

Die Gipsornamente des Dēr es-Sūrjānī.

Von

S. Flury.

Das Dēr es-Sūrjānī im Wadi Natrūn enthält einen Schatz von Ornamenten, dessen Bedeutung für das Verständnis der älteren Kunst des Islams nicht leicht überschätzt werden kann. Durch die Ausgrabungen von Samarra ist die erste große Etappe der islamischen Kunst, die Abbasidische Reichskunst, bekannt geworden, andererseits geben uns die Azhar- und Hākim-Moschee in Kairo ein scharf umrissenes Bild von der zweiten Etappe, der älteren Fatimidenkunst. Die Ornamentik des syrischen Klosters gehört nun zweifellos in das Jahrhundert zwischen Samarra und El-Azhar. Da die Monumente dieser entwicklungsgeschichtlich bedeutsamen Übergangsperiode überaus selten sind, verdient das Dēr es-Sūrjānī ganz besondere Beachtung.

B. MORITZ hat als einer der Ersten die Bedeutung des Klosters erkannt; seine wertvollen photographischen Aufnahmen gestatten mir, ein genaueres Bild von der Ornamentik des Klosters zu entwerfen ¹⁾. J. STRZYGOWSKI hat schon im Jahre 1901 den kunstgeschichtlichen Wert des Dēr es-Sūrjānī hervorgehoben und eine allgemeine Charakterisierung der verschiedenen Kunstgattungen gegeben ²⁾. Im Mschattawerk sind dann einige Ornamentproben erschienen ³⁾.

¹⁾ Auch an dieser Stelle möchte ich Herrn Geh.-Rat Prof. Dr. MORITZ meinen herzlichsten Dank aussprechen für sein liebenswürdiges Entgegenkommen.

Die soeben bei B. G. Teubner erschienenen *Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens* von JOHANN GEORG, HERZOG ZU SACHSEN, enthalten wertvolle Ergänzungen zu dem hier veröffentlichten Material.

²⁾ *Oriens Christianus* 1901: »Der Schmuck der älteren el-Hadra-Kirche im syrischen Kloster der sketischen Wüste«. Die vom Comité de conservation des monuments de l'art arabe damals in Aussicht gestellte große Publikation über die Kirchen und Klöster Ägyptens ist leider noch nicht erschienen.

³⁾ *Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen* 1904. Mschatta Abb. 109.

Es ist mir natürlich nicht möglich, hier einen Ersatz für die große vom Komitee vorbereitete Monographie zu bieten, ich möchte nur die Gipsornamente genauer charakterisieren, da sie sich besonders zum Vergleich mit der älteren und jüngeren islamischen Kunst eignen. Für die Malereien des Klosters fehlt das fatimidische Vergleichsmaterial vollständig, dagegen dürften sie für die Samarrafunde von Wert sein. Auch die mit Intarsien reich geschmückten Türen eignen sich nicht für einen Vergleich, da nichts Gleichwertiges aus der Fatimidenzeit erhalten ist.

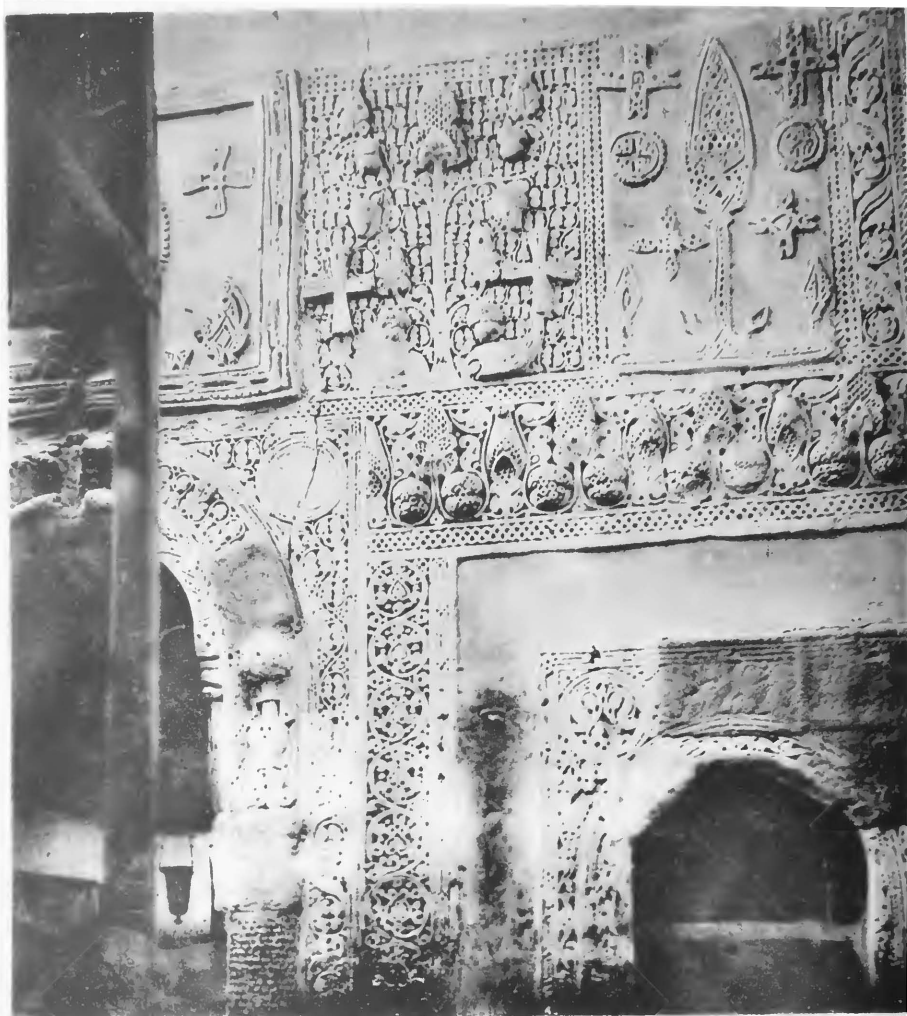
In einer Hinsicht zeichnet sich die el-'Adra-Kirche des syrischen Klosters sowohl vor den Bauten von Samarra als auch der Moschee des Ibn Tūlūn aus: Sie gibt uns das ornamentale Kompositionsschema einer großen Wandfläche (vgl. Tafel I u. II). Wenn man wissen möchte, wie etwa eine größere Palastwand der Abbasidenresidenz ornamental durchkomponiert war, so ist man aufs Vermuten angewiesen. Man wird versucht sein, die in Samarra erhaltenen breiten Flächenornamente mit dem Friesschmuck der Ibn Tūlūn-Moschee zu verbinden. Die Bogenarchitektur dieser Moschee läßt den Mangel der fehlenden Wanddekoration an der Innenseite der Umfassungsmauer nicht so stark empfinden. Daß die vier großen Wandflächen ursprünglich nicht kahl waren, ist selbstverständlich.

