HALLESCHE BEITRÄGE ZUR ORIENT-WISSEN-SCHAFT

15

HALLESCHE BEITRÄGE ZUR ORIENTWISSENSCHAFT 15

Islamische Kunst in Museen und Sammlungen der DDR

MARTIN-LUTHER-UNIVERSITÄT HALLE-WITTENBERG
WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE 1990/25 (I 46)
Halle (Saale) 1990

Herausgegeben von

Burchard Brentjes
Manfred Fleischhammer
Horst Gericke
Peter Nagel

Redaktion: Karin Rührdanz

Gedruckt mit Unterstützung der Johann-Fück-Stiftung
bei der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

Islamische Kunst in Museen und Sammlungen der DDR / [hrsg. von Burchard Brentjes ...]. - Halle (Saale), 1990. - 119 S. : zahlr. Ill. - (Hallesche Beiträge zur Orientwissenschaft ; 15) (Wissenschaftliche Beiträge / Martin-Luther-Univ. Halle-Wittenberg ; 1990, 25 = I 46)
NE: Hrsg.; 1. GT; Universität ⟨Halle, Saale⟩: 2. GST

Veröffentlicht durch die Abt. Wissenschaftspublizistik
der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg,
DDR - August-Bebel-Straße 13, Halle/S. 4010

Gesamtherstellung: VEB Kongreß- und Werbedruck
Oberlungwitz (III-12-12)
9 2 7 3

ISBN 3-86010-271-0 01000

INHALTSVERZEICHNIS Seite

Seite

ZUR EINFÜHRUNG

Das vorliegende Heft der "Halleschen Beiträge zur Orientwissenschaft" enthält die Materialien einer Arbeitstagung, die am 19. April 1989 im Wissenschaftsbereich Orientalische Archäologie der Sektion Orient- und Altertumswissenschaften stattfand. Sie stand unter dem Thema "Islamische Kunst in Museen und Sammlungen der DDR" und bot die Möglichkeit, die in den letzten Jahren erfreulich gewachsene Zahl der auf diesem Fachgebiet in der DDR tätigen Wissenschaftler zusammenzuführen. Diese Veranstaltung soll deshalb auch den Auftakt zu weiteren regelmäßigen Arbeitstreffen bilden, auf denen "Forschungen zur islamischen Kunst in der DDR" vorgestellt und diskutiert werden können.

Es war für uns eine große Freude, als Gast dieser Tagung Frau Dr. Dorothea Duda aus Wien begrüßen zu können, die Mitarbeitern und Aspiranten des Wissenschaftsbereichs Orientalische Archäologie bereits bei mehreren Gelegenheiten Rat und Unterstützung zuteil werden ließ.

Die Beiträge lassen erkennen, daß bei der Aufarbeitung der in verschiedenen Einrichtungen unserer Republik aufbewahrten Bestände islamischer Kunst Fortschritte erreicht werden konnten. Neue Schwerpunkte wie die Katalogisierung der Textilsammlungen bildeten sich heraus. Andererseits kann nicht übersehen werden, daß bestimmte Kunstzweige und damit auch ganze Gruppen von Museumsbeständen bisher noch außerhalb der Betrachtung geblieben sind. Manche dieser Lücken werden sich letztlich nur durch internationale Zusammenarbeit schließen lassen. Nur eine solche Kooperation wird es auch ermöglichen, das Potential unserer Forschung wirkungsvoll in die Auseinandersetzung mit übergreifenden Problemen der Kunstentwicklung im islamischen Kulturbereich einzubringen.

Angesichts der Probleme, die bei der Umschrift der sehr verschiedenen mit dem arabischen Alphabet geschriebenen Sprachen bestehen und die noch dadurch verschärft werden, daß für das moderne Türkisch inzwischen das lateinische, in den mittelasiatischen Sowjetrepubliken hingegen das kyrillische Alphabet in Gebrauch ist, wurde es den Autoren überlassen, die ihnen jeweils geeignet erscheinende Lösung zu wählen. Ebenfalls in die Verantwortung der Autoren fällt die Zitierweise in den Anmerkungen, wobei für die Wiedergabe russischsprachiger Titel einheitlich die übliche bibliothekarische Transliteration ver-verwendet wurde.

Karin Rührdanz

Hallesche Beiträge
zur
Orientwissenschaft
Heft 15, 1990

DAS FORSCHUNGSVORHABEN "SCHÖNBRUNNER MILLIONENZIMMER"

Duda, Dorothea

Zwischen 1688 und 1690 hat Fischer von Erlach Kaiser Leopold I. einen repräsentativen Plan für das Wiener Schloß Schönbrunn vorgelegt, der das Schloß von Versailles übertreffen sollte. Ein zweiter, stark reduzierter Bauplan wurde dann unter Kaiser Josef I. (reg. 1705-11) ausgeführt, aber wegen dessen frühen Todes nicht ganz fertiggestellt. Nach einer längeren Unterbrechung hat Kaiserin Maria Theresia das Schloß von 1743 bis 1749 erneuern und ausbauen lassen.[1] Im Sinne des aus Frankreich importierten Spätrokoko-Stils und des damaligen Interesses an Chinoiserie und allem Orientalischen ließ die Kaiserin im Hauptgeschoß einige Räume im fernöstlichen Stil einrichten, darunter als einen der eigenartigsten und prunkvollsten das "Millionenzimmer", auch "Vicatin-Cabinett" nach der Vertäfelung aus kostbarem mittelamerikanischem Rosenholz, später verballhornt "Feketin-Zimmer" genannt. Es befindet sich in der Südostecke des Schlosses im Hauptgeschoß des linken Flügels. Seine Wände, unterbrochen von drei Türen, zwei Fenstern an der Ostwand und von barocken Spiegeln (danach sein ältester Name: Spiegelzimmer), tragen in der Holzverschalung in 60 unregelmäßig geformten, verschieden großen, holzgeschnitzten vergoldeten Rocaille-Rahmen ungefähr 260 auf Holzpanneaux hinter Glas aufgeklebte Miniaturen aus dem indischen Mogulreich. Wie, wann und warum es zu dem mündlich überlieferten Namen Millionenzimmer kam, ist ungeklärt.

Nachdem 1976 dem Bundesdenkmalamt der schlechte Zustand der indischen Miniaturen aufgefallen war, wurde 1980 durch die beiden Spezialistinnen Karin Troschke und Helga Rosenberger mit der Restaurierung begonnen. Sie entwickelten eine neue Technik, nämlich mittels eines heißen Wasserdampfstrahles die Miniaturen von ihrer Holzunterlage zu lösen. Nach entsprechender restau-

ratorischer und konservatorischer Behandlung werden nun die Miniaturen in ihrer ursprünglichen Anordnung auf säurefreien Museumskarton geklebt und in der Handschriftensammlung der österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt. Im Millionenzimmer ersetzen zur Zeit Farbphotographien die Originale. 1982 wurde ich mit der kunstwissenschaftlichen Neubearbeitung des schon bekannten Materials und der Katalogisierung der bei der Restaurierung zutage tretenden neuen Funde betraut. Das hat den Vorteil, daß ich seither in häufigem Kontakt mit den Restauratorinnen den Bestand, wie er jeweils zur Restaurierung anfällt, in allen Einzelheiten kennenlerne. Die eigentliche Bearbeitung meinerseits kann erst nach Abschluß der Restaurierung erfolgen. Derzeit sind mehr als zwei Drittel der Rokoko-Kartuschen fertiggestellt. Über die Restaurierung informiert vorläufig ein Ausstellungskatalog der österreichischen Nationalbibliothek von 1984 in Form eines Zwischenberichtes von K. Jahoda-Troschke. Daselbst veröffentlichte ich eine kurze Zusammenfassung zur Entstehungsgeschichte des Rokoko-Ensembles sowie zu Inhalt und Stil der Miniaturen einschließlich eines beschreibenden Kataloges der bis zum damaligen Zeitpunkt restaurierten 18 Kartuschen. Auf diese Publikation und die dort angegebene Literatur sei als Ergänzung zum hier Gesagten verwiesen.[2)]

Nachdem die Holzverkleidung einschließlich der Rocaille-Rahmen annähernd um 1740-50 entstanden sein soll, werden, wie man annimmt, die Miniaturen erst in den Jahren 1760 bis 1762 angebracht worden sein, da nicht verbrauchte Restbestände derselben am 8. Juli 1762 der Hofbibliothek übergeben wurden, wo sie seither in zwei Alben (Cod. min. 44 und 64) verwahrt sind. Unbekannte Handwerker des Wiener Hofes haben die indischen Miniaturen zum größten Teil be- oder zerschnitten, zu eigenwilligen Kompositionen vereinigt, mit ergänzender Malerei und Vergoldung versehen und häufig auch vollständig oder nur auf den Hintergründen übermalt, um einheitliche Gesamtwirkungen zu erzielen. Einzelfiguren wurden manchmal ihren Konturen entlang ausgeschnitten und an anderer Stelle eingesetzt. Gelegentlich ist zu bemerken, daß die in Mogul-Maltechnik pastos aufgetragenen und polierten Farben durch Abreibung und Lavierung an Leuchtkraft und Oberflächenstruktur verloren haben. Der durch alle diese Manipulationen entstandene

Qualitätsverlust erschwert die Bewertung und stilistische Einordnung der Bilder, die daher auch in der neueren Fachliteratur, die auf den abbildungsmäßig nicht sehr befriedigenden Erstpublikationen von J. Strzygowski und H. Glück, 1923 und 1933, basiert[3], kaum ernsthaft herangezogen werden.

Bei der Ablösung der Miniaturen von den Holzpaneelen ließ sich feststellen, daß weitere Miniaturen und Fragmente als Unterfütterung dienten oder mit ihren Rückseiten nach oben die ergänzende Malerei der Wiener Arrangeure aufnahmen, die die unregelmäßigen gekurvten Kartuschen füllen mußten. Außerdem befinden sich auf den Rückseiten kurze Bildlegenden und Preisangaben in Devanāgarī und dementsprechende holländische Übersetzungen, seltener auch persische Inschriften. Weiters entdeckte man zwei zerschnittene chinesische Wasserfarbenmalereien und eine Seite einer gedruckten europäischen Bibel mit Verkündigungsdarstellung. Leider fanden sich bis jetzt keine Daten oder historisch bedeutsame Angaben auf den Rückseiten.

Gelegentlich tauchen auf den abgelösten Fragmenten fehlende Teile zu frontal aufgeklebten beschnittenen Miniaturen auf, wie zu der von W. Staude[4] seinerzeit richtig identifizierten Miniatur auf dem rechten Flügel der Kartusche Nr. 21 (s. Abb. 1), der Kopie einer berühmten Miniatur im Safavidenstil aus der Zeit des Mogul-Kaisers Humāyūn (jetzt im Golestan-Palast, Teheran), der auf einem neben einem Palastpavillon in einer Platane errichteten Balkon sitzend Geschenke empfängt. Die Miniatur ist um 1550 entstanden und von dem persischen Hofmaler Humāyūns, ʿAbd aṣ-Ṣamad signiert. Staudes Annahme ist somit durch den Fund der Darstellung über der Balkonbrüstung mit Humāyūn und weiteren Begleitfiguren (Rückseitenfragment von Feld Nr. 28) vollkommen bewiesen. Staude hielt die Kopie für ein Werk des beginnenden 17. Jh.

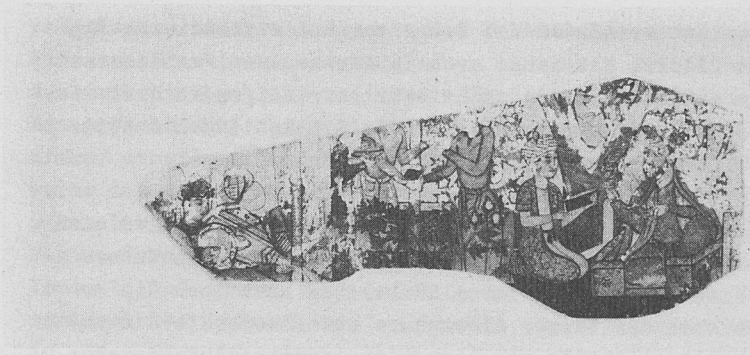


Abb. 1:
Schloß Schönbrunn,
Millionenzimmer,
Westwand

oben:
Feld Nr. 28
(Rückseitenfragment)

links:
Feld Nr. 21

Es läßt sich nicht leugnen, daß innerhalb dieser theresianischen Sammlung große Qualitäts- und Stilunterschiede herrschen. Auftraggeber, Entstehungsorte und -zeiten scheinen sehr unterschiedlich zu sein. Ein Teil der Miniaturen ist sichtlich Basarmalerei für den Verkauf an europäische Händler. Woher die Sammlung stammt, ist ungewiß. Viele Hinweise gibt es für Holland[5], wo der größte Teil, der wohl durch die holländische Ostindienkompanie schon früh nach Amsterdam gelangt war, von einem Hofbeauftragten erworben sein könnte. 1656 wurden indische Miniaturen aus Rembrandts Besitz versteigert und vermutlich vom Amsterdamer Bürgermeister Nicholaas Witsen gekauft. Auch dessen später 370 indische Miniaturen umfassende Sammlung wurde einige Jahre nach seinem Tod, 1728, versteigert und in alle Welt zerstreut. Aus der berühmten großen Sammlung des italienischen Diplomaten und Kunstfreundes Conte Giovanni Baldini[6], der 1712-15 in Amsterdam lebte, wurden einige Miniaturen von Bernard Picart spätestens 1715 für ein Atlaswerk gestochen. Diese könnten, mit dem Rest der Sammlung nach Baldinis Tod 1725 versteigert, zu einem Teil zumindest auch in den theresianischen Fundus gelangt sein, wo es einige Parallelen zu den Stichen gibt. Einer davon[7] stellt die Schlacht von Samūgarh 1658 dar, in der die Söhne Shāh Jahāns um die Thronfolge kämpften und der drittgeborene Aurangzīb den Sieg davontrug. Unsicher bleibt, ob die kompositorisch und in vielen Details verwandte große Darstellung im Millionenzimmer (Feld Nr. 11) tatsächlich Picarts Vorbild war oder eine Basarkopie nach einem besseren Original, das dann in Baldinis Sammlung gelangte. Doch scheint die Miniatur in Wien noch stark retuschiert worden zu sein. In einer Privatsammlung der USA befindet sich eine von St. C. Welch als Mogul-Zeichnung aus der Zeit von 1658 veröffentlichte einzige noch bekannte Darstellung in Querformat von derselben Schlacht.

Möglich wäre auch, zumindest für einen Teil der Wiener Miniaturen, der direkte Erwerb aus Indien, da Österreich trotz den großen Rivalen England, Frankreich, Niederlande und Portugal ein Kolonialunternehmen in Form der unter kaiserlicher Flagge segelnden Ostindischen Kompanie von Ostende gegründet hatte. Diese 1722 von Handelshäusern der österreichischen Niederlande geschaffene und mit Privilegien Kaiser Karls VI. (reg. 1711-40)

ausgestattete Kompanie erwarb mehrere Stützpunkte an den Küsten Indiens und errichtete dort ihre Faktoreien, vor allem an der Koromandelküste (im Raume von Madras) und in Bengalen (am Ganges-Delta). Schon 1731 mußte diese Kompanie den britischen Wünschen als Gegenleistung für die Anerkennung der Thronfolge Maria Theresias (Pragmatische Sanktion 1713) geopfert werden. Die Faktoreien hielten sich teilweise noch bis in die Mitte des 18. Jh., und den Handelsbeziehungen diente noch eine Zeitlang ein belgisch-österreichisches Geldinstitut für den Handel mit Indien[8]. So könnte man sich vorstellen, daß die Miniaturen schon unter Kaiser Karl VI. nach Wien gelangt waren, der sie, nachdem der Traum einer österreichischen Kolonialmacht ausgeträumt war, seiner Tochter Maria Theresia schenkte, die nach ihrer Thronbesteigung ihren Audienz- und Konferenzraum damit schmückte.

Trotz dem ruinösen Zustand der einstigen Albumblätter zeugt ein etwas besser erhaltener Teil von der künstlerischen Höhe der in letzter Zeit von der Forschung besonders beachteten Epoche des Mogulkaisers Shāh Jahān. Die ältesten und qualitätvollsten Miniaturen scheinen nämlich gerade aus dem Beginn seiner Regierungszeit zu stammen und künstlerische Errungenschaften aus der Zeit seines Vaters Jahāngīr fortzusetzen, vereinzelt aber auch Neues zu bringen. Die einzige datierte Miniatur der Wandverkleidung mit ihrer vollendeten Ausführung der vier durchgeistigten Gelehrtenporträts ist offenbar ein Werk der Hofkunst und könnte sich, worauf eine Zeichnung (London, British Museum) hinweist, wie schon H. Glück bemerkte, einst in Rembrandts Besitz befunden haben[9]. Diese Miniatur (Feld Nr. 6) zeigt vier bekannte ältere und zeitgenössische Sūfī-Gelehrte (s. Abb. 2 links) mit namentlicher Bezeichnung auf den Büchern, die sie halten oder vor sich liegen haben, wobei zweimal die Jahreszahl 1037 h./ 1627-28 zu lesen ist, das Jahr der Thronbesteigung von Shāh Jahān. Auf der Rembrandtzeichnung sitzen die Gelehrten unter einem hohen Baum, der auf der Miniatur, wie Spuren erkennen lassen, von den Rokoko-Arrangeuren übermalt worden ist[10]. Obige Jahreszahl ist wohl als Ausgangspunkt für die ganze Sammlung zu werten.

Abb. 2: Schloß Schönbrunn, Millionenzimmer, Westwand, Feld Nr. 6

Auf demselben Feld (Nr. 6), neben dem Gelehrtenbild, ist eine Miniatur zu sehen (Abb. 2 rechts), die einen jungen Fischer zeigt, der einer vor einer runden Schilfhütte stehenden jungen Frau einen Fisch anbietet. Diese Miniatur läßt sich dem sonst unbekannten Maler Mēw Dās zuschreiben, von dem eine große ländliche Szene auf einem Albumblatt in London signiert ist[11]. Auf der äußerst malerischen, das Landleben idealisierenden Darstellung sieht man zwei vornehme Reisende, die in einem Dorf Proviant einkaufen. Nach R. H. Pinder Wilson[12], der das Bild zum ersten Mal im Londoner Ausstellungskatalog von 1976 publizierte, stammt es aus der Zeit von Jahāngīr (1605-27). Die kleine Szene im Millionenzimmer, über die sich schon Strzygowski und seine Mitarbeiter[13] vergeblich den Kopf zerbrochen haben, könnte das Fragment einer ähnlichen Miniatur desselben Malers sein. Das stimmungsvolle genrebildhafte Sujet spräche eher für eine Entstehung erst unter Shāh Jahān.

Von feiner höfischer Qualität geprägt sind noch einige mehr oder weniger gut erhaltene Bilder des noch jugendlichen Shāh Jahān im Kreise seiner zum Teil noch recht kindlich wirkenden Söhne und vieler Untertanen. Als Vorläufer für das gegenwärtig von der Forschung stark diskutierte Pādshāhnāma, der Lebensbeschreibung Shāh Jahāns[14], in der Windsor Library müßten diese Wiener Beispiele von gewissem Interesse sein, auch wenn sie künstlerisch nicht die Höhe dieses monumentalen Repräsentationswerkes erreichen. Doch bestechen sie durch unkonventionelle Kompositionen, etwa beim bewegten Gedränge des Reiterzuges[15] mit zahlreichen Überschneidungen und der ungewohnten Wendung des Kopfes von Shāh Jahāns Reitpferd, durch besondere Frische und Anmut, auch in der Wiedergabe der noch unbewußt und verträumt wirkenden Gesichter der jungen Prinzen und einiger ihrer jugendlichen Diener, und durch die Leuchtkraft der zum Teil noch erhaltenen pastos aufgetragenen Farben. Obwohl man Shāh Jahāns Söhne in verschiedenen Altersphasen aus vielen überlieferten Miniaturen in anderen Sammlungen kennt, sind direkte Vorlagen für die hier besprochenen Miniaturen nicht bekannt. Sicher zeugt die Spontaneität der Darstellungsweise, aber auch die sich unendlich in die Ferne dehnende Landschaft mit den kleinen Staffagefiguren

und -tieren und anderen realistischen Einzelheiten von europäischem Einfluß, der schon seit Jahāngīr und früher durch die bewunderten und imitierten Stiche und Bilder aus Europa eine große Rolle gespielt hat. Diese Landschaften sind ein typisches Merkmal vieler Miniaturen der Shāh-Jahān-Zeit. Die Szene des Jagdausfluges zeigt offenbar die drei ältesten Söhne Shāh Jahāns: Dārā Shikūh (geb. 1615), Shujā (geb. 1616) und Aurangzīb (geb. 1618). Nimmt man hier ihr Alter von ca. zehn Jahren an, so könnte die Miniatur in den Jahren von 1625-28 entstanden sein, also etwas früher als oder ungefähr gleichzeitig mit der datierten Miniatur der vier Gelehrten (Abb. 2, links).

Die zweite Miniatur eines Jagdausfluges auf derselben Kartusche (Nr. 32) ist, wenn auch an allen Seiten beschnitten, farblich besser erhalten. Hier reitet Shāh Jahān nur mit seinem ältesten Sohn, Dārā Shikūh, auf die Falkenjagd. Die wie aus heftiger Bewegung plötzlich erstarrt wirkenden Figuren vor dem scharf gegliederten, hart kontrastierenden Hintergrund, die kostbare und sorgfältige Zäumung der Pferde sowie die reich vergoldete Kleidung des Herrschers und seines Sohnes deuten an, daß dieses Bild im Dekkan um 1630 unter dem Einfluß der Malerei von Bījāpūr entstanden sein wird[16].

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß einige wenige Miniaturen des Millionenzimmers zeitlich in die letzten Regierungsjahre von Jahāngīr (1605-27) gehören, ihr größter Teil aber aus der Zeit von Shāh Jahān (1628-58) und Aurangzīb (1658-1707) stammt, und einige vielleicht erst unter Shāh Ālam I. (1707-12) entstanden sind[17]. Stilistisch sind sie vorwiegend vom Mogul-Stil und seinen volkstümlichen Varianten geprägt, ein Teil vom Spätstil der unabhängigen Königreiche des Dekkan kurz vor und nach ihrer Eroberung durch die Moguln, ein anderer von einem Mogul-Dekkan-Mischstil. Die in ihrer Qualität stark schwankende große Gruppe der in Nīm-Qalam-Technik (lavierte Federzeichnung) ausgeführten idealisierenden Porträts, Genre- und Märchenszenen sind Belege für die Ausbreitung des Mogul-Stils im Dekkan nach der Eroberung. Zahlreiche Dubletten, Zitate aus der älteren Malerei, Wiederholungen alter Standardmotive, häufig in volkstümlichem Stil, und ikonographische Anleihen bei der Hindu-

Malerei scheinen auf einen großen Bedarf in verschiedensten Kreisen hinzuweisen, den auf Bestellung oder Vorrat reproduzierenden Basarwerkstätten befriedigten[18].

Anmerkungen

1) G. Hajós, Schönbrunn, Wien-Hamburg 1976, 17ff., bes. 56f.

2) Texte - Noten - Bilder: Neuerwerbungen, Restaurierungen, Konservierungen 1977-1983, Ausstellung der Österr. Nationalbibliothek Juni - Oktober 1984, Wien 1984, 93-107, 112-139. S. dazu die Rezension von J. Bautze in: Arts Asiatiques 40, 1985, 137f. - Für die Ermöglichung dieser Studien danke ich dem Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF).

3) J. Strzygowski und H. Glück, die indische Miniaturen im Schlosse Schönbrunn, Leipzig-Wien 1923. J. Strzygowski, H. Glück, St. Kramrisch und E. Wellesz, Asiatische Miniaturenmalerei, Klagenfurt 1933. Die Numerierung der Kartuschenfelder folgt der von Strzygowski-Glück eingeführten.

4) W. Staude, Abd us-Samad, der Akbar-Maler und das Millionenzimmer in Schönbrunn, in: Belvedere 1931 (1), 155-160, Abb. 90-92. S. auch die Farbtafel in: A Survey of Persian Art, hrsg. von A. U. Pope und Ph. Ackerman, The Art of the Book, Taf. 912.

5) S. dazu und zum Folgenden: D. Duda, in: Texte - Noten - Bilder, 114-116 und Literatur.

6) Zu ihm ausführlich: R. W. Lightbown, Oriental Art and the Orient in Late Renaissance and Baroque Italy, in: Journal of the Warburg a. Courtauld Institutes 32, 1969, 265-279.

7) H. A. Chatelain, Atlas Historique, Bd. V. Amsterdam 1719, mit Stichen nach Baldinis Miniaturen: S. III, 103ff., Abb. nach S. 110ff., 114, 116. Taf. 34 bei Lightbown, a. O., 275. E. Wellesz, in: J. Strzygowski et al., Asiatische Miniaturenmalerei, a. O., 41, Taf. 12, Abb. 35. St. C. Welch, Indian Drawings and Painted Sketches, New York 1976, 54f., Nr. 21.

8) G. Hamann, Österreich-Ungarns Anteil an Reisen und Forschungen in den Ländern des Britischen Weltreiches, in: Österreich und die angelsächsische Welt: Kulturbegegnungen und Vergleiche, 2. Bd., hrsg. v. O. Hietsch, Wien-Stuttgart 1968, 206f.

9) O. Benesch, The Drawings of Rembrandt, London 1957, 5. Bd., Nr. 1187.

10) H. Glück und E. Wellesz, in: J. Strzygowski et al., Asiatische Miniaturenmalerei, a.O., 22f., 44f., Taf. II, Abb. 56. Zur Baumdarstellung: S. Mahn, Beziehungen von Figur und Baum in der indischen Miniaturmalerei, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Univ. Halle 22, 1973,G, Heft 3, 33-39.

11) British Museum 1920-9-17-0255, 22 x 14 cm.

12) R. H. Pinder Wilson, Paintings from the Muslim Courts of India, British Museum, Ausstellungskatalog, London 1976, 74, Nr. und Abb. 133. N. M. Titley, Miniatures from Persian Manuscripts, British Library and Museum, Katalog, London 1977, 175, Nr. 404/77.

13) E. Wellesz in: J. Strzygowski et al., Asiatische Miniaturenmalerei, a.O., 48, Taf. 2, Abb. 56.

14) W. E. Begley, Illustrated Histories of Shah Jahan: New Identifications of Some Dispersed Paintings and the Problem of the Windsor Castle Padshahnama, in: Facets of Indian Art, Symposium, Victoria and Albert Museum, hrsg. von R. Skelton, London 1982, 139-157.

15) Kartusche Nr. 32. E. Wellesz in: J. Strzygowski et al., Asiatische Miniaturenmalerei, a.O., 39, Taf. 7, Abb. 25.

16) Vgl. M. Zebrowski, Deccani Painting, London 1983, 122.

17) S. D. Duda, in: Texte - Noten - Bilder, a.O., 116.

18) S. dazu St. C. Welch, Introduction, in: The Emperors' Album: Images of Mughal India, The Metropolitan Museum of Art, New York 1987, 12 (Ich danke Ebba Koch für den Hinweis auf dieses Buch, das sie mir freundlicherweise geliehen hat.) S. auch: M. Perriot, Une série de portraits Deccani - La collection d'art indien du président de Robien au musée de Rennes, in: Revue du Louvre 5/6 - 1987, 379-388.

Abbildungsnachweis: Copyright Bundesdenkmalamt Wien

Hallesche Beiträge
zur
Orientwissenschaft
Heft 15, 1990

EIN PERSISCHER BUCHEINBAND MIT LANDSCHAFTSDEKOR AUS DER BIBLIOTHEK DER DEUTSCHEN MORGENLÄNDISCHEN GESELLSCHAFT ZU HALLE

Enderlein, Volkmar

Zum Bestand der Bibliothek der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft zu Halle gehört das Manuskript eines Dīwāns des Amīr Ḫusrau Dihlawī. Diese Handschrift wird wegen ihres Einbandes seit 1960 als Leihgabe im Islamischen Museum in Berlin ausgestellt. O. Blau, der das Manuskript 1857 in Iran erwarb, erwähnte in einem Brief an den Vorstand der DMG ausdrücklich den "kostbaren Einband".[1] E. Rödiger war in seinem Bibliotheksbericht etwas ausführlicher. Er schrieb: "Kostbarer Einband in gepreßtem Leder mit Thier- und Baumfiguren auf Goldgrund".[2] Er nannte auch den Schreiber, den Ort und das Datum der Vollendung des Textes. Da es einige nahezu identische Bucheinbände gibt, denen sich stilistisch verwandte anschließen lassen, ist der hallesche Einband für die Lokalisierung und die Datierung der ganzen Gruppe von besonderer Bedeutung. Voraussetzung für derartige Schlußfolgerungen ist die ursprüngliche Zusammengehörigkeit von Manuskript und Einband.

Eine der Angaben im 1911 veröffentlichten Katalog der Bibliothek der DMG macht die Zusammengehörigkeit sehr wahrscheinlich.[3] Die Handschrift enthält den zweiten der fünf Dīwāne des Amīr Ḫusrau Dihlawī, geschrieben zu Schiraz von Muršid ad-Dīn Muḥammad und vollendet im Jahre 911 H. (= 1505). Wichtig ist die Feststellung, daß die Schriftkartuschen auf dem Steg der Einbandklappe eine Strophe des Amīr Ḫusrau enthalten. Damit wird auf dem Einband eindeutig auf den Inhalt des eingebundenen Textes Bezug genommen. Da Bücher zu jener Zeit gestapelt aufbewahrt wurden, ist außerdem auf dem oberen Schnitt des Buchblocks mit Tinte in Nasta'līq der Inhalt vermerkt: "Dīwān-e Amīr Ḫusrau Dihlawī".

Bei dem Einband handelt es sich um einen Klappeneinband, der den Buchblock durch Vorderdeckel, Rücken, Hinterdeckel und zweiteilige Klappe so umfaßt, daß der Schnitt nur an den beiden Schmalseiten sichtbar wird. Auf den dekorierten Flächen stehen alle Figuren, Bäume, Blütenstauden und Ornamente in flachem Relief vor einem fein gekörnten Grund. Auf den Figuren ist die Vergoldung durch den Gebrauch teilweise abgerieben. Auf einzelne Blüten und Blätter ist außerdem eine türkisblaue Farbpaste aufgetragen, wodurch sie wie kleine Schmucksteine aus dem Goldton des Grundes hervorleuchten.

