

ALEXANDRIA I. HÄLFTE 6. JAHRH.



Abb. 68. Seidenstoff mit der Verkündigung und Geburt Christi. Im Vatikan.

bis heute — nach 1300 Jahren — kaum etwas eingebüßt haben. Die in Byzanz beliebten dunkelroten und violetten Purpurfarben sind der alexandrinischen Gruppe fremd; hier herrscht die Wirkung des vollen Kirschrot des Grundes, von dem sich die Muster in weiß, grün, rot, gelb oder braun, hell- oder dunkelblau abheben. Auch schwarz kommt zur Verstärkung der Umrißzeichnung vor; das Weiß ist als einzelner Faden ganz rein, in den durchweg geköperten Geweben aber erhält es durch die sichtbaren Bindungen der roten Kettfäden eine warme, mehr oder minder rötliche Abtönung. Die vielfarbige Ausführung figürlicher Muster ziemlich großen Maßstabs war den Webern anscheinend noch eine ungewohnte Aufgabe. Man sieht an verschiedenen Stoffen, daß die richtige, der Zeichnung entsprechende Verteilung der farbigen Schußfäden ihnen Schwierigkeiten bereitete. Das Auskunftsmittel der Broschierung, die bei vielfarbigen oder golddurchwebten Stoffen eine wenig beanspruchte Farbe nicht durch die ganze Breite, sondern nur an den vom Muster verlangten Stellen einschießt, war ihnen nicht geläufig. Alle farbigen Schüsse sind vielmehr von Kante zu Kante durchgeführt. Um die blaue Farbe zur Geltung zu bringen, haben die Weber des Amazonenstoffs von Säkkingen (T. 8), des Simsonstoffes (T. 7c) und des Reiterstoffes in Cöln (T. 9b) den in bald breiten, bald schmalen Streifen durchgeschossenen blauen Einschlag der Bindung halber auch dort zum Vorschein gebracht, wo er sinngemäß nichts zu suchen hat. Dem koloristischen Empfinden der ausgehenden Antike gemäß stand den Webern die Steigerung der Farbenpracht bereits höher als die Rücksicht auf die Richtigkeit der Zeichnung. Andere Stücke hingegen, namentlich der Verkündigungsstoff (T. 6), das Meisterstück der ganzen Gattung, haben, diese Unvollkommenheit überwunden. Daraus ergibt sich wohl, daß die Gruppe die Erzeugnisse verschiedener Werkstätten umfaßt, was bei einer gewerbereichen Großstadt wie Alexandria nicht wundernehmen kann.

Für die ägyptische Herkunft der Gattung lassen sich zahlreiche Gründe beibringen, die zusammengenommen einen vollgültigen Beweis liefern. Sie ergeben sich einerseits aus der Ornamentik der Stoffe selbst, andererseits aus dem Einfluß, den diese Seidengewebe auf andere Textilerzeugnisse Ägyptens ausgeübt haben. Die Tatsache, daß Stoffe dieser Art in Ägypten getragen und gefunden worden sind, ist im Zusammenhang wertvoll, obschon nicht beweiskräftig, da die Möglichkeit vorliegt, daß neben den einheimischen Arbeiten auch aus Syrien oder Byzanz eingeführte Gewebe verwendet wurden. Manche Gründe sollen bei der Untersuchung der einzelnen Muster angeführt werden; nur ein Hauptargument ist voranzunehmen, um Wiederholungen zu vermeiden.

Den meisten alexandrinischen Stoffen ist ein eigentümliches *Blütenornament* gemeinsam, das bunt auf weißem Grund die breiten Kreisbänder füllt, welche die figürlichen Bilder einrahmen. Es kommen verschiedene Spielarten, reichere und vereinfachte Formen vor, doch kehren die wesentlichen Elemente überall wieder. Die vollständigste und klarste Wiedergabe enthält der gut erhaltene *Stoff mit der Verkündigung und Geburt Christi*, der aus der Lateranskapelle Sancta Sanctorum in das Christliche Museum des Vatikans übergegangen ist (Tafel 6 = Abb. 68). Das Kreismuster bilden hier drei verschieden gezeichnete Blüten, die immer in derselben Reihenfolge sich wiederholen. Die einfachste Blüte besteht aus einem spitzen grünen Kelch, aus dem das von den Antinoestoffen her bekannte dreifarbige Herz herauswächst. Die nächste Form sitzt unten gerundet, ebenfalls gelb, weiß und rot gefärbt, in einem breiten, vierlappigen Kelch; oben teilt sich die Blüte in drei rote und zwei grüne Spitzen, so daß eine regelrechte Palmette entsteht. Bei der dritten Form ist der grüne Kelch noch mehr ausgebreitet und die oberen Blütenteile sind gerundet. Es ist zu beachten, daß die gelbe Kapsel, aus welcher der Spitzkelch der ersten Herzblume hervorwächst, an den beiden reicheren Blumenformen nicht mehr sichtbar ist. Daraus ergibt sich schon, was die Verschiedenheit der drei Blumen zu bedeuten hat. So wie in der Pharaonenkunst die ägyptische Palmette eine stilisierte Seitenansicht der Lotusblüte vorstellt, die von obenher ge-

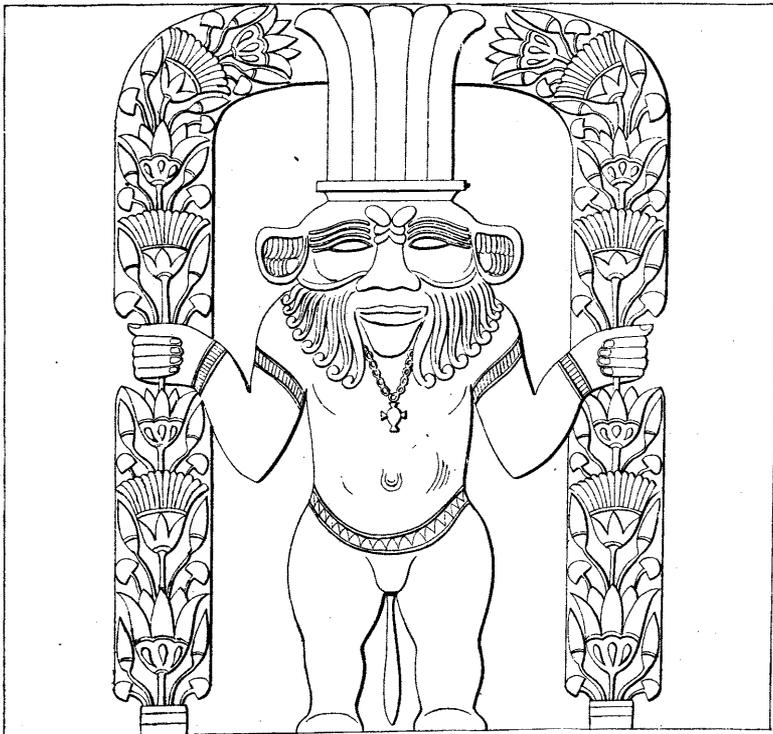


Abb. 69. Aegyptische Lotusborte; Relief in Dendera.

sehen als Rosette auftritt, so ist auch hier die einfache Herzblüte im spitzen Kelch die reine Seitenansicht jener aus vier Herzblättern gebildeten Rosette, die von den griechischen Streumustern aus Antinoe angefangen zu den häufigsten Motiven der spätantiken Textilornamentik zählt. Auf dem Amazonenstoff aus Säckingen (T. 8, Abb. 70) ist die Rosette in das Grundmuster der Zwickelfelder eingestreut, auf dem Quadrigastoff von Münsterbilsen (T. 11 a, Abb. 74) in der Kreisborte neben die seitlich gesehene Herzblume gesetzt. Die zwei reicheren Blumenformen des Verkündigungsstoffes sind als Ansichten der voll entfalteten Blüte schräg von oben her — wie die Kelchbildung zeigt — gedacht.<sup>1)</sup> Der Unterschied zwischen beiden Formen ist gering und die Nachahmer alexandrinischer Muster

haben daher die eine oder andere Blüte fallen gelassen.

Zwischen den Blüten zweigen paarweis von dem Mittelstengel, der den Zusammenhang des ganzen Musters herstellt, die gekrümmten Blattformen ab, deren Entstehung bei den Zachariasstoffen besprochen worden ist.<sup>2)</sup> Die Innenzeichnung ist ähnlich wie in Antinoe (vgl. T. 2 d) und Panopolis, nur kommt hier die Dreifarbigkeit des alexandrinischen Mosaikstils hinzu. Der Verkündigungsstoff bringt abwechselnd breite kurze Blätter und eine gestrecktere Form, die analog der altägyptischen Lotusdarstellung die Knospen der Blüten wiedergeben soll. Weniger sorgfältig gezeichnete Muster, wie der Säckinger Amazonenstoff T. 8 oder das Reiterfragment T. 7 b, haben die Unterscheidung der zwei Typen vernachlässigt und sich mit den Knospen allein begnügt. Die naturalistischere Auffassung des Simsonstoffes (T. 7 c, Abb. 71) läßt keinen Zweifel, daß die Musterzeichner wirklich die Blütenknospen vorführen wollten.

Ob diese Blütenborten ein bestimmtes botanisches Vorbild, etwa die Rose, wiedergeben sollten, bleibt fraglich. Wahrscheinlich ist es nicht. Die Borte des Simsonstoffes hat allerdings Ähnlichkeit mit Rosenknospen; im allgemeinen jedoch lag die naturähnliche Wiedergabe vegetabler Motive dem Wesen und Wollen der spätantiken Kunst in ihrem letzten Stadium sehr fern. Außerhalb der späthellenistischen (und koptischen) Textilkunst ist diese Blütenborte nirgends nachzuweisen; im römisch-griechischen Ornament nicht und ebenso wenig im mesopotamischen oder fernerem Orient. Die Pharaonenkunst Ägyptens hat allein ein ähnlich angeordnetes Blumenornament geschaffen: Lotusblüten, zu einem aufsteigenden Pfeilerornament übereinander gereiht, sind in der altägyptischen Kunst nicht selten und zahlreiche Aufnahmen in Prisse d'Avennes' *L'art égyptien* zeigen eine den Blütenborten der Alexandriastoffe sehr verwandte Polychromie.<sup>3)</sup> In formaler Hinsicht ist die Überein-

<sup>1)</sup> Es ist dasselbe, was Riegl, *Stilfragen* fig. 16, beim Lotus als „halbe Vollansicht“ bezeichnet.

<sup>2)</sup> Man vergleiche dazu die geschweiften Blätter auf dem Kreuz Kaiser Justinus' II in S. Peter, abgeb. Venturi I fig. 454 und Bock, *Reichskleinodien*, bei welchem die zwei Kreise am Stengelansatz deutlich von dem übrigen Teil des Blattes abgesetzt sind. In ihrer Form liegt die Erklärung der hier am Verkündigungsstoff nur farblich ausgedrückten Kreise.

<sup>3)</sup> Vgl. auch Owen Jones, *Grammar of Ornament* T. IV, 5, 13, 17; T. VII, 14, 25.

stimmung deutlicher zu veranschaulichen. Ich wähle als Beweisstück eine ägyptische Lotusborte, deren Entstehungszeit von den Seidenstoffen nicht allzuweit entfernt ist. Die Abb. 69<sup>1)</sup> zeigt einen reliefierten Pfeilerabacus von dem kleinen Nebentempelchen, dem sog. Geburtshaus, beim Hathortempel zu Dendera in Oberägypten. Augustus hatte den Bau errichtet, die Reliefausschmückung reicht aber bis in die Zeit der Kaiser Trajan und Hadrian herab. In der Borte, die den Gott Bes umzieht, wechseln zwei Blumenformen ab: die normale Lotusblüte und der sog. Papyruswedel, den Goodyear<sup>2)</sup> ebenfalls als eine Abform des Lotus bezeichnet hat. Jede Blüte ist von breiten Blättern und zwei gestreckten Lotusknospen begleitet. Blätter und Knospen sind wie auf den Seidenstoffborten den erheblich größeren Blüten untergeordnet. Die Lotusblätter sind hier halbkreisförmig gerundet; es ist aber bekannt, daß die ägyptische Kunst sie auch zugespitzt und etwas geschweift darzustellen pflegte, ähnlich den Blattformen des Verkündigungsstoffes.<sup>3)</sup> Hier wie dort hält eine Mittellinie das Muster zusammen.

Ich will nicht behaupten, daß die Musterzeichner des 6. Jahrhunderts noch bewußt ein Lotusornament darstellen wollten; aber daß in ihren Kreisbortenmustern die Erinnerung an die ägyptische Lotusborte nachwirkte, das wird doch durch die Gleichartigkeit der Anordnung, durch die Aufreihung wechselnder Blüten an einer Mittellinie, durch die Beigabe der Knospenpaare, die für keine andere Blüte typisch sind als nur allein für den Lotus, vollständig außer Frage gestellt.

Es kommt nun hinzu, daß die Blumenborte dieser Seidenstoffe überaus oft in den koptischen Buntwirkereien aus Ägypten nachgebildet ist. Meistens erscheint sie etwas vereinfacht (vgl. Abb. 24 u. 25), auf die Hauptmotive der Herzblüten und des Knospenpaares beschränkt, gelegentlich auch in der reicheren Form. Die vollständigste Wiedergabe zeigt ein breiter gewirkter Gewandbesatz, dessen Hauptstücke auf das Kaiser Friedrich Museum und das South Kensington Museum sich verteilen. Die Ausführung ist eckig und die christlichen Bilder innerhalb der Kreise durch das geringe Kunstvermögen der Kopten arg entstellt; doch bleibt die Nachbildung eines Seidengewebes von der Art des Verkündigungsstoffes unverkennbar.

Damit ist die ägyptische Herkunft der durch gleiche Färbung und Stilverwandtschaft mit dem Verkündigungsstoff eng verbundenen Gewebegruppe bereits erwiesen. Es ist die am weitesten verbreitete, also doch einem ansehnlichen Betriebs- und Handelsplatz entstammende Gattung der ägyptischen Seidengewebe. Persische Elemente haben, wie noch auszuführen sein wird, in ihre Muster kaum Aufnahme gefunden; die figürlichen Darstellungen geben nur antike und christliche Motive. Die beliebtesten Figuren, die Reiter, werden im 9. Jahrh. für Alexandria beglaubigt: Papst Gregor IV (827–844) stiftete für die Marcuskirche in Rom alexandrinische Vorhänge „vela alexandrina habentia homines et caballos“<sup>4)</sup>. Alles drängt zu der Schlußfolgerung, daß die Werkstätten dieser hervorragenden Gewebe nur in dem textilberühmten Hauptsitz des ägyptischen Griechentums und Christentums, in Alexandria, gesucht werden können.

Zur *Zeitbestimmung*, wenn nicht der ganzen Gruppe, so doch ihrer besten Werke, bietet wieder der Verkündigungsstoff die geeignetste Grundlage<sup>5)</sup>. Die Untersuchung Dre-

<sup>1)</sup> Nach Lepsius, Denkmäler aus Ägypten, Band IX, Abt. IV, Bl. 83 c.

<sup>2)</sup> The Grammar of the Lotus.

<sup>3)</sup> Riegl, Stilfragen S. 51.

<sup>4)</sup> Duchesne, Liber pontificalis II S. 75.

<sup>5)</sup> In den bisherigen Veröffentlichungen über den Reliquienschatz aus dem Schrank Papst Leos III (795–816) in der Kapelle Sancta Sanctorum ist der Stoffabschnitt mit der Geburt Christi entweder unbeachtet geblieben oder als ein besonderes Gewebe angesehen worden. Da er aber im Maßstab, Stil, Textur und Färbung mit dem Verkündigungsstoff vollkommen übereinstimmt, wurden auf unserer Tafel 6, die das

gers<sup>1)</sup> hat nur zu dem Ergebnis geführt, daß der Verkündigungsstoff auf christlichem Boden und wahrscheinlich vor dem 10. Jahrh. entstanden sei. Schon die Betrachtung der gestielten Palmette in den Zwickelfeldern führt uns weiter. Ein architektonisches Vorbild dieses Blätterbündels ist in einem koptischen Sandsteinkapitell aus Theben, wiederum einem ägyptischen Denkmal, im Museum zu Kairo erhalten<sup>2)</sup>. Die Herkunft der Blätter vom antiken Akanthus, welche die bunte Innenzeichnung des Gewebes einigermaßen verwischt, wird dadurch klargelegt. Die Datierung ergibt sich aus einem Vergleich mit dem breiten Tunika- besatz des Zacharias auf Tafel 3 b. Hier ist dieselbe Akanthuspalmette etwas vereinfacht viermal wiederholt; und die Entstehung der Zachariasstoffe im 6. Jahrh. ist vorher nachgewiesen worden. Die quergestreiften und gekrümmten Blätter unter der Palmette des Verkündigungsstoffes, die unorganisch aus den Blattwinkeln hervorsprossenden kleinen Epheublätter können die Gleichzeitigkeit nur bekräftigen.

Mit dieser Datierung stehen die Figuren der Verkündigung und Geburt Christi durchaus im Einklang. Sie finden ihre nächsten Verwandten in den oströmischen Mosaiken des 6. Jahrh. zu Ravenna. Der Typus der Maria gleicht am ehesten den Frauen am Grabe in S. Apollinare nuovo, einem Mosaikbild aus der Zeit Theoderichs des Großen († 526)<sup>3)</sup>; der Verkündigungengel Gabriel steht dem Erzengel Michael im Apsismosaik des Kaiser Friedrich Museums aus S. Michele in Affricisco<sup>4)</sup> und dem Erzengel zur rechten Hand Christi in dem stilverwandten Apsisbild von S. Vitale<sup>5)</sup> am nächsten. Hier ist die gleiche würdig ruhige Haltung, eine ganz verwandte Behandlung der aus langer Tunika und schön gefalteter Toga bestehenden Gewandung, die weiße Binde im dunklen Lockenhaar und der geschulterte Stab. Letzterer erscheint übrigens auch auf der Maximianskathedra als regelmäßiges Attribut der Engel, und im Verkündigungsrelief<sup>6)</sup> dieses der alexandrinischen Kunst der ersten Hälfte des 6. Jahrh. mindestens sehr nahestehenden Denkmals ist die Bildung der Hände des Engels mit dem Seidenstoff gradezu identisch. Auch der Geburt Christi, ausgezeichnet durch den edlen Faltenwurf des grauköpfigen Joseph, fehlt es nicht an Berührungspunkten mit den Ravennater Mosaiken. Die Felsenstufen des Bodens kehren in der Concha von S. Vitale wieder, und das viereckige Lattengestell der Krippe ähnelt dem Tisch im Abrahamsmosaik derselben Basilika<sup>7)</sup>.

Die ganze Denkmälerreihe von Ravenna fällt noch vor 550; das Apsismosaik in S. Vitale wurde unter Bischof Ecclesius (525–534) ausgeführt, die Concha aus S. Michele 545 vollendet. Damit ist auch die Datierung des Seidenstoffes auf die erste Hälfte des 6. Jahrh. gegeben.

Da die Entwicklung der spätantiken Musterzeichnerei dem allgemeinen Kunstverlauf entsprechend vom Altertum nach dem Mittelalter zu in stilistischer Hinsicht keine aufsteigende, sondern eine fallende war, so müssen die weniger vollendeten Gewebe der nächstfolgenden Zeit zugeschrieben werden.

Original um etwa ein Viertel verkleinert, beide Teile aneinandergerückt. Die Tatsache, daß sie zu einem und demselben Gewebe gehören, wird dadurch augenfällig. Es ist keineswegs ausgeschlossen, daß zum vollständigen Rapport noch eine dritte oder vierte Bilderreihe gehört hat. Im Liber pontificalis werden Stoffe mit mehreren biblischen Darstellungen erwähnt, wobei allerdings die Möglichkeit offenbleibt, daß es sich um Stickerei handelt.

<sup>1)</sup> Bei H. Grisar, Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz, S. 149.

<sup>2)</sup> Abgeb. Strzygowski, Koptische Kunst T. IV.

<sup>3)</sup> Abgeb. Ricci, Ravenna S. 31; Diehl, Manuel d'art byzantin fig. 47.

<sup>4)</sup> O. Wulff, Jahrbuch d. preuß. K. S. 1904.

<sup>5)</sup> Diehl, Manuel fig. 101.

<sup>6)</sup> Venturi I, fig. 296.

<sup>7)</sup> Diehl, Manuel fig. 99. — Die ganze felsige Grottenbildung des gewebten Geburtsbildes erinnert noch an die berühmten, von Schreiber veröffentlichten altalexandrinischen Brunnenreliefs aus Palazzo Grimaldi im Wiener Hofmuseum.

Von sicheren Arbeiten der Werkstatt des Verkündigungsstoffes sind (außer dem bereits erwähnten Fragment eines ornamentalen Rautenstoffes in Berlin) nur einige viereckige Stoffabschnitte bekannt, die als Tunikabesätze in Ägypten gefunden wurden. Zwei besitzt das South Kensington Museum, je eines die Berliner und die Düsseldorfer Stoffsammlung. Sie sind alle so verrieben und zerschlissen, daß sie sich der Abbildung entziehen. Jedes Stück gibt ein Kreisfeld mit je einem Reiter in kurzer Tunika und flatternder Chlamys auf springendem Roß. Einer stößt seine lange Lanze einem unter dem Pferd rennenden Löwen in den Nacken; der andere entsendet rückwärts gewendet einen Pfeil nach abwärts, wo ein Löwe zusammengekauert liegt<sup>1)</sup>. Die Bewegung des ersteren entspricht ungefähr dem Doppelreiterstoff der Cölner Ursulakirche (vgl. T. 9b), die des zweiten den Bogenschützen in Maastricht (vgl. T. 10 a, Abb. 73). Nur ist die Zeichnung der Tunikabesätze unvergleichlich besser; am nächsten kommt ihnen das Bruchstück eines Amazonenstoffes auf Tafel 7b, das ebenfalls nur eine einzelne Reiterfigur im Kreisfeld enthielt. Die ornamentale Bildeinfassung des Verkündigungsstoffes kehrt auf den Reiterstoffen *identisch* wieder; die Kreise sind außen und innen von einer bunten Astragalschnur eingefast, an den vier Achsen mit den Nachbarkreisen verschlungen; die Zwickelpalmetten und das Blumenornament gleichen sich vollkommen. Demgemäß sind die Reiterstoffe in London, Berlin und Düsseldorf unbedenklich der Werkstatt des Verkündigungsstoffes und der ersten Hälfte des 6. Jahrh. zuzuweisen, das Amazonenfragment T. 7b desgleichen. Auch das Aachener Seidenfragment T. 7a (ein Stück davon im Clunymuseum) mit Löwenkämpfern zu Fuß in antiker Rüstung oder Gladiatorenrucht steht qualitativ den frühen Alexandriastoffen noch nahe, obwohl die mit einer Wellenranke verbundenen Herzblüten und Knospen hier etwas verkümmert sind. Die kunstvolle Verschlingung der Kreisbänder ist schon durch die über die Berührungstellen gelegten Scheiben ersetzt. Mit diesem Gewebe tritt zum erstenmal in der alexandrinischen Gruppe die Spiegelbildverdopplung der Figuren, der „*symmetrische Musterumschlag*“ auf.

Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß die gleichzeitige Verwendung christlicher und heidnischweltlicher Motive in einer Werkstatt zu dieser Zeit nichts Ungewöhnliches ist. Ein Beispiel aus dem Textilgebiete geben die gefärbten Leinenvorhänge oder Grabtücher aus Achmim, welche Bilder des alten und neuen Testaments<sup>2)</sup>, im Hauptstück der Gattung aber (im Guimetmuseum) die Geburt und Erziehung des Dionysos darstellen.

Ob der *Säklinger Amazonenstoff* (T. 8 = Abb. 70)<sup>3)</sup> noch als Spätling der Werkstatt des Verkündigungsstoffes anzusehen ist oder vielleicht als Arbeit eines davon abhängigen Webers von schwächerem Können, ist schwer zu entscheiden. Die Kreisborte zwischen den Astragalschnüren gibt zwar das alte Muster nur wenig vereinfacht (weil der Maßstab etwas kleiner ist), aber die Figurenzeichnung ist merklich verschlechtert; auch das gelbe Rautenmuster im grünen Zwickelgrund scheint durch Webefehler mißglückt. Die gegenständigen

<sup>1)</sup> Der kauernde Löwe findet sich in derselben lebensvollen und gut beobachteten Stellung bereits auf dem „lykischen“ Sarkophag aus Sidon, einer griechischen Arbeit des 3. vorchristlichen Jahrhunderts; s. Collignon, *Hist. de la sculpture grecque* II, fig. 211. — Die beiden Stoffabschnitte in Berlin und Düsseldorf sind mit den Stücken im South Kensington Museum identisch. Ein dritter Stoff derselben Art mit Einzelreitern in Kreisen ruht ferner im Madelbertschrein der Lütticher Kathedrale; davon ist mir nur eine farbige Aufnahme in der Berliner Stoffsammlung bekannt.

<sup>2)</sup> Zum Teil veröffentlicht von Strzygowski, *Orient oder Rom* T. 4–7.

<sup>3)</sup> Der Stoff wurde in der Stiftskirche zu Säklingen als Gewand oder richtiger als Grabtuch des Ortsheiligen Fridolin, der im 6. Jahrh. als Apostel des Oberrheins wirkte, bewahrt. Erst im späten 19. Jahrh. ist das bis dahin wohlerhaltene kostbare Gewebe sinnlos und mutwillig in kleine Lappen zerschnitten worden, die man als Zierat auf neue Kirchengewänder vernähte. Einige Abschnitte sind in die Berliner Stoffsammlung und in das Landesmuseum zu Zürich gerettet worden. Vgl. Kraus, *Kunstdenkmäler des Kreises Waldshut* S. 56.

