

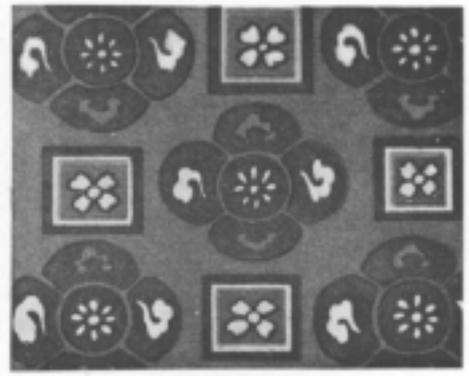
OSTASIEN, MITTELALTER.



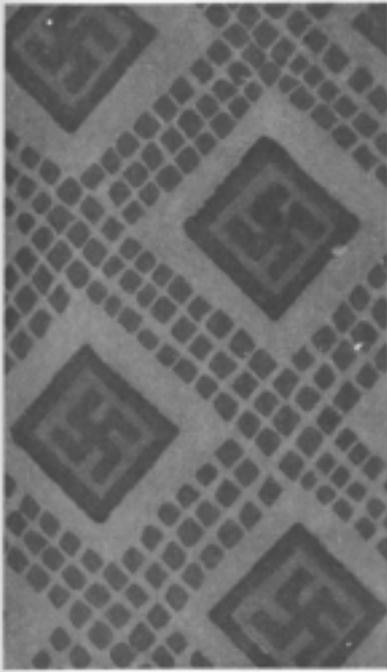
120.



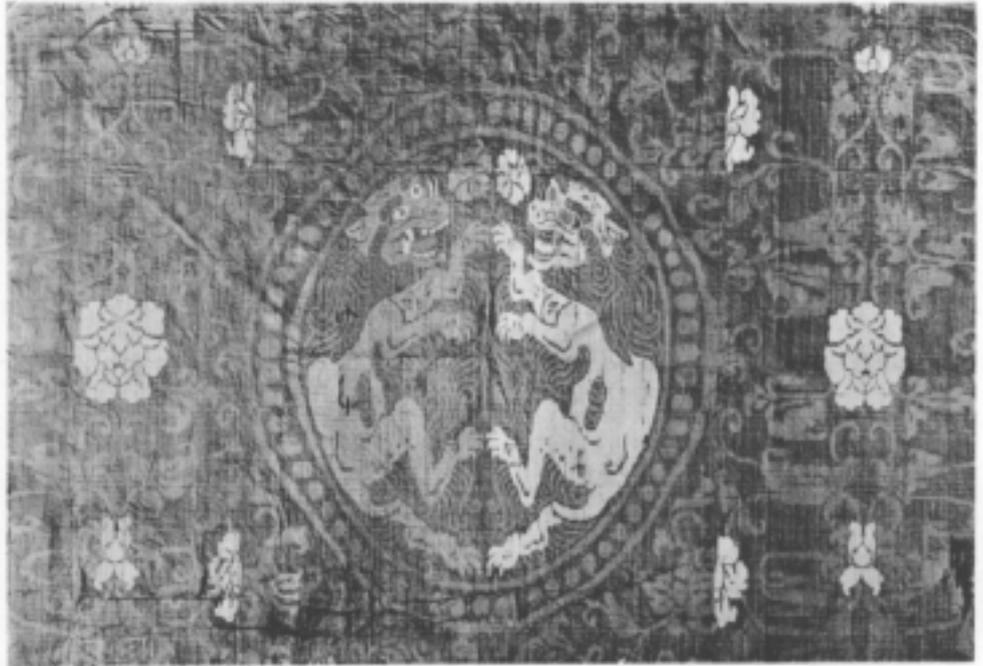
121.



122.



123.



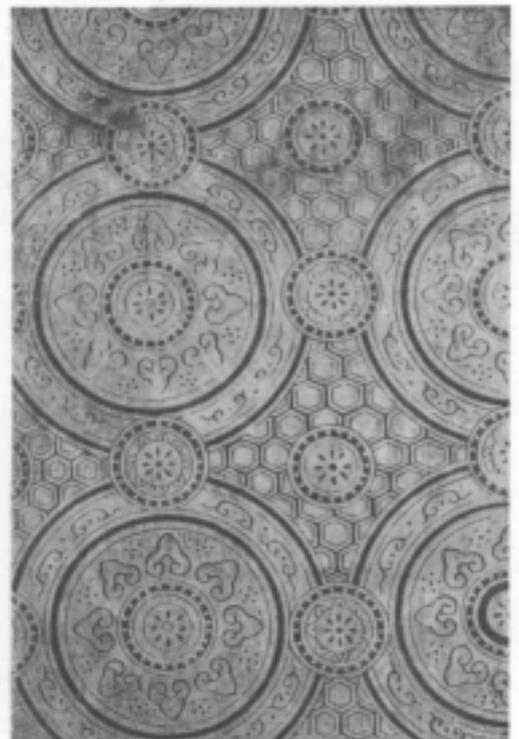
124.



125.



127.



126.

Abb. 120--123. Muster unter oströmischen Einfluss; nach dem Musterbuch Orimon Ruisan. --
Abb. 124. Japanischer Seidenstoff 14. Jahrh. -- Abb. 125 u. 126. Kreisnuster unter byzantinischem
Einfluss. -- Abb. 127. Seidenstoff unter sarazenischem Einfluss; nach Orimon Ruisan.

abbildungen im ersten Band des Musterbuches Orimon Ruisan. Wir finden hier Streumuster aus Kreuzen und Rosetten (Abb. 120), Rosetten auf Maeandergrund (Abb. 121) ähnlich dem ägyptischen Stoff auf unserer Tafel 1 d; Quadrate und Vierblattrosen (Abb. 122) in derselben Anordnung wie auf dem oströmischen Stoff Abb. 83 und auf dem Vorhang des Theodoramosaiks in Ravenna; ferner verschiedene Spielarten von Rautenmustern mit Hakenkreuzen (Abb. 123). Ausgeschlossen ist es nicht, daß solche der Webetechnik handlichen Muster in China unabhängig vom Westen entstanden sein können; aber da die Tatsache spätantiker Einflüsse durch die Rankenmuster vollkommen festgestellt ist, braucht man den Gedanken an einen Zusammenhang mit den von syrischen Händlern eingeführten und in China hoch geschätzten Geweben des oströmischen Kunstgebiets nicht abzulehnen.

Aus der Häufigkeit der Beispiele ist jedenfalls zu entnehmen, daß die Nachahmung persischer und spätantiker Gewebe in China nicht ein vereinzelt Vorkommen war, sondern der Ausfluß einer im 7. und 8. Jahrh. verschiedene Kunstzweige beherrschenden *westlichen Stilrichtung*. Es ist sicherlich kein Zufall, daß dieser Stil zeitlich ungefähr zusammenfällt mit der Blüte des Buddhismus in China und Japan, der den Verkehr Ostasiens mit dem Westen und die Aufnahmefähigkeit für fremde Kunstformen und Vorstellungen gesteigert hatte. Im Verlauf der Tangzeit und späterhin sind die fremden Elemente dem heimischen Stil assimiliert worden, nicht ohne daß die ostasiatische Kunst eine dauernde Bereicherung ihrer vegetabilen und Tierornamente davongetragen hätte. Ein Beispiel für das Nachleben der sassanidischen Scheibenkreise mit gegenständigen Tierpaaren gibt ein japanischer Seidenstoff aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts (Abb. 124). Auch erneute Anlehnungen an byzantinische und sarazenische Seidenmuster des Mittelalters sind festzustellen: Ein in mehreren alten und neuen Varianten erhaltenes japanisches Gewebe (Abb. 125)¹⁾ zeigt die durch Rosetten verbundenen Kreisfelder, wie sie in Byzanz im 9., 10. und 11. Jahrh. vorherrschend waren. Man kann auch in den Drachen des hier abgebildeten Beispiels eine Erinnerung an den damals in Byzanz noch oft dargestellten Hippokampen erkennen.²⁾ Dieselbe byzantinische Kreismusterung ist ohne Tierbilder, nur mit Rosettenfüllung bis zur Gegenwart in Ostasien (Abb. 126) in Gebrauch geblieben. Anklänge an sarazenische Muster verrät ein Stoff mit Vogelpaaren in Rautenfeldern (Abb. 127).

Je weiter von der Sassanidenzeit entfernt, um so seltener werden in der ostasiatischen Seidenweberei die Anleihen bei dem Westen; um die Wende des 13. Jahrhunderts beginnt bereits die rückläufige Bewegung. China war unter Kubilai Khan, dem Enkel des Dschingis, ein Teil des mongolischen Großkhanats geworden, dessen Machtbereich nach dem Sturz des Kalifats Vorderasien mit umfaßte. Der Nimbus der Überlegenheit, den die unwiderstehlichen Siegeszüge der Mongolen dem Osten verliehen hatten, kam auch der chinesischen Kunst zugute. In der persischen Kunst kommen in immer wachsender Menge chinesische Elemente zum Vorschein; im ägyptischen Reich der Mamluken werden chinesische Seidenstoffe getragen und nachgewebt. Ihr Einfluß wird durch das Mittelmeer nicht aufgehalten. Der chinesische Naturalismus in der Darstellung von Pflanzen und Tieren trifft in Italien auf eine gleichgestimmte Richtung der Frühgotik und er befruchtet die italienische Musterzeichnerei des 14. Jahrhunderts mit einer Fülle neuer Vorstellungen. In dieser Zeit hat China reichlich bezahlt, was es im 7. und 8. Jahrh. vom Westen empfangen hatte.

¹⁾ Vgl. auch M. Heiden, Handwörterbuch der Textilkunde T. VI fig. 2 u. 6.

²⁾ Zu vergleichen mit den byzantinischen Stoffen T. 22b, Abb. 213, 216.

VI. Die Seidenweberei des hohen Mittelalters vom achten bis ins dreizehnte Jahrhundert.

Der Eintritt der Araber in die Weltgeschichte scheidet im Morgenland das Mittelalter vom Altertum. In kaum gehemmtem Siegeslauf haben die Anhänger Muhammeds die alte Kulturwelt des Ostens überrannt und zu einem neuen Reich zusammengezwungen. Schon unter dem ersten Nachfolger des Propheten beginnt der Ansturm auf das oströmische Syrien und Mesopotamien. Omar entsendet seine Scharen gleichzeitig nach Osten und nach Westen. Im Lauf eines Jahrzehnts bricht das Perserreich der Sassaniden, das so oft den Römern die Stirn geboten, zusammen und um die Mitte des 7. Jahrhunderts erstreckt sich die Macht der Kalifen von Transoxanien bis Ägypten. Das Jahrhundert der Omaiaden sieht Damaskus als Hauptstadt des Arabertums und ein Vorrücken der Westgrenzen über Nordafrika nach Spanien. Die Dynastie der Abbasiden verlegt den Schwerpunkt des Reiches nach Mesopotamien; Bagdad, die Gründung Mansurs, bleibt durch fünfhundert Jahre der Sitz des Kalifats, bis die Mongolenstürme um die Mitte des 13. Jahrhunderts im ganzen Ostgebiet das Unterste zu oberst kehren. Die Araber erwiesen sich im Ganzen als duldsam gegen die Einwohner der eroberten Länder und ihr Joch lastete nicht schwer auf den Unterworfenen. Viele von den alten Städten in Persien, Syrien, Ägypten gediehen weiter und neben ihnen erhoben sich neue Sitze des Gewerbefleißes und der Kunstpflege. Die Residenzen der Kalifen und selbständig gewordenen Landesfürsten, vor allem Bagdad und Mossul im Irak, Fostat und die Fatimidengründung Kairo in Ägypten, Cordova in Andalusien wurden die Brennpunkte einer islamischen Kultur, die in tropischem Wachstum erblühte und die langsameren Schrittes aufsteigende Bildung der Germanen hell überstrahlte.

Man mag den Bestand eigenen Kunstvermögens, den die Wüstensöhne aus der terra incognita Arabiens in den islamischen Länderverband einbrachten, noch so gering anschlagen und das, was sie an persischer, syrischer und römisch-hellenistischer Kunstüberlieferung vorfanden und als Grundlage eigenen Schaffens benützten, sehr hoch bewerten, so wird die tatsächliche Wirkung der arabischen Reichsgründung doch nicht verringert. Aus der Überlieferung und mit Hilfe der Unterworfenen begonnen, ist die islamische Kunst trotzdem eine selbständige Neuschöpfung geworden. Das gemeinsame Gepräge, das ihre Äußerungen vom Indus bis zum Ebro über alle nationalen Unterschiede hinweg verbindet, hat wie die gemeinsame Religion und Schrift die Mitwirkung des arabischen Elements zur Voraussetzung. Die Einheitlichkeit ist um so merkwürdiger, als zur Zeit des Aufblühens der frühislamischen Kunst das arabische Kalifat keinen Einheitsstaat mehr bildete.

Im äußersten Westen löste sich das durch Araber und islamisierte Mauren und Berbern gemeinsam den Westgoten abgewonnene Spanien schon nach der Mitte des 8. Jahrh. vom Abbasidenreich, als der flüchtige Omaiade Abderrahman I mit Hilfe syrischer Anhänger seines gestürzten Geschlechts das unabhängige Kalifat von Cordova aufrichtete. Fast drei Jahrhunderte (756—1028) blieb es in der Hand seiner Nachkommen und bot im 9. und 10. Jahrhundert unter dem zweiten und dritten Abderrahman den christlichen Nachbarn das glänzende Schauspiel der höchsten Entfaltung westsarazenischer Kunst und

Bildung. Im 11. Jahrhundert begann der Zerfall in haltlose Kleinstaaten, die trotz des erhöhten Zuflusses maurischer Kräfte unter Almoraviden (seit 1078) und Almohaden (seit 1144) den unaufhörlich andrängenden Christen zur Beute fielen, sodaß nach 1250 nur das kleine Königreich Granada dem Islam bis 1492 eine letzte Zuflucht gewährte.

Ägypten blieb nur zwei Jahrhunderte unter omajjadischen und abbasidischen Statthaltern dem Kalifat verbunden. Zum erstenmal selbständig unter der kurzen Herrschaft der aus dem türkischen Prätorianerstand des Hofes von Bagdad hervorgegangenen Tuluniden (868–905), wurde das Nilland von den schon vorher in Kairuan unabhängig waltenden Fatimiden (969–1171) besetzt und mit Syrien vereinigt. Damit beginnt der Aufschwung künstlerischen Schaffens; an Baulust und Prachtentfaltung stehen die fatimidischen Herrscher hinter den Kalifen Bagdads kaum zurück und noch heute bezeugen ihre in ansehnlicher Zahl erhaltenen Kristallgefäße und geschnittenen Gläser, daß die etwas märchenhaften Berichte von Zeitgenossen (Makrizi, Nasiri Khosrau) über ihre kunstgewerblichen Schätze einen wahren Kern enthalten. Die Herrschaft der mit Saladin von Syrien aus eingedrungenen Ejubidendynastie kurdischen Stammes (1171–1250) bedeutet keine Minderung an Ansehen und Wohlstand des Landes. Auch die nächstfolgende Reihe der Mamlukensultane (1250–1382) hat noch Erfolge aufzuweisen; sie gewinnen die letzten Reste der Kreuzfahrerstaaten zurück und schützen ihr Gebiet erfolgreich gegen Mongolen und Osmanen. Die prachtvollen Glasgefäße und Moscheelampen mit Schmelzmalerei, tauschiertes Metallgerät und zahlreiche Seidenstoffe sind die bekanntesten Beweisstücke für den bis zur Zeit des Sultans Muhammed Nasir eddin fortdauernden Hochstand des Kunstgewerbes. Später führen die unaufhörlichen Kämpfe, Revolten und Greuel der unbotmäßigen Emire unter der zweiten Folge von Mamlukensultanen den Niedergang des Landes herbei, das 1517 den osmanischen Türken als Paschalik anheimfällt.

Die frühzeitige Trennung dieses ganzen Westgebiets vom Kalifat, das wiederholte Eindringen von Berbern, Mauren, seldschukischen Türken, die Machtstellung der unarabischen Mamluken, die beträchtlichen Bestände christlicher Bevölkerung in Syrien und Ägypten und die vorübergehende Kreuzfahrerherrschaft in Syrien, alles das hat der glänzenden Entfaltung arabischen Wesens keinen Abbruch getan. Im westsarazenischen Bereich von Syrien bis Spanien hat die im engeren Sinn arabische Kunst ihre reinste Ausgestaltung erfahren.

Ganz anders vollzog sich die Kunstentwicklung im Ostgebiet des Islam, das neben dem mesopotamischen Irak Persien mit seinen nördlichen und östlichen Nachbargebieten umfaßte. Hier ist der nationale Gegensatz zwischen Arabern und Persern nie ganz verwischt worden. Die Araber hatten wohl das Sassanidenreich mit den Waffen unterjocht, aber eine durchgreifende Arabisierung wie im Westen ist ihnen bei dem kulturell überlegenen Volk Irans nicht geglückt. Nur im Zweistromland, mit altarabischen Siedlungen wie Hira und den Neugründungen Kufa, Bagdad, Basra, Samarra und anderen das Herz des Kalifats, hatte das Arabertum die Oberhand gewonnen. Und doch hielt am Hof und in der Verwaltung der persische Einfluß noch oft, auch unter den machtvollsten Kalifen des mit persischer Hilfe zum Thron gelangten Abbasidenhauses, unter Mansur, Harun al Raschid und vor allem Maamun, den eigentlichen Herren die Wage. Noch lange nachdem der Osten abgefallen war, blieb das Irak das verbindende Glied zwischen west- und ostmuslimischem Wesen, die Stelle gegenseitigen Austausches, wo die geistige Arbeit und die künstlerischen Bestrebungen von beiden Seiten sich vermengten und aufeinander einwirkten.

Über das Irak hinaus aber wurde der arabische Einschlag je weiter nach Osten und Norden um so schwächer, iranische Art und Sitte reiner und selbständiger. Die Perser standen von vornherein den Eroberern anders gegenüber, als die Besiegten des Westens. Sie hatten nicht, wie die einheimische Bevölkerung in Syrien, Ägypten, Spanien eine römische oder gotische Herrschaft gegen eine arabische vertauscht; ihnen brachte der Islam

die Fremdherrschaft an Stelle einer stolzen und ruhmreichen Unabhängigkeit. Das Schisma in der Lehre Muhammeds verschärfte frühzeitig die gegenseitige Abneigung. Das schiitische Bekenntnis, dem die Perser fast allein als geschlossene Masse im ganzen Bereich des Islam mit Eifer anhängen, war ihnen nicht bloß Glaubenssache, sondern ein Mittel, sich auch religiös von den Arabern abzusondern. So vertiefte sich die Spaltung zwischen den während des 8. Jahrhunderts noch im Kalifat vereinten und um die Führung ringenden Rivalen, bis im Anfang des 9. Jahrh. auch das politische Band zerriß. Unter den Tahiriden (822—876) stellte sich Nordpersien auf eigene Füße und dehnte sich unter den bis zum Ende des 10. Jahrh. herrschenden Samaniden bis an die Grenzen von China.

Damit verschob sich der Schwerpunkt iranischen Lebens nach Nordosten; Khorassan jenseits der Salzwüste mit der Tahiridenresidenz Nischapur, die Städte Rey, Tus, Merw und die transoxanische Samanidenhauptstadt Bokhara wurden die Pflanzstätten persischer Wissenschaft und Dichtung. Die Übersetzungen griechischer und arabischer Schriftsteller, das Auftreten persischer Gelehrten von Weltruf wie Avicenna zeugen für die Lebhaftigkeit geistiger Tätigkeit um die Wende des ersten Jahrtausends. Das Verständnis dafür ist selbst den von Nordosten her neu in die Gemeinschaft des Islam eintretenden Völkern barbarischer Herkunft nicht fremd geblieben. Am Hof des Türkensultans Machmud von Ghazna (997—1030), der das Samanidenreich mit Vorderindien vereinigte, vollendet Firdusi das große Heldengedicht der Iranier. Machmud war der Vorläufer der Völkerwanderung, die aus dem unerschöpflichen Barbarenbecken Innerasiens über das ostmuslimische Kulturgebiet hereinbrach. In den Staaten, welche seit dem 11. Jahrh. die seldschukischen Türken in Persien und in den Byzanz abgerungenen Teilen Kleinasiens begründeten, stand die islamische Kunst noch immer auf achtbarer Höhe. Unverwindlichen Schaden für den ganzen Osten brachten erst die Mongolenstürme des 13. und 14. Jahrhunderts, von deren Verwüstungen sich Vorderasien nie wieder erholt hat. Aber was immer an Eroberern, Staatengründern oder Zerstörern während des Mittelalters diese unglücklichen Länder durchzog oder besiedelte, die eigentlichen Träger der Kunsttätigkeit sind hier allzeit die Iranier geblieben.

Persische Elemente haben auch in die westsarazenische Kunst reichlich Aufnahme gefunden. Grade in der Seidenweberei kann man ihnen am öftesten begegnen, weil die Stoffe als Handelsware die Übertragung und Vermischung östlicher und westlicher Muster am meisten gefördert haben. Trotzdem bietet das Vorherrschen des iranischen Gepräges in den Erzeugnissen des Ostens eine brauchbare Handhabe, um den Bestand islamischer Seidenewebe des hohen Mittelalters zunächst in zwei Hauptgruppen ostmuslimischer und westmuslimischer Herkunft zu verteilen.

A. Ostmuslimische Seidenstoffe.

Die westpersische Gruppe.

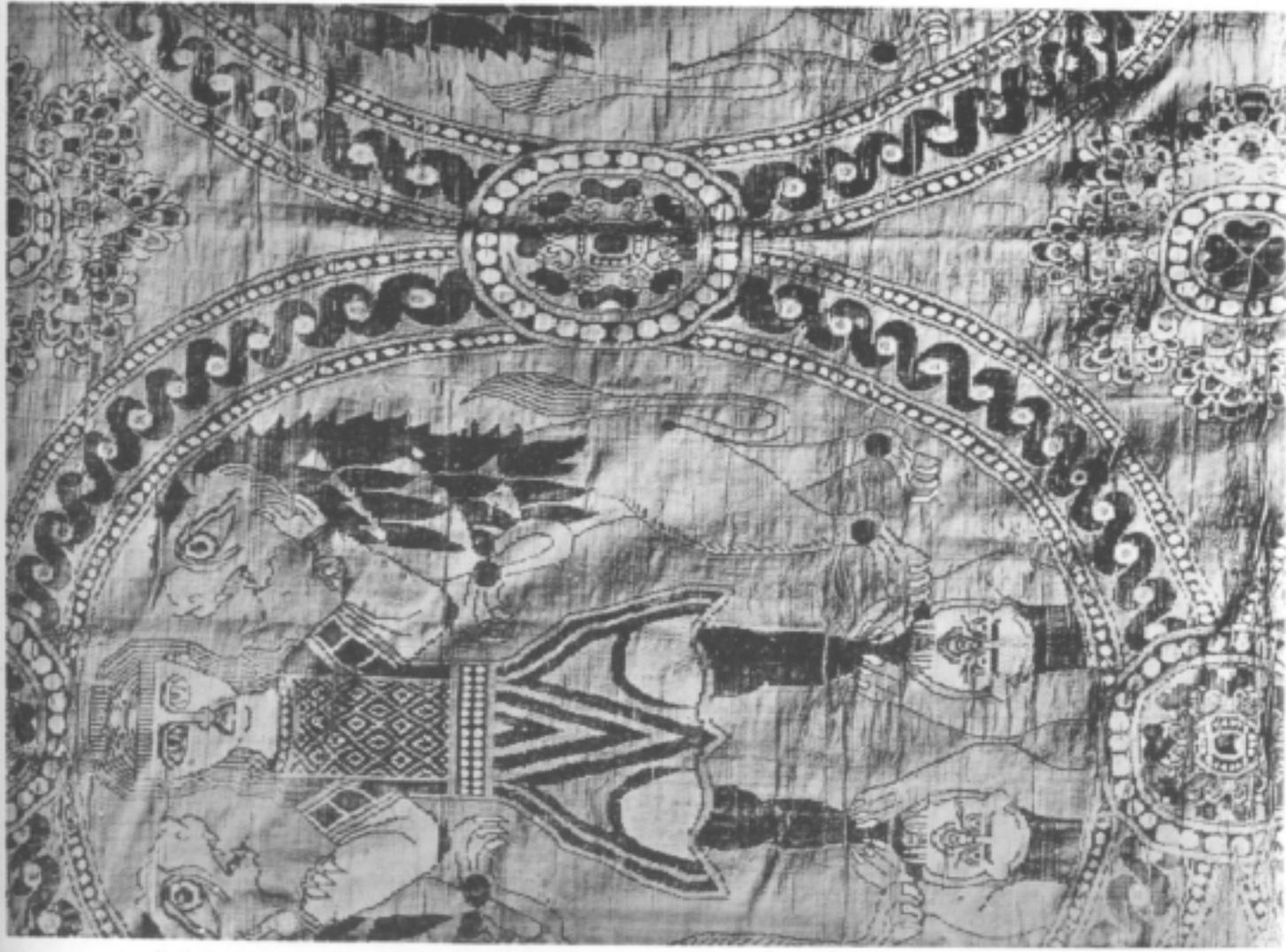
An die Spitze der mittelalterlichen Gewebe Persiens gehören natürlich diejenigen Denkmäler, die den erweislich sassanidischen Stoffen noch am ähnlichsten sind. Den aus einer aragonischen Kirche stammenden *Elephantenstoff in Berlin* (Tafel 31 = Abb. 128)¹⁾ und die damit aufs engste verwandte Hülle der Reliquien des heiligen *Victor in Sens* (Abb. 129) habe ich nur deshalb nicht in die Sassanidengruppe aufgenommen, weil eine unmittelbare Beglaubigung ihrer Entstehung vor der Mitte des 7. Jahrh. nicht zu erbringen war. In ihrem Stil liegt sonst nichts, was eine Absonderung von den älteren persischen Stücken notwendig machen würde. Julius Lessing hat zwar den Elephantenstoff byzantinisch genannt, weil der berühmte und erheblich jüngere Elephantenstoff im Aachener Karlsschrein (vgl. Abb. 241) laut Inschrift in Byzanz gewebt worden ist. Die vermeintliche Verwandt-

¹⁾ Ein zweites Stück ist abgebildet im Katalog Miquel y Badia T. 27 fig. 166.

