

Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst in München (Mai bis Oktober 1910).

Von

Ernst Kühnel.

I.

Es sind nicht alles Meisterwerke. Aber schon die im Programm ausgesprochene Absicht, eine derartige Schaustellung vom Gesichtspunkte künstlerischer Qualität zu begrenzen, ist bemerkenswert. Denn sie gibt die Möglichkeit, einerseits Gegenstände, die lediglich historisches oder epigraphisches Interesse beanspruchen, andererseits die neuere Bazarware, die in immer stärkerer Flut unsere Kunstmärkte überschwemmt, prinzipiell auszuschalten. Und das war für das Gelingen dieser Veranstaltung von größter Wichtigkeit. Es galt ja vor allem, einem völlig unvorbereiteten, vielmehr durch Jahrhunderte alte Legenden irreführenden Publikum zum ersten Male die verschiedenen Kunsttechniken der mohammedanischen Länder in systematischer Anordnung und womöglich in ihren hervorragendsten Erzeugnissen vor Augen zu führen. Zum ersten Male. Denn alle früheren ähnlichen Ausstellungen allgemeiner oder spezieller Art, einschließlich der »Exhibition of persian and arab art« im Burlington Fine Arts Club 1885 und der »Exposition des arts musulmans« im Pavillon de Marsan 1903 standen auf viel engerer Basis, sowohl was das Material, als auch was den Besitz betraf, und richteten sich zunächst an einen verhältnismäßig kleinen Kreis von Kunstfreunden. Hier dagegen sollte auf die breite Masse der Gebildeten und der Ungebildeten — die Nuance ist bei einem so allgemein als exotisch empfundenen Thema nicht von Belang — belehrend und anregend gewirkt werden. Dieser Plan barg manche Gefahren, und die ausgesprochen skeptische Stimmung, mit der man ihn in allen beteiligten Fachkreisen zunächst aufnahm, hatte angesichts der bestehenden Schwierigkeiten ihre volle Berechtigung. Man mußte, wollte man wirklich die Forderung eines

neuen Kunstgenusses erfüllen, auf all die malerischen Effekte, die sich gerade mit orientalischen Kunstwerken so bequem erzielen lassen, von vornherein verzichten und den Gegenständen ein anspruchsloses, nüchternes Milieu geben, in dem ihre eigenen technischen Qualitäten allein zur Sprache kamen. Die Architekten haben für die ihnen dabei zugefallene Aufgabe die denkbar glücklichste Lösung gefunden. Sie haben Räume geschaffen, die im großen und ganzen den allgemeinen Prinzipien des modernen Ausstellungsbaues gehorchen, in Einzelheiten aber sehr geschickt Motive aus dem mohammedanischen Orient aufnehmen, so daß der besondere Charakter der Ausstellung schon in diesem äußeren Gewand deutlich, aber nicht aufdringlich zutage tritt. Die geschmackvolle und in vieler Hinsicht vorbildliche Aufstellung der Objekte ist ein erfreuliches Resultat der Zusammenarbeit der wissenschaftlichen und der künstlerischen Leitung. Gleichwohl können viele Besucher, und darunter enthusiastische Freunde islamischer Kunst, angesichts mancher kahlen Wandflächen und sparsam besetzten Vitrinen ein Gefühl der Enttäuschung zunächst nicht unterdrücken. Sie hätten lieber den Farbenrausch eines Riesenbazars gekostet. Aber eben in diesem Sinne muß die mohammedanische Kunst vielleicht erst einmal gründlich unpopulär werden, damit die Vorstellungen, die Phantasie und Legende um sie gewoben haben, verschwinden und ihre wahren Werte desto nachhaltiger zum Ausdruck kommen.

Nicht unerhebliche Schwierigkeiten waren ferner bei der wissenschaftlichen Anordnung des Materials zu überwinden. Der Streitfragen sind noch so viele, und auf manchen Gebieten hat die Forschung erst so wenig vorgearbeitet, daß Konflikte und Kollisionen unvermeidlich waren. Ein Fachkatalog liegt noch nicht vor; er ist in Vorbereitung und soll Mitte Juli erscheinen. Mit seiner Hilfe wird dann die Orientierung leichter sein als bisher. Ferner soll nach Schluß der Ausstellung ein großes Tafelwerk mit Reproduktionen der hervorragendsten Stücke herausgegeben werden. Die Zahl der Aussteller überschreitet dreihundert, und die der Leihgaben beträgt vermutlich nicht viel weniger als viertausend — respektable Ziffern, wenn man berücksichtigt, daß es sich um ein einziges, einheitliches Gebiet handelt. In der Tat kommt trotz der — allerdings nicht immer streng durchführbaren — Einteilung nach Ländern der geschlossene und gemeinsame Charakter der gesamten islamischen Kunst immer wieder deutlich zum Vorschein, und vielleicht nimmt man gerade bei dieser Gelegenheit einmal Veranlassung, sich über die weitere Verwendbarkeit vager Begriffe, mit denen wir die provinziellen Unterschiede noch häufig zu klassifizieren pflegen, endgültig klar zu werden.

