

# Beziehungen zwischen der Tiermotivik in der thrakischen und der skythischen Kunst

Gerda v. BÜLOW (Frankfurt/M.)

Wenn von thrakischer Kunst gesprochen werden soll, so sind in erster Linie Werke der Toreutik gemeint, Gefäße aus Edelmetall, Zierbleche für Gewänder und Gürtel, Beschlagplatten aus Bronze, Silber oder Gold für Pferdezaumzeug und Prunkwagen, während monumentale Steinplastiken im thrakischen Bereich nur sehr selten vorkommen. Allein die bevorzugte Verwendung von Edelmetallen läßt erkennen, daß es sich hierbei um Kunsterzeugnisse für eine reiche gesellschaftliche Oberschicht handelt bzw. sogar um eine "Hofkunst". Eine genaue Definition dieser Trägerschicht der thrakischen Kunst läßt sich mangels zeitgenössischer Beschreibungen nicht geben, ihre geistigen und religiösen Vorstellungen, ihre Herrschaftsideologie sind nur bruchstückhaft bekannt. Und so erhebt sich bei der Betrachtung der zum Teil sehr elegant geformten und häufig verzierten Metallgegenstände die Frage, inwieweit diese etwas über das Denken und Fühlen derjenigen aussagen, die sie haben arbeiten lassen oder sie benutzten. Die Analyse der Dekoration sowie der Versuch, die gegenständlichen und szenischen Darstellungen inhaltlich zu deuten, können ein gedankliches Beziehungsgeflecht aufzeigen, sie können es jedoch nicht in allen Einzelheiten erfassen und definitiv benennen. Dieser Einschränkung muß man sich auch bei den folgenden Überlegungen bewußt bleiben.

Ausgangspunkt für den Versuch, etwas mehr über die gesellschaftliche Oberschicht der Thraker und ihr künstlerisches Selbstverständnis zu erfahren, soll wieder einmal der Schatzfund von Rogozen sein<sup>1</sup>. Dieser Hortfund kam in Nordwestbulgarien zutage, in einem Gebiet, wo eine wohl kaum zufällige Konzentration von bedeutenden Fundorten thrakischer Kunst zu registrieren ist<sup>2</sup>. Für die insgesamt 165 Gefäße wurden ca. 20 kg Silber verarbeitet, dazu das Material für die Teilvergoldung von 31 Stücken<sup>3</sup>, so daß allein der reine Materialwert die Bezeichnung "Schatz" rechtfertigt und als Besitzer nur ein reicher Thraker, vielleicht ein Stammes- oder Territorialfürst in Frage kommt. Da jedoch in der Nähe des Verbergungsortes keine aussagekräftigen archäologischen Befunde festzustellen waren, können auch keine konkreten Angaben über die Umstände und Gründe der Niederlegung gemacht werden.

Die Einzelstücke des Schatzes sind in Herstellungstechnik, in Motiven und Stil der Dekoration sowie in der künstlerischen Qualität und hinsichtlich ihrer Datierung sehr unterschiedlich<sup>4</sup>. Die ältesten Stücke stammen aus der zweiten Hälfte

des 5. Jh. v.Chr. (Nr. 2, 118), und die meisten Gefäße sind um die Mitte des 4. Jh. zu datieren. Die Verbergung dieses im Laufe von etwa einem Jahrhundert zusammengetragenen Schatzes erfolgte wahrscheinlich im dritten Viertel des 4. Jh. v.Chr.<sup>5</sup>

In dem Schatzfund von Rogozen finden sich Beispiele für die Vielfalt der aus Thrakien bekannten Gefäßformen, für die gebräuchlichen Muster und Kompositionen der ornamentalen und figürlichen Dekorationen. Er vereinigt in sich Stücke aus unterschiedlichen künstlerischen Traditionen und verschiedenen Werkstätten, so daß er in gewisser Weise die Toreutik des 5. und 4. Jh. v.Chr. in Thrakien repräsentiert. Mehrere Gefäße, die aber untereinander auch wieder verschieden sind, geben sich als Erzeugnisse griechischer Ateliers zu erkennen<sup>6</sup>, andere zeigen persisch-achämenidische Stilformen und Muster<sup>7</sup>. In den seltensten Fällen dürfte es sich jedoch um direkte Importstücke handeln, häufiger sind sie wahrscheinlich in griechischen bzw. persischen Werkstätten für thrakische Auftraggeber hergestellt worden. Die meisten Gefäße aus Rogozen sind wohl Arbeiten einheimischer Künstler, wobei in technischer und stilistischer Ausführung unterschiedlich starke Fremdeinflüsse nicht auszuschließen sind, was die genaue Herkunftsbestimmung im Einzelfall erschwert.