PERSIEN 7.-9. JAHRH.



128.



129.

Phot. J. Doucet.



130.

Abb. 128. Elefantentextil aus einer spanischen Kirche, in Berlin. — Abb. 129. Victorsudarium in Sens, mit persischem Löwenwürger. Phot. J. Doucet. — Abb. 130. Elefantentextil in Siegburg.

schaft beider Stücke beruht jedoch nur auf dem gemeinsamen Tiermotiv; im Ornament gehen sie weit auseinander und namentlich die Pflanzenformen sind am Elephantenstoff aus Aragonien so ausgesprochen persisch, wie sie am Aachener Gewebe byzantinisch sind. Diese scheinbar nebensächlichen und daher in der Regel unbeachteten Ornamente sind für die Heimatsbestimmung oft von größerer Bedeutung, als das augenfällige Hauptmotiv. Wenn die Byzantiner auch die Elephanten, Hippokampen, Flügelpferde persischen Stoffen entlehnten, so sind sie doch in den untergeordneten Füllornamenten wieder in ihre eigene Formensprache zurückgefallen. Das ist ein ganz natürlicher und auch von andern Gebieten her bekannter Vorgang. Bei dem vorliegenden Elephantenstoff würde die raumfüllende Pflanze über dem Rücken des Tieres allein schon genügen, jeden Gedanken an außerpersische Entstehung auszuschließen. Man braucht nur die herabhängenden Knospen mit der Rankenendigung auf dem vatikanischen Entenstoff (s. T. 22 a, Abb. 99) und die Mittelpalmette mit der Zwickelfüllung ebendort oder mit der Palmette des sassanidischen Reiterstoffes T. 28 zu vergleichen. Die Zwickelfüllung wieder¹⁾ findet ihr ähnlichstes Gegenstück in dem großen Hahnenstoff aus der Zeit des Khosrau Parvis (s. T. 21, Abb. 98), dessen Kreise außen von Flechtbändern eingefasst sind, die auf Tafel 31 als Kreisbandfüllung auftreten. Das Flechtband ist ferner in der Innenzeichnung der Ente Abb. 99 als ein den persischen Webern geläufiges Ornament nachzuweisen. Die bunten Flecken auf dem Tierkörper, die farbige Betonung der Muskulatur und Gelenke haben die Byzantiner zwar nachgemacht, zunächst aber sind das als altorientalische Überbleibsel Anzeichen persischer Arbeit. Daß der Elefant schon der sassanidischen Kunst völlig vertraut war, wird durch das Jagdrelief in Takibostan hinreichend belegt; ein Gewebefragment mit gegenständigen Elephanten in Reihen ohne ornamentale Einfassung, also in der bei sassanidischen Tierstoffen häufigen Anordnung, befindet sich in Siegburg (Abb. 130). Irgendwelche byzantinischen Formen sind nicht daran zu bemerken.

Steht somit die persische, zeitlich von der Sassanidenkunst nicht weit entfernte Herkunft des Elephantenstoffes auf Tafel 31 fest, so braucht sie für das Sudarium des heiligen *Victor in Sens* (Abb. 129) nicht erst bewiesen zu werden. Denn beide gehören wegen ihrer Ornamentik und der völlig gleichartigen schweren Textur in eine Gattung. Auch die Farbwahl ist ähnlich: Der Grund des Victorstoffes ist außerhalb und innerhalb des Ovalfeldes blaßrot (vielleicht verblichen), das Muster schwarzblau, gelb und weiß. Die Beine des Löwenwürgers sind schwarzblau, also als bekleidet anzusehen²⁾. Die von der Zwickelrosette ausstrahlenden Palmetten sind etwas anders gezeichnet, als auf dem Elephantenstoff, stehen aber doch diesem und dem Hahnenstoff (s. Abb. 98) näher, als irgendeiner byzantinischen Palmettenform. Der Victorstoff ist ein hervorragendes Prachtstück (160 cm hoch, 65 cm breit) von guter Erhaltung und großem Mustermaßstab; die Ovalfelder sind 42 cm hoch und 32 cm breit. Chartraire³⁾ vermutet, daß der Stoff mitsamt den Gebeinen des Märtyrers der thebaischen Legion S. Victor als Geschenk des Erzbischofs Villicarius, früheren Abts von S. Maurice d'Agaune im Jahr 750 von dorthier nach Sens gebracht worden; der Stil steht dieser Annahme nicht entgegen. Nur die Darstellung hat die Meinung aufkommen lassen, daß eine byzantinische Arbeit vorliegt. Dreger⁴⁾ rechnet sie zu den „rein christlichen“ und auch Diehl⁵⁾ hält die Deutung auf Daniel für wahrscheinlich⁶⁾. Dagegen hatte bereits A. de

¹⁾ Vollständig abgeb. Katalog Miquel y Badia T. 27.

²⁾ Eine farbige Wiedergabe des Stoffes bei Gaussen, Portefeuille archéol. de la Champagne, Tissus T. 4.

³⁾ Inventaire de Sens S. 12.

⁴⁾ Bei Grisar, a. a. O. S. 151 u. 155.

⁵⁾ Manuel S. 252.

⁶⁾ Ebenso Millet in der *Histoire de l' Art* I S. 256 und Migeon, *Gazette des Beaux Arts* 1908 II S. 486; *Les arts du Tissue* S. 23.

Montaignon¹⁾ in dem Löwenkämpfer von Sens eine sassanidische Erinnerung an den altorientalischen Königskampf gesehen und Chartraire meint desgleichen, daß hier ein assyrisches Motiv wiederholt sein könnte. Das trifft gewiß das Richtige. Die mit einem Bruststück aus Rautenstoff und Schulterbesätzen versehene Ärmeltunika des Löwenwürgers wird durch die zwischen den Knien und an den Seiten herabhängenden Zipfel, die der Weber hier durch die Farbe besonders deutlich betonte, nach feststehender spätantiker Formensprache als persisches Gewand gekennzeichnet, wie auch der langgelockte Kopf mit dem sassanidischen König auf Tafel 28 übereinstimmt. Das würde noch nicht gegen einen Daniel in der Löwengrube sprechen, denn gleich den drei Magiern aus dem Morgenland trägt in der spätantiken Kunst der Prophet Daniel bekanntlich fast immer die persische Tracht²⁾. Aber eine Darstellung Daniels als eines mit Händen und Füßen kämpfenden Löwenwürgers



Abb. 131. Altpersischer Siegelstein, in Berlin.

widerspricht durchaus dem christlichen Typus. Dieser kennt wie schon erwähnt nur den von den Löwen durch die Gnade Gottes verschonten Oranten Daniel. Der Perser, der auf zwei Löwen tritt und mit jeder Hand einen aufgerichteten Löwen erwürgt, kann nur ein Nachklang sein des altorientalischen Löwenkampfes, der symbolischen Überwindung des Bösen³⁾. Die Haltung des Kämpfers ist ja gegenüber den achaemenidischen Skulpturen



Abb. 132. Altpersischer Siegelstein, in Berlin.

und Siegelsteinen (Abb. 131) kaum verändert, nur die im Altertum hieratische Art, wie der König auf zwei Tieren steht (Abb. 132), ist hier in realistischem Sinn umgewandelt. So beweist auch der Gegenstand wie der Stil des Musters, daß der Stoff in Persien zu einer Zeit gewebt worden ist, in der die altnationalen Vorstellungen noch lebendig fortwirkten.

Im Abendland ist das Muster allerdings christlich als Daniel aufgefaßt worden.⁴⁾ Beweis dessen eine byzantinische Nachbildung des Victorstoffes (Abb. 133), die Cahier und Martin aus dem Walburgisstift zu Eichstätt veröffentlicht haben.⁵⁾ Der byzantinische Weber hat den Brusteinsatz der Tunika und die charakteristische persische Faltenzeichnung auf den Oberschenkeln beibehalten, auch die Stellung der Löwen, ihre aufgestülpten Nasen und zottigen Mähnen ganz getreu kopiert. Im Sinne der christlichen Auffassung hat er den Löwenwürger in einen Oranten mit ausgebreiteten Händen umgezeichnet und ihm statt der persischen Lockenfülle den Nimbus verliehen. Die Zeichnung der Rosetten und Ornamente in den von Perlsreihen eingefassten Kreisbändern folgt nicht dem persischen Vorbild, sondern dem hierin höher stehenden heimischen Geschmack. Nach diesen Ornamenten scheint der

¹⁾ Gazette des Beaux Arts 1880 I S. 247.

²⁾ Die Tunika mit den drei Zipfeln unterhalb des Gürtels, verbunden mit den enganliegenden Hosen ist am klarsten dargestellt auf dem Mosaik mit der Anbetung der drei Weisen in S. Apollinare nuovo zu Ravenna, abgeb. F. X. Kraus, Geschichte der christl. Kunst I S. 432; weitere Beispiele Venturi I fig. 194, 389, 448; aus dem 9. Jahrh. die Darstellung Daniels in der Pariser Handschrift des Gregor v. Nazianz, siehe Bordier, Description des Manusc. grecs de la Bibl. Nat. fig. 23.

³⁾ Dafür spricht auch die Wiederkehr des Löwenwürgers auf einem zweifellos unchristlichen arabischen Stoff aus Spanien vgl. T. 42, Abb. 187.

⁴⁾ Ein Danielstoff wird zuerst als Geschenk Gregors IV (827–844) im Liber pontificalis, Duchesne II S. 77 erwähnt: dedit vestem de tiro habentem storiā Danielis, cum periclisin de stauraci.

⁵⁾ Mélanges d'archéol. II T. 18. Die Textilaufnahmen von Cahier und Martin haben sich, obwohl die ersten ihrer Art, in der Zeichnung als sehr zuverlässig erwiesen. Der Stoff ist heute in Eichstätt nicht mehr zu finden.

PERSIEN 8.—10. JAHRH.



133.



134.



135.



136.



137.

Abb. 133. Danielstoff in Eichstätt, byzantinische Nachbildung des persischen Victorstoffes Abb. 129. —
Abb. 134. Persischer Löwenstoff in Le Mans. — Abb. 135. Persischer Stoff in Pébrac. — Abb. 136.
Persischer Entenstoff in Wolfenbüttel. — Abb. 137. Buchmalerei im Echternacher Egbertcodex, um 985.

Eichstätter Stoff schwerlich älter als aus dem 9. Jahrhundert; auch das ist ein Grund, die persische Vorlage nicht mehr in die Sassanidenzeit zu setzen.

Nach dem Victorstoff verschwindet die menschliche Gestalt auf sehr lange, bis zur Neublüte iranischer Kunst unter den Sefiden, aus der persischen Textilkunst und die Tierbilder beherrschen weiterhin allein das Feld. Diese Erscheinung kann natürlich durch die Zufälle der Erhaltung mit bedingt sein; da aber von persischen Tiermustern teils in Originalen, teils in byzantinischen Nachbildungen aus dem 8. bis 10. Jahrh. noch ein großer Bestand vorhanden ist, Menschendarstellungen dagegen gar keine, so muß doch wohl eine entschiedene Abnahme der letzteren angenommen werden. Rein zufällig kann das Zeugnis so vieler Denkmäler nicht sein.¹⁾ Dieses negative Ergebnis ist zunächst die einzige erhebliche Änderung, die mit dem Eintritt des Islam bemerkbar wird. Die Tiermuster verwenden die überlieferten Motive weiter in einer Zeichnung, die vielfach den zur Sassanidenzeit noch vorhandenen realistischen Zug einer gesteigerten Stilisierung opfert. Wir werden diese Richtung in der ostiranischen Gruppe am stärksten ausgeprägt finden.

Eine unzweideutige Beziehung auf den altpersischen Feuerkult enthält ein Stoff in Le Mans (Abb. 134), auf dem grüne Löwen in rotem Grund gegenständig zu Seiten eines Gerätes gewebt sind, das dem flammenden Feueraltar der Sassanidenmünzen genau gleicht.²⁾ Der Stoff braucht deshalb nicht sassanidisch zu sein, denn der Feuerdienst ist in abgelegenen Gegenden Persiens noch lang nach der Eroberung von hartnäckigen Anhängern Zoroasters gepflegt worden, die bei den Arabern einer lässigen Duldung begegneten. Auch ist die Zeichnung der Tiere vom sassanidischen Stil schon ziemlich weit entfernt. Sie ähneln vielmehr, um ein fest datiertes Beispiel anzuführen, einem Löwenpaar, das im Jahr 909 n. Chr. an der Stadtmauer von Amida in das Kharputtor eingemeißelt wurde.³⁾

Das alte Motiv des Löwen, der einen Wildesel niederreißt, erscheint ohne den trefflichen Meisterschützen Bahram Gor, sonst aber in einer dem Kunibertstoff (Abb. 89) nicht unähnlichen Zeichnung auf dem Pluviale von Pébrac (Abb. 135), das die Überlieferung der Kirche mit dem Ortsheiligen Petrus von Chavannon († 1080) in Verbindung bringt.⁴⁾ Die Wildeselgruppen, in Reihen wechselnd mit grasenden Straußenpaaren, sind in sehr eckige, aber kunstreich verschlungene Ranken eingeordnet, die entschieden nicht mehr sassanidisch sein können, aber auch von der eigentlichen Arabeske noch unberührt sind.

Als ein Beispiel der fortschreitenden Stilisierung und der ganz ornamentlosen Tiermuster in der altpersischen Reihenordnung ist der Stoff mit gegenständigen Flügelpferden auf Tafel 44 b anzuführen.

Den beliebtesten Sassanidenzierat, die flatternden Schärpen, hat die persische Kunst frühislamischer Zeit sowohl in ihren Silberarbeiten⁵⁾, wie im Bauornament⁶⁾ und in der

¹⁾ In dem mit M. van Berchem herausgegebenen Werk über Amida sagt Strzygowski S. 359: „Im allgemeinen herrscht in der nachsassanidischen d. h. frühislamischen Zeit in Persien ein Ornament, in dem die Verwendung von Lebewesen vermieden ist.“ Danach müßten auch die Tierbilder verschwunden sein. Persische Denkmäler, welche diese seltsame Behauptung stützen könnten, hat Strzygowski nicht namhaft gemacht. Jedenfalls beweisen die Seidenstoffe als die zahlreichsten Äußerungen persischer Ornamentik aus frühislamischer Zeit, dazu die nachsassanidischen Silbergefäße, späterhin auch die Keramik das grade Gegenteil.

²⁾ Der Stoff von Le Mans ist wiederholt veröffentlicht, unter anderem von Lenormant in den *Mélanges d'archéol.* II T. 39, III S. 116, und von Reinaud, *Rapport sur la chape de Chinon 1856*; doch ist eine Originalaufnahme noch nicht vorhanden.

³⁾ Abgeb. M. van Berchem, *Amida* T. 3.

⁴⁾ Vgl. Malègue-Aymard, *Album d'archéologie religieuse 1857*, S. 98. Leider gibt es auch von diesem Pluviale, das an reicher Farbenpracht dem herrlichen arabisch-sizilianischen Pfauenstoff in Toulouse, vgl. Abb. 205, gleichkommen soll, noch keine Originalaufnahme.

⁵⁾ Smirnow fig. 108, 109, 128, 134, 152.

⁶⁾ Vgl. die nach Seidenstoffen mit Scheibenkreisen ausgeführten Stuckreliefs mit Steinböcken aus Meso-

Seidenweberei weitergeführt. Die Schärpen erscheinen auf den Tierstoffen als Halsbänder, namentlich bei Vögeln, und in dieser Form sind sie, wie einst nach Antinoe, in die Seidenweberei von Byzanz einerseits und in das westislamische Ornament Ägyptens andererseits übertragen worden¹⁾. Durch die Vermittlung byzantinischer oder orientalischer Gewebe fanden bebänderte Vögel und Flügelrosse auch in die deutsche Buchmalerei des 10. und 11. Jahrh. Eingang. Das ergibt wieder für den in eine Wolfenbütteler Handschrift des 9. Jahrh. eingelegten Entenstoff Tafel 23 b (Abb. 136), den die versteifte Stilisierung und die schlichte Reihenordnung ohne ornamentale Zutaten nach Persien verweist, die ungefähre Datierung auf das 9. oder 10. Jahrhundert. Denn es ist klar, daß unter dem Eindruck ähnlicher gestreifter Tierstoffe die Zierblattmalerei (Abb. 137) in der zwischen 983 und 991 für Egbert von Trier in Echternach hergestellten Handschrift des Gothaer Museums entstanden ist.

Das Bild der persischen Tiermuster des hohen Mittelalters wird noch wesentlich vervollständigt durch *byzantinische* Gewebe mit Hippokampen, Flügelrossen, Elephanten und Löwen (vgl. Abb. 234—237, 239—241), die im 9. und 10. Jahrh. gewebt sind. Ihre Datierung und die übrigens offenkundige Tatsache, daß ihre Tiermotive persischen Vorbildern entlehnt sind, wird im Abschnitt der byzantinischen Weberei näher zu erörtern sein. Sicherlich haben die Byzantiner für solche teilweise zum Hofgebrauch bestimmten Prachtstoffe nicht dreihundert Jahre alte Muster aus der Zeit Chosroes II hervorgesucht, sondern sich an die geschätztesten persischen Erzeugnisse ihrer Zeit gehalten. Wir sind also berechtigt, von den byzantinischen Nachbildungen auf gleichzeitige persische Originalstoffe zurückzuschließen. Danach sind mindestens bis zum Jahre 1000 in Persien die alten Tierbilder, darunter die typisch sassanidischen Flügelpferde und Pfauenschweifhippokampen in scheibenbelegten Kreisen (vgl. Abb. 237) oder als Reihenumuster weitergewebt worden und zwar in einer Stilform, die von islamischen Einwirkungen noch nicht das geringste verspüren läßt.

Zur engeren Herkunftsbestimmung der vorgenannten persischen Stoffarten fehlt uns jegliche Handhabe. Nur die Vermutung darf man äußern, daß die Gewebe, die so zäh am Sassanidenstil und seinen Motiven festhalten, wahrscheinlich in den schon zur Chosroeszeit blühenden Betriebsorten der Persis und Susianas — weitaus die berühmteste Seidenweberstadt blieb Tuster — also im *Südwesten* des Landes nahe dem Zweistromland entstanden sind. In dem nach der Eroberung zu selbständiger Bedeutung und zu einer neuen Heimat iranischer Kultur aufsteigenden Nordostgebiet ist die persische Seidenkunst, wie die folgende Gattung zeigen wird, andere Wege gegangen.

Die ostiranischen Stoffe.

Die Gewebegruppe, die ich nach den *nordöstlichen* Grenzgebieten des iranischen Volksbereiches verlege, umfaßt eine große Anzahl von Stoffen, die durch ihren zwar barbarisch wirkenden, aber höchst ausgeprägten Stil fest zusammengeschlossen werden. Ihre Fundorte sind so weit verstreut, daß sie zur Ursprungsbestimmung nichts beitragen können. Drei unvollständige Stücke, die zu Handschrifteinbänden dienten, hat Pelliot in Westchina (Provinz Kansu) für das Louvremuseum geborgen; andere fanden sich im Landradaschrein von Münsterbilsen²⁾, im Mangoldschrein zu Huy an der Maas und in Lüttich. Auch die Stücke der Berliner Stoffsammlung (Tafel 32 b), die denjenigen im South Kensington Museum und in der ehemaligen Sammlung Miquel y Badia gleichen³⁾, stammen aus belgischen Reliquien-

potamien im Kaiser Friedrich Museum, veröffentlicht von Sarre im Jahrbuch der preuß. K. S. 1908; abgeb. ferner Amida fig. 307.

¹⁾ Ein lüstriertes Fayencebecken aus Fostat mit bebändertem Vogel im Kunstgewerbemuseum Berlin.

²⁾ Davon ein Stück im Brüsseler Kunstgewerbemuseum, abgeb. Katalog Errera fig. 4.

³⁾ Katalog Miquel y Badia T. 27 fig. 14.



138.



139.



140.

Phot. J. Doucet.



141.

Abb. 138. Löwenstoff in Nancy. — Abb. 139. Löwenstoff im Vatikan. — Abb. 140. Columbasudarium in Sens; Phot. J. Doucet. — Abb. 141. Lämmerstoff in Huy.

schreinen. Der Schatz von Sens besitzt sechs verschiedene Muster derselben Gattung. Die hervorragendsten Hauptstücke bewahren das Museum in Nancy (Abb. 138)¹⁾, das christliche Museum des Vatikans (Abb. 139)²⁾ und der Domschatz von Sens (Abb. 140)³⁾.

Alle Stoffe dieser Gattung zeigen Kreisfelder, die zu wagrechten Reihen aneinander rücken, während zwischen den Reihen für Tierbilder oder ornamentale Füllungen Raum genug frei bleibt. Die Kreise sind in der Regel von einer radial geordneten Blattrihe umzogen, deren Akanthusformen auf ein antikisierendes Vorbild zurückdeuten. Ganz klar ist der Akanthustypus aber nur an einem Stück in Sens (abgeb. Chartraire S. 14) noch zu erkennen. Seltener (beim Vatikanstoff und zwei Fragmenten im Louvre) sind die Kreisbänder mit Scheiben belegt. Die Kreise umschließen immer ein Paar gegenständige Tiere und zwar zumeist Löwen von wenig furchterweckendem Äußeren, die auf zwei wagrecht auseinander gelegten Halbpalmetten stehen. Das Gewebe im Mangoldschrein von Huy (Abb. 141) und ein gleichartiges Fragment aus Kansu im Louvre bringen dagegen Lämmer, einige Bruchstücke in Sens Pferde, Pfauen und Adler (Abb. 142, 143, 144)⁴⁾. Die menschliche Figur spielte im Formenschatz dieser ostiranischen Webereien offenbar nur eine sehr untergeordnete Rolle, denn neben den zahlreichen Tiermustern ist nur ein einziges Überbleibsel in Lüttich mit der Gestalt eines Mannes bekannt (Abb. 145), leider so unvollständig, daß es keine Vorstellung von dem ursprünglichen Muster gewährt. Daß es unserer Gruppe angehört, ergibt sich sowohl aus dem Akanthusrand, als aus den typischen Farben und dem Betonen der rechtwinklig gebrochenen Linienführung, die der ganzen Gattung ihr ungemein starres, fast barbarisches Aussehen verschafft.

In die Grundfläche zwischen den Kreisen sind zuweilen Palmetten, Vogelpaare oder Sterne eingeordnet; das häufigste Motiv aber sind langgeschwänzte Füchse und Jagdhunde, die an Seltsamkeit den Löwen und Pferden innerhalb der Kreise nichts nachgeben. Sie gleichen den Tieren auf den koptischen Reiterstoffen (vgl. Abb. 80), doch beruht die äußerliche Verwandtschaft mehr auf einer ähnlichen Stufe des künstlerischen Vermögens und Empfindens, als auf Nachahmung.

Über die Herkunft der Gattung kann nur die Stiluntersuchung Aufschluß bringen. Grisar und Dreger⁵⁾ suchen die Heimat des Vatikanstoffes in Ostasien, weil die unnatürliche Gestalt der Löwen mit den Löwen der buddhistischen Kunst, wie sie von Indien nach Ostasien gewandert sind, sichtlich übereinstimmt. Diese Beobachtung ist richtig. Trotzdem ist ostasiatische Arbeit schon deshalb ausgeschlossen, weil grade die unnatürlich starre Haltung der Tiere dem Wesen der chinesischen Kunst vollständig zuwider ist. Immer ist deren Bestreben darauf gerichtet, auch den von Vorderasien hereingebrachten hieratischen Tieren freie Bewegtheit und natürliches Leben zu verleihen. Die Bronzespiegel der Tangzeit und manche anderen Kunstwerke im Shosoin und im Horiushitempel veranschaulichen diese naturalistische Tendenz des fernen Ostens zur Genüge. Zudem ist, wenn man die

1) Farbige Aufnahme bei Prisse d'Avannes, *L'art arabe* T. 147.

2) Aus der Lateranskapelle Sancta Sanctorum. Das ganze Stück von 75 zu 60 cm mit 12 stark ins Oval gezogenen und ungleich breit ausgefallenen Kreisen ist bei Grisar a. a. O. S. 129 abgebildet; eine größere Teilaufnahme in der *Fondation Piot XV 1907*, T. 16.

3) Das Sudarium der Heiligen Columba und Lupus, dessen Muster hier Abb. 140 wiedergibt, Chartraire Inv. nr. 13, ist ein vollständiges Webestück von 240 cm Höhe und 120 cm Breite, oben und unten durch ein eingewebtes Streifenornament, an den zwei Langseiten durch die Webekanten abgeschlossen. S. die Gesamtabb. *Revue de l'art chrét.* Band 61, S. 374. Die etwas verblaßten Farben ähneln Tafel 32 b, sonst ist es tadellos erhalten. Aus leichterem Gewebe, im übrigen durchaus gleichen Stils, ist in Sens ferner das Reliquientuch der Unschuldigen Kindlein, abgeb. Chartraire S. 14 nr. 12 und *Revue de l'art chrét.* B. 61 S. 377.

4) Der Vollständigkeit halber erwähne ich noch einen bei Blanchet, *Notices sur quelques tissus* T. 20 abgebildeten Stoff mit Entenpaaren im Pariser Kunstgewerbemuseum.

5) Die Kapelle Sancta Sanctorum S. 130 u. S. 153.



Abb. 146. Sassanidische Silberkanne, nach Smirnow.

ornamentalen Merkmale nicht nur eines aus dem Zusammenhang herausgegriffenen Einzelstückes, sondern der ganzen Gruppe genauer prüft, die iranische Herkunft mit voller Sicherheit zu erweisen.

