

# ZWISCHEN SANAA UND SAARBRÜCKEN

HANS-CASPAR GRAF VON BOTHMER  
ZUM 70. GEBURTSTAG



Herausgegeben von  
Andreas Merl, Gerd-R. Puin, Oliver Siebisch



*universaar*

Universitätsverlag des Saarlandes  
Saarland University Press  
Presses Universitaires de la Sarre



Hain - Ruyi Conf. Mahara

Andreas Merl, Gerd-R. Puin, Oliver Siebisch (Hrsg.)

## Zwischen Sanaa und Saarbrücken

Hans-Caspar Graf von Bothmer  
zum 70. Geburtstag



*universaar*

Universitätsverlag des Saarlandes  
Saarland University Press  
Presses Universitaires de la Sarre

© 2012 *universaar*  
Universitätsverlag des Saarlandes  
Saarland University Press  
Presses Universitaires de la Sarre



Postfach 151150, 66041 Saarbrücken

Limitierte, nicht für den Verkauf bestimmte Sonderausgabe.

Online zugänglich unter  
URN urn:nbn:de:bsz:291-universaar-924  
ISBN der Online-Ausgabe 978-3-86223-031-0

Projektbetreuung *universaar*: Isolde Teufel

Satz: Oliver Siebisch, Andreas Merl  
Umschlaggestaltung: Julian Wichert, Andreas Merl und Oliver Siebisch

Gedruckt auf säurefreiem Papier von Mosenstein & Vannerdat

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

## INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Tabula Gratulatoria	3
Künstlerblatt	6
Vorwort	7
Grußwort	9
Ein paar persönliche Worte an den Jubilar	11
FRANÇOIS DÉROCHE Format et coût des livres. Les manuscrits coraniques sur parchemin et les enseignements de la collection de Kairouan	15
LORENZ DITTMANN Otto Freundlich und Leo Kornbrust	31
ANJA KLÖCKNER Tiberius und das Gemälde von Meleager und Atalante – eine fiktive Szene auf einer angeblich antiken Gemme in d'Hancarvilles ‚Leben der Cäsaren‘	51
FELICIA MEYNERSEN „Zwei Stapfen im Fels!“ Ikonographie und Bedeutung künstlich erzeugter Fußabdrücke in der Antike	65
GERD-R. PUIN Ästhetik und Gelehrsamkeit in zwei eigentümlichen jemeniti- schen Büchern: Ein Koran (I) und ein „gewebter“ Text (II)	105
CAROLA REINSBERG Ein Orientale im Westen	179
CHRISTA SCHWINN „... wie in einer Pause ihres Daseins“ – Überlegungen zu Manets „Bar aux Folies-Bergère“	191

OLIVER SIEBISCH	
Bernhard Strigel als Familienporträtist	201
CHRISTOF TREPESCH	
„lignum etiam vitae in medio paradisi“ (Gen 2,9): Ein seltener Lebensbaum in Zwischengoldtechnik	231
Schrifttumsverzeichnis Hans-Caspar Graf von Bothmer	247
Abbildungsnachweis	254

TABULA GRATULATORIA

PROF. DR. JÖRG ABBING, St. Ingbert

CHRISTOS ACRIVULIS, Berlin

FRIEDERIKE BACHMANN, Berlin

DR. ANDREA BERGER, Illingen

DR. ULRIKE BOCK, Saarbrücken

DR. JOHANNES BOESE, Berlin

DR. KARIN BRAUN, München

DIPL. REST. BETTINA BÜNTE, Stuttgart

PROF. DR. FRANÇOIS DÉROCHE, Paris

SABINE DIDONG, Bettenfeld

PROF. DR. LORENZ DITTMANN, Saarbrücken

ALINE FLOCK, Paris

DR. ULRIKE VON HASE-SCHMUNDT, München

DR. HELGA HILSCHENZ-MLYNEK, Hannover

PROF. DR. SASKIA ISHIKAWA-FRANKE, Otsuchi (Japan)

HERBERT JOHANNING, Kleinblittersdorf

PROF. DR. HENRY KEAZOR, Heidelberg

PROF. DR. ANJA KLÖCKNER, Gießen

MARTIN KÖNIG, Saarbrücken

LUKAS KRAMER, Saarbrücken

HENRIK LANGSDORF, New York

KARIN UND WALTER LANGSDORF, Ahnatal

DR. MICHAELA MAZURKIEWICZ-WONN, Dillingen

KARL MEISER, Saarbrücken

ANDREAS MERL, Dudweiler

DR ROSMARIE MESSERER, München

DR. FELICIA MEYNERSEN, Saarbrücken

HANS DIETER MORCHE, Saarbrücken

PROF. DR. WALTER W. MÜLLER, Marburg (Lahn)

PROF. DR. FLORENTINE MÜTHERICH, München

DR. ROSITA NENNO, Frankfurt (Main)

DR. MINOTI PAUL, Püttlingen

WERNER JOSEPH PICH, München

DR. ELISABETH UND DR. GERD-R. PUIN, Dudweiler

DR. KATHARINA REINHOLDT, Saarbrücken

PROF. DR. CAROLA REINSBERG, Saarbrücken

DR. ULRIKE SCHICK, Otterndorf

DR. BERTHOLD SCHMITT, Leipzig

PROF. PAUL SCHNEIDER, Merzig-Bietzen



DR. YVONNE SCHÜLKE, Augsburg

DR. CHRISTA SCHWINN, Saarbrücken

CHRISTOPH FREIHERR VON SECKENDORFF, Bamberg

OLIVER SIEBISCH, Riegelsberg

DR. HINRICH SIEVEKING, München

WOLFGANG STRUß, Sulzbach

DR. INGRID UND DR. HILMAR VON TIPPELSKIRCH, Saarbrücken

DR. CHRISTOF TREPESCH, Augsburg

IRMEN UND DR. VINCENT VON WALCKE-WULFFEN, Saarbrücken

ANITA UND AXEL WALZINGER, Saarlouis

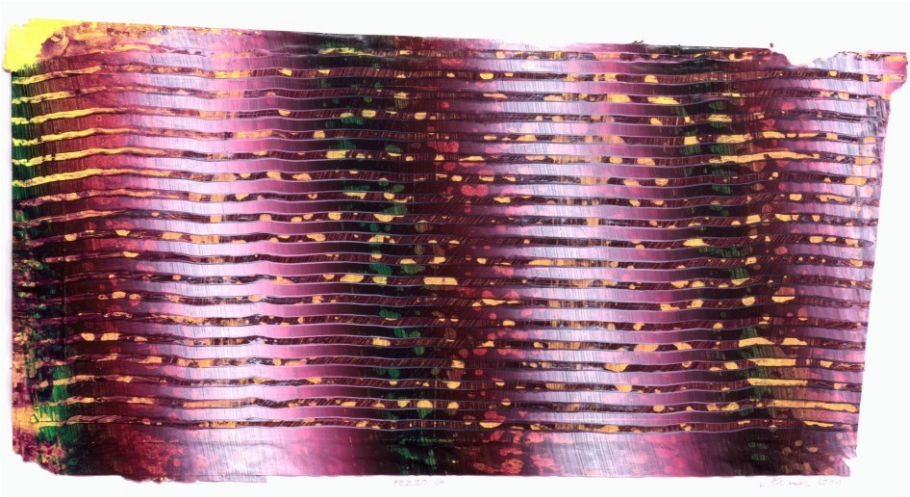
GISELA UND DR. HANS WASSMUND, Berlin

DR. BERNHARD WEHLEN, Saarbrücken

DR. THOMAS WIERCINSKI, Augsburg

DR. EVA WOLF, Saarbrücken

KÜNSTLERBLATT



*Lukas Kramer  
Pezzo 64, 2011  
Acryl auf Papier  
17,5 × 34,8 cm*

## VORWORT

Über fast dreieinhalb Jahrzehnte ist der Kunsthistoriker Hans-Caspar Graf von Bothmer als Kustos dem Bildarchiv zur Buchmalerei an der Universität des Saarlandes vorgestanden, zugleich eine fortgesetzte Lehrtätigkeit an der kunstgeschichtlichen Fachrichtung dieser Hochschule entfaltend. Obschon auf die islamische Kunstgeschichte und hier wiederum auf mittelalterliche Buchmalerei spezialisiert, hat er die Ganzheit seines wissenschaftlichen Faches doch nie aus den Augen verloren und daneben stets warmen und tiefen Anteil an der Kulturgeschichte der Vergangenheit und Gegenwart, der klassischen und vorderasiatischen Archäologie sowie der Orientalistik genommen. Dies spiegelte sich auch in einem Festkolloquium wider, das im Jahre 2007 – dem prägnanten wissenschaftlichen Publizisten, dem engagierten akademischen Lehrer, dem ehemaligen Vorgesetzten, dem Kollegen und Freunde zu Ehren – aus Anlaß seines 65. Geburtstages und des damit verbundenen Ausscheidens aus dem Universitätsdienst veranstaltet wurde. Die freundliche Aufnahme, die es seitens des überraschten Jubilars sowie weiter Teile der geladenen Gäste fand, hat uns, die Organisatoren, ermuntert, ein damals hintangestelltes Vorhaben, nämlich die Herausgabe einer umfassenden schriftlichen Würdigung, wieder aufzunehmen und diese rechtzeitig zum 70. Wiegenfest vorzulegen. Das Ergebnis der entsprechenden Bemühungen ist der gegenwärtige Band, welcher abermals die vielfältigen Interessen des Jubilars spiegeln soll.

Zu ihm beizutragen, erging eine Einladung an alle Referenten des Kolloquiums sowie einen beschränkten Personenkreis darüber hinaus. Sahen sich einige zu ihrem Leidwesen verhindert, so fanden sich die überaus meisten bereitwillig zusammen, die Festgabe mit Leben zu erfüllen. Daß sie den Jubilar erfreue, war das Ziel der gemeinsamen Anstrengung.

Daß dies eintrete, kann jedoch mitnichten vorausgesetzt werden, denn der Jubilar ist ein schwieriger Patient: Er hat sich ausdrücklich jede Art einer literarischen Ehrung verboten. Da aber solcherlei Ablehnung auf Befürchtungen sich gründete, die nicht wahrwerden zu lassen wir als unsere vornehmste Pflicht auffaßten, treten wir guten Gewissens mit der Festgabe vor ihn hin und hoffen, daß er sich – von neuem überrascht – mit ihr befreunde.

Wenngleich verschiedentlich bemüht, die Erscheinung der Schrift als eine Gesamtheit zu sichern, haben wir uns keine Entschei-

dung über die Rechtschreibung, der zu folgen wäre, angemäÙt, wissend, daß diese für manche eine Glaubensfrage darstellt, wogegen der Adressat dieses Bandes der Überzeugung anhängt, daß das literarisch Gute unabhängig von dem äußersten Kleide Bestand haben werde.

Unser Dank gilt der Saarland Sporttoto GmbH und der Firma König & Meiser Kulturreisen in Saarbrücken für die großzügige finanzielle Unterstützung der Drucklegung wie auch Frau Elisabeth Puin für unermüdliches Korrekturlesen und Frau Isolde Teufel für die vorbildliche Betreuung dieser Publikation von Seiten des Universitätsverlages.

Saarbrücken, im November 2012

DIE HERAUSGEBER

## GRUSSWORT

Vielfältige Bande verbinden den Jubilar, Dr. Hans-Caspar Graf von Bothmer, mit der Kunstgeschichte: Graf von Bothmer studierte das Fach in München, Freiburg und London, er war 1971–72 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München und er betreute ab 1973 als Kustos das so genannte „Bildarchiv zur Buchmalerei“ der Universität des Saarlandes, das von 1957 bis 1998 der Fachrichtung Kunstgeschichte zugeordnet war (bei diesem „Bildarchiv“ handelte es sich um eine Sammlung von Originalfotografien mittelalterlicher, heute z.T. verlorener Buchmalerei, die ursprünglich dem Kieler Kunsthistoriker Prof. Dr. Arthur Haseloff gehört hatte und die der ehemalige Rektor der Universität des Saarlandes, Prof. Dr. Joseph-François Angelloz, hatte ankaufen lassen).

Graf von Bothmer, der zugleich auch als Akademischer Oberrat an der Fachrichtung Kunstgeschichte tätig war, vertrat im WS 1977/78 den Lehrstuhl für Außereuropäische Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg, und eben dieses Adjektiv „außereuropäisch“ verweist zugleich auch auf die über die Kunstgeschichte hinausgehenden Forschungs- und Interessengebiete des Jubilars: Er studierte auch Klassische und Christliche Archäologie, Semitistik und Islamkunde, dissertierte 1971 in München mit „Die Illustrationen des Münchener Qazwini von 1280“ über ein Thema der arabischen Buchmalerei des Mittelalters und er war im gleichen Jahr als Wissenschaftlicher Mitarbeiter des DAI Istanbul an einer Grabung in Ostanatolien beteiligt.

In der oben erwähnten Zeit am Münchner Zentralinstitut war er zugleich Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst, und von 1987 bis 1997 arbeitete er als organisatorischer Gesamtverantwortlicher von deutscher Seite an dem 1981 gestarteten Kulturerhalt-Projekt des deutschen Auswärtigen Amtes „Restaurierung und Katalogisierung arabischer Handschriften“, einer Erfassung und Dokumentation von Schriftzeugnissen aus der Großen Moschee von Sanaa im Jemen, die neue Aufschlüsse im Hinblick auf die Anfänge der Koranschreibung und -illumination ermöglichten.

Eben diese übergreifende Breite der Forschungs- und Lehrinteressen spiegelt sich erfreulicherweise auch in der Thematik der hier zu Feier von Graf Bothmer publizierten Aufsätze von Freunden, Schülern und Weggefährten wider, und es ist mir daher gleicherma-

ßen eine Freude wie eine Ehre, diese Festschrift als aktueller Lehrstuhlinhaber und Leiter des Instituts für Kunstgeschichte an der Universität des Saarlandes mit einem Grußwort zu eröffnen: Wünschen wir Graf von Bothmer bei seinen anhaltenden, inspirierenden Forschungs-, Publikations- und Vortragstätigkeiten Freude, Neugierde und Erfolg sowie immerwährende Gesundheit!

Saarbrücken im Februar 2012

HENRY KEAZOR

## EIN PAAR PERSÖNLICHE WORTE AN DEN JUBILAR

Lieber Hans-Caspar,

fast gleichzeitig haben wir den Dienst an der Saarbrücker Universität aufgenommen, als diese noch der altmodischen Idee von einer Fächer-Vielfalt anhing: Da gab es die Islamkunde und die Kunstgeschichte (sowie die Politologie), in denen (zufällig) je ein Mitglied die islamische Kultur und Geschichte zum Schwerpunkt hatte. Wenn sich aus dieser Konstellation in der Rückschau nicht mehr an Synergien entwickelte, muss es wie ein bewusster Verzicht darauf erscheinen – was es in Wirklichkeit auch war! Denn die Fächer waren inhaltlich nur von ihren dazu berufenen Vertretern definiert, die ihre Sphären sorgfältig hüteten. „Übergreifende“ Veranstaltungen waren allenfalls außer-kurrikular geduldet und auch nur auf dem Niveau der Übung zulässig. Nach meiner Erinnerung haben wir so nur zwei gemeinsame Veranstaltungen zustande gebracht, eine über arabische Kalligraphie auf der Grundlage von Dōst Muḥammads persischer Einführung in ein Kalligraphie-Album, sowie eine Übung über die (Kunst-) Geschichte des Tempelberges von Jerusalem.

Für den beinahe täglichen persönlichen Umgang und Austausch, an dem auch unsere jungen Familien ihren Teil hatten, bedurfte es solcher Anlässe aber nicht. Für mich waren die häufigen Mensagänge mit dem geistreichen, humorvollen und an allem interessierten Freund eine dankbar empfundene Abwechslung; auch andere Kollegen oder Studenten stellten sich gern an „unserem“ munteren Tisch ein.

An gemeinsamen Interessen hatten (und haben) wir die arabische Kalligraphie und die islamische Ornamentik – beides nicht denkbar ohne Bezug auf den Koran bzw. dessen Handschriften. Während Du Dich immer tiefer in die Bild- und Formensprache arabischer Handschriften einarbeitetest und Dein Interesse immer stärker auf frühe Koranhandschriften zusteuerte, konnte ich Dir von meinem zeitweisen (1981–85) Dienstort Sanaa/Jemen Diapositive einer mit zwei Architekturdarstellungen versehenen Koranhandschrift zuschicken. Kein Monat verging, bis Du Dir – vor Ort – die Handschrift mit eigenen Augen ansahst!

Mit der Entdeckung und Bearbeitung dieses kunsthistorisch bedeutsamsten Koranfragments aus frühester Zeit (ca. 710 AD) münde-

te Dein wissenschaftliches Interesse endgültig in einer nur noch von wenigen begangenen Bahn. Einige Zeit standest Du als örtlicher Projektleiter in Sanaa im Dienst der jemenitischen Antikenbehörde, und nicht nur der tägliche Umgang mit den Koranhandschriften entsprach Deiner sensiblen Faszination für das Andere: Da war die besondere Architektur, verteilt über eine Landschaft, die sich jeglicher Beschreibung entzieht, auch aller Abbildung, wie ich selbst, traurig, den eigenen Fotos entnehme. Da waren die Menschen, unter denen Du lebstest und noch immer Freunde hast. Unaufdringlich neugierig auf ihre morgenländische Sicht, wagtest Du Dich als Großer ins Kino, ins Hammam und auf die Motorradtaxis der kleinen Jemeniten, ließest Dich ein auf eine völlig andere Normalität.