Besonders interessant für die hier behandelte Fragestellung sind die figürlich verzierten Kannen und Phialen, die vielfältige Interpretationsmöglichkeiten bieten. Sowohl thematisch wie stilistisch lassen sich diese Darstellungen trotz der nicht zu übersehenden Unterschiede zu einer Gruppe zusammenfassen, die in einer einheimisch-künstlerischen Tradition stehen. Auch die Gefäßformen als Bildträger finden grundsätzlich Entsprechungen in den einfacher verzierten Gefäßen aus Rogozen selbst wie auch in Stücken von anderen thrakischen Fundorten<sup>8</sup>. Hervorzuheben ist dabei der bikonische Becher Nr. 165 mit teilweise vergoldeter Reliefverzierung, der nach Form und Dekor ein Unikat in diesem Komplex darstellt<sup>9</sup>. Dicht unter dem Gefäßrand umgibt ihn ein Fries aus einem U-förmig verlaufenden Ornamentband, dessen obere spitze Enden als stilisierter Raubvogelkopf gestaltet sind. Durch eine Beschädigung des Gefäßes ist zwar der Ausgangspunkt dieses Frieses nicht mehr genau zu ermitteln, aber sehr wahrscheinlich handelt es sich um die stark stilisierte Wiedergabe eines Hirschgeweihes. Das geweihtragende Tier erscheint im Hauptfries und zeichnet sich außer durch den überdimensionalen Kopfschmuck noch dadurch aus, daß es acht Beine hat. Auch die Fellwiedergabe durch verschieden ausgerichtete, in sich gestrichelte Streifen entspricht dem nicht-realistischen Darstellungscharakter. Die anderen Tiere auf diesem Fries lassen sich zwar als Raubvogel, Ziegenbock und "schlichter" Hirsch identifizieren, erscheinen aber ebenfalls als bewußt verfremdete Abbilder der Naturformen.

Die Bodenfläche des Bechers trägt die Darstellung eines Tierkampfes, wobei ein wahrscheinlich als Wolf zu deutendes Raubtier ein Wildschwein anfällt.

So isoliert dieser Becher in dem Schatzfund von Rogozen dasteht, so fügt er sich doch in eine Gruppe von vier Silberbechern ein, die in Form und Bildprogramm einander sehr ähnlich sind: Es handelt sich außer diesem Stück um zwei Becher aus dem Fürstengrab von Agighiol, Südostrumänien<sup>10</sup> und um ein Exemplar, das in der Nähe vom Eisernen Tor gefunden worden sein soll<sup>11</sup>.

L. Schneider hat durch eine differenzierte Bildanalyse versucht, die Bedeutung der einzelnen Bildmotive auf dem Becherfries und seiner Gesamtkomposition zu bestimmen<sup>12</sup>. Das scheint möglich, da die Darstellungen auf den vier Bechern in einem Maße einander ähneln, das sich kaum zufällig ergeben haben kann, sondern nur als Ergebnis einer wohldurchdachten Gestaltung zu verstehen ist. In diese Untersuchung bezieht er noch fünf einander typologisch ähnliche Prunkhelme ein, von denen vier an verschiedenen Orten im Siedlungsgebiet der Geten gefunden wurden<sup>13</sup>. Der fünfte soll, wie einer der besprochenen Becher, beim Eisernen Tor zutage gekommen sein<sup>14</sup>. Diese Helme sind mit figürlichen Reliefs geschmückt, bei denen sich mehrere von den Bechern bekannte Motive wiederfinden, ergänzt durch weitere Tier-, aber auch Menschendarstellungen. Als ein Grundprinzip all dieser Kompositionen nennt Schneider das Fehlen eines inneren Zusammenhanges zwischen den Bildelementen im Sinne einer fortlaufenden Erzählung, wie es z.B. von der griechischen Flächenkunst her bekannt ist<sup>15</sup>. Vielmehr sind die einzelnen Tiere des Frieses durch Wiederholung von Details formal miteinander verknüpft: Den Hirsch und den Ziegenbock verbindet beispielsweise ein Kinnbart; der Ziegenbock trägt auf dem Kopf ein hornartiges Gebilde, das sich ohne jeglichen Realitätsbezug bei dem Raubvogel wiederfindet; und der ganze Fries wird durch das Hirschgeweih, an dessen Sprossen Raubvogelköpfe erscheinen, zusammengefaßt. Einige dieser Motive treten in den Bildfeldern der Prunkhelme wieder auf, ergänzt durch andere Tierbilder, deren natürliche Ausgangsform oft nicht mehr zu erkennen ist<sup>16</sup>, sowie auch durch menschliche Figuren. Motivische Verknüpfung bilden auch aus diesen Bildelementen Reihen, die sich wiederum mit den entsprechenden Reihungen auf den Bechern in Beziehung setzen lassen. Auf diesem Wege können all diese Darstellungselemente in eine hierarchische Ordnung gebracht werden, an deren Spitze der Mann als Reiter, als Opfernder oder als Thronender erscheint<sup>17</sup>. Hinter diesem Motiv wiederum steht die Idee des Thrakischen Reiterheros, der hier als Symbol des thrakischen Stammesfürsten auftritt.