Gehen wir von den Pflanzenformen aus, so sehen wir auf dem Vatikanstoff (s. Abb. 139) und ebenso auf einem Fragment der Pelliot-sammlung aus Kansu zwischen den Kreisen zu viert ins Kreuz gestellt die typisch-persische Glockenpalmette in genau derselben Form wie auf dem Aachener Entenstoff T. 23 a, dessen sassanidische Arbeit als sicher gelten kann. Die mageren Bäumchen, die auf dem Nancystoff (s. Abb. 138) und noch weiter vereinfacht auf dem Columbasudarium in Sens (s. Abb. 140) und auf Tafel 32 b in den Zwickelfeldern stehen, sind mit dem sassanidischen Pflanzenornament noch aufs engste verbunden. Ähnliche Bäumchen mit Palmetten an den Endungen der symmetrischen Zweige dienen auch auf sassanidischen Silberkannen und Flaschen als Flächenfüllung zwischen den Kreisen mit Tierbildern (Abb. 146)¹⁾ und die verschiedenen Palmetten oder Blütenformen des Nancystoffes kehren im Rankenwerk von Silberschalen (vgl. Abb. 101) wieder²⁾. Auffällig sind an den Bäumchen des Nancystoffes namentlich die Blüten der oberen Zweige wegen der von der Spitze nach unten herabhängenden Blätter. Die Sassanidenschale mit einem schreitenden Tiger (Abb. 147) enthält in der den Rand umziehenden Ranke dieselben merkwürdigen Blüten und auch auf der Silberschale mit einem Vogel (vgl. Abb. 101) ist eine ähnliche Bildung zu sehen. Die geschachte Baumkrone auf Tafel 32 b findet ihr Gegenstück in dem persischen Entenstoff Tafel 24 c.

Noch eine sehr unscheinbare Einzelheit ist zu beachten: Unten neben dem Fuß der Zwickelbäumchen in Nancy, auf dem Columbasudarium neben dem Stämmchen der zwei Halbpalmetten unter den Löwen und auf dem Stoff Tafel 32 b an derselben Stelle sowie neben dem Zwickelbaum sieht man je zwei niedrige, oben dreifach gerundete Gebilde, die uns stärker entwickelt bereits auf dem Aachener Entenstoff Tafel 24 a am Fuße des Palmettenbaums begegnet sind. Ihren Sinn und Zweck machen die Gewebe allein nicht mehr verständlich; doch erkennt man aus der naturalistischeren Tigerschale (vgl. Abb. 147) und namentlich aus einer Silberflasche³⁾, daß sie ursprünglich hügeliges Gelände oder den Erdboden überhaupt andeuteten. Auf einer anderen Silberflasche (Abb. 148) ist dieses Gelände bereits zu den zwei symmetrischen, dreifach gerundeten Hügelchen am Fuße des Palmettenbaums zusammengeschrumpft.



Abb. 147. Persische Silberschale, frühes Mittelalter. Nach Smirnow.

Diese aus der Sassanidenkunst unmittelbar abgeleiteten Ornamente scheinen mir ausreichend, die persische Entstehung der Gattung vollständig zu sichern. Die ungewöhnliche, von den eigentlich sassanidischen und den nächstfolgenden westpersischen Stoffen entschieden abweichende Auffassung der Löwen kann die Beweiskraft der aufgezählten Analogien nicht erschüttern. Sie bezeugt nur, daß die Gruppe in einem anderen Teil des iranischen

¹⁾ Vgl. Smirnow T. 49 fig. 83; T. 54 fig. 88; T. 55 fig. 89.

²⁾ Smirnow T. 56 fig. 90; T. 126 fig. 311.

³⁾ Smirnow T. 55 fig. 89, auch T. 52 fig. 86.

OSTIRAN 8.—10. JAHRH.



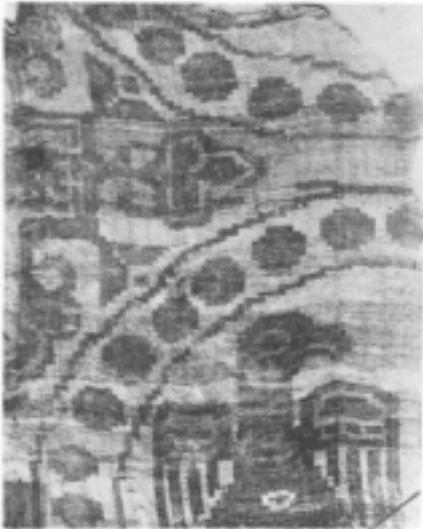
142.

Phot. J. Doucet.



143.

Phot. J. Doucet.



144.

Phot. J. Doucet.



145.



149.



150.



151.

Abb. 142. Pferdestoff in Sens, Phot. J. Doucet. — Abb. 143. Pfauenstoff in Sens, Phot. J. Doucet. — Abb. 144. Adlerstoff in Sens, Phot. J. Doucet. — Abb. 145. Figurenstoff in Lüttich. — Abb. 149. Stoff im Horiushitempel, vor 758. — Abb. 150. Persischer Stoff im Madelbertaschrein. — Abb. 151. Elefantentstoff in Lüttich, 10. Jahrh.

Kunstbereichs entstanden sein muß. Und da die Löwen in ihrer Haltung, der Zeichnung der Mähne und den bald rüsselförmigen, bald fröhlich aufgestülpten Schnauzen dem buddhistischen Löwentypus sehr nahe kommen, so ist die Heimat im *Nordosten*, sei es in Khorassan, wo die Städte Nischapur und Merw wegen ihrer Seidenweberei berühmt waren¹⁾, oder noch weiter im Oxusgebiet oder mehr östlich in der Richtung auf Kabul zu suchen, wo es an vielfältigen indobuddhistischen Beziehungen und Einflüssen nicht gefehlt hat. Vielleicht ist die Akanthusblattreihe um die Kreise aus hellenistischen Nachklängen oder Rückständen zu erklären, die von Baktrien und aus dem Gandharagebiet um Kabul her nicht undenkbar wären. Außerhalb unserer ostiranischen Gattung ist dieses Akanthusornament nur in dem persischen Rosettenstoff auf Tafel 25 zu finden, in der westsassinidischen Kunst jedoch gar nicht. Es geht auch nicht an, byzantinischen Einfluß dafür anzunehmen, solange etwas ähnliches im Bereich der römischen Textilornamentik nicht bekannt ist.



Abb. 110. Eisene Schüssel, frühes Mittelalter. Nach Smirnow.

Schwerlich sind alle Stücke der Gruppe aus einem und demselben Betriebsort hervorgegangen. Der Stoff in Nancy überragt mit einem Kreisdurchmesser von über 70 cm nicht nur im Maßstab alle anderen Beispiele ganz erheblich, er ist auch durch eine so feine und genaue Durchbildung der Ornamente, namentlich der Kreiseinfassung ausgezeichnet, wie sie sonst in dieser Gattung nicht wieder vorkommt. Auch der Stoff im Vatikan nimmt eine Sonderstellung ein. Die meisten Stücke einschließlich des Nancystoffes sind von matter, kränklicher Farbigeit; der durchweg hellbräunliche Grund von der Farbe verwelkter Blätter beherrscht die Wirkung, und die übrigen Farben gehen über die auf Tafel 32b sichtbaren grünen, blauen und sandfarbenen Töne kaum hinaus. Demgegenüber ist der Löwenstoff aus der Lateranskapelle von leuchtender Farbenpracht: auf lebhaft violetter Grund liegen die grünen Kreisfelder, deren Einfassung weiß mit grünen und gelben Scheiben oder grün mit weißen Scheiben in Reihen wechselt. Die Löwen sind oben und unten violett mit weiß, in der Mitte hellrot. In der Zeichnung deutet mancherlei nach Westpersien. Die Scheibenkreise und Glockenpalmetten sind zwar allgemein iranisch; auffällig ist jedoch, daß der Weber die Löwenmähne gleich dem sassanidischen Reiterstoff T. 28 in Zickzacklinien, nicht durch die abstehenden Locken der Ostgruppe wiedergibt und daß auch die Zeichnung der Löwenfüße dem Weststil entspricht. Wahrscheinlich ist also der Löwenstoff des Vatikans die westpersische Nachahmung eines ostiranischen Vorbilds. Es mag wunderlich scheinen, daß die Weberei des höher kultivierten Westgebiets barbarisch-provinzielle Muster entlehnte; aber die durch die weite Verbreitung der ostiranischen Stoffe in Ostasien und Europa bezeugte Beliebtheit gibt eine ausreichende Erklärung.

Es liegt nahe, nachdem die persischen Gewebe frühislamischer Zeit in eine westliche und östliche Gruppe zerlegt sind, diese landschaftliche Scheidung rückschließend auch für die sassanidischen Erzeugnisse vorzunehmen. Danach würden die vornehmeren Muster mit spätantikem Einschlag, wie der Hippokampenstoff und die Reiterstoffe (s. T. 20, 26, 27) dem an den oströmischen Kulturbereich grenzenden Südwesten zufallen, die Heimat der hart stilisierten Vogelmuster T. 22 a und T. 24 c dagegen östlich, etwa in Khorassan zu suchen sein.

Die ältesten Stücke der ostiranischen Gattung, namentlich der als Weberleistung am

¹⁾ Heyd, Levantehandel I S. 45.

höchsten stehende Stoff in Nancy mit seinen sassanidischen Bäumchen, können noch in das 7. Jahrhundert zurückreichen. Im 8. Jahrh. macht sich ihr Einfluß bereits in Ostasien geltend: Der japanische Musterspiegel von Kodama bringt (im 2. Band) als Überrest einer Tempelfahne des Mikado Shomu (724—748) im Horiushi die unverkennbar ostasiatische Nachbildung eines der ostiranischen Löwenstoffe; ein verwandtes, jedoch mehr in die chinesische Formensprache übersetztes Fragment mit buddhistischen Löwenpaaren in Kreisen ist in der Zeitschrift Kokkwa (N. 57 T. 1) ebenfalls aus dem Horiushitempel abgebildet. Schließlich ist ein Stoff aus dem Hausrat der Kaiserin Koken (749—758) im Horiushi anzuführen (Abb. 149), dessen Vogelpaare an die Pfauen in Sens (vgl. Abb. 143) erinnern. Im 8. Jahrh. hatten demnach die ostiranischen Seidenstoffe schon weite Verbreitung gefunden, was einen starken Betrieb voraussetzt, der vielleicht auch das 9. Jahrh. noch umfaßte.

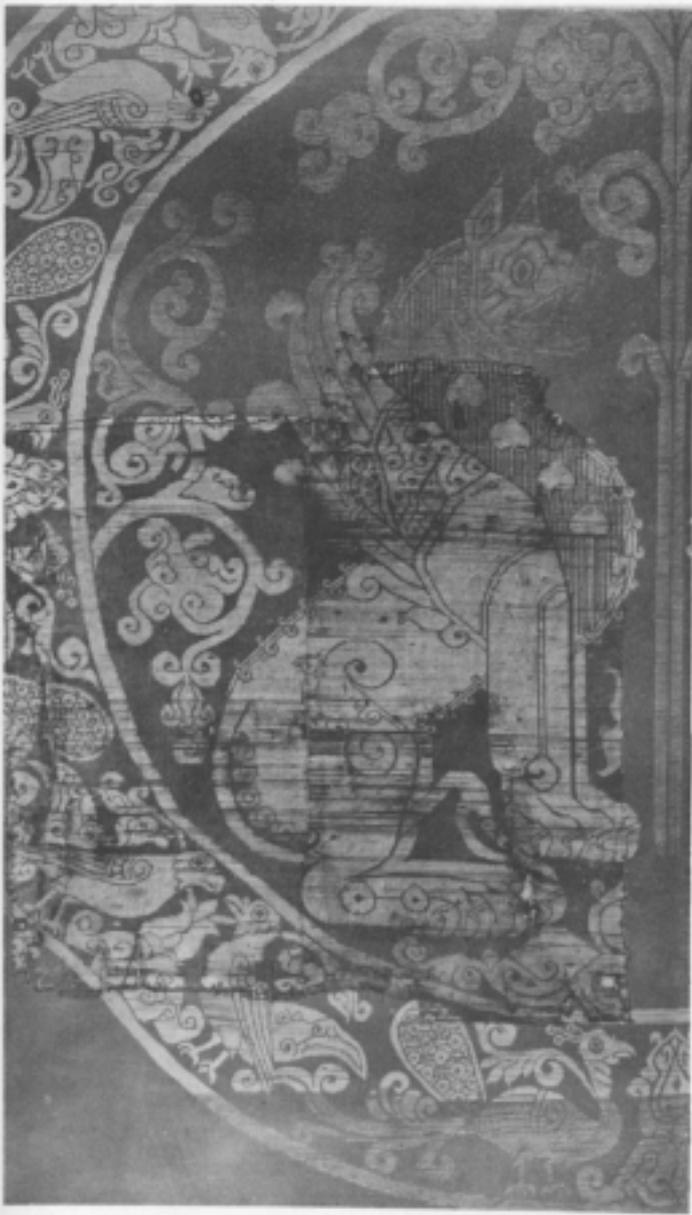
Neben den Bildmustern sind wohl immer und in allen Sitzen der Seidenweberei auch anspruchslosere Stoffe rein ornamentaler Zeichnung gewebt worden. Ein zweifarbiger Stoff (gelb auf dunkelblau) aus dem Lütticher Madelbertaschrein (Abb. 150) steht durch die ins Kreuz gestellten Glockenpalmetten (gleich dem Löwenstoff des Vatikans s. Abb. 139) noch mit der eben besprochenen Gruppe in Verbindung, während seine geometrische Kreisfüllung und die aufgelöste Wiedergabe des Flechtbandes auf eine der ostiranischen Gattung nachfolgende Entwicklungsstufe hinweist¹⁾. Deren Hauptstücke sind das *Gewebe des Essener Münsterschatzes* mit gegenständigen Pferden in großen Kreisen (Tafel 33) und ein ebenfalls unvollständiges Stück derselben Werkstatt mit Elefanten ähnlichen Maßstabes im Museum zu Lüttich (Abb. 151). Das Muster ist beidemale gelb mit ganz sparsam verteilten grünen Stellen auf dunkelblauem und violetter Grund. Die rechtwinklige Auflösung aller Linien und Formen, der „Kubismus“, ist hier mit so strenger Folgerichtigkeit durchgeführt, daß man weniger an technisches Unvermögen, als an eine dem Zeitgeschmack entsprechende künstlerische Absicht denken möchte. Während die Pferde des Essener Stoffes noch mit demselben Motiv in Sens (vgl. Abb. 142) verwandt erscheinen, hat die Zwickelfüllung jede Erinnerung an die in der ostiranischen Gruppe noch so deutlich nachwirkenden Pflanzenformen der Sassanidenkunst bereits abgestreift. Man spürt die ersten Regungen einer neuen Richtung: die Scheiben in den Kreisbändern werden rankenmäßig miteinander verbunden und am Lütticher Elefantenstoff kommt als Grundfüllung ein dem Pluviale von Pébrac (s. Abb. 135) sehr ähnliches Rankenwerk zum Vorschein.

Wir sind mit dieser Gattung, für deren Datierung ich allerdings keine zeitlich gesicherten Beweisstücke beibringen kann, bis in das 10. Jahrh. etwa vorangeschritten und damit am Ende der *selbständigen* Entwicklung des persischen Seidenstils angelangt. Überblickt man die Seidenerzeugnisse aus den der Eroberung folgenden drei Jahrhunderten einschließlich der byzantinischen Nachahmungen persischer Muster, so stellt sich klar heraus, daß die ostmuslimische Textilkunst bis zur Wende des 1. Jahrtausends christlicher Zeitrechnung rein persisch geblieben ist, daß sie in dem überkommenen altiranischen Formenschatz ihr Genügen fand und noch keine neuen arabischen Elemente aufgenommen hat. Von den bisher vorgeführten ostmuslimischen Stoffen ist manches für byzantinisch gehalten worden, was verständlich ist, oder gar für chinesisch; aber westarabische Herkunft, aus Ägypten, Spanien oder Sizilien konnte bei keinem Stück ernsthaft in Frage kommen.

Die Islamisierung der iranischen Motive.

Ein sehr verändertes Bild ergeben die nächstfolgenden Seidenstoffe aus dem 11. und 12. Jahrhundert. Die Scheidewand zwischen Osten und Westen bricht zusammen. Die muhammedanische Kunst ist westwärts vom Zweistromland in Syrien, Ägypten und Andalusien emporgediehen und hinreichend erstarkt, um auf Persien, dem sie vieles entlehnte,

¹⁾ Dazu gehört ein Stoff in Sens, abgeb. *Revue de l'art chret.* B. 61, S. 386 nr. 40.



152.



153.



154.



155.

Abb. 152. Greifenstoff um 1000, Kgm. Berlin. — Abb. 153. Löwenstoff in Maastricht. — Abb. 154. Greifenstoff in Moskau. — Abb. 155. Pfauenstoff in Canterbury, nach Fragmenten gezeichnet.

wieder zurückzuwirken mit dem Erfolg, daß der Gegensatz der iranischen Kunst zur islamischen verschwindet. Die erstere wahrt wohl in vielen Dingen ihre Sonderstellung, aber sie ist dennoch ein Zweig der muhammedanischen Gesamtkunst geworden. Die arabische Strömung befreit die Seidenweberei des Ostens von der Starrheit und Gebundenheit der sassanidischen Tradition und sie hebt zugleich ihr künstlerisches Vermögen auf eine höhere Stufe. Im Besonderen bringt sie die *arabische Schrift* und das schmiegsame, jedem Raum sich anpassende Rankenwerk der *Arabeske* als ornamentale Bereicherung.

Leider sind aus dieser wichtigen Zeit der Neubildung und Arabisierung die Überreste persischer Seidenstoffe überaus selten und noch dazu fragmentarisch erhalten. Es scheint, daß das von Bagdad bis Spanien in zahlreichen für den Mittelmeerhandel günstiger gelegenen Städten betriebene Seidengewerbe der westmuslimischen Ländergruppe die persischen Erzeugnisse vom europäischen Markt verdrängte, sodaß die bisher so ergiebige Quelle der abendländischen Kirchenschätze mehr und mehr versiegt.

Das älteste Beispiel der arabisierten Stilrichtung ist der grünweiße *Greifenstoff in Berlin* (Tafel 34 = Abb. 152). Die vorher und nachher in der orientalischen Textilkunst nicht nachweisbare *sitzende* Darstellung des Greifen findet in einem westislamischen Kunstwerk ägyptischer Arbeit, der bezeichneten Bergkristallkanne des Fatimiden El Aziz (975–996) im Schatz von S. Marco ihr nächstes Gegenstück¹⁾. Aus dieser Übereinstimmung ist um so eher auf ungefähre Gleichzeitigkeit zu schließen, als auch die Arabeskenformen der übrigen fatimidischen Kristallgefäße²⁾ mit dem Greifenstoff zusammengehen. In der Beschreibung unserer Tafel 34 wird die etwas knollig verschnörkelte Form der grundfüllenden Arabeske hinter den Greifen auf chinesischen Einfluß zurückgeführt. Das läßt sich nicht aufrecht erhalten. Die chinesische Kunst kennt solche Rankenformen gar nicht, während sie in Persien, wo die Arabeske zunächst noch etwas Fremdartiges und Traditionsloses war, auf Silberarbeiten³⁾ und späterhin auf lüstrierten Fayencen gar nicht selten sind. Die Füllung der Kreisbänder mit symmetrischen Tierpaaren ist im 11. Jahrh. auch in der arabischen Weberei Andalusiens (vgl. T. 41, Abb. 185) üblich.

Die arabeskenhafte Auflösung und Verzweigung der Mittelachse zeigt ein zur selben Gattung gehöriger rotgrüner Löwenstoff in Maastricht (Abb. 153), der mit einer kufischen Inschrift auf den Löwenschultern versehen ist⁴⁾. Ein drittes Fragment aus dieser Gruppe, mit steigenden Greifen, gelb auf grün, ist im Kaukasus gefunden worden (Abb. 154)⁵⁾. Hier kommt die arabische Schrift als Ornament bereits ausgiebig zur Geltung: die Kreise waren von zwei breiten Inschriften, einer nach innen und einer nach außen gerichteten, umrahmt, deren schöner von Arabesken durchzogener kufischer Duktus den seldschukischen Bauinschriften auf der Moschee von Amida aus dem Ende des 11. Jahrh. nicht unähnlich ist⁶⁾. Die vortreffliche Zeichnung des Greifen veranschaulicht den künstlerischen Aufschwung und die Verfeinerung, die der westliche Einfluß mit sich brachte; ein Vergleich von Einzelheiten wie den Löwenfüßen mit den besten Sassanidenstoffen und ihren Nachfolgern läßt den Fortschritt ermessen.

Einen großen Schritt weiter in der Richtung eines gemeinislamischen Stils führt der schwarzweiße *Adlerstoff aus Täbris* (Tafel 35 b), den das Kreisband aus zwei wieder nach

¹⁾ Abgeb. Pasini, Trésor de S. Marc T. 52 fig. 118; Migeon, Manuel fig. 320.

²⁾ Aufgezählt bei Migeon, Manuel S. 373 und folgende.

³⁾ Smirnow T. 75 u. 76.

⁴⁾ In ägyptischen Seidenstoffen war das Auftreten der arabischen Schrift schon im 8. Jahrh. nachzuweisen, s. Abb. 67 u. T. 4b.

⁵⁾ Im Besitz der Gräfin Uwaroff in Moskau; farbig abgebildet in den „Materialien zur Archäologie des Kaukasus“ X 1904 T. 144 und in „Meisterwerke muhammed. Kunst 1912“, III T. 179.

⁶⁾ Vgl. M. van Berchem, Amida T. 8 u. 10.

innen und außen gerichteten kufischen Inschriften auf Rankengrund dem Greifenstoff aus dem Kaukasus anreihet. Da auch die feine Zeichnung des Gefieders mit dem Greifenflügel übereinstimmt, ist an der persischen Herkunft des Adlerstoffes nicht zu zweifeln. Die Arabeske hat sich hier im westsarazenischen Sinne ihrer Aufgabe der vollkommenen Flächenfüllung soweit bemächtigt, daß der in den vorausgehenden reiniranischen Stoffen durchweg noch gewährte Gegensatz zwischen Grund und Muster aufgehoben wird. Wie weit die Annäherung zwischen Ost und West schon gediehen ist, lehrt ein Vergleich der Adler mit dem adossierten Vogelpaar eines arabisch-spanischen Stoffes in Salamanca (vgl. Abb. 190), und der zwischen den zwei Inschriften umlaufenden Ranke aus zwei sich kreuzenden Wellen mit dem gleichfalls andalusischen Sphinxenstoff auf Tafel 43 (Abb. 189).

Der Adlerstoff aus dem Grab Kaiser Heinrichs VI (1190–1197) auf Tafel 35 a gehört offenbar trotz dem Fundort Palermo zur gleichen persischen Gruppe. Sizilianische Merkmale sind nicht vorhanden, wogegen die Palmetten in den Kreisrängen und vor allem in den Zwickeln der beiden Adlerstoffe stilistisch vollständig zusammengehen. Damit ist für beide Stücke eine Datierung auf die zweite Hälfte des 12. Jahrh. gegeben, wofür das vor 1188 entstandene Gewebe in Salamanca eine weitere Bestätigung erbringt.



Abb. 156. Von einem persischen Silberbeimer, 10.–11. Jahrhundert.

Bei der geringen Zahl ostislamischer Textilien mag trotz seiner Unvollständigkeit ein Pfauenstoff im Kathedralarchiv von Canterbury als Beispiel für die ornamentale Verwertung der arabischen Schrift – im Stamm und Herzstück der Palme – erwähnt werden (Abb. 155). Hier kommen noch einmal die Schärpen zum Vorschein als lose verschlungene Halsbänder, ähnlich der Verzierung eines persischen Silberbeckens (Abb. 156) in Petersburg¹⁾.

B. Irakenische und Seldschukische Stoffe.

Den Übergang zum westsarazenischen Kunstbereich vermitteln die Arbeiten aus *Mesopotamien* und den islamischen Teilen Kleinasiens. Politisch mitsamt dem benachbarten Syrien während des 12. und 13. Jahrh. ein unendlich zerklüftetes Gebiet, in dessen Kunstschöpfungen byzantinische und syrische, persische und irakenische Strömungen sich kreuzten und vermengten. Als nach dem Tod des Großsultans Malik Schah († 1092) das gewaltige Seldschukenreich sich allmählich wieder auflöste, rang von Mossul ausgehend der Zengide Nureddin (1146–1174) in Syrien mit den christlichen Kreuzfahrerstaaten und türkischen Emiraten um die Vorherrschaft. Während Syrien schließlich unter Ejubiden und Mamluken mit Ägypten vereint blieb als ein wichtiger Teil des westislamischen Kunstgebiets, faßten den Kern des bis ins 11. Jahrh. byzantinischen Kleinasiens mit griechisch-armenischer Bevölkerung die Seldschuken zu dem Reich von Rum zusammen, das während der ersten Hälfte des 13. Jahrh. unter Kaikobad I (1219–1237) zu bedeutender Macht sich aufschwang und zu einer Kunstpflege, von der die Bauten der Hauptstadt Ikonium noch rühmliches Zeugnis ablegen²⁾. Im Norden Mesopotamiens hebt sich aus der Kleinstaaterei des 12. Jahrh. das in Kaifa und Amida, Mardin und Nisibis sesshafte Geschlecht der Ortokiden empor, dem es gelang, durch alle Wirren und Gefahren der Mongolenzeit hindurch einen Teil seines nordirakenischen Besitzes bis zum Anfang des 15. Jahrh. festzuhalten.

¹⁾ Smirnow T. 75.

²⁾ Vgl. Sarre, Reise in Kleinasien.



157.



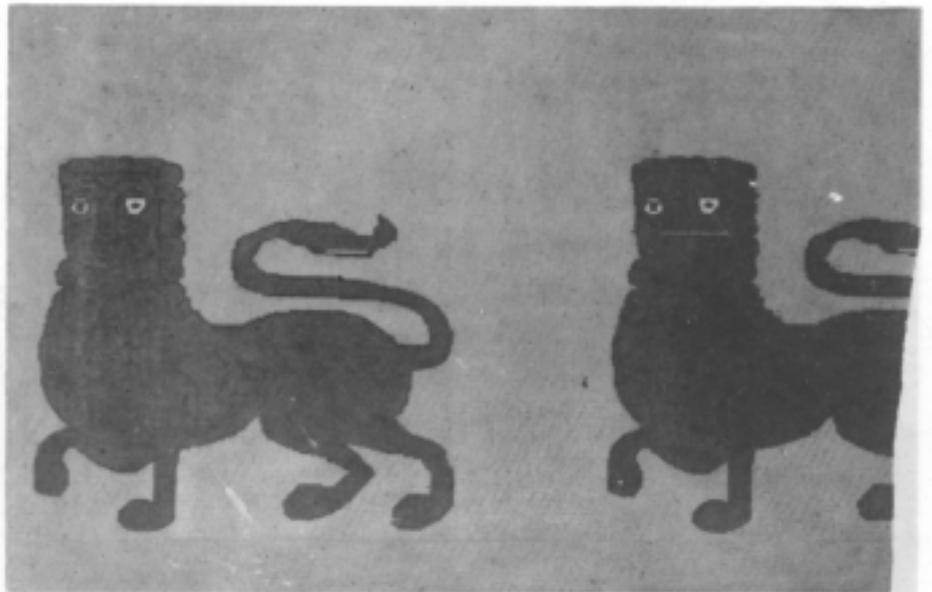
159.



