BEIRUTER TEXTE UND STUDIEN • BAND 61 | IN KOMMISSION BEI FRANZ STEINER

B. Finster
Ch. Fragner

REZEPTION IN DER ISLAMISCHEN KUNST

H. Hafenrichter
Hrsg.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000001

Die Reihe *Beiruter Texte und Studien* findet ihren thematisch-regionalen Schwerpunkt im östlichen Mittelmeerraum, der „Levante". Sie versteht sich als Forum für interdisziplinär geführte Debatten der Kultur- und Sozialwissenschaften unter Einbeziehung ihrer historischen Determinanten.

Das Thema „Rezeption in der islamischen Kunst" wurde bisher in der kunstgeschichtlichen Forschung kaum berührt. Die hier vorliegenden Beiträge des 1. Bamberger Symposiums der Islamischen Kunst (1992) bieten daher sehr unterschiedliche Aspekte des Problems dar. Der Begriff Rezeption wurde verstanden als Übernahme und Fortleben eines Motivs, das seine Bedeutung und seine Inhalte im neuen Kontext beibehielt. Kontinuität einer Idee oder funktionaler Einrichtungen konnten vor allem in der Architektur nachgewiesen werden. Dabei galt die Rezeption bestimmter Formen oft als ideologisches Mittel, um die eigene Herrschaftstradition zu propagieren.

Die Übernahme antiker Ornamentik in der abbasidischen Kunst konnte aufgezeigt werden, wie auch die Verwendung von Motiven zentralasiatischer Herrschaftsdarstellungen in der Malerei der Capella Palatina. Die Umfunktionierung von Objekten in einer anderen Kultur ließ sich ebenso nachweisen, wie die Kontinuität der Produktion bestimmter Gefäße. Rezeption im Sinne der Kopie, die durch Veränderungen zu eigenständigen Leistungen führen können, und Einflüsse eines andersartigen Kulturkreises zeigen in der Malerei neue Kompositionsmöglichkeiten auf. Die Verwendung überkommener Formen bei neuen Bildthemen, die Umsetzung des Wortes in das Bild mit neuer Formfindung wurden als Probleme der islamischen Kunst erörtert. Die Alhambra in der Tradition islamischer Palaststädte und die Rolle des Wassers in dieser Architektur dienen als Beispiel einer überkommenden Herrschaftsdarstellung.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000003

المعهد الألماني للأبحاث الشرقية

ORIENT-INSTITUT

DER DEUTSCHEN MORGENLÄNDISCHEN GESELLSCHAFT

BEIRUTER TEXTE UND STUDIEN

1. MICHEL JIHA: Der arabische Dialekt von Bišmizzīn. Volkstümliche Texte aus einem libanesischen Dorf mit Grundzügen der Laut- und Formenlehre. 1964. XVII, 185 S.
2. BERNHARD LEWIN: Arabische Texte im Dialekt von Hama. Mit Einleitung und Glossar. 1966. *48*, 230 S.
3. THOMAS PHILIPP: Ǧurǧī Zaidān. His Life and Thought. 1979. 249 S.
4. ʿABD AL-ĠANĪ AN-NĀBULUSĪ: At-tuḥfa an-nābulusīya fī r-riḥla aṭ-ṭarābulusīya. Hrsg. u. eingel. von HERIBERT BUSSE. 1971. XXIV, 10 S. dt. Text, 133 S. arab. Text.
5. BABER JOHANSEN: Muḥammad Ḥusain Haikal. Europa und der Orient im Weltbild eines ägyptischen Liberalen. 1967. XIX, 259 S.
6. HERIBERT BUSSE: Chalif und Großkönig. Die Buyiden im Iraq (945–1055). 1969. XIV, 610 S., 6 Taf., 2 Ktn.
7. JOSEF VAN ESS: Traditionistische Polemik gegen ʿAmr b. ʿUbaid. Zu einem Text des ʿAlī b. ʿUmar ad-Dāraquṭnī. 1967. 74 S. dt. Text, 16 S. arab. Text, 2 Taf.
8. WOLFHART HEINRICHS: Arabische Dichtung und griechische Poetik. Ḥāzim al-Qarṭāǧannīs Grundlegung der Poetik mit Hilfe aristotelischer Begriffe. 1969. 289 S.
9. STEFAN WILD: Libanesische Ortsnamen. Typologie und Deutung. 1973. XII, 391 S.
10. GERHARD ENDRESS: Proclus Arabus. Zwanzig Abschnitte aus der *Institutio Theologica* in arabischer Übersetzung. 1973. XVIII, 348 S. dt. Text, 90 S. arab. Text.
11. JOSEF VAN ESS: Frühe muʿtazilitische Häresiographie. Zwei Werke des Nāšiʾ al-Akbar (gest. 293 H.). 1971. XII, 185 S. dt. Text, 134 S. arab. Text. (Vergriffen)
12. DOROTHEA DUDA: Innenarchitektur syrischer Stadthäuser des 16.–18. Jh. Die Sammlung Henri Pharaon in Beirut. 1971. VI, 176 S., 88 Taf., 6 Farbtaf., 2 Faltpläne.
13. WERNER DIEM: Skizzen jemenitischer Dialekte. 1973. XII, 166 S.
14. JOSEF VAN ESS: Anfänge muslimischer Theologie. Zwei antiqadaritische Traktate aus dem ersten Jahrhundert der Hiǧra. 1977. XII, 280 S. dt. Text, 57 S. arab. Text.
15. GREGOR SCHOELER: Arabische Naturdichtung. Die zahrīyāt, rabiʿīyāt und rauḍīyāt von ihren Anfängen bis aṣ-Ṣanaubarī. 1974. XII, 371 S.
16. HEINZ GAUBE: Ein arabischer Palast in Südsyrien. Ḫirbet el-Baiḍa. 1974. XIII, 156 S., 14 Taf., 3 Faltpläne, 12 Textabb.
17. HEINZ GAUBE: Arabische Inschriften aus Syrien. 1978. XXII, 201 S., 19 Taf.
18. GERNOT ROTTER: Muslimische Inseln vor Ostafrika. Eine arabische Komoren-Chronik des 19. Jahrhunderts. 1976. XII, 106 S. dt. Text m. 2 Taf. u. 2 Ktn., 116 S. arab. Text.
19. HANS DAIBER: Das theologisch-philosophische System des Muʿammar Ibn ʿAbbād as-Sulamī (gest. 830 n. Chr.). 1975. XII, 604 S.
20. WERNER ENDE: Arabische Nation und islamische Geschichte. Die Umayyaden im Urteil arabischer Autoren des 20. Jahrhunderts. 1977. XIII, 309 S.
21. ṢALĀḤADDĪN AL-MUNAǦǦID, STEFAN WILD, Hrsg. und eingel.: Zwei Beschreibungen des Libanon. ʿAbdalġanī an-Nābulusīs Reise durch die Biqāʿ und al-ʿUṭaifīs Reise nach Tripolis. 1979. XVII u. XXVII, 144 S. arab. Text, 1 Kte. u. 2 Faltktn.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000005

22. ULRICH HAARMANN, PETER BACHMANN, Hrsg.: Die islamische Welt zwischen Mittelalter und Neuzeit. Festschrift für Hans Robert Roemer zum 65. Geburtstag. 1979. XVI, 702 S., 11 Taf.
23. ROTRAUD WIELANDT: Das Bild der Europäer in der modernen arabischen Erzähl- und Theaterliteratur. 1980. XVII, 652 S.
24. REINHARD WEIPERT, Hrsg.: Der Dīwān des Rāʿī an-Numairī. 1980. IV dt., 363 S. arab. Text.
25. AsʿAD E. KHAIRALLAH: Love, Madness and Poetry. An Interpretation of the Maǧnūn Legend. 1980. 163 S.
26. ROTRAUD WIELANDT: Das erzählerische Frühwerk Maḥmūd Taymūrs. 1983. XII, 434 S.
27. ANTON HEINEN: Islamic Cosmology. A study of as-Suyūṭī's al-Hayʾa as-sanīya fī l-hayʾa as-sunnīya with critical edition, translation and commentary. 1982. VIII, 289 S. engl. Text, 78 S. arab. Text.
28. WILFERD MADELUNG: Arabic Texts concerning the history of the Zaydī Imāms of Ṭabaristān, Daylamān and Gīlān. 1987. 23 S. engl. Text, 377 S. arab. Text.
29. DONALD P. LITTLE: A Catalogue of the Islamic Documents from al-Ḥaram aš-Šarīf in Jerusalem. 1984. XIII, 480 S. engl. Text, 6 S. arab. Text, 17 Taf.
30. Katalog der arabischen Handschriften in Mauretanien. Bearbeitet von U. Rebstock, R. Osswald und A. Wuld ʿAbdalqādir. 1988. XII, 164 S.
31. ULRICH MARZOLPH: Typologie des persischen Volksmärchens. 1984. XIII, 312 S., 5 Tab. u. 3 Ktn.
32. STEFAN LEDER: Ibn al-Ǧauzī und seine Kompilation wider die Leidenschaft. 1984. XIV, 328 S. dt. Text, 7 S. arab. Text, 1 Falttaf.
33. RAINER OSSWALD: Das Sokoto-Kalifat und seine ethnischen Grundlagen. 1986. VIII, 177 S.
34. ZUHAIR FAṬḤALLĀH, Hrsg.: Der Diwān des ʿAbd al-Laṭīf Faṭḥallāh. 1984. 1196 S. arab. Text. In zwei Teilen.
35. IRENE FELLMANN: Das Aqrābāḏīn al-Qalānisī. Quellenkritische und begriffsanalytische Untersuchungen zur arabisch-pharmazeutischen Literatur. 1986. VI, 304 S.
36. HÉLÈNE SADER: Les États Araméens de Syrie depuis leur Fondation jusqu'à leur Transformation en Provinces Assyriennes. 1987. XIII, 306 S. franz. Text.
37. BERND RADTKE: Adab al-Mulūk. 1991. XII, 34 S. dt. Text, 145 S. arab. Text.
38. ULRICH HAARMANN: Das Pyramidenbuch des Abū Ǧaʿfar al-Idrīsī (st. 649/1251). 1991. XI u. VI, 94 S. dt. Text, 283 S. arab. Text.
39. TILMAN NAGEL, Hrsg.: Göttinger Vorträge – Asien blickt auf Europa, Begegnungen und Irritationen. 1990. 192 S.
40. HANS R. ROEMER: Persien auf dem Weg in die Neuzeit. Iranische Geschichte von 1350–1750. 1989. X, 525 S.
41. BIRGITTA RYBERG: Yūsuf Idrīs (1927–1991). Identitätskrise und gesellschaftlicher Umbruch. 1992. 226 S.
42. HARTMUT BOBZIN: Der Koran im Zeitalter der Reformation. Studien zur Frühgeschichte der Arabistik und Islamkunde in Europa. 1995. XIV, 590 S. dt. Text.
43. BEATRIX OSSENDORF-CONRAD: Das „K. al-Wāḍiḥa" des ʿAbd al-Malik b. Ḥabīb. Ed. und Kommentar zu Ms. Qarawiyyīn 809/49 (Abwāb aṭ-ṭahāra). 1994. 574 S. dt. Text mit 71 S. arab. Edition, 45 S. Faks.
44. MATHIAS VON BREDOW: Der Heilige Krieg (ǧihād) aus der Sicht der malikitischen Rechtsschule. 1994. 547 S. arab. Text, 197 S. dt. Text und Indices.
45. OTFRIED WEINTRITT: Formen spätmittelalterlicher islamischer Geschichtsdarstellung. Untersuchungen zu an-Nuwairī al-Iskandarānīs Kitāb al-Ilmām und verwandten zeitgenössischen Texten. 1992. X, 226 S. dt. Text.
46. GERHARD CONRAD: Die quḍāt Dimašq und der maḏhab al-Auzāʿī. Materialien zur syrischen Rechtsgeschichte. 1994. XVIII, 828 S.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000006

47. MICHAEL GLÜNZ: Die panegyrische qaṣīda bei Kamāl ud-dīn Ismāʿīl aus Isfahan. Eine Studie zur persischen Lobdichtung um den Beginn des 7./13. Jahrhunderts. 1993. 290 S.

48. AYMAN FUʾĀD SAYYID: La Capitale de l'Égypte jusqu'à l'Époque Fatimide – Al-Qāhira et Al-Fusṭāṭ – Essai de Reconstitution Topographique. 1998. XL, 754 S. franz. Text, 26 S. arab. Text, 109 Abb.

49. JEAN MAURICE FIEY: Pour un Oriens Christianus Novus. 1993. 286 S. franz. Text.

50. IRMGARD FARAH: Die deutsche Pressepolitik und Propagandatätigkeit im Osmanischen Reich von 1908–1918 unter besonderer Berücksichtigung des „Osmanischen Lloyd". 1993. 347 S.

51. BERND RADTKE: Weltgeschichte und Weltbeschreibung im mittelalterlichen Islam. 1992. XII, 544 S.

52. LUTZ RICHTER-BERNBURG: Der Syrische Blitz – Saladins Sekretär zwischen Selbstdarstellung und Geschichtsschreibung. 1998. 452 S. dt., 99 S. arab. Text.

53. FRITZ MEIER: Bausteine I-III. Ausgewählte Aufsätze zur Islamwissenschaft. Hrsg. von Erika Glassen und Gudrun Schubert. 1992. I und II 1195 S., III (Indices) 166 S.

54. FESTSCHRIFT EWALD WAGNER ZUM 65. GEBURTSTAG: Hrsg. von Wolfhart Heinrichs und Gregor Schoeler. Band I und II. 1994. Bd. 1: Semitische Studien unter besonderer Berücksichtigung der Südsemitistik. XV, 284 S. Bd. 2: Studien zur arabischen Dichtung. XVII, 641 S.

55. SUSANNE ENDERWITZ: Liebe als Beruf. Al-ʿAbbās Ibn al-Aḥnaf und das Ġazal. 1995. IX, 246 S. dt. Text.

56. ESTHER PESKES: Muḥammad b. ʿAbdalwahhāb (1703–1792) im Widerstreit. Untersuchungen zur Rekonstruktion der Frühgeschichte der Wahhābīya. 1993. VII, 384 S.

57. FLORIAN SOBIEROJ: Ibn Ḫafīf aš-Šīrāzī und seine Schrift zur Novizenerziehung. 1998. IX, 442 S. dt. Text, 48 S. arab. Text.

58. FRITZ MEIER: Zwei Abhandlungen über die Naqšbandiyya. I. Die Herzensbindung an den Meister. II. Kraftakt und Faustrecht des Heiligen. 1994. 366 S.

59. JÜRGEN PAUL: Herrscher, Gemeinwesen, Vermittler: Ostiran und Transoxanien in vormongolischer Zeit. 1996. VIII, 310 S. dt. Text.

60. JOHANN CHRISTOPH BÜRGEL, STEPHAN GUTH, Hrsg.: Gesellschaftlicher Umbruch und Historie im zeitgenössischen Drama der islamischen Welt. 1995. XII, 295 S.

61. BARBARA FINSTER, CHRISTA FRAGNER, HERTA HAFENRICHTER, Hrsg.: Rezeption in der islamischen Kunst. 1999. 332 S. dt. Text, Abbildungen.

62. ROBERT B. CAMPBELL, ed.: Aʿlām al-adab al-ʿarabī al-muʿāṣir. Siyar wa-siyar ḏātiyya. (Contemporary Arab Writers. Biographies and Autobiographies). 2 Bde. 1996. 1380 S. arab. Text.

63. MONA TAKIEDDINE AMYUNI: La ville source d'inspiration. Le Caire, Khartoum, Beyrouth, Paola Scala chez quelques écrivains arabes contemporains. 1998. 230 S. franz. Text.

64. ANGELIKA NEUWIRTH, SEBASTIAN GÜNTHER, BIRGIT EMBALÓ, MAHER JARRAR, eds: Myths, Historical Archetypes and Symbolic Figures in Arabic Literature. Proceedings of the Symposium held at the Orient-Institut Beirut, June 25th – June 30th, 1996. 1999. 640 S. engl. Text.

65. Türkische Welten 1. KLAUS KREISER, CHRISTOPH K. NEUMANN, Hrsg.: Das Osmanische Reich in seinen Archivalien und Chroniken. Nejat Göyünç zu Ehren. Istanbul 1997. XXIII, 328 S.

66. Türkische Welten 2. ESRA KARABACAK, SUMRU ÖZSOY, CLAUS SCHÖNIG with collaboration of Ingeborg Baldauf: Subutay: Ḳurtuluş Yolunda – a Turkish-Uzbek Text from the 1920s. In Vorbereitung.

67. Türkische Welten 3. GÜNTER SEUFERT: Politischer Islam in der Türkei. Islamismus als symbolische Repräsentation einer sich modernisierenden muslimischen Gesellschaft. Istanbul 1997. 600 S.

68. EDWARD BADEEN: Zwei mystische Schriften des ʿAmmār al-Bidlīsī. 1999. 146 u. 122 S. arab., 142 S. dt. Text.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000007

69. THOMAS SCHEFFLER, HÉLÈNE SADER, ANGELIKA NEUWIRTH, eds: Baalbek: Image and Monument, 1898–1998. 1998. XIV, 348 S. engl. u. franz. Text.

70. AMIDU SANNI: The Arabic Theory of Prosification and Versification. On *ḥall* and *nazm* in Arabic Theoretical Discourse. 1998. XIII, 186 S.

71. ANGELIKA NEUWIRTH, BIRGIT EMBALÓ, FRIEDERIKE PANNEWICK: Bio-bibliographischer Survey der modernen palästinensischen Dichtung. In Vorbereitung.

72. S. GUTH, P. FURRER, J.C. BÜRGEL, eds: Conscious Voices. Concepts of Writing in the Middle East. 1999. XXI, 332 S. engl., dt., franz. Text.

73. Türkische Welten 4. SURAYA FAROQHI, CHRISTOPH K. NEUMANN, eds: Glorious Table, Prosperous Home. Studies in Ottoman Food and Housing. In Vorbereitung.

74. BERNARD HEYBERGER, CARSTEN WALBINER, ALBRECHT FUESS, éds.: Les Européens vus par les Libanais à l'époque ottomane. Im Druck.

75. Türkische Welten 5. TOBIAS HEINZELMANN: Die Balkankrise in der osmanischen Karikatur. Die Satirezeitschriften Karagöz, Kalem und Cem 1908–1914. 1999. 290 S. dt. Text, 77 Abb., 1 Kartt.

76. THOMAS SCHEFFLER, ed.: Religion between Violence and Reconciliation. Im Druck.

77. ANGELIKA NEUWIRTH, ANDREAS PFLITSCH, eds: Crisis and Memory in Islamic Societies. Im Druck.

78. FRITZ STEPPAT: Islam als Partner: Islamkundliche Aufsätze 1944–1994. Im Druck.

79. PATRICK FRANKE: Begegnung mit Khidr. Quellenstudien zum Imaginären im Islam. Im Druck.

80. ROBERT SCHICK: Islamic Monuments in Jerusalem. Im Druck.

81. THOMAS SCHEFFLER: Der gespaltene Orient: Orientbilder und Orientpolitik der deutschen Sozialdemokratie von 1850 bis 1950. In Vorbereitung.

82. Türkische Welten 6. GÜNTER SEUFERT, JACQUES WAARDENBURG, eds: Türkischer Islam und Europa. 1999. 352 S. dt. und engl. Text.

83. Iranische Welten 1. MICHAEL GLÜNZ: Randlinien mit Herzblut gezogen. Text, Form und Bedeutung in der persischen Ġazal-Dichtung des 15. Jahrhunderts. Im Druck.

84. Türkische Welten 7. ANGELIKA NEUWIRTH, JUDITH PFEIFFER, BÖRTE SAGASTER, eds: The Ghazal as a Genre of World Literature. The Ottoman Ghazal in its Historical Context. In Vorbereitung.

85. Türkische Welten 8. GÜNTER SEUFERT, KARIN VORHOFF, STEPHANE YERASIMOS, Hrsg.: Die Türkei im Spannungsfeld von Nationalismus und europäischer Integration. In Vorbereitung.

86. Türkische Welten 9. CHRISTOPHER KUBASEK, Hrsg.: Deutsche Exilwissenschaftler in der Türkei. In Vorbereitung.

87. Türkische Welten 10. CHRISTOPH K. NEUMANN, HANS-GEORG MAJER, eds: Small Scale Regions of the Ottoman Empire. In Vorbereitung.

88. THOMAS PHILIPP, JENS HANSEN, eds: Arab Capitals in the Late Ottoman Empire. In Vorbereitung.

89. ANGELIKA NEUWIRTH, THOMAS BAUER, eds: Migration of a Literary Genre. Studies in Ghazal Literature. In Vorbereitung.

Rue Hussein Beyhum, Zokak el-Blat, Beirut
P.O.B. 2988, Tel.: 01-372940 / 376598, Fax: 01-376599, e-mail: oib@netgate.com.lb
homepage: www.oidmg.org

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000008

B. FINSTER, CH. FRAGNER, H. HAFENRICHTER, HRSG.

REZEPTION IN DER ISLAMISCHEN KUNST

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000009

BEIRUTER TEXTE UND STUDIEN

HERAUSGEGEBEN VON
DEM DIREKTOR DES ORIENT-INSTITUTS
DER DEUTSCHEN MORGENLÄNDISCHEN GESELLSCHAFT
MANFRED KROPP

BAND 61

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000010

BAMBERGER SYMPOSIUM:

REZEPTION IN DER ISLAMISCHEN KUNST

vom 26.6.–28.6.1992

HERAUSGEGEBEN VON

BARBARA FINSTER
CHRISTA FRAGNER
HERTA HAFENRICHTER

BEIRUT 1999
IN KOMMISSION BEI FRANZ STEINER VERLAG STUTTGART

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000011

Umschlaggestaltung: Wolf-Dieter Lemke
unter Verwendung von Stuckdekorationen des Grabes 36 in Palmyra und des Westpalastes in Raqqa (nach Michael Meinecke, S. 255 und 260 dieses Buches, zusammengestellt von Barbara Finster)
Lektorat und Druckbetreuung: Hanne Schönig
Gestaltung des Bildteils: Feridun Zarrin

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Bamberger Symposium Rezeption in der Islamischen Kunst <1992, Bamberg>:
Bamberger Symposium: Rezeption in der Islamischen Kunst : vom 26.6. – 28.6.1992 / hrsg. von Barbara Finster ... – Stuttgart : Steiner, 1999
(Beiruter Texte und Studien ; Bd. 61)
ISBN 3–515–06691–8

Jede Verwertung des Werkes außerhalb des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Übersetzung, Nachdruck, Mikroverfilmung oder vergleichbare Verfahren sowie für die Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen. Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft sowie des Orient-Instituts der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Beirut (Libanon), aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Technologie.
Deutsche Ausgabe

© 1999 by Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, Sitz Stuttgart.
Druck: Hassib Dergham & Sons
Printed in Lebanon

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000012

MICHAEL MEINECKE

IN MEMORIAM

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000013

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000014

VORWORT

Mit dem Problem der Rezeption in der islamischen Kunst befaßte sich allein und ausdrücklich unter diesem Gesichtspunkt Richard Ettinghausen in seinem Buch: *From Byzantium to Sasanian Iran and the Islamic World* (Leiden 1972). Abgesehen von Interpretationsfragen suchte R. Ettinghausen auf die Art der Rezeption einzugehen, wobei er drei Möglichkeiten unterschied. Zum einen die Übernahme — transfer — eines Motivs ohne Veränderung, zum anderen durch „adaption" und, wie er es umschreibt, durch „integration". Inwieweit diese drei Begriffe per se wissenschaftlich brauchbar sind, blieb während unseres Symposiums im Juni 1992 unerörtert, doch lassen sich die Beiträge in diese Kategorien einordnen. Rezeptionsfragen als historisches oder ikonographisches Problem hingegen wurden nur vereinzelt behandelt. Themata waren Fortleben von Motiven und Übernahme im Sinne der Kopie, Übernahme — transfer — stand im Vordergrund. Dabei wurde vorausgesetzt oder angenommen, daß der Bedeutungsinhalt der Form mit dieser tradiert wurde. Bei einigen Beispielen ist jedoch anzunehmen, daß ein neuer Sinngehalt unterlegt wurde. „Rezeption" wurde ebenso als Umsetzung literarischer Ideen in die bildende Kunst interpretiert. So verstanden bot das Thema Rezeption ein sehr weites Spektrum wissenschaftlicher Beiträge, die jeweils eine Fülle von Anregungen boten.

Die Frage nach dem historischen Umfeld, die die Rezeption eines bestimmten Motivs bedingt und erklärt, konnte deshalb während dieser Tagung nicht gestellt werden. Das hätte zudem eine zeitliche und geographische Begrenzung vorausgesetzt, die bei dem ersten Versuch Rezeptionsprobleme in der islamischen Kunst vielschichtig anzugehen, nicht möglich war. Andererseits bot sich hiermit die Gelegenheit zu Denkansätzen, die einer Beschränkung des Themas zum Opfer gefallen wären.

Wünschenswert wäre, sich in einem zweiten Treffen auf den Begriff der Rezeption im Sinne einer zeitlich-geographischen Begrenzung zu konzentrieren und damit Interpretationsfragen neu zu stellen.

Ermöglicht wurde das Symposium durch die großzügige Förderung des Stifterverbandes und die Hilfe des Auswärtigen Amtes. Herrn Professor Dr. K. Kreiser möchte ich meinen aufrichtigen Dank für seine Unterstützung aussprechen. Ebenso möchte ich nicht versäumen, Frau E. Hofmann zu danken, die die Last der Vorbereitungen mit Geduld getragen hat.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000015

Dank sei allen Teilnehmern des Symposiums ausgesprochen, die ihr Interesse und ihre Diskussionsbereitschaft mit Verve gezeigt haben. Gerade in der Diskussion wurde sichtbar, wie wichtig diese Probleme für die Islamische Kunstgeschichte sind.

Ohne die entschiedene Mithilfe meiner Mitherausgeberinnen Frau Chr. Fragner und Frau H. Hafenrichter, die das gesamte Manuskript neu bearbeiten mußten, wäre eine Drucklegung nicht möglich gewesen. Mein besonderer Dank gebührt ebenso Frau E. Bär und Herrn St. Winter, die sich unermüdlich der Korrekturen angenommen haben.

Der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft und vor allem Frau Prof. Dr. A. Neuwirth sei für die Drucklegung gedankt, ebenso Frau Dr. H. Schönig für ihre damit verbundenen Mühen.

Die Manuskripte wurden nicht vereinheitlicht. Dadurch kommt es zu unterschiedlichen Transkriptionsweisen, die den Verfassern überlassen blieben und daher nicht den allgemeingültigen Empfehlungen entsprechen. Ich bin mir bewußt, daß dies gegen die Regeln der DMG verstößt, habe mich aber dennoch für diese Lösung entschieden. Ebenso haben wir uns dafür entschieden, fast alle Abbildungen wiederzugeben, obgleich dieses Verfahren ästhetisch fragwürdig ist.

Das verspätete Erscheinen der Manuskripte bedauere ich zutiefst.

Bamberg 1998 BARBARA FINSTER

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000016

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort 7

BAER, Eva, Jerusalem:
Ornament Versus Emblem:
The Case of Combatant Animals 13

BARRUCAND, Marianne, Paris:
Kopie — Nachempfindung oder Umgestaltung:
Am Beispiel arabischer mittelalterlicher Bilderhandschriften
und ihrer osmanischen Kopien 19

BERMÚDEZ LÓPEZ, Jesús, Granada:
Some Aspects of Urban Planning in the Alhambra 43

BREND, Barbara, London:
A European Influence in Early Mughal Painting 57

BRENTJES, Burchard, Berlin:
Mittelasiatische Motive in der
arabisch-normannischen Kunst Palermos 67

BÜRGEL, J. Christoph, Bern:
Verwehrter Einlaß: Ein Motiv der persischen Epik
und seine ikonographische Gestaltung 75

EWERT, Christian, Madrid:
Rezeption vor- und frühislamischer Formen
in almohadischen Kapitellen 87

FLOOD, F. Barry, Edinburgh:
From the Golden House to ᶜA'isha's House:
Cosmic Kingship and the Rotating Dome
as Fact, Fiction, and Metaphor 97

HAGEDORN, Annette, Bonn:
Die Rezeption des vorislamischen Thronbildes

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000017

in den Darstellungen auf tauschierten Metallarbeiten
des 13. und 14. Jahrhunderts 129

HUFF, Dietrich, Berlin:
Traditionen iranischer Palastarchitektur
in vorislamischer und islamischer Zeit 141

KENESSON, Summer S., Edinburgh:
Roman and Islamic Glass Animals:
A Study in Iconography 161

KING, Geoffrey Renald D., London:
The Tower-house in Saudi Arabia
and its pre-Islamic Antecedents 175

KREISER, Klaus, Bamberg:
Über einige Eigenschaften osmanischer Inschriften 183

KRÖGER, Jens, Berlin:
Vom Flügelpaar zur Flügelpalmette:
Sasanidische Motive in der islamischen Kunst 193

KUGEL, Christiane E., Granada:
Das Wasser in der Alhambra 205

LALEH, Haeedeh, Teheran:
La Maqṣūra Monumentale de la Mosquée du Vendredi
de Qazvīn à l'Époque Saljuqide 217

MAJER, Hans Georg, München:
Östliche und westliche Tradition im Sultansporträt 231

MEINECKE, Michael, Berlin:
ᶜAbbāsidische Stuckdekorationen aus ar-Raqqa 247

PARLASCA, Klaus, Frankfurt a. Main:
Palmyra und die arabische Kultur:
Tradition und Rezeption 269

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000018

RÜHRDANZ, Karin, Halle:
Der Einfluß ikonographischer Traditionen
auf die bildliche Umsetzung neuer Sujets
bei Wechsel des Genres 281

SHALEM, Avinoam, Edinburgh:
Islamic Rock Crystal Vessels—Scent or Ampullae? 289

SPEISER, Philipp, Stalden/Schweiz:
Historistische Umbauarbeiten an der Zitadelle von Kairo
vom 18. bis zum 20. Jahrhundert 301

ZICK-NISSEN, Johanna, Berlin:
Rezeption der Astronomie und beigeordneter künstlerischer
Gestaltungen unter gewandelten Aspekten
im abbasidischen Kalifat 315

Tafeln . . . . . I — XLVI

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000019

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000020

Ornament Versus Emblem
The Case of Combatant Animals

Eva Baer, Jerusalem

As we all know, animal figures and designs of animals in combat are motifs that were current in the Near East for millennia. On Assyrian reliefs the king's robe was embroidered with winged geniuses holding in each hand a lion attacking a bull. Gold plaques with a similar design were sewn on the costumes of Achaemenid kings; eagles striking their prey feature on Sasanian silver ware and textiles, and the examples can easily be multiplied. The different aspects which such an emblem can take in the course of its long history have been masterfully shown by Willy Hartner and Richard Ettinghausen, who traced the various meanings of the ancient Lion-Bull Combat from Assyrian reliefs to its final stage as a decorative design ('The Conquering Lion: The Life Cycle of a Symbol', Oriens 17, 1964, pp. 161–171).

Leaving aside the floor mosaics of the Divan at Khirbat al-Mafjar and some early Islamic textiles of uncertain date and provenance, the use of these emblems is first documented by 10th to 11th century Spanish stone carvings, ivories and embroideries. Combatant animals were particularly common on artifacts made for al-Mansur, the Amirid major-domo of al-Andalus between 368/978 and 392/1002 and his son Abd al-Malik, who succeeded his father, ruling for another seven years until 399/1008. Two marble troughs are particularly relevant in this context. One of them, dated (?)77/987–988, is inscribed with the name of al-Mansur, who had ordered it for his royal residence at Madinat al-Zahira (plate I/1, I/3). The other, made between 392/1002 and 398/1007, carries the name of Abd al-Malik (plate I/2).[1] At the short sides of these troughs[2] two huge frontally-

---

1 For the respective inscriptions see E. Lévi Provençal, *Inscriptions arabes d'Espagne*, I, Leyden 1931, nos. 216 and 217, p. 194.

2 Gómez Moreno, *Ars Hispaniae* III, Madrid 1951, pp. 181–188, fig. 246a. Cf. J. Beckwith, *Caskets from Cordoba*, London 1960, p. 1 and fig. 6 for the opposite short side of al-Mansur's trough. For the trough of Abd al-Malik see Gómez Moreno, op.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000021

depicted eagles, each set in a rectangular panel, are clutching at a stag with their talons. A pair of small quadrupeds face the heads of these eagles, while their big fan-like tails are supported by confronted griffins or winged creatures respectively. The majestic figures of the birds are shown en face, while the much smaller stags are drawn back to back, in an apparent effort to escape. On another monument, a Corinthian capital said to originate from the house of al-Mansur at Cordoba, a stag is victimized by two lions (plate I/4). One is biting into its chest, while the other attacks it from the back.[3]

On a later trough — the so-called "Pila of Jativa", which presumably was made for a member of one of the feudal dynasties that reigned between the fall of the Umayyad rulers and the Reconquest of the Christians in 1086, the eagle-stag motif figures again on the two short sides of the basin (plate II/1). In contrast to the Umayyad troughs, the huge eagles swoop upon their prey — a deer — so vigorously that the design seems to reflect a real, fierce combat.[4]

It will be noted that on all these marble objects the eagle-stag motifs are conspicuously set apart from the rest of the decoration, as if to attract the attention of the beholder. On contemporary ivory carvings or embroideries these emblems are less distinctively set. In some cases they are fully integrated into the decorative scheme, while in others they appear more demonstratively. To the second category belongs one of the artistically most refined ivory boxes, a pyxis made for the Prince al-Mughira, son of the caliph Abd al-Rahman III and younger brother of al-Hakam, dated 357/968 (plate I/5).[5] The main part of the pyxis displays four eight-lobed

---

cit., fig. 246b. The trough of al-Mansur is now in the National Archaeological Museum, Madrid. The trough of Abd al-Malik has been transferred to Marrakesh, Madrasat ibn Yusuf, recently exhibited in Granada and the Metropolitan Museum of Art, New York: *Al-Andalus: the Art of Islamic Spain*, ed. by J. D. DODDS. New York 1992, no. 43.

3 GÓMEZ MORENO, op. cit., p. 181 and fig. 245, p. 185. For other fragments showing related themes see ibid., figs. 247c, of the trough of al-Mansur; and fig. 247a — side panel from a later copy at the Alhambra, as well as small fragments also discovered at the Alhambra.

4 BAER, E., 'The "Pila of Jativa". A document of secular art in Western Islam.' *Kunst des Orients*, VII, 2 (1972), pp. 142–166.

5 Paris, Musée du Louvre, section Islamique, no. 4068. BECKWITH, op. cit., pp. 16–18 and plates 14–17 and 22A. The sequence of the photographs is erroneous. Cf. J. FERRANDIS, *Marfiles Arabes de Occidente*, I, Madrid 1935, no. 13, pls. XIX–XXXIX. Al-Mughira was but 18 years old when the pyxis was made for him. He was strangled

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000022

medallions, containing a pair of bird catchers standing back to back lifting a bird; a *ʿūd* player standing between two seated persons, one holding a cup, the other a fan (?); a pair of lions descending upon a stag or ox; and two mounted figures at either side of a palm tree plucking dates. At the first glance the combatant animals do not strike particular attention. Looking closer, however, one notes that the lion-stag (or lion-ox) emblem figures precisely under the dedication inscription that runs round the base of the domed cover of the pyxis, which reads *amīr al-muʾminīn, raḥmatu Allāh*, 'Commander of the Faithful, May Allah have Mercy upon him'.[6]

On another ivory box — known as the "Pamplona" casket — which was made in 395/1004–5 for Abd al-Malik, the second son of al-Mansur, who had also ordered one of the troughs mentioned before, the animal combat figures twice (plate II/2).[7] On the short sides of the casket — the one showing a lion-deer combat, the other a lion biting into the back of a stag — the emblems draw but little attention, and may be purely decorative. In fact the content of this motif may even have escaped the artist, who drew the stag much larger than the lion. On the cover, on the other hand, the combat is more conspicuous. Here, three linked roundels with combatant animals occupy the horizontal rectangular panel of the lid. In the central one a large eagle hovers over a small rabbit or hare, while the two flanking roundels contain a lion savaging a sheep (?). On the slanting sides of the lid, the two outer medallions depict a lion, or a frontal eagle respectively, attacking a deer. In addition, the lid features a series of blessings, the name of the officer who ordered the casket, and the date at which it was completed. There is no immediately apparent relation between the inscription and the content of the figurative panels. The text, however, refers to Abd al-Malik as "Sayf al-Dawlah" (Sword of the State), a title awarded to him after he destroyed Leon in 395/1004–5. In other words, the casket was almost certainly given to him as a gift to commemorate this victory.

A few years later Abd al-Malik undertook another victorious expedition at Clunis against a Christian coalition led by the Castilian Count Sancho

---

at the age of 27 by order of al-Mansur.

6 The inscription starts with *baraka min Allāh*, above the bird catchers, and ends with the date above the riders plucking dates. See *Al-Andalus*. The Art of Islamic Spain, p. 193.

7 BECKWITH, op. cit., pp. 26–29 and pls. 23–24; FERRANDIS, *Marfiles Arabes*, no. 19, pp. 78–80; pls. XXXII–XXXVI. For good reproduction see *Al-Andalus*, op. cit. pp. 199-200.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000023

Garcia (October 1007), after which he was awarded the title "al-Muzaffar", the Victorious. Following this event he again seems to have been presented with a present — this time a silk and gold embroidery, showing alternating rows of human — headed quadrupeds and mounted falconers framed by six-lobed medallions, and a spread eagle striking a rabbit in each of the interspersed medallions. Abd al-Malik's new title was embroidered on the belt of one of the mounted falconers.[8]

The frequency in which combatant animal-emblems appear on these Hispano-Islamic works of art already aroused the interest of Gómez Moreno, who pointed to their Oriental inspiration and suggested that in Umayyad Spain they had a talismanic function.[9] The ancient Near Eastern tradition of these motifs is well known and needs no further comment. The 'talismanic' function, however, remains vague and is difficult to prove. In my own attempt to understand the significance of these designs on the "Suaire de St. Lazare" I suggested that the eagle seizing its prey should be seen in relation to the hunt, from where it was taken over as a symbol of courtly pastime.[10] Since the publication of my article, however, more source material has come to my attention which throws further light on the meaning of these emblems in al-Andalus of the 10th and 11th centuries. Thus among the anecdotes about al-Mansur and his sons, contemporary sources report the following: On Saturday, the 14th of Rabi^{c} II 385/985, Sa^{c}id ibn al-Hasan al-Baghdadi, one of Mansur's court poets, wanted to please the *ḥājib*, and as a good omen for his campaign against the Christian Count of Castille, Garcia Fernandez, presented the *ḥājib* with a stag (*ayyil*) that had a rope round its neck. Together with the stag he handed him a poem, in which he named the stag "Garcia" and expressed his hope that what had happened to the stag may also happen to the Christian Count. By coincidence Garcia was caught the same day and brought as a prisoner before al-Mansur.[11]

---

8 BAER, E., 'The "Suaire de St. Lazare". An early datable Hispano-Islamic embroidery', *Oriental Art, N.S.* XIII, 1 (Spring 1967), pp. 36–37.

9 *Ars Hispaniae* III, p. 188.

10 BAER, op. cit., p. 47.

11 AL-MAQQARI, Ahmad ibn Mohammad, *Nafh al-tib min ghusn al-Andalus al-rattib wa-tarikh lisan al-din Ibn al-Khattab*, vol. II, Leiden 1843, 57, verses 5–6; R. BLACHÈRE, 'Un pionier de la culture arabe orientale en Espagne au xe siècle: Sa'id de Bagdad', *Hesperis* 10 (1930), pp. 15–36, esp. pp. 28–29; cf. Pascuale DE GAYANGOS (tr.), *The History of the Muhammedan Dynasties in Spain*. Extracted from the *Nafhu-t-tib min ghoshni-l-Andalusi-r-rattib*, vol. II, 1964, p. 206.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000024

This anecdote, which is repeated in various Muslim sources, surely reflects popular beliefs associating the stag — and presumably also the hare, deer, sheep and bull — with the enemy, which is here equated with the Christian infidels beyond the frontier zones, against which both Amirid rulers directed their military expeditions.[12] Like the lion slaying a camel on the cloak of Roger II, the lion-bull combat at the great Mosque of Diyarbakir, and the eagle clutching the horns of a stag or bull at the city's Aleppo Gate to signify the tyrannical power of the Nisanids over the Inalids, identifying the Inalid emir with a bull (plate I/6, Hartner-Ettinghausen, pp. 165–166), so did the eagle-stag emblem in late Umayyad Spain carry a clearly understood message. It was a symbol of political and military power.

Connotations of combatant animals with power were retained even in cases in which the animals appear in the form of small pictograms, which seem to have an ornamental, purely decorative function. On an early 13th century Syro-Mesopotamian inkwell, for example, small medallions containing an eagle seizing a duck intersect two human-headed inscriptions of customary blessings, wishing power, glory and success to an anonymous owner. The inscription bands and the medallions, which run round the inner rim of the inkwell and the surface of the cover, form a compositional unity, meant to be seen and possibly read together. In other words, the emblem or pictogram "illustrated", or visually translated and enhanced the verbally expressed wishes for power and success.[13]

A nearly identical emblem appears on the lid of a contemporary Khorasanian inkwell, where — as in the former case — it intersects an inscription band which again expresses "glory, prosperity, wealth, contentment and perpetuity" to its owner. James Allan, who first published the inkwell,[14] gave a somewhat different interpretation to these animal-combat figures. By pointing to some astrological figures on the body of the inkwell he argued that traditional combat pictures also have "overtones of

---

[12] al-Mansur's 52 raids against the frontier dwellers and the Christian states were conducted with unprecedented ferocity, and his son continued this policy, undertaking an expedition year after year. For these campaigns see P. CHALMETA, 'al-Manṣūr', EI 2, vol. VI, pp. 430–432; cf. LÉVI PROVENÇAL, *ʿAbd al-Malik b. Muḥammad b. Abī ʿĀmir*, ibid., vol. I, pp. 75–76.

[13] BAER, E., 'An Islamic Inkwell in the Metropolitan Museum of Art', in ETTINGHAUSEN, R., (ed.), *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, 1972, pp. 206–209.

[14] Islamic Metalwork. *The Nuhad es-Said Collection*, London 1982, no. 2, pp. 36–38 and colour plate.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000025

good over evil, of light over darkness", and that the inscription together with the animal roundels were "intended to illustrate the victory of good fortune over evil fortune". Referring to the same object, Melikian Chirvani, on the other hand,[15] argued that since the Nuhad es-Said piece was a 'State Inkwell', made for royal use, these animal emblems were related to the royal destination of the inkwell. The bird who pounces on its prey reminded him of a 13th century panegyrist, who in one of his poems addresses an unnamed prince as a royal hawk who seeks its prey. Melikian Chirvani therefore interpreted the bird as a symbol of royal power coming down from heaven.

Be this as it may. Even if combatant animals had become part and parcel of the Islamic decorative repertoire — and indeed because of the decorative qualities of these designs they featured in the centre of North African, Egyptian, Syrian and Persian ceramic dishes and other artefacts — the ancient Near Eastern tradition was retained, and the symbolic content of the emblem kept alive, even if it was often only dimly understood.

PLATES

I/1 Trough of al-Mansur, Madrid, Museo Arqueológico Nacional.
I/2 Trough of Abd al-Malik, Marrakesh, Madrasat Ibn Yusuf.
I/3 Trough of al-Mansur, Madrid, Museo Arqueológico Nacional.
I/4 Corinthian Capital, Cordoba.
I/5 Ivory Pyxis, Paris, Louvre.
I/6 Diyar Bakir, Great Mosque.
II/1 Fountain, Játiva, Museo Municipal.
II/2 Casket, Pamplona, Cathedral.

[15] 'State Inkwells in Islamic Iran', *Journal of the Walters Art Gallery*, vol. 44 (1986), pp. 70–94.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000026

Kopie — Nachempfindung oder Umgestaltung Am Beispiel arabischer mittelalterlicher Bilderhandschriften und ihrer osmanischen Kopien

Marianne Barrucand, Paris

Das Wort „Kopieren" beinhaltet eine bewußte Handlung und weist im Schaffungsprozeß auf zwei Pole hin: den Kopisten und den Ersteller des Modells, den „Künstler". „Rezeption" hingegen ist ein viel umfassenderer und zugleich passiverer Begriff, der ausdrückt, daß zunächst — mehr oder weniger bewußt und beabsichtigt — etwas empfangen wird, das dann — auf eine nicht weiter definierte Art — weiterverarbeitet wird. „Rezeption" deckt sich somit zwar keineswegs mit „Kopie", schließt sie aber als Grenzfall ein. Im täglichen Gebrauch ist das Wort „Kopie" im Zusammenhang mit Kunstwerken eine negative Bewertung, und der Titel der originalen künstlerischen Leistung wird ihr zunächst aberkannt. Nun ist Kopie nicht gleich Kopie: Man kopiert, um zu vervielfältigen, aus betrügerischer Absicht oder nicht, man kopiert treu oder frei, auch wieder absichtlich oder nicht, man kopiert aus Übungszwecken, aus Bewunderung, für Geld usw. Man kopiert Elemente, die als beabsichtigtes Zitat im neuen Kontext stehen, so wie andere, Fälscher, im Stil einer anderen Zeit oder eines anderen Künstlers ganz neue Werke erstehen lassen, die auch noch ein Grenzfall von Kopie und Rezeption sind. Kopie im modernen Sinne von genauer mechanischer Reproduktion eines einmaligen Kunstwerks setzt übrigens eine ganz spezifische und moderne Auffassung der künstlerischen Originalität voraus, die für den traditionellen islamischen Kulturkreis kaum gegeben war.[1]

Kopieren ist für den islamischen Miniaturmaler der üblichste und häufigste Vorgang und scheint selten zur beabsichtigten Fälschung zu werden. Man kopiert Motive, Details, Themen, Kompositionen und ganze Bilder, man kopiert von einer islamischen Bilderhandschrift zur anderen, und man kopiert von nichtislamischen Bilderhandschriften (byzantinische,

---

[1] Zum Problem der Kopie in der Kunstgeschichte: Retaining the Original. Multiple Originals, Copies, and Reproductions, in: *Studies in the History of Art*, vol. 20, Washington D.C. 1989 (Center for Advanced Study in the Visual Arts. Symposium Papers VII).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000027

europäische, zentralasiatische, chinesische, indische usw.) in islamische, man kopiert auch aus anderen Quellen als aus Bilderhandschriften. Man könnte die ganze islamische Miniaturmalerei unter diesem Gesichtspunkt untersuchen, was für einzelne Fragengruppen auch durchaus schon — allerdings nur vereinzelt — getan worden ist.[2]

Die kunsthistorische Forschung hat sich bisher weit mehr für höfische Kunst als für „Bazarware" interessiert, in welcher der Anteil des reinen Kopierens auf Kosten der künstlerischen Originalität ausschlaggebend ist. Ich werde hier drei Beispiele für verschiedene Auffassungen vom Kopieren untersuchen, — d.h. drei Handschriftenpaare zeigen, von denen jedes aus einer mittelalterlichen Bilderhandschrift und ihrer osmanischen Kopie besteht. Diese Kopien stammen aus verschiedenen Zeiten und unterscheiden sich erheblich in ihrer Auffassung zur Vorlage. Zwei der drei mittelalterlichen Handschriften sind berühmt: die Edinburgher al-Bīrūnī Handschrift von 1307 und die Pariser *Kalīla wa Dimna* Handschrift vom Beginn des 13. Jahrhunderts; bei der dritten Handschrift handelt es sich um ein *Kalīla wa Dimna* Manuskript, wahrscheinlich vom Ende des 13. Jahrhunderts, das sich in der Königlichen Bibliothek in Rabat befindet. Von den drei Kopien ist nur eine gelegentlich und das sehr summarisch in der Literatur erwähnt worden.

I. Ein Beispiel von „werktreuer" Kopie

Die al-Bīrūnī Handschrift der Edinburgher Universitätsbibliothek (ms. arab 161), *Āthār al-bāqiya 'an al-qurūn al-khāliya* hat 212 Blätter (31,15×19,05 cm), einen Frontispiz, 25 Miniaturen und eine Reihe von geometrischen Schemata; sie ist 707h/1307 von einem gewissen al-Kutbī kalligraphiert worden, man weiß nicht, wo und für welchen Auftraggeber.[3] Schrift- und Bildstil lassen annehmen, daß es sich um das Werk eines der intellektuellen und künstlerischen Zentren der Ilkhaniden handelt,

---

[2] Zum Beispiel TITLEY, Nora M., Persian Miniature Painting: The Repetition of Composition during the Fifteenth Century, in: *Akten des VII. Internationalen Kongresses iranischer Kunst und Archäologie*, München 1976, Berlin 1979, S. 471–491; ALLEN, T., Byzantine Sources for the Jāmi' al-Tawārīkh of Rashīd al-Dīn, in: *Ars Orientalis* XXV (1985), S. 121–136; RABY, J., Between Sogdia and the Mamluks: A Note on the Earliest Illustrations to *Kalīla wa Dimna*, in: *Oriental Art* 33 (1987/88), S. 381–398; GRUBE, Ernst J., Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated Kalīlah wa Dimnah Manuscripts, in: *Islamic Art* IV (1991), S. 301–481.

[3] HUKK, M. A., ETHÉ, H., ROBERTSON, E., *A Descriptive Catalogue of the Arabic and Persian Manuscripts in Edinburgh University Library*, Edinburgh 1925, S. 136–137.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000028

das heißt Tabriz oder Maragha.[4] Die 25 Miniaturen sind von Priscilla Soucek veröffentlicht worden.[5] Abgesehen von der Vokalisierung entspricht der Text der 1878 von Eduard Sachau edierten Abhandlung al-Bīrūnīs;[6] allerdings geht Sachau von drei sehr viel rezenteren Handschriften aus, deren Quelle möglicherweise die Edinburgher Handschrift ist.[7]

Eines dieser drei Manuskripte gehört der Bibliothèque Nationale, Paris (ms. arabe 1489).[8] Der Text ist vollständig, allerdings sind seine 171 Blätter (30×21 cm) „im Zustande der vollkommensten Unordnung" (Sachau);[9] die Handschrift hat neben Tabellen und Figuren noch 25 Bilder, „die freilich vollkommen wertlos sind" (Sachau). Weder Sachau noch Blochet kannten die Edinburgher Handschrift und wußten somit nicht, daß die Pariser Bilder genaue Kopien der ilkhanidischen Miniaturen sind.

Die folgenden Beispiele sollen die spezifische Beziehung zwischen den Miniaturen der mittelalterlichen Handschrift und denen der modernen Kopie dokumentieren.

— Taf. II/3 und II/4: Der ilkhanidische Frontispiz mit seiner Dreiteilung, dem Vielpaß im Quadratfeld, dem vegetabilen Zwickeldekor und den breiten Bändern ist säuberlich abgemalt worden, obwohl er dem Zeitgeschmack (16. Jahrhundert, siehe unten) nicht entspricht und dem Kopisten ungewohnt war: Flechtband und Zwickeldekor sind umgestaltet worden und das Farbschema — gold und blau — ist zwar beibehalten, aber das Blau-Gold-Verhältnis ist in den Zwickeln der Kopie umgekehrt worden. Das ganze Feld ist in der Kopie leicht vertikalisiert. Der Gold-

---

4 SOUCEK, P., An Illustrated Manuscript of al-Bīrūnīs Chronology of Ancient Nations, in: *The Scholar and the Saint. Studies in Commemoration of Abu' l-Rayhan al-Biruni and Jalal al-Din Rumi*, Hg. CHELKOWSKI, P. J., New York 1975, 103–168, S. 156.

5 Siehe Anm. 4.

6 SACHAU, C. Eduard, *Chronologie orientalischer Völker von Albêrūnī*, Leipzig 1878; Übersetzung ins Englische: ders., *Chronology of Ancient Nations*, London 1879.

7 Siehe Anm. 4.

8 DE SLANE, *Catalogue des manuscrits arabes de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1883–95; BLOCHET, Edgard, Inventaire et description des miniatures des manuscrits orientaux conservés à la Bibliothèque Nationale, in: *Revue des Bibliothèques* (1989–1900) und ders., *Les Enluminures des manuscrits orientaux arabes, persans et turcs de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1926, S. 58–60. Ich danke Frau Marie-Geneviève Guesdon dafür, daß sie mir Einsicht in die von ihr ausgearbeitete Beschreibung dieser Handschrift für den noch nicht veröffentlichten Band des Kataloges der arabischen Handschriften der Bibliothèque Nationale gegeben hat.

9 SACHAU, 1878, S. LVII.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000029

und Blaureichtum der Kopie unterstreicht schon auf der ersten Seite die — zumindest materielle — Qualität der Kopie.
— Taf. II/5 und II/6: Christtaufe, die Treue geht bis zur Transparenz des Wassers.
— Taf. III/1 und III/2: Aḥrimān versucht Mashiyāna, die *Dégradés* in Landschaft und Faltenwurf sind verhärtet, die Linienführung wird in der Kopie trocken und schematisch.
— Taf. III/3 und III/4: Fāridūn und Ḍaḥḥāq, die Proportionen des menschlichen Körpers sind nicht dieselben, die Figuren der Kopie sind schlanker, die Köpfe nicht mehr so unverhältnismäßig groß wie in dem mittelalterlichen Bild, damit entsteht mehr Freiraum im oberen Bildviertel. Feinheiten wie die Fußsohle von Ḍaḥḥāk oder das Blumenornament chinesischer Herkunft des Thrones bleiben unverstanden oder zumindest unbeachtet.
— Taf. III/5 und III/6: Indisches Fest der Herbsttag- und Nachtgleiche, in der Kopie sind die Ornamente vereinfacht und der Himmel, der Baum und der Blütenzweig werden zur Wiesentapete, aber insgesamt ist die Nähe von Modell und Kopie erstaunlich.
— Taf. IV/1 und IV/2: Verkündigung, der osmanische Engel verneigt sich respektvoller vor Maria als der sehr majestätische ilkhanidische.
— Taf. IV/3 und IV/4: die Investitur ᶜAlīs, hier ist die Verhärtung der Landschaft der wesentlichste Unterschied.
Man hat die Pariser Kopie bisher als „osmanische Handschrift aus Kairo von der zweiten Hälfte des 17. Jh." betrachtet (Sachau wegen ihrer Textnähe zu einer Handschrift von 1079/1668, Blochet wegen der Papierqualität, de Slane ohne Angabe einer Begründung[10]). Diese Datierung ist falsch: Das Papierfiligran, ein Ankerfiligran, weist auf eine venezianische Fabrikation aus der Zeit um 1540 hin.[11] Das Buch ist also sicher nicht später als um 1550 herum hergestellt worden, da Papier — eine teure und leicht verderbliche Ware — nicht gehortet wurde. Auf Folio 1r findet sich das ex-libris des Abū Bakr b. Rustam b. Aḥmad b. Maḥmūd al-Shirwānī, ein 1722 verstorbener, berühmter osmanischer Gelehrter und Büchersammler, der bekannt für seine hohen Ansprüche ist.[12] Die Hand-

---

10 Siehe Anm. 8.

11 MOSIN, Vladimir, *Anchor Watermarks*, Amsterdam 1973, Nr. 998–1001 und Nr. 1090. Ich danke Herrn Francis Richard für seine Hinweise zur Bestimmung der Papierqualität.

12 RICHARD, Francis, *Catalogue des manuscrits persans*, I, Ancien Fonds, Paris 1989, S. 90, Nr. 58 und Tafel V, G.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000030

schrift ist nach seinem Tod in die Bibliothèque de l'Arsénal und später in die Bibliothèque Nationale gekommen. Nicht nur das Papier, auch die ganze Aufmachung der Handschrift, die sorgfältige Schrift, die roten Doppellinien der Textrahmung und am Ende sogar manche wohl unbeabsichtigten Details in den Bildern lassen eine Handschrift des 16. Jh. aus dem osmanischen Bereich erkennen, aber woher genau, ist bisher noch nicht klar.[13]

Kopie wird hier also zur strengen Disziplin eines möglichst sorgfältigen Vervielfältigungsverfahrens, sichtlich ohne Fälscherabsicht; wahrscheinlich bewunderte der osmanische Auftraggeber das ilkhanidische Original und wünschte sich für seine eigene Bibliothek eine möglichst genaue Wiedergabe.[14] Möglicherweise respektierte der osmanische Maler das mittelalterliche Modell aus eigenen Stücken; auf alle Fälle hat er es unter weitestgehender Ausschaltung der eigenen Persönlichkeit kopiert, so daß seine eigenen kreativen Möglichkeiten ebenso verschwinden wie Zeit- und Lokalstil.

II. VEREINFACHENDES ABMALEN

Eine ganz andere Beziehung zwischen Vorlage und Kopie besteht zwischen zwei *Kalīla wa Dimna* Handschriften der Bibliothèque Nationale in Paris. Der Kopist bemüht sich hier kaum um Genauigkeit, er kopiert die Kompositionen in ihren Umrissen; in seiner Eile ändert er die Vorlage gelegentlich; ja, darüber hinaus restauriert er das Original unbefangen in einem Amalgam von Werktreue und Zeitgeschmack (siehe unten).

Die Handschrift arabe 3465, wohl die älteste bekannte *Kalīla wa Dimna* Bilderhandschrift, stammt wahrscheinlich aus den Jahren um 1220 aus dem

---

[13] Ein Besitzerstempel auf der ersten Seite stammt von einem gewissen al-Zā'iradjī Ramaḍān ibn Muḥammad, einem bisher noch nicht identifizierten osmanischen Würdenträger.

[14] Die Pariser Handschrift ist also älter als die Kopie des British Museum (Add. 7491), die keine Bilder hat und „in Bagdad oder im Mittleren Persien" (Sachau) 1079/1668–9 kalligraphiert worden ist, älter auch als die aus Teheran stammende Rawlinson Handschrift (ebenfalls im British Museum), deren Vorlage Bilder besessen zu haben scheint, da sie Leerstellen aufweist. Es muß dahingestellt bleiben, ob die Edinburgher Handschrift die direkte oder nur die indirekte Quelle der beiden Manuskripte des British Museum ist (siehe oben und Anm. 2); die Bilder erlauben es, mit Sicherheit anzunehmen, daß eine direkte Beziehung zwischen ihr und der Pariser Handschrift besteht.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000031

ayyubidischen Machtbereich, aus Syrien oder Ägypten.[15] Einige ihrer Bilder gehören zu den am häufigsten reproduzierten Miniaturen der gesamten islamischen Buchmalerei, trotzdem ist sie noch nie vollständig veröffentlicht worden. Die Bilder verschiedener mamlukischer *Kalīla wa Dimna* Handschriften hängen von ihr, bzw. von gemeinsamen Modellen ab, was schon mehrfach festgestellt worden ist.[16] Sie ist unvollständig erhalten, Anfang und Ende fehlen, verschiedene Fehlstellen sind durch Restaurierungen ersetzt worden, viele Bilder sind übermalt. Der Einband ist modern, die Handschrift besitzt 146 Blätter (27,5×21 cm, Schriftspiegel 22,5×16 cm) mit 98 Miniaturen. Sie ist 1673 in Kairo von Vansleb auf Colberts Auftrag für die Bibliothèque Royale gekauft worden.

Die Handschrift ms. arabe 3470 ist im Gegensatz zu den mamlukischen *Kalīla wa Dimna* Bilderhandschriften eine direkte Kopie dieser ayyubidischen Pariser Handschrift. Sie hat 121 Blätter (30×21 cm, Schriftspiegel 23×13,5 cm) mit 78 Miniaturen; auch sie ist unvollständig, verschiedene Blätter fehlen, manche Seiten sind an falscher Stelle eingebunden, auch hier fehlt das Kolophon.[17] Die Handschrift stammt aus der Sammlung von Jean-Louis Asselin de Cherville, französischer Konsul in Kairo (1772–1822), dessen Büchersammlung nach seinem Tod in die Bibliothèque Nationale gelangte. Sie muß vor 1673 entstanden sein, da die Vorlage ja damals von Kairo nach Frankreich verkauft worden ist. Darüber hinaus weist das Filigran — drei Halbmonde, d.h. hier drei sich fast berührende Kreise von erheblichem Größenunterschied, aus denen ein kleines

---

[15] Zu dem ganzen *Kalīla wa Dimna* Bilderproblemkreis die rezenteste (erschienen Ende 1992) und umfassendste Arbeit: GRUBE, Ernst J., Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated Kalīlah wa Dimnah Manuscripts. Siehe Anm. 2.
Für den arabischen Text von *Kalīla wa Dimna*, siehe die Edition von CHEIKHO, Lewis, s.j., *La version arabe de Kalīlah et Dimna, d'après le plus ancien manuscrit arabe daté*, Beirut 1905 (Manuskript von 739/1338); die französische Übersetzung von André MIQUEL (nach der Textedition des Dr. ʿAZZAM, Kairo 1941, der ein Istanbuler Manuskript von 618/1221 zugrunde liegt) besticht durch ihre Eleganz, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris 1957. Die Übersetzung von KHAWAM, René R., *Le pouvoir et les intellectuels ou les aventures de Kalīla et Dimna*, Paris 1985, bringt wertvolle textkritische Bemerkungen.

[16] Siehe Anm. 15.

[17] Eine Eintragung von unbekannter Hand auf der letzten Seite besagt, daß 25 Blätter fehlen, damit käme man auf die 146 Blätter der Vorlage: ein Eintrag auf Folio 1 besagt, daß die vier folgenden Blätter fehlen, auf Folio 8 werden drei, auf Folio 12 drei, auf Folio 25 zwei, auf Folio 57 vier, auf Folio 68 sechs, auf Folio 81 zwei fehlende Blätter erwähnt. Die Beziehung zwischen Vorlage und Kopie der Bilder bestätigen diese Fehlstellen (siehe Anhang).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000032

Segment fehlt, und die Buchstaben V. D. — auf europäisches, wahrscheinlich venezianisches Papier um 1640 hin.[18] Die Handschrift muß in Kairo entstanden sein, da, wie gesagt, ihre Vorlage kurz nach ihrer Herstellung von dort aus nach Paris gelangte und weil sie selbst später auch in Kairo verkauft worden ist.

Hier einige Beispiele:

— Taf. IV/5 und IV/6: Bīdpā'ī im Gefängnis, der Schriftspiegel der osmanischen Kopie ist schmaler als der des Modells und die Bilder gehen über den Schriftblock hinaus. Die dekorative Umsetzung des Drei-Kuppelmotivs in ein Randvignettenmotiv der Buchillumination ist bemerkenswert.

— Taf. V/1 und V/2: Die Szene mit Wasserläufer und Krebs ist zwar mit erheblichen Vergröberungen, jedoch insgesamt recht genau kopiert.

— Taf. V/3 und V/4: Das Abschlachten des Kamels ist in der osmanischen Version stark beschnitten. Die Vorlage ist vergröbert, die Blattgirlande um den Baumstamm wird zu Einzelblättern, die räumliche Logik von vorn und hinten ist stellenweise durchbrochen (das Hinterbein des Kamels durchquert die Brust des schwarzen Vierfüßers) und das Farbschema ist vereinfacht.

— Taf. V/5 und V/6: „Das Zeugnis des Baumes" (der Vater des Betrügers im Baum, den der Richter anzünden läßt) wird dekorativ-populär umgestaltet; die Binnenzeichnung des ayyubidischen Bildes, das wahrscheinlich auf eine christliche Quelle zurückgeht, wird völlig vernachlässigt, die Konturen sind indes recht beflissen nachgezogen. Der Umriß der Baumkrone und die Kleidung des Richters verraten naiven Sinn für Dekor.

— Taf. VI/1 und VI/2: Burzūya vor Anūshirwān, die leichten Baldachinbauten byzantinischer Herkunft in der ayyubidischen Handschrift werden in der osmanischen umgewandelt: Ein bezinntes Flachdach schließt den Bogen nach oben ab. Die ursprünglich im Redegestus erhobene Hand des Arztes erhält in der Kopie eine Blume, die den durch die schlankeren Proportionen der Menschen vergrößerten Freiraum füllt. Auch hier ist das Farbschema verändert.

— Taf. VI/3 und VI/4: Das Bild mit dem König vor dem Vogel Qubbira zeigt das Unverständnis des osmanischen Malers für die Schattierungen des Mauerwerks und für die Standbein-Spielbein Haltung des Königs (die der ayyubidische Maler von einem klassischen Modell abkopiert hatte, ohne sie wirklich zu begreifen, die aber immerhin noch erkennbar bleibt).

---

[18] VELKOV, A., ANDREEV, S. und RAJKOW, B., *Filigranes dans les documents ottomans. I. Trois Croissants*, Sofia 1983, Nr. 53 A/ 1642, Nr. 59/ 1643; dazu aber auch Nr. 13/ 1625.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000033

— Taf. VI/5 und VI/6: Der Königssohn und seine drei Kameraden, der osmanische Maler hat hier die ayyubidische Fehlstelle frei ersetzt. Die Pariser Handschrift hat viele solcher Hinzufügungen. Die Beziehung zwischen Vorlage und Kopie ist hier sehr anders als im vorangehenden Paar: Der Kopist ist weniger sorgfältig, vereinfacht die Konturen und vor allem die Binnenzeichnung, bringt dem Zeitgeschmack gemäße Elemente hinein,[19] erweist sich als dekorfreudig und malt außerdem der Vorlage, die er restauriert, ganz dreist die fehlenden Blätter dazu. Man kann sich vorstellen, daß der Besitzer der ayyubidischen Handschrift, die seit dem Auftauchen europäischer Bibliophiler sehr wertvoll geworden war, diese zum Verkauf restaurieren ließ (eine Naivität aus der Sicht des potentiellen westlichen Käufers) und daß er gleichzeitig in derselben Werkstatt noch schnell eine Kopie für den eigenen Gebrauch anfertigen ließ. Aus der Verwendung von Gold und der relativ reichen Farbskala kann man schliessen, daß es sich um eine der anspruchsvolleren Bazarwerkstätten gehandelt hat, von denen es mehrere im Kairo des 17. Jh. gegeben haben muß. Die Münchner *Kalīla wa Dimna* Handschrift (Cod. arab. 615),[20] stammt wahrscheinlich ebenso wenig wie die *Barlaam* und *Joasaph* Handschrift des Vatikan aus derselben Werkstatt, aber doch aus demselben Umkreis.[21] Bei allen drei Handschriften handelt es sich um Bazarware aus dem osmanischen Kairo des 17. Jahrhunderts, deren kulturgeschichtliches Interesse unbestreitbar ist.

---

[19] Die Abwesenheit einiger Szenen der Vorlage erklärt sich durch die verlorenen Blätter in der Kopie (siehe Anhang und Anm. 17); hingegen hat die Kopie vier Bilder, die sich nicht in genau derselben Form in der Vorlage finden: F. 16, 26, 77v und 117. F. 16 bringt kein neues Bildschema. Der Szene von F. 77 entspricht auf der kopierten Seite der Vorlage F. 98v eine Leerstelle; der Kopist hat diese ausnahmsweise nicht gefüllt und hat nur in der Kopie ein eigenes Bild gemalt. F. 117 entspricht in der Vorlage einem später eingefügten Blatt, das möglicherweise dasselbe Bild besaß. Nur die Miniatur von F. 26 bringt eine in der mittelalterlichen Handschrift undenkbare Szene: Sie illustriert mit burlesker Grobheit die Geschichte des vergifteten Klistiers. Solche etwas derben Szenen sind nicht selten in den osmanischen provinziellen Bilderhandschriften (siehe unten, Hs. 6), fehlen indes in den alten arabischen Vorlagen.

[20] *Das Buch im Orient, Handschriften und kostbare Drucke aus zwei Jahrtausenden*, Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellung 1982–1983, Katalog, Wiesbaden 1982, S. 158, T. 30, Text der islamischen Kapitel: H. C. von BOTHMER; dazu auch GRUBE (Anm. 15), S. 399.

[21] BAYLE, B.-H., *Les illustrations du manuscrit Barlaam et Joasaph* (Vaticanus arabo 692), Maîtrise, Universität Paris-Sorbonne (Paris IV) 1991, ms. dact. 150 S. und zwei Tafelbände. Veröffentlichung vorgesehen in Revue des Études Islamiques.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000034

III. UMGESTALTUNG IN OSMANISCHE POPULÄRE BILDERSPRACHE

Auch bei dem nächsten Paar handelt es sich um zwei *Kalīla wa Dimna* Handschriften: eine Vorlage aus dem 13. Jahrhundert und ihre Kopie aus dem 18. Jahrhundert. Die osmanische Kopie gehört in die Sphäre der Volkskunst, indes geht hier die Umgestaltung eines alten Modelles in eine spezifisch osmanisch-populäre Bildersprache sehr viel weiter als im vorangehenden Beispiel.

Die Königliche Bibliothek in Rabat besitzt eine illustrierte *Kalīla wa Dimna* Handschrift (ms. 3655), Anfang, Kolophon und Textteile fehlen;[22] sie hat 113 Blätter mit 122 Bildern (26,9×20,9cm, Schriftspiegel 23×17cm). Schrift und Stil der Bilder gehören zum Vorderen Orient vom Ende des 13. Jahrhunderts. Es ist unbekannt, wann und wie sie in diese Bibliothek gekommen ist.[23]

Das Manuskript arabe 3475 der Bibliothèque Nationale ist vollständig, das Kolophon gibt den Namen des Kalligraphen — ein gewisser ᶜAbd al-Ra'ūf al-Sandjalafī — und das Jahr 1175H/1762 an. Der Drei-Halbmond-Typ des Papierfiligrans entspricht dem in dieser Zeit in der osmanischen Welt üblichen Wasserzeichen.[24] Das Manuskript ist ebenfalls von Asselin de Cherville in Ägypten gekauft worden; es hat ein kleineres Format als die Handschrift aus Rabat, besitzt 120 Blätter[25] (22×16,6 cm, Schriftspiegel 18×12,6 cm) mit 177 Miniaturen und 75 Leerstellen. Die Schrift ist nachlässig, die Titel sind in keiner Weise hervorgehoben. Manche Bilder sind nur angefangen und unglaublich viele Blätter haben Leerstellen oder eine leere Seite; das Buch macht trotz des Kolophons einen unfertigen Eindruck. Die Farben sind entweder grell oder stumpf, und manche haben

---

[22] Außer dem Anfang und dem Ende fehlen zwischen F. 17 und F. 18 wohl zwei Seiten, zwischen F. 28 und F. 29 wohl vier Seiten, zwischen F. 31 und F. 32 zwei Seiten, zwischen F. 35 und F. 36 acht bis zehn Seiten, zwischen F. 42 und F. 43 etwa drei oder eher vier Seiten, zwischen F. 67 und F. 68 etwa vier Seiten, zwischen F. 84 und F. 85 zwölf bis vierzehn Seiten, zwischen F. 86 und F. 87 zwei Seiten, zwischen F. 89 und F. 90 etwa zehn Seiten, zwischen F. 95 und F. 96 etwa acht bis zehn Seiten, zwischen F. 102 und F. 103 etwa sechs Seiten, zwischen F. 108 und F. 109 etwa zwei Seiten. Ich danke Herrn Dr. Michael Choumet für seine Hilfe bei der Textbearbeitung.

[23] BARRUCAND, M., Le Kalīla wa Dimna de la Bibliothèque Royale de Rabat, un manuscrit illustré ilkhanide, in: *Revue des Études Islamiques* LIV, 1986, S. 17–50 (Mélanges Dominique SOURDEL).

[24] HEAWOOD, E., *Watermarks*, I. The Paper Publication Society, Hilversum 1950, Nr. 874, Venedig 1783; siehe auch VELKOV, ANDREEV und RAJKOV (Anm. 17).

[25] Bei der Zählung ist das Blatt 161 entgangen; der Katalog von DE SLANE (Anm. 8) gibt also nur 199 Blätter an.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000035

eine ölige Textur. Die Bilder passen oft nicht in den freigelassenen Platz, sind entweder zu groß oder zu klein; andere Seiten werden um 90° gedreht, um die Bilder einzupassen. Oft ist die Rückseite ganzseitiger Bilder weiß; da die Blätter in dem Fall nicht den geringsten schriftlichen Hinweis haben, hat der Buchbinder manche Blätter an einer falschen Stelle eingebunden (siehe Anhang, Hs. 6). Die Text- und Bildfolge ist bei beiden Handschriften weitgehend dieselbe, allerdings fehlen eine ganze Reihe der Pariser Seiten in Rabat.[26]

— Taf. VII/1 und VII/2: Kalīla und Dimna sitzen einander gegenüber, der osmanische Kopist verwandelt die kolorierte Zeichnung in eine Art Scherenschnitt. Das zentrale Grasbüschel wird, dem Zeitgeschmack entsprechend, zur stilisierten Tulpe.

— Taf. VII/3 und VII/4: Shanzaba, der Umriß ist in der osmanischen Fassung wie durchgepaust; auch hier entspricht die Vernachlässigung der Binnenzeichnung einer vom Schattentheater beeinflußten Bildauffassung.

— Taf. VII/5 und VII/6: Die Geschichte vom Hasen und dem Löwen am Brunnen, die Kopie ist seitenverkehrt; beide Bilder haben in bezug auf den Text einen Hasen zu viel.[27]

— Taf. VIII/1 und VIII/2: Eine Geburt, diese Szene ist sehr außergewöhnlich im *Kalīla wa Dimna* Zyklus; sie illustriert keine zusammenhängende Erzählung, sondern nur einen literarischen Topos zur Unsicherheit der menschlichen Existenz. Der mittelalterliche Maler hat die Geburt aus den Maqamen der sogenannten Bagdadschule übernommen;[28] der osmanische Maler kopiert die Konturen, aber ändert die Farben.

— Taf. VIII/3 und VIII/4: Der Jäger mit den toten Löwenjungen, aus dem frühilkhanidischen Reiter mit seinem Federhut wird eine Art *Karagöz*figur.

— Taf. VIII/5 und VIII/6: Der Kaufmann und der unehrliche Treuhänder; hier ist die Umgestaltung der Kleidung bemerkenswert, der Mantel des Kaufmanns wird zu einer reich ornamentierten Fläche, der Federhut des Treuhänders bleibt unverstanden.

— Taf. IX/1 und IX/2: Īrākht vor dem König, der Burtāq der ilkhanidischen Prinzessin wird zur stilisierten Tulpe, die mit Federn geschmückte

---

[26] BARRUCAND, M., Un manuscrit arabe illustré de Kalīla wa Dimna du XIIIe siècle et sa copie ottomane, in: *Archéologie Islamique* 2 (1991), S. 81–96.

[27] Wahrscheinlich eine Ungenauigkeit und keine beabsichtigte zeitliche Raffung zweier aufeinanderfolgender Momente in einem Bild, da diese Konvention in der Handschriftengruppe völlig unüblich ist.

[28] Bibliothèque Nationale, ms. arabe 5847, F. 122v (Harīrī Schefer, 1237). Farbige Abb. in Richard ETTINGHAUSEN, *La Peinture arabe*, Skira, Genf 1962, S. 121.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000036

Kopfbedeckung des Königs zu einem steifen ausschwingenden Band. Die Gewandfalten verschwinden zugunsten von Arabesken.

Die dritte osmanische Werkstatt ist die jüngste und die einfachste der drei hier vorgestellten. Gold wird nicht mehr verwendet, die Qualität der Farben ist schlecht. Der Stil bemüht sich nicht um Ähnlichkeit mit der Vorlage, deren Konturen abgemalt oder (oft seitenverkehrt) gepaust und dem volkstümlichen Zeitgeschmack entsprechend ausgefüllt werden, dies entweder in einer vom Schattentheater geprägten, stark vereinfachenden Bildauffassung oder in einem der Textilkunst nahestehenden dekorativen Sinn. Die ikonographische Treue gegenüber der Vorlage ist jedoch erstaunlich; die Bilderfolge der späteren entspricht der der früheren Handschrift, deren Fehlstellen man durch die osmanische Handschrift restituieren kann. Das Handschriftenpaar nimmt durch seine Vorliebe für die Illustration literarischer Topoi, die keine eigentlichen Erzählungen bilden, eine Sonderstellung in den *Kalīla wa Dimna* Zyklen ein.

Die gesamte islamische Miniaturmalerei ist determiniert vom Prinzip des Kopierens, das in keiner Weise verachtet wurde. Gemeinsame Modelle findet man in den verschiedensten Handschriften wieder, Kopien einzelner Bilder oder Bildgruppen sind bekannt und berühmt, aber das Verhältnis von vollständig und genau abkopierten Bilderhandschriften zu ihren Vorlagen ist bisher nur selten beachtet worden.[29] Die Maler der osmanischen provinziellen Scriptoria kopieren sichtlich mit Hingabe. Ihre Kopien mittelalterlicher Prachthandschriften haben als Werkstattprodukte verschiedener Epochen und Kulturzentren durchaus ein Interesse und eine Aussagekraft an sich, und eine systematische Erschließung dieser Manuskripte kann wahrscheinlich neue Erkenntnisse über die Organisation und die Stellung der Buchmalerei in der osmanischen Gesellschaft bringen. Zum anderen erlauben diese Kopien Aufschlüsse über die Geschichte der Vorlagen, die im Moment der Kopie ja im selben Atelier waren. Zum dritten hilft die Kopie bei der Restituierung der Fehlstellen der Vorlage.

Der Qualitätsunterschied zwischen den drei Kopien, der des 16., der des 17. und der des 18. Jahrhunderts, ist auffallend. Die erste ist sehr sorgfältig ausgeführt und von Respekt für das Modell getragen; die zweite, eine eilige und unordentliche Arbeit, stammt aus einer bescheideneren Werkstatt und geht sehr viel lockerer mit der Vorlage um; die dritte be-

---

[29] Eine bemerkenswerte Ausnahme ist die systematische Gegenüberstellung der *Kalīla wa Dimna* Fragmente des Albums F 1422 der Universitätsbibliothek von Istanbul mit den Bildern der Rampurhandschrift, Raza Library, MS 2982 vom Anfang des 16. Jahrhunderts: GRUBE (Anm. 15), S. 301–358.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000037

nutzt diese nur noch für die Konturen — aus Bequemlichkeit, aus Unfähigkeit, aus mangelnder Motivierung, wie man auch im Metall- oder Keramikdekor immer wieder alte Schablonen benutzt. Es ist dabei zu beachten, daß die dritte Vorlage nicht eigentlich eine Prachthandschrift ist: Gold ist ganz selten, wertvollere Farben fehlen, das Papier ist nicht von besonderer Qualität. Die dritte Kopie macht aus dieser Vorlage auf ihre Art etwas Neues, wenn auch auf populärer Ebene; sie ist somit die einzige der drei hier behandelten osmanischen provinziellen Kopien, der man eigentlich schöpferische Qualitäten zuerkennen muß.

IV. ANHANG

1. *Die Bilderfolge in der Edinburgher al-Bīrūnī Handschrift*

1: F. 6v Muḥammad verbietet den Zwischenmonat; 2: F. 10v Die Prophezeiung Jesaias; 3: F. 16 Die Geburt Cäsars; 4: F. 48 Aḥrimān versucht Māshā und Māshiāna; 5: F. 88v Abraham zerstört die Idole der Sabäer; 6: F. 91 Der Tod Mānīs; 7: F. 92 Muḥammad und die Gesandten Musaylimas; 8: F. 92v Bih'āfarīd ibn Fawardīn und ein Bauer; 9: F. 93v Sieg über al-Muqanna^{c}; 10: F. 94 Urteilsvollstreckung an al-Hallādj; 11: F. 95 Bestrafung eines Anhängers des Ibn Abī Zakariyyā' für Sodomie; 12: F. 100 Ein König feiert Mihrdjān; 13: F. 101 Fārīdūn verurteilt Ḍaḥḥāk; 14: F. 101v Abel besucht Adam und Eva, das Fest Farwardidjān; 15: F. 103 Sadafest; 16: F. 103v Sadafest auf dem Berg Damāwand; 17: F. 104v Pērōz besucht den Feuertempel; 18: F. 129v Indisches Fest der Herbsttag- und Nachtgleiche; 19: F. 133v Der Tod Elias; 20: F. 134v Bukhtnasar befiehlt die Zerstörung des Tempels von Jerusalem; 21: F. 140v Die Taufe Christi; 22: F. 141v Die Verkündigung der Geburt Christi; 23: F. 157v Markt in 'Ukāz; 24: F. 161 Der Tag der Verfluchung in Nadjrān; 25: F. 152 Die Investitur ^{c}Alīs in Ghadīr Khumm.

2. *Die Bilderfolge in der Pariser al-Bīrūnī Handschrift*

1: F. 5v Muḥammad verbietet den Zwischenmonat; 2: F. 8v Die Prophezeiung Jesaias; 3: F. 12v Die Geburt Cäsars; 4: F. 32v Aḥrimān versucht Māshā und Māshiāna; 5: F. 73 Sadafest; 6: F. 73v Sadafest auf dem Berg Damāwand; 7: F. 74v Pērōz besucht den Feuertempel; 8: F. 80 Der Tod Mānīs; 9: F. 86 Der Tag der Verfluchung in Nadjrān; 10: F. 87 Die Investitur ^{c}Alīs in Ghadīr Khumm; 11: F. 110v Markt in 'Ukāz; 12: F. 111 Muḥammad und die Gesandten Musaylimas; 13: F. 111v Bih'āfarīd ibn Fawardīn und ein Bauer; 14: F. 112v Sieg über al-Muqanna^{c}; 15: F.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000038

113 Urteilsvollstreckung an al-Hallādj; 16: F. 114 Bestrafung eines Anhängers des Ibn Abī Zakariyyā' für Sodomie; 17: F. 120 Ein König feiert Mihrdjān; 18: F. 121 Fārīdūn verurteilt Ḍaḥḥāk; 19: F. 121v Abel besucht Adam und Eva, das Fest Farwardidjān; 20: F. 142v Indisches Fest der Herbsttag- und Nachtgleiche; 21: F. 146v Der Tod Elias; 22: F. 147v Bukhtnasar befiehlt die Zerstörung des Tempels von Jerusalem; 23: F. 156v Abraham zerstört die Idole der Sabäer; 24: F. 161v Die Taufe Christi; 25 F. 162v Die Verkündigung der Geburt Christi.
Siehe dazu die Richtigstellung der Seitenfolge, die Frau M.-G. Guesdon für die Pariser Handschrift vorschlägt (Anm. 6).

3. *Die Bilderfolge in der Handschrift B.N. ms. arabe 4365*

— *Vorwort des ᶜAlī ibn al-Shāh* — 1: F. 3 Alexander (spätere Hinzufügung); 2: F. 3v Schlacht zwischen Alexanders Kupferpferden und Pūrūs Elefanten; 3: F 6 Die Schwalbe und der Elefant; 4: F. 10 Bīdpā'ī und der König Dabishlīm; 5: F. 11v Bīdpā'ī im Gefängnis; 6: F. 12v Der gefangene Bīdpā'ī vor dem König; 7: F. 14v Bīdpā'ī und der König; 8: F. 15v Der König beauftragt Bīdpā'ī, die Geschichte seiner Herrschaft zu schreiben; 9: F. 17v Bīdpā'ī überreicht dem König Dabishlīm das Buch von Kalīla und Dimna. — *Burzūyas Auftrag, nach Indien zu reisen* — 10: F. 19 Burzūya vor Anūshirwān; 11: F. 20v Anūshirwān befiehlt Burzūya, nach Indien zu reisen; 12: F. 22 Anūshirwān (spätere Hinzufügung); 13: F. 23v Burzūya erzählt seine Erlebnisse in Indien; 14: F. 25 Audienz Anūshirwāns (spätere Hinzufügung). — *Vorwort des Ibn al-Muqaffaᶜ* — 15: F. 27v Der Schläfer und der Dieb ; 16: F. 29v Der Dieb und der Arme; 17: F. 30v Der unehrliche Kaufmann und sein Compagnon; 18: F. 31v Der Dieb und die Krüge mit Gold und Korn; 19: F. 32v Die Vorsicht des jüngsten Kaufmannssohnes; 20: F. 33 Der Fischer, die Fische und die Muschel. — *Burzūyas Leben* — 21: F. 34 Burzūya erwartet einen Kranken; 22: F. 36v Das Gleichnis von der Statue; 23: F. 38 Der durchs Dach fallende Dieb; 24: F. 39v Der überraschte Liebhaber; 25: F. 40r Der Kaufmann und der musizierende Handwerker; 26: F. 40v Der Hund mit dem Knochen; 27: F. 43 Allegorie des Lebens. — *Der Löwe und der Bulle* — 28: F. 45v Shanzaba im Sumpf; 29: F. 46 Der den Wolf fliehende Mann; 30: F. 47 Der Tischler und der Affe; 31: F. 48 Kalīla und Dimna; 32: F. 49v Dimna spricht beim Löwen vor; 33: F. 51 Der Fuchs und die Trommel; 34: F. 52 Dimna vor dem Löwen; 35: F. 52v Dimna führt Shanzaba zum Löwen; 36: F. 53v Die kämpfenden Widder töten den Fuchs; 37: F. 55 Der Barbier, seine Frau und der Zeuge vor dem Richter; 38: F. 56 Die Krähe

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000039

sucht Rat beim Schakal; 39: F. 57 Der Krebs tötet den Kranich; 40: F. 58v Der Löwe und der Hase am Brunnen; 41: F. 60 Die Fischer am Teich der drei Fische; 42: F. 62 Dimna und Shanzaba; 43: F. 66 Der Mord am Kamel; 44: F. 67 Die „fliegende Schildkröte"; 45: F. 69v „Das Zeugnis des Baumes"; 46: F. 71 Der Kaufmann und sein falscher Freund; 47: F. 71v Der Löwe tötet Shanzaba. — *Anklage und Verurteilung Dimnas* — 48: F. 73 Der Löwe und seine Mutter; 49: F. 77 Verhör Dimnas; 50: F. 78 Die Königstochter und der unfähige Arzt; 51: F. 80v Rūzaba besucht Dimna im Gefängnis; 52: F. 83 Der Falke blendet den verleumderischen Falkner. — *Die Tauben, die Krähe, die Ratte, die Schildkröte und die Gazelle* — 53: F. 84v Der Vogler und die Tauben; 54: F. 86 Die Krähe und die Ratte; 55: F. 87v Die Krähe trägt die Ratte zur Schildkröte im Teich; 56: F. 88v Der gierige Wolf; 57: F. 89v Die Ratte, der fromme Mann und sein Gast; 58: F. 90v Der Gast verjagt die Ratte; 59: F. 92v Die Gazelle und ihre Freunde. — *Die Eulen und die Krähen* — 60: F. 94v Der Kampf zwischen Eulen und Krähen; 61: F. 95v Die Krähen halten Rat; 62: F. 97 Die Vogelgemeinschaft wählt eine Eule zum König; 63: F. 99v Der Vogel, der Hase und die Katze; 64: F. 101 Der fromme Mann mit der Geiß und die Diebe; 65: F. 102v Die Angst der Kaufmannsfrau vor dem Dieb; 66: F. 103v Die Verschwörung des Diebs mit dem Div; 67: F. 104 Die Frau und ihr Liebhaber, der Ehemann unter dem Bett; 68: F. 105v Die Maus, die heiraten wollte; 69: F. 106v Sieg der Krähen über die Eulen; 70: F. 107v Dank des Krähenkönigs an die ausgesandte Krähe; 71: F. 108v Der Frosch reitet auf der Schlange; 72: F. 110 Ratschläge des Ministers an den König. — *Der Affe und die Schildkröte* — 73: F. 111v Der Affe wirft Feigen ins Wasser; 74: F. 112v Der Affe reitet auf der Schildkröte; 75: F. 113v Der Schakal und der Esel; 76: F. 114 Der Löwe tötet den Esel. — *Der Gerechte und das Wiesel* — 77: F. 115v Der Gerechte und der Vorratskrug; 78: F. 116v Der Gerechte tötet das wachsame Wiesel. — *Die Katze und die Ratte* — 79: F. 117v Die Katze in der Falle, die Ratte, das Wiesel und die Eule im Baum; 80: F. 118v Die Ratte befreit die Katze; 81: F. 119v Ratte und Katze. — *Der König und der Vogel* — 82: F. 121 Der Vogel verweigert die Rückkehr zum König; 83: F. 122 Hunde und ihre Herren, Beispiel zum Thema des unversöhnlichen Hasses. — *Der Löwe und der fromme Schakal* — 84: F. 125 Der Löwe ernennt den frommen Schakal zum Minister; 85: F. 126v Der Löwe befiehlt die Hinrichtung des frommen Schakals; 86: F. 127v Der Rat der Löwenmutter; 87: F. 128 Die Rechtfertigung des Schakals. — *Der König von Indien und die verräterischen Brahmanen* — 88: F. 130v Īrākht vor dem König; 89: F. 131v Īrākht rät dem König, einen Traumdeuter zu

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000040

fragen; 90: F. 132v Kibayrūn deutet die Träume des Königs; 91: F. 133 Der König und sein Hof; 92: F. 134v Die Eifersucht Īrākhts; 93: F. 135v Der Affe und die Linsen; 94: F. 137 Der König begnadigt Īrākht. Von Blatt 138 bis Blatt 146: westliches, wahrscheinlich venezianisches Papier und späte Bilder (siehe oben) — *Die Löwin und der Jäger* — 95: F. 138v Die Löwin beklagt sich beim Schakal; 96: F. 139v Der fromme Mann und sein Gast. — *Der Reisende und der Goldschmied* — 97: F. 141 Die Rettung des verräterischen Goldschmieds. — *Der Königssohn und seine Kameraden* — 98: F. 143 Der Königssohn und seine Kameraden.

4. *Die Bilderfolge in der Handschrift B.N. ms. arabe 4370*

— *Vorwort des ᶜAlī ibn al-Shāh* — 1: F. 2v Die Schwalbe und der Elefant; 2: F. 5v Bīdpā'ī und der König Dabishlīm; 3: F. 7 Bīdpā'ī im Gefängnis; 4: F. 8 Der König beauftragt Bīdpā'ī, die Geschichte seiner Herrschaft zu schreiben; 5: F. 10 Bīdpā'ī überreicht dem König Dabishlīm das Buch von Kalīla und Dimna. — *Burzūyas Auftrag, nach Indien zu reisen* — 6: F. 11v Burzūya vor Anūshirwān; 7: F. 13 Anūshirwān befiehlt Burzūya, nach Indien zu reisen. — *Vorwort des Ibn al-Muqaffaᶜ* — 8: F. 16 Der Mann mit dem Schatz; 9: F. 16v Der Schläfer und der Dieb; 10: F. 18v Der Dieb und der Arme; 11: F. 20v Der unehrliche Kaufmann und sein Compagnon; 12: F. 21 Der Dieb und die Krüge mit Gold und Korn; 13: F. 22 Die Vorsicht des jüngsten Kaufmannssohnes; 14: F. 22v Der Fischer, die Fische und die Muschel. — *Burzūyas Leben* — 15 (33)*: F. 57 Der Kaufmann und der musizierende Handwerker; 16 (34): F. 57v Der Hund mit dem Knochen; 17 (35): F. 61 Allegorie des Lebens. — *Der Löwe und der Bulle* — 18 (36): F. 62v Shanzaba im Sumpf; 19 (37): F. 63 Der den Wolf fliehende Mann; 20 (38): F. 64 Der Tischler und der Affe; 21 (39): F. 65 Kalīla und Dimna; 22 (40): F. 66v Dimna spricht beim Löwen vor; 23 (15): F. 25v Die kämpfenden Widder töten den Fuchs; 24 (16): F. 26 Das vergiftete Klistier; 25 (17): F. 27v Der Barbier, seine Frau und der Zeuge vor dem Richter; 26 (18): F. 28v Die Krähe sucht Rat beim Schakal; 27 (19): F. 29v Der Krebs tötet den Kranich; 28 (20): F. 31 Der Löwe und der Hase am Brunnen; 29 (21): F. 32v Die Fischer am Teich der drei Fische; 30 (22): F. 35 Dimna und Shanzaba; 31 (23) F. 39 Der Mord am Kamel; 32 (24): F. 40v Die „fliegende Schildkröte"; 33 (25): F. 43 „Das Zeugnis des Baumes"; 34 (26): F. 44v Der Kaufmann und sein falscher Freund; 35 (27): F. 45 Der Löwe tötet Shanzaba. — *Anklage und Verurteilung Dimnas* — 36 (28): F. 46 Der Löwe und seine Mutter; 37 (29): F. 50 Verhör Dimnas; 38 (30): F. 51 Die Königstochter und der unfähige Arzt;

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000041

39 (31): F. 53v Rūzaba besucht Dimna im Gefängnis; 40 (32): F. 56v Der Falke blendet den verleumderischen Falkner. — *Die Tauben, die Krähe, die Ratte, die Schildkröte und die Gazelle* — 41: F. 68v Die Ratte, der fromme Mann und sein Gast; 42: F. 69v Der Gast verjagt die Ratte; 43: F. 71v Die Gazelle und ihre Freunde. — *Die Eulen und die Krähen* — 44: F. 73v Der Kampf zwischen Eulen und Krähen; 45: F. 74v Die Krähen halten Rat; 46: F. 76 Die Vogelgemeinschaft wählt eine Eule zum König; 47: F. 77 Der Hase, die Elefanten und der Mond; 48: F. 78 Der Vogel, der Hase und die Katze; 49: F. 79v Der fromme Mann mit der Geiß und die Diebe; 50: F. 83 Die Maus, die heiraten wollte; 51: F. 84 Sieg der Krähen über die Eulen; 52: F. 85 Dank des Krähenkönigs an die ausgesandte Krähe; 53: F. 86 Der Frosch reitet auf der Schlange; 54: F. 87 Ratschläge des Ministers an den König. — *Der Affe und die Schildkröte* — 55: F. 89 Der Affe wirft Feigen ins Wasser; 56: F. 89v Der Affe reitet auf der Schildkröte; 57: F. 91 Der Schakal und der Esel; 58: F. 91v Der Löwe tötet den Esel. — *Der Gerechte und das Wiesel* — 59: F. 93 Der Gerechte und der Vorratskrug; 60: F. 94 Der Gerechte tötet das wachsame Wiesel. — *Die Katze und die Ratte* — 61: F. 95 Die Katze in der Falle, die Ratte, das Wiesel und die Eule im Baum; 62: F. 96 Die Ratte befreit die Katze. — *Der König und der Vogel* — 63: F. 98v Der Vogel verweigert die Rückkehr zum König; 64: F. 99v Hunde und ihre Herren, Beispiel zum Thema des unversöhnlichen Hasses. — *Der Löwe und der fromme Schakal* — 65: F. 102v Der Löwe ernennt den frommen Schakal zum Minister; 66: F. 104 Der Löwe befiehlt die Hinrichtung des frommen Schakals; 67: F. 105 Der Rat der Löwenmutter; 68: F. 105v Die Rechtfertigung des Schakals. — *Der König von Indien und die verräterischen Brahmanen* — 69: F. 108v Īrākht vor dem König; 70: F.110 Kibayrūn deutet die Träume des Königs; 71: F. 110v Der König und sein Hof; 72: F. 112 Die Eifersucht Īrākhts; 73: F. 114 Der König begnadigt Īrākht. — *Die Löwin und der Jäger* — 74: F. 115v Die Löwin beklagt sich beim Schakal; 75: F. 116v Der fromme Mann und sein Gast; 76: F; 117 Die Krähe und das Rebhuhn — *Der Reisende und der Goldschmied* — 77: F. 118 Die Rettung des verräterischen Goldschmiedes. — *Der Königssohn und seine Kameraden* — 78: F. 119v Der Königssohn und seine Kameraden.

* Die Zahl in der Klammer gibt die aktuelle (europäische) Numerierung der Blätter an, die Zahl vor der Klammer folgt dem Text und der Numerierung der Vorlage; die Inversion betrifft das Kapitel *Burzūyas Leben* und den Anfang von *Der Löwe und der Bulle*, sie geht wahrscheinlich auf die neue europäische Bindung zurück.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000042

5. *Die Bilderfolge in der Handschrift Rabat, Bibliothèque Royale, ms. 3655*

— *Burzūyas Auftrag, nach Indien zu reisen* — 1: F. 2 Burzūya vor Kosroes Anūshirwān; 2: F. 2v Kosroes Anūshirwān öffnet den Schatz, um Burzūya zu belohnen; 3: F. 3. Kosroes Anūshirwān befiehlt Buzurdjmihr, die Biographie Burzūyas zu schreiben; 4: F. 3v Buzurdjmihr liest dem König vor. — *Burzūyas Leben* — 5: F. 5 Vergleich des Arztes mit dem Bauern; 6: F. 6 Die Statuen als Allegorie des Lebens; 7: F. 9 Das Paar im Bett und der Dieb; 8: F. 9v Der durchs Dach fallende Dieb; 9: F. 10v Die verheiratete Frau und der Liebhaber; 10: F. 11 Der betrogene Ehemann straft den Liebhaber; 11: F. 12 Der Kaufmann und der musizierende Handwerker; 12: F. 13 Der Hund mit dem Knochen; 13: F. 13v Die kleinen Vögel bedrängen den Raubvogel; 14: F. 14 Der Kadi von Merv; 15: F. 15v Die Qualen des Neugeborenen als Allegorie des Lebens; 16: F. 17v Der Mann im Brunnen als Allegorie der Gefahren des Lebens. — *Der Löwe und der Bulle* — 17: F. 19 Shanzaba; 18: F. 19v Kalīla und Dimna; 19: F. 20 Der Tischler und der Affe; 20: F. 21v Kalīla und Dimna; 21: F. 23 Dimna spricht am Hof vor; 22: F. 24v Der Löwe und Dimna; 23: F. 25v Der Löwe sagt Dimna seine Angst vor dem Gebrüll des Bullen; 24: F. 26 Der Fuchs und die Trommel; 25: F. 27 Der Löwe und Dimna; 26: F. 27v Dimna besucht Shanzaba; 27: F. 28 Shanzaba vor dem Löwen; 28: F. 28v Dimna beklagt sich bei Kalīla; 29: F. 29 Der Barbier, seine Frau und der Zeuge vor dem Richter; 30: F. 30v Die Krähe sucht Rat beim Schakal; 31: F. 31 Der Krebs und die Schildkröte; 32: F. 32 Der Krebs tötet die Schildkröte; 33: F. 32v Die Männer töten die Schlange für den von der Krähe gestohlenen Schmuck; 34: F. 33v Der Löwe und der Hase am Brunnen; 35: F. 34 Dimna vor dem Löwen; 36: F. 35 Die Fischer am Teich der drei Fische; 37: F. 37 Das schnelle und mutige Pferd als Allegorie für die Schwächen der Starken; 38: F. 38: Die Biene auf der Blume als Allegorie für die zum Verderben führende Genußsucht; 39: F. 39 Das Kamel vor dem Löwen; 40: F. 39v Die Krähe und der Löwe; 41: F. 41 Das Kamel bietet sich als Opfer an; 42: F. 41v Der Mord am Kamel; 43: 42v Der Wasservogel und seine Frau; 44: F. 44 Kalīla und Dimna; 45: F. 46 Die Affen, der Glühwurm und der Vogel; 46: F. 46v Die um den Schatz streitenden Männer; 47: F. 47 Der Schatz wird unter einem Baum versteckt; 48: F. 47v Der Kadi und die Männer am Baum; 49: F. 48r Der Kormoran und der Krebs; 50: F. 48v Der Kormoran, seine Jungen und die Languste; 51: F. 49 „Das Zeugnis des Baumes"; 52: F. 49v Kalīla und Dimna; 53: F. 50 Der Kaufmann und sein falscher Freund. — *Anklage und*

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000043

Verurteilung Dimnas — 54: F. 52 Die Anklage gegen Dimna; 55: F. 53v Der Löwe, seine Mutter und Dimna; 56: F. 54v Der Löwe und seine Mutter; 57: F. 55 Kalīla besucht Dimna; 58: F. 56 Verhör Dimnas; 59: F. 57v Die Königstochter und der unfähige Arzt; 60: F. 59 Der Eber klagt Dimna an; 61: F. 60 Fīrūz besucht Dimna im Gefängnis; 62: F. 61 Der Löwe und seine Mutter; 63: F. 62 Der Scharfrichter und Dimna; 64: F. 63 Der verleumderische Falkner und die zwei Papageien; 65: F. 63v Der Falke blendet den verleumderischen Falkner; 66: F. 64 Der Tod Dimnas. — *Die Tauben, die Krähe, die Ratte, die Schildkröte und die Gazelle* — 67: F. 65 Die gefangenen Tauben; 68: F. 65v Die Tauben im Netz fliegen dem Vogler weg; 69: F. 66 Die Ratte befreit die Tauben; 70: F. 66v Die befreiten Tauben; 71: F. 67v Ein Beispiel von unversöhnlichem Haß: der Löwe und der Elefant; 72: F. 68v Der fromme Mann von Marawat und sein Gast unter dem Vorratskorb; 73: F: 69 Das arme Paar, das ein Fest geben will (die Frau, die den geschälten Sesam gegen ungeschälten vertauschte); 74: F. 69v Der gierige Wolf und der Bogen; 75: F. 70 Der Gast entdeckt die Goldstücke im Rattenloch; 76: F. 71v Die Ratte versucht, die Goldstücke zurückzunehmen; 77: F. 72v Die Schildkröte und die Ratte; 78: F. 74 Die Gazelle und die Schildkröte; 79: F. 75 Die Ratte befreit die Gazelle; 80: F. 76v Die Gazelle und die Krähe lenken den Jäger von der Schildkröte ab. — *Die Eulen und die Krähen* — 81: F. 77v Die Krähen halten Rat; 82: F. 78v Der Krähenkönig beauftragt einen Botschafter; 83: F. 79v Die Vogelgemeinschaft wählt eine Eule zum König; 84: F. 80 Die Hasen halten Rat; 85: F. 80v Fīrūz trifft die Elefanten; 86: F. 81 Fīrūz und der Elefant am Teich mit dem Spiegelbild des Mondes; 87: F. 81v Der Hase und der Vogel; 88: F. 82v Der Hase, der Vogel und die Katze; 89: F. 83 Der fromme Mann mit der Geiß und die Diebe; 90: F. 84 Die Eulen und der Krähenspion; 91: F. 85 Der Frosch und die Schlange; 92: F. 85v Die Schlange beißt den Sohn des frommen Mannes; 93: F. 86 Der Frosch reitet auf der Schlange; 94: F. 86v Dank des Krähenkönigs an die ausgesandte Krähe. — *Die Katze und die Ratte* — 95: F. 87 Die Katze in der Falle, die Ratte, das Wiesel und die Eule im Baum; 96: F. 88 Die Ratte befreit die Katze; 97: F. 89v Die Katze bietet der Ratte ihre Freundschaft an. — *Der Affe und die Schildkröte* — 98: F. 90v Der Affe wirft Feigen ins Wasser; 99: F. 91v Der Esel entkommt dem Löwen; 100: F. 92 Der Löwe tötet den Esel. — *Der Gerechte und das Wiesel* — 101: F. 93v Der Gerechte liegt unter dem Vorratskrug; 102: F. 94 Der Gerechte zerbricht den Vorratskrug (ziemlich genaue Kopie von Bild 100); 103: F. 94v Der Gerechte, seine Frau und sein Sohn; 104: F. 95 Der Gerechte tötet das wachsame Wiesel. — *Der König von Indien und die verräterischen*

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000044

Brahmanen — 105: F. 97 Īrākht vor dem König; 106: F. 97v Der König von Indien vor Kibayrūn; 107: F. 98v Der König von Indien und sein Hof; 108: F. 99v Der König von Indien zwischen Bilādh und Īrākht (Īrākht stark übermalt); 109: F. 100v Bilādh mit dem blutigen Schwert vor dem König; 110: F. 101 Die beiden Tauben; 111: F. 101v Der schlafende Mann mit dem Linsensack unter dem Baum mit dem Affen; 112: F. 104 Bilādh vor dem König; 113: F. 105 Bilādh vor dem König; 114: F. 106 Bilādh vor dem König; 115: F. 107v Bilādh vor dem König; 116: F. 108 Bilādh vor dem König; 117: F. 108v Bilādh bringt Īrākht zurück zum König. — *Die Löwin und der Jäger* — 118: F. 109 Der Jäger und die zwei toten jungen Löwen; 119: F. 110 Die Löwin und der Schakal. — *Der fromme Mann und sein Gast* — 120: F. 111v Der fromme Mann und sein Gast beim Datteln essen; 121: F. 112 Die Krähe und das Rebhuhn. — *Der Löwe und der fromme Schakal* — 122: F. 110 Der Löwe ernennt den frommen Schakal zum Minister.

6. *Die Bilderfolge in der Handschrift Paris, Bibliothèque Nationale, ms. arabe 3475*

— *Vorwort des Ibn al-Muqaffa'* — 1: F. 6 Der Sesamdieb; 2: F. 7v Der Arme und der Dieb. — *Burzūyas Auftrag, nach Indien zu reisen* — 3: F. 10 Kosroes beauftragt Burzūya, nach Indien zu reisen; 4: F. 10v Der Palast von Kosroes; 5: F. 13 Burzūya und der indische Philosoph; 6: F. 15 Burzūya und der indische Philosoph (Teilkopie von Rabat 1); 7: F. 15v idem; 8: F. 17 Burzūya nach seiner Heimkehr vor Kosroes (Rabat 1); 9: F. 20v Vergleich des Arztes mit dem Bauern (Rabat 5); 10: F. 21v Die Statuen als Allegorie des Lebens (Rabat 6); 11: F. 24v Das Paar im Bett und der Dieb (Rabat 7); 12: F. 25 Der durchs Dach fallende Dieb (Rabat 8, aber in Paris ohne Architekturrahmen); 13: F. 27 Die verheiratete Frau und der Liebhaber (Rabat 10, in Paris nur die Vorzeichnung); 14: F. 28 Der Hund mit dem Knochen (Rabat 12); 15: F. 28v Die kleinen Vögel bedrängen den Raubvogel (Rabat 13); 16: F. 29 Die verheiratete Frau und der Liebhaber (Rabat 10); 17: F. 30v Der Kadi von Merv (Rabat 14); 18: F. 31v Die Qualen des Neugeborenen als Allegorie des Lebens (Rabat 15); 19: F. 34 Der Mann im Brunnen als Allegorie der Gefahren des Lebens (Rabat 16); 20: F. 36v Weiser vor einem Herrscher (Rabat 116, in Paris wohl falsch eingebunden, das Blatt enthält keinen Text); 21: F. 38 Shanzaba (Rabat 17); 22: F. 39 Kalīla und Dimna (Rabat 18); 23: F. 39v Der Tischler und der Affe (Rabat 19); 24: F. 41v Kalīla und Dimna (Rabat 20, allerdings aus Platzmangel in Paris einer der beiden Schakale gedreht); 25:

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000045

F. 43 Dimna spricht am Hof vor (Rabat 21); 26: F. 44v Der Löwe und Dimna (Rabat 22); 27: F. 45v Der Löwe sagt Dimna seine Angst vor dem Gebrüll des Bullen (Rabat 23); 28: F. 46 Der Fuchs und die Trommel (Rabat 24); 29: F. 47 Der Löwe und Dimna (Rabat 25); 30: F. 47v Dimna besucht Shanzaba (Rabat 26); 31: F. 48v Shanzaba vor dem Löwen (Rabat 27); 32: F. 49v Dimna beklagt sich bei Kalīla (Rabat 28); 33: F. 50 Der Fuchs wird von den kämpfenden Böcken getötet (fehlt in Rabat); 34: F. 50v Das vergiftete Klistier (fehlt in Rabat); 35: F. 51v Der Schuster schneidet der Frau des Barbiers die Nase ab (fehlt in Rabat); 36: F. 52 Der Barbier, seine Frau und der Zeuge vor dem Richter (Rabat 29); 37: F. 53v Die Krähe sucht Rat beim Schakal (Rabat 30); 38: F. 54 Der Krebs und die Schildkröte (Rabat 31); 39: F. 55 Der Krebs tötet die Schildkröte (Rabat 32); 40: F. 56 Die Männer töten die Schlange für den von der Krähe gestohlenen Schmuck (Rabat 33, spiegelverkehrt in Paris); 41: F. 58 Der Löwe und der Hase am Brunnen (Rabat 34, spiegelverkehrt in Paris); 42: F. 58v Dimna vor dem Löwen (Rabat 35); 43: F. 60 Die Fischer am Teich der drei Fische (Rabat 36); 44: F. 62 Der Schakal vor der Prostituierten (fehlt in Rabat); 45: F. 64 Dimna und Shanzaba (fehlt in Rabat); 46: F. 64v Die Ente und das Lichtspiel im Wasser (fehlt in Rabat); 47: F. 66 Das schnelle und mutige Pferd als Allegorie für die Schwächen der Starken (Rabat 37); 48: F. 67 Die Biene auf der Blume als Allegorie für die zum Verderben führende Genußsucht (Rabat 38; hier aber anstelle der Blumen eine im westlichen Stil gemalte Landschaft); 49: F. 67v Der Löwe (nur der Löwe von Rabat 39); 50: F. 68v vergl. Bild 49 (der Löwe von Rabat 40, nur als Vorzeichnung); 51: 69v Das Kamel bietet sich als Opfer an (Rabat 41); 52: F. 71 Der Mord am Kamel (Rabat 42, in Paris um 90° gedreht); 53: F. 72 Der Wasservogel und seine Frau (Rabat 43, spiegelverkehrt); 54: F. 72v Die Schildkröte und die beiden Enten (fehlt in Rabat); 55: F. 73v Die fliegende Schildkröte (fehlt in Rabat); 56: F. 74v Der Vogelkönig und die Vögel (fehlt in Rabat); 57: F. 76 Kalīla und Dimna (Rabat 44, in Paris nur als Vorzeichnung); 58: F. 78 Die Affen, der Glühwurm und der Vogel (Rabat 45); 59: F. 79 Die um den Schatz streitenden Männer (Rabat 46); 60: F. 80 Der Schatz wird unter einem Baum versteckt (Rabat 47); 61: Die zwei streitenden Männer (Kopie von Rabat 11, in Paris nur als Vorzeichnung); 62: F. 81 Der Kormoran und der Krebs (Rabat 49); 63: F. 81v Der Kormoran, seine Jungen und die Languste (Rabat 50); 64: F. 82 „Das Zeugnis des Baumes“ (Rabat 51); 65: F. 82v Kalīla und Dimna (Rabat 52); 66: F. 83 Der Kaufmann und sein falscher Freund (Rabat 53); 67: F. 84v Dimna spricht mit dem Löwen (fehlt in Rabat, der Löwe ist eine Kopie vom Löwen von Rabat 62); 68: F. 85 Kalīla und Dimna (Rabat

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000046

52); 69: F. 85v entspricht Bild 67. — *Anklage und Verurteilung Dimnas* — 70: F. 87 Die Anklage gegen Dimna (Rabat 54); 71: F. 88 Der Löwe und seine Mutter (Rabat 56, in Paris um 90° gedreht); 72: F. 89 Die Kaufmannsfrau und ihr Liebhaber (fehlt in Rabat); 73: F. 90 Die Kaufmannsfrau beim Ehebruch (fehlt in Rabat); 74: F. 91 Kalīla besucht Dimna, unvollständige Vorzeichnung (Rabat 57); 75: F. 92 Der Löwe (Rabat 62, nur ein Löwe in Paris); 76: F. 92v siehe Bild 74; 77: F. 93v Verhör Dimnas (Rabat 58, spiegelverkehrt und sehr vereinfacht); 78: F. 95 Die Königstochter und der unfähige Arzt (Rabat 59); 79: F. 96v Der Eber klagt Dimna an (Rabat 60); 80: F. 97v Fīrūz besucht Dimna im Gefängnis (Rabat 61); 81: F. 98v Der Löwe und seine Mutter (Rabat 62). — *Die Tauben, die Krähe, die Ratte, die Schildkröte und die Gazelle* — 82: F. 100v Die gefangenen Tauben (Rabat 67); 83: F. 101 Die Tauben im Netz fliegen dem Vogler weg (Rabat 68); 84: F. 101v Die Ratte befreit die Tauben (Rabat 69); 85: F. 102 Die befreiten Tauben (Rabat 70); 86: F. 103 Ein Beispiel von unversöhnlichem Haß: der Löwe und der Elefant (Rabat 71, in Paris um 90° gedreht); 87: F. 105 Die Krähe und die Ratte (fehlt in Rabat); 88: F. 106 Die Krähe und die Ratte (fehlt in Rabat); 89: F. 106v Die Krähe, die Ratte und die Schildkröte (fehlt in Rabat); 90: F. 107 Der fromme Mann von Marawat und sein Gast unter dem Vorratskorb (Rabat 72); 91: F. 108 Das arme Paar, das ein Fest geben will (die Frau, die den geschälten Sesam gegen ungeschälten vertauschte), (Rabat 73); 92: F. 108v Der gierige Wolf und der Bogen (Rabat 74); — *Ende der Geschichte Dimnas* — 93: F. 109v Tod Dimnas (Rabat 66); 94: F. 110 Der verleumderische Falkner und die zwei Papageien (Rabat 64); 95: F. 111v Der Falke blendet den verleumderischen Falkner (Rabat 65); 96: F. 112 Höfling vor dem König (Rabat 109, in Paris ganzseitig, ohne Titel oder Text); 97: F. 112v siehe Bild 96 (hier überreicht der Höfling ein beschriebenes Blatt); 98: F. 113 Der Scharfrichter und Dimna (Rabat 63); 99: F. 115v Der Gast entdeckt die Goldstücke im Rattenloch (Rabat 75); 100: F. 117 Die Ratte versucht, die Goldstücke zurückzunehmen (Rabat 76); 101: F. 118 Die Schildköte und die Ratte (Rabat 77); 102: F. 119 Die Gazelle und die Schildkröte (Rabat 78); 103: F. 120 Die Ratte befreit die Gazelle (Rabat 79); 104: F. 121v Die Gazelle und die Krähe lenken den Jäger von der Schildkröte ab (Rabat 80, in Paris um 90° gedreht). — *Die Eulen und die Krähen* — 105: F. 123 Die Krähen halten Rat (Rabat 81); 106: F. 124 Der Krähenkönig beauftragt einen Botschafter (Rabat 82, spiegelverkehrt in Paris); 107: F. 125 Die Vogelgemeinschaft wählt eine Eule zum König (Rabat 83, spiegelverkehrt und vereinfacht in Paris); 108: F. 125v Die Hasen halten Rat (Rabat 84); 109: F. 126 oben Fīrūz trifft die

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000047

Elefanten (Rabat 85); 110: F. 126 unten idem; 111: F. 126v idem; 112: F. 127v Der Hase und der Vogel (Rabat 87); 113: F. 128v Der Hase, der Vogel und die Katze (Rabat 88); 114: F. 129v Der fromme Mann mit der Geiß und die Diebe (Rabat 89); 115: F. 130v Die Eulen und der Krähenspion (Rabat 90); 116: F. 131v Der Kaufmann und seine Frau im Bett (fehlt in Rabat, das Pariser Bild entspricht weitgehend Rabat 7); 117: F. 133v Der Dieb unter dem Bett des Kaufmannspaares (fehlt in Rabat); 118: 135v Die in ein Mädchen verwandelte Maus und ihr Bräutigam (fehlt in Rabat); 119: F. 137v Die Raben greifen die Eulen an (fehlt in Rabat); 120: F. 138v Der Frosch und die Schlange (Rabat 91); 121: F. 139: oben Die Schlange beißt den Sohn des frommen Mannes (Rabat 92, in Paris spiegelverkehrt); 122: F. 139 unten: Der Frosch reitet auf der Schlange (Rabat 93); 123: F. 140 Dank des Krähenkönigs an die ausgesandte Krähe (Rabat 94). — *Die Katze und die Ratte* — 124: F. 142v Die Katze in der Falle, die Ratte, das Wiesel und die Eule im Baum (Rabat 95); 125: F. 143 Die Ratte befreit die Katze (Rabat 96); 126: F. 144v Die Katze bietet der Ratte ihre Freundschaft an (Rabat 97); 127: F. 145v siehe Bild 127. — *Der Affe und die Schildkröte* — 128: F. 146 Der Affe wirft Feigen ins Wasser zur Schildkröte (Rabat 98); 129: F. 146v Die beiden Schildkrötenweibchen (fehlt in Rabat); 130: F. 147 Die drei Schildkröten (fehlt in Rabat); 131: F. 148v Der Affe auf der Schildkröte (fehlt in Rabat); 132: F. 150v Der Löwe tötet den Esel (Rabat 100, in Paris um 90° gedreht); 133: F. 151v Der Esel entkommt dem Löwen (Rabat 99; auch hier wieder eine bei der Bindung geschehene Inversion im Pariser Manuskript. Es handelt sich jedesmal um ganzseitige Bilder mit weißer Rückseite). — *Der Gerechte und das Wiesel* — 134: F. 153 Der Gerechte liegt unter dem Vorratskrug (Rabat 102); 135: F. 153v Der Gerechte zerbricht den Vorratskrug (Rabat 102); 136: F. 154 Der Gerechte, seine Frau und sein Sohn (Rabat 103); 137: F. 155 Der Gerechte tötet das wachsame Wiesel (Rabat 104). — *Der König und der Vogel* — 138: F. 156v Der Königssohn tötet den jungen Vogel (fehlt in Rabat); 139: 157v Der Vogel hackt dem Königssohn die Augen aus (fehlt in Rabat); 140: F. 158 Der Vogel verweigert die Rückkehr zum König (fehlt in Rabat); 141: F. 160v Der wilde und der zahme Elefant (fehlt in Rabat). — *Der König von Indien und die verräterischen Brahmanen* — 142: F. 162 Der König von Indien und zwei Brahmanen (nicht in der Form in Rabat, der König in Paris ist eine Kopie vom König von Rabat 114); 143: F. 164v Īrākht vor dem König (Paris 105, spiegelverkehrt); 144: F. 167 Der König von Indien und sein Hof (Rabat 107, in Paris fehlt ein Höfling); 145: F. 168v Bilādh vor dem König (Rabat 114); 146: F.69v Bilādh mit dem blutigen

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000048

Schwert vor dem König (Rabat 109); 147: F. 170 Die beiden Tauben (Rabat 110); 148: F. 170v Der schlafende Mann mit dem Linsensack unter dem Baum mit dem Affen (Rabat 111); 149: F. 171v Bilādh vor dem König (Rabat 113); 150: F. 173 idem; 151: F. 175 idem; 152: F. 176v idem, hier spiegelverkehrt; 153: F. 177v siehe Bild 152; 154: F. 179 Bilādh vor dem König (Rabat 115); 155: F. 180 siehe Bild 149; 156: F. 180v Bilādh bringt Īrākht zum König zurück (Rabat 117). — *Die Löwin und der Jäger* — 157: F. 182v Der Jäger und die zwei toten jungen Löwen (Rabat 118, in Paris um 90° gedreht); 158: F. 183v Die Löwin und der Schakal (Rabat 119). — *Der fromme Mann und sein Gast* — 159: F. 185 Der fromme Mann und sein Gast beim Dattelessen (Rabat 120); 160: F. 185v Die Krähe und das Rebhuhn (Rabat 121). — *Der Löwe und der fromme Schakal* — 161: F. 186v Der Löwe ernennt den frommen Schakal zum Minister (Rabat 122); 162: F. 187v oben: siehe Bild 161; 163: F. 187v unten: idem; 164: F. 188v siehe Bild 161 (nur der Löwe, spiegelverkehrt); 165: F. 189r siehe Bild 161; 166: F. 189v idem; 167: F. 190 idem. — *Der Reisende und der Goldschmied* (fehlt ganz in Rabat) — 168: F. 191v Der Reisende hilft dem Affen aus dem Brunnen; 169: F. 192 Der Affe bringt dem Mann Früchte; 170: F. 193v Die Schlange beißt die Königstochter; 171: F. 194v Der König befreit die Reisenden; 172: F. 195 Der Reisende heilt die Königstochter. — *Der Königssohn und seine Kameraden* (fehlt ganz in Rabat) — 173: F. 196 Zwei Kameraden tragen Holz; 174: F. 196v Der Elefantenzug bei der Königswahl; 175: F. 198 Der König und seine Kameraden; 176: F. 198v Der Einsiedler und die beiden Tauben; 177: F. 199 Die freigelassenen Tauben und der Einsiedler.

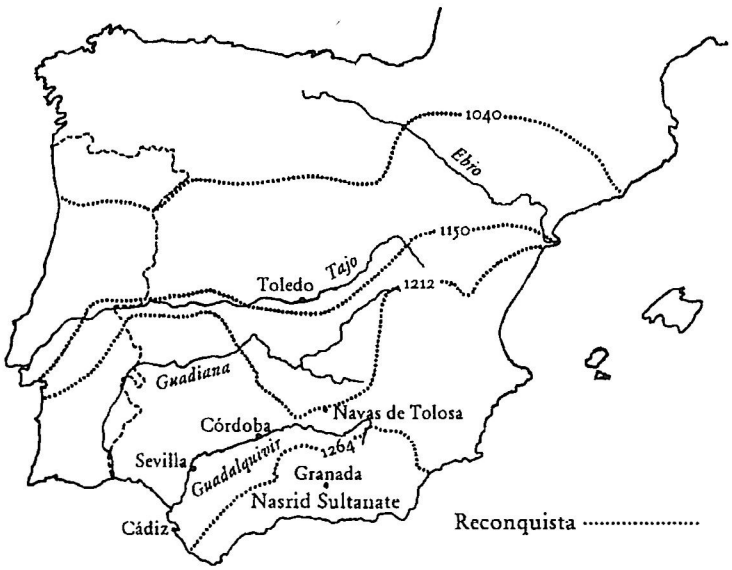
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000049

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000050

Some Aspects of Urban Planning in the Alhambra

Jesús Bermúdez López, Granada

When in the year 1238 Muhammad ibn Yusuf ibn Nasr, al-Ahmar, took possession of the city of Granada upon choosing it as the capital of the new Nasri State, he probably had already decided upon the construction of a great palace enclosure as site for his Royal Court. It is very significant that this somewhat deformed story that has reached us about the foundation of the new palace complex coincides with that of so many other cities and residences of *Hilal al-Islam*, most of them being temporally and geographically distant: the Sultan, accompanied by his Diwan and architects, tours a previously chosen site, whether it be previously occupied or uninhabited, and he himself points out the area where the foundations of the new construction would be laid.

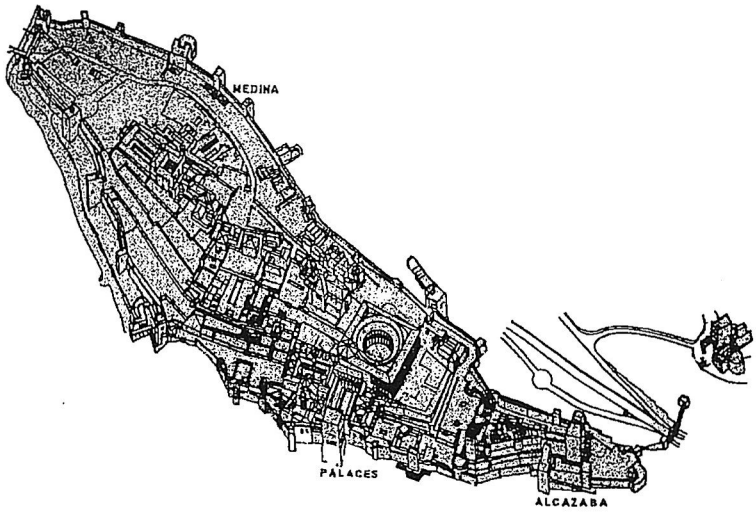


1. The Iberian Peninsula, with the Islam fronteries. Centuries XI-XIII.

What is true is that in the Alhambra a somewhat defined construction program clearly existed from the beginning, regardless of the fact that it would be changed later on at least two occasions.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000051

During the approximately two hundred and seventy year reign of the Nasri Sultanate there were diverse and sometimes radical transformations that are also reflected in the municipal construction activity and the urban planning of the court city of the Alhambra. The State constantly depended on pacts and vassalage; sometimes with the Christian kingdoms of the north and at other times with the Maghrebi sultanates of the south, and there were continuous conflicts over the succession to the throne, but it was aware of its status as the only remaining legitimate heir of Islam on the Iberian Peninsula (fig. 1).[1]



2. The Alhambra, with the three enclousers sectors

Having decided upon construction of the city for the Nasri court, essentially three circumstances conditioned its initial urban definition: First, the presence of an abandoned ruined fortress on the highest and best situated point of the terrain, which had been the scene of previous historical aspects of Islam in Granada.[2] This area is today known as the Alcazaba and to it the Nasrids assigned a military role for its independent integration into the urban complex (fig. 2).