Das älteste Kompositionsschema einer islamischen Wanddekoration größeren Stils bietet die Azhar-Moschee ¹⁾. Man vergleiche die Azharwände mit Tafel I u. II. Die el-'Adra-Kirche zeigt nur ein horizontales Bindeglied, das dazu noch von der rechteckigen Umrahmung des Apsisschmuckes durchbrochen wird, daneben unvermittelt aneinandergereiht die Rechteckfelder und die verschiedenen kleineren Zierbänder. Dabei wird keine Rücksicht genommen auf den verschiedenen Tonwert der stark plastischen und der völlig flach gehaltenen Ornamente. Wenn überhaupt von einem Rhythmus der Flächendekoration gesprochen werden kann, so ist er im Dēr es-Sūrjānī sehr schwerfällig. Ein ganz anderes Bild ergibt die Azhar-Moschee. Statt der plumpen Rechteckfelder sind Rundbogenfelder so aneinandergereiht, daß schmale Zwickelstreifen zwischen ihnen entstehen ²⁾. Einen gewaltigen Fortschritt gegenüber dem syrischen Kloster weisen die jüngeren, aber doch vorhakimischen Azharwände auf ³⁾. Hier betonen zwei parallele Friese die Horizontale und ein Schriftfries verbindet die Rundbogenfelder untereinander; dazu kommt noch das Kontrastieren verschiedener

¹⁾ Vgl. FLURY, *Die Ornamente der Hakim u. Ashar-Moschee* (Winter, Heidelberg).

²⁾ Für die ältere Azhar-Kunst vgl. a. a. O. Tafel XI.

³⁾ Vgl. ebenda Tafel VIII 2. 3, Tafel XII u. XXIII 2.

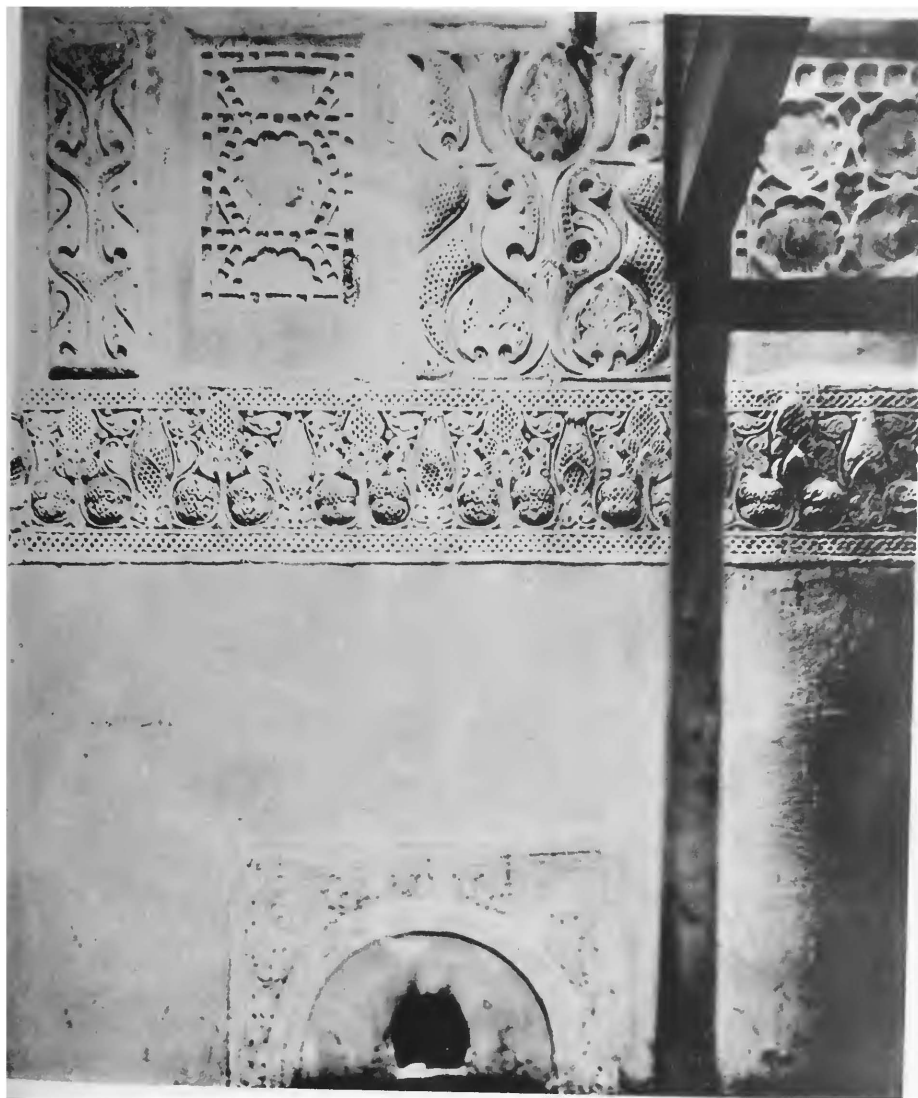


Phot. B. Moritz.

Dēr es-Sūrjānī, el-'Adra Kirche.

Der Islam. Band VI, Tafel I.

Zu «S. Flury, Die Gipsornamente des Dēr es-Sūrjānī.»



Dēr es-Sūrjānī, el-'Adra Kirche.

Phot. B. Moritz.

Der Islam. Band VI, Tafel II.

Zu «S. Flury, Die Gipsornamente des Dēr es-Sūrjānī.»

Verlag von Karl J. Trübner in Straßburg.

Tonwerte, welches den Rhythmus verstärkt. Wenn man die Verschiedenheit der »farbigen« Wirkung der Zwickel (absolute Flächenfüllung!), des verbindenden Schriftbandes und der Rundbogenfelder (Ornament auf sichtbarer Grundfläche!) beachtet, so springt der Fortschritt in der Fatimidenkunst ohne weiteres in die Augen ¹⁾.

Es wäre gewagt, auf Grund dieses einen Beispiels von einer allgemeinen Erscheinung zu sprechen; aber auffallend ist es, daß auch der Minbar von Qairuān, auf den soviel Detailkunst verschwendet ist, als Gesamtkomposition einen sehr primitiven Eindruck macht. Die verschiedene Breite der Rechteckfelder wirkt besonders unschön ²⁾.

Zu den allgemeinen Merkmalen der künstlerischen Ausstattung des Dēr es-Sūrjānī gehört die schon erwähnte stilistische Verschiedenheit der einzelnen Bestandteile des Wandschmuckes (vgl. Tafel I und II). Ganz flach gehaltene Tiefschnittornamente, reiche Modellierung, breite gemusterte Grundfläche und schüchternes Hervortreten des unverzierten Grundes wechseln an derselben Wand. Man könnte geneigt sein, dieses bunte Gemisch teilweise wenigstens durch die verschiedene Entstehungszeit zu erklären. Nachdem aber die Ausgrabungen von Samarra die verschiedenartigsten Stilgattungen zutage gefördert haben, die wir auf Kairoer Boden in einem Gebäude nebeneinander vorfinden ³⁾, dürfte dieses allgemeine Argument gegen die einheitliche Entstehungszeit nicht geltend gemacht werden, wenn die einzelnen Ornamente keine sicheren Anhaltspunkte für eine verschiedene Datierung ergeben.

