

Islamische Ornamente in einem griechischen Psalter von ca. 1090.

Von

S. Flury.

Mit 9 Abbildungen und 2 Tafeln.

Bis jetzt ist noch kein ernsthafter Versuch gemacht worden, die Ornamentik der älteren islamischen Handschriften genauer zu untersuchen, obschon das veröffentlichte Material verhältnismäßig umfangreich ist. Und doch wäre eine gründliche Analyse in mehr als einer Hinsicht lohnend: Datierung und Herkunftsbestimmung so vieler fragmentarischer Handschriften würde durch sie zuverlässiger, und das heikle Studium der Wechselbeziehungen zwischen verschiedenartigen Kunstgattungen würde wesentlich erleichtert. — Eine genaue Kenntnis der Ornamentik der Abbasiden-Qorane ist unerlässlich für das Verständnis eines großen Teiles der gleichzeitigen Keramik, da eine auffallende Gleichartigkeit gewisser Ziermotive konstatiert werden kann¹⁾. Sie ist zum Teil durch die Technik bedingt (gemeinsame Verwendung von Schreibrohr und Pinsel), beruht aber gewiß auch auf direkter Entlehnung. Ebenso einleuchtend sind die Beziehungen zwischen Handschrift- und Textil-Ornamenten, da die letzteren auf gezeichnete und gemalte Vorlagen zurückgehen. Viel schwieriger ist es festzustellen, inwiefern die Handschriftenverzierung die Entwicklung der Ornamente in Stein, Stuck, Holz und Metall beeinflußt hat.

Am besten eignen sich die verzierten Schriftbänder für vergleichende Untersuchungen; sie kommen im verschiedenartigsten Material vor, und in ihren Ziermotiven sind in der Regel die typischen Stilelemente festgelegt. Das handschriftliche Vergleichsmaterial versagt nun allerdings gerade für die Periode, in der das islamische Schriftband seine

¹⁾ Auf die gemeinsamen Flügelpalmetten ist früher schon verwiesen worden (*Islam* IV, 4, S. 430, Anm. 2); weniger auffallende, aber sehr häufige Motive sind die im Zickzack angeordneten parallelen Strichlagen und die kugelartigen Streumuster. Vgl. das schöne Bruchstück eines lüstrierten Fayencebechers aus Samarra, das SARRE im *Islam* V, Taf. 4, Fig. 8 veröffentlicht hat.

eigenartigste Ausbildung erhalten hat. Da die Entwicklungsgeschichte des blühenden Kufi noch ziemlich im Dunkeln liegt, macht sich der Mangel an Handschriften aus dem 10. und 11. Jahrhundert besonders fühlbar. Es ist einstweilen noch unmöglich zu sagen, welche Motive des blühenden Kufi der Hākim-Moschee auch in den Handschriften vorkamen¹⁾. Daß man mit einer Differenzierung der ornamentalen Entwicklung in den verschiedenen Materialien rechnen muß, ergibt sich aus dem Vergleich der Hākim-Schriftbänder in Stuck, Stein und Holz. Von dem leicht zu bearbeitenden Stuck und Ton sind gewiß manche Neuerungen ausgegangen²⁾. Bevor man aber die Handschriftornamente kennt, wird man schwerlich zu einer befriedigenden Erkenntnis der Entwicklung im einzelnen gelangen.

Einstweilen ist nicht viel Aussicht vorhanden, daß islamisches Handschriftenmaterial aus der Blütezeit der Fatimiden (11. Jahrhdt.) zum Vorschein kommen wird. Was bei der Verschleuderung der Bibliothek Mustanşirs von Fatimiden Qurānē zufälligerweise erhalten blieb, und was unter den späteren Kalifen wieder gesammelt wurde, fiel wahrscheinlich der Reformation Saladins zum Opfer. Nur so erklärt sich die auffallende Lücke in den auf ägyptischem Boden gefundenen Qurānē³⁾.

Der einzige mir bekannte Qurān, der in die Anfänge der Fatimidenzzeit hineinreichen könnte, befindet sich in der Sammlung des Britischen Museums: Add. 11 735. Die Qualität seiner ornamentalen Ausstattung ist so hervorragend, daß man gewiß nicht fehlgeht, wenn man die Handschrift als eine Musterleistung ihrer Zeit betrachtet. Eine genauere Datierung wäre daher sehr wichtig. Nach dem *Catalogus manusc. orient.* vom Jahre 1838 soll die Handschrift im 11. oder 12. Jahrhundert entstanden sein. Die Ornamente der Zierleisten und Randvignetten sprechen aber entschieden gegen diese Datierung. Der Fortschritt gegenüber den älteren Qurānē zeigt sich

¹⁾ Das große Schriftband des Hākim-Stoffes im South Kensington-Museum Nr. 133 — 1896 (vgl. A. R. GUEST, *Arabic Inscriptions on Textiles* I. R. A. S. April 1906) zeigt einen Buchstabentypus, der in keinem alten Hākim-Schriftband vorkommt. Wenn die Lesung von GUEST epigraphisch zulässig ist, muß angenommen werden, daß die mit Halbblättern verzierten Buchstabschäfte in Handschriften verwandt wurden.

²⁾ Vgl. die überraschende keramische Inschrift, die E. DIEZ im Khorasan gefunden hat (J. STRZYGOWSKI, *Die sassanidische Kirche und ihre Ausstattung*, Monatsh. f. Kunstw. Hft. 10, 1915, Taf. 79, Abb. 16).

³⁾ Vgl. B. MORITZ, *Arabic Palaeography*. Während der Korrektur hatte der Verfasser die Freundlichkeit, mich auf einen Kairener Qurān aufmerksam zu machen, der nach seiner Ansicht um 500 A. H. entstanden ist. Vgl. auch STASSOF, *Ornement slave et oriental*: Pl. CLIV, *ornement arabe IX—XII s.*

in einer durchgehenden Vereinfachung der Blattformen: die feingefiederten Konturen¹⁾ sind durch glatte Blattränder ersetzt. Die viellappigen Halbpalmetten, die teilweise noch eine einfache glatte Umrißlinie aufweisen, erinnern lebhaft an Azharformen. Der Qoran ist daher sicher im 10. Jahrhundert entstanden.

Trotzdem weitere Qoranhandschriften fehlen, kann man doch an Hand von indirekten Quellen wichtige islamische Ornamentgruppen des 11. Jahrhunderts rekonstruieren. Überaus wertvolles Material bietet die völlig unbeachtet gebliebene Publikation von STASSOF und GÜNZBURG: »L'Ornement Hébreu«²⁾. Auf die in Kairo entstandene Handschrift aus dem Jahre 1010 A. D. (vgl. a. a. O. Taf. VII u. VII*) werde ich später zurückkommen.

Ein im Britischen Museum aufbewahrter Codex, dessen ornamentaler Schmuck noch nicht veröffentlicht ist, gibt uns islamische Ornamente aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts. Es ist Add. MS. 36 928, *Psalter and Canticles in Greek, with preliminary matters* (ca. 1090)³⁾.

Die Ornamente der Handschrift zerfallen in zwei streng geschiedene Gruppen. Die eigentliche Psalter und die sechs ganzseitigen Miniaturen unterscheiden sich stilistisch nicht von andern byzantinischen Handschriften dieser Zeit. Die Zierleiste über dem 1. Psalm (f. 47 a, vgl. Abb. I b) gibt einige typische Blattformen. Zu beachten sind besonders die umgeschlagenen Blattlappen, welche noch ein plastisches Schen verraten, während die islamischen Formen der Handschrift rein flächig empfunden sind. Die polychrome Behandlung ist sehr reich. Vom Goldgrund heben sich deutlich die dunkel-

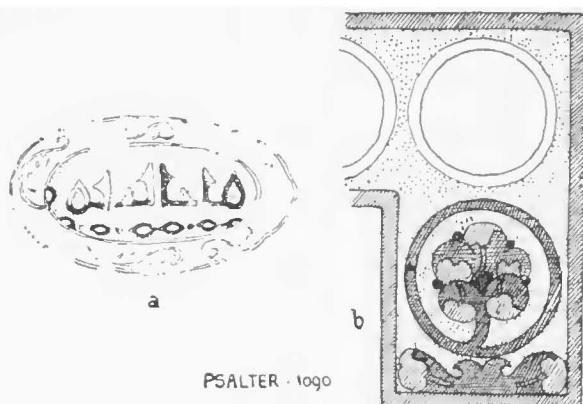


Abb. I.

