III Zeile 56.

Zusammenhang mit dem Gestus *appa labānu* „die Nase streichen“, womit das Preisen und Rühmen eines Gottes durch den Adoranten signalisiert wird²¹.

Das dargestellte Motiv kann als verkürzte Version des seit der neusumerischen Zeit bekannten Themas der so genannten Einführungsszene gedeutet werden²². Bei dieser wird der König von einer ‘Einführenden Gottheit’²³ an der Hand gehalten und vor einen der ‘Großen Götter’ geführt, wobei er zudem von einer so genannten Fürbittenden Göttin, akkadisch *Lama*, begleitet wird. In altbabylonischer Zeit wird auf die ‘Einführende Gottheit’ zunehmend verzichtet. Lediglich die ‘Fürbittende Göttin’ erscheint meist noch, kann aber – wie im Falle des ‘Codex’ *Ḥammurapi* – ebenfalls entfallen.

Als Besonderheiten der Darstellung auf dem ‘Codex’ *Ḥammurapi* können erstens die fein herausgearbeitete Körperlichkeit der Figuren und zweitens die strikte Profildarstellung der Köpfe – insbesondere der Augen und der Hörnerkrone des Gottes – gelten, stellen sie doch eine Neuerung dieser Epoche dar.

Der älteste Beleg für die Profilansicht der Hörnerkrone findet sich auf der nur wenige Jahre früher entstandenen Wandmalerei im Hof 106 im Palast von Mari, der so genannten ‘Investitur des Zimrī-Lim’²⁴. Hier, wie auch auf einer Reihe von Rollsiegeln, liegt die engste ikonographische Parallele zum ‘Codex’ *Ḥammurapi* vor.

Sowohl auf dem ‘Codex’ als auch auf der ‘Investitur’ steht der König vor einer Gottheit, die ihm Stab und Ring entgegenstreckt. Im unmittelbaren Vergleich zeigen sich jedoch deutliche Unterschiede, auf die bislang nur vereinzelt hingewiesen worden ist. Im Gegensatz zu *Ḥammurapi* streckt Zimrī-Lim seinerseits die Hand aus und scheint Ring und Stab ergreifen zu wollen²⁵.

Das Darreichen von Ring und Stab lässt sich in der altorientalischen Bildkunst von der Akkad-Zeit bis in die sāsānidische²⁶ Epoche, also über zweieinhalb Jahrtausende, nachweisen. Die Insignien werden dabei von unterschiedlichen, entweder thronenden oder ‘aufsteigenden’ Göttern gehalten, vor denen der König als Adorant oder als siegreicher Triumphator erscheint. In einigen Fällen – wie der ‘Investitur des Zimrī-Lim’ – ergreift der Herrscher den Ring, woraus geschlossen wurde, dass der Gestus als Überreichen von Herrschaftsinsignien zu deuten ist.

²¹ Magen 1986, 104–108.

²² Zur Verkürzung der ‘Einführungsszene’ in altbabylonischer Zeit siehe Moortgat 1984, 24 und Boehmer 1975, 336–337.

²³ Auf den Bildwerken und Siegelbildern Gudeas von Lagaš ist diese eindeutig als Ningišzidda, der Familiengott und persönliche Schutzgott Gudeas identifiziert. Später erfolgt ikonographisch eine ‘Anonymisierung’ der ‘Einführenden Gottheit’.

²⁴ Parrot 1958; Moortgat 1964.

²⁵ Zur These, dass die Szene ein in Raum 66 des Palastes von Mari angesiedeltes Ritual darstellt, siehe al-Khalesi 1978.

²⁶ Zum Beispiel auf den Felsreliefs von Firuzabad und Naqš-e Rostam, die die Investitur des Ardašir I. zeigen (Erdmann 1969, Taf. 19. 20. 24. 27. 28; siehe weiterhin Schippmann 1990, 123–125).

Einschränkend muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass es in der gesamten altorientalischen Ikonographie keine Darstellung gibt, in der ein König Ring und Stab als königliche Attribute bei sich trägt.

Was genau durch Ring und Stab symbolisiert werden soll, wird kontrovers diskutiert. Die meisten Autoren gehen von einer auf allen Darstellungen identischen Funktion von Ring und Stab aus. Oft wurde die These geäußert, es handle sich um ein aufgerolltes und daher ringförmig erscheinendes Maßband und einen Messstab, beides Instrumente, die den Charakter des Herrschers als Bauherrn von Tempeln symbolisieren²⁷. Daneben ist jedoch auch die Vermutung geäußert worden, dass der Ring mit dem Nasenring identisch sei, den gefangene Feinde zu tragen haben und mittels dessen sie an einem Leitseil gehalten würden²⁸. Der Stab sei daher als schematische Wiedergabe des Leitseils zu sehen.

Wenig hilfreich bei der Deutung sind die Texte. So werden im altbabylonischen Etana-Mythos lediglich eine Kappe *kubšum*, eine Tiara *me'ānum*, ein Szepter *ḫaṭṭum* und ein Stab *šibirrum* als Insignien des Königtums genannt²⁹. Dies hat zu der Vermutung geführt, der Stab auf den Darstellungen sei mit dem *ḫaṭṭum* zu identifizieren, für den häufiger bezeugten Ring kann jedoch kein Begriff in Anspruch genommen werden³⁰.

In der bislang jüngsten Studie zum Thema hat E. Bosshard-Nepustil herausgearbeitet, dass beide Deutungen in der Bildkunst zu belegen sind, eine Differenzierung folglich vorgenommen und jede Darstellung eigens betrachtet werden muss³¹. So könne im Falle des 'Codex' *Ḫammurapi* bei genauerer Autopsie des Objektes beobachtet werden, dass es sich bei dem vermeintlichen Stab um einen keilförmigen, unten spitz zulaufenden Schreibgriffel handle. Ein solcher sei auch auf anderen Darstellungen zu erkennen, wie das Beispiel eines Rollsiegels zeige. Der Ring selbst sei demnach als allgemeingültige Insignie der Macht zu deuten, während der Griffel einen direkten Bezug zum 'Codex', einer Inschriftenstele, aufweise.

STRUKTUR³²

Bereits der Vergleich der mit Ring und Stab verbundenen Gesten auf dem 'Codex' *Ḫammurapi* (Abb. 4) und der 'Investitur des Zimri-Lim' (Abb. 5) zeigt auffällige

²⁷ André-Salvini 2004, 22–23; zur älteren Literatur über diese Deutung siehe Bosshard-Nepustil 2003, 52–54.

²⁸ Bosshard-Nepustil 2003, 54–55.

²⁹ Krecher 1976–1980, 109–111.

³⁰ Braun-Holzinger 1996, 243.

³¹ Bosshard-Nepustil 2003.