Vorder- und Hinterdeckel zeigen auf der Außenseite ein hochrechteckiges Mittelfeld, das oben und unten von einem schmalen Band begrenzt und von einem Bortenstreifen aus gereihten Kartuschen umgeben wird. Das Bildfeld auf dem Vorderdeckel - nach orientalischer Betrachtungsweise - wird von zwei übereinandergestellten Szenen beherrscht (Abb. 1). Über einem unteren Bildstreifen, auf dem ein Gazellenpaar zwischen Blütenstauden am Boden liegt, breitet sich ein Baum über die ganze Bildbreite. In seinen Zweigen turnen zwei Affen herum, darunter halten sich zwei Khilins, Fabelwesen ostasiatischer Herkunft, auf, das eine liegend, das andere stehend. Am rechten Bildrand füllen ein Hasenpaar und ein Fuchs die freibleibende Fläche. Das Motiv eines Baumes mit zwei Affen und einem Paar Khilins unter seinen Zweigen scheint Bestandteil eines Formenkanons zu sein. Es erscheint als Medaillondekor auf dem Einband einer Handschrift des Werkes "Mihr u Muštarī" von 'Assār in der Topkapi Bibliothek in Istanbul, A. III 3563, datiert 887 H. (= 1482/83), geschrieben in Tabriz.[4)]

Die obere Szene auf dem Vorderdeckel zeigt ein Jagdmotiv. Während ein Löwe ein Bärenjunges gepackt hat, trifft ihn der Pfeil des Jägers. Über den beiden Tieren hat sich auf einer Erdscholle ein Bär aufgerichtet. Er stemmt mit den Vorderpfoten einen Felsbrocken nach oben, um ihn auf den Löwen zu schleudern. Der einen Felsbrocken schleudernde Bär ist auf Jagddarstellungen geläufig. Norah M. Titley hat dieses Motiv auf Miniaturen zu den Werken der Dichter Amīr Husrau Dihlawī, 'Assār, Firdausī und Nizamī im Britischen Museum nachgewiesen.[5)] Es erscheint

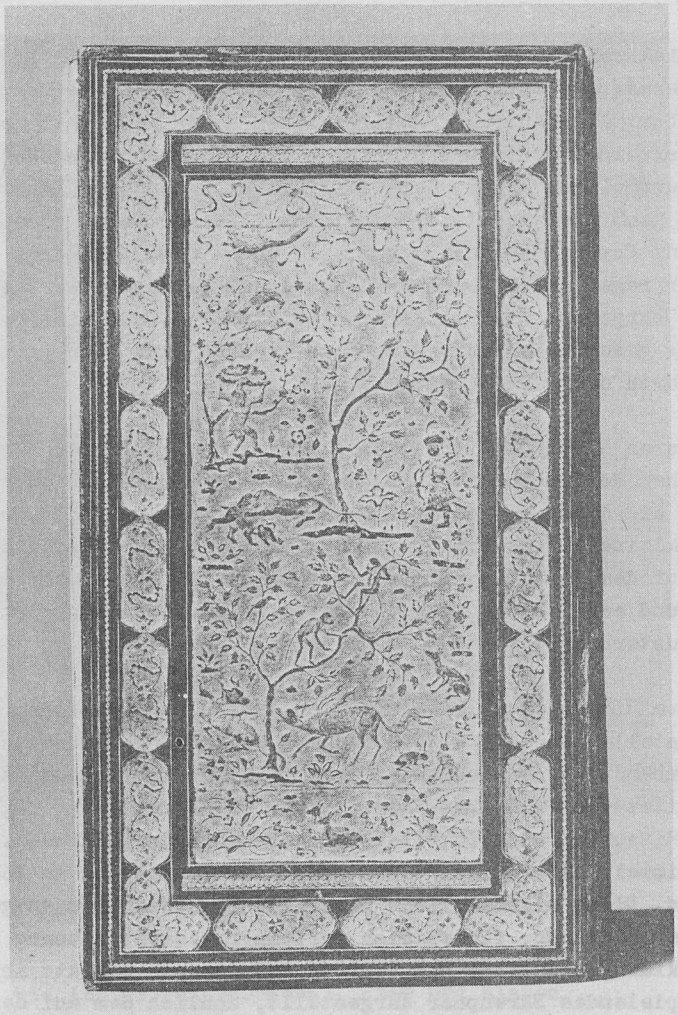


Abb. 1 Diwān des Amīr Ḫusrau Dihlawī, Halle, Bibliothek der DMG, Acc. Hss. 253, geprägter Ledereinband, Vorderdeckel, Maße: 27,5 x 14,5 cm

beispielsweise auch in der berühmten Nizamī-Handschrift für Šāh Ṭahmāsp.[6] Über dem Bären wird eine weitere Tierkampfgruppe sichtbar: ein Raubvogel schlägt einen Hasen. Zwischen den Tieren auf der einen Seite und dem Jäger auf der anderen wächst ein Baum empor. Der Jäger, der die linke Hand nach erfolgreichem Schuß nach oben reckt, trägt einen mit einer Feder geschmückten Turban. Von seiner Ausrüstung sind außer dem Bogen drei aus dem Köcher ragende Pfeilenden und das lange gerade Schwert sichtbar. Sein Obergewand wird nach mittelasiatischer Tradition rechtsseitig geschlossen; die Gewandzipfel sind nach oben genommen und durch den Gürtel gezogen.

Am oberen Rand des Bildfeldes fliegt eine Gruppe von Vögeln zwischen Wolkenbändern über den Himmel. Es lassen sich eine Gans, ein Kranich, der eine Schlange im Schnabel hält, und drei kleinere Enten unterscheiden. Die Kartuschen sind ebenso wie auf dem Hinterdeckel und auf der Klappe mit einem Wolkenband und einer Blütenranke gefüllt. In den Eckkartuschen wird die Musterung im rechten Winkel aufeinandergeführt.

Auf dem Hinterdeckel (Abb. 2) sind ausschließlich Tiergruppen dargestellt. Den Sockel bilden drei schwimmende Gänse zwischen Wolkenbändern. Die folgende Szene zeigt zwei spielende Bären, begleitet von Fuchs und Hase. In der oberen Bildzone lagern eine Hirschkuh und ein Wildschaf nebeneinander am Boden. Über den Himmel fliegen zwei Gänse, die ein Eichenblatt im Schnabel tragen. Diese eigentümliche Darstellung, jedoch in entgegengesetzter Richtung, findet sich auf einer Pinselzeichnung in der Kevorkian Foundation, New York.[7] Auf demselben Blatt ist auch ein spielendes Bärenpaar dargestellt, ähnlich dem auf dem Buchdeckel. Alle Tierpaare sind einander so zugewandt, als "unterhielten" sie sich.

Auf dem schmalen Steg des Klappenteils befinden sich drei Kartuschen. Die beiden äußeren enthalten die schon erwähnte Strophe aus dem Werk des Amīr Ḫusrau, die mittlere eine Tiergruppe. Hier sind ein hockender und ein sich duckender Fuchs zu beiden Seiten einer Blattstaude dargestellt. Kartuschen, die aus der-

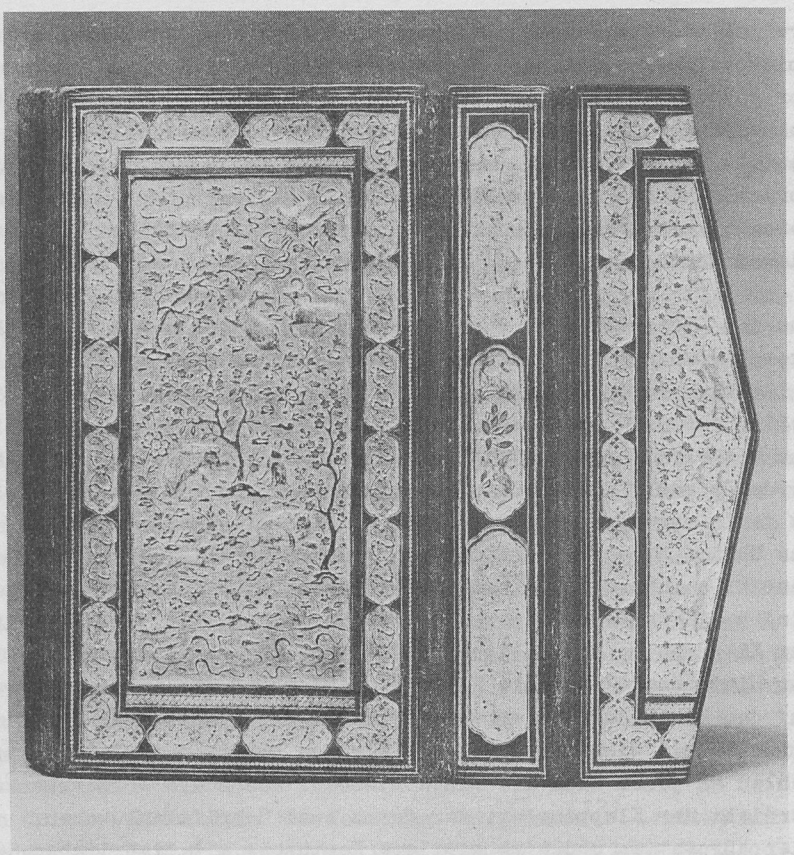


Abb. 2 wie Abb. 1, Hinterdeckel, Steg und Klappe

selben Matrize geprägt wurden, werden auf einem anderen Einband begegnen. Die Szenen auf der eigentlichen Klappe sind gegenüber den Bildfeldern auf den Einbanddeckeln im rechten Winkel gedreht. Unter Blütenbäumen läuft nach beiden Seiten hin ein Wolf. Am rechten Ende des Bildfeldes liegt eine Hirschkuh am Boden. Links neben dem in der Mitte stehenden Baum schlägt ein Raubvogel einen Hasen. Die Szene entspricht sehr genau dem Motiv auf dem Vorderdeckel.

Erwähnt sei die Innengestaltung des Einbandes. Sie besteht aus spitzovalen Medaillons und aus Viertelmedaillons in den Ecken vor goldgeprägtem Grund, den spiralig geführte Blütenranken und Wolkenbänder füllen. Auf den Borten, die um die Hauptfelder laufen, und auf dem Klappensteg wechseln Kartuschen und Rosettformen einander ab. Medaillons und Kartuschen werden von einem feinteiligen Arabeskenwerk in Scherenschnittechnik vor kobaltblauem Grund überzogen.

Aus der Literatur sind zwei Einbände bekannt, die dem halleschen Exemplar weitgehend gleichen. Beide befinden sich in der Sammlung Gulbenkian in Lissabon. Der erste Einband ist in seinen einzelnen Teilen in verschiedenen Publikationen veröffentlicht worden. Da das Mittelfeld etwas kürzer ist, setzt die Darstellung auf dem Vorderdeckel[8)] direkt unter dem Hasenpaar und den Khilins an. Es fehlt der untere Bildstreifen mit den liegenden Gazellen. Das übrige Bildfeld ist identisch gemustert. Die umlaufende Borte besteht aus Kartuschen und Vierpaßrosetten. In den Kartuschen sind zwei Füchse an einer Blattstaude dargestellt, wie sie auf dem Klappensteg des halleschen Einbandes beschrieben wurden. Der Hinterdeckel und die Klappe[9)] sind ebenfalls etwas verkürzt. Auf dem Hinterdeckel ist unterhalb des Bärenpaares nur ein Streifen mit Wassergeflügel und Fischen zu sehen. Auf der Klappe fehlen an jedem Ende die Blütenstauden. Besondere Aufmerksamkeit verdient der Klappensteg, der durch zwei Schriftkartuschen, Vierpaßrosetten und eine mittlere Kartusche mit figürlichem Dekor gemustert wird. Auf dieser mittleren Kartusche fliegen zwei Gänse vor einer Blütenranke aufeinander zu. Der gleiche Stempel wurde für einen Einband in Istanbul (s. u.) verwendet.

Vom zweiten Einband in der Sammlung Gulbenkian sind aus Abbildungen nur der Hinterdeckel und die Klappe bekannt.[10)] Die Musterung beschränkt sich auf beiden Einbandteilen auf die Hauptfelder. Eine Borteneinfassung durch gereihte Kartuschen fehlt. Die Darstellungen entsprechen genau denen auf dem eben beschriebenen ersten Einband in der Sammlung Gulbenkian. Die Musterung auf dem Klappensteg folgt dem bekannten Schema. Zwei Schriftkartuschen rahmen eine Mittelkartusche mit figürlichem

Dekor. Er besteht aus zwei voneinander abgewandten Khilins in besonders qualitätvoller Zeichnung vor Blütenranken.

Am nächsten verwandt im Stil der Darstellung und in der Verteilung der Bildfelder ist der Einband eines Hamseh des Amīr Husrau Dihlawī und des Nizamī in der Topkapi Saray Bibliothek in Istanbul, H. 1008.[11] Auf Vorder- und Hinterdeckel sind unterschiedliche Szenen zahlreicher Tiergruppen und ostasiatischer Fabelwesen zwischen Bäume und Blumenstauden verteilt. Die Darstellung auf der Klappe ist querorientiert. Auf ihr erscheinen u.a. die Gruppe des hockenden und des sich duckenden Fuchses an einer Blattstaude und das Motiv des Kranichs, der eine Schlange im Schnabel hält. In der Zeichnung stimmen beide Motive mit den entsprechenden Darstellungen auf den Einbänden aus der Sammlung Gulbenkian und auf dem halleschen Einband überein. Der Dekor in den Bortenkartuschen besteht aus zwei aufeinanderzufliegenden Gänsen vor einer Blütenranke. Dieselbe Matrize war für den Klappensteg auf einem der eben erwähnten Einbände in der Sammlung Gulbenkian benutzt worden. Damit wird die Vermutung bestärkt, daß die vier bisher vorgestellten Einbände aus einer Werkstatt hervorgegangen sind. Besonders wichtig ist der Umstand, daß das Manuskript in Istanbul, H. 1008, im Jahre 896. (= 1491) in Schiraz vollendet wurde.

Ein dritter Einband in der Sammlung Gulbenkian[12] besitzt auf Vorder- und Hinterdeckel identisch gemusterte Bildfelder, auf denen sich Affen in Bäumen tummeln, Reiher durchs Wasser waten und Vögel zwischen Wolkenbändern über den Himmel fliegen. Im Unterschied zu den bisher betrachteten Einbänden ist auf der Klappe ein Abschnitt aus den Bildfeldern der Deckel aufgeprägt, so daß sich die Klappe auf den Vorderdeckel legen läßt, ohne das Bildfeld zu stören. Dasselbe trifft auch für einen Einband im Victoria and Albert Museum in London[13] zu, auf dem wiederum Bäume, Vögel und ein Hasenpaar auf dem Bildfeld dargestellt sind. Vermutlich aus stilistischen Gründen wurde dieser Einband in den Anfang des 16. Jahrhunderts datiert und nach Tabriz oder Schiraz lokalisiert.

Die Gruppe der oben beschriebenen Bucheinbände besitzt eine Reihe von Gemeinsamkeiten. Auf allen wird das Mittelfeld der Einbanddeckel als einheitliche Bildfläche aufgefaßt, über die in mehreren Zonen kleinteilige Tiergruppen oder Einzeltiere, aber auch Fabelwesen ostasiatischer Herkunft wie Drache und Phönix oder Khilins locker verteilt sind. Die grazilen Bäume stehen auf flachen Erdschollen. Die Menschendarstellung des Jägers tritt gegenüber der Vielzahl der Tiere zurück. Daß Menschendarstellungen nicht so ungewöhnlich waren, wie man vielleicht annehmen könnte, beweist ein Bucheinband dieser Stilgruppe, der 1910 auf der Ausstellung muhammedanischer Kunst in München gezeigt wurde. Dieser Einband aus der Sammlung Peytel, Paris, bildet einen im Freien thronenden Herrscher, umgeben von einem zahlreichen Gefolge, ab. Es können der Waffenträger, Mundschenk, Falkner, Pagen und ein Musikant unterschieden werden. Eine neben dem Thron kniende Person überreicht dem Herrscher ein Buch. In einzelnen Details stimmen die Figuren mit der Gestalt des Jägers auf dem halleschen Einband überein. Die Bildfelder auf Vorder- und Hinterdeckel werden in der Regel von einer aus Kartuschen gebildeten Borte umgeben. Sie erinnern damit an die Gliederung von Teppichen. Eine bildmäßige Auffassung, wie sie auf den Einbänden herrscht, wurde tatsächlich auch auf Teppiche übertragen. Auf dem Fragment eines persischen Teppichs im Islamischen Museum[15)] folgt die "steigende Musterung" des Mittelfeldes denselben Prinzipien.

Die Bucheinbände stehen einer Gruppe von Landschaftsdarstellungen nahe, die zahlreiche Elemente ostasiatischer Herkunft umfassen. E. Grube hat sich mit den Werken dieses internationalen Stils unter Hinzuziehung datierter Bucheinbände beschäftigt und nachgewiesen, daß er sich vom Anfang des 15. Jahrhunderts an von Herat über Tabriz bis nach Istanbul verbreitete.[16)]
Der hallesche Einband und die ihm verwandten Stücke sind ebenfalls Werke dieses sinisierenden persischen Miniaturenstils. Auf Grund der Handschrift in Halle von 1505 und der in Istanbul von 1491 kann die Gruppe in die Jahrzehnte um 1500 an das Ende der Turkmenenherrschaft der Aq Qoyunlu datiert werden. Als Herstellungsort kommt Schiraz, ein Zentrum der Buchherstellung, in Frage.

Anmerkungen

1) ZDMG, Bd. 13, 1859, S. 258, Nr. 11

2) ZDMG, Bd. 13, 1859, S. 340, Nr. 253

3) M. Musharraf-ul-Hukk, Katalog der Bibliothek der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Bd. II Handschriften, Teil B: Persische und Hindustanische Handschriften, Leipzig 1911, Nr. 29, Acc. Hss. 253

4) B. Gray (edit.), The Art of the Book in Central Asia, 14th - 16th Centuries, London 1979, S. 85, Fig. 50

5) N.M. Titley, Miniatures from Persian Manuscripts. A Catalogue and Subject Index, London 1977, S. 219

6) L. Binyon, The Poems of Nizami, London 1929, Pl. XV

7) E. Kühnel, Persische Miniaturmalerei, Berlin 1959, Abb. 10

8) A.U. Pope (edit.), A Survey of Persian Art, London and New York 1938, Vol. V, Pl. 963

9) L'Art de l'Orient Islamique. Collection de la Fondation Calouste Gulbenkian, Lisboa 1963, No. 129

10) Pope (wie Anm. 8), Pl. 962

11) Gray (wie Anm. 4), S. 86, Fig. 51

12) Fnndation Gulbenkian (wie Anm. 9), No. 130

13) D. Haldane, Islamic Bookbindings in the Victoria and Albert Museum, London 1983, S. 92, No. 90

14) Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst. Amtlicher Katalog, München 1910, S. 90, Nr. 833

15) K. Erdmann, Siebenhundert Jahre Orientteppiche, Herford 1966, S. 79, Abb. 80

16) E. Grube, Herat - Tabriz - Istanbul. The Development of a Pictorial Style, in: Paintings of Islamic Lands (Oriental Studies IV), Oxford 1969, S. 85 - 109

Hallesche Beiträge
zur
Orientwissenschaft
Heft 15, 1990

GEWEBE DER TULUNIDEN- BIS MAMLUKENZEIT IM KUNSTGEWERBEMUSEUM LEIPZIG

Helmecke, Gisela

Das Kunstgewerbemuseum Leipzig besitzt nach dem Islamischen Museum in Berlin die umfangreichste Sammlung mittelalterlicher Gewebefragmente aus dem islamischen Ägypten. 46 der rund 100 Gewebe wurden 1927 von Ernst Kühnel in seiner Publikation der besten Berliner Stoffe als Vergleichsbeispiele herangezogen,[1] allerdings ohne abgebildet und ohne ausführlicher besprochen zu werden. Einzelne Stücke wurden auch in allgemeine textilkundliche Publikationen aufgenommen.[2]

Die Leipziger Gewebe sind bis auf wenige Ausnahmen, bei denen Zeitpunkt und Art der Erwerbung unbekannt sind, 1899 von Dr. Carl Reinhardt erworben worden. Reinhardt lebte um die Jahrhundertwende als deutscher Konsul in Kairo und hatte eine umfangreiche Sammlung solcher Gewebe zusammengetragen. Aus dieser Sammlung stammt auch ein Großteil des Berliner Bestandes, weitere Stücke wurden von anderen deutschen Museen erworben. Wie es damals vielfach üblich war, wurde oft ein und derselbe Stoff geteilt und an die verschiedenen Museen verkauft, eine Praxis, die auch die Händler in Kairo anwendeten.

Wie schon Kühnel 1927 vermerkte, sind "mit dieser Provenienz nähere zuverlässige Angaben über die Fundorte nicht übermittelt worden."[3] Er vermutete aber, daß der Hauptbestandteil der Sammlung Reinhardt wie die vergleichbaren Stücke im Londoner Victoria & Albert Museum aus Dair al-ᶜAzām und Drunka bei Asyūt in Oberägypten stammen könnten. Drunka bzw. Trunka wird bei einigen Leipziger Fragmenten auch im Inventar als Herkunftsort angegeben. Damit stammen diese Gewebe aus den gleichen oberägypti-

schen Friedhöfen, aus denen auch eine große Zahl der heute in den verschiedensten Museen und Sammlungen der Welt befindlichen koptischen Stoffreste kommen. Damals wurden die Fragmente der islamischen Zeit kaum von den koptischen Stoffen geschieden und sie sind deshalb meist zusammen verkauft, angekauft und z.T. auch zusammen publiziert worden[4], wie das teilweise noch heute gemacht wird.[5] Und so hat auch das Leipziger Kunstgewerbemuseum 1899 von Reinhardt eine große Zahl koptischer Gewebefragmente angekauft, unter denen sich die hier vorzustellenden islamischen Gewebe befinden.

Die Werkstätten der koptischen Handwerker arbeiteten bekanntlich auch nach der islamischen Eroberung Ägyptens im 7. Jh. noch lange für den Eigenbedarf der Kopten, wobei allmählich neue Stilelemente wie z.B. die arabische Schrift einflossen.[6] Entscheidend für die weitere Entwicklung der Textilkunst in Ägypten waren jedoch nun die großen Textilzentren des Deltas, die z.T. direkt für den Kalifenhof arbeiteten.[7] Von den charakteristischsten Erzeugnissen dieser Ṭirāz-Werkstätten, den ebenfalls ṭirāz genannten mit Inschriften verzierten Geweben, besitzt Leipzig leider kein Beispiel. An ornamental verzierten Wirkereien, gewöhnlich in Seide auf z.T. recht feinem Leinen, besitzt die Sammlung jedoch eine ganze Reihe.

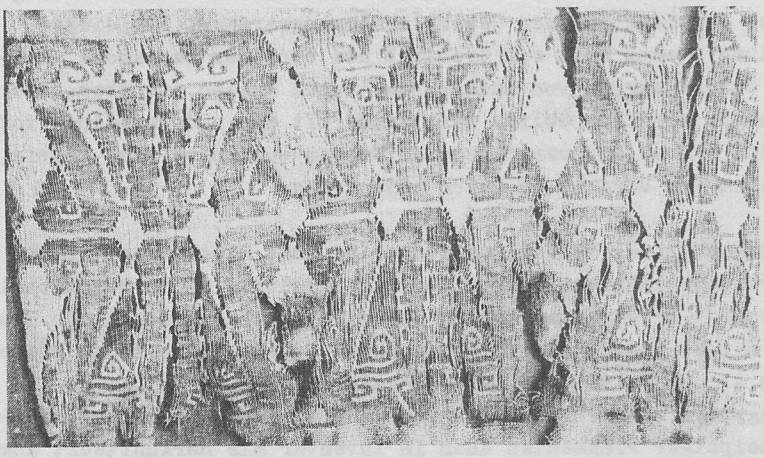


Abb. 1 Inv.-Nr. 1069,99. Feines Leinengewebe mit Wirkerei in Seide (rotbraun, hellumbra) und Leinen (naturfarben).

Eins der frühesten Wirkereifragmente der Sammlung stammt aus der Ṭulūnidenzeit (868 - 905). Es zeigt den typischen Schrägschnittdekor (Abb. 1). Das Hauptmuster wird durch kleine Vögel in den weißen Zwischenräumen ergänzt, die inzwischen fast völlig ausgefallen sind. Auf einer Londoner Parallele[8)] erscheinen ebenfalls solche Vögel, dazu verschiedene Ornamente, u.a. Kreuze. Letztere können als koptische Reminiszenzen gewertet werden und damit als Beleg für die Aufnahme koptischer Elemente in den offiziellen Kunststil der Ṭulūniden.

An Wirkereien der Fāṭimidenzeit (969 - 1171) besitzt das Leipziger Museum 32 Fragmente. Auf diesem Gewebe finden wir Schmuckbänder in leuchtenden Farben, deren Musterrepertoire im wesentlichen aus Medaillon- und Flechtbandsystemen, in denen sich Hasen, Vögel, "Hunde" u.a. Vierbeiner befinden, und aus arabischer Schrift besteht, hervorgegangen aus den ṭirāz-Kalligraphien der ᶜAbbāsidenzeit. Die Musterbänder waren ursprünglich nur Begleitschmuck für die ṭirāz-Inschriften, nahmen aber allmählich eine dominierende Position ein. Ein Teil der Schriftbänder wandelte sich zum reinen Ornament, nicht mehr als Schrift anzusprechen, und ging als ein Element unter vielen in der Welt der Musterbänder auf. Deren Farbpalette war noch im 11. Jahrhundert sehr reichhaltig. Im 12. Jahrhundert erfolgte eine Reduzierung auf

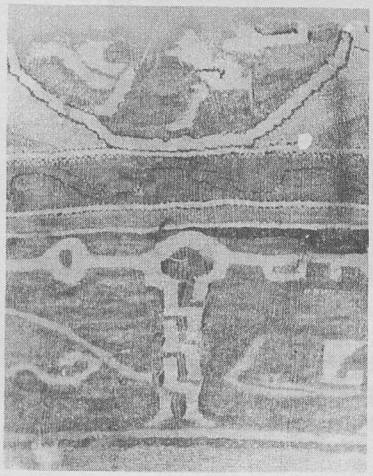


Abb. 2 ohne Nummer. Leinengewebe mit Wirkerei in Seide (grauoliv, indigoblau, gelb, grün, umbra, hellblau, rot, weinrot) und etwas Leinen (naturfarben)

ein leuchtendes Goldgelb mit Rot, ergänzt durch wenig Blau und Dunkelbraun. Auch zwei dunkle Farben bzw. sogar nur eine wurden verwendet.

Ein besonders fein gearbeitetes Gewebe des 11. Jahrhunderts (Abb. 2) zeigt den Rest eines großen Medaillonbandes mit Vierbeinern und zwei Vögeln beiderseits eines Baumes (auf dem Foto nicht zu sehen) zwischen blauen Begleitstreifen mit weißer Flechtkūfī-Inschrift, zwischen deren Schäften auf dem Kopf stehend eine dünne weiße kursive Inschrift verläuft. Erhalten ist nur der untere Begleitstreifen. Gleichen Musteraufbau - ein Band gereihter Medaillons zwischen Schriftbändern - zeigen weitere Fragmente (Abb. 3-4), wobei von der Schrift teilweise nur die Schäfte als Stege übriggeblieben sind (Abb. 4).

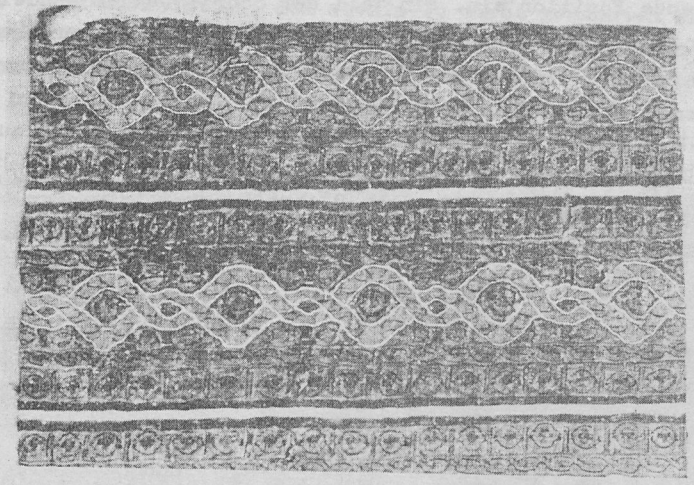


Abb. 3 Inv.-Nr. 1060,99. Leinengewebe mit Wirkerei in Seide (hellblau, goldgelb bis oliv, rot, weinrot, umbra bis schwarz, wenig dunkelgrün und indigoblau) und Leinen (naturfarben)

Im ersten Drittel des 12. Jahrhunderts erscheinen neben den kūfī-Inschriften und ihren ornamentalen Derivaten kursive nasḫī-Schriftzeilen (Abb. 4), zunehmend als formelhaft wiederholte Wunschinschriften. Sie werden ein Charakteristikum der vorwiegend goldgelb-rot orientierten Gewebe ab dem 2. Drittel des 12. Jahrhunderts. Im Musterrepertoire dieser spätfāṭimidischen Gewebe sind Medaillonreihen kaum noch zu finden, statt dessen überziehen goldgelbe Flechtbänder, oft mehrfach verschlungen, das Grundgewebe. Lebhaftes Schnörkelwerk in dunkelbrauner oder dunkelroter Zeichnung füllt die Bänder des Flechtwerkes, die Tierdarstellungen werden immer kleiner und schemenhafter.