---

1 Ladero QUESADA, M.A., *Granada, Historia de un Pais Islámico (1232–1571)*, Madrid 1979.

2 GARCIA GOMEZ, E., LEVY-PROVENÇAL, E., *El Siglo XI en primera persona*, Madrid 1980.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000052

Second, the probable existence of an unstable nomadic population seeking the protection of a good orographic situation with excellent communications between the communities of the area.

Finally, an important fact in the life of the Alhambra, as for that of any other Muslim settlement, is the need of bringing water to a region that lacks it; in this way it is conceivable that some type of hydraulic structure or some system to have access to water must have existed beforehand. In truth, however, the Nasris must be given credit for the whole complicated system of hydraulic engineering to harness the water of the Darro river; its transportation from afar by means of piping, its distribution by means of big tanks, and its delivery throughout a complicated system of pipes, which is still widely unknown to us.

The archeological excavations carried out in the fifties, in the area known as the Plaza de los Aljibes, permitted the culmination of the first explorations begun in 1921 with the intent of discovering the zones connected to the Casa Real Vieja, as the Nasrid Palaces were then known. Architects, archeologists and curators of the universal monument that is the Alhambra did their utmost to extend the palace complex following the new discoveries. It was done partly as a consequence reflecting the interpretation of the Romantic artistic and literary movement on the Alhambra, and partly due to the new winds blowing from Europe with the development of archeology in the nineteenth century, and its configuration as a scientific discipline in our century.

The decade of work carried out in the middle of this century allowed then to know and reinterpret the internal urban structure of the Alhambra in its true dimension.[3]

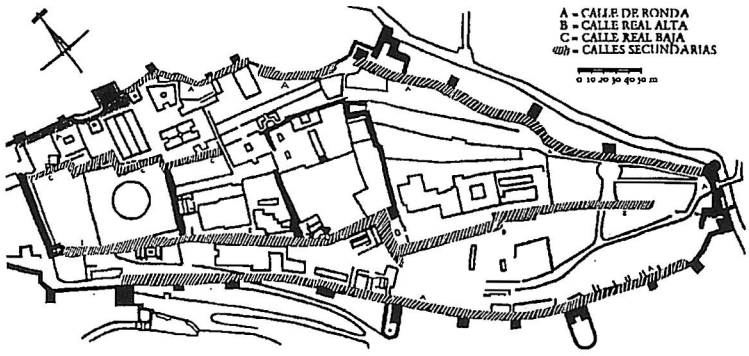
This structure of the Alhambra[4] consisted of three fundamental enclosures that shared common grounds, fortified by a 1,700m stretch of wall and thirty towers: 1. an elite military area for the protection and immediate safekeeping of the entire complex at the service of the Sultan; 2. a medina and citadel, meant as a residence for servants of the State, with sumptuous artisanal workshops for the needs of the court; 3. and lastly, a versatile palace and court area, as with all Muslim domestic spaces in which the Sultan resided and governed in the company of his family, his *Diwan al-Insha'*, his chancellory, and his government.

---

[3] BERMUDEZ PAREJA, J., Excavaciones en la Plaza de los Algibes de la Alhambra, in: *Al-Andalus* XX (1955), pp. 436–452.

[4] BERMUDEZ LOPEZ, J., The City Plan of the Alhambra, in: *Al-Andalus, The Art of Islamic Spain*, New York 1992, pp. 153–161,

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000053



3. Plan of the Alhambra, with the main streets. The dry moat or the Ronda Street is A.

The internal structure is configured according to the purest urban tradition of Islam. The inner face of the wall acts as a protection belt, indeed as a dry moat for the isolation of buildings and dependencies of the interior.

This dry moat was in reality the great passageway of interior communication of the entire area; the "Main Street", so to speak (fig. 3). Being independent from all of the internal structures but wisely connected to them, it could support, in the case of an invasion, a great influx of people, which would convert it into an essential part of the Alhambra's defense. Within the urban tradition that I mentioned earlier, it surely served as a link between the four principal exterior gates of the enclosure.

This street, of which a great deal of its path is presently known, remains unexplored in some stretches, losing its marks in others. The path begins alongside one of the exterior doors of the enclosure, La Puerta de la Justicia, and is presently a corridor which was covered very recently. This whole sector underwent great modifications in the sixteenth century when the infrastructure necessary for the construction of Charles' V Renaissance palace was prepared.[5] Logically this entire corridor must have originally been uncovered except for the stretch connecting the interior of the Alhambra by means of a bridge or tunnel to the high rooms of the Puerta de la Justicia.

After this brief interruption, the path resumes at the next exterior gate of the complex known by the name of Siete Suelos, impeded by a series of

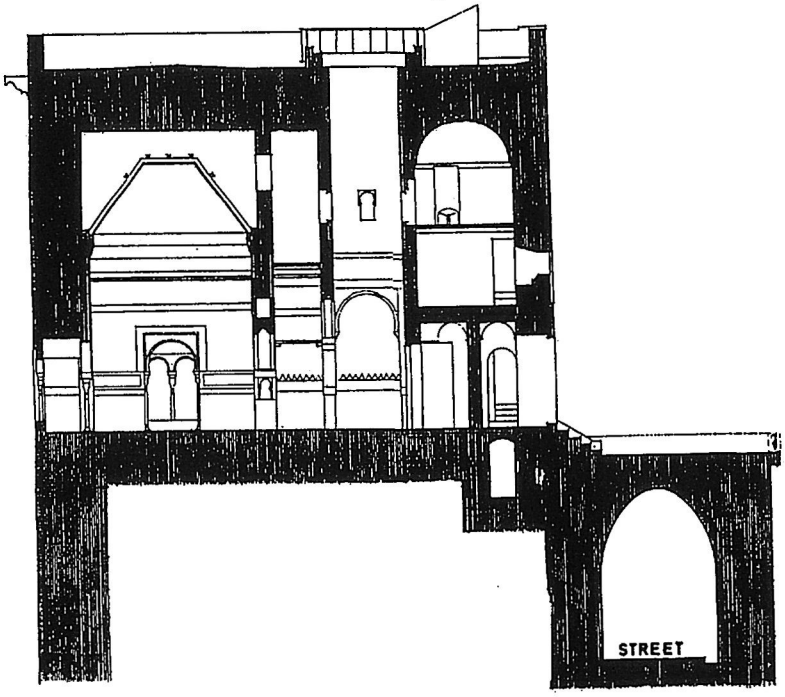
---

5 ROSENTHAL, E., *The Palace of Charles V in Granada*, Princeton 1985.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000054

obstacles such as the Palacio de los Abencerrajes, underneath which it passes by means of a tunnel.

All along its route in this sector, the street opens onto some accesses and some dwellings,[6] onto the ground floor of living-towers, as well as onto other secondary streets, of which some were discovered in excavations, that connected with the rest of the neighborhood.



4. The Ronda Street or dry moat, at the underneath pass by the tower of "Las Infantas"

The street continues uncovered except when it reaches the Towers of Las Infantas and La Cautiva, where it passes underneath their respective entrances by a tunnel, as with all tower palaces (fig. 4).

In the third exterior gate of the Alhambra, next to the tower named Torre de los Picos, we again lose the path due to the transformations undergone by the wall in this sector. The work carried out in the Nasrid era on the Comares and Leones Palaces, along with the posterior Christian adaptations, have to a great extent hidden the original course of the street.

---

6 TORRES BALBAS, L., Planta de las casas arabes en la Alhambra, in: *Al-Andalus* II (1934), pp. 380–387.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000055

In any case, its course can be traced by the existence of the old parapet walk that was conserved as a guard passage and transformed into tunnels and galleries underneath the palaces.

The street reemerges to end its path before the entrance esplanade to the palace, with the corresponding gate of which the jambs remain as evidence and a link with the parapet walk.

It is also possible to identify somewhat the original course of the Real Alta street, principal way of communication within La Medina. It continued to be used as such until very recent ages in which a great path of the course was damaged.

Originally the street started from the Puerta del Vino, which served as the internal access to the Medina, continuing almost in a straight line to the east, with a mild elevation (plate X/3). An interesting fact is the clearly observable hierarchization of the path as seen in its initial section. Closest to the Palace surroundings and especially on its north slope, remains of apparently richer and nobler houses have been conserved. As the street continues its way up, public buildings emerge alongside, such as the mosque and baths, while in the highest section we find predominantly non-professional constructions and clearly poorer houses, all of which is very indicative of the character of the Medina of the Alhambra.

Another of the characteristic features of the Real Alta street is that the royal irrigation channel runs alongside,[7] which leads one to think of its continuation or most likely, its end in the vicinity of the gate of the Siete Suelos, primary exterior access to the Medina.

By analogy to other Hispano-Muslim cities,[8] we can clarify the study and imagine the course of the third street which I will now talk about: the Real Baja street. This type of street serves to separate the service zones from the palace area and from the rest of the buildings almost always depending on this servitude, either army men or craftworkers. It is used as a service corridor and its closely guarded access must have been limited to palace personnel. Furthermore, it served as a possible emergency exit and would probably be used, as in the Alhambra, by the family of the Sultan to go from one palace to another, to the gardens, or to the mosque.

---

7 BERMUDEZ LOPEZ, J., Cronica Arqueologica, in: *Cuadernos de la Alhambra*, 25 (1989), pp. 163–193.

8 LOPEZ CUERVO, S., *Medina Az-Zahra. Ingenieria y formas*, Madrid 1983, pp. 62–64.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000056

From what we know, the Real Baja street has not conserved its entire original course, thus making it very difficult to define clearly its total extent and a great part of its path[9] (fig. 3, plate IX/3).

As a characteristic of Islamic urbanism, there was a gate at the beginning of the street, of which the jambs remain.

A little further ahead, the street turns southwards, its trace being lost underneath the Renaissance Palace of Charles V.

It reemerges at the level of the Palacio de los Leones, continuing its course eastwards with the rear part of the Palacio de los Leones along its left side.

The street's final stretch is found where the present-day gardens called Jardines del Partal are, difficult to ascertain its course from this point on. Nevertheless, we can point out that the street must have continued a good deal further since we know that there are at least two identified palaces found near there, which must have been connected by a street.

The palace area of the Alhambra was formed by an ample Mexuar composed of semi-public and bureaucratic rooms, and a series of independent palaces traditionally known as rooms or Cuartos. Their structure and limits are sometimes difficult to define exactly for the logical evolution and the inevitable modification that such an extended history has caused.

The principal façade was situated in front of the small square, from which the internal paths of the Alhambra, excavated in the fifties as mentioned above, fanned out.

The palace known as Palacio de Comares was constructed between 1333 and 1354 for the Sultan Yusuf I, although he did not live to see it decorated, as he was assassinated in the mosque of the Alhambra while praying. It was erected over part of the plot of an earlier palace constructed by his father — Isma^{c}il I — (from 1314–1325), which had the same general layout as the Mexuar and the Palacio de Comares. The Palacio de los Leones was later built on part of this same area.

The two palaces that have been conserved best in the Alhambra — the Palacio de Comares and the Palacio de los Leones —, were separate until the Catholic monarchs (Ferdinand and Isabella), with a different conception of domestic spaces, joined them together[10] (plate XXXIX/3, 4).

---

9 BERMUDEZ LOPEZ, J., *The city Plan* ..., pp. 159.

10 BERMUDEZ PAREJA, J., Identificacion del Palacio de Comares y del Palacio de los Leones en la Alhambra de Garanada, in: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Vol. II, Granada 1973, pp. 55–56.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000057

The structural plan of the Palacio de los Leones is the same as that of Comares, which reflects the traditional concept of Hispano-Muslim dwellings; thus the different rooms with one or two floors are distributed around a central uncovered patio serving as a place for everyday family life.

Muhammad V, dethroned after only five years in power, decreed that this beautiful palace be built during his second reign, 1362–1391.

It was during this time that the zenith of the Nasrid sultanate was reached. The artistic development is reflected in the Palacio de los Leones as the synthesis of all of the styles of the time.

The palace enclosure has undergone different transformations, starting with the original entryways which are situated in its southern wing. No one knows for certain the site of the baths, but the entire lower garden, today known as Lindaraja, was radically modified.

The Jardines del Partal are the natural development of an architectonic and landscape planning begun in the thirties. The inevitable evolution of nature and the influence of the tourist impulse have contributed to the reinterpretation of the site's possible original form (plate IX/4).

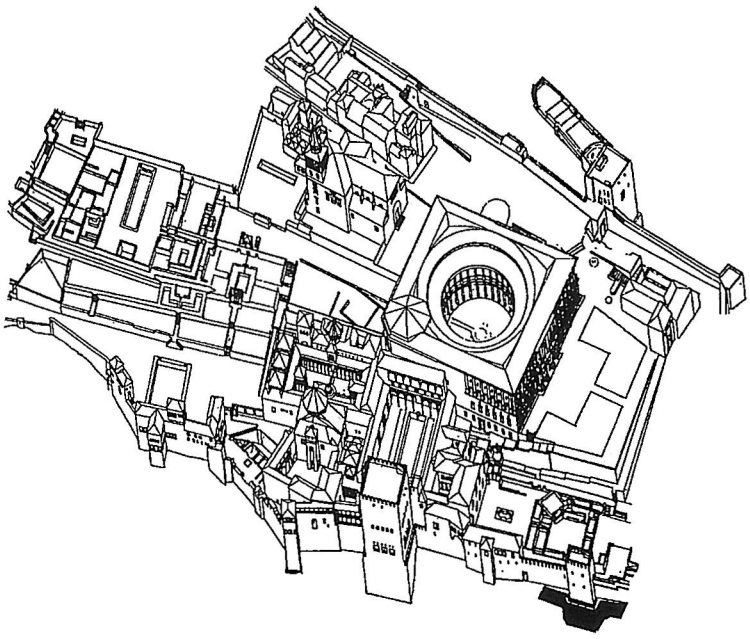
Since the end of the eighteen-hundreds, after the expropriation of private real estate in the surrounding area, archeological excavations were carried out along with restoration projects on walls, pavimentation and architectonic elements in this entire sector.[11] The original layout consisted of a series of *paratas*, that is a terracing distribution of platforms of land that descended from the high part of the Alhambra, as did the natural landscape, towards the main wall that rises over the Darro river basin. This entire area is filled with gardens and crossed by a complicated system of spaces and streets; in it various buildings were distributed and, by their constructive and decorative characteristics, can be identified as several more palaces belonging to the structure of the Alhambra court grounds.

The best example, the one that has maintained the scarce architectonic evidence of its construction style, is the Palacio del Partal. Situated on one of the lower *paratas* mentioned before, rising above the wall, its layout reminds us of the Palacio de Comares with a large central water tank dominated by an ample five arched portico, from behind which a tower rises up overlooking the exterior wall and housing the main room (fig. 5).

---

[11] Vid., Diarios de Obras en la Alhambra de Torres Balbas, L., *Cuadernos de la Alhambra*, 1 (1965), 5 (1969).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000058



5. The Palaces Area at the Alhambra, actual stage

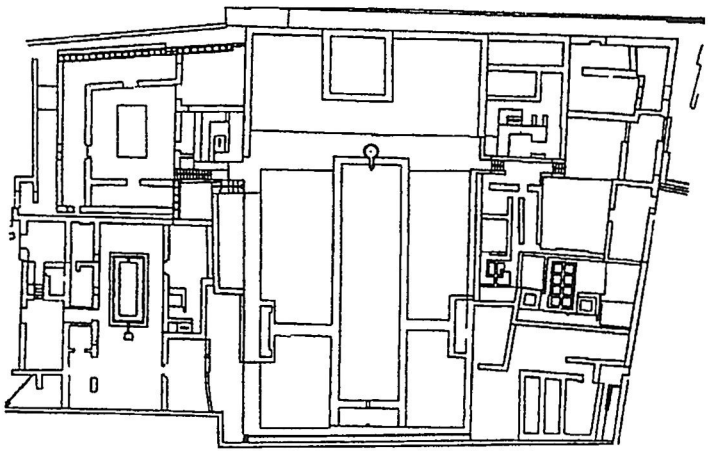
In front of and in perfect symmetry with the Palace portico, although situated on a higher *parata*, lie the remnants of what must have been an extremely beautiful pavilion surrounded by two unique L-shaped pools. Behind this to the east, on another higher *parata*, the space behind a small, initially important street, is occupied by another noteworthy Nasrid palace which, disgracefully, was also destroyed.

Among several small patios in buildings that perhaps could have belonged to the Palace's structure, one observes the large rectangular water tank in the central patio of a large building, similar to that of the Patio de Comares for its arrangement. In the previously mentioned excavations during the thirties this building was officially identified as one given by the Catholic monarchs to the Mondéjars and known as the Palacio de Mondéjar or Palacio de Tendilla, serving from then on as residence of the Alcaides or governors of the Alhambra.

Some of the ruins found seem to credit Yusuf III (1408–1417) with the construction of the Palace, although it is possible that he modified or redecorated the work of a much earlier Sultan, Muhammad II (1273–1302) (fig. 6). Among the surviving elements of the Palace are the base of the

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000059

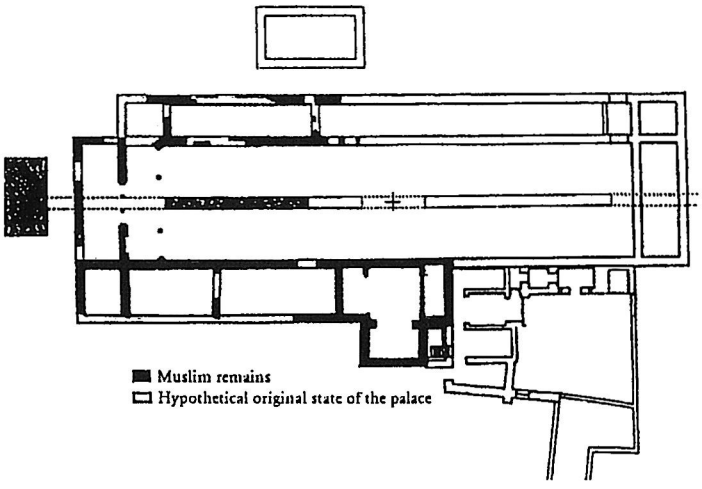
tower which, according to the usual layout, housed the principal room along with the baths, now in ruins.



6. Plan of the Yusuf III's Palace

Two other palaces of the Alhambra can still be identified, although unfortunately their exact location can only be imagined.

The first of the two is situated in what is now the Parador Nacional de San Francisco (fig. 7). This luxury hotel was a Franciscan convent from

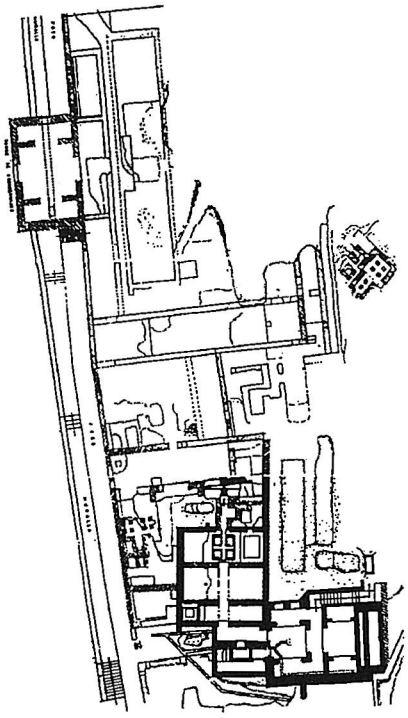


7. San Francisco Convent. Plan of the Islamic Palace

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000060

the sixteenth century onward, where the bodies of the Catholic monarchs, Ferdinand and Isabella, rested while the chapel called Capilla Real was being built in the city. It is around the tombs that we find the only remains of the Nasrid Palace. These remains are a pavilion overlooking the city along with a façade, both decorated with plaster work. Underneath, part of the palace baths were discovered, which are today covered by gardens.

The last recognizable palace of the Alhambra stood next to the previous one. It was the mythical palace known as the Palacio de los Abencerrajes of which nothing was known until discovered this century in an archeological excavation (fig. 8). At present, the ruins are undergoing further excavations and restoration in which a large bath, built over a smaller one, can be seen. The traditional structure of a central patio is also visible, decorated with water and gardening elements, around which all the rooms were located. Important conclusions about the palaces of the Alhambra will result from the investigations underway along with a deep study of the material discovered in the first excavation.



8. Plan of the remains of the Abencerajes Palace.

In the thirteenth century, the Nasrids must have found the half-destroyed old fortress of the Alcazaba and reconstructed it (plate X/1). They added the strong eastern wall as a reinforcement and, among other towers, the impregnable Torre de la Vela. This entire complex was surrounded by an advanced wall that was connected to the main wall of the Alhambra. This complicated system of walls and towers was also linked in the Alcazaba to the walls protecting the city of Granada.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000061

The Alhambra's Alcazaba is in fact a small city;[12] the interior space has been called the Military Quarter or Barrio Castrense equipped with all of the necessary facilities for a small but select contingent of warriors specialized in protecting fortresses. They were trained to act in the quickest and surest way to quell the slightest upsurge of conflicts. The permanent guard was in this part of the Alhambra and it was from here that the sentinels spread out the parapet of the wall and the interior doors.

To the north, building walls and floor surfaces are irregularly crowded together, forming several small houses identical in structure but not in size. These buildings housed the guard and possibly their families as well (plate X/2).

All of these houses follow the characteristic domestic housing layout of the Hispano-Muslim style, in the same way as the rest in the Alhambra. A winding entranceway opens onto a smaller patio, sometimes with a portico or gallery. In the center there was a fountain, a basin, or, more usually, a small artificial tank for the water. One or several rooms opened onto the ground level patio with steps leading to an upper floor. Each house has a toilet hidden in one of the recesses. An oven or hearth, at the disposition of neighbors, occupied the central space between the houses.

In the Alcazaba, approximately a dozen of these houses exist. Some face the central street while others open onto secondary streets or corridors. Most of them had rear entryways. All of these elements are interwined subtlety and spontaneously as a typical feature of Islamic urban geography.

On the other side of the central street in the neighborhood, proof of what were once warehouses or perhaps rooms for the younger guard, can be seen in walls with similar characteristics, but distributed more equally and regularly.

If we follow the street into the narrowest zone within the Alcazaba, we find two indespensable elements of any urban complex from the Islamic area: a cistern and a bath. The cistern, modified in the Christian age, is proof of the important role water plays in the Alhambra.

The walled Alhambra palace complex has four exterior gates which are named Puerta de la Justicia, Puerta de los Siete Suelos, Puerta del Arrabal and Puerta de las Armas. This last one was commonly used by the subjects of Granada to come from the city up to the administrative section of the court to be granted an audience or to resolve bureaucratic matters. The

---

[12] BERMUDEZ PAREJA, J., *Alcazaba y Torres de la Alhambra*, Granada 1972.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000062

Puerta de las Armas was the only one to open directly onto Granada until, as a result of the Christian conquests of the fifteenth century, the city experienced an exaggerated growth, and it became necessary to lengthen and extend the outer walls.

After the conquest of Granada, modifications carried out on the urban structure of the city and the Alhambra changed its people's way of living.

That gate must have been one of the first constructions carried out in the Alhambra by the Nasrids in the thirteenth century; it is also one of the best decorative and constructive links to the Almohadic tradition that Granada inherited.

This royal city, home to sultans, with the Alhambra and its throne, which served at least 23 sultans for over 250 years, gives us an idea of the complexity of court administration, but also of the transformations it must have experienced.

Let us not forget that the Alhambra that we see now is the Alhambra of the final half of the fourteenth century, albeit with some posterior modifications. There was undoubtedly at least one major constructive program in the thirteenth century, but barely a trace remains on the site or in the buildings.

A mysterious force has maintained the Alhambra alive in spite of so many transformations. Professor Emilio García Gómez evoked that force subtly when he said:[13] "It was loved by kings ... nobles ... and masses alike, ... by everyone. The Alhambra survives because it has been defended by the strongest force that lies in human beings: it has been preserved by love ...".

PLATES

IX/3	Small square used for the inside paths distribution of the Alhambra. On the right the beginning of the Real Baja street.
IX/4	Partal Palace.
X/1	Aerial view of the Alcazaba area. Advanced, the Torre de la Vela.
X/2	Interior space of the Alcazaba, with the military quarter or Barrio Castrense, and the inside acces street to the Alhambra.
X/3	La Puerta del Vino, starter of the Real Alta Street.
XXIX/3, 4	Comares Palace.

[13] GARCIA GOMEZ, E., *Foco de Antigua Luz sobre la Alhambra*, Madrid 1988, pp. 176.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000063

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000064

A European Influence in Early Mughal Painting

Barbara Brend, London

The influences which bear upon a school of painting can be described as both vertical and horizontal, those which descend from indigenous tradition, and those which arrive from external contemporary sources — though some lapse of time also may be admitted in the latter. The influence of European manuscript painting and printed illustrations on Mughal painting of the late sixteenth century has long been recognized. We appreciate the landscapes with distant objects treated as small, misty and bluish; the architecture to which shading lends depth; the impression of volume and solidity in figures, and the fold and drape of fabrics; and a range of concepts including an emphasis on portraiture, Christian subjects and symbols, and motifs from classical mythology. The great wonder is how Akbar's painters were able to adopt so much from foreign sources and yet to remain so distinctively themselves. This paper will seek to demonstrate a particular contact with Europe at an earlier stage in Mughal painting, and to suggest why painters were so readily able to make use of it.

Research is gradually pushing the understanding of Mughal painting to ever earlier years, into a period where annotations are insufficient, and dates and places must often be deduced from style and content. An incontestible point of contact with European works of art occurs with the Jesuit embassy of 1580, which brought to Akbar the polyglot Bible produced by Plantin in 1569–73 and containing Mannerist frontispieces, and with it other religious pictures.[1] Some time passed before Akbar's painters drew on ideas from the frontispieces and, since the pictures are unidentified, their effect remains a matter of speculation. The British Library possesses a *Dārābnāmah*, datable c. 1580; if this postdates the embassy and if it owes anything to it, it must be to the latter. The *Dārābnāmah* makes some use of thin colour in a European manner, and includes some figures of a European character, but its most striking feature

---

[1] For a brief account of the polyglot Bible see M. Brand and G. D. Lowry, *Akbar's India: Art from the Mughal City of Victory*, New York 1986, no. 61.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000065

in this regard is the composition used for *Dārāb sees sun-worshippers' dishes*,[2] which follows that of a Christian *Agony in the garden*, like, for example, that of Mantegna of 1417. However, this composition is also employed — presumably earlier — in the *Ḥamzahnāmah*, considered to have been produced between 970/1562–3 and 985/1577–8,[3] in *ᶜAmr-i Maᶜdīkarib disguised as a priest of the sun*.[4] Prior to the Jesuit embassy, European pictures might have been obtained when Hajji Habiballah Kashi visited Goa in 1575 and returned thence in December 1577 with rarities, persons dressed as Christians, craftsmen, and an organ; another possible avenue would have been among gifts received from the Portuguese viceroy Antonio de Noronha at Surat in 1573.[5] If we look beyond the specifically Mughal context, there is an occasion in 943/1537 when Sultan Bahadur of Gujarat attempts to establish relations with the Portuguese at Diu, in the course of which he is made a fallacious offer of gifts.[6] The attempt is a failure, and the sultan is drowned; however, it seems very probable that there were other brief contacts with gifts exchanged.

Given these possibilities, we may look for traces of European style in Mughal painting of the mid-sixteenth century, and we may conclude that though it appears to be absent from the Persianate works deemed to have been produced under Humayun in Kabul, it occurs with the re-entry into India. A picture which may be considered a watershed for this development has recently been brought into prominence; now in the Fitzwilliam Museum, Cambridge, it shows a young prince hunting (plate X/4). Brand

---

2 S. C. WELCH, *Imperial Mughal Painting*, London 1978, pl. 5, shows Or. 4615, 3b, *Bahmān swallowed by a dragon* (identified as Ardashir), in which paint is used very thin and wet; Welch dates this to 1585 or shortly thereafter, but this seems rather late considering links in some pictures (17b) with the *Ḥamzahnāmah. Dārāb sees sun-worshippers' dishes*, 32a, (N. M. TITLEY, *Miniatures from Persian Manuscripts*, London 1977, no. 18 (39)) has not been published to my knowledge. A nude in European style occurs in 46a, A. OKADA, *Imperial Mughal Painters: Indian Miniatures from the sixteenth and seventeenth centuries*, Paris 1992, fig. 98.

3 PRAMOD CHANDRA, *The Ṭūṭī-Nāma of The Cleveland Museum of Art*, Graz, 1976, p. 66.

4 G. EGGER, *Ḥamza-nāma*, vol. 1, Graz, 1974, no. V. 58. The stylite on the right is required by the narrative: he is ᶜAmr who will shortly be rescued. His presence is thus not attributable to Christian influence, and any similarity to Monophysite iconography is probably co-incidental.

5 *Akbarnāma* of *Abū-l-Fazl*, trans. H. BEVERIDGE, repr. New Delhi 1977, vol. III, pp. 207, 322; V. A. SMITH, *Akbar the Great Mogul 1542–1605*, repr. New Delhi 1966, p. 81.

6 *Akbarnāma*, I, p. 323.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000066

and Lowry proposed that this portrays a particular feat of the young Akbar hunting nilgae, performed on the very day in July 1555 that father Humayun reconquered Delhi.[7] The picture has been further discussed by Beach who considers that it may reasonably be dated directly after this event.[8] Several traditions appear to meet in it, but for present purposes I should like to draw attention to the painting of the tree which rises from the band of rock in the foreground, its sprays of leaves represented in clusters of dabs of green and yellow. This soft treatment is reflected in the grasstufts and, supported by volume effects in the architecture of the upper left corner, it suggests a European influence, an approximate comparison being, for example, an *Arrival of St. Waudru in Hibernia*, produced in Bruges between 1455 and 1468.[9] Given the proposed dating of the Fitzwilliam picture, a teasing — and at present unanswerable — question is whether Humayun recaptured a library already supplied with one or more European paintings, or whether perhaps some could have come to him by way of congratulations upon his reconquest.

The style which appears as a trace in *Young Akbar hunting* is dominant in a picture, *Cow and calf*, located in a private collection, but considered to come from the hypothetical Fitzwilliam album; and it is also found in some of the illustrations to the *Ṭūṭīnāmah* of Nakhshabi, in the Cleveland Museum of Art, Ohio, whose date has been variously estimated between 1556 and 1565.[10] The eclectic character of the *Ṭūṭīnāmah* illustrations indicates a formative stage in the development of Akbar's workshop. A range of Hindu and of Islamic styles are represented, but other pictures, as Beach observes, could best be explained by reference to European works, whether manuscripts, tapestries or drawings.[11] The meeting of styles is, in a sense, symbolized in the picture *Khujastah kills the myna bird* (plate

---

7 PD 72.1948 in BRAND and LOWRY, *Akbar's India*, pp. 26–7 and no. 7, with reference to *Akbarnāma*, I, p. 634.

8 M. C. BEACH, *Early Mughal Painting*, Cambridge, Mass., and London 1987, p. 19–21 (the halt at Salimgarh on the 1st *ramaḍān* preceded the conquest by three days; the latter was therefore on the 23rd July); id., *The New Cambridge History of India: Mughal and Rajput Painting*, Cambridge 1992, p. 20.

9 L. M. DELAISSÉ, *Miniatures médiévales (...) de la Bibliothèque Royale de Belgique*, Geneva n.d., no. 39.

10 For *Cow and calf* see S. C. WELCH, *IMP*, fig. 3 and p. 21; BEACH, *Mughal and Rajput*, fig. 10. For the *Ṭūṭīnāmah* date see PRAMOD CHANDRA, *Ṭūṭī-nāma*, p. 168; BEACH, *EMP*, p. 15; id., *Mughal and Rajput Painting*, p. 25. The breed appears partly European.

11 BEACH, *EMP*, p. 17.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000067

X/5).[12] The main subject here is treated in a composition of Hindu character, though touched with Islamic suavity; but the background is in a more painterly manner and has the European traits of things seen small in the distance, and distant land seen beyond an expanse of sea. Though, in terms of the narrative, the little background ship must show Khujastah's husband departing on his mercantile business, as a commentary on the state of painting, it can be read as the arrival of European influence from beyond the seas — and indeed, the symbol is so patent that we may wonder if the artist did not intend it.

The painterly brushwork is at its most extreme in *Donkey in a tiger's skin* (plate XI/1),[13] in which the soft touch and separation of the various elements of colour seem, at first sight, to have more in common with Monet's Waterlilies than with nearer traditions. Other *Ṭūṭīnāmah* illustrations in which this style predominates are *The mother parrot cautions her young, The hunter captures the mother parrot* (plate XI/2) and *The donkey is punished by the gardener.*[14] These are scenes set in forests, in which animals rather than humans have the principal roles. This selection can be understood simply as the choice of a style well-adapted to the portrayal of a leafy habitat, fur and feather. However, it may be suggested that there could be a more precise reason for it: that the model from which the style was derived was already dealing with similar subject matter.

The Western manuscript whose manner seems most closely comparable to the painterly style in the *Ṭūṭīnāmah* is the celebrated copy of the *Livre de la Chasse* of Gaston Phébus in the Bibliothèque Nationale, Paris.[15] The author died in 1391; the manuscript (fonds français 616), which is undated, is thought to be of the fifteenth century, the finest of a group of some forty copies. It is known to have been in the hands of one Aymars de Poitiers at the close of the fifteenth century. As a consequence of the defeat of the French at Pavia by Charles V in 1525, it was acquired by the Bishop of Trent, who presented it before 1530 to the Archduke Ferdinand,

---

[12] Muhammad A. SIMSAR, *The Cleveland Museum of Art's Ṭūṭī-nāma: tales of a parrot*, Graz 1978, pl. 1.

[13] SIMSAR, *Ṭūṭī-nāma*, pl. 31.

[14] SIMSAR, *Ṭūṭī-nāma*, pls. 5, 8, 39.

[15] Some illustrations in colour are reproduced in G. BISE, *The Hunting Book by Gaston Phoebus*, trans. P. TALLON, London, n.d.; but I must thank Michelle Brown of the British Library for directing me to a scholarly article on the subject, C. COUDERC, *Livre de la Chasse de Gaston Phébus, Comte de Foix*, Paris, n.d. (1909).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000068

Charles's brother. It then disappears until 1661 when the Marquis de Vigneau gave it to Louis XIV. Though it is theoretically possible that this particular manuscript passed to the Mughal court in the third quarter of the sixteenth century and returned from it in the seventeenth, this is unlikely, since it is not recorded as having acquired any annotations in Persian. However, it seems clear that paintings in similar style arrived in Akbar's workshop and, as the following examples will seek to show, probable that they were contained in a copy of the *Livre de la Chasse*. The means by which the putative manuscript could have come to Akbar are, of course, speculative, but, from whatever source, a hunting book would be a very suitable gift to a young prince. The route might have been through the Deccan, for one of the *Ṭūṭīnāmah* illustrations which takes up the new style, *Musician with a vina* (plate XI/3), can be connected with the region. The instrument is typical of the Deccan and is, indeed, shown in a somewhat similar composition — though in the hands of a subsidiary figure — in the *Pemnem* manuscript of the British Library, thought to have been produced in the late sixteenth or early seventeenth century at Bijapur.[16]

In the *Livre de la Chasse* the characteristic feature of the painting is the use of bold strokes and a layering of colours, ranging from a dark to light for ground and foliage, and from light to dark for animals and figures (plates XI/5, XII/1, 2). Tree-trunks appear to be backed with a mid-tone. In the landscape background the technique is exploited to produce a satisfactory sense of receding gloom under trees, while bringing leafy branches forward. For the animals it portrays various hairy textures, but also implies a vigorous energy. In the drawing of humans there is a robust impression of volume; this is particularly focused upon the head and face, treated with strokes which are more delicate, though still plainly visible. Facial expression together with posture convey a marked sense of purpose. A number of figures are shown wearing red garments; presumably this is done to form a lively contrast with the green of the forest.[17] In the *Ṭūṭīnāmah* it is the treatment of landscape, foliage and fur which is taken up, rather than the portrayal of the human figure. Some *Ṭūṭīnāmah* figures give an impression of volume, but it would seem to proceed from some other source; red clothing is again favoured, worn for example by both

---

[16] M. ZEBROWSKI, *Deccani Painting*, London, 1983, fig. 81. For the manuscript (Add. 16880) see also P. LOSTY, *The Art of the Book in India*, London, 1982, no. 52; the work was composed in 999/1590–1, and the British Library manuscript may contain the original pictures.

[17] BISE, *Hunting Book*, pp. 14, 36, 40, 46, 48, 51, 58, 60, 62, 71, 76, 78, 80, 81, 104.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000069

figures in *Donkey in a tiger's skin*, but perhaps independently and for the same reason.

None of the five *Ṭūṭīnāmah* pictures mentioned above bears the name of a painter; however, the face of the vina player, in profile but shaded to a rounded volume, is like that of the hunter who sells the mother parrot in a picture which has an attribution to Basawan (plate XI/4). It is also to Basawan that S. C. Welch has attributed the *Cow and calf*.[18] A further attribution of an animal picture to him, made by A. Welch, is that of *Family of cheetahs* (plate XII/5), in the collection of Prince Sadruddin Aga Khan, which, having a smoother finish, appears to be datable to the 1570s.[19] As the picture of a feline family, this has an evident affinity with the subject of *Du chat et de toute sa nature* in the *Livre de la Chasse* (plate XII/2), and the disposition of mother-cat, tree and right-hand rock are rather similar. But in a more general sense also it is like it, in being a study of animals as animals, and thus at a remove from the fable tradition in which animals are partly human — though I am at a loss to say whether the cow was already beyond this bourne. It is thus probable that Basawan was one of the major exponents of the 'Livre de la Chasse' style in the *Ṭūṭīnāmah*, though it also appears in the picture which carries Daswanth's name.[20] Touches of the new style appear in many of the *Ṭūṭīnāmah* pages, but is seems that Basawan and Daswanth, who are both of Hindu origin, are able to exploit it more freely than do other — unnamed — painters, whose work derives from Islamic sources.[21] It may be suggested that the new style spoke to something in the Indian tradition. In the sixteenth century Rajput painting tends to present flat patches of colour, but these are marked with the residual traces of an earlier mode of painting which dealt in shaded effects of volume. The idea of volume is recalled by the outlines of breasts, of chin-dimples, or of transparent textiles, and that of shading by the occasional use of secondary rims of colour within outlines. There are also features for which colour is applied in a different manner. These are chiefly elements of the natural world, clouds, foliage or petals, for which visible and feathery strokes may be employed, and the

---

18 SIMSAR, *Ṭūṭī-nāma*, pl. 9; WELCH, *IMP*, p. 21.

19 A. and S. C. WELCH, *Arts of the Islamic Book: the collection of Prince Sadruddin Aga Khan*, Ithaca and London 1982, no. 50.

20 SIMSAR, *Ṭūṭī-nāma*, pl. 6.

21 SIMSAR, *Ṭūṭī-nāma*, pls. 11, 14, 21.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000070

layering of colours.[22] The tradition of these pictures can, of course, be traced back by way of palm-leaf manuscripts to the wallpaintings of Ajanta, datable to the fifth century. At Ajanta subtle shading contributed to effects of volume and spatial relationships, and there are also passages which display a distinct separation and layering of colours, though this may in part result from later fading.[23] Given this tradition, it may be suggested that the painters needed merely a hint from an external source to return to an interest in volume and a painterly technique. As S. C. Welch has said, Basawan's style appears to have been little more than catalyzed by European influences.[24]

In later work by — or attributable to — Basawan, features which can be linked to illustrations in the *Livre de la Chasse* continue to appear. The treatment of foliage is soon modified, but strong brushwork is found from time to time describing wood. It is seen in the landing-stage in the *Dārābnāmah*; and similarly, in a bridge in *Akbar rides the elephant Havā'i* in the *Akbarnāmah* of the Victoria and Albert Museum, datable to the early 1590s, where it can be claimed that Basawan's hand dominates that of his collaborator.[25] It seems, however, that what the *Livre de la Chasse* style could offer for the portrayal of the human figure became increasingly important. Already in the *Ṭūṭīnāmah*, Basawan shows a keen appreciation of the volume of a body, but from about 1580 a new and characteristic form appears. The solidity and squareness of the skull which is such a feature of his painting of the boatman in the *Dārābnāmah*, of the sufi and dervish in the *Baharistan* of 1595 (plate XII/6), and of the cook in the *Ḫamsah* of Amir Khusrau of 1597–8[26] is closely comparable to that of the

---

22 The features mentioned occur in *Krishna and the gopis in the forest*, c. 1550, in D. BARRETT and B. GRAY, *Indian Painting*, repr. Geneva 1978, p. 71. Faint rimming can often be detected either above or below lower eyelids, but it is most clearly seen in the trunk of an elephant in *Krishna subjugates the elephant demon*, c. 1530–50, see R. K. TANDAN, *Indian Miniature Painting*, Bangalore 1982, pl. 111. BEACH (*Mughal and Rajput*, pl. B) has recently published *Krishna defeats the Whirlwind demon* from the *Bhāgavata Purāna* of c. 1540; the whirlwind, which may perhaps be considered a natural phenomenon, is a *tour de force* of feathery strokes.

23 J. C. HARLE, *The Art and Architecture of the Indian Subcontinent*, Harmondsworth, repr. 1987, fig. 282, the foliage motifs in the coffered ceiling of cave XVII show a layering of colours.

24 A. SCHIMMEL and A. C. WELCH, *Anvari's Divan: a pocket book for Akbar*, New York 1983, p. 45.

25 See S. C. WELCH, The paintings of Basawan, *Lalit Kalā* X, 1961, figs. 1, 17.

26 S. C. WELCH, *Lalit Kalā*, figs. 2, 3, 12.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000071

huntsmen in *Comment l'assemblée se doit faire en esté et en yver* and *Des manières et condicions que doit avoir celuy que on veult aprendre a estre bon veneur* (plates XII/3, 4). A source such as the first of these two might also have contributed to the satirical rendering of the affected posture of an ascetic's acolyte in a drawing in the British Library (formerly India Office Library; plate XIII/1). In parallel with this development, Basawan's interest in painting animals persists. In the *Akbarnāmah* of the Victoria and Albert Museum he designs *Prisoners of war from Gujarat*, which shows these unfortunates draped in skins — a picture completed by another great animal painter, Mansur — and also *Akbar slays a tigress*; but it is perhaps more pertinent that what seems more than a chance number of dogs are introduced as companions or spectators into illustrations where they are not strictly required, as though Basawan continued to pay occasional tribute to a picture such as *Des manières et condicions des chiens* (plate XII/1).[27] The canine motif is then taken up in the work of Basawan's son Manohar,[28] so that a brief family tradition could be said to form.

POSTSCRIPT

Since the above was written three articles of particular relevance have been published.

John Seyller has shown that work for Akbar in this manuscript is over-painted on an uncompleted programme of *Candayāna* character.[29] Seyller also proposes that the manuscript should be dated, later than Chandra's c. 1560-65, to c. 1570 to match 'the bulk of the *Ḥamzahnāmah*'.[30] In 1993, however, Seyller proposed an earlier dating for the *Ḥamzahnāmah*.[31]

The above, it must be supposed, would return to the *Ṭūṭīnāmah* to the earlier dating. Since Losty has associated the *Candayāna* style with

---

27 For the *Akbarnāmah*, G. SEN, *Paintings from the Akbar Nama*, Varanasi 1984, pls. 12, 11. For canine attendants, S. C. WELCH, *Lalit Kalā*, figs. 4, 8; M.-C. DAVID and J. SOUSTIEL, *Miniatures orientales de l'Inde* 4, Paris 1986, no. 1; A. OKADA, *Imperial Mughal Painting*, Paris 1992, figs. 92, 95.

28 OKADA, *IMP*, figs. 13, 165, 169.

29 John SEYLLER, Overpainting in the Cleveland *Ṭūṭīnāma'*, *Artibus Asiae* LII (1992), pp. 283-318.

30 SEYLLER, *AA*, LII, p. 308.

31 SEYLLER, A dated *Ḥamzahnāma* illustration, *Artibus Asiae*, LIII (1993), p. 502-05.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000072

Mandu,[32] it may be that the *Ṭūṭīnāmah* was acquired on the Mughal capture of that stronghold in 1561.

Robert Skelton has pointed out that the young prince hunting in the Fitzwilliam picture is not pursuing nilgai;[33] thus the dating cannot repose on Akbar's exploit with that quarry in 1555.

PLATES

X/4 Young Akbar hunting, PD 72-1948. Reproduction by permission of the Syndics of the Fitzwilliam Museum, Cambridge.

X/5 Khujastah kills the myna bird, *Ṭūṭīnāmah*, 62.279, 8a. The Cleveland Museum of Art, Ohio. Gift of Mrs. A. Dean Perry.

XI/1 Donkey in a tiger's skin, *Ṭūṭīnāmah*, 62.279, 207a. The Cleveland Museum of Art, Ohio. Gift of Mrs. A. Dean Perry.

XI/2 The hunter captures the mother parrot, *Ṭūṭīnāmah*, 62.279, 35a. The Cleveland Museum of Art, Ohio. Gift of Mrs. A. Dean Perry.

XI/3 Musician with a vina, *Ṭūṭīnāmah*, 62.279, 110b. The Cleveland Museum of Art, Ohio. Gift of Mrs. A. Dean Perry.

XI/4 The hunter sells the mother parrot, *Ṭūṭīnāmah*, 62.279, 36b. The Cleveland Museum of Art, Ohio. Gift of Mrs. A. Dean Perry.

XI/5 Comment on doit aller en queste ès oesnes tailles, *Livre de la Chasse*, fonds français 616, 63. Bibliothèque nationale de France, Paris.

XII/1 Des manières et conditions des chiens, *Livre de la Chasse*, fonds français 616, 37b. Bibliothèque nationale de France, Paris.

XII/2 Du chat et de toute sa nature, *Livre de la Chasse*, fonds français 616, 36. Bibliothèque nationale de France, Paris.

XII/3 Comment l'assemblée se doit faire, en esté et en yver, *Livre de la Chasse*, fonds français 616, 67. Bibliothèque nationale de France, Paris.

XII/4 Des manières et condicions que doit avoir celuy que on veult aprendre à estre bon veneur, *Livre de la Chasse*, fonds français 616, 51b. Bibliothèque nationale de France, Paris.

XII/5 Family of cheetahs, M. 194. Collection of Prince Sadruddin Aga Khan. Courtesy of Prince Sadruddin Aga Khan.

---

[32] LOSTY, *The Art of the Book in India*, London 1982, p. 67.

[33] R. SKELTON, Iranian artists in the service of Humayun, *Humayun's Garden Party*, ed. Sheila CANBY, Bombay 1944, p. 45.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000073

XII/6 The ṣūfī who rebukes a dervish, *Bahāristān*, Elliott 254, 91. Courtesy of the Bodleian Library, Oxford.

XIII/1 A shepherd offers flowers to an ascetic, IOL, Johnson Album 22, No. 13. Courtesy of the British Library, London.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000074

Mittelasiatische Motive in der arabisch-normannischen Kunst Palermos

Burchard Brentjes, Berlin

Die Erörterung der Rezeption kunsthistorischer Elemente in bzw. aus der islamischen Kunst kann für eine Wirkung nach Europa nicht an der eigenartigen Mischkunst islamisch-christlichen Gepräges vorbeigehen, die unter den Normannen auf Sizilien blühte. Sie trägt neben einem Grundstock byzantinischer Werte einen wohl gleich starken Anteil arabischer Kunstgüter, doch tritt ein zentralasiatisch-türkisches Element hinzu, das im islamischen Gewand Motive alter Steppenkunst nach Südeuropa brachte. Es waren in erster Linie Ausdrucksmittel herrscherlicher Gewalt, die letztendlich bis in das deutsche Königsornat nachwirkten. Hinzu gesellten sich auch indische Elemente wie der Schönheitsfleck über der Nasenwurzel, den Edinburgher Kollegen nachgewiesen haben.[1]

Gut zu belegen sind die orientalischen Motive besonders in den Gemälden der Cappella Palatina, deren Zierstreifen unterhalb der Decke Dutzende orientalisierender Bilder aufweist. Ihre Herkunft aus der fatimidischen Kunst ist recht wahrscheinlich. Herangezogen werden können auch die Bilder im Dom von Cefalù,[2] deren Perlkreiseinfassungen deutlich auf altorientalische Vorstufen hinweisen. Hinzufügen kann man die Bildstickereien auf Mänteln aus Palermo bzw. Salerno wie den „Sternenmantel" Heinrichs II. im Domschatz zu Bamberg, der anscheinend der einzige Beleg für einen arabischen *Tiraz* im kurzlebigen Emirat der Stadt Salerno ist. Das beherrschende Motiv ist der im Hocksitz dargestellte Herrscher (?), der den Becher in der Hand und das Mundtuch über dem Arm hält (Taf. XIII/4). Die Tracht und die Physiognomie sind orientalisch, doch ist bei aller Arabisierung des Hofzeremoniells der Normannen nicht zu entscheiden, ob diese Darstellungsweise den Herrscher charakterisierte. Auf den Gemälden erscheint er mehrfach, zum Teil in Begleitung zweier anderer Personen.[3]

---

1 Nach mündlicher Information von R. Hillenbrand.

2 F. Gabrieli und U. Scerrato, *Gli Arabi in Italia*, Mailand 1979, Abb. 238–142.

3 Gabrieli-Scerrato, 1979, Abb. 43–47, 74–77 und für Cefalù.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000075

Die Entlehnung des Motivs aus dem islamischen Raum ist unbestritten. Es taucht als Kalifendarstellung auf abbasidischen Münzen auf, sogleich zweimal in den Reliefs der unter abbasidischer Oberhoheit (915–921) errichteten armenischen Hofkirche von Achtamar. Das eine Relief soll den König von Ninive zeigen, durch die Krone als Herrscher gekennzeichnet.[4] Das zweite Bild eines mit untergeschlagenen Beinen sitzenden Herrschers bildet an der Nordostfront das Mittelstück des bisher ungenügend gedeuteten oberen Bildfrieses, dessen Zusammenhalt Weinranken bilden, die an eine christliche Deutung denken lassen.[5] In der Regel wird das Bild als Darstellung des Kalifen angesehen, doch läßt sich das nicht beweisen.

In gleicher Haltung war eine männliche Gestalt im Tympanon des Talismantores in Bagdad wiedergegeben,[6] aber auch hier ist ein höherer Symbolwert anzunehmen, da der Mann zwei ihm zugewandte Drachen ostasiatischen Gepräges an den Zungen hält, d. h. sie wehrlos macht und sie unterordnet, eventuell als Repräsentanten von Ost und West.

In Ostasien steht an der Stelle des Mannes die Weltenperle, mit der die Drachen spielen, ein Verhältnis, das in der Bagdader Darstellung geradezu umgekehrt wird. Vielleicht ist in dieser bewußten Negation ein politischer Sinn eingeschlossen.

Diese Pose ist nicht mit den Gemälden aus Palermo zu verbinden, wohl aber die des ‚Kalifen' im Weinlaub von Achtamar, der gleichfalls den Becher in der Hand hält. Ettinghausen[7] hat dieses Motiv mit den Herrscherdarstellungen auf Titelblättern gleichaltriger arabischer Handschriften verglichen, so aus dem *Kitab ad-Diryaq* (in Wien, A. F. 10, fol. 1r). Er verbindet mit ihm auch die Szene aus dem 17. Band des *Kitab al-Aghani* in Istanbul.[8] Jedoch sitzt hier der Fürst auf einem Thron und hält den Bogen, den Ettinghausen[9] in seine Deutung einbezieht:

> „Wenn der Fürst kein Araber ist, hat er nicht das Schwert als Waffe, ..., sondern Pfeil und Bogen, die in den weiter östlich gelegenen Ländern die Macht verkörpern."

---

4 B. BRENTJES, S. MNAZAKANJAN und N. STEPANJAN, *Kunst des Mittelalters in Armenien*, Berlin 1981, Taf. 87.

5 BRENTJES u. a., 1981, Taf. 87.

6 T. BAQIR, *Baghdad*, Baghdad 1958, fig. 3.

7 R. ETTINGHAUSEN, *Arabische Malerei*, Genf 1962, S. 46.

8 Wahrscheinlich Mosul um 1218/1219. Millet Kütübhanesi, Feyzullah Efendi, 1566, fol. 1r.

9 ETTINGHAUSEN, 1962, S. 64.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000076

Diese für die altpersische Zeit (Achämeniden und Parther) zutreffende Aussage kann nicht auf die türkische Zeit übertragen werden. So zeigt u.a. ein bei Rayy gefundenes Stuckrelief einen Seldschukenfürsten auf dem Thron mit dem Becher in der Hand.[10] Ebenso tragen die Hunderte alttürkischer Grabstatuen in den Steppen von der Mongolei bis nach Deutschland in der Regel den Becher in der Hand. Die grobe Gestaltung läßt zumeist nicht erkennen, ob die Figuren stehend oder hockend gedacht sind.[11] Sie haben nur im Ausnahmefall den Bogen in der Hand, in der Regel, soweit Waffen überhaupt dargestellt sind, hängt das Kurzschwert am Gürtel.

Das älteste repräsentative Bild dieses Motivs gehört zur Zier eines sarmatischen Goldpektorals von Kegen (Ukraine).[12] Dieses um 200 n. Chr. entstandene Bild zeigt einen Mann im Hocksitz mit einem Gefäß in der Hand und einem Kurzschwert im Schoß. Die Darstellung an prominenter Stelle des Pektorals läßt an eine Verbindung zum Ritual denken. Umstritten ist die Deutung der Steinfiguren, da ihre Bewaffnung gegen die Interpretation als Wiedergabe Unterworfener spricht. Der Becher oder Krug in der Hand des Herrschers dürfte mehr bedeuten als ein bloßes Trinken. Vielleicht wäre an den Haomakult oder an den im *Schahnameh* erwähnten Becher des Djamshid zu denken, der dem Betrachter alle Vorgänge der Welt gezeigt haben soll.

Ein zweites Motiv der gleichen Herkunft ist die Darstellung der Apotheose eines Menschen, den ein mächtiger Vogel aufwärts trägt[13] (Taf. XIII/3). Dieser Vogel hat ‚Ohren', wie sie sich an Vogelbildern aus Konya nachweisen lassen.[14] Dieser Vogel mit ‚Ohren' kehrt auf einem Krug des Schatzes von Nagy-Szent Miklos wieder, dessen zentralasiatische Elemente unbestreitbar sind.[15] Das gleiche Motiv bietet u. a. der Fuß eines Bronzegefäßes aus China. Er wird in das 4.–3. Jahrhundert v. Chr. datiert.[16] Bronzen der Shangdynastie (2. Jahrhundert v. Chr.) stellen die Greifvögel mit ‚Ohren' deutlich als Eulen dar,[17] wahrscheinlich sind

---

10 Im Pennsylvania Museum of Art.

11 S. u. a. V. D. KUBAREV, *Drevnetjurkskie Izvajanija Altaja*, Novosibirsk 1984.

12 H. HÄUSLER, „Sowjetunion", in: *Das Altertum*, Bd. 35, H. 2, Berlin 1989, S. 127–128 und Titelbild.

13 GABRIELI-SCERRATO, 1979, Abb. 90.

14 F. SARRE, *Der Kiosk von Konia*, Berlin 1936, Abb. 29, 30.

15 E. DIEZ, *Iranische Kunst*, Wien 1944, Abb. 3.

16 C. HENTZE, *Frühchinesische Bronzen und Kultdarstellungen*, Antwerpen 1937.

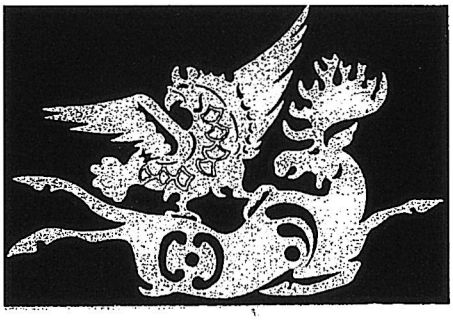
17 C. HENTZE, Eine Schamanentracht in ihrer Bedeutung für die altchinesische Kunst, in: *Irak*, Bd. 20 (Berlin 1963), Taf. 34, 10.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000077

Uhus oder Ohreulen gemeint. Hentze verwies auf die religiösen Hintergründe dieses Motivs:

> „Es ist der Uhu, dessen Äußeres die Schamanentracht in der Gegend des Altai und des Sajan nachahmt. Bei den Samojeden ist die Mütze das wichtigste Stück der Kleidung. Sie besteht aus Uhufedern, und bei den altaischen Schamanen ist es ein ganzer Uhubalg ..."

Wahrscheinlich lassen sich finnougrische Ritzzeichnungen auf importierten Silberschalen bzw. bronzene Eulenfiguren mit einem menschlichen Gesicht vor der Brust aus Nordrußland (erste Jahrhunderte n. Chr.) in dieser Weise deuten.[18]



Anschließen kann man die ‚Ohradler' aus den Sakengräbern des Altai. So zeigt der Schmuck einer Satteldecke aus dem ersten Kurgan von Pazyryk[19] eine große Ohreule auf einem Elch, und eine Holzfigur aus den Berel'-Kurganen stellt die ‚Ohreule' plastisch dar.

Von dieser ‚Ohreule' (oder dem ‚Ohradler') ableiten läßt sich wahrscheinlich der sibirische Greif, der in den Altaigräbern in vielen Varianten auftritt. Mit ihnen verbunden sind der vorderasiatische und der griechische Greif mit einem Scheitelaufsatz und zwei langen hängenden ‚Spiralfedern'.[20] Diese gehen anscheinend wieder auf chinesische Motive zurück, die sich auf Bronzen nachweisen lassen.[21] Vermutlich ist auch der *Garuda* als Schlangenbekämpfer und Menschenträger hier anzuschliessen.[22]

In Palermo lassen sich weitere orientalische Motive nachweisen, darunter die Tänzerinnen[23] oder die Musikantinnen,[24] die an die Wandmale-

---

18 K. JETTMAR, *Die frühen Steppenvölker*, Baden-Baden 1964, fig. 129.

19 S. I. RUDENKO, *Kul'tura Naselenija gornogo Altaja v Skifskoe Vremja*, Moskau-Leningrad 1953, Abb. 161.

20 RUDENKO, 1953, Taf. XXXVIII, XXXIX und LXXXV, 4–5.

21 B. BRENTJES, Der Arismaspengreif — ein sibirischer Schamanen-Uhu?, in: *Beiträge zur Vogelkunde*, Bd. 10, H. I, 6. Leipzig 1970, S. 25–35.

22 C. HENTZE, *Bronzegerät, Kultbauten, Religion im ältesten China der Shangzeit*, Antwerpen 1941, Taf. XVIII, S. 63.

23 GABRIELI-SCERRATO, 1979, Abb. 68.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000078

reien mit Musikantinnen von Chulbuk (Tadschikistan) erinnern. Wahrscheinlich gleichfalls mittelasiatischer Herkunft ist das Motiv des von einer Schlange umwundenen Raubtieres.[25] In Palermo ist es ein Löwe (Taf. XIII/2). In Zentralasien taucht dieses Motiv in der sakischen Kunst auf.[26] Umstritten ist der Charakter des Säugetieres, in der Regel werden die Bilder als Wiedergaben von Ebern gedeutet. Wahrscheinlicher ist jedoch die Interpretation als Dachs oder Vielfraß, nur in einem Fall ist es ein Eber.

Die Vermittler dieses Motivs waren anscheinend erneut die Seldschuken, bei denen es auch bereits der Löwe ist, der mit der Schlange verknüpft wird, so beispielsweise an der Fassade des Karatay-Han von 1240/1241.[27] Die Seldschuken haben dieses Motiv nicht erfunden, da schon ein Paar goldener Armbänder aus dem Gebiet des heutigen Nordpakistan[28] als Gegenpart der Schlange die Großkatze zeigt. Das eine Armband liegt im Museum von Peshawar, das andere im Römisch-Germanischen Museum in Köln.

Die Kombination von Großkatze und Schlange macht Sinn im Mithraismus, der bis nach England hin als eine seiner Götterfiguren den löwenköpfigen Mann mit einer Schlange umwickelt dargestellt hatte. Es ist umstritten, ob es Zurvan oder Ahriman wiedergibt. In beiden Variationen wäre die Schlange als Teil des Sinnbildes, nicht als Feind zu sehen, wie das der christianisierte Europäer in seiner Gleichsetzung der Schlange mit dem Versucher, dem Bösen schlechthin, tun würde. Näher liegt eine chinesische Gedankenkombination als Vorbild für das Sakenmotiv. Diese verbindet Schlange und Schildkröte spätestens seit der Chouzeit zum Symbol des Nordens, des „großen schwarzen Kriegers", das der erste Kaiser Shihuangti zum Feldzeichen wählte. Dem Bild der liebevollen Umschlingung der Schildkröte von der Schlange liegt die Vorstellung zugrunde, es gäbe nur weibliche Schildkröten und die Fortpflanzung erfolge in Verbindung mit einer Schlange, die in China mit dem sehr geachteten Drachen verknüpft ist. Die sakische Umdeutung mag in direkter Anlehnung an den Sinnwert des großen schwarzen Kriegers aus dem Norden erfolgt sein, saßen sie doch nördlich der Chinesen, und „schwarz" war in der Steppe

---

[24] GABRIELI-SCERRATO, 1979, Abb. 62–66.

[25] GABRIELI-SCERRATO, 1979, Abb. 89.

[26] V. F. STEJN, Zolotye Sibirskie Plastiny s Izobraženiem „Kabana", obvitogo Zmeej, in: *Sibirskij Archeologičeskij Sbornik*, Novosibirsk 1966, S. 259–266.

[27] O. ASLANAPA, *Turkish Art and Architecture*, London 1971, S. 134.

[28] JETTMAR, 1964, S. 183.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000079

die edle Farbe des Nordens. Sie könnte, da Mithras auch Kriegsgott war, zu jener Bildtradition geführt haben. Die Schildkröte entfiel und wurde letztlich durch das Königstier, den Tiger oder den Löwen, ersetzt.

Es wäre neben dem sitzenden Weltenherrscher und der Apotheose ein Symbol der Herrschaft, eine Gruppe, an die sich ein weiteres Machtzeichen anschließen läßt, das die Normannen aus dem mittelasiatisch geprägten Islam entnahmen und das sich außerhalb der Cappella Palatina findet, der für Roger II. angefertigte Mantel mit der Darstellung des Triumphes eines Löwen (oder Tigers) über ein Kamel (Taf. XIII/5).[29] Dieses Motiv läßt sich auf Mantelschließen der Yüe-tschi beispielsweise aus den Ljavandaker Kurganen[30] (2.–1. Jahrhundert v. Chr.) und in Sibirien nachweisen. Noch deutlicher wird der Vergleich bei den paarweise gegenständig getragenen Mantelschließen. Zu den ‚sibirischen' Goldplatten in der Eremitage von Petersburg[31] gehört der rechte Teil einer derartigen Platte. Von rechts packt ein Tiger ein Kamel, und links (im kompletten Satz in der Mitte) steht ein Baum, d. h. das Bildmotiv des Mantels aus Palermo ist voll ausgebildet. Beide Tiere sind in den Kulturen der türkischen Nomaden Symbole hoher Mächte, der Tiger (Löwe) als oberster Herr und der Kamelhengst als zweiter Mann im Staat. Nach dem Hengst des Trampeltiers wurden selbst Khane der Qara-Khaniden benannt.

Als mittelasiatisches Kunstelement sind desgleichen die fast plump wirkenden Kuppeln der normannischen Kirchen anzusehen, so beispielsweise San Cataldo, die sich in nahezu gleicher Form als Dach der Moschee an-Naqah in Tripolis[32] findet. Sie gehen auf die Decken der Jurten zurück, die die Vorbilder der Kuppeln auf der Dschami Masdschid von Gulpaygan (1105–1118) oder dem Duvazdeh-Imam in Yazd (1036–1037) gebildet haben.[33]

In der Normannenkunst Siziliens sind offenbar starke Einflüsse aus Zentralasien zu verzeichnen, die vermutlich vorwiegend über die Seldschuken auf diese Insel gekommen waren. Die Fatimiden können als Vermittler ebenfalls in Frage kommen, doch ist ihre Bildkunst leider kaum zu fassen. Doch auch sie müßten diese Motive aus Zentralasien erhalten haben. Vermittler der Motive waren allem Anschein nach die türkischen

---

29 GABRIELI-SCERRATO, 1979, Abb. 149.

30 J. ALBAUMIL und B. BRENTJES, *Wächter des Goldes*, Berlin 1972, Abb. 78.

31 M. I. ARTAMANOV, *Sokrovišča Sakov*, Moskau 1973, Taf. 179.

32 M. S. WARFELLI, *Islamic Art and Architecture in Libya*, London 1976, S. 16.

33 P. A. ANDREWS, Zwiebelkuppel und Gitterzelt, in: *Geschichte des Konstruierens*, Stuttgart 1979, S. 48-69, Abb. 6 und 7.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000080

Militärsklaven, die seit dem 9. Jahrhundert die faktischen Herren am Kalifenhof waren und ihre Trachten, Gebräuche und Anschauungen in den Islam einbrachten.

TAFELN

XIII/2 Palermo, Cappella Palatina, nach F. GABRIELI, U. SCERRATO, *Gli Arabi in Italia*, 1979, Abb. 89.

XIII/3 Palermo, Cappella Palatina, Kassettendecke, nach R. ETTINGHAUSEN, *Arabische Malerei*, 1962, p. 46.

XIII/4 Palermo, Cappella Palatina, Kassettendecke, nach R. ETTINGHAUSEN, *Arabische Malerei*, 1962, p. 45.

XIII/5 Krönungsmantel, Wien, Kunsthistorisches Museum, n. Propyläenkunstgeschichte 4 (1973), Taf. 199.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000081

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000082

Verwehrter Einlass
Ein Motiv der persischen Epik und seine ikonographische Gestaltung

J. Christoph Bürgel, Bern

In einem der frühesten Epen der neupersischen Dichtung, Gurganis *Wis und Ramin*, das um die Mitte des 11. Jahrhunderts entstand, begegnet ein Motiv, das von Nizami aufgenommen wurde, und mithin dann auch in der späteren persischen Epik, bei Nizami-Nachahmern, wiederkehrt.

Ich beschränke mich darauf, hier drei Beispiele kurz zu behandeln, um dann auf einige Illustrationen des Motivs in der persischen Buchmalerei zu sprechen zu kommen.

I. Die drei Szenen

a) *Fachruddin Gurgani* (gest. nach 1039)

Wis und Ramin, das Epos, das man mit *Tristan und Isolde* verglichen, ja sogar als dessen eigentliche Quelle bezeichnet hat,[1] ist eines der frühesten und bedeutendsten romantischen Epen der persischen Sprache, das nur wegen seiner für den islamischen Sittenkanon anstößigen Handlung und eines im Vergleich zur späteren Rhetorik schlichten, — aber gerade darum auf den westlichen Leser wohltuend frisch wirkenden — Stils nicht die gleiche Verbreitung wie Nizamis Epik fand.[2] Es handelt sich im Kern um eine Dreiecksgeschichte. Ramin, der jüngere Bruder des betagten über das Land Marw herrschenden Königs Mobad, hat sich in dessen Frau Wis verliebt und mit Hilfe von deren Amme ihr Herz erobert. Wis hat sich ihm nach einem gegenseitigen Treueschwur im Garten des Schlosses hingegeben. Sie pflegen, allen Gefahren trotzend, ihre heimliche Liebesbeziehung am Hof Mobads, dessen schon bald aufsteigenden Verdacht die Liebenden geschickt zu zerstreuen, dessen Strafen und vorbeugenden Maßregeln sie sich mit allerlei List zu entziehen wissen. Schließlich aber verläßt Ramin, der Heimlichkeit müde, das Schloß in Marw, reist nach Gurab, lernt dort Prinzessin Gul kennen und heiratet sie. Die Ehe ist nicht lange glücklich.

---

[1] P. Gallais, *Genèse du roman occidental. Essai sur Tristan et Iseut et son modèle oriental*, Paris 1974, vgl. meine Rezension in *Fabula* 17/1976, S. 100–103.

[2] Vgl. Verf., *Liebesvorstellungen*, (siehe Literaturliste).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000083

Wis singt in zehn an Ramin gerichteten Briefen ein Hohelied der Liebe und Treue und wirft dem Geliebten seine Untreue vor.

Ramin, glücklich über diese Briefe, macht sich alsbald auf den Rückweg. Es ist eine kalte Winternacht, als der reumütige Heimkehrer vor dem Schloß in Marw eintrifft, wo ihn Wis bereits erwartet, während die Amme den König Mobad durch einen Zauberspruch in einen todesähnlichen Schlaf versetzt hat. Wis nimmt nun Rache für die erduldete Pein. Sie verweigert Ramin den Einlaß und hält ihm seine Hartherzigkeit vor, solange, bis er ungeduldig davonreitet. Die beiden Frauen eilen ihm nach, und Wis bittet ihn um Verzeihung; jetzt aber spielt Ramin den Beleidigten, solange, bis Wis sich abwendet, und Ramin sie erneut um Erhörung anflehen muß, bis schließlich die glückliche Versöhnung herbeigeführt ist.[3]

b) *Nizami* (1141–1209)

Diese Szene hat Nizami in seinem Epos *Chosrou und Schirin*, das auch sonst Einflüsse von *Wis und Ramin* aufweist, in ganz ähnlicher Form übernommen.[4] Wis ist ja für Schirin das abschreckende Beispiel. Schon ihre Tante Mahin Banu in Armenien hat der jungen Schirin eingeschärft, ihre Ehre zu hüten, damit es ihr nicht ergehe wie Wis. Tatsächlich verweigert sie sich ihrem Verehrer Chosrou solange, bis dieser die Bedingung der Vereinigung erfüllt, indem er die Hochzeit mit ihr feiert, sie sich nach zoroastrischem Ritus als Gattin antrauen läßt. Vorher jedoch gibt es jahrelange Trennungen und Zerwürfnisse. Zunächst heiratet Chosrou aus politischen Gründen Marjam, die Tochter des byzantinischen Kaisers, die ihm einen Sohn gebiert, der später den Vater ermorden wird. Dann, nach Marjams Tod, heiratet er, hauptsächlich um Schirins Eifersucht zu wecken, eine Isfahaner Kokotte namens Schakkar, was „Zucker" bedeutet und Nizami Gelegenheit gibt, den Unterschied zwischen den beiden Namen „Zucker" und „Süß" zu entwickeln, die sich zu einander verhalten wie Materie und Geist.

Doch diese Ehe, das Gegenstück zu Ramins Ehe mit Gul, währt nur ein Jahr. Dann verlangt es Chosrou mehr denn je, Schirin zu sehen und zu besitzen. Unter dem Vorwand eines Jagdausflugs begibt er sich zu ihrem Schloß. Wieder ist es eine kalte Winternacht, als der Liebende am Ort der Geliebten eintrifft und wieder spielt sich alles so ab wie im Epos Gurganis. Vergebens begehrt Chosrou Einlaß. Schirin überschüttet ihn zwar mit Auf-

---

[3] ĞURĞĀNĪ, S. 426f., übs. MORRISON, 285f.

[4] Vgl. Verf., Nachwort zu *Chosrou und Schirin*.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000084

merksamkeiten, aber die Pforte wird ihm nicht aufgetan. Nach langem und erregtem Zwiegespräch verläßt, von Zorn und Verzweiflung übermannt, Chosrou den Ort. Aber kaum ist er aufgebrochen, bereut Schirin ihre Härte und eilt ihm hinterher. Die Versöhnung erfolgt im Jagdlager Chosrous, wo die beiden Liebenden ihre Empfindungen durch ihre Musikanten vortragen lassen.[5]

c) *Chwadschu-i Kirmani* (1281–1352 oder 1361)
Die gleiche Szene spielt sich dann wiederum in Chwadschu-i Kirmanis durch und durch romantischem Epos *Humay und Humayun* ab.[6] Auch hier entsteht eine Verstimmung; denn auch Humay hat mancherlei Schuld auf sich geladen, vor allem wiederum die der Untreue, und als er nach längerer Trennung vor ihr Schloß kommt, verwehrt Humayun ihm den Einlaß. Auch hier folgt ein langer Wortwechsel, der zu keiner Versöhnung führt. Humay entfernt sich, Humayun stürzt ihm nach, allerdings in einer Rüstung, damit man nicht merkt, daß sie eine Frau ist. Sie holt den Geliebten ein und fordert ihn, von ihm unerkannt, zum Duell heraus. Als sie besiegt am Boden liegt, und er im Begriff ist, sie zu töten, öffnet sie ihr Visier und Humay erkennt die Geliebte, fällt vor Schreck und Freude in eine kleine Ohnmacht, aus der er aber bald wieder erwacht, und dann liegen sich die Liebenden in den Armen.[7]

In allen drei Fällen stellt der verwehrte Einlaß einen Kulminations- und Wendepunkt in der Beziehung der beiden Liebenden dar. Die Abwehrhaltung der Geliebten erreicht ihren Höhepunkt, das Zerwürfnis scheint irreparabel, in Wirklichkeit aber führt gerade die heftige Aussprache zur Versöhnung, zu einem neuen gegenseitigen Erkennen, der anagnorisis, was Kirmani durch die Kampfszene auf anschauliche Weise noch zusätzlich verdeutlicht hat.

In der Geschichte der persischen Literatur hat die Szene aber auch noch zwei weitere, eng miteinander verknüpfte Aspekte: Einmal gehört sie zu jenen Szenen, wo die Frau als mächtiges, dem Mann überlegenes Wesen erscheint, zum andern stellt sie einen Höhepunkt des Dialogs dar, der in der gesamten persischen Epik, vor allem aber bei Nizami eine zentrale Rolle spielt. Beide Momente haben zahlreiche Entsprechungen in Nizamis Werk. Die Mächtigkeit der Frau, wie sie sich in Begegnungen mit männlichen Helden erweist, bildet ein durchgehendes Motiv im epischen Werk

---

5 *Chosrou u Schirin*, S. 296f., übs. Verf. 215f.
6 Vgl. Verf., *Humāy und Humāyūn*.
7 *Humāy u Humāyūn*, S. 125f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000085

Nizamis von der alten Frau, die Sultan Sandschar ins Gewissen redet, im ersten Epos, über Schirin und über die mutige Harfenspielerin Fitne in *Haft Paikar* bis zur Königin Nuschabe und der chinesischen Sklavin im *Iskandarname*, lauter Szenen, die gleichzeitig wichtige Motive der Malerei wurden.[8] Der Dialog spielt dabei natürlich jeweils eine entscheidende Rolle. Es stellt sich also die Frage, ob und auf welche Weise die Mächtigkeit in der persischen Ikonographie erfaßt ist, und auf welche Weise der Dialog strukturbildend auf die Darstellung solcher Szenen gewirkt hat. Einige vorläufige und spekulative Erwägungen will ich in meinem Referat dazu anstellen. Ganz allgemein gesagt, wird sich unsere Aufmerksamkeit vornehmlich auf Motivvervielfachung als Mittel, Mächtigkeit auszudrükken, und auf Diagonalität als strukturelle Entsprechung von Dialog richten.[9]

II. ZWEI KURZE EXKURSE

a) *Dialog*

Die Darstellung von Personen erfolgt in der frühen mesopotamischen Miniatur wie allgemein die Darstellung von Raum zweidimensional. Die Gesprächspartner sitzen sich gegenüber, seien es Philosophen mit ihren Schülern, wie etwa in einer bekannten Abbildung aus einer Handschrift der ersten Hälfte des 13. Jh., die Solon mit Schülern zeigt,[10] seien es Tiere, wie etwa in zahlreichen frühen Illustrationen des Fabelzyklus *Kalila und Dimna*. Als Beispiele nenne ich Löwe und Schakal (Syrien 1200–1220)[11] und Löwe und Hase (Syrien 1354).[12] Sehr bald aber kommt mindestens andeutungsweise eine Diagonale und Perspektivität ins Bild, so wenn der Stuhl des Lehrenden leicht perspektivisch gezeichnet wird, wie in einer Darstellung des Dioskurides (Nordirak 1229).[13] Hier bieten sich zahlreiche Miniaturen in den Handschriften der Makamen Hariris als Anschauungsmaterial an, etwa die Kanzel des Statthalters von Marw (Bagdad 1225)[14] oder die Kanzel des Kadis von Sa^{c}da im Jemen (gleiche Hs).[15]

---

8 Vgl. Verf., *Die Frau als Person in der Epik Nizamis*.
9 Vgl. dazu Verf., *The Feather of Simurgh* und *Allmacht und Mächtigkeit*.
10 ETTINGHAUSEN, S. 77.
11 ETTINGHAUSEN, S. 63.
12 ETTINGHAUSEN, S. 154.
13 ETTINGHAUSEN, S. 69.
14 ETTINGHAUSEN, S. 106.
15 ETTINGHAUSEN, S. 107.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000086

Später wird diese diagonale Struktur immer wichtiger und kann in der Darstellung von Dialogen das ganze Bild beherrschen, wie wir an einer Illustration der in Rede stehenden Szene sehen werden.

b) *Mächtigkeit durch Motivvervielfachung*

Motivvervielfachung und Repetition lassen sich im Islam auf einen sakralen Ursprung zurückführen, dessen Mächtigkeit im Weltbild weiterwirkt und zur Beliebtheit und häufigen Verwendung repetitiver Strukturen beigetragen haben dürfte. Neben der sprachlichen Ebene, die ich an anderer Stelle untersucht habe,[16] sei hier auf die Bildebene verwiesen. Weltbild und Sakralität verbinden sich mit repetitiver Struktur in der Darstellung von Muhammads Himmelfahrt, und zwar sowohl in der sprachlichen wie in der ikonographischen Gestaltung, wobei letztere aber nicht von einheitlichem Typ ist. Die im Hadith vorgeprägte Motivvervielfachung kann gewissermaßen wörtlich übernommen werden, wie in einer Miniatur einer Pariser Handschrift, die die von Muhammad durchquerten sieben Sphären in horizontaler Anordnung übereinander zeigt.[17] Die Mächtigkeit der Himmelfahrt kann aber auch durch die Darstellung mehrerer den Propheten ekstatisch umflügelnder Engel zum Ausdruck gebracht werden, wie in der berühmten Miniatur des Malers Sultan Muhammad aus einer Chamsa in der Keir Collection (Tabriz 1505).[18]

Die irdische Projektion kosmischer Mächtigkeit in Form einer von den Sphären abgeleiteten heptadischen Struktur findet sich auf literarischer Ebene vor allem in Nizamis *Haft Paikar* und tritt in der Abbildung der sieben Bildnisse im Palast Bahram Gurs eindrücklich in Erscheinung (Iskandar-Anthologie von 1410).[19] Eher chaotische Motivvervielfachung, die aber eindeutig dem Ausdruck von Mächtigkeit dient, findet sich natürlich mit unschöner Regelmäßigkeit in Kriegsszenen, wo die Krieger oft in clusterartiger Verdichtung dargestellt sind. Als frühes Beispiel nenne ich Alexanders naphthaspeiende Pferde im Kampf gegen die Inder. Ein anderes häufig mit Vervielfachung verbundenes Motiv ist das Zelt, wofür auf eine Miniatur von Schaich Muhammad (16. Jh.) verwiesen sei.[20] Die Mächtigkeit Rustams kommt in einer prächtigen und berühmten Pferdedarstellung

---

16 Vgl. Verf., *Repetitive Structures in Early Arabic Prose*.

17 Abbildung in ORLANDO, S. 66/67, nach einer nicht näher bezeichneten Hs. der Bibliothèque Nationale in Paris.

18 PRAETORIUS, Abb. 12.

19 GRAY, S. 75.

20 KEVORKIAN, S. 182.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000087

Muzaffar Alis aus dem Schahname des Tahmasp zur Anschauung,[21] die Mächtigkeit des Helden Huschang wird erhöht, indem der Maler ihn nicht nur den schwarzen Diw — so der Name der Miniatur — sondern ein ganzes Rudel von Dämonen erschlagen läßt (Sultan Muhammad zugeschrieben, Schahname des Baisunqur).[22] Schließlich sei daran erinnert, daß Mächtigkeit natürlich auch bei Hofszenen durch Motivvervielfachung ausgedrückt werden kann. Ein treffliches Beispiel ist die unter dem Namen „Das Fest beginnt" bekannte Miniatur Sultan Muhammads, eine Hafis-Diwan-Illustration, in der neben der Hofsuite auch die goldenen Gefäße — es sind gegen zwanzig! — Fülle und damit Mächtigkeit des Hofes manifestieren.[23] Letzten Endes dürfte der Horror vacui, also das in der persischen Miniatur vorherrschende strukturelle Grundelement, aus dem Bestreben, „Mächtigkeit" darzustellen, herzuleiten sein.

Ein einleuchtendes literarisch bezeugtes Beispiel, Mächtigkeit rein auf der figuralen Ebene durch Motivvervielfachung zu erzielen, gibt Dschami in seiner Josephserzählung: Als Sulaika mit ihren Verführungskünsten am Ende ist, läßt sie die Wände im innersten Zimmer ihres Palasts mit immer der gleichen Szene bedecken, Joseph und Sulaika, einander umarmend.[24] Auch hier gibt es die optische Entsprechung in einer Miniatur.[25]

III. Die ikonographische Gestaltung des Motivs „Verwehrter Einlass"

Die Szene „Verwehrter Einlaß" ist in der persischen Miniaturmalerei häufig illustriert worden, wenn wir auch leider keine Darstellungen für „Wis und Ramin" besitzen. In den von Stchoukine beschriebenen 69 Nizami-Handschriften des Topkapi Serails kommt sie in ca. einem Drittel vor.[26] Stchoukines Beschreibungen sind allerdings meist sehr knapp — häufig beschränkt er sich auf die bloße Benennung — und geben über für unsere Fragestellung wichtige Einzelheiten kaum Auskunft. Daraus läßt sich also fast nur entnehmen, ob Chosrou vor dem Schloß steht, sitzt, oder, wie es meistens der Fall ist, sich auf dem Rücken seines Pferdes befindet. Seine vage Nomenklatur zeigt übrigens, daß ihm der genaue narrative Kontext

---

21 WELCH, *Wonders of the Age*, S. 25.
22 WELCH, *Persische Buchmalerei*, Abb. 4.
23 WELCH, *Persische Buchmalerei*, Abb. 17.
24 ĞĀMĪ, S. 73f.
25 HILLENBRAND, Abb. 175.
26 STCHOUKINE, S. 68: „Khosrou devant le château [de] Shîrîne".

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000088

dieses Motivs wohl nicht genügend bewußt war. Die Bezeichnung „Verwehrter Einlaß" wird von mir an dieser Stelle in die wissenschaftliche Forschung eingeführt. Für den vorliegenden Zweck mag es genügen, die wenigen in meiner kleinen Miniatursammlung vorhandenen Beispiele vorzuführen, um dann bei einer der Miniaturen, der berühmten von Meister Dschunaid, zu verweilen.

Vorweg zwei Beispiele für dem unsern verwandte Motive: Ich beginne mit einer Liebesszene aus der Anthologie des Baisonqur.[27] Der eingeblendete persische Text lautet in Übersetzung: „Ein Jüngling erblickte eine Schönheit, deren Wangenlicht die Sonne verdunkelte und deren Anmutglanz den Mond verwirrte." Es könnte eine Illustration unseres Motivs sein: Die Pforte ist verschlossen, der Liebende hält sich den Finger an den Mund — die Geste der Verlegenheit. Aber die Tür-Inschrift *aš-šukr lillāh* deutet ebenso wie der kleine Garten und besonders der im Hintergrund aufblühende Strauch auf vorhandene Hoffnung. Die schräge Wand des Pavillons folgt der Diagonale des Dialogs.

Verwandt, auch vom literarischen Vorwurf her, ist die Szene aus der berühmten Erzählung von Schaich Sanᶜan und dem Christenmädchen, die ᶜAttar in den *Vogelgesprächen* eingefügt hat. Die Illustration, auf die ich mich beziehe, entstammt dem Herater Diwan des Nava'i und ist von Schaichzadeh gemalt (15. Jh.).[28] Laut Cary Welch symbolisieren der blühende Strauch und der dichtbelaubte Baum das junge Mädchen und den greisen Liebhaber. Die Diagonale des Dialogs ist durch den Balkon stark betont.

Kommen wir nun aber zu Illustrationen unseres Motivs. Eine der frühesten entstammt einer Chamse aus dem Tabriz der Djala'iriden (1410).[29] Die diagonale Wand, die wir auch „Dialogwand" nennen könnten, fehlt hier fast völlig, der nach hinten gehende Winkel ist nur angedeutet, vielleicht ein Symbol der Abkehr, denn so kann der Sehstrahl, die Dialogverbindung zwischen den Partnern, nicht zustande kommen.[30] Die Tageszeit ist hier tatsächlich Nacht, doch es ist nicht Winter, der Garten ist voller blühender Sträucher und Blumen. Die zitierten Verse handeln von Schirins Anstrengungen, Chosrou gebührend zu empfangen. Die Darstel-

---

27 GRAY, S. 85.

28 KEVORKIAN, S. 71.

29 GRUBE, S. 17.

30 Zum „Sehstrahl" als Strukturelement in der persischen Miniatur vgl. Verf., *The Feather of Simurgh*, S. 146 f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000089

lung zeigt die für Chosrou hingebreiteten Teppiche sowie zwei Dienerinnen, die ihm Gaben reichen.[31]

Eine sehr viel reichere findet sich in einer Miniatur der Keir Collection (Tabriz 1495).[32] Das prächtige Schloß Schirins symbolisiert gewiß ihre Anmut, vermutlich aber auch, und vielleicht sogar vor allem, ihre Mächtigkeit, die im übrigen auch durch die zahlreichen neben ihr im Schloß dargestellten Personen zum Ausdruck kommt. Der König wirkt daneben klein und unscheinbar, ohnmächtig. Und der Blickkontakt kommt nicht zustande, weil die Diagonale in der Architektur fehlt, die Geliebte blickt nach vorn, während Chosrou neben dem Schloß steht. Die auf der Miniatur zitierten Verse verweisen auf die Ratlosigkeit des Königs gleich zu Beginn der Begegnung:

> „Der König trieb sein Roß über den rosenfarbenen Brokat dicht an das Schloß heran; da stieß er auf eine eiserne, gleichsam versteinerte Pforte und blieb bestürzt und entmutigt davor stehen; denn weder konnte er nun mit Anstand die Pforte verlassen, noch durfte er darauf sinnen, den Riegel zu beseitigen. Er rief die Dienerin und sprach: ‚Warum läßt uns die Dame vor der Tür?'" [33]

Schirins Unnahbarkeit wird auf dieser Miniatur wohl durch die eigenartig unwirkliche magische Erscheinung des Gebäudes angedeutet, Florales vermischt sich da mit der Architektur, eine Gruppe von Engeln links oben neben der Kuppel scheint den Palast gerade eben erst herbei getragen zu haben. Auch hier ist die Landschaft keine winterlich-nächtliche, allerdings sind einige Bäume farblos und machen einen gespenstischen Eindruck. Der vom Gebäude eingerahmte Himmel ist tiefblau — er scheint eine eigene, zum Palast gehörige Landschaft zu repräsentieren, getrennt von jener, in der Chosrou sich befindet. Der Palastdekor erinnert im übrigen an eine nur ca. 10 Jahre später ebenfalls in Tabriz gemalte großartige Miniatur „Schirins Tod" (Tabriz 1505) ebenfalls aus der Keir Collection.[34]

Beide Miniaturen, vor allem aber die letztere, sind schöne Beispiele für „Ordnung und Ekstase", wobei die Ordnung jeweils durch die Architektur, die Ekstase aber durch die Gestik der Personen zum Ausdruck kommt.[35]

---

31 *Chosrou und Schirin*, übs. S. 220.

32 KEVORKIAN, S. 135

33 KEVORKIAN, übs. S. 219, leicht revidiert.

34 GRUBE, S. 37; KEVORKIAN, S. 42.

35 Zu Ordnung und Ekstase vgl. Verf. „Ecstasy and Control. Two Dominant Elements of Islamic Art", erscheint in den Proceedings des von R. HILLENBRAND 1991 in Edinburgh veranstalteten Kongresses über Islamische Ikonographie.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000090

Die wohl überzeugendste Darstellung der Szene findet sich jedoch in einer Kirmani-Handschrift; es ist die berühmte, von Meister Dschunaid gemalte Miniatur (Bagdad 1396).[36] Im Unterschied zu den bisher gezeigten Bildern sind hier der Ausdruck und die Symbolik auch für den uneingeweihten Betrachter unmittelbar verständlich. Die Personen des Bildes sind auf die beiden Protagonisten beschränkt, ein wichtiger Unterschied zur eben gezeigten Darstellung in der Keir Collection. Was aber vor allem auffällt, ist die repetitive Struktur bzw. Motivvervielfachung. Mauern, vergitterte Fenster und verschlossene Pforten erscheinen potenziert und sind ein augenfälliges Symbol für die Unzugänglichkeit der Geliebten.[37]

Andererseits deutet aber die starke Diagonalität des Bildes und die Verbindung der Liebenden durch einen unsichtbaren Sehstrahl vielleicht an, daß der Dialog nicht ohne Hoffnung ist. Auf jeden Fall ist festzustellen, daß gegenüber jenen Darstellungen, wo die Maler bei der traditionellen frontalen Darstellung der Architektur bleiben, hier das ganze Gebäude in die Diagonale des Dialogs einbezogen, gleichsam in ihn hineingerissen ist.

Es lohnt sich, diese Miniatur mit einer anderen berühmten zu vergleichen, deren Struktur ebenfalls durch Motivvervielfachung dominiert wird. Ich meine die von Bihzad gemalte Verführungsszene: Sulaika sucht Joseph zu verführen.[38] Auch hier sind die dargestellten Personen auf die zwei Protagonisten beschränkt, auch hier finden sich verschlossene Türen und Fenster, allerdings mit einer völlig anderen Funktion, nämlich als Hinweis auf die Heimlichkeit des Geschehens. Das auffallendste Motiv scheint mir jedoch die Treppe zu sein, die zwar nicht eigentlich vervielfacht ist, deren braunes Holz sich aber im Fußboden fortsetzt bis in den oberen Erker, wo Joseph der Verführerin entschlüpft ist. Sofern die Treppen nicht einfach anzeigen, daß Joseph sich in den Privatgemächern Sulaikas befindet, stellt sich die Frage, ob vielleicht eine subtile, über die Sprache verlaufende Allusion vorliegt, da im Arabischen die Worte für Treppe und für Verführung, *daraǧ* und *istidrāǧ*, von der gleichen Wurzel abgeleitet sind.

Dschunaids Darstellung arbeitet also mit den strukturellen Mitteln der Diagonalität und der Motivvervielfachung. Was darüber hinaus an Feinhei-

---

36 KEVORKIAN, S. 87.

37 Nicht die „Unzulänglichkeit", wie in der Bildlegende dieser Miniatur in meinem Beitrag „Die persische Epik" im Neuen Handbuch der Literaturwissenschaft versehentlich gedruckt wurde!

38 KEVORKIAN, S. 119.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000091

ten bezüglich Zeichnung und Farbe in dieser hinreißenden Miniatur enthalten ist, darüber kompetent zu reden, muß ich den Spezialisten überlassen.

BENUTZTE LITERATUR

1. Texte

ǦĀMĪ, ʿAbdurraḥmān, *Yūsuf u Zulaiḫā*, in: ǦĀMĪ, *Maṯnawī-i Haft Aurang*, ed. M. GĪLĀNĪ, Teheran o. J.

ǦURǦĀNĪ, Faḫruddīn, *Wīs u Rāmīn*, ed. K. S. AINĪ (Ayni), Iranian Culture Foundation 101, Teheran 1970.

—, *Vis and Ramin*, translated from the Persian of Fakhr ud-Dīn Gurgānī by George MORRISON, New York u. London 1972.

ḪWĀǦŪ-I KIRMĀNĪ, *Humāy u Humāyūn*, ed. K. AINĪ, Teheran 1347/1969.

NIẒĀMĪ, *Ilyās ibn Yūsuf*, Werke in 7 Bänden, ed. W. DASTGIRDĪ, Teheran 1334/1956.

—, *Chosrou und Schirin*, Übertragung aus dem Persischen, Nachwort und Erläuterungen von J. C. BÜRGEL, Zürich 1980.

2. Sekundärliteratur

BÜRGEL, J. C., *Allmacht und Mächtigkeit. Religion und Welt im Islam*, München 1991.

—, *The Feather of Simurgh. The „Licit Magic" of the Arts in Medieval Islam*, New York 1988.

—, Die Frau als Person in der Epik Nizamis, in: *Asiatische Studien* 42 (1988), S. 133–155.

—, Humāy und Humāyūn. A Medieval Persian Romance, in: GNOLI, G. and PANAINO, A. (ed.), *Proceedings of the First European Conference of Iranian Studies held in Turin September 7th-11th, 1987 by the Societas Iranologica Europea*, Part 2, Middle and New Iranian Studies, Rom 1989, S. 347–57.

—, Die Liebesvorstellungen im persischen Epos Wis und Ramin, in: *Asiatische Studien* 33 (1979), S. 65–98.

—, Repetitive Structures in Early Arabic Prose, in: MALTI-DOUGLAS F. (ed.), *Critical Pilgrimages. Studies in the Arabic Literary Tradition*, Literature East & West 25, Austin 1989, S. 49–64.

ETTINGHAUSEN, R., *Arabische Malerei*, Genf 1962.

GRAY, B., *Persische Malerei*, Genf 1961.

GRUBE, E. J., *La pittura dell'Islam*, Bologna 1980.

HILLENBRAND, R., *Imperial Images in Persian Painting. A Scottish Arts Council Exhibition*, Edinburgh 1977.

KEVORKIAN, A. M., SICRE, J. P., *Les Jardins du désir. Sept siècles de peinture persane*, Paris 1983.

ORLANDO, E., *Mohammad und seine Zeit*, Wiesbaden 1976.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000092

PRAETORIUS, E., *Persische Miniaturen. Eine Auswahl der schönsten Werke orientalischer Buchmalerei*, Bern 1947.

STCHOUKINE, I., *Les Peintures des Manuscrits de la «Khamseh» de Nizami au Topkapi Sarayi Müzesi d'Istanbul*, Institut Français d'Archéologie de Beyrouth, Bibliothèque archéologique et historique, Paris 1977.

WELCH, S. C., *Persische Buchmalerei*, München 1976.

—, *Wonders of the Age. Masterpieces of Early Safavid Painting 1501–1576*, Cambridge (USA) 1979.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000093

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000094

Rezeption vor- und frühislamischer Formen in almohadischen Kapitellen

Christian Ewert, Madrid

Die Hauptmasse der almohadischen Kapitelle ist im Betsaal der kurz vor 1158 vollendeten zweiten Bauphase der Kutubīya-Moschee in Marrakesch versammelt: etwa 300 Stücke. Ein weit kleineres, wahrscheinlich von derselben hauptstädtischen Werkstatt geschaffenes Ensemble hat sich in der typologisch so stark verwandten, aber weit kleineren Moscheeruine in Tinmal, dem 1153–54 in Auftrag gegebenen Memorialmonument für den Sektengründer Ibn Tūmart erhalten. Diesen ganzen stilistisch und chronologisch einheitlichen Komplex habe ich in einer jüngst erschienenen Monographie vorgelegt.[1] Auf Einzelbeschreibungen kann ich daher weitgehend verzichten.

Glatte Blattglieder überwiegen. In der Moschee von Córdoba hatte ja ᶜAbd ar-Raḥmān III. bereits gegen Mitte des 10. Jhs., wahrscheinlich nach dem Vorbild dort versetzter römischer und westgotischer Spolien,[2] den Typ des antiken Bossenkapitells wiederaufleben lassen (Taf. XIV/1).[3] Im almohadischen Kapitell werden nun aber auch Akanthus- und Fiederblattglieder zur Kontrastierung eingeschossen.

Nachdem wir in einem ersten Abschnitt der Monographie die einzelnen Glieder der Kapitelle — Kranz- und Hochblätter, zwei übereinander angeordnete Register von Oberblättern, Eckvoluten, Zentralmotive (in der Achse des Kapitells), stark vereinfachte Eierstäbe und nicht einheitlich zu fassende Extra-Elemente — analysiert haben,[4] untersuchen wir in einem zweiten Abschnitt die Möglichkeiten ihres Zusammenspiels: um Kom-

---

1 C. Ewert und J.-P. Wisshak, *Forschungen zur almohadischen Moschee. IV: Die Kapitelle der Kutubīya-Moschee in Marrakesch und der Moschee von Tinmal.* Mainz 1991 (Madrider Beiträge XVI).

2 Ewert-Wisshak, *Forschungen zur almohadischen Moschee. I: Vorstufen*, Mainz 1981 (Madrider Beiträge IX), Anhang 2, Typen 25–37b: S. 172–76; Taf. 58e-61b.

3 Ewert-Wisshak, 1981 (s. o. Anm. 2), Taf. 21.

4 Ewert, 1991, Abschnitt 1.1, S. 5–252; Abb. 1–36.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000095

positionsgruppen zu fassen, in der bewußt vereinfachenden Sicht der vorwiegend silhouettenhaften Betrachtung.[5]

Die Grundgliederung der Kranz- und Hochblattzone bleibt weitgehend dem antiken Kanon verpflichtet, sie wird auf den Typentafeln der Halbsilhouetten[6] graphisch nicht betont; die tiefgreifenden Wandlungen konzentrieren sich auf die Oberzone, deren übliche Dekorelemente durch richtungsverschiedene Schraffuren gekennzeichnet sind; die Extra-Elemente werden durch Punktierung abgehoben.[7]

Auch für die erste Gliederungsstufe der etwa 180 unterschiedlichen Silhouetten kann die Terminologie des antiken Kapitells noch als Behelf herangezogen werden: in etwa zwei Dritteln der Stücke überleben Charakteristika des korinthischen Kapitells[8] in der Grundgliederung, im restlichen Drittel ist ein waagerechtes Glied zwischen den Eckvoluten wohl als Mutation des antiken Eierstabes zu deuten, so daß wir von „Kompositkapitellen" sprechen können.[9]

Ehe ich auf die Hauptfrage des Referates, die Rezeption vor- und frühislamischer Formen, eingehe, möchte ich den Variantenreichtum almohadischer Kapitelle zumindest mit zwei Extrembeispielen andeuten.

In der *Miḥrāb*fassade der Moschee von Tinmal sticht ein Kapitellpaar deutlich ab (Taf. XIV/2).[10] Die Proportionen verweisen auf Alabasterkapitelle der Aljafería in Zaragoza, d.h. auf das von der Ṭā'ifa-Kunst weitervermittelte westumaiyadische Erbe, das uns vor allem aus dem Reichen Empfangssaal der Kalifenresidenz Madīnat az-Zahrā' bei Córdoba vertraut ist. Sehr schlank fallen Kranz- und Hochblattzone aus, die ebenso wie die Eckvolutenblätter nur mit dem gängigsten almohadischen Motiv der Binnengliederung sonst glatter Kapitellblätter belebt sind: Kerbvoluten mit begleitendem Keil. Der Eierstab des kompositen Urmodells ist zum glatten Querband vereinfacht, das nur an der Unterkante von einem Ringperlenfries, Umsetzung des klassischen Astragals, begleitet ist. Es wird kon-

---

5 EWERT, 1991, Abschnitt 1.2.1, S. 253–71, Abb. 37–42.

6 EWERT, 1991, Abb. 37–42. Dargestellt wird stets die linke Hälfte der symmetrischen Frontalansicht der grundsätzlich als Halbkapitelle anzusprechenden Stücke: Sie sitzen auf den Pfeilern bzw. direkt den Außenwänden vorgelegten, schlanken Halbsäulenschäften. Wie die Schäfte sind auch die Kapitelle stuckiert.

7 EWERT, 1991, Abb. S. 253.

8 EWERT, 1991, SIL 001–123, S. 253–66, Abb. 37–41.

9 EWERT, 1991, SIL 124–176, S. 266–71, Abb. 41.42.

10 EWERT, 1991, Stücke TIN/Miḥ/On, Wn: SIL 152, S. 269, Abb. 42, Taf. 45g.h.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000096

trastierend von einem Paar noch fast völlig westumaiyadisch-ṭā'ifazeitlich fein gefiederter Blätter unterfangen.

Auch im zweiten Beispiel[11] erscheinen am Fuß der Oberzone noch kontrastierende Fiederblattglieder (Taf. XIV/3). Über dem Kranz- und Hochblattfries löst die Oberzone aber jede konventionelle, antikisierende Kapitellgliederung auf. Beherrschendes Glied ist nicht mehr ein gerades waagerechtes Band, das sich durch seine Plazierung eindeutig als Vereinfachung des klassischen Eierstabes auswiese, sondern ein mit der Terminologie des klassischen Kapitells nicht mehr zu fassendes schmales, ebenfalls glattes, aber wellenförmig geschwungenes Band, das den konventionell gegliederten Unterteil vom Oberteil trennt. Es scheint förmlich durchzuhängen unter der Last so vieler Oberteilglieder: Neben einem Paar glatter Blätter, die das Profil des Wellenbandes fortsetzen, erscheinen Pinienzapfen, „Palmetten" mit krönendem Pinienzapfen und konventionellen Fiederblättern am Fuß und schließlich in der Achse eine an Madīnat az-Zahrā' erinnernde „Tropfenkapsel" mit vier Ringperlen, die einem Kreisauge einbeschrieben sind.[12]

Wir gehen also zwei Hauptsträngen nach: der konservativen Tendenz, Aufbau und Apparat des antiken Kapitells zu bewahren, und den verschiedenen Versuchen, sich vom antiken Erbe zu lösen. Naturgemäß ist die mediterrane Sphäre dem antiken Erbe stärker verpflichtet, Mutationen und neue Erfindungen scheinen im wesentlichen das Werk des Ostens zu sein.

Symptome dieses Umbruchs, dessen Verständnis auch noch für die Deklination des almohadischen Formengutes unentbehrlich ist, häufen sich unter den Sāsāniden, im letzten großen vorislamischen Kunstkreis, der dem Islam vor allem seine eklektizistischen Fähigkeiten vererbt. Sie lassen sich paradigmatisch an den fünf Stücken studieren, die heute am Ṭāq-i Bustān versammelt sind.[13]

Schon als Grundform wählt man einen „antikenfernen" Typ: das vermutlich von Byzanz vermittelte Kämpferkapitell. Man begnügt sich aber nicht mit der Ausschaltung des antiken Apparates: Nur noch auf zwei Stücken umläuft das Muster den Körper, sonst werden die einzelnen Fronten als separate Träger eines auffallend verflachenden Reliefs gesehen: figurale Szenen, Rankenbäume mit hypertrophen Kompositpalmetten und gerasterte Netzmuster alternieren. Der kleinteilige, unendlich rapportierende, vom Format der Fläche völlig unabhängige, an ihren Rändern beliebig

---

[11] EWERT, 1991, Stück A4n, SIL 119, S. 266, Abb. 41, Taf. 1a.
[12] EWERT, 1991, lfde. Nr. 732, S. 176f., Abb. 28.
[13] EWERT, 1991, Abschnitt 2.1.1, S. 334–37, Taf. 50a-e.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000097

angeschnittene, im Grunde völlig unplastisch, „textil" gedachte Schuppenraster aus verschwenkten Quadraten ist die radikalste dieser vorislamischen Lösungen (Taf. XIV/4); der entstehenden islamischen Kunst werden extreme Möglichkeiten vor Augen gestellt, die sie in dieser Massierung nur selten anwendet.

Aber nicht nur die Freiheit im Umgang mit dem rezipierten Gut der Antike lehren die Sāsāniden, sie entwickeln im zusehends verflachenden Relief auch neue, rein graphische Mittel der Kontrastierung: Gerade in den hypertrophen Kompositpalmetten deuten sich zwei Varianten graphischer Binnenstruktur an, die auch noch bei der Akzentgestaltung almohadischer Kapitelle eine Rolle spielen: Parallelfiederung und — dazu konstrastierend — reiche Binnenzeichnung in Blattgliedern, die das von der Ṭā'ifa-Zeit an so wesentliche Konzept des Rahmenblattes vorwegnehmen. Streng rhythmisierender Raster und reich differenzierende, kleinteilige Zeichnung sind gleichermaßen vorgegeben.

Der frühe Islam scheint erst im ᶜabbāsidischen Umbruch die volle Tragweite dieser neuen Möglichkeiten zu erkennen; nun klingt die asiatische Note sehr viel stärker an. Um die Mitte des 8. Jhs. beschleunigt sich im syrisch-mesopotamischen Raum die Auflösung des antiken Apparates. Im Akanthusrankenkapitell (Taf. XV/1)[14] mutieren Kranz-und Hochblätter zu flachen Rankenmäandern, wir sehen hier eine wesentliche Vorstufe der Mäandrierung der gleichen Zone in almohadischen Kapitellen. Aber wieder ist der frühe asiatische Osten radikaler als der dem antiken Erbe auch noch nach einem halben Jahrtausend stärker verpflichtete Westislam: Im Westen wird der plastische Überfall der Kranz- und Hochblätter nur selten vollkommen eingeebnet.

Fast gleichzeitig entwickelt sich aber im Osten auch das glattblättrige Kapitell (Taf. XV/2).[15] Schon gegen Ende des 8. Jhs., also etliche Jahrzehnte vor der Gründung von Sāmarrā', ist auf syrisch-mesopotamischen Stücken der „erste Sāmarrā'-Stil", die konsequenteste der auf dieser Großbaustelle sich auslebenden Varianten, voll verwirklicht: völlig hintergrundfreier, glatter, höchst abstrahierender vegetabilischer Dekor, dessen mutierende Glieder nur durch Kerbschnitte getrennt sind, Kerbrinnen sind auch die einzigen Mittel ihrer Binnengliederung. Damit ist ein im almohadischen Kapitell erstaunlich stark überlebender Wesenszug beschrieben.

---

[14] EWERT, 1991, Abschnitt 2.1.2.1.1, S. 338-41, Taf. 51-52a.

[15] EWERT, 1991, Abschnitt 2.1.2.1.2, S. 341 f., Taf. 52b.c.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000098

In diesen Vor-Sāmarrā'-Kapitellen ist auch das Motiv des erfolgreichsten und langlebigsten ᶜabbāsidischen Typs vorgegeben, vorzüglich zur schematisierenden Massenproduktion der Großbaustelle geeignet: Zwei Blattschwünge vereinigen sich zu einer „Lyra", die nun auf in Sāmarrā' gefundenen Stücken zu der den gesamten Kapitellkörper umgreifenden Prägeform wird (Taf. XV/3).[16]

Bereichert und variiert findet sich dieser Typ im bekanntesten „Exportbau" der ᶜAbbāsiden: in der Ibn-Ṭūlūn-Moschee in Kairo.[17] Ein kleinerer Typ tradiert das einregistrige Grundschema, der Haupttyp geht aber zur mehrregistrigen Variation über (Taf. XV/4), netzartige Mutationen lassen uns gar an das sāsānidische Erbe denken. Als Stuckkapitelle auf Säulen an mächtigen Ziegelpfeilern fordern uns die Stücke der Ibn-Ṭūlūn-Moschee zum Vergleich mit unseren almohadischen Kapitellen heraus: Auf unserem Weg in den späteren Maġrib sind sie wesentlicher Beleg einer antikenüberwindenden vor- und frühislamischen Tradition. Das „Lyra"-Kapitell überlebt aber nicht nur im ᶜabbāsidischen Kernraum jahrhundertelang — in Raqqa und Mosul z.B. finden wir es noch im hohen 12. Jh., in der Bauzeit der Moschee von Tinmal und der Kutubīya —, gerade in Marokko, in unmittelbarer räumlicher und zeitlicher Nähe unserer almohadischen Kapitelle, werden wir es, nun in der Auseinandersetzung mit der westumaiyadischen Tradition, wiedertreffen.[18]

Kairo bleibt der Schauplatz wesentlicher Wandlungen des überkommenden ᶜabbāsidischen Formengutes. Träger dieser Tendenz sind vielleicht nicht umsonst die Fāṭimiden. Brachten sie aus dem Westen, aus Ifrīqiya, neue Anregungen?

An einer Serie frühfāṭimidischer Hölzer[19] können wir vom beginnenden 11. Jh. an stufenweise verfolgen, wie man zum verschatteten Hintergrund zurückfindet: individualisierbare Ranken und Blätter bilden sich wieder. Als deutlich akzentsetzendes Kontrastmittel des nach wie vor überwiegend glattblättrigen Dekors zieht das Fiederblatt ein (Taf. XV/5). Das so erzielte kompositionelle Gleichgewicht scheint gerade die qualitätvollsten almohadischen Kapitelle, in denen das Fiederblatt das wesentlichste Kontrastmittel ist, vorwegzunehmen. Die Parallelstruktur der Fiederung ähnelt auffallend dem westislamischen Typ. (Auch das fāṭimidische Minarett der Ibn-Ṭūlūn-Moschee wirft ja die Frage nach dem west-

---

16 EWERT, 1991, Abschnitt 2.1.2.2, S. 342 f., Taf. 52d.

17 EWERT, 1991, Abschnitt 2.1.2.3.1, S. 343 f., Taf. 52e–h.

18 S. u. S. 95.

19 EWERT, 1991, Abschnitt 2.1.2.3.2.1, S. 344–46, Taf. 53a.b.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000099

lichen Einfluß in Kairo auf.)[20] Speisen sich frühfāṭimidischer und almohadischer Dekor in diesem Detail aus derselben, westumaiyadischen Tradition? Das größte erhaltene frühfāṭimidische Stuck-Ensemble, der Schmuck großflächiger Arkadenzwickel in der al-Azhar-Moschee (Taf. XV/6)[21] transponiert diese Stilstufe in den uns aus Tinmal und aus der Kutubīya vertrauten Werkstoff: Frühfāṭimidischer und almohadischer Stuck bieten erstaunlich verwandte Bilder. Im frühfāṭimidischen Kairo gewinnt man den Eindruck, hintergrundfreier, glattblättriger ᶜabbāsidischer Dekor und zwar ebenfalls dichter, aber vor deutlich verschattetem Hintergrund stehender westumaiyadisch beeinflußter Fiederblattschmuck seien verschmolzen.

Können wir diese Vermutung mit Parallelbeobachtungen im äußersten Westen stützen? Wirken ᶜabbāsidische Traditionen auch auf den spanisch-islamischen Stuck des 10. und 11. Jhs. ein? Im Tambour der *Vormiḥrāb*-kuppel der Moschee von Córdoba fallen einige Stuckpartien im Stil des zeitgenössischen ᶜabbāsidischen Stucks auf: Aus Sāmarrā' vertraute Kompositions-Schemata und typisch gerastert gesiebte Oberflächen, wie sie z. B. auch den gleichzeitigen, stark ᶜabbāsidisch geprägten koptischen Stuck charakterisieren,[22] stechen gegen den westumaiyadischen Normaldekor ab (Taf. XVI/1).[23]

Als besonders lohnend erweist sich aber das Studium einer Gruppe kompositärer Stuckpalmetten, Überreste eines ṭā'ifazeitlichen Palastes auf der Burg von Balaguer (Prov. Lérida) (Taf. XVI/2),[24] der wahrscheinlich Werk jener Zaragozaner Bauhütte war, die die Aljafería errichtet hatte, wo der gleiche Palmettentyp in Malerei umgesetzt wurde.[25] Wechsel von gefiederten und längsgekerbten Elementen ist charakteristisch. An den längsgekerbten Elementen lassen sich Konturformen nachweisen, die sich mit Sāmarrā'-Formen decken. Dasselbe Prinzip, längsgekerbte und gefiederte Glieder paarweise aufeinander zu beziehen, konnten wir noch in Kapitellen der Kutubīya nachweisen.

---

20 F. HERNÁNDEZ GIMÉNEZ, *El alminar de ᶜAbd al-Raḥmān III en la mezquita mayor de Córdoba*, 1975, S. 190–200, Taf. 44–53.

21 EWERT, 1991, Abschnitt 2.1.2.3.2.2, S. 346, Taf. 53c.d.

22 Z. B. in einem Kloster am Wādī an-Naṭrūn: s. z. B. G. DUTHUIT, *La sculpture copte*, 1931, Taf. 63.64.

23 EWERT, 1991, Abschnitt 2.1.2.4.1, S. 347–49, Taf. 54a-d.

24 EWERT, 1991, Abschnitt 2.1.2.3.2, S. 349 f., Taf. 54e.f.

25 C. EWERT, Baudekor-Werkstätten im Kalifat von Córdoba und ihre Dispersion in nachkalifaler Zeit, in: A. J. GAIL (Hrg.), *Künstler und Werkstatt in den orientalischen Gesellschaften*, Graz 1982, S. 52, Taf. 9, 3.4.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000100

Der Einbruch westlichen, vielleicht gar spanisch-islamischen Formengutes in Kairo und östlich-ᶜabbāsidischen in Spanien führt also zu verwandten Ergebnissen.

Zur Untersuchung malerisch-graphischer Kontrastmittel, die sich auch im oft flachen Relief der Stuck-Kapitelle widerspiegeln, haben wir das einzige große in den Maġrib exportierte, erhaltene ᶜabbāsidische Ensemble gewählt: die Lüsterfliesen am *Miḥrāb* des aġlabidischen Betsaales der Hauptmoschee von Qairawān.[26] Die Verwandtschaft mit dem Sāmarrā'-Stuck hat G. Marçais[27] im Detail nachgewiesen. Welch Reichtum an Oberflächengestaltungen: ganzflächige Lüstrierung, Reservemalerei, stark konturierte geometrische und vegetabilische Formen; dagegen fein gepunktete oder linierte Hintergrund- und Flächenfüllungen, selbst Abbreviaturen von Rankenwerk und Schrift oder zeilenweise richtungsändernde, enge Parallelschraffuren, aber auch schachbrettartig feldweise alternierende, kleinteilige Raster oder verwandte Schuppungen.[28] Wie schon auf den sāsānidischen Kapitellreliefs schneiden die Feldbegrenzungen, die hier oft sogar Blattkonturen sind, die Zeilen und Raster willkürlich an. Die Oberflächen-Kontraste der Stukkaturen wirken also nur wie eine enge Auswahl von Mitteln, die sich zur Umsetzung ins Flachrelief besonders eignen: Die enge Schraffur wird im Kerbschnitt zur markant linear verschatteten Fiederung.

Die Bewahrung von Grundstrukturen des antiken Kapitells im Widerstreit der Tendenzen ist der im islamischen Westen zu verfolgende Hauptstrang. Auch im islamischen Spanien haben wir uns aber zunächst die Gefahren der Auflösung vor Augen geführt: Im Vergleich zu Sāmarrā' bietet sich die Neugründung einer westumaiyadischen Palaststadt, Madīnat az-Zahrā', an. Anders als im Osten wird zunächst nicht die Grundstruktur in Frage gestellt. Extreme Verfeinerung und arabeskenhafte Mutation des ohnehin schon kleinteiligen byzantinischen spitzzackigen Akanthus drohen aber die einzelnen Teile zu entgrenzen (Taf. XVI/3).[29] Islamische Musterstrenge findet jedoch das Gegenmittel: Ein rhythmisierendes Gerüst senkrechter stiel-, bisweilen gar stammartiger, als strenge Flechtbänder gegebener Glieder wird eingezogen, rahmt ganze Blätter oder läßt die Hälften

---

[26] EWERT, 1991, Abschnitt 2.1.2.5, S. 350–55, Taf. 54g.h.

[27] Les faïences à reflets métalliques de la grande mosquée de Kairouan (1928). Er hat die gleichartigen Blätter und Palmetten einander gegenübergestellt (a.O. S. 30f., Abb. 13.14).

[28] «Jeux de fond»: Marçais, a. O., Abb. 3.

[29] EWERT, 1991, Abschnitt 2.2.1, S. 355–57, Taf. 55a.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000101

benachbarter Blätter zu neuen optischen Einheiten zusammenwachsen, die nun wieder das traditionelle Schema sprengen.

In dieser auf das — im Charakter überwiegend glattblättrige — almohadische Kapitell gerichteten vergleichenden Betrachtung gilt natürlich auch im Westen der Entwicklung eben dieser Kapitellgattung unsere besondere Aufmerksamkeit. Antike Spolien dienten in der Moschee von Córdoba dem unter ᶜAbd ar-Raḥmān III. geschaffenen westislamischen „Normenmodell" als Vorbilder.[30] In einer Serie von Stuck-Kapitellen der Erweiterung Al-Ḥakams II. schließlich wird der Oberteil stufenweise in Rankenwerk aufgelöst; der Grundaufbau des almohadischen Kapitells — ruhige, oft starr wirkende traditionelle Unterzone aus Kranz- und Hochblättern gegen bewegte, oft mutierende Oberzone — ist vorgegeben (Taf. XVI/4).[31]

Auf dem Wege vom westumaiyadischen zum almohadischen Kalifat ist auch in der Kapitellkunst die Ṭā'ifa-Periode wichtigstes Bindeglied. Das variantenreiche Ensemble der Aljafería in Zaragoza, des am besten erhaltenen Palastbaus dieser Zeit, überragt.[32] Repliziert der Komplex der Stuck-Kapitelle der oberen Moschee-Arkade[33] noch im wesentlichen die schon in den verwandten Stuck-Kapitellen der Cordobeser al-Ḥakam-Moschee gegebene Struktur, bringen die meist auffallend schlanken Alabasterkapitelle[34] wesentliche Neuerungen (Taf. XVI/5, 6). Nur noch schmal fällt der Anteil des traditionellen kalifalen, spitzzackigen Akanthus aus,[35] die Kapitelle mit Rahmenblättern als Kranz- und Hochblätter herrschen vor.[36] Das Rahmenblatt erfährt nun seine klassische Ausbildung: Es wird zum Gehäuse eines symmetrischen, mitunter sich in zwei Schichten überschneidenden Rankenwerkes (Taf. XVII/1). Sogar der traditionelle, gerade in dieser Auflösung der Binnengliederung zu erhaltende, aus dem Kapitellkörper plastisch hervortretende Überfall kann rahmensprengend in den Rankenbaum einbezogen werden: Er wird zu dessen Krone. Kehrt man deren Blätter ins

---

30 S. o. S. 87 mit Anm. 2, 3.

31 EWERT, 1991, Abschnitt 2.2.2, S. 357–59, Taf. 55c-e. In diesem Abschnitt werden auch frühere mozarabische Kapitelle in der 913 geweihten Kirche San Miguel de Escalada (Prov. León) zum Vergleich herangezogen: a.O. S. 359–61, Taf. 55f–h.

32 EWERT, 1991, Abschnitt 2.2.3. Da es im ganzen unveröffentlicht war, wird es in einer provisorischen Gesamtgliederung vorgestellt (a.O. S. 363–85).

33 EWERT, 1991, Abschnitt 2.2.3.1, S. 362–67, Typ ALJ 1 (lfde. Nr. 01–11), Taf. 56.57.

34 EWERT, 1991, Abschnitt 2.2.3.2, S. 367–85, Typ ALJ 2 (lfde. Nr. 12–42), Taf. 58–63.

35 EWERT, 1991, S. 368 f., Typ ALJ 2.1 (lfde. Nr. 12–16), Taf. 58a-e.

36 EWERT, 1991, S. 369–82, Typ ALJ 2.2 (lfde. Nr. 17–38), Taf. 58f-62.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000102

Profil, kann man zur Sonderlösung von plastischen Doppelvoluten gelangen; das Voluten-Helices-Motiv wird in die Kranz- und Hochblätter verlagert. In der Oberzone treten dagegen zweischichtige Blattmuster auf. Damit ist eine für die Aljafería extreme Mutationsstufe der traditionellen Struktur aufgezeigt.[37] Sie wird nur noch durch die „Arkadenkapitelle"[38] übertroffen. Die unmittelbare Vorstufe des almohadischen Blattbogens, gar zur Arkade sich kreuzender Bögen verdichtet (Taf. XVI/6),[39] erscheint.

Der am stärksten konventionell wirkende vierregistrige Typ (Taf. XVII/1) (Kranz- und Hochblätter — mutierte Hüllblätter — gefiederte Eckvoluten und Helices)[40] wird erst durch seine reduzierende Umdeutung zum glattblättrigen Typ (Taf. XVII/2)[41] aufschlußreich: Ein vom kleinteiligen Fiederblatt beherrschtes Flachrelief und eine glattflächige, fast rein linear konzipierte Zeichnung stehen einander gegenüber; die ganze Variationsbreite kontrastierender Eckvoluten des almohadischen Kapitells ist aufgezeigt. Unter den almoravidischen Kapitellen,[42] den unmittelbaren Vorgängern der almohadischen, kommt einer Gruppe stuckierter Kleinkapitelle in einer Muqarnaskuppel der Qarawīyīn-Moschee in Fes besondere Bedeutung zu.[43] Der uns aus dem ᶜabbāsidisch gestimmten Osten so vertraute, im 12. Jh. gerade im syrisch-mesopotamischen Kernraum stark nachblühende „Lyra"-Typ löst den traditionell westlichen Typ des kompositen Bossenkapitells, der nur in einem Stück rein vertreten ist, fast auf: Nur der bandartig mutierte Eierstab bleibt erhalten (Taf. XVII/3). In unmittelbarer zeitlicher und räumlicher Nähe zu unseren almohadischen Kapitellen wird uns die Problematik westlicher und östlicher Einflüsse im äußersten Maġrib noch einmal exemplarisch vor Augen gestellt: Die westumaiyadische Tradition wirkt fort. Ebenso unbestreitbar erscheinen uns ostislamisch-ᶜabbāsidische Einflüsse. Gelangen sie direkt aus dem Osten, d.h. über Nordafrika, oder auf dem Umweg über Spanien nach Marokko? Ist die Ṭā'ifa-Kunst der Filter beider Ströme, oder haben wir mit frischen östlichen Anregungen zu rechnen?

---

37 EWERT, 1991, S. 375 f., Typ ALJ 2.2.1.s.2 (lfde. Nr. 27), Taf. 61a.
38 EWERT, 1991, S. 381 f., Typ ALJ 2.2.s (lfde. Nr. 37–38), Taf. 62f.g.
39 EWERT, 1991, S. 381 f., Typ ALJ 2.2.s.2 (lfde. Nr. 38), Taf. 62g.
40 EWERT, 1991, S. 373 f., Typ ALJ 2.2.1.2.1 (lfde Nr. 24), Taf. 60d.
41 EWERT, 1991, S. 382 f., Typ ALJ 2.3.1 (lfde Nr. 39); Taf. 63a.
42 EWERT, 1991, Abschnitt 2.2.4: S. 385-88.
43 EWERT, 1991, Abschnitt 2.2.4.2: S. 387 f., Taf. 64c-f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000103

TAFELN

XIV/1	Córdoba, Moschee, Erweiterung al-Ḥakams II, „korinthisches" Bossenkapitell, Photo: Verfasser.
XIV/2	Tinmal, Moschee, Miḥrābfront, Stuckkapitell, Photo: DAI Madrid, J.-P. Wisshak.
XIV/3	Marrakesch, Kutubīya-Moschee, Stuckkapitell, Photo: DAI Madrid, J.-P. Wisshak.
XIV/4	Tāq-i Bustān, sāsānidisches Kapitell, Photo: Verfasser.
XV/1, 2	Frühislamische Marmorkapitelle aus Syrien, nach M. S. Dimand.
XV/3	ᶜAbbāsidisches Kapitell aus Sāmarrā', Rekonstruktion, nach E. Herzfeld.
XV/4	Kairo, Ibn-Ṭūlūn-Moschee, Stuckkapitell, nach K. A. C. Creswell.
XV/5	Kairo, Museum für Islamische Kunst, frühfāṭimidisches Holzpaneel, nach E. Paut.
XV/6	Kairo, al-Azhar-Moschee, frühfāṭimidisches Stuckpaneel, nach K. A. C. Creswell.
XVI/1	Córdoba, Moschee, Erweiterung al-Ḥakams II, Vormiḥrābkuppel, Tambour Stuckkapitell, Photo: DAI Madrid, B. Grunewald.
XVI/2	Tā'ifazeitliches Stuckfragment aus der Burg von Balaguer, Prov. Lérida, Photo: DAI Madrid, P. Witte.
XVI/3	Madīnat az-Zahrā', „Reicher Saal", Marmorkapitell, nach M. Gómez-Moreno.
XVI/4	Córdoba, Moschee, Erweiterung al-Ḥakams II, stuckiertes Pilasterkapitell, Photo: DAI Madrid, P. Witte.
XVI/5 – XVII/2	Zaragoza, Aljafería, Alabasterkapitelle, Photo: Verfasser.
XVII/3	Fes, al-Qarawīyīn-Moschee, Mittelschiff, zentrale Muqarnaṣkuppel, Stuckkapitell, nach H. Terrasse.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000104

From the Golden House to ᶜA'isha's House
Cosmic Kingship and the Rotating Dome as Fact, Fiction, and Metaphor

F. Barry Flood, Edinburgh

1. Introduction

In view of the pivotal role of the dome in the palace architecture of the Islamic world from the Umayyad period onwards, it seems surprising that a systematic survey of its role and meanings in Islamic architecture, secular and religious, has still to be undertaken. The pioneering work of Karl Lehmann[1] and Earl Baldwin Smith[2] on the transformation and the proliferation of iconographic types in Classical Late Antique, and Byzantine dome decoration has shown the rich rewards to be reaped from such an undertaking. While a similar study of dome decoration in the medieval Islamic world would undoubtedly produce some interesting results, in the short time available I would like to focus on a single aspect of the Dome of Heaven, namely the rotating vault or cupola, and its resonances in the Islamic world.