³² Die Strukturforschung, die nicht, wie oft fälschlicherweise vermutet wird, auf den Strukturalismus von C. Lévi-Strauss zurückgeht, wurde in den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jh. geprägt und

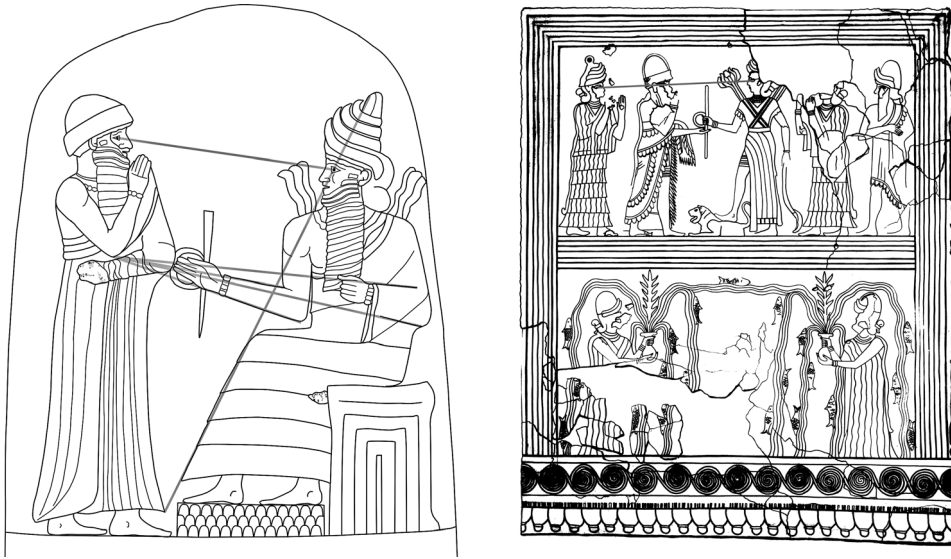


Abb. 4. 'Codex' *Ḥammurapi* mit Kompositionsachsen (Zeichnung: Elsen-Novák).
 Abb. 5. 'Investitur des Zimri-Lim' mit Kompositionsachsen (nach Parrot 1958, pl. XI).

شكل ٤ : مسلة حمورابي بمحاور تكوينها (رسم إلسن-نوفاك (Elsen-Novák).

شكل ٥ : تنصيب زمري-ليم بمحاور تكوينه (عن Parrot 1958, pl. XI).

Unterschiede der beiden Darstellungen, die sich auf die Wahrnehmung der Beziehung zwischen den jeweiligen Protagonisten auswirken. Wird die Kompositionsstruktur der Darstellungen einmal genauer betrachtet, so lassen sich Kompositionsachsen finden, die diese Unterschiede formal unterstützen.

Vernachlässigt man beim 'Codex' *Ḥammurapi* die Tatsache, dass Šamaš im Gegensatz zum König sitzt und dadurch faktisch größer ist, liegt kompositorisch eine Isokephalie vor.

Ein unmittelbarer Kontakt zwischen den Figuren wird lediglich dadurch hergestellt, dass der linke Ellenbogen des Königs von dem Ring tangiert wird.

Eine direkte, miteinander kommunizierende Beziehung der Figuren wird dem Betrachter des Weiteren durch den für damalige Darstellungen ungewöhnlichen

vor allem in der Klassischen Archäologie in den fünfziger Jahren stark diskutiert (siehe Bachmann 1996, 9–11; Borbein 2000, 122–124; Hölscher 2002, 89–90; Weissenrieder – Wendt 2005, 19–20). Die Strukturforschung sieht in der formalen Struktur ein generatives, hinter den Einzelphänomenen stehendes Prinzip eines Formensystems. Dieser Ansatz dient als Ausgangspunkt für die Analyse der Entstehungsbedingungen des Objekts, des Erwartungshorizonts der Rezipienten, der historischen Erwartungen und der sozialen Funktion der Artefakte.

Blickkontakt, der in der Profildarstellung der Augen begründet ist, suggeriert. Wird eine Achse vom Auge Ḫammurapis zum Auge des Gottes gezogen, so zeigt sich deutlich, dass letzteres im Bildfeld tiefer zu liegen scheint, der König somit gewissermaßen auf den Gott herabblickt. Dies stellt ein ungewöhnliches, nur selten bezeugtes Phänomen in der altorientalischen Ikonographie dar, wie wiederum der Vergleich mit der 'Investitur des Zimri-Lim' zeigt.

Durch das Auge des Gottes verläuft zudem eine Kompositionsachse, die im Rockzipfel des Königs beginnt, über den Unterkörper des Gottes verläuft und in der Sonnenscheibe auf der Hörnerkrone endet. Die Tatsache, dass der Bildhauer zu deren Erzeugung gezwungen war, ein atypisches, leichtes Vorschwingen des Rockzipfels des Königs zu gestalten, zeugt von der bewussten Anlage dieser wie wohl auch der übrigen Achsen.

Für die Beziehung zwischen den beiden Figuren ergeben sich weitere wichtige Kompositionsachsen, wenn die Armbegrenzungslinien des Gottes verlängert werden. Es entstehen gefächerte Achsen, die allesamt in einem Punkt am rechten Ellenbogen des Königs zusammenlaufen. Verbunden mit dem ausgestreckten Arm und der auf Ḫammurapi weisenden Hand des Šamaš, die die Bewegungsrichtung vorgeben, offenbart sich dadurch dem Betrachter eine von der Gottheit ausgehende Aktion, die ihr Ziel im König hat. Der aktive Part der Beziehung beziehungsweise der Bewegung scheint somit von Šamaš eingenommen zu werden, während der König den Fokus der Aktion darstellt.

Die Verwendung solcher, eine dynamische Bewegung erzeugender Achsen ist in der älteren und gleichzeitigen Bildkunst Vorderasiens nicht bezeugt und bleibt auch in der Folgezeit eher ungewöhnlich. Als Gegenbeispiel sei wiederum auf die 'Investitur des Zimri-Lim' hingewiesen, bei der zwar im Gegensatz zum 'Codex' auch der König aktiv ist, die aber auf die Verwendung von verbindenden Kompositionsachsen weitgehend verzichtet.

STIL³³ UND ÄSTHETIK³⁴

Doch nicht nur im Hinblick auf die beschriebenen Kompositionselemente im Bildfeld stellt der 'Codex' *Ḫammurapi* eine Besonderheit dar. Keines der bekannten

³³ Unter einem *Stil* versteht man die ästhetische Eigengesetzlichkeit der visuellen künstlerischen Aneignung der Wirklichkeit (Riegl 1893; Wölfflin 1948). In der modernen Kunstgeschichte sowie in den kunstgeschichtlichen Zweigen der Archäologie dient die Stilanalyse beziehungsweise die Stilkritik der Einordnung von Kunstwerken in eine bestimmte Epoche, eine bestimmte Region oder auch der Zuordnung zu einem bestimmten Künstler.

³⁴ Zum Begriff der *Ästhetik* in der bildenden Kunst schrieb J. Burckhardt: „Die Hauptsache ist immer die Wirkung des Kunstwerkes auf den Menschen, das Entzünden einer entgegenkommenden Phantasie“

älteren altorientalischen Reliefs zeigt die bereits angesprochene, schon von A. Moortgat hervorgehobene, plastische Darstellungsform der Figuren.

Die teilweise kräftig modellierten Körper scheinen sich geradezu aus dem Reliefgrund heraus zu heben, so dass die perspektivisch anmutende Profildarstellung der Gesichter und insbesondere der Augen erzeugt werden kann: Während Nase und Mund nur leicht erhaben dargestellt sind, wölben sich Wange und Bart stark nach vorne und bilden somit gewissermaßen eine dem Betrachter näher liegende Raumebene. Die Augen sitzen dabei genau im Bereich der zurückfallenden Flanken der Wangen, wodurch sie vom Betrachter tatsächlich im Profil wahrgenommen werden. Insofern kann der eingangs zitierten Bewertung A. Moortgats zugestimmt werden.

