

KARL JETTMAR

Zum Problem der Monumentalplastik Mittelasiens

Sonderdruck aus

Kolloquium über frühmittelalterliche Skulptur

Vortragstexte 1968

KARL JETTMAR

ZUM PROBLEM DER MONUMENTALPLASTIK MITTELASIENS

Tafel 1-2

Die Kunst des »Werdenden Abendlandes« wird nie ganz verständlich werden, wenn wir nicht den Einfluß jener Steppenvölker – meist türkischer Herkunft – in Rechnung stellen, die sich seit dem Ende des 4. Jahrhunderts n. Chr. in Südrußland festsetzten. Nur ein kleiner Teil ihres kulturellen Inventars ist fernöstlicher Herkunft. Vieles haben sie von iranischen oder ugrischen Nomaden übernommen, die sie auf ihrem Weg überrollten. Entscheidende Anregungen erhielten sie aber auch von jenen seßhaften Nationen iranischer Zunge, auf die sie in den Oasenlandschaften nördlich und nordöstlich vom Iranischen Plateau stießen. Auch hier kam es zu Invasionen und Zerstörungen. Dann aber fügten sich die hephthalitischen und türkischen Anführer in die reiche Kulturwelt ein, sie verschmolzen mit dem einheimischen Adel, so daß ein Zusammenspiel entstand, von dem Anregungen aller Art ausstrahlten. Die Sogdier wurden zu den Kaufleuten und Gesandten des türkischen Qaghans.

Die monumentalen Statuen (Babafiguren, Balbal), die die Komanen in Südrußland im 12. und 13. Jahrhundert n. Chr. im Rahmen ihres Totenrituals errichteten¹⁾, sind von Vorbildern abhängig, die spätestens im 6. Jahrhundert n. Chr. im westlichen Zentralasien entstanden²⁾. Diesen Vorbildern ist eine typische Pose eigen: Die Figuren halten einen Kelch vor der Brust. Die gleiche Pose ist immer wieder auf Wandgemälden in Sogdien und Tocharistan festgestellt worden³⁾, so daß man einen Zusammenhang vermutet hat. Offenbar sind die Balbal-Statuen aus schlichten Menhiren unter dem Einfluß einer hochentwickelten Rundplastik entstanden⁴⁾.

Daß Einflüsse aus der Koiné der mittelasiatischen Agrarvölker bereits frühzeitig Osteuropa erreicht haben, kann nicht geleugnet werden. Im Jahre 1911 wurden bei dem Dorf Malaja Pereščepina (Gouvern. Poltava) neun Pokale gefunden, von denen einige in Form und Ornament mit jenen übereinstimmen, die auf den Wandgemälden von Balalyk-tepe dargestellt sind⁵⁾. Andere Zusammenhänge ließen sich an Tracht und persönlichem Schmuck zeigen. Aus Tocharistan stammt der in Europa auftretende Lapislazuli.

Damit wird denkbar, daß es auch auf dem Gebiet der Monumentalplastik schon in früheren Jahrhunderten Zusammenhänge zwischen Europa und Mittelasien gegeben haben könnte, ebenfalls durch Wanderungen oder durch Handelsverbindungen entstanden. Fundlücken besagen nicht allzuviel, da nachgewiesen ist, daß die Steppenvölker Statuen nicht nur aus Stein, sondern auch aus Holz herstellten⁶⁾.

1) Fedorov-Davydov 1966, S. 186.

2) Evtjuhova 1952; Šer 1966, S. 39.

3) Al'baum 1960, S. 190–196.

4) Šer 1966, S. 68.

5) Vgl. Al'baum 1960, S. 178. — Für den Ethnologen ist es interessant, daß Kafiristan, ein Refugium mittelasiatischer Kulturtraditionen, nicht nur das

Aufstellen hölzerner Statuen im Totenbrauchtum gekannt hat, sondern daß man hier bis ins 20. Jahrhundert hinein Silberpokale als geheiligten Familienbesitz zeremoniell verwendete. Vgl. Edelberg 1960 und 1965.

