

II. Steinplastik

II. 1. Das Felsrelief des Reiters von Madara



Abb. 68

Wenn auch die Beispiele der Steinplastik aus der Zeit des Ersten Bulgarischen Reiches bei weitem nicht so zahlreich sind, wie die monumentalen Bauten aus jener Zeit, so lassen diese dennoch den Geschmack für das Grandiose der ersten bulgarischen Herrscher erkennen und dienen damit als würdige Ergänzungen zur monumentalen Architektur. Das herausragendste Beispiel aus diesem Bereich stellt in dieser Hinsicht das Felsrelief des Reiters von Madara (Abb. 68) dar.

Es ist ein einzigartiges Zeugnis bulgarischer Kunst des Ersten Bulgarischen Reiches und ein bedeutendes Werk der frühmittelalterlichen Monumentalplastik weit über die Grenzen Bulgariens hinaus, das europaweit keine Parallelen findet. Es stellt einen Reiter im Gang nach rechts dar, unter den Füßen dessen Pferdes ein mit einem kurzen Speer durchbohrter Löwe zu sehen ist. Ein Hund läuft hinter dem Reiter her. Das Relief ist in die Felswand des Gebirgsplateaus in Nähe des heutigen Dorfes Madara in einer Höhe von 23 m vom Fuße des Felsens gemeißelt. Der Felsen selbst – weicher, grobkörniger Sandstein – erreicht eine Höhe bis zu 120 m. Die Porosität des Gesteins erleichtert einerseits dessen Bearbeitung, andererseits führt sie aber infolge klimatischer Einflüsse zu dessen rascher Abtragung. So befindet sich das Relief heute

in einem nur noch dürftigen Erhaltungszustand. Das Ausmaß der Spalte, welche die Reiterfigur entzweit, vergrößert sich ständig. Die Porosität des Gesteins hat die Details der Kleider, der Bewaffnung und der Pferderüstung nahezu unkenntlich gemacht. Seit kurzem ist direkt unterhalb des Reliefs eine Metallplattform aufgestellt, die wohl eine Überdachung des Reliefs zu tragen vorbestimmt ist. Letztere ist bislang jedoch noch nicht angebracht worden, so daß die Plattform gegenwärtig lediglich den Blick von unten auf das Relief verbirgt.

Zu beiden Seiten sowie unterhalb des Reliefs sind Inschriften in griechischer Sprache angebracht, die sich auf verschiedene historische Ereignisse aus den ersten Jahrzehnten des Bestehens des Ersten Bulgarischen Reiches beziehen. Sie sind chronologisch mit der Darstellung gleichzusetzen und deuten auf den Anfang des 8. Jh. als Entstehungsdatum des Reliefs.

Die ersten Angaben über das Relief sind dem Ungarn Felix Kanitz zu verdanken, der Bulgarien im Jahre 1872 bereist (Kanitz, 1879), gefolgt 1884 von Konstantin Jireček. Im Jahre 1954 hat das Archäologische Institut der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften eine Expedition zur Erforschung der Inschriften, die den Reiter umgeben und des Reiters selbst unternommen. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen sind in einem Sammelband unter dem Titel *Der Reiter von Madara* 1956 publiziert worden.

II. 1. 1. Machart, Komposition und Stil des Reliefs

Zur Meißelung des Reliefs ist ein Holzgerüst am Felsen aufgestellt worden, erkenntlich an vier quadratischen Löchern in der Felswand unterhalb der Figuren⁸⁷. Der Hintergrund des Reliefs ist durch flaches, unregelmäßiges Abtragen der Wandoberfläche entstanden. Eine Glättung der Wandoberfläche ist nicht vorgenommen worden, ebenso wenig ist ein Relieffahmen erkennbar. Um die Figurenumrisse zu verstärken und sie aus der eintönigen Fläche des Felsens hervorzuheben, hat der Bildhauer eine je zwei Zentimeter breite und tiefe Rille ausgehoben. Sie umrahmt den oberen Teil des Reiters, sein Pferd, mit Ausnahme des

⁸⁷ Die folgende Beschreibung des Reliefs bezieht sich auf die Untersuchungen von T. Gerassimov, der 1954 die Gelegenheit hatte von dem Gerüst aus unmittelbare Beobachtungen auf das Relief anzustellen, die durch den aktuellen, beeinträchtigten Erhaltungszustand des Reliefs nicht zu überbieten sind (Gerassimov, 1956, 115ff.).

rechten Hinterbeins, und den hinterher laufenden Hund. Um die Figuren von der Wand deutlicher hervorzuheben und das Relief von weitem besser sichtbar zu machen, war die Oberfläche der Figuren ursprünglich mit roter Farbe überzogen. Mijatev berichtet 1930 von roten Pigmentresten, die am Bauch und dem rechten Hinterbein des Pferdes noch sichtbar gewesen sein sollen (Mijatev, 1930, 37). Heute ist davon nichts mehr erhalten.

Die Darstellungen sind in Flachrelief gearbeitet. Der Bildhauer hat eine natürliche Wölbung der Felswand für die Darstellung des Pferdekörpers verwandt, dessen hinterer Teil vor allem relativ plastisch wirkt. Im Vergleich dazu sind der Hund und der Löwe flacher gemeißelt. Dadurch ist eine plastische Perspektive erzielt worden, die durch die angegebene Bewegung der Figuren noch deutlicher unterstrichen wird.

Die drei Figuren bilden ein kompositorisches Dreieck, ohne sich zu überschneiden. Als dominierend erscheint die menschliche Figur, dessen Kopf die Spitze des Dreiecks bildet. Das Pferd misst in der Längsachse 2,72 m, in der Höhenachse, die Gestalt des Reiters mit einbegriffen, 2,85 m. Die Figur des Reiters ist nahezu natürlichen Ausmaßes. Die Figur des Löwen ist ca. 1,30 m lang und 0,65 m hoch. Der Hund misst 1,34 m in der Länge und 0,77 m in der Höhe (Gerassimov, 1956, 122). Die Proportionen der Dargestellten sind nur bedingt natürlich wiedergegeben: das Größenverhältnis des Reiters und seines Pferdes zu dem Hund und dem Löwen ist zwar realistisch eingehalten worden, jedoch ist der Löwe im Vergleich zum Hund zu klein geraten. Der Oberkörper der menschlichen Figur ist andererseits zu kurz, so daß der Anschein erweckt wird, als würde der Reiter in den Rücken des Pferdes versinken.

Das Profil der Pferdedarstellung erfordert zwangsläufig die Darstellung des Reiters ebenfalls im Profil. So ist zumindest der untere Teil seines Körpers dargestellt. Der Oberkörper jedoch ist in dreiviertel Ansicht unter genauer Berücksichtigung der räumlichen Verkürzung dem Betrachter zugewandt. In der rechten Hand hält er die Zügel und in der linken einen Gegenstand, der aus heutiger Sicht nicht mehr klar definierbar ist (Abb. 69). In den früheren Abhandlungen über das Relief hat man darin einen Becher oder Trinkhorn erkennen wollen.



Abb. 69

So deutet Feher den Gegenstand in der linken Hand des Reiters als Becher, was ihn veranlasste, das gesamte Denkmal in Zusammenhang mit den Begräbnisbräuchen der Protobulgaren zu bringen und ihm den Charakter eines Grabdenkmals zuzuschreiben (Feher, 1934, 364; 1939, 56). Der Becher galt als sakraler Gegenstand der königlichen Macht, lange bevor er in dieser Funktion vom christlichen Ritus übernommen wurde. Feher versuchte seine Deutung mit Angaben bei Herodot zu untermauern über den heiligen Becher der Skythen, der vom Himmel zusammen mit einem Pflug und einer Axt herabgefallen sein soll. Der Becher ist auch ein Attribut der türkischen Völker gewesen. Diakon Ignatius berichtet, daß beim Besiegeln des 30 jährigen Friedens ein Schwurritus vollzogen wurde, bei dem Leon V., der Armenier, auf Geheiß Omurtags einen Becher voll Flüssigkeit auf den Boden ausgeschüttet haben soll⁸⁸ (Minaeva, 1990, 64). Die alttürkischen Steinstatuen, die sogenannten Stein-Babas, die als Grabmäler der alten Türken gedeutet werden, halten ebenso in der einen Hand einen Becher, während die andere auf dem Gürtel ruht. Die Deutung des Gegenstandes in der linken Hand des Reiters von Madara als Becher oder Trinkhorn teilten ferner Filov (1932, 13) und Gerassimov (1956, 124).

Mitte der 50er Jahre des 20. Jh. bürgerte sich die Meinung des Archäologen Stančev-Vaklinov ein, der anstelle eines Bechers die Schleife der Zügelriemen in der

⁸⁸ Im alten Indien existierte ein ähnlicher Brauch, beim Eid Wasser aus einer Kanne auf den Boden fließen zu lassen.

linken Hand des Reiters von Madara sah (Stančev, 1956, 208)⁸⁹. Die rechte Hand ist seiner Ansicht nach frei, nachdem sie den Speer in den Rücken des Löwen abgeworfen hat. Diese einerseits logische Feststellung widerspricht jedoch dem Geschehnis der Szene. Denn der Reiter wendet sich gar nicht dem Löwen zu, den er erlegt hat, sondern schreitet stolz von dannen. Der Versuch einen so konkreten und logischen Zusammenhang in der Szene finden zu wollen, wird nicht von der Darstellung der einzelnen Figuren zueinander belegt. Und dennoch etablierte sich die Ansicht Stančevs in Bezug auf den umstrittenen Gegenstand in der linken Hand – sogar auf den in den letzten Jahren in Bulgarien geschlagenen Münzen mit der Darstellung des Reiters von Madara ist in seiner linken Hand die Schleife der Zügel zu sehen.

Der Reiter ist mit langem, am Hals herabhängendem Haar dargestellt. Vom flach gemeißelten Gesicht sind keine Einzelheiten erkennbar. Er trägt einen nach vorn offenen Umhang, der bis unter die Knie reicht und dessen Falten mit vier dicken Kanten angegeben sind. Das sichtbare Bein trägt eine absatzlose, weiche Fußbekleidung. Die Schuhspitze steckt im Steigbügel, dessen Vorhandensein sich als ausschlaggebend für die Datierung des Reliefs erweist. Die Fußferse und der breite Steigbügeltritt sind deutlich unterstrichen, sowohl durch die Rille, welche die Konturen der Darstellungen nachzieht, als auch durch den tiefen Einschnitt in den Felsen. Hinter dem Rücken des Reiters ist eine schmale, viereckige Ausbuchtung zu sehen. Beševliev (1981, 148) sieht darin einen Pfeilköcher, Stančev (1956, 208) und Rašev (1984a, 65) – einen Bogenköcher. Der Sattel hat eine verhältnismäßig hohe Rückenlehne. Eine Satteldecke zwischen Pferderücken und Sattel will Stančev erkannt haben (1956, 208). Der unter dem Pferdeschweif verlaufende Sattelriemen ist gut herausgearbeitet, der vordere dagegen nicht mehr erkennbar, da die Oberfläche des Pferdekörpers an dieser Stelle beschädigt ist.

An der Pferdefigur fallen der massige Körper, die zu weit nach vorn ausladende Brust und die kurzen Beine auf. Sein Kopf ist unnatürlich dem Zuschauer zugewandt, ohne organisch mit dem Hals verbunden zu sein: er ist en face dargestellt, in völligem Gegensatz zu dem im Profil gezeigten Körper. Von der Seite gesehen, ist der Kopf nur

⁸⁹ Stančev verdankt man auch die eingehendste Untersuchung des Reliefs an Ort und Stelle sowie die ausführlichste Beschreibung der Realien des Reiters von Madara, bewerkstelligt im Jahre 1954 im Auftrag der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften (Stančev, 1956).

10-15 cm tief (Gerassimov, 1956, 126). Folglich hat man es hier mit einer flächenhaften Darstellungsweise der Formen zu tun. Diese dekorative Darstellungsart des zugewandten Kopfes ist der naturgetreuen antiken Plastik der Mittelmeergebiete nicht eigen. Sie ist vornehmlich für die Gestalten charakteristisch, die im iranischen Osten bereits im 9.-8. Jh. v. Chr. geschaffen wurden. Als eines der frühesten Beispiele seien die geflügelten Löwen mit Menschenköpfen erwähnt – z.B. die Wächter am Palasteingang des Königs Sargon II. (8. Jh. v. Chr.) in Chorsabad⁹⁰ (Assyrien). Bei diesen Gestalten ist der Kopf in rechtem Winkel dem Körper angegliedert, ähnlich demjenigen des Pferdes des Reiters von Madara.

Auf der Stirn des Pferdes zwischen den Ohren ist eine viereckige Einbuchtung zu sehen, in der aller Wahrscheinlichkeit nach ein Gegenstand gesteckt hat. Das war entweder ein Stein, als Juwelenschmuck gedacht, oder ein anderer Gegenstand aus Metall (oder einem anderen Material), der den Schaft eines Pferdeschmucks bildete, wie man es auf den Reiterdarstellungen auf der Kanne Nr.2 des Goldschatzes aus Nagyszentmiklós beobachten kann (Abb. 70).



Abb. 70

Der Bildhauer hat den Versuch unternommen, die anatomischen Einzelheiten der Figuren realistisch nachzubilden. Besonders plastisch und naturgetreu profiliert sind die Beingelenke und Hufe des Pferdes (Abb. 71). Mavrodinov (1959, 71) weist darauf

⁹⁰ Chorsabad: Ort im Nordirak bei Mosul. Dort sind die Ruinen der Stadt Dur-Scharrukin erhalten, die der assyrische König Sargon II. 713-708 erbaute. In der Zitadelle befindet sich der Nabutempel und Königspalast. Dort wurden Funde bedeutender Werke der assyrischen Kunst geborgen.

hin, daß der Gang des Pferdes typisch für Dressurpferde ist. Die Beine entfernen sich diagonal zu einander: die linken schreiten vorwärts, die rechten werden nachgezogen.



Abb. 71

Interessant ist die Wiedergabe des Löwen (Abb. 72). Obwohl er sterbend dargestellt ist, liegt er nicht auf dem Rücken, sondern krümmt sich vor Schmerz auf dem Boden, der perspektivisch jedoch nicht markiert ist. Die Löwenfigur ist als einzige nicht von der Rille nachkonturiert worden. Die flache Behandlungsart des Reliefs kommt an dieser Figur besonders deutlich zum Ausdruck. An ihr ist keinerlei Unterstreichung der Muskeln, Rippen oder Gelenke zu sehen. Der Kopf des Löwen ist en face wiedergegeben im Unterschied zur Profildarstellung seines Körpers. Seine Zehen sind schematisch, wie die Zähne einer Säge aneinandergereiht. Diese dekorative, stilisierte Wiedergabe der aneinander gereihten Zehen ohne anatomische Verbindung unter ihnen trifft man auch in Löwendarstellungen auf Seidenstoffen aus dem 8. Jh. (Abb. 73: koptischer Seidenstoff, aus Dimand, 1947, 10).



Abb. 72

Die Löwenmähne ist ebenso dekorativ modelliert. Die Haarsträhnen sind in Form von runden Streifen dargestellt, die den Kopf wellenartig umranken.



Abb. 73

Dieselben Stileigenheiten weist auch der hinter dem Reiter laufende Hund auf (Abb. 74). Auch diese Figur ist gut erhalten, so daß sogar Einzelheiten zu erkennen sind. Seiner Statur nach zu urteilen, scheint er einen Windhund darzustellen. Im Unterschied zum Löwen ist der Hund von der erwähnten Konturenrinne eingerahmt.