Das Hauptkontingent stellt natürlich Persien, von dem alle Epochen, auch die sassanidische Zeit, vortrefflich vertreten sind. Ihm ist noch Mesopotamien angegliedert, während West-Turkistan (Buchara und Samarkand) und das mohammedanische Indien besondere Abteilungen bilden. An zweiter Stelle kommt die türkisch-kleinasiatische Gruppe, dann die syro-ägyptische. Die Blüteperioden unter den Fatimiden und den Mamluken kommen dabei recht gut zur Geltung. Es hätte sich vielleicht empfohlen, Syrien, dessen Bedeutung innerhalb der islamischen Kunst noch immer nicht recht gewürdigt werden kann, zu isolieren, um einmal zu eindringenderen Studien über diese wichtige Provinz anzuregen, aber andererseits wäre eine reinliche Scheidung gerade in diesem Falle nahezu unmöglich gewesen. Sizilien dagegen, dem einst eine so außergewöhnliche Rolle im mohammedanischen Kunstgewerbe zugewiesen wurde, ist immer mehr in den Hintergrund getreten und wird, auf Elfenbein und Textilien beschränkt, auch von diesen bald nur noch wenig sein eigen nennen dürfen. Im Vergleich zu den anderen Abteilungen ist das Maghrib verhältnismäßig schwach besetzt, weil auf eine größere Sendung, die man aus spanischem Staats- und Privatbesitz erwartete, noch in letzter Stunde verzichtet werden mußte. Es fehlt aber auch hier nicht an hervorragenden Beispielen aller speziell maurischen Techniken. In besonderen Kabinetten wird dann der Einfluß des näheren Orients auf Venedig, Polen, Rußland und Skandinavien vorgeführt, und wenn diese Gruppen auf Vollständigkeit auch keinen Anspruch erheben, so bieten sie doch eine Menge interessanter Vergleichspunkte. Dasselbe gilt von dem Raum, der ältere europäische Stiche und Gemälde mit Darstellungen, die sich auf den Orient beziehen, enthält. Er ist gerade für ein größeres Publikum sehr lehrreich. Sehr glücklich war auch der Gedanke, eine Reihe von monumentalen Publikationen (MUSIL's Originalaufnahmen von Quçair 'Amra, SARRE's Aufnahmen aus Persien und Kleinasien, das Teppichwerk des Österr. Handelsmuseums und das von F. R. MARTIN) zur Ausstellung zu bringen. Dazu kommt eine gut ausgewählte Fachbibliothek, die KARL W. HIERSEMANN den wissenschaftlichen Besuchern zum bequemeren Studium zur Verfügung gestellt hat.

Es ist vorauszusehen, daß eine so wichtige Veranstaltung für die Erweiterung unserer noch immer recht lückenhaften Kenntnisse von der Kunstgeschichte des Islam, ihren Entwicklungsphasen und ihren mannigfachen Differenzierungen von einschneidender Bedeutung sein wird. Es soll darum bei der folgenden Betrachtung der einzelnen Gebiete, bei der wir der durch Technik und Material von

selbst gegebenen Einteilung folgen, auf den gegenwärtigen Stand der Forschung und die wichtigsten, der Lösung harrenden Probleme besonderer Nachdruck gelegt werden.