6) Fedorov-Davydov 1966, S. 190, Anm. 32.

Über solche Zusammenhänge können wir so wenig sagen, weil wir über die Kunst der sesshaften Völker Mittelasiens bis vor kurzem so gut wie gar nichts wußten⁷⁾. Daß es dort auch in dieser Periode eine monumentale Plastik gegeben haben muß, das verraten freilich die kurzen Notizen chinesischer und arabischer Autoren. Sie sind eindrucksvoll⁸⁾: Eine mächtige Statue soll die Zitadelle von Samarkand überragt haben, ein weithin sichtbares Wahrzeichen der Stadt. In der Residenz der Herrscher soll es dort ein 15 Fuß hohes Standbild aus Gold gegeben haben. Als Augen waren Rubine eingesetzt. Voll von Plastiken waren die Feuertempel. Auch später noch, im 10. Jahrhundert, wird erzählt, daß es in Samarkand Figuren von Pferden, Ziegen und Kamelen gegeben habe, so lebendig und spannungsgeladen, als wollten sie jeden Augenblick aufeinander losstürzen. Offenbar handelte es sich in diesem Fall um Stuckplastiken über einem hölzernen Gerüst.

Die Araber, denen wir die Nachrichten zum größten Teil verdanken, haben freilich in der üblichen Verbindung von Beutegier und Missionseifer dafür gesorgt, daß von der ganzen Pracht nichts stehen geblieben ist. Aus dieser Periode dürfte lediglich ein in Bronze gegossener Fuß übrig geblieben sein, der zu der lebensgroßen Statue eines Kamels gehört haben muß. Er befindet sich heute im Museum Taschkent⁹⁾.

Wenn wir eine Vorstellung gewinnen wollen, wie diese Werke ausgesehen haben könnten, dann muß man entweder mit Funden aus Ostturkistan und Afghanistan vergleichen oder aber die Reliefs studieren, die man in Schlössern und Tempeln Mittelasiens entdeckt hat¹⁰⁾. Der bedeutendste Komplex dieser Art stammt aus dem Oasenbereich von Buchara¹¹⁾. Er reichte in vormongolischer Zeit wesentlich weiter nach Westen, 500 Quadratkilometer fruchtbarsten Landes sind hier nach der Zerstörung der Kanäle der Karakum anheimgefallen. In dem verödeten Gebiet gibt es sehr viele kleine, aber nur einen einzigen größeren Tepe. Seine Fläche erreicht 9 Hektar, der höchste Punkt des Ruinenhügels ragt 19 Meter über die Ebene empor. Es kann sich nur um die von den arabischen Autoren erwähnte Stadt Varachša handeln. Ihre Geschichte muß mindestens in die Zeit der Kuschana zurückgehen. Die untersten Schichten sind noch nicht erforscht. V. A. Šiškin glaubt, zwischen dem 3. und der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts n. Chr. eine Periode des Niedergangs und der Stagnation feststellen zu können. Dann aber blühte die Stadt rasch auf und wurde gegen Ende des 5. oder zu Beginn des 6. Jahrhunderts n. Chr. mit einer mächtigen, mit Türmen bewehrten Mauer umgeben. Die arabischen Nachrichten lassen erkennen, daß Varachša damals als zweite Residenz des Buchār-Chudāt, d. h. des Fürsten von Buchara diente, der seinerseits bis 567 n. Chr. den Hephthaliten und später den Türken untertan war. In dieser Phase wurden eine umfangreiche Palastanlage und die Zitadelle errichtet. Darauf folgt wieder ein Zerstörungshorizont, dessen Folgen jedoch rasch beseitigt wurden. Damals schuf man die Wandgemälde des »Roten Saales«, die am besten erhalten geblieben sind. Bald darauf, im letzten Viertel des 7. Jahrhunderts, muß die erste Eroberung durch die Araber erfolgt sein. Selbst der Einsatz türkischer Hilfstruppen blieb gegen sie erfolglos. So kam es zu einem neuen Vasallitätsverhältnis und zur offiziellen Übernahme des Islam. Vielleicht hat man bereits damals manche Wandbilder absichtlich beschädigt, in erster Linie hatte man es auf Figuren und besonders deren Gesichter abgesehen. Immerhin aber verblieb den Herrschern von Buchara noch genügend Spielraum, so daß sie sich gegen Ende des 8. Jahrhunderts (782/783 n. Chr.) an einer großen Aufstandsbewegung gegen das Kalifat beteiligen konnten. Narschachī erzählt in seiner Geschichte von Buchara¹²⁾, daß dabei der Buchār-Chudāt Buniyāt in seinem Palast zu Varachša während eines Trink-