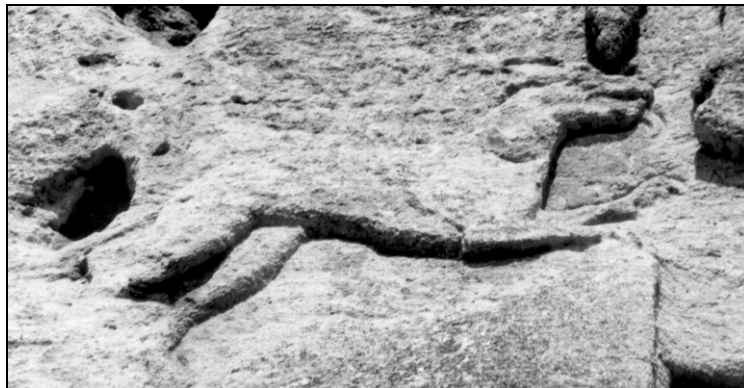


Abb. 74

Sein im Profil dargestellter Körper ist flach behandelt und weist keine Spur eines Versuchs der Modellierung einzelner Figurenteile auf. Der Schädel ist ganz flach, geht sogar geradlinig in das Maul über. Das Auge ist in Vorderansicht anatomisch unnatürlich auf den Schädel verschoben, das Maul mit heraushängender Zunge und zusammengebissenen Zähnen in Form von zwei ineinander verzahnten Reihen von Dreiecken dargestellt. Die Darstellung der heraushängenden Zunge und der zusammengebissenen Zähne ist auch aus anderen Denkmälern der Kunstindustrie des frühen Mittelalters bekannt, so ist sie etwa auf Stoffmuster aus dem 8.-9. Jh. anzutreffen (Abb. 75 aus Dimand, 1947, 19).

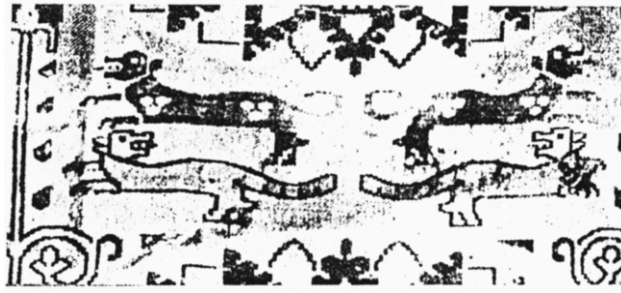


Abb. 75

Die untere Hälfte des rechten Hinterbeins des Hundes fehlt (Abb. 74). Anscheinend hat der Bildhauer hier versucht, die Grenzen des Reliefs zu überschreiten und eine Rundplastik darzustellen. Der Versuch hat sich offensichtlich als misslungen erwiesen, da das Bein abgebrochen ist. Ebenso wie beim Löwen sind auch die Zehen des Hundes unnatürlich aneinandergereiht dargestellt.

Wenn auch die gesamte Szene den Charakter einer Jagddarstellung zu tragen scheint und demnach als narrativ zu deuten wäre, da der Reiter seinen Speer auf den Löwen abgeworfen haben muß, ist dies aus dem Verhältnis der Figuren zueinander in keiner Weise ersichtlich. Der Reiter ist in einer ruhigen, repräsentativen Haltung wiedergegeben, die keinesfalls auf einen Kampf hinzudeuten scheint. Er ist dem Geschehnis völlig entrückt. Er schaut nicht einmal auf sein Opfer herab. Wäre die Figur des Löwen nicht erhalten geblieben, würde sich der Versuch, die Szene als Jagd zu deuten, erst gar nicht aufzwingen. Der Hund scheint andererseits mit einer nicht geringen Geschwindigkeit hinter dem gelassen auf seinem Pferd daher schreitenden Reiter, hinterher zu laufen. Die zeitliche Logik der Szene ist demnach mehr oder weniger unterbrochen. Der stolze Reiter schreitet von dannen, gefolgt von seinem treuen Hund. Der verwundete Löwe liefert die Erklärung für die stolze Positur der menschlichen Figur. Der Reiter von Madara erscheint damit als triumphierender Sieger über den Löwen. Die Szene hat einen repräsentativen Charakter.

Eine realitätsbezogene Wiedergabe nicht nur der Figuren sondern auch der Handlung, die typisch für die römisch-hellenistische Plastik sind, wird man demnach in dieser eher allegorischen Szene vergeblich suchen. Diese Tatsache unterstreicht dafür um so mehr die Zugehörigkeit des Reliefs des Reiters von Madara zu einem anderen Kultur- und Kunstkreis, als den antiken.

Eine besondere Stileigenschaft ist die Kombination von Seiten- und Vorderansicht.

Die Pferde-, Löwen- und Hundekörper sind im Profil wiedergegeben, aber der Pferde- und Löwenkopf und das Auge des Hundes in Vorderansicht. Diese stilistischen Merkmale zeigen, daß es sich bei dem Relief um ein monumentales Bildwerk aus dem frühen Mittelalter handelt. Dieser Schluß wird ferner durch zwei Einzelheiten des Reliefs bestätigt: durch das Vorhandensein des Steigbügels an der Pferdeausrüstung und durch den Inhalt der Inschriften zu beiden Seiten des Reliefs, die in Zusammenhang mit dem Bildwerk stehen.

Die Anwesenheit des Steigbügels schließt die Zugehörigkeit des Reiters von Madara zu den antiken Denkmälern aus. Bekanntlich ist der Steigbügel als auch die gesamte Pferdeausrüstung, welche dem Reiter einen sicheren Halt auf dem Pferderücken gewährt, von den Reitervölkern Asiens erfunden worden. Es wird angenommen, daß der eiserne Steigbügel von den Awaren und Hunnen in Europa eingeführt worden ist, die sich an der mittleren Donau ansiedelten. Von dort aus ist er später nach Ost- und Westeuropa verbreitet worden. Anhand archäologischer Funde ist das Vorkommen des eisernen Steigbügels frühestens gegen Ende des 6. oder um die Mitte des 7. Jh. gesichert (Gerassimov, 1956, 131).

In Anbetracht dessen kann das Relief erst nach besagter Zeitperiode entstanden sein – der dargestellte Steigbügel setzt das 6.-7. Jh. als terminus post quem fest. Eine genauere Zeitbestimmung vermitteln die Inschriften, die mit dem Relief als zeitgleich anzusehen sind. Letzteres wird daraus ersichtlich, daß die Flächen, die von dem Relief und den Inschriften eingenommen werden, aufeinander abgestimmt sind: die Inschriften sind in den freien Feldern um das Relief herum angebracht.

II. 1. 2. Die Inschriften

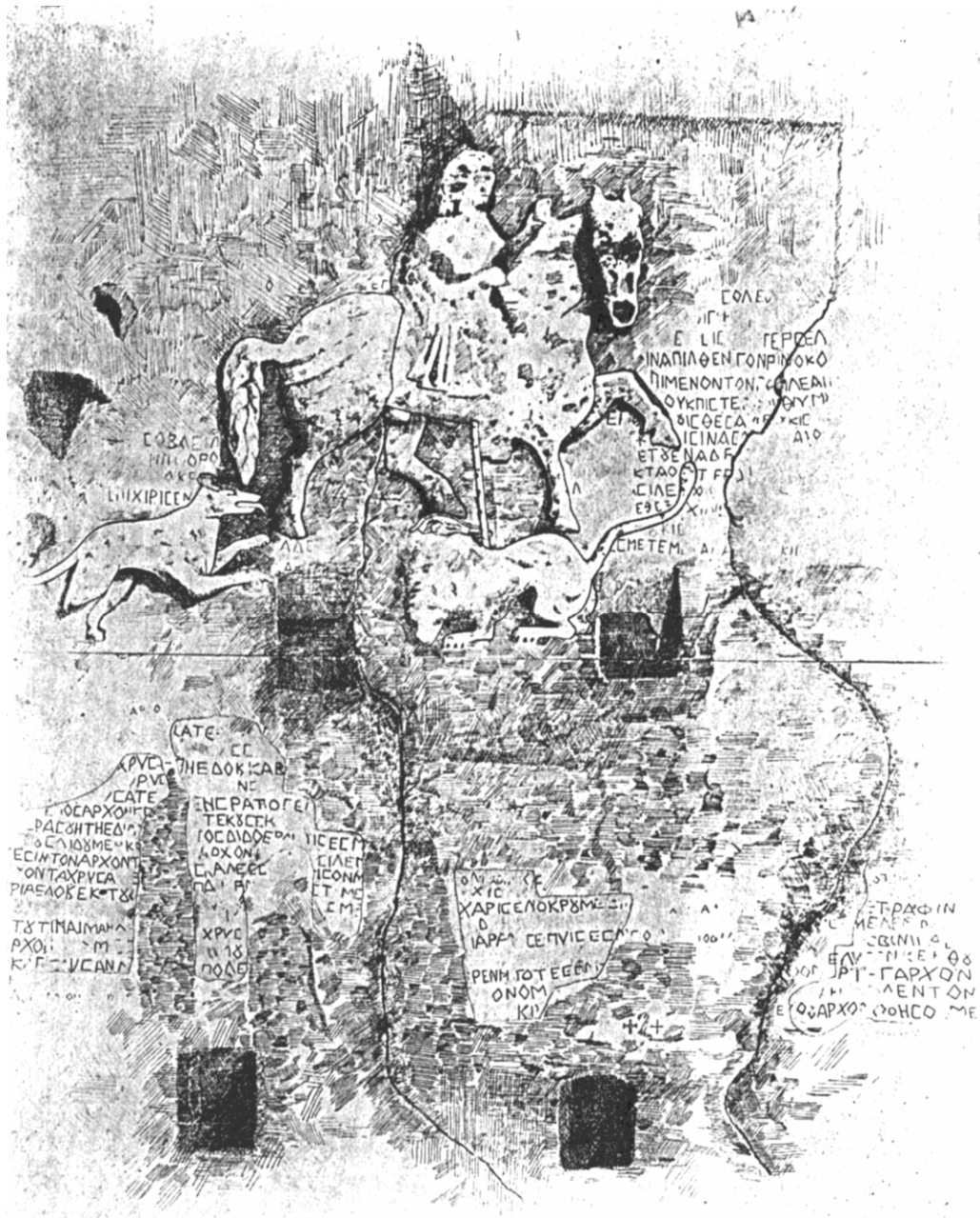


Abb. 76

Die Inschriften um das Relief des Reiters von Madara sind nur noch fragmentarisch erhalten, was die gänzliche Rekonstruktion des Textes verhindert. Sie sind drei an der Zahl (Abb. 76 aus Feher, 1928, 41): I. a, b und c befinden sich auf dem Niveau des Reiters, II. a und b – unterhalb des Reliefs und III. – rechts außen von II. An dieser Stelle wird deren Übersetzung und Deutung nach Beševliev vorgestellt, dem bedeutendsten Kenner der protobulgarischen Inschriften. Dieser hat die Lesungen

Škorpils (1901, 1905) und Fehers (1928) revidiert und vervollständigt.

Die bulgarischen Herrscher Tervel, Kormesij und Omurtag sind jeweils in den Inschriften erwähnt. Aufgrund dessen nimmt Beševliev an, daß sie aus drei verschiedenen Epochen stammen (Beševliev, 1963, 100). Die ersten zwei Inschriften sind älteren Datums; sie stammen aus der Zeit der Khane Tervel und Kormesij, deren Namen in ihnen zweimal auftauchen. Die dritte, ziemlich abgetragene, Inschrift aus der Zeit Omurtags ist die jüngste. Anhand der paläographischen Unterschiede zwischen den drei Inschriften, sind drei verschiedene Hände ausgemacht worden.

II. 1. 2. 1. Inschrift I. a, b und c

a

----- ΙΑΕ
 ----- ΙΝ ἔχων (?)

 X ΕΕ

5 -----

b

. . . Ἰουστ.
 10 [τινια]νό-
 ς ὁ βασιλ-
 [ε]ρς Γ'ΙΓ◇
 Ε πάκτ-
 [α] ἐπιχίρισεν

„(9)...Justinian, der Kaiser, (13) schloß einen Vertrag und versuchte...“ (Beševliev, 1963, 99).

c

. ΙCINIPNΣΙ

 ΣΝ
 ◇

5 Ν ἰς τοὺς Βουλγάρους ◇ Γ
 Ι◇ΙΓΙΕΙΙΒΑ . . ΡΙΑΝ . .
 ΛΕΡΙΝ καὶ ἰς τὸν Τερβελ-
 ἰν ἀπὶ λθε[ν]. τὸν ἑνοκο-
 πιμένον τὸν [β]ασιλέαν

10 οὐκ ἐπίστεσαν ὃ θῖν μ-
 ου ἰς Θεσσα[λο]νίκην καὶ ἰ[ς
 τ]ἄ[ς] Κισινὰς [ἀπὶ λ]θάν. ὁ Λ
 . . . [α]θτοῦ ἕνα Λ
 δ[ιὰ π]ά[κ]τα ὁ Τερβελίς ὁ ἀρχο[ν]

15 τ[ὸν β]ασιλέαν ἔδ[οκεν]
 Τ◇ ε' χιλιά[δας]
 [ὁ βασιλεὺς-]
 ς μετ' ἐμ[ε] κα[τὰ] [ἐν]ήκισ[ε]ν.

„(5) ... die Bulgaren ... und zu Tervel kam er. Dem Kaiser mit der abgeschnittenen Nase (10) vertrauten nicht meine Onkel in Thessalonike, und in die Kisinischen (Dörfer) zogen sie fort.“

Sein ... einer ... durch Vertrag Tervel, der Archon, (15) gab dem Kaiser ... 5000 ... der Kaiser siegte mit mir gut.“ (Beševliev, 1963, 99).

Diese Inschrift steht in Verbindung mit den Ereignissen vom Ende des 7. Jh. Im Jahr 695 wurde der byzantinische Imperator Justinian II. (685-695, 705-711) entthront und seine Nase abgeschnitten, daher auch sein Spitzname Rhinotmetos. Der neue Imperator Leontius (695-698) verbannte seinen Vorgänger nach Chersones (auf der Halbinsel Krim). Diesem gelang jedoch von dort die Flucht zu den Chasaren, von deren Khan er freundlichst aufgenommen und mit dessen Schwester er verheiratet wurde. Der darauf folgende Imperator Tiberius II (698-705) verlangte die Auslieferung Justinians II. Dieser wurde jedoch von seiner Frau gewarnt und nachdem ihm die Flucht gelang, schickte er einen Boten zum bulgarischen Herrscher Tervel mit der Bitte um Unterstützung. Nach einer positiven Antwort wurde er von den Bulgaren empfangen. Tervel versprach ihm seine Hilfe und im Jahr darauf zog er zusammen mit ihm nach Konstantinopel. Die bulgarische Armee belagerte die Stadtmauern und dem Imperator gelang es, die Stadt zu erobern. Diese Ereignisse wurden von den byzantinischen Chronisten Theophanes und Nikephoros geschildert. Im folgenden soll der wieder eingesetzte Imperator Tervel mit Ehren empfangen und diesen reichlich beschenkt haben. Dem bulgarischen Herrscher wurde sogar der Kaisertitel verliehen.

Der Ausdruck „meine Onkel“ in der Inschrift meint die protobulgarische Gruppe Kubers, Asparuchs Bruder, die sich nach dem Zerfall des Awaren Khanats unweit von Saloniki ansiedelte (Beševliev, 1979a, 99).