Indem also letztlich alle Tiere – der friedliche Ziegenbock, der majestätische Hirsch, der durch das überdimensionale Geweih und die Verdoppelung der Beine zum magisch erhöhten Über-Hirsch geworden ist, ebenso wie der beutemachende Raubvogel – dem Mann bei- bzw. untergeordnet sind, sollen sie ihm mit ihren spezifischen Eigenschaften dienen. Oder sie verkörpern die entsprechenden Eigenschaften des Mannes als die eines omnipotenten Herrschers.

Mit dieser Bedeutung befrachtet, geben sich die vier Silberbecher und die fünf Prunkhelme als Beispiele des Tierstils in seiner spezifisch thrakischen Ausprägung zu erkennen. Innerhalb der Denkmäler des thrakischen Tierstils bilden gerade diese neun Stücke durch die Motivanalogien und die stilistische Einheitlichkeit eine in sich geschlossene Gruppe, die höchstwahrscheinlich in einem kurzen Zeitraum in ein und derselben Werkstatt angefertigt worden sind, welche man, ausgehend vom Verbreitungsgebiet der Erzeugnisse, am ehesten wohl irgendwo im Siedlungsgebiet der Geten lokalisieren wird.

In künstlerischer Hinsicht stehen diese Becher und Helme in keiner erkennbaren Beziehung zu den sonst aus Thrakien bekannten Gegenständen aus Bronze oder Edelmetallen, obwohl auch dort zahlreiche Elemente der Tierstildekoration vorkommen. Da sind einmal die Tierkampfsszenen, wo sich noch am ehesten eine Beziehung zu den Darstellungen auf dem Boden des Bechers Nr. 165 aus Rogozen herstellen läßt. Auf den Platten einer Schmuckgarnitur für Pferdezaumzeug, die, in einem Bronzegefäß verwahrt, bei Letnica (Nordbulgarien, Bez. Loveč) zutage gekommen sind<sup>18</sup>, findet sich das Tierkampfmotiv in stilistisch unterschiedlicher Ausführung. Neben der naiv-realistischen Darstellung eines Wolfes, der ein Reh anfällt<sup>19</sup>, gibt es einen Greifen, der seine Klauen und seinen Schnabel in den Rücken eines Elches schlägt, der im Zusammenbrechen die Beine höchst elegant, aber unnatürlich unter den Körper zieht<sup>20</sup>. Und es gibt in demselben Fund eine vergoldete Silberapplikation, wo der Kampf zwischen einem auf den Hintertatzen stehenden Löwen und einem Greifen so stilisiert wiedergegeben ist, daß ein äußerst dekoratives Gesamtornament entsteht<sup>21</sup>, das seitlich von graziös aufgerichteten Schlangen gerahmt wird. In allen drei Beispielen steht die hierarchische Ordnung des Tierkampfes für ein gesellschaftliches Herrschaftsprinzip, aber die unterschiedlichen Kampfpaarungen und die verschiedene künstlerische Ausführung weisen auf Bedeutungsunterschiede, die sich dem modernen Betrachter nicht mehr ohne weiteres erschließen.

Ein anderes Motiv des "thrakischen Tierstils" ist die Swastika bzw. ein Wirbelmotiv, bei dem drei oder vier stilisierte Tierköpfe – meistens Greifen- oder Pferdeköpfe – derart um einen Umbo angeordnet sind, daß ein in sich geschlossenes, scheinbar rotierendes Ornament entsteht<sup>22</sup>. Aus einem Schatzfund von Lukovit (Nordwestbulgarien, Bez. Montana) stammt eine Roßstirn, die aus einer Grundplatte in Form von zwei symmetrisch-gegenständigen Greifen besteht, auf deren Mitte sich ein rundplastischer Greifenkopf mit drohend geöffnetem Schnabel-Maul erhebt<sup>23</sup>. Nicht nur die zu Fabelwesen umstilisierten Tiere sind charakteristisch für den thrakischen Tierstil, sondern auch ornamental gestaltete Zierplatten, wo nach dem Prinzip "pars pro toto" Schulter und Vorderbeine eines Löwen für das ganze gefährliche Raubtier stehen<sup>24</sup>.