¹⁾ Vgl. B. MORITZ a. a. O. Taf. 31 ff.

²⁾ Die hebräischen und islamischen Handschriften stimmen in ihrer künstlerischen Ausstattung so auffallend überein, daß sie nicht gesondert behandelt werden können. Ich verweise besonders auf die Randvignetten der hebräischen MSS. Die ornamentierten Schriftbänder zeigen auch auffallende Parallelen: Schriftzeichen auf vegetabilisch gemustertem Grund wie in den älteren Qoranen, daneben der jüngere Typus, Buchstaben mit einzelnen Palmetten und kleinen Ranken, wie sie in der Azhar-Moschee und auf islamischen Grabinschriften vorkommen. Vgl. auch M. GASTFR, *The Hebrew illuminated Bibles of the IX. and X. c.* Das meiste Material ist noch gar nicht veröffentlicht.

³⁾ Die Pergamentblätter messen ca. 9 × 12 cm.

blauen und grünen weißumrissenen Blätter ab, die umgeschlagenen Lappen sind hellblau und die Füllungen der Blattwickel rot.

Einen interessanten Hinweis auf die gleichzeitige islamische Kunst enthält die Miniatur von f. 45 b. Sie stellt laut Katalog die Krönung Davids dar. Samuel und David stehen auf einem ovalen goldenen Schild, der von vier Kriegern getragen wird (vgl. Abb. I a). Der äußere Rand des Schildes ist mit einer Wellenranke verziert, dann folgt ein Astragalmotiv und in der Mitte kufische Buchstaben, die im Wappenstil angeordnet sind¹⁾. Die Wahl dieses Schildtypus beweist, daß der Miniaturor islamische Kunsterzeugnisse kannte und schätzte. Ob er nur gelegentlich ein Prunkstück zu sehen bekam, oder ob er in islamischer Umgebung lebte, ist eine offene Frage. Aufällig ist es, daß die figürlichen Darstellungen aller Miniaturen einen ganz unislamischen Charakter haben.

Geht man nun über zu den einleitenden Blättern, welche Kalendernotizen, Angaben über verschiedene kirchliche Feste (beginnend mit Sept. 1090 A. D.) und tabellarische Aufzeichnungen astronomischer Art enthalten²⁾, so begegnet man einer ganz anderen Formenwelt. Schon rein äußerlich ist die Verschiedenheit der künstlerischen Ausstattung überraschend: keine Polychromie, sondern rot umrissene Ornamente, auf denen einförmiges Gold grob aufgetragen ist³⁾.

Die Ostertabelle von f. 36 b (vgl. Taf. I, 1) zeigt vier konzentrische Kreise, durchflochten von radial gestellten Geraden, die durch Rundbogen verbunden sind. Das Schema stammt aus der astronomischen Literatur. Die *Ordines intercalationis* von Al-Birūnī haben dieselbe Anordnung von Kreisen und Geraden, nur sind dort die dekorativen kleinen Bogen durch einen fünften Kreis ersetzt⁴⁾. Der ornamentale Rahmen der übrigen Kirchenfeste besteht aus paarweise angeordneten Kreisen, von denen je zwei sich berühren oder eine ∞ -Schleife bilden (vgl. Taf. I, 2 u. II, 1). Die Angaben über die Tages- und Schattenlänge zeigen ein drittes Dekorationsschema, das Arkadenmotiv, welches von alters her in christlichen Handschriften häufig vorkommt.

¹⁾ Nach einer freundlichen Mitteilung von M. VAN BERCHEN gestatten sie keine Lesung.

²⁾ Vgl. *Catalogue of Additions to the MSS. of the British Museum 1900—1905* (1907). 36 928 *Psalter and Canticles in Greek, with preliminary matters viz: 6) Calendar-notes etc.*

³⁾ Wahrscheinlich ist die Übermalung der Ornamente im Laufe der Zeit erneuert worden, dadurch wurden die Umrißlinien vielfach verwischt..

⁴⁾ Vgl. C. E. SACHAU, *The Chronology of Ancient Nations* S. 64 ff.

Neu und überraschend in einem christlichen Codex dieser Zeit sind die Ornamente, mit denen die drei genannten Schemata verziert sind. Als allgemeines stilistisches Merkmal ist in erster Linie die sorgfältige Verteilung der Ornamente in der Fläche hervorzuheben. Nirgends findet sich eine auffallende Lücke oder eine Häufung von Einzelmotiven, die den gleichmäßigen Rhythmus der ornamentalen Gesamtkomposition störte (vgl. Taf. I, 2). Ferner ist die geschickte Verbindung von geometrisch-linearen und vegetabilischen Motiven zu beachten. Sie fällt besonders auf bei den Arkadenmotiven (f. 42, 43; vgl. Taf. II, 2). Auf den verknoteten Doppelsäulen mit den flächig-ornamental behandelten Basen und Kapitellen ruhen rechteckige Rahmen, in die Halbkreise, verschiedenartige Ovale und Herzformen hineinkomponiert sind; sie bilden das feste Gerippe für das vegetabilische Rankenwerk und die arabesk verwachsenen Blattformen. Das alles ist rein islamisch empfunden. Dieser Eindruck wird verstärkt, wenn man unsere Arkadenmotive mit den zahlreichen älteren und gleichzeitigen Parallelen in byzantinischen, koptischen und armenischen Handschriften vergleicht, obschon gerade die letzteren teilweise starke islamische Einflüsse aufweisen.

Sieht man sich nun nach islamischem Vergleichsmaterial um, das dieselben allgemeinen Merkmale aufweist, so findet man die nächsten Verwandten in den Elfenbeinmalereien des 12. Jahrhunderts. Sie sind von E. DIEZ und E. KÜHNEL eingehend diskutiert worden¹⁾. Auf den bemalten Elfenbeinkästchen im Kaiser-Friedrich-Museum kommen für uns hauptsächlich die Ornamente der Kreise und die vereinzelten Vignetten in Betracht²⁾. Wir begegnen wieder der geschickten Disponierung der Ornamente im abgegrenzten Raum, den sich schneidenden Ranken, welche mit Vorliebe Spitzovale und Herzformen bilden und auch verwandten Blattbildungen³⁾. Bevor wir die Verschiedenheiten in Einzelformen, die für die Datierung der Berliner Kästchen von Wichtigkeit sind, besprechen können, müssen wir die Ornamente unserer Handschrift eingehender analysieren.

Daß die einzelnen Ziermotive dem islamischen Formenschatz entnommen sind, beweist schon die Umrahmung der Ostertabelle. Auf Abb. 2 (vgl. Taf. I, 1) sehen wir zwei Wellenranken, die aus dem

¹⁾ E. DIEZ, *Bemalte Elfenbeinkästchen und Pyxiden der islam. Kunst* (Jahrb. d. k. preuß. Kunstsln. 1910/11), und E. KÜHNEL, *Sizilien und die islamische Elfenbeinmalerei* (Zeitschr. f. bild. Kunst 49, Sp. 1914).

²⁾ Vgl. KÜHNEL a. a. O. Abb. 1, 4 u. 3.