II. 1. 2. 2. II. a und b

	a	b
		. Γ -----
		. CATO -----
		. XHPICEN -----
		. χρυσ[ά] . ΙΗ ἔδοκ(εν) ΙCΑ --
5		. χ]ρυσ[ά] ὁ ἀρχ[ον] Ε -----
		. CATEX . . Ν στρατηγ[ει]ς -----
		. [ε]νος ἀρχον ΗΓ . . [τούς] Γρεκοὺς ΕΚΙ -----
		. . . ΡΑ σου ἢ τη ἐδώ[ον] κατ' ἔτος διδὸν ἐβοήθ[ι]σεις μ[ε] ----- κατ'
		ἔτος διδοῦμεν καὶ [ις τὸν ἀ]ρχοντι[αν] ὁ βα]σιλευ[ς] ἀπέστειλεν (?) καὶ τὸν Κρουμ[ε]'
10		εἰν τὸν ἀρχοντα[ν] παρ]εκάλεσε[ν] ὁ ἀρχον ΕΛ [διανέ-]
		μον τὰ χρυσά ΙΑ . . ΡΑ CΤΟΜΕ ἤρχισαν ὁ
		ΡΙΑ ἔδοκ(εν) ἐκ τοῦ CΜ [ε]χάρισεν ὁ Κρουμ[ε]σις [ὁ] ἀ[ρ]χ[ον] Α
	 ὁ ΠΛΙ ΕΛΙΜΕΝ
		τούτι ἢ λίμνι ΟΤ ΚΡ ΑΡΑ . . ἐπίσεσ ὁ ΙΟΒ . [ἄ-]
15		ρχον Ι8 Ρ [τάς συνθή-]
		κας ἔλυσαν Λ ΠΟΛΕ ΡΕΝΗ τότε CΓ
		ΕΟ [δ]νομα
		Λ8Ι ΝΙ ΚΡ

„(4) ... Gold ... 18 gab er ... Gold, der Archon ... Soldaten ... die Griechen ... was ich dir gab, werde ich dir jedes Jahr geben, weil du mir geholfen hast ... jedes Jahr werden wir geben und zum Archonten der Kaiser (10) schickte ... und bat Krumesis, den Archonten: ... der Archon ... als er verteilte das Gold ... begannen ... gab er von ... der Archon Krumesis gab ... dieser See ... du machtest (15) Archon ... die Verträge brachen sie ... Krieg ... dann ... Name...“ (Beševliev, 1963, 99).

Laut Beševliev entstammt diese Inschrift einer späteren Zeit. Mit der erwähnten Hilfe seitens der Bulgaren ist wahrscheinlich ihre Unterstützung der Byzantiner bei der Belagerung Konstantinopels durch die Araber 717 gemeint. Zu dieser Zeit ist Kormesij Kapkhan und Mitregierender Tervels gewesen und hat wahrscheinlich das bulgarische Heer gegen die Araber angeführt. Deshalb werden Krumesis aus der Madara Inschrift und Kormesij aus den Berichten des Theophanes mit ein und derselben Person identifiziert (Beševliev, 1979a, 104).

II. 1. 2. 3. III.

----- Λ -----
 ----- ΣΤ . . . Ε
 ----- Ο -----
 [ε]τέραςιν .
 5 . . . ΑΣΛΕ . ΕΤΕΛ
 8BINI . ΟΣ . Λ
 . . . ἔλυ[σ]αν καὶ ἐκ θ(ε)σοῦ
 ὁ Ομ[ου]ρταγ ἄρχον
 ἀπέσ[τ]ηλεν τὸν
 10 ◊ ΗΛΓΧ ◊ . βοή(θη)σο[ν] μέ
 ----- V -----

„(4) ... er wurde aufgezogen ... brachen und der Archon von Gott Omurtag schickte den ... (10) hilf (?) mir ...“ (Beševliev, 1963, 99).

Die dritte und letzte Inschrift ist, obwohl jüngeren Datums als die übrigen, am stärksten beschädigt. Das wenige, was davon übrig ist wird mit der Hilfe verbunden, die Khan Omurtag dem Imperator Michael II. (820-829) gegen den Aufstand des Slawen Thoma im Jahr 822 oder zu Anfang des Jahres 823 gewährt (Beševliev, 1979a, 108).

Die Inschriften entsprechen verschiedenen Zeitaltern, in ihnen ist von unterschiedlichen Ereignissen und von verschiedenen Herrschern die Rede. Die erste Inschrift ist nach 705 gemeißelt worden, aller Wahrscheinlichkeit nach auf Geheiß des Khan Tervel. Die zweite wird um die Mitte des 8. Jh. datiert, als Kormesij selbständig regierte. Die dritte wird Omurtag (814-831) zugeschrieben (Beševliev, 1979a, 108).

Am Anfang der wissenschaftlichen Untersuchungen des Reliefs und der Inschriften identifizierte Feher den Namen Kormesij aus der zweiten Inschrift fälschlicherweise mit dem Namen des Khan Krum (Feher, 1928, 4). Demnach ging er davon aus, daß das Relief selbst Khan Krum darstellt und entweder von ihm selbst oder von Khan Omurtag diesem zu Ehren errichtet worden sei. Nach der Entzifferung der Inschrift von Beševliev wurde die Zeit des Entstehens des Reliefs zurück versetzt. Heute hat sich in der bulgarischen wissenschaftlichen Literatur die Ansicht etabliert, daß das Relief zusammen mit der ersten Inschrift um 705 entstanden ist.

II. 1. 3. *Deutung des Reiters*

Zur Anfangszeit der Erforschung der bulgarischen Kultur und Geschichte, Ende des

19. Jh., als weder die alten bulgarischen Hauptstädte Pliska, Preslav und Madara als die Hauptkultstätte der Protobulgaren erkannt, noch die Säuleninschriften des Khan Omurtag entdeckt waren, war es nicht verwunderlich, daß die frühesten Forscher der bulgarischen Kultur das Relief des Reiters von Madara nicht in einen Kulturkreis eingebettet sehen konnten, von dessen Kunstdenkmäler sie noch keine Zeugnisse hatten. Eine weitere Schwierigkeit für die korrekte Deutung des Reiters von Madara äußerte sich darin, daß die Inschriften anfangs nicht genau entziffert wurden.

Die bewegte Darstellung und plastische Modellierung der Figuren haben die ersten Forscher zu der Annahme verleitet, daß es sich hierbei um ein römisches Kunstwerk handelt. In der Tat existiert eine rein optische Verwandtschaft zwischen der Komposition des Reliefs des Reiters von Madara und den zahlreich in Bulgarien verbreiteten Relieftafeln des „Thrakischen Heros“, der Hauptgottheit der alten Thraker, aufgrund der Anwesenheit von Hund und Löwe.

F. Kanitz schreibt als erster dem Relief eine römische Herkunft zu. Er soll in den das Relief umgebenden Inschriften, lateinische Buchstaben erkannt haben. Die Reiterfigur hat er als Darstellung einer reellen Person – eines Imperators oder Adligen – auf der Jagd, angesehen. Kanitz ist auch die erste Zeichnung des Reliefs zu verdanken, die jedoch keinen Anspruch auf Genauigkeit stellen kann – der Pferdekopf ist zum Beispiel im Profil und nicht en face wiedergegeben, das rechte Vorderbein ist erhoben, anstatt das linke. Der Kopf des Reiters ist ebenfalls im Profil abgebildet und er selbst ist in einem langem Gewand gekleidet. Die Lanze, die den Pferderücken durchbohrt und an deren Ende ein Pferdeschweif als Wappen angebracht ist, fehlt gänzlich, genauso die Ohren und der Schwanz des Hundes (Kanitz, 1879, 112).

Einige Jahre nach Kanitz' Buch erschien eine Anmerkung K. Jirečeks zum Relief des Reiters von Madara. Dieser erkannte nicht nur die Lanze im Löwenrücken, ihm fiel sogar auf, daß die Inschrift griechisch ist. Allerdings interpretierte er die Darstellung als einen „Thrakischen Heros“ (Jireček, 1884, 869).

1896 wurde die Notwendigkeit einer genaueren Untersuchung der Inschrift für die korrekte Deutung des Reliefs erkannt. Auf Geheiß der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, die Untersuchungen in Bulgarien durchführte, wurde ein Holzgerüst vor dem Relief an der Felswand aufgestellt. Von dort aus wurde ein Gipsabguss der Inschriften angefertigt. Ferner kam es zu einer genaueren Zeichnung des Reliefs

seitens K. Škorpils. Auf ihr ist der Pferdekopf in korrekter Position wiedergegeben, der Pferderiemen ist ebenfalls aufgezeigt. Wenn auch Škorpils Zeichnung des Reiters von Madara genauer der Realität entspricht als die beiden vorherigen, treten auch hier einige willkürliche Wiedergaben auf. So ist z.B. die Lanze dermaßen lang, daß sie hinter dem Rücken des Reiters noch zu sehen ist. Škorpil schließt sich der Ansicht Jirečeks an, mit der Anmerkung, daß sich der Thrakische Reiter hier auf der Jagd befände und die Inschrift später hinzugefügt worden sei. Immerhin fiel ihm auf, daß die Figur mit einem für den Thrakischen Reiter untypischen Gewand gekleidet ist (Škorpil, 1896, 247). So daß er in seiner nächsten Abhandlung über den Reiter von Madara seine Ansicht revidierte und den Dargestellten als Bildnis des Khan Krum interpretierte (Škorpil, 1898, 11).

II. 1. 3. 1. Die Analogie zum „Thrakischen Heros“

G. Kazarow hat in seiner Studie des Thrakischen Reitergottes auf drei am häufigsten anzutreffende ikonographische Typen desselben hingewiesen (Kazarow, 1938, 56). Diese werden hier zur Veranschaulichung der Unterschiede zwischen dem Thrakischen und dem Reiter von Madara aufgelistet.

1. Das Pferd ist stehend oder nach rechts schreitend dargestellt; der Reiter hält meistens in der rechten Hand ein Gefäß (Opferschale?). Vor ihm befindet sich gewöhnlich ein Altar, bei dem ein Baum und eine Schlange dargestellt sind, die keinen Zweifel an dem sakralen Charakter der Darstellung aufkommen lassen. Häufig sind vor oder hinter dem Reiter Frauenfiguren zu beobachten. Ein Hund oder Eber treten selten in Erscheinung.

2. Der Reiter als Jäger galoppiert nach rechts, in der Hand einen Speer. Vor ihm steht ein Altar. Unterhalb des Reiters sind manchmal ein Löwe oder ein Hund dargestellt, die einen Bullen angreifen, oder, was häufiger vorkommt – mehrere Hunde, die einen Eber oder Elch verfolgen. Der Löwe erscheint hier also als Helfer des Reiters, nicht als dessen Widersacher. In den Darstellungen dieser Art ist die rechte Hand des Reiters nach oben erhoben und er hält darin einen kurzen Speer. In vielen Fällen ist neben dem Altar ein Baum mit einer Schlange darin zu sehen. Hier sind ebenfalls manchmal vor oder hinter dem Reiter Frauen- oder Männerfiguren zu beobachten (Abb. 77 aus Minaeva, 1990, Abb.5).

3. Der Reiter kehrt von der Jagd zurück. In der Rechten hält er das erlegte Tier, in welches ein Hund oder Löwe hineinbeißt. Unter ihren Füßen befindet sich meistens eine umgeworfene Schüssel, aus der eine Flüssigkeit entrinnt. Hier sind ebenfalls die Frauen anzutreffen, sowie der Altar, der Baum und die sich um ihn windende Schlange.



Abb. 77

Keine der hier aufgezählten Varianten der Darstellung des Thrakischen Reiters ist mit dem Reiter von Madara in Komposition und Einzelheiten deckungsgleich. In der Darstellung des Reiters von Madara fehlen alle diejenigen Attribute, die dem Thrakischen Reiter einen rituellen Charakter verleihen. Aus diesem Grund können letztlich nur diejenigen Darstellungen des Thrakischen Reiters in Betracht gezogen werden, auf denen eine Jagd inszeniert ist, bei gleichzeitiger Präsenz des Hundes und des Löwen. In diesen Darstellungen fungieren diese beiden Tiere jedoch lediglich als Helfer des Reiters. Auf keiner einzigen der bekannten thrakischen Reliefplatten ist der Reiter im Kampf mit dem Löwen dargestellt (Kazarow, 1938, 87), wie dies in der Komposition des Reiters von Madara zu beobachten ist. Darin ist der Löwe als vom Reiter besiegt zu sehen, der angeblich seinen kurzen Speer auf ihn abgeworfen und ihn tödlich verwundet hat. Die Idee des Triumphes des Reiters über den Löwen wird nicht nur durch die unterlegene, kauernde Stellung des Löwen unterstrichen, sondern auch dadurch, daß das sterbende Tier unterhalb des Pferdes dargestellt ist, ähnlich einem besiegtten Feind.

Die Komposition der Figuren auf den Reliefplättchen des Thrakischen Heros ist rechteckig. Die Bewegung in diesen Szenen entfaltet sich in die horizontale Ebene, gemäß den Anforderungen des antiken Frieses, bei dem das Bewegungsfeld der Figuren von einem Rahmen vorgegeben wird. Anders beim Relief des Reiters von Madara, wo die Komposition einerseits dreieckig (ihre oberste Ecke wird vom Kopf des Reiters fixiert) und andererseits der Raum fiktiv sind. Es gibt keinen Rahmen, der die Räumlichkeit einschließt, die Mitte ist ebenfalls nicht markiert. Die Bewegung der einzelnen Figuren ist auf einer Ebene wiedergegeben. Darüber hinaus ist das Volumen der Formen beim Reiter von Madara flacher als bei den Darstellungen des Thrakischen Heros, die durch die naturgetreue, für die Antike typisch voluminöse Darstellungsweise, charakterisiert werden.

Die monumentale Erscheinung des Reiters von Madara steht in Kontrast zum bewegten Handlungsablauf in den Darstellungen des Thrakischen Reiters. Die Ausarbeitung der Darstellung an einer Felswand in beachtlicher Höhe, der stolze Gang des Pferdes und die Haltung des Reiters, dies alles unterstreicht die Großartigkeit des Dargestellten. Im Gegensatz dazu sind solche Reliefs aus der römisch-thrakischen Kunst unbekannt, so daß das Auftreten eines einzigen abgesonderten Beispiels in Europa unerklärlich wäre.

Wenn auch der Reiter von Madara selbst nicht als Thrakischer Heros zu deuten wäre, wie oben bereits nachgewiesen, so können die stilistische Ähnlichkeit und ein möglicher typologischer Einfluß seitens der älteren thrakischen Darstellungen auf diesen nicht geleugnet werden.

II. 1. 3. 2. Darstellung eines bulgarischen Herrschers?

B. Filov widersetzte sich entschieden der eingebürgerten Meinung über die thrakische Herkunft des Reliefs. Er billigte dem Reiter von Madara Relief zwar eine stilistische Verwandtschaft zu den Darstellungen des Thrakischen Reiters zu, zog jedoch in Bezug auf Motiv und Komposition Parallelen zu den berühmten persischen Reliefs mit Darstellungen des Königs Ardaschir I. (224-241) aus Naqsh-i Rostam (Filov, 1932, 14), die im Folgenden behandelt werden.

In diesem Zusammenhang deutete er den Reiter von Madara als Darstellung des Khan Krum (Filov, 1932, 13), ihm zu Ehren von seinem Sohn – Omurtag – in Auftrag

gegeben. Die Ansicht, daß der Reiter von Madara als ein konkreter Herrscher – Tervel, Krum oder Omurtag – zu deuten wäre, überwog in den 30er Jahren des 20. Jh. Die zu dieser Zeit mit der Darstellung des Reiters von Madara geprägten 5,- und 10,- Lewa Münzen enthielten sogar die Beschriftung „Krum“. Filov vertrat die Ansicht, daß das Relief des Reiters von Madara als eine konventionelle Darstellung anzusehen ist, häufig in den Kunstdenkmälern vertreten, welche die Tapferkeit und Stärke des dargestellten Herrschers symbolisieren soll (Filov, 1934, 267). Zudem war er geneigt, dem Relief lediglich eine den Inschriften untergeordnete Stellung einzuräumen – es diene lediglich ihrer Verdeutlichung (Filov, 1934, 267). Dies wäre allerdings auf Grund der herausragenden Position des Reiters inmitten der ihn umgebenden Inschriften (die übrigens vom Fuße des Felsens kaum zu erkennen sind) stark anzuzweifeln.