160.



158.



161.



162.



163.

Abb. 157 u. 158. Doppeladlerstoffe, Irak um 1200. Kgm. Berlin. — Abb. 159. Ortökidenwappen von 1208 in Amida. — Abb. 160. Seldschukenwappen in Konia. — Abb. 161. Löwenstoff in Passau. — Abb. 162. Seldschukischer Brokat in Lyon, mit dem Namen Kaikobads, I. Hälfte 13. Jahrh. — Abb. 163. Doppeladlerstoff in Siegburg, Bagdad um 1220.

Der Glanzzeit des Ortokidenhauses um 1200, als es noch die große und feste Stadt Amida (Diarbekr) besaß, entstammen der *Doppeladlerstoff* auf Tafel 36 (Abb. 157) und ein in Gold und blau gewebtes Fragment kleineren Maßstabs mit gleichem Motiv (Abb. 158), beide in Berlin. Der Doppeladler erscheint zuerst als Träger einer Gottheit im hohen Altertum auf kleinasiatischen den Hethitern zugeschriebenen Felsenskulpturen Kappadokiens in zweierlei Form: einmal in Boghasköi freischwebend mit leeren Fängen, das andere Mal in Eujuk mit Beutetieren in den Klauen.¹⁾ Letzteres Motiv wird uns bei den westsarazenischen Stoffen mehrfach begegnen, das erstere kommt im 12. Jahrh. als Abzeichen islamischer Fürsten turkmenischen und kurdischen Stammes wiederum in Kappadokien und im Nordirak, also nahe der Urheimat des alten Symbols von neuem zum Vorschein. Im Jahr 1186 und weiterhin haben die Zengiden zu Sindschar im Irak, ungefähr gleichzeitig auch die ihnen verwandten Ortokiden Mahmud (1192–1221) und Maudud (1221–1231) in Kaifa und Amida den schwebenden Doppeladler ihren Münzen aufgeprägt.²⁾ Mahmud hat ferner im Jahr 1208 auf zwei Rundtürmen der Stadtmauer von Amida mitten über seiner Bauinschrift den Doppeladler als sein Wappen oder Herrscherzeichen in monumentaler Form ausmeißeln lassen (Abb. 159).³⁾ Aus diesem Gebiet hat sich der zweiköpfige Vogel im Orient weiter verbreitet: Auf der Burgmauer von Kairo, die Saladin, der Nachfolger des Zengiden Nur-eddin, errichten ließ, wurde er angebracht⁴⁾ und im Museum von Konia ist ein Adlerrelief von einem ehemaligen Stadttor erhalten (Abb. 160), das der Seldschukensultan Kaikobad I erbaut hatte. Auch silbertauschierte Bronzegefäße aus der Schule von Mossul zeigen, daß der Doppeladler im nordirakenischen Ornament bis ins späte 13. Jahrh. eine geläufige Darstellung blieb.⁵⁾

Von allen diesen zweiköpfigen Raubvögeln — ob Adler, Geier oder Falken gemeint sind, bleibt für unseren Zweck ohne Belang — ist das Wappen des Ortokiden Mahmud auf den Türmen von 1208 in Amida mit dem Halbseidenstoff Abb. 157 stilistisch am engsten verwandt. Beide Male sind die runden Gehänge unter dem Schnabel, gleich Bäckentaschen, besonders betont und die äußeren Schwanzfedern zu den Fängen heraufgebogen. Die achtpaßförmigen Binnenfelder des Stoffs kommen zwar auch im westsarazenischen Bereich an vielen Stellen vor, sind aber doch in den irakenischen Mossulbronzen besonders oft zu finden. Man darf somit den Doppeladlerstoff Abb. 157 unbedenklich als ein im Diarbekr oder Nordirak für die Ortokiden Mahmud oder Maudud, also zwischen 1192 und 1231 gewebtes Erzeugnis ansehen. Für den kleineren Stoff (Abb. 158) könnte auch seldschukische Arbeit derselben Zeit in Frage kommen, da der Adler mit spitzen Ohren und Fächerschweif dem Wappenvogel Kaikobads (1219–1237) in Konia sehr nahe steht.

An dieser Stelle ist der Löwenstoff des Passauer Domschatzes einzureihen (Abb. 161), mit seinen heut geschwärzten, ehemals goldenen und rot umrissenen Tieren auf gelbem Grund ein wirkungsvolles Stück, wenn nicht ortokidisch, so doch eine mesopotamische Arbeit des frühen 13. Jahrhunderts. Mit den Löwen ist im allgemeinen wegen der Häufigkeit des Motivs stilkritisch nicht viel anzufangen; hier aber bilden die geschwungenen Körperlinien, der schleichende Schritt, die in den Gelenken weich gerundeten Füße und die vier-eckigen Köpfe einen besonderen Typus, der den plastischen Löwen auf den Türmen Mahmuds in Amida⁶⁾ so auffällig ähnelt, daß die Gleichartigkeit zur Herkunftsbestimmung

¹⁾ Perrot u. Chipiez, Histoire de l'art IV T. 8 und fig. 343.

²⁾ Nützel, Embleme und Wappen auf muhammedanischen Münzen, Berlin 1893, fig. 2–5.

³⁾ Vgl. M. van Berchem, Amida T. 18 u. 19, auch fig. 37, 40, 41.

⁴⁾ Abgeb. Prisse d'Avennes L'art arabe, Textband S. 164.

⁵⁾ Sarre, Erzeugnisse islamischer Kunst I nr. 20, fig. 12 u. 13; Jahrbuch 1904, S. 60 fig. 9; St. Lane Poole, Art of the Saracens in Egypt, fig. 81; Migeon, Manuel fig. 160.

⁶⁾ M. van Berchem Amida fig. 38 u. T. 18, 19.

des Passauer Stoffes wohl verwendbar ist. Der mesopotamischen Weberei ist ferner der Maastrichter Stoff auf Tafel 37a zuzuweisen, da die von Achtpässen umrahmten adosierten Greifenpaare in den Ornamenten der Mossulbronzen des 13. Jahrh. ihre nächsten Analogien finden.¹⁾ Zudem steht die Verbindung arabisierter Palmettenformen mit der alten persischen Anordnung der Zwickelfüllungen im Einklang mit dem Wesen irakenischer Kunst.

Die Kunstweberei des Seldschukenreichs von Rum hat in dem zu einer Kasel verschnittenen Goldbrokat des Lyoner Textilmuseums (Abb. 162) wenigstens ein inschriftlich beglaubigtes Denkmal hinterlassen. In Gold auf rotem Grund sind in rosettenbesetzten Kreisen steigende, mit dem Hinterteil verwachsene Löwen dargestellt, von deren Rachen und eingezogenen Schweifen raumfüllende Arabesken ausgehen. Die Inschrift des Randes nennt den Sultan Kaikobad, Sohn des Kaikhosrau, kann sich also sowohl auf den berühmtesten Herrscher von Konia, Kaikobad I (1219–1237), als auch auf dessen weniger namhaften Enkel Kaikobad II (1246–1257) beziehen.²⁾ Da der Name Arslan (Löwe) bei den Fürsten dieses Seldschukenhauses öfter wiederkehrt, hat das Löwenmuster in diesem Fall gleich den Doppeladlern vermutlich heraldische Bedeutung. An der Herstellung des Gewebes im Lande selbst ist kaum zu zweifeln, da die Inschrift mit dem Namen des Landesherrn auf einen für den Hofbedarf arbeitenden Betrieb, eine sogenannte Tirazwerkstatt deutet. Auch erfreuten sich die Seidenstoffe von Rum – womit freilich in der Regel byzantiner Gewebe gemeint sind – in der arabischen Litteratur großen Ansehens und ein zuverlässiger Augenzeuge, Marco Polo, berichtet zu Ende des 13. Jahrhunderts, daß die griechisch-armenische Bevölkerung im Seldschukenreich die besten und schönsten Teppiche der Welt und vielerlei reiche Seidenstoffe von den schönsten Farben anfertigte.³⁾ Dem Kaikobadstoff ist ein Seidengewebe anzureihen, das als Futter der Giselakasel, des späteren ungarischen Krönungsmantels gedient haben soll.⁴⁾ Die Zwickelarabesken und die Rosettenreihe in den Kreisbändern stimmen mit dem Kaikobadstoff überein. In den Kreisen stehen je vier Löwen mit einem gemeinsamen Kopf, ein Motiv, das vereinigt mit den irakenisch-seldschukischen Doppeladlern das Muster einer verloren gegangenen Kasel aus dem Jahr 1218 bildete, die Rohault de Fleury⁵⁾ nach einer alten Zeichnung veröffentlicht hat.

Den Abschluß der irakenisch-kleinasiatischen Gruppe bildet der schön und klar gezeichnete Goldbrokat mit Doppeladlern in Schildfeldern aus dem *Apollinarisschrein in Siegburg* (Tafel 38 = Abb. 163). Wenn J. Lessing diesen und den ortokidischen Adlerstoff (Abb. 157) nach Palermo versetzt hat, so liegt dem die Gedankenverbindung von Doppeladlern, Reichswappen und Hohenstaufen zugrunde. Es ist eine offenkundige Tatsache, daß mesopotamische Stoffe der vorliegenden Gattung, die im Abendland unter ihren Ursprungsnamen Baldachin oder Baudequin und Mossulin gehandelt wurden, nicht nur die Seidenweberei von Italien und Regensburg im 13. Jahrhundert, sondern auch die europäische Heraldik infolge des vielfältigen Verkehrs der christlichen Ritterschaft mit den Sarazenen in den Kreuzfahrerstaaten aufs stärkste befruchtet haben. Aber die sizilianischen Hohenstaufen, Heinrich VI und Friedrich II, haben den Doppeladler noch nicht geführt; erst im 14. Jahrh. ist er ein Wappenbild deutscher Kaiser geworden. Man braucht keinen Nachdruck darauf zu legen, daß auf dem Siegburger Stoff die der irakenischen Kunst eigentümlichen *Greifenköpfe* – mit spitzen Ohren und hängenden Backen – sehr deutlich dargestellt

¹⁾ Migeon, L'Exposition des Arts musulmans T. 13, Mossulbecken von 1238–1240.

²⁾ Ch. de Linas, Anciens vêtements sacerdotaux; eine Aufnahme der Kasel bei Cox, L'art de décorer les tissus I T. 9.

³⁾ Francisque Michel I S. 317.

⁴⁾ Bock, Reichskleinodien S. 92. Dreger, Entwicklung T. 95 c.

⁵⁾ La Messe, VIII T. 605 Text VII S. 170.

sind,¹⁾ denn der Brokat trägt ohnedies einen unanfechtbaren Beweis seiner mesopotamischen Herkunft in den Füllornamenten, die von den Vogelflügeln ausgehen. Das Besondere an diesen Arabesken sind die Drachenköpfe. Sie finden sich mit denselben nach vorne gebogenen Hörnern, dem weit aufgerissenen Rachen und den spitzen Zungen am Drachenrelief des Talismantores in Bagdad, das laut Bauinschrift der Abbasidenkalif Nasir im Jahr 1221 errichtete;²⁾ und ferner als Rankenendungen von durchaus stilverwandter Zeichnung auf einer reich emaillierten und vergoldeten Glasflasche des Britischen Museums (Abb. 164), die auf den Schultern figürliche Darstellungen trägt.³⁾ Aus derselben Werkstatt stammt weiter ein Glaseimer der ehemaligen Sammlung Spitzer (Abb. 165),⁴⁾ wiederum mit tierköpfigen Ranken und den Drachenköpfen, die hier vom Schweif des Doppeladlers ausgehen. Diese beiden Gefäße sind von gleicher Arbeit wie die prachtvolle, mit Reitern bemalte Glaskanne, welche die Sammlung Alphons von Rothschild in Paris aus der Versteigerung Hamilton erwarb.⁵⁾ Die Gläser sind unbezeichnet, werden jedoch durch die große Ähnlichkeit ihrer Verzierungen mit den Mossulbronzen einwandfrei nach Mesopotamien verlegt. Mit der größeren und jüngeren Gattung der vorwiegend inschriftlich verzierten Schmelzgläser aus Syrien haben sie jedenfalls nichts zu schaffen. Da die drei Gefäße durch den Reichtum und die Schönheit ihrer Schmelzmalerei und Vergoldung über die sonstigen figürlich bemalten Gläser Mesopotamiens hoch emporragen, scheint es mir nicht gewagt, ihre Werkstatt im Mittelpunkt der irakenischen Kunst zu suchen, nachdem das Relief des Talismantores den Hinweis auf die Hauptstadt *Bagdad* gegeben hat. Das würde auch für den Siegburger Brokatstoff gelten, da er von der Glasflasche des Britischen Museums und dem Eimer bei Spitzer nicht zu trennen ist.



Abb. 164. Glasflasche im Brit. Mus. aus dem Irak (Bagdad oder Mossul) Anfang 13. Jahrh. Nach Schmoranz.

Die Blüte der Seidenweberei in Bagdad wird auf eine im 11. Jahrh. erfolgte Ansiedlung iranischer Weber aus *Tuster* zurückgeführt, dem persischen Lyon des hohen Mittelalters.⁶⁾ Noch am Ende des 13. Jahrhunderts, nach den Verwüstungen Hulagu Khans, hebt Marco Polo das Textilgewerbe der Kalifenstadt hervor: „In Bagdad werden viele verschiedene Arten von Seidenstoffen und Goldbrokaten gewebt, mit Tieren und Vögeln sehr reich gemustert.“ Für den weitreichenden Ruf der Bagdader Seidenstoffe spricht die Häufigkeit und Verbreitung der Stoffnamen *Baldachinus* und *Baudekinus* im ganzen Abendland.

¹⁾ Vgl. Sarre, Jahrbuch der preuß. K. S. 1904, Ein oriental. Metallbecken; daselbst 1905, Islamische Tongefäße.

²⁾ Abgeb. M. van Berchem, *Amida* S. 83 fig. 31, u. Sarre, Jahrbuch 1905 S. 74, 75 fig. 7 u. 8.

³⁾ Schmoranz, *Altorientalische Gläser*, T. 20—21; Migeon, *Manuel* fig. 302.

⁴⁾ *La Collection Spitzer III, Verrerie* T. 2 fig. 7.

⁵⁾ Schmoranz, T. 30.

⁶⁾ Karabacek, *Über einige Benennungen mittelalterlicher Gewebe*, S. 28.



Abb. 165. Glaseimer aus dem Irak
(Bagdad oder Mossul) Anfang 13. Jahrh.

Seit dem 14. Jahrh. werden diese Namen als Gattungsbezeichnung gleich dem ebenso geschätzten und berühmten Damas auf italienische und andere Gewebe übertragen, sodaß neben dem Baudequin d'outremer oder de opere saracenicum auch Baldachini von Lucca genannt werden.¹⁾ Im 12. und 13. Jahrh. aber war der Name Baldachin ebenso wie Mossulin noch ein Ursprungszeugnis; Marco Polo, der als Venezianer sich im levantinischen Seidengeschäft gut auskannte, sagt ausdrücklich: „Hier in Mossul macht man alle die Stoffe aus Seide und Gold, die Mossulin genannt werden.“²⁾

Das Schatzverzeichnis des Heiligen Stuhls in Rom und das Inventar der Paulskirche in London, beide vom Jahr 1295, enthalten verschiedene Musterbeschreibungen von Baldachinstoffen. Am häufigsten sind Kreismuster mit Tieren: *Capa de baudekino*

rubeo cum equis armatis; capa de baudekino indici coloris (indigoblau) cum rotellis auratis continentes leopardos; cum griffonibus et elephantis purpurei coloris; cum aquilibus aureis extensis (Adlern mit ausgebreiteten Flügeln vgl. Abb. 157 und Abb. 163) cum floribus; cum rotis et griffonibus duplicibus (vgl. T. 37a); baudekinus rubei campi cum griffonibus extra et leonibus alatis infra rotellas. Von figürlichen Mustern werden nur die auf Mossulbronzen und Schmelzgläsern sehr häufigen Reiter mit Jagdfalken genannt: *Capa facta de baudekino admodum templi cum militibus equitantibus infra et avibus super manus.* Es wäre also kein Wunder, wenn unter den erhaltenen zweifellos mesopotamischen Stoffen auch ein Erzeugnis des größten Betriebs- und Ausführplatzes sich findet.

Leider ist mit der genaueren Bestimmung eines Einzelstücks für die Kunstgeschichte der Seide nicht viel gewonnen. Denn im allgemeinen muß man darauf verzichten, die Arbeiten einzelner Städte des Orients festlegen zu wollen. Mancherlei Schriftquellen rühmen im ostmuslimischen Bereich die Seidenwebereien von Nischapur, Ispahan, Tebris, Tuster und Susa; allein keine lehrt ihre Erzeugnisse von einander zu unterscheiden. Es ist im Westen nicht anders. Auch dort werden neben den Hauptorten Damaskus, Antiochia, Alexandria, Almeria, Palermo noch zahlreiche textilberühmte Städte genannt, namentlich in Syrien und Ägypten; aber die Einzelbestimmung kommt über die Begrenzung des spanischen und zur Not des sizilianischen Anteils innerhalb der westmuslimischen Denkmälerguppe nur wenig hinaus.

Einen starken Einschnitt in die Entwicklung der ostmuslimischen Textilkunst bewirkten vom 13. Jahrhundert ab die Invasionen der Mongolen aus Innerasien. Die erste Sturmflut, die unter Dschingis Khan († 1227) über Iran hereinbrach, hat nur zerstörte Städte und entvölkerte Landstriche hinterlassen. Als aber Hulagu Khan, der 1258 dem arabischen Schattenkalifat von Bagdad ein Ende bereitete, und die nachfolgenden Ilkhaniden in Persien und im Irak ihre Herrschaft dauerhafter einrichteten, die ungefähr anderthalb Jahrhunderte bestand, kamen doch positive Ergebnisse zum Vorschein. Nicht daß die Mongolen eine eigene Kunsttätigkeit entfaltet hätten; diese blieb vielmehr in den Händen der Unterworfenen. Die entscheidende Neuerung war die zwischen West- und Ostasien geschaffene Völkerverbindung. Seit die gewaltige Ländermasse von China bis Kleinasien, obwohl in

¹⁾ Gay, Glossaire S. 133.

²⁾ Francisque Michel I S. 317.

Einzelstaaten zerfallen, doch unter der Verwaltung eines Volkes und unter den Herrschern eines Stammes stand, war den Ausstrahlungen der chinesischen Kunst nach Westen der Weg geebnet, wie nie zuvor. Die Denkmäler sind zu spärlich, um das erste Auftreten, den Weg und die Ausbreitung des chinesischen Einflusses schrittweis zu verfolgen. Sicher ist, daß in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ein Umschwung im islamischen Seidenstil sich vollzieht oder vollzogen hat, ganz ähnlich dem, den die Gotik gleichzeitig in Italien herbeiführte. Die Gebundenheit der Musterordnung, das heißt die klare und starke Flächenteilung durch Kreisfelder, die doch trotz aller Nebenströmungen und Varianten im hohen Mittelalter vorherrschend blieb, wird gelockert und allmählich aufgelöst. Damit ist um die Wende des 13. Jahrhunderts die Herrschaft des frühen Seidenstils gebrochen, den die spätantike Kunst von Alexandria im 6. Jahrhundert geschaffen hatte.

C. Westmuslimische Seidenstoffe.

Die Ornamentik der westislamischen Kunst unterscheidet sich von der ostmuslimischen in der Hauptsache dadurch, daß sie das Ranken- und Bandwerk der *Arabeske* und die geometrischen Polygonalmuster aus eckig gebrochenen und durchsteckten Bändern zu ihren bevorzugten und wichtigsten Ausdrucksmitteln ausgebildet hat. Demgegenüber spielen im Osten wie wir gesehen haben die Tierbilder persischer Abkunft auch noch zu islamischer Zeit die Hauptrolle im Flachornament; als dann die Arabeske etwa im 11. Jahrh. über Mesopotamien ins iranische Gebiet vordrang, blieb sie doch den figürlichen Elementen wenigstens während des hohen Mittelalters untergeordnet. Die Ursachen der verschiedenen Entwicklung sind bekannt genug und brauchen hier nur flüchtig angedeutet zu werden: Sie liegen in den Vorstufen, von denen die Kunst des Islam im Osten und Westen ausgegangen ist. Während in Persien das schon zur Sassanidenzeit spärliche und wenig gepflegte Pflanzenornament weiterhin auf niedriger Stufe stehen blieb, erwuchs die westislamische Ornamentik in Syrien, Ägypten, Nordafrika und Spanien auf dem alten Kulturboden der hellenistisch-römischen Kunst, die im spätantiken Rankenwerk, in den Bandgeflechten und geometrischen Bildungen der Pavimente, Mosaiken, Wirkereien und der byzantinischen und koptischen Baudekoration alle wesentlichen Elemente für die westmuslimischen Zierformen darbot.¹⁾

Da die Araber zur Ausführung ihrer künstlerischen Aufgaben neben byzantinischer Hilfe die vorhandenen Kräfte der unterworfenen Länder, Syrer, Mesopotamier, Kopten heranzogen, ging die Umbildung im islamischen Sinn nur langsam vor sich. Die wichtigsten Etappen auf dem Weg von der antiken Ranke zur Arabeske sind die Palastruine aus Mschatta in Syrien und die Stuckornamente der Moschee des Achmed ibn Tulun in Kairo. Das üppige Rankenwerk der Schauseite von Mschatta, einer omajjadischen Schöpfung aus der 1. Hälfte des 8. Jahrhunderts,²⁾ ist in seinen Einzelheiten trotz eingestreuter persischer Motive noch antikisierend; und in der untektionischen Art, wie die Ranken in dichtem, gleichmäßigen Relief lückenlos die gegebenen Flächen überspinnen und ausfüllen, verrät sich der Fortschritt in der Richtung islamischen Empfindens.

Der Bauschmuck der Tulunmoschee aus den Jahren 876 bis 878, in flachem Stuckrelief geschnitten, bezeichnet bereits den Beginn der Arabeske, die Wandlung der Pflanzenformen in mehr lineare, naturfremde Bildungen.³⁾ Auch die polygonalen Bandflechtungen kommen

¹⁾ Vgl. Riegl, *Altorientalische Teppiche*, Kap. IV.

²⁾ Herzfeld, *Die Genesis der islamischen Kunst und das Mschattaproblem*; Zeitschrift „Der Islam“ 1910 I.

³⁾ Vgl. Riegl, *Stilfragen* S. 302.

hier in einfacher Gestalt schon zum Vorschein.¹⁾ Wieder hundert Jahre später ist die Arabeske — um fest datierte Beispiele anzuführen — in den cordovanischen Elfenbeinschnitzereien der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts²⁾ und in den fatimidischen Kristallgefäßen aus Ägypten ausgereift und das islamische Ornament überhaupt zur Selbständigkeit emporgediehen.

Die frühislamischen Stoffe des Westens sind zu selten, auch örtlich zu wenig gesichert, als daß man den Verlauf der Musterentwicklung übersichtlich davon ablesen könnte. Eine einheitliche Strömung tritt vor dem 11. Jahrhundert nicht zutage; neben Ausläufer der spätantiken Gattungen, die wir in Alexandria und Achmim kennen lernten, treten Gewebe entschieden iranischer Richtung.

Ägypten.

Daß mit der arabischen Eroberung zunächst ein künstlerischer Rückgang in der Seidenweberei Ägyptens einsetzte, ist in dem Abschnitte über die Koptenstoffe von Achmim (s. S. 47) ausgeführt und durch die koptischen Vogelstoffe auf Tafel 4a, b, sowie durch die ornamentalen Muster auf Tafel 5 belegt worden. Hieran schließt sich als ein herabgekommener Nachkömmling der Rautenmuster von Antinoe und Achmim ein Bruchstück in Sens (Abb. 166) mit gröblich gezeichneten Vogelpaaren und dem altbekannten Sternfeld aus zwei verkreuzten Vierecken.



Abb. 168. Hellenistische Wirkerei aus Ägypten.

Das Muster ist in der achmimischen Zweifarbigkeit gelb auf rot gewebt. Eine koptische Arbeit antiker Tradition ist der dunkel auf hellrot ausgeführte Reiterstoff in Staatsarchiv Hannover (Abb. 167). Während die Haltung des mit leer erhobener Hand über einem Löwen aufspringenden Reiters gegen die älteren Wirkereien Ägyptens nicht wesentlich verändert ist (Abb. 168), weist die Form der Zwickelrosette und die Einfassung der Ovalfelder doch schon in das 8. Jahrhundert.

Den häufigen Erwähnungen alexandrinischer Seidenstoffe im Liber pontificalis ist zu entnehmen, daß die Weberei von Alexandria, wenn sie auch den in den allgemeinen Kulturzuständen des frühen Mittelalters begründeten Niedergang mit durchmachen mußte, doch unter der arabischen Herrschaft ihre Bedeutung und hervorragende Stellung nicht ganz eingebüßt hat. Nächst den byzantinischen Stoffen haben die

Päpste von Leo III (795—816) bis zu Leo IV (847—855) für ihre mit großartiger Freigebigkeit verteilten Schenkungen von Altardecken (*vestes*) und Kirchenvorhängen (*vela* und *cortinae*) an die römischen Kirchen vornehmlich alexandrinische Erzeugnisse verwendet. Die Verfasser des Papstbuches haben damals diese Zuwendungen sehr ausführlich aufgezeichnet und sie sind auf diesem Gebiet offenbar sachverständige Leute gewesen. Wenn sie die Vorhänge und Altarbekleidungen beschreiben, so werden die für den Grund, für die andersfarbige Einfassung (*Periclisis*) oder für die Mittelbesätze gebrauchten, nach Farbe oder Textur verschiedenen Stoffgattungen, wie *Blathin*, *Tyreus*, *Staurax*, *Fundatum*, *Chrysoclabus*, genau auseinander gehalten.³⁾ Danach darf man annehmen, daß auch ihre Angaben über die

¹⁾ Herzfeld a. a. O. S. 39 fig. 2.