Bogenschützen, in starkem Mißverhältnis zu den kleinen Pferden, sind durch die einseitig entblößte Brust und die phrygischen Mützen, wohl auch durch die stark betonte Rundung der Waden deutlich als Amazonen bezeichnet. Die weibliche Bildung der entblößten Brust ist auf der zweifarbigen Achmimer Nachbildung eines solchen Musters auf Tafel 10b noch besser zu erkennen. Die phrygische Mütze kennzeichnet noch in der Spätantike die orientalische Tracht,<sup>1)</sup> obwohl sie im nachachaemenidischen Persien nicht mehr nachweisbar ist. Die Amazonen galten nach ständiger antiker Überlieferung als Orientalen; daher auch hier die gefleckte Musterung ihres engen Chitons und der hochaufliegenden Chlamys.

Auf der Stufe dieses Amazonenstoffes stehen die Reste einer seidenen Clavatura im Kaiser Friedrich Museum, aus zwei langen Claven nebst ihren runden Anhängseln und einem fragmentarischen Orbiculus bestehend.<sup>2)</sup> In den üblichen Farben der Alexandriastoffe — nur das Rot ist im Grabe verbräunt — sind auf den Claven antike Quellnymphen, Bogenschützen mit Löwen, weibliche Halbfiguren mit Zweigen in den Händen dargestellt, auf dem Rundbesatz wieder Jäger zu Fuß, nur mit der Chlamys bekleidet, dazu Jagdhunde und Eroten. Die Borte aus Herzblüten und Knospenpaaren, außen von einem Flechtband, innen von der Astragalschnur eingefast, vereinfacht zwar das Ornament des Verkündigungsstoffes, zeigt aber doch soviel Stilverwandtschaft, daß die Anfertigung in derselben Werkstatt sehr wahrscheinlich ist, um so mehr, als auf dem Clavus<sup>3)</sup> auch die Akanthuspalmette als Füllmotiv wiederkehrt. Das ist nicht der einzige Belag dafür, daß diese Werkstatt gleich dem Zacharias von Achmim seidene Clavaturen mit abgepaßten Mustern gewebt hat. Auch das South Kensington Museum besitzt<sup>4)</sup> einen bunten Clavusrest mit gleicher Borte, auf dem ein Adler im Kreisfeld und zweimal die erwähnten Lanzenreiter auf der Löwenjagd zu sehen sind.

Bei den nächstfolgenden Geweben läßt sich wohl noch die Zugehörigkeit zur alexandrinischen Gattung, aber nicht mehr zur engeren Gruppe des Verkündigungsstoffes begründen. Zeitlich folgt der letzteren in kurzem Abstand der *Simsonstoff* (Tafel 7c = Abb. 71). Das Muster muß sehr beliebt gewesen sein; in Rom (Kapelle Sancta Sanctorum), im Dom zu Chur, der seit der Mitte des 5. Jahrh. Bischofsitz war, in Maastricht und in einer Handschrift des 9. Jahrh. in der Wiener Hofbibliothek haben sich Stücke gefunden,<sup>5)</sup> in Otto-beuren ist das größte Stück, der sogenannte Alexandermantel vorhanden, und im Inventar der Londoner Paulskirche wird noch im Jahr 1295 ein Simsonstoff verzeichnet „Baudekynus rubeus cum Sampson constringente ora leonum“.<sup>6)</sup> Man hat das Muster auch als Herkules mit dem nemeischen Löwen oder als Zirkuskämpfer, Venator oder Bestiarius, gedeutet. Es wäre denkbar, daß der Weber ein Muster nach Belieben schaffen wollte, dessen Deutung im christlichen oder heidnischen Sinn dem Abnehmer je nach der kirchlichen oder weltlichen Verwendung überlassen blieb. Dem steht jedoch entgegen, daß die Darstellung eines Mannes, der in der bekannten Mithrashaltung einem Löwen das Maul zerreißt, für den Löwenkampf des Herkules keineswegs typisch ist, wohl aber für Simson und David. Auf

<sup>1)</sup> Sie wird daher vornehmlich den drei Königen aus dem Morgenland oder dem Propheten Daniel verliehen; Beispiele auf der Tür von S. Sabina, Venturi I fig. 317, auf dem großen Mailänder Diptychon Venturi I fig. 389, auf dem Theodoramosaik in Ravenna und vielen anderen Denkmälern dieser Zeit.

<sup>2)</sup> Jahrbuch der preuß. K. S. 1903 fig. 7–12, auch Dreger, Entwicklung T. 12a.

<sup>3)</sup> Jahrbuch 1903 fig. 11.

<sup>4)</sup> Inv. 2200. 1900; Photogr. S. Kens. Mus. 27. 334.

<sup>5)</sup> Bock in den Mitteilungen der Zentralkommission 1860 S. 87.

<sup>6)</sup> Ansehnliche Stücke besitzen außer dem Churer Dom, s. Molinier, Trésor de Coire T. 22 und Otto-beuren das South Kensington Museum, danach unsere Tafel 7; das Stoffmuseum in Lyon, abgeb. Migeon, Les Arts du Tissue S. 21; das Clunymuseum und das Germanische Museum, das Kunstgewerbemuseum in Wien, s. Dreger, Entwicklung T. 18; kleine Abschnitte die Berliner Stoffsammlung, der Bargello und das christliche Museum im Vatikan.

## ALEXANDRIA 6.—7. JAHRH.



70.



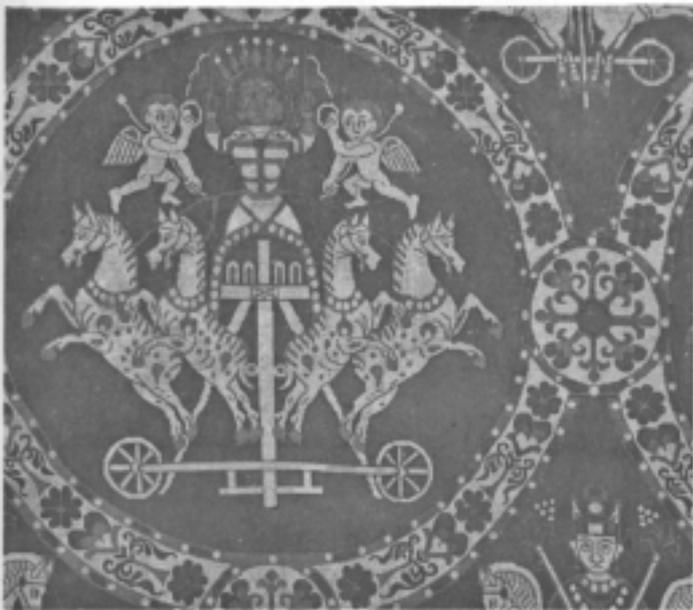
71.



72.



73.



74.



77.

Abb. 70. Amazonenstoff aus Säckinggen um 550. Kgm. Berlin. — Abb. 71. Simsonstoff im S. Kensington Museum. — Abb. 72. Reiterstoff aus Ägypten im S. Kensington Museum. — Abb. 73. Reiterstoff in Maastricht. — Abb. 74. Quadrigastoff in Brüssel, 7. Jahrh. — Abb. 77. Dioskurenstoff in Maastricht, um 600.

einer der Silberschalen des Keryniaschatzes aus dem 6. Jahrh., die nur christliche Bilder der Davidlegende enthalten, ist David nimbiert in ähnlicher Haltung wiedergegeben.<sup>1)</sup> Dupont-Auberville<sup>2)</sup> hat den Simsonstoff mit vollständigen Kreisen abgebildet; das ist aber nur eine willkürliche Rekonstruktion. Bei allen erhaltenen Stücken sind die Kreise soweit aneinandergeschoben und beseitigt, daß eine Art Streifenmuster entsteht, wahrscheinlich deshalb, weil die Figur einzeln einen vollen Kreis zu wenig füllt, verdoppelt aber nicht Platz findet. Daß die Streifenordnung nicht eine Vorstufe der Kreisbilder,<sup>3)</sup> sondern eine jüngere Abwandlung ist, ergibt sich ohne weiteres aus der abgekürzten Form der Blütenborte, die nur als eine Vereinfachung des Herzblütenornaments der älteren Stoffe verständlich wird.

Am Simsonstoff fallen als Merkmal der ganzen Gattung die kreisrund aufgerissenen Augen besonders auf. Die übergroße Bildung der Augen war von der sinkenden Kunst der Spätantike schon lange angewandt worden, um den Ausdruck inneren Lebens zu verstärken. Doch scheint die völlig unnatürliche Übertreibung, wie unsere Stoffe sie zeigen, dem syrisch-ägyptischen Gebiet vorbehalten zu sein. Auf der Nordseite des Mittelmeers hat die römisch-griechische Kunst bei aller Vergrößerung doch am mandelförmigen Augenschnitt festgehalten; von der Südseite dagegen sind mancherlei Denkmäler bekannt, die an die Verzerrung der Seidenbilder nahe herankommen: ein syrisches Elfenbeinrelief mit der Anbetung der Könige im Britischen Museum<sup>4)</sup> und eine ägyptische Porphyrbüste im Museum von Kairo aus dem 5. Jahrhundert<sup>5)</sup> mögen als drastische Beispiele genügen.

Die *Reitermuster* sind in Alexandria unter Benutzung der Vorbilder aus der ersten Hälfte des 6. Jahrh. noch lang fortgeführt worden. Der Hauptunterschied der späteren Stücke von den frühen liegt, abgesehen von der Verschlechterung der Zeichnung, darin, daß nun jeder Kreis zwei Reiter in Spiegelbildverdopplung enthält. Neue Typen wurden aber nicht geschaffen. Der Lanzenreiter der frühen Gruppe (im S. Kens. Mus.), der seine Waffe auf den Löwen herabstößt, erscheint gegenständig verdoppelt auf dem Stoffe der Ursulakirche in Cöln (T. 9b). Es ist ein großes und gut erhaltenes Stück mit vielen Kreisen, dessen Muster die Farbentafel 9 etwas ungenau wiedergibt. Eine richtigere Vorstellung der Qualität gewährt ein in Ägypten gefundenes Stück von demselben Weber (Abb. 72, im South Kens. Mus.), das in der losen Ordnung der Kreise, den Zwickelrosetten aus radial gestellten Herzblüten und dem Ornament der Kreisbänder mit dem Cölner Gewebe vollkommen übereinstimmt. Die Bogenschützen gehen wie die Jagdhunde unter dem Löwen auf den Musterschatz der Verkündigungsgruppe zurück. Die Herzblumen sind ohne Verständnis für die ursprüngliche Gestalt und Bedeutung der Einzelformen aneinandergereiht, die Knospenpaare völlig verkümmert. Vor dem 7. Jahrh. können diese abgeschwächten Wiederholungen der alten Muster kaum entstanden sein, und ich halte es für möglich, daß sie in die islamische Zeit noch hineinreichen.

Der *Reiterstoff in Maastricht* (Tafel 10a = Abb. 73) ist wohl zwischen der frühen Gruppe mit Einzelreitern und den letztgenannten Spätlingen entstanden, also ungefähr um 600 anzusetzen. Die rotgründierten Kreisfelder liegen ohne Verbindung mit einander wie beim Cölner Reiterstoff auf weißem Grund. Die Zeichnung der Bogenschützen steht auf der Stufe des Abschnitts im South Kensington Museum (s. Abb. 72). Hier wie dort ist die weiße Tunika mit dunklen Einsätzen über den Knien besetzt und mit roten Herzen bestreut, ein Gewandmuster, das in byzantinischen Buchmalereien und Schmelzwerken<sup>6)</sup> lange nach-

1) Burlington Magazine 1907, X S. 356.

2) L'Ornement des tissus.

3) Dreger, Entwicklung S. 27.

4) Dalton, Ivories T. 9.

5) Borchardt, Kunstwerke des ägypt. Museums T. 18 u. Strzygowski, Koptische Kunst T. 2.

6) Beispiele die Monomachkrone des 11. Jahrh. in Pest, abgeb. Bock Reichskleinodien II, Kondakoff

gelebt hat. Auch die dunklen Querstreifen der Bogen sind beiden Stoffen gemeinsam. Die kauern den Löwen, die in geduckter Stellung eine Beute zerreißen, sind dem Bogenschützenstoff der Verkündigungswerkstatt (in Berlin und London) nachgebildet, freilich ungeschickt genug, denn das Lauernde und Sprungbereite der Originalzeichnung ist hier einer lahmen Haltung gewichen. Im Kreisband erscheint als neues, aber doch antikes Motiv ein von Bändern umschlungenes Kranzgewinde, das an den vier Achsen aus Füllhörnern hervorgeht. Es ist innen von der üblichen Astragalschnur, außen von einer Folge bunter Winkel und Vierecke eingefasst, einem Ornament, das oft auf Mosaikfußböden (vgl. Abb. 22) und in koptischen Buntwirkereien<sup>1)</sup> vorkommt. Das baumartige Füllornament in den Zwickelfeldern ist unvollständig; die Blattformen scheinen etwas verwildert, erinnern aber durch die bunte Innenzeichnung und die hervorsprossenden Epheublättchen doch noch genug an die Zwickelpalmette des Verkündigungsstoffes.

Obwohl nun über die Zugehörigkeit zur alexandrinischen Gruppe kein Zweifel bestehen kann, wurde gerade der Maastrichter Stoff für sassanidische Arbeit erklärt und dadurch der erste Anlaß gegeben, die spätantiken Reitermuster überhaupt für Persien zu beanspruchen. Karabacek, der die übrigen ägyptischen Reiterstoffe und den ganzen hier dargelegten stilistischen Zusammenhang allerdings nicht kannte, hatte die auf dem Bauche der angeschossenen Löwen sichtbare rote Figur als das „sassanidische Diademzeichen“ angesehen: „Dieser Gewebeüberrest zeigt in ornamentierten Kreisen Reiter auf der Löwenjagd und als *untrügliche Zeichen* seines Ursprungs nebst dem sassanidischen Diademzeichen auch das Flügelpaar Ahuramazdas in öfterer Wiederholung.“<sup>2)</sup> Das Flügelpaar, mit dem vielleicht die Blätter des Zwickelbäumchens gemeint waren, gehört zu den starken aber unbegründeten Behauptungen, mit denen Karabacek die Geschichte der Textilkunst auch sonst reichlich versorgt hat; die Deutung des Diademzeichens aber wurde allgemein angenommen, weil ein ähnlich geformtes Symbol in der Tat auf sassanidischen Münzen und auch auf der Hüfte des königlichen Streitrosses Chosroes' II in Takibostan<sup>3)</sup> vorkommt. Selbst Alois Riegl, der entschiedenste Gegner jeder Überschätzung des persischen Einflusses auf die Spätantike, hat sich dadurch verleiten lassen, den Maastrichter Reiterstoff als persische Arbeit hinzunehmen.<sup>4)</sup> Was das Hoheitszeichen der iranischen Großkönige gerade auf dem Bauch der von sehr unpersischen Reitern verfolgten Löwen zu suchen hat, blieb freilich unerklärt. In Wahrheit bezeugt es nicht mehr für Persien, als das untrügliche Flügelpaar Ahuramazdas; denn die rote Figur auf den Löwen ist nichts anderes, als die blutige Ausschußwunde, die mit dem übertreibenden Deutlichkeitsdrang einer sinkenden Kunst dargestellt ist. Der Pfeil, dessen gefiedertes Ende sichtbar ist, hat den Löwen durchbohrt und um die heraustretende schwarze Pfeilspitze rieselt das rote Blut. Man braucht nur die Ausschußwunden auf dem Säckinger Amazonenstoff (s. T. 8) und insbesondere auf dem Londoner Reiterstoff (s. Abb. 72) zum Vergleich heranzuziehen, um über die wirkliche Deutung des sogenannten Königszeichens ins Klare zu kommen. J. Lessing hat zur Stütze der sassanidischen Herkunft noch die „persische Tracht“ der Reiter hervorgehoben. Doch hält sich die Gewandung ganz in der Überlieferung der alexandrinischen Muster; es ist nichts Unantikes daran zu finden. Die auf der Schulter geschlossene Chlamys, die den rechten Arm freiläßt,<sup>5)</sup> über eine Brustseite herabhängt und rückwärts aufflattert, ist so unpersisch wie möglich, desgleichen der nackte

Coll. Swenigorodskoi S. 246, Chefs d'oeuvre d'orfèvrerie Budapest 1884 II; das Praxedisreliquiar im Vatikan, abgeb. Grisar Sancta Sanctorum T. V 4; die Pala d'oro in Venedig und vieles andere.

<sup>1)</sup> Vgl. Abb. 24 u. 25; ferner Illustr. Gesch. des Kunstgewerbes I Tafel S. 162.

<sup>2)</sup> Karabacek, Die persische Nadelmalerei Susandschird S. 78 Anm. 36.

<sup>3)</sup> Sarre-Herzfeld, Iranische Felsreliefs T. 37 u. anderwärts.

<sup>4)</sup> Riegl, Altorientalische Teppiche S. 123.

<sup>5)</sup> Der Musterumschlag verwandelt eine Figur immer in einen Linkser.

Unterschenkel und die verschnürten Schuhe, welche die Zehen bloß lassen. Ungewöhnlich ist allein der nach oben spitz zulaufende Tunikabesatz über den Knien; auch dafür läßt sich auf einem frühchristlichen Goldglas römischer Arbeit<sup>1)</sup> ein Gegenstück nachweisen.

Der *Quadrigastoff* des Brüsseler Kunstgewerbemuseums aus Münsterbilsen bei Maastricht (Tafel 11a = Abb. 74)<sup>2)</sup> wird zwar von J. Lessing wegen der „sassinidischen“ Krone der Zwickelfigur für Vorderasien beansprucht, fügt sich jedoch durch die üblichen Farben, die typischen, hier gestielt auftretenden Herzblüten und die Astragalschnureinfassungen der Kreisbänder der alexandrinischen Gruppe an. Die siegandeutenden Genien, die den Kranz in erhobener Hand dem Wagenlenker zubringen, sind ähnlich schon auf dem *Orbiculus*



Abb. 75. Seidenstoff aus Aegypten 7. Jahrh.

der Seidenclavatura aus der Verkündigungswerkstatt im Kaiser Friedrich Museum dargestellt.<sup>3)</sup> Wenn damit ein bündiger Beweis für die Entstehung in Alexandria auch noch nicht gegeben ist, so wird doch wenigstens die ägyptische Herkunft bekräftigt durch einen aus ägyptischem Grabfund stammenden Seidenstoff in Lyon und Berlin, dessen gekröntes Brustbild (Abb. 75) dem Kopf des Bigalenkers in den Zwickeln des Münsterbilsener Stoffes vollkommen gleicht. Auch sind die kegelförmigen Aufsätze auf dem Nimbus des Quadrigalenkers am ehesten von dem altägyptischen Motiv der Uraeusschlangen abzuleiten, wie sie etwa auf einem Kalksteinbrustbild des Museums in Kairo erscheinen.<sup>4)</sup>

Über die Bedeutung des Musters gibt die Tracht des Wagenlenkers unzweideutigen Aufschluß. Es ist weder mit J. Lessing an einen gewappneten Herrscher, noch mit Strzygowski<sup>5)</sup> an Helios und Luna zu denken. Wie schon die Peitsche in Händen des Fahrers andeutet, ist ein Agitator oder Wagenlenker des Hippodroms dargestellt. Die Berufstracht der antiken Rennfahrer wird durch eine Verschnürung von Riemen gekennzeichnet, welche die Tunika über dem Oberkörper fest zusammenhält. Die grünen Bänder auf dem weißen Gewand des Quadrigalenkers entsprechen in ihrer Anordnung ganz genau den Riemen der Agitatoren auf dem römischen Diptychon der Lampadier aus dem frühen 5. Jahrh. im christlichen Museum von Brescia (Abb. 76).<sup>6)</sup> Schon im 5. Jahrhundert sind Wagenlenker als Stoffmuster dargestellt worden; Beweis das Basiliusdiptychon vom Jahre 480<sup>7)</sup>, wo die

<sup>1)</sup> Dreger Entwicklung T. 12b.

<sup>2)</sup> Originalaufnahmen bei Errera, Catalogue d'Etoffes anciennes S. 12; Migeon, Les arts du Tissue S. 17. Das ziemlich wohlerhaltene Gewebe enthält drei ganze und ein halbes Kreisfeld von je 22 cm Durchmesser. Es wurde im Schrein der um 680–690 gestorbenen Landrada, Äbtissin von Münsterbilsen gefunden.

<sup>3)</sup> Jahrbuch 1903 fig. 12 S. 167.

<sup>4)</sup> Borchardt, Kunstwerke des ägypt. Mus. T. 12.

<sup>5)</sup> Jahrbuch 1903 S. 166.

<sup>6)</sup> Vgl. auch die Statuette eines Agitators in den Mélanges d'archéol. von Cahier und Martin IV, S. 259.

<sup>7)</sup> Im Bargello; Photogr. S. Kens. Mus. 31803; Venturi I fig. 349.



Abb. 76. Römisches Wagenrennen, vom Lampadierdiptychon in Brescia, 5. Jahrh.

Toga des römischen Konsuls auf der Schulter mit dem Bild einer Biga besetzt ist. Wenn man die schon recht unantike Zeichnung der Pferde betrachtet<sup>1)</sup>, so möchte man den Stoff von Münsterbilsen in das späte 7. Jahrh. setzen; doch ist andererseits die Fortführung eines Musters von so ausgesprochen römisch-griechischem Inhalt in islamischer Zeit wenig wahrscheinlich.

Das trifft noch mehr auf das Opferbild des Seidengewebes in Maastricht zu, das wegen der Verdopplung der Mittelfigur *Dioskurenstoff* genannt wird (Tafel 12 = Abb. 77).<sup>2)</sup> Es ist schon merkwürdig genug, daß in dem seit Justinian vollkommen christianisierten Ägypten oder im oströmischen Reich überhaupt noch um 600 ein Muster gewebt werden konnte, das nur als rein antik-heidnischer Vorgang, als ein Göttern oder Herrschern dargebrachtes Stieropfer aufzufassen ist. Die Figuren auf dem mit einem Bukranion geschmückten Säulenpostament erinnern in ihrem langen Gewand und durch die Haltung von Schild und Lanze — es ist die in der Spätantike wieder sehr beliebt gewordene Stellung des Feldherrn auf dem Diptychon in Monza<sup>3)</sup> — eher an eine Athena, als an die Dioskuren. Vermutlich liegt auch hier, wie bei den Reiterstoffen, die me-

chanische Verdopplung eines älteren Musters mit einem Einzelstandbild vor<sup>4)</sup>. Das Kreisband enthält zwischen den in Alexandria üblichen Astragalschnüren die bereits bei den Zachariasstoffen (s. T. 3) besprochene intermittierende Wellenranke, deren Palmetten hier durch Einfügen roter Blätter in Blüten umgewandelt sind. Es ist lehrreich zu sehen, wie eine alte Kunstform durch ein rein koloristisches Mittel mit neuem ornamentalen Inhalt erfüllt wird. Das Bäumchen zwischen den Kreisen fällt aus der alexandrinischen Tradition heraus; nur die unteren gekrümmten Blätter am Fuß des Baumes stammen noch aus dem alten Formenschatz. Für die größeren, mit heller Innenzeichnung versehenen Blätter ließen sich in den ägyptischen Wirkereien<sup>5)</sup> oder auf dem Zachariasclavus (s. T. 3a) Analogien finden; am ähnlichsten jedoch sind sie der Baumkrone auf dem sassanidischen Jesdegerdstoff in Cöln und Berlin (s. Tafel 26, Abb. 105). Wenn auch die Frage, wer hierbei der nehmende Teil gewesen, noch unentschieden bleibt, so wird doch durch die offenbare Verwandtschaft der Blattform die Datierung des Dioskurenstoffes auf die Zeit nach 600 bestätigt.

Mit den Reiterstoffen von Alexandria sind wir wiederum an den Brennpunkt der *persischen Frage* herangekommen. Grade auf diese Gewebe, die bisher mit den wirklich

<sup>1)</sup> Sie sind auf einer italienischen Buchmalerei von 1119 im Vatikan, Venturi III fig. 687 kaum verändert.

<sup>2)</sup> Das Original der Servatiuskirche soll aus dem Grab des heiligen Servatius stammen; da dieser im Jahr 384 starb, könnte der Stoff erst bei einer späteren Translation mit den Reliquien als Sudarium in Berührung gekommen sein. Das Original ist stark nachgedunkelt; die Tafel 12 gibt die ursprüngliche Farbewirkung. Abschnitte sind in die Stoffsammlungen von Berlin und Lyon und in das Pariser Kunstgewerbemuseum gelangt.

<sup>3)</sup> Molinier, Ivoires T. I.

<sup>4)</sup> Ein leider ganz unzulängliches Fragment eines Seidenstoffes mit einer einzelnen Standfigur antiken Stils ist in Maastricht erhalten.

