den Basar lebendiger machte. Isfahan hatte da etwas ´Steriles, obwohl mir die Gärten in Isfahan schöner erscheinen als die in Schiras.

Ernst Diez[1]: IRANISCHE FELSSKULPTUREN[2]

Seit jeher hatten die Machthaber des Orients das Verlangen, ihren Namen und Ruhm in unvergänglichen Denkmälern auf die Nachwelt zu übertragen. Das beste Material dafür ist Stein. Da es solchen im babylonischen Schwemmland nicht gibt, mußte harter Diorit aus den Bergen Arabiens nach Sumer gebracht werden. Leichter hatten es die Könige der Bergvölker und des Hochlandes. Sie ließen ihre Denkmäler in den Fels meißeln und von dort sprechen sie heute noch zur Nachwelt. **An der Völkerstraße**, die von **Bagdad** über Khanikin und Qasr-i-Schirin in den Zagrosbergen nach Kermanschah und Egbatan (Hamadan) führt, an dieser ältesten Handels- und Verkehrs-straße der asiatischen Menschheit, wo **seit fünftausend Jahren** die Karawanen ihres Weges ziehen, wo seit Jahrhunderten die nomadischen Kurden ihre Herden im Frühjahr vom Tiefland auf die Bergwiesen hinauftreiben, um im Herbst wieder in die Ebenen des Germsir oder „Warmen Landes“ zurückzukehren, wo seit der Ausbreitung des Islam alljährlich die Pilger aus dem Osten ihre Wallfahrt nach den heiligen Plätzen machen, hinab nach Nedschef[3]. Kasimein, Kerbelá und nach Mekka und hinauf nach Schah Abdul-Asim bei Teheran, nach Kum [Ghom] und Mesched [Mashhad], an dieser Straße blicken die steineren Gestalten von Königen des dritten. zweiten und ersten Jahrtausends auf den Wanderer herab. Sie haben sich einen ihrer würdigen Platz

[1] Ernst Diez,1878-1961, Kunsthistoriker mit Schwerpunkt Islamische Kunst, zeitweise Professur in Istanbul, mußte unter dem Druck von nationalistischen Studentendemonstrationen seinen Lehrstuhl, räumen, weil er armenische Einflüsse auf die türkische Kunst aufgezeigt hatte.
[2] Aus: Ernst Diez, Iranische Kunst, Wien 1944, S. 114 - 124
[3] Nedschef, Stadt im Irak, südlich von Bagdad. Nedschef zählt zu den sieben heiligen Städten des schiitischen Islams.

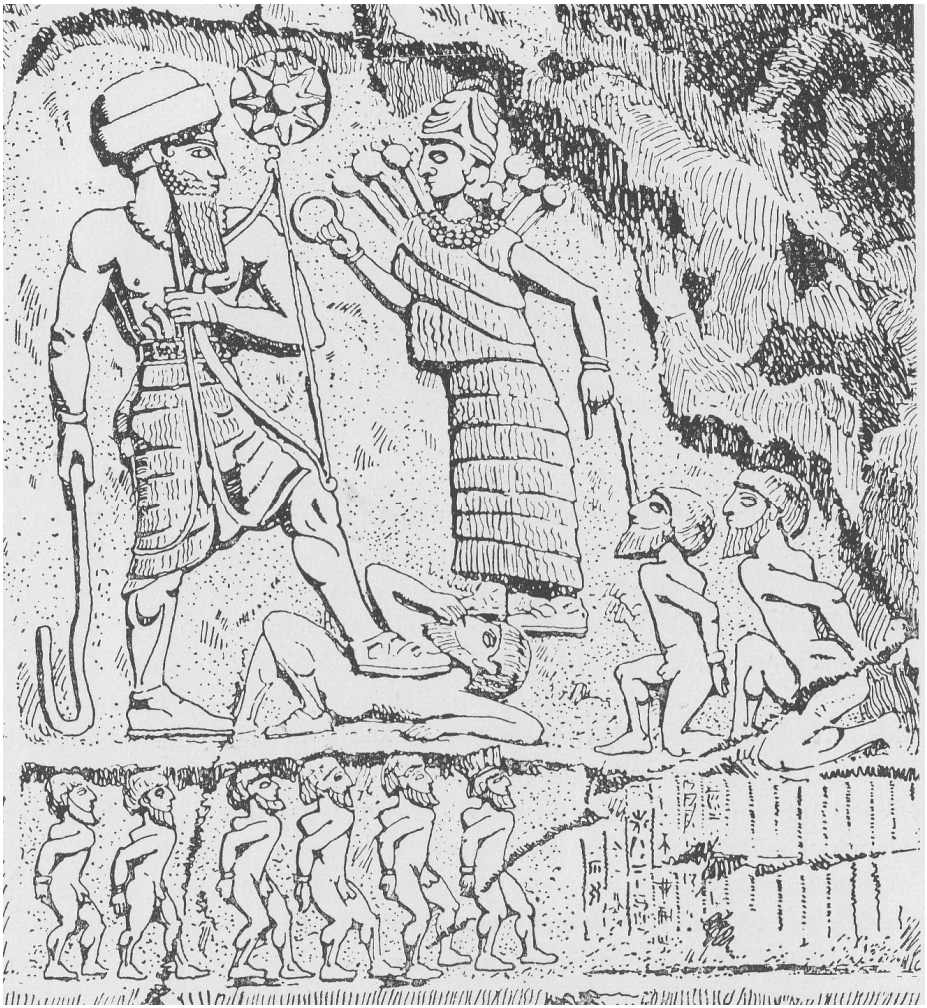
ausgesucht, denn auf dieser Straße hinab ins Tiefland zog **Alexander der Große** gegen Osten, um Indien zu erobern, führten Selenkos und Antiochos ihre Armeen nach Baktrien und Indien, und die Heere der Parther, der Abbasiden, Seldschuken und Mongolen zogen diese Straße hinab ins Tiefland, um es zu unterwerfen und oft auch zu verheeren.
Dem aus der Tiefebene heraufkommenden Wanderer öffnen zwei mächtige Felskegel den Eingang ins iranische Hochland. Er steht am „Tor von Asien"- An den Abstürzen dieser beiden Berge ließ „**Annubanini**,[4] der mächtige König, König der Lullu sein Bild und das Bild der Göttin Innina auf dem Berge Batir anbringen", wie es in der Inschrift heißt. (s. nachfolgendes Bild). Der König setzt einen Fuß auf den größten seiner besiegten Feinde. Vor ihm schwebt das Bild der Göttin, die ihm zwei weitere Feinde zuführt, und sechs andere stehen gefesselt darunter. Auf der gegenüberliegenden Seite findet man zwei andere Denkmäler ohne Inschrift, wovon das eine wiederum den Triumph eines Königs, das andere seine Belehnung durch die Göttin zeigt.