Unter den vielfältigen Tierdarstellungen aus Thrakien nimmt die isoliert gefundene Bronzematrix von Garčinovo (Nordostbulgarien, Bez. Dobrič) eine Sonderstellung ein, weil es weder für die Einzelmotive der beiden Friese noch für die Gestaltung der Tiere im übrigen Fundmaterial aus Thrakien genaue Parallelen gibt<sup>25</sup>. Stilistische Besonderheiten der Matrixe, wie z.B. die Behandlung der Tierkörper, die zurückgewandten Köpfe, die unter den Körper gezogenen Vorderläufe der Hirsche in beiden Friesen wie auch die andeutungsweise "gerollten" Raubkatzen weisen deutlich Gemeinsamkeiten mit dem Tierstil skythischer Ausprägung auf<sup>26</sup>. Der Hirsch gilt als ein Hauptmotiv des skythischen Tierstils, kommt aber im thrakischen Bereich nur selten vor<sup>27</sup>. Und in der skythischen Kunst stehen diesem friedlichen, pflanzenfressenden Tier der Raubvogel wie auch häufig Raubkatzen gegenüber. In der Frühphase der skythischen Kunstentwicklung, im 7./ 6. Jh. v.Chr., lassen diese Tierbilder noch eine ziemlich enge Beziehung zu einer totemistischen Tradition erkennen, und ihnen ist offenbar eine apotropäische Bedeutung eigen<sup>28</sup>. Dieser magischen Funktion können auch stark verkürzte Wiedergaben der Tierbilder gerecht werden, bei denen nur noch einzelne artspezifische Körperteile wie das große Auge und der gekrümmte Schnabel des Raubvogels stellvertretend für die Kräfte des ganzen Tieres stehen. Parallel dazu sind auch Mischwesen – Greif, Hörnerlöwe oder Sphinx – bildlicher Ausdruck für eine übernatürliche Kombination der Eigenschaften von verschiedenen Tieren und damit eine Potenzierung von Kräften<sup>29</sup>.

In dieser Darstellungsweise und in dieser Funktion der Kunst bei den frühen Skythen äußert sich noch ziemlich unmittelbar die Auseinandersetzung der Menschen mit der sie umgebenden Natur. Noch heute meint man, darin eine künstlerische Widerspiegelung der Vorstellungswelt der nomadisierenden Skythen zu erahnen, die diese mit anderen, gleichzeitigen oder auch späteren eurasischen Steppenvölkern verbindet.

Doch die Entfaltung der skythischen Kunst seit dem 6. Jh. v.Chr. bis zu ihrer Blütezeit im 4. Jh. v.Chr. ist eng verknüpft mit der Herausbildung einer immer stärker das Leben bestimmenden sozialen Differenzierung<sup>30</sup>. Diese Entwicklung wurde befördert durch Kontakte zunächst mit den Assyrem, mit denen die Skythen zeitweise ein militärisches Zweckbündnis verband, oder mit den Medern, über die die Skythen vorübergehend sogar herrschten, ehe sie durch deren König Kyaxares im frühen 6. Jh. v.Chr. endgültig vertrieben wurden<sup>31</sup>. Daraufhin zogen sich die Skythen hauptsächlich in die nordpontischen Steppengebiete zurück, wo sie mehr und mehr zur sesshaften Lebensweise übergingen und ein staatsähnlich organisiertes Königreich gründeten. Hier wurden sie Nachbarn von griechisch-kleinasiatischen Koloniestädten in der Küstenregion und vom Bosporianischen Reich. Die daraus erwachsenen Kontakte wirkten sich auf die Entwicklung des gesellschaftlichen und

des wirtschaftlichen Lebens aus und beeinflussten auch ihre ästhetischen Einstellungen. Die Skythen lernten einerseits, Elemente aus der griechischen, aber auch aus der vorderasiatischen Kunst als Ausdrucksmittel für ihre eigenen geistigen Vorstellungen nutzbar zu machen. Andererseits wurden sie Kunden in den Gold- und Silberschmieden der Griechenstädte. Die griechischen Handwerker übertrugen dabei die von den skythischen Auftraggebern gewünschten Bildinhalte in eine ihnen vertraute künstlerische Formensprache und prägten so in hohem Maße die Entwicklung der skythischen Kunst des 5. und 4. Jh. v.Chr.<sup>32</sup>

Im Laufe dieses Prozesses wandelte sich der skythische Tierstil vom Ausdrucksmittel des nomadisierenden Hirtenvolkes zur Kunstäußerung einer sozialen Oberschicht, die ihr Selbstverständnis in der Jagd und im Krieg fand und bemüht war, mit Hilfe der Kunst ihren Herrschaftsanspruch zu legitimieren.

