

TÜRKISCH-ISLAMISCHES BILDGUT IN DEN FIGURENRELIEFS VON ACHTHAMAR

KATHARINA OTTO-DORN

Weit im Osten der Türkei, inmitten des stillen Zaubers der kleinen felsigen Vansee-Insel Achthamar, liegt ein Juwel mittelalterlicher östlicher Baukunst: die Klosterkirche vom heiligen Kreuz. Sie wurde von dem armenischen König Gagik von Vaspurakan, zusammen mit Palast und Kloster zwischen den Jahren 915 und 921 im armenischen Vierkonchen-Typus errichtet. Kloster- und Palastanlage sind zerfallen, die Kirche jedoch ist wie durch ein Wunder nahezu unversehrt auf uns gekommen. Ihren Hauptreiz bildet die bunte Fülle der Figurenreliefs, die die Fassaden überziehen, frühe Vorstufen zur Bauplastik abendländischer Kirchen und überraschende Zeugen für die christlich-islamische Mischkunst Ost-Anatoliens. Von diesem Figurenschmuck, dessen systematische Bearbeitung bisher noch aussteht, soll hier die Rede sein.¹

Die Bildreliefs sind deutlich in vier Abschnitte gegliedert, in eine untere, breite, in flachem Relief gehaltene Zone, die Themen des alten und neuen Testaments illustriert, in eine Zone mit vollplastisch heraus gearbeiteten Tierbildern, in einen vielfigurigen Weinlaubfries von starker Tiefendunkelwirkung und in schmale, unterhalb der Dachzonen umlaufende Tierfriese (Taf. I).

¹ Die Bedeutung armenischer Baukunst im allgemeinen und der Kirche von Achthamar im besonderen wurde erstmalig von J. Strzygowski erkannt und eingehender in seinem Werk: Die Baukunst der Armenier und Europa, 1918 gewürdigt; die Klosterkirche von Achthamar wurde von ihm erneut in: Asiens bildende Kunst in Stichproben, ihr Wesen und ihre Entwicklung, 1930, S. 337-345 behandelt. Hier heisst es in Erkenntnis der hintergründigen Natur des Denkmals auf S. 340 folgendermassen: "Die Einzelheiten (der Reliefs) müssen einmal genau aufgenommen werden. Sie geben eines der reichsten Beispiele der uns heute noch ganz fremden, eigentlich asiatischen Wunderwelt"; eine summarische Übersicht über den Bau und seine Ausstattung gibt S. Nersessian: Armenia and the Byzantine Empire, a brief study of Armenian Art and Civilization, 1947, S. 62, 66 f., 88, 90-96; Taf. III, XI, XII vgl. auch: Sovjet Enzyklopädie Bd. III, 1950.

Von diesem überaus vielfältigen Bildschmuck interessiert uns hier der Weinlaubfries, seiner Klärung gilt die vorliegende Untersuchung, die auf Beobachtungen an Ort und Stelle fusst.²

Zunächst ist die dichte Fülle von Bildszenen innerhalb des Weinlaubs verwirrend. Bei näherer Betrachtung hebt sich jedoch deutlich an der Ostwand der Kirche, also an betonter Stelle, eine zentrale Figur heraus, die dem Stifterbild des Gagik an der Westseite des Baues genau gegenüberliegt und von der aus sich, wie wir sehen werden, die gesamte Bildszenerie aufrollt. Dargestellt ist hier im Mittelpunkt der Ostwand eine, von einer Weinranke medaillonartig gerahmte und dadurch besonders betonte, bärtige männliche Figur mit kurz fallendem Haar, die im "Türkensitz" auf einem Kissens hockt (Taf. II). Sie weist sich durch Nimbus und Krone als Fürst aus, hält in der Rechten einen Pokal und greift mit der Linken in eine herabhängende Weintraube. Ihr langärmeliges, gegürtetes Gewand zeigt scheibenartig stilisierte, in einer ausgesprochenen Schrägschnitt-Technik ausgeführte Rundfalten.

Die auffällig grossen Augen enthielten wie auch die Krone und wie die Augen der übrigen Figurendarstellungen farbige Einlagen, die hier ausgebrochen sind, die sich jedoch an einigen Stellen erhalten haben. Dem Fürsten sind zwei stehende, unnimbierte, barhäuptige Figuren mit glatten Rundgesichtern zugeordnet. Sie erscheinen in dem im Orient beliebten Profilwechsel, mit Frontalansicht des Körpers, Seitenansicht der Beine und Dreiviertelprofil des Kopfes. Beide reichen dem Fürsten Granatäpfel dar und beide tragen über langen Beinkleidern einen mit einer Schärpe gegürteten Kaftan mit schrägem Revers-Verschluss. Plastisch hebt sich ein ausgesprochener Prunkgürtel, von dem laschenförmige Enden, sog. Riemenzungen, herabhängen, von dem Gewand ab. Gürtel und Riemenzun-

² An dieser Stelle möchte ich der Philosophischen Fakultät, Ankara, für die Unterstützung meiner Reisen in die Osttürkei danken, die ich mehrmals mit Zuschüssen der Fakultät mit meinen Schülern unternehmen konnte; ebenso schulde ich meinem Kollegen und Freund, dem hochverdienten Kunsthistoriker Herrn Prof. Dr. Mazhar Şefket İpşiroğlu, Istanbul, der selbst eingehende Studien in Achthamar getrieben hat, Dank für wichtige Hinweise, die Reliefs von Achthamar betreffend, und für eine Reihe von Photos, die er mir kollegialerweise zum Druck zur Verfügung gestellt hat; endlich danke ich meiner Assistentin, Fügen Tunçdağ für die in unermüdlicher Hilfsbereitschaft hergestellten Zeichnungen.

gen waren ebenfalls mit Juwelen andeutende Einlagen verziert. Beide sind für uns von ausschlaggebender Bedeutung, denn sie erlauben die nähere Deutung unserer Figuren-Reliefs. Es wird im Folgenden eingehender darauf einzugehen sein. Offenkundig ist zunächst, dass hier ein thronender Fürst, begleitet von "Würden-trägern", eine repräsentative Gruppe also, zur Darstellung gekommen ist. Innerhalb des christlichen Bildkreises, in dem wir uns bewegen, wirkt jedoch ein Thronbild mit dem im "Türkensitz" hockenden

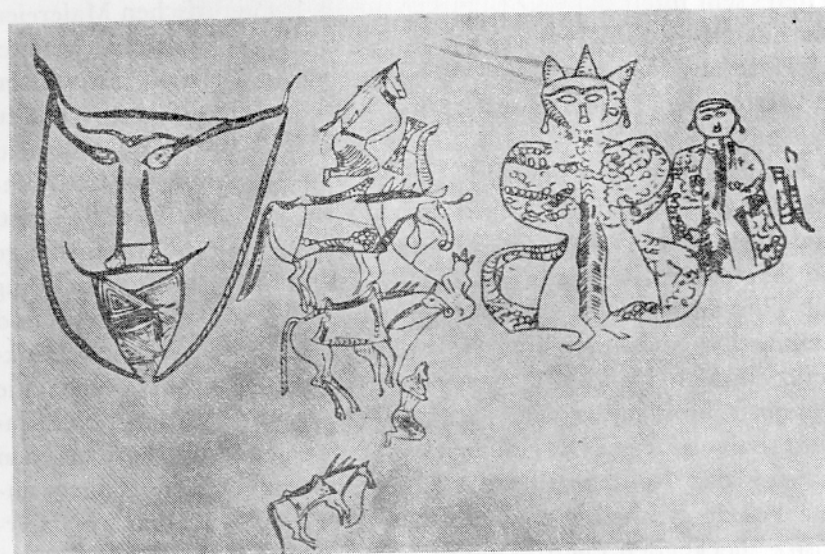


Abb. 1

Fürsten höchst befremdend.³ Für dessen Herleitung müssen wir daher auf Kunstbereiche zurückgreifen, denen diese ausgesprochene nomadische Sitzhaltung geläufig ist.

Ohne weiteres bietet sich uns hierfür die Steppenkunst Innerasiens an mit einer Reihe frühmittelalterlicher Denkmäler. Die früheste

³ An Gagik selbst, den Nersessian (a. a. O. S. 90) hier vermuten möchte, ist allein auf Grund der Thronhaltung keinesfalls zu denken, ganz abgesehen davon, dass sein eigenes Stifterbildnis an der Westfront der Kirche im Kronentyp und auch in der Gewandung völlig von dem hockenden Fürsten der Ostfront abweicht. Thomas Ardzruni, der Historiker der armenischen Könige von Vaspurakan, erwähnt im übrigen den "vergoldeten Thron" des Gagik, der in seinem heute zer-

uns bisher bekannte Bildüberlieferung des repräsentativen "Türkensitzes" hat sich in einer Felszeichnung aus der Mongolei, aus Kudyrge, erhalten, die in das 5.-6. Jahrh. zu datieren ist.⁴ Sie zeigt eine Göttin oder Fürstin mit dreigezackter Krone, die ebenfalls wie unser Fürst auf einem Kissen hockt, von einer Dienerin begleitet wird und vor der drei von ihren Pferden abgestiegene Krieger knien. Eine überdimensionale Maske auf der linken Bildseite betont den magisch-kultischen Charakter des Thronbildes (Abb. 1). Ein weiteres sehr interessantes Zeugnis ist uns in den uigurischen Malereien von Turkestan überliefert und zwar handelt es sich um eine Malerei auf Holz aus Dandan Uiliq, die etwa in das 9. Jahrh. anzusetzen ist.⁵ Trotz der Umbildung der im "Türkensitz" auf einem Kissen hockenden Figur zu einer mehrarmigen buddhistischen Gottheit, ist dennoch der ursprüngliche Charakter des Nomadenfürsten unverkennbar, sei es im bärtigen Kopftyp, sei es vor allem in der Tracht, dem kostbaren Gürtel mit Riemenzungen und Schwertgehänge und den hohen Reiterstiefeln (Taf. III b). Nicht nur Sitzhaltung und den hohen Reiterstiefeln (Taf. III b). Nicht nur Sitzhaltung und Thronkissen erinnern an Achthamar, sondern auch Krone und Nimbus sind vorhanden und wie dort hält der Thronende den Trinkbecher in der Hand. Zu unserem Thema gehört aber auch eine Gruppe frühmittelalterlicher Grabstellen aus Sibirien und der Mongolei, Balbals, russisch Kamennaya Baba genannt, die, vor den Gräbern der Nomadenfürsten aufgestellt, einmal deren überwundene Feinde symbolisieren,⁶ daneben aber fraglos in den im "Türkensitz" hockenden Figuren mit dem Becher in der Hand den Fürsten

störten Palast in Achthamar dargestellt war (zitiert nach Nersessian a. a. O. S. 10), das heisst doch wohl ein Thron abendländischer Art, auf dem Gagik im üblichen Thronsitze wie die Christus-Figur in der "biblischen" Zone der Achthamar-Reliefs vorzustellen ist. Ein zweites Fürstenbild im "Türkensitz", an der Südseite der Kirche, im unteren Bildfries, wird als König von Ninive mit den ihn umgebenden, in Medailons dargestellten "Klageweibern" angesprochen (Nersessian: a. a. O. S. 92). Auch dies liesse dann darauf schliessen, dass der "Türkensitz" in Achthamar als nichtchristlich angesehen wird und "orientalischen" Herrschern vorbehalten ist.

⁴ Abbildung nach O. Maenchen-Helfen: Crenelated Mane and Scabbered Slide, Central Asiatic Journal III, Nr. 2, Abb. 28, S. 120.

⁵ Abbildung nach A. v. le Coq: Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittelasiens, Berlin 1925, Abb. 40, S. 50.

⁶ Vgl. dazu K. Otto-Dorn: Türkische Grabsteine mit Figurenreliefs, Ars Orientalis III, 1959, S. 67, 69.

selbst im Thronsitze wiedergeben (Abb 2). Auch sie lassen verschiedentlich den bereits oben betonten "Klappenrock" und Riemenzungen erkennen, Attribute, auf die noch zurückzukommen sein wird.⁷

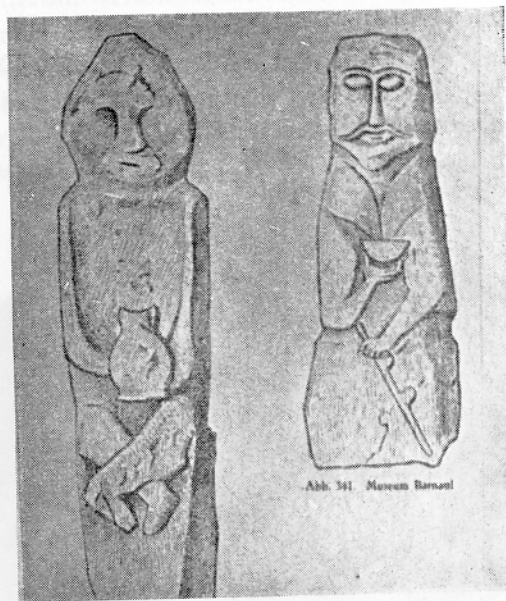


Abb. 2

Haben wir in diesen innerasiatischen Beispielen sozusagen die "Urbilder" des nomadischen Thronsitzes vor uns, so finden wir zeitgenössische Parallelen auch im Islambereich und zwar in der von der Steppenkunst Innerasiens stark beeinflussten frühen Abbasiden-

⁷ Abbildung nach H. Appelgren-Kivalo: Alt-Altäische Kunstdenkmäler, 1931, Abb. 341, 342.

Eine Reihung von im "Türkensitz" hockenden, reich gekleideten und bewaffneten Figuren mit Schalen und Blütenzweigen in den Händen begegnen uns in den kürzlich von russischen Archäologen entdeckten und freigelegten Malereien von Pandjikand (Tadjikistan) aus der Mitte des 7. Jahrh., die uns einen neuen Aspekt von den frühmittelalterlichen Mischkulturen Innerasiens vermitteln (A. Yakubovskij - A. M. Belenitzky - M. M. Diakonov: Zhivopis' drevnego Pyandzhikenta, Moskau, 1954, Taf. 9, 10, 12, 37, 38 und 7; Abbildung auch bei D. S. Rice: Studies in Islamic Metal Work VI, 1958, Abb. 7 a, b).

Kunst vor. Die auffälligste Parallele ist hier zunächst die Goldmedaille des Abbasiden-Khalifen Muktadir, des Zeitgenossen Gagik's aus dem Münzkabinett der Berliner Musseen.⁸ Sie enthält die Darstellung des auf einem mit Kissen belegten Taburett im "Türkensitz" thronenden Fürsten mit dem Becher in der Rechten, in der Linken ein Tuch, das Abzeichen hohen Ranges, das Ganze gerahmt von Kufischrift (Taf. III a). Der Khalif trägt keine Kopfbedeckung, zeigt jedoch die gleiche kurz fallende, sich an den Enden aufrollende Haartracht wie der Fürst in Achthamar. Auffällig verwandt ist



Abb 3

ausserdem die gleiche schräg geschnittene Fältelung des Gewandes. Die Rückseite der Medaille zeigt einen ebenfalls im "Türkensitz" hockenden Lautenspieler. Es wird weiter unten auf dieses für die

⁸ Die Abbildung wurde mir freundlicherweise von Herrn I. Artuk zur Verfügung gestellt; derselbe: *Abbasiler devrinde sikke*, *Belleten XXIV/93*, 1960, S. 25-45.

nähere Bestimmung unseres Achthamar-Fürsten wichtige Stück noch zurück zu kommen sein. Sehen wir uns zunächst nach weiteren Zeugnissen des im "Türkensitz" Thronenden im frühen Abbasiden-Bereich um. Als nächstes Beispiel ist ein Miniaturen-Fragment aus einer illustrierten Handschrift des 10. Jahrh. aus el-Ušmünein heranzuziehen. Fraglos ist der dort dargestellte, reich gekleidete, mit einer kappenartigen Krone geschmückte, den Becher in der Hand haltende und sehr wahrscheinlich im "Türkensitz" thronende Fürst seinerseits mit dem Abbasiden-Khalifen und zwar möglicherweise mit Muktadir zu identifizieren.^{8a} In starker Schematisierung



Abb. 4

finden wir den Bildtyp aber auch in der zeitgenössischen mesopotamischen Lüsterware. So erscheint in einem Fall der Thronende mit

^{8a} Vgl. A. Grohmann-Th. W. Arnold: *Denkmäler Islamischer Buchkunst*, 1929, Taf. 4. Grohmann (a. a. O. S. 10-13) datiert das Thronbild auf Grund des Schriftduktes der Handschrift, dem es zugehört, in das 10. Jahrh. und identifiziert es mit dem Abbasiden-Khalifen. Nach ihm ist "von den wenigen Darstellungen des 'Beherrschers der Gläubigen', die wir besitzen, die vorliegende wohl fraglos

türkischer Zopftracht, den Becher in der erhobenen Linken.⁹ Deutlich sind hier bestimmte Details, Tiraz-Streifen, breiter Schmuckgürtel und türkische Reiterstiefel gekennzeichnet, und wie im Muktadir-Medaillon ist auch diese Figur von Kufischrift gerahmt (Abb. 3). Eine andere Schale zeigt auf "punziertem" Grund den Thronenden mit dem Becher in der Rechten, während er links, nah verwandt dem Achthamar-Fürsten, der mit der Linken in die Traube greift, einen Blütenzweig hält¹⁰ (Abb. 4). Auch bei ihm sind Reiterstiefel angedeutet, die im übrigen in beiden Fällen an die Malerei aus Dandan Uliq erinnern (Taf. III b). Die Figur wird hier von Fischvogelmotiven gerahmt. Als ausgesprochene "Reprise" der Abbasiden-Denkmalerei ist eine Buyiden-Münze aus dem Britischen Museum zu betrachten mit dreifigurigem Thronbild, das in starrer Schematisierung den Buyiden-Prinzen 'Izz al-Dawlah im "Türkensitz" wiedergibt. Auch die Rückseite mit dem Lautenspieler im "Türkensitz" entspricht der Muktadir-Medaille.¹¹

Blicken wir auf das bisher Vorgebrachte zurück, so machen wir zwei entscheidende Feststellungen, einmal die, dass der Thronsitze des Fürsten von Achthamar auf ein innerasiatisch-nomadisches Bildschema zurückgeht, zweitens, dass dieses Thronschema für die frühe Abbasiden-Kunst verbindlich ist.

Gehen wir weiter und sehen uns die Begleitfiguren des Fürsten näher an. Auch sie stehen unverkennbar in der Überlieferung alter Steppentraditionen. Schon der "Klappenrock", der Kaftan mit Revers-Kragen und Schrägverschluss, ist eine typisch nomadisch-innerasiatische Tracht. Sie begegnet uns in den frühmittelalterlichen

nicht nur eine der ältesten, sondern auch gewiss interessantesten"; in diesen Zusammenhang gehört auch ein Stofffragment aus dem Textil-Museum vom Distrikt Columbia mit einem Fürsten im "Türkensitz", der den Becher in der Hand hält, durch den Schmuckgürtel mit langer Riemenzunge und die typischen Samarra-Wangenlocken ausgezeichnet ist und in das 9.-10. Jahrh. datiert wird (R. Ettinghausen: *Painting in the Fatimid Period*, *Ars Islamica* 9, 1942, Abb. 25, S. 121).

⁹ Abbildung nach A. Lane: *Early Islamic Pottery*, 1947, Taf. 13 A.

¹⁰ Abbildung nach R. Ettinghausen: *The Wade Cup*, *Ars Orientalis* II, Abb. O, S. 347.

¹¹ M. Bahrami: *A Gold Medal in the Freer Gallery of Art*, *Archaeologia Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld*, 1952, Taf. I, Abb. 3a, b.

Malereien Ostturkestans (Abb. 5), wobei das Einzelrevers bevorzugt ist,¹² wie in den etwa gleichzeitigen bereits als Parallelen zum "Türkensitz" herangezogenen Balbals aus Sibirien und der Mongolei (Abb. 2).



Abb. 5

Noch stärker aber interessieren uns an den "Würdenträgern" ihre vom Gürtel herabhängenden, laschenförmigen Riemenzungen,

¹² Abbildung nach A. v. le Coq: a. a. O. Abb. 86; ebendort: Abb. 3, 7, 8; derselbe: *Buddhistische Spätantike* IV, 1924, Abb. 334, 336, 415; nach Innerasien und zwar etwa in die gleiche Zeit wie die Turkestan-Malereien gehören auch die beiden von A. v. le Coq (Bilderatlas Abb. 34, 36) zum Vergleich herangezogenen fälschlicherweise als sasanidisch bezeichneten Silberschalen, auf denen einmal ein Reiter im "Klappenrock", das andere Mal eine ausgesprochene "Steppen"-Szene dargestellt ist mit zwei im Türkensitz auf einem Schild hockenden Trinkern mit Klappenrock und Reiterstiefeln, umgeben von Mundschenken und musizierenden

in denen wir ein typisches Trachtenzubehör der reiternomadischen Völker vor uns haben. Wir begegnen diesem Gürtel-Gehänge in vielfältigen Belegen aus der Kunst Innerasiens, so in auffällig reichem

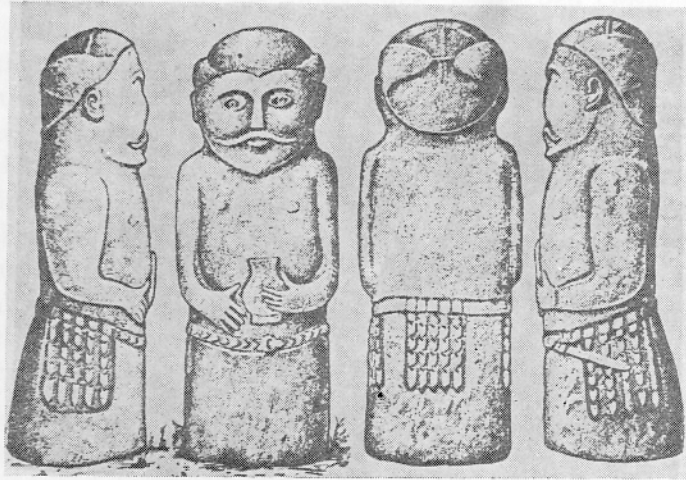


Abb. 6

Masse wiederum an den Balbal-Figuren¹³ (Abb. 6). Weitere reiche Zeugnisse haben sich ebenfalls wieder in den Malereien Turkestan's,

den Affen. Im übrigen bestätigt die soghdische Inschrift letzterer Schale, deren Zuweisung in das alte Soghdien; auch D. Schlumberger (*Le palais Ghaznavide de Lashkari Bazar, Syria XXIX, 1952, fasc. 3-4, S. 265-67 und S. 266, Anm.4*), der im übrigen seinerseits den sasanidischen Charakter der beiden Schalen bezweifelt, betont ausdrücklich die innerasiatische Herkunft des "Klappenrocks"; auch die T'u-küe trugen das Gewand mit Doppelrevers, vgl. dazu die Darstellung eines T'u-küe-Mannes auf einem Grabstein aus der Aussenmongolei (Liu Mau-Tasi: Die chinesischen Nachrichten zur Geschichte der Ost-Türken (T'u-küe) I., Göttinger Asiatische Forschungen 10, 1958, Abb. 2); vgl. auch die Revers-Verschlüsse in China bei Grabfiguren der T'angzeit (a. a. O. Abb. 1); zum Schrägverschluss stellt A. Mayer (*Mamluk Costume 1952, S. 21*) fest, dass er bei den Türken von rechts nach links schliesst — wie also auch in unserem Falle — während nach ihm der "tartar coat" der Mamluken umgekehrt von links nach rechts übergreift.

¹³ Abbildung nach L. A. Evtuchova: *Kamenniue izvayaniya Yuzhnoi Sibiri i Mongolii, Materialii po Archeologii SSSR, 24, 1952, Abb. 21*; vgl. ebendort auch Abb. 18, 20, 21, 24 - 26, 28, 35, 40, 46, 47; vgl. auch Appelgren-Kivalo: a. a. O. Abb. 332 und 333 A.

in den Prozessionen uigurischer Stifterfiguren erhalten (Taf. IVa), von deren Gürteln Riemenzungen verschiedenster Länge frei herabhängen, oder zur Befestigung der verschiedensten Utensilien des täglichen Gebrauches wie Geldbörse, Taschentuch dienen¹⁴.

