

Eberdarstellung und Ebersymbolik in Iran.

Von

Kurt Erdmann.

Hierzu Tafel 73—78.

Im Heft 143/144 der Bonner Jahrbücher habe ich die gravierte Bronze-
kanne des Rheinischen Landesmuseums in Bonn mit der Formenwelt der
iranischen Kunst zur Zeit der Sasaniden in Verbindung gebracht¹⁾. Verwandte
Kannen sind in Welsrijp (Holland), Pfahlheim (Württemberg) und Ittenheim
(Elsaß) gefunden worden. Aus Ittenheim stammen andererseits zwei Phalerae
mit Eberdarstellung²⁾, zu denen sich ein Paar ähnlicher Stücke im Anti-
quarium in Berlin befindet. Auch bei diesen Stücken fühlt man sich an Iran
erinnert. Ohne der Bearbeitung dieser Gruppe, die J. Werner vorbereitet³⁾,
vorgreifen zu wollen, seien die Ittenheimer und Berliner Phalerae daher hier
zum Anlaß genommen, das Motiv des Ebers in der sasanidischen Kunst zu
untersuchen, in der Erwartung, daß diese Untersuchung, wenn auch nur
mittelbar, für die Beurteilung der rheinischen Funde von Interesse sein wird.
Wenn dabei die folgenden Ausführungen an manchen Stellen weiter ausholen,
als es das Thema eigentlich erfordert, so geschieht es in der Annahme, daß der
sasanidische Kunstkreis vielfach nur unzureichend bekannt ist, so daß es sich
empfehlen dürfte, den Rahmen etwas weiter zu spannen. Demselben Zweck
wollen auch die Anmerkungen mit ihren kurzen Einführungen in die Fach-
literatur dienen.

Der Ausschnitt, der um das Jahr 500 die Welt bedeutete, kannte nur zwei
Herren: Caesar und Shahinshah als Vertreter des römischen und des iranischen
Imperiums. Daß im Westen die Macht auf Byzanz übergegangen war, machte
ihre Beziehungen noch enger. Als 'Bruder' redet der Herrscher Irans den ost-
römischen Kaiser an, und in den Perioden der Waffenruhe geschieht es wohl,
daß der eine wie der andere die durch innerpolitische Schwierigkeiten gefährdete
Thronfolge eines bevorzugten Erben dadurch zu sichern sucht, daß er ihn
unter den Schutz seines Gegenspielers stellt. Solche Perioden sind allerdings
nicht häufig. Beide Imperien vertreten im Grunde, wenn auch unausgesprochen
und niemals verwirklicht, einen totalitären Standpunkt. So schließen sie sich
aus, und da sie außerdem ohne klare geographische Grenzen aneinanderstoßen,
kann ihr Schicksal nur Kampf sein, Kampf bis zur Vernichtung. Daß es dazu

¹⁾ Bonn. Jahrb. 143/144, 1938/39, 255 ff.

²⁾ R. Forrer, Anz. f. elsäß. Alterthumskunde 22/23, 1931/32, 17 ff.

³⁾ Die Arbeit ist inzwischen erschienen: J. Werner, Der Fund von Ittenheim. Ein ala-
mannisches Fürstengrab des 7. Jahrh. im Elsaß (1943).

nicht kommt, daß es im Grunde vielmehr bei dauernden Grenzkonflikten bleibt, in deren Verlauf Armenien und das nördliche Mesopotamien mehrfach den Herrn wechseln, hat seinen Grund in den anderen Bindungen, denen die Politik beider Imperien unterliegt. Rom-Byzanz und Iran kommen nie zum Austragen der zwischen ihnen bestehenden vitalen Spannung, weil beide immer wieder gezwungen sind, die von Norden und Osten eindringenden Wandervölker abzuwehren oder abzulenken. Die Parallelität dieses Kampfes ist überraschend. Zum Teil sind außerdem die Ereignisse an der römischen und an der iranischen Ost- und Nordgrenze ursächlich miteinander verbunden.

Erst am Anfang des 7. Jahrhunderts scheint die entscheidende Auseinandersetzung zu nahen. Eine Schwäche des Gegners ausnutzend stößt Iran während der Herrschaft Khusraus II. Parwez nach Syrien und Palästina vor, Jerusalem wird erobert, das heilige Kreuz nach Ktesiphon gebracht, Ägypten muß nach fast tausend Jahren wieder iranische Oberhoheit anerkennen. Da ersteht dem Westen in Heraklios ein genialer Feldherr. Sein Einmarsch in Adharbeidjan gehört zu den strategischen Meisterleistungen der Weltgeschichte. Das für uneinnehmbar geltende Dastadjird fällt, Khusrau II. flieht nach Ktesiphon und wird ermordet, die Dynastie der Sasaniden versinkt in einem Wirrwarr sich bekämpfender Prätendenten. Am 14. September 629 trägt Heraklios das Kreuz triumphierend durch das Tor Jerusalems zurück in den Tempel Salomonis. Wenige Monate nach jener mit höchstem Pomp gefeierten *Exaltatio Sanctae Crucis* öffnen sich die Tore einer anderen Stadt: der Prophet Mohammed zieht in Mekka ein. Der Aufwand war zwar wesentlich geringer, und nirgends scheint dies Ereignis damals beachtet worden zu sein, aber seine Folgen sind ungleich größer, denn damit kommt die Lawine ins Rollen, die die halbe Welt unter sich begraben sollte. Schon 636 wird Byzanz in der Schlacht am Jarmuk von den Arabern geschlagen, 637 erleidet Iran dasselbe Schicksal, Ktesiphon fällt, und 641 zerbricht in der Schlacht von Nihawend der letzte Widerstand des einst so mächtigen Sasanidenreiches. Iran geht im arabischen Weltreich auf, Byzanz kann sich immerhin noch auf seine Ausgangsbasis zurückziehen, ja sogar einen Teil des Vorfeldes in Kleinasien behaupten. Diese Tatsachen muß man sich gegenwärtig halten, wenn man der Frage nach den Beziehungen zwischen Osten und Westen gerecht werden will. Dem nur vom Abendland her Betrachtenden entgeht zu leicht, wie eng die Verbindung, ja man könnte sagen die Schicksalsgemeinschaft der beiden Imperien ist. Es ist von nicht zu überschätzender Bedeutung, daß das Abendland in den ersten sieben Jahrhunderten unserer Zeitrechnung, in denen die Fundamente der mittelalterlich-christlichen Kultur gelegt werden, politisch wie kulturell nur einen ebenbürtigen Partner hat: Iran, und zwar das Iran der Sasaniden, mit dem es während dieser ganzen Zeit trotz aller Spannungen in enger Verbindung und regem Austausch steht. Auch in den mannigfaltigen Beziehungen, die seit dem 9. Jahrhundert nach der Konsolidierung des arabischen Reiches sich von neuem mit dem Osten ergeben, erweisen sich vielfach gerade die iranischen Elemente in der jungen islamischen Kunst als die eigentlich anregenden und fruchtbaren.

Diese Expansionskraft der iranischen Formen bleibt allerdings trotz der skizzierten politischen Lage schwer verständlich, so lange man in der sasanidischen Kunst nur einen der vielen Kunstkreise während der Jahrhunderte jenes inneren Umbruchs sieht, in die das Abendland mit richtigem Empfinden den Anfang seiner Zeitrechnung verlegt hat. Niemand wird leugnen, daß die sasanidische Kunst eine Spätphase ist, aber damit ist ihr Wesen nicht erschöpft. Als im Jahre 224 n. d. Zw. der erste Sasanide Ardashir die Parther besiegt und ihr Reich übernimmt, tritt mit ihm die Persis, 'das Herz Irans', noch einmal in den Vordergrund. Von hier aus war durch die Achämeniden die Imperiums-idee, die an sich den altorientalischen Kulturen nicht fremd ist, zum erstenmal verwirklicht worden. Hier war, nachdem Alexander der Große die Paläste von Persepolis den Flammen überantwortet hatte, die Erinnerung an diese hohe Zeit Irans nie erloschen. Es ist bezeichnend, daß die an sich politisch bedeutungslosen Könige dieses Gebietes sich nicht wie die anderen Dynastien nach ihrem Ahnherrn, sondern nach dem nannten, was sie als ihre Aufgabe sahen, *Frata-dara*, das heißt 'Hüter des Feuers' zu sein. Aus dem Kreise dieser Teilfürsten der Persis stammen die Sasaniden. Ardashir I. fühlt sich durchaus als Erbe der Achämeniden und sieht sich berufen, Iran wieder so groß zu machen, wie es einst unter der Herrschaft dieses Hauses gewesen war. *Iran khune khurra* ('Möge es Iran glanzvoll machen!'), das ist der programmatische Name, den er dem Feuerheiligtum in seiner neuen Residenz *Ardashir khurra* ('Glanz des Ardashir') gibt. Achämenidisch wirken die Regierungsmaßnahmen, durch die er sein Riesenreich, das sich von Indien bis zum Kaukasus erstreckt, zu einer Einheit zusammenschweißt, achämenidisch die Kunstwerke, die sich aus seiner Zeit erhalten haben. Gewiß, es wäre zu viel, wollte man von einer Renaissance des Achämenidischen sprechen, aber eine starke Rückbesinnung und Rückverbindung ist zweifellos vorhanden und das zu einer Zeit, in der im Westen der Zerfall der überkommenen Formen seinem Höhepunkt zueilt, ohne daß sich Neues über erste Andeutungen hinaus zeigte. Allerdings, 'das Rad das niederrollt', wird dadurch nicht aufgehalten. In verhältnismäßig kurzer Zeit gerät auch die sasanidische Kunst in den Strudel der allgemeinen Entwicklung. Zersetzungserscheinungen machen sich schon im 4. Jahrhundert geltend, aber sie greifen nicht so tief, ja es scheint, daß sie vielfach den Kern nicht berühren, sondern nur seine Entfaltung hindern, die auf manchen Gebieten in islamischer Zeit, als nach dem ersten Sturm das iranische Element wieder die Führung übernimmt, nachgeholt wird.

So wird die sasanidische Kunst zur Brücke zwischen der werdenden abendländischen Kultur und den untergegangenen Kulturen des alten Orients. In den letzten Jahren sind eine Reihe von Arbeiten erschienen, die sich damit beschäftigen, Formen der mittelalterlichen Kunst altorientalischen gegenüberzustellen¹). Ihre Ergebnisse sind zum Teil verblüffend. Wichtiger als die Konstatierung solcher Übereinstimmungen ist die Frage, auf welchem Wege Gestalten, deren erste Formulierung offenbar in der sumerischen Kunst erfolgte,

¹) Die beiden bekanntesten Veröffentlichungen sind: R. Bernheimer, *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive* (1931) und J. Baltrusaitis, *Art sumerien, art roman* (1934).

an die Kapitelle romanischer Kirchen gelangen konnten. Eine eindeutige Erklärung wird kaum möglich sein, aber eine eingehende Beschäftigung mit diesem Problem dürfte zeigen, daß, mag auch manches schon früh auf schwer kontrollierbaren, gewissermaßen unterirdischen Kanälen abgefließen sein, der eigentliche Mittler die iranische Kunst zur Zeit der Sasaniden ist. Hier in Iran hatte im 5. Jahrhundert v. d. Zw. die achämenidische Kunst mit elamischen, spätassyrischen und neubabylonischen Motiven in starkem Maße altorientalisches Erbgut aufgenommen, von dem vieles über die teilweise hellenistisch überblendete Zwischenzeit der Parther hinweg unter den Sasaniden wieder auflebt, allerdings, und das ist vermutlich für die Wirkungskraft dieser Formen von entscheidender Bedeutung, nicht im altorientalischen Sinne, sondern in stark iranisierter Formulierung. Erst in dieser iranischen, das ist indogermanischen, Umsetzung dürften diese Motive nach dem Westen übertragbar geworden sein, wie überhaupt die auffallende Affinität zwischen der frühmittelalterlichen und der sasanidischen Kunst sich vielleicht aus der inneren Verwandtschaft der Kulturträgerschichten erklärt. Im Verhältnis der germanischen Stämme der Völkerwanderung zur Kunst der in Südrußland lebenden iranischen Skythen und Sarmaten ist das ohne weiteres zu erkennen¹⁾, in der Beziehung zwischen der wesentlich kirchlich bestimmten Kunst des frühen Mittelalters und der sasanidischen Hofkunst der iranischen Stammländer liegen die Verhältnisse komplizierter, aber die Grundbedingungen dürften ähnliche gewesen sein.

*

Eines der wichtigsten und aufschlußreichsten Denkmäler aus der Zeit der Sasaniden (224—641 n. Zw.), d. h. aus der letzten Phase der iranischen Kunst²⁾ vor dem Einbruch des Islam, ist der am Zagros-Paß gelegene Taq i Bostan,

¹⁾ Herr Dr. Dinklage machte mich freundlich auf den Aufsatz von N. Fettich, Anfänge der germanischen Kunstentwicklung, in Zsch. Ungarn 1941, 208 ff., aufmerksam, wo das Vorkommen des Eberkopfmotives in germanischen Arbeiten erwähnt wird. Eine Verbindung dieser allerdings stark umgebildeten Formen mit den Beispielen des skythisch-sarmatischen Kreises ist wahrscheinlich. Es wäre eine dankbare Aufgabe, zu der ich mich leider nicht berufen fühle, diesen Fragen nachzugehen.

²⁾ Das grundlegende Werk für unsere Kenntnis der sasanidischen Kunst ist E. Flandins und P. Costes: Voyage en Perse pendant les années 1840 et 1841. Auf ihren Ergebnissen fußend und sie durch eigene Entdeckungen erweiternd hat M. Dieulafoy, L'art antique de la Perse (1884 ff.) den ersten Versuch einer zusammenfassenden Darstellung gemacht. Eine eingehende Behandlung, besonders der architekturgeschichtlichen Probleme, die sich z. T. mit den Thesen Dieulafoys auseinandersetzt, bringen G. Perrot u. Ch. Chipiez, Histoire de l'Art dans l'Antiquité V (1890). Die erste neuere Gesamtdarstellung ist die von F. Sarre, Die Kunst des alten Persien (1923). Eine geistreiche, aber in vielem einseitige Skizze geben die von E. Herzfeld unter dem Titel 'Archaeological history of Iran' (1935) veröffentlichten Vorträge. Eine umfassende Übersicht bietet der erste Band des 'Survey of Persian Art' (1938), doch stammen die Abschnitte über die sasanidische Kunst (S. 493 ff.) von zwölf verschiedenen Autoren, was es naturgemäß erschwerte, ein Bild zu gewinnen. Eine kurze Darstellung des Verfassers wird demnächst unter dem Titel 'Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden' erscheinen.

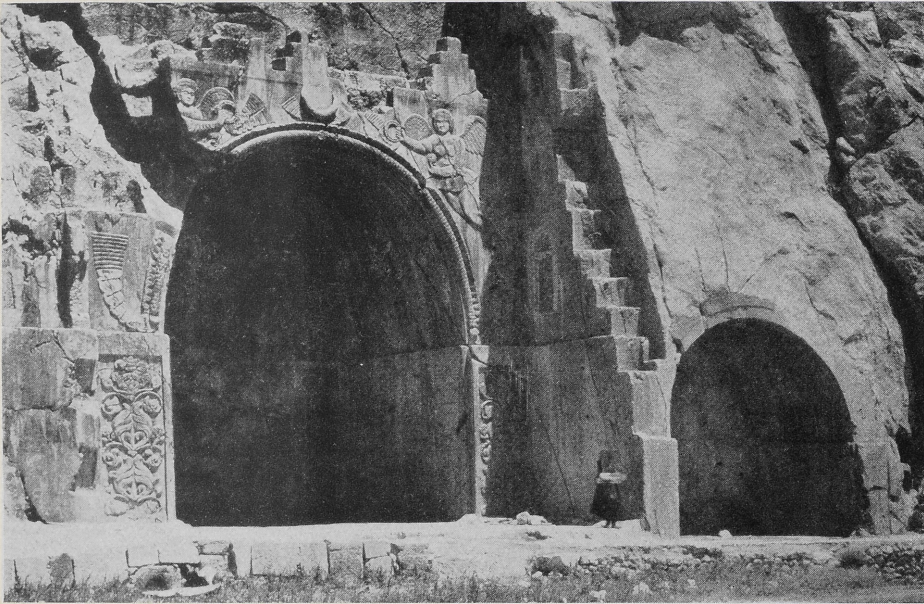


Abb. 1. Gesamtansicht des Taq i Bostan.

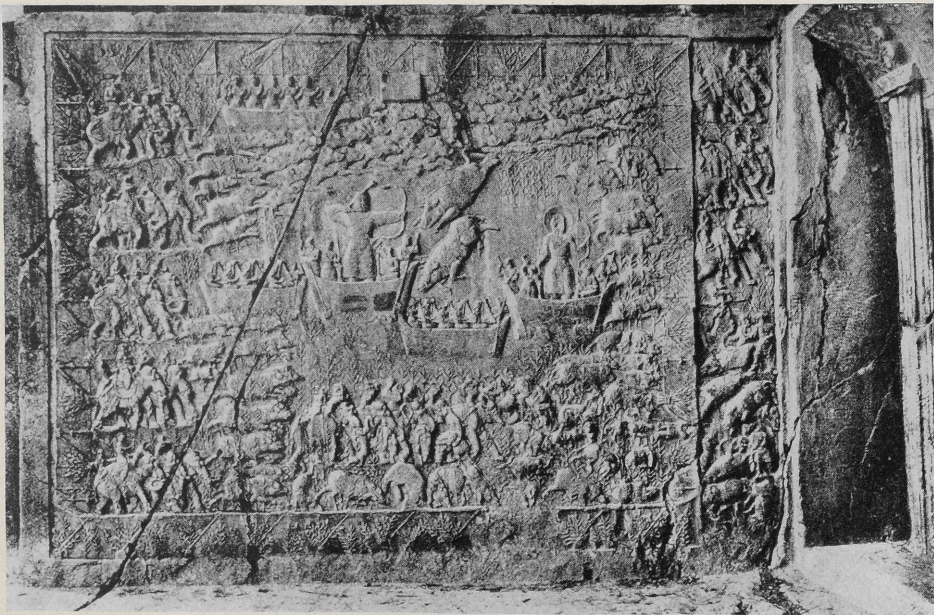


Abb. 2. Linkes Seitenrelief aus dem Hauptiwan des Taq i Bostan.



Abb. 1. Silberschale mit Bahram I. oder II. als Kuschanshah auf der Eberjagd. Leningrad, Ermitage.



Abb. 2. Silberschale mit unbekanntem Königspaar. Baltimore, Walters Art Collection.

der 'Gartenbogen'¹⁾ (*Taf. 73, 1*). Mag diese Bezeichnung auch aus späterer Zeit stammen — der ursprüngliche Name ist uns nicht überliefert —, das Wesen der Anlage trifft sie gut. Offenbar war, wie an so vielen Stellen Irans, auch hier das Vorhandensein reicher Quellen der Anlaß, diesen Platz zu wählen²⁾. Andere Gründe dürften mitgesprochen haben: die Nähe der großen Straße, die einst von Babylon nach Ekbatana, später von Ktesiphon nach Kirmanshah führte und die auch heute noch einer der wichtigsten Verbindungswege zwischen dem Zweistromland und der iranischen Hochebene ist³⁾, sowie die Nachbarschaft des Berges Bisutun, an dessen Wand einst Darius die Wiederaufrichtung der Achämenidenherrschaft nach seinem Sieg über den Empörer Gaumata in einem riesigen Relief darstellen ließ und der, wohl nicht erst seitdem, ein heiliger Ort war⁴⁾. Gewiß lagen am Fuß der steil aufragenden Felswand einst blühende Gärten und in ihrer Mitte wohl ein Palast⁵⁾. Seine Trümmer werden die Schutthalden bergen, die in der Ebene noch zu erkennen sind. Ausgrabungen könnten vielleicht Klarheit geben, ob er eines jener Jagdschlösser war, wie sie die Herrscher aus dem Hause der Sasaniden liebten. Geblieben sind nur die noch heute fließenden Quellen und der Teil der Anlage, der in den Stein geschlagen wurde, eben der Taq, der Bogen, oder richtiger die beiden Bögen.