³⁾ Die von KÜHNEL mit Recht betonte Unklarheit im Stilempfinden bezieht sich hauptsächlich auf die Flächenkomposition als Ganzes.

obersten Halbkreis entspringen; die ersten Einrollungen entwickeln sich zu Halbblättern, welche die Haupttranke überschneiden und sich

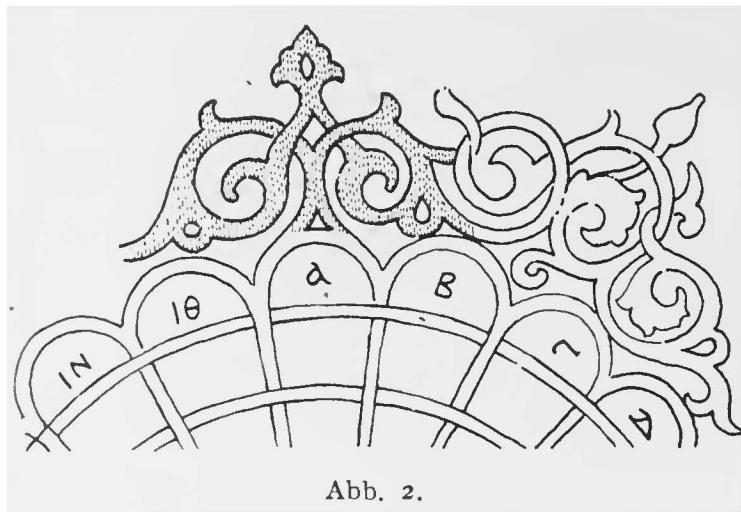


Abb. 2.

zu einem fünflappigen Vollblatt mit ovalem Schlitz verwachsen¹⁾. Das Motiv ist schon in der älteren Fatimidenkunst überaus verbreitet. Abb. 3 gibt ein im Jahr 1125 (519 A. H.) entstandenes kairenisches Steinornament; es ist eines der über Eck gestellten

Vierecke am linken Seitenflügel der Aqmar-Fassade²⁾; man kann die Komposition als ein Musterbeispiel der klassischen Kunst des Islam bezeichnen. Die ausgezackten Rankenschößlinge von Abb. 2 rechts sind mehrfach wiederkehrende Motive, die erst durch Abb. 6 erklärt werden können. Zu beachten sind noch die runden Bogen der Zwickelfüllungen.

Im Gegensatz zu Abb. 2 mit den vorwiegend rankenartigen Blattformen zeigt Abb. 4 eine wichtige Gruppe von breitflächigen Blatt- und Blütenkompositionen. a und b, die der Gattung der Weinblatt-Palmetten angehören, sind am häufigsten vertreten. In der



Abb. 3.

¹⁾ Alle Abbildungen sind direkte Übertragungen von Zeichnungen nach dem Original in London, daher geben sie genauere Umrißlinien als die etwas mangelhaften Photographien.

²⁾ Weitere Detailaufnahmen von dieser kunstgeschichtlich hervorragenden Moschee, von der bis jetzt nur Gesamtansichten von FRANZ PASCHA und J. STRZYGOWSKI, ferner einige Schriftproben von M. VAN BERCHEN und eine Stein-Rosette veröffentlicht worden sind, werde ich in der Fortsetzung der *Materialien zur Geschichte der älteren Kunst des Islam* bekannt machen.

Regel weisen sie keine Innenzeichnung auf; die Blattlappen sind rund oder asymmetrisch geschweift. Den ovalen Schlitzen, hier rein negativer Art, entsprechen in der Abbasidenkunst aufgelegte Beeren, ovale Knollen und Blättchen¹⁾. Auf den Weinblatt-Palmetten der kairenischen Fatimidenmonumente kommen neben dem älteren Typus schon häufig runde Bohrlöcher und ovale Schlitze vor, besonders um die Mitte des 12. Jahrhunderts. Es entspricht der allgemeinen Tendenz dieser Zeit, die einfarbige Blattfläche durch Spaltung oder geometrische Musterung 'malerisch' umzuwerten.

Der Kontur von Blatt b leitet über zur folgenden Reihe. c—h gehören zusammen, weil sie dieselben Kompositionselemente aufweisen. Sie sind alle zusammengesetzt aus einzelnen asymmetrisch geschweiften Blattlappen, die sich um einen zentralen Schlitz gruppieren. Die beiden untersten Lappen sind als Kelch des Blütenmotivs aufzufassen. f und g beanspruchen unser besonderes Interesse wegen der Innenzeichnung. Die negativen Schlitze sind von einem schmalen Streifen umrahmt und erinnern nun sofort an ein positives Ziermotiv, das in islamischen Textilerzeugnissen überaus häufig auftritt. Typische Parallelen aus dem 12. Jahrhundert finden sich auf dem vielfach reproduzierten Seidenstoff mit Pfauenmustern im Domschatz von Toulouse, den O. FALKE als das schönste Erzeugnis der sizilianischen Webekunst bezeichnet²⁾. Die Palmettenmuster dieses Stoffes sind aber nicht westlichen Ursprungs, sondern aus dem Osten übernommen. Man kann sie in allen Ländern des östlichen Mittelmeerbeckens nachweisen.

Das große Verbreitungsgebiet des Palmettentypus f, g, h erhöht die Bedeutung fest datierter Beispiele und lässt eine genauere genetische Erklärung besonders wünschenswert erscheinen. Leider haben die

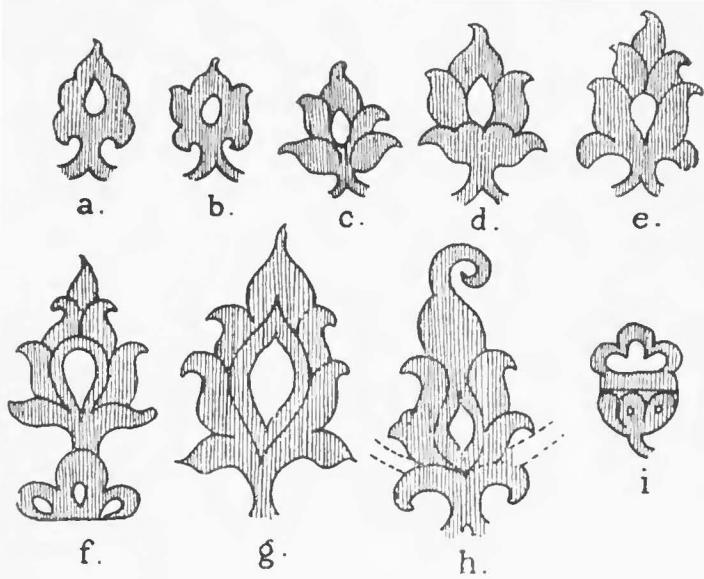


Abb. 4.

¹⁾ Vgl. *Islam IV*, 4, S. 424.

²⁾ O. v. FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenweberei* S. 124 und Abb. 205. Das Spitzoval ist hier mit einem Schuppenmuster gefüllt und umrahmt von einem mit einer Knopfreihe verzierten Streifen.

Ornamente der älteren Textilerzeugnisse den Nachteil, daß ihre zeitliche und örtliche Bestimmung vielfach unsicher ist, deshalb muß man sich in erster Linie an die selteneren Handschriftornamente halten. Wie schon einleitend bemerkt wurde, gibt es keine fatimidischen Handschriften aus dem 11. Jahrhundert. Datierte Ornamente begegnen uns erst in relativ späten Handschriften¹⁾. Daß wir berechtigt sind, die Ornamente hebräischer Handschriften für die Erklärung islamischer Formen heranzuziehen, ist weiter oben gezeigt worden. Die in Kairo im Jahre 1010 entstandene Bibel, von der STASSOF und GÜNZBURG zwei Blätter abbilden²⁾, gibt uns nun die

älteren Vorstufen des Typus f, g, h. Ihre Kompositionselemente sind vielgestaltiger, da sie die Vereinfachung des späteren Klassifizierungsprozesses noch nicht erfahren haben.

Auf Abb. 5 a³⁾ sehen wir dasselbe Kompositionsschema wie auf Abb. 4 g: im Innern ein von einem schmalen Streifen gebildetes Spitzoval, das aus dem Voluten-Kelch herauswächst; es umrahmt eine das Gesamtmotiv im kleinen wieder-

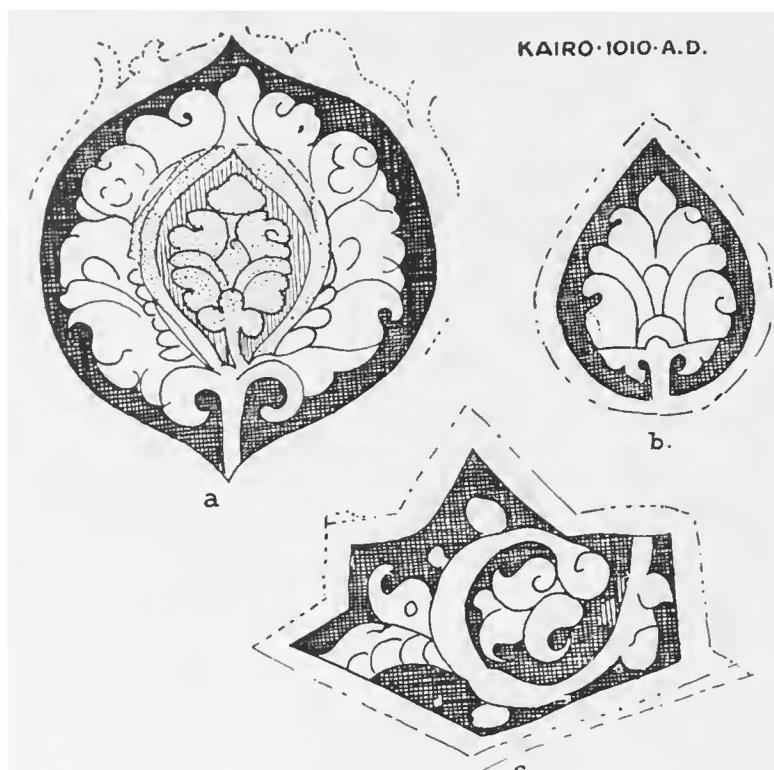


Abb. 5.