Besonders aufschlussreiches Material enthalten aber darüber hinaus die Grabfunde reiternomadischer Völker auf europäischem Boden. Als älteste Zeugnisse dürfen hier die hunnischen Grabfunde aus Südrussland vom 5.-6. Jahrh. gelten.¹⁵ Noch weit vielfältiger sind jedoch die Belege aus den Avarn-Gräbern Ungarn's, die zwischen dem 6.-8. Jahrh. liegen (Taf. IV b). Sie zeigen den gleichen laschenförmigen Typ der Riemenzungen, wie er auch in Achthamar vorkommt, dazu einen höchst vielseitigen Dekor aus geometrischen Mustern, "Kreislappenranken" und figürlichen Motiven.¹⁶ Von

¹⁴ Abbildung nach A. v. le Coq: *Buddhistische Spätantike, III Taf. 14* vgl. auch Taf. 15, 17; derselbe: *Bilderatlas, Abb. 94, 140, 161*; siehe auch A. Grünwedel: *Altbuddhistische Kultstätten, 1912, Abb. 443, 564* und A. Stein: *Innermost Asia, III, 1928, Taf. 105, S. 42*; Vgl. auch die Malereien von Pandjikand:

Yakubovski-Belenitzky-Diakonov a. a. O. Taf. VII, VIII, XXV.

¹⁵ J. Werner: *Beiträge zur Archäologie des Attila-Reiches, 1956, Taf. 64* führt Goldblechriemenzungen verschiedenster Fundorte an. (Abb. 12 aus Zdvizensk, Südrussland, Abb. 13 aus Szekszard, Ungarn, Abb. 14-16 aus Pécs-Üszög, Ungarn, Abb. 17 aus Radensk, Südrussland). Nach ihm gab es Gürtel mit "Nebenriemen" vor der Attilazeit nicht, desto mehr waren sie danach im 6.-8. Jahrh. von Zentralasien bis zum merowingischen Kulturgebiet verbreitet. Die Gürtel mit Nebenriemen waren also ursprünglich ein Trachtzubehör der asiatischen Reiternomaden." Zu den Riemenzungen der Attilazeit siehe auch N. Fettich: *La trouvaille d'une tombe princière hunnique à Szeged-Nagyszékös, Archaeologia Hungarica 32, 1953, Taf. I, 16-18.*

¹⁶ Abbildung nach N. Fettich: *Bronzeguss und Nomadenkunst, 1929, Taf. 1 - 10.* Fettich verfolgt (S. 68-81) die Verbreitung dieses reiternomadischen Requisits in den Funden der Nordmongolei (Katanda, Kyudyrga aul, beide im Altai, Nainte-sume am Flusse Tola), in russisch-Turkestan (Kočkar), in Sibirien (Redikor, Perm und Tobolsk), in Südrussland (Werchne-Saltowo bei Charkow und Kamunta, Kaukasus), bis zu den mittelalterlichen Grabfunden in Korea und Japan im fernen Osten. Das Material der Riemenzungen aus allen diesen Gräbern ist Metall, vorwiegend Bronze. Vielfach kommen aber auch Stücke aus Gold vor, wie etwa in den Avarenfunden aus Poltawa, die hier sogar noch mit farbigen Glasinlagen verziert sind (Schatzkammer der Skythenfunde in der Ermitage) oder im frühmittelalterlichen albanischen Schatzfunde (J. Strzygowski: *Altai-Iran und Völkerwanderung, 1917, Taf. V, S. 40* Nach ihm gehört der albanische Schatz mit dem Schatzfunde von Nagy-Szent-Miklos zusammen zu den Hauptbeweis-

der Fülle dieses ungarischen Materials her vor allem lässt sich denn auch die eigentliche Bedeutung dieses den Nomaden-Krieger kennzeichnenden Gürtel-Schmucks fassen. Gürtel und Riemenzungen

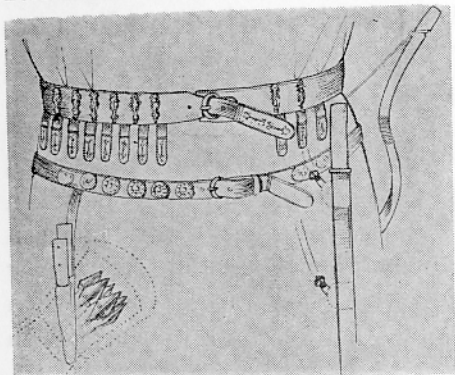


Abb. 7

Die Avarenfunde in Ungarn erweisen ausserdem, dass Personen höheren Ranges, Prinzen oder militärische Führer, neben dem gewöhnlichen Gürtel, an dem die Gebrauchswaffen und lebensnotwendigen Utensilien hingen, einen zweiten, Ehren- oder Gala-Gürtel, trugen (Abb. 7)), an dem eine besonders reiche Zahl von

stücken der "in die Treibhäuser der Kultur vordringenden Nomadenkunst"); vgl. auch die goldene Riemenzunge aus der Sammlung Morgan (Strzygowski a. a. O. Abb. 24); vgl. ebenso die oben erwähnten Goldblech-Riemenzungen der Attilazeit. Zu den aus Metall gefertigten Riemenzungen gehören mit grosser Wahrscheinlichkeit auch unsere Achthamar-Beispiele, die wie die Gürtel dort mit kostbaren Steinen besetzt waren. Jedoch gab es auch Riemenzungen aus Leder mit Metallenden, wie die Malereien aus Turkestan zeigen (Nachzeichnungen bei N. Fettich: a. a. O. Abb. 3-6), deren spezifizierte Darstellung ihre besondere Bedeutung hervorhebt, wie Fettich mit Recht erwähnt (a. a. O. S. 67); daneben hat Grünwedel (Altbuddhistische Kultstätten, S. 196) auch aus Stoff gefertigte Riemenzungen von röhrenartiger Form in den Malereien Turkestan's beobachtet. In Anbetracht der überwältigenden Beweise für die Herkunft dieses Gürtelschmucks von den reiternomadischen Völkern Innerasiens ist sein einmaliges Vorkommen auf einem sasanidischen Denkmal am Taqibostan, am Gewand des den Eber erlegenden Königs, wie D. Schlumberger (Le Palais Ghaznavide de Lashkari Bazar, Syria 29, 1952, S. 266) mit Recht betont, ein Ausnahmefall und nur ein Beweis mehr für das Eindringen von Steppenkunst in — wie Strzygowski es nennt, — "die Treibhäuser der Kultur" (Abbildung bei A. U. Pope: Survey of Persian Art, IV, T. 166).

sind weder reine Nutz- oder Schmuck-Objekte, sondern sie haben einen ganz bestimmten Symbolwert. Der Gürtel selbst ist bei allen Steppenvölkern Abzeichen des freien Mannes. Die Riemenzungen ihrerseits sind ursprünglich Tamga-Zeichen, d. h. sie kennzeichnen die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Clan und werden später — wie der Gürtel — zu Rangabzeichen abgewandelt.

Riemenzungen, Rhyton, vergoldeter Köcher und der goldene Ehrensäbel befestigt waren.¹⁷

All diese Zeugnisse erweisen deutlich, dass auch unsere Achthamar- "Würdenträger" mit ihrem typischen Gürtelschmuck ihrerseits dem Kulturbereich der Reitervölker angehören. Darüber hinaus dürfen wir annehmen, dass ihre plastisch betonten und fraglos Juwelen verzierten Gürtel, die an die kostbaren Ehren- oder Galagürtel der Avaren erinnern, wie dort Personen höheren Ranges kennzeichnen sollten.

Wie bei der Betrachtung des Thronbildes sind wir aber auch bei der Untersuchung des Riemenzungen-Gürtels nicht nur auf die innerasiatisch-vorislamischen Denkmäler angewiesen, sondern wir können auch hier wieder auf Zeugnisse frühabbasidischer Zeit zurückgreifen und zwar auf das anschauliche Material der "Bildstelen" von Samarra. Wir kennen aus diesen Figurendarstellungen drei Beispiele von "Gürtelträgern" mit jeweils geschuppten oder quer-gestreiften Riemenzungen-Anhängern. Nicht genug mit diesem Reiternomadischen Requisit, die Figuren sind hier ausserdem durch

¹⁷ Abbildung nach G. Laszlo: Études Archéologiques sur l'Histoire de la Société des Avars, 1955, Abb. 47; derselbe S. 181 ff., 163 ff. Den Gefangenen beraubt man des Gürtels. So lässt z. B. Dschingis-Khan seinem Bruder Kassar Kappe und Gürtel abnehmen und ihn in Fesseln schlagen (M. Prawdin: Tschingis-Chan und sein Erbe, 1938, S. 92); vgl. dazu eine Miniatur timuridischer Zeit, auf der Ar-davan gefesselt und gürtellos vor seinen Besieger Ardeschir gebracht wird. (L. Binyon-J. V. S. Wilkenson - B. Gray: Persian Miniature Painting, 1933, Taf XXV, A. 29); bei der Prosternierung legten die Türken ihre Gürtel auf den Nacken (E. Herzfeld: Geschichte der Stadt Samarra, Die Ausgrabungen von Samarra, VI, 1948, S. 233); auch beim Gebet und Opfer entledigte sich der Nomade seines Gürtels, so vollführt der junge Dschingis Khan (Termudschin) sein Dankopfer an die Sonne, indem er "zur Sonne gerichtet, seinen Gürtel um seinen Hals wand und seine Mütze über seine Hand hängte" (E. Haenisch: Die geheime Geschichte der Mongolen, 1948, S. 23).

Es ist in diesem Zusammenhang interessant, den Einfluss der Steppenvölker auf das chinesische Heer der Hanzeit zu beobachten, das in den Auseinandersetzungen mit dem türkischen Reitervolk der Hiung-nu unter dem Kaiser Wu-ling (325-289 v. Chr.) nicht nur die reiternomadische Taktik, das Bogenschiessen vom Pferd aus, sondern auch dessen aus Jacke, Hose und vor allem Gürtel bestehende Reitertracht — wozu auch die hohen Reiterstiefel gehörten — annimmt und so zu "Gürtelträgern" wird. (F. Altheim: Attila und die Hunnen, 1951, S. 20 und Anm. 32; vgl. auch Anm. 32 a. Ausgesprochene Prunkgürtel, mit Gold und Almandinen

ganz spezielle, ihnen beigegebene Attribute näher gekennzeichnet. So lässt sich trotz des fragmentarischen Zustandes der Malereien in einem Fall fraglos ein Schwertträger erkennen, dessen Hände

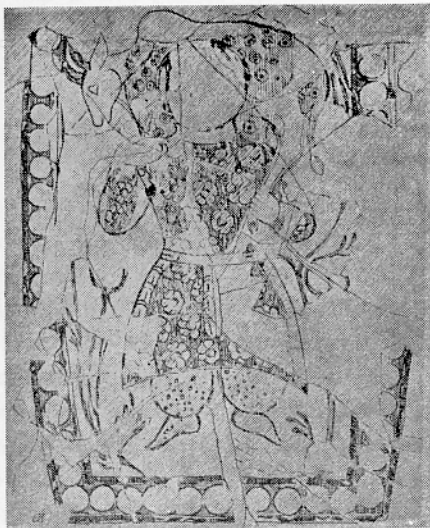


Abb. 8

den Knauf eines Zweihänderschwertes umfassen, im anderen Fall gibt die Armhaltung der Figur nahezu wortgetreu das Bild-Schema der ghaznawidischen Keulenträger wieder (Taf. V b), es wird noch darauf zurückzukommen sein, das heisst also, wir haben

geschmückt, sind uns auch in den *cingula* der Hunnen überliefert, so aus Szeged-Nagyszékös, die eine bei den Römern sehr beliebte Beute waren (Werner: a. a. O. S. 84 und Anm. 1); auffällig betont sind auch die scheinbar mit Edelstein besetzten Gürtel der oben bereits herangezogenen Balbal-Figuren (Abb. 6); vgl. auch den breiten Prunkgürtel des Thronenden auf dem abbasidischen Lusterteller Abb. 3; vgl. dazu auch den "goldenen Gürtel" Dschingis-Khan's (Haenisch: a. a. O. S. 112) und schliesslich die kostbaren Gürtel der mamlukischen Militäraristokratie (*hiyasa*), die z. T. ebenfalls aus Gold waren und mit Jade besetzt, sie hatten beträchtlichen Wert und wurden in den Schatzkammern gehortet (L. A. Mayer: *Mamluk Costume*, 1952, S. 25 f.); hier verdient auch der berühmte Gürtel des Ayyubiden al-Malik as-Salih Isma'il Erwähnung, der zwischen 635-643 H. datiert ist, aus 41 durchbrochenen Rundscheiben bestehend mit einer Schnalle im gleichen Rankendurchbruch-Dekor (A. Mayer: a. a. O. Taf. 9);

es mit bestimmten reiternomadischen Militärpersonen zu tun.¹⁸ Das dritte Bildnis endlich der Riemenzungen-träger zeigt einen Jäger, der die erlegte Gazelle über der Schulter trägt¹⁹ (Abb. 8). Auch hier ist zweifellos eine bestimmte Charge, nämlich der Leibjäger angedeutet, auch hierüber wird noch im Zusammenhang mit dem entsprechenden Motiv im Weinlaubfries von Achthamar zu handeln sein. Nehmen wir zum Riemenzungen-Schmuck und den Einzelattributen noch die Prunkgewänder hinzu, die allen Figuren der "Bildstelen" von Samarra gemeinsam sind, so steht ausser Frage, dass wir es in diesen Darstellungen mit reiternomadischen Kriegerern höherer Ränge zutun haben, die hier in prozessionsartiger Folge aufgereiht sind²⁰. Ganz zwangsläufig drängt sich dabei der Gedanke an die türkischen Garden auf, die von den abbasidischen Khalifen

¹⁸ Vgl. E. Herzfeld: die Malereien von Samarra, 1927, Taf. 66 und Taf. 65 r.

¹⁹ Abbildung nach E. Herzfeld: a. a. O. Taf. 69 und Abb. 65 Herzfeld (a. a. O. S. 88) betrachtet den Gazellenträger irrtümlicherweise als weibliche Figur und deutet sie als Illustration zur persischen Dichtung, wonach Azadeh, die von Bahram Gur verstossene Geliebte zu ihrer Rechtfertigung als "Meisterleistung" ein Rind auf den Schultern trägt; als erster hat bereits J. Sauvaget (*Journal Asiatique*, 1940-41 S. 54 ff.) erkannt, dass es sich in dieser Figur, die den Riemenzungen-gürtel trägt, um eine männliche Figur und zwar einen Jäger handeln muss; gleicher Ansicht ist auch D. Schlumberger (a. a. O. S. 267, Anm. 1).

²⁰ Neben dem Schwert-, "Keulen"-Träger und "Leibjäger" lassen sich auf den "Bildstelen" auf Grund ihrer verschiedenen Attribute mit ziemlicher Sicherheit noch weitere Prätorianer-Chargen identifizieren, so der Falkner in der Figur mit beigegebenem Raubvogel (abgebildet bei Herzfeld: a. a. O. Taf. 63 oben), ein Motiv, das eine der türkischen Prätorianer-Figuren in den Ghaznaviden-Malereien von Lashkari-Bazar bestätigt (T. Vb). Ebenso dürfen wir in der Figur in Dreiviertelansicht mit schildartigem Gegenstand in der Rechten sehr wahrscheinlich einen Schildträger vermuten (abgebildet bei Herzfeld: a. a. O. Taf. 67). Aber auch die bisher als "Priester" gedeutete Figur (abgebildet bei Herzfeld: a. a. O. Taf. 61) mit Krückstock in prunkvollem Gewand gehört ebenfalls fraglos zu den Würdenträgern der türkischen Garden von Samarra. Über diese Neuinterpretierung der "Bildstelen" von Samarra hat Verf. erstmalig auf dem Orientalisten-Kongress in Moskau, August 1960, referiert. Sie wendet sich damit sowohl gegen die ältere Auffassung Herzfeld's, der in den "Rittern" und "Priestern" auf den "Bildstelen" Idole heimlicher Anhänger des Manichäismus sehen will, (Herzfeld: a. a. O. S. 92 ff.) wie gegen den neueren Deutungsversuch von D. S. Rice (*Deacon or Drink, Some Paintings from Samarra Re-Examined, Arabica V, Fasc. 1, 1958 S. 15-33*) der auf Grund einer neuen Lesung der Inschriften die "Bildstelen" als Weinkrüge mit Aufschriften bestimmter Weinsorten und deren Malereien als "a pleasing decoration for a tavern" betrachtet.

im 9. Jahrh. in der neuen Lagerresidenz Samarra angesiedelt wurden und von denen wir wissen, dass sie die Stützen des Abbasidenstaates waren.²¹

Den Samarra-Beispielen muss ein Sujet der Wandmalereien von Nischapur, der Residenz der Samaniden in Ostpersien, gegenübergestellt werden, deren ornamentaler Dekor gewissermassen ein Pendant zum Stuck von Samarra darstellt. Es handelt sich hier um das Bildnis eines Jägers zu Pferd aus dem 9. Jahrh., der ebenfalls den Riemenzungengürtel trägt,²² also zweifellos seinerseits als türkischer Prätorianer anzusprechen ist, was im übrigen nicht Wunder nimmt, da die türkischen Garden unter den Samaniden ähnlich wie bei den Abbasiden eine wichtige Rolle spielten.²³

Sozusagen in direkter Nachfolge zu den Samarra-Beispielen steht ein weiteres höchst aufschlussreiches Zeugnis zum Thema Riemenzungenträger. Es handelt sich hierbei um die in das 11. bis zur Hälfte des 12. Jahrh. zu datierenden Denkmäler der Ghaznaviden. Und zwar haben wir es hier mit zwei Bildgruppen zu tun, einmal mit den Malereien im Thronsaal von Lashkari Bazar²⁴ (Taf. V b), das andere Mal mit den kürzlich in der alten Hauptstadt Ghazni aufgefundenen Marmor-Reliefs des Palastes von Ghazni²⁵.

²¹ Vgl. dazu B. Spuler: *Geschichte der Islamischen Länder I, Die Chalifenzeit*, 1952, S. 64 ff.; siehe vor allem auch E. Herzfeld: *Geschichte der Stadt Samarra*, 1948, S. 91-261.

²² W. Hauser-Ch. K. Wilkinson, in: *Bull. Metropol. Mus.* XXXVII, 1942, S. 116, Abb. 45 (zitiert nach D. Schlumberger a. a. O. S. 267, Anm. 2), auch hier haben die Autoren die Herkunft des Riemenzungengürtels von Zentralasien betont.

²³ Vgl. B. Spuler: a. a. O. S. 82; interessant ist, dass wir im Siasset Nameh des Nizam al-Mulk (zitiert nach W. Barthold: *Turkestan down to the Mongol Invasion*, 1958 S. 227) eingehende Kenntnis vom genau festgelegten Rangstufen-System der türkischen Prätorianer der Samaniden-Dynastie gewinnen, wonach der Prätorianer im ersten Jahr als Groom dienen musste, dem noch nicht erlaubt war, ein Pferd zu besteigen, danach erst erhält er ein Pferd, im dritten Jahr ein Schwert, im fünften einen besseren Sattel, Trense, Keule und reichere Kleidung, im sechsten Jahr ein Parade-Gewand, im siebten den Rang des Befehlshabers des Zeltes (withaq-baschi) und im folgenden die Ränge eines Abteilungs-Kommandeurs (Khayl-baschi) und des Hadjib. An der Spitze der gesamten Hofhierarchie stand der "hadjib der hadjibs" (hadjib-i-buzurg).

²⁴ D. Schlumberger: a. a. O. Taf. 31, 1-3, Taf. 32, 1-2.

²⁵ A. Bombaci: *Introduction to the Excavations at Ghazni, East and West*, New Series, Vol. 10, Nos. 1v, 1-2, 1959, Abb. 1, 2, 6.

In beiden Fällen treten hier, prozessionsartig gereiht, Militärpersonen auf mit dem typischen Riemenzungen-Schmuck am Gürtel, Keulen über der Schulter tragend und — vor allem in den Malereien von Lashkari-Bazar — hervor gehoben durch kostbare Gewänder, in jeder Hinsicht also frappierende Parallelen zu den Bildnissen der "Bildstelen" von Samarra. Aber es lassen sich auch direkte Bezüge zu unseren "Würdenträgern" von Achthamar herstellen, so etwa im türkischen "Klappenrock" oder noch auffälliger in der Gruppe von Krieger und Baum (Taf. Va), die der Baum-Szenerie zu Seiten des thronenden Fürsten in Achthamar auffällig nahe steht und auch in den Reliefs von Ghazni auf ein ursprünglich vorhandenes ähnliches Thron-Ensemble schliessen lässt. Dass es sich in den Ghaznaviden-Zeugnissen tatsächlich um Bildnisse türkischer Prätorianer handelt, belegt einwandfrei die zeitgenössische Literatur, wie sie uns vor allem in Bayhaqī überliefert ist.²⁶ Er geht bei der Schilderung eines offiziellen Gesandten-Empfanges, der aus Anlass des Todes Mahmud's am Ghaznavidenhof stattfand, ausführlich auf die beherrschende Rolle ein, die die 4000 Mann starken türkischen Garden am Ghaznavidenhof spielten. Wir lernen durch ihn die strenge Hierarchie kennen, die innerhalb ihrer einzelnen Formationen herrschte, die genau beobachteten Abstufungen in ihrer Aufstellung zum Thron hin und die durch äussere Kennzeichen deutlich sichtbar gemachten Rangunterschiede, sei es in den unterschiedlich kostbaren Gewändern und versilberten oder vergoldeten Waffen, sei es in den wechselnden Rangabzeichen der Hüte, sei es endlich, was für uns von besonderem Interesse ist, in den je nach Rang unterschiedlichen Gürteln. Und

²⁶ Tārīḫ-i-Bayhaqī, Gānī and Fayyāz, Teheran 1324, (1944) S. 281, 288. Die Hauptrolle spielten bezeichnenderweise auch in der Schilderung des Bayhaqī die Keulenträger mit ihren versilberten oder vergoldeten Waffen; vgl. dazu auch D. Schlumberger: a. a. O. S. 264, der als Quelle Djuzdjani (Tabaqat-e-Nasiri, éd. Habibi, Quetta, 1949, S. 272 § 1) zitiert, und im übrigen ausdrücklich betont, dass die Garden der Abbasiden-Khalifen, der Samaniden und der Ghaznaviden Türken waren, "fraichement importés de leurs steppes d'origine" (a. a. O. S. 267). Auerdem weist er auf die ausgesprochen türkischen Gesichtszüge hin in der auf uns gekommenen Gesichts-darstellung in Lashkari Bazar, ein Typ, der sich erstmalig, also bereits Jahrhunderte vor der Invasion der Ilhane in den Malereien von Samarra feststellen lässt (G. Reitlinger: *Ars Islamica*, V. 1938, S. 164) und der dann zum Schönheitsideal seldschukischer Zeit wird. (Schlumberger: a. a. O. S. 267 und Anm. 3).

zwar unterscheidet Bayhaqī hier silberne, goldene und mit Edelsteinen besetzte Gürtel, wobei uns letztere wiederum an die Prunkgürtel der Achthamar-„Würdenträger“ erinnern. Vor allem aber erwähnt er ausdrücklich — und dies verdient besondere Beachtung — das wichtige Attribut reitervölkischer Krieger, die vom Gürtel herabfallenden Riemenzungen. (ma‘alīq).^{26a}

Der besondere Wert dieser literarischen Überlieferung liegt auf der Hand. Nicht nur, dass sie sozusagen Zug um Zug die ghaznavidischen Kriegerbildnisse aus Lashkari Bazar und Ghazni als bestimmte Chargen der türkischen Garden am Ghaznavidenhof identifiziert, sondern dass sie darüber hinaus auch die „Würdenträger“ von Achthamar näher fixiert. Auch bei ihnen, die den türkischen „Klappenrock“ und die reiternomadischen Riemenzungen tragen und deren offizielle Funktion als Huldigende vor einem thronenden Fürsten offensichtlich ist, kann es sich ebenfalls nur um Bildnisse eben jener türkischen Garden handeln, die, wie wir sahen, seit dem 9. Jahrh. im Abbasidenreich eine entscheidende Macht im Staate bildeten.^{26b} Fragen wir nach dem Fürsten, dem sie huldigend ihre Granatäpfel darreichen, so kann es sich dabei von der Zeitsituation her gesehen nur um den Abbasiden-Khalifen Muktadir handeln, den Zeitgenossen Gagik's, des Erbauers der Kirche, dessen Macht nach wie vor die türkischen Garden symbolisierten. Die beiden Prätorianer-Figuren selbst (Taf. II) scheinen in ihrer besonderen Exklusivität, in der Nähe zum Thron, und mit ihren betont kostbaren Gürteln mit Riemenzungen höchste Chargen, möglicherweise die beiden obersten Ränge in der Hierarchie des Abbasidenhofes, den Anführer der Wache und den Befehlshaber der Garden zu verkörpern.²⁷

^{26a} Tārīḫ-i-Bayhaqī: a. a. O. S. 281 ff., 288.