In einer Kultur, die in allen ihren Äußerungen wie keine andere dem epigraphischen Dekor ornamentale Bedeutung verliehen hat, muß natürlich die vornehmste Stelle die *B u c h k u n s t* einnehmen. Die verschiedenen Abteilungen der Ausstellung ermöglichen einen vortrefflichen Überblick über die Wandlungen, die die arabische Schrift im Laufe der Jahrhunderte und bei ihrer Verbreitung von Marokko bis nach Indien erfahren hat. Wir folgen ihr von den patriarchalischen Zügen der Kufik durch die mannigfachen Variationen des Naskhi bis zu dem lapidaren Tumar der Mamluken, und von dem konservativen, an die herbe Schönheit unserer gotischen Schrift erinnernden Duktus des Maghrib zu dem eleganten persischen *T'alîq* und den geistreichen Schnörkeln des *Šikeste*. In der Paläographie sind wir noch nicht so weit, daß wir immer mit Bestimmtheit aus den Schriftzügen allein ein Manuskript zeitlich und örtlich eng begrenzen könnten; die wichtigsten Anhaltspunkte gibt uns oft erst die Tätigkeit der Illuminatoren. So zeigt das große ausgestellte Qorânfragment der Herzogl. Bibliothek in Gotha (*Cod. arab.* 36) einige geometrische Ziermuster in Rot, Grün und Gelb, die offenbar auf ältere koptische Traditionen zurückgehen und sich auch in koptischen Bibelhandschriften mit nebenstehendem arabischem Text ganz analog wiederfinden. Damit wäre die ägyptische Herkunft gegeben. Andere kufische Manuskripte (besonders aus der Sammlung F. R. MARTIN, Stockholm) sind in ähnlichen Motiven, aber nur in Gold und Braun ausgeschmückt; der letztere Ton entspricht dem der Tinte, ein Umstand, der vielleicht für das lange und häufige Vorkommen dieser Farbe gerade in älteren Handschriften eine Erklärung gibt. So wurden z. B. auch in Persien in Titelblättern und *'Unwâns* bis ins 15. Jahrhundert mehrere Nuancen von Braun verwendet, die dann später ganz durch die roten Töne ersetzt wurden.

Es fehlt, abgesehen von einem illuminierten Blatt mit spät-kufischen Schriftzügen, an geeigneten Beispielen aus der Fatimidenzeit; was sonst an ägyptischen Manuskripten gezeigt wird, meist Qorânabschriften und Traditionswerke in Naskhi oder im fünfzeiligen *Tsuluts*, stammt bereits aus der mamlukischen Epoche, der auch die zahlreichen Einbände in Blindpressung mit geometrischem Strahlen- und Feldmuster (Sammlungen B. MORITZ und Baron OPPENHEIM, Kairo; SCUNÜTGEN, Köln) angehören. Die Ausmalung erstreckt sich auf die Titel- und Schlußblätter, die Überschriften und die Rand-

medaillons; neben Braun und Gold kommt jetzt besonders Blau, daneben hie und da Rot und Grün zur Verwendung. Ein vollständiger Qorân (Sammlung MORITZ, Kairo), dessen Zierblätter dieselben linearen, mit Arabesken gefüllten Muster aufweisen, die für die Einbände charakteristisch sind, darf als eines der schönsten Erzeugnisse dieses Stiles angesehen werden. Die späteren ägyptischen Buchdeckel zeigen Mittelmedaillons und Ecken mit ausgeschnittenen Füllungen, also eine ganz andere Technik als die früheren. Häufig finden sich ferner Ketten-, Band- und Schlingmuster; diese dürften auf Syrien zurückzuführen sein. Sie kommen, z. T. mit Goldpressung, auch auf einigen sehr schönen Einbänden der Slg. MARTIN vor, die auf der Innenseite die Technik des Arabeskenausschnittes in Leder in hoher Vollendung zeigen. Ein interessantes Kuriosum besitzt die Sammlung F. R. MARTIN in einem sehr abwechslungsreich geschriebenen und verzierten ägyptischen Qorân in Rollenform, der aber nicht früher als im 16. Jahrh. entstanden sein mag.

Ein Prunkstück der Ausstellung bildet der große Qorân der Stadtbibliothek in Leipzig, 1306 angeblich in Baghdâd für den Mongolenfürsten Khodabende Khân in prächtigem Tumar, mit reicher Vergoldung, geschrieben. Ist wirklich der mesopotamische Ursprung erwiesen, so werden wir eine ganze Reihe von Manuskripten, die wir nach dem Stil ihrer Dekoration bisher auf Kairo zurückführten, nach Baghdâd verlegen müssen. Wichtig wäre in diesem Falle besonders die Schlußfolgerung, daß wir hier auch die Quelle der persischen Arabeskenillumination, von der wir ebenso frühe Beispiele gar nicht besitzen, zu suchen hätten. Anders freilich verhält es sich mit der Miniaturmalerei. Auch hier kann man allerdings mit W. SCHULZ ¹⁾ von einem »Baghdâd-Stil« sprechen, der etwa vom 11. Jahrh. an bis zum Einfall Hulagus die Blüte der Buchkunst in Syrien und Mesopotamien bezeichnet und als dessen bekannteste Beispiele die illustrierten Hariri-Manuskripte der Bibliothèque Nationale zu gelten hätten, aber auf diesem Gebiete wurden eben erst durch die Mongolen den Persern ganz neue Themen und ganz neue Ausdrucksmittel gegeben. Immerhin müssen wir gerade auf Zeugnisse vormongolischer Miniaturkunst im Islam unser besonderes Augenmerk richten, und da bietet uns die Ausstellung in der Sammlung F. R. MARTIN zwei neue beachtenswerte Beispiele. Das erste ist das Fragment eines physikalischen Traktates, der sich, wie aus den Abbildungen hervorgeht,