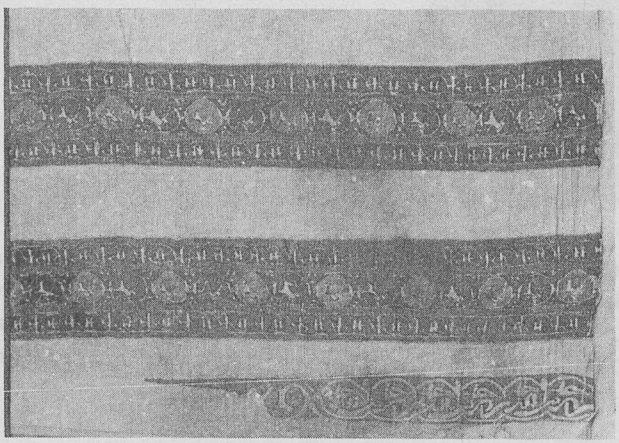


Abb. 4 Inv.-Nr. 1009,99. Leinengewebe mit Wirkerei in Seide (schwarz, dunkelblau, weinrot, gelb) und Leinen (weiß)

In diesem Stil arbeiteten im 12. Jahrhundert auch die oberägyptischen Werkstätten, die nach wie vor Wolle als Grundgewebe verwendeten. Auch dafür besitzt die Leipziger Sammlung Beispiele (Abb. 5-6).

Abb. 5 Inv.-Nr. 1058,99. Lockeres schwarzes Wollgewebe mit Seidenwirkerei (goldgelb, weinrot, umbra, blau, wenig hellblau und hellgrün)

Das Museum besitzt auch ein Gewebefragment, das wahrscheinlich nicht aus Ägypten stammt, da sein Grundgewebe ein mulham-Stoff ist (Abb. 7).[9] Mulham-Stoffe gelten als Erzeugnisse des Iraq und des Iran. In seiner Musterung ist dieser Stoff aber völlig im Fāṭimidenstil gearbeitet.[10]

Von seltener Farbigkeit ist ein graugrüner Wirkstreifen mit weißer Zeichnung (Abb. 8), der sicher in das Ende der Fāṭimidenzeit einzuordnen ist.

Abb. 6 Inv.-Nr. T. 46. Lockeres weinrotes Wollgewebe mit Wirkerei in Seide (goldgelb, beige, schwarz bis dunkelindigo, wenig hellblau) und Wolle (weinrot)

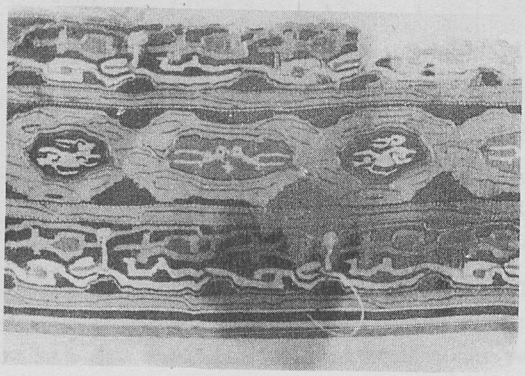


Abb. 7 Inv.-Nr. T. 45a. Festes mulham-Gewebe aus einer Seidenkette und Schüssen aus Baumwolle und Seide, mit Seidenwirkerei (goldgelb, hellrot, blau, weiß, umbra)

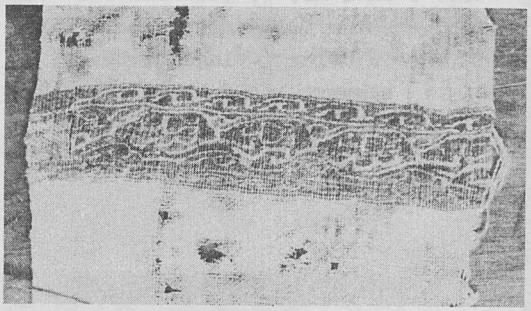


Abb. 8
Inv.-Nr. 1070,99.
Appretiertes Leinengewebe mit Wirkerei in Seide (graugrün bis olivgrün, naturfarben) und Leinen (weiß)

Neben Wirkereien haben sich aus der Fāṭimidenzeit auch Stickereien erhalten. Eine große Gruppe bilden stark farbige Arbeiten auf relativ grobem Grund. Leipzig besitzt davon 5 Beispiele. Wahrscheinlich sind es häusliche Arbeiten, in ihnen vermischen sich höfische Elemente (Schriftzeilen und Medaillonbänder) mit mehr volkstümlichen (Schmuckmedaillons). Als Vorzeichnung für diese Arbeiten wurden vielfach Holzstempel verwendet (Abb. 9).

Abb. 9
Inv.-Nr. 1131,99.
Leinengewebe mit Seidenstickerei (zitronengelb, gelb, hellgrün, weinrot, hellblau, hellbeige, schwarz) in kettstichartigem Spaltstich

Die ᶜAiyūbidenzeit (1171 - 1250) stellte ein sunnitisches Interregnum zwischen der offiziell schiitischen Fāṭimidenzeit und der Mamlukenherrschaft dar. Während unter den Fāṭimiden wie gesagt die Seidenwirkerei auf Leinen dominierte, in deren reicher Musterwelt u.a. auch Tiere zu finden waren, und die Institution des Ṭirāz seine höchste Vollkommenheit erlangte, traten in der

Mamlukenzeit reich gemusterte Seidengewebe (Damaste und Doppelgewebe) in ganz anderem Stil in den Vordergrund und der Ṭirāz spielte keine Rolle mehr bzw. hörte dann auf zu existieren. In die frühe ᶜAiyūbidenzeit gehören noch Seidenwirkereien mit nunmehr aber rein ornamental unterlegten Inschriften, von den Leipzig zwei besitzt, und Stickereien im gleichen Stil (Abb. 10), von denen zehn vorhanden sind.

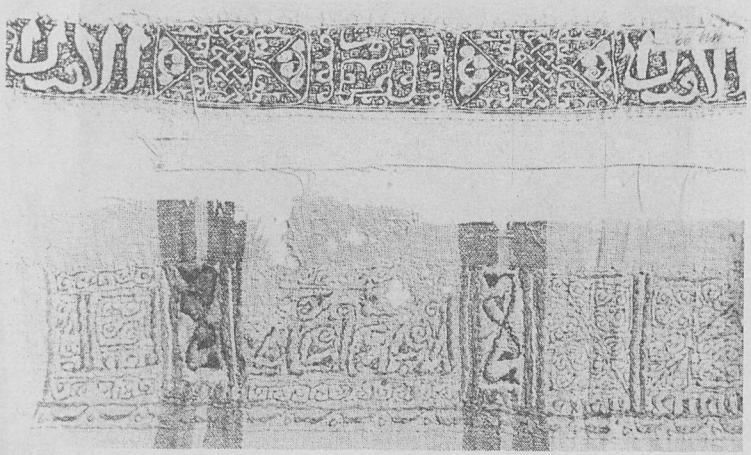


Abb. 10 Inv.-Nr. 1119,99. Leinengewebe mit Stickerei in Seide (umbra in zwei Tönen, indigo) und Leinen (weiß).
Inv.-Nr. 1118,99. Blau-weiß gestreiftes Leinengewebe mit Stickerei in Seide (hellblau, rotbraun, umbra, blaugrün) und Leinen (weiß)

Offenbar am Ende der ᶜAiyūbidenzeit entstanden Gewebe, die technisch noch teilweise eng mit den Fāṭimidenwirkereien, teilweise aber schon mit den mamlukischen Seidengeweben verbunden sind. Ein solches Gewebe befindet sich auch in Leipzig (Abb. 11). Es ist ein roter Seidentaft, in großen Abständen einerseits mit Wirkstreifen aus Seide und Häutchengold, andererseits mit Schußstreifen aus gelber, blauer und weißer Seide verziert. Ebenfalls in diese Gruppe gehören vier andere ᶜaiyūbidische Seidengewebe mit Schuß- und Kettstreifenmusterung in großen Abständen, die grob gemusterte Wirkstreifen aus Seide und Häutchengold besitzen

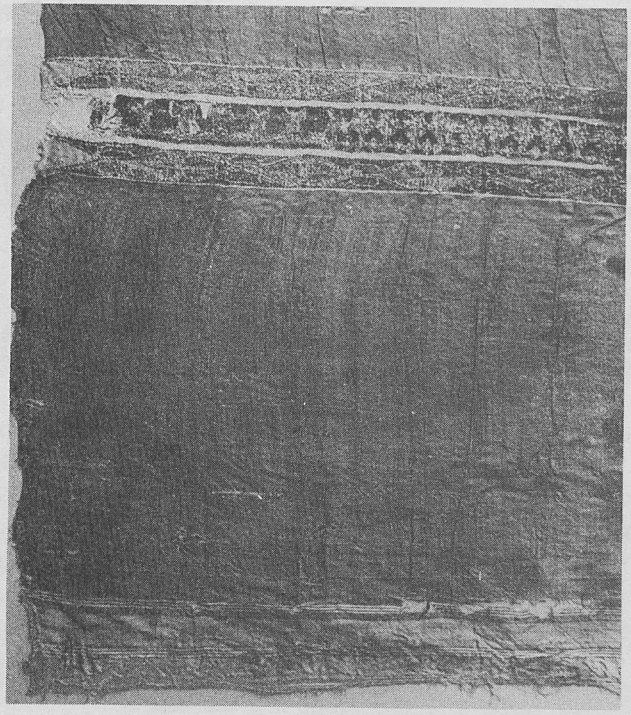


Abb. 11 Inv.-Nr. 1028,99. Roter Seidentaft (Kette naturfarben, Schuß weinrot) mit Schußstreifen in Goldgelb, Hellblau, Beige und Rot sowie Wirkstreifen in Goldgelb, Indigo, Beige, Goldfaden und Hellblau

und als besonderes Charakteristikum z.T. noch sehr dicke Baumwollschüsse als Abschluß der Wirkstreifen aufweisen.

Von den oben erwähnten mamlukischen Seidengeweben mit freier Musterung besitzt Leipzig nur drei Fragmente. Eine weitere große Gruppe mamlukischer Seiden ist von einer sehr vielfältigen Kett- und Schußstreifenmusterung gekennzeichnet, deren Farbigkeit sehr reichhaltig und diffizil ist. Davon besitzt das Kunstgewerbemuseum in Leipzig 34 Beispiele.

Abb. 12 Inv.-Nr. 1125,99. Blau-weiß gestreiftes Leinengewebe mit Webstich-Stickerei in Seide (indigo, weinrot, umbra)

Abb. 13
Inv.-Nr. 1102,99. Leinenstreifen mit Holbeinstich-Stickerei in Seide (reihenweise wechselnd weinrot und indigoblau)

Abb. 14 Inv.-Nr. 1074,99. Baumwollgewebe, indigoschwarz bedruckt

Aus der Mamlukenzeit haben sich besonders viele Stickereien erhalten und fast jede einschlägige Sammlung besitzt Beispiele davon. Leipzig hat in seiner Sammlung sieben Fragmente mit Mustern im Webstich (Abb. 12) und sieben mit Verzierungen in anderen Sticktechniken. Eine der für uns interessantesten Gruppen ist die der sog. Holbeinstickereien, welche für die Volkskunst Europas seit der Renaissance prägend waren. Auch davon besitzt das Leipziger Museum sieben Beispiele (Abb. 13).

Aus der Mamlukenzeit haben sich auch eine ganze Reihe dunkelbraun oder indigoschwarz bedruckter und gewöhnlich baumwollener Gewebe erhalten. Sie gelten großenteils als indische (Gudscherat) Erzeugnisse, hergestellt für den nahöstlichen Markt. Leipzig besitzt davon drei Fragmente, darunter ein großes, fast komplettes Tuch (Abb. 14) mit umlaufender Borte und regelmäßig ins Mittelfeld gesetzten Einzelmotiven.
Das Leipziger Kunstgewerbemuseum besitzt damit einen durchaus repräsentativen Querschnitt wertvoller mittelalterlicher islamischer Textilien, unter denen sich interessante und seltene Stücke befinden.[11)]

Anmerkungen

1) E. Kühnel, Islamische Stoffe aus ägyptischen Gräbern. Berlin 1927.

2) z.B.: Handwörterbuch der Textilkunde aller Zeiten und Völker, bearb. von M. Heiden. Stuttgart 1904.

3) E. Kühnel, wie Anm. 1, S. 6.

4) z.B.: O. Wulff und W.F.Volbach, Spätantike und koptische Stoffe aus ägyptischen Grabfunden. Berlin 1926.

5) z.B.: I. Peter, Textilien aus Ägypten im Museum Rietberg, Zürich 1976.

6) Vgl. u.a. E. Kühnel, La tradition copte dans les tissus muselmans. In: Bulletin de la Societé d'Archéologie Copte, t.IV, 1938.

7) Zur Institution des Ṭirāz vgl. v.a. R.B. Serjeant, Material for a history of Islamic textiles up to the Mongol conquest. In: Ars Islamica, Bd. IX/1942 bis XVI/1951; und M. Lombard, Les textiles dans le monde musulman du VIIe au XIIe siécle, Paris u.a. 1978.

8) Victoria & Albert Museum, Inv.-Nr. 771-1898 (Kendrick, A.F., Catalogue of Muhammedan textiles..., London 1924, Nr. 872).

9) mulham: Mischgewebe aus Seide (Kette) und Baumwolle (Schuß), der Schuß oft zweifädig und gemischt (1 Faden Seide + 1 Faden Baumwolle zusammen).

10) Der Stoff ist seitenverkehrt aufgelegt, daher kann die Abbildung hier nur seitenverkehrt erfolgen.

11) Die Fāṭimidenwirkereien werden zur Zeit von der Autorin bearbeitet.

Abbildungsnachweis: Abb. 1 - 14: Gisela Helmecke

Hallesche Beiträge
zur
Orientwissenschaft
Heft 15, 1990

ZUM BILDNIS KAISER BABARS

Hickmann, Regina

Im Islamischen Museum der Staatlichen Museen zu Berlin (DDR) befinden sich mehrere Bildnisse, die durch Zuschreibung oder Zuordnung als solche des Moghulkaisers Babar (1483-1530) bezeichnet werden. Sämtliche Miniaturen, die aus Sammelalben stammen und später als in der Regierungszeit des ersten Moghulkaisers Zahir ud-Din Muhammad Babar (1526-1530) angefertigt wurden, stellen keine Porträts im heutigen Sinne dar, sondern überliefern einen bestimmten individuellen Typus eines männlichen Herrscherbildes mit spezieller Kleidung, Gestik und Attributen.

Bereits im Jahre 1925 veröffentlichte H. Goetz eine alphabetische Auflistung von Porträts, die sich in den Alben des Berliner Völkerkundemuseum befanden.[1] Von diesen Alben wurde 1924 ein Teil an die damalige Islamische Abteilung der Staatlichen Museen zu Berlin überwiesen. Der Rest verblieb im Völkerkundemuseum und befindet sich heute im Museum für Indische Kunst in Berlin-West.[2] Die im Ansatz positive, jedoch heute nahezu unbrauchbar gewordene Zusammenstellung gibt noch die alten Inventarnummern des Völkerkundemuseums an und müßte mit Ergänzungen und Korrekturen neu erarbeitet werden. Sie enthält weiterhin die Zuschreibung, die Beischrift oder Signatur in Persisch, die Aufzählung von Parallelbeispielen aus der damals bekannten Fachliteratur, historische Werke, in denen die Personen erwähnt werden und die Aufzählungen von Zeitgenossen, die als Verweise auf andere, in der Liste vorhandene zu verstehen sind. Auch bieten nur 8 Abbildungstafeln sehr wenig Anschauungsmaterial gegenüber 124 aufgeführten Bildnissen.

Die außerordentliche und eigenständige Leistung, durch die sich die Moghulmalerei von der anderer islamischer Malereistile abgrenzt, ist die Entwicklung des realistischen historischen Porträts in der Folge der Herausbildung und Kultivierung eines neuen historischen Bewußtseins. Die Moghulkaiser schreiben ihre Lebenserinnerungen und lassen die Geschehnisse an ihren Höfen

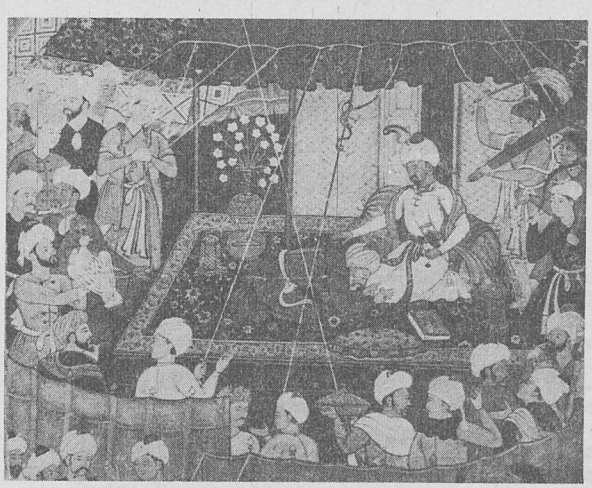


Abb. 1
Detail aus dem Babarnama: Loyalitätsbekundungsszene. Moghulschule, 1590er Jahre. London, Brit. Mus. Or. 3714 fol. 35 (nach Suleiman, Tafel 11)

genau aufzeichnen. Kaiser Akbar (1556-1605) läßt in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts umfangreiche und mehrfach kopierte historische Werke mit reichen Miniaturmalereien ausstatten (Babarnama, Akbarnama). Die Herrscherperson auf diesen Bildern vertritt einen erkennbar eigenen Typus, der auf reale Überlieferungen bzw. Beschreibungen zurückgeht und zugleich als Vorbild und Vorlage für weitere Bildnisdarstellungen in nachfolgenden Zeiten dient. Die vielfigurigen Miniaturen der Babarnama-Handschriften[3)] zeigen die handelnden Figuren, wie auch in den anderen Manuskripten des 16. Jahrhunderts, sehr häufig im Dreiviertelprofil. Das Geschehen wird durch Haltung, Gebärden und Blickrichtungen ausgedrückt, während der Gesichtsausdruck nahezu unverändert bleibt (Abb. 1).

Eine andere Quelle für die Erkundung historischer Porträts sind genealogische Darstellungen. Als frühestes bekanntes Werk der

Moghulmalerei gilt "Die Prinzen aus dem Hause Timurs", ein fragmentarisch erhaltenes und stellenweise mit späteren Zufügungen versehenes Bild, das die Vorfahren der Moghulkaiser zur Seite eines Pavillons mit Gartenlandschaft zeigt.[4] In einer Reihe Sitzender (Abb. 2), die alle durch Beischriften gekennzeichnet sind, befindet sich Babar links im Bild nach Miran Shah (Sohn Timurs), Sultan Muhammad und Sultan Abu Sa'id neben seinem Vater Sheikh 'Umar, welcher sich ihm zuwendet. Die Rückführung ihrer Ahnenreihe bis Timur diente den Moghuln zur Legitimation ihrer Herrschaft in Indien und wurde in zahlreichen Varianten auch in späterer Zeit dargestellt.

Abb. 2 Die Prinzen aus dem Hause Timurs. Detail. Malerei auf Leinwand. Frühe Moghulschule, ca. 1545-1550. London, Brit. Mus. 1913.2-81. (nach Pinder-Wilson, No. 1)

Um einen Eindruck von der Gestalt Babars zu erhalten, ist es angebracht, auf die frühesten erhaltenen Beispiele in der Miniaturmalerei zurückzugreifen. Er erscheint häufig in Sitzpose, mitunter in einem ärmellosen Mantel über dem Obergewand, mit hellem

Turbantuch, das die Turbankappe sehen läßt, die Hände auf dem Schoß übereinandergelegt oder die Arme in Bewegung, mit einer Geste auf sein Gegenüber bezogen. Als literarisch gebildeter Herrscher und selbst Poet hat er häufig ein Buch in der Hand oder neben sich auf dem Teppich liegen. Der Gesichtsausdruck erscheint ruhig, die Augenöffnungen sind schmal, die Brauen leicht gewölbt, der Bartwuchs betont Oberlippe und Kinn.

Abb. 3

Kaiser Babar auf der Jagdrast. Moghulminiatur, Anfang 17. Jh. Berlin, Staatliche Museen, Islamisches Museum I.4593 fol. 49

Das qualitätvollste Babar-Porträt im Islamischen Museum (Abb. 3) schildert den Herrscher auf einer Jagdrast, auf einem kleinen Plateau neben einem Wasserlauf sitzend, umgeben von Gefolge.[5] Die Darstellungsweise geht eindeutig auf Vorlagen von Meistern zurück, die bei der Ausschmückung der Babarnama-Handschriften

tätig waren. Daß Babar häufig in der freien Natur unter Bäumen oder in blühenden Gärten dargestellt wird, entspricht den eigenen Berichten über sein Leben.[6] Das Sujet unserer Miniatur existiert in mehreren Varianten[7] und als aus der Komposition herausgelöste Einzelfigur (Abb. 4) auf Albumblättern.[8] Der Figurentypus mit dem Buch in der Hand muß also von eminenter Bedeutung gewesen sein, da er bis in die Zeit der späten Moghulmalerei beibehalten, jedoch mitunter falsch beschriftet[9] oder auch für europäische Wiedergaben in Anspruch genommen wird.

Abb. 4
Sitzbildnis Kaiser Babars in einer Landschaft. Moghulminiatur aus einem Shah-Jahan-Album, um 1640. Paris, Musée Guimet No. 7156 (nach Stchoukine, Pl. XIV)

Zur Gruppe der genealogischen Darstellungen gehören die beiden folgenden Miniaturen (Abb. 5, 6), die hier als Ausschnitte wiedergegeben werden. Das Überreichen der Krone oder einer Turbanagraffe an einen Nachfolger ist ein häufig wiederholtes Motiv in der Moghulmalerei. Unsere Miniatur mit den 3 Thronenden unter aufgespannten Sonnendächern, wobei der Ahnherr[10] in der Mitte sitzend, die Krone an Babar reicht (rechts Humayun), ist in starkem Maße von Vorlagen, wie denen in London oder Teheran befindlichen, abhängig.[11] Obwohl hier die Beischriften rechts mit

Abb. 5

Überreichung der Krone an Babar. Moghulminiatur, 2. Hälfte 17. Jh. Berlin, Staatliche Museen, Islamisches Museum I.4589 fol. 35

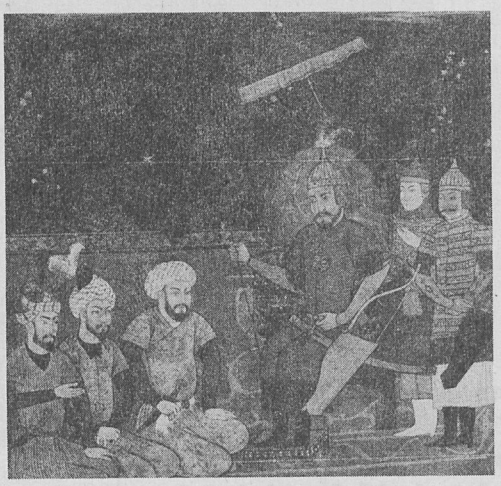


Abb. 6

Timur auf dem Thron. Moghulminiatur, 17. Jh. Berlin, Staatliche Museen, Islamisches Museum I.4595 fol. 5

links vertauscht sind, ist am Typ jedoch klar erkennbar, daß es sich bei der linken Figur um Babar handeln muß. Auch in logischer Hinsicht ist die Einhaltung der historischen Reihenfolge verständlich. Daß Babar mitunter "seitenverkehrt", d.h. nach rechts schauend dargestellt wird, hat sicher den Grund, daß die Stech-

pausenvorlagen von den Zeichnern beliebig gewendet wurden. Inwieweit die Anordnung dabei auf den Auftraggeber zurückgeht, ist wahrscheinlich nicht mehr nachvollziehbar.

Die Darstellung Timurs als bewaffneter Krieger, auch als Reminiszenz an seinen Einfall in Indien 1398 u. Z. zu verstehen, ist ein ebenfalls oft wiederholtes Thema der Moghulminiaturen. In der Sitzreihe mit den Nachfolgern ist in der Mitte deutlich Babar zu erkennen, auch wenn die Qualität der Ausführung weniger meisterhaft gelungen erscheint. Neben ihm rechts ist entweder sein Vater Sheikh 'Umar oder Miran Shah dargestellt, während sich links sein Sohn Humayun befindet. Die Handhaltung Babars entspricht der alten Überlieferung wie in Abb. 2. Eine weit häufiger anzutreffende Pose bei den Babar-Porträts ist das Vorstrecken des rechten Armes, als sei die Figur auf ein Gegenüber konzipiert (vgl. Abb. 3 und 4). Diese Haltung begegnet uns in der Miniatur eines Albumblattes im Islamischen Museum, bei dem Terrassensitzbild eines vollbärtigen Mannes mit voluminösem Turban (Abb. 7). Es trägt die persische Beschriftung "Babar Shah" und auch die französische Beischrift des Vorbesitzers Polier "Portrait de Babar".[12] Bisher ist jedoch nicht aufgefallen, daß die Miniatur dem Typ Babars nicht entspricht. Die unkritische Übernahme der Bezeichnung veranlaßte sogar Polier, etwa nach 1770 Kopien von dem vermeintlichen Babar-Porträt[13] in Auftrag zu geben (Abb. 8 und 9). Diese und andere Verwechslungen geschahen wahrscheinlich aus Mangel an geeigneten Vorlagen, welche sich ja zu jener Zeit noch v.a. in den kaiserlichen Bibliotheken befanden.

Bei der Veröffentlichung eines Aufsatzes über den Maler Mu'in[14], in dem E. Kühnel eine Miniatur (Abb. 10) mit einem Porträt des Mirza Muhammad Baqir und seines Sohnes abbildete[15], vermerkte er nicht, daß es sich um die gleiche Person handeln muß, die er bereits 1922 auf einem Genealogieblatt mit Ovalbildnissen indischer Herrscher und ihrer Vorfahren[16] publiziert hatte (Abb. 9). Auch der Zusammenhang mit den Miniaturen Abb. 7 und 8 wurde seinerzeit nicht festgestellt. Interessant für die weitere Forschung ist nun hier die Abhängigkeit der nebeneinander abgebildeten Blätter von einer bestimmten Vorlage. Auf die Diskussion, wie das von dem

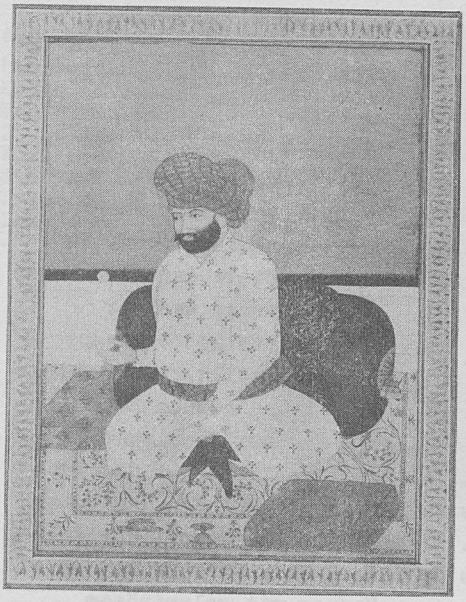


Abb. 7

Sitzbild eines bärtigen Mannes. Moghulminiatur, 2. Hälfte 17.Jh. Berlin, Staatliche Museen, Islamisches Museum I. 4593 fol.47

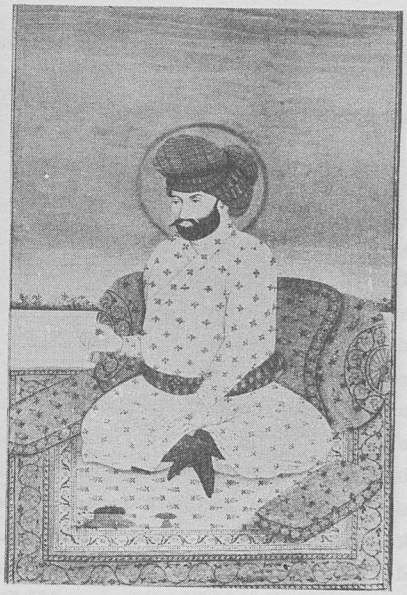


Abb. 8

Sitzbildnis eines bärtigen Mannes. Späte Moghulschule, Oudh, nach 1770. Berlin-West, Museum für Indische Kunst I. 5063 fol. 5 b

Abb. 9

Ovalbildnis eines bärtigen Mannes. Ausschnitt aus einer Herrschergalerie. Späte Moghulschule, Oudh, nach 1770. Berlin-West, Museum für Indische Kunst I. 5005 fol. 15 a

persischen Maler signierte Blatt (Abb. 10) nach Indien gelangte und inwieweit es dort überarbeitet wurde, kann hier nicht eingegangen werden und ließe sich anhand des Originals besser beurteilen. Es möge zunächst als Beweis dafür dienen, mit welcher Vorsicht spätere Beischriften zu betrachten sind, auch wenn die dargestellte Haltung an Babar-Porträts erinnert.

