

Samarra und die Ornamentik der Moschee des Ibn Tūlūn.

Von

Samuel Flury.

Mit acht Abbildungen im Text und einer Tafel.

Mit den Ausgrabungen von Samarra hat eine neue Ära für die Erforschung der alten Kunst des Islam begonnen. Der erste vorläufige Bericht von E. HERZFIELD gibt ein überraschendes Bild von der Originalität und Vielseitigkeit des künstlerischen Schaffens unter den Abbasiden des 9. Jahrhunderts. Und was die Hauptsache ist: wir erhalten jetzt eine breite, sichere Basis, von der aus die zeitliche Entwicklung und das Verbreitungsgebiet der mesopotamischen Kunst verfolgt werden kann.

Daß die Kunst der Abbasidenresidenz nach dem Westen ausstrahlte, ist seit Jahren bekannt. Die Abhängigkeit der Moschee des Ibn Tūlūn in Kairo von Samarra hat wiederholt den Gegenstand lebhafter Kontroverse gebildet. Jetzt erst ist es möglich, den Grad dieser Abhängigkeit genauer zu bestimmen.

Da Architektur und Ornamentik in der älteren Kunst des Islam nicht immer Hand in Hand gehen, sondern häufig am gleichen Monument eine verschiedenartige Stufe der Entwicklung aufweisen, empfiehlt es sich, sie gesondert zu betrachten ¹⁾. Die architektonischen Vergleichspunkte zwischen der Moschee des Ibn Tūlūn und den Bauten von Samarra hat E. HERZFIELD eingehend besprochen ²⁾. Es ist zweifellos eine Reihe prinzipieller Verschiedenheiten vorhanden, welche gegen die wörtliche Auffassung der von HERZFIELD zitierten Maqrīzī-Stelle sprechen ³⁾. Ein unterscheidendes Merkmal sei hier noch besonders hervorgehoben: die Fenster der Moschee des Ibn Tūlūn haben keine gezackten, sondern einfache Spitzbogen. Diese Vorliebe für

¹⁾ Vgl. die Hākim-Moschee und die spätfatimidischen Qubben in Kairo.

²⁾ Vgl. *Archäologische Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet* von F. SARRE und E. HERZFIELD, I, S. 70, 90 ff. und *Erster vorläufiger Bericht* von E. HERZFIELD, S. 6 ff.

³⁾ a. a. O. S. 102.

einfachere Bogenformen scheint eine Eigenart der älteren Kunst des Islam in Ägypten zu sein. In den beiden ältesten Fatimidbauten sucht man auch vergebens nach gezackten Bogen, während sie im Maghrib und in Spanien sowohl in der Architektur als auch in der Ornamentik sehr häufig vorkommen¹⁾.

Die ornamentale Ausbeute der Ausgrabungen von Samarra ist so bedeutend, daß ihr mehr als die Hälfte der Tafeln des Vorberichtes gewidmet ist. Sie fordert daher in erster Linie einen Vergleich mit der Moschee des Ibn Tülün. Eine gründliche Untersuchung kann allerdings noch nicht vorgenommen werden, da die vom Comité de conservation des monuments de l'art arabe seit Jahren in Aussicht gestellte Monographie der Moschee des Ibn Tülün noch fehlt, und die Samarra-Materialien noch nicht vollständig sind²⁾. Trotzdem kann man schon jetzt die wichtigsten Verbindungslien zwischen Samarra und Kairo feststellen.

In der Dekoration der Privathäuser finden wir den prägnantesten Ausdruck des Samarra-Stiles (S. 14 ff.). Nach HERZFIELD's vorläufiger Untersuchung sollen sich mindestens drei grundverschiedene Stilgattungen unterscheiden lassen, deren getrenntes Nebeneinander nur durch die Kunstübung verschiedener Provinzen erklärt werden könne. Im ersten Stil scheine der koptische, im zweiten der irakenische und im dritten der nordmesopotamische Charakter zu überwiegen. Die Richtigkeit dieser Auffassung wird man erst später nachprüfen können. Wichtig ist jedenfalls die Betonung des prinzipiellen Unterschiedes zwischen Schrägschnitt und Tiefendunkel beim »ersten« und »zweiten Stil«. Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal grundsätzlicher Art soll darin bestehen, daß beim zweiten Stil niemals eine Arabeske, überhaupt keine Ranke vorkomme. Man sehe sich daraufhin die Vierpaßfüllungen auf Tafel V des vorläufigen Berichtes an. Tangential entspringen am mittleren Kreis dünne Stiele, die sich oben spalten und nach links und rechts eine wohlbekannte Schnörkelarabeske