So wuchs unerwartet eine verzehrende Neugier auf die alte Hochkultur des Jemen als des äußersten Vorpostens der mittelmeeri-schen Welt. Und so begann sich auch hier der Kunsthistoriker auf einem Feld zu bewegen, das bislang nur eine Domäne von Archäologen und Philologen war. – Mittlerweile erkennen wir in der Rückschau, dass jene 1980er Jahre im Jemen eine Zeit der Offenheit waren, ein Fenster, das den Fremden in eine andere selbstbewusste Gesellschaft einlud. Schon wenige Jahre danach waren die Söhne alter Freunde ganz Andere geworden! Umso wichtiger ist es nun, dass Dich Deine Freunde darin bestärken, noch viel mehr über die kulturellen Zeugnisse des Jemen zu Papier zu bringen, und sei die Mühe in den Augen des Perfektionisten von Bothmer noch so „vorläufig“!

Kaum ein Angehöriger der philosophischen Fakultät wagt es, über die Probleme (und nicht nur den Segen) der Computerisierung zu sprechen, die sich seit den 1970er Jahren ereignet haben. So einfach ist es schließlich nicht, die arabische Schrift (linksläufig) sowie ihre komplizierte(n) Umschrift(en) (rechtsläufig) in einen wissenschaftlichen Text zu integrieren! Du hast Dich der Herausforderung tapfer gestellt, wenngleich die zeitweilige „Betreuung“ durch Herrn Uwe Willié vom Rechenzentrum der Universität unverzichtbar war und ist. Dennoch: Selbst wenn die Anwendung des Computers mittlerweile „alternativlos“ ist, gibt es sie doch, die verlorenen Jahre oder Dateien wissenschaftlicher Arbeit, auch zermürbende Umstellungen, sei es die vom Dia auf das digitale Medium oder die Abhängigkeit von den Vorstellungen eines Herausgebers oder Verlegers. Jedenfalls wächst die Last auf den Schultern des Autors, und so ist es kein Wunder, wenn der Ton Deines Lamentos schwillt; kantig, knorrig, auch grantig und gallig geraten Deine Kommentare, von ihrer un-



nachahmlich bissigen Schriftform ganz zu schweigen! Doch dabei glitzert die Selbstironie in Deinen Augen, sie hält sich die Waage mit der Auflehnung gegen die immer mehr Zeit verschlingenden Lasten des Alltags und seine Widrigkeiten: Allein Dein Name passt in seiner Länge unmöglich in die Kästchen eines Formulars ...

Nicht nur Deiner vielen Freunde in aller Welt wegen bin ich mir sicher, dass es Dir nie langweilig werden wird: Davor bewahren Dich auch die Liebe zu Musik, Gesang, Theater und Film, die Aufgeschlossenheit gegenüber Antike, Mittelalter und Moderne und gegenüber der Buchkunst in europäischer wie orientalischer Gestalt sowie, zu guter Letzt, die vielen kleinen Rätsel aus der materiellen Kultur des Jemen – seien sie nun mehrere Jahrtausende oder nur wenige Jahrzehnte alt –, die Dich schon seit langem beschäftigen. Lass uns, Deine Freunde, als Zuhörer wie als Leser, noch häufig an Deinen Freuden und Erkenntnissen teilhaben!

Saarbrücken, im November 2012

GERD-R. PUIN



FRANÇOIS DÉROCHE

FORMAT ET COÛT DES LIVRES

LES MANUSCRITS CORANIQUES SUR PARCHEMIN  
ET LES ENSEIGNEMENTS DE LA COLLECTION DE KAIROUAN

Le prix des manuscrits dans le monde arabo-musulman reste un sujet sur lequel les informations sont peu nombreuses<sup>1</sup>, exception faite de celles que fournissent les anecdotes à caractère littéraire. La collecte d'indications figurant dans les manuscrits eux-mêmes est une tâche d'autant plus ardue que les catalogues disponibles ne prêtent généralement pas d'attention aux notes qui consignent par écrit une transaction. Nous ne nous proposons donc pas tant d'apporter une réponse à cette question que d'envisager l'évolution du coût des manuscrits sur parchemin dans un contexte défini, celui de la collection de la Grande mosquée de Kairouan.

Cette dernière constitue, on ne le soulignera jamais assez, un ensemble exceptionnel dans le monde musulman. Certes, d'autres collections analogues contiennent des exemplaires plus spectaculaires, voire davantage de fragments, mais aucune ne peut se prévaloir tout à la fois d'avoir maintenu à travers les siècles sa présence en un même endroit, conservé ensemble des manuscrits qui se trouvaient ensemble dès le IV<sup>e</sup>/X<sup>e</sup> siècle et préservé une documentation à leur propos qui permet de suivre leur histoire avec une certaine précision. Ces caractéristiques en font un terrain d'étude unique pour l'historien du livre qui peut entreprendre d'explorer grâce à elle des terrains nouveaux de recherche, notamment la question de l'économie du livre dans le monde musulman médiéval.

L'élément le plus notable au sein de la documentation relative à ce fonds est sans nul doute l'inventaire établi en 693/1294. Il permet de remonter plus haut dans le temps car son rédacteur, al-Khālīdīnī, a exploité au cours de son travail un document plus ancien qu'il appelle le *sijill* et qu'un fragment de date figurant en tête de l'inventaire nous a permis de dater de *rabi' I* 530/décembre 1135<sup>2</sup>. L'écrasante

<sup>1</sup> Voir par exemple E. Ashtor, *Histoire des prix et des salaires dans l'Orient médiéval*, Paris, 1969, p. 60-61, 112, 212-213, 259, 366-367, 439 et 508-509.

<sup>2</sup> F. Déroche, A note on the Mediaeval inventory of the manuscripts kept in the Great mosque of Kairouan, *À la Recherche du temps perdu. Investigations in Islam from another world and another era in honour of Professor J. J. Witkam*, R. Kerr éd.,

domination du parchemin (44 des 67 entrées relatives aux corans) et de l'écriture que le texte appelle « coufique » (30 entrées) associée à la rareté du papier, qualifié d'oriental (*sharqī*), suggèrent qu'il s'agissait dès le VI<sup>e</sup>/XII<sup>e</sup> siècle d'une collection fossilisée, correspondant pour l'essentiel aux période aghlabide, fatimide et ziride. Il ne semble pas qu'al-Khālīdīnī et ses assistants aient vu passer des copies en écriture maghrébine, ou très peu si on fait la supposition que c'est ce qu'il appelait le style *nabārī* ou encore *ghalīz*<sup>3</sup> – chacun représenté par une entrée dans l'inventaire. Cette situation confirme l'âge du fonds des manuscrits coraniques qui ne paraît pas avoir connu d'accroissement notable à l'époque où, à partir du V<sup>e</sup>/XI<sup>e</sup> siècle, le *maghribī* se développe<sup>4</sup>.

Les notices de l'inventaire décrivent de manière sommaire chacun des manuscrits. Elles précisent notamment s'il s'agissait d'un exemplaire en un ou plusieurs tomes. Parmi les 67 entrées concernées, seules trois correspondent à un coran en un seul volume. Les autres décrivent principalement des séries de 30 *juz'* (16 cas certains), de 14 (12 cas) et de 7 tomes (5 cas certains), les deux derniers relevant de la même logique. En quantité plus réduite, on rencontre des corans en 3, 4, 8, 10, 12 et 15 volumes. Un unique manuscrit en 60 *ḥizb* a été préservé. Les séries dominent donc largement et le nombre de lignes à la page, signalé dans l'inventaire, est inférieur à dix dans trois-quarts des copies, ce qui implique que les tomes étaient relativement épais.

(sous presse), p. 86-88. Voir aussi I. Chabbouh, *Sijill qadīm li-maktaba jāmi' al-Qayrawān*, *Revue de l'Institut des manuscrits arabes*, 2/2 (1376/1956), pp. 339-372 ; deux études ont été par la suite consacrées à ce document par A. Gacek (The ancient 'sijill' of Qayrawān, *MELA notes* n° 46, 1989, p. 26-29) et E. Voguet (L'inventaire des manuscrits de la bibliothèque de la Grande mosquée de Kairouan (693/1293-4. Une contribution à l'histoire du mālikisme kairouanais, *Arabica* 50 [2003], p. 532-544). Sur l'inventaire et l'histoire ancienne de la collection, voir F. Déroche, *La biblioteca medievale della moschea grande di Kairouan, Le Mille e una cultura. Scrittura e libri fra Oriente e Occidente*, M.C. Misiti éd. [Il Futuro del passato 2], Bari, 2007, p. 141-151.

<sup>3</sup> Voir les n° 14 à 16 de Chabbouh (*op. cit.*).

<sup>4</sup> Sur la chronologie des débuts de cette écriture, voir F. Déroche, Tradition et innovation dans la pratique de l'écriture au Maghreb pendant les IV<sup>e</sup>/X<sup>e</sup> et V<sup>e</sup>/XI<sup>e</sup> siècles, *Numismatique, langues, écritures et arts du livre, spécificité des arts figurés, Actes du VI<sup>e</sup> colloque international réunis dans le cadre du 121<sup>e</sup> congrès des Sociétés historiques et scientifiques, Nice, 21 au 31 octobre 1996*, S. Lancel éd., Paris, p. 233-247.

Le travail de catalogage conduit actuellement sous la direction de Mourad Rammah a permis d'identifier une cinquantaine de manuscrits attribuables au III<sup>e</sup>/IX<sup>e</sup> siècle, probablement surtout de la seconde moitié de ce siècle<sup>5</sup>. On compterait également près d'une centaine d'exemplaires du IV<sup>e</sup>/X<sup>e</sup> et une vingtaine du V<sup>e</sup>/XI<sup>e</sup> siècle. La majorité sont copiés à raison de moins de dix lignes à la page : autrement dit ce sont des corans en plusieurs tomes, mais seule la découverte d'un feuillet initial ou final permettra de déterminer le type de division utilisé. Or, selon un processus familier à ceux qui s'occupent de manuscrits, les feuillets initiaux et finaux sont ceux qui sont les plus exposés et qui disparaissent les premiers. Cette lacune a une incidence sur l'enquête dans la mesure où la reconstitution théorique de la collection dans son état initial se trouve faussée. Dans quelques cas, l'inventaire peut apporter la solution lorsque seul un des manuscrits décrits dans l'inventaire présente tel nombre de lignes ou encore quand a été conservée une lettre identifiant la copie dans la liste établie par al-Khālīdīnī<sup>6</sup>. Mais ces situations demeurent exceptionnelles. En outre, il n'est pas possible de décider si l'inventaire inclut également des corans qui avaient été originellement déposés dans d'autres mosquées de Kairouan et qui ont été regroupés avec le fonds de la Grande mosquée, probablement au moment où, au V<sup>e</sup>/XI<sup>e</sup> siècle, les ravages liés à l'invasion hilalienne ont ruiné la ville et conduit à l'abandon de certains de ses lieux de culte. On notera enfin que des manuscrits réalisés grâce à la collaboration de plusieurs copistes peuvent présenter d'un volume à l'autre des variations de mains importantes, ce qui peut conduire le catalogueur à les tenir pour des tomes de différentes copies.

Pour aborder à partir des données dont nous disposons actuellement la question de la valeur des manuscrits, il est possible de prendre en considération les formats. Du côté de l'inventaire, cette donnée n'apparaît pas systématiquement et lorsqu'elle figure dans une description, il n'est pas sûr que nous puissions identifier aujourd'hui le manuscrit en question. De toute façon, même si nous y parvenions, il faudrait qu'un nombre suffisant de manuscrits soient concernés pour que nous puissions comprendre quelle était la perception qu'al-Khālīdīnī avait des formats. Laisant donc de côté cette

<sup>5</sup> Nous remercions M. Rammah de nous avoir permis d'examiner certains des manuscrits et de nous avoir communiqué les données qui ont été utilisées dans cette étude.

<sup>6</sup> Voir les n° 12 et 36 de Chabbouh (*op. cit.*), par exemple.

confrontation, nous nous sommes tournés vers une approche quantitative fondée sur la dimension des feuillets établie en additionnant leur largeur et leur hauteur ; nous nous sommes limités à la période allant du III<sup>e</sup>/IX<sup>e</sup> au V<sup>e</sup>/XI<sup>e</sup> siècle. Pour des raisons de cohérence, nous avons laissé de côté les copies de format vertical qui apparaissent au cours des IV<sup>e</sup>/X<sup>e</sup> et V<sup>e</sup>/XI<sup>e</sup> siècles, ce qui réduit l'échantillon à 87 et 13 manuscrits respectivement ; dans ce dernier cas, il n'y a pas de matière suffisante pour proposer des pourcentages de répartition selon les différentes tailles.

Taille du manuscrit (L+H, en mm)	III <sup>e</sup> /IX <sup>e</sup> s.	IV <sup>e</sup> /X <sup>e</sup> s.	Mss B II
140-160	0	1,1	0,32
160-180	3,7	2,2	0,7
180-200	1,8	4,5	1,68
200-220	3,7	4,5	1,89
220-240	0	6,9	3,23
240-260	9,5	11,5	2,73
260-280	9,5	9,2	7,48
280-300	9,5	18,3	19,87
300-320	9,5	10,3	22,76
320-340	3,7	9,2	8,76
340-360	9,5	3,4	6,67
360-380	7,8	2,2	9,72
380-400	1,8	1,1	5,18
400-420	11,6	2,2	2,6
420-440	1,8	2,2	3,26
440-460	0	3,4	0,23
460-480	5,8	3,4	1,69
480-500	1,8	2,2	0,77
500-520	0		0,17
520-540	1,8		0,67
540-560	0		0
560-580	0	0	0
580-600	0	0	0
600-620	1,8	0	0
620-640	1,8	0	0

640-660	0	0	0
660-680	0	0	0
680-700	1,8	0	0
700-720	1,8	0	0

Tableau 1a. Dimensions des feuillets.

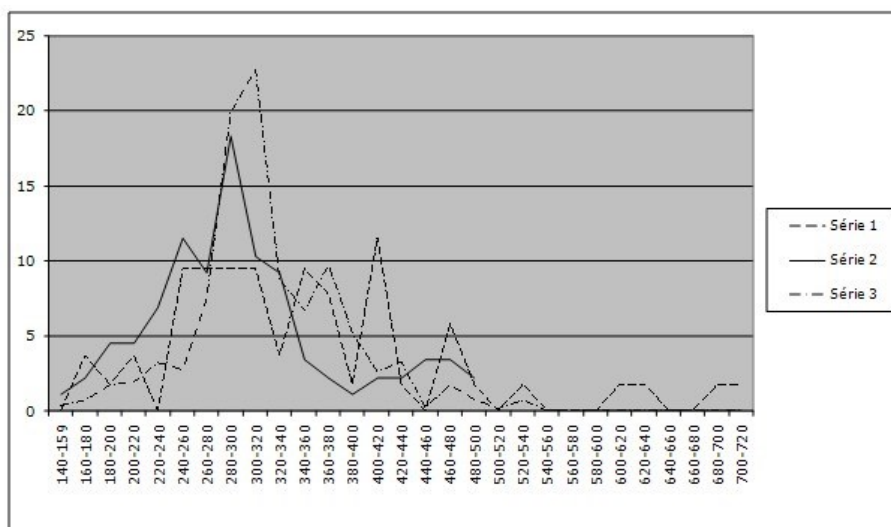


Tableau 1b. Dimension des feuillets.

Série 1 : III<sup>e</sup>/IX<sup>e</sup> s. ; série 2 : IV<sup>e</sup>/X<sup>e</sup> s. ; série 3 : corans de style B II.

Cette première approche donne seulement une image approximative de la collection puisque les différentes tomaisons y sont mélangées. Elle permet néanmoins d'apercevoir l'importance relative des feuillets dont les dimensions sont comprises entre 240 et 350 mm. Ce résultat est à comparer avec celui qui avait été obtenu sur un corpus de feuillets constitué sur une base paléographique<sup>7</sup> : pour ces manuscrits coraniques de format oblong du III<sup>e</sup>/IX<sup>e</sup> siècle, on observait un « pic » compris entre 280 et 320 mm, assez voisin somme toute de ce que l'on peut observer pour une collection où se trouvent mélangés des représentants de différents styles paléographiques employés au cours de deux siècles. Cet état de choses correspond vraisemblablement à

<sup>7</sup> F. Déroche, A propos d'une série de manuscrits coraniques anciens, *Les manuscrits du Moyen-Orient. Essais de codicologie et de paléographie* (Actes du colloque d'Istanbul, 26- 29 mai 1986), F. Déroche éd. [Varia Turcica VIII], Istanbul-Paris, p. 104-107.

un type de découpage des peaux qui devait représenter une solution économiquement satisfaisante. Mais elle ne permet guère d'envisager la question du coût des manuscrits : il est donc nécessaire d'analyser de manière plus précise la taille des manuscrits en termes de nombre de feuillets.

L'inventaire de la Grande mosquée est totalement silencieux sur le prix des copies du coran – ce n'était d'ailleurs pas son but. Il est peu probable que nous puissions un jour disposer de données permettant d'établir la valeur des différents manuscrits. En revanche, même si ce propos est moins ambitieux, il est possible d'établir les valeurs relatives entre les différents manuscrits. Pour ce faire, nous nous proposons d'utiliser une composante de leur prix final, la quantité de parchemin nécessaire à leur confection. Certes, d'autres éléments interviennent : la qualité du parchemin varie et si le texte copié est bien le même, le type d'écriture impose un niveau d'exécution et un temps de travail différents avec l'incidence que l'on peut imaginer sur le coût du livre. Des éléments adventices, l'enluminure et la reliure, vont également peser sur le prix payé par le commanditaire. Dans la mesure où nous nous efforcerons de nous fixer sur des manuscrits comparables au sein de l'échantillon étudié, nous espérons limiter les biais.