<sup>5)</sup> Dreger T. 24; Gerspach fig. 24, 47. 148.

persischen und den syrisch-byzantinischen Seidenstoffen vorislamischer Zeit zusammenge-  
worfen wurden<sup>1)</sup>), stützt sich die noch immer vorherrschende Auffassung, daß der spätan-  
tike und frühmittelalterliche Seidenstil — nämlich die symmetrisch verdoppelten Figuren  
und Tiere in Kreisfeldern — aus altorientalischer Überlieferung heraus im sassanidischen  
Persien geschaffen worden sei. Diese Theorie ist ziemlich alt und anfänglich mögen der  
exotisch klingende Name der Sassaniden und dunkle Vorstellungen von der märchenhaften  
Pracht und Prunksucht im schätzerreichen Ktesiphon zu ihrer Beliebtheit beigetragen haben.  
Sie ist auch späterhin, als man anfing, die Seidenornamentik im Zusammenhang der kunst-  
geschichtlichen Entwicklung zu betrachten, in Kraft geblieben. J. Lessing hat sich in diesem  
Sinn kurz und bündig im Führer zur Ausstellung der Berliner Stoffsammlung 1890 ausge-  
sprochen: „Bis zum Sturz des sassanidischen Reiches durch die Khalifen, Zerstörung von  
Ktesiphon 650, beherrscht die persische Seidenweberei den Markt und die Musterbildung  
von Vorderasien, Ägypten und Europa.“ Auf diesem Standpunkt fußend hat J. Lessing in  
den Beschreibungen unserer Tafeln die Amazonen von Säkkingen und die Bogenschützen  
von Maastricht als sassanidische Muster oder sassanidische Arbeit, den Quadrigastoff  
und den Dioskurenstoff als vorderasiatisch bestimmt. Der sassanidische Ursprung der  
Reitermuster ist dann von Strzygowski<sup>2)</sup> nachdrücklich als etwas selbstverständliches ver-  
treten worden. Sogar die Löwenjäger in rein antiker Kriegstracht (s. T. 7a) stehen für ihn  
„dem Persischen besonders nahe“. Daß A. Riegl für den Maastrichter Reiterstoff wegen des  
auch von Strzygowski wieder angerufenen sogenannten sassanidischen Diademzeichens die  
persische Herkunft ebenfalls gelten ließ, ist erwähnt worden.

Auf zwei Gründe vor allem stützt sich die Behauptung der persischen Priorität im  
Seidenstil: Erstens soll die symmetrische Spiegelbildverdopplung der figürlichen Muster  
nur aus orientalischer Quelle abzuleiten sein und zweitens gilt die Darstellung von Reitern  
auf der Löwenjagd als ein spezifisch mesopotamisch-iranisches Motiv. Strzygowski nimmt  
zudem die zusammenhängende Kreismusterung der Seidenstoffe für Vorderasien in An-  
spruch, weil sie aus dem altmesopotamischen Flechtband sich entwickelt haben soll.

In den beiden ersten Behauptungen steckt ein richtiger Kern; trotzdem stimmen die  
daraus für die Geschichte der Kunstweberei gezogenen Schlußfolgerungen mit dem Zeug-  
nis der Denkmäler selbst nicht überein.

Die entschiedene Neigung der altorientalischen Kunst Mesopotamiens — allerdings  
auch schon der mykenischen<sup>3)</sup> — für die absolut symmetrische Gegenüberstellung figür-  
licher Motive, den sogenannten Wappenstil, ist bekannt und das Auftreten solcher Formen  
in der archaischen Vasenmalerei Griechenlands und in der etruskischen Kunst hängt un-  
zweifelhaft mit den Ausstrahlungen der assyrischen Kunst zusammen. Diese Übertragung  
hatte sich aber ein Jahrtausend vor dem Entstehen des Seidenstils abgespielt. Für den letz-  
teren könnte nur die neupersische Kunst der Sassanidenzeit als Quelle in Frage kommen.  
Sie ist in viel höherem Maß als A. Riegl zugab<sup>4)</sup> eine nationale Äußerung iranischen Wesens  
und in der Tat erfüllt mit achämenidischen Erinnerungen. Aber von der absoluten Sym-  
metrie ist an den sassanidischen Kunstdenkmälern nicht mehr zu bemerken, als in der römi-  
schen Kunst der Kaiserzeit. Eher weniger. Die monumentalen Felsenskulpturen ordnen  
die Figuren entweder ungebunden oder nach dem Grundsatz des ungefähren Gleichgewichts  
und bei figürlichen Darstellungen der neupersischen Gemmen ist es nicht anders. Lediglich

<sup>1)</sup> Nur Migeon hat in der Gazette des Beaux Arts 1908 S. 471 den Anteil von Ost und West richtig  
auseinander geschieden.

<sup>2)</sup> In dem öfter erwähnten Aufsatz „Seidenstoffe aus Ägypten“ im Jahrbuch der preuß. K. S. 1903  
S. 151.

<sup>3)</sup> Außer dem Löwentor vgl. man Furtwängler, Antike Gemmen T. II fig. 32, 36; T. III fig. 10, 20–26.

<sup>4)</sup> Vgl. Altorientalische Teppiche, Kap. IV, besonders S. 115.

in den Jagdbildern persischer Seidenstoffe ist ebenso wie in der zweiten Gruppe der alexandrinischen Reiterstoffe die symmetrische Figurenverdopplung durchgeführt. Wenn das nicht auf einem besonderen Bedürfnis der Weberei, sondern auf einem vom Altertum her fortwirkenden oder orientalischer Empfindung angeborenem Kunstprinzip beruhen würde, so sollte man erwarten, daß für dieselben Jagdbilder bei einer Ausführung in anderem Werkstoff, bei ungefähr gleichem Maßstab, ebenfalls die Symmetrie zur Geltung käme. Das ist aber keineswegs der Fall. Neben den Pehlewigemmen geben die persischen Silberschalen der Sassanidenzeit Jagdtaten der Könige in Mengen.<sup>1)</sup> Etwas realistischer als die gleichzeitigen Gewebe, weniger mythologisch, bleiben die Motive im Grund doch dieselben. Und auf den Silberschalen erscheinen die Reiter immer einzeln, niemals ein Versuch symmetrischer Anordnung. Mehr noch; nicht einmal in der Seidenweberei Persiens ist die Spiegelbildmusterung die Regel oder auch bloß vorwiegend. Von den Tiermustern (mit oder ohne Kreiseinteilung), die inhaltlich der mechanischen Verdopplung offenbar weniger widerstreben, als die Bilder von Königen, entbehren die der Sassanidenzeit angehörigen Beispiele fast durchweg noch der symmetrischen Ordnung. Der große Hahnenstoff im Vatikan (vgl. T. 21, Abb. 98) und der kleine in Berlin (vgl. Abb. 103), die Entenstoffe in Rom und Aachen (vgl. T. 22a, Abb. 99, T. 23a), die Steinböcke und Flügelrosse aus Antinoe (vgl. Abb. 48, 49, 50), die Hippokampen und Vogelmuster auf den Gewändern der Chosroesreliefs von Takibostan (vgl. Abb. 91 bis 95), lauter gesicherte sassanidische Muster, ordnen die Tierbilder nicht gegenständig, sondern in *einseitig gerichteten Reihen*. Das ist dieselbe Anordnung, die schon der altgriechische Entenstoff aus der Krim (vgl. Abb. 5), die persischen Gewänder auf dem Mosaik der Alexanderschlacht und weiterhin mehrere mit Enten gemusterte Gewänder im Theodoramosaik von S. Vitale in Ravenna aufweisen.

Nach alledem ist es unmöglich, die gegenständigen Doppelmuster auf ein persisches Kunstprinzip zurückzuführen. Im Mittelalter beherrschen sie allerdings die orientalische Seidenweberei ebenso wie die des Abendlandes. Entstanden sind sie aber beiderseits aus einem allgemeinen Zeitgeschmack heraus durch allmähliche Umbildung der älteren einseitig gerichteten Muster aus Einzelmotiven.

Daß in Alexandria die Wandlung vom Einzelbild zum Doppelbild im Verlauf des 6. Jahrhunderts sich vollzog, ist an den vorhandenen Stoffen zu verfolgen; nichts berechtigt zu der Vermutung, daß Persien hierin vorangegangen oder Vorbild gewesen. Die unmittelbare Ursache der Spiegelbildmuster ist in künstlerischen und technischen Anforderungen der Seidenweberei selbst zu suchen. Denn für die schwierigste Arbeit des Kunstwebers, die mustergerechte Aufteilung aller Kettfäden und ihre Verbindung mit den zur Fachbildung nötigen Aufzügen, bot der symmetrische Umschlag des Musterbildes eine ganz wesentliche Erleichterung und Zeitersparnis. Er verlieh außerdem den gewebten Bildern vollkommenes Gleichgewicht. Und das war wohl entscheidend. Solange man figürliche Motive in Reihen hintereinander darstellte, ergab sich leicht eine einseitige Richtung des Musters, wie sie am Maenadenstoff von Sens (s. Abb. 52) am auffälligsten zutage tritt. Kein anderes Mittel konnte so gut wie die gegenständige Verdopplung diese beim Gebrauch der Stoffe oft unerwünschte Wirkung aufheben.

Die Flächenteilung der Seidenstoffe durch aneinander gereihte *Kreise* hängt so eng und offenkundig mit dem spätantiken Mosaikstil zusammen, daß eine orientalische Entstehung, etwa aus dem altassyrischen Flechtband, gar nicht in Frage kommen kann. An der Pflege der musivischen Kunst ist der eigentliche Orient, also Persien, überhaupt nicht beteiligt; ihre Entwicklung hat sich ausschließlich auf römisch-griechischem Gebiet vollzogen, wobei dem syrisch-alexandrinischen Kunstkreis die Führung und Stilbildung zufiel. Es ist an

<sup>1)</sup> Smirnow, *Argenterie orientale*.

vielen Pavimenten der römischen Kaiserzeit zu verfolgen, wie aus den Flechtbandeinfassungen der Mosaikbilder eine Flächenteilung aus verschlungenen Kreisen sich herausbildet. Das bekannteste Beispiel einer solchen Flächenmusterung ohne Ende geben die Gewölbe mosaiken des Mausoleums S. Costanza in Rom aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts. Zwei Felder<sup>1)</sup> bestehen aus dicht aneinander gereihten Kreisen, mit Brustbildern, Sternen und Figuren als Füllung; bei zwei anderen<sup>2)</sup> sind die Kreisbänder an den vier Achsen so mit einander verschlungen, daß kleine Zwischenkreise entstehen, also bereits ein dem Verkündigungsstoff ähnliches System. Aus den Pavimenten sind die verschlungenen Kreisfelder in die Wirkerei hellenistischen Stils übergegangen. Diese Technik war nicht auf die Muster ohne Ende angewiesen und verwendete die verknüpften Kreise daher noch tektonisch, wie es an Abb. 16 zu sehen ist<sup>3)</sup>. Von solchen Wirkereien zum Verkündigungsstoff ist nur ein kleiner Schritt. Diesem antiken, von persischen Einwirkungen noch völlig unberührten Denkmälerbestand hat der Orient lediglich die beträchtlich jüngeren sassanidischen Seidenstoffe mit Kreisteilung gegenüber zu stellen. Und diese Gewebe bezeugen selbst, daß die persische Weberei die Kreismusterung aus dem Westen, vermutlich von den alexandrinischen Stoffen entlehnt hat. Da sie, die Kreisteilung, anerkanntermaßen und nach Ausweis der Mosaiken aus dem Flechtband entstand, so müssen in der Weberei die an den Achsen noch verflochtenen oder verschlungenen Musterformen die ältesten sein. Das trifft in Alexandria zu; verschlungene Kreisbänder haben nur die ältesten Stücke, der Verkündigungsstoff und die zwei Einzelreitermuster derselben Werkstatt. Bei allen jüngeren Arbeiten aus der 2. Hälfte oder der Wende des 6. Jahrhunderts sind die Kreise durch eine über die Berührungsstelle gelegte Scheibe verbunden oder von einander gelöst. Den Sassanidenstoffen dagegen ist die frühe Form der Kreisverschlingung überhaupt unbekannt; das Hippokampenmuster des Chosroesdenkmals (s. T. 19, Abb. 91) aus der Zeit um 600 und der gleichzeitige Hahnenstoff im Vatikan (s. T. 21, Abb. 98) zeigen lose Kreise, andere Stücke (Reiterstoff in Berlin s. T. 27, Abb. 107; Hippokampenstoff s. T. 20, Abb. 96; Entenstoff im Vatikan s. T. 22a, Abb. 99) haben mit den späalexandrinischen Stoffen die Verbindung durch aufgelegte Scheiben gemein. Danach kann auch für das zweite Merkmal des frühmittelalterlichen Seidenstils die Priorität des Orients nicht aufrecht erhalten werden.

Noch ist die Herkunft der dem hellenistischen und dem persischen Formenschatz gemeinsamen *Reitermuster* zu untersuchen, für die Strzygowski der allgemeinen Ansicht folgend sassanidischen Ursprung voraussetzt.

Für die altorientalische Kunst ist seit chaldäischer Zeit die Darstellung königlicher Jagdtaten, insbesondere der Löwenkampf, als ein mythisch-religiöser Vorgang von viel größerer Bedeutung gewesen, als für die an Gedanken und Ausdrucksformen unvergleichlich reichere Kunst der Hellenen. Von den in den assyrischen Steinreliefs des 7. Jahrh. vor Chr. zu hoher Vollendung gebrachten Typen der Tierkämpfer zu Fuß, zu Wagen und zu Roß hat das achämenidische Persien vornehmlich die Reiterbilder fortgesetzt und der neupersischen Sassanidenkunst vererbt. In den achämenidischen Gemmen<sup>4)</sup> sind im wesentlichen schon alle Varianten vorhanden, die uns auf den Silberschalen sassanidischen Stils<sup>5)</sup> wieder begegnen. Die älteste babylonisch-assyrische und achämenidische Form des stehenden Kämpfers<sup>6)</sup> taucht nur vereinzelt noch auf.<sup>7)</sup> In der Regel ist der Herrscher reitend darge-

1) Venturi I fig. 97, 98.

2) Venturi I fig. 99, 100.

3) Noch besser bei Dreger T. 22.

4) Furtwängler, Antike Gemmen T. XI fig. 1, 2, 3; T. XII fig. 10, 12.

5) Smirnow Nr. 53, 54, 56, 57, 59, 60, 61, 63, 287, 308, 309.

6) Vgl. Sarre-Herzfeld, Iranische Felsreliefs S. 137.

7) Smirnow Nr. 82 u. 308, Schale mit Schapur II.



Abb. 78. Persische Silberschale, frühes Mittelalter. Nach Smirnow.

stellt, mit Lanze, Schwert oder Pfeilen die Löwen, Eber und Tiger bekämpfend. Der in den ägyptischen Seidenstoffen vorherrschende Typus eines Jägers, der rückwärts gewendet vom Roß herab seinen Pfeil entsendet, ist in den persischen Denkmälern<sup>1)</sup> auffallend selten, obwohl er der antiken Vorstellung von den Parthern am meisten entspricht. Aus der langen Reihe der von Smirnow veröffentlichten Silbergefäße bringt diesen Typus nur eine Schale (Abb. 78), die trotz der Pehlewi-Inschrift zu den spätesten Stücken der ganzen Gattung zählt. Die Sassanidenkunst kannte wie ihre Vorgängerin nur eine Aufgabe: Die Verherrlichung der Macht und Hoheit des Königs der Könige. Diesem Gedanken dienen die Jagdbilder, denen zugleich ein religiöser Sinn innewohnt, da der mit den Sas-

saniden wieder auflebende zoroastrische Kultus das Töten reißender Tiere als eine verdienstvolle Handlung ansah.

Die griechische Kunst, der die Löwenjagd ein sagenhafter Vorgang war, hat die Darstellung des *Reiters* im Löwenkampf, um die es sich bei unseren Seidenstoffen handelt, erst zur Zeit Alexanders des Großen von Persien übernommen, als hellenische und orientalische Sitten im Weltreich des Eroberers sich mengten. Das von Krateros nach Delphi gestiftete Reiterdenkmal Alexanders auf der Löwenjagd ist verloren; doch lehrt das Jagdrelief des sidonischen Alexandersarkophags, auf dem Griechen und Perser vereint dem Löwen zu Leibe gehen, zur Genüge, daß das Motiv trotz seines rein griechischen Stils dem persischen Vorstellungskreis entlehnt war. Soweit hat es mit dem persischen Ursprung der reitenden Löwenjäger seine Richtigkeit. Bloß ist damit für die Herkunft der Seidenmuster noch gar nichts bewiesen. Denn das Motiv blieb weiterhin der hellenistisch-römischen Kunst erhalten. Ohne daß eine erneute Anregung von Persien nachzuweisen wäre, wächst seine Beliebtheit außerordentlich während der Kaiserzeit, wahrscheinlich gefördert durch die Leidenschaft für die Tierkämpfe der Arena. Geschnittene Steine und Sarkophagskulpturen bringen Beispiele in Mengen und die Kaisermünzen sicherten ihm die weiteste Verbreitung. Von Nero und Trajan bis zu Konstantin und Jovian († 364) sind Münzen erhalten, die den Kaiser als Löwenjäger darstellen, mit flatterndem Mantel auf steigendem Roß, Wurfspeer oder Lanze auf den Löwen unter dem Pferd herabstoßend. Jahrhunderte hindurch wird der Löwenjäger, auch als mythologische Figur<sup>2)</sup> wie eine feststehende Formel wiederholt; jede Erinnerung an den persischen Ursprung ist längst erloschen.

Aus dem *Reitermotiv an sich*, da es der römisch-griechischen Kunst spätantiker Zeit ebenso geläufig geworden wie der persischen, läßt sich somit für die nähere Bestimmung der Seidenstoffe nichts entnehmen. Erst die Art, wie es dargestellt wird, der *Stil* wird ent-

<sup>1)</sup> Eine achämenidische Gemme mit diesem Typus bei Furtwängler T. XII fig. 12.

<sup>2)</sup> Auf einem spätgriechischen Mosaikpaviment aus Halikarnaß im Britischen Museum sind Meleager und Atalante in der Haltung der alexandrinischen Reiterstoffe dargestellt.

scheidend. Hierin kommt in der Tat der Unterschied zwischen hellenistischem und orientalischem Kunstvermögen mit aller wünschenswerten Deutlichkeit zum Ausdruck.

Als Beispiel der griechischen Auffassung mögen die in den alexandrinischen Stoffen überwiegenden Bogenschützen dienen, obwohl dieser Typus den persischen Darstellungen näher steht, als die der Antike viel geläufigeren Lanzenreiter. Die Amazonenbilder von Säkkingen (s. T. 8, Abb. 70) und Achmim (s. T. 10 b) sind nur der dürftige Abklatsch eines alten, ursprünglich plastisch gedachten Motivs, das hier schon zum Ornament geworden ist. Aber weder die gesunkene Zeichenkunst der absterbenden Antike, noch die mechanische Wiederholung als Flächenmuster haben die künstlerischen Vorzüge ganz verwischen können. Jede Bewegung von Mensch und Tier ist wohl motiviert und darauf berechnet, den Vorgang zu beleben und zu verdeutlichen.



Abb. 79. Konstantinsgemme des 4. Jahrh. in Paris.

Das Roß jagt nicht, wie es auf persischen Gemmen und Silberschalen nach assyrischer Tradition oft zu sehen ist, in fliegendem Galopp dahin, sondern es stockt im Lauf, um dem Reiter Zeit zu gewähren, seinen Pfeil zu entsenden oder den Lanzenstoß wohlgezielt anzubringen. Die steigende Stellung des Pferdes, das über dem Löwen auf gleichgestellten oder breit auseinandergesetzten Hinterbeinen sich hoch aufbäumt, die Vorderfüße in verschiedenem Winkel emporgeworfen, ist für die griechische Kunst durchaus typisch. Ebenso die Beinhaltung des Reiters, der in der Richtung seiner Aktion eine Wendung im Sattel vollführt: Immer ist das Bein auf der Schauseite im Knie stark eingebogen und an den Bauch des Pferdes heraufgenommen, während das andere — auf den Seidenstoffen nicht sichtbare — Bein gradus nach vorn gestreckt wird. Dadurch wird sowohl die zur Aktion dienliche Wendung des Reiters wie das Anhalten und Hereinnehmen des Pferdes vollkommen zum Ausdruck gebracht.<sup>1)</sup> Niemals fehlt der hinter den Schultern hochfliegende Mantel, der die Bewegtheit des Vorgangs verstärkt und den Umriß der Gruppe bereichert.

Dieser griechische, in langer künstlerischer Zuchtwahl festgestellte Typus eines kämpfenden Reiters in flatternder Chlamys, mit der stark divergierenden Beinhaltung, auf steigendem Roß, reicht mit der Grabstele des Dexileos<sup>2)</sup> in die klassische Zeit attischer Plastik zurück. Dann führt ihn vom Alexandersarkophag aus Sidon eine lange Kette von griechischen und römischen Denkmälern, Marmorwerken, Kaisermünzen und Gemmen bis zur Spätantike herab (Abb. 79; Konstantin II, Onyxgemme in Paris, nach Babelon). Als charakteristische Beispiele aus der großen Skulptur sind die schönen Rundreliefs am Konstantinsbogen in Rom anzuführen, die den Kaiser Trajan auf der Eber- und Bärenjagd darstellen,<sup>3)</sup> ferner aus dem 4. Jahrh. nach Chr. der Eberjäger auf dem oströmischen Marmorsarkophag aus Selefkieh im Museum zu Konstantinopel.<sup>4)</sup> Auch in die römische Provinzkunst des Nordens ist derselbe Typus vorgedrungen: Im 3. Jahrh. nach Chr. und weiter wurde in den gallischen und germanischen Stanzlagern der römischen Legionen der bis

<sup>1)</sup> Als Beispiele aus der Rundplastik vergleiche man die Alexanderstatuette im Museum von Neapel, Collignon, *Hist. de la sculpt. grecque* II fig. 228; Woermann, *Kunstgeschichte* I S. 365; oder die Amazonenstatuette aus Herculaneum, Woermann I S. 311.

<sup>2)</sup> Nach 394 v. Chr., abgeb. Collignon II fig. 89.

<sup>3)</sup> Phot. Anderson, 2528 u. 2530.

<sup>4)</sup> Abgeb. Strzygowski, *Orient oder Rom* S. 48.

dahin sitzend dargestellte Jupiter Maximus als Gigantenreiter auf springendem Roß mit allen vorgenannten Bewegungsmerkmalen gebildet.<sup>1)</sup>

Von diesem in die alexandrinischen und achmimischen Seidenstoffe übergegangenen antiken Typus weichen die Reiterbilder persischen Stils sehr erheblich ab, ganz abgesehen davon, daß die Amazonen dem persischen Vorstellungskreis vollkommen unbekannt sind. Die Kunst der Sassaniden hat zwar — wie einst die achämenidische von Jonien her — mancherlei Anregungen der römischen Plastik willig aufgenommen, namentlich für das Bauornament und für die großen Werke der Felsensculpturen. Maßgebend ist aber doch immer die nationale altorientalische Überlieferung geblieben. Dieser entspricht die in den Jagdbildern der Silberschüsseln vorherrschende Darstellung der Pferde in gestrecktem Lauf, dem fliegenden Galopp mit fast wagrecht vom Körper abstehenden Beinen (vgl. Abb. 47, 78)<sup>2)</sup>. Auf anderen sassanidischen Schüsseln (vgl. Abb. 108)<sup>3)</sup> ist das Roß des jagenden Königs stillstehend wiedergegeben, gleich dem Chosroesdenkmal in Takibostan. Der griechische Sitz des Reiters, das heißt die stark divergierende Beinhaltung, ist ganz unpersisch. Der iranische Reiter läßt beide Beine parallel und ziemlich grade vom Sattel herabhängen; auch wenn der Oberkörper des Schützen zurückgewendet ist (vgl. Abb. 47), hat das auf die Beinhaltung keinen Einfluß. Nur auf zwei Silberschalen<sup>4)</sup> wurde eine dem griechischen Typus entsprechende bewegtere Haltung des Reiters versucht; in beiden Fällen zeigt aber die ungeschickte Übertreibung der Bewegung, daß eine mißverständliche Nachbildung eines hellenistischen Vorbildes vorliegt. Dazu kommt die Verschiedenheit der Tracht; die persischen Reiter erscheinen niemals barhaupt, niemals mit nackten Schenkeln, und sie tragen auch nicht die Chlamys oder das Sagum.

Von allen persischen Kennzeichen der sassanidischen Reiterbilder, den helmartigen Kopfbedeckungen, flatternden Schärpen und langen Beinkleidern, der steifen Beinhaltung, dem fliegenden Lauf der Pferde, der Vielheit des gejagten Wildes, ist nichts, mit alleiniger Ausnahme vielleicht der parthischen Rückwendung der Bogenschützen, in die Seidenstoffe von Alexandria und Achmim übergegangen. Auch die baumähnliche Mittelachse zwischen den Reitern persischer Stoffe (vgl. T. 26—28) ist in der ganzen Gruppe griechisch-ägyptischer Reitermuster niemals verwendet. Es stehen sich also in den Seidenstoffen des 6. Jahrh. wie in den plastischen Denkmälern griechisch-römische und persische Reitertypen scharf getrennt einander gegenüber. Trotz des Hin- und Herströmens künstlerischer Anregungen haben die persischen Seidenweber ihren Reitermustern das nationale Gepräge gewahrt; und ebenso sind die Reiterstoffe von Alexandria rein antiken Stils und unabhängig von Persien dem griechisch-römischen Formenschatz entlehnt, wie die Opferszenen, Wagenlenker, Löwenkämpfer und sonstigen Muster gleicher Herkunft auch.

Bei dieser Sachlage fehlt es der Annahme, daß alle Reitermuster persischen Ursprungs seien, an jeglicher Stütze; sie ist um so unhaltbarer, als die persischen Seidenstoffe keineswegs älter sind als die alexandrinischen, sondern bestenfalls gleichzeitig. Das Schlußergebnis unserer Untersuchung ist vielmehr folgendes: Die Grundlagen des mittelalterlichen Seidenstils sind nicht im sassanidischen Persien geschaffen worden und von buddhistisch-chinesischen Einflüssen sind keinerlei Spuren nachzuweisen. Was die Musterzeichnung des Mittelalters aus der spätantiken, das heißt vorislamischen Kunstweberei entlehnt und

<sup>1)</sup> Mehrere Beispiele im Provinzialmuseum Trier.