1. Die Ornamente der Bogenumrahmungen.

Der Apsisschmuck bietet den geeignetsten Ausgangspunkt für die Einzeluntersuchung, weil er so viele Beziehungen zur Moschee des Ibn Tūlūn und zu Samarra aufweist. Das allgemeine Schema ist daselbe wie am Mihrab der Moschee. Auffallend sind die langen, schmalen Zwickelstreifen, welche durch die rechtwinklige Umrahmung des Bogens gebildet werden. Ich habe schon früher die Vermutung ausgesprochen, daß sie mesopotamisch-persischen Ursprungs seien, in der koptischen Kunst sind sie nicht heimisch ⁴⁾. Die kreisrunde Zwickelfüllung ist

¹⁾ Der kompositionelle Fortschritt in der Nischenumrahmung zeigt sich z. B. am Mihrab der Giyuschi-Moschee und der Qubba Ichwat Jūsuf (vgl. a. a. O. Tafel XVII u. XVIII). Er hängt teilweise zusammen mit der Entwicklung des Schriftbandes.

²⁾ Vgl. H. SALADIN, *La mosquée de Sidi Okba à Kairouan*. Tafel XXI, XXVI u. XXVII. Daß das Monument dem 9. Jahrhundert angehört, dürfte trotz der beanstandeten genaueren Datierung sicher sein.

³⁾ Vgl. *Islam* IV 4, S. 431 unten.

⁴⁾ Vgl. a. a. O. S. 37.

ein so verbreitetes Motiv, daß ihm für die nähere Bestimmung des Apsisschmuckes keine Bedeutung zugemessen werden kann.

Die innerste Zone des Apsisschmuckes zeigt ein grobgeschnittenes

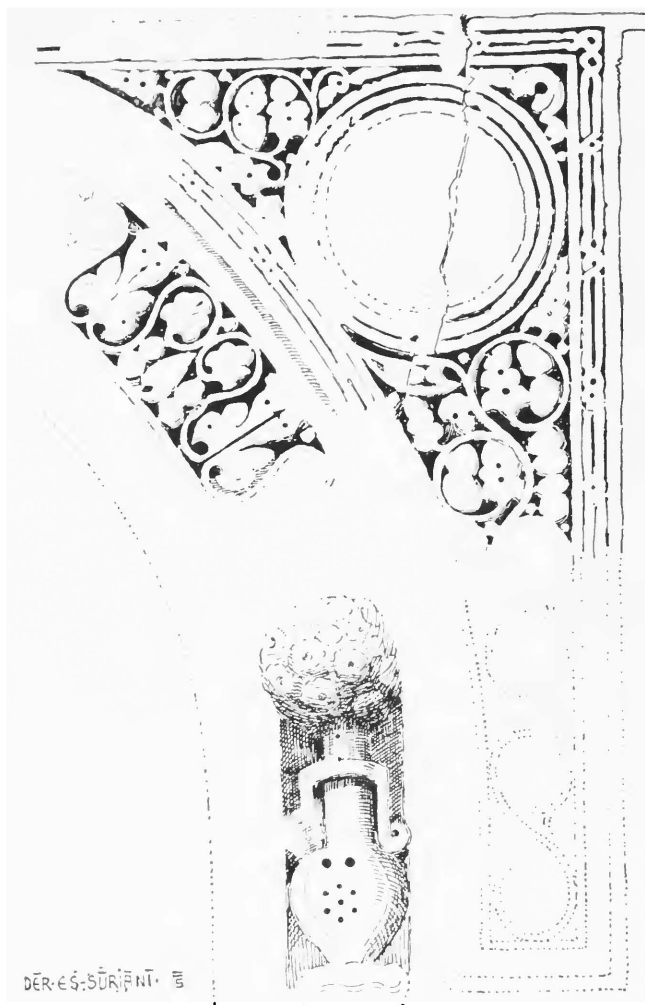


Abb. 1.

Rautenornament mit Punkten; sie gehört wie die primitiv gearbeiteten Rechteckfelder neben der Baumdarstellung (vgl. Tafel I) einer späten Restauration an. Die ursprüngliche innere Apsisumrahmung ist der genetzte runde Wulst, der auch in der Moschee Ibn Tūlūns häufig vorkommt; er umrahmt dort die Bogen der Fenster und verbindet sie

untereinander ¹⁾. Dann folgt ein durch Tiefschnitt hergestellter flacher Palmettenfries (vgl. Abb. 1); sein Grundschema ist die intermittierende Wellenranke, die hier noch klarer zum Ausdruck kommt als am Hauptfries der Moschee Ibn Tūlūns. Die großen Palmetten zeigen eine auf fallende Verwandtschaft mit den entsprechenden Tulunidenblättern ²⁾; zu beachten sind besonders die Dreiecke auf der Blattachse. Diese Dreiecke und die Bohrlöcher in den Blattlappen sind ein allgemeines Merkmal der Palmetten des Klosters.

Die plastische Vase am Bogenansatz wirkt in dieser Umgebung wie ein Fremdkörper, da sie nicht organisch mit dem breiten, flachen Palmettenfries verbunden ist; sie sieht aus wie eine Konzession an die ältere christliche Kunst, welche mit Vorliebe Weinranken aus Vasen hervorwachsen läßt. Die Punktornamente auf dem Bauch der Vase und das kugelförmige Bouquet passen zur übrigen Ornamentik.



Abb. 2.

Das Nebeneinander von flachen und plastischen Ornamenten darf als charakteristische Eigentümlichkeit des Dēr es-Sūrjānī angesehen werden.

Der eigentliche Bogenzwickel wird umrahmt von zwei schmalen, in regelmäßigen Abständen verknöteten Flechtbändern zwischen parallelen Streifen. Eine tiefgeschnittene regelmäßige Wellenranke bestreitet die Zwickelfüllung. Die Blattformen, in denen die Ranken enden, verdienen nun besondere Beachtung, da sie die eine Hauptgruppe der Ornamente des syrischen Klosters bilden.

Die nahe Verwandtschaft mit der Samarrakunst veranschaulicht Abb. 2 ³⁾: a gibt das typische Samarra-Weinblatt mit Traube, das im

¹⁾ Vgl. FRANZ PASCHA, *Kairo* S. 15.

²⁾ Vgl. *Islam* IV S. 427 Abb. 5.

³⁾ a u. b nach E. HERZFELD, *Erster vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen von Samarra* Tafel VIII rechts oben.

Hauptfries der Moschee des Ibn Ṭūlūn fast unverändert wiederkehrt ¹⁾; b ist eine palmettisierende Variante von a; das Dēr es-Sūrjānī-Blatt d ist nun zweifellos ein direkter Abkömmling von b. Die Veränderung, die das Blatt erlitten hat, ist ornamentgeschichtlich interessant: statt der vier runden Blattwinkel finden wir nur noch zwei runde Bohrlöcher auf der Blattachse. Der Dēr es-Sūrjānī-Arbeiter hat kein Verständnis für die natürliche Struktur des Blattes, er sieht keine Blattwinkel, sondern selbständige Ziermotive, die beliebig verwendet werden können. Wir haben also hier ein typisches Beispiel für jenen entwicklungsgeschichtlich wichtigen Prozeß, durch den die überlieferten, mehr oder weniger naturalistischen Formen in ihre einzelnen Bestandteile zerlegt und zu neuen Gebilden kombiniert werden ²⁾.