¹⁾ Vgl. *Die Ornamente der Hākim- und Azhar-Moschee* von S. FLURY S. 34 Anm. 91; ferner L. DE BEYLIÉ, *La Kalaa des Beni-Hammad*, Pl. XVII und die entsprechenden Tonscherben des Musée des arts décoratifs in Paris. Ein altes Beispiel eines gezackten Bogens zeigt das von STRZYGOWSKI beschriebene Flügelpalmettenbrett des arab. Museums in Kairo (vgl. *Mschatta* im *Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen* 1904, Abb. 94). Die Bogenform spricht auch gegen den ägyptischen Ursprung dieser Holzskulptur.

²⁾ Die Publikation von H. VIOLET: *Un palais musulman du IX^e siècle* 1911 bietet cinstweilen noch wertvolle Ergänzungen zum vorläufigen Bericht von E. HERZFIELD, besonders die Photographien von Tafel VII, IX, XIV, XV, XVI, XX. 1., XXI und XXII. Meine ersten Aufnahmen von der Moschee des Ibn Tülün stammen aus dem Jahre 1901; vor 2 Jahren habe ich sie dann genauer untersucht.

entsenden. Daß es sich hier um arabeske Blattverbindungen (»Schnörkel-palmetten«) handelt, unterliegt nicht dem geringsten Zweifel. Beachtenswert sind besonders die Blattpaare im Vierpaß links unten, weil sie noch zwei deutliche Palmettenlappen aufweisen¹⁾.

Die ausgesprochen malerische Behandlung der Fläche beim »zweiten Stil« sollte in erster Linie hervorgehoben werden; mit der Bemerkung: »der Rest des Grundes ist durch Modellierholz-Eindrücke rautenartig genetzt«, wird HERZFELD diesem wichtigen Dekorationsprinzip nicht gerecht. Man bedenke, was für eine Rolle die geometrische Flächenmusterung in der Folgezeit spielt. Hier haben wir die Grundlage²⁾. Die modellierte Oberfläche der Schrägschnittdekoration sorgt für eine Abstufung der Farbtöne, sofern die Dekorationsmotive nicht zu breitflächig sind. Bei den Tiefendunkelkompositionen bilden der schwarze Grund und die weiße, ebene Oberfläche so starke Kontraste, daß der feiner empfindende Künstler zur Flächenmusterung greifen muß, um eine gewisse Farbenharmonie herzustellen. Die spärliche Verwendung von weißen Tönen bei den wenig gegliederten Schnörkel-motiven von Tafel V und VI ist sehr auffallend.

Das Vorherrschen der Weinranke charakterisiert den »dritten Stil«. Nach Tafel VI zu urteilen, ist Weinblatt und Traube allerdings auch im »zweiten Stil« vertreten. Die Samarra-Weinblätter machen einen einheitlichen Eindruck, bezeichnend sind die runden Blatt-lappen und die auffallend großen, durch Bohrlöcher gebildeten Blatt-winkel. In der Detailbehandlung scheinen sie auch übereinzustimmen; eine Ausnahme bietet vielleicht Tafel VIII unten.

Es wäre interessant zu wissen, ob in Samarra tatsächlich nur die durch Rillen hergestellten Blattrippen vorkommen; die ungefähr gleichzeitigen außermesopotamischen Parallelen zeigen statt der tief

¹⁾ Vgl. damit die Schnörkelarabesken von Sälihīn bei Aleppo, *Islam* I, Abb. 17 b c, und ihre Erklärung S. 52 f. Meine Ablehnung ihres ägyptisch-fatimidischen Ursprungs wird durch Tafel V gerechtfertigt. Es ist wenig zutreffend, wenn diese Schnörkelarabesken mit den irischen Trompetenformen verglichen werden (*Islam* I, S. 49). Man durchblättere z. B. *Les manuscripts anglo-saxons et irlandais du VII^e au X^e siècle* von J. O. WESTWOOD; nirgends finden sich arabeske Verbindungen, häufig dagegen zwei oder drei in einen Kreis komponierte Schnörkelmotive, wie sie in Samarra auch vorkommen, vgl. Tafel V unten rechts die beiden Kreise zwischen den Vierecken. Ob tatsächlich ein Zusammenhang besteht, kann ich allerdings nicht feststellen (vgl. die STRZYGOWSKISCHE Hypothese *Mschatta* S. 343). Eine alte chinesische Parallel habe ich im Musée Guimet in Paris gefunden. Daß zwischen China und Mesopotamien in der Abbasidenzeit Zusammenhänge bestanden, ist seit Jahren bekannt.