¹⁾ *Katalog der Sonderausstellung orientalischer Buchkunst im K. Kunstgewerbe-Museum Berlin*, Febr. bis März 1910, S. 37 f.

offenbar mit automatischen Spielereien beschäftigt. Die Figuren zeigen denselben steifen, unbeholfenen, aber drastischen Stil, der für die bisher bekannten mesopotamischen Buchmalereien charakteristisch ist; nach diesen Analogien möchte man sie vielleicht noch ans Ende des 12. Jahrh. versetzen. Ich glaube nicht, daß es statthaft ist, die Inschrift

عز لمولان السلطان المنك الملك الصالح صلاح الدنيا و الدين

die ich auf einem der Blätter an einer dort dargestellten Kuppel las, auf den berühmten Saladin zu beziehen, aber jedenfalls würde das zeitlich ganz gut möglich sein¹⁾. Die andere Handschrift, ein Teil von Dioskurides' Pharmakologie, zeigt eine Reihe von figürlichen Szenen, Tier- und Pflanzenbildern, die in dem Dekor der älteren persischen Keramik zum Teil sehr interessante Parallelen finden und danach dem Beginn des 13. Jahrh. angehören müßten. In der Tat findet sich an einer Stelle die Inschrift des Kalligraphen und Miniaturisten 'Abdallah ben el-Fadhl und die unzweifelhafte Datierung 619 d. H. = 1223 n. Chr.

Die Anfänge und die erste Blüte des persisch-mongolischen Stils lehrt uns ein Album mit kalligraphischen Blättern, Miniaturen, Zeichnungen und Skizzen verschiedener Schulen aus der Bibliothek des Sultans in Konstantinopel kennen, ein Denkmal von unschätzbare Bedeutung für die Geschichte der Miniaturmalerei in Vorderasien und für die Erforschung der mannigfachen Quellen, aus denen sie geschöpft hat. Ich will nur zwei Überraschungen mitteilen, die mir beim Durchblättern dieses Bandes begegnet sind: das eine war eine Doppelminiatur von jenem Gemisch iranischer, indischer und mongolischer Einschläge, das den manichäischen Manuskripten Ostturkistans so eigentümlich ist, also offenbar ein Ausläufer derselben Buchkunst, die uns durch die Funde der Turfan-Expeditionen bekannt wurde, und das andere war ein evidentes Beispiel für den Versuch eines mesopotamischen oder persischen Miniaturisten des 13. Jahrh., die Traditionen des sogenannten »Baghdâdstiles« mit den neuen, durch die Mongolen übermittelten Elementen zu verschmelzen. Es befindet sich darin auch eine Zeichnung mit zweifellos uigurischem Text, und daneben fällt eine Reihe von Skizzen auf, die die direkte Benutzung ostasiatischer Vorbilder wahrscheinlich machen. Figürliche Darstellungen, Kampfszenen u. dgl., Deckfarbenmalereien in verhältnismäßig großem Format von packender Realistik und von lebhaftem Kolorit, aber eigentlich durch und durch mongolisch empfunden, bilden den Hauptreiz dieses Albums. Wir müssen sie wohl in das 14. und die erste

¹⁾ An einer anderen Stelle dieselbe Inschrift, aber صلاح statt صلا.

Hälfte des 15. Jahrh. ansetzen und können somit eine große Lücke füllen, die sich in unserer Kenntnis von der Entwicklung des persischen Miniaturstils bislang fühlbar machte.