^{26b} Die Tracht der türkischen Garden hat selbst die Figur des Saul, der neben der Gruppe David-Goliath an der Südfront abgebildet ist, beeinflusst, auch er trägt über seinem kostbaren Brokatgewand den reiternomadischen Riemenzungen-Gürtel.

²⁷ Wir erfahren von Nizam al-Mulk (Siasset Nameh, Text S. 122, Übers. S. 179, zitiert nach W. Barthold a. a. O. S. 228), dass die beiden Befehlshaber der Wache bei den Abbasiden, die sozusagen hauptamtlich Gesetzesvollstrecker waren, nichts anderes taten als den Schuldigen von morgens bis abends Köpfe, Hände und Füße abzuschlagen, sie ins Gefängnis zu werfen und mit Stöcken zu schlagen.

Nicht genug damit, wir wissen, dass die Erbauungszeit der Kirche von Achthamar in eine Periode freundschaftlicher Beziehungen zwischen dem Khalifen Muktadir und Gagik fällt, die darin gipfelt, dass der Abbaside dem armenischen Fürsten zweimal die Königswürde bestätigt.²⁸ Betrachten wir die Achthamar-Reliefs von diesem politischen Hintergrund aus, so findet der zunächst befremdend wirkende Einbruch einer türkisch-islamischen Bildwelt in den armenisch-christlichen Bereich seine einleuchtende Erklärung. Wir dürfen annehmen, dass Gagik die Bildnisse des Abbasiden-Khalifen Muktadir und seiner türkischen Garden, ja darüber hinaus, wie wir noch sehen werden, die gesamte sich an das Thronbild anschliessende Jagdszenerie, aus Anerkennung gegenüber der Loyalität des Khalifen, der ihm seine Königswürde bestätigte, an der Ostwand der Kirche und zwar gegenüber seinem eigenen an der Westfront befindlichen Stifterbild, an bevorzugter Stelle anbringen liess.

Eine Bestätigung dafür, dass wir es in dem Achthamar-Relief tatsächlich mit der Darstellung des Abbasiden-Khalifen Muktadir zu tun haben, gibt das bereits herangezogene Münzbildnis des Muktadir (Taf. III a) das abgesehen von der Krone, die dort fehlt, die jedoch im Abbasidischen durchaus nicht unbekannt war,²⁹ ein nahezu wortgetreues Gegenstück zum Fürstenbild in Achthamar ist.

Das Thronbild hat jedoch nicht nur repräsentativen Charakter, sondern auch einen bestimmten Symbolwert. Das Gefäss in der Hand des Fürsten bewahrt die Erinnerung an den iranischen Weltenbecher, — er ist also ein Machtsinnbild —, und zugleich an den Rauschtrankbehälter beim alten türkischen Krönungszeremoniell.³⁰ Auch die Würdenträger gehören in diese Doppelsphäre. Sie huldigen nicht nur dem Khalifen, sondern reichen mit den Granatäpfeln Fruchtbarkeitssinnbilder, letzten Endes Paradieses-Symbole dar.³¹ Mit der Dreier-Gruppe ist das Thronbild jedoch noch nicht abgeschlossen, es setzt sich seitlich der Würdenträger fort und zwar

²⁸ M. Canard: Arminiya, EI I, Liv. 11, S. 658.

²⁹ Vgl. dazu die Münze des Mutawakkil (Grohmann-Arnold a. a. O. Abb. 8).

³⁰ K. Otto-Dorn: Eine seldschukische Silberschale, Vakıflar Dergisi III, 1957, S. 305.

³¹ Dies belegt etwa ein Grabstein im Hofe der Ince Minare Mescid in Konya, auf dessen einer Schmalseite zwei Granatfrüchte wiedergegeben sind als Symbole ewigen Lebens.

in der Darstellung eines Löwen im Rücken des linken Prätorianers und in der eines Raubvogels — Adler oder Falke — hinter dem rechten "Höfing" (Taf. VIa). Beide Tierfiguren sind unverkennbar ihrerseits alte Machtsymbole, die zum Thronthema gehören. Wir werden ihnen im Zusammenhang mit dem seldschukischen Thronschema erneut begegnen.

Wenden wir uns nach der Deutung des Zentralreliefs der weiteren Figuren-Szenerie zu, die sich innerhalb des Weinlaubfrieses entwickelt und deren Zugehörigkeit zum Thronbild unverkennbar ist. Hauptthema ist hier die Jagd. Sie hat im Ostabschnitt des Frieses unmittelbaren Anschluss an die Thronszene in der Figur eines Reiters, der Panzerhemd und Helm trägt (Taf. VI b). Der Schluss liegt nahe, in diesem "Ritter", der sich in auffälliger Weise aus dem gesamten übrigen Jagdgeschehen heraushebt, sei es in seiner kriegerischen Tracht, sei es in der Einmaligkeit seines Auftretens, ein zweites Mal den Khalifen Muktadir, den königlichen Jäger, zu vermuten, der



Abb. 9

hier den rund um die Fassaden umlaufenden Jagdzug anführt. Er schießt nach rückwärts gewendet mit Pfeil und Bogen auf einen drohend gegen ihn aufgerichteten Bären, erlegt also das Tier im "Partherschuss" in der für die Reiternomaden typischen Scheinflucht-Taktik, das heisst mit unerwarteter Rückwendung zum Angriff.³² Frühe Bildbelege hierfür sind uns aus dem China der Han-

zeit^{32a} und aus der mittelalterlichen Kunst Sibiriens und Innerasiens erhalten, etwa in den sibirischen Felszeichnungen aus Suljek, (Abb. 9)

³² "Die verstellte Flucht als taktisches Mittel war allen mittelasiatischen Reiterstämmen geläufig" (F. Althelm: Attila und die Hunnen, 1951 S. 36); von den Hiung-nu heisst es: "Sie scheuen sich nicht vor einem fluchtartigen Rückzug" (a. a. O.); das taktische Manöver der Scheinflucht wird auch "Kampf der Hunde" genannt, da diese sich beim Zurückweichen wenden und den Angreifer beißen (E. Haenisch: Die Geheime Geschichte der Mongolen, S. 80 und Anm. 194).

^{32a} Vgl. dazu ein Hanrelief (O. Männchen-Helfen: a. a. O. Abb. 12).

die zwischen dem 7.-9. Jahrh. angesetzt werden,³³ oder auf einem etwa gleichzeitigen Sattelschmuck aus der Ebene von Minussinsk (Abb. 10) mit zwei adossierten Reitern, die auf anspringende Löwen anlegen.³⁴ Innerhalb der islamischen Welt bietet sich als nächste

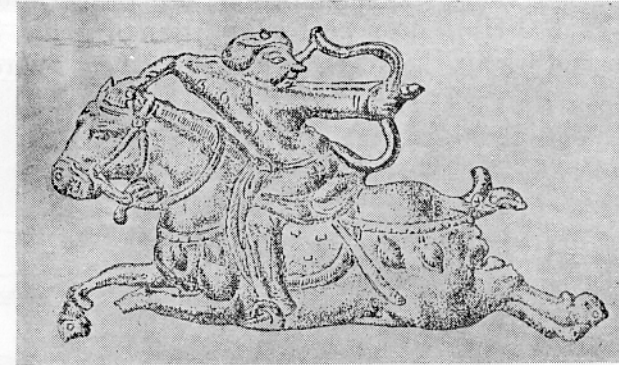


Abb. 10

Parallele ein Beispiel ghaznavidischer Kunst an, ein Marmorrelief aus Ghazni, das zwischen dem 11. und der ersten Hälfte des 12. Jahrh. anzusetzen ist³⁵ (Taf. VIIb). Auch der Steigbügel des Achthamar-Reiters verrät den nomadischen Einschlag, auch er lässt sich in den oben aufgeführten Beispielen nachweisen, sowohl am Sattelschmuck aus der Minussinsk-Gegend wie am Ghaznaviden-Relief.³⁶

³³ Abb. nach Appelgren-Kivalo: a. a. O. Abb. 79; zur Datierung der Felsreliefs siehe Tallgren: Inner Asiatic and Siberian Rock Pictures, Eurasia VIII, 1933, S. 183, 208.

³⁴ Abb. nach L. A. Eytyuchova: Yuzhnaya Sibiri v Drevnosti, po Sledam Drevnich Kultur, 1954, S. 217-18; vgl. auch den Reiter von Nagy-St.-Miklos (J. Strygowski: Altai Iran und Völkerwanderung, Abb. 64).

³⁵ Abb. nach A. Bombaci: a. a. O. Abb. 4.

³⁶ Das früheste Beispiel des Steigbügels findet sich nach W. W. Arendt (Sur L'apparition de l'étrier chez les scythes, Eurasia IX, 1934, S. 206 ff) auf der Vase von Tschertomlyk, die in das 4. Jahrh. v. Chr. angesetzt wird, in der Form einer Riemenschlinge; um lang herabhängende Steigbügel ähnlicher Schlingenform handelt es sich möglicherweise auch auf einer Bronzeplatte aus der Minussinsk-Gegend mit der Darstellung von zwei von den Pferden abgestiegenen Ringern, die um Chr. Geb. angesetzt wird (T. XIII c). Steigbügel aus Metall kennen wir erst aus den Reitergräbern der Avaren in Ungarn (N. Fettich: Bronzeguss und Nomadenkunst, S. 69); vgl. dazu auch die Funde der Reitergräber aus Katanda,

Dominierend im gesamten Jagdablauf ist der Kampf mit dem Bären. Wir sahen ihn bereits attackiert vom fürstlichen Reiter und erleben rings im Weinlaubfries eine ganze Serie von Bären-Kampfszenen. Sie sind besonders reich an der Westfront der Kirche. Hier verdient der knieend auf einen Bären anlegende Bogenschütze besondere Beachtung (Taf. VIIa), denn auch diese Kampfweise hat ihre Parallele in den bereits herangezogenen sibirischen Felsreliefs aus Suljek³⁷(Abb. 11).

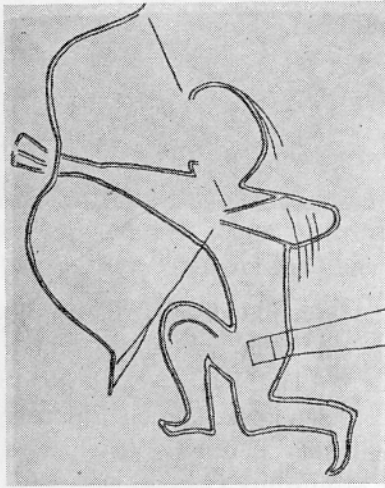


Abb. 11

Altai a. a. O. S. 13 f.; siehe auch J. Werner: Beiträge zur Archäologie des Attila-Reiches, 1956, S. 53 und Anm. 4; mehrere Belege für Steigbügelvorkommen finden sich in Turkestan, so auf einem Wandmalerei-Fragment aus Chotscho vom 8. -9. Jahrh., oder in einem Paar gestiefelter Füsse (A. von le Coq: Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittelasien, Abb. 134 und 132); ein weiteres Beispiel kommt auf einem bemalten Holztablett aus Khotan (a. a. O. Abb. 69) vor; aus dem Frühislam ist ein Einzelbeispiel von den omayyadischen Fussbodenmalereien aus Qasr Kheir-al Gharbi bekannt (D. Schlumberger: Deux Fresques Omeyyades, Syria XXV, 1948, Taf. A). Danach kommt eine Denkmäler-Lücke bis zur Ghaznavidenzeit und den seldschukischen Beispielen auf die noch einzugehen sein wird; in Ostasien lässt sich das Requisit seit der T'angzeit nachweisen, so an dem Grabrelief des Kaisers Tai-Dsong (F. Altheim: a. a. O. Abb. 6).

³⁷ Abb. nach Appelgren-Kivalo: a. a. O. Abb. 83.

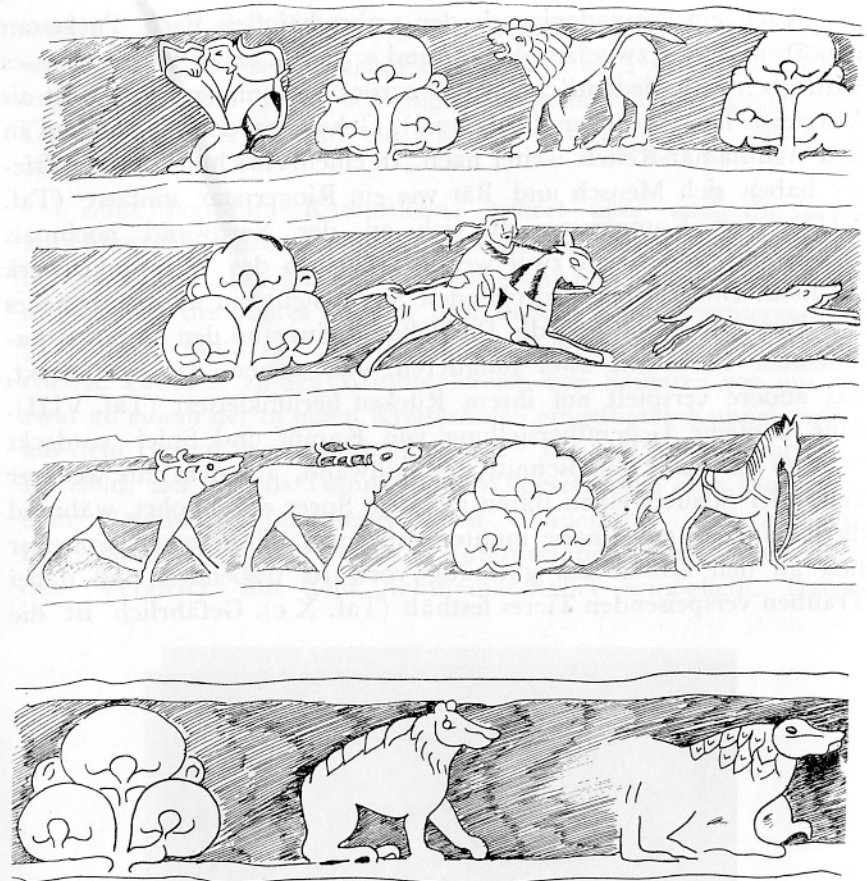


Abb. 12 a - e

Auch ein Nomadenkessel, der wahrscheinlich nach Turkestan gehört und etwa zwischen dem 7. und 9. Jahrh. anzusetzen ist,³⁸ —es wird noch verschiedentlich auf ihn zurück zu kommen sein—, ist als Vergleich heranzuziehen (Abb. 12 a). Gehen wir dem Jagdablauf in den Achthamar-Reliefs weiter nach. In einem Abschnitt des Westfrieses haben sich Mensch und Bär wie ein Ringerpaar umfasst (Taf. VIII), eine Kampfszene, die sich an der Nordwand nochmals wiederholt, wobei sich zwei weitere Jäger in das Weinrankenwerk flüchten. Dieser lebensbedrohenden Szene steht ein ausgesprochenes Familienidyll gegenüber, die Darstellung einer an den Trauben naschenden Bärin mit zwei Jungtieren, von denen das eine trinkt, das andere verspielt auf ihrem Rücken herumklettert (Taf. VIII). Eine ähnliche Gegenüberstellung von Kampf und Spiel entdeckt man im rechten Friesabschnitt der Südwand, auf dem ein weiterer knieender Schütze einen Bären mit dem Speer durchbohrt, während dicht daneben ein Knabe munter auf einem Bären reitet, wobei er sich an den Ohren des gutmütig vorwärts trabenden und dabei Trauben verspeisenden Tieres festhält (Taf. X c). Gefährlich ist die

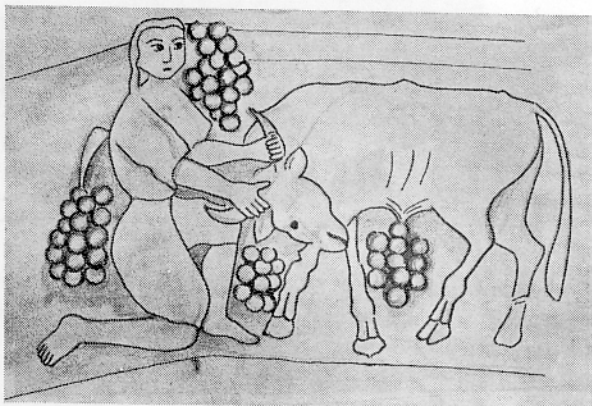


Abb. 13

Situation auf dem linken Friesabschnitt der Südwand. Hier verfolgt ein Bär zwei ins Gezweig fliehende Jäger-Burschen und ein

³⁸ Abb. nach J. Smirnov: L'Argenterie Orientale, 1909, Taf. LVIII, Abb. 92, Fundort Gouv. Tobolsk.

angreifendes Tier (Taf. XII b) steht drohend über dem zu Boden geworfenen Jäger. Neben Bärenjagd und Kampf wird auch das Raubtier angegangen. Ein Jäger schwingt die Steinschleuder gegen einen Löwen (Taf. X b) und ein Panther schleicht sich durch das Weinlaub.

Zum Jagd- und Kampfthema gehört aber auch die höchst aufschlussreiche Szene mit der Bezwingung eines Wildstieres auf der Südfassade. Ein knieender Bursche hat hier mit beiden Händen die Hörner des Stieres gepackt und dessen Kopf heruntergedrückt (Taf. IX a, Abb. 13). Wir haben in diesem Bild eine überraschende Parallele zu den Wandmalereien von Samarra vor uns und zwar zu einem der in einen Kreisrahmen eingefügten Kuppelgemälde aus dem Harem des Khalifen-Palastes.³⁹ Die Darstellung wurde von Herzfeld, der sie als Tötung eines Wildesels, dem eine Jägerin mit dem "goldenen Jagdmesser" den Gnadenstoss versetzt, völlig missverstanden.⁴⁰ Ihre exakte Interpretation wird nun durch den Vergleich mit dem Achthamar-Relief ermöglicht. Danach



Abb. 14

ist offensichtlich, dass auch in der Samarra-Malerei ein Stier von einer knieenden, diesmal weiblichen Figur, bei beiden Hörnern gepackt und niedergezwungen wird (Abb. 14). Die Szene ist

³⁹ Abb. nach E. Herzfeld: Die Malereien von Samarra, Taf. V, VI.

⁴⁰ a. a. O. S. 16.

ausserdem in Samarra um einen Grad dramatischer, denn die Stierbezwingerin stemmt den Fuss gegen die Brust des Tieres und dieses selbst ist bereits auf die Hinterhand niedergebrochen. Es trägt im übrigen die sasanidische Königsbinde und weist sich dadurch, wie Herfeld zutreffend bemerkt, als dem königlichen Tierpark zugehörig aus, was wiederum wichtige Rückschlüsse auf eine weitere Folge von Achthamar-Reliefs erlaubt, worauf noch zurückzukommen sein wird. Der Szene in Samarra ist noch ein Jagdhund beigegeben, der sich in den Stier verbeisst. Aber auch dieses Begleitmotiv ist in Achthamar nachweisbar und zwar lässt sich bei genauerem Hinsehen gleich anschliessend an die Stierbezwingerszene ein nach rechts dahin jagender Jagdhund erkennen, der fraglos aus Raumgründen nicht unmittelbar dem Stierbild einkomponiert wurde, sondern erst unterhalb der nächst folgenden Ringergruppe erscheint (Taf. IXa). Das Motiv muss sich in Achthamar besonderer Beliebtheit erfreut haben, denn es wiederholt sich ein zweites Mal im Dachfries. Auch hierauf wird noch zurückzukommen sein.

Zugleich wird aber auch harmloseren Jagdvergnügen nachgegangen. Gleich neben dem auf den Bären anlegenden fürstlichen Reiter spielt sich eine humorvoll-drastische Szene zwischen einem zornig sich umdrehenden Hasen und einem Jäger ab, der den Schwanz des Tieres ergriffen hat und den erhobenen Stock in der Rechten hält (Taf. VIb). Der Hase erfreut sich überhaupt grosser Beliebtheit, und er ist verschiedentlich an den Trauben naschend dargestellt. Ebenso treffen wir auf den Trauben verspeisenden Fuchs (Taf. IXb). Auch das Wildschwein erscheint (Taf. IXc). Dem Jagdgeschehen dürfen wir auch fraglos eine vor den Verfolgern ängstlich sich niederkauernde Gazelle zurechnen, deren geschlossener Umriss an das "Rolltier" eurasischer Tierstilkunst erinnert⁴¹ (Taf. Xa). Neben ihr tut sich das in seiner staksigen Langbeinigkeit glänzend beobachtete Jungtier an den Trauben gütlich. Ein niedergebrochenes Tier ist wohl in dem medaillonartig gerahmten Bergschaf zu vermuten (Taf. XIa), das seinerseits, im rückgewendeten Kopf und abgeknickten Vorderfuss einen geläufigen

⁴¹ Vgl. etwa T.T. Rice: *The Scythians*, 1957, Abb. 5.

Typus eurasischer Tierstilkunst wiederholt.⁴² Ein Tieridyll von reizvoller Lebendigkeit, das dem der Bärenfamilie entspricht, haben wir endlich in der Büffelkuh mit dem trinkenden Jungtier vor uns, die, in gesichertem Versteck vor dem Jagdgetümmel, gelassen ihren Hinterlauf leckt (Taf. XIb). Interessanterweise haben wir auch für dieses Motiv ein direktes Vorbild in der Kunst von Samarra und zwar auf einem der Fragmente von Stempelkeramik aus Ruinenstätten aus der Umgebung von Samarra⁴³ (Abb. 15). Im

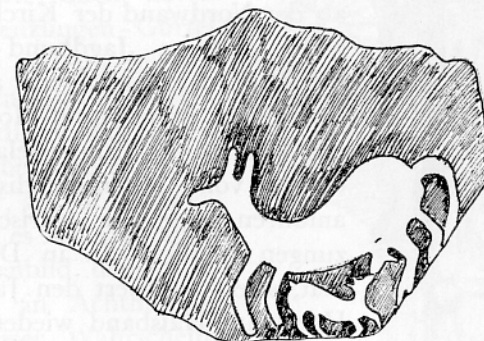


Abb. 15

Gegensatz zu den der Natur abgelauchten Tieridyllen stehen Tierpaare von ausgesprochen heraldisch-konventionellem Typ, die deutlich der Tradition sasanidischer Tierbilder folgen. Ihnen gehören Darstellungen von Bergschafen, am Weinstamm hochsteigenden Steinböcken oder Enten an.

Ausser Bär und Löwe, Fuchs und Wildschwein, Hase und gehörntem Wild tummeln sich aber auch vielerlei Vögel im Gezweig, Wildtauben, Rebhühner, Wildenten und Wildgänse, von denen eine wie zuvor der Löwe von dem mit der Schleuder bewaffneten

⁴² Abb. nach F. Sarre: *Die Keramik von Samarra*, 1925, Taf. III, Abb. 4. Ein zweites Fragment mit dem gleichen nach rechts gewendeten Motiv wird bei Sarre (a. a. O. S. 10, Abb. 28) unter Nr. 37 aufgeführt.