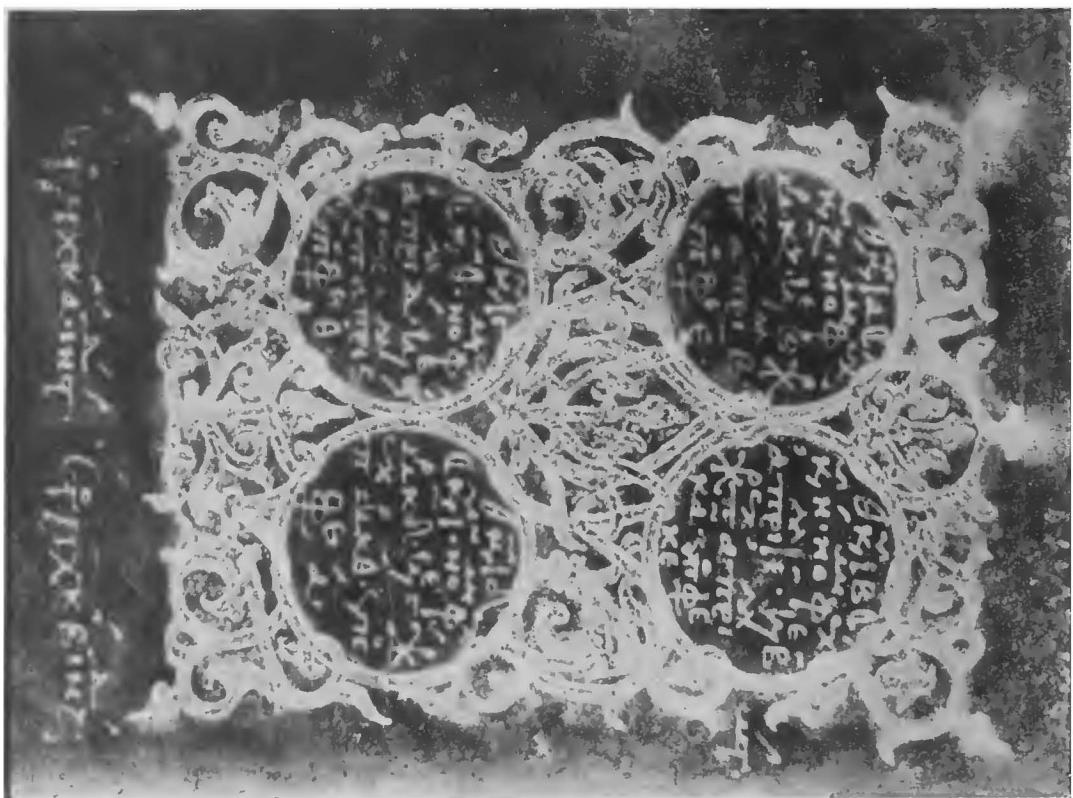
¹⁾ Vgl. B. MORITZ, *Enzyklopädie des Islam*, *Arabische Schrift* Tafel V (566/1170); ferner a. a. O. Pl. 86 (1203) u. 87 (1211). *Meisterwerke moh. Kunst I*, Taf. 4 (1222) Gewand eines Kriegers; Taf. 5: Ausschnitte eines großen Palmettenmusters an den Vorhängen der Kielbogenfenster.

²⁾ a. a. O. Taf. VII und VII*. Die verschiedenartigen Ziermotive dieser Handschrift entsprechen in ihrem Reichtum durchaus der Formenwelt, welche die Hākimperiode aufweist. Das handschriftliche Sondergut fällt sofort auf. Bemerkenswert sind die Ornamente mit absoluter Flächenfüllung, welche gelegentlich neben solchen auf freier Grundfläche kontrastierend verwendet werden. Die Polychromie, Blau und Rotbraun neben Gold, erinnert auch an die ältere Fatimidenkunst. Die Bedeutung dieser Handschrift für das Studium der islamischen Keramik, Textil- und Miniaturkunst fordert eine eingehende monographische Bearbeitung.

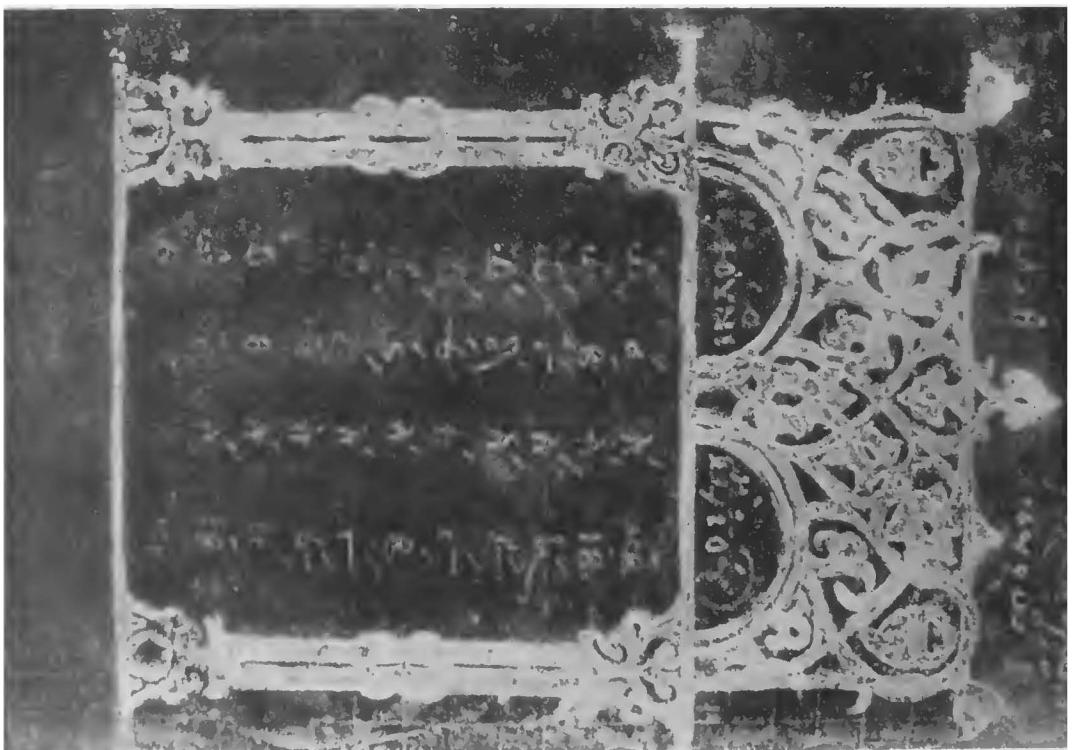
³⁾ Abb. 5 a, b, c nach STASSOF u. GÜNZBURG, *L'ornement Hébreu*. Berlin, 1905 (S. CALVARY).