Die Inschriften konkretisieren den Sinn der Darstellung, gleichzeitig verallgemeinert die Darstellung den Inhalt der Inschriften. Die zwei Komponenten ergänzen sich also gegenseitig und liefern ein unikales Werk. Um eine eindeutige Personifizierung von Khan Tervel (dem in der ersten Inschrift erwähnten Herrscher) kann es sich offensichtlich nicht handeln, da ansonsten Kormesij und Omurtag nicht ihre Inschriften neben seine hätten plazieren können. Das deutet darauf hin, daß sie mehr oder weniger die Darstellung als verallgemeinerndes Herrscherbild, mit dem sie sich ebenfalls identifizieren konnten, angesehen haben müssen. Durch Hinzufügen einer erläuternden Inschrift zur triumphierenden, repräsentativen, bildlichen Darstellung konnte sich jeder Herrscher mit ihr identifizieren. Dies wurde weiterhin durch das Fehlen eines Relieffrahmens begünstigt.

Aladžov ist geneigt, den Reiter von Madara als Darstellung des Gottes der Protobulgaren Tangra zu deuten (Aladžov, 1983, 78). Diese Vermutung ist jedoch unzureichend nachgewiesen. Bisläng läßt sich nicht eindeutig aussagen, ob Tangra, der in erster Linie als Himmelsgott zu sehen ist, personifiziert worden ist. Der Autor versucht Parallelen zu Denkmälern der Metallplastik zu ziehen, deren Deutung jedoch als Götterdarstellungen wenn nicht ausgeschlossen, so zumindest fraglich ist. Zudem wäre nach der Christianisierung des bulgarischen Volkes das Denkmal des heidnischen Gottes wenn nicht zerstört, so doch allenfalls in ein christliches umgewandelt worden. Zahlreiche Beispiele gibt es in dieser Hinsicht unter den

kultischen Baudenkmalern, den heidnischen Tempeln, die in Kirchen umgewandelt wurden.

II. 1. 3. 3. Der Reiter von Madara – Sinnbild des Reiterheros

Die Deutung des Reiters von Madara als summarisches Sinnbild aller bulgarischen Herrscher und in diesem Sinne als Reiterheros in Verbindung mit den mythologischen Überlieferungen der Protobulgaren erscheint am plausibelsten. Ivan Venedikov gab durch eine Reihe von Abhandlungen Anstoß zur Erforschung der Reitergestalt innerhalb der mythologisch-poetischen Überlieferungen der Protobulgaren (Venedikov, 1983; 1995). Eine Bestätigung für die Existenz einer solchen Gestalt fand er in der mündlichen folkloristischen Tradition, insbesondere im Epos vom Helden Krali Marko (formiert im 14. und 15. Jh., als die bulgarische Gesellschaft von sozialen und politischen Umbrüchen erschüttert wurde), in dem Züge früherer Vorstellungen nachzuweisen seien (Venedikov, 1983, 65). In diesem Zusammenhang gewann die Deutung des Reiters von Madara als summarisches Sinnbild des Reiterheros immer mehr an Gewicht und wurde u.a. von Ovčarov (1992, 102), Totev (1992, 94) und Rašev (1984, 64) geteilt. Die bildliche Umsetzung der in der Folklore bereits vorhandenen Vorstellung vom Helden erscheint natürlich und zwangsläufig, insbesondere nachdem die Protobulgaren in Berührung mit Kulturkreisen kamen, in welchen sich bereits eine bildliche Form des Reiters gefunden und etabliert hatte.

Das Motiv des Reiters als Held war verständlicherweise für die Steppenvölker Europas und Asiens, zu denen die Protobulgaren auch gehörten, ein Lieblingsthema in den Darstellungen jeglicher Art, waren sie doch selbst mehr oder minder auf ein Reiterdasein angewiesen.

Gewöhnlich wird der Reiter als Krieger oder Jäger dargestellt – er trägt einen Speer oder spannt einen Bogen, er ist mit einer Rüstung gekleidet und trägt einen zugespitzten Helm. Manchmal wirft er ein Lasso aus. Die häufigste Komposition ist: Jäger und Tier in einer Jagddarstellung. Neben dem Reiter ist ein Hund zu sehen, vor ihm läuft ein wildes Tier. Diese Darstellungen sind in Felsen eingeritzt sowohl in Altai und an den Steinmauern der Palasttempel am Don und Donez (Rašev, 1984a, 64) als auch an den Steinquadern der Festungen in Pliska und Preslav. Dieses Motiv diente auch als Vorlage für die triumphierende Reiterdarstellung in Madara. In ihr werden

zwei Traditionen, welche sich des Reitermotivs bedienen, verwoben. Zum einen ist dies das traditionelle Motiv des Reiters als Held, unter anderem besungen und verewigt in dem türkischen Epos (Venedikov, 1995, 262). Die andere entstammt den nahöstlichen kulturellen Zentren, wo sie in der sassanidischen Monumentalkunst bereits in eine Szene symbolischen Inhalts transformiert wurde: das ist der Sieg des Reiters über dem Feind, der Triumph des Siegers. Dieses Thema wird wiederbelebt in dem frühbyzantinischen Hofzeremoniell und aufrechterhalten in verschiedenen Formen der darstellenden Künste – Stoffen, Schnitzereien und Toreutik.

II. 1. 4. Parallelen in Hinsicht auf Motiv und bildliche Umsetzung

II. 1. 4. 1. Die sassanidischen Felsreliefs

Die Idee der Ausmeißelung eines Reliefs in eine Felswand entstammt nicht der europäischen Kunst, da auf europäischem Boden kein einziges Denkmal dieser Art, außer dem hier beschriebenen, bekannt ist. Dafür sind jedoch reichlich Analogien zum behandelten Relief im Osten bekannt. Dies sind Denkmäler der persischen Kunst aus dem Zeitalter der Sassaniden⁹¹. Auf ihnen sind sassanidische Herrscher auf Pferd dargestellt, in rituellen- oder Jagdszenen, oder als Sieger über ihren Feinden (Abb. 78 aus: Cavendish, 1981, 43). Während der Regierungszeit der ersten fünf sassanidischen Herrscher sind innerhalb von weniger als 70 Jahren 30 solcher Reliefs gemeißelt worden. Jedes dieser Reliefs läßt sich im Unterschied zum Reiter von Madara mit einem konkreten sassanidischen Herrscher identifizieren. Eine offensichtliche Tradition tritt hier zu Tage, im Gegensatz zum Relief des Reiters von Madara, das eine isolierte Darstellung seiner Art auf bulgarischem und europäischem Boden ist. Bislang ist aus der Zeit des Ersten Bulgarischen Reiches keine Tradition der Herrscherdarstellung nachgewiesen worden, weder auf Grabdenkmälern und repräsentativen Porträts, noch in Schriftquellen.

⁹¹ Die Herrscherdynastie der Sassaniden regierte in Persien zwischen 224 – 651. Benannt worden ist die Dynastie nach Sassan, dem Großvater des ersten Sassanidenherrschers Ardaschir I.

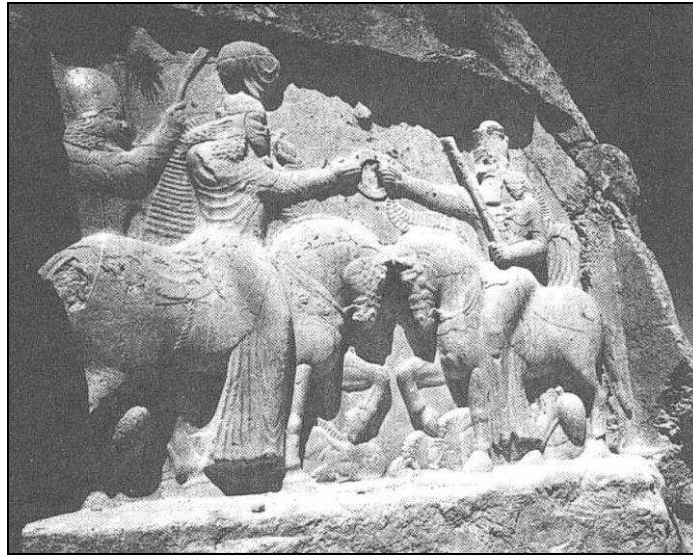


Abb. 78

Der Wiener Kunsthistoriker J. Strzygowski brachte Anfang des 20. Jh. als erster das Relief des Reiters von Madara mit den persischen Felsreliefs in Verbindung und führte das Werk somit in einen völlig neuen Kunst- und Kulturkreis ein: „Die Bulgaren selbst haben sassanidische Bildtypen nach ihrer neuen Heimat gebracht. Ich erinnere an das Relief eines Reiters auf der Jagd an der Felswand von Madara. Man glaubt eines der sassanidischen Felsbilder von Naksch-i-Rustam vor sich zu haben.“ (Strzygowski, 1910, 376).

Das Steinrelief aus Naqsh-i Rustam (Abb. 78), dem persischen *Tal der Könige*, stellt eine königliche Krönungszeremonie dar. Rechts tritt das Pferd des Gottes Ohrmuzd (Ahura Mazda) seinen besiegten Feind Ahriman mit Füßen. Gleichzeitig überreicht der Gott dem zu krönenden Herrscher Ardaschir I. den Herrschaftsring. Dieser wiederholt seinerseits den göttlichen Akt und trampelt auf seinem politischen Feind herum.

Die Analogie zu dem Relief des Reiters von Madara äußert sich, abgesehen von der Monumentalität der Darstellung, vorrangig in der hierarchischen Komposition der Figuren. Die Ähnlichkeit besteht in der Wiedergabe des Triumphes des Herrschers über seinem Feind, der ihm zu Füßen liegt, angenommen, der Löwe stellt das Sinnbild des politischen Feindes der Reiterfigur aus Madara dar. Die Unterschiede in der Semantik beider Szenen überwiegen jedoch. In den sassanidischen Reliefs kommt es durch die kanonisierte Darstellung der Herrscher und des Gottes, ihrer Attribute und Insignien zu einer besonderen Art realistischen oder offiziellen Porträts, wohingegen

der Reiter von Madara eine typisierte, verallgemeinernde Gestalt wiedergibt. In den iranischen Szenen ist jeder Herrscher mit einem ihm und seiner königlichen Stellung entsprechenden Abzeichen versehen. Besonders beispielhaft ist in dieser Hinsicht die Krone, sie dient sogar als Datierungsmerkmal des in Gestalt eines Reiterheros dargestellten Königs (Cavendish, 1981, 43). Bedauerlicherweise liefern die archäologischen Funde und schriftlichen Quellen nur geringfügig Auskunft über die dynastischen Insignien der Bulgaren. Deshalb erscheint die Interpretation des Reiters von Madara als Sammelbild des Helden als folgerichtig, wobei die charakterisierende, zuweisende und bestimmende Rolle den Inschriften zukommt.

Die Reiterdarstellungen in Madara und den sassanidischen Felsreliefs unterscheiden sich ferner hinsichtlich der stilistischen Umsetzung der Figuren. Die sassanidischen Könige, sowie die gesamten sassanidischen Kunstformen, zeichnen sich durch eine hölzerne, starre Haltung aus, zu der die natürliche Belebtheit des Reiters von Madara stark kontrastiert. Der Künstler hat hier eine natürliche Bewegung festgehalten, die das völlige Gegenteil der stilisierten Haltung der sassanidischen Figuren darstellt.

Die Annahme einer genetischen Verbindung zwischen den sassanidischen Felsreliefs und dem Relief des Reiters von Madara ist kaum gerechtfertigt, da sie zu weit in räumlicher und zeitlicher Hinsicht voneinander entfernt sind. Die persischen Felsreliefs, die hier in Betracht gezogen werden, stammen zum größten Teil aus dem 3. Jh., ein einziges ist ins Jahr 620 zu datieren (Cavendish, 1981, 43). Das Relief des Reiters von Madara stammt andererseits aus dem 8. Jh., also nahezu zwei Jahrhunderte nach dem Zerfall des sassanidischen Reiches. Sicherlich ist ein direkter Einfluß der persischen Kunst auf die bulgarische aus der Zeit ihrer Nachbarschaft nicht gänzlich auszuschließen. Dennoch bleibt die Frage offen, wie es zu der Konservierung dieses Einflusses über eine Zeitspanne von nahezu 200 Jahren gekommen sein kann. Zwischenstufen sind bislang nicht nachgewiesen.

II. 1. 4. 2. *Die sassanidischen Silberschalen*



Abb. 79

Die sassanidischen Silberschalen (Abb. 79 aus Feher, 1939, 55) sind ihrerseits oft als Vorbild für das Sujet des Reiters von Madara erwähnt worden (Protič, 1926, 217; Mijatev, 1930, 49; Feher, 1934, 370; 1939, 55; Stančev, 1956, 210). Zumindest entstammen sie nicht einer so weit zurückliegenden Epoche wie die sassanidischen Felsreliefs.

Die Erzeugnisse der Toreutik scheinen am besten die proklamative Funktion der Jagdszene vertreten zu haben. Allenfalls ist das Motiv viel häufiger darauf wiedergegeben worden, als auf den Felsreliefs. Die sassanidischen Silberschalen waren als Geschenkgaben vorgesehen, als rituelle Gegenstände oder als Insignien, von den sassanidischen Herrschern denjenigen dargereicht, die ihre Macht zu unterstützen bereit waren. Dies wird auch der Grund sein, weshalb sie überwiegend außerhalb des sassanidischen Reiches aufgefunden worden sind: in Mittel- und Zentralasien (China), im Kaukasus, am Lauf der Flüsse Wolga und Kama (Minaeva, 1991, 87).

Die Parallele des Reiters von Madara zu den sassanidischen Silberschalen wäre ebenfalls mit Vorbehalt anzusehen. Wenn auch das Motiv und die Komposition der Figuren denjenigen des Reliefs des Reiters von Madara nahe stehen, ist doch der Charakter der Szenen verschieden. Auf den sassanidischen Schalen ist in überwiegenderem Maße eine reine Jagdszene dargestellt. Der Reiter spannt einen Bogen und ist im Begriff einen Pfeil in das aufgerissene Maul eines Löwen abzuschießen. Dargestellte Sträucher und ein Eber unterstreichen noch deutlicher den Charakter der Szene als Jagddarstellung. Wohingegen der Reiter von Madara zwar auch typische

Reiterattribute, wie Pfeile und anderes Waffeninventar aufweist, jedoch nicht der Moment des Kampfes festgehalten worden ist, sondern der Augenblick des Sieges: triumphierend zieht der Reiter von dannen, nachdem er das starke und stolze Tier, den Löwen, besiegt hat. Nicht der Kämpfer, sondern der Sieger ist verewigt.

II. 1. 4. 3. Der Reiter in der byzantinischen Kunst

Die Jagdszene ist auch vielfach als Dekoration auf frühmittelalterlichen Stoffen anzutreffen. Häufigstes Beispiel sind die byzantinischen und koptischen Seidenstoffe des 7. und 8. Jh. Auf einigen von ihnen ist ein Reiter dargestellt, der mit einem Pfeil einen Löwen verwundet, begleitet von einem Hund.

Innerhalb der byzantinischen Kunst ist die Reiterszene vorwiegend in der kaiserlichen Kunst vertreten, d.h. in Denkmälern die für den kaiserlichen Hof bestimmt waren. Eines der herausragenden Themen in der Kaiserikonographie der byzantinischen Kunst nach der Systematisierung des herausragenden Byzantologen A. Grabar, die als Ausdruck des Triumphes des Imperators dienen sollte, ist seine Darstellung zu Pferd; unter ihm – der besiegte Feind und vor ihm – eine symbolische Frauenfigur der Viktoria. Später stellt das Christentum die Themen der Kaiserikonographie in den Dienst seiner religiösen Verkündigung. Die ikonographische Formel für die Darstellung der heiligen Krieger – St. Theodor, St. Georg usw. – zeigt sie als Reiter, die den Feind mit einem Speer durchbohren.