⁴³ Abb. nach F. Sarre: *Die Keramik von Samarra, Die Ausgrabungen von Samarra II*, Taf. III, 4; das Motiv findet sich nochmals in Anatolien und zwar ebenfalls auf einem christlichen Denkmal, auf einem Kapitell-Fragment aus dem Museum in Tokat (Gökmedrese).

Jäger bedroht wird, Reiher und Pfau, und ein Adler lässt sich mit ausgebreiteten Schwingen an einer Traube nieder.



Abb. 16

Aber auch der Jagdtross ist aufgeboten. Wir treffen an der Süd-Wand auf den Treiber, den Jagdhund, ein Windspiel, am Halsband führend, der dem an den Trauben naschenden Fuchs nachspürt (Taf. IXb). Ein zweiter Treiber an der Nordwand der Kirche pirscht mit einer anderen Jagdhund-Rasse, dem "Packer", das Wildschwein an (Taf. IXc). Für dieses Jäger-Hund-Motiv lässt sich eine amüsante frühmittelalterliche Parallele vom reiternomadischen Bereich anführen, eine der avarischen Riemenzungen nämlich, die in Durchbrucharbeit, streng stilisiert den Jäger mit dem Hund am Halsband wiedergibt⁴⁴ (Abb. 16). Neben den mit den Hunden pirschenden Jägern wird die Jagdbeute heran gebracht. Einer schleppt am geschulterten Stock einen nach unten hängenden Hasen (Taf. XI c). Ein anderer trägt eine erlegte Gazelle oder ein Rehwild über der Schulter, wobei er die Beine des Tieres fest vor der Brust zusammen packt (Taf. XIIIa, Abb. 17). Selbst hier, in diesem Miniaturbild des erlegten Wildes, dessen Augen geschlossen

und dessen Maul leicht geöffnet ist, fällt die scharfe Naturbeobachtung auf, die immer wieder in der Tierbehandlung der Achthamar-Reliefs erstaunt. Gerade dieses letztere Motiv, der "Gazellenträger" ist für uns von besonderer Bedeutung. Er steht als Jägerbild in direkter Nachfolge des Gazellenträgers auf einer der "Bildstelen"

⁴⁴ Abb. nach A. Alföldi: Zur historischen Bestimmung der Avaren-Funde, Eurasia IX, 1934, Abb. 2. Alföldi weist (a. a. O. 292) ausdrücklich auf die Zopftracht des Jägers hin, die für die Avaren typisch gewesen sein muss.

von Samarra, von denen oben bereits die Rede war (Abb. 8) und bildet so ein weiteres wichtiges Verbindungsglied zur frühen Abbassiden-Kunst in Samarra. Darüber hinaus ist aber der Gazellenträger von Samarra für das Relief in Achthamar in besonderem Masse aufschlussreich. Er ist, wie wir sahen, durch seinen Riemenzungen-Gürtel unbestreitbar als Angehöriger der türkischen Garden ausgewiesen und durch das Gazellen-Motiv in besonderer Funktion als Jäger, gekennzeichnet. Ähnlich wird es sich aber auch mit dem Gegenbild, dem "Gazellenträger" in Achthamar, und mit grosser Wahrscheinlichkeit auch mit dem gesamten dort aufgebotenen Jagdtross verhalten, in dem wir ebenfalls Darstellungen türkischer Prätorianer vermuten dürfen, die, da es sich hier nicht um eine repräsentative Prozession handelt, wie es fraglos in Samarra der Fall ist, sondern um reales Jagdgeschehen, ohne ihre typischen Abzeichen erscheinen. Man wird ausserdem in diesem Zusammenhang an die Garden Dschinghis-Khan's erinnert, denen dieser folgende Funktion zuweist: "Bei unserer Vogelbeize und Treibjagd soll die Nachtwache mit uns zur Beize und Jagd gehen, denn ihr meine Nachtwachen schützt mein goldenes Leben und trägt auf der Falkenbeize und Jagd mit mir die Mühen!"⁴⁵



Abb. 17

Mit diesen Szenen ist zwar der eigentliche Jagdzug innerhalb des Weinlaubfrieses, den wir als Verherrlichung der Jagdfreuden des Muktedir auffassen müssen, abgeschlossen, es bleiben jedoch noch eine Reihe in das Jagdgeschehen eingestreute Szenen von genrehafem Charakter zu untersuchen. Hierzu gehört das Motiv zweier gegenständiger Hähne, die mit gestäubtem Gefieder, in offensichtlicher Kampfhaltung einander gegenüberstehen (Taf. X b, Abb. 18).

⁴⁵ E. Haenisch: a. a. O. S. 110.

Im Thema, in Stilisierung und Ausdruckskraft, vor allem aber auch in der technischen Behandlung, die deutlich in dem scharfkantigen,



Abb. 18

gefächerten Gefieder die von der Holzschnitzkunst herkommende Schrägschnitt-Technik erkennen lässt, sind unverkennbar Elemente eurasischer Tierstilkunst erhalten, auf deren Nachwirkungen in den Achthamar-Reliefs bereits oben bei Betrachtung der kauernenden Gazelle und dem zusammengebrochenen Bergschaf hingewiesen wurde. Früheste Vorstufen zum Motiv der gegenständigen Hähne wie zum gefächerten Schrägschnitt finden sich in den Grabfunden aus der Mongolei, aus Pazyryk vom 5. - 3. Jahrh., einmal in den aus Leder ausgeschnittenen, ornamental stilisierten Doppelhahn-Darstellungen (Abb. 19) wie etwa in dem rolltierartig verkürzten Steinbock aus Holz⁴⁶ (Taf. XIII b). Die Kampfhaltung der Achthamar-Hähne aber hat wie wir vermuten dürfen, einen ganz bestimmten realen Hintergrund, ebenso wie das mit den Köpfen einander bekämpfende Widderpaar neben dem knieenden Schützen (Taf. VII a). In beiden Szenen wird fraglos an die Hahnen- und Widderkämpfe

⁴⁶ Abbildungen nach T. T. Rice: *The Scythians*, Text Abb. 25 und Tafelteil Abb. 38.

angespielt, die sich bereits am Abbasidenhof in Samarra grosser Beliebtheit erfreuten⁴⁷ und die traditionsgetreu fraglos auch im höfischen Leben des Mukhtadir weiterlebten.

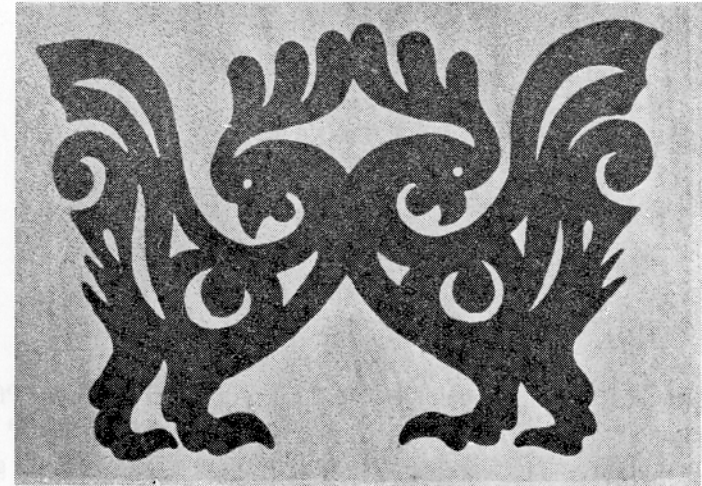


Abb. 19

Zur Hofbelustigung gehörte neben den Tierkämpfen aber auch die Freude an Ringervorfürungen. Und zwar erscheinen an der Südwand der Kirche, neben den unter Arkaden stehenden Figuren zwei Ringergestalten, die kämpfend einander umfasst halten. Das Thema wird an der Südseite der Kirche nochmals aufgenommen, wobei der eine der Ringer das Bein des Anderen fasst und ihm in den Bart greift, während dieser wiederum den Gegner um die Schulter packt (Taf. IXa, Abb. 20). Die Gruppe erhält hier im Gegensatz zum sonstigen schematisierten Figurenstil in ihrer starken Bewegung und der Straffheit der Komposition einen nahezu dramatischen Akzent.^{47a}

⁴⁷ E. Herzfeld: *Die Geschichte der Stadt Samarra*, S. 250; das Thema des Widderkampfes steckt fraglos auch in einer um 950 datierten Lüsterschale aus Mesopotamien, auf der sich die Widder unverkennbar in Kampfhaltung gegenüber stehen (E. Kühnel: *Die 'abbasidischen Lüsterfayencen*, *Ars Islamica* I, 2, 1934, Abb. 7); Widderkämpfe als Hofbelustigung lassen sich bis in hochosmanische Zeit verfolgen, so im Surnameh Murad's III (Bibliothek des Topkapı Saray). Ich verdanke die Angaben Herrn Prof. Mazhar Şefket İpşiroğlu.

^{47a} Ein Relief-Fragment mit einem Ringer-Paar befindet sich im Museum von Van.

Auch für das Ringermotiv lassen sich ältere Vorbilder aus der Kunst Innerasiens heranziehen. Eines der anschaulichsten ist wohl ein bronzenener Gürtelschmuck aus Sibirien, Gegend Minussinsk, der um Chr.

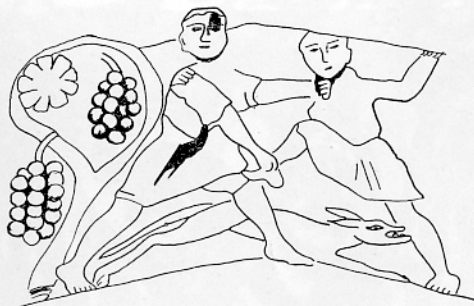


Abb. 20

Geburt anzusetzen ist, mit der Darstellung von zwei von den Pferden abgestiegenen Kriegerern, die sich im Ringkampf umfassen⁴⁸ (Taf. XIII c). Auch der bereits herangezogene Nomaden-Kessel gehört hierher mit der Ringkampf-Variante, wobei die miteinander verschlungenen Ringer versuchen, ihre Waffen zu erreichen⁴⁹ (Abb. 12e).

Nicht ohne weiteres erschliessbar ist die Darstellung einer weiblichen Figur an der Nord-Wand der Kirche. Sie trägt ein langes hemdartiges Gewand, Fussringe, einen kappenartigen Kopfputz und Schawl- oder Schleiergehänge, die wulstartig über ihre Arme herabfallen. Die Figur schreitet nach links und hält in den erhobenen Händen Gefässe, von denen das rechts wiedergegebene deutlich als ovaler, glatter Krug mit wulstverziertem Rand erkennbar ist, während das linke möglicherweise ein mehrtülliges Gefäss ist. Bemerkenswert ist im übrigen auch das Vogelpaar, das ihr zugehört scheint, und dessen einer Vogel ihr zugewandt ist (Taf. XII a). Aufklärung über diese Szenerie gibt uns auch diesmal der Samarra-Bereich. Und zwar dürfen wir fraglos unsere nach links schreitende, Gefässe tragende, schawlgeschmückte Figur mit den Tänzerinnen-Gemälden vom Kuppelsaal aus dem Harem des Khalifenpalastes in Samarra in Verbindung bringen (Abb. 21). Auch sie tragen Ge-

⁴⁸ Auf den magischen Hintergrund des Motivs verweist A. Salmony: *Daghestan Sculptures*, *Ars Islamica* X, 1943, S. 158.

⁴⁹ Vgl. Anm. 38.

fässe in den Händen und Schawls über Schultern und Armen,⁵⁰ auch ihnen sind in einigen Fällen Vögel beigegeben.⁵¹ Ziehen



Abb. 21

wir als weiteren Vergleich eine mehrfarbig bemalte Keramik aus Nischapur vom 10. Jahrh. heran, also aus dem von der Kunst Samarra's stark abhängigen Samaniden-Bereich, mit einer streng stilisierten Schawltänzerin im türkischen "Klappenrock", mit einem Gefäss in der Hand—wie zu vermuten ist—und ebenfalls einem ihr zugeordneten Vogelpaar⁵² (Abb. 22), so haben wir hier sozusagen den östlichsten Ausläufer frühabbasidischer "Reichskunst" vor uns. Damit scheint die Achthamar-Szene genügend geklärt. Neben der Jagd, den Tierkämpfen und Ringerszenen gehörte also zu den Hofbelustigungen auch der Tanz.

Neben den verschiedenen Freuden des Hoflebens, die in Achthamar zur Darstellung gelangt sind, sind aber auch, wie wir aus

⁵⁰ Abb. nach E. Herzfeld: *Die Malereien von Samarra*, Taf. II.

⁵¹ a. a. O. Taf. XX-XXI, XXIII, XXIV, XXVI, XXVIII.

⁵² Abb. nach A. Lane: *Early Islamic Pottery* Abb. 20 A.

einem Einzelmotiv schliessen dürfen, die Genüsse der Tafel angedeutet. Und zwar handelt es sich um eine Figur an der Westwand der Kirche, die im Bogenzwickel dicht neben der Bärengruppe steht



Abb. 22

und die, auffällig hervorgehoben, in beiden Händen und auf das Knie gestützt, eine schwere Melonen-Frucht hält (Taf. VIII), ein Motiv, das sich im übrigen rechts neben der Tänzerinnen-Szene wiederholt. Es ist sehr wohl möglich, dass hier auf die höchst kostspielige Delikatesse der Melonen aus Khwarezm angespielt ist, die bereits unter den Abbasiden-Khalifen Ma'mūn und Wāthiq im 9. Jahrh. hoch geschätzt waren und, die, wie wir wissen, in Schnee verpackt, in Bleibehältern von dort importiert wurden.⁵³

Damit ist jedoch das Bildprogramm des Weinlaubfrieses keineswegs erschöpft. Wir finden weitere genremässige Motive vor, so die Darstellung von zwei männlichen Figuren unter Arkaden, von denen der eine eine Säule umfasst, der andere die Hand ausstreckt.

⁵³ W. Barthold: a. a. O. 237.

Sie stehen auf aufgeschütteten Steinen und sind möglicherweise als Steinmetz-Figuren zu identifizieren, die mit der Errichtung des durch die Arkaden angedeuteten Bauwerkes beschäftigt sind.⁵⁴ Nicht ohne weiteres ablesbar ist ein anderes genrehafte Motiv, zwei Darstellungen von "Gärtner"-Figuren, von denen der eine mit einer langstieligen Schaufel, einen Fuss auf den Schaufel-Steg gestemmt, mit weit ausholendem Schritt zum Graben ansetzt, während der zweite die Bewegung des Hochschaufelns macht (Taf. XIIa).

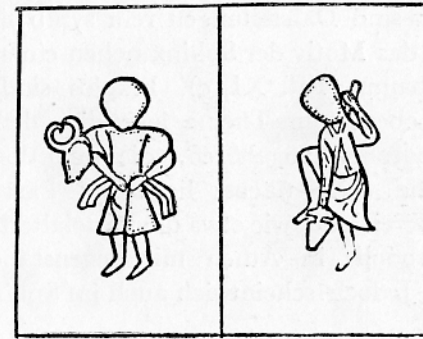


Abb. 23 a, b



23 c

Suchen wir zum Verständnis dieses Motivs zu gelangen so liegt es nahe, an Darstellungen der Jahreszeitenbilder zu denken wie wir sie etwa von einer Gruppe tauschiefter Bronzeleuchter, die mit grosser Wahrscheinlichkeit aus Azerbeidjan stammen, und die in das 13. und 14. Jahrh. anzusetzen sind, her kennen.⁵⁵ Dort personifiziert der "Gärtner" den Monat Februar (Abb. 23 b). Von dieser Sicht her erhalten dann aber auch weitere, bisher lediglich dem Jagdgeschehen eingeordnete Motive und zwar der "Gazellen-träger" (Abb. 17) wie der Jäger mit dem Hasen am Stock (T. XI c) einen zweiten hintergründigen Sinn. Sie entsprechen nämlich weite-

⁵⁴ Die Erklärung der Szene verdanke ich Herrn Prof. Mazhar İpşiroğlu.

⁵⁵ Abb. nach D. S. Rice: The Seasons and the Labors of the Months in Islamic Art, *Ars Orientalis* I, 1954, Abb. 6. Vgl. dazu auch a.a.O. Taf. 13, 2 Abb. Taf. 14, Abb. 3, Taf. 15, Abb. 5.

ren auf den islamischen Bronzen dargestellten Personifikationen und zwar den Monaten April und Oktober^{55a} (Abb. 23 a, c). Gehen wir noch einen Schritt weiter, so lässt sich das im Weinlaubfries angeschlagene Thema der Weinernte, das wir in den Trauben pflückenden und volle Körbe auf den Schultern tragenden Burschen entdecken (Taf. XII c) seinerseits als Jahreszeitenbild und zwar als Darstellung des Herbstes schlechthin deuten.⁵⁶ Möglicherweise sind in der reichen Figuren-Szenerie des Frieses noch andere, bisher nicht deutbare Jahreszeitenbilder versteckt, die die bisher aufgefundenen zum vollen Jahreszyklus ergänzen könnten.^{56a}

Völlig herausfallend aus der realen Welt des Jagduges, der Genre- und Jahreszeitenbilder sind Darstellungen rein symbolischen Charakters. So treffen wir auf das Motiv der Sphinx neben einem mit Früchten behangenen Palmbaum (Taf. XI c). Fraglos sind hier Erinnerungen an das alte Lebensbaum-Thema lebendig, dem die Lebensbaum-Hüter oder -Bedroher zugehören, die mit Vorliebe als Fabelwesen dargestellt sind. Die nächst liegenden Parallelen gehören dem byzantinischen Bereich an, wie etwa die mittelalterlichen Reliefs von der Paläa Metropolis in Athen mit gegenständigen Sphingen am Lebensbaum.⁵⁷ Jedoch scheint sich auch im Sphingen-

^{55a} Für den "Gazellenträger" vgl. D. S. Rice a. a. O. S. 20, 23, Taf. 12, Abb. 2, Taf. 13, Abb. 3, Taf. 14, Abb. 5, Taf. 15, Abb. 3; für den Jäger mit Hasen vgl. Taf. 14, Abb. 12.

⁵⁶ Das Auftauchen des Jahreszeiten-Themas ist von einigem Interesse. Es wäre der bisher früheste Beleg im christlichen Osten und liesse auf die Entstehung des Bildtyps in den christlichen Ostbezirken schliessen. Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch H. Stern (Au Sujet des Images des Mois dans L'Art Musulmane, *Ars Orientalis* II, 1957, S. 494 f.), der in Erwiderung auf die These von D. S. Rice, der für die Jahreszeiten-Thematik die Entstehung im Westen, vornehmlich in Italien und Frankreich sieht, sich den Dekor der Azerbeidjan-Leuchter unter byzantinischem Einfluss in Georgien entstanden denkt.

^{56a} Auch die Ringerszene enthält möglicherweise einen doppelten Aspekt und lässt an das Zodiakus-Zeichen der Zwillinge denken (vgl. dazu D. S. Rice: *Inlaid Brasses from the Workshop of Aḥmad al-Dhākī al-Mawṣilī*, *Ars Orientalis* II, 1957, S. 310, Abb. 33 a-f, der hier die Ringer- und Akrobaten-Darstellungen der mittelalterlichen islamischen Bronzegefässe mit den im Ringerpaar personifiziertem Zwillingen auf einem georgischen Manuskript vom Jahr 1188 zusammenstellt).

⁵⁷ O. Wulff: *Altchristliche und Byzantinische Kunst* II, 1924, Abb. 419; Detail abgebildet bei J. Strzygowski: *Asiens bildende Kunst*, Abb. 643; vgl. dazu auch den Rankenfries an der Kirche von Skripu vom 9. Jahrh. (Wulff a. a. O. Abb. 432).

Motiv von Achthamar, wenn wir es inmitten des Jagdgeschehens betrachten, das sich innerhalb des Weinlaubfrieses abrollt, eine Doppelbedeutung zu verbergen, die Bezüge zur magischen Vorstellungswelt der Steppe hat. Einen Anhalt hierfür finden wir wiederum im Bereich seldschukischer Kunst, die ihrerseits auffällig stark in innerasiatischer Steppentradition wurzelt, es wird noch davon die Rede sein. Hier erlebt das Sphingen-Motiv, sei es im Zusammenhang mit dem Lebensbaum-Thema, mit dem Thronbild

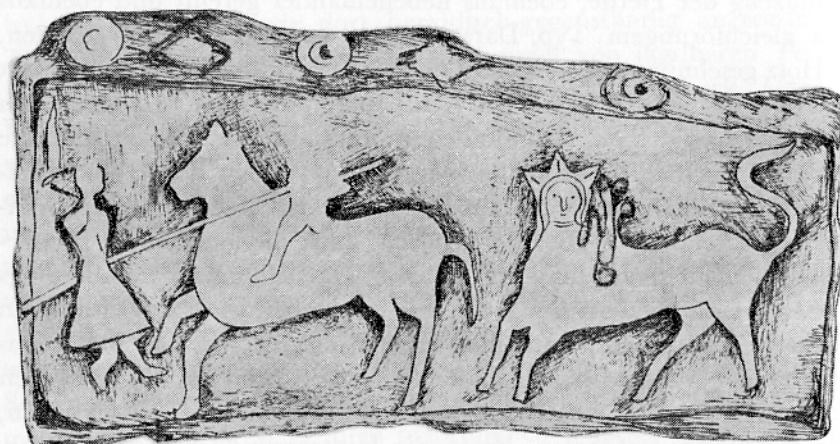


Abb. 24

oder im Tierfries, eine überwältigende Renaissance. Uns interessiert vor allem das Zeugnis eines seldschukischen Grabsteines aus Anatolien (Abb. 24), auf dem die Sphinx einem Kämpfenden, das heisst dem Verstorbenen selbst, in magischer Funktion zugeordnet ist.⁵⁸ Eine ähnlich hintergründige Vorstellung etwa vom "Jagdzauber" der Steppe mag auch im Sphinxwesen von Achthamar enthalten sein.

Zu den Motiven von reinem Symbolcharakter gehören aber auch fraglos die en face-Darstellungen bärtiger Köpfe, die an vielen Stellen des Weinlaubfrieses auftauchen, sei es als Zwickelfüllungen (Taf. X a,c) oder in Doppelmedaillons, einzeln oder doppelt übereinander gesetzt (Taf. XIIb), sei es, und hier geraten wir zwangsläufig in

⁵⁸ Abbildung bei K. Otto-Dorn: *Türkische Grabsteine mit Figurenreliefs aus Kleinasien*, Abb. 11.

die Dachfrieze, von denen noch (S. 137) die Rede sein wird, in auffälliger und eindrucksvoller Reihung von 11 Köpfen an der unteren Dachzone (Taf. XIV a). Ihre Anhäufung, Reihung und Gleichförmigkeit machen es offensichtlich, dass es sich hier um Maskendarstellungen handeln muss. Mit ihnen stehen wir eindeutig in der Vorstellungswelt der Steppenkunst, die uns hierfür reiches Belegmaterial übermitteln. Älteste Zeugen sind auch hier wieder die Grabfunde aus Pazyryk vom 5.-3. Jahrh. v. Chr. Hier haben sich am Zaumzeug der Pferde, ebenfalls nebeneinander gereiht und ebenfalls von gleichförmigem Typ, Darstellungen bärtiger Masken erhalten, in Holz geschnitzt und vergoldet (Taf. XIVc), die grosse Ähnlichkeit mit den bärtigen Köpfen von Achthamar aufweisen.⁵⁹ Aber auch in den europäischen Grabfunden innerasiatischer Völker sind die Masken-Beigaben häufig. Sie finden sich paarig in den Hunnengräbern der Wolga und Konka aus der Attilazeit auf Silber- und Goldblech-Medaillons.⁶⁰ Hierher gehören auch die avarischen Bronzescheiben der Ungarnfunde mit Masken-Darstellungen, die allerdings nicht en face, sondern im Profil wiedergegeben sind,⁶¹ zeitlich am nächsten stehen den Achthamar-Masken die Zierscheiben und Bronzanhänger vom Minussinsk-Bereich, aus Sibirien, die zwischen dem 8.-10. Jahrh. angesetzt werden⁶² (Taf. XIV b). Belegreihen, wie die hier aufgeführten, lassen die Hintergründe der Achthamar-Masken erraten und bestätigen deren magischen Charakter. Es sei in diesem Zusammenhang nochmals an die oben herangezogene Maskendarstellung auf der Felszeichnung von Kudyrge aus der

⁵⁹ Abb. nach S. I. Rudenko: *Kultura Paseleniya Gorpogo Altaya we Skithskoe Wremya*, Moskau 1953, Taf. XLIII.