²⁾ Vgl. die Ornamente der Azharmoschee a. a. O. S. 40 f. Die früher ausgesprochene Vermutung, daß Mesopotamien die Heimat der geometrischen Blattmusterung sei, bestätigt sich.

geschnittenen Rillen häufig eine plastische Mittelrippe, so der Mimbar von Sidi-Okba in Kairuan, ein Stuckfries des Deir-es-Surjānī und der Hauptfries der Moschee des Ibn Tūlūn¹⁾. Daß die verschiedenartigsten Weinblätter nebeneinander in Mesopotamien vorkamen, beweist der aus Bagdad stammende Mimbar von Kairuan. Seine Weinblätter haben aufgelegte Beeren, einzelne Knollen und plastische Rippen, daneben die typische Flächenmusterung mittelst konzentrischer Ringe. Man darf daher auch in Samarra ein reicheres Bild erwarten.

Es ist klar, daß mit der Bearbeitung der Samarrafunde eine intensivere Untersuchung der ägyptischen Monamente Hand in Hand gehen muß. Wenn man die kleine Literatur über die Moschee des Ibn Tūlūn durchgeht, so fällt einem auf, daß erst in neuester Zeit die stilistische Eigenart der Tūlūnidornamentik beachtet worden ist.

Die ältesten Darstellungen der dekorativen Ausstattung der Moschee gibt P. COSTE²⁾. Trotz der vielen Ungenauigkeiten im Detail verdienen sie Beachtung. Tafel V gibt eine Ecklösung des Hauptfrieses, eine große Bogenleibung, die nicht mehr erhalten ist und eine noch vorhandene, aber unbeachtet gebliebene Holzsoffite. Palmette und Weinblatt sind unrichtig wiedergegeben, und der Schrägschnittcharakter der Holzskulptur ist völlig verkannt. Auf Tafel II tragen alle Bogenleibungen den ursprünglichen Flächenschmuck. Der Zeichner hat aber offenbar das Fehlende ergänzt; er verwendet überall dieselben Dekorationsmotive, während sie tatsächlich verschieden waren. Viel mehr Material bietet das Werk von PRISSE D'AVENNES³⁾ mit seinen reichen Ornamentproben. Die stilistischen Mängel von Tafel XLIV sind bekannt; zuverlässiger ist die von GIRAULT DE PRANGEY gezeichnete Tafel III⁴⁾. Sie ist für uns wichtig, weil sie den nicht mehr vorhandenen Schmuck einer Bogenleibung wiedergibt (Tafel III. 7). In der *Grammar of Ornament* von OWEN JONES⁵⁾ ist die stoffliche

¹⁾ Zum Problem der Weinranke vgl. *Mschatta* S. 327 ff.; das veröffentlichte Material genügt nicht für eine eingehende Detailuntersuchung; das typische Samarra-Weinblatt fehlt auf Abb. 109, obschon es im Deir-es-Surjānī vertreten ist. H. SALADIN bereitet eine neue Publikation über Sidi-Okba vor, in der das ornamentale Detail besser zur Geltung kommen wird.

²⁾ *Architecture Arabe*, Paris 1839 (gezeichnet 1818—1826).

³⁾ *L'art arabe d'après les monuments du Caire*, 1877 (die ersten Tafeln bereits 1869 erschienen):

⁴⁾ Daß der Verfasser des *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores* (Paris 1841) sorgfältiger zeichnete als PRISSE D'AVENNES, zeigen die verschiedenen Friesproben. Die klassische Analyse der Tūlūnidornamentik von A. RIEGL (*Stilfragen* 302 ff.) behält ihren Wert trotz der stilistischen Ungenauigkeiten des zugrunde liegenden Materials; nach der historischen Seite hin muß allerdings die ästhetische Untersuchung ergänzt werden.

Anordnung der Tūlūnidornamente dieselbe wie bei PRISSE D'AVENNES, doch besitzt sie wertvolles Sondergut (Tafel XXXII. 14).