Triumph und Belehnung sind die beiden großen Akkorde, die von den alten Machthabern Asiens hier zum ersten Male angeschlagen wurden und die noch nach zweitausend Jahren als die Grundakkorde der achämenidischen und sasanidischen Felsskulpturen in Bisotun, Naksch-e-Bustan und Schapur wiederkehren -, denn Sieg über den

---

[4] **Anubanini** war vor etwa 2250 v. Chr. [bei Diez 2800] ein Lullubikönig im iranischen Hochland. Ernst Herzfeld: „Auf den Felsen hinter dem Dorf Sarpul auf der Straße Bagdad–Hamadan befinden sich drei Bildhauereien. Die aufwendigste stellt den Sieg des Königs Anubanini der Lullubi dar, eines Stammes, der mit den Kashshu verwandt ist. […] Durch die akkadische Inschrift können wir annehmen, daß die Skulptur aus der Zeit Naram-Sins von Akkad stammt."(1941).[Naram sin 2273 bis 2219 v. Chr.{Wiki}]
Die Lullubi unter ihrem König Anubani wurden von NARAM-SIN von Akkad besiegt. Die 2 m hohe Naram-sin-Stele wurde in Susa gefunden und befindet sich heute im Louvre, sie zeigt den König in kurzem Schurz, mit bloßem Oberkörper und mit Hörnerkrone, wie er im Bergland dem besiegten Lullubi gegenübertritt.

Feind und seine Vernichtung „durch Gottes Gnaden“ war das unwandelbare



Felsdenkmal des Annubanini, Königs der Lullu (2200 vor Chr.) in Sar-e Pol im Zagrosgebirge[5]

[5] Abbildung aus Diez, a.a.O. S. 115, vgl. auch Dumont p.195

Ziel jener alten Heldenkönige. Trotz der Pyramiden und der chinesischen Kaisergräber sind diese Grüfte der arischen[6] Beherrscher Irans die stolzesten der Welt. Frei und offen sprechen die Bilder ihrer Könige und ihre Inschriften die Jahrtausende hindurch zu der vorüberziehenden Menschheit. Nicht mit ihren weltlichen Triumphen prahlend sondern der höchsten Gottheit zugewendet, sind sie im unvergänglichen Fels verewigt. Mit **Dareios I**. war eine neue Religion ins Land gekommen: der Mazdaismus.

Statt der früheren Naturgötter wurde nunmehr eine rein geistige Gottheit, der Gott des guten Prinzips**, „Ahura Mazda“** oder „**Ahura Weisheit“**[7] und die sich um ihn scharenden guten Genien verehrt, durchwegs personifizierte abstrakte Begriffe, der „Gute Gedanke“, die „Gute Gesinnung“, die „Herrschaft“, die „Hingebung“, die „Wohlfahrt“, die „Unsterblichkeit“, der „Gehorsam“.

Dem guten steht der „Böse Geist“ (**Angra Mainyu**, später **Ahriman** genannt[8]) gegenüber, mit seinen Dämonen, der „Grausamkeit“, „Böser Gedanke“, „Böse Gesinnung“ und den alten Naturdämonen.