Eine Kosmographie des Qazwîni aus der Sammlung F. SARRE ist vermutlich als ein Beispiel der Schule von Westturkistan (Samar-kand?) um das Ende des 14. Jahrh. anzusehen; die Tierdarstellungen insbesondere sind oft von einer frappanten Naturwahrheit. Man ist versucht, auf dieselbe Schule, und zwar auf das Ende des 15. Jahrh., auch jene ziemlich selten vorkommenden, außerordentlich feinen Zeichnungen mit geflügelten Genien zu verlegen, von denen die Ausstellung mehrere Beispiele vereinigt hat (Sammlungen F. R. MARTIN, Dr. v. GOLUBEW, F. SARRE, CURTIUS-Erlangen). In einer persischen Handschrift von F. R. MARTIN (datiert 841 d. H.) finden sie sich auch in den Ecken der Vorsatzblätter wieder. Sie fallen nach der ganzen Technik aus der Entwicklung des persischen Miniaturstils etwas heraus, während man sie sehr wohl als den Ausgangspunkt der später unter den Mogulkaisern in Indien zur Blüte gelangten Richtung ansehen könnte.

Ein Qorân mit schönem zugehörigem Einband aus dem Prager Kunstgewerbemuseum, 866 d. H. von Ahmed ben Mohammed in Tebriz geschrieben, zeigt den nachweislich gerade in jener Stadt besonders gepflegten Arabeskenstil, der dann im 16. Jahrh. besonders für die türkische Qorânillumination vorbildlich wurde. Die übrigen Handschriften des 15. Jahrh., die wohl meist der Schule von Herât angehören, enthalten irgendeine der verbreiteten persischen Nationaldichtungen. Ich nenne zwei Kopien der »*Khamse*« des Nizâmi (die eine, aus der Sammlung W. SCHULZ in Berlin, 868 d. H. datiert und vom »Derwisch 'Abdallah Kâtib« signiert; die andere mit dem Datum 896 d. H.) und zwei Ausgaben des *Firdûsi* (ein 891 d. H. datierter der Sammlung JEUNETTE-Paris und einer von 902 d. H. in der Sammlung W. SCHULZ). Als Werke des berühmten Kalligraphen Sultan 'Alî el-Mešhedî figurieren eine persische Dichtung der Sammlung JEUNETTE mit vorzüglichen, aber stellenweise später in der Türkei übermalten Miniaturen, ein 881 d. H. datiertes Fragment der Sammlung F. R. MARTIN und ein um 1500 anzusetzendes prächtiges Exemplar der Gedichte des Hâfiz (Sammlung SCHULZ), auf das wir gleich zurückkommen werden. Als eines der hervorragendsten Werke persischer Schönschreibekunst betrachte ich ein kleines Manuskript vom Jahre 890 d. H., Gebete für die einzelnen Wochentage enthaltend, in kleinem, goldgefülltem Tsuluts, die diakritischen Zeichen in Blau, die Überschriften mit Blumenranken (Sammlung F. R. MARTIN). Von

Schir 'Alî geschrieben ist eine 872 d. H. datierte Geschichte Timurs (Sammlung SCHULZ), die zuerst dem Timuriden Husein Behâdur Khân gehörte und von da, wie aus den zahlreichen Stempeln ersichtlich ist, in viele fürstliche Bibliotheken wanderte. Sie enthält zwölf Miniaturen von Behzâd, dem gefeierten Meister der Herâter Schule, der in der Komposition sowohl wie im Kolorit und in der Typisierung einen neuen Stil einführt, der dann im wesentlichen die persische Buchmalerei des 16. Jahrh. beherrscht. Er macht den bedeutendsten Schritt in der Verschmelzung der mongolischen Überlieferung mit dem persischen Volksempfinden. Dr. MARTIN besitzt von ihm eine Porträtzeichnung des Sultans Husein Mirzâ von sehr kräftiger Linienführung und attribuiert ihm ferner das ebenfalls ausgestellte Bildnis eines Derwisch von Baghdâd, das mir aber eine freie Kopie nach dem in MIGEON's *Manuel* (S. 42) abgebildeten aus der Konstantinopeler Bibliothek zu sein scheint. Ebenso wenig leuchtet mir die Zuschreibung der interessanten persischen Wiederholung des von Dr. MARTIN seinerzeit entdeckten Miniaturporträts eines schreibenden türkischen Prinzen von GENTILE BELLINI ein, die sich jetzt in der Sammlung DOUCET-Paris befindet. Behzâd wird auch als der Maler des vielleicht doch früheren Timur-Porträts auf Seide aus derselben Sammlung genannt, das von den vielen bisher bekannten derartigen Darstellungen die älteste zu sein scheint. Eine gute Kopie danach aus dem 17. Jahrh. ist aus der Sammlung R. KOEHLIN-Paris zur Ausstellung gekommen.