Die Berge Irans sind reich an Denkmälern, die dem anstehenden Gestein abgerungen wurden. Viele von ihnen haben die Jahrtausende überdauert. Gerade unter den Sasaniden wurde die alte Tradition neu belebt und in Reliefs, die menschliches Maß oft weit übersteigen, die Belehnung des Königs durch die höchste Gottheit oder ein bedeutendes Ereignis seiner Regierung verewigt⁶⁾. Alle diese Reliefs liegen an der freien Felswand, wenden sich nach

¹⁾ Die am Zagros-Paß gelegenen Monumente behandelt E. Herzfeld, *Am Tor von Asien* (1920); über den Taq i Bostan ebda. 57 ff.

²⁾ So veranlaßte eine Quelle in Firuzabad, den Palast außerhalb der Stadt anzulegen. Reiche Quellen sind auch in Darabdjird (vgl. A. Stein, *Iraq* 3, 1936, 194 Taf. XVII) und Harsin (vgl. A. Godard, *Athâr è Irân* 3, 1938, 67 ff.) vorhanden. Andere Paläste wie der von Kasr i Shirin (J. de Morgan, *Mission Scientifique en Perse* IV [1897] 341 ff.) und Hawsh Kuri (ebda. 357—360) führten ihr Wasser auf Aquädukten heran.

³⁾ Zur Zeit der Sasaniden war diese Straße von besonderer Bedeutung als Verbindungsweg zwischen ihrer weit im Westen am Tigris gelegenen Hauptstadt Ktesiphon und ihrem Stammland, der Persis. Aus dieser Zeit stammt daher ihr Ausbau, von dem heute noch Reste der Untermauerung, mit deren Hilfe sie an der schroffen Felswand vorbeigeführt wurde, und der Pflasterung zu sehen sind. Auch der auf der Paßhöhe stehende, Taq i Girra genannte, kleine isolierte Iwan dürfte eine sasanidische Anlage sein.

⁴⁾ Zum Berg Bisutun vgl. F. Sarre-E. Herzfeld, *Iranische Felsreliefs* (1910) 189 ff. und E. Herzfeld, *Am Tor von Asien* (1920) 16 ff.

⁵⁾ Mit den Quellen gehören auch Gärten zur sasanidischen Architektur. In Firuzabad sind noch Reste der Umfassungsmauern, die sie umschlossen, erhalten. Ein späterer Palast heißt heute 'Sarwistan', d. i. Zypressengarten. Lebendige Schilderungen von Gärten und den Festen in ihnen enthält das Heldenepos des Firdosi.

⁶⁾ Von allen Monumenten der iranischen Kunst haben die Felsreliefs als erste die Aufmerksamkeit erregt. Viele der früheren Besucher des Landes berichten von ihnen, und eine ganze Anzahl fügen auch Zeichnungen bei. Aber auch hier bilden die Wiedergaben bei Flandin-Coste den ersten brauchbaren Ausgangspunkt, ja sie haben ihre Bedeutung behalten, auch nachdem F. Sarre-E. Herzfeld, *Iranische Felsreliefs* (1910), die meisten Reliefs in guten photographischen Aufnahmen vorgelegt haben. Dieses Buch mit seiner eingehenden Besprechung aller Monumente ist

außen und repräsentieren auf der Folie grandioser Bergkulissen eindrucksvoll die Macht des 'Großkönigs der Könige von Iran und Nichtiran', wenn ihr eigentlicher Sinn auch darüber hinaus ein tieferer gewesen sein wird¹). Einzig der Taq i Bostan, das letzte Glied dieser Kette, bildet eine Ausnahme. Seine Geschichte ist umstritten, aber diese Probleme gehören nicht hierher²). Wichtig ist, daß am Ende des 4. Jahrhunderts Shapur III. (383—388) seinen Regierungsantritt nicht mehr in der üblichen Form eines Investitureliefs, auf dem der König aus der Hand des höchsten Gottes Ahura Mazda das Diadem empfängt³), dokumentiert, sondern durch ein Relief, das ihn neben seinem großen Vater Shapur II. stehend — Beischriften in Pehlewi erläutern die Figuren — zeigt⁴), und daß er dieses Relief nicht mehr an der freien Felswand anbringen läßt, sondern an der Rückwand einer in den Felsen getriebenen, bogenförmigen Nische von über 5 m Höhe, 5,80 m Breite und 3,60 m Tiefe. Dabei bildet einer der Iwane, jener großen, von Tonnen überwölbten, vorn offenen Hallen, die

heute noch die grundlegende Arbeit. Neues ist seitdem kaum hinzugekommen. Eine kurze Darstellung der Entwicklung hat E. Herzfeld, *Revue des Arts Asiatiques* 5, 1928, 129ff., gegeben, die manche neue Gesichtspunkte bringt, während der betreffende Abschnitt des 'Survey of Persian Art' am alten Bild festhält. — Die heute bekannten 29 Reliefs verteilen sich auf die ersten 12 Herrscher der Dynastie, also auf die Zeit von 223—388. Spätere Könige haben keine Reliefs hinterlassen. Warum diese Form außer Gebrauch kam, wissen wir nicht. Von Ardashir I. (223 bis 241) besitzen wir 5, von Shapur I. (241—272) 10, von Bahram I. (273—276) 1, von Bahram II. (276—293) 8 Reliefs, außerdem von Narse (293—302) und vielleicht auch Hormizd II. (303—309), sowie von Ardashir II. (379—383) je 1. Hormizd I., Bahram III. und Adarnarse regierten zu kurz, als daß es zur Herstellung eines Reliefs hätte kommen können. Warum aus den 70 Jahren der Herrschaft Shapurs II. (309—379) nichts erhalten ist, wissen wir nicht. Nicht weniger als 26 dieser Reliefs befinden sich in der Persis, und zwar 2 bei der Residenz Firuzabad, mit deren Gründung Ardashir I. den Machtantritt seines Hauses dokumentierte, 3 in dem kleinen Felsental Naqsh i Radjab unweit Persepolis, 7 in Naqsh i Rustam daselbst, unmittelbar unter den Felsgräbern der Achämeniden, 6 bei der von Shapur I. gegründeten Stadt Bishapur, 1 bei Darabdjird, der Stadt, in der Ardashirs Aufstieg begann, 2 bei Barm i Dilak und 1 (noch unveröffentlichtes) bei Guyum nicht weit von Shiraz, endlich je eins bei Ser Mashhad und Naqsh i Bahram in den Bergen um Bishapur. Außerhalb der Persis liegen nur das unzureichend publizierte Monument von Malamir, das Relief von Salmas am Urmiasee, das verlorene Relief von Ray und die als Taq i Bostan bekannten Arbeiten aus der Zeit Ardashirs II., Shapurs III. und Peroz I.

¹) Vgl. K. Erdmann, *Forsch. u. Fortschr.* XVIII, 1942, 209ff., wo vermutet wird, daß die Übergabe des Diadems das Übergehen des göttlichen Chvarnah auf den König symbolisieren soll.

²) Vgl. K. Erdmann, *Ars Islamica* 4, 1937, 79ff., dagegen E. Herzfeld, *Archäol. Mitt. aus Iran* 9, 1938, 91ff.

³) Nur auf dem Relief des Narse in Naqsh i Rustem ist die Göttin der Fruchtbarkeit Anahita an seine Stelle getreten. Bei den letzten Darstellungen dieser Art aus der Zeit Ardashirs II. und Peroz I. tritt neben Ahura Mazda eine zweite Gottheit, Mithra oder Anahita, als Assistenzfigur auf. Auf den Reliefs der ersten Zeit sind Gott und König stehend dargestellt, später meist beritten, ein Typus, der schon auf dem Rhyton von Karagedouash (vgl. Ebert, *Südrußland im Altertum* [1921] Abb. 69), also im 4.—3. Jahrhundert v. d. Zw. vorkommt. Die letzten Reliefs kehren wieder zur Investitur zu Fuß zurück.

⁴) Shapur III. war schon zu Lebzeiten seines Vaters als Thronfolger bestimmt worden, trotzdem übernahm zunächst Ardashir II., dessen verwandtschaftliches Verhältnis zu ihm nicht ganz klar ist, die Regierung. Vielleicht war das der Grund, diese besondere Art der Darstellung zu wählen.

für die sasanidische Baukunst bestimmend sind¹⁾, das Vorbild der Anlage, in der sich also architektonische und plastische Elemente in eigenartiger Weise überschneiden und verbinden. Wahrscheinlich erklärt sich aus dieser Überschneidung auch die neue Formulierung des Themas, die in dem ikonographisch fest gefügten Rahmen der Felsreliefs ohne Gegenstück ist²⁾. Der Ausgangspunkt dieser beiden statuarisch nebeneinander im Bogenfeld stehenden Figuren ist weniger das Relief an der freien Felswand als die Statue in der Nische, die nach Aussage der Silbergefäße und Siegelsteine in der sasanidischen Kunst bekannt gewesen sein muß³⁾. Damit scheidet das Monument Shapurs III. aus dem Bereich der eigentlichen Felsreliefs aus.

Deutlicher wird das bei der Erweiterung, die dieser Felsenian Shapurs III. unter einem späteren Herrscher erfahren hat. Nach der Krone, die der wieder im Bogenfeld der Rückwand dargestellte König trägt, war es Peroz I. (457/59 bis 483), der den eigenartigen Plan faßte, an dieser Stelle eine Drei-Iwan-Anlage in den Felsen zu treiben, wobei der vorhandene Iwan als rechter Flügel einbezogen wurde. Zur Ausführung kam allerdings nur der überhöhte mittlere Iwan, während der linke in den Vorbereitungen stecken blieb.

Dieser Hauptiwan, dessen reiche Ausstattung auch nicht ganz vollendet wurde⁴⁾, beweist nun, was die Anlage Shapurs III. vermuten ließ: der Taq i Bostan, den man bisher stets im Rahmen der Felsreliefs behandelt hat, ist mit diesen nur locker verbunden, viel enger ist seine Verbindung mit der Kunst der Innenraumausstattung, ja man könnte ihn bis zu einem gewissen Grade als die Übertragung eines solchen Innenraums auf den Felsen bezeichnen.

Die sasanidischen Bauten mit ihren Mauern aus unbehauenen, in ein Mörtelbett verlegten Steinen oder aus getrockneten bzw. schwach gebrannten Ziegeln⁵⁾ haben der Zeit nur schlecht Widerstand geleistet. Die meisten von

1) Das eindrucksvollste Beispiel eines solchen Iwans hat sich noch heute im Palast der Sasaniden in Ktesiphon erhalten. Mit einer lichten Weite von über 25 m, einer Höhe von fast 30 m und einer Tiefe von 43 m ist diese Bogenhalle eine der größten der Welt.

2) Von den erhaltenen Felsreliefs behandeln elf die Investitur, sieben den Triumph des Königs über die Feinde des Reichs, vier einen Kampf, je zwei zeigen den Herrscher thronend oder mit Gefolge, eins bei der Jagd.

3) Vgl. die bei Smirnoff, *Argenterie orientale* (1909) Taf. XLI. XLV. XLVI. XLVII abgebildeten Gefäße mit stehenden weiblichen Figuren unter Arkaden. Ähnliche Darstellungen kommen auch auf Siegelsteinen vor (E. Herzfeld, *Die Malereien von Samarra* [1927] 19 Abb. 4) und müssen in der Monumentalmalerei bekannt gewesen sein.

4) Das rechte Seitenrelief mit der Schwarzwildjagd ist nur angelegt und auch am linken, das an sich fertig überarbeitet ist, ist in der Mitte oben eine Bosse stehen geblieben.

5) Die Mauerung mit unbehauenen Steinen mittlerer Größe, die in ein Bett eines rasch erhärtenden Mörtels verlegt wurden, scheint typisch für die Persis zu sein. Diese Technik bedingt eine nachträgliche ebene Überarbeitung der unregelmäßigen Oberfläche durch dicke Lagen von Gipsstuck. Offenbar liegt darin der Grund für die so überaus reiche Entwicklung der Stuckornamentik in der sasanidischen Kunst. In situ erhalten haben sich Reste in Firuzabad, Bishapur und Ktesiphon, dort sogar an der Außenseite der Fassade. Im Zweistromland blieb man dem Ziegel treu, doch wurden auch hier die Wände weitgehend mit Stuck verkleidet. Spätere Bauten mischen die beiden Techniken. So sind in Sarwistan die Mauern aus Bruchsteinen, die Wölbungen aus Ziegeln.

ihnen sind verschwunden, andere nur als unförmige Steinhäufen erhalten¹). Von ihrer ursprünglichen Verkleidung durch Stuck, Malereien oder Mosaik sind nur spärliche Reste in situ vorhanden²), die keine Möglichkeit mehr bieten, sich von der Pracht dieser Ausstattung, wie sie römische Quellen schildern, eine Vorstellung zu machen. Auch was am Boden gefunden wurde, Mosaiksteine, Marmorplatten, Teile von opus sectile, Fragmente von Wandmalereien und eine Fülle von ornamentalen und figürlichen Stuckdekorationen, läßt sich nur schwer zu einem geschlossenen Bild zusammenfügen. Darum ist es von außerordentlicher Bedeutung, daß der größere Bogen des Taq i Bostan nicht nur die äußere Form des Iwans übernimmt, sondern auch seine Innenausstattung in den Stein überträgt, wo sie im Schutze des Felsens die Jahrhunderte überdauert hat. Die Rückwand allerdings dient dem besonderen repräsentativen Zweck der Anlage. Hier ist in offener Anlehnung an die Darstellung im rechten Iwan Shapurs III. und auf dem benachbarten Felsrelief Ardashirs II. im oberen Bogenfeld der König zwischen zwei Gottheiten, Ahura Mazda und Anahita, dargestellt, die ihm die Herrscherwürde verleihen. Darunter erscheint er als gepanzerter Reiter³). Die Seitenwände dagegen bringen in großen, vielfigurigen Reliefs Szenen, wie sie gemalt oder in Stuck

¹) Der älteste Bau der sasanidischen Kunst ist der Palast Ardashirs in Firuzabad. Aus derselben Zeit stammt das Qala i Dukhtar genannte, hochgelegene Schloß daselbst. Aus der Zeit des zweiten Herrschers Shapur I. stammt der Palast in Ktesiphon, der allerdings von manchen Forschern wesentlich später angesetzt wird (vgl. F. Sarre-E. Herzfeld, *Archäologische Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet II* [1920] 49 ff.; O. Reuther, *Die Ausgrabungen der zweiten Ktesiphon-Expedition 1931/32* [1932]). Von dem gleichen Herrscher wurde, vielleicht erst nach seinem Siege über den römischen Kaiser Valerian im Jahre 260 Bishapur gegründet, dessen Ruinen von französischer Seite ausgegraben werden (R. Ghirshman, *Revue des Arts Asiatiques* 10, 1936, 117 ff.; 12, 1938, 12 ff.; einen Bericht über das Ruinenfeld vor Beginn der Grabung gab D. T. Rice, *Ars Islamica* 2, 1935, 174 ff.). Ausfrühsasanidischer Zeit dürfte auch der Taq i Girra stammen (F. Sarre-E. Herzfeld, *Iranische Felsreliefs* [1910] 282 ff.). Narse (293—302) errichtete den Turm von Paikuli (E. Herzfeld, *Paikuli* [1924] 1 ff.), während der Iwan i Karkha mit seiner interessanten Gurtbogenwölbung (M. Dieulafoy, *L'art antique de la Perse* V, 79 ff.) aus der Zeit Shapurs II. (309 bis 379) sein könnte. Später ist der gut erhaltene Palast von Sarwistan (Dieulafoy a. a. O. IV, 1 ff.), während die Anlagen von Darabdjird (F. Sarre-E. Herzfeld, *Archäologische Reise II*, 76 ff.), Kasr i Shirin und Hawsh Kuri (J. de Morgan, *Mission Scientifique en Perse* [1897] 341 ff.) aus den letzten Jahrzehnten, wohl aus der Regierungszeit Khusrau II. Parwez (590—628), stammen werden. Neben den bereits erwähnten zusammenfassenden Arbeiten von Dieulafoy und Perrot-Chipiez wäre auf F. Wachtsmuth, *Der Raum* (1929) 138 ff., und auf die ausgezeichnete Darstellung von O. Reuther in 'A Survey of Persian Art' I (1938) 493 ff. hinzuweisen.

²) Am bekanntesten sind die Reste im Palast von Firuzabad, bei denen die im achämenidischen Persepolis verwendeten Profile nachgeahmt werden, was dazu geführt hat, diesen Bau lange auch der achämenidischen Zeit zuzuschreiben. In Wirklichkeit handelt es sich um ein archaisierendes Zurückgreifen auf ältere Formen in frühsasanidischer Zeit, die vermutlich darin ihre Verbindung mit der Vergangenheit dokumentieren will. Demgegenüber sind die Stuckdekorationen im Palast von Bishapur auffallend stark hellenistisch beeinflusst.

³) Ammianus Marcellinus schreibt über die persische Reiterei, die den Kern des Heeres bildete: 'Es waren eiserne Scharen, den ganzen Körper mit Eisenplatten bedeckt, daß die eisernen Gelenke der Rüstungen sich nach den Gelenken der Glieder geschmeidig fügten. Überdies hatten sie Gesichtern nachgebildete Helme, so genau an den Kopf angepaßt, daß ein Pfeil auf dem Eisen nur dort haften konnte, wo man ganz kleine Öffnungen für die beiden Augen und die Nasenlöcher hergestellt hatte.'

modelliert die Wände der Paläste bedeckt haben müssen: beide schildern den König auf der Jagd. . . . *gentiles picturas per omnes aedium partes regis bestias venatione multiplici trucidantis, nec enim apud eos pingitur vel fingitur aliud praeter caedes et bella*, schreibt Ammianus Marcellinus bei der Schilderung eines sasanidischen Jagdschlusses in der Nähe von Ktesiphon.

Das Relief der linken Wand (*Taf. 73, 2*) zeigt einen sumpfigen, an seinen Ufern stark verschilften See, der ringsum eingegattert ist. Treiber auf Elefanten haben, in breiter Front von links vorrückend, ein starkes Rudel von Keilern aufgestöbert, das in wilder Flucht durch das Schilf bricht. Der König jagt vom Boot aus, das Frauen rudern, andere Boote mit Musikantinnen begleiten ihn. Eins von ihnen ist von dem durchbrechenden Rudel von der Flottille getrennt worden. Den Mittelpunkt der reich bewegten Szene nimmt die alle überragende Gestalt des Herrschers ein, im Boot stehend, den Bogen gespannt, vor ihm zwei kapitale Keiler, die seinen Pfeilen bereits zum Opfer gefallen sind. Unten sammeln Elefanten das erlegte Wild auf und schleudern es mit den Rüsseln auf ihren Rücken, wo die Marhaults es verpacken. Andere tragen rechts, außerhalb des Gatters die gut vertäute Beute davon, während darunter Männer bereits mit dem Ausweiden der erlegten Tiere beschäftigt sind. Die verschiedenen Phasen der Jagd sind also gleichzeitig gegeben, und so überrascht es auch nicht, daß der König noch einmal, ein wenig kleiner gebildet, aber wieder im Boot stehend, erscheint, den Bogen entspannt, offenbar nach dem Abschluß der Jagd.

Dieses Relief bietet also anscheinend ein für Vorderasien überraschend lebendiges Bild einer jener großen Treibjagden, die am sasanidischen Hof beliebt waren und für deren Durchführung in der Nähe der Residenzen große Tierparks, umgitterte oder ummauerte Gehege, sog. 'Paradiese', gehalten wurden. Auf seinem Zug gegen Ktesiphon im Jahre 363 traf Julian Apostata auf einen großen, rund angelegten Tierpark, dessen Tore er öffnete und dessen Tiere er seinen Offizieren zur Treibjagd überließ¹⁾. Auch Heraclius fand, als er 628 den Palast von Dastadjird plünderte, im nahegelegenen 'Paradies' Löwen, Tiger, Wildesel, Gazellen, Pfauen, Fasanen und Strauße. Mit erstaunlichem Realismus sind auf dem Relief die Einzelheiten beobachtet und wiedergegeben: die gedrängte Flucht des Rudels, das Zusammenbrechen der beiden einzelnen Tiere, die wuchtige Massigkeit der treibenden wie die gutmütige Geschäftigkeit der die Beute aufladenden Elefanten. Und doch darf die Naturnähe nicht verführen, das Relief im abendländischen Sinne zu sehen und zu deuten. Eine wirklich realistische Darstellung liegt, wie schon die jedes natürliche Größenverhältnis der Figuren untereinander zerstörende Hervorhebung des Königs, das Nebeneinander der einzelnen, zeitlich aufeinander folgenden Phasen der Jagd und die Wiederholung der Hauptfigur beweisen, nicht vor. Sie ist auch nicht angestrebt. Diese Reliefs sind keine Ausschnitte aus dem höfischen Leben. Ihr Sinn ist nicht Schilderung, sondern Darstellung, Repräsentation.

