

Hinweis auf wichtige östliche Elemente der islamischen Kunst.

Von
Georg Jacob.

Die Bedeutung der Perser und Türken für die islamische Kunst wird noch immer in zahlreichen Fällen völlig verkannt. Ich will heute auf dies Thema nicht näher eingehen, sondern zunächst wiederum nur einiges anmerken, das bisher meist zu Unrecht als arabisch galt.

Woher stammt der Typus der Grabmoschee, wie wir ihn in Ägypten namentlich aus der Mamlukenzeit kennen? Diese Frage beschäftigte mich vor einiger Zeit, als ich die Dissertation des Herrn Dr. A. NÖLDEKE über das Heiligtum al-Ḥusains zu Kerbelâ (Türk. Bibliothek XI) zu beurteilen hatte; die Grabmoscheen der Imâme bieten ja eine auffallende Parallele. Neulich las ich nun zufällig in dem neupersischen Epos Wis u-Râmîn, das Faḥreddîn al-Dschordschânî in der Mitte des 11. Jahrhunderts zu Ispahan nach einer mittelpersischen Quelle verfaßte, und dessen Stoff mit Tristan und Isolde in unverkennbarem Zusammenhang steht, daß Râmîn, nachdem er Schâh geworden, für seine Gemahlin Wis, die vor ihm starb, eine prächtige **نَحْمَه** (Mausoleum für Feueranbeter) in Verbindung mit einem Feuertempel errichten ließ; vgl. die Ausgabe von LÆS, Calcuttâ 1865, S. 397 ff. Die Baukunst Ägyptens ist während des Mittelalters von Osten stark beeinflusst; die Bauten Ibn-Tuluns weisen in ihrer Verwendung des Spitzbogens nach Osten, das Minaret seiner Moschee ist von Sâmarrà beeinflusst; die mamlukischen Portale erinnern wie das Staatswesen der Mamlûken an seldschukische Vorbilder.

Als eins der reizvollsten Elemente islamischer Architektur darf mit Recht der Muqarnas gelten, jene überkragenden kleinen Nischenreihen, die zunächst wohl den Übergang eines eckigen Baues zur Kuppel in vollendeter Weise durch allmähliche Annäherung vermittelten, dann als oberer Abschluß größerer Nischen und als Träger von Galerien Verwendung finden. BRUNO SCHULZ versuchte in seinem Aufsatz »Über den Ursprung der Stalaktiten« (Monatshefte für Kunstwissenschaft

1909) den Muqarnas aus spätrömischen Motiven abzuleiten. Leider vermißt man bei seiner Beweisführung all die Zwischenglieder, auf deren Belegung es ankommt. JOSEPH HELL nennt in seiner Schrift »Kultur der Araber« (Leipzig 1909) S. 129 den Muqarnas »das wertvollste Geschenk der Ejjubitenzeit an die Kunst des Islam«. Doch scheint der Muqarnas in Ägypten bereits aus der Fatimidenzeit bezeugt; er findet sich wenigstens an einem Bauwerk des Jahres 1125, [ob spätere Zutat?] vgl. BORMANN und NEUWIRTH, *Geschichte der Baukunst* I, S. 338, FRANZ PASCHA, Kairo, S. 31. Offenbar aber ist die älteste Verwendung des Muqarnas in Ägypten bereits zu ornamental, um ursprünglich zu sein. Nun wies A. NÖLDEKE in seiner oben genannten Arbeit darauf hin, daß der Muqarnas auch im 'Irâq bereits im 12. Jahrhundert eine allgemein geübte Schmuckform war. Man hat bisher übersehen, daß QUATREMÈRE in den *Notices et extraits*, Tome XIV, Paris 1843, S. 496 ff. eine Reihe Belege für das Wort muqarnas zusammengetragen hat, das er allerdings falsch mit »vernissé« interpretierte. Unter seinen Belegen findet man z. B. S. 497 zwei Stellen aus Nizâmîs persischem Epos Iskandernâme (12. Jahrhundert), die das Wort im heutigen Sinn anwenden und natürlich auf den Osten hinweisen.