J. STRZYGOWSKI hat zuerst die stilistische Verschiedenheit des Hauptfrieses und der die Fenster und Entlastungsbogen umrahmenden Ornamente erkannt und zugleich die Ornamentbretter in Schrägschnitt mit der Tūlūnidenkunst in Verbindung gebracht¹⁾. E. HERZFELD beschäftigte sich zuletzt eingehender mit der Moschee in seiner »*Genesis der islamischen Kunst*« (*Islam* I). Die Holzsoffite (Abb. 1) und die beiden Bogenleibungen von Abb. 2 (S. 39) bilden wertvolle Ergänzungen zum spärlich veröffentlichten Material. Die Behauptung, die ganze Ornamentik der Moschee könne einheitlich erklärt werden aus dem Prinzip des Schrägschnittstiles (S. 37 f.) — sie hängt zusammen mit der These der Bödenständigkeit (S. 47²⁾) — wird der Verschiedenartigkeit des Dekors nicht gerecht; schon bei der genaueren Analyse des Hauptfrieses versagt die einheitliche Erklärung.

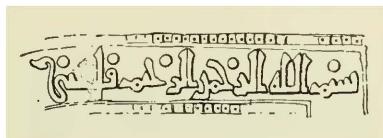


Abb. 1.

Wie verhalten sich nun die verschiedenen Stilgattungen in der Moschee des Ibn Tūlūn zu den Samarrafunden?

Eine bedeutende Gruppe von Ornamenten kann einstweilen noch nicht zum Vergleich herangezogen werden: es sind die verschiedenen Entrelaksmuster der mit Gipsgittern überspannten Fensteröffnungen in den Umfassungsmauern der Moschee³⁾. Sie gehören wahrscheinlich in ihrer Mehrzahl nicht zum ursprünglichen Bau. Die Bestimmung ihres Alters hängt in erster Linie ab von der Beurteilung der Schriftbänder, welche die durchbrochene Arbeit umzischen. Wenn das Schriftband nicht tūlūnidisch ist, kann das Gitterwerk unter keinen Umständen dem ursprünglichen Bau zugesprochen werden, da der feste Rahmen, auf dem die Schriftbänder angebracht sind, auf alle Fälle weniger zerbrechlich war als die durchbrochene Arbeit. Die paläographische Untersuchung muß also der Analyse der verschiedenen Entrelaksmuster vorangehen. Abb. 1 gibt eine Schriftprobe, die zweifel-

¹⁾ *Mschatta* S. 346 f., Abb. 112 und 113; *koptische Kunst* S. 159.

²⁾ Vgl. *erster vorläufiger Bericht* S. 17 oben und S. 21 unten.

³⁾ Eine gute Abbildung gibt FRANZ PASCHA, Kairo, S. 15. Eine Reihe vorzüglicher Aufnahmen hat der Kairoer Photograph GIUNTINI gemacht.

los tūlūnidisch ist. Die scheibenförmigen Füllmotive sind für die Gips-schriftbänder besonders charakteristisch ¹⁾. Beachtenswert ist auch die gerade Verbindung des Lam und Ha in *Allah*; Bogenverbindung fehlt auch auf der Marmortafel, welche die Stiftungsurkunde der Moschee enthält ²⁾. Abb. 2 zeigt schon entwickeltere Schrift, man vergleiche die beiden *Allah*. Die Ornamente sprechen für fatimidischen Ursprung, ausschlaggebend sind die Dreiblätter ³⁾. Die Schriftproben von Abb. 3 und 4 sind nachfatimidisch. Das völlig schematische Kufi auf Abb. 3 — man beachte die durchgehende horizontale Linie — muß in der Mamlukenzeit entstanden sein. Die mehrfach rechtwinklig gebrochenen und horizontal auslaufenden vertikalen Buchstaben-

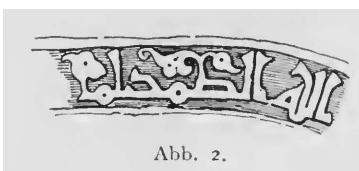


Abb. 2.

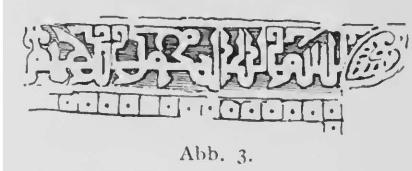


Abb. 3.