<sup>2)</sup> Weitere Beispiele die Silberschüsseln Smirnow T. 30, 31 und besonders das Hauptstück der sassanidischen Glyptik, die große Sardonixkamee mit der Gefangennahme Kaiser Valerians durch Schapur I im Jahr 260, abgeb. Babelon, Catalogue des camées de la Bibl. Nat. T. 42 Nr. 360; Sarre-Herzfeld, Iranische Felsreliefs S. 75.

<sup>3)</sup> Smirnow T. 26, 34.

<sup>4)</sup> Smirnow T. 25 und T. 123.



Abb. 80. Koptischer Reiterstoff nach alexandrinischen Vorbild. Kgm. Düsseldorf.

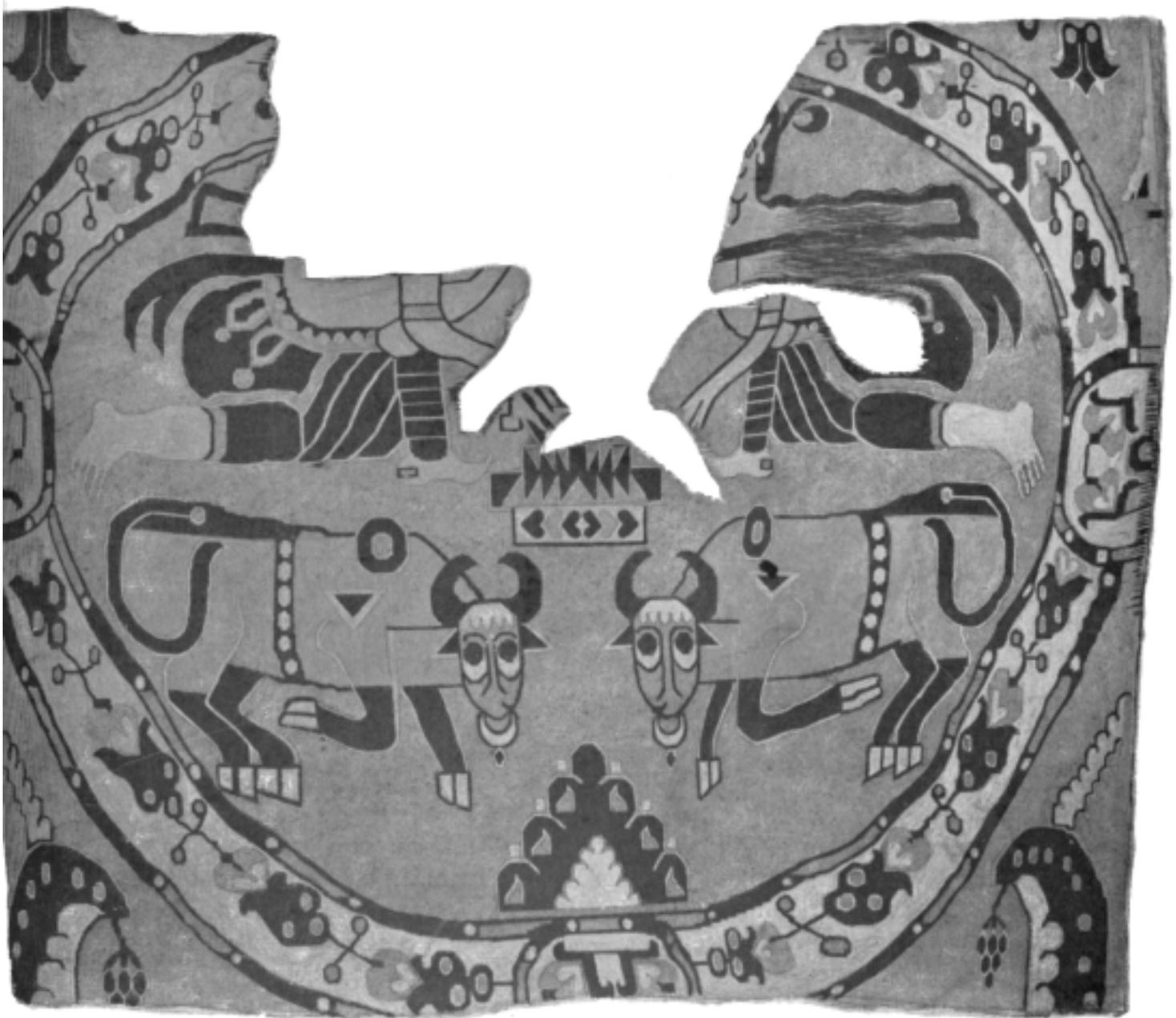


Abb. 81. Koptenseide mit Opferbild, 7. Jahrh. Kgm. Berlin.

weitergeführt hat, ist erstens die Flächenteilung durch gereichte Kreisfelder, zweitens die symmetrisch gegenständige Verdopplung von Tierbildern. Die Kreismusterung ist nach Ausweis der Denkmäler zuerst in Alexandria aus der spätantiken, gänzlich unorientalischen Ornamentik der Mosaikpavimente in die Seidenweberei herübergenommen worden; erst danach erscheint sie vereinfacht in den persischen Stoffen, die sie weiter nach Ostasien übertragen. An den alexandrinischen Geweben ist ferner die allmähliche Entstehung der gegenständigen Doppelbilder während der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. schrittweis zu verfolgen. Hierfür waren künstlerisch-technische Bedürfnisse der mechanischen Weberei maßgebend. Daher ist es nicht notwendig anzunehmen, daß Persien dieses Mustersystem vom Westen entlehnt habe; es mögen vielmehr dieselben Ursachen hier wie dort zum gleichen Ziel geführt haben. *Der Ursprung des mittelalterlichen Seidenstils liegt also in der spätantiken Kunst von Alexandria.* Mit der durchgreifenden Orientalisierung, die in den byzantinischen Seidenstoffen vom 9. Jahrh. ab zum Ausdruck kommt, hat das sassanidische Persien nichts mehr zu schaffen gehabt. Sie erscheint erst im Gefolge der großen politischen Umwälzung, welche um die Mitte des 7. Jahrhunderts die Hauptgebiete des oströmischen Seidengewerbes, Ägypten und Syrien, dem byzantinischen Reich entriß und dauernd dem Kulturbereich des islamischen Orients einverlebte.

## F. Koptische Nachahmungen der Alexandriner Stoffe.

Als Anhang an die Reiterstoffe von Alexandria ist eine Stoffgruppe vorzuführen, die den fundamentalen Unterschied zwischen griechischem und koptischem Stilgefühl und Kunstvermögen aufs klarste veranschaulicht. Von diesen Stoffen sind bloß viereckige Abschnitte mit je einem Kreisfeld als Besätze leinener Tuniken aus ägyptischen Gräbern zum Vorschein gekommen; die Orte sind wie bei den meisten unterägyptischen Funden nicht festgestellt worden. Solche Stoffe besitzen die Kunstgewerbemuseen in Berlin, Düsseldorf (Abb. 80), Wien<sup>1)</sup>, South Kensington, alle in stark verbrauchtem Zustand; nur in der ägyptischen Abteilung des Britischen Museums ist ein ganz intaktes Stück vorhanden.

Auf den ersten Blick ist zu sehen, daß es sich um unbeholfene Nachahmungen der Reitermuster von Alexandria handelt. Die Körperbindung und die in der Regel noch sehr frischen und lebhaften Farben sind im wesentlichen dieselben; insbesondere ist die Blütenreihe der Kreisbänder, in deren Elementen man ohne weiteres die Herzblüten und Knospenpaare wiedererkennt, durchweg auf weißem Grund wie in Alexandria ausgeführt und von den typischen Astragalschnüren eingefast. Die Kreise enthalten zwei gegenständige Reiter, barhaupt mit unmäßig weit aufgerissenen Augen, in einer von antiker Tracht schon weit entfernten bunten Gewandung. Sie stoßen ihre Lanze nach einer löwenartigen Bestie, der von unten ein Jagdhund entgegenspringt. Von den verschiedenen Reiterfiguren der alexandrinischen Stoffe ist also der Typus (vgl. T. 9 b) als Vorbild gewählt, der den koptischen Reiterheiligen am nächsten steht. Mit den Reitern war der Musterschatz dieser Gattung nicht erschöpft. Die Berliner Stoffsammlung besitzt auf einer Leinentunika zwei unvollständige Seidenbesätze mit einem Stieropfer (Abb. 81), das auf eine dem Dioskurenstoff (vgl. T. 12, Abb. 77) verwandte Darstellung zurückgeht. Obwohl alle diese Stoffe in Einzelheiten etwas abwechseln, bleiben Stil und Arbeit doch so gleichartig, daß sie insgesamt *einem* Betriebsort zugeschrieben werden müssen. Ein auffälliges Merkmal sind die weißen Umrißlinien, die überall angebracht sind, wo blaue, rote, grüne Flächen aneinanderstoßen. Daß die Stoffe Koptenwerk sind, kann keinem Zweifel unterliegen, denn sie stehen zu den alexandrinischen Geweben in genau demselben Verhältnis, wie die koptischen Buntwirkereien zu denjenigen des hellenistischen Stils. Nirgends sonst als in den Koptenwirkereien findet sich dieselbe barbarische Formenverzerrung, dieselbe Willkür in der Farbenverteilung. Wenn man die Gewebe mit den nicht seltenen gewirkten Nachbildungen der alexandrinischen Reiterfiguren vergleicht<sup>2)</sup> so springt die stilistische Verwandtschaft sofort ins Auge. Für die Zeitbestimmung sind die dem 6. und 7. Jahrh. angehörigsten Vorbilder maßgebend, denn hier gilt die Regel, daß Original und Nachbildung im wesentlichen gleichzeitig sind. Der große künstlerische Abstand zwischen Original und Nachbildung widerspricht dem nicht; er wird durch die kulturelle Verschiedenheit der griechisch gebildeten und der koptischen Volksschichten ausreichend erklärt.

## G. Spätantike Seidenstoffe aus Byzanz und Syrien.

Dem glänzenden Ruf des Seidengewerbes der oströmischen Reichshauptstadt entspricht der Denkmälerbestand der Frühzeit nur wenig. Aus der Zeit vor Justinian sind keine erweislich byzantinischen Stoffe erhalten und was uns das 6. Jahrhundert überliefert hat, reicht nicht entfernt an die Menge der ägyptischen Erzeugnisse heran. Es fehlen hier wie auch für Syrien vor allem die Gräberfunde, die so unendlich viel zur Kenntnis der Webekunst des

<sup>1)</sup> Dreger T. 43.

<sup>2)</sup> z. B. Forrer, Die Gräber und Textilfunde aus Achmim-Panopolis T. 13 fig. 6, und Gerspach fig. 75 und 76; Revue de l'art ancien et moderne 1906, Band 19, S. 427 u. 428.

Nillands beigetragen haben. Mit ungünstigeren Erhaltungsumständen allein ist jedoch das so auffallend bescheidenere Auftreten des byzantinischen Seidengewerbes nicht zu erklären. Innere Gründe lassen vielmehr vermuten, daß Konstantinopel in spätantiker Zeit tatsächlich auf diesem Gebiet der ägyptischen Hauptstadt Alexandria noch nicht ebenbürtig war. Denn die Stadt Konstantins erlangte die unbestrittene Führerschaft im oströmischen Reich, die überlegene Stellung als Mittelpunkt griechischer Kultur erst nach der Mitte des 7. Jahrhunderts, als die günstiger gelegenen Großstädte Alexandria und Antiochia, die alten Emporien hellenistischen Kunst- und Geisteslebens, unwiederbringlich an die neuen Herren des Orients verloren gingen. Mit ihrer Islamisierung war Byzanz als Handels- und Gewerbestadt der mächtigsten Rivalen entledigt.

Die spärlichen Urkunden zur frühbyzantinischen Seidengeschichte stehen damit nicht im Widerspruch. Wir wissen aus den Verfügungen der Kaiser Valens und Valentinian vom Jahr 369, des Arcadius von 406 und Theodosius II von 424, daß mindestens seit der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. Seidenwerkstätten für den Hofbedarf in den kaiserlichen Gynaeeen bestanden und daß ihnen der Wettbewerb der privaten Betriebe bereits lästig fiel. Durch diese Edikte<sup>1)</sup> wurden hauptsächlich Goldborten und Purpurstoffe den Gynaeeen vorbehalten. Die Wirkung solcher Verbote mag nicht sehr durchgreifend und dauernd gewesen sein; sicherlich aber haben sie das Privatgewerbe in Konstantinopel selbst härter getroffen, als in den überseeischen Provinzen.

Die erste Andeutung über die Muster byzantinischer Gewebe geben uns die Elfenbeindiptychen und Mosaikbilder des 5. und 6. Jahrhunderts. Von dem Diptychon des Konsuls Flavius Felix aus dem Jahr 428 beginnend bis in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts ist sehr häufig die Toga der west- und oströmischen Konsuln nebst ihrer breiten Schulterbinde, der trabea, mit einer eingeritzten Musterung versehen, die gleichmäßig und lückenlos die ganze Fläche überzieht und somit offenbar ein Webemuster darstellen soll (Abb. 82). Sie besteht aus aneinander gereihten Vierecken und Kreisen, die durchweg sternförmige Rosetten einschließen und sie bleibt während der etwa hundert Jahre, welche die Konsulardiptychen umfassen, ziemlich unverändert.<sup>2)</sup> Zuweilen wechseln Kreise und Rauten miteinander ab;

<sup>1)</sup> Pariset I S. 161 Anm. 2, 3; S. 162 Anm. 1.

<sup>2)</sup> Beispiele Venturi I fig. 334, Felixdiptychon von 428; fig. 336, Boethiusdiptychon von 487; fig. 338,



Abb. 82. Orestesdiptychon von 530. S. Kens. Museum.

das ist am deutlichsten auf jenem wundervollen Goldglas des Juliakreuzes im christlichen Museum von Brescia dargestellt, dessen drei Brustbilder als Galla Placidia, Valentinian III und Honoria angesehen werden.<sup>1)</sup> Von diesen frühen Rosettenstoffen scheint nichts erhalten zu sein; wahrscheinlich waren sie die Vorläufer jener einfarbigen Atlasgewebe mit rein linearen Mustern, die uns unter den byzantinischen Erzeugnissen vom 10. Jahrhundert ab häufiger begegnen werden (vgl. T. 58 u. 59).

Auf dem bekanntesten Denkmal oströmischer Hoftrachten, den zwei Mosaikbildern in S. Vitale<sup>2)</sup> erscheint Kaiser Justinian in einfarbigem Purpurmantel, den vorn ein großer, schrägvierereckiger Einsatz, das Tablion, aus gelber Seide ziert. Blaue Enten in roten Kreisen bilden sein Muster. Enten in Reihen, von Blattbildungen umstellt, aber ohne Kreise, zeigen die Tuniken von zwei Frauen im Gefolge der Kaiserin Theodora. Andere Stoffe auf diesem Bild sind mit vierblättrigen Rosetten und Quadraten in Rautenordnung versehen. Von solchen Stoffen sind im Dom zu Aachen und in Sens verschiedene kleine Bruchstücke erhalten (Abb. 83, 84, 85, 86). Trotz der sehr vereinfachten Darstellungsweise, welche die Mosaiktechnik mit sich bringt, kann man doch erkennen, daß die Enten,<sup>3)</sup> weit entfernt von der starren Stilisierung und den großen Abmessungen der persischen Gewebe, in der natürlich bewegten Gestalt ausgeführt waren, an der die griechischen Musterzeichner von dem Entenstoff aus der Krim (vgl. Abb. 5) bis zu den ägyptischen Seidengeweben des 5. und 6. Jahrhunderts (vgl. Abb. 55) festgehalten haben. In ihrer Gesamtheit machen die gemusterten Seidengewänder auf den beiden Kaisermosaiken von S. Vitale den Eindruck, daß die byzantinischen Seidenweber zur Zeit Justinians mit ihren Streumustern aus Rosetten, Blättern und Vögeln kleinen Maßstabs im wesentlichen derselben Richtung gefolgt sind, wie ihre griechischen Genossen in Ägypten.

Eine deutliche Anlehnung an alexandrinische Vorbilder verrät das älteste und bedeutendste Figurengewebe byzantinischer Arbeit, der purpurfarbene *Quadrigastoff* aus Aachen (T. 13 = Abb. 87).<sup>4)</sup> Das Muster ist symmetrisch gezeichnet. Die reine Frontalansicht eines Viergespanns erscheint zuerst in der attischen Kunst auf schwarzfigurigen Vasen des 6. Jahrh. vor Chr.<sup>5)</sup> Sie wird in klassischer Zeit durch die schräge Seitenansicht verdrängt, von der spätantiken Neigung zur Symmetrie aber wieder hervorgeholt. Die sog. Liciniuskamee in Paris,<sup>6)</sup> Goldmünzen der Kaiser Valens, Theodosius des Großen und Mauritius Tiberius (582—602) zeigen die Herrscher als Triumphatoren auf der Quadriga, vor der die zwei mittleren und die zwei äußeren Pferde wie auf dem Seidenstoff symmetrisch gezeichnet sind. Als Textilmuster ist das Motiv zuerst, wie erwähnt, auf der Schulterbinde des Konsuls Basilius<sup>7)</sup> nachzuweisen. Obwohl der Wagenlenker des Aachener Stoffes einen Panzer trägt, ist doch an einen Rennfahrer des Hippodroms zu denken. Er hält kein Herrscherattribut in Händen, nur die Zügel, die nach Zirkusbrauch hinter seinem Rücken herumgehen. Die

Clementinusdiptychon von 513; fig. 342, 343, 349.

<sup>1)</sup> Venturi I fig. 333.

<sup>2)</sup> Farbig abgebildet bei Ricci, Ravenna; Weiß, Kostümkunde 1883, II T. 2 u. 3; Ullsteins Weltgeschichte II S. 128.

<sup>3)</sup> Große Aufnahmen der Entenmuster von S. Vitale bei Errard, L'art byzantin III T. XII fig. 2 u. 7.

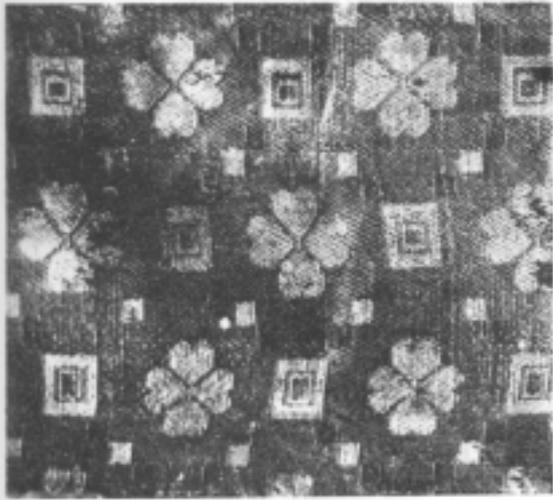
<sup>4)</sup> Es existieren davon zwei ungefähr gleich große Stücke, die ursprünglich im Aachener Münster vereinigt waren. Nur eins davon ist in Aachen geblieben, danach unsere Tafel 13; das andere Stück, abgeb. Migeon, Gazette des Beaux Arts 1908 II S. 483, wurde nach Paris in den Louvre gebracht und zuerst von Cahier und Martin in den Mélanges d'archéol. IV veröffentlicht. Daher stammt die von Venturi, Strzygowski und anderen wiederholte Angabe, daß der Quadrigastoff sich noch im Louvre befindet. Das Pariser Stück ist aber schon vor Jahrzehnten an das Clunymuseum abgegeben worden.

<sup>5)</sup> Masner, die Sammlung antiker Vasen im österr. Museum fig. 14 u. T. IV.

<sup>6)</sup> Venturi I fig. 461; Furtwängler, Antike Gemmen III fig. 201.

<sup>7)</sup> Diptychon um 480, im Bargello, Venturi I fig. 349.

# ÖSTROM 6. JAHRH.



83.



84.

Phot. J. Doucet.



86.



85.

Phot. J. Doucet.



87.

Abb. 83. Rosettenmuster im Aachener Münster. — Abb. 84 u. 85. Seidenstoffe in Sens. —  
Abb. 86. Seidenstoff in Aachen. — Abb. 87. Quadrigastoff in Aachen, Byzanz Mitte 6. Jahrh.

Peitsche, welche die in Tunika und Chlamys gekleideten Knaben oder Genien nebst dem Kranz darbringen, ziemt wohl dem Sieger der Arena, aber nicht einem kaiserlichen Triumphator.

Ein wichtiges Argument zur Zeit- und Ortsbestimmung bilden die zwei gleich den Peitschenträgern vortrefflich gezeichneten Knaben vor der Quadriga, mit Säcken über den Schultern, aus denen sie Münzen auf ein Postament ausschütten. Diese Gruppe ist ein typisches Symbol der Freigebigkeit auf oströmischen Konsulardiptychen der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts (vgl. Abb. 39 u. 82).<sup>1)</sup> Es ist ein rein byzantinisches Motiv, das der Musterzeichner nur den Diptychen entlehnt haben kann. Mit der Aufhebung des Konsulats durch Kaiser Justinian im Jahr 541 schließt die Reihe der Konsulardiptychen ab. Daraus ergibt sich die Datierung des Stoffes um die Mitte des 6. Jahrhunderts; viel älter kann er nicht sein, weil das Ornament der Kreisbänder den alexandrinischen Seidengeweben von der Art des Verkündigungsstoffes nachgebildet ist. Die Herzblüten nebst ihren Knospenpaaren sind deutlich wiederholt und die Zeichnung in den kleinen Verbindungskreisen entspricht ziemlich genau dem Amazonenstoff aus Säkkingen (s. T. 8, Abb. 70). Da die Herzblütenborte gemäß ihrer Abstammung vom Lotusornament ägyptische Erfindung ist, liegt die Nachbildung auf Seiten des byzantinischen Webers. Dafür spricht ja auch die Vereinfachung und Vergrößerung, sowie das Weglassen der Einfassungsornamente, auf welche die ägyptischen Weber nie verzichtet hatten.

Mit den gegenständigen Steinböcken in den Zwickeln meldet sich der persische Einschlag an, dem Byzanz schon sehr früh und viel bereitwilliger als Alexandria Aufnahme gewährt hatte. Man kann diese Tatsache am besten von den oströmischen Goldarbeiten mit Zellenverglasung ablesen, einer Zierkunst, die in Persien mit den achaemenidischen Armbändern des Oxusschatzes<sup>2)</sup> schon im 4. vorchristlichen Jahrhundert auftritt. Konstantinopel war der Erbe und Fortsetzer jener Kolonialkunst der griechischen Siedlungen am Schwarzen Meer, der ein Jahrhunderte währender Verkehr mit Skythen und Parthern orientalische und insbesondere persische Elemente in Mengen zugetragen hatte.<sup>3)</sup> Diese Richtung, die zu Anfang des Mittelalters in der griechisch-persischen Mischkunst der Goldgefäße aus Groß S. Miklos gipfelt, hat in Byzanz fortgewirkt und auch die Seidenweberei für persische Formen sehr empfänglich gemacht.

Von den Alexandriageweben unterscheidet sich der Quadrigastoff durch den großen Maßstab des Musters und durch die Farbenwahl. Unsere Tafel 13 gibt den Stoff in halber Größe; am Original beträgt der Durchmesser des Kreisfeldes mit der Einfassung 66 cm. Zu solchen Kolossalmustern haben sich die Weber Ägyptens nicht verstiegen; das größte Muster der Alexandriagruppe, die Verkündigung, bleibt um mehr als die Hälfte dahinter zurück. An Stelle der Buntheit ist die Zweifarbigkeit getreten; das Muster steht dunkelgelb<sup>4)</sup> auf tiefblauem Grund, der zu den in Byzanz so hochgeschätzten Purpurfarben gehört. Die echte Purpurfärberei, die aus mehreren Arten der Purpurschnecke ihre Farbstoffe gewann, war im Altertum der Stolz von Tyrus und Sidon gewesen, blieb aber keineswegs auf Syrien begrenzt. Seit dem Aufkommen der Seidenweberei wurde sie in Konstantinopel mit be-

<sup>1)</sup> Beispiele das Clementinusdiptychon von 513 in Liverpool, Venturi I fig. 338; das Magnusdiptychon von 518, Molinier Ivoires S. 26; das Orestesdiptychon von 530 im S. Kens. Museum; das Justinusdiptychon von 540 im K. Friedrich Museum.

<sup>2)</sup> Dalton, The treasure of the Oxus T. 16.

<sup>3)</sup> Vgl. die zutreffenden Ausführungen von Hampel, Der Goldfund von N. S. Miklos S. 124.

<sup>4)</sup> Das Gelb ist aus ursprünglichem Rot verblichen. Die Zusammenstellung von Rot und dunklem, zuweilen fast schwarzem Blau war in Byzanz bevorzugt. Die Berliner Stoffsammlung bewahrt aus dem 6. Jahrh. einen unvollständigen Stoff mit springenden Pferden, von Herzblütenborten umzogen, rot auf blauem Grund. Eine ähnlich düstere Farbenwahl zeigt das Bruchstück eines byzantinischen Quadrigastoffes im Dom zu Halberstadt; hier steht das Muster grün auf schwarz.