Auch das freie zweilappige Füllmotiv von Abb. 2 d wird durch die Samarraform b erklärt. Das zugrunde liegende Motiv ist die Traube, bei a und b mit Stiel und Blatt verwachsen; die Dēr es-Sūrjānī-Trauben sind meist freie Füllmotive. Sie finden sich auch auf dem Palmettenfries zu beiden Seiten der Halbpalmette (vgl. Abb. 1).

Der kleine Zwickel, der durch den oberen rechten Winkel des Apsisrahmens und den Kreis gebildet wird, zeigt eine im Kloster häufig wiederkehrende Füllung, die gleichfalls auf Anregungen der Samarrakunst zurückgeht (vgl. Abb. 1 und 3 A. C. E mit Tafel VIII a. a. O. rechts oben).

Der Schmuck der kleineren Nischen kommt auf Tafel I u. II nicht recht zur Geltung ³⁾. Um so erfreulicher ist es, daß JOHANN GEORG, HERZOG ZU SACHSEN eine Reihe von Einzelaufnahmen veröffentlicht hat. Die wichtigsten Motive der Nischenumrahmungen sind auf Abb. 3 A—E ⁴⁾ wiedergegeben. Im Aufbau zeigt sich eine gewisse Übereinstimmung mit der Hauptnische: Rechteckiger Rahmen mit langen Zwickelstreifen; die innere Zone wird von Säulchen mit einfachen Akanthuskapiteln getragen. Für die künstlerische Qualität spricht die bemerkenswerte Variation in den Einzelformen: Man beachte die Zierstreifen von D und E; neben der vorherrschenden Weinranke auf A und C gefiederte Halbblätter, von denen weiter unten noch die Rede sein wird; vereinzelte Halbpalmetten auf E.

¹⁾ Vgl. *Islam* IV S. 428 Abb. 6.

²⁾ Vgl. ein paralleles Beispiel in der Azhar-Moschee a. a. O. S. 35 unten.

³⁾ Die kleinere Nische von Tafel I ist erst in neuerer Zeit von einer dicken Tüncheschicht befreit worden; auf Tafel II kann man nur die allgemeineren Merkmale der Nischenumrahmung erkennen.

⁴⁾ Nach JOHANN GEORG, HERZOG ZU SACHSEN, »Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens« (B. G. Teubner), Abb. 62, 64, 66, 67.

Wertvoll sind die noch erhaltenen Kreisfüllungen, da sie auf Abb. 1 fehlen. Abb. 3 A zeigt links ein palmettisiertes Weinblatt (rechts ein Herzblatt mit Kommaschlitz und Punkten), es ist von zwei dünnen Ranken umrahmt, die nach links und rechts umbiegen und in gefiederte lanzettliche Blattmotive mit eingerollten Spitzen auslaufen; auf mittlerer Höhe zweigen von den Ranken zwei gestielte Dēr es-Sūrjānī-Weinblätter ab. Für das zentrale Motiv bietet der Hauptfries der Moschee des Ibn Ṭulūn eine unendliche Reihe von Parallelen (vgl. *Islam* IV S. 427 f. Abb. 5 u. 6).

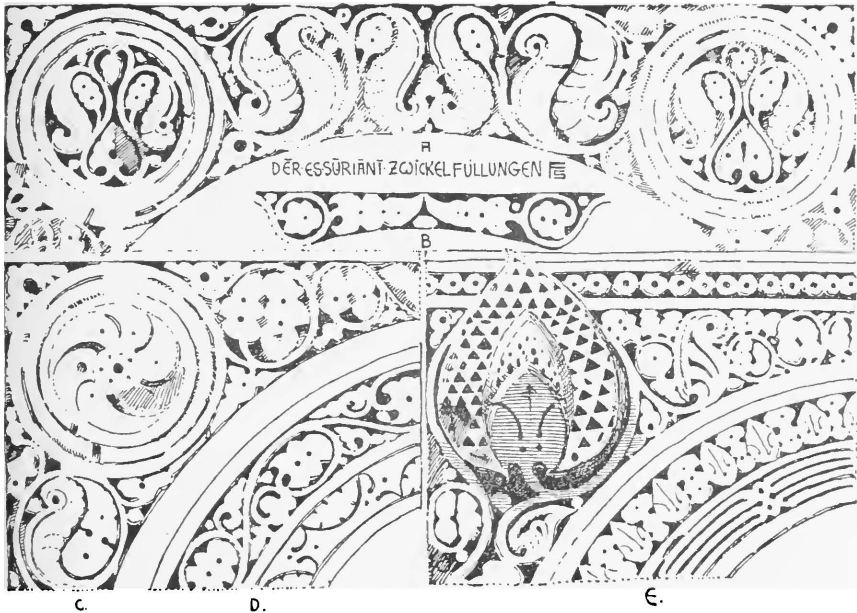


Abb. 3.

Auffallend ist die Kreisfüllung von Abb. 3 C: Um eine kleine sechsblättrige Rosette legen sich in wirbelförmigem Schwung sechs mit Punkten versehene Blattlappen. Derartige Wirbelrosetten sind mir aus der älteren Kunst des Islam in Ägypten nicht bekannt; die einzige entferntere Parallele, die zum Vergleich herbeigezogen werden kann, findet sich in der Azhar-Moschee (vgl. a. a. O. Tafel XII u. XIII). Die einfache Wirbelrosette ist in der älteren christlichen Kunst Syriens sehr verbreitet und von der Abbasidenkunst übernommen worden ¹⁾.

¹⁾ Vgl. DE VOGÜÉ, *La Syrie centrale* Pl. 14 ⁵, 100, 103 ², 151, und G. L. BELL, *Churches*

Abb. 3 E (vgl. a. a. O. Abb. 64, 65 u. 67) bringt die größte Überraschung. Wie bei den übrigen Nischenumrahmungen steigt aus den langen seitlichen Zwickelstreifen eine dünne Weinranke empor, sie umschließt aber nicht einen Kreis, sondern entsendet in den Zwickel ein großes, leicht asymmetrisch geschweiftes Herzblatt. Das Neue an dieser Zwickelfüllung ist der Kontrast zwischen der aus feinerem Rankenwerk gebildeten, flachen Tiefendunkelkomposition und dem stark plastischen, plumpen Blattgebilde. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, daß das Herzblatt sowohl die Ranke als auch den mit durchbohrten Knöpfen besetzten Zierstreifen überschneidet; ferner die plastische Gliederung: auf der mit Dreiecken gemusterten Blattfläche ¹⁾ erhebt sich ein lanzettliches Blatt mit Netzmusterung und darauf ein vegetabilisch gegliedertes kleineres Blatt. So einzigartig diese Zwickelfüllung auf ägyptischem Boden erscheinen mag, so bietet sie doch eine Erklärung für ein typisches Monument der späteren Fatimidenzeit. Man halte Abb. 3 E neben die Zwickelfüllung an der Qiblawand der Giyuschi-Moschee ²⁾. Auch dort bewegt sich eine dünne Ranke in freiem Schwung über die ganze Fläche, die Gesamtkomposition ist allerdings entsprechend der allgemeinen Tendenz flach geworden; das Hauptblatt mit der leicht asymmetrisch geschweiften Spitze klingt noch an das alte primitive Herzblatt an, obschon Umriß und Flächenmusterung viel reicher geworden sind; in dem kleinen Dreiblatt erkennt man den atrophischen Überbleibsel der plastischen, aufgelegten Blätter.