Die byzantinischen Stoffe der kaiserlichen Werke in Konstantinopel folgen sassanidischen Vorbildern. Es wird angenommen, daß ihre Herstellung im 6.-7. Jh. mit der Übernahme der Werkstätten in Syrien und Ägypten ansetzte (Minaeva, 1991, 109). Interessant in dieser Hinsicht erscheint ein byzantinischer Stoff aus dem Museum in Lyon, der enge Parallelen zur Komposition der Szene auf dem Relief aus Madara zeigt. Der Reiter bohrt seinen Speer in einen Löwen, das Pferd ist in ruhigem Gang wiedergegeben, unter ihm ist der Löwe abgebildet. Die festliche, repräsentative Haltung der gesamten Szene steht in Kontrast zu den Darstellungen auf den sassanidischen Kunsterzeugnissen, wo eine Jagd von Tieren und damit eine aktive Handlung dargestellt ist. Sie ähnelt jedoch genau unter diesem Gesichtspunkt der Haltung des Reiters von Madara, der ebenso durch sein triumphales, festliches Erscheinungsbild ausgezeichnet wird. Besagter Stoff stammt aus dem 7.-8. Jh. und

Mijatev nimmt an, daß er in thematischer Hinsicht die engste Parallele zum Reiter von Madara liefert (Mijatev, 1930, 46). Des weiteren ist auf den byzantinischen Stoffen der Hund häufiger präsent als auf den sassanidischen, der Reiter ist häufiger mit einem Speer bewaffnet, als derjenige auf den sassanidischen Beispielen, der vorzugsweise den Bogen spannt. Diese Analogien zeigen, daß wenn auch der Ursprung der Reiterszene in den frühen östlichen Denkmälern zu suchen ist, die byzantinischen Denkmäler als Vorbilder des Reitermotivs im Sinne einer repräsentativen Darstellung, wie am Felsrelief von Madara, keinesfalls auszuschließen wären.

II. 1. 4. 4. Analogien innerhalb der bulgarischen Kunstdenkmäler

Die Parallelen zum Relief aus Madara innerhalb der bulgarischen Kunstdenkmäler datieren alle aus der Zeit des Ersten Bulgarischen Reiches.

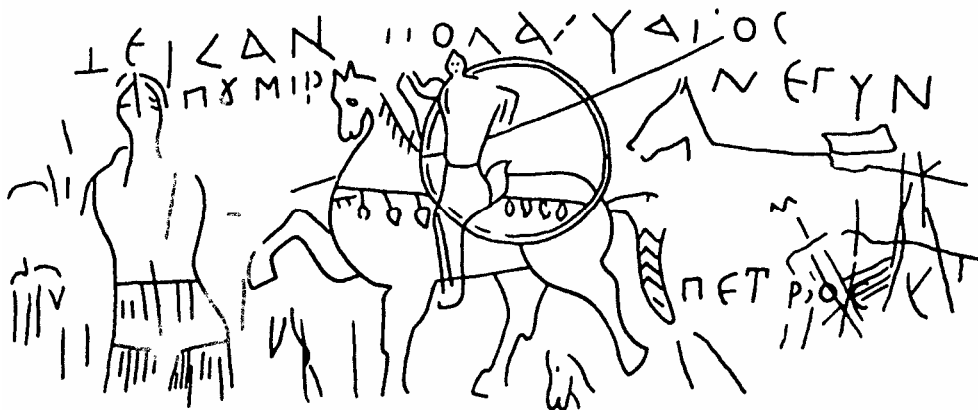


Abb. 80

An erster Stelle wäre in diesem Zusammenhang eine Graffiti Zeichnung auf weichem Kalkstein aus Pliska zu erwähnen (Abb. 80 nach Ovčarov, 1982, Abb. 80). Trotz geringer Unterschiede besteht eine offensichtliche Verbindung zwischen den Darstellungen. Der Pferdesattel auf der Graffiti Zeichnung, die von eingeritzten Buchstaben umgeben ist, weist ebenfalls wie der Sattel des Reiters von Madara eine erhöhte Rückenlehne auf. Die Erscheinung des Pferdes und insbesondere die ziemlich weit nach vorn gewölbte Pferdebrust stellen Gemeinsamkeiten dar. Ferner analog sind die Haltung des Reiters, die erhobene Hand sowie der Steigbügel – Merkmale, die das Relief des Reiters von Madara und besagte Graffiti Zeichnung eindeutig in einen gemeinsamen Kunstkreis setzen.

Ein Beispiel der Toreutik – die bereits oben erwähnte Kanne Nr.2 des Goldschatzes

aus Nagyszentmiklós (Abb. 70) – sei wegen der Analogie zum Motiv der verallgemeinerten Kriegergestalt erwähnt. Der Pferdeschweif als Wappen am Ende der Lanze ist auch hier präsent.

Die Wiedergabe des Pferdekopfes en face bei gleichzeitigem Profil des Körpers trifft man ebenso bei den Löwendarstellungen auf den Schieferplatten aus Stara Zagora (Abb. 81 aus Vaklinov, 1977, 225), die allerdings einige Jahrhunderte später als das Relief des Reiters von Madara anzusetzen sind.



Abb. 81

II. 2. Rundplastische Darstellungen

Im Vergleich zu Preslav ist Pliska sehr arm an Skulpturdenkmälern. Vor allem aus der vorchristlichen Zeit sind sie nur einige an der Zahl. Neben dem Reiter von Madara sind einzig zwei Löwenfiguren als Vertreter der figuralen Plastik bekannt. Sie werden zum 9. Jh. gerechnet. Diese äußerst beschränkte Anzahl plastischer Darstellungen läßt nur geringe Aufschlüsse über die Anfangsstadien in der Entwicklung des Rundbildes aus den ersten Jahrzehnten des bulgarischen Staates erkennen. Es kann wohl in diesem Zusammenhang davon ausgegangen werden, daß die Skulptur eine der Architektur untergeordnete Stellung einnahm.

II. 2. 1. Löwenskulptur aus Pliska

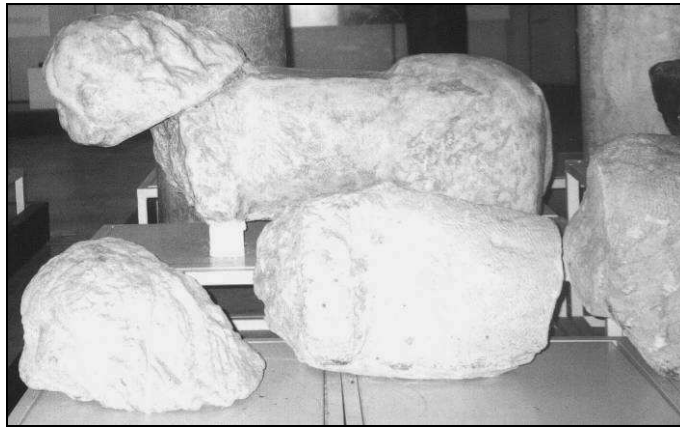


Abb. 82

Eines der wenigen erhaltenen Beispiele der Plastik aus der Zeit vor der Christianisierung Bulgariens stellt eine Löwenfigur dar (Abb. 82). Sie ist 1931 während Ausgrabungen am Osttor der Innenstadt Pliskas aufgefunden worden (Mavrodinov, 1959, 68). Sie ist aus grobkörnigem Kalkstein gebildet; lediglich erhalten geblieben sind der Kopf und der obere Teil des Rumpfes der Figur. Aufbewahrt wird sie im Historischen Museum der Stadt Šumen, das in Anlehnung an die Originalteile (im Vordergrund der Abb. 82 und Abb. 83) eine Kopie der Figur hat anfertigen lassen.

Die Statue ist 1,23 m lang. Sie ist auf dem Bauch liegend dargestellt und hat allem Anschein nach eine Säule auf dem Rücken gestützt. An dieser Stelle ist eine entsprechende Abflachung profiliert. Der Rumpf ist geometrisiert, wie ein starrer, horizontaler Balken, wiedergegeben, die Beine der Figur waren womöglich nach vorn ausgestreckt. Die ganze Ausdruckskraft der Figur ist in der Darstellung des Kopfes konzentriert. Die Mähne ist durch üppige Strähnen, ungleichmäßig tief eingebuchtet, an Kopf und Nacken gekennzeichnet. Das Maul ist im unteren Teil abgebrochen, der darüber hinaus erhaltene Teil der Fratze ist jedoch sehr naturgetreu nachgearbeitet. Die Stirn, die Augen und der obere Rest des Mauls sind in kräftigen Formen nachgebildet. Das Volumen des Kopfes und die frei gestaltete Mähne bilden einen schroffen Gegensatz zu dem steifen Rumpf.

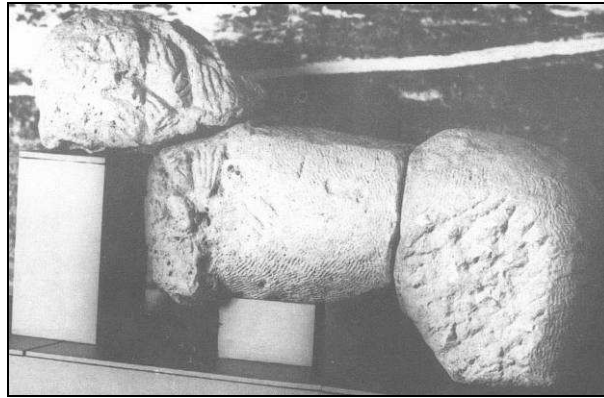


Abb. 83

Allein der Kopf und der Oberkörper der Figur ragten aus der Tormauer hervor. Auf der anderen Seite des Tores ist an entsprechender Stelle Platz für eine ähnliche Figur ausgespart. Der Umstand, daß diese Löwenfigur in situ (an dem Osttor der Innenstadt Pliskas) aufgefunden wurde, läßt keinen Zweifel über ihre zeitliche Einordnung übrig.

II. 2. 2. Löwenkulptur aus dem Dorf Zar Krum



Abb. 84

Während der Ausgrabungen 1959 unmittelbar am nordöstlichen Winkel der Steinfestung (Außenseite) bei Zar Krum sind zwei Fragmente einer skulptierten Löwenfigur auf dem Niveau der ersten Mauerreihe über der Erdoberfläche entdeckt worden (Antonova, 1961, 151).

Die Figur (Abb. 84) ist wie diejenige aus Pliska nur fragmentarisch erhalten, im Gegensatz zu ihr ist jedoch bei dieser der Kopf abhanden gekommen. Zusammen mit ihm wäre die Figur ca. 1 m hoch gewesen. Der geborgene Teil der Figur misst 0,62 m Länge und 0,30 m Breite.

Die Figur ist aus feinkörnigem weißem Marmor gearbeitet. Der Löwe ist auf seinen Hinterbeinen sitzend auf einer Platte dargestellt, deren Enden abgerundet sind und die 0,25 m breit und 6 cm stark ist. Sie ist zusammen mit der Figur ausgearbeitet worden. Im Bereich zwischen den Vorder- und Hinterbeinen des Löwen ist die Platte nun abgebrochen. Der Löwe selbst ist zwar von schwächtiger Statur, seine Körperformen sind jedoch proportional richtig wiedergegeben. Besonders die Beine und die runde, ausladend gestaltete Brust, lassen ein Bestreben zur naturgetreuen Darstellung erkennen. Anders ist es jedoch um die Löwenmähne bestellt. Auf dem erhaltenen Teil des Oberkörpers des Löwen sind zwar breite Strähnen ausgearbeitet, diese entbehren jedoch jeglichen Volumens. Sie sind lediglich durch Einritzungen fast in Sgraffiti Technik wiedergegeben.

Etwas unterhalb der rechten Schulter des Löwen ist ein protobulgarisches Steinmetzzeichen eingeritzt. Das gleiche Zeichen ist auf einem Ziegelstein eines Gebäudes der Festung gefunden worden⁹².

Im mittleren Teil der Platte, auf welche der Löwe postiert ist, sind unmittelbar vor seinen Hinterbeinen die Umrisse einer runden Öffnung mit 8 cm Durchmesser erkennbar. Dieser Umstand deutet wohl darauf, daß die gesamte Löwenfigur auf eine Säule mittels eines Eisenbolzens postiert war.

Die Löwenfigur kann aufgrund ihres Fundortes im Aul des Khan Omurtag beim heutigen Dorf Zar Krum und aufgrund des protobulgarischen Zeichens auf ihr dem frühen Mittelalter zugerechnet werden. Womöglich hat sie den Eingang zur Festung geschmückt. Es ist sehr wahrscheinlich, daß sie eine der in der Čatalar Inschrift (Nr. 57) erwähnten Löwenfiguren auf Säulen ist. Der Brauch, Skulpturen mächtiger Tiere als Torwächter an Tempeln oder Festungen aufzustellen, ist seit alters her sowohl in der westlichen als auch in der östlichen Welt bekannt.

Die zwei Löwenfiguren sind nicht zuletzt ihrer unterschiedlichen Bestimmung wegen sehr verschieden. Während die Ausarbeitung der Mähne des Löwen aus Pliska für eine meisterhafte Umsetzung dreidimensionaler Formen bürgt, zeigt die Wiedergabe derselben bei der zweiten Figur aus Zar Krum durch flache Einritzungen die Orientierung des Bildhauers vielmehr an Formen des Flachen Reliefs, denn der

⁹² Dieses Zeichen ist weiterhin auf einem Steinblock des Osttores in Pliska, sowie an einer Säule mit Inschrift des Khan Omurtag aus KalugERICA (heute in Madara) nachgewiesen.

Rundplastik.

Aus Preslav sind ebenso einige rundplastische Löwenköpfe bekannt. Aus der Zeit nach der Christianisierung Bulgariens, als die Künste solch einen Aufschwung erfuhren, daß diese Epoche als Goldenes Zeitalter der bulgarischen Kultur in die Geschichte einging, wurde die Plastik weiterhin in den Dienst der Architektur gestellt. Die skulpturelle Dekoration der Preslaver Baudenkmäler (insbesondere der Kirchen) äußerte sich in erster Linie in der besonderen Vielfalt der Kapitelle. Besonders charakteristisch sind hierbei die tierischen Darstellungen von Gänsen über Hasen bis Kampfszenen zwischen Greif und Löwe. Florale Ornamentik ist selbstverständlich genauso häufig anzutreffen. Am üppigsten fiel die Gesimsdekoration der berühmten Rundkirche Symeons aus.

Aus Stara Zagora (Südbulgarien) sind aus späterer Zeit, 10.-12. Jh., eine Anzahl von Schieferplatten bekannt, die bereits weiter oben in Zusammenhang mit dem Relief des Reiters von Madara erwähnt wurden. Darauf sind in flachem Relief meist eine Löwenmutter mit kleinem Löwen, ein Löwe (Abb. 81), ein Greif, ein zweiköpfiger Adler oder zwei Pfaue dargestellt. Die Darstellungen sind in kompositioneller und plastischer Hinsicht sehr vereinfacht, sie wirken rein dekorativ. Diese Beispiele werden hier jedoch nicht näher untersucht, da sie nicht zu der hier behandelten Epoche zählen.

II. 3. Die „Großmütter aus Stein“

Die Steppenzone von Südrußland bis zum Altai ist nahezu übersät mit menschlichen Darstellungen aus Stein, die von unterschiedlichen türkischen Völkern zu verschiedenen Zeitpunkten hinterlassen worden sind. Die Rede ist von den sogenannten *Kamennije Babi: Stein-Babas*, „steinerne Großmütter, Frauen“⁹³. Es handelt sich dabei um korpulente, große Männer- oder Frauendarstellungen, die aufrecht stehen, bewaffnet sind und in den vor dem Bauch zusammengeschlossenen Händen einen Becher halten⁹⁴. Häufig unterscheiden sich die Darstellungen

⁹³ Die Bezeichnung ist in der russischen wissenschaftlichen Literatur etabliert worden.