Das Leben eines 'Großkönigs der Könige von Iran und Nichtiran' stand unter einem außerordentlich strengen Zeremoniell. Jede Handlung konnte nur

¹⁾ Ammiani Marcellini rerum gestarum libri qui supersunt XXIV, 5, 1—2.

in bestimmten, fest vorgeschriebenen Formen erfolgen, von denen die meisten den Abstand zwischen dem 'Ersten der Menschen', dem 'Gott und Sproß von Göttern' und seinen Untertanen betonten. Daß hier wie so häufig die legendarische Überlieferung bevorzugt Züge einfach menschlichen Verhaltens berichtet — die 'Mühle von Sanssouci' z. B. hat ihr Gegenstück in der Erzählung vom Palaste des Khusrau Anushirwan in Ktesiphon und der Hütte der alten Frau¹⁾ —, unterstreicht ja nur, wie streng in Wirklichkeit die Bindung war. Bildliche Darstellungen des Herrschers sind in der sasanidischen Kunst daher unbedingt im Rahmen dieses Zeremoniells zu verstehen. Megasthenes, der Gesandte der Seleukiden am Hofe von Pataliputra in Nordindien schildert die verschiedenen Ausritte des Königs: 'Die dritte zur Jagd hat etwas Bacchisches, indem Frauen rings (um den König) verteilt sind und außen herum die speerbewaffneten (Leibwächter). Die Straße wird mit Stricken abgesperrt, und der Tod droht dem, der innerhalb (der Absperrung) bis zu den Frauen herankommt. Voran ziehen Pauken und Schellenträger . . . (Bei der Jagd bewegen sich) die Frauen z. T. auf Wagen, z. T. zu Pferde, z. T. auch auf Elefanten (scil. wie der König), als wenn sie mit (ihm) zu Felde zögen, in voller Bewaffnung²⁾. Die Jagd ist also feierliche Zeremonie. In Indien wurden diese Hofjagden schon von Aśoka (um 250 v. d. Zw.) abgeschafft, aber der Auszug zur Rotwildjagd, wie ihn das auf der gegenüberliegenden Wand des Taq i Bostan angebrachte zweite Relief schildert, zeigt eine überraschende Verwandtschaft mit dieser Beschreibung des Megasthenes. Offenbar waren ähnliche Formen noch im 5. Jahrhundert n. d. Zw. am Sasanidenhof bekannt³⁾.

Im Sinne einer solchen Zeremonie sind daher auch die Darstellungen der beiden Reliefs am Taq i Bostan als Verherrlichung des Herrschers zu verstehen. Ob sich ihre Bedeutung allerdings darin erschöpft, ist eine zweite und nicht leicht zu beantwortende Frage. Im Grunde sind Zeremonien ja nichts anderes als formal erstarrte religiöse Gedanken und Vorstellungen. Nur ist es im allgemeinen schwierig festzustellen, wie weit der ursprüngliche Inhalt noch lebendig ist, vollends in der sasanidischen Zeit, aus der wir so gut wie keine unmittelbaren schriftlichen Quellen besitzen⁴⁾ und deren Zeremoniell uns nur lückenhaft bekannt ist. Jedenfalls ist die Form, in der diese Verherrlichung

¹⁾ Diese Geschichte, die eine Unregelmäßigkeit in der Anlage des Palastes damit erklärt, daß dort die Hütte einer alten Frau stünde, die man geschont habe, findet sich bei verschiedenen arabischen Autoren, z. B. Mas'udi, murudj, ed B. de Meynard II, 198, Qazwini, ed Wüstenfeld II, 304. Sie mit der tatsächlich vorhandenen leichten Asymmetrie des noch vorhandenen Teils der Palastfassade in Verbindung zu bringen, scheint übertrieben, denn diese ist so gering, daß sie den arabischen Bewunderern der Ruine kaum aufgefallen sein dürfte.

²⁾ Strabo, Buch XV, Fgt. 27.

³⁾ A. Grünwedel, *Buddhistische Kunst in Indien* (1920) 108f.: 'Eine interessante Erscheinung (in der indischen Reliefplastik) bilden die bewaffneten Frauen, die weiblichen Leibgarden der Könige, welche die antiken Historiker wohl kennen und welche in der indischen Literatur als Yavananis, Griechinnen, d. h. Mädchen aus den Ländern griechischer Herkunft, bekannt sind. Unter den Nebenfiguren erscheinen, wie schon erwähnt, Frauen in persischer Tracht: weiten Hosen, bis zum Knie reichenden Ärmelröcken und shälartigem Überwurf.'

⁴⁾ Eine gute Zusammenstellung der für die sasanidische Zeit vorhandenen mittelbaren und unmittelbaren Quellen gibt A. Christensen, *L'Iran sous les Sassanides* (1936) 46ff.

hier geschieht, die Gestalt des 'Königs als Jäger' ein uraltes Motiv der vorderasiatischen Kunst, das sich unter den Sasaniden besonderer Beliebtheit erfreut; *nec enim apud eos pingitur vel fingitur aliud praeter caedes et bella.*

Auf anderen Gebieten ist das besser zu erkennen. In der sasanidischen Kunst nehmen Gefäße aus edlem Metall eine bedeutende Stellung ein¹⁾. Die verhältnismäßig große Zahl der erhaltenen, meist in Südrubland und Südsibirien gefundenen Beispiele beweist, daß die Quellen den einst vorhandenen Reichtum nicht zu sehr übertreiben. Flache Schalen, die nach Aussage bildlicher Darstellungen als Trinkgeräte dienten, sind besonders häufig. Die meisten sind auf der Innenseite verziert²⁾, eine ganze Reihe zeigt den König, thronend im Kreise der Großen des Reiches, von Dienern umgeben beim Gelage und immer wieder auf der Jagd³⁾. Diese 'Jagdschalen' bilden eine Gruppe für sich⁴⁾. Im 3. und 4. Jahrhundert, also in der Frühzeit der Sasaniden, wird die Jagd als Kampf geschildert. Die gestellten Tiere, Löwen, Tiger, Panther, Eber und Stier greifen an, mit Schwert oder Lanze verteidigt sich der König und bringt sie zur Strecke. Später herrscht die Verfolgungsjagd vor. Das Wild hat sich zur Flucht gewendet und wird vom königlichen Jäger gehetzt. Auf einer weiteren Stufe wird dann die Verfolgungsjagd zur reinen Treibjagd in der Art wie sie die Reliefs des Taq i Bostan schildern, denen eine Schale in der Bibliothèque Nationale zu Paris⁵⁾ und die kürzlich in Tcherdyne gefundene Schale in der Ermitage⁶⁾ besonders nahestehen. Die letztere zeigt den König, es ist wohl ebenfalls Peroz I.⁷⁾, stehend und nach rechts auf Argaliböcke zielend,

¹⁾ Die grundlegende Veröffentlichung über die iranischen Arbeiten in edlem Metall ist die Arbeit von J. Smirnoff, *Argenterie Orientale* (1909), zu der ein Textband leider nie erschienen ist. Eine Inhaltsangabe der russischen Einleitung findet sich *Byzant. Zsch.* 18, 1909, 673ff. Ältere Versuche einer zusammenfassenden Zusammenstellung finden sich bei A. Odobesco, *Le Trésor de Pétroussa* (1889—1900) und O. M. Dalton, *The treasure of the Oxus* (1905) (2. Aufl. 1926). Wesentlich eine Abbildungssammlung ist das anlässlich des 3. Iranischen Kongresses herausgegebene Werk von J. Orbeli-C. Trever, *Orfèvrerie sasanide* (1935). In 'A Survey of Persian Art' (1938) hat J. Orbeli dieses Gebiet behandelt (I, 716ff.).

²⁾ Verzierung auf der Außenseite ist bezeichnend für die Arbeiten des greco-baktrischen Kreises. Vgl. zu diesen neuerdings M. Rostovtzeff, *Seminarium Kondakovianum* 6, 1933, 161ff. mit eingehenden Literaturangaben.

³⁾ Von den erhaltenen 29 Schalen mit dem Bilde des Königs zeigen ihn 2 thronend in Begleitung von hohen Würdenträgern des Reiches, 3 beim Gelage oder bei einer Opferhandlung, 1 zusammen mit der Königin und 23 auf der Jagd.

⁴⁾ Vgl. L. Bachhofer, *Pantheon* 11, 1933, 62ff.; K. Erdmann, *Jahrb. d. preuß. Kunstslg.* 57, 1936, 193ff., mit eingehenden Literaturangaben zu jedem Stück; E. Herzfeld, *Archäol. Mitt. aus Iran* 9, 1938, 91ff., mit kritischer Auseinandersetzung mit meiner Anordnung des Materials. Vgl. dazu meine demnächst in der *Zeitschr. d. Deutsch-Morgenländ. Ges.* erscheinende Erwiderung und die Darstellung in meinem Buch 'Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden'.

⁵⁾ K. Erdmann, *Jahrb. d. preuß. Kunstslg.* 57, 1936, 212ff. Siehe auch G. Cottevielle-Giraudet, *Revue des Arts Asiatiques* 12, 1938 52ff.

⁶⁾ C. Trever, *Nouveaux plats sassanides de l'Ermitage* (1937).

⁷⁾ Was von Herzfeld allerdings bestritten wird. Aber hier wie überall in der sasanidischen Kunst ist die Krone des Königs verbindlich. Jeder sasanidische König hat eine Krone von nur ihm eigener Form getragen, ja dieses Gesetz der persönlichen Krone scheint so streng gewesen zu sein, daß Herrscher, die vorübergehend den Thron verloren, nach der Rückgewinnung der Macht die Form ihrer Krone wechselten. Die Formen dieser Kronen sind von zahllosen Münzen bekannt.

deren Flucht sich ganz wie beim Tag i Bostan am Gatter, das den Rand der Schale bildet, totläuft.

Daß auch diese 'Jagdschalen' trotz der Lebendigkeit der Schilderung repräsentativ zeremoniell gemeint sind, beweist schon die Tatsache, daß der König stets mit seiner Krone dargestellt wird, die er bestimmt nicht auf der Jagd, ja vielleicht überhaupt nicht außerhalb des Audienzsaales trug. Dort hing sie, jedenfalls in Ktesiphon, an einer Kette von der Decke herab, der König nahm also nur Platz unter ihr, da sie viel zu schwer war, als daß eines Menschen Nacken sie hätte tragen können¹⁾. Vieles spricht darüber hinaus dafür, daß sich der Inhalt dieser Darstellungen auf den Silberschalen nicht in der Repräsentation erschöpft, sondern eine tiefere Bedeutung birgt. Immer ist der König im Unterschied zu den Thron- und Gelageszenen allein dargestellt, anfangs meist im Kampf mit zwei Tieren derselben Art, von denen das eine angreift, während das andere am Boden liegt. Diese Übereinstimmung von lebenden und verendenden oder toten Tieren, die auch bei den vier- oder viel-figurigen Treibjagden eingehalten wird²⁾, legt den Gedanken nahe, daß hier im altorientalischen Sinne das gleiche Tier oder die gleichen Tiere in zwei verschiedenen Phasen der Jagd dargestellt sind. Ebenso wirkt das Motiv selber, der König allein im Kampf mit reißenden Tieren, altorientalisch. Dort ist seine Bedeutung klar. Auch in der achämenidischen Kunst ist sie noch unverändert Symbol des Kampfes zwischen den beiden Prinzipien des Daseins: der König als Repräsentant des Göttlichen und Guten überwindet die

Ihre Entwicklung wird eingehend in den oben S. 355 Anm. 4 genannten Arbeiten von E. Herzfeld und mir diskutiert. Eine kurze Zusammenfassung der Ergebnisse im Abschnitt 'Münzen' meines Buches über 'Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden'. Der ausgesprochen repräsentative Charakter aller Königsdarstellungen in der sasanidischen Kunst hat dazu geführt, daß der König stets gekrönt wiedergegeben wird, wobei die Darstellung der Krone im allgemeinen sehr sorgfältig ist. Zweifel an ihrer Identifizierung sind eigentlich nur möglich, wenn die Darstellung nicht aus der Zeit des Königs stammt, also bei den Silberschalen, die in nachsasanidischer Zeit oder außerhalb des eigentlichen sasanidischen Kreises entstanden sind. Eines der seltenen Beispiele eines Königs ohne Krone bieten die beiden Jagdreliefs am Taq i Bostan, wo er nur eine niedrige Kappe trägt, wie er sie in Wirklichkeit bei der Jagd benutzt haben kann. Das war zweifellos nur möglich, weil seine Persönlichkeit durch die repräsentativen Bilder der Rückwand, also die Investitur und den Reiter, hinreichend bestimmt war. Deswegen ist die von verschiedenen Forschern, bisher nur mündlich, vorgeschlagene Lösung des Taq i Bostan-Problems durch die Annahme zweier Arbeitsperioden nicht möglich, so verlockend sie angesichts der starken stilistischen Unterschiede zwischen den einzelnen Teilen dieses Monumentes wäre. Der König der Jagdreliefs muß der König der Rückwand sein, sonst hätte man ihn nicht ohne Krone dargestellt, denn das hieße ihn anonym darzustellen, was in der sasanidischen Kunst undenkbar ist.

¹⁾ Da der hintere Teil des Thronsaales im Halbdunkel lag und die an der Audienz Teilnehmenden durch eine Schranke in ziemlichem Abstand gehalten wurden, war das nicht zu erkennen. Der König schien die Krone zu tragen. Angeblich soll noch 1812 in der Wölbung der Haken vorhanden gewesen sein, an dem die Kette befestigt war. Ausgezeichnete Ausführungen über die Kultur zur Zeit der Sasaniden bietet A. Christensen, *L'Iran sous les Sassanides* (1936).

²⁾ Erst die kompilierenden Schalen des 6. und 7. Jahrhunderts, die dem Typenvorrat Formen entnehmen und sie neu zusammenstellen, brechen mit diesem Gesetz. So ist auf einer Schale in Berlin neben einem Eber, ein Bär und ein Löwe verwendet, auf einer Schale in der Ermitage, die laut Inschrift einen Masmoghan von Demawend darstellt (vgl. E. Herzfeld, *Archäol. Mitt. aus Iran* 4, 1932, 147 ff.) ein angreifender Löwe und ein verwundeter Keiler.

Mächte des Bösen. In der sasanidischen Kunst ist das vielfach verdunkelt durch die realistische Wiedergabe, die ihre Berührung mit der hellenistischen Formenwelt nicht verleugnet¹⁾, aber es wäre voreilig, darum anzunehmen, daß ein solcher Symbolgehalt bei ihr nicht vorhanden ist. Der sasanidische Shahinshah ist 'Gott und Abkomme von Göttern' und bei der Investitur geht der göttliche Lichtglanz, das Chvarnah, auf ihn über. Seine Majestät ist die Inkarnation des göttlichen Glanzes auf Erden. Wo er handelt, handelt er als Träger dieses Chvarnah. Außerdem bestehen auch typologisch deutliche Zusammenhänge; besonders bei den Schalen, die den König unberitten zeigen²⁾, ist die Verbindung mit den entsprechenden Darstellungen in Persepolis³⁾ unverkennbar.

Eberjagden kommen auf diesen Silberschalen verschiedentlich vor. Auch in Firdosis Shahname, dieser unerschöpflichen Quelle für das iranische Leben zur Zeit der Sasaniden, ist an vielen Stellen von Ebern die Rede, die offenbar ein beliebtes Jagdwild waren und deren Angriffslust und Gefährlichkeit lebendig beschrieben wird⁴⁾. Als Kei Khusrau auf die Hilferufe der Irmanier seine Mannen auffordert, den Kampf gegen das Eberrudel aufzunehmen, das jenes Gebiet verwüstet, zögern die meisten, nur Bijen folgt⁵⁾. Eine andere Stelle gibt offenbar die Rangordnung des Wildes. Eber stehen in ihr auf einer Stufe mit Bären und Wölfen, während Löwen und Leoparden das eigentliche Großwild darstellen⁶⁾. In übertragener Form kommen Dämonen in Gestalt von Ebern vor⁷⁾, und die Helden werden vielfach mit wilden Keilern verglichen, deren spitze Hauer die Feinde in Schrecken versetzen⁸⁾.

Schon eine der ältesten erhaltenen Schalen zeigt einen Herrscher — es ist Bahram I. oder II. als Kushanshah, d. h. als Kronprinz⁹⁾ — im Kampf mit zwei Keilern (*Taf. 74, I*)¹⁰⁾. Das Stück dürfte im Osten des Reiches entstanden sein und zeigt daher, wohl über Baktrien vermittelt, stärkere hellenistische Elemente als die anderen Schalen der Gruppe. Das Aufbäumen des Pferdes, die versuchte Verkürzung seines Vorderkörpers, die naturnahe Landschaftsangabe sind fremde Züge, aber sie sind iranisiert. Die eigentliche Handlung

¹⁾ Das Problem der hellenistischen Einflüsse in der sasanidischen Kunst ist viel diskutiert. Es hängt eng mit der Frage zusammen, wie weit die vorangehende parthische Kunst westlich beeinflußt war. Während Herzfeld die Bedeutung der hellenistischen Kunst Baktriens stark betont, ist Rostovtzeff immer wieder überzeugend für die iranischen Elemente auch innerhalb der parthischen Kunst eingetreten. Vgl. bes. Rostovtzeff, *Yale Classical Studies* 5, 1935, 157 ff.

²⁾ Besonders bei den beiden Schalen Shapurs III. in der Ermitage, *Jahrb. d. preuß. Kunstslg.* 57, 1936, 205.

³⁾ F. Sarre, *Die Kunst des alten Persien* (1923) Taf. 16, 17.

⁴⁾ Firdosi 12b, 560; 13c, 354. Zitiert nach der großen Ausgabe von Mohl (Paris 1838—1878) in der Numerierung, die F. Wolff, *Glossar zu Firdosis Shahname* (1935) VI f., gibt.

⁵⁾ Firdosi 13e passim.

⁶⁾ Firdosi 12d, 2658.

⁷⁾ Firdosi 12, 925.

⁸⁾ Firdosi 12, 878; 12b, 325; 13f, 440; 15, 580 u. a. m.

⁹⁾ Unter den ersten Sasaniden war es üblich, den Thronfolger mit der Verwaltung der östlichen Provinzen zu beauftragen.

¹⁰⁾ Nähere Literaturangaben im *Jahrb. d. preuß. Kunstslg.* 57, 1936, 198 Anm. 2.

hat bei aller Bewegung etwas Statisches; der entscheidende Schwertschlag ist nicht Reaktion auf eine Gefahr, sondern Vollzug einer Handlung, deren Ablauf sozusagen prästabiliert ist. So dramatisch der Vorgang auf dieser wie auf vielen anderen Schalen¹⁾ auch geschildert wird, der Herrscher ist nicht ein einfacher, wenn auch königlicher Jäger, sondern ähnlich wie in Persepolis sein Ahnherr aus dem Geschlecht der Achämeniden der Vollstrecker eines Auftrags.

Weniger deutlich ist das bei einer etwas späteren Schale in der Freer Collection, die Shapur II. bei der Verfolgung eines nach rechts davonestürmenden Ebers zeigt, der unter dem Pferd des Jägers von einem Pfeil getroffen noch einmal erscheint. Zu diesem Stück hat sich eine flüchtig geritzte Kopie aus nachsasanidischer Zeit erhalten²⁾, die beweist, welche Rolle diese Arbeiten des 3. und 4. Jahrhunderts sogar nach dem Untergang des Reiches noch spielten. Auch der zusammengebrochene Eber auf der nachsasanidischen, kompilierenden Schale eines Masmoghan von Demawend³⁾ in der Ermitage scheint nach diesem oder einem verwandten Vorbild aus der Zeit Shapurs II. gearbeitet zu sein. Auf einer wohl aus der letzten Periode sasanidischer Kunst stammenden Schale in Berlin⁴⁾ ist von den drei Tieren, die der König jagt, der Eber eigenartigerweise der Angreifer, während ein Löwe verwundet am Boden liegt und ein Bär sich auf einem Baum in Sicherheit zu bringen sucht⁵⁾. Endlich kommen Eber neben Bachen und einem Frischling, Hirschen, Antilopen und Büffeln

¹⁾ Abweichend im Typ und nach der Krone nicht näher bestimmbar ist eine Schale mit einem König, der einen Löwen mit der Lanze ersticht, die einst in der Sammlung Burnes in Kabul war, seit 1841 verschollen und nur in zwei unzureichenden Zeichnungen bekannt ist. Shapur II. im Kampf mit zwei Löwen zeigt eine Schale der Ermitage. Das gleiche Motiv kommt noch auf drei Kopien der nachsasanidischen Zeit vor. Gelegentlich treten auch Panther an die Stelle der Löwen, so bei einer Schale Shapurs III. in der Ermitage und bei einer nachsasanidischen Kopie daselbst, die wohl auf eine Arbeit aus der Zeit Shapurs II. zurückgeht.