In his thought-provoking book on the Alhambra Professor Oleg Grabar concludes by describing the monument as one through which walk the ghosts of Solomon, Nero and Khusrau, among others.[3] Fascinating as the Solomonic resonances in the Alhambra are, in any discussion of the rotating dome obviously it is the shades of the latter two monarchs which make their presence felt most strongly. Due to the dearth of palaces surviving from the medieval Islamic world, the following remarks are largely concerned with literary descriptions of medieval Islamic domes, in palaces both built and mythical. In the process several questions are raised concerning the general relationship between built architecture, legendary

---

1 K. Lehmann, The Dome of Heaven, in: *The Art Bulletin* XXVII (1945), pp. 1–27. See also, A. C. Soper, The Dome of Heaven in Asia, *The Art Bulletin* XXIX (1947), pp. 225–48.

2 E. Baldwin Smith, *The Dome, a study in the history of ideas*, Princeton 1950; *Architectural Symbolism of the Middle Ages*, Princeton 1956.

3 O. Grabar, *The Alhambra*, Cambridge Mass. 1978, p. 210.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000105

palaces, and poetic descriptions of palatine architecture. By focusing on the Alhambra, one of the very few medieval Islamic dynastic palaces to have survived until the present day, and one in which contemporary texts play a prominent role, many of these issues are brought into high relief. However, before going on to focus on the Alhambra it will be helpful to pause briefly to sketch the history of the motif of the rotating cupola in its pre-Islamic and early medieval literary and architectural manifestations.

2. THE ROTATING DOME IN THE CLASSICAL AND LATE ANTIQUE WORLD

The most reknowned rotating structure in the Classical world was the rotunda in the Domus Aurea, the fabled *villa rusticana* built by Nero in the heart of Rome. Of this structure all that we are told by Suetonius is that there existed in the palace a circular *cenatio* which turned day and night, like the world.[4] The *cenatio* may have been a dining-room[5] or, as seems more likely, an Imperial throne-room.[6] Whether the entire room, or its floor, or only the dome itself rotated has long been a matter of debate among scholars.[7] The mention of a circular structure revolving in imitation of the movement of the earth suggests that the rotunda was intended as a microcosm in which the emperor sat enthroned at the centre of the universe. L'Orange[8] has outlined in detail the various trappings of cosmic monarchy associated with Nero's reign and suggested that the revolving cenatio was designed as a graphic illustration of Nero's claim to be a Cosmocrator. Where exactly in the palace the cenatio stood is also a matter of debate, although Axel Boëthius[9] suggested that it may have resembled a *tholos* placed at the centre of a colonnaded facade, like a villa depicted in the House of Lucretius Fronto at Pompeii. It may be that a domed *tholos*

---

4 *Praecipua cenationum rotunda, quae perpetuo diesus ac noctibus vice mundi circumageratur:* SUETONIUS, *The Lives of the Caesars*, Book VI XXI, tr. J. C. ROLFE, New York 1924, p. 136.

5 As apparently accepted by A. BOËTHIUS, *The Golden House of Nero*, Ann Arbor 1960, p. 121; see also A. AIARDI, Per un'interpretazione della Domus Aurea, in: *Parola del Passato* XXXIII (1978), p. 96.

6 H. P. L'ORANGE, *Studies in the Iconography of Cosmic Kingship*, Oslo 1953, p. 29.

7 In view of the illusionism inherent in later accounts of rotating domes and palaces discussed below, it would have been sufficient had a single detail of the architecture, for example a moving floor or dome, produced the illusion that the structure was rotating.

8 L'ORANGE, *Cosmic Kingship*, pp. 28–34; BALDWIN SMITH, *Architectural Symbolism*, pp. 123–4; LEHMANN, Dome of Heaven, p. 11.

9 BOËTHIUS, *Golden House*, p. 118; AIARDI, Domus Aurea, pp. 95, 101.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000106

found on a coin issue of 64–66 was intended to represent the *cenatio* of the Domus Aurea.[10]

Whatever the precise form of the Neronian pavilion, the notion of a dome decorated in a way which reflected the movements of the cosmos had penetrated earlier palatine architecture. The idea had been represented graphically, if statically, in the design of a tholos constructed on the estate of Varro in the first century BC. Set at the centre of an aviary, surrounded by gardens and ponds, the *tholos* was capped with a dome, and it is reported that:

> "Under the dome the morning and evening stars revolved and showed the time. There was also a compass of the eight winds like that in the Tower of the Winds at Athens."[11]

While the account seems to attribute motion to parts of the dome, and it is possible that there were apertures in it through which the motion of the stars could be observed, it is equally possible that what was in fact present was a static two-dimensional representation of the stars similar, for example, to the painting of an orrery found on the ceiling of a Republican villa near Stabia.[12]

The idea of rotation is equally implicit in the decoration of a second-century ceiling from Hadrian's Villa at Tivoli (fig. 1).[13] At the centre of this ceiling either Jupiter or Sol is shown seated on the solar quadriga. The scene is framed by four personifications of the seasons between each of which three signs of the zodiac are depicted. The personified seasons stand on globes which differ in size, symbolising the changing phases of the sun throughout the year. Thus, although this ceiling is clearly fixed, one can see its decoration as designed to evoke the movements of the cosmos. The rotating dome or rotund of Nero is merely a more sophisticated reflection

---

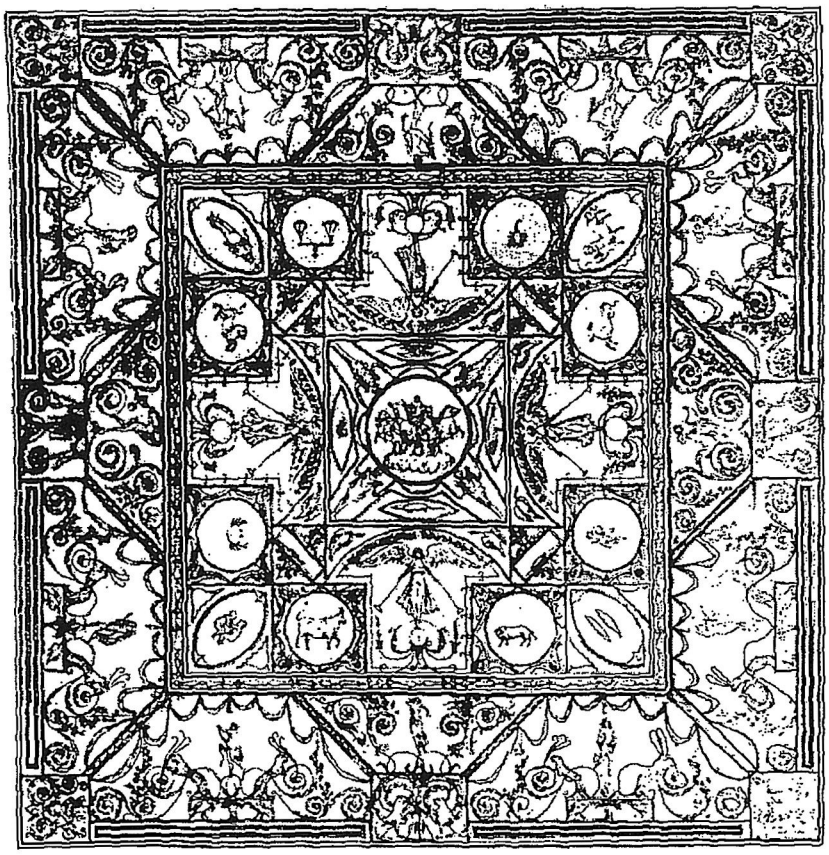
[10] The issue bears the legend MAC AVG, which has been taken as an abbreviation of MAChina AVGusti, referring to the mechanical cenatio; L. FABBRINI, Domus Aurea: Uno nuova Planimetrica del Palazzo sul Colle Oppio, in: *Città e Architettura nella Roma Imperiale. Atti del Seminario del 27 Ottobre 1981 nel 25o Anniversario dell' Accademia di Danimarca*, Odense 1983, p. 179, fig. 12. I am grateful to Dr. Glenys Davies for bringing this article to my attention.

[11] B. TILLY, *Varro the Farmer, a Selection From the Res Rusticae*, London 1973, p. 112. Also cited in BOËTHIUS, *Golden House*, p. 103, and LEHMANN, Dome of Heaven, pp. 19–20.

[12] BOËTHIUS, *Golden House*, p. 103.

[13] LEHMANN, Dome of Heaven, p. 7, fig. 10.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000107



1. Painted ceiling, Villa of Hadrian at Tivoli (after Lehmann, Dome of Heaven)

of a similar idea, a dynamic model rather than a static representation.

In addition, many scholars have of course connected the mobile rotunda in the Domus Aurea with the famous throne of the Sasanian Shah,[14] the

[14] LEHMANN, Dome of Heaven, pp. 24–5; BOËTHIUS, Nero's Golden House, in: *Eranos* XLIV (1946), pp. 445–6; *Golden House*, p. 121; BALDWIN SMITH, *Architectural Symbolism*, p. 115; AIARDI, Domus Aurea, pp. 95–6.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000108

Takht-i Taqdis of Khusrau which, according to al-Thaᶜalibi and others,[15] bore representations of the heavens and stars, the signs of the zodiac, and the seven planets, moving in such a way as to enable one to tell the time of day. It is also reported that the structure was capable of producing rain and simulating the sound of thunder.[16] According to Ado of Vienna the motion of the throne, or its baldachin, was induced by draft animals labouring in a basement below,[17] a method perhaps also employed in the Neronian rotunda.[18] Like the revolving pavilion of Nero, the Throne of Khusrau was evidently designed to provide a cosmological setting for the enthroned ruler, lord over, and companion to, the cosmic luminaries. Indeed according to a story related by Kedrenos the image of Khusrau appeared in the palace at Ganzaca at the centre of a dome, surrounded by the sun, moon, and stars.[19] The imagery is similar to that used in the classical world for depictions of Sol or Jupiter, the Sun God, set amidst a heaven often symbolised by radially-arranged zodiacal signs.[20]

It seems possible that the inspiration for Nero's rotating pavilion was provided by predecessors of Khusrau's Throne, either from the fantastical

---

15 A full account of the various sources is to be found in E. HERZFELD, Der Thron des Khosro, in: *Jahrbuch der Königlichen preußischen Kunstsammlungen* XLI (1920), pp. 1–24, 103–147; LEHMANN, Dome of Heaven, pp. 24–5; L'ORANGE, *Cosmic Kingship*, pp. 20–7.

16 This feature brings to mind Suetonius' statement that the ceilings of the dining-rooms in the Domus Aurea were fitted with removable ivory panels and pipes for sprinkling guests with flowers and perfumes. Similar features were found in Roman palaces from the first century AD onwards; AIARDI, Domus Aurea, p. 95.

17 LEHMANN, Dome of Heaven, p. 25.

18 Another suggestion is that the movement was brought about by a water-powered hydraulic press: BOËTHIUS, *Golden House*, p. 120, n. 38; F. BARGEBUHR, *The Alhambra. A cycle of studies on the Eleventh Century in Moorish Spain*, Berlin 1968, p. 106.

19 LEHMANN, Dome of Heaven, p. 24; L'ORANGE, *Cosmic Kingship*, p. 20. According to the *Eracle*, written in 1164, Khusrau, after carrying off the True Cross from Jerusalem, had it placed amidst the starry firmament depicted above his throne: P. FRANKL, *The Gothic. Literary sources and interpretations through eight centuries*, Princeton 1960, p. 167. The writer presumably had in mind the decoration of vaults such as those still to be found in Ravenna and elsewhere.

20 L'ORANGE, *Cosmic Kingship*, p. 96, fig. 67. Such imagery could also be appropriated for the imperial cult. Statius, for example, describes feasting in the circular *tholos* of the emperor Domitian as being like "resting with Jupiter in the midst of the stars"; BALDWIN SMITH, *Architectural Symbolism*, p. 148. For images of the Roman Emperor depicted as a Cosmocrator, surrounded by a zodiac, see L'ORANGE, *Cosmic Kingship*, p. 31, n.1, fig. 15.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000109

palace architecture of the Hellenistic world, of which the pavilion built by Varro is an example,[21] or from the vaults of the Parthian royal court which are also reported to have been decorated in imitation of the heavens.[22]

Whether or not one may detect Iranian influence in the Domus Aurea, it is a fact that the idea of decorating a ceiling, vault, or cupola in a manner reminiscent of the heavenly dome above the earth was well-established in the classical world.[23] Indeed it was from this source that the tradition of decorating domes with scientific or pseudo-scientific maps of the heavens entered the repertoire of Umayyad royal iconography, as is indicated by the well-known Dome of Heaven in the princely bath-house at Qusayr Amrah.[24] In this case not only are the details and form of the star-map clearly dependent on Hellenistic sources, but the very idea of employing such imagery in a bath-house follows late antique precedents. An analogous form of decoration appeared, for example, in a sixth-century bath-house at Gaza (fig. 2), known from a description by John of Gaza.[25] It appears that this dome, like that at Qusayr Amrah, was covered with personifications of different star groups, the cross being newly introduced into the ancient iconographic scheme as the focal point, the axis of the cosmos.

Of course this "scientific" representation of the cosmos is only one path followed by those Muslim architects and artists who breathed new life into the ancient iconography of the Dome of Heaven. In the context of palatine architecture perhaps the best-known type of cosmological dome is

---

21 BALDWIN SMITH, *Architectural Symbolism*, p. 124. Equally, it has been argued that the Domus Aurea, despite its wealth of exotic detail, fits quite naturally into the developmental framework of Roman imperial architecture without the necessity of suggesting oriental prototypes; G. WATAGHIN CANTINO, Observations on the Domus Aurea, in: *Mespotamia* I (1966), pp. 109–18.

22 BOËTHIUS, Nero's Golden House, pp. 449–50; BALDWIN SMITH, *The Dome*, p. 82.

23 It is of course true, as the work of Lehmann demonstrated, that many different, albeit related, iconographic schema were used to convey similar ideas.

24 K. A. C. CRESWELL, *Early Muslim Architecture*, Volume I ii, New York 1979, pp. 424–40; M. ALMAGRO, L. CABALLERO, J. ZOZAYA, and A. ALMAGRO, *Qusayr ʿAmra. Residencia y Baños Omeyas en el Desierta de Jordania*, Madrid 1975, pp. 69–70, pl. XLVIII. The presence of such a dome might suggest that the royal *hammam* was intended as a microcosm in the tradition of those discussed above.

25 LEHMANN, Dome of Heaven, pp. 23–4, fig. 63. The full text, and an alternative reconstruction, is found in P. FRIEDLANDER, *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius*, Berlin 1912, pp. 135–64, pl. I.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000110



2. Reconstruction of a bath-house dome, Gaza (after Lehmann, Dome of Heaven)

the "Green Dome" or "Dome of Heaven", the *Qubbat al-Khadra'* which crowned the Umayyad palaces at Damascus, Rusafa and Wasit,[26] and,

[26] O. GRABAR, Al-Mushatta, Baghdad, and Wasit, in: *The World of Islam: Studies in Honour of P. K. Hitti*, eds. J. KRITZACK, R. BAYLY WINDER, London 1959, pp. 105–6.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000111

most famously, the palace of al-Mansur at the centre of the round city of Baghdad.[27]

3. THE ROTATING DOME IN THE BYZANTINE AND EARLY ISLAMIC WORLDS

Rotating domes are among the many exotic features encountered in descriptions of quasi-magical palaces in the romance literature of Byzantium and the medieval West. For example, in the fourteenth-century romance Lybistros and Rodamne, we read of a jewelled palace in which exists a revolving circular roof decorated with representations of the planets.[28] The leitmotif of the rotating hall appears simultaneously in another Byzantine romance, Sophrosyne by Meliteniotes.[29] Frequently certain rooms or even entire palaces are said to rotate, as is the case with the legendary palace of Hugon de Constantinopole described earlier in the Pèlerinage de Charlemagne, which appears to date from the mid-twelfth century.[30] Both tendencies are given full rein in descriptions of the Palace of Prester John in which rotating star-spangled domes with moving representations of the planets are found alongside revolving rooms.[31] It seems that, at least in the literature of the Medieval West, the cosmological aspects of rotating domes or the implications of cosmic kingship associated with their use in palaces were either forgotten or overshadowed by an emphasis on the fantastical or magical aspects of such architectural exotica.

This magical dimension is also apparent in accounts of revolving rooms in medieval Islamic literature. Perhaps the most famous of these is the *majlis* of Abd al-Rahman III at Madinat al-Zahra. According to al-Maqqari

---

27 CRESWELL, *Early Muslim Architecture II*, pp. 30–1; C. WENDELL, Baghdad: Imago Mundi and other Foundation-Lore, in: *International Journal for Middle East Studies* II (1971), pp. 117–20; J. BLOOM, Minaret, Symbol of Islam, in: *Oxford Studies in Islamic Art* VII (1989), pp. 67–9.

28 M. SCHLAUCH, The Palace of Hugon de Constantinopole, in: *Speculum* VII (1932), pp. 505–6; FRANKL, *The Gothic*, p. 198.

29 SCHLAUCH, *Palace of Hugon*, pp. 508–9; FRANKL, *The Gothic*, p. 198.

30 SCHLAUCH, *Palace of Hugon*, pp. 500–2, where it is pointed out that certain elements in the description of the palace are likely to derive from actual features of Byzantine palaces. See also FRANKL, *The Gothic*, pp. 160–1, for a discussion of the possibility that a palace with a revolving hall, floor, or dome might in fact have existed in Constantinople.

31 L'ORANGE, *Cosmic Kingship*, p. 19.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000112

the *majlis* contained at its centre a vast cistern filled with mercury.[32] Spectacular light effects designed to awe those seeking an audience were produced by the play of sunlight filtered through jewelled columns and arches surrounding the basin. At a command from the Caliph the mercury could be set in motion, causing flashes of light to dart around the room like lightning. The effect of such spectacles was to create the illusion that the *majlis* was rotating, and it was said that the room turned and oriented itself towards the sun. While there is no suggestion that the Umayyad *majlis* ever in fact rotated, the parallels with the rotunda in the Domus Aurea are striking, especially the notion that the room and, by implication, the cosmos, could be set in motion at the whim of the enthroned ruler about whom it then revolves.

The ritual enacted in the Umayyad *majlis* at Madinat al-Zahra belongs to a series of light spectacles associated also with the courtly architecture of the Abbasid and Tulunid periods,[33] but it seems not unlikely that the origins of such quasi-cosmological illusionism are to be sought in buildings such as the Domus Aurea and the Throne of Khusrau. Such carefully-orchestrated illusionism also lends the architectural setting an aura of mystery characteristic of the palaces described in medieval Islamic literature as much as those of Imperial Rome. Magical ambiences provide the context for rotating domes from the Domus Aurea to the Alhambra. For example, according to Tabari,[34] Sinnimar, the architect responsible

---

[32] BARGEBUHR, *The Alhambra*, pp. 186–7; P. DE GAYANGOS, *The History of the Mohammedan Dynasties in Spain*, London 1840, p. 237.

[33] It is, for example, reported that amidst the gardens of the New Kiosk (al-Jawsaq al-Muhdith) in Abbasid Baghdad was a pond filled with polished lead surrounded by trees covered with rings of gilded copper, and a stream of lead "more lustrous than polished silver"; G. LE STRANGE, *Baghdad under the Abbasid Caliphate*, Oxford 1900, p. 257. Similarly, Khumarawayh ibn Tulun (r. 884–96) had a pavilion covering a pool of mercury on the surface of which he floated on an inflated animal skin. The pool is said to have presented an impressive spectacle when the light of the moon harmonised with that of the glittering mercury; M. J. RUBIERA MATA, *La Arquitectura en la Literatura Arabe*, Madrid 1988, pp. 84–5.

[34] RUBIERA MATA, *La Arquitectura*, p. 35. See also below, note 79. The rotating dome is only one in a series of exotic features which characterise the magical palaces, temples, and cities described in the romance literature of both East and West. In addition to the article of Schlauch on the palace of Hugon de Constantinopole a good, albeit brief, discussion of the topic is that of M. IDEL, Temples and Cities in the Middle Ages and the Renaissance, in: *Jerusalem Studies in Islam and Arabic* III (1981–2), pp. 185–9. Another, of particular relevance to Muslim Spain, is found in RUBIERA MATA, *La Arquitectura*, pp. 55–68.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000113

for the construction of the famous pre-Islamic palace of al-Khawarnaq, boasted that he was capable of building a palace which could, as was supposedly the case with the *majlis* of ᶜAbd al-Rahman, actually turn in accordance with the movement of the sun. Sinnimar's reward for this lack of tact, not to mention modesty, was to be thrown to his death by his ungrateful patron, in a fit of jealous pique.

Although the account of the rotating *majlis* at Madinat al-Zahra suggests that the boast of Sinnimar may have some basis, however remote, in illusionistic courtly spectacle, the impact of the story and the appeal of the unbuilt palace derives from the blurring of the distinction between fact and fiction. Thus a tension is set up between what remains in the realm of ideas or fantasies (the unnamed rotating palace) and what was actually built, although, as we shall see shortly, even the built palace in the story was designed with a nod in the direction of the forces which control the cosmos.

A similar current of quasi-magical illusionism is apparent in accounts of a pavilion constructed by Yahya ibn Ismaᶜil al-Ma'mun, the Dhu'l-Nunid ruler of Toledo (1043–75): "He constructed in the middle (of his palace area) a lake, in the centre of which he built a pavilion (qubba) of stained glass, and encrusted with gold. The water was caused to rise to the top of the pavilion by an artful device invented by his engineers, so that the water would descend from the summit of the pavilion, encompassing it, the various streams uniting themselves with one another. In this fashion the glass pavilion was within a sheet of water which was shed across the glass and which was flowing incessantly while al-Ma'mun sat within the pavilion without being in the least touched by the water; and even torches could be lighted in it, producing, thereby, an astonishing and marvellous spectacle".[35]

Abu Muhammad Ibrahim al-Misri, one of the Toledan court poets, described the pavilion thus:

> "It possesses the [light of the] sun and moon simultaneously;
> the mind becomes bewildered when it seeks for a comparison.

---

[35] BARGEBUHR, *The Alhambra*, p. 144; DE GAYANGOS, *Mohammedan Dynasties*, pp. 239–40. The same ruler appears to have had a penchant for coloured glass, for Ibn Bassam mentions windows in his palace composed of coloured glass set in gilded tracery which took the form of birds, animals, and trees; E. LÉVI-PROVENÇAL, *Islam d'Occident*, Paris 1948, p. 120. Al-Ma'mun's apparent interest in light effects recalls a contemporary description of a water and light construction by the Jewish vizier of the Zirid court, Samuel han-Nāgīdh; BARGEBUHR, *The Alhambra*, pp. 142–3.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000114

One might say that al-Ma'mūn is the full moon of the nocturnal gloom,
and it is the firmament which revolves about him."[36]

While it is clear that, in this case, the idea of the rotating cosmos is being used in a metaphorical sense, it may be that there is more to this conceit than at first meets the eye. As will be demonstrated below, a structure exists within the Alhambra which, both in its appearance and iconographic connotations, provides a striking parallel for the glass pavilion of al-Ma'mun.

Translucent precious stones, which presumably produced an effect not unlike the coloured glass used in the Dhu'l-Nunid pavilion are mentioned as decorating a luminescent dome in an eleventh-century poem by Ibn Gabirol which Friedrich Bargebuhr has suggested refers to an earlier palace built on the site of the Alhambra. This dome is said to rotate while "shining like opals, and sapphires, and pearls" in the daytime, "while at dusk it looks like the sky whose stars form constellations".[37] Bargebuhr suggested that here, as appears to have been the case in Madinat al-Zahra, the illusion of rotation was produced by the skillful manipulation of light effects.[38] Like most of the other buildings which I have mentioned, this palace no longer survives, so we are dependent once again on the literary sources for our information.

4. THE ROTATING DOME IN THE ALHAMBRA

By contrast to those structures previously mentioned, the Nasrid palace on the Sabikah Hill today which, in its present form, dates mainly from the reign of Yusuf I (1333–54) and his successor Muhammad V (1354–9 and 1362–91), is perhaps the best-preserved palace surviving from the medieval Islamic world. Moreover, the use around its walls of poetic inscriptions which give self-conscious accounts of the architecture provides us with a source of primary significance for understanding the meaning of the building. It has long been recognised that two of the cupolas in the palace, the wooden ceiling in the Hall of the Ambassadors (plate XVII/4), and the *muqarnas* vault in the Hall of the Two Sisters (plate XVII/5), are

---

[36] After H. PÉRÈS, *La Poésie Andalouse en Arabe Classique au XIe siècle*, Paris 1953, p. 151.

[37] BARGEBUHR, *The Alhambra*, p. 98. BOËTHIUS connected this dome with the revolving *cenatio* in the Domus Aurea; *Golden House*, pp. 121–2.

[38] BARGEBUHR, *The Alhambra*, p. 187.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000115

imbued with cosmological significance.[39] That the designs of these ceilings were intended to enable them to act as images of the heavens is clear not only from their appearance and morphology, but from the accompanying Qur'anic and poetic inscriptions which identify them as such. On the walls of the Hall of the Two Sisters, beneath the *muqarnas* vaulting framed in an eight-pointed star, appears a series of verses from the pen of Ibn Zamrak which make much of astrological and cosmological themes. Among these are lines which seem to imply that the cupola rotates in imitation of the heavenly bodies. The relevant part of the inscription reads:

> "How many arches rise up in its vault,
> supported on columns adorned with light,
> Like the heavenly spheres which revolve above the column of dawn when it begins to appear."[40]

The association between the appearance of a ceiling and movement in the heavens is equally implicit in some poetic verses once found in a Nasrid *madrasa* in Granada, which also offer metaphorical descriptions of their architectural setting:

> "How many fulgent meteors traverse my sky, and how many bright haloes surround the full moon !"[41]

Equally curious is the fact that similar sentiments to those found in the verses of Ibn Zamrak are expressed in lines from a panegyric written

---

[39] A. R. NYKL, Arabes de la Alhambra, in: *Al-Andalus* IV (1936), p. 181; BARGEBUHR, The Alhambra Palace of the Eleventh Century, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XIX (1956), p. 231; *The Alhambra*, p. 190; GRABAR, Review of Bargebuhr's book, in: *The Art Bulletin* LII (1970), p. 199; *The Alhambra*, pp. 142–50. Apparently these two ceilings were not the only ones in the palace designed to recall the heavens. In the nineteenth century verses 35 and 36 from the Surah of Light were still to be found inscribed below the ceiling in the Peinador de la Reina; A. ALMAGRO CARDENAS, *Estudio sobre las inscripciones Arabes de Granada*, Granada 1879, pp. 129–30. The verses include the well-known lines, "God is the Light of the heavens and the earth."

[40] After E. GARCÍA GÓMEZ, *Poemas Arabes en los Muros y Fuentes de la Alhambra,* Madrid 1985, p. 118. The verses of Ibn Zamrak in the Hall of the Two Sisters are extracted from a longer panegyric praising Muhammad V. The full text is given in J. T. MUNROE, *Hispano-Arabic Poetry*, London 1974, pp. 346–65.

[41] After D. CABANELAS, Madraza Arabe de Granada y su suerte en epoca Cristiana, in: *Cuadernos de la Alhambra* XXIV (1988), p. 50.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000116

almost two centuries earlier by Ibn al-Nabulusi about a Zengid palace, the "Palace of Glory" (Dar al-ᶜIzz) in the citadel of Aleppo, at the opposite end of the Islamic Mediterranean. It is said of the palace in Aleppo that:

"Its column supports the firmament, as if it was
the axis about which the sky of good fortune turns ...
Its beauties shine and even in the darkness of night
rays of light caress its facade"[42]

Given the similarities between the poems it seems likely that the concept of the rotating dome or palace extended beyond the boundaries of Nasrid Granada, at least in the realm of courtly panegyric. It is probable that more work on the literary sources for medieval Islamic palace architecture would produce further examples of rotation used as a simile or metaphor.

In the case of the cupola in the Hall of the Two Sisters, Professor Grabar[43] has offered us an explanation which enables us to see the alleged rotation of the dome as a literary metaphor with a basis in architectural reality. The suggestion is that the illusion of rotation was produced by the ever-changing play of light, entering from the sixteen windows below the vault, on the *muqarnas* and the walls of the chamber during the course of the day and night. Thus as day progresses the light of the sun moves from window to window. At night the same process is repeated with the progress of the moon across the sky. Therefore while the *muqarnas* dome does not in fact rotate, the movement of the sun and moon does play an inherent role in its design. Al-Maqqari's description of the *majlis* at Madinat al-Zahra indicates that the use of visual illusions to create the impression of what it was not possible to create in fact was not unknown in earlier Hispano-Muslim palaces.

A degree of support for the suggestion that Ibn Zamrak's mention of rotation refers to the changing light from the windows below the cupola is to be found in certain descriptions of Byzantine churches. The use of carefully-placed windows around the base of vaults and domes can, on occasion, produce the illusion that the dome floats on a cushion of light, as in the well-known description of the dome of Haghia Sophia by Paul the

---

[42] J. SAUVAGET (tr.), *Les Perles Choisies d'Ibn ach-Chihna*, Beirut 1933, p. 44.
[43] GRABAR, *The Alhambra*, p. 147.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000117

Silentiary.[44] In fact the language of the verses referring to this dome is ambiguous, and at least one scholar has indicated that the words used might be misunderstood to signify rotation.[45] A more explicit statement of the same idea is contained in a description of the ninth-century Church of the Virgin of the Pharos in Constantinople by the Patriarch Photius. The relevant passage concerns the effect of gazing at a church dome and its lights:

> "Thenceforth it seems that everything is in ecstatic motion, and the church itself is circling round. For the spectator, through his whirling about in all directions and being constantly astir, which he is forced to experience by the variegated spectacle on all sides, imagines that his personal condition is transferred to the object."[46]

Of course to describe a static dome as if it moved is not to say that the dome was consciously imbued with cosmological significance. Moreover, in the case of the Alhambra the verses of Ibn Zamrak suggest that we are dealing with something more complex. The cupola in the Hall of the Two Sisters appears to rotate not only by virtue of the mere presence of windows around its base, which might well produce a similar effect on an excitable Patriarch, but because the light entering through these windows moves around the room and its ceiling by day and night, providing a graphic illustration of pre-Galilean cosmology, according to which the sun orbits the earth.[47]

It therefore appears that the reference to rotation in Ibn Zamrak's poetic description of the cupola in the Hall of the Two Sisters is something more than metaphor, acting instead as a guide to how one should view the architectural spectacle presented to one. There is of course a certain amount of informed perception, or "seeing as", involved in appreciating

---

[44] According to the Silentiary, the dome, at the base of which there are forty windows, "is like the firmament which rests on air"; C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453*, Toronto 1986, p. 83.

[45] SCHLAUCH, *The Palace of Hugon*, pp. 503–4.

[46] MANGO, *Art of the Byzantine Empire*, p. 185. The original Greek text is cited in SCHLAUCH, *The Palace of Hugon*, p. 503.

[47] GRABAR, *The Alhambra*, p. 147.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000118

the significance of the dome.[48] As Bargebuhr said of the rotating dome described by Ibn Gabirol, it may be that the poet "had to play the game and profess to see rotation where he knew that the impression of rotation was intended."[49] In any case the notion of movement is implicit in the very idea of a "Dome of Heaven", for even if the luminaries are represented in two-dimensional space, it is understood that they are images of a cosmos in motion. Occasionally, as is the case with the Tivoli ceiling, the idea of motion can be made more explicit, even in static two-dimensional representations.[50]

5. TEXT AND CONTEXT IN THE ALHAMBRA

In the Hall of the Two Sisters the poetic inscription presents a structural detail in such a way as to make of it a symbolic feature. As we have seen, Ibn Zamrak's metaphor can be shown to have some basis in architectural fact which, combined with the specific choice of these verses to cover the walls of the hall, suggests that the symbolic allusions in the poem were consciously designed to harmonise with their architectural setting. The relationship between poetic simile and architectural fact in the case of the rotating dome offers an insight into the nature of the iconographic allusions in the design of the Alhambra.

Although here is not the place to examine this question in detail, I suggest that the mechanism by which the *muqarnas* vault in the Hall of the Two Sisters (plate XVII/5) is transformed into a rotating Dome of Heaven — namely by the harmonious coincidence of architectural form, architectonic decoration, and poetic allusion — also underlies many of the other iconographic references in the Alhambra.[51]

---

48 It is, however, necessary to distinguish different degrees of "seeing as". For example, flattering descriptions of a palace as the new Khawarnaq, or the attribution of symbolic qualities to architectural forms in court poetry, seems to me to involve a different form of perception than that necessary to make the Alhambra *muqarnas* vault rotate. This point is taken up in the text below.

49 BARGEBUHR, *The Alhambra Palace*, p. 231.

50 See note 72 below.

51 A further example of this phenomenon may be the idea that the Pleiades (*al-Thurayya*) take refuge beneath the ceiling. While the cosmological illusion is self-evident, it is also true that *al-Thurayya* was the name given to a particular form of chandelier; BARGEBUHR, *The Alhambra*, p. 288. If lamps of this sort were suspended from the ceiling there may be an inherent pun in the notion.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000119

6. THE MIRADOR DE LA DARAXA IN THE ALHAMBRA

Having tried to sketch the influence exerted by the ghost of Nero on at least one corner of Nasrid Granada, I would like to suggest that, as may have been the case in the Domus Aurea, the role of the rotating Dome of Heaven in the Alhambra was to provide a suitable setting for a ruler with cosmic pretensions. To be understood fully, the Hall of the Two Sisters should be seen in conjunction with its satellite rooms, and with the Mirador de la Daraxa, or Lindaraja (plate XVII/6), in particular. The Mirador, which is separated from the Two Sisters by a narrow transverse hall, is usually dealt with as a picturesque and photogenic adjunct to the Hall of the Two Sisters. Architecturally and iconographically it is, however, one of the most important rooms within the palace, not least because it is provided with a ceiling of larchwood and coloured glass (plate XVIII/1) which is, as far as I am aware, a unique survival.[52] The complex iconographic references in this architectural gem, only few of which I can touch on here,[53] are elucidated in a series of verses which adorn its walls and which come, once again, from the pen of Ibn Zamrak. These verses inform the observer that the Mirador is a royal bower from which the Nasrid ruler Muhammad V could contemplate the garden below and his capital beyond. In the words of Ibn Zamrak, the Mirador is "the cool eye" of the garden visible from its airy windows:

> "And I am the cool eye of this garden,
> of which the pupil truly is the king, Muhammad."[54]

The Mirador itself belongs to a tradition of garden kiosks stretching back ultimately to the pavilions and *tholoi* so frequently encountered in

---

[52] Although pierced domes were by no means unknown in Muslim Spain, and it is conceivable that at least some of these once held coloured glass; L. TORRES BALBAS, Bóvedas Caledas Hispano-Musulmanes, in: *Al-Andalus* XVII (1952), pp. 186–99. It is also the case that window-grilles composed of lead or stucco tracery filled with coloured glass were used extensively in the Alhambra; TORRES BALBAS, Ventanas con vidrios de colores, in: *Al-Andalus* XIV (1949), pp. 197–201.

[53] Solomonic themes are particularly strongly stressed in the Mirador and its inscriptions. The full iconographic significance of the structure is dealt with in an article which I hope to publish shortly.

[54] After GARCÍA GÓMEZ, *Poemas*, p. 126.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000120

classical landscapes.[55] Here however the garden pavilion is no longer freestanding, but has been integrated with the main body of the palace.[56] The survival of a Mirador provided with such a spectacular glass ceiling brings to mind the garden pavilion of coloured glass built by the Dhu'l-Nunid ruler of Toledo, which I mentioned earlier. This suggests that literary accounts of such exotica are less fanciful than might at first appear to be the case. In fact, accounts of translucent royal pavilions surface with surprising frequency in the sources. The Umayyad Caliph Marwan ibn al-Hakam[57] and Harun al-Rashid[58] are both said to have possessed pavilions of glass "built" by a body of water. Manuchihri Damghani compares a garden palace built by Mahmud of Ghazni to a jewelled pavilion.[59] Furthermore, it is reported that a garden pavilion built by the same ruler was kept cool by having water pumped up from an adjacent pool to soak the roof,[60] a practice familiar from accounts of the Toledan pavilion. The fourteenth-century Andalusian poet Ibn Khatima describes another glass pavilion standing in the centre of a garden pool in Granada.[61] So strong does this tradition of royal pavilions made of glass appear to have been, although the Mirador de la Daraxa remains a unique witness to it, that it survived into the Ottoman period. The Ottoman Sultan Mehmed II had a circular pavilion of glass built in the gardens of the Topkapi Palace, beneath which he sat in hot weather while water ran down from the summit of the structure.[62] It seems therefore that the Nasrid Mirador stands at the head of a long tradition of glass pavilions in which

---

55 On the garden architecture of antiquity see Z. PAVLOVSKIS, *Man in an artificial landscape: the marvels of civilization in Imperial Roman Literature*, Leiden 1973.

56 For a discussion of the role of the mirador in Hispano-Muslim architecture see D. FAIRCHILD RUGGLES, The Mirador in Abbasid and Hispano-Muslim Garden Typology, in: *Muqarnas* VII (1990), pp. 75–82.

57 B. T. A. EVETTS, *The Churches and Monasteries of Egypt and some Neighbouring Countries, Attributed to Abu Salih the Armenian*, Oxford 1895, p. 155.

58 F. WÜSTENFELD, *Geschichte der Stadt Mekka und ihres Tempels*, Leipzig 1857, pp. 172, 176.

59 J. W. CLINTON, *The Divan of Manûchihrî Dâmghânî*, Minneapolis 1972, p. 61.

60 A. U. POPE and Ph. ACKERMAN (eds.), *A Survey of Persian Art*, Volume III, Ashiya 1981, p. 1424, n. 2.

61 RUBIERA MATA, *Arquitectura*, p. 90.

62 G. NECİPOĞLU, *Architecture, Ceremonial, and Power. The Topkapi Palace in the fifteenth and sixteenth centuries*, Cambridge Mass. 1991, pp. 192–3. Reports that lead or tin tracery was used to hold the glass of which the pavilion was constructed give a clue to the method of construction used in other glass pavilions.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000121

spectacular light effects were orchestrated by the use of translucent materials, polychrome decoration, and water. It appears that, like much else in the Alhambra, the glass ceiling of the Mirador de la Daraxa is unique only because of its fortuitous survival.

The poetic verses by Ibn Zamrak around the walls of the Mirador inform us that,

> "There appears in this place a sky of glass (āfak al-zujaj) which occasions admiration.
> Upon its surface is stamped a beauty with which it shows itself to be enriched."[63]
> "The light is one but the colours are varied and each can be seen as distinct, or all mingled together."[64]

It is conceivable that the glass ceiling in the Mirador may be intended to reflect the cosmological themes stressed in the adjacent Hall of the Two Sisters. The notion that the substance of the sky was crystalline[65] and that the seven heavens above the earth were each composed of a different precious metal or translucent stone of a different colour is frequently encountered in medieval Islamic cosmology, although the order and nature of the jewels varies, depending on the commentator.[66] Occasionally one reads of attempts to create cosmological models using similar materials.[67]

---

[63] After ALMAGRO CARDENAS, *Estudio*, pp. 109, 115. Among writers on the Alhambra Cardenas alone connected these verses with the glass ceiling of the Mirador. García Gómez gives a different translation of these verses, based on a variant reading. However, for reasons which I have detailed in an unpublished article, in this case the reading and translation of Cardenas are to be preferred.

[64] After GARCÍA GÓMEZ, *Poemas*, p. 126. These verses recall Andalusian accounts of the Throne of God around which the various colours of light merge as one; D. CABANELAS RODRIGUEZ, *El Techo del Salon de Comares en la Alhambra: Decoracion, Policromia, Simbolismo y Etimologia*, Granada 1988, p. 86. Given the use of the Mirador as a royal throne-room there may be some implied hubris.

[65] SAYYID HOSSEIN NASR, *An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines*, London 1978, p. 151.

[66] A tabulated summary of variations in the order and nature of the constituent materials of the heavens according to medieval Islamic writers is found in T. FAHD, La naissance du monde selon l'Islam, in: *Sources Orientales I: La Naissance du Monde*, Paris 1960, p. 251.

[67] According to a Jewish legend Hiram of Tyre constructed an artificial heaven of glass and metal in which, like the Throne of Khusrau, thunder and lightning were simulated; L. GINZBERG, *The Legends of the Jews*, Volume V, Philadelphia 1947, p. 335. Given the likelihood that an earlier Jewish palace exerted an influence on the form of the

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000122

For example, among the instructions given for the construction of one of the clocks (plate XVIII/2) described by al-Jazari in his Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices are the following, regarding the rotating disc bearing images of the zodiac and the solar and lunar spheres (fig. 3):

> "The faces of the disc and spheres are painted in a colour like the colour of the heavens, and the pictures of the signs of the zodiac are adorned with gold and other beautifying colours. In every sign of the zodiac holes are bored to the number of its [accompanying] stars, approximately in their positions, large and small. These are filled with white, yellow and reddish glass to [suit] the colours of the stars."[68]

It is unnecessary to look very far for indications that in certain contexts the use of coloured glass in the medieval Islamic world was intended to reflect prevailing cosmological theories. This is a reflection of the widespread belief that some association or correspondence existed between precious stones, particular colours, and certain stars or planets. A similar idea was exploited in the coloured domes with which, according to certain accounts, the Lakhmid palace of al-Khawarnaq was provided.[69] The notion was given even greater prominence in the legendary palace which the *Haft Paikar* records was built for Bahram Gur by an astronomer-architect.[70] According to the text, the palace had seven domes, each of a different colour corresponding to a different planet, and beneath each of which Bahram sat on different days of the week wearing robes of a colour chosen to harmonise with that of the dome (plate

---

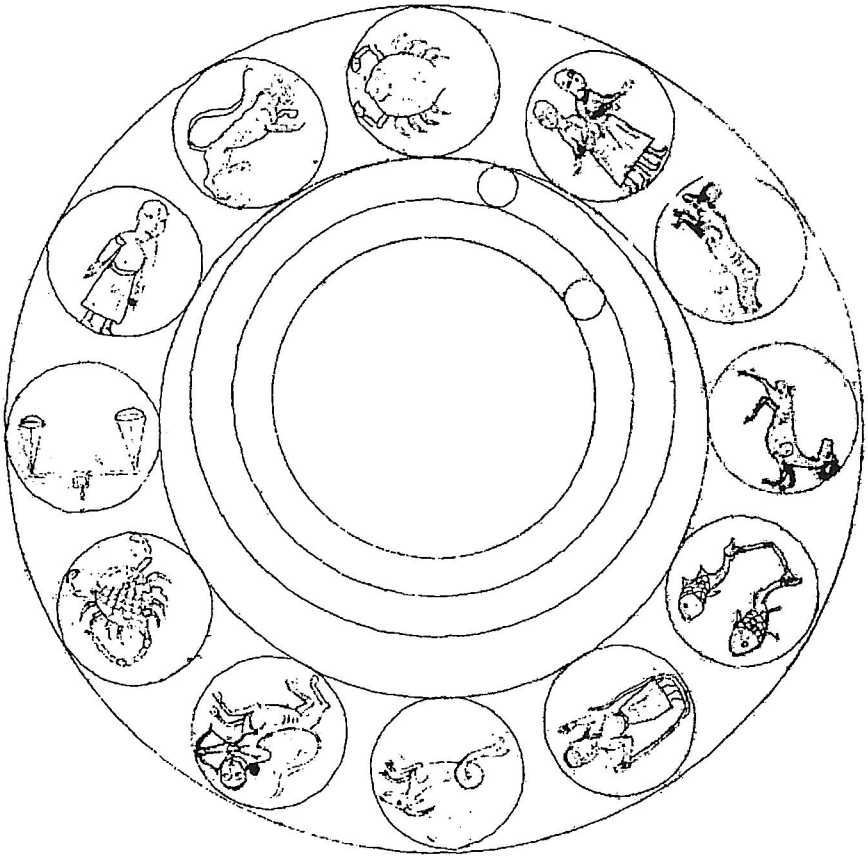
Alhambra, the possibility that similar stories had an impact cannot be dismissed out of hand.

68 IBN AL-RAZZĀZ AL-JAZARĪ, *The Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices*, D. R. HILL (tr.), Islamabad 1989, p. 39.

69 Various accounts of the palace will be found in R. A. JAIRAZBHOY, The Taj Mahal in the context of East and West: a study in the comparative method, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXIV (1961), pp. 87–8. According to Nizami the palace had several domes. Other sources specify a single dome which changed colour during the course of the day, reflecting the natural sky. Several writers mention the brilliant lustre of the dome or domes. The text of the *Haft Paikar* does not record whether the Hall of the Seven Images in al-Khawarnaq had seven coloured domes, although it is usually depicted thus in miniature painting (see figure 12).

70 C. E. WILSON (tr.), *The Haft Paikar* [The Seven Beauties], London 1924, pp. 110–3. For a discussion of the magical aspects of this palace see J. C. BÜRGEL, *The Feather of Simurgh. The "Licit Magic" of the Arts in Medieval Islam*, New York 1988, pp. 21–2.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000123



3. The clock of al-Jazarī, detail of the disc with the solar and lunar speres and images of the zodiac (after Hill, Book of Ingenious Mechanical Devices)

XVIII/3). In this way the whole building acted as a microcosm, creating through emulation an empathetic connection between the palace and the cosmos.

The clock of al-Jazari is relevant to the discussion in another sense also, for those palaces provided with domes which rotate, or appear to rotate, in imitation of the heavenly bodies are themselves, in a very real

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000124

sense, architectural clocks,[71] even if reproducing or exploiting the motions of the cosmos for less functional ends. One is reminded of the *tholos* of Varro, or of the Throne of Khusrau, both of which enabled one to tell the time of day.[72]

One may find a reflection of related ideas even closer to the Mirador of the Daraxa, in the polychromy applied to the wooden ceiling of the Hall of the Ambassadors in the Alhambra itself. Several scholars have recognised that the ceiling — with its graduated registers of starburst patterns, read in conjunction with the quotation from the Surat al-Mulk on the walls of the room below, about the seven heavens — could be seen as an image of those heavens.[73] More recently, work undertaken by Dario Cabanelas Rodriguez during restoration of the ceiling has produced evidence for further layers of reference in this ceiling.[74] Among these is the fact that concentric zones of colour are used in the stars which cover the roof, corresponding to the different colours of the heavens as described in the work of Ibn Arabi,[75] Ibn al-Sina,[76] al-Suyuti[77] and others. Like the colours of the glass used in the ceiling of the mirador the colours used on the wooden ceiling are blue, green, yellow, red, and white.

Given the existence of such a ceiling, and the support which it provides for the suggestion that the use of coloured glass in the roof of the Mirador may have some cosmological significance, one wonders whether there is more to al-Misri's description of the Dhu'l-Nunid glass pavilion as a rotating microcosm than poetic licence. Significantly, it is in the context of a royal garden pavilion that the idea of the rotating dome survives into the Ottoman period. Writing in the seventeenth century, the historian Hasanbeyzade uses familiar language to describe the roof of the "Pearl

---

71 It is hardly mere coincidence that the form of the clock in the miniature reproduced below suggests the facade of a palace, with the ruler seated below.

72 It is worth pointing out that the idea of movement and time continued to be implicit in Byzantine dome decoration; LEHMANN, Dome of Heaven, p. 8, fig. 12. Occasionally such allusions to astronomical cycles assumed a similar form to those in the painted ceiling from Hadrian's Villa; ibid., p. 15, fig. 45.

73 NYKL, *Inscripciones*, p. 181; BARGEBUHR, *The Alhambra*, p. 190; GRABAR, *The Alhambra*, pp. 142–3.

74 CABANELAS RODRIGUEZ, *El Techo del Salon de Comares*, pp. 86–90.

75 M. ASIN PALACIOS, *La Eschatologica Musulmana en la Divina Comedia*, Madrid 1943, p. 231.

76 LANE, *Arabian Society*, pp. 97–8.

77 A. M. HEINEN, *Islamic Cosmology: a study of as-Suyûtî's al-Hay'a as-sanîya fi l-hay'a as-sunnîya*, Beirut 1983, pp. 141–2.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000125

Kiosk" built at Topkapi for Murad III in the penultimate decade of the sixteenth century:

> "From this dome representing the revolving vault of the heavens hung bejeweled and gilded pendant globes with pearl-strung tassels that resembled the celestial spheres."[78]

7. THE ROTATING DOME AND THE ICONOGRAPHY OF COSMIC KINGSHIP

One may see structures such as the Dhu'l-Nunid pavilion and the Nasrid Mirador as bowers of light designed to house monarchs well-versed in the language, or at least the clichés, of cosmic kingship. This is especially true of the Alhambra, in which descriptions of both Yusuf I and Muhammad V in unabashedly cosmic terms are emblazoned on the walls. In the niches which flank the approach to the Hall of the Ambassadors, Yusuf is variously described as "a sun which shines most beautifully in the kingdom",[79] and as "shining like a full moon in the sky while the real moon shines in obscurity".[80] While in other contexts these may be no more than literary cliches, the cosmological references in the architecture itself suggests that here in the Alhambra such clichés were taken literally. The inscriptions in the Hall of the Ambassadors indicate that beneath the ceiling representing the heavens the sultan sat enthroned in a niche facing those entering the room.[81] The poetic verses around this niche make

---

[78] Cited in NECİPOĞLU, *Architecture, Ceremonial, and Power*, p. 227. "Pearl-strung tassels" were also found in the tents of the Mughal Emperor Shah Jahan, which appear equally to have been imbued with cosmological significance; P. ALFORD ANDREWS, The Generous Heart or the Mass of Clouds: the Court Tents of Shah Jahan, in: *Muqarnas* IV (1987), p. 152.

[79] After GARCÍA GÓMEZ, *Poemas*, p. 98. This is from a poem by Ibn al-ᶜAyyab inscribed in the right-hand niche flanking the entrance from the Court of the Myrtyles to the Sala de la Barca. The solar and astral epithets with which the Nasrid rulers are addressed in the Alhambra inscriptions are too many to enumerate here. For a brief summary see PUERTA VÍLCHEZ, *Los Códigos*, pp. 112–7.

[80] From a poem by Ibn al-Khatib inscribed in the right-hand alcove flanking the entrance to the Hall of the Ambassadors: GARCÍA GÓMEZ, *Poemas*, p. 104; RUBIERA MATA, De nuevo sobre los poemas epigraficos de la Alhambra, in: *Al-Andalus* XLIV (1976), p. 210.

[81] GRABAR, *The Alhambra*, p. 143.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000126

copious reference to the cosmological themes in the wooden cupola above.[82] Thus the entire architectural ensemble may be seen as a symbolic cosmos in which the enthroned Yusuf I appeared as the luminaries do amidst the heavens. Here then is the architectural equivalent of the cosmic setting in which the ruler often appears in the minor arts of the medieval Islamic world, and which Professor Eva Baer has discussed in the context of Mespotamian and Syrian metalwork of a slightly earlier period.[83]

It may seem surprising that similar iconographic themes should be given expression in as small and apparently insignificant a structure as the Mirador de la Daraxa. However, when one considers the inscription within the room it becomes clear that we are dealing here with a structure of primary significance, for the Mirador is "the eye of the garden", and the pupil of that eye is none other than the Nasrid Sultan, Muhammad V. Indeed, as James Dickie and others have pointed out,[84] this idea is embodied in the name by which the Mirador is popularly known, "Lindaraja", which derives from the Arabic *ᶜayn dar ᶜA'isha*, the "Eye of the House of ᶜA'isha". It seems likely that the Palace of the Lions was originally known as the Dar ᶜA'isha.[85]

The cosmological themes apparent in the Mirador echo those in the adjacent Hall of the Two Sisters which culminate in an image of the rotating cosmos. The relationship between the square hall and its adjacent Mirador is structurally and iconographically very similar to that between

---

82 For example, it is stated that while the heavenly constellations reside in the wooden cupola above, the sun itself (that is, the Sultan) resides in the throne-niche.

83 E. BAER, *The Ruler in Cosmic Setting: a Note on Medieval Islamic Iconography, Essays in Islamic Art and Architecture in Honor of Katharina Otto-Dorn*, Malibu 1981, pp. 13–9. See also R. HILLENBRAND, The Symbolism of the Rayed Nimbus in Early Islamic Art, in: *Cosmos* II (1986), pp. 32–7. The idea that certain cosmological motifs found on Medieval Islamic metalwork had some connection with the iconography of the "Dome of Heaven" was suggested by Dorothy Shepherd; *Banquet and Hunt in Medieval Islamic Iconography, Gatherings in Honor of D. E. Miner*, eds. U. E. MCCRACKEN, L. M. C. RANDALL and R. H. RANDALL, Baltimore 1974, p. 92. It has also been suggested that the appearance of zodiacal signs on Iranian bowls and candlesticks from the thirteenth century is related to their ability to act as symbols of the heavens; A. S. MELIKIAN-CHIRVANI, The Light of the World, in: *The Art of the Saljuqs in Iran and Anatolia. Proceedings of a Symposium held in Edinburgh August-September 1982*, Costa Mesa 1994, p. 146-153.

84 ALMAGRO CARDENAS, *Estudio*, p. 113; J. DICKIE, The Alhambra: some reflections prompted by a recent study by Oleg GRABAR, in: *Studia Arabica et Islamica. Festschrift for Iḥsān ᶜAbbās on his 60th birthday*, Beirut 1981, p. 134.

85 DICKIE, The Alhambra, p. 134.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000127

the Hall of the Ambassadors and its recessed throne-niche.[86] As we have seen, the poetic verses in the Hall of the Two Sisters make much of cosmological themes similar to those stressed in the Hall of the Ambassadors. Within the Mirador itself the idea of the Sultan as a planetary body or a source of light is also emphasised, for it is stated that

> "In the sky of his kingdom he is a moon
> filled with belief: increasing his works, his light blazes."[87]

In this case, however, it is the succeeding ruler, Muhammad V, who is mentioned by name.

One may see therefore the Hall of the Two Sisters, its implied rotation, and its satellites as an answer to the hall in which the cosmic pretensions of Yusuf I were given expression.[88] Just as the Hall of the Ambassadors and its throne niche is presented to us as a symbolic microcosm amidst which Yusuf I sat enthroned, even as the sun and moon sit amidst the natural heavens, so the Hall of the Two Sisters and the Mirador de la Daraxa are designated as a symbolic heaven in the eye of which sat Muhammad V. In the words of Grabar, the heavenly domes in the Alhambra are "rotating around a prince who has become part of the constellations."[89] The different techniques used in both cases to convey similar ideas serves as an indication of the uncanonical approach adopted by Islamic artisans in their attempts to give expression to the ancient concept of the Dome of Heaven.

---

[86] In both cases we have a square hall crowned by a "Dome of Heaven", to the northern side of which is attached a recessed throne-niche. Both the throne-niche in the Hall of the Ambassadors and the Mirador de la Daraxa are distinguished by the richness of their decoration and, through their inscriptions, both announce that they are designed to house the Sultan. Both the Mirador and the throne-niche give spectacular views over the city below. The significance of this latter feature remains to be investigated in detail, although the provision of a commanding view over the surrounding territory was a consistent feature of medieval Islamic palace architecture. It is also apparent, for example, in the Ziza of Palermo and in the Topkapi Palace: NECİPOĞLU, *Architecture, Ceremonial, and Power*, p. 247.

[87] After GARCÍA GÓMEZ, *Poemas*, p. 126.

[88] In fact, the inscriptions and the different approaches taken to convey similar symbolic ideas, is powerful evidence in support of the view championed by James Dickie (The Alhambra, p. 132) that the palace centred around the Court of the Myrtles and that built around the Court of the Lions are two different palaces.

[89] GRABAR, *Art Bulletin* LII (1970), p. 199.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000128

This is not to say that many of the cosmological leitmotifs given expression in the heavenly domes of the Alhambra do not possess a pedigree which ultimately stretches back to the late antique world and beyond. In particular, by focusing on the motif of the rotating dome, both literal and metaphorical, it has been my intention to show how a concept encountered in the palatine architecture of the Hellenistic, Roman, and Iranian worlds continued to find expression in Byzantine and Islamic domes, even if the precise form of that expression varied considerably from context to context. While I have been focusing on a single leitmotif, it is probable that the architectural forms of the medieval Islamic world were capable of bearing a variety of meanings simultaneously. Apart from references to cosmic kingship one may find a number of allusions to various other symbolic ideas in the decoration of the Alhambra and its inscriptions; paradisal and Solomonic themes are particularly emphasised. Since this is the case, it is not my intention to isolate cosmic kingship as the dominant iconographic theme in the palace, although it was undoubtedly a potent one, but merely to show how a certain aspect of this theme was expressed in the idea of a rotating cupola.

8. THE ROTATING DOME, ARCHITECTURAL FACT OR LITERARY FICTION?

Among the many questions raised by this brief investigation of the rotating dome in myth, metaphor, and palatine architecture, the most outstanding concern the relationship between literary texts and architectural constructs. In the context of the present discussion, two separate but related issues arise. The first is the nature of the relationship between literary descriptions of legendary, magical, or even historical palaces with cosmological overtones, and the design or decoration of built palaces. The second concerns the extent to which symbolic nuances in courtly panegyric and poetic descriptions of Islamic palaces may be taken as evidence that the architecture described was consciously imbued with similar ideas by its builders. As a monument adorned with ubiquitous texts, and as the creation of a culture informed by a rich literary tradition, the Alhambra is a monument uniquely placed to provide answers to some of these questions. Firstly, it is clear that the relationship between literature and palatine architecture is an extremely complex one. Since in the medieval Islamic world the palace, together with the mosque, was frequently the ideological hub and intellectual power house of society, it both informed and was informed by the contemporary culture in which it was created. The role of language and literature was frequently prominent, characterised by the

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000129

texts available to the court and the endeavours of contemporary literati. It is likely that in the relationship between built architecture and earlier, or legendary, palaces the influences feed both ways. It is probable, for example, that the wealth of stories relating to Nero's rotating *cenatio* or Khusrau's Throne have some basis in fact, however much the bare facts may have been embellished in later texts.[90] In the course of these embellishments the historical palaces assume the role of quasi-magical archetypes, indistinguishable from semi- or wholly-mythical palaces such as Khawarnaq or the Palace of Prester John.

The influence which these literary creations could exert in their turn is exemplified by the apparent impact of the *Haft Paikar* on the palatine architecture and courtly ritual of Mughal India. Here the influences appear to flow from myth to reality, or even in both directions. The legendary palace in the *Haft Paikar* clearly reflects medieval Islamic beliefs concerning the influence exerted by the stars on human, and especially courtly, activities. In the literary account these ideas are given superlative expression, with every detail chosen to maximise the favourable correspondences between the palace and the cosmos. The palace in this famous text seems in turn to have inspired the zodiacal pavilions and colour-coded rituals of the Mughal Emperor Humayun (r. 1530–56),[91] demonstrating the power of myth to make itself manifest.

In the case of the Alhambra it is not necessary to insist on the Throne of Khusrau or the domes of Khawarnaq as the immediate models for the cosmological cupolas in the palace,[92] since the Nasrid building stands at the head of an architectural and literary tradition according to which

---

[90] The same appears to be true of certain fantastical descriptions of palatine architecture found in Byzantine romance literature; SCHLAUCH, *Palace of Hugon*, p. 501.

[91] JAIRAZBHOY, *The Taj Mahal*, pp. 81, 88. Comparisons between specific Ottoman palaces and the palace described in the *Haft Paikar* are also found in Ottoman poetry; NECİPOĞLU, *Architecture, Ceremonial, and Power*, p. 246. As Grabar pointed out [*From Dome of Heaven to Pleasure Dome*, *Journal of the Society of Architectural Historians* XLIX (1990), p. 18], white is the colour at the apex of the wooden cupola in the Hall of the Two Sisters, just as the last of the domes in the palace of Bahram Gur is white. It seems probable that both the built and the legendary palace are drawing on similar cosmological traditions.

[92] But for more general associations between Khawarnaq and the Nasrid Palace of the Alixares in Granada see R. BASSETT, Les Alixares de Grenade et le Château de Khaouarnaq, in: *Revue Africaine* CCLX (1906), pp. 22–36. Jairazbhoy (*The Taj Mahal*, p. 88) suggested that the builders of the Taj Mahal were influenced by accounts of Khawarnaq.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000130

palaces were endowed with ceilings and domes imbued with cosmological significance through the use of colour, light, and form.

The second problem, the issue of poetic description or metaphor and its value in investigating the iconographic themes expressed in medieval Islamic architecture, is more difficult. The core problem is that of intentionality. We need perhaps firstly to distinguish poetic appellation from contemporary nomenclature. For example, while it is true to say that comparisons between contemporary palaces and the splendours of semi-legendary buildings such as Khawarnaq, or the use of cosmological language, were the standard stock-in-trade of any panegyrist worth his salt, the deliberate choice of names such as "al-Khawarnaq"[93] or "al-Thurayya"[94] for newly-built palaces carries more symbolic force, implying as it does a degree of intentionality on the part of the ruler for whom the palace was built.

It is also true to say that the bombastic dimension to the implicit claims being made for such a palace is immediately apparent only because names such as "al-Khawarnaq" can trigger reminiscences of long-gone Lakhmid splendours, kept alive in the wealth of literary descriptions which accumulated around the long-gone building.[95] Here, once again, the relationship between text and architecture is not a simple linear one, since linguistic triggers and poetic metaphors are both drawn from and feed back into the culture in which they have currency.[96] For example, the verses

---

93 One of the palaces in the Fatimid capital of al-Mansuriyya bore this name. Comparisons between the palaces of the city and the Lakhmid palace occur in contemporary poetry. In view of the choice of the name "Khawarnaq", it has been suggested that such comparisons were "more than a mere literary conceit"; J. BLOOM, The Origins of Fatimid Art, in: *Muqarnas* III (1982), p. 29.

94 See text above.

95 Note p. 122 above.

96 A particularly striking aspect of this is the influence exerted by the dominant aesthetic at a given time on both the literary and the material cultures of certain medieval societies. See, for example, an excellent study of the relationship between contemporary linguistic usage, literature, and architectural decoration in the Late Antique and Early Byzantine worlds; M. ROBERTS, *The Jeweled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*, London, 1989. It seems likely that the same holds true for Muslim societies. The notion of an intimate connection between poetic images and contemporary decoration is implicit in a recent study of the role of jeweled ornament in Islamic ceramics; E. BAER, Jeweled Ceramics from Medieval Islam: a Note on the Ambiguity of Islamic Ornament, in: *Muqarnas* VI (1989), pp. 91, 94. The connection between architecture, the minor arts, and contemporary literature in the Iranian world has been repeatedly stressed in the work of A. S. MELIKIAN-CHIRVANI; see for

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000131

of Ibn al-Nabulsi about the Dar al-ᶜIzz in Aleppo and the poem of al-Misri describing the glass pavilion of al-Ma'mun both suggest that the motif of rotating cosmological architecture was established in courtly panegyric long before the domes of the Alhambra were built, conceivably because rotation, or the idea of rotation, was associated with certain built palaces. The likelihood that some cosmological significance attached to the design of the surviving Mirador in the Alhambra increases the possibility that similar ideas were associated with the glass pavilion of al-Ma'mun, described by al-Misri as a rotating microcosm.

In short it can be argued that since many of the symbolic ideas which surface in courtly panegyrics were familiar to the members of the court, at whom such poetry was directed, the architecture which was the subject of such writing was intended to provoke precisely the starry-eyed and symbolically-charged linguistic response which it did. That cosmological ideas could be associated with a palace described in such terms cannot have escaped the notice of many contemporaries observing the architecture and its decoration. One may cite here Bargebuhr's contention that Ibn Gabirol attributed movement to the dome in the eleventh-century Jewish palace on the Sabikah Hill precisely because he knew that his patron intended him to see this effect. This may sound like a case of "the emperor's new clothes", but is it not true to say that to deal in symbolic terminology, both visual and linguistic, is not to deal in literal truths, but in culturally-charged perceptions ?

One may even question the stress laid on intentionality in determining the significance of medieval Islamic architectural or decorative forms. In any given society the dominant concepts, especially the dominant political ideologies, are likely to find expression in many areas of that society's activities. This is true even if contemporaries are not fully aware of the implications and historical pedigree of a particular ideological leitmotif. Familiarity through constant usage may not breed contempt, but at the very least it tends to blunt the cutting edge of even the most potent ideas. As we have seen, there is ample evidence to suggest that in the medieval Islamic world astral or cosmological terminology was, almost as a matter of course, applied to the ruler, no matter how petty. It seems a priori unlikely that a palace constructed in an ambience pervaded by notions of astral or cosmic kingship, should not have been influenced by those same ideas. It

---

example Conceptual Art in Iranian Painting and Metalwork, in: *Akten des VII. Kongresses für Iranische Kunst und Archäologie München 7.–10. September 1976*, Bonn 1979, pp. 392–400.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000132

is also the case that the dominant ideas or ideologies in a given society are likely to find simultaneous expression across a wide range of media. The palace of Bahram Gur comes to mind again, and it should be clear from the preceding discussion that the cosmic setting in which the ruler frequently appears in the minor arts of the Islamic world is likely to be but a macrocosmic reflection of the cosmological microcosm within which the rulers so depicted acted out their courtly rituals. Literary descriptions are not intended as architectural blueprints, but neither are they generated within a cultural vacuum. This being so, it would be a mistake to characterise the relationship between iconographic themes given simultaneous expression in the design of a built palace and contemporary descriptions or praises of it as either causal or post hoc, and thereby contingent.

One might even go so far as to offer the paradoxical suggestion that, in their own context, references to cosmic monarchy in the medieval world, East and West, were such a commonplace cliché of royal art and literature as to constitute a rather banal sine qua non of kingship.[97] While the implications of this suggestion may appear disturbing, it is unlikely that notions of world domination or solar monarchy, whether expressed in literature or architecture, held the same significance for medieval Muslims as they do for a Western art historian of the late twentieth century endeavouring to reconstruct fragments of meaning in an age which has rejected universals, not to mention universal kingship.[98]

In dealing with the Alhambra the problem of intentionality is in any case less acute since little is left to fate. Iconographic allusions apparent in architectonic forms, such as the wooden cupola in the Hall of the Two Sisters, are made more explicit by the use of apt quotation, both Qur'anic and poetic, to adorn the architectural forms on whose behalf they speak. The presence of appropriate literary vectors implies a high degree of choice, presumably on the part of the royal patron. It is significant that poetic verses replete with the contemporary metaphors, not to say clichés, of courtly poetry were the vehicles chosen to convey, or at least reinforce, certain iconographic themes in the palace. The implication is that at least

---

97 The ubiquitous use of Solomonic imagery in the courtly art of the medieval world from Ireland to Iran offers an analagous manifestation of the same phenomenon.

98 For a brief reappraisal of the notions of intentionality and a dominant meaning in iconographic studies of Medieval Christian architecture see P. CROSSLEY, Medieval Architecture and Meaning: the Limits of Iconography, in: *Burlington Magazine* CXXX (1988), pp. 116–21.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000133

in fourteenth-century Granada, but conceivably elsewhere, there was a high degree of correspondence between the iconographic themes expressed in palatine architecture or decoration, and the symbolic language in which these buildings were described by contemporary writers.

Would we, for example, dismiss the cosmological themes which feature prominently in the poetry of Ibn al-ᶜAyyab,[99] or the rotating cupola to which Ibn Zamrak alludes, as literary clichés or poetic fantasy if the texts survived but not the architectural setting in which they were designed to be read? As it is we are fortunate enough to be able to read the text in context, to determine that the idea of a rotating dome, although presented to us in a poetic simile, has a basis in architectural fact.

9. CONCLUSION

Seen from a slightly different perspective, the liberal use of inscriptions which give so much meaning to the architecture which they adorn also gives a clue to the status of such ancient cosmological themes in fourteenth-century Granada. Their very presence might imply that the meanings associated with features such as the Dome of Heaven were not by then immediately apparent to all of those for whom such spectacles were intended.[100]

Such symbolic allusions necessarily work on a number of levels, not all of which are immediately accessible to all observers, and it is possible that the use of inscriptions in conjunction with spectacular architectonic forms was intended to underline the message, to re-validate or re-invigorate the well-worn visual and linguistic clichés of cosmic monarchy.

It is perhaps something more than an irony of history that similar problems may have been associated with any notions of cosmic monarchy implicit in the rotating rotunda of the Domus Aurea. Axel Boëthius suggested that any such references intended in the design of the *cenatio* were, as an alien import to the Roman architectural tradition, understood by few of Nero's contemporaries.[101] In contrast to L'Orange, Boëthius

---

[99] RUBIERA MATA, Los Poemas Epigraficos de Ibn al-Yayyâb en la Alhambra, in: *Al-Andalus* XXXV (1970), pp. 453–73.

[100] As suggested by GRABAR, *The Alhambra*, p. 207. However, the description of Hasanbeyzade, cited in the text above, suggests that such ideas were immediately apparent to certain of the literati in seventeenth-century Istanbul.

[101] BOËTHIUS, Nero's Golden House, p. 453.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000134

put the emphasis on the rotating dome as a dome of pleasure, the pièce de résistance of a palace rich in marvels. Both tendencies are reconciled in the fabled palace built for Bahram Gur in which the relationship between the activities and pleasures of courtly life and the realm of the sublime are made explicit. In the *Haft Paikar* it is related how the clothes, drink, and even companions of the king were carefully chosen to harmonise with, and harness, the ambivalent forces which the planets exert on human activity. Similarly, in the Alhambra both the sensual and the transcendental aspects of the architecture are stressed in unison.[102]

Just as relevant to the theme of this conference is the fact that the idea of a "Dome of Heaven", certain iconographic types associated with it, and its enduring connection with ancient ideological traditions could apparently be transferred with ease from one cultural setting to another, at least within the exclusive domain of courtly architecture.

Thus the rotating dome with which I began, if not derived from the inherited traditions of Hellenistic monarchy, may itself be a cultural import, a Roman interpretation of an Iranian idea carried eastwards on that great wave of Near Eastern culture which broke over the Mediterranean in the first few centuries of the Christian era. Moreover, in using the dome as part of the vocabulary of cosmic kingship, Nero was merely continuing a cultural experiment started by Alexander the Great.[103] Given the mobility, in every sense, of this dynamic incarnation of the heavenly dome, its passage into the repertoire of Islamic palace architecture is

---

[102] As GRABAR pointed out (*From Dome of Heaven*, pp. 15–7). It should however be borne in mind that the division between "Dome of Heaven" and "Pleasure Dome" is an artificial one and not very satisfactory. In the Alhambra, Qur'anic quotation is used in conjunction with poetic inscription to lend a dome cosmological significance. One is reminded of Muslim accounts of Paradise, where the transcendental joys of the Garden are described in concrete sensual terms. It is also likely that many of the pursuits of pleasure could, in a royal setting, assume a ritual significance. It is possible, for example, that drinking bouts which appear to us as ribald revelries may once have had some deeper significance. The drinking cup, held in the hand of an enthroned ruler, could act as a powerful symbol. It is possible that the circular shape of drinking vessels could, on occasion, assume a cosmological significance; HILLENBRAND, *Rayed Nimbus*, pp. 25–6. Al-Maqdisi, comparing the tenth-century Fatimid capital of al-Mansuriyya to the round city of Baghdad, the cosmological associations of which are well known, says that the shape of the former city is "circular like a drinking cup"; BLOOM, *Fatimid Art*, p. 28. Since metaphorical descriptions of glasses and goblets as moons and stars are common in Arabic poetry, it remains to be seen whether or not these are ever more than literary conceits.

[103] BALDWIN SMITH, *Architectural Symbolism*, p. 124; *The Dome*, pp. 81–2.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000135

hardly surprising. Indeed, that the idea of the rotating cupola should find expression in fourteenth-century Granada, and in later Islamic palaces, is a witness both to the universal appeal and persistence of certain potent ideas over time, and the ease with which these ideas were able to permeate cultural boundaries.[104] One must conclude either that those cultural barriers were less substantial entities than might at first appear, or that the hubris of kings transcends the divisions between nations.

PLATES

XVII/4	Alhambra, painted ceiling in the Hall of the Ambassadors (after CABANELAS RODROGUEZ, *El Techo*).
XVII/5	Alhambra, *muqarnaṣ* ceiling in the Hall of the Two Sisters.
XVII/6	Alhambra, Mirador de la Daraxa.
XVIII/1	Alhambra, wood and glass ceiling in the Mirador de la Daraxa.
XVIII/2	The first clock of al-Jazarī (after HILL, *Book of Ingenious Mechanical Devices*).
XVIII/3	Bahram Gur in the Hall of the Seven Images, Khawarnaq (after GRAY, *Persian Painting*).

[104] Although I have deliberately focused on Islamic palaces, one can find domes which are built or decorated in such a way as to suggest movement or rotation in the religious architecture of the Islamic world. One of the most striking examples is the dome of the Ulu Cami at Eski Malatya (1247); S. P. SEHERR-THOSS, *Design and Colour in Islamic Architecture; Afghanistan, Iran, and Turkey*, Washington 1968, pl. 108. The lines of the bricks composing this dome swirl around the interior of the roof, producing a whirling sensation presumably similar to that experienced by the Patriarch Photius. At the apex of the dome, the source of movement, is a six-pointed star intertwined with repetitions of the name of Muhammad. Similar examples of medieval "whirling" domes are found over a wide geographical range. Some particularly effective examples occur in Yemeni mosques, for example in the fourteenth-century decoration of the main dome in the Ashrafiyya in Taᶜizz. Here a central medallion is surrounded by eight smaller satellite medallions, four of which "give the illusion — perhaps this is intentional — of spiralling fireworks"; R. LEWCOCK, The Painted Dome of the Ashrafiyyah in Taᶜizz, Yemen, in: *Arabian and Islamic Studies*, London 1983, p. 101, pl. I. The precise meaning of this implied rotation in the context of Islamic sacred architecture remains to be investigated.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000136

Die Rezeption des vorislamischen Thronbildes in den Darstellungen auf tauschierten Metallarbeiten des 13. und 14. Jahrhunderts

Annette Hagedorn, Bonn

Bei der intensiven Beschäftigung mit den islamischen Metallarbeiten des 13. und 14. Jahrhunderts wurden insbesondere Stil und Ikonographie von 210 tauschierten Metallarbeiten eingehend untersucht, um zu Aussagen über das Bildrepertoire dieser Objekte zu gelangen.[1]

Taf. XVIII/4: *Kanne, Mosul 1232* [2]
Taf. XVIII/6: *Kerzenleuchter* [3]

Die Lokalisierung und Entstehungszeit der Stücke ist z. T. inschriftlich gesichert, wenn Entstehungsort oder Auftraggeber genannt werden. Ca. 80 Objekte sind so relativ genau zu datieren, die restlichen 130 anderen Stücke müssen aufgrund von Stilvergleichen dieser Gruppe zugeordnet werden.

Taf. XVIII/5: *Kanne, 1246* [4]
— *Tablettständer* [5]

Bei der Auswertung von ca. 1000 figürlichen Szenen auf diesen Metallarbeiten wurde deutlich, daß im 13. und frühen 14. Jahrhundert ein Bildrepertoire verwendet worden ist, das aus älteren Bildquellen schöpft, aber nun neu konzipiert wurde. Für die folgenden Ausführungen ist interessant, daß innerhalb der 1000 Darstellungen 77 Thronszenen auf 48 Objekten

---

1 Der folgende Vortrag stellt in sehr konzentrierter Form einen bestimmten Aspekt aus meiner Dissertation vor. Ich weise für weitere Literaturangaben und die ausführliche Darstellung der Problematik auf diese Arbeit hin (Hagedorn, 1992).

2 London, The British Museum, Inv. Nr. 66.12–69.61. Abb.: Hagedorn, 1993, Kat. Nr. 8 mit Abbn.

3 Wien, Museum für Angewandte Kunst, Inv. Nr. GO 1033 (bisher nicht publiziert).

4 Baltimore, The Walters Art Gallery, Inv. Nr. 54.456. Abb.: Ettinghausen, 1961, fig. 10–20.

5 Kuwait, Privatsamml., Inv. Nr. I/345. Abb.: Kat. Humlebaek 1987, S. 63.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000137

ermittelt werden konnten. In allen diesen Thronszenen wird das Grundmotiv „Thronender Herrscher" szenisch erweitert. Nach den szenischen Details und der Pose der Herrscher lassen sich drei Gruppen bilden, denen alle bisher bekannten Thronszenen auf Metallarbeiten zugeordnet werden können.

Bei der ersten Motivgruppe, dem sog. „offiziellen Thronbild", das in 55 Beispielen überliefert ist, wird der Herrscher jeweils im Zentrum der Darstellung gezeigt. Er sitzt immer mit untergeschlagenen Beinen, immer in Frontalansicht und mit einer einzigen Ausnahme immer auf einem Löwenthron. Ergänzungen des Thronbildes sind Minister oder Insignienträger zu beiden Seiten des Thrones und Herrschaftssymbole wie Genien, Adler oder Pfauen. In allen Beispielen trägt die Hauptperson Turban oder Krone, nie die von anderen Darstellungen bekannte seldschukische Fellmütze. Die Fürsten halten vor ihrem Oberkörper in ihrer rechten oder linken Hand stets ein Trinkgefäß.

— *Kanne, 1246/47* [6]
Taf. XIX/1: *Kerzenleuchter* [7]

Eine zweite Darstellungsgruppe mit ingesamt neun Beispielen zeigt den Fürsten bei Audienzen. Hierbei sitzen die Herrscher stets in der linken Bildhälfte, beide Beine stehen auf dem Boden. Dem Thronenden nähert sich jeweils eine audienzsuchende Person in devoter Haltung. Dreimal wird der Fürst dabei durch einen Handkuß geehrt, einmal durch eine Proskynese, einmal sitzt ein Mann vor dem Herrscher.

— *Kerzenleuchter, 1224* [8]
Taf. XIX/2: *Kanne, 1233* [9]

In 13 Szenen werden thronende Fürsten beim Fest gezeigt, davon 11 mal mit Musikanten. So stark das Bildambiente und die Bildkomposition variiert werden, die Sitzpose des Fürsten ist stets gleich. In allen Beispielen sitzt er mit angezogenem rechten und auf den Boden gestellten linken Bein auf einer wenig ausgezeichneten Sitzgelegenheit.

---

6 Baltimore, The Walters Art Gallery, Inv. Nr. 54.456. Abb.: ETTINGHAUSEN, 1961, fig. 10–20.

7 New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 91.1.563. Abb.: BAER, 1983, fig. 208 und 218.

8 Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 57.148. Abb.: BAER, 1983, fig. 22.

9 London, The British Museum, Inv. Nr. 66.12–69.61. Abb.: HAGEDORN, 1992, Kat. Nr. 8 und Abbn.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000138

Die beschriebenen drei Kategorien des Thronbildes werden auf den untersuchten Objekten ohne Abweichungen illustriert, und diese Einheitlichkeit beweist, daß die ausführenden Künstler das Thronbildkonzept bewußt angewandt haben. Aufgrund dieser festgelegten Bildformen können auch Thronbilder herausgelöst aus dem erzählerischen Kontext einer Bildreihe einem der drei Typen zugeordnet werden, und damit kann festgemacht werden, welches der drei Themen (offizielles Thronbild, Audienzszene oder Festszene) wiedergegeben werden soll.

Bei einem Vergleich der Metallarbeiten mit gleichzeitigen Beispielen aus anderen Kunstgattungen wird deutlich, daß es das festgelegte Thronbildschema nur auf den Metallarbeiten des vorderasiatischen Raumes gibt.

Taf. XIX/3: Tintenfaß, 13. Jh.[10]

Bei iranischen Metallarbeiten des 12. und 13. Jahrhunderts werden ungewöhnlicherweise Thronende nie als eigenständige Komposition gezeigt, alle im weitesten Sinne als Thronende zu bezeichnende Figuren gehören vielmehr dem astrologischen Themenkreis an.

Taf. XIX/4: Ḥarīrī, 43. Maqāme [11]
— *Ḥarīrī, 10. Maqāme* [12]

In den Illustrationen gleichzeitiger Handschriften tauchen zwar die drei Themen „offizielles Thronbild", „Audienz" und „Fest" auf, und auch Devotionsakte wie Hand- oder Fußkuß sind dargestellt, es ist jedoch anders als bei den Metallarbeiten kein einheitliches System in diesen Darstellungen zu entdecken.

Taf. XIX/5: Keramik, verm. Kāšān [13]
— *Keramik* [14]

Auf der gleichzeitigen seldschukischen Keramik aus Kāšān wird bis auf eine Ausnahme der Fürst stets in der Pose des „offiziellen Thronbildes" gezeigt, wobei der Fürst nur zweimal auf einem Löwenthron sitzt und

---

[10] Nuad Es-Said Collection, Kat. Nr. 2. Abb.: ALLAN, 1982, S. 36.

[11] Paris, Bibliothèque Nationale, Ms arab 3929, fol. 157r. Abb.: GRABAR, 1984, Microfiche 8, Abb. D10.

[12] Paris, Bibliothèque Nationale, Ms arab 6094, fol. 31r. Abb.: GRABAR, 1984, Microfiche 2, Abb. D4.

[13] Washington, The Freer Gallery of Art, Inv. Nr. 28.2. Abb.: HAGEDORN, 1992, Abb. 19.

[14] Ehem. Debenham-Collection, Abb.: SPA, Tf. 703a.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000139

sonst auf einem niedrigen Thron, vor dem sich ein bis zwei Pfauen befinden. Die Audienzpose erscheint nie, die Festpose nur einmal.

— *Titelblatt, Šāhnāma, 1333* [15]

Taf. XX/6: *Miniatur (turanischer Krieger und byzantinische Abgesandte), Šāhnāma, 1333* [16]

Um den Vergleich chronologisch fortzuführen, ist darauf hinzuweisen, daß in den sogenannten Inğū-Handschriften aus Shiraz, die in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden, es anders als in den Handschriften der arabischen Malschule ein sehr festgelegtes Thronbild gibt, auf dem der Herrscher aber ausschließlich in der „Festbild-Pose" gezeigt wird.

— *Miniatur, Bahrām Gūr und der Juwelier Mahiyār* [17]

— *Miniatur, Cäsar empfängt die Gesandten des Ḫusrau Parvīz*[18]

Ganz anders ist dagegen die Darstellung in den sogenannten „kleinen Šāhnāmas", die bisher nicht eindeutig lokalisiert und datiert werden konnten. Hier werden — wie in der arabischen Malschule — verschiedene Thronbildsituationen gezeigt, aber nicht — wie auf den Metallarbeiten — in einem festen Konzept. Unter Umständen könnte auf dieser Grundlage eine Zuschreibung der „kleinen Šāhnāmas" in den Vorderen Orient, wie sie M. Simpson[19] vorgeschlagen hat, möglich werden.

Taf. XIX/5: *Becher, Keramik, verm. Kāšān* [20]

— *Schale, Keramik* [21]

In der kunsthistorischen Literatur wurden zahlreiche Vorschläge für mögliche Einflüsse auf das islamische Thronbild des 13. und 14. Jahrhunderts unterbreitet. Insbesondere K. Otto-Dorn hat in ihrem ausführlichen Aufsatz zum seldschukischen Thronbild 1982 versucht, die Besonderheiten des seldschukischen Thronbildes herauszuarbeiten und die verschiedenen

---

15 St. Petersburg, MS Dorn 329, fol. 16r. Abb.: HAGEDORN, 1992, Abb. 25.

16 St. Petersburg, MS Dorn 329, fol. 335v. Abb.: ADAMOVA, 1985, S. 145.

17 Samml. Prinz Aga Khan, Inv. Nr. IR.M.I. Abb.: Trésors de l'Islam 1985, Kat. 17, S. 47.

18 Dublin, Chester Beatty Library, Inv. Nr. MS 104.74. Abb.: SIMPSON, 1979, Abb. 22.

19 SIMPSON, 1981.

20 Washington, The Freer Gallery of Art, Inv. Nr. 28.2. Abb.: HAGEDORN, 1992, Abb. 19.

21 Washington, The Freer Gallery of Art, Inv. Nr. 37.5. Abb.: ATIL, 1973, Kat. Nr. 35.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000140

Details der Thronszenen wie Sitzhaltung, Thronformen oder das Becherattribut von der Kunst der innerasiatischen Turkvölker abzuleiten. Als das typische Thronbild dieser Phase nennt sie dabei die Ausformung des Themas, die sich auf den Keramiken finden, die aber — wie gezeigt — weder auf Metallarbeiten, noch innerhalb von Handschriften zum wirklichen Standard geworden war.

Es ist keine neue Erkenntnis, daß es innerhalb der Entwicklung der islamischen Kultur und der damit verbundenen Entwicklung der islamischen Kunst immer wieder starke Rückwendungen zur vorislamischen Kultur des Vorderen Orients gegeben hat. Eine besondere Blüte dieser Rezeption bestimmt auch das 13. Jahrhundert und so auch die besonders stark höfisch orientierte Kunst dieser Zeit.

Auch alle drei beschriebenen Thronbildtypen lassen sich in der Kunst der vorislamischen Phase im Bereich des Vorderen Orients wiederfinden.

— *Silberschale, 6.–7. Jh.*[22]

Taf. XIX/6: *Silberschale mit dem Bildnis Ḫusrau I.*[23]

Das Thronbild mit frontal sitzendem Herrscher ist das offizielle Thronbild der Sassanidenzeit. Es findet sich u.a. auf Felsreliefs und Silberschalen, wobei die Beinhaltung des Herrschers von den seldschukischen Beispielen abweicht. Dieses Thronbild ist offensichtlich in engem Zusammenhang mit der hellenistischen Kultur des Mittelmeerraumes entstanden (vgl. Theodosius-Missorium) und taucht in der persischen Kunst der Spätantike seit den Parthern auf.

— *Silberschale mit dem Bildnis Theodosius I., 4. Jh.*[24]

In der achämenidischen Kunst gibt es diese frontale Darstellung des Herrschers auf dem Thron dagegen nicht.

— *Persepolis, Peristyle des Saales der hundert Säulen. Persepolis, Darius auf dem Thron, 5. Jh.*[25]

Dagegen findet sich die oben beschriebene Audienzszene mit einem Herrscher, der im Profil gezeigt wird und auf einem hochlehnigen Thron sitzt und beide Füße auf den Boden stellt, bereits ausgeprägt in der achä-

---

22 Baltimore, The Walters Art Gallery, Inv. Nr. 57.625. Abb.: GRABAR, 1967, Abb. 16.
23 St. Petersburg, Eremitage. Abb.: ERDMANN, 1969, Abb. 67.
24 Madrid, Real Academia de la Historia. Abb.: HARPER, 1981, S. 106.
25 Abb.: SPA, Bd. VII, Tf. 84.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000141

menidischen Kunst, wie das Beispiel der Audienzszene des Darius in Persepolis zeigt.

— *Susa, Relief, Artabanus V., 1. Drittel des 3. Jh.*[26]
— *Silberschale, 4. Jh.?* [27]

Daß dieses achämenidische Konzept auch eine Nachfolge in parthischer und sassanidischer Zeit hatte, belegen das Relief aus Susa mit einer Darstellung von Artabanus V. (213–224) und eine Szene auf einer sassanidischen Silberschale.

Taf. XX/1: *Silberteller, Privatsammlung* [28]
Taf. XX/2: *Silberteller* [29]

Darstellungen von Festen, bei denen Fürsten in einer entspannten Sitzpose beim Gelage inmitten ihres Hofstaates aus Musikanten, Tänzern und Thronwächtern sitzen, sind ein häufig verwendetes Motiv auf sassanidischen Silberschalen.

— *Relief, Asurbanipal, Niniveh, ca. 645 v. Chr.*[30]
— *Grabrelief, Samos, hellenistisch, 2.–1. Jh. v. Chr.*

Wie das offizielle Thronbild dürften ihre Wurzeln in der hellenistischen Kunst liegen, reichen aber weiter zurück bis in altorientalische Zeit. Es sei hier nur an die Festszene mit Asurbanipal in Niniveh aus dem 7. Jh. und an kleinasiatische Grabreliefs mit Totenmahlszenen — hier aus dem 2.–1. Jh. v. Chr. — erinnert.

— *Silberteller, verm. 4. Jh.*[31]

Bemerkenswert ist es, daß nur ein Beispiel aus dem sassanidischen Kulturkreis erhalten geblieben ist, auf dem wie auf den Metallarbeiten der seldschukischen Zeit alle drei Thronbildtypen („offizielles Thronbild", „Audienzszene" und „Festszene") gemeinsam erscheinen. Und dies ist

---

26 Abb.: HAGEDORN, 1992, Abb. 31.
27 London, The British Museum, Inv. Nr. 124093. Abb.: HAGEDORN, 1992, Abb. 27.
28 Abb.: GRABAR, 1967, Kat. Nr. 15, S. 102.
29 Cincinnati, The Cincinnati Art Museum, Inv. Nr. 166.1090. Abb.: HAGEDORN, 1992, Abb. 58.
30 London, The British Museum. Abb.: ORTHMANN, 1975, Taf. 247.
31 London, The British Museum, Inv. Nr. 124093. Abb.: HAGEDORN, 1992, Abb. 27.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000142

interessanterweise wiederum eine Metallarbeit — nämlich ein Silberteller des 4. Jahrhunderts n.Chr.

— *Sarkophag verm. für Bilge Khan, um 734, Terrakotta, Pendzikent, 7.–8. Jh.*[32]

Es ist nicht zu verkennen, daß in das seldschukische Thronbild eine Reihe von Elementen eingeflossen sind, die nicht aus dem vorderasiatischen Kulturkreis abgeleitet werden können — so ist etwa die Sitzpose des offiziellen Thronbildes am überzeugendsten aus innerasiatischen Traditionen der Turk-Völker zu erklären. In diesem Zusammenhang soll auch darauf hingewiesen werden, daß die drei Thronbildtypen auch in der Kunst Zentralasiens des 5. bis 9. Jahrhunderts auftauchen. Da die bisher bekannten Beispiele jedoch nicht aus einer Kunstgattung eines engeren Kulturkreises stammen, ist es m. E. nicht zwingend nötig, eine Ableitung der Thronszenen aus dem zentralasiatischen Gebiet, das ja unter starkem sassanidischen Einfluß stand, anzunehmen, wenn eine direktere Übernahme aus dem Kulturkreis des Vorderen Orients ebenso gut möglich war und viel naheliegender ist.

Taf. XX/3: *Schale, Keramik* [33]
Taf. XX/5: *Kubadabad, Fliese, Keramik um 1235* [34]

Durch nichts ist die kulturelle Bedeutung der Seldschuken in Zentralasien nachgewiesen. Nur wenige Objekte können direkt auf Turkstämme Zentralasiens bezogen werden,[35] und diese Objekte haben nur wenige Gemeinsamkeiten mit den künstlerischen Produkten, die hinzugezogen werden, wenn von „Seldschukischer Kunst" gesprochen wird, die doch erst nach dem Ende des großseldschukischen Reiches entstanden ist.[36] Dagegen wird in den Quellen seit dem 12. und auch des 13. und 14. Jahrhunderts immer wieder die Abhängigkeit der Seldschuken von der persischen Kultur und den persischen Intellektuellen, die deren Traditionen an die neuen Herrscher weitergaben, betont (vgl. z. B. al-Ġazzālī, Niẓām-

---

[32] Abb.: BELENITZKI, 1980, S. 123.
[33] London, Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. C 52–1952, Photo der Verfasserin.
[34] Konya, Karatay-Medrese, Museum. Photo der Verfasserin.
[35] ESIN, 1980, dies. 1975.
[36] Erste datierte Keramik 1179 (Krug, London, The British Museum, Inv. Nr. 1920.2–26): ETTINGHAUSEN, 1967, S. 1672; WATSON, 1985, S. 197. Erste datierte Metallarbeit 1163 (Eimer, St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. CA-12687): ATIL, 1985, S. 17.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000143

al-Mulk, Kaikāvūs b. Iskandar[37]). Danach haben die mittelalterlichen orientalischen Fürsten nachweislich das altorientalisch-persische Hofzeremoniell übernommen.[38] Diese Tatsache kann durch literarische Hinweise belegt werden, die das offizielle Hofprotokoll der islamischen Fürsten beschreiben und zeigen, welche Traditionsgrundlagen dabei empfunden und bewußt nachgeahmt wurden. So schreibt Hofchronist Ibn Bībī über einen der rumseldschukischen Herrscher: „Der Sultan nahm auf dem mit goldenen Juwelen geschmückten Thron, den man für die Audienz von großen Botschaftern verfertigt hatte, nach der Gepflogenheit des Dschemschid Platz und setzte sich die Kaiqobadische Krone auf das Haupt."[39] Darüber hinaus zeigen auch erhaltene Schloßbauten, z. B. von Kubadabad, Diyarbakir, Mosul durch ihre Bauform, bzw. die Grundrisse der Thronsäle und der Iwane, wie intensiv sich die Fürsten und Künstler mit älteren persischen Traditionen auseinandersetzten. Auch hierzu liegen Beschreibungen vor, z. B. von Ibn Bībī und Ibn Baṭṭūṭa.[40]

Da somit die Rezeption des vorislamischen Thronzeremoniells in seldschukischer Zeit mit Sicherheit nachweisbar ist, ist es m. E. überzeugend, auch die Elemente der Thronszenen in der bildenden Kunst dieser Zeit aus den vorislamischen Traditionen des Vorderen Orients abzuleiten. Es ist deshalb nicht möglich, allein aufgrund der Sitzposen im offiziellen Thronbild und in den Festszenen, die in der zentralasiatischen Kunst auftauchen, den Gesamtkomplex der seldschukischen Thronszenen aus dem zentralasiatischen Bereich abzuleiten. Ein Bilddetail allein beweist m. E. nicht die Grundlage des Gesamtkonzeptes der Bildikonographie. Vielmehr werden in ein übernommenes Schema in einer Art Synthese

---

37 Die bekanntesten sind: Qabūs-nāma von Kaikāvūs (1083 n.Chr.); Naṣīḥat al-Mulūk (ca. 1109/10 n.Chr.); Siyāsat-nāma von Niẓām al-Mulk (st. 1092 n.Chr.); Baḥr al-Fawā'id, anonym für einen Herrscher in Aleppo (1157/8–1161/2 n.Chr.). Alle Angaben: LAMBTON, 1971, S. 420 f.; BAGLEY, 1964, S. IX-XVI.

38 GLASSEN, 1981, S. 85 f.; BUSSE, 1969, S. 203 ff.

39 IBN BĪBĪ, 1959, S. 160.

40 IBN BĪBĪ, 1959, S. 146 f.: „Er befahl daher dem Sa'duddin Köpek, der zu jener Zeit Oberst-Jagd- und Baumeister war, daß er dort mit dem Bau eines Palastes beginnen solle, der mit seiner Köstlichkeit die Ernte des Paradieses zum Drusch bringen und in seiner lieblichen Schönheit die Paläste Sedir und Haernaq in den Schatten stellen solle." Ibn Baṭṭūṭa über Schiras: „The Sultan Abu Ishaq had at one time conceived the ambition to build a vaulted palace like the Ayvan Kisra (The hall of Chosroe) [...]." IBN BAṬṬŪṬA, 1958, S. 299 f. Über die Mauerinschriften von Konya, in denen teilweise Šāhnāma-Verse zitiert werden: BOMBACI, 1967.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000144

türkische Kulturkonstanten integriert, ohne daß etwas am Darstellungsmodell selbst verändert wird.

Taf. XX/4: *Silberteller, 8.–9. Jh.*[41]
— *Silberteller*[42]

Dieses Phänomen der Zusammenfügung des persischen Thronbildes und türkischer Kulturdetails ist schon in der vorislamischen Kunst zu erkennen und wird zur Grundlage bei der Datierung und Lokalisierung von sassanidischen und nachsassanidischen Silberwaren. P. Harper konnte zeigen, daß auf zentralasiatischer Kunst sassanidischer Zeit hochgestellte Personen anders als in der sassanidisch-persischen Kunst des zentralen Herrschaftsbereiches immer mit übereinandergeschlagenen Beinen gezeigt werden.[43] So fließen schon in dieser frühen Zeit türkische Entwicklungen in die Kunst ein. Insgesamt ist es aber möglich, daß das Thronbild Zentralasiens in seiner Grundstruktur auf westliche Formen zurückzuführen ist und erst später durch Hinzufügung von Elementen der türkischen Kultur dem neuen kulturellen Umfeld angepaßt wurde.

— *Becken*[44]
— *Kanne, 1246/47*[45]

Im 13. Jahrhundert scheint dann die geistige Grundlage für die verständnisvolle Auseinandersetzung der türkischen Herrscher mit der persischen Kultur soweit vertieft worden zu sein, daß es zu einer Realisierung des persischen Vorbildes im „täglichen Leben" kommen konnte.[46] Die Fürsten wollen nun so leben, wie sie sich die Hofhaltung der persischen „Ahnherren" vorstellen.[47] Man kann feststellen, daß diese Auseinandersetzung der postgroßseldschukischen Fürsten und ihrer Ratgeber mit den gewählten altorientalischen Idolen einen emotionalen,

---

41 St. Petersburg, Eremitage. Abb.: SPA, Bd. VII, Tf. 208A.
42 St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. S.43. Abb.: HARPER, 1981, Pl. 35, S. 236.
43 HARPER, 1981, S. 118 f.; TITLEY, 1983, S. 12–14; BELENITZKI, 1980, S. 199–222; ROWLAND, 1970, S. 85–96.
44 Berlin, Museum für Islamische Kunst, Inv. Nr. I 6581. Abb.: Kat. Berlin 1980, S. 64.
45 Baltimore, The Walters Art Gallery, Inv. Nr. 54.456. Abb.: ETTINGHAUSEN, 1961, fig. 10–20.
46 TAESCHNER, 1964, S. 153.
47 Einen besonderen Einfluß bei der Formfindung hatten das Šāh-nama Firdausis, Erzählungen Niẓāmis und die Fürstenspiegelliteratur: LAMBTON, 1971; NOELDEKE, 1896, S. 5–11; RYPKA, 1959.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000145

idealisierenden Charakter hatte. So wollen sich die Herrscher nun auch mit Objekten umgeben, die diesem Lebensgefühl entsprechen. Dies führt in der Kunst[48] zu einer Ikonographie, die die Vorfahren und deren Lebensumstände möglichst „authentisch" oder zumindest lebensnah dokumentieren soll.

Wegen der gezeigten motivischen Parallelen in der Kunst und der direkten Auseinandersetzung mit der vorislamischen persischen Kultur sowie dem dargestellten allgemeinen Höhepunkt der Persienrezeption in allen kulturellen Bereichen fürstlichen Lebens kann auf die postgroßseldschukische Kultur der Begriff der „Renaissance" angewandt werden. Offensichtlich in bewußtem und direktem Rückgriff wurde der Versuch unternommen, die sassanidische Kultur zu reaktivieren. Dabei kann als „Renaissance" nur eine Rezeption bezeichnet werden, die ein kulturelles Vorbild insgesamt und nicht nur in einzelnen Details aufgreift. In diesem Sinne kann während des 13. Jahrhunderts, das nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in der Kultur und Geisteshaltung insgesamt so stark dem sassanidischen Vorbild verpflichtet war, wie es das Šāhnāma Firdausīs darstellte, tatsächlich von einer echten „Sassaniden-Renaissance" gesprochen werden.

LITERATURVERZEICHNIS

1. *Quellen*

IBN AL-BALḪĪ: Description of the province of Fars in Persia at the beginning of the twelfth century A.D., LE STRANGE [Übers.], in: *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*. London 1912, S. 1–30.

IBN BAṬṬŪṬA: *The Travels of Ibn Baṭṭūṭa* (1325–1354), GIBB, Hamilton [Übers.], 3 Vols. Cambridge 1958, 1959, 1971.

IBN BĪBĪ, Nāṣir ad-Dīn Yaḥyā b. Maǧd ad-Dīn Muḥammad Tarǧuman: *Die Seltschukengeschichte des Ibn Bibi*, DUDA, Herbert [Übers.]. Kopenhagen 1959.

YĀQŪT, Abu ᶜAbd Allāh Yaᶜqūb b.: Jacuts Reisen, [Ausz.] WÜSTENFELD, Ferdinand, in: *Zeitschrift der deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, Bd. 43 (1864), S. 397–493.

[48] Quellen: zu Persepolis: IBN AL-BALḪĪ, 1912, S. 27; YĀQŪT, 1864, passim; IBN BĪBĪ, 1959, S. 100 f., S. 160. Ibn Bībī über die Stadt Ala'ija: „Der König der Welt hat vernommen, daß dieser gewaltige Fels von den Zeiten des Darius, Husangs, Alexanders und Cäsars der Platz der Väter und Großväter [...] gewesen ist." IBN BĪBĪ, 1959, S. 111.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000146

2. *Sekundärliteratur*

ADAMOVA, A. T.: *Die Miniaturen des Šāh-nāma von 1333*. Leningrad 1985.

ALLAN, James Wilson: *Islamic Metalwork: The Nuhad Es-Said Collection*. London 1982.

Art from the World of Islam (d.i.: Louisiana Revy, Vol. 27 no. 3, March 1987). Humlebaek 1987.

ATIL, Esin: *Ceramics from the World of Islam*. Washington 1973.

BAER, Eva: *Metalwork in Medieval Islamic Art*. New York 1983.

BAGLEY, F. R.: *Ghazālī's Book of Counsel for Kings*. London 1964.

BELENITZKI, A. M.: *Mittelasien. Kunst der Sogden*. Leipzig 1980.

BOMBACI, Alessio: Die Mauerinschriften von Konya, in: *Forschungen zur Kunst Asiens. In Memoriam Kurt Erdmann*. Istanbul 1967, S. 67–73.

BUSSE, Heribert: *Chalif und Großkönig*. Beirut 1969.

ENSIN Emel: *A History of Pre-Islamic and Early Islamic Turkish Culture*. Istanbul 1980.

ERDMANN, K.: *Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden*. Mainz 1969.

ETTINGHAUSEN, Richard u. GUEST, Grace D.: Iconography of a Kashan Luster Plate, in: *Ars Orientalis*. Vol. 4. 1961, S. 25–64.

ETTINGHAUSEN, Richard: Dated Faience, in: POPE, Arthur Upham (Ed.): *A Survey of Persian Art. From Prehistoric Times to the Present*. Bd IV. Islamic Period: The Ceramic Arts, Calligraphy and Epigraphy. London [usw.] 1967, S. 1667–1697.

GLASSEN, Erika: *Der mittlere Weg. Studien zur Religionspolitik und Religiosität der späten Abbasidenzeit*. Wiesbaden 1981.

GRABAR, Oleg (Ed): *Sasanian Silver. Late Antique and Early Mediaeval Arts of Luxury from Iran*. Michigan 1967.

— : *The Illustration of the Maqamat* (d.i.: Studies in Medieval Manuscript Illumination. No. 45). Chicago 1984.

HAGEDORN, Annette: *Die Blacas-Kanne. Zu Ikonographie und Bedeutung islamischer Metallarbeiten des Vorderen Orients im 13. und 14. Jahrhundert*. Münster 1992.

HARPER, Prudence O.: *Silver Vessels of the Sasanian Period*. Vol. 1: Royal Imagery. New York 1981.

KHALIFEH-SOLTANI, Iradj: *Das Bild des idealen Herrschers in der iranischen Fürstenspiegelliteratur dargestellt am Beispiel des Qabus-Name*. Tübingen 1971 (Phil. Diss.).

LAMBTON, Ann Katherine Swynford: Islamic Mirrors for Princes, in: *La Persia nel medioevo: Atti del Convegno internazionale. Roma 1970*. Accademia Nazionale dei Lincei. Quaderno n. 160. Rome 1971, S. 420–442.

NOELDEKE, Theodor: Das Iranische Nationalepos, in: *Grundriss der Iranischen Philologie*. Strassburg 1896.

ORTHMANN, W. (Hrsg.): *Der Alte Orient*. Propyläen Kunstgeschichte 14, Berlin 1975.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000147

POPE, Arthur Upham (Ed): *A Survey of Persian Art. From Prehistoric Times to the Present*. London [usw.] Vol. 1–14. 1967.

ROWLAND, Benjamin: *Zentralasien*. Baden-Baden 1970.

RYPKA, Jan: *Iranische Literaturgeschichte* (d.i.: Iranische Texte und Hilfsbücher. Bd 4). Leipzig 1959.

SIMPSON, Marianna Shreve: The Narrative Structure of a Medieval Iranian Beaker, in: *Ars Orientalis*. Vol. XII. 1981. S. 15–24.

SIMPSON, Marianna Shreve: *The Illustration of an Epic. The Earliest Shahnama Manuscripts*. New York 1979.

TAESCHNER, Franz: *Geschichte der arabischen Welt*. Stuttgart 1964.

TITLEY, Norah M.: *Persian Miniature Painting and its Influence on the Art of Turkey and India*. London 1983.

Trésors de l'Islam. Genf 1985.

WATSON, O.: *Persian Lustreware*. London 1985.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000148

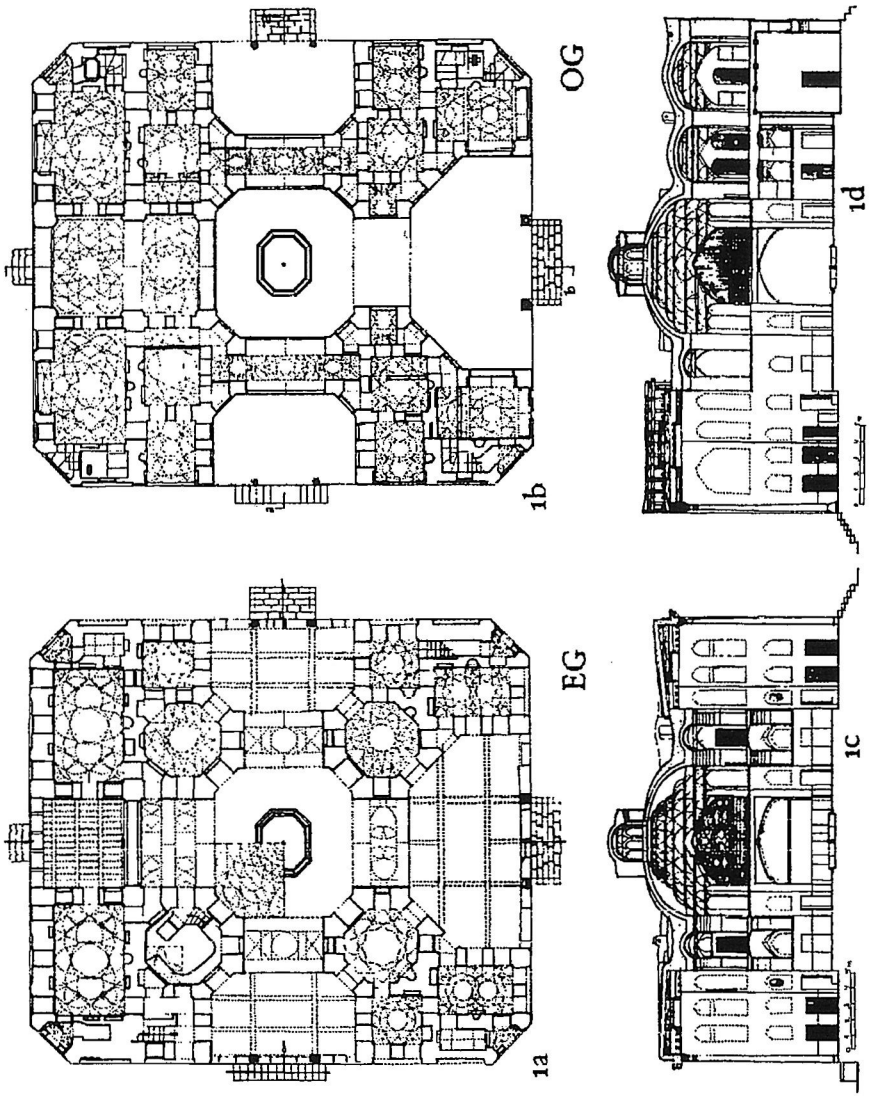
Traditionen iranischer Palastarchitektur in vorislamischer und islamischer Zeit

Dietrich Huff, Berlin

Unsere Kenntnis iranischer Wohn- und Palastarchitektur in allen ihren Einzelheiten, einschließlich ihrer Funktion und Benutzungsweise, beschränkt sich im wesentlichen auf die letzten vier Jahrhunderte, d.h. sie reicht nicht weiter als bis in die safawidische Periode zurück. Nur aus dieser Zeitspanne existieren zahlenmäßig genügende und in ihrer Bausubstanz hinreichend vollständig erhaltene Bauten, die eine Rekonstruktion des Raumprogrammes auch in der Höhendimension gestatten, und nur für diesen Zeitraum haben wir die Möglichkeit, mit Hilfe zeitgenössischer Berichte und durch das Studium noch lebendiger, traditioneller Wohnformen und Lebensweisen die Nutzung reicher iranischer Wohn- und Palastbauten ausreichend sicher zu erschließen. Daß in der Palastarchitektur dieser neueren Zeit die safawidische eine herausragende Rolle spielt, ist bekannt und erscheint uns selbstverständlich. Hier soll jedoch aufgezeigt werden, daß die Königspaläste von Isfahan darüber hinaus in weitaus umfassenderem Maße Repräsentanten iranischer Palastarchitektur schlechthin sind als allgemein bewußt ist.

Das charakteristische Merkmal safawidischer Paläste ist die Kombination eines aus großen, durch die gesamte Gebäudehöhe reichenden Kuppelsälen und Iwanen (nach außen offene Hallen) bestehenden Repräsentationsbereiches mit zweigeschossigen Gebäudeflügeln, deren kleinere Raumeinheiten dem privaten Lebensbereich im weitesten Sinne gedient haben. Der private Bereich ist mit dem offiziellen auf das engste verbunden, im Erdgeschoß durch Türen, im Obergeschoß auf besonders charakteristische Weise durch Fenster, Loggien, Galerien oder andere Durchblicksmöglichkeiten. Die Synthese von repräsentativen und privaten Zonen ist mit sehr unterschiedlichen Entwürfen verwirklicht worden. Niemals hat man sich jedoch mit Zufalls- oder Notlösungen begnügt; vielmehr ist der Wechsel von Ein- und Zweigeschossigkeit immer das Leitmotiv für die klare Gliederung der, strengen geometrischen Ordnungsprinzipien unterworfenen, Grundrisse und Fassaden.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000149



1. Hasht Behesht, Isfahan; Grundrisse von Erd- und Obergeschoß, Querschnitt, Längsschnitt

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000150

Am ausgeprägtesten tritt die Kombination repräsentativer und privater Raumbereiche in dem Palast der „Acht Paradiese", Hasht Behesht, in Isfahan zutage, einem ins Gigantische gesteigerten Gartenpavillon Shah Suleimans aus den Jahren 1669/70.[1] Dem Entwurf liegt das Konzept eines *Čahar Taq* zugrunde, einer Zentralkuppel über vier Bogenstellungen, dem in diesem Falle auf drei Seiten Iwane von gleicher Höhe wie die Kuppel vorgelagert sind (Abb. 1). Die Eckpfeiler der Konstruktion sind vollständig aufgelöst. In ihnen und auf der gesamten vierten Gebäudeseite ist in zwei Geschossen eine kaum noch faßbare Vielzahl von rechteckigen, quadratischen, polygonalen oder dreieckigen Räumlichkeiten untergebracht, kleine Säle, Zimmer, Kammern, Treppen und Loggien, z.T. ganz im Gebäudeinneren gelegen, z.T. zum Kuppelsaal, zu den Iwanen oder nach außen geöffnet; brückenartige Galerien zwischen Kuppelsaal und Iwanen verbinden die Obergeschoßbereiche. Die enthusiastischen Berichte europäischer Besucher am Safawidenhof schildern das gesellige Treiben in diesem, ursprünglich wohl speziell für Feste und Gelage errichteten Gebäude, dessen räumliche Vielfalt es den Gästen erlaubte, sich aus den großen Sälen in kleineren Gruppen oder zu intimem Beisammensein in die Nebenräume zurückzuziehen. In qadjarischer Zeit wurden die zweigeschossigen Bereiche als Wohnungen für königliche Favoritinnen hergerichtet; auf diese je vier Wohneinheiten pro Geschoß nimmt der Name „Acht Paradiese" Bezug.

Der „40-Säulen"-Palast, Čehel Sotun, das bekannteste Isfahaner Palastgebäude, das seine heutige Gestalt durch Erweiterung eines Gartenhauses Shah Abbas' I (um 1590) unter Shah Abbas II (um 1647) erhalten hat, läßt das Zusammenspiel von repräsentativem und privatem Bereich weniger deutlich erkennen.[2] Jedoch haben auch hier die Obergeschoßräume beiderseits des Hauptiwans und auf der Gebäuderückseite Fenster zum Iwan und Ausblicke über balkonartige Estraden in die seitlichen Vorhallen; Fenster zum Hauptsaal könnten möglicherweise bei späteren Umdekorierungen der Saalwände verschlossen worden sein.

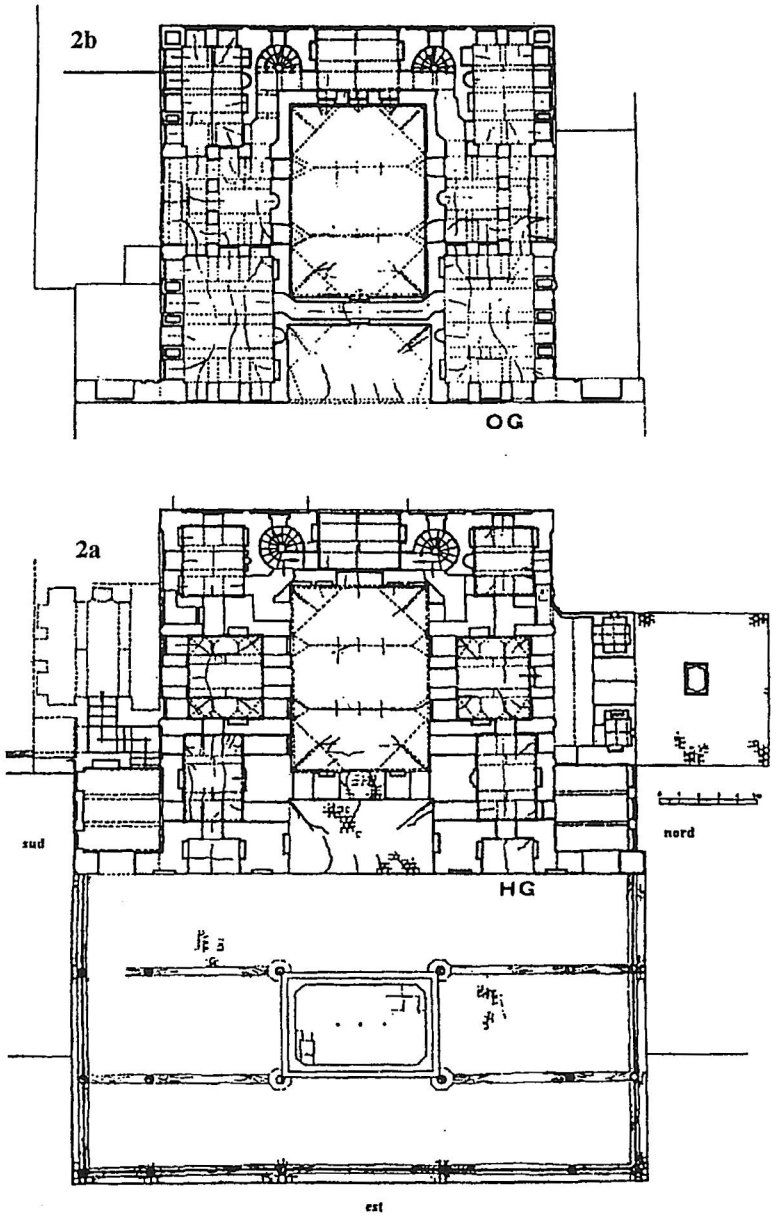
Der interessanteste der erhaltenen safawidischen Palastbauten ist zweifellos das am Meidan-e Shah, dem safawidischen Stadtzentrum, gelegene

---

[1] M. FERRANTE, Le pavillon des Hašt Bihišt, ou les Huit Paradis, à Isphahan: Relevés et problèmes s'y rattachant, in: G. ZANDER, *Travaux de restauration de monuments historiques en Iran*, Rom 1968, S. 399 ff., Abb. 2–8.

[2] Ders., Čihil Sutun: Études, relevés, restauration, in: G. ZANDER, a. O., S. 293 ff. Abb. 1–9.

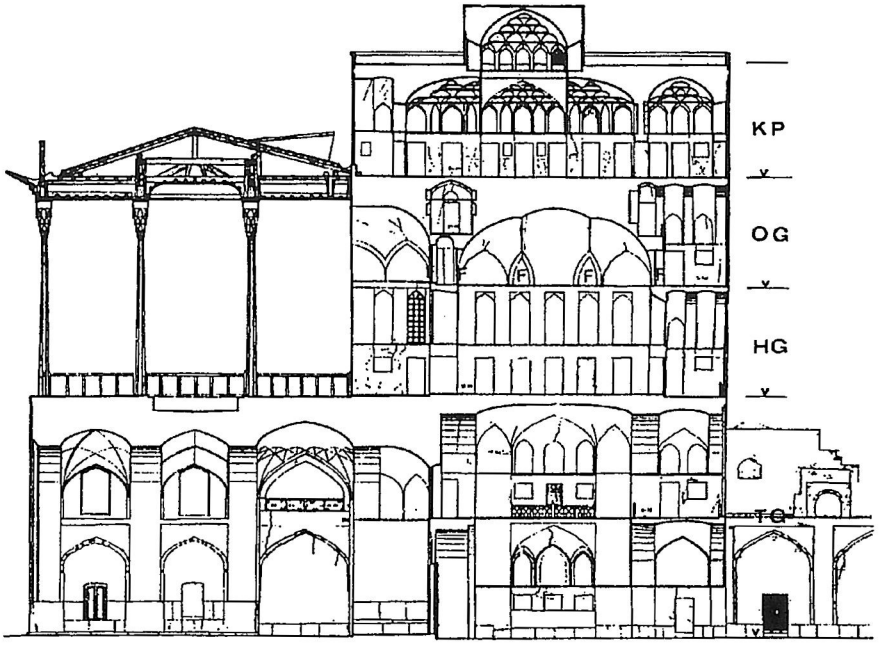
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000151



2a. Ali Qapu, Isfahan; Grundriß des über dem Torbau liegenden Hauptgeschosses
2b. Ali Qapu, Isfahan; Grundriß des ersten Obergeschosses

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000152

Ali Qapu.[3] In dem turmartigen Bau sind drei Anlagen übereinandergeschichtet (Abb. 2c). Der in die Platzumbauung integrierte Sockelteil enthält



2c. Ali Qapu, Isfahan; Längsschnitt

das eigentliche Ali Qapu, die „Hohe Pforte", d.h. den Haupteingang in den Palastbereich, der gleichzeitig Kontaktpunkt zwischen Administration und Volk war. Architektonisch ist der Durchgang als hohe Kuppelhalle mit Obergeschoßemporen ausgebildet. — Den oberen Abschluß des Palast-Turmes bildet eine kleine, in sich geschlossene Wohneinheit mit Hauptsaal und umgebenden Nebenräumen.

Zwischen diesen beiden Zonen liegt der in unserem Zusammenhang interessierende Palast. Es ist eine zweigeschossige Anlage, die durch ihre vorgelagerte Stützenhalle (*Talar*) mit Wasserbecken äußerlich dem Čehel Sotun-Palast ähnelt, in ihrem einheitlich geplanten Innenaufbau mit hohem, mittleren Hauptsaal und zweigeschossigen Seiten- und Rückpartien diesen jedoch an Komplexität weit übertrifft (Abb. 2a.2b.2c:HG.OG). Gegenüber

---

[3] Ders., Dessins et observations préliminaires pour la restauration du palais de Ali Qapu, in: ZANDER, a. O., S. 137 ff. bes. Abb. 3–5. 9–15; E. GALDIERI, *Esfahan: Ali Qapu*, Rom 1979.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000153

dem allseitig offenen Festpavillon Hasht Behesht ist das Ali Qapu zwar durch abschließende Außenwände von Anfang an als Wohnpalast gekennzeichnet, grundsätzlich folgt es jedoch dem gleichen Entwurfskonzept. Die Obergeschoßräume, sämtlich durch Kamine als Wohn-Schlafräume ausgewiesen, besitzen nach außen offene Iwan-Terrassen und bieten Einblicksmöglichkeiten in den hohen Mittelsaal durch geschickt in dessen Gewölbe integrierte Öffnungen (Abb. 2b.2c:OG). Ein den brückenartigen Galerien zwischen den Obergeschoßbereichen in Hasht Behesht entsprechender Gang in der Wand zwischen Mittelsaal und Hauptiwan verbindet auch hier die seitlichen Obergeschoßflügel und gewährt durch axiale Fenster Einblicke in den Saal und durch den Iwan auf den *Talar* (Abb. 2b). Wir werden diesem auffallenden architektonischen Detail an anderer Stelle wiederbegegnen.

Bereits in safawidischer Zeit ist unter den reichen Bürgerhäusern Isfahans ein Bautyp nachzuweisen, der, wahrscheinlich bedingt durch die räumliche Enge städtischer Baugrundstücke, den flächenhaften Grundriß des freistehenden Palastes durch einen eindimensionalen Zeilenbau auf der Rückseite eines Gartens ersetzt[4] (Abb. 3). Er wurde in der nachfolgenden Architektur der Zand- und Qadjarenzeit zum Standardtyp auch der Herrscherpaläste[5] (Taf. XXI/1).

Der Repräsentationsbereich ist jetzt auf einen hohen, durch die gesamte Gebäudetiefe reichenden, flach gedeckten Iwan mit zwei Säulen in der Fassade reduziert. Die beiderseits symmetrisch anschließenden zweigeschossigen Wohnbereiche beginnen mit schmalen Zugangsjochen, in deren rückwärtigem Teil die Treppen liegen und aus deren Obergeschoß Emporen oder Fenster Einblick in den Iwan gestatten. Die Paläste Karim Khan Zands in Shiraz[6] und der Golestan-Palast, die Qadjarenresidenz in Teheran[7] folgen diesem Schema ebenso wie zahllose reiche Land- und Stadthäuser im gesamten iranischen Hochland. Zweckbestimmung und Funk-

---

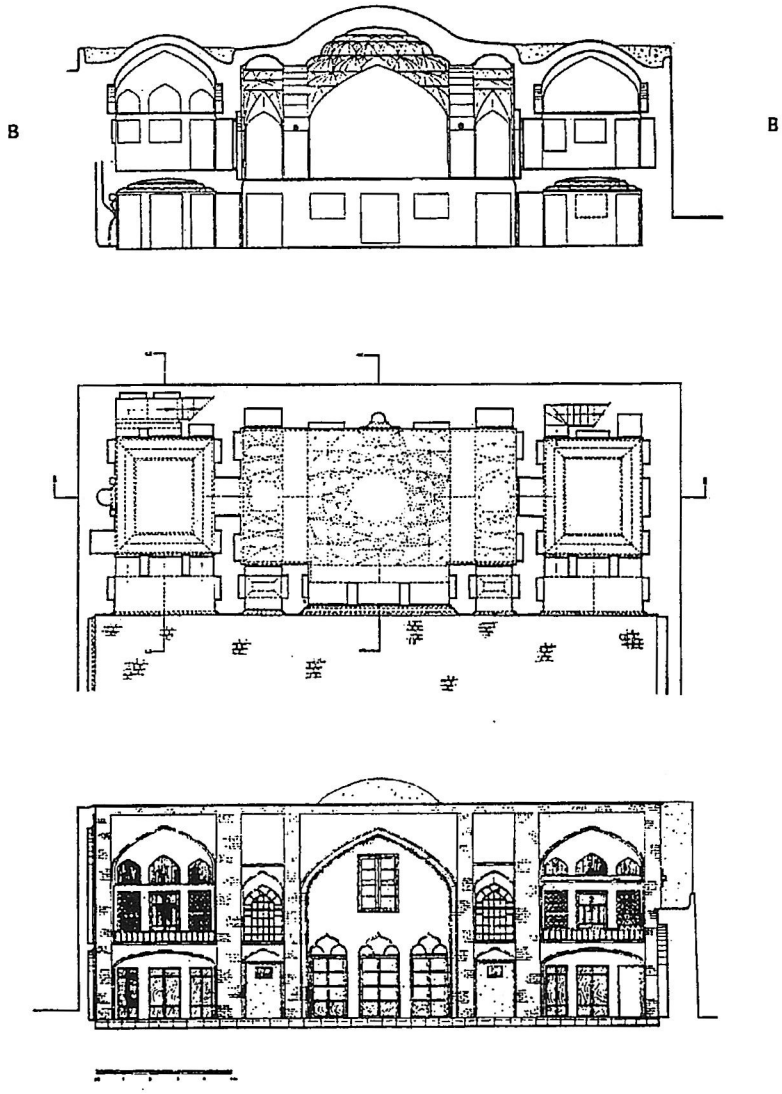
4 K. KARAPETIAN, *Isfahan, New Julfa: The Houses of the Armenians 1*, Rom 1974, bes. S. 60, Abb. 10., S. 69 ff.