Zeitweise erstreckten sich die Siedlungsgebiete der Skythen von Norden her bis nahe an die Donau. Aus dieser geographischen Situation heraus kamen sie auch mit den überwiegend südlich der Donau ansässigen Thrakern in Berührung, und es kam zu Kontakten, die sich nicht nur in kriegerischen Konflikten oder politischen Bündnissen äußerten, sondern offenbar auch einen geistig-kulturellen Austausch betrafen<sup>33</sup>. Zeugnis dafür ist z.B. die bereits angeführte, in Thrakien gefundene Bronzematrize, deren Bildmotive enge Beziehungen zum skythischen Tierstil erkennen lassen. Ein Gegenbeispiel findet sich u.a. in einem skythischen Kurgan von Krasny Kut am unteren Dnepr, in welchem Zierplatten für Pferdezaumzeug gefunden wurden, bei denen typische Motive des thrakischen Tierstils zu beobachten sind, wie z.B. die aus stilisierten Tierköpfen gebildete Swastika, die spiegelsymmetrisch mit eingravierten zoomorphen Ornamenten geschmückten Applikationen oder die Roßstirn mit rundplastischem Greifenkopfaufsatz<sup>34</sup>.

Derartige Wechselbeziehungen zwischen der skythischen und der thrakischen Kunst brauchen bei der räumlichen Nähe der Siedlungsgebiete beider Völker nicht zu verwundern. Bemerkenswert scheint jedoch ein anderes Phänomen zu sein: Für die Entstehung des skythischen Tierstils stellt das durch das Nomadendasein in der Steppe geprägte Verhältnis der Menschen zur Natur und zu den Tieren eine wichtige Voraussetzung dar. Nach allem, was über die Ethnogenese der Thraker jedoch bekannt ist<sup>35</sup>, haben diese nie als Nomaden, sondern fast ausschließlich in festen Siedlungsplätzen gelebt, und der besondere thrakische Tierstil ist kaum vor dem 5. Jh. v.Chr. zu beobachten<sup>36</sup>. Im thrakischen Tierstil läßt sich der in den frühen skythischen Tierbildern erkennbare magische Charakterzug dieser Kunst nicht wiederfinden, sieht man einmal von den Augen mit apotropäischem Charakter auf den Prunkhelmen ab, die wiederum in dieser Form keine Entsprechung im skythischen Bereich haben. Es ist auch nicht nachweisbar, daß die skythische Kunst schon im 6. Jh. v.Chr. einen spürbaren Einfluß

auf die Entwicklung in Thrakien gehabt hat. Es scheint also vielmehr so, daß erst in einer Phase, da der Tierstil zu einem Ausdrucksmittel für das Selbstverständnis einer die Herrschaft ausübenden gesellschaftlichen Oberschicht geworden war, Gemeinsamkeiten und Wechselwirkungen zwischen der skythischen und der thrakischen Kunst relevant wurden. Zugleich scheint aber auch jeweils der Kontakt zum Perserreich für die Entwicklung beider Varianten des Tierstils von besonderer Bedeutung gewesen zu sein<sup>37</sup>.

In ebendieser Phase, d.h. seit dem späten 6. Jh. v.Chr. gibt es auch in der politischen Geschichte der beiden Völker und in ihrer gesellschaftlichen Entwicklung einige Ähnlichkeiten und Parallelen. Als 512 v.Chr. der persische Großkönig Dareius I. seinen Feldzug gegen die Skythen unternahm, zog er erobernd durch Thrakien und nutzte das Land als militärische Aufmarschbasis. Die Anwesenheit persischer Macht dauerte südlich der Donau bis bald nach 480<sup>38</sup>. In dieser Zeit war der persisch-achämenidische Einfluß auf die thrakischen Stämme sowohl in politischer wie auch in kultureller Hinsicht besonders stark. Er wirkte sich selbst nach dem Abzug der Perser noch in den Organisationsformen des entstehenden odrysischen Königreiches aus. Bei den Skythen hatte sich ein ähnlicher Prozeß, ebenfalls unter orientalischem Einfluß, schon etwas früher vollzogen<sup>39</sup>. Im Laufe des 5. Jh. v.Chr. intensivierten sich sowohl bei den Skythen wie auch bei den Thrakern die Kontakte zu Griechenland, speziell zu Athen. Im 4. Jh. v.Chr. erreichten beide Völker ihre politische, aber auch ihre kulturelle Blütezeit, bis sie im dritten Jahrhundertviertel in den Auseinandersetzungen mit den Makedonen unter Philipp II. und Alexander d.Gr. unterlegen waren<sup>40</sup>.