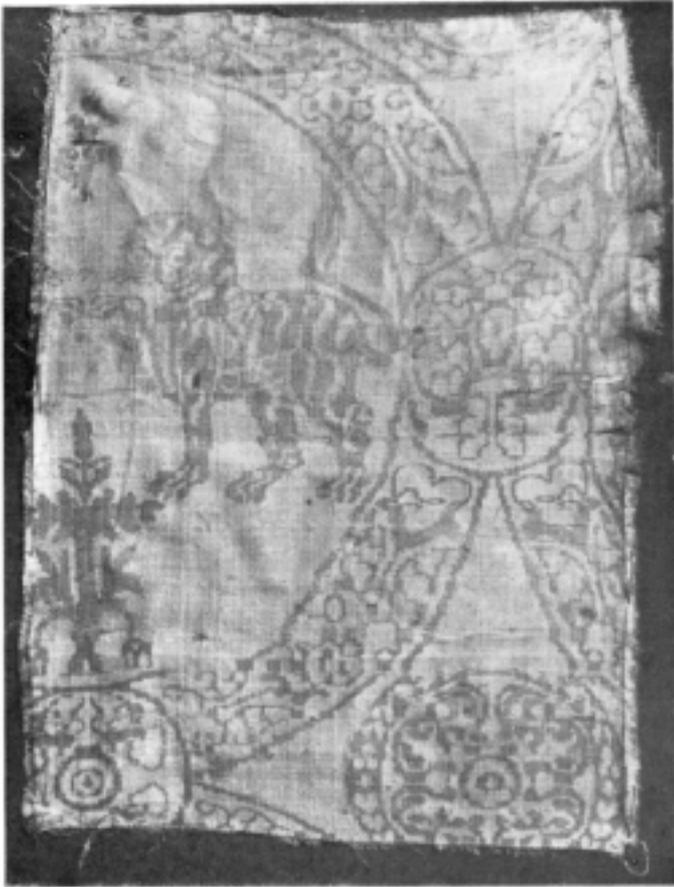


Abb. 88. Tigerstoff in Brüssel. Byzanz 6. Jahrh.

sonderem Eifer in Verbindung mit den staatlichen Gynaeeen betrieben und verschiedene Erlasse suchten die Verwendung von Purpurstoffen, namentlich für die männliche Tracht zu beschränken oder ganz dem Hofgebrauch vorzubehalten. Jahrhundertlang blieb die Purpurseide der eigentliche Ruhmestitel des byzantinischen Textilgewerbes. Aus den Schriftquellen ist trotz unzähliger Erwähnungen von Purpurstoffen keine volle Klarheit zu gewinnen, welcherlei Farben durch die Conchylienfärbung erzielt wurden und was sonst noch alles als Purpur angesehen wurde. Doch scheint es, daß dunkelrot, violett und dunkelblau die wichtigsten Purpurfarben gewesen sind.

Die Reihe der reinen Tiermuster, die bereits im 4. Jahrh. Ammianus Marcellinus und Asterius erwähnten und denen weiterhin das Mittelalter gehörte, eröffnet für Byzanz der *Tigerstoff* aus Münsterbilsen (Tafel 14 b), mit dem alexandrinischen Quadrigastoff (s. T. 11 a) zusammen im Landradaschrein gefunden. Er ist ebenfalls nur zweifarbig, gelb auf rot, und wird durch die Zeichnung der Kreisbänder dem großen byzantinischen Quadrigastoff (s. T. 13,

Abb. 87) zeitlich und örtlich nahegerückt. Das Original (Abb. 88)<sup>1)</sup> zeigt deutlicher als unsere auf freihändiger Aufnahme beruhende Tafel 14 b, daß die Borte die einfache und die entfaltete Herzblüte der älteren Alexandriagruppe mitsamt ihren Knospenpaaren nachahmt, wiederum ohne die einfassenden Astragalschnüre. Die Wiedergabe so vieler und fein gezeichneter Zierformen ist dem Weber augenscheinlich zu schwierig gewesen, wie überhaupt die technische Ausführung des Musters trotz der Beschränkung auf die Hauptformen hinter den alexandrinischen Vorbildern beträchtlich zurückbleibt. Die Umrisse sind hier wie beim großen Quadrigastoff rechtwinklig abgestuft, eine Unvollkommenheit, die zwar bei koptischen (vgl. T. 4 a) und persischen Geweben vorkommt, aber nicht bei den griechischen Arbeiten von Antioche und Alexandria.

Die landläufige Annahme, daß die gegenständlichen Tiermuster orientalischen Ursprungs seien, bestätigt der Tigerstoff nicht. Im Stil der Zeichnung liegt nichts Persisches und die erhobene Vorderpranke der Tiere kann gradezu als Beweis antiker Tradition gelten. Fast immer, wenn die griechisch-römische Kunst gegenständliche Greifen, Leoparden und dergleichen darstellt, wählt sie diese Stellung, auch wenn sie nicht durch eine Vase oder ein sonstiges Mittelstück motiviert ist.<sup>2)</sup>

Auf voller Höhe erscheint der persische Einfluß erst um die Wende des 6. Jahrhunderts in dem stattlichsten aller spätantiken Reiterstoffe (Tafel 15, 16, 17), der 1898 im Schrein des heiligen Kunibert zu Köln entdeckt wurde und seither im dortigen Diözesanmuseum

<sup>1)</sup> Vgl. Katalog Errera S. 11.

<sup>2)</sup> Das Motiv ist häufig auf der Brust antiker Panzerstatuen, Beispiele die Statuen des Alexander und Pyrrhus im Kapitolinischen Museum, des Germanikus im Lateran, Vitellius in Neapel, Caracalla im Louvre u. a. Verwandte Motive auf Aschenurnen, Sarkophagen usw. sind zusammengestellt von Leitschuh, Mitteilungen des German. Mus. II 1887-9 S. 156.

SYRIEN ODER BYZANZ UM 600.



Abb. 89. Jagdmuster nach persischem Vorbild. Seidenstoff im Wolviniusaltar zu Mailand.

aufliegt. In Kreisen von 99 cm Höhe sind auf dunkelblauem Grund unter einer Dattelpalme zwei jagende Reiter dargestellt, mit gespanntem Bogen nach rückwärts gewendet. Ihre Pfeile haben zwiefache Beute durchbohrt: mit einem Löwen zugleich einen im Sprung niedergerissenen Wildesel. Blühende Pflanzen, Adler, Jagdhunde, Hirsche und Hasen füllen den Hintergrund. Am Stamm der Palme sind die Blattnarben zu sehen; die weit ausladenden unteren Äste tragen nebst den Fruchtbündeln Blüten und Blätter verschiedener Gestalt, auf den oberen Zweigen wiegen sich sechs Vögel. Als eine durch den Vorgang nicht erklärte Zutat fällt das Kreuz zwischen den Löwen ins Auge. Die Kreisbänder, stellenweis bis zu 9,5 cm breit, sind nach dem Muster der Claven aus der Verkündigungswerkstatt außen von einem Flechtband, innen von der Astragalschnur eingefasst. Als Füllung dienen von vier Vierblattrosetten ausgehend die einfachen ägyptischen Herzblüten samt ihren Knospen. Zwischen den miteinander nicht verbundenen Kreisen werden runde Rosetten von verschlungenen Bandranken umgeben. Das Muster ist in Gelb und Rot (jetzt zu einer bräunlichen Farbe verschossen) mit blauer Innenzeichnung ausgeführt (s. T. 16); in weiten Abständen ist auch Grün streifenweis eingeschossen (s. T. 17).

Außer dem großen Stück in Cöln gibt es noch zwei nicht ganz vollständige Wiederholungen des Musters, die in den Farben und mancherlei Einzelheiten der Zeichnung von einander abweichen, aber doch alle gleichen Ursprungs sind. Zwei ansehnliche Abschnitte bekleiden innen die Türen des berühmten Goldaltars in S. Ambrogio zu Mailand, den Meister Wolvinus vor 835 für Erzbischof Angilbert II geschaffen hat (Abb. 89).<sup>1)</sup> Hier ist der Grund dunkelgrün, das Rot ist unverblüht, einzelne Blätter, Blüten und die Hasen am Palmstamm sind weiß. Die flatternde Chlamys zeigt noch antike Faltenzeichnung, die am Kunibertstoff nicht herausgekommen ist; die Tunika der Reiter ist auf der Brust und dem Knie mit Vierblattrosen besetzt. Die Zeichnung der Pferde ist etwas schwächer, der Maßstab annähernd derselbe.

Die dritte Variante dient in zwei Stücken als Buchdeckelbekleidung einer Reimser Evangelienhandschrift des 9. Jahrh. im Prager Domschatz.<sup>2)</sup> Die Reiter sind noch besser gezeichnet als in Cöln, die Grundfarbe grün wie in Mailand. Der Stamm der Palme ist in ein mit farbigen Streifen und Scheiben gemustertes Rechteck umgewandelt.

Dieser Prachtstoff ist als ein gesichertes Erzeugnis sassanidischer Webekunst angesehen worden, vornehmlich deshalb, weil Ferd. Justi<sup>3)</sup> die Darstellung des Doppelschusses als ein Jagdabenteuer des sassanidischen Prinzen Bahram Gor erklärt hat, der als Bahram V (418 bis 438) trotz seiner stark entwickelten Jagdleidenschaft zu den verdienstvollsten Herrschern Persiens gerechnet wird. Der arabische Geschichtschreiber Tabari (839–923) erzählt in der Tat, mit der einer Järgeschichte wohl anstehenden Übertreibung, daß Bahram, der als Verbannter am Hof des arabischen Fürsten von Hira weilte, auf der Jagd einen Löwen antraf, „der einen Wildesel mit dem Rachen im Nacken gepackt hatte, um ihn zu zerreißen. Da traf Bahram ihn in den Rücken; der Pfeil drang durch bis zum Bauch, dann durch den Rücken des Esels bis zum Nabel und weiter noch tief in die Erde hinein bis zu zwei Dritteln seiner Länge; noch geraume Zeit zitterte er im Boden hin und her“. Das merkwürdige Ereignis ließ Bahram — oder nach einem späteren Erzähler der Fürst von Hira — als Wandgemälde verewigen. Dem glücklichen Schützen aber ward der Beinamen Gor, der Wildesel, beigelegt.

<sup>1)</sup> Farbige Abbildungen beider Stücke gibt Venturi im IV. Band der Gallerie naz. ital. 1899; danach Venturi, Storia I fig. 322 u. 323.

<sup>2)</sup> Abgeb. Topographie der Kunstdenkmale in Böhmen, Abt. Die Bibliothek des Domkapitels in Prag von A. Podlaha fig. 14 u. 15.

<sup>3)</sup> Zeitschrift für christl. Kunst 1898 XI S. 361.

Die Erzählung macht ganz den Eindruck, daß sie erfunden worden ist, um den für einen großen König immerhin ungewöhnlichen Zunamen Wildesel nachträglich zu erklären, offenbar in Anlehnung an eine bildliche Darstellung von der Art des Kunibertstoffes. Denn diese Darstellung ist altorientalisch, sie ist bereits auf einem chaldäisch-assyrischen Siegelstein im Louvre zu sehen.

Für die kunstgeschichtliche Beurteilung des Gewebes ist es belanglos, ob auf den drei Seidenstoffen Bahram V gemeint war, oder nicht. Aus der Zeit dieses Königs, also aus der ersten Hälfte des 5. Jahrh. stammt die Weberei keinesfalls; die Nachahmung der alexandrinischen Kreisbänder und die später zu erläuternde Verwandtschaft mit der chinesischen Nachbildung eines sassanidischen Reiterstoffes in Tokio (vgl. T. 30, Abb. 110) schließen eine Entstehung vor der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. vollständig aus. Für unsere Zwecke ist nur die Feststellung wichtig, daß das Kunibertmuster seinem Inhalt nach — nicht in den vorliegenden Ausführungen — persischen Ursprungs ist, daß eine persische Königsjagd vorgeführt wird. Zwar fehlen die mythologischen Zutaten — Flügelrosse und Greifen —, die auf den beiden wirklich persischen Jagdstoffen (vgl. T. 26–28, Abb. 105 u. 107) und auf der chinesischen Nachbildung in Tokio (vgl. Abb. 110) vorhanden sind. Sie fehlen aber auch durchweg auf den realistisch aufgefaßten Königsjagden der sassanidischen Silberschalen. An Kennzeichen einer ursprünglich persischen Erfindung ist genug anzuführen: Zunächst außer der Hauptgruppe des Löwen auf seiner Beute die Vielfältigkeit des Wildes, die in Persien (vermutlich zur Veranschaulichung der dort üblichen Wildgehege der Könige) durch Pehlewigenmen, durch Silberschalen<sup>1)</sup> und insbesondere durch die zwei sassanidischen Reiterstoffe belegt wird, den Jagdbildern griechischer Herkunft aber fremd ist. Dann die Palme als Mittelachse zwischen den beiden symmetrischen Hälften des Bildes. Man darf füglich bezweifeln, ob die Bäume auf den persischen Reiterstoffen und späterhin auf muslimischen Tiermustern wirklich immer religiöse Bedeutung als „heiliger Baum, Lebensbaum oder Weltbaum“ haben.<sup>2)</sup> Die Tatsache, daß sie auf den Königsjagden der Silberschalen und auf den Felsenreliefs mit den Treibjagden Chosroes II in Takibostan nicht vorkommen, sondern erst mit der gegenständigen Musterverdopplung in der Seidenweberei auftauchen, führt eher zur Vermutung, daß sie hier eine rein ornamentale Zutat und Raumfüllung des symmetrischen Stils vorstellen. Ob nun dekorativ oder symbolisch, auf jeden Fall entstammen sie der persischen Seidenweberei, während sie den griechischen Reitermustern aus Alexandria und Achmim noch fehlen. Als iranisches Merkmal sind ferner unter Hinweis auf die Steinbock- und Pegasusstoffe von Antinoe (vgl. Abb. 48–50) die farbigen Rundflecke auf den Hüften der Wildesel anzuführen. Entscheidend sind schließlich die um die Zwickelrosette angeordneten Bandranken (s. T. 17), die in den verbindenden Querbändern die allerdeutlichsten Kennzeichen assyrisch-achämenidischer Überlieferung zur Schau tragen. Die echt mesopotamische Linienführung aus verknüpften Bogenstücken ist auf dem chinesischen Reiterstoff in Tokio, der anerkanntermaßen ein sassanidisches Muster nachbildet (vgl. Abb. 110) trotz der Übertragung in die chinesische Formensprache unverändert geblieben. Das ganze Ornament — mit Ausnahme der Mittelrosette — ist durchaus ungriechisch und erbringt den Beweis, daß dem Musterzeichner des Kunibertstoffes ein persisches Original zur Benützung vorgelegen haben muß. Die Farbenwahl des Kunibertstoffes, gelbes Muster mit rot und grün auf dunkelblau, stimmt mit dem sassanidischen Jesdegerdstoff in Berlin (vgl. T. 26) überein; doch ist darauf weniger Gewicht zu legen, da nach Ausweis der Varianten in Mailand und Prag eine und dieselbe Werkstatt gleichzeitig verschiedene Farbenzusammenstellungen wählte.

<sup>1)</sup> Smirnow fig. 59 u. 309.

<sup>2)</sup> Vgl. Karabacek, Susandschird S. 152.

Mit alledem wird wohl der persische Einfluß, aber nicht die persische Ausführung des Gewebes erwiesen. Die Stiluntersuchung führt vielmehr zu dem Ergebnis, daß ein sassanidisches Muster in oströmischer Umbildung, die griechische Nachahmung eines persischen Stoffes vorliegt. Die Bewegung der Pferde und die Haltung der Reiter mit heraufgenommenem Unterschenkel entspricht der griechischen Überlieferung. An der Tracht der Reiter ist nichts persisch als der parthische Spitzhelm mit den zwei flatternden Bändern, die aber nicht breit und kunstvoll gefältelt sind wie auf den sassanidischen Skulpturen und Silberschalen, sondern schlicht und klein gleich den Fanones des alexandrinischen Amazonenstoffes Tafel 7b oder des byzantinischen Kaiserstoffes von Mozac (vgl. Abb. 219). Auf dem Stoff in Prag fehlen sie ganz. Die Chlamys, die hier trotz einiger Versteifung den antiken Schwung doch noch bewahrt hat, ist auf persischen Denkmälern nirgends zu finden, wie sie ja auch der persischen Tracht fremd geblieben ist. Der Tunikabesatz auf der Mitte der Brust mit einem Wellenmuster ist uns ebenso auf dem byzantinischen Quadrigastoff (vgl. Abb. 87) begegnet und daß die auf dem Cölner und Mailänder Gewebe etwas unklare Fußbekleidung die antiken Schnürschuhe vorstellt, gleich den ägyptischen Amazonenstoffen T. 8 und 10b, ist am besser gezeichneten Prager Stoff deutlich zu sehen.

Als die Zutat eines griechischen Zeichners sind die Jagdhunde anzuführen. Weder auf den zwei sassanidischen Reiterstoffen noch auf irgend einer der silbernen Jagdschalen sind Hunde dargestellt, auch nicht auf jener Schüssel in Paris (Smirnow fig. 59), wo ein sassanidischer König das Wild im Rudel vor sich hertreibt. Das vollständigste Bild einer persischen Hofjagd gibt das Grottenrelief Chosroes' II in Takibostan;<sup>1)</sup> die Schützen und das gehetzte Wild, die Treiber auf Elephanten, das königliche Gefolge, Musikanten und Wildhüter, alles drängt sich in dem Jagdgehege zusammen, allein Jagdhunde sind nicht darunter. Demgegenüber gehören sie auf der griechisch-römischen Seite zum festen Bestand der Jagdbilder; der Alexandersarkophag aus Sidon und der oströmische Sarkophag aus Selefkieh,<sup>2)</sup> alexandrinische Reiterstoffe (vgl. Abb. 72) und deren koptische Nachbildungen (vgl. Abb. 80), der Jägerstoff im Vatikan (vgl. T. 18) und der Reiterstoff aus Mozac (vgl. Abb. 219) mögen als Beispiele genügen. Auch ornamentale Einzelheiten verraten den Griechen: Die Herzblütenborte, in Persien nirgends nachweisbar, die Mittelrosette in den Zwickelfeldern (s. T. 17), dem byzantinischen Tigerstoff von Münsterbilsen (vgl. T. 14) völlig identisch, und das große Blatt zwischen den Jagdhunden unter der Löwengruppe. Es ist auf dem Prager Stoff noch ganz antikisch als Weinblatt stilisiert und gleicht außerdem einem Blatt auf dem oströmischen Philoxenosdiptychon von 525 in Paris.<sup>3)</sup>

Ob das Kreuz zwischen den Löwen (s. T. 15 u. 16) hier eine christliche oder überhaupt symbolische Bedeutung hat, bleibt eine offene Frage; wichtig aber ist, daß es ebenso als Grundfüllung auf dem evident oströmischen Jägerstoff des Vatikans (s. T. 18) wiederkehrt.

Der Kunibertstoff nebst seinen zwei Wiederholungen hat demnach für den Westen dieselbe Bedeutung, wie der chinesische Reiterstoff in Tokio für den Osten, als ein unzweideutiges Zeugnis für den Einfluß und die Ausbreitung spätsassanidischer Seidenmuster.

Da bei der Frage nach der Heimat der Stoffe Ägypten wegen des dort ungewohnten Maßstabes und der abweichenden Farbenwahl ausscheidet, kann nur Byzanz oder Syrien in Betracht kommen. Die starke Abhängigkeit von Persien spricht am ehesten für syrische Arbeit. In Syrien, dessen Ostgrenze über den Euphrat nach Persien sich öffnete, vollzog

<sup>1)</sup> Sarre-Herzfeld, Iranische Felsreliefs T. 38.

<sup>2)</sup> Strzygowski, Orient oder Rom fig. 16.

<sup>3)</sup> Molinier, Ivoires S. 32, Venturi I fig. 345; man vergleiche auch das Diptychon Trivulzi, Molinier S. 31; das Blatt des Münsterbilsener Tigerstoffes T. 14 und schließlich die byzantinische Ebbokasel in Sens, s. Abb. 233.



Abb. 90. Oströmischer Seidenstoff im Vatikan. 6.—7. Jahrh.

sich der Gütertausch mit dem Reich der Sassaniden und was von persischen Erzeugnissen nach Westen ging, empfingen zunächst die syrischen Händler. In den Umschlagplätzen dieser Provinz, wo seit Jahrhunderten griechisches und orientalisches Wesen sich mengte, konnten persische Muster kaum als etwas ganz Fremdartiges empfunden werden, jedenfalls weniger als in anderen Gebieten des römischen Reiches. Der Wettbewerb und die Rücksicht auf den Absatz der eigenen

Waren im Nachbarreich mochten zudem die Nachahmung sassanidischer Muster den syrischen Webern von Antiochia oder Tyrus als nützlich nahelegen.

Dem Kunibertstoff verwandt ist der farbenreiche Seidenkörper im christlichen Museum des Vatikans mit *Löwenjägern in Kreisen* (Tafel 18 = Abb. 90), der als Decke eines Kissens unter dem frühmittelalterlichen Zellschmelzkreuz im Schatz der Lateranskapelle Sancta Sanctorum von H. Grisar im Jahr 1905 aufgefunden wurde. Es ist vor allem die sehr ähnliche Gestaltung des Palmbaums, welche die beiden Gewebe zusammenbringt; auch sind hier wie dort die Jagdhunde und flatternden Adler oder Falken, die blühenden Sträucher, das Weinblatt in der Mittelachse unten und wie erwähnt das Kreuz im Grunde verteilt. Das sind zusammengenommen recht erhebliche Übereinstimmungen, die auf eine ziemlich gleichzeitige Entstehung, vielleicht auch auf einen gemeinsamen Betriebsort schließen lassen.

Die Farben des vatikanischen Stoffes sind lebhafter. Auf dunkelrotem Grund ist das Muster in gelb, grün, weiß, rot und blau ausgeführt. Grün mit roten, weiß und gelb gefleckten Claven, Schulterstücken und Randborten sind die Ärmeltuniken der vier Tierkämpfer, deren Stirn eine rote, von einem Kreuz überragte Binde mit weißen Tupfen umzieht. Die blaugemähnten Löwen und die weißgefleckten Panther sind gelb, der Grund der Kreisbänder und die doppelte Perlreihe ihrer Einfassung weiß. Von einem persischen Vorbild<sup>1)</sup> oder gar von sassanidischer Arbeit, wie Ph. Lauer meint<sup>2)</sup>, kann hier keine Rede sein. Die Jäger, die zu Fuß mit vorgestrecktem Speer den wilden Tieren zu Leibe gehen, sind ein rein antiker Typus, der durch zahlreiche Denkmäler der römischen Plastik sich belegen läßt<sup>3)</sup>. Wenn überhaupt für ein der antiken Kunst so geläufiges und typisches Motiv ein Vorbild zu suchen nötig wäre, so würde als nächstliegend der alexandrinische Rundbesatz aus der Verkündigungswerkstatt im Kaiser Friedrich Museum<sup>4)</sup> sich darbieten.

Das Palmettenornament in den Kreisbändern und deren Einfassung aus zwei dichten Perlreihen, die Rosetten auf den Verbindungskreisen und in den Zwickelfüllungen sind für

<sup>1)</sup> Vgl. Diehl, Manuel S. 257.

<sup>2)</sup> Fondation Piot B. XV, Le Trésor du Sancta Sanctorum.

<sup>3)</sup> Beispiele der Meleagersarkophag im Konservatorenpalast, abgeb. Riegl, Spätromische Kunstindustrie fig. 14; die Gemme Konstantins II, abgeb. Furtwängler III fig. 198; aus einer unserem Gewebe näher stehenden Zeit die syrisch-ägyptische Elfenbeinpyxis in Sens, abgeb. Chartraire, Inventaire de Sens S. 52; schließlich von jüngerer byzantinischer Arbeit der Elfenbeinkasten in Troyes, abgeb. Schlumberger, Epopée byzant. I S. 744.

<sup>4)</sup> Jahrbuch 1903 S. 168.

das 6. und 7. Jahrh. noch vereinzelt, werden aber späterhin im 10. und 11. Jahrh. ein häufiges Merkmal sicher byzantinischer Seidenstoffe (vgl. Abb. 241, 243, 244, 245). Schließlich dürfen neben der spätantiken, gänzlich unorientalischen Gewandung der Tierkämpfer auch die Kreuze auf ihren Köpfen nicht übersehen werden. Mag das Kreuz unter dem Palmbaum wie auf dem Kunibertstoff lediglich Raumfüllung sein, so kann man doch die so auffällig hervortretenden weißen Kreuze über der Stirn der vier Männer schwerlich als bedeutungslosen Zierat hinnehmen.<sup>1)</sup> Als christliches Symbol aufgefaßt, und etwas anderes ist kaum denkbar, haben sie vielleicht den Zweck, die Kreuzträger als Märtyrer zu bezeichnen. Sie wären dann ein Mittel, um einem profanen Muster, das in der älteren alexandrinischen Ausführung der Verkündigungswerkstatt Tierkämpfer der Arena, Venatores oder Bestiarii darstellte, christliche Bedeutung zu verleihen und es einem besonderen kirchlichen Gebrauch anzupassen.

Daß dieser Stoff spätestens im 7. Jahrh. in den päpstlichen Reliquienschatz nach Rom gekommen ist, scheint aus einem Bericht des Liber pontificalis hervorzugehen. In der Vita Sergius' I (687—701) wird wahrscheinlich von einem Augenzeugen erzählt, daß der Papst in einem sehr dunklen Sakristeiwinkel der Petersbasilika einen durch Alter geschwärzten und unscheinbar gewordenen Silberkasten entdeckte. Bei der Öffnung fand sich zunächst ein Kissen aus der Seidenstoffgattung, die Stauracin genannt wird (*plumacium ex holosirico, quod stauracin dicitur*<sup>2)</sup>). Unter dem Kissen kam ein kostbares Kreuz zum Vorschein, das ein großes Stück *de ligno sancto* enthielt. Papst Sergius ließ den Fund zur Lateransbasilika bringen, wo die Reliquie alljährlich am Tag der Kreuzesfeier dem Volk zur Verehrung dargeboten wurde. Aus der mittelalterlichen Geschichte des altehrwürdigen Schatzes der Lateranskapelle und aus seinen Verzeichnissen hat der Neuentdecker H. Grisar<sup>3)</sup> den Schluß gezogen, daß das von Sergius I gefundene Kreuz und Kissen identisch sind mit dem noch heute vorhandenen Zellenschmelzkreuz und dem Kissen, als dessen Bedeckung der Tierkämpferstoff bisher gedient hat. Danach müßte die Entstehung des Gewebes erheblich vor die Zeit des Papstes Sergius gesetzt werden.