5 Vgl. die zahlreichen Beispiele bei E. FLANDIN und P. COSTE, *Voyage en Perse: Perse moderne*, Paris 1843, Taf. 3 ff.; K. ZOKA, *Teheran in Illustration I*, Teheran 1990/91, S. 93 ff., 141 ff., 323 ff.

6 Sog. Alte Post und Ark, die Stadtfestung, die Karim Khan als sicheren Wohnpalast für seine Familie errichten ließ. Hier wurden die bei qadjarischen Umbauten vermauerten Iwane mit ihren Doppelsäulenfronten in den 70-er Jahren wieder freigelegt. Von den in der Nachfolge der Zand-Paläste stehenden Shirazer Bauten seien erwähnt: Bagh Eram, Bagh-i Takht, Narendjestan.

7 K. ZOKA, *Tarihče-ye sahtemani-ye Arg-e saltani-ye Tehran*, Teheran 1970/71.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000154



3. Reiches Wohnhaus in Isfahan-Djulfa

tionsweise nicht nur qadjarischer, sondern iranischer Palastarchitektur allgemein kann kaum zutreffender und kürzer dargestellt werden als durch E. Flandins und P. Costes Zeichnung des Golestan-Palastes aus der späten ersten Hälfte des 19. Jhs.: Aus einer Obergeschoß-Loge in der Seitenwand

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000155

des Iwans blicken Frauen auf den qadjarischen Marmor-Thron herab, den Platz höchster staatlicher Repräsentation[8] (Taf. XXI/3).

Unter den zahlreichen Varianten und Sonderlösungen, die neben dieser geradezu kanonisch gewordenen letzten Standardform des iranischen Palastes existieren, sind vor allem die selbst auf entlegenen Landgütern anzutreffenden Gartenpavillons mit hohem Mittelraum und zweigeschossiger Randzone bemerkenswert, da in ihnen, über Bauten wie Hasht Behesht, der Typ des freistehenden Palastes weitergelebt hat. Letztlich folgt noch die nach der Mitte unseres Jahrhunderts errichtete Residenz der letzten Kaiserin-Mutter der Pahlavi-Dynastie im Sadabad-Palast in Teheran diesem Schema.[9]

Durch die Anordnung hochgelegener Zuschauerlogen, -galerien oder -fenster gewinnt die iranische Wohn- und Palastarchitektur eine gewisse Affinität zu theaterartigen Bauten wie den Husseiniyen, den Aufführungsstätten für die schiitischen Passionsspiele, die Ashura. Es sind dies, je nach Klimagegebenheit, geschlossene Hallen oder offene Plätze bzw. Höfe, die mit Zeltplanen überdeckt werden können und die von meist zweigeschossigen Logenwänden für die wohlhabenderen Zuschauerfamilien umgeben sind.[10]

Die Synthese von eingeschossigem Repräsentations- und zweigeschossigem Privatbereich, die als gestaltbestimmendes Prinzip die iranische Palastarchitektur der letzten vier Jahrhunderte prägt, läßt sich kaum als ein zeitgebundenes, modisches Phänomen erklären. Vielmehr handelt es sich hier ganz offensichtlich um die architektonische Manifestation von tief verwurzelten Lebensgewohnheiten, um obligatorisch gewordene Normen für die Planung reicher Wohngebäude, zu deren wesentlicher Grundbedingung die Möglichkeit der Teilnahme aller Hausbewohner an repräsentativen Vorgängen gehörte, und zwar nicht nur in den Repräsentationssälen

---

8 FLANDIN / COSTE, s.o. Anm. 5, Taf. 32. Eine entsprechende authentisch-persische Darstellung in Gestalt der Fabel vom Sheikh San'an und dem Christenmädchen befindet sich im Gebäude des von Karim Khan Zand ausgestalteten Gartens Haft Tan in Shiraz. Hier blickt das Mädchen mit ihren Zofen von einer nur *al-fresco* gemalten Obergeschoß-Loge auf der Rückwand des Iwans in den Repräsentationssaal. Vgl. A. SAMI, *Shiraz*, Shiraz 1958, Tafelteil No. 11; Shiraz 1971, S. 94.

9 Unter den Gartenpavillons sind als höfische Bauten die unter dem Namen Kol-e Faranghi bekannten kleinen Pavillons in Qazwin und Shiraz (Pars Museum) zu nennen. Der Wohnbau im Teheraner Sadabad-Palast hat eine hohe, polygonale Mittelhalle mit umlaufender Galerie von der die Privatsuiten, Wohn-, Schlaf- und Nutzräume im Obergeschoß zugänglich sind.

10 K. ZOKA, s.o. Anm. 7, S. 286., 289 ff., 295 f., 299 f., 303.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000156

selbst, sondern auch aus abgeschirmten Nebenräumen heraus. Die räumliche Trennung von privater und öffentlicher Sphäre war unbedingt erforderlich, jedoch sollte dem nicht in der Öffentlichkeit auftretenden Teil des Haushalts, d.h. dem Harem, die Möglichkeit gegeben werden, öffentliche Vorgänge mitzuerleben. Angesichts der in allen Lebensbereichen zu beobachtenden ausgeprägten Traditionsverhaftung iranischer Kultur wäre es ungewöhnlich, wenn eine derartige Vorgabe für die Wohnbauplanung erst in safawidischer Zeit Eingang in die Bauprogramme gefunden hätte; vielmehr muß vermutet werden, daß hier eine wesentlich ältere Bautradition vorliegt.

Der äußerst dürftige Bestand an Profanbauten der vorsafawidisch-iranischen Perioden, in dem sich kaum Palastruinen mit hinreichend erhaltenem Aufbau finden lassen, gibt jedoch allenfalls vage Hinweise auf dieses, in den späteren Bauten so einheitlich vertretene Planungskonzept.

Timurs Palast in Shahr-i Sabz (Uzbekistan) besaß nach der sehr ausführlichen Beschreibung des spanischen Gesandten Clavijo mehrgeschossige Trakte, die ihm als Wohnung des Herrschers und seiner Frauen vorgeführt wurden. Erhalten sind von diesem berühmten Palast nur die gigantischen Pylone des Eingangsiwans, in denen in der Tat Treppen, hochgelegene Gänge, Kammern und Gewölbeansätze ein kompliziertes Obergeschoßsystem bereits für den Torbau bezeugen und wo seitliche Öffnungen in den Leibungen des Iwangewölbes Einblicksfenster in diese Vorhalle gewesen sein könnten (Taf. XXI/5). Die übrigen Partien des Palastes sind uns jedoch nicht einmal im Grundriß bekannt.[11] In der Sommerresidenz, die sich der mongolische Herrscher von Iran, Abaqa Khan, in der zweiten Hälfte des 13. Jhs. in Saturiq, dem heutigen Takht-i Suleiman in Azarbaidjan (Iran) errichtete, zeichnen sich Obergeschoßräume neben dem Hauptiwan im Mauerwerk der Palastruine ab, ihre optische Verbindung mit dem Repräsentationsbereich läßt sich nur vermuten, nicht nachweisen.[12] Während in diesen beiden Fällen zumindest die Nutzung der Obergeschosse als Wohnbereich als gesichert gelten darf, ist die Funktion eines aus Treppenresten zu erschließenden Obergeschosses, das nachträglich in den Audienz-

---

[11] L. GOLOMBEK / D. WILBER, *The Timurid Architecture of Iran and Turan*, Princeton 1988, I: S. 271 ff., II: Abb. 106–107.

[12] R. NAUMANN, *Die Ruinen von Tacht-e Suleiman und Zendan-e Suleiman*, Berlin 1977, S. 80 ff.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000157

saal des ghaznawidischen Südpalastes von Lashkari Bazar eingebaut wurde, nicht sicher zu bestimmen.[13]

Von erheblicher Bedeutung für die Rekonstruktion vorsafawidischer Palastarchitektur kann die reiche iranische Miniaturmalerei sein, in der die Darstellung höfischer Szenen ein wichtiges Motiv ist. Fast immer blicken Frauen hier aus Fenstern von Obergeschoßräumen auf das jeweilige Geschehen herab (Taf. XXI/2, 4); jedoch begnügt sich die Architekturdarstellung immer mit einer eher symbolhaften Addition architektonischer Einzelelemente, niemals wird die realitätsgerechte Wiedergabe einer individuellen baulichen Situation angestrebt. So erwecken die Darstellungen generell den Eindruck, als ob sich das Geschehen im Freien, vor einer Architekturkulisse abspielt. Jedoch lassen bisweilen die dargestellten Einrichtungen die Durchblicke durch Türen auf Bäume, d.h. in Gärten, und der meist durch Vegetation deutlich gemachte Gegensatz von drinnen und draußen mit ziemlicher Sicherheit darauf schließen, daß in diesen Fällen Ereignisse in Repräsentationsräumen mit Einblicksfenstern aus den oberen Wohngeschossen dargestellt sind (Taf. XXI/2 und 4).[14]

Bei der Suche nach weiteren Zeugnissen für die Kombination ein- und zweigeschossiger Raumgruppen in der iranischen Palastarchitektur der frühen islamischen Zeit erscheint die Heranziehung auch der weitaus zahlreicher und besser erhaltenen religiösen Bauten insofern legitim, als durch sie die generelle Tendenz zu derartigen Lösungen aufgezeigt werden kann.

In den bereits erwähnten Husseiniyen war dieses Entwurfsschema mit der Aufgabenstellung an theaterartige Bauten vorgegeben. In der allgemeinen Moscheebaukunst anderer Gebiete der islamischen Welt, z.B. im osmanischen Kulturbereich, kommt es z.B. als Frauenempore oder Sultansloge, d.h. durch eine ganz spezifische Funktion ausgelöst, vor.[15] Bei der Vielzahl iranischer Moscheen mit Obergeschossen oder Balkonen am Hof oder mit Emporen, Estraden oder Logen in der Nähe des *Mihrabs* sind

---

[13] D. SCHLUMBERGER, *Laskari Bazar IA*, MDP 18, Paris 1978, S. 38 ff., Taf. 13 ff., S. 68 ff., 120.

[14] Vgl. O. GRABAR / S. BLAIR, *Epic Images and Contemporary History*, Chicago 1980, S. 91 (Isfandiyar vor thronendem Gushtasp. Hinweis B. Brend); B. GRAY, *Persian Painting*, Cleveland 1961, S. 54 (Farhad vor Shirin); A. ARBERRY, u.a., *The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Persian Manuscripts and Miniatures I*, Dublin 1959, Taf. 22 (Zal vor thronendem Manuchihr).

[15] Z.B. Bauten vom Typ der Yildirim Beyazit und Yeşil Cami in Bursa oder der Beyazit Paşa Cami in Amasya. G. GOODWIN, *A History of Ottoman Architecture*, London 1971, S. 46 ff., 58 ff., 78 ff. u. a.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000158

vergleichbar spezifische Vorbedingungen nicht erkennbar, hier scheint allein der Wunsch nach Erweiterung des Gebäudes in die dritte Dimension und damit nach Erweiterung der Nutzungs- und Erlebnismöglichkeiten den Anstoß gegeben zu haben.[16]

Noch stärker ausgeprägt und offensichtlicher tritt die Vorliebe für kombinierte Ein- und Mehrgeschossigkeit in den verschiedenartigen religiösen Gemeinschaftsbauten Irans in Erscheinung, so in den Khanegahs oder den Lehr- und Aufenthaltsstätten von Sufi-Theologen wie denen in Lindjan und Garladan bei Isfahan.[17] Pir-i Bakran in Lindjan z.B. ist ein isolierter Iwan, der ca. 1299 n.Chr. vor einem kleinen, älteren Grabbau als Ort zur Lehre und Meditation für Sheikh Muhammad ibn Bakran und seine Schüler errichtet und später zu seinem Grab umgebaut wurde. Rück- und Seitenwände des Iwans sind in mehreren Geschossen von Emporen, Galerien und kleinsten Balkonen durchsetzt, die eine abgestufte Vielfalt von Plätzen für die Lehre in größeren Gruppen, zum Zwiegespräch oder für individuelle Meditation, immer in optischer Verbindung mit dem Hauptiwan oder mit Ausblick in die Weite der Landschaft, boten.

Auch in der islamischen Grabarchitektur finden sich die gleichen Charakteristika, z.T. als benutzbare Obergeschoßemporen, z.T. in symbolischer Andeutung. Die etwa 1305–1315 n.Chr. errichtete Grabmoschee des Ilkhan Muhammad Oldjeitu Khodabende in Sultaniye hat außen und innen von Emporen und Galerien aufgelöste Wände.[18] Die Genealogie dieses wohl großartigsten Grabbaus Irans wird über Bauten wie das Grab Sultan Sandjars in Merv auf das Samaniden-Mausoleum in Buchara zurückgeführt, dessen Datierung, 10. oder 11. Jh. n.Chr., umstritten ist, das aber allgemein als wichtigstes Zeugnis des Übergangs von sasanidischer zu islamischer Baukunst gilt.[19] Hochgelegene Ziergalerien mit kleinen Fenstern und miniaturhafte Eckkuppeln außen, sowie auffällige, zu Ecklogen

---

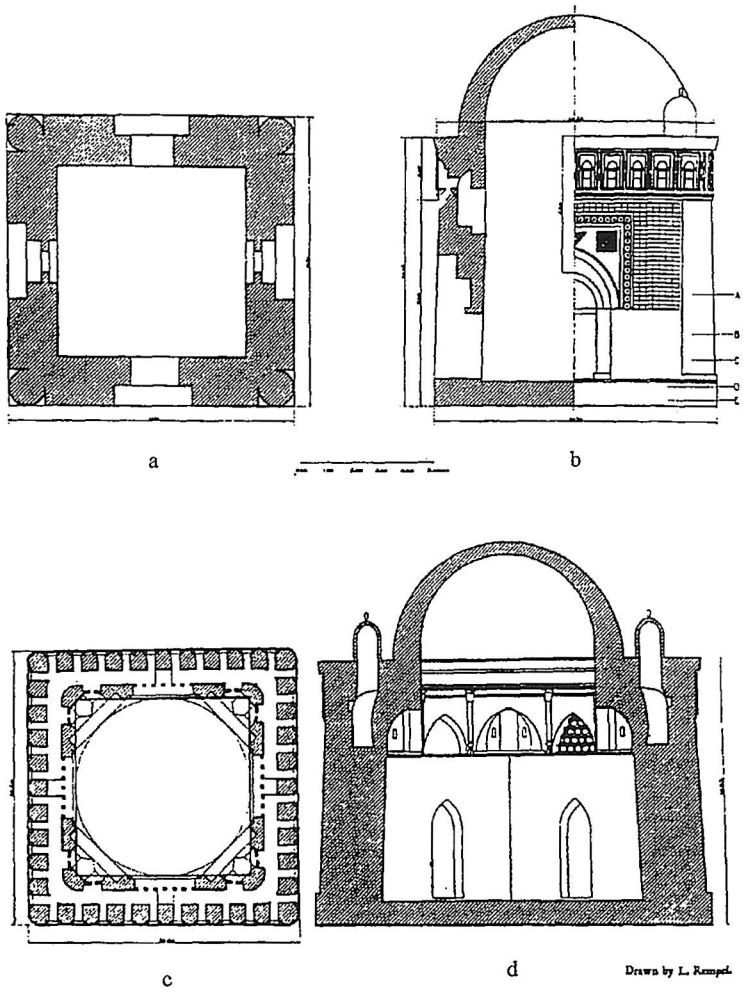
16 Z.B. die Freitagsmoschee in Natanz, A. GODARD, *Athar-e Iran* 1, 1936, S. 83 ff.; die Freitags- und die Mir Faqmaq-Moschee in Yazd, L. GOLOMBEK / D. WILBER, s.o. Anm. 11, I, S. 414, 421; II, Abb. 144–146 u. a.

17 D. WILBER, *The Architecture of Islamic Iran, The Il Khanid Period*, Princeton 1955, S. 121 ff., 152 ff., Taf. 26 ff.; S. 117 f., Abb. 20, 32 f. Vgl. auch die sog. Masdjid-i Mir Bozorg in Amol, KLEISS, AMI N.F. 1, 1968, 163 ff. und das Ishrat Khaneh genannte Mausoleum in Samarkand, L. GOLOMBEK / D. WILBER, s.o. Anm. 11, I, S. 268 ff., II, Abb. 32 ff.

18 A. GODARD, The Mausoleum of Öljeitü at Sultaniya, in: A. U. POPE, SPA II, S. 1003 ff; D. WILBER, a. O. S. 139 ff. Taf. 69 ff.

19 E. SCHROEDER, Islamic Architecture C, in: A. U. POPE, SPA II, S. 945 ff.; G. STOCK, AMI 22, 1989, S. 253 ff.; 23, 1990, S. 231 ff.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000159



4. Samaniden-Mausoleum, Buchara. Grundrisse von Erd- und Trompengeschoß (a. c.), Quer- und Diagonalschnitte (b. d.)

umgestaltete Trompen und balkonartige Bogenöffnungen in der Trompenzone innen prägen entscheidend das Erscheinungsbild dieses zierlichen Grabbaus. Das damit sehr detailliert angedeutete Obergeschoß ist jedoch für eine praktische Nutzung kaum geeignet, da es schwer zugänglich ist und der extrem enge und unverputzte Umgang hinter den aufwendigen

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000160

Wandöffnungen weder ein normales Sich-Fortbewegen noch einen angemessenen Aufenthalt erlaubt (Abb. 4).

Das Samaniden-Mausoleum wird, neben anderen Möglichkeiten, auf den Bautyp des sasanidischen Feuertempels zurückgeführt. Das erscheint zunächst insofern berechtigt, als der quadratische Kuppelraum offensichtlich der übliche Raumtyp für die Zelle eines Feuertempels gewesen ist. Andererseits ist er jedoch auch, neben dem Iwan, der repräsentative Bautyp der sasanidischen und später der islamischen Architektur schlechthin und war niemals der Sakralarchitektur allein vorbehalten. Daß er als Grabbau geeigneter ist als jede andere Bauform, versteht sich von selbst.

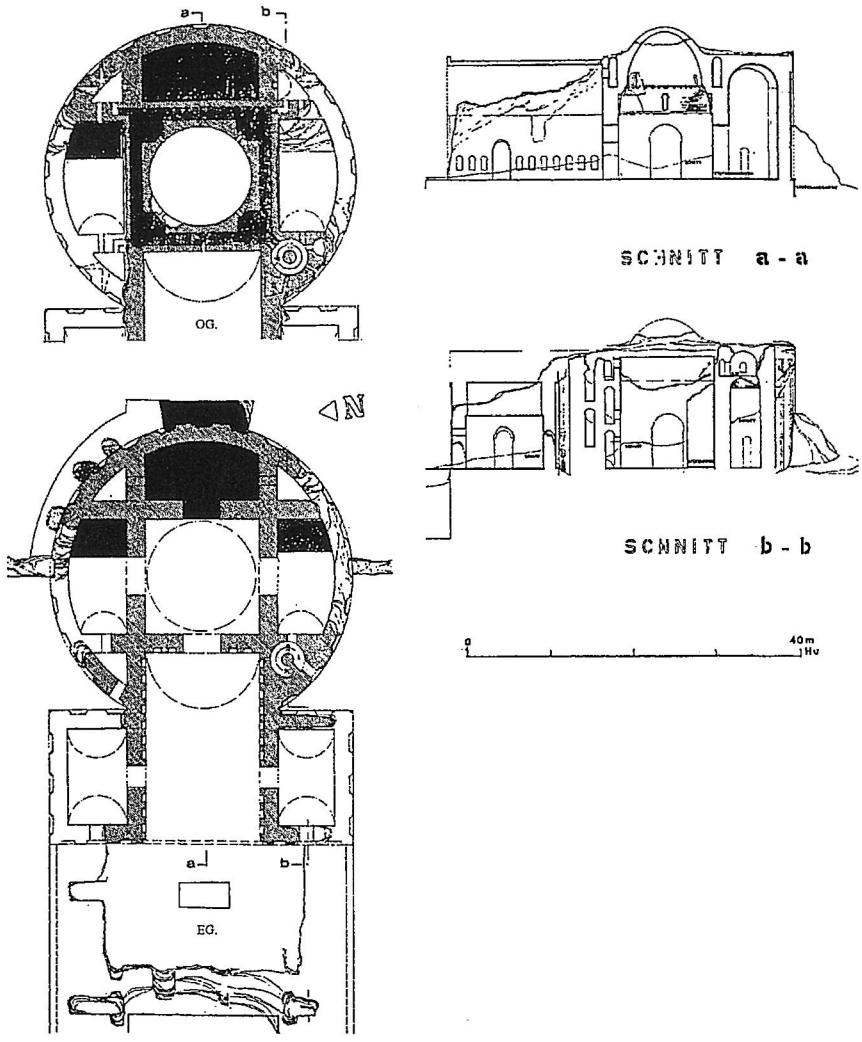
Grabbauten sind immer und in allen Kulturen als die letzte Behausung ihres Inhabers errichtet und verstanden worden. Während es schwer begreiflich ist, warum in Buchara der Bautyp eines heidnischen Feuertempels — für den im übrigen Obergeschosse bisher nicht nachzuweisen sind — als Vorbild für das Grab eines rechtgläubigen muslimischen Fürsten gedient haben sollte, liegt kaum eine Erklärung näher als die, daß mit den eher symbolischen Galerien des Samaniden-Mausoleums die wesentlichen Attribute der iranischen Palastarchitektur gemeint sind, nämlich die den Repräsentationssaal, d.h. jetzt die letzte Ruhestätte des Fürsten, umgebenden Wohn-Obergeschosse seines Palastes.[20]

Die am Samaniden-Mausoleum vorgenommene Umkehrung der Beweisführung mag damit gerechtfertigt werden, daß die stärksten Argumente für die periodenübergreifende Tradition des iranischen Palasttyps, wie er an den safawidischen Bauten von Isfahan beschrieben wurde, in der sasanidischen Architektur zu finden sind. Aus frühsasanidischer Zeit sind zwei Palastbauten nahezu vollständig, aus spätsasanidischer Zeit eine Ruine zu-

---

[20] Die Annahme, bei der Obergeschoßgalerie handele es sich um den in die Höhe verschobenen Umgang sasanidischer Kuppelbauten (E. SCHROEDER, a. O., S. 946) erscheint allein darum wenig überzeugend, weil iranische Imamzadehs den ebenerdigen Umgang weiter beibehalten haben. Unwahrscheinlich sind Ableitungen von buddhistischer Stupadekoration (E. DIEZ, in: SPA II, S. 924). Eine Herkunft von den Wehrgängen zentralasiatischer Festungsbauten, die als dekoratives Element in die Köshk-Architektur übernommen worden seien, dürfte der wirklichen Bedeutung insofern näher kommen, als damit die Verbindung zur Palastarchitektur in Betracht gezogen wird (PUGAČENKOVA, BULATOV, CHMELNITZKI u. a.; vgl. STOCK a. O. 1990, S. 250 ff.). Eine Inanspruchnahme der Festungsarchitektur erscheint allerdings überflüssig, da, wie die zentralasiatischen Fresken zeigen, Loggien, Balkone u. a. Obergeschoß-Einrichtungen auch für die zentralasiatische Palastarchitektur typisch waren. Keinesfalls können Wehrgänge die auffälligen und reich verzierten logenartigen Bogenöffnungen zum Innenraum des Samaniden-Mausoleums erklären.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000161



5. Qale Dukhtar. Festungs-Palast Ardashirs I bei Firuzabad. Fars. Grundrisse von Erd- und Kuppelgeschoß (EG. OG), Längsschnitte in Mittel- und Seitenraumachse (a-a, b-b)

mindest soweit erhalten geblieben, daß sehr konkrete Beobachtungen zu ihrem Raumprogramm möglich sind. In allen Fällen lassen sich Ober-

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000162

geschosse mit erstaunlichen Affinitäten zu denen der Safawidenbauten nachweisen.[21]

Von den beiden Palästen Ardashirs I (224–41 n.Chr.) bei Firuzabad ist in Qale Dukhtar, der älteren Anlage, das Obergeschoß bei einer antiken Reparatur zur Verstärkung der Konstruktion z.T. mit Mauerwerk blockiert worden (Abb. 5).[22] Es war ursprünglich sowohl von außen als auch von den Repräsentationssälen aus über eine breite, spiralförmige Wendeltreppe, vorbei an einer Wächterstube, durch ein großes Portal zugänglich. Dieses führte in ein Gangsystem, das den zentralen Kuppelsaal in Höhe der Trompenzone umgab und von dem aus Fenster Einblick in Kuppelsaal und Iwan gewährten. Jetzt ausgemauerte, logenartige Räume über den Ecktrompen dienten wahrscheinlich dem Aufenthalt, Räume an der Peripherie mit Fenstern ins Freie, von denen einer noch vollständig erhalten ist, dürften die Privatgemächer gewesen sein.

Wesentlich aufwendiger sind die Wohngeschosse in Ardashirs zweitem, insgesamt größeren Palast, dem sog. Ateshkade, wo in Höhe der Trompen und der Kuppeln zwei, wiederum durch ein diesmal quadratisches Wendeltreppenhaus erschlossene Obergeschosse übereinander angeordnet sind[23] (Abb. 6). Das erste ist wiederum ein Gangsystem, das Kuppel- und Repräsentationssäle umgibt und durch große, bis zum Boden reichende Fenster optisch erschließt. Der Gang zwischen Hauptkuppelsaal und Iwan, generell nahezu identisch mit der Lösung im Ali Qapu (vgl. Abb. 6b.f und 2b.c), muß im Ateshkade eine offizielle Funktion erhalten haben: Die sich zu den Repräsentationssälen öffnenden Fenster sind auf der Iwanseite als große „Erscheinungsnische", zum Kuppelsaal hin als Portal mit Konsolbogen ausgebildet. Zweifellos war hier, vergleichbar mit der Kaiserloge in der Pfalzkapelle von Aachen, der Platz des Herrschers bei verschiedenartigen Audienzen, bei denen er hoch über dem im Iwan oder im Kuppelsaal versammelten Publikum thronte, während andere Palastbewohner von den seitlichen Fenstern aus an den Zeremonien teilhatten.

Das zweite Obergeschoß muß ausschließlich als privates Wohngeschoß gedient haben. Der hier erweiterte Platz zwischen den Kuppeln und Gewölben ist durch Raumfolgen genutzt, deren ästhetisch anspruchsvoller Wechsel von Tonnengewölben und kleinen Kuppeln zeigt, daß es sich um Palast

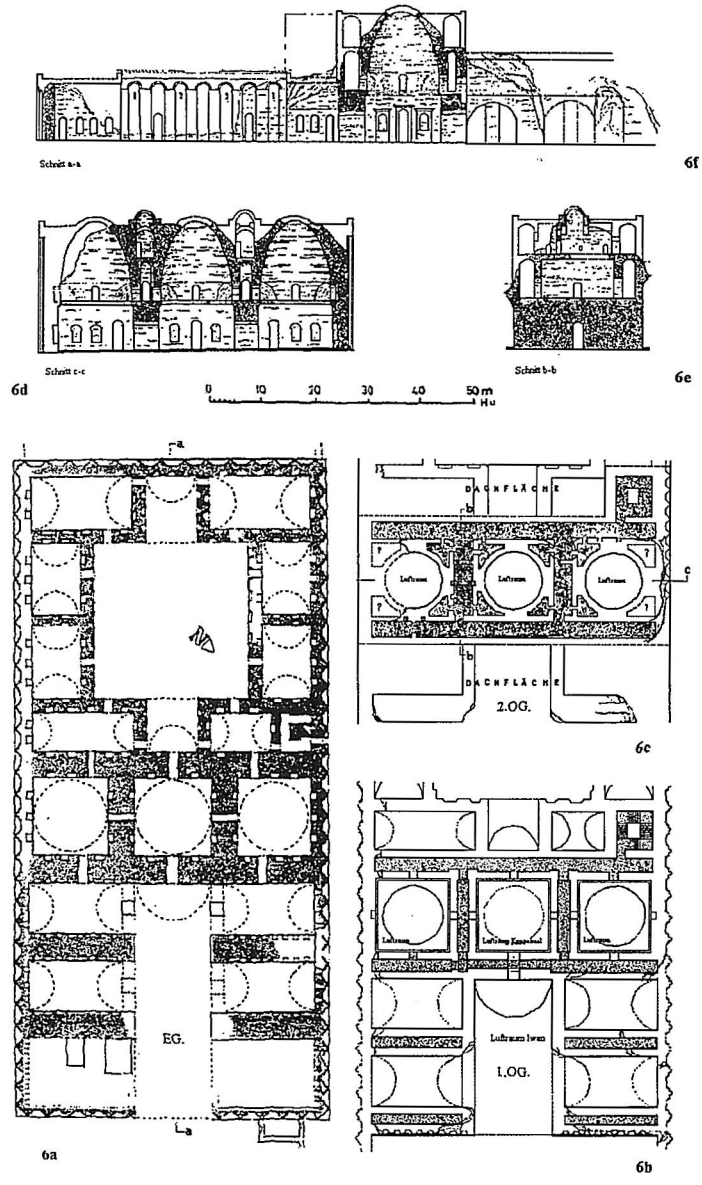
---

21 HUFF, AMI N.F. 4, 1971, S. 127 ff.

22 Ebenda S. 136 ff. Abb. 1, 3–10., Taf. 19–21, 22,2–23,4, 24,3, 26,1,3.

23 Ebenda S. 154 ff. Abb. 13–15. Taf. 22,1, 24,3, 25, 26,2,4.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000163



6. Großer Tal-Palast Ardashirs I bei Firuzabad, Fars. Grundrisse von EG, 1. und 2. OG in Kuppelhöhe (6a-6c), Querschnitt (6d), Längsschnitte (6e; 6f)

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000164

gemächer von hochgradiger Bedeutung handelt[24] (Abb. 6 c.e). Hier wie auf Qale Dukhtar ist zusätzlich mit flach gedeckten Terrassen, ähnlich wie bei den Safawidenpalästen, zu rechnen.

Vom bedeutendsten spätsasanidischen Palast, dem Taq-i Kisra in Ktesiphon, ist lediglich die Ruine der riesigen Iwanhalle erhalten. In ihrem rückwärtigen Teil sind über dem Gewölbeansatz die Rück- und Seitenwände von Fensteröffnungen durchbrochen, hinter denen Kammern mit Ausgängen zu den jetzt verschwundenen Gebäudeteilen liegen, die einst den Iwan auf drei Seiten umgaben. Auf den Außenseiten des Iwans treten diese Ausgänge oberhalb der durch Bogenabdrücke und Kämpferansätze noch erkennbaren Gewölbe der jetzt zerstörten Seitenräume zutage, d.h. sie führten in ein Obergeschoß (Taf. XXI/6).[25] Die Grabungen O. Reuthers[26] haben für den Grundriß der Seitenräume ein System von engen Kammern und Gängen ergeben, die sich U-förmig um den Iwan legten und auf die an der Peripherie des ursprünglich blockartigen Palastes größere Säle folgten (Abb. 7). Die engen Kammern und Gänge sind unschwer als Substruktionen für darüber liegende Obergeschosse zu erkennen, die mit den zum Audienzsaal hin geöffneten Logen in Verbindung gestanden haben. Am Taq-i Kisra läßt sich also das gleiche Planungskonzept nachweisen, das wir sowohl an den Ardashir-Palästen von Firuzabad als auch an den safawidischen Palästen von Isfahan noch weitgehend oder völlig intakt beobachten konnten: die Anordnung von Wohn-Obergeschossen in der Gewölbezone neben, um und zwischen den hohen Repräsentationssälen, die von diesen Obergeschossen aus durch Fenster, Logen oder Galerien eingesehen werden konnten.

Die kontinuierliche Tradition dieses Wohn-Palastkonzeptes vom Beginn der sasanidischen Periode im frühen 3. Jh. n.Chr. bis zum Anbruch der

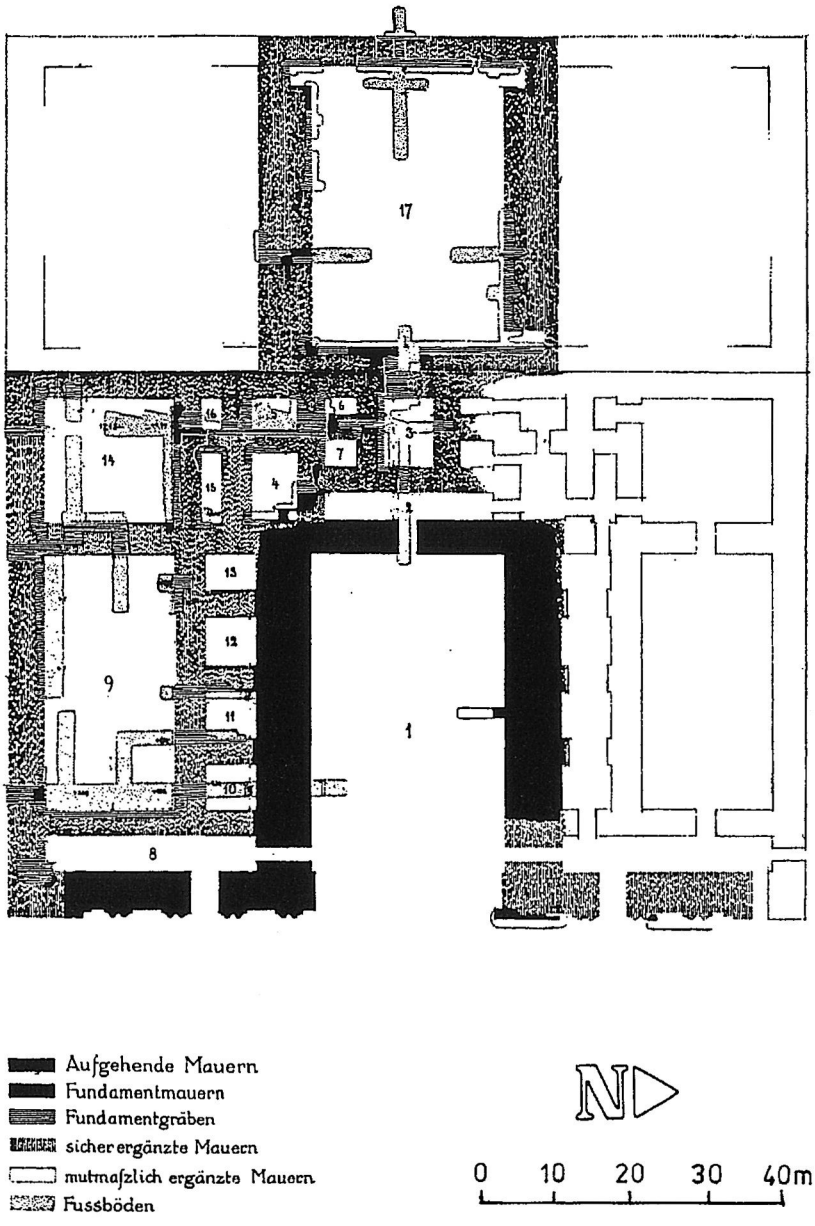
---

[24] Einwände gegen eine Funktion der Obergeschosse sasanidischer Paläste als Wohnbereich wegen des bescheidenen Raumangebotes in dem, noch als Festung errichteten, frühesten Sasanidenpalast Qale Dukhtar (BIER, *Archaeology* 35 H. 1, 1982, S. 36) übersehen die bereits in der Abfolge Qale Dukhtar-Ateshkade zu beobachtende Entwicklung und nehmen das bis in die jüngste Vergangenheit gleichgebliebene Entwurfsprinzip reicher iranischer Wohn- und Palastbauten ebensowenig zur Kenntnis wie die spezifisch iranischen Wohn- und Lebensgewohnheiten, die zur Entwicklung dieses Bautyps geführt haben.

[25] HUFF a. O. 150 ff., Abb. 11 f., Taf. 24,1–2. Vgl. auch F. SARRE / E. HERZFELD, *Archäologische Reise im Euphrat- und Tigris-Gebiet III*, Berlin 1911, Taf. 42–44; *IV*, Berlin 1920, Taf. 124–126.

[26] O. REUTHER, *Die Ausgrabungen der Deutschen Ktesiphon-Expedition im Winter 1928/29*, Berlin 1930, S. 15 ff.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000165



7. Taq-i Kisra. Grabungsplan mit Grundmauern des spätsasanidischen Palastes

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000166

Moderne, d.h. bis ins frühe 20. Jh. ist somit kaum noch zu bezweifeln. Die naheliegende Frage, ob sich diese Tradition in noch frühere Perioden zurückverfolgen läßt, kann hier nicht erörtert werden; allerdings führt die Analyse der nur in ihren Grundrissen erhaltenen achämenidischen Paläste von Persepolis und Susa mit großer Wahrscheinlichkeit zu dem Schluß, daß der Bautyp des Palastes mit der Kombination von Repräsentationssälen und Wohn-Obergeschossen bereits in dieser ersten Hochblüte iranischer Kultur voll entwickelt war.[27]

TAFELN

XXI/1 Golestan Palast, Teheran. P. COSTE, *Monuments modernes de la Perse*, Paris 1867; Y. ZOKA - H. SEMAR, *Teheran in Illustration*, 1, Teheran 1991/1369 h., S. 90, Abb. 3—6.

XXI/2 Miniatur aus Nizamis Khosro und Shirin (Tabriz 1405—1410). Aus Obergeschoß-Fenstern beobachten Frauen, wie Farhad vor Shirin gebracht wird. B. GRAY, *Persian Painting*, Cleveland 1961, S. 54.

XXI/3 Golestan Palast, Teheran. Seitenwand der Thronhalle mit Obergeschoß-Loge über Marmorthron. E. FLADIN - P. COSTE, *Voyage an Perse, Perse moderne*, Paris 1941, Taf. 32.

XXI/4 Miniatur aus einem Shahnameh des 14. Jhs. Höfische Szene (Zal vor König Manucher), die von einer Frau durch ein Obergeschoßfenster beobachtet wird. A. J. ARBERRY u. a., *The Chester Beatty Library, A Catalogue of the Persian Manuscripts and Miniatures*, I, Dublin 1959, S. 27, Taf. 22.

XXI/5 Aksaray, Rückseite des Eingangs-Portals des timuridischen Palastes in Shahrisabz, Uzbekistan. Durch Abbruch des Palastes freigelegte Treppen- und Gangöffnungen. L. GOLOMBEK - D. WILBER, *The Timurid Architecture of Iran and Turan*, Princeton 1988, Abb. 107.

XXI/6 Taq-i Kisra, spätsasanidische Palastruine in Ktesiphon, Iraq. Durch Abbruch der seitlichen Palastteile freigelegte Obergeschoß-Durchgänge und Treppen. F. SARRE - E. HERZFELD, *Archäologische Reise im Euphrat- und Tigris-Gebiet*, III, Berlin 1911, Taf. 43.

---

[27] Hierzu und zum voraufgehenden vgl. D. HUFF, Wohn- und Repräsentationsbereiche in der traditionellen iranischen Architektur, in: *Wohnungsbau im Altertum. Diskussionen zur archäologischen Bauforschung 3*, Berlin 1978, S. 237 ff. — Ders. in: *Hofkunst van de Sassanieden/Splendeur des Sassanides, Musées royaux d'Art et d'Histoire*, Brüssel 1993, S. 45 ff.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000167

ABBILDUNGSNACHWEISE

1. M. FERRANTE, in: G. ZANDER, *Traveaux de restauration de monuments historiques en Iran*, Rom 1968, S. 404 ff., Abb. 2-5.
2. Ders., a.O., S. 150 ff., Abb. 4a.5.10.
3. K. KARAPETIAN, *Isfahan, New Julfa; The Houses of the Armenians*, I., Rom 1974, S. 241 ff., Abb. 194.196B.
4. E. SCHROEDER, in: A. U. POPE, *A Survey of Persian Art*, II, London — New York 1939, S. 947, Abb. 324.
5. D. HUFF, Qal'a-ye Dukhtar bei Firuzabad. Ein Beitrag zur sasanidischen Palastarchitektur, *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, NF. 4 (1971), S. 127 ff., Abb. 5-7.
6. Ders., a.O., Abb. 13-15; ders. in: *Splendeur des Sassanides, Musées royaux*, Brüssel 1993, S. 49, Abb. 25.
7. O. REUTHER, *Die Ausgrabungen der Deutschen Ktesiphon-Expedition im Winter 1928/29*, S. 19, Abb. 10.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000168

ROMAN AND ISLAMIC GLASS ANIMALS

A STUDY IN ICONOGRAPHY

SUMMER S. KENESSON, EDINBURGH

The subject of early glass animals has received little direct attention, and as a consequence, it is difficult to locate examples and documents which shed light on provenance. Observations must therefore be tentative at this stage. I will begin by considering some of the different types of Roman animals of the third to fourth centuries A.D.; then present examples of two major types of Islamic glass animal; and conclude by trying to show how the Islamic animals were influenced by the Roman ones in quality of manufacture and in iconography.

PART I. LATE ROMAN ANIMALS

Glass animals already had a long history, beginning with animal-shaped beads and figurines in 19th Dynasty Egypt, about 1400 B.C.[1] Therefore it is not surprising that by the Roman Imperial period a wide variety of animal shapes was produced, with an equally wide variety of styles, colours and methods of manufacture. These features reflect their practical functions and their iconography. Roman glass animals can usually be securely dated, as their design and methods of manufacture closely resemble common vessels, of which many examples are accurately identified by their finding place or the manner in which they were made.[2]

The striking features of Roman glass animals of the third and fourth centuries are their technical mastery and their great variety. Most common are fish (usually of clear or greenish-blue glass) (plate XXII/1), but also made were animals such as mice, dogs, pigs, monkeys, a crocodile, a

---

1 A. DOLEZ, *Glass Animals*, New York 1988, pp. 14–22.

2 D. B. HARDEN, *Glass of the Caesars*, Milan, Corning, London - Cologne, 1987, includes many items in the catalogue with a known find place, very useful for comparisons with the animals.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000169

snake, and even a snail.[3] Some are vessels, either plates or jars, but others, it seems, may be simply decorative.

There are also some very simple birds, but of an earlier date, of which many were found in Swiss gravesites (plate XXII/2).[4] These were hollow, and although some were found to contain a red powdery substance, and were therefore probably containers, they had no openings. This has led some scholars to believe that the tails were intended to be broken to remove the contents.[5] This would mean that the vessels could only have been used once, and that, plus the fact that the tails are the weakest part of the vessel anyway and so would be more likely to break in use or storage, are arguments against this theory.

We can say with some certainty that most of the third to fourth century animals were made in areas where there was already a well-established glass industry capable of producing such marvellous pieces as these animals, probably in both the Near East and the Rhineland. The method of decoration correlates with other Roman vessels from the same period. For example, the elaborate trailings of the two vessels in plate XXII/3, (the vase typical of the fourth century) shows that the trails were used in a similar fashion on both animals and more utilitarian vessels. A late fourth century author, Vopiscus, said that the emperor Tacitus (d. 276) "delighted greatly in varied and elaborate kinds of glassware"[6] which may have included glass animals.[7] The fact that a significant proportion of these animals were vessels — that is, hollow, with only one opening — leads to the conclusion that they were functional as well as decorative. However, their precise function is not known for certain, and is open to speculation, especially considering the wide variety of vessel and sculpture types which have survived.

---

3 Some of the largest collections or those with unusual animals are in the Corning Museum of Glass (Corning, New York), Römisch-Germanisches Museum (Cologne), Metropolitan Museum of Art (New York), Toledo Museum of Art (Toledo, Ohio), the British Museum (London), Bristol Museum and Art Gallery (Bristol), and the Kofler-Truniger Collection (Lucerne).

4 HARDEN, *Glass of the Caesars*, p. 93, 95, and no. 37. This provides the most detailed discussion of these objects currently available. See also Corning Museum of Glass, *Glass from the Ancient World*, Corning 1957, nos. 201–02.

5 HARDEN, *Glass of the Caesars*, pp. 93, 95.

6 VOPISCUS, *Historii Augustii Scriptores*, tr. D. MAGIE, 3 vols., London 1932, vol. 3, Tacitus 11, p. 315.

7 G. EISEN, *Glass: its origins, history, chronology, technique, and classification to the sixteenth century*, New York 1927, p. 611.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000170

Wild boars (plate XXII/4) — note the ridge of thick hair along the spine, characteristic of wild pigs — and dogs (plate XXII/5) were probably symbolic of hunting, but perhaps had a more mythological meaning. The Roman goddess Diana is often depicted on coins as accompanied by a dog,[8] so perhaps this glass dog is another symbol of hunting, like the boar, which was a game animal. For mice, especially the mouse vessels (plate XXII/6), the possible meanings are less clear. Perhaps a symbol of caution, prudence, or saving, but this is only speculation. The fish, however, have an obvious correlation with Christian symbolism, the letters of the Greek word *ichthys*, or "fish", being an acronym for the Greek words for "Jesus Christ God's Son Saviour". This is not to say that Roman glass fish always had a Christian symbolic meaning, as there are examples from as early as the first century which were probably tableware, being used for seafood, or may have had some pagan meaning.[9] It is doubtless from these earlier fish that the makers of the third and fourth century ones took their idea. The fish are either simple trout-like species (plate XXIII/1), or dolphins (plate XXIII/4), probably representing either Christ (or Christianity). The dolphin, as one of the fastest "fishes", was also believed to carry the souls of the deceased across the waters to the next world,[10] or, more rarely, it symbolized the Church or the Christian soul being carried toward salvation.[11]

These fish range in size from five or six centimetres to about twenty-four centimetres long. The smaller ones may have been amulets, with chains looped through the trails forming the fins (as in plate XXII/3), but others are much too large for that. Many were probably corked, as the round open mouths suggest would be possible (for example, plate XXIII/4). Since the fish was a symbol of baptism[12] (it appears on fifth and sixth

---

8 See some illustrated in H. MATTINGLY, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, 6 vols., London 1923, vol. 1: p. 80, no. 463 (pl. 11:10), no. 464 (pl. 11:11); vol. 3: p. 4, no. 22 (pl. 1:11), p. 386, no. 1062 (pl. 72:7).

9 The most likely explanation would relate to the great value of the sea for providing food; see R. P. KNIGHT, *The Symbolic Language of Ancient Art*, London n. d., p. 176.

10 G. FERGUSON, *Signs and Symbols in Christian Art*, London 1955, p. 10.

11 FERGUSON, *Signs and Symbols*, p. 10.

12 FERGUSON, *Signs and Symbols*, p. 15: "The fish is also used as a symbol of baptism, for, just as the fish cannot live except in water, the true Christian cannot live save through the waters of baptism."

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000171

century mosaic baptisteries in Tunisia,[13] and no glass animals but fish have these loops to be able to serve as amulets), they may have held holy water, or a sample of water from the wearer's baptistery. Incense, perfume, or oil are other possible contents, these all being in common use during the Late Roman period often carried in pendants or vials.[14] Tertullian wrote of baptism: "But we small fishes, named after our great ichthys, Jesus Christ, are born in water and only by remaining in water can we live."[15]

We can be assured of the connection of these fish with the symbolic fish of Christ by a remarkable vessel in the Yale University Art Gallery (plate XXIII/3).[16] It was found with a gold chain attached, with a pendant of a simplified *chi-rho*. No other glass fish have this chain, although others have applied fins which may have once held a chain.[17] A bronze fish, said to have come from Istanbul, and of a slightly later date, also has a chain, but it seems to have had a stopper attached.[18] It is possible that the Yale fish also once had a stopper attached to the pendant.

PART II. EARLY ISLAMIC ANIMALS

The first Islamic glass animals date from the eighth to tenth centuries, and it is impossible to date them any more precisely than this, as they are not inscribed and few have been accurately provenanced. But it is certain that they must have been made after the Roman period, because of their strikingly different appearance. They were manufactured at a much lower quality, yet using complicated techniques, which must have been well established such as combination forms, marvering (threads of a different colour glass wound round the vessel and pressed into it while still warm, so the surface is smooth), and trailing (application of threads of glass to

---

13 A particularly representative example from the Baptistery of the Church of Priest Felix, in Kelibea, is illustrated in H. CHILD, and D. COLLES, *Christian Symbols*, New York 1975, plate 10.

14 EISEN, *Glass*, pp. 460, 517, 582.

15 CHILD and COLLES, *Christian Symbols*, p. 211.

16 Inv. no. 1955.6.178.

17 See fish vessels in the Römisch-Germanisches Museum (nos. 234 and 317, where the loops are in the dorsal fins) and Toledo Museum of Art (nos. 354.728 and 354.729, in the side fins).

18 Metropolitan Museum of Art, no. 62.10.4. See also S. MATHESON, *Ancient Glass in the Yale University Art Gallery*, Yale University 1980, p. 84, who compares this bronze fish to the two glass ones in the Yale collection.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000172

the vessel so that they stand up from the surface). Also, there is the sudden appearance of representations of an animal known to the Romans but never as popular as it was with the early Muslims, the camel, and the frequent use of the marvering technique in smaller glass animals. This is a decorative method very rare in Roman glass but extremely common in Islamic glass which can be securely dated to the early Islamic period.[19] Again, their complexity, and the use of well-established (if sometimes unpopular) glass-working techniques such as marvering and trailing, suggests that they were probably from the Near East, for example Egypt, where a tradition of glass-working — even of animals — was long established.[20] Some glass animals have been found in Begram, Afghanistan,[21] which date to the third century. This has led some scholars to believe that the Islamic animals come from farther east than Syria or Egypt, especially from Iran. However, while there is no concrete evidence to disprove this, the large number of surviving glass animals from the Late Antique period in Egypt and Syria, compared with that from Iran and Afghanistan, and the fact that many glass animals of the Islamic period have been found in Syria,[22] implies that there was a stronger tradition of glass animal manufacture in Egypt and Syria in the third and fourth centuries, and that this was carried on into the early Islamic period. The methods of manufacture of the Islamic animals, especially marvering and trailing, reflect the fashions in Late Roman glass-making in Egypt and Syria.

After differentiating the Islamic types of glass animal from the Roman ones, I will address the two different groups of animals — the simple birds and fishes of the first centuries of Islam, and the more complex camel vessels of the eighth to tenth centuries — and try to determine a possible iconography or practical function for them, and finally present a quick look at a type of later Islamic glass animal.

The most striking aspect of early Islamic glass animals is the marked lack of variety when compared to the Roman ones. This may be symptom-

---

19 R. HASSON, *Early Islamic Glass*, Jerusalem 1979, p. 10.

20 DOLEZ, *Glass Animals*, pp. 14–22.

21 J. HACKIN, *Recherches Archéologiques à Begram, Mémoirs de la Délégation Archéologique Française en Afghanistan*, 9, Paris 1939.

22 ABU-L-FARAJ AL-'USH, «Les verres conservés au département de l'art arabe musulman du Musée National de Damas», *Bulletin des Journées Internationales du Verre* 3 (1964), p. 55, pl. 45, which illustrates a glass rabbit found at Raqqa. P. J. RIIS and Vagn POULSEN, *Hama: fouilles et recherches de la fondation Carlsberg, 1937–38*, Copenhagen 1957, pp. 62 and 66, and pls. 181 and 203–204, illustrates two birds found at Hama.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000173

atic of an extreme change away from any interest in aesthetic quality toward a wholly symbolic role. This would explain why there are many complex but poorly fashioned Islamic glass animals remaining, but only of a very few types, generally with a religious or practical function. They are not pretty or precise enough to be fanciful toys or luxury knick-knacks, and simply cannot compare to the Roman animals in either naturalism or aesthetic appeal. The choice of animal and style is also Islamic, a few small and simple marvered birds and fishes (marvering not being as popular with the Roman glass-makers as the Muslim ones), but most notably elaborate and complicated camel vessels. Camels were generally not popular pack animals with the Romans, whose extensive roadways made the use of carts more efficient.[23] There are other animals which have been rendered in glass, possibly during the early Islamic period, for example a rabbit in the National Museum in Damascus, a cat in Iran, and a mouse or dog in the Hahns Cohn Collection in Los Angeles,[24] but these are rare.

The birds and fishes are of a much more simple and unambitious design than their Roman counterparts, having blown bodies with marvered decoration in only two colours (almost invariably blue and white) and simple applied decoration to indicate wings, fins, or heads. This decoration compares to non-zoomorphic vessels of the eleventh century and later, although the technique had been known for over a thousand years by this time.[25] While these birds could date from anywhere between the seventh and thirteenth centuries, the extensive use of applied decoration as well as marvering, and the generally haphazard manufacture suggests a date between the eighth and tenth centuries before painted decoration became popular. They usually have a loop on their back for suspension as a pendant or amulet, and were about ten to twelve centimetres long (although one or two are slightly smaller). The striped blue or blue-green and white colour of the marvering has a similar appearance to the grey-blue and white of pigeon's feathers (plate XXIII/5). They had no openings, so were not vessels, and some had rattles inside. In Iran, at least as far back as the nineteenth century, pigeons were sacred birds, and it was believed that the fluttering of their wings would chase away demons.[26] Perhaps a similar symbolism explains the rattle inside these glass birds, which may have

---

23 R. W. BULLIET, *The Camel and the Wheel*, Harvard 1975, pp. 16–21.

24 Rabbit: Musée National de Damas, No. R45b; cat: Glassware and Ceramics Museum of Iran, Tehran; Hans-Cohn Collection, Los Angeles.

25 HASSON, *Early Islamic Glass*, pp. 10–11.

26 B. DONALDSON, *The Wild Rue*, London 1938, p. 163–164.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000174

been meant to hang in a doorway or window where they would act like a windchime, shaking the rattle as they swung in the breeze, and perhaps intended to mimic the sound of fluttering pigeons' wings.

We can find an explanation for the fish, of the same general style, also with loops on their backs, in a Jewish tradition which associates fish with fertility. In some synagogues, as recently as the mid-twentieth century, cloth fish were hung, to bring a blessing of fertility. Other fish amulets in North Africa and Turkey were made of brass. This has been adopted into Muslim folklore, where in Morocco, infertile women sometimes swallow little fishes inside bigger fishes, and in weddings fish are thrown under the feet of the bride, as a blessing for fertility. [27]

One exception to the group of simply fashioned birds is a lovely rooster (plate XXIII/2), perhaps of a slightly later date, but probably of the late ninth or tenth century, now in the Corning Museum of Glass.[28] This was probably a charm, as the rooster is the most sacred of all the birds.[29] Al-Damiri, in the *Hayat al-Hayawan*, mentions an angel that is a rooster, which speaks to all roosters telling them to crow at the times for prayer.[30] Roosters in the house were said to protect from demons, so this rooster may have been meant as a talisman.[31]

The most numerous group of Islamic glass animals — they can be seen in at least ten public collections in the United States and Europe, and appear frequently in auction catalogues[32] — consists of small vessels (from eight to fourteen centimetres tall), in the form of bottles resting on the backs of camels and surrounded by a network of glass trails (plate XXIII/6). The complexity of these pieces may be a contributory factor to a general date of about the eighth to tenth century, although they

---

27 On the early symbolism of fish in North Africa and the eastern Mediterranean, see H. Z. HIRSCHBERG, The Fish in the Mosaics of the Synagogue of Naro and in the Jewish Folklore in Tunisia and in Tripolitania of Our Days, in: *Eretz-Israel: archaeological, historical, and geographical studies* 8 (1967), pp. 303–311.

28 The Corning Museum of Glass, no. 53.1.4.

29 Encyclopaedia of Islam, "dīk".

30 AL-DAMIRI, *Hayat al-Hayawan*, tr. by A. S. G. JAYAKAR, London and Bombay 1906 and 1908.

31 DONALDSON, *The Wild Rue*, pp. 162, 164.

32 See illustrated examples in Sotheby's, Antiquities and Islamic Art, New York, 2 December 1988, lot 69; Hotel Drouot, Verres Antiques et de l'Islam, Paris, 3–4 June 1985, lot 564; Sotheby's, Islamic and Indian Art, Oriental Manuscripts and Miniatures, 22–23 October 1992, lot 4.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000175

cannot compare to Roman animals in their degree of technical mastery and precision.

While they may not appear attractive or important to modern scholars at first glance, the glass camels' first owners probably felt differently. Europeans generally consider camels ugly, smelly, ungainly beasts, but the Muslims of the medieval Near East had a very different perception of them. To them the camel was functional and beautiful, perfectly designed for its environment, and indeed strong, healthy camels were necessary for survival in the harsh, arid climate of the desert.[33] Camels were more numerous and important than horses at this period, horses being used primarily for war, as they are easier to manoeuvre and closer to the ground, and did not participate so much in day to day survival.[34]

Once modern Western prejudice about camels is put aside, one can consider the other role of the camel, namely its relation to women's activities, even as a symbol of women's solidarity. Most camel-centred activities — milking the camel, tending the herd, collecting the hair, packing and unpacking the camp — were done by women, and virtually every task required two or more women (usually one just to restrain the beast).[35] Camels thus became a centre of women's social activity. It is partly for this reason that the Bedouin women of North Africa today have objected to the replacement of the camel by the truck.[36]

In the light of all this, we can suggest that these vessels were for women's use, and perhaps even served as wedding gifts. Camels were used in two ceremonies involving women — in the Bedouin tribal battle rituals and weddings.

In pre-Islamic Arabia, Bedouin tribes had the practice of sending a beautiful young woman into battle on a camel, where she would shout at the soldiers to rile them into bravery. She rode in an elaborate saddle, an *utfah*, which was said to be blessed by the tribal deity.[37] The opposing side attempted to capture the *utfah* and the lady inside, thus signalling to the enemy that their deity had been defeated. The lady was always treated

---

33 BULLIET, *The Camel and the Wheel*, p. 221.

34 V. J. PARRY, and M. E. YAPP, *War, Technology, and Society in the Middle East*, London 1975, pp. 34–6.

35 D. CHATTY, Changing Sex Roles in Bedouin Society in Syria and Lebanon, in: L. BECK, and N. R. KEDDIE, *Women in the Muslim World*, Harvard 1978, pp. 399–415.

36 CHATTY, Changing Sex Roles, p. 414.

37 J. MORGANSTERN, *The Ark, the Ephod, and the Tent of Meeting*, Cincinnati 1945, pp. 5 ff.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000176

well by her captors and was ransomed back. However, the *utfah* was occasionally destroyed, as a new one could not be built without incorporating some of the spiritually-charged old one, and this discouraged the opposition from any further attacks. This may be why in the nineteenth century only the Ruwala — one of the most powerful tribes — was known to still have their *utfah*.[38] This particular object is illustrated in plate XXIV/1, and apparently represents the standard type according to earlier accounts. It is made of a lattice work frame, and is decorated with ostrich feathers, which were believed to protect from the evil eye.

It is unlikely that the Bedouin women themselves had these glass camels, as they are delicate and difficult to transport, and so would not have been suited to nomadic life. However, as the women who rode in the *utfah* were said to be the most beautiful and well-bred women of the tribe — including even the *shaikh*'s daughter — and were dressed in wedding finery,[39] these vessels may have had a fairy-tale symbolism which in more urban areas was applied to the wedding. Such an item would have made an excellent gift for the bride-to-be, implying that she possessed many qualities valuable in a wife, which the women who rode in the *utfah* must have had, such as bravery, loyalty, and beauty.

Brides also rode camels in the wedding ceremony itself, essentially on the journey from their home to that of their husband.[40] We know this practice took place at least as early as the nineteenth century, although nowadays of course they travel by car.[41] But in any case, the husband's family used to send a camel to pick up the bride. She rode back wearing her wedding outfit, and carried either ostrich feathers or a polished sword to distract the evil eye.[42]

Following on from this, we can speculate on what the vessels contained. Antimony, or kohl, is perhaps most likely. Kohl is used to outline the eyes and darken the eyebrows and eyelashes.[43] Arab women still use it today, not just at their weddings, although it is especially associated with

---

38 C. RASWAN, *The Black Tents of Arabia*, London 1935, p. 110.

39 MORGANSTERN, *The Ark...*, pp. 24–27.

40 H. GRANQUIST, *Marriage Conditions in a Palestinian Village*, 2 vols., New York 1931, pp. 35, 55 f., 71, 76, 95, 106.

41 Because these references to the marriage ceremony and the *utfah* are from nineteenth and early twentieth century accounts, it is only speculation to apply them to any earlier date. However, in light of the fact that folklore and customs are very rarely documented, it is the most relevant information available.

42 GRANQUIST, *Marriage Conditions*, p. 81 f.

43 GRANQUIST, *Marriage Conditions*, pp. 44, 65 f., 80 ff.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000177

brides. The phrase 'the eye blacked with kohl' is a metaphor for the bride.[44] It is a sticky powder which is applied with a small spatula of wood, silver, or ivory (nowadays it comes in a pencil). Since these vessels probably were not used very often, as they are so delicate and awkward to handle, and their contents were not poured (there is neither spout nor handle) the idea of kohl as the contents is particularly appealing. It would be easier to remove a tiny bit of the powder with a small spatula than to, say, remove a few drops of perfume, and the receptacles are too small to contain the amount of henna used for painting the hands and feet of the bride.

The colour gives us little information about the use of the vessels. Although there is a predominance of green and yellow examples, there are many in other colours, from turquoise blue to very dark purplish-brown, almost black.[45] Some have become so badly weathered that it is difficult to tell what the original colour was.

These zoomorphic vessels are of a very complex manufacture, and this implies some cost. The legs, the back, the bottle, the trails, and the head and neck were all made separately, and each was applied individually. Sometimes the tail, ears, and bottle-collars were also applied separately, and in the case of multi-coloured trails, the same rule applied. Thus the finished parts of the vessel had to be kept warm to prevent shock when new, molten bits were added. This may even have necessitated some re-firing, which could explain why the legs are often uneven, and the heads, necks, and tails sometimes droop. The necks are also sometimes decorated with pinched or tooled bands. An experienced glass sculptor in Edinburgh attempted to replicate one of these vessels, so that we could better determine how they were made, and after several attempts, he still could not reproduce the vessels. This attests to the complexity of their manufacture and the experience these glass-workers must have had.

There are however a couple of exceptions to this general style, such as the vessel illustrated in plate XXIV/2, now in the Corning Museum.[46] The paired animals are probably pack animals, and so the vial may have held something associated with trade, such as incense, perfumes, or spice.

---

[44] GRANQUIST, *Marriage Conditions*, p. 95.

[45] Some unusual colours are represented by pieces in the Virginia Museum of Art, Richmond, Virginia (very dark brown); Museum of Fine Arts, Boston, no. 29.967 (pale olive); Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio, no. 723.399 (green and purple), and no. 723.397 (turquoise).

[46] Corning Museum of Glass, no. 55.1.109.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000178

The vial itself is a familiar type of a pre-Islamic style of balsamarium, which was presumably used for holding bath oils, ointments and perfumes.[47]

Incense is an unlikely but possible content for the glass camels. Frankincense was indeed carried by camel in woven baskets, the weaving of which gave them an appearance similar to the triangles formed by the glass trails on the camel vessels (e.g. plate XXIII/6).[48] However, frankincense is a twiggy material, not suited to storage in this sort of small vessel, as it would crumble and would be difficult to remove. Myrrh was also transported by camel, and as it is a more resinous and solid material, it would be better suited to storage in these jars. However, again they would not hold a sufficient quantity for regular use, and usually myrrh was carried in small, undecorated goatskin bags, which bear no resemblance to the glass trailed decoration of the glass camels.[49] Incense could not be burned in the vessels, as the heat would cause the glass to crack. It should be mentioned, however, that camels were vital to the incense trade, and it is certain that both frankincense and myrrh were carried along the caravan routes by camel.[50] Even so, it seems unlikely that the glass camels had any connection with incense, since they are not suitable for storing or burning incense.

There are very few surviving examples of Islamic glass animals dating after the tenth century, which is surprising in view of the number of zoomorphic vessels of metal or pottery that survive. But the horse in plate XXIV/3, now in the Toledo Museum of Art, in Ohio,[51] shows the changes of style which took place between the tenth and the thirteenth centuries. First, it is a horse, consistent with associations of power, possibly of a military nature, and a masculine symbolic role.[52] Therefore, it may have been a trophy for a soldier or a prize in a riding competition. Perhaps at the same time it was a vessel for water or wine, for use at festivals or feasts. There is a pottery elephant now in Michigan, which con-

---

47 See examples illustrated in *Antike Gläser*, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Berlin 1976, nos. 98, 99.

48 N. GROOM, *Frankincense and Myrrh: a study of the Arabian incense trade*, London 1981, p. 136.

49 GROOM, *Frankincense and Myrrh*, p. 135.

50 GROOM, *Frankincense and Myrrh*, p. 136.

51 Toledo Museum of Art, no. 23.2055.

52 USAMAH IBN MUNQIDH, *An Arab-Syrian Gentleman and Warrior in the Period of the Crusades*, tr. P. HITTI, New York 1929, p. 224.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000179

tained water, or wine (though this is less likely), and was probably used in this way.[53] Priscilla Soucek compared this vessel's style to some human-headed pottery vessels found in Damascus,[54] which she attributes confidently to the twelfth or thirteenth century, one of which does indeed have a cylindrical body with short, applied conical legs[55] very similar to that of the Toledo horse.

Pottery animals, of which many have a similarity to the glass camels (plate XXIV/5), are outside the topic of his paper, but suffice it to say that glass animals were replaced by pottery ones by the twelfth or thirteenth century, which were more durable and easier to make, and so have a wider range of styles and functions.[56] Metal animals may have replaced glass ones at the upper end of the market.

There was a general change in the taste for glass decoration in about the eleventh or twelfth century, away from complex plastic forms (such as animals) or carved vessels to simpler blown vessels with painted or enamelled surface decoration, because they were much quicker to make. The manufacture of glass animals was taken up in Venice in the sixteenth century[57] (plate XXIV/4), and from there the craft spread to the rest of Europe, only slowly reappearing in the last hundred years or so among the Islamic crafts.

In sum, it seems that the Roman animals contributed only basic characteristics to the Islamic ones; that is, the general idea of fashioning animals in glass, and the techniques of decoration, particularly marvering and trailing. The whole purpose which these animals served changed. The beautiful Roman objects were religious symbols, the little Islamic birds were merely talismans, and finally the predominantly functional, but certainly luxury items in the camels, which had no religious significance, although they did have a folkloric connotation. Less and less was the aesthetic and symbolic appeal important, as the practical function took over, and only a hint of the animal form was really necessary to impart the

---

53 E. J. GRUBE, Islamic Sculpture: ceramic figurines, in: *Oriental Art* 12 (1966), pp. 165–75.

54 C. OLDS, ed., *The Meeting of Two Worlds: the Crusades and the Mediterranean context*, Michigan 1981, p. 34, no. 12.

55 ABU'L FARAJ AL-ᶜUSH, Al-Fakhkhar Ghayr al-Maṭlī, in: *Annales Archéologiques de Syrie* 11–12 (1961–62), pp. 35–58, 135–84.

56 GRUBE, Islamic Sculpture, illustrates many types.

57 DOLEZ, *Glass Animals*, p. 55.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000180

nature and purpose of the vessel. The idea continued, but the form it took changed dramatically.

PLATES

XXII/1 Vase in the form of a fish. The Metropolitan Museum of Art, gift of J. Pierpont Morgan, 1917, New York (17.194.251).

XXII/2 Bird vessel. The Corning Museum of Glass, New York (66.1.223).

XXII/3 Flask with trailed decoration. The British Museum, London (GR 1890.11-15.1), Photo after Harden.
Fish vessel. Römisches-Germanisches Museum, Köln (23246).

XXII/4 Boar. Rheinisches Bildarchiv, Köln (104189).

XXII/5 Dog. Rheinisches Bildarchiv, Köln (21008).

XXII/6 Mouse. The Corning Museum of Glass, New York (74.1.33).

XXIII/1 Fish vessel. The Chrysler Museum of Glass, Virginia (GAnR67.1).

XXIII/2 Rooster. The Corning Museum of Glass, New York (53.1.4).

XXIII/3 Fish vessel. Yale University Art Gallery, The Hobart and Edward Small Moore Collection, Connecticut (1955.6.178).

XXIII/4 Fish vessel. The Toledo Museum of Art, Ohio (23.1065), Photo after Dolez.

XXIII/5 Bird. The Corning Museum of Glass, New York (55.1.101).

XXIII/6 Three camel vessels. The Toledo Museum of Art, Ohio (23.2048, 23.2044, 23.2047).

XXIV/1 Camel carrying an *utfah*. Photo after Raswan.

XXIV/2 Dual unguentarium in the shape of two camels. The Corning Museum of Glass, New York (55.1.109).

XXIV/3 Horse vessel. The Toledo Museum of Art, Ohio (23.2055).

XXIV/4 Oil lamp in the shape of a horse. Museo Vetrario, Murano, Photo after Dolez.

XXIV/5 Ceramic vessel. Photo after M. YOSHIDA, *In Search of Persian Pottery*, New York 1972.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000181

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000182

THE TOWER-HOUSE IN SAUDI ARABIA AND ITS PRE-ISLAMIC ANTECEDENTS

GOEFFREY RENALD D. KING, LONDON

Tower-like houses are encountered in one form or another throughout southern and western Arabia, from the Ḥaḍramaut, through the Yemen highlands, into the Tihāma highlands and the ᶜAsīr in Saudi Arabia, and up through the Ḥijāz to aṭ-Ṭā'if, Makka and Jidda. As a building type, the tower house is ancient in Arabia and goes back to the pre-Islamic period, where it is best known in the form of the famous palace of Ghumdān at Ṣanᶜā'.[1] Ghumdān's original foundation is attributed to ca. 25 BC, with a reconstruction in the 6th century AD. Al-Hamdānī's account of the palace of Ghumdān provides details of its scale:

> "Ghumdān was twenty stories high, one on top of the other. People, however, have disagreed concerning its dimensions of height and width. Some would say that each side was a thousand cubits each way, while others say it was more. Each storey was ten cubits high."[2]

He also reports from Muḥammad b. Khīlid al-Qaṯrī (whose father died in 126/743):

> "'Some of the learned men informed me that Ghumdān was seven stories high, each story forty cubits. But this is not possible as forty cubits is a bit too much. The established fact is what we have already stated: twenty stories of ten cubits each, making in all two hundred cubits. This was not beyond their power for they have accomplished wonders in masonry.'

---

1 Encyclopaedia of Islam (new ed.), "Ghumdān".

2 AL-HAMDĀNĪ, N. A. Faris (ed.), *The Antiquities of South Arabia, being a Translation from the Arabic with Linguistic, Geographic, and Historic Notes on the Eighth Book of Al-Hamdānī's Al-Iklīl*, Princeton 1938; 1981, p. 14.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000183

> Said he again, 'The topmost room of the tower, the king's court-room, was twelve cubits high and was ceiled over with one slab of marble.'"[3]

The tall houses of Arabia of later times preserve the same basic features that distinguished the palace of Ghumdān — the marked height and the use of the uppermost room for reception, a distinguished place, marked by decoration. Even when houses are lower, the reception room in highland houses tends to be on the upper floor. Arabian tower houses are best known in Yemen, especially in Ṣanᶜā', but there are a variety of tall houses in south-western and western Saudi Arabia which are far well less known. They generally seem to be generic descendents of the tall house tradition whence Ghumdān stems.

The tall houses of Ṣanᶜā', Dhū Jibla and other highland towns of Yemen also echo the stone construction of the Ghumdān palace and although the quality of stonework falls off further north in the mountains of Saudi Arabia, in essence the type of domestic building most commonly encountered remains the stone built, fortified, high rise house.

A building which preserves the sense of the lofty fortified tower is the Abū Milha house in Abhā, the capital of ᶜAsīr. It is one of the few old houses in the town but in the past it was probably one of a number of tall fortified houses in Abhā. It has sharply raked walls and it is coated in *quḍāḍ*, the hard water-proof plaster that is used throughout these southern regions to protect buildings from water-flow.

This tower serves a defensive purpose along with its domestic role as the residence of a prominent local family. This combination of house and fortification reflects a more violent feuding past in the highlands which only ended in the early decades of this century. Typologically, the whitened Abū Milha tower seems to belong to a category of tower house which is generally considered prestigious, perhaps corresponding to the "white *ḥuṣn*" towers in the rural areas of Bilād Ghāmid, south of aṭ-Ṭā'if. The white *ḥuṣn* and its honorific connotations were first noted by W.

---

[3] AL-HAMDĀNĪ, p. 17. Such high rise architecture was not confined to SW Arabia, for Strabo (64–3 BC-AD 25) refers to the buildings of Tyre in Lebanon: "The houses here, it is said, have many stories, even more than the houses at Rome, and on this account, when an earthquake took place, it lacked but little of utterly wiping out the city."

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000184

Dostal and his colleagues in the course of fieldwork in the southern Ḥijāz in 1980–81.[4]

Whatever the meaning attached specifically to the white *ḥuṣn*, the defensive theme of the Abū Milha tower is recurrent in the tall houses of the highlands. Thus in Bilād Zahrān, to the south of aṭ-Ṭā'if, many villages are dominated by four storey tower houses where the domestic element is again combined with the defensive. The organization of domestic space in the tower houses of the south-west is generally consistent, whether one is dealing with the houses of Bilād Ghāmid, Bilād Zahrān, ᶜAsīr, Najrān or Yemen itself. The ground floor tends to be for storage, agricultural produce and for livestock, whereas the uppermost floor is provided with a *majlis* for visitors. On the floors between are the bedrooms of the family and rooms used by the women. This arrangement seems ubiquitous wherever a tower house of three or four and more storeys is encountered in the highlands. The persistent presence of the *majlis* at the top of the house is a very precise parallel with Ghumdān and its uppermost royal court chamber described by al-Hamdānī.

The manner of the guest's entry to such upper floor reception rooms is probably everywhere the same. The guest ascends the spiral staircase that is the core of the building and its principal reinforcement. The host goes first to clear the way so that women may retreat from the gaze of the visitor into the shelter of the rooms on the various floors; the host and guest finally emerge in the male visitors' *majlis* on the uppermost floor. On the roof terrace, women are able to work in privacy, washing and drying clothes. This summarizes arrangements in a house visited by the present writer at Dhū Jibla in Yemen and it corresponds precisely to the usage of a house described by Sir Richard Burton at al-Madīna in 1854. It is probably standard arrangement in housing where the public area of the house for visitors is in the most elevated position of all on the topmost floor.

Secure stone tower houses are found in the remote mountain hamlets of the Tihāma mountains, in Banī Mālik and Fayfā', close to the Yemeni frontier. Here the buildings are the same as those in the villages of the northern highland country of Yemen. In Banī Mālik, the houses are basically rectangular or circular towers standing singly or arranged in more extensive groups in villages and hamlets. The only building material used

---

[4] A. GINGRICH, in: *Ethnographic Atlas of ᶜAsir*. W. DOSTAL (ed.), Vienna 1983, pp. 105–106.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000185

is stone, cut into flat slabs and well laid. A stone-built rectangular house at al-Qahaba on the mountain of Banī Mālik seems to typify the local tower-house tradition. A single doorway in the south side gives onto the three rooms of the lower storey. On the north side of this room is a stone staircase to the upper floors, spiralling around a square stone shaft. The same internal subdivision into three rooms is repeated on the following three storeys of the house. Unfortunately, as the building served as a government store at the time of my visit, it is difficult to discuss the original domestic use of the various rooms.

The high mountain of Fayfā' overshadows Banī Mālik and it is heavily populated. Although there are few villages as such, the entire mountain is dotted with isolated settlements, consisting of fortified residential towers built in strong defensive positions on mountain ridges and rocky outcrops. As elsewhere, these reflect a violent past.

Round, rectangular and square tower houses are all found on Jabal Fayfā', both individually and in combination. A house in the settlement of al-Laᶜtha was rectangular with raked walls, and it had a single entrance in the centre of its east side. Built against the rectangular structure was a taller circular tower. The house had three storeys, including the roof terrace. The ground floor was for storage, and to the right of the entrance was a staircase to the upper storeys. The roof terrace included an open cooking area and it was surrounded by high walls. On the north side was a higher terrace, surrounded by a parapet and reached via stairs from the cooking terrace directly below. From the cooking area there were stone steps set in the wall giving onto the roof of the circular tower which rose higher than the rectangular part the building. It was not possible to see all the rooms on the upper floors, as they were occupied by the women of the family and so it is difficult to draw conclusions on the use of specific areas for reception as opposed to sleeping quarters for the family. This tower house was typical of the buildings found throughout Jabal Fayfā', although some houses had two or even three towers attached to the rectangular block.

On Jabal Fayfā' and Jabal Banī Mālik there was little knowledge of the antiquity of these tower-houses, although all agreed that they were old. Various estimates were offered: they were built a century or so ago, or were from before the lifetime of the informant's grandfather, or were from before the coming of the Saᶜīdīs. These structures are sufficiently well built to last for several hundred years, and for all memory of their builders to be lost.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000186

At Najrān (ancient al-Ukhdūd) and Ṣaᶜda, in Saudi Arabia and Yemen respectively, clay-built fortified tower houses are found everywhere, constructed in courses known as *zabūr*. Although their building material distinguishes them from the masonry tradition of the mountains, their immense height, their defensive nature and the use of the uppermost chamber for reception as a formal *majlis*, links them to the ancient high rise house tradition of Yemen. Unfortunately, we lack the archaeological evidence so far to tie such buildings as we see extant from the last century or so to the more distant past.

In the open country in rural areas in the south-west a different type of tower occurs, serving to guard fields. In Bilād Ghāmid and Bilād Zahrān these watch towers are found in the fields or on outcrops of rock, in secure positions from which to protect fields and crops during harvest and perhaps for more generalized defence.[5] In ᶜAsīr around Abhā there is a very localised type of high circular tower, built in either stone or clay which serves the same purpose of protecting fields.

Further north, the main towns of the Ḥijāz preserve tall houses, although it is not easy to provide the links that tie them directly to the ancient tradition of the Arabian tower house: unfortunately, the historical references to housing in places even so prominent as Makka and Jidda is extremely limited. An early reference to houses at Makka by al-Maqdisī in the 10th century AD stresses only their teak sides, and their stone construction. More helpfully, Ibn al-Mujāwir writing in 1229 says that, Makkan houses were of two storeys, and he adds interesting comments on the origin of such buildings, suggesting that they were first introduced under the Umayyad Caliph Muᶜāwiya b. Abī Sufyān (661–680) but while the existence of two storey houses is thus proven, this report hardly demonstrates the existence of a tower-house tradition akin to Ghumdān. Another interesting observation by Ibn al-Mujāwir is that the ᶜAbbāsid Caliph al-Mahdī (775–785) ordered Makkan houses to be built in the manner of fortresses, but this too is hard to assess for its significance in relation to tall house building.

By the 19th century Makka certainly had tall houses and the sources are much more satisfactory and exact. The Spanish nobleman who travelled as ᶜAlī Bey says that the buildings that he saw in Makka in 1807 were of three and four storeys,[6] and in 1814, J. L. Burckhardt noted the pre-

---

5 GINGRICH, ibid., pp. 100–102.

6 ᶜALI BEY (Domenico Badia y Leblich), *Voyages d'Ali Bey en Afrique et en Asie*, ii, Paris 1814, pp. 382–384.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000187

dominence of three storey houses at Makka.[7] It seems likely that tall houses were developed under pressure on space in the narrow confines of the valley of Makka, exacerbated by the annual influx of pilgrims needing rentable accomodation.

While Makka can be shown to have had tall houses over a period of time, there are dangers inherent in taking an extant tall house tradition and tying it to that of the distant Yemeni past. This can be demonstrated by the houses of Jidda on the Red Sea coast. Jidda has an old quarter with numerous houses which are five, six or seven storeys high. In their loftiness and the presence of the reception room on the uppermost floor, such houses correspond precisely to the typology of Ghumdān. Yet the tower houses of Jidda are deceptive and must be dealt with cautiously. The tower houses that are so distinctive a feature of old Jidda today only came about in the aftermath of the completion of the Suez Canal in 1869. The Canal brought prosperity along with trade and also growing pressure on housing within the limits imposed by the city walls of Jidda. These were only demolished in 1947. There was no significant building outside the wall before Jidda fell to the Āl Saᶜūd in late 1925. It thus seems that the height these houses achieved was in part a response to the limited space available for expansion within the walls before 1947.

The five, six and seven storey houses of Jidda are thus a late phenomenon. Early 19th century visitors' accounts suggest that the situation in former times was very different. ᶜAlī Bey in 1807 described the houses of Jidda as being of only two to three storeys[8] and J. L. Burckhardt who was in Jidda in 1814 confirms this, noting that almost all the houses of the town were of two storeys.[9] The view that a much lower type of house prevailed in Jidda in the past is supported by the fact that the earliest house extant there, and reckoned to be 400 years old, is itself of only two storeys. It seems safer to conclude that the pre-19th century architecture of Jidda was probably akin to the two and three storey houses still preserved at Diba and Umm Lājj, further north along the Red Sea coast.

For yet earlier times, there are references in the Arabic sources to Jidda's fine buildings of coral, and at-Tujaybī in 1297 refers to lofty domes and ruined buildings which had been built by Persians from Sīrāf, on the Iranian coast of the Gulf. However, nothing specific is provided for the discussion of the height of these ancient Jidda houses. Indeed, the

---

7 J. L. BURCKHARDT, *Travels in Arabia*, London 1829; repr. 1968, p. 103.

8 ᶜALI BEY, *Voyages...*, ii, pp. 287–288.

9 J. L. BURCKHARDT, *Travels*, pp. 9–10.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000188

connection of Jidda and Sīrāf which is also echoed elsewhere in the sources suggests parallels quite other than Yemeni Ghumdān for the buildings known to at-Tujaybī in the 13th century.

However scant our knowledge of the housing of ancient Jidda, the evidence is good enough to show that the high rise houses that survive in the old town are the result of a post-Suez Canal break in tradition rather than a link with the past, contrary to initial impressions. The more direct generic descendents of Ghumdān should be sought instead in the south-western highlands of Saudi Arabia and the Yemen.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000189

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000190

Über einige Eigenschaften osmanischer Inschriften[1]

Klaus Kreiser, Bamberg

Richard Ettinghausen hat zur Festschrift für George C. Miles einen Aufsatz beigesteuert, der so lehrreich und anregend ist wie alle Arbeiten des großen Gelehrten: Arabic Epigraphy: Communication or Symbolic Affirmation. Ettinghausen postuliert, „to be effective as communication an inscription has to appeal to a literate person in his own language with clear legible characters without nearby distractions", und — das Ergebnis seiner Untersuchungen teilweise vorwegnehmend „it is at once clear that Arabic inscriptions in often highly ornate mosques and other religious buildings throughout the Muslim world cannot be communications of the same nature — to read by all and sundry ... it must have been a difficult task even for an educated person to read unfamiliar inscriptions".[2]

Meine im folgenden vorzuführenden Materialien und Meinungen sollen dazu dienen, die Ettinghausensche These aus osmanistischer Sicht zu überprüfen und darüber hinaus einige weitere Feststellungen zur Natur der Inschriften des Osmanischen Reiches zu liefern. Dabei werde ich jedoch nicht nur „Sakralbauten" behandeln.[3] Es existiert noch kein Überblick

---

1 Verbesserte und erweiterte Fassung meines gleichnahmigen Beitrags zum III. Međunarodni Simpozijum za Predosmanske i Osmanske Studije. Sarajevo, 18.—22. septembar 1978, der in den *Prilozi za Orijentalnu Filologiju* 30 (1980), S. 279-287 in unkorrigierter Form und ohne Abbildungen erschien. Diese Bemerkungen können auch als Einleitung zu meinen etwa gleichzeitig verfaßten Aufsätzen verstanden werden: Drei Stiftungsinschriften aus Istanbul (Beiträge zur osmanischen Inschriftenkunde I), in: *Istanbuler Mitteilungen (Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Istanbul)* 31 (1981), S. 191-208, Taf. 52-53 und Archivalisch überlieferte Inschriften aus Istanbul (Beiträge zur osmanischen Inschriftenkunde II), a.a.O. 32 (1982), S. 258-278; für vorosmanische Verhältnisse vgl. jetzt R. Hillenbrand, Qur'anic Epigraphy in Medieval Islamic Architecture, in: *Revue des Études Islamiques* 54 (1986), S. 171-187.

2 *Near Eastern Numismatics, Iconography, Epigraphy and History. Studies in Honor of George C. Miles*, Beirut 1974, S. 297–317.

3 Die Grenzen zwischen Bauten „sakraler" und „profaner" Nutzung sind im Bereich des Islams ohnehin schwer zu ziehen. Man vergleiche aus epigraphischer Sicht die Verwendung des Epithetons „gesegnet" (*mubārak(a)*) für beide Kategorien: Beispiele aus frühosmanischer Zeit bei E. H. Ayverdi, *Osmanlı Miʿmarisi* II, İstanbul

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000191

über die osmanische Epigraphik.[4] Immerhin darf daran erinnert werden, daß auch Friedrich Panzers Einführung in die deutschen Inschriften des Mittelalters und der Neuzeit erst vor einigen Jahrzehnten erschien.[5] Die Frage nach dem Charakter osmanischer Inschriften wird am Ende nur im Zusammenhang mit der allgemeinen Kulturgeschichte der Osmanen beantwortet werden können. Sie zu stellen, ist aber eine Voraussetzung für die Formulierung des Gemeinsamen und Trennenden zwischen der osmanischen Zivilisation und ihr vorausgehenden kultur-historischen Einheiten („islamisches Spätmittelalter"). Es sei nur darauf aufmerksam gemacht, daß das Chronogramm in der Diwan-Literatur der Türken eine herausragende Rolle spielt und sicher zur „Literalisierung" der Inschriftentexte beigetragen hat.[6]

Das Osmanische Reich hatte lange genug Bestand, um selbst eine so beharrliche Textgattung wie die inschriftliche einem tiefen formalen und inhaltlichen Wandel auszusetzen. Es ist jedenfalls nicht überraschend, wenn wir in frühosmanischer Zeit Bestimmungsmerkmale für Inschriften feststellen, denen die der letzten Jahrzehnte entgegengesetzt oder zumindest verändert gegenüberstehen.

Die wichtigsten Gegensatzpaare seien in tabellarischer Form dargestellt:

Merkmale	früh- bzw. hoch-osmanische Zeit	spätosmanische Zeit
Inschriftlichkeit	überwiegend „Sakralbauten"	alle Kategorien von Bauwerken

1966–1974, S. 369 für eine Straße *ṭarīq* (846 H.); III, S. 152 eine Brücke *ǧisr* (870 H.) in Bursa; II, S. 402 eine Moschee *masǧid* (840 H.), S. 465 ein Bad *ḥammām* (o.J.) und S. 478 eine Brücke *qanṭara* (855 H.) in Edirne, S. 487 ein *ʿimārat* (840 H.) in Gelibolu.

4 Vgl. die Einleitung zu F. Th. DIJKEMA, *The Ottoman Historical Monumental Inscriptions in Edirne*, Leiden 1977.

5 Inschriftenkunde, in: *Deutsche Philologie im Aufriß*, I, Berlin 1957, S. 333–378.

6 Über die Anerkennung, die geschickte *tārīḫ*-„Konstrukteure" bei den Verfassern der Literaturlexika fanden: H. TOLASA, *Sehî, Latîfî, Âşık Çelebi Tezkirelerine göre 16. y.y. edebiyat araştırma ve eleştirisi I*, İzmir 1983, S. 343f. Für die Verhältnisse zu Beginn des 18. Jhs. vgl. etwa H. İPEKTEN, M. Özergin, Sultan Ahmed III. devri hâdiselerine âid tarih manzûmeleri, in: *Tarih Dergisi* 9 (1958), Nr. 13, S. 133–155.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000192

Merkmale	früh- bzw. hoch-osmanische Zeit	spätosmanische Zeit
Duktus	meist Rundschriften	verschiedene Schriftarten, vor allem *taᶜlīq*
Ornamentcharakter der Schrift	ausgeprägter	schwindend
Länge der Inschrift	wenige Zeilen	z.T. sehr viel umfangreicher
Formular	diplomatische Strenge	freier, literarische Formen
Sprache	meist arabisch	fast immer osmanisch
Redeweise	oft ungebunden	fast stets gebunden
Inhalte	„religiös“	„profan“
Dichter-, Schreibervermerke	meist fehlend	sehr häufig vorhanden

Weitere Beobachtungen könnten sich u.a. auf den Platz der Inschriften auf einem Bauwerk (zufällige oder planvolle Plazierung), ihre Größe (im Sinn von Lesbarkeit) und die Verwendung kanonischer Texte (Koran, Ḥadīṯ, religiöse Dichtung) beziehen.

Jedenfalls fällt es leicht, für die Mehrzahl der späteren osmanischen Inschriften die Voraussetzungen, welche Ettinghausen für den kommunikativen Charakter definiert, zu reklamieren: Sie bestehen aus klaren, lesbaren Schriftzeichen „ohne Ablenkungen“ durch abundante Vokalisierung bzw. Ornamente. Ihre Sprache ist die der Mehrheit der muslimischen Untertanen des Osmanenstaats. Wer eine elementare Schule absolviert hatte, konnte u. U. auch mit Zitaten aus Koran und Ḥadīṯ etwas anfangen. Wie aber ist diese Entwicklung von lapidaren zu kursiven Dukten, von arabischen, gelegentlich persischen zu türkischen Texten, von „religiösen“ zu „profanen“ Inhalten — kurz, vom Affirmativen zum Kommunikativen verlaufen?

Die letzten Bände des *Répertoire Chronologique d'Épigraphie Arabe* enthalten Material, das in der islamischen Welt während der frühosmani-

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000193

schen Jahrzehnte entstand. Es erlaubt uns, z.B. einige Inschriftenkategorien, die im osmanischen Bereich gar nicht oder nur ausnahmsweise erscheinen, festzuhalten, und bei entsprechender Verbreitung als „spätmittelalterlich" zu kennzeichnen.[7]

So fehlen bei den Osmanen fast vollständig jene inschriftlichen Dekrete,[8] wie sie früher, vor allem zur Verkündigung von Steuererlassen, beliebt waren (etwa im mamlukischen Syrien des 14./15. Jhs.). Ebenso fehlen Maßinschriften, wie sie das muslimische und das christliche Abendland kennen.

Stiftungsinschriften stellen eine Kategorie von *kitābe*s dar, die als archaisches Element gelten muß. Im Gegensatz zu den Überschriften des RCEA möchte ich in diesem Zusammenhang nur dann von Stiftungsinschriften sprechen, wenn sie neben Stifter und Stiftungszweck auch Stiftungsmittel bzw. Bedingungen (*šurūṭ*) anführen. Wie die zitierten Dekrete waren solche steinernen *waqfīya*s im 14. Jh. in der islamischen Welt, v.a. in Ägypten und Syrien, aber auch im Maghreb, weit verbreitet.[9] Ein uns näher stehendes Beispiel bildet die Yakutiya-Medrese in Erzurum mit Namen von Stiftungsbauten und Stiftungsdörfern.[10] Osmanische Beispiele sind aus Anatolien und sogar der Hauptstadt bekannt. Ihre Zahl ist jedoch äußerst gering, wobei kein Beleg jünger als 1000 H. ist.[11] Nachweise über inschriftliche Privathäuser im osmanischen Kontext müssen erst

---

7 Bd. 18, Le Caire 1991, 784–800/1382–1398. — Die frühesten inschriftlichen Zeugnisse der Osmanen stammen aus der Zeit Orḫans. Das älteste sicher datierbare Beispiel ist die *kitābe* der Hacı-Özbek-Moschee in İznik von 734 H./beg.12.IX.1333 (AYVERDİ, a.a.O. I, S. 734; vgl. S. 59, 81, 162, 171, 179).

8 Als Ausnahmen nenne ich eine Art steinerne Steuerbefreiungsurkunde von 1094 H. an der Ulu Cami in Diyarbakır. Vgl. B. KOYAR, *Diyarbekir kitabeleri*, II, o.O. 1936, S. 132 (Abb. im Tafelband I ist nicht leserlich) und K. BAYKALs Artikel mit Umschrift in: *Karacadağ*, Diyarbakır 1941, 4.38, S. 218–220. — Noch artukidisch ist am selben Ort das inschriftliche Steuerbefreiungsdekret von 731 H. (M. VAN BERCHEM, J. STRZYGOWSKI, *Amida*, Heidelberg 1910, S. 112 f.). Ausnahmen bilden auch die Stiftungsinschriften (vgl. meinen in Anm. 1 genannten Artikel von 1982).

9 Unter Verzicht auf Einzelnachweise ist neben den klassischen Inschriften-Werken zu nennen H. GAUBE, *Arabische Inschriften aus Syrien*, Beirut 1978.

10 Mit hoher Wahrscheinlichkeit aus dem Jahr 710 H. Die letzte und beste Edition ist R. H. ÜNAL, *Les monuments islamiques de la ville d'Erzurum et de sa région*, Paris 1968, S. 49–51.

11 Einzelnachweise in meinem oben genannten Artikel in *Istanbuler Mitteilungen* 31 (1981).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000194

gesammelt werden.[12] Trotz ungünstiger Überlieferung läßt sich vermuten, daß in frühosmanischer Zeit die meisten „profanen" Bauten anepigraphisch sind.[13]

Soweit, vorläufig, zu den in Frage kommenden Kategorien. Einige Worte nun zur Frage der „Lesbarkeit". Die Überlieferungen des Abū Ḥaiyān at-Tawḥīdī zur Schriftkunst enthalten die Norm, daß die schönste Schrift auch die klarste sei, die klarste aber die schönste.[14] Die Osmanen neigten stärker als ihre Vorgänger zur Trennung von Ornament und Schrift. Damit soll nicht gesagt sein, daß das sogenannte „Seldschuken-*nasḫī*" etwa der Gök Medrese von Sıvas nicht gut lesbar sei, doch wird bei den Seldschuken „eine Einschmelzung des Nasḫî in das Ornamentprogramm"[15] zur Regel. Das in frühosmanischer Zeit oft angewandte Verfahren, zur Füllung leerer Schrifträume ein Schriftband einheitlicher Höhe herzustellen, tritt zunehmend zurück hinter die zweite Lösung zur Aufhebung des horror vacui, nämlich das Verschlingen und Übereinanderstellen der Zeichen. Auch dieser ornamentale Zug wird im osmanischen Bereich zurückhaltender gebraucht als früher. Selbst die Platzbrunnen (*sebīl*) Istanbuls aus dem 18. Jh. mit ihrem dichten ornamentalen und vegetabilen Überzug lassen innerhalb der Kartuschen die Schriftzeilen frei von Beiwerk (Ettinghausens „nearby distractions") — im Sinne der Lesbarkeit. Obwohl Faktoren wie glatter Untergrund,[16] einzeiliges Schriftband innerhalb des Rahmens und tiefes Relief im Dienste der Lesbarkeit stehen, ist die Schriftgröße in aller Regel gering. Eine Ausnahme machen Portalinschriften. Innerhalb ein und derselben Inschrift gibt es kaum Grös-

---

[12] Wenn eine Quelle von einer Ladeninschrift des 18. Jhs. spricht, so ist dies wenig typisch, denn der Besitzer war als Tintenmacher (*mürekkebci*) eng mit dem kalligraphischen Gewerbe verbunden (ḤABĪB, *Ḫaṭṭ ve ḫaṭṭāṭīn*, İstanbul 1306 H., S. 141) über den 1156 H. verstorbenen Meḥmed Emīn ʿAṭıf). Beispiele inschriftlicher Stadthäuser finden sich u.a. bei D. ERGİNBAŞ, *Diyarbakır Evleri*, İstanbul 1954, S. 20 (Ekrem Ocak evi von 1123 H.), S. 22 (Gökalpler 1221 H.), S. 23 (Gevraniler Konağı 1235 H.).

[13] So ist z.B. von den etwa 40 Bedesten-Bauten aus frühosmanischer Zeit nur der von Amasya mit einer Inschrift ausgestattet (K. KREISER, Bedesten-Bauten im Osmanischen Reich. Ein vorläufiger Überblick auf Grund der Schriftquellen, in: *Istanbuler Mitteilungen (Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Istanbul)* 29 (1979), S. 367–400.

[14] Abū Ḥaiyān al-Tawḥīdī on Penmanship, in: *Ars Islamica* 13–14 (1948), S. 1–30: *aḥsan al-ḫaṭṭ abyana* ...

[15] M. MEINECKE, *Fayencedekorationen seldschukischer Sakralbauten in Kleinasien*, I, Tübingen 1976, S. 149.

[16] So gibt es bei den späten Osmanen koranische Zitate in nicht vokalisierter Form (z.B. İstanbul-Eyüp, Mihrişah, Eingang zum Grabgarten).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000195

senunterschiede. Monumentale, auf Fernsicht berechnete *kitābe*s, wie bei der Türbe des *ḫaṭṭāṭ* Raqīm Efendi in Istanbul, sind selten.

Der Zusammenhang zwischen Kalligraphie und Epigraphik ist im osmanischen Bereich enger als anderswo, wenn auch signierte Inschriften erst später auftreten. Die biographischen Sammelwerke enthalten einiges Material über die *kitābe*s früherer *ḫaṭṭāṭ* (ᶜAlī b. Yaḥyā eṣ-Ṣōfī, Ṣeyḫ Ḥamdullāh, Teknegi-Zāde u.a.m.).[17] Nirgendwo wird dieses Verhältnis m.E. deutlicher als beim Kollage-Charakter (*muraqqaᶜ*) der erwähnten *sebīl*s.

An den Inschriften der Grabstelen läßt sich ebenso wie an den Bauinschriften zeigen, wie sich die Texte im Laufe der Jahrhunderte von einem strengen Formular emanzipieren und umfangreicher werden. Parallel dazu verläuft, wie bei den Urkunden, die Ablösung des Arabischen durch das Türkische. Inschriften in türkischer Sprache sind noch im 15. Jh. recht selten, während arabische gegen das Ende des 16. Jhs. fast überall ihre Vorherrschaft verlieren.[18]

Als Kuriosum sei auf eine Reihe zwei- und dreisprachiger Inschriften aus der Zeit Meḥmeds II. (1451–1481) in Bursa und İnegöl verwiesen. Der Verfasser dieser arabisch-persisch-türkischen *mülemmaᶜ* ist der Dichter Cemālī.[19]

---

[17] E. H. AYVERDİ, *Fatih devri hattatları ve hat sanatı*, Istanbul 1953, *passim*; ḤABĪB, a.a.O., S. 90 f.

[18] Dies läßt sich — aufgrund des Veröffentlichungsstandes — bequem am Beispiel der Istanbuler Brunneninschriften und der Bauinschriften von Bursa und Edirne zeigen. Der letzte rein arabisch beschriftete *şešme* stammt aus dem Jahr 970 H. (İ. H. TANIŞIK, *İstanbul çeşmeleri* i, Nr. 12, Istanbul 1943). Die spätesten Beispiele arabischer Bauinschriften aus Bursa und Edirne datieren 983 bzw. 982 (R. MANTRAN, Les inscriptions arabes de Brousse, in: *Bulletin d'études orientales* 14 (1954), S. 87–114; F. Th. DIJKEMA, a.a.O.). In Edirne ist die Zeit, während der arabische *gleichzeitig* mit türkischen Bauinschriften auftreten, im großen und ganzen auf die Jahrzehnte zwischen 940 und 982 H. beschränkt. Ein ähnliches Bild ergibt sich bei Brücken. In nach-süleymanischer Zeit herrscht auch hier die türkische Sprache vor (C. ÇULPAN, *Türk Taş Köprüleri*, Ankara 1975, passim).

[19] AYVERDİ, III, a.a.O., S. 87 (Bursa, Hacılar Mescidi 875 H.), S. 152 (Nilüfer Köprüsü 870 H.), S. 303f. (İnegöl, Türbe der Tāgü'-Nisā' Sulṭān Ḫātūn mit Grabstele des İsḥāq Paşa vom 4. Ṣafar 892 H./30. II. 1487). R. Mantran hat die Brücken-Inschrift von Bursa ohne weiteren Kommentar in seine Sammlung türkischer Texte aufgenommen (Les inscriptions turques de Brousse, in: *Oriens* 12 (1959), Nr. 58. Die Grabinschrift İsḥāq Paşas mit arabisch persischen Zeilen wurde von A. Y. OCAK transliteriert und übersetzt (*Türkiye'de Vakıf Abideleri ve Eski Eserler* IV, Ankara 1986, S. 124 f.).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000196

Köprülü erwähnt eine Grabinschrift von 843 H. aus Ankara als frühes Beispiel für die Verwendung des Türkischen.[20] Die Entsprechung in anderen urkundlichen und erzählenden Quellengattungen ist evident: Nach 1000 H., also etwa im 17. Jh., werden kaum noch Chroniken in arabischer oder persischer Sprache verfaßt.[21] Allerdings ist nicht zu übersehen, daß das Türkische der älteren Inschriften schlichter ist als in den Jahrhunderten, in denen der Zusammenhang zwischen Inschrift-Texten und Diwan-Literatur immer enger wird. Damit ergibt sich eine stärkere Unterordnung unter die Gesetze der Metrik und Prosodie. Es liegt auf der Hand, daß Schreiber und Dichter bei zunehmender formaler und inhaltlicher Individualisierung aus der Anonymität heraustreten und ihre Namen der Inschrift hinzufügen bzw. in den Text einbeziehen.

Eine weitere Entwicklungsrichtung läßt sich beschreiben: Bauinschriften des 14. bis 16. Jhs. enthalten neben den Namen des Bauherrn, des Herrschers, den entsprechenden Titulaturen, religiösen Formeln und der datatio selten weitere historische Einzelheiten. Als Ausnahmen soll hier auf drei *kitāberan* hingewiesen werden, die darüber hinaus einen „erzählenden" Charakter haben. Im ersten Fall wird von einer Brandschatzung durch einen Muslim-Fürsten berichtet, in den beiden anderen Beispielen wird die Überbauung christlicher Vorgänger-Bauten triumphierend hervorgehoben.
1) Die Renovierungsinschrift der Orhan Camii in Bursa von 820 H., in der auf die Zerstörung durch den „Walad Qaraman" (Qaramanoğlu) Bezug genommen wird.[22]
2) Eine arabische Inschrift von 930 H. aus Jerusalem betont die Umwandlung eines franziskanischen Abendmahlsaals in eine Moschee.[23]
3) Die türkische Bauinschrift der Sokullu-Mehmet-Paşa-Moschee in İstanbul-Kadırga von 979 H.[24] mit dem drastischen Hinweis auf die frühere Kirche: *Küffār-i ḫāksārıñ yıḳıb kenīsesini/bir maᶜbed eyledim-kim şehriñ ser-āmedidir.*

---

[20] In seinem Beitrag zur osmanischen Literatur zur Enzyklopädie des Islām[1] (Bd IV, S. 1017 der deutschen Ausgabe s.v. Türken).

[21] Die Geschichte der türkischen Übersetzungen der Werke des Genābī, des Müneggīmbaşı u.a. Chronisten bestätigt, daß kein Lesepublikum für arabischsprachige Historiographie mehr zu finden war.

[22] AYVERDİ, I, a.a.O., S. 80.

[23] M. VAN BERCHEM, *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum* II, 1, Le Caire 1922, S. 403 f.

[24] Hüseyīn AYVĀNSERĀYĪ, *Ḥadīḳatü'l-ᶜewāmiᶜ* I, İstanbul 1281 H., S. 193 und T. Öz, *İstanbul Camileri* I, Ankara 1962, S. 101.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000197

Freilich reduziert sich der „historische" Charakter der Inschriften 2 und 3 auf konventionelle, aus der Chronistik und anderen Quellen bekannte Formeln.

Auch sonst stehen osmanische Inschriften in enger Verbindung mit allgemeinen Texten, in erster Linie solchen, die die Macht Gottes und die absolute politische Autorität des Herrschers zum Inhalt haben — wie schon Max van Berchem betont hat.[25] Es gibt allerdings kaum Studien, die sich die Frage vorlegen, ob die bei den Bauinschriften verwendeten Passagen aus Koran und Ḥadīṯ eine genauere Bedeutung haben, als bloße „symbolic affirmation" zu sein.[26] Jedenfalls wird die Analyse der religiösen Epigraphik etwa der Fātiḥ-Moschee in Istanbul kaum ähnlich interessante Schlüsse erlauben, wie man sie im Falle des Felsendoms gezogen hat. Doch soll die Monotonie von koranischen „Versatzstücken" wie etwa des meistgebrauchten *miḥrāb*-Spruchs *kullamā daḫala ᶜalaihā Zakariyyā l-miḥrāba* (Koran III, 37) nicht über die große Vielfalt der Zitate hinwegtäuschen. Vielleicht darf dieser Koran-Vers zusammen mit anderen wie *kullu nafsin ḏā'iqatu l-mauti* (III, 185; XXI, 35; XXIX, 57) oder — noch bekannter — *mina l-mā' kulla šay'in ḥayyin* (XXI, 30) zu einer Gruppe ikonischer Zeichen innerhalb des epigraphischen „Programms" gestellt werden, während die variablen Zitate den eigentlichen Text repräsentieren.

Das soll am Beispiel des gleichfalls koranischen *fīhā kutub qayyima* (XCVIII, 3) gezeigt werden. Die Istanbuler Bibliothek des Rāġib Paša hat eine auf Fernsicht berechnete Inschrift-Tafel, die nichts anderes als diese drei Wörter enthält. Dieses „ikonische Zeichen" verweist wie ein moderner „Logo" auf die Funktion des Baus. Dabei ist die Rağib Paşa Kütüphanesi durchaus nicht der einzige mit Koran XCVIII, 3 markierte Bau.[27] Das Besondere dieser Funktionszuweisung wird deutlich, wenn wir eine andere Bibliotheksinschrift, die der Âtıf Efendi Kütüphanesi, ebenfalls in Istanbul, dagegen halten: *Dārü'l-kütüb-i ᶜĀṭıf*. Das Koran-Zitat als ikonisches Zeichen hat seinen Charakter durch seine Indirektheit und Unvollständigkeit, seinen Rang durch die Bedeutung der Quelle erhalten. Das islamische Mittelalter scheint diesen fast systematischen Gebrauch bestimmter Koran-stellen für einzelne Funktionsbauten noch nicht zu kennen.

---

[25] A.a.O. I, 1, Paris 1894, VI.

[26] Vgl. aber S. ÖGELs Schlußfolgerungen zu den koranischen Versen in Kuppelmalereien (Die Innenfläche der osmanischen Kuppel, in: *Anatolica* 5 (1973–1976), S. 217–233).

[27] Vgl. etwa die Bibliothek des ᶜOs̱mān Ṣehdī in Sarajevo.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000198

Für den Einsatz des Ḥadīṯ soll hier nur ein Beispiel stehen: das freilich in den klassischen Sammlungen fehlende Wort über den Eingang zu Basaren: *al-kāsib ḥabību'llāh*.[28]

Direkte Funktionsinschriften — im Gegensatz zu den genannten Beispielen indirekten Gebrauchs — liegen vor, wenn am Tor des Istanbuler Kriegsministerium (der heutigen Universität) Dā'ire-i ᶜaskerīye zu lesen ist oder — gegenüber — Simkeş-ḫāne-i ᶜāmire. Es handelt sich in diesen und ähnlichen Fällen ausnahmslos um jüngere Etikettierungen, die dem osmanischen Inschriftenwesen im Grunde fremd sind.

Zwischen den — sei es als Zeichen, sei es als Texte — verwandten Zitaten aus den islamischen Offenbarungsschriften und profanen Versen stehen religiöse Dichtungen, oft in der Form der *qaṣīda* in arabischer oder türkischer Sprache. Hier muß der Hinweis auf die gern verwendete *Burda*[29] oder etwa die Kaside, welche das Hünkar kasrı der Yeni-Valide-Moschee in Istanbul[30] schmückt, genügen.

Auf die Bedeutung der Chronogramme (*tārīḫ*) in den Diwan-Sammlungen wurde einleitend bereits hingewiesen. In „klassischer" Zeit ist der Zusammenhang zwischen Chronogrammen und bestimmten Bauaufträgen kaum vorhanden oder sehr locker. Es handelt sich vielmehr um Ereignis-Gedichte. Im 18. und 19. Jh. wurden dagegen zahlreiche „Zeitverse" von Dichtern wie ᶜAynī, Pertev oder Zīver in Stein umgesetzt. Richard F. Kreutel hat gezeigt, wie Konzept und Ausführung voneinander abweichen können.[31] Die Pascha-Dichter Perwew[32] und Zīwer haben unter Maḥmūd II. bzw. ᶜAbdülmegīd Restaurierungsinschriften verfaßt, die beide auch in ihren gedruckten Diwanen enthalten sind. Hier werden sie herausgehoben, weil sie ungewöhnlich lang sind. Inschrift und Buchtext weichen bei Zīwer übrigens an zahlreichen Stellen voneinander ab.

Abschließend seien noch drei Themenbereiche genannt, die an dieser Stelle nur angerissen werden können:

---

28 U. a. über dem Fesciler Kapısı des Istanbuler Basars. Ein wertvoller Artikel von Hakkı Önkal enthält u.a. eine Zusammenstellung von Ḥadīṯ-Texten auf Türben (in türkischer Übersetzung und ohne Identifizierung). Vgl. Osmanlı Türbelerinde yeralan dinî ibareler hakkında bazı mülâhazalar, in: *Türk Kültürü* 26 (1988) 308, S. 756–768.

29 Meine Untersuchung zum Beşiktaş Sarayı (a.a.O., *Beiträge zur osmanischen Inschriftenkunde* II).

30 *İstanbul Yeni Cami ve Hünkar kasrı* (O.O., o.J. 1976?), S. 44, 196–188.

31 Ein Kirchenraub in Selānik, in: *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 69 (1977), S. 73–90.

32 *Dīwān* (Istanbul 1256 H.), S. 43 f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000199

1) Reine Gedenkinschriften, abgelöst von Bauwerken und Grabmälern im osmanischen Kontext sind selten. Zu der von Ḫalīl Edhem veröffentlichten Tafel über den Polenfeldzug ᶜOs̱māns II. ist noch keine Parallele bekannt.[33]
2) Es wäre interessant, Inschriften in eine Untersuchung zum Historizismus des Osmanenreichs im späten 19. Jh. einzubeziehen. Allein der Rückgriff auf das über Jahrhunderte ungebräuchliche Kūfī in Buch- und Zeitungstiteln wie auf Grabsteinen und Verwaltungsgebäuden verdient eine Darstellung.[34]
3) Hinzuweisen wäre auch auf die nicht wenigen Kopien älterer Inschriften, die oft nur auf Grund äußerer Merkmale datiert werden können, da man auch Originaljahre, etwa aus dem Istanbul der Eroberungszeit, gern übernimmt.[35]

---

[33] Sulṭān ᶜOs̱mān Ḫān-ī s̱ānī'niñ Leh seferine dā'ir Türkçe bir kitābesi, in: *Tārīḫ-i ᶜOṯmānī Engümeni Megmūᶜası* 1 (1326) 4, S. 223–232.

[34] Vgl. E. KRÜGER, Vom Ende einer Kunst. Die Gestaltung des osmanischen Buchdrucks, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 1981, S. 218–222.

[35] Das gilt v.a. für Gräber verheiligter Krieger. Dazu K. KREISER, Istanbul, die wahre Stadt der Muslime. Betrachtungen zu den Gräbern der osmanischen Sultane und zur politischen Verwendung von Gräbern durch die Dynastie, in: *Cimetières et traditions funéraires dans le monde islamique/İslâm dünyasında mezarlıklar ve defin gelenekleri*, Bd. 2, hrsg. J.-L. BACQUÉ-GRAMMONT und A. TIBET, Ankara 1996, S. 9-21.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000200

Vom Flügelpaar zur Flügelpalmette
Sasanidische Motive in der islamischen Kunst

Jens Kröger, Berlin

Über das Weiterleben von Motiven sasanidischen Ursprungs in der islamischen Kunst sind wiederholt Überlegungen angestellt worden. Bereits 1924 publizierte Sir Thomas W. Arnold seine Monographie "Survivals of Sasanian and Manichaean Art in Persian Painting". Auf dem Kongreß iranischer Kunst in Leningrad 1935 zeigte Friedrich Sarre weitere Facetten dieses Themas auf, und Richard Ettinghausen machte wiederholt, unter anderem 1972 in seiner Monographie "From Byzantium to Sasanian Iran and the Islamic World" auf die iranischen Wurzeln unterschiedlicher Themen in der frühislamischen Kunst aufmerksam. Wie diese und zahlreiche andere Autoren wiederholt gezeigt haben, gehören die Antikenrezeption und die Rezeption aus dem iranischen Kulturkreis zu den wesentlichen Merkmalen islamischer Kunst.[1]

Weiterleben und allmähliche Veränderung sasanidischer Themen sollen hier an dem Beispiel des Flügelpaares und des Mischwesens Senmurw erörtert werden, weil sie besonders verbreitet waren und somit geeignet erscheinen, die Vielfalt der Veränderungen im frühislamischen Motivrepertoire aufzuzeigen.

Flügelpaar und Flügelpalmette

Das Flügelpaar ist Bestandteil einer Reihe von großköniglichen sasanidischen Kronen und steht in Beziehung zu dem Siegesgott Verethragna. Als frontal ausgebreitetes Paar kommt es etwa auf dem Felsrelief Bahrām II. (276–293 n.Chr.) in Sar Mašhad oder Ḫosrō II. (591–628 n.Chr.) in Tāq-i Bustān vor.[2] Im sasanidischen Architekturdekor aus Stuck hebt das Flügelpaar entweder, wie durch einen Fund aus Kīš bekannt, einen Widder in

---

1 F. Sarre, Die Tradition in der iranischen Kunst, in: *3. Congrès International d'Art et d'Archéologie, Leningrad 1935, Mémoires*, Moskau 1939, S. 227–228.

2 L. Vanden Berghe, *Reliefs Rupestres de l'Iran Ancien*, Brüssel 1984, S. 55 ff., Abb. 7; Nr. 68, Taf. 29; Nr. 91, Taf. 37.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000201

Protomform, oder, wie in Čal Tarḫān, Genien hervor.[3] Häufiger sind aber aus Pahlavi-Buchstaben gebildete Monogramme (mp. *nīšān*, pl. *nīšānihā*). Sie gehörten zumindest in spätsasanidischer Zeit zum festen Repertoire im sasanidischen Stuckdekor (Taf. XXV/1).[4] Während diese Monogramme in islamischer Zeit nicht fortgeführt wurden, weil sie inhaltlich nicht tradierbar waren, wurde das Flügelpaar in unterschiedlichen Zusammenhängen weiterhin verwendet. Flügelähnlichen Charakter haben auch die sasanidischen Varianten der gesprengten Palmetten, besonders wenn sie Granatäpfel (Taf. XXV/2) umgeben. In diesem Fall ließe sich der Begriff Flügelpalmette verwenden, aber um der Klarheit willen sollte die Bezeichnung gesprengte Palmette beibehalten werden. Deutlich wird in sasanidischer Zeit in der Stilisierung zwischen dem Flügelpaar und der gesprengten Palmette unterschieden, so daß die Bezeichnung Flügelpalmette nicht auf die Darstellung der ausgebreiteten oder hochgestellten Flügel verwendet werden kann.[5]

Eines der wichtigeren Beispiele für die Beibehaltung des Flügelcharakters im frühislamischen Baudekor läßt sich auf der spätumaiyadischen Fassade von Mschatta finden. Auf der rechten Hälfte werden im Bereich mehrerer Dreiecke Pinienzapfen von Flügelpaaren umgeben. Wenngleich ein direktes Vorbild aus sasanidischer Zeit noch fehlt, gibt es doch Hinweise, daß dieses Motiv auch im sasanidischen Architekturdekor vorhanden gewesen sein könnte.[6] In Mschatta ist der stabartige Charakter, dessen Bekrönung Pinienzapfen und Flügelpaar bilden, auffällig im Dreieck O (Taf. XXV/3), während in Partien des Dreiecks V das Flügelpaar innerhalb des ornamentalen Gefüges eine weniger herausgehobene Stellung einnimmt (Taf. XXV/4). Gemessen am Gesamtrepertoire der Fassade ist das Flügel-

---

3 Jens KRÖGER, *Sasanidischer Stuckdekor*, Mainz 1982, S. 191, Taf. 81,3; S. 201 f., Taf. 94,1.

4 KRÖGER, *Sasanidisches Stuckdekor*, Kat. Nr. 52, Abb. 23, Taf. 14,3 (Beispiel aus dem Haus Umm az-Zaᶜātir in Ktesiphon). Zu weiteren Beispielen s. S. 127, Taf. 52,1.3 und Taf. 88,3.

5 Vgl. hierzu KRÖGER, *Sasan. Stuckdekor*, S. 239–242. In der Literatur wird ohne klare Unterscheidung von Flügelpalmetten gesprochen. Im Englischen wird genausowenig unterschieden, da gewöhnlich von "winged palmette" die Rede ist.

6 Das gleiche Steinmetzteam wie in Mschatta gestaltete auch den Architekturdekor in Qaṣr aṭ-Ṭūba und wählte als zentrales Motiv für den Türsturz zu Raum B eine Rosette, die sich unter anderem aus Pinienzapfen zusammensetzt, die von Flügelpaaren eingerahmt werden (K. A. C. CRESWELL, *Early Muslim Architecture* I (Oxford 1969²), Abb. 289 Taf. 138a). Zu dem Rekonstruktionsversuch einer Pinienzapfenplatte aus dem Hause Maᶜārid VI in Ktesiphon s. KRÖGER, *Sasan. Stuckdekor*, S. 124 f., Taf. 51,2.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000202

paarmotiv allerdings von untergeordneter Wichtigkeit und der ursprüngliche Zusammenhang ist zugunsten der Unterordnung in das Motivrepertoire verändert worden. Es gehört aber, und darin besteht die eigentliche Bedeutung, zu den zahlreichen Motiven auf beiden Fassadenhälften, die auf sasanidische Vorbilder zurückgehen und in islamischer Zeit einer Ornamentalisierung unterworfen werden.[7]

Für die Ableitung des Stabmotives in Mschatta kommt als Vorbild der sasanidische Palmettbaum mit großer bekrönender Palmettblüte in Frage, wie er etwa auf den Kandelaberfeldern oder den Kapitellen am Tāq-i Bustān ausgebildet ist (Taf. XXV/5). Auf die Kontinuität dieses sasanidischen Baummotives weist auch ein Wandfeld aus den islamischen Häusern im Ktesiphongebiet hin.[8] Zudem zeigt der *Miḥrāb* aus Buzān, daß eine Kontinuität des sasanidischen Vorbildes auch im Iran gilt.[9]

Im Stuckdekor von Samarra ist das nunmehr stärker stilisierte Flügelpaar ebenfalls vertreten, wenngleich, worauf bereits Ernst Herzfeld aufmerksam gemacht hat, das Thema insgesamt keine bedeutende Rolle spielt. Im Stil A gibt es einen weniger gut erhaltenen Türrahmen im Hause XI mit übereinander angeordneten Flügelpaaren,[10] die eine Veränderung der Einzelheiten erkennen lassen, da die Umrisse des Doppelflügels zwar deutlich erhalten sind, die Einzelheiten aber keine Ähnlichkeit mehr mit Flügeln aufweisen. Daraus läßt sich folgern, daß im Architekturdekor die Umwandlung des Flügelpaares in ein ornamentales Motiv im 9. Jh. abgeschlossen war. Die Wandpaneele im Mittelteil des Palastes Balkuwara zeigen deutlich die bis zur Unkenntlichkeit des Themas Flügelpaar und gesprengte Palmette vorgenommene Abstrahierung im Stil C in Samarra.[11] Daß dies allerdings eher charakteristisch für die besondere Entwicklung in Samarra ist und keine Allgemeingültigkeit beanspruchen kann, zeigen zahlreiche andere Beispiele.

---

7 L. TRÜMPELMANN, *Mschatta*, Tübingen 1962, S. 41. Die entscheidende Frage allerdings, ob diesem Motiv in islamischer Zeit noch eine bestimmte Bedeutung beigemessen wurde, läßt sich nicht zufriedenstellend klären. Allerdings könnten Konnotationen ähnlich dem Lebensbaummotiv hervorgerufen worden sein.

8 Hanā' ᶜABD AL-ḤĀLIQ, Natā'iğ at-tanbīqāt fī tullūl ğamī'at fī l-Madāᶜin, in: *Sumer* 44 (1985/86), S. 135, Abb. 63 (arab. Teil).

9 M. B. SMITH, Imām Zāde Karrār at Buzūn. A dated Seljūḳ ruin, *AMI* 7 (1935), Taf. 1 Abb. 1; Taf. 4, Abb. 6; A. U. POPE, Ph. ACKERMAN, *A Survey of Persian Art*, Oxford 1938–39, Taf. 311 B (im folgenden abgekürzt als SPA).

10 E. HERZFELD, *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik*, Berlin 1923, S. 226 f., Orn. 284, Abb. 318, Taf. 99.

11 E. HERZFELD (wie Anm. 10), S. 103 f., Orn. 156, Abb. 155., Taf. 59.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000203

Auf etwa gleichzeitigen iranischen Metallarbeiten ist das Flügelpaar durch zwei prägnante Stilisierungen vertreten. Auf der bekannten Bronzeschale in Berlin (Taf. XXV/6), die nach Marschak um die Mitte des 9. Jh. datiert werden kann, dient das ausgebreitete, deutlich charakterisierte Flügelpaar dem symbolhaften, hoheitlichen Charakter des Gebäudes, dessen Bestimmung als Feuertempel, Kultgebäude oder Gartenpavillon interpretiert wurde.[12] Die Nähe zu den sasanidischen Vorbildern resultiert in diesem Fall sicherlich aus der Tatsache, daß die Bronzeschale im iranischen Kulturkreis entstand. Die Wiederholung des Flügelpaares als Teil von zwei Friesen auf einer vermutlich in Iran gefertigten Kanne des 9. Jh., heute in Kuwait (Taf. XXVI/1), stellt eine ornamental zu verstehende Variante des Motives dar und weist somit auf eine Mehrdeutigkeit hin.[13]

Der 862–863/248 H. datierte *Minbar* der Großen Moschee in Kairuan, ein im Iraq entstandenes Werk, zeigt das Motiv des Flügelpaares in unterschiedlichen Varianten. Einerseits kehrt auf einem der Paneele der aus Mschatta bereits bekannte lange Stab mit bekrönendem Motiv wieder (Taf. XXVI/2), andererseits handelt es sich hier deutlich um eine Mischform, da eine gesprengte Palmette einen Pinienzapfen einrahmt, die Kontur der Palmette aber deutlich die Form des Flügelpaares aufzeigt, so daß eine Vermischung von gesprengter Palmette und Flügelpaar vorliegt, eine Bildung, die man als Flügelpalmette bezeichnen könnte.[14] Wichtig im Zusammenhang anderer Motive ist die Kreisform über dem Pinienzapfen, da Flügelpaar und Kreisform häufig gemeinsam auftreten, wie dies schon auf dem Dreieck V in Mschatta beobachtet werden kann (Taf. XXV/4). Auf einem Holzpaneel des 9. Jh. vom ägyptischen Friedhof ᶜAin aṣ-Ṣīra (Taf. XXVI/3) wird ein Kreis von einem überdimensionierten Flügelpaar eingefaßt.[15] Eine genauere Identifizierung ist wegen der gleichmäßig

---

12 B. MARSCHAK, *Silberschätze des Orients*, Leipzig 1986, 294, Abb. 200. Zu einer Zusammenstellung der Interpretationen s. G. STOCK, Das Samanidenmausoleum in Bukhara II, in: *AMI* 23 (1990), S. 240–242, Abb. 7–8.