Abb. 10 Porträt des Nawab Mirza Muhammad Baqir und seines Sohnes. Iran, Isfahan, dat. 1085 H. (1674 u.Z.), signiert von Mu'in Musawwir. Sammlung Prinz Sadruddin Aga Khan IR. M. 48

Anmerkungen

1) H. Goetz, Indische historische Porträts. Die Miniaturen-Alben des Berliner Völkerkunde-Museums,in: Asia Major II, Leipzig 1925, S. 227-250

2) V. Enderlein, Zur Geschichte der indischen Sammelalben im Berliner Islamischen Museum, in: R. Hickmann, Indische Albumblätter, Leipzig und Weimar 1979, S. 5-9

3) Hauptsächlich aufbewahrt in London, Moskau und New Delhi; S. Tyulayev, Miniatures of Babur Namah, Moscow 1960; H. Suleiman, Miniatures of Babur-Nama, Tashkent 1970; E.S.Smart, Six folios from a dispersed manuscript of the Babar-nama, in: Indian Painting, Colnaghi, London 1978, S. 109-132; M.S.Randhawa, Paintings of the Baburnama, New Delhi 1983

4) Vollständige und Detail-Abb. bei I.Stchoukine, La Peinture Indienne à l'époque des Grands Moghols, Paris 1929, Taf. III und IV; R.H.Pinder-Wilson, Paintings from the Muslim Courts of India, London 1976, no. 1, S. 22 und nach S. 52; S.C. Welch, India. Art and Culture 1300-1900, New York 1985, no. 84, S. 143

5) Vollständige Farbabb. bei R. Hickmann, a.a.O., Taf. 1

6) Zahiruddin Muhammad Babur, Die Erinnerungen des ersten Großmoguls von Indien. Das Babar-nama (dt. Übers. von W. Stammler), Zürich 1988

7) Rampur State Library/Indien (Abb. bei J.Strzygowski, Asiat. Miniaturenmalerei, Klagenfurt 1933, Taf. 96, no. 252 und B. Gascoigne, Die Großmoguln, Gütersloh 1987, S. 37; "Babur diktiert in einem Garten in Indien seine Memoiren", ca. 1605); Wien, Schloß Schönbrunn (J. Strzygowski, Hg., und H. Glück, Die indischen Miniaturen im Schlosse Schönbrunn, Wiener Drucke 1923, Taf. 29)

8) Abb. nach I. Stchoukine, Les Miniatures indiennes de l'époque des Grands Moghols au Musée du Louvre, Paris 1929, Taf. XIV; Farbabb. bei A. Okada u.a., A la Cour du Grand Moghol, Paris 1986, No. 1; A. Okada, Versprochene Unsterblichkeit, Zürich 1988, S. 37

9) Vgl. Albumblatt im Museum für Indische Kunst, Berlin-West, I. 5063 fol. 6b, Abb. in: R. Weber, Porträts und historische Darstellungen in der Miniaturensammlung des Museum für Indische Kunst Berlin, Berlin 1982, Abb. 75

10) Fast alle Beischriften auf solchen Darstellungen bezeichnen ihn als Timur bzw. Sahib Qiran, obwohl er eher dem Typus von Miran Shah entspricht, vgl. B.N. Goswami und E. Fischer, Wunder einer Goldenen Zeit, Zürich 1987, S. 93; vgl. Bezeichnung bei Y.A.Godard, Une Album de Portraits des Princes Timurides de l'Inde, in: Athar-é Iran, Tome II, Haarlem 1937, Pl. No. 1, Fig. 63

11) London, Victoria & Albert Museum, Minto Album I.M. 8 - 1925, in: The Indian Heritage, London 1982, Nr. 52; Teheran, Bibliothek des Gulistan-Palastes, Abb. bei Godard, a.a.O.

12) Polier bekam während seines Indienaufenthaltes von Kaiser Shah Alam II. im Jahre 1767/68 u.Z. das heute im Islamischen Museum in Berlin befindliche Sammelalbum I. 4593 geschenkt, vgl. Enderlein, a.a.O.

13) Weber, a.a.O., Abb. 74, S. 384-387 und Abb. 92, S. 457-463

14) E. Kühnel, Der Maler Mu'in, in: Pantheon, München 1942, H. 5, S. 108-114

15) Farbtafel bei A. Welch, Collection of Islamic Art, Vol. I, Prince Sadruddin Aga Khan, Geneva 1972, S. 225

16) E. Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient, Berlin 1922 und 1923^2, S. 119

Hallesche Beiträge
zur
Orientwissenschaft
Heft 15, 1990

DIE SAMMLUNG OSMANISCHER GEWEBE IM KUNSTGEWERBEMUSEUM BERLIN-KÖPENICK

Neumann, Reingard

Nach einer ersten vorläufigen Durchsicht der islamischen Gewebe im Kunstgewerbemuseum Berlin-Köpenick im Jahre 1976[1] konnte festgestellt werden, daß dieses Museum trotz Kriegsverlust und Teilung der Bestände infolge der Kriegsereignisse auch heute noch eine sehr umfangreiche und repräsentative Textilsammlung besitzt. Hinsichtlich der islamischen Gewebe und Stickereien handelt es sich sogar um die größte Kollektion auf dem Gebiet der DDR. Da die Inventarisierung sowie die Gesamtdurchsicht des Bestandes an islamischen Textilien noch nicht abgeschlossen sind, können zum gegenwärtigen Zeitpunkt keine endgültigen Aussagen zu Umfang und Qualität der Sammlung getroffen werden. Allein die bislang erfaßten safawidischen[2] und osmanischen Gewebe zählen ca. 350 Objekte, davon 104 osmanische Stoffe des 16.-19. Jahrhunderts unterschiedlicher Qualität.

Aus den Inventarverzeichnissen des Museums geht hervor, daß bereits 1867, dem Gründungsjahr des "Deutschen Gewerbe-Museums",[3] Textilien aus dem Osmanischen Reich angekauft wurden.[4] Es handelte sich dabei um zeitgenössische Arbeiten aus dem Libanon.[5] Damit entsprach man der anfänglichen Ausrichtung der Sammlung auf modernes, repräsentatives Kunsthandwerk.[6] Die im ersten Jahrzehnt nach Gründung des Museums in den Bestand aufgenommenen osmanischen Gewebe waren größtenteils auf der Wiener bzw. Pariser Weltausstellung von Kommissaren des Handelsministeriums erworben und als "Leihgabe der Kgl. Staatsregierung" an das Museum übergeben worden.[7] Mit Beginn der 80er Jahre des vergangenen Jahrhunderts gelangten osmanische Gewebe verstärkt auch über Privatpersonen entweder durch Verkauf oder Schenkung in den Besitz des Museums, wobei einige Namen in den Inventaren besonders häufig notiert

sind, so z.B. J.A.Lewy, "Hofantiquar" aus Berlin, Dr. F.Bock und vor allem Julius Lessing, der von 1872 bis 1908 als Direktor des Museums tätig war. Auch scheint es damals üblich gewesen zu sein, Dubletten oder sich nicht in das Sammlungsprofil des Museums einfügende Kunstgegenstände an interessierte Einrichtungen weiterzuverkaufen.[8] Darüber hinaus bestanden direkte Kontakte zwischen dem Kunstgewerbemuseum Berlin und den "Kaiserlichen Museen in Konstantinopel". Davon legen u.a. Schenkungen osmanischer Gewebe durch den damaligen Direktor der Istanbuler Museen, Herrn Hamdy Bey, beredtes Zeugnis ab.[9] Einige der sich heute im Kunstgewerbemuseum Berlin-Köpenick befindenden osmanischen Gewebe waren ursprünglicher Bestand der "Gewebesammlung der Städtischen Höheren Webeschule Berlin".[10]

Einen ersten repräsentativen Überblick über die Textilsammlung hatte J. Lessing mit seinem elfbändigen Werk, "Die Gewebesammlung des Kunstgewerbe-Museums", Berlin 1900-1913, gegeben, in das vier osmanische Seidenstoffe Aufnahme fanden.[11] Später wurde auch noch in anderen sich mit Problemen der Textilkunst beschäftigenden Arbeiten vereinzelt auf osmanische Gewebe des Kunstgewerbemuseums zurückgegriffen.[12]

Der Bestand des Kunstgewerbemuseums Berlin, das seit 1881 im eigens dafür von Martin Gropius und Theodor Schmieden errichteten Neubau untergebracht, 1885 den Kgl. Museen angegliedert worden war, und dessen Sammlungen man 1921 nach Umbauten in das Stadtschloß überführt hatte, erlitt durch den II. Weltkrieg erheblichen Schaden. Ein Großteil der Objekte des bereits zu Beginn des Krieges geschlossenen Museums hatte man ausgelagert.[13] Die Textilien wurden in mehreren Schlössern und Depots untergebracht, nur ein kleiner Teil verblieb bis zuletzt im Berliner Schloß. Bei den nach Schloß Sophienhof verbrachten Textilien muß wohl davon ausgegangen werden, daß fast alle hier deponierten Gewebe, darunter auch mehrere osmanische,[14] 1945 verbrannt sind. Dagegen konnten die nach Sonnewalde ausgelagerten osmanischen Gewebe, die zunächst aus den Inventaren mit dem Vermerk "1945 in Sonnewalde vernichtet" gestrichen worden waren, zu großen Teilen gerettet werden.[15] Zusammen mit anderen Kunstgegenständen wurden sie 1958 aus der UdSSR zurückgeführt.[16] Fast alle der im Berliner Schloß

verbliebenen Textilien verbrannten während eines Bombenangriffs am 3.2.1945.

Der durch Kriegsereignisse erlittene Gesamtschaden läßt sich noch immer nicht genau feststellen. Die auf dem Gebiet der heutigen BRD ausgelagerten Bestände wurden in Wiesbaden zusammengefaßt und bis 1957 nach Berlin (West) überstellt,[17] wo sie sich jetzt im dortigen Kunstgewerbemuseum befinden. Der gesamte erhaltengebliebene Bestand an osmanischen Geweben des ehemaligen Schloßmuseums ist heute im Besitz des Kunstgewerbemuseums Berlin-Köpenick.[18] So verwundert es nicht, hier eine umfangreiche Sammlung osmanischer Gewebe vorzufinden, die einen repräsentativen Überblick über die Entwicklung der osmanischen Gewebeproduktion gibt, auch wenn nicht alle Jahrhunderte gleichermaßen gut durch Textilien bezeugt sind.

Das älteste der bislang erfaßten osmanischen Gewebe des Museums ist ein roter Samt mit reihenweise über- und nebeneinander geordneten çintamani-Motiven. Fragmente dieser Musterung werden zumeist dem ausgehenden 15. Jahrhundert zugeordnet.[19] Leider sind generell kaum osmanische Gewebe aus der Zeit vor 1500 erhalten geblieben, und auch nicht alle der bis jetzt versuchsweise in das 15. Jahrhundert datierten Stücke erfahren einheitlich und unwidersprochen eine so frühe zeitliche Einordnung.[20] Aus dem 16. und 17. Jahrhundert, dem Höhepunkt osmanischer Gewebekunst, hat eine große Anzahl verschiedenartiger Gewebe die Zeiten überdauert. Auch das Kunstgewerbemuseum besitzt eine reiche Auswahl dieser Stoffe in bester Qualität. Die Niedergangs- und Spätphase osmanischer Weberei kann ebenfalls mit Beispielen gut dokumentiert werden. Von der sich im 18. und 19. Jahrhundert immer stärker an Europa orientierenden osmanischen Textilproduktion sind auch mehrere Gewebe in der Sammlung vorhanden. Bei den jüngsten Stücken handelt es sich um Fragmente von Mützen und Beuteln sowie um einige Velourbrücken aus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts.[21]

Der straffen Organisation des osmanischen Staates verdanken wir umfangreiches schriftliches Quellenmaterial, in dem auch Hinweise auf die Gewebeproduktion enthalten sind, wenngleich die Zuordnung

überlieferter Gewebe-, Muster- und Technikbezeichnungen zu erhaltengebliebenen Stoffen mit vielen Problemen verbunden ist. Grundsätzlich kann jedoch davon ausgegangen werden, daß es drei Hauptarten von Geweben gab, die sich wiederum nach Material, Technik und Farbgebung weiter unterteilen lassen:[22)]

1) atlās oder tāfta, einfarbige Gewebe in Atlasbindung;
2) kemhā, gemusterte mehrfarbige Kompositgewebe (Lampas). Von Stoffen letzterer Art sind ca. 50 verschiedene Bezeichnungen überliefert. Zu den wichtigsten gehören serenk, dreifarbige Seidengewebe (abgeleitet von persisch: se rang) ohne Metallbroschierung, und seraser, polychrome Seidengewebe unter Verwendung von Metallahn, Stoffe höchster Qualität. Auch innerhalb der seraser-Gewebe gibt es wiederum verschiedene Abstufungen, so z.B. zerbāft, ein dem seraser in der Technik gleichwertiges Seidengewebe, bei dem jedoch massiver Goldlahn Verwendung fand;
3) Samtgewebe, kadīfe genannt, deren beste Qualität der sog. çatma-Samt war, welcher sich durch eine besonders hohe Kettfadendichte auszeichnet. Berühmt waren die Bursa-çatma des 15. Jahrhunderts, die in dieser Qualität bis in 16. Jahrhundert hergestellt wurden, wobei Gold- und Silberbroschierung üblich waren.[23)]

Mit Ausnahme des einfarbigen atlās, ein Gewebe, das naturgemäß nicht dem Sammlungsinteresse der Museen entsprach, befinden sich von den hier genannten Stoffarten Beispiele in der Textilsammlung des Kunstgewerbemuseums Berlin-Köpenick. Die Gewebe wurden als Kleiderseiden, Tapeten, Kissenplatten (sog. yastik), Decken und Vorhänge verwendet.

Obwohl es innerhalb der Geschichte der islamischen Textilkunst kaum eine Periode gibt, die durch überlieferte Gewebe sowie vergleich- und datierbares Material anderer Kunstgattungen und durch schriftliche Quellen so gut dokumentiert wird, wie die Zeit der Osmanen, ist man bei den osmanischen Geweben noch weit von der endgültigen Klärung ihrer chronologischen und stilgeschichtlichen Abfolge entfernt. Zentren der osmanischen Seidenweberei waren Bursa, das bereits im Byzantinischen Reich Textilien produziert

und nachweislich seit dem 15. Jahrhundert osmanische Stoffe hergestellt hatte, sowie Istanbul, das sich als Residenzstadt (seit 1453) im Verlaufe des 16. Jahrhunderts zum bedeutendsten Textilproduzenten des Osmanischen Reiches entwickelte. Der Sultanserlaß aus dem Jahre 1574, durch den die Verwendung von Goldlahn den Webern von Istanbul vorbehalten blieb, legt davon Zeugnis ab.[24)]

Mustervielfalt war stets ein Kennzeichen osmanischer Webkunst. Einfache Streifendessins sowie das benekli genannte Dreikugelmotiv, das mit einem Wellenmotiv, den sog. Tigerstreifen, kombiniert werden konnte und dann als çintamani bezeichnet wird, sind Beispiele für die Anfänge osmanischer Mustergestaltung.[25)] Dazu zählt ebenfalls das Halbmondmotiv, das sich zu einem Symbol des osmanischen Herrscherhauses entwickelte.[26)] Reihenweise auf Zwischenraum gesetzte größere Kreismotive, teils mit astraler Ornamentik, teils mit ursprünglich aus dem persischen bzw. ostasiatischen Raum stammenden Motiven in klarer, sicherer Gestaltung gehören wohl zu den besten Geweben, die in Bursa in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts produziert wurden.[27)]

Im Verlaufe des 16. Jahrhunderts setzte sich die ogivale Flächengliederung durch, die auch noch im 17. Jahrhundert verbreitet war. Sie konnte entweder durch verschiedenartige Bänder oder Ranken gebildet werden[28)] oder mittels reihenweise auf Zwischenraum gesetzter Spitzovale, deren Innenfläche eine florale Ausgestaltung erfuhr, entstehen.[29)] Der sog. "quatre fleurs"-Stil kommt bei dieser Musterung besonders zum Tragen. Auch der sāz-Blatt-Stil fand in der Gewebekunst seinen Niederschlag. Zwei Kaftane des Topkapi-Serail-Museums aus der Mitte des 16. Jahrhunderts sind die wohl bekanntesten und besten Beispiele für diese Gestaltungsart.[30)] Ohne gezeichnete Vorlagen konnten derartig komplizierte Gewebe nicht gearbeitet werden. Die Musterpatronen fertigten Textilzeichner (Musterzeichner/Musterentwerfer) an.[31)]

Lebhafte Blumenmuster, meist durch vertikal aufsteigende Wellenranken gegliedert, die die strenge Trennung zwischen Fond und Motiv aufheben[32)] und - im Kontrast dazu - großformatige Nelkenblüten, Federpalmetten sowie Pinienzapfen, reihenweise auf

Zwischenraum geordnet und bewußt Motiv und Fond trennend, kennzeichnen das 17. Jahrhundert.[33)]

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wird bereits der beginnende Niedergang osmanischer Gewebekunst deutlich. Die sich ständig verringernde Kettdichte zog die Lockerung der Gewebestruktur sowie eine daraus folgende Vergröberung der Musterzeichnung nach sich. Metallahn fand nur noch sparsam bzw. überhaupt nicht mehr Verwendung. Statt dessen griff man häufiger auf ein kräftiges Gelb zurück. Wellenartig aufsteigende Blütenranken erscheinen auf Geweben bis ins 18. Jahrhundert. Die stilisierten Nelkenblüten des 17. Jahrhunderts erfuhren im 18. Jahrhundert eine "Monumentalisierung" und eine damit einhergehende starke Vereinfachung.[34)] Bestimmend für die Mustergestaltung des 18. und 19. Jahrhunderts wurden jedoch Streifendessins mit kleinteilig-floraler Musterung sowie kleinformatige Einzelblüten und -pflanzen, beides in starker Anlehnung an zeitgleiche europäische Gestaltungsvarianten gearbeitet.[35)]

Eine Gruppe osmanischer Gewebe in abgepaßter Rechteckform, an kleine Brücken erinnernd, soll den kurzen und allgemeinen Überblick abschließen. Es handelt sich dabei um Kissenplatten (yastik). Ihre Innenfeldgestaltung wechselte im Verlaufe der Jahrhunderte, während ihre Schmalseitengestaltung in Form einer Zinnenborte mit floraler Binnenzeichnung stets erhalten blieb. Diese Gewebe werden in der Literatur häufig als Scutari-Decken bezeichnet.[36)]

Bei der Beschäftigung mit der Geschichte der osmanischen Gewebekunst sieht man sich einer Reihe von Schwierigkeiten gegenüber. An dieser Stelle soll lediglich auf zwei m. E. wesentliche Probleme kurz eingegangen werden. Es handelt sich dabei zum einen um die noch ausstehende Chronologie osmanischer Gewebe, für deren Erarbeitung es weiterer intensiver Forschungen bedarf. Es scheint, wie bereits erwähnt, eine Besonderheit osmanischer Webkunst gewesen zu sein, stets mehrere voneinander relativ unabhängige Musterungsarten parallel in Gebrauch zu haben und weiterzuentwickeln. Berücksichtigt man noch den webtechnisch bedingten Langzeitgebrauch der Muster, kompliziert sich die

Klärung der Abfolge weiter. Daher ist es notwendig, neben dem stilistischen Vergleich mit datiertem bzw. datierbarem Material auch die in den Schriftquellen vorhandenen Informationen zu nutzen. Veränderungen der durch Erlasse festgesetzten technischen Parameter, so z. B. die sich wandelnde Litzenzahl, die periodischen Verbote der Verwendung von Edelmetallen oder auftretende Probleme bei der Farbbeschaffung könnten in diesem Zusammenhang von Bedeutung sein.[37)]

Das zweite grundlegende Problem, mit dem sich der Bearbeiter osmanischer Gewebe auseinandersetzen muß, ist sozusagen ursächlich "äußerer Natur". Es handelt sich dabei um die wechselseitig bestehenden Beziehungen zwischen dem Osmanischen Reich und den italienischen Handelsstädten. Bereits im 14. Jahrhundert sind intensive Handelsbeziehungen nachweisbar. Osmanische Gewebe waren in Europa sehr beliebt, was durch umfangreiche Ankäufe und zielgerichtete Bestellungen belegt ist.[38)] Im Osmanischen Reich wiederum wurden italienische Stoffe hochgeschätzt und in großem Umfang importiert.[39)] Daraus ergeben sich zwei grundsätzliche Probleme. Erstens ist das die Frage nach der Originalität bestimmter Muster, was vor allem die Muster mit ogivaler Flächeneinteilung betrifft. Zweitens kann bei vielen Geweben bis heute nicht eindeutig der Herstellungsort bestimmt werden. Es gibt sowohl "europäische Osmanen" als auch "osmanische Europäer" in der Gewebegestaltung. Dieses Problem scheint, wenn überhaupt, nur über die Technik lösbar zu sein. Erst wenn relativ häufig stilistische Eigenheiten mit bestimmten technischen Merkmalen korrespondieren, lassen sich daraus Rückschlüsse auf die Lokalisierung der jeweiligen Gewebe ziehen. In der Literatur gibt es jedoch auch hierzu recht unterschiedliche Auffassungen. Diese reichen von Ansichten, welche die Technik als <u>das</u> entscheidende Kriterium für die Lokalisierung betrachten,[40)] bis hin zu der Meinung, daß gewebetechnische Unterschiede in bezug auf die Seidenproduktion in Italien und Kleinasien nicht nachzuweisen sind.[41)] In welch starkem Maße diese Fragen noch in der Diskussion stehen, zeigt u. a. die Tatsache, daß z. B. stufig geschnittener und unaufgeschnittener Samt von vielen Autoren als eindeutiger Beweis für eine europäische Herkunft angesehen wird.[42)] Andere verweisen

demgegenüber darauf, daß diese Techniken auch in Bursa bekannt waren, was die Möglichkeit ihrer Anwendung einschließt.[43] Klärung können hier m. E. nur umfassende Technikuntersuchungen geben, in die man möglichst viele Gewebe einbezieht. Aufschlußreich und erfolgversprechend scheinen in diesem Zusammenhang stilgeschichtliche und kulturhistorische Forschungen in Verbindung mit Dichtebestimmungen, Untersuchungen zur Qualität und zum Verhältnis von Kett- und Schußfäden, chemischen Analysen des Metallahns, exakten Ausmessungen der Webbreiten sowie der genauen Bestimmung und Katalogisierung der Webkanten zu sein. Mit diesen und weiteren Fragen soll sich eine in Vorbereitung befindliche Arbeit zur osmanischen Gewebeproduktion des 16. bis 18. Jahrhunderts befassen.[44]

Anmerkungen

1) Vgl. R. Neumann, Die Sammlung islamischer Gewebe im Kunstgewerbemuseum Berlin-Köpenick, in: Forschungen und Berichte 19 (1979) S. 67-75.

2) Die safawidischen Gewebe des Museums wurden im Rahmen der Publikation R. Neumann-G. Murza, Persische Seiden. Die Gewebekunst der Safawiden und ihrer Nachfolger, Leipzig 1988, erfaßt und wissenschaftlich bearbeitet.

3) Am 25.04.1867 erfolgte durch den Gründungsausschuß die Vorlage der Satzungen des Vereins "Deutsches Gewerbe-Museum zu Berlin". 1879 kam es auf Betreiben von J. Lessing zur Umbenennung des Museums in "Kunstgewerbemuseum". Vgl. dazu F. A. Dreier, in: Kunstgewerbemuseum Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Bildführer: Kunsthandwerk vom Mittelalter bis zur Gegenwart (Kataloge des Kunstgewerbemuseums Bd. X), Berlin 1985, S. 8

4) Vgl. dazu Inv. Nr. 67,112-67,122. Die nach 1945 im Inventarverzeichnis vorgenommenen Eintragungen, daß diese Stücke in Sonnewalde vernichtet wurden, treffen so nicht zu. Mit Ausnahme von Inv. Nr. 67,121 und 67,122 konnten alle Stücke nachgewiesen werden.

5) Diese überwiegend in Kelimtechnik ausgeführten Arbeiten scheinen als Anschauungsmaterial zur Verdeutlichung der Herstellungstechnik Verwendung gefunden zu haben. Die Mützen-, Schuh- und Taschenteile wurden in unverarbeiteter Form auf Pappen aufgenäht.

6) Mit der 1872 erfolgten Berufung von J. Lessing zum Direktor der Sammlung war auch eine inhaltliche Neuorientierung des Museums auf die Darstellung der Entwicklung des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker verbunden. Vgl. dazu auch F.A.Dreier, Kunstgewerbemuseum Berlin, Kunsthandwerk S. 8ff.

7) Vgl. Inventarverzeichnisse der Jahre 1873 und 1878.

8) Auf diesem Wege erfolgten Ankäufe vom Nordböhmischen Gewerbe-Museum in Reichenberg (vgl. z. B. Inventarverzeichnisse von 1884, 1886, 1888, 1894), vom Kgl. Museum, Ethnographische Abteilung in Berlin (vgl. z. B. Inventarverzeichnis von 1884), vom Museums-Verein Crefeld (vgl. z. B. Inventarverzeichnis von 1886), vom Kgl. Kunstgewerbe-Museum in Dresden (vgl. z. B. Inventarverzeichnis von 1887), vom Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe (vgl. z. B. Inventarverzeichnisse von 1888, 1890), aus der Marienkirche zu Danzig (vgl. z. B. Inventarverzeichnis von 1989), vom Ungarischen Landes-Kunstgewerbe-Museum in Budapest (vgl. z. B. Inventarverzeichnis von 1890). Zu den erworbenen Kunstwerken gehörten auch osmanische Gewebe. So z. B. 1886 zwei osmanische Seiden (Inv. Nr. 86,789; 86,790, Nordböhmisches Gewerbe-Museum in Reichenberg), 1887 eine sog. Scutaridecke (Inv. Nr. 87,1197, Kgl. Kunstgewerbe-Museum in Dresden), 1889 drei osmanische Gewebe (Inv.Nr. 89,263; 89,253, Marienkirche in Danzig), 1890 ein osmanisches Gewebe (Inv. Nr. 90,71, Ungarisches Landes-Kunstgewerbe-Museum in Budapest).

9) Schenkungen von Geweben durch den Direktor der Istanbuler Museen sind in den Inventarverzeichnissen für 1889, 1901 und 1902 belegt. Aus diesen Schenkungen befindet sich heute noch ein osmanisches Gewebe aus dem 18. Jahrhundert in den Beständen des Museums (Inv. Nr. 89,466).

10) Vom alten Bestandskatalog der Gewebesammlung der Städtischen Höheren Webeschule Berlin, deren Sammlung in das Inventar des Kunstgewerbemuseums eingegliedert wurde, ist heute lediglich noch Bd. VII im Kunstgewerbemuseum Berlin-Köpenick vorhanden.

11) Zu den osmanischen Geweben vgl. J. Lessing, Die Gewebesammlung des Kunstgewerbe-Museums, Bd. XI, Berlin 1913, Tf. 318-321. Von diesen Geweben konnten nur noch zwei nachgewiesen werden (Tf. 319, Inv. Nr. 78,1446; 320, Inv. Nr. 84,903).

12) Vgl. E. Flemming, Das Textilwerk, Berlin 1927; ders., Textile Künste, Berlin o. J.; O. von Falke, Geschichte der Seidenweberei, Bd. 2, Berlin 1913; F. Sarre-F. A. Martin, Die Ausstellung von Meisterwerken Muhammedanischer Kunst, III, München 1910; R. Reichelt, Das Textilornament, Berlin 1956; ders., Das Granatapfelmotiv, Berlin 1956.

13) Die wertvollsten Objekte wurden im Tresor der Preußischen Staatsbank deponiert. Weitere Auslagerungsstellen waren der Tresor der Staatlichen Münze und später der Flakbunker im Friedrichshain. Ein Großteil der Möbel war in verschiedenen Schlössern ausgelagert.

14) Die Inventarüberprüfung ergab, daß auch von diesem relativ kleinen Sammlungsgebiet drei der als "in Sophienhof verbrannt" geführten osmanischen Gewebe erhalten geblieben sind (Inv. Nr. 83,1988; 84,903; 89,904).

15) Das trifft für insgesamt 35 der überprüften osmanischen Gewebe zu. Vgl. dazu Inventarverzeichnisse von 1867, 1878, 1882-1889, 1902 und 1917.

16) Vgl. dazu Stempeleintragungen in den entsprechenden Inventarverzeignissen des Museums.

17) Vgl. dazu F.A.Dreier, Kunstgewerbemuseum Berlin, Kunsthandwerk S. 14.

18) Dies ergab eine 1988 vorgenommene Durchsicht der textilen Bestände (Orientalia) des Kunstgewerbemuseums Berlin (West), Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz.

19) Inv. Nr. 98,401. Fragmente mit gleicher Musterung befinden sich im Deutschen Textilmuseum Krefeld (Inv. Nr. 8765); vgl. Osmanische Samte und Seiden. Ausstellung im Textilmuseum Krefeld mit Leihgaben aus dem Kunstmuseum Düsseldorf vom 19. Juni bis 10. November 1978, S. 20; und im Textile Museum Washington D.C.; vgl. L.W.Mackie, The Splendor of Turkish Weaving, Washington D.C. 1973, S. 21, No. 1, Abb. S. 43. Einen ähnlichen Samt mit reihenweise über- und nebeneinander geordneten çintamani-Motiven besitzt das Textile Museum Washington D. C. (Inv. Nr. 1.77); vgl. The Arts of Islam. An Exhibition Organized by the Arts Council of Great Britain in Association with the World of Islam Festival Trust, Hayward Gallery 8 April-4 July 1976, no. 21, 15. - 16. Jh. Zu diesem Gewebe vgl. auch W. Denny, in: Y. Petsopoulos (Hrsg.), Kunst und Kunsthandwerk unter den Osmanen, München 1982, Farbtafel 134, 2. Hälfte 15. Jh.

20) Versuchsweise werden rotgrundige Gewebe mit goldenen , klar gegliederten Rosetten, teils in Verbindung mit dem Dreipunktmotiv, in die zweite Hälfte des 15.Jahrhunderts datiert. Vgl. A. von Gladiss, in: Kunstmuseum Düsseldorf. Führer durch die Sammlungen 1, Düsseldorf 1985, Kat. Nr. 362, 2. Hälfte 15. Jh.; dies., Islamische Teppiche und Textilien, Hannover 1987, S. 16, Nr. 8, um 1500. Gegen eine so frühe Einordnung dieses Gewebes spricht sowohl die etwas einfache Motivzeichnung als auch die Broschierung der Motive. Das Deutsche Textilmuseum Krefeld besitzt eine Dublette zu dem Düsseldorfer Fragment; vgl. Osmanische Samte und Seiden S. 17, 16. Jh.; I. Biniok, in: Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit, Bd. 2, Recklinghausen ^{2}1985, S. 260, Nr. 5/6, 16. Jh.

21) Vgl. Inv. Nr. 67,112-114; 67,118-120 und 82,565; 1971,248; 1971,249.

22) Vgl. zu dieser Problematik z. B. W. Denny, in: Y. Petsopoulos (Hrsg.), Kunst und Kunsthandwerk S. 122; I. Biniok,in: Türkische Kunst und Kultur, Bd. 2, S. 243-245; J. M. Rogers (Hrsg.), Topkapi Sarayi-Museum. Textilien, Herrsching am Ammersee 1986,

S. 15f.; J. M. Rogers-R. M. Ward, Schätze aus dem Topkapi Serail. Das Zeitalter Süleymans des Prächtigen, Berlin 1988, S. 175.