Neben den Weinblättern der Zwickelfüllungen, die einen einheitlichen, dem syrischen Kloster eigentümlichen Typus zeigen, gibt es eine kleine Anzahl, die an die ältere Abbasidenkunst erinnern (Abb. 2 c). Auf ihren Zusammenhang mit Samarra und der Tulunidenkunst habe ich schon früher hingewiesen ³⁾. Handelt es sich nun um die chronologische Bestimmung des Weinblattschmuckes, so wird man mit Sicherheit behaupten können, daß die Blätter mit den Bohrlöchern in der Blattachse nach der Moschee des Ibn Tūlūn (265/879) entstanden sind, aber man wird sich von diesem Zeitpunkt nicht weit entfernen dürfen, da das alte Weinblatt von Abb. 2 c noch vorkommt ⁴⁾.

and Monasteries of the Tūr 'Abdīn and the neighbouring district Pl. XVI 2, XVIII 1. II. SALADIN a. a. O. Pl. XXVI oben (sechs vierblättrige Wirbelrosetten in Kreisen).

¹⁾ Nach einer freundlichen Mitteilung von F. SARRE kommt Dreieckmusterung schon in Samarra gelegentlich vor.

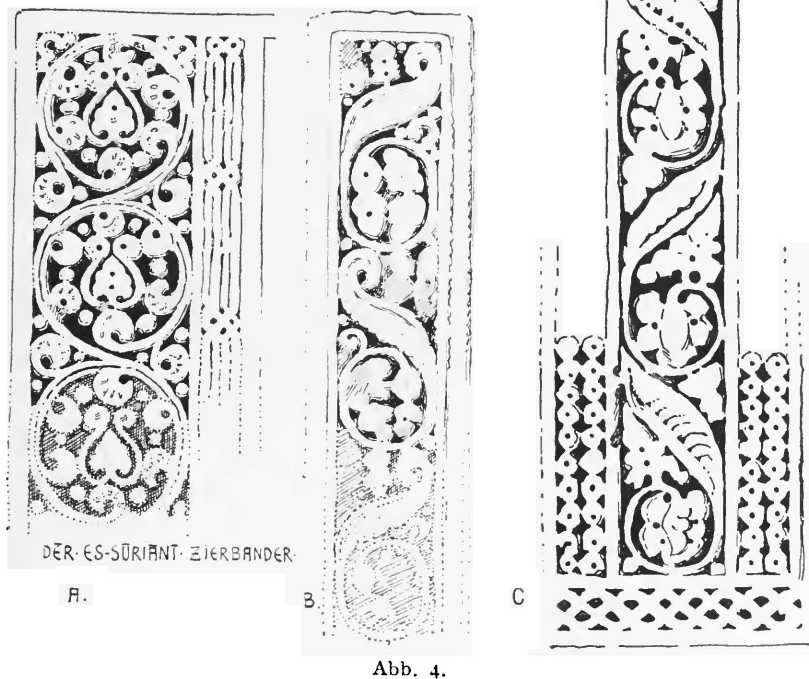
²⁾ Vgl. *Die Ornamente der Hakim- u. Ashar-Moschee* Tafel XVII.

³⁾ Vgl. *Islam* IV S. 429.

⁴⁾ Es ist bezeichnend, daß am Mimbar von Qairuan, der so viele Weinblatttypen enthält, die jüngere Dēr es-Sūrjānī-Abart nicht vorkommt (vgl. *Islam* IV S. 424 oben).

2. Die Ornamente der Zierbänder.

Während die Zwickelfüllungen hauptsächlich von der Weinranke bestritten werden, finden wir auf den Zierbändern des Klosters alle Pflanzengattungen, welche in der Entwicklung der älteren Kunst des Islam eine größere Rolle gespielt haben. Der Verschiedenartigkeit der vegetabilischen Elemente entspricht die Variation der Kompositionsschemata. Auf Abb. 4 A (vgl. Tafel I) sehen wir zunächst eine einfache fortlaufende Wellenranke, deren zweistreifige Rankenstengel einen so ausgesprochen kreisförmigen Schwung haben, daß sie fast wie ein geometrisches Ornament



wirkt. Die kleinen stark eingerollten Rankenschößlinge,¹ welche das von Abb. 3 A her bekannte Motiv umrahmen, sind reduzierte Abkömmlinge der syrischen Akanthusranke. Hier sind die vielen raumfüllenden Knöpfe besonders auffällig.

Abb. 4 B, die Fortsetzung des Zwickelstreifens der Apsis, ist eine Variante des schon bekannten Zierbandes Abb. 4 C (vgl. *Islam* IV S. 429 Abb. 7). Das Schema der intermittierenden Wellenranke ist

hier weniger deutlich als auf dem Gegenstück, da die starke Einrollung die Selbständigkeit der lanzettlichen Teilstücke hervorhebt. Daß auch hier, wie bei den Weinblättern, eine Weiterentwicklung von Samarra-Ornamenten vorliegt, scheint mir sicher zu sein. Die lanzettlichen Samarrablätter, die HERZFELD schon mit den spätsassanidischen Akanthuswedeln in Verbindung gebracht hat ¹⁾, sind allerdings Vollblätter und durchaus nicht so einheitlich gefiedert wie die Halbblätter des Dēr es-Sūrjānī. Aber im »zweiten Samarrastil« findet sich bereits die seltsame arabeske Verbindung von gefiederten Blattwedeln und Weinblättern (vgl. a. a. O. Tafel VI unten). Derartige Formen werden nicht zweimal erfunden, sie müssen voneinander abhängen. Wenn nun schon in Samarra die Tendenz vorliegt das Vollblatt zu sprengen, so darf man mit Sicherheit annehmen, daß die vereinfachten Dēr es-Sūrjānī-Halbblätter nach Samarra, also frühestens in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts entstanden sind.

Zu beiden Seiten der sechsteiligen Falttüre, die zum Haikal der el-'Adra-Kirche führt, befinden sich aufsteigende Zierbänder, in denen die Palmettenornamentik vorherrscht. STRZYGOWSKI hat schon die saubere Technik dieser Ornamente hervorgehoben ²⁾.