⁹⁴ Der Becher wird allgemein als Machtattribut und als religiöses Symbol schlechthin gedeutet. Unter den türkischen Völkern war der Brauch verbreitet, bei der Besiegelung eines Schwurs, aus einem

voneinander nur durch die herabhängenden Brüste der weiblichen Figuren. Bislang haben die Untersuchungen dieser Statuen in ihrem gesamten Verbreitungsareal keine spezifische Gruppe nur den Protobulgaren zuschreiben können.

Auf bulgarischem Territorium sind zwei solche Statuen (eine männliche und eine weibliche Figur) 1926 bei Ausgrabungen eines skythischen Grabhügels beim Dorf Endže (heute Zarev brod), in der Nähe von Šumen entdeckt und von R. Popov sodann ins Museum der Stadt Šumen gebracht worden, wo sie heute noch zu sehen sind. Dieser stellte fest, daß sie nicht zu der Bestattung im Grabhügel zu rechnen sind, die ins 8.-6. Jh. v. Chr. datiert wurde, sondern später dorthin gebracht wurden (Popov, 1930, 112). G. Feher wand den Statuen besonderes Interesse zu und vertrat bis zu seiner letzten schriftlichen Arbeit die Ansicht, daß sie in Verbindung mit dem Bestattungskult der Protobulgaren zu sehen und damit ihnen zuzurechnen sind (Feher, 1927, 149; 1929, 99). Deren protobulgarische Zugehörigkeit wurde auch von anderen Wissenschaftlern anerkannt in Anbetracht der Tatsache, daß sie starke Parallelen zu den bekannten Statuen aus Südrußland in Hinsicht sowohl auf die stilistischen Merkmale als auch auf die Attribute zeigen (Mavrodinov, 1959, 67; Mijatev, 1929, 108).

J. Ivanov (1941, 6) schreibt sie jedoch den Kumanen⁹⁵ zu. B. Filov sieht deren Zugehörigkeit zu den Protobulgaren genauso gerechtfertigt wie zu den Kumanen, da sowohl die einen als auch die anderen türkische Völker sind (Filov, 1932, 15). Vaklinov (1977, 135) äußert die Vermutung, daß sie den Pečenegen⁹⁶ aus dem 11. Jh. zuzuschreiben sind. Rašev stellt 1972 aufgrund eines stilistischen Vergleichs dieser zu den kumanischen Statuen Südrußlands fest, daß diejenigen aus Endže von den Kumanen und nicht von den Protobulgaren stammen.

heiligen Becher Blut zu trinken. So hat zum Beispiel Khan Krum aus dem Schädel Nikephorus einen silberbeschlagenen Becher anfertigen lassen, aus dem als Andenken an seinen Sieg über den Imperator getrunken wurde.

⁹⁵ Die Kumanen waren ein türkisches Volk, das in die südosteuropäischen Völker aufgegangen ist.

⁹⁶ Die Pečenegen waren ein nomadisches türkisches Volk, im 9. Jh. zwischen den Flüssen Wolga und Ural, im 10. Jh. im südrussischen Steppengebiet ansässig; sie belagerten 1090/91 Konstantinopel und wurden 1091, endgültig 1122 von den Byzantinern geschlagen.

II. 3. 1. Die männliche Figur

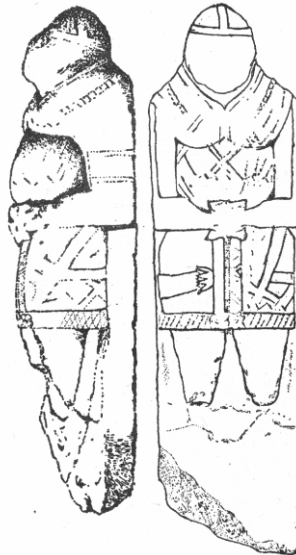


Abb. 85

Sie ist in eine 2,65 m hohe Säule aus grobkörnigem Sandstein gemeißelt. Die Figur selbst (Abb. 85 aus Feher, 1939, 51) ist 1,80 m hoch, der untere Teil der Säule wurde nicht bearbeitet – wahrscheinlich war er in den Boden eingelassen.

Dargestellt ist ein aufrecht stehender Mann, der einen Becher in seinen Händen vor dem Bauch hält. Seine Gestalt wirkt ziemlich massig und gedrungen, was wohl durch den fettleibigen Bauch und das Fehlen eines Halses noch deutlicher unterstrichen wird. Die Brustpartie ist besonders kräftig ausgebildet. Die Beine sind ebenso kräftig ausgearbeitet, Füße sind nicht markiert.

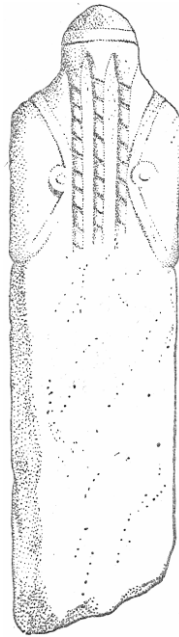


Abb. 86

Er ist in ein knielanges, ärmelloses Obergewand gekleidet, dessen unteres Ende durch einen breiten Saum, durch diagonale Striche angedeutet, abgeschlossen wird. In dessen Mitte sind nebeneinander zwei kleine rosettenförmige Metallapplikationen dargestellt. Ein paar Lederriemen überspannen das Gewand, zwei von ihnen verlaufen kreuzweise vor der Brust, über den Schultern zum Rücken hin, wo sie sich erneut überkreuzen (Abb. 86 aus Feher, 1929, 61). Auf den Oberarmen sind eine Art Lederstreifen abgebildet, die wahrscheinlich als Schmuck zu deuten sind. Auf den Kopf trägt die Figur einen typischen Helm, der kreuzförmig von Riemen überspannt wird. Das Gesicht läßt keinerlei Einzelheiten erkennen – es ist völlig abgewaschen. Auf dem Rücken der Figur verläuft in drei geflochtenen Zöpfen das lange Haar. Auf der Rückseite ist der Stein unterhalb der Hüftgegend nicht profiliert.

II. 3. 2. Die weibliche Figur

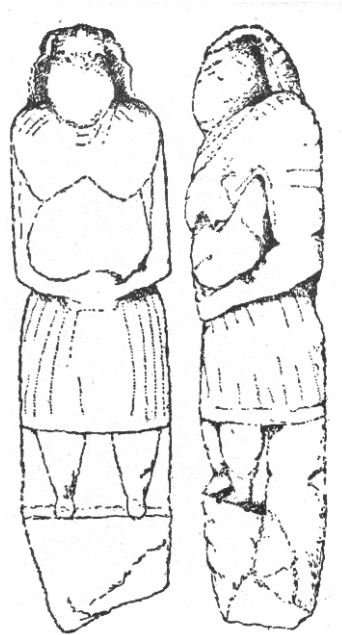


Abb. 87

Die zweite Figur ist in eine 2,60 m hohe Stele eingemeißelt und stellt eine weibliche Gestalt dar, die vor dem Bauch einen Becher in beiden Händen hält (Abb. 87 aus Feher, 1939, 51). Die Figur ist in ein knielanges Gewand gekleidet, das in der Taille durch einen Gurt zusammengeschnürt zu sein scheint, da flache, vertikale Striche auf eine Faltenbildung deuten. Hier sind jedoch im Unterschied zu der männlichen Figur, die Füße ausgearbeitet; die Beine fallen verhältnismäßig kurz aus. Die herabhängenden Brüste sind dermaßen realistisch wiedergegeben, daß der Eindruck erweckt wird, daß die Figur oberhalb der Hüfte unbedeckt ist. Die Haare sind bei dieser Figur offen dargestellt. Auf der Brust ist eine Perlenkette zu erkennen.

In stilistischer Hinsicht sind sich beide Figuren, die männliche und die weibliche, sehr ähnlich. Es läßt sich eine Verallgemeinerung, ein Ausschluß von Individualität der Darstellung und ein Hang zur Monumentalisierung beobachten.

II. 3. 3. Ursprung und Analogien der Stein-Babas

Versucht man den Ursprung dieser Steinskulpturen zu ermitteln, so muß man in erster Hinsicht die frühen Beispiele aus Vorder- und Zentralasien betrachten.

Die frühesten Babas aus der Steppenzone um das Schwarze Meer werden den Skythen zugeschrieben und stammen bereits aus dem 6.-5. Jh. v. Chr. Der Form und

schematischen Ausarbeitung zufolge kommen sie den frühesten aus den Steppen Zentralasiens sehr nahe. Ein häufig auftretendes Element bei diesen steinklotzförmigen menschlichen Darstellungen ist das Abbilden des männlichen Geschlechtsorgans, daß vornehmlich in Verbindung mit dem Ahnenkult interpretiert wird (Schulz, 1967, 228). Häufig halten diese Statuen in den Händen einen Rhyton statt Becher als Machtsymbol.

Tryjarski widmete in seiner Abhandlung *On the archeological traces of old turks in Mongolia* einige Seiten den Stein-Babas und -Balbals (Tryjarski, 1971, 127ff.). Darin zog er den Schluß, daß die Balbals (Steintorsi, die eine gröbere, verallgemeinerte Form der Babas darstellen) als Darstellungen der bei Lebzeiten des Türken schlimmsten Feinde zu deuten seien, die an seinem Grab aufgestellt wurden um ihm nach seinem Tode zu dienen. Die höchste Anzahl der Steintorsi jedoch – die Babas – sollen den verstorbenen Türken selbst repräsentieren. Des weiteren wurde die Interpretation der Stein-Babas von Šer (1966, 32) mit zwei Verehrungstypen in Verbindung gebracht: einerseits als Darstellung eines im Kampf gefallenen Kriegers (dies stimmt mit der Deutung Tryjarskis überein) und andererseits als dessen deifizierte Vorfahren in Zusammenhang mit dem unter den Türken stark herausgebildeten Ahnenkult.

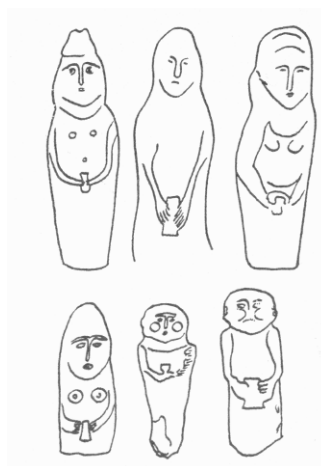


Abb. 88

Was die äußere Form dieser den Türken zugeschriebenen Steintorsi aus Zentralasien (Abb. 88 nach Šer) angeht, so muß vermerkt werden, daß es sich hierbei um anthropomorphe Stelen handelt, die lediglich in größten Zügen einen menschlichen Körper nachahmen. Der Kopf nimmt ein Drittel des gesamten Torso ein.

Das Gesicht ist zwar herausgearbeitet, eine Profilierung des Körpers in Gliedmaßen, die Markierung einer Taille oder Einzelheiten der Bekleidung fehlen gänzlich. Die frühesten Beispiele halten lediglich in der vor der Brust angehobenen, rechten Hand einen Becher, wobei die linke Hand auf den in einigen Fällen ausgearbeiteten Gürtel liegt. Eine Gruppe dieser Darstellungen (Abb. 88) hält zwar mit beiden Händen einen Becher vor dem Bauch, wie im Fall der Babas aus Endže, zeigt jedoch in allen übrigen Einzelheiten eine stilistische Verwandtschaft zu den übrigen zentralasiatischen Babas. Sie werden der gleichen Zeit zugeordnet (6.-7. Jh.) und können lediglich als Prototypen der südrussischen und respektive derjenigen aus Endže angesehen, jedoch nicht als deren engste Analogien betrachtet werden. Es ist ersichtlich, daß die Steinskulpturen aus Endže beträchtlich von den frühen Beispielen der türkischen Babas abweichen. Einzelne stilistische Übereinstimmungen und die Tradition solcher Steinbilder deuten allenfalls auf einen genetischen Zusammenhang zwischen ihnen, sind jedoch kein Indiz für chronologische und ethnische Übereinstimmungen.

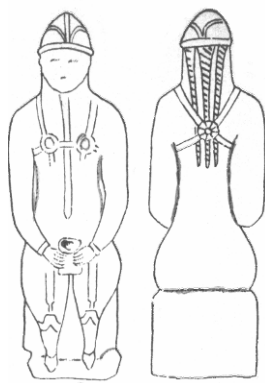


Abb. 89

Nahezu vollständige Analogien der Endže Statuen bestehen jedoch zu einer Gruppe Stein-Babas aus den südrussischen Steppen (Abb. 89 nach Pletneva). Sie wurden den Kumanen zugerechnet (12.-13. Jh., Pletneva, 1958, 179) und sollen von ihnen als Andenken an verstorbene Krieger und Frauen aufgestellt worden sein. Die Statuen selbst sollen von den Angehörigen in Auftrag gegeben worden sein.

Die kumanischen Statuen sind in hohem Relief gearbeitet und stellen teilweise dreidimensionale Skulpturen dar. Sie stimmen mit denen aus Endže nicht nur stilistisch, sondern auch in vielen Einzelheiten überein: die Bekleidung; die kreuzweise vor der Brust und auf dem Rücken verlaufenden Riemen; die vor dem

Bauch einen Becher haltenden Hände; der Helm; das in drei Zöpfen geflochtene Haar bei den männlichen Beispielen und das offene Haar, sowie eine Perlenkette bei den weiblichen sind Indizien für eine mögliche ethnische und chronologische Verwandtschaft zwischen ihnen.

In diesem Zusammenhang ist Rašev (1972, 19) der Ansicht, daß die Statuen aus Endže von den Kumanen hinterlassen worden sind, die laut den Angaben in den historischen Quellen (Zlatarski, 1934, 165) sich erstmals in der zweiten Hälfte des 11. Jh. in Bulgarien aufgehalten und vereinzelt aktiv bis zum Ende des 13. Jh. an der bulgarischen Geschichte teilgenommen haben. Dabei haben kumanische Kampfeinheiten wiederholt dem bulgarischen Staat Hilfe geleistet. Rašev ist der Ansicht, daß die Statuen aus Endže während einer solchen Kampfkaktion zu Ehren gefallener kumanischer Krieger aufgestellt worden seien.

Das entscheidende Argument seiner Beweisführung, welche die Statuen aus Endže den Kumanen zuschreibt, besteht in der Datierung ihrer Analogien aus Südrußland ins 12.-13. Jh., was zeitlich mit dem Aufenthalt der Kumanen in Bulgarien zusammenfällt und zumindest eine Übereinstimmung in chronologischer Hinsicht bietet.

Andererseits jedoch sind aus den Steppenzonen des Schwarzen Meeres bereits aus frühester Zeit ähnliche Darstellungen mit analoger Deutung bekannt. Das bedeutet, daß in diesen Zonen die Tradition der Stein-Babas sehr alt ist, sie umfaßt einen langen Entwicklungszeitraum. Das Aufhalten der Protobulgaren in den Steppen Südrußlands fällt mit diesem Zeitraum ebenso zusammen und schließt die Bekanntschaft der Protobulgaren mit dieser Form der Ahnen- oder Kriegerverehrung nicht aus. Weiterhin wäre der Umstand, daß deren Auffindungsort (beim Dorf Endže) in einem rein protobulgarischen Milieu liegt (zwischen Pliska und Madara) ebenso ein Indiz dafür, daß sie in Verbindung mit den Protobulgaren zu sehen sind. Bekanntlich ist nach der Christianisierung Bulgariens die Hauptstadt nach Preslav verlegt worden. Wären diese Statuen den Kumanen zuzuschreiben, so ist ihr Aufenthalt im 11.-13. Jh. in der Nähe von Pliska und Madara, die zu der Zeit bereits dem Verfall preisgegeben worden waren, keinesfalls erklärbar. Das politische Geschehen hat sich zu der Zeit in Bulgarien bereits im Gebiet um Veliko Tärnovo abgespielt, das als Hauptstadt des Zweiten Bulgarischen Reiches ernannt wurde.