13 *Islamic Art in the Kuwait National Museum*, M. JENKINS (ed.), London 1983, Taf. 38. Das Besondere dieses Beispiels besteht darin, daß das Flügelpaar nicht als vegetabiles Ornament behandelt wurde, sondern sich gegenüber dem vollständig ausgefüllten Grund deutlich als Flügelpaar behauptet. Insofern ist auch bei diesem Beispiel die Beziehung zum sasanidischen Vorbild noch sehr klar. Das von dem Flügelpaar eingerahmte Motiv ist dagegen deutlich sekundär.

14 K. A. C. CRESWELL, *Early Muslim Architecture* II, Oxford 1940, Taf. 90.

15 E. PAUTY, *Catalogue général du Musée arabe du Caire. Les bois sculptés jusqu'à l'époque ayyoubide*, Kairo 1931, Taf. 9 (Nr. 2462); M. S. DIMAND, Studies in Islamic Ornament, in: *Ars Islamica* 4 (1937), S. 300, Abb. 6. Dimand weist auf die Möglich-

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000204

schraffierten Oberfläche nicht möglich. Flügelpaar und Kreisform sind auch präsent im frühislamischen Stuckdekor aus Salmān Pāk im Ktesiphongebiet (Taf. XXVI/4), der wahrscheinlich um 800 zu datieren ist.[16] Dort entwachsen sowohl dem Flügelpaar als auch der Kreisform Palmetten. Während der iraqischen Grabungen im Ktesiphongebiet wurde ein Beispiel für das Thema Flügelpalmette und Kreisform als Rapportornament gefunden.[17] Für die Kombination Flügelpaar-Kreisform bzw. Flügelpalmette-Kreisform kommen unterschiedliche Vorbilder in Frage. Einerseits lassen sich sasanidische Stuckplatten aus Kīš anführen, auf denen Rosetten von gesprengten Palmetten eingefaßt werden,[18] andererseits zeigen diese Motivkombinationen auch Kapitelle aus den Grabungen der Kirche St. Polyeuktos, die im 1. Viertel des 6. Jh. in Konstantinopel erbaut wurde und im Baudekor deutliche Abhängigkeiten von sasanidischen Vorbildern aufweist (Taf. XXVI/5).[19] Möglicherweise war das Thema also auch in der sasanidischen Kunst weiter verbreitet, als es heute den Anschein hat.

Von besonderer Bedeutung ist allerdings eine andere Variante des Themas. Sie besteht aus einem Flügelpaar oder einer gesprengten Palmette, die ein Kreismotiv mit einem bekrönenden Blatt umschließt. Das Blatt kann als Dreiblatt oder in anderer Form ausgeprägt sein. In bestimmten Fällen kann diese Motivkombination als Teil einer Ranke oder eines Zweiges behandelt werden, in anderen Fällen sind die Einzelmotive so weit auseinandergerückt, daß ein Baum gemeint ist. Das Thema ist als Ranke zwar auf dem Dreieck V in Mschatta (Taf. XXV/4) vorhanden, aber die Einzelheiten sind durch Zerstörung nicht deutlich erkennbar. In Ḥīra und in Salmān Pāk läßt sich diese Variante im zeitgleichen Baudekor aus Stuck nachweisen.[20]

---

keit hin, daß diese Holzarbeit aus dem Iraq stammen könnte. S. auch Kat. *The Arts of Islam*, London 1976, Nr. 434.

16 Das unpublizierte Fragment stammt aus den 1928/29 und 1931/32 durchgeführten Grabungen frühislamischer Häuser in Salmān Pāk und wird demnächst im Kontext vorgestellt.

17 ᶜABD AL-ḤĀLIQ, Natā'iğ at-tanbīqāt fī tullūl ğamī'at fī l-Madāᶜin, in: *Sumer* 44 (1985/86), S. 130, Abb. 49 (arab.Teil).

18 KRÖGER, *Sasan. Stuckdekor*, S. 190–193, Taf. 84,6.

19 R. M. HARRISON, *Excavations at Saraçhane in Istanbul*, Princeton 1986, S. 131, Abb. F, Taf. 141 (Pier capital 5ai); M. HARRISON, *Ein Tempel für Byzanz*, Stuttgart 1990, Abb. 147.

20 D. Talbot RICE, The Oxford Excavations at Ḥīra, in: *Ars Islamica* 1 (1934), S. 51–73, bes. S. 61, Abb. 13. Das Fragment ist auch abgebildet bei K. A. C. CRESWELL, *Early Muslim Architecture* II, Taf. 34d; O. REUTHER, *Die Ausgrabungen der Deutschen Ktesiphon-Expedition im Winter 1928/29*, Berlin 1930, S. 34–35, Abb. 19. Die Kreis-

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000205

Im Iran ist das Motiv auf einem der frühesten Fragmente im Stuckdekor von Nīšāpūr vertreten (Taf. XXVI/6), das noch dem Anfang des 9. Jh. angehört und einen Stil zeigt, der dem im Iraq und anderswo eng verwandt ist.[21] Eine der Ecktrompen des Gebäudes in Buzān (Taf. XXVII/1) gehört mit seinem Dekor ebenfalls in diesen Zusammenhang und für das 10. Jh. läßt sich diese Variante sowohl im Baudekor von Nīšāpūr als auch in demjenigen der Moschee in Nāʿīn nachweisen.[22] Präsent ist das Thema aber auch auf den iraqischen Lüsterfliesen des 9. Jh. um den *Miḥrāb* der Moschee von Kairuan (Taf. XXVII/2) und zudem sehr variantenreich in der iraqischen Lüsterkeramik des 9. Jh. (Taf. XXVII/3).[23]

In veränderter Fassung kommt diese Motivvariante auf iranischen Glasgefäßen des 9.–10. Jh. (Taf. XXVII/5) ebenso wie auf ägyptischen Bergkristallarbeiten aus fatimidischer Zeit (Taf. XXVII/4) vor und stellt in diesen Fällen, wie bereits A. v. Saldern anläßlich der Erörterung eines Glasgefäßes in Corning (Taf. XXVIII/1) betont hat, eine Variante des Lebensbaummotives dar.[24] Charakteristisch für die iranischen Beispiele ist die Tatsache, daß das Dreiblatt gewöhnlich in Form eines dreieckig stilisierten Blattes ausgebildet wird, so daß die Beziehung zur Palmette kaum mehr wahrnehmbar ist. Da eines der fatimidischen Bergkristallarbeiten diese

---

oder Ringform ist als kleines Zwischenglied bereits durch zahlreiche Funde aus dem sasanidischen Stuckdekor bekannt, vgl. KRÖGER, *Sasan. Stuckdekor*, Taf. 31,1; 38,3a; 57,3–4, vor allen Dingen aber die Nīšānplatte Nr. 220–221, Taf. 58,2–3.

21 Ch. K. WILKINSON, *Nishapur. Some Early Islamic Buildings and Their Decoration*, New York 1986, S. 145–146, Abb. 1.164. Wie an anderer Stelle gezeigt werden soll, ist dieser Stil in abbasidischer Zeit von Palästina bis Iran verbreitet gewesen. M. MEINECKE, Early Abbāsid Stucco Decoration in Bilād al-Shām, in: *Bilād al-Shām during the Abbasīd Period. Proceedings of the Fifth International Conference on the history of Bilād al-Shām*, M. A. AL-BAKHIT, R. SCHICK (eds.), Amman 1991, S. 226 ff.

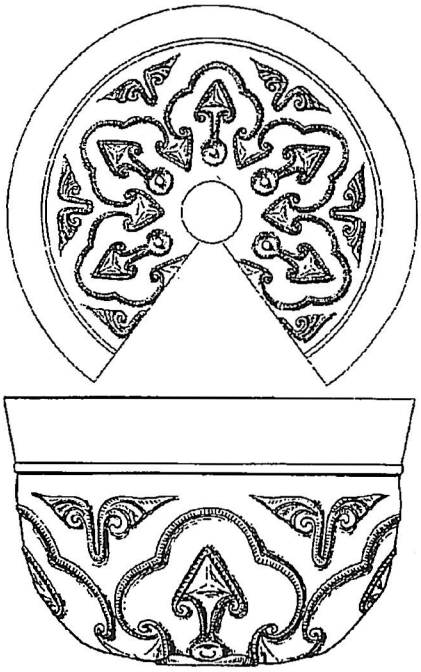
22 M. B. SMITH, Imām Zāde Karrār at Buzūn. A dated Seljūḳ ruin, Taf. 6, Abb. 10; *SPA*, Taf. 312 A. Zu Nīšāpūr s. WILKINSON (wie Anm. 21), S. 129, Abb. 1.137. Zu Nāʿīn s. *SPA*, Taf. 266A, 267, 269.

23 G. MARÇAIS, *Les Faïences à reflets métalliques de la Grande Mosqué de Kairuan*, 1928, Taf. 16, Nr. 92. Vgl. das Thema auch auf den Taf. 12 und 15. Zum spielerischen Umgang mit einem einzigen Flügel s. Taf. 9, Nr. 51. Zur Lüsterkeramik vgl. ferner die Beispiele F. SARRE, *Die Keramik von Samarra*, Berlin 1925, Taf. 16; Kat. *The Arts of Islam*, Nr. 259. Zahlreiche wichtige Beispiele sind noch unpubliziert.

24 A. v. SALDERN, An Islamic carved glass cup in the Corning Museum of Glass, in: *Artibus Asiae* 18 (1955), S. 257–270. Die Flasche in der David-Sammlung in Kopenhagen (s. Kat. *Art from the World of Islam*, Humlebaek 1987, Nr. 18, Abb. S. 53) war damals noch nicht bekannt.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000206

Blattbildung in verwandter Weise zeigt, ist zu überlegen, ob hier nicht ein konkreter Hinweis für eine Beeinflussung aus dem iraqisch-iranischen Gebiet vorliegt (Taf. XXVII/6).[25] Sowohl auf den iranischen Gläsern als auch auf den ägyptischen Bergkristallarbeiten werden die gesprengten Palmetten mehr oder weniger stark wie Flügelpaare stilisiert. Besonders vorangeschritten ist die Stilisierung des Baumes auf dem Boden der Glasschale in Corning (Taf. XXVIII/1), auf dem die eingerollten Spiralen das Flügelpaar ersetzen und erst die affrontierten Vögel auf die Eindeutigkeit des Themas aufmerksam machen. Bei anderen Gläsern aus Iran ist das Baummotiv durch das Weglassen oder durch eine andere Plazierung der gesprengten Palmetten kaum noch als solches erkennbar, da lediglich die Kreisform und das dreieckig stilisierte Palmettblatt übriggeblieben sind (Abb. 1).[26] Ein weiteres Fragment zeigt die völlige Loslösung aus dem ursprünglichen Zusammenhang,



1. Glasschale (Umzeichnung), Iran 9.-10. Jh.

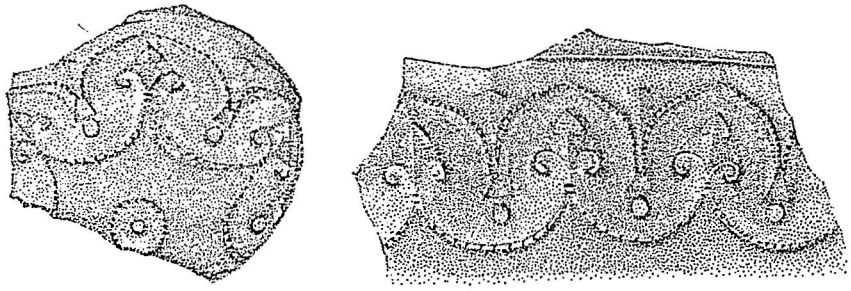
---

[25] Bei den fatimidischen Bergkristallen ist gelegentlich eine freie Behandlung des Grundthemas zu beobachten, da Reihenfolge und Anordnung der Einzelmotive variieren können, vgl. etwa das Dekorationsschema der Flasche Taf. XXVII/4 oder die Flasche in der Keir Collection, R. A. PINDER-WILSON, Rock Crystals, in: *Islamic Art in The Keir Collection*, B. W. ROBINSON (ed.), London 1988, S. 289 ff. bes. S. 303–305 (R. 11), Taf. 62. Die Veränderungen des Grundschemas und andere Merkmale sprechen dafür, daß der Ursprung des Themas im iraqisch-iranischen Bereich zu suchen ist.

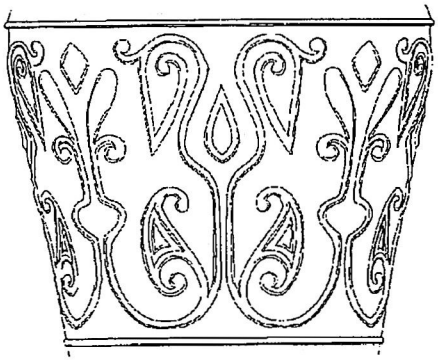
[26] Zu dieser im British Museum aufbewahrten Schale s. G. T. SCANLON, A note on Fāṭimid-Saljūq trade, in: *Islamic Civilisation 950–1150*, D. S. RICHARDS (ed.), Oxford 1973, S. 265–274, Abb. 2; R. H. PINDER-WILSON, The Islamic Lands and China, in: *Five Thousand Years of Glass*, H. TAIT (ed.), London 1992, S. 116, Abb. 146. Zu einem wohl in diesen Kontext gehörenden Beispiel der zeitgenössischen iranischen Keramik s. R. ETTINGHAUSEN, S. GRABAR, *The Art and Architecture of Islam 650–1250*, Harmondsworth 1987, S. 227, Abb. 232.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000207

so daß nur noch die nunmehr miteinander verbundenen Palmettblätter vorkommen (Abb. 2).[27] Für dieses Beispiel gibt es auch eine in das 9. Jh. datierte Parallele in Form eines fragmentarischen Glasgefäßes aus den



2. Fragment eines Glasgefäßes. Bodenansicht und Abrollung. Ägypten oder Iran 9.-10. Jh.



3. Fries einer Glasschale, Iran (Nīšāpūr) 10. Jh.

Ausgrabungen in Fusṭāṭ.[28] Der Dekor einer formgeblasenen Glasflasche aus den Ausgrabungen in Nīšāpūr, die dem 10. Jh. angehören dürfte, zeigt die Herkunft von dem Baummotiv durch die Aussparung des zentralen Kreises und durch gesprengte Palmetten in Flügelform (Abb. 3).[29] Die Beziehung zu dem hier behandelten Motiv ist also nur noch erkennbar, wenn man sich der aufgezeigten Vorbilder erinnert. Diese Auflösungserscheinungen künden das

---

27 Berlin, Museum für Islamische Kunst Inv.Nr. I.6565. H. 3,5cm Br. 5,5cm. Fragment eines kleinen schliffdekorierten Gefäßes aus farblosem Glas. Das Fragment wurde 1938 im Kairener Kunsthandel durch E. Kühnel erworben.

28 R. H. PINDER-WILSON, G. T. SCANLON, Glass Finds from Fustatā 1964–71, in: *Journal of Glass Studies* 15 (1973), S. 12 ff., bes. S. 27, Nr. 21, Abb. 36–38. In diesem Aufsatz wurde von den Autoren bereits auf den Zusammenhang mit der Schale (hier Taf. XXVIII/1) im British Museum sowie derjenigen im Corning Museum of Glass (hier Abb. 2) hingewiesen. Eine Entscheidung, ob dieses oder das vorangehende Fragment in Ägypten oder in Iran entstanden ist, läßt sich zur Zeit noch nicht treffen.

29 J. KRÖGER, Nishapur, in: *Glass of the early Islamic Period. The Metropolitan Museum of Art*, New York 1995, Nr. 133.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000208

Ende der aus sasanidischer Zeit übernommenen und bis etwa um 1000 fortgeführten Motive an.

Möglicherweise werden Detailanalysen wie die hier versuchte einmal dazu führen, die Wanderungen im Motivrepertoire der islamischen Kunst etwas präziser aufzuzeigen und damit einen Beitrag zu einer islamischen Kunstgeographie leisten.

DER SENMURW

Der Senmurw ist ein in der sasanidischen Kunst häufig vorkommendes Mischwesen, das Merkmale unterschiedlicher Tiere vereint. Kopf und Vorderpfoten stammen von einem Hund, Flügel und Schwanz sind dagegen vom Pfauen übernommen. Dieser Hundevogel, häufig mit ausgestreckter Zunge dargestellt, war für die Zoroastrier ein Wesen mit vielfältiger Bedeutung. Die wesentliche Funktion ist die des Verteilers der Samen vom Lebensbaum gewesen. Außerdem stellt er eine Manifestation des *ḫvarnah*, des himmlischen Glanzes dar, wodurch seine enge Beziehung zum Königtum herrührt. Ganz allgemein gilt, daß dieses Mischwesen ausschließlich wohltätige Funktionen hatte und als generelles Glückssymbol verstanden wurde.[30] Aus diesem Grunde war der Senmurw wie kaum ein anderes Tier prädestiniert für die Übernahme in das Repertoire der islamischen Kunst.

Von den Darstellungen aus frühislamischer Zeit seien nur drei Beispiele ausgewählt. Das Mischwesen ist in einem der Dreiecke der linken Hälfte der Fassade von Mschatta, nämlich dem Dreieck D, wiedergegeben (Taf. XXVIII/2). In der Gegenüberstellung von Greif und Senmurw, die an einer Vase affrontiert dargestellt werden, wird erstens deutlich, daß zwischen Greif und Senmurw in der frühislamischen Kunst deutlich unterschieden wurde.[31] Zweitens ist in der Darstellung des Senmurw eine bedeutsame Veränderung vorgenommen worden, da ihm statt der Zunge ein Zweig aus dem Maul wächst. Daß dieses Attribut auf den Kern des Mischwesens als Symbol des Verteilers der Samen des Lebensbaumes hinweist, ist vor allem dann unzweideutig, wenn man eine Silberschale mit der Darstellung des Senmurw im British Museum (Taf. XXVIII/3) hinzuzieht, auf der dem Tier die Zunge als Palmette aus dem Maul wächst und

---

30 H.-P. SCHMIDT, The Senmurw, in: *Persica* 9 (1980), S. 1–85.

31 Zu Greif- und Senmurwdarstellungen s. auch die Ausführungen in KRÖGER, *Sasan. Stuckdekor*, S. 179–180, bes. S. 180, Anm. 1335.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000209

der Pfauenschwanz zudem mit einer Blütenranke besetzt ist.[32] Das Wesen des Senmurw wird durch diese Merkmale in frühislamischer Zeit also stärker betont als es in der sasanidischen Periode üblich war. Für Mschatta wird darüber hinaus deutlich, daß das Bildprogramm der Fassade einen klaren Bezug zum umaiyadischen Herrscher aufweist. Die erwähnte Silberschale, gewöhnlich in das 7.–8. Jh. datiert, steht zwar deutlich in der Tradition der sasanidischen Silberschalen, sollte aber als Werk der frühislamischen Kunst gewertet werden. Der häufig gebrauchte Begriff post-sasanidisch trägt auch in diesem Fall eher zu einer Verschleierung des Sachverhaltes bei.

Auf Grund der charakteristischen Stilisierung der Blüten auf dem Schwanz des Tieres muß eine Datierung in die 2. Hälfte des 8. Jhs. oder in das 9. Jh. erwogen werden, und alles spricht dafür, daß es eine Auftragsarbeit für eine bedeutende Persönlichkeit war. Eine fortgeschrittene Stilisierung und deutlichere Entfernung vom Vorbild zeigt eine wohl in das 9.–10. Jh. datierbare, achteckige Silberplatte in Berlin (Taf. XXVIII/4). Der Senmurw kommt auf ihr in mehrfacher Wiederholung vor, aber lediglich das Tier im zentralen Medaillon entspricht in vielen Details noch dem Vorbild, während bei den übrigen Tieren eine weitere Verunklärung oder Umdeutung der Einzelheiten vorgenommen wurde. Durch den Zusammenhang mit dem ebenfalls stilisierten Baummotiv scheint in diesem Fall das Symbolhafte des Mischwesens aber durchaus noch, wenngleich in abgeschwächter Form, vorhanden zu sein.[33]

An dem Senmurw läßt sich aufzeigen, daß bestimmte wesensmäßige Züge dieses Mischwesens, die auch in islamischer Zeit ihre Gültigkeit hatten, in der Kunst deutlich hervorgehoben wurden und nicht, wie häufig gemeint wird, eine inhaltslose Ornamentierung vorliegt. Die aufgeführten Silberschalen weisen daraufhin, daß im iranischen bzw. iranisch beeinflußten Raum in der Kunst der herrschenden Schicht Vorstellungen der vorislamischen Welt dann tradiert wurden, wenn die Inhalte übertragbar waren. Allerdings trifft auch auf den Senmurw die Beobachtung zu, die bereits bei dem Thema des Flügelpaars sichtbar wurde, daß nämlich keine

---

[32] D. BARRETT, *Islamic Metalwork in the British Museum*, London 1949, Taf. 1; *Kat. Wealth of the Roman World*, J. P. C. KENT, K. S. PAINTER (eds.), London 1977, Nr. 317.

[33] Kat. *Museum für Islamische Kunst*, Berlin 1979, Nr. 218; Kat. *Europa und der Orient*, G. v. SIEVERNICH, H. BUDDE (Hrsg.), Berlin 1989, Nr. 4/72, Abb. 684.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000210

wesentliche Darstellung über das Jahr 1000 hinausreicht.[34] Anders als bei ornamentalen Motiven wird aber zugleich deutlich, daß figürliche Darstellungen eine räumlich stärker begrenzte Verbreitung hatten.

TAFELN

XXV/1 Stuckplatte aus Umm az-Zaᶜātir, Ktesiphongebiet, Iraq 6. Jh. Berlin, Museum für Islamische Kunst.
XXV/2 Stuckplatte aus Nīẓāmābād, Iran 7. Jh. Berlin, Museum für Islamische Kunst I.4898.
XXV/3 Mschatta-Fassade, rechte Fassadenhälfte, Dreieck O, Jordanien 8. Jh. Berlin, Museum für Islamische Kunst I.6163.
XXV/4 Mschatta-Fassade, rechte Fassadenhälfte, Dreieck V, Jordanien 8. Jh. Berlin, Museum für Islamische Kunst I.6163.
XXV/5 Tāq-i Bustān, Kapitell mit der Bogenreihe, Iran um 600.
XXV/6 Bronzeschale mit Gebäude und Arkaden, Iran um 850. Berlin, Museum für Islamische Kunst I.5624.
XXVI/1 Bronzekanne mit Flügelpaarfriesen, Iran 9. Jh. Kuwait National Museum LNS 132 M.
XXVI/2 Paneel eines Holzminbars, Iraq 9. Jh. Moschee von Kairuan, Tunesien.
XXVI/3 Paneel vom Friedhof ᶜAin aṣ-Ṣīra. Kairo, Museum für Islamische Kunst 2462.
XXVI/4 Stuckfragment, Iraq (Salmān Pāk) um 800. Berlin, Museum für Islamische Kunst.
XXVI/5 Pfeilerkapitell aus St. Polyeuktos, Konstantinopel um 520 n. Chr. Istanbul, Archäologisches Museum.
XXVI/6 Wandpaneel aus Stuck, Iran (Nīšāpūr) 9. Jh.
XXVII/1 Ecktrompe aus Stuck, Buzān 9. Jh. Teheran, Iran Bastan Museum.
XXVII/2 Lüsterfliesen vom Miḥrāb, Iraq 9. Jh. Moschee von Kairuan, Tunesien.
XXVII/3 Lüsterschale, Iraq 9. Jh. New York, The Metropolitan Museum of Art.

---

[34] Wie die Verbindungslinien zu europäischen Greifen-Aquamanilien ausgesehen haben könnten, wäre einmal eingehender zu prüfen, s. U. MENDE, Das Wiener Greifen-Aquamanile, in: *Helmarshausen und das Evangeliar Heinrichs des Löwen. Bericht über ein wissenschaftliches Symposium in Braunschweig und Helmarshausen vom 9. Oktober bis 11. Oktober 1985*. Schriftenreihe der Kommission für Niedersächsische Bau- und Kunstgeschichte bei der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft 4 (1992), S. 109–132, bes. S. 125 ff.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000211

XXVII/4 Flasche aus Bergkristall, Ägypten 10. — 11. Jh. Kuwait National Museum LNS 3 HS.
XXVII/5 Glasflasche, Iran 9. — 10. Jh. Kopenhagen, David Samling 10/1963.
XXVII/6 Flasche aus Bergkristall, Ägypten 10. — 11. Jh. Washington, Freer Gallery of Art.
XXVIII/1 Glasschale mit Ibexfries, Iran 9. Jh. Corning, The Corning Museum of Glass.
XXVIII/2 Mschatta-Fassade, linke Fassadenhälfte, Dreieck D, Jordanien 8. Jh. Berlin, Museum für Islamische Kunst I.6163.
XXVIII/3 Silberschale, Iran 9. Jh. London, British Museum WAA 124095.
XXVIII/4 Achteckige Silberschale, Iran 9. — 10. Jh. Berlin, Museum für Islamische Kunst I.4926.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1 London, British Museum Or.Dept.1966.4-18.1.
Abb. 2 Berlin, Museum für Islamische Kunst I.6565.
Abb. 3 New York, The Metropolitan Museum of Art 48.101.60.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000212

Das Wasser in der Alhambra

Christiane E. Kugel, Granada

Sich über das Wasser in der Alhambra zu äußern, scheint immer wieder ein gewagtes Unternehmen, vor allem dann, wenn Raum oder Zeit limitiert sind. Stoßen doch alle Erklärungen, in welcher wissenschaftlichen Disziplin wir uns auch bewegen mögen, besonders bei diesem Thema, sehr schnell an Grenzen, wo die Überinterpretation eine ständig drohende Gefahr darstellt. Dazuhin birgt die Deutung dieser „unvergleichlichen Flüssigkeit", wie ein arabischer Dichter sie nennt, nicht nur architektonische und gärtnerische, sondern auch — und vielleicht vor allem — theologisch-philosophische und somit symbolische Komponenten in sich, nicht zu vergessen alle unerläßlichen historisch-archäologischen Studien.

Damit sind akademische Ansprüche an die Behandlung dieses Themas gestellt, denen nur durch größte Vorsicht und zeitraubende Untersuchungen Genüge getan werden kann. Vielleicht sind hier die Gründe dafür zu suchen, daß man zwar für die Alhambra und die Probleme, die sie uns zu lösen aufgibt, auf eine ausgedehnte Bibliographie zurückgreifen kann, eine Monographie zur Allgegenwart des Wassers in diesem Monument aber vergeblich sucht.

Gemäß eines der erfahrensten Archäologen der Alhambra, Jesús Bermúdez Pareja, sind das Wasser, seine Zuführung aus der Sierra Nevada, die Verteilung der Wasserbecken und der vielen Brunnen wie das komplizierte Netz der kleinen Kanäle eine der besterhaltenen Realitäten in der ansonsten außerordentlich restaurierten Alhambra.[1]

Für uns bedeutet diese Feststellung, daß wir, wenn wir uns der Rezeption des Wassers in den Sälen, Höfen und Gärten der Alhambra widmen, authentisch muslimischen Spuren nachgehen können, daß aber gleichzeitig auch die postmaurischen Veränderungen zur Sprache kommen müssen, da sie rein quantitativ einen großen Teil der Wasservorkommen in der Alhambra bestreiten. Letzteres wird uns die Möglichkeit geben, immer wieder

---

[1] Technische Einzelheiten, die bei J. Bermúdez, El Agua en los Jardines Musulmanes de la Alhambra, in: ICOMOS (ed.), *Les Jardins de l'Islam*, S. 177–190, ausführlich beschrieben bzw. eingeführt werden.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000213

staunend festzustellen, wie tief islamisches Gedankengut in der andalusischen Kreativität auch heute noch verankert ist. Der Kampf um die richtige, die vertretbare Sensibilität im Nachvollzug dieser eigenartigen Mischung ist übrigens nicht weniger hart in der Literatur, in der Malerei und der Musik dieser iberischen Region, die so oft — und das ganz besonders in der romantischen Epoche — mißinterpretiert wurde, was Andalusien mit einem Klischee belegt hat, das auch für die Spanier selbst eine schwer zu ertragende Bürde ihres „image" im Ausland bedeutet (wobei, und das sei in Klammern nicht versäumt zu sagen, wir den romantischen Reisenden, allen voraus den englischen und französischen, aber auch den deutschen Wichtiges für die Forschung zu verdanken haben; d.h. auch hier, wie immer, ist die richtige Auswahl, auf gründlichem Fachwissen fußend, ausschlaggebend).

Widmen wir uns nun unserem Thema, und gehen Sie mit mir durch die Alhambra, um immer wieder einmal haltzumachen an Stellen, die für das bessere Verstehen und Sehen mit und durch das Wasser von Bedeutung sind. Wir werden uns dabei mehr der ästhetischen, d. h. in einem gewissen Sinne vordergründigen Interpretation zuwenden, deren philosophisch-theologische sowie musische Basis aus Zeitgründen nur angedeutet werden kann.

Betreten wir die Alhambra durch die Puerta de los Granados, aus der im Sommer manchmal unerträglich heißen Innenstadt Granadas kommend, empfängt uns bereits nach wenigen Schritten eine ganze „Wasserwelt". Die den Wegen parallel laufenden kleinen Kanäle mit rieselndem Wasser, die plätschernden — nicht arabischen — Brunnen und die abgepflanzten Wasserfälle innerhalb des Waldes stellen diese erfrischende Atmosphäre her. Im Monument selbst fallen die unzähligen flachen Brunnen zu ebener Erde auf (Taf. XXVIII/5, XXVIII/6). Sie haben ihren stilistischen Ursprung in der Kalifenzeit und wurden von den Nasriden später in ihre Garten-Wasserkonzeption aufgenommen. Ihre einfache, elegante Form ist selten verziert, es sei denn mit Wülsten, von denen sie ihren Namen *pilas gallonadas*[2] herleiten, oder mit kufischen Schriftbändern poetischen Inhalts. Ihre Maße sind eher zurückhaltend; die Schale im Patio de Mexuar, deren Original im berühmten Patio de Lindaraja steht, ist mit 2 m Durchmesser eine Ausnahme. Sie haben, wenn ihr Sprinkler richtig eingestellt ist, wenig Wassertiefe und erscheinen oft wie ein kleines Meer, in dem sich durch die Lichtbrechung wunderschöne Spiegelungen ergeben können. Diese Brun-

---

[2] BERMÚDEZ, a.O.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000214

nenschalen ruhen auf einer Art flachem Teller aus gleichem Material, der den Überlauf sammelt, welcher in den meisten Fällen so gering ist, daß er verdunstet und damit zur Erfrischung der Umgebung beiträgt. Daneben gibt es die zweite original muslimische Brunnenform: die simple runde Vertiefung im Boden. Auch sie sollte stets nur eine geringe Wassermenge angesammelt haben, die mittels eines Kanals an ein Wasserbecken oder in ein kleines Abflußloch im Boden weitergeleitet wird (Taf. XXIX/1). Diese Brunnen werden *pilas esquemáticas*[3] genannt und haben mit den obigen gemeinsam, daß sie mit der Hand berührt werden können, wenn wir uns erinnern, daß die Araber auf dem Boden sitzen, bzw. niedrige Hocker oder nur Kissen benutzen. So ensteht auf die einfachste und effektivste Weise eine physische Relation zwischen Element und Mensch, die sich seinem Gemüts- und Körperzustand anzupassen trachtet: Bescheiden rieselnd begleitet das Wasser Gedanken und Gebet und vermittelt gleichzeitig erfrischendes Wohlgefühl. Unwillkürlich drängt sich hier der Vergleich mit den Wasserspielen der großen Renaissancegärten auf, wo grundsätzlich das Wasser für den Brunnen und nicht der Brunnen für das Wasser da ist, und zum andern wo das Wassergetöse, das Spritzen und die dazugehörenden Schreie der naß werdenden und belustigten Besucher jede Art des wirklichen Genusses des Wassers und seiner positiven Eigenschaften vereiteln.

Betrachten wir nun die Wasserbecken in der Alhambra und im Generalife von Granada. Sie werden dort mit dem alten arabischen, in Südamerika noch erhaltenen Wort *alberca* bezeichnet. Es sind Wasserdepositorien, die nicht sehr tief, rechteckig und — nach Jesús Bermúdez — im Originalzustand wohl ohne inneren Ablauf sind, was die Sauberhaltung des Wassers kompliziert und aufwendig macht. In ihrer primitivsten Form füllen sie sich durch geringe Wassermengen, die aus einem kleinen Sickerkasten mittels eines Keramikrohres fließen. Rund um das Wasserbecken zieht sich ein Kanal, der den Überlauf aufnimmt und ihn durch ein zweites Keramikrohr am entgegengesetzten Ende wieder in das Becken zurückschickt, ein technisch einfaches und sparsames, dabei aber dekorativ sehr attraktives System.[4] Aus arabischer Zeit erhaltene Beispiele zeigen, daß die Kanäle manchmal mit grüner und smaragdfarbener Keramik ausgelegt waren (das sogenannte *verde alhambreño*, das „Alhambragrün", eine Farbe, die in den traditionellen granadinischen Keramikwerkstätten heute noch angeboten wird). Im Originalzustand ist diese Beobachtung noch in den

---

[3] BERMÚDEZ, a.O.

[4] Siehe Anm. 1.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000215

Handläufen der Wassertreppe des Generalife nachzuvollziehen: Es wird durch die Farbe eine „optische" Kühle erreicht, die an heißen Sommertagen ihre Wirkung nicht verfehlt. Die *albercas* sind ohne Verzierung und nur ab und zu werden sie an den Schmalenden durch die bereits besprochenen *pilas esquemáticas* gespeist. Der Wasserzulauf ist original so bemessen gewesen, daß beim Hineinfließen keine konzentrischen Kreise entstehen, die das über alles gepflegte Spiegelbild, auf das wir später noch zu sprechen kommen, verzerren könnten. Ein gut proportioniertes Wasserbecken sollte im Durchschnitt fünfmal so lang sein wie breit; so mißt z.B. das des Myrtenhofs 34,70m auf 7,15m. Die Ausmaße — zu der auch die Tiefe, d.h. die Menge des wertvollen Naß zählt — sprechen symbolisch von der Wichtigkeit, dem Reichtum der Person, die den zum Wasserbecken gehörenden Palast oder auch das sich anschließende Haus bewohnt. Im Falle des Myrtenhofes (Taf. XXIX/4) — der übrigens auch „Patio de la Alberca" genannt wird — war es der Sultan selbst. Aber sowohl im Partal wie auf dem Secano, wie in anderen Wohnteilen der Alhambra geben viele verschieden große Wasserbecken von dieser Interpretation Zeugnis. Gehörte doch zu jedem Haus, noch so luxuriös, noch so bescheiden, eine *alberca* (denken wir an die Cármenes des Albaycín in Granada, deren technisches Wassersystem gar nicht ohne sie auskäme. Es gibt dort übrigens noch Wasseranlagen aus muslimischer Zeit in Privathäusern, wie z.B. im Carmen de los Cipreses. Die „armen Verwandten" dieser symbolisch wie dekorativ wichtigen Wasserbecken sind die langgestreckten Wassergräben, *acequias* genannt. Sie ziehen sich wie Straßen flüssigen Silbers vor allem durch den Generalife. Im „Patio de la Acequia" haben wir ein authentisches Becken dieser Art vor uns (Taf. XXIX/2); in den unteren Gärten, in den von Francisco Prieto Moreno außerordentlich gelungen nachempfundenen *jardines bajos*, werden sie mittels sich kreuzender Wege mit einer flachen Brunnenschale in mehrere Abschnitte unterteilt und dienen, fast nicht wahrnehmbar, zur Überwindung von Höhenunterschieden im Gelände. Gleichzeitig bilden sie hier durch die Spiegelung der jeweiligen Himmelsfarbe und die der vielen blühenden Topfpflanzen, die am Rande entlang aufgestellt sind, ein farbiges Band; der Vergleich mit persischen Gartenteppichen bietet sich an.

Aus Daten archäologischer Ausgrabungen weiß man, daß die vorher erwähnte Original-*acequia* im Kreuzhof des Generalife 50 cm höher lag als die sie umgebenden Rabatte, d.h. die Illusion eines Bandes wurde potenziert, und vor allem war wieder die Berührung des Wassers durch die

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000216

menschliche Hand möglich (Taf. XXIX/2).[5] Die an den Längsseiten dieser „acequia" installierten Sprinkler sind aus dem 19. Jahrhundert und befinden sich u.a. im Gegensatz zu der wichtigen arabischen ästhetischen Konzeption, den Spiegeleffekt durch eine unbewegliche Wasseroberfläche hervorzurufen. Hinzu kommt, daß das durch sie veranlaßte viel zu laute Geräusch, ein Platschen von Wasser auf Wasser, von Wasser auf Keramik, außerhalb der von den Nasriden gewollten harmonischen Verbindung von Architektur, Natur und Geist liegt. Diese Sprinkler sind aber heute derart in die visuelle Erinnerung an diesen Hof eingegangen, daß eine eventuelle stilistische Bereinigung größere Proteste in Gang setzen würde. Die dritte technische Ausdrucksmöglichkeit, deren sich die Nasriden zur Darstellung des Wassers bedienten, sind die unzähligen Kanäle, die uns in den Gärten bis in die Säle dieses arabisch-andalusischen Monumentes begleiten. Ihre Gegenwart ist in den Suren des Korans vorgegeben, in denen immer wieder von „fließendem Wasser", vom „Wasser in Bewegung" die Rede ist; zum andern stellen sie in den Kreuzhöfen wie z.B. dem Löwenhof die vier himmlischen Flüsse dar. Ihre geniale gartenarchitektonische Eingliederung dient technisch gesehen oft zur Überwindung von Höhenunterschieden im Gelände, in den Wohn- und Repräsentationsräumen sind sie zur Kühlung vorgesehen.

Implizite ist inzwischen sicher deutlich geworden, daß die Materialien, mit denen die erwähnten ästhetischen wie technischen Effekte erzielt werden, um die Wichtigkeit dieser weißen Flüssigkeit zu unterstreichen, einfach und in Relation zu ihrer Wirkung recht bescheiden sind: Für Brunnentassen, Wasserbecken und Kanäle fanden natürliche Materialien wie Marmor oder Keramik Verwendung; ebenfalls lassen sich selten Verzierungen nachweisen, abgesehen von eingemeißelten Versen, die sich dann wiederum auf das Wasser, seine symbolischen und natürlichen Eigenschaften beziehen. Man wollte nicht mehr als „ein Gefäß, das diese heilige Flüssigkeit fließen" läßt, wie der Koran sagt, schaffen.

Betrachten wir etwas eingehender die erstaunliche Dekorationswirkung des Wassers, die mit diesen einfachen Mitteln erreicht wird, so müssen wir wieder davon ausgehen, daß es das Bestreben der muslimischen Baumeister war, in der architektonischen Konzeption ihrer Bauwerke, Natur und Architektur — d.h. Wasser, Pflanzen und Firmament mit Stein und Alabaster — in dekorativer Harmonie innerhalb eines geistigen Konzeptes zu vereinigen.

---

[5] Siehe Anm. 1.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000217

Dabei ist eine der faszinierenden Entdeckungen die Funktion, die die Muslime dem Wasser als Spiegel zugeordnet haben. In der ganzen Alhambra und im Generalife ist seine Verwendung — immer neu, immer anders — nachzuweisen, besonders augenfällig in den großen Wasserbecken, aber auch in flachen Brunnen und im kaum fließenden Wasser.

Die erwähnte Dreierunion ist wohl am spektakulärsten durch die Spiegelung des gesamten Myrtenhofes in seinem Wasserbecken erreicht: Wenn sich die Türme in ihrer Militärarchitektur, mit dem tiefen Grün der Hecke und den kunstvoll verzierten Stuckbögen unter einem azurblauen Himmel abbilden, scheint dieses Spiegelbild die perfekte Verwirklichung des bekannten architektonischen Prinzips darzustellen (Taf. XXIX/4).[6]

Ein anderer Zweck, den die Muslime in der Dekoration verfolgten, war das Verzieren der Bodenfläche. In den großen Sälen ihrer Monumente finden wir die Böden oft mit erlesenem Marmor oder feiner Keramik ausgelegt. Auch die Garten- und Parkwege mit dem bekannten Fischgrätmuster aus länglichen grauen Steinen oder das *almendrado*-Muster, das aus mandelförmigen schneeweißen Kieseln, die an einem ganz begrenzten Küstenstreifen des Mittelmeeres an Land gespült werden, entsteht, sind aus diesem Bestreben heraus gestaltet. Die vollendete Verwirklichung dieser Idee aber ist wiederum im unbeweglich kristallklaren Spiegel eines Wasserbeckens zu finden. Noch einmal nehmen wir als Beispiel die *alberca* des Myrtenhofes, dessen Spiegelbild sich über den ganzen Hof wie ein natürlicher Teppich ausbreitet und vergessen läßt, daß „nur" das Wasser und seine optischen Eigenschaften diese Pracht hervorrufen (Taf. XXIX/4). Die gleiche Beobachtung gilt für die *acequias*, wie wir vorher sahen.

Ein anderes Phänomen ist eine vermeintlich „vierte Dimension", die an manchen Stellen in der Alhambra mit einem Wasserspiegel erreicht wird. Es ist, als wenn sich eine weitere Tiefe, hier lotrecht zum Grund, öffnete. So z.B. bei der Spiegelung im Becken der Torre de las Damas, wenn das Wasser das Bild des Gebäudes verdoppelt: Die fünf Stuckbögen werden zu zehn: fünf reale und fünf irreale (Taf. XXIX/3). Das gleiche geschieht mit den Fenstern im Hintergrund und dem durch sie hereinfallenden Licht. Dabei kann es sein daß je nach Standort des Beschauers zuerst das Spiegelbild wahrgenommen wird, und das Gespiegelte sich dann nach und nach beim Näherkommen preisgibt. Realität und Irrealität gehen eine dekorative Einheit ein, durch die die Fassade wiederum eine unerwartete

---

[6] Zu den gartenarchitektonischen und ästhetischen Erklärungen s. Francisco PRIETO-MORENO, *Los Jardines de Granada*, speziell die Kapitel „Palacios Reales" und „Patio de los Leones".

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000218

Bereicherung erfährt. All das setzt voraus, daß das Wasser technisch den richtigen Druck, die adäquate Tiefe aufweist; und, daß die Gefäße — Brunnen, Wasserbecken und Kanäle — zweckmäßige Dimensionen und geeignete Standorte haben.

Auch Form und Material spielen eine Rolle: so z.B. die große Rundung der Brunnentasse im Löwenhof, die im Kontrast zu den spitzen Dächern der Tempelchen an beiden Enden steht; die mit einem leichten Wasserfilm bedeckte *pila gallonada*, umgeben von auserlesenem Marmor wie im Mexuar-Hof; oder der vertiefte Brunnen — *pila esquemática* — majestätisch und anspruchslos zugleich, kreisrund im Gegensatz zu dem rechteckigen Wasserbecken im Myrtenhof. Rund und eckig, kostbar und karg befinden sich in ausgewogener Harmonie, unabhängig von ihrer Finalität, Wassergefäß zu sein.

Bislang haben wir betrachtet, wie das Wasser — bildhaft dekorativ — die Architektur ergänzt, ja in manchen Fällen gehoben hat. Eine anspruchsvolle Aufgabe, die ein diszipliniertes geistiges Konzept voraussetzt, das sich an den Gesetzen der Konstruktion zu orientieren hat. Wie sehr das in der Alhambra trotz aller ästhetischen Beobachtungen der Fall ist, läßt sich anhand mathematisch genauer Baupläne, anhand der ausgeklügelten Lage und des erlesenen Materials unschwer nachweisen, kann aber hier nicht die Aufgabe sein, vor allem nicht die meine.

Vergessen dürfen wir nicht die dekorativen Eigenschaften des Wassers, die es im Zusammenhang mit der Natur, mit dem Garten hat, dort nämlich, wo es Teil des im Koran versprochenen Paradieses ist. Ein elegantes Spiel mit Licht, mit Jahres- und Tageszeiten, mit dem Wind, der Sonne und dem Schatten. Bäume, Büsche und Blumen, ihre Formen, Früchte und Farben, sie alle verdanken dem Wasser ihr Leben, ihre Schönheit, ihre Köstlichkeit. Verschwenderische Natur in Flora und Fauna, durchzogen von erfrischenden Kanälen, unterbrochen von leise plätschernden Brunnen, das ist der Generalife, das ist die weltberühmte „Wassertreppe", la „Escalera del Agua". Für die Menschen aus der Wüste wurde hier eine religiöse Hoffnung Wirklichkeit: „Siehe, diejenigen, welche glauben und das Rechte tun, leiten wird sie ihr Herr um ihres Glaubens willen. Eilen werden unter ihnen Bäche in Gärten der Wonne."[7]

Es bedeutet Eulen nach Athen tragen, hier zu erwähnen, daß die Alhambra — und mehr noch ihre „Höfe und Gärten" (wobei jeder Hof muslimischer Tradition ein Garten ist; der Begriff *patio/jardín* ist voll gerecht-

---

[7] *Koran*, Reclam-Ausgabe, M. HENNING (übers.), Sure 10,9.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000219

fertigt, sowohl innerhalb der architektonischen wie der gärtnerischen Terminologie) —, daß also die Alhambra und ihre „Gärten der Wonne", von denen wir eben sprachen, nur unter Heranziehung aller Sinne sowohl aktiv wie passiv erfaßt und erlebt werden können.

Lösen wir — dem Prinzip der einheitlichen Konzipierung untreu werdend — das „Hören" heraus und skizzieren zum Abschluß eine der eindrucksvollsten „Rezeptionen" in der Alhambra: die des Wassers als Klang.

Das typische Geräusch des Wassers in der Alhambra ist niemals lärmend. Es ist stets beruhigend und gelassen; man kann es sowohl vergessen wie auch hervorrufen, je nachdem wie es der Seelen- und Geisteszustand und das körperliche Wohlbefinden erfordern. Es ist ein ernster, aber nicht trauriger Ton; ein bedächtiger, aber kein deprimierender Klang; es ist eine Stimme, die ihre Treue zu Gott und den Menschen bekundet.

Deswegen sind die Wasserfälle und Sturzbäche in den Wäldern der Alhambra und der Cuesta de los Chinos meist in verborgenen Winkeln zu finden, da auf diese Weise sowohl die Lautstärke der fallenden Wassermassen wie ihre visuelle Dynamik beherrscht und der verhaltenen Atmosphäre untergeordnet sind. „Die Stimme des Wassers ist heilig", sagt ein spanischer Dichter; man muß sie ungestört in all ihren Modulationen vernehmen können, um ihre positive Botschaft zu begreifen.

Wo diese besinnliche Stille vorhanden ist, wird sie durch das Plätschern eines niedrigen Sprinklers oder das Murmeln eines gemächlich dahinfließenden Wasserlaufes nur noch unterstrichen: Gewaltlos aber beharrlich füllt es eine Marmorschale und bildet einen kleinen Spiegel für Natur und Architektur; übermütig sprudelt es aus einem Brunnen und gibt spielerisch seine Geheimnisse preis; bescheiden verschwindet es in das ungewisse Dunkel eines Abflusses.

Oft sieht man das Wasser, dessen Klang man hört, überhaupt nicht; in irgendeinem Winkel der Gemächer oder des Gartens tröpfelt ein Brunnen, wie wenn „Perle auf Perle gleitet". Dieser Ton wird dann durch ausgeklügelte architektonische Besonderheiten verändert oder vervielfältigt, um auf diese Weise einen sonoren Hintergrund für den vollkommenen Genuß dieses Nasriden-Palastes abzugeben: raffinierte Architektur verziert mit geometrischer und vor allem mit Schriftdekoration, hier und da die Aussicht auf die einmalige Bergwelt der Sierra Nevada, auf die fruchtbare dunkelgrüne Ebene — die *vega* — oder auf das sich am Abhang ergießende Araberviertel Granadas — den Albaycín —, gepaart mit Jasmin-, mit Magnolienduft und Wassergeräusch.

Dann werden wir an die arabische Musik erinnert, die uns ebenfalls mit monotonem Gesang umgibt, sich nie aufdrängt, nie gefallen, sondern mit

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000220

ihrer sanften Gegenwart nicht mehr als dem Geist, der Seele, der Phantasie dienen will.

Es entstehen gleitende, weiche, geheimnisvolle und sinnliche Klänge für die Beschaulichkeit, sprudelnde, harte, transparente und erfrischende für die Anregung: Das Zusammenspiel von Besinnlichkeit und Emotion, die ideale Voraussetzung für schöpferische Momente in der Kunst ist damit gegeben. Hier wie in anderen kreativen Bereichen bestätigt sich noch einmal die Sendung dieses bescheidenen Elementes, des Wassers in der Alhambra, nämlich Anregung und gleichzeitig Material für eine künstlerische Aussage, in diesem Falle die Musik, zu sein.

Der Einfluß, den die Alhambra, ihre Gärten und die vielfache Verwendung des Wassers darin auf Komponisten und Musiker aller Zeiten und Nationen ausgeübt hat, haben internationale Musikwissenschaftler immer wieder analysiert und beschrieben. Eine unnachahmliche musikalische Interpretation aber bekommt das Wasser der Alhambra in den Werken spanischer, andalusischer, vor allem granadinischer Komponisten und Interpreten.[8]

Hier wie in der Literatur und in der Malerei, beides konnte nicht einmal gestreift werden, ist die geistesgeschichtliche Rolle der Alhambra und ihrer Wasserwelt von weiter Bedeutung, sowohl für das Abendland wie für den muslimischen Raum.

Bleiben wir noch einmal stehen und geben uns dem Ambiente einer der vielen verborgenen Winkel hin; versteckt, bescheiden, unauffällig wird ihn nur der Kenner finden — *un paraíso cerrado para muchos; un jardín abierto para pocos*, „ein Paradies, vielen verschlossen; ein Garten nur wenigen geöffnet". Der unscheinbare Wasserstrahl eines kleinen Brunnens wird zum Mittelpunkt und führt zur Betrachtung dieser „unvergleichlichen Flüssigkeit", deren Gegenwart für die Söhne der Wüste mehr als der Inbegriff allen Lebens ist. Und daher der ehrfürchtige Respekt, ja die tiefe Verehrung für dieses bescheidene und farblose Element im Koran, der es zur Mitte des Paradieses erhebt; daher seine philosophisch-symbolische Auslegung als Offenbarung von Macht, Güte und Großzügigkeit; daher wird es in literarischen Manifestationen zum Leitmotiv für Schönheit, Stetigkeit und Treue und daher seine musikalische Verwendung, um Freude, Trauer wie selbstlose Hingabe zum Ausdruck zu bringen.

---

[8] Vor allem Manuel OROZCO, *La Alhambra, El Alhambrismo y Manuel de Falla, Cuadernos de la Alhambra*, No. 9.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000221

Am Ende dieser vielleicht etwas kühn erscheinenden Überlegungen sei noch einmal darauf hingewiesen, daß in der Alhambra nur selten etwas dem Zufall überlassen worden ist, weder in der Architektur, noch in der Gartengestaltung, noch im Zusammenspiel beider. Für das Bestreben, in ihren Palästen und Gärten ein irdisches Abbild des himmlischen, im Koran versprochenen Paradieses zu schaffen, waren das Wasser und seine lebensspendenden wie auch seine auf die Sinne gerichteten Eigenschaften von grundlegender Bedeutung.

Dichterworte sollen dafür Zeuge sein; Dichterworte, die beinahe 700 Jahre voneinander trennen und die vermeintlich verschiedenen Kulturen entlehnt sind. Hören wir die Gedichte, mit denen Ibn Zamrak, der „Dichter der Alhambra", wie ihn Emilio García Gómez nennt, im 13. Jahrhundert das Wasser besingt:

„Endlos ergießt sich das Wasser
in Strahlen wie silberne Perlenkettchen.
Sie sind von solcher Herrlichkeit,
daß sie dem Glanz der Gewißheit,
der Schönheit des Glaubens gleichen."[9]

Und hier die Zeilen, in denen der spanische Nobelpreisträger Juan Ramón Jimenez die Erinnerung an seinen Besuch auf der „escalera del Agua", auf der Wassertreppe des Generalife, feiert:

„Das Wasser umgab mich mit Farbfülle und einer unsagbaren Frische, von nah und fern, aus allen Bächlein, aus allen Strömen und Quellen."

„Und eine Melodie des Wassers, ich hörte sie immer mehr und immer weniger zugleich; weniger, weil sie nicht außerhalb, sondern tief in mir erklang; das Wasser war mein Blut, mein Leben; und so hörte ich die Melodie meines Lebens und mein Blut im Wasser dahinfließen."[10]

BIBLIOGRAPHIE (1992)

Es gibt meines Wissens nach keine Monographie zum Thema des Wassers in der Alhambra. Es erübrigt sich zu erwähnen, daß in allen generellen Arbeiten über die Alhambra das hydraulische System und die archtitektonische wie garten-

---

9 E. GARCÍA GÓMEZ, *Poemas*, S. 109; deutsche Übersetzung: die Autorin.

10 Juan Ramón JIMÉNEZ, *Elegías Andaluzas*, S. 237; deutsche Übersetzung: die Autorin.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000222

architekonische Verwendung des Wassers erwähnt bzw. ausführlicher behandelt werden. Aus diesem Grunde werden in der folgenden Bibliographie nur die Werke aufgeführt, die für die Abfassung des Textes von Einfluß waren.

ARDALAN, Nader, BAKHTIAR, Lalah: *The Sense of Unity*, Chicago 1979.

BERMÚDEZ PAREJA, Jesús: El Agua en los Jardines Musulmanes de la Alhambra, in: ICOMOS (editor), *Les Jardins de l'Islam, 2ème colloque international sur la protection et la restauration des Jardins Historiques organisé par l'ICOMOS et l'IFLA, Granade novembre 1973*, Granada 1976.

DE CASA VALDÉS, Marquesa: *Jardines de España*, 2a edición, Valencia 1987.

GALLEGO Y BURÍN, Antonio: *La Alhambra*, Granada 1963.

GARANDY, Roger: *Promesas del Islam*, Barcelona 1982.

GARCÍA GÓMEZ, Emilio: *Poetas arábigoandaluces*, Colección Austral, No. 162, 5a edición, Madrid 1971.

— : *Cinco Poetas Musulmanes*, Colección Austral No. 531, 2a edición, Madrid 1959.

— : *Ibn Zamrak, el Poeta de la Alhambra*, Granada, 1975.

GARCÍA LORCA, Federico: *Impresiones y Paisajes*, Granada 1918, reproducción facsímilar, Granada 1981.

— : *Antología poética, selección de Guillermo de Torre y Rafael Alberti*, Biblioteca clásica y contemporánea Losada No. 269, 9a edición, Buenos Aires 1977.

— : *Poemas Arabes en los Muros y Fuentes de la Alhambra*, Madrid 1985.

GÓMEZ MORENO, Manuel: *Guía de Granada*, edición facsímil, 2 tomos, Granada 1982.

GRABAR, Oleg: *La Alhambra, iconografía, formas y valores*, Madrid 1980.

IRVING, Washington: *1859–1959, su vida, sus cartas desde La Alhambra*, Universidad de Granada, Granada 1960.

JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Elegías Andaluzas*, Barcelona 1980.

— : *Olvidos de Granada*, Granada 1969.

KUGEL, Christiane E.: *El Agua de La Alhambra*, PARJAP 87, Granada 1987.

— : *La España Arabe, Legado de un Paraíso*, Fotografías: Inge und Arved von der Ropp. Texto: Manuel Casamar, Christiane Kugel, Madrid 1990.

— : *El Agua de la Alhambra Cuadernos de la Alhambra*, Nr. 28 (1992).

— : *Un Jardín Hispano-Musulman, Paraíso para los Sentidos Cuadernos de la Alhambra*, Nr. 28 (1992).

MACHADO, Antonio: *Poesías Completas*, Selección Austral No. 1, 3a edición, Madrid 1977.

MÜNZER, Jerónimo: *Viaje por España y Portugal, Reino de Granada*, edición facsímil, Granada 1981.

NAVAGERO, Andrés: *Viaje por España (1524—1526)*, Madrid 1983.

OROZCO, Manuel: *La Alhambra, El Alhambrismo y Manuel de Falla, Cuadernos de la Alhambra*, No. 9, Granada 1973.

PERÉS, Henri: *Esplendor de al-Andalus*, Madrid 1983.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000223

PRIETO-MORENO, Francisco: *Los Jardines de Granada*, Madrid 1973.
QUIOT, Alain: *La Jadinería Arabe Actual y su posible Aplicación en España*, PARJAP 87, Granada 1987.
RUBIERA, María Jesús: *La Arquitectura en la Literatura Arabe*, Madrid 1981.
SECO DE LUCENA, Luis: *La Alhambra, como fué y como es*, Granada 1935.
SOTO ROJAS, Pedro: *Parayso cerrado para muchos, Jardines abiertos para pocos*, Granada 1652; edición facsíil, Madrid 1984.
Viajes de extranjeros por España y Portugal, desde los tiempos más remotos hasta finales del siglo XVIII, 3 tomos, Madrid 1952.

TAFELN

XXVIII/5 Granada, Alhambra, Sprinkler eines Brunnens.
XXVIII/6 Granada, Alhambra, Brunnenschale.
XXIX/1 Granada, Alhambra, Brunnenschale im Myrthenhof.
XXIX/2 Granada, Generalife, Patio de la Acequia.
XXIX/3 Granada, Alhambra, Torre de las Damas.
XXIX/4 Granada, Alhambra, Myrthenhof.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000224

La Maqṣūra Monumentale de la Mosquée du Vendredi de Qazvin à l'Époque Saljuqide

Haeedeh Laleh, Teheran

Le Masjed-e Jāmeᶜ d'Isfahan et les différents remaniements qu'il a subis depuis sa fondation sont aujourd'hui bien connus grâce aux travaux de recherches et de restaurations qui furent menés dans cette mosquée.[1] Les analyses archéologiques révélèrent ainsi, entre autres, l'état d'origine de la *maqṣūra* à coupole qui y avait été construite entre 1072 et 1088 sous le règne de Malek Šāh et l'égide de son célèbre vizir Neẓām al-Molk.[2]

Ce monument de conception novatrice connut un tel succès que son rayonnement dépassa vite l'aire isfahānaise et que son type devint un trait caractéristique de la mosquée saljuqide. Si l'état premier de la *maqṣūra* du

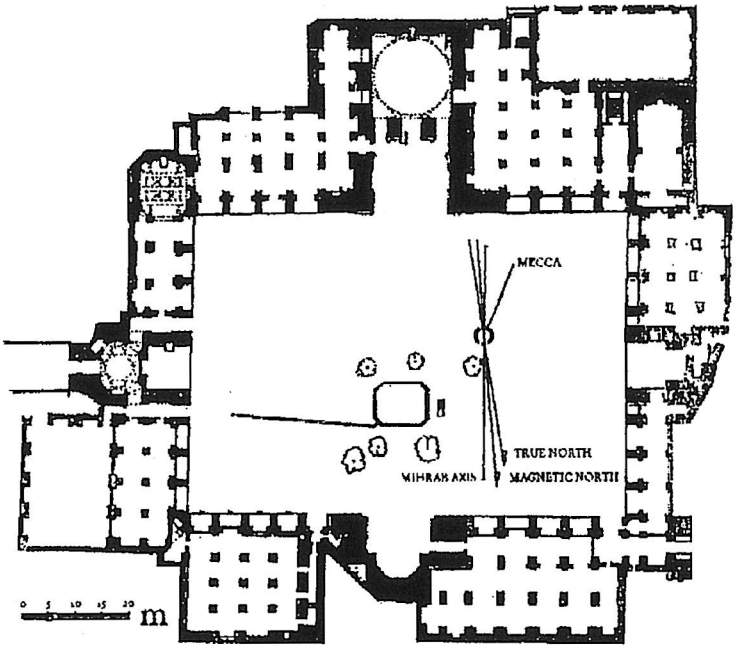
---

1 E. Galdieri, *Isfahan: Masǧid-i Ǧumᶜa*, 3 vol., Rome 1972, 1973, 1984; idem, The Masǧid-i Ǧumᶜa of Isfahan: An Architectural facade of the 3rd Century H., in: *Art and Archaeology Research Papers* 6 (1974), pp. 24–34; idem, Quelques précisions sur le Gunbad-e Nizam al-Mulk d'Isfahan, in: *Revue des Etudes Islamiques* XLIII (1975), pp. 97–122; cf. également O. Grabar, *The Great Mosque of Isfahan*, Londres 1990; S. Blaire, The Monumental Inscriptions from Early Islamic Iran and Transoxiana, *Studies in Islamic Art and Architecture*, supplement to *Muqarnas*, vol. v, Leiden, 1992, pp. 160–163; pour les études antérieures sur cette mosquée voir en particulier A. Gabriel, Le Masdjid-i Djumᶜa d'Isfahan, in: *Ars Islamica* II (1935), pp. 11–44; A. Godard, Historique du Masdjid-é Djumᶜa d'Isfahan, in: *Athar-e Iran* I/2 (1936), pp. 213–282; IV/2 (1949), pp. 363–368; J. Sauvaget, Observations sur quelques mosquées saldjoukides, in: *Annales de l'Institut d'Études Orientales* IV (1938), pp. 82–94; E. Schroeder, dans U. A. Pope, *Survey of Persian Art*, 2nd ed. Oxford, 1964, vol. III, pp. 954–964, 1004–1009; L. Honarfar, *Ganjineh-ye āṯār-e tārīxī-ye Eṣfahān*, 2nd ed. Téhéran, 1350/1971, pp. 59–62, 67–169.

2 Cette *maqṣūra* qui ne porte pas de date de construction fût bâtie, selon l'inscription qui l'orne, sous le règne de Malek Šāh (1072–1092). L'édification de la *maqṣūra* a dû cependant avoir lieu avant 1088 puisqu'à cette date Tāj al-Molk, le successeur de Neẓām al-Molk, fit élever d'après ce modèle et au nord de cette même mosquée, l'édifice daté du Gonbad-e Tāj al-Molk; Sheila Blaire se fondant sur la titulature de Malek Šāh, telle qu'elle a été employée dans les inscriptions de la *maqṣūra*, tente de préciser la date de sa construction qu'elle fixe en 1086–87, pour les arguments en faveur de cette nouvelle datation du Gonbad-e Neẓām al-Molk voir S. Blaire, op. cit., pp. 160–163.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000225

Jāmeᶜ d'Isfahan n'a pratiquement plus de secrets à nous révéler il n'en va pas de même pour la plupart de celles qui furent construites ou remaniées à son image dans d'autres mosquées iraniennes. Les transformations successives dont ces dernières ont souvent fait l'objet gommèrent en effet généralement l'aspect d'origine de l'édifice. Parmi ces monuments la *maqṣūra* de la mosquée du Vendredi de Qazvin, la seule qui puisse rivaliser par la taille et le rayonnement avec le Gonbad-e Neẓām al-Molk, a particulièrement souffert durant des siècles.



1. Plan du Masjed-e Jāmeᶜ de Qazvin (d'après D. N. Wilber, op. cit., Fig. 2)

L'étude qui suit a pour objet, premièrement de présenter la *maqṣūra* du Jāmeᶜ de Qazvin dans son état d'origine restitué[3] et deuxièmement,

[3] Restitution résultant de ma propre enquête menée à partir des prospections effectuées dans cet édifice de 1982 à 1986 dans le cadre des recherches sur les arcs saljuqides, pour l'analyse architecturale de cette *maqṣūra* et les détails de la restitution de son état d'origine cf. H. LALEH, *La structure fondamentale des arcs dans l'architecture*

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000226

d'analyser — dans leur contexte historique — les enjeux qui ont présidé à la construction de cette salle à coupole pour mieux situer cette entreprise architecturale provinciale par rapport à celle de son modèle de la capitale.

Le Masjed-e Jāmeᶜ de Qazvin, fondée en 807 fut doté d'une *maqṣūra* de dimensions monumentales entre 1106 et 1114 pendant le règne de Moḥammad b. Malek Šāh et sous l'égide de Xomārtāš b. ᶜAbd Allāh al-ᶜEmādi, le représentant du gouverneur de la région.[4] A l'époque safawide et dans le cadre des grandes transformations qui furent alors survenues dans l'ensemble de la mosquée, la *maqṣūra* saljuqide subit des modifications importantes. En effet l'insertion, en 1658, d'un nouvel *īwān* du côté sud de la mosquée changea considérablement l'aspect premier de la *maqṣūra* en particulier sur le niveau inférieur de l'édifice (fig. 1, 2). Les baies et les niches saljuqides furent alors remplacées par des nouvelles baies et niches qui amputèrent fâcheusement les arcs originels. Un enduit de plâtre recouvra par la suite les quatre murs de l'édifice et cacha les quelques fragments d'arcs saljuqides qui y subsistaient encore. Les écoinçons des arcs safawides reçurent, quand à eux, un décor de faïence à l'époque qājāre.

Les travaux de recherches et de restauration, restés inachevés, qui furent effectués dans les années 70 dans la Grande mosquée de Qazvin dégagèrent partiellement les vestiges saljuqides à l'intérieur de la *maqṣūra*.[5] Le monument montre aujourd'hui un état mixte sur les quatre façades de son niveau inférieur (fig. 3). A l'intérieur de l'édifice on remarque en effet à la fois les baies et les niches tardives et les traces d'arcs des baies et des niches originelles que celles-ci remplacèrent.

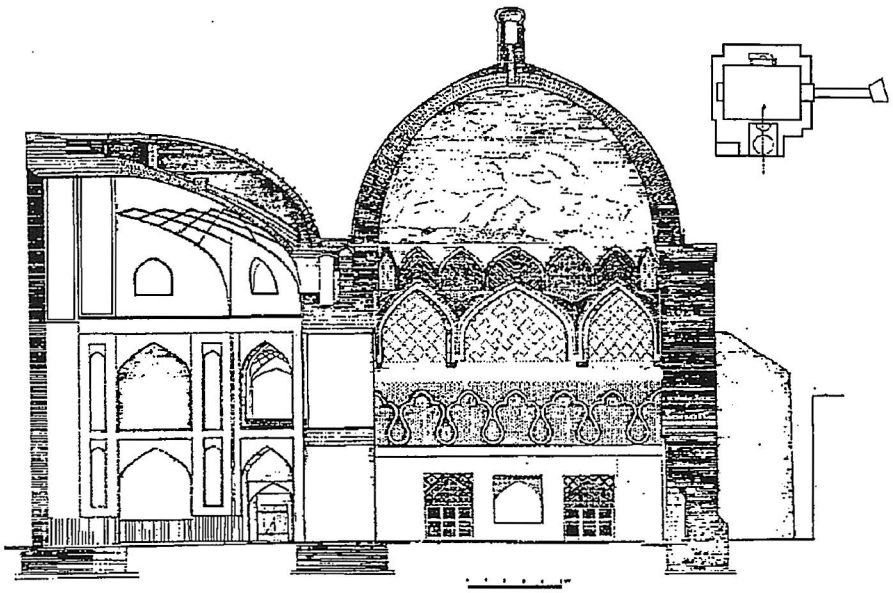
---

saldjukide de l'Iran, thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1989, 3 vol., vol. 1, pp. 270–324.

4 Sur cette mosquée et son histoire architecturale voir en particulier Imām al-Dīn Abū l-Qāsim ᶜAbd al-Karīm b. Muḥammad AL-RĀFIᶜĪ, *Al-tadwīn fī ḏikr ahl al-ᶜilm bi-Qazvin*, ms. du British Museum (Or. Add. 21448), fol. 18r.-v., 19; Ḥamdollāh MOSTOWFĪ QAZWĪNĪ, *Tārīx-e gozīdeh*, éd. P. NAVĀ'Ī, Téhéran 1339s./1960, p. 781; J. SOURDEL-THOMINE et D. N. WILBER, Monuments seljoukides de Qazvin en Iran, in: *Revue des Études Islamiques*, Hors Série no. 9, extraits des tomes XLI/2 (1973) et XLII/1 (1974), pp. 7–34 et 44–75; cf. également A. GODARD, Les anciennes mosquées de l'Iran, in: *Athar-e Iran* i/2 (1936), pp. 193–198; Sanīᶜ al-Dowleh Moḥammad Ḥasan Xān Eᶜ TEMĀD AL-SALṬANEH, *Merᶜāt al-boldān al-nāṣerī*, vol. IV, Téhéran 1296/1879, pp. 109–112; S. M. A. GOLRĪZ, *Mīnūdār yā Bāb al-jannā-ye Qazvin*, Téhéran 1337/1958, pp. 113, 114, 144, 160, 478, 481–483, 485–521.

5 Travaux réalisés par l'Is.M.E.O. et l'Organisation Nationale pour la Préservation des Œuvres Iraniennes Anciennes (aujourd'hui l'Organisation du Patrimoine Culturel).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000227



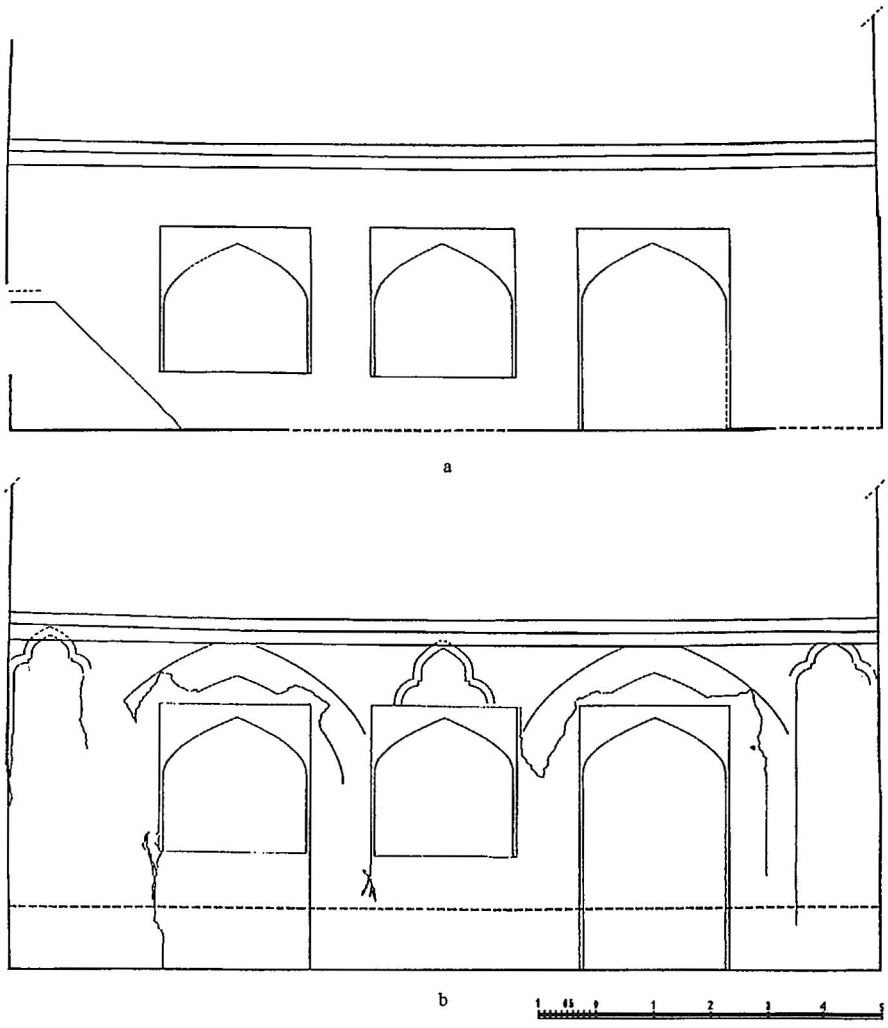
2. *Maqṣūra du Masjed-e Jāmeᶜ de Qazvin, coupe nord-sud, façade est (Institut pour la restauration des monuments historiques, l'ex. Université National de l'Iran, aujourd'hui Université Shahid Beheshti)*

L'analyse des vestiges d'arcs saljuqides mis au jour permet aujourd'hui de reconstituer l'état de cette salle à coupole à l'époque de sa construction[6] (fig. 4). Sept baies assuraient à l'origine l'accès de la *maqṣūra* des trois côtés nord, est et ouest. Les deux parois orientale et occidentale étaient animées par une alternance régulière de deux baies à arc brisé et de trois niches à arc lobé (fig. 3). Le mur nord, abritant l'accès principal de l'édifice, était occupé sur toute sa largeur par trois baies surmontées d'arc brisé dont les traces sont encore visibles (fig. 5). L'ouverture médiane, de dimensions imposantes, devait rivaliser avec le très grand *miḥrāb*, aujourd'hui disparu qui, face à elle et suivant le même rythme ternaire, était flanqué de deux niches décoratives.

Bien que l'état actuel des façades fasse apparaître pour chacune des baies saljuqides un seul arc brisé et pour chacune des niches saljuqides un

6 Pour les arguments en faveur de cette restitution voir H. LALEH, op. cit., pp. 277–303; le plan présenté dans cet article montre uniquement l'état restitué à l'intérieur de la salle à coupole.

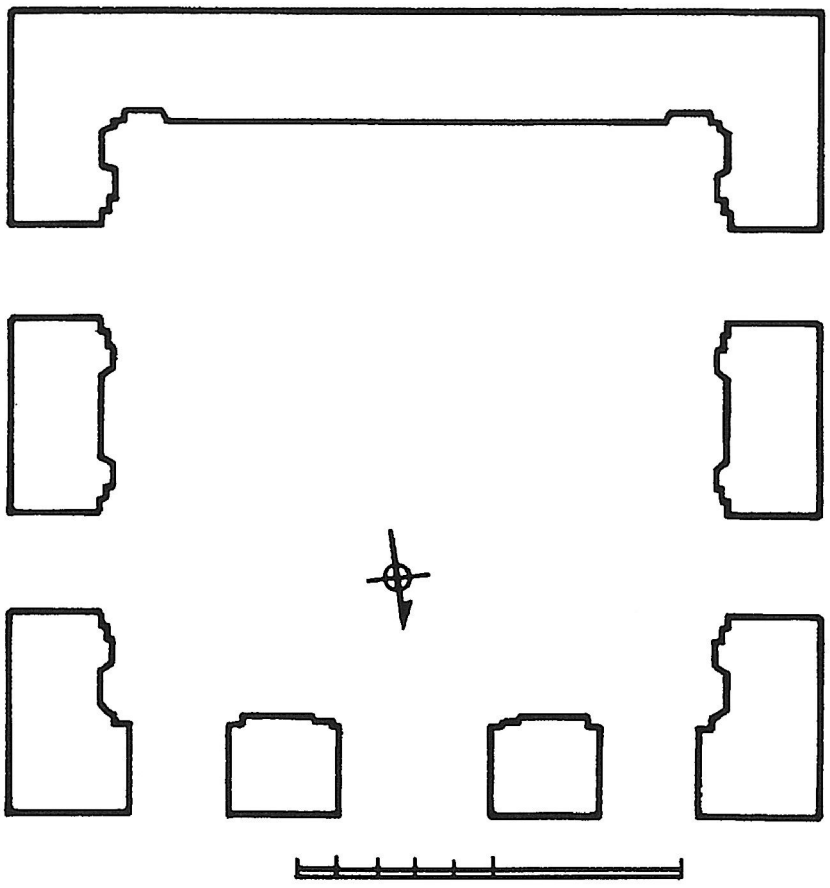
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000228



3. Maqṣūra du Masjed-e Jāmeᶜ de Qazvin, élévation intérieure, niveau inférieur, mur ouest:
a) état modifié post saljuqide avant les sondages (l'ex. Université Nationale de l'Iran, relevé photogrammétrique, Rassad)
b) état actuel après la mise au jour des vestiges saljuqides (relevé et dessin H. Laleh)

arc trilobé, l'étude analytique et comparative des vestiges d'arcs saljuqides et des structures arquées safawides qui les remplacèrent révèle l'état originel des façades de cet édifice qui était fort différent. En effet chaque baie du niveau inférieur était à l'origine surmontée non pas par un seul arc mais par plusieurs arcs de même tracé qui se succédaient par desdéfonce-

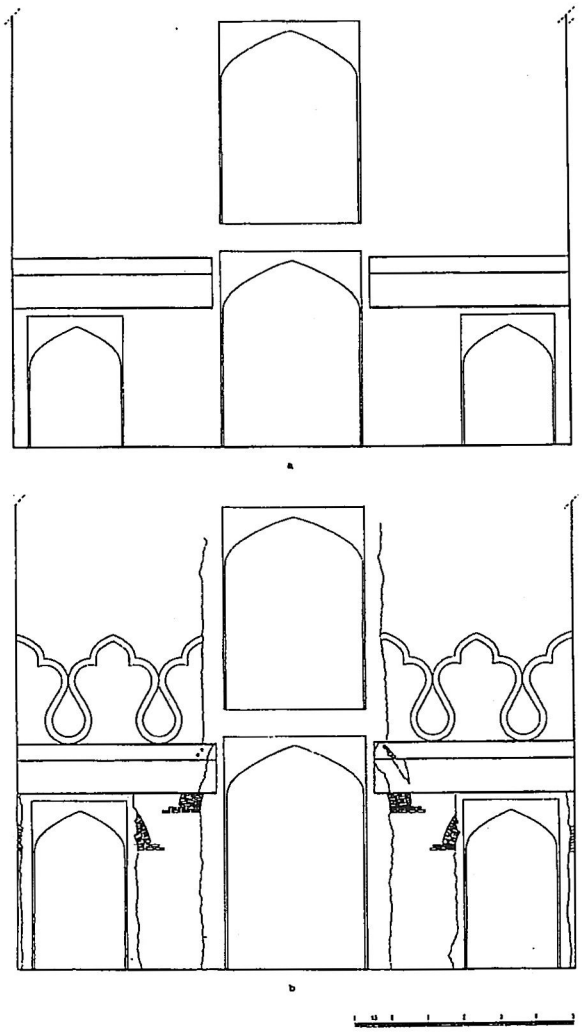
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000229



4. Maqṣūra du Masjed-e Jāmeᶜ de Qazvin, reconstruction du plan de l'état d'origine saljuqide (relevé et dessin H. Laleh)

ments et formaient ainsi une structure ébrasée (figs. 3, 4, 5). L'intervention safawide entraîna l'aplanissement des défoncements mais ne provoqua pas le rétrécissement des baies saljuqides comme on le croyait jusqu'à présent. Les baies conservent donc encore aujourd'hui leur largeur d'origine.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000230



5. Maqṣūra du Masjed-e Jāme[c] de Qazvin, élévation intérieure, niveau inférieur, mur nord:
a) État modifié post saljuqide avant les sondages
b) État actuel après la mise au jour des vestiges saljuqides (relevés et dessins H. Laleh)

Quant aux niches décoratives dont la naissance devait être à 1,04m du sol originel, leur forme différait selon leur emplacement (fig. 6). En effet ces niches étaient surmontées chacune d'un arc trilobé quand elles

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000231

occupaient les parties latérales des façades mais vraisemblablement d'un arc pentalobé quand il s'agissait de la partie médiane des murs.

A l'époque safawide, l'ouverture d'une fenêtre surmontant la baie principale sur le mur nord a sérieusement amputé le registre épigraphique à boucles trilobés qui se déroule sur les quatre parois[7] de la *maqṣūra* (fig. 5). La restitution de la baie permet d'affirmer que ce bandeau ne pouvait avoir, à l'origine et à cet endroit précis, le même rythme continu puisqu'il aurait alors chevauché l'arc saljuqide (fig. 7). Aucun indice ne permet cependant de savoir quelle forme lui avait été donnée.

La reconstitution de l'état saljuqide de la *maqṣūra* montre une incohérence frappante entre la disposition des éléments architecturaux et l'emplacement des bandeaux épigraphiques qui parcourent à mihauteur les quatre murs du niveau inférieur de l'édifice et qui datent également de l'époque de construction du monument.[8] En effet comme on peut le remarquer, ces registres cachent tous les sommets des arcs originels des baies et des niches et notamment au nord, une bonne partie de l'arc de tête de l'entrée principale à un niveau légèrement supérieur à celui de la naissance de cet arc (figs. 6, 7). A cet endroit l'arc saljuqide était déjà peint en jaune ses joints de brique étaient ornés de motifs sculptés. Le bandeau épigraphique saljuqide a donc été surimposé à ces décors. Sa mise en place, effectuée peu après l'achèvement de la finition de l'arc de la baie, eût pour conséquence de préserver ce décor peint, ailleurs disparu dans la *maqṣūra*, dans tout son éclat d'origine.

On pensait jusqu'à présent que la construction de la baie safawide à l'emplacement de l'entrée saljuqide avait entraîné l'amputation du texte de ce registre sur une largeur équivalente à l'ouverture de la baie (fig. 5).[9] La restitution de l'arc saljuqide et le réexamen du texte du bandeau épigraphique permettent d'affirmer au contraire que ce dernier n'a subi aucune amputation lors de la aréation de l'arc safawide (fig. 7).[10] Aujourd'hui,

---

7 Ce registre contient la sourate II (*al-baqara*) du début jusqu'aux versets 57/60, cf. J. SOURDEL-THOMINE, op. cit., pp. 47–48.

8 Pour le déchiffrement méthodique et l'analyse détaillée de l'ensemble des inscriptions de la *maqṣūra* (un texte coranique, un texte de construction et trois textes de *waqf*), et pour leur interprétation mettant en cause les déchiffrements antérieurs, voir en particulier J. SOURDEL-THOMINE, op. cit, pp. 41–76; pour l'analyse stylistique de type de caractères et de figures florales des décors épigraphiques de l'édifice voir J. BERGERET, et L. KALUS, Analyse de décors épigraphiques et floraux à Qazvin au début du VIème/XIIème siècle, in: *Revue des Etudes Islamiques* XLVII (1977), pp. 89–130.

9 J. SOURDEL-THOMINE, op. cit., pp. 48, 62.

10 H. LALEH, op. cit., pp. 289–292.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000232

comme à l'origine, l'inscription reste donc dans son intégralité. A l'époque saljuqide le bandeau épousait cependant la courbe de l'arc de part et d'autre de la baie.[11] Ultérieurement l'aplanissement des défoncements de la baie saljuqide provoqua un léger changement de la forme du bandeau à ces deux extrémités.[12] Cette modification négligeable qui nuit nullement au texte[13] fut la seule modification apportée à ce registre épigraphique.

L' incohérence frappante remarquée entre la disposition des éléments architecturaux et l'emplacement des bandeaux épigraphiques, pourtant de la même époque, incite à supposer que les travaux saljuqides avaient été entrepris dans la *maqṣūra* en deux étapes différentes. En effet alors que la construction et même les finitions de l'édifice avaient été terminées, un nouveau projet épigraphique aurait été décidé pour ajouter des inscriptions au niveau inférieur de l'édifice où leur mise en place n'avait pourtant pas été envisagée initialement.

L'inscription du registre qui parcourt les murs sud, est et nord contient un texte de *waqfiyya* qui énumère les biens dont Xomārtāš avait disposé pour l'entretien et les frais de fonctionnement d'un certain nombre de ses fondations pieuses. Ainsi sont mentionnés les organismes et les personnages qui bénéficiaient de ces actes dont la *maqṣūra* elle-même, une *madrasa* qui lui était attachée, des couvents fondés à l'intention des sufis à la Mekke ou à Qazvin ou encore un caravanserail, un puits, un oratoire de villages de Qazvin ainsi que certaines dispositions prises en faveur des pauvres et des indigents de Qazvin.[14] Quant à l'inscription du registre qui orne le mur ouest à cette même hauteur, elle précise les modalités de distribution de l'eau d'un qanāt que Xomārtāš avait fait creuser pour alimenter en eau les habitants de Qazvin.[15] Le contenu de ces deux inscriptions est un complé-

---

11 Cela avait déjà été signalé à juste titre par Mme J. Sourdel-Thomine pour ce qui concerne les deux registres inférieurs de cette inscription (sections e et f de l'inscription n°3 de son classement), cf. J. SOURDEL-THOMINE, op. cit., p. 62.

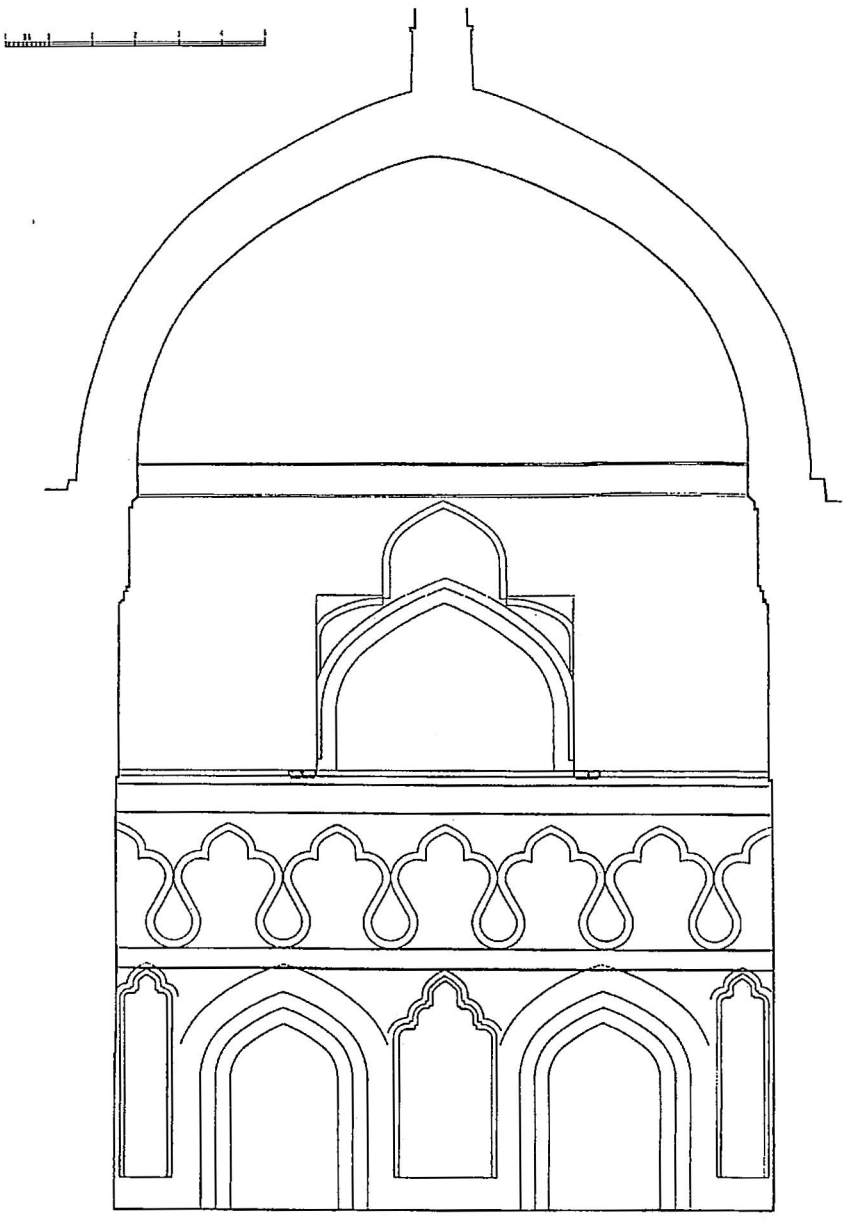
12 Les terminaisons des deux panneaux de part et d'autre de la baie étaient à l'origine en forme de courbe pour épouser l'arc de cette baie. Ces courbes ont été transformées en droites pour en faire des panneaux rectangulaires actuels.

13 Ibid., p. 62.

14 Ibid., pp. 61–71.

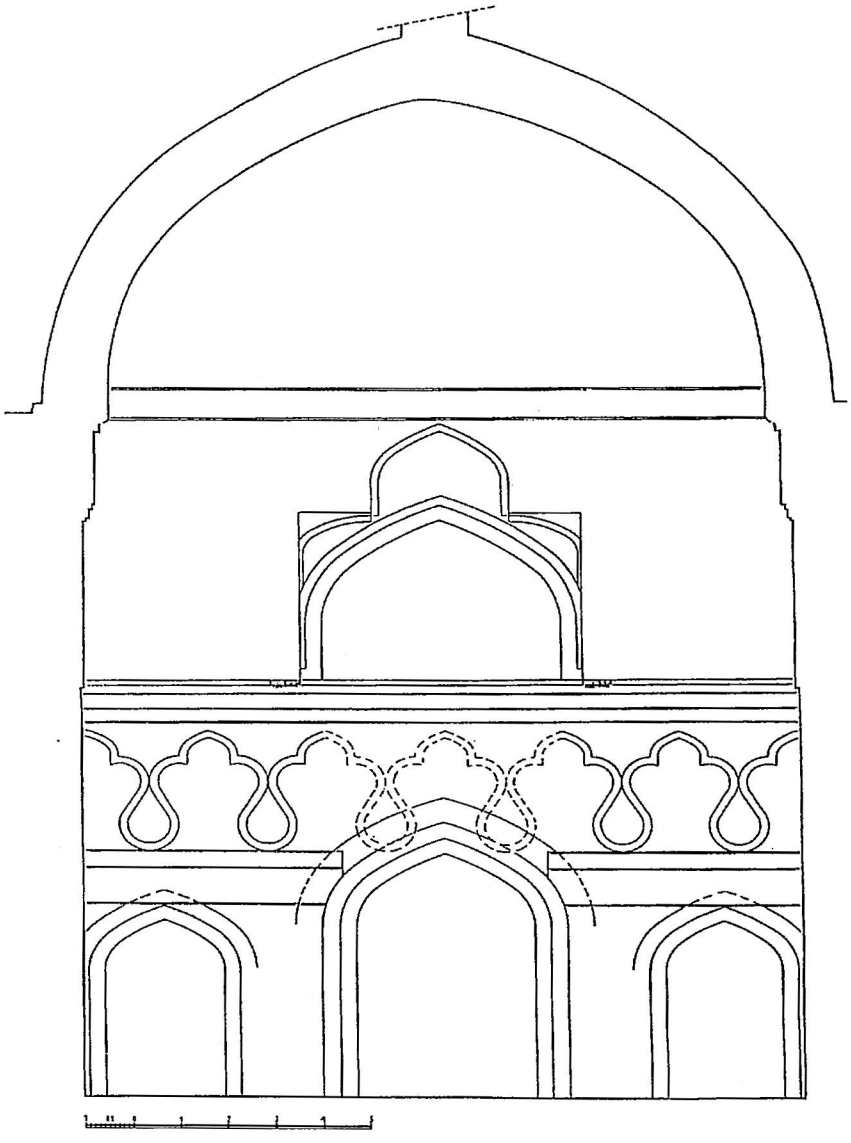
15 Ibid., pp. 72–76; le contenu de ce texte qui indique les canalisations et le système du partage des eaux du qanāt constitue une source importante pour retrouver la disposition ancienne des quartiers de la ville, à ce sujet voir A. AMĪRŠĀHĪ, Le développement de la ville de Qazvin jusqu'au milieu du VIIIe/XIVe siècle, in: *Revue des Etudes Islamiques* XLIX/1 (1981), pp. 15–16.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000233



6. *Maqṣūra du Masjed-e Jāme^{c} de Qazvin, coupe nord-sud, état d'origine saljuqide des murs est et ouest (relevé et dessin H. Laleh)*

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000234



7. Maqṣūra du Masjed-e Jāmeᶜ de Qazvin, coupe est-ouest, état d'origine saljuqide du mur nord (relevé et dessin H. Laleh)

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000235

ment à celui du bandeau épigraphique qui se trouve à la base de la zone de transition au niveau supérieur de cette même salle à coupole où ces œuvres de bienfaisance sont mentionnées en résumé.[16]

Pourquoi fallait-il ajouter ces inscriptions au niveau inférieur de la *maqṣūra* au détriment d'une composition de façades harmonieuse déjà achevée? Le contexte historique dans lequel la *maqṣūra* fut réalisée permet non seulement de tenter à répondre à cette question mais aussi de rechercher ce qui a pu motiver la construction de cet édifice.

Le volume, la structure et le décor de la *maqṣūra* du Masjed-e Jāmeᶜ de Qazvin en font un monument prestigieux digne de représenter, comme le Gonbad-e Neẓām al-Molk de la mosquée du Vendredi d'Isfahan, la puissance souveraine à une époque cependant où le pouvoir saljuqide commençait à s'effriter. La guerre de succession engagée après la mort de Malek Šāh entre ses fils et plus particulièrement entre Moḥammad et Barkīyāroq avaient affaibli l'empire saljuqide et pleinement profité aux Ismaᶜilites. Les dissensions qui en résultaient avaient été l'occasion pour ces derniers de reprendre vigueur et de semer les troubles qui ne cessaient de nuire à l'empire et à l'Islam orthodoxe que les saljuqides continuaient à défendre.[17]

Arrivé au pouvoir en 1105 la tâche la plus urgente de Moḥammad fut donc de mettre fin aux activités des Ismaᶜilites. Après avoir réussi à conquérir l'important château fort de Šāhdez qui dominait la capitale Isfahan, puis celui de Xān Lanjān dans la même région,[18] Moḥammad se lança alors à l'attaque des forteresses du Daylam, le principal centre du mouve-

---

16 J. SOURDEL-THOMINE, op. cit., pp. 56–61.

17 Xwājeh Emām ẒAHĪR AL-DĪN NEYŠĀBŪRĪ, *Saljūqnāmeh* (avec *Ẕeyl-e Saljūqnāmeh* de Abū Ḥāmed Moḥammad b. Ebrāhīm), éd. M. RAMAŻĀNĪ, Téhéran 1332/1953, pp. 35-42; Abū Ibrāhīm Qawām al-Dīn Fatḥ b. ᶜAlī b. Muḥammad BUNDĀRĪ, *Zubdat al-nuṣra wa-nuḫbat al-ᶜuṣra* (abrégé de Abū ᶜAbdallāh Muḥammad b. Ṣafī al-Dīn Muḥammad b. Ḥāmid surnommé Kātib Iṣfahānī ou ᶜImād Iṣfahānī, *Nuṣrat al-fatra wa-ᶜuṣrat al-fitra)*, traduit de l'arabe par Moḥammad Ḥoseyn JALĪLĪ, *Tārīx-e selseleh-ye saljūqī: Zobdat al-nosreh wa-noxbat al-ᶜosreh,* Téhéran 1356/1977, pp. 92–117; Anonyme, *Mojmal al-tavārīx va'l qeṣaṣ*, éd. Malek al-Šoᶜarā' BAHĀR, Téhéran 1318/1939, pp. 408, 410–411; ᶜAlā' al-Dīn ᶜAṭā Malek Moḥammad JOWEYNĪ, *Tārīx-e Jahān-gošā*, éd. M.ᶜA. QAZVĪNĪ, 3 vol., Leyde/Londres 1912, 1916, 1937, vol. 3, pp. 206–208; Ḥamdollāh MOSTOWFĪ QAZVĪNĪ, op. cit., p. 444; RAŠĪD AL-DĪN FAŻLOLLĀH, *Jameᶜ al-tavārīx (Part of the Ismaᶜilis History)*, éd. M. T. DĀNEŠ PAŻŪH et M. MODARRESĪ, Téhéran 1960, pp. 80, 113, 120, 121.

18 NEYŠĀBŪRĪ, op. cit., pp. 39–42; BUNDĀRĪ, op. cit., p. 103; *Mojmal al-tavārīx wa'l qeṣaṣ*, op. cit., pp. 410–411; HONARFAR, op. cit., pp. 64–66; FAŻL ALLĀH, op. cit., pp. 120, 121.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000236

ment ismaᶜilien au voisinage de Qazvin. Son objectif principal était évidemment la conquête de la forteresse d'Alamut où résidait Ḥasan Ṣabbāḥ.[19] La première expédition militaire fut envoyée en direction du nord, la même année même où la construction de la *maqṣūra* du Jāmeᶜ de Qazvin débuta. Celle-ci, à côté de sa valeur symbolique, devait répondre en même temps à certains problèmes d'ordre sociopolitique que la ville de Qazvin rencontrait à cette époque précise.

On sait en effet que la propagande shiᶜite et surtout ismaᶜilite avait acquis de fortes sympathies dans cette région et que de nombreux Qazwīnīs avaient rallié la cause ṣabbāḥienne.[20] De plus, les seigneurs locaux de la région, au voisinage immédiat des Ismaᶜilites, se trouvaient dans une situation difficile: pris entre ces voisins redoutables et un lointain suzerain, ils étaient susceptibles à tout moment de se raffier à l'ennemi.[21] La tâche de Moḥammad durant la guerre d'usure contre les Ismaᶜilites qu'il mena sans succès jusqu'à sa mort en 1116 s'avérait ainsi particulièrement ardue dans une société agitée par des tendances religieuses diverses.

Dans ce contexte historique particulier l'édification de la nouvelle *maqṣūra* à l'intérieur du vieux Jāmeᶜ de Qazvin reste le parfait exemple d'une réalisation architecturale destinée à témoigner non seulement de la preéminence du souverain mais aussi du soutien politique et social que son état apportait à la région où se dresse ce monument. A ce sujet les messages épigraphiques de la *maqṣūra* sont révélateurs.

L'invocation de ᶜAlī qui est contenue dans le texte de construction de la *maqṣūra* peut être considéré comme le signe évident d'une sympathie de caractère pro-shiᶜite dans un monument qui symbolise le pouvoir saljuqide normalement et donc le triomphe sunnite.[22]

L'inscription de la partie supérieure de l'édifice qui résume la *waqfiyya* de Xomārtāš est naturellement un texte à la gloire saljuqide. Ce même texte fut repris plus tard, mais cette fois complètement, dans la partie inférieure de l'édifice. Gravée à jamais dans le monument le plus important de la ville cette inscription qui témoigne de la générosité des Saljuqides envers les habitants de Qazvin pouvait ainsi être lue commodément de tout le monde.

---

[19] NEYŠĀBŪRĪ, op. cit., p. 42; BUNDĀRĪ, op. cit., p. 134; JOWEYNĪ, op. cit., pp. 137, 211–212; MOSTOWFĪ QAZVĪNĪ, op. cit., p. 446, 520; FAŻL ALLĀH, op. cit., pp. 124, 126, 131.

[20] MOSTOWFĪ QAZVĪNĪ, op. cit., p. 519; JOWEYNĪ, op. cit., pp. 193–194, 201–202; FAŻL ALLĀH, op. cit., pp. 103, 104, 109.

[21] JOWEYNĪ, op. cit., pp. 199, 202.

[22] J. SOURDEL-THOMINE, op. cit., p. 55.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000237

Le contenu de ce décor épigraphique devint donc en ces temps difficiles, non seulement un moyen de propagande souveraine mais aussi un acte politique en vu d'apaiser les esprits.

La construction de la nouvelle *maqṣūra* à l'intérieur du vieux Jāmeᶜ de Qazvin, plus de trente ans après la construction de son modèle isfahanais, peut certes être considérée comme la manifestation provinciale d'une architecture de la Cour. Mais cette salle à coupole, la seule autre *maqṣūra* de dimensions monumentales de cette époque et la seule capable de rivaliser avec celle de la Grande mosquée d'Isfahan par ses qualités constructives et décoratives, n'a pas été réalisée comme la simple imitation d'un prototype établi. Plongée dans un contexte politique et religieux qui lui était propre elle porte la marque des préoccupations de son temps. Le succès de l'adaptation de la *maqṣūra* du Masjed-e Jāmeᶜ de Qazvin à un contexte particulier l'a élevée elle-même au rang de modèle. A la suite de celui d'Isfahan elle fut à son tour imitée.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000238

Östliche und westliche Tradition im Sultansporträt

Hans Georg Majer, München

Richtig faßbar wird die osmanische Miniaturmalerei in der Zeit Mehmeds II. (1451–1481) und gleich in dieser Frühphase[1] erscheint auch erstmals die Porträtmalerei und zwar in einem west-östlichen Zusammenhang, der sie in das Thema „Rezeption in der islamischen Kunst" einbezieht: In seinen letzten Lebensjahren rief der Eroberer Konstantinopels nacheinander mehrere italienische Künstler an seinen Hof: Zwei von ihnen trafen auch tatsächlich ein und schufen neben anderem, aber vor allem, sein Porträt. Matteo di Pasti war 1461 auf seinem Weg in die osmanische Hauptstadt von den Venezianern, als Spion verdächtigt, abgefangen worden.[2] Costanzo da Ferrara hingegen kam in die osmanische Hauptstadt und dürfte seine berühmte Medaille an Ort und Stelle gearbeitet haben.[3] Sie zeigt den Sultan im Profil, stiernackig mit Adlernase und kurzgestutztem Vollbart. Er trägt einen Mantel mit breitem Kragen, der große Turban lastet schwer auf dem Nacken und knickt das linke Ohr nach unten. Dieses Bildnis zählt zu den besten Porträtmedaillen der Renaissance.[4] Auf dieser Medaille beruht ein Kupferstich in der Bibliothèque Nationale in Paris, der einen gewissen Einfluß auf die weitere europäische Mehmed-Ikonographie ge-

---

1 Esin Atil, Ottoman Miniatur Painting under Sultan Mehmed II., in: *Ars Orientalis* 9 (1973), S. 103–120. Eine Liste der türkischen Miniaturen (Manuskripte und Einzelblätter) vor 1500 gibt Ernst Grube in Appendix II seiner Arbeit: The Date of the Venice Iskandar-Name, in: *Ars Turcica. Akten des VI. Internationalen Kongresses für Türkische Kunst*. München vom 3. bis 7. September 1979, K. Kreiser, H. G. Majer, M. Restle und J. Zick-Nissen (Hrsg.), Bd. II., München 1987, S. 545–553.

2 Julian Raby, Pride and Prejudice: Mehmed the Conqueror and the Italian Portrait Medal, in: *Italian Medals*. J. Graham Pollard (Hrsg.), *Studies in the History of Art*, Bd. 21. National Gallery of Art, Washington D.C. 1987, S. 175 f.

3 Raby, Pride and Prejudice, S. 176–178. Abbildungen der erhaltenen Medaillen: Fig. 5–6; Ubaldo Meroni, Il vero volto di Maometto II, in: *Il Ritratto Antico Illustrato* 1 (1983), S. 14 und Abb. 1; Jürg Meyer zur Capellen, Das Bild Sultan Mehmets des Eroberers, in: *Pantheon* 3 (1983), S. 211.

4 Raby, Pride and Prejudice, S. 176.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000239

nommen hat.[5] Eine Skizze im Topkapı Sarayı[6] (Taf. XXIX/5) steht diesem Medaillen-Porträt so nahe, daß sie meist ebenfalls Costanzo da Ferrara zugeschrieben wird,[7] Jürg Meyer zur Capellen aber lehnt diese Zuschreibung aus stilistischen Gründen ab. Wegen des deutlichen Zuges zur ornamentalen Umgestaltung denkt er an einen orientalischen, also osmanischen Maler.[8]

Was sich hier schon andeuten dürfte, nämlich die Berührung des gerufenen italienischen Künstlers mit einheimischen Malern, wird wenige Jahre später noch deutlicher. Denn im Jahre 1479 sandte der venezianische Senat auf Bitten Mehmeds einen fähigen Porträtisten nach Istanbul, Gentile Bellini.[9] Auch er porträtierte den Sultan. Neben dem berühmten Londoner Porträt schuf er ein Doppelporträt mit einem Unbekannten, heute in Schweizer Privatbesitz, dazu eine Medaille.[10] Bellini stellte den Eroberer anders dar, nicht agressiv und kraftvoll im Ausdruck, wie Costanzo da Ferrara. Er schildert nüchtern, leidenschaftslos und genau den kränkelnden, gealterten Sultan, so wie er etwa auch den Dogen Nicolò Marcello geschildert hatte.[11] Charakteristisch für die Sultansbildnisse Bellinis ist, außer bei der Medaille, die Dreiviertelansicht (*occhio e mezzo*). Aufgenommen und verbreitet wird die Bellini'sche Schilderung Mehmeds II. in der Folge von einem europäischen Druck[12] und einem orientalischen Maler. Meist wird dieser mit einem für diese Zeit überlieferten Maler

---

5 Tahsin ÖZ, *Topkapı Sarayında Fatih Sultan Mehmet II. ye Ait Eserler*, Ankara 1953, Abb. 75; ATIL, Ottoman Miniature Painting, fig. 7; MERONI, Il vero volto, S. 24, Abb. 11; MEYER ZUR CAPELLEN, Das Bild Sultan Mehmets, S. 216 und Abb. 18.

6 *Topkapı Sarayı-Museum: Manuskripte*, Hrsg. u. erw. v. J. M. ROGERS [auf der Basis von Filiz Cağman and Zeren Tanındı, Topkapı Saray Museum, Islamic Miniature Painting, Istanbul 1979], Abb. 128 (in Farbe); ATIL, Ottoman Miniature Painting, fig. 9; MERONI, Il vero volto, Abb. 4.

7 MERONI, Il vero volto, S. 14; ÖZ, *Fatih Sultan Mehmet*, S. 26.

8 MEYER ZUR CAPELLEN, Das Bild Sultan Mehmets, S. 211 f.; ROGERS/CAĞMAN/TANİNDİ, in: *Topkapı*, S. 198, Nr. 128, vermuten darin die osmanische Kopie der Skizze Costanzo's oder der Medaille.

9 RABY, Pride and Prejudice, S. 180–183; J. MEYER ZUR CAPELLEN, *Gentile Bellini*, Stuttgart 1985, S. 17–21; ders., Das Bild Sultan Mehmets, S. 212.

10 Abbildungen (Tafel 13–15) sowie Bildbeschreibungen und Bibliographie bei MEYER ZUR CAPELLEN, *Gentile Bellini*, S. 128–130; das Rückenbildnis in New York stammt nach Meyer zur Capellen nicht von Bellini.

11 MEYER ZUR CAPELLEN, *Gentile Bellini*, S. 129 und zum Vergleich die übrigen in der Monographie abgebildeten Porträts.

12 MERONI, Il vero volto, Abb. 12; MEYER ZUR CAPELLEN, Das Bild Sultan Mehmets, Abb. 17.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000240

Sinan Bey identifiziert, doch da sonst kein Werk von ihm existiert, ist die Zuschreibung schwach. Der osmanische Maler (Taf. XXIX/6) übernimmt das Gesicht mit *occhio e mezzo* und allen Details von Bellini, zeichnet fein und charakteristisch, ergänzt diesen der islamischen Malerei ganz fremden Kopf durch einen Leib in osmanischer Gewandung, der, nach unten hin zusammengedrängt, mit untergeschlagenen Beinen sitzt, in der Linken ein Tuch (*mendil*) hält und die Rechte mit Rosen zur Nase führt, deren Duft er versonnen zu atmen scheint. Aus der nüchternen Personenschilderung der italienischen Renaissance und der islamisch-orientalischen Pose des ganzfigurigen Herrschers im Türkensitz[13] schuf dieser Maler den Prototyp des osmanischen Herrscherbildnisses, ein westliches Modell also, aber ins Osmanische übersetzt, wie sich Esin Atıl ausdrückte, die gleichzeitig betont, daß an diesem Punkt sich der einzige und direkte Einfluß der Renaissance auf die osmanische Kunst finde.[14] So wird deutlich, daß durch sultanische Initiative die osmanische Porträtmalerei als Gattung aus dem Westen rezipiert wurde, sich dann aber islamisch einkleidete.

Das „Sinan"sche Porträt wirkte im westlichen wie im östlichen Sultansporträt weiter, prägte hier wie da langlebige Traditionen. Deutliche Anklänge an „Sinan" zeigt ein Porträt Mehmeds II. von Tobias Stimmer, das Werken von Paolo Giovio als Illustration beigegeben wurde[15] (Taf. XXX/1). Vor dem Hintergrund einer Aussage des großen Sammlers, er habe ein Porträt des Sultans von Gentile Bellini besessen, neigt Jürg Meyer zur Capellen zur Annahme, ein Werk Gentile Bellinis in der Sammlung Giovios sei die Vorlage gewesen.[16] Andererseits beobachtete auch er, daß zwar die Gestaltung des Oberkörpers und die Rose an „Sinan" gemahnen, daß aber das Gesicht (in Profilansicht) und der Turban von Costanzo da Ferrara zitiert sind. Er sah darin aber eine Umgestaltung Stimmers, ebenso wie in einer gewissen Korrektur des Oberkörpers, der ins Europäische modifiziert wurde. Andererseits berichtet wiederum Giovio selbst über eine ganz andere Herkunft seiner Sultansporträts. Der osmani-

---

13 Abbildung in Farbe z.B. in: Mazhar Ş. IPŞİROĞLU, *Meisterwerke islamischer Kunst. Gemälde und Miniaturen im Topkapı Museum in Istanbul*, Stuttgart 1980, Taf. 39. Zur Frage der Anknüpfung in der Tradition und der Herkunft der Attribute Mendil und Rose siehe: MEYER ZUR CAPELLEN, Das Bild Sultan Mehmets, S. 213 f.

14 ATIL, Ottoman Miniature Painting, S. 119.

15 Paolo GIOVIO, *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, Basel 1575, 1578–79, 1596; ders., *Vitae illustrium virorum*, Basel 1578. Abbildungen auch in: MERONI, Il vero volto, S. 24, Abb. 9; MEYER ZUR CAPELLEN, Das Bild Sultan Mehmets, Abb. 16.

16 MEYER ZUR CAPELLEN, Das Bild Sultan Mehmets, S. 215 f. Überlegungen über diese Aussage Giovios stellt auch MERONI an, Il vero volto, S. 15–16.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000241

sche Großadmiral Hayreddin Barbarossa nämlich habe 1543 in Marseille dem Virginio Orsini ein Elfenbeinkästchen zum Geschenk gemacht, das zwölf Bildnisse von Sultanen enthielt. Der Beschenkte habe diese dem Kardinal Alessandro Farnese und ihm selbst gezeigt, und er habe die Möglichkeit erhalten, diese Bildnisse für seine Sammlung zu kopieren. Leider hat sich aus der Sammlung Giovios in Como und überhaupt nur ein einziges Sultansporträt erhalten und das stellt nicht Mehmed II. dar.[17] Doch zwei Kopienserien lassen den Bestand Giovios noch durchschimmern, wenn sie auch durch die individuellen Handschriften der Kopisten Cristofano dell'Altissimo (heute in den Uffizien) und Tobias Stimmer durchaus unterschiedlich erscheinen.[18] Mehmeds II. Bildnis zeigt nun in der Kopie Cristofano dell'Altissimos ebenfalls die Profilansicht und die Charakteristika, die Costanzo da Ferraras Medaille oder die davon abgeleitete Skizze im Topkapı Sarayı zeigen. Es handelt sich daher also nicht um die Veränderung eines Bellini durch den Holzschneider Stimmer, sondern um die Darstellung des Malers, dessen Miniaturporträt Mehmeds II. Giovio hatte kopieren lassen. Er hat schon die für Costanzo da Ferrara charakteristische, anomale Stellung des Ohrs berichtigt, was Stimmer und Cristofano dell'Altissimo durch Übereinstimmung belegen. Ohne daß man erklärende Hypothesen einführen muß, standen aber beide Vorlagen zusammen, „Sinan" und die Medaille oder Skizze nach Costanzo da Ferrara nur an einem Ort zur Verfügung: im großherrlichen Saray zu Istanbul! Diese Feststellung führt zurück zum Geschenk des Großadmirals. Was liegt näher als zu vermuten, daß der osmanische Admiral Sultansporträts eines osmanischen Malers verschenkte? Wenn nun zudem ein osmanischer Marineoffizier als Maler gerühmt wird und sogar den Admiral selbst porträtiert hat und dieses erhaltene Porträt noch vielerlei Ähnlichkeiten mit Giovios Sultanen aufweist, so liegt der Schluß nahe, die Vorlagen für Giovios Sultansporträts stammten vom osmanischen Porträtisten Nigâri.[19] Nigâri kannte die europäische Porträtkunst, hat er doch, wohl nach Druckvor-

---

[17] Siehe zum Ganzen H. G. MAJER, Nigâri and the Sultans' Portraits of Paolo Giovio, in: *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi/9th International Congress of Turkish Art.* Bildiriler/Contributions. Bd. II. Ankara 1995.

[18] Die Porträts der Sultane nach Stimmer und Cristofano dell' Altissimo sind abgebildet in MERONI, Il vero volto, S. 21, 24 (Mehmet II.) und in desselben: La serie dei Sultani turchi da Osman a Murad III, in: *Il Ritratto Antico Illustrato* 1, 1983, S. 28–53.

[19] MAJER, Zur Ikonographie der osmanischen Sultane, in: *Das Bildnis in der Kunst des Orients*. M. KRAATZ, J. MEYER ZUR CAPELLEN, D. SECKEL (Hrsg.), Stuttgart 1990, S. 103 f.; Nigâri and the Sultans' Portraits of Paolo Giovio, S. 445-448. Allgemein zu Nigâri: Süheyl ÜNVER, *Ressam Nigâri, Hayatı ve Eserleri*, Ankara 1946.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000242

lagen, Franz I. von Frankreich und Kaiser Karl V. porträtiert.[20] Aller Wahrscheinlichkeit nach ist ihm auch die Idee einer „Ahnengalerie" der Sultane aus Europa zugekommen. Seine Serie wirkte bezeichnenderweise auch nicht im Osmanischen Reich nach. Sie ging nach Europa, wo derlei, das mußten er und der Admiral wissen, Interesse finden würde und hinterließ dort eine lange Tradition, denn die Giovio-Serie wurde weiter kopiert, für Erzherzog Johann von Tirol (heute im Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums in Wien) und möglicherweise für einen Hohenzollern oder hohenzollern'schen Verwandten, worauf eine weitere Kopie hindeutet.[21]

Ein als Seemann welterfahrener osmanischer Porträtist, der europäische Bildnisse kannte, knüpfte offenbar an den west-östlichen Bestand der Mehmed-Porträts im Saray an und verstärkte nun noch einmal den europäisch-realistischen Zug der osmanischen Porträtmalerei, der auch noch seine späteren Porträts des Prinzen Selim (II.) auszeichnen sollte. Daß dieser Zug trotz aller Gegenströmung auch weiterhin präsent blieb, zeigt, daß dieses Element der europäischen Malerei einem osmanischen Bedürfnis entsprach. Darüber hinaus schuf Nigâri auch die erste osmanische Serie von Sultansporträts vom Reichsgründer Osman bis zum aktuellen Herrscher. Damit wirkte er in Europa nach. Im Osmanischen Reich ließ die „Ahnengalerie" noch etwas auf sich warten, hatte dann aber auch einen dauerhaften Erfolg. Mit seinen übrigen Porträts wirkte Nigâri jedoch auch in der osmanischen Porträtmalerei nach.[22]

Fünfunddreißig Jahre nachdem die erste osmanische Sultansporträtserie nach Italien gegangen war, reiste eine italienische Sultansporträtserie nach Istanbul, um bei der endgültigen Schaffung einer osmanischen „Ahnengalerie" verwertet zu werden. Unter Murad III. (1574–1595) bedrückte

---

[20] Siehe Edwin BINNEY, 3rd. *Turkish Treasures. From the Collection of Edwin Binney*, Portland 1979, S. 24–25; S. ÜNVER, *Ressam Nigâri*, Tafel (IV); F. R. MARTIN, *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th Century*, Bd. 2, London 1912, Plate 227.

[21] Kudret AYITER, Ren Kıyılarında Osmanlı Padişahları, in: *Kültür ve Sanat* 5 (Ocak 1977), S. 177–186.

[22] Sein Porträt Hayreddin Barbarossas wurde im „Süleymanname" zitiert, vgl. ATIL, *Süleymanname. The Illustrated History of Süleyman the Magnificent*, Washington 1986, S. 168, Abb. 35 und ÜNVER, *Ressam Nigâri*, Tafel (I). Zu weiteren Barbarossa-Porträts und ihren Problemen siehe: Linda KLINGER and Julian RABY, Barbarossa and Sinan: A Portrait of Two Ottoman Corsairs From the Collection of Paolo Giovio, in: *Venezia e l'Oriente Vicino. Atti del Primo Simposio Internazionale sull'Arte Veneziana e l'Arte Islamica. Venezia 9–12 Dicembre 1986*, Venedig 1989, S. 47–59.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000243

den Literaten und Geschichtsschreiber Seyyid Lokman und den Hofmaler (Nakkaş) Osman der Auftrag, das Aussehen der früheren Sultane in Wort und Bild festzuhalten, also eine veritable Ahnengalerie der Osmanen herzustellen.[23] Natürlich keine europäische, laute, in Öl für die Wände, sondern eine osmanische, leise, in Opaquegouache, bestimmt für eine Handschrift. Bei der Materialsuche erfuhren sie, daß es auch Porträts der Sultane von fränkischen Malern gebe. Ihr Wunsch, diese zu beschaffen, ging über Großwesir und Bailo zum Dogen nach Venedig und von dort wurde die Erfüllung signalisiert.[24] Geeignet, einen solchen Großauftrag auszuführen, war, wie Ubaldo Meroni festgestellt hat, zu dieser Zeit nur die Werkstatt Paolo Veroneses.[25] Tatsächlich wird nun auch seiner Werkstatt eine Serie von Sultansporträts zugeschrieben,[26] allerdings befindet sie sich nicht im Istanbuler Sultanspalast, wie zu erwarten, sondern in München, seit Maximilian von Bayern sie im Dreißigjährigen Krieg seinen Heidelberger Vettern abgejagt hatte.[27] Wurden die Porträts also doch nicht nach Istanbul geliefert, oder waren es andere, die geliefert wurden? Schon eine flüchtige Überprüfung der publizierten Sultansporträts des Topkapı Sarayı ergab, daß dort mehrere Porträts der Münchner Serie ebenfalls vorhanden sind.[28] Genau die Serie, die sich in München vollständig erhalten hat, wurde somit auch nach Istanbul geliefert.[29] Ich meine, auch sehr wahrscheinlich gemacht zu haben, daß sie tatsächlich von Nakkaş Osman für Details seiner Bildnisse gewissermaßen als Steinbruch ausgebeutet worden ist.[30]

---

23 Siehe dazu MAJER, Zur Ikonographie, S. 101–102.

24 MERONI, Il vero volto, S. 20; MAJER, Zur Ikonographie, S. 104 f.

25 MERONI, Il vero volto, S. 20.

26 Rudolf KULTZEN und Peter EICKEMEIER, *Venezianische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, Gemälde-Kataloge, Bd. 1, München 1971, S. 237–239.

27 Rudolf SILLIB, Altes und Neues über die Ahnengalerie auf dem Heidelberger Schloß, in: *Neues Archiv für die Geschichte der Stadt Heidelberg und der rheinischen Pfalz* 8 (1910), S. 54.

28 Nach ÖZ, *Fatih Sultan Mehmet*, S. 27, sind die Porträts von Orhan bis Selim II. vorhanden, Mehmed II. sogar doppelt, doch seien sie vernachlässigt und von einem ausländischen Maler „restauriert", d.h. übermalt, am Rand beschnitten und mit neuem Rahmen versehen worden.

29 Den dokumentarischen Beweis, daß geliefert wurde, hat Julian Raby in Venedig gefunden. Ich danke ihm für diese mündliche Mitteilung.

30 MAJER, Zur Ikonographie, S. 105–108.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000244

Für sein Porträt Mehmeds II. (Taf. XXX/2) nun griff Nakkaş Osman auf „Sinan" zurück, übernahm die orientalische Darstellungsweise, einschließlich Rose und Tuch (*Mendil*),[31] allerdings den Händen umgekehrt zugeordnet. Er berücksichtigte aber auch die auf Costanzo da Ferrara zurückgehende Bildnistradition, von der er das geknickte Ohr und den schwer am Nacken aufliegenden Turban übernahm. Neue Züge seiner Mehmed-Porträts sind: schwer herabdrückende Augenlider und Tränensäcke. Diese Charakteristika belegen die alten Vorlagen im Sultanspalast nicht, wohl aber das Porträt aus der Werkstatt des Veronese (Taf. XXX/3). Nakkaş Osman gibt Mehmed II. außerdem, wieder im Gegensatz zu seinen übrigen Vorlagen, eine vorstehende Unterlippe, ein Zug, den, fast karikierend verstärkt, wiederum nur das Porträt aus der Werkstatt des venezianischen Malers zeigt.[32]

Nakkaş Osmans Serie nun prägte die Tradition des osmanischen Herrscherporträts, legte Körperhaltung und Gewandung fest. Das Bildnis Mehmeds II. zeugt zudem vom Bestreben des Malers, „getreu" darzustellen. Er sucht Quellen, kombiniert sie eigenständig und verarbeitet dabei letztlich dreifach italienische Bildnisse, die ihm direkt, oder schon osmanisch vermittelt, vorlagen.[33]

Nakkaş Osman selbst hat, wie andere osmanische Maler, seine osmanische Sultansporträtserie wiederholt,[34] hat auch das dort festgelegte Aussehen der Sultane in Szenen des Hünername übernommen.[35] Die Wiederholungen erreichten meist nicht mehr die charakterisierende Gesichtsgestaltung, die Nakkaş Osman und Seyyid Lokman erarbeitet hatten. Die eine oder andere dieser späteren Serien gelangte auch nach Europa.[36] Vertieften Kulturaustausch signalisiert dann ein leider anonymer europäischer

---

[31] Publiziert wurde die Osman'sche Serie aus der Handschrift H. 1563 der Bibliothek des Topkapı Sarayı bei Nurhan ATASOY, Nakkaş Osman'ın Padişah Portreleri Albümü, in: *Türkiyemiz* 6 (1972), S. 2–14, das Bildnis Mehmeds II. auf S. 9 (in Farbe).

[32] MAJER, Zur Ikonographie, S. 105 f.

[33] Zur Frage der Vorlagen der Istanbul/Münchener Veronese-Serie siehe vorläufig H. G. MAJER, Almanya ve Avusturya Koleksiyonlarında Osmanlı Sultanlarının Bazı Portreleri ve İkonografyadaki Yeri, in: *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar. Güner İnal'a Armağan*, Ankara 1993, S. 304-305.

[34] Eine späte Handschrift wurde ganz, mit Text und Porträts, publiziert: *Kiyafetü'l-Insâniye fî Şemâili' l-'Osmâniyye*, hrsg. v. The Historical Research Foundation. Istanbul Research Center, Istanbul 1987.

[35] Vgl. die Abbildungen in: Nigâr ANAFARTA, *Hünername Minyatürleri ve Sanatçıları*. Istanbul 1969.

[36] Einiges dazu in MAJER, Almanya ve Avusturya, S. 307.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000245

Maler, der eine der besseren Versionen in Wasserfarbe kopierte. Faszinierend, wie gut er damit, trotz ganz anderer Herkunft und Schulung, doch den osmanischen Ton traf.[37]

Unter Mehmed III. (1595–1603) werden die Porträts in kleine Kreismedaillons eingeschlossen, die ein genealogisches Werk, Silsilename oder Zübdet üt-Tevarih genannt, illustrieren.[38] Für diese Änderung lassen sich östliche und westliche Traditionen finden, die eine Anregung gegeben haben könnten. Der Topkapı Sarayı bewahrt das Fragment einer Genealogie der Familien Dschingis Chans und Timurs aus dem frühen 15. Jahrhundert, timuridischer Herkunft. Diese Genealogie besteht aus Kreisen, die durch Linien verbunden sind. Die meisten Kreise sind leer, einige jedoch enthalten ein Porträt, der zugehörige Name steht jeweils daneben. Eleonor Sims sieht zwischen diesem Fragment und den osmanischen Silsilenames einen engen Zusammenhang: „And it is surely indicative of an underlying Turcic affinity between Timurid's, Mughals and Ottomans that no other contemporary national or ethnic group was so involved with the display of its ancestral connections in this manner."[39]

Dies ist sachlich gewiß richtig. Andererseits hatte der europäische Adel schon seit langem Erfahrung in der Darstellung seiner Genealogien, so daß Anregungen zur Darstellungsweise auch von dieser Seite nicht auszuschließen sind, zumal ganz allgemein Kreismedaillons eine in Europa weitverbreitete Art der Porträtgestaltung war.[40] Ein prachtvolles, späteres Beispiel dieser Gattung aus der Zeit Mehmeds IV. (1648–1687), wohl für den Belagerer Wiens, Kara Mustafa Pascha, gearbeitet, zeigt Mehmed II.

---

37 Österreichische Nationalbibliothek Wien, Handschrift A.F. 59; Gustav FLÜGEL, *Die arabischen, persischen und türkischen Handschriften der Kaiserlich-königlichen Hofbibliothek zu Wien*, Bd. 2, Wien 1865, S. 375.