7) Man kannte nur die Ossuarien und die kleinen, häufig grotesken Terrakotten. Vgl. Trever 1934.

8) Zum folgenden vergleiche man die Zusammenstellung bei Pugačenkova-Rempel' 1965, S. 132.

9) Wesentlich besser sind wir über die Plastik der „mittelasiatischen Antike“ unterrichtet. Toprak-Kala z. B. war längst verlassen, so daß es dort zu

keinen weiteren Zerstörungen kam. Vgl. Tolstov 1962, S. 204—244.

10) Allgemeine Hinweise auch auf Plastiken in buddhistischen Klöstern bei Belenickij 1968, S. 111—191.

11) Zum folgenden vgl. Šiškin 1963, S. 34—52.

12) Barthold 1958, S. 200.

gelages von der Reiterei des Kalifen überrascht und niedergemetzelt wurde. Das bedeutete das Ende jeder politischen und religiösen Selbständigkeit. Es gab zwar auch später noch Emire von Buchara aus der gleichen Dynastie, sie tragen aber islamische Namen und sind zu reichen Landbesitzern abgesunken.

Nach dem dramatischen Überfall wurden Palast und Zitadelle demonstrativ zerstört, aber nicht niedergebrannt. Darunter litten nicht nur erneut die inzwischen restaurierten Wandgemälde, sondern auch jene Stuckreliefs, die uns hier interessieren. Sie waren offenbar erst wenige Jahre zuvor bei einem großzügigen Umbau der Palastanlage angefertigt worden, die nach der Überlieferung Bunijāt befohlen haben soll. Da auch der Beginn seiner Regierungszeit mit einiger Sicherheit bekannt ist, würde dies ein Entstehen der Stuckarbeiten zwischen 775 und 782/783 n. Chr. bedeuten¹³). An anderer Stelle meint Šiškin allerdings, daß möglicherweise schon sein Vorgänger die Neuanlage durchführen ließ, so daß man auch eine Datierung nach 760 n. Chr. in Betracht ziehen müsse¹⁴).

Ein Teil des plastischen Dekors schmückte die Gemächer, die unmittelbar an der Stadtmauer in einem hochgelegenen Geschoß untergebracht waren. Ihre Fragmente sind daher in den darunterliegenden fensterlosen Räumen gefunden worden¹⁵). Andere bedeckten die Wände eines rechteckigen Hofes, der durch Stufen in zwei Ebenen geteilt wurde. Ein mächtiges Portal (die beiden seitlichen Öffnungen waren je 3,25 Meter breit, die mittlere Öffnung 7,75 Meter) betonte diese Gliederung. Es sind allerdings nur die Fundamente von zwei plumpen Säulen und zwei Halbsäulen übriggeblieben. Einzelne Stuckfragmente sind noch in ihrer ursprünglichen Position an den Wänden gefunden worden¹⁶).