Selon un texte juridique plus tardif, « la vente à livrer des parchemins, peaux et papiers ne doit se faire qu'à l'empan et à la coude »<sup>8</sup>. Nous nous prévaudrons de cet usage pour utiliser comme base de notre évaluation la surface de parchemin nécessaire à la confection d'un coran. L'évaluation aurait pu être exprimée en peaux, mais nous avons vu à cela un obstacle majeur. Cela aurait en effet supposé une reconstruction des peaux à partir des feuillets présents puisque, comme nous l'avons montré, les cahiers des manuscrits arabes musulmans ne sont pas obtenus par pliage d'une peau mais par assemblage de morceaux découpés<sup>9</sup>. Indépendamment du temps que réclamerait une telle approche, l'état même des manuscrits rend impraticable cette méthode qui réclame des exemplaires relativement complets. Nous avons par ailleurs bien conscience des limitations

<sup>8</sup> V. Lagardère, *Histoire et société en Occident musulman au Moyen Âge, Analyse du Mi'yār d'al-Wanšarīsī*, Madrid, Casa de Velazquez, 1995 [Collection de la Casa de Velazquez, 53], p. 206.

<sup>9</sup> F. Déroche, *Manuel de codicologie des manuscrits en écriture arabe*, avec des contributions de A. Berthier, M.G. Guesdon, B. Guineau, F. Richard, A. Vernay-Nouri, J. Vezin et M.I. Waley, Paris, 2000, p. 79-88.



inhérentes à l'utilisation de la surface de parchemin pour évaluer le prix des manuscrits : pour nous en tenir au matériau lui-même, ses variations de prix ne sont prises en compte ni d'un point de vue synchronique (par exemple celles qu'induisaient les différences de qualité du parchemin), ni sur la période de deux siècles au cours desquels ont été copiés les manuscrits dont il sera question. Un point qu'il serait notamment important d'éclaircir est l'impact de l'introduction du papier, approximativement contemporaine de notre échantillon, sur le prix du parchemin<sup>10</sup>. Il est clair que ce dernier coûtait plus cher que le papier, mais la diffusion de celui-ci a certainement provoqué une baisse de la demande pour le parchemin et donc de son prix.

Le calcul de la surface totale de parchemin est fondé sur l'évaluation du volume de texte présent sur un feuillet. L'état de la collection nous a contraints à suivre deux approches : pour quelques manuscrits, nous avons pris comme point de départ une portion de texte présente sur plusieurs feuillets contigus, une méthode qui permet d'atténuer l'incidence de situations particulières comme une séquence d'élongations sur un feuillet précis. Pour les autres en revanche, nous avons évalué la quantité moyenne de texte par page en examinant différents feuillets. Dans l'un et l'autre cas, la longueur du texte identifié a été « mesurée » par comparaison avec l'édition du Caire, ce qui nous a permis d'établir une équivalence entre un feuillet médiéval et un nombre de lignes de l'imprimé moderne. L'étape suivante a consisté à déterminer par extrapolation le nombre approximatif de feuillets que renfermait initialement la copie. A ce moment, il était facile en multipliant ce nombre par la surface d'un feuillet d'établir la surface totale de parchemin employé.

Les manuscrits étudiés selon la première approche sont au nombre de six, quatre de format oblong et deux verticaux. Parmi les premiers, trois sont des corans en trente *juz'* copiés dans une écriture de la famille D et datables de la seconde moitié du III<sup>e</sup>/IX<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. L'un

<sup>10</sup> Les données disponibles, trop fragmentaires, ne permettent pas de parvenir à une évaluation de ce processus (voir par exemple E. Ashtor, *op. cit.*, p. 89-90).

<sup>11</sup> Nous reprenons ici la typologie des écritures coraniques anciennes développée dans F. Déroche, *Les manuscrits du Coran : Aux origines de la calligraphie coranique* [Bibliothèque Nationale, Catalogue des manuscrits arabes, 2<sup>e</sup> partie, Manuscrits musulmans, I/1], Paris, 1983, p. 35-47 et dans *The Abbasid tradition, Qur'ans of the 8th to the 10th centuries* [The Nasser D. Khalili collection of Islamic art, I], London, 1992, p. 34-47.

d'entre eux (R 20<sup>12</sup>) est de grande taille : ses feuillets mesurent 274 × 363 mm et chaque page a reçu 7 lignes d'écriture de style D I daté sur des bases paléographiques du III<sup>e</sup>/IX<sup>e</sup> siècle. Le manuscrit porte toutefois un acte de *waqf* d'une princesse ziride, Umm Malāl<sup>13</sup> ; de récentes datations du parchemin excluent toutefois que le manuscrit ait été produit au début du V<sup>e</sup>/XI<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>. A partir d'une séquence de huit feuillets, on peut évaluer le nombre de ses feuillets à 2400 environ, ce qui équivaut à une surface de 240 m<sup>2</sup>. Le deuxième coran (R 64) est connu depuis longtemps : un acte de *waqf* copié en caractères hiératiques maladroits rappelle que le manuscrit avait été commandité par une certaine Faḍl, *mawla* d'Abū Ayyūb Aḥmad b. Muḥammad, en *muharram* 295/octobre-novembre 907<sup>15</sup>. Plus petit que le précédent, l'exemplaire mesure 105 × 160 mm : il a été copié à raison de 6 lignes à la page et comptait probablement à l'origine 3300 feuillets, d'après une estimation fondée sur une séquence de 43 feuillets, ce qui correspondrait à 56 m<sup>2</sup> de parchemin. Les deux copies sont enluminées, mais les décors de la première surpassent par leur qualité ceux de la seconde. Une troisième copie complète ce groupe du III<sup>e</sup>/IX<sup>e</sup> siècle : R 135 b était vraisemblablement une copie en trente *juz'* comme le laissent penser les 5 lignes de texte qui figurent sur chaque feuillet (71 × 110 mm) ; en l'absence de tout début ou fin de volume, il ne s'agit là toutefois que d'une hypothèse. L'écriture est analogue à celle de R 64. A l'origine, le manuscrit comptait environ 2600 feuillets, l'équivalent de 20 m<sup>2</sup> de parchemin.

La quatrième copie du Coran de format oblong (R 120 c) est sans doute légèrement plus tardive. Elle comptait à l'origine dix volumes dont les feuillets, mesurant 138 × 198 mm, portaient 10 lignes d'une écriture du groupe D que l'on peut dater de la fin du III<sup>e</sup>/IX<sup>e</sup> siècle ou

<sup>12</sup> Les cotes correspondent aux boîtes dans lesquelles sont conservés les fragments que nous avons examinés. Dans certains cas, les restes d'un manuscrit peuvent être conservés dans plusieurs boîtes différentes.

<sup>13</sup> Sayyida Umm Malāl déposa cet exemplaire au début du V<sup>e</sup>/XI<sup>e</sup> siècle (voir *De Carthage à Kairouan*, p. 245, n° 328 ; *Tunisie : Du christianisme à l'islam*, p. 194, n° 113 et ill. p. 210 et 220).

<sup>14</sup> KIA37834 et Lyon-5352 (SacA-11952) donnent respectivement un âge calibré de 671-773 et 650-764, ce qui est par ailleurs une date un peu trop haute pour ce document.

<sup>15</sup> Le manuscrit est reproduit initialement par I. Chabbouh, *op. cit.*, en face de la p. 340 ; le texte de l'acte et sa traduction figurent dans B. Roy et P. Poinssot, *Inscriptions arabes de Kairouan*, Paris, 1950 [Publications de l'Institut des Hautes études de Tunis, II/1], p. 34.

du début du suivant. En se fondant sur une séquence de 30 feuillets, on peut évaluer que l'ensemble du texte occupait un peu moins de 1800 feuillets, soit une surface de 49 m<sup>2</sup> de parchemin.

Les deux derniers manuscrits étudiés selon la première approche sont de format vertical. Le premier date de la seconde moitié du IV<sup>e</sup>/X<sup>e</sup> siècle ou du début du V<sup>e</sup>/XI<sup>e</sup>. Ses pages, de 200 × 135 mm, contiennent 19 à 20 lignes d'une petite écriture de type NS ; le manuscrit, peut-être en un seul volume, comprenait quelque 450 feuillets représentant seulement 12 m<sup>2</sup> de parchemin. C'est bien peu en comparaison d'un manuscrit pratiquement contemporain, le célèbre « coran de la Nourrice »<sup>16</sup>. Ses feuillets de très grande taille (445 × 300 mm) portent 5 lignes d'une variante spectaculaire du style NS. Les conditions qui ont entouré la production de cette copie hors du commun sont connues par des textes figurant en tête des volumes et dûs à une secrétaire, une certaine Durra : ils établissent d'une part que le travail de copie et de ponctuation a été mené à bien en 410/1020 par 'Alī b. Aḥmad *al-warrāq* – lequel a également assuré l'enluminure et la reliure<sup>17</sup> – et de l'autre que l'ensemble avait été constitué *waqf* en faveur de la Grande mosquée de Kairouan par Fāṭima, la nourrice (*ḥāḍina*) du prince ziride Abū Manād Bādīs. A partir d'une séquence textuelle de 8 feuillets, nous pouvons conclure que les soixante *ḥizb* du manuscrit comptaient à l'origine plus de 2800 feuillets, ce qui correspond à 380 m<sup>2</sup> de parchemin.

Pour la seconde approche, sans nul doute moins précise, nous avons restreint l'enquête aux seules copies en trente *juz'*. Ces dernières, comme on l'a vu, constituent le type de manuscrit co-

<sup>16</sup> B. Roy et P. Poinssot, *op. cit.*, p. 27-32 et fig. 7-8 ; I. Chabbouh, *op. cit.*, pl. 1a, face à la p. 340 ; M. al-Bahlī al-Nayyāl, *al-maktaba al-athariyya bi-l-Qayrawān: 'ard wa-dalīl*, Tunis, 1963, p. 14, n° 1, p. 19 et fig. p. 15-16 ; M. Lings et Y.H. Safadi, *The Qur'ān*, Londres, 1976, p. 30-31, n° 25 ; M. Lings, *The Qur'anic art of calligraphy and illumination*, Londres, 1976, p. 18 et n° 10 ; *De Carthage à Kairouan*, Paris, 1982, p. 204, 272-273, n° 356 et 357 ; M. Rammah, *Semaine culturelle tunisienne à Genève, De Kairouan à Carthage : Esprit des lois et tolérance*, [Tunis], 1995, p. 45 ; *Tunisie : Du christianisme à l'islam, IV<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle*, Lattes, 2001, p. 194, n° 114 et ill. p. 211 et 221 ; Sam Fogg, *Islamic calligraphy*, cat. 27, Londres, [2003], p. 44-47, n° 20 et 21 ; M. Fraser et W. Kwiatkowski, *Ink and gold. Islamic calligraphy*, Berlin-Londres, 2006, p. 58-61, n° 15 ; F. Déroche, *op. cit.*, p. 147-148.

<sup>17</sup> On trouvera le texte et une illustration de l'acte de *waqf* et du colophon, tous deux de la même main, dans B. Roy et P. Poinssot, *op. cit.*, p. 30-33, fig. 7 et 8 ; également dans G. Marçais et L. Poinssot, *Objets kairouanais, IX<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, Reliures verreries, cuivres et bronzes, bijoux*, t. I, Paris, 1948, p. 310-311 et fig. 16.

ranique le plus représenté dans l'inventaire et permet donc des comparaisons plus étendues. Vingt-cinq séries au total sont donc concernées. Pour le III<sup>e</sup>/IX<sup>e</sup> siècle, elles sont au nombre de neuf, beaucoup moins que pour le siècle suivant où l'on en compte seize ; ces dernières peuvent être réparties en deux sous-groupes établis sur un critère paléographique : neuf d'entre elles se rattachent à la famille D d'écritures coraniques contre sept au style NS – avec diverses variétés. Nous n'avons en revanche qu'un seul exemplaire pour le V<sup>e</sup>/XI<sup>e</sup> siècle.

Cote	Nbre de f.	Surface
10	2800	90,7
20*	2400	240
42	2800	42,5
45 c	1850	48,8
56	4000	86
56 d	3000	55
64*	3300	56
101	3400	96,8
130 b	1900	28,8
135 b*	2600	20
135 c	2200	17
163 a	3400	143

Tableau 2a. Manuscrits en 30 juz' (III<sup>e</sup>/IX<sup>e</sup> siècle).

Cote	Nbre de f.	Surface
41	1600	26,8
41 b	1900	32,5
60	1600	30
80	1300	23
84 a	2500	25
91	2800	65,5
118 a	2300	41
125 c	1850	39
143 a	1600	71

Tableau 2b. Manuscrits en 30 juz' en écriture de style D (IV<sup>e</sup>/X<sup>e</sup> siècle).

Cote	Nbre de f.	Surface
26	1600	34
65 a	1300	23,5
73	1200	22,2
84 b	2000	21
117	1200	21
151	1050	21,2
158	650	15,2

*Tableau 2c. Manuscrits en 30 juz' en écriture de style NS (IV<sup>e</sup>/X<sup>e</sup> siècle).*

Cote	Nbre de f.	Surface
182 bis	1500	21,5

*Tableau 2d. Manuscrits en 30 juz' (V<sup>e</sup>/XI<sup>e</sup> siècle).*

Les copies en plusieurs volumes ne représentent pas la solution la plus économique pour copier le texte coranique. La collection de la Grande mosquée contient effectivement des exemplaires de taille plus modeste, tel R 164 b, un coran de format oblong et en un seul volume que l'on pourrait dater du IV<sup>e</sup>/X<sup>e</sup> siècle. Il compte de 19 à 21 lignes à la page, celle-ci mesurant 78 × 120 mm. A l'origine, il comprenait environ 250 feuillets, soit une surface totale de 2,5 m<sup>2</sup> de parchemin. Dans les lignes qui suivent, nous l'utiliserons comme point de comparaison pour estimer la valeur des autres exemplaires.

L'examen des données fait apparaître que, comme on pouvait l'attendre, la collection comptait un nombre comparativement plus élevé de manuscrits de 30 juz' de prix modéré. Certes, ils coûtaient davantage que R 164 b puisque la plus modeste des séries en termes de surface de parchemin, R 158, correspond à six fois la quantité de matériau qui avait été nécessaire pour confectionner notre copie de référence. Le prix était sans doute encore plus élevé puisqu'il fallait en outre faire confectionner trente reliures. Si les données dont nous disposons présentement correspondent à la situation initiale et que les pertes ou encore l'insuffisance de données ne biaisent pas nos observations, le IV<sup>e</sup>/X<sup>e</sup> siècle est marqué par une réduction sensible de la dépense : le plus important manuscrit coranique en terme de

dépense de parchemin est le R 143 a (71 m<sup>2</sup>), alors qu'au siècle précédent cinq des manuscrits examinés ici dépassaient la barre des 80 m<sup>2</sup>. Il est vrai, et nous y reviendrons dans un instant, que le manuscrit le plus onéreux, le « coran de la Nourrice », se situe bien au-delà de tous les autres.

La réduction drastique du nombre des feuillets, autrement dit la tendance à inscrire davantage de texte sur un feuillet de dimensions comparables avec un nombre de lignes similaire, se remarque au IV<sup>e</sup>/X<sup>e</sup> siècle dans les deux groupes que nous avons distingués. Aucun manuscrit ne compte plus de 2800 feuillets alors qu'au III<sup>e</sup>/IX<sup>e</sup> siècle deux atteignent ce nombre et quatre le dépassent; et la différence est encore plus saisissante pour le groupe en style NS où le manuscrit le plus volumineux, R 84 b, compte « seulement » 2000 feuillets. Ce qui caractérise d'ailleurs ce dernier ensemble, c'est précisément son coût moyen plus réduit : la majorité de ces copies nécessitent une vingtaine de mètres carrés, soit un peu moins de neuf fois la quantité de matériau utilisée pour R 164 b. Les écritures en usage dans le groupe de style D s'inscrivent dans la continuité des pratiques du III<sup>e</sup>/IX<sup>e</sup> siècle, tandis que le style NS se développe au cours du siècle suivant et supprime le premier : bien qu'une chronologie fine de ce changement nous demeure inaccessible et qu'un emploi concurrent des deux styles soit hautement vraisemblable pendant une partie de cette période, nous pouvons néanmoins faire l'hypothèse que le deuxième groupe est en moyenne plus récent que le premier. Le passage de l'un à l'autre est sans nul doute lié à un changement de l'esthétique de la calligraphie et du goût du public, un changement dont l'histoire est encore trop mal connue. Mais un facteur économique a pu jouer : le caractère plus compact de cette écriture, pour un même nombre de lignes, réduisait substantiellement le coût des copies. Non qu'il ait été impossible de produire des copies demandant autant de parchemin qu'au III<sup>e</sup>/IX<sup>e</sup> siècle – voire davantage comme nous le verrons. Mais la tendance qu'indiquent les copies en trente *juz'* de style NS est bien celle d'une réduction de la dépense en matériau subjectile que nous proposons de comprendre comme la conséquence d'une diminution des sommes dont disposaient les commanditaires pour acheter ou faire produire une copie du texte coranique<sup>18</sup> – en principe avec l'intention de le déposer dans

<sup>18</sup> Le monnayage fatimide reste de très bon aloi au cours de cette période (voir C. Bresc, *La monnaie fâtimide en Ifrîqiya, Numismatique et histoire de la monnaie en*

une des mosquées de Kairouan. Ce phénomène est d'autant plus intéressant qu'au IV<sup>e</sup>/X<sup>e</sup> siècle, le papier se répand dans le monde musulman, mais peut-être selon un rythme moins rapide en Ifriqiya que dans le monde oriental. Une baisse du prix du parchemin a dû en principe découler de la baisse de la demande que provoquait le report des achats en faveur du papier moins onéreux.