⁶⁰ J. Werner: *Beiträge zur Archäologie des Attilareiches*, S. 73, Taf. 60, 2, 3, 11 und Taf. 40, 12. Nach Werner ist "der apotropäische Charakter dieser Masken unbestritten, ihr eigentlicher Sinngehalt wird mit der Unheil abwehrenden Funktion aber noch nicht erklärt ... Was sich eigentlich hinter dem Symbol verbirgt und woher die eigentümliche anthropomorphe Bildung stammt, bleibt vorläufig ein Rätsel."

⁶¹ N. Fettich: *Bronzekunst und Nomadenkunst*, S. 28, Taf. VII, 3-6 und 14-19.

⁶² Abb. nach A. Salmony: *Eine Chinesische Schmuckform in Eurasia*, Eurasia IX, 1934, Abb. 12-16. Salmony weist darauf hin, dass die Mehrzahl der von ihm hier herangezogenen Masken auf den vorderen Orient, "vor allem aber auf uralte eurasische Motive, auf den lange Zeit unverlierbaren Besitz der Reiternomaden" zurückgehen.

Mongolei erinnert (Abb. 1), die einer Thron- und Huldigungs-Szene zugeordnet ist und deren magische Wirkung die Überdimensionalität noch betont.

Wir könnten hier die Betrachtung der Achthamar-Reliefs abschliessen, wenn wir nicht entdecken müssten, dass sich das bunte gemischte Bildprogramm vom Weinlaubfries fortsetzt und bis in die Dachzonen hinein übergreift. Wir stellen dies zunächst fest in den im fliegenden Galopp, also auf der Flucht dahin jagenden, sich wie im Weinlaubfries zurückwendenden, niederbrechenden (Taf. XVa, b), zum Teil auch wie dort heraldisch-gegenständig angeordneten Tier-Figuren der Dachfrieze. Ein Getümmel von jagdbaren Tieren, Bär, Löwe, Panther, Hase, Hirsch, Rehwild, Steinbock, Gazelle, Wildschwein, Stier und Vögeln belebt diese Zonen, — auch die Kette von Rebhühnern über einem der Tambour-Fenster gehört hierher, — das ganz ohne Frage als unmittelbare Fortsetzung des Jagdzuges im Weinlaubfries gedacht ist. Nicht genug damit, auch typische Einzel motive der Weinlaubzone wie die Stierbezwingung (T. IXa) wiederholen sich an der Nord-Front, innerhalb des Konchen-Frieses (Taf. XV c). Die Szene wirkt hier noch dramatischer und ist in der weitausholenden Geste des Jägers, in der im Rücken flatternden Schärpe, wie in der Variierung der Kampfphase, die hier das zusammenbrechende Tier zeigt, dem ursprünglichen Original, der Malerei von Samarra (Abb. 14) noch näher als das Relief des Weinlaubfrieses (Abb. 13) selbst. Ebenso begegnen wir in den Dachzonen-Friesen aber auch, wie schon angedeutet wurde, den Masken-Motiven und zwar sowohl in der Reihung von 11 Köpfen wie in Zweier und Dreier-Gruppen inmitten des Tierparkes der Dachzonen (Taf. XIVa XVa). Eine derart enge Verknüpfung der Themen im Hauptfries und innerhalb der Dachzonen ist kaum unabsichtlich. Wir gehen daher sicher nicht fehl, wenn wir die Tierfrieze als Erweiterung des Jagdgrundes ansprechen, das heisst, als das alte, hier formelhaft reduzierte Paradiesen.^{62a}

^{62a} Interessanterweise enthalten die Tierfrieze der Dachzonen auch christliche Elemente. Nicht nur, dass die Figuren von Christus und Heiligen an den Giebeln bis in die Tierfrieze hinein ragen, sondern es erscheinen auch ausgesprochen christliche Einzel motive innerhalb des "Tierparks", so an der Westfront Cherubime; auch die Affen, die in den Ecken des Westgiebels sitzen, gehören fraglos dem christlichen Bildprogramm an. Umgekehrt, setzt sich aber auch die islamische Welt in

Auch hierfür liegen die direkten Vorgänger in den Malereien von Samarra. Zunächst lohnt es sich, in diesem Zusammenhang den leider nur bruchstückhaft erhaltenen grossen Rankenfries aus dem Kuppelsaal vom Harem des Khalifenpalastes dem Achthamar-Fries

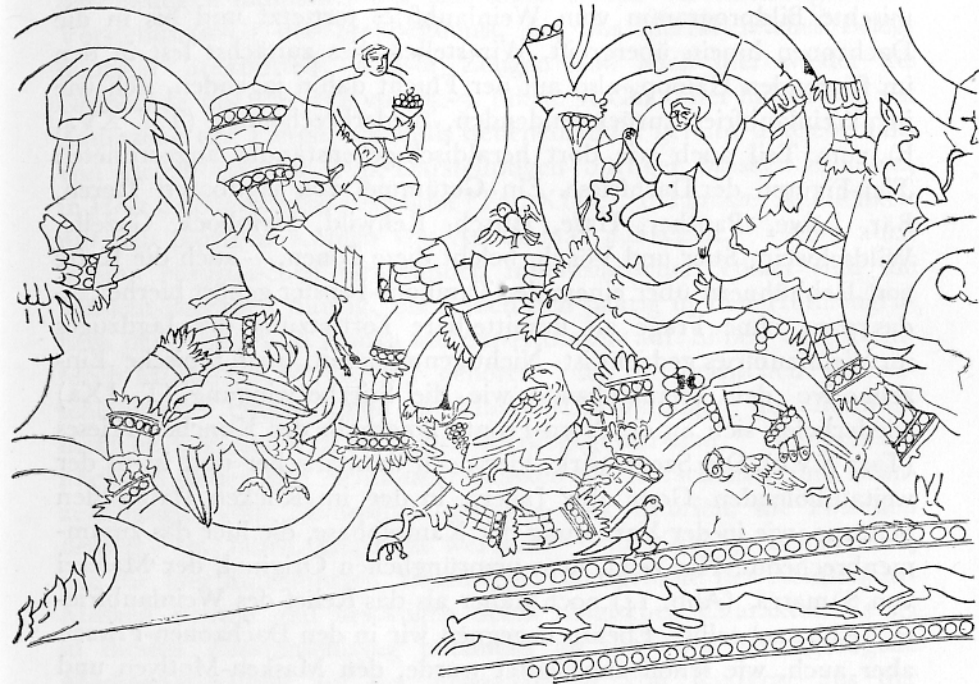


Abb. 25

gegenüber zu stellen⁶³ (Abb. 25). Er entspricht in seiner Grundstruktur absolut dem Weinlaubfries von Achthamar. Auch hier wird das Wein-Motiv angeschlagen, jedoch zusammen mit der dominierenden Füllhornranke, die sich aber wie in Achthamar kreisfö-

der unteren "biblischen" Zone fort, etwa in der Darstellung des an den Trauben naschenden Bären, im Widder- und Hahn-Motiv wie in dem haargenau wiederholten Bild der sich im "Skythenstil" einrollenden Gazelle zwischen David und Goliath-Szene an der Südfront. "Biblische" und islamische Zone sind also nicht streng voneinander getrennt, sondern durchdringen einander gelegentlich.

⁶³ Zeichnung nach Abb. in E. Herzfeld: Die Malereien von Samarra, Taf. XII - XIV.

rig einrollt und ihrerseits von einem reichen Figuren-Füllwerk belebt wird.⁶⁴ Auch hier ist eine Jagdszenerie angedeutet durch einzelnes jagdbares Wild, Hasen und Panther, durch den Fuchs, der Rehwild jagt und durch den Jagdfalken oder -Adler, der sich, wie in Achthamar, an der Weintraube niederlässt oder den Hasen schlägt. Daneben sind Genrebilder wie das Tänzerinnen-Motiv erkennbar und auch das Thema der Weinlese ist möglicherweise in den Fragmenten hockender und stehender Figuren zu vermuten. Das Ganze aber wird in voller Entsprechung zu den Tierfriesen in den Dachzonen von Achthamar gerahmt von einem Fries dahinjagender Tiere. Daneben haben sich in Samarra eine weitere Fülle von Tierfries-Bruchstücken konventionellerer Art erhalten, die ihrerseits Einflüsse des eurasischen Tierstiles erkennen lassen, allgemeinen jedoch stärker sasanidischer Tradition folgen, was vor allem im reichen Vorkommen der Sasaniden-Schärpen sichtbar wird (Abb. 26). In schematisierter Reihung folgen hier die einzelnen Tierfiguren, die in Ranken gesetzt sind oder von Kreismustern umfasst werden, aufeinander, in liegender oder kauender Haltung, sich zurückwendend oder in gegenständiger Anordnung. Auch hier ist ein ganzer Tierpark aufgeboten aus Löwen, Steinböcken, Gazellen, Rehwild, Enten, Perlhühnern, auch die uns von Achthamar her bekannte Kette von Rebhühnern fehlt nicht, selbst das Hahnen-Motiv

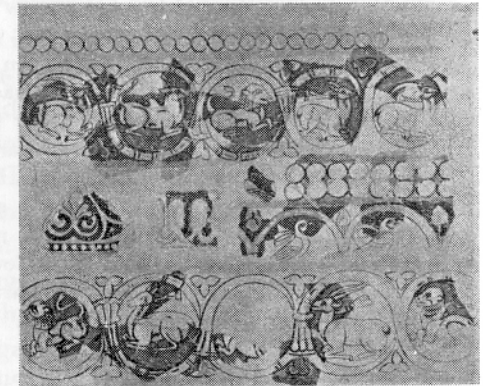


Abb. 26

⁶⁴ Die von Figuralenzen durchsetzte Weinranke ist ein beliebtes Thema frühchristlicher Kunst, man vgl. etwa frühchristliche Sarkophage, so den Sarkophag vom Lateranmuseum mit "Gutem Hirten" und Weinlese als Jahreszeitenbild (O. Wulff: a. a. O. I S. 105 f und Abb. 85), die Gewölbemosaiken von Sta. Costanza, Rom vom 4. Jahrh. ebenfalls mit Weinernte- und -Kelter-Motiv (Wulff: a. a. O. S. 322, Abb. 297), oder die aus Elfenbein geschnittene Maximian's Kathedra vom 6. Jahrh. (Wulff: a. a. O. S. 191, Abb. 191, Rankendetail bei Strzygowski: a. a. O. Abb. 302; das Thema geht aber auch auf nichtchristliche Bereiche über,

erscheint.⁶⁵ Diese Friese müssen den Grossgemälden im Kuppelsaal des Harems im Khalifenpalast als Rahmung gedient haben, von denen wir, ausgehend von den einzelnen auf uns gekommenen Bruchstücken und rückschliessend von dem vielseitigen Repertoire in Achthamar, annehmen dürfen, dass sie ein ähnliches "Mischprogramm" wie dort, also Repräsentationsszenen,⁶⁶ verbunden mit Jagd- und Genre-Motiven enthielten.⁶⁷ Die Vermutung, dass in den

so in die sasanidische Kunst (vgl. die Silberflasche aus dem Oxus-Schatz (Abrolung bei Herzfeld: Die Malereien von Samarra, Abb. 12), und spielt im Frühislam eine wichtige Rolle, so in der Ausstattung der Khalifen-Schlösser, vor allem in Mschatta, wobei Fabelwesen vorkommen und ebenfalls das Motiv der Weinernte angeschlagen wird (K. A. C. Creswell: Early Islamic Architecture, Taf. 63-74), in Khirbet el-Mefdjir (R. W. Hamilton: Khirbet el-Mefdjir, 1959, Taf. 37, 38, 49) oder auch in Kuseir 'Amra (Creswell: a. a. O. Taf. 50 b).

⁶⁵ Abb. nach Herzfeld: Die Malereien von Samarra Taf. L., vgl. auch Taf. XLV - XLIX.

⁶⁶ Hier ist das Thronbild zu erwarten mit den Hauptwürdenträgern wie wir es in Achthamar vor uns haben. Tatsächlich weist ein Gewand-Bruchstück vom Harem des Khalifenpalastes mit bisher nicht beachteter, deutlich vom Gürtel herabhängender Riemenzunge, die tropfenartig gemustert ist (Herzfeld: a. a. O. Taf. XLIII, Nr. 2) darauf hin, dass wir es hier mit dem Bildnis eines türkischen Prätorianers zu tun haben. Möglicherweise gehört das Stück zu den Fragmenten von vier en face in Arkaden dargestellten männlichen Figuren (Herzfeld: a. a. O. Taf. VII-X) mit ähnlich gemusterten Gewändern, deren repräsentativen Charakter Arkaden-Rahmung und prozessionsartige Reihung verdeutlicht. Eine Entsprechung zu derartigen "Arkaden-Figuren" sind die Garden-Darstellungen von Ghazni (A. Bombaci: a. a. O. Abb. 1,2). Dies lässt vermuten, dass wir in den Arkaden-Fragmenten von Samarra tatsächlich türkische Würdenträger vor uns haben. Ihre volle Ergänzung auf das Thronzeremoniell findet sich auf einem Denkmal etwas späterer Zeit, auf einem zwischen dem 11. und 12. Jahrh. entstandenen sizilischen Elfenbeinkästchen aus der Kathedrale in Würzburg (T. XVII a), dessen Malereien die Thronszene und die Garden-Prozession unter Arkaden wiedergeben. R. Etinghausen (Painting in the Fatimid Period, Ars Islamica IX, 1942, Abb. 20,21) hat bereits die "Arkadenfiguren" von Samarra auf Grund des Arkaden-Motivs den Malereien des Elfenbeinkästchens gegenübergestellt. Es wird weiter unten (S. 147) noch darauf zurückzukommen sein.

⁶⁷ Die Jagdthematik haben wir in dem oben besprochenen Füllhornrankenbild und in der Stierbezwungungs-Szene vor uns, dazu kommen weitere Fragmente von Jägerinnen und von Reiterinnen (vgl. Herzfeld: a. a. O. S. 9-13, Taf. IV); das Genremässige ist in den Tänzerinnen-Darstellungen enthalten (Herzfeld: a. a. O. Taf. I, II, XVIII-XXVIII, vgl. auch hier wieder den Füllhornrankenfries (a. a. O. S. 9-13, Taf. XII-XIV; Abb. 25).

Tierfriesen von Samarra ebenfalls der erweiterte "Jagdgrund" angedeutet ist, liegt also nahe, um so mehr als die Königsbinden der Tierfiguren, wie Herzfeld zutreffend bemerkt hat, diese als zum königlichen Tierpark zugehörig ausweisen.⁶⁸

Überblicken wir den bisherigen Verlauf der Untersuchung, so fallen in den Figuren-Reliefs von Achthamar vor allem zwei Besonderheiten ins Auge. Die eine ist ihr starkes Abhängigkeitsverhältnis von der frühabbasidischen Kunst wie sie uns in den Denkmälern von Samarra erhalten ist, sei es im Bild der türkischen Garden, im "Gazellenträger", in der Stierbezwungungs-Szene, im Tänzerinnen-Motiv, im Tieridyll, sei es in der Konzeption des mit Figuren gefüllten Weinrankenfrieses selbst, sei es im gesamten "Mischrepertoire", sei es endlich in den das Paradeison versinnbildlichenden Tierfriesen. Zugleich hat die Gegenüberstellung beider Denkmal-Gruppen, von Achthamar und Samarra, zur wechselseitigen Klärung der Themen, so der Stierkampfszene und Tierfrieze in Samarra und umgekehrt des Garden- und Tänzerinnen-Motivs in Achthamar beigetragen. Die zweite Überraschung sind die starken Einflüsse innerasiatischer "Zeltkunst", die in den Figuren-Reliefs von Achthamar lebendig sind, sei es im Thronbild mit "Türkensitz", im türkischen "Klappenrock" und Riemenzungen-Schmuck der Garden, im "Partherschuss" des Khalifen und im knieenden Schützen, im Nachleben eurasischer Tierstil-Tradition (Typ des eingerollten und zusammen gebrochenen Tieres und Schrägschnitt-Technik der Hähne), im Ringer-Motiv oder in der Masken-Darstellung. Aber auch der eigentümliche Mischcharakter der Achthamar-Reliefs, die Verbindung von Jagd-Thematik und Genreszenen hat seine Parallelen in der Kunst der Steppe.

⁶⁸ Ein derartiger Wildpark (Ha'ir al hair) wurde bereits von Mu'tasim, dem Begründer von Samarra, errichtet. "Hinter der Parkmauer war Wild wie Gazellen, Wildesel, Hirsche, Hasen und Strausse, um diese herum war eine Mauer, die eine schöne weite Ebene umschloss". Das an der Stelle der grossen Moschee gelegene Gelände hatte eine Ausdehnung von 120 qkm (E. Herzfeld: Die Geschichte der Stadt Samarra, S. 111, 113, vgl. auch S. 112 und Anm. 3; es werden in Samarra aber auch Löwen und Elefanten erwähnt (a. a. O. S. 113); ein kleinerer zweiter Wildpark von 35 qkm lag auf dem Westufer des Tigris im Süden bei Istablat (a. a. O. S. 113); Ursprung der Tiergärten sind die altpersischen Paradiese (vgl. Herzfeld: a. a. O. S. 112), das früheste Bildzeugnis ist uns aus den sasanidischen Jagdreliefs vom Taqibostan erhalten (K. Erdmann: Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden, Abb. 33, 34).

Eine höchst anschauliche Illustration hierfür finden wir in den sibirischen Felszeichnungen von Suljek, die ein buntes Jagdtreiben schildern mit Jägern zu Pferd und zu Fuss, mit dem "Partherschuss" und dem knieenden Schützen (Abb. 9, 11) mit Jagdhunden und mit vielerlei Wild: Bären, Wildschweinen "Hirschen", Steinböcken, Antilopen, Panther, Vögeln, in das hinein Gruppen kämpfender Kamele oder Kamele als Sänfenträger gesetzt sind.⁶⁹ Ebenso gehört hierher der bereits verschiedentlich herangezogene Nomadenkessel vom Gouvernement Tobolsk, auf dessen Rand zwischen stilisierten Baum-motiven, auf des Äusserste reduziert, die Jagdszenerie abläuft mit einem berittenen Jäger und Jagdhund, der auf Hirsche jagt, mit dem knieenden Bogenschützen, der auf einen Löwen anlegt, mit dahin trotgenden Bären und endlich mit der Genreszene der beiden "Ringer" (Abb. 12 a-e).

Fragen wir uns nach dem Weg, auf dem dieses innerasiatische Bildgut in den Bereich armenischer Kunst eindringen konnte, so kommen auch hier wieder nur die benachbarten Abbasiden als direkte Übermittler in Frage, deren Kunsttendenzen unter dem Einfluss ihrer türkischen Garden unbestreitbar starke Impulse aus den Nomadenbereichen Innerasiens empfangen.⁷¹

Wir haben also nach all dem in den Achthamar-Reliefs, ganz abgesehen von den politischen Hintergründen, die die Thematik wie wir annehmen müssen im Weinlaubfries bestimmen, einen "Ableger" abbasidischer Kunst erhalten, der, und darin vor allem besteht seine besondere Bedeutung, nahezu originalgetreu das uns verlorene Bildgut des Abbasidenhofes vom 10. Jahrh. rekonstruiert, wobei die überraschenden Zusammenhänge der Achthamar-Reliefs mit den Denkmälern von Samarra die Kontinuität der frühabbasidischen Kunst über die Samarra-Epoche hinaus aufzeigen. Das entscheidende Leitmotiv ist dabei das "nomadisierte" Thronbild.

⁶⁹ Siehe Appeltgren-Kivalo: a. a. O. Abb. 77, 78-93.

⁷¹ Bestätigend hierfür ist die in Schrägschnitt-Technik ausgeführte Stuck-Ausstattung von Samarra, in der unverkennbar die Technik eurasischer Tierstilkunst nachwirkt. Hierauf hat erstmalig J. Strzygowski (Altai-Iran und Völkerwanderung, S. 136-145) aufmerksam gemacht; zur Verbreitung des Schrägschnitt-Stiles im islamischen Ornament vgl. R. Ettinghausen: The Beveled Style in the Post-Samarra Period (Archaeologica Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld, S. 72-83).

Es muss als frühester Beleg des abbasidischen Thronbild-Schemas gelten, das dann innerhalb eines weiten Bereichs, es wird noch darauf zurück zu kommen sein, zum Standard-Typ der mittelalterlich islamischen Thron-Szenerie wird.

Über diesen besonderen Aussagewert der Achthamar-Reliefs hinaus ist es interessant zu verfolgen, wieweit das frühabbasidische Bildrepertoire ganz allgemein auf die nachfolgenden islamischen Kunstbereiche einwirkt. Werfen wir zunächst einen Blick auf die Denkmäler der Ghaznaviden. Wir stellten bereits oben (S. 114 ff.) die dominierende Rolle der türkischen Garden fest, die sich sowohl in der Ausstattung der Paläste ablesen wie in der zeitgenössischen Literatur verfolgen lässt. Fraglos sind die Garden-Bildnisse, wie wir sie in Lashkari-Bazar und Ghazni vor uns haben (Taf. V a, b) in den "Bildstelen" von Samarra vorgeprägt (Abb. 8), denn sie zeigen deren typische Merkmale: Türkische Riemenzungen-Gürtel, Chargen-Attribute, "Klappenrock", kostbare Gewänder und prozessionsartige Reihung. Das nächste Verbindungsglied zu den ghaznavidischen Zeugnissen sind die Garden-Darstellungen von Achthamar, an denen wiederum die Prunkgürtel mit dem Riemenzungen-Gehänge und die "Klappenröcke" auffallen. Es ergibt sich hier sogar wie wir sahen noch ein weiterer Zusammenhang in der Prätorianer-Baum-Gruppe (Taf. V a), die in Achthamar dem Thronbild zugehört (Taf. II) und die ein gleiches Thron-Ensemble auch für das Ghazni-Relief vermuten lässt⁷³.

Zum Thema der Representation, das in der Garden-Darstellung zum Ausdruck kommt, tritt in den Marmor-Reliefs aus Ghazni aber auch wie in Achthamar das Jagdbild. Und zwar begegnet es uns in dem sich in "parthischer" Manier im Rückwärtsangriff gegen einen anspringenden Löwen wendenden nimbierten Reiter (Taf. VII b). Auch hier sind wie bei dem im "Partherschuss" gegen einen Bären anlegenden Fürsten in Achthamar (Taf. VI b) die Steigbügel, das typische Zubehör reiternomadischer Völker, vorhanden.⁷⁴ Möglicherweise haben wir es auch in Ghazni mit dem

⁷³ Vgl. dazu das sizilianische Elfenbeinkästchen T. XVIIa mit Thronbild und Gardenprozession, das fraglos auf abbasidische Vorbilder zurück geht und das als frühest erhaltenes Beispiel dieses Thronbild-Typs gelten muss.

⁷⁴ Abb. nach A. Bombaci: a. a. O. Abb. 4, S. 13.

Fürsten selbst, und zwar mit dem als Löwenbezwinger berühmten ghaznavidischen Sultan Mas'ud zu tun. Vor ihm bricht ein vom Pfeil getroffener Steinbock im Lauf zusammen, es ist also auch hier mit einer erweiterten Jagdszenerie zu rechnen. Aber auch das Genremässige ist in den Reliefs von Ghazni im Reigen der Tänzerinnen vorhanden.⁷⁶ Kurzum, das für die frühabbasidische Kunst so charakteristische "Mischprogramm" setzt sich, wenn auch bisher nur in Fragmenten sichtbar, in der Ghaznaviden-Kunst fort.