Die feine Modellierung der Figuren wird nicht zuletzt auch durch das extrem harte Material der Stele, dem schwarzen Diorit, ermöglicht. Dieser überaus wertvolle, da aus dem Lande ‘Magan’, also dem Südiran oder Oman, importierte Stein stellte alleine schon wegen seiner Seltenheit einen besonderen Wert dar und symbolisierte Wohlstand und Prosperität³⁵. Die Dauerhaftigkeit des Steins war nach Aussage mehrerer Textbelege zur Erschaffung von ‘Statuen für die Ewigkeit’ besonders geeignet und wurde bei der Herstellung von Herrscherbildern selbst Bronze vorgezogen³⁶.

In der Inschrift auf der ebenfalls aus Diorit bestehenden Statue B des neusumerischen Königs Gudea heißt es:

„An dieser Statue wird niemand weder Edelmetall und auch nicht Lapislazuli, weder Kupfer noch Zinn noch Bronze verarbeiten; sie besteht nur aus Diorit (na⁴esi)“³⁷.

(Burckhardt 1992, 35). Während im antiken und humanistischen Verständnis die ‘Kunst als Erkenntnis’ gilt und somit die Aufgabe der Ästhetik in der Betrachtung des metaphysischen ewig ‘Schönen’, des allgemeingültigen Ideals, liegt, wird in der modernen Forschung mit ihrer Auffassung von ‘Kunst als Handeln’ der kulturelle Aspekt der Ästhetik zunehmend in den Vordergrund gestellt: Das Resultat ist die Erkenntnis, dass ein ‘Schönheit’ definierendes ästhetisches Empfinden kulturimmanent und somit nicht allgemeingültig und unveränderlich ist (Gethmann-Siefert 1995 und Hauskeller 1999). Der Forschungsrichtung der Semiotik zufolge ist die Ästhetik ein kommunikatives Wertesystem, das die Form der Botschaft und ihre Struktur determiniert. Dies geschieht, wenn die Botschaft zweideutig strukturiert und autoreflexiv ist und dadurch die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Form des Objektes lenkt (Eco 1994, 145–146). Künstlerisches Gestalten – gleich ob in Malerei, Skulptur oder Architektur – bedeutet, eine Aussage zu erzielen, die sich hinter dem künstlerischen Objekt, dem Dargestellten, verbirgt. Akzeptiert man die kommunikative und ästhetische Funktion des Schaffens als ‘Kunst’, so darf man auch von einer altorientalischen Kunst sprechen.

³⁵ Vogel 2000, 70–71.

³⁶ Mythos „Lugal ud me-lám-bi nir-gal“, Zeilen 463–497, siehe Vogel 2000, 71 und v. a. Selz 2001, 389–391. Diorit wurde auffälligerweise nur für Herrscherbilder benutzt. Götterbilder dagegen wurden als Kompositstatuen aus verschiedenen Materialien hergestellt. Zur möglichen Deutung dieses Umstandes siehe Selz 2001, 392–393.

³⁷ Steible 1991, 173 Kolumne 7 Zeile 49–54.

Vermutlich liegt im Wert des Materials auch der Grund dafür, dass der etwas unförmige Monolith nicht weiter zubehauen und gleichmäßig abgearbeitet wurde, wodurch er eher einer Massebe gleicht als einer 'echten' Stele (Abb. 2).

Der stark polierte Diorit besitzt eine besondere Wirkung: Seine glatte Oberfläche reflektiert das Licht in erheblichem Maße. Betrachten wir die Darstellung dahingehend, zeigt sich, dass auf diese Weise nicht nur ihre räumliche Wirkung und die ohnehin kräftige Modellierung der Figuren unterstrichen wird, sondern auch die vorspringenden Bereiche geradezu zu glänzen beginnen, wodurch der Eindruck erweckt wird, dass die Figuren aus sich selbst heraus zu strahlen scheinen. Hinzu kommt, dass je nach Lichteinfall und Lichtquelle völlig unterschiedliche Licht-Schatteneffekte erzeugt werden können, was dem Bildwerk eine gewisse Lebendigkeit verleiht und zugleich auch eine gewisse 'mystische' Wirkung hervorruft.

Antike Texte lehren uns, dass man sich der beschriebenen Lichteffekte durchaus bewusst war und ihrer bediente. Wenn ein Objekt als 'schön' qualifiziert werden sollte, wurden nicht selten Ausdrücke wie zum Beispiel *namru* „scheinend“ benutzt oder es wurde mit *bariru* „Strahlen“, *šalummatu* „Schimmer“ oder *rašubbatu* „Glühen“ verbunden³⁸.

Das Zusammenspiel der wohlgedachten, ausgewogenen Harmonie der Komposition, der plastischen Darstellungsform der kräftig modellierten Figuren und der diese Plastizität unterstützenden und gleichzeitig sich verselbständigenden Erscheinungsweise des verwendeten Materials macht im Wesentlichen den ästhetischen Reiz der Darstellung auf dem 'Codex' *Hammurapi* aus. Zur ästhetischen Wirkung der Stele im Gesamten gehört auch die Erscheinungsweise der Inschrift, die in einer archaischen, sehr gleichmäßig ausgebildeten Paläographie gehalten und in klar strukturierten Kolumnen angeordnet ist. Selbst ein der Schrift unkundiger Betrachter kann sich der Anziehungskraft des Schriftfeldes kaum entziehen. Das Lesen des Textes dürfte indessen wohl selbst so manchem Schriftkundigen dieser Zeit nicht allzu leicht gefallen sein.

IKONOLOGIE³⁹

Aufbauend auf den bisherigen Zwischenergebnissen kann nun ein Versuch der *ikonologischen Deutung* des Bildwerks unternommen werden. Allerdings stellen die kulturelle Distanz und die immer noch sehr lückenhafte Kenntnis von

³⁸ Winter 1995, 2573–2575. Zum 'Strahlen' als Teil des gewünschten Erscheinungsbildes einer Statue oder Stele siehe auch Berlejung 1998, 59.

³⁹ Eine in der Kunstgeschichte lange etablierte Methode zur Betrachtung von Kunstgegenständen bildet die *Ikonologie* E. Panofskys (Panofsky 1932. 1939. 1978. 1985. 1993). Diese analysiert ein Bildwerk als Erzeugnis eines kulturellen, sozialen oder ideologischen Umfeldes und versucht, seinen 'Inhalt'

Symbolwerten des Alten Orients große Hindernisse hierfür dar, die nur ansatzweise überbrückt werden können. Hierin begründet liegt die Tatsache, dass in der Vorderasiatischen Archäologie bislang nur wenige Versuche einer Ikonologie unternommen wurden.

Betrachten wir zunächst einmal, welche Hinweise uns die Inschrift auf dem ‘Codex’ *Ḥammurapi* bietet. Im Text wird das Verhältnis zwischen der Inschriftenstele und einem Bildnis des Königs folgendermaßen umschrieben:

awâtija šūqurātim ina narija ašturma ina maḥar šalmija šar mišarim ukīn (XLVII, 74–78).

„Meine kostbaren Worte habe ich auf meine Stele geschrieben und vor mein Bild namens ‘König der Gerechtigkeit’ gesetzt.“

Etwas später heißt es:

awilum ḥablum ša awātam iraššū ana maḥar šalmija šar mišarim lillikma narī šaṭram lištassima awâtija šūqurātim lišmema narī awātam likallimšu (XLVIII, 3–16).