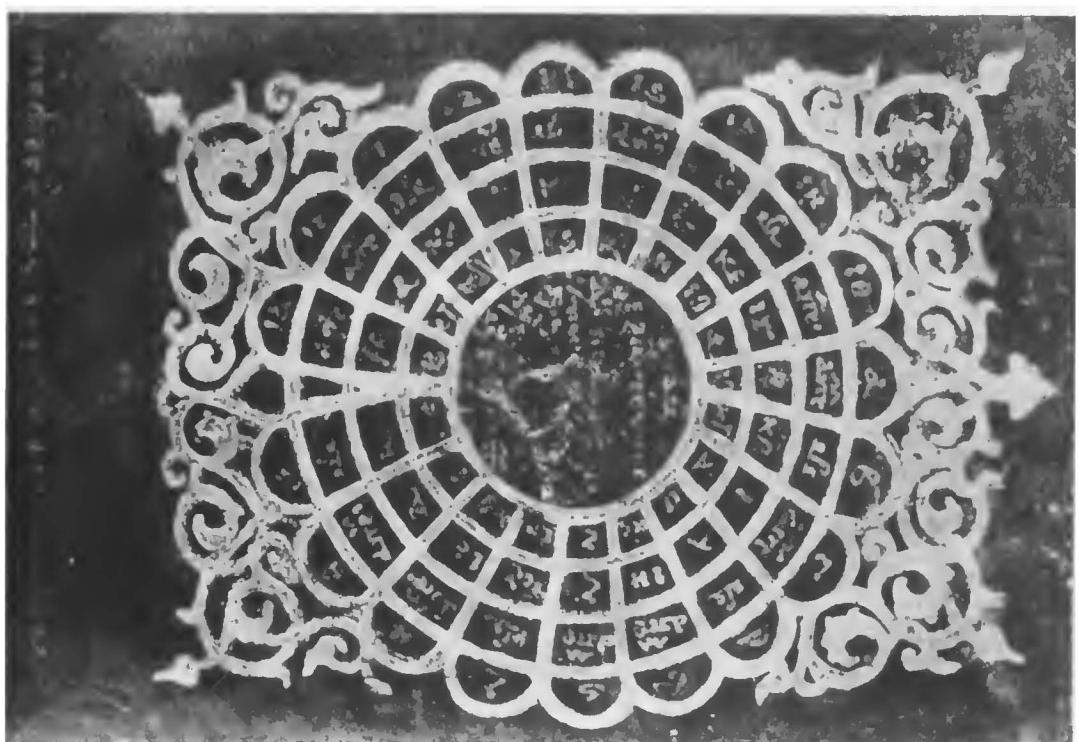
1.

Декларация о правах человека и гражданина Азербайджанской Республики

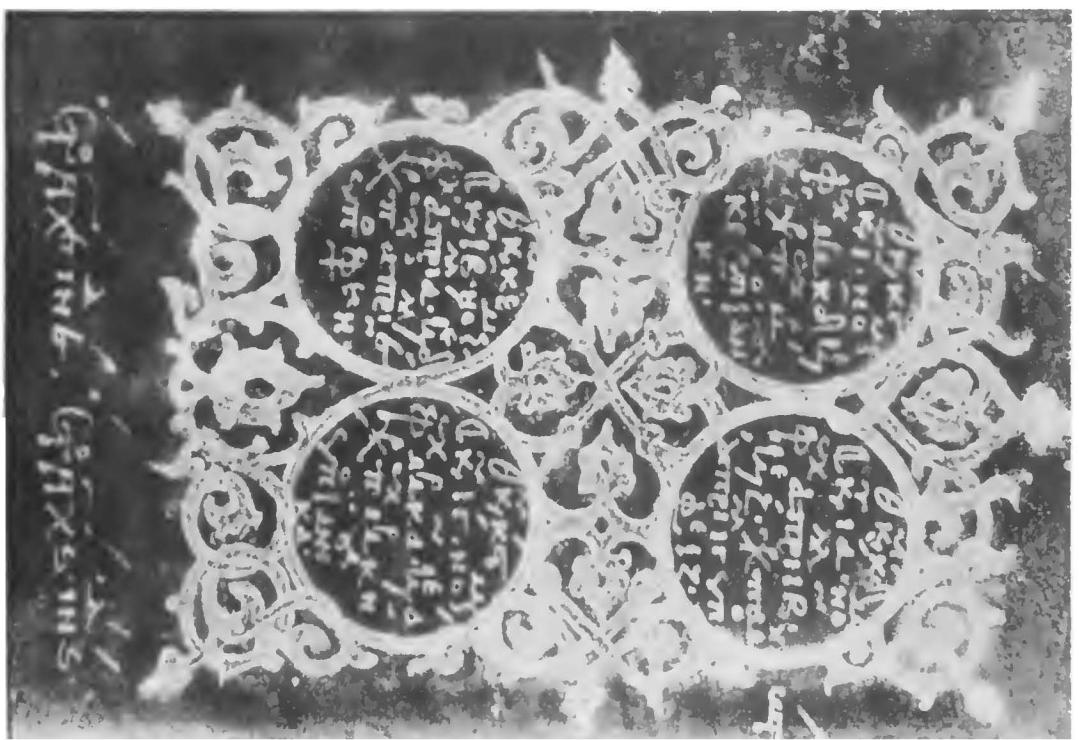


2.





Psalter ca. 1030 (Brit. Museum, Add. M. S. 36928, f. 36 b u. 37 b).



holende Blüte. Die großen, teilweise verschnörkelten Blattlappen, die an das zentrale Motiv angegliedert sind, haben noch keinen einheitlichen Umriß, doch ist schon der asymmetrisch geschweifte Blatt-Typus unter ihnen vertreten. Abb. 5 b, eine vereinfachte Variante, erinnert in ihrem Aufbau an den älteren Fächerpalmetten-Typus; man beachte auch die Kelchbildung mit dem mittleren Bogen. Abb. 5 c zeigt schließlich unsere Palmetten-Lappen noch in einer Rankenkomposition; wäre ihre Herkunft und zeitliche Bestimmung unbekannt, so würde man sie ohne weiteres in der persischen Lüsterkeramik des 12./13. Jahrhunderts aufsuchen.

Einzelne Elemente unseres Palmetten-Typus lassen sich noch weiter nach rückwärts verfolgen, dabei muß man allerdings auf genau datierte Handschriften verzichten. Die Palmette von Abb. 4 f wächst aus einem dreilappigen Blatt hervor und zeigt in der Mitte ein halbes Spitzoval. Beide Motive beggnen uns in hebräischen Bibelhandschriften des 9./10. Jahrhunderts (vgl. M. GASTER a. a. O. Taf. IV, Randvignette) und in Abbasiden-Qoranen¹⁾ (vgl. B. MORITZ a. a. O. Taf. 34, Randvignette). Auch das vereinzelte Ziermotiv von Abb. 4 i läßt sich am einfachsten durch den Hinweis auf den genannten Kairener Qoran erklären: die durchbohrten Blättchen, welche das Dreipaßmotiv tragen, sind die letzten Überbleibsel der schuppenartigen Blättehen, die in älterer Zeit feingefiederte Ränder zeigen.

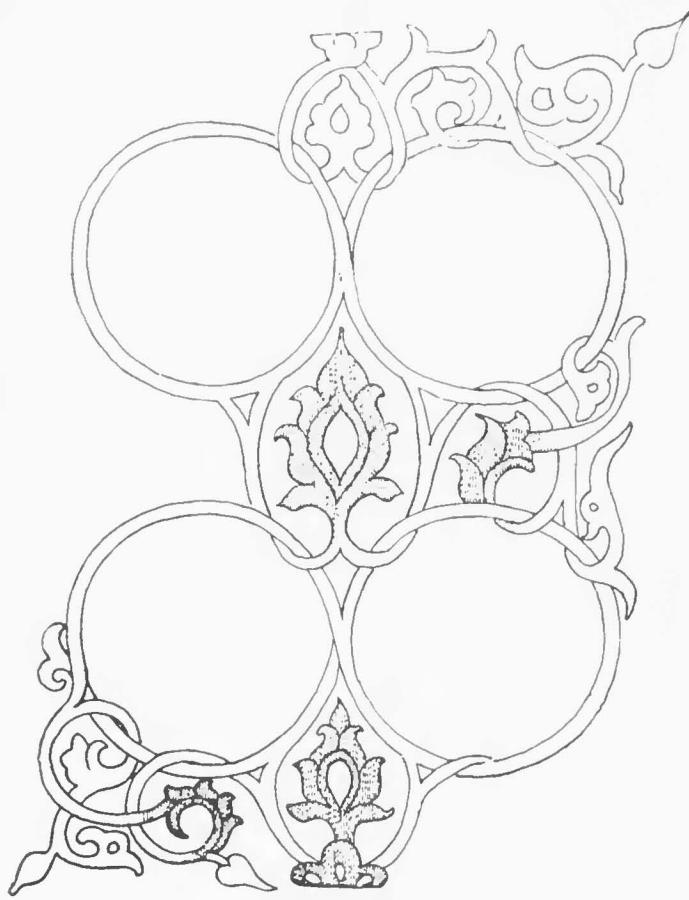


Abb. 6.