Ferner wäre die Dauer der Anfertigung solch einer Figur zu berücksichtigen, um

annehmen zu können, daß die Kumanen während kurzfristiger Kampfhandlungen an der Seite Bulgariens überhaupt zeitlich dazu im Stande gewesen sind, zwei solcher Statuen zu Ehren gefallener kumanischer Krieger anzufertigen. Weitere Funde aus Bulgarien, die mit dem Aufenthalt der Kumanen in Verbindung gesetzt werden könnten, sind von Nöten um deutlicheres Licht auf eine kumanische Zuweisung der Endže Statuen werfen zu können.

Über die Bedeutung von Statuen im religiösen Kult der Protobulgaren gibt die 41. Antwort des Papstes Nikolaus I. an die Bulgaren in Bezug auf deren Christianisierung und den folglich zu beachtenden Regeln Auskunft (Dečev, 1939, 30). Darin ist von dem Vorhandensein von Idolen und Statuen die Rede, welche von den heidnischen Bulgaren verehrt worden sein sollen. Es finden sich also auch in den historischen Quellen Indizien für die Verehrung von Statuen seitens der Protobulgaren. Die zwei Statuen aus Endže könnten als Beispiele dafür angesehen werden.

Weitere Kultdenkmäler in der Nähe von Endže, die mit den Protobulgaren in Verbindung gesetzt und im folgenden behandelt werden, werfen weiterhin Licht auf die protobulgarische Zugehörigkeit der beiden Statuen.

II. 4. Die Devtašlaren

Mit dem persisch-türkischen Begriff *Devtašlar*⁹⁷ wurden bereits gegen Ende des 19. Jh. die in die Erde getriebenen, unbearbeiteten Steinblöcke im Feld um Pliska bezeichnet. Die Steine, deren Höhe selten 2 m überschreitet, sind 50-60 cm tief in die Erde eingelassen. Sie sind in mehreren Reihen, meistens 5, 7 oder 9, zu Gruppen zusammengeschlossen, die der Form nach eine regelmäßige geometrische Figur bilden: ein Rechteck oder ein Quadrat. Teilweise sind sie auch wahllos verstreut. In Bulgarien sind bislang 49 Gruppen solcher Devtašlaren bekannt. Allein 43 davon sind in der Ebene um Pliska, außerhalb des befestigten Teiles der Stadt, gelegen (Rašev, 1992a, 5).

Bereits 1884 besichtigte K. Jireček zwei Gruppen Devtašlaren in der Nähe von Pliska (Jireček, 1974, 936). 1890 veröffentlichten die Brüder Škorpil erste Angaben

⁹⁷ pers. dev = Dämon, Riese, böser Geist; türk. tasch = Stein

und flüchtige Beschreibungen der meisten regelmäßigen Gruppen (Škorpil, 1892, 44). Ursprünglich nahmen die Brüder an, daß es sich hierbei um prähistorische Denkmäler handelt, die in Zusammenhang mit religiösen Zeremonien stehen. Erst 1905 unternahm Karel Škorpil (1905, 372) eine systematische Beschreibung aller bis dahin bekannten Devtašlaren (45 Gruppen).

Im Zuge der Ausgrabungen in Pliska seitens des Russischen Archäologischen Instituts in Konstantinopel, an denen Škorpil selbst beteiligt war, gelangte er zu dem Schluß, daß sie als zeitgenössisch mit den in Pliska aufgefundenen Ruinen zu sehen seien (Škorpil, 1905b, 380). Er unterteilte sie in Bezug auf die Anordnung der Steine in drei Gruppen: einzelne Steine, regelmäßige und unregelmäßige Gruppen. Sich auf die Anwesenheit eines isolierten Steins vor der Gruppe N1⁹⁸ beziehend, der in groben Zügen als eine Art Sitz geformt scheint, nahm Škorpil an, daß die regelmäßigen Gruppen Versammlungsplätze für eine begrenzte Personenanzahl boten (Škorpil, 1905b, 372). Den abseits stehenden Stein hat er in diesem Zusammenhang als Sitz des Vorsitzenden gedeutet. Andererseits haben ein Menschenskelettfund unter einem Hügel in Nähe der unregelmäßigen Gruppe N5, sowie Skelettreste unter einem der Steine derselben Gruppe, Škorpil dazu veranlaßt, die unregelmäßigen Gruppen als Grabdenkmäler zu bezeichnen (Škorpil, 1905b, 384), die ihrer Form nach in Verbindung mit den Stein-Babas zu setzen seien.

G. Feher (1939, 63) schrieb die Devtašlaren den Protobulgaren zu und deutete sie ebenfalls als Grabdenkmäler. Anlaß dazu fand er im türkischen Brauch, auf dem Grab des Verstorbenen soviel Steine aufzustellen, wieviel Feinde dieser bei Lebzeiten getötet hatte⁹⁹. Drei der Steine der Gruppe 49 in der Nähe von Endže sah er ebenso wie Škorpil als Nachahmungen der Stein-Babas. Diese Interpretation war vermutlich von den zwei kurz zuvor entdeckten Statuen der Stein-Babas bei Endže beeinflusst worden, die Feher eindeutig den Protobulgaren zurechnete.

1962 lieferte St. Michajlov die bis dahin eingehendste Analyse der bulgarischen Devtašlaren, nach einer Untersuchung von insgesamt 30 Steinen. Er sah deren engste Parallelen in den sogenannten *Richterkreisen* aus Schweden (schwedisch:

⁹⁸ Die Nummerierungen folgen hier denjenigen Škorpils.

⁹⁹ Siehe Abschnitt II. 3.

Domarringar), ursprünglich, wie der Name schon sagt, als Beratungsstätten ausgelegt. Diese sind auch in geometrischen Formen angeordnet. Bei ihrer Untersuchung wurden in unmittelbarer Nähe Feuerbestattungsstätten lokalisiert. Sie werden als Grabsteine gedeutet und zwischen 400 bis 800 datiert. Michajlov schloss sich der Ansicht an, daß die Devtašlaren in Bulgarien als Denkmäler für weit weg von der Heimat verstorbene Krieger zu deuten seien (Michajlov, 1962, 16).

Die aktuellste und umfangreichste Veröffentlichung bezüglich der Devtašlaren verdankt man R. Rašev. Sie ist 1992 im Sammelband *Pliska-Preslav 5* erschienen. Darin sind die Ergebnisse aus archäologischen Untersuchungen der Devtašlaren des Autors zwischen 1977-1984 publiziert. Dieser Darstellung folgend, soll hier je ein Beispiel aus den un- und regelmäßigen Gruppen der Devtašlaren vorgestellt werden. Die Nummerierungen folgen nun denjenigen Raševs, der die Nummerierung Škorpils durch eine durchgehende ersetzt.

II. 4. 1. N1 – regelmäßige Gruppe

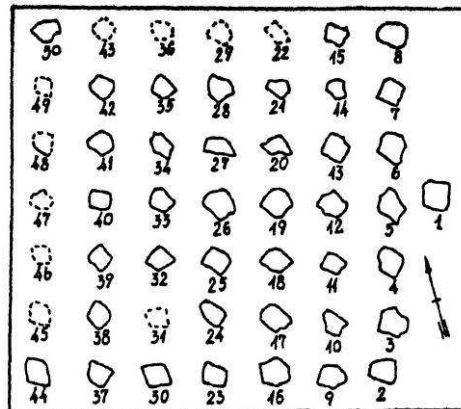


Abb. 90

Die Gruppe dieser Steine (Abb. 90 nach Michajlov, 1962, 14) befindet sich 300 m südöstlich vom Osteingang der Erdbefestigungsanlage in Pliska. Sie ist in Form eines Quadrats angeordnet, dessen Seite 36m lang ist. Es wird aus 7 Reihen je 7 Steinen gebildet. Der größte von ihnen erreicht eine Höhe von 2,20 m bei maximalem Durchmesser von 1,70 m. Die Steine, deren Form abgeflacht ist, sind mit den flachen Seiten nach Osten und Westen ausgerichtet. Von insgesamt 49 Steinen sind bereits 1947 lediglich 40 Steine in situ gewesen.

Von besonderem Interesse ist der 7,70 m von der mittleren Steinreihe der Gruppe in

östlicher Richtung entfernte Stein (Abb. 90: 1), den Škorpil als *Vorsitzenden-Stein* bezeichnet hat (Škorpil, 1905b, 374)¹⁰⁰. Er stellt ein Bruchstück, eigentlich das Ende, einer Steinsäule in Form einer Stufe dar, (Durchmesser 1,30; Länge 1,45 m). Die Wände dieser ursprünglich zylindrischen Säule waren geglättet. Auf ihn sind zwei Steinmetzzeichen eingraviert. Das eine stellt drei parallele Striche dar, das andere ist dem griechischen Buchstaben ψ ähnlich und wird im unteren Teil von einem horizontalen Strich durchquert (Abb. 91: 5, 6 aus Rašev, 1992a, 28).

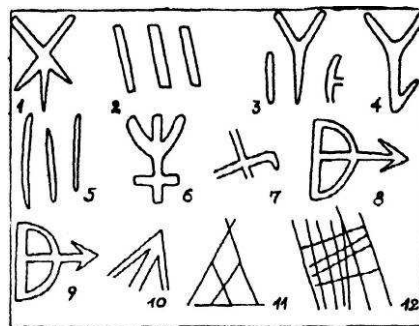


Abb. 91

Michajlov stellte die Vermutung an (1962, 11), daß dieser Stein von einer nun gänzlich bis auf ihn fehlenden Reihe, parallel zu den übrigen Reihen aus der Gruppe, zu deuten sei. Dafür fehlen jedoch archäologische Nachweise.

Die übrigen Steine sind unbearbeitet – lediglich in gröbster Form belassen. Es sind keine Folgen von nachträglicher Profilierung nach ihrem Abbruch nachzuweisen (Rašev, 1992a, 10). Sie wurden 50-60 cm tief in die Erde eingelassen, wobei alle an der Basis abgeflacht wurden. Unter einigen von ihnen sind Steinfragmente aufgeschüttet worden, die wahrscheinlich infolge dieser Basisglättung anfielen.

Bei nahezu allen Steinen sind an deren Ostseite einzelne Tierknochen aufgefunden worden – von Pferden, Rindern, Wildschweinen und Schafen. Bei einigen Steinen sind zusätzlich zu den Tierknochen auch einzelne Knochen menschlicher Skelette entdeckt worden. Allein an der östlichen Seite des Steins Nr.19 der Gruppe N1 ist eine höhere Anzahl menschlicher Knochen von Armen, Beinen und Unterkiefer neben Knochen eines Pferdeunterkiefers, Stoßzähnen eines Ebers und eines Hundeunterkiefers entdeckt worden. An derselben Stelle ist auch ein Metallmesser ausfindig gemacht

¹⁰⁰ *Vorsitzenden-Steine* ähnlicher Art, sind an zwei weiteren regelmäßigen Gruppen – N19 & N26 – festgestellt.

worden (Michajlov, 1962, 15). Alle Knochen sind nicht weiter als 80-100 cm von dem jeweiligen Stein entfernt gefunden und niemals tiefer als seine Basis (Ninov, 1991, 242). Das zeigt, daß die Knochen in die für den Stein ausgegrabene Grube gelegt wurden und daher zeitlich mit diesem gleichzusetzen sind.

In Zusammenhang mit den menschlichen Skeletten seien noch folgende interessante Funde zu erwähnen. Um Steine Nr.15 und Nr.23 der Gruppe N19 sind einzelne Knochen zweier menschlicher Skelette – das erste eines Neugeborenen, das zweite eines Kleinkindes – entdeckt worden. Beide sind 0,60 m tief und 0,50 m entfernt von den Steinen begraben. Diese Tatsache bestärkt die These des kultischen Charakters der Devtašlaren (Ninov, 1991, 243).

13 der 47 regelmäßigen Gruppen von Devtašlaren sind erforscht. Davon bilden 7 eine quadratische Form mit Seitenlänge zwischen 12 m und 46 m oder ein Rechteck mit Seitenlängen 6/12 m bis 25/40 m. Die Orientierung ist nach den Haupthimmelsrichtungen, wobei der östlichen Richtung der Vorzug gilt. Die Längsachse der Rechtecke hält sich an diese Richtung, sowie die flache Stirnseite der meisten Steine (Rašev, 1992a, 23).

II. 4. 2. N48 – unregelmäßige Gruppe



Abb. 92

N48 ist eine unregelmäßige Gruppe Devtašlaren (N5 bei Škorpil) und befindet sich 1 km südöstlich von der äußeren Befestigungsanlage Pliskas (Abb. 92, Abb. 93). Sie ist aus drei verhältnismäßig kompakten Untergruppen (I, II und III) von Steinen zusammengesetzt, in 20 m Entfernung zueinander mit einer Gesamtfläche von 16 Dekar.



Abb. 93

Ende des 19. Jh. sollen 58 Steine davon erhalten gewesen sein (Škorpil, 1905b, 382), heute ist deren Anzahl lediglich 33 (Rašev, 1992a, 24). 1900 hat Škorpil die Fläche um vier Steine erforscht. Ein Stein davon, Nr.1 der Gruppe I, soll auf eine Ziegelplattform gelegt gewesen sein, die, wie er selbst angibt, identisch mit den Ziegeln der Ruinengebäude aus Pliska gewesen sein soll. 30 cm unter dem Ziegelniveau sind Stücke menschlicher Knochen gefunden worden. Unter der Ziegelgrundierung des Steins Nr. 17 der Untergruppe III sind keine Knochenreste gefunden worden. Die übrigen zwei Steine sollen direkt in die Erde eingelassen worden sein. 1901 hat Škorpil bei den Ausgrabungen der vier Steine dieser Gruppe eine Goldmünze von Konstantin VII. und Roman II. (945-959) entdeckt, welche die Datierung der Devtašlaren eindeutig in die Zeit des Ersten Bulgarischen Reiches setzt (Michajlov, 1962, 12).

1947 sind Grabungen an zwei weiteren Steinen unternommen worden. Bei einem davon – Rest einer 1 m dicken Säule – sind zwei Bleikugeln und ein Hufeisen vom Rind entdeckt worden. (Michajlov, 1962, 12).

Die Ausgrabungen Raševs 1977 an den 22 übrig gebliebenen Steinen der Untergruppe III haben weiterhin mehrere Funde zu Tage gefördert: am Südende von Stein Nr. 3 – ein Metallglöckchen, bei Nr. 9 – zwei Eisenringe. Keramikfragmente seien ebenso in situ entdeckt worden, sowie ein Grab bei Stein Nr. 6. Interessant ist hierbei, daß der Stein aus seinem ursprünglichen Bett über die Grube mit dem Skelett gekippt wurde (Rašev, 1992a, 25).

Aufschlüsse über die Datierung der Devtašlaren geben die Steinmetzzeichen auf einigen Steinen (Abb. 91). Insgesamt sind deren 12 an der Zahl, von Rašev zusammengetragen. Mit Ausnahme der letzten zwei Zeichen in der Tabelle (Abb. 91: 11, 12), die mit einem spitzen Gegenstand eingeritzt worden sind, finden alle übrigen exakte Analogien innerhalb der Zentren des Ersten Bulgarischen Reiches. Die bereits

oben erwähnten zwei Zeichen auf dem Vorsitzenden-Stein der Gruppe N1 (Abb. 91: 5, 6) sind an einer Stelle des Steins angebracht, die in den Boden eingelassen war, d.h. sie können nicht nachträglich eingeritzt worden sein.

Weitere Funde, wie z.B. das Glöckchen und das Hufeisen bei der Gruppe N48 sind ebenso aus den Nekropolen protobulgarischen Ursprungs in Nordost-Bulgarien bekannt (Vážarova, 1976, Abb. 64, 6 a-c u.a.). In Zusammenhang mit dem heidnischen Bestattungsritus müssen selbstverständlich auch die tierischen Knochenreste gedeutet werden.