Diese bis zu einem gewissen Grade ähnlich verlaufende gesellschaftliche und politische Entwicklung bei den Skythen und den Thrakern vom fortgeschrittenen 6. bis ins 4. Jh. v.Chr. findet ihren künstlerischen Ausdruck in verwandten, aber keineswegs deckungsgleichen Bildformen, im sog. Tierstil. Doch nicht auf der dieser Kunst zweifellos ursprünglich innewohnenden magischen Bedeutung basieren die angesprochenen Gemeinsamkeiten. Vielmehr setzen sie erst dort ein, wo die Tiersymbolik die Funktion eines semantischen Zeichensystems annimmt, wo Tierbilder und zoomorphe Motive als Chiffren für die Selbstdarstellung der gesellschaftlichen Führungsschicht bei beiden Völkern dienten. Diese Etappe in der gesellschaftlichen, politischen wie auch in der kulturellen Entwicklung scheint bei beiden Völkern erreicht zu sein, als sie sich jeweils nach einer längeren Periode enger Kontakte zum Perserreich und zu anderen vorderasiatischen Staaten von der orientalischen Dominanz freigemacht hatten. In der jeweiligen Herrschaftsorganisation und zunächst auch in der Kunstproduktion spielte der persische Einfluß bei den Skythen und bei den Thrakern eine sehr wichtige Rolle, bevor auch die Anregungen durch griechische Kunst immer stärker ihren Niederschlag fanden.

Zusammenfassend läßt sich folgende These aufstellen: Die zeitweise sehr engen künstlerischen Beziehungen zwischen dem thrakischen und dem skythischen Tierstil beruhen nicht auf einer direkten Abhängigkeit einer Kunstproduktion von der anderen. Vielmehr schufen ähnliche gesellschaftliche Voraussetzungen die Basis für die Verwandtschaft im Kunstschaffen beider Völker. Träger dieser Entwicklung war eine soziale Oberschicht, die in Anlehnung an vorderasiatische Vorbilder eine staatliche Organisation der Gesellschaft aufgebaut hatte. Ein bildliches Ausdrucksmittel für ihren Herrschaftsanspruch war der Tierstil, der sich zunächst an den ästhetischen Prinzipien persisch-achämenidischer Kunst orientierte. Die griechische Gesellschaft und ihre Kunst gewannen erst allmählich Einfluß auf die Entwicklung bei den Thrakern und bei den Skythen.

Daher nimmt es nicht wunder, daß die Gruppe von Bechern und Prunkhelmen aus thrakischen Funden, die sich dem Gefäß Nr. 165 aus dem Schatz von Rogozen anschließen lassen, zwar grundsätzlich eine Ähnlichkeit mit Werken des skythischen Tierstils aufweist, zu denen auch die Bronzematrize von Garcinovo gehört, daß bei genauerer Analyse aber doch große Unterschiede sowohl in den dargestellten Motiven wie auch in ihrer künstlerischen Ausführung hervortreten.

Die insgesamt hier deutlich gewordenen Ähnlichkeiten in der Formensprache, aber auch in der künstlerisch-mythischen Bedeutung von Bildern und Motiven beruhen auf vergleichbaren historischen Voraussetzungen und werden durch gegenseitige Austauschbeziehungen noch verstärkt. Sie belegen also die wohlbekannte gesellschaftliche Funktion der Kunst, sich von der unmittelbaren Wiedergabe der Realität abzuheben und in mythischer Verallgemeinerung menschlich Bedeutsames zum Ausdruck zu bringen. In diesem Sinne vermittelt auch der Tierstil über die Zeiten hinweg Botschaften, die wir zwar vorerst nur erahnen können, die wir aber durch immer genauere Analysen immer besser verstehen werden.

Gerda v. Bülow  
Deutsches Archäologisches Institut  
Römisch-Germanische Kommission  
Palmengartenstr. 10-12,  
D-60325 Frankfurt am Main,  
Deutschland

## ANMERKUNGEN

1. P. Ivanov, *Otkrivaneto na trakijskoto sãkrovište ot Rogozen*, Izkustvo 36, 6, 1986, 5–7. Die im Text verwendete Nummerierung der GefäÙe basiert auf dem Katalog des Fundes in: Izkustvo 36, 6, 1986, 46–59; P. Zazoff, *Der neuentdeckte Silberschatz von Rogozen in Bulgarien*, Antike Welt 18, 4, 1987, 2–28; B. D. Nikolov, *Za karaktera na Rogozenskoto sãkrovište*, Archeologija (Sofia) 28, 3, 1987, 64–66; B. Nikolov, *Der Fund von Rogozen und seine Zusammensetzung*. In: Der thrakische Silberschatz aus Rogozen, Bulgarien (Sofia ca. 1989) 46–50.

2. *Trakijskite pametnici ot Vračansko*, Izkustvo 36, 6, 1986, 60–61; P. Zazoff (Anm. 1) 4–5, Karte Abb. 6.