Sur les trois manuscrits du V<sup>e</sup>/XI<sup>e</sup> siècle, un seul est en trente *juz'* : avec ses 1500 feuillets correspondant à 21,5 m<sup>2</sup> de parchemin, il s'inscrit dans la continuité de la tendance que nous avons reconnue précédemment. Cette observation est-elle pour autant généralisable ? La minceur du corpus invite à la prudence. Certes, R 88 ne compte que 450 feuillets et a réclamé une quantité moindre de parchemin (12 m<sup>2</sup>), mais il ne s'agit pas d'une série en trente volumes. Et surtout, le troisième manuscrit rompt complètement avec ce qui ressort de notre documentation. Ce n'est pas tant le nombre des feuillets que la surface totale de parchemin qui retient l'attention : d'autres manuscrits contiennent en effet un nombre égal, voire supérieur de feuillets, mais ont réclamé moins de matière première. Pour reprendre la comparaison esquissée plus haut, le coran dit « de la Nourrice » représente l'équivalent en parchemin de 152 copies similaires au petit manuscrit R 164 b, ou bien encore d'un peu moins de sept séries de trente *juz'* similaires à celle que Faḍl avait constituée en *waqf* un peu plus d'un siècle plus tôt. On pourrait également établir un parallèle entre le manuscrit et un coran sur papier de format oblong (R 95), mesurant 107 × 158 mm et comptant 5 lignes à la page, qu'un chef militaire (*qā'id*) au service d'al-Mu'izz b. Bādis avait constitué *waqf*. La disproportion entre les 60 *ḥizb* de la Nourrice et les volumes plus modestes – mais néanmoins de belle taille – commandités par des gens de rang social assez proche invite à s'interroger sur les conditions dans lesquelles Fāṭima a pu disposer des sommes considérables qui ont permis d'acheter non seulement le parchemin, mais aussi les matériaux nécessaires à l'enluminure et à la reliure, et à rémunérer les services de 'Alī b. Aḥmad *al-warrāq*. Le coran de la princesse ziride Umm Malāl (R 20) alimente également nos interrogations : les 240 m<sup>2</sup> de parchemin nécessaires à la réalisation de ses trente *juz'* en font une copie de grande taille, notamment en regard de ce que des offi-

Tunisie. T. II : *Monnaies islamiques*, A. Fenina éd., Tunis, 2007, p. 78 86). En dépit des révoltes qui traversent la période, l'activité économique semble s'être maintenue.

ciers turcs de Samarra pouvaient commanditer<sup>19</sup>. Il paraît hautement improbable que Fāṭima ait disposé à elle seule de moyens supérieurs à ceux de la tante d'al-Mu'izz b. Bādīs.

Au terme de cette rapide présentation, fondée sur des résultats provisoires, quelques points se dégagent. Au cours des deux siècles correspondant à l'échantillon examiné, une tendance à réduire la quantité de parchemin employée dans la fabrication d'un manuscrit coranique en trente volumes se dégage. Soit le prix du parchemin a connu une hausse significative au cours de la période – mais cette hypothèse paraît difficile à concilier avec la diffusion du papier, soit les disponibilités des commanditaires ont diminué en prix constants. On peut en revanche sans doute écarter la piste d'un changement substantiel dans l'appartenance sociale de ceux qui constituaient des copies du Coran en bien de mainmorte comme explication de cette évolution. Cette baisse correspond avec la période fatimide, mais il reste difficile de la mettre en relation avec la situation économique qui reste somme toute favorable – malgré les révoltes qui la traversent. D'un autre côté, les manuscrits en trente *juz'* bénéficient d'une notable et persistante préférence auprès des commanditaires : cela se vérifie notamment pour ceux qui appartiennent au petit format, indépendamment de la quantité de parchemin employée. Cet état de fait vient appuyer de manière particulièrement claire le constat que nous avons fait du caractère éminemment symbolique de cette collection de corans ; en utilisant le manuscrit R 164 b comme point de comparaison, on observe que les séries en trente *juz'* réclament entre 6,8 à 38,7 fois la surface de matériau subjectile qui avait été nécessaire à sa confection.

Le III<sup>e</sup>/IX<sup>e</sup> siècle et, de manière surprenante, le V<sup>e</sup>/XI<sup>e</sup> sont marqués par la production de manuscrits de très grande taille dont le prix, toujours évalué en fonction de R 164 b, dépasse largement les habitudes courantes : le plus petit, R 163 a correspond à 57 fois la surface totale de R 164 b ; pour R 20, il s'agit de 96 fois cette quantité et pour R 35 de 152 fois. R 35, le « coran de la Nourrice », constitue un cas d'autant plus remarquable qu'il voit le jour dans un contexte où la tendance générale reflétée par la collection de la Grande mosquée de Kairouan paraît exactement inverse. En confrontant ces données avec ce que nous savons de la production de manuscrits coraniques,

<sup>19</sup> F. Déroche, *The Qur'anic manuscripts of three Turkish officers of Samarra, Beirut Texts and Studies* (sous presse).



le phénomène est bien attesté au Proche-Orient au cours du III<sup>e</sup>/IX<sup>e</sup> siècle où plusieurs copies présentent des caractéristiques similaires : des corans comme ceux d'Amājūr (262/876) et de Badr (avant 289/902) ont réclamé respectivement 155 et 95 m<sup>2</sup> <sup>20</sup>. On ne saurait en dire autant du V<sup>e</sup>/XI<sup>e</sup> siècle pour lequel notre information est encore très lacunaire; l'emploi du papier s'est probablement généralisé dans la région et les formats rencontrés sont dans l'ensemble inférieurs.

La date à laquelle le « coran de la Nourrice » a été réalisé (410/1020) est antérieure à celle de la rupture avec les Fatimides que divers témoignages permettent de placer vers 440/1047. Les questions que soulève l'identité du commanditaire de cette copie hors normes ne permettent pas pour le moment de cerner avec plus de précision le contexte exact dans lequel ce coran a vu le jour. Constitue-t-il une exception proprement ifriqiyienne ? Ou faut-il y reconnaître une production inspirée par les milieux ou les modèles fatimides ? A défaut de pouvoir résoudre cette question, notre approche visant à préciser le coût des manuscrits aura permis d'apporter un éclairage neuf sur cette copie exceptionnelle.

Les manuscrits examinés pour cette étude ne représentent qu'une partie – sans doute la plus exceptionnelle – de l'économie du livre. Ils nous fournissent toutefois une première approche de cet aspect important de la civilisation islamique médiévale et pourraient permettre de disposer – en élargissant l'enquête – d'un premier cadre d'interprétation. Il restera à mettre ces données en rapport avec les informations que nous possédons sur le prix des livres. Celles réunies par E. Ashtor sont difficiles à utiliser parce qu'elles restent déconnectées d'exemplaires concrets<sup>21</sup>. En revanche, des notes comme celle qui figure sur le coran 1397 de la Bibliothèque de l'Escorial pourraient donner lieu à des avancées intéressantes : on y lit en effet que le manuscrit, copié à Malaga en 701/1302, a été vendu pour 3 dinars à une date indéterminée, mais comprise entre celle de son achèvement et la fin du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>22</sup>. Pour nous en tenir au même critère que précédemment, nous disposons ainsi d'une indication relativement précise sur la valeur que représentait un manuscrit dont la fabrication avait demandé 3,6 m<sup>2</sup> de parchemin : à cette période, le poids d'un dinar tourne autour de 2,25 g. Certes, différentes données nous font

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Voir *supra*.

<sup>22</sup> P. Arias et F. Déroche, Reflexiones sobre la catalogación de ejemplares alcoránicos (a propósito del ms. 1397 de El Escorial), à paraître.

défaut : nous ne savons pas quelle partie de ce prix correspondait aux autres composantes (calligraphie, enluminure, reliure), ni la nature exacte des espèces monétaires utilisées : si la transaction a eu lieu à l'époque mérinide, on ne peut exclure qu'il se soit agi de dinars *dhabī* de 4,57 g et non *fiḍḍī* (2,26 g). Il faudra attendre que soient publiées d'autres données similaires pour que se précise peu à peu le prix des manuscrits dans le monde musulman médiéval.

LORENZ DITTMANN

OTTO FREUNDLICH UND LEO KORNBRUST

Leo Kornbrust ist fasziniert von Otto Freundlichs Idee einer dem Frieden gewidmeten „Straße der Skulpturen in Europa“. Er schreibt im Mai 2001: „Wir wollen seine Idee verwirklichen. Ich denke zurück an 1978, als wir zum ersten Mal von Otto Freundlichs Idee erfuhren. Es war wie eine Offenbarung und ein Glück. [...] An die Gedanken von Otto Freundlich von den Kräften der Zwischenräume sei erinnert: „(...) Die Inbrunst des Zwischenraumes (...) wir Menschen selbst sind die Fühler zwischen allem Festen (...) Aufgabe des Menschen, sein Beruf, sein Wesenscharakter: ein fühlerhaftes Tasten der Zwischenräume (...) Zwischenräume sind türlose Kammern der Ewigkeit.“<sup>1</sup> „Nach einer heftigen drangvollen Jugendzeit beschäftigt sich Otto Freundlich zunächst mit Musik und Musiktheorie. Er schreibt in einem Brief aus dieser Zeit: „(...) überall suche ich Bausteine zu einer breiten Basis und habe die Empfindung, dass daraus ein Gebäude ganz neuer Art emporwachsen wird.“<sup>2</sup> Diesen Satz Freundlichs liebt Kornbrust besonders.

1988 erstellt Kornbrust eine Pyramide aus Basalt-Lava mit einer Widmung an Freundlich auf dem St. Wendeler Fruchtmarkt.<sup>3</sup>

Warum ist es gerade Leo Kornbrust, der sich dieser Idee Freundlichs so aufgeschlossen zeigt? Dieser Frage geht die folgende Skizze nach, indem sie nach der Einheit im Schaffen Freundlichs und der Einheit im Schaffen Kornbrusts fragt.

<sup>1</sup> Straße des Friedens – Straße der Skulpturen in Europa – Hommage à Otto Freundlich. Hrsg. von Leo Kornbrust [deutsch, französisch, polnisch, russisch]. – Dillingen 2001, S. 7. – Vgl. auch: Joachim Heusinger von Waldegg: Otto Freundlichs Modell eines „Leuchtturms der sieben Künste“. Ein utopisches Denkmal. – In: Mythen – Symbole – Metamorphosen in der Kunst seit 1800. Festschrift für Christa Lichtenstern zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Helga und J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth und Regina Maria Hillert. Berlin 2004, S. 260–273; – Joachim Heusinger von Waldegg: Otto Freundlich (1878–1943): Leuchtturm der sieben Künste. Ein utopisches Denkmal. Hrsg. vom Stadtmuseum St. Wendel in Zusammenarbeit mit dem Verein „Straße des Friedens – Straße der Skulpturen in Europa – Otto Freundlich Gesellschaft e. V.“ – St. Wendel 2007.

<sup>2</sup> Straße des Friedens – Straße der Skulpturen in Europa – Hommage à Otto Freundlich, S. 7.

<sup>3</sup> Abb. in: Corneliëke Lagerwaard: Straße der Skulpturen 1971–1996. – St. Wendel 1996, S. 21; Rena Karaoulis: Die Straße der Skulpturen. Vom Bildhauersymposion St. Wendel zur Straße des Friedens in Europa. – Saarbrücken 2005, S. 97.

Otto Freundlich wird am 10. Juli 1878 in Stolp/Pommern (heute Slupsk, Republik Polen), in der Hospitalstraße 9 als Sohn des Expeditionsunternehmers Emil Freundlich und dessen Ehefrau Berta, geb. Levy geboren. Seine Geschwister sind Hugo, Anna (umgebracht in Auschwitz), Helene, Margarete und Waldemar (umgebracht in einem Konzentrationslager).

Nach Besuch der Grundschule und des Gymnasiums in Stolp beginnt er eine kaufmännische Lehre und nimmt eine Tätigkeit im Holzhandel in Hamburg auf, bricht aber diese Lehre ab, um sein Abitur in Bützow/Mecklenburg abzulegen. Zwischen 1902 und 1904 hält er sich vorwiegend in Berlin und München auf, studiert für kurze Zeit Zahnmedizin und für drei Semester Kunstgeschichte, unter anderem bei Heinrich Wölfflin. Er beschäftigt sich intensiv auch mit Musiktheorie, mit Literatur und Philosophie. Er selbst ist Pianist. In dieser Vielseitigkeit ist ihm Herwarth Walden, der spätere Begründer der Galerie und gleichnamigen Zeitschrift *Der Sturm*, ein Geistesverwandter, wie die Korrespondenz mit ihm zeigt. 1905 kommt es durch Freundlichs Weigerung, einem Brotberuf nachzugehen, zum Bruch mit seiner jüdischen, vom protestantischen Kleinstadtmilieu Stolps geprägten Familie. Es folgen Reisen nach Florenz, und 1906/1907 entsteht dort seine erste Plastik, eine mit selbstbildnishaften Zügen versehene „Männliche Maske“. Im März 1908 erfolgt die erste Reise nach Paris, und Freundlich gelingt es, schnell Anschluss zum Künstlerkreis am Montmartre zu erhalten. Dann wechseln Aufenthalte in München, Berlin, Fleury-en-Bière und wieder Paris, wo Freundlich, von einigen Unterbrechungen abgesehen, bis zum Frühjahr 1914 bleiben wird. Danach hält er sich einige Monate in Chartres auf, wo er ein Atelier im Nordturm der Kathedrale bezieht und intensiv deren Glasfenster studiert. Seine ersten Glasfensterentwürfe entstehen. Kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs kehrt Freundlich nach Deutschland zurück. Er wird Sanitätssoldat bei den Köln-Deutzer Kürassieren. Bis 1924 wird Freundlich seine Aufenthaltsorte sehr häufig zwischen Köln und Berlin wechseln. In Köln lernt er den Plastiker und Maler Franz Wilhelm Seiwert kennen. Er schließt sich der Antikriegsbewegung an und publiziert Beiträge in Ludwig Rubiners Zeitschrift *Zeit-Echo* sowie in der von Franz Pfemfert in Berlin herausgegebenen Zeitschrift *Die Aktion*. Im Dezember 1918 nimmt Freundlich an der ersten Sitzung der stark politisch geprägten Berliner Künstlervereinigung „Novembergruppe“ teil. 1919 organisiert er zusammen mit Max Ernst und Thomas Baargeld die erste Kölner

Dada-Ausstellung. Im Dezember tritt er aus der „Novembergruppe“, dem Berliner „Arbeitsrat für Kunst“ und dem „Deutschen Werkbund“ aus, weil er in diesen Vereinigungen mehr Interessen- als Gesinnungsgemeinschaften sieht. Walter Gropius bemüht sich 1920, Freundlich als Dozent für Plastik an das Bauhaus zu holen, trifft aber auf den entschiedenen Widerstand des Lehrerkollegiums. Ein späteres Angebot des Architekten Bruno Taut, an der Kunstgewerbeschule in Magdeburg zu lehren, lehnt Freundlich ab. 1922 wird er Mitglied der „Kommune in Berlin“ und beteiligt sich am „Internationalen Kongress der Union fortschrittlicher internationaler Künstler“ in Düsseldorf. Nach Aufhalten in Hamburg und München trägt er sich, für kurze Zeit nach Paris zurückgekehrt, beim dortigen Magistrat als „Glasmaler“ ein. Seit 1925 ist er wieder in Paris. 1928 entsteht die Monumentalplastik „Ascension“<sup>4</sup>. 1930 nimmt er an der Ausstellung der von Michel Seuphor und Joaquin Torres-Garcia gegründeten Gruppe „Cercle et Carré“ neben Arp, Schwitters, Moholy-Nagy, Kandinsky, Pevsner, Leger, Ozenfant, Le Corbusier, Mondrian, Vantongerloo und Vordemberge-Gildewart teil, und 1931 wird er Mitglied der von Auguste Herbin und Georges Vantongerloo gegründeten Gruppe „abstraction-création“. 1933 wird er, zusammen mit seiner Lebensgefährtin Jeanne Kosnick-Kloss, Mitglied der „Association des Écrivains et Artistes Revolutionnaires“. Mit dem Beginn des Nationalsozialismus brechen seine bis dahin intensiven Beziehungen zu Künstlerkollegen in Köln und Berlin ab. 1934 tritt Freundlich endgültig aus der Künstlervereinigung „abstraction-création“ aus. 1936 eröffnet Freundlich, wohl um sich finanziell besser abzusichern, in Paris seine private Akademie für Malerei, Zeichnen, Bildhauerei und Holzschnitt „Le Mur“ und tritt dem „Kollektiv Deutscher Künstler“ bei. 1937 werden in der Münchener Ausstellung „Entartete Kunst“ 14 Werke Freundlichs gezeigt; seine Skulptur „Der neue Mensch“<sup>5</sup> wird als Titelblatt gewählt. 1938 wird Freundlich Mitglied des „Freien Deutschen Künstlerbundes“, der im November eine Ausstellung im

<sup>4</sup> Otto Freundlich (1879–1943). Monographie mit Dokumentation und Werkverzeichnis. – Köln 1978. Joachim Heusinger von Waldegg: Werkverzeichnis: WVZ 76: Bronze, 200 × 104 × 104 cm. Bez. auf dem Sockel: Otto Freundlich Paris 1929. Gips: Donation Freundlich, Pontoise. Abb. 74, S. 147, 136, 137, S. 165. – Dazu auch: Joachim Heusinger von Waldegg: Otto Freundlich. Ascension. Anweisung zur Utopie. – Frankfurt am Main 1987.