¹⁾ Die langen Blattlappen der ältesten Qorane (vgl. auch die Randvignetten des Qorans von Samarkand in Petersburg, STASSOF, *L'ornement slave et oriental* Pl. CLIII, 1) hängen zweifellos mit den schon von A. RIEGL (*Stilfragen*) analysierten sassanidischen Akanthus-Wedeln zusammen (vgl. Fig. 161); das Spitzoval der Blume dürfte den Urtypus von Abb. 4 g darstellen.

Nachdem wir die Vollblatt-Typen kennen gelernt haben, fällt es nicht schwer, die ausgezackten Ranken von Abb. 2 zu erklären. Auf f. 41 b (vgl. Abb. 6) zweigen links und rechts von dem ovalen Rahmen der Vollblätter Ranken ab, die mit mehreren asymmetrisch geschweiften Blattlappen verwachsen sind und je nach den Bedürfnissen der gleichmäßigen Raumfüllung in verschiedenartigen Blattmotiven endigen. Die Innenzeichnung der ausgezackten Ranken läßt ohne weiteres erkennen, daß wir es im Grunde mit Halbblättern zu tun haben. Bei einigen Ranken fehlt die regelmäßige Zackenbildung, an ihre Stelle

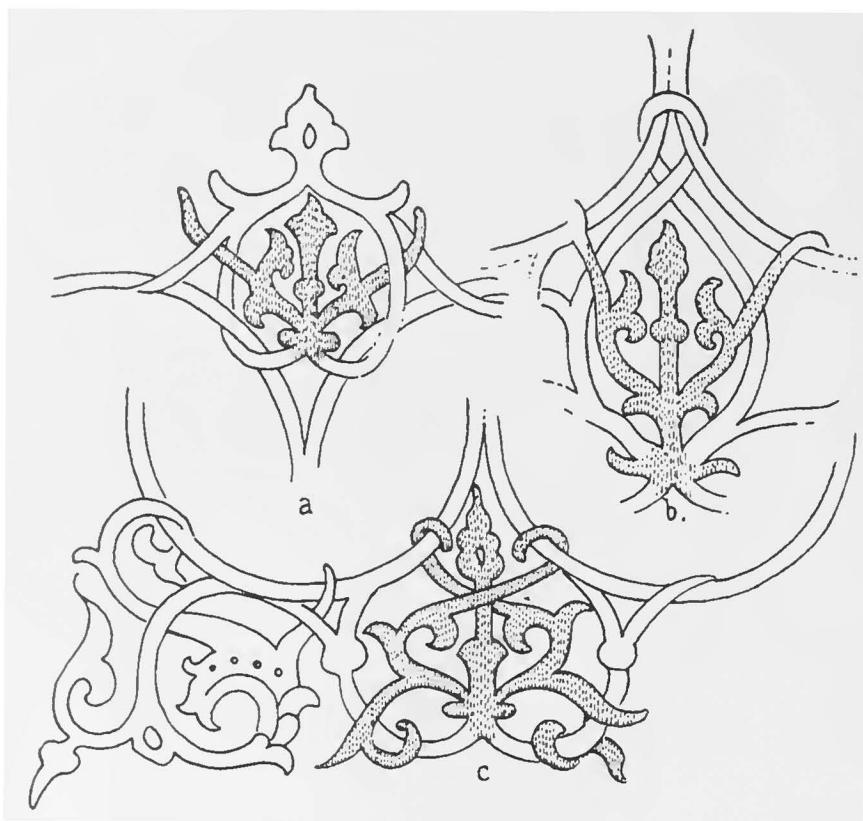


Abb. 7.

treten dann häufig kleine Punktreihen (vgl. Abb. 7 c). Dieses an sich unscheinbare Ziermotiv ist auch in der persischen Goldlüster-Keramik vertreten. Typische Parallelen findet man z. B. auf dem im Münchener Ausstellungswerk zuerst veröffentlichten Fayenceteller mit dem 'sitzenden Lautenspieler, den F. SARRE für

das Kaiser-Friedrich-Museum erworben hat¹⁾. Da die Palmettenranken, welche die zentrale Figur umgeben, nahe verwandt sind mit den Ornamenten der Kairener Bibel von 1010, gewinnt der Fayenceteller auch für die Bestimmung der Herkunft des ganzen Ornamentkomplexes eine gewisse Bedeutung, obschon er etwas später entstanden ist.

Neben der bisher besprochenen Hauptgruppe von vegetabilischen Formen besitzt unsere Handschrift eine Palmettengattung, die, wie es scheint, in Stein- und Holzornamenten zuerst ihre typisch islamische

¹⁾ *Meisterwerke moh. Kunst*, Taf. 100; abgebildet und von F. SARRE besprochen in den amtlichen Berichten der Kgl. Kunstsammlungen XXXIII Nr. 1.

Ausgestaltung erfahren hat. Die Grundform dieser Gattung ist nicht der kompakte fächerartige Blütentypus, sondern die gesprengte Palmette, deren symmetrische Hälften die Tendenz zeigen, sich in schmal-streifige Ranken auszuwachsen (vgl. Abb. 7 a, b, c). Auf den ersten Blick wird das ungeübte Auge nicht sofort die gesprengte Palmette erkennen, störend wirken die vertikalen Kompositionselemente, welche in selbständigen drei- und fünflappigen Blättern endigen. Vergleicht man aber die Kompositionen mit den älteren Vorstufen, so wird man leicht erkennen können, daß hier dieselbe Palmetten-Ornamentik vorliegt, welche schon um 1000 A. D. fast über die ganze islamische Welt verbreitet war. Das beste ältere Beispiel einer gesprengten schmal-streifigen Ranken-Palmette bietet eine Stein-nische nördlich vom Eingang in die Hākim-Moschee von Kairo¹⁾. Wie bei Abb. 7 a, b, c wächst hier aus dem Zwickel der symmetrischen Halbblätter ein gestieltes Blatt hervor. Weitere gemeinsame Merkmale sind die verschiedenen Abbindungen; diejenigen am An-satz von a u. c würden

den ovalen Ringen entsprechen, welche in den Steinskulpturen der Hākim-Moschee häufig um die Ranken gelegt sind. Ebenso zahlreich sind die Parallelen an der Tür vom Grabmal des Sultans Mahmud von Ghazna, dem bedeutendsten der noch erhaltenen Holzmonumente dieser Zeit (vgl. Abb. 8)²⁾. Die Füllungen der Sechseck-Sterne, die von einem im Schrägschnittstil ornamentierten Bande umrahmt sind,

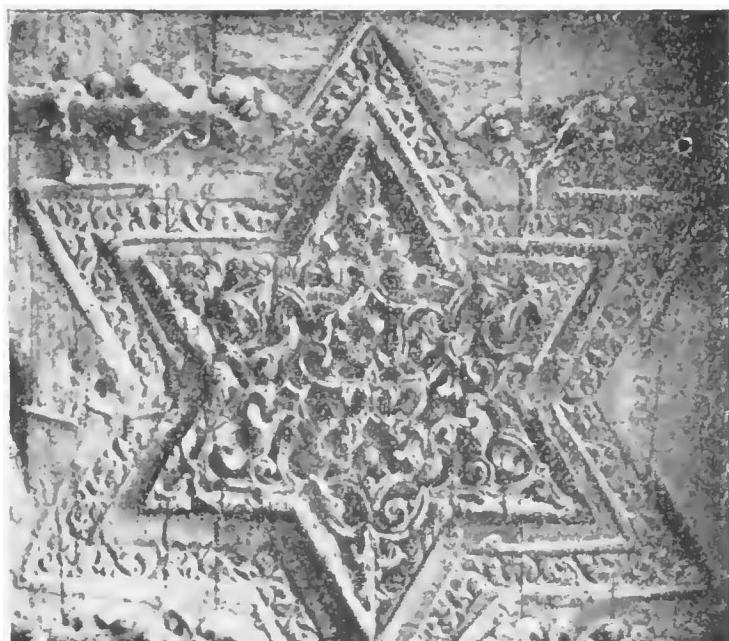


Abb. 8.