Von anderen Miniaturistennamen derselben Zeit sind noch Agha Mîrek (Sammlung MARTIN), Mahmûd und 'Abdallah (Sammlung SCHULZ) vertreten. Zwei Blätter der letztgenannten Sammlung, aus einem *Schahnâme* vom Jahre 868 d. H., sehr reich ausgeführt, zeigen dagegen noch rein mongolischen Charakter. Dasselbe gilt von einer Reihe von Einzelminiaturen gleichzeitiger, zum Teil früherer Entstehung aus Pariser Privatbesitz (DUCOTÉ, BOURGEOIS, v. GOLUBEW). Zwei künstlerisch hervorragende Kuriosa des 15. Jahrh. möchte ich noch besonders hervorheben: das eine Blatt, aus dem Musée des Arts décoratifs in Paris, eine Gartenszene mit Damen, ist offenbar nach einer chinesischen Vorlage in Persien kopiert worden, das andere, Dr. v. GOLUBEW gehörig, auf Seide, wurde umgekehrt von einem Chinesen im persischen Stile ausgeführt. Das Faktum, daß damals noch direkte Beziehungen zwischen beiden Ländern in der Buchkunst bestanden, ist jedenfalls sehr lehrreich.

Bei dem 16. Jahrhundert brauchen wir nicht so lange zu verweilen. Es kommt damals nur eine bemerkenswerte neue Technik auf: die Verzierung von Manuskripten mit Randmalereien in Gold-

und Silbertönen, entweder rein ornamental oder mit Gebirgsszenerien, Tierkämpfen, ostasiatischen Fabelwesen, gelegentlich auch menschlichen Figuren. Das erste und wohl auch das schönste Beispiel dieser Technik, die man als einen persischen »Groteskenstil« bezeichnen könnte, bietet jener obengenannte Hafiz vom Sultan 'Ali von Mešhed. Die Sammlung SARRE weist eine Djâmi-Ausgabe ähnlicher Qualität auf, 964 d. H. von Mahmûd ben Ishâq eš-Sihâbi geschrieben, mit prächtigem Einband. Ein weiterer Hafiz, ebenfalls Dr. SCHULZ gehörig, Album à la Leporello, vom Kalligraphen Mir 'Alî, zeigt dieselben Motive. Die übrigen Manuskripte und Einzelblätter dieses Jahrhunderts sind typische Beispiele für den Stil, in dem sich die Deckfarbenminiatur, die gegen 1500 ihren Höhepunkt erreicht hatte, auslebt (Sammlungen W. SCHULZ, F. R. MARTIN, JEUNETTE-Paris, v. NELIDOW-Budapest, v. GOLUBEV usw.).

Im 17. Jahrh. wird von allen Dichtern der *Firdusi* am häufigsten kopiert (Beispiele: Sammlungen Graf BRAY-STEINBERG und Folkwang-Museum, Hagen). Ein prächtiger, 1013—1035 d. H. von Schah Qâsim geschriebener und illustrierter *Nizâmi* gehört Dr. SCHULZ. Doch ist als die eigentlich charakteristische Technik seit der Zeit des Schah Abbâs die getönte Pinselzeichnung anzusehen, die von der Schule von Isfahan ausgebildet wurde und in Ridhâ 'Abbâsî ihren bedeutendsten und bekanntesten Vertreter gefunden hat. Prof. SARRE besitzt von ihm außer einer Reihe lebensprühender, flotter Skizzen ein vollständig koloriertes Blatt mit der Darstellung eines Liebespaares, 1039 datiert. Andere, signierte Blätter dieses geistvollen Zeichners haben W. SCHULZ, JEUNETTE, STOCLET-Brüssel und das Pariser Musée des Arts décoratifs ausgestellt. Er ist wohl schon zu seinen Lebzeiten sehr viel kopiert worden und war dann besonders in Indien so beliebt, daß man selten einen größeren Sammelband indischer Miniaturen durchblättert, ohne auf einen echten oder falschen Ridhâ zu stoßen. Sonst sind von persischen Meistern des 17. Jahrh. noch Moh. Qâsim (Czartoryski-Museum, Krakau, W. SCHULZ), Moh. 'Alî (W. SCHULZ), Scheikh Mohammed (R. KOEHLIN) und Çâdiq (v. GOLUBEV) zu nennen.