²⁾ Migeon, Manuel fig. 108, 109, 110, 111, 114, 116; Riegl, Stilfragen fig. 174 und 175.

³⁾ Beispiele: Duchesne, Liber Pontificalis II S. 10. Leo III schenkt der Basilica S. Maria ad Praesepe *cortinam alexandrinam cum periclisin de stauraci, et aliam albam cum periclisin de blathin* (d. h. byzantinischem Purpurstoff), *pendentem super altare*. Ferner II S. 18. Für S. Peter und ebenso für S. Maria ad Praesepe stiftet Leo III *cortinam majorem olosyricam habentem in medio adjunctum fundatum et in circuitu ornatum de fundato*. Weiter derselbe Papst II S. 30: *cortinam magnam alexandrinam mire magnitudinis ei pulchritudinis decoratam, ornatum in circuitu de tyreo; vela modica alba olosirica rosata numero 25, ornata in circuitu de blathin*.



166.

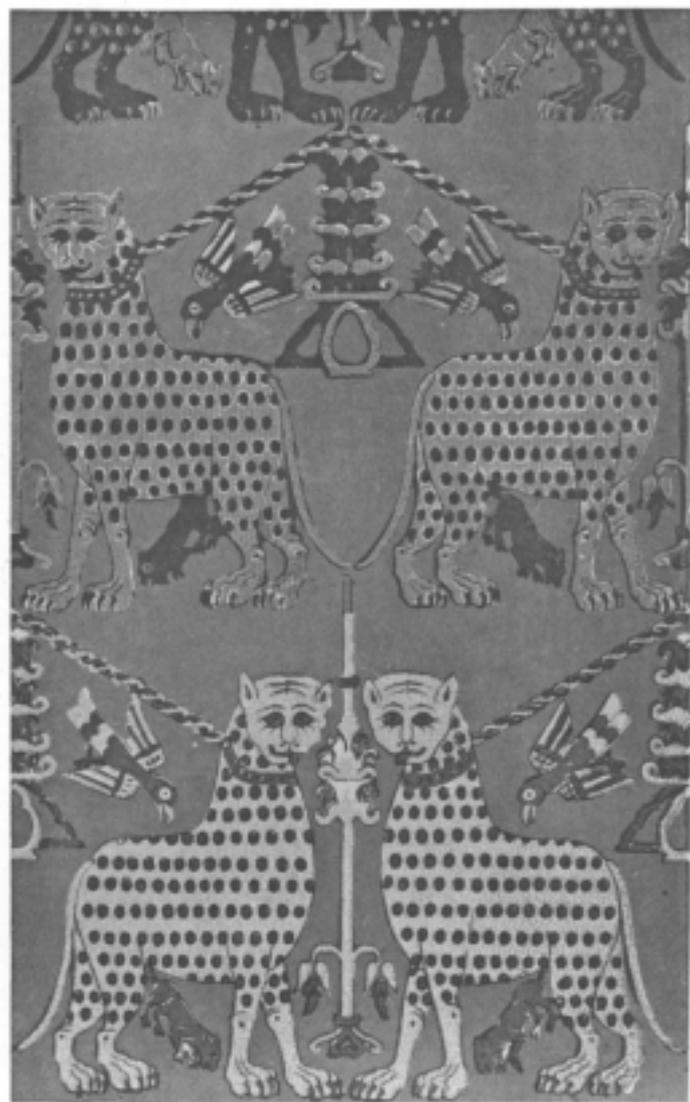
Phot. J. Doucet.



167.



169.



171.



170.

Abb. 166. Vogelstoff in Sens, 8. Jahrh. — Abb. 167. Koptischer Reiterstoff 8. Jahrh., in Hannover. —
Abb. 169. Erosstoff, 8. Jahrh. KGM. Berlin. — Abb. 170. Fatimidischer Stoff um 1000. — Abb. 171.
Chormantel in Chinon, fatimidisch um 1000.

byzantinische, alexandrinische, spanische und neapolitanische Herkunft der Seidenstoffe den Tatsachen entsprachen.¹⁾

An einigen Stellen des *Liber pontificalis* werden auch die *Muster* alexandrinischer Seidenstoffe aus der ersten Hälfte des 9. Jahrh. beschrieben. Unter Gregor IV (827–844) finden wir: *Vela alexandrina, ex quibus unum habens rotas et rosas in medio; et aliud arbores et rotas, pendentia ante valvas ecclesiae S. Marci.*²⁾ Ferner ein *velum alexandrinum habentem fasanos* und aus der Zeit Leo IV (847–855) *cortinam alexandrinam mire pulcritudinis unam habentem istoriam pavonum portantium desuper homines, et aliam istoriam aquilarum rotarumque et avium cum arboribus*³⁾. Die Beschreibung der von Gregor IV für die Marcuskirche in Rom gestifteten Vorhänge „*vela alexandrina 3 ante portas majores pendentia, habentia homines et caballos*“ könnte man auf einen Stoff ähnlich dem Fragment aus der Ursulakirche in Cöln (Tafel 9a) beziehen, das in den Kreisen gegenständige Pferde und in den Zwickeln eine männliche Figur enthält. Für die Herkunft aus Alexandria spricht das alte Merkmal, die Herzblütenborte mit Knospenpaaren auf weißem Grund (vgl. T 6–8); die barbarische Zeichnung der Pferde und Zwickelfigur, ungefähr auf der Stufe der Lombardenskulpturen Norditaliens und der ostiranischen Stoffgruppe stehend, läßt auf das 8. oder 9. Jahrhundert schließen.

Soweit ist das Ausklingen spätantiker Motive ohne islamischen Einschlag zu verfolgen. Aber ungefähr gleichzeitig, jedenfalls früher als in Persien, regt sich auch schon der neue Geist des arabischen Orients. Als ein Werk jenes Übergangsstils, den in der monumentalen Kunst die Palastruine von Mschatta offenbart, erscheint mir der fein gezeichnete und zart gewebte Seidendamast Tafel 39a (Abb. 169)⁴⁾. Die Darstellung ist noch antiken Ursprungs, denn der halbnackte Flügelknabe auf dem Pegasus, mit dem Bogen in der erhobenen Linken, ist doch nur als Eros zu deuten. Die von dem nackten Fuß herabhängenden Schärpen gehen zwar, wie das Gehänge am Halsband des Flügelrosses, letzten Endes auf die sassanidischen Flatterbänder zurück. Das kann aber nicht mehr für persische Herkunft ins Feld geführt werden, denn Antioche hat den sassanidischen Bänderzierat spätestens schon im 6. Jahrh. entlehnt und verarbeitet. Am Erosstoff sind zudem die auffliegenden Schärpenenden⁵⁾ entschieden antikisierend, gleich der Chlamys des alexandrinischen Reiterstoffes und der achmimer Amazone auf Tafel 10a b, gezeichnet. Auch die innerhalb der hellen Scheiben umlaufende Ranke wahrt in der welligen Führung noch etwas vom antiken Rhythmus, das rein lineare Rankenwerk in den Zwickeln dagegen ist bereits vollständig der islamischen Tendenz lückenloser und gleichmäßiger Flächenfüllung unterworfen. Dieses Streben kommt noch stärker in dem zierlichen Rankenspiel des Vogelstoffes in Speier Tafel 39 b zum Ausdruck, der nicht allein durch die gleiche Damasttechnik, sondern ebenso sehr formal mit dem Erosstoff verwandt ist. Das raumfüllende Ausspinnen der Ranken, die doch noch der eigentlichen Arabeskenform entbehren, bringt diese beiden Stoffe zum mindesten zeitlich mit dem Palast von Mschatta aus der ersten Hälfte des 8. Jahrh. zusammen. Ihre Heimat ist wohl im Nilland zu suchen, da der Eroskopf ausgesprochen ägyptischen Typus zeigt; auch sind die

¹⁾ Stoffe aus Syrien, wie man angenommen hat, s. Dreger *Entwicklung* S. 42, sind im Papstbuch nicht erwähnt. Das oft gebrauchte Adjektiv *siricus* ist nur die im Papstbuch übliche Dialektform für *sericus*, seiden, wie die ebenso häufigen Worte *olosiricus* und *olosyricus*, ganzseiden, beweisen. Ob unter Tyreus ein Gewebe aus Tyrus oder vielmehr wie in anderen Quellen eine vom byzantinischen Blathin abweichende Purpurfarbe zu verstehen ist, bleibt unentschieden; nach dem Zusammenhang im *Liber pontif.* ist letzteres viel wahrscheinlicher.

²⁾ Duchesne II S. 75.

³⁾ Duchesne II S. 109.

⁴⁾ Das Gewebe stammt aus einer Cölner Kirche und ist unter die Stoffsammlungen von Berlin, Krefeld und Brüssel, s. Katalog Errera S. 13, aufgeteilt. Das Original ist hellrot, nicht braun.

⁵⁾ In der Beschreibung von Tafel 39a irrtümlich als Köcher bezeichnet.

von der Kreisranke nach außen abzweigenden Blättchen, freilich eine ziemlich konventionelle Form, in Antinoestoffen zu finden.

Die ersten Seidengewebe rein islamischen Stils hat die Zeit der Herrschaft des arabischen *Fatimidengeschlechts* in Ägypten (969–1171) überliefert. Willemin hat einen in S. Denis gefundenen kleingemusterten Stoff veröffentlicht¹⁾, der in kufischer Schrift den Namen des dritten Kalifen aus dem schiitischen Herrscherhaus, El Hakim bi amr Illah ibn Aziz (996 bis 1021) trägt. Die Fläche ist in *Streifen* verschiedener Breite geteilt, in denen die Inschriften mit ornamentalen Mustern wechseln. Den breitesten Streifen füllen Achtecke mit Hasen und Vögeln. Diese Mustergattung ist dem westsarazenischen Gebiet eigentümlich geblieben; weder in Persien noch in der spätantiken Weberei sind Vorbilder dafür vorhanden. In Ägypten sind Varianten aus arabischen Gräbern des hohen Mittelalters mehrfach aufgetaucht²⁾ und späterhin bringen die Mamlukenstoffe des 14. Jahrh. die Streifenmuster mit arabischer Schrift zu Ehren. In den spanischen Arbeiten dieser Richtung³⁾ werden die schon in Ägypten bescheiden untergeordneten Tierbilder von den polygonalen Bandgeflechten vollständig verdrängt. Im späten Mittelalter entwickeln sich in Andalusien aus den gestreiften Schrift- und Flechtmustern die Stoffe des sogenannten Alhambrastils, die nach der Austreibung der Mauren aus Granada in Marokko bis zur Neuzeit fortgeführt worden sind (vgl. Tafel 125). Nach einem anderen System, das noch etwas an die spätantiken Wirkereien erinnert, sind dieselben ornamentalen Elemente, geometrische Figuren, Schrift und Tiere auf einem Seidenstoff der Fatimidenzeit vereinigt (Abb. 170), der zu S. Germain de Près im Grab des Abts Ingon († 1025) gefunden worden ist.⁴⁾

Sehr verschieden von diesen unscheinbaren und kleinlichen Geweben arabischen Stils sind diejenigen westislamischen Stoffe, für deren *Muster persische Vorbilder* maßgebend waren. Die Abmessungen des Rappports wachsen beträchtlich, die Tierbilder großen Maßstabes, deutlich vom Grund losgelöst, beherrschen die Wirkung und drängen das ornamentale Beiwerk zurück. Vermutlich ist iranischer und mesopotamischer Einfluß schon unter den Omajyaden und Abbasiden im Westgebiet wirksam gewesen; doch lassen sich seine Spuren in der Textilkunst mit dem heutigen Denkmälerbestand nicht über die Fatimidenzeit zurückverfolgen.

Das bedeutendste Hauptstück der persischen Stilrichtung ist der berühmte und schon oft veröffentlichte Chormantel der Kirche S. Etienne zu *Chinon* (Abb. 171).⁵⁾ Das gut erhaltene Gewebe galt früher als Gewand des heiligen Maximus und wurde demgemäß ins 5. Jahrh. versetzt, bis ein am Rand eingewebter arabischer Segensspruch entdeckt wurde. Auf blauem Grund stehen — in den Farben reihenweis wechselnd, weiß, gelb und grün mit roten, grünen und gelben Flecken — gegenständige Paare von gefleckten Leoparden, die an ein palmettenartiges Gebilde angekettet sind. Früher hat man diese Palmette, solange der Mantel noch für sassanidisch galt, als persischen Feueraltar gedeutet; in Wahrheit ist sie nichts anderes, als die Krone des grade darunter zwischen den Leoparden dargestellten Baumstammes, den der Weber vollständig bis oben durchzuführen unterlassen hat. Das ergibt sich nicht nur aus dem unvermittelten Aufhören des Stämmchens, sondern auch aus den von der Baumkrone heraus den Leoparden zufliegenden Vögeln. Allerdings ist die ursprüngliche persische Palmettenform verundeutlicht; die vorliegende Umstilisierung verrät westislamische Arbeit, denn die Baumkrone ähnelt bereits den Palmetten, die uns wenig

¹⁾ Monuments français inédits I S. 119.

²⁾ Beispiele in der Berliner Stoffsammlung Inventar 04. 281; 04. 298.

³⁾ Vgl. Tafel 124c u. Katalog Errera nr. 17—19a.

⁴⁾ Willemin, Monuments I S. 15; Gay, Glossaire S. 585; Lenoir, Statistique monumentale de Paris I.

⁵⁾ Farbig in den Mélanges d'archéol. III T. 13; Originalaufnahmen bei Molinier u. Marcou, Exposition rétrosp. 1900 S. 47 u. Migeon, Manuel fig. 333.



172.



173.



175.

Abb. 172. Vogelstoff mit arabischer Schrift, in Brüssel. — Abb. 173. Zierblatt aus dem Echtenacher Codex aureus im Escorial, vor 1046. — Abb. 175. Reiterstoff in Durham; Irak oder Ägypten.

später als typisches Merkmal arabischer Seidenstoffe aus Spanien begegnen werden. Als fatimidisch erweisen den Mantel von Chinon außerdem die regelmäßigen und dichten Fleckenreihen der Leoparden. Während Persien dafür kein Beispiel bietet, sind auf den in Ägypten geschliffenen Kristallgefäßen der Fatimidenzeit (um das Jahr 1000) nicht nur die Panther der bezeichneten Azizkanne, sondern auch andere Tiere, Adler, Rehe, Lämmer mit den reihenweis angebrachten Flecken versehen.¹⁾ Und ein Leopardenpaar verwandter Zeichnung kehrt noch in der ersten Hälfte des 12. Jahrh. auf einem westsarazenischen Kunstwerk, dem Mosaikbild im Zimmer Rogers II († 1154) zu Palermo wieder.²⁾ Das Motiv paarweis angeketteter Tiere ist uralte und vermutlich mesopotamischen Ursprungs. In einer dem Stoff von Chinon ähnlichen Form ist es bereits auf einer mykenischen Gemme³⁾ zu sehen.

Eine gut datierbare Arbeit aus der ersten Hälfte des 11. Jahrh. ist der *Brüsseler Stoff* auf Tafel 40 (Abb. 172) mit gegenständigen Vögeln, deren Flügel einen arabischen Wunsch für den Besitzer „Dauernde Kraft, Geduld und Macht“ tragen.⁴⁾ Der Vorliebe der Araber für Streifenwirkung dient außer der Reihenordnung des Musters die ohne Rücksicht auf die Zeichnung wechselnde Farbe des blauen, violetten, gelben und roten Einschlags. Die Herstellungszeit ergibt sich aus einem Zierblatt im Codex aureus des Escorial (Abb. 173), einer in Echternach bei Trier vor dem Jahr 1046 geschaffenen Handschrift. Der deutsche Buchmaler hat zwar seine gewebte Vorlage ziemlich frei benützt, aber doch in der Zeichnung der Vögel und vor allem in dem ungewöhnlichen Motiv der gestielten Scheiben die wesentlichen Merkmale eines dem Brüsseler Stoff sehr ähnlichen Gewebes festgehalten. Für die ägyptische Herkunft ist eine in Fostat ausgegrabene Fayencevase der Fatimidenzeit in der Sammlung Kelekian (Abb. 174) wegen der stilverwandten Vögel als Belag anzuführen.

Von den im Jahr 1827 dem Schrein des heiligen Cuthbert zu Durham in sehr verwittertem und verblichenem Zustand entnommenen Seidenstoffen zeigt das besterhaltene Stück in achtfach ausgebogenen Rundfeldern Reiter mit dem Jagdfalken auf der Faust (Abb. 175) und unter einem querlaufenden Ornamentstreifen Hasen von ähnlicher Zeichnung, wie auf dem erwähnten Tirazgewebe des Fatimiden El Hakim. Reiter auf der Falkenjagd sind auf mesopotamischen Kunstwerken, Mossulbronzen und Schmelzgläsern häufig dargestellt; auch werden *Milites equitantes cum avibus super manus* als Muster eines Bagdadstoffes im Inventar der Londoner Paulskirche (s. S. 108) erwähnt. Da wir außerdem die Achtpaßfelder auf einem zweifellos mesopotamischen Stoff (s. Abb. 157; vgl. auch T. 37a) gefunden haben, möchte man den Cuthbertstoff zunächst dem Irak zuweisen, wenn nicht die sehr unirakenischen, an die Koptenseiden von Achmim erinnernden Blätter außerhalb der Reiterfelder die ägyptische Nachahmung eines mesopotamischen Musters wahrscheinlicher machten. Daß die Arabesken in den Querstreifen und Umrahmungen den Stuckornamenten der Tulunmoschee gleichen, fällt weniger ins Gewicht, da die Ausgrabungen Herzfelds im Schutt von Samarra am Tigris ganz ähnliche Stuckzieraten auch für das Irak nachgewiesen haben.



Abb. 174. Fayencevase aus Fostat 11. Jahrh. Sammlung Kelekian.

¹⁾ Auf den Kannen im S. Kens. Museum und im Schatz von S. Marco; Pasini T. 51 fig. 115; T. 52 fig. 118; Migeon, Manuel fig. 320, 322, 324.

²⁾ Kutschmann, Meisterwerke sarazenisch-normannischer Kunst in Sizilien, T. 19 u. 20; auch Dreger, Entwicklung T. 67a.

³⁾ Furtwängler, Antike Gemmen III S. 51 fig. 32.

⁴⁾ Vgl. Katalog Errera S. 16.

Es ist natürlich, daß die *byzantinische Seidenkunst*, die im frühen Mittelalter sich mehr und mehr dem persischen Stil genähert hatte und im 10. Jahrh. ihre Glanzzeit antrat, auch in der westislamischen Weberei Spuren hinterlassen hat.

Ein unvollständiger Stoffrest aus dem Cuthbertschrein (Abb. 176) ist in tangierenden Kreisen mit nimbierten Pfauen gemustert. Kufische Schriftzeichen auf der Brust der Vögel zeugen für islamische Arbeit. Die Darstellung jedoch ist aus Byzanz entlehnt. Der radschlagende Pfau in Frontalansicht ist ein antikes Motiv. Als Attribut der Juno ist er oft den Münzen römischer Kaiserinnen aufgeprägt worden;¹⁾ in der Weberei erscheint er zuerst auf einem griechischen Seidenstoff des 6. Jahrh. aus Antioch im Guimetmuseum und in Lyon. Das bekannteste Beispiel aus dem byzantinischen Kunstkreis des hohen Mittelalters ist eine Marmorplatte von 976 in der Markuskirche zu Venedig (Abb. 177).²⁾ Hier sind bereits die radbildenden Federn mit runden Endungen schematisch geordnet, wie auf dem Cuthbertstoff. In dieser Form sind die Pfauen auf einem berühmten irakenischen Kunstwerk aus der ersten Hälfte des 12. Jahrh. dargestellt, dem Kupferzellenschmelzbecken des Ortokiden Rukn ed daula Daud von Kaifa und Amida († 1144), das nicht nur in der Technik, sondern auch in seinen Bildern sich als islamische Nachbildung eines byzantinischen Originals erwiesen hat.³⁾ In kleinerem Maßstabe, sonst dem Cuthbertstoff ganz ähnlich, sind nimbierte Pfauen zur Musterung eines buntgestreiften Seidenstoffes im Britischen Museum verwendet (Abb. 178), der nach dem Stil der grundfüllenden Ranken ins 11. Jahrh. zu setzen ist.

Spanien.

Den höchsten Aufschwung der westsarasenenischen Seidenkunst verkündet eine Reihe großgemusterter Stoffe des 11. und 12. Jahrhunderts, die nicht im eigentlichen Orient, sondern in Spanien und zum Teil in Sizilien entstanden sind (Tafel 41–46). Die spanisch-sizilianische Gruppe enthält einige der vornehmsten Schöpfungen der gesamten islamischen Weberei, ebenso ausgezeichnet durch die Schönheit und den Reichtum der Muster wie durch deren feine und fehlerlose Ausführung. Sie verkörpern den islamischen Seidenstil in seiner reinsten Form, denn in Spanien sind Seidenzucht und Weberei erst durch die Araber eingeführt worden, nicht wie in Ägypten, Syrien und weiter im Osten aus schon vorhandenen griechischen oder persischen Betrieben herausgewachsen. Obwohl das Gewerbe im Kalifat von Cordova von vorn anfangen mußte, gedieh es schnell zur Blüte. Schon im 9. Jahrh. war es ausfuhrfähig geworden: Unter den Stiftungen Gregors IV (827–844) vermerkt der *Liber pontificalis* vierzehn spanische Vorhänge mit Silber (*vela cum argento spanisca*) und in der *Vita Leo IV* (847–855) werden die spanischen Stoffe gleichwertig mit dem byzantinischen Stauracin und Fundatum öfter erwähnt. Als die berühmteste Seidenstadt des Landes tritt im hohen Mittelalter *Almeria* an der Südküste hervor. Der Geograph Edrisi berichtet im Jahr 1158, daß zur Zeit der Almoraviden (Ende 11. Jahrh.) in dem gewerbereichen Almeria achthundert Webstühle in Tätigkeit waren und daß hier kostbare Mäntel und Brokate, die unter den Namen Siglaton, Isfahani bekannten Gewebe und verschiedene andere Arten von Seidenstoffen gemacht wurden.⁴⁾ Die Seidenzucht war zur Zeit Edrisis vornehmlich im Gebiet von Jaen in Andalusien ansässig. Ein anderer arabischer Schriftsteller Ibn al Khatib hat die Nachricht Edrisis entlehnt und mit orientalischer Phantasie ins Fabelhafte übertrieben; ausschließlich für die Tirazgewebe mit den Namen der fürstlichen Besteller arbeiteten nach diesem Erzähler 800 Webstühle und mehrere Tausend sollen für die

¹⁾ Sallet-Regling, Die antiken Münzen S. 99, Abb. einer Münze der Julia Augusta, Divi Titi filia.

²⁾ Cattaneo, L'architettura in Italia S. 273.

³⁾ Falke, Kupferzellenschmelz im Orient und Byzanz; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1909, S. 234.

⁴⁾ Gay, Glossaire S. 26.



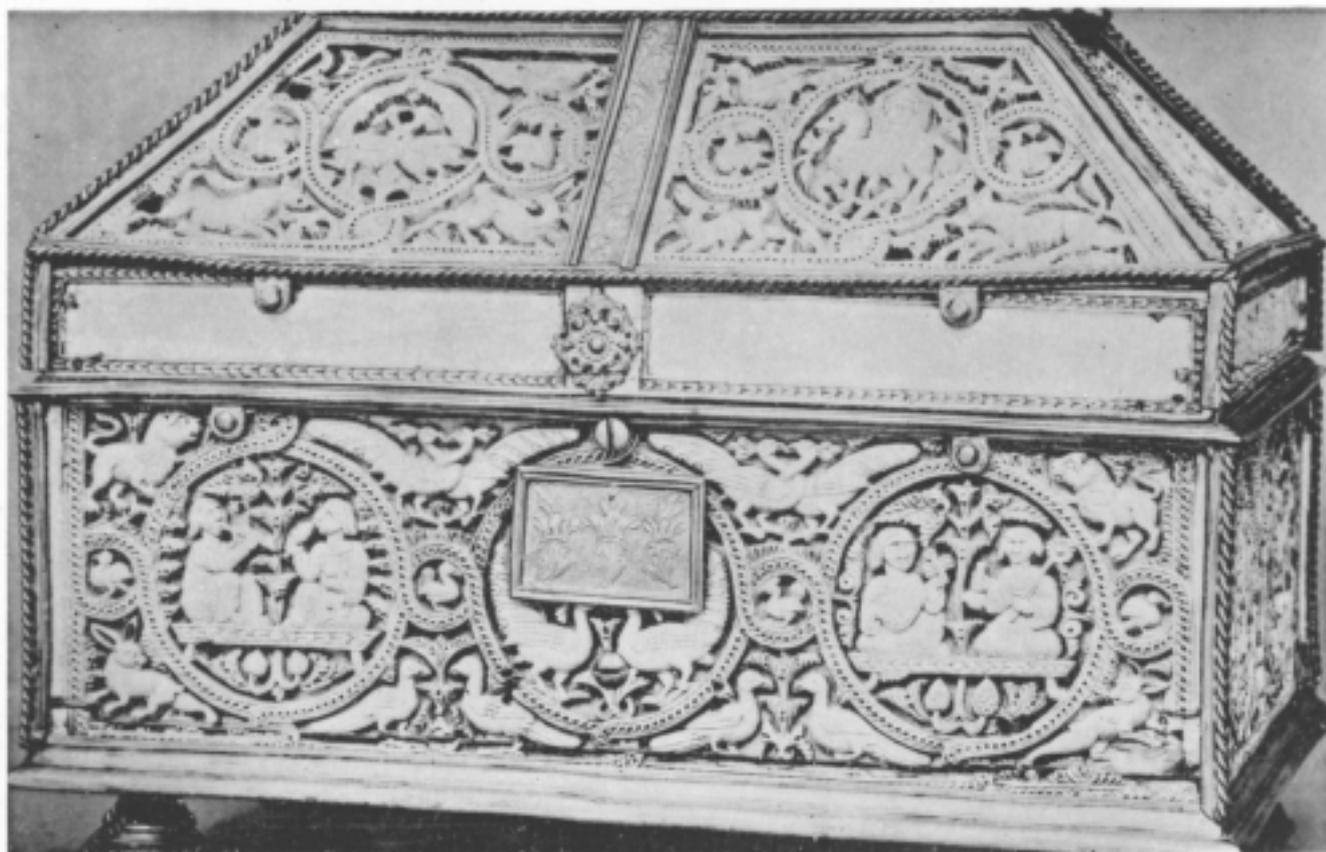
176.