Noch eindrucksvoller wie im Ghaznaviden-Bereich dokumentiert sich der Einfluss frühabbasidischer Kunst in den Fatimiden-Denkmalern⁷⁸. Das bedeutsamste Zeugnis hierfür sind die um 1140 anzusetzenden Deckenmalereien der Capella Palatina in Palermo, die, obwohl unter dem Normannen-König Roger II. entstanden, dennoch eindeutig dem Kunstbereich der Fatimiden zugehören. Zunächst finden wir hier eine überraschende Parallele zur Thronszene von Achthamar in zwei Thronbildern die unser bekanntes Schema zeigen, den Thronenden im Türkensitz auf einem Kissen hockend mit dem Becher in der Hand, flankiert von zwei Würdenträgern, die ihm Kühlung zufächeln (Taf. XVIa) oder Kanne und Becher zureichen, also in diesem Falle als Mundschenken fungieren.⁷⁹ Sie stehen ihrerseits in nächster Nähe zu den Malereien von Samarra sowohl im Gesichtstyp, in den Wangen- und Stirnlöckchen wie im Kopfputz (Abb. 21). Aber auch das Jagdtreiben ist in den Malereien der Capella Palatina aufgeboten in den Reitern, von denen der eine, ganz wie in Achthamar, im "Partherschuss" einen Bären erlegt, während andere, ebenfalls nach rückwärts gewandt, wie im Ghaznaviden-Relief, Löwen bekämpfen⁸⁰, die Falkner erscheinen mit dem Vogel auf der Faust^{80a} ebenso wie Einzelfalken, die wie

⁷⁶ Siehe A. Bombaci: a. a. O. Abb. 3, S. 15.

⁷⁸ Bereits im 10. Jahrh. erleben wir und zwar besonders spürbar auf keramischem Gebiet, dass sich der Hauptstrom islamischer Kunst von Bagdad nach Ägypten verlagert. (A. Lane: Early Islamic Pottery, S. 20 ff., Taf. 22-28); auch das Imitieren abbasidischer Tiraz-Inschriften ist aufschlussreich (R. Ettinghausen: Painting in the Fatimid Period, S. 121).

⁷⁹ Abb. nach U. Monneret de Villard: Le Pitture Musulmane al Soffitto della Capella Palatina in Palermo, 1950, Abb. 190, vgl. auch Abb. 189.

⁸⁰ a. a. O. Abb. 235 und 234.

^{80a} a. a. O. Abb. 247 f.

im Jagdfries von Samarra Rehwild und Vögel schlagen.⁸¹ Wir entdecken aber auch ein ganz spezielles "Leitbild" frühabbasidischer Kunst, den "Gazellenträger", und zwar gleich in vierfacher Wiederholung, der sich bis ins Detail hinein an das Achthamar-

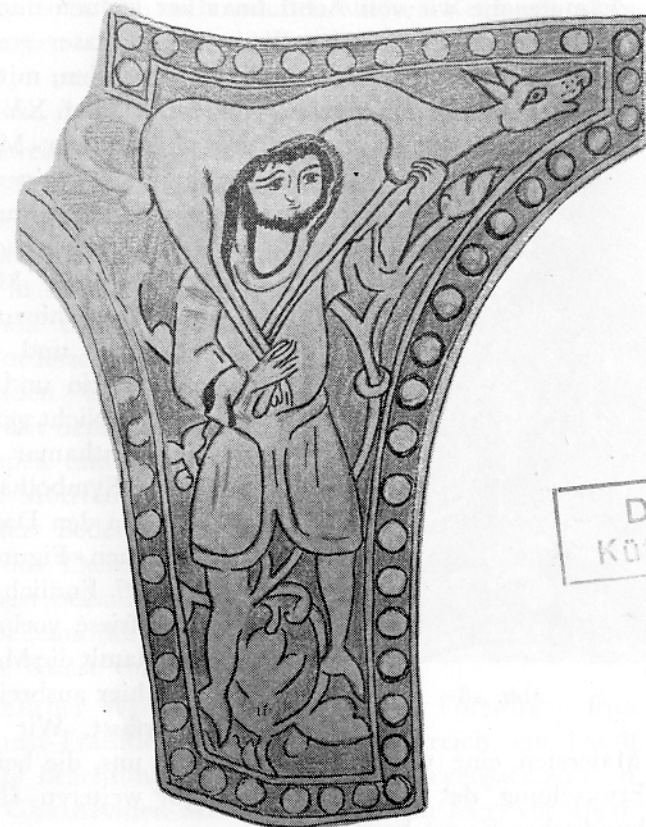


Abb. 27

Vorbild anschliesst, sei es in der Gewandung, sei es im Griff der Tierbeine vor der Brust, sei es selbst in der Darstellung des Tierkopfes mit dem leicht geöffneten Maul⁸² (Abb. 27). Ebenso wie in

⁸¹ a. a. O. Abb. 157 f., 160 f., 162, 166.

⁸² Nachzeichnung nach Monneret de Villard: a. a. O. Abb. 176 f.; vgl. auch a. a. O. Abb. 231.

den Achthamar-Reliefs spielen auch genrehafte Szenen eine Rolle, unter denen sich ganz bestimmte Sujet's als nächste Parallelen zu Achthamar ausweisen. Da ist zunächst das Ringerpaar, das sich bei den Handgelenken gefasst hält und sich zugleich gegenseitig in den Schopf greift⁸³ (Taf. XVI b). Da sind aber auch die verschiedenen Tierkämpfe, die wir von Achthamar her kennen und zwar der Hahnenkampf⁸⁴ der hier zur vollen Kampfphase gesteigert ist (Abb. 28) und die Szene der hier aufrecht stehenden, mit gesenkten Köpfen gegeneinander angehenden Widder⁸⁵ (Taf. XVI c). Auch



Abb. 28

das Tänzerinnen-Motiv fehlt nicht, das seinerseits den Samarra Tänzerinnen nahe steht.^{85a} Bereichernd kommen eine Reihe von Musikantendarstellungen hinzu, die Gitarre, Zither und Flöte spielen, Tamburin und Trommel schlagen.⁸⁶ Nicht genug damit, wie in Achthamar wird auch hier das Symbolhaft-Hintergründige in den Darstellungen der Sirenen-Figuren angeschlagen.⁸⁷ Endlich sind auch die Tierfriese vorhanden. Jedoch ist damit die Motivenfülle, die sich hier ausbreitet, keineswegs erfaßt. Wir haben in

diesen Malereien eine wahre Fundgrube vor uns, die bei eingehenderer Erforschung des Materials fraglos zur weiteren Illustrierung frühabbasidischer Kunst beiträgt.⁸⁸

⁸³ Abb. nach Monneret de Villard: a. a. O. Abb. 218.

⁸⁴ Nachzeichnung nach Monneret de Villard: a. a. O. Abb. 142.

⁸⁵ Abb. nach Monneret de Villard: a. a. O. Abb. 168.

^{85a} a. a. O. Abb. 219 f.

⁸⁶ a. a. O. Abb. 200-217.

⁸⁷ a. a. O. Abb. 214-244.

⁸⁸ a. a. O. Abb. 1, 2; R. Ettinghausen (Painting in the Fatimid Period S. 112, 122, 123 f.) hat bereits das Dominieren des Abbasidenstils, von ihm "persisch-

Über alles dies hinaus ist aber der Doppelcharakter faszinierend, der zwei derart entscheidende Denkmäler, die Capella Palatina im Westen und die Klosterkirche von Achthamar weit im Osten über den Abstand zweier Jahrhunderte hinweg auszeichnet, und auf eine geheimnisvolle Weise miteinander verbindet: Die christliche Sphäre einerseits, die sich auf den unteren Regionen ausbreitet,— Wandmalereien des sizilianischen Baues und Sockel-Reliefs von Achthamar,— und die islamische Welt, die die oberen Zonen einnimmt Stalaktitdecke dort, Weinlaub- und Dachfrieze hier.

Ein zweites Beispiel fatimidischer Kunst verdient ebenfalls besondere Beachtung, das bereits oben herangezogene bemalte sizilianische Elfenbein-Kästchen vom 11.-12. Jahrh.⁸⁹ (Taf. XVIIa). Hier lief auf dem leider nicht mehr im alten Zustand erhaltenen Kästchen, in Arkaden eingefügt, das gleiche "Mischrepertoire" ab, mit dem auf die Würdenträger-Prozession erweiterten Thronbild auf der Vorderseite, wobei wir zwei Mundschenken, den Früchte-Darbringenden und zwei Musikanten, Flöte- und Harfen-Spieler, erkennen, mit dem Jagdthema in Medaillons in den Darstellungen von Antilopen und von Falken, die Vögel schlagen und endlich mit Genre-Motiven wie Trink- und weiteren Musikanten-Szenen. Die besondere Bedeutung auch dieses Denkmals liegt auf der Hand. Es ist für das Thema Thronbild und Würdenträger-Prozession das bisher frühest bekannte Beispiel und bestätigt die Vermutung, dass auch das Schema des erweiterten Thronbildes bereits in der frühabbasidischen Kunst vorgeprägt war.

In ähnlicher Weise frappierend ist das Fortwirken frühabbasidischer Kunst-Tradition im Seldschuken-Bereich, ein Faktum, das bisher wenig Beachtung gefunden hat. Im Gegensatz zu dem relativ spärlichen Ghaznaviden-Material breitet sich hier, vor allem in der

irakischer Stil" genannt, in der Fatimiden-Malerei nachgewiesen. Diese grundlegende Untersuchung wird nun im Hinblick darauf, dass auch das abbasidische Bildprogramm überraschend stark im Fatimischen weiterwirkt, noch erweitert.

⁸⁹ Abb. nach H. Glück-E. Diez: Die Kunst des Islam, 1925, Taf. 482, S. 593. Die einzelnen Elfenbeinplatten sind heute falsch zusammengesetzt. Der thronende Fürst gehört in das Mittelfeld. An ihn schlossen sich dann nach beiden Seiten hin die verschiedenen Hofchargen an. Von den ehemals 22 bemalten Elfenbeinplatten sind heute nur noch 17 erhalten mit weiteren sitzenden und stehenden, zechenden und musizierenden Personen.

persischen und mesopotamischen Kleinkunst eine verwirrende Figurenfülle vor uns aus, von der sich deutlich die frühabbasidische Themenabfolge ablesen lässt. Dominierend ist das Thronbild, das im Grundschema absolut dem Thronbild-Typ von Achthamar entspricht. Auch hier treffen wir den im "Türkensitz" thronenden nimbierten Herrscher mit dem Becher in der Hand, der flankiert wird von seinen Garden, denen häufig wie in Samarra oder wie in den Ghaznaviden-Beispielen spezielle, die Chargen kennzeichnende Attribute beigegeben sind. Verschiedentlich ist das Thronbild sogar bis ins Detail hinein dem Achthamar-Vorbild angenähert wie in den Granatäpfel darreichenden Garden auf einer persisch-seldschukischen Bronzeschale aus der Sammlung Bahrami vom 12. Jahrh.⁹⁰ Variiert wird im Wesentlichen nur das mit Kissen belegte niedrige "Taburett", an dessen Stelle häufig ein hochlehniger Throntritt tritt. Ebenso werden die beiden Machtsymbole, Löwe und Adler, die in Achthamar im Rücken der Garden auftauchen, nun in der Art heraldischer Wappentiere, paarig unterhalb des Thrones und über der Thronlehne angeordnet.⁹¹ Die Dreiergruppe wird häufiger auf eine Fünf-Figuren-Szenerie erweitert, wobei etwa auf einem persischen Stuckrelief, ebenfalls vom 12. Jahrh., die Prätorianer als Standartenträger erscheinen.⁹²

Neben dem Typus des auf wenige Figuren beschränkten Thronbildes spielt aber auch das Thronschema mit prozessionsartig aufgereihten Garden eine Rolle wie wir sie von den "Bildstelen" von Samarra und von der Ghaznaviden-Kunst her kennen. Besonders

⁹⁰ M. Bahrami: A Gold Medal in the Freer Gallery of Art, *Archaeologia Orientalia in Memoriam Ernst Hersfeld*, 1952, Abb. 1; vgl. dazu auch eine früh-seldschukische Silberschale der Ermitage (K. Otto-Dorn: Eine seldschukische Silberschale, *Vakıflar Dergisi*, 1957, III, Abb. 1) oder Barbotingefäße aus Mesopotamien vom 13. Jahrh. (G. Reitlinger: *Unglazed Pottery from Northern Mesopotamia*, *Ars Islamica* XV-XVI, 1951, Abb. 17-18).

⁹¹ Zum Löwenpaar vgl. T. XVIII b, zu den Doppelvögeln vgl. etwa die persisch-seldschukische Minai- und Lüster-Keramik vom 13. Jahrh. (A. U. Pope: *Survey of Persian Art* V, Taf. 659 A, 662 A, 773 B) oder die nordmesopotamische Barbotin-Ware des 13. Jahrh. (G. Reitlinger: a. a. O. Abb. 17).

⁹² E. Kühnel: *Islamische Kleinkunst*, Abb.; 173 vgl. auch eine Minai-Schale vom frühen 13. Jahrh. (R. Ettinghausen: *Medieval Near-Eastern Ceramics*, 1960, Abb. 35), eine Lüsterschale vom Jahr 1210 (A. Lane: *Early Islamic Pottery*, 63 A) oder eine tauschierte Bronzeschüssel vom 14. Jahrh. (Pope: a. a. O. VI, Taf. 1372).

eindrucksvoll belegt dies ein persisch-seldschukisches Stuckrelief vom Pennsylvania-Museum of Art,⁹³ dessen Inschrift den Sultan Tughril Beg nennt und das um 1195 angesetzt wird (Taf. XVII b). Ihm kommt besondere Bedeutung zu, da es, was bisher nicht beachtet wurde, auf höchst anschauliche Weise ein seldschukisches Thronzeremoniell schildert, das wie die Fatimiden-Denkmäler Rückschlüsse auf das sowohl in Samarra wie in der Ghaznaviden-Kunst zu erwartende Thronbild zulässt. In einem mit sternförmigen Stuckplatten verkleideten Saal ist in einer rückwärtigen Nische, also in deutlicher Absonderung, auf erhöhtem Thron, dessen Pfosten auf Löwenfiguren aufruhend, auf hochlehnigem Sitz der im "Türkensitz" thronende Sultan sichtbar mit dem Becher in der Hand. In seiner nächsten Nähe, also ebenso exklusiv dargestellt wie in Achthamar, erscheinen zwei Prätorianer, die wie dort fraglos höchste Würdenträger der Garden darstellen sollen. In weitem Abstand davon sind im Vordergrund Garden wohl niedrigerer Ränge aufgereiht, wobei sich deutlich auf Grund der ihnen beigegebenen Attribute ganz spezielle Chargen unterscheiden lassen. So sind einmal in den äusseren Randfiguren Militärpersonen und zwar Speer- und Keulenträger, die im übrigen als Einzige Hosentracht tragen, wiedergegeben. Links neben dem Keulenträger steht der Falkner mit dem Vogel auf der Faust, rechts treten Mundschenken auf mit Becher und Kanne in den Händen. Von den beiden inneren Figuren bietet die linke eine Frucht, sehr wahrscheinlich wieder den Granatapfel dar, die linke möglicherweise eine Blüte. Auch diese Garden sind wie die abbasidischen und ghaznavidischen Vorbilder in kostbare Gewänder gekleidet und tragen wie auf der Malerei von Dandan Uiliq (Taf. IIIb) und wie die Figuren der abbasidischen Lüsterkeramik hohe Reiterstiefel (Abb. 3, 4), die im übrigen im seldschukischen Reiterbild sehr häufig sind,⁹⁴ auch sie lassen von den Gürteln herabhängende Riemenzungen erkennen, die an das lange Riemengehänge der uigurischen Stifterfiguren erinnern.^{94a}

⁹³ Abb. nach Pope: a. a. O. V, Taf. 517; etwa gleichzeitig anzusetzen ist ein tauschiertes Gefäß des Mawaliya (vgl. S. 26, Anm. 105).

⁹⁴ Vgl. Pope: a. a. O. V, Taf. 633, 655, 664, 665, 667, 672 f., 679, 705; vgl. auch A. Lane: a. a. O. Abb. 53 C, 59 A, 71 C, 72 B, 74 A.

^{94a} Riemenzungen-Darstellungen erscheinen innerhalb fast aller Kunstgattungen seldschukischer Zeit, so etwa in den Daghestan-Reliefs (Salmony: a. a.

Neben der reinen Repräsentations- Thematik treffen wir aber auch wie in Achthamar innerhalb der seldschukischen Kunst auf die Verknüpfung von Thronbild und Jagdszenerie. Als einer der frühesten seldschukischen Zeugen, der diese Doppelthematik und zwar in stark reduzierter Form enthält, muss ein bronzenes Hahnengefäß gelten (Taf. XVIII a), das E. Kühnel bereits mit starken Vorbehalten in das 8.-9. Jahrh. ansetzte und nach Persien oder Turkestan lokalisierte.⁹⁵ Die Darstellung auf dem Brust-Medaillon des Vogels zeigt jedoch ausgesprochen seldschukische Züge. Dargestellt ist inmitten von Rankenwerk wieder der im "Türkensitz" Thronende, bekleidet mit dem Schrägverschluss-Gewand und mit dem Prunkgürtel und langer Riemenzunge, auf der Rechten den Falken tragend, links einen Löwen abwehrend. Unterhalb des Thrones erscheint ein Jagdhund in vollem Lauf. Bereits der Gesamtcharakter des Fürsten-Bildes, das an den Figurenstil der "Ghabriware" erinnert, weist auf spätere Zeit, aber auch einzelne Details, wie die dreigezackte Krone,⁹⁶ die Behandlung der Löwenmähne, der Stil des Rankenwerkes, wie endlich das Sirenen-Motiv auf den Seiten des Vogelgefäßes verraten typisch seldschukische Züge.

Ein weiteres Denkmal, das ebenfalls vorseldschukisch ange setzt wird, das aber, wie ich annehmen möchte, weit eher frühseldschukischer Zeit angehört, ist ebenfalls in diesem Zusammenhang anzuführen. Es handelt sich dabei um eine Goldmedaille der Freer Gallery of Art (Taf. XVIII b), die als buyidisch angesehen und in

O. Abb. 1) in der Minai- und Relief-Keramik (Pope : a. a. O. V. Taf. 655, 714 B), in der Barbotin-Ware (G. Reitlinger : a. a. O. Abb. 15) oder in der Metallkunst, so in der Figur eines Lampenaufsatzes vom 11. oder 12. Jahrh. oder auf einem Bronzespiegel mit der Relief-Darstellung von Bahram Gur und Azade (Pope : a. a. O. VI, Taf. 1287 und 1300); vgl. auch hierzu eine umstrittene Schale aus der Kevorkian-Stiftung, New York, mit dem Thronbild im Spiegel, wobei Fürst und Gardien und zum Teil auch die rahmenden, in Arkaden sitzenden Musikanten-Figuren Riemenzungen-Gürtel tragen. Im übrigen ist hier zugleich das Jagdmotiv durch die Wiedergabe einer fliehenden Antilope unterhalb des Thrones angedeutet. Die Schale wird von R. Ettinghausen als ghaznavidisch betrachtet, als Herkunftsort wird Ghazna angenommen, während D. S. Rice das Stück in die Mitte des 12. Jahrh. setzt und eine Lokalisierung nach Transoxanien für möglich hält (Studies in Islamic Metal Work, VI, 1958, T. XIII, S. 243, 251 f.).

⁹⁵ Abb. nach : Meisterwerke muhammedanischer Kunst, 1910 II, Taf. 134.

⁹⁶ Abb. nach K. Otto-Dorn: Türkische Grabsteine mit Figurenreliefs S. 74, Abb. 11.

die zweite Hälfte des 10. Jahrh. datiert wird.⁹⁷ Dargestellt ist auf der Vorderseite unser altes Thronschema mit dem thronenden Fürsten im "Türkensitz" auf niedrigem Taburett, bekleidet mit dem türkischen "Klappenrock", mit Riemenzungen-Gürtel und mit dem Becher in der Hand, flankiert von zwei Würdenträgern, dem Mundschenk und Szepter-Träger und begleitet von einem gegenständigen Löwenpaar zu seinen Füßen. Die Rückseite zeigt den Fürsten zu Pferd als Jäger, in ähnlicher Tracht, jedoch mit hohen Stiefeln und mit Steigbügeln,⁹⁸ also mit dem typisch reiternomadischen Zubehör, mit einem Falken auf der Faust und einem zweiten jagdbaren Vogel (?), und mit dem unter dem Pferd nach links laufenden Jagdhund. Allein das Thron-Schema an sich mit den ganz speziellen Chargen, Mundschenk- und Szepter-Träger, und mit dem gegenständigen Löwenpaar unterhalb des Thrones, ist ein ausgesprochen seldschukischer Standard-Typ, der zumindest vor dem 12. Jahrh. nicht denkbar ist. Aber auch Details wie die Taburett-Form oder der Stil der Löwenfiguren mit dem spiralig eingerollten Maul haben ausgesprochen seldschukische Züge.⁹⁹ Wir dürfen also, wie ich glaube, die Medaille als eines der frühesten seldschukischen Beispiele für das kombinierte Thron-Jagdthema betrachten.¹⁰⁰

Häufiger ist jedoch die Kombination von erweitertem Thronbild und Jagdszenerie. Besonders aufschlussreich hierfür sind einige Parallelen aus Mesopotamien. Hier steht an erster Stelle ein tau-

⁹⁷ Abb. nach M. Bahrami: A Gold Medal in the Freer Gallery of Art, a. a. O. S. 17 ff., Taf. I, Abb. 1a, 1b.

⁹⁸ Vgl. Anm. 36; Steigbügel-Darstellungen sind überaus häufig in der seldschukischen Minai- und Lüsterware (vgl. Pope: a. a. O. V, Taf. 664, 655, 665, 667, 672 f., 679, 705).

⁹⁹ Vgl. K. Otto-Dorn: Eine seldschukische Silberschale, Vakiflar Dergisi III, 1957, S. 306, Abb. 1, 10; die gleiche Stileigentümlichkeit treffen wir auch in den Löwenfiguren der Malereien der Capella Palatina in Palermo aus der Mitte des 12. Jahrh. (U. Monneret de Villard: Le Pitture Musulmane al Soffito della Capella Palatina in Palermo, Abb. 149, 150-154, 167, 169, 171, 173).