²⁾ Die sasanidischen Edelmetallarbeiten sind nicht auf die Zeit der Herrschaft dieser Dynastie beschränkt. Auch nach dem Siege der Araber sind Gefäße in edlem Metall im sasanidischen Stil gefertigt worden, vermutlich in erster Linie in den entlegeneren Gebieten Irans, deren Unterwerfung nicht so rasch und gründlich möglich war wie die der Zentren. Die Grenze zwischen diesen nachsasanidischen Arbeiten und denen der reinsasanidischen Zeit ist oft schwer zu erkennen. Bei den 'Jagdschalen' ist interessant, daß die späteren Arbeiten vorwiegend Vorbilder des 3. und 4. Jahrhunderts nachahmen, während Schalen des 5. Jahrhunderts kaum als Vorbild gedient zu haben scheinen. Die gelegentlich geäußerte Vermutung, einige dieser nachsasanidischen 'Jagdschalen' könnten gleichzeitige Wiederholungen aus einer anderen Gegend Irans sein, scheint mir mit dem Charakter dieser Arbeiten unvereinbar. Mindestens die 'Jagdschalen' haben zu offiziellen Charakter. Sie wurden in bestimmten Werkstätten für den Großkönig gefertigt, der hin und wieder ein Stück an einen Günstling verschenkt haben mag, aber sicher nicht unter der Voraussetzung, daß dieser sich danach für seinen eigenen Bedarf Kopien anfertigen ließ. Gegen eine solche Annahme spricht auch die Tatsache, daß bei den meisten Wiederholungen die Krone des Königs nicht mehr korrekt wiedergegeben ist, was bei einer Nacharbeit zu seinen Lebzeiten, wo Münzen mit dem richtigen Bilde in aller Hände waren, kaum denkbar wäre.

³⁾ Das erhaltene Material ist zu lückenhaft, als daß wir uns ein Bild von den näheren Umständen der Manufaktur machen könnten. Gewisse Figuren kehren mehrfach in gleicher Form wieder, so daß man einen Typenvorrat annehmen möchte, auf den zurückgegriffen werden konnte.

⁴⁾ Vgl. Jahrb. d. preuß. Kunstsfg. 57, 1936, 217f. mit genaueren Literaturangaben.

⁵⁾ Der Bär an einem Baum kommt in ähnlicher Form bereits auf der aus dem 3. Jahrtausend v. d. Zw. stammenden Vase von Maikop vor.

auf der berühmten Schale der Bibliothèque Nationale in Paris vor, von der aus sich am ehesten eine Brücke schlagen läßt zu dem ungleich größeren, figurenreicheren und bildhafter gestalteten Relief an der linken Seitenwand des Taq i Bostan.

Es wurde bereits erwähnt, daß die besondere Bedeutung dieser Reliefs in den Rückschlüssen liegt, die sie auf die Innenausstattung der sasanidischen Paläste ermöglichen, bei denen diese Wanddekorationen allerdings nicht in Stein, sondern in Mosaik, Malerei oder Stuck hergestellt waren. Im Thronsaal des Palastes von Ktesiphon soll ein Mosaik Khusrau I. Anushirwan bei der Eroberung Antiochias gezeigt haben. Einzelne am Boden gefundene Würfel bestätigen das Vorhandensein von Mosaiken, aber erhalten ist weder hier noch an anderer Stelle etwas¹⁾. Ebenso haben wir von den Wandmalereien, deren Reichtum römische Autoren rühmen, nur bescheidene Reste²⁾; die Funde in der im 9. Jahrhundert blühenden Kalifenresidenz Samarra³⁾, deren reiche Wandmalereien ganz auf Sasanidischem fußen, beweisen jedoch, daß diese Berichte zutreffen. Nur auf dem Gebiet der Stuckdekorationen besitzen wir mehr Material. In den letzten Jahrzehnten ist eine erstaunliche Menge von ornamentalen und figürlichen Fragmenten solcher Wandverkleidungen in Stuck im Handel⁴⁾ und bei nahezu allen Grabungen, die sasanidische Fundstellen berührten⁵⁾, zum Vorschein gekommen. Einzelne Gruppen stammen

¹⁾ Vgl. O. Reuther, Die Ausgrabungen der Deutschen Ktesiphon-Expedition im Winter 1928/29 (1930).

²⁾ Reste sasanidischer Wandmalereien fanden sich bei den Grabungen in Ktesiphon, auf dem Kuh i Kwadja in Seistan und in Dukhtar i Noushirvan. Vgl. L. Morgenstern, La peinture murale dans l'art iranien 3^e Congr. Intern. d'Art et d'Archéol. Iraniens. Mémoires (1935) 140 ff.

³⁾ Vgl. E. Herzfeld, Die Malereien von Samarra (1927) passim.

⁴⁾ Aus dem Handel, d. h. aus nicht kontrollierten Grabungen, stammen unter dem erhaltenen Material eine schon seit längerem bekannte, wohl aus Ktesiphon kommende Gruppe von Platten mit Tieren, Stauden und Monogrammen in Perlkreisen (vgl. F. Sarre, Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsng. 29, 1908, 63 ff.), sowie eine Gruppe von Fragmenten einer großfigurigen Darstellung, die angeblich in einem zerstörten Palast in Nizamabad im Gebiet von Veramin gefunden wurde (vgl. F. Sarre, Berliner Museen 49, 1928, 2 ff.). Beide Fundgruppen sind heute in der Islamischen Abteilung in Berlin. Aus der Gegend von Isfahan sollen eine Anzahl von Platten stammen, deren Hauptstücke sich heute im Pennsylvania Museum in Philadelphia befinden (Bulletin Pennsylvania Museum 28, 1933, 48). Spätere, kontrollierte Schürfungen haben es wahrscheinlich gemacht, daß die Angabe des Fundortes Chahar Tarkhan richtig ist. Die letzte, erst vor wenigen Jahren auf dem Markt erschienene Gruppe, von denen das Louvre in Paris und die Islamische Abteilung in Berlin gute Beispiele erwerben konnten, soll in der Gegend von Susa zum Vorschein gekommen sein (vgl. G. Salles, Revue des Arts Asiatiques 8, 1934, 107 ff., pl. XXXIV, und K. Erdmann, Berliner Museen 61, 1940, 47 ff.).

⁵⁾ Besonders reich war die Ausbeute der deutschen Grabungen in Ktesiphon (außer den bereits genannten Grabungsberichten vgl. E. Kühnel im Ber. über die Jahrhundertfeier des Archäol. Instituts, Berlin 1930, 346 ff.). Weiteres Material ergaben die Grabungen in Bishapur (vgl. R. Girshman, Revue des Arts Asiatiques 10, 1936, 117 ff. und 12, 1938, 12 ff.), Kish (neben kurzen Notizen eine auch nur vorläufige Zusammenfassung von L. C. Watelin in 'A Survey of Persian Art' I, 1938, 584 ff.) und Damghan (ebda. 579 ff.). Da diese Funde zum Teil erst in den letzten Jahren gemacht worden sind und mit weiteren zu rechnen ist, fehlt eine zusammenfassende Darstellung des Gebietes. Einen ersten Versuch haben J. Baltrusaitis und A. U. Pope in 'A Survey of Persian Art' I, 601 ff. gemacht. Auf ihren Ergebnissen fußt die Darstellung in meiner 'Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden'.

offenbar von bildhaft komponierten Darstellungen, die den Reliefs am Taq i Bostan ähnlich gewesen sein müssen, allerdings zum Teil wesentlich größere Ausmaße hatten. Ein monumentales Relief dieser Art befand sich einst am Südbau des Palastes von Ktesiphon¹⁾, ein anderes in einem noch nicht näher untersuchten Bau bei Nizamabad im Gebiet von Veramin²⁾; von beiden ist die Mehrzahl der gefundenen Reste heute im Besitz der Berliner Museen. Leider ist es nicht möglich, aus ihnen den ursprünglichen Zusammenhang zu rekonstruieren³⁾. Kleinere Anlagen reduzierten diese großen Reliefs auf ein bescheidenes Maß. Hier ist wenigstens ein Beispiel etwas vollständiger erhalten in den Platten, die angeblich aus den Ruinen Chahar Tarkhan bei Teheran stammen sollen und sich heute im Pennsylvania Museum in Philadelphia befinden (*Taf. 75, 1*)⁴⁾. Sie nehmen zwischen den eben genannten Beispielen großer, frei komponierter Wanddekorationen und der später geläufigen Art, bei der aus der gleichen Form gegossene Stuckplatten fliesenartig nebeneinander versetzt werden, eine Zwischenstellung ein, indem eine gewisse, allerdings stark gebundene Bildhaftigkeit dadurch erzielt wird, daß Platten aus verschiedenen Formen nebeneinander, ursprünglich wohl in rhythmischem Wechsel, verwendet werden. Erhalten sind drei verschiedene Kompositionen: einmal der König, es ist wieder Peroz I., beritten, im Kampf mit zwei Ebern, dann derselbe König in gleicher Haltung mit zwei erlegten Ebern, also wohl den gleichen Tieren, die ihn auf der ersten Platte angreifen, und endlich ein Rudel von zehn nach rechts in fliegendem Galopp davonstürmenden, dicht gedrängten Tieren. Die Verwandtschaft mit den Darstellungen am Taq i Bostan ist unverkennbar, was ja, da es sich um Arbeiten derselben Zeit handelt, nicht überrascht.

In allen diesen Darstellungen kommt der Eber als Jagdwild vor, und darin erschöpft sich wie bei Löwe oder Panther, die sich in ähnlicher Form finden, anscheinend seine Bedeutung. Wenn diese Szenen einen Symbolgehalt haben, wofür manches spricht, dann liegt er nicht in ihren einzelnen Elementen, sondern in der Handlung selber: der König als Repräsentant der guten Mächte im Kampf mit reißenden Tieren als den Repräsentanten der bösen Mächte.

Daneben aber hat der Eber in der sasanidischen Kunst offenbar eine selbständige symbolische Bedeutung. Ihr verdankt er in erster Linie die weite Verbreitung seiner bildlichen Darstellung. Im Shahname findet er sich neben seiner profanen Auffassung als gefährlicher Gegner, Schädling und geschätztes Jagdwild in anderem Zusammenhang. Gourazeh z. B. führt nicht nur den

¹⁾ O. Reuther, Die Ausgrabungen der Deutschen Ktesiphon-Expedition im Winter 1928/29 (1930) 23 ff. Diese langgestreckte Anlage, die ihren Stuckdekor auf der Außenseite trug, war vielleicht ursprünglich eine Arena für Tierhetzen und wurde später aufgeschüttet, um als Sockel für einen Wohnbau zu dienen.

²⁾ F. Sarre, Berliner Museen 49, 1928, 2 ff.

³⁾ Die Reste vom Südbau in Ktesiphon dürften von einer größeren Jagddarstellung stammen, bei der auch Elefanten wiedergegeben waren. Die Funde aus Nizamabad scheinen von mindestens zwei verschiedenen Reliefs herzuführen. Die großen Reiterfiguren erinnern an die Investitur-szenen der Felsreliefs, während die sehr viel kleineren Tierfiguren zu einer Jagd gehören dürften.

⁴⁾ Bulletin Pennsylvania Museum Philadelphia 28, 1933, 48.

Beinamen 'der Eber', sondern auch das Bild eines Ebers in seiner Fahne¹). Ließe sich das noch allegorisch deuten, wobei allerdings fraglich ist, ob man bei der geistigen Haltung dieser Zeit mit Allegorien rechnen darf, so legen die Berichte über Fabelwesen mit Eberköpfen die Vermutung nahe, daß eine andere Vorstellungswelt hineinspielt¹). Vollends deutlich wird das bei dem Traum Khusrau Anushirwans, dem beim Gelage ein Eber erscheint, der sich zu den Zechern setzt und aus der Schale des Königs zu trinken verlangt²). In diesen Zusammenhang gehört auch ein Bericht des Athenäus, der sich bei Dinon findet³). Danach wurde Astyages, dem letzten Mederkönig, einst bei einem Bankett ein berühmter Sänger zugeführt, der ihm verkündete, ein großes Tier, kühner als ein Eber, werde aus dem Sumpf losgelassen werden und, wenn es sich der Umgegend bemächtigt habe, mühelos zahlreichen Feinden die Stirn bieten. Als Astyages fragte, wen dieses Tier bedeute, antwortete der Sänger: Kyros den Perser. Astyages versuchte darauf, überzeugt von der Richtigkeit der Weissagung, Kyros, der ihn verlassen hatte, wieder an seinen Hof zu ziehen, was ihm jedoch nicht gelang. Bald darauf eroberte Kyros, der Achämenide, das Reich der Meder.

Auch in der bildenden Kunst kommt der Eber, wenn wir zunächst bei den Arbeiten in Stuck bleiben, gelegentlich ohne den szenischen Zusammenhang einer Jagd vor. In Ktesiphon, der Residenz der Sasaniden, wurde im Ruinenhügel Um az-Za'atir eine Villa ausgegraben, deren Räume sich um einen viereckigen Hof mit je einem Iwan auf der Ost- und Westseite gruppieren⁴). Der Iwan der Westseite war besonders reich mit Stuckplatten dekoriert, unter denen sich neben ornamentalen Motiven wie Rosetten aus Granatäpfeln, Swastikamäandern mit Dreiblättern in den Reservien, einfachen Mäandern, fortlaufenden Blattranken und Abschlußfriesen aus gesprengten Palmetten auch breitrechteckige Platten mit einem springenden Keiler finden (*Taf. 75, 2*). Nach der Meinung der Ausgräber waren diese Platten, die eine Größe von 30 zu 38,5 cm haben, neben- und übereinander an der rechten Seite der Iwanwölbung angebracht. Ihnen entsprachen auf der linken Seite Platten gleicher Größe mit einem laufenden Bären. Bei beiden Tieren ist das Milieu in stark stilisierter Form wiedergegeben; bei den Bären eine bewaldete Berglandschaft durch kleine Zacken am Boden und einen Zweig im Grund, bei den Ebern ein Sumpf durch Wasser und Schilfstauden. Ein szenischer Zusammenhang besteht nicht. Die Tiere sind isoliert. In ähnlicher Anbringung an anderen Orten gefundene Stuckplatten, wie die Platten mit einer Pehlewi Devise über einer Flügelpalmette aus Ktesiphon⁵) oder die Platte mit einem Steinbockkopf

¹) Firdosi 12 b, 325 und 12 b, 784; 13, 339.

²) Firdosi 13 g, 2018.

³) Firdosi 41, 998.

⁴) Vgl. E. Benveniste-L. Renou, *Urta et Vr* ⊕ RAGna (1934) 68.

⁵) Vgl. E. Kühnel, Die Ausgrabungen der zweiten Ktesiphon-Expedition 1931/32 (1933) 16 ff.; vgl. auch J. H. Schmidt, *L'expédition de Ctésiphon en 1931/32, Syria*, 1934, 1 ff.

⁶) K. Erdmann, *Sasanidische Kunst* (1937) Abb. 7. Ähnliche Platten sind auch in Damghan und Kish gefunden worden. Ihre Deutung ist leider noch umstritten. Die Lesung der Zeichen als 'Iran' ist verführerisch, aber nicht mit Sicherheit beweisbar. Daß sie etwas Besonderes bedeuten, beweist die Anbringung über einem Doppelflügel, der ein Götterzeichen ist.

über einer mit Binden geschmückten Flügelpalmette aus Kish¹⁾ haben so eindeutig symbolischen Charakter, daß man sich fragen muß, ob von diesen Keilern nicht das gleiche gilt. Die Art der Wiedergabe, die von allem Nebensächlichen absehend in sparsamsten Formen ein Bild von eindrucksvoller Kraft, nicht einen Keiler, sondern den Keiler schlechthin gibt, kann diese Vermutung nur bestärken. Hinzu kommen andere Stuckplatten, die wieder in Chahar Tarkhan bei Teheran gefunden sein sollen und sich heute zusammen mit den oben besprochenen Jagdplatten Peroz I. in Philadelphia befinden (*Taf. 76, 1*). Sie gehören zu Randleisten und zeigen einander zugewandte kleine Eberköpfe²⁾ in Perlkreisen. Das gleiche Motiv kommt in reicherer Ausbildung und ungemein ausdrucksvoller Stilisierung auf großen quadratischen Platten vor, die in Damghan ausgegraben wurden (*Taf. 76, 2*)³⁾. Die einzelnen Platten, von denen 21 Exemplare zum Vorschein kamen, messen 40 zu 40 cm und zeigen ein in der sasanidischen Kunst geläufiges Dekorationsschema, bei dem die Mitte ein Perlkreis einnimmt, während die Ecken von gesprengten Palmetten gefüllt werden. Dieser Perlkreis, in dem man vielleicht das Diadem erkennen kann⁴⁾, umschließt einen nach rechts ins Profil gewendeten Eberkopf mit geöffnetem Rachen, mächtigen Hauern und kranzförmig abschließenden Nackenborsten.

Noch eigenartiger ist das Vorkommen solcher Eberköpfe auf einer Silberschale in der Walters Art Collection in Baltimore (*Taf. 74, 2*). Schon die Hauptdarstellung ist ungewöhnlich⁵⁾. Die Königin pflegt in der sasanidischen Kunst, wenn man von Bahram II. absieht, der darin eine Ausnahme bildet⁶⁾, nicht repräsentativ dargestellt zu werden. Hier aber ist ein König — der Krone nach könnte es Yezdegerd II. (438—457) sein, womit die Schale allerdings, da sie

¹⁾ Illustrated London News 14. Febr. 1931, 261.

²⁾ Zu dem gleichen Fund und vermutlich ebenfalls zu Randleisten gehören quadratische Platten mit Pfauendrachen (Senmurven) in Perlkreisen, jenem spezifisch sasanidischen Mischwesen, dessen mythologischer Inhalt sinnfällig ist. Vgl. K. Erdmann, Berliner Museen 61, 1940, 47f. und J. T. Arne, A Sasanian stucco-relief, Ethnos, 1941, 40f.

³⁾ Vgl. Archiv für Orientforschung 8, 1932, 83f.; Bulletin Pennsylvania Museum 27, 1932, 57ff. u. 120ff.; Illustrated London News 26. March 1932, 482f.; Art and Archaeology 33, 1932, 59ff.; A Survey of Persian Art I (1938) 579ff.

⁴⁾ Ähnlich sind auf den Siegelsteinen die Figuren vielfach mit Kränzen oder Bändern eingefaßt, für die man übrigens gelegentlich auch an das Kosti, den Gürtel, den der Zoroastrier niemals ablegt, gedacht hat.

⁵⁾ Sie findet sich recht ähnlich auf einer Schale des graeco-baktrischen Kreises in der Ermitage (J. Smirnow, Argenterie orientale 1909 Nr. 67; s. a. Rostovtzeff, Seminarium Kondakovianum 6, 1933, 178ff. Taf. XII, 4 u. 5).