---

[6] Iran versteht sich auch heute noch als „Land der **Arier**“. Entsprechende Formulierungen finden sich auch in dem Buch von Friedrich Sarre aus dem Jahr 1922. Ich möchte hier die Auffassung der Iraner nicht ausführlich darstellen. Unsere neuen deutschen Darstellungen scheinen mir fast immer unter der Angst, die Nazi-Ideologie weiterzuverbreiten oder ihr nicht genügend zu widersprechen, zu stehen. Ich zitiere im Folgenden aus Wikipädia (ca. 20. 11.14): Der Begriff war und ist als ethnische Bezeichnung der Iraner im Buche Avesta im Zoroastrismus, ferner als Begriff für einen edlen Geist im Buddhismus, im Hinduismus und im Jainisus in Gebrauch.

Der frühere Schah von Persien, Mohammad Reza aus der seit den 1920er-Jahren regierenden Familie Pahlavi, ließ sich im Jahr 1967 vom iranischen Parlament den Königsnamen „Licht der Arier“ (*āryā-mehr* آریا مهر) im Sinne des seit 1935 neu erstandenen iranischen Nationalismus zulegen, wobei er den neuen Begriff *āryā* (آریا) benutzte, der im Persischen in dieser Form nie existierte.

[7] vgl. die Fußnoten auf den beiden folgenden Seiten

[8] **Angra Mainyu** ist ein avestischer Begriff, der in der zoroastrische Theologie die Zerstörung bzw. das Zerstörerische repräsentiert. In den mittelpersischen Texten der zoroastrischen Tradition erscheint der Name als **Ahriman**. [Wikipädia]

Der gute Geist vertritt das Recht, die Wahrheit, der böse die ***druh***, den Trug, das Unrecht.

Auch Wahrheit und Lüge wurden personifiziert, aber ebenso wenig wie alle diese personifizierten Prinzipien dargestellt.
Lange freilich konnte sich diese Geistesreligion nicht in ihrer Reinheit halten. Die volkstümlichen Naturgötter drängten sich bald wieder in den Staatskult hinein. Schon hundert Jahre später genossen auch Anáhit, die Wasser- und Fruchtbarkeitsgöttin, und **Mithra**, der noch über der Sonne stehende Lichtgott, Verehrung.

Foto:Das Darios-Relief (Ausschnitt mit Teleobjektiv) **Bisotun**

Außer den Felsgräbern gibt es nur eine einzige achämenidische Felsskulptur, die **Dareios** unweit der Lulludenkmäler am Götterberge Bagistan (Bisotun) fünfzig Meter über dem Talboden der Gebirgsschlucht aus dem Fels meißeln ließ. Wiederum steht der Großkönig auf seinen Bogen gestützt vor dem **Emblem des Ahura Mazda**[9],

[9] **Ahura Mazda**, „der weise Herr“ oder „Herr der Weisheit“, mittelpersisch **Ormusd** oder *Ormus*) ist im Zoroastrismus der Schöpfergott, der zuerst die geistige Welt (*Menok*) und dann die materielle Welt (Geti) erschaffen hat; er verkörpert die Macht

setzt aber hier den linken Fuß auf den niedergestreckten Feind, den Magier Gaumata.[10] Hinter ihm steht ein adeliger Perser mit Bogen und Köcher und ein zweiter, der mit beiden Händen eine Lanze hält. Vor ihm stehen mit gefesselten Händen und mit einem Halsstrick miteinander verbunden die mit Namen bezeichneten neun „Lügenkönige“, die vom König besiegten Aufrührer. Zu beiden Seiten und unterhalb diesen Steinbildes ist in vierzehn Spalten der Bericht des Königs in drei Sprachen, Altpersisch, Elamisch und Babylonisch, in Keilschrift in den Fels gemeißelt.[11]

Als Denkmal ihrer Macht ließen die achämenidischen Könige die Akropolis[12] bauen, die unter dem griechischen Namen Persepolis, „Stadt der Perser“, weltberühmt geworden ist. Dort sind die Sockel der Paläste und die Wände der Freitreppen mit den steifen Gestalten der königlichen Garden und den Prozessionen der Geschenke bringenden tributpflichtigen Nationen am Neujahrsfest geschmückt [s. nachfolgende Abb.]. Man bewundert an diesen Reliefbildern die Prägnanz der Meißelarbeit, das Pathos, den Rhythmus und die Sicherheit eines zielbewußten Stils, dessen Reife am besten mit der Durchdringung assyrischer Pathetik mit *ionischer Lebendigkeit* erklärt werden kann. Je näher diese persische Plastik dem Stammland der Ionier kam, desto stärker zeigt sich sein Einfluß, so daß man mitunter von einem **gräkopersischen** Stil sprechen kann.