177.



178.



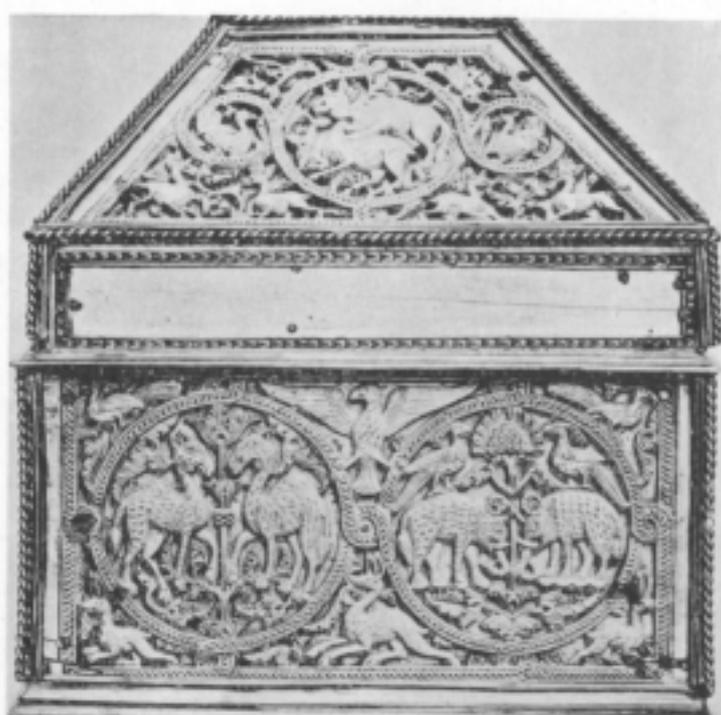
179.

Abb. 176. Pfauenstoff in Durham, mit kufischer Schrift. — Abb. 177. Marmourplatte in S. Marco, Venedig 976. — Abb. 178. Pfauenstoff im Brit. Museum. — Abb. 179. Cordovanischer Elfenbeinkasten. I. Hälfte 11. Jahrh. S. Kensington Museum.

ANDALUSIEN 11. JAHRH.



180.



181.



182.



183.

Abb. 180 u. 181. Seiten des cordovanischen Elfenbeinkastens Abb. 179. — Abb. 182. Adlerrelief aus Medina ez Zahra, 10. Jahrh., Museum Madrid. — Abb. 183. Adlerrelief in Granada 1305.

geringeren Seidengattungen wie Siglaton, Dschordjani, Isfahani, Atabi in Betrieb gewesen sein. Seit dem 12. Jahrh. stellten sich Malaga, Murcia, Sevilla als Weberstädte Almeria zur Seite¹⁾ und auch nachdem die arabische Herrschaft auf das Königreich Granada eingeschränkt war, hielt sich das Seidengewerbe Spaniens auf ansehnlicher Höhe bis über die Zeit der Renaissance hinaus.

Nach Pariset²⁾ sind die ausübenden Kräfte in der Gewinnung und Verarbeitung der Seide die arabischen Stämme aus Syrien gewesen, die nach der Eroberung den andalusischen Süden des Landes besiedelten, während die kulturlosen Kriegsvölker der nordafrikanischen Berbern und Mauren die minder ergiebigen Grenzgebiete im Norden besetzten. Wenn auch ausreichende Klarheit über die landschaftliche Verteilung der im muslimischen Spanien vereinigten und vielfach durcheinander geschobenen Stämme und Rassen nicht zu gewinnen ist, bleibt doch die Annahme zutreffend, daß die unstäten Berbern zur Kultur und Kunst wenig oder nichts beigetragen haben. Viel bedeutender war die Mitarbeit der alteinheimischen Masse des spanischen Volkes, namentlich der zum Islam übergetretenen Renegaten, die während der Glanzzeit der cordovanischen Kunst unter Abderrahman III (912—961) mit den Eroberern zu einem Mischvolk verschmolzen. Unter der westgotischen Herrschaft war die Bildung des spanischen Volkes tief herabgesunken, so daß die in die muslimische Gemeinschaft aufgenommene Masse nicht als Vertreter einer älteren und überlegenen Kultur den Arabern gegenüber stand, wie die Iranier des Ostens. Sie ist vielmehr in eine von vornherein orientalische Kunst und Bildung erst hineingewachsen und allmählich zur Mitwirkung aufgestiegen.

Der rein orientalische Ursprung der cordovanischen Kunst enthüllt sich in ihren ältesten ornamentalen Denkmälern mit großer Deutlichkeit. Zeitlich und örtlich fest bestimmt ist eine Gruppe von ungefähr zwanzig reich geschnitzten Elfenbeinkasten und Büchsen, in deren arabischen Inschriften als Besteller oder Empfänger die Kalifen Abderrahman III, Hakem II (961—976) oder ihre Verwandten und Würdenträger genannt werden. Zwei Kasten in Pampluna und Braga sind dem Wezir Hischams II, Abd el Melik (1002—1008), dem Sohn des allmächtigen Reichsverwesers Almansor gewidmet, auf einem anderen vom Jahr 966 ist Medina ez Zahra, die wunderreiche Residenz Abderrahmans III nahe bei Cordova erwähnt. Die Jahreszahlen laufen von 965 bis 1026.³⁾ Den meisterhaft geschnittenen Reliefschmuck dieser Elfenbeingeräte durchziehen künstlich verschlungene Flechtbänder, Kreise oder achtfach ausgebogene Rundfelder bildend. Sie enthalten Krieger und Jäger, zu Pferd mit dem Falken oder Jagdleoparden, musizierende und trinkende Figuren, dann Tiere gegenständig oder adossiert zu Seiten eines Baumes, Adler mit ausgebreiteten Flügeln. Arabeskenblätter von der plastischen, akanthusartigen Durchbildung, die der spanisch-islamischen Kunst eigentümlich ist, füllen den Grund, Pfauen und Adler, Löwen, Gazellen, Hasen und anderes Getier die Zwickelfelder. Der enge Zusammenhang des ganzen Formenschatzes, seiner verschlungenen Kreise und der symmetrischen Verdopplung der Tiere mit der Seidenornamentik fällt auf den ersten Blick ins Auge. Die symmetrischen Tierbilder eines Elfenbeinkastens im South Kensington Museum aus der ersten Hälfte des 11. Jahrh. (Abb. 179, 180, 181) scheinen unmittelbar aus der Weberei übernommen und sie geben eine zuverlässige Vorstellung von den Stoffmustern aus der cordovanischen Blütezeit.

Obwohl die Akanthusarabesken und manche Einzelheiten der Stilisierung diesen Arbeiten ein spezifisch spanisch-arabisches Gepräge verleihen, ist unter den figürlichen Motiven und Tierbildern kaum eines, das nicht aus dem orientalischen Vorstellungskreis her-

¹⁾ Franc. Michel, Recherches I S. 285; Pariset, Hist. de la Soie II S. 219.

²⁾ Hist. de la Soie II S. 225.

³⁾ Migeon, Manuel fig. 108—119.

übergenommen wäre. Es sind vorwiegend persische, zum Teil vorislamische Darstellungen, in die arabische Formensprache übertragen. Daher ist die Ähnlichkeit am größten mit den Kunstwerken Mesopotamiens, die ebenfalls iranische Elemente in arabischer Stilisierung verwenden. Die sitzenden Musikanten und Trinker (s. Abb. 179), die jagenden Reiter (s. Abb. 180), die Greifenpaare und die geflügelten Löwen mit gekrümmten Hörnern, der Löwe auf dem Rücken des Wildesels, die Elephanten, Adler und die Pfauen in Seitenansicht, das sind lauter Vorstellungen, die aus der Sassanidenkunst in die mesopotamisch-islamische übergegangen sind. Aus derselben Quelle stammen auch die Muster der erhaltenen Seidenstoffe spanischer Arbeit.

Als Hilfsmittel für den Nachweis der spanischen Herkunft einiger Stoffe ist noch die plastische Darstellung eines Adlers hier vorzuführen, der mit jedem Fang ein Reh gepackt hat. Sie findet sich in Spanien zuerst auf der Schmalseite eines Marmorbeckens vom Jahr 988 aus Medina ez Zahra bei Cordova (im Museum zu Madrid) und dreihundert Jahre später auf einem Becken von 1305 in der Alhambra (Abb. 182, 183). Einen Seidenstoff mit diesem symbolisch bedeutungsvollen Muster hat das Textilmuseum in Lyon aus Spanien erworben (Abb. 184). Der Adler, schwarzblau mit roter und gelber Zeichnung auf rotem Grund ist zweiköpfig gestaltet und erinnert dadurch an den hethitischen Adler mit Beutetieren zu Eujuk in Kappadokien. Da ornamentale Zutaten fehlen, ist die Datierung schwierig, doch möchte ich das Gewebe wegen der großartig strengen und einfachen Zeichnung an den Anfang der andalusischen Gruppe stellen.

Dem reichen Stil der cordovanischen Elfenbeinwerke steht der in *Quedlinburg* gefundene und aus kleinen Überbleibseln auf Tafel 41 rekonstruierte Adlerstoff am nächsten (Abb. 185). Auch hier ist der Vogelkopf, vielleicht nur dem symmetrischen Musterumschlag zuliebe, verdoppelt und gleich dem Relief aus Medina ez Zahra sind über den Flügeln des Adlers zwei Tiere eingeordnet. Die Pfauenpaare in dem künstlich verschlungenen Bandwerk der Zwickelfelder sind eins der beliebtesten Motive der Elfenbeinschnitzereien und die paarweis weidenden, langohrigen Tiere im Kreisband sind ganz ähnlich auf einem cordovanischen Kasten im Bargello (Abb. 186) nachzuweisen. Das Muster enthält nichts, was einer Entstehung im 11. Jahrh. widerspricht, doch ist immerhin zu bedenken, daß wir über Stilwandlungen der islamischen Kunst Spaniens innerhalb des hohen Mittelalters nur sehr wenig wissen, daß also ein kaum verändertes Fortleben des cordovanischen Stils bis ins 12. Jahrh. oder länger nicht ausgeschlossen ist.

Das beste Zeugnis für die Verarbeitung altpersischer Vorstellungen in der spanischen Weberei geben die aus *Vich* in Katalonien stammenden Stoffe mit dem *Löwenwürger* und mit den *Sphinxen* auf Tafel 42 und Tafel 43, die in Farben und Textur so übereinstimmen, daß man sie als Werke eines und desselben Betriebs ansehen muß.

Die Deutung als Daniel in der Löwengrube ist für den ersteren (Abb. 187) ebenso wenig angebracht wie bei dem im ostislamischen Abschnitt besprochenen Victorstoff in Sens (vgl. Abb. 129). Der arabische Typus des dunkelbärtigen Löwenwürgers, die seltsame Haube und das lange, von goldenem Gürtel umschlossene Gewand, die ebenso reich und zierlich gezeichnete wie meisterhaft gewebte Ornamentik in den Kreisbändern und Zwickeln, alles das ist so echt islamisch, daß der Gedanke an eine christliche Darstellung nicht aufkommen kann. Zudem geht die Haltung des Mannes, der den Arm um den Hals des Löwen schlingt, um ihn zu erdrosseln, auf die Darstellung der königlichen Löwenkämpfer in den Skulpturen des Achämenidenpalastes zu Persepolis zurück (Abb. 188), nur mit dem Unterschied, daß die Weberei das alte Motiv in symmetrischer Verdopplung wiedergibt. Daß die gewürgten Tiere trotz ihrer harmlosen Kalbsköpfe Löwen vorstellen sollen, ist aus der Körperform und den



Abb. 188.
Achämenidische
Skulptur in
Persepolis.

ANDALUSIEN 11.—12. JAHRH.



184.



185.



186.



187.



189.

Abb. 184. Doppeladlerstoff in Lyon. — Abb. 185. Doppeladlerstoff aus Quedlinburg, Kgm. Berlin. —
Abb. 186. Cordovanischer Elfenbeinkasten um 1000, im Bargello. — Abb. 187. Löwenwürgerstoff aus
Vich, 12. Jahrh. Kgm. Berlin. — Abb. 189. Sphinxenstoff in Vich, 12. Jahrh.

Pranken ersichtlich. Für die Greifenpaare in den Kreisbändern, ein gemeinsarazenisches Motiv, geben die Elfenbeinwerke und das Adlerrelief von Medina ez Zahra ausreichende Beläge von spanischer Arbeit. Die Zwickelfüllung aus vier großen und vier kleinen von einem Stern ausstrahlenden Palmetten hält sich bei entschieden spanischer Durchbildung der Einzelheiten an die althergebrachte Anordnung, die aus den spätantiken Seidenstoffen Ägyptens in die sassanidische und weiterhin in die ostmuslimische Weberei übergegangen war. Die kufische Schrift im Stoffrand ist auf Tafel 42 ungenau wiedergegeben; im Original wechseln nicht zwei, sondern drei verschiedene Schriftzeichen miteinander ab.¹⁾

Die Herkunft der gegenständigen *Sphinxen*, das heißt menschenköpfiger Flügellöwen (Abb. 189) aus Assyrien, ihr Übergang einerseits nach Hellas, andererseits in die persische und weiter in die islamische Kunst ist so bekannt, daß Beispiele aus dem einen oder anderen Kunstbereich nicht angeführt zu werden brauchen. Ungewöhnlich ist hier nur die bunte Haube, die die Sphinxen gleich dem Löwenwürger tragen; etwas ähnliches kommt auch auf persischen Fayencen des 12. oder 13. Jahrh. aus Rey vor.²⁾ Ein beachtenswerter Beweis für das hohe Kunstvermögen der andalusischen Seidenweberei des 11.—12. Jahrh. ist die trotz der verwickelten Linienführung und Kreuzung klare und reine Wiedergabe der rot eingefärbten grünen Ranken im Kreisband. Das Museum in Vich besitzt zwei Stücke dieses Sphinxenstoffes, an denen auch die Zwickelfüllung noch vorhanden ist. Sie enthält Pfauenpaare mit verschlungenen Hälsen, deren Schnäbel sich berühren.³⁾ Dadurch wird jeder Zweifel an der spanischen Heimat des Gewebes beseitigt, denn die gegenständigen Pfauen mit gekreuzten Hälsen sind ein den cordovanischen Elfenbeinschnitzereien eigentümliches Motiv (vgl. Abb. 179).⁴⁾

Dieser ältesten andalusischen Gewebegruppe ist nach der Zeitfolge ein Stoff mit Vogelpaaren in Kreisen anzuschließen, der als Schutzdecke auf einer Urkunde aus der Zeit Fernando II (1157—1188) im Domarchiv zu Salamanca festgenäht war, also spätestens in der 2. Hälfte des 12. Jahrh. entstanden ist (Abb. 190). Das Kreisband enthält sechzehn Mal wiederholt ein arabisches Wort. Die Vögel haben zwar eine gewisse Verwandtschaft mit dem Tebriser Stoff auf Tafel 35b, doch bezeugen die Zwickelfüllungen als Ganzes und insbesondere die vier großen, zwischen die Kreise hineinwachsenden Palmetten die spanische Arbeit: Wie auf dem Löwenwürgerstoff von Vich (s. Abb. 187) bildet ein geperltes Band ein Dreieck, das außen mit hornförmig gekrümmten Blättchen besetzt ist. Diese Form, an welche noch die gradlinigen Palmetten des ältesten spanischen Knüpft Teppichs⁵⁾ etwas anklängen, ist der ostmuslimischen Kunst völlig fremd geblieben.

Der Salamancastoff bestimmt eine Mustergattung, die in Spanien das 13. Jahrh. hindurch fortgeführt worden ist: Bedeutungslos gewordene Tierpaare in Kreisbändern, die mit frommen Sprüchen in arabischer Schrift gefüllt sind. Gewöhnlich werden nur zwei oder

¹⁾ Vgl. die Originalaufnahme des Stoffes im Katalog Miquel y Badia T. 5 fig. 47. — Stücke dieses Stoffes besitzen das Museum in Vich, das Berliner und Pariser Kunstgewerbemuseum. Die Angabe unserer Tafelbeschreibung, daß der Stoff aus dem Grabe oder vom Mantel des San Bernardo Calvo, Bischofs zu Vich von 1233—1243, her stammt, steht zwar auch im Katalog Miquel y Badia T. 5, ist aber irrtümlich. Der in dieser Frage allein zuverlässige Catalogo del Museo episcopal de Vich 1891, nr. 790 nennt als Sudario de San Bernardo, also als Reliquienhülle, nicht als Mantel, nur den auf unserer Tafel 77 abgebildeten Adlerstoff byzantinischer Arbeit.

²⁾ Gay Glossaire S. 686.

³⁾ Catalogo del Museo episcopal de Vich nr. 1000: „Dos pavos posados, tocandose con el pico y uniéndose por la cola.“

⁴⁾ Es ist außer dem hier abgebildeten Kasten des South Kens. Mus. noch auf dem aus der kastilianischen Abtei Silos in das Museum von Burgos gelangten Kasten vom Jahr 1026 mehrfach angebracht; vgl. Dom Roulin, Le Trésor d'abbaye de Silos T. 3 u. 4.

⁵⁾ Bode, Vorderasiatische Knüpft Teppiche fig. 79.

drei Worte, Lob sei Gott, Vollkommener Segen und dergleichen viermal oder achtmal in jedem Kreis wiederholt. Die großen Kreise sind durch vier kleine Rundfelder verbunden, welche Sterne, Rosetten, Vogelpaare oder kleine Löwen enthalten. Hierher gehört ein Stoff im Pariser Kunstgewerbemuseum, rot auf grün, mit adossierten Löwen in den großen Schriftkreisen und mit Vögeln in den Verbindungskreisen, der aus dem Grab des heiligen Regnobert in Vergy (Dep. Côte d'or) stammen soll.¹⁾ Ein Hauptstück der Gattung ist die vollständig erhaltene Kasel des heiligen Edmund, Erzbischofs von Canterbury, der 1241 in Frankreich starb. Die in der Quiriacuskirche von Provins befindliche Kasel wird durch eine bündige und gut beglaubigte Überlieferung auf den englischen Kirchenfürsten zurückgeführt.²⁾ Die großen Kreise umschließen Papageien; im übrigen stimmt das Muster, einschließlich des achtmal wiederholten Spruches „Ruhm sei Gott“, mit dem braunen Damaststoff auf Tafel 44a (Abb. 191) in allem wesentlichen überein. Dadurch wird auch der letztere der ersten Hälfte des 13. Jahrh. zugewiesen, einer Zeit, die der zersplitterten Sarazenenmacht in Spanien schon die schwersten Verluste gebracht hatte. Trotzdem verrät der braune Gazellenstoff noch keinerlei Anzeichen eines Rückgangs; der hervorragend fein gezeichneten Ornamentik, dem kalligraphischen Linienschwung der Tierbilder wird die Weberei vollkommen gerecht. Als typische Merkmale spanischer Arbeit sind wiederum die Zwickelpalmetten und die schon auf dem großen cordovanischen Adlerstoff (s. T. 41, Abb. 185) vorhandenen Achtecke aus zwei verkreuzten Quadraten und die Rosetten inmitten der Zwickel anzuführen. Man könnte auch darauf hinweisen, daß hier wie bei den Sphinxen und dem Löwenwürger die Köpfe in Gold broschiert sind. Doch ist diese sparsam zurückhaltende Verwendung des Goldfadens gleichzeitig und wenig später in Sizilien, Italien und Syrien (Antiochia) ebenso üblich gewesen, für sich allein also kein brauchbares Ursprungszeichen.

Den Niedergang der Stilrichtung veranschaulicht ein Spätling in der Berliner Stoffsammlung (Abb. 192) von kleinem Maßstab, mit noch gut gewebten Neskiinschriften, aber schwächlich gezeichneten Vögeln in der hergebrachten Ornamentik. Dieser Stoff ist ein Beweis dafür, daß die Seidenweberei in Spanien und Ägypten aus einem gemeinsamen westislamischen Formenschatz schöpften. Denn er ist in einem ägyptischen Grab zu El Azam gefunden und nach der Inschrift im Nilland gewebt. Sie enthält die Worte: „Ruhm dem El Aschraf“, bezieht sich also wohl auf den Mamlukensultan El Aschraf Chalil (1290–1293).

Mit Ausnahme des letzten Stückes kann über den spanischen Ursprung der vorgeführten Stoffe kein Zweifel bestehen. Ob aber diese Übersicht, die nur die für Spanien gesicherten Denkmäler berücksichtigt, ein einigermaßen vollständiges Bild von den Hauptrichtungen der andalusischen Seidenkunst des hohen Mittelalters gibt, bleibt fraglich. Zunächst ist zu vermuten, daß auch die rein geometrischen Muster aus polygonalen Bandgeflechten des Alhambra-Stils in die Zeit vor 1300 zurückreichen; doch ist die Gattung besser in dem Abschnitt des späten Mittelalters zu behandeln, dem die erhaltenen Beispiele und auch die Blütezeit dieser Richtung angehören. Erhebliche Schwierigkeiten ergeben sich bei der Bestimmung der nächstfolgenden Gruppe westmuslimischer Gewebe. Sie enthalten Muster oder Einzelmotive, die den spanischen sichtlich verwandt sind, während andere, nicht unwichtige Argumente auf Sizilien hinweisen. Innerhalb dieser Denkmälergruppe eine sichere, gut begründete Scheidung zwischen dem spanischen und dem sizilianischen Anteil vorzunehmen, ist mit den vorhandenen Hilfsmitteln unmöglich. Man kann nur im Einzel-

¹⁾ Ein Fragment davon abgeb. Blanchet, Notices sur quelques Tissus T. 25.

²⁾ Eine Photographie der Kasel in der Kunstbibliothek Jacques Doucet in Paris; veröffentlicht ist bisher nur eine Zeichnung der Kasel und ihres Musters bei Rohault de Fleury, La Messe VIII T. 607; Text VII S. 169.



190.



191.



192.



193.

Abb. 190. Spanischer Stoff in Salamanca, vor 1188. — Abb. 191. Spanischer Stoff, I. Hälfte 13. Jahrh. Kgm. Berlin. — Abb. 192. Stoff aus Ägypten um 1300. Kgm. Berlin. — Abb. 193. Brokat aus der königl. Werkstatt von Palermo. Museum Hannover.

fall die Gründe betonen, die für Sizilien sprechen, aber immer mit dem Vorbehalt, daß auch Spanien in Frage kommt.

Sizilien.

Früher erschien kaum etwas so sicher und selbstverständlich in der Seidengeschichte, als der außerordentlich große Anteil Siziliens an den vorhandenen Geweben des Mittelalters. Von Franz Bock an hat man ganz allgemein den Werkstätten von Palermo eine Menge von Geweben sehr verschiedener Art mit freigebiger Hand zugewiesen, ohne eine Begründung zu versuchen¹⁾. Die Lage der Insel zwischen dem islamischen Afrika und dem christlichen Italien und ihre Geschichte schienen die Ansicht von einer merkwürdigen Mannigfaltigkeit der textilen Erzeugnisse ausreichend zu rechtfertigen. Von der Zeit Justinians bis ins 9. Jahrh. blieb Sizilien ein Teil des byzantinischen Reiches und die dreihundertjährige römische Verwaltung hatte die Stellung des Griechentums im Lande sicherlich gehoben. Dann begannen von Nordafrika aus als neue Karthager die Araber sich einzunisten; seit dem Jahr 902 war die ganze Insel in ihren Händen, in loser Abhängigkeit von den Fatimiden. Ihre Herrschaft, durch die üblichen arabischen Stammeskämpfe im Innern erschüttert, wurde in der zweiten Hälfte des 11. Jahrh. von den Normannen gebrochen, denen Robert Guiscard schon ein ansehnliches Reich in Apulien geschaffen hatte. Im Jahr 1130 vereinigte Roger II († 1154) Sizilien mit den süditalienischen Besitzungen der Normannen zu einem einheitlichen Königreich. Das hundertjährige Regiment der normannischen Ritter hat der sarazenischen Bevölkerung Siziliens keinen Abbruch getan; Kreuz und Halbmond gediehen friedlich nebeneinander und in den Bauten Rogers und seiner Nachfolger Wilhelms I (1154—1166) und Wilhelms II (1166—1189) vereinigen sich byzantinische und islamische Formen. Arabische Tracht und Sitten übten auf die Christen Siziliens ihre Wirkung; in Palermo bestand eine königliche Anstalt zur Pflege der Textilkunst in der Art der arabischen Tirazwerkstätten und wie Mohammed ibn Djobair aus Valencia berichtet, fehlte es dem christlichen Königshof zur Zeit Wilhelms II nicht an einem Harem und Eunuchen. Die Rassenmischung des Volkes bringt eine dreisprachige Inschrift Rogers II am Königspalast zu Palermo, griechisch, arabisch und lateinisch, zum Ausdruck. Im Kampf mit dem letzten Normannenfürsten Tancred setzte der Staufer Heinrich VI seine Ansprüche auf die Krone Siziliens im Jahr 1194 durch. Die bewegte Zeit des schwäbischen Kaiserhauses brachte dem arabischen Element der Insel einen starken Verlust durch die von Friedrich II durchgeführte Verpflanzung der Sarazenen nach Luceria bei Capua, ein Ereignis, das vielleicht der Ausbreitung des Seidengewerbes auf dem italienischen Festland dienlich gewesen ist. Nach dem Untergang der Hohenstaufen erhielt Sizilien eine französische Besatzung durch Karl von Anjou, der indes schon 1282 die sizilianische Vesper ein schnelles Ende bereitete. Von da ab blieb die Insel dem Haus Aragon verbunden.