⁶⁾ Die Monumente aus der Zeit dieses Königs zeigen ein eigentümliches Abweichen vom sonst üblichen Typus. Auf seinen Münzen läßt er neben sich die Büste der Königin darstellen, ja auf den Rückseiten derselben scheint die Königin ihm über den Feueraltar hinweg das Diadem zu reichen. Dieselbe Szene ist in Halbfiguren auf der Außenseite der Silberschale aus Sargweschi (vgl. Tschubinashwiei, Bulletin de l'Inst. Cauc. d'Histoire 3, 1925, 83ff.) dargestellt. Auf den Felsreliefs tritt die Königin in Naqsh i Rostam und in Ser Mashhad neben ihm auf, ja in Barm i Dilak scheint sie wie er aus der Hand einer Gottheit einen Gegenstand — vielleicht einen Granatapfel — zu empfangen. Leider haben wir aus der Regierungszeit dieses Königs keine Nachrichten, die diese eigenartigen Darstellungen erklären könnten.

nicht vor dem 6. Jahrhundert entstanden sein kann¹⁾, eine spätere Wiederholung wäre — zusammen mit der Königin abgebildet. Beide sitzen auf einem klinenartigen Thron, der König leicht erhöht, an Kissen gelehnt, die Königin wesentlich weniger bequem links von ihm. Sie hält in der linken Hand eine Art Tarantella, als habe sie eben getanzt und werde nun von ihrem Gemahl belohnt mit dem fibelartigen, übergroß gebildeten Schmuckstück, das er ihr reicht und dem sie im Verehrungsgestus ihre rechte Hand entgegenstreckt. Drei weitere Schmuckstücke dieser Art liegen am Boden neben dem Herrscher, der außerdem in seiner Linken ein schlecht zu erkennendes Gerät hält. Aber nicht diese Szene, deren Gehalt uns leider noch unzugänglich ist, ist in diesem Zusammenhang wichtig. Von der Schale ist unten durch eine horizontale Linie ein Kreissegment abgetrennt. Dieses Segment dient auf anderen Schalen im allgemeinen der Angabe der Landschaft. Hier sind in dem ausgesonderten Bogen, der vielleicht mit dem oben hineinragenden halbkreisförmigen, sterngefüllten Feld in innerer Verbindung steht, drei nach links ins Profil gestellte Eberköpfe gegeben, die in der Art der Stilisierung den Stuckköpfen von Damghan entsprechen. Da die Hauptszene der Schale unklar ist, bleibt auch eine Deutung dieser Köpfe zunächst offen. Sicher ist nur, daß sie symbolische Bedeutung haben²⁾.

Eine solche Entwicklung von der Darstellung des ganzen Tiers zur isolierten Darstellung seines Kopfes kann man in der sasanidischen Kunst vielfach verfolgen. Sie findet sich häufig bei Löwe, Stier, Steinbock, Hirsch und Antilope, vereinzelt bei Elefant, Eber, Greif und Bär. Nicht selten kommt als Zwischenstufe auch das Protom vor. Die Köpfe von Löwe, Stier, Steinbock, Hirsch und Antilope stehen dabei oft über einer Flügelpalmette oder sie sind mit flatternden Binden geschmückt, beides zweifellos Zeichen eines königlichen und darin, wie darüber hinaus, göttlichen Bezugs. In einzelnen Fällen kommen auch astrologische Symbole, Mondsichel oder Mondsichel und Stern, neben den Köpfen vor oder diese sind an den Enden von vier-, sechs- oder achteiligen, sonnenradähnlichen Wirbelrosetten, hin und wieder auch im Wechsel mit einem Menschenkopf, angebracht.

Diese ganze Formenwelt, deren komplizierter Sinngehalt erst in den Anfängen seiner Deutung steht, zeigt ihren zunächst noch verwirrenden Reichtum am besten in der Glyptik³⁾. Auf den vielen Tausenden sasanidischer Siegelsteine

¹⁾ Die reine Ritzzeichnung bezeichnet das Endstadium der Entwicklung dieser Schalen, die in der frühen Periode ein kräftiges aufgelötetes Relief zeigen.

²⁾ K. Dorn, *Das iranische Silbergeschirr und seine Sinnbilder* (Diss. Wien 1933) 370, möchte an ein Tieropfer denken, was mir schwer beweisbar scheint. Sie spricht auch bei der Szene auf der graeco-baktrischen Schale in der Ermitage (s. oben S. 362 Anm. 5) von einer Eberschlachtung, während Rostovtzeff (*Seminarium Kondakovianum* 6, 1933, 181) diese Darstellung überzeugender als Kampf um einen erlegten Eber deutet.

³⁾ Das ungemein reiche Material an sasanidischen Siegelsteinen ist nur zu geringen Teilen veröffentlicht. Für die Berliner Bestände vgl. P. Horn-G. Steindorff, *Sassanidische Siegelsteine* (1896), für die des British Museum P. Horn, *Zsch. der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 44, 1890, 650ff., für die des Metropolitan Museums in New York H. H. von der Osten, *The Art Bulletin* 13, 1931, 221ff. Zusammenfassende Darstellungen fehlen noch. Wichtige Vorarbeiten

nehmen Tierdarstellungen einen breiten Raum ein. Eber kommen dabei verhältnismäßig selten vor. Ein Stein in Berlin zeigt einen nach links stehenden Keiler im Sumpf, dessen Wasser ähnlich stilisiert ist wie auf der Stuckplatte aus Ktesiphon¹⁾. Wie dort bilden Schilfstauden den Hintergrund. In etwas vereinfachter Form kommt das Motiv auf einem Stück in der Sammlung Le Clerq vor²⁾, ohne Angabe der Landschaft auf einem Stein im British Museum³⁾. Laufende Eber finden sich auf zwei Steinen im British Museum⁴⁾ und auf einem Stein, den Sir Aurel Stein in Yotkan gefunden hat⁵⁾. Einen liegenden Eber zeigt ein viertes Stück im British Museum⁶⁾. Eberprotome sind mir nicht bekannt. Eberköpfe finden sich auf Steinen im British Museum⁷⁾, im Haag⁸⁾, in Istanbul⁹⁾, in der Sammlung Ackerman-Pope¹⁰⁾ und auf einem Stück aus Khotan¹¹⁾. Ihre Stilisierung entspricht im allgemeinen der der Stuckplatten aus Damghan. Nicht ganz klar ist ein weiterer Stein in London, der einen nach rechts ins Profil gestellten Eberkopf mit einem Stierkopf im geöffneten Rachen zu zeigen scheint¹²⁾.

Auch unter den Münzbildern fehlt der Eberkopf nicht. Schon auf einer Münze Menanders (176 v. d. Zw.) ist der Kopf des Königs durch einen Eberkopf ersetzt¹³⁾. Die Gemahlin Bahrams II. (276—293 n. d. Zw.) trägt an ihrer Krone gelegentlich den Kopf eines Keilers, dessen Rüssel und Hauer trotz der Kleinheit und geringen Schärfe der Wiedergabe zu erkennen sind, wenn auch die Ohren auffallend lang und spitz gebildet erscheinen und mehr an einen anderen Typ ihrer Krone erinnern, dessen Tierendigung man als Pferdekopf deuten möchte¹⁴⁾. Noch interessanter sind einige Münzen Khusraus II., auf denen links von dem ausnahmsweise en face gestellten Kopf des Herrschers über dem Stempel eines Pfauendrachen (?), dessen Schwanzfedern noch zu erkennen sind, als Kontermarke ein in einem queroblongen Rechteck nach rechts ins Profil gestellter Eberkopf erscheint¹⁵⁾ (*Abb. I*). Herzfeld hält diese Münzen trotz

hat neben anderen A. D. Mordtmann geleistet in seinen Aufsätzen in der Zsch. der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft 18, 1864, 1ff.; 29, 1875, 199ff.; 767f.; 31, 1877, 582ff.; mit der Deutung der Darstellungen hat sich erstmalig Ph. Ackerman in A Survey of Persian Art I (1938) 784ff. beschäftigt.

1) V. A. 1326; Horn-Steindorff a. a. O. 25 Nr. 6.

2) A. de Ridder, Collection Le Clerq Bd. VII Nr. 113.

3) London, Brit. Mus. Nr. 119942.

4) London, Brit. Mus. Nr. 119799 und 119706.

5) A. Stein, Serindia 116, Taf. V Nr. Yo. 0098.

6) London, Brit. Mus. Nr. 119910.

7) London, Brit. Mus. Nr. 119909.

8) Haag Nr. 190.

9) Istanbul, Altorientalisches Museum Nr. 1897 und o. Nr.

10) Ausstellung iranischer Kunst in New York 1940. Catalogue: Gallery XI, Case 48 Nr. H. H. H.

11) A. Stein, Ancient Khotan (1907) Taf. XLIX, Nr. Kh. 001. 6.

12) London, Brit. Mus. Nr. 119904.

13) Vgl. H. H. Wilson, Ariana Antiqua. A descriptive account of the Antiquities and Coins of Afghanistan (1841) 286 Taf. IV, 9; s. a. Journal Asiatic Society of Bengal 1836, 720ff. Taf. XLVI, 9.

14) F. D. J. Paruck, Sassanian coins (1924) Nr. 147 Rs. u. 129 Vs.

15) H. H. Wilson, Ariana Antiqua (1841) Taf. XVII, 9; A. Cunningham, Numismatic Chronicle 3. ser., 13, 1893, 93ff. 184ff.; 14, 1894, 243ff. Taf. XII, 9—11.

ihrer Ähnlichkeit mit Hephthaliten-Münzen für sasanidische Prägungen und schließt aus der Anbringung der Kontermarke, daß es sich um Stücke aus einer Tributzahlung handelt, die die Hephthaliten an Iran leisteten, ohne allerdings eine Erklärung zu geben für die eigenartige Tatsache, daß diese dann, obwohl sie eine eigene Münzprägung hatten, diesen Tribut in sasanidischen Münzen leisteten, die sich in ihrem Besitz befanden¹).

Daß unter Khusrau II. ein Eberkopf als Kontermarke verwendet wird, paßt gut zu den Angaben Mas'udis, der unter den neun Siegeln dieses Herrschers an achter Stelle eines nennt, das den Kopf eines Ebers getragen habe²). Mit diesem Siegel wurden die Todesurteile gestempelt, und man drückte es auch



Abb. 1. Münze Khusraus II.
mit Eberkopf-Kontermarke.

auf den Nacken der Hinzurichtenden. Die ursprüngliche Bedeutung dieses Eberkopfsiegels scheint allerdings eine etwas andere gewesen zu sein. Faustus von Byzanz berichtet, Arshag von Armenien habe vom Sasaniden Shapur einen feierlichen Eid verlangt, daß er sich ohne Gefahr zu ihm begeben könne. Darauf habe dieser ihm Salz schicken lassen, das er nach der in Iran üblichen Sitte, die Unverletzbarkeit eines Schwurs zu beweisen, mit einem Ring versiegeln ließ, der einen Eber zeigte³).

In denselben Vorstellungskreis könnte eine georgische Sitte gehören, von der Orbeli berichtet⁴). In Georgien war es üblich, daß der König zum Neujahrstag seinem Premierminister und vielleicht auch anderen hohen Würdenträgern seines Hofes einen Eberkopf schickte, von dem sie essen mußten, bevor sie ihrem Fürsten ihren Neujahrsbesuch machten. Diese eigenartige Sitte, deren Ursprung unbekannt ist, könnte sehr wohl mit dem vorher genannten Beispiel zusammenhängen. Unterstrich der Eberkopf dort die Heiligkeit des Eides, so könnte er hier, in realistischerer Form, die Loyalität des Untertanen gegen seinen Fürsten betonen.

Patkanian sagt, wohl auf Grund einer Stelle bei Moïse de Gaghanaïdoutz, die mir nicht zugänglich ist, das Siegel Irans sei ein Ring mit dem Bild eines Ebers gewesen⁵); Christensen gibt an, die Befehle, Verträge und andere Staatsdokumente seien mit dem königlichen Siegel, das das Bild eines Ebers getragen habe, gesiegelt worden⁶); Herzfeld äußert

¹) Archäol. Mitt. aus Iran 9, 1938, 150 ff.

²) Mas'udi, Prairies d'or, ed. Barbier de Meynard II, 230.

³) V. Langlois, Collection des historiens anciens et modernes de l'Arménie I (1867) 268 ff. (Buch IV Kap. 53). J. B. Ermine, Faustus de Byzance (transl.).

⁴) J. Orbeli in A Survey of Persian Art (1938) I, 731.

⁵) M. K. Patkanian, Journal Asiatique 6. sér. 7, 1866, 101 ff., siehe 113 Nr. 5.

⁶) A. Christensen, Iran sous les Sassanides (1936) 389.

sich vorsichtiger, für gewisse Zwecke habe man ein Siegel mit dem Bild eines Ebers verwendet¹⁾.

Daß der Eber als Zeichen für die Unverletzlichkeit des Eides, für die Loyalität des Untertanen und die Souveränität des Herrschers als obersten Richters auf die gleiche Quelle zurückgeht, darf vermutet werden. Weitere Hinweise kommen von philologischer Seite. Namen auf Waraz = Eber sind in Iran weit verbreitet. Justis Namenbuch²⁾ nennt unter vielen anderen: Waraza oder Warazaka = Eber, Warazman (dazu armenisch Warazkoy) = die Anlage eines Ebers habend, Warazward, Warazwalan, Waraz-Suren = Eberheld, Waraz-Gnel = Eber-Mundschenk, Warazdat = vom Eber geschenkt, Warazbandeh = Diener des Ebers und Warazden = die Religion des Ebers bekennd. In der Inschrift von Paikuli kommt ein Hormizd-Waraz als Kommandeur der Garde vor³⁾, und unter den unabhängigen Fürsten Irans beim Einfall der Araber im Anfang des 7. Jahrhunderts werden in Nisa ein Waraz, in Herat ein Warazan und in Ghartchistan ein Waraz-Bandeh genannt⁴⁾. Zur Zeit Khusraus II. erhält der Feldherr Farrukhan, unter dessen Führung zum erstenmal ein iranisches Heer vor den Mauern Konstantinopels erscheint, den Ehrentitel Shahrwaraz, was man mit 'Reichseber' übersetzen muß. Dieser Mann hat seinem Titel übrigens wenig Ehre gemacht; denn in den Wirren, die 628 nach dem Tode Khusraus II. ausbrechen, bemächtigt er sich der Hauptstadt Ktesiphon, läßt den unmündigen König Ardashir III. töten und reißt die Herrschaft an sich, die er allerdings nur wenige Wochen behaupten kann⁵⁾.

Schon das Vorkommen von Namen auf Waraz in so vielen verschiedenen Verbindungen und in so weiter Verbreitung beweist, daß der Eber eine große Rolle gespielt haben muß. Zusammensetzungen wie Warazdat = 'vom Eber gegeben' und Warazden = 'die Religion des Ebers bekennd' können sich dabei nach der Analogie anderer iranischer Namensbildungen nur auf eine Gottheit beziehen. Der Eber vertritt also einen Gott. Dem widerspricht der Name Hormizd-Waraz nicht; denn wir kennen eine ganze Reihe iranischer Eigennamen, die aus dem Namen von zwei, ja sogar drei Gottheiten zusammengesetzt sind.

Welcher Gott ist gemeint? Im *Mihr Yast* heißt es⁶⁾: 'Wir opfern Mithra, dem Herrn der weiten Felder, dem Wahrhaften, dem Haupt der Versammlung, der tausend Ohren hat, dem Wohlgestalteten, dem Tausendäugigen, Großen, Vielwissenden, Mächtigen, nicht Schlafenden, immer Wachen, vor dem schreitet Verethraghna, der von Ahura Geschaffene, in der Gestalt eines angreifenden Ebers, mit spitzen Hauern, eines männlichen, mit scharfen Klauen,

¹⁾ E. Herzfeld, *Am Tor von Asien* (1920) 130.

²⁾ F. Justi, *Iranisches Namenbuch* (1895). Außer den genannten Namen finden sich: warazbakur, waraz šahuni, warazduxt, warasx, waraz-kurdah, waraz-mihr, waraz-nersch, waraz-perož, waraz-šapuh, waraz-tirots, waraz-trdat, waraz-wačē, waraz-wžūr.

³⁾ E. Herzfeld, *Paikuli* (1924) 101, 16.

⁴⁾ A. Christensen a. a. O. 495.

⁵⁾ A. Christensen 442/43. — E. Herzfeld, *Archäol. Mitt. aus Iran* 9, 1938, 120.

⁶⁾ *Avesta*, ed. Darmesteter II, XVIII, 70—72.

eines Ebers, der mit einem Schläge tötet, von starkem Leib, eines wütenden, kräftigen, den Kampf suchenden, mit eisernen Klauen, mit eisernen Muskeln, eisernem Schwanz und eisernen Kiefern, der den vor ihm fliehenden Feind heftig verfolgt und ihn mit männlicher Tapferkeit niederschlägt im Kampf, und der nicht eher ruht, bis er ihm das Mark und die Lebenssäule, das Mark und die Lebensquelle gebrochen hat. Und er zerreißt den Körper, mit einem Schläge mengt er mit der Erde die Knochen, Haare, das Hirn und Blut des Mithra-Feindes.' Ähnlich heißt es im Bahram Yast¹): 'Wer unter den himmlischen Göttern ist der am besten bewaffnete? Ahura Mazda antwortete: Verethraghna, der von Ahura Geschaffene, o Spitama Zarathustra . . . Ein fünftes Mal eilte zu ihm Verethraghna, der von Ahura Geschaffene in der Gestalt eines Ebers, der zum Angriff vorstürmt, mit spitzen Hauern, eines männlichen mit scharfen Klauen, eines Ebers, der mit einem Schläge tötet, von starkem Leib, eines wütenden, kräftigen, den Kampf suchenden, schnellen, nach allen Seiten stürmenden' . . . So kam er, den Ruhm tragend, den Mazda Geschaffenen, den guten Ruhm, den Mazda Geschaffenen, und die Heiligkeit und die Kraft . . .'

In diesen Versen des Avesta liegt die Antwort auf die Frage nach der Bedeutung des Ebers in der iranischen Vorstellungswelt. Diese fünfte der zehn Inkarnationen des iranischen Kriegs- und Siegesgottes Verethraghna ist die eigentliche Quelle²). Er ist gemeint mit dem Tier in der Weissagung, die dem Meder Astyages zuteil wird, wie mit dem seltsamen Gast im Traum Khusraus bei Firdosi. Er steht Pate bei den auf waraz lautenden Namen und er verbirgt sich hinter den zahlreichen Darstellungen dieses Tiers in der sasanidischen Kunst. Es mag dahingestellt bleiben, ob bei allen Bildern, die das Tier außerhalb eines szenischen Zusammenhangs geben, an ihn gedacht ist. Bei den Siegelsteinen möchte man es annehmen, denn ihr Sinn war gewiß in erster Linie der, dem Besitzer den Beistand bestimmter Gottheiten zu sichern; aber auch beim Stuck spricht vieles dafür. Sicher ist er gemeint, wo diese Darstellungen in der Beschränkung auf den Kopf deutlich symbolischen Charakter haben. Dabei mag nicht ohne Bedeutung sein, daß Verethraghna die Gestalt eines Ebers annimmt, als er Mithra begleitet auf einem Zuge gegen die Abtrünnigen, die 'Mithra-druj'. Die Verwendung eines Ebers auf dem Siegel, das Khusrau II. für die Unterzeichnung von Todesurteilen benutzte, könnte eine Erinnerung an diese besondere Funktion enthalten.

Noch einmal kehren wir zum Taq i Bostan zurück. Die Bedeutung dieses Monumentes ist mit seinen Aussagen über die Ausstattung sasanidischer Innenräume nicht erschöpft. Weitere wichtige Aufschlüsse bietet es für die Geschichte der Textilkunst, denn bei den Gewändern aller Figuren ist mit großer Gewissenhaftigkeit die Zeichnung des Musters wiedergegeben. Rund dreißig verschiedene Stoffmuster sind auf diese Weise überliefert und geben ein eindrucksvolles Bild von dem Reichtum der sasanidischen Seidenweberei — um Seiden wird es sich ja handeln — im 5. Jahrhundert unserer Zeitrechnung.

¹) Ebda. XIV, 14—15.

²) Vgl. E. Benveniste-L. Renou, *Urta et Vr̥Ragna* (1934) 34.

Diese einzigartige Quelle ist zuerst von Falke, nach Abklatschen, die Sarre gemacht hatte, ausgewertet worden¹⁾. Später hat Herzfeld eine zusammenfassende Darstellung gegeben, die aber anscheinend den ganzen Reichtum auch noch nicht erfaßt²⁾.