38 Zahlreiche Abbildungen auch dieser frühen Porträts in Sadi BAYRAM, Müsavvir Huseyin Tarafından Minyatürleri Yapılan ve Halen Vakıf Genel Müdürlüğü Arşiv'inde Muhafaza Edilen Silsile-Name, in: *Vakıflar Dergisi* 13 (1981), S. 253–338. Zu ergänzen ist die Karlsruher Serie, siehe Katalog des Badischen Landesmuseums Karlsruhe: E. PETRASCH, R. SÄNGER, E. ZIMMERMANN, H. G. MAJER, *Die Karlsruher Türkenbeute*, München 1991, S. 369–378.

39 Eleonor G. SIMS, The Turcs and Illustrated Historical Texts, in: *Fifth International Congress of Turkish Art*, hrsg. v. G. FEHER, Budapest 1978, S. 759 f. und Fig. 19–20.

40 Siehe beispielsweise: *Die Zeit der frühen Herzöge. Von Otto I. zu Ludwig dem Bayern. Katalog der Ausstellung auf der Burg Trausnitz in Landshut 14. Juni – 5. Oktober 1980*, hrsg. v. Hubert GLASER, München 1980, Bd. I/2, S. 10 f., 30 f. mit Tafel 2–3, 65 f. Auch die wohl älteste europäische Serie von Sultansporträts befindet sich in Kreismedaillons: Abbildungen auf dem von György HAZAI herausgegebenen Katalog *Magyar-Török Közös Múlt. Hungarian-Turkish Shared Past*, Budapest 1988.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000246

noch in der Nakkaş-Osman-Tradition, doch mit leerem, formelhaften Gesicht.[41] Eine zweite Version desselben Malers, signiert und datiert, heute in Ankara, greift direkt und ausschließlich auf die „Sinan"-Version zurück und deutet damit wieder das Streben nach Authentizität an[42] und dies ist nicht der einzige Fall in dieser Serie.

Unter Süleyman II. (1687–1691) wurde, wohl wieder vom selben Maler, denn erneut signiert er „el-müssavir Hüseyin", eine neue Serie gearbeitet.[43] Sie zeigt die Sultane in Kreismedaillons als Brustbild vor Goldgrund.[44] Das Porträt Mehmeds II. kombiniert Elemente der Nakkaş-Osman-Version mit Hüseyins Ankaraner „Sinan"-Rückgriffs-Version und scheint das hier neu geschaffene vergnügte Pausbäckchengesicht an ganz späte Versionen weitergegeben zu haben. Hüseyin hat sich, verglichen mit den früheren Silsilename-Illustrationen, deutlich mehr Anregungen und Informationen aus der europäischen Malerei geholt. Dies wird an seiner Darstellung der Propheten deutlich, unübersehbar aber an seinem Porträt Mehmeds IV., über das noch zu sprechen sein wird. Erstaunlich sind Übereinstimmungen mit Handschriften der Bibliotheca Corviniana in Wien. Sollten sich ähnliche Bände nach 1526 unter der ungarischen Beute im Saray befunden haben? Sie boten im Kreismedaillon Porträts als Büsten, als Ganzfiguren, auch mit Landschaftshintergrund, also gerade die Elemente, die Hüseyin neu in seine Silsilename-Illustrationen einführte.

Von Ost nach West wirkte dann eine ganze osmanische Porträtserie, die sich der moldauische Prinz (und Fürst) Dimitri Cantemir (1673–1723) unter Mustafa II. (1695–1703) vom Hofmaler Levni im Sultanspalast kopieren ließ, denn ihre Porträts wurden als Kupferstiche der 1734 in London erschienenen osmanischen Geschichte des Prinzen beigegeben.[45] Ungeklärt ist, ob Levni wirklich einfach eine schon vorhandene Serie

---

41 Österreichische Nationalbibliothek Wien, Handschrift A.F. 50, greifbar in zwei Editionen: *Subhatu'l-Ahbâr* (Haberler Tesbihi), Şevket RADO (Hrsg.), Istanbul 1968; *Rosenkranz der Weltgeschichte. Subḥat al-Aḫbār*, Kurt HOLTER (Hrsg.), Graz 1981, Mehmed II. jeweils fol. 14r.

42 Sadi BAYRAM, *Musavvir Hüseyin*, S. 296; ders., Medallioned Genealogies, in: *Image of Turkey* 30 (1990), S. 15. Aus der Skizze nach Costanzo da Ferrara holt sich ein Porträt der Nakkaş-Osman-Tradition (British Library, London, Or. 7880): den Kopf Mehmeds II. im Profil.

43 Österreichische Nationalbibliothek Wien, Handschrift A.F. 17.

44 Die Handschrift BOZ 183 der Biblioteka Narodowa w Warszawie steht der Wiener Handschrift sehr nahe.

45 Demetrius CANTEMIR, *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire*, N. TINDAL (übers.), London 1734, Mehmed II auf Tafel 7.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000247

kopierte, oder ob er aufgrund von Vorlagen für Cantemir eine eigene, neue Version schuf. Jedenfalls hat er, und das ist wichtig, für das Porträt Mehmeds II. (Taf. XXX/4), wie Hüseyin, zweihundert Jahre zurückgegriffen und wieder direkt an das Bellini/„Sinan"sche Porträt angeknüpft, doch ohne Rose und mit einem modifizierten Turban. Übersetzungen der Cantemir'schen Osmanengeschichte sorgten für die Verbreitung der Levnischen Porträts in Europa.

Levni hat nun aber auch eine ganz eigen geprägte, insgesamt modernisierte Version der Sultansporträts geschaffen, eine Serie, die ein einzigartiges Schicksal haben sollte: Die Handschrift, die sie birgt, A. 3109 der Bibliothek des Topkapı Sarayı Müzesi, wurde der Ort für alle weiteren Sultansporträts bis hinein ins 19. Jahrhundert. Das heißt, jeder neue Sultan wurde, oft zu seinen Lebzeiten, für diesen Band porträtiert.[46] In manchen Fällen wurde überdies noch eine parallele, großformatige Version in Öl geschaffen. In Levnis neuer Serie wird das Porträt Mehmeds II., aus der Nakkaş-Osman-Tradition heraus, ganz umgestaltet. Die ohne Rose längst sinnlos erhobene Hand erhält eine elegante Geste, die Hand, die das *Mendil* hält, stützt sich auf und erhält als winziges „Sinan"-Zitat den Ring. Wie alle Sultane wird Mehmed, gewiß zu Recht, fettleibig gezeigt. Der Mantel bekommt Schnüre als Zier, der Bart wird voll und dunkel, der Turban groß und repräsentativ. Links vor dem Sultan lehnt, symbolhaft, ein Schwert. Die Motive, die Levni, als Kenner des besten osmanischen Bildnisses, dem Bellini-geprägten „Sinan"schen, zu dieser Neugestaltung veranlaßten, sind noch zu klären.

Als Selim III. (1789–1807) dem griechisch-osmanischen, europäisch ausgebildeten Maler Konstantin Kapıdağı den Auftrag gab, eine neue Serie mit den Porträts aller Osmanensultane zu gestalten, nahm dieser Levnis neue Serie (A. 3109) zum Vorbild, gestaltete sie aber wieder frei in europäischer Technik um. Im wesentlichen blieb Mehmed II. wie bei Levni, doch erscheint er nun stehend, als Kniestück und zieht das Schwert.[47] Von Mehmeds II. speziellem Aussehen, von dem Levnis erste Version (Cantemir-Serie) noch manches wieder aufgenommen hatte, blieb in der zweiten Version und bei Kapıdağı erst recht nichts mehr übrig. Kapıdağıs Arbeit sollte, so ist zu schließen, in einer Zeit osmanischer Schwäche,

---

[46] Bibliothek des Topkapı Sarayı Müzesi, Istanbul, Handschrift A. 3109. Wiedergaben von Porträts aus diesem Band finden sich in Nigâr ANAFARTA, *Die Porträts der Sultane*, Istanbul o.J.; Gerd FRANK, *Die Herrscher der Osmanen. Aufstieg und Untergang eines Weltreiches*, Wien - Düsseldorf 1980.

[47] Abbildungen in: Öz, *Fatih Sultan Mehmed*, Tafel LV, nach Young, siehe Anm. 48.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000248

Europa wenigstens durch Alter und Würde der Dynastie beeindrucken, denn sie wurde in London zeitgenössisch und farbig und auf sultanischen Befehl gedruckt.[48]

Die Kapıdağı-Serie diente als Modell für viele Künstler, unter anderem für einen Armenier, der die Pose Mehmeds II. ins Heroische spielen ließ,[49] einen, der ihn knieend das Schwert ziehen läßt,[50] andere bringen ihn eher putzig, mit Pausbäckchen[51] (Taf. XXX/5). Schließlich fand eine Serie aus der Zeit Abdülmecids (1839–1861) auch noch im Osmanischen Reich selbst, als Steindruck, Verbreitung.[52] Das Porträt Mehmeds II. greift wieder zurück auf ältere Vorlagen, gestaltet ihre Form frei, nur noch die Beischrift identifiziert den Sultan.

Am Beispiel Mehmeds II. konnte die Rezeption der Porträtmalerei in die Osmanische Miniaturmalerei, konnten deren spannungsreiche Wege zwischen östlicher und westlicher Tradition am besten verfolgt werden. Dies soll nun noch abgerundet werden durch die Betrachtung einiger wichtiger Einzelaspekte an den Bildnissen Selims II., Mehmeds IV., Mustafas II. und Selims I. Selim II. (1566–1574) wurde bereits in seiner Prinzenzeit, das heißt, noch zur Zeit seines Vaters Süleyman, mehrfach in lockerer Pose von Nigâri porträtiert.[53] Die Bildnisse zeigen ihn deutlich charakterisiert: blauäugig, mit rötlichem Bart, in reicher Kleidung, einmal beim Bogenschießen, einmal mit Höflingen. Beides sind doppelseitige Bilder, bei denen jeweils Selim den linken Teil dominiert.[54] Nakkaş Osman kannte wohl diese Arbeiten Nigâris, aber er kannte den Sultan auch

---

48 J. YOUNG, *A Series of Portraits of the Emperors of Turkey from the Foundation of the Monarchy to the Year 1815. Engraved from Pictures Painted at Constantinople Commended under the Auspices of Sultan Selim the Third and Completed by the Command of Sultan Mahmoud the Second with a Biographical Account of Each of the Emperors*, Bd. I: Text, Bd. II: Portraits, London o.J.

49 Abgebildet in Reşad Ekrem KOÇU, *Osmanlı Padişahları*, Istanbul 1981, Abb. 7.

50 Günsel RENDA, *Osmanlı Padişah Portreleri. Bir 19. Yüzyıl Albümü, İnan ve Suna Kıraç Koleksyonu*, o.O. 1992, S. 56 f.

51 Etwa in London, British Library Or. 9505 oder in der Sammlung Motamed, Frankfurt.

52 *Kitāb-i Subḥatu 'l-Aḫbār*, 2. Aufl, Istanbul 1289/1872, S. 31.

53 Zu dieser Datierung siehe MAJER, Nigâri and the Sultans' Portraits of Paolo Giovio, S. 445.

54 Prinz Selim mit Höflingen: linker Teil mit dem Prinzen in: A. WELCH and S. C. WELCH, *Arts of the Islamic Book. The Collection of Prince Sadruddin Aga Khan*, Ithaca and London 1982, S. 32 f.; *Soliman le Magnifique. 15 Février au 14 Mai 1990. Galeries Nationales du Grand Palais*, Paris 1990, S. 30 f. in Farbe. Rechter Teil mit den Höflingen in *Turkish Treasures*, Ed. Binney Collection, S. 22 f.; ÜNVER, *Ressam Nigâri*, Tafeln III, IV.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000249

noch persönlich. Er schildert ihn noch zugespitzter, führt charakteristische Details ein, die auch venezianische Botschafter beobachtet und berichtet haben: daß er sich die fahlen Augenlider schminkte, und daß er sich mit Vorliebe in Goldbrokat kleidete.[55] Selims Porträt aus der Werkstatt Paolo Veroneses zeigt deutlich, daß dieselbe Person gemeint ist. Das Porträt ist im Topkapı Sarayı vorhanden, war also unbestreitbar geliefert worden und konnte von Nakkaş Osman ausgewertet werden.[56] Übernommen wurden die schweren, die Pupillen halb bedeckenden Augenlider, die Nigâri nicht wiedergegeben hatte. Überhaupt könnte die starke Betonung der Lider in Osmans Serie eine Anregung aus der Veronese-Serie sein.

Die Uffizien ergänzten ihre Porträts der Sultane nach Süleyman mit einem die Giovio-Serie fortsetzenden Porträt Selims II., das wiederum seine Charakteristika deutlich werden läßt.[57] Eine zweite Version desselben Porträts, in hohenzollernschem Besitz, hängt im Schloß Reinhartshausen.[58] Eine graphische Version wurde 1598 in Venedig gedruckt,[59] zu klären wäre noch, ob das Gemälde oder die Graphik älter ist. Ein weiteres osmanisches Porträt Selims II. in einem Wolfenbütteler Album[60] zeigt erkennbar denselben Mann mit hängendem blonden Schnurrbart über einem dünnen blonden Backenbart und der rötlichen Haut des blonden Alkoholfreundes (Taf. XXX/6). Erstaunlich ist die fast vollständige Übereinstimmung von Turban, Körperhaltung und Kleidung, sieht man von den Mustern ab. Das Gesicht jedoch wirkt plastischer als bei Nakkaş Osman, hat europäischen Einfluß verspürt und wird auch einem ungarischen Maler in osmanischen Diensten zugeschrieben. Ob mit Recht bleibe dahingestellt. Diesem Porträt sehr nahe steht eine Darstellung Selims II. zu Pferd im Bremer Album des Lambert de Vos,[61] die wiederum manche Überein-

---

55 MERONI, La serie, S. 36.

56 ANAFARTA, *Die Porträts der Sultane*, Tafel VI.

57 *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, 2. Aufl., Florenz 1980, S. 655.

58 AYITER, Ren Kıyılarında, S. 182.

59 Siehe MERONI, La serie, S. 51, Nr. 77, aus „Cronica breve", Venedig 1598.

60 Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel. Edition: *Szigetvári Csöbör Balázs török miniaturái [1570]*, Ferenc SZAKÁLY (Hrsg.), Budapest 1983, Tafel 2 (mit falscher Identifizierung); zu diesem Album: Claus-Peter HAASE, An Ottoman Costume Album in the Library of Wolfenbüttel dated before 1579, in: *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi/9th International Congress of Turkish Art*, Bildiriler/ Contributions, Bd. II, Ankara 1995, S. 225-230.

61 *Das Kostümbuch des Lambert de Vos*. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Ms.or. 9 aus dem Besitz der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen. Kommentarband, Hans-Albrecht KOCH (Hrsg.). Mit Beiträgen von Armin Hetzer,

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000250

stimmung mit einem Druck Niccolò Nellis von 1569 hat.[62] Hüseyin, der Hofmaler des späten 17. Jahrhunderts, hat sich, wie schon bei Mehmed II., nicht mit ihm zeitlich nahen Vorlagen aus der Silsilename-Tradition begnügt, er griff unmittelbar auf Nigâris Selim-Porträt zurück und übernahm von dort vor allem die Trinkschale in der Rechten des Sultans.[63] Selim II. ist in Ost und West zeitgenössisch und recht realistisch gemalt worden, es gibt Verbindungslinien, noch mehr aber erlaubte die äußere Erscheinung des Sultans eine scharfe Charakterisierung, die in Ost wie in West offenkundig auch gewollt war.

Von Mehmed IV. (1648–1687) besitzen wir die Porträts in Wien (A.F. 50) und in Ankara (Vakıflar Genel Müdürlüğü), gearbeitet von seinem Hofmaler Hüseyin, als letzter Sultan der Serie wird er thronend dargestellt.[64] Beide Porträts sind sehr repräsentativ, zeigen einen Mann im besten Alter, mit starken Augenbrauen, gerader Nase, einem Schnurrbart in Form eines weitgespannten Brückenbogens und schmalem Backenbart, in reicher Kleidung. Ganz anders zwei höchstens acht Jahre spätere Porträts in Wien (A.F. 17) und Warschau (BOZ 183, Taf. XXXI/1), die ihn nach seinem Tode als den vorletzten Herrscher zur Zeit seines Nachfolgers Süleyman II. (1687–1691) zeigen.[65] Hier ist er vorletzter Sultan, der Maler kannte ihn noch, doch mußte er nicht mehr so sehr auf eine repräsentative Darstellung achten, nahm sich die Freiheit, Neues zu versuchen. Dieses Experimentieren mit dem vorletzten Sultan ist charakteristisch für die Serien Hüseyins, aber auch noch deutlich bei Levni. Das Gesicht Mehmeds IV. behält die Charakteristika seiner Thronporträts, wird nun aber ungleich schärfer charakterisiert: als alter Mann mit verlebtem

---

Claus-Peter Haase, Petra Kappert und Rudolf H. W. Stichel. Graz 1991, Faksimileband, Tafel 36.

62 Siehe MERONI, La serie, S. 51, Nr. 75, aus „Imagines quorundam principum et illustrium virorum", Venedig 1569.

63 ÖNB, Wien Hs. A. F. 50, Edition: *Subhatu 'l-Ahbâr*, fol. 15r, *Rosenkranz der Weltgeschichte*, fol. 15r.

64 *Subhatu 'l-Ahbâr*, fol. 16r; *Rosenkranz der Weltgeschichte*, fol. 16r; Musavvir Hüseyin BAYRAM, S. 270, 298; BAYRAM, Medallioned Genealogies, in: *Image of Turkey* 30 (1990), Umschlagbild, Abb. auf Titelseite.

65 Über diese Porträts habe ich beim 8. Internationalen Kongress für Türkische Kunst in Kairo (1987) unter dem Titel „Two Remarkable Portraits of Sultan Mehmed IV" referiert. Eine Druckfassung ist in Arbeit. Abbildungen in: *Rzeczpospolita w dobie Jana III. Katalog wystawy Zamku Królewskiego, Archiwum Głównego Akt Dawnych i Biblioteki Narodowej*, Warschau 1983, Abb. IX.; *Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit*, 2. erw. Aufl., Recklinghausen 1983, Bd. 1, S. 71 (Wien).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000251

Gesicht und schweren Tränensäcken. Musavvir Hüseyin beweist erneut seine Kenntnis europäischer Porträtmalerei. Er hat den Mut, die Fähigkeit und den Willen zur Individualisierung bis hin zur Häßlichkeit, wie ja auch die Künstler Österreichs nicht davon zurückschreckten, den Zeitgenossen Kaiser Leopold in ganzer Habsburger Schönheit zu konterfeien. Die beiden Porträts in Wien und Warschau sind in der osmanischen Porträtmalerei einmalig und ungewöhnlich, repräsentieren eine Art osmanischen Realismus in der Porträtmalerei des späten 17. Jahrhunderts.

In seinem Cantemir-Album stellte Levni Sultan Mustafa II. (1695–1703) auf dem Thron dar (Taf. XXXI/2), schilderte ihn mit einer Neigung zur realistischen Tendenz der letzten Porträts in der Wiener und Warschauer Serie, aber doch repräsentativ als dicklichen, relativ jungen Sultan mit schwachem Bart.[66] Ganz ähnliche Informationen sprechen aus einem europäischen Druck.[67] Individueller noch ist die Darstellungsweise in Levnis großer, repräsentativer Porträtserie A. 3109 des Topkapı Sarayı. Hier ist Mustafa II. vorletzter Sultan, wird unkonventionell, mit leuchtenden Farben und strahlenden Augen geschildert, die nicht unnahbar abgewandt oder im Rahmen gefangen sind, wie üblich in der osmanischen Tradition, sondern zugewandt.[68] Ein beachtlicher Schritt der Lösung aus der Tradition, ohne die klassische Form aber zu sprengen. Ein europäisches Porträt desselben Sultans, von der Gesandtschaftsreise des Grafen Wolfgang von Oettingen mitgebracht, steht diesem Levni-Porträt recht nahe.[69] Unverkennbar diesselbe Person wird auf östliche und westliche Art geschildert, doch inzwischen mit welcher Annäherung! Der Maler ist noch nicht identifiziert, doch liegt es nahe, wie geschehen,[70] Vanmour zu vermuten, der in diesen Jahren in Istanbul lebte und für Botschaften arbeitete.[71] Da Vanmour bis zu seinem Tode in Istanbul lebte und arbeitete

---

66 MAJER, Das Porträt Sultan Mustafas II. in der osmanischen Miniaturmalerei, in: *Seventh International Congress of Turkish Art*, Tadeusz MAJDA (Hrsg.), Warschau 1990, S. 153–160, hier S. 154, Abb. 2.

67 MAJER, Das Porträt, S. 155, Abb. 4.

68 MAJER, Das Porträt, S. 156 f., und S. 154, Abb. 3. Eine farbige Wiedergabe findet sich in ANAFARTA, *Die Porträts der Sultane*, Tafel XVIII.

69 MAJER, Das Porträt, S. 158 und S. 156, Abb. 5.; ders., Zur Ikonographie, S. 128, Abb. 29.

70 V. v. VOLCKAMER, Graf Wolfgang IV. zu Oettingen-Wallerstein, in: *Diplomaten und Wesire. Krieg und Frieden im Spiegel türkischen Kunsthandwerks*, Peter SCHIENERL, (Hrsg.) unter Mitarbeit von Ch. Stelzig, München 1988, S. 9–34, hier S. 31.

71 Über ihn unterrichtet R. van LUTTERVELT, *De „Turkse" Schilderijen van J.B. Vanmour en zijn School*, Istanbul 1958.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000252

und gleichzeitig Levni als Hofmaler wirkte, wäre es schon außergewöhnlich, wenn beide sich nicht begegnet wären. Einen gemeinsamen Bekannten hatten sie in Dimitri Cantemir. Ob er sie zusammengebracht hat? Manches an Levnis Werk würde durch eine solche direkte Begegnung verständlicher.

Selim I. (1512–1520), den großen Krieger, zeigt Nakkaş Osman (Taf. XXXI/3) bedrückt, sorgenvoll, bekümmert, mit gesenktem Kopf, leicht gerunzelten Augenbrauen, hängendem Schnurrbart und kummervollem Augenausdruck.[72] Er ist der einzige Sultan, der so dargestellt wird. Warum? Die Erklärung liefert das aus der Veronese-Werkstatt gelieferte Porträt des Sultans (Taf. XXXI/4): auch hier ein Mann mit rundlichem Gesicht und dickem Hals, dem der Kummer[73] im Gesicht steht: gerunzelte Stirn und steile Falte zwischen den Augenbrauen, weit offene, bedrückt blickende Augen.[74] Ein dicker Schnurrbart unter der Nase, dessen Enden in der osmanischen Version natürlich verlängert wurden.[75] Elemente dieser Art, Selim darzustellen, bleiben seinem Bildnis durch die Jahrhunderte treu: Das Porträt im Karlsruher „Zübdet üt-Tevarih" übernimmt Osmans Pose, vom Kummer bleibt der gesenkte Kopf.[76] Auch in Musavvir Hüseyins Wiener Handschrift A.F. 50 aus der Zeit Mehmeds IV. bleibt der gesenkte Kopf.[77] Da Selim aber Eroberer ist, erhält er eine Keule in die Hand. In Levnis großer Serie A. 3109 bleibt die Keule erhalten[78] und der Kummer bricht wieder machtvoll durch. Die osmanische Spätzeit greift auf

---

72 ATASOY, *Nakkaş Osman'ın Padişah Portreleri Albümü*, S. 11, in Farbe.

73 Gülru Necipoğlu warf zu Recht bei einer Diskussion die Frage ein, ob nicht vielleicht das *yavuz* seines Beinamens, also das Gestrenge illustriert werden sollte. Das würde aber meine Argumentation nicht beeinflussen, da die Details, die den Ausdruck des Gesichtes hervorbringen, ja unabhängig davon aufeinander bezogen bleiben.

74 MERONI, La Serie, S. 46, Abb. 59; KULTZEN und EICKEMEIER, *Venezianische Gemälde*, Abb. 128.

75 Er erhält so ziemlich genau die Form, wie sie auch in einer Miniatur von ca. 1520 überliefert ist. Siehe ATIL, *Süleymanname*, S. 43, Fig. 15.

76 Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Handschrift Rastatt 201, fol. 14v.

77 *Subhatu 'l-Ahbâr*, fol. 14v; *Rosenkranz der Weltgeschichte*, fol. 14v. Für den horizontal gespreizten Schnurrbart, der, soweit ich sehe, in diesem Porträt (und im Ankaraner, siehe BAYRAM, *Medallioned Genealogies*, S. 14) erstmals auftaucht, könnte Hüseyin auf das Porträt, das Martin (*The Miniatur Painting II*, S. 227) und Ünver (*Ressam Nigâri*, S. 15 f. und Tafel) Nigâri zuschreiben, zurückgegriffen haben. An Hüseyins Schnurrbart knüpfen dann die spätesten Serienporträts Selims wieder an, siehe etwa die Beispiele, auf die in Anm. 79 verwiesen wird.

78 Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, A. 3109, fol. 9v.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000253

die kummervolle Darstellung der Frühzeit zurück und überspitzt sie noch.[79] Im Falle Selims I. also rezipierte das Porträt eines Sultans einen Ausdruck, einen Charakterzug, der gerade bei Selim nicht unbedingt naheliegend ist, aber mehr oder weniger deutlich die Tradition auf Dauer prägen sollte.

TAFELN

XXIX/5 Mehmed II., Skizze nach Constanzo da Ferrara. Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi.
XXIX/6 Mehmed II., Sinan Bey zugeschrieben. Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi.
XXX/1 Mehmed II. von Tobias Stimmer.
XXX/2 Mehmed II. von Nakkas Osman. Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, H 1563.
XXX/3 Mehmed II. Bayrische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 2247.
XXX/4 Mehmed II. von Levni, aus: Demetrius CANTEMIR, *The History of the Growth and the Decay of the Ottoman Empire*, London 1734.
XXX/5 Mehmed II. ex Sammlung Motamed, Frankfurt.
XXX/6 Selim II. Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel. Handschrift Blankenburg 206.
XXXI/1 Mehmed IV. von Musavvir Hüseyin. Bibliotheca Narodowa, Warschau, BOZ 183.
XXXI/2 Mustafa II. von Levni, aus: Demetrius CANTEMIR, *The History of the Growth and the Decay of the Ottoman Empire*, London 1734.
XXXI/3 Selim I. von Nakkaş Osman. Topkapı Sarayı Müzesi, H 1563.
XXXI/4 Selim I., Werkstatt des Paolo Veronese. München, Bayrische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 2240.

[79] KOÇU, *Osmanlı Padişahları*, Abb. 9; RENDA, *Osmanlı Padişah Portreleri*, S. 60 f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000254

ᶜABBĀSIDISCHE STUCKDEKORATIONEN AUS AR-RAQQA

MICHAEL MEINECKE†, BERLIN

Der Untertitel dieses Beitrag könnte lauten „Von Palmyra nach Sāmarrā'" — und damit wäre die Fragestellung angedeutet, mit der hier der Stuckdekor der zwischen 180/796 und 192/808 einzuordnenden Paläste des ᶜAbbāsidenkalifen Hārūn ar-Rašīd (170/786–193/809) bei ar-Raqqa am syrischen Euphrat zur Diskussion gestellt werden soll.

I. STRUKTUREN FRÜHISLAMISCHER BAUDEKORATIONEN

Stuck ist ein recht wenig zeitbeständiges Dekormaterial und dennoch — trotz der Fragilität — prägen gerade Stuckreliefs ganz wesentlich das Bild der frühislamischen Architektur.[1] Bei den prachtvollen Residenzen der Umaiyaden, wie zum Beispiel an dem um 109/727 von dem Kalifen Hišām (105/724–125/743) erbauten Palast von Qaṣr al-Ḫair al-Ġarbī[2] bildet Stuck das Hauptdekormedium. Dasselbe gilt auch für den bis 126/744 sukzessive erweiterten und ausgestatteten Palastkomplex von Ḫirbat al-Mafǧar.[3]

Der Hauptgrund für die Präferenz des Stuckmaterials liegt ganz offensichtlich bei der leichten Bearbeitbarkeit, die im Vergleich zu den rivalisierenden Dekormedien — Mosaikmalereien und Steinreliefs — um vieles kürzere Bauzeiten ermöglicht.[4] Mit recht geringem Aufwand ließ sich

---

1 Nachzuvollziehen anhand der Handbücher von K. A. C. CRESWELL, *EMA I.1–2*, 1969; *II*, 1940; *A short account of early Muslim architecture*. Harmondsworth 1958, bzw. die ergänzte Neuauflage von J. W. ALLAN, 1989.

2 Daniel SCHLUMBERGER, *Qasr el-Heir el Gharbi*, Institut Français d'Archéologie du Proche-Orient, Beyrouth-Damas-Amman: Bibliothèque Archéologique et Historique, Paris 1986, S. 120; *EMA I.2*, S. 506–514, Abb. 562 f., Taf. 85c, 86–91. Die Katalogisierung der zahlreichen im Damaszener Nationalmuseum aufbewahrten Stuckfunde von Qaṣr al-Ḫair al-Ġarbī ist weiterhin ein wesentliches Desiderat.

3 Robert W. HAMILTON, *Khirbat al-Mafjar. An Arabian mansion in the Jordan Valley*, Oxford 1959; dazu auch *EMA I.2*, S. 545–577, Abb. 598–629, Taf. 99–111; siehe auch Anm. 5 für weitere Literaturangaben.

4 Ausgeklammert bleibt bei diesen Überlegungen der aus den unterschiedlichen Baumaterialien gegebene Bezug auf die verschiedenen Baudekormedien: Stuck steht naheliegenderweise bevorzugt mit Mauern aus Backsteinen oder Lehmziegeln in Verbindung,

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000255

folglich der Dekor über größere Flächen ausbreiten. Darüber hinaus ergab sich als weitere Folge auch eine größere Variabilität im Formenrepertoire. Diese beiden Grundstrukturen kommen bei der spätumaiyadischen Ausstattung von Ḫirbat al-Mafǧar zur vollen Geltung.

Die genetische Stellung dieser umaiyadischen Stuckdekorzyklen ist bislang nur ungenügend definiert – und ist auch hier nicht das Thema. Doch wird allgemein auf östliche Einflüsse aus Mesopotamien und Persien verwiesen,[5] wohl zu recht, obwohl direkte zeitliche wie formale Vorläufer bislang fehlen. Allerdings sind auch für den sasanidischen Baudekor Stuckreliefs ganz ohne Frage in besonderem Maße charakteristisch,[6] so daß für die späteren Stuckdekorationen in Syrien die Mitwirkung von zugewanderten Spezialisten aus den östlich angrenzenden Kunstlandschaften postuliert werden kann.[7]

Kennzeichnend ist bei den umaiyadischen Ausstattungen vor allem die Tendenz zum raumgreifenden Flächendekor. Das läßt sich bereits bei den Mosaikzyklen der beiden frühen sakralen Hauptbauten erkennen, dem 72/691–92 vollendeten Felsendom in Jerusalem und der 88/707 gegründeten Großen Moschee von Damaskus.[8] Dasselbe Phänomen charakterisiert auch die genannten Stuckdekorationen der umaiyadischen Palastanlagen von Qaṣr al-Ḫair al-Ġarbī und Ḫirbat al-Mafǧar mit auffallend additivem Muster- und Formenreichtum. Einen letzten Höhepunkt erreicht diese

während Steinreliefs naturgemäß Haussteinbauten als Dekorträger voraussetzen.

5 So zum Beispiel von Robert W. HAMILTON, Carved plaster in Umayyad architecture, in: *Iraq* 15 (1953), S. 43–55, Taf. 6f.; Eva BAER, A group of North Iranian craftsmen among the artisans of Khirbet el-Mefjer?, in: *Israel Exploration Journal* 24 (1974), S. 237–240, Taf. 52f.

6 Grundlegend bearbeitet von KRÖGER, 1982.

7 Zur Frage der Wanderkünstler in umaiyadischer Zeit siehe jedoch auch die einschränkenden Bemerkungen von KRÖGER, 1982, S. 221, 263 f.

8 Am umfassendsten dokumentiert von CRESWELL, *EMA I.1*, S. 65–129, Abb. 19–34, Taf. 1–37 (Jerusalem), S. 151–210, Abb. 79–100, Taf. 40–62A (Damaskus); Marguerite GAUTIER-VAN BERCHEM, The mosaics of the Dome of the Rock in Jerusalem and of the Great Mosque in Damascus, in: *EMA I.1*, S. 213–372, Abb. 129–444. Für die Damaszener Mosaiken siehe auch die neueren Untersuchungen von Barbara FINSTER, Die Mosaiken der Umayyadenmoschee von Damaskus, in: *Kunst des Orients* 7 (1970–1971), S. 83–141, Abb. 1–4, Fig. 1–66; Geoffrey Robert Derek KING, *The origins and sources of the Umayyad mosaics in the Great Mosque of Damascus*, unpublizierte Dissertation, London 1976; vgl. auch den Forschungsbericht von Gisela HELLENKEMPER SALIES, Die Mosaiken der Großen Moschee von Damaskus, in: *XXXV Corso di cultura sull'arte Revennate e Bizantina*, Ravenna 1988, S. 295–313, Abb. 1-6.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000256

Entwicklung in der aufwendigen Steinfassade der Kalifenresidenz von Mšattā, die beim Tod des herrschaftlichen Bauherrn al-Walīd II. (125/743–126/744) unvollendet geblieben war.[9]

Gleichzeitig war jedoch auch ein auf die Architekturgliederung bezogener Baudekor geläufig, etwa an der ebenfalls al-Walīd II. zuzuschreibenden Doppelanlage von Qaṣr aṭ-Ṭūba, bei der sich die Ausstattung auf reliefierte Türrahmen beschränkte.[10] Auffallenderweise dominiert jedoch ein Jahrhundert später in Sāmarrā', der 221/836 gegründeten Residenz der ᶜAbbāsidenkalifen, wiederum eindeutig der Flächendekor.[11] Bereits bei den ältesten Bauteilen dieser zentralmesopotamischen Residenzstadt sind die repräsentativen Innenräume an den unteren Wandzonen lückenlos mit Stuckreliefs verkleidet. Ein Beispiel hierfür ist das Haupt-Nordterrassentor, der Bāb al-ᶜĀmma, des Palastes des Kalifen al-Muᶜtaṣim (218/833–227/842), dessen Mittelraum einen Wandfries aufwies, der sich formal an der Portalfassade von Mšattā orientiert.[12]

---

9 Stilkritisch untersucht von Leo TRÜMPELMANN, Mschatta. Ein Beitrag zur Bestimmung des Kunstkreises, zur Datierung und zum Stil der Ornamentik, in: *ATTAPXAI. Untersuchungen zur klassischen Philologie und Geschichte des Altertums* 5 (1962). Die kompletteste Dokumentation bei CRESWELL, *EMA I.2*, S. 596–603, Abb. 655–659, Taf. 112b-c, 113, 119b, 120–136. Zum gegenwärtigen Forschungsstand siehe Volkmar ENDERLEIN, Michael MEINECKE, Graben — Forschen — Präsentieren. Probleme der Darstellung vergangener Kulturen am Beispiel der Mschatta-Fassade, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, N. F. 34 (1992), S. 137–172, bes. S. 138–160 („Forschungsgeschichte" von M. MEINECKE), Abb. 18–21, 23–26.

10 *EMA I.2*, S. 607–613, Abb. 660–663, Taf. 137f. Fragmente des Baudekors befinden sich im Museum von Amman sowie im Museum für Islamische Kunst, Berlin (Inv.Nr. I.1268–1271); MEINECKE (1992), S. 142 f., 156, Abb. 22; vgl. Alois MUSIL, *Ḳuṣejr ᶜAmra*, Wien 1907, Abb. 127–130.

11 Die Stuckfunde der von Friedrich Sarre initiierten Grabung der Jahre 1911 bis 1913 wurden umfassend von Ernst Herzfeld bearbeitet: *Samarra I*, 1923. Weiteres Material ist zudem durch neue archäologische Untersuchungen bekannt geworden; siehe zum Beispiel: DEPARTMENT OF ANTIQUITIES [of Iraq] (Hrsg.): *Excavations at Samarra 1936–1939 I: architecture and mural decoration*, Baghdad 1940; und Tariq AL-JANABI, Islamic archaeology in Iraq: recent excavations at Samarra, in: *World Archaeology* 14.3, 1983, S. 305–327, Abb. 1–7, Taf. 14–34

12 *Samarra I*, S. 217–222, Abb. 307–311, Taf. 96; *EMA II*, S. 232–237, bes. Abb. 184 f. Zum bewußten Rückbezug auf Mšattā siehe auch MEINECKE (1992), 148 f., 158, Abb.12 f.; sowie ausführlicher Michael MEINECKE, From Mshattā to Sāmarrā': the architecture of ar-Raqqa and its decoration, in: Roland-Pierre GAYRAUD, (Hrsg.): *Colloque International d'Archéologie Islamique, Le Caire; 3–7 février 1993*, Kairo 1998, S. 141–148.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000257

II. PALASTAREAL VON AR-RAQQA

Nachdem in der späten Umaiyadenzeit mehrere Dekormedien — Glasmosaiken, Steinreliefs und Stuck — miteinander rivalisierten, setzt sich in der frühen ᶜAbbāsidenzeit Stuck ganz eindeutig als Hauptdekorgattung durch.[13] Die Dominanz des Stuckdekors wurde erstmals durch die von Ernst Herzfeld in den Jahren 1911 bis 1913 in Sāmarrā' durchgeführten Grabungen nachgewiesen: Bei allen Bauten der sukzessive von 221/836 bis 269/883 vergrößerten Residenzstadt treten durchweg Stuckreliefs als primärer Dekor auf.[14] Dieses Bild wird durch die in ar-Raqqa am syrischen Euphrat ergrabenen Befunde bestätigt.[15]

Die auf antiken Ursprung zurückgehende Euphratstadt ar-Raqqa ist für die islamische Architekturgeschichte von überragender Bedeutung. Neben der hellenistischen Großstadt Nikephorion gründete 155/772 der ᶜAbbāsidenkalif al-Manṣūr (136/754–158/775) eine neue, ar-Rāfiqa (die Gefährtin) genannte Stadt, von deren monumentalen Proportionen heute noch die eindrucksvolle Stadtmauer und die Große Moschee ein beredtes Zeugnis ablegen.[16] Diese Stadtgründung orientierte sich nach Aussage zeitgenössischer Chronisten an der zehn Jahre zuvor angelegten Hauptstadt des ᶜAbbāsidenreiches Baghdād und kann somit einen Eindruck von dem völlig verlorenen Vorbild vermitteln. Im Jahr 180/796 verlegte der Kalif Hārūn ar-Rašīd seine Residenz von Baghdād nach ar-Raqqa und erbaute nördlich der Doppelstadt ar-Raqqa/ar-Rāfiqa eine monumentale Palaststadt, die sich

---

[13] Einen Überblick der nordsyrischen Stuckdekorationen der ᶜAbbāsidenzeit gibt MEINECKE (1991). Zu den neuerdings bekannt gewordenen Stuckdekorationen Mesopotamiens siehe die Angaben von CRESWELL — ALLAN (1989).

[14] Dazu siehe oben Anm. 11.

[15] Zusammenfassende Forschungsberichte von Michael MEINECKE bei: Kay KOHLMEYER, Eva STROMMENGER, (Hrsg.): [Katalog der Ausstellung] *Land des Baal. Syrien — Forum der Völker und Kulturen*, Mainz 1982, S. 261–263, 274–284, Kat.Nr. 246–261 (zu Raqqa); Raqqa on the Euphrates: recent excavations at the residence of Harun er-Rashid, in: Susanne KERNER (Hrsg.), *The Near East in Antiquity. German contributions to the archaeology of Jordan, Palestine, Syria, Lebanon and Egypt II*, Amman 1991, S. 17–32; zum Stuckdekor zusammenfassend MEINECKE (1991).

[16] Dazu neuerdings Murhaf AL-KHALAF, Die ᶜabbāsidische Stadtmauer von ar-Raqqa/ar-Rāfiqa, in: *Damaszener Mitteilungen* 2 (1985), S. 124–131, Abb. S. 126, Taf. 40–44; zur antiken Vorgängerstadt siehe Murhaf AL-KHALAF, Kay KOHLMEYER, *Untersuchungen zu ar-Raqqa* — Nikephorium/Callinicum, a.a.O., S. 133–162, Abb. 1–11, Taf. 45–47.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000258

während seines 12 Jahre dauernden Aufenthaltes bis 192/808 auf ein Areal von etwa 10 km² ausdehnte.[17]

Die Bedeutung der Residenzstadt des Hārūn ar-Rašīd wurde von der Syrischen Antikenverwaltung schon früh erkannt: Von 1944 bis 1970 fanden deshalb zahlreiche Grabungskampagnen statt, bei denen insgesamt vier große Palastanlagen archäologisch untersucht werden konnten (Paläste A/B/C/D). Die beachtlichen Ergebnisse dieser Grabungen blieben jedoch trotz der in den „Annales archéologiques de Syrie" publizierten Berichte[18] und der Präsentation der Hauptfunde in den Museen von Damaskus[19] und ar-Raqqa[20] von der internationalen Forschung weitgehend unberücksichtigt.

Als sich aufgrund der rezenten landwirtschaftlichen Reaktivierung der syrischen Euphratregion die moderne Stadt ar-Raqqa explosionsartig vergrößerte und dabei weite Teile der frühᶜabbāsidischen Palaststadt überlagerte, wurde das Deutsche Archäologische Institut in Damaskus von der Syrischen Antikenverwaltung aufgefordert, in den verbliebenen unbebauten Arealen Notgrabungen durchzuführen. Seit 1982 fanden insgesamt zehn Grabungskampagnen statt, deren letzte im Mai 1992 erfolgreich abge-

---

17 Die erste umfassende Dokumentation von Raqqa geht auf Ernst Herzfeld zurück, der die Denkmäler der Stadt 1907 und 1910 untersuchte; SARRE — HERZFELD *I*, S. 156–161, Abb. 69 f.; *II*, 1920, S. 349–364, Abb. 318–344; *III*, 1911, Taf. 63–70. Weitere Nachträge und Ergänzungen bei CRESWELL, *EMA II*, S. 39–48, Abb. 27–34, Taf. 1f-g, 2–4. Zur Stadtgeschichte vgl. Dieter STURM, Zur Bedeutung der syrischen Stadt ar-Raqqa von der arabischen Eroberung bis zur Gegenwart, in: *Hallesche Beiträge zur Orientwissenschaft* 1 (1979), S. 35–72.

18 S[elim] A[BDUL-HAK], Les fouilles de la Direction Générale des Antiquités à Rakka, in: *Annales Archéologiques Arabes* I.1 (1951), S. 111–121, Abb. 1–10; arabischer Teil S. 156–161; Nassib SALIBY, Rapport préliminaire sur la deuxième campagne de fouilles à Raqqa (automne 1952), a.a.O., 4–5 (1954–1955), S. 205–212, 1 Plan; arabischer Teil, S. 69–76, Abb. 1–18, 1 Plan; ders.: Ḥafrīyāt ar-Raqqa. Taqrīr awwalī ᶜan al-mausim aṯ-ṯāliṯ al-ḫarīfī 1953 iktišāf al-qaṣr (ğ), a.a.O. 6 (1956), arabischer Teil, S. 25–40, Taf. 1–11; vgl. die Zusammenfassungen bei CRESWELL — ALLAN, S. 271–275, Abb. 168–170. Zusätzliche Berichte sind von Nassīb Ṣalībī und Qāsim Tūair für die Damaszener Mitteilungen in Vorbereitung.

19 Abū-l-Faraj AL-ᶜUSH (Hrsg.), *Catalogue du Musée National de Damas*, Damaskus 1969, S. 166–176: „Salle de Raqqa". Dazu auch LA DIRECTION GÉNÉRALE DES ANTIQUITÉS DE SYRIE (Hrsg.), *Exposition des découvertes archéologiques de l'année 1952 ... au Musée de Damas*, Damaskus [1952], S. 22–25: „Les fouilles de Rakka".

20 In dem 1981 eingerichteten Museum von ar-Raqqa ist unter anderem auch ein Teil der Stuckfunde der laufenden Grabung des Deutschen Archäologischen Instituts Damaskus provisorisch ausgestellt.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000259

schlossen werden konnte. Dabei wurden unter anderem fünf weitere Palastanlagen untersucht, die wesentliche Aufschlüsse über die Architektur und den Baudekor der Zeit des Hārūn ar-Rašīd geben.[21] Der Hauptakzent der ein Jahrzehnt andauernden Grabungen lag auf dem Südostausläufer des Palastgürtels mit einem an drei Seiten von großen Gebäudekomplexen umstellten öffentlichen Platz. Bei allen untersuchten Anlagen handelt es sich um Lehmbauten mit Mauern aus Lehmziegeln oder Stampflehm mit gelegentlichen Verstärkungen aus gebrannten Ziegeln, die durch einen weißen Kalkmörtelputz verkleidet waren und in den halböffentlichen repräsentativen Raumfolgen allesamt einen Dekor aus vegetabilen Stuckreliefs aufwiesen. Mit den rezenten Grabungen ist der Bestand an Stuckdekorteilen auf über 200 Friese und Gebetsnischen angewachsen, die ein detailliertes Bild von der Ornamentik wie von den Gesamtausstattungen zur Zeit des Hārūn ar-Rašīd vermitteln.[22]

III. WESTPALAST

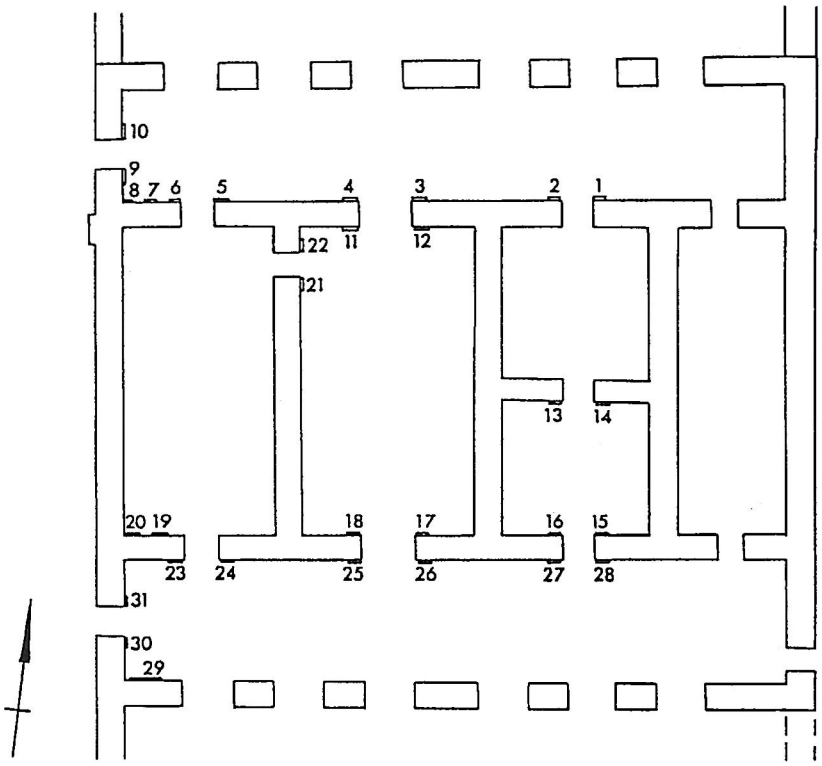
Als besonders aufschlußreich erwies sich die westlich des öffentlichen Platzes gelegene Anlage, der sogenannte Westpalast, an dem der gesamte Stuckzyklus noch in größeren Partien erhalten war. Der Stuckdekor zentriert sich auf den repräsentativen Funktionen vorbehaltenen Raumtrakt in der Südostecke des Gebäudes mit zentraler Dreiraumgruppe und beidseitig vorgelagerten Terrassen (Abb. 1). Die Türen dieser Raumfolge geben durch die Stuckrahmung die Zugehörigkeit zum offiziellen Fest- oder Audienzbereich der Palastanlage zu erkennen (Taf. XXXII/1, 2).

---

[21] Jan-Christoph HEUSCH, Michael MEINECKE, Grabungen im ᶜabbāsidischen Palastareal von ar-Raqqa/ar-Rāfiqa, in: *Damaszener Mitteilungen* 2 (1985), S. 85–105, Abb. 1–8, Taf. 29–34; dies.: ar-Raqqa/ar-Rafiqa: the ᶜAbbasid palace area, in: *Les Annales Archéologiques Arabes Syriennes* 33.2, 1983 (1986), S. 18–20, Abb. 7–10; arabischer Teil 230; dies.: *Die Residenz des Harun al-Raschid in Raqqa. Qaṣr Hārūn ar-Rašīd fī r-Raqqa*. Damaskus 1989; Michael MEINECKE, Photographie und Archäologie. Photographische Dokumente verlorener islamischer Baudenkmäler, in: *Museums Journal* 3.2 (1989), S. 13–15 (14 f. mit Abb. 4–7 zu Raqqa); ders.: Die Residenz des Harun al-Raschid in Raqqa am Euphrat, in: *Eothen. Jahreshefte der Gesellschaft der Freunde islamischer Kunst und Kultur* 1 (1990), S. 21 f., Abb. 1–4 ; ders.: *Patterns of stylistic changes in Islamic architecture: local traditions versus migrating artists*, New York 1993, chapter I: „Forced labour in early Islamic architecture: the case of ar-Raqqa/ar-Rāfiqa on the Euphrates".

[22] Ein Katalog dieser Stuckdekorfragmente wird in der in Vorbereitung befindlichen Serie von Abschlußberichten vorgelegt.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000260



1. ar-Raqqa, Westpalast: Lageplan der Stuckfriese und Gebetsnischen des Audienztraktes, im Maßstab 1:300

Fast durchweg handelt es sich bei den Stuckfriesen um aufsteigende Wellenranken in zahlreichen Variationen, die in antithetischer Anordnung aufeinander Bezug nehmen (Abb. 2). Als Grundform ist die aus einem verstärkten Stamm herauswachsende Weinranke mit kreisförmigen Einrollungen und eingeschriebenen herunterhängenden Trauben bzw. aufsteigenden Blättern anzusprechen (Abb. 2c/21, 22). Die Weinblätter zeigen die charakteristische fünfteilige Form mit tiefeingestochenen Augenpunkten und paralleler Riefelung der Oberfläche.

Dieses Schema wird vielfältig variiert: Besonders populär sind einfach emporwachsende Wellenranken mit annähernd kreisförmigen Teilabschnitten, die paarweise stehende und hängende Blätter aufweisen (Abb. 2b/17, 18; 2a/25, 26). Auffallend sind hierbei die gelängten Blattformen, die weniger an Weinblätter, sondern vielmehr an Efeu erinnern.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000261

Zudem treten auch flacher gewellte Ranken mit aufsteigenden Einzelblättern der langgezogenen Form auf (Abb. 2a/2; 2b/7, 28; 2c/8). In der Verdoppelung ergibt sich eine Gliederung der Friese aus übereinanderfolgenden Spitzovalen (Abb. 2a/11, 12). Trotz der starken Stilisierung geben diese Ranken noch ein weitgehend nachvollziehbares Abbild der Natur.

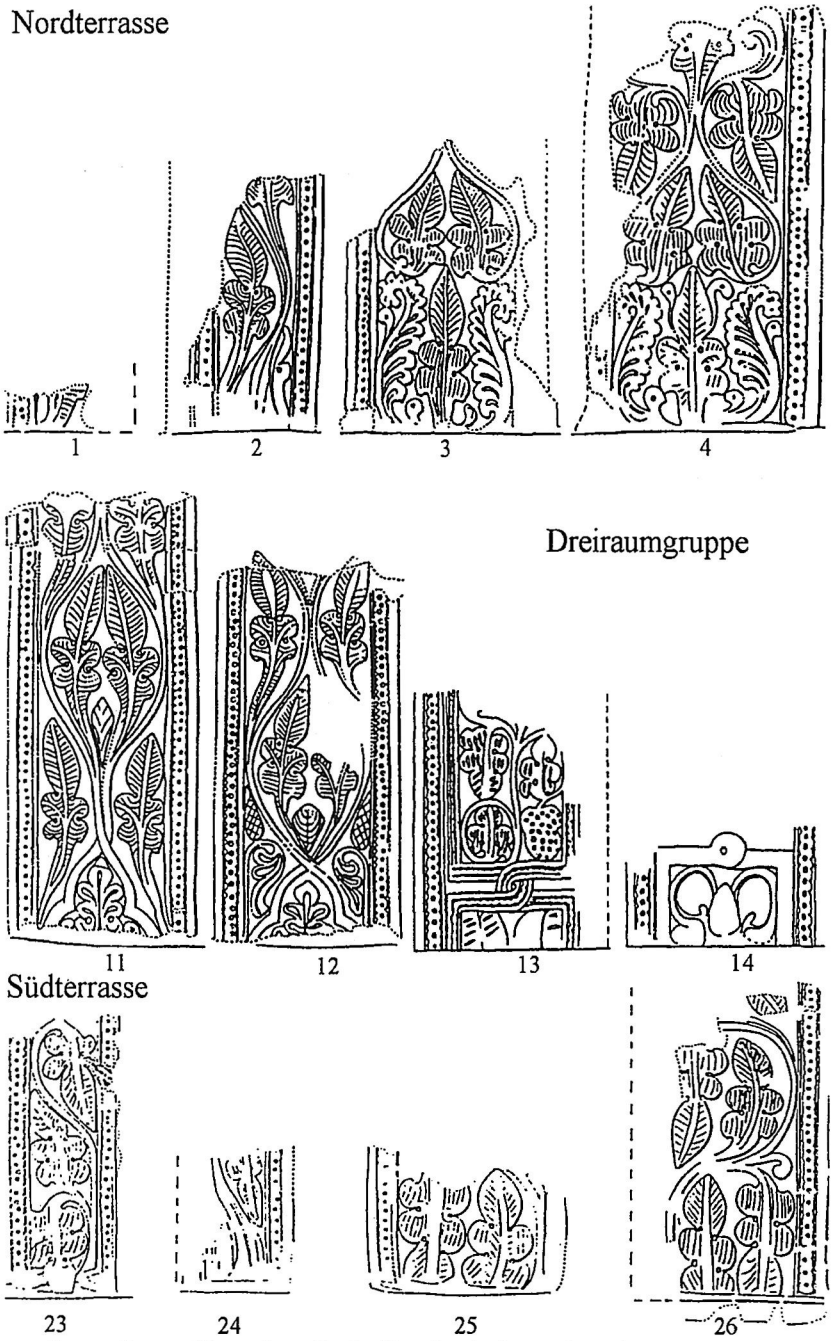
Bei anderen Friesen ist dagegen eine stärkere Abstraktion zu beobachten. So wird in einigen wenigen Fällen die Ranke in Einzelteile zerlegt, ohne dabei eine logische Verbindung anzustreben. Dafür gibt es am Westpalast sowohl Beispiele des flach gewellten Typus (Abb. 2c/30, 31), als auch der verdoppelten Variante (Abb. 2b/15, 16).

Im repräsentativen Raumtrakt sind auch drei flache Gebetsnischen mit Stuckreliefs dem Ausstattungsprogramm zugehörig. Die Flachnische in der Südwestecke der Nordterrasse zeigt einen Rahmen aus gegenläufig aufsteigenden einfachen Efeuranken (Abb. 2b/7; 2c/8; Taf. XXXII/1) und die des anliegenden Repräsentationsraumes eine breitere Variante mit Blattpaaren (Abb. 2c/19, 20). Dagegen ist der *Miḥrāb* der Südterrasse durch besonders aufwendige Musterung betont (Abb. 2c/29; Taf. XXXII/2). Das Mittelfeld wird von einem Baum eingenommen, dessen dünn aufragender Stamm von einer frei geführten, weit verästelten Ranke umwunden wird, von der sich Weinblätter und Efeublätter abspalten. Den äußeren Rahmen bilden Wellenranken mit runden Einrollungen und doppelten Efeublättern. Deutlich wird an diesem Stuckfeld die Tendenz zur möglichst lückenlosen Flächenfüllung bei starker Unterschneidung des Reliefs, die einen hell-dunkel Kontrast zwischen modellierter Oberfläche und abgetieftem, überschattetem Grund ermöglicht. Daß dies bewußt intendiert war, ergibt sich aus dem Verzicht auf farbige Fassungen.

Die überraschend zahlreichen Gebetsplätze der anliegenden Wohnhöfe sind deutlich bescheidener. Die schmalen Rahmenstreifen der Flachnischen zitieren die Wellenranken der Türgewände in diminutiver Form (Taf. XXXII/3). Gelegentlich wird jedoch auf jeglichen Naturalismus verzichtet; stattdessen treten vereinzelt abstrakte geometrische Konfigurationen auf (Taf. XXXII/4). Die Datierung ist mit erfreulicher Präzision aus den Grabungsfunden zu erschließen. Unter den zahlreichen im Westpalast geborgenen Münzen sind Exemplare der lokalen Prägungen von 189/804/5 auffallend häufig (Taf. XXXII/1, 2).[23] Demnach stand diese Anlage zweifelsfrei um diese Zeit in Benutzung. Folglich repräsentiert der Stuckzyklus

[23] Insgesamt sind bei den Grabungen am Westpalast 86 Münzen gefunden worden, von denen 12 zur Münzemission von 189/804–5 gehören (nach der von Stefan Heidemann/Berlin erarbeiteten Statistik).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000262

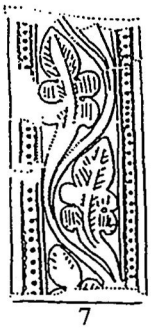


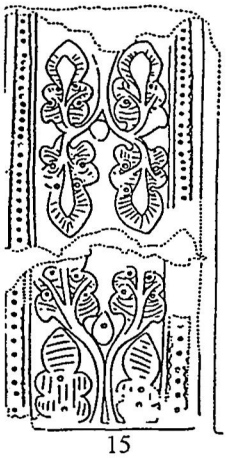
2a. ar-Raqqa, Westpalast: Stuckzyklus des Audienztraktes, im Maßstab 1:20

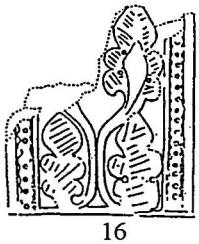
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000263

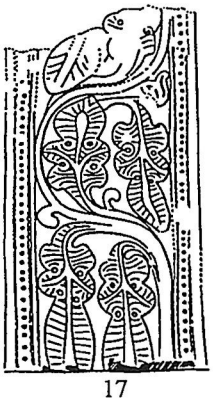

5


6


7


15


16


17

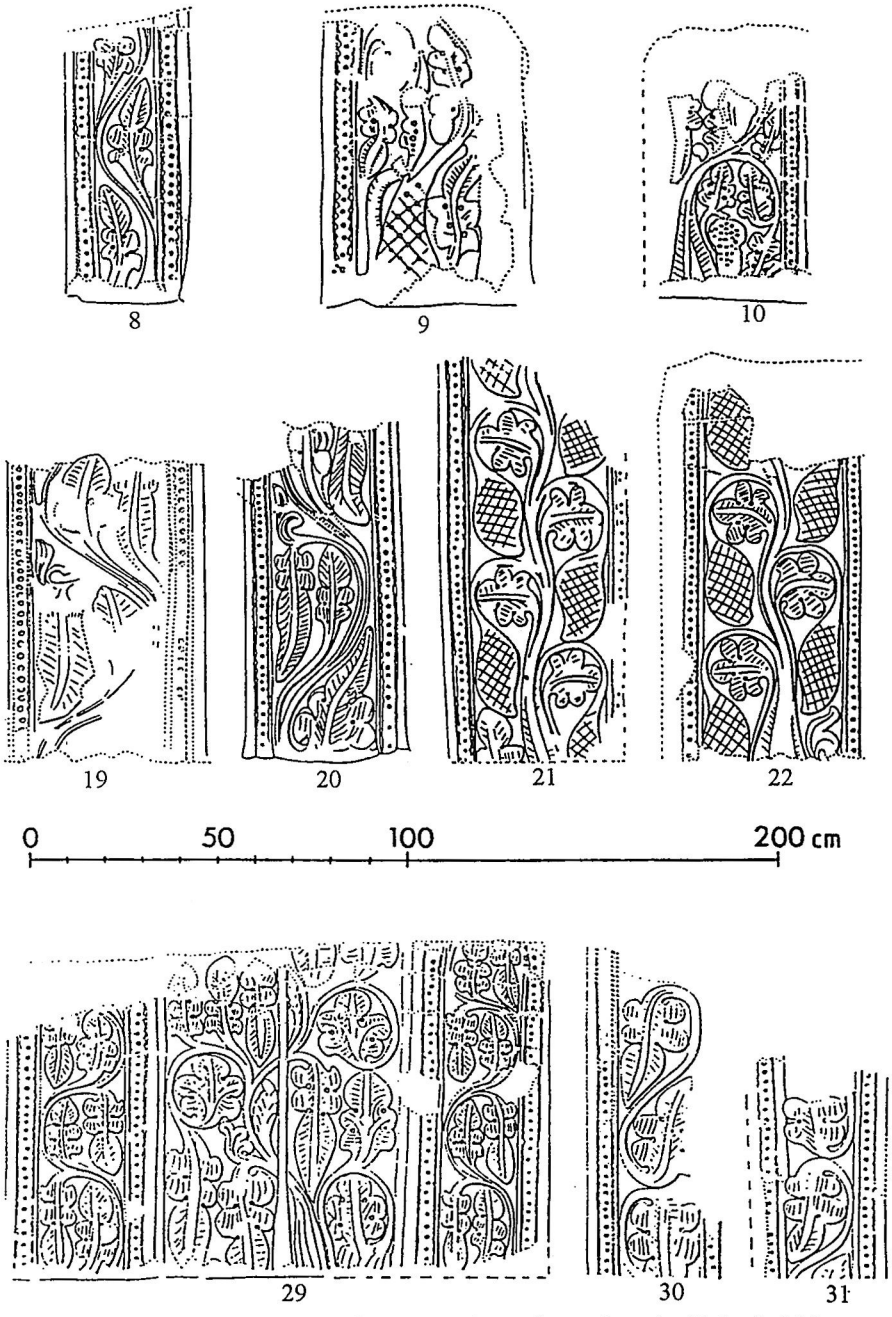

18


27


28

2b. ar-Raqqa, Westpalast: Stuckzyklus des Audienztraktes, im Maßstab 1:20

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000264



2c. ar-Raqqa, Westpalast: Stuckzyklus des Audienztraktes, im Maßstab 1:20

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000265

den Dekorstil der Blütezeit der Euphratmetropole als Regierungssitz des Hārūn ar-Rašīd.

Die kürzlich abgeschlossene Kampagne des Jahres 1992 hat zudem auch einen aufschlußreichen Hinweis auf die weitere Entwicklung des Stuckdekors erbracht. An einer wahrscheinlich nachträglich eingezogenen Trennmauer in einem der Haupträume des Repräsentationstraktes fanden sich zwei zusätzliche Türgewände, die ganz offenbar niemals fertiggestellt wurden. Anders als bei allen anderen Stuckdekorpartien des Gebäudes wird hier die Binnengliederung durch ein geometrisches Flechtband mit umgrenzten Einzelfeldern gebildet, in die kleinteilige Weinranken eingepaßt sind (Abb. 2a/13, 14). Die primäre Form ergibt sich aus der Feldereinteilung; die vegetabilen Motive werden somit auf sekundären Rang verwiesen.[24] Denkbar wäre, daß diese spätere zusätzliche Dekoration deshalb nicht fertig ausgeführt wurde, weil der Auftraggeber mit dem Rückumzug des Kalifen Hārūn ar-Rašīd nach Baghdād im Jahr 192/808 ebenfalls aus ar-Raqqa abgezogen wurde.

IV. VORBILDHAFTIGKEIT VON PALMYRA

Der Stuckdekor der Kalifenresidenz von ar-Raqqa, für den die Ausstattung des Westpalastes als charakteristisches Beispiel gelten kann, schließt weder formal noch in der Anordnung an die zwei Generationen älteren umaiyadischen Dekorzyklen an. Bestimmend ist vielmehr ein direkter Rückbezug auf antike Vorbilder.[25] Das gilt für die Einzelmotive wie für die räumliche Integration. So treten gelegentlich statt der uniformen, meist recht flüchtig ausgearbeiteten rahmenden Knotenbänder auch antike Perlstäbe auf, wie zum Beispiel bei mehreren im Herbst 1991 freigelegten Friesfragmenten der Bauzeile östlich des öffentlichen Platzes gegenüber dem Westpalast (Taf. XXXIII/3).[26] Auch die Beschränkung des Dekors auf wenige

---

[24] Weitere Beispiele geometrisch gegliederter Stuckfriese der Zeit zusammengestellt von MEINECKE (1991), S. 230–232, Abb. 13–17.

[25] Diese am Stuckdekor von ar-Raqqa zu beobachtende Rezeption antiker Ornamentik findet in der frühen ᶜAbbāsidenzeit auch bei den im herrschaftlichen Auftrag durchgeführten Übersetzungen antiker Autoren eine Parallele. Dazu siehe die Untersuchung von Franz ROSENTHAL, *Das Fortleben der Antike im Islam*, Zürich - Stuttgart 1965.

[26] Der durch eine aufwendige Nischengliederung ausgezeichnete repräsentative Hauptraum im Südtrakt des als Ostkomplex bezeichneten Gebäudes läßt trotz der systematischen Planierung noch die Ansätze mehrerer Friese mit Perlstabrahmen erkennen. Dieses antike Dekormotiv ist sonst bislang an den Palästen von Raqqa nicht belegt, doch sind einige wenige Vergleichsbeispiele von der nachträglichen Stuckausstattung der umaiya-

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000266

architektonisch hervorgehobene Bauglieder entspricht antiken Baudenkmälern Syriens.[27]

Woher aber bezogen die an der Residenzstadt des Hārūn ar-Rašīd bei ar-Raqqa tätigen Stuckmeister ihre Kennntnisse des antiken Ornamentrepertoires? Von der antiken Vorgängerstadt Nikephorion ist nichts entsprechendes bekannt.[28] Auch die etwa 50 km süd-westlich von ar-Raqqa gelegene spätantike Wallfahrtsstadt ar-Rušāfa hat keine vergleichbare Bauornamentik aufzuweisen.[29] Dagegen finden sich in der 180 km entfernten Wüstenmetropole Palmyra für alle Dekorvarianten unmittelbare Parallelen.[30] Dort sind an Bauten des 2. oder 3. nachchristlichen Jahrhunderts zahlreiche Analogien aufzuzeigen — und zwar nicht nur für die wellenförmigen Weinranken, sondern auch für kompliziertere Ornamentsysteme (Abb. 3). Auch für die in Spitzovalen zusammenlaufenden Ranken gibt es in Palmyra Ent-

---

dischen Wüstenstadt von Qaṣr al-Ḫayr aš-Šarqī bekannt; Ülkü BATES bei: Oleg GRABAR (Hrsg.): *City in the desert: Qasr al-Hayr East*, I. Cambridge, Mass. 1978, S. 176 Typ VI; II, S. 271 Abb. 5; vgl. MEINECKE (1991), S. 231, Abb. 17.

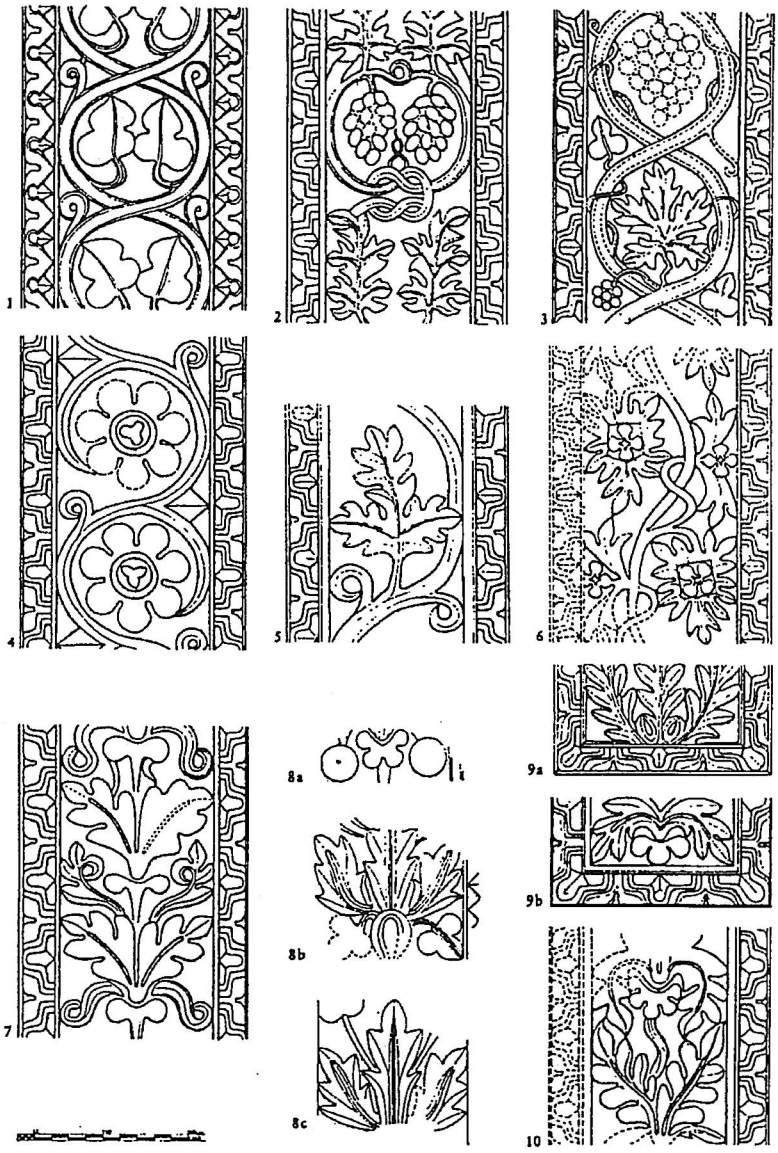
27 Vergleiche zum Beispiel das spolienhaft versetzte Innenportal des Sarāy genannten Baukomplexes in Qanāwāt/Südsyrien oder die um vieles einfacheren Portalrahmungen der spätantiken Bauten von Qaṣr Ibn Wardān/Mittelsyrien. Zum Bau in Qanāwāt siehe Rudolf Ernst BRÜNNOW, Alfred VON DOMASZEWSKI, *Die Provincia Arabia*, III, Straßburg 1909, S. 118–132, bes. Fig. 1024 f.; Jacqueline DENTZER-FEYDY, Décor architectural et développement du Hauran dans l'antiquité, bei Jean-Marie DENTZER (Hrsg.): *Hauran. Recherches archéologiques sur la Syrie du Sud à l'époque hellénistique et romain*, I.2, Paris 1986, S. 261–309, bes. S. 286–289, Taf. 13, und zu Qaṣr Ibn Wardān siehe Howard Crosby BUTLER, The ᶜAlā and Ḳaṣr Ibn Wardân, in: *Publications of the Princeton University Archaeological Expedition to Syria, in 1904–1905*, II. B.1. Leiden 1907, S. 26–45.

28 In dem inzwischen aufgelassenen Friedhof mit den Gräbern der Zeitgenossen des Kalifen ᶜAlī (35/656–40/661) östlich der ᶜAbbāsidenstadt ar-Raqqa sind 1986 in einem Survey zahlreiche antike Bauglieder, insbesondere Säulen und Kapitelle dokumentiert worden, die jedoch allesamt nur äußerst einfache Dekorformen aufweisen. Zum Friedhof des Uwais al-Qaranī siehe die Angaben bei AL-KHALAF - KOHLMEYER (1985), S. 134, 145, Abb. 2; vgl. auch Herzfeld bei SARRE - HERZFELD *I*, 1911, S. 158, Abb. 69 f.; *II*, 1920, S. 350.

29 Dazu Walter KARNAPP, *Die Stadtmauer von Resafa in Syrien*. Denkmäler Antiker Architektur 11, Berlin 1976; und Thilo ULBERT, *Die Basilika des Heiligen Kreuzes in Resafa-Sergiupolis*, Resafa 2, Mainz 1986.

30 Zu Palmyra u.a. Malcolm A. R. COLLEDGE, *The art of Palmyra*, London 1976; Erwin M. RUPRECHTSBERGER (Hrsg.), [Katalog der Ausstellung] *Palmyra. Geschichte, Kunst und Kultur der syrischen Oasenstadt*, Linz 1987; Andreas SCHMIDT-COLINET, *Das Tempelgrab Nr. 36 in Palmyra. Studien zur Palmyrenischen Grabarchitektur und ihrer Ausstattung*, Damaszener Forschungen 5 (1992).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000267



3. Palmyra, Grab Nr. 36 der Westnekropole: Ornamentik der Fassadenpilaster, im Maßstab 1:10

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000268

sprechungen, wie für alle Einzelformen, die in einem offenbar bewußten Rückgriff an den früh^{c}abbāsidischen Stuckdekorationen von ar-Raqqa in vereinfachter Umprägung zitiert werden.[31]

Die Einheitlichkeit des Stuckdekors von ar-Raqqa läßt vermuten, daß die aus östlichen Gebieten des frühislamischen Großreiches nach ar-Raqqa beorderten Stuckmeister den Auftrag erhielten, sich an den antiken Baudekorationen von Palmyra zu orientieren.[32] Diese Rezeption bezog sich jedoch nicht nur auf die Ornamentik, sondern hatte auch die Beschränkung des Dekors auf funktional betonte Bauglieder zur Folge.[33] Von der eingangs aufgezeigten Tendenz zum Flächendekor der umaiyadischen Vorgängerbauten ist folglich an den Palastanlagen des Hārūn ar-Rašīd bei ar-Raqqa nicht das geringste auszumachen.

---

31 Für eine Analyse der formalen Parallelen siehe den Doppelaufsatz von Michael MEINECKE, Andreas SCHMIDT-COLINET, Palmyra und die frühislamische Architekturdekoration von Raqqa, in: Erwin M. RUPRECHTSBERGER (Hrsg.), [Katalog der Ausstellung] *Syrien. Von den Aposteln bis zu den Kalifen*, Linz 1993.

32 Somit wäre ein bewußter formaler Rückbezug anzunehmen, der von dem herrschaftlichen Gründer der Residenzstadt von ar-Raqqa, dem Kalifen Hārūn ar-Rašīd veranlaßt wurde. Sollte dies zutreffen, dann wäre an dem Hauptpalast des Kalifen ein besonders deutlich auf palmyrenische Vorbilder bezogener Stuckdekor zu erwarten. Allerdings ist der ausnehmend monumentale zentrale Baukomplex des Palastareals heute fast völlig überbaut. Doch kamen 1987 bei einer Notgrabungsaktion im östlichen Randbereich der Anlage einige Fragmente zutage, die in der Tat eine stärker plastisch differenzierte Reliefoberfläche zu erkennen geben; vgl. MEINECKE (1991), S. 228, Abb. 1. Folglich wäre die schematisiertere Stuckdekoration des Westpalastes als Reflektion der stilbildenden verlorenen Ausstattung des kalifalen Hauptpalastes zu interpretieren.

33 Neben den geläufigen Steinreliefs sind für Palmyra auch Innenausstattungen mit Dekorzyklen aus Stuck belegt; Klaus PARLASCA, Figürliche Stuckdekorationen aus Palmyra. Ältere Funde, in: *Damaszener Mitteilungen* 2 (1985), S. 201–206, Taf. 63–68. Neuerdings ist im Zentrum der antiken Stadt ein bis in ^{c}abbāsidische Zeit bewohntes Haus ausgegraben worden, dessen Wände von zwei Horizontalfriesen aus Stuck gegliedert wurden; Michel GAWLIKOWSKI, Fouilles récentes à Palmyre, in: *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres: Comptes rendus 1991*, S. 399–410, bes. S. 403, 405, Abb. 4f. Entsprechende Dekorationen dürften wiederum als Vorbilder für den Baudekor eines weiteren Großbaus des Hārūn ar-Rašīd gedient haben, nämlich für die 190/806 gegründete, Hiraqla genannte Rundanlage etwa 8 km westlich von ar-Raqqa. Zu dieser Anlage siehe Kassem TOUEIR, Heraqlah: a unique victory monument of Harun ar-Rashid, in: *World Archaeology* 14.3 (1983), S. 296–304, Abb. 1, Taf. 10–13; ders.: Il sogno di Harùn ar-Rascìd, in: *Archeologia Viva* 10. N.S. 16 (1991), S. 24–35; zum Baudekor aus Kalkstein: MEINECKE (1991), S. 233, Abb. 21 f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000269

V. AR-RAQQA UND SĀMARRĀ'

Ganz anders ist dagegen die Situation in Sāmarrā', der von al-Muᶜtaṣim, dem jüngsten nachfolgenden Sohn des Hārūn ar-Rašīd 221/836 gegründeten neuen Residenzstadt etwa 100 km nördlich von Baġdād. Dort wird in einem direkten Rückbezug auf umaiyadische Gepflogenheiten wiederum der flächenhafte Wanddekor bevorzugt.[34] Allerdings finden dort andererseits auch in ar-Raqqa entwickelte Elemente eine direkte Nachfolge.

Für die Stuckdekorationen der Gründungszeit sind in Sāmarrā' nämlich zumeist Einzelformen der Weinrankenornamentik charakteristisch (Taf. XXXIV/1), die bis in die Detailzeichnung den älteren Vorläufern von ar-Raqqa entsprechen.[35] Auch die geometrische Gliederung der Dekorfelder erinnert an die bereits in ar-Raqqa anklingende Tendenz der Felderteilung. Zudem ist das Verhältnis von reliefierter Oberfläche zum unterschnittenen Grund ebenfalls durchweg vergleichbar.

Auch diese Analogien dürften einen bewußten Rückbezug widerspiegeln, zumal al-Muᶜtaṣim seine Jugend am Hofe seines Vaters in ar-Raqqa verbrachte. Zudem stand die Palaststadt von ar-Raqqa auch nach seiner Thronbesteigung 218/833 nachweislich zumindest teilweise weiter in Benutzung. An einem der früher ausgegrabenen Paläste, dem sogenannten Palast B, ist eine Freskoinschrift mit seinem Namenszug belegt,[36] die eine Reaktivierung dieser Anlage in seiner Regierungszeit bezeugt.

VI. SCHRÄGSCHNITTDEKOR VON SĀMARRĀ'

Die nunmehr bēsser bekannt gewordenen Stuckdekorationen von ar-Raqqa ermöglichen einen weiteren wichtigen Rückschluß auf die entwicklungsgeschichtliche Stellung des Stuckdekors von Sāmarrā', auf den hier abschließend zumindest kurz verwiesen werden soll. An den Palastausstattungen von ar-Raqqa ließ sich der für Sāmarrā' in besonderem Maße charakteristi-

---

[34] Zusätzlich zu den in Anm. 11 zitierten Publikationen siehe in diesem Zusammenhang auch CRESWELL, The ornament of Sāmarrā, in: *EMA II* (1940), S. 286–288; sowie die weiterführenden Hinweise bei Alastair NORTHEDGE, Creswell, Herzfeld and Samarra, in: *Muqarnas* 8 (1991), 74–93.

[35] HERZFELD, *Samarra I* (1923), S. 183–229: „Der Dritte Stil", Taf. 88–100; CRESWELL, *EMA II* (1940), 286 f.: „Style A".

[36] Mehrfach publiziert: SALIBY (1954-1955), S. 208, arabischer Teil, S. 76, Taf. 8.15; AL-ᶜUSH, S. 169, Nr. 3, Abb. 67; Adolf GROHMANN, *Arabische Paläographie II: Das Schriftwesen. Die Lapidarschrift*, Wien 1971, Taf. 18.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000270

sche Schrägschnittdekor[37] nirgends nachweisen. Deshalb ist anzunehmen, daß diese technische Neuerung, die eine größere Arbeitsökonomie ermöglicht, aus der Notwendigkeit in Sāmarrā' selbst entwickelt wurde, möglichst rasch eine Vielzahl von neu errichteten Bauten dekorativ auszustatten.[38]

Die Kapitelle aus ar-Raqqa mit amorph wirkenden flachen Reliefs in Schrägschnitt (Taf. XXXIV/3, 4), die Ernst Herzfeld gefolgt von Maurice S. Dimand der Zeit des Hārūn ar-Rašīd zuordnete,[39] sind sehr wahrscheinlich erst in der Nachfolge von Sāmarrā' entstanden.[40] Der 1986 bei Restaurierungsarbeiten in der Großen Moschee von ar-Raqqa freigelegte Rest des Stuckrahmens der Hauptgebetsnische in perfektem Schrägschnitt (Taf. XXXIV/5)[41] ist ein eindeutiges Zitat der von Ernst Herzfeld nach Fragmenten rekonstruierten Rahmung der Gebetsnische in der 237/852 eingeweihten Großen Moschee des al-Mutawakkil (232/847–247/861) von Sāmarrā' (Abb. 4)[42] und ist demnach einer nachträglichen Ausstattungsphase zuzuschreiben. Entsprechend dürften auch die Schrägschnittkapitelle von ar-Raqqa einem späteren Bauvorhaben aus der Mitte des 3./9. Jahrhunderts oder später zugehören.

Zumindest indirekt haben die Stuckdekorationen von ar-Raqqa jedoch auch die Entwicklung der Schrägschnittornamentik von Sāmarrā' mitbestimmt. Wie Ernst Herzfeld detailliert nachweisen konnte, sind die abstrakt

---

37 HERZFELD, *Samarra I* (1923), S. 10–116: „Der Erste Stil", Taf. 3–65; CRESWELL, *EMA II* (1940), S. 287 f.: „Style C".

38 Allerdings dienten keineswegs Modeln zur Herstellung der Schrägschnittmuster, wie Herzfeld und Creswell annahmen, sondern diese wurden wie zuvor schon die Weinrankenmuster offenbar freihändig gearbeitet; dazu ausführlich KRÖGER (1982), S. 209–213. Es wäre eine interessante Aufgabe, zu untersuchen, ob Stuckdekorationen mit Schrägschnitt erst zur Zeit des Kalifen al-Mutawakkil (232/847–247/861) in Sāmarrā' allgemein geläufig wurden (wie Alastair Northedge gesprächsweise am 7.2.1993 andeutete), oder dort eventuell schon früher auftraten. In der Gründungszeit von Sāmarrā' dominiert jedoch eindeutig die Weinrankenornamentik in starkplastischem Relief.

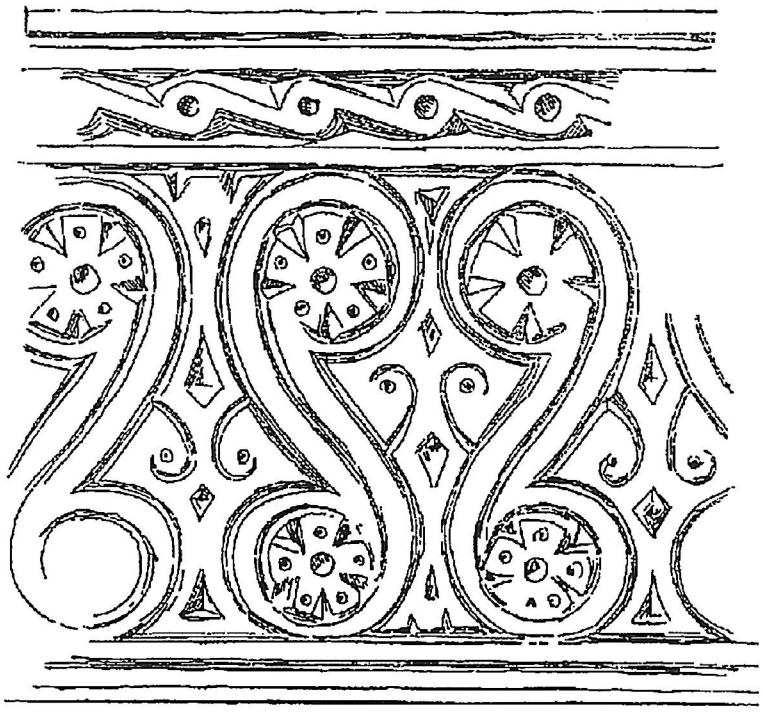
39 HERZFELD bei SARRE - HERZFELD *II* (1920), S. 353, Abb. 322 f.; *IV* (1920), Taf. 140.2–4; ders., *Samarra I* (1923), S. 47, Taf. 24/unten; Maurice S. DIMAND, Studies in Islamic ornament I: some aspects of Omaiyad and early ᶜAbbāsid ornament, in: *Ars Islamica* 4 (1937), S. 323 f., Abb. 45 f.; siehe auch MEINECKE in: KOHLMEYER - STROMMENGER, S. 275, Nr. 249.

40 Dazu MEINECKE (1991), S. 233, 235, Abb. 19.

41 MEINECKE (1991), S. 233–235, Abb. 23.

42 Bekannt durch HERZFELD, *Samarra I* (1923), S. 39 f. Ornament 42, Abb. 42; zum Bau: CRESWELL, *EMA II* (1940), S. 254–261, Abb. 202–207, Taf. 63–66.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000271



4. Sämarrā', Große Moschee des al-Mutawakkil:Stuckfries der Gebetsnische, im Maßstab 1:4

wirkenden Schrägschnittformen aus einer Umprägung antiker Muster entstanden,[43] deren Vermittlung nach Zentralmesopotamien auf der Vorbildhaftigkeit der Ausstattungen von ar-Raqqa beruht, die ihrerseits auf der Rezeption des antiken Ornamentrepertoires von Palmyra basierten. Genetisch betrachtet steht also auch der Schrägschnittdekor von Sāmarrā' — wenn auch entfernt — mit Palmyra in Verbindung.

ANMERKUNGEN

Der Beitrag basiert auf Ergebnissen eines seit 1982 andauernden Forschungsprojektes des Deutschen Archäologischen Instituts Damaskus, das seit 1987 von der Deutschen Forschungsgemeinschaft/Bonn finanziell

[43] Dazu die genetischen Ableitungen Herzfelds (wie Anm. 36) der einzelnen Schrägschnittmuster von Sāmarrā'.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000272

gefördert wird. Nach insgesamt zehn Kampagnen wurde die Grabung im Frühjahr 1992 eingestellt; für 1993 ist jedoch in Vorbereitung der Abschlußberichte eine weitere Aufarbeitungskampagne geplant, bei der auch die Präsentation der Grabungsfunde einschließlich des hier besprochenen Stuckdekors im Museum von ar-Raqqa weiter ergänzt werden soll.

Für die langjährige Unterstützung der Grabungen in ar-Raqqa ist den Generaldirektoren der Altertümer und Museen Syriens ᶜAfīf Bahnassī und ᶜAlī Abū ᶜAssāf zu danken sowie deren mit islamischer Archäologie befaßten Mitarbeiter Nassīb Ṣalībī, Qāsim Ṭwair und Muḥammad al-Ḫūlī. Vor Ort wurden die Arbeiten vom Antikendirektor Murhaf al-Ḫalaf und seinen Kollegen Muṣṭafā al-Ḥassūn und Muḥammad Maktaš tatkräftig begleitet. Von großer Bedeutung war im Zusammenhang mit den Stuckdekorationen vor allem die Mitarbeit der Leiter der Restaurierungsabteilung des Damaszener Nationalmuseums Muḥammad Makkī und Haiṯam Ḫair, die alle wesentlichen Stuckdekorteile von den Lehmmauern ablösten und anschließend festigten, um diese zu konservieren und ausstellbar zu machen.

Den Verlauf des Grabungsprojektes dokumentieren die jährlichen Kurzberichte im Archäologischen Anzeiger (seit 1983), die auch die Namen der Mitarbeiter verzeichnen; für weitere Projektpublikationen wird auf die Anmerkungen 15 und 21 verwiesen.

FÜR MEHRFACH ZITIERTE PUBLIKATIONEN GELTEN FOLGENDE ABKÜRZUNGEN:

AL-ᶜUSH: AL-ᶜUSH, Abū-l-Faraj (Hrsg.), *Catalogue du Musée National de Damas*, Damaskus 1969.

CRESWELL - ALLAN: CRESWELL, K. A. C.: *A short account of early Muslim architecture*. Überarbeitet und ergänzt von ALLAN, James W. Aldershot 1989.

EMA I. 1–2: CRESWELL, K. A. C.: *Early Muslim architecture. Umayyads A.D. 622–750*. Oxford 1969.

EMA II.: CRESWELL, K. A. C.: *Early Muslim architecture II. Early ᶜAbbāsids, Umayyads of Cordova, Aghhabids, Tūlūnids, and Samānids A.D. 751–905*. Oxford 1940.

AL-KHALAF - KOHLMEYER (1985): AL-KHALAF, Murhaf, KOHLMEYER, Kay: *Untersuchungen zu ar-Raqqa* — Nikephorium/Callinicum, in: *Damaszener Mitteilungen* 2 (1985).

KOHLMEYER - STROMMENGER: KOHLMEYER, Kay, STROMMENGER, Eva (Hrsg.): [Katalog der Ausstellung] *Land des Baal. Syrien — Forum der Völker und Kulturen*, Mainz 1982.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000273

KRÖGER (1982): KRÖGER, Jens: *Sasanidischer Stuckdekor. Ein Beitrag zum Reliefdekor aus Stuck in sasanidischer und frühislamischer Zeit nach den Ausgrabungen von 1928/9 und 1931/2 in der sasanidischen Metropole Ktesiphon (Iraq) und unter besonderer Berücksichtigung der Stuckfunde vom Taḫt-i Sulaimān (Iran), aus Niẓāmābād (Iran) sowie zahlreicher anderer Fundorte*. Baghdader Forschungen 5. Mainz 1982.

MEINECKE (1991): MEINECKE, Michael: Early Abbasid stucco decoration in Bilād al-Shām. AL-BAKHIT, Muhammad Adnan — SCHICK, Robert (Hrsg.): *Bilād al-Shām during the Abbasīd Period (132 A.H./750 A.D.–451 A.H./1059 A.D.). Proceedings of the fifth International Conference on the History of Bilād al-Shām — English and French section*. Amman 1991, S. 226–237.

MEINECKE (1992): ENDERLEIN, Volkmar, MEINECKE, Michael: Graben — Forschen — Präsentieren. Probleme der Darstellung vergangener Kulturen am Beispiel der Mschatta-Fassade, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, N. F. 34 (1992); „Forschungsgeschichte" von M. MEINECKE.

SALIBY (1954-1955): SALIBY, Nassib, Rapport préliminaire sur la deuxième campagne de fouilles à Raqqa (automne 1952), *Annales Archéologiques Arabes* 4–5 (1954–1955).

Samarra I: HERZFELD, Ernst: *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik. Die Ausgrabungen von Samarra I*. Forschungen zur Islamischen Kunst II.1. Berlin 1923.

SARRE - HERZFELD: SARRE, Friedrich, HERZFELD, Ernst: *Archäologische Reise im Euphrat- und Tigris-Gebiet I-IV*. Forschungen zur Islamischen Kunst I. Berlin 1911, 1920.

TAFELN

XXXII/1 ar-Raqqa, Westpalast: Nordwestterrasse mit Stuckfriesen 6-8 während der Ausgrabung.

XXXII/2 ar-Raqqa, Westpalast: Südterrasse mit Stuckfries 30 und Gebetsnische 29.

XXXII/3 ar-Raqqa, Westpalast: Gebetsplatz in Raum III.5 des Wohntraktes.

XXXII/4 ar-Raqqa, Westpalast: Gebetsnische in Raum III.4 des Wohntraktes.

XXXIII/1 Kupfermünze des Hārūn ar-Rašīd aus dem Westpalast (Fund-Nr. Ra-O/W-79), geschlagen 189/804-5 in ar-Rāfiqa; im Maßstab 1:3, links.

XXXIII/2 Kupfermünze des Hārūn ar-Rašīd aus dem Westpalast (Fund-Nr. Ra-O/W-79), geschlagen 189/804-5 in ar-Rāfiqa; im Maßstab 1:3, rechts.

XXXIII/3 ar-Raqqa, Ostkomplex: Stuckdekor des Repräsentationstraktes.

XXXIV/1 Berlin, Museum für Islamische Kunst Inv.Nr. 3540: Sāmarrā', Haus III.

XXXIV/2 Berlin, Museum für Islamische Kunst Inv.Nr. 3467-3468: Sāmarrā', Haus I.

XXXIV/3 Damaskus, Nationalmuseum Inv.Nr. 3103: Kapitell aus ar-Raqqa.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000274

XXXIV/4 Berlin, Museum für Islamische Kunst Inv. Nr. I.2196: Kapitell aus ar-Raqqa.

XXXIV/5 ar-Raqqa, Große Moschee: Gebetsnische, Stuckdekor des linken Gewändes.

ABBILDUNGS- UND TAFELNACHWEISE

Abb. 1: Zeichnung Michael Leicht 1993, nach Jan-Christoph Heusch 1985 und Friedhelm Schneiders 1992.

Abb. 2: Montage Michael Leicht 1993, nach Zeichnungen von Heiner Welz und Michael Leicht.

Abb. 3: Nach Andreas Schmidt-Colinet, Das Tempelgrab Nr. 36 in Palmyra. *Damaszener Forschungen* 4 (1992), Abb. 43.

Abb. 4: Nach HERZFELD, *Samarra I* (1923), Abb. 52.

Taf. XXXII/1, 2, 3, 4; XXXIII/1, 2, 3; XXXIV/3: Deutsches Archäologisches Institut Damaskus Neg.Nr. 85/412 (Michael Meinecke), 85/801 (Peter Grunwald), 86/1706a und 1694a (Klaus Anger), 87/94-95 (Michael Meinecke), 91/623 und 350 (Anwar Abdel Ghafour).

Taf. XXXIV/1, 2, 4: Museum für Islamische Kunst. Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz Pl. 503, 2658, 332 (Teil).

Taf. XXXIV/5: Foto Dorothée Sack, Frankfurt (1986).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000275

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000276

Palmyra und die arabische Kultur
Tradition und Rezeption

Klaus Parlasca, Frankfurt a. Main

Für die Beurteilung der Einflüsse der Oasenstadt Palmyra auf das kulturelle Erscheinungsbild der arabischen Eroberer, besonders in deren Frühzeit, stehen uns zwei Komplexe von Quellen zur Verfügung — literarische Zeugnisse[1] und archäologische Befunde. Der wichtigste neuere Beitrag zu dem Thema stammt von A. Bounni.[2] Darin werden vor allem die archäologischen Bezüge in den Berichten mittelalterlicher arabischer Historiker erläutert. Über die arabischen Inschriften Palmyras liegen bisher nur partielle Editionen vor.[3]

Die archäologische Hinterlassenschaft der Araber in vorosmanischer Zeit vermittelt ein ziemlich heterogenes Bild. Im Ostteil der antiken Stadt ist die Umgestaltung des fast quadratischen Beltempelbezirks in eine Befestigungsanlage wohl das markanteste Zeugnis.[4] Dabei wurde das aufwendige Propylon unter Beseitigung der prostylen Säulenstellung zu einer Bastion umgestaltet. Diese Maßnahme erfolgte allerdings erst relativ spät: An der Fassade befindet sich eine Inschrift, die das Jahr H. 537/1132-33 n.Chr. und als Bauherrn den auch anderweitig bekannten Emir Yusuf,

---

1 Eine zusammenfassende Darstellung unseres Themas fehlt. Verschiedene Informationen bieten F. Buhl, in: *Enzyklopaedie des Islām* 3 (1936), S. 1101–1103, s.v. Palmyra; J. Starcky, S. Munajjed, *Palmyre «La fiancée du désert»*, Damaskus 1948, S. XVII–XXI. Von der älteren Literatur zur Geschichte sei genannt H. Grimme, *Palmyrae sive Tadmur urbis fata quae fuerint tempore muslimico*, Diss. Berlin 1886; zuletzt H. Gaube, in: *Archäologie und Geschichtsbewußtsein*, München 1982, S. 91 mit weiteren Nachweisen.

2 «Antiquités palmyréniennes dans un texte arabe du Moyen Age» in: *Mél. Beyrouth* 46 (1970–71), S. 331–339.

3 Cl. Huart, «Inscriptions arabes de Palmyre», in: *Revue des Études Islamiques* 3 (1929), S. 237–244, Taf. 7–8; J. Sauvaget, «Inscriptions arabes du Temple de Bêl à Palmyre», in: *Syria* 12 (1931), S. 143–153, Taf. 27; vgl. den späteren Beitrag Sauvaget 1933 sowie unten Anm. 11.

4 B. Schulz, in: *Palmyra*, S. 148–150, Abb. 35 (auf S. 37), Taf. 96ab.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000277

Sohn des Firuz, nennt.[5] Sie bezieht sich ausdrücklich auf die »fondation de ce mur« (also der Fassade) und des »mur oriental«, also wohl die rückseitige Längsmauer der Bastion (Taf. XXXV/1).[6] Diese Angabe entspricht dem archäologischen Befund. Die Fläche zwischen den Anten des antiken Propylons hatte man zugesetzt, die Frontsäulenstellung mit der Freitreppe beseitigt. Ursprünglich wurde die Bastion durch einen inzwischen zugeschütteten Graben zusätzlich gesichert.

Auffällig sind die hoch in der Fassade beiderseits der mittleren Pechnase eingebauten Reliefs mit Herakles bzw. Hermes.[7] Abgesehen von diesen bewußt dekorativ verwendeten Spolien verzichtete man auf eine künstlerische Ausgestaltung des Baues. Dementsprechend waren auch die Ausbesserungsarbeiten an den zum Teil bei früheren Erdbeben eingestürzten oder vom Einsturz bedrohten Umfassungsmauern reine Sicherungsmaßnahmen.[8]

Der eigentliche Tempel, der in byzantinischer Zeit als Kirche gedient hatte, wurde offenbar erst in dieser Zeit zu einer Moschee umgestaltet.[9] Über die damit verbundenen Einbauten sind wir nur unzureichend unterrichtet. Das deutsche Palmyra-Werk bietet einen Plan und einen Längsschnitt. Demnach erfolgte der Einbau der Moschee auf einer ca. drei Meter hohen Schuttschicht im südlichen Teil der Cella (Abb. 1).[10] Ihre Decke war schon frühzeitig eingestürzt. Die Moschee nahm ca. 2/3 des hofartigen Innenraums des ehemaligen Tempels ein. Die in der Südostecke des südlichen Thalamos eingebaute, mit Stuckdekor ausgestattete Gebetsnische

---

5 SAUVAGET 1933, S. 60 f., Nr. 54, zuerst in *Syria* 12 (1931), S. 143 ff., Nr. 1; S. 146 f. zur Person des Bauherrn; das Facsimile auch bei STARCKY-MUNAJJED, a.O., S. 3, Abb.

6 SAUVAGET 1933, S. 61 bezieht diesen Passus auf die östliche Mauer des Peribolos. Unsere Taf. XXXIV/1 zeigt eine andere Partie der in arabischer Zeit unter Verwendung zahlreicher Spolien als Befestigung wiederhergestellten Peribolosmauer (nach Photo ifapo, Damaskus Nr. B, 1988).

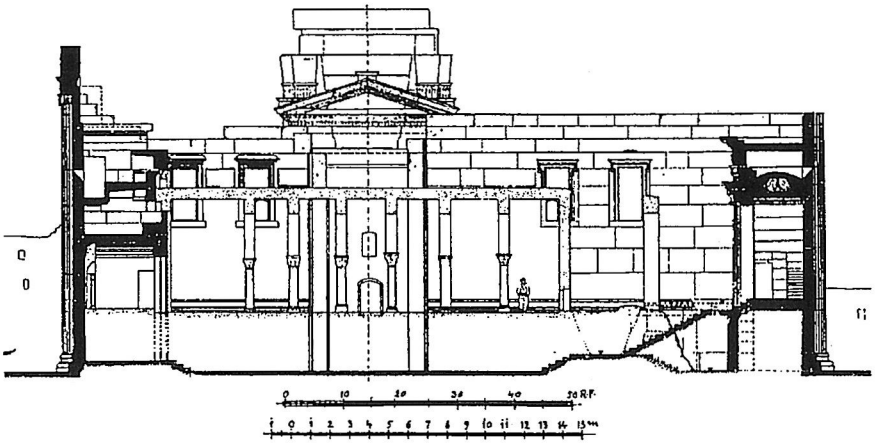
7 B. SCHULZ, a.O., S. 150 (irrig Dionysos statt Herakles); H. SEYRIG, *Syria* 24 (1945), S. 75 f., Nr. 17, Taf. 4 = *Antiquités Syriennes* 4 (1953), S. 14 f., Taf. 4; M. A. R. COLLEDGE, *The Art of Palmyra*, London 1976, S. 39 f., Abb. 25a, b (Ausschnitte aus Seyrigs Tafel).

8 Vgl. die Inschriften bei SAUVAGET 1933, 62 ff., Nr. 56 und 56bis.

9 B. SCHULZ, a.O., S. 128, Taf. 71 und 83; E. WILL, in: H. SEYRIG, R. AMY, E. WILL, *Le Temple de Bêl à Palmyre*, Paris 1975, S. 159–160; J. LEROY, *Syria* 15 (1965), S. 19, hatte die Umwidmung des zu einer Kirche umgewandelten Tempels zu einer Moschee irrtümlich bereits in das 7. Jahrhundert datiert.

10 S. vorherige Anmerkung Zitat Schulz. — Bei der Bauaufnahme von R. Amy in der französischen Publikation sind die Einbauten nicht berücksichtigt.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000278



1. S-N Längsschnitt durch den Beltempel

wurde in das Nationalmuseum in Damaskus überführt, wo auch ein zweiter *Mihrab* derselben Provenienz ausgestellt ist (Taf. XXXV/3, 4).[11] Diese beiden *Mihrab*s befanden sich beiderseits einer aus dem Quaderwerk ausgehauenen Nische in der Mitte der Südwand.[12] Ein Blick aus dem nicht in die eigentliche Moschee einbezogenen Nordteil der Cella auf die Thalamosfront wurde 1914 von A. Jaussen und R. Savignac photographiert.[13] Alle nachantiken Einbauten hatte man in den Jahren 1930–32 bei der Freilegung des Heiligtums durch die französische Altertümerverwaltung beseitigt. Photos vom originalen Zustand des Moschee-Inneren sind mir nicht bekannt. Es gibt eine alte, mehrfach reproduzierte Photographie, auf der die Tür der Moschee hinter dem monumentalen Portal des Tempels

---

[11] J. SAUVAGET, *Syria* 12 (1931), S. 150 («encore en place»); E. WILL, a.O., S. 159, Anm. 25, Taf. 51, 3.4 (falsches Tafelzitat und irrige Angabe «Musée de Palmyre»); Abû-l-Faraj AL-ᶜUSH, A. JOUNDI, B. ZOUHDI, *Catalogue du Musée National de Damas*, Damaskus 1969, S. 254, Inv. A. 3642 und A. 3643. Nur die Inschrift des ersteren bei SAUVAGET 1933, S. 61 f., Nr. 55 a.b. Die Inschrift des anderen *Mihrab*s enthält nach Angabe des Museumskatalogs ebenfalls Koran-Zitate und zwar Sure 2, Vers 256 sowie Sure 12, Vers 67. Unsere Taf. XXXIV/3 und 4 nach Photos, die ich M. Meinecke verdanke: Neg. Dt. Arch. Inst. Damaskus 81/811 und 81/813 (Photo Anwar Abdel Ghatour).

[12] E. WILL, a.O., S. 159, Anm. 25, Taf. 33; RUPRECHTSBERGER, S. 47, 86, Abb. 57.

[13] J.-B. CHABOT, *Choix d'Inscriptions de Palmyre*, Paris 1922, S. 39, Taf. 3, 1.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000279

zu sehen ist.[14] Ihre Stützen bestanden mindestens teilweise aus Spolien, der Schnitt im Palmyra-Werk deutet unterschiedlich geformte Kapitelle an (Abb. 1).[15] Der dem Baal Hammon geweihte Tempel auf dem Gipfel des Gebel Muntar wurde nach Ausweis der erhaltenen Bauinschrift im Jahre 1162 n.Chr. in eine muslimische Kapelle umgewandelt.[16]

Die arabische Bautätigkeit in der eigentlichen Stadt wurde von der älteren Forschung kaum beachtet. Erst in jüngerer Zeit ergaben Kh. As^{c}ads Ausgrabungen im westlichen Abschnitt der großen Säulenstraße (1975–1985) neue, interessante Erkenntnisse.[17] Hier stieß man auf eine auffallend kleinteilige, z.T. recht ärmliche Bebauung aus nachantiker Zeit, die offenbar von der omayadischen Zeit um 700 n.Chr. bis zum 9. Jahrhundert als Bazar gedient hat. Die vorliegenden Berichte über diese Grabung liefern keine sicheren Hinweise, ob die z.T. sehr interessanten Spolien nur als Baumaterial oder dekorativ verwendet waren. Diese Frage stellt sich z.B. bei der vorzüglichen, sehr gut erhaltenen Löwenprotome,[18] die offenbar aus dem unweit gelegenen Allat-Tempel stammt.

Neu ist die Erkenntnis über die Entstehung der stattlichen, im Nordwesten, oberhalb der Stadt gelegenen arabischen Burg (Qal^{c}at ibn Ma^{c}n),

---

[14] *Palmyra*, Taf. 79, vgl. Taf. 82 und 85 (hier sind die z.T. zugemauerten Fenster zu erkennen); M. ÉCOCHARD, *Syria* 18 (1937), Taf. 33 links, zu S. 298 ff., doch ohne Beschreibung des Befundes; WILL, a.O., Taf. 19, 1. Der französische Reisende Granger bemerkt im Zusammenhang mit seinem Besuch in Palmyra im Herbst 1735 zur Moschee nur folgendes: «un nouveau plafond soutenu par de mauvais pilastres, sans ordre et sans ornement» (J.-B. CHABOT, *Journal Asiatique* II (1897), S. 345). Bei R. WOOD, *The Ruins of Palmyra, Otherwise Tedmor in the Desert*, London 1753 (Reprint 1971), Taf. 21, sind die Moschee-Einbauten weggelassen (man beachte den Lichteinfall beim Portal und den Fenstern).

[15] *Palmyra*, Taf. 83.

[16] R. DU MESNIL DU BUISSON, *CRAcInscr.* 1966, S. 175 f., 190; M. GAWLIKOWSKI, *Le temple palmyrénien* = *Palmyre* 6, Warschau 1973, S. 12 f., 83 ff.

[17] Kh. AS^{c}AD, *AASyr* 37/38 (1987–88, 1988–89), S. 121–141; ders., Neue Entdeckungen islamischer Bauten in Palmyra, in: RUPRECHTSBERGER, S. 255–257, Abb. 1–6; F. M. STEPNIOWSKI, Kh. AS^{c}AD, *DaM* 4 (1989), S. 205–223, Taf. 53–58; M. GAWLIKOWSKI, *CRAcInscr.* 1991, S. 409, Abb. 9; Kh. AS^{c}AD, Palmyra in islamischer Zeit, in: E. M. RUPRECHTSBERGER (Hrsg.), *Syrien von den Aposteln zu den Kalifen*, Linz 1993, S. 360–364 mit 4 Abb.

[18] *Palmyra*, Mus. Inv. B 2655/8927; *Meisterwerke aus Palmyra*, Ausstellungskatalog Berlin (Ost) 1986/87, S. 79, Nr. 115, Abb. S. 70; M. GAWLIKOWSKI, in: RUPRECHTSBERGER, S. 317, Nr. 41, Abb.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000280

deren Datierung in der älteren Forschung kontrovers beurteilt wurde.[19] Eine neuerdings bekannt gewordene lokale Chronik berichtet, daß der Herrscher Mansur von Homs diese Burg im Jahre H. 627 (=1230/31 n.Chr.) „auf einem hohen Berg" errichtet hatte.[20]

Was läßt sich nun in der früharabischen Kunst direkt auf palmyrenische Einflüsse zurückführen? Im Bereich der Architektur gilt dies m.E. für ein charakteristisches Detail der Quadertechnik. Es gibt in der palmyrenischen Baukunst bereits im 1. Jahrhundert n.Chr. eine Reihe von Beispielen für einen winkligen Fugenschnitt bei den Keilsteinen von Archivolten („verhakte Quader").[21] Da Ähnliches auch in anderen Gegenden des östlichen Römerreiches, z.B. in Ägypten,[22] belegt ist, muß offen bleiben, in welchem Grade man hierbei von einem spezifisch palmyrenischen Einfluß sprechen darf. Immerhin begünstigt das Vorkommen dieser Technik, die sich schnell zu einer dekorativen Kunstform entwickelt hatte, in Qasr el-Heir el-Sharqi einen derartigen Zusammenhang.[23]

An dieser Stelle möchte ich noch auf ein anderes Phänomen eingehen — die weitgehende, systematische Zerstörung menschlicher Darstellungen an den sichtbaren paganen Monumenten durch die Araber aufgrund ihrer

---

19 K. WULZINGER, in: *Palmyra*, S. 14–16, Abb. 19–21, Taf. 8; STARCKY — MUNAJJED, a.O., S. 40 f., Nr. 40 mit 2 Abb.; Kh. AS^{c}AD, in: RUPRECHTSBERGER, S. 255, Abb. 4–6; J. STARCKY, M. GAWLIKOWSKI, *Palmyre*, Paris 1985, 22.71, Taf. 3, Nr. 33+6, Nr. 26+16, 1.2 sowie Abb. 17 (S. 134). Lageplan der Stadt mit Burg: A. von GERKAN, in: *Beyrutus* 2 (1935), Taf. 12 zu S. 26, danach I. A. RICHMOND, in: *JRomStud.* 53 (1963), 48 f., Abb. 3.

20 ABU L-FAḌĀḤIL AL-ḤAMAWĪ: *at-Tārīḫ al-Manṣūrī*, ^{c}Abdul^{c}īd DŪDŪ, ^{c}Adnan DARWIŠ (Hrsg.), Damaskus 1982, S. 221. Diesen interessanten Hinweis verdanke ich M. Gawlikowski. J. BYLIŃSKI, The Arab Castle in Palmyra, in: *Polish Archaeology in the Mediterranean* 2, Reports 1989–1990, Warschau 1991, S. 91–93: Keramikfunde 13.–14. Jh.; mehrfache Erweiterungen, Rekonstruktionen und Reparaturen; ders., Survey of the Arab Castle in Palmyra, 1993, in: *Polish Archaeology in the Mediterranean* 5 (1994), S. 144–153; zuletzt ders., desgl. 7 Reports 1995 (1996), S. 147-159.

21 Die Belege in Palmyra wurden bisher noch nicht im Zusammenhang analysiert. Einige Beispiele hatten H. JOHANNES, R. HEIDENREICH, *Das Grabmal Theoderichs in Ravenna*, Wiesbaden 1971, S. 142 ff., 188 (Abb. 146 g, h, m, n) unter Beigabe einiger Skizzen besprochen.

22 HEIDENREICH, JOHANNES, a.O., S. 142, Abb. 146a.

23 Zu je einer, offenbar aus Palmyra verschleppten, griechischen und palmyrenischen Inschrift aus Qasr el-Heir el-Sharqi vgl. G. W. BOWERSOCK, *Chiron* 6 (1976), S. 349 ff. (354 f. Hinweis auf die unpublizierte palmyrenische Inschrift) — mit Erwähnung weiterer Spolien.; ders., *Studies on the Eastern Roman Empire*, Goldbach 1994, S. 195 ff., Nachtrag S. 432.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000281

religiösen Vorstellungen. Dies ist wohl der auffallendste und zugleich schmerzlichste Aspekt der Beziehungen zwischen den Arabern und ihrem palmyrenischen Erbe. Wie der Befund der sogenannten ‚Khazne' in Petra lehrt,[24] scheute man dabei auch keine halsbrecherischen Kletterpartien. Auch in Palmyra ist das Aushacken z.T. schwer erreichbarer menschlicher Gesichter mehrfach zu beobachten. Es sei nur an die ortsgebundenen Büstenreliefs und figürlich verzierten Kassetten im Grabturm des Elahbel[25] und an den Reliefschmuck an der Erdgeschoßdecke im Grabturm des Jamlichos erinnert.[26]

Im allgemeinen werden diese Maßnahmen mit dem Edikt des Kalifen Yazid II. aus dem Jahre 721 n.Chr. in Verbindung gebracht,[27] nachdem das früheste Kunstschaffen der Araber, d.h. während der ältesten arabischen Herrschaftsphase, bekanntlich eine solche Bilderfeindlichkeit noch nicht gekannt hat. Joseph Patrich hat neuerdings die Hypothese vertreten, daß derartige ikonoklastische Maßnahmen im Nabatäerreich, besonders in seiner Hauptstadt Petra, bereits in der Königszeit, d.h. etwa im 1. Jahrhundert n.Chr., erfolgt seien.[28] Bezeichnend ist der programmatische Untertitel seiner Monographie "The Formation of Nabatean Art—Prohibition of a Graven Image Among the Nabateans". Im Hinblick auf die eindeutigen Befunde in frühomayadischer Zeit ist m.E. die aufgrund dieser Hypothese postulierte Kontinuität der Bilderfeindlichkeit abzulehnen.[29] Offenbar beruht Patrichs Position auf einer unzulässigen Übertragung des Phänomens des jüdischen Bilderverbots auf einen benachbarten paganen Kulturkreis.

In diesem Zusammenhang ist vielleicht ein arabischer Dipinto in kufischer Schrift im oben erwähnten Grabturm des Elahbel zu interpretie-

---

[24] J. MCKENZIE, *The Architecture of Petra*, Oxford 1990, S. 140 ff., Taf. 79–87 (mit zahlreichen Detailaufnahmen und weiterer Literatur).

[25] CHABOT, a.O. (s.o. Anm. 13), S. 89, 92, Taf. 11, 1.2 und 12, 1 rechts; K. TANABE, *Sculptures of Palmyra* 1, Tokyo 1986, S. 29, Abb. 182–183; K. TANCKE, *Figuralkassetten griechischer und römischer Steindecken*, Bern—Frankfurt/M. 1989, S. 62, 97 ff. passim, 145 f., 292 f., Kat.-Nr. 38, Taf. 64; Farbtafel B, 3.4.

[26] TANCKE, a.O., S. 61, 94 ff., 145 f., 291 f., Nr. 37, Taf. 63, Farbtafel B 2; COLLEDGE, M. A. R.: *The Art of Palmyra*, London 1976, S. 83 f., Tafelabb. 113.

[27] Vgl. A. A. VASILEV, The Iconoclastic Edict of the Caliph Yazid II, A.D. 721, in: *DOPapers* 9–10 (1955–56), S. 23–48 (literarische Quellen).

[28] J. PATRICH, *The Formation of Nabatean Art*, Jerusalem—Leiden 1990, S. 153 ff.

[29] Vgl. meine Rezension in *IsrExplJ* 43 (1993), S. 279–281.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000282

ren.[30] Der aus paläographischen Gründen von J. Sauvaget in das 3. oder 4. Jahrhundert der Hedschra (d.h. 9.–10. Jahrhundert n.Chr.) datierte Text befindet sich in der Innenseite des Türgewändes. Er besagt, daß Muhammad ibn Musa eine nicht näher bezeichnete Arbeit vollendet hat. Wahrscheinlich handelt es sich hierbei um die Zerstörung der menschlichen Darstellungen dieses Grabturms bzw. der Gesichter derselben. Dabei dürften strenge Moslems besonders die Sarkophaggruppe im oberen Teil der Fassade als ‚anstößig' empfunden haben (Taf. XXXV/2).[31] Vielleicht haben sich diese Maßnahmen aber über längere Zeiträume erstreckt? Die oben erwähnten, in der Bastion des Beltempelbezirks eingebauten Reliefs[32] sprechen dafür, daß man es im 12. Jahrhundert — jedenfalls hier in Palmyra — mit der konsequenten Befolgung dieser Vorschrift nicht so genau genommen hat.

Besondere Beachtung verdient die Frage, inwieweit die palmyrenische Kunst, vor allem Reliefs, entsprechende frühislamische Schöpfungen beeinflußt hat. Derartige Beziehungen lassen sich wahrscheinlich im Bereich der Bauornamentik nachweisen, was an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben kann, da eine Spezialuntersuchung von anderer Seite — durch A. Schmidt-Colinet und M. Meinecke — vorbereitet wird.[33] Die syrische Bauornamentik byzantinischer Zeit hat zuletzt A. Geyer mit palmyrenischen Vorbildern verglichen.[34] Dazu forderten natürlich in besonderem Maße die Spolien aus Qasr el-Heir el-Gharbi heraus, vor allem das am Eingang wiederverwendete monumentale Portal, dessen überaus feine Rankenornamentik als Inspirationsquelle stets vor Augen gestanden hat (Taf. XXXVI/1).[35]

---

30 J. SAUVAGET, in: J. CANTINEAU, *Inventaire des Inscriptions palmyréniennes* 4 (1930), S. 41 f., Nr. 27z mit Facsimile.

31 Die frühere Existenz einer figürlichen Deckelgruppe auf dem Sarkophag in der Nische in der Fassade ist durch Bearbeitungsspuren an den Wandungen gesichert. Die Gruppe konnte relativ leicht von der dahinter befindlichen Öffnung herabgestürzt werden. Taf. XXXIV/2 nach Photo des Verfassers.

32 S.o. Anm. 7.

33 Inzwischen erschienen: E. M. RUPRECHTSBERGER (Hrsg.), *Syrien — von den Aposteln bis zu den Kalifen* (Ausstellungskat.), Linz—Schallaburg—Klagenfurt 1993/94, S. 352 ff.

34 A. GEYER, *Jb. f. Ant. u. Christ.* 27/28 (1984/85), S. 166 f., Taf. 13 c und f.

35 H. SEYRIG, *Syria* 48 (1971), S. 106, Abb. 9 und 10; M. M. MANGO, in: *East of Byzantium. Syria and Armenia in the Formative Period. Dumbarton Oaks Symposion 1980. 1982.* Unsere Taf. XXXIV/5 (nach einer M. Meinecke verdankten Photographie vom 25.9.1986) zeigt eine kaiserzeitliche Spolie in der Moschee: A. GABRIEL, *Syria* 8 (1927), S. 318, Abb. 12 (irrtümlich 6./7. Jahrhundert datiert); richtig D. SCHLUMBERGER, *Syria* 14 (1933), S. 306, Taf. 34, 2.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000283

Für unseren Kontext ist in erster Linie die bekannte Gruppe nach dem Vorbild palmyrenischer Totenmahldarstellungen aus Qasr el-Heir el-Gharbi von Interesse.[36] Daneben gibt es noch andere figürliche Reliefs derselben Provenienz, für die palmyrenische Prototypen anzunehmen sind. D. Schlumberger hatte bereits auf entsprechende Parallelen hingewiesen. Allerdings war der Kontext dieser Analogien verschieden. Dies gilt auch für die gabenbringenden ‚Pagen', [37] die in Palmyra fast ausschließlich auf Sarkophagreliefs vorkommen.[38] Die Kombination solcher Figuren mit Bogenstellungen ist zwar durchaus antikisch; sie sind jedoch im Altertum ebenfalls auf Sarkophage beschränkt. In dieser speziellen Form begegnen uns derartige Kompositionen in Palmyra allerdings nie. Das Beziehungsgeflecht kaiserzeitlich-römischer Einflüsse auf die omayadische Kunst war demnach sogar an ein und demselben Bau mehrschichtig. Ähnliche Feststellungen kann man an Wölbungsdekorationen machen, die teilweise nahe Analogien in der römischen Architekturdekoration aufweisen.[39]

Die jüngste Form der Rezeption des palmyrenischen Erbes ist die dekorative, mitunter fast museale Nutzung antiker Reliefs und Inschriften, wie sie z.B. Palmyra-Besuchern bis vor kurzem durch die an den Wänden eingemauerten Reliefs in der Halle des Hotels Zenobia neben dem Baalshamin-Tempel vertraut war.[40] Den bedeutendsten Komplex dieser Art repräsentiert das Haus des Scheichs Fayyad in Qaryatain. Dieser etwa 100 km südwestlich von Palmyra gelegene Ort hatte eine antike Vorgän-

---

36 D. SCHLUMBERGER, *Syria* 20 (1939), S. 329 f., 350, Taf. 46, 2. Zur Anbringung der Gruppe hoch oben neben dem nördlichen Torturm vgl. Abb. 13 (S. 327) = Monographische Neuausgabe: *Qasr el-Heir el-Gharbi*, Paris 1986, S. 21, Taf. 41, 64b; ferner O. GRABAR, *AASyr* 21 (1971), S. 375, Taf. 110, 8; ders.: *The Formation of Islamic Art*, 1973, S. 162, Abb. 79.

37 SCHLUMBERGER, a.O., 1986, Taf. 67–68.

38 Vgl. den im Garten des Palmyra-Museums aufgestellten, neu gefundenen Sarkophag, den A. Schmidt-Colinet mit Kh. As^{c}ad demnächst veröffentlichen wird; vorläufige Abbildung bei M. A. R. COLLEDGE, in: *Le Monde de la Bible*, Nr. 74 (Jan.–Feb. 1992) = Sonderheft *La Perle du désert de Syrie — Palmyre*, S. 44, Abb. 49. Gelegentlich treten Reihen solcher Pagen auch an Friesreliefs auf (vgl. COLLEDGE, a.O., S. 39, Tafelabb. 23). Es ist allerdings fraglich, ob derartige Friese in omayadischer Zeit noch zu sehen waren.

39 Vgl. die Gegenüberstellung bei SCHLUMBERGER, a.O., Taf. 60 b.c (Qasr el-Heir el-Gharbi) und Taf. 60d (Baalbek).

40 Das Gebäude gehörte vor dem letzten Kriege der bekannten Sammlerin Vicomtesse d'Andurain.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000284

gersiedlung namens Nazala.[41] Das nach Ausweis seiner Bauinschrift (Taf. XXXVI/2) unter Sultan Abdalhamid (II.) errichtete Gebäude enthält noch heute eine ganze Reihe von Grabreliefs und Inschrifttafeln, insgesamt 13 Stück, die bereits bei der Errichtung des Gebäudes in das Quadermauerwerk eingefügt worden sind (Taf. XXXVI/3-6).[42] Einige Reliefs, die vermutlich nicht fest eingebaut waren, wurden im Laufe der Jahre verkauft (s. Anhang).

Alle diese Objekte stammen offensichtlich aus Raubgrabungen in Palmyra während der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts oder kurz danach. Einige von ihnen wurden seit dieser Zeit mehrfach von Reisenden und Forschern studiert und z.T. photographiert. Das annähernde Baujahr läßt sich mit Hilfe der Sekundärliteratur erschließen. Das Haus wurde offenbar erst nach 1883 errichtet und ausgestattet. J. Euting verzeichnete bei seinem Besuch in Qaryatain in diesem Jahre nur eine — bereits 1914 nicht mehr ermittelte Inschrift —, die in einem anderen Haus eingemauert war.[43] Hierbei handelt es sich nach Aussage des Textes um einen bekannten lokalen Fund.[44]

Bei der Vorbereitung dieser Ausführung wurde mir erneut bewußt, daß der Forschungsstand zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch keine umfassende, abgerundete Behandlung des Themas erlaubt. Mein Beitrag hat deshalb primär den Zweck, die interdisziplinäre Diskussion über diese künstlerisch kulturellen Zusammenhänge weiter anzuregen.

---

41 Zum antiken Ort vgl. R. DUSSAUD, *Topographie historique de la Syrie antique et médiévale*, Paris 1927, S. 282 und Index; RE XVI 2 (1935), S. 2095 f. s.v. Nazala (Honigmann); A. ALT, *Zwischen Heliopolis und Palmyra. Festschrift O. Eißfeldt*, Halle 1947, S. 1 ff.; s.u. Anm. 43 f.

42 S.u. Anhang. Der oft bewährten Hilfsbereitschaft M. Meineckes verdanke ich eine Serie von Photos, mit deren Hilfe ich die in der Literatur bisher nur teilweise erfaßten Stücke identifizieren konnte. Eine weitere Photographie zeigt die hier erstmals abgebildete Bauinschrift (Taf. XXXIV/6). Inst. Neg. Damaskus: Taf. XXXIV/6 = Nr. 86/136; Taf. XXXV/1 = Nr. 86/131; Taf. XXXV/2 = Nr. 86/133; Taf. XXXV/3 = Nr. 86/118.

43 J. EUTING, *Epigraphische Miscellen. Sitzungsberichte der Preuß. Akad.*, Berlin 1885, S. 671 f., Nr. 5; *CIS II 3*, S. 28 ff., Nr. 3911, Taf. 3.; *PAT*, S. 56, Nr. 0257.

44 E. Sachau sah bei seiner Reise im Oktober 1879 in Qaryatain nur vier griechische Inschriften: *ZDMG* 35 (1881), S. 746–748.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000285

ABKÜRZUNGEN

Palmyra: WIEGAND, Th. (Hrsg.): *Palmyra — Die Ergebnisse der Expeditionen von 1902 und 1917*, Berlin 1932.