---

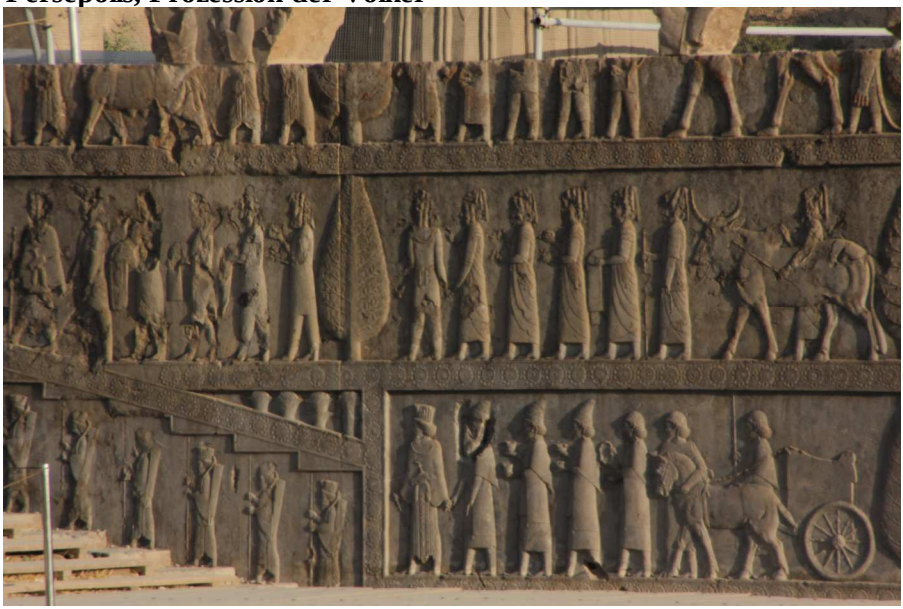
des Lichts, ist Schöpfer und Erhalter der Welt und der Menschheit und ist der Gott der Fruchtbarkeit der Lebewesen; in den Keilschriften der persischen Großkönige *Ahuramazda* genannt.

[10] Herodot spricht von Magern, die im Persischen häufige sprachliche Gleichheit von „e“ und „i“ legt eine Verwechslung nahe.

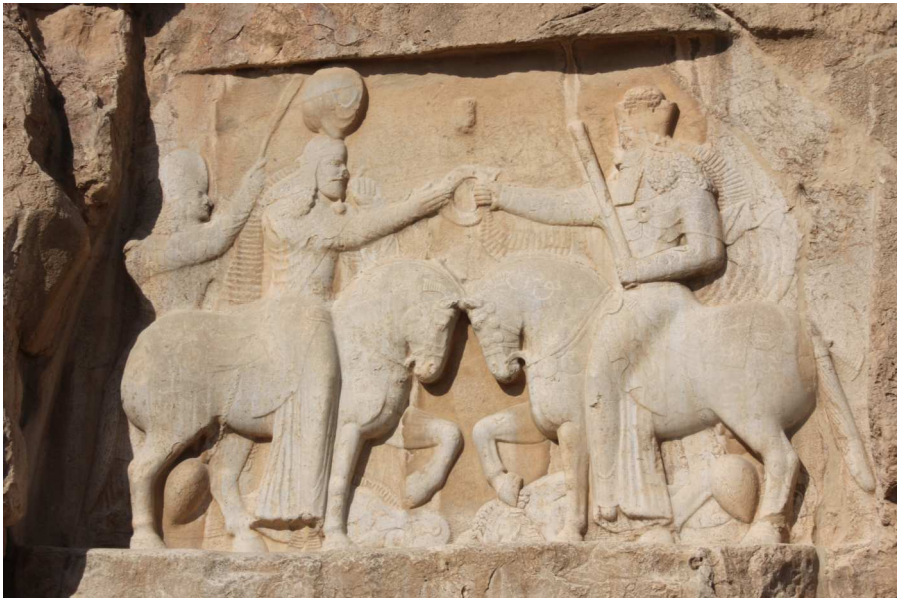
[11] Vgl. zu dem Foto und zum Text meinen Reisebericht und die hier auch auszugsweise abgedruckte Darstellung von Sarre.

[12] Diez meint mit „Akropolis“ die Burg Persepolis, auch dieser Name ist fremden, nämlich griechischen, Ursprungs: „Stadt der Perser“, wobei die zugehörige Stadt, wo das Volk, die dienstbaren Geister gewohnt haben, noch nicht gefunden ist. HG

Persepolis, Prozession der Völker



Nach der Eroberung Irans durch Alexander im Jahre 330 folgt in der persischen Monumentalplastik eine fünfhundertjährige Stockung. Das Wenige, das die halbbarbarische parthische Epoche an Felsbildern hinterlassen hat, kommt künstlerisch nicht in Betracht. Erst unter den Sassaniden, die bewußt eine Renaissance der achämenidischen Kultur anstrebten, lebt auch die alte iranische Felsskulptur wieder auf. Auf den gleichen geheiligten Fels, der die archämenidischen Grabkammern birgt, ließen der neue persische Großkönig Ardaschir I. (224 bis 241) und seine Nachfolger ihre Triumphe über den Feind und ihre Belehnungen mit der Herrscher-macht meißeln. Deshalb nannte ihn das Volk später Naksch-i- Rustem, die „Bilder des Rustem“, des populären iranischen Nationalhelden.