¹⁰⁰ Ein zweites Stück, eine Silbermedaille aus Nischapur, die ebenfalls viel zu früh, in diesem Fall sogar in die Mitte des 9. Jahrh. angesetzt wird (M. Bahrami: a. a. O. S. 19 f., Taf. 4a, b) enthält die gleiche Doppelthematik und entspricht der Goldmedaille derart auffällig, dass auch für sie der hier vorgeschlagene spätere Zeitansatz in frühseldschukische Zeit zwingend erscheint.

schiertes Bronzegefäß aus Mossul vom Louvre vom späten 12. oder frühen 13. Jahrh., das die Meisterinschrift Ibrahim ibn Mawaliya trägt.¹⁰¹ Die Figuren des Schulter-Frieses heben sich wie in Achthamar von einem Rankengrund ab, der jedoch nun nicht mehr aus Weinlaub gebildet wird, sondern aus dem für die seldschukische

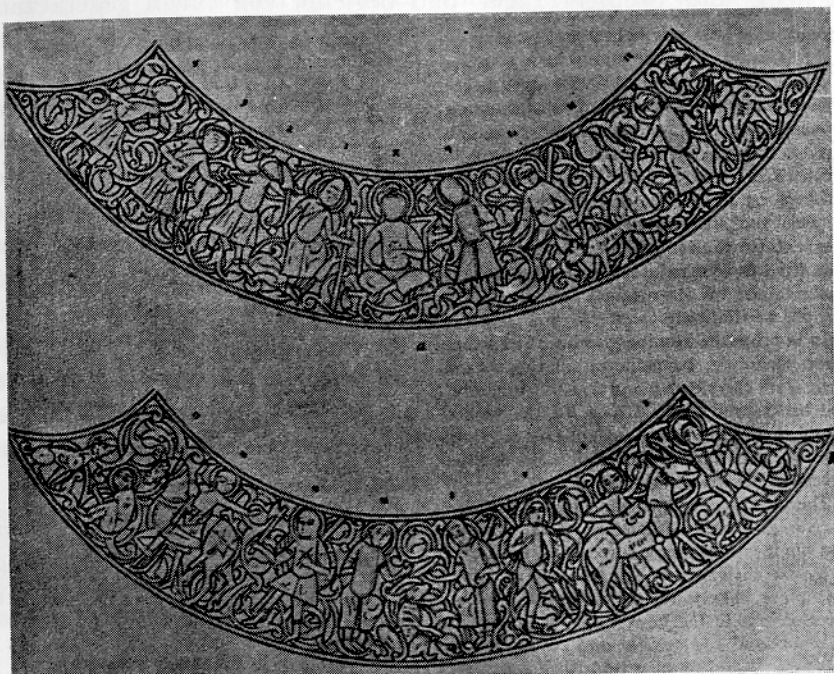


Abb. 29

Ornamentik typischen Arabeskwerk besteht (Abb. 29). Wie in Achthamar nimmt auch hier die Thronszene die Mitte des Frieses ein. Wie dort flankieren zwei hohe Chargen, Schwert- und Szepter-Träger, den im "Türkensitz" thronenden Fürsten. Ganz ähnlich wie in Achthamar entwickelt sich vom Thronbild aus nach beiden Seiten hin ein Jagdzug, in dem sich frappierend wortgetreu eine Reihe von Achthamar-Motiven wiederholt. So treffen wir auf den

¹⁰¹ Abb. nach D. S. Rice: Studies in Islamic Metal Work II, 1953, Abb. 10, 11, vgl. auch Taf. 12-22.

"Gazellenträger" (Abb. 30), dessen ältestes islamisches Vorbild, wie wir oben sahen, in den "Bildstelen" von Samarra erhalten ist¹⁰³ (Abb. 8), ferner auf den Jagdburschen, der den erlegten Hasen herbeischleppt¹⁰⁴ (Abb. 31), auf die Jäger mit ihren Jagdhunden verschiedener Rasse, den Windhund und "Pakker"-Typ (Abb. 32). Hinzu kommen noch der Falkner mit dem Vogel auf der Faust, zwei Prätorianer mit Axt und Keule, sowie zwei Schildträger mit Oval- und Rundschild und endlich Groome neben ihren gesattelten Pferden.¹⁰⁵



Abb. 30

Das Ganze wird auch hier, in den Figuren-Bordüren auf dem Gefäß-Bauch, durch Genreszenen bereichert und zwar durch die Darstellungen von Musikanten und Polospielern, wobei wir in letzteren eines der

¹⁰³ Nachzeichnung nach D. S. Rice: Studies in Islamic Metal Work II, 1953, Abb. 11; das Motiv hat sich bis in hochosmanische Zeit erhalten, so im Surnameh Murad's III (a. a. O. Blatt Nr. 135 B).

¹⁰⁴ Zu dem Motiv vgl. auch ein tauschiertes Becken des 13. Jahrh. vom Museum im Gulistan Palast, Teheran (A. U. Pope: Survey of Persian Art VI, Taf. 1341); für den Zusammenhang der Darstellung mit den Jahreszeitenbildern vgl. Anm. 55.

¹⁰⁵ Zum Groom als unterster Rangstufe der türkischen Samaniden-Garden vgl. Anm. 23; nach D. S. Rice (a. a. O. S. 75) ist das Stück innerhalb der tauschierten Metallgefäße das älteste Zeugnis der Prozessions-Thematik. Etwa gleichzeitig anzusetzen wäre das oben besprochene Stuckrelief vom Pennsylvania Museum of Art, das um 1195 zu datieren ist (vgl. Anm. 93); den prozessionsartigen Garden-Aufzug finden wir auch wieder auf einem tauschierten Bronzebecken vom Gulistan-Museum, Teheran (Pope: a. a. O. Taf. 1341), wobei wir Lanzen-, Standarten(?)-, Schreibzeug-Träger erkennen, dazwischen Jäger mit erlegten Hasen und das hier ungewöhnlicherweise mehrmals wiederholte "Truchsess-Motiv", das heisst, den Würdenträger mit gans- oder entenartigem Vogel auf dem Arm; Garden und zwar soweit dies der Bildausschnitt zeigt, Bogenschützen, darunter einer, der einen erlegten Vogel trägt, erscheinen auch neben dem thronenden Fürsten im Medaillon auf einem tauschierten Becken vom 13. Jahrh. mit der Meisterinschrift Mohammed ibn az-Zayn (Pope: a. a. O. VI, Taf. 1340); besonders reich, wenn auch stärker schematisiert, ist die Garden-Prozession auf einer tauschierten

frühesten Zeugnisse dieses in der seldschukischen Kunst ausserordentlich beliebten Motivs vor uns haben.¹⁰⁶



Abb. 31

Ein ebenso interessantes "Mischprogramm" erscheint endlich auch auf einer Miniatur der "seldschukischen -Schule" von der ersten Hälfte des 13. Jahrh., dem Titelbild zur Wiener Galen-Hand-

Schale des 13. -14. Jahrh. vom Metropolitan-Museum (Pope: a. a. O. Taf. 1358). Hier bilden 18 Würdenträger, unter denen man Schwert- und Keulenträger unterscheiden kann, den Mittelstern im Schaleninnern, ihnen folgt in Vierpass-Medaillons ein Fries hockender Musikanten-Figuren und als Abschluss in einer weiteren Medaillon-Zone in sechsfacher Wiederholung je ein Thronbild im Wechsel mit einem adossierten Reiterpaar. In den Zwickeln dieser Zone sitzen bezeichnenderweise Sphingenpaare. In zwei Zonen angeordnete Würdenträger-Prozessionen sind in der Malerei der Lüsterware häufiger (vgl. Pope: a. a. O. V. Taf. 707 c, 709).

¹⁰⁶ D. S. Rice: a. a. O. Taf. XIV, XX-XXII, S. 77; Thron-Bild und Jagd-Szenerie sind in ähnlicher Weise wie auf dem Bronzegefäß des Mawaliya auf dem Cleveland Krug vom Jahr 1223 kombiniert (D. S. Rice: Inlaid Brasses from the Workshop of Ahmed al-Dhaki al-Mawsili, *Ars Orientalis* II, 1957, Abb. 5a, b).

schrift¹⁰⁷ (Abb. 33). Die Thronszene selbst ist nach links verschoben. Aber auch hier wird ihr offizieller Charakter offenkundig durch die Darstellungen der einwandfrei gekennzeichneten und daher beson-

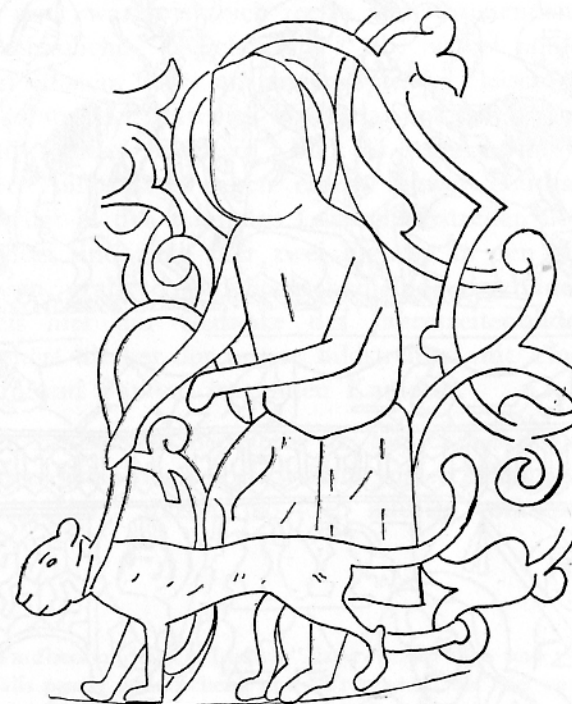


Abb. 32

ders aufschlussreichen Würdenträger. Deutlich erkennen wir hinter dem Fürsten den Standartenträger, weiter oben Speerträger und Falkner und ganz rechts vom Fürsten den Schwertträger. In den beiden sitzenden Figuren rechts dürfen wir im Würdenträger mit gebogenem Stab fraglos den Polomeister, in seinem Partner, der einen glatten Stab hält, möglicherweise wieder den Kommandanten der Wache oder der Garden vermuten.¹⁰⁸ Darüber erscheinen, ebenfalls wieder paarig angeordnet, der Mundschenk mit dem Becher in der Hand und mit grosser Wahrscheinlichkeit der "Truch-

¹⁰⁷ Nachzeichnung nach A. Grohmann - Th W. Arnold: *Denkmäler Islamischer Buchkunst*, Taf. 31).

¹⁰⁸ Vgl. Anm. 27.

sess," der eine Ente oder Gans im Arm hält.¹⁰⁹ Das Jagdgeschehen schliesst sich hier nicht wie in Achthamar oder wie im Bronzegefäss

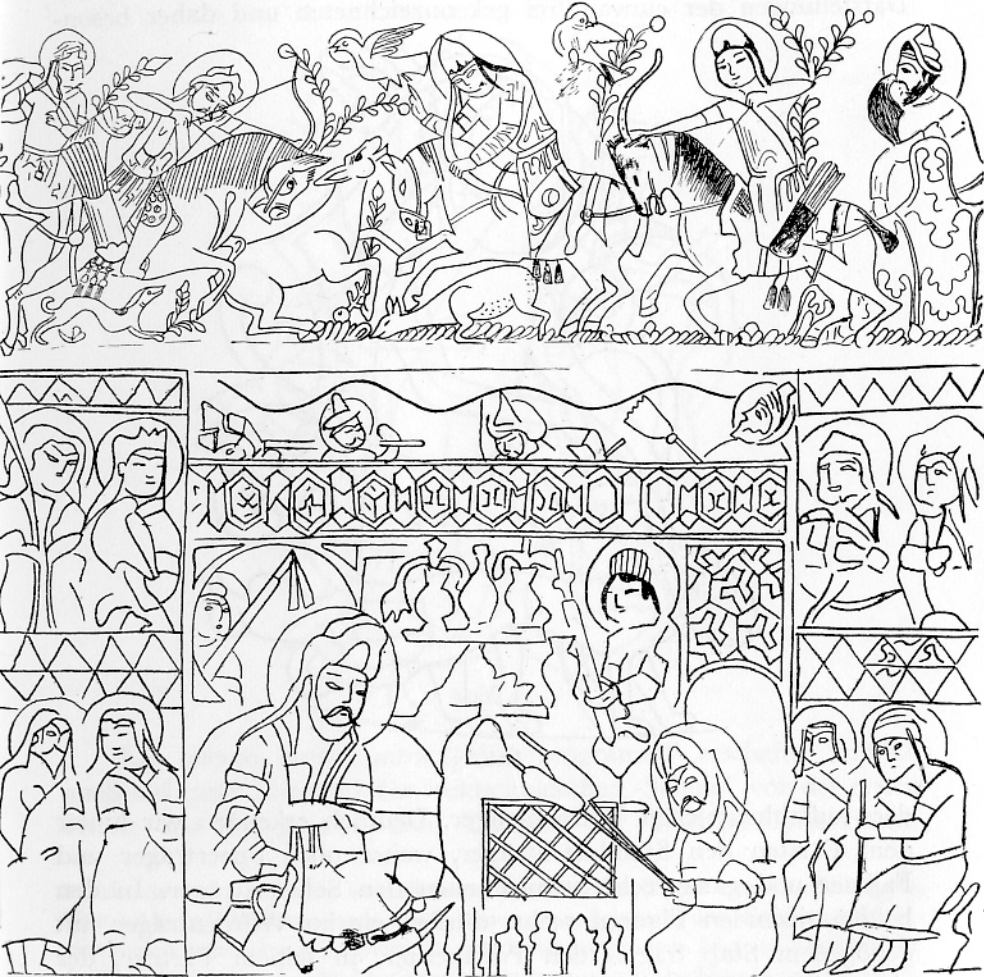


Abb. 33

des Mawaliya unmittelbar an das Thronbild an, sondern läuft im oberen Bildfries ab. Hier erscheint eine Kavalkade von Reitern,

¹⁰⁹ Neben den Hauptchargen werden im 'Siasset-Nameh (Barthold: a. a. O. S. 228 und Anm. 9) eine Reihe niedrigerer Hofämter aufgezählt wie "table-dresser, "cup-bearers, "daneben" "door-keeper" usw. In einem mamlukischen Bei-

die seitlich von zwei Falknern mit dem Vogel auf der Faust flankiert werden und die mit dem Windhund Wildesel und Rehwild jagen. Aber auch das Genremässige ist in der Thematik unserer Miniatur vertreten, und zwar spielt sich rechts vom thronenden Fürsten eine höchst anschauliche "Küchenzene" ab, wobei nomadischer Sitte gemäss auf offenem Feuer an langen Spiessen Fleisch gebraten wird. Zugleich kommt ein Motiv zu Wort, das uns bereits von Achthamar her vertraut ist, das "Gärtner" -Bild. Es begegnet uns in erstaunlich verwandter Auffassung, neben einem schwer deutbaren Figuren-Paar eingefügt in den schmalen Landschaftsstreifen über dem Fürsten. Wie dort sind auch hier zwei Figuren in den gleichen Bewegungs-Phasen, grabend und hochschauflend, abgebildet und fraglos spielt auch hier der Gedanke des Jahreszeitenbildes hinein.¹¹⁰ Endlich gehört hierher der untere Bildstreifen mit einem Zug von Polospielern und Sänften tragenden Kamelen.

In den zahlreichen Beispielen des seldschukischen "Mischreperitoires" lassen sich jedoch noch weitere von Achthamar her bekannte Einzel-"Leitbilder" ablesen, so der häufig vorkommende "Par-

spiel, dem "Taufbecken des hlg. Ludwig" das zwischen 1290 und 1310 datiert wird, treten ebenfalls paarig Mundschenk und "Truchsess", der hier ein Lämmchen im Arm trägt, auf. (D. S. Rice: *Le Baptistère de Saint-Louis*, 1951, Taf. V, XXII); dicht neben dem Thron erscheint der "Truchsess" mit der Gans auf dem Arm auf einem tauschierten mamlukischen Schalenuntersatz aus der Sammlung Kaleb-djian (L. A. Mayer: *Mamluk Costume*, Taf. III), ihm stehen Schwert (?) und Axt-Träger gegenüber.

¹¹⁰ Vgl. dazu die oben S. 123 f. herangezogene Gruppe von tauschierten Bronzegefässen mit Jahreszeiten-Bildern; das Thema ist im seldschukischen Bereich häufiger feststellbar, so findet sich das Gärtner-Paar grabend und mit erho-bener Schaufel auf einem tauschierten Kerzenleuchter aus Bostan vom Jahr 1225 (Rice: *Inlaid Brasses of Ahmed al-Dhaki al-Mawsili*, a. a. O. Abb. 60 g); auch die tauschierte Kanne aus Cleveland vom Jahr 1223 zeigt das Motiv (Rice: a. a. O. Taf. 4,5 Abb. 5, weitere Beispiele S. 293); vgl. dazu auch eine Minai-Schale (Pope: a. a. O. V. Taf. 674); das Motiv setzt sich im übrigen in der Miniaturen-Malerei bis in das 16. Jahrh. hinein fort (vgl. eine Miniatur der Herat-Schule von 1420 (L. Binyon-J. V. S. Wilkinson-B. Gray: *Persian Miniature Painting*, Taf. 46 b) oder eine Miniatur der Täbriz-Schule von der Mitte des 16. Jahrh. (E. Kühnel: *Persische Miniatur-Malerei, Meisterwerke Aussereuropäischer Malerei IV*, Taf. 27).

therschuss¹¹¹, Bärenkampf,¹¹² Wildschweinjagd¹¹³ und knieender Schütze,¹¹⁴ Ringerszene¹¹⁵ (Taf. XIX b), das Motiv des trinkenden Jungtierers¹¹⁶ (Taf. XIX a) und schliesslich der Widderkampf.¹¹⁷

¹¹¹ Vgl. etwa Beispiele auf tauschierten Bronze-Kannen vom 13. Jahrh. (Pope: a. a. O. VI, Taf. 1329 mit dem Schuss auf den Bären wie in Achthamar oder Taf. 1342 A), auf einer Relief-Kachel aus Kaschan (Pope: a. a. O. VI, Taf. 680 A) oder auf den seldschukischen Steinreliefs von Daghestan (A. Salmony: *Daghestan Sculptures*, *Ars Islamica* X, 1943, Abb. 6).

¹¹² Eine Bärenjagd spielt sich ab auf dem Louvre-Becken von 1238-40 (D. S. Rice: *Inlaid Brasses of al-Mawsili* S. 305), vgl. auf dem gleichen Becken einen Kampf mit einem "Wirbel" von Bären (D. S. Rice: a. a. O. Abb. 35); Bärenkämpfe sind auch auf einer Minai-Schale vom 13. Jahrh. abgebildet (Pope: a. a. O. V, Taf. 674); vgl. auch die Bärenkämpfe auf dem Metallbecken des Atabeg Lulu von Mosul in der k. Bibl. zu München (F. Sarre: *Das Metallbecken des Atabeg Lulu* Münch. Jahrb. d. bild. Kunst I, Halbbd. 1907, Abb. 2, Medaillon g), und den Kampf zwischen Mann und Bär auf einer tauschierten Schale der ersten Hälfte des 13. Jahrh. vom Museo Civico, Bologna (D. S. Rice: *Studies in Islamic Metal Work* III, 1953, Taf. IV, VIc); vgl. auch einen tauschierten Leuchter von 1225 (Rice: *Brasses* a. a. O. Abb. 40 b); auch das mamlukische "Tauf-Becken des hlg. Ludwig" im Louvre kennt das Motiv (D. S. Rice: *Le Baptistère de Saint Louis* Taf. 24 und 30, der Bär erscheint auch im Tierfries (a. a. O. Taf. 27).

¹¹³ Wildschweinjagden sind selten im Islam-Bereich, wir finden ein Beispiel im Louvre-Becken von 1238-40 (D. S. Rice: *Brasses of Ahmed al-Dhaki al-Mawsili* Taf. 7a, Fig. 28) und in den seldschukischen Steinreliefs von Daghestan (A. Salmony: *Daghestan Sculptures*, a. a. O. Abb. 5); Wildschwein-Darstellungen kehren im Fries des "Taufbeckens des Hlg. Ludwig" (D. S. Rice: *Le Baptistère de Saint Louis*, Taf. 3, 4) wieder.

¹¹⁴ Das Motiv kommt verschiedentlich vor, so etwa in der tauschierten Cleveland-Kanne (Rice: *Brasses* a. a. O. Abb. 5 a und paarig angeordnet Abb. 16; vgl. auch die bereits angeführte Minai-Schale mit Bärenkämpfen (Pope: a. a. O. V, Taf. 674).

¹¹⁵ Abb. nach A. Salmony: a. a. O. Abb. 8; ein weiteres Beispiel aus Daghestan bei J. Baltrušaitis: *Études sur l'Art Médiéval en Géorgie et en Arménie*, 1919, Taf. 89, Nr. 153; die Daghestan-Beispiele stehen formal und vom Material her den Achthamar-Reliefs am nächsten; das Ringermotiv ist auch in der mittelalterlich-islamischen Metallkunst häufiger; so kommt es vor auf dem zwischen 1238 und 1240 entstandenen Louvre-Becken (D. S. Rice: a. a. O. Taf. 8a, 8e und Abb. 33a u. c), am Becken des Atabeg Lulu (a. a. O. Taf. 9 fg, i und Abb. 33 b, d) sowie auf der Ortokiden-Schale aus Innsbruck (a. a. O. Abb. 33 e); wir begegnen ihm bis in hochosmanische Zeit hinein wie im Surnameh Murad's III. aus dem Top Kapu Saray in Istanbul (a. a. O. Blatt Nr. 2014B, 202 A).

¹¹⁶ Abbildung nach R. Koechlin - G. Migeon: *Islamische Kunstwerke*, 1928, Taf. VI. Entgegen der dort vorgenommenen Datierung in das 9. - 10. Jahrh. gehört das Stück fraglos in seldschukische Zeit; das Motiv kommt vor auf der Cleveland-

Endlich spielt wie in Achthamar so im Bereich seldschukischer Kunst auch das Magisch-Symbolhafte eine nicht geringe Rolle. Besonderer Beliebtheit erfreut sich dabei,— neben Darstellungen von Sirenen und Greifen—, das Motiv der Sphinx, ein Fabelwesen, das, wie in Achthamar, als Lebensbaumhüter vorkommt,¹¹⁸ aber auch zusammen mit dem Thronbild¹¹⁹ und, wie in Achthamar, mit dem Jagd-Thema erscheint.¹²⁰ Darüber hinaus lässt sich aber auch

Kanne vom Jahr 1223 (vgl. Anm. 106) und zwar wie in Achthamar inmitten der Thron- Bild- und Jagdszenerie, dann aber auch in Tierplastiken so in einer Keramik (Pope: a. a. O. Textband III, S. 2520, Abb. 840) wie in einer Bronze-Plastik in der Ermitage, Islamische Abteilung, aus Schirwan vom 12. Jahrh. mit der Darstellung einer Kuh mit trinkendem Jungen, und lebt nach in der Miniaturen-Malerei des 16. Jahrh. wie etwa in einer Behzad-Miniatur in den Pferdebildern mit trinkendem Fohlen (Binyon-Wilkinson-Gray: a. a. O. Taf. LXIX, 88 b), in einer Steinschale, angeblich vom 17. Jahrh. aus Khurasan (?): (Pope: a. a. O. VI, Taf. 1459 A) oder im Osmanischen im Surnameh Murad's III.: a. a. O. Blatt Nr. 136 A).

¹¹⁷ An das Motiv des Steinbock oder Widderkampfes, das sich bereits in der Fatimidenkunst nachweisen liess (vgl. T. XVI c), scheint auch die Darstellung auf dem Louvre-Becken von 1238-1240 anzuspähen mit den adossierten, mit den Köpfen jedoch einander zugewandten Steinbockfiguren (Rice: *Brasses* a. a. O. Taf. 9, b); vgl. zu dem Thema ebenfalls wieder das Surnameh Murad's III (a. a. O. Blatt Nr. 223 B, 202 A).

¹¹⁸ Vgl. zwei Minai-Schalen vom 13. Jahrh. (R. Koechlin: *Islamische Kunstwerke*, Taf. XXII und A. U. Pope: a. a. O. V, Taf. 658), eine türkis glasierte Kanne mit Durchbruch-Dekor (Koechlin: a. a. O. Taf. XXVIII), den Fries einer tauschierten Kanne (Pope: a. a. O. VI, Taf. 1324) oder einen Bronzespiegel des 13. Jahrh. (Pope: a. a. O. VI, Taf. 1302).

¹¹⁹ Vgl. dazu eine Minai-Schale mit 4 Sphingen über und unterhalb des Thrones (R. L. Hobson: *A Guide to the Islamic Pottery of the Near East*, 1932, Abb. 50), eine weitere vom British Museum (Nr. C 201) vom frühen 13. Jahrh. mit Sphingen über und mit Greifen unter dem Thron oder eine Schale mit dem Thronbild auf der Aussenseite und zwei Reihen von Sphingen und einem Musikantenfries auf der Innenseite (R. Ettinghausen: *Medieval Near Eastern Ceramics* in the Freer Gallery of Art, 1960, Abb. 28, 29); vgl. auch das Anm. 105 bereits herangezogene Bronzebecken vom Metropolitan-Museum des 13.-14. Jahrh. mit adossierten Sphingen zwischen Thron- und Reiter-Szenen.