Die Miniaturenkunst, welche den ersten Jahrhunderten des Islam zu fehlen scheint, in denen bildliche Darstellungen auch im Kunstgewerbe weit seltener sind als etwa vom 13. Jahrhundert ab, wurde vorwiegend in den östlichen Provinzen des Islam gepflegt. Daß ihre Heimat noch weiter nach Osten zu suchen ist, erkennt man leicht aus den flammenden Heiligenscheinen, der Stilisierung der Wolken und des Wassers sowie andern charakteristischen Zügen der ostasiatischen Kunst. Für die Stilisierung des Wassers in chinesischer Manier findet man ein besonders charakteristisches Beispiel im Münchner Sa'di-Manuskript, *Cod. pers.* 144 Bl. 115 a. Wo persische Dichter Wunderwerke der Malerei schildern wollen, wird in der Regel auf China hingewiesen, so in Wis u-Râmin, S. 59 Z. 3 نقش چینیانہ, S. 82 Z. 1, S. 300 Z. 7 نقش چین, S. 240 Z. 10 v. u. چینی نگار. Dabei ist zu beachten, daß چین wie arab. صين meist die von Türken bewohnten westlichen Gebiete des chinesischen Reichs bezeichnet. Noch zur Zeit Bâjezid II. erhielt ein özbekischer Künstler Baba Naqqâsch (Vater Maler) den Auftrag, das alte und neue Seraj zu Konstantinopel mit Malereien zu schmücken; Evlijâ bewunderte seine Werke und preist (Syjâhatnâme, Stambuler Ausgabe VI, S. 152) den Meister als den, welcher zuerst die Malkunst in die Dijâr-i-Rûm verpflanzte. Vor allem gilt aber Mani bei Persern und Türken als der unerreichte Meister

unter den Malern, vgl. z. B. Evlijá II, S. 432, VI, S. 151. Ich glaube die Spuren seines Erdscheng in einigen Darstellungen der illustrierten persischen Übersetzungen der arabischen Kosmographie Qazwinis wiedergefunden zu haben, worüber ich demnächst zu handeln gedenke. Die deutsche Turfan-Expedition hat, wie ich höre, reiche Funde manichäischer Miniaturen heimgebracht. Daß diese für die Geschichte der islamischen Miniatur von der größten Bedeutung sein werden, ersehe ich bereits aus der hockenden, lautenspielenden Figur in dem manichäischen Manuskriptfragment, das LE COQ in den Sitzungsberichten der Berliner Akademie der Wissenschaften 1909 auf Tafel XIII abbildet. Schon lange hatte ich eine verwandte Darstellung aus dem ferner Osten, welche ich einmal bei J. BRINCKMANN, *Kunst und Handwerk in Japan* I, S. 26 abgebildet fand, zu islamischen Parallelen in Beziehung gesetzt, von denen ich die schönste im Münchener Cod. Pers. 132 sah; vgl. auch Sarre, *Erzeugnisse islamischer Kunst* II, Tafel XIX. Jetzt haben wir das Zwischenglied, dessen Zusammenhang mit dem islamischen Typus auch MAX VAN BERCHEM sofort erkannte ¹⁾.

Das Hocken der Figur auf dem Boden ist noch nach einer andern Seite von Wichtigkeit: Nur bei einem Volk, das so saß, kann der Knüpft Teppich aufgekommen sein. Im mittelpersischen Reich war das nicht der Fall. Ein Steinrelief im Museum zu Konja, das SARRE ²⁾ dem 13. Jahrhundert zuschreiben möchte, zeigt noch einen Feldstuhl als Sitzgerät. Aus dem 13. Jahrhundert stammen aber auch bereits die ältesten uns erhaltenen islamischen und abendländischen Knüpft Teppiche. Darin, daß zwischen beiden Unterschiede in der Technik bestehen, kann ich nicht mit RIEGL ³⁾ einen Beweis gegen Entlehnung sehen, da gerade bei der Entlehnung von Volk zu Volk nicht die sklavische Nachahmung, sondern die Differenzierung die Regel ist. Der persische und anatolische Teppich ist aber sicher ein Kunstprodukt, dessen volkstümliche Stammform in Turkistan zu suchen ist; noch heute werden die technisch vollkommensten Teppiche mit engster Knüpfung von Turkmenen gefertigt. Für altgriechische oder lydische Knüpft Teppiche fehlen Belege durchaus. Die Kunst war vor den Seldschuken schwerlich in Anatolien bekannt. Auch die

¹⁾ Vgl. MAX VAN BERCHEM, *Les fouilles allemandes au Turkestan: Extrait du Journal des Savants*, Mars 1909 S. 3/4.