Neben ornamentalen Mustern aus drei im Dreieck angeordneten Kugeln, schmuckstückartigen Perlen mit tropfenförmigen Anhängern, Mondsicheln, Wolkenbändern, Rosetten verschiedener Form und Lotosblüten kommen Enten, Hähne, Reiher, geflügelte Steinböcke, Adler und Pfauendrachen vor, und zwar frei verteilt als Streumuster wie in Rauten oder Perlkreise gefaßt. Von diesem Formenreichtum interessiert in diesem Zusammenhang besonders das Muster des Gewandes, das die Ruderinnen des königlichen Bootes tragen. Es besteht aus kleinen Kreisscheiben mit doppeltem Kontur, die je einen nach

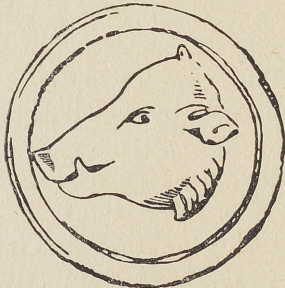


Abb. 2.

Stoffmuster vom Gewand der Ruderinnen auf dem linken Seitenrelief des Taq i Bostan.

links ins Profil gestellten Eberkopf zeigen (*Abb. 2*)³⁾. Das Motiv, dessen Symbolbedeutung im Vorangehenden nachgewiesen wurde, hat also auch in die Textilkunst Eingang gefunden und ist als Stoffmuster verwendet worden, wobei es sich natürlich fragt, wie weit sich auf diesem Wege sein ursprünglicher Inhalt noch erhalten hat. Ganz verloren gegangen sein dürfte er kaum; denn die Tatsache, daß bei den Gewändern am Taq i Bostan Stoffe mit dem Bild des Pfauendrachen nur vom König getragen werden, legt die Vermutung nahe, daß die Muster nicht zum reinen Ornament geworden sind, sondern etwas von ihrer eigentlichen Bedeu-

tung bewahrt haben. Man darf ja auch nicht außer acht lassen, daß der Eberkopf in der gleichen Zeit, in der man ihn in seidene Stoffe webte, auf Siegelsteinen und Stuckplatten verwendet wurde, wo seine Verbindung mit Verethraghna sicher noch nicht verdunkelt war.

Das Vorhandensein eines sasanidischen Motivs auf Stoffen ist für seine Ausbreitung von entscheidender Bedeutung. Der Einflußbereich der großen Kunst, Architektur, Malerei und Plastik, ist begrenzt. Er endet im wesentlichen mit dem Machtbereich der Dynastie und hat nur nach Westen über die Pufferstaaten der Lakhmiden und Ghassaniden einen breiteren Strom entsendet, von dem aber auch Ägypten bereits kaum noch berührt wird. Das Vorhandensein einer sasanidischen Miniaturmalerei ist nicht mit Sicherheit erwiesen, wenn auch die manichäischen Miniaturen und die Aussagen arabischer Quellen über bebilderte Manuskripte sie nahelegen⁴⁾. Für eine Ausbreitung sasanidischer Formen kommt sie wesentlich kaum in Frage, da es schwer vorstellbar ist,

¹⁾ O. von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei I (1913) 78 ff.

²⁾ E. Herzfeld, Am Tor von Asien (1920) 121 ff.

³⁾ Herzfeld a. a. O. Stoff Nr. 20 Abb. 39.

⁴⁾ Mehrfach wird in arabischen Quellen ein Buch erwähnt, in welches beim Tode eines sasanidischen Herrschers sein Bild eingetragen wurde. Vgl. H. H. Schaeder, Jahrb. d. preuß. Kunstslg. 57, 1936, 231 f.

welche Handschriften, von manichäischen abgesehen, damals aus Iran ihren Weg nach Westen gefunden haben sollten. Die hoch entwickelten Edelmetallarbeiten sind in sasanidischer Zeit selber sicher nur in geringem Umfang außer Landes gekommen; die keramischen Erzeugnisse sind ohne künstlerischen Belang, und auch die Siegelsteine dürften kaum geeignet gewesen sein, als Motivträger zu dienen. So bleibt für eine Ausbreitung sasanidischer Motive über größere Distanzen hinweg in erster Linie die Textilkunst. Das wurde durch die wirtschaftspolitischen Umstände noch begünstigt. Die Herstellung reiner Seide war seit altersher das Geheimnis Chinas. Das Mittelmeergebiet erreicht dieses kostbare Material offenbar erst verhältnismäßig spät. Zur Zeit Alexanders des Großen scheint es noch unbekannt gewesen zu sein; die sogenannten 'koischen Gewänder' waren wohl wilde Seiden. Erst im augusteischen Rom kommen reinseidene Gewänder in Mode. Männer trugen sie allerdings nur vereinzelt, aber der Import des Rohmaterials — denn daß damals chinesische Stoffe in größerer Menge nach dem Westen gelangt sind, ist unwahrscheinlich — muß erheblichen Umfang angenommen haben. Ob er auf dem Landweg oder zu Schiff ging, immer wurde er von Iran kontrolliert, was bei den gespannten politischen Verhältnissen zwischen Osten und Westen zweifellos oft zu Schwierigkeiten führte. Zur Zeit Aurelians z. B. war der Preis der Seide so hoch gestiegen, daß sie in Gold aufgewogen wurde, was den sparsamen Kaiser veranlaßte, seiner Gemahlin den Besitz auch nur eines einzigen seidenen Gewandes zu verweigern¹⁾.

In ein neues Stadium tritt die Entwicklung mit dem 4. Jahrhundert. Auf der einen Seite war durch den Hof von Byzanz das Bedürfnis nach Seide stark gestiegen, auf der anderen war Iran, vielleicht unter Ausnutzung der technischen Fähigkeiten der in den berühmten Textilzentren Syriens gefangenen Arbeiter²⁾, dazu übergegangen, seidene Gewebe im eigenen Lande herzustellen und damit einen beträchtlichen Teil des anfallenden Rohmaterials selber zu verbrauchen. Die Folge ist ein 'Seidenkrieg', dessen einzelne Phasen wir leider nur andeutungsweise übersehen. In Byzanz muß man zeitweise zur Zwangsbewirtschaftung des kostbaren Materials schreiten. Justinians Versuch mit Hilfe der christlichen Äthiopier die Schlüsselstellung Irans zu umgehen, mißlingt. Die Monopolisierung der Seidenverarbeitung im oströmischen Reich führt zu schwerer Schädigung der syrischen Manufakturen und kommt vielleicht durch die Abwanderung brotlos gewordener Facharbeiter nach Osten der aufblühenden sasanidischen Produktion zugute. Um die Mitte des 6. Jahrhunderts ergibt dann die Entdeckung des Seidengeheimnisses und die Gewinnung eigenen Rohmaterials in Byzanz eine rasche Veränderung der Lage. Übrigens ist auch Iran etwa zur gleichen Zeit zu eigener Seidengewinnung übergegangen.

¹⁾ Vgl. O. von Falke a. a. O. I, 25 ff.

²⁾ Man bringt die Entstehung der iranischen Seidenmanufakturen gern mit der Eroberung Antiochias durch Shapur II. im Jahr 360 in Verbindung, bei der Handwerker deportiert wurden. Ich glaube nicht, daß das von entscheidender Bedeutung war, wenn auch wichtige Einflüsse von diesen fremden Arbeitern ausgegangen sein mögen.

Welche Höhe die sasanidische Weberei schon vorher, bereits um die Mitte des 5. Jahrhunderts erreicht hatte, beweisen die Gewänder am Taq i Bostan. Gewiß, die nicht sehr zahlreich erhaltenen Reste von Originalen zeigen, daß diese Erzeugnisse denen der Manufakturen von Syrien und Ägypten in der Feinheit der Technik und Zeichnung unterlegen waren¹). Daraus jedoch zu schließen, daß der Westen sie nicht beachtete, wäre voreilig.

Das Problem, wie weit die handelspolitische Vormachtstellung Irans in der Seidenfrage auch zu einer künstlerischen wurde, ist mehrfach diskutiert. Wesentlich dafür ist, ob Iran auf Grund seiner Position den Westen zur Abnahme fertiger Gewebe gezwungen hat. War es überhaupt exportfähig oder konnte es nur den eigenen, bestimmt nicht geringen Bedarf decken? Und wenn es exportierte, hatte dieser Export einen solchen Umfang, daß von ihm ein wesentlicher Einfluß auf die hochentwickelten, ja überlegenen Zentren Syriens und Ägyptens ausgehen konnte?

Eine der lebendigsten zeitgenössischen Quellen bietet eine Stelle in einer Predigt des um 410 verstorbenen Bischofs Asterius von Amasia in Kleinasien über das Gleichnis vom reichen Mann und armen Lazarus²). Da heißt es: 'Eine Art nichtiger und überkünstelter Webekunst haben sie erfunden, die durch Verschlingung von Kette und Einschlag Wesen und Werk der Malerei nachahmt und aller Lebewesen Gestalten den Kleidern einzeichnet. Mit dieser Kunst bringen sie das farbenprangende, mit unzähligen Bildern verzierte Gewand für sich und ihre Weiber und ihre Kinder zustande, und schließlich ist es doch nur Spielerei und nichts Ernstes von Schaffen . . . Wenn sie nun also angetan sich sehen lassen, werden sie wie angemalte Wände von den Begegnenden beschaut, auch umschwärmen sie wohl die Kinder auf der Straße, lachen sich gegenseitig an, zeigen mit den Fingern nach den Bildern auf den Kleidern, laufen ihnen nach und lassen lange nicht ab von ihnen. Da gibt es Löwen und Panther und Bären und Stiere und Hunde, Wälder und Felsen und Jäger und die ganze Naturschilderei der Malerei. Wirklich, man könnte zu dem Glauben kommen, die Malerei wäre nicht nur dazu da, dieser Männer Häuser und Wände zu schmücken, sondern auch ihre Kleider und die Mäntel darüber.' An einer anderen Stelle derselben Predigt nennt er diese Stoffe 'aus den Fäden der persischen Würmer gemacht'. Aber damit ist natürlich nicht bewiesen, daß diese neuen Figurenstoffe persischer Import waren. Persische Seidenraupen gab es an der Wende des 4. zum 5. Jahrhunderts allem Anschein noch nicht. Die Fäden waren von chinesischen 'Würmern' gesponnen und ihre Verarbeitung kann ebensogut in Syrien oder Ägypten erfolgt sein. Auch daß die Charta Cornutiana, die Stiftungsurkunde einer römischen Landkirche aus dem Jahre 471, persische Stoffe nennt, ist nur ein schwacher Anhaltspunkt. Falke kommt daher zu der Feststellung, daß der Einfluß der sasanidischen Seiden auf die westliche Produktion gering sei, und daß auch ihr Import keine

¹) Eine Zusammenstellung der als sicher sasanidisch anzusehenden Seiden gibt Ph. Ackerman in *A Survey of Persian Art I* (1938) 681 ff., s. bes. die Liste S. 710 ff. Vgl. auch die Darstellung in meinem Buch 'Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden'.

²) O. von Falke a. a. O. I, 27.

besondere Rolle gespielt habe¹⁾). Dem steht aber eine Reihe von Argumenten entgegen. Vor allem hat sich in den letzten Jahrzehnten der Ausgangspunkt der Forschung verändert. Niemand wird heute mehr als Selbstverständlichkeit voraussetzen, daß die technische Unterlegenheit der iranischen Gewebe künstlerische Anregungen ausschließt. Immer deutlicher hat sich gezeigt, wie intensiv die frühchristliche Kunst versucht, die bis zur völligen Kraftlosigkeit verfeinerten, gewissermaßen ausgelaugten spätantiken Formen zu überwinden. Überall ringt sie nach neuen Wegen des Ausdrucks für ihr so von Grund auf verändertes Weltgefühl. Man braucht nur, um eines der bekanntesten und schlagendsten Beispiele zu nennen, an die Entwicklung der Porträtplastik in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung zu denken, um zu erkennen, wie stark die Zersetzung der überkommenen Formen und das Tasten nach neuen Ausdrucksmitteln ist. Technische Überlegenheit und künstlerische Verfeinerung war für die Kunst dieser Zeit kaum ein Grund, sich lebendigen Anregungen von außen zu verschließen, ja man muß sich angesichts der erhaltenen Monumente frühchristlicher Kunst des 4. und 5. Jahrhunderts fragen, ob sie überhaupt noch als Wert empfunden wurden. Häufiger hat man den Eindruck, daß die zu gekonnte Form als ein Hemmnis wirkte, das zum Ausdruck zu bringen, was man im Kunstwerk sagen wollte. Es ist daher wahrscheinlicher, daß in den Seidenmanufakturen Syriens und Ägyptens eine innere Bereitschaft bestand, Anregungen aufzunehmen von diesen fremden iranischen Stoffen mit ihrer ein wenig ungeschlachten, aber durchaus unverbrauchten Kraft der Formgebung und ihrem erstaunlichen Reichtum neuer Motive.

Gleichsam als Bestätigung dieser Annahme zeigen, was auch Falke keineswegs übersieht¹⁾), die Gewebe des Westens im 5. und 6. Jahrhundert — die Daten liegen nicht ganz fest und sind ihrerseits abhängig von der Datierung der sasanidischen Seiden, deren zeitliche Einordnung wesentlich an das Datum des *Taq i Bostan* gebunden ist — in steigendem Maße Anregungen aus Iran, die dann in Ägypten von den Luxuserzeugnissen in breitem Strom abfließen in die koptische Volkskunst. Außerdem lassen die byzantinischen Seiden seit dem 6. Jahrhundert starke östliche Einflüsse erkennen, die in späterer Zeit zu einer Art von Nachblüte des sasanidischen Stils in Byzanz führen, und endlich beweisen neuere Funde in Ägypten²⁾), daß seit dem 7. Jahrhundert, d. h. vermutlich seit der Zeit, wo sich der Export von Seiden aus diesem oder jenem Grunde nicht mehr lohnte oder nicht mehr durchführen ließ, baumwollene Stoffe in offenbar großen Mengen aus Iraq und Iran importiert wurden. Diese Tatsache allein würde genügen, um die bisherige Auffassung als revisionsbedürftig zu kennzeichnen, denn schwerlich hätte diese geringwertige Ware im Westen Eingang gefunden, wenn der Weg dahin nicht in den Jahrhunderten vorher von der hochwertigen Seide gebahnt worden wäre. So faßt eins ins andere: der Export baumwollener Stoffe in spät- und nachsasanidischer Zeit legt die Vermutung nahe, daß er auf Wegen erfolgt, die geebnet waren durch Seidenstoffe des 5. und 6. Jahrhunderts, deren Vorhandensein im Westen

¹⁾ O. von Falke a. a. O. I, 31 ff. *passim*.

²⁾ C. J. Lamm, *Cotton in mediaeval textiles of the Near-East* (1937).

wieder bewiesen wird durch die steigende Iranisierung der ägyptisch-syrischen Textilien dieser Zeit wie durch den entscheidenden Einfluß dieser Formenwelt auf den Stil der allerdings späteren, in ihren Anfängen aber in diese Jahrhunderte zurückreichenden byzantinischen Produktion.

Wo in diesen Jahrhunderten um die Mitte des ersten Jahrtausends n. d. Zw. die stärkere künstlerische Kraft lag, bei den erschöpften, in der Krise einer einschneidenden inneren Umbildung befindlichen spätantiken Formen des Westens oder bei den zwar auch eine Spätphase darstellenden, aber ungleich kräftigeren Formen Irans, daran ist ein Zweifel kaum möglich. Nur die mangelhafte Kenntnis des östlichen Materials hat bisher gehindert, diese Einsicht allgemein zu machen. Einer der besten Beweise für die innere Kraft und Expansionsfähigkeit sasanidischer Formen ist die erstaunliche Tatsache, daß sasanidische Stoffe zeitweilig einen spürbaren Einfluß auf die chinesische Textilkunst ausgeübt haben¹⁾. Ging der Weg nach Westen weitgehend im natürlichen Gefälle einer handelspolitischen Monopolstellung, so geht er nach Osten gegen den Strom und kann nur aus einem Überschuß innerer künstlerischer Vitalität erklärt werden.

In diese östliche Richtung führt uns auch unsere Untersuchung weiter, wenn wir nach dieser Abschweifung zum Motiv des Eberkopfes zurückkehren, das zuletzt als Stoffmuster auf einem Gewand am Taq i Bostan festgestellt wurde. In der Höhle 38 der Asketenhöhlen von Toyok Mazar in Chinesisch-Turkestan findet sich ein gemalter Friesstreifen von 34 cm Höhe (*Taf. 76, 3*)²⁾. Er ist hochrot und trägt schwarze Kreise von 29 cm Durchmesser, deren Kontur mit 20 weißen 'Perlen' belegt ist. Die Kreise sind nicht miteinander verbunden, sondern zwischen ihnen erscheinen halbkreisförmige Scheiben von 4,5 cm Durchmesser, die ebenfalls weiße 'Perlen' tragen. Der Grund der großen Kreismedaillons ist orangefarben und zeigt als Füllung nach rechts gewandte hellblaue Eberköpfe, deren Zähne, Hauer und Augen weiß, deren Zunge, Rüssel und Nackenborsten rot sind. Weiße, braunrot gerandete, dreieckige Flecken erscheinen am Maul, auf der Stirn, zwischen den Ohren, am Hals und am Kinn. Gaumen und Ohren sind rosa, ebenso der über dem Rüssel erscheinende, vom Maler offenbar nicht richtig verstandene linke Hauer. Die Nackenborsten sind weiß konturiert. Es kann kein Zweifel sein, daß hier ähnlich wie bei dem Entenfries in der 'Größten Höhle' von Ming Oi bei Qyzyl³⁾, ein sasanidischer Stoff dargestellt ist, allerdings ein Stoff von reicherer Formgebung als der auf dem Gewand der Ruderinnen am Taq i Bostan. Die Perlenfüllung der rahmennden Kreise, wie sie das Fresko zeigt, ist typisch für sasanidische Seidenstoffe, und es spricht für die Treue der Kopie, daß auch die erhaltenen Originale vielfach 20 'Perlen' verwenden, allerdings getrennt durch größere quadratische oder kreisförmige Schmuckstücke an den vier Kardinalpunkten. Für die Stilisierung des Eberkopfes lassen sich unter dem bisher bekannten Material

¹⁾ Falke a. a. O. I, 87ff.

²⁾ A. Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan* (1912) 331 Abb. 663. Farbige Abb. bei E. Herzfeld, *Am Tor von Asien* (1920) Taf. LXIV.

³⁾ Herzfeld a. a. O. Taf. LXIII oben.



Abb. 1. Stuckreliefs mit Perez I. auf der Jagd, angeblich aus Chahar Tarkhan bei Teheran. Philadelphia, Pennsylvania Museum.



Abb. 2. Stuckrelief aus Um az-Za'atir bei Ktesiphon. Berlin, Staatliche Museen, Islamische Abteilung.



Abb. 1. Rahmenleiste einer Stuckdekoration aus Chahar Tarkhan bei Teheran. Philadelphia, Pennsylvania Museum.



Abb. 2. Stuckplatte aus einem Palast in Damghan. Philadelphia, Pennsylvania Museum.

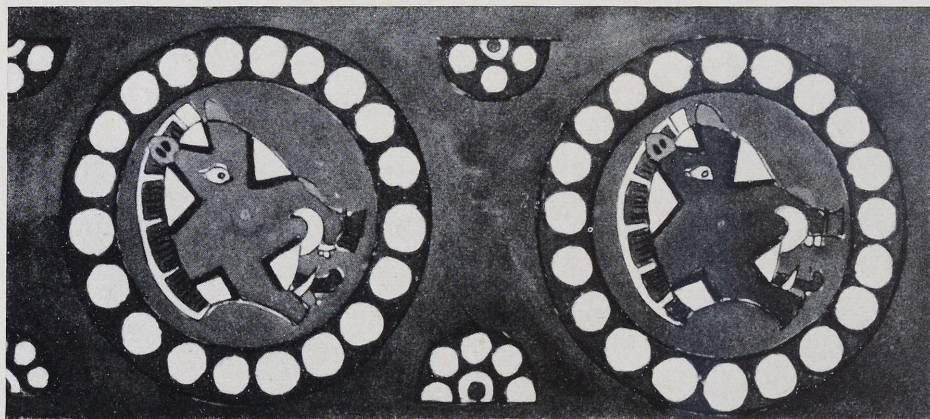


Abb. 3. Freskowiedergabe eines sasanidischen Stoffes in Höhle 38 der Asketenhöhlen von Toyok Mazar (Chines. Turkestan).