3. B. Nikolov (Anm. 1) 46.

4. I. Marazov, *Neue Deutungen thrakischer Denkmãler*. In: Der thrakische Silberschatz aus Rogozen, Bulgarien (Sofia ca. 1989) 31–46.

5. P. Zazoff (Anm. 1) 6; I. Marazov (Anm. 4) 37–38.

6. z.B. die Phiale Nr. 97, die wahrscheinlich in Kleinasien gefertigt wurde, oder die Schale Nr. 4 mit der ungewöhnlichen Darstellung aus dem Herakles-Mythos. Die Kãnnchen Nr. 143–153 tragen ein teilweise vergoldetes Ornament, das als pflanzliche Form (I. Marazov [Anm. 4] 35) oder als extrem stilisierte Vogelkõpfe (P. Zazoff [Anm. 1] 19) gedeutet wird und vereinzelt auch wie ein Volutenkapitell ausgebildet ist. Sie finden ziemlich genaue Parallelen in Funden aus der makedonischen Nekropole von Derveni, die ebenfalls in die zweite Hãlfte des 4. Jh. v.Chr. datiert wird: M. B. Sakellariou, *Macedonia* (Athen 1983) 100–106; *Makedonien. Die Griechen des Nordens*. Ausstellungskatalog Hannover (Athen 1994) Abb. 196.

7. z.B. die Schale Nr. 42, die auf dem Umbo ein Gesicht trãgt, wahrscheinlich ein Apollonbildnis: I. Marazov (Anm. 4) 33.

8. Zu den Phialen Nr. 99 und 100, die mit einem Fries von Frauenkõpfen verziert sind, finden sich die nãchsten Parallelen in Lukovit (*Gold der Thraker*. Ausstellungskatalog Kõln (Mainz 1979) 168 Nr. 342) und in Strelca (G. Kitov, *Stilevaja karakteristika pamjatnikov frakijskogo iskusstva s zoomorfnymi izobraženjami*, Pulpudeva 3 (Sofia 1980) 165–176 Abb. 11).

9. B. Nikolov, *Goljamata čãša ot Rogozenskoto sãkrovište*, Archeologija (Sofia) 28, 3, 1987, 38–47; L. Schneider, P. Zazoff, *Konstruktion und Rekonstruktion. Zur Lesung thrakischer und skythischer Bilder*, Jahrbuch des Deutschen Archãologischen Instituts 109, 1994, 143–216.

10. D. Berciu, *Das thrako-getische Fãrstengrab von Agighiol in Rumãnien*, Bericht der Rõmisch-Germanischen Kommission 50, 1969, 209–265, bes. 224–227, 246 f., 255 f. Das Vorbild sowohl fãr die GefãÙform wie auch fãr die Verzierung vermutet er in Denkmãlern des Iran.

11. P. Alexandrescu, *Le groupe des trãsors thraces du Nord des Balkans II*, Dacia N.S. 28, 1984, 85–97; D. Berciu (Anm. 10) 247, nimmt an, daÙ dieser Becher ursprãnglich entweder aus dem Fãrstengrab von Agighiol stammt oder aus der Gegend von Vraca, wo er

ein starkes thrako-getisches Zentrum vermutet. Für die Gültigkeit dieser These stellt der Schatzfund von Rogozen ein weiteres Indiz dar. Vgl. auch I. Venedikov, T. Gerassimov, *Thrakische Kunst* (Leipzig 1975) 74, 343 Abb. 149 und 150.

12. P. Zazoff, Ch. Höcker, L. Schneider, *Zur thrakischen Kunst im Frühhellenismus. Griechische Bildelemente in zeremoniellem Verwendungszusammenhang*. Archäologischer Anzeiger 1985, 595–643; L. Schneider, *Les signes du pouvoir: Structure du langage iconique des Thraces*, Revue archéologique 1989, 2, 227–251; L. Schneider, P. Zazoff (Anm. 9).

13. Im Zusammenhang mit dem Silberhelm von Agighiol behandelt D. Berciu, (Anm. 10) 216–217, als Vergleich auch die Helme von Coțofănești und Băiceni (a.a.O. 234–235). Er charakterisiert sie als in Form und Dekor einheimisch-getische Erzeugnisse mit iranischem Einfluß (a.a.O. 247–248). Zum Helm von Peretu vgl. E. Moscalu, *Das thrako-getische Fürstengrab von Peretu in Rumänien*. Bericht der Römisch-Germanischen Kommission 70, 1989, 141–144, 159–162.

14. D. Berciu (Anm. 10) 242.

15. L. Schneider, P. Zazoff (Anm. 9), 161–171.

16. z.B. die Tiere mit Schwanz, Flügeln und Schnabel, die in einer entfernt an Affen erinnernden Hockstellung abgebildet sind, auf dem Helm von Coțofănești, vgl. L. Schneider, P. Zazoff (Anm. 9) 163 Abb. 11.