Die Baugeschichte Varachšas war mit dieser Katastrophe nicht abgeschlossen. Es kam noch im 8. und besonders im 9. Jahrhundert zu Restaurierungsarbeiten und Einbauten, denen aber ein sehr viel bescheideneres Konzept zugrunde liegt. Im 10. und 11. Jahrhundert nisteten sich dann Wohnhäuser zwischen den mächtigen Mauern ein. Daher sind manche Fragmente des Stuckdekors verschleppt worden. Sie gerieten in das Füllmaterial der Planierungsarbeiten. In den »Roten Saal« baute man ein kleineres Depot und schüttete den Zwischenraum zwischen den alten und den neuen Mauern zu – was für die Rettung der Wandgemälde entscheidend wurde.

Die »Alabasterdekorationen« von Varachša¹⁷) sind ausnahmslos mit dem Messer geschnitten. Es wurde keine Verwendung von Modeln beobachtet. Der dazu benötigte Gips feinsten Qualität wird noch heute an verschiedenen Stellen in Mittelasien gewonnen und von den Handwerkern benutzt. Hier wurde er in einer Schicht, die zwischen anderthalb und 30 Zentimeter dick sein kann, auf die Wände aus gebrannten Ziegeln aufgetragen. Dort, wo für ein Hochrelief eine Lage von so erheblicher Stärke notwendig war, mußten in die Mauer getriebene Holzpflocke ihm besseren Halt verleihen. An anderen Stellen hat man, wie bei modernen Stuckaturen, Rohr als Zwischenschicht verwendet. Der Gips blieb weiß. Nur an einzelnen Stellen, z. B. zur Markierung der Augen, hat man Farbe aufgetragen¹⁸).

Diese Technik bannte die Figuren in die Fläche, aber sie schränkte die Lebendigkeit und Realistik des Ausdrucks, das Spontane der Bewegung nicht ein¹⁹). Ein rasches, skizzenhaftes Arbeiten war möglich, eine gewisse Schematisierung die Folge. Offenbar wurde der Entwurf nur in wenigen geritzten Linien vorweggenommen. Dennoch beherrschten die Künstler ein weites Repertoire. Wir erkennen die Köpfe von Heroen, von Gottheiten und Dämonen, die Leiber realer oder vielleicht auch mythischer Personen, reich geschmückt und in dünne Gewänder gehüllt, einen Vogel mit dem

13) Šiškin 1963, S. 84.

14) Šiškin 1963, S. 238.

15) Wohnräume über der Umfassungsmauer sind z. B. bei den Mogulbauten Indiens üblich, da sie dem kühlenden Luftzug ausgesetzt sind.

16) Darüber handelt Šiškin in einem ganzen Kapitel:

17) Belenickij 1968, S. 156.

[1963, S. 53–84.

18) Šiškin 1963, S. 166 f.

19) Zum folgenden vgl. die Beschreibung bei Pugačenkova-Rempel' 1965, S. 133.

Kopf einer Frau, geflügelte Pferde, Drachen und Wildtiere aller Art, manchmal verfolgt und vom Pfeil des Jägers getroffen. Vielleicht war eine Jagdszene dargestellt, die sich zwischen stark stilisierten Bäumen abspielte (*Taf. 1–2*).

Die dargestellten Pflanzen und Blüten sind dagegen stärker Ornament geworden. Die rhythmische Folge wird betont. Man hat eine Tendenz zum Stilleben erkennen wollen. Es fehlt noch jenes abstrakt geometrische Ornament, das vom 9. Jahrhundert n. Chr. an in Mittelasien dominiert und vielleicht die Entwicklung der mathematischen Kenntnisse und Interessen widerspiegelt²⁰⁾.

Karyatiden oder in Wandnischen hineingestellte Figuren wurden hier nicht beobachtet. Es muß sie aber in dieser Kunstprovinz gegeben haben, das zeigen die durch Verkohlung erhalten gebliebenen hölzernen Frauenstatuen aus Pjandžikent²¹⁾ und die Darstellungen auf den aus Ton geformten Ossuarien²²⁾.