„Ein geschädigter Bürger, der eine Rechtssache bekommt, möge vor mein Bildnis namens *šar mišarim* ‘König der Gerechtigkeit’ treten, meine beschriftete Stele möge er lesen, meine kostbaren Worte möge er hören, meine Stele möge ihm die Rechtssache erklären.“

Es bleibt in diesem Kontext zunächst unklar, ob das gesamte Objekt samt Bildfeld als *narû* „Stele“ verstanden wird und das *šalmu* „Bild“ namens „König der Gerechtigkeit“ eine Statue bezeichnet, die der Stele gegenüber stand, oder ob mit

beziehungsweise seine ‘Bedeutung’ zu erfassen. Hierfür erstellt E. Panofsky ein dreistufiges Verfahren, das über die Beschreibung der phänomenologischen Spezifika und die Erfassung der Ikonographie auf die eigentliche Ikonologie abzielt. Diesem Modell zufolge wird in einem ersten Schritt mittels der vitalen Daseinserfahrung – also der Vertrautheit mit Gegenständen und Ereignissen – das Phänomen selbst betrachtet. Als Korrektiv dient dabei die Gestaltungs- beziehungsweise Stilgeschichte, die auf der Einsicht in die Art und Weise basiert, wie unter wechselnden historischen Bedingungen Gegenstände und Ereignisse durch Formen ausgedrückt werden. Der Akt der Interpretation ist eine *Vor-Ikonographische Beschreibung* des Kunstwerkes. In einem zweiten Schritt wird auf der Grundlage der Kenntnis literarischer Quellen der Bedeutungssinn erfasst, was als *Ikonographische Analyse* bezeichnet wird. Deren Korrektiv ist die Typengeschichte, also die Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte Themen oder Vorstellungen durch Gegenstände und Ereignisse ausgedrückt werden. Die dritte Stufe dient der *Ikonologischen Interpretation* des Kunstwerkes, also der Bestimmung der eigentlichen Bedeutung oder des Gehaltes, der die Welt symbolischer Werte bildet. Hierzu ist eine ‘synthetische Intuition’, die Vertrautheit mit den wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes, vonnöten. Diese wird durch die Kenntnis der ‘Weltanschauung’ einer Epoche ermöglicht. Als Korrektiv dient die Geschichte kultureller Symptome oder Symbole, also die Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes durch bestimmte Themen und Vorstellungen ausgedrückt werden. Das in der kunstgeschichtlichen Forschung viel diskutierte System E. Panofskys (Kaemmerling 1994) steht in einem gewissen Spannungsverhältnis zu der aus ihr entwickelten, heute dominierenden Richtung der *kunstgeschichtlichen Hermeneutik*, die nicht den ‘Sinn’ eines Kunstwerkes, also seine Bedeutung, sondern das Kunstwerk selbst jenseits seiner immanenten Ästhetik untersucht (Bätschmann 1978. 1988. 1996. Zu den Grenzen einer Hermeneutik altorientalischer Kunstwerke siehe Bonatz 2000, 5).

narû lediglich das Textfeld auf dem ‘Codex’ und mit dem „Bild“ das Relief im oberen Bereich der Stele gemeint ist⁴⁰. Insbesondere die letztgenannte Passage der Inschrift verführte einige Forscher dazu, die zweite Interpretation vorzuziehen⁴¹. So verlockend diese Deutung ist, steht ihr zunächst der Wortlaut *ina/ana maḥar* entgegen, der eindeutig eine räumliche Beziehung, nämlich die des „davor“, bezeichnet. Nun könnte man – würde man den Text strapazieren wollen – eine semantisch weiter gefasste Lesung annehmen und vermuten, das Bild, welches in einem gewissen Abstand betrachtet werden sollte, sei „vor“ dem Text, der nur aus nächster Nähe gelesen werden kann, wahrnehmbar. Auch wurde bereits von I. Winter der Standpunkt vertreten, dass *ina* oder *ana maḥar* mit „in Anwesenheit von“ zu deuten sei und folglich eine Identität des Bildnisses *šar mišarim* mit dem Relief auf dem ‘Codex’ gegeben sei⁴².

Als Gegenargument ist angeführt worden, dass nach Ausweis der Jahresnamenslisten das Jahr 22 Hammurapis als dasjenige bezeichnet wird, in dem das Bildnis von Hammurapi als „König der Gerechtigkeit“ aufgestellt worden ist: mu alam Hammurabi lugal níg-si-sá. Da der ‘Codex’ erst nach dem Jahr 35 hergestellt worden sein kann, spräche dies für zwei getrennte Objekte. Dem ist wiederum entgegen zu halten, dass die als ‘Codex’ *Hammurapi* bezeichnete Stele keineswegs ein Einzelstück war; alleine in Susa sind Fragmente weiterer, wohl identischer Objekte gefunden worden⁴³. Zudem wird aus der Inschrift selbst deutlich, dass die Originalstelen im Marduktempel Esangila in Babylon aufgestellt worden ist. Die von Šutruk-Nahḫunde geraubten, nahe des ‘Codex’ gefundenen Bildwerke stammen jedoch laut Sekundärinschrift zumeist aus Sippar oder Ešnunna. Erst sein Sohn Kutir-Nahḫunde raubte Objekte aus Babylon selbst, darunter die Statue des Marduk⁴⁴. Es ließe sich daher durchaus vermuten, das bislang nicht aufgefundene Original sei im Jahr 22 in Babylon aufgestellt worden, während das uns bekannte Objekt eine jüngere Kopie aus dem Jahr 35 oder später mit einem aktualisierten Text im Prolog sei, welches in Sippar aufgestellt war.

⁴⁰ Das semantische Feld des akkadischen Terminus *šalmu* ist entsprechend weit gesteckt: Der Begriff kann sich sowohl auf ein rundplastisches Abbild als auch eine Reliefdarstellung beziehen. Ausschlaggebend war, dass dem *šalmu* eine eigene Identität beigemessen wurde und in ihm weniger ein reines Abbild als vielmehr einen Stellvertreter des Dargestellten sah. Siehe hierzu die Ausführungen von Winter 1992 und Bonatz 2002, insbesondere 13.

⁴¹ Eine Beziehung des Namens „König der Gerechtigkeit“ zu dem Bildwerk auf dem ‘Codex’ *Hammurapi* wird von einigen Forschern angenommen, darunter von Renger 1975–76, 234 und Seidl 2001, 120. Auch André-Salvini 2004, 27 mag diese Deutung trotz Einschränkungen nicht ausschließen. Siehe weiterhin Belege bei Bosshard-Nepustil 2003, 63 Anm. 72.

⁴² Winter 1997, 366.

⁴³ Kraus 1984, 62–63.

⁴⁴ Nun ist natürlich nicht auszuschließen, dass der ‘Codex’ erst von Kutir-Nahḫunde verschleppt wurde, aufgrund des Fundkontextes ist jedoch wahrscheinlicher, dass er von Šutruk-Nahḫunde aus Sippar entfernt wurde. Zur Geschichte der elamischen Raubzüge siehe zuletzt Potts 1999, 233–238.

Letztendlich wird kaum eine befriedigende Lösung des Problems geboten werden können, ob denn die Darstellung im Bildfeld des ‘Codex’ selbst als ‘Bild des Königs der Gerechtigkeit’⁴⁵ zu deuten ist oder letzteres eine der Stele gegenüber aufgestellte Statue meint. In jedem Fall zeigt die Erwähnung eines Bildwerkes namens „König der Gerechtigkeit“, dass es einen entsprechenden Bildtypus gegeben und sich dieser formal und inhaltlich von anderen Königsdarstellungen wie dem des ‘Königs als Krieger’ oder als ‘Bauherr’ oder eben auch der Wiedergabe einer ‘Investitur’ unterschieden hat. Dass das Bild auf dem ‘Codex’ *Ḫammurapi* eben diesen Typus darstellte, erscheint äußerst wahrscheinlich.