PAT: HILLERS, D. R., CUSSINI, E., *Palmyrene Aramaic Texts*, Baltimore — London 1996.

RUPRECHTSBERGER: RUPRECHTSBERGER, E. M. [Hrsg.]: *Palmyra — Geschichte, Kunst und Kultur der syrischen Oasenstadt. Einführende Beiträge und Katalog zur Ausstellung Linz und Frankfurt/Main 1987/88*, Linz 1987.

SAUVAGET (1933): SAUVAGET, J., in: CANTINEAU, J.: *Inventaire des inscriptions de Palmyre*. Fasz. 9: Le Sanctuaire de Bêl. Beirut 1933, S. 50–70, Nr. 39–61. Mit Anhang von Emir Ǧaᶜfar al-Ḥasanī, S. 70–72, Nr. 62–64.

ANHANG

Palmyrenische Fundstücke im Haus der Söhne des Scheichs Fayyad in Qaryatain (Literaturangaben in Auswahl).

A. Sepulkralinschriften

1. Gründungsinschrift, datiert August 95 n.Chr.
   CIS II 3, S. 259f., Nr. 4130, Taf. 31; GAWLIKOWSKI, M.: *Monuments funéraires de Palmyre*. Warschau 1970, S. 190, Nr. IF 24; *PAT*, S. 96, Nr. 0482.
2. desgl., datiert März 193 n.Chr.
   CIS II 3, S. 306 ff., Nr. 4199, Taf. 27; GAWLIKOWSKI, a.O., S. 199, Nr. IF 59; *PAT*, S. 105, Nr. 0555.
3. Abtretungsinschrift aus dem 1924 wieder entdeckten Grab des Lišamš, datiert März 181 n.Chr.
   CIS II 3, S. 300 f., Nr. 4194, Taf. 27; GAWLIKOWSKI, a.O., S. 207, Nr. IFC 8; zum Grab vergleiche INGHOLT, H.: *Berytus* 5, 1938, S. 106 ff., S. 109 zur vorliegenden Inschrift; *PAT*, S. 104, Nr. 0550.
4. Grabstele in Form eines Doppel-‚Nefesh'.
   CIS II 3, S. 431, Nr. 4486, Taf. 62; PARLASCA, K., in: *Palmyre — Bilan et perspectives. Akten eines Colloquiums in Straßburg 1973*, Straßburg 1976, S. 35, Nr. 1b; *PAT*, S. 141, Nr. 0847.

B. Sepulkralreliefs, darunter Nr. 5–9 Büsten

5. Frau mit Kind.
   CIS II 3, S. 475, Nr. 4614, Taf. 42; CHABOT, J.-B.: *Choix d'inscriptions de Palmyre*, Paris 1922, S. 131, Taf. 32, 8; INGHOLT, H.: *Studier over palmyrensk Skulptur*, Kopenhagen 1928, S. 130, PS 360; *PAT*, S. 156, Nr. 0975.
6. Desgl. (Taf. XXXV/1).
   Unpubliziert; erwähnt von CANTINEAU, J.: *Inscriptions palmyréniennes*, Damaskus 1930. = erweiterte Separatausgabe aus *Revue d'Assyriologie* 27,

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000286

1930, S. 6 (=30), Nr. 5; STARCKY, J., DELAVAULT, B.: *Semitica* 24, 1974, S. 70, Anm. O.

7. Frau.
   CIS II 3, S. 475, Nr. 4613, Taf. 63a; *PAT*, S. 156, Nr. 0974.
8. Desgl. (Taf. XXXV/2).
   Unpubliziert; erwähnt von INGHOLT: *Studier*, S. 128, PS 343; ders: *Berytus* 3 (1936), S. 95, Anm. 106.
9. Desgl.
   CIS II 3, S. 430 Nr. 4483 Taf. 62. 63B; STARCKY, J., *XXX Mél Beyrouth* 26 (1949–50), S. 53; *PAT*, S. 141, Nr. 0844.
10. Page, Fragment eines Sarkophagreliefs.
    SAVIGNAC, R.: *Revue Biblique* 29 (1920), S. 364, Abb. 1; *Chabot*, a.O., S. 114, 146 Taf. 20, 1.
11. Desgl.
    OPPENHEIM, M. Frhr. von: *Vom Mittelmeer zum Persischen Golf 1*, Berlin 1899. Abb. S. 270; CHABOT, a.O., S. 114, 146 Taf. 20, 2.
12. Gerahmtes Relief mit Darstellung eines liegenden Buckelrinds (Taf. XXXV/3 rechts).
    Unpubliziert; erwähnt von INGHOLT: *Studier*, S. 43, Anm. 2, PS 533.
13. Desgl. mit Jagdgepard (Taf. XXXV/3 links).
    Unpubliziert; erwähnt von SAVIGNAC, a.O., S. 364; COLLEDGE, M.A.R.: *The Art of Palmyra*, London 1976, S. 273, Anm. 147; PARLASCA, K., *Arch. Korrespondenzblatt* 24 (1994), S. 305.

Einige Reliefs in verschiedenen öffentlichen und privaten Sammlungen befanden sich ursprünglich ebenfalls im ‚Haus des Scheichs'. Dabei veranlaßte die fehlerhafte Zuordnung von Inschriften bzw. Teilen von solchen in SOBERNHEIM, M., *Editio princep* einige Verwirrung in der Fachliteratur.[45] (Der korrekte Sachverhalt bei STARCKY, J.: *Bull. Mus. Beyrouth* 12 (1955), S. 39; ders. und DELAVAULT, B.: *Semitica* 24 (1974), S. 70, Anm. O). Sie betreffen die beiden folgenden Skulpturen:

14. Büstenrelief einer Frau in Paris, Louvre AO 14925.
    SOBERNHEIM, a.O., S. 208 f., Nr. 1 (nur die Inschrift ‚b', danach *CIS II 3*, S. 385, Nr. 4358 (angebliches Doppelrelief, identisch mit ebenda S. 478, Nr. 4621, Taf. 46); DENTZER-FEYDY, J. — TEIXIDOR, J.: *Les antiquités Palmyre au Musée du Louvre*, Paris 1993, S. 222 f., Nr. 218, Abb.; *PAT*, S. 127, Nr. 0716; S. 157, Nr. 0982.
15. Doppelrelief zweier Brüder in Damaskus Inv. 6340 (15029).
    SOBERNHEIM, a.O., S. 209, Nr. 2 (als Einzelbüste, zugehörig der Text ‚a' der Büste Nr. 14 unserer Liste); danach *CIS II 3*, S. 359, Nr. 4359 und

---

45 M. SOBERNHEIM, Palmyrenische Inschriften, in: *Beiträge zur semitischen Sprachwissenschaft* 4 (Leipzig 1900), S. 208–209, Nr. 1 und 2.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000287

SABEH, J.: *AASyr* 3, 1953. S. 24 ff., Nr. 4, Taf. 2, 2; *PAT*, S. 127, Nr. 0717. — Eine nach Aussage ihrer Inschrift aus demselben Grab stammende Büste in Kopenhagen (Ny Carlsberg Glypothek Inv. 1040) wurde 1885 zuerst publiziert.[46] Sie liefert somit einen Terminus ante quem für die betreffende Raubgrabung.

16. Büstenrelief eines Mannes in Beirut, Sammlung Chiha (1974).
INGHOLT: *Studier*, S. 131, PS 371; STARCKY, DELAVAULT, a.O., S. 69 ff., Nr. 3, Taf. 2; *PAT*, S. 251, Nr. 1777.
NB: Das von STARCKY, J.: *Mél. Beyrouth* 39, 1975–76, S. 503 ff. publizierte Relief mit Darstellung der Götter Arsu und Elahagabal in Privatbesitz stammt angeblich «de la région de Qaryaten» — nicht aus dem Ort selbst, wie TEIXIDOR, J.: *Bulletin d'Épigraphie Sémitique* (1964–1980), Paris 1986, S. 459 f., Nr. 179 = *Syria* 56, 1979, S. 399 f., vermutet.

TAFELN

XXXV/1 Palmyra, Beltempelbezirk, Bastion.
XXXV/2 Palmyra, Grabturm des Elahbel.
XXXV/3 Damaskus, Nationalmuseum, Mihrab aus dem Beltempel (Photo DAI Neg.91/813, Avar Abdel Ghafour).
XXXV/4 Damaskus, Nationalmuseum, Mihrab aus dem Beltempel (Photo DAI Neg.91/811, Avar Abdel Ghafour).
XXXVI/1 Qasr el-Heir el-Sharqi, Moschee.
XXXVI/2 Qaryatain, Bauinschrift.
XXXVI/3 Qaryatain, Spolie.
XXXVI/4 Qaryatain, Spolie.
XXXVI/5 Qaryatain, Spolie.
XXXVI/6 Qaryatain. Spolie.

---

46 *CIS II 3*, S. 384 f., Nr. 4357, Taf. 37; CHABOT, a.O., S. 119, Nr. 6, Taf. 28, 3; INGHOLT: *Studier*, S. 109, PS 177; F. O. HVIDBERG-HANSEN, G. PLOUG, *Katalog Palmyra Samlingen Ny Carlsberg Glypotek*, Kopenhagen 1993, S. 92, Nr. 49, Abb.; G. PLOUG, *Catalogue of the Palmyrene Sculptures. Ny Carlsberg Glyptotek*, Kopenhagen 1995, S. 130 ff., Nr. 49, Abb.; *PAT*, S. 126 f., Nr. 0715.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000288

Der Einfluss ikonographischer Traditionen auf die bildliche Umsetzung neuer Sujets bei Wechsel des Genres

Karin Rührdanz, Halle

Die bildliche Umsetzung eines literarischen Sujets in der persischen Handschriftenillustration war wesentlich von drei Faktoren beeinflußt:

1. der genauen Plazierung der Illustration im Text,
2. dem auf dem jeweiligen Entwicklungsstand verfügbaren Fundus an Lösungsangeboten für die Ikonographie der Szene,
3. den für die jeweilige Entwicklungsphase charakteristischen formalen Kriterien.

Auftraggeber und Ausführende realisierten spezifische Intentionen vor allem durch die Auswahl unter vorhandenen Varianten und deren konkrete Ausgestaltung.

Dies erscheint von vornherein folgerichtig, solange die Illustratoren den Bereich der klassischen persischen Epen nicht verließen.[1] Neue Illustrationsaufgaben stellten jedoch noch im 16. Jhdt eine Herausforderung für die Maler dar, die in unterschiedlicher Weise bewältigt wurde. Auf den Mechanismus der genreübergreifenden[2] Verwendung und Anpassung be-

---

1 Für einen Überblick über auffällige Wiederholungen von Kompositionen in der timuridischen Malerei vgl. Th. W. Lentz, G. D. Lowry, *Timur and the Princely Vision. Persian Art and Culture in the Fifteenth Century*, Appendix III, Washington—Los Angeles 1989, S. 376–379. Daß dieses Phänomen vielschichtiger ist, als bisher angenommen, hat kürzlich Adamova nachgewiesen, vgl. A. Adamova, Repetition of Compositions in Manuscripts: The Khamsa of Nizami in Leningrad, in: *Timurid Art and Culture. Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, L. Golombek, M. Subtelny (eds.), Leiden—New York—Köln 1992, S. 67–75. Zur Kontinuität „ikonographischer Kerne" am Beispiel von *Shāhnāma*-Illustrationen vgl. M. L. Swietochowski, Some Aspects of the Persian Miniature Painter in Relation to His Texts, in: *Studies in Art and Literature of the Near East in Honor of R. Ettinghausen*, P. J. Chelkowski (ed.), New York 1974, S. 111–131.

2 Zu den Faktoren, die zusätzliche Differenzierungen innerhalb derselben Entwicklungsphase bewirkten, gehörte auch das Genre. Zum Vergleich von Illustrationen zu historischen und romantisch-epischen Texten vgl. M. L. Swietochowski, The Development of Traditions of Book Illustration in Pre-Safavid Iran. Studies on Isfahan, in:

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000289

reits vorhandener Bildlösungen an neue Sujets soll hier anhand dreier Beispiele von Darstellungen zum Leben Muḥammads eingegangen werden.

Sieht man von den häufigen Darstellungen der Himmelfahrt Muḥammads im Kontext der Epenillustrationen ab, so hatten solche Darstellungen in einer frühen Entwicklungsphase der persischen Miniaturmalerei ihren Platz in historischen Werken[3] und in einem spezifischen Text, dem *Miᶜrājnāma*,[4] gefunden. Dies gilt ebenso noch für das 15. Jahrhundert, wo sowohl die Illustration historischer Texte[5] unter Einbeziehung der frühislamischen Geschichte als auch des *Miᶜrājnāma*[6] eine zeitlich und örtlich eng begrenzte Neuauflage am Hofe Shāh Rukhs erlebten. Die entscheidenden Schritte zur Weiterentwicklung der persischen Miniaturmalerei vollzogen sich aber seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts fast ausschließlich im Bereich der Epenillustration.[7]

Erst im 16. Jhdt verließen die Maler bei der Ausgestaltung von Texten, die ausschließlich Leben und Taten Muḥammads, der shiᶜitischen Imame[8] oder der vorislamischen Propheten[9] zum Inhalt hatten, in stärkerem Maße

---

Iranian Studies VII (1974), S. 49–71.

3 Vgl. P. P. SOUCEK, The Life of the Prophet: Illustrated Versions, in: *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, P. P. SOUCEK (ed.), London 1988, S. 193–209.

4 Vgl. R. ETTINGHAUSEN, Persian Ascension Miniatures of the Fourteenth Century, in: *Accademia Nazionale dei Lincei, XII Convegno „Volta"*, Rom 1957, S. 360–383.

5 Vgl. R. ETTINGHAUSEN, An Illuminated Manuscript of Ḥāfiẓ-i Abrū in Istanbul, Part I, in: *Kunst des Orients* II (1955), S. 30–44; G. INAL, Miniatures in Historical Manuscripts from the Time of Shahrukh in the Topkapi Palace Museum, in: *Timurid Art and Culture*, S. 103–115. Im Illustrationszyklus zu einem dieser Manuskripte, den *Kulliyāt-i Tā'rīkh* des Ḥāfiẓ-i Abrū, Ms. Baghdad 282, Topkapı Sarayı Müzesi, Istanbul, zeichnet sich allerdings bereits der Übergang zu einem anderen Genre ab: Den Balḫamī-Text, der in dieser Handschrift enthalten ist und als einziger Teil illustriert wurde, behandelte man faktisch wie eine Sammlung von Prophetengeschichten.

6 Vgl. M.-R. SÉGUY, *Mirajnameh ou le voyage du prophète*, Paris 1977.

7 Vgl. E. SIMS, The School of Herat from 1400 to 1450, in: *The Arts of the Book in Central Asia 14th–16th Centuries*, B. GRAY (ed.), Paris—London 1979, S. 147–178.

8 Die im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts entstandene illustrierte Kopie des *Khāwarānnāma* des Ibn Ḥusām, das die Heldentaten des ersten Imams ᶜAlī b. Abī Ṭālib schildert, stellt die einzige Ausnahme dar. Der Illustrationszyklus zeugt aber von einer völligen Abhängigkeit vom klassischen heroischen Epos, vgl. B. GRAY, *Persian Painting*, Geneva 1961, S. 105–108.

9 Auch hierfür läßt sich bisher eine Ausnahme nachweisen, nämlich das Fragment einer im historischen Stil der Shāh Rukh-Zeit illustrierten Kopie von Prophetengeschichten, datiert 1424, das sich in einer Privatsammlung befindet. Die Information darüber erhielt ich dankenswerterweise von B. W. Robinson, der mir auch Einsicht in seine

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000290

diesen ihnen vertrauten Boden. Der Wechsel des Genres vollzog sich nun allerdings vor dem Hintergrund jener Bildtradition, was verständlicherweise nicht ohne Wirkung blieb.

Das erste Beispiel, das hier behandelt werden soll, hat Muḥammads Ankunft in Mekka vor dem Haus der Khadīja zum Gegenstand (Taf. XXXVII/1).[10] Auf einem Kamel reitend und ein weiteres als Lasttier bei sich führend, wendet er sich an die auf dem Dach des Hauses erscheinende Frau. Die Herkunft des ikonographischen Kerns dieser Darstellung ist auf den ersten Blick zu erkennen. Von der berühmten Miniatur des Junaid, die Humāy vor dem Schloß der Humāyūn zeigt, über verschiedene Varianten des Gesprächs zwischen Shīrīn und dem Einlaß in ihr Schloß begehrenden Khusrau[11] führt eine direkte Linie zu der Darstellung der Unterhaltung Muḥammads mit Khadīja. Die Elemente der Anpassung an das neue Sujet, beispielsweise die Kamele, die für die Karawane stehen, konkretisieren als simple, aber klar verständliche ergänzende Elemente die Komposition.

Angesichts einer derart direkten Übernahme wird die Frage nach dem Sinn der Auswahl des Bildgegenstandes und seiner visuellen Umsetzung interessant. Immerhin ist diese Miniatur im Pariser Manuskript der *Prophetengeschichten* (Ms. pers. 54) von 989/1581 die einzige Illustration zum Abschnitt über Muḥammad: Statt der Schlacht bei Badr oder der Zerschlagung der Idole wurde die Begegnung eines Liebespaares ausgewählt. Die Dominanz der Epenstoffe unter den illustrierten Texten und die Gewöhnung an ihre Sujets hat vielleicht bewirkt, daß weder dem Maler noch dem Betrachter die auf diese Weise hergestellte Parallelität der Geschichte von Muḥammad und Khadīja mit den romantischen Epen voll zu Bewußtsein kam. Andererseits liegt jedoch auch die Vermutung nahe, daß diese Art des Umgangs mit den *Prophetengeschichten* von einer weitgehenden Gleichordnung dieser Texte mit den romantischen Epen im Verständnis der betreffenden Konsumenten zeugt.

Bei dem zweiten Beispiel liegen die Dinge in mancher Hinsicht anders. Dabei handelt es sich um zwei Darstellungen der Begegnung Muḥammads

---

diesbezügliche Bildersammlung gewährte.

[10] Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. pers. 54, datiert 1581, fol. 187a, vgl. F. RICHARD, *Catalogue des manuscrits persans*, I, Paris 1989, S. 85–87; für eine Abb. vgl. S. OKASHA, *The Muslim Painter and the Divine*, London 1981, Fig. 23; vgl. ebenda, fig. 24; eine Illustration (fol. 253a) zu demselben Sujet aus Ms. pers. 231 der Chester Beatty Library, Dublin, vgl. *The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Persian Manuscripts and Miniatures*, III. A. J. ARBERRY (ed.), Dublin 1962, S. 9 f.

[11] Vgl. LENTZ, LOWRY, *Timur and the Princely Vision*, S. 376.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000291

mit dem Mönch Baḥīrā.[12] Die eine stammt aus einer 1568 datierten Kopie des Textes *Āthār al-muẓaffar*[13] (Tafel XXXVII/2) von der Hand des Muḥyī al-Harawī,[14] die andere befindet sich auf einem separaten Blatt[15] einer nicht identifizierten Handschrift und ist ebenfalls etwa in die sechziger Jahre des 16. Jahrhunderts zu datieren. Zu diesem Sujet gibt es aber auch eine um zweieinhalb Jahrhunderte ältere Miniatur. Sie ist Teil des Illustrationszyklus' zu einem historischen Werk, einer Abschrift der *Weltgeschichte* des Rashīd ad-Dīn aus dem Jahre 1306/07.[16]

Angesichts des großen zeitlichen Abstands fallen die Gemeinsamkeiten in der Ikonographie zunächst mehr ins Gewicht als die Unterschiede. Abgesehen von der Person des Propheten blieben die Karawanenrast und das (Kloster)Gebäude Bestandteil der Kompositionen. Daß Miniaturen des 16. Jahrhunderts nicht nur dem landschaftlichen Hintergrund schlechthin, sondern dem inhaltlich wichtigen Baum Platz im Bild einräumen, verwundert nicht. Doch der Umgang mit dem inzwischen vorhandenen großen Repertoire an Bildelementen gestaltete sich in beiden Fällen recht unterschiedlich.

In der Darstellung auf dem vereinzelten Blatt ist die Verschmelzung der ausgewählten Elemente nur mäßig gelungen. Die Karawanenrast übernahm der Maler offenbar von einer Szene aus dem *Yūsuf und Zulaikhā*-Zyklus, entweder von der Errettung Yūsufs aus dem Brunnen[17] oder von seiner

---

[12] Vgl. Baḥīrā, SHORTER ENCYCLOPAEDIA OF ISLAM, H. A. R. GIBB, J. H. KRAMERS (eds.), Leiden—London 1961, S. 53 f.

[13] Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, H. 1233, fol. 33a, vgl. F. E. KARATAY, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*, I, Istanbul 1961, S. 260 f., Nr. 756.

[14] Die Tätigkeit dieses Kalligraphen ist mit mehreren Daten belegt, die sich nahezu über die gesamte zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts erstrecken, vgl. M. BAYĀNĪ, *Aḥwāl u Āthār-i khushnewisān*, 3–4. Tihrān 1363, 895 f., Nr. 1339; B. SCHMITZ, *Miniature Painting in Herat 1570–1640*, New York 1981 (Diss.), S. 385 f.

[15] Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Museum für Islamische Kunst, I. 6240, vgl. K. RÜHRDANZ, *Orientalische illustrierte Handschriften aus Museen und Bibliotheken der DDR*, Berlin 1984, S. 96 f., Nr. 27.

[16] Edinburgh, University Library, Or. Ms. 20, fol. 43b, vgl. D. T. RICE, *Illustrations to the „World History" of Rashīd ad-Dīn*, B. GRAY (ed.), Edinburgh 1976, S. 98, Nr. 30.

[17] Vgl. z.B. eine 1544 datierte Kopie des *Khamsa* Jāmī, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. A. F. 66, fol. 102b, vgl. D. DUDA, *Islamische Handschriften, I: Persische Handschriften*, Wien 1983, Bildband: Abb. 44.
Entwicklungsgeschichtlich von besonderer Bedeutung ist sicher die Darstellung Yūsufs im Brunnen in der *Haft Aurang*-Handschrift von 1556/1565, Washington, Freer Gallery, 46.12, fol. 105a, vgl. St. C. WELCH, *Persian Painting. Five Royal Safavid*

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000292

anschließenden Bewirtung durch die Kaufleute, und machte sie zum Kern seiner Komposition. Oben und unten fügte er additiv seiner Meinung nach sinnfällige Ergänzungen hinzu: Das Gebäude, der Baum — noch immer bizarr herabgeneigt — und das eher verwirrende Element einer weiteren vorbeiziehenden Karawane.[18] Der erstaunte Beobachter auf dem Dach des Hauses müßte eigentlich Baḥīrā sein, was sich aber nicht recht mit der Bewirtung Muḥammads im Zelt der Kaufleute verträgt. Diese Art der Anpassung der dem romantischen Epos entnommenen Elemente an die Bildlösung für ein neues Sujet verrät den zweitklassigen Illustrator.

Dagegen läßt der Maler der betreffenden Miniatur innerhalb des *Āthār al-muẓaffar*-Zyklus hinsichtlich des dargestellten Moments keine Zweifel aufkommen und verfährt bei der kompositionellen Umsetzung des Textes, der in die Miniatur einbezogen ist, sehr konsequent. Die Zeilen nehmen auf den trockenen Baum Bezug, der plötzlich wieder ergrünt, und auf die Reaktion des Mönchs beim Anblick dieses Wunders. Selbst die Einteilung der Bildfläche ist offenbar genau auf die Verse abgestimmt. Während man im oberen Teil des Bildes Muḥammad unter dem prächtigen Baum sitzen sieht, erscheinen im unteren Teil — sorgfältig ausgewählt — typische Details einer Karawanenrast. Die Verbindung wird durch den Mönch hergestellt, der mit dem Buch in der Hand aus dem Haus eilt und sich zu den Kaufleuten begibt.

Die gelungene Komposition wirkt zunächst wie eine völlige Neuschöpfung und offenbart erst auf den zweiten Blick die Verbindung zu einzelnen Elementen aus anderen Kompositionen des Qazwiner/Mashhader sowie des Khurasaner Stils.

Neben der Karawanenrast wäre als ein solches Element noch die unter dem Baum sitzende Figur zu nennen. Der lesende Jüngling unter dem

---

Manuscripts of the Sixteenth Century, New York 1976, S. 110 f., Pl. 40.
Die Darstellung in der 1577 datierten Abschrift der Prophetengeschichten des Nīshāpūrī in Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms. Diez A fol. 3, fol. 56b, vgl. Th. W. ARNOLD, A. GROHMANN, *Denkmäler islamischer Buchkunst*, Florenz—München 1929, Tafel 64, weist nicht nur ikonographisch enge Bezüge auf. In diesem Fall muß man zudem auffällige stilistische Ähnlichkeiten mit dem Einzelblatt konstatieren.

[18] Auch dort, wo sie keinen unmittelbaren Bezug zum Bildgegenstand hat, sondern eher der Bereicherung der Szenerie dient, wurde die vorbeiziehende Karawane in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gelegentlich als Bildelement eingesetzt, vgl. z.B. die doppelseitige Jagdszene, Petersburg, GPB, Dorn 434, foll. 1b–2a, vgl. M. M. АШРАФИ, *Миниатюры XVI века в списках произведений Джами из собраний СССР*, Москва 1965, S. 6–7.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000293

Baum als Einzelbild[19] oder der junge Fürst, der am Baum sitzend den Mittelpunkt einer Picknick-Szene abgibt,[20] gehören zu den im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts bekannten Varianten. Doch man gewinnt letztendlich den Eindruck, daß die entscheidenden Impulse für die Komposition vom gewählten Sujet ausgingen. Auch bei der Bewältigung anderer ungewohnter Sujets innerhalb dieses Manuskripts erweist sich der Illustrator als fähiger, an neuen Lösungen interessierter Maler. Analog zu der Überlegung, die vorhin aus der Umsetzung der „Muḥammad und Khadīja"-Szene abgeleitet worden war, ließe sich hier — bei aller gebotenen Vorsicht — vielleicht sagen, daß dem spezifischen Charakter des Textes durch diese Art des souveränen Umgangs mit den Vorbildern eher Rechnung getragen wurde.

Bei dem letzten Beispiel geht es um das für die Shīᶜa so wichtige Ereignis bei Ghadīr Khumm.[21] Auch dafür gibt es bereits aus dem Jahre 1308, aus dem Illustrationszyklus zu al-Bīrūnīs *Āthār al-bāqiya* eine frühe Darstellung,[22] die aber die mit der Begebenheit verbundenen spezifischen Umstände ignoriert, obwohl der Text die konkrete Situation, in der die Ansprache an die Gläubigen gehalten wurde, schildert (Muḥammad befahl, Kamelsättel und andere Reitausrüstung zusammenzutragen und stieg dann mit ᶜAlīs Hilfe darauf).[23]

---

19 Vgl. das Albenbild des lesenden jungen Aristokraten, der unter einem blühenden Baum an einer Quelle sitzt, Petersburg, GPB, Dorn 148, fol. 70, vgl. K. КЕРИМОВ, *Азербайджанские миниатюры*, Баку 1980, S. 83.

20 Vgl. eine weitere Albenminiatur, Petersburg, GPB, Dorn 489, fol. 64, vgl. ebenda, 79; für die Herausnahme einer solchen Figur aus dem Zentrum des Geschehens vgl. eine 1568 datierte Kopie dreier Dichtungen Hilālīs, Lissabon, Gulbenkian Foundation, vgl. E. KÜHNEL, B. GRAY, *Oriental Islamic Art*, Lissabon 1963, S. 127; für die Anwendung dieses Motivs außerhalb der Fürstensphäre vgl. eine Kopie von Jāmīs *Haft Aurang*, datiert 1564, in Bombay, Prince of Wales Museum of Western India, fol. 108b, vgl. R. SKELTON, An illustrated manuscript from Bakharz, in: *The Memorial Volume of the Vth International Congress of Iranian Art and Archaeology*, II, Teheran 1972, S. 198–207.

21 Vgl. Ghadīr Khumm, *Encyclopaedia of Islam*, II, Leiden—London 1965, S. 993 f.

22 Edinburgh, University Library, Or. Ms. 161, fol. 162a, vgl. P. SOUCEK, An Illustrated Manuscript of al-Bīrūnī's Chronology of Ancient Nations, in: *The Scholar and the Saint*, P. J. CHELKOWSKI (ed.), New York 1975, fig. 25.

23 Vgl. C. E. SACHAU, *The Chronology of Ancient Nations. An English Version of the Arabic Text of the Athār-ul-Bākiya of Albīrūnī*, London 1879, S. 333.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000294

Erst über zweihundert Jahre später, in einer um 1526 illustrierten Kopie von Muḥammad al-Warāmīnīs *Aḥsan al-kibār*,[24] taucht dieses Sujet wieder auf (Taf. XXXVII/3). Jetzt sehen wir Muḥammad auf dem „Minbar" aus Sätteln und die Gemeinde um ihn versammelt — diese kompositionelle Lösung war einfach und zugleich spezifisch genug, um in das Repertoire einzugehen. Die merkwürdige Position ᶜAlīs, die vielleicht auf der ungeschickten Wiedergabe des auf einer anderen Ebene als Muḥammad Stehenden beruht, wurde denn auch in einer Kopie des Manuskripts aus den fünfziger/sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts (Shirazer Schule) gleich mitübernommen.[25] Bei dieser direkten Nachahmung mißglückte die Verbindung der beiden Hauptfiguren allerdings noch mehr: Muḥammad hält seinen Schwiegersohn wie ein verschnürtes Paket in die Höhe.

Im Fall der „Ghadīr Khumm"-Szene kamen die direkten Anregungen wohl von der Predigt-Darstellung. Diese allerdings ist letztlich aus der Thron- und Huldigungsszene abgeleitet. Der Bezug zu solchen Kompositionen aus dem „Fürstenzyklus" wird gerade in den Illustrationen der frühen *Aḥsan al-kibār*-Handschrift deutlich. Die frontale Sicht und die symmetrische Gliederung der Komposition der Miniaturen, die eine Predigt zum Gegenstand haben, zeugen davon.[26] Die Einfügung der beiden Hauptakteure der „Ghadīr Khumm"-Szene in eine ähnlich angelegte Komposition geriet folgerichtig in Konflikt mit der Seitenansicht des „Minbars" und führte vermutlich zu den beschriebenen Seltsamkeiten.

Zwei weitere Illustrationen zu diesem Sujet stammen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Eine der Miniaturen findet sich in einer 1567 angefertigten Kopie von *Āthār al-muẓaffar*,[27] die andere in einer Abschrift des sechsten Buches von Mīrkhonds *Rauḍat aṣ-ṣafā'*, datiert 1595.[28] (Taf.

---

[24] Petersburg, GPB, Dorn 312, fol. 149b, vgl. М. М. Дъяконов, Ю. С. Дащевский, Поздние миниатюры Касима Али в рукописи Государственной Публичной Библиотеки им. М. Е. Салтыкова—Щедрина в Ленинграде, *Известия отделения общественных наук АН Тадж. ССР* 5 (Сталинабад 1954), 29-41; I. Stchoukine, Qāsim ibn ᶜAlī et ses peintures dans les Aḥsan al-Kibār, *Arts Asiatiques*, XXVIII (1973), S. 45–62.

[25] Petersburg, GPB, Dorn, S. 313, fol. 192b, vgl. Г. И. Костыгова, *Персидские и таджикские рукописи Государственной Публичной Библиотеки им. М Е. Салтыкова-Щедрина*, I., Ленинград 1988, S. 6.

[26] Vgl. besonders fol. 373b, vgl. О. Ф. Акимушкин, А. А. Иванов, *Персидские миниатюры xiv—xvii вв*, Москва 1968, Abb. 35.

[27] Dublin, Chester Beatty Library, Ms. pers. 235, fol. 152, vgl. *The Chester Beatty Library*, S. 13–15, pl. 11.

[28] Dublin, Chester Beatty Library, Ms. pers. 254, fol. 97b, vgl. ebenda, S. 30 f., pl. 23.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000295

XXXVII/4) Dabei hat sich der Maler besonders im ersten Fall wieder sehr eng an das Vorbild der Predigt-Szene gehalten, die Figuren aber wesentlich geschickter angeordnet und — was die Zuhörer betrifft — auch abwechslungsreicher gestaltet. Beide, sowohl die statisch-hoheitsvolle, der religiös-mystischen Ausdeutung entsprechende Darstellung von 1567 als auch die eher auf das geschichtliche Ereignis zielende und in der Komposition dynamische Auffassung der Beziehungen zwischen den Hauptpersonen, wie sie die andere Miniatur vermittelt, stellen insgesamt gelungene Bildlösungen dar.

So tauchten Sujets, die im 14. Jahrhundert bei der Illustration historischer Texte eine Rolle gespielt hatten, im 16. Jahrhundert als Bilder zu religiös-erbaulichen Werken wieder auf. Ikonographisch vom Erbe der Epenillustration beeinflußt, wurde die Aussage durch die Einbindung in den neuen Kontext weiter modifiziert. In den „Ghadīr Khumm"-Szenen zeichnet sich eine Tendenz zur pathetischen Heiligendarstellung ab. Die Rückkehr dieses Sujets in einen historischen Text in dem zuletzt aufgeführten Beispiel mag dazu beigetragen haben, daß in diesem Fall die Pathetik wieder zurückgenommen wurde.

TAFELN

XXXVII/1 Muḥammad vor dem Haus der Khadīja. Paris, Bibliothèque Nationale, pers. 54, fol. 187a.y

XXXVII/2 Baḥīrā eilt zu den Kaufleuten aus dem Ḥijāz. Istanbul, Topkapi Saray Museum, H. 1233, fol. 33a.

XXXVII/3 Muḥammad und ᶜAlī bei Ghadīr Khumm. Petersburg, Staatliche Öffentliche Bibliothek, Dorn 312, fol. 149b.

XXXVII/4 Muḥammad und ᶜAlī bei Ghadīr Khumm. Dublin, Chester Beatty Library, Pers. 235, Fol. 152a.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000296

Islamic Rock Crystal Vessels — Scent or Ampullae?[1]

Avinoam Shalem, Edinburgh

Among the most attractive artefacts of the early medieval era are the ampullae, vessels containing some sanctified substance. The best known among them are the circular flat metal flasks filled with earth, oil or water which were carried by pious pilgrims from the holy sites of the Near East to their homeland in the West.

The vessels have been studied principally by André Grabar,[2] Kurt Weitzmann,[3] Joseph Engemann[4] and Lieselotte Kötzsche-Breitenbruch.[5] On the one hand, these artefacts provide art historians with a large spectrum of the artistic "language", so to speak, of the loca sancta, namely the lands of Syria, Palestine and Egypt between the 4th and 6th centuries. But on the other hand they enrich our knowledge of the relic cult and religious rituals in the sacred places of the Near East during the early Middle Ages.

A "real" relic was probably the most desirable object a pilgrim would like to have had. But the high price demanded for them left the layman no

---

1 I wish to express my gratitude to the following persons for putting at my disposal objects in their care and kindly granting permission to publish them in the present study: Dr. Géza Jászai from the Westfälisches Landesmuseum in Münster, Mr. Patrick Wintrebert from Arras—curator of antiquities and art of Pas-de-Calais, Pastor Bernhard Auel from St. Severin in Cologne, Mr. Martin Engelbrecht from Essen and Mrs. Renate Pohlhammer from the Kunstmuseum in Düsseldorf. I am very grateful to Prof. Robert Hillenbrand, my supervisor at the University of Edinburgh, who spent time and effort in editing this article.

2 A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte* (Monza-Bobbio), Paris 1958.

3 K. Weitzmann, Loca Sancta and the representational arts of Palestine, in: *Dumbarton Oaks Papers* 28 (1974), pp. 31–55; idem, *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian art, third to seventh century*, exhibition catalogue, the Metropolitan Museum of Art, New York 1979, where many of these *ampullae* were exhibited.

4 J. Engemann, Palästinensische Pilgerampullen im F. J. Dölger-Institut in Bonn, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 16 (1973), pp. 5–27.

5 L. Kötzsche-Breitenbruch, L., Pilgerandenken aus dem Heiligen Land, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Ergänzungsband 11 (1984), pp. 229–46.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000297

option but to acquire less expensive relics. First among these substitutes was the fragrant oil with which the holy relics were anointed. This sacred oil was collected shortly after the ritual into little containers and sold for a reasonable price as a source of blessing from the holy sites.

Wilhelm Gessel has recently discussed the function of the oil sarcophagi from Apamea.[6] These three 6th-century reliquary-sarcophagi found in 1934 shed light on the cult of taking holy oil from sacred places. Two of the reliquaries, the reliquary of St. Cosmas and Damian (Brussels, The Royal Museum of Art and History, Ap. 118) and that of St. Theodore (Damascus, The National Museum) are hewn out of white marble and are still in a good state; the reconstruction of the third sarcophagus was rendered possible by putting together some fragments of green marble pieces found at the site. On the upper part of their lid is a wide opening. This opening leads into a channel which runs downwards and terminates in a chalice-like receptacle carved on the narrow side of the sarcophagus. Through this upper opening, oil was poured and was collected later in the chalice-like receptacle.[7]

These sarcophagi illustrate one of the methods of acquiring holy oil. According to medieval documents, mainly those found in the pilgrims' travel accounts, a no less widespread custom was that of taking oil from lamps, and sometimes even wax from fragrant wax-candles, which were burning in the tombs of the saints and which were then used as a source of blessing.[8]

This cult continued almost without interruption after the rise of Islam. It is quite probable that during the 8th, 9th and the 10th centuries, Muslim

---

6 GESSEL, Das Öl der Märtyrer. Zur Funktion und Interpretation der Ölsarkophage von Apamea in Syrien, in: *Oriens Christianus* 72 (1988), pp. 183–202.

7 *Ibid.*, figs. 1, 2.

8 The most frequently cited document is that of the anonymous writer who accompanied Antoninus of Piacenza during his pilgrimage to the Holy Land (circa 570). This pilgrim described how oil was taken as a sanctified substance from the burning lamps in the Holy Sepulchre and how during a special ceremony in which relics of the "True Cross" were displayed in the Atrium of the Rock (Golgotha), oil was brought in ampullae and left nearby in order to be consecrated by the close proximity to the sacred object. See J. WILKINSON, *Jerusalem pilgrims before the Crusades*, Jerusalem 1977, p. 83; D. BARAG, Glass pilgrim vessels from Jerusalem. Part I, in: *Journal of Glass Studies* 12 (1970), p. 46 and note 67, where other legends associated with this ceremony of consecrating oil are mentioned. For the cult of taking wax, see: GESSEL, *Öl der Märtyrer*, p. 189.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000298

craftsmen in different artistic centres of the Near East started to take part in the manufacture of these ampullae.

Many little Islamic bottles, mainly made of rock crystal and carved in different shapes, are kept in the treasuries of the European churches. The majority of them have a short neck and a cylindrical body chiefly decorated with delicate carving of heart-shaped or lanceolate leaves and occasionally bearing Arabic benedictory inscriptions. The valuable material they were made of was probably one of the reasons for their being used in a sacred Christian setting, and their transparency made them preferable among other vessels to serve as relic containers.

These rock crystal bottles are generally regarded as Fatimid scent bottles which lost their secular function in favour of a sacred one as soon as they reached the medieval treasuries. It is the aim of this paper to raise the question whether in fact sacred oil or unguent were carried in these bottles and thereby to see in these little bottles evidences for the continuation of the tradition of bringing eulogia from the holy sites.

In this paper I will restrict myself to a unique group of small rock crystal bottles, sometimes called molar-tooth bottles or bottles with scutiform feet. All the bottles of this group share the same form; a four-facetted body with a short neck. On each facet is a scutiform rock crystal, slightly concave and carved in high relief, forming a foot with a pointed base. Most of these rock crystal vessels are kept in different church treasuries in North Germany and North France. They are all elaborately mounted with gold, silver and precious stones and a few of them still enshrine holy relics within.

The first bottle (plate XXXVIII/4) is mounted on the silver and gilded copper monstrance reliquary of St. Stephen which is dated to the 13th century and which belongs to the treasury of the cathedral of St. Etienne in Sens.[9] The reliquary, the height of which is circa 30 cm, holds three small reliquaries – two of cubical structure with pyramidal roof and one circular with conical cover. These are raised on a prismatic central stem and on two curved consoles springing out of a narrow and oblong

---

[9] For bibliography of this item see C. J. LAMM, *Mittelalterliche Gläser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten*, I. Berlin 1929–30, p. 219–20; *Les trésors des églises de France*, Musée des arts décoratifs, exhibition catalogue, Paris 1965, cat.no. 822; M.-M. GAUTHIER, *Highways of the Faith. Relics and Reliquaries from Jerusalem to Compostela*, London 1986, no. 74, originally published in French: *Les routes de la Foi, reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*, Fribourg 1983.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000299

architectural structure which has four ogival openings. The latter in turn stands on a flat base decorated with three rock crystal cabochons.

The circular and higher reliquary reveals a rock crystal bottle which stands on its head (the height of this bottle is circa 5 cm). The scutiform feet, which were probably recarved, and in fact shortened, jut out over the mounting in four openings. Through these openings the relics of St. Stephen were to be seen and venerated. Unfortunately it is not yet clear how and when this bottle reached the Treasury of Sens.

The second bottle (plate XXXVIII/1) is mounted on the gilded silver Holy Thorn (St. Epine) reliquary kept in the cloister of the Dames Augustines in Arras.[10] The reliquary, which is 24 cm high, is dated to the 13th century.

The 7 cm long rock crystal bottle is surmounted by an oblong lid on which a metal cross is affixed. It rests on a chalice-like foot with circular base. A close observation of the mounting reveals two different styles. The first is that of the mounting on the bottle's body—gilded sheets adorned with stones—datable to the early 12th century. The second is that of the 13th-century gilded silver foot and lid.

On the lower part of the circular base, which stands on three animal-like feet, is a Latin inscription: de. spinea. corona. domi. de. lancea. domini. -de. clavo. domini. ("[relics of the] Crown of Thorns of the Lord, the Spear of the Lord and the Nail of the Lord").

According to tradition the Holy Thorn was brought by St. Louis (1226–70) from Constantinople. The bottle itself might have been earlier brought to Arras by Alvius, known by the name "Alvise le Vénérable", who was the bishop of Arras and who left with King Louis VII for a Crusade to the Holy Land in 1147.[11]

The third bottle (plate XXXVIII/3) is mounted on the gilded copper processional cross which belongs to the cathedral of St. Severin in Cologne.[12] The cross is dated to the later 11th century, and its height is

---

[10] For bibliography of this reliquary see LAMM, *Gläser und Steinschnittarbeiten*, pl. 76, 29; *Les trésors*, cat.no. 40.

[11] I would like to express my thanks to Mr. Patrick Wintrebert from the Archives Départementales du Pas-de-Calais who presented to me the essay of François-Joseph Parenty, Chanoine d'Arras, Le Vénérable Alvise, évêque d'Arras.

[12] LAMM, *Gläser und Steinschnittarbeiten*, pl. 76,27; A. von EUW, Das Reliquienkreuz von St. Severin, *Festschrift für J. Hanrath*, Cologne 1984, pp. 3–8; *Ornamenta Ecclesiae, Kunst und Künstler der Romanik*, exhibition catalogue of the Schnütgen-Museum (Josef-Haubrich-Kunsthalle) in Cologne, Cologne 1985, cat.no. E42; *Das Reich der Salier*, pp. 1024–1125; *exhibition catalogue of the Historisches Museum der*

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000300

45 cm. This bottle, the height of which is circa 7 cm, and another one, a fish-shaped bottle, are suspended from the arms of the cross. They both contain an unidentified red substance.

The fourth bottle (plate XXXVIII/2) is mounted on the gilded silver 13th century reliquary which is kept in the treasury of St. Johannes church in Burtscheid, near Aachen.[13] The bottle is mounted on the lower part of the reliquary, its neck is hidden and only the four scutiform feet can be seen.

The fifth bottle (plate XXXIX/1) is mounted on the base of the Theophano Cross, kept in the treasury of the cathedral of Essen. The cross, the height of which is 45 cm, is dated to 1050.[14] This elaborate Latin cross, densely decorated with filigree, precious stones and with reused Byzantine enamelled plaques, has an impressive oval rock crystal piece at the junction of the four arms, in which two particles of the Holy Cross are sewn onto a red material.

The rock crystal bottle, the neck of which was recarved and which stands on its head, is attached to the base of the cross by filigree wires. No substance is contained within.

This assemblage cross was probably made on commission for Theophano, the granddaughter of Otto II, who became abbess of the Münster in 1039; a fragmentary Latin inscription along the sides of the cross reads: edita regale genere nobilis abbatissa theophanu hoc signum (crucis) dedit ("the Abbess Theophano, of noble and royal birth, bequeathed this mark [cross]"). In this respect we may accept the speculation of Hans Wenzel who suggests that Islamic rock crystal bottles and many other Byzantine treasures formed part of the dowry of the Byzantine empress Theophano, and reached the Ottonian Court in 972, the year Theophano married Otto II.[15]

Pfalz in Speyer, Sigmaringen 1992, pp. 368–9.

13 LAMM, *Gläser und Steinschnittarbeiten*, pl. 76,32.

14 LAMM, *Gläser und Steinschnittarbeiten*, pl. 76,31; L. KÜPPER and P. MIKAT, *Der Essener Münsterschatz*, Essen 1966, pp. 57–60; H. SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque art*, London 1954, fig. 230; E. G. GRIMME, *Goldschmiedekunst im Mittelalter*, Cologne 1972, fig. 15.

15 This hypothesis was expressed by the author in several articles: H. WENZEL, Das byzantinische Erbe der ottonischen Kaiser, Hypothesen über den Brautschatz der Theophano, in: *Aachener Kunstblätter* 40 (1971), pp. 15–39; *idem*, Alte und altertümliche Kunstwerke der Kaiserin Theophano, in: *Pantheon* 30 (1972), pp. 3–18; *idem*, Byzantinische Kleinkunstwerke aus dem Umkreis der Kaiserin Theophano, in: *Aachener Kunstblätter* 44 (1973), pp. 43–86.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000301

The sixth bottle (plate XXXIX/3) serves as a base for the 12th-century reliquary cross of the cathedral of St. Paul in Münster.[16] The classical Latin cross, the height of which is 22.6 cm, has its front part adorned with filigree, precious stones and antique gems; on the back is engraved Christ on the cross between the sun and the moon, God's hand above and the Chalice below. According to the Latin inscription on sides of the cross, different relics were held in it: *hermanno de veste sanctae marie pancratii martiris de ligno domini stephani martiris de svdario silvestri papae de sepvlchro domini viti* ("[relics of the Saint] Herman, the garment of the Virgin, [of the martyr] Pancras, [from] the Cross, [of] the martyr Stephen, the sudarium of Pope Silvester and [from the] tomb of St. Vitus").

The base of this cross is made of a rock crystal bottle the four scutiform feet of which were recarved to render it stable. The Gothic gilded copper mounting on it suggests that the bottle became a part of the reliquary in the late 13th or even the 14th century.[17]

Taking into consideration the mounting of these bottles as an indication for the dating, the cross of Theophano from Essen, dated circa 1050, can serve as a terminus ante quem. But the many little glass bottles sharing the same form and measurement, a large number of which were excavated in Samarra[18] and which are datable to the 9th and to the 10th century, allow us to date the rock crystal bottles to the same centuries. Of the same type is the little glass bottle from the Art Museum of Düsseldorf, the Hentrich Glass Collection, no. P.1973–78 (plate XXXIX/2).[19]

---

[16] P. PIEPER, *Der Domschatz zu Münster*, Münster 1981, cat.no. 2; G. JÁSZAI, *Die Domkammer der Kathedralkirche St. Paulus in Münster*, Münster 1991, pp. 32–3, cat.no.5; *Reich der Salier*, p. 365.

[17] Six additional rock crystal bottles of the same form and measurement which did not find their way to the treasuries of medieval churches in the West are kept in the Islamic Museum of Cairo, and once belonged to the Harari Collection (they are said to have been excavated in Egypt). For an illustration of the six, see: LAMM, *Gläser und Steinschnittarbeiten*, pl. 78,1–6. One bottle is in the Benaki Museum in Athens; for an illustration, see K. ERDMANN, Islamische Bergkristallarbeiten, in: *Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen* 61 (1940), fig. 14. Another one belonged to the F. R. Martin Collection in Stockholm; see LAMM, *Gläser und Steinschnittarbeiten*, pl. 76,30.

[18] C. J. LAMM, *Die Ausgrabungen von Samarra. Das Glas von Samarra*, Berlin 1928, pp. 73–4.

[19] For the extensive literature on this bottle see A. VON SALDERN, *Glassammlung Hentrich, Antike und Islam, catalogue of the Art Museum of Düsseldorf*, Düsseldorf 1974, cat.no. 419.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000302

A pre-Fatimid dating for such rock crystal objects was already proposed by Kurt Erdmann who suggested arranging them chronologically in six different stylistic groups, extending over the period from the 9th century until at least the middle of the 11th century.[20] Moreover, the account by al-Bīrūnī of the expensive rock crystal vessels in the treasury of Muḥammad ibn Ṭāhir, the last Ṭāhirid governor of Khurāsān (deposed in 873),[21] or the account of aṣ-Ṣūlī, who considered the ᶜAbbāsid caliph ar-Rādī as one of the great rock crystal collectors of his time,[22] hint at the existence of pre-Fatimid rock crystal carving centres.

It is the lack of absolute evidence which makes it preferable to leave these rock crystal bottles unassigned to a specific manufacture centre. But we may assume that places like Fustat, Alexandria, and even Baghdad and Basra might be their place of origin.

The early date for these bottles and the fact that at least some of them had already reached European treasuries by the beginning of the 11th century—that is, even before the Crusades, which is traditionally used as one of the most acceptable explanations for the existence of Islamic artefacts in medieval church treasuries—might point to their being brought by pilgrims.

Oil and other sanctified substances were often carried by pious pilgrims in tin or clay vessels. A less well-known group of eulogia, however, are the glass pilgrim bottles studied by Dan Barag.[23] These are small hexagonal, octagonal or square bottles of brown, greenish and blue glass, blown in moulds and thereby producing an intaglio design on the surface of the vessels. Two forms are characteristic—a bottle and a jug. The bottles have a short wide neck and a wide inward-folded rim. The jugs have handles and long necks. They are dated to the 6th and the early 7th century. It is probable that they enshrined holy oil from sacred sites, mainly from Jerusalem and the vicinity, and that they were carried by Christian and Jewish pilgrims. Barag organized them in three main groups, accor-

---

20 K. ERDMANN, 'Fatimid' rock crystal, in: *Oriental Art* 3 (1951), pp. 142–6, mainly p. 145.

21 This account was translated by P. KAHLE, Bergkristall, Glas und Glasflüsse nach dem Steinbuch von el-Berūnī, in: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 15 (1936), pp. 339–40.

22 J. HEYWORTH DUNNE (ed.), *Akhbār ar-Rādi wal Muttaki from the Kitāb al-Awrak by Abū Bakr Muhammad b. Yahyā as-Sūlī*, London 1935, p. 20.

23 D. BARAG, Glass pilgrim vessels from Jerusalem, in: *Journal of Glass Studies*, part I: 12 (1970), pp. 35–63; parts II and III: 13 (1971), pp. 45–63.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000303

ding to the different symbols which they bear. The first group is the Christian one, the second is the Jewish, and the third is the "unassigned" group containing vessels decorated with symbols which could be accepted by Jews as well as by Christians.[24]

A frequently-used motif is that of lozenges, which appear in a certain limited number of forms. The motif is depicted on the facets of the bottles and jugs from all three of the above-mentioned groups. Though it might be argued that these lozenges are purely decorative, some scholarly efforts have been made to suggest a symbolic meaning for them.[25] The meaning of these symbols, however, is still obscure and no satisfactory and clear-cut explanation has been suggested. Yet these stamped lozenges do recall the curved scutiform feet which appear on each of the four facets of the rock crystal bottles. The two-dimensional lozenges on the glass bottle were deeply carved on the rock crystal bottle and appear almost as a free three-dimensional form on each side of the square bottle.

Like the Byzantine metal ampullae which Grabar interpreted as encolpia, namely as hanging amulets, which bring luck to their owner and assure his safe return journey, these little bottles might also be regarded as amulets to be worn with the help of a string around the neck or to be hung from the pilgrim's belt. The accentuated rims around the lower part of the necks of such bottles might have served this purpose well. These ampullae, containing fragrant sacred oil, were probably presented to the churches shortly after the pilgrims' return as ex-votos.

Many ampullae of balsam and chrism are mentioned in the medieval inventories of church treasuries: 3 crystal ones in Augsburg, 5 little bottles and 2 vases with chrism in Bamberg, 2 little bottles with chrism in Merseburg, 2 little glass bottles with balsam in Staffelsee, a vase with sacred chrism in Wilten and 3 little bottles with chrism in Halberstadt.[26] The balsam and the chrism, both aromatic resinous substances, which naturally exude from various trees of the genus Balsamodendron (known also as Commiphora) and were then mingled with oil, were exported in the Middle Ages from the Near East, mainly from Arabia.[27] The best known and one of the most expensive of these fragrances was the true balsam or

---

[24] BARAG, Glass pilgrim vessels, part I, figs. A, B, BB.

[25] For a discussion of their meaning, mainly that they are a stylised representation of books, see BARAG, *Glass pilgrim vessels*, part I, pp. 43–4.

[26] B. BISCHOFF, *Mittelalterliche Schatzverzeichnisse*, München 1967, pp. 15, 18, 61, 91, 108, 151.

[27] On this subject see N. GROOM, *Frankincense and Myrrh*, London 1981.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000304

the balsam of Mecca. According to Pliny the Elder (AD 23–79) the price of a pint of balsam reached 1000 denarii; the basic cost of living in the second century AD in Roman Syria was approximately 120 denarii for a year.[28] These expensive oily perfumes were less frequently used in a profane context than in a religious one such as baptism, confirmation and unction or, as was mentioned above, as fragrant oil for lamps in sacred places and for anointing holy relics. Many medieval legends evolved around these oily aromatic liquids. Most such legends associated them with Paradise. More than that, in the Christian context the origin of all pleasant flavour is Christ himself, the source of all pleasant smells.[29] A pre-Christian apocryphal text written by an anonymous Jew tells us that the origin of that fragrant sacred oil is a specific tree in Paradise, the Tree of Mercy.[30] In the Hebrew version of the Letters of Prester John,[31] a well-known 12th-century narrative, the main and only source for the chrism is the sacred tree which is said to be found in Prester John's idyllic land. The chrism which issues from that tree is regarded as the blessed saliva of Christ. It is taken with the permission of the Pope by two patriarchs who send it directly to the Patriarch of Jerusalem. Later it is sent to the Pope in Rome and from there it is distributed all over the world.[32]

These legends might hint that almost any little bottle with fragrant oil which was brought from the East was to be regarded as a sacred object in the West, particularly beyond the Alps, where the legend of the Sainte Ampoule, with which St. Remi anointed King Clovis I, was prevalent.

The hypothesis that Muslim craftsmen took part in the manufacture of ampullae might be accepted, taking into consideration the continuity of the Christian cult of taking oil from holy places during the Islamic dominion and the adoption of this cult by the Muslims themselves.

Two Arabic documents from the Muthir al-Ghiram (1351) indicate that already in the time of ᶜAbd al-Malik pilgrims used to take sanctified oil from the lamps of the Dome of the Rock, and that processions, similar to

---

28 GROOM, *Frankincense and Myrrh*, pp. 154–6.

29 For the meaning of perfume in Christian religious contexts see B. KÖTTING, Wohlgeruch der Heiligkeit, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Ergänzungsband 9 (1982), pp. 168–75.

30 GESSEL, *Öl der Märtyrer*, p. 197.

31 E. ULLENDORFF, C. F. BECKINGHAM, *The Hebrew Letters of Prester John*, Oxford 1982.

32 *Ibid.*, pp. 62–5.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000305

those of the Christians in which the Holy Cross was anointed with fragrant oil, took place in the Dome of the Rock:[33]

"On the authority of Abū Bakr ibn al-Ḥārith, it is reported that, during the Khalifate of ᶜAbd al-Malik, the Sakhrah was entirely lighted with (oil of) the Midian Bān (the Tamarisk, or Myrobalan) tree, and oil of Jasmin, of lead colour. (And this, says Abū Bakr, was of so sweet a perfume, that) the chamberlains were wont to say to him: 'O Abū Bakr, pass us the lamps that we may put oil on ourselves therefrom, and perfume our clothes'; and so he used to do, to gratify them."[34]

> "Each day fifty and two persons were employed to pound and grind down saffron, working by night also, and leavening it with musk and ambergris, and rose-water of the Jūrī rose. At early dawn the servants appointed entered the Bath of Sulaimān ibn ᶜAbd al-Malik, where they washed and purified themselves before proceeding to the Treasure Chamber (al-Khazānah), in which was kept the (yellow perfume of saffron called) Khulūk. And, before leaving the Treasure Chamber, they changed all their clothes, and putting on new garments, made of the stuffs of Marv and Herat, also shawls (of the striped cloths of Yaman), called ᶜAsb; taking jewelled girdles, they girt these about their waists. Then, bearing the jars of the Khulūk in their hands, they went forth and anointed therewith the stone of the Rock, even as far as they could reach up to with their hands, spreading the perfume all over the same. And for the part beyond that which they could reach, having first washed their feet, they attained thereto by walking on the Rock itself, anointing all that remained thereof..."[35]

The vessels discussed above, then, might be an echo of the long tradition associated with the holy sites and of the continuation of the cultural phenomenon of bringing oil as eulogia even after the Islamic conquest. The fact that they are of rock crystal strongly suggests that they are a group of expensive ampullae for pilgrims of high rank, namely noblemen and prelates, who acquired such valuable mementoes or even received them as presents during their visits to holy places in the Near East.

---

[33] Both of them were translated into English by G. LE STRANGE, *Palestine under the Moslems*, London 1890, pp. 146–7.

[34] *Ibid.*, p. 147.

[35] *Ibid.*, p. 146.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000306

PLATES

XXXVIII/1 Rock crystal bottle, Arras, Cloister of the Dames Augustines.
XXXVIII/2 Rock crystal bottle, Burtscheid, St. Johannes.
XXXVIII/3 Rock crystal bottle, Cologne, St. Severin.
XXXVIII/4 Rock crystal bottle, Sens, Musées de Sens, Inv.D1/4.
XXXIX/1 Rock crystal bottle, Essen, Cathedral.
XXXIX/2 Rock crystal bottle, Düsseldorf, Hentrich Glass Collection.
XXXIX/3 Rock crystal bottle, Münster, Cathedral of St. Paul.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000307

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000308

Historistische Umbauarbeiten an der Zitadelle von Kairo vom 18. bis zum 20. Jahrhundert

Philipp Speiser, Stalden/Schweiz

Die 1176 n.Chr. gegründete Zitadelle (Taf. XL/1) von Kairo war schon mehrfach erforscht und beschrieben worden. Die ausführlichsten Arbeiten stammen von Paul Casanova, K. A. C. Creswell und Nasser Rabat.[1] Alle diese Untersuchungen befassen sich aber nur mit der ayyubidischen (1171–1250) und mamlukischen (1250–1517) Epoche, zweifellos den qualitätvollsten Abschnitten in der über achthundertjährigen Baugeschichte. Der Zusammenbruch des mamlukischen Sultanats stellte jedoch keineswegs das Ende der baulichen Entwicklung der Zitadelle dar.[2] In den darauffolgenden Jahrhunderten fanden ebenfalls zahlreiche Baumaßnahmen statt, die, mit Ausnahme der Muhammad Ali Moschee, bisher von Edmond Pauty und Gaston Wiet gestreift und lediglich in zwei unlängst erschienenen Broschüren näher beschrieben wurden.[3] Eine eingehendere Beschreibung dieser architektonischen Leistungen fehlt bisher. Aus diesem Grunde sollen im folgenden an einigen ausgewählten Beispielen die baulichen Eingriffe und ihre Hintergründe seit dem ausgehenden 18. Jh. bis zum 20. Jh. skizziert werden. Die Bauten selbst stellen ein bisher nur

---

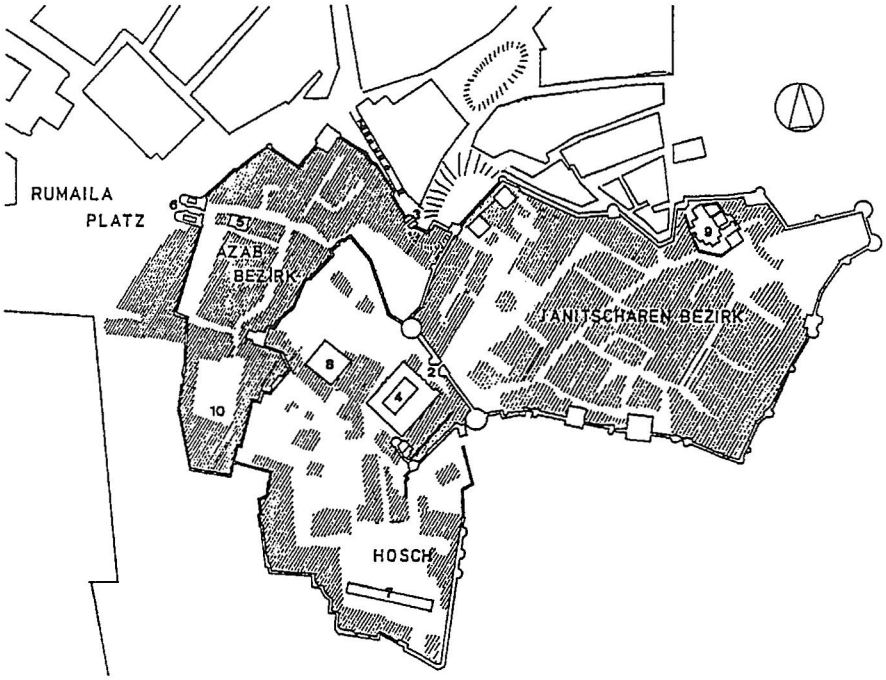
1 P. Casanova, Histoire et description de la Citadelle du Caire, in: *Mémoires de la Mission archéologique française au Caire*, Bd. VI (1894–1897); K. A. C. Creswell, *The Muslim Architecture of Egypt*, II, New York 1978 (Nachdruck), S. 1–40, Tafel 1–13, Fig. 1–15; Nasser Rabat, *The Citadel of Cairo, 1176–1341: Reconstructing Architecture from Texts*, M.I.T. 1991 (= unveröffentl. Doktorarbeit).

2 Zur Bedeutung der Zitadelle unter den Mamluken, vgl. D. Behrens-Abouseif, The citadel of Cairo, stage for mamluk ceremonial, in: *Annales Islamologiques*, Bd. XXIV (1988), S. 25–79.

3 E. Pauty, L'Architecture au Caire depuis la conquête ottomane (vue d'ensemble), in: *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale*, Bd. XXXVI (1936–1937), S. 1–69; G. Wiet, *Mohammed Ali et les beaux arts*, Kairo 1949; N. Rabat, *The Citadel of Cairo*. The Aga Khan Award for Architecture, Bern 1989 (=1989 Award Presentation Ceremony, Egypt); W. Lyster, *The citadel of Cairo. A history and guide*, Kairo 1990.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000309

wenig beachtetes Ensemble dar, das ein besonders gutes Beispiel für die Rezeption architektonischer Ideen und Formen bildet.



1 Hauptzugangsweg
2 Bab al-Qulla (16. Jh.)
3 Bab al-Mudarrag (1183)
4 an-Nasir Muhammad Moschee (1335)
5 Ahmed Kathuda Moschee (1697)
6 Bab al-Azab (1754)
7 Gouverneurspalast (n. 1517)
8 Großer Diwan (14. Jh.)
9 Sulaiman Pascha Moschee (1528)
10 Stallungen

1. Die Zitadelle zur Zeit der französischen Besetzung (1798-1803)

Als Selim II im Jahre 1517 Ägypten eroberte, ließ er zwar die Zitadelle, bisher Residenz der mamlukischen Sultane und ihrer Leibgarde, plündern, doch blieb die Anlage weiterhin Herrschersitz.[4] So wohnte dort fortan der osmanische Gouverneur zusammen mit den beiden wichtigsten Heeresteilen, dem Janitscharen- und dem Azab-Regiment. Dabei fand eine klare räumliche Zwei- bzw. Dreiteilung des Burghügels (Abb. 1) statt. Der

[4] Zur Bedeutung von Zitadellen im osmanischen Reich, vgl. J. BACHARACH, Administrative Complexes, Palaces and Citadels. Changes in the Loci of Medieval Muslim Rule, in: I. BIERMAN, RIFA'AT ABOU AL-HAJ und D. PREZIOSI (Hrsg.), *The Ottoman City and Its Parts*, o. O. 1991, S. 111–128.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000310

nördliche Festungsring wurde von den Janitscharen beansprucht, den südlichen teilten sich der osmanische Gouverneur, der sich im mamlukischen Garten- oder Hosch-Areal auf der Südseite niederließ, und die Azab-Truppe.[5] Letztere belegte vornehmlich den ganzen Westsektor oberhalb des Rumaila-Platzes. Diese räumliche Aufteilung spiegelte bezeichnenderweise auch die politische Situation des osmanischen Statthalters wider, nur wenigen dieser Würdenträger gelang es, sich gegen die beiden oft rivalisierenden Heeresteile durchzusetzen. Im weiteren hatte diese Dreiteilung der Zitadelle zur Folge, daß sich die drei Abschnitte baulich unabhängig voneinander entwickelten. Das vom Gouverneur beanspruchte Areal, der Hosch, erhielt im Laufe der Zeit eine neue Münze, ein Diwangebäude und einen neuen Palast. Im Nordabschnitt dagegen entstand allmählich ein gehobenes Stadtviertel, u.a. mit Häuserzeilen, Bädern, Märkten und Moscheen. Diese Umgestaltungen hingen damit zusammen, daß die Janitscharen nicht mehr allein in Kasernen lebten, sondern in zunehmendem Maße mit ihren Angehörigen. Das berühmteste Bauwerk dieser Zeit ist zweifellos die im Jahre 1528 von Gouverneur Sulayman Pascha errichtete Moschee, die mit ihrem überkuppelten Gebetsraum und dem bleistiftförmigen Minarett der osmanischen Bautradition verpflichtet war.[6] Ganz anders die Azab-Truppe, die weiterhin kaserniert blieb, aber im Laufe der Zeit ihre Unterkünfte, Stallungen, Zeughäuser und Munitionsdepots erweiterte und somit immer mehr Fläche beanspruchte. Ungeachtet dieser im einzelnen erheblichen Veränderungen blieben die historischen Befestigungsanlagen und das unter den Mamluken entstandene räumliche Konzept, mit einem nördlichen und südlichen Festungsring, weitgehend erhalten. Die mamlukischen Palastanlagen hingegen waren seit der osmanischen Eroberung wohl nicht mehr richtig genutzt und zerfielen daher allmählich.

Im Jahre 1754 verfügte der damalige Kommandant der Azab-Truppe, Radwan Kathuda al-Galfi, in Anbetracht wachsenden Raumbedarfs, die Erneuerung der Mauer direkt oberhalb des Rumaila Platzes und die Errichtung eines mächtigen Torbaus (Taf. XL/4).[7] Dieses Tor soll hier als erstes Beispiel für die Rezeption architektonischer Formen vorgeführt werden. Das Bab al-Azab mit seinen vorspringenden Türmen bildet nämlich eine

---

5 Zum sog. Hosch, vgl. RABAT, *Citadel*, S. 17 f.

6 Zu diesem Bau vgl. PAUTY, *Architecture Ottomane*, passim, bes. Taf. IVb; RABAT, *Citadel*, S. 21–23; LYSTER, *Citadel of Cairo*, S. 81 f.

7 Es wird angenommen, daß sich an dieser Stelle bereits früher ein Tor befand, vgl. RABAT, *Citadel*, S. 23 f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000311

höchst bemerkenswerte Kopie des im Jahre 1087 von den Fatimiden errichteten Bab al-Futuh (Taf. XL/3), das sich in der nördlichen Stadtmauer befindet. Man weiß nicht, was Radwan Kathuda veranlaßt hatte, gerade einen fatimidischen Torbau zu kopieren. Waren es ideologische oder architektonische Überlegungen oder beides zusammen? Das Bab al-Azab stellt einen eindrücklichen Beleg dafür dar, daß das Kopieren von historischen Bauten bereits vor dem Zeitalter des Historismus ein durchaus üblicher Vorgang war. In Ägypten hat diese Technik gar eine Tradition von etwa zwei Jahrtausenden.[8] Dieses Tor wurde übrigens ca. hundert Jahre später nochmals umgestaltet, als der Khedive Ismail bei der Neugestaltung des Rumaila Platzes um 1870 statt eines frontalen zwei seitliche Auffahrtswege bauen und gleichzeitig die Balustraden mit Miniaturtürmen (Taf. XL/4) versehen ließ. Letztere sind, ebenso wie die beiden neogotischen Zierfenster auf der Innenseite, eine direkte Anleihe an das Formenrepertoire des europäischen Historismus. Diese Baumaßnahmen aus dem 19. Jhdt könnten von einem der europäischen Baumeister stammen, die sich damals in größerer Zahl in Kairo aufhielten.[9]

Wohl wegen ihrer begrenzten Dauer (1798–1801) führte die Besetzung der Franzosen zu keiner nennenswerten Umgestaltung der Zitadelle, obwohl dort ein größeres Truppenkontigent unterkam. Das französische Hauptquartier befand sich jedoch am Westrand Kairos an der Ezbekiya-Niederung, dem heutigen Opernplatz. Hingegen verdanken wir den französischen Geometern und Wissenschaftlern die erste kartographische Aufnahme (Abb. 1) und eine detaillierte Beschreibung der Gesamtanlage, die später in der berühmten *Description de l'Egypte* veröffentlicht wurde.[10] Aus diesem Bericht und den dazugehörigen Illustrationen geht eindeutig hervor, daß die ganzen mamlukischen Palastanlagen und auch die meisten späteren Großbauten zu diesem Zeitpunkt verlassen und teilweise eingestürzt waren.[11]

---

8 Die Architektur der ptolemäischen und römischen Tempel Ägyptens, wie Edfu, Dendera, Philae etc., lehnt sich eng an die um tausend Jahre älteren Anlagen der 18. und 19. Dynastie an.

9 Zu diesem Thema vgl. M. SCHARABI, *Kairo, Stadt und Architektur im Zeitalter des europäischen Kolonialismus*, Tübingen 1989, passim, insbes. S. 63–123.

10 E. JOMARD, Description abrégée de la ville et de la citadelle du Caire, in: *La Description de l'Egypte*, État Moderne, Bd. XVIII (2), Paris 1822, S. 347–63, 518–22; *Description*, Planches I, Paris 1822, Tafel 36.

11 *Description*, État Moderne, Planches I, Paris 1822, Tafel 67–71.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000312

Nach dem französischen Intermezzo übernahm im Jahre 1805 der osmanische Heerführer Muhammad Ali als Gouverneur endgültig die Macht in Ägypten. Aus Sicherheitsgründen verlegte er im Jahre 1807 seinen Wohnsitz auf die Zitadelle.[12] Allerdings bleibt unklar, wie oft er sich dort aufhielt — sicherlich im Frühjahr 1811, als er über 400 Mamluken in der Festung in einen Hinterhalt lockte und damit seine Machtposition endgültig festigte. Aufgrund des prekären Bauzustandes verfügte der neue Herrscher die Freiräumung des Nordabschnittes mit Ausnahme der Sakralbauten und der Befestigungsmauern. Es muß sich dabei ebensosehr um eine bauliche wie ideologische Maßnahme gehandelt haben, denn die Erinnerung an frühere Machtgruppen sollte endgültig getilgt werden. Dieses Vorhaben wurde allerdings erst nach 1825 in die Tat umgesetzt. Etwa um 1810 erfolgte bereits die Instandsetzung der Fortifikationen, die mit Geschützöffnungen und Mauerkronen nach eindeutigem Istanbuler Vorbild bestückt wurden.[13]

An Stelle der osmanischen Gouverneursresidenz ließ Muhammad Ali 1812 einen Neubau, den Gawhara- oder Schmuck-Palast, mit Nebenanlagen für seinen Hofstaat errichten. Dazu berichtet der Chronist al-Gabarti: "Die Gebäude wurden nach einem neuen Plan und gemäß der griechischen Methode gebaut. Die meisten Gebäude waren aus Holz, und man errichtete zuerst den Ober- und anschließend den Unterteil."[14] Diese zugegebenermaßen etwas verwirrende Beschreibung läßt sich folgendermaßen aufschlüsseln: Mit Holzbauten sind nicht etwa Chalets, sondern Holzkonstruktionen gemeint, deren Tragstruktur — offenbar von oben nach unten — mit einer Spalierlattung verkleidet, und die anschließend höchstwahrscheinlich verputzt wurden. Holzbauten waren in der Tat eine Neuheit in der bisher wegen mangelnder Holzvorkommnisse von Ziegel und Stein dominierten Architekturlandschaft Ägyptens. Ganz offensichtlich hatte sich der Holzimport im 19. Jh. wesentlich verbilligt. Wie der Franzose Driault feststellte, standen diese Neubauten in der Tradition der damals üblichen Bauweise der osmanischen Hauptstadt.[15] Der Ausdruck "griechische Methode" muß sich entweder auf klassizistische Fassadengestaltungen oder auf die Nationalität der Baumeister beziehen. Man hat es hier also eindeutig mit der Rezeption ausländischer Bauformen zu tun. Wenig schmeichelhaft äußerte sich der Reisende Bramsen über die Architektur dieser

---

[12] Vgl. WIET, *Mohammed Ali*, S. 105.
[13] Vgl. WIET, *Mohammed Ali*, S. 106.
[14] Vgl. WIET, *Muhammad Ali*, S. 105 f.; E. PAUTY, *L'Architecture Ottomane*, S. 69.
[15] Vgl. WIET, *Muhammad Ali*, S. 106.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000313

Bauten: "Der Palast ist ohne jeglichen Geschmack und architektonische Qualität gebaut, und der größte Teil ist bereits wieder eingestürzt."[16] Daß im Jahre 1818 die Sanierung der Zitadelle noch nicht weit fortgeschritten sein konnte, geht aus einer Notiz des Grafen Frobin hervor, der vom baufälligen Zustand der Gesamtanlage berichtet und darauf hinweist, daß in den Ruinen des Großen Diwans von an-Nasir Muhammad Löwen gehalten wurden.[17]

1820 brannte der Gawhara-Palast völlig nieder, während sich Muhammad Ali in seiner Nil-Residenz einige Kilometer nördlich der Hauptstadt in Schubra aufhielt, ebenfalls ein Meisterwerk europäisch-orientalischer Kunst.[18] Bereits ein Jahr später entstand auf der Zitadelle ein neuer Palast, der aber eher einfach gestaltet gewesen sein muß. Dies geht aus der Beschreibung eines gewissen Henninger hervor, der u.a. einen Innenhof und ein Zimmer mit einem Wasserbecken aus Marmor erwähnt.[19] Zur Innenausstattung notierte er neben gemalten Arabesken das fast völlige Fehlen von Mobiliar und das Vorhandensein einer englischen Küchenuhr — offensichtlich wurden schon damals nahöstliche Potentaten mit Billigware beschenkt. So kurz Henningers Beschreibung auch ist, zeigt sie deutlich, daß das Herrscherhaus in dieser Zeit offensichtlich an traditionellen Innenausstattungen mit Teppichen und Kissen festhielt.

Am 22. März des Jahres 1827 verwüstete eine Explosion des Pulvermagazins den gesamten Südabschnitt und damit auch den erwähnten Palast. Diesen Unglücksfall nahm Muhammad Ali zum Anlaß für die schon lange geplante, grundlegende Neugestaltung der Zitadelle (Abb. 2). Innerhalb der Mauerringe der beiden Festungsabschnitte wurden mit Ausnahme der Sakralbauten alle Profanbauten bzw. deren Überreste abgebrochen und mit dem freiwerdenden Schutt im Südabschnitt, sowohl auf der Westseite, auf dem mamlukischen Palastareal und auf der Südseite, im Hosch, dem Standort der niedergebrannten Residenzen das Gelände eingeebnet. Unmittelbar hinter dem Bab al-Azab und dem anschließenden Mauerabschnitt entstand eine neue Artillerie-Plattform.

Muhammad Ali veränderte aber nicht nur die Terrainverhältnisse im Inneren der Zitadelle, sondern auch ihren Nordzugang. Zu diesem Zweck ließ er 1826 das Bab al-Wastani (mittleres Tor) neben dem gleichnamigen

---

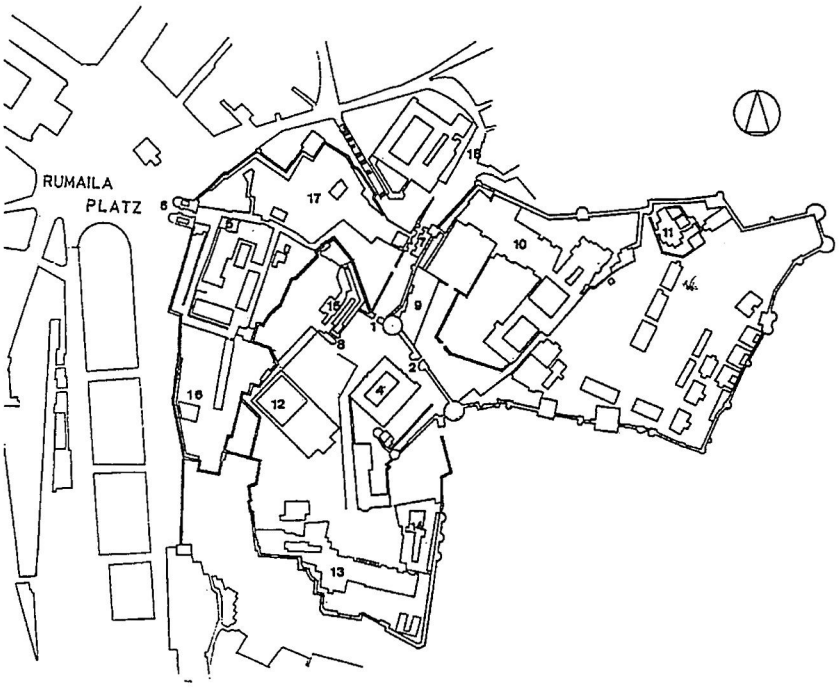
16 Zit. nach WIET, *Muhammad Ali*, S. 106.

17 Ebd.

18 Vgl. zu diesem Bau, E. PAUTY, *l'Architecture ottomane*, S. 50-58, Abb. 30–31, Tafel XVIII—XX; WIET, *Muhammad Ali*, S. 129–194.

19 Vgl. WIET, *Muhammad Ali*, S. 107.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000314



1 Bab al-Wustani (1826)
2 Bab al-Qulla (16. Jh./n. 1820)
3 Historischer Zugangsweg (12. Jh.)
4 an-Nasir Muhammad Moschee (1335)
5 Ahmad Kathuda Moschee (1697)
6 Bab al-Azab (1754)
7 Bab al-Gadid (1828)
8 Bab al-Alam (1882)
9 Schul-Diwan
10 Haremspalast (1827)
11 Sulaiman Pascha Moschee (1528)
12 Muhammad Ali Moschee (1830-1857)
13 Gawhara-Palast (n. 1820)
14 Münze (1812)
15 Gefängnis (n. 1880)
16 Stallungen
17 Zeughaus und Munitionsfabrik
18 Fahrstraße (n. 1820)

2. Die Zitadelle am Ende des 19. Jhs.

Wehrturm aus dem 16. Jh. errichten und 1828 das Bab al-Gadid (neues Tor) (Taf. XL/2) unmittelbar neben dem ayyubidischen Bab al-Mudarrag (Treppentor). Beide Tore sind in einem historisierenden Stil errichtet und zeichnen sich durch breite Durchfahrten aus, die das Passieren mit einem Wagen ermöglichten. Für dieses erst seit den Franzosen in Ägypten bekannte Fortbewegungsmittel wurde nördlich des Bab al-Gadid ein breiter,

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000315

in einer weiten Schleife ansteigender Fahrweg angelegt.[20] Die neue Doppeltoranlage bildete sozusagen die Sicherheitsschleuse, von der aus man in den südlichen Mauerring mit den öffentlichen Bauten gelangte. Der nördliche Mauerring, der der Herrscherfamilie vorbehalten blieb, war durch das aus dem 16. Jh. stammende Bab al-Qulla erreichbar, das um 1830 mit einem neuen Aufbau versehen worden war. Damit wurde das alte Konzept umgedreht, demzufolge der Nord- den Südabschnitt sichert.

Die bereits erwähnten Aufschüttungen begruben nicht nur die Überreste zahlreicher mamlukischer Paläste unter sich, sondern sie erlaubten es auch, auf einem freien Areal neue Großbauten zu errichten. Freistehende Bauten, teilweise von Grünanlagen umgeben, waren für Ägypten seit der islamischen Eroberung eher unüblich. Zwei Einflüsse lassen sich hier wohl ausmachen: Zum einen könnte es sich um eine bewußte Imitation der lockeren Bebauungsweise des Topkapi-Serail handeln und zum andern auch um die Übernahme europäischer Palast-Architektur-Konzeptionen. Man denke insbesondere an Schinkels Projekt aus dem Jahre 1834, auf der Akropolis von Athen einen neuen Königspalast zu errichten.[21] Politisch gesehen ging es in beiden Fällen in erster Linie darum, die Inbesitznahme des Landes auch architektonisch zu unterstreichen und die Herrschaft durch Rückgriff auf den historischen Herrschersitz zu legitimieren.

An Bauten waren eine neue Residenz mit Audienzhalle, Räumlichkeiten für das Finanz- und Innenministerium sowie zwei weitere private Paläste und eine neue große Moschee vorgesehen. Verschiedene Architekten mußten in der Folgezeit Entwürfe dazu ausarbeiten. Unter ihnen befand sich u.a. der aus Marseille stammende Pascal Coste, der insbesondere durch seine Publikationen der islamischen Baudenkmäler Kairos und Persiens berühmt wurde. Sein Werk über Kairo verdankt seine Entstehung übrigens diesen Projekten, da Coste, ganz dem Historismus verpflichtet, zuerst einmal alle wichtigen Bauten der Hauptstadt studierte, um dann in der entsprechenden Formensprache Neubauten zu entwerfen.[22] Zu seinem großen Verdruß gingen jedoch die Aufträge an eine Gruppe armenischer und osmanischer Architekten, die, wie Coste bitter bemerkte, einen direk-

---

[20] Kaleschen blieben bis ca. 1850 ein Privileg der Herrscherfamilie, vgl. WIET, *Muhammad Ali*, S. 91–104; J. ABU LUGHOD, *Cairo 1001 years of the City Victorious*, New Jersey 1973, S. 95.

[21] A. GRISEBACH, *Carl Friedrich Schinkel, Architekt, Städtebauer, Maler*, München—Zürich 1981, S. 156 ff., Abb. 96–98.

[22] P. COSTE, *Architecture arabe ou monuments du Caire, mesurés et dessinés de 1818 à 1825*, Paris 1837–39.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000316

teren Zugang zum Pascha hatten.[23] Dies wiederum ist ein deutlicher Hinweis darauf, wer damals das Architekturgeschehen in Ägypten beherrschte und welcher Baustil dominierte.

Muhammad Alis wichtigste Neubauten im Südabschnitt waren der mittlerweile dritte Gawhara Palast, ein West-Ost gerichteter, zweigeschossiger, langgestreckter, zweiflügliger Bau mit Innenhof (Taf. XLI/1).[24] Im Ostflügel befanden sich die Büros seiner Administration und im Westflügel seine Privatgemächer und ein großer Audienzsaal. 1840 beschrieb Lord Lindsay die Audienzhalle als vornehmen Salon, ohne Mobiliar außer den entlang drei Raumseiten ausgelegten Sitzkissen.[25] Die nach Westen hin gestaffelte Fassade ist nur im Eingangsbereich und im Erdgeschoß in Kalkstein, im Obergeschoß jedoch als verputzte Holzkonstruktion ausgeführt. Die hohen Fenster mit Fensterläden und vereinzelten Ochsenaugen sowie die geschwungenen Dachgesimse zeigen den Einfluß des türkischen Barock. Rund um den Gawhara-Palast befinden sich Grünanlagen. Nasser Rabat charakterisiert den Bau zutreffend als Amalgam aus französischem und italienischem Neobarock mit Kiosken und Gärten nach osmanischem Vorbild.[26]

Zweifellos der größte Bau ist die Muhammad Ali Moschee (Taf. XLI/2), die 1828 bzw. 1830 begonnen und 1857, und damit nach dem Tode des Erbauers, vollendet wurde.[27] Als Architekt wird gelegentlich ein gewisser Yusuf Boshnak Effendi erwähnt, eine Zuschreibung, die nach den jüngsten Untersuchungen von Mohammad al-Asad aber nicht unbedingt zu halten ist.[28] Der Sakralbau besteht aus einem 53 m x 53 m großen Vorhof mit umlaufenden Arkaden und einer ebenfalls quadratischen (41 m x 41 m) Gebetshalle, die mit einer mächtigen 52 m hohen Kuppel (Durchmesser 21 m) überwölbt ist, die wiederum auf vier Säulen ruht und an die sich auf jeder Seite eine Halbkuppel und über den Eckzwickeln je eine kleine Kuppel anschließt. Die Endpunkte der *Qibla*-Wand sind durch zwei über

---

23 WIET, *Muhammad Ali*, S. 134.

24 Größere Teile des Westflügels fielen 1972 einem Brand zum Opfer.

25 LYSTER, *Citadel of Cairo*, S. 75–77.

26 N. RABAT, *Citadel*, S. 29.

27 Vgl. zu diesem Bau u.a. LYSTER, *Citadel*, S. 73–75; MAHMUD AHMAD, *Histoire et description de la mosquée de Muhammad Ali*, Kairo 1935; L. HAUTECŒUR und G. WIET, *Les Mosquées du Caire*, 2 Bde, Paris 1932, S. 344, 347, 352 f., Abb. 31, Tafel 244–247; Mohammad AL-ASAD, The Mosque of Muhammad Ali in Cairo, in: *Muqarnas* IX (1992), S. 39–55.

28 Vgl. M. AL-ASAD, *The Mosque of Muhammad Ali*, S. 48 f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000317

80 m hohe Minarette markiert.[29] Als Baumaterial wurde lokaler Kalkstein verwendet, zusätzlich aber das Erdgeschoß innen und außen mit Alabaster verkleidet — daher auch der Name Alabastermoschee.[30] Im Zentrum des Innenhofes befindet sich ein Brunnen für die rituellen Waschungen, dessen Dach sich auf korinthische Säulen abstützt und das im Innern mit europäischen Landschaftsmalereien versehen ist. Auf der Westseite des Innenhofes steht ein Uhrenturm aus Messing, ein Geschenk des französischen Königs Louis Philippe zum Dank für die Überlassung des Obelisken, der auf der Place de la Concorde in Paris steht. Im Gebetsraum, rechts neben dem Eingang, liegt das Grabmal von Muhammad Ali, deutlich erkennbar am marmornen, mit türkischen Rokoko-Ornamenten verzierten Kenotaph, der durch ein Gitterwerk aus Bronze vom restlichen Gebetsraum abgegrenzt wird. Besonders auffällig sind auch die beiden *Minbar*e, wobei der größere, ein üppig dekoriertes Holzmöbel, vom Erbauer in Auftrag gegeben wurde, aber wegen seiner Größe unterhalb der Kuppel aufgestellt werden mußte. Der zweite, rechts neben der Gebetsnische stehende *Minbar* aus Alabaster wurde von König Faruq gestiftet und hat einen wesentlich strengeren geometrischen Dekor. Die Alabasterverkleidung des *Mihrabs* stammt ebenfalls von Faruq, der im Gebetsraum einige Renovierungsarbeiten vornehmen ließ, als die zentrale Kuppel 1939 erneuert werden mußte.[31] Mohammad al-Asad weist zurecht darauf hin, daß diese Moschee eindeutig von den imperialen Sakralbauten Istanbuls beeinflußt ist und sich nicht in die osmanische Architekturtradition Ägyptens einordnen läßt,[32] und nur die oktogonale Überleitungszone unterhalb der Kuppel stammt direkt aus dem lokalen mamlukischen Formenrepertoire. Ein genaues Vorbild läßt sich allerdings nach demselben Autor nicht ausmachen, vielmehr handelt es sich um eine Anlage, die kaleidoskopartig die Stilelemente einer nahezu dreihundertjährigen Bautradition enthält — einer Bautradition, die, und dies ist nun äußerst wichtig, nicht von Kairo, sondern von Istanbul geprägt ist. Dieser Einfluß wird aber nicht nur in der

---

29 Muhammad Ali wagte es offensichtlich, zwei Minarette, das Privileg der Sultansmoscheen des osmanischen Reiches, zu errichten.

30 Mohammad al-Asads Annahme, daß es sich um Marmor handele, ist ein eindeutiger Irrtum, vgl. *The Mosque of Muhammad Ali in Cairo*, S. 39.

31 Vgl. dazu Comité de Conservation des Monuments de l'Art Arabe, *Exercices 1936—1940*, Bd. 38 (1944), S. 149, 207, 250; H. FRÖHLICH, Ein "Ungläubiger" Aarauer rettete die Kairoer Hauptmoschee, in: *Tagblatt* 7, Nr. 267 (14. November 1987), S. 1 f.

32 M. AL-ASAD, *The mosque of Muhammad Ali*, S. 43–51.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000318

Architektur, sondern bereits bei der Wahl des Bauplatzes spürbar. Im Gegensatz zur Stadt am Bosporus liegt Kairo in einer Ebene, und auf dem einzig dominierenden Hügel steht die Zitadelle, der ideale Standort, um das Konzept der Istanbuler Moscheen in Ägypten zu reproduzieren. Daß der mit der Hohen Pforte rivalisierende Muhammad Ali gerade deren Architektur imitierte, lag wohl daran, daß er diese Bauten einerseits bewunderte und andererseits beweisen wollte, daß fortan auch in seinem Reiche Moscheen imperialen Stiles gebaut werden konnten.[33] Wie stark der Standort und die Dimensionen und nicht die Funktion den Bau bestimmten, geht allein schon daraus hervor, daß auf der Zitadelle gar kein Bedarf für eine Anlage war, die 6500 Gläubige aufnehmen konnte, da dort eigentlich nur der Herrscher mit seinem Gefolge zum Gebete zugelassen war. Hauptkultort für die Bevölkerung blieb weiterhin die al-Azhar-Moschee im Stadtzentrum. Mohammed al-Asad weist auch zu Recht darauf hin, daß die Moschee ursprünglich nicht als Grabanlage des Herrschers konzipiert war, da sonst sicherlich ein Mausoleum oder eine Türbe gebaut worden wäre.[34]

Ein weiteres historistisches Beispiel im südlichen Mauerring bildet der 1882 von den Engländern errichtete neogotische Torbau, Bab al-Alam (Taf. XLI/3), der an der Nordseite des Vorhofes der Moschee anschließt.[35] Diese architektonische Kuriosität bildete den Eingang zu dem dahinterliegenden Militärgefängnis und der im 19. Jh. gegründeten Artillerieschule.[36] In dem einst von der Azab-Truppe beanspruchten Westsektor wurden unter Muhammad Ali neue Kasernen, Zeughäuser, Stallungen und eine Munitionsfabrik gebaut.

Der nördliche Mauerring ist über das bereits erwähnte Bab al-Qulla zu betreten, das ebenfalls von Muhammad Ali erneuert wurde. Es handelt sich wie schon beim Bab al-Azab um eine Doppelturmanlage. Innerhalb des nördlichen Mauerrings liegen außer dem Schuldiwan oder Erziehungsministerium drei Paläste, die miteinander verbunden sind und gemeinsam den sog. Haremspalast (Taf. XLI/4) bilden, in dem die Herrscherfamilie bis 1874 lebte. 1882 wurde die Anlage als Militärhospital der Briten

---

33 Diese Fälle von oft größenwahnsinnigen Imitationen sind durch die ganze Architekturgeschichte zu beobachten, so z.B. in jüngster Zeit die Kopie, allerdings wesentlich größer, des Petersdomes in Yamoussoukro, dem Geburtsort des Staatspräsidenten der Elfenbeinküste, Houphouet Boigny.

34 M. AL-ASAD, *The mosque of Muhammad Ali*, S. 50.

35 Zum Bab al-Alam vgl. A. M. SAFAWAT EL-ALFY, *Police National Museum*, Kairo 1986, passim.

36 In diesen beiden Gebäuden befindet sich seit 1986 das Polizeimuseum, vgl. Anm. 35.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000319

umgebaut, und seit 1946 ist in zweien der Paläste das ägyptische Militärmuseum untergebracht.[37] Der größte Palast ist der östliche, der aus dem Jahre 1826 stammt und Waisenkindern aus Pascha- und Mamlukenfamilien, die Offiziersanwärter waren, als Wohnheim diente.[38] Das Gebäude umfaßt drei Stockwerke mit einer Vielzahl von Räumen, die um einen Innenhof angeordnet sind. Der mittlere und westliche Palast, die nicht ganz rechtwinklig dazu liegen, sind ebenfalls dreigeschossig mit einer großen Eingangshalle und zahlreichen Prunkräumen. Einen besonders guten Eindruck des angestrebten Luxus vermittelt das noch erhaltene, völlig mit Marmor verkleidete Bad im Erdgeschoß. Der gesamte Außenbau überzeugt durch seine klare Gliederung, und nur an wenigen Stellen verraten ornamentierte Teile osmanische Vorbilder.

Um 1870 führte der Khedive Ismail nochmals größere Restaurierungsarbeiten an der Zitadelle durch, die aber nur zu unerheblichen baulichen Veränderungen führten. Danach erlischt die Bautätigkeit, da die Herrscher fortan in dem 1874 fertiggestellten Abdin-Palast residierten, der sich ebenso wie die verschiedenen Ministerien in dem neuangelegten Abdin-Viertel in der Stadt befindet. Damit hatte die Zitadelle ihre Bedeutung als Herrschersitz und Machtzentrum endgültig verloren, auch wenn sie von 1880 bis 1945 Hauptquartier der britischen Streitkräfte blieb.

Das Bemerkenswerte an den Umgestaltungen der Zitadelle im 18. und 19. Jh. scheint mir weniger das architektonische Resultat als die Vorgehensweise zu sein. An der Zitadelle lassen sich nämlich eindeutig zwei unterschiedliche Auffassungen bezüglich der Behandlung historischer Bausubstanz nachweisen. Die erste war konservierender Natur und betraf die Befestigungen, die instandgesetzt und nur geringfügig verändert wurden. Auch neugeschaffene Teile, insbesondere die Torbauten, ordneten sich stilistisch dem bereits Vorhandenen unter. Ganz anders war die Behandlung des Inneren der Zitadelle, denn mit Ausnahme der Sakralbauten erfolgte dort die völlige Eliminierung der bestehenden Bausubstanz und damit auch der Zeugnisse früherer Herrscher. Die anschließend errichteten Neubauten nahmen sowohl in ihrer Anordnung wie in ihrem Stil keinerlei Rücksicht auf Vorgängeranlagen, sondern sie waren weit stärker von dem zeitgleichen Rokoko-Stil Istanbuls geprägt, der ja auch bereits abendländische Stilelemente inkorporierte. An diesen Bauten wird die Absicht deutlich, mit der lokalen, von den Mamluken stark mitgeprägten Architekturtradition

---

37 Diese Anlage wurde 1939 als Denkmal klassiert, vgl. *Comité*, Bd. 38, S. 222 f.

38 N. RABAT, *Citadel*, S. 30 f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000320

endgültig zu brechen. Muhammad Ali inszenierte seine Machtübernahme in Ägypten durch die Wiederbelebung der historischen Festungsanlage, die ihm gleichzeitig als Baugrund neuer Großbauten diente, die eindeutig mit Istanbul rivalisieren sollten.

Dies geschah in einer Zeit, als in Europa unter dem Einfluß des Klassizismus und Historismus historische Bausubstanz oft als Versatzstücke in Neuplanungen einbezogen wurden. Man denke beispielsweise nur an die vielen Stadttore, um die herum, nach Abbruch der zugehörigen Stadtmauern, große Plätze angelegt wurden, oder an Schinkels bereits erwähnten Schloß-Entwurf auf der Akropolis. Ob Muhammad Ali von Schinkel wußte, oder ob Männer wie Pascal Coste Historismus-Ideen in Ägypten verbreiteten, läßt sich heute nicht mehr feststellen. Sicher ist jedoch, daß bei all diesen Vorgängen die Rezeption architektonischer Formen eine wichtige Rolle spielte und zwar gleichermaßen als gestalterisches wie als ideologisches Mittel.

TAFELN

XL/1 Die Zitadelle von Kairo um 1880, historische Aufnahme von E. Béchard und A. Palmieri.
XL/2 Das Bab al-Wustani.
XL/3 Das Bab al-Futuh vor 1840, nach Robert Hay und J. C. Bourne.
XL/4 Das Bab al-Azab.
XLI/1 Der Gawhara Palast um 1890, historische Aufnahme von Beato.
XLI/2 Die Muhammad Ali Moschee.
XLI/3 Das Bab al-Alam.
XLI/4 Der Haremspalast.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000321

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000322

Rezeption der Astronomie und beigeordneter künstlerischer Gestaltungen unter gewandelten Aspekten im abbasidischen Kalifat

Johanna Zick-Nissen, Berlin

Wer im islamischen Kunsthandwerk figürliche Gestaltungen aus dem Gebiet der wissenschaftlichen Astronomie des 9.–11. Jh. betrachtet und sie schriftlichen Angaben der Zeit gegenüberstellt, erhält eine Vorstellung vom Aufnehmen, Übertragen und Verarbeiten griechisch-römischer, sowie vorderasiatischer und indoasiatischer Überlieferungen. Zunächst Aufgenommenes wird teils eleminiert, teils durch regionale Einflüsse verändert und neu kombiniert. Daraus entsteht im Bereich der Sternkunde eine überregionale Kultur vom Mittelmeer bis nach Mittelasien, deren grundlegende schriftliche Zeugnisse und künstlerische Gestaltungen noch zu Ende des 13. Jh. im ayyubidischen Nordsyrien oder im 15./16. Jh. im osmanischen Reich in sinnvoller Verbindung mit kunsthandwerklichen Objekten angetroffen wird.[1]

Die Frage nach weiteren Überlieferungen stellt sich besonders im irakischen Kulturbereich ab Mitte des 9. Jhs., wenn bestimmte eigenartige Figuren, die teilweise der westlich-klassischen Tradition folgen, dann aber mit graphischen Markierungen verbunden sind, in vergleichbarer Gestaltung und Anordnung sowohl auf Sterntafeln und bei astronomischen Geräten als auch in der künstlerischen Bemalung von Feinkeramikschalen auftreten. Hier sind es, nach meinen Untersuchungen, vor allem die Einflüsse iranischer, arabischer und indischer Überlieferungen, die zu den Sterngruppen der Stationen des Mondes Aufschluß geben können.[2]

Als die frühesten erhaltenen Beispiele figürlicher Gestaltung von Fixsternbildern gelten die Illustrationen zum Sternverzeichnis von aṣ-Ṣūfī in einer 1009/10 n.Chr. datierten Abschrift[3] sowie der aus dem Jahr 1080 n.Chr. datierte Himmelsglobus aus Valencia. Astrolabien zeigen im islami-

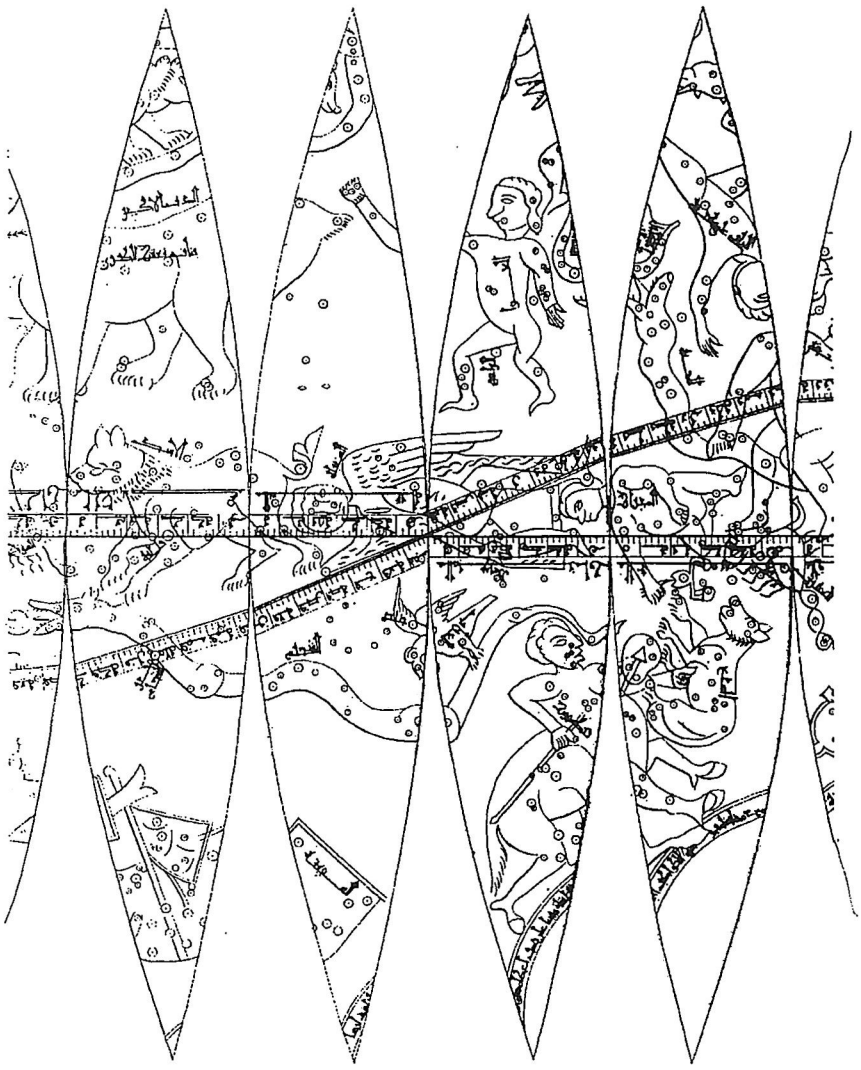
---

1 J. Zick, in: *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, NF 8 (1975), S. 217–240.

2 Kunitzsch: al-manāzil; Grünwedel und Pellat: Anwāᶜ; s. Sachau und Wright: *al-Bīrūnī*.

3 Wellesz.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000323



1. Sternmarkierungen mit Figuren antiker Tradition. Bronze-Himmelsglobus, Toledo 1080 n.Chr.

schen Bereich bis zu dieser Zeit nur in Ausnahmefällen bildliche Hinweise, die über die abstrakte Formgebung der Zeiger hinausreichen: z.B. eine Vogelfigur im Zenit auf einem byzantinischen Astrolabium, das von einem Perser im Konsulsrang im Jahr 1062 n.Chr. herstellt wurde, oder eine

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000324

sprießende Ranke auf der Linie der Frühlings-Tagundnachtgleiche auf einem spanischen Astrolabium aus dem Jahr 1029 n.Chr.[4]

Während diese Vogelfigur (Taf. XLIII/3), *an-naṣr al-wāqiᶜ* — bei Ptolemaeus „Lyra", bis in safawidische Zeit als solche dargestellt wird, scheint die figürliche Gestaltung der übrigen Zeiger, als Bild oder als Konstellation, im 13. Jh. vorrangig in Isfahan und im ayyubidischen Bereich geübt worden zu sein.[5] Gleichzeitig werden abstrakt formulierte Sterndiagramme, als solche bisher in der Kunstgeschichtsschreibung nicht erkannt, in die Bemalung von Schalen einbezogen.[6] Die Rückverfolgung solcher Figuren auf im 9.–11. Jh. von Astronomen benannte, in Kalendern verzeichnete und von „Leuten" und „Beduinen" am Himmel beobachtete Sterne und Sterngruppen ermöglicht schließlich Folgerungen auf den Sinngehalt einer künstlerischen Komposition und damit auf die Absichten von Bestellern. Begleitende Aufschriften können als Mittler zwischen astronomischem Aspekt, Komposition und Gerät in Einzelfällen als Bestätigung hinzugezogen werden (Taf. XLIV/3, XLVI/1).[7]

Griechische Namen für Sternbilder aus der antiken mythologischen Tradition zitiert um 848 n.Chr. Abū Maᶜšar aus Balḫ: Lyra, Cygnus, Kassiopeia (als junger Mann!), die auch „Eileithya" genannt wird und auf einem Sessel sitzt, Parthenos/Isis, Athena, Thaya — das ist persisch Izad (Dea, Gott), Apollon, Ariadne, Nereis, Eridanus, Kefeus, Pegasus. Wie die meisten dieser Namen, geht „Eileithya" auf Teucros, den Babylonier, zurück, findet sich aber auch bei Ibn Waḥšīya als Hilātiyā. Da Teucros ein

---

4 GUNTHER, Nr. 2: dat. 1062 n.Chr., Sergius the persian; Nr. 116. — Berlin, Staatsbibliothek, Orientabteilung, Ms. Sprenger 2050.

5 Teheran, Iran-e Bastan Muzeh, dat. (8)-50-500 nach Yazdagird, sign. Muḥammad b. Ḥāmid al-Iṣfahānī, Inv. Nr. 8454, Lit. MAYER, *Islamic Astrolabists*, S. 67; S. GUNTHER, 118 f., Astrolab dat. 1223/4 n.Chr. Muḥammad ibn Abū Bakr ibn Muḥammad ar-Rašīdī al-Ibārī al-Iṣfahānī; Nr. 103, dat. 1227/8 n.Chr. — London, British Museum, Astrolab dat. 1235 n.Chr., ᶜAbd al-Karīm al-Miṣrī. — Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, dat. 1298/9 n.Chr. GUNTHER, Nr. 137. — Kuwait, National Museum, Astrolab dat. 374/984–5, Kat. Nr.43, Inv. Nr. 1/100. *Louisiane Revy*, 27 (1987) 3. 3.

6 Das Sterndiagramm einer Mondstation: s. Abb. 2 und 3; das Diagramm mit 3 Scheibenkreisen im künstlerischen Dekor: s. Taf. XLV/1, 3, 4; XLVI/2, 3.

7 Ferner: Tsugio MIKAMI, Perusha Ejiputo Toruko tōki kōsa 10 (1975), Abb. 40: Die in den Achsrichtungen viermal wiederkehrende Aufschrift *'anhar* (oder? *'anhad*) *batt* beziehe ich aufgrund des 4. Stammes von *nahara/nahada* nach LANE, S. 2857–8 und 147–8 sinnentsprechend auf eine Handlung zum reichlichen Fließen oder Füllen (einer Schale) mit Wasser. — Genf, Coll. Baur, Nr. 321, Porzellannapf mit Widderfigur samt Sterndiagramm, Jiajing-Periode: Ein späterer chinesischer Text bezeugt den Zusammenhang von Sternbild und dem „das Leben erneuernden Jahresbeginn".

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000325

„Maler" gewesen sein soll, war seine „sphaera barbarica" möglicherweise illustriert, wodurch die ursprünglich griechischen Namen samt Figuren vom Ende des 1. Jh. in das 10. Jh. übertragen sein könnten.[8] Auf beduinische Tradition greifen gleichzeitig Abū Ḥanīfa ad-Dīnawarī und Ibn Qutaiba zurück, wobei der letztgenannte die Überlegenheit der Araber über die Perser herausstellen will. Damit präsentiert sich ein neues Selbstverständnis einer arabisch-islamischen Kultur und das bedeutet: Mondkalender und Beachtung der Mondstationen nach den arabischen *anwāᶜ*-Büchern, vermengt mit der *manāzil*-Überlieferung aus dem Sanskrit sowie uighurischer Tradition mit ihren figürlichen Gestaltungen.[9]

Für die künstlerische Gestaltung von Fixsternbildern in Manuskripten, auf Globen und an Astrolabien sind damals erhaltene Instrumente bezeugt. So sagt aṣ-Ṣūfī, ihm sei in Isfahan ein Astrolabium mit *an-naṣrān* (also vermutlich „figürlich") gezeigt worden, und er habe einen Globus des Ptolemaeus besessen (zumindest: im Typ nach Ptolemaeus) und dessen Figuren durch Pausen übertragen. Ein solcher Silberglobus befand sich noch 1043 n.Chr. in der Bibliothek von Kairo. Waren die Figuren im umayyadischen Kuppelfresko in Quṣair ᶜAmra noch körperhaft modelliert, sind die Figuren im ältesten erhaltenen Manuskript von aṣ-Ṣūfīs *kitāb ṣuwar al-kawākib aṭ-ṭābita muṣawwar* (um 960 n.Chr. entstanden) linear gestaltet mit spätsasanidischen und soghdischen Stilmerkmalen (Taf. XLII/4). Den antiken Figurentyp mit klassischer Minimalbekleidung — wie auf dem Globus Farnese in Neapel, einem Fragment der Berliner Antikensammlung und einem Astrolabiumfragment in Salzburg — zeigt noch der 1080 n.Chr. in Toledo gearbeitete Globus in Florenz (Abb. 1).[10]

Die Ursache für die Sammlung astronomischer Traditionen und überkommener Geräte markiert sich in der Gründung des Bait al-Ḥikma und einer Sternwarte unter dem Kalifen al-Ma'mūn (813–33 n.Chr.) in Bagdad sowie der für die Termine von Ernte und Steuereinziehung notwendigen astronomischen Neuberechnung des Frühjahrsfestes (*naurūz*) unter al-Mutawakkil 859 n.Chr. — durchgeführt 895 n.Chr. unter al-Muᶜtaḍid —, weil das Schaltjahr aus religiösen Gründen seit dem letzten Sasaniden-Schah nicht beachtet worden war. Mit aṣ-Ṣūfīs *kitāb aṣ-ṣuwar* liegt darauf eine astronomisch überarbeitete, korrigierte und kommentierte Auflistung der unterschiedlichen Überlieferungen auf der Basis von Ptolemaeus Stern-

---

8 ZICK (1975), S. 220.

9 S.u. und Abb. 13; SACHAU II (1962), S. 524/5 und 130 f.; PELLAT.

10 ZICK (1975), S. 237 Tf. 53,1, S. 224; Abb. bei WELLESZ (1959).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000326

verzeichnis vor, illustriert mit jeweils zwei Bildern: „was man am Himmel sieht ... was man auf dem Globus darstellt".[11]

Unterschiedlichkeiten in den Traditionen von Arabern und von iranischen Völkern ermöglichen uns heute, einen Nachweis dieser Verbindungen in der astronomischen und astrothetischen Überlieferung im Spiegel der künstlerischen Gestaltung von Figuren auf Keramikschalen und Astrolabien des 9.–13. Jhs.[12] zu erkennen. Aṣ-Ṣūfī hatte fehlerhafte Angaben seiner Zeitgenossen zitiert, die al-Bīrūnī (973–1048) in seinen Angaben über die Eigenschaften von Mondstationen und in der Nennung von Astrolabsternen auflistet.

Zwei Lüsterfayenceschalen im Museum für Islamische Kunst in Berlin zeigen über das Innere, vor gerastertem Grund, die Figur einer sitzenden Frau mit seitlich ausgestreckten Armen.[13] In den Illustrationen bei aṣ-Ṣūfī aus dem Jahr 1009 n.Chr. erscheint vergleichbar das hellenistische Bild der Königin Kassiopeia, wie sie schon in der Kuppel von Quṣair ʿAmra erkennbar ist. Ihr Name lautet hier *ḏāt al-kursī* (die Herrin des Throns), eine reine Sachangabe ohne irgendeinen Hinweis auf einen mythologischen Hintergrund, der aṣ-Ṣūfī bekannt gewesen wäre. Die Sitzhaltung mit frontalem Oberkörper weist auf Stilisierungen der Partherzeit.[14] Dem seitlich abgewinkelt vorgestreckten Arm ist der Name *al-kaff al-ḫaḍīb* (die — mit Henna — gefärbte Hand) beigeschrieben, das ist beta Kassiopeia. Diese Hand aber rechnet Ibn Qutaiba als *kaff al-yamīn* (die rechte Hand) zu der Sterngruppe *aṯ-ṯuraiyā*, dem ursprünglich arabischen Namen für die Pleiaden der griechischen Tradition (Taf. XLII/4, XLII/2). Diese ist als dritte Station des Mondes wesentlich für den Ackerbaukalender, worauf die Benennung *an-naǧm* weist, die sowohl Ibn Qutaiba als aṣ-Ṣūfī angeben. Nun rechnet im 9. Jh. Ibn Qutaiba eine zweite Hand dazu *kaff al-ǧaḏmā'*, ein Stern im Kopf des Kitus/Cetus, und spricht von den „beiden Händen der *ṯuraiyā*": *al-kaffān*.[15] Da diese Benennung eine enge Verquickung aufweist zwischen dem nördlichen Sternbild — bei Abū Maᶜšar als Paranattellonta zu *al-ḥamal*/Aries aufgeführt — und einer Mondstation, die nach Ibn Qutaiba und Abū Ḥanīfa im Schwanz von *al-ḥamal* liegt, also im Frühjahrspunkt, ist eine vorrangige Wertschätzung zu erkennen, die für die

---

[11] SCHJELLERUP (1874), S. 46; ebendort das Vorwort des aṣ-Ṣūfī.

[12] SACHAU (1962 und 1969); KUNITZSCH (1991); HARTNER (1990).

[13] I. 30/61, Katalog Nr. 210 und I. 2/59 mit Bodenaufschrift *'amal*, unveröffentlicht.

[14] ZICK in *Keramos* 64; dies. (1975), S. 228-29.

[15] KUNITZSCH (1961), S. 21; Nr. 136 a-b. *Aṯ-ṯuraiyā* gilt nach Bīrūnī bei den Soghdiern als erste der drei Mondstationen, SACHAU (1969), S. 227.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000327

Wahl der Bemalung maßgeblich gewesen sein kann. Ungewöhnlich erscheint die Umrißzeichnung einer oder beider Hände in einem spitz zulaufenden Oval. Infolge eines Diskussionsbeitrags von Herrn Parlasca in Bamberg fand ich figürliche Zeichnungen der Mondstationen in einem astrologischen Kompendium aus dem kulturellen Bereich der Ğalayriden.[16] Dort tragen alle Figuren als Zeichen der Verehrungswürdigkeit einen spitzoval geformten Nimbus. Die Figur für die siebente Station *aḏ-ḏirāᶜ* (die ausgestreckte Vorderpfote) stellt hingegen einen Unterarm mit offen erhobener Hand samt Spitzovalnimbus dar. Diese Dreiersterngruppe rechnet Ibn Qutaiba aber zum Unterarm der ausgestreckten Hand der *aṯ-ṯuraiyā*. Damit möchte ich die mir überschaubare bildliche und wörtliche Überlieferung auf das 9. Jh. zurückführen. Unter dem Gesichtspunkt, daß die beduinisch-arabische Überlieferung an der Stelle des Löwen im Tierkreis keine „Jungfrau" sondern *as-sunbula* (die Ähre) kannte, möchte ich eine Verquickung zwischen der Vorstellung einer Frau mit zwei ausgestreckten Unterarmen und Händen, nun kombiniert durch den Stern *al-kaff al-ḫaḍīb* in der Figur der *ḏāt al-kursī* sehen. Abū Maᶜšar benennt dort „Isis", die zwei Ähren hält (*al-ᶜaḏrā'*). Ibn Wahšīya spricht von *hilātᶜiyā* (Eileithyia), welche zwei Fackeln trägt. Eine vorrangige Beachtung der Sterne *al-kaff al-ḫaḍīb* und *al-kaff al-ğaḏmā'* beweisen ferner deren gravierte Namen sowie figürliche Formgebung an Astrolabien: *ḫaḍīb* im Jahr 1067 n.Chr., im 12. Jh. *ḫaḍīb* und *ğaḏmā'*, 1223/4 n.Chr. *al-kaff al-ğaḏmā'*, 1235 n.Chr. *ğaḏmā'* figürlich und *ḫaḍīb* scheinbar desgleichen.[17] Damit präsentiert die Bemalung des Schaleninneren von Taf. XLII/2 die hellenistische Tradition einer „auf einem Thron sitzenden Frau mit einem Schleier", nun verquickt mit der asiatisch-muslimischen Kombinierung mit der Mondstation *aṯ-ṯuraiyā* und deren beiden (!) Händen „al-kaffān", was mit dem Ursprung dieser Sternnamen bei den Arabern zusammentrifft.

Daß die Übertragung hellenistischer Figuren für Fixsternbilder durch über die Jahrhunderte erhaltene Globen erfolgte, spiegeln die Bilder auf dem Globus aus Toledo von 1080 n.Chr. wieder (Abb. 1). Himmelsgloben waren aus Sinopl durch Lucullus und aus Syracus durch Marcellus nach Rom gebracht worden. Ein Globus „des Ptolemaeus" befand sich 1043 n.Chr. in der Bibliothek von Kairo, und Ptolemaeus besaß wahrscheinlich einen Himmelsglobus mit der Astrothesie des Hipparch. Im

---

[16] CARBONI (1987), Fig. 5; SACHAU (1969), S. 345 ff.

[17] Beispiele aus GUNTHER (1976), no. 104, 130, 116, 5.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000328

9. Jh. benutzt Abū Maᶜšar wahrscheinlich einen bebilderten Globus[18] für seine Angaben zur Gestalt von Figuren mit griechischen Namen. Aṣ-Ṣūfī erwähnt „Globen" mit aufgeschriebenen Namen von Sternen und verweist aber auf astronomische Fehlerhaftigkeit in der Übertragung durch Handwerker. Noch al-Qazwīnī sah Globen mit Eintragung von Mondstationen, die von Sabäern gefertigt waren.[19]

Der Globus aus Toledo (Abb. 1) zeichnet das Bild der Jungfrau, entsprechend den Angaben des Ptolemaeus, mit Flügeln, was al-Bīrūnīs Angaben zur persischen Überlieferung entspricht: „Mädchen mit zwei Flügeln, in der Hand eine Ähre oder zwei". Zwei Ähren nannte schon Teucros, der die Figur „Isis" benennt. Während dieser Globusdarstellung die zwei Ähren fehlen, erwähnt aṣ-Ṣūfī, daß er auf Globen die Figur *al-ᶜaḏrā'* mit einer Ähre gesehen habe, sagt aber an anderer Stelle, daß Abū Ḥanīfa das Bild der Jungfrau nicht kennt und die Sterne zum Bild des Löwen rechnet.[20] Als Eigenname ist dem Bild der Jungfrau auf dem Globus der bei den arabischen Astronomen gebräuchliche Name *as-sunbula*, die Ähre, beigeschrieben, wenn auch aṣ-Ṣūfī *al-ᶜaḏrā'* verwendet. Als Name des Sterns in der Flügelspitze ist ebenfalls *as-sunbula* zu lesen. Als Bezeichnung des Einzelsterns alpha virginis ist in der Hand der Figur *al-ᶜazāl* geschrieben, bekannt als *as-simāk al-ᶜazāl*, die 14. Mondstation, die nach al-Qazwīnī den Punkt der Tag- und Nachtgleiche angibt, was auf dem Globus deutlich erkennbar ist.[21] Die beiden Einzelsterne sind durch größere Scheibenkreise hervorgehoben. Gleichartig erfolgt die Aufschrift von Eigennamen des Bildes und Einzelsterns bei dem benachbarten südlichen Sternbild des Raben, d.i. *al-ġurāb*, mit seinem Flügel *al-ǧanāḥ*, der bei den Arabern anderslautend als *al-ḥibā'* vorkommt (s.u. zu Taf. XLIV/1, 3).

Wie unterschiedlich Gestaltung und Name analog zur griechischen und ptolemaeischen Überlieferung weiterleben, zeigt die Gegenüberstellung einer Keramikschale mit einem aṣ-Ṣūfī-Manuskript (Taf. XLII/1, 3) aus dem Iran. Der Eigenname des Sternbildes im Manuskript lautet *al-ǧadī*, der Steinbock, wie er als solcher vierbeinig bis in die Safawidenzeit darge-

---

18 Mündliche Mitteilung von P. Kunitzsch.

19 SCHJELLERUP, S. 37–38; WELLESZ, S. 3; ETHÉ, S. 74.

20 WRIGHT, Ramsay (1934), S. 159; BOLL, in: DYROFF, S. 513; SCHJELLERUP, S. 158, 35; ZICK (1975), Tf. 53,2 zeigt eine seleukidische Tontafel mit der ungeflügelten Figur mit einer Ähre.

21 WRIGHT (1934), S. 164; SACHAU (1969).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000329

stellt wird.[22] Illustriert und in der Schale gemalt ist aber eine Mischung akkadischen Ursprungs aus Ziegenleib und Fischschwanz, dem griechischen „aigokeros" entsprechend. Daß eine solche, überlieferte Version „bei den Leuten", wie aṣ-Ṣūfī sagen würde, bekannt war, zeigte meine erstmalige Interpretation dieser Schalenmalerei.[23] An der Figur fällt auf dem Leib eine Rosette auf, der bei der Manuskriptillustration der Name eines Glücksterns beigeschrieben ist: *saᶜd nāšira*, übersetzt „das Glück der Säenden". Obwohl die Bezeichnung „Glückstern" ein heutiges Provisorium ist, weil die Araber das aus sehr alter Zeit stammende *saᶜd* bereits nicht mehr verstanden,[24] wäre daraus ein jahreszeitlich bedingtes Wunschdenken zu Beginn des Wiederanstiegs der Sonne nach ihrem tiefsten Stand ableitbar. Al-Qazwīnī vermerkte das „Flehen um Regen" zu der in *al-ǧadī* liegenden 22. Mondstation, während al-Bīrūnī das gleiche zu der 22. Station Ṣravaṇa der Inder angegeben hatte.[25]

Für Astronomen wie aṣ-Ṣūfī galt nach dem Vorbild von Ptolemaeus' Almagest das System der nördlichen und auf der Ekliptik das der südlichen Sterne, wie es bereits unter Yezdegerd ins Mittelpersische übersetzt worden war. Darüberhinaus spiegelt nun die Gestaltung von Globen, Astrolabien und Illustrationen in Sternverzeichnissen älteres, fortlebendes Erbe orientalischer Sternkunde wider. Wenn auch laut al-Bīrūnī in Ḫwarizm die Sachkundigen ausgestorben sein sollen, wird nun das Erbe der Aramäer, die Dichtung und *anwāᶜ* Literatur der arabischen Beduinen neu gewertet. Das gilt auch für die Zählung der Mondstationen *(burūǧ, manāzil)* in der Tradition der Inder und für die Listen der Paranatellonta zu den Sternbildern des Tierkreises.[26] So zitiert aṣ-Ṣūfī öfter Benennungen, die „bei den

---

22 Fayenceplatte mit Zodiakus, dat. 1563/4 n.Chr., Berlin, Museum für Islamische Kunst, Abb. 4 in: G. HELMECKE, *Safawidische Kunst im Islamischen Museum.*

23 ZICK (1975), S. 219–221.

24 WRIGHT (1934), S. 164/8; SACHAU (1969), S. 337/8, 342, 353; *Nāširun*: bei E. W. LANE, übersetzt mit „Zustand des Verstreutseins vor dem Regen"; KUNITZSCH (1961), Nr. 257.

25 ETHÉ (1886), S. 102; SACHAU (1969), S. 351–2, 356; WRIGHT (1934), S. 115, 291. Der Stern *an-nāšira* ist epsylon capricorni, *aḏ-ḏabiḥ* ist beta, alpha ist *al-ǧadī*. Alle drei bilden die 22. Mondstation nach al-Qazwīnī, während die Inder nach al-Bīrūnī diese, genannt Ṣravaṇa, mit *naṣr aṭ-ṭā'ir* in Deckung bringen — s. Abb. 13 rechts.

26 BOLL, S. 903; SACHAU (1969), S. 353, 337–8; SACHAU (1962), *II*, S. 122 f. Die mit den Tierkreiszeichen zusammen aufgehenden Sterne oder Sternbilder, Paranatellonta, sind bei Ptolemaeus astronomisch berechnet und bestimmt, bei Teucros aufgelistet, bei Abū Maᶜšar unter astrologischen Aspekten gesehen. Für Kalender bilden sie eine Hilfe zur Beobachtung der Jahreszeit. Die Mondhäuser treten bei Ptolemaeus nicht auf, bei

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000330

Leuten", „den Frauen", „den Arabern" kursierten, deren Abkunft oft nicht wissenschaftlich belegbar ist und die er kritisiert, z.B. als Ungenauigkeiten von Künstlern, ja sogar konstatiert, er habe am Hof des Bujiden-Prinzen keinen gefunden, der die 48 Sternbilder des Ptolemaeus kannte.[27] In seinem *kitāb aṣ-ṣuwar al-kawākib aṯ-ṯābita* stellt er nun die Sternbilder in zwei Figuren gegenüber „wie sie am Himmel und wie sie auf dem Globus erscheinen, weil sie auf den Globen umgekehrt dargestellt werden" (Taf. XLII/5). Die Einzelsterne werden als Scheibenkreise in den angegebenen Körperteilen der Figuren markiert. Signifikante Sterne zeigen den beigeschriebenen Namen, im Umlauf befindliche Namen werden im Text angegeben.