¹⁾ Vgl. S. FLURY, *Die Ornamente der Hakim- und Ashar-Moschee*, Taf. XIX oben; ferner die Ranken-Palmetten an den Steinminaretten.

²⁾ Architekt E. LA ROCHE aus Basel wird in seinem demnächst erscheinenden indischen Reisewerk durch die Veröffentlichung von weiterem photographischen Material eine fühlbare Lücke ausfüllen. Die Holzschnitte in der *History of Eastern architecture* von FERGUSSON sind ganz irreführend. In einem der Sechsecksterne sieht man sechs gehörnte Tierköpfe; die Hörner und Augen sind in Wirklichkeit T-förmig gesprengte Palmetten.

werden fast ausschließlich von schmalstreifigen Ranken-Palmetten bestritten. Um noch ein maghrabinisches Beispiel aus der älteren Fatimidenzzeit zu geben, verweise ich auf die Maqsura in der Moschee des Sidi Okba in Qairuan; besonders charakteristisch sind hier die Schriftornamente¹⁾.

Achten wir nun noch auf die Struktur der Kompositionen, denen die einzelnen Stilelemente entnommen sind. In der allgemeinen Charakterisierung der Einleitung des Psalters ist schon die gleichmäßige Verteilung der Ornamente in der Fläche und die geschickte Verbindung geometrischer und vegetabilischer Motive hervorgehoben worden; zwei wichtige Merkmale der älteren und jüngeren Kunst des Islam. Typisch fatimidisch sind die Mittel, deren sich der Miniatur beim Komponieren bedient. Man werfe noch einmal einen Blick auf Abb. 2. Die Füllung des Zwickels könnte mühelos mit einer einfachen fortlaufenden Wellenranke bestritten werden. Der Miniatur zieht es vor, die eingerollte Haupt-Ranke in ein Halbblatt auslaufen und dieses überschneiden zu lassen, bevor er der Ranke wieder den regelmäßigen Rhythmus gibt²⁾. Da die Überschneidung und Arabeszierung der schmalstreifigen Ranken-Palmetten in verschiedenartigem Material häufig auftritt, sind weitere Beispiele überflüssig. Viel seltener kann der Arabeszierungsprozeß bei unseren Blüten-Palmetten beobachtet werden³⁾. Der ovale Kern, an dem die asymmetrisch geschweiften Blattlappen sitzen, gibt dem Blütenmotiv eine gewisse Festigkeit und erschwert das Spalten und Zerlegen in neue Kompositionselemente. Abb. 6 (f. 41 b) ist deshalb bedeutsam, weil sie arabesk verwachsene halbe Blüten-Palmetten aufweist; das hierher gehörige Vergleichsmaterial zeigt in der Regel nur eine fortlaufende Ranke, an der einzelne Palmettenlappen sitzen. Andere Möglichkeiten arabesker Verbindung von Blüten-Palmetten finden sich auf f. 43 b (vgl. Abb. 9). Im Zwickel der Halbkreise sitzt eine siebenlappige Palmette, die mit zwei kleineren Palmetten verwachsen ist. An der rechten Seite ist die Blüte ungeteilt, während links der seltenere gesprengte Typus vorliegt; die eine Hälfte geht über in den spitzovalen Rahmen und überschneidet die andere, deren Spitze in die große Blüte hineinwächst. Sowohl wegen der

¹⁾ Vgl. H. SALADIN, *La mosquée de Sidi Okba* Pl. XXV, Mitte des Schriftbandes. Die Maqsura wurde errichtet auf Befehl des Abu Temim el-Moezz (1016—1061 A. D.).

²⁾ An einem Steinfenster der Hākim-Moschee ist die Wellenranke auch in dieser Weise rhythmisch bereichert. Vgl. FLURY a. a. O. Taf. XXVI, 2.

³⁾ Der kompositionell hervorragende Potentianusstoff in Sens (vgl. O. v. FALKE a. a. O. Abb. 211) bietet Beispiele für arabesk verbundene Ranken- und Blüten-Palmetten; diese Varietät von arabesk verbundenen Palmetten-Motiven läßt sich auf keinem byzantinischen Stoff nachweisen.

Palmetten-Kombinationen als auch wegen der mit ihnen eng verbundenen geometrisch-linearen Motive darf f. 43 b als die bedeutendste islamische Komposition des Psalters betrachtet werden.

Durch die Analyse der beiden wichtigsten Stilelemente ist das Problem der Lokalisierung unseres Ornamentkomplexes mehrmals gestreift worden. Bevor wir eine Lösung versuchen, muß eine Vorfrage erledigt werden: wie erklärt sich der seltsame Dualismus in der künstlerischen Ausstattung des Psalters? Es ist naheliegend anzunehmen, daß verschiedene Hände an dem Codex arbeiteten. Ein in der islamischen Formenwelt lebender Künstler ornamentierte die Kalenderangaben, während die Hauptarbeit einem 'byzantinischen' Miniator übertragen wurde. Für diese Annahme spricht zunächst der Umstand, daß nicht nur der Stil, sondern auch die Art der Ausführung sehr verschieden sind; die grob unirissen und nachlässig übermalten islamischen Ornamente stehen, rein technisch betrachtet, tief unter den andern. Es ist auch nicht denkbar, daß ein und derselbe Mann ohne besonderen Grund sein künstlerisches Empfinden so verschieden ausdrückte; man müßte da und dort Stilmischungen in den Einzelformen vorfinden. Andererseits ist nicht recht einzusehen, weshalb für die Ausführung von wenigen Blättern (f. 36—43) ein islamisch geschulter Miniator gewählt wurde. Der sonderbare Tatbestand läßt sich am besten erklären, wenn man annimmt, daß die Ornamente der einleitenden Blätter keine Originalarbeit darstellen, sondern die Kopie einer islamischen Vorlage.



Abb. 9.

Da die Araber berühmt waren wegen ihrer astronomischen und mathematischen Kenntnisse, schien es mir sofort wahrscheinlich, daß sich ein christlicher Schreiber gelegentlich an arabische Tabellen hielt, wenn er genaue Angaben über astronomische Daten (Bewegung der Sonne und des Mondes, Osterberechnung und Bestimmung der Tages- und Schattenlänge) machen mußte. Bestärkt wurde ich in meiner Annahme durch die Chronologie des Birūnī. Die erstaunliche Objektivität dieses Gelehrten¹⁾ hat gewiß auch Andersgläubigen Eindruck gemacht und seinen verbesserten astronomischen Berechnungen unter Christen und Juden Beachtung verschafft.

Auf die formelle Übereinstimmung der Ordines intercalationis des Birūnī mit der Ostertafel des Psalters ist oben schon verwiesen worden. Der Perser Birūnī starb im Jahre 1048 (440 A. H.). Seine Tätigkeit fiel also in eine Zeit, in der sich dank der Fatimidenherrschaft persische Einflüsse im ganzen vorderen Orient geltend machten. Ob nun gerade Birūnī oder ein anderer Astronom aus der Fatimidenzzeit die Vorlage für den Schreiber des Psalters lieferte, ist nebensächlich; mit der Möglichkeit dieses Zusammenhangs wird man bestimmt rechnen dürfen, wenn auch das direkte Beweismaterial einstweilen fehlt²⁾.

Es liegt auf der Hand, daß die Beantwortung der Frage nach der Herkunft unseres Ornamentkomplexes durch die Annahme einer islamischen Vorlage bedeutend erschwert wird, zumal da das handschriftliche Vergleichsmaterial, an das man sich in erster Linie halten sollte, fehlt. Die Elfenbeinmalereien, welche den Ausgangspunkt der vergleichenden Untersuchung bildeten, liefern keine zuverlässigen Anhaltspunkte. Ihre stilistische Verschiedenheit in allen Einzelformen ist sehr auffällig. Wenn die syrisch-mesopotamische Herkunft, die DIEZ annimmt, gesichert wäre, so müßte man unsere Ornamente örtlich und zeitlich von ihnen trennen³⁾. Da auch die islamischen

¹⁾ Vgl. C. E. SACHAU a. a. O. (englische Übersetzung) S. 319, Z. 10 ff.