Wie wir bei der formalen Analyse gesehen haben, übernimmt der thronende Sonnengott den aktiven Handlungspart der beiden Figuren. Šamaš galt im Alten Orient als oberster, göttlicher Richter⁴⁶, der in vielen Texten – darunter auch dem Epilog des ‘Codex’ – das Epitheton *dajjānum rabūm ša šamê u eršetim* „Großer Richter des Himmels und der Erde“ trägt. Dahinter steht die Vorstellung, dass das Licht der Sonne alle Dinge erreicht, der Gott somit alles sehen und beobachten kann. Šamaš nun erteilt *Ḫammurapi* nach Aussage des Textes die Aufgabe, *mīšarum* „Gerechtigkeit“ herbeizuführen und zu garantieren.

Ḫammurapi seinerseits behauptet im Prolog *kīma dŠamaš ana šalmāt qaqqadim* „wie der Sonnengott über den Schwarzköpfigen“ aufzugehen (I, 40–41). Zudem ist er *dŠamaš Bābilim mušēši nūrim ana māt Šumerim u Akkadim* „der Sonnengott von Babylon, der das Licht aufgehen lässt über dem Land Sumer und Akkad“ (V, 4–9). Im babylonischen Onomastikon finden sich Namen wie *Ḫammurapi-Šamši* „*Ḫammurapi* ist mein Sonnengott“⁴⁷.

Die Rechtsanleitungen werden vom König erlassen, worin ein wesentlicher Unterschied zu den Geboten der Thora liegt, die von Gott selbst stammen und an Moses lediglich übergeben werden. *Ḫammurapi* ist derjenige, der Sorge dafür trägt, dass „der Starke den Schwachen nicht schädigt“, und der „der Waise und der Witwe zu ihrem Recht“ (XLVII, 59–61) verhilft. Er fungiert dabei als irdischer Stellvertreter von Šamaš, und dies in dessen Auftrag⁴⁸.

Eben diese Aspekte kommen im Bild zum Tragen. Die durch den direkten Blickkontakt hervorgerufene enge Beziehung zwischen den Figuren erhebt den König in eine besondere Position und stellt ihn in eine ungewöhnlich vertraute Nähe zum Gott. Die Darstellungsachsen verdeutlichen die vom Gott ausgehende Aktion,

⁴⁵ Dafür, dass die Darstellung auf dem ‘Codex’ grundsätzlich als Königs- und nicht als Gottes-Bild zu deuten ist, spricht die Verwendung von Diorit, welches – zumindest bei Statuen – auf Herrscherbildnisse beschränkt war. Siehe hierzu Selz 2001.

⁴⁶ Zur Funktion des Sonnengottes als ‘morgendlicher Retter und Richter’ in Mesopotamien siehe Janowski 1989, 19–97.

⁴⁷ Klengel 1976, 157.

⁴⁸ Dies steht in keinem Widerspruch zu der seit dieser Zeit einsetzenden Erhöhung Marduks, des Stadtgottes von Babylon, an die Spitze des Pantheons (Sommerfeld 1982). Der Rechtsaspekt blieb weiterhin dem Sonnengott vorbehalten.

spricht die Erteilung des Auftrags an den König. Die Augenhöhe schließlich, die den König auf den Gott hinab sehen lässt, stellt in Verbindung mit der durch die extreme Glättung des Materials erreichten, geradezu mystisch verklärten, strahlenden Wirkung der Figuren auf subtile Weise eine Überhöhung Hammurapis als Person dar. Durch Ring und Griffel wird der Bezug zur Macht und zum Auftrag, die Stele mit dem Gesetzeswerk zu errichten, hergestellt.

Das Bild ist keineswegs als reine Illustration der Textaussage zu werten. Bildtypen besitzen ihre eigene, veränderliche inhaltliche Dynamik, während ihre schriftlich fixierte Deutung eine jeweils zeitgebundene, spezifische ist. Die Tatsache, dass sich das Bild auf dem *‘Codex’ Hammurapi* aus dem Motiv der *‘Einführungsszene’* entwickelt hat, belegt dies: Die Motivgeschichte qualifiziert das Bild als Darstellung eines bestimmten Themas – der Adoration des Königs vor einem der *‘Großen Götter’*. Durch die Reduktion des Motivs auf König und Gott wird jedoch deutlich, dass der König das Medium der *‘Einführenden’* und der *‘Fürbittenden Gottheit’* nicht mehr benötigt. Gemäß seiner gesteigerten Position tritt er alleine vor den Gott.

Das Bildprogramm des *‘Codex’ Hammurapi* erweist sich in seiner Ikonologie als völlig anders konzipiert als dasjenige auf der etwa 400 Jahre älteren Stele des akkadischen Königs Narām-Sîn, des ersten mesopotamischen Herrschers, der seinen Namen mit einem Gottesdeterminativ schreiben und sich selbst mit einer Hörnerkrone darstellen ließ. Trotz aller zur Schau gestellter *‘Bescheidenheit’* Hammurapis, der sich nie direkt vergöttlichen ließ, erscheint er auf seinem Bildwerk dennoch als eine Person in erhabener Position, die nicht nur über besondere Fähigkeiten zu verfügen, sondern geradezu in die göttliche Sphäre entrückt zu sein scheint. Es ist diese propagierte, von den Göttern verliehene, persönliche Qualifikation des Königs, die im Sinne M. Webers als *‘Charisma’*⁴⁹ bezeichnet werden kann. Bild und Text ergänzen dabei einander in der Formulierung dieser quasi-ideologischen Aussage.

FUNKTION UND TELEOLOGIE

Aufbauend auf dieser Erkenntnis kann nun der Frage nach der Funktion des Bildwerkes nachgegangen werden. Als ein mögliches Hilfsmittel hierfür kann

⁴⁹ In der Realität handelte es sich bei dem babylonischen Königtum nicht um ein auf das Charisma bezogenes; Hammurapi wurde König, weil er der Sohn seines Vorgängers war. Ungeachtet des existierenden dynastischen Prinzips basierte ideologisch die Herrscherlegitimation auf persönlicher Tüchtigkeit und der Unterstützung durch die Götter, eben eines zumindest propagierten Charismas (Novák 1999, 25–38). Die politischen Erfolge Hammurapis verdeutlichten dessen Charisma ebenso wie sein – durch viele Briefe an seine Beamte attestiertes – Engagement bei der Sicherung sozialer Ordnung.

ein Paradigma aus den kommunikationstheoretischen Wissenschaften der Semiotik⁵⁰ und des Konstruktivismus⁵¹ aufgegriffen werden. Denen zufolge ist Kultur grundsätzlich als ein Kommunikationsprozess zu verstehen und folglich jedes Kulturphänomen als Zeichensystem aufzufassen. Dies gilt gleichermaßen für Architektur wie für Denkmäler der Bildkunst.

Bis zu einem gewissen Grade wurde die semiotische Botschaft des ‘*Codex*’ *Ḫammurapi* bereits im Rahmen der Ikonographie und Ikonologie angesprochen, die ja an sich schon Teil der Semiotik sind⁵². Wie aber ist deren Übermittlung von-statten gegangen? Auch hierzu ist ein Blick in den Text der Inschrift vonnöten.