23) Vgl. dazu u. a. W. Denny, in: Y. Petsopoulos (Hrsg.), Kunst und Kunsthandwerk S. 126.

24) Vgl. dazu u.a. B. Tietzel, Geschichte der Webkunst. Technische Grundlagen und künstlerische Traditionen, Köln 1988, S. 168. Im Jahre 1557 arbeiteten beispielsweise in den Hofwerkstätten von Istanbul 156 Weber und 40 bis 50 Musterzeichner; vgl. ebenda.

25) Vgl. oben Anm. 19. Beispiele dieser frühen Phase osmanischer Webkunst sind Inv. Nr. 84,1339; 98,401; 98,417. Zu dieser Problematik vgl. auch W. Denny, in: Y. Petsopoulos (Hrsg.), Kunst und Kunsthandwerk S. 126 f.; I. Biniok, in: Türkische Kunst und Kultur, Bd. 2, S. 240 f.

26) Vgl. Inv. Nr. 78,1484. Zu dieser Problematik vgl. u. a. A. Geijer, A History of Textile Art, Stockholm 1979, S. 139f.; W. Denny, in: Y. Petsopoulos (Hrsg.), Kunst und Kunsthandwerk S. 126f.

27) Das Kunstgewerbemuseum Berlin-Köpenick besitzt mehrere hervorragende Beispiele dieser Mustergruppe, so vor allem Inv. Nr. 88,285; 1901,69; 1910,161.

28) Vgl. Inv. Nr. 83,1988; 89,253; 89,263.

29) Vgl. z. B. Inv. Nr. 78,1446; 86,737.

30) Vgl. u. a. dazu W. Denny, in: Y. Petsopoulos (Hrsg.), Kunst und Kunsthandwerk S.129.

31) Die Einflußnahme des nakkašhane auf die Textilgestaltung wird in der Literatur recht unterschiedlich beurteilt. Eine wichtige Funktion wird ihm beispielsweise zuerkannt von A. von Gladiss, in: Kunstmuseum Düsseldorf 1, S. 203 sowie Y. Petsopoulos bzw. W. Denny, in: Y. Petsopoulos (Hrsg.), Kunst und Kunsthandwerk S. 6, 124, 128. Dagegen zweifelt J. M. Rogers (Hrsg.), Topkapi Sarayi-Museum. Textilien S. 30 am Einfluß des Hofateliers auf die Mustergestaltung.

32) Vgl. z. B. Inv. Nr. 84,63; 84,150; 85,1027; 86,796; 98,409; 1971,152; 1971,177.

33) Vgl. z. B. Inv. Nr. 78,1445; 84,902; 84,903; 84,904.

34) Vgl. Inv. Nr. 84,379.

35) Vgl. Inv. Nr. 89,466.

36) Vgl. dazu u. a. J. M. Wearden, Turkish Velvet Cushion Covers. Department of Textiles and Dress, Victoria & Albert Museum, o. J. Für das Kunstgewerbemuseum Berlin-Köpenick vgl. z. B. Inv. Nr. 53,28; 85,109.

37) In dieser Hinsicht aussagekräftige Quellen sind Sultanserlasse (z. B. Bursa-Kanunname), Palastinventare, Rechnungsbücher, Handwerkerlisten, Preisverzeichnisse, Kostenverordnungen, Vermögensverzeichnisse, Gerichtsakten, Briefe im diplomatischen Verkehr, Schriftverkehr im Bereich des Handels sowie Reisebeschreibungen. Vgl. dazu T. Öz, Turkish Textiles and Velvets: XIV-XVI Centuries, Ankara 1950; L. W. Mackie, Splendor of Turkish Weaving; W. Denny, in: Y. Petsoupolos (Hrsg.), Kunst und Kunsthandwerk S. 121-139; J. M. Rogers (Hrsg.), Topkapi Sarayi-Museum. Textilien.

38) So webte man für den Export Stoffe nach europäischem Geschmack; vgl. W. Denny, in: Y. Petsopoulos (Hrsg.), Kunst und Kunsthandwerk S. 125; oder man führte Auftragsarbeiten aus; vgl. I. Biniok, in: Türkische Kunst und Kultur, Bd. 2, S. 241.

39) Für die Beliebtheit italienischer Seiden spricht auch die Tatsache, daß viele der Kaftane im Topkapi Serail aus Stoffen europäischer Herkunft gefertigt wurden. Vgl. dazu vor allem J. M. Rogers, (Hrsg.), Topkapi Sarayi-Museum. Textilien; vgl. ferner A. von Gladiss, Islamische Teppiche und Textilien S.18

40) Vgl. z. B. L. W. Mackie, Splendor of Turkish Waving S. 13; I. Biniok, in: Türkische Kunst und Kultur, Bd. 2, S. 241.

41) Vgl. J. M. Rogers-R. M. Ward,Schätze aus dem Topkapi Serail S. 175.

42) Vgl. A. von Gladiss, Teppiche und Textilien S. 18; B. Tietzel, Geschichte der Webkunst S. 169.

43) Vgl. J. M. Rogers (Hrsg.), Topkapi Sarayi-Museum. Textilien S. 22; J. M. Rogers-R. M. Ward, Schätze aus dem Topkapi Serail S. 175.

44) Es handelt sich dabei um die Dissertation B der Verfasserin: "Die Gewebeproduktion vom 16. - 18. Jahrhundert im Osmanischen Reich und in Persien - ein kulturhistorischer Vergleich", in deren Rahmen alle in der DDR vorhandenen osmanischen Gewebe bearbeitet werden.

Hallesche Beiträge
zur
Orientwissenschaft
Heft 15, 1990

DIE ILLUSTRATIONEN IM WEIMARER "DĪWĀN" DES AMĪR SHĀHĪ UND DAS PROBLEM DER MITTELASIATISCHEN BUCHMALEREI UM 1500

Rührdanz, Karin

Zu den in den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar aufbewahrten orientalischen Handschriften gehört ein kleiner Band (Oct. 170), der zwei Gedichtsammlungen in sich vereint.[1] Der an den Anfang gestellte "Dīwān" des Āṣafī Herawī (gest. 1517) umfaßt 67 Blatt in sehr gutem Nasta'līq und wurde nach Angabe des Kolophons zu Beginn des Jahres 1530 von Ibrāhīm b. Khalīl Allāh in Mekka kopiert. Der sich daran anschließende "Dīwān" des Amīr Shāhī Sabzawarī (gest. 1453) enthält 56 Blatt und bleibt in der Qualität des Nasta'līq und der Illumination deutlich hinter dem ersten Teil zurück. Er gewinnt allerdings an Interesse durch vier kleine Miniaturen, deren Beziehung zum späten Herater Timuridenstil zwar offensichtlich ist, die aber seinem weiteren Umkreis zugeordnet werden müssen. Leider fehlen bei diesem Teil des Bandes alle Angaben zu Ort und Zeit der Entstehung. Die sehr vagen Hinweise auf eine Tätigkeit des Ibrāhīm b. Khalīl Allāh in Mittelasien[2] sind angesichts der Unterschiede in der Qualität der Ausführung beider Abschriften kaum von Belang.

So ergab sich bisher der einzige Anhaltspunkt für eine Einordnung der vier Illustrationen aus dem Vergleich mit den Werken der sogenannten Shāhrukhiya-Gruppe,[3] was dazu führte, dem Manuskript eine mittelasiatische Provenienz (um 1520) zuzuschreiben. Unterschiede in der Qualität der Zeichnung, der Behandlung von Einzelheiten (Hügelkontur, spezifische Blumenpflanzen) und die extrem einfache Komposition ließen sich aus den begrenzten Fähigkeiten des Malers erklären. Zudem konnten die Künstler für die Illustration von "Dīwān"-Kopien noch nicht auf eine seit langem

etablierte Bildtradition zurückgreifen, wie dies bei der Epenillustration möglich war. Nicht verständlich blieb allerdings, warum bestimmte Elemente, die als typische Bestandteile der Shāhrukhiya-Kompositionen gelten konnten, in keiner der vier Miniaturen auftauchten. In der Zwischenzeit sind nun weitere Manuskripte zum Vorschein gekommen, darunter auch solche, deren Illustrationen den Miniaturen im "Dīwān" des Amīr Shāhī sehr nahestehen. Allein die wachsende Zahl derartiger Handschriften und die Spannweite im Stil machen es unmöglich, sie nach wie vor alle um Shāhrukhiya zu gruppieren. Das hieße nicht nur, die kulturellen Potenzen der Umgebung Keldi Muḥammads, des zunächst in Shāhrukhiya, dann in Taschkent residierenden Shaibanidenfürsten,[4] in absurder Weise zu überfordern, sondern würde auch von dem Grundproblem ablenken, auf das die zahlreichen provinziell anmutenden Miniaturen aus dem spättimuridischen Umkreis hinweisen: wir wissen bisher viel zu wenig über die Ausstrahlung der Herater höfischen Buchmalerei in den Jahren ihrer Blüte und unmittelbar nach dem Sturz der Timuriden. Das offensichtlich existierende Umfeld der Bihzād-Schule zeitlich und lokal zu differenzieren, steht als Aufgabe für die Zukunft.

Provinzielle Ausläufer der Herater Buchmalerei in den timuridischen Zentren Mittelasiens zu lokalisieren, liegt eigentlich nahe, doch ließ sich bisher nicht nachweisen, daß die transoxanischen Timuriden in irgendeiner Weise an der Verbreitung der Miniaturmalerei im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts beteiligt waren. In jüngster Zeit wurde dieses Problem von M. M. Ašrafi und B. W. Robinson wieder aufgegriffen. Ašrafi schließt aus dem Erscheinungsbild der transoxanischen Buchillustration unter den Shaibaniden auf eine - unbeschadet aller iranischen und vor allem Herater Einflüsse - seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts durchgehende eigene Traditionslinie, ohne jedoch auf die Entwicklung in Mittelasien in der zweiten Hälfte jenes Jahrhunderts einzugehen.[5] Eben dieser kritischen Zeitspanne, die durch die Figur des Naqshbandiya-Shaikhs Khoja Aḥrar[6] überschattet wird, weist Robinson eine Gruppe von illustrierten Manuskripten, vor allem "Shāhnāma"-Kopien, zu.[7] Auch wenn diese Einordnung beim gegenwärtigen Forschungsstand eine - allerdings sehr einleuchtende - Hypothese bleiben muß, lohnt es sich, seinen Hinweisen

auf kulturelle Aktivitäten an den Höfen der mittelasiatischen Timuriden nachzugehen und die Situation in Transoxanien differenzierter zu betrachten.

Abb. 1 Amīr Shāhī Sabzawarī, "Dīwān",
Weimar, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten,
Zentralbibliothek der deutschen Klassik, Oct. 170,
fol. 30 b

Abb. 2 Amīr Shāhī Sabzawarī, "Dīwān",
Weimar, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten,
Zentralbibliothek der deutschen Klassik, Oct. 170,
fol. 44 a

So zeichnet Babur in seinen Memoiren kontrastreiche Porträts dreier Söhne des Timuridenherrschers Abū Sa'īd (gest. 1469). Seinen Onkel Aḥmad (gest. 1494) charakterisiert er unter ausführlicher Darstellung gottesfürchtigen Verhaltens als kulturell desinteressierten Analphabeten,[8] an seinem eigenen Vater hebt Babur dagegen hervor, daß dieser die persischen Epen, besonders das "Shāhnāma" sehr schätzte und häufig darin las.[9] Auch in Ḥiṣār, der Domäne eines weiteren Sohnes des Abū Sa'īd, scheint sich das kulturelle Klima von der bigotten Atmosphäre am Samarkander Hof unterschieden zu haben.[10] Dem dort herrschenden Sultan Maḥmūd brachte Babur offensichtlich wenig Sympathien entgegen, aber das hinderte ihn nicht, an dessen Sohn Baisunghur rühmend hervorzuheben, daß dieser sehr gut Nasta'līq schrieb, nicht schlecht malte und Gedichte verfaßte.[11] Die Ausbildung, die ihn dazu befähigte, hatte der Prinz ganz offensichtlich bereits in Ḥiṣār erhalten. In den Machtkämpfen nach 1494 erlangte Baisunghur zunächst die Macht über Buchara, dann über Samarkand, ohne sich jedoch dort halten zu können.[12] Er kam 1499 ums Leben.

Die Regierungszeit Maḥmūds (1469-1494) wird als wichtigste Periode in der Entwicklung Ḥiṣārs angesehen,[13] wozu wohl auch die engen Kontakte zum Machtbereich Ḥusain Baiqaras beigetragen haben. Die Beziehungen waren allerdings keineswegs immer friedlich. So zog Sultan Ḥusain Anfang der neunziger Jahre gegen Maḥmūd, weil dieser in eine Verschwörung verwickelt war, die der faktische Gouverneur von Balkh, ein Bruder 'Alī Shīr Nawā'īs, angezettelt hatte. Der Feldzug endete mit Zugeständnissen an Maḥmūd und einem Bündnisvertrag,[14] was auf die Bedeutung Ḥiṣārs hinweist.

Unabhängig davon, wie weit man bei der Interpretation des Begriffes "naqqāshliq"[15] in Bezug auf Baisunghur b. Maḥmūd gehen will, steht wohl außer Zweifel, daß für den Hof in Ḥiṣār Ende der achtziger/Anfang der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts mit einem aktiven Interesse an der Buchkunst zu rechnen ist. Welche Qualität wäre dann zu erwarten? Vermutlich eine Nachahmung des Herater Vorbilds mit bescheidenen Mitteln, denn die "Abwerbung" guter Künstler aus Herat erwies sich selbst für den

bedeutenden Tabrizer Hof der Aq Qoyunlu-Herrscher als schwierig. Kaum eine Vorstellung kann man sich aber davon machen, was aus der Pflege der Buchkunst nach 1494 wurde. Doch nun zurück zu den Handschriften, deren Illustrationen mit den Miniaturen im Weimarer "Dīwān" des Amīr Shāhī am engsten verwandt sind!

Da wären zunächst drei datierte Manuskripte zu nennen:

1. "Dīwān" des Ḥāfiẓ, Abschrift beendet (am 10.8.) 1495 von Faḍl Allāh b. Niʿmat Allāh Shīrāzī, 3 Miniaturen (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, A.F. 134);[16)]
2. "Khamsa" des Amīr Khusrau Dihlawī, Abschrift beendet (Sept./Okt.) 1500 von Maḥmūd, 26 Miniaturen (Istanbul, Topkapi Saray Museum, H. 798);[17)]
3. "Khamsa" des Niẓāmī, datiert (Febr./März) 1501, 18 Miniaturen (Istanbul, Topkapi Saray Museum, R. 863).[18)]

Daran lassen sich Illustrationsgruppen aus undatierten Handschriften anschließen:

4. "Shāhnāma" des Firdausī, 18 von 43 Miniaturen (Istanbul, Topkapi Saray Museum, R. 1549);[19)]
5. "Shāhnāma" des Firdausī, 18 der noch vorhandenen 28 Miniaturen (London, British Library, Or. 13859);[20)]
6. "Shāhnāma" des Firdausī, 6 (ausschließlich innerhalb des Vorworts zum Epos) von insgesamt 26 Miniaturen (Teheran, Malek Library, MS Nr. 5986).[21)]

Außerdem gehören dazu noch zwei herausgeschnittene Blätter mit Miniaturen, die in eine Kopie von Jāmīs "Yūsuf wa Zulaikhā" eingeklebt sind (Gotha, Forschungsbibliothek, P 78).[22)] Je mehr die weniger qualitätvollen und untypischen Handschriftenillustrationen in den verschiedendsten Sammlungen in das Gesichtsfeld der Forschung geraten, desto größer wird vermutlich auch die Anzahl der Miniaturen werden, die dieser Gruppe zuzurechnen sind.

Die hinsichtlich der zeichnerischen Qualität schwächsten Arbeiten finden sich in den beiden "Dīwān"-Kopien sowie im "Shāhnāma" Or. 13859. Ablesbar ist dies an der wenig sorgfältigen Figurenzeichnung und an der Art, Felsstrukturen wiederzugeben. Diese ist

der in den beiden Istanbuler "Khamsa"-Manuskripten erkennbaren Manier sehr ähnlich, aber jedes Detail der Strichführung scheint vergröbert. Aus der Tendenz zur Vereinfachung der Komposition resultiert wahrscheinlich auch der weitgehende Verzicht auf Bäume für die Gestaltung des Hintergrundes. Wenn die Beschränkung in der Auswahl der Elemente im allgemeinen charakteristisch für die "abgeleiteten" Stilvarianten ist, so wird die Simplifizierung hier auf die Spitze getrieben.

Auffällige Übereinstimmungen im Detail stellen aber zugleich die Verbindung zu den anderen Illustrationszyklen der Gruppe wieder her. Ganz typisch ist das häufige Auftreten der Lilie, die auf den Miniaturen der Bihzād-Schule als e i n Bestandteil üppiger Pflanzenteppiche zu sehen ist (und die in die Illustrationen der Shāhrukhiya-Gruppe selten Eingang gefunden hat). Eine Eigenheit stellen auch die wenig sorgfältigen Kringel der Teppichmuster dar, deren ursprüngliche Herkunft von bestimmten Rankenmustern auf Teppichborten in Arbeiten der Bihzād-Schule sich nur noch ahnen läßt. Charakteristisch ist auch ein häufig wiederkehrendes Element des Architekturdekors, das vermutlich weder aus der realen Wandbemalung noch aus Herater Illustrationen abgeleitet wurde. Die einer Borte ähnliche Rahmung von Wandflächen entsprang wohl lediglich dem Versuch, mit Hilfe eines leicht zu zeichnenden Elementes die Flächen des Architekturhintergrundes aufzulockern.

Nimmt man die Gruppe der oben aufgezählten Manuskripte als Ganzes, so bieten sich schließlich folgende Schlüsse an:

1. Abgesehen von den typischen Kennzeichen eines Provinzialisierungsprozesses (Abbau der figurenreichen Szene, Flächigkeit, vereinfachte Hintergründe, schwächere Zeichnung) weisen diese Miniaturen auch einige Elemente auf, die der Bihzād-Schule völlig fremd sind. Dies gilt in erster Linie für die Felsstruktur und die Markierung von Hügelkonturen. Das erweckt den Eindruck, daß hier nicht drittrangige Herater Künstler, sondern lokal entwickelte Kräfte am Werk waren, die zudem keinen Zugang zu erstklassigen Herater Arbeiten hatten.

2. Eine direkte Beziehung zur Shāhrukhiya-Gruppe läßt sich nicht erkennen. Die Gemeinsamkeiten beider Gruppen resultieren im wesentlichen daraus, daß es sich beide Male um entfernte Ableitungen vom Stil der Bihzād-Schule handelt. Ähnliches gilt auch für den Vergleich mit den Illustrationen des "Fathnāma" Muhammad Shādīs (Taschkent, Institut Vostokovedenija AN Uz. SSR, Nr. 5369),[23] die aller Wahrscheinlichkeit nach zwischen 1502 und 1507 entstanden sind. In der eigenwilligen Mischung von turkmenischen und Herater Elementen fehlen die für die hier behandelte Gruppe charakteristischen Details. Das legt - geht man von einer mittelasiatischen Zuschreibung aus - die Vermutung nahe, daß der Stil bereits zu Beginn shaibanidischer Herrschaft in Transoxanien nicht mehr praktiziert wurde.

3. Nur in drei der hier aufgezählten Handschriften, im Weimarer "Dīwān" des Shāhī, im Wiener "Dīwān" des Hāfiẓ und im Istanbuler "Khamsa" des Niẓāmī, sind durchweg alle Illustrationen dem hier diskutierten Stil zuzuordnen. In zwei Manuskripten, den "Shāhnāma"-Kopien der British Library und der Malek Library, finden sich außerdem Miniaturen, die einem anderen Stil angehören. Dieser wurde von Robinson Mittelasien zugewiesen.[24] Bemerkenswert ist, daß die Kombination beider Stile nicht in den Handschriften auftritt, die bald nach 1460 angesetzt werden, sondern in den späteren, vielleicht in den achtziger Jahren entstandenen Manuskripten. Ohne zu vergessen, daß es lediglich zwei Hypothesen sind, die sich gegenseitig stützen, gelangt man auf dieser Basis zu der Annahme, daß der hier behandelte Illustrationsstil frühestens in den achtziger, vermutlich erst in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts entstand. Daß zwei Handschriften einer kleinen Gruppe gleichartig ergänzt wurden, spricht zudem gegen eine zufällige Verschleppung der Manuskripte. Möglich wäre zwischenzeitlicher Besitzerwechsel in den Wirren nach 1494. Das setzt allerdings voraus, daß der neue Besitzer wiederum großes Interesse an der Miniaturmalerei hatte. Ebensogut konnten in diesen Auseinandersetzungen, die von mehrfachen Residenzwechseln begleitet waren, auch Maler sehr schnell außer Reichweite ihres ehemaligen Patrons gelangen, der sich dann nach neuen Kräften umsehen mußte. Die Zeit der Machtkämpfe nach 1494 bis zum Abschluß der

Eroberung Transoxaniens durch Muhammad Shaibanī bietet sich jedenfalls als wahrscheinlichste Variante für die zeitliche Einordnung des Stils an.[25)]

Die vier Illustrationen im "Dīwān" des Amir Shāhī müssen demzufolge kurz vor bzw. um 1500 angesetzt werden. Was eine genauere Lokalisierung innerhalb Transoxaniens angeht, bietet sich selbst für eine Hypothese kaum ein Ansatz.

Anmerkungen

1) Vgl. Orientalische illustrierte Handschriften aus Museen und Bibliotheken der DDR (Ausstellungskatalog). Berlin 1984. Nr. 11, S. 60f.

2) Man ist versucht, diesen Kalligraphen mit dem Kopisten des "Mihr wa Mushtari"-Textes (Washington, Freer Gallery of Art, Nr. 32.6) zu identifizieren, der seine 1523 in Buchara angefertigte Abschrift mit "Ibrāhīm Khalīl" zeichnete.
Die Angabe "Ibrāhīm b. Khalīl Allāh (al-Husainī)" findet sich dagegen in zwei 1564 datierten Texten, die in Mashhad aufbewahrt werden, vgl. Fihrist-i kutub-i khaṭṭī-i Kitābkhāna-i Markazī-i Āstān-i Quds-i Raḍawī. Mashhad 1986. S. 271, 274.

3) Den Grundstein für die Identifizierung der Shāhrukhiya-Gruppe legte O. Galerkina durch die weitestgehend gesicherte Zuschreibung einer Kopie von Nawā'īs "Kulliyāt" (Leningrad, Gosudarstvennaja Publičnaja Biblioteka im. Saltykowa-Ščedrina, Dorn 559). Auf einer ihrer Miniaturen (fol. 35a) befindet sich eine Inschrift, die Abū'l-Muẓaffar Sulṭān Muḥammad Bahadur (=Keldi Muhammad) und das Jahr 928 (1521/2) nennt, vgl. Galerkina, O. I.: Rukopis' sočinenij Navoi 1521-22 gg. iz sobranii GPB im. Saltykova-Ščedrina v Leningrade. In: Sbornik statej posvjaščennych iskusstvu tadžikskogo naroda, Trudy AN Tadž. SSR, t. XLII (1956), S. 221-234. Einen relativ umfassenden Überblick über den Stil der Illustrationen vermitteln die 13 Farbabb. in: Ališer Navoij asarlariga išlangan rasmlar - Miniatjury k proizvedenijam Ališera Navoi. Taškent 1982. Nr. 64-76.
Aus stilistischen Gründen lassen sich die Miniaturen einer undatierten und nicht lokalisierten Kopie von Husain Kāshifīs "Anwār-i Suhailī" (Taschkent, Institut Vostokovedenija AN Uz. SSR, Nr. 9109) hier anschließen, vgl. Sobranie vostočnych rukopisej AN Uz.SSR, VIII. Taškent 1967. Nr. 5767; für 5 Farbabb. vgl. Galerkina, O.: Mawarannahr Book Painting. Leningrad 1980. Nr. 10-14.
Durch ein 1518 datiertes Siegel Keldi Muhammads und stilistische Verwandschaft der Miniaturen ist auch eine Kopie eines "Dīwāns" von Nawā'ī (Taschkent, Institut Vostokovedenija AN

Uz.SSR, Nr. 1995) an diese Gruppe gebunden, obwohl im Kolophon des Textes ausdrücklich vermerkt ist, daß die Abschrift von Sulṭān ʿAlī Mashhadī in Herat angefertigt wurde, vgl. Sobranie vostočnych rukopisej AN Uz.SSR, II. Taškent 1954. Nr. 1289; für Farbabb. von 5 der insgesamt 6 Miniaturen vgl. Ališer Navoij asarlariga išlangan rasmlar. Taškent 1982. Nr. 18-22.

4) Vgl. Boldyrev, A. N.: Zajnaddin Vasifi. Stalinabad 1957 (bes. Kap. VI).

5) Vgl. Ašrafi, M. M.: Bechzad i razvitie bucharskoj školy miniatjury XVI v. Dušanbe 1987.

6) Vgl. Nabiev, R. N.: Iz istorii politiko-ėkonomiceskoj žizni Maverannachra XV v. In: Velikij uzbekskij poėt. Taškent 1948. S. 34ff. Trotz der mehr als einmal und mit voller Berechtigung geäußerten Zweifel an der ausschließlich negativen Einschätzung der Rolle des Khoja Aḥrār (vgl. z. B. Bertel's, E.E. in seiner Besprechung des oben genannten Buches in: Izbrannye trudy. Navoi i Džami. Moskva 1965. S. 460-462) muß man wohl zumindest der nachfolgenden Schlußfolgerung zustimmen: "His influence had the effect of suppressing court culture in favor of populist works", vgl. Golombek, L., D. Wilber: The Timurid Architecture of Iran and Turan. Princeton 1988. S. 58.

7) Vgl. Robinson, B. W.: Two Illustrated Manuscripts in the Malek Library, Tehran. In: Content and Context of Visual Arts in the Islamic World. Ed. by P. P. Soucek. University Park, London 1988. S. 91-103; derselbe: Book-Painting in Transoxiana During the Timurid Period. Paper presented at the Second European Seminar on Central Asian Studies, 7-10 April 1987 (unveröffentlicht; dankenswerterweise vom Autor zur Verfügung gestellt).

8) Vgl. The Memoirs of Bābur. Transl.: A. S. Beveridge. London 1922. S. 33f.

9) Vgl. ebenda, S. 15.

10) Vgl. ebenda, S. 45f. Auch Haider interpretiert Baburs Äußerungen in dem Sinne, daß in seiner Umgebung vom Einfluß Khoja Aḥrārs nicht viel zu spüren war und nennt Sultan Maḥmūd "another example of a free-thinking ruler", vgl. Haider, M.: The Sovereign in the Timurid State (XIVth - XVth Centuries). In: Turcica, VIII (1976). S. 64.

11) Vgl. The Memoirs of Bābur, S. 111.

12) Ab 1497 scheint seine Operationsbasis wiederum Hiṣār zu sein, ohne daß er jedoch in der Lage war, wieder eine solche Machtposition einzunehmen, wie sie sein Vater dort besessen hatte, vgl. ebenda, S. 110, 112.

13) Vgl. Spuler, B.: Hisār. In: Encyclopaedia of Islam, III. Leiden, London 1971. S. 500.

14) Vgl. Barthold, W.: Herāt unter Ḥusein Baiqara dem Timuriden. Deutsche Bearbeitung von W. Hinz. Leipzig 1938. S. 66ff.

15) Vgl. The Bábar-nama. Ed. by A. S. Beveridge. Gibb Memorial Series, I. Leiden, London 1905. Fol. 68b.

16) Vgl. Duda, D.: Islamische Handschriften, I. Persische Handschriften. Wien 1983. Textband S. 46f., Bildband Abb. 410-413.

17) Vgl. Sümer, M.: Topkapi Sarayi Müzesi'nde Bulunan 16. Yüzyil Başlarina Ait Problemli Bir Grub Yazma. In: Sanat Tarihi Yilliği, VIII (1978). S. 160-172; für die genaue Datierung vgl. Karatay, F.E.: Topkapi Sarayi Müzesi Farsça Yazmalar Kataloğu. Istanbul 1961. Nr. 596.
So problematisch es ist, die nicht gerade informative Angabe "Mahmūd" mit anderen Handschriften in Verbindung zu bringen, sei doch darauf verwiesen, daß sich im Kolophon einer weiteren Kopie von Amīr Khusrau Dihlawīs "Khamsa" der Kalligraph ebenfalls nur "Mahmūd" nennt. Eine Ortsangabe fehlt auch bei diesem 1499 datierten, gut geschriebenen und illuminierten, aber nicht illustrierten Manuskript, vgl. Sobranie vostočnych rukopisej AN Uz.SSR, II.Taškent 1954. Nr. 1013.

18) Vgl. Sümer, a.a.O.; Stchoukine, I.: Les peintures des manuscrits de la "Khamseh" de Nizāmī au Topkapi Sarayi Müzesi d'Istanbul. Paris 1977. Nr. XXX, Pl. LV, LVI.

19) Vgl. Sümer, a.a.O.

20) Vgl. Titley, N. M.: A Shāhnāma from Transoxiana. In: British Library Journal, 7 (1981). S. 158-171.

21) Vgl. Robinson, B. W.: Two Illustrated Manuscripts in the Malek Library, Tehran, S. 94.

22) Vgl. Pertsch, W.: Nachträge und Verbesserungen zu den Katalogen der persischen und türkischen Handschriften. In: Die arabischen Handschriften der herzoglichen Bibliothek zu Gotha, 5. Gotha 1892. S. 516f.

23) Vgl. Pugačenkova, G. A.: Miniatjury "Fatch-name" - chroniki pobed Šaibani-chana iz sobranija Instituta po izučeniju vostočnych rukopisej AN Uz.SSR. In: Trudy Sredneaziatskogo Gosudarstvennogo Universiteta, vyp. XI. Taškent 1950. S. 121-136.

24) Vgl. Anm. 7.

25) Das Gebiet von Ḥiṣār wurde von Muḥammad Shaibanī erst 1505/6 erobert, vgl. Davidovič, E., A. Muchtarov: Stranicy istorii Gissara. Dušanbe 1969. S. 24.