Abb. 5 A zeigt in der Mitte die beiden Hauptelemente: eine fünflappige Palmette, deren Mittellappen regelmäßige Dreiecksmusterung aufweist und ein Korb oder Vasenmotiv mit Netzmusterung; von den langen geraden Stielen zweigen unten Ranken ab, welche die Zwischenräume mit zwei- und dreilappigen glattumrissenen Palmettenmotiven füllen. Bordürenartig wirken die beiden seitlichen Wellenranken zwischen den schmalen Streifen. Zu beachten ist die Dreiecksmusterung,

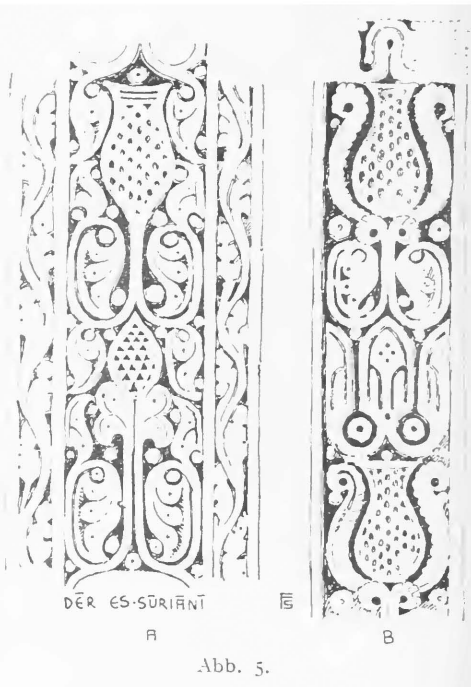
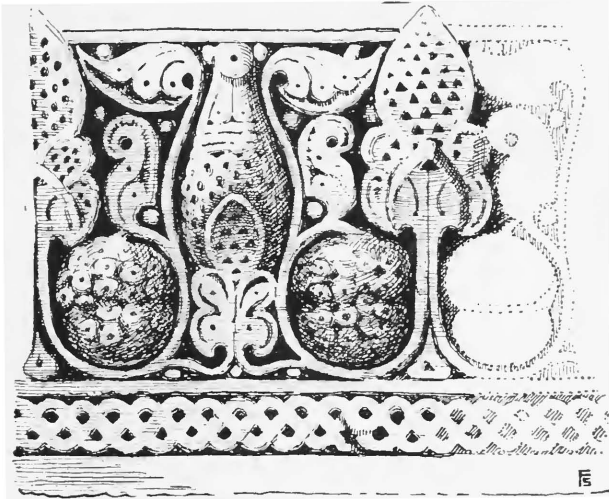


Abb. 5.

¹⁾ Vgl. E. HERZFELD, a. a. O. die Achteckfüllung links unten und S. 18.

²⁾ Vgl. *Mschatta* S. 342.

die in der Moschee Ibn Tūlūns nicht vorkommt ¹⁾, ferner das Fehlen arabesker Blattverbindungen. Sehr auffällig ist die Variante B ²⁾, welche nur am oberen Teil des rechten Türpfostens zu finden ist. Als Komposition wirkt sie schwerfälliger und altertümlicher besonders wegen der Verwendung des Horizontalmusters im vertikal laufenden Band. Die durch Bogen verbundene Akanthusreihe ist in der Samarra-kunst sehr verbreitet (vgl. E. HERZFELD a. a. O. S. 22 und Abb. 5). Die beiden seitlichen Einschnitte erinnern noch an die Struktur des Akanthusblattes; die Punktornamente sind in Samarra häufig (vgl. a. a. O. Tafel V u. VI). Die beiden anderen Muster von Abb. 5 ³⁾B



DĒR-ES-SŪRJĀNĪ · HAUPTFRIES

Abb. 6.

zeigen wieder das Korb- oder Vasenmotiv, diesmal sitzt es auf einem gefiederten Volutenkelch und ist flankiert von den gefiederten Halbblättern, die wir auf Abb. 3 A und 4 B kennen gelernt haben. Es handelt sich hier wohl auch um eine Weiterbildung oder Variante einer Samarra-form (vgl. a. a. O. Tafel VI unten, mittlere Achteckfüllung).

Betrachtet man Abb. 5 B als Ganzes, so könnte man auf die nahe-liegende Vermutung kommen, B sei der Überrest des älteren Pfosten-schmuckes, der beim Einsetzen der Türe (913/14) erneuert wurde. Genauere Anhaltspunkte sind auf der Photographie allerdings nicht zu erkennen, und der Altersunterschied von A und B wäre auf alle Fälle nicht sehr groß.

¹⁾ Die unregelmäßige Dreieckmusterung am Mihrab in Al-Gharrah (vgl. *Islam I* Tafel IV) ist wie die übrige Ornamentik wahrscheinlich älter.

²⁾ Fehlt auch in den »*Streifzügen*« von JOHANN GEORG, HERZOG ZU SACHSEN.

Während die flachen ausgeglichenen Ornamente von Abb. 5 A schon die Richtung der späteren Entwicklung andeuten, ist der horizontale Hauptfries ein typisches Produkt der vorfatimidischen Kunst (vgl. Tafel I u. II und Abb. 6). Das Grundschemata ist die durch flache Bogen verbundene Palmettenreihe. Das Eigenartige an diesem Fries ist die innige Verbindung von stark plastischen und flachen Ornamenten in einer Tiefendunkelkomposition. Da sie weder in dem von E. HERZFELD und H. VIOLETT veröffentlichten Samarramaterial noch in der Kairoer Tulunidenkunst zu finden ist, darf dieser Fries als Produkt einer neuen, bedeutungsvollen Entwicklungsstufe angesehen werden. Bekannte Elemente sind die zwei- und dreilappigen Palmettenmotive und die langgestielten Vollpalmetten. Die letzteren zeigen eine Bereicherung durch aufgelegte Herzblätter, welche vegetabilische Gliederung und auf der Blattachse ein Dreieck besitzen. Die etwas eingeschnürten fruchtartigen Gebilde zwischen den Palmetten sind Samarratrauben (vgl. E. HERZFELD a. a. O. Tafel VI u. VII); sie müssen als plastische Gegenstücke zu den zweilappigen Rankenfüllungen von Abb. 1 angesehen werden. Die sonderbarste Mischform besitzt die kurzstielige Palmette von Abb. 6; sie ist mit einem reichgemusterten Zapfen kombiniert, der oben nach Akanthusart umgebogen ist. Wenn man sich an zwei guten Musterbeispielen den Unterschied zwischen der entwickelteren Abbasidenkunst und der älteren Fatimidenkunst klarmachen möchte, muß man den Hauptfries des Dēr es-Sūrjānī seinem genau entsprechenden Gegenstück in der Azhar-Moschee gegenüberstellen ¹⁾. Im Fatimidenfries sind die linearen Motive geometrisiert; statt der flachen Bogen haben wir gerade Linien, von denen die vertikalen Glieder rechtwinklig abzweigen. Die unruhige Bewegung der älteren Kunst ist durch einen klaren Rhythmus ersetzt. Die plumpen Trauben sind ausgeschieden und an ihrer Stelle findet man gegenständliche Blattmotive, deren Spitzen mit der Vollpalmette arabesk verwachsen sind ²⁾. Der Azharfries ist, was die Einzelelemente anbetrifft, vereinfacht und ausgeglichen; die materielle Verarmung wird aber durch die formelle Bereicherung entschieden kompensiert ³⁾.

3. Die Ornamente der Rechteckfelder.

Die Rechteckfelder mit den Baumdarstellungen auf vegetabilisch gemustertem flachem Grund (Tafel I Mitte) sind für das Verständnis

¹⁾ Vgl. a. a. O. Tafel XXIII, 2.

²⁾ Die ausgestoßenen Punkte in den Blattachsen der fünf- und dreilappigen Blätter verraten den Zusammenhang mit der Ornamentik des Dēr es-Sūrjānī.