Über den Spielraum, den das Völkergemisch und die wechselvollen Schicksale Siziliens gewähren, sind die willkürlichen Zuschreibungen von Seidengeweben doch allzu weit hinausgegangen. Sie umfaßten mesopotamische Stoffe (s. T. 36 u. 38), dann die chinesischen Meßgewänder des 14. Jahrhunderts in Regensburg (s. T. 111), schließlich einen großen Teil der norditalienischen Gewebe des 14. und 15. Jahrhunderts. Und das Alles wurde in das Normannenhundert hineingepreßt²⁾. Um wieder festen Boden zu gewinnen, ist es nötig, vorerst die geschichtlichen Nachrichten über das Seidengewerbe in Sizilien zusammenzustellen.

¹⁾ Auf diesem Standpunkt steht noch eine im Jahr 1905 erschienene Arbeit Kendricks im Magazine of fine Arts, London „The woven fabrics of Sicily“.

²⁾ Vgl. Brinckmann, Führer durch das Hamburger Kunstgewerbemuseum 1894 S. 22. Hier wird Sizilien „der Hauptsitz der Seidenindustrie im 9.—12. Jahrhundert“ genannt und den sizilianer Webern der frühgotische Seidenstil zugeschoben.

Die Meinung Charles de Linas,¹⁾ daß schon die Byzantiner während ihrer dreihundertjährigen Verwaltung die Seidenzucht in Sizilien eingeführt hätten, klingt einleuchtend genug, zumal das Bestehen einer Purpurweberei in Neapel um das Jahr 800 durch den Liber pontificalis bezeugt wird.²⁾ Irgendwelche Tatsachen oder Urkunden zur Stütze der Ansicht de Linas sind jedoch nicht vorhanden. Aus den Jahren 835 und 846, also bald nach dem ersten Eindringen der Muhammedaner, sind einige arabische Briefe überliefert, in denen über die Errichtung von Wollwebereien in Palermo, Messina, Girgenti und Piazza ausführlich berichtet wird;³⁾ von Seide ist aber damals noch nicht die Rede. Erst in dem Bericht eines sizilianischen Emirs vom Jahr 975 wird von den auf einem Kauffahrerschiff erbeuteten Stoffen gesagt, daß sie besser seien, als die in Sizilien gewebten, weil der Goldfaden feiner gesponnen und glänzender ist, als derjenige, den man in Sizilien herstellt. Das ließe sich bereits auf Seidenweberei deuten, obwohl andererseits der arabische Emir von Palermo in der zweiten Hälfte des 11. Jahrh. dem Herzog Robert Guiscard, als ihm dessen Vordringen bedrohlich schien, *spanische Gewebe* als Geschenk übersandte.⁴⁾

Die erste greifbare Tatsache bringt der Krönungsmantel des deutschen Kaiserornats in Wien, der nach der arabischen Umschrift in der Hauptstadt Siziliens im Jahr der Hedschra 528 (1133) für den König Roger II gemacht, das heißt gestickt worden ist⁵⁾. Die als Symbol der königlichen Macht gedachte Darstellung eines Löwen, der ein Kamel niederschlägt, symmetrisch zu den Seiten eines Palmbaums wiederholt, ist rein islamischen Stils und bezeugt mit der Umschrift, daß die königliche Textilwerkstatt in Palermo von Arabern betrieben wurde. Der Mantel ist das großartigste Denkmal sarazenischer Kunststickerei des Mittelalters, beweist aber noch nichts für die Seidenweberei in Sizilien. Die Stickerei ist auf einfarbigem Seidenstoff ausgeführt, der in vertieften Linien die typische Musterung der byzantinischen Atlasstoffe trägt, also höchst wahrscheinlich aus Byzanz bezogen worden ist. Eine vielleicht mit dem Harem verbundene Kunstwerkstatt, in der für den Hofbedarf kostbare Goldstickereien und dergleichen gemacht wurden, ist auch ohne Webereibetrieb sehr wohl denkbar⁶⁾. Der Krönungsmantel steht daher nicht im Widerspruch mit der Nachricht, daß die *Seidenweberei* erst 1147 in Sizilien eingeführt worden sei. Otto von Freising berichtet mit ganz klaren Worten, daß die Normannen bei ihrem Feldzug in Griechenland Korinth, Theben, Athen geplündert und mit reicher Beute auch die Arbeiter, welche die seidenen Stoffe webten, zur Schmach des byzantinischen Kaisers und zum Ruhm ihres eigenen Fürsten als Gefangene hinweggeführt hätten. Roger siedelte sie in Palermo an und ließ sie ihre Webekunst den Seinigen lehren. Und von da an begann jene Kunst, die früher allein bei den Griechen unter den Christen üblich war, auch den Römern bekannt zu werden⁷⁾. Gegen diese unzweideutige Aussage eines wohl unterrichteten Zeit-

¹⁾ Anciens vêtements sacerdotaux S. 46.

²⁾ Duchesne II S. 30. Leo III (795–816) schenkte „vela modica de fundato 47, ornata in circuitu de blatin bizanteo et investita de blatin neapolitano.“ Da der neapolitaner Purpurstoff als Futter der 47 Vorhänge diente, ist es allerdings sehr fraglich, ob ein Seidengewebe gemeint ist.

³⁾ Auszüge bei Gay, Glossaire S. 582 nach dem Codice diplom. arab. Sicil.

⁴⁾ Franc. Michel I S. 77.

⁵⁾ Bock, Reichskleinodien T. 6.

⁶⁾ Diese Hofwerkstatt wird von Francisque Michel an in allen Werken, die sich mit der Geschichte der Seidenweberei befaßten, regelmäßig als „Hôtel de Thirat“ bezeichnet, sodaß man schließlich den Eindruck gewinnen muß, dieser halb französische, halb arabische Name, der so erwünscht die Vermählung des normannischen und sarazenischen Elements verkörpert, sei tatsächlich in dieser Form überliefert. Das ist jedoch nicht der Fall. Hugo Falcandus nennt die Werkstätten „Palatio adhaerentes officinas“ und ein bezeichnetes Gewebe sagt „Regium Ergasterium.“

⁷⁾ Otto Frisingensis, De Gestis Friderici, I cap. 33. Inde (Siculi) ad interiora Graeciae progressi, Corinthum, Thebas, Athenas expugnant; ac maxima ibidem praeda direpta, opifices etiam qui sericos pannos

genossen, der grade im Jahr 1147 selbst mit dem Kreuzheer seines Bruders König Konrad III in Griechenland weilte, kann der Einwand¹⁾ nicht aufkommen, daß dem Freisinger Bischof von der älteren Weberei der Sarazenen Siziliens nichts bekannt gewesen sein möchte. Das Ereignis hat auch bei den Griechen, die jede Schädigung ihres berühmten Seidengewerbes schmerzlich empfanden, starken Eindruck gemacht. Noch ein halbes Jahrhundert später schreibt Nicetas Choniates (†1216, in Nicaea) mit Bedauern, daß nun die Söhne der Thebaner und Korinther in Sizilien die kostbaren Goldgewänder weben müßten²⁾. Da keinerlei Grund vorliegt, die Zuverlässigkeit Ottos von Freising anzuzweifeln, muß man an der Tatsache festhalten, daß zu Palermo in der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. die Seidenweberei von den *Griechen* und den durch sie angelernten Sizilianern, darunter doch sicherlich den textilkundigen Sarazenen, betrieben worden ist. Wenn die letzteren wie es scheint sich eng an spanisch-arabische Vorbilder gehalten haben, so führten die Griechen wahrscheinlich ihre heimische Stilrichtung fort; es können also sowohl westislamische wie byzantinische Muster in den sizilianischen Geweben nebeneinander hergehen.

Daß grade in der Palastwerkstatt, soweit die *Weberei* in Frage kommt, die griechische Tradition vorherrschend blieb, ergibt sich aus der Beschreibung, die Hugo Falcandus in der Einleitung seiner um 1190 verfaßten Geschichte Siziliens diesem Betrieb gewidmet hat: „Ich darf nicht jene dem Palast verbundenen edlen Werkstätten mit Stillschweigen übergehen, wo der Seidenflaum in Fäden verschiedener Farbe gesponnen wird, die durch vielfältige Art des Webens wieder vereinigt werden. Hier siehst du dann, wie Amita, Dimita und Trimita mit mäßigem Aufwand und bescheidener Kunst gemacht werden; ferner die Heximita mit reichlichem Materialverbrauch. Hier strahlt der Diarrhodon mit dem Glanz des Feuers; hier schmeichelt die grünliche Farbe des Diapistus mit angenehmem Ansehen dem Auge; hier die Exarentasmata mit vielerlei Kreismustern, die größeren Fleiß der Künstler, reichliches Material und entsprechend höheren Preis verlangen. Viele andere Ornamente von mancherlei Farbe und verschiedener Gattung sind zu sehen, bei denen der Seide auch Gold eingewebt wird und wo die Mannigfaltigkeit der Zeichnung durch glänzende Steine erhöht wird. Auch Perlen werden entweder ganz in goldene Fassung gebracht oder durchbohrt auf dünnen Fäden gereiht, um durch die feine Kunst der Verteilung eine Zeichnung darzustellen.“³⁾ Der letzte Satz bezieht sich natürlich auf die Stickereien in der Art des Kaiserornats und der Grabkrone der Konstanze.

Was die Stoffmuster betrifft, so hilft uns dieser Lobgesang zwar nicht weiter, aber die Stoffnamen allein lassen keinen Zweifel, daß die Hofweberei ein wesentlich griechischer Betrieb geblieben war. Anders die Stickerei. Die für König Wilhelm II 1181 in der Hofwerkstatt gestickte Alba des Kaiserornats⁴⁾ trägt neben der lateinischen Bezeichnung: „Operatum felici urbe Panormi XV anno regni Domini W. dei gratia regis Sicilie, Ducatus Apulie et principatus Capue filii regis W. Indictione XIII“ auch noch eine arabische Inschrift und die Goldstickerei bildet ein echt islamisches Muster aus Greifenpaaren und Arabesken. Noch einmal wird der Palastbetrieb halb lateinisch, halb griechisch als „Regium Ergasterium“ auf einem gewebten Seidenstoff im Kestnermuseum (Abb. 193) genannt, der bereits der Stauferzeit des 13. Jahrh. angehören mag. Das unvollständige und sehr zerfallene Stück trug inmitten großer Kreise golden auf blau adossierte Löwen, in den Zwickeln

texere solent, ob ignominiam imperatoris illius, sui que principis gloriam, in captivos deducunt. Quos Rogerius in Palermo, Siciliae metropoli collocans, artem illam texendi suos edocere praecepit; et ex hinc praedicta ars illa, prius a Graecis tantum inter Christianos habita, Romanis coepit patere ingeniis.

¹⁾ Franc. Michel I S. 74.

²⁾ Ch. de Linas, *Vêtements sacerdotaux* S. 45.

³⁾ Franc. Michel I S. 82 Anm. 1.

⁴⁾ Bock, *Reichskleinodien* I T. 7 u. 26.

Vogelpaare. Von der im Kreisband umlaufenden Schrift sind nur die Worte „Operatum in regio Ergast . . .“ erhalten. Im 13. Jahrh. und später ist vom sizilianischen Seidengewerbe nicht mehr die Rede, wahrscheinlich weil seine Bedeutung in dem Maß zurückging, wie die Weberei Oberitaliens in Lucca, Venedig und Genua emporkam.

Leider ist den Stickereien der Reichskleinodien für die Muster der sizilianischen Gewebe fast gar nichts zu entnehmen, ebensowenig den *goldenen Borten*, Paragauda oder *Aurifrisia*, die einen besonderen Zweig der Textilkunst Palermos bildeten. Als ein weit verbreitetes Erzeugnis verdienen sie eine kurze Erwähnung, obwohl sie als Bandwirkereien nicht der Weberei im engeren Sinn angehören. Sie sind für die Schuhe und Gürtel des Kaiserornats verwendet¹⁾ und das Grabgewand Kaiser Heinrichs VI († 1197), dessen Überreste aus dem Dom von Palermo in das Britische Museum kamen, ist damit besetzt gewesen. Die ältesten datierbaren Stücke stammen aus dem Grab Rogers I (1054–1101) in Palermo.²⁾ Auch auf außersizilianischen Meßgewändern, wie der Wolfgangkasel in S. Emmeram zu Regensburg und auf einem der gestickten Chormäntel im Bamberger Dom, auf Mitren,³⁾ als Stolen und Manipeln sind solche sizilianer Goldborten vielfach erhalten. Den reichsten Besatz von Palermitaner Borten trägt die Bernulphusalba nebst Manipel in Utrecht (Abb. 194, 195, 196). Die Muster stehen entweder in rotweißgrüner Seide auf dichtem Goldgrund, oder wenn Figuren dargestellt werden, wie die von lateinischen Inschriften begleiteten Passionsbilder des Bernulphusmanipels in Utrecht, in Gold auf rotem Grund. Daß die Bortenwerkstatt ausnahmsweis auch breite Stoffe gemacht hat, bezeugt der gewirkte Goldstoff auf der Innenseite des Mantels Rogers II in der Wiener Schatzkammer, mit unsymmetrisch gezeichneten, merkwürdig barbarischen Darstellungen des Sündenfalls (Abb. 197).⁴⁾ Der Stil dieses Stückes berührt sich mit keiner der damaligen Gewebegattungen, weder mit byzantinischen noch islamischen Arbeiten. Die einfacheren Ornamente der schmalen Goldborten bringen zwar inhaltlich ähnliche Motive wie die Weberei der Zeit, Greifen, Vögel, Löwen, Kentaurer, Doppeladler, Schlangen, Drachen, einzeln oder paarweis, auch in Kreisen (am Gewand Heinrichs VI), magere Ranken oder Bäumchen, aber als gewirkte Arbeiten, die immer an einen kleinen Maßstab gebunden bleiben, folgen sie doch einer anderen Stilrichtung als die Rapportweberei, sodaß die ganze Gruppe der Palermitaner Borten uns für die Bestimmung sizilianischer Gewebe keine Hilfe gewähren kann.

Da somit brauchbare Vergleichstücke von erweislich sizilianischer Arbeit fehlen, steht unsere Zuweisung der nachfolgenden Gewebe an Sizilien auf etwas schwachen Füßen.

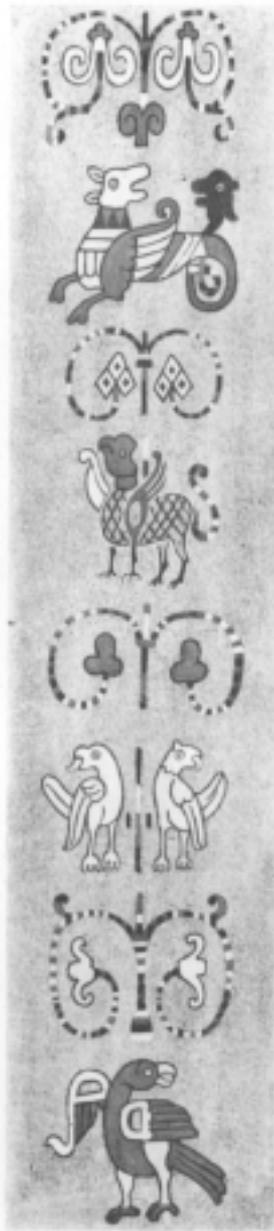
Als Ausgangspunkt ist der rote Goldbrokat vom *Grabgewand Heinrichs VI* († 1197) aus Palermo (Tafel 45a = Abb. 198, jetzt im Britischen Museum) zu wählen, da seine Herkunft und Verwendung palermitanische Arbeit zum mindesten sehr wahrscheinlich macht. Die Gazellenpaare stehen zwar den Gazellen auf dem spanischen braunen Damast Tafel 44a (Abb. 191) und auch denjenigen des cordovanischen Doppeladlerstoffes T. 41 (Abb. 185) sehr nahe, sind aber doch in der Zeichnung soviel geringer, daß der Gedanke an eine Nachahmung spanischer Vorbilder sich aufdrängt, zumal auch die Vögel etwas steif und unbeholfen herausgekommen sind. Die Einzelformen der Arabeskenpalmetten könnten ebenso gut in Andalusien gezeichnet sein, für die ganze Einteilung des vegetabilen Elements bieten jedoch die spanischen Stoffe keine Analogie. Kennzeichnend ist, außer dem Fehlen

¹⁾ Bock, Reichskleinodien T. 4.

²⁾ Danieli, *I regali sepolcri* T. c. — Siehe auch Kumsch, „Mittelalterliche Flechtgewebe“ in der Zeitschrift für bild. Kunst 1903, S. 308, fig. 7.

³⁾ J. Braun, *Liturg. Gewandung*, fig. 225, S. 466, Mitra in Brixen.

⁴⁾ Bock, Reichskleinodien T. 1 u. 28.



194.



195.



196.



197.

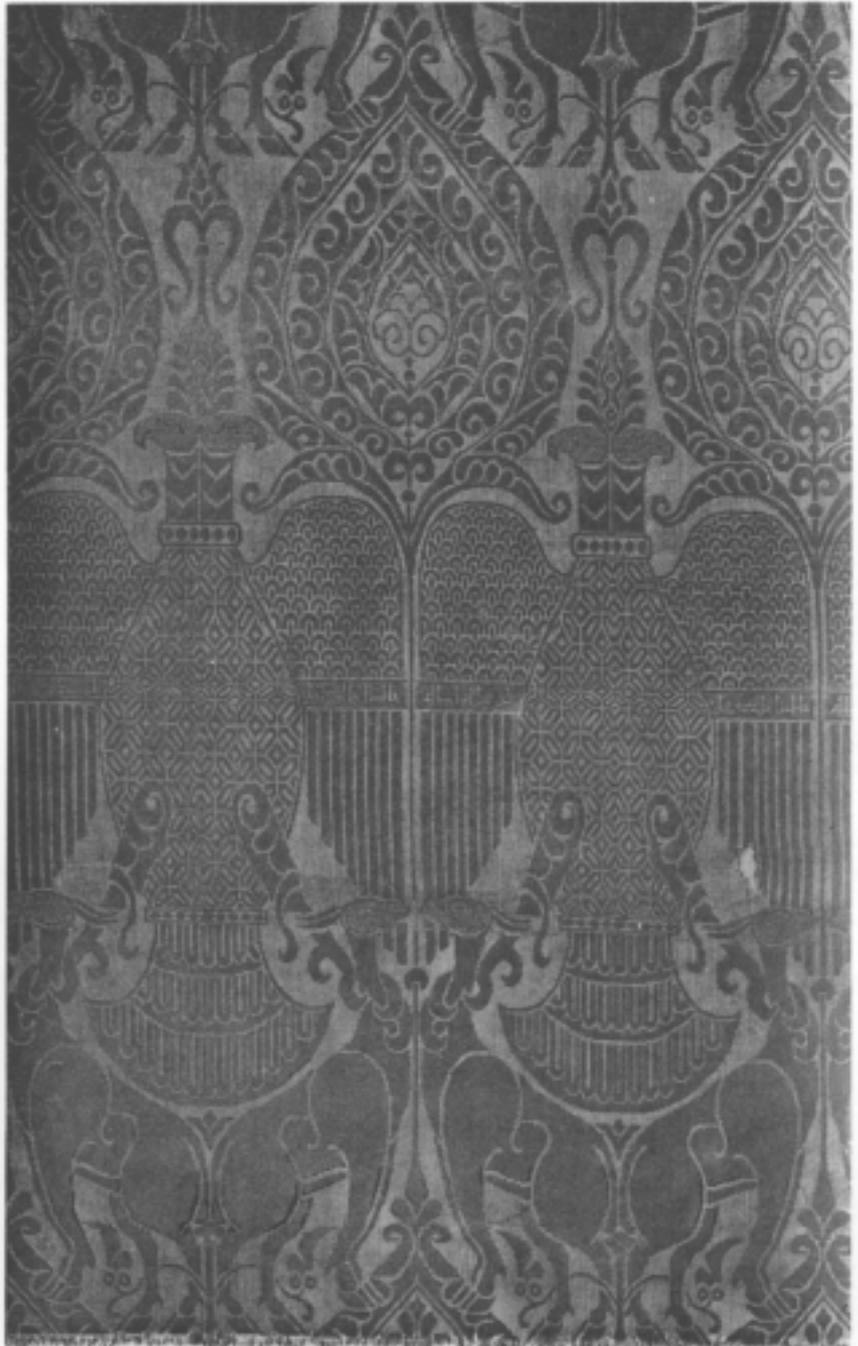
Abb. 194–196. Goldborten der Bernulphusalba und Manipel in Utrecht. — Abb. 197. Gewirkter Goldstoff mit dem Sündenfall, im Futter des Krönungsmantels von 1133 in Wien.



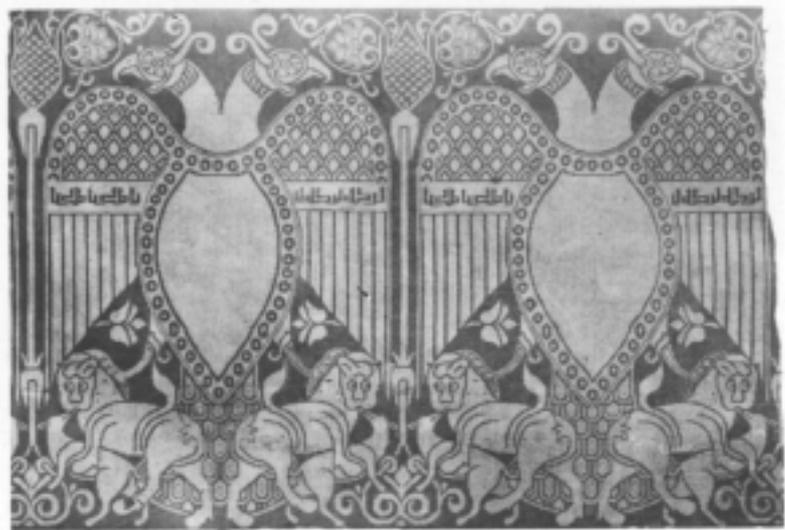
198.



199.



200.



202.

Abb. 198. Brokat vom Grabgewand Kaiser Heinrichs VI († 1197). Palermo und Brit. Museum. —
Abb. 199. Längsgestreifter Seidenstoff, Kgm. Berlin. — Abb. 200. Doppeladlerstoff in Siegburg.
— Abb. 202. Doppeladlerstoff Kgm. Berlin.

eines die Fläche gliedernden Rahmenwerks, die Anordnung der linearen Stiele oder Stämmchen in grader Linie übereinander, ohne eine für das Auge wirksame Unterbrechung, so daß die zwischen den Gazellen durchgehenden Striche das Muster der Länge nach in Streifen zerlegen. Das kommt besonders stark bei dem bunten Tierstoff Tafel 45c (Abb. 199) zum Ausdruck, dessen Zugehörigkeit zum westislamischen Kreis die gradlinig aufgereckten Ohren der sitzenden Hasen (vgl. den cordovanischen Elfenbeinkasten Abb. 180, 181) bestätigen.¹⁾

Weniger augenfällig, aber doch vorhanden ist die senkrechte Linienteilung bei dem prachtvoll erhaltenen *Doppeladlerstoff in Siegburg* (Tafel 46 = Abb. 200), einem technisch vollendeten Köpergewebe mit sparsamer Goldbroschierung in den Tierköpfen und Querbändern der Adlerflügel. Daß eine islamische Arbeit vorliegt, ergibt sich aus dem arabischen Spruch *Baraka lillah*, Lob sei Gott, auf den Adlerflügeln. Die Stilverwandtschaft des Hauptmotivs mit dem großen Adler aus dem Kunstkreis von Cordova Tafel 41 ist ohne weiteres ersichtlich, während die schwungvolle, sozusagen kalligraphische Zeichnung der Gazellen und der Adlerfänge noch mehr mit dem ebenfalls andalusischen, aber jüngeren Seidendamast auf Tafel 44a (Abb. 191) zusammengeht. Trotzdem kann neben Spanien auch Sizilien in Frage kommen, weil dieses Muster den Ausgangspunkt bildet für eine später vorzuführende Stoffgruppe, deren Entwicklung sich vorwiegend in Lucca abgespielt hat. Es sind die sehr zahlreichen Diasperstoffe, deren Muster (vgl. Tafel 85, 86, 87, 88; Abb. 275 bis 277) anfänglich Gazellen und Adler, später auch andere Tiere paarweis ohne Kreisfelder darstellen und dazwischen dieselben *blattförmigen* Baumkronen mit konzentrischer Füllung, die hier am Siegburger Adlerstoff zum erstenmal auftreten. Die ältesten Stücke haben noch ziemlich westsaraszenisches Gepräge, wengleich keineswegs so rein, wie der Doppeladlerstoff; die große Mehrzahl ist jedoch deutlich italianisiert. Dieser Mustertypus war in Italien so beliebt, daß er vom Ausgang des 13. Jahrh. durch das gotische Mittelalter in immer neuen Variationen wiederholt worden ist. Die geographische Lage Siziliens und die nahen Beziehungen der Insel zum Festland, insbesondere der Handelsverkehr mit Pisa machen es wahrscheinlich, daß ihr Seidengewerbe — unbeschadet des byzantinischen Einflusses — der im 13. Jahrh. aufblühenden Weberei Luccas große Dienste geleistet hat. Es liegt deshalb nahe, die Heimat solcher Stoffe, die wie das Siegburger Gewebe als Vorbild gedient haben für die luccanischen Muster westislamischer Abstammung, eher in Sizilien als in Spanien zu suchen. Sizilien würde dann, die Richtigkeit dieser Vermutung vorausgesetzt, eine Vermittlerrolle zwischen Andalusien und Italien gespielt haben. Das ist das Hauptargument, das in diesem und einigen anderen Fällen für die Zuschreibung an Sizilien ins Feld geführt werden kann²⁾. Die Datierung des Siegburger Stoffes ist weniger schwierig als die Ortsbestimmung; er muß noch dem 12. Jahrh. oder spätestens dem Beginn des 13. Jahrh. angehören, weil er einer Gewölbemalerei der romanischen Krypta des Domes zu Clermont als Vorlage gedient hat (Abb. 201). Der Maler hat die Arabesken freier behandelt und die über den Adlerköpfen aufragenden Palmetten mit dem Vogelkörper verbunden. Gerade dieses Mißverständnis zeigt aber, daß er tatsächlich das Siegburger Muster benutzt hat. Die jetzt zerstörte Deckenmalerei wird dem 12. Jahrh. zu-

¹⁾ Ein verwandtes Stück ist im Katalog Errera S. 22 nr. 6 von der Rückseite abgebildet.