oben: **Ahura Mazda überreicht die Insignien der Macht an Ardaschir. Nak-e-Bustam**

Während eines halben Jahrtausends hatten sich jedoch selbst im alten Orient die Zeiten geändert. Das Reitervolk der Parther hatte mittlerweile das Pferd hoffähig gemacht und als Träger der

königlichen Majestät auch in der Kunst zugelassen, so sehr, daß gelegentlich selbst Ahura Mazda beritten erscheint und dem ihm zu Pferd gegenüberstehenden Ardaschir die lnsignien der Macht reicht.

Felsrelief Naqsche-e Bustan

Auf einem Relief, das Ardaschir II. (319 bis 383) in Firusabad anbringen ließ, wird sogar ein Reiterkampf dargestellt, dem schon früher ein Turnier Bahrams II. (276 bis 293) mit einem Gegner in Naksch-i-Rustem vorausgegangen war (siehe vorangegangenes Foto)[13].

Ausschließlich an steife Figuren in majestätischer Haltung gewöhnt, traut man angesichts dieses Kampfgedränges seinen Augen kaum. In Kettenpanzern erscheinen Reiter und Pferde, die letzteren im

[13] **FELSGRAB Darios in Naksch-** e Bustam

„fliegenden Galopp“, einem Erbstück der Partherzeit, und ihre Chlamys[14] weht hinter ihnen vom Winde aufgebläht - ein Bewegungssymbol hellenistischen Ursprungs, das die Byzantiner übernahmen und das bis ins europäische Mittelalter fortlebte. An Stelle der opfernden Gottkönige der Achämeniden erscheinen also hier Vorläufer unserer mittelalterlichen Ritter.

Daß diese Art von bewegter Darstellung der Plastik noch fremd war, zeigt der Stil, der dieses Relief von allen anderen unterscheidet. Es ist sehr flach und malerisch gestaltet, als wäre es von einem Maler, nicht von einem Bildhauer angefertigt worden,
Deutlicher als alle anderen Skulpturen des vierten Jahrhunderts zeigt die Stilwendung an, die sich gegen Ende des dritten Jahrhunderts in der sassanidischen Plastik vollzogen hat. Es ist[15] eine Wendung vom persisch-römischen zum ostiranisch-baktrischen Stil, die man allerdings mangels zeitgenössischer plastischer Denkmäler in Baktrien mehr durch gegenständliche Neuerscheinungen und andere Indizien als durch direkte Vergleiche erschließen kann. Ist es schon verdächtig, daß aus der siebzigjährigen Regierungszeit von ArdaschirsII. Vorgänger Schapur II. (310 bis 379) kein einziges plastisches Werk erhalten ist, so deuten die malerisch gestalteten Reiterkämpfe Ardaschirs II., Bahrams II. und Hormusds II. und der[16] in die Zeit des Peros (459 bis 485) zu datierende große lwan in Taq-i-Bustan[17] auf die Heranziehung baktrischer Künstler hin. Dadurch erklären sich auch die stilistischen Gegensätze an und in der Gartenhalle, wie sie sich in den beiden flach gestalteten Viktorien baktrischen Ursprungs und dem Stilgefühl der anderen Figuren zeigen.

---

[14] Die **Chlamys** (altgriech. χλαμύς) war in der Antike ein kurzer Reit- und Reisemantel in ganz Griechenland, später im ganzen Römischen Reich verbreitete sie bestand grundsätzlich aus einem rechteckigen Stück Tuch, das über die linke Schulter geworfen und auf der rechten Schulter mit einer Spange zusammengehalten wurde.

[15] , wie [Kurt] Erdmann gezeigt hat,

[16] nach [Kurt] Erdmann

[17] Jetzt am Stadtrand von Kermanshah, vgl vorangegangenes Foto Seite 11.

oben: Das Gelände der Grotten des Taq-i Bustan bei Kermanshah. *Hinter dem Teich sieht man hier einige Besucher, dahinter schliesst sich ein ziemlich breiter Bach an und dahinter wieder erkennt man die Überreste einer alten Straße mit einer Brücke rechts. Die beiden Iwan links kann man wegen des Baches nicht mehr betreten. An der rechten Seitenwand des linken Iwans befindet sich die Jagdszene die hinten abgebildet und genau beschrieben wird. In der Dokumentation von Sarre finden sich auch Bilder von den Felsreliefs an der linken Seite dieses größeren der beiden Bögen. Diese Reliefs stammen etwa von 459 - 485 n. Chr.*

Bei diesen wiederum fällt der qualitative Unterschied zwischen der schwachen Belehnungsszene im Tympanon[18] auf, das den König zwischen Mithra und Anähit stehend[19] zeigt, und der prächtigen

[18] Das **Tympanon** oder **Tympanum** ist in der Architektur eine Schmuckfläche in Giebeldreiecken oder im Bogenfeld von Portalen.