Der Zufall der Erhaltung hat es gefügt, daß die hier vorgeführten oströmischen Seidenstoffe trotz ihrer sehr kleinen Zahl doch verschiedene Richtungen des byzantinisch-syrischen Seidenstils spätantiker Zeit veranschaulichen. Dem inhaltlich und formal echt antiken Quadrigastoff, in dem die Leidenschaft der Zirkusspiele sich spiegelt, steht der stark orientalisierte Kunibertstoff gegenüber und von den Tiermustern ist im Münsterbilsener Tigerstoff wenigstens ein frühes Beispiel überliefert. Trotzdem darf man sich nicht verhehlen, daß diese zwar bedeutenden, aber allzu spärlichen Denkmäler doch nur ein sehr unvollständiges Bild vom Formenschatz der syrisch-byzantinischen Seidenkunst gewähren. Auffällig ist für eine Zeit, deren geistiges Leben in so hohem Maß von christlich-dogmatischen Fragen bewegt und aufgewühlt wurde, daß die kirchlichen Muster gänzlich verloren sind. Wenn auch die Tierkämpfer des letztbesprochenen Vatikanstoffes zu Glaubensstreitern oder Märtyrern umgedeutet sind, ähnlich den ursprünglich auch profanen koptischen Reiterheiligen, so bleibt das doch nur ein oberflächlich christianisiertes Zirkusmuster. Nichts ist vorhanden, was an die biblischen Bilderstoffe des Asterius und Paulus Silentarius erinnert oder dem alexandrinischen Verkündigungsstoff und den Koptenwirkereien christlichen Inhalts an die Seite

<sup>1)</sup> Die Kreuze sind auf der Abbildung bei Grisar a. a. O. S. 126 deutlicher herausgekommen, als auf unserer Tafel 18.

<sup>2)</sup> Der Name Stauracin gehört zu den verschiedenen griechischen Benennungen von Seidengeweben, die im Liber pontificalis oft vorkommen, deren nähere Bedeutung aber nicht mehr festgestellt werden kann. Es wäre auch damit, daß wir im Jägerstoff einen Staurax kennen lernen, nichts geholfen. Denn er ist von derselben Köpertextur, die so ziemlich allen reichgemusterten Seidenstoffen der Spätantike gemeinsam ist.

<sup>3)</sup> Die Kapelle Sancta Sanctorum S. 66.

zu stellen wäre. Außerdem fehlen bis auf unscheinbare Reste die rein ornamentalen Musterungen, die vermutlich einen sehr beträchtlichen Teil der byzantinischen Seidenerzeugnisse ausgemacht haben. Von den ansehnlicheren Stücken der Art können zwar einige noch spätantik sein und ins 6. Jahrh. zurückreichen. Doch ist das schwer zu beweisen, weil grade die schlichten Ornamentmuster sich ohne merkliche Stilwandlung lang im Gebrauch erhalten haben. Es scheint mir daher richtiger, sie mit den frühmittelalterlichen Stücken zusammenzubringen. Bevor wir jedoch den weiteren Verlauf der Seidenkunst im Mittelalter verfolgen, müssen die orientalischen Gewebe aufgesucht und bestimmt werden, die noch der vorislamischen Kulturperiode entstammen und zeitlich mit den spätantiken Arbeiten des Westens zusammengehen.

## V. Die ältesten Seidenstoffe des Orients.

Der arabische Schriftsteller Masudi (um das Jahr 900) erzählt, daß König Schapur II, als er um 360 nach Chr. die römischen Provinzen Mesopotamien und Syrien siegreich durchzog, als Kriegsbeute geschickte Seidenweber dieser Länder entführte und zwangsweise nach Persien verpflanzte. Auf diese Arbeiteransiedlungen führt Masudi den Ursprung der Seidenweberei in Susa, Tuster (Sosirate) und anderen Orten der Persis zurück.<sup>1)</sup> Das braucht sich nicht notwendig auf den Beginn der persischen Seidenverarbeitung überhaupt zu beziehen; bei der altgewohnten Übung des Orients in den textilen Künsten ist es vielmehr wahrscheinlich, obschon nicht ausdrücklich überliefert, daß in anderen Gegenden des Sassanidenreichs die Weber selbständig den chinesischen Rohstoff zu verwerten gelernt hatten. Noch im 6. Jahrhundert, als Justinians Handelsmonopol das Seidengewerbe in Syrien lahm legte, haben griechische Arbeiter in Persien Aufnahme gefunden, obwohl damals die Seidenkunst des Landes zweifellos schon auf eigenen Füßen stand. Schwerlich aber reicht sie bis in das Partherreich der Arsakiden zurück. Denn der Aufstieg Persiens zur Großmacht des Orients und zu einer Kunstpflege, die den Nachbarn im Westen und Osten Achtung abgewann, vollzog sich erst unter der vierhundertjährigen Herrschaft der Sassaniden. Im Jahre 226 nach Chr. hatte Ardeschir aus dem alten Satrapengeschlecht der Persis, dem Herzen des Landes, den letzten Partherkönig entthront und schon vor dem Tod Jesdegerds III (651) war die Herrlichkeit der iranischen Großkönige wieder zu Ende, nachdem die Araber das seit dem Tode Chosroes' II (628) der Anarchie verfallene Reich in raschem Siegeslauf überzerrannt hatten.

Aus dieser kurzen Spanne Zeit ist eine recht beträchtliche Zahl von Kunstwerken überliefert, obwohl das Land selbst außer den verfallenen Bauresten und den in die Bergwände gehauenen Monumentalskulpturen nichts bewahrt hat. Nur von dem Bruchteil kunstgewerblicher Erzeugnisse, der schon frühzeitig zur Ausfuhr gelangte, rühren die heute vorhandenen Denkmäler her: Die Silbergefäße sind zumeist in Rußland ausgegraben, die Seidenstoffe stammen aus Rom, vom Rhein und aus Frankreich, die Chosroeschale aus S. Denis. Mit den Werken der Spätantike verglichen, steht die Kunst der Sassaniden auf niedriger Stufe. Der Vorstellungskreis ist eng beschränkt: die göttliche Belehnung des Herrschers, einige kriegerische Großtaten, wie die Gefangennahme Valerians, die Königsjagden, damit ist der Inhalt der großen Plastik umschrieben. Es war in der Malerei nicht anders. Ammianus Marcellinus, der an den Feldzügen Kaiser Julians teilgenommen hatte, berichtet, daß die Römer am Tigris bei Seleucia ein persisches Jagdschloß fanden, dessen sämtliche Wände mit Gemälden bedeckt waren, die den Perserkönig in der Ausübung verschiedener Jagden darstellten. Und Ammian setzt hinzu: *Nec enim apud eos pingitur vel fingitur aliud praeter varias caedes et bella.*<sup>2)</sup> Die Silbergefäße und Seidengewebe spinnen das Jagdmotiv weiter und verwenden sonst in ausgedehntem Maß die Tierbilder. Das pflanzliche Ornament ist trotz mancher Anleihen bei der römischen Kunst wenig entwickelt. In einigen Werken, vor allem in der gewappneten Reiterfigur Chosroes II zu Takibostan, erhebt sich die Kunst

<sup>1)</sup> Heyd, Levantehandel I S. 21; Karabacek, Benennungen mittelalterlicher Gewebe S. 20.

<sup>2)</sup> Sarre-Herzfeld, Felsreliefs S. 212.

zu heroischer Kraft und Größe; aber eine gewisse Schwere, eine Unbeholfenheit der Bewegungen wird selten überwunden.

Was der Sassanidenkunst trotz aller Schwächen hohe Bedeutung verleiht, das ist ihr echt nationales Gepräge. Kein Zweifel, daß sie in das Bauornament, die figürliche Plastik, selbst in die Tierbilder manche römisch-hellenistischen Elemente aufgenommen hat, wie den Akanthus, die kranzpendenden Victorien, die Tänzerinnen,<sup>1)</sup> die Eroten.<sup>2)</sup> Aber es wäre eine große Überschätzung solcher Fremdkörper, wenn man deshalb mit Alois Riegl die neu-persische Kunst als eine provinzielle Abart des römischen Universalstils ansehen wollte. Wie die einheimische Dynastie im Gegensatz zum Philhellenismus ihrer arsakidischen Vorläufer durch die Erweckung der alten Magierreligion sich befestigte und mit dieser Hilfe das iranische Nationalbewußtsein zu einer gewaltigen Stoßkraft der politischen Macht steigerte, so erwuchs auch die Kunst ihres Volkes auf der nationalen Grundlage der achämenidischen Überlieferung, die grade im Stammland des Königshauses, der Persis, noch lebendig nachwirkte.<sup>3)</sup> Nur aus dieser inneren Geschlossenheit kann sie die Fähigkeit geschöpft haben, auf die so viel höher stehende Kunst des römisch-hellenistischen Westens einzuwirken und fern in Ostasien der chinesischen Seidenweberei einen persischen Stil aufzuzwingen.

### A. Persische Stoffe der Sassanidenzeit.

Das Denkmal, welches König Chosroes II (591–628), einst der Schützling und Freund des Kaisers Mauritius Tiberius, später der grimmigste Feind der Rhomäer, sich und seinen Jagdfreuden in Takibostan errichtet hat, bietet ein zuverlässiges Hilfsmittel, um eine Gruppe von Tiernmusterstoffen mit voller Sicherheit für Persien zu beanspruchen und zugleich zu datieren. In dem felsigen Gelände von Kirmanschah, das zur Sassanidenzeit einen königlichen Tierpark beherbergte, ist eine offene Grotte mit Tonnengewölbe in den Berghang getrieben, an deren Rückwand oben im Halbrund die übliche Belehnung des Königs, darunter sein seit Alters berühmtes und bewundertes Reiterbild angebracht ist. Die Seitenwände füllen die figurenreichen Reliefs einer Wildschweinsjagd links und einer Hirschjagd rechts.<sup>4)</sup> Nicht nur an der fast vollrund aus dem Felsen herausgehauenen Statue Khosraus, sondern auch bei mehreren Figuren der Saujagd sind in flachem Relief die Muster der Gewänder eingemeißelt. Um von diesen früher nur ungenügend veröffentlichten Stoffbildern genaue Wiedergaben zu beschaffen, hat Professor F. Sarre einem Wunsch J. Lessings folgend an Ort und Stelle Abdrücke des Reliefs genommen und sie in dankenswerter Bereitwilligkeit der Stoffsammlung des K. Kunstgewerbemuseums überlassen. Nach den Abdrücken und Hilfsaufnahmen sind die Tafel 19 (Abb. 91) und die Abbildungen 92, 93, 94, 95 hergestellt, die auf vollkommene Zuverlässigkeit Anspruch machen dürfen. Daß der persische Bildhauer nicht ungefähre Textilmuster im Stil seiner Zeit gegeben hat, sondern wirkliche Stoffe so getreu nachbildete, als sein Können zuließ, ist aus einem Vergleich des Zwickelornaments der Tafel 19 mit dem Hahnenstoff des Vatikans (s. T. 21, Abb. 98) zu ersehen.

Zunächst lehrt diese Quelle, daß die Perser zur Zeit des Khosrau Parvis weniger sparsam mit den Seidenstoffen umgingen, als die Besitzer der seidenbesetzten Leinentuniken aus Ägypten. In Takibostan sehen wir nicht nur den König selbst, sondern auch die auf Elephanten reitenden Treiber des Wildes (Abb. 92, 93, 94), die Musikanten und Ruder-knechte des königlichen Fahrzeugs (Abb. 95) vom Kopf bis zu den Füßen in seidene Gewänder gekleidet. Auf der Reiterstatue Khosraus kommt unter dem bis zum Knie herabreichenden Panzerhemd nur das ungeheuerlich weite, sackförmige Beinkleid zum Vorschein,

<sup>1)</sup> Smirnow fig. 79, 80, 81.

<sup>2)</sup> Smirnow fig. 306, 309.

<sup>3)</sup> Vgl. E. Herzfeld in den Iran. Felsreliefs S. 229.

<sup>4)</sup> Sarre-Herzfeld, Iranische Felsreliefs S. 199, T. 36–39.

PERSIEN UM 600.



92.



93.



94.



95.

Abb. 92—95. Gemusterte Seidengewänder auf den Skulpturen der Chosroesgrotte in Takibostan.



Abb. 91. Hippokampenmuster vom Reiterbild Chosroes' II in Takibostan. Um 600.

dem das Muster auf Tafel 19 entnommen ist. Eine Variante dieses Stoffes trägt der König in dem Relief der Saujagd, wo er zweimal im Boot dargestellt ist.<sup>1)</sup> Hier ist auf seinem Rock dieselbe geflügelte Bestie zu sehen, die wir in Ermangelung eines zutreffenderen Namens gemäß ihrer antiken Abkunft als Hippokampen bezeichnen. Nur erscheint sie hier nicht in Kreisfeldern, sondern paarweis ohne Einfassung auf einem mit Rosetten gemusterten Grund. Die Tatsache, daß das Tiermotiv gleichzeitig in verschiedener ornamentaler Anordnung verwendet wird, ist für die Bestimmung des *Hippokampenstoffes* Tafel 20 (Abb. 96) nicht ohne Bedeutung. Er ist in zwei identischen Stücken erhalten; eines<sup>2)</sup> ist aus der Sammlung Victor Gay in das Pariser Kunstgewerbemuseum gekommen; es soll von einer Helenareliquie in S. Leu zu Paris herrühren. Das zweite, das als Vorlage unserer T. 20 diente, besitzt das South Kensington Museum. Auf Grund der Ähnlichkeit mit dem Beinkleidmuster Chosroes' II (s. Abb. 91) ist der Stoff allgemein und mit vollem Recht als sassanidisch angesehen worden. Die Bedenken Dregers<sup>3)</sup>, der unter Hinweis auf die griechische Palmette im Flügel des Hippokampen die persische Herkunft des Gewebes in Frage stellt, können dagegen nicht ins Gewicht fallen. Antikisierend sind auch die Palmetten an den Diagonalachsen der Zwickelfüllung, die sehr ähnlich in Antinoe (vgl. T. 2a) vorkommen. Allein solche hellenistischen Allerweltsmotive waren der Sassanidenkunst längst geläufig. Die Hauptmerkmale für Persien sind einerseits die *scheibenbelegten* Kreisbänder nebst den *Halbmonden* auf den Verbindungsstellen, andererseits der Hippokamp mit dem *Feder-schwanz*<sup>4)</sup>.

1) Sarre-Herzfeld, Felsreliefs T. 39.

2) Bereits 1853 von Cahier und Martin in den *Mélanges d'archéol.* veröffentlicht.

3) *Entwicklung* S. 38.

4) Daß nicht Schuppen, sondern Federn in der Art eines Pfauenschweifs gemeint sind, ergibt sich aus den naturalistischeren Darstellungen desselben Tiers auf der sassanidischen Silberschale Smirnow fig. 49 und der Silberkanne Smirnow fig. 84.

Die schon beim Pegasusstoff aus Antinoe (vgl. Abb. 49) bemerkten Scheibenkreise werden noch durch den typisch persischen Entenstoff des Vatikans (vgl. T. 22a, Abb. 99), die damit engverwandte Wandmalerei aus einem Grottentempel von Kyzil in Chinesisch-Turkestan (vgl. Abb. 100) und schließlich durch die chinesische Nachbildung eines sassanidischen Reiterstoffes (vgl. Abb. 110) hinreichend belegt. Der Hippokamp mit Pfauenschweif wird ja nicht bloß wegen der Reliefs von Takibostan für Persien beansprucht; er ist vielmehr eins der häufigsten und gangbarsten Motive des spätsassanidischen Tierornaments. Von den persischen Silbergefäßen dieser Zeit sind nicht weniger als fünf mit dem Federschweifhippokampen verziert<sup>1)</sup> und auch das *muslimische* Persien hat noch Jahrhunderte lang daran festgehalten<sup>2)</sup>. Die spätantike Kunst hat demgegenüber den Hippokampen gewohntermaßen durchweg mit delphinartigem Hinterleib gebildet und dieser klassische Typus ist noch in einem byzantinischen Seidenfragment zu Gandersheim (Abb. 97) nachzuweisen<sup>3)</sup>. Die persische Abart kommt in der byzantinischen Weberei erst im 9. und 10. Jahrhundert vor (vgl. T. 22 b und T. 61, Abb. 237), als diese schon vollständig ins persische Fahrwasser geraten war. Außerhalb der Seidenmuster ist der pfauengeschwänzte Hippokamp im Abendland nur an einem einzigen, offenbar von Seidenstoffen abhängigen Denkmal zu finden: Es ist der nach Cattaneo<sup>4)</sup> in Venedig um 820 gefertigte Mosaikfußboden aus der ehemaligen Klosterkirche S. Ilario auf der Lagune. Das im Correr-museum befindliche Paviment enthält in verschlungenen Kreisen den Hippokamp, ein Flügelpferd, einen Hahn, eine Ente mit einem Blatt im Schnabel und einen Adler, lauter sassanidische Textilmotive, die im frühen Mittelalter von der byzantinischen Weberei übernommen wurden.



Abb. 97. Byzantinischer Hippokampenstoff in Gandersheim.

Mit gleicher Sicherheit wie für den Hippokampenstoff verbürgt das Chosroesmuster von Takibostan (Abb. 91) die persische Herkunft des *Hahnenstoffes* im Vatikan (Tafel 21 = Abb. 98) aus dem Schatz von Sancta Sanctorum<sup>5)</sup>. Nimbierte Hähne in Kreisen sind zwar in den steinernen Mustern der Khosraugrotte nicht zu finden. Der Beweis liegt hier in dem *Füllornament des Grundes* zwischen den lose gereihten Kreisfeldern. Die ziemlich barbarische und unorganische Zusammenstellung der aus den antinoischen und alexandrinischen Stoffen des 6. Jahrh. entlehnten gekrümmten und graden Blätter mit ihrer Füllung aus querlaufenden Farbflächen (zu vergleichen mit dem Verkündigungsstoff T. 6, Abb. 68 und dem Zachariasorbiculus Abb. 59) und der Rosetten aus vier Herzblättern stimmt beiderseits — am Hahnenstoff und in Takibostan T. 19 — so genau überein, daß über die gleiche Heimat kein Zweifel aufkommen kann. Für die dem Osten und dem Westen seit Alters gleich geläufige Flechtbandeinfassung der Kreise braucht man spätantiken Einfluß nicht vorauszusetzen, ebensowenig für die Kette aneinandergereihter Herzen in den Kreisbän-

<sup>1)</sup> Smirnow fig. 49, 70 (auf T. 42 und 125), fig. 83, 84, 288; alle in S. Petersburg.

<sup>2)</sup> Vgl. die bereits ausgesprochen islamischen Silbergefäße Smirnow fig. 126 u. 128.

<sup>3)</sup> In seinen frühesten Anfängen reicht auch der persische, d. h. federschwänzige Hippokamp in die altgriechische Kunst Kleinasiens zurück. Er erscheint zuerst auf den Münzen der Stadt Lampsakus, s. Sallet-Regling, Die antiken Münzen 1909, fig. S. 33 und weiterhin im 4. Jahrh. vor Chr. auf Münzen des persischen Satrapen Spithridates von Jonien, s. Dalton, Treasure of the Oxus S. 47 fig. 31 b. Später aber hat das Motiv auf griechischer Seite keine Nachfolge gefunden.

<sup>4)</sup> L'architettura in Italia dal sec. VI al mille, S. 235 — 236.

<sup>5)</sup> Das ganze tadellos erhaltene Stück von 75 : 32 cm ist bei Grisar a. a. O. S. 127 abgebildet. Grisar versucht keine nähere Bestimmung des Gewebes; Dreger daselbst S. 155 vermutet ostasiatische Herkunft.

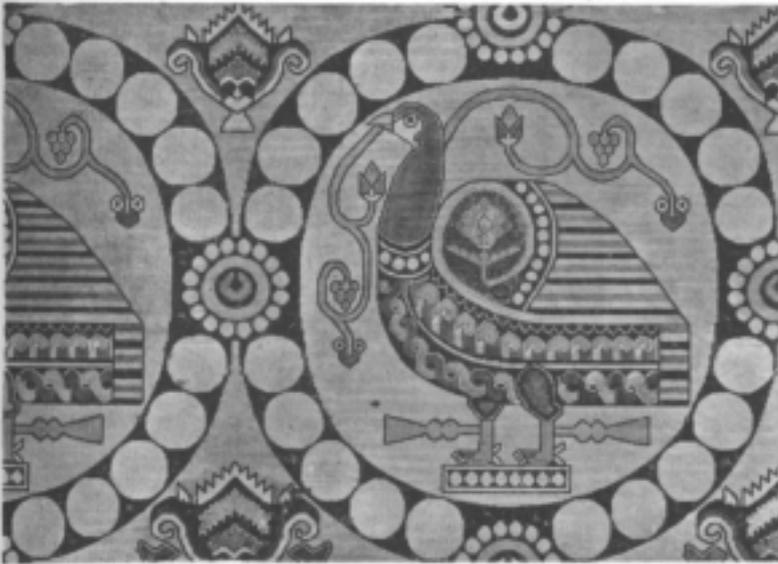
PERSIEN 6.-8. JAHRH.



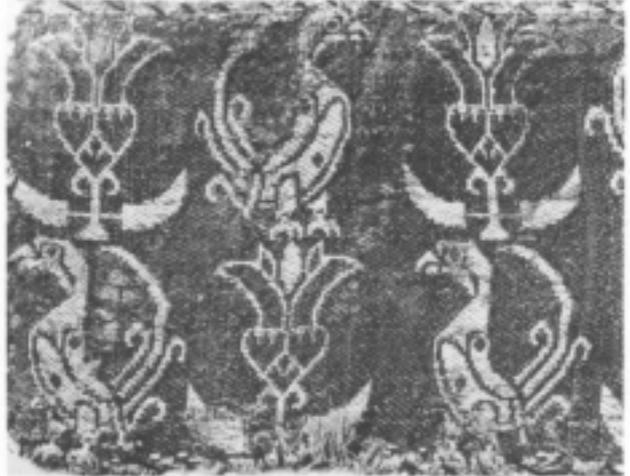
96.



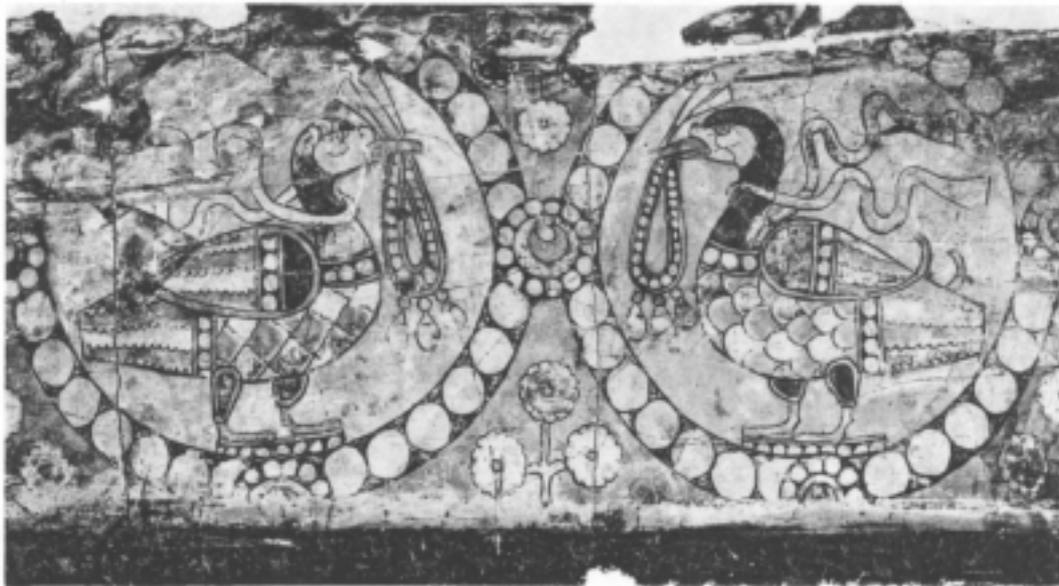
98.



99.



103.



100.

Abb. 96. Hippokampenstoff in London, um 600. — Abb. 98. Hahnenstoff im Vatikan, um 600. —  
Abb. 99. Entenstoff im Vatikan, 7.-8. Jahrh. — Abb. 100. Wandmalerei aus Kyzil, im Museum für  
Völkerkunde, Berlin — Abb. 103. Hahnenstoff um 600, KGM. Berlin.

dern. Denn dieses Ornament ist auf sassanidischen Silberarbeiten, die sonst von westlichen Elementen ziemlich frei sind, sehr häufig<sup>1)</sup>. Der Hahn hat nach Ferd. Justi<sup>2)</sup> für die Zoroastrier besondere Bedeutung als der Vogel, dessen Gesang die Nachtgeister verscheucht; diese religiöse Funktion mag zur Not den Nimbus erklären. Ohne Nimbus sind Hähne öfter auf achaemenidischen Siegelsteinen, sassanidischen Pehlewigemmen<sup>3)</sup>, Silbergefäßen<sup>4)</sup>, und wie wir sehen werden, auch auf Seidenstoffen dargestellt (vgl. Abb. 103). Dadurch wird, wenn schon die Bedeutung des Nimbus noch ungeklärt bleibt, jedenfalls der persische Ursprung des Motivs gesichert.

Mit der starren, fast klobigen Zeichnung des Hahnenstoffes verbindet sich eine außerordentlich hochstehende Webetechnik. Um die große Menge der mit vollendetem Geschick verteilten Farben unterzubringen, hat der Weber die Broschierung zu Hilfe gerufen, vermittels deren die an der Schauseite nur selten erscheinenden Farben — hier das Weiß — bloß so weit durchgeschossen werden, als das Muster es beansprucht. Dieses Verfahren hat man sonst nur der Webekunst weit fortgeschrittener Zeiten zugetraut.