¹²⁰ Vgl. dazu eine tauschierte Bronzekanne vom 13. Jahrh. mit einem Sphingen-Fries über Jagdszenen in den Hauptfeldern (Pope: a. a. O. VI, Taf. 1324), das Bronze-Becken vom Metropolitan-Museum mit Sphingen zwischen Thron- und Reiterszenen (Anm. 105), eine Lüsterschale vom Jahr 1191 vom Art Institute of Chicago mit Reiterbild im Spiegel und einem Sphingen-Fries auf dem Schalen-

das Masken-Motiv entdecken, das zwar weniger demonstrativ wie in Achthamar wirkt, aber dennoch auch hier an die magische Vorstellungswelt Innerasiens, der Heimat der Seldschuken, erinnert. Wir begegnen den Maskendarstellungen auf den bereits verschiedentlich herangezogenen tauschierten Bronzen, so auf einer tauschierten Henkelkanne des 12. oder 13. Jahrh. vom Victoria und Albert-Museum innerhalb von zwei Friesen und zwar als Zentralmotiv in Ranken-Medaillons, umgeben von Vögeln als Einzelmotiv, oder wie in Achthamar paarig übereinander angeordnet¹²¹ (Abb. 34). Oder sie erscheinen auf einem der Leuchter der Azerbeidjan-Gruppe

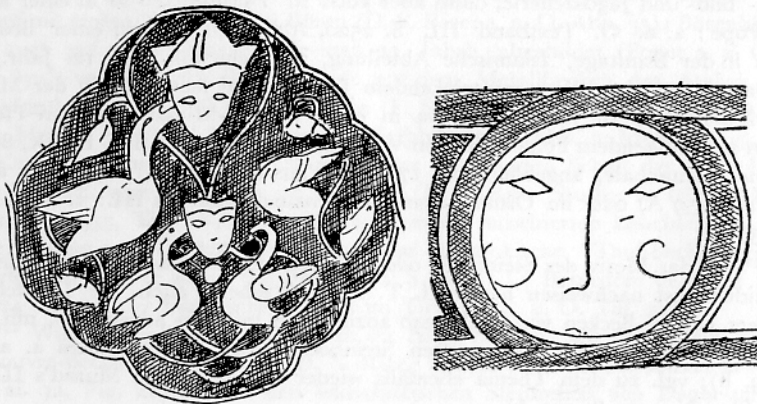


Abb. 34, 35

vom 13. Jahrh., von denen oben im Zusammenhang mit den Jahreszeitenbildern bereits die Rede war, und zwar am Halsfries des Leuchters aus dem Museo Civico in Bologna (Abb. 35), wobei im Gesichtstyp die "Samarra-Wangenlocken" auffallen,¹²² ein besonders anschauliches Zeugnis für das Fortleben abbasidischen Kunstgutes im Seldschuken-Bereich.

rand (Pope: a. a. O. V, Taf. 638) oder einen Minai-Krug vom 13. Jahrh. vom Metropolitan-Museum of Art mit gegenläufigem Reiter- und Sphingenfries (a. a. O. V, Taf. 657 A).

¹²¹ Nachzeichnung nach Pope: a. a. O. VI, Taf. 1327.

¹²² Nachzeichnung nach D. S. Rice: Seasons and Labors of the Months, Taf. 11, Abb. c; Masken in ähnlicher Anordnung wie auf der Henkelkanne des Victoria und Albert-Museums (s. oben), zwischen Vögeln sitzend, kommen auch vor auf einem tauschierten Räuchergefäß vom 13. Jahrh. der Art Gallery, Baltimore (Pope: a. a. O. VI, Taf. 1338 B); Maskendarstellungen nebeneinander gereiht leben nach in einer armenischen Handschrift vom Jahr 1331 wie auf einem per-

Im seldschukischen Bildrepertoire fehlen aber auch die Tierfriese nicht, die, wie in Achthamar und Samarra, die Hauptszenierahmen. Sie wirken zwar in der Reihung gleicher Tiergruppen, — wobei wieder die Sphinx eine besondere Rolle spielt, daneben aber auch Sirene, Greif, Hase, Rehwild und Hund auftreten —, stark formelhaft, legen aber vor allem im Zusammenhang mit der Jagdszenerie¹²³ ebenso wie in den Achthamar-Reliefs und in den Samarra-Malereien den Gedanken des Paradeison nahe.¹²⁴

sischen Bucheinband aus Herat vom 15. Jahrh. (A. Sakisian: Thèmes et Motifs d'Enluminure et de Décoration Arméniennes et Musulmanes, Ars Islamica VI, I Abb. 25, 26, S. 81 f.) und werden ohne nähere Begründung von Sakisian als "Mondgesichter" bezeichnet.

¹²³ Vgl. Beispiele der Metallkunst, so zwei Spiegel des 13. Jahrhunderts mit Falkenreiter und Tierfries und mit Löwenjagd und Kranich-Fries (Pope: a. a. O. VI, Taf. 1301 B), eine tauschierte Büchse vom 13. oder 14. Jahrh. mit Jagdszenen oder eine tauschierte Schale vom 14. Jahrh. (Pope a. a. O. VI, Taf. 1363 A) gerahmt von Tierfriesen, Zeugnisse wie den bereits herangezogenen Lüsterteller vom Jahr 1191 mit Reiterbild im Spiegel und doppelten Tierfriesen und Sphingenfries am Tellerrand (Pope: a. a. O. V, Taf. 638) oder eine lüstrierte Relieffliese vom frühen 14. Jahrh. mit Bahram Gur und Azade auf der Jagd, begrenzt von einem Tierfries (Pope: a. a. O. V, Taf. 727 B).

¹²⁴ Das seldschukische "Mischprogramm" zeigen auch die bereits herangezogenen Steinreliefs aus Daghestan, die ehemals wohl einer seldschukischen Palast-Ausstattung zugehörten. Sie enthalten Darstellungen von Figuren im "Türkensitz", die durch ihre Kragentracht besonders hervorgehoben sind, von Reitern mit Peitschen in der Hand, von denen vor allem der eine mit dem gleichen reichen Kragenschmuck wie der sitzende "Fürst" besonders deutlich die reiternomadischen Requisiten, Gürtel mit Riemenzunge, hohe Stiefel und Steigbügel erkennen lässt (Abb. bei A. Salmony: Daghestan Sculptures, Abb. 1, 2, 3 S. 160). "Fürsten" und Reiter sind kombiniert mit Jagdszenen, wobei die sonst seltene Wildschweinjagd auffällt, (a. a. O. Abb. 5) und mit Genreszenen etwa dem Ringersujet, das wie in Achthamar gleich zweimal erscheint (a. a. O. Abb. 6, 8 vgl. auch T. XIX b). Auch der Tierfries in Ranken, zusammengesetzt aus jagdbarem Wild wie Löwe, Antilope, Steinbock, dazwischen aber auch nach seldschukischer Weise Sphinx und Greif, fehlt nicht. Zur "Mischthematik" vgl. auch das verschiedentlich herangezogene Bronzebecken des Atabeg Lulu. Zwar fehlt hier das Thronbild, jedoch sind die Figurendarstellungen und Fabelwesen (Sphingen, Greifen und Einhorn) vollkommen zeitgemäss. "Sie stehen in engem Zusammenhang mit dem fürstlichen Leben der betreffenden Epoche und mit den höfischen Beschäftigungen und Vergnügungen: Kampf, Turnier und Zirkus, Jagd, Liebe, Musik und Tanz" (Sarre: a. a. O. S. 25). In diesem Zusammenhang dürfen auch die Zeugnisse der seldschukischen Palast-Ausstattung Kleinasiens nicht unerwähnt bleiben, die, obgleich bisher nur in Fragmenten erhalten, dennoch das bekannte Repertoire

Alles in allem breitet die seldschukische Kunst ein Bildprogramm vor uns aus, das in den Grundzügen das frühabbasidische Vorbild erkennen lässt.¹²⁵ Diese Affinität nimmt im übrigen, vor allem im

seldschukischer Kunst wiederholen. Vor allem aufschlussreich sind hier die Stern-Fliesen der Paläste von Konya und Kobadabad. Ihnen ist das Thronbild geläufig, das uns etwa auf einem Minai-Fragment aus Konya mit dem Fürsten auf dem hochlehnten Thron, umgeben von zwei Würdenträgern, begegnet (farbige Abbildung bei K. Otto-Dorn: *Türkische Keramik*, 1957, Taf. 4b). Ihm sind weitere Bruchstücke mit Reiterfiguren zuzuordnen in roten und grünen Röcken, mit Steigbügeln und Riemenzungen, die fraglos der Jagdkavalkade zugehörten und ebenso Fragmente mit Motiven von genremässigem Charakter, so Trinker(?) an einem Baum, ein Lautenspieler, wie schliesslich eine Minai-Scherbe mit dem Sphingen-Thema (F. Sarre: *Der Kiosk von Konia*, Taf. 6, 7; vgl. auch K. Otto-Dorn: *Türkische Keramik*, Abb. 10a, b.); auch von den Unterglasurmalerei-Fliesen aus Kobadabad lässt sich das gewohnte Bild ablesen, angefangen vom thronenden, blaugewandeten, zwischen Granatweigen hockenden Fürsten (K. Otto-Dorn: a. a. O. Abb. 11, S. 38) bis zu den Granatäpfel überreichenden Würdenträgern und dem bunten "Tierpark", in dem sich vielerlei Vögel, darunter vor allem Kraniche, Raubtiere (Löwe und Panther), Hund oder Fuchs, Fische, aber auch das unumgängliche Fabelwesen, hier der Vogelgreif, mischen (M. Z. Oral: *Kubad Abad Çinileri* (Belleten 1953, XVII, S. 66, Abb. 8; eine Vogeldarstellung ist farbig abgebildet bei K. Otto-Dorn: a. a. O. Taf. 5a, vgl. auch dort Abb. 12 und 13, S. 39). Auch in der Lüsterkeramik aus Kobadabad haben sich Überreste der Thron- und Jagdszenerie erhalten, so Granatäpfel darreichende, dem Thronbild zugehörige Würdenträger, die im übrigen die typischen türkischen "Klappenröcke" tragen (M. Z. Oral: a. a. O. Abb. 8, 10-11) wie Vogeldarstellungen. Schliesslich gehört hierher auch der Kachelschmuck des im Theater von Alaceddin Kaikobad eingerichteten Palastes, dessen Unterglasurmalereien den Thronenden im blauen Gewand zeigen, daneben das Fragment eines Pferdes, das möglicherweise einem Reiter zugehört und endlich jagdbares Getier, eine Reihe von Vögeln, darunter Kraniche und Gans, ausserdem Panther, Hase, Hirsch und Bär(?). (Einige Fragmente finden sich bei R. Riefstahl: *Turkish Architecture in Southwestern Anatolia*, 1931, Abb. 98; der Hase ist farbig abgebildet bei K. Otto-Dorn: a. a. O. Taf. 6a, S. 40 f). Neben dem Kachelschmuck spielte im Seldschuken-Palast von Konya auch der figurale Stuck-Dekor eine Rolle. Hier dürfen wir in einem Figuren-Fragment in Frontalansicht und mit Schulterkragen, der an die oben besprochenen Daghestan-Reliefs erinnert, an das Bildnis des thronenden Fürsten denken (F. Sarre: a. a. O. Taf. 14, Mitte oben; bei den übrigen hockenden Figuren im Stuck von Konya handelt es sich mit grosser Wahrscheinlichkeit um Planetenbilder).

¹²⁵ Als erster hat J. Strzygowski die Achthamar-Reliefs einem seldschukischen Bilderkreis und zwar dem auch hier herangezogenen Becken des Atabeg Lulu gegenübergestellt und erkannt: "dass Achthamar eine seltsame Mittelstellung insofern einnimmt, als es ein kirchliches Denkmal ersten Ranges, doch wie kein

Hinblick auf die Elemente innerasiatischer "Zeltkunst", nicht Wunder, da die Seldschuken, ein Volk der Steppe, in besonderem Masse Bewahrer nomadischer Traditionen sind.¹²⁶

Nicht genug damit, auch der Bereich mamlukischer Kunst ergibt ein ähnliches Bild. Hierfür ist das höchst interessante, bereits zitierte, von D. S. Rice vorbildlich publizierte "Taufbecken des hlg. Ludwig" aus dem Louvre ein beredter Zeuge. Nicht nur im kombinierten Thron, -Prozessions- und Jagdthema ist das Denkmal überraschend, sondern auch in den Einzelmotiven. Gleich zweimal erscheint hier innerhalb von Medaillons das klassische mittelalterlich-islamische Thronbild mit dem im "Türkensitz" Thronenden, flankiert von den obersten Würdenträgern des Hofes, die sich durch ihre Attribute als Schwerträger und "Sekretär" mit dem Schreibzeugkasten im Arm ausweisen und begleitet von dem adossierten Löwenpaar zu seinen Füßen. Im Gegensatz zu Rice, der den beiden Thronsenen keine besondere Bedeutung beimisst²⁷, ist jedoch auf Grund der ganzen Kette von Vergleichsmaterial, das in Achthamar beginnt, auch hier das Bildnis des Mamlukensultans selbst zu vermuten. Man muss sogar annehmen, dass, wiederum ausgehend

zweites der Spätzeit in Einzelheiten die ursprüngliche Gesinnung beleuchtet. Es wird kaum Jemand daran zweifeln, dass in Achthamar alte Überlieferung am Werke ist. Das, was wir da anschaulich vor uns sehen, ist auch noch Jahrhunderte später lebendig, wenn auch im Islam ohne den christlichen Einschlag. Ich nehme als Beleg das Metallbecken des Atabegs Lulu von Mosul" (*Asiens bildende Kunst*, S. 342, Abb. 353-355).

¹²⁶ Hierbei ist, um nur das Wesentlichste herauszugreifen, an die Türbe zu denken als Nachfahre des innerasiatisch-nomadischen Grabzeltes (K. Otto-Dorn: *Seldschukische Holzsäulenmoscheen in Kleinasien*, Festschrift E. Kühnel, S. 88, Anm. 42), ferner an die seldschukische Grabsteinkunst Anatoliens (K. Otto-Dorn: *Türkische Grabsteine mit Figurenreliefs aus Kleinasien*, *Ars Orientalis* III, 1959), an den in der eurasischen Überlieferung wurzelnden seldschukischen Tierstil (Vgl. dazu Gönül Öney: *Seldschukische Vogeldarstellungen in Anatolien*, Dissertation Ankara, 1961, türkisch), oder auch an das Nachleben des türco-chinesischen Tierzyklus im Bereich seldschukischer Kunst (hierüber ist eine Arbeit des Verf. in Vorbereitung); vgl. auch A. Salmony (*Daghestan Sculptures*, S. 163), der in seiner Besprechung der Daghestan-Reliefs abschliessend feststellt: "The Seljuks of Daghestan appear as heirs of many nomadic ideas and objects of material culture, either in their own right or by adoption from subjected people still living in the region."

¹²⁷ D. S. Rice: *Le Baptistère de Saint Louis*, Taf. XXVIII, Abb. 20 f., S. 26.

von Achthamar, auch die Reiterfiguren in den beiden Medaillons der Aussenseite, die vom gleichen "Tataren-Typ" sind wie die thronenden Fürsten und von denen der eine den Polostock trägt, der andere auf einen Löwen anlegt, ihrerseits den Sultan wiedergeben, der diesmal den Hauptbelustigungen des Hofes, dem Polospiel und der Jagd nachgeht. Dafür spricht auch der tiefe "Kotau" der jeweiligen "Anführer" der Würdenträger-Prozession, sowohl vor dem Polospieler wie vor dem Löwenbezwinger.¹²⁸ In alter Tradition steht auch die Würdenträger-Prozession des "Taufbeckens" selbst. Von ihnen tragen die "Emire" türkische "Klappenröcke" und unter ihnen findet sich unser altbekanntes Motiv, der "Gazellenträger" wieder¹²⁹, während der übrige Jagdtross, die Jäger mit Hund und Gepard an der Leine, mit erlegtem Vogel sowie der Falkner, einer zweiten, in Tracht und Typ völlig andersartigen Gruppe von Würdenträgern, den "serviteurs indigènes" wie Rice sie nennt,¹³⁰ zugehört. Sie finden ihre Ergänzung im Mundschenk und in den "Truchsess"-Chargen mit Lamm und Schüssel als Attributen.¹³¹ Höchst bemerkenswert sind auch die Tierfriese, die die innere und äussere Bildszenerie rahmen. Noch viel eindeutiger als dies in den seldschukischen Beispielen der Fall ist, veranschaulichen sie den erweiterten Jagdgrund, vor allem im Hinblick auf jagdbares Getier und dessen Verfolger. Jagdhund und Gepard, beide im Prozessionzug der Würdenträger von den Jägern an der Leine geführt, erscheinen auch in den rahmenden Tierfriesen wieder und zwar in der kennzeichnenden Gruppierung von Hund und Hase, Hund und Eber und von Hund und Raubtier; der Gepard verfolgt Gazelle, Antilope und Steinbock. Zwischen ihnen sind genrehafte Motive eingestreut, wie eine Kamel-Darstellung oder die im Seldschukischen häufiger nachweisbare

¹²⁸ a. a. O. Taf. VII, II, III. Bestätigend für diese Identifizierung ist das verwandte Jagdbild auf einem Medaillon eines tauschierten Beckens vom Gulistan-Palast-Museum, Teheran (Pope: a. a. O. VI, Taf. 1341), auf dem hinter dem Reiter, der hier auf eine Antilope anlegt, und dem im übrigen ebenfalls eine Würdenträger-Prozession zugeordnet ist, ein Genius, ein herrscherliches Zeichen also, erscheint.

¹²⁹ a. a. O. Taf. XIV.

¹³⁰ a. a. O. Taf. IV, S. 13.

¹³¹ a. a. O. Taf. V; vgl. auch Anm. 109.

Einhorn-Elefanten -Gruppe¹³² und endlich das auch hier beliebte Sphingen-Motiv, begleitet von der Greifendarstellung.¹³³

ZUSAMMENFASSUNG.

Hauptergebnis der vorliegenden Untersuchung ist der überraschend enge Zusammenhang der Figuren-Reliefs in der Weinlaubzone und in den Dachfriesen von Achthamar mit den Denkmälern frühabbasidischer Kunst. Belege hierfür sind der "nomadische" Thronbildtyp, der mit abbasidischer Zeit aufkommt und der dann für den gesamten mittelalterlichen Islam verbindlich wird, die Darstellungen türkischer Garden, die erstmalig in Samarra auftreten, wobei sich bestimmte Einzelchargen, wie der "Gazellenträger" herausheben, in dem fraglos der Leibjäger gekennzeichnet werden soll, das auf den Tierfries reduzierte Paradeis, ferner Einzelmotive, die die höfischen Vergnügungen am Abbasidenhof illustrieren, wie die Stierbeziehung, Hahn- und Widderkämpfe, das Tänzerinnenbild und endlich Genreszenen wie das Tieridyll mit dem trinkenden Jungtier.

Die zweite Entdeckung sind die starken nomadisch-innerasiatischen Züge, wie der "Türkensitz" des thronenden Fürsten, der Reiter im "Partherschuss" mit Steigbügel, das Thema der türkischen Garden mit ihrer typischen "Klappenrock"- und Riemenzungen-Tracht, das Ringermotiv, das Weiterleben eurasischer Tierstilkunst und der Masken-Zauber, Bildelemente, die sämtlich in der frühabbasidischen Originalkunst vorgeprägt worden sein müssen, wenn auch bisher nicht alle Parallelen greifbar sind, und die von dorthier ihren Weg in das benachbarte Armenien fanden, mit dem die Abbasiden allein aus politischen Gründen im Dauerkontakt standen.¹³⁴

¹³² Vgl. zu dem Thema R. Ettinghausen: The Unicorn, Studies in Muslim Iconography I, 1950, S. 26-34, Taf. 3, 18, 15.

¹³³ D. S. Rice: a. a. O. Taf. I-VII, XXVIII, XIV-XVII und Abb. 24.

¹³⁴ In diesem Zusammenhang sind die Keramik-Funde von Ostanatolien aus Arsameia (Kommagene) interessant, von denen einige als lokale Variante der blauweissen irakischen Überlauf-Ware zu bestimmen sind, also den frühabbasidischen Einfluss auf Ostanatolien auch auf dem Gebiet der Kleinkunst bestätigen. (Th. Goell-K. Otto-Dorn: Keramikfunde aus dem Mittelalter und der frühosmanischen Zeit, erscheint in: Th. Goell-F. K. Dörner: Bericht über die Grabung in Arsameia, im Druck).

Mit den Achthamar-Reliefs haben wir also einen "Ableger" frühabbasidischer Kunst vor uns, wie wir ihn uns anschaulicher garnicht wünschen können, denn er enthält auch die "persische" Komponente, etwa in den am Baum hochsteigenden Steinböcken oder im Tänzerinnen-Motiv, und verkörpert so den eigenartigen Mischstil dieser islamischen Frühperiode.

Ein Kulturdokument ersten Ranges taucht damit im Osten Anatoliens auf, das das dunkle 10. Jahrh. abbasidischer Kunst erhellt und uns einen Spiegel der versunkenen Kunst vom Hofe in Bagdad entgegenhält, mit dem Khalifen Muktadir an der Spitze, der, wie wir annehmen dürfen, thronend zwischen seinen Garden und zugleich als fürstlicher Jäger erscheint, den Jagdzug mit seinem bunten Getümmel anführend.¹³⁵

Zugleich wird mit der Betrachtung der Achthamar-Reliefs aber auch der Blick geöffnet für die nachhaltige Rolle, die das frühabbasidische Bildprogramm in weiten Bereichen mittelalterlich-islamischer Kunst spielte, sei es bei den Samaniden und Buyiden, sei es bei den Ghaznaviden, Seldschuken, Fatimiden und Mamluken.

Endlich ist das Denkmal von Achthamar ein höchst anschauliches Zeugnis für den wechselseitigen Durchdringungs-Prozess, der sich im Osten Anatoliens im Zusammentreffen von islamischer und christlicher Welt vollzieht. Denn umgekehrt ist auch armenisch-christlicher Einfluss innerhalb der seldschukischen Kunst Kleinasiens

¹³⁵ Eine Art Pendant zur Figurenzenerie des Weinlaubfrieses der Kirche von Achthamar bildeten die Wandmalereien im Innern des heute zerstörten Palastes des Königs Gagik, die Thomas Ardzruni folgendermassen beschreibt: "On the walls of the palace of King Gagik at Achthamar were represented gilt thrones, on which are seated, in gracious majesty, the king surrounded by young pages with resplendent faces, groups of musicians and marvelous maidens. There are also companies of men with bared swords; wrestlers fighting with one another; lions and other fierce animals; birds with varied plumage" (zitiert nach S. D. Nersessian: a. a. O. S. 10).

wirksam.¹³⁶ Hier liegt noch ein "Neuland der Kunstgeschichte" vor uns, das eingehendere Erforschung verdient.¹³⁷

Ankara

Katharina OTTO - DORN

¹³⁶ Hier ist an die seldschukische Türbe zu denken, die zwar in Hauptform und Aufbau innerasiatische Traditionen weiterführt (Anm. 126), zugleich aber in Anatolien Elemente armenischer Baukunst aufnimmt wie die Haustein-Verkleidung, die Schrägkantschnischen bei einer bestimmten Türben-Gruppe, die Blendnischen-Gliederung und möglicherweise auch die Kuppel-Kaschierung durch ein Pyramiden-Dach, jedoch ist die Herkunftsfrage dieses Bauelementes noch problematisch. Ein Einzelbau wie die Türbe der Mama Hatun in Tercan verrät das Vorbild armenischer Vierpass-Anlagen (abgebildet bei Suut Kemal Yetkin: Mama Hatun Türbesi, Yillik, Araştırmalar Dergisi I, Ankara 1956, S. 73-84). Vom Seldschukischen her erfolgt dann wieder eine gegenläufige Einwirkung auf die armenische Kunst des 13. Jahrh., so im Stalaktitwerk (Abbildung bei S. Nersessian: a. a. O. Taf. VII, 1), in einer bestimmten Arabesk- und Tierranke oder in der Tierdarstellung und zwar vor allem im Sirenentyp. (A. Sakisian: Thèmes et Motifs d'Enluminures, Abb. 24, 28).

¹³⁷ A. Sakisian (a. a. O. S. 66-87) hat eine erste Gegenüberstellung versucht, jedoch mit zu einseitiger Betonung der Autonomie des Armenischen.