In der bereits zitierten Stelle im Epilog heißt es, dass ein geschädigter Bürger im Falle einer Rechtsunsicherheit vor das Bildnis des ‘Königs der Gerechtigkeit’ treten und auf der beschrifteten Stele die Rechtslage überprüfen möge. Nun kann mit großer Sicherheit davon ausgegangen werden, dass die meisten Bewohner Mesopotamiens Illiteraten waren. Selbst diejenigen, die beispielsweise als Händler über genügend Schriftkenntnisse verfügten, um Urkunden anzufertigen oder zumindest zu lesen, waren sicherlich kaum in der Lage, den in archaischen Zeichen festgehaltenen, fast schon literarischen Text zu entziffern. Immerhin kann vermutet werden, dass es nahe dem Aufstellungsort der Stele Leute – eventuell professionelle Schreiber oder Priester – gab, die den Text vorlesen konnten.

Angesichts der Ikonologie geht man wohl kaum fehl in der Annahme, dass die damals gängigen Bildtypen von den antiken Betrachtern in ihrer jeweiligen Bedeutung verstanden wurden, so sicherlich auch das Relief auf dem ‘*Codex*’ *Ḫammurapi*. Der Betrachter des Bildes dürfte – gemäß des semiotischen Paradigmas – die Bedeutung verstanden haben, wusste folglich, welche Funktion Bild und Stele gemeinsam hatten. Diese wird im Epilog der Inschrift auch genannt: Das Bild sollte ebenso wie die Stele *mīšarī ina mātim lištēpi* „meine (d. h. des Königs) Gerechtigkeit im Lande sichtbar werden“ (XLVII, 87–88) lassen. Diese „Gerechtigkeit“ war Teil einer konnektiven Struktur, die – wie J. Assmann ausführt – „als symbolische Sinnwelt einen gemeinsamen Erfahrungs-, Erwartungs-

⁵⁰ Eco 1994; Elsen-Novák – Novák 2005.

⁵¹ Wie die Semiotik, so postuliert auch der Konstruktivismus, dass Bilder keine authentischen Wiedergaben der Wirklichkeit sind, sondern dass sie „durch gesellschaftliche Konventionen geprägt“ (Hölscher 2000, 161) und dadurch kulturell kodierte Konstrukte sind. Während die Semiotik jedoch die durch das Bild transponierte Botschaft zum Gegenstand ihrer Untersuchung macht, geht der Konstruktivismus verstärkt den Mechanismen der Übermittlung nach, also der Frage, wie der Vorgang des Sehens und damit des Verstehens erzeugt und dadurch eine Wirklichkeit konstruiert wird. Innerhalb der konstruktivistischen Ansätze lassen sich zwei Richtungen differenzieren: der *Radikale* und der *Soziale Konstruktivismus*. Beide gehen von der Prämisse aus, dass Menschen keinen oder nur einen indirekten Zugang zu einer objektiven Realität haben. In der Annahme der selbst organisierenden Prozesse unterscheiden sich die beiden Ansätze jedoch grundlegend. Siehe hierzu zusammenfassend Weissenrieder – Wendt 2005, 38–48.

⁵² Hölscher 2000, 160.

und Handlungsraum bildet, der durch seine bindende und verbindliche Kraft Vertrauen und Orientierung stiftet⁵³. Eine solchermaßen definierte ‘Gerechtigkeit’ stellte im Verständnis des Alten Orients keinen zu schaffenden Neuzustand dar, sondern den von den Göttern festgelegten Urzustand, der im Lauf der Zeit verunstaltet worden war und den es daher wiederherzustellen galt⁵⁴. In diesem Sinne ist unter *šākin mišarim*, dem „Stifter von Gerechtigkeit“, eigentlich – wie F. R. Kraus betont – der „Wiederhersteller von Gerechtigkeit“ zu verstehen⁵⁵. Ein tüchtiger König zeichnete sich dadurch aus, dass er den Idealzustand der ‘Gerechtigkeit’ restaurierte. Unter eben diesen Gesichtspunkten sind die Rechtsverordnungen des Alten Mesopotamiens aufzufassen.

Letztendlich sollte dieser Akt – wie auch der Epilog des ‘*Codex*’ *Ḥammurapi* bestätigt (XLVIII, 20–59) – dazu führen, dass alle Menschen der Weisheit und Gerechtigkeit des Königs gegenwärtig werden und diesen vor den Göttern preisen, um ihn als tüchtigen König auszuweisen. Doch Untertanen und Götter sind nicht die einzigen, vielleicht nicht einmal die wesentlichen Rezipienten der Botschaft des ‘*Codex*’ *Ḥammurapi*: Als letztendliche Adressaten werden im Epilog die „künftigen Könige“, also die Nachwelt genannt. Diese werden aufgefordert, Bildnis und Inschrift zu ehren und weder Zerstörungen noch Änderungen vorzunehmen.

Daraus lässt sich schließen, dass der ‘*Codex*’ *Ḥammurapi* ein ikonisches und textliches Instrument der Mnemotechnik darstellt. Sein Zweck bestand darin, die besondere Qualifikation und damit auch die Legitimation *Ḥammurapi*s der Umwelt, den Göttern und insbesondere auch der Nachwelt vor Augen zu führen und ihn als Herrscherfigur im kulturellen Gedächtnis⁵⁶ Mesopotamiens zu verankern; ein Unterfangen, das ihm letztendlich gelungen ist⁵⁷.

FAZIT

Das Bildwerk auf der als ‘*Codex*’ *Ḥammurapi* bezeichneten Stele stellt die in der Inschrift beschriebene Beziehung zwischen dem Sonnengott und obersten Richter Šamaš und dem König des neu geschaffenen Großreiches von Babylon ikonisch dar. Diese Beziehung geht einher mit dem von Šamaš an den Herrscher erteilten Auftrag, durch das Gesetzeswerk soziale Gerechtigkeit, Recht und Ordnung auf der Welt festzusetzen. Kompositorisch wie ikonographisch wird auf subtile Weise der König in die göttliche Sphäre des Sonnengottes erhoben. Indem sich der

⁵³ Assmann 1997, 16.

⁵⁴ Zum idealisierten Vergangenheitsverständnis im Alten Orient siehe Maul 1997, 112–113.

⁵⁵ Kraus 1984, 10.

⁵⁶ Zum ‘kulturellen Gedächtnis’ siehe Assmann 1997.

⁵⁷ Braun-Holzinger – Frahm 1999, 144–147.

Herrscher als ‘Sonnengott der Menschen’ zum obersten Richter auf Erden macht und für Gerechtigkeit sorgt, kommt er seiner Verpflichtung nach und weist sich sowohl als legitimer Mittler zwischen Menschen und Göttern wie auch als Garant der irdischen Ordnung aus. Auch illiterate Betrachter des ‘*Codex*’ *Hammurapi* konnten mittels der besonderen Bildsprache, Darstellungsform und Ästhetik des Bildwerkes diese Aussage wahrnehmen und verstehen. Das Ziel lag darin, die Legitimität des Königs gegenüber den Göttern und der Nachwelt darzustellen.