Der ausgeprägte Stil dieser beiden gut beglaubigten Sassanidengewebe macht es leicht, noch andere Stoffe in die frühpersische Gruppe einzureihen.

Der *Entenstoff des Vatikans* (Tafel 22a und ergänzt Abb. 99) zeigt die Scheibenkreise mitsamt den Mondsicheln an den Scheitelpunkten und noch schärfer betont als der Hahnenstoff die harte starre Stilisierung des Vogels. Die Flügelschulter füllt ähnlich dem Hippokampen ein vegetables Gebilde und die Verzierung der übrigen Körperfläche ist von der Absicht naturähnlicher Gestaltung weit entfernt. Die schwunglose Zeichnung der Zwickelpalmetten und der Traubenranke im Schnabel der Ente steht mit der sonstigen Schwäche der sassanidischen Kunst auf dem Gebiet des Pflanzenornaments im Einklang. Was die Datierung betrifft, so mahnen die völlig versteiften, kaum mehr verstandenen Flatterbänder an den Entenfüßen zur Vorsicht. In so entarteter Form ist dieser beliebte Zierat auf den plastischen Denkmälern der Sassanidenzeit nicht zu finden; auch sind die Enten der Takibostan-Muster (vgl. Abb. 92) doch noch wesentlich natürlicher gebildet. Vielleicht sind das Anzeichen einer Entstehung in nachsassanidischer Zeit, vielleicht deuten sie auch auf einen provinziellen Betrieb. Sicher ist, daß die persischen Tiermuster, Hippokampen, Flügelpferde, Enten im frühislamischen Mittelalter bis ins 9. und 10. Jahrh. ohne große Veränderungen im Gebrauch gehalten wurden und es ist schwer zu entscheiden, ob ein Stück wie der Entenstoff des Vatikans dem 7. oder dem 9. Jahrhundert näher steht. Man muß sich mit der Feststellung des sassanidischen Stils begnügen.

Für die Ausbreitung des persischen Seidenstils nach Ostasien liefert der Entenstoff ein gewichtiges Zeugnis. Auf einer der ergebnisreichen Forschungsreisen nach Turfan hat A. Grünwedel in einem Grottentempel zu Kyzil in Chinesisch-Turkestan eine dem Seidenstoff engverwandte Wandmalerei entdeckt (Abb. 100). Die Gleichartigkeit der Enten und Scheibenkreise beweist offenbar, daß hier im chinesisch-buddhistischen Kunstbereich ein frühpersischer Seidenstoff in allen Einzelheiten getreu nachgemalt worden ist. Die mit flatternden Halsschärpen geschmückten Enten aus Kyzil halten statt der Ranken eine Bandschleife mit drei Tropfenperlen im Schnabel, wie sie als Halsschmuck von den Sassanidenkönigen getragen wurde.<sup>5)</sup> In derselben Verwendung wie in Kyzil wird dieser Halsschmuck, der zu einem kleinen Schmuckstück zusammengeschrumpft noch bei den kaiserlichen Adler-

<sup>1)</sup> Beispiele Smirnow fig. 48; fig. 60, Tigerjagdschale, das Herzornament auf dem Köcher; fig. 88, 90, 95.

<sup>2)</sup> Zeitschrift f. christl. Kunst 1898 XI S. 367.

<sup>3)</sup> Britisches Museum Inv. 91.

<sup>4)</sup> Smirnow T. 115 u. 288, vgl. Abb. 101.

<sup>5)</sup> Vgl. die Silberschalen Smirnow fig. 56, 59, 60.



Abb. 101. Persische Silberschale, frühes Mittelalter.  
Nach Smirnow.

stoffen von Byzanz im 11. Jahrh. (vgl. T. 77, Abb. 249) fortlebt, durch eine Silberschale mit Pehlewischrift (Abb. 101) als sassanidisches Symbol beglaubigt.

Der außerordentlichen Beliebtheit des Entenmotivs, die schon den Reliefs von Takibostan abzusehen ist, entspricht die Zahl der erhaltenen Gewebe. Das unvollständige Stück des Aachener Münsters (Tafel 23a) ist dem Hahnenstoff (s. T. 21) stilistisch so ähnlich und in der Ausführung so gleichwertig, daß es ebenfalls noch um 600 anzusetzen ist. Die Ausfüllung der Winkel in der Umrahmung mit mehrfarbigen Herzen und die Grundform des Zwickelornaments aus einem viereckigen Mittelstück, von dem vier große und diagonal vier kleine Palmetten ausgehen, (in feinerer, mehr hellenistischer Zeichnung schon beim

Hippokampenstoff T. 20 vorhanden) ist beiden gemeinsam. Am Aachener Stück ist die glockenähnliche Form der großen Palmette, die in grader Linie von der achaemenidischen Palmette abstammt (Abb. 102), besonders zu beachten, weil sie uns noch öfter als persisches Leitmotiv wird dienen müssen.

Die symmetrische Verdopplung der Vogelmuster, obwohl in Takibostan nicht vertreten, fällt doch noch in die Sassanidenzeit. Von den beiden Aachener Stoffen mit gegenständigen Entenpaaren in Achtecken (Tafel 24a und 24c) enthält das obere Stück keine Formen, die gegen seine Entstehung um 600 sprechen würden. Den Stengel zwischen den beiden Enten krönt die sassanidische Glockenpalmette und die Vögel selbst stimmen im Stil und in der reichen Innenzeichnung mit den großen Hähnen T. 21 und insbesondere mit der Ente T. 23a genau überein. Auffällig ist nur die für frühpersische Stoffe ungewöhnliche Feinheit der Weberei. Die Zeichnung ist so glatt und reinlich herausgebracht, wie an den besten Stoffen von Alexandria, ohne daß aber dadurch der sassanidisch steife und strenge Stil gemildert würde. Für das untere Stück (T. 24c) macht die Vereinfachung aller Zierformen eine Entstehung in frühislamischer Zeit, etwa im 8. oder 9. Jahrhundert wahrscheinlich.<sup>1)</sup>

Nach den bisher vorgeführten Stoffen zu schließen, haben die Perser die Muster großen



Abb. 102. Persische Palmetten graviert auf einem achaemenidischen Silberrhyton.

Maßstabs bevorzugt. Dieser Geschmack hat jedoch die Herstellung kleingemusterter Gewebe nicht ganz ausgeschlossen. Durch die Reliefs von Takibostan wird die Bestimmung eines solchen Stoffes ermöglicht. Das Gewand eines Treibers (s. Abb. 91) zeigt in gereihten Kreisen abwechselnd je eine Ente und eine persische Palmette nebst zwei Knospen. Auf dem Beinkleid derselben Figur sind Vögel dargestellt, die zwar den Enten ähneln, durch den

<sup>1)</sup> Einen verwandten Entenstoff bewahrt das christliche Museum im Vatikan.

aufgerichteten Schweif aus einer langen und drei kürzeren Federn aber doch wohl als Hähne gekennzeichnet werden sollen. Von diesen Motiven sind die Hähne mit ebensolchen Schweifen und die von Knospen oder Blättern begleiteten sassanidischen Glockenpalmetten auf dem hier ungefähr in Originalgröße (Abb. 103) wiedergegebenen rotweißen Stoff der Berliner Sammlung vereinigt. Die Übereinstimmung ist schlagend und damit wird auch das Aachener Gewebe Tafel 24b mit den sehr ähnlich stilisierten grünen Vögeln als frühpersisch bestimmt. Ein wichtiges Belagstück für diese Gruppe ist die bei Smirnow<sup>1)</sup> allseitig abgebildete Silberflasche, auf deren Bauch ein Pfau, ein Hahn, ein Hippokamp und ein Adler in Rautenfeldern verteilt sind. Auch die Palmette mit den zwei Blättern am Stengel ist hier vorhanden (Abb. 104). Die Rauten werden von geschuppten Bändern gleich den Kreisen des Hippokampmusters Abb. 91 eingefasst, wodurch die Flasche und mit ihr die ebengenannten Vogelstoffe in die Zeit der Chosroesskulpturen verlegt werden.<sup>2)</sup>



Abb. 104. Sassanidische Silberflasche um 600. Nach Smirnow.

Einen Beitrag zum sassanidischen Musterschatz liefern noch die Gewänder der Harfenspieler im Gefolge Khosraus auf dem Saujagdrelief (s. Abb. 95), die ähnlich den Konsulartogen der oströmischen Diptychen mit dichtgereihten Rosetten bedeckt sind. Als ein späterer Ausläufer dieser Gattung ist wohl das farbenreiche Gewebe im Lambertusschrein zu Lüttich (Tafel 25) anzusehen, das in den Palmettenreihen der Randstreifen die Merkmale persischer Herkunft, wenn auch nicht mehr sassanidischer Zeit aufweist.

Für die beiden höchst eindrucksvollen *sassanidischen Reiterstoffe* in Cöln und Berlin (Tafel 26 und Tafel 27, 28) ist eine so sichere Beglaubigung, wie sie die Khosrauskulpturen für die Tierstoffe darboten, nicht vorhanden. Smirnow hat ihre sassanidische Abkunft bestritten und für beide Stücke byzantinische oder mesopotamische Entstehung in islamischer Zeit angenommen, weil keine wirklichen Jagden persischer Könige dargestellt seien. Einige Spuren rhomäischen Einflusses sind in der Tat bemerkbar; demgegenüber aber bieten Inhalt und Stil der Darstellungen doch ausreichende Kennzeichen persischer Arbeit aus der Wende des 6. Jahrhunderts.

Der *Jesdegerdstoff* (T. 26 = Abb. 105)<sup>3)</sup> unterscheidet sich von den realistischen Königsjagden der sassanidischen Silberschalen am meisten durch die starke Betonung des mythologischen Elements, das diese Darstellung mit dem altpersischen Vorstellungskreis eng verknüpft. Der König — in gegenständlicher Verdopplung — reitet auf einem Greif mit mächtigem Adlerschnabel und greift nach rückwärts abwehrend einem geflügelten Fabeltier in die Mähne, das durch die stark gekrümmten Hörner deutlich genug als Abkömmling eines der achämenidischen Kunst sehr geläufigen Mischwesens sich kennzeichnet. Es erscheint

<sup>1)</sup> Smirnow T. 115.

<sup>2)</sup> Unvollständige Bruchstücke von sassanidischen Tierstoffen großen Maßstabes sind noch in mehreren Kirchenschätzen und Stoffsammlungen verstreut. Erwähnenswert ein ganz eckig stilisierter großer Adler aus Mozac im Lyoner Museum Inv. 163; ein Vogel mit aufgerichtetem Schweif in Sens, Chartraire Inv. 22; wichtig wegen des altassyrischen Motivs die Hälfte eines geflügelten Stiers im Vatikan; schließlich der Pegasusstoff aus Turfan im Berliner Museum für Völkerkunde.

<sup>3)</sup> Ein Stück mit vier Reitern bewahrt die Ursulakirche in Cöln, abgeb. Dreger, Entwicklung T. 40; das zweite gleichgroße Stück desselben Stoffes ist in der Berliner Stoffsammlung. Es soll nach einer Überlieferung, deren Richtigkeit nicht mehr zu erweisen ist, im 8. Jahrh. mit einer vom Papst geschenkten Reliquie nach Kloster Gerresheim gekommen sein; vgl. Karabacek, Susandschird S. 78. Der Stoff in der Ursulakirche ist seit Alters mit dem auf Tafel 9a abgebildeten Gewebe zusammengenäht.

bald mit einem Löwenkopf,<sup>1)</sup> bald mit kurz gekrümmtem Schnabel,<sup>2)</sup> aber immer gehört und es zählt zu den mythischen Ungeheuern, mit denen die Könige Darius und Xerxes auf den Palastskulpturen von Persepolis im Kampf dargestellt werden.<sup>3)</sup> Der gehörnte Greif unseres Gewebes hat vier Löwenfüße, während die achämenidischen Greifen hinten als Adler gebildet sind. Sonst ist der altpersische Typus nicht verändert. In Persepolis steht der König zu Fuß dem Greifen gegenüber; trotzdem bleibt auch in der Bewegung des gewebten Reiters noch die Erinnerung an das alte Vorbild lebendig; hier wie dort packt der König das Haupt des Ungeheuers, das aufgerichtet seine Pranke in den Arm seines Überwinders schlägt. Von den altbabylonischen Tierkämpfen des Gilgamesch an hatte dieser Vorgang im Orient religiöse Bedeutung; für die Perser ist es zur Achämenidenzeit wie unter den Sassaniden das Symbol der Überwindung Ahrimans durch Auramazda. Demgemäß wird die aus dem Bäumchen heraus dem König sich zuneigende Halbfigur als hilfreicher Genius gedeutet. Die kauern den Löwen unter den Greifen und die fliehenden Steinböcke, die zwischen die streifenförmig aneinandergereihten Hauptbilder sich einschieben, entsprechen der den sassanidischen Jagddarstellungen eigenen Neigung, den Hintergrund durch vielerlei Wild zu beleben.



Abb. 106. Münze  
König Jesdegerds III.

Die Form der Krone bezeichnet den Reiter unverkennbar als Sassaniden. Von den Herrschern dieses Hauses waren viele bemüht, ihren Kronen durch besondere Zutaten eine eigentümliche Gestalt zu geben. Chosroes II hat zuerst oben auf der Mitte der von einem Mauerkranz umzogenen Tiara an Stelle des bis dahin häufigen kugelförmigen Aufsatzstückes einen Halbmond auf hohem Stiel zwischen zwei Flügeln angebracht und diesen Zierat hat sein Enkel Jesdegerd III unverändert beibehalten<sup>4)</sup> (Abb. 106). Wenn auch der Weber den kleinen Halbmond nicht deutlich herausgebracht hat, so sind doch sonst auf dem Stoff alle wesentlichen Merkmale der Chosroeskronen vorhanden. Der Weber hat auch das auf den Münzen Jesdegerds sichtbare Ohrgehänge in langer Tropfenform nicht vergessen. Das vierjährige Interregnum zwischen dem Tod Khosraus und der Thronbesteigung seines Enkels war von Palastrevolutionen, Weiberregiment und Anarchie erfüllt. Auf dem Stoff kann demnach nur Chosroes oder Jesdegerd dargestellt sein. Die Entscheidung fällt nicht schwer, da die Münzen den ersteren immer im Vollbart zeigen, den Enkel hingegen, der mit einundzwanzig Jahren die Zügel der Herrschaft ergriff, bartlos gleich dem Seidenbild. Jesdegerd wurde nach achtjährigen heißen Kämpfen in der Schlacht von Nehawend 640 endgültig besiegt und aus seinem Reich vertrieben; späterhin ist unter der Araberherrschaft sicherlich wenig Anlaß gewesen, den letzten Sassaniden und seinen Mazdakult auf Seidenstoffen zu verherrlichen. Die Ausführung einer so ausgesprochen zoroastrischen Darstellung in die Kalifenzeit zu setzen, wäre nur dann zulässig, wenn der Stil des Gewebes unzweideutige Anzeichen nachsassanidischer Entstehung aufwiese. Das ist aber durchaus nicht der Fall; nichts ist vorhanden, was den Rahmen der Sassanidenkunst überschreitet. Man kann die blattförmigen Kronen der als Mittelachsen dienenden Bäumchen zur Datierung heranziehen: sie sind sichtlich verwandt mit den Blättern des alexandrinischen Dioskurenstoffes (vgl. T. 12 u. Abb. 77), dessen vor-

<sup>1)</sup> Auf den glasierten Ziegelreliefs von Susa, abgeb. Dalton, *The treasure of the Oxus* fig. 4; auf einem Relief des Dariuspalastes in Persepolis, Dieulafoy, *L'art antique de la Perse* III T. 17.

<sup>2)</sup> Auf einem Steinrelief in Paris, Dalton a. a. O. fig. 7; an den goldenen Armbändern und dem Silberhymen des Oxusschatzes, Dalton a. a. O. T. 16 u. 22.

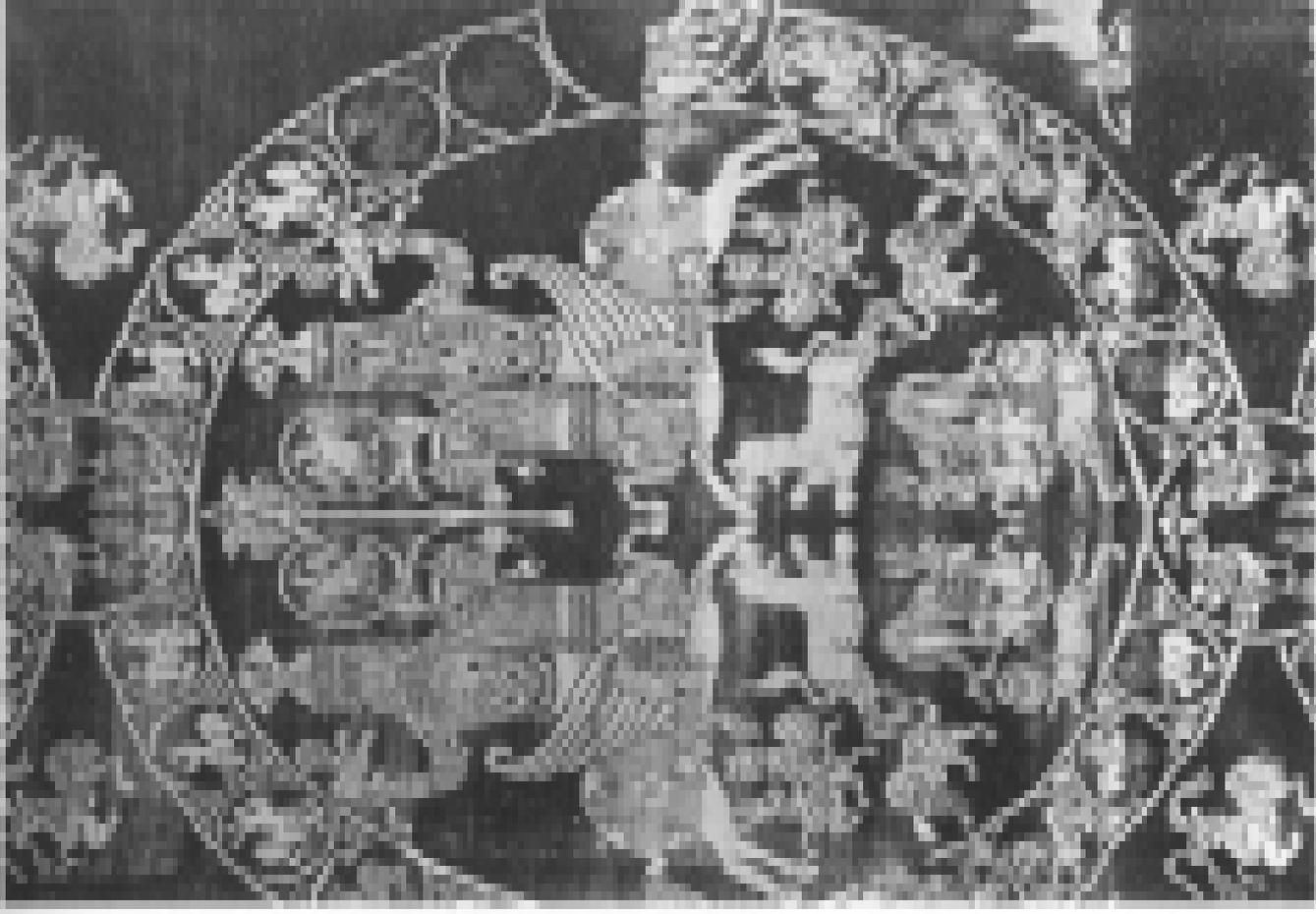
<sup>3)</sup> Perrot u. Chipiez, *Histoire de l'art* V fig. 351, 352; Dieulafoy a. a. O. III T. 17; Sarre-Herzfeld, *Iran. Felsreliefs* S. 137–138.

<sup>4)</sup> Man vergleiche die Münzen Chosroes II und Jesdegerds bei Herzberg, *Geschichte der Byzantiner* in Onckens *Allg. Gesch.* II, Band 7 S. 39 u. 51.

PERSIEN 6.-7. JAHRH.



Abb. 105. Jesdegerdstoff, Kgm. Berlin. — Abb. 107. Sassanidischer Jagdstoff unter römischem Einfluss. Kgm. Berlin.



islamische Entstehung spätestens in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts der Musterinhalt verbürgt.

Byzantinische Nachbildung einer persischen Vorlage kann beim Jesdegerdstoff nicht in Frage kommen. Abgesehen von dem aus dem Westen entlehnten Clavenbesatz der Tunika sind keine Spuren unpersischen Stils zu entdecken. Die peinlich parallele Zeichnung der Löwenfüße und der Hinterfüße des Greifen widerspricht dem rhomäischen Geschmack ebenso sehr wie die Frontalansicht der Steinbockhörner. Im Orient ist diese befangene Wiedergabe der nach vorn und nach hinten gerichteten Hörner von den assyrischen Skulpturen aus Nimrud an bis in die persischen Tierteppiche der Sefidenzeit die Regel,<sup>1)</sup> auf griechischer Seite wird sie, wie der Quadrigastoff Abb. 87 zeigt, vermieden. Die eigentümliche Ausstattung der Löwen und Steinböcke mit ausgezackten hellen Flecken, die vom Umriß in den Körper hineinreichen, wird uns allerdings auch bei byzantinischen Seidenstoffen des 10. Jahrh. begegnen, soweit diese auf persische Vorbilder zurückgehen. Der Ursprung dieses Motivs aber liegt wieder im alten Orient; es sind die gekrausten Fellpartien, die bei den androkephalen Stieren vom Sargonpalast zu Khorsabad (im Britischen Museum) und weiterhin bei den Stieren von Persepolis<sup>2)</sup> oben auf dem Rücken, auf den Hinterschenkeln, hinter der Schulter und auf der Brust plastisch in scharf umgrenzten Flächen erscheinen. In der sassanidischen Weberei, die sich zur Wiedergabe der gekrausten Stellen kontrastierender Farben bedienen muß, ist daraus ein konventioneller Zierat geworden, der zur farbigen Belebung auch auf andere Tiere, Löwen, Flügelpferde, Elephanten und Steinböcke übertragen wird (vgl. T. 26, 28, 31).

Schließlich ist zu betonen, daß im römisch-hellenistischen Gebiet, das die Kreismusterung der Reiterstoffe geschaffen hatte, für die Anordnung der Reiterbilder in *Streifen ohne ornamentale Einfassung* keine Analogien zu finden sind; anders dagegen in Persien. Hier stimmt das Streifenmuster des Jesdegerdstoffes mit den einfach gereihten Tierstoffen überein, die ihrerseits wieder in dem mit schreitenden Löwen und Stieren in Streifen gemusterten Thronbaldachin des Darius in Persepolis<sup>3)</sup> ihr altpersisches Vorbild haben. Man sieht aus alledem, wie viele Fäden den Jesdegerdstoff inhaltlich und stilistisch mit der achämenidischen Überlieferung verbinden.

In dem zweiten Reiterstoff (Tafel 27 u. 28 = Abb. 107) ist der hellenistische Einfluß stärker ausgeprägt, ohne jedoch die Merkmale sassanidischer Arbeit zu verwischen. Aus den zwei Bruchstücken in der Berliner Stoffsammlung und im Germanischen Museum zu Nürnberg<sup>4)</sup> ist das Muster ziemlich vollständig bis auf die fehlende Zwickelfüllung wiederhergestellt. Mit einem Kreisdurchmesser von 87 cm reicht es fast an die Abmessungen des Kunibertstoffes heran und die Auflösung runder und schräger Linien in eine Folge von rechten Winkeln springt daher bei der annähernd naturgroßen Teilabbildung (T. 28) stark ins Auge.

Dieses Prachtgewebe ist ein wichtiges Zeugnis für den gegenseitigen Austausch und die Vermengung von Kunstformen zwischen den beiden östlichen Großmächten des spätantiken Zeitalters. Wie der Kunibertstoff die griechische Umbildung eines persischen Musters veranschaulicht, so ist hier die Verwertung rhomäischer Motive in der sassanidischen Weberei zu sehen. Den augenfälligsten Beweis liefert die Gewandung der Reiter, die der byzantinischen Hoftracht nachgebildet ist. Schon die der persischen Sitte widersprechende Barfüßigkeit der Reiter verrät die Anlehnung an ein spätantikes Vorbild. Der Helm mit dreiteiligem Aufsatz kann nur als die Frontaldarstellung des griechischen Helms mit drei Käm-

<sup>1)</sup> Vgl. Smirnow fig. 95.

<sup>2)</sup> Dieulafoy, *L'art ant. de la Perse* III T. 18.

<sup>3)</sup> Abgeb. Sarre-Herzfeld, *Iran. Felsreliefs* S. 143 fig. 65.

<sup>4)</sup> Letzteres abgeb. Migeon, *Les arts du Tissue* S. 355.

men erklärt werden, wie ihn auf den oströmischen Konsulardiptychen aus dem Anfang des 6. Jahrh. die Roma zu tragen pflegt (vgl. Abb. 82).<sup>1)</sup> Die Tunika der Reiter trägt auf der Brust zwei Claven, von denen einer durch einen schrägviereckigen Besatz zum Teil verdeckt wird. Ob die Rosette auf der Schulter (s. T. 28) eine Nachbildung der ähnlich geformten kaiserlichen Mantelschließe sein soll, wie sie Theodosius auf dem Silberschild in Madrid<sup>2)</sup> und Justinian auf dem S. Vitalemosaik in Ravenna trägt, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls erweist sich der Musterzeichner als sehr wenig vertraut mit der byzantinischen Tracht, der er die Claven und den schrägen Brustbesatz entnommen hat. Diese Zusammenstellung auf *einem* Kleidungsstück ist in Wirklichkeit unmöglich; nur die Claven gehören auf die Tunika;<sup>3)</sup> das rautenförmige Tablion ist ausschließlich dem Mantel vorbehalten. Auf allen Darstellungen oströmischen Ornats von den Valensmünzen, dem Theodosiusschild und dem Justiniansmosaik bis ins 11. Jahrh. ist diese Scheidung durchgeführt.<sup>4)</sup> Nur ein dem byzantinischen Leben fernstehender Zeichner konnte die verschiedenen Abzeichen der Hoftracht in so mißverständlicher Weise miteinander verbinden.