Abgesehen davon, daß man die von Šiškin hergestellte Konkordanz zwischen politischem Geschehen und Baugeschichte anzweifeln kann – es erhebt sich die Frage, wie es in einer so späten Zeit, bereits unter der offiziellen Herrschaft des Islams, eine so reiche Blüte figuraler Kunst geben konnte. Die Lösung dieses Rätsels, bereits von Šiškin gefunden, ist einfacher, als man zunächst annehmen möchte²³⁾. Wir müssen mit den Lustschlössern der Omajjaden vergleichen, von denen sich viele durch einen ähnlich üppigen Einsatz von Stuck (el Cheir el Gharbi, Mefdschir und Rusafa) sowie Wandmalerei (neben den genannten auch Quseir 'Amra) auszeichnen. Was für die Kalifen recht war, war auch für ihre Vasallen billig. Der Zusammenhang könnte an Hand vieler stilistischer Details erhärtet werden.

Zu überlegen ist, ob nicht auch Anregungen in umgekehrter Richtung – aus Mittelasien an den Kalifenhof – gegangen sind. Vielleicht haben die Handwerker, die zunächst im Auftrag der iranischen Lokalkulte und des Buddhismus arbeiteten (wir kennen ihre Leistungen durch die Tempel in Pjandžikent, Adžina Tepe und Kuva²⁴⁾, sich nach der Islamisierung in den Dienst der weltlichen Großen begeben. Zusammen mit den Militärsklaven türkischer Herkunft mögen sie dann den Weg an den Omajjadenhof gefunden haben. Schließt der omajjadische Schloßbau wirklich an das römische Castrum-Schema an²⁵⁾? Oder geht er auf mittelasiatische Vorbilder zurück, die wir erst jetzt allmählich durch die Grabungen in Choresm²⁶⁾, Sogdien und Tocharistan kennenlernen? Varachša steht ja auch architektonisch am Ende einer langen lokalen Entwicklung²⁷⁾. J. Strzygowski sprach von einem türkischen Anteil an der Kunst des frühen Kalifats. Er leitete die »geometrische Ranke« aus dem Inneren Asiens ab. Diese »Vision« würde hier eine Bestätigung finden, wenn man davon absieht, daß »mittelasiatisch« eben nicht mit »türkisch« identisch ist.

Jedenfalls sind die Agrargebiete Mittelasiens im 7. und 8. Jahrhundert ein Zentrum von solcher Bedeutung für die Kunstgeschichte gewesen, daß man sie auch bei der Behandlung europäischer Probleme nicht aus dem Kreis der Betrachtung ausschließen sollte. Als Vermittler in dieser Periode kommen die Chasaren in Frage. Erst gegen Ende des 8. Jahrhunderts hatte sich bei ihnen die jüdische Mission so weit durchgesetzt, daß man eine bildfeindliche Tendenz vermuten darf²⁸⁾.

Manuskript eingegangen

19. Juli 1968

20) Baklanov 1947.

21) Belenickij 1959, S. 78–86.

22) Borisov 1940.

23) Šiškin 1963, S. 83.

24) Vgl. Bulatova 1961, Litvinskij 1967.

25) Otto-Dorn 1964, S. 41.

26) Tolstov 1962, S. 204–261 (Barak-tam, Berkut-kala).

27) Literaturhinweise bei Atagarryev, Berdyev 1967, Litvinskij 1967, Muchamedžanov 1967, Vinnik 1967.

28) Artamonov 1962, S. 262–282. Man vgl. die Grabsteine mit abstrakten Symbolen Abb. S. 277.