Obgleich das Beispiel des ‘*Codex*’ *Hammurapi* Anderes zu vermitteln scheint, muss abschließend festgehalten werden, dass sich die Erschließung von Ikonologie und Teleologie eines altorientalischen Bildwerkes weitaus schwieriger gestaltet als bei Denkmälern der Moderne oder selbst der Klassischen Antike. Der tiefe kulturelle Graben, der den modernen Forscher vom antiken Objekt beziehungsweise seinem Erschaffer trennt, erschwert die inhaltliche Deutung in kaum überwindbarem Maße. Auch die Deutung der Texte ist nicht ohne semantische Probleme, wodurch jegliche Harmonisierung von Text und Bild beeinträchtigt wird. Dennoch erscheint es in Einzelfällen – und ein solcher ist der ‘*Codex*’ *Hammurapi* – möglich, durch ein selektives Zurückgreifen auf einzelne Instrumente aus verschiedenen Methoden und deren Kombination zu stichhaltigen Resultaten zu gelangen. Zu bedenken ist jedoch, dass kaum ein Bildwerk so günstige Voraussetzungen hierfür bietet wie der ‘*Codex*’ *Hammurapi*. Erstens ist das Bild ikonographisch wenig komplex und daher verhältnismäßig leicht dekodierbar, zweitens lässt sich eine betonte Konzeption im Hinblick auf Ästhetik und Ikonologie fassen und drittens finden wir auf dem Objekt selbst eine Inschrift mit direkten und indirekten Hinweisen zur Deutung vor.

Gerade dies zeichnet dieses Bildwerk jedoch als etwas Besonderes aus, und zwar auch im Hinblick auf Motiv und Ikonographie.

KURZFASSUNG

Die als ‘*Codex*’ *Hammurapi* bekannte Stele des babylonischen Königs Hammurapi erlangte ihre eminente kulturgeschichtliche Bedeutung durch das Gesetzeswerk, das in Keilschrift auf ihr angebracht ist. Das Relief, welches den oberen Bereich ziert, zeigt den Herrscher im Gebetsgestus vor dem thronenden Sonnengott. Obgleich dieses zu den herausragenden künstlerischen Erzeugnissen der altbabylonischen Zeit zählt, ist es bislang nur selten Gegenstand kunstgeschichtlicher Interpretationen gewesen. Die Tatsache, dass sich im Rahmentext der Inschrift einige wichtige Hinweise auf seine Ikonologie und Teleologie finden, wurde dabei zumeist nur unzureichend berücksichtigt. Die auf der Betrachtung von Bild und Text basierende inhaltliche Deutung der Stele zeigt, dass diese die Legitimität und Qualifikation des Königs gegenüber den Göttern und der Nachwelt verdeutlichen sollte.

«ملك العدالة»

حول شرح رموز مشهد وغاية قوانين حمورابي

نالت مسلة الملك البابلي حمورابي المعروفة باسم «قوانين» حمورابي أهميتها التاريخية الحضارية البالغة من خلال نص القوانين الذي دُون عليها بالكتابة المسمارية. ويظهر النحت البارز الذي يزين مجال المسلة العلوي الملك وهو يومئ بإشارة الصلاة أمام إله الشمس الجالس على عرشه. وعلى الرغم من اعتبار هذا النقش من أهم الآثار الفنية للعصر البابلي القديم فإن تفسيرات تاريخ الفن لم تتناوله حتى الآن إلا نادراً، وغالباً ما لم تُراعى آنذاك حقيقة احتواء نص الإطار العام للقوانين على بعض المؤشرات المهمة إلى ما ترمز إليه عناصر المشهد وإلى غايته إلا قليلاً. يظهر تفسير مضمون المسلة، المعتمد على معاينة النص والصورة، بأنه كان على المسلة أن توضح شرعية الملك وكفاءته أمام الآلهة والأجيال الآتية.

Adresse:

Gabriele Elsen-Novák M.A.
 PD Dr. Mirko Novák
 Altorientalisches Seminar
 Eberhard Karls Universität Tübingen
 Schloss
 72070 Tübingen

LITERATURVERZEICHNIS

- André-Salvini, B.
2004 Le Code de Hammurabi, Collection Solo 27, Département des antiquités orientales.
- Assmann, J.
1997 Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, 2. Auflage.
- Bachmann, M.
1996 Die strukturalistische Artefakt- und Kunstanalyse, *Orbis Biblicus et Orientalis* 148.
- Bätschmann, O.
1978 Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik, Nachdruck in: Kaemmerling 1994, 460–484.
1988 Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik.
1996 Anleitung zur Interpretation. Kunstgeschichtliche Hermeneutik, in: Belting *et al.* 1996, 192–222.
- Belting, H. – Dilly, H. – Kemp, W. – Sauerländer, W. – Warnke, M. (Hrsg.)
1996 Kunstgeschichte. Eine Einführung, 5., überarbeitete Auflage.
- Berlejung, A.
1998 Die Theologie der Bilder, *Orbis Biblicus et Orientalis* 162.
- Black, J. – Green, A.
1992 Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia.
- Boehmer, R. M.
1975 Glyptik von der alt- bis zur spätbabylonischen Zeit, in: Orthmann 1975, 336–363.
- Boese, J.
1971 Altnesopotamische Weihplatten. Eine Denkmalsgattung des 3. Jahrtausends v. Chr., Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie 6.
- Bonatz, D.
2000 Das syro-hethitische Grabdenkmal.
2002 Was ist ein Bild im Alten Orient? Aspekte bildlicher Darstellungen aus altorientalischer Sicht, in: M. Heinz – D. Bonatz (Hrsg.), Bild – Macht – Geschichte. Visuelle Kommunikation im Alten Orient, 9–20.
- Borbein, A.
2000 Formanalyse, in: A. H. Borbein – T. Hölscher – P. Zanker (Hrsg.), Klassische Archäologie. Eine Einführung, 109–128.
- Borger, R.
1963 Babylonisch-assyrische Lesestücke II. Die Texte in Umschrift.
1982 Akkadische Rechtsbücher, in: R. Borger, Texte aus der Umwelt des Alten Testaments I. Rechts- und Wirtschaftsurkunden, historisch-chronologische Texte.
- Börker-Klähn, J.
1982 Altvorderasiatische Bildstelen und vergleichbare Felsreliefs, Baghda-der Forschungen 4.