17. L. Schneider, P. Zazoff (Anm. 9) 172.

18. I. Venedikov, *Săkrovišteto ot Letnica* (Sofia 1974); I. Venedikov, T. Gerassimov (Anm. 11) 94–95, 353–354 Abb. 283–292; *Gold der Thraker*. Ausstellungskatalog Köln (Mainz 1979) 139–143 Nr. 267–284.

19. *Gold der Thraker*. Ausstellungskatalog Köln (Mainz 1979) 141 Nr. 272.

20. a.a.O. 141 Nr. 274.

21. a.a.O. 143 Nr. 283.

22. Ein aus Greifenköpfen gebildeter Dreiwirbel findet sich auf zwei Silberapplikationen aus dem Schatzfund von Letnica: a.a.O. 140 Nr. 268; auf vier Silberapplikationen aus dem Schatzfund von Lukovit sind jeweils vier Tierköpfe mit offenen Mäulern (Pferde?, Greifen?, Wölfe?) um einen Umbo angeordnet: a.a.O. 166 Nr. 332.

23. a.a.O. 173 Nr. 348-A.

24. z.B. zwei silberne Beschlagplatten aus dem Schatzfund von Brezovo: a.a.O. 114 Nr. 211.

25. a.a.O. 110 Nr. 202; I. Venedikov, T. Gerassimov (Anm. 11) 73–75, 343 Abb. 152; V. Schiltz, *Les Scythes et les nomades des steppes* (o.O., Gallimard 1994) 217–222 Abb. 167.

26. V. Schiltz, *Die Skythen und andere Steppenvölker* (München 1994) 222 (mit weiterer Literatur).

27. Bereits auf Bronzeäxten des frühen 1. Jahrtausends v. Chr. aus der Kaukasusregion treten stilisierte Ritzzeichnungen von Hirschen mit überdimensionalem, ornamental gestaltetem Geweih auf, vgl. *Gold der Skythen*. Ausstellungskatalog Hamburg (Neumünster 1993) 35–37. Erinnerung sei auch an das goldene Schildzeichen in Form eines liegenden Hirsches aus dem Kurgan von Kostrumskaja Stanica (a.a.O. 46–47) oder an das

Goldblech von einer Gorytverkleidung mit insgesamt 24 Hirschbildern in der typischen liegenden Position (a.a.O. 54–55). Außer dem Hirsch erscheinen auch andere Huftiere wie Steinbock, Widder und Elch in der skythischen Kunst, selten jedoch in thrakischen Darstellungen, s. V. Schiltz (Anm. 25) 12–13.

28. *Gold der Skythen*. Ausstellungskatalog Hamburg (Neumünster 1993) 42–46.

29. V. Schiltz (Anm. 25) 27.

30. *Gold der Skythen*. Ausstellungskatalog Hamburg (Neumünster 1993) 42.

31. Herodot I 103–106; R. Rolle, *Die Welt der Skythen* (Luzern – Frankfurt/ M. 1980) 79–80.

32. M. Artamonov, *Goldschatz der Skythen in der Eremitage* (Prag – Leningrad 1970) 87–88.

33. I. Marazov, *Die Thraker – Kunst, Religion und Selbstverständnis*. In: *Gold der Thraker*. Ausstellungskatalog Köln (Mainz 1979) 25.

34. M. Artamonov (Anm. 32) 59 Abb. 126–128.

35. Dazu u.a. I. Georgiev, A. Fol, *Etničeski proizvod na naselenieto na Balkanski poluostrvo*. In: *Istorija na Bǎlgarija I* (Sofia 1979) 110–118; vgl. auch die einzelnen Beiträge in: *Studia Balcanica* 5, 1971.

36. In diese relativ frühe Phase gehören die bedeutenden Funde aus der Hügelgräbernekropole von Duvanlij: B. Filov, *Die Grabhügelnekropole von Duvanlij* (Sofia 1934); *Gold der Thraker*. Ausstellungskatalog Köln (Mainz 1979) 88–98 Nr. 156–182.

37. D. Berciu, (Anm. 10) 252–259, arbeitet die Auswirkungen dieses Einflusses auf die Entwicklung des thrakischen Tierstils heraus.

38. M. Oppermann, *Thraker zwischen Karpathenbogen und Ägäis* (Leipzig – Jena – Berlin 1984) 76–78.

39. *Gold der Skythen*. Ausstellungskatalog Hamburg (Neumünster 1993) 19–21.

40. M. Oppermann (Anm. 38) 78–101; *Gold der Skythen*. Ausstellungskatalog Hamburg (Neumünster 1993) 25–26.