Literatur

- AL'BAUM, L. I.: Balalyk-tepe. Izd. AN UzSSR. Taškent 1960
- ARTAMONOV, M. I.: Istorija Chazar. Leningrad 1962
- ATAGARRYEV, E., und BERDYEV, O.: Archeologičeskie izučenie Turkmenistana za gody Sovetskoj vlasti. SA 3, 124—141. 1967
- BAKLANOV, N. B.: Gerich. Geometričeskij ornament Srednej Azii i metody ego postroenija. SA IX S. 101—120. 1947
- BARTHOLD, W.: Turkestan down to the Mongol Invasion. „E. J. W. Gibb Memorial“, N.S., V, Sec. Edition. London 1958
- BELENICKIJ, A. M.: Novye pamijatniki iskusstva drevnego Pjandžikenta. Opyt ikonografičeskogo istolkovanija. Skul'ptura i živopis' drevnego Pjandžikenta. Izd. AN SSSR. S. 11—86. Moskau 1959
- BELENICKIJ, A.: Zentralasien. Archeologia Mundi. München—Genf—Paris 1968
- BORISOV, A. Ja.: K istol'kovaniju izobraženij na bija-najmanskich ossuarijach. Trudy Otdela Vostoka Gosudarstvennogo Ėrmitaža, t. II, 25 ff. Leningrad 1940
- BULATOVA, V. A.: Buddijskij chram v Kuve. SA 3, 1961
- EDELBERG, L.: Statues de bois, rapportées du Kafiristan à Kabul après la conquête de cette province par l'Émir Abdul Rahman en 1895—96. Arts asiatiques, t. VII, fasc. 4, S. 243—286. Paris 1960
- ders., Nuristanske Sølvpokaler. Kuml S. 153—201. Århus 1965
- EVTJUCHOVA, L. A.: Kamennye izvajanija Južnoj Sibiri i Mongolii. Materialy i issledovanija po archeologii Sibiri, No. 24, T.I, S. 72—120. Moskau 1952
- FEDOROV-DAVYDOV, G. A.: Kočevniki Vostočnoj Evropy pod vlast'ju zolotoordynskih chanov. Moskau 1966
- LITVINSKIJ, B. A.: Archeologija Tadžikistana za gody Sovetskoj vlasti. SA 3, S. 106—123. 1967
- MUCHAMEDZANOV, A. R.: Razvitie archeologičeskoy nauki v Uzbekistane v gody Sovetskoj vlasti. SA 4, S. 93—102. 1967
- OTTO-DORN, K.: Kunst des Islam. Baden-Baden 1964
- PUGACENKOVA, G. A., und REMPEL', L. I.: Istorija iskusstv Uzbekistana. Moskau 1965
- SER, Ja. A.: Kamennye izvajanija Semireč'ja. Moskau—Leningrad 1966
- SISKIN, V. A.: Varachša. Moskau 1963
- TOLSTOV, S. P.: Po drevnim del'tam Oksa i Jaksarta. Moskau 1962
- TREVER, S.: Terracottas from Afrasiab. Moskau—Leningrad 1934
- VINNIK, D. F.: Pjat'desjat let sovsotskoj archeologii v Kirgizii. SA 4, S. 79—92. 1967
- SA = Sovetskaja archeologija, Moskau—Leningrad oder Moskau



1



2

Varachša. 1 Kopf einer weiblichen Gottheit mit Haube und Nimbus. Vielleicht hält sie den Zipfel eines Schleiers in der Hand, was, wie im griechischen und hellenistischen Bereich, auf eine Tanzszene deuten würde. 2 Frauenkopf. Auch dieses Stück gehörte (wie der Kopf der Göttin, der in seiner ursprünglichen Position auf der Ziegelwand gefunden wurde) zu dem Fries des Innenhofes. 1-2 nach Pugačenkova-Rempel' 1965 Abb. 105 u. 108.



Varachša. Fragmente des Stuckfrieses, der den rechteckigen Innenhof schmückte. Dargestellt sind die gejagten Tiere. 1 Kopf einer Gazelle. 2 Kopf eines Wildschafes. 1-2 nach Pugačenkova-Rempel' 1965 Abb. 106-107.