³⁾ Vgl. dazu RIEGL a. a. O. S. 308.

der Entwicklung der ägyptischen Fatimidenkunst von wenig Belang. Sie sind persischer Import, der sich in Ägypten nicht lange halten konnte ¹⁾. In ihrer Heimat haben diese plastischen Formen auf flachem Rankengrund bekanntlich eine längere Entwicklungsperiode erlebt ²⁾. Neue Blattformen sind die beiden Halbpalmetten, von denen weiter unten die Rede sein wird. Der Ursprung der »eichelartigen« Früchte dürfte jetzt klar sein; es handelt sich auch hier um Samarratrauben.

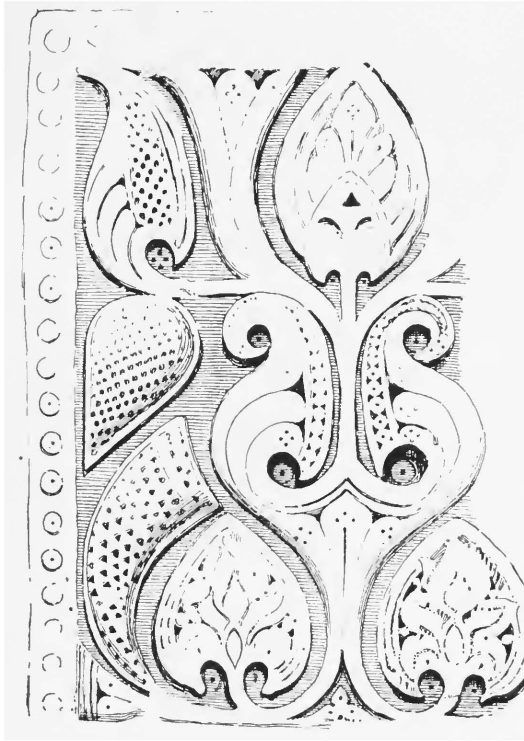


Abb. 7.

Die Kreuze zu beiden Seiten des Stammes verdienen Beachtung wegen der Dreieckspunkte und Schlitz, mit denen sie geschmückt sind.

Wichtige Beziehungen zur älteren Kairoer Kunst enthalten die Ornamente der Rechteckfelder mit unverzierter Grundfläche (vgl. Tafel II und *Mschatta* Abb. 109). Die aufsteigende Ranke von Tafel II links oben erinnert lebhaft an den primitiven Schrägschnittstil. Bei genauerer Betrachtung bemerkt man aber, daß die Grundfläche der

¹⁾ Vgl. *Mschatta* Abb. 109 u. S. 341. Die Akhar-Palme (gl. u. l. O. S. 29) ist wesentlich verschieden.

²⁾ Vgl. *Islam* I S. 57.

schen dem vertikalen Rankenstiel und den von ihm abzweigenden palmettisierten arabesken Blattverbindungen zum Vorschein kommt. Diese Neuerung, so unscheinbar sie hier auch auftritt, ist für die spätere Entwicklung von großer Bedeutung. Auf dem großen Rechteckfeld (Tafel II Mitte und Abb. 7) kommt die Grundfläche noch deutlicher zur Geltung; doch erkennt man auch hier, daß Schrägschnittornamente mit absoluter Flächenfüllung der Komposition zugrunde liegen ¹⁾. Sowohl das zentrale Motiv als auch die herzförmigen Blätter sind auf alten Schrägschnittbrettern häufig zu finden ²⁾. Die nächsten ägyptischen Verwandten der Blattformen von Abb. 7 befinden sich auf einer der persisch-mesopotamischen Flachnischen in der Moschee des Ibn Tūlūn ³⁾. Man achte besonders auf die flügelartigen Halbpalmetten mit den breiten gemusterten Randstreifen. Die letzteren verdanken ihre Entstehung wahrscheinlich dem mit Knöpfen gemusterten Querband des alten Flügelmotivs ⁴⁾. Die für die ältere Kunst des Islams charakteristischen Punktornamente auf den Blattlappen habe ich früher schon hervorgehoben ⁵⁾.

Es ist mißlich, daß man die eben erwähnte Flachnische noch nicht genauer datieren kann; die wenigen paläographischen Tatsachen, die für ihre Datierung in Frage kommen, dürften doch nicht genügen, um an der 1. Hälfte des 10. Jahrhunderts festzuhalten (vgl. *Islam* IV S. 430) ⁶⁾. Wenn sie aber, was die Ornamentik wahrscheinlich macht, im 9. Jahrhundert entstanden ist, so muß man auch die Flügelpalmetten und die altertümlichen Füllhornmotive des Dēr es-Sūrjānī dieser Zeit naherücken.

Ein interessantes Entwicklungsmoment der älteren Kunst des Islams, dessen Tragweite nicht hoch genug eingeschätzt werden kann, wird einem durch die vorliegenden Ornamente geradezu aufgedrängt: es ist die Palmettisierung. Daß Akanthus, Palmette und Weinblatt sich gegenseitig beeinflussen ist naheliegend, da sie in ihrer pflanzlichen

¹⁾ Einige Samarra-Ornamente, die VIOLLET veröffentlicht hat, vgl. a. a. O. Tafel XIV und XV, gehören wohl auch in diesen Zusammenhang.

²⁾ Gute Parallelen befinden sich in der Sammlung von F. SARRE.

³⁾ Vgl. *Die Ornamente der Hakim und Ashar-Moschee* Tafel XI 2 und S. 36 Anm. 99, ferner *Islam* IV S. 430.

⁴⁾ Vgl. F. SARRE, *Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen* S. 69 Abb. 7 1, 2, 3.

⁵⁾ Vgl. a. a. O. S. 36. Nach Abb. 73 der *Streifzüge* sind alle Blattlappen mit Punkten verziert. Auf einer Photographie, die mir der Verfasser der *Streifzüge* gütigst zur Verfügung gestellt hat, sind selbst kleine Weinblättchen mit Punktrosetten versehen; es handelt sich also um eine typische Erscheinung.

⁶⁾ Bogenverbindung in *Allah* z. B. habe ich seither auf einem alten Schriftband über dem Mihrab der Moschee des Ibn Tūlūn gefunden.

Struktur teilweise übereinstimmen; man beachte z. B. die nahe Verwandtschaft der fünflappigen Weinblätter und der entsprechenden Palmetten in Samarra (vgl. E. HERZFELD, a. a. O. Tafel VIII links und rechts oben). Überraschender ist die Palmettisierung der breitflächigen ungeteilten Blätter von Abb. 7 und der Schnörkelmotive des Schrägschnittstiles ¹⁾; ihrer zersetzenden Wirkung verdanken wir erst die entwickeltere Arabeske, wie sie uns in der Azhar- und Ḥākim-Moschee entgegentritt.

Vergleicht man Abb. 7 mit dem Nischenschmuck am Unterbau der Ḥākimkuppel (vgl. a. a. O. Tafel VII und Abb. 5), so erkennt man sofort den genetischen Zusammenhang. Die einzelnen Blattlappen, welche im Dēr es-Sūrjāni noch in starre Formen gebannt sind, bekommen selbständige Bedeutung; ihr Wachstum sprengt die alten Umrißlinien und erzeugt so den leichteren Rhythmus und die gleichmäßige Raumverteilung der frühfatimidischen Arabeske.