Man hat damals häufig auf Vorbilder des 15. Jahrh. im Mongolenstil zurückgegriffen und diese dann in der neuen Technik kopiert; ein Album der Sammlung READ-London, dessen Blätter einzeln ausgestellt sind, enthielt größtenteils derartige Kopien, die man, wenn sie sich nicht durch eine unsichere Pinselführung und widersprechende Details verrieten, um 200 Jahre früher anzusetzen versucht wäre.

Die Blütezeit der Einbandkunst in Persien fällt ins 16. Jahrh. Die Außenseiten der Buchdeckel zeigen meist Wolkenbänder, bisweilen

auch Baum- und Tiermotive in reicher Goldpressung, während die Innenseiten mit Filigranarabesken von Leder oder Papier auf farbigem Grunde verziert sind. (Von Ausstellern seien hier genannt: Kunstgewerbemuseen Düsseldorf, Hamburg, Köln; Ottomanisches Museum, Konstantinopel; PEYTEL-Paris; F. SARRE; F. R. MARTIN; W. SCHULZ.) Gegen Ende des Jahrhunderts und während der Regierung 'Abbâs I. wird besonders die Lackmalerei gepflegt und zu voller Reife gebracht. In der Regel sind Figureszenen dargestellt. Hervorzuheben sind da vor allem der Einband einer Dichtung des Scheikh Sa'âdi vom Jahre 993 d. H. (Sammlung SCHULZ), zwei prächtig ausgemalte Lackbände des Kunstgewerbemuseums Düsseldorf und aus dem Hamburger Museum ein seltenes Beispiel mit dem oben beschriebenen »Grotesken«-dekor. Ein Schmuckkasten der Sammlung SARRE, mit Jagdszenen in Lackmalerei, ebenfalls 17. Jahrh., wäre hier anzufügen.

In der Türkei, zu der wir nunmehr übergehen, kam es vor allem, ähnlich wie in Ägypten, auf die ornamentale Ausstattung an. Die Berührungen mit Persien scheinen schon ziemlich früh in Kleinasien einzusetzen, denn alles, was wir von türkischer Buchkunst kennen, geht im Grunde auf Persien zurück. Ferner wissen wir, daß seit dem Ende des 15. Jahrh. viele persische Illuminatoren nach Konstantinopel übersiedelten und dort eine eigene Schule gründeten. Es ist infolgedessen oft sehr schwer, türkische Manuskripte, besonders des 16. Jahrh., als solche zu erkennen; von den persischen unterscheiden sie sich in der Regel durch Auflösung aller Ornamente in naturalistische Blumenranken, und durch die allgemeine, kopienhafte Ausführung. Ein Traditionswerk der Sammlung MARTIN mit Vorsatzblättern und Titelseiten in feinem Arabeskenschmuck dürfte noch als Vertreter des 15. Jahrh. genannt werden. Dagegen gehört das Fragment eines Prunkqorâns mit üppigen Blattrankenmotiven trotz der Anklänge an das persische 15. Jahrh. sicherlich bereits dem Anfange des 16. Jahrh. an. Etwas später, zum Teil bis ins 17. Jahrh. hinein, sind die übrigen ausgestellten Qorânabschriften anzusetzen. Das Hamburger Museum besitzt eine solche von Moh. b. Ahmed et-Tebrizi, dat. 972 d. H., die Sammlung PEYTEL einen Abschnitt in Tsuluts, angeblich von Yaqût el-Mostaçemî und mit der falschen Datierung 681 d. H. in vollen Lettern. Das schönste Beispiel dieser Gattung bieten die fünf großen Titelblätter der Sammlung ZANDER-Berlin mit Blumenranken und Wolkenbändern in mehreren blauen und roten Tönen auf Goldgrund. Im 18. Jahrh. kommen in der Türkei häufig Abbildungen der Moscheen von Mekka und Medina vor, so in einem kleinen Qorân der Sammlung Frhr. v. OPPENHEIM zwei Ansichten der Qaaba.

Wie in allen rein sunnitischen Ländern wurde in der Türkei die Bildminiatur als solche in der Regel nicht gepflegt. Die illustrierten Manuskripte in persischer Sprache, die gleichwohl dort entstanden sind, sind nichts als getreue Kopien übernommener Kompositionsschemen, meist in recht mangelhafter Ausführung. Die Gesichter sind häufig karikiert, das ornamentale Beiwerk wird naturalisiert oder überhaupt vernachlässigt. Arbeiten besserer Qualität, wie eine türkische Bilderhandschrift aus der Bibliothek des Sultans (sogen. »Huner-Nâme« Geschichte Solıman I.), mit buntgesprenkeltem Textgrund von Tier- und Pflanzenmotiven, sowie zahlreichen Miniaturen nach älteren persischen Vorbildern, sind äußerst selten.