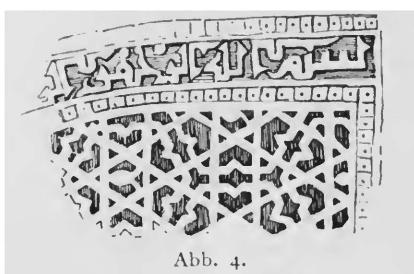


Abb. 4.

schäfte sind typisch für die spätere maghrabinische und spanische Kunst. Daß der Sultan Lāgīn eine Kopie der 200 Jahre älteren Qibla des fatimidischen Wesirs El-Afdal an einem Pfeiler der Moschee anbringen ließ, habe ich früher schon erwähnt ⁴⁾. Seiner Restauration dürften daher auch die vielen archaisierenden unverzierten Fenster-Schriftbänder zuzuschreiben sein. Man erkennt sie am hohen Relief und an der flüchtigen Ausführung. Die Skizzierung des Schriftbefundes an den Fenstern war notwendig, um zu zeigen, daß man mit Vorsicht

¹⁾ Sie finden sich noch häufig in der Azhar- und Hakimmoschee, vgl. a. a. O. S. 19 und Abb. 6 und 8.

²⁾ Vgl. *Corpus inscr. arab.* Tafel XIII und FRANZ PASCHA, *Kairo*, S. 12 (verkehrt wie in der entsprechenden Publikation der *Villes célèbres*, Le Caire, G. Migeon).

³⁾ Vgl. die Schriftornamente der Hakim- und Azhar-Moschee a. a. O. Tafel V. 1 und Abb. 6, rechts; das Fenster könnte also ums Jahr 1000 restauriert worden sein.

⁴⁾ Vgl. a. a. O. S. 15 und Tafel XVI. 1.

an die Untersuchung der verschiedenen Stilgattungen herantreten muß. Es ist von vornherein wahrscheinlich, daß nicht nur die Fenster, sondern auch andere Teile der Moschee im Laufe der Zeit viel gelitten haben und dann wieder in altertümlichem Stil ergänzt worden sind. Kein einziges Gebäude in Kairo hat ein so wechselvolles Schicksal gehabt wie die Moschee des Ibn Tülün.

Der »erste Samarrastil« findet sich in seiner reinsten und primitivsten Form an den Holzsoffiten der verschiedenen Moscheetüren¹⁾. Diejenigen der heutigen Eingangstür hat HERZFELD in seiner »*Genesis*« analysiert (S. 37 f.). Auf Tafel I sind zwei weitere Beispiele reproduziert. Das seltsame zentrale Motiv von Nr. I ist besonders auffallend, etwas Ähnliches ist mir in der älteren Kunst des Islam nicht bekannt. Die Palmetten, Herzblätter und Schnörkelmotive sind völlig schmucklos; auf den sonst bekannten Schrägschnittbrettern kommen gelegentlich kleine Kreise und Kommaschlitzte vor. Es ist wohl kein Zufall, daß sich der primitive Schrägschnittstil in Kairo am längsten in dem Material gehalten hat, in dem er zuerst aufgetreten ist. Die frühfamidischen Holzskulpturen sehen viel altertümlicher aus als die gleichzeitigen Gipsmonumente. Diese Differenzierung der ornamentalen Entwicklung im verschiedenen Material bahnt sich schon in der Moschee des Ibn Tülün an. An den Bogenleibungen der Pfeiler und an den Friesen der Fenster und Entlastungsbogen sind mehrere Schnörkelmotive schon deutlich palmettiert. Die Palmettenlappen werden noch hervorgehoben durch Schraffierung oder Punktierung des Grundes²⁾. Daneben kommen auch nach Art des »zweiten Stiles« gemusterte Schnörkel vor.

Einer anderen Stilgattung gehört der Hauptfries an; das zeigen seine Einzelmotive und die Verschiedenheit seiner Technik. Da J. STRZYGOWSKI und E. HERZFELD den Fries analysiert haben, kann ich die allgemeinen Merkmale übergehen³⁾. Abb. 5 gibt zunächst



Abb. 5.

¹⁾ Vgl. die einzige bisher veröffentlichte Samarra-Holzskulptur, VIOLET a. a. O. Tafel XX. 1.

²⁾ Vgl. »*Genesis*« a. a. O. Abb. 2 b oben; die Palmettenlappen sind in Wirklichkeit nicht schraffiert.