<sup>5</sup> Heusinger von Waldegg: WVZ 63 Großer Kopf („Der neue Mensch“) 1912, Gips, H. 139 cm. Abb. 128, 129, S. 163.

Maison de la Culture in Paris veranstaltet, an deren Aufnahmekommission Freundlich mitwirkt. 1939 beteiligt sich Freundlich an der Gruppenausstellung „Réalités Nouvelles“. Mit Ausbruch des Zweiten Weltkriegs am 3. September beginnt Freundlichs Odyssee durch verschiedene Internierungslager Frankreichs, zuerst im Pariser Sportstadion Colombes, dann in Francillon par Villebarou unweit der Stadt Blois, in Cepoy nördlich der Stadt Montargis, wird kurzzeitig entlassen, dann erneut interniert, in der Stadt Bassens nördlich von Bordeaux, wird wieder entlassen, flieht in das Pyrenäendorf Saint-Paul-de-Fenouillet östlich von Perpignan, wo er unter Hausarrest steht. Es gibt zahlreiche Versuche, Freundlich eine Ausreisegenehmigung in die USA zu verschaffen, die an finanziellen Schwierigkeiten, wie auch an anfänglichen Weigerungen des Künstlers, Frankreich zu verlassen, scheitern. Mit Verschlechterung der politischen Situation sieht sich Freundlich 1942 gezwungen, sich bei einer Bauernfamilie im Dorf Saint-Martin-de-Fenouillet zu verstecken. Am 23. Februar 1943 wird Freundlich aufgrund einer Denunziation in St. Martin verhaftet. Er kommt in das in den westlichen Pyrenäen gelegene Lager Gurs, dann in das Sammelager Drancy bei Paris, von da aus erfolgt am 4. März die Deportation nach Polen, zum Konzentrationslager Lublin-Maidanek, wo er am 9. März, am Tag seiner Ankunft, ermordet wird.<sup>6</sup>

Das 477 Nummern zusammenfassende Werkverzeichnis Otto Freundlichs gliedert Joachim Heusinger von Waldegg in: „Wandteppiche“, „Glasmalerei, Glasgravuren, Mosaiken“, „Plastiken“, „Gemälde, Aquarelle, Gouachen“, „Pastelle“, „Bleistift-, Farbstift-, Tusche- und Federzeichnungen“, „Drucktechniken: Lithographie, Holz-, Lino-schnitte, Radierungen, Zinkgravuren“.<sup>7</sup>

Welche Gemeinsamkeit herrscht zwischen diesen so verschiedenen künstlerischen Gattungen? Freundlich verstand sich in erster Hinsicht als Glasmaler und als Mosaizist. In der Tat ist ein Aufbau aus Zellen ein gemeinsames Merkmal der abstrakten Arbeiten Freundlichs als Glasfenster, Mosaiken und vieler Gemälde und Arbeiten auf Papier. Die Plastiken folgen einem anderen Prinzip. An die

<sup>6</sup> Biographie, sehr verkürzt, nach Thorsten Rodiek unter Mitarbeit von Gerhard Leistner in: Otto Freundlich, Ein Wegbereiter der abstrakten Kunst. Hrsg. von Gerhard Leistner und Thorsten Rodiek. Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg. 4. September bis 30. Oktober 1994, S. 190–234. — Siehe auch: Joël Mettay, Die verlorene Spur. Auf der Suche nach Otto Freundlich. – Göttingen 2005.

<sup>7</sup> Otto Freundlich, 1978, S. 76–109.

Stelle mehr oder minder gleichberechtigten Zellen treten hier unterschiedlich große Einzelelemente, aber ein vierteiliger Aufbau bleibt bei den abstrakten Plastiken bestehen. Erst mit dem „Leuchtturm der sieben Künste“<sup>8</sup> bestimmt ein mächtiger Gesamtkörper die Komposition. Das Werk also, das den Ausgang der Idee einer völkerverbindenden Skulpturenstraße bildet, steht am Ende eines künstlerischen Schaffens, in dem *Vielteiligkeit* herrscht, und wird selbst vorbereitet von einer „Sculpture architecturale“ von 1934/35,<sup>9</sup> bei der kleinteiligere Elemente vor einer hoch aufragenden schmalen Pyramide stehen. Es zeigt sich also, dass der „Leuchtturm der sieben Künste“ zurecht der Anfang einer Mannigfaltigkeit höchst unterschiedlicher Skulpturen werden konnte, nicht nur ideell, sondern auch nach seiner Gestalt und Herkunft.

Doch gilt es, die Vielteiligkeit Freundlichs näher zu betrachten.

Hierzu ist es nötig, Freundlichs Schriften mit heranzuziehen. In seinem 1938 formulierten Text „Der bildhafte Raum“ schreibt Freundlich: „Formensprache und Theorie müssen zur Einheit *geworden* sein, um der Darstellung und der Erkenntnis der Lebenseinheit gewachsen zu sein. Da der Mensch noch eine Verkörperung des Dualismus ist, so bedarf er, um sich davon zu befreien, einer Anschauung, einer Verwirklichung, in welcher Intellekt und Form zur Einheit verbunden sind. Diese Verbindung von Intellekt und Form vermag heute nur die Kunst zu geben, und zwar diejenige, die man abstrakte Kunst nennt. [...] Die Vereinheitlichung ist aber nicht erreicht, wenn der Künstler in der Abstraktion bleibt. Wie die Vereinheitlichung auch dann nicht erreicht ist, wenn er in der physiologischen Darstellung verharret. Die Vereinheitlichung von Intellekt und Form ergibt sich erst dann, wenn die polaren Gegensätze von Abstraktion und physiologischer Form zueinanderstreben. Um das zu können, muss die Abstraktion ihre Grenzsetzung durchbrechen wie die physiologische Form, jede Dingform, die ihre.“<sup>10</sup> Einige wenige der auf „Formensprache“ sich beziehenden Äußerungen Freundlichs seien hier wiedergegeben.

Im Text „Zur Synthese Architektur – Plastik – Malerei“ [1919] heißt es u.a.: „Der Bildhauer erlebt die zentrifugalen Kräfte als die

<sup>8</sup> Heusinger von Waldegg: WVZ 81, Gipsmodell nach Karton von Otto Freundlich, bestimmt zur Ausführung in Auvers-sur-Oise, 35,5 × 37 × 46,5 cm, Donation Freundlich, Pontoise. Abb. 144, S. 167.

<sup>9</sup> WVZ 79, Bronze, 128 × 69 × 43 cm, Donation Freundlich, Pontoise. Abb. 141, 142, S. 166.

<sup>10</sup> Otto Freundlich: Schriften. Hrsg. von Uli Bohnen. – Köln 1982, S. 215 f.

eigentlichen, plastischen Erregtheiten. Immer wird der Kern, das Erdballhafte vorausgesetzt, immer erlebt er in der Physiognomie Spannwerte geistiger Art, die in Fleisch und Bein nur andeutungsweise sichtbar werden, und die im Reiche des Organischen niemals ganz absorbiert werden, weil diese geistigen Potenzen das Gesetz des Lebens sprengen würden. Dennoch unwittern alle die vom Stoff nicht aufgesogenen geistigen Mächte alles Organische, und ich sage, dass das Anorganische dem Geistigen näher kommt, also vergeistigter ist, als das Organische. Denn bei allem Lebendigen ist die Sättigungsgrenze nach dem Geistigen hin sehr niedrig. Das Anorganische ist aber eine erstarrte geistige Urgebärde. Daraus ergibt sich, dass der Künstler in einer Dreiheit steht: im Geistigen, im Anorganischen und im Organischen.“<sup>11</sup>

Wichtig ist die aus dem Nachlass stammende Schrift „Die Wege der abstrakten Kunst“ von 1934. Hier ist u. a. zu lesen: „Mit dem Verzicht auf die Dingwelt als Motive der Malerei ergeben sich also zwei Ursachen oder zwei Wirkungen: die reine Farbfläche und die Freiheit, stark kontrastierende Farbflächen nebeneinander zu stellen. [...] In Wirklichkeit vollzog sich dieser Prozess, wenigstens bei mir, indem ich mich zur reinen Farbfläche entschied und, das Gegenständliche beibehaltend, keine naturalistischen Farbwerte und keine Naturmotive verwendete, sondern ohne Modell erfundene Farbenwerte und Motive. Später, besonders durch die Glasmalerei und das Mosaik, wurden diese Prinzipien immer freier. Und es ergab sich durch die Technik des geschnittenen Glases die Aufteilung z. B. einer großen blauen Fläche in rechteckige oder trapezartige kleinere Flächen in einer kontrastreichen Blau-Skala. Doch da ich davon überzeugt war, dass das menschliche Auge die unüberwindliche Tendenz hat, das Gegensätzliche zusammen-zu-sehen und sich bemüht, die schärfsten Gegensätze von Farben auf einem Bild durch ein optisches Gegengewicht der Gleichmacherei mit der Zeit abzuschwächen, stumpf und unschädlich zu machen, ließ ich jetzt grundsätzlich jede Rücksicht außer acht, ob das Auge auch eine optische Synthese mit den im Bilde gegebenen Farbgegensätzen vollziehen könne. Es wird ihm immer, früher oder später, nur allzu gut gelingen. Das Auge ist also der Feind des Bildes, weil es ein träges und unschöpferisches Organ ist.“<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Ebd., S. 109 f.

<sup>12</sup> In einem Brief vom 14.11.2010 schreibt mir Kornbrust zu dieser Passage: „Otto Freundlich redet vom trägen Auge, das mag ja sein, aber der visuelle Mensch erfährt mehr übers Auge als über den Verstand. Zu denen, die übers Auge mehr



Der Maler malt nicht *für* das Auge, sondern *vermittels* des Auges, so dass das Auge nicht ein *Ziel*, sondern ein *Mittel* ist. Die Farbe wurde dadurch eine Vermittlerin und die Sichtbar-Macherin freier Kräfte, die überall vorhanden sind, die aber von unserem trägen und unerschöpferischen Auge nicht erkannt und nicht gesucht werden. Für das Auge ist jede Farbe ein Element, für den aktiven und schöpferischen Bildner aber eine Summe von Elementen, von denen jedes wieder teilbar, also eigentlich gar kein Element ist. Die Farbe wurde dadurch eine Vermittlerin und Sichtbar-Macherin der Freiheit überhaupt und vollzog in der Geschichte zum ersten Mal die gewaltige Revolution, sich und damit die Kunst von jeder religiösen und politischen Diktatur zu befreien. Sie setzt damit voraus, dass es die Absicht und das Ziel der Menschheit ist, sich ebenfalls von jeder religiösen und politischen Diktatur zu befreien. Sie weiß, dass den Arbeitermassen, die durch ihre eigne Diktatur hindurchgehen müssen, diese Diktatur nur ein notwendiger Durchgang ist, an dessen Ende die, von keiner Diktatur beherrschte, freie und internationale menschliche Gemeinschaft steht.

Die freien Farbflächen vertragen sich auf dem Bilde außerordentlich gut. Über ihnen steht kein kategorischer Imperativ. Ihr Leben beruht zunächst darin, dass sie eine offene Gemeinschaft bilden [...]. Das Gesetz, nach dem das gegenstandslose Bild aufgebaut ist, muss selbst den Maßstab seiner Qualität hergeben. Die Offenheit aller auf dem Bilde befindlichen Flächen füreinander muss als die erste Erfüllung dieses Gesetzes angesehen werden. Die Erfahrung des Malers hat gezeigt, dass die vierwinklige Fläche, ob rechteckig, trapezartig, quadratisch oder mit zwei gegenüberliegenden, einer konkav & einer konvex gekrümmten Seite, diese Offenheit darbietet. Wir haben gesehen, dass die flächige Kurve, also ein Dreieck mit einer konvexen und einer konkaven Seite, selbst wenn sie von keinem Bandstreifen umrahmt ist, einen Gegenstand bildet. Wir haben den Kreis, dessen innere Flächen sich zum Kreise ordnen und der von keinem Bandstreifen umrahmt ist, ein halboffenes Ornament genannt. Dagegen nannten wir die mit einem Bandstreifen umschlossene Fläche, ob sie nun quadratisch oder kreisartig ist, ein Ornament. Die Eigenschaften einer kurvenmäßigen und ornamentalen Bewe-

erfahren, zähle ich mich auch, denn das Auge hilft mir denken, oder es gibt auch ein anderes Denken? [...] Ich entdeckte meine ganze Welt über meine Augen, es liegt ja sowieso alles vor unseren Füßen, man muß sich nur getrauen dieses unscheinbare bißchen anzunehmen. [...]"

gung in einem gegenstandslosen Bilde müssen also wohl die sein, dass sie die Offenheit aller Flächen zueinander nicht stört, sondern sich ihr organisch einverleibt. Dies könnte aber nicht geschehen, wenn das Ornament in seiner geschlossenen Form beibehalten würde. Darum muss an seine Stelle das offene Ornament treten. Der Bandstreifen verschwindet. Das ist das erste. Die Bewegungen, als Kreis oder Kurve, werden von verschiedenen Flächenkomplexen getragen werden müssen, die zueinander völlig offen sind. So ergibt sich Gestaltung, in der keine Gegenstände und Silhouetten mehr vorhanden sind, aber doch eine reiche, unerschöpfliche Differenzierung möglich ist. Sie hat mich erst zu bescheidenen Versuchen geführt.[...]

Die Plastik aber ist eine andere Kunst als die Malerei. Ist die Dreidimensionalität in der Malerei Schein und optische Täuschung, so ist sie in der Skulptur ihr Wesen. Zwischen dem tiefsten Schatten und dem hellsten Licht wirkt die Aktivität der plastischen Massen. Die Plastik ist und bleibt Gegenstand. Eine ungegenständliche Skulptur gibt es nicht, denn jede Plastik steht im Raum, ist von lauter Umrisen umgeben, die sich ändern, wenn man um sie herumschreitet, sie *ist* Gegenstand. Aber auch sie hat die Möglichkeit, sich dem privaten Dasein zu entziehen und ein Symbol der Gemeinschaft, des Kollektivs zu werden. Und auch sie kann dies nur erreichen, wenn sie eine Möglichkeit der Erscheinung außerhalb des Naturalismus findet. [...] Sie wirkt durch die Spannung der Formen und durch die tiefen Schatten und hellen Lichter, die sich zwischen und auf den Massen bilden. Ein bildhauerisches Werk, das sein Wesen recht zur Erscheinung bringen will, zeigt Massen, die mit- und übereinander tiefe, schwarze Höhlen bilden, an deren Grenzen das Licht deutlich profiliert wird. Nicht nur stehende Massen, sondern auch hängende Massen sind in der Skulptur möglich. Da es keine ungegenständliche Skulptur geben kann, hat sie, selbst wenn sie reine plastische Formen darstellt und die Natur nicht nachahmt, doch das Körperliche mit ihr gemeinsam.

Die Plastik ist eigentlich die um sich selbst gedrehte Fläche, wenn man sich vorstellt, dass die Vertikale, die durch die obere und untere Leiste einer aufgespannten Leinwand geht, in 2 Zapfen ausläuft, die in Löchern münden. So kann die Leinwand um sich selbst gedreht werden. Die Horizontalen beschreiben beim Drehen Kreise. Alle zusammen bilden, vom unteren Rand bis zum oberen, einen Zylinder. Die Bewegung um sich selbst muss sehr schnell sein. So ent-

steht die Tiefe durch eine um sich selbst gedrehte Horizontale. Die Dreidimensionalität ist also eine um sich selbst gedrehte Zweidimensionalität. Damit ist das organische Verhältnis der Dreidimensionalität zur Bewegung und zur Fläche angedeutet. Um dies sichtbar zu machen, bedarf es motorischer Kraft und eines geeigneten Apparates. Die statische Plastik hat trotzdem ihre eigene Berechtigung, denn die Masse ist unersetzlich. Der Mensch und das Tier als Hauptmotive der Skulptur erschöpfen aber keineswegs ihre Möglichkeiten, deren sie erst außerhalb der Naturmotive recht inne werden und die sie dann erst entfalten kann.

Das Leben der Oberfläche einer Skulptur zeugt für den Grad der Vollendung der Arbeit. Es gibt bedeutende Werke in der Bildhauerkunst, die als Arbeit unvollendet sind und die als schöpferische Leistung erzieherischer wurden als vollendetere Arbeiten. Trotzdem wünscht jeder Künstler seine Arbeit zur Vollendung zu führen. Aber die Grade der Arbeit, die nach und nach zu ihrer Vollendung führen, hängen eng zusammen mit dem Aufbau der Massen im Ton oder mit der Handhabung der Werkzeuge, durch die der Bildhauer die Massen aus dem Stein oder dem Holzblock herausarbeitet. Die letzten Feinheiten sind der Gipfel einer Pyramide, deren Basis das erste im großen geschene Zusammenballen der Tonstücke ist oder die noch grob behauenen Massen des Steins oder Holzes. Es ist für den Ton, der zum Abguss in Bronze oder für die Keramik gedacht ist, mir überhaupt fraglich, ob die Glättung der Tonmasse durch Schlingen, Hölzer oder mit den Fingern nicht das Leben der Oberfläche zerstört, das in dem unvollendeteren Stadium der Arbeit überall sichtbar ist. [...] Es entsteht meistens ein Bruch zwischen dem Stadium der Unvollendung einer Arbeit und dem Einsetzen ihrer Vollendung durch das Glätten ihrer Oberfläche. Beim Stein und Holz ist es gewiss ähnlich, ich habe darin zu wenig Erfahrung. [...]