Während der Kandelaber von Abb. 7 weder in der Rankenführung noch in der Blattbildung an die Weinrankenornamente erinnert, zeigt die von STRZYGOWSKI veröffentlichte Parallele (vgl. *Mschatta* Abb. 109 rechts) eine deutliche Verbindung von Palmette und Weinblattranke ²⁾. Dieses Rechteckfeld verdient besondere Beachtung wegen der Überschneidung der arabesk verwachsenen Halb- und Vollpalmetten: ein bedeutsamer Fortschritt gegenüber der älteren Abbasidenkunst. In Samarra kommt zwar dieselbe Verbindung von Vollpalmette und Zapfen vor (vgl. E. HERZFELD a. a. O. Tafel VIII links oben), aber Überschneidungen sind weder in der Moschee des Ibn Ṭūlūn noch in dem bisher veröffentlichten Samarramaterial zu finden. Für die frühfatimidische Ornamentik der Azhar-Moschee sind sie geradezu typisch ³⁾.

Die zahlreichen rein geometrischen Bandornamente des »zweiten« und »dritten« Samarrastiles fehlen im Dēr es-Sūrjāni vollständig; ausgezackte Bogen finden sich nur an den Fenstern, welche die großen Rechteckfelder voneinander trennen (vgl. Tafel II oben). Auch in dieser Hinsicht deutet die Ornamentik des syrischen Klosters die Richtung der späteren Entwicklung an.

Überblickt man die Analyse der einzelnen Ornamentgruppen, so ergibt sich für die Datierungsfrage immer dieselbe Antwort. Überall lassen sich Neuerungen gegenüber der Abbasidenkunst von Samarra

¹⁾ Diese Palmettisierung ist eigentlich ein Rückbildungsprozeß, da der für unser Gefühl abstrakten Schnörkelornamentik vielfach glattumrissene Voll- und Halbpalmetten zugrunde liegen.

²⁾ Vgl. JOHANN GEORG, HERZOG ZU SACHSEN a. a. O. Abb. 71.

³⁾ Vgl. a. a. O. Tafel IX und besonders XII und XIII.

und Kairo nachweisen: Umbildung des älteren Weinblattes und der gefiederten Samarrawedel, Bereicherung der Flächenmusterung, Verbindung flacher und plastischer Ornamente in Tiefendunkelkompositionen, Verschwinden der Schrägschnittornamente mit absoluter Flächenfüllung, Hervortreten der unverzierten Grundfläche, Überschneidung arabischer Blattverbindungen und Mangel an geometrischen Bandornamenten. Der Gipsschmuck des Dêr es-Sûrjânî ist also sicher nach der Moschee des Ibn Tûlûn entstanden. Neben den Weiterbildungen stehen aber eine ganze Reihe Palmetten, vereinzelte Weinblätter und Akanthen, die bis in die kleinsten Einzelheiten mit den entsprechenden Formen der Abbasidenkunst von Samarra und Kairo übereinstimmen. Man wird daher auf eine genauere Datierung verzichten und sich mit ca. 900 A. D. als wahrscheinlicher Entstehungszeit begnügen müssen ¹⁾.

Die Frage, ob einheimische oder ausländische Arbeiter den Schmuck des Klosters geschaffen haben, darf man wohl zugunsten Ägyptens beantworten. Durch die Bautätigkeit Ibn Tûlûns wurde die Gipsornamentik des Ostens entgültig in Ägypten eingebürgert. Der Klostervorstand wird daher seine Arbeiter wahrscheinlich aus dem nahen Kairo bezogen haben; gegen ihre syrisch-mesopotamische Herkunft scheint mir auch der auffällige Mangel an geometrischen Bandornamenten zu sprechen.

Wenn nun der Gipsschmuck der el-'Adra-Kirche von ägyptischen Arbeitern hergestellt worden ist, so erhebt sich die Frage nach der Bedeutung Ägyptens für die Entwicklung dieses wichtigen Kunstzweiges überhaupt. Gab es schon um 900 A. D. eine provinzielle Sonderentwicklung der Gipsornamentik in Ägypten, so ist vielleicht die ältere Fatimidenkunst als ein rein ägyptisches Entwicklungsprodukt auf persisch-mesopotamischer Grundlage aufzufassen. Es hat sich gezeigt, daß die Ornamentik des syrischen Klosters verschiedene Anklänge an die Kunst der Azhar- und Hâkim-Moschee enthält, aber andererseits ist der Unterschied ein gewaltiger: Palmettenmotive haben das Weinblatt verdrängt und sich mit der Weinranke organisch verbunden²⁾, von den vielen plastischen Formen ist nur der einförmige Zapfen übrig-

¹⁾ Nach STRZYGOWSKI (*Mschatta*) hat Moses von Nisibis oder einer seiner Vorgänger die Stukkaturen verfertigen lassen. Daß sie möglicherweise aus dem 8. Jahrhundert stammen (JOHANN GEORG, HERZOG ZU SACHSEN a. a. O. S. 35) scheint mir ausgeschlossen zu sein.

²⁾ Diese Feststellung gilt nur für die noch erhaltene Azharkunst; das alte Weinblatt und die Weinblattpalmette ist in den Gipsornamenten der älteren Fatimidenkunst auch vertreten.

geblieben und der Rhythmus der Flächendekoration ist ein anderer geworden. Um einen zwingenden Beweis zu führen, müßte man daher eine ganze Anzahl von Zwischengliedern besitzen. Trotzdem scheint es mir wahrscheinlich, daß der Gipsschmuck des syrischen Klosters und der Azhar-Moschee derselben Entwicklungsreihe angehört. Neben der Übereinstimmung in Einzelformen spricht die beiden Monumenten gemeinsame Weiterbildung der primitiven Schrägschnittornamente für den ägyptischen Ursprung der frühfatimidischen Gipsornamentik. Jedenfalls darf man an dieser Arbeitshypothese solange festhalten, bis außerhalb Ägyptens neues Vergleichsmaterial zum Vorschein kommt, das eine bessere Erklärung für die Azharkunst bietet.

Im allgemeinen wird man sehr vorsichtig sein müssen mit der Herkunftsdefinierung der Fatimidenkunst, da diese nicht als streng geschlossene Größe aufgefaßt werden kann; nicht einmal in den nach dem verschiedenen Material (Gips, Holz usw.) gesonderten Ornamentgruppen lassen sich einheitliche Entwicklungsreihen aufstellen. Man wird auch erst dann mit Erfolg am Genesisproblem arbeiten können, wenn die Weiterentwicklung der Samarrakunst in den verschiedenen Provinzen klarer geworden ist. Dieser Gesichtspunkt sichert dem Dēr es-Sūrjānī einen hervorragenden Platz unter den Monumenten der älteren Kunst des Islams. Die Gipsornamente der el-‘Adra-Kirche sind so reich an Beziehungen zur Tuluniden- und Fatimidenkunst, daß jeder, der sich mit dem Genesisproblem befaßt, zu ihnen Stellung nehmen muß.