Abbildungsnachweis: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur, Weimar

Hallesche Beiträge
zur
Orientwissenschaft
Heft 15, 1990

EINE SOGENANNTE "MONGOLENKLINGE" IM HISTORISCHEN MUSEUM DRESDEN - BEISPIEL DER VORZÜGLICHEN WAFFENSCHMIEDEKUNST IN PERSIEN

Schuckelt, Holger

Persien galt in der Vergangenheit in vieler Hinsicht als eines der führenden Zentren von Kunst und Handwerk. Neben hervorragenden Miniaturen, Textilien und Töpfererzeugnissen lobte man vor allem die Pracht und Zuverlässigkeit der Waffen und Rüstzeuge aus Regionen wie Chorāsān, oder Städten wie Tabrīz und Iṣfahān. Generationen von Handwerkern setzten diese Traditionen fort, kopierten bewährte Muster, und selbst vor der Aneignung bekannter Namen schreckte man nicht zurück. So darf es nicht verwundern, daß "Werke" des berühmten Assad Ullāh, Klingenschmied unter Šāh ʿAbbās I., aus mehreren Jahrhunderten erhalten sind. Trotz dieser Kontinuität läßt sich die Entwicklung persischer Waffen nur schwer verfolgen. Von zahlreichen Einflüssen geprägt, schufen meist unbekannte Handwerker eine Formen- und Mustervielfalt, die eine genaue lokale und zeitliche Zuordnung ermöglichen sollte, bei dem heutigen, unzureichenden Stand der Untersuchungen jedoch verwirrt. Eine gewisse "Berühmtheit" erlangte in diesem Zusammenhang eine Gruppe persischer Schwerter. Exemplare dieser sogenannten "Mongolenklingen" befinden sich in verschiedenen Museen der Welt und geben der Wissenschaft noch heute zahlreiche Rätsel auf.

Bei diesen Stücken handelt es sich um gerade, zweischneidige Klingen von durchschnittlich einem Meter Länge. Charakteristisches Merkmal für die Zusammenfassung zu einer Gruppe ist der figürliche Dekor an der gefäßnahen Zone der Klingen. In reicher Gold- und Silbertausia wurden Paare aus Drachen und Phönix auf dicht gefülltem Rankengrund wiedergegeben. Entlang der leicht gewölbten Mitte der Klingen verlaufen persische Inschriften, die in einigen

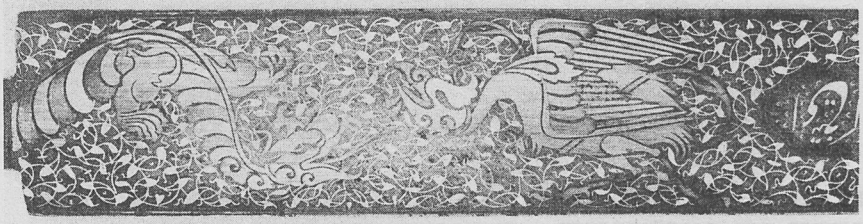


Abb. 1 "Mongolenklinge", Dekordetail
Historisches Museum Dresden, Inv.Nr.: Y 30

Fällen identisch, sonst aber von ähnlichem Charakter sind.

Ohne Zweifel kam die Anregung für das Drachen-Phönix-Motiv aus dem Fernen Osten nach Persien. Kontakte zwischen West- und Ostasien waren zahlreich. So kam es u.a. mit dem Vordringen der Araber nach Osten im Jahre 751 bei Talas zu einem unmittelbaren Zusammenstoß mit den Chinesen, iranische Höflinge und Adlige flohen nach Osten und in der Kunstschule von Chotan trafen sich indische, sasanidische, chinesische, sogdische und choresmische Einflüsse. Am deutlichsten läßt sich der fernöstliche Einfluß in Persien jedoch nach dem Mongolensturm erkennen, daher auch die Bezeichnung "Mongolenklinge" im vorliegenden Fall.

So sicher der Ursprung des Motivs von Drachen und Phönix ist, über die Bedeutung des Dargestellten herrscht weitaus weniger Klarheit.
In China ist der Drache das häufigste symbolische Fabeltier. Seine verschiedenen Bedeutungen sind kaum zu überblicken. Er vereinigt in sich Schlange und Vogel und ist somit Materie und Geist zugleich. Ursprünglich war der Drache ausschließlich Symbol der Wohltätigkeit, Manifestation des lebensspendenden Wassers (Schlange) und des Lebensatems (Vogel). In weiten Teilen des Orients stellt er eine im allgemeinen gütige,himmlische Macht dar und war im Gegensatz zum "europäischen" Drachen nie eindeutig böse, auch wenn er gelegentlich den zerstörenden Blitz oder Überschwemmungen symbolisiert. In der Vorstellungswelt der

Chinesen kann und braucht er nicht besiegt zu werden. Eine weitere Bedeutung läßt sich seit der Han-Zeit (206 v.u.Z. - 221 u.Z.) nachweisen. Als "lung", der fünfklauige Azurdrache, war er Kennzeichen der kaiserlichen Würde. Ein Paar aus Drache und Phönix (chin. "feng-huang") symbolisiert die Vereinigung von Himmel und Erde, Kaiser und Kaiserin, Geburt und Tod. Dabei übernimmt der Phönix, eigentlich wie der Drache sowohl "yin" (= huang) als auch "yang" (= feng), das weibliche Element, wird somit "Kaiserin" an der Seite des Kaisers (Drache). Darstellungen dieser Art finden sich in großer Vielfalt, u.a. auch auf Hochzeits- und Trauergewändern.[1)]

Abb. 2 ᶜAlī tötet den Drachen, Miniatur aus dem Ḫāwarān-Nāma, Šīrāz um 1480, Musée des Arts Decóratifs, Teheran

Soweit zu der ursprünglichen chinesischen Bedeutung von Drache und Phönix. Inwieweit läßt sich diese Symbolik jedoch auf persische Klingen übertragen?

Im sumero-semitischen Kulturbereich verkörpert der Drache den

Gegner, die Macht des Bösen. Auf persischen Miniaturen wird der Drache von den Helden getötet, ähnlich wie es in den europäischen Heldenepen der Fall ist.

Zygulski glaubt in diesem Kampf von Drache und Phönix Überreste der alten zoroastrischen Religion, in deren Mittelpunkt der Kampf des Lichtes (Ormuzd, in diesem Falle der Phönix = Sonnenvogel) mit den Mächten der Dunkelheit (vergöttlicht als Ahriman, hier der Drache) steht, zu sehen.[2] Gelangte der Drache als Symbol des Herrschers aus China über die Mongolen, in deren religiösen Vorstellungen er ebenfalls eine große Rolle spielte,[3] nach Vorderasien, um dort als Verkörperung des Feindes Verwendung zu finden? Oder übernahm man vielleicht dieses Sujet ohne nähere Kenntnis der chinesischen Symbolik und paßte es der eigenen Gedankenwelt an?
Der Raum für Spekulationen bleibt groß, und eine zweifelsfreie Klärung dieser Fragen ist momentan wohl kaum möglich.

An der überragenden Bedeutung der Inschriften auf islamischen Kunstwerken dürfte kaum noch Zweifel bestehen. Auch im Fall der "Mongolenklingen" scheinen bildlicher Dekor und Inschriften, trotz entgegengesetzter Orientierung, in enger Verbindung zu stehen. Die Inschrift auf dem Dresdener Stück (siehe Anhang) bietet in diesem Zusammenhang zwei Anknüpfungspunkte. In der Vorstellungswelt der Menschen muß es eine Verbindung des Drachen mit dem "zo-l-faqār", dem doppelklingigen Schwert ᶜAlīs, gegeben haben.[4] Im Falle der "Mongolenklingen" tauchen beide nebeneinander auf. Andere Klingen, z.T. selbst zo-l-faqār-Imitationen, tragen schlangen- oder drachenartige Reptilien ebenfalls in Verbindung mit dem zo-l-faqār, und auf zahlreichen türkischen Fahnen ist dieses Schwert mit in Drachenköpfen endenden Parierstangen dargestellt. (siehe Abbildung 3)
Möglicherweise verstand man den Drachen als Symbol des von ᶜAlī getragenen Schwertes?
Der zweite Kontakt wird durch die Verbindung Wasser - zo-l-faqār - Drache geschaffen. Wasser bedeutet im Islam Leben oder Herrlichkeit des Paradieses. Das "Wasser einer Klinge" zu trinken, steht im Sinne von "sterben". Wasser symbolisiert also Leben

und Tod. Anspielungen auf das Wasser des Paradieses wurden häufig in Verbindung mit dem ǧihād, dem heiligen Krieg, oder dem zo-l-faqār gebraucht. Selbst im Koran finden sich ausreichende Belege für solche Gedanken, in denen das Wasser des Paradieses zum Lohn für die Glaubenskrieger verheißen wird.[5] Auf welcher Grundlage diese Verbindungen bestanden, läßt sich gegenwärtig nicht genau sagen. Daß sie existierten, dürfte hingegen mit Sicherheit feststehen.

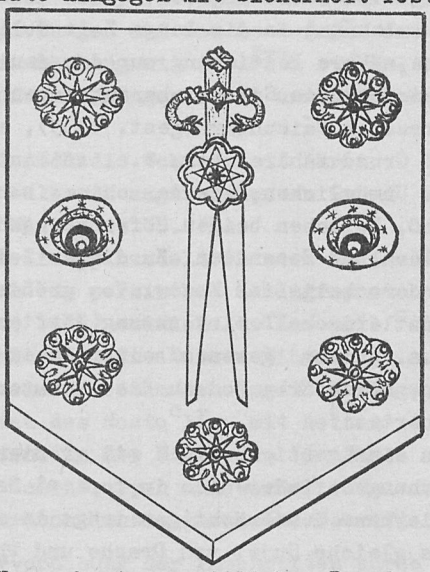


Abb. 3 Türkische Fahne,
Historisches Museum
Dresden, Inv.Nr.:D 10

Weitere Probleme bereitet der Versuch einer zeitlichen Zuordnung dieser Klingen. Keines der erhaltenen Exemplare trägt die Jahreszahl seiner Herstellung und auch die Montierung ist in nicht einem Falle original. In Dresden hat sich nur die Klinge erhalten. In anderen Museen befinden sich Stücke mit nachträglich angefertigten türkischen und europäischen Gefäßen. Aber auch die Klingen selbst wurden umgearbeitet, wobei z.T. der Dekor erheblich beschädigt wurde.

Gerade, zweischneidige Schwerter waren im Vorderen Orient bis ins 14. Jh. allgemein gebräuchlich. Erst zu dieser Zeit begann sich der Säbel langsam durchzusetzen. Doch auch später verwendete man Schwerter bei Zeremonien und bei Hofe, so daß dies als Begründung für die früher übliche Datierung ins beginnende 15. Jh.[6] nicht stichhaltig ist.

Eine obere Abgrenzung bei der Datierung erlauben die Stücke in

Ingolstadt und Dresden. Bei dem ersten ist bekannt, daß das in Europa gefertigte Gefäß im Jahre 1612 angebracht wurde. Die Dresdener Klinge ist erstmalig im Inventar von 1606 erwähnt, wo man vermerkte, daß auf Befehl von Kurfürst Christian I. (1560-1591) ein Gefäß für dieses Stück angefertigt wurde. Dies bedeutet also, daß diese Klinge spätestens im Jahre 1591 nach Dresden gelangte. Weitere Angaben fehlen leider.

In Anlehnung an die lange Zeit übliche Frühdatierung können für eine nähere Bestimmung nur der deutlich chinesisch beeinflußte Dekor und die Schrift herangezogen werden. Unter dem Timuridenherrscher Bāisunqur (gest. 1433), eine zeitigere Datierung fällt auf Grund zahlreicher, v.a. stilistischer Gründe in den Bereich des Unmöglichen, war der chinesische Einfluß in der Malerei sehr groß. Zwischen beiden Höfen herrschte ein reger Austausch von Malern und Gesandten. Zu dieser Zeit war auch der Drache ein besonders beliebtes Motiv. Von größter Bedeutung für diese künstlerische Beeinflussung dürften die Kunstschulen Ostturkestans (u.a. Chotan) gewesen sein, die im Sturm der Mongolen untergingen, deren Erbe jedoch die nächsten Jahrhunderte z.T. überdauerte.[7)]

Ein einzigartiges Stück mit größter Wichtigkeit für diese Untersuchung befindet sich im Topkapi Sarayi Müzesi. Das Schwert Süleymans des Prächtigen trägt in etwas abgewandelter Form genau das gleiche Sujet von Drache und Phönix im "timuridischen Chinoiserie-Stil".[8)] Auch hier steht die bildliche Darstellung im Hinblick auf die Inschrift, die eine Widmung für Süleyman enthält, auf dem Kopf. Auf dem Klingenrücken befindet sich die Signatur des Meisters Aḥmed Tekelü mit der Jahreszahl 933 d.H./ 1526-27. Die Nisba seines Namens verweist auf die Teke-Turkmenen, die zu dem im frühen 16. Jh. bei Meshed begründeten Verband der Kizilbaş gehörten. Aḥmed Tekelü könnte folglich unter den Handwerkern gewesen sein, die Selim I. 1514 aus Tabrīz nach Istanbul deportierte.

Ohne Zweifel stehen die "Mongolenklingen" in engem Zusammenhang mit dem Schwert Süleymans und dürften einem gemeinsamen gesellschaftlichen Hintergrund entstammen.

Die Timuriden erreichten unter Ḥusaīn Baiqara (1470-1505/06) eine letzte Blüte in Herāt. Nachdem 1507 die Usbeken Herāt ein-

nahmen, folgten 1510 die Qizilbaš unter Ismāᶜīl, der die "Zwölfer-Šīᶜa" zur Staatsreligion proklamierte. Im Jahre 1514 kam es bei Ǧaldīrān zur Schlacht zwischen den Osmanen und den Safawiden. Dabei sollen 40 000 Qizilbaš auf dem Schlachtfeld geblieben sein. Ismāᶜīl selbst entkam und räumte Tabrīz, das den Osmanen in die Hände fiel.
In Anbetracht dieses Hintergrundes, der persischen Verse auf den "Mongolenklingen", in denen Anspielungen auf das zo-l-faqār enthalten sind, die wiederum in Zusammenhang mit der Šīᶜa stehen, ist eine timuridische Herkunft dieser Klingen recht unwahrscheinlich.
Schließlich und endlich verweist auch die Schrift mit ihren bauchigen Rundungen und dem mit Füllwerk angereicherten Grund auf eine Entstehungszeit um die Mitte des 16. Jhs.
Das Nastaᶜlīq, und um diesen Schrifttyp handelt es sich zweifellos, wurde der Überlieferung nach vom persischen Kalligraphen Mīr ᶜAlī Sulṭān al-Tabrīzī (gest. 1416) entwickelt. Ihm soll ᶜAlī, der vierte Kalif, im Traum erschienen sein. Dessen Eingebung folgend, beobachtete al-Tabrīzī einen bestimmten Vogel im Fluge, woran die kühnen und klaren Linien des Nastaᶜlīq mit seinen perfekt gerundeten Kurven erinnern. In der Mitte des 16. Jhs. verdrängte das Nastaᶜlīq ältere Schrifttypen und wurde, inzwischen selbst weiterentwickelt, die gebräuchlichste persische Schrift.

Die in früherer Zeit übliche Hervorhebung der Inschriften durch einen glatten Hintergrund fand erst zu dieser Zeit ein Ende. Zunächst nur vereinzelte Einstreuungen führten im ausgehenden 16. bzw. beginnenden 17. Jhd. zu dicht gefüllten Schriftfeldern. Ähnliches gilt für die Schrift selbst. Von al-Tabrīzī ursprünglich in gleichstarker Strichstärke entwickelt, bildeten sich um die Mitte des 16. Jhs. beim Nastaᶜlīq stark verbreiterte, bauchige Bögen heraus.[9)]

Ohne mit letzter Gewißheit eine frühere Datierung als die hier vertretene ausschließen zu können (jede neue Entdeckung kann auf einem so wenig erforschten Gebiet wie der orientalischen Waffenkunde zu völlig neuen Erkenntnissen führen), scheint nach dem gegenwärtigen Wissensstand eine Zuordnung dieser "Mongolenklingen" in das 15. Jh. nicht haltbar.

Die waffenkundliche Bedeutung einer so geschlossenen und einheitlichen Gruppe, mit der wir es in diesem Fall zu tun haben, kann noch nicht klar umrissen werden, ist jedoch immens. Zukünftigen Forschungen muß es auch überlassen werden, den genauen Zusammenhang zwischen den "Mongolenklingen" und dem Schwert Süleymans aufzuklären.
Ziel und Zweck dieser Untersuchung war es, die Vielschichtigkeit des vor uns liegenden Forschungsfeldes aufzuzeigen, neue Überlegungen zu diesem speziellen Thema anzuregen und eines der bedeutendsten Stücke der Orientabteilung des Historischen Museums Dresden in Wort und Bild einem breiteren Auditorium vorzustellen.

Anhang

ای تیغ که از تو خصم دین کم بادا

āj tiǵ-e ke az to xasm-e din kam bādā
Oh Schwert, mögen durch dich die Gegner der Religion vernichtet werden;

باغ ظفر از آب تو خرم بادا

bāǵ-e zafar az āb-e to, xorram bādā
möge der Garten des Sieges durch dein Wasser blühen;

صاحب تو دعاء سیف پناه

sāheb-e to do^{c}ā-je sejf panāh
(Möge) dein Besitzer durch das Schwert-Gebet Schutz (finden).

با تو ...

bā to ...

Der Rest der Inschrift ist bei dem Dresdener Stück zerstört. Bei der Klinge aus dem Kunsthistorischen Museum Wien setzt sich die gleiche Inschrift folgendermaßen fort:

Dein Kamerad sei der Hauch des zo-l-faǵār. Jeden Tag zückt die Sonne ein Schwert, um das Herz der Liebenden ...

Anmerkungen

1) vgl. Natschläger, 1987, S. 138.

2) Zygulski, 1986, S. 80

3) Spuler, 1985, S. 140.

4) vgl. Alexander, 1983, S. 105.

5) u.a. Der Koran, 48. Sure, Vers 18.

6) vgl. u.a. List, 1912, Text zu den Tafeln 235 und 236.

7) u.a. Bussagli, 1978, S. 53f und Brentjes, 1979, S. 179f.

8) Schätze aus dem Topkapi Serail, 1988, S. 161

9) vgl. Ivanov, 1979, S. 70f.

Literatur (Auswahl)

Albaum, L.I. & Brentjes, B.: Herren der Steppe. - Berlin, 1978

Alexander, D.G.: Watered steel and the waters of Paradise. - In: Metropolitan Museum Journal.- New York 18 (1983). - S. 104 bis 109.

Brentjes, B. & Rührdanz, K.: Mittelasien - Kunst des Islam. - Leipzig, 1979.

Bussagli, M.: Central Asian painting (= Treasures of Asia).- Geneva, 1978.

Cooper, J.C.: Lexikon alter Symbole. - Leipzig, 1986.

Ivanov, A.: A group of Iranian daggers of the period from the fifteenth century to the beginning of the seventeenth with Persian inscriptions.- In: R.Elgood (Hrsg.): Islamic Arms and Armour.- London, 1979.- S. 64-77.

List, C.: Die Waffen.- In: F.Sarre & F.R. Martin (Hrsg.): Die Ausstellung von Meisterwerken Muhammedanischer Kunst in München 1910.- Berlin, 1912.

Miklós, P.: Das Drachenauge - Einführung in die Ikonographie der chinesischen Malerei.- Leipzig, 1981.

Nasr, S.H.: Islamic art and spirituality.- Ipswich, 1987.

Natschläger, H.: Roben der Qing-Dynastie (China 1644-1911).- In: Waffen- und Kostümkunde.- München 29/2 (1987).- S. 123-138.

Nicolle, D.: Islamische Waffen.- Graz, 1981.

Papadopoulo, A.: Islamische Kunst (= Große Epochen der Weltkunst - Ars Antiqua).- Freiburg, Basel, Wien, 1977.

Pellat, C.: Jewellers with words.- In: B. Lewis (Hrsg.): The world of Islam.- London, 1980.- S. 141-152.

Quandt, J.G.v.: Andeutungen für Beschauer des historischen Museums.- Dresden, 1834.

Robinson, B.W.: The sword of Islam.- In: Apollo Annual.- London, 1949.- S. 56-59.

Safadi, Y.H.: Islamic calligraphy.- London, 1978.

Schätze aus dem Topkapi Serail - Das Zeitalter Süleymans des Prächtigen (Kat.).- Berlin, 1988.

Schöbel, J.: Prunkwaffen.- 3. Aufl.- Berlin, 1983.

Spuler, B.: Die Mongolen in Iran. Politik, Verwaltung und Kultur der Ilchanzeit 1220-1350.- 4. Aufl.- Berlin, 1985.

Stöcklein, H.: Arms and armour.- In: A.U.Pope (Hrsg.): A survey of Persian art, Bd. III.- London, New York, 1939.- S. 2555-2585.

Zygulski, Z.: Broń wschodnia.- Warszawa, 1986.

Eine weitere wichtige Arbeit zu diesem Thema wurde mir erst nach Fertigstellung des Manuskriptes zugänglich:

Melikian-Chirvani, A.S.: An English Sword with an Ottoman Blade in the Swiss National Museum - The Blade.- In: K.Stüber & H. Wetter (Hrsg): Blankwaffen, Armes blanches, Armi bianche, Edged weapons.- Zürich, 1982.- S. 69-78.

Der Autor dieses Artikels versucht, eine osmanische Herkunft dieser Klingen nachzuweisen. Er stößt dabei aber auch auf Fakten, die auf den Iran hindeuten. In Bezug auf die Datierung gelangte A.S. Melikian-Chirvani zu den gleichen Ergebnissen wie die vorliegende Untersuchung.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Historisches Museum, Aufnahme: Pfauder

Abb. 2 In: A. Papadopoulo, 1977, Abb. 48

Abb. 3 Zeichnung: Schuckelt, nach einem Foto

Hallesche Beiträge
zur
Orientwissenschaft
Heft 15, 1990

TUNESISCHE KERAMIK DES MUSEUMS FÜR VÖLKERKUNDE ZU LEIPZIG

Seiwert, Wolf-Dieter

Das Museum für Völkerkunde besitzt eine reiche Sammlung nordafrikanischer Keramik. Darunter befinden sich laut Katalog auch 117 Objekte aus Tunesien, von denen allerdings nur 94 den Zweiten Weltkrieg überstanden haben.

Die ersten tunesischen Tonwaren unseres Museums wurden von dem großen Afrikareisenden Georg Schweinfurth zwischen 1871 und 1875 auf der Insel Ǧarba (Djerba) gesammelt. Es handelt sich um 7 unglasierte Gefäße mittlerer Größe (ḥarrāsa), die die ältesten Traditionslinien tunesischer Scheibentöpferei verkörpern, die die Insel über Jahrtausende mit Karthago und dem östlichen Mittelmeerraum verbanden. Die hauptsächlich von Leo Frobenius im Jahre 1914 zusammengetragene Sammlung karthagischer Keramik (17 Objekte) zeigt dazu interessante Parallelen.

Am stärksten ist in unserem Bestand das Töpfereizentrum Nābil (Nabeul) vertreten. Dieser Ort, ca. 65 km südöstlich von Tunis gelegen, war unter dem Namen Neapolis bereits in römischer Zeit für die Herstellung von Tonwaren bekannt. Nach der Zerstörung der Stadt um 600 kam das Töpferhandwerk offenbar zum Erliegen. Erst gegen Ende des 16. Jh. wurde es durch Einwanderer von Ǧarba wieder eingeführt.[1] Die Erinnerung daran hat sich in der Bezeichnung der Töpfer (žraibī, Pl. žraibiyya) und ihrer Werkstatt (dār žrāba, žrāba) sowie in der "Töpfersprache" žerbī bis heute erhalten.[2]

Unsere Sammlung von Nābil-Keramik stellt eine Art Momentaufnahme dar, die noch dazu nur einen Teil der damaligen Produktion repräsentiert. Der erste Direktor des Leipziger Völkerkundemuseums,

Dr. med. Hermann Obst, erwarb sie während seines Besuchs der Pariser Weltausstellung im Jahre 1900: 29 Objekte erhielt er von einer Compagnie du Commerce extérieur in Paris als Geschenk zusammen mit "une liste de tous les articles que nous produisons généralement". Gleichzeitig brachte der Direktor der Compagnie die Hoffnung zum Ausdruck, daß "cette exposition au Musée contribuait à augmenter la vente des produits de la poterie Beylicale et Artistique de Nabeul/Tunisie".[3] Eine weitere Schenkung von 61 Objekten wurde ihm von der Tunesischen Ausstellungscommission übergeben.[4]

Es ist kaum zu übersehen, daß bei der Zusammenstellung des auf der Weltausstellung gezeigten Sortiments der Absatz auf dem europäischen Markt im Mittelpunkt stand. Trotzdem sind die wichtigsten Gruppen der damals in Nābil gefertigten Keramik (bis auf glasierte Dachziegel) in der Sammlung enthalten:[5]

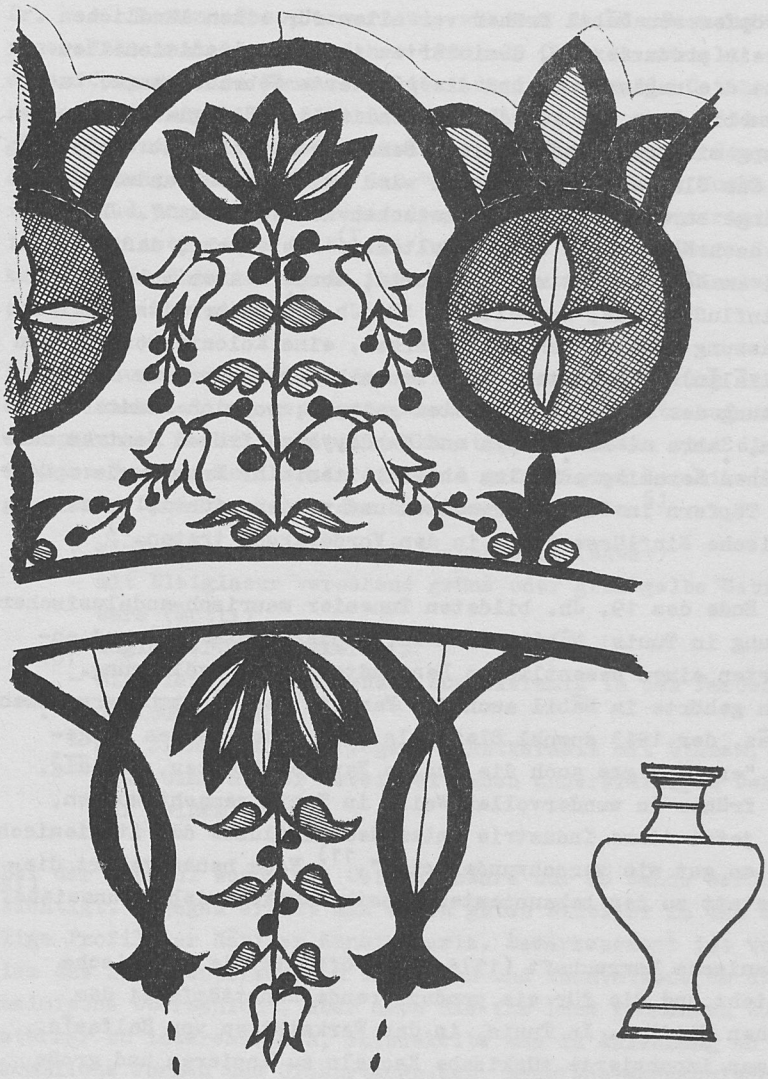
- einfache, unglasierte Gebrauchsware (šawāt)
- mit Bleiglasur versehene grüne oder grün-gelbe Gebrauchsware (motli)
- unglasierte Kunstkeramik
- mit Bleiglasur versehene Kunstkeramik in den Farben gelb und/oder grün
- mit Zinnglasur überzogene Kunstkeramik mit blauem, gelbgrün-blauem oder vereinzelt auch andersfarbigem Dekor auf weißem Grund.

Bei der Auswahl wurde die Gebrauchsware nur am Rande berücksichtigt. Dagegen erhält man einen guten Einblick in das damalige Profil der Nābiler Kunstkeramik. Bemerkenswert ist vor allem das Zusammenwirken von Tradition und Innovation. Um die einheimische Oberschicht, aber auch die ins Land kommenden Europäer stärker zu interessieren, entwickelte man in Anlehnung an herkömmliche Formen und Glasurtechniken, maurisch-andalusische Traditionen in der Fliesenherstellung, osmanisches Dekor und europäische Stilelemente völlig neue Typen von Kunstkeramik. Ein Großteil der Gefäße wurde von den Töpfern serienmäßig in einer unglasierten und einer oder mehreren glasierten Varianten hergestellt.