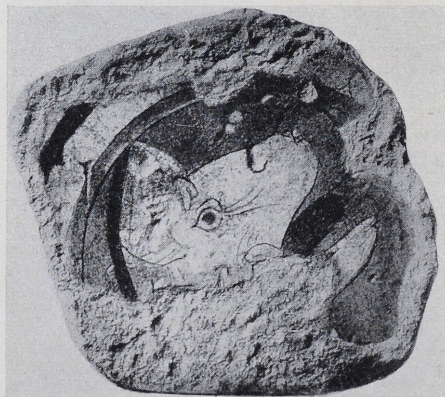


Abb. 4. Freskowiedergaben von sasanidischen Stoffen aus Bamyan.

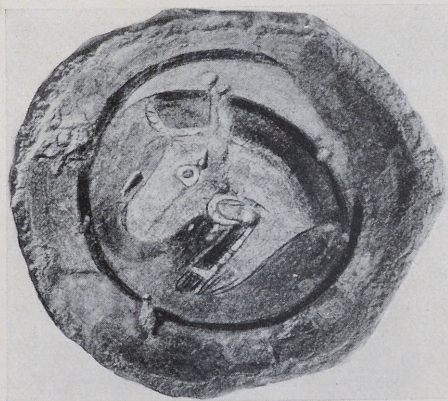


Abb. 5.

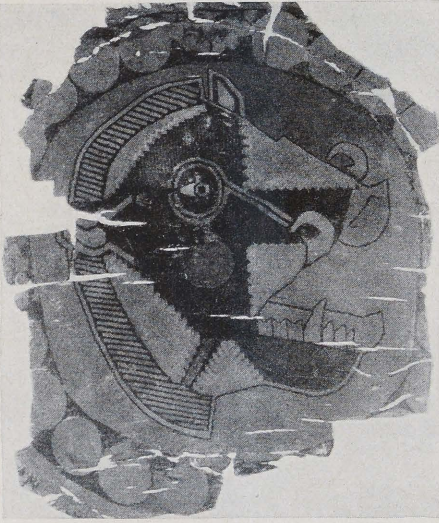


Abb. 1.

Seidenstoff aus Astana. Delhi, Museum.

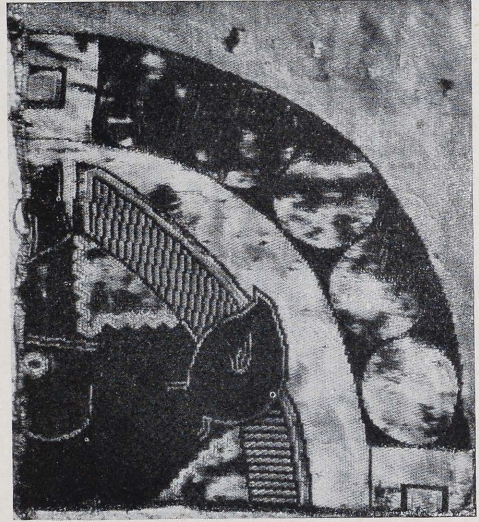


Abb. 2.

Seidenstoff. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

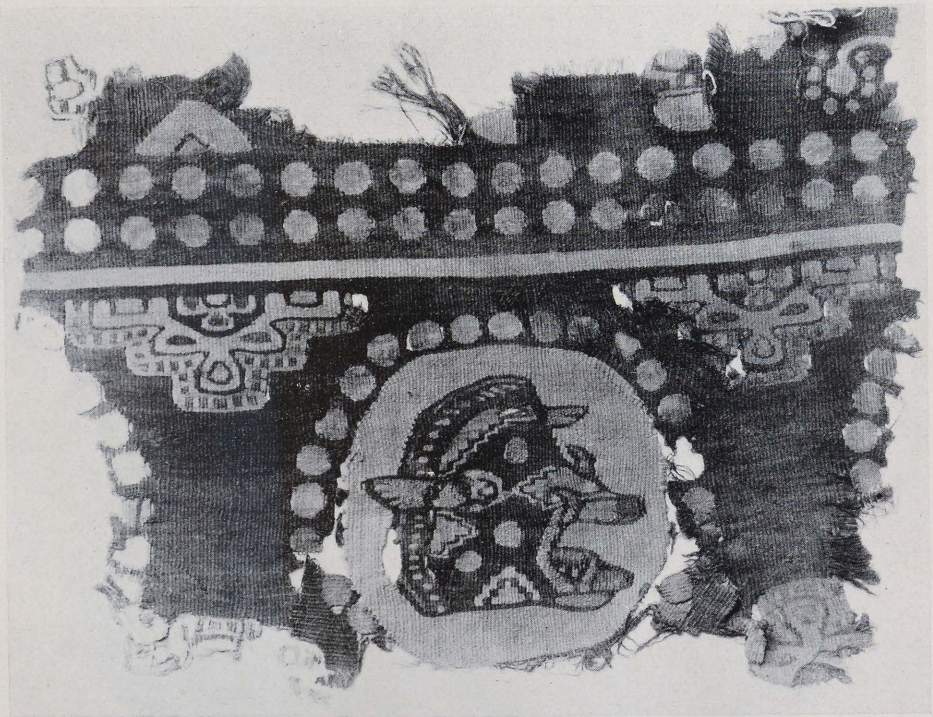


Abb. 3. Koptische Wirkerei nach sasanidischem Vorbild. Besitzer unbekannt.



Abb. 1. Silbervase, Iran, 9. bis 10. Jahrhundert.
Leningrad, Ermitage.



Abb. 2. Silberschale, Südrußland, 9. bis 11. Jahrhundert (?).
Ehemals Slg. Stroganoff.

am besten die Stuckplatten aus Damghan (*Taf. 76, 2*) zum Vergleich heranziehen. Die Übereinstimmung geht weit. Der gleiche Abschnitt ist gewählt, ebenso ein entsprechender Abschluß durch den Kranz der Nackenborsten, die sich bis zu den Ohren hinaufziehen; ähnlich ist auch die weite Öffnung des Mauls, die starke Ausbildung der Hauer und die Kleinheit der weit zurückliegenden Augen. Die Stilisierung ist bei der Malerei noch stärker, was wesentlich wohl auf dem textilen Charakter des Vorbildes beruht, im übrigen aber ist der Zusammenhang so eng, daß man sich fragen muß, ob die braunrot gerandeten weißen Dreiecke der Wandmalerei nicht den ebenfalls dreieckig gegebenen Zotteln des Felles auf den Stuckplatten entsprechen sollen. Einer der Eberkopfstoffe, deren Vorhandensein durch die Reliefs des Taq i Bostan erwiesen ist, muß also seinen Weg nach Ost-Turkestan gefunden haben, wo er zu diesem Fries anregte.

Ein glücklicher Zufall hat uns ein weiteres Beispiel einer solchen Kopie erhalten, das gewissermaßen auf halbem Wege zwischen dem Taq i Bostan und Toyok Mazar liegt. In Bamyan, nicht weit westlich von Kabul fand sich in der von den Ausgräbern mit dem Buchstaben G bezeichneten Grotte eine niedrige Mauer, die sich bei näherer Untersuchung als Sockel einer kleinen Stupa herausstellte¹⁾. Sie ist mit Malereien bedeckt, deren außerordentliche Sorgfalt ebenso auffällt wie ihr ungewöhnlich kleines Format. Unter den vorkommenden Motiven findet sich auch ein Kreismedaillon mit einem nach rechts ins Profil gestellten Eberkopf von nur 10 zu 13 cm Größe, das heute im Museum in Kabul aufbewahrt wird (*Taf. 76, 4*). Der Kontur des rahmenden Kreises ist verdoppelt, aber nicht ornamentiert. Das erinnert an den Stoff am Taq i Bostan. Der Eber aber zeigt nicht wie dort oder wie auf den Stuckplatten im Museum zu Philadelphia ein geschlossenes Maul mit kleinen Hauern, sondern ein weit geöffnetes Maul mit kräftig ausgebildeten Hauern wie auf der Silberschale in der Freer Collection, den Stuckplatten aus Damghan und der Malerei in Toyok Mazar. Ähnlich ist auch die Nackenmähne in stark stilisierter Form als hinterer Abschluß des Kopfes benutzt. Dieser geschlossenen Form des Gesamtumrisses widerspricht die naturnahe, ins einzelne gehende Innenzeichnung besonders am Auge, die in dieser Form schwerlich dem textilen Vorbild entnommen sein kann und daher wohl als Zutat des den Stoff übertragenden Malers zu verstehen ist.

Das gleiche Motiv findet sich in Bamyan noch einmal an der Decke zur Vorhalle des Sanktuariums D²⁾, wo ein Fries von solchen doppelt konturierten Kreismedaillons mit Eberköpfen verwendet ist (*Taf. 76, 5*). Sechs dieser wesentlich größeren Medaillons sind erhalten. Eins von ihnen befindet sich heute im Musée Guimet in Paris, zwei sind im Museum von Kabul. Zweifellos hat der Maler dieses Frieses die gleiche Vorlage benutzt wie sein Mitarbeiter

¹⁾ J. Hackin-J. Carl, *Mémoire de la Délégation Archéol. Française en Afghanistan* 3, 1923, 32 u. 50 Nr. 25. — J. Hackin, *Bull. American Institute for Persian Art and Archaeology*, June 1935, 5.

²⁾ J. Hackin-J. Carl a. a. O. 32 u. 73 Nr. 189—191 Taf. LXXXIV Abb. 101. Dieses Fresko schon bei M. G. Talbot, *Journ. Royal Asiatic Soc. N. S.* 18, 1886, 323 ff. Taf. 8 Abb. 1.

in der Grotte G. Hatte dieser es in gewissem Sinne verfeinert, indem er Züge hineinbrachte, die nicht eigentlich textil wirken, so vergrößert es der Maler des Sanktuariums D so sehr, daß Einzelheiten wie die Hauer kaum noch zu erkennen sind. Trotzdem bietet dieser Fries insofern eine Bereicherung, als er beweist, daß bei dem Stoff, der die Vorlage bildete, die Köpfe in der Richtung wechselten. Das Pariser und eins der Kabuler Stücke zeigen den Eber im Profil nach rechts, das zweite Kabuler Stück dagegen nach links.

Es ist eine seltene Gunst der Umstände, daß wir zu diesem aus Wandmalereien abgelesenen Weg sasanidischer Stoffe mit Eberköpfen in Perlkreisen über Afghanistan nach Ost-Turkestan noch weitere Beweisstücke besitzen. Zwei Originale solcher Stoffe sind von Sir Aurel Stein auf dem Friedhof von Astana in Zentralasien gefunden worden¹). Heute werden sie im Museum zu Delhi aufbewahrt. Das größere der beiden Fragmente (*Taf. 77, 1*) fand sich als Gesichtstuch einer Leiche, in deren Mund eine ziemlich späte Nachahmung einer Goldmünze Justinians I. lag. Andere Stoffe desselben Grabes sind chinesisch. Das kleinere Fragment kam in einem Grab zum Vorschein, das nach der Inschrift der bedeckenden Tonplatte einem im Jahre 632 verstorbenen Beamten Chang aus Tuan-huang gehörte. Auf dem gleichen Friedhof fanden sich auch andere sasanidische Stoffe in kleinen Fragmenten²).

Das größere Stück zeigt ein Kreismedaillon, dessen Kontur mit 20 'Perlen' belegt ist, die durch an den Kardinalpunkten angebrachte Kreisscheiben mit einem Rand von vermutlich 12 kleineren 'Perlen' in Gruppen von je 5 aufgeteilt sind. Als Füllung ist ein nach rechts ins Profil gestellter Eberkopf mit geöffnetem Rachen verwendet, der den Köpfen in Toyok Mazar weitgehend entspricht. Die Farben des Stückes haben sich unter dem Einfluß der Bodenfeuchtigkeit verändert; der in Dunkelblau, Grün und Gelb gehaltene Kopf steht heute auf einem lederfarbenen, ursprünglich wohl weißen oder cremefarbenen Grund. Er zeigt, daß der Maler von Toyok Mazar sein Vorbild recht genau wiedergegeben hat. Die Stilisierung ist beim Gewebe womöglich noch weiter vorgetrieben und von wahrhaft monumentaler Form in der Reduzierung des Umrisses auf wenige straff geschlossene Linien und in der Aufteilung des Kopfes durch verschiedenfarbige Flächen. Allerdings scheint es, als ob ein Stoff eines ein wenig abweichenden Typs die Vorlage von Toyok Mazar gebildet hat. Die Wiedergabe ist so genau, daß die andere Stellung der Ohren und das Fehlen des Dreiecks zwischen ihnen bei dem Fragment aus Astana die Vermutung nahelegt, daß die Malerei einem zweiten, eng verwandten Typ solcher Eberkopfseiden nachgebildet ist.

Das kleinere Fragment aus Astana, das sich heute ebenfalls in Delhi befindet, ist leider nie abgebildet worden. Nach der Beschreibung zeigt es nur das Ohr, einen Teil der Backe und der Nackenborsten sowie des Perlkreises und stammt von einem Gewebe mit kleinerer Musterung. Es muß einem Fragment sehr ähnlich sehen, daß sich in der Stoffsammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums befindet und auch nur ein Viertel eines Kreismedaillons

¹) A. Stein, *Innermost Asia II* (1928) 683, *Taf. LXXVI; 648: Ast. i. 5, 03.*

²) A. Stein a. a. O. II, 683: *Ast. i. 6, 01.*

enthält¹⁾ (*Taf. 77, 2*). Sein Grund ist gelb, der Kreis dunkelblau mit gelben 'Perlen', der Kopf dunkelblau mit hellblauer und gelber Innenzeichnung. Dieses Stück hat zwischen den näher zusammenliegenden Ohren ein Felledreieck und entspricht so in diesem Punkt dem in Toyok Mazar wiedergegebenen Eberkopf enger als der Fund von Astana. Man wird daher annehmen dürfen, daß dem Maler jenes Frieses ein Stoff dieses Typs vorlag. Übrigens wurde das Berliner Fragment, da die Stoffe aus Astana noch nicht bekannt waren, erst rekonstruierbar nach der Entdeckung des Freskos von Toyok Mazar. Nicht uninteressant ist seine Provenienz. Es wurde im Jahre 1884 vom Domvikar Schnütgen in Köln erworben. Damit ist seine westdeutsche, vermutlich rheinische Herkunft so gut wie gesichert, und aller Wahrscheinlichkeit nach stammt es aus einem Reliquienschein. Es wäre nicht der einzige Fall, daß sasanidische Stoffe das Abendland als Reliquienumhüllung erreichten. Neben dem normalen Handel hat der blühende Reliquienhandel zweifellos bei der Vermittlung kostbarer Gewebe eine bedeutende Rolle gespielt. Reliquien waren ja eine schwierige Handelsware, unscheinbar als Material und mühelos zu fälschen. Vielfach wird das Geschäft außerdem in den Händen gewissenloser Spekulanten gelegen haben. Ihre Aufmachung war daher von Wichtigkeit. Die zahlreichen Reliquien z. B., die Karl der Große der Kathedrale von Sens schenkte, sind in Stoffe verpackt, die im ägyptischen Antinoë während des 5. und 6. Jahrhunderts gefertigt wurden, Stoffe also, die damals bereits 200 bis 300 Jahre alt waren. Offenbar versuchte man, die Echtheit der Reliquien durch Verpackung in ältere Textilien glaubwürdiger zu machen²⁾. Auf diese Weise haben manche Stoffe oder Stoffreste ihren Weg ins Abendland gefunden. Die meisten von ihnen stammen aus dem Mittelmeerkreis, aber hin und wieder ist auch ein iranisches Stück darunter. Es ist wahrscheinlich, daß man das Berliner Fragment eines Eberkopfstoffes zu ihnen rechnen darf.

Umfangreich wird der Import sasanidischer Stoffe, sei es auf dem Wege des Textil- oder dem des Reliquienhandels, allerdings nie gewesen sein. Wesentliche Einflüsse aus dieser Richtung konnten die frühmittelalterliche Kunst daher nur mittelbar erreichen, d. h. durch Gewebe des Mittelmeergebietes, die ihrerseits sasanidische Formen aufgenommen hatten. Als Träger kommen neben byzantinischen in erster Linie syrische und ägyptische Stoffe in Frage, die in größerer Menge nach dem Westen exportiert wurden. Besonders der Boden Ägyptens hat wie auf allen Gebieten auch hier reiches Material hinterlassen. Unter der unübersehbaren Menge von Stoffresten finden sich, wie bereits erwähnt, eine Anzahl von baumwollenen Geweben, deren Muster so

¹⁾ Nr. 84, 280, Abb. in *A Survey of Persian Art* (1938) Bd. IV Taf. 201A; farbige Abb. bei Herzfeld, *Am Tor von Asien* (1920) Taf. LXIV oben.

²⁾ In der *L'Ystoire de li Normant* livr. VIII chap. XXVIII (ed. M. Chapollien S. 255) wird vom Zahn eines Juden berichtet, den man in ein Stück kostbarer Seide einwickelte und für einen Zahn des heiligen Matthäus ausgab. Andererseits erzählt der Mönch von St. Gallen, Karl der Große habe einem Bischof, der dafür bekannt war, zu jedem Preis Reliquien zu kaufen, eine Ratte geschenkt, die so als käme sie aus Palästina, in ein sehr wertvolles Seidengewebe eingehüllt war (*Monachi Sangallensis Lib. I. de eccles. Cura Caroli Magni cap. XVIII*). Vgl. Francisque-Michel, *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie I* (1852) 59.

rein sasanidische Motive zeigen, daß man sie für iranischen Import ansehen muß¹⁾. Damit wird verständlich, wieso nicht nur die Seidenstoffe der großen Manufakturen wie Antinoë, sondern auch die einfacheren, meist als 'koptisch' bezeichneten Erzeugnisse der ägyptischen Volkskunst so stark mit sasanidischen Motiven durchsetzt sind, und es überrascht nicht, auf einer solchen 'koptischen' Wirkerei dem Eberkopfmotiv wieder zu begegnen (*Taf. 77, 3*). Das kleine Fragment, über das sich leider z. Z. keine näheren Angaben machen lassen, dürfte von einer größeren figurlichen Komposition stammen, denn oben erscheinen zwei Hufe eines schreitenden Pferdes. Was erhalten ist, bildete ursprünglich wohl den unteren Abschlußstreifen, der gegen das Hauptfeld durch eine doppelte Reihe von 'Perlen' abgesetzt ist. Sein Muster besteht aus Perlkreisen mit ins Profil gestellten Eberköpfen, zwischen denen oben und unten, vom Rand halbierte Rosetten angebracht sind, wie sie ähnlich auch bei den sasanidischen Stoffen vorkommen. Bei aller Vergrößerung ist das iranische Vorbild noch deutlich zu erkennen: das weit aufgerissene Maul mit den kräftigen Hauern, der hintere Abschluß durch den Kranz der Nackenborsten, das kleine, zurückliegende Auge, die voneinander weit getrennten Ohren und die Aufteilung der Fläche durch hellere Dreiecke am Kinn, Nacken und Stirn und durch einen gezackten Streifen zwischen den Ohren. Die Verbindung ist so eng, daß man versucht ist, das Vorbild unter den drei uns bekannten Typen von Eberkopfstoffen näher zu bestimmen. In Frage käme zweifellos ein Stoff vom Typ des in Astana gefundenen größeren Fragmentes.

Leider ist diese koptische Wirkerei bisher der einzige Beweis für die Westwanderung des Motivs auf dem Wege über das Mittelmeer. Die noch verbleibenden Beispiele weisen zwar in die gleiche Richtung, aber auf einen anderen Weg. In der Sammlung Stroganoff befand sich eine annähernd ovale Silberschale von 32,2 zu 20,5 cm, die um 1870 aufgetaucht ist, ohne daß ihr Fundort bekannt geworden wäre (*Taf. 78, 2*)²⁾. Das ursprünglich aufgelötete, kreisrunde Mittelmotiv fehlt heute. Es ist rechteckig gerahmt von einem Fries von 18 flüchtig in den Grund geritzten, nach links blickenden Eberköpfen mit geschlossenem Maul. Die Bogenfelder rechts und links nehmen je zwei an einem mit einer Rosette gefüllten Kreismedaillon sich gegenüberstehende Vögel mit Binden ein. Eine ähnliche kleinere Rosette erscheint in der Mitte jeder Längsseite. Rechts und links von ihr ist ein in niedrigem Relief gebildeter Drache aufgenietet. Die orientalischen Elemente sind schwach. Die Vögel machen einen christlichen Eindruck und die Drachen, deren Körper in einen Fischschwanz ausläuft, zeigen eine Form, die im Orient kaum vorkommt, dagegen mit einem verbreiteten Typ des abendländisch-mittelalterlichen Drachens verwandt ist. Eine nähere Einordnung dieser Schale ist schwierig. Wahrscheinlich ist sie irgendwo in Südrußland gearbeitet und jedenfalls kaum vor der Jahrtausendwende entstanden. Iranisch ist nur das Eberkopfmotiv, das etwa den Typ der Stoffdarstellung am Taq i Bostan und der Stuckplatten in Philadelphia zeigt.