Die aufgezählten Tatsachen bringen die Devtašlaren eindeutig in Verbindung mit den Protobulgaren. Die Lokalisierung der einzelnen Gruppen von Devtašlaren, überwiegend in unmittelbarer Nähe um den äußeren Befestigungsring der Hauptstadt Pliska (jedoch nie auf bewohntem Territorium), verstärkt diese Tatsache um so mehr.

Die Einhaltung der Himmelsrichtungen unter Betonung der östlichen in der Ausrichtung der regelmäßigen Gruppen deutet auf ein ausgeprägtes Verhältnis zum Himmel- und Sonnenkult. Der kultische Charakter der Anlagen wird ebenso anhand der überwiegend ungeraden Anzahl der Steine innerhalb einer Gruppe bekräftigt. Bekanntlich ist bei vielen Völkern, besonders unter den Türken, der Glaube an die magische Kraft der ungeraden Zahlen überliefert (Beševliev, 1981, 103).

Daraus kann gefolgert werden, daß die Devtašlaren als kultische Errichtungen der Protobulgaren gedeutet werden müssen. Höchstwahrscheinlich stellen sie Anlagen in Verbindung mit den Bestattungsriten der Protobulgaren dar, ohne jedoch als Grabsteine selbst gedeutet werden zu können, aufgrund des Fehlens von Gräbern oder Zenotaphs¹⁰¹. Sie sind allem Anschein nach Denkmäler zu Ehren einer bedeutenden Person, gewisse Zeit nach ihrem Tod aufgestellt. Rašev (1992a, 24) vermutet dagegen, daß jeder einzelne Stein der unregelmäßigen Gruppen zu Ehren je einer Person aufgestellt wurde, was er aus der Kompaktheit der Gruppen und der daraus resultierenden Unbezogenheit der einzelnen Steine zu einander folgert.

Ferner ist auffallend, daß die Gruppen an den Straßen gelegen sind, die von Pliska nach Madara, Novi Pazar (dem Ort, an welchem die größte protobulgarische Nekropole ausgegraben wurde, ca. 6 km von Pliska entfernt) und Silistra an der Donau

¹⁰¹ Ein Zenotaph (griech.) ist ein leeres Ehrengrabmal für Verschollene oder an anderer Stelle Begrabene.

ausgehen. In diesem Zusammenhang vermutet Rašev, daß die Postierung der Devtašlaren an Stellen, wo sie jeder Reisende sehen konnte, als demonstrative Äußerung des betonten Verhältnisses zu den Verstorbenen zu deuten sei (1992a, 24). Zugunsten dieser Behauptung sollen an dieser Stelle zentralasiatische Analogien aufgeführt werden.

II. 4. 3. Analogien aus Zentralasien

Die Megalith-Denkmäler der alttürkischen Stämme vom 6.-8. Jh. sind keine Einzelercheinung der Kultur der zentralasiatischen Völker, sondern vielmehr ein natürliches Ergebnis jahrhundertealter Entwicklung. Diese setzt mit den sogenannten Hirsch-Steinen (*Elenovi kamāni*) Südsibiriens und der Mongolei ein – im ersten vorchristlichen Jahrtausend als diese Länder noch von skythischen Stämmen bevölkert wurden (Granö, 1912, 16).

Zur Zeit des Ersten und Zweiten türkischen Khanats in den Gebieten der heutigen Mongolei, Tuwa (Autonome Republik Rußlands in Südsibirien), Altai, Sinzzyan und Zentralasien wurden massenweise Gedenkstätten, in der wissenschaftlichen Literatur als *Steppengräber* bezeichnet, in Form einer rechteckigen Begrenzung mit Seitenlängen 3 x 5 m und nach den Himmelsrichtungen ausgerichtet, angelegt (Granö, 1912, 31). Sie sind von Steinplatten umzäunt und mit Steinbruch ausgefüllt. So werden sie von Granö, der sie zu Anfang des 20. Jh. erforscht hat, geschildert: „Die Steppengräber, deren oberirdischer Teil von einem kleineren, mit Steinplatten umstellten Quadrat oder Parallelogramm gebildet wird ...“ (Granö, 1912, 20).

Im Unterschied zu den Devtašlaren war das Innere dieser in quadratischer und anderer rechteckiger Form umzäunten Plätze leer und nicht von Steinen eingenommen. Lediglich ihre Konturen waren von Steinen markiert. Unter Letzteren wurden Reste von Kohle, Tierknochen und dem Totenmahl vermischt. Tryjarski (1971, 126) berichtet, daß bei Ausgrabungen solch eines Steppengrabes in Khudžirt (Mongolei) die Köpfe der Bestatteten auf kleinen Steinplatten, einem Kissen ähnlich, ruhten.

Vor einigen dieser Steppengräber findet sich an der Ostseite ein Steinpfeiler, eine Steinplatte oder eine Skulptur (Granö, 1912, 24). Häufig wird östlich von ihr eine Reihe unbearbeiteter, vertikal in die Erde eingelassener Steine, der sogenannten

Balbali, beobachtet. Diese kann bis zu 3 km lang sein. Weitere Deutungen der *Balbali* sehen diese als symbolische Präsentation der Teilnehmer an der Andacht zu Ehren des Toten (Rašev, 1992a, 29).

Die *Balbali* befinden sich in unregelmäßigen Abständen zueinander und sind zwischen 0,50 und 2 m hoch. Deren breite Seiten sind nach Osten ausgerichtet. Auf einigen sind Zeichen (*tamyas*) eingeritzt. Granö (1912, 46) hat Darstellungen von Sonne, Mond und Sternen darauf beobachtet, sowie Pfeildarstellungen, die er als Symbol des Todes interpretiert.

Unabhängig von den Besonderheiten der einzelnen Anrichtungen werden sie als memoriale Grabstätten gedeutet, die gewisse Zeit nach dem Tod des Beigesetzten errichtet und bis zur letzten Andacht benutzt, bzw. durch Hinzufügen von neuen Steinen ergänzt wurden.

Zwischen den zentralasiatischen Steinsetzungen und *Balbali* und den bulgarischen *Devtašlaren* besteht keine eindeutige Übereinstimmung. Gleichzeitig sind jedoch gewisse Gemeinsamkeiten präsent, die ihrerseits für eine Verwandtschaft zwischen ihnen bürgen, seien sie territorial auch noch so weit von einander entfernt.

An erster Stelle ist dies die rechteckige Form der Steinanlagen, nach den Himmelsrichtungen unter Betonung der östlichen ausgerichtet. Sie wird in Zentralasien durch das Einsetzen des abseits stehenden Pfeilers oder der Figur und die in Reihen angeordneten Steine und in Bulgarien durch den im Osten vor der Gruppe isolierten Stein (Vorsitzenden-Stein) hervorgehoben.

Die zweite Gemeinsamkeit bezieht sich auf das Anordnen der Steine in eine Reihe. Während es sich jedoch in Zentralasien um eine einzige Reihe handelt, deren Anzahl von Steinen erweitert werden kann, hat man es bei den *Devtašlaren* in Bulgarien mit parallelen Reihen von Steinen zu tun, deren Anzahl höchstwahrscheinlich im voraus festgesetzt war.

Die dritte Übereinstimmung äußert sich im Auffinden von Tierknochen und Resten anderer Gegenstände (Keramik, Metallgegenstände usw.), die eindeutig in Verbindung mit Opfer- und Andachtsriten zu Ehren des Verstorbenen stehen.

An vierter Stelle seien die in die Steine eingeritzten Zeichen erwähnt, die sogar teilweise übereinstimmen. Von insgesamt 12 Zeichen an den *Devtašlaren* in Bulgarien symbolisieren drei Pfeile, bzw. Pfeil und Bogen. Eingeritzte Pfeile hat Granö auch an

den zentralasiatischen Balbali festgestellt (Granö, 1912, 50).

Letztendlich weist das Fehlen von primären Beisetzungen sowohl in der Nähe der Devtašlaren als auch der zentralasiatischen Grabstätten darauf hin, daß diese als eine Art Andachtsstätten zu Ehren von Verstorbenen gedacht waren und nicht als deren Grabsteine.

Ob die Devtašlaren symbolisch für weit von der Heimat gefallene Krieger (ähnlich den Kamennije Babi, den Stein-Babas), gedeutet werden können ist fraglich, da das Vorhandensein eines Konzepts hinter jeder Gruppe, geäußert in der bestimmten Anzahl und Aufstellung der Steine, eher für die These bürgt, daß sie in Andenken an eine einzige Person aufgestellt sind. In dieser Hinsicht sind sie zweifellos zu Ehren bedeutender Persönlichkeiten errichtet. Die Möglichkeit, daß sie zu Ehren der bulgarischen Khane vor der Christianisierung aufgestellt sind wird durch die hohe Anzahl der Devtašlaren-Gruppen, welche die Anzahl der bulgarischen vorchristlichen Khane um ein fünffaches übersteigt, ausgeschlossen. Die Konzentration der Devtašlaren um Pliska läßt annehmen, daß sie womöglich mit einem bestimmten Klan der protobulgarischen Aristokratie in Verbindung zu sehen sind. In Frage kommt diesbezüglich der Klan Dulo, der Ende des 6. Jh. die bulgarischen Stämme um das Asowsche Meer anführte, die ins Westtürkische Khanat eingegliedert wurden (Artamonov, 1962, 157)¹⁰². Das Fehlen von Devtašlaren auf dem Gebiet des ehemaligen Großbulgariens in den Steppen um das Schwarze Meer läßt sich mit den überstürzenden Ereignissen von der Mitte des 7. Jh. erklären, die den Einfall der Chasaren und das damit verbundene Auflösen Großbulgariens zur Folge hatten. Denn immerhin ist zum Errichten einer Gruppe von Devtašlaren monatelange Arbeit vorauszusetzen.

Die Analogien zwischen den Devtašlaren aus Bulgarien und denen Zentralasiens bürgen für eine gemeinsame Kulturtradition, die ebenso anhand weiterer Übereinstimmungen im Bereich der Jahreszählung, der militärisch-administrativen Struktur und der Titulatur nachzuvollziehen sind.

Die Devtašlaren sind als Reminiszenzen an frühe Kulturbräuche zu sehen. Sie

¹⁰² Die angestrebte territoriale Behauptung der Dulos mündete ca. 630 in die Gründung der militärischen Stammesvereinigung Großbulgariens mit Khan Kubrat als Anführer (siehe Abschnitt *Einführung*).

stellen keine Zeugnisse der Skulptur im künstlerischen Sinne dar, wie es bei dem Relief des Reiters von Madara der Fall ist. Die Verschiedenartigkeit dieser Beispiele in jeglicher Hinsicht ist als Ausdruck der Vielschichtigkeit der protobulgarischen Kunst und Kultur zu sehen. Die Devtašlaren stehen in Verbindung mit alten Kultbräuchen, die allmählich aufgegeben und von Repräsentanten der Skulptur (Reiter von Madara) im klassischen Sinne abgelöst wurden. Die Stein-Babas können in künstlerischer Hinsicht als Zwischenglied zwischen den Devtašlaren einerseits und dem Reiter von Madara und den Löwenskulpturen aus Pliska und Zar Krum andererseits gedeutet werden. Letztere sind selbstverständlich Vertreter der Steinplastik im klassischen Sinne.

* * *

Das Relief des Reiters von Madara ist das älteste und monumentalste Skulpturbeispiel des bulgarischen Staates. Es läßt sowohl den Geschmack der Herrscher für Erzeugnisse dieser Kunstrichtung erkennen, als auch den Umstand, daß die Staatsmacht bereits zu Beginn ihrer Existenz Mittel und Wege gefunden hat, Meister und Beispiele dieser Kunstrichtung herbeizuschaffen und hervorzubringen. In diesem Sinne steht außer Zweifel, daß es parallel zur Entwicklung der monumentalen Architektur in den Staatszentren auch zum Einsatz entsprechender Skulpturdekoration in den Palästen kam.

Wie in anderen Ländern des mittelalterlichen Europas wurden auch in Bulgarien für die konstruktiven oder nichtkonstruktiven Skulpturteile der Architekturdekoration transportable Materialien eingesetzt, die vor allem aus den verlassenen Ruinen der römischen und frühbyzantinischen Bauten herbeigebracht wurden. Wenn das in unmittelbarer Nachbarschaft zu den Bauten der neuen Herrscher der ehemaligen römisch-byzantinischen Provinzen gelegene Terrain keine passenden Spolien bot, wurden diese aus entfernteren Gebieten herbeigeschafft. Ein analoges Beispiel bietet diesbezüglich die oktagonale Kapelle im Palast Karls des Großen in Aachen (gebaut 798-805), deren Säulen aus Italien geholt wurden. Beim Aufbau Pliskas wurde u.a. fertiges Baumaterial aus nahen und entfernten römischen und frühbyzantinischen Ruinen eingesetzt.

So sind z.B. vor allem brauchbare Ziegel aus Mauern entfernt und in den Bauten Pliskas eingesetzt worden. Auf gleichem Wege sind unterschiedliche Architekturteile

wiederverwendet worden – z.B. Kämpfer- oder einfache Pilasterkapitelle, Basen und Marmorplatten. Auf diese Weise gelangten nach Pliska verschiedene Architekturdetails in Hinblick auf Typ, Stil und Bestimmung, die ungeachtet des Kunstzusammenhangs rationell eingesetzt wurden. Damit kam ein praktischer Kunstklektizismus in der Dekoration der Gebäude zum Vorschein.

Aus der Geschichtsschreibung, die bulgarisch-byzantinischen Kriege zu Beginn des 9. Jh. betreffend, sind Raubzüge bekannt, die als Beute u.a. Architekturfragmente und andere Kunstwerke nach Bulgarien brachten. So ließ z.B. Khan Krum 813 im Zuge der Überfälle auf Ostthrakien verschiedene Kunstwerke aus einem Palast vor den Toren Konstantinopels verschleppen, den er daraufhin niederbrennen ließ (GIBI, 1960, 289).

Selbstverständlich wird dies nicht der einzige Weg gewesen sein, auf dem Kunstdenkmäler der Monumentalplastik in die Hauptstadt des Ersten Bulgarischen Reiches gelangten. Neben Baumeistern und Spezialisten aus allen Bereichen gelangten nach Pliska sicherlich auch Maler und Dekorateure, Bildhauer und Holzschnitzer, sowie Edelmetallschmiede.

Der Herrscherhof und die Stammesaristokratie wurden zu Nutzern einer Kunst, die im Bereich der figuralen Skulptur noch ihresgleichen suchte. Anhand des Reliefs des Reiters von Madara wird ersichtlich, daß der antike Sinn für Form und Volumen zu Beginn des 8. Jh. dem Sinn fürs Dekorative wich. Der bulgarische Staat drang im 8. und 9. Jh. in das Leben und die Ästhetik einer neuen und seiner eigenen Kulturtraditionen fremden Kunstentwicklung ein, die bereits vom Kanon des antiken Realismus losgelöst war. Das Kunstleben dieser Epoche befand sich nicht nur in Byzanz sondern im gesamten Mittelmeergebiet in einer Aufbruchphase. Die Bildhauer und Dekorateure, Nachfolger eines reichen Sujet- und ornamentalen Erbes, hatten in der Kunst ein breites Spektrum an Themen, Sujets, Ornamenten und Motiven zur Auswahl. In Westeuropa kam es in der vorromanischen Periode zur Schöpfung von herausragenden Beispielen der figuralen und ornamentalen Skulptur, neuartig vor dem Hintergrund der traditionellen Kunst. Ähnliche Ausschweifungen beim Suchen eines neuen Stils wurden andererseits in Byzanz nicht beobachtet, insbesondere während des Jahrhunderts des Bilderstreits (8.-9. Jh.) als der Geschmack für das Antike stark gefördert und betont wurde. Dabei wurde jedoch das „antike“ innerhalb der Kunstschöpfung in einen christlichen Kontext gesetzt. Für den heidnischen

Geschmack des Ersten Bulgarischen Reiches jedoch erwies sich die offizielle Ikonoklasmus Strömung innerhalb der Kunst in vielerlei Hinsicht als nützlich.