Das letzte Bewusstsein, das wir gewonnen haben, ist das: wir sehen die Zeit kommen, in der die Menschen mit Freude bereit sind, aus ihren Naturformen herauszutreten und sich in solchen Gestalten wiederzuerkennen, die nach allen Seiten geöffnet sind. Diese Gestalten haben weder Nase, Auge noch Mund und das, was sie im Bilde oder in der Plastik sind, ist der Ausgleich zweier Handlungen, der Dezentralisation und der Zentralisation. Jeder Körper in der Natur ist der Ausdruck der Zentralisation: er nimmt mehr als er gibt. Und was er gibt, geschieht nur in der Absicht, es wiederzunehmen. Wir haben die Darstellung der Naturdinge und damit ihren Selbstzweck der

Zentralisation aufgegeben und über sie das Gesetz der Dezentralisation gestellt. Das Ich, das Ding sind damit nicht verschwunden, sondern sie haben sich erschlossen, aufgeschlossen und sind damit Gestalter der kollektiven Kräfte der Welt geworden. [...] Wir haben in Bildern diesen dramatischen Prozess dargestellt, in dem der Körper seine Silhouette öffnet und sich in dezentralisierenden Handlungen auflöst. Wir haben darin sichtbar gemacht, dass durch diese und in dieser Auflösung die Verbindung und Begegnung mit den universalen Kräften möglich ist. [...]

Die Sache selbst ist einfach und groß. Sie setzt voraus, dass Vielheit und Gesamtheit Eins sind; dass jedes Einzelwesen freudig bereit ist, sich für die Gesamtheit zu erschließen, nicht nur in der Idee, sondern auch in der Praxis, d. h. in sichtbarer Tat und Form. [...]

Wir haben die Erinnerungen und Mahnungen, die das naturalistische Kollektiv an uns stellte, überwunden und sehen mit Freudigkeit in das neue Leben hinein, von dem uns jedes Bild, jede Plastik einen neuen Schleier weghebt. Es *ist* Leben, es ist *vollwertiges* Leben, das uns selbst speist, wie wir es mit unserem Leben speisen.<sup>13</sup>

Schließlich seien noch Äußerungen Freundlichs zum dreidimensionalen Kunstwerk aus seinem letzten Text, der Schrift „Ideen und Bilder. Aufzeichnungen eines Malers“ von 1940–1942, wiedergegeben: „Die Farben sind durch die Abstufung ihrer Töne, durch die Presung, die die Farbkontraste aufeinander ausüben, plastische Funktionen. Sie sind es, obwohl sie auf der Fläche ihr eigentliches Leben leben. Die Fläche aber ist nach unserer Auffassung ein Raumfragment, und zwar ein Fragment des außer-euklidischen Raums.<sup>14</sup> Die Farben sind imstande, durch eine gewisse Abstufung der Töne innerhalb geschlossener Konturen die Illusion der Dreidimensionalität hervor zu bringen. Auf der Fläche ist aber der Versuch durchführbar, diese Illusion durch Öffnung der geschlossenen Kontur aufzuheben. [...] Wie steht es damit in der dreidimensionalen Körperwelt selbst? [...] Da stehen wir an einer Grenze. Denn die dreidimensionale Körperwelt könnte nur dann eine Befreiungsaktion dieser Art ausführen, wenn der außer-euklidische Raum dreidimensional darstellbar wäre, und das ist unmöglich, weil es widersinnig ist. [...] Der Bildhauer steht hier an einer materiellen Grenze, jedoch nicht an einer geisti-

<sup>13</sup> Schriften, S. 188–194.

<sup>14</sup> In einer Anmerkung verweist hier der Herausgeber, Uli Bohnen, auf die Unangemessenheit des Begriffs „außer-euklidischer Raum“.

gen. Und hier ist der Moment, wo etwas Wunderbares in die plastische Erscheinung treten kann, wo die harte, schwere, dreidimensionale, unerlösbare Materie eine Stimme bekommt – und singt. Die leichteste Materie, das Licht aus den fernsten Räumen stürzt in die sehnsüchtig geöffneten Arme der [...] Materie. [...]

Was einen Steinblock plastisch belebt, ist immer die Tendenz zur Dezentralisation, so schwach sie auch sei, die sich in den Licht- und Dunkelheitskontrasten der Höhlungen, Wölbungen und Flächenbrechungen dem Auge fühlbar macht. Da, wo eine tiefe Aushöhlung oder Unterschneidung vom Bildhauer geschaffen ist, entsteht auch gleichzeitig eine herausragende Masse, die den Charakter einer Funktion annimmt, nämlich den einer Strebung vom Zentrum des Steines hinweg nach außen. Diese einfache Tatsache, dass die dreidimensionale Materie sich selbst differenzieren kann, um dadurch die Geschlossenheit ihrer Konturen zu zertrümmern, führt uns zu den Möglichkeiten, die der dreidimensionalen Materie zu ihrer Selbstbefreiung innewohnen. Und diese Möglichkeiten sind alle mehr oder weniger dem Gesetz der Schwere unterworfen: *mehr* in der einfachen Materie, *weniger* in der zusammengesetzten. Eine einfache Materie ist ein Granitblock, ein zusammengesetztes Holz und Gips, Eisen und Beton, Eisen und Ziegel etc. Die zusammengesetzten Materien gestatten also außerordentliche Möglichkeiten der Dezentralisation; der Steinblock nur relativ-große [...]. Die Spannung der Konturen in einem Werk der Bildhauerei ist der Ausdruck der Sprengungsaktion der in der Dreidimensionalität gebundenen Kräfte. Der Gegendruck gegen diese Gebundenheit ist der eigentliche schöpferische Erreger der Vollplastik. Das Relief löst sich leichter aus dieser Gebundenheit, und ihm ist eine größere Freiheit gegeben, weil es der Fläche anhaftet.“ [...] <sup>15</sup>

Wie verhält sich Kornbrust zu Freundlich?

Leo Kornbrust wird am 31. August 1929 in St. Wendel geboren, besucht von 1935 bis 1943 die Volksschule in St. Wendel, absolviert von 1943 bis 1946 eine Schreinerlehre in St. Wendel, von 1947 bis 1950 eine Holzbildhauerlehre in Morbach im Hunsrück, reist 1949 durch Frankreich und besucht u. a. die Henri-Laurens-Ausstellung in Paris. 1951 bis 1957 studiert er an der Akademie der Bildenden Künste in

<sup>15</sup> Schriften, S. 240 f., S. 244.

München bei Prof. Toni Stadler<sup>16</sup>, wird Meisterschüler bei ihm und Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes. 1955 und 1956 erfolgen Reisen nach Griechenland, 1957 eine Studienreise durch Italien, Spanien und Portugal zusammen mit Felicitas Frischmuth und Harvey Moore. Er bezieht ein Atelier in München, arbeitet in einer Bronzegusswerkstatt und wirkt an Renovierungsarbeiten in der Residenz und am Cuvilliés-Theater in München mit. 1958 heiratet er die Schriftstellerin und Übersetzerin Felicitas Frischmuth, 1959 ist er Stipendiat der Villa Massimo in Rom, 1960 kehrt er nach St. Wendel zurück und arbeitet in seinem Atelier an der Damra. 1966 ist er Stipendiat der Cité internationale des arts, Paris, 1967 erhält er den Albert-Weisgerber-Preis der Stadt St. Ingbert, 1971 ist er Initiator des Internationalen Bildhauersymposiums in St. Wendel. 1972 nimmt er am Ostertreffen der Bildhauer aus Ost und West am „Tisch des Schweigens“ von Brancusi in Tîrgu Jiu in Rumänien teil. 1978 übernimmt er den Lehrstuhl für Bildhauerei in Verbindung mit Architektur an der Akademie der Bildenden Künste in München, wo er von 1991 bis 1993 das Amt des Prorektors innehat. Im selben Jahr wird er Initiator der „Straße der Skulpturen“ in St. Wendel. 1983 erfolgt ein längerer Aufenthalt in Japan, wo im Friedenspark Kawasaki City eine „Innere Linie“ steht.<sup>17</sup> 1985 erhält er den Kunstpreis des Saarlandes und den Mia-Münster-Preis der Stadt St. Wendel. 1987 reist er zum ersten Mal nach Ägypten, es folgen weitere Reisen dorthin 1989 und 1991. 1990 verbringt er einen Arbeitsaufenthalt in Tokio. Seit 1992 ist er Mitglied der Humboldt-Gesellschaft. 1995 erhält er den Sparda-Bank-Preis für besondere Leistungen der Kunst im öffentlichen Raum und wird er zum Ehrenmitglied der Akademie der Bildenden Künste München gewählt. 1998 wird ihm das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse verliehen, 1999 wird er zum korrespondierenden Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste gewählt. 2006 ist er Initiator des Vereins „Straße des Friedens – Straße der Skulpturen in Europa – Otto Freundlich Gesellschaft e. V.“<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Vgl.: Toni Stadler und seine Schule. Galerie Appel und Fertsch. – Frankfurt am Main 1996.

<sup>17</sup> Katja Hanus, Cornelië Lagerwaard: Leo Kornbrust: Werkverzeichnis der Skulpturen 1952–1999. Hrsg vom Museum St. Wendel und der Stiftung Dr. Walter Bruch. – St. Wendel 1999, S. 105, Nr. 257.

<sup>18</sup> Künstlerlexikon Saar, Künstlerblatt Leo Kornbrust, 2008 (Text von Katja Hanus, M. A.) Dort auch eine ausführliche Bibliografie, weitergeführt von Katja Hanus in: [www.kuenstlerlxikonsaar.de/artikel/kornbrust-leo](http://www.kuenstlerlxikonsaar.de/artikel/kornbrust-leo).

Leo Kornbrust hat mit den von Freundlich formulierten Ideen zur Plastik im einzelnen kaum etwas gemein, weder mit Freundlichs übergreifenden Thesen zu Vielheit und Gesamtheit, noch mit seiner Auffassung von „Massen, die mit- und übereinander tiefe, schwarze Höhlen bilden“, der „zentrifugalen Kräfte als den eigentlichen plastischen Erregtheiten“, der Skulptur aus verschiedenen Materialien, oder gar der bewegten Plastik als der „um sich selbst gedrehten Fläche“ usf.

Dennoch gibt es zwei Grundlagen, die Kornbrust mit Freundlich verbinden: Es sind dies die „Idealität“ der Plastik und ihre Beziehung zum Menschen. Andere Gedanken Freundlichs können auch für Kornbrust fruchtbar gemacht werden, Freundlichs Überlegungen, der Künstler stünde in einer Dreiheit, „im Geistigen, im Anorganischen und im Organischen“, und seine Auffassung des Anorganischen als „einer erstarrten geistigen Urgebärde“, sowie seine Gedanken zur „Zentralisation und Dezentralisation“.

Kornbrusts eigenständiges Werk nach der Akademiezeit beginnt 1961 mit Figuren aus gewölbten, Raum „negativ“ umhüllenden Metallformen wie „Don Bosco“.<sup>19</sup> Es folgen Bronzewerke wie die „Bewegte stehende Säule“,<sup>20</sup> die sich in organisch-rhythmischen Schwüngen gleichsam nach oben schraubt. Im selben Jahr 1963 erfolgt die Hinwendung zum Stein, und es entstehen Werke in stereometrischen Formen. Dabei sind diese Formen nie starr, geometrisch-„rein“, sondern leicht geneigt, bisweilen auch zart kurviert, durch Schnitte eingetieft, und mit bewegten, in kurzen Geraden vielfach die Richtung wechselnden Oberflächen, die an das „Unfertige“ im Sinne Freundlichs erinnern und zum Zeichen des Lebens werden. Beispiele sind der „Tholeyer Stein“ 1964<sup>21</sup> und die in ihren Proportionen genau aufeinander abgestimmte „Skulpturengruppe“ 1965<sup>22</sup> oder die „Grup-

<sup>19</sup> Kupferblech getrieben, 180 × 220 × 110 cm, Hospitalschule St. Wendel. – Dieses und sämtliche im folgenden erwähnten Werke sind abgebildet in: Raum, Wort, Skulptur – Leo Kornbrust. Texte von Felicitas Frischmuth, Ludwig Harig, Eugen Helmlé, Günter Metken, Pablo Neruda, Wieland Schmied, Joachim Heusinger von Waldegg, J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Fred Oberhauser, Hans Arnfried Astel, Rupert Walser. Hrsg. vom Institut für aktuelle Kunst im Saarland. – Saarbrücken 1995. – Alle Skulpturen Kornbrusts bis 1999 sind abgebildet im erwähnten Werkverzeichnis der Skulpturen 1952–1999.

<sup>20</sup> 1963, 176 cm hoch, Rathaus Oberthal.

<sup>21</sup> Roter Sandstein, 250 × 150 × 100 cm, Benediktiner-Abtei Tholey, Schaumberg.

<sup>22</sup> Muschelkalk, 250 × 170 × 110 cm, 190 × 140 × 110 cm, 160 × 180 × 65 cm, HNO-Klinik Universität Homburg/Saar.

pe vier zylindrischer Körper“ 1967,<sup>23</sup> deren obere Stücke, „Köpfe“, in unterschiedlicher Weise aus der Vertikale leicht nach außen abweichen. Eine neue Straffheit bestimmt die Skulptur von 1967 auf dem Skulpturenfeld St. Margarethen,<sup>24</sup> Burgenland in Österreich: Auf einem rechteckigen Block steht, seine Längsachse teilend, eine mittlere Platte, an beiden Seiten begleitet, ja mit ihr verwachsen, von zwei schräg nach oben gerichteten Oktaedern: Auf engstem Raum sind Kräfte unterschiedlicher Richtungsbahnen in stereometrischer Bändigung zueinander gefügt. In ähnlicher Straffheit erscheint auch der „Polygonale Körper“ von 1969,<sup>25</sup> doch ist dieser Körper ein dreiteiliger, zwei in relativ reiner stereometrischer Form links und rechts dringen in einen nur ausschnitthaft gegebenen dritten, mittleren ein, aber es bleibt offen, ob sie in ihn eindringen oder von ihm ausstrahlen – das Problem Freundlich: „Zentralisation und Dezentralisation“ erscheint in der Formensprache Kornbrusts. In extremer Form zeigt Kornbrust Dezentralisation in „Kubus zerlegt (bestehend aus 9 Teilen)“ von 1983,<sup>26</sup> einer Skulpturengruppe, die dem Betrachter zumutet, den Kubus wieder zusammenzufügen – keine leichte Aufgabe –, die nach Kornbrusts Absicht den „Kopfbereich“ darstellt, die aber in erster Hinsicht charakteristisch ist für Kornbrusts eigene bildnerisch-analytische Fähigkeit – eine Fähigkeit, die ihn nach meiner Auffassung in einen Gegensatz bringt zu Otto Freundlich, der bei all seiner Beschäftigung mit Philosophie etc., und seinen vielen Schriften in seiner Begeisterung und Leidenschaft immer eine gewisse Naivität beibehält. Denn auch zur Thematisierung des „Organischen“ durch Kornbrusts „walzenförmige“ Gebilde<sup>27</sup> bedarf es der analytischen Fähigkeit. Seine Skulptur „Organische Form“ von 1984<sup>28</sup> mit Rundformen links und rechts, gehalten von und auswachsend von einer schmaleren Mitte, ist bezeichnenderweise eine „weiche“ Variation des „Polygonalen Körpers“ von 1969. Kornbrusts „Steinthrone“<sup>29</sup> und

<sup>23</sup> Basaltlava, 400 cm hoch, Realschule St. Wendel.

<sup>24</sup> Kalksandstein, 180 × 115 × 90 cm.

<sup>25</sup> Kastaler Marmor, 145 × 160 × 270 cm, Europa-Park Klagenfurt/Österreich.

<sup>26</sup> Roter Granit, 128 × 350 × 650 cm, An der Damra, St. Wendel.

<sup>27</sup> Z.B. im Hochschulbereich Weihenstephan, Skulpturen-Ensemble 1980, Granit, 110 × 90 × 530 cm; Große organische Form, 1990, Basaltlava, 85 × 85 × 450 cm, An der Damra, St. Wendel.

<sup>28</sup> Roter Granit, 90 × 170 × 100 cm, Kernforschungszentrum Karlsruhe.

<sup>29</sup> Steinthron 1971, Hommage à Bunuel, Basaltlava, 305 cm hoch, Straße der Skulpturen, Baltersweiler Höhe; Treppenstein, Hommage à Panoias, 1977, Basaltlava, 186



seine Pflasterungen<sup>30</sup> vereinen in einzigartiger Weise Analyse und Emotionalität und werden gerade dadurch dem ganzen Menschen gerecht.

Fragt man nach den Künsten bei Leo Kornbrust, die in Freundlichs „Leuchtturm der sieben Künste“ ohne Differenzierung angesprochen werden, so ist die Antwort leicht: es sind Skulptur und Poesie, Kornbrusts Stelen mit den Gedichten von Felicitas Frischmuth,<sup>31</sup> die in vielen Abwandlungen als Kornbrusts eigenste Schöpfungen verstanden werden können – aber „leer“ sind ohne die Kunst seiner Frau.<sup>32</sup> Solches „Kollektiv“ im kleinsten kann Freundlichs großes, menschheitliches „Kollektiv“ repräsentieren.

Wie aber steht es mit den „Zwischenräumen“, von denen Freundlich in seinem Text „Der Raum“ von 1919 schreibt: „Bäume wie Eisenstangen; ihr Gezweig wie das Gitterwerk von Eisenkonstruktion: Die ingenieurhafte Natur. In Fächer eingeteilt der ganze Raum durch alles Senkrechte und Waagerechte. Blätter, die Inbrunst, er aber der Vater der Freiheit. Wir Menschen selbst sind die Fühler zwischen allem Festen. (...) Unsere *Aufgabe*, Aufgabe des Menschen, sein Beruf, sein Wesenscharakter ist: ein fühlerhaftes Durchtasten

cm hoch, An der Damra, St. Wendel; Liebesthron, 1979, gelber Sandstein, 400 × 250 × 220 cm, Straße der Skulpturen, Bostalsee.

<sup>30</sup> Z.B. Kleiner Innenhof, Skulpturen und Pflasterung 1973, Basaltlava, Granit, Marmor, Melaphyr, 1200 × 700 cm, mit Wörtern, Arbeitsamt Saarlouis; Pflaster und Skulptur mit Text für die Gestaltung Stephansplatz in Wien, 1973–1975, Granit, 1000 × 1000 cm; Gestaltung Außenbereich, Pflasterung, 1980, Granit und Grauwacke, 40 auf 100 Meter, Biologische Forschungsanstalt Helgoland in Hamburg-Bahrenfeld, Steenkamp Notkestraße.

<sup>31</sup> Schriftsäule, mehrfach geknickt, 1972, Basaltlava, 330 cm hoch, Rathaus St. Ingbert, Architekt Schönecker; Ungemein schlankes Achteck, 1976, hellgrauer Granit, 219 × 13,5 × 13,5 cm, Skulpturengarten, St. Wendel, An der Damra; Schriftsäule 1978, Serpentin, 241 × 12 × 12 cm, achteckig, Schrift sandgestrahlt, St. Wendel, An der Damra; Ungemein schlankes Achteck, Hommage à Barnett Newman, 1981, roter Granit, Schrift Vidia-Griffel, 210 × 6,2 × 6,2 cm, Nationalgalerie Berlin; Schriftsäule, 1984, schwarzer Granit, Achteck, 296 × 12 × 12 cm, Schrift Vidia-Griffel, Studio St. Wendel Alsfassener Straße; Schriftsäule 1985, schwarzer Granit, achteckig, 850 × 60 × 60 cm, Schrift sandgestrahlt, Städtebauliche Konzeption Berliner Straße, München Schwabing, Architekt Peter Petzold; Schriftpfosten, 1989, roter Granit, 224 × 12,8 × 12,8 cm, Schrift Vidia-Griffel, Rathaus Landau/Pfalz; Platzgestaltung Thalkircher/Brudermühlstraße München, Architekt Paolo Nestler, Schriftsäule 1989, schwarzer Granit, viereckig, eine Kante gefasst, 995 × 54 × 54 cm, Schrift sandgestrahlt.

<sup>32</sup> „Leo sagt, ohne Schrift ist die Säule leer.“ (Felicitas Frischmuth: Stein und Schrift. – In: Raum, Wort, Skulptur [wie Anm. 19], S. 136.)

der Zwischenräume. Der unerfüllte Raum: das Ding an sich; Mittler zwischen allem Grenzverdamnten, Grenzverbanntem, Zertrümmerer des Formsklaventums; Aufrichten über dem Wahn des endgültigen Schöpfungsendes das Urreich des unerfüllten Raums. Die Natur ist tot wie eine Eisenbahnbrücke oder ihr Sein wird eine Anbetung aller Zwischenräume. Sie gibt die optische Uniformierung auf und geht fragend in die Leere, die reiche, tiefe, volle. Dann lebt sie, dann lebt auch Eisen, Stein und alles Feste. (...)

Das Jenseits liegt *neben* allen Dingen. Zwischenräume sind türlose Kammern der Ewigkeit, geöffnet mit *einem* großen Fenster nach oben.

Natur bewahrt in sich unerlöst die Sehnsucht nach dem Raume. Voller Erwartung verschließt jedes Ding sich seinen Zugang, und wir, zwischen allem, träumen mit den Traum der Unerlösten.“ [...]”<sup>33</sup>

Stellen im Werk Kornbrusts nicht am ehesten die „Innere Linie“<sup>34</sup> genannten Skulpturen<sup>35</sup> die Zwischenräume dar: „Blätter, die Inbrunst des Zwischenraumes“, die schmalen, zart und entschieden die Luft durchschneidenden, nach oben aufsteigenden Steine, *schaffen* sie nicht die „türlosen Kammern“, sind sie nicht Inbilder des Menschen als „Fühler zwischen allem Festen“, „lebt“ in ihnen nicht auch der Stein?

Über alle begrifflich fassbare Übereinstimmung und Verschiedenheit in den Ideen und im Schaffen von Otto Freundlich und Leo Kornbrust hinaus gibt es eine geistig-seelische Zuwendung von Kornbrust zu Freundlich, zur Kraft seiner Werke und zur Verschiedenheit seines Lebens.

Nicht nur in den Erzählungen und den Reisen Kornbrusts wird dies deutlich, sondern auch in dessen Lebensumwelt: In seinem Wohnzimmer befindet sich eine Galerie von Abbildungen der Werke Freundlichs, befinden sich seine Schriften und die Bücher über ihn.

<sup>33</sup> Schriften, S. 106.

<sup>34</sup> Dazu auch: Leo Kornbrust. Innere Linie, Skulpturen 1958–1984. Texte von Joachim Heusinger von Waldegg, Felicitas Frischmuth, Wolf-Dieter Dube, Ludwig Harig und Eugen Helmlé. Hrsg. von Rupert Walsér. – Saarbrücken 1984.

<sup>35</sup> Innere Linie, 1983, schwarzer Granit, 390 × 2–90 × 120 cm, Friedenspark Kawasaki, Japan; Innere Linie, 1987, Basaltlava, 197 × 1–37 × 108 cm, Polizeiführungsakademie in Hilstrup/Münster; Innere Linie, 1990, Bronze, 195 × 1–40 × 70 cm, Chiba-Park bei Tokio; Innere Linie, 1992, Basaltlava, 230 × 2–70 × 160 cm, An der Damra, St. Wendel.

Auf einem Tisch steht Kornbrusts Granitwürfel von 1998<sup>36</sup> mit dem Text von Felicitas Frischmuth: Honiguferkante

„Honiguferkante im Gras  
 Glatteis im Wasser  
 Schneebeeren, kleine weiße Löwen  
 Schwanenpfoten Bärenatzen  
 Eisgestein  
 holzummüllte Sterne stars  
 die Leistchen im Türrahmen singen  
 wir verlieren im Stimmbruch den  
 Ton  
 Palimpsest Gesänge  
 Orgelschwaden  
 Helfen wollen helfen  
 Aufforderung  
 kommt herum stäubt das Haupt  
 unverschämtes Losergebnis  
 noch einmal den Griff ins Rad  
 der ausgefüllte Schein zahlen  
 in den gelben Eimer mit den  
 zusammengerollten Fetzen  
 der Spieler zahlt zieht entrollt  
 gewinnt wuchtig streben die Leute  
 durch den Garten das Drängeln  
 die Erinnerung an die Angst  
 vor dem Jahr eintausend“<sup>37</sup>

Darauf steht der federleichte Abguss des im Musée Tavet, Pontoise, aufbewahrten Originals des Modells von Freundlichs „Leuchtturm der sieben Künste“ [Abb. 1]. „Alles ist zusammen“, sagt Leo Kornbrust.<sup>38</sup>

In seinem Garten steht die „Innere Linie“, seit 1990 in Bearbeitung, die mit ihren verschiedenen Gesteinen: Basaltlava, Amazonit, Tauerngrün,<sup>39</sup> zusammengehalten durch kraftvolle Kantenformen und Schraffierungen, auf ihre Weise das Gestaltungsproblem Freund-

<sup>36</sup> Hanus, Lagerwaard: Leo Kornbrust: Werkverzeichnis der Skulpturen 1952–1999, S. 128, Nr. 324: Granit, grün, 12 × 12 × 12 cm, Schrift mit Vidia-Griffel.

<sup>37</sup> Werkverzeichnis, S. 143.

<sup>38</sup> In einem Gespräch mit dem Verfasser am 7. Oktober 2010.

<sup>39</sup> Werkverzeichnis, S. 117, Nr. 289: 277 × 1–25 × 159 cm.

lich einer Einheit des Verschiedenen, von Zentralisation und Dezentralisation, vergegenwärtigt [Abb.2].

\* \* \*

Nach Vollendung dieses Aufsatzes erschien aus der Feder des Verfassers: Zum Werk von Leo Kornbrust. – In: Leo Kornbrust, Werkverzeichnis der Skulpturen. Hrsg. vom Stadtmuseum St. Wendel und von der Stiftung Dr. Walter Bruch. Band II. Ergänzungen und Korrekturen 1952–1999; Neue Arbeiten 1999–2011. St. Wendel 2011, S. 11–53.



Abb. 1.



*Abb. 2.*

ANJA KLÖCKNER

TIBERIUS UND DAS GEMÄLDE  
VON MELEAGER UND ATALANTE

EINE FIKTIVE SZENE AUF EINER ANGEBLICH ANTIKEN GEMME  
IN D'HANCARVILLES ‚LEBEN DER CÄSAREN‘

Kunstgeschichte und Klassische Archäologie sind in vielerlei Hinsicht eng verwandte Disziplinen. Dies wurde während meiner Zeit in Saarbrücken immer wieder auf das Schönste bestätigt, und zwar nicht nur durch die räumliche Nähe der beiden Institute, sondern vor allem durch den regen Austausch mit den Kollegen; ganz besonders mit Hans-Caspar Graf von Bothmer. Den zahlreichen anregenden Gesprächen mit ihm verdanke ich einen neuen Blick auf die orientalische Kultur im Allgemeinen und auf die Buchmalerei im Besonderen. Es lag deshalb nahe, als Beitrag für seine Festgabe ein Thema zu wählen, das sowohl kunsthistorische als auch altertumswissenschaftliche Bezüge aufweist und das dem Bereich der Buchillustrationen zuzurechnen ist.

In diesem Fall handelt es sich allerdings nicht um eine Buchmalerei, sondern um den Abdruck eines Stiches des ausgehenden 18. Jahrhunderts, der wiederum eine Gemme der römischen Kaiserzeit wiedergeben soll, die ihrerseits angeblich ein Gemälde der griechischen Klassik zeigt. Pierre-François Hugues, genannt d'Hancarville, bildet den Stich in seinen 1780 erschienenen *Monumens de la vie privée des douze Césars* ab und erläutert ihn mit einem ausführlichen Kommentar. Um die hier geschaffene Verbindung von Text und Bild soll es im Folgenden gehen, wobei zunächst einige einleitende Bemerkungen zu Autor und Werk vorangeschickt seien.

Pierre-François Hugues, der sich auch Baron d'Hancarville nannte und unter diesem Namen publizierte, lebte von 1719 bis 1805. Sein bewegtes Leben böte Stoff für mehrere Kultur-, Sozial- und Abenteuergeschichten des 18. Jahrhunderts<sup>1</sup>. Hochgebildet, versuchte er seinen ständigen Geldnöten durch Auftragsarbeiten für Kunst- und Antikensammler zu entkommen. Erinnert sei an dieser Stelle nur an seine Aufsehen erregende Publikation der Vasen aus der Sammlung Hamilton<sup>2</sup>. Andere Veröffentlichungen ließen ihn in den Bannstrahl

<sup>1</sup> Haskell 1987; Schnapp 1992.

<sup>2</sup> d' Hancarville 1766.

der Zensur geraten: Ihm wurde die Verbreitung pornographischer Schriften zur Last gelegt. Die oben erwähnten *Monumens de la vie privée des douze Césars* rechnete die Forschung, sofern sie sich überhaupt mit ihnen beschäftigte, bislang genau diesem Segment zu. Wie andernorts gezeigt werden soll<sup>3</sup>, ist dieses Buch jedoch als eine weitgehend seriöse und gleichzeitig ausgesprochen geistreiche Auseinandersetzung mit einem – zugegeben spezifischen – Aspekt der antiken Kulturgeschichte zu verstehen.

Die insgesamt 50 Kapitel dieses Buches sind chronologisch geordnet. Sie beginnen mit Cäsar und enden mit Domitian, dem letzten Herrscher der flavischen Dynastie. Damit folgt d' Hancarville in Aufbau und Stoffauswahl den im 2. Jahrhundert n. Chr. entstandenen und im neuzeitlichen Bildungskanon fest verankerten Kaiserviten Suetons. Anhand verschiedener Episoden aus dem Privat- und vor allem dem Sexualleben der Herrscher entwirft er ein Sittengemälde der frühen Kaiserzeit. Jedem der in der Originalausgabe jeweils vier Seiten umfassenden Kapitel ist eine Abbildung vorangestellt. Und genau diese Abbildungen bilden laut d'Hancarville den eigentlichen Anlass für seine Publikation. Wie er gleich im ersten Satz seines Vorwortes schreibt, habe er bei einem langen Romaufenthalt zahlreiche Privatsammlungen studieren dürfen. Dabei sei er auf zahlreiche bislang unbekannte Werke gestoßen, *„tant de morceaux que leur beauté & leur rareté peuvent faire regarder comme le monument le plus précieux de la perfection inimitable du travail des anciens“*<sup>4</sup>. Deswegen sei es geradezu eine Verpflichtung der interessierten Öffentlichkeit gegenüber, diese Werke einem größeren Kreis bekannt zu machen. Wegen der delikaten Themen sei es aber nur unter der Zusicherung absoluter Anonymität gelungen, den Besitzern der Kunstwerke die Erlaubnis zur Publikation abzurufen. Bei den ausgewählten Objekten handele es sich vor allem um sehr gut erhaltene Gemmen, aber auch um einige Münzen und Gemälde. Besonderer Wert sei auf eine hervorragende Wiedergabequalität gelegt worden: *„les dessins qui en sont été tirés sont très-exacts, & l' artiste distingué, qui a bien voulu employer ses talens à les graver, a rendu les copies avec une vérité &*

<sup>3</sup> Hierzu bereiten Dennis Pausch und ich eine gemeinsame Publikation vor.

<sup>4</sup> d' Hancarville 1780, S. III. In der deutschen Übersetzung bei Hancarville 1978, S. 5: „Dinge, ... die man wegen ihrer Schönheit und Seltenheit als die kostbarsten Denkzeichen der unerreichbar vollendeten Arbeit der Antike betrachten kann“.



*une fidélité dont les seuls connoisseurs de l' antique sont en état de sentir le prix*“<sup>5</sup>.

Die einzelnen Kapitel liefern eine Fülle unterhaltsam präsentierten Materials, durchsetzt mit zahlreichen originalsprachlichen Zitaten lateinischer und in geringerem Umfang auch zeitgenössischer Literatur. Anknüpfungspunkt sind jeweils Ereignisse aus der Biographie der jeweiligen Herrscher, die zu allgemeinen kultur- und sitten-geschichtlichen Betrachtungen ausgebaut werden. Reizvoll ist dabei jeweils das Wechselspiel zwischen Text und Bild, die d'Hancarville sehr geschickt miteinander verknüpft. Auf die verschiedenen Modi der Text-/Bildbeziehung in diesem Werk kann in dem vorliegenden Rahmen jedoch nicht näher eingegangen werden. Stattdessen möchte ich mich auf ein besonders facettenreiches Beispiel konzentrieren.

Dieses Beispiel geht laut d'Hancarville auf einen Kameo des Korinthers Lysias zurück. Ihm ist Kapitel 19 gewidmet, das die Überschrift *Tibère, & le tableau grec d' Atalante & de Méléagre* trägt. Wie in den anderen Kapiteln auch, ist das Bild dem Text als ovale, mit einer schmalen Borte gefasste Vignette auf einer eigenen Seite gegenübergestellt. Das 20 × 25 cm messende Blatt ist ansonsten leer, das Bild füllt den freien Raum bei weitem nicht aus. Damit wird die Assoziation eines kleinen, präziösen Objektes hervorgerufen. Die Struktur und das Thema des Bildes sind zu erkennen, während sich Details aufgrund der geringen Abmessungen nicht gut ausmachen lassen.

Die Szenerie gruppiert sich um einen runden Altar, auf dem ein Opferfeuer brennt. Ein Diener mit nacktem Oberkörper am rechten Bildrand überreicht dem links neben dem Altar stehenden Tiberius ein Gemälde. Hierauf sind eine sitzende Figur sowie eine vor ihr kniende weitere Gestalt zu erkennen. Der Kaiser weist mit seiner vorgestreckten rechten Hand auf das Gemälde, sein linker Unterarm ist erhoben. Sein in den Nacken gelegter Kopf unterstreicht diese Gestik des Erstaunens. Ein im Rücken des Kaisers stehender, langbärtiger *togatus* mit verhülltem Hinterkopf blickt ebenfalls auf das Bild und reckt seine gefalteten Hände empor. Vor dem Altar wird ein Tieropfer vorbereitet. Ein Kuldiener setzt bereits das Messer an, um ein Schaf zu schlachten. Von links kommt ein Knabe mit einem gro-

<sup>5</sup> d' Hancarville 1780, S. V. In der deutschen Übersetzung bei Hancarville 1978, S. 6: „Die nach diesen originalen gearbeiteten Zeichnungen sind sehr genau, und der ausgezeichnete Künstler, der mir freundlichst sein Talent lieh, um sie in Kupfer zu stechen, hat die Nachbildungen mit einer Wahrheit und Treue wiedergegeben, deren hoher Wert nur Kenner der Antike zu würdigen imstande sind“.

ßen Becken und einer Kanne herbei. Alle diese Figuren sind festlich bekränzt. Im Hintergrund sind vor einer korinthischen Säulenstellung zwei behelmte Soldaten mit Schild und Lanzen zu sehen.

D'Hancarville erläutert zu diesem Bild: *„Parmi les ornements voluptueux & recherchés dont Tibère avoit meublé à des frais immenses ses délices à Caprées, on doit sur-tout distinguer le fameux tableau de Parrhasius, dans lequel on voyoit Atalante à genoux devant Méléagre le caressant de la manière la plus obscène: on l'avoit légué à l'Empereur à condition que s'il étoit choqué de l'obscénité du sujet, il recevrait à la place un million de sesterces. Non-seulement Tibere l'accepta, mais il le consacra dans sa chambre avec beaucoup de pompe. Ce tableau & cette consécration furent gravés par Lysias“*<sup>6</sup>.

Diese Ausführungen lehnen sich eng an eine bekannte Passage in der Tiberiusvita Suetons an<sup>7</sup>. Der Name des Malers, Parrhasios, das Thema des Bildes, die Bedingungen des Erwerbs, die Kaufsumme und der Aufstellungsort sind hieraus übernommen. Allerdings schmückt d'Hancarville seine Vorlage etwas aus, indem er den enormen Kostenaufwand, den Tiberius für seine Liebhabereien betrieben haben soll, unterstreicht und das Gemälde des Parrhasios explizit als ‚berühmt‘ kennzeichnet. Auch die große Feierlichkeit, unter der die Aufstellung des Bildes vollzogen worden sein soll, findet sich so nicht bei Sueton. Allerdings entfernt sich d'Hancarville damit nicht allzu weit von seiner Vorlage, schließlich ist die angebliche Unmäßigkeit, die Tiberius bei der Ausstattung seines Domizils auf Capri an den Tag

<sup>6</sup> In der deutschen Übersetzung bei Hancarville 1978, S. 101: „Unter den raffiniert unzüchtigen Schmuckgegenständen, mit denen Tiberius unter ungeheurem Kostenaufwand sein Lusthaus auf Capri ausgestattet hatte, beansprucht den hervorragendsten Platz das berühmte Gemälde des Parrhasios, welches Atalanta darstellt, wie sie vor Meleager auf den Knien liegt und ihn auf die unzüchtigste Art liebkost. Dieses Bild war ihm unter der Bedingung vermacht worden, dass er statt desselben eine Million Sesterzien erhalten solle, falls er an dem Gegenstand Anstoß nehme. Tiberius nahm es nicht nur an, sondern ließ es sogar mit großer Feierlichkeit in seinem Schlafgemach aufstellen. Die Aufstellung des Bildes hat Lysias auf seiner Gemme dargestellt“.

<sup>7</sup> Sueton, Tiberius 44: „Quare Parrasi quoque tabulam, in qua Meleagro Atalante ore moriegatur, legatam sibi sub condicione, ut, si argumento offerendetur, decies pro ea sestertium acciperet, non modo praetulit, sed et in cubiculo dedicavit“. In der Übersetzung von Martinet a. O.: „So hatte man ihm denn auch ein Gemälde des Parrhasios, auf dem Atalante den Meleager mit dem Mund befriedigt, unter der Bedingung vermacht, dass er statt des Bildes eine Million Sesterzen erhalten solle, wenn er an der dargestellten Szene Anstoß nehme; er hat nicht nur dem Bild den Vorzug gegeben, sondern es sogar in seinem Schlafzimmer aufgehängt“.

gelegt haben soll, ein Hauptvorwurf Suetons gegen diesen Kaiser<sup>8</sup>; gerade auf die Gestaltung der Schlafzimmer soll er größten Wert gelegt haben<sup>9</sup>. Nach dem zu Zeiten d'Hancarvilles viel gelesenen Plinius hat Tiberius für ein anderes Bild des Parrhasios, das einen Kybelepriester darstellte, sogar 6.000.000 Sesterzen bezahlt. Auch dieses Kunstwerk soll das kaiserliche Schlafzimmer geschmückt haben<sup>10</sup>.

So eng der Bezug auf antike Quellen bei d'Hancarvilles Text ist, so fiktiv ist dieser Bezug bei dem von ihm erläuterten Bild. Hierbei handelt es sich um eine zeitgenössische Schöpfung, die allerdings etliche antike Motive und Typen zitiert. Dessen ungeachtet verbindet d'Hancarville das Bild mit gleich zwei Künstlernamen: Der Steinschneider Lysias aus Korinth habe auf einem Kameo wiedergegeben, wie das berühmte Gemälde des Parrhasios im Schlafzimmer des Tiberius aufgestellt worden sei<sup>11</sup>. Hierbei verknüpft d'Hancarville den illustren Namen des Parrhasios mit dem – allerdings gut – erfundenen des Lysias. Der wohl aus Ephesos stammende Parrhasios gilt als einer der bekanntesten Maler der Antike<sup>12</sup>. Er war in Athen tätig, seine Schaffenszeit liegt in der zweiten Hälfte des fünften und dem Beginn des vierten Jahrhunderts v. Chr. Zu seinem Leben und Werk finden sich zahlreiche Informationen in der antiken Literatur. Alle Werke sind heute verloren, aber von einigen sind die Titel bekannt, etwa das bereits erwähnte Gemälde von Meleager und Atalante, das Sueton nennt. Wahrscheinlich spielt d'Hancarville auch auf eine Stelle bei Plinius an, wonach Parrhasios noch weitere Bilder

<sup>8</sup> Sueton, Tiberius 41–44.

<sup>9</sup> Sueton, Tiberius 43: „Cubicula plurifariam disposita tabellis ac sigillis lascivissimarum picturarum ac figurarum adornavit librisque Elephantidis instruxit, ne cui in opera enenda exemplar impe[t]ratae schemae deesset“. In der Übersetzung von Martinet 1997, S. 387: „Die Schlafzimmer, die über viele Orte verteilt waren, stattete er mit Gemälden und Standbildern aus, damit niemandem bei den sexuellen Praktiken ein Muster für die befohlene Stellung fehle“.

<sup>10</sup> Plinius, Naturalis Historiae XXXV, 70: „Pinxit et archigallum, quam picturam amavit Tiberius princeps atque ... HS LX aestimatam cubiculo suo inclusit“. In der Übersetzung von König / Winkler 1978, S. 59: „Er malte auch einen Oberpriester der Kybele .... , ein Bild, das Kaiser Tiberius liebte und ... auf 6 000 000 Sesterzen geschätzt, in sein Schlafzimmer einschloß“.

<sup>11</sup> d' Hancarville 1780, S. 73: „Ce tableau & cette consécration furent gravés par Lysias“. Ebenda unter der Überschrift: „Camée de Lysias de Corinthe“.

<sup>12</sup> Der Neue Pauly 9 (2000) S. 356–357 s. v. Parrhasios (N. Hoesch); Vollkommer 2004, S. 186–188 (U. Koch-Brinkmann).

erotischen Inhalts gefertigt haben soll<sup>13</sup>. Anders liegt der Fall bei dem vorgeblichen Steinschneider Lysias aus Korinth. Ein solcher Künstler wird in der antiken Überlieferung nicht genannt. Der Name als solcher ist jedoch nicht völlig aus der Luft gegriffen, sondern Pliniuslesern durchaus bekannt – für einen griechischen Bildhauer, der in hohem Ansehen gestanden haben soll<sup>14</sup>. D'Hancarvilles vorgeblicher Steinschneider trägt also einen wohlklingenden Namen, der dem zeitgenössischen Rezipienten durchaus vertraut vorgekommen sein dürfte.

Mit der Nennung der Künstler Parrhasios und Lysias wertet d'Hancarville seine angebliche Entdeckung in der Privatsammlung eines anonym bleiben wollenden Römers auf. Gemmen und Kameen galten als besonders authentische Zeugnisse der Antike. Sie waren in den gehobenen Kreisen der Zeit begehrte Sammelobjekte und wurden in aufwendigen Publikationen veröffentlicht<sup>15</sup>. Nachbildungen und Abdrücke, auch solche mit erotischen Darstellungen, stellte man in sogenannten Daktyliotheken zusammen<sup>16</sup>. Die Illustrationen antiquarischer Werke griffen häufig auf geschnittene Steine zurück. D'Hancarville bezieht sich also auf die geläufigen Medien zeitgenössischer Antikenrezeption, verwendet in seinen *Monumens de la vie privée* aber ausschließlich Neuschöpfungen. Ob dies in konkreter Fälschungsabsicht geschah oder eher ein augenzwinkerndes Spiel mit dem Leser darstellt, soll an anderer Stelle ausführlich erörtert werden<sup>17</sup>. Festzuhalten ist jedenfalls, dass damals zahlreiche Kollektionen und Publikationen nicht als solche gekennzeichnete moderne Steine beinhalteten und dass ein stärkeres Bewusstsein für die Unterscheidung von falschen und echten Objekten erst im Laufe des 18. Jahrhunderts einsetzte<sup>18</sup>.

Dem zeitgenössischen Betrachter bietet das Bild jedenfalls zahlreiche Anknüpfungspunkte zu damals bekannten und häufiger re-

<sup>13</sup> Plinius, *Naturalis Historiae* XXXV, 72: „Pinxit et minoribus tabellis libidines, eo genere petulantis ioci se reficiens“. In der Übersetzung von König / Winkler 1978, S. 61: „Er malte auch obszöne Bilder auf kleineren Tafeln, indem er sich bei dieser Art dreisten Scherzes Erholung verschaffte“.

<sup>14</sup> Plinius, *Naturalis historiae* 36, 36: „in magna auctoritate habitum“. Zu dem Bildhauer Lysias s. Der Neue Pauly 7 (1999) 602 s. v. Lysias [8] (R. Neudecker); Vollkommer 2004, S. 26.

<sup>15</sup> Zazoff 1983; Jenkins 1996; Reed 2005; Kockel / Graepler 2006.

<sup>16</sup> Kockel 2006.

<sup>17</sup> S. o. Anm. 3.

<sup>18</sup> Hierzu s. z. B. Flecker 2006.

produzierten antiken Vorlagen. Vor allem handelt es sich dabei um Versatzstücke kaiserzeitlicher Reliefs. Der Rundaltar mit brennendem Opferfeuer vor einer Architekturdarstellung könnte zum Beispiel von Werken wie dem sogenannten Piranesi-Pasticcio oder dem zu einer Ovalekomposition ergänzten Vestalinnenrelief angeregt worden sein<sup>19</sup>, die im Hintergrund stehenden Soldaten mit Helmbusch etwa vom Suovetaurilienrelief von der Attika des Konstantinsbogens<sup>20</sup>. Eine Kanne, wie sie der herbeieilende Opferdiener trägt, gehört zu den üblichen Kultrequisiten, allerdings ist hier die Kombination mit einer tiefen Schüssel ungewöhnlich<sup>21</sup>. Die Tieropferszene verwendet in der Figur des kauernenden Opferschächters, des *victimarius*, ein bekanntes Schema<sup>22</sup>, jedoch ist die Handlung als solche auf den erhaltenen stadtrömischen historischen Reliefs ohne Parallele. Hier kommen Schafe zwar als Teil der Opferprozession vor, aber anders als im Falle der teuersten und damit prestigeträchtigsten Opfertiere, der Rinder, wird ihre Tötung nicht dargestellt<sup>23</sup>. Vielleicht steht diese neuzeitliche Darstellung eines Opferlammes unter christlichem Einfluss. Der bärtige *togatus* kann seine neuzeitliche Entstehung ebenfalls nicht verleugnen. Zwar ist der *togatus*, der auf einer Zeichnung des Reliefs Casalo im Codex Coburgensis *capite velato* ein Opfer vollzieht, im Ausdruck durchaus ähnlich<sup>24</sup>. Allerdings tragen *togati* mit verhülltem Hinterkopf, sofern sie einen Kranz aufhaben, diesen direkt auf den Haaren und nicht auf dem Stoff der über den Hinterkopf gezogenen Toga<sup>25</sup>. Letzteres erinnert eher an Werke wie das Dante-Porträt von Sandro Botticelli<sup>26</sup>. Außer bildlichen lassen sich auch literarische Anregungen fassen. So unterstreichen zwar, wie bereits

<sup>19</sup> Piranesi-Pasticcio, Rom, Villa Albani Inv. Nr. 991: Bol 1989, S. 253–260 Kat. Nr. 82 Taf. 148–151 (H.-U. Cain). Vestalinnenrelief, Rom, Villa Albani Inv. Nr. 1010: Bol 1989, S. 421–425 Kat. Nr. 132 Taf. 234–235 (H.-U. Cain). Für eine Opferszene vor einem Rundaltar, hier allerdings ohne eine Architekturdarstellung im Hintergrund, vgl. auch die auf eine wohl nicht antike Gemme zurückgehende Abbildung bei Montfaucon 1722, Taf. 91, 3 (dort als Priaposopfer gedeutet). Für eine Rezeption dieser Vorlage in Raumdekorationen des 18. Jahrhunderts s. Boschung / von Hespberg 2007, S. 27 Taf. 138, 5–6.

<sup>20</sup> Für d<sup>1</sup> Hancarville zugänglich z. B. bei Montfaucon 1724, Taf. 21.

<sup>21</sup> Zur Ikonographie der *ministri* Fless 1995, S. 15–69.

<sup>22</sup> Zur Ikonographie der *victimarii* Fless 1995, S. 70–78.

<sup>23</sup> Hierzu Fless 1995, S. 73. Zum Schafopfer vgl. Montfaucon 1722, Taf. 76 unten.

<sup>24</sup> Codex Coburgensis Fol. 88: Fless 1995, S. 111 Kat. 46 I Taf. 9, 1.

<sup>25</sup> S. z. B. das claudische Suovetaurilienrelief Paris, Louvre MA 1096: Koeppel 1983, S. 80–81. 124–127 Kat. Nr. 30 m. Abb.

<sup>26</sup> Lightbrown 1989, S. 261. Den Hinweis verdanke ich Angelika Müller-Scherf.

erwähnt, die erhobene linke Hand mit ihren gespreizten Fingern und der in den Nacken gelegte Kopf des Tiberius die Begeisterung des kaiserlichen Connaisseurs für das ihm präsentierte Bild, gleichzeitig stimmt dies aber auch mit den Charakteristika überein, die Sueton für den Kaiser überliefert: Dieser habe den Nacken stets nach hinten gebogen und beim Reden mit den Fingern gestikuliert<sup>27</sup>.

Fassen wir zusammen. Der Betrachter wird in diesem Beispiel über das Medium einer im Stich wiedergegebenen angeblich antiken Gemme, die wiederum ein verlorenes Gemälde zu zeigen vorgibt, Augenzeuge einer Szene im Schlafzimmer des Kaisers, der sich an besagtem Bild delectiert. Das Gemälde selbst ist nicht sonderlich spektakulär: Das einschlägige Sujet ist so flüchtig wiedergegeben, dass sich im Originalformat kaum erkennen lässt, welcher der beiden Beteiligten männlich bzw. weiblich ist – erst aus dem Text erfährt man, dass Atalante den aktiven Part ausübt. Womöglich sollte der Leser animiert werden, eine Lupe zu benutzen und sich damit dem Bild in einer weiteren medialen Brechung zu nähern. Damit schafft d’Hancarville einen ganz exklusiven Zugang zur Antike: Seine Bilder gewähren Augenzeugenschaft in die persönlichsten Räume und Handlungen des Kaisers hinein. Wenn d’Hancarville dann noch explizit schreibt, „*Ce tableau & cette consécration furent gravés par Lysias*“<sup>28</sup>, erweist sich dies als Teil einer geschickt angelegten Beglaubigungsstrategie. D’Hancarville bezeichnet es im Vorwort zu den *Monumens de la vie privée des douze Césars* als Ziel seiner Publikation, Menschen guten Geschmacks für einen Augenblick zu amüsieren<sup>29</sup> – am Beispiel des 19. Kapitels lässt sich gut nachverfolgen, wie raffiniert er dabei vorgeht.

<sup>27</sup> Sueton, Tiberius 68: „incedebat cervice rigida et obstipa ... nec sine molli quadam digitorum gesticulatione“.

<sup>28</sup> d’ Hancarville 1780, S. 73.

<sup>29</sup> d’ Hancarville 1780, S. VII: „je n’ ai voulu qu’ amuser un moment les gens de goût“.

N.19.







### Bibliographische Angaben

Bol, Peter C.: Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke I. Bildwerke im Treppenaufgang und im Piano nobile des Casino. – Berlin 1989.

Boschung, Dietrich / von Hesberg, Henner: Die antiken Skulpturen in Newby Hall sowie in anderen Sammlungen in Yorkshire. Monumenta Artis Romanae, Bd. 35. – Wiesbaden 2007.

d'Hancarville, Pierre-François Hugues: Monumens de la vie privée des douze Césars, d'après une suite de pierres gravées sous leur règne. – Angeblich Capri 1780.

Ders.: Antiquités étrusques, grecques et romaines. Tirées du cabinet de M. Hamilton envoyé extraordinaire et plenipotentiaire de S.M. Britannique en Cour de Naples. – Neapel 1766.

de Montfaucon, Bernard: L' Antiquité expliquée et représentée en figures. Bd. 2, 1, Le Culte des Grecs & des Romains. – Paris 1722, 2. Auflage.

Ders.: Supplement au Livre de l' Antiquité expliquée et représentée en figures. Bd. 2, Le Culte des Grecs, des Romains, des Egyptiens, et des Gaulois. – Paris 1724.

Flecker, Manuel: Kampf um Authentizität – Eduard Gerhard, Tommaso Cades und die Impronte Gemmarie