[19] Vorseitig das Foto dazu [1279] in Naksch-e Rustam bei Persagade

Reiterfigur darunter. Die beiden Jagddarstellungen aber erscheinen in dieser Reihe sassanidischer Werke als etwas ganz Neues.

1283 **Naqsch-e-Bustan**

Sehr treffend bemerkt Erdmann, daß sie sich nicht mehr nach außen, sondern nach innen, dem Raum zu wenden und daß daher ihre Vergleichsstücke in der Kunst des Innenraums zu suchen seien, aber nicht in der Wandmalerei sondern, wie auch ihre Plastizität anzeigt, in den Stuckreliefs jener Zeit. Die Funde der letzten Jahre in Ktesiphon[20], Damghan und Kisch, besonders auch ein Stuckrelief mit

[20] **Seleukia-Ktesiphon**, die Städte‘; in aramäisch. U. hebr. Quellen Mahua (*Māḥōzē*) mit gleicher Bedeutung) war eine Doppelstadt im heutigen Irak, die aus den zusammenwachsenden Städten **Seleukia am Tigris** (heute Tell *ʿUmar*) und **Ktesiphon**, *Tīsfūn*; als Veh-Aradaschir (*Veh-Ardašīr*) gegründet), gebildet wurde. Die Doppelmetropole war Hauptresidenz der Könige der Parther und der Sassaniden. Die Herkunft des Namens Ktesiphon (eigentlich ein griech. Personenname) ist unklar. Die Stadt bestand etwa vom 4. Jh v. Chr bis in das 8. Jahrhundert n. Chr. [Wiki.]

einer analogen Jagddarstellung im Museum zu Philadelphia, erhärten die Richtigkeit dieser Annahme.

Die Jagddarstellung[21]

Die äußerst aufschlußreichen Reliefs bieten eine Fülle des Interessanten und verdienen sowohl inhaltlich als stilistisch eine nähere Betrachtung.

Beide Reliefbilder stellen Lappenjagden[22] dar, rechts auf Hochwild, links auf Schwarzwild. Die Anordnung der Hochwildjagd ist dreiteilig, nach dem Schema einer 1-1-3 symmetrischen Gruppe einem

---

[21] Im Olearius, a.a.O. (1635-1639), findet unter 14. eine lange Schilderung „Mit dem Schah auf der Jagd“, S.145-152. Kulturhistorisch ist das von herausragender Bedeutung, man denke etwa an die Schilderung der Jagd im „Tristan“ von Gott-fried von Straßburg. Ich habe die in die Felsen geschlagene Skulpturen nur mit Hilfe meiner Kamera und ihres Teleobjektivs betrachten können. Sie befinden sich im größeren Iwan an der rechten Seitenwand, wobei das jetzt alles hinter dem doch ganz schön breiten Bach liegt, der die ehemalige Hauptstraße von dem Felsen trennt. Das alles ist noch gut erkennbar, aber auch aus Gründen des Erhalts und Schutzes vor dem Massentourismus nicht mehr so leicht erreichbar. In dem Buch von Sarre a.a.O. finden sich darüber hinaus noch eine beträchtliche Anzahl von Fotos der Abklatsche, die früher verfertigt wurden.
Ich habe diese Passage hier auch mit abgedruckt, weil die Interpretation des tatsächlich Sichtbaren doch auch wieder nicht „auf der Hand“ liegt. Man muß schon wissen, oder entdeckt haben, welche Bedeutung der „komische“ Sonnen-schirm hat.

[22] **Lappenjagden**, sind eigentlich alle Jagden, welchen das Ziehen von Lappen vorausgeht, um durch sie das Wild zurück zu scheuchen od. innerhalb eines gewissen (verlappten) Raumes (**Lappstätte**) zu erhalten. Es wird dieses Verlappen bei allem Haarwilde mit Nutzen angewendet, am üblichsten aber sind die L. in waldigen Gegenden bei der Niederjagd, wo man im Frühherbst od. auch später eine Feldflur längs des Waldes während der Nacht mit Federlappen, seltener mit Tuchlappen umstellt. Vor dem ersten Grauen des Tages stellen sich die Schützen 80–100 Schritte von einander an dieser Linie an, die Hasen u. Füchse, auch Rehe, welche wieder zu Holze gehen, scheuen sich vor den Federn u. gehen längs der Linie auf u. ab, wo sie zu Schuß kommen, od. in das Feld zurück, welches gewöhnlich nach der L. abgesucht wird. Diese L. müssen aber vor dem ersten Schneefall abgehalten werden, nach demselben fürchten (halten) die Hasen die Lappen weniger. [www.zeno.org]

mittelalterlichen Flügelaltar vergleichbar. Das fast quadratische Mittelfeld ist mit einem Lappenzaun umschlossen, der von einem links unten etwas erhöhten Augenpunkt aus gesehen erscheint. sodaß der Beschauer die obere horizontale und die linke Seite des Zaunes von innen, die beiden anderen Seiten von außen sieht.