³⁾ Vgl. *Mschatta* S. 346 und »*Genesis*« S. 42 f. Die HERZFELDSCHE Erklärung der schmalen Streifen, welche den Fries gliedern, scheint mir zutreffender zu sein als diejenige STRZYGOWSKIS.

ein auffallendes Detail, dessen Vorkommen schon bestritten worden ist. Im allgemeinen stoßen die Friese an den Ecken unvermittelt aneinander. Hier findet sich nun eine schöne Diagonalkomposition: Dreiblatt, Herzblatt und Zweiblatt ineinander verwachsen und flankiert von je einem arabesken Blattpaar, das aus dem Ende der intermittierenden Ranke hervorwächst. Wenn Ecklösungen in der Regel nicht vorkommen, so ist also die Ursache nicht in dem Nochnichtkönnen des Arbeiters¹⁾, sondern in der schnellen Arbeitsförderung zu suchen. Die Hauptsache ist, daß die farbige Tonwirkung des Frieses dieselbe bleibt mit oder ohne Ecklösungen. Die Diagonalkomposition ist auch deshalb bemerkenswert, weil sie dem »ersten Stil« angehört, der im Hauptfries sehr selten vertreten ist. Ein charakteristisches Einzel-

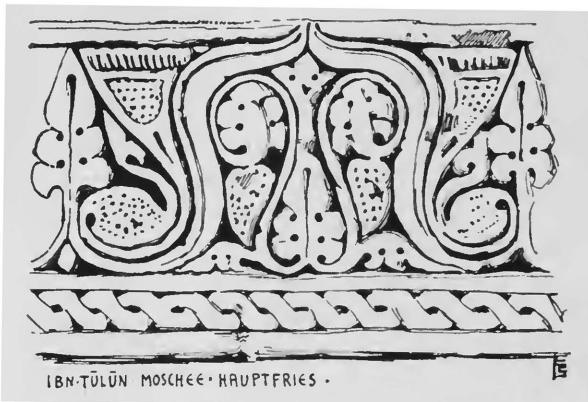


Abb. 6.

motiv des Frieses ist die dünne Ranke, welche zu Seiten der Vollpalmette aufwächst, sich kreisförmig einrollt und in zwei Blättern endigt. Das Blatt in der Einrollung ist hier ein deutliches Weinblatt, in selteneren Fällen eine Halbpalmette. Dünnstielige Ranken, welche Weinblätter umschließen, sind dem »ersten Stil« völlig fremd, der »dritte Samarra-Stil« bietet die nächstliegende Parallel. Die technische Behandlung des Hauptfrieses kommt auf Abb. 5 nicht recht zur Geltung²⁾; deutlicher spricht Abb. 6. Hier erkennt man sofort, daß nicht die Schrägschnitt-Technik, sondern das Prinzip des Tiefendunkels den Hauptfries charakterisiert. Hier kommt auch die nahe Verwandtschaft mit den Formen des »dritten Stiles« klar zum Ausdruck. Man achte auf die großen runden Bohrlöcher, mit denen alle Blattwinkel

¹⁾ Vgl. die Bemerkung von E. HERZFELD a. a. O. S. 54.

²⁾ Die zugrunde liegende photographische Aufnahme wurde mit künstlichem Licht gemacht.



1.

Phot. Flury.



2.

Kairo, Moschee des Ibn Tulūn.
Holz-Soffitten.

Der Islam, Band IV, Tafel 1.

Zu S. Flury, Samarra und die Ornamentik der Moschee des Ibn Tulūn.

Verlag von Karl J. Trübner in Straßburg.

hergestellt sind, besonders aber auf die eigenartige Verbindung von Weinblatt und Traube, die so auffallend an Samarra erinnert¹⁾.

Zur Erklärung von Abb. 6 kann ein ungefähr gleichzeitiger Fries des Deir-es-Surjānī herangezogen werden (Abb. 7); er bildet den Abschluß der Wandfläche, an der sich der von STRZYGOWSKI veröffentlichte Baum oder Kandelaber befindet²⁾). Daß diese Ornamente auf dieselbe mesopotamische Quelle zurückgehen, ist leicht zu erkennen. Die lanzettlichen Teilstücke, welche den Fries gliedern und scheinbar eine fortlaufende Ranke bilden, bestehen aus gefiederten Halbblättern zu seiten eines schmalen Streifens. Sie sind Varianten oder Fortbildungen von Motiven des »zweiten Samarrastiles«³⁾). Man könnte nun die starken seitlichen Einkerbungen der intermittierenden Ranke von Abb. 6 als weitere Vereinfachung der geschweiften lanzettlichen Samarrablätter auffassen. Die vier Weinblätter von Abb. 7, welche die typische Rankenumrahmung und die mittelst Bohrlöchern hergestellten Blattwinkel aufweisen, bieten eine Erklärung für die plastischen Blattrippen der Weinblätter von Abb. 5 und 6. Am unteren Ende des Frieses ist ein Weinblatt mit aufgelegtem dreilappigem Halbblatt. Da HERZFELD in Samarra Weinblätter mit aufgelegter Arabeske gefunden hat (a. a. O. S. 19), stammt dieses Detail wahrscheinlich auch aus Mesopotamien. Auf den drei übrigen Blättern erkennt man nur noch die plastische Rippe, die für das Tūlūnideneblatt charakteristisch ist; das letztere dürfte daher auf ähnliche Weise entstanden sein.