Solch wissenschaftlich-astronomischem Vorgehen stehen im künstlerischen Bereich Abstraktionen aus Namen und Figuren gegenüber, deren Bezug auf bestimmte Sterne erst durch Gegenüberstellung mit deren Gestaltung am Astrolabium entschlüsselt werden können (Taf. XLIII/1, 2, 3). Besonders gilt das für drei Sternbilder des nördlichen Himmels: Aquila, Cygnus und Lyra, die als großer Raubvogel, fliegender Schwan und Leier dargestellt wurden bis in das 8. Jh. am Kuppelfresko von Quṣair ᶜAmra. Die Figur in einer Schale, die aus der Kalifenresidenz in Samarra stammt (Taf. XLIII/1), zeigt gelb hervorgehobene Scheibenkreise und Rosetten in der Position von Sternen wie auf der Figur *ad-dağāğa* bei aṣ-Ṣūfī (Taf. XLII/5): drei in einer Linie im Hals, einer im Schwanz, seitlich am Mittelrund entfalten sich zwei flügelartige Formen. Im Textabschnitt des Manuskripts heißt es: Sterne in *aṭ-ṭā'ir*, und das ist *ad-dağāğa*, dem Stern in der Flügelspitze ist beigeschrieben *al-fawāris*, und ebenso liest man es bei al-Qazwīnī.[28] *Aṭ-ṭā'ir* sei seinerseits der „helle Stern über dem Rücken von *al-ᶜuqāb* und dem Flügel von *naṣr aṭ-ṭā'ir*", liest man in al-Bīrūnīs „Instruction".[29] Er verwendet die arabische, von den Astronomen benutzte Übersetzung des Namens für das Ptolemaeische Sternbild Aquila, zu dem dieser aber keinen Stern in oder bei einem ‚Flügel' angibt. Aṣ-Ṣūfī

---

den Arabern bildeten sie eine selbständige Reihe mit Eigennamen, bei den Indern und Chinesen desgleichen. Al-Bīrūnī zählt sie astronomisch und hinsichtlich ihrer jahreszeitlichen Beachtung bei verschiedenen Völkern auf, bei al-Qazwīnī ebenso für den persisch-arabischen Bereich und dargestellt als Gruppen von Scheibenkreisen, wie schon in dem Kalender für das Jahr 961 n.Chr. aus Cordoba (MIQUEL).

27 SCHJELLERUP (1874), S. 38–9, 4.

28 Ms. Seite 6, Zeile 39 "ist ad-dağāğa"; ZICK (1975), Tf. 46,3. Tf. 49,1.

29 Ms. Seite 6-7: neue Fassung: WRIGHT (1934), S. 163[3] (Manuskriptblatt 79, arabischer Text); ZICK (1975), Tf. 49,1.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000331

benennt nach den Arabern *naṣr aṭ-ṭā'ir*, den fliegenden Adler, als Astrolabstern zusammen mit *al-ᶜuqāb* oder *wāqiᶜ*, da letzterer von vorn gesehen ist, während der fliegende die Flügel ausbreitet.[30] Eine weitere Überschneidung zwischen auf verschiedenen Wegen tradierten Sternen, Eigennamen und Gestaltung bietet der Autor des *taḥrīr al-maǧistī*: „... Sterne im Pfau/*ṭāwūs*, und es ist *naṣraṭ-ṭā'ir*".[31]

Daß die Neubearbeitung des Sternverzeichnisses des Ptolemaeus durch aṣ-Ṣūfīs Zusätze, seine Aufzählung von Eigennamen arabischer, persischer und sonstiger landläufiger Tradierung im Lauf der Zeit durch Überschneidungen zu divergierenden Gestaltungen führte, zeigen Manuskripte und Globen aus den Jahren 1080, 1203, 1233 und 1279 n.Chr.[32] Namen von Konstellationen und von Einzelsternen verleiten den Künstler zu figürlichen Illustrationen, die abweichen von den Angaben der Astronomen: Beispiele bieten viele Gefäßbemalungen von Keramiken des 9.–10. Jh. (Taf. XLIII/1, 2). Die Lüsterfayence aus dem Palastbezirk von Samarra füllt die Figur einer Abstraktion aus einem Vogel mit flaschenförmigem Körper, und der Leib eines Kruges mit Widderkopf zeigt in einem Fries einen Vogel mit Zierfedern am Kopf, der einer linearen Figur mit seitlichen Flügelformen eingebunden ist. Der Vergleich mit der Gestaltung und Beschriftung der Sternzeiger an persischen Astrolabien aus dem Jahr 984 n.Chr. und aus dem Jahr 1223/4 n.Chr. (Taf. XLIII/3) läßt als hier zugrundeliegende Verquickung die ptolemaeischen Konstellationen Aquila mit Lyra und Cygnus, bzw. deren Einzelsternen erkennen, da deren arabische Namen *aṭ-ṭā'ir, al-wāqiᶜ ar-ridf, ǧanāḥ ad-daǧāǧa* sowie *mankib al-ḥaiya* eingraviert sind.[33] Während die Vogelfiguren eindeutig sind, bleibt die lineare, birnenförmige Figur mit seitlichen Wedelformen, die die obere Hälfte der Astrolabachse bilden, unklar, solange man nicht bei aṣ-Ṣūfī liest, daß die Figur für Cygnus, *ad-daǧāǧa*, in der arabischen Überlieferung des Abū Ḥanīfa unbekannt ist. Ursprünglich arabische Gestirnsnamen, wie *naṣrān* (zwei Adler), erkennt er hingegen auf einem Astrolabium, das ihm in Isfahan gezeigt wird.[34] Bei dem ebenfalls arabischen *naṣr* (Adler/ Geier) unterscheidet er in seinen Listen *an-naṣr aṭ-ṭā'ir* (der Steigende/ Fliegende) für Ptolemaeus *al-ᶜuqāb* (Übersetzung für Aquila) und *an-naṣr al-wāqiᶜ*

---

30 SCHJELLERUP (1874), S. 105–6.

31 Berlin, Orientabteilung der Staatsbibliothek, Ms.or. oct. 273, SPRENGER 1838; ZICK (1975), S. 222.

32 ZICK (1975), Tf. 49,2 und 49,1; Tf. 47,3 und 47,4.

33 GUNTHER, Nr. 3, 5, 104, 105, 108.

34 SCHJELLERUP (1874), S. 38–9.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000332

(der Stürzende) für *al-lūra* (Übersetzung für Lyra). Als bei Ptolemaeus fehlend verzeichnet er *al-bāṭiya* (ein flaschenförmiges Gefäß), das zwischen dem Schwanz des Adlers und dem Schnabel des Huhns liegt.[35] Aus mündlicher persischer Überlieferung nennt er für *al-wāqiᶜ* den Namen *al-aṭāfī* (Dreifuß) für dessen drei Sterne Alpha, Beta, Epsylon, aber er sah auch auf mehreren Globen als Bild für *al-wāqiᶜ* eine Schildkröte (*as-sulahfāt*).[36] Dieses Bild, wie die weiteren Namen *al-lūra*, *aš-šalyāq*, begegnet in unterschiedlicher Gestaltung auf den beiden Globen aus den Jahren 1080 und 1279 n.Chr.,[37] zuletzt auch in Form einer Amphora. Da durch die arabische Überlieferung keine Figur für Cygnus/*ad-daǧāǧa* vorlag, die Sterne aber zugeordnet wurden, konnte es zu figürlichen Gestaltungen kommen, in denen Sternennamen und Konstellationen verquickt wurden: So liest man im aṣ-Ṣūfī-Manuskript von 1233 n.Chr. *aṭ-ṭā'ir wa ismuhā ad-daǧāǧa*, während aṣ-Ṣūfī a.a.O. darauf hinweist, daß einige Sterne von *al-wāqiᶜ* zu *ad-daǧāǧa* überleiten. Darüberhinaus benennt eine arabische Übersetzung des Almagest als Bezeichnung *aṭ-ṭāwūs* (Pfau) für Aquila/*aṭ-ṭā'ir*.[38]

Von derartigen Überschneidungen tradierter Namen, wissenschaftlicher wie bildlicher Überlieferung lassen sich nun die Bemalungen der beiden Gefäße (XLIII/1, 2) ableiten: Die Lüsterfayence bietet das arabische Bild *ad-daǧāǧa* mit eingezeichneten Sternpositionen, mit seitlich wedelförmigen Flügeln, entsprechend Ptolemaeus' zweimaliger Angabe „im Flügel", nun aber verbunden mit der Erinnerung an das Ptolemaeus unbekannte flaschenförmige Bild *al-bāṭiya*. Auf dem Krug erscheint Ptolemaeus' Aquila, übersetzt mit *al-ᶜuqāb*, nun nach dem arabischen Namen *an-naṣr aṭ-ṭā'ir* in dessen Form als *aṭ-ṭāwūs*, deutlich gekennzeichnet durch die Schmuckfedern am Kopf. Der Kopf erscheint verbunden mit einer Lyra-Form mit zwei seitlichen Ansätzen in Flügelgestalt und damit erkennbar in Entsprechung der linearen Verbindung von Astrolabsternen aus *ad-daǧāǧa* in der Achsrichtung des Astrolabs: *ar-ridf*, *al-minkar ad-daǧāǧa*, *al-mankib al-ḥaiya* (zum Drachen gehörig). Die birnenförmige, lineare Verbindung für die Einzelsterne erinnert ferner an die Form einer Lyra, dem ptolemaei-

---

35 SCHJELLERUP (1874), S. 106-7; KUNITZSCH (1961), S. 61; bei al-Bīrūnī im persischen „baṭṭ" (Ente, Lederflasche), SACHAU (1969), S. 160.

36 SCHJELLERUP (1874), S. 75–78; ZICK (1975), Tf. 49,1–2.

37 ZICK (1975), Tf. 47,3–4.

38 S. Anm. 32; SCHJELLERUP (1874), S. 78; ZICK (1975), Tf. 49,1–2.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000333

schen Bild des arabischen *naṣr al-wāqiᶜ*, der am Ansatz der Form verzeichnet oder als Vogel gestaltet ist (Taf. XLIII/3).[39]

Durch arabisch-beduinische Überlieferung aus der *anwāᶜ*-Literatur eingeflossen in den Dekor einer Lüsterfayence des 10. Jh. ist die Figur eines stehenden Vogels, auf dessen Rücken mit Gurten aufgebunden die Figur eines spitzen Zeltes gemalt wurde (Taf. XLIII/4). Das arabische Wort für Zelt, ein kleines Frauenzelt, *al-ḥibā'* ist jedoch der Name für den Stern im Flügel von Ptolemaeus' Corvus, arabisch übersetzt *al-ġurāb*, der Rabe. Daß die Gestalt eines hockenden Raben in der astronomischen Literatur tradiert ist, zeigen Beispiele, wie eine seleukidische Tontafel in Berlin, die Zeichnung samt Beschriftung auf dem Globus von 1080 n.Chr. (Abb. 1) und der Sternzeiger auf dem Astrolabium (Taf. XLIII/3).[40] Der Stern wird nach der arabischen Überlieferung der Mondstationen bei Ibn Qutaiba, aṣ-Ṣūfī und al-Bīrūnī zusammen mit der 14. Station genannt, die der Mond manchmal nicht erreicht und sich dann in *al-ḥibā'* (auch für das gesamte Bild *al-ġurāb*) aufhält.[41] Beobachtet wird der Stern zur Zeit der Herbst-Tagundnachtgleiche, worauf wohl auch seine Zählung als Astrolabstern beruht.

So wird die Figur eines Raben als *ġurāb* oder *ḥibā'* wiederholt auf fatimidischen Lüsterfayencen des 10./11. Jh. gemalt, in einem Fall ergänzt durch die Aufschrift einer Glückwunschfolge (Taf. XLIV/3). Der Vogel hockt auf einer Scholle oder einem Hügel, vielleicht eine bildliche Erinne-

---

[39] Die öftere Wiederkehr solch ungewöhnlicher Gestaltungen, die sich auf Sternbilder beziehen lassen und die meist in Nischapur gefunden wurden, sollte in Verbindung gesehen werden mit der Nachricht al-Bīrūnīs, daß im benachbarten Ḫwarizm die astronomische Überlieferung zugrunde gegangen war.

[40] Als Astrolabzeiger benannt aufgrund der Position im Sternbild *ǧanāḥ al-ġurāb*. ZICK (1975), S. 224 und 237, Tf. 47,1–2 und 53,2.

[41] SACHAU (1969), S. 353; SCHJELLERUP (1874), S. 239; KUNITZSCH (1961), N. 130. Wenn man zugibt, daß die Zeichnung des Vogels eher einem Pfau als einem Raben gleicht und darauf verweist, daß der Pfau/*ṭāwūs* ein weiterer Name für das Sternbild Aquila/*aṭ-ṭā'ir* ist, erhebt sich die Frage, ob dieses auf Lüsterfayenceschalen mehrfach verwendete Motiv für den Maler bzw. den Auftraggeber einen besonderen Aspekt gehabt haben könnte. Eine Kombination aus zwei Sternbildern zeigen mehrfarbig bemalte Schalen aus Nischapur (Abb. 1 und Taf. XLI/1). Die Figur für *aṭ-ṭāwūs/naṣr aṭ-ṭā'ir* könnte hier somit kombiniert mit der Figur für *al-ḥibā'* sein, dem Stern, der als Ausweichspunkt für die 14. Station des Mondes genannt wird. Ein gemeinsamer Aspekt für beide ist in den Angaben bei al-Bīrūnī und al-Qazwīnī nicht ersichtlich. Rechnet man jedoch andererseits nach dem Lauf der Sonne, wären die Monate zwischen der Herbst-Tagundnachtgleiche und Winteranfang umgrenzt, in denen nach der Aussaat Regen oder Wasser notwendig werden (vgl. Abb 3).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000334

rung an eine Vorlage mit dem Raben auf dem Rücken der Wasserschlange bei den Sternbildern. Seine spiegelbildliche Wiederholung zuseiten eines den Schalenrand quer durchlaufenden Bandes (Taf. XLIV/2) erscheint mir erklärlich im Hinblick auf die Beobachtung von Auf- und Untergängen der Mondstationen, die der Landmann verfolgt in Hinsicht auf die meteorologische Entwicklung und seine Feldarbeit: Nach Sonnenuntergang im Westen erscheint das Bild seitlich der Milchstraße in entgegengesetzter Ausrichtung wie vor Sonnenaufgang und gegen die andere Hälfte der Milchstraße.[42]

Die systematische Reihe von Paranatellonta, Begleitsterne zu den Tierkreisbildern, wurde besonders im Kalenderwesen tradiert. Bei Ptolemaeus astronomisch berechnet und aufgelistet, war sie bei Teucros dem Babylonier unter Aufzählung nicht-griechischer Namen in seiner „sphaera-barbarica" aufgeführt. Im 9. Jh. gab es laut aṭ-Ṭabarī offenbar Illustrationen zu Handschriften von Übersetzungen durch Abū Maᶜšar — der sich auf die „Sphaeren der Perser, Chaldäer, Ägypter, Griechen, Inder" beruft — und Ibn Waḥšīya. Diese wurden später gern für astrologische Fragestellungen herangezogen.[43] Als bildliche Zusammenfassung des Begleitsterns *aṭ-ṭā'ir* — hier als Adler mit Pfauenschweif wie bei aṣ-Ṣūfī im 10. Jh. aufgeführt für den zu erwartenden Aufgang des Steinbocks/Capricornus — wird die Bemalung einer Schale aus Nischapur erklärbar (Taf. XLV/2): der Steinbock vierbeinig nach iranischer Tradition und auf dem Globus von 1080 n.Chr., der Adler in Gestalt von *aṭ-ṭāwūs*.[44] Im Zentrum führt eine winzige Einzelheit zu einem weiteren Gesichtspunkt: drei Punkte, wie al-Qazwīnī bei der Mondstation 22 drei Sterne im Steinbock aufzählt in Verbindung mit *saᶜd aḍ-ḍābiḥ* und im Hinblick darauf, daß um Regen gefleht werden muß, bei der 24. Station dann bezeichnet als „reichlich Regen

---

42 Eine Beobachtung der drehenden Bewegung der Milchstraße wie es al-Qazwīnī beschreibt (ETHÉ, S. 44) bringt es mit sich, daß der Betrachter das Sternbild Corvus nach Sonnenuntergang und vor Sonnenaufgang einmal rechts, einmal links der Milchstraße zu sehen meint. Verweilt der Mond aber nicht in *al-ḥibā'* sondern erreicht *al-ᶜaḏrā'*/*Spica*, die 8. Mondstation, dann zeichnet der ägyptische Meister die Figur einer geschlossenen Blüte auf beiden Seiten des Bandes, wie im Beispiel der Lüsterfayence des Museums für Islamische Kunst in Berlin, Kat. Nr. 272, Abb. S. 46, Inv.-Nr. 1.36/64. Meine frühere Interpretation der Form als Lyra war irreführend aufgrund der Kelchform.

43 BOLL (1903), XV; ZICK (1975), S. 220, Anm. 11; SACHAU (1962), *XX*, S. 302–4.

44 ZICK (1975), Tf. 47,3.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000335

bringend", als Diagramm aus drei Sternen in Scheibenform markiert.[45] Vor solchem, hier angedeuteten Hintergrund der mit dem 9. Jh. erreichten Vielfalt von Überlieferungen astronomischer Kenntnisse und praktischer Beobachtung geht die Bemalung dieser Schale über das Dekorative hinaus, kann nicht beliebig zusammengestellt sein. Für den Landmann insbesondere galt das Erscheinen von *aṭ-ṭā'ir* und Steinbock als Markierung für die Wintersonnenwende.

Aus dem gleichen Zusammenhang wie bei der Nischapur-Schale läßt sich nach meiner Überzeugung eine Kombination erkennen, deren Sinngehalt auf überlieferten formalen Angaben für die 22. Mondstation und das Sternbild Aquila beruht. Drei Punkte in pyramidaler Anordnung markieren auf dem Bodenfragment einer persischen, sog. Ġabrī-Schale den Leib eines doppelköpfigen Adlers (Taf. XLV/4): Der Adler *an-naṣr aṭ-ṭā'ir* ist aufgrund altarabischer Tradition *naṣrān* (zwei Adler) doppelköpfig gestaltet, im gleichen Sinn wie er sinnfällig als vierbeiniger Geier — *naṣr* heißt sowohl Adler als auch Geier — gezeichnet wird bei einem türkisch-osmanischen Kosmosbild im 16. Jh. (Abb. 3).[46]

Eine figürliche Wiedergabe für die weiblichen, anbetungswürdigen Gestalten der Mondstationen indisch-asiatischer Überlieferung wird bei den chinesisch und uighurisch beschrifteten Wandmalereien des 9. Jh. in Sengim (Abb. 2) ergänzt durch die als Scheibenkreise markierten Einzelsterne der durch Linien verbundenen Gruppen.[47] Die vergleichende Betrachtung zwischen den Angaben arabischer und persischer Texte und den

---

[45] ETHÉ (1968), S. 102–3, 177; KUNITZSCH (1983), S. 27/8, 85/6: Es ergibt sich im Rückblick auf *anwāᶜ*-Bücher, die auf das 10. Jh. zurückgeführt werden, daß zu den Mondstationen „Begleitsterne" beobachtet werden, und zwar als Ergänzung zu Station 22 eine Vermengung von *ḏanab ad-dağāğa (ar-ridf)* mit *ḏanab an-naṣr aṭ-ṭā'ir* aus den drei Sternen *alpha, beta, epsylon Aquilae.*

[46] Die Zeichnung ist ein Auszug aus dem Kosmosbild des *Zübdet üt-tevārīḫ*. Die Schreibung der Namen der Mondstationen sowie die Zuordnung zu den Tierkreisbildern differiert gegenüber anderen mittelalterlichen Autoren sowie dem für die Auflistung verwendetem *Astronomical Dictionary* von JURDAK, das ich für die handschriftliche Auflistung verwendet habe. KUNITZSCH (1961), S. 21, Nr. 194–5; Jurdak zitiert *al-ᶜuqāb* zusammen mit *an-naṣr al wāqiᶜ*; SACHAU (1962), *XI*, S. 123 und *LVI*, 110: „... die Hindu rechnen nasr al-wāqiᶜ zu den Stationen ..."; WRIGHT (1934), S. 163.

[47] GRÜNWEDEL (1905): Tempel 6, S. 113 f., 144–5; ESIN, Emel: *The figurative astral representations of the Uygur Turks*. International Symposium on the Observatories in Islam, Istanbul 1977; SACHAU (1962), S. 114–5, 291 f.; SACHAU (1969), S. 351–2 und 355–6. Auf eine kulturelle Verbindung von Zentralasien bis Khurasān verweist al-Bīrūnīs Nachricht: „... die Hindu hatten Könige in Kabul, Türken, die ihren Ursprung in Tibet haben sollten", SACHAU (1962), *II*, S. 13–14, Anmerkung 499.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000336



2. Vier von 22 erhaltenen Höhlenmalereien der 28 Nakshatras in einer Kuppel in Sengim. Indisch-uighurisch, ca. 9. Jh.

Sterndiagrammen der Malereien zeigt geringe Differenzen, die wohl auf Angaben zur Sichtbarkeit der Gestirne, wie auch auf der Überliefererkette beruhen. Für den hier bearbeiteten Zusammenhang mit einer Auswahl von „Motiven" im Bereich der angewandten Kunst ist von Bedeutung zu sehen, daß die Sterngruppen verehrungswürdig sind, die Figuren einen Nimbus tragen sowie Attribute, die auf im Nahen Osten bekannte Sternbilder zutreffen und daß wiederholt Dreiergruppen von Sternen in Scheibenkreisform auftreten. Nach al-Bīrūnīs „India" und nach seiner Chronologie ergibt sich, daß Ṣravaṇa, begleitet durch einen prächtigen Vogel, als 22. Station zu *naṣr aṭ-ṭā'ir* rechnet und die folgende Station Abhijit zu *an-naṣr al-wāqiᶜ* gerechnet wird. Er vermerkt hierzu a.a.O., daß „die Inder" *al-wāqiᶜ* zusätzlich zu den Mondstationen zählen. Uttaraṣaḍhā mit der Dreiersterngruppe geht unmittelbar voraus, Ṣatabhishaj folgt wie bei den Arabern am Platz von *saᶜd as-suᶜūd*. Asvini, ausgezeichnet durch eine Kopfzier aus Widder- und Stierkopf, steht für die erste Station, während für die zweite der arabischen Zählung, *al-buṭain* mit Dreiersterngruppe, nur die Tierköpfe als Hinweis zeugen, da sie am Ende vom Widder und Anfang des Stiers liegt und nach al-Bīrūnīs Liste drei Sterne, im Gegensatz zum Bild der zweiten Station in Sengim, hat. Die Figur Aslesa mit dem Andoranten markiert als 9. Station den altüberlieferten Zeitpunkt der Sommersonnenwende, dem Jahresanfang der „alten Perser", der zu al-Bīrūnīs Zeit im Anfang des Krebses lag.[48]

---

[48] ETHÉ (1868), S. 173–5; SACHAU (1969), *V*, 55, 201, 335 f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000337



1	al-šaraṭain	الشرطين	15	al-ġafr	الغفر
2	al-buṭain	البطين	16	al-zubānā	الزبانا
3	al-ṯuraiyā	الثريا	17	al-iklīl	الاكليل
4	al-dabarān	الدبران	18	al-qalb	القلب
5	al-haqa^{c}	الهقع	19	al-šaulah	الشوله
6	al-hana^{c}	الهنع	20	al-na^{c}ā'im	النعايم
7	al-ḏirā^{c}	الذراع	21	al-baldah	البلده
8	al-naṯrah	النثره	22	sa^{c}d al-ḏābiḥ	سعد الذابح
9	al-ṭarf	الطرف	23	sa^{c}d al-bula^{c}	سعد البلع
10	al-ǧabha	الجبهة	24	sa^{c}d al-su^{c}ūd	سعد السعود
11	al-zubra	الزبرة	25	sa^{c}d al-aḫbiya	سعد الاخبية
12	al-ṣarfah	الصرفه	26	al-farġ al-awwal	الفرغ الاول
13	al-^{c}awwā	العوا	27	al-farġ al-ṯānī	الفرغ الثانى
14	al-simāk	السماك	28	baṭn al-ḥūt	بطن الحوت

3. Sterndiagramme und -figuren der 28 Mondstationen entlang des Tierkreises. Nach Zübdet üt-tevārīḫ, Istanbul, 991 H./1583 n.Chr.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000338

Nach Indien war das System der Mondstationen im 6./7. Jh. auf alexandrinischer Grundlage übertragen, die Sterngruppen hatten Eigennamen sowie eine figürliche Ausgestaltung erhalten. Während im islamischen Bereich figürliche Ausgestaltungen nur als Ausnahme im 14. Jh. unter den Ğalairiden und im 16. unter den Osmanen auftreten, bleibt es im chinesischen Bereich — bei anderen Eigennamen wie im islamischen — bei graphischer Formgebung durch Scheibenkreise in spezifischer Anordnung (Abb. 2, 3).[49] Persische Gefäßbemalungen enthalten derartige formale Details, die den astronomischen Überlieferungen folgend, jedoch als Motiv zu werten sind. Hervorragend ist die Dreiersterngruppe von Scheiben, Punkten oder Scheibenkreisen in pyramidaler Anordnung: Ihre harmonische Form ist sowohl rein dekorativ wie markant und als „Zeichen" geeignet. Innerhalb des Systems der Mondstationen ist sie fünfmal anzutreffen (Abb. 3 und Taf. XLVI/3). Die Betrachtung unter Vergleich zu den Textstellen bei aṣ-Ṣūfī, al-Bīrūnī und al-Qazwīnī ergibt zwar durch leichte Verschiebungen aufgrund differierender Zuordnung oder Zählung, unterschiedlicher Kalenderrechnung, keine absolute, aber eine durchaus akzeptable Ausrichtung nach den vier markanten Punkten des Sonnenjahrs. Sie besitzen meteorologische Eigenschaften betreffend Regen, Tau, Ansteigen der Flüsse, Trockenheit, deren Eintreffen mit Erwartungen und Bitten verbunden wird. Gefäßbemalungen weisen aus solcher Sicht in außerordentlich zahlreichen Beispielen auf Pflanzenwuchs, fließendes Wasser, Tau oder Regen (Taf. XLVI/1; XLVI/2, 3).[50] Die Dreiergruppe tritt besonders zusammen mit Blütenkelchformen auf, in unserem Beispiel Taf. XLV/1 durch rote Färbung markiert. Sind zwei solcher Blütenformen durch ein quer über den Schalenboden gebreitetes Band verbunden, darf man auf „das Band der Milchstraße" schließen aus Gründen, die außerhalb der astronomischen Überlieferung liegen, aber eng verbunden sind durch die Vorstellung von den Sternen der Mondstationen in Zusammenhang mit der Beobachtung des Himmels. Al-Qazwīnī führt an, daß man im Sommer zu

---

49 CARBONI (1987), S. 186. Deckengemälde mit Tierkreis und Mondstationen in einer Grabanlage der Sung-Dynastie: KUHN, Dieter, *Die Sung-Dynastie 966–1279*; WEINHEIM (1987). Den Hinweis danke ich Herrn Herbert Butz. — Zu Abb. 14: Das 1582/3 n.Chr. abgeschlossene Zübdet üt-tevārīḫ wurde bereits unter Sultan Suleiman konzipiert und begonnen. S. Günsel, Renda, Seyyid Lokman Ashuri, IVème Congr. Int. d'Art Turc, *Etudes historiques* 3. Ed. de l'Université de Provence 1976. — Zu den „Eigennamen" s.a. KUNITZSCH (1961), S. 25.

50 ETHÉ (1868), S. 89, 92, 95, 99–1, 100–2; SACHAU (1962), S. 130 f. SACHAU (1969), S. 166–8, 335; WRIGHT (1934), S. 219, 324–5, 347 f., s.a. Anm. 868, S. 334.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000339

Anfang der Nacht die Milchstraße in der Mitte des Himmels erblickt, lang hingezogen von Norden nach Süden, winters dagegen im Anfang der Nacht an einer Seite des Himmels.[51] Im Volksmund heißt es, sie, die Milchstraße, möge zur Mitte des Himmels kommen, damit die Datteln in Hağar reifen. Die Gegenüberstellung von al-Qazwīnīs Angaben mit der osmanischen Illustration (Abb. 3) zeigt hier die Positionen der 7. und 21. Station, da sie nahe zu den Terminen der Solstizien liegen, dem *naurūz al-ḫalīfa* vorangehen. Zutreffender im Hinblick auf Schalenbemalungen wie Taf. XLV/1 sind m.E. jedoch die Positionen der 8. und 22. Station zu nennen. Das vergleichbare Beispiel einer syrischen Schalenbemalung des 13. Jahrhunderts (XLVI/2) hingegen legt nahe, die korrespondierenden Positionen der Dreiersterngruppen der 2. und 15.–16. Station zu erkennen, da diese die alten Jahresfeste zu den Tagundnachtgleichen, bei den Persern *naurūz* und *mihrgān*, treffen. Es ist dies eine ausgedehnte Festzeit, der Wünsche um Gedeihen und Ernte zugrundeliegen, die Fixpunkte der Herrschaft wie der Erdrotation sind. An der Schalenwandung stehen drei blaue Scheiben in einer blütenförmigen Fläche mit spiralig gekräuselter Rasterung des Grundes, die ich als „Wasser" interpretiere. Gleichartig ist die Bodenfläche gerastert und daraus ausgespart erhebt sich in kufisierender Schrift eine Abfolge von Buchstaben wie Alif oder Lām, Sīn, Rā', also wie *as sarra*, d.i. „freuen, erfreuen" oder „Glück, Wohlstand" einerseits, andererseits läßt die auslaufende Form des letzten Buchstaben noch auf ein Bā' schließen, sodaß *sariba* oder *šariba* zu lesen wäre, beides mit Bezug auf „tränken" oder „fließendes Wasser". Solche Kombination würde erlauben, al-Qazwīnī zu zitieren, nach dessen Angaben um Regen gefleht wird, der Euphrat Hochwasser bekommt, aber auch die dichterische persische Ausmalung des *nisān*, in dem Tropfen fallen, die zu Perlen weren.[52] Die Abhaltung der *naurūz*-Festlichkeiten illustriert in unserem Zusammenhang in einmaliger Weise eine Bronzeschale aus dem 10./11. Jh. (Taf. XLVI/1).

---

[51] ETHÉ (1868), S. 44. — Abū Ḥanīfa ad-Dīnawarī nennt die Milchstraße „die Mutter der ineinander verflochtenen Sterne". Eine derartige Vorstellung spiegelt sich in der Gestaltung des Astrolabs von ᶜAbd al-Karīm al-Miṣrī im British Museum, wie in einigen Schalenbemalungen.

[52] Aus dem Textfries ist lesbar: „... ᶜizz ad-dā'ima wa ..." Die zentrale Buchstabenfolge läßt durch ihre Gestaltung ebensowohl an eine Lesung *sidr* denken, was den Lotosbaum im 7. Himmel meint, der das Wasser beschattet: Das spiralige Gekräusel konzentriert sich innerhalb der Buchstabenfolge, und beiderseits breiten sich Ranken aus. — Bei der vergleichbar angelegten Bemalung des Schalenfragments in Abb. 15 lese ich in dem das Feld überquerenden Band *ᶜīd* im Hinblick auf *naurūz*, das das im Jahreslauf wichtige Frühjahrsfest darstellt.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000340

Unterhalb der Glückwunschfolge am Rand ist der Fries der Tierkreiszeichen zwischen den Fischen und dem Widder durch drei Figuren unterbrochen: rechts ein sitzender Fürst, links von ihm eine Figur, die ein Tablett mit zwei Zuckerhüten trägt, gefolgt von einer zweiten, die einen Becher bringt.[53] Durch Bild und schriftliche Nachrichten aus China belegbar ist der gebräuchliche Zusammenhang zwischen den drei Sternen der 2. Mondstation im Widder mit dem Frühjahrsfest durch ein erhaltenes Beispiel von Blauweißporzellan des 16. Jh.: die Dreiergruppe auf die Widderfigur gemalt und eine spätere Bestellung von Schalen mit dem Widdermotiv „für das Fest und die Wiederbelebung der Kräfte durch das Frühjahr".[54]

Das Fortleben der arabischen Form der *anwāᶜ*-Literatur, wie sie im frühen Mittelalter bis Zentralasien verbreitet war, und damit die graphische Wiedergabe der Mondstationen als Diagramme belegen zwei Beispiele aus türkisch-osmanischer Zeit (Taf. XLVI/3; XLV/3, s.a. Abb. 3): Das Bodenfragment einer blau bemalten Schale besitzt eine Musterung aus einer um einen Wirbel fünffach angeordeten Folge von Palmettformen mit zentraler Dreiergruppe von Scheibenpunkten, unterlegt mit dichtem Gekräusel von der Art der Wiedergabe tropfenden oder sprudelnden Wassers; ein hochosmanischer Teller enthält die blaue Dreiergruppe winzig aber zentral, umgeben von blauen Wolken und im Rahmen von Frühlingsflora. Die Entstehungszeit schließt eine Periode ein, in der schließlich durch die Mutter Sultan Suleimans das Feiern von *naurūz* mit den traditionellen Wünschen für Gesundheit und mit Geschenken am Hof wieder eingeführt worden war.[55] Ein Sammeln von Traditionen der Sternkunde mit dem Wiederaufleben formaler Elemente bei der künstlerischen Gestaltung an Bau, Gerät und Gewandung dürfte in Parallele zur Planung eines Observatoriums mit der Heranziehung auswärtiger Astronomen zu verstehen sein. Eine Neubelebung innerasiatischer Überlieferung über Samarkand wäre denkbar.

---

[53] Ursache und Begehen des Frühjahrsfestes bei den Persern schildert al-Qazwīnī, s. ETHÉ (1868), S. 164 f.; SACHAU (1969), S. 199; s.a. Aly MAZAHÉRI, Le Nowrouz et le Mahrikān, in: *Lettre persane* Nr. 3, Paris 1982.

[54] J. AYERS, Baur Collection, Cat.II, no. A 154: „... im Tao shuo aufgelistet für die Periode Jiajing, runder Teller, innen dekoriert mit drei Hammeln, emblematisch für die wiederbelebende Kraft des Frühlings". Die zitierte Kumme der Baur Collection weist um die Außenwandung dreimal den Hammel auf, im Innern ein Khilin. — Das Zitat verdanke ich Herrn Herbert Butz.

[55] Süheyl Ünver berichtet, daß die Mutter des späteren Sultans Süleiman die Sitte für den Hof wieder einführte (A. Süheyl ÜNVER, Türkiye'de Nevrūz ve Nevrūziye, in: *Vakıflar Dergisi* 11 (1976), S. 221–237).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000341

Eine gegenläufige Rezeption aus westeuropäischen Quellen spiegelt sich dann im 17. Jahrhundert, wenn der osmanische Maler der Fixsternbilder seine Vorbilder aus dem Atlas Blaeu nimmt, den der Sultan als Geschenk erhalten hatte: Die Königin Kassiopeia erscheint nach antikem Ideal in voller Leibesschönheit mit wenig Gewand, sie hält einen Palmenzweig und sitzt mit übergeschlagenen Beinen unter dem Baldachin eines Thrones.[56] Der Körper wird durch Licht und Schattengebung modelliert, und damit schließt die künstlerische Gestaltung nun wiederum an an das Ende der Spätantike, wie es im 8. Jh. die Fresken von Quṣair ʿAmra widerspiegelten.

ANMERKUNG

Zeugnis für die bildliche Wiedergabe der Rezeption antiker Sternkunde im islamischen Mittelalter legen die Bemalungen zahlreicher Keramikschalen im Berliner Museum für Islamische Kunst ab. Mit den behandelten Beispielen betrifft es die Inventarnummern: Afr. 11; I. 3990; I. 14/60; I. 36/64; I. 439; I. 6513; 00,125; 1.53/70, alle mit Diagramm; mit Figuren: I. 43/64, 218; I. 43/64, 181b; I. 43/64, 190; I. 43/64, 262; 1.43/64,105; 1.12/62, mit *corvus*; mit *leo* I. 15/69; mit *virgo* I. 14/59(?) mit *capricornus* I. 40/63; I. 10/58; mit *cassiopeia* I. 30/61; I. 2/59; mit *cygnus* Sam. 1102; mit *aquila* I. 17/69; I. 13/69,35; I. 7/60; fraglich I. 8/58; 1.13/75; dazu I. 4681; I. 34/68; fraglich I. 5703; I. 5/56.

Ihr Übereinstimmen mit zeitgenössischen Überlieferungen und zeitgenössischer astronomischer Kenntnis ist hypothetisch rekonstruierbar, nicht jedoch, wie weit die vorgefundenen Daten, die Angaben zu Beobachtungszeit und -ort zutreffend sind. (Berlin, 6. 12. 1994)

LITERATUR

ARAT: *Phainomena*, M. ERREN (Ed.), München 1971, 7020, Vers 231 f.

AYERS, John: *The Baur Collection of Chinese Ceramics*, vol. II, Ming-Periode, Geneva 1969.

AL-BĪRŪNĪ, Abū-l-Rayḥān Muḥammad b. Aḥmad: *The book of instruction in the elements of the art of astrology*, repr. from Brit. Mus. or. 8394, transl. by R. Ramsay WRIGHT and others, London 1934.

---

56 Günsel RENDA, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700–1850*, Ankara 1977: Den Atlas Major der Wilhelm und Jean Blaeu von 1662 erhielt Sultan Mehmet IV als Geschenk, und ein Exemplar der osmanischen Kopie ʿIkdal Cuman fi Tarih ehl-ez Zaman von 1692–3 besitzt die Universitätsbibliothek in Istanbul; siehe S. 32–33, Farbtafel 2.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000342

BOLL, F.: *Sphaera*, Leipzig 1903.
CARBONI, Stefano: Two Fragments of a Jalayrid astrological treatise in the Keir Coll. and in the Oriental Institute in Sarajevo, 149–186, in: *Islamic Art* II (1987).
DYROFF, K.: Die große Einleitung des Abu Maschar, in: BOLL, a.a.O., S. 482 f.
ETHÉ, Hermann: *Zakarija ben Muhammed ben Mahmud el-Kazwini's Kosmographie. Die Wunder der Schöpfung*, Leipzig 1868.
GRÜNWEDEL, A.: Bericht über archäologische Arbeiten in Idikutschari, in: *Abhandlungen der K.B. Akademie der Wissenschaften* I, Kl. XXIV, 1, München 1905.
GUNDEL, Hans Georg: *Zodiakus*, München 1972.
GUNTHER, R. T.: *The astrolabes of the world*, Oxford 1932; 2. Aufl. 1976.
HARTNER, Willy: Minṭaqa, in: *Enzyklopädie des Islām*, Leiden—Leipzig 1913–1934.
HARTNER, Willy — (KUNITZSCH, Paul): Minṭaqat al-burūǧ, in: *The Enzyclopaedia of Islam* (1960–).
HARTNER, Willy: The principle and use of the astrolabe, in: *Survey of Persian Art* III, London 1939, S. 2530–2554.
HAUBER, A.: *Planetenkinder und Sternbilder*, Straßburg 1916.
JURDAK, Mansur Hanna: *Astronomical Dictionary*, Beirut 1950.
KÜHNEL, Ernst: Der arabische Globus im Mathematisch-Physikalischen Salon zu Dresden, in: *Mitt. aus d. Sächs. Kunstsammlungen*, Jahrg. 2 (1911), S. 16–23.
KUNITZSCH, Paul: al-manāzil, in: *The Enzyclopaedia of Islam* (1960–).
—: Die arabischen Sternbilder des Südhimmels, Teil 1 und 2 in: *Der Islam* 51–2 (1974–75), S. 37–54, 261–277.
—: *Untersuchungen zur Sternnomenklatur der Araber*, Wiesbaden 1961.
—: *Peter Apian und Azophi: Arabische Sternbilder*, Bayer. Akad. d. Wiss., Phil. Klasse, Sitzungsberichte, Heft 3 (1986).
—: Über eine anwāᶜ-Tradition mit bisher unbekannten Sternnamen, in: *Beiträge zur Lexikographie des Klassischen Arabisch* Nr. 4, Bayer. Akademie der Wiss., Phil.-Hist. Klasse, Sitzungsberichte, Heft 5 (1983).
LANE, E. W.: *An Arabic—English Lexicon* (1863–93).
MAYER, L. A.: *Islamic Astrolabeits and Their Works*, Genf 1956.
MAZAHÉRI, Aly: Le Nowrouz et le Mihrkān, in: *Lettre persane* Nr. 3 (1982).
MEUCCI, Ferdinando: *Il Globo celeste arabico del secolo XI esistente nel Gabinetto degli Strumenti antichi di Astronomia, di Fisica e di Matematica del R. Istituto di Studi superiori*, Firenze 1878.
MIQUEL, A.: *La géographie humaine du monde musulman*, Bd. I, Paris 1967.
AL-MIṢRĪ, Abū-l-ᶜAbbās Aḥmad b. Abī ᶜAbd Allāh: *ad-Durār wa-l-yawāqīt fī ᶜilm ar-raṣd wa-l-mawāqit*, Dat. 1334 A.D. Oxford: Bodleian Library, or. 133, fol. 81.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000343

PELLAT, Charles: Anwāᶜ, in: *The Enzyclopaedia of Islam* (1960–).
—: *Le livre de la couronne*; kitāb at-Tāğ, attr. à Ǧāḥiẓ, Paris 1954.
PINGREE, D.: ᶜIlm al-Hay'a, in: *The Enzyclopaedia of Islam* (1960–).
SACHAU, C. E.: *The Chronology of Ancient Nations, an english version of the arabic text of the Athār-ul-Bakiya of Albīrūnī*, London 1879; Reprint Frankfurt 1969.
—: *Alberuni's India*, Vol. 1–11, Lahore 1962.
SCHJELLERUP, H. C. F. C.: *Description des étoiles fixes, composée par l'astronom persan Abd al-Rahman al-Sūfī*, St. Petersbourg 1874.
THIELE, G.: *Antike Himmelsbilder*, Berlin 1898.
WELLESZ, Emmy: An early al-Sūfī manuscript in the Bodleian Library in Oxford, in: *Ars Orientalis* III (1959), S. 1–26.
WIEDEMANN, Eilhard: Über die Astronomie nach den Mafātīḥ al-ᶜUlūm von al Chwārizmī, Beiträge zur Geschichte der Naturwissenschaften, in: *Sitzungsberichte der Physikalisch-medizinischen Sozietät in Erlangen*, 47. Bd. (1916).
WOEPKE, F.: Über ein in der K. Bibliothek zu Berlin befindliches arabisches Astrolabium, in: *Abhandlungen der K. Akademie der Wissenschaften zu Berlin* (1858).
WRIGHT, Ramsay, R.: *Al-Bīrūnī, the book of instruction in the elements of the art of astrology*, 1934.
VAN DER WAERDEN, B. L.: *Erwachende Wissenschaft*, Bd. 2, die Anfänge der Astronomie, Bd. 2, Basel 1968.
ZICK-NISSEN, Johanna: Figuren auf mittelalterlich-orientalischen Keramikschalen und die ‚sphaera barbarica', in: *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, NF 8 (1975).
—: Der Fliesenschmuck der Capilla San Gregorio am Convento de la Conception Francisca (Toledo 1422) und die Endphase arabischer Sternkunde in der Kunst der Zeit, in: *Internationaler Kongress für Kunstgeschichte Wien* (1983— 1985), S. 97–109.
—: „Ghabri-Ware" und „Nischapur-Keramik", in: *Keramos* (1974), S. 35–46.
—: Malaga-jugs, submersed in 1362 and Alhambra-vases, in: *Il Colloquio Ceramica Medieval des Mediterraneo Occidental, Toledo 1981*, Madrid 1986, S. 443–454.
—: Medieval Ceramic Bowls Decorations, interpreted as Constellations, in: *6th Int. Congress for Iranian Art and Archaeologie*, Oxford 1972, S. 349–367.
— in: *Das Tier in der Kunst Irans*, Katalog, Nr. 131, 139/40, 141, 184, Stuttgart 1972.
— in: *Museum für Islamische Kunst, Berlin*, Katalog, Nr. 168, 174, 190, 192, 193, 194, 208, 210, 227, 272, 575, 559, 2. verbesserte Auflage, Berlin 1979.
— in: *Kunst der Welt in den Berliner Museen, Museum für Islamische Kunst*, Nr. 8, 25/26, 2. verbesserte Auflage, Stuttgart 1980.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000344

TAFELN UND ABBILDUNGEN

Islamische Sterbildwiedergaben und ihre Wurzeln

XLII/1, 3 Aigokeros, Capricornus: *al-ǧadī* und Glückssterne. AṢ-ṢŪFĪ, *Kitāb aṣ-ṣuwar*, Mosul, 630 H./1233 n.Chr., nach Vorlage von 1062 n.Chr., Schale mit mehrfarbiger Unterglasurbemalung, buyidisch 10. Jh. Staatsbibliothek, Orientabteilung, Berlin, Ms. Landberg 71; 4a: Museum für Islamische Kunst, I. 40/63. Katalog *Islamische Kunst — Verborgene Schätze* (1986), Nr. 35.

XLII/2 Eileithyia — oder Bildvermengung mit virgo/*al-ᶜaḏrā'*. Lüsterfayenceschale aus Gunbad-i Qābūs, buyidisch, 10. Jh. Museum für Islamische Kunst, Berlin, I. 30/61. Katalog (1979), Nr. 210.

XLII/4 Cassiopeia: *ḏāt al-kursī*. AṢ-ṢŪFĪ, *Kitāb aṣ-ṣuwar*, 400 H./1009-10 n.Chr. Repro nach E. WELLESZ (1959). Oxford, Bodleian Library, Ms. Marsh 144.

XLII/5 Cygnus: *aṭ-ṭā'ir*, das ist *ad-daǧāǧa*. AṢ-ṢŪFĪ, *Kitāb aṣ-ṣuwar*, Mosul, 630 H./1233 n.Chr., nach Vorlage von 1062 n.Chr. Staatsbibliothek, Orientabteilung, Berlin, Ms. Landberg 71.

Abb. 1 Figuren antiker Tradition auf Gerät und Sternmarkierungen. Bronze-Himmelsglobus, Toledo 1080 n.Chr. Repro nach F. MEUCCI (1878). Florenz, Museo di Storia della Science.

Schalenbemalung und Sternbilder im 9.—11. Jahrhundert

XLIII/1 Lüsterfayenceschale mit Figur aus Sternen von *ad-daǧāǧa*, aus Qaṣr al-ᶜĀšiq, abbasidisch, Mitte 9. Jh. Museum für Islamische Kunst, Berlin, Sam. 1102, Katalog (1979), Nr. 168.

XLIII/2 Widderkopfkrug mit Figur aus *ad-daǧāǧa* und *al-wāqiᶜ* aus Nischapur, 10./11. Jh. Repro nach WILKINSON, Ch. K., *Nishapur*, Tf. 49; Metropolitan Museum of Art, Nr. 38.40.247.

XLIII/3 Astrolabium mit Kalender und Mondstationen; figürliche Zeiger für markante, registrierte Sterne, Isfahan 618 H./1223-4 n.Chr. Repro nach GUNTHER, R. T. (1976), Oxford, Museum of the History of Science.

XLIV/1 Lüsterfayenceschale mit Figur für den Stern *al-ḥibā'* in *al-ġurāb*, d.i. Corvus, buyidisch, 10. Jh. Museum für Islamische Kunst, Berlin, I. 12/62. Katalog (1979), Nr. 208.

XLIV/2, 3 Lüsterfayenceschalenfragmente mit Figur *al-ġurāb* in entgegengesetzter Richtung und an axialem Band, gerahmt mit Glückwünschen, aus Fusṭāṭ, fatimidisch, 11. Jh. — Gleichartiges Fragment. Museum für Islamische Kunst, Berlin, I.43/218. Katalog *Islamische Kunst — Verborgene Schätze* (1986), Nr. 72; dgl. I.43/64, 105, unveröffentlicht.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000345

XLV/2 Schale mit mehrfarbiger Unterglasurbemalung: *al-ǧadī*, *aṭ-ṭā'ir*, Dreipunktdiagramm und Richtungwinkel aus Nischapur, 10. Jh. Museum für Islamische Kunst, Berlin, I.10/58. Katalog (1979), Nr. 190.

XLV/4 Schalenfragment mit Sgraffitodekor: *an-naṣrān* mit Dreipunktdiagramm vom Taḫt-i Sulaiman, spätseldschukisch, Ende 11. Jh. Museum für Islamische Kunst, Berlin, I.13/69, pos. 31.

Sterndiagramme, die Stationen des Mondes

Abb. 2 Vier von 22 erhaltenen Höhlenmalereien der 28 Nakshatras in einer Kuppel in Sengim, indisch-uighurisch, ca. 9. Jh. Repro nach GRÜNWEDEL, A. (1905).

Abb. 3 Sterndiagramme und -figuren der 28 Mondstationen entlang des Tierkreises, nach *Zübdet üt-tevārīḫ*, Istanbul, 991 H./ 1583 n.Chr. Zeichnung der Verfasserin nach Manuskript or. 1973, Türk ve Islam Eserleri Müzesi, Istanbul.

Sterndiagramme und Wünsche

XLV/1 Fragmentarische Schüssel mit Unterglasurdekor: Dreipunktdiagramm in Palmetten an axialem Band, spätsamanidisch — frühseldschukisch, 11. Jh., Nischapur (?). Museum für Islamische Kunst, Berlin, I.14/60. Katalog (1979), Nr. 194.

XLV/3 Feinkeramikteller mit zentralem Dreipunktdiagramm in Wolken- und Blütenarrangement, gerandet von ‚Wasser'-Stilisierung, Osmanisch, Iznik, Mitte 16. Jh. Museum für Islamische Kunst, Berlin, I.5370. Katalog (1979), Nr. 559.

XLVI/1 Gravierte Bronzeschale mit Glückwünschen, Planetenkreis, Tierkreis mit Festszene, gaznawidisch, 10./11. Jh. Afghanistan. Repro aus ETTINGHAUSEN, R., The Wade-Cup..., in: *Ars Orientalis* II (1957), Kabul, Museum.

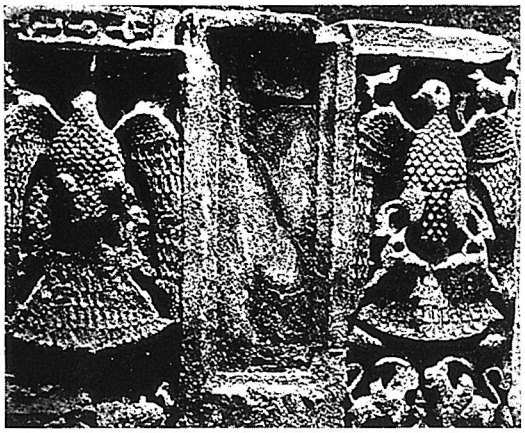
XLVI/2 Lüsterfayenceschale mit Glückwünschen, Dreipunktdiagramm in Palmettenpaar, Wunschformel über stilisiertem ‚Wasser-und-Pflanzengrund', aus Raqqa, ayyubidisch, spätes 13. Jh. Museum für Islamische Kunst, Berlin, I.3990. Katalog *Islamische Kunst aus den Berliner Museen* (1954), Nr. 157.

XLVI/3 Tellerfragment mit Blaumalerei, Dreipunktdiagrammen in Palmetten über in Tropfenformen gerasterter Fläche, aus Milet, osmanisch, Iznik, erste Hälfte 15. Jh. Museum für Islamische Kunst, Berlin, I.439, unveröffentlicht.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000346



1



2



3



4

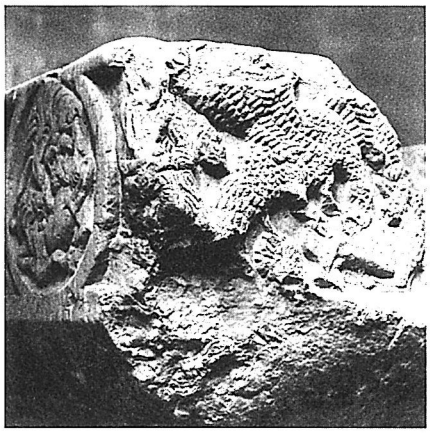


5

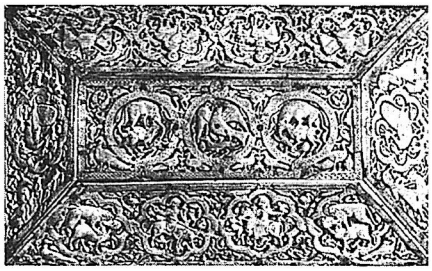


6

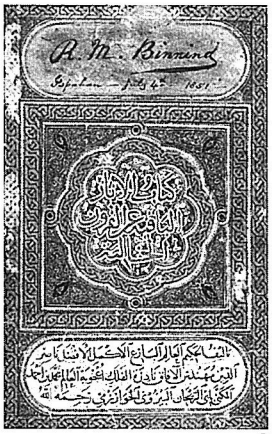
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000347



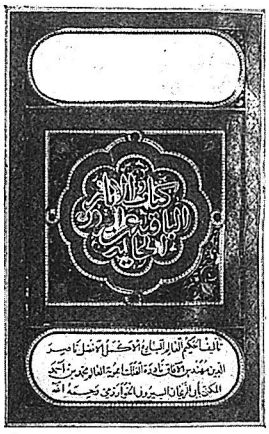
1



2



3



4



5



6

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000348



1



2



3



4



5



6

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000349



1



2



3



4

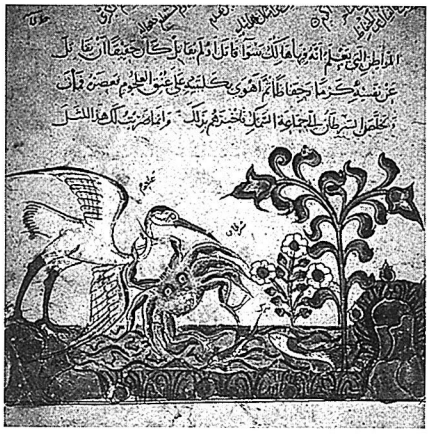


5



6

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000350



1



2



3



4



5



6

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000351



1



2



3



4



5



6



1



2



3



4



5



6



1



2



3



4



5



6



1



2

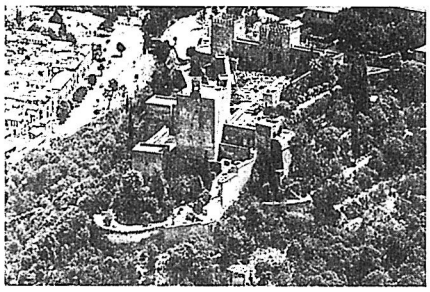


3

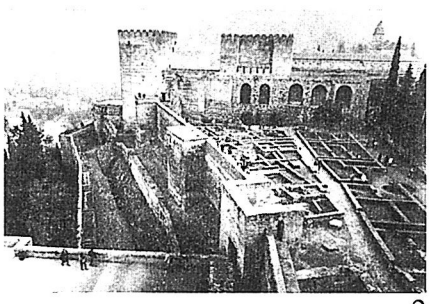


4

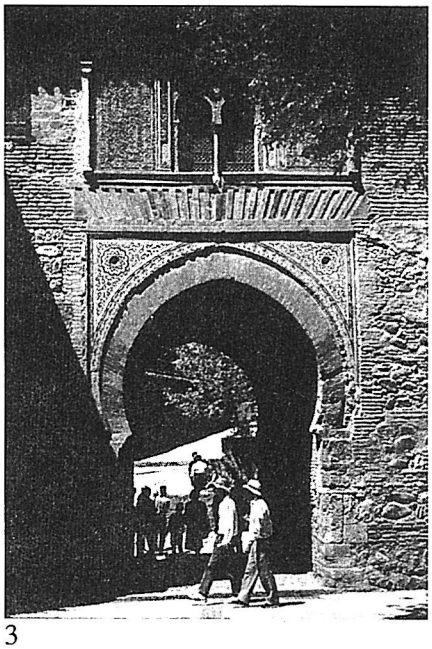
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000355



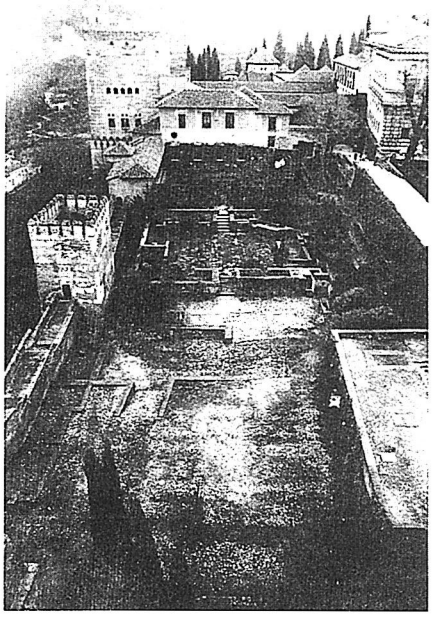
1



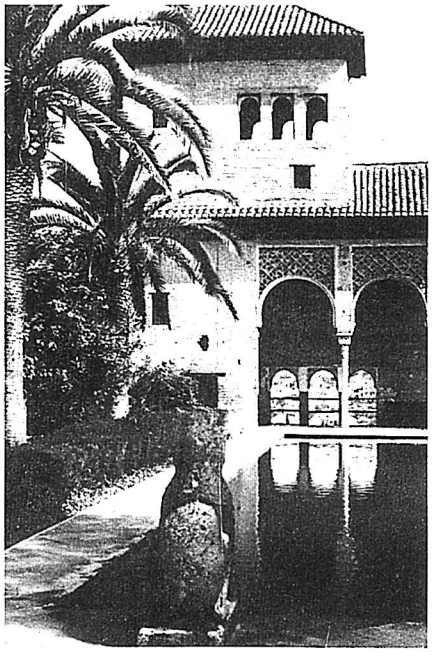
2



3



4



5

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000356



1



2



3



4



5

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000357



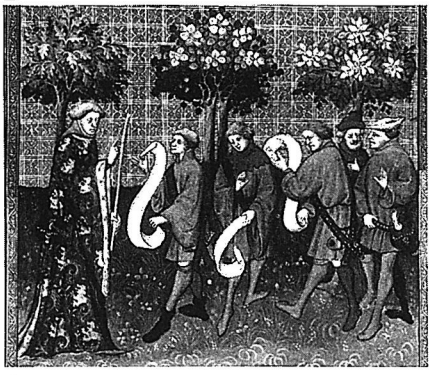
1



2



3



4



5



6

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000358



1



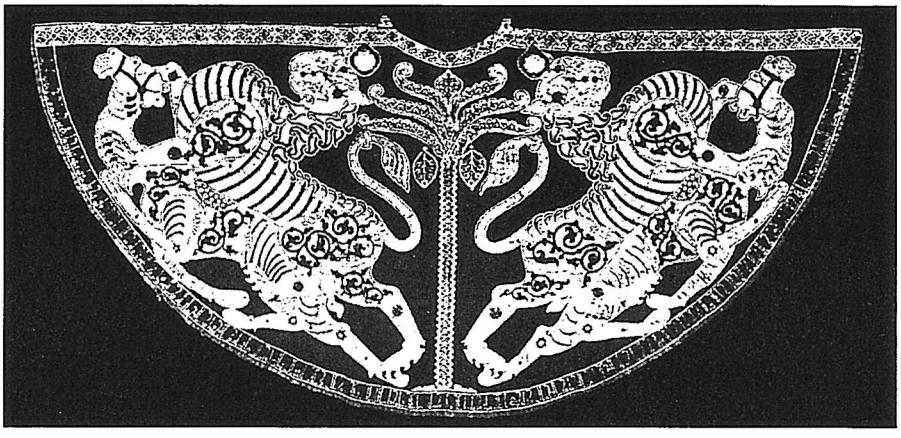
2



3

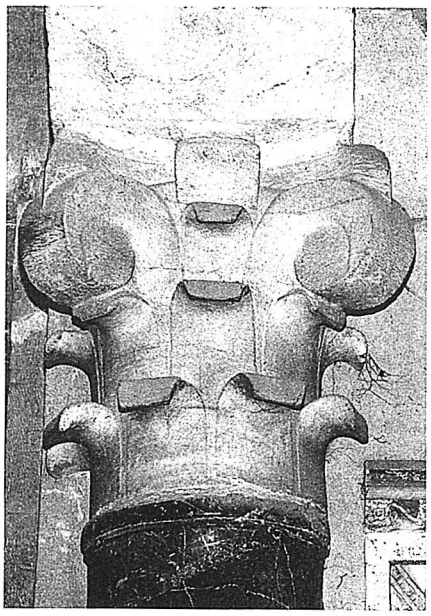


4



5

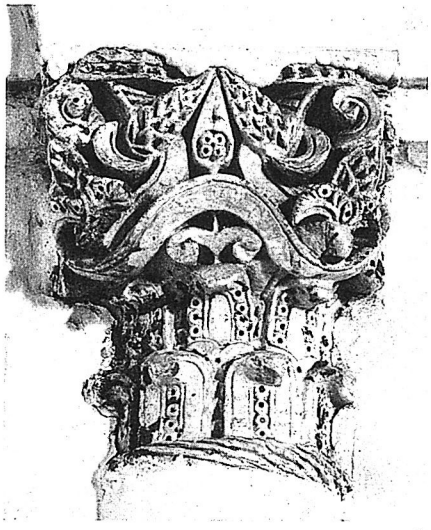
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000359



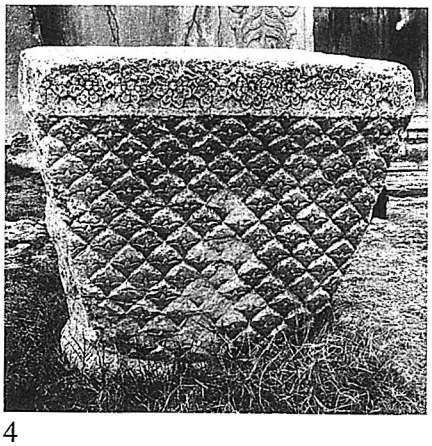
1



2



3



4

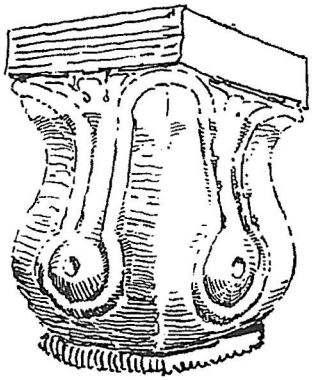
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000360



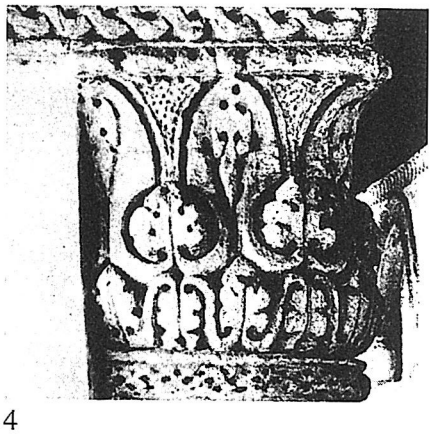
1



2



3



4



5



6

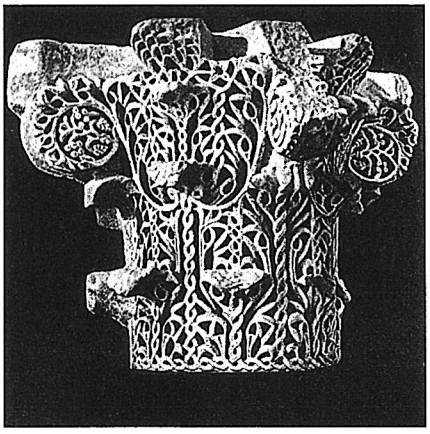
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000361



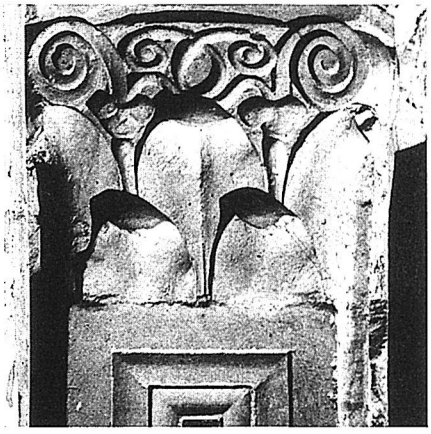
1



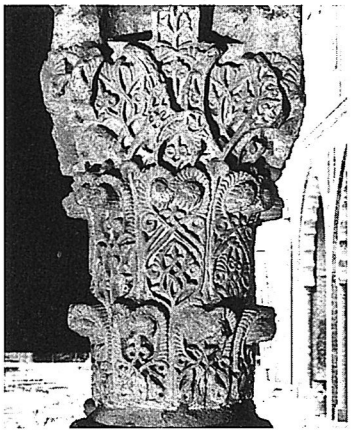
2



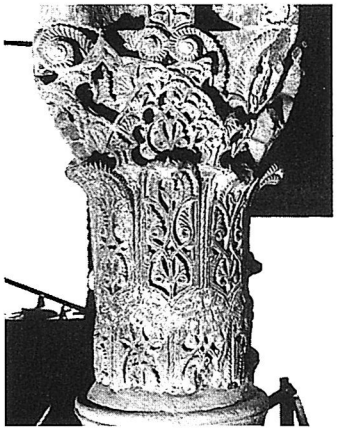
3



4

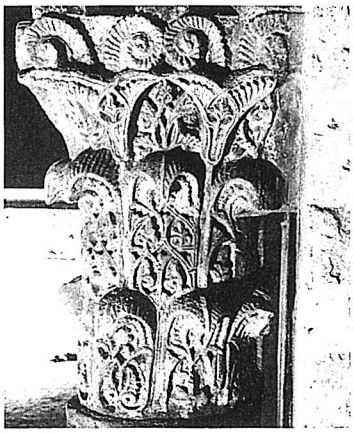


5



6

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000362



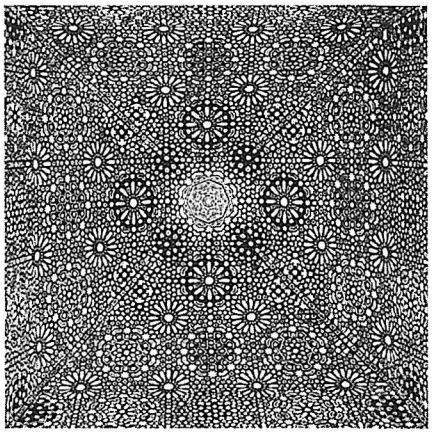
1



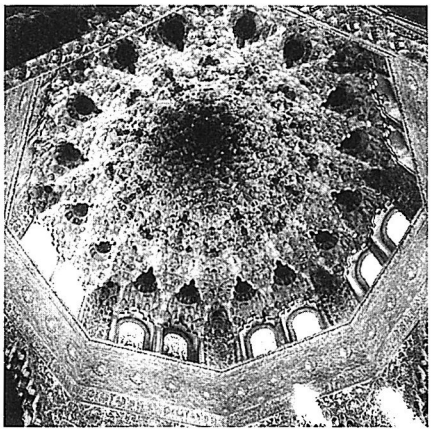
2



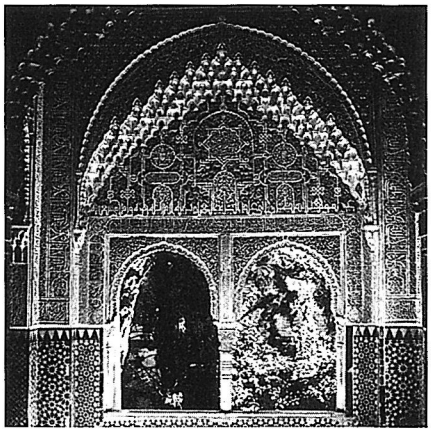
3



4



5

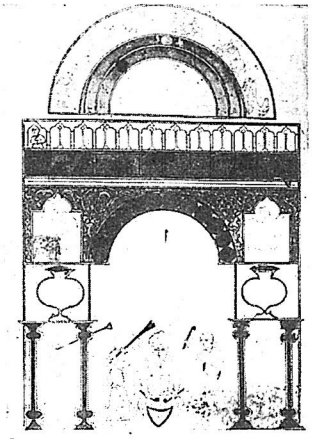


6

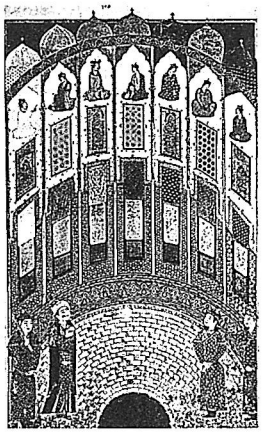
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000363



1



2



3



4



5



6

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000364



1



2



3



4



5



6

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000365



1



2



3



4

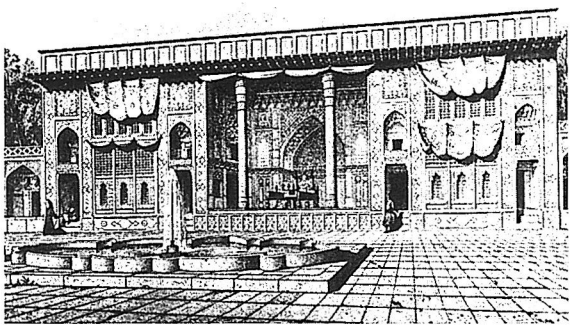


5



6

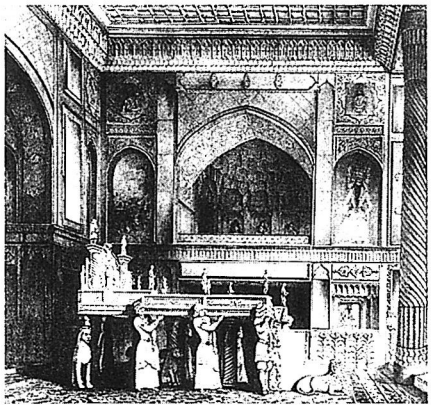
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000366



1



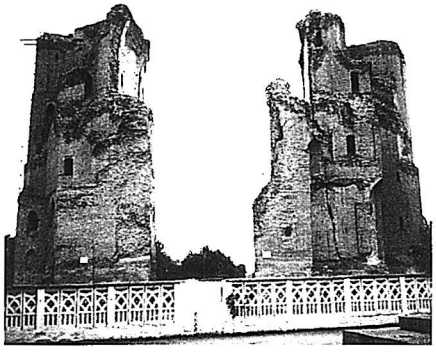
2



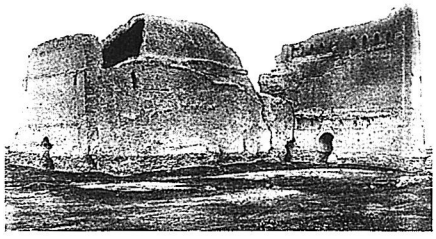
3



4



5

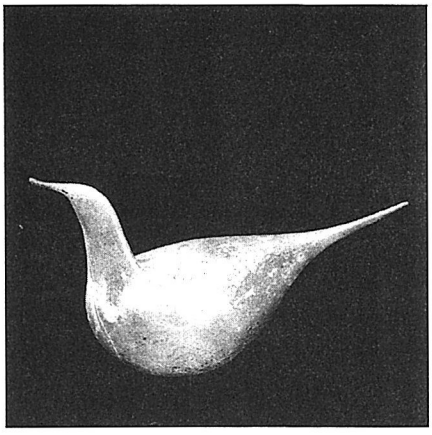


6

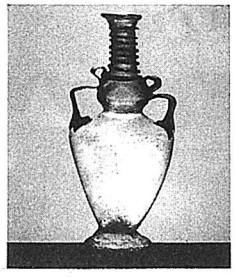
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000367



1

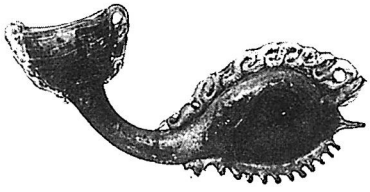


2



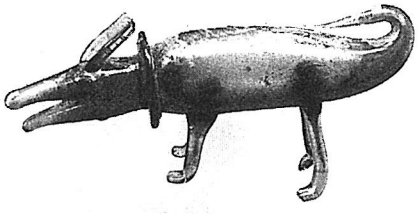


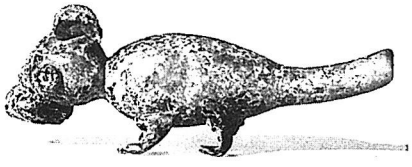
4



3



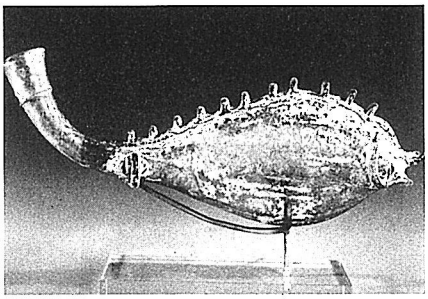




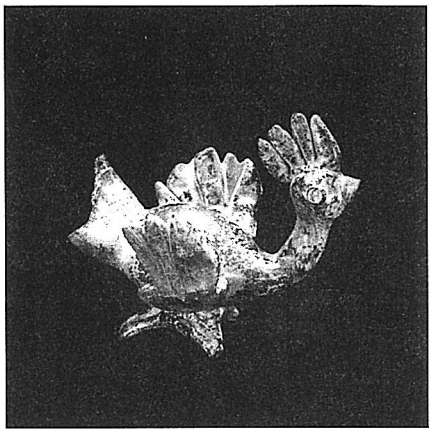
5

6

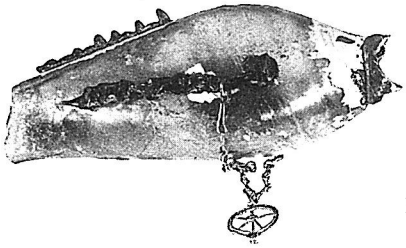
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000368



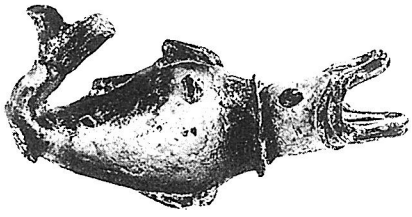
1



2



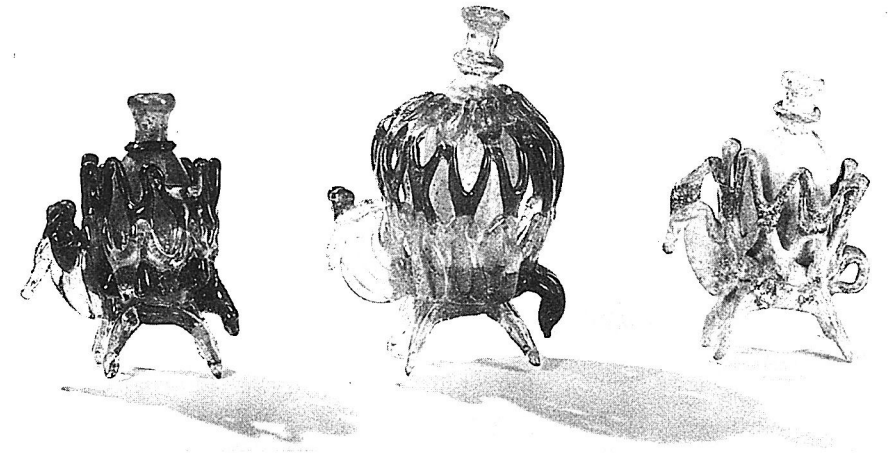
3



4

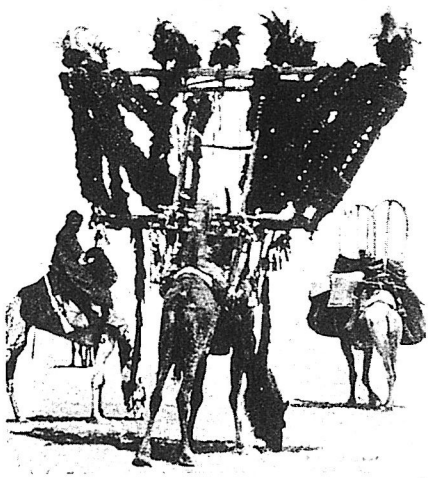


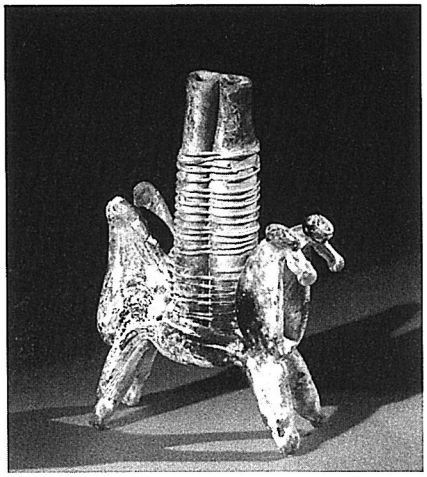
5



6

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000369



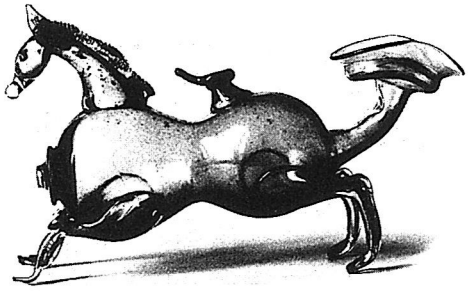


1 2



3



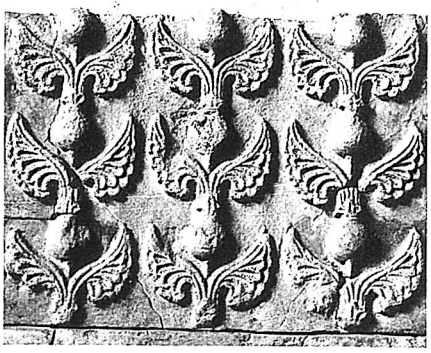


4 5

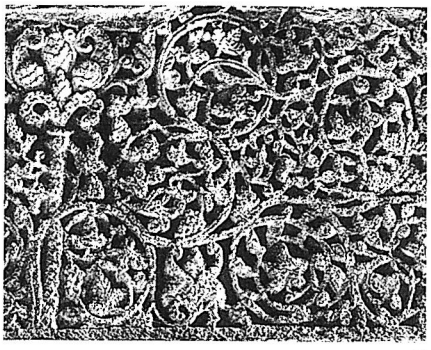
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000370



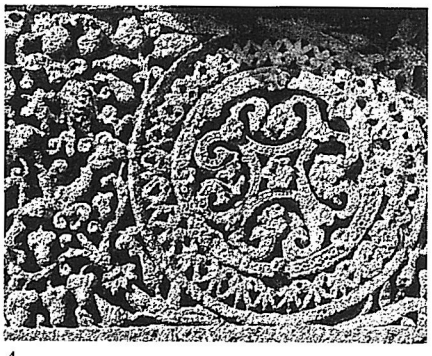
1



2



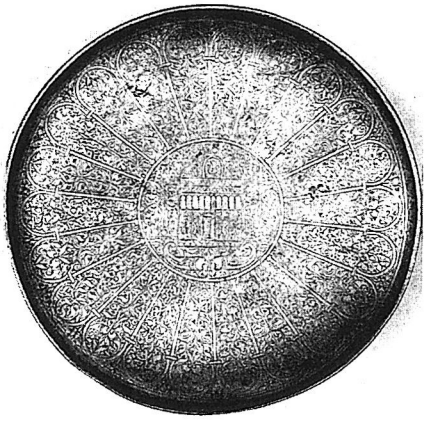
3



4



5

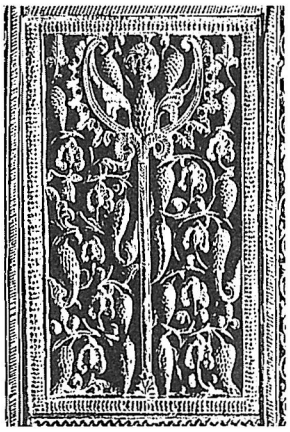


6

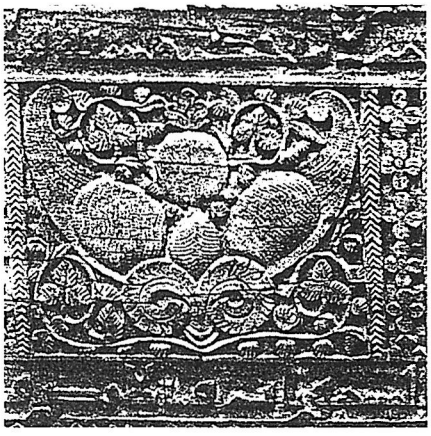
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000371



1



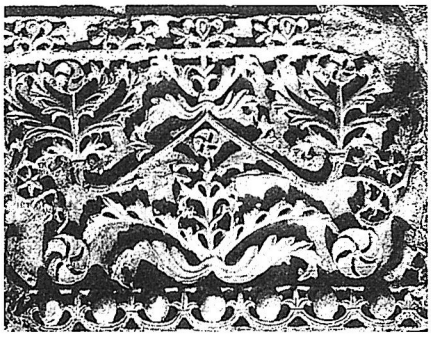
2



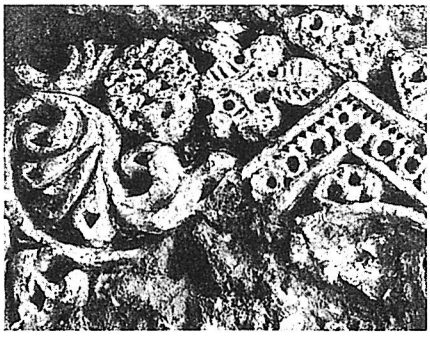
3



4



5



6

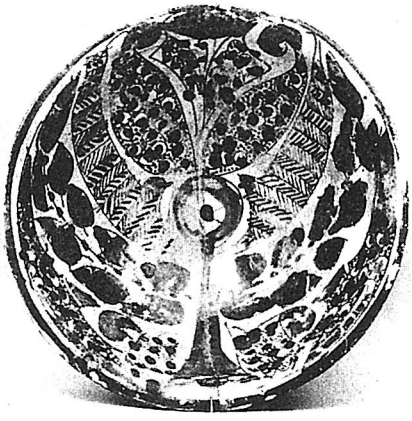
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000372



1



2



3



4



5

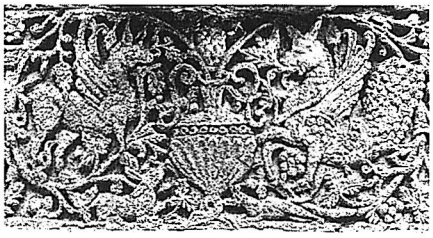


6

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000373



1



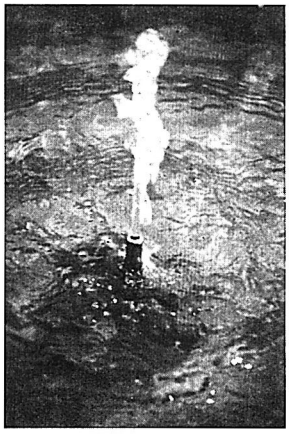
2



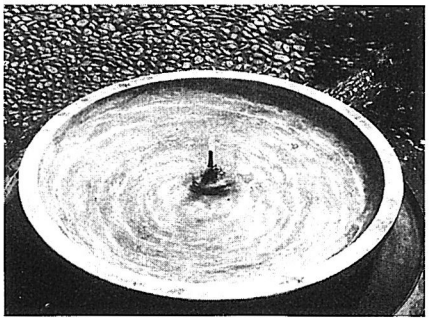
3



4

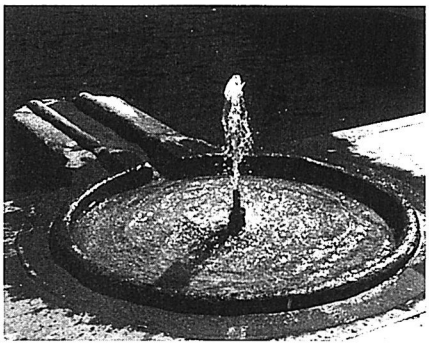


5

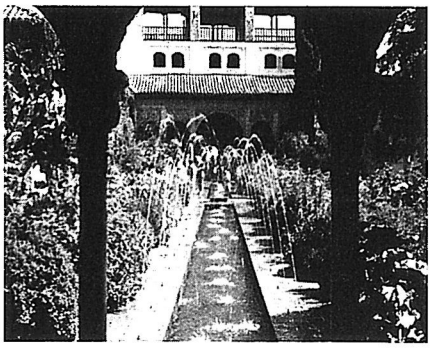


6

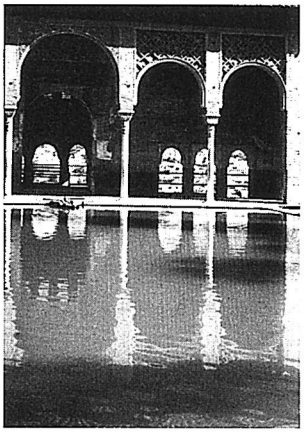
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000374



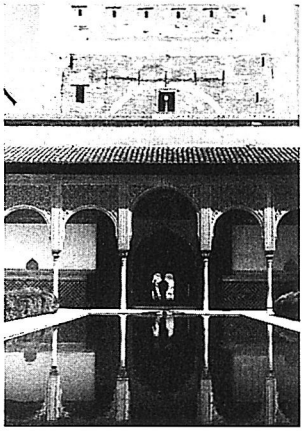
1



2



3



4



5



6

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000375



1



2



3



4



5



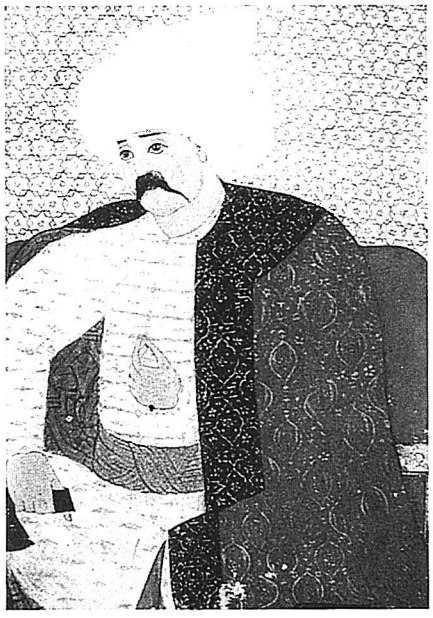
6

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000376





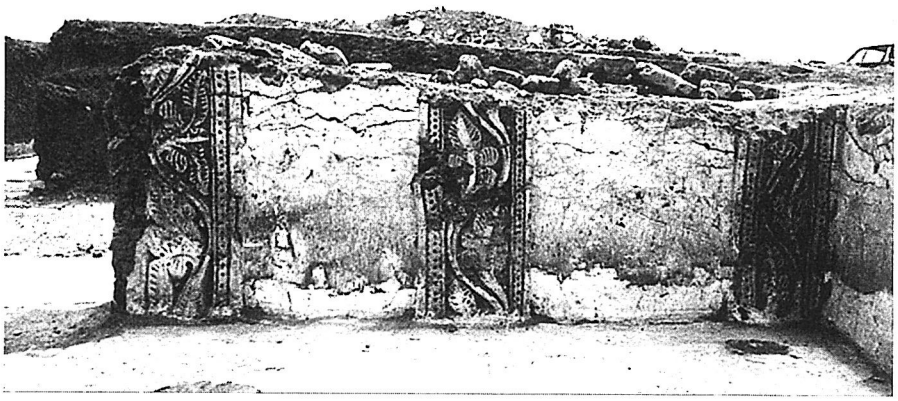
1 2



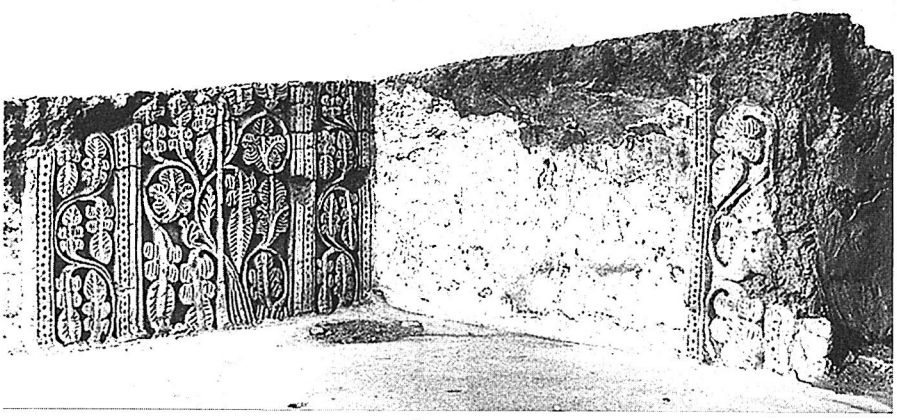


3 4

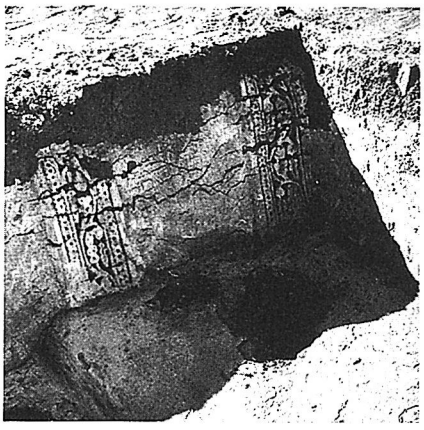
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000377



1



2



3



4

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000378



1

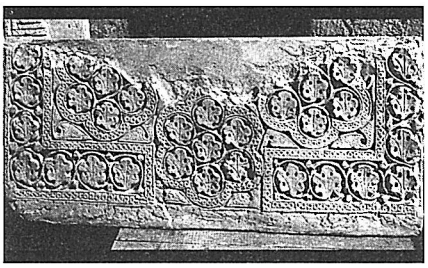


2

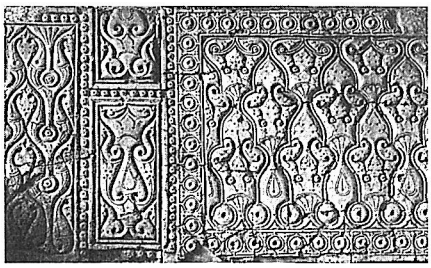


3

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000379



1



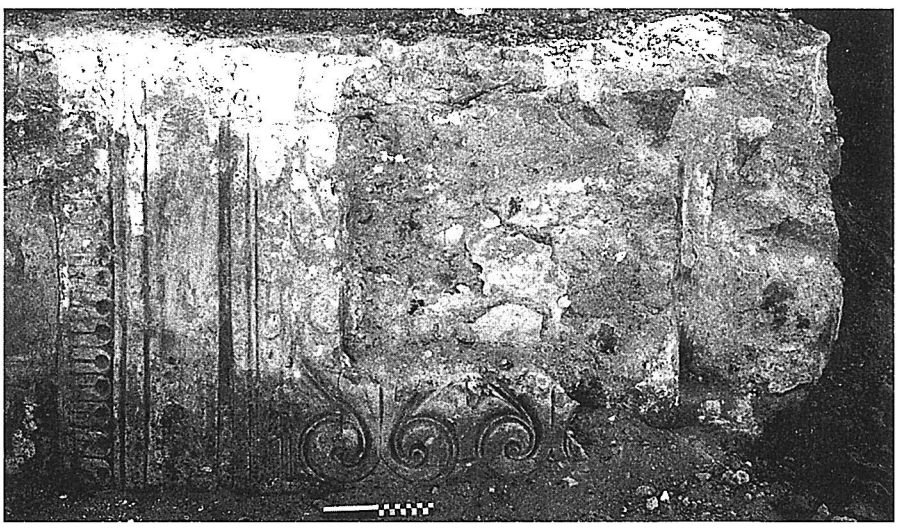
2



3

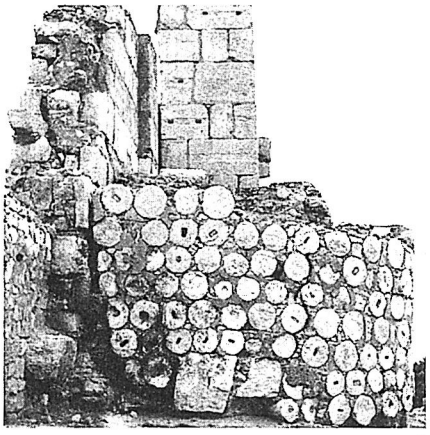


4

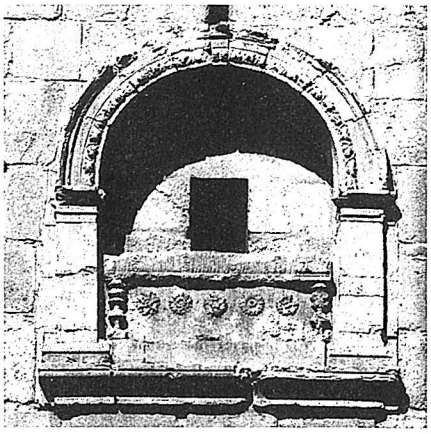


5

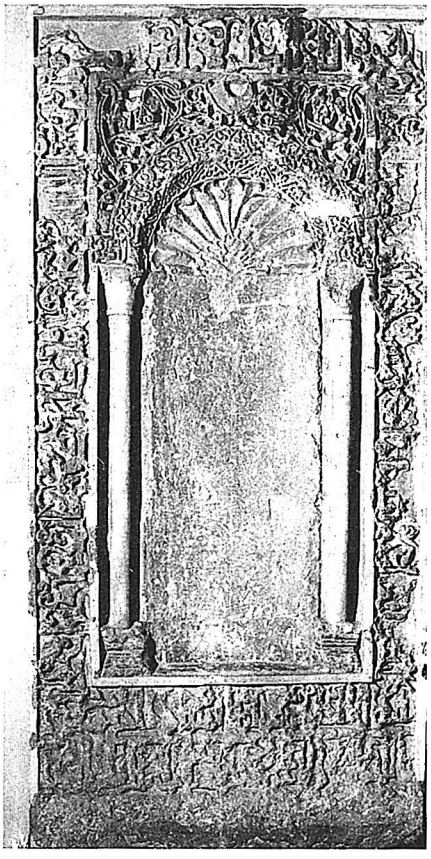
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000380



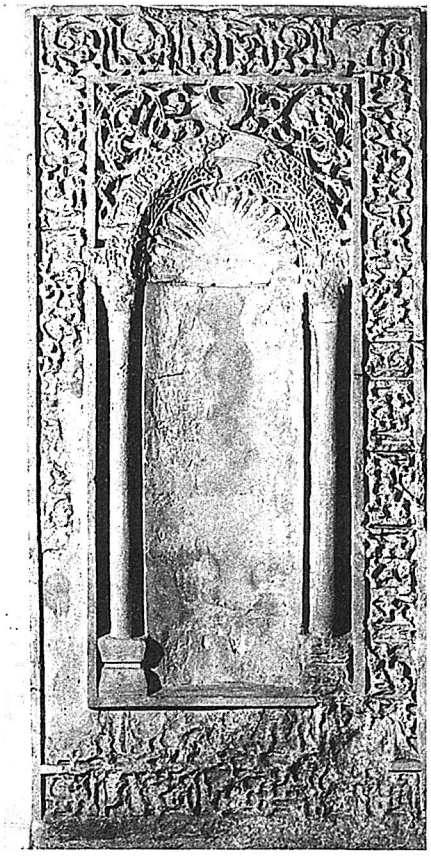
1



2

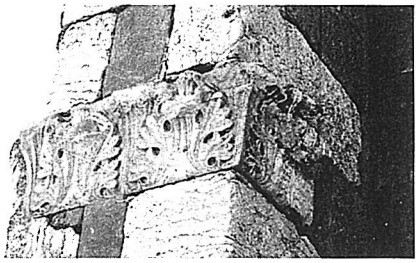


3

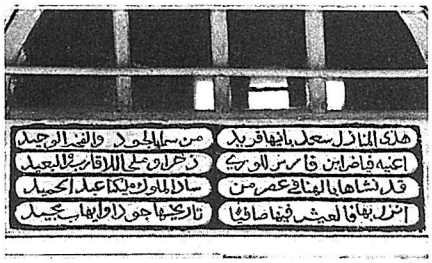


4

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000381



1



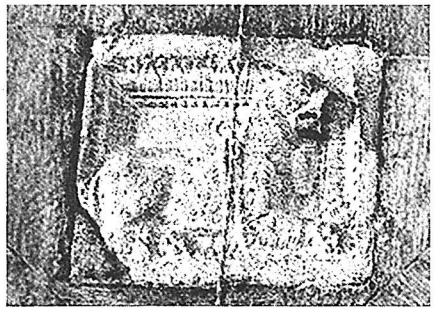
2



3



4

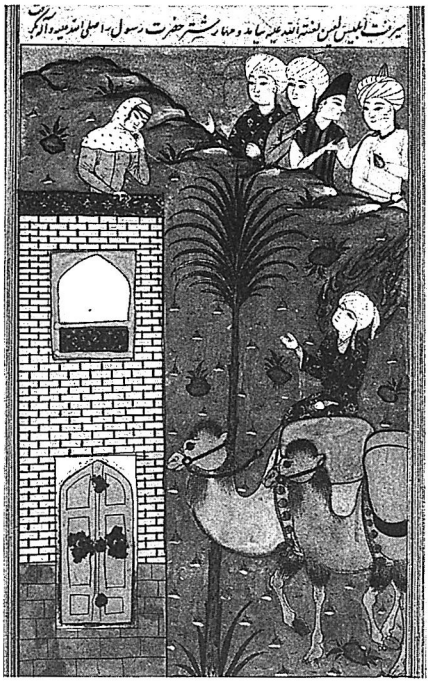


5



6

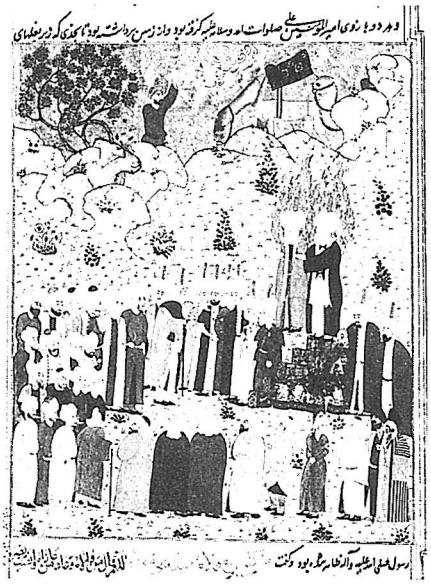
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000382



1



2

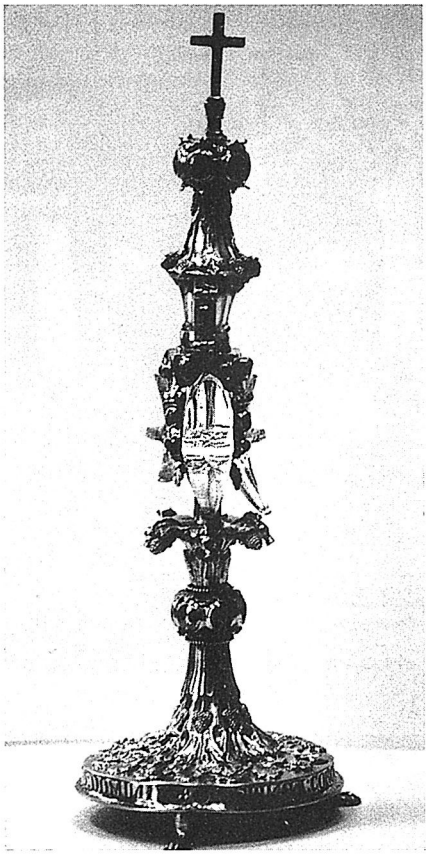


3

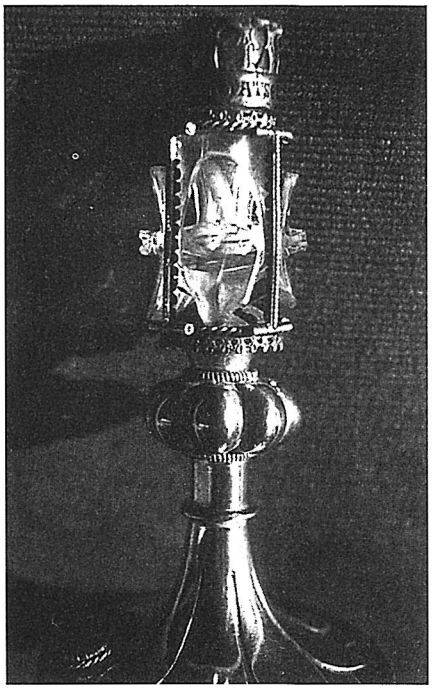


4

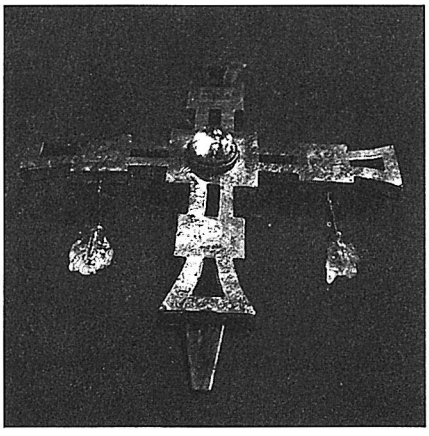
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000383



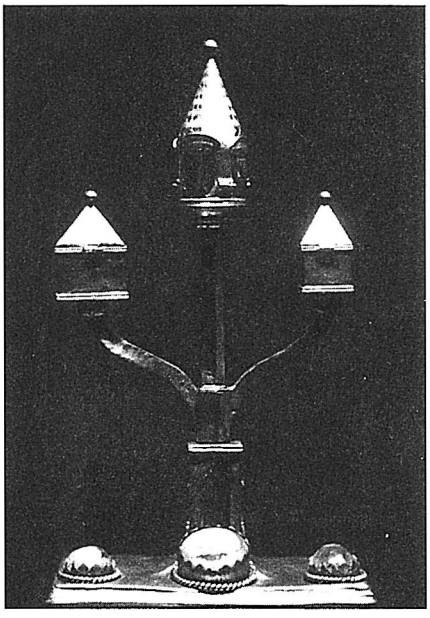
1



2

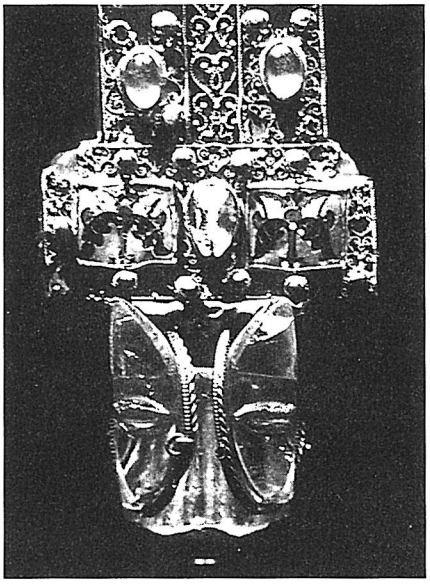


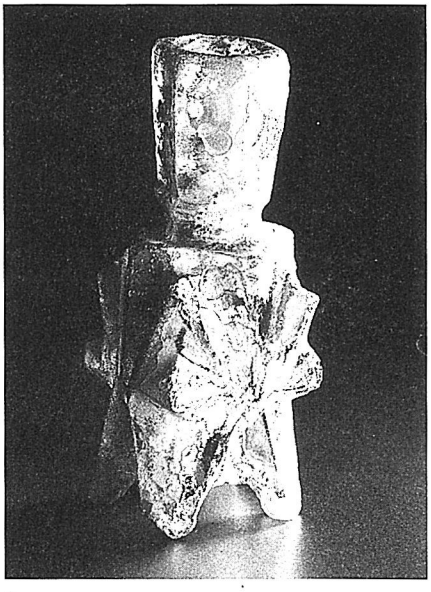
3



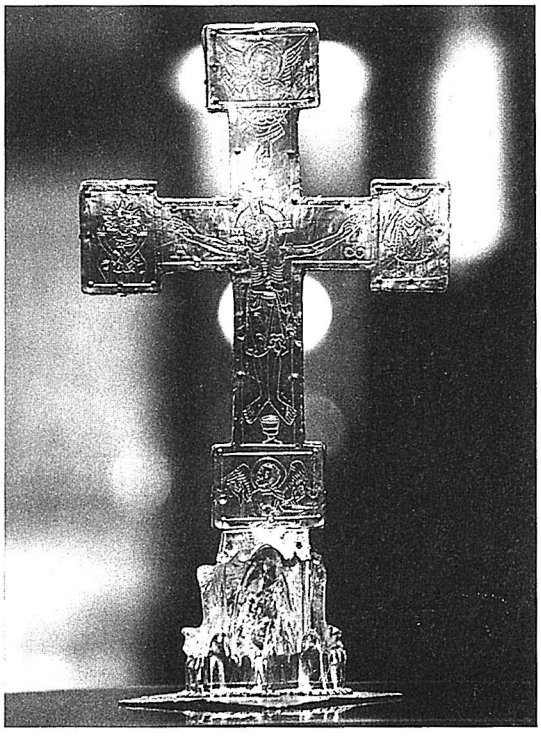
4

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000384



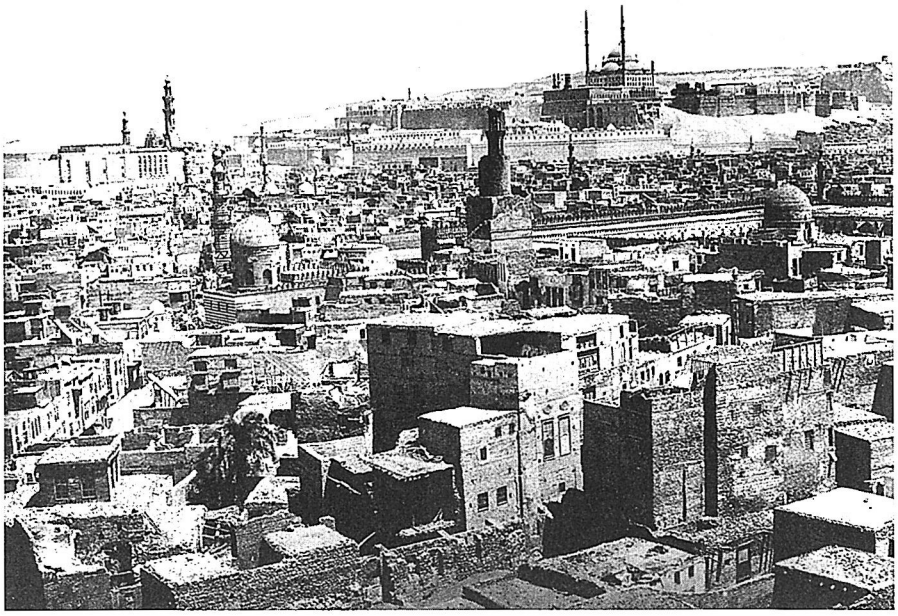


1 2

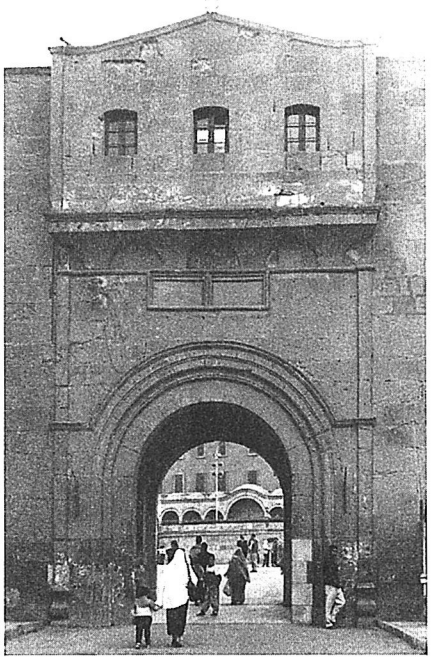


3

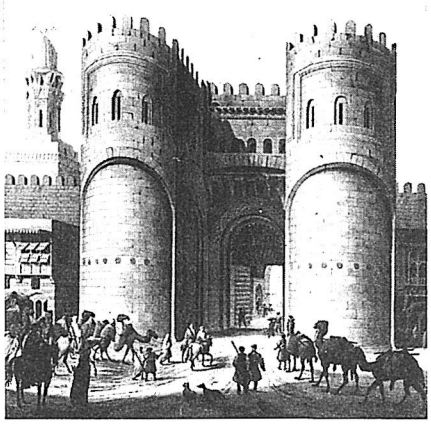
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000385



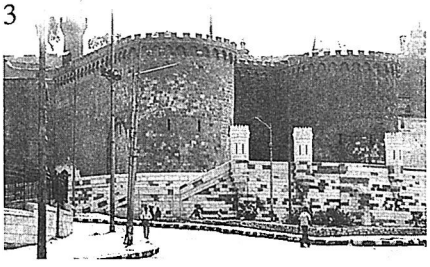
1



2

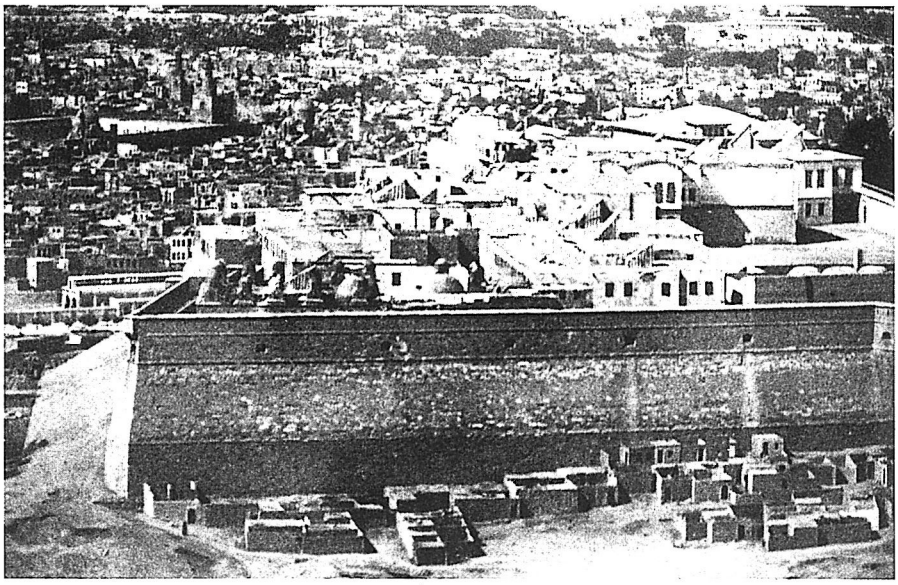


3



4

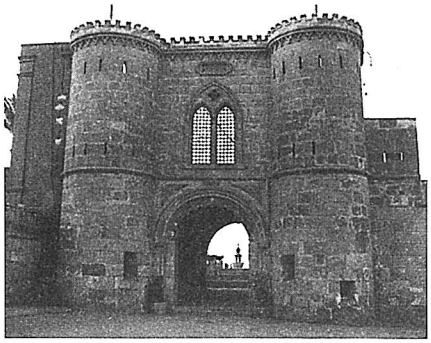
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000386



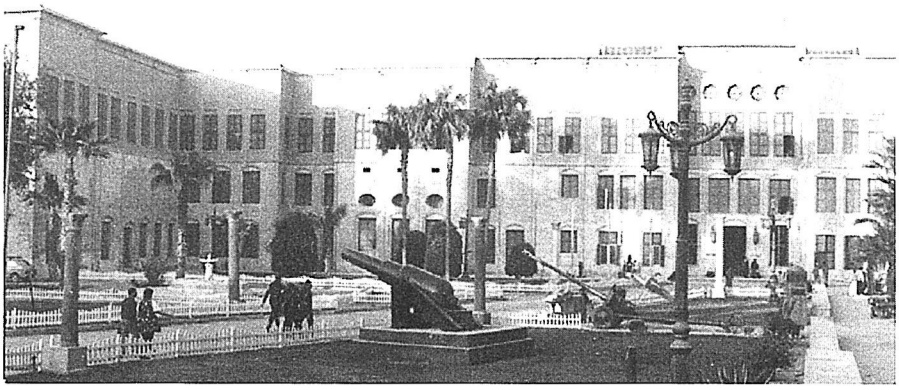
1



2

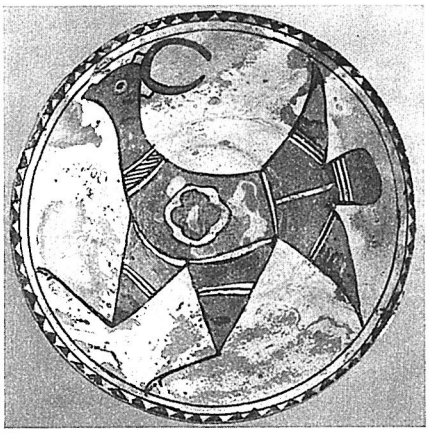


3



4

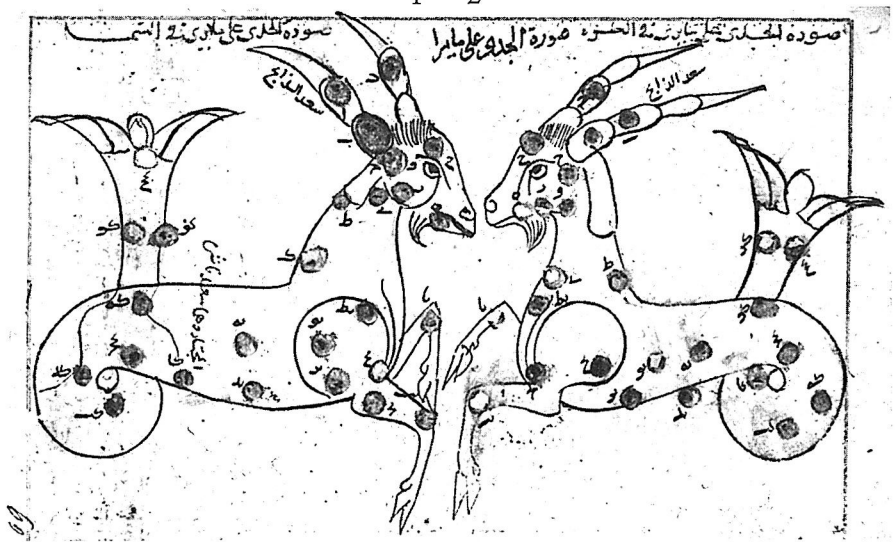
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000387



1



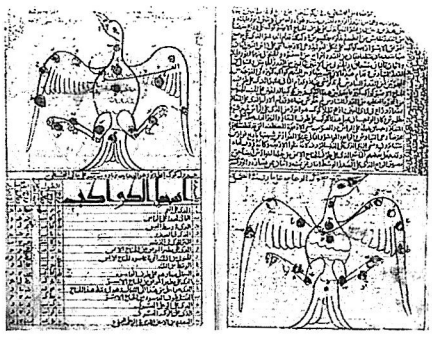
2



3



4



5

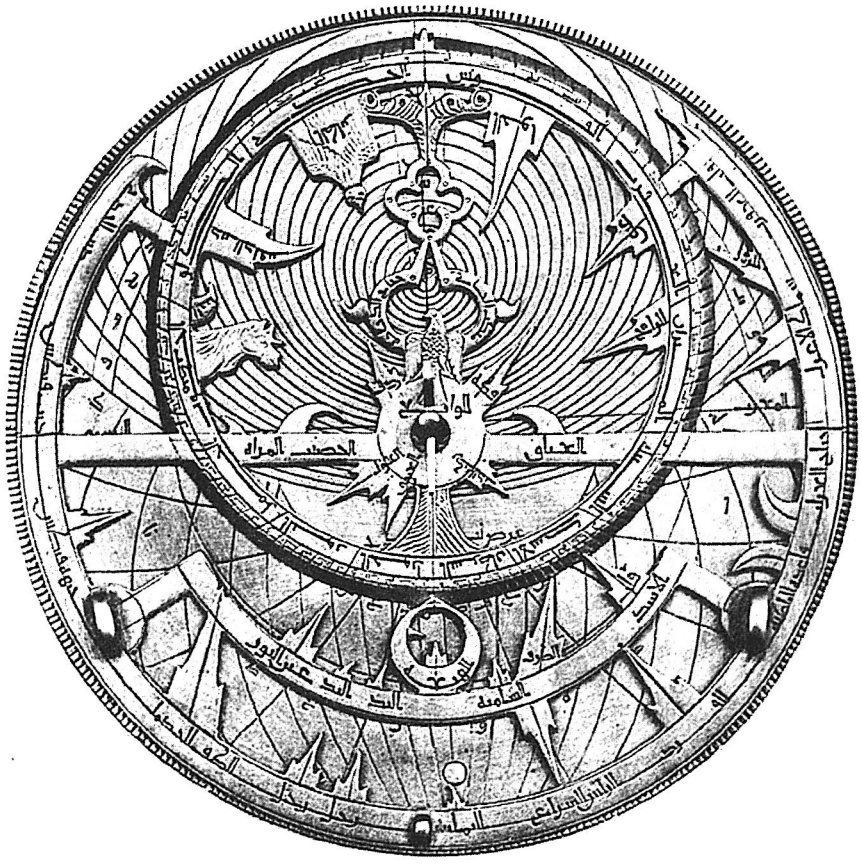
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000388



1



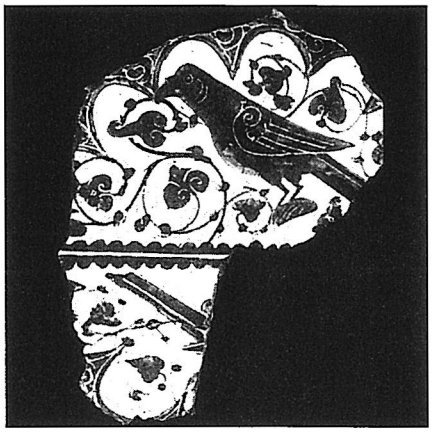
2



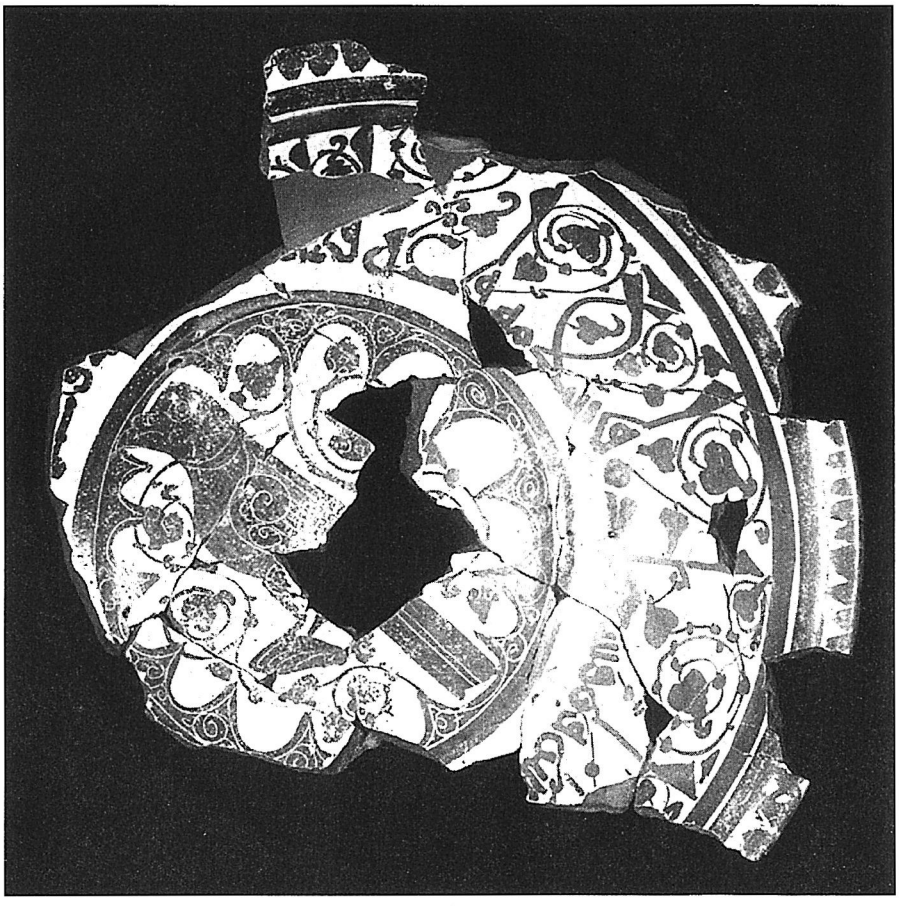
3

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000389



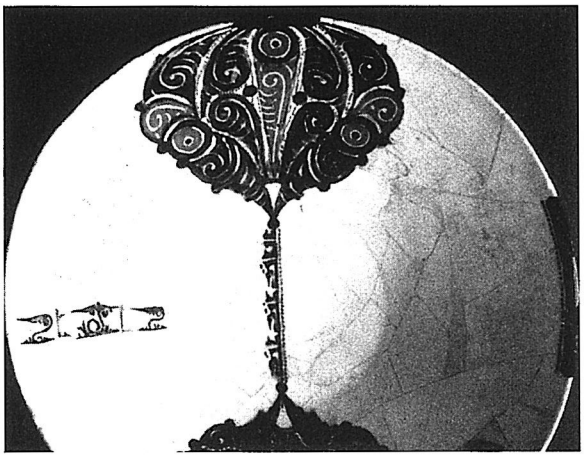


1 2



3

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000390



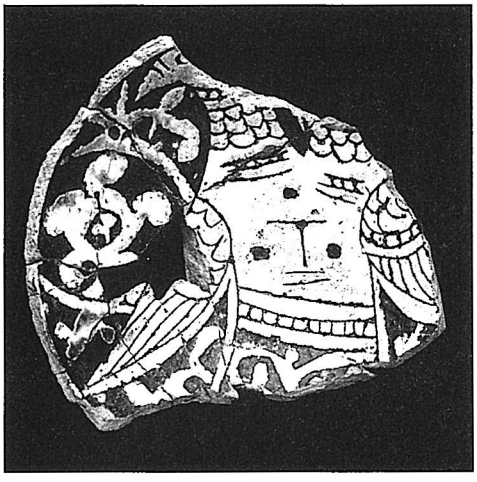
1



2



3



4

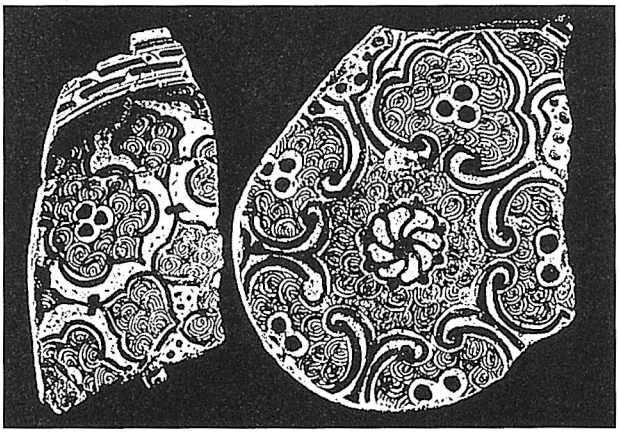
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000391



1



2



3

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000392

Barbara Finster hat seit 1997 die Professur für Islamische Kunst und Archäologie an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg inne.

Christa Fragner ist EDV-Expertin, spezialisiert für die Vorbereitung orientalistischer Veröffentlichungen durch Desk-Top-Publishing (Arbeit mit Schriftarten und -stilen, Bearbeitung von Abbildungen etc.)

Herta Hafenrichter (M.A. Islamwissenschaft, semitische Philologie) ist Mitarbeiterin am Institut für Außereuropäische Sprachen und Kulturen der Universität Erlangen-Nürnberg und verantwortlich für wissenschaftliche Veröffentlichungen.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91068/fragment/page=00000396