Der Zaun ist also in der sogenannten Kavalierperspektive gegeben, in einer Daraufsicht ohne perspektivische Verkürzungen, aber mit zwei Überschneidungen in der rechten unteren und in der linken oberen Ecke. Der rechte Flügel besteht aus drei übereinandergesetzten Gehegen mit ebenso angeordneten Zäunen. Das oberste dieser seitlichen Gehege ist nochmals durch Lappen abgeteilt, die von vier Männern geschlossen gehalten werden. Im linken Halbteil drängt sich Hochwild, im rechten schreiten zwei, von je drei Mahauts[23] gerittene Elefanten daher.

Nachfolgendes Bild „Der König auf der Hirschjagd in Taq-i-Bustan“ ist dem Werk von Diez, S.122 **entnommen, es findet sich auch bei Sarre,** meine eigeneAufnahme ist weniger gelungen.

[23] Ein **Mahut** (auch: Mahout) ist der Führer und oftmals Eigentümer eines Arbeits-Elefanten. Er ist für dessen Ernährung und Pflege verantwortlich und über Jahrzehnte mit dem Tier verbunden. Ein Mahut reitet auf dem Nacken des Elefanten und dirigiert ihn mittels verbaler Kommandos, seines Elefantenstabes und des Drucks, den er mit Füßen und Beinen auf das Tier ausübt. Die Bezeichnung Mahut kommt von Hindi mahaut (□□□□) bzw. mahāvat (□□□□□), was auf Sanskrit mahāmātra (महा) zurückgeht („von großem Maß“).

3. Iranische Felsskulpturen - Ernst Diez (1944)

Der nächste Moment des zeitlichen Ablaufes ist im untersten Gehege geschildert. Da ist das trennende Lappentor bereits durchschritten und nicht mehr zu sehen und die zwei Elefanten treiben das Wild vor sich her. Im mittleren Gehege endlich ist das Tor erreicht, das

oben: Persepolis Herrscher mit Schirm

von zwei Männern, die außerhalb stehen, offen gehalten wird und durch das nun das gehetzte Wild in den großen Wildpark hinausflüchtet. Hier wird es links und rechts von berittenen Gefolgsleuten des Königs flankiert, so daß es nach keiner Seite ausbrechen kann und der in der Mitte galoppierende Khosru mit seinem Bogen leichtes Spiel hat. Nur er allein hat das Privilegium auf das Wild zu schießen. Am linken Lappenzaun, dessen Tor ein Mann geschlossen hält, häuft sich die Strecke. Oberhalb dieser Jagdszene ist der Empfang des Königs dargestellt, also wiederum die zeitlich vorhergegangene Handlung.
Der Khosru reitet unter dem königlichen Attribut des Schirmes, den auch eine Frau trägt, gefolgt von seinen Frauen in die Arena des Wildparkes und wird von der auf einer Tribüne sitzenden weiblichen

Musikkapelle mit einem Tusch empfangen. Im unteren Drittel des Bildes aber sieht man den Khosru zum dritten Male, diesmal im Gatter, die letzten versprengten Hirsche nicht mehr beachtend, offenbar mit dem Erfolg der Jagd zufrieden, bei Besichtigung der Strecke. In der Nähe wird ein Tier ausgeweidet. In diesem großen Feld erscheint der zeitliche Ablauf dem rechtsseitigen Flügel gegenüber verschoben. Ist er dort in der Folge a, c, b wiedergegeben, so hier folgerichtig a, b, c. Der linke Flügel hat keine Unterabteilungen. Zwischen Bäumen liegt gefälltes Wild am Boden und wird oben durch Kamele abtransportiert.

Auf dem Relief der Schwarzwildjagd auf der linken Wand der Felsenhalle nimmt das Hauptfeld fast die ganze zur Verfügung stehende Fläche ein; nur rechts ist ein schmaler Streifen außerhalb des Lappenzaunes übrig gelassen. Für diese weitaus gefährlichere Jagd ist das Aufgebot an Elefanten viel größer: in fünf Reihen übereinander, die eine Front von zwölf dieser Riesentiere darstellen soll, treiben sie eine Unzahl von Sauen vor sich her in einen Sumpf hinein, der durch Schilf, Wasserlilien, Enten und Fische angedeutet ist. Im seichten Wasser erscheint der König, von Frauen begleitet, zweimal in Booten, jedesmal von einem Boot mit musizierenden Harfnerinnen begleitet. Ein drittes Boot mit Sängerinnen wurde durch die flüchtigen Sauen abgedrängt. Im rechtsseitigen Boot stellt in majestätischer Größe der Khosru, dem links eine Frau den Pfeil reicht; rechts sitzt eine Harfnerin und am Kiel und Heck stehen rudernde Frauen. Beide Bilder bestätigen die märchenhaften arabischen Erzählungen von Khosrus tausenden von Frauen und Musikantinnen, von seinen Elefanten, Juwelen und Schätzen. Im linken Boot steht der König mit dem Bogen zielend und vor ihm erliegen zwei starke Keiler seinen Pfeilen. Unterhalb der Jagdszene sind Elefanten mit dem Aufladen der Strecke beschäftigt. Vor ihnen liegt noch ein Haufen erlegten Wildes am Boden. Außerhalb des Lappenzaunes sieht man beladene Elefanten und darunter Leute beim Ausweiden des Wildes.