Zwei eigenartige Monamente der Moschee des Ibn Tūlūn, die ich

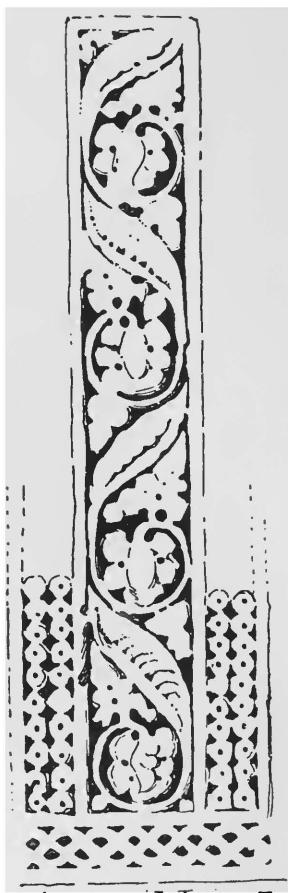


Abb. 7.

¹⁾ Vgl. a. a. O. Tafel VIII rechts oben.

²⁾ Vgl. *Mschatta* Abb. 109.

³⁾ Vgl. a. a. O. Tafel VI die Achteckfüllung links unten. An mehreren Wedeln läßt sich schon die antinaturalistische Differenzierung der zugrunde liegenden Blattform erkennen. Auf diese Samarrablätter geht auch ein seltsames Blatt der Azhar-Moschee zurück, dessen Ursprung ich früher nicht erklären konnte (a. a. O. Tafel XII und S. 36 oben).

voriges Jahr veröffentlicht habe, darf man wohl mit dem ursprünglichen Dekor der Moschee in Verbindung bringen; es sind die beiden Qiblen, die an den Pfeilern neben der modernen Dikke angebracht sind¹⁾. Die ältere von ihnen (Tafel XI. 2) könnte, was die Ornamente anbetrifft, dem Ende des 3. Jahrhunderts angehören. Allerdings sind die breitblättrigen, flügelartigen Palmetten im alten Dekor der Moschee nicht vertreten, doch darf dieses Argument nicht geltend gemacht werden, da die schmalen Friese und die Bogenleibungen die Verwendung dieser Motive ausschließen. Im »vorläufigen Bericht« sind keine flügelartigen Palmetten zu finden, dagegen kann man nach VIOLET (a. a. O. Tafel XVI. 1) schließen, daß dieser Typus, wenn auch in einfacherer Ausführung, in Samarra vorhanden war. Die zahlreichen Parallelen im Deir-es-Surjānī²⁾ sprechen auch für die weite Verbreitung dieser mesopotamischen Blattform. Der Schriftfries bestimmte mich, die Qibla der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts zuzuschreiben. Der stark gebogene Lam-Schaft und die Bogenverbindung in *Allah* kommen meines Wissens nicht in den alten Schriftbändern der Moschee vor. Die zweite Qibla (a. a. O. Tafel XV) zeigt ebenfalls eine sehr altertümliche Ornamentik; die Palmettisierung der Blätter ist hier noch auffallender als beim vorigen Beispiel. Parallelen sind im alten Dekor der Moschee, in Samarra (VIOLET, a. a. O. Tafel XIX. 2. 4) und im Deir-es-Surjānī (man achte besonders auf die mit Punkten verzierten Palmettenlappen) vorhanden. Das Schriftband spricht auch in diesem Falle für das 4. Jahrhundert.