Der Ledereinband ist anfangs ebenfalls von Persien abhängig, bildet dann aber eigene Formen aus, für die die Teilung in Mittelmedaillon und Eckfelder, mit eingepreßten Blumen- oder Wolkenbandmustern charakteristisch wird. Neben dieser häufigeren Art sind einige seltenere, schöne Buchdeckel ausgestellt (Sammlung MARTIN und zwei Manuskripte der Sammlung SCHULZ). Lehrreich sind die Matrizen aus Kamelhaut, die zum Einpressen auf die Einbände dienen (Ottomanisches Museum).

Die Buchkunst der maurischen Länder ist nur durch zwei marokkanische Qorânfragmente in Maghrebi-Schrift vertreten, das eine (Sammlung MARTIN), mit eigentümlichen, zweigartigen Verzierungen, vielleicht aus dem 16. Jahrh., das andere (Sammlung Frhr. v. OPPENHEIM) mit afrikanischen Arabesken und großer Farbenskala, wahrscheinlich noch später, aber offenbar auf eine ältere (granadiner?) Vorlage, etwa aus dem 15. Jahrh., zurückgreifend.

Es erübrigt noch, auf die Miniaturmalerei des mohammedanischen Indien einen Blick zu werfen. Sie hat am Hofe der Mogulkaiser seit dem 16. Jahrh. in voller Blüte gestanden. Inwieweit sie ältere heimische Traditionen verwertet hat, können wir nicht mehr feststellen. Jedenfalls zeigen auch die frühesten uns bekannten Arbeiten eine starke Abhängigkeit von Persien, neben der freilich die späterhin für Indien so charakteristischen Merkmale zum Teil schon sehr scharf hervortreten. Das Kolorit ist von vornherein heller, wässriger, die Nuancierung schärfer. Die porträtmäßige Auffassung der Köpfe und die liebevolle Behandlung alles Landschaftlichen, vor allem das schwärmerische Stimmungsmoment und die zarte, dekorative Stilisierung fallen schon ganz aus dem Rahmen der persischen, viel mehr nach Ostasien gerichteten Buchmalerei heraus. Fast alle Blätter, die in europäischem Besitz vorkommen, entstammen Sammelbänden, die, zumal seit dem 18. Jahrh., von indischen Kunstfreunden, besonders

auch von Fürsten oder für solche, angelegt wurden. Man klebte darin alles ein, dessen man an Miniaturen, Zeichnungen, Schriftproben u. dgl. habhaft werden konnte; ja, europäische Kupferstiche sogar finden sich häufig genug darunter. Dann wurde ringsum der Rand in einem oft nicht gerade geschmackvollen linearen oder vegetabilischen Ornament schablonenartig ausgemalt, wohl auch noch hie oder da eine neue Miniatur eingefügt. So kamen diese Albums zu ihrem auffallend disparaten Inhalt. Vier Bände aus dem Museum für Völkerkunde in Berlin gehören mit zu dem Besten, was wir in dieser Art besitzen. Besonders reich an Einzelblättern ist die Sammlung W. SCHULZ, aus der nur die Klageszene am Sarge des Dubun-i-Najân (16. Jahrh.) und ein ausgezeichnetes Bildnis des Kaisers Djhangîr (17. Jahrh.) hervorgehoben seien, sowie die Empfangsszene bei Kaiser Akbar vom Maler Khâne Sadân (Ende 16. Jahrh.), mit den lebenswahren, leicht zu identifizierenden Porträts aller Prinzen und Großen des Hofes. Weitere interessante Stücke stammen aus Pariser Privatbesitz. Ein Marienbild und eine holländische Landschaft (Sammlung SARRE) stellen sich als Kopien indischer Miniaturisten nach europäischen Gemälden des 16. Jahrh. heraus. Andererseits besitzt Prof. SARRE eine Federzeichnung von Rembrandt nach einer Miniatur, die Akbar und Djhangîr darstellt. Sie bildete mit 24 anderen zusammen, von denen sich in verschiedenen Sammlungen bisher 13 nachweisen lassen, ein Album von Skizzen, zu denen der große Holländer durch die Bekanntschaft mit der indischen Buchmalerei angeregt worden war.

(Fortsetzung folgt.)