- Bosshard-Nepustil, E.
 2003 Zur Darstellung des Rings in der altorientalischen Ikonographie, in: L. Morenz – E. Bossert-Nepustil, Herrscherpräsentation und Kulturkontakte Ägypten – Levante – Mesopotamien. Acht Fallstudien, *Alter Orient und Altes Testament* 304, 49–80.
- Braun-Holzinger, E. A.
 1996 Altbabylonische Götter und ihre Symbole, *Baghdader Mitteilungen* 27, 235–359.
- Braun-Holzinger, E. A. – Frahm, E.
 1999 Liebling des Marduk – König der Blasphemie. Große babylonische Herrscher in der Sicht der Babylonier und in der Sicht anderer Völker, in: J. Renger (Hrsg.), *Babylon. Focus mesopotamischer Geschichte, Wiege früher Gelehrsamkeit, Mythos in der Moderne, Colloquien der Deutschen Orient-Gesellschaft* 2, 131–156.
- Burckhardt, J.
 1992 Ästhetik in der bildenden Kunst. Der Text der Vorlesung „Zur Einleitung in die Ästhetik der bildenden Kunst“ aufgrund der Handschriften kommentiert und herausgegeben von I. Siebert.
- Charpin, D.
 2003 *Hammurabi de Babylone*.
- Eco, U.
 1994 Einführung in die Semiotik, 8. Auflage.
- Elsén-Novák, G. – Novák, M.
 2005 'Ich bin der wahre Weinstock und mein Vater ist der Weingärtner'. Zur Semiotik des Weinstocks in Joh 15, 1–8 aus Sicht der Altorientalistik, in: A. Weissenrieder – F. Wendt – P. von Gemünden (Hrsg.), *Picturing the New Testament*, 183–206.
- Erdmann, K.
 1969 Die Kunst Irans zur Zeit der Sassaniden.
- Feroli, P. – Fiandra, E.
 1993 Arslantepe Locks and the Shammash „Key“, in: M. Frangipane – H. Hauptmann – M. Liverani – P. Matthiae – M. Mellink (Hrsg.), *Between the Rivers and over the Mountains. Festschrift A. Palmieri*, 269–287.
- Gasche, H. – Armstrong, J. A. – Cole, S. W. – Gurzadyan, V. G.
 1998 Dating the Fall of Babylon. A Reappraisal of Second-Millennium Chronology. Mit einem korrigierenden Nachtrag, *Akkadica* 108, 1–4.
- Gethmann-Siefert, A.
 1995 Einführung in die Ästhetik.
- Hauskeller, M.
 1999 Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Dante.
- Hengstl, J.
 1999 Der 'Codex Hammurapi' und die Erforschung des babylonischen Rechts, in: J. Renger (Hrsg.), *Babylon. Focus mesopotamischer Geschichte, Wiege früher Gelehrsamkeit, Mythos in der Moderne, Colloquien der Deutschen Orient-Gesellschaft* 2, 445–465.
- Hölscher, T.
 2000 Bildwerke. Darstellungen, Funktionen, Botschaften, in: A. H. Borbein – T. Hölscher – P. Zanker (Hrsg.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung*, 147–165.

2002 Klassische Archäologie – Grundwissen.

Janowski, B.

1989 Rettungsgewißheit und Epiphanie des Heils. Das Motiv der Hilfe Gottes „am Morgen“ im Alten Orient und im Alten Testament I. Alter Orient, Wissenschaftliche Monographien zum Alten und Neuen Testament 59.

Kaemmerling, E. (Hrsg.)

1994 Ikonographie und Ikonologie, 6. Auflage.

al-Khalesi, Y.

1978 The Court of the Palms. A Functional Interpretation of the Mari Palace, Bibliotheca Mesopotamica 8.

Klengel, H.

1976 Ḫammurapi und seine Nachfolger im altbabylonischen Onomastikon, *Journal of Cuneiform Studies* 28, 156–160.

1991 König Hammurapi und der Alltag Babylons.

Kraus, F. R.

1953 Zu Moortgat, „Tammuz“, *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 52, 36–80.

1972 Vom mesopotamischen Menschen der altbabylonischen Zeit und seiner Welt.

1984 Königliche Verfügungen in Altbabylonischer Zeit, *Studia et Documenta* 11.

Krecher, J.

1976–1980 s. v. Insignien, in: *Reallexikon der Assyriologie* 5, 109–114.

Leslie, K.

2002 Examination and Tentative Identification of Some Black Stone Objects, *Zeitschrift für Assyriologie* 92, 296–300.

Magen, U.

1986 Assyrische Königsdarstellungen. Aspekte der Herrschaft, *Baghdader Forschungen* 9.

Maul, S.

1997 Die altorientalische Hauptstadt. Nabel und Abbild der Welt, in: G. Wilhelm (Hrsg.), *Die orientalische Stadt. Kontinuität, Wandel, Bruch*, *Colloquien der Deutschen Orient-Gesellschaft* 1, 109–124.

Moortgat, A.

1949 Tammuz. Der Unsterblichkeitsglaube in der altorientalischen Bildkunst.

1964 Die Wandgemälde im Palast zu Mari und ihre historische Einordnung, *Baghdader Mitteilungen* 3, 68–74.

1984 Die Kunst des Alten Mesopotamien. Die klassische Kunst Vorderasiens II. Babylon und Assur, 2. Auflage.

Novák, M.

1999 Herrschaftsform und Stadtbaukunst. Programmatik im mesopotamischen Residenzstadtbau von Agade bis Surra man ra'ā, *Schriften zur Vorderasiatischen Archäologie* 7.

Orthmann, W.

1975 Der Alte Orient, *Propyläen Kunstgeschichte* 14.

- Panofsky, E.
 1932 Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, Nachdruck in: Kaemmerling 1994, 185–206.
 1939 Ikonographie und Ikonologie, Nachdruck in: Kaemmerling 1994, 207–225.
 1978 Sinn und Deutung in der bildenden Kunst.
 1985 Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft.
 1993 IDEA. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, 7. Auflage.
- Parrot, A.
 1958 Mission archéologique de Mari II. Le Palais – Peintures Murales.
- Potts, D. T.
 1999 The Archaeology of Elam. Formation and Transformation of an Ancient Iranian State, Cambridge World Archaeology.
- Renger, J.
 1975–1976 Hammurapis Stele „König der Gerechtigkeit“, Welt des Orients 8, 228–235.
- Riegl, A.
 1893 Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik.
- Sasson, J. M.
 1995 King Hammurabi of Babylon, in: J. M. Sasson (Hrsg.), Civilizations of the Ancient Near East 2, 901–915.
- Schippmann, K.
 1990 Grundzüge der Geschichte des sassanidischen Reiches.
- Seidl, U.
 1975 Babylonische und Assyrische Flachbildkunst des 2. Jahrtausends v. Chr., in: Orthmann 1975, 298–309.
 2001 Das Ringen um das richtige Bild des Šamaš von Sippar, Zeitschrift für Assyriologie 91, 120–132.
- Selz, G.
 2001 Nur ein Stein, in: Th. Richter – D. Prechel – J. Klinger (Hrsg.), Kulturgeschichten. Altorientalische Studien für Volkert Haas zum 65. Geburtstag, 383–393.
- Sommerfeld, W.
 1982 Der Aufstieg Marduks, Alter Orient und Altes Testament 213.
- Steible, H.
 1991 Die neusumerischen Bau- und Weihinschriften I, Freiburger Altorientalische Studien 9,1.
- Streck, M. P.
 2000 Das amurritische Onomastikon der altbabylonischen Zeit 1, Alter Orient und Altes Testament 271/1.
- Sürenhagen, D.
 1975 Tammuz und kein Ende (Rezension zu Boese 1971), Bibliotheca Orientalis 32, 308–314.
- van de Microop, M.
 2005 Hammurabi of Babylon. A Biography.
- Viel, H.-D.
 2005 The Complete Code of Hammurabi.
- Vogel, H.
 2000 Statuen, die sichtbar machen. Zur ästhetischen, religiösen und politischen Bedeutung der Statue des Gudea, Baghdader Mitteilungen 31, 65–86.

Weissenrieder, A. – Wendt, F.

- 2005 Images as Communication. The Methods of Iconography, in: A. Weissenrieder – F. Wendt – P. von Gemünden (Hrsg.), *Picturing the New Testament*, 3–49.

Winter, I. J.

- 1992 Idols of the King. Royal Images as Recipients of Ritual Action in Ancient Mesopotamia, *Journal of Ritual Studies* 6, 13–42.
- 1995 Aesthetics in Ancient Mesopotamian Art, in: J. M. Sasson (Hrsg.), *Civilizations of the Ancient Near East*, 2569–2580.

- 1997 Art in Empire. The Royal Image and the Visual Dimensions of Assyrian Ideology, in: S. Parpola – R. M. Whiting (Hrsg.), *Assyria* 1995, 359–381.

Wölfflin, H.

- 1948 *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 11. Auflage.