Überaus wertvolle Ergänzungen zu dem noch vorhandenen Material finden sich in den schon erwähnten Publikationen von PRISSE D'AVENNES und OWEN JONES. Die große Bogenleibung bei OWEN JONES (Tafel XXXII. 14) deckt sich in der allgemeinen Anordnung der Ornamente nahezu mit der von GIRAUT DE PRANGEY gezeichneten (Taf. III. 7)³⁾. In den Einzelheiten zeigen sie bemerkenswerte Abweichungen. Tafel XXXII.

¹⁾ a. a. O. S. 19 und Tafel XI. 2 und XV.

²⁾ *Mschatta*, Abb. 109. Hoffentlich werden die Ausgrabungen von Samarra auch Aufschluß geben über das interessante Problem der Flügelpalmette. Das bisher veröffentlichte Material ist noch sehr dürftig. Immerhin läßt sich schon jetzt erkennen, daß das Flügelmotiv in der alten Kunst des Islam sehr verbreitet gewesen ist. Die rein persischen Flügelornamente der ältesten Kairoer Korane (vgl. MORITZ, *Arabic Palaeography*, Pl. 1. 2. 5) sind in *Mschatta* nicht erwähnt. Nahe verwandt sind die Flügelpalmetten der Tonfliesen von Sidi Oqba (vgl. *Manuel d'art Musulman* II S. 256 Fig. 206). Auf die Flügelpalmetten von El-Gharra (*Islam* I, Tafel 4) habe ich früher schon hingewiesen (vgl. a. a. O. S. 40, Anm. 110).

³⁾ Die beiden Kompositionen sind treffliche Beispiele, um den teppichartigen Charakter der abbasidischen Flächendekoration darzutun.

14 (vgl. Abb. 8) darf als zwingender Beweis für das Vorhandensein des »zweiten Samarrastyles« an breiteren Flächen angeführt werden. Man vergleiche nur die Flächenmusterung und das zentrale Motiv der großen Vierecke mit der Wanddekoration der Privathäuser (a. a. O. Tafel V und VI). Als eingestreutes Element des »dritten Stiles« begegnet uns wieder das von einer dünnen Ranke umrahmte Weinblatt. Kleinere Einzelheiten übergehe ich absichtlich, weil die Genauigkeit der Wiedergabe nicht kontrolliert werden kann. Auf der von GIRAULT DE PRANGEY gezeichneten Bogenleibung (a. a. O. Tafel III. 7) sind dieselben Grund-



Abb. 8.

motive anders stilisiert; die einfache Flächenmusterung des »zweiten Stiles« ist durch vegetabilische Gliederung (vorwiegende Palmetsierung) ersetzt. Alle Weinblätter haben die starke Mittelrippe, welche oben schon hervorgehoben wurde.

Die folgenden Feststellungen dürfen als gesicherte Resultate der Untersuchung betrachtet werden. Der »erste Stil« (Schrägschnittstil) ist nicht die einzige in der Moschee des Ibn Tülün vertretene Stilgattung, man darf nicht einmal behaupten, daß er vorherrschende. Alle im »vorläufigen Bericht« von E. HERZFELD erwähnten Stilgattungen sind in Kairo vertreten. Was in Samarra getrennt ist und durch die Kunstübung verschiedener Provinzen erklärt wird, findet sich auf

Kairoer Boden in einem Monument vereinigt und so gemischt, daß der vorgeschlagene Erklärungsversuch für Kairo abgelehnt werden muß. In ornamentaler Hinsicht ist die Moschee des Ibn Tülün durchaus von Samarra abhängig¹⁾. Die »Tülünidenornamentik«, die als ein Produkt der abbasidischen Reichskunst des 9. Jahrhunderts aufgefaßt werden muß, besitzt keine ausgesprochene provinzielle Eigenart.

¹⁾ Damit ist die Herkunftsfrage des Schrägschnittstiles natürlich noch nicht erledigt. Daß er nicht in Ägypten bodenständig ist, war mir schon bei der Untersuchung der ältesten Fatimidbauten zur Gewißheit geworden. Da Schrägschnittbretter nicht nur in Ägypten, sondern auch in Syrien und Mesopotamien gefunden worden sind, da absolute Flächenfüllung keine Eigenart der koptischen Kunst ist, und da die einheitliche Erklärung der Ornamentik der Moschee des Ibn Tülün aus dem Prinzip des Schrägschnittes unzulässig ist, wüßte ich kein einziges Argument, das man noch für die Bodenständigkeit der »Tülünidenornamentik« geltend machen könnte.