²⁾ FR. SARRE, *Erzeugnisse islamischer Kunst* II, *Seldschukische Kleinkunst*, Leipzig 1909, S. 9.

³⁾ AL. RIEGL, *Ein allorientalischer Teppich vom Jahr 1202 n. Chr.*, Berlin 1895. Das Alter dieses Teppichs wird trotz der datierten Inschrift namentlich auf Grund des bereits entarteten Musters bestritten. Im 13. oder 14. Jahrhundert gehören jedoch wohl die drei von Sarre in der Zeitschrift *Kunst und Kunsthandwerk* 1907 Heft 10 publizierten Konjateppiche.

Griechinnen, welche ihre Smyrnateppiche in Uschak knüpfen, bedienen sich, wovon ich mich auf meiner letzten Reise überzeugte, für alles, was mit dem Webstuhl oder Muster zusammenhängt, türkischer Termini; das Innenfeld des Teppichs nannten sie itschi, die Ecke budschäk oder kjösche, das Medaillon in der Mitte sofra oder gjöbek usw.; nur in wenigen Fällen, wie für die Borte, die früher bei alten Prunkteppichen bisweilen einen Fluß mit Fischen und Enten darstellte, hörte ich neben su (Wasser) aus griechischem Munde auch die Bezeichnung neró.

Die Geschichte des Teppichs steht nicht isoliert, sondern hat mancherlei Parallelen auf andern Gebieten der Textilindustrie. Ich will nur an die Veredlung des Materials erinnern, welche die Mohärwolle darstellt. Die Angoraziege war vor den Türken in Kleinasien nicht bekannt. Den ältesten zu meiner Kenntnis gelangten Versuch, sie nach Frankistân auszuführen, erwähnt Evlijâ II, S. 432. Diese Dinge weiter zu verfolgen, würde uns allerdings über die Grenzen des Kunstgewerblichen hinausführen.

Sultan Selim I. verpflanzte bekanntlich die Fayence-Industrie von Tebriz nach Nicaea, das bei den Türken den Namen Tschinili Iznik (Fayence-Nicaea) erhielt, vgl. Tschelebizâde ed. 1153 h Bl. 63 b, ed. 1282 h S. 253. Mit Izniker Fayencen, die zu den persischen Farben namentlich ein schönes Rot fügen, wurden die Prachtbauten der osmanischen Sultane und ihrer Würdenträger geschmückt; das Verständnis für ihren Wert beginnt zu erwachen, seit wir wie bei den Teppichen erst durch Nachahmungsversuche erfahren haben, wie weit das durch Korrektheit ertötete Kunstempfinden europäischer Arbeiter hinter der Psyche des älteren Orients zurücksteht.

Vergegenwärtigen wir uns, welcher Anteil am Werke islamischer Kultur den Türken auf den drei wichtigen Gebieten der Miniatur, des Teppichs und der Fayence zukommt und wie die Araber auf ihnen nichts irgendwie Gleichwertiges geschaffen haben ¹⁾, so wird man die heute noch verbreitete Ansicht über die Bedeutung des Türkentums für den Islam wesentlich korrigieren müssen. Vor allem darf man nicht übersehen, daß in den Heimatsitzen der Türken vor dem Islam die manichäische Kultur blühte oder wenigstens ihren Einfluß auf dieselbe erstreckt haben muß.

¹⁾ Während z. B. die Münchener Hof- und Staats-Bibliothek unter ihren Manuskripten zahlreiche persische und türkische besitzt, die mit kostbaren Miniaturen geschmückt sind, hat sie nicht ein einziges solches in arabischer Schrift aufzuweisen. Wo aber arabische Miniaturen vorhanden sind, wie in einem Manuskript der 1001 Nacht zu Tübingen, handelt es sich meist um rohe Arbeiten.