²⁾ Im Inventar der Capella palatina von Palermo aus dem Jahr 1309, vgl. Franc. Michel I S. 361, wird unter anderem eine „Cappa de panno aureo alba, ad aquilas cum duobus capitibus“ angeführt; ferner „item casulam unam veterem de seta diversorum colorum, in qua sunt magne aquile ad duo capita.“ Bemerkenswert ist eine „Casula vetustissima diversis coloribus ad pavones.“ Sonst werden noch die allgemein üblichen Tiermuster aufgezählt: Item pallium unum usitatum de mizanino ad griphones et leones; item cappam unam de seta viridi et violacea, cum rotis magnis ad griphos et elephantos; item cappam aliam ejusdem coloris ad rotas cum leonibus barbatis; item cappas veteres de sammito jalino cum rosis.



Abb. 201. Romanische Deckenmalerei,
Frankreich um 1200.

geschrieben,¹⁾ womit ihre sonstigen noch rein romanischen Ornamente übereinstimmen. Nur die ersten Jahrzehnte nach 1200 wären noch denkbar.

Auch für den zartgefärbten Doppeladlerstoff Tafel 44c (Abb. 202), *de seta viridi et violacea*, wie es im Palermitaner Inventar heißt, ist eine Entscheidung zwischen Spanien und Sizilien nicht zu treffen. Die Inschrift auf den Flügeln ist zum Teil dieselbe wie auf den Siegburger Adlern; sonst wären für Palermo noch die senkrecht übereinander angeordneten Stämmchen mit den zugespitzten Kronen anzuführen.

Als sicher westsaraszenisch und höchst wahrscheinlich spanisch ist hier eine Gruppe feingewebter und goldbrotschierter Stoffe mit Tiermustern sehr kleinen Maßstabs einzuschalten, von der ein Fragment des S. Kens. Museums auf Tafel 83b zu sehen ist. Die islamische Arbeit wird erwiesen durch eine Variante, deren verdoppelte Rautenbänder eine arabische Inschrift mit dem Wort *Arrahman* enthalten (Abb. 203). Vergleicht man die adossierten Löwenpaare in

den Rauten mit denjenigen in den kleinen Rundfeldern des spanischen Damasts Tafel 44a (Abb. 191), so wird die Zusammengehörigkeit ohne weiteres klar. Das Hauptstück der Gattung ist das wohlerhaltene *Leosudarium in Sens* (Abb. 204) mit wechselnd roten und goldenen Löwenpaaren auf weißem Grund und den typisch spanischen Palmetten in den Vierpässen der Zwickel.

Das schönste und farbenprächtigste Erzeugnis der sizilianischen Webekunst des 12. Jahrh. gehört dem Dom S. Sernin zu *Toulouse* als *Chape du Roi Robert*²⁾ (Abb. 205). Auf blauschwarzem Grund sind gegenständige Pfauen mit aufgerichtetem Schweif dargestellt über einer Schrifttafel, die in kufischem Ductus die Worte „Vollkommener Segen“ enthält. Dünne Bäumchen mit spitzovalen Kronen gliedern das Muster in der Senkrechten. Unter den Pfauen füllen kleine Hunde und Tiere mit steif aufgerichteten Ohren den Grund. Das Muster erscheint in Reihen rot mit gelb oder grün mit hellviolett abwechselnd.³⁾ Das Motiv der gegenständigen Pfauen mit rahmenbildenden Schweifen ist zuerst in Spanien auf dem Elfenbeinkasten des South Kensington Museums (vgl. Abb. 179, in der Mitte, durch das Schloßblech halb verdeckt, ferner auf dem Deckel) nachzuweisen. Mehrfach sind Pfauenpaare auch in den Mosaiken der Zisa und des Rogerzimmers im Schloß zu Palermo dargestellt. Dem Toulouser Stoff am ähnlichsten aber sind die Pfauen einer Deckenmalerei in der Pfalzkapelle daselbst (Abb. 206), obwohl der Raum eine mehr in die Breite gestreckte Darstellung verlangte. Außerdem sind Pfauen vollkommen gleichen Stils auf einer sicher palermitanischen Seidenwirkerei im Dresdener Kunstgewerbemuseum dargestellt.⁴⁾ Es darf nicht übersehen werden, daß die dunklen Querstriche auf den Pfauenschenkeln nicht nur dem Toulouser Stoff und der Deckenmalerei gemeinsam sind, sondern auch bei den Kamelen des Palermitaner Kaisermantels von 1133 wiederkehren.⁵⁾

Solche Nebensachen der Zeichnung sind nicht ohne Beweiskraft; deshalb ist erwäh-

¹⁾ Gélis-Didot u. Laffillée, *La peinture décorative en France* I. 14.

²⁾ Gemeint ist der König von Neapel Robert von Anjou, 1309–1343.

³⁾ Das Muster ist farbig in halber Größe bei Prisse d'Avennes *L'art arabe* T. 148 abgebildet. Kleine Abschnitte besitzen das South Kens. Mus., der Bargello und das Clunymuseum, s. Migeon Manuel fig. 353.

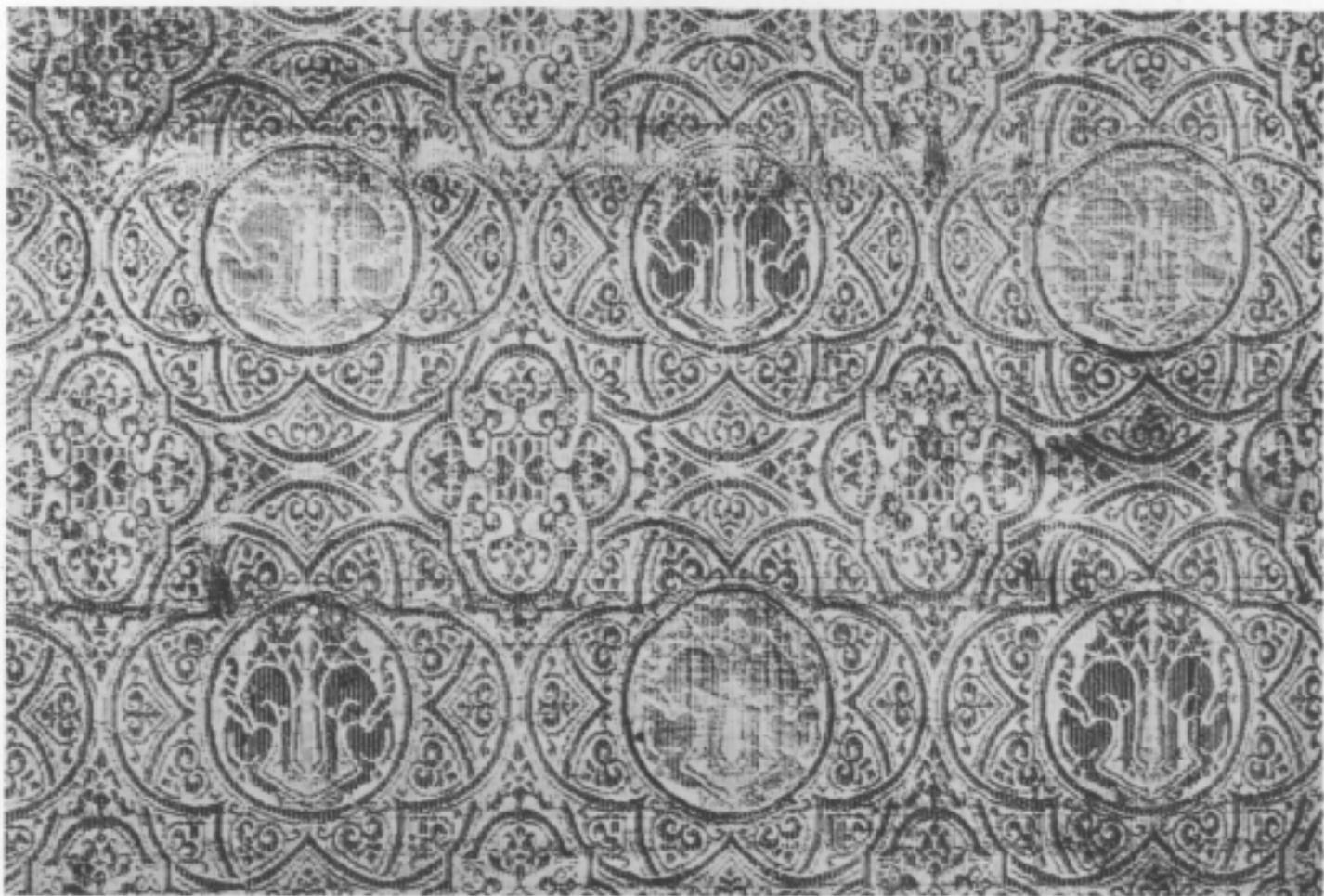
⁴⁾ Abgeb. Kumsch in der Zeitschrift f. bild. Kunst 1903, Farbentafel.

⁵⁾ Bock, *Reichskleinodien* T. 6; Dreger *Entwicklung* T. 18.

SPANIEN 13. JAHRH.



203.



204.

Phot. J. Doucet.

Abb. 203. Brokat mit arabischer Schrift. S. Kensington Museum. — Abb. 204. Brokat mit Löwen, Sens. Phot. J. Doucet.



Abb. 205. Seidenstoff mit Pfauenmuster. Im Dom von Toulouse.

nenswert, daß die klammerartigen Querstücke am Stamm des Bäumchens zwischen den Pfauengruppen auch bei dem Brokat aus dem Grab Heinrichs VI (s. T. 45a, Abb. 198) vorkommen. Daß das Inventar der Pfalzkapelle von 1309 bei der *casula vetustissima ad pavones* die Buntheit hervorhebt, soll nur beiläufig angeführt werden; auch wäre eine entschiedene Verwandtschaft der Farbenstimmung zwischen dem Toulouser Gewebe und dem sizilianer Stoff Tafel 45c zu bemerken. Wichtiger scheint mir, daß für den Prachtstoff von Toulouse wiederum die Nachwirkung in Italien festgestellt werden kann. In der Sammlung F. Bock befand sich ein Seidenstoff (Abb. 207, Original verschollen), der alle wesentlichen Elemente des Toulouser Musters stark vergrößert, vereinfacht und mit merklich italianisiertem Formgefühl wieder gibt. Die Jagdhunde und die Rehe unter den Pfauen, die Vögel über deren Schweifen, die spitzovalen Baumkronen mit der Perlbandeinfassung, alles ist vorhanden, allein die Vielfarbigkeit, die Eleganz der sarazenischen Zeichnung und die nur einer auf der Höhe ihres Könnens stehenden Webekunst erreichbare Fülle schmückender Einzelheiten sind verschwunden. Es ist recht lehrreich zu sehen, wie weit die italienische Nachahmung hinter dem sarazenischen Vorbild zurückbleibt und wie kräftig das abendländische Empfinden durchbricht. Damit sind einige Gründe vereinigt, um die Herstellung des Toulouser Stoffes in einem sarazenischen Betrieb Palermos zur Normannenzeit, also in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ziemlich zu sichern.

Eine andere Richtung der sizilianischen Weberei vertritt der Vogelstoff des Erzbischöflichen Museums in *Utrecht* (Tafel 47 = Abb. 208). Die Vogelpaare wechseln wie in Toulouse auf blauem Grund reihenweis mit der Farbe, rot, gelb, grün; und die Füllung des ganzen Grundes durch Rankenwerk, dessen Zeichnung die senkrechten Achsen stark betont, ist am Brokat aus dem Grab Heinrichs VI bereits vorgebildet. Die Einzelformen der Ranken und Palmetten stehen jedoch in der Mitte zwischen der islamischen Arabeske und dem Rankenornament von Byzanz, wie es etwa auf dem Elefantentoff in Aachen (vgl. auf der Doppeltafel 68, 69 die Palmetten des Baums hinter den Elefanten) zu sehen ist. Daß die Vögel noch etwas an die Enten persischen Stils erinnern, ist ebenfalls durch byzantinischen Einfluß zu erklären. Es liegt also hier eine Verschmelzung westmuslimischen und byzantinischen Stils vor, wie sie aus dem Zusammenarbeiten sarazenischer und griechischer Kräfte in Palermo sich ergeben mußte. Ein schwächeres Werk derselben Gattung ist die große bei den Reliquien Kaiser Karls des Großen gefundene Seidendecke Tafel 45b, die wahrscheinlich bei der Vollendung und Weihe des Karlschreins im Jahr 1215 durch Friedrich II als Hülle der Gebeine gestiftet wurde. Die Rankenführung stimmt mit dem Utrechter Stoff überein, ist aber stärker byzantinisiert, während die Häschen mit ihren steif aufgerekten Ohren dem westislamischen Formenschatz entnommen sind.

Nach der Vorführung der rein sarazenischen Gewebe Siziliens und der Arbeiten des arabisch-griechischen Mischstiles bleibt noch übrig, die Palermitaner Seidenstoffe der *byzantinischen Richtung* festzustellen. Die Grenze nach Byzanz hin ist naturgemäß verschwommen und wir stehen vor derselben Schwierigkeit, wie bei der Absonderung der siculo-sarazenischen Werke von dem arabisch-spanischen Denkmälerbestand. Trotzdem scheint ein Versuch nicht hoffnungslos.

In erster Linie kommt als Arbeit der griechischen Weber in Palermo aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. der große *Altarbehang aus dem Dom zu Vich* bei Barcelona in Betracht, dessen Muster in halber Größe auf Tafel 48 (Abb. 209) dargestellt ist¹⁾. Es ist ein eindrucksvolles Stück und man begreift, daß das Volk, dem die Fabelwesen mit Löwenköpfen vom Altar her entgegenstarrten, die Bezeichnung Hexenstoff dafür gefunden hat. Das Muster

¹⁾ Das Antependium ist jetzt im Museum zu Vich. Der Rapport ist nicht weniger als 90 cm hoch.

steht schwarz mit wenig Weiß auf leuchtendem Rot; das sind die typischen Farben der byzantinischen Adlerstoffe, die im Inventar der Kurie von 1295 *Panni imperiales de Romania* genannt werden. Trotz des Fundorts kann von spanischer Arbeit nicht die Rede sein, denn das Muster enthält gar nichts, was mit den erweislich spanischen Arbeiten des hohen Mittelalters übereinstimmt. Offenkundig ist vielmehr der Zusammenhang mit Byzanz. Vom westislamischen Seidenstil ist der byzantinische ganz wesentlich verschieden, auch dann, wenn beiderseits dieselben Motive, Doppeladler, Greifenpaare, Vögel und dergleichen verwendet werden. Den eleganten glatten Linienschwung und die Zierlichkeit des Ornaments, welche die westmuslimischen Muster auszeichnen, hat Byzanz nicht erstrebt oder nicht erreicht. Die griechischen Seidenstoffe suchen ihre Wirkung mehr in einer gewissen Größe und Wucht der Muster, dazu in vollen und tiefen Farben, wobei eine harte und eckige Linienführung als unwesentlich mit in Kauf genommen wird. In diesem Sinn steht der Hexenstoff zum sarazenischen Doppeladlerstoff in Siegburg oder zum Toulouser Pfauenstoff in entschiedenem Gegensatz, während ihn mit den byzantinischen Arbeiten außer der allgemeinen Stilverwandtschaft noch viele Einzelheiten verknüpfen. Für die wuchtig gezeichneten und auf den Gelenken mit hellen Scheiben versehenen Tatzen der in einen Löwenkopf zusammenwachsenden Doppelvögel und für die klobigen Pfauenfüße ist am besten der griechische Doppeladlerstoff Tafel 77 (Abb. 249) zu vergleichen; die Herzreihe auf der Brust der Pfauen zeigen die Vögel des evident byzantinischen Purpurgewebes auf Tafel 73, das auch in der Zeichnung der Flügel mit dem Hexenstoff übereinstimmt. Für die seltsame Schlangenumrahmung des löwenköpfigen Monstrums sind nur im byzantinischen Formenschatz Analogien zu finden: Einmal sind kreisbildende Schlangen auf einer Goldschmelzplatte der *Pala d'oro* in Venedig¹⁾ und nochmals auf einem Doppeladlerstoff in Salzburg (vgl. Abb. 254) dargestellt. Auch die Schlangen auf den Palermitaner Borten aus dem Grab Rogers I sind als ein Hinweis auf Sizilien beachtenswert.²⁾ Für Sizilien spricht die in Palermo übliche, in Byzanz aber nicht nachweisbare Musterteilung des Hexenstoffes in senkrechte, durch dünne Stengel begrenzte Streifen, ferner das Pfauenmotiv und von Einzelformen die hinter den Füßen der Pfauen und Monstren herabhängenden Zapfen, die auch die Vögel des Utrechter Stoffs Tafel 47 (Abb. 208) kennzeichnen.³⁾

Dem Hexenstoff stilistisch und in der Textur verwandt sind zwei Purpurstoffe, die schon durch die düster vornehme Farbenwahl, blaues Muster mit wenig Rot auf tiefviolettem Grund, den Zusammenhang mit Byzanz verraten. Das eine Stück ist von Dupont-Auberville⁴⁾ farbig veröffentlicht worden (Abb. 210), das Original ist aber seither verschollen. Das andere wird als Sudarium des heiligen Potentian im Schatz von Sens bewahrt (Abb. 211).⁵⁾ Beide Gewebe sind augenscheinlich von einem und demselben Musterzeichner und Weber geschaffen. Die Musteranordnung ist zwar verschieden: auf dem erstgenannten Stoff sind die Kreise reihenweis versetzt und an sechs Stellen miteinander ver-

¹⁾ Venturi II fig. 480.

²⁾ Abgeb. Kumsch, Zeitschrift f. bild. Kunst 1903 S. 308 fig. 7.

³⁾ Diese Zapfen sind ein mißverstandenes Überbleibsel, das ursprünglich den Hinterleib der Vögel darstellte, wie das auf einer ziemlich organischen Zeichnung von Pfauen in einer griechischen Handschrift des 10. Jahrhunderts in der *Bibl. Nat. Paris*, abgeb. Labarte, *Hist. des arts industr. Album II T. 83* noch deutlich zu erkennen ist.

⁴⁾ *L'ornement des tissus* T. 6 in der Mitte.

⁵⁾ Es ist ein halbes Pluviale 140 cm zu 100 cm groß und als Ganzes farbig von Gausson, *Portefeuille archéol. de la Champagne*, Tissus T. 5 abgebildet. Chartraire im Inventar von Sens nr. 33 vermutet, daß der Stoff bei einer Translation im Jahr 1218 den Potentiansreliquien beigegeben worden sei, womit der Stil wohl übereinstimmt.

SIZILIEN 12. JAHRH.



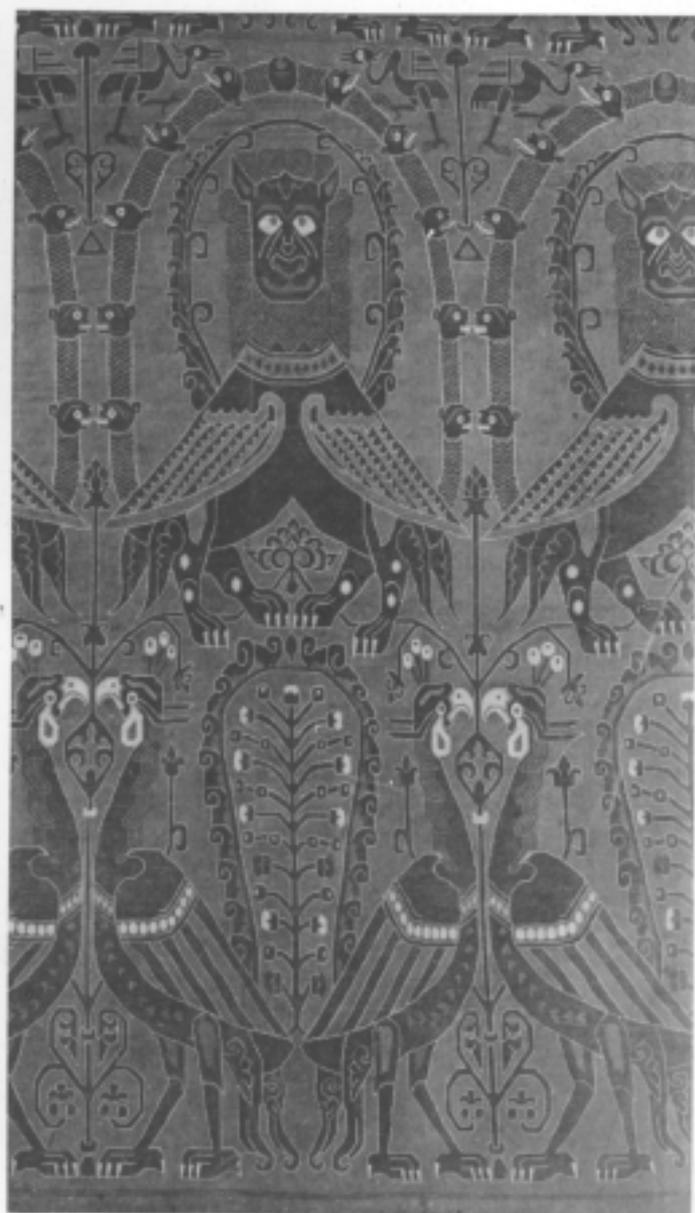
206.



207.



208.



209.



210.

Abb. 206. Deckenmalerei in der Pfalzkapelle von Palermo. — Abb. 207. Luccanischer Seidenstoff des 13. Jahrh., Nachbildung des Palermitaner Pfauenstoffs Abb. 205. — Abb. 208. Sizilianer Stoff in Utrecht 12. Jahrh. — Abb. 209. Der Hexenstoff in Vich, byzantinische Richtung, Sizilien II. Hälfte 12. Jahrh. — Abb. 210. Sizilianer Purpurstoff der byzantinischen Richtung, um 1200.

SIZILIEN UM 1200.



211.

Phot. J. Doucet.

Abb. 211. Potentianusstoff in Sens, sizilianische Arbeit der byzantinischen Richtung.

knüpft, sodaß sie dreieckige Zwickel mit Pflanzenfüllung einschließen. Die Kreise enthalten neben einem steif gezeichneten Baum vier steigende Greifen mit breiten Vogelschwänzen. In Sens dagegen stehen die Kreise noch senkrecht übereinander und die viereckigen Zwickel füllen je vier Vögel, zwischen denen ein Stamm senkrecht hindurch geht (Abb. 212). In die Kreise sind zu Seiten der Rankenachse unten zwei Greifen, darüber aber Vögel mit den derben Löwentatzen des Hexenstoffes eingewebt. Überhaupt stehen die vogelschwänzigen Greifen und die löwenfüßigen Vögel dieser beiden Gewebe den Mischwesen des Hexenstoffes nicht nur in der etwas groben, holprigen Zeichnung, sondern auch in der Erfindung nahe, während andererseits die Zwickelvögel des Potentiansudariums denjenigen des Palermitaner Stoffes mit der Bezeichnung Operatum in regio Ergasterio (vgl. Abb. 193) ähnlich sind.



Abb. 212. Zwickelmuster des Potentiansstoffes in Sens.
Phot. J. Doucet.

Das eine wie das andere deutet auf Sizilien und die Nachahmung einer kufischen Inschrift in den Kreisbändern der beiden Purpurstoffe bringt eine weitere Bestätigung. Die pseudoarabische Schrift, die im 14. Jahrhundert von der italienischen Seidenweberei als landläufiges Ziermittel verwendet wird, erscheint hier zum erstenmal. Byzanz hat davon niemals Gebrauch gemacht; wenigstens sind auf keinem sicher griechischen Gewebe die litterae tartaricae, wie es in italienischen Inventaren heißt, zu finden. In Palermo hingegen, wo den griechischen Webern arabische Inschriften gewebt oder gestickt auf den Arbeiten ihrer sarazenischen Berufsgenossen beständig vor Augen kamen, ist die Neigung zur Nachahmung und ornamentalen Umbildung leicht erklärlich.

Mit dieser Gruppe sizilianischer Gewebe sind wir aus dem westmuslimischen Kunstbereich heraus und in den byzantinischen Einflußkreis hinübergetreten. Im weiteren Verlauf, vom späteren 13. Jahrh. ab ist es nicht mehr möglich, die Gewebe Siziliens von den italienischen oder byzantinischen Arbeiten auszusondern. Wir wissen nicht einmal sicher, ob das Seidengewerbe der Insel den Sturz der Hohenstaufen überdauert hat oder wie lange es noch dem Wettbewerb der rasch aufblühenden Weberstädte Oberitaliens standhalten konnte. Es ist bemerkenswert, daß das Schatzverzeichnis der päpstlichen Verwaltung aus dem Jahre 1295 zwar Massen von Seidenstoffen aus Byzanz (*panni de Romania*) und Cypern, aus dem Orient (*panni tartarici*), aus Spanien, Lucca, Venedig, vereinzelte auch aus

Genua, Antiochia, Salerno aufzählt, dazu Stickereien aus England, Leinen aus Deutschland, Reims und Pisa, dagegen Textilarbeiten aus Sizilien oder Palermo nicht ein einziges Mal erwähnt. Daß man in Rom im Jahre 1295 sizilianische Arbeiten etwa unter die *panni tartarici* gerechnet hätte, wird niemand annehmen wollen. Ebenso wenig ist in den Inventaren des 14. Jahrhunderts von sizilianischen Seidenstoffen die Rede. Es bleibt nur die Erklärung, daß das Seidengewerbe der Insel in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, also zur Zeit der angiovinischen Raubwirtschaft zu geringer Bedeutung herabsank und daß jedenfalls von einer führenden, für Italien maßgebenden Stellung in dieser Zeit gar keine Rede mehr sein kann.