Auf westliche Vorbilder ist ferner die Füllung der Kreisbänder mit einzelnen Tieren — man kann Löwen, Stiere, Steinböcke, Hirsche, Rehe erkennen — zurückzuführen. Auf orientalischer Seite ist Ähnliches nicht zu finden, in den spätantiken Wirkereien dagegen sind einrahmende Streifen mit sehr ähnlich gestalteten Tieren gang und gäbe (vgl. Abb. 16).<sup>5)</sup>

In allem übrigen kommt die persische Formensprache unverfälscht zum Ausdruck. Das Muster stellt trotz der mythologisch anmutenden Flügelpferde eine Episode aus den Jagdabenteuern sassanidischer Könige dar, die wieder mit dem großen Nimrod Bahram Gor in Verbindung gebracht werden kann. Der König hat einen jungen Löwen geraubt und trägt ihn auf erhobener Hand, während die an den Brüsten erkennbare Löwin gegen das Pferd anspringt. Darunter ein wildes Getümmel von Jagdleoparden, die Hirsche und Böcke niederreißen, im Vordergrund der Löwe. Mit einer Hand faßt der König den Zweig einer langgestielten Palmette. Der vom Zweig umzogene Vogel ist wohl als Jagdfalke anzusehen. Ähnlich stilisierte Pflanzen mit Palmettenkrone und Vögeln in Spiralzweigen sind auf einer sassanidischen Silberflasche<sup>6)</sup> als reines Ornament, nicht als heiliger Baum verwendet. Denselben Vorgang des Löwenraubes schildert realistischer eine Silberschale im Britischen Museum (Abb. 108), in deren Reiter Dalton und Smirnow Bahram V erkennen. Auch die Gruppe der Adler und Rehe in den Verbindungskreisen findet auf einer Silberflasche<sup>7)</sup> ihr Gegenstück. Von der Zwickelfüllung ist außer den Steinböcken nur eine Baumkrone erhalten, deren Innenzeichnung mit der Baumkrone des Jesdegerdstoffes so genau übereinstimmt, daß man für beide Gewebe, wenn schon nicht denselben Betriebsort, so doch ziemlich gleichzeitige Entstehung annehmen muß.

Der Sturz des Sassanidenhauses durch die Araber und die darauf folgende Islamisierung des Landes bedeutet für den persischen Seidenstil keine unmittelbar wirksame Wandlung. Noch drei bis vier Jahrhunderte nach der politischen und religiösen Umwälzung hielt sich die persische Webekunst in den gewohnten Bahnen, nur daß die Bilder zur Verherrlichung

<sup>1)</sup> Beispiele das Clementinusdiptychon Venturi I fig. 338; die Magnusdiptychen von 517 in Paris und Mailand, Venturi I fig. 342 u. 343, Diehl, Manuel fig. 140. — In reiner Frontansicht ist der Helm der Roma unserem Stoff ziemlich ähnlich auf einer Münze des Priscus Attalus zu sehen, Venturi I fig. 432.

<sup>2)</sup> Venturi I fig. 438; Ullsteins Weltgeschichte II S. 23.

<sup>3)</sup> Byzantinische Beispiele der Silberschild mit dem Reiterbild Justinians, Diehl, Manuel fig. 150; Venturi I fig. 440; ferner der Reiterstoff aus Mozac s. Abb. 219.

<sup>4)</sup> Beispiele Diehl Manuel fig. 93, 94, 164, 183.

<sup>5)</sup> Beispiele bei Gerspach fig. 4, 6, 7, 69; Riegl, Die ägypt. Textilfunde T. 13; Migeon, Les arts du Tissue S. 31; Dreger, Entwicklung T. 22.

<sup>6)</sup> Smirnow T. 55 Nr. 89.

<sup>7)</sup> Smirnow T. 54 fig. 88.

der Könige von den harmloseren Tiermustern bald verdrängt wurden. Die iranische Kultur blieb dem Islam gegenüber auf lange Zeit hinaus der gebende Teil. Sie erwies sich gegen Umbildungen in der Richtung arabischen Geistes widerstandsfähiger als der Hellenismus im westislamischen Machtbereich. Sie war ausdauernder, nicht weil sie höher stand als die Antike, sondern weil sie in der breiten Grundlage des gesamten iranischen Volkes wurzelte, während der Hellenismus in der oft landfremden Schicht der gräzisierten Kulturträger sich verkörperte. Mit welcher Zähigkeit der iranische Geist altpersische und sassanidische Vorstellungen festhielt, das zeigt sich noch im 16. und 17. Jahrhundert, als die Sefidendynastie wieder einen persischen Nationalstaat geschaffen hatte: In den Teppichen dieses Zeitalters einer erneuten Kunstblüte kommen nach fast tausend Jahren wieder Jagdmotive und Tierkämpfe zum Vorschein, die lebhaft an die Bilder der Sassanidenkunst erinnern.<sup>1)</sup>



Abb. 108. Persische Silberschale mit König Bahram V.  
Brit. Museum.

## B. Chinesische Seidenstoffe persischen Stils.

Für eine übersichtliche Darstellung der Seidenweberei in Ostasien sind noch keine ausreichenden Grundlagen vorhanden. Was chinesische Schriftsteller über alte Seidenmuster ihres Landes berichten<sup>2)</sup> und was über die Einführung und Ausbreitung der Seidenweberei und Färberei in Japan veröffentlicht wurde<sup>3)</sup> ist sehr dürftig und kann in keiner Weise über den Mangel an zeitlich gesicherten Denkmälern hinweghelfen. Die Tempelschätze von Nara in Japan haben zwar eine Anzahl frühmittelalterlicher Seidenstoffe von höchster kunstgeschichtlicher Bedeutung der Gegenwart überliefert; allein sie erhellen nur einen Umkreis von zwei Jahrhunderten. Vorher und nachher liegt alles im Dunkel. Im Abendland sind chinesische Stoffe von Reliquienhüllen oder Kirchengewändern erst vom 14. Jahrh. an erhalten, wertvolle Zeugnisse für den eben damals beginnenden Einfluß Ostasiens auf die Textilmuster des Westens, aber viel zu spärlich, um eine Vorstellung vom Formenschatz der Seidenkunst ihrer Heimat zu vermitteln.

Erst aus dem 18. und 19. Jahrh. sind ostasiatische Seidenstoffe in Mengen vorhanden und in unseren Stoffsammlungen auch reichlich vertreten<sup>4)</sup>. Bei dem zäh an altherwürdigen Formen haftenden Wesen der chinesischen Kunst ist anzunehmen, daß viele neuzeitige Erzeugnisse alte Muster wiederholen. Es wäre denkbar, aus dem späten Musterschatz, wenn man die von der Seidenweberei abhängigen Zellenschmelzwerke und die vielfach davon beeinflusste Porzellanornamentik, ferner die Textilmuster in alten Malereien oder die

<sup>1)</sup> Vgl. die Nebeneinanderstellung des letztgenannten Jagdstoffs mit einem Tierteppeich bei Migeon, *Les Arts du Tissue* S. 354 u. 355.

<sup>2)</sup> Bushell, *Chinese art* II S. 95.

<sup>3)</sup> *Histoire de l'art du Japon* 1900 S. 62.

<sup>4)</sup> Eine Auswahl moderner japanischer Stoffe in ausgezeichneten Farbentafeln giebt Verneuil, *Etoffes japonais*, Paris 1910.

Stoffeinfassungen alter Kakemonos zu Rate zieht, wenigstens die Hauptgruppen der frühen Seidenmuster zu rekonstruieren. Für eine der häufigsten Gattungen neuchinesischer (in Japan wie üblich nachgeahmten) Gewebe, die in ungezählten Spielarten vorkommenden geometrischen Muster aus Quadraten, deren Seiten mit großen Rosetten besetzt sind (Tafel 29), läßt sich in der Tat ein frühmittelalterlicher Ursprung nachweisen. Unter den vielen japanischen Textilmusterbüchern ist das wichtigste der von Kodama in Tokio 1884 herausgegebene „Spiegel alter Muster“<sup>1)</sup>, weil er eine ansehnliche Reihe *zuverlässig datierter* Stücke enthält<sup>2)</sup>. Darunter befindet sich als Einrahmung eines den Regenten Shotoku Taishi (572 bis 621) darstellenden Kakemonos aus dem 7. oder 8. Jahrh. ein Seidenstoff, der in allem wesentlichen mit dem Gewebe auf Tafel 29 übereinstimmt (Abb. 109). Weiterhin kann man die in China und Japan ebenso verbreiteten *stilisierten Rankenmuster* ins Mittelalter zurückverfolgen. Eine halbwegs geschlossene Entwicklungskette ist jedoch auf dem retrospektiven Weg nicht zu gewinnen. Wir müssen daher bei den noch unzulänglichen Hilfsmitteln auf eine Geschichte der Seidenweberei in ihrem Ursprungsland von vornherein verzichten und uns darauf beschränken, die Seidenkunst Ostasiens nur soweit in Betracht zu ziehen, als sie nehmend oder gebend mit dem Westen in Wechselwirkung getreten ist.

Die so glaubwürdig scheinende Ansicht, daß China mit seinen Geweben und seinem Rohstoff, auf den der Westen jahrhundertlang angewiesen war, auch etwas von seiner Ornamentik in die spätantike Kunst Vorderasiens und des Mittelmeergebiets hineingetragen habe, fand in den Denkmälern selbst nicht die geringste Nahrung. In keiner der vorher untersuchten Gewebegruppen waren irgendwelche Spuren chinesischer Formen zu entdecken. Jedes Motiv, sei es figürlicher oder ornamentaler Art, war zwanglos aus der antiken, ägyptischen, mesopotamisch-persischen Überlieferung und aus deren Wechselwirkungen abzuleiten. Daß auch von indischen oder buddhistischen Elementen im Westen gar nichts zum Vorschein gekommen ist, braucht weniger zu verwundern, weil in so früher Zeit eine indische Seidenkunst überhaupt nicht beglaubigt ist. Es bleibt also nichts übrig, als den Gedanken an ostasiatische Einwirkungen in spätantiker — und wie wir sehen werden auch in frühmittelalterlicher Zeit — endgültig zu Grabe zu tragen. Statt dessen wird durch die ältesten in Japan erhaltenen und in Westchina von Pelliot gefundenen Stoffreste der umgekehrte Vorgang enthüllt, eine entschiedene Beeinflussung, ja eine *zeitweilige Abhängigkeit* des fernen Ostens von der persischen Kunst des 7. und 8. Jahrhunderts.

Das bedeutendste Beweisstück dieser Tatsache ist der schon mehrfach veröffentlichte Reiterstoff (Tafel 30 = Abb. 110). Es ist ein großes Tempelbanner mit vielen Kreisen von je 43 cm Durchmesser, leidlich erhalten, das aus dem Besitz des Mikado Shomu (724—748) in den Horiushitempel zu Nara gelangte und neuerdings dem Museum von Tokio überwiesen wurde. Man braucht kaum zu begründen, daß die Nachbildung eines sassanidischen Gewebes vorliegt. Der chinesische Weber hat sich zwar in der freien Umbildung seiner Vorlage keinen Zwang auferlegt: die auf den persischen Reiterstoffen so streng und mager stilisierte vegetabile Mittelachse hat sein höher entwickelter Natursinn in einen Baum von rein chinesischem Stil verwandelt; den Flügelpferden ist — eine wesentliche Verbesserung — die der chinesischen Kunst eigene heftige Bewegtheit verliehen und die Tracht der Bogenschützen gleicht namentlich in den Ärmeln den Statuen der buddhistischen Tempelwächter aus der Zeit Shomus<sup>3)</sup>. Doch sind von dem persischen Vorbild, ganz abgesehen vom Gegenstand und der Anordnung des Musters, noch genug Merkmale übriggeblieben. Vor

1) „Shinsen kodai moyo“ von Naganari Kodama, 2 Bände.

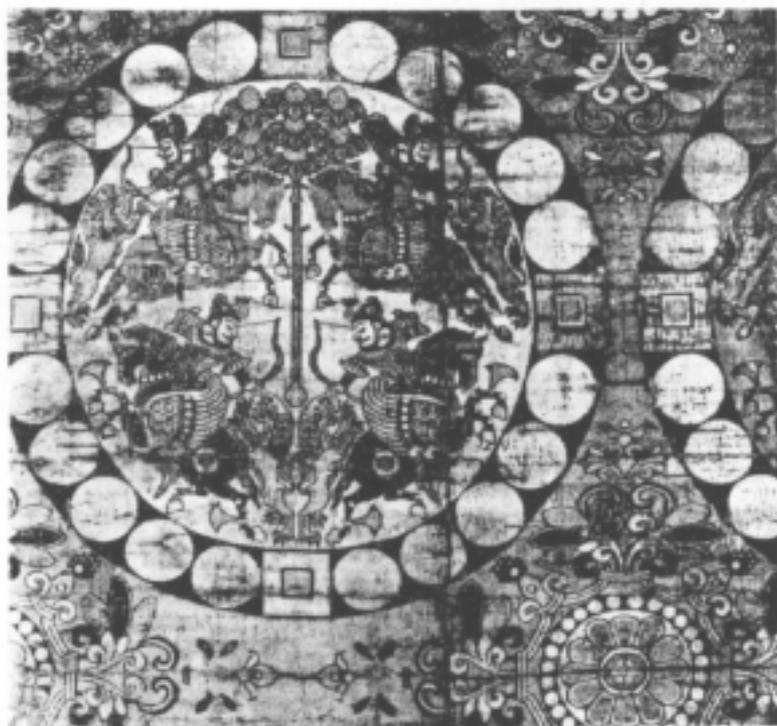
2) Eine reiche Sammlung von Musterbüchern ist in der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums in Berlin. Außer dem Kodama sind am beachtenswertesten die 10 Bände „Orimon Ruisan“, alte Gewebemuster vom Museum in Tokio herausgegeben 1892.

3) Histoire de l'art du Japon 1900 T. 16 u. 18.

## OSTASIEN 7.—8. JAHRH.



109.



110.



111.



112.



113.



114.



115.

Abb. 109. Rosettenstoff nach Kodama. — Abb. 110. Bannerstoff des Mikado Shomu † 749. — Abb. 111. Gefärbter Reiterstoff im Horiushitempel. — Abb. 112. Hahnenstoff in Nara, vor 749. — Abb. 113. Seidenstoff bemalt, datiert 731; im Shosoin. — Abb. 114. Seidenstoff mit Böcken im Shosoin. — Abb. 115. Ägypt. Seidenstoff aus Achmim, 7. Jahrh. S. Kensington Museum.

allem die Flügelkrone Chosroes II, bei den unteren Reitern auch die faltige Perserhose, die aufrechte Stellung der Löwen, die Halsbänder und Flügel der Pferde und die axtförmigen Ansätze an deren Füßen. Das ist nicht eine „altchinesische Pferdeausrüstung“<sup>1)</sup>, sondern die mißverständene Wiedergabe der sassanidischen Flatterbänder, wie sie auf den Pegasusstoffen in Paris, Lyon und Berlin (vgl. Abb. 48, 49) zu sehen sind. Daß die Ranken in den Zwickeln gleich dem Kunibertstoff (vgl. T. 17) die persische Linienführung festhalten, wurde bereits hervorgehoben (s. S. 72). Auch die scheibenbelegten Kreisbänder sind als typisch-persisches Ornament schon besprochen. Abweichend von den durch Mondsicheln verbundenen Scheibenkreisen der im vorigen Abschnitt vorgeführten Sassanidenstoffe (vgl. T. 20 u. 22 a, Abb. 96 u. 99) sind hier die Scheitelpunkte durch vier Quadrate betont. Das ist keine chinesische Variante, sondern ebenfalls der persischen Vorlage entlehnt; auf einer sassanidischen Silberschale in Petersburg<sup>2)</sup> sind auf dem mit Löwen gemusterten Gewand des Königs zwischen den Scheiben auch die Quadrate eingraviert; außerdem besitzt die Berliner Stoffsammlung ein sassanidisches Seidenfragment mit Eberköpfen in derselben Kreiseinfassung.

Daß der Fahnenstoff aus Nara in China gewebt worden, bezeugen die Schriftzeichen „Berg“ und „Glück“ auf den Pferdehüften; das damals erst beginnende Seidengewerbe Japans scheint sich für schwierigere Muster noch mit der *Färberei* beholfen zu haben, die mit Wachsabdeckung, Schablonen oder Modelldruck betrieben wurde.

Das Banner von Nara ist nicht der einzige Vertreter seiner Stilrichtung in Ostasien. Mit den Funden Pelliot's aus der westchinesischen Provinz Kansu ist ein verblichenes, aber in Textur und Stil identisches Gewebefragment in den Louvre gekommen, auf dem unter einem Baum adossierte Flügelgreifen in scheibenbelegtem Kreis erkennbar sind. Ferner bewahrt das berühmte Schatzhaus Shosoin in Nara, ein Vermächtnis des Mikado Shomu<sup>3)</sup> unter zahlreichen Geweben und anderen Kunstwerken des 7. und 8. Jahrhunderts ebenfalls einen großen Reiterstoff, der wiederum Paare von Bogenschützen, Löwen und fliehende Hirsche eingewebt trägt. Die scheibenbelegten Kreisbänder umzieht außen noch eine antikisierende Wellenranke<sup>4)</sup>. Dieses Gegenstück des Fahnenstoffes ist auf die Jahre um 600 zu datieren. Denn eine gefärbte, also wohl in Japan selbst gefertigte Nachbildung des Shosoingewebes besitzt der Horiushitempel aus dem Nachlaß Shotokus, der, ein Zeitgenosse Chosroes II und Hauptförderer des Buddhismus, von 572–621 die Regentschaft in Japan führte<sup>5)</sup>. Die Färbetechnik hat die reinen Umrisse des gewebten Originals verzerrt und arg vergrößert (Abb. 111), den Inhalt der Darstellung aber nicht verändert<sup>6)</sup>.

Obwohl der Katalog des Shosoin und das Musterbuch Kodamas nur einen Teil der um die Mitte des 8. Jahrh. in die Tempel von Nara geborgenen alten Textilien veröffentlichten, enthalten sie doch noch viele Beweisstücke für die Entlehnung und mehr oder minder freie Umarbeitung persischer Motive. Aus dem Nachlaß Shomus im Shosoin stammt ein Gewebe mit gegenständigen Hähnen in Kreisen (Abb. 112) und aus einer Folge auf Stoff gemalter Stellschirmfüllungen vom Jahr 731 das Bild eines Steinbocks (Abb. 113), der in der frontalen

<sup>1)</sup> Dreger, Entwicklung S. 35.

<sup>2)</sup> Die Schale ist erst nach dem Erscheinen von Smirnow's Sammelwerk gefunden und in den „Meisterwerken muhammedanischer Kunst 1912“ II T. 125 abgebildet.

<sup>3)</sup> Vgl. darüber O. Kümmel in der Illustr. Gesch. des Kunstgewerbes II S. 759.

<sup>4)</sup> Eine Lichtdruckaufnahme nach dem Original enthält der bis jetzt dreibändige Katalog des Kaiserlichen Schatzhauses Shosoin, betitelt Toyei Shuko, Tokio 1910, Band II T. 94. Die Abbildung ist etwas trüb, läßt aber doch deutlich eine dem Narabanner gleichartige Körperbindung erkennen.

<sup>5)</sup> Die Zeitangaben des Kodama, die sich auf die Gegenstände in Nara beziehen, können als zuverlässig gelten, da sie ja mit dem sassanidischen Stil der Gewebe vollkommen übereinstimmen.

<sup>6)</sup> Abgeb. in Kodama's Musterspiegel I, die drei letzten Seiten; ferner Münsterberg, Japanische Kunstgeschichte I T. 14 fig. 4.

Stellung der Hörner, den Zickzacklinien auf dem Halse (man vergleiche die Pferdemähne auf Tafel 28 und die Abb. 50) und den Flecken auf dem Fell das persische Vorbild verrät. Weiter fortgebildet im Sinn des chinesischen Naturalismus, aber doch unverkennbar westlicher Abkunft sind die symmetrisch gegenständigen Böcke auf einem Seidenkörper im Shosoin (Abb. 114). Wie die Zusammenstellung mit einem seidenen Tunikabesatz aus Achmim (Abb. 115) zeigt, könnte für dieses Motiv auch ein graeco-ägyptisches Vorbild in Betracht kommen. Denn sicherlich sind neben den persischen Erzeugnissen auch oströmische Handelswaren nach Ostasien gekommen. Das Shosoin bewahrt noch heute eine Anzahl spätantiker Gläser<sup>1)</sup> und Hirth berichtet aus chinesischen Quellen dieser Zeit, daß die *syrischen Seidenstoffe* in China selbst für besser galten, als die einheimischen. Ein so ausgesprochen antikisierendes Motiv, wie die Wellenranke auf dem Reiterstoff im Shosoin<sup>2)</sup> kann nicht den grade im Rankenwerk schwachen Perserstoffen entlehnt sein. Diese Weinranke erscheint noch feiner gezeichnet, fast klassisch, auf einem chinesischen Gewebefragment (Abb. 116), das der Louvre der für die Textilkunde sehr ergiebigen Ausbeute Pelliot's in Westchina verdankt. Das außerhalb der Rankenkreise eingewebte Schriftzeichen „Glück“ bezeugt die chinesische Arbeit des zweifarbigen Seidenstoffes. Die Ranke enthält in ihrer Linienführung, in den Blattformen und Abzweigungen die deutlichsten Erinnerungen an ein oströmisches Vorbild. Das bestätigt weiter ein vom Museum in Tokio veröffentlichter Stoff (Abb. 117, nach dem Musterbuch Orimon Ruisan Band 2), dessen Muster lediglich aus Ranken gleichen Stils und einer antikisierenden Palmettenkombination als Mittelmotiv besteht. Der Vogel des Pelliotstoffes ist vollständiger erhalten auf Stoffen des 7. bis 8. Jahrhunderts im Horiushitempel (Abb. 118) und im Shosoin (Abb. 119).<sup>3)</sup> Der Vogel gehört, bald pfauenartig stilisiert, bald Hähnen oder Fasanen ähnelnd, zu den beliebtesten Vorstellungen der ostasiatischen Kunst dieser Zeit und ist außerhalb der Weberei auf gleichzeitigen Bronzespiegeln<sup>4)</sup> und Lackarbeiten<sup>5)</sup> häufig zu sehen. Daraus hat dann die chinesische Kunst in fortgesetzter Umstilisierung den einem Goldfasan ähnelnden Fonghoang abgeleitet, neben dem Drachen ihr Hauptmotiv symbolischen Tierornaments. Nach der Abbildung 116 stammen diese Vogelformen von den Hähnen oder Pfauen der sassanidischen Gewebe und Silbergeräte ab. Daß auch letztere in Ostasien vorbildlich wirkten, bezeugt die bekannte japanische oder chinesische Silberkanne aus Nara im Schatz zu Tokio, auf der Flügelpferde zwar in unverkennbar chinesischer Zeichnung, aber doch von persischer Abstammung eingraviert sind.<sup>6)</sup>

Die Verbindung der antikisierenden Weinranken mit den Hähnen auf dem Pelliotstoff und mit Löwenjägern auf dem Reiterstoff des Shosoin deutet auf gleichzeitiges Einströmen oströmischer und persischer Kunstformen, deren Wirkung in China um den Beginn der Tangzeit (618 bis 906) namentlich in den Bronzespiegeln und in Japan vor und während der Naraperiode (710—794) am stärksten zutage tritt.

Von frühchinesischen Seidenstoffen, die mit den schlichten Streu- und Rautenmustern von Antioe, Panopolis und Byzanz auffallende Verwandtschaft zeigen, ist im Original und japanischen Abbildungen noch mancherlei bekannt. Aus der Pelliot'sammlung des Louvre ist ein roter Stoff mit zweifarbigen Herzen in Schrägreihen anzuführen, der nur als Nachbildung eines Antinoestoffes erklärt werden kann, da das dort so beliebte Herzmuster in Ostasien ganz ohne Analogie ist. Daran schließt sich in derselben Sammlung ein blauer Stoff mit Reihen weißer Hakenkreuze und roter Rosetten, ferner eine Anzahl von Stoff-

1) Abgeb. im Toyei Shuko.

2) Toyei Shuko II T. 94.

3) Vgl. auch Toyei Shuko II T. 92 u. 95.

4) Toyei Shuko I T. 7, 8, 9, 13, 24; auch O. Kümmel, Kunstgewerbe in Japan, Abb. 40.

5) Toyei Shuko I T. 25, III T. 123; Kümmel a. a. O. Abb. 1.

6) Abgeb. Illustr. Gesch. des Kunstgewerbes II S. 755; Dreger Entwicklung T. 39c.



116.



117.



118.



119.

Abb. 116 Chinesischer Seidenstoff aus Kansu mit klassizistischer Weinranke. Sammlung Pelliot im Louvre. — Abb. 117. Chinesischer Seidenstoff mit klassizistischem Rankenmuster, nach Orimon Ruisan. — Abb. 118. Hahnenstoff im Horiushitempel. — Abb. 119. Hahnenstoff im Shosoin.