Die Komposition dieser beiden Reliefhilder ist im sogenannten kontinuierenden Stil hergestellt, wie wir ihn auch von christlichen Werken jener Zeit kennen.
Die gleiche Person, hier der König, erscheint innerhalb eines Bildrahmens mehrmals. An Stelle der räumlich-zeitlichen Einheit herrscht der zeitliche Ablauf. Die Darstellung entspräche besser einer Bildrolle, wie sie in der christlichen und ostasiatischen Malerei üblich war, auf der der Ablauf in eindeutiger Folge abfließt, während er hier erst durch Überlegung rekonstruiert werden muß. Es ist durchaus möglich, ja wahrscheinlich, daß solche Rollen als Vorlagen dienten.

Jagdbilder waren in Vorderasien nichts Neues. Sie lassen sich über die Parther und Achämeniden bis auf die Assyrer zurückverfolgen, wo auf einer Alabasterplatte, die aus Assurbanipals Palast in **Ninive** stammt, eine Lappenjagd das Urbild der eben geschilderten Darstellungen bildet. Und sie wurden, wie die Wandbilder des Jagdschlößchens Kuseir Amra zeigen, in der islamischen Periode weiter gepflegt, um auf den späten Jagdteppichen noch eine letzte Blüte zu erleben. Wir kommen im folgenden Abschnitt darauf zurück.

Der Stil aber dieser beiden einzigartigen Reliefbilder ist nicht westpersisch, sondern indobaktrisch. Im Vergleich zum westiranischen könnte, man auch hier von einem „weichen Stil“ sprechen, dem gleichen, der die baktrischen Silberschüsseln von den westiranisch-kaukasischen auszeichnet.
Die selbstverständliche, direkt dem Leben abgelauschte Natür-lichkeit der hier dargestellten Menschen und Tiere und die bewundernswerte Geschicklichkeit in der Anhäufung gedrängter Gruppen sind Qualitäten, die wir sonst nur auf den indobuddhisti-schen Reliefs der Stupas wiederfinden.
Das Fehlen der auf den Silberschüsseln unentbehrlichen königlichen Krone und ihr Ersatz durch eine Gloriole im Relief der Sauenjagd,

das alles ist indobaktrisch. Aus Indien bezog der Khosru nicht nur die Elefanten mit ihren **Mahaut**, sondern auch seine Hofkünstler.

Schiras, Basar

Hafis:

Schlaftrunken ging ich gestern nacht[24]
zum Weinhaus, klopfte an die Tür
mit schmutzigem Kittel
und weindurchtränktem Gebetsteppich.
Der junge Magier, der Weinverkäuf,
er, trat tadelnd mir entgegen, sagte:
»Wach auf, schlaftrunkener Wanderer!.
Wasch dich, eh du ins Weinhaus trittst,
damit dieser verfallene Tempel
nicht von dir schmutzig werde.

[24] Atabay a.a.O., S. 33

3. Iranische Felsskulpturen - Ernst Diez (1944)

Wie lange willst du
um jener schönen Lippen willen
den Edelstein der Seele trüben
mit flüssigem Rubin?
Durchmiß die Zeit des Alters unbescholten,
beflecke das Gewand des Alters
nicht wie ein Kleid der Jugend.
Aus dem Verliese der Natur
kehr dich ins Licht:
sei lauter und sei blank,
denn Wasser, das mit Staub sich mischt,
spendet kein lauteres Entzücken! «
Ich sagte drauf.- » O Leben dieser Welt,
nicht unrecht ist es, daß das Buch der Rose
im Frühling sei mit Wein erfüllt,
denn die den Weg der Liebe kennen,
versanken tief in dieses Meer, doch kein Wasser
blieb an ihnen haften! «
Er sagte: »Hafis, narre nicht
mit Doppelsinn die Freunde!«
O diese Gunst, mit Rüge fein gewürzt'.

Nach diesem Auszug von Ernst Diez ... folgt nun der 3.Teil meiner Briefe und Tagebuchnotizen:

Freitag, 3. Okt. 14, (Tagebuch)

14.00 Uhr im Bus: _Gerade eben begann ich zu frieren, schloß die Knöpfe meines Hemdes und las die Temperaturanzeige 14 °C, na kein Wunder. Schon vorher war ich am Sinnieren, wie mir in Potsdam die Temperaturen bekommen würden, wenn