¹⁾ S. oben S. 371.

²⁾ J. Smirnoff, *Argenterie orientale* (1909) Nr. 152.

Ob man allerdings an sasanidische Anregungen denken muß, um sein Vorkommen auf dieser Silberschale zu erklären, erscheint fraglich, denn das Gebiet, in dem sie aller Wahrscheinlichkeit nach entstanden ist, war seit dem 6. Jahrhundert v. d. Zw. von iranischen Stämmen besiedelt und hat auch nach der Einwanderung der Slaven manches von den Formen der skythischen und sarmatischen Herrschaft bewahrt. In der Kunst dieser Stämme spielt nun der Eber eine bedeutende Rolle. Schon auf der aus dem 3. Jahrtausend v. d. Zw. stammenden berühmten Vase von Maikop kommt er vor¹⁾. Es würde zu weit führen, wollten wir die zahlreichen Beispiele so im einzelnen wie es bei den sasanidischen geschehen ist, besprechen. Im großen und ganzen entspricht der Befund dem dort gewonnenen Bild.

Auch in der im weiteren Sinne iranischen Kunst ist der Eber ein streitbares Wild. Er erscheint in Tierreihungen und Tiergruppierungen neben Löwen und anderen Raubtieren²⁾, nicht selten auch im Kampf mit einem von ihnen³⁾, ein Motiv, das in der sasanidischen Kunst fehlt. Auch als Jagdtier war er, wie die Darstellungen beweisen⁴⁾, beliebt, wobei diese Jagd im sasanidischen Sinne als keineswegs gefahrlos geschildert wird. Daneben kommt er, wieder wie später in der sasanidischen Kunst, isoliert vor⁵⁾ und ganz wie dort findet sich auch die Beschränkung auf Protom oder Kopf. Teile von Pferdezaumzeug aus dem Kubangebiet⁶⁾ und der Gegend von Kertsch⁷⁾ zeigen die Form von eindrucksvollen

¹⁾ J. Smirnoff a. a. O. Nr. 11; M. Rostovtzeff, *Iranians and Greeks in South Russia* (1922), weist S. 27 darauf hin, daß der Eber auf den frühen Monumenten der vorderasiatischen und ägyptischen Kunst unbekannt ist.

²⁾ Z. B. auf der goldenen Brustplatte von Vetttersfelde (E. H. Minns, *Scythians and Greeks* [1913] 237 Abb. 145), auf einer aus Baktrien stammenden Bronzeaxt (M. Rostovtzeff, *Iranians and Greeks in South Russia* [1922] Taf. XI A) und auf einer Phalerä von Starobelsk (ebda. 137 Abb. 20).

³⁾ Im Kampf mit einem Löwen auf einer Silbervase aus Kul Oba (Minns a. a. O. 198 Abb. 1), an einem goldenen Halsring aus Karagedouash (ebda. 217 Abb. 119), auf der Dolchscheide und dem Fisch von Vetttersfelde (ebda. 238/39 Abb. 146/47), und auf einer Goldscheide aus dem Dongebiet (ebda. 270 Abb. 186); im Kampf mit einer Schlange auf zwei Goldplatten aus Sibirien in der Ermitage (ebda. 275 Abb. 195; 277 Abb. 200) und einer silbernen Gürtelschnalle sarmatischer Zeit aus Bulgarien (O. M. Dalton, *The treasure of the Oxus* [1926] LVI Abb. 35).

⁴⁾ Vgl. die beiden bekannten sibirischen Goldplatten der Ermitage (Minns a. a. O. 278 Abb. 201); M. Rostovtzeff, *Artibus Asiae* 4, 1930—1934, 99 ff. weist in Verbindung mit diesen Platten darauf hin, daß ebenso wie im Heraklesmythos auch der iranische Held einen Eberkampf zu bestehen habe. Ferner macht er (a. a. O. 104) auf das Mithräum von Dieburg aufmerksam, wo Mithras bei der Eberjagd dargestellt ist. Für dem graeco-baktrischen Kreise angehörende Beispiele vgl. die Silberschalen im British Museum (O. M. Dalton, *The treasure of the Oxus* [1926] Taf. XXIX u. XXX; Rostovtzeff, *Seminarium Kondakovianum* 6, 1933, 181 f.) und in der Ermitage (Rostovtzeff a. a. O. Taf. XII Abb. 4 u. 5).

⁵⁾ Vgl. einen stehenden Eber aus Alexandropol (J. Tolstoi, N. Kondakoff and S. Reinach, *Antiquités de la Russie Méridionale* [1891] 244 Abb. 223) und einen liegenden Eber aus Elfenbein, der in Ephesus gefunden wurde (Minns a. a. O. 260 Abb. 182 bis; ders. erwähnt S. 175 eine Bronzefrosche in Eberform aus einem Grabe bei Guljaj Gorod bei Kiew).

⁶⁾ Z. B. Bronzeplatten von Pferdezaumzeug aus der Taman-Halbinsel, aus den Kurganen der sieben Brüder (Borovka, *Scythian Art* [1928] Taf. 17 C D) und aus dem Dniepr-Distrikt (ebda. Taf. 5 e).

⁷⁾ Z. B. aus einem Grab bei Eltegen (Nymphäum) (Minns a. a. O. 214 Abb. 115; vgl. auch Borovka a. a. O. Taf. 17 E).

voll stilisierten Eberköpfen, ein Motiv, das in recht ähnlicher Zeichnung in Ungarn an Riemenzungen vorkommt¹⁾. In beiden Fällen fällt die schlanke Bildung des Kopfes auf mit ihrer übersteigerten Längung der Schnauze, die in sehr deutlichem Gegensatz zu der sasanidischen Formulierung steht, bei der das Gedrungene des Kopfes besonders betont wird. Auf einem Silberblech aus Panagürische²⁾ sind geflügelte Eber dargestellt, wie sie zum Protom verkürzt auf goldenen Gewandzieraten im Kubangebiet in den Kurganen der sieben Brüder³⁾ und in dem von Kul Oba⁴⁾ sich gefunden haben. Der Silberschale der Sammlung Stroganoff, die den Ausgangspunkt dieses Exkurses bildet, überraschend nahe steht eine Phalerae aus Alexandropol⁵⁾, auf der eine mittlere Rosette konzentrisch von vier nach links ins Profil gestellten Eberköpfen umgeben ist.

Alle diese Beispiele sind früher, ja zum Teil wesentlich früher als die bisher besprochenen sasanidischen. Eine Beziehung zwischen den beiden Gruppen könnte also nur in der Art verlaufen, daß man die Eberdarstellungen der sasanidischen Kunst aus den skythisch-sarmatischen Formen herleitete. Das stößt aus verschiedenen Gründen, auf die hier nicht eingegangen werden kann, auf Schwierigkeiten. Wahrscheinlicher ist die Ableitung aus einer gemeinsamen Quelle, d. h. die Annahme, daß der Eber Gemeingut der iranischen Vorstellungswelt und Formenwelt ist und eben darum, aber ohne unmittelbare Verbindung, sowohl in der Hofkunst Irans wie bei den außerhalb Irans wandernden und siedelnden Stämmen vorkommt. Vielleicht ist es in diesem Zusammenhang von Bedeutung, daß Eberjagden, die in der älteren vorderasiatischen Kunst eine untergeordnete Rolle spielen, auf den achämenidischen Rollsiegeln sich häufig finden⁶⁾. Offen bleibt dabei die Frage, wie weit sich die in sasanidischer Zeit gewonnenen Anhaltspunkte für die Bedeutung dieser Figur auf diese früheren Beispiele übertragen lassen. Wahrscheinlicher ist allerdings, daß von einer Klärung der Bedeutung dieser Darstellungen im weiteren iranischen Kreis wichtige Aufschlüsse für ihre Stellung in der sasanidischen Kunst zu erwarten sind, die geeignet sind, die hier gegebenen Ableitungen mit tieferen und ursprünglicheren Vorstellungsschichten in Verbindung zu bringen, als sie sich innerhalb einer Hofkunst erschließen lassen.

Noch stärker als die Silberschale der Sammlung Stroganoff führt das letzte hier zu besprechende Beispiel einer Eberkopfdarstellung in jenen Zwischenbereich, in welchem sich Anregungen aus der iranischen Hofkunst zur Zeit der Sasaniden überschneiden mit Erinnerungen an die im südrussischen Steppengebiet heimische Formenwelt. Im Grabe 130 des avarischen Gräber-

¹⁾ In Funden auf dem Grabfeld von Nemesvolgy (Edelsthal) im Kom. Mosony (Wieselburg) (vgl. J. Hampel, *Alterthümer des frühen Mittelalters in Ungarn I* [1905] 615 Taf. 105, 10—14).

²⁾ B. Filow, *Röm. Mitt.* 32, 1917, 40 Abb. 25.

³⁾ Minns a. a. O. 206ff. Abb. 106 Nr. 17.

⁴⁾ Minns a. a. O. 197 Abb. 90 ABCxx 13.

⁵⁾ M. Rostovtzeff, *Les antiquités sarmates et les antiquités indo-scythes* in *Recueil Kondakow* (1926) 240 Taf. 22.

⁶⁾ A. Moortgat, *Vorderasiatische Rollsiegel* (1940) Nr. 769. 772. 773. Vgl. auch einen wohl späteren Stein mit ähnlicher Komposition: 'A Survey of Persian Art' II (1938) 473f. Abb. 126a.

feldes von Kundomb in Ungarn kamen zwei Tonvasen mit schwarzer Bemalung zum Vorschein, zu denen ein verwandtes drittes Stück im Grab 12 von Nagymagócs gefunden wurde¹). Es sind kleine Gefäße — das hier abgebildete Stück hat eine Höhe von 18,8 cm — von eigenartigem Umriß (*Abb. 3, 1*): der Körper ist eiförmig und in der Mitte eingezogen, der Hals läßt kräftig aus und hat einen schweren, gerade ansteigenden Rand, ein Fuß fehlt. Das ist eine Form, die nicht sehr keramisch wirkt. Nun besitzen wir nahezu ein Dutzend kleiner Vasen aus der mittleren und späten Sasanidenzeit, die sowohl in der Größe wie in der Modellierung sehr gut das Vorbild abgegeben haben können (*Abb. 3, 2*)²). Sie zeigen den gleichen eiförmigen Körper, allerdings nie die mittlere Ein-

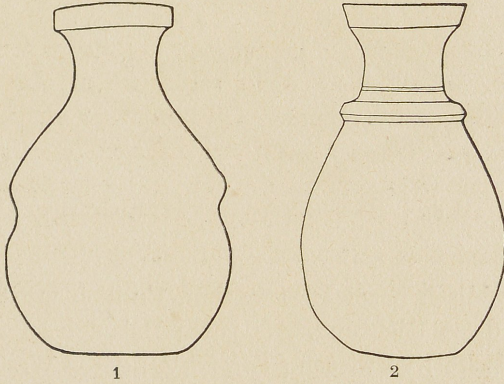


Abb. 3. Umrißzeichnung der Vase von Kundomb (1) und einer typischen sasanidischen Vase (2).

ziehung, das Verhältnis vom Rumpf zum Hals ist dasselbe, und den oberen Abschluß bildet ein entsprechender, kräftiger, gerader Rand. Der Fuß ist klein, bei einigen Stücken fehlt er ganz. Dagegen ist bei den meisten die Schulter durch eine umlaufende Profilleiste oder einen Perlfries betont. Trotz dieser Abweichungen, der Einziehung des Gefäßkörpers bei den Tongefäßen, der plastischen Schulterbetonung bei den Silbergefäßen, ist der Gesamteindruck so verwandt, daß man an einen Zusammenhang denken möchte, wobei die Metallform offenbar der gebende Teil war.

Die weitere Ausstattung der Tonvasen bestätigt diese Vermutung. Alle drei sind schwarz bemalt, und zwar läuft um die Wandung ein Fries von Kreismedaillons, deren Konturen miteinander verflochten sind. Besonders deutlich zeigt diesen Dekor eine der Vasen aus Kundomb (*Abb. 4*), bei der auch eine Füllung dieser Medaillons vorhanden und, wenn auch mit Schwierigkeiten, erkennbar ist. Deutlich ist, daß in jedem Feld das gleiche Motiv, sei es nun ein Tier oder ein Tierkopf, verwendet wird. Die zwischen den Kreisen verbleibenden Zwickel sind mit Ranken versehen. Diese Anordnung von Kreismedaillons

¹) T. Horváth, Die avarischen Gräberfelder von Üllö und Kiskörös, Budapest (1935), 105/06.

²) Vgl. J. Smirnoff, *Argenterie Orientale* (1909) Nr. 80. 81. 82. 86. 87. 88. 89. 288. — J. Orbeli-C. Trever, *Orfèvrerie sasanide* (1935) Taf. 39—45. Ein weiteres Exemplar einer Vase mit weiblichen Figuren wurde kürzlich vom Museum in Teheran erworben.

mit einem einzelnen Tiermotiv als Füllung ist in der sasanidischen Kunst in zahlreichen Beispielen auf Stoffen, Stuckplatten und Edelmetallgefäßen nachzuweisen. Sollte die Füllung als Tierkopf zu deuten sein, so wäre diese Verbindung noch enger, denn das Motiv des Tierkopfes in Kreismedaillons kann



Abb. 4. Bemalung der Vase von Kundomb.

als spezifisch sasanidisch bezeichnet werden. Endlich weist auch die Art des Rahmenwerks in diese Richtung. Als gutes Beispiel sei auf eine Vase der Petersburger Ermitage¹⁾ verwiesen (*Taf. 78, 1*), deren Wandung in ganz entsprechender Weise durch verflochtene Kreise gemustert ist. Allerdings stammt dieses Stück, wie der kufische Schriftfries auf seiner Schulter beweist, bereits aus frühislamischer Zeit, es ist aber in allen Einzelheiten noch so eng mit der sasanidischen Formenwelt verbunden, daß man das Vorhandensein ähnlicher Gefäße in früherer Zeit annehmen darf.

Auch Horváth, der diese avarischen Funde veröffentlichte, hat sich an Iran erinnert gefühlt und verweist auf die bereits erwähnten Kopien sasanidischer Stoffe in ostturkestanischen Wandmalereien²⁾. Unsere Ausführungen zeigen, daß die Verbindungen noch enger sind als er annimmt. Das könnte für die Deutung des die Medaillons füllenden Tiermotivs einen Anhaltspunkt ergeben. Horváth erwähnt sehr richtig, daß die ostturkestanischen Malereien — er hätte auch sagen können: die sasanidischen Seiden, denn diese Malereien sind ja nur bildliche Darstellungen von Stoffen — in den Kreisen Hippokampen³⁾, Enten und Eberköpfe tragen. Das Tier des Kruges deutet er dagegen als eingeringelten Greifen, dessen gestreifter Körper unorganisch ausgebildet ist und dessen Füße, Schwanz und Flügel fehlen. Die Figur ist zweifellos schwer zu erkennen. Gewiß gibt es unter den oft stark stilisierten skythischen

¹⁾ Smirnoff a. a. O. Nr. 27.

²⁾ J. Horváth a. a. O. 106 '... deutet auf ostturkestanische Zusammenhänge. Dort verwendete man mit Vorliebe die schwarze Farbe und die Medaillons als Verzierungselemente.'

³⁾ Hippokampen sind mir nicht bekannt. Der Senmurw, den Horváth vielleicht meint, kommt gelegentlich auf solchen Nachahmungen sasanidischer Stoffe vor, aber meines Wissens nur im Westen.

Tierfiguren Formen, die man mit ihr in Verbindung bringen könnte¹⁾, wobei dann eines dieser fast ein Jahrtausend älteren 'Rolltiere' mit einer der sasanidischen Kunst entlehnten Gliederung verbunden wäre. Das ist möglich, aber nachdem die enge Verbindung mit dem sasanidischen Kunstkreis für Gefäßform und Dekoranlage erwiesen ist, erscheint es doch näherliegend, auch für die Tierfiguren nach dem Vorbild in dieser Richtung zu suchen. Als Leitform bietet sich der Kreisbogen mit ausstrahlender Strichelung, in dem Horváth den geriefelten Leib des Greifen erkennen will. Ebensogut, wenn nicht besser, könnte man diesen Teil der Figur mit den Nackenborsten der im Vorangehenden besprochenen Eberköpfe in Verbindung bringen. Hat man einmal diesen Anhaltspunkt, so fällt es nicht schwer, den ganzen Kopf in die Formen der Malerei hineinzusehen, wenn es auch bei der weitgehenden Umbildung nicht möglich ist, festzustellen, welche Einzelheiten gemeint sind. Allenfalls ließe sich das weit zurückliegende kreisrunde Auge erkennen, vielleicht auch Hauer und Schnauze. Bezeichnend ist die gedrungene Proportion des fast kreisförmig gebildeten Kopfes, die auf den sasanidischen Stoffen entsprechend vorkommt. Horváths Hinweis auf Ostturkestan bestünde also zu Recht, ja würde noch unterstrichen, denn in diesen Malereien, an die er sich erinnert fühlt, spielt der Eberkopf wie gezeigt eine bedeutende Rolle; nur wäre es, wenn die hier gegebene Deutung der Figur richtig ist, nicht mehr notwendig, an eine unmittelbare Verbindung des ungarischen Kruges mit jenen fernen Wandmalereien zu denken, da beide eine gemeinsame Quelle haben, die sasanidische Kunst Irans, die sowohl nach Osten wie nach Westen ausstrahlt. Bei beiden dürften auch die gleichen Arbeiten dieses Kunstkreises die vermittelnde Rolle übernommen haben. Daß die ostturkestanischen Wandmalereien auf sasanidische Seidenstoffe zurückgehen, ist sicher. Ebenso könnte die Tonvase von Kundomb ihnen ihre Motive entlehnt haben, wenn wir hier auch, wie ihre Form beweist, außerdem noch mit einem Einfluß der Edelmetallkunst zu rechnen haben. Ob die beiden Ströme erst hier zusammenfließen oder sich schon vorher vereinigt haben, das zu entscheiden erlaubt uns das erhaltene Material heute noch nicht. Jedenfalls scheint es berechtigt, die Vase von Kundomb an das Ende dieser dem iranischen Eberkopfmotiv gewidmeten Betrachtung zu stellen.

Damit ist das Material, das uns gegenwärtig zur Verfügung steht, erschöpft. Es ist nicht reich, aber es reicht aus, um die Entwicklung in allen wichtigen Phasen zu übersehen. Das Ergebnis dieser Untersuchung kann daher mit einiger Berechtigung den Anspruch erheben, über den Rahmen des eigentlichen Themas hinaus symptomatische Bedeutung zu haben. Was hier für die Darstellung des Ebers nachgewiesen wurde, gilt ähnlich auch für die Entwicklung und Vermittlung anderer Motive der iranischen Kunst zur Zeit der Sasaniden: Unter dem Einfluß ihres symbolischen Gehaltes wird eine naturnahe Form auf eine so stark abstrahierte Formel gebracht, daß ihre Wirkung auch dort gesichert ist, wo der Gehalt nicht mehr verstanden wird. Textile Erzeugnisse

¹⁾ Z. B. auf einem Goldring im Oxus-Schatz (O. M. Dalton, *The treasure of the Oxus* [1926] 30 Nr. 111 Abb. 60).

spielen eine wichtige Rolle als Vermittler, wobei ihr sowohl nach Osten wie nach Westen gehender Export für eine erstaunlich weite Verbreitung der Motive sorgt. Für die Westwanderung ergeben sich im wesentlichen zwei Wege, ein Südweg über das Mittelmeer, auf dem vorwiegend Stoffe — in Originalen, mehr aber noch in byzantinischen oder aegyptisch-syrischen Nachahmungen — als Motivträger fungieren, und ein Nordweg durch die asiatisch-mittleuropäische Tiefebene, auf dem neben Stoffen auch mit Vermittlung durch Metallarbeiten zu rechnen ist und sich die Anregungen der sasanidischen Hofkunst überschneiden mit Nachwirkungen der in diesem Gebiete einst heimischen skythischen und sarmatischen Kunst.