Da die Töpfer von Nābil früher vor allem für einen ländlichen Kundenkreis produzierten, dominierten in ihrem traditionellen Sortiment die unglasierte und die glasierte Gebrauchsware. Dabei sollen bis Ende des 19. Jh. ausschließlich Bleiglasuren in Verbindung mit grüner oder gelber Bemalung aufgebracht worden sein.[6] Das Glasieren der Keramik wird auf maurisch-andalusische Flüchtlinge zurückgeführt, die zwischen dem 14. und 17. Jh. von Spanien nach Nordafrika übersiedelten.[7] Fest steht, daß die Töpferei in Nābil nicht nur von Ǧarba, sondern auch von Tunis aus beeinflußt wurde, wo seit dem 10. Jh., also bereits vor der Niederlassung andalusischer Handwerker, eine Kolonie von Töpfern (Sūq Qallālīn) existierte.[8] Die Technik der Glasur war mit der Ausbreitung des Islams nach Westen gelangt, wo sich Städte wie Qairawān, Ṣabra al-Manṣūriyya und Mahdiyya zu frühen Zentren der islamischen Keramikproduktion entwickelten. Ihr Erbe wurde später von den Töpfern in Tunis übernommen und weitergeführt, wobei andalusische Einflüsse stark in den Vordergrund traten.[9]

Noch am Ende des 19. Jh. bildeten Tunesier maurisch-andalusischer Abstammung in Tunis, Nābil, Tiburba, Binzart (Bizerte) und anderen Orten einen wesentlichen Bestandteil der Bevölkerung.[10] Zu ihnen gehörte in Nābil auch die Familie des Kunsttöpfers Aḥsen al-Ḫarrāz, der 1913 sowohl Blei- als auch Zinnglasuren hergestellt, "er fertigte auch die bunten Fayence-Platten, zellāīǧ, wie sie früher in wundervoller Weise in Tunis gemacht wurden, während jetzt diese Industrie unter dem Einflusse der italienische Importe so gut wie verschwunden sind".[11] Noch heute gehört diese Werkstatt zu den bekanntesten Kunstkeramikbetrieben Tunesiens.[12]

Die osmanische Herrschaft (1574-1881) öffnete die städtische Oberschicht und die für sie produzierende Kunsttöpferei dem türkischen Einfluß. In Tunis, in den Werkstätten von Halfawīn, begann man importierte türkische Kacheln zu kopieren und große Wandverkleidungen mit floralem Dekor zusammenzusetzen: Besonders typisch wurde die Darstellung von Tulpen- und Nelkensträußen in großen Vasen, die der hier abgebildeten Nābil-Vase sehr ähnlich sind. Tatsächlich sollen die Töpfer von Halfawīn später nach Nābil umgesiedelt sein.[13]



Dekor und Form einer Vase aus Nābil um 1900 (NAf 1635)

Nach der kolonialen Unterwerfung Tunesiens durch die Franzosen begann die Entwicklung eines Keramiktyps, der auf der Weltausstellung 1900 in Paris stark in den Vordergrund trat: die innovierte Kunstkeramik. Sie war ein Ergebnis der Einbeziehung Tunesiens in den kapitalistischen Weltmarkt, indem französische Unternehmen (z. B. die Firma El-Kellaline), offenbar aber auch einheimische Großproduzenten wie al-Ḫarrāz seit Ende des vergangenen Jahrhunderts versuchten, die in Nābil produzierte Kunstkeramik in Form und Dekor dem europäischen Geschmack der damaligen Zeit anzupassen, um so neue Absatzmärkte zu erschließen.[14] Traditionelle Formen wurden verändert und oft ihres ehemaligen Gebrauchswertes beraubt. Man gestaltete darabūka-Trommeln und Öllampen zu Vasen um und schuf eine "Unmenge Phantasie-Gegenstände",[15] deren einzige Bestimmung in der dekorativen Verwendung bestand. Dabei wurden die traditionellen Techniken weitgehend beibehalten und durch neue Impulse belebt.

Die Kehrseite faßte M. Lobsiger-Dellenbach folgendermaßen zusammen: Das Streben nach Gewinn veranlaßte die Unternehmer, eine ausländische Kundschaft auf Kosten des lokalen Geschmacks zu befriedigen. Die Einheimischen wandten sich, angezogen durch das Neue, von den alten Modellen ab und folgten dem Trend, indem sie nur noch "Modernes" kauften.[16]

Die in unserer Sammlung befindliche Kunstkeramik aus Nābil ist somit nicht nur wegen der interessanten Verbindung von Tradition und Innovation, sondern auch als Sachzeuge der ökonomischen und gesellschaftlichen Entwicklung zu Beginn der Kolonialzeit beachtenswert.

Anmerkungen

1) Ibrahim, F. N.: Das Handwerk in Tunesien. Eine wirtschafts- und sozialgeographische Strukturanalyse. Hannover 1975. S.160.

2) ebenda; Combès, J.-L./Louis, A.: Les potiers de Djerba. Tunis 1967. S. 25, Anm. 36.

3) Brief vom 17.12.1900 im Aktenstück Nr. 1900/65 des Museums für Völkerkunde zu Leipzig.

4) Aktenstück Nr. 1900/71 des Museums für Völkerkunde.

5) vgl. Ibrahim (wie Anm. 1), S. 45.

6) s. Combès/Louis (wie Anm. 2), S. 24 und 218; Stuhlmann, F.: Die Mazigh-Völker. Hamburg 1914. S. 30.

7) s. Combès/Louis (wie Anm. 2), S. 24f.

8) Ibrahim (wie Anm. 1), S. 160.

9) s. Golvin, L.: Le legs des Ottomans dans le domaine artistique en Afrique du Nord. In: Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée, Aix-en-Provence 39, 1985, 1, S. 201-226.

10) Quedenfeldt, M.: Die Bevölkerungselemente der Städte Tunis und Tripolis. In: Das Ausland, Stuttgart 63, 1890, S. 314-316, 321-326, 354-358, 368-373,495-499, 515-519, 532-534, 560 (357).

11) Stuhlmann (wie Anm. 6), S. 30.

12) vgl. Ibrahim (wie Anm. 1), S. 161.

13) Golvin (wie Anm. 9), S. 217, 223.

14) vgl. Stuhlmann (wie Anm. 6), S. 33; Lobsiger-Dellenbach, M.: Les poteries de Nabeul (Tunisie) du Musée d'Ethnographie de Genève, Brive 1957. (Extrait de l'ouvrage Mélanges Pittard). S. 227.

15) Stuhlmann (wie Anm. 6), S. 33.

16) Lobsiger-Dellenbach (wie Anm. 14), S. 227.

Hallesche Beiträge
zur
Orientwissenschaft
Heft 15, 1990

ZU EINER SAMMLUNG VON BESTICKTEN KAPPEN DER KASACHEN AUS DER WESTMONGOLEI

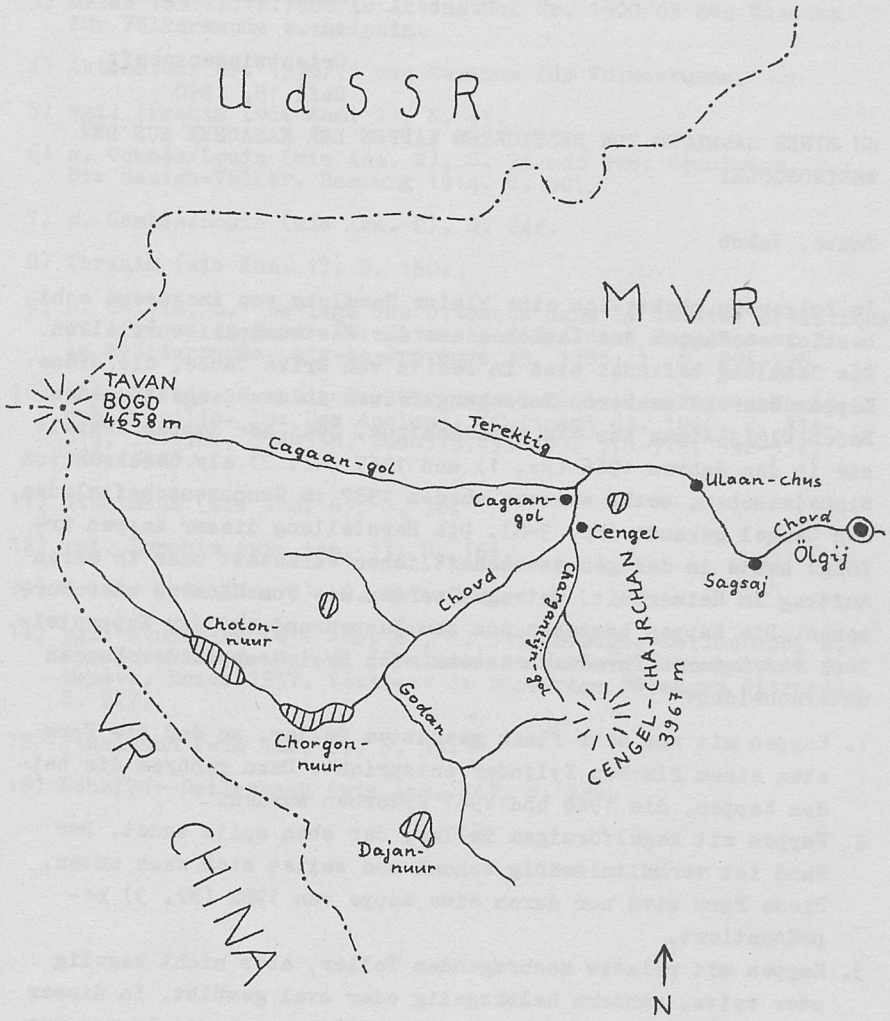
Taube, Jakob

Im Folgenden möchte ich eine kleine Sammlung von insgesamt acht bestickten Kappen der Kasachen aus der Westmongolei vorstellen. Die Sammlung befindet sich im Besitz von Erika Taube, die diese Kappen während mehrerer Forschungsreisen in den Cengel-Sum des Bajan Ölgij-Aimak der MVR zusammentrug. Zwei der Kappen erhielt sie in den Jahren 1966 (Nr. 1) und 1967 (Nr. 2) als Geschenk von Einheimischen, sechs weitere wurden 1982 im Genossenschaftsladen von Cengel gekauft (Nr. 3-8). Die Herstellung dieser Kappen erfolgt heute in der genossenschaftlichen Werkstatt oder in deren Auftrag in Heimarbeit. Getragen werden sie von Männern oder Burschen. Die Kappen bestehen aus dem Kappenrand und dem Kappenteller. Der äußeren Form nach lassen sich drei Gruppen der Kappen unterscheiden:

1. Kappen mit nur sehr flach gewölbtem Teller, so daß die Form etwa einem flachen Zylinder entspricht. Dazu gehören die beiden Kappen, die 1966 und 1967 erworben wurden.
2. Kappen mit kegelförmigem Teller, der oben spitz endet. Der Rand ist verhältnismäßig schmal und weitet sich nach unten. Diese Form wird nur durch eine Kappe von 1982 (Nr. 3) repräsentiert.
3. Kappen mit relativ hochragendem Teller, aber nicht kegelig oder spitz, sondern halbkugelig oder oval gewölbt. In dieser Form sind die restlichen fünf der 1982 erworbenen Kappen ausgeführt.

Vier verschiedene Stoffarten kommen bei den Kappen vor:

1. ein schwarzer, köperbindiger Baumwollstoff (Dalimb, Ober- und Futterstoff der Kappen Nr. 1, 4 und 7)



ca. 1 : 1 000 000

Kartenskizze nach E. Taube

2. ein schwarzer, atlasbindiger Baumwollstoff mit einem Rapport von fünf Fäden (Ober- und Futterstoff der Kappen Nr. 3 und 6 und Futterstoff der Kappen Nr. 2, 5 und 8)
3. ein schwarzer, atlasbindiger Seidenstoff mit einem Rapport von acht Fäden (Oberstoff der Kappen Nr. 2, 5 und 8); bei den Kappen Nr. 2 und 8 ist das verdeckte Fadensystem Rot.

Um den Kappen eine größere Festigkeit und Steifheit zu geben, sind vielleicht noch eine, wahrscheinlich sogar mehrere Zwischenlagen zwischen Oberstoff und Futter eingelegt. Lediglich am Rand einer der Kappen (Nr. 5) ist dieser Zwischenstoff zu sehen. Dabei handelt es sich um einen weißen, groben, leinwandbindigen Baumwollstoff mit aufgedrucktem rotem Muster.

Der Rand der Kappen ist ein einfacher Streifen. Für die Herstellung des Tellers gibt es zwei Möglichkeiten: Entweder wird aus einem Kreis ein kleiner Sektor ausgeschnitten, und durch Zusammennähen der Schnittkanten entsteht ein mehr oder weniger hoher Kegel oder auch annähernd eine Scheibe, oder der Kappenteller wird aus vier dreieckigen Stücken mit leicht nach außen gewölbten Kanten zusammengenäht. Oberstoff und Futter sind jeweils auf die gleiche Weise konstruiert. Zuerst werden die einzelnen Teile angefertigt und mit Stickerei versehen (keste). Man stickt mit einer Art Häkelnadel(biz) ausschließlich in Tambourstich (biz keste), wodurch der Oberstoff mit den verstärkenden Zwischenlagen verbunden wird. Gestickt wird mit bunten Baumwollfäden, seltener Wollfäden, meist Rot, Gelb, Blau, Grün, Orange, Weiß und Türkis - feinere Farbabstufungen kommen fast nicht vor. Erst nach dem Sticken werden die Einzelteile mit Nähmaschinen zusammengenäht und das Futter eingepaßt. Auf der Spitze einer der halbkugeligen Kappen befindet sich eine Bandöse (Nr. 6).

Die Verzierung der Kappen folgt denselben Stilprinzipien, die auch für andere Turkvölker gelten: Die Farbgebung ist durch klare Abgrenzung der einzelnen Farben gekennzeichnet. Farben werden als Kontraste nebeneinander gesetzt, beliebt ist das Abschließen einzelner Flächen durch einen Kontur mit kontrastierenden, häufig komplementären Farben. Das Nebeneinanderstellen von Farbnuancen

im gleichen Ton, das die Illusion von Schatten und damit Raum vermittelt, ist dieser Kunst ganz fremd.

Die Formen werden nicht unmittelbar nach der Natur, sondern nach der Vorstellung gebildet. Sehr stark ist das Bestreben, den Grund möglichst dicht und vor allem gleichmäßig mit Formen zu bedenken. Bei anderen Werkarten, z. B. bei Filz- und Knüpfteppichen, resultiert daraus die Eigenart, daß zwischen Grund und Ornament nur noch schwer oder gar nicht mehr zu trennen ist, der Grund als Negativ des Ornaments kann selbst die Rolle des positiven Ornaments übernehmen. Bei den Kappen besteht diese "Gefahr" nicht: Durch das Auflegen des Fadens durch Stickerei und die unterschiedliche Textur zwischen gesticktem Ornament und freibleibendem Grundstoff bleibt der Grund als solcher erkennbar und wirksam. Eine andere Eigenart, die sich aus der Tendenz zum gleichmäßigen Bedecken der Fläche mit Ornament ergibt, besteht darin, daß die Formen, die ursprünglich zwar der Natur entnommen, aber nicht danach, sondern nach der Vorstellung gebildet werden, scheinbar grenzenlos modifiziert werden können. Die Ausgangsformen werden geradezu skrupellos geteilt, neu zusammengestellt und mit Auswüchsen versehen - alles unter dem Drang zur gleichmäßig gegliederten Fläche. So kann es zu Bildungen kommen, die soweit von den Ausgangsformen entfernt sind, daß man diese fast nicht mehr erkennt und zunächst geneigt sein könnte, Übernahmen aus anderen Kulturkreisen anzunehmen.

Über die Vorstellungen, die sich bei den Kasachen der Westmongolei mit den Ornamenten verbinden, ist mir nichts bekannt. So sind wir auf Analogien zu den Kasachen der heutigen Sowjetunion oder zu anderen Turkvölkern angewiesen. Die alles überragende Ausgangsform scheint das Widderhorn zu sein. Für die Kasachen am anderen Ende ihres Verbreitungsgebietes, am Ostufer des Kaspischen Sees, ist dies von Richard Karutz (Unter Kirgisen und Turkmenen, Leipzig 1911, 8. Kapitel: Die kirgisische Linie) anschaulich dargelegt worden. In seiner reinen Form zeigt das Widderhorn zwei voneinander abgewandte spiralartige Bögen, die aus einem kleinen rhombischen oder ovalen Schild erwachsen (Abb. 1), der wohl den Kopf oder die Stirnpartie des Schädels darstellt. Häufig tritt

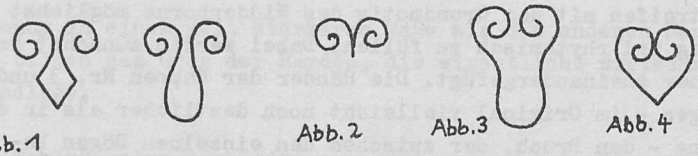


Abb.1 Abb.2 Abb.3 Abb.4

das Widderhorn auch reduziert, ohne diese Schildplatte auf (Abb.2). Bei einer Variante dieser Form sind die Hörner nicht voneinander weg, sondern aufeinander zu eingerollt (Abb. 3). Man braucht diese zweite Form nicht als Ableitung aus der ersten anzusehen. Beide Formen sind ähnlich weit von dem entfernt, was wir Realität nennen würden. Für eine Art, die nach der Vorstellung gestaltet, sind beide Bildungen als Zeichen für ein- und dasselbe denkbar. Lediglich hinweisen möchte ich auf die rein formale Ähnlichkeit der zweiten Variante zu Formen, die sich als Stuckarbeiten am Balkuwara-Palast in Samarra befinden, oder zu Formen, die im Zusammenhang mit alten chinesischen Bronzen als Zikaden bezeichnet werden. Ohne Schild ergibt sich eine annähernde Herzform, in die sich das Widderhorn einwölbt (Abb. 4). Durch den Drang zur gleichmäßigen Ausfüllung der Fläche mit Ornament erwächst aus dem Berührungspunkt der Hörner eine lanzett- oder pfeilspitzenförmige Bildung in die Herzspitze hinein (vgl. Kappen Nr. 2 und 4). Im ersten Fall (Nr. 2) gelangt man so zur Bildung einer dreilappigen Palmette, die sich als ornamentale Form verselbständigt, wie es durch die Farbigkeit zum Ausdruck kommt.
Im unteren Teil des Tellers von Kappe Nr. 8 wird deutlich, wie sich aus dem Widderhorn eine doppelte S-Form entwickeln kann. Wiederum fällt auf, wie sich das Streben nach gleichmäßiger Flächenfüllung in Form von einzelnen Palmettenlappen, die aus den spiralartig eingerollten Bögen herauswachsen, durchsetzt und wie sich damit die Enden der S-Form an Halbpalmettenformen annähern. Kappe Nr. 1 zeigt, wie möglicherweise daraus reduzierte S-Formen verwendet werden: Sie bilden einen inneren Rahmen.

Wie sich der Übergang zwischen Widderhorn und geometrischer Ranke gestaltet zeigt sich besonders deutlich an den Bildungen der Kappenränder. Dieser Übergang ergibt sich folgerichtig aus der Aufgabenstellung, nicht eine geschlossene Fläche, sondern einen

offenen Streifen mit dem Grundmotiv des Widderhorns möglichst gleichmäßig und rhythmisch zu füllen. Dabei werden zunächst halbe Widderhörner aneinandergefügt. Die Ränder der Kappen Nr. 3 und Nr. 2 zeigen - im Original vielleicht noch deutlicher als in der Umzeichnung - den Bruch, der zwischen den einzelnen Bögen besteht. Im Rand der Kappen Nr. 4 und Nr. 7 handelt es sich dagegen schon um eine durchgehend geschwungene Linie, die von einem Bogen zum nächsten überleitet. Das Muster im Rand der Kappe Nr. 2 belegt, wie einzelne Schlaufen im Dienste der gleichmäßigen Flächenfüllung auftauchen, Vorstufen der Bildung von Palmettlappen, wie wir sie oben schon an der Doppel-S-Form von Kappe Nr. 8 vorgefunden haben. Der nächste Schritt zur Rankenbildung dieser Form wäre, daß die einzelnen halben Hörner nicht in eine Richtung nach oben, sondern abwechselnd nach oben und unten gerichtet auftreten. Leider fehlt ein solches Beispiel im hier behandelten Material. Die weitgehend ausgebildete Ranke dieser Art zeigt das Randmuster der Kappe Nr. 5, wo je eine zweilappige Abzweigung aus dem Rankenstiel in jede Rankenwindung hineinwächst. Eine zweite Art der Rankenbildung aus aneinandergesetzte S-Formen stellt der Rand der Kappe Nr. 8 vor. Unverbunden aneinandergesetzte S-Formen als Kante fanden wir schon auf dem Teller von Kappe Nr. 1. Weitere Möglichkeiten der Rahmen- oder Kantenornamente zeigen der Rand von Kappe Nr. 1 und der Teller von Kappe Nr. 7.

Die vorgestellten Formen stehen heute gleichzeitig als ornamentaler Komplex vor uns. Zunächst wurde hier versucht, ausgehend von der inneren Eigenart türkischen Kunstschaffens, die Herausbildung verschiedener Formen aus einer Grundform als Entwicklung darzustellen und plausibel zu machen, ohne daß auf Übernahmen aus anderen Kulturkreisen zurückgegriffen werden müßte, zugleich auch ohne artfremde Einflüsse von vornherein absolut ausschließen zu wollen. Den Grund dafür, daß die Entwicklung in der hier dargestellten Richtung und nicht umgekehrt verlief, sehe ich im Widderhorn , das die Grundform und den Ausgangspunkt bildet. Die Überragende Bedeutung des Widderhorns in der Ornamentik findet nämlich ihre Entsprechung in der überragenden wirtschaftlichen Bedeutung des Schafes für die Nomaden. Die Schafe liefern dem Nomaden die Speise und den Trank, die Rohstoffe für Kleidung und

Wohnung in einem weit stärkeren Maße als die anderen Haustiere. Sie bilden das Gros der Herden, die eigentliche wirtschaftliche Grundlage.

Zum Schluß seien noch einige andere ornamentale Grundformen genannt. Die eine ist das Dreiblatt in zentraler Position in den einzelnen Sektoren des Kappentellers mit entsprechender Umrahmung (Kappen Nr. 1, 5-8). Vergleicht man aber das Dreiblatt auf Kappe Nr. 5 und Nr. 8 mit der Palmette im Herz auf Kappe Nr. 2, so könnte einen der Verdacht ankommen, daß auch dieses Dreiblatt aus einer vom Grunde gelösten Palmette und damit letztlich vom Widderhorn herrührt, während sich der Rahmen des Dreiblattes entsprechend dem Gesetz der gleichmäßigen ornamentalen Flächenfüllung einbog.

Eine letzte Form, auf die hier hingewiesen sei, sind die geraden Linien oder die Doppellinie, in der sich eine Zickzack- oder Wellenlinie hinzieht. Diese Linien, noch dazu mit innerhalb des Zickzack wechselnder Farbe wie auf Kappe Nr. 8, werden bei mittelasiatischen Turkvölkern als Wasser gedeutet. Bei sibirischen Turkvölkern geht die Assoziationskette über Drache, Schlange, Fisch wohl ebenfalls zum Wasser (vgl. Ivanov, S. 10). Vielleicht bringen diese Streifen, die stets in der Funktion des letztlich Rahmenden, Umgebenden, Trennenden auftreten auch eine kosmologische Dimension zum Ausdruck.

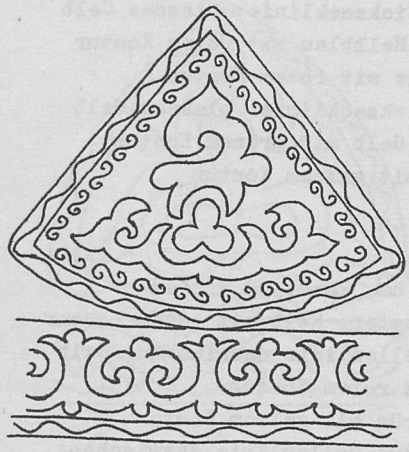
Da eine farbige Wiedergabe der Kappen nicht möglich, die Farbigkeit für deren äußere Erscheinung jedoch wesentlich ist, so gebe ich in der nun folgenden Beschreibung nach den Angaben über die Größe der Kappen die Farben der einzelnen Muster an. Die Angabe von zwei Varianten der Farbigkeit für ein Muster (a und b) bezieht sich darauf, daß in den vier Sektoren des Kappentellers das gleiche Muster in unterschiedlicher Farbigkeit auftaucht, und zwar stets abwechselnd, so daß die Muster gleicher Farbigkeit im Rund des Kappentellers gegenüber liegen.

Kappe Nr. 1
Höhe: 9 cm, Teller-Radius: 10,5 cm, Rand: 52 x 4 cm
Farben:
gerade Linien: Rot; Wellenlinie dazwischen: Gelb
Randmuster: Grün mit rotem Kontur
Teller: Dreiblatt stets gelb mit rotem Kontur
rahmendes Ornament: a) Rot mit blauem Kontur
b) Orange mit gelbem Kontur
S-förmige Ornamente: Rot, Gelb, Grün, Blau (Zwei nebeneinanderstehende je von gleicher Farbe)

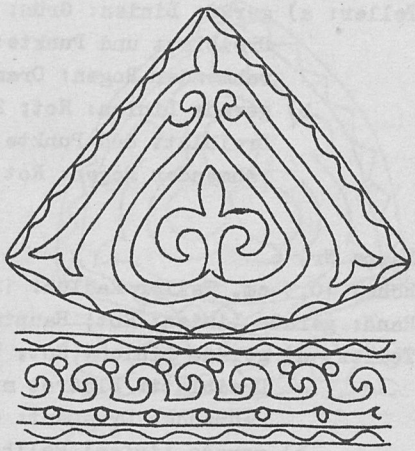
Kappe Nr. 2
Höhe: 9 cm, Teller-Radius: 10 cm, Rand: 57 x 5 cm
Rand: gerade Linien: Blau; Wellenlinie dazwischen: Rot
Hauptmuster: Gelb mit rotem Kontur
Teller: gerade Linien: Rot; Wellenlinie dazwischen: Weiß
Palmetten: stets Gelb mit rotem Kontur
das Übrige: a) blasses Rot mit blauem Kontur
b) Grün mit Kontur aus blassem Rot

Kappe Nr. 3
Höhe: 10 cm, Teller-Radius: 11 cm, Rand: 52 x 3 cm
gerade Linien: Rot; gewellte Linie dazwischen: Weiß
Randmuster: Rot mit gelbem Kontur
Teller: a) zentraler Palmettenstab: Weiß mit rotem Kontur
geschwungene Motive daneben: Rot mit grünem Kontur
b) zentraler Palmettenstab: Gelb mit rotem Kontur
geschwungene Motive daneben: Rot mit hellblauem Kontur

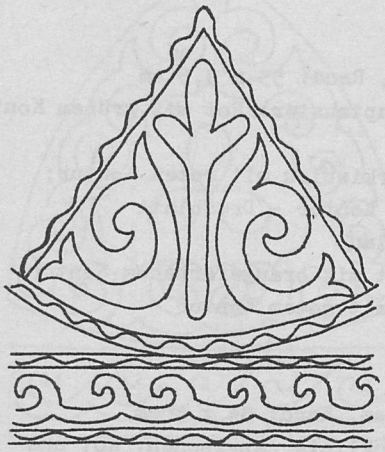
Kappe Nr. 4
Höhe: 9,5 cm, Teller-Radius: 11 cm, Rand: 51 x 3 cm
gerade Linien: Rot; Wellenlinie dazwischen: Gelb
Randmuster: Grün mit hellviolettem Kontur
Teller: a) rahmende Herzform: Rot mit gelbem Kontur
Motiv in der Herzspitze: Weiß mit rotem Rhombus darin
b) rahmende Herzform: Blau mit braunem Kontur
Motiv in der Herzspitze: Rot mit weißem Rhombus darin



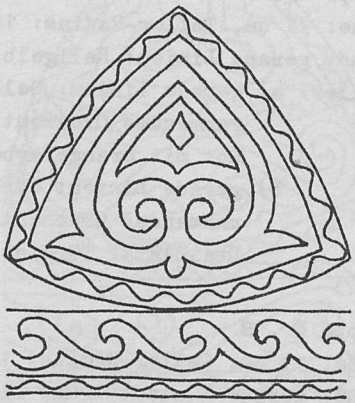
Nr. 1



Nr. 2



Nr. 3



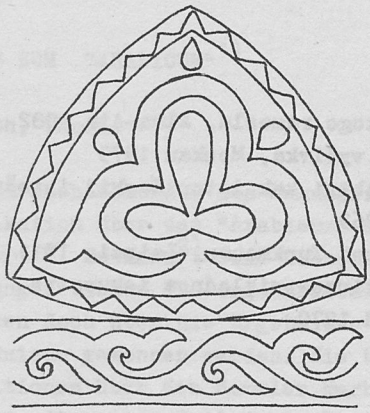
Nr. 4

Kappe Nr. 5
Höhe: 11,5 cm, Teller-Radius: 13 cm, Rand: 54 x 3 cm
Rand: gerade Linien: Hellblau; Ranke: Blau mit rotem Kontur
Teller: a) gerade Linien: Grün; Zickzacklinie: blasses Gelb
Dreiblatt und Punkte: Hellblau mit rotem Kontur
rahmender Bogen: Orange mit rotem Kontur
b) gerade Linien: Rot; Zickzacklinie: blasses Gelb
Dreiblatt und Punkte: Gelb mit grünem Kontur
rahmender Bogen: Rot mit grünem Kontur

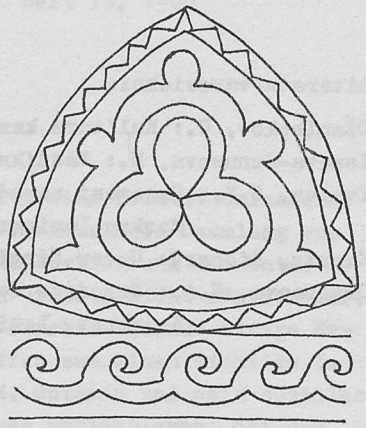
Kappe Nr. 6
Höhe: 10,5 cm, Teller-Radius: 12 cm, Rand: 54 x 3 cm
Rand: gerade Linien: Rot; Hauptmuster: Gelb mit rotem Kontur
Teller: a) gerade Linien: Rot; Wellenlinie dazwischen: Gelb
Dreiblatt: Blaßrot mit rotem Kontur
rahmendes Ornament: Grün mit gelbem Kontur
b) gerade Linien: Hellblau; Wellenlinie dazwischen:
Blaßrot; Dreiblatt: Gelb mit rotem Kontur
rahmendes Ornament: Grün mit gelbem Kontur

Kappe Nr. 7
Höhe: 11 cm, Teller-Radius: 12 cm, Rand: 55 x 3,5 cm
Rand: gerade Linien: Hellgelb; Hauptmuster: Rot mit grünem Kontur
Teller: a) gerade Linien: Gelb
rahmendes Ornament: Türkisblau mit rotem Kontur;
Rot mit orangefarbenem Kontur - Dreiblatt
b) gerade Linien: Türkisblau
rahmendes Ornament: Rot mit orangefarbenem Kontur
Dreiblatt: Türkisblau mit rotem Kontur

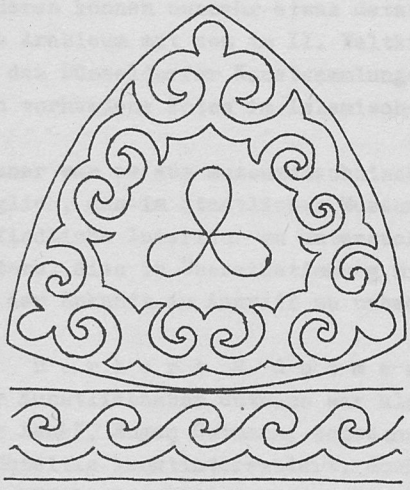
Kappe Nr. 8
Höhe: 11 cm, Teller-Radius: 10,5 cm, Rand: 54 x 5 cm
Rand: gerade Linien: Grün; Zickzacklinie dazwischen: Rot und
Weiß im Wechsel; Hauptmuster: Gelb mit rotem Kontur
Teller: a) gerade Kanten: stumpfes Rot; Zickzacklinie: Grün und
Weiß; doppelte S-Form: Gelb; Dreiblatt: Weiß mit rotem
Kontur; rahmendes Ornament: Rot mit hellblauem Kontur



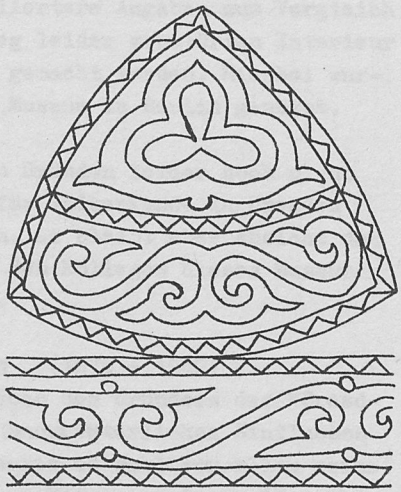
Nr. 5



Nr. 6



Nr. 7



Nr. 8

b) gerade Kanten: stumpfes Rot; Zickzacklinie: Blau und Gelb; doppelte S-Form: Rot; Dreiblatt: Gelb mit rotem Kontur; rahmendes Ornament: Rot mit grünem Kontur

Literaturverzeichnis

Džanibekov, U.: Kul'tura kazachskogo remesla, Alma-Ata 1982

Isaeva-Junusova, N.: Tadžikskaja vyšivka, Moskau 1979

Ivanov, S.V.: Ornament narodov Sibiri kak istoričeskij istočnik, Moskau Leningrad 1963

Karutz, Richard: Unter Kirgisen und Turkmenen, Leipzig 1911

Orazbaeva, N.A.: Narodnoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo Kazachov, Leningrad 1970

Hallesche Beiträge
zur
Orientwissenschaft
Heft 15, 1990

NEUES ZUM "ARABICUM"[1)]

Tunsch, Thomas

Obwohl nach Abschluß des Manuskripts für eine relativ umfassende Publikation über das "Arabicum" aus der ehemaligen Sammlung von Herbert M. Gutmann[2)] eine konzentrierte Fortführung der Untersuchungen bisher aus organisatorischen Gründen nicht möglich war, konnten doch über die Ergebnisse dieser Arbeit hinaus einige Erkenntnisse gewonnen werden. Sie betreffen zum einen wichtige Informationen über den Sammler Herbert M. Gutmann und sein soziales Umfeld, die einen Teil jener Bedingungen reflektieren, die das Interesse bestimmter Gesellschaftskreise an orientalischer Kunst erklären helfen - allerdings nur dessen objektive Aspekte. Zum anderen können nunmehr etwas detailliertere Angaben zum Vergleich des Arabicum mit dem im II. Weltkrieg leider zerstörten Interieur in den Düsseldorfer Kunstsammlungen gemacht werden. Hierbei wurden vorhandene Fotos im Islamischen Museum in Berlin genutzt.