²⁾ Eine textkritische Untersuchung der Blätter 36—43 könnte vielleicht den philologischen Beweis erbringen. Es wäre allerdings auch möglich, daß nur der ornamentale Rahmen einer islamischen Handschrift kopiert wurde.

³⁾ Das große Berliner Kästchen soll nach DIEZ zwischen dem 10.—12. Jahrhundert entstanden sein. Das 10. und 11. Jahrhundert scheint mir ausgeschlossen zu sein; die gelappten Halbblätter und die palmettierten Weinblätter sprechen für eine spätere Zeit. Der im Jahre 1133 entstandene Krönungsmantel des österreichischen Kaiserhauses zeigt noch stilistisch reinere Formen (vgl. F. BOCK, *Die byzantinischen Zellenschmelze der Sammlung Dr. A. von Svenigorodskoi*, Taf. XVII, und G. MIGEON, *Manuel*, Fig. 353); seine gestickten Ornamente, die auch die beiden Stilelemente unserer Handschrift aufweisen, machen einen orientalischeren Eindruck als die Elfenbeinmalereien der Berliner Kästchen.

Textilerzeugnisse, die gezeichnete und gemalte Vorlagen voraussetzen, nur unsicheres Vergleichsmaterial bieten, müssen wir uns mit der ganz allgemeinen Herkunftsbestimmung der wichtigsten islamischen Stilelemente unserer Handschrift begnügen.

Die aus asymmetrisch geschweiften einzelnen Blattlappen zusammengesetzten Blüten-Palmetten¹⁾ sind sicher im Osten zuerst ausgebildet worden, dafür sprechen die sassanidischen Vorstufen in verschiedenartigem Material und die von der Turfan-Expedition entdeckten Malereien²⁾. Aber gegen das Ende des 11. Jahrhunderts hatten sie sich über den ganzen Westen verbreitet. Der Typus von Abb. 4 e, f, g kommt bezeichnenderweise in den Kairener Monumenten aus Holz, Stein und Stuck nicht vor³⁾. Die Hauptträger der Blütenpalmetten scheinen eben Handschriften, Stoffe und Tonwaren gewesen zu sein⁴⁾. Die Ranken-Palmetten, die in der Entwicklungsgeschichte der Arabeske eine führende Rolle gespielt haben, sind in der älteren Fatimidenzzeit gleichfalls auf den entferntesten Punkten zu treffen. Sie wurden im vorderen Orient, wahrscheinlich in Ägypten oder Syrien, zuerst ausgebildet⁵⁾.

Es mag sein, daß der Fundort des Codex für die Beantwortung

¹⁾ Der allgemeinere Terminus 'Blüten-Palmette' empfiehlt sich gegenüber der 'Lotus-Palmette' im Interesse einer übersichtlichen Terminologie: Blüten-, Ranken-, Blatt-Palmetten usw.

²⁾ Nach einer freundlichen Mitteilung von Prof. A. GRÜNWEDEL kommen die mit unseren Ornamenten verwandten Palmetten im 8.—10. Jahrhundert überall in der Oase Turfan vor, vgl. »Kultstätten«, Tempel Ba'za'klik, Halle 21. Weitere Parallelen in den von J. STRZYGOWSKI veröffentlichten Aufnahmen der v. OLDENBURGSCHEN Expedition, vgl. Österr. Monatsschrift für den Orient, 40. Jahrg., Abb. 9, 10 u. 16, 17. E. DIEZ hat früher schon auf diese Zusammenhänge hingewiesen (vgl. I. K. P. K. 1911, S. 140).

³⁾ Zu Abb. 4 h finden sich gelegentlich Parallelen; hierher gehören auch die Weinblatt-Palmetten mit den stark geschweiften obersten Blattspitzen am Holzmihrab der Sitta Rukayah und der Sitta Nafisah (vgl. *Mschatta*, Abb. 99 oben).

⁴⁾ Weitaus das meiste Material für unsere Periode bieten die Gewebe, die O. v. FALKE in seiner *Geschichte der Seidenweberei* zusammengestellt hat. Nach seiner Annahme wären die persischen Elemente der sizilianischen Stoffe hauptsächlich durch Byzanz vermittelt. Eine eingehendere Berücksichtigung der pflanzlichen Elemente wird manchmal andere Erklärungen fordern. Es scheint mir z. B. ausgeschlossen zu sein, daß die Stoffe von Abb. 210 u. 211 von einem und demselben Musterzeichner geschaffen worden sind; die Arabesierung ist zu verschieden, man achte besonders auf die Zwickelfüllungen.

⁵⁾ Vermutlich wurden die spezifisch islamischen Ranken-Palmetten weniger durch handschriftliche Vorlagen als durch wandernde Steinmetzen und Holzarbeiter verbreitet. Es ist sehr unwahrscheinlich, daß z. B. die Türe vom Grab des Sultans Mahmud in Ghazna von einheimischen Arbeitern gefertigt wurde; das marmorne Grabmal des Sultans dagegen könnte indischen Ursprungs sein, wenn die Aufnahme der englischen Expedition vom Jahre 1842 einigermaßen dem Original entspricht.

der Frage nach der Herkunft des christlichen Hauptteiles in Betracht kommt. Eine französische Bleistiftnotiz im Codex nennt das St. Sabba-Kloster bei Jerusalem. Ob er nun dort entstanden ist oder aus einem entfernteren syrischen oder mesopotamischen Kloster nach Jerusalem gebracht wurde, ist nicht von entscheidender Bedeutung, da die Schwierigkeit, die islamische Vorlage der Einleitung genauer zu lokalisieren, bestehen bleibt. Daß von Kairo aus, das im 11. Jahrhundert ein Hauptzentrum der verschiedenartigsten Kunstzweige war, islamische Handschriftornamente nach allen Richtungen verbreitet wurden, ist nicht nur möglich, sondern sehr wahrscheinlich. Die Kairener Bibel vom Jahre 1010 zeigt einen Formenreichtum, der eine hochentwickelte Kunstübung auf diesem Spezialgebiet voraussetzt.

Von den islamischen handschriftlichen Kunstschatzen des 11. Jahrhunderts ist bis jetzt nichts gefunden worden, das sich mit der Kairener Bibel vergleichen ließe; um so notwendiger ist es, daß die islamischen Bestandteile der noch erhaltenen christlichen und jüdischen Handschriften dieser so schöpferischen Periode gesammelt und nach ihrer örtlichen und zeitlichen Entstehung gruppiert werden. Aus dem indirekten Quellenmaterial wird man sich allmählich ein Gesamtbild von den wichtigeren Ornamentgruppen der islamischen Buchmalerei machen können. Die wenigen Blätter der Einleitung des griechischen Psalters zeigen keine hohe Stufe technischen Könnens, und trotzdem liefern sie einen wertvollen Beitrag zu unserer Kenntnis der Buchmalerei. Für die Geschichte der Fatimidenkunst im allgemeinen sind sie wichtig, weil sie die genaue Datierung eines weit verbreiteten Ornamentkomplexes enthalten und, was noch mehr zu betonen ist, weil sie besonders für das Studium der Wechselbeziehungen zwischen verschiedenenartigen Kunstgattungen geeignet sind.

Es ist nicht möglich, die material-technisch bedingten formalen Verschiedenheiten, das ornamentale Sondergut einzelner Kunstzweige und den Grad ihrer gegenseitigen Abhängigkeit jetzt schon einigermaßen genau zu bestimmen, da die Vorarbeit der örtlichen und zeitlichen Gruppierung des Materials vielfach noch fehlt. Das gilt besonders für die eine zusammengehörige Hauptgruppe: die spezifisch malerischen Keramik-, Mosaik-, Textil- und Handschrift-Ornamente. Am meisten Erfolg verspricht die Bearbeitung der fatimidischen Keramik-Fragmente, da sie so zahlreich erhalten sind. Daß es sich auch lohnt, den indirekten Quellen nachzugehen, dürften die islamischen Ornamente des griechischen Psalters gezeigt haben.