Bisher war es aus museumstechnischen Gründen leider noch nicht möglich, das im Staatlichen Museum für Völkerkunde in Dresden befindliche Interieur zu untersuchen, es bleibt aber Absicht des Autors, dies in Übereinstimmung mit den Kollegen dieses Museums in der Zukunft in Angriff zu nehmen.

1. Herbert M. Gutmann (1879 - 1942)

Der Kunstliebhaber Gutmann war als Sohn des Gründers der "Dresdner Bank", Eugen Gutmann, schon auf Grund väterlichen Einflusses frühzeitig kunstinteressiert, doch waren es wohl vor allem seine geschäftlichen Reisen in den Nahen und Mittleren Osten (Marokko, Ägypten, Osmanisches Reich, Persien), die er in den Jahren von 1905 bis 1910 unternahm - nach dem Studium der Nationalökonomie an der Berliner Universität -, die seine engere Beziehung zur

islamischen Kunst begründeten, so daß er schließlich zum externen Berater der Islamischen Abteilung des damaligen Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin wurde. In erster Linie waren diese Reisen allerdings Bestandteil der politisch und ökonomisch südostwärts, auf das damalige Osmanische Reich, gerichteten Interessen des Deutschen Kaiserreiches: stellvertretend seien die "Damaskusrede" Kaiser Wilhelms II. und der Bau der Baghdadbahn als Stichworte genannt. Doch auch nachdem diese Politik im I. Weltkrieg ein blutiges Fiasko erlitten hatte, konnten in den zwanziger Jahren Schritt für Schritt wieder die ökonomischen Fühler in diese Richtung ausgestreckt werden, wozu Gutmann auf Grund seiner umfangreichen Auslandserfahrungen in bedeutendem Maße beitragen konnte - nicht nur im Vorstand der Dresdner Bank, dem er seit 1910 angehörte, sondern vor allem als Mitbegründer, Direktor und schließlich Präsident der "Deutschen Orientbank". Persönliche Höhepunkte dieser Bemühungen dürften für ihn die Empfänge zu Ehren des Königs Fuad von Ägypten im Jahre 1929 und König Feisal I. von Iraq (1931) gewesen sein, die er in seiner Potsdamer Privatvilla geben konnte und für die das "Arabicum" den entsprechenden räumlichen Rahmen bot.[3)]

Darüber hinaus kann die Person Gutmanns als ein Musterbeispiel für die zunehmende Kapitalverflechtung dienen, denn er saß in mehreren Aufsichtsräten der Montanindustrie, der Elektrobranche u.a., von Banken sowie anderen nationalen und internationalen Aktiengesellschaften ganz zu schweigen. Aus der langen Liste von Vereinen und Gesellschaften, denen er in verantwortlichen Funktionen angehörte,[4)] seien hier nur die "Deutsche Gesellschaft 1914" (dem "nationalen Zusammenhalt" im I. Weltkrieg verpflichtet), die "Deutsch-Persische Gesellschaft", der "Reichsverband für Zucht und Prüfung deutschen Warmbluts" und der "Deutschen Golfverband" herausgegriffen.

So bot dieses Leben bis 1933 an sich nichts besonderes, es ist vielmehr typisch wohl nicht nur für deutsche Vertreter der haute finance. Daß die Faschisten von der Tribüne des Reichstages aus bereits in den zwanziger Jahren unverhohlen ihre antisemitischen Zielsetzungen propagiert hatten, dürfte auch Gutmann kaum ver-

borgen geblieben sein: als Beispiel sei hier die Rede des späteren Reichsinnenministers Frick am 22. Juni 1927 im Reichstag genannt.[5] Er scheint aber, wie viele andere jüdische Unternehmer und Bankiers, an eine von anderen konservativen Kräften "kontrollierte" Machtbeteiligung der Nazis geglaubt zu haben, die den Faschisten Zügel anlegen sollte. Nur so ist es zu erklären, daß er sich an Sondierungen der Dresdner Bank beteiligte, die faschistische Mitglieder der Reichsregierung ins Kalkül zogen: "Herbert Gutmann, der Auslandsexperte der Dresdner Bank, lotete währenddessen /1930; Th. T./ die internationalen Chancen einer um die Nazis 'nach rechts erweiterten' Präsidialregierung aus. Gutmann berichtete, in der Londoner City sei 'man sehr fest für Deutschland', und man habe 'volles Verständnis für den nationalsozialistischen Standpunkt'."[6]

Im Zuge der Krise von 1931 wurde Gutmann aus dem Vorstand der Dresdner Bank entlassen.[7] Unter dem steigenden Druck antisemitischer Repressalien nach der faschistischen Machtübernahme wurde 1934 seine Sammlung versteigert, 1936 konnten er und seine Familie nach England emigrieren, wo er 1942 nach schwerer Krankheit verstarb.

2. Ähnlichkeiten zwischen dem Potsdamer Arabicum und dem Interieur in den Düsseldorfer Kunstsammlungen

Anhand der vorliegenden Fotos lassen sich einige Ähnlichkeiten feststellen, die auf eine stilistische Verwandtschaft der beiden Interieurs hinweisen.

So fallen hinsichtlich der Struktur besonders eine Deckengestaltung auf der Grundlage einer besonderen Verschalung sowie die Kombination von Hohlkehle und muqarnas-Fries als oberer Abschluß der Wandtäfelung auf. Doch auch verschiedene dekorative Details lassen Gemeinsamkeiten erkennen. So finden sich in der Hohlkehle der Wandverkleidung und unterhalb der eigentlichen Deckenverschalung ebenfalls Landschaftsdarstellungen, die ähnlich schematisiert zu sein scheinen wie die des Potsdamer Arabicum. Anstelle des Bogens wies das Düsseldorfer Zimmer einen reich verzierten Balken (Landschaftsdarstellungen und andere dekorative Elemente)

auf, der an den beiden Enden in ebenfalls mit Landschaftsdarstellungen versehenen Stützdreiecken ausläuft. Vom Prinzip her ist dies das gleiche Dekorationsprogramm wie beim Bogen des "Arabicum". Die erwähnten Dreiecke enden unten in einem rechtwinkligen Stützelement, das ähnlich gestaltet ist wie die (hier jeweils doppelt vorhandenen) im Arabicum. Eine kitbīya im Düsseldorfer Interieur entspricht nicht nur in der allgemeinen Gliederung denen des Potsdamer Zimmers, sondern zeigt auch mehrere Übereinstimmungen in den stilistischen Details. So sind ebenfalls der Kreisschlung als oberer Abschluß, zwei flankierende Säulchen und Einlegearbeiten aus verschiedenfarbigen Hölzern vorhanden.

Angesichts der zahlreichen Übereinstimmungen dürfen allerdings nicht einige deutlich erkennbare Unterschiede vernachlässigt werden. So ist eine der beiden Decken eine reich verzierte Balkendecke. Die Balken scheinen konstruktiv bedingt zu sein, stellen also wohl keine besondere Verschalung dar. Der Dekor der Hauptpaneele unterscheidet sich in mehrfacher Hinsicht von dem des Arabicum. So sind die Medaillons anders gestaltet, die übrige Fläche trägt andere Dekorationselemente, und die Rahmenpaneele sind unverziert. Letzteres könnte allerdings auch auf moderne Veränderungen bzw. die Auswahl der Paneele beim Ankauf zurückgehen. Die Türen der Wandschränke sind ebenfalls anders dekoriert, obwohl sich auch einige Ähnlichkeiten feststellen lassen. Über den Wandschränken befindet sich jedesmal ein Kreisschlung, in dessen Mitte jeweils ein recht europäisch-barock wirkender Spiegel zu sehen ist, und darüber wiederum eine Inschriftentafel.

Angesichts der Tatsache, daß Wandverkleidungen dieser Art in ihrem Aufbau und den grundlegenden Dekorationsprinzipien wohl recht stark gewissen Schemata unterworfen waren, scheint es zu gewagt, aus den vorhandenen Gemeinsamkeiten beider Interieurs - die zudem hinsichtlich des Düsseldorfer Zimmers nur noch anhand von Fotos bestimmbar sind - auf irgendwelche Beziehungen zu schließen. Aus diesem Grunde wird beabsichtigt, weiter nach brauchbarem Vergleichsmaterial zu suchen.

Anmerkungen

1) Th. Tunsch: Zur Datierung und Herkunft des arabischen Zimmers in Potsdam. - 1987. - 65 S. - Halle, MLU Halle-Wittenberg, Skt. Orient- u. Altertumswiss. - Diplomarbeit. ders.: Ein Damaszener Interieur aus dem 18. Jahrhundert. - IN: Orientalia in den Museen der DDR, bearb. v. Studenten des WB Orientalische Archäologie d. Skt. Orient- u. Altertumswiss. der MLU Halle-Wittenbg. / hrsg. v. Burchard Brentjes, Sven Frotscher. - Halle 1987.

2) voraussichtlich im Bd. 29 der "Forschungen und Berichte" der Staatl. Museen zu Berlin.

3) frdl. Mitt. von Luca Gutmann-Purbeck, London

4) vgl. Reichshandbuch der Deutschen Gesellschaft. Das Handbuch der Persönlichkeiten in Wort und Bild. 1. Bd. - Berlin 1930. - S. 620; Berliner Börsen-Zeitung. - Bln. 75 (1929) Nr. 481 (15.10.1929, Morgenausgabe). - I. Handelsbeilage S. 9: "Herbert M. Gutmann. Zum 50. Geburtstag".

5) vgl. Verhandlungen des Reichstages. III. Wahlperiode 1924. - Bd. 393: Stenographische Berichte. - Berlin 1927. - S. 10991 - 10995.

6) Office of Military Government for Germany, United States (O. M. G. U. S.). Finance Division - Financial Investigation Section: Ermittlungen gegen die Dresdner Bank - 1946. - Nördlingen 1986. - (= Sonderband der Anderen Bibliothek / hrsg. v. Hans Magnus Enzensberger). - S. XIV.

7) ebenda, S. XXVII.

Abb. 1 Blick in Raum 1 von Raum 2 aus: Gesimsabschluß mit (von oben nach unten) Abschlußbrett, muqarnas-Fries, Hohlkehle mit Landschaftsdarstellungen; Hauptpaneel mit vier Landschaftsdarstellungen in Medaillons (rechte Bildhälfte); Teil des Bogens, der die beiden Räume des Arabicums trennt (rechts oben)

Abb. 2 Raum 1, Detail: Gesimsabschluß mit Hohlkehle und muqarnas-Fries (links oben); Schrifttafel mit Phantasie-Inschrift ohne Sinn (Bildmitte); Teil der Landschaftsdarstellungen auf der Bogenstirn (ganz rechts)

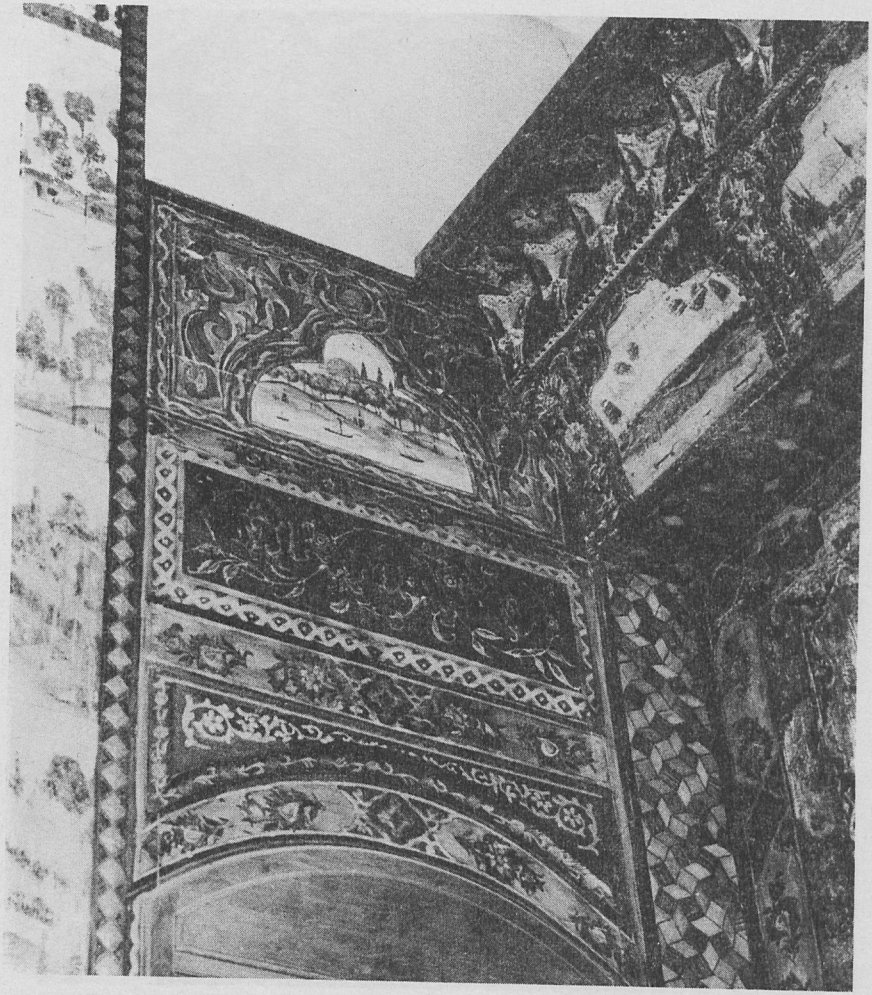


Abb. 3 Raum 1, Detail: Gesimsabschluß mit Abschlußbrett, muqarnas-Fries und Hohlkehle, darunter Einlegearbeiten aus verschiedenfarbigen Hölzern und Paneelmalerei (rechts); Phantasieeinschrift (vgl. Abb. 2), darüber Landschaftsmalerei (Bildmitte); Teil der Landschaftsdarstellungen auf der Bogenstirn (ganz links)

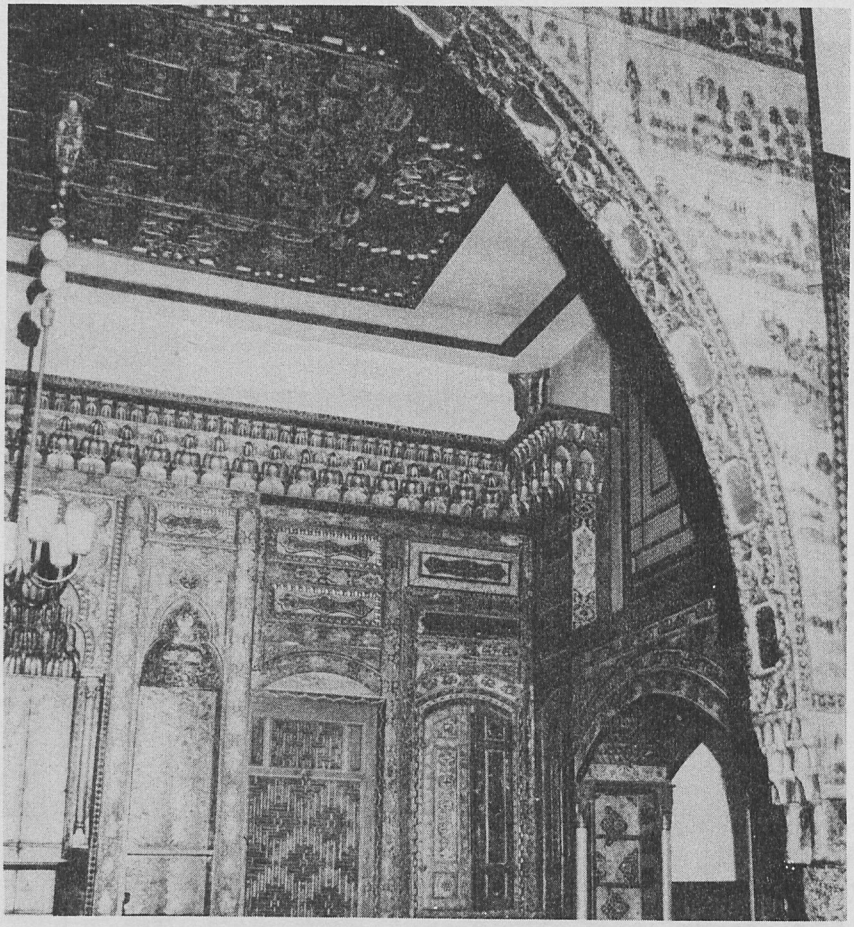


Abb. 4 Blick in Raum 2 von Raum 1 aus: Teil der Deckenverschalung mit geometrischen Motiven in einer breiten Borte, Landschaftsdarstellungen in einer innen folgenden schmalen Borte, einem Mittelfeld mit geometrischen und floralen Motiven und einem achtstrahligen Mittelornament (oben links); Teil des Bogens mit Landschaftsdarstellungen auf der Bogenstirn, Spiegeln und vergoldeten Schnitzereien der Bogenleibung und dem Bogenfuß aus muqarnas und doppeltem Stützelement (rechts außen); Teil des maŝrabīya-Gitters (rechts, Mitte); zwei der drei kitbīyāt (links unten)

Abb. 5 Raum 2, Detail: zwei Inschriftentafeln (Bildmitte); Teil der Landschaftsdarstellungen auf der Bogenstirn (ganz rechts)

Hallesche Beiträge
zur
Orientwissenschaft
Heft 15, 1990

ANNOTATIONEN

Peuke, Hans-Joachim

Sovetskaja Archeologija 1988

No. 1

S. 101-112: Šrajbman, V.I., Serkerov, S.A., Sidel'nikova, T.A., Flerov, V.S. (Moskva): Novoe v primenenii magnitorazvedki i élektrorazvedki pri issledovanii gruntovych pogrebenij na Severnoj Kavkaze / Neues bei der Anwendung von magnetischen und elektrischen Forschungen bei der Untersuchung von Bodengräbern im nördlichen Kaukasus / (m. engl. Res.). - 1983 begann die geophysikalische Untersuchung des Gräberfeldes Klin-Jar III in der nordwestlichen Vorstadt von Kislovodsk (frühmittelalterliche Katakombengräber) mit dem Ziel der Bestimmung der Grenzen und Struktur des Gräberfeldes. Beschreibung der angewendeten Methoden bzw. Verfahren. (6 Abb.)

S. 171-187: Anarbaev, A.A. (Samarkand): Achsikent v drevnosti i srednevekov'e (itogi i perspektivy issledovanija) / Achsikent in Altertum und Mittelalter (Ergebnisse und Perspektiven der Untersuchung) / (m. engl. Res.). - Bericht über Untersuchungen (1979 und 1980) in Ėski Achsi am rechten Ufer des Syrdar'ja. Nach Beginn der Besiedlung zu Anfang des 2. Jh. v.u.Z. war Achsikent im 9. und 10. Jh. u.Z. Hauptstadt des Fergana-Distriktes im Samanidenreich. Im 11. Jh. verlagerte sich das politische und administrative Zentrum nach Uzgend. (11 Abb.)

Rezensionen

S. 269-273: Mousterian Legacy. Human Biocultural Change in the Upper Pleistocene. BAR, Int. Ser. 164, Oxford, 1983 (Višnjackij, L.B.). - Im Sammelband sind u.a. Artikel zur Levante enthalten.

No. 2

S. 5-22: Bongard-Levin, G.M., Košelenko, G.A., Munčaev, R.M. (Moskva): Matchura: 150 let archeologičeskich issledovanij / Mathura: 150 Jahre archäologische Forschungen / (m. engl. Res.). - Ausführliche Darlegung der seit 1836 und bis 1986 durchgeführten Ausgrabungen sowie ihrer Ergebnisse und Bedeutung. Umfängliche Literaturliste.

S. 167-173: Terechova, N.N., Mechtiev, T.S. (Moskva, Baku): Technologija izgotovlenija kuznečnych izdelij iz pamjatnikov Kavkazskoj Albanii na territorii Azerbajdžana / Die Technologie der Herstellung von Schmiedeerzeugnissen in Denkmälern des kaukasischen Albanien auf dem Territorium von Azerbajdžan / (m. engl. Res.).- Metallographische Analyse von 19 Artefakten, die mit drei Ausnahmen in das letzte Viertel des I. Jt. v.u.Z. datiert werden. (1 Abb., 1 Tab.)

S. 256-259: Chalilov, Dž. D., Musaev, D.L., Mechtiev, T.S. (Baku): Nachodki kitajskogo farfora na gorodišče srednevekovoj Gjandži / Funde chinesischen Porzellans im Gorodišče des mittelalterlichen Gjandža /. - Die 1938-1940 durchgeführten Ausgrabungen wurden 1981 wieder aufgenommen. Zwei Gruppen chinesischen Porzellans, die in das 15. bzw. 16. Jh. datiert werden. (1 Abb.)

Rezensionen

S. 264-272: Korfman, M. Demircihüyük. Die Ergebnisse der Ausgrabungen 1975-1978. B. I. Architektur, Stratigraphie und Befunde. Mainz, 1983, 252 S., 374 Abb., 18 Taf. (Merpert, N.Ja.). - Eingehende Besprechung mit zahlreichen ergänzenden Literaturhinweisen.

S. 272-280: Bol'šakov, A.O. (Leningrad): O metode "strukturnoj archeologii" Patrika O'Mary / Über die Methode der "strukturellen Archäologie" von Patrick O'Mara /. - Sehr kritische Besprechung mehrerer Veröffentlichungen von P. O'Mara zur Chronologie des Alten Ägypten.

No. 3

S. 130-144: Gurevič, F.D. (Leningrad): Zapadnaja Rus i Vizantija v XII-XIII vv. / Die westliche Rus und Byzanz im 12.-13. Jh. / (m. engl. Res.). - Einflüsse auf architektonischem Gebiet und Importe von Ton- und Glasgefäßen u.a.m. aus Byzanz in Gebiete der westlichen Rus charakterisieren die aktiven Beziehungen zwischen beiden Regionen. (7 Abb.)

S. 251-252: Singch, R.N. (Indien): Technika izgotovlenija steklJannych bus i koles v Rajchate / Die Technologie der Herstellung von Glasperlen und -ringen in Raighat /. - Darlegung von Analysemethoden und -ergebnissen von Glasobjekten aus Raighat (Region Varanasi, Uttar Pradesh, Indien), die seit der frühesten Periode I A (etwa ab 800 v.u.Z.) erscheinen.

Chronik

S. 289-292: B.Ja. Staviskij. V.V. Vertograbova, V.A.Livsic, V.G. Lukonin: 25 let reguljarnych issledovanij buddijskogo kul'tovogo centra v Starom Termeze / 25 Jahre regelmäßiger Untersuchungen des buddhistischen Kultzentrums im Alten Termez /. - Bericht über die 1961-1986 im kushanzeitlichen Kultzentrum Karatepe (2.-4. Jh.u.Z.) durchgeführten Untersuchungen.

S. 195-299: Munčaev, R.M., Guljaev, V.I. (Moskva): Tretij sovetsko-amerikanskij archeologičeskij simpozium (Vašington, 1986) / Drittes sowjetisch-amerikanisches archäologisches Symposium (Washington, 1986) /. - In den kurz referierten Vorträgen wurde u.a. über Ausgrabungen und Forschungen in West-, Zentral- und Südasien informiert.

No. 4

S. 157-168: Oboldueva, T.G. (Moskva): Kurgany na aryke Džun / Kurgane am Džun-Aryk / (m. engl. Res.). - Bericht über bisher unveröffentlichte Ausgrabungsergebnisse von G.V. Grigor'ev (1937-1938) am Ufer des Čirčik, westlich und nordwestlich von Jangi-Jul, Gebiet Taškent. Die Kurgane werden in das 2.-3. Jh. u.Z. datiert. (5 Abb.)

S. 223-230: Sagdullaev, A.S. (Taškent): K voprosu o vtoroj stolice Sogdiany / Zur Frage einer zweiten Hauptstadt von Sogdien /. - Untersucht, ausgehend von einer Äußerung von Arrian und anhand schriftlicher und archäologischer Quellen, die Problematik der Existenz von zwei Hauptstädten Sogdiens und verweist auf die Notwendigkeit des Studiums von konkreten historischen Problemen Mittelasiens im 5.-4. Jh.v.u.Z. (1 Abb.)

Rezensionen

S. 272-281: Miziev, I.M.: Šagi k istokam étničeskoj istorii Central'nogo Kavkaza. Nal'čik, 1986, 184 S. (Kaminskij, V.N.). - Sehr kritische Auseinandersetzung mit Positionen des Autors.

Chronik

S. 284-286: Džobernadze, V.A. (Tbilisi): Simpozium po polivnoj polichromnoj keramike (Tbilisi, 1985 g.) / Symposium über glasierte, polychrome Keramik (Tbilisi, 1985) /. - In den kurz referierten Vorträgen werden u.a. Probleme, die den kaukasischen Raum betreffen, behandelt.

AUTORENVERZEICHNIS

Dorothea Duda
Klabundgasse 5-7/III, A-1190 Wien, Österreich

Volkmar Enderlein
Staatliche Museen zu Berlin,
Islamisches Museum
Bodestr. 1-3, Berlin, DDR-1020

Gisela Helmecke
Staatliche Museen zu Berlin,
Islamisches Museum
Bodestr. 1-3, Berlin, DDR-1020

Regina Hickmann
Staatliche Museen zu Berlin,
Islamisches Museum
Bodestr. 1-3, Berlin, DDR-1020

Reingard Neumann
Humboldt-Universität Berlin
Sektion Asienwissenschaften
Unter den Linden 9/11, Berlin, DDR-1142

Hans-Joachim Peuke
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
Sektion Orient- und Altertumswissenschaften
Postfach, Halle, DDR-4010

Karin Rührdanz
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
Sektion Orient- und Altertumswissenschaften
Postfach, Halle, DDR-4010

Holger Schuckelt
Staatliche Kunstsammlungen Dresden
Historisches Museum
Postfach 450, Dresden, DDR-8012

Wolf-Dieter Seiwert
Museum für Völkerkunde zu Leipzig
Täubchenweg 2, Leipzig, DDR-7010

Jakob Taube
Staatliches Museum für Völkerkunde Dresden
Karl-Marx-Platz, Dresden, DDR-8060

Thomas Tunsch
Staatliche Museen zu Berlin
Islamisches Museum
Bodestr. 1-3, Berlin, DDR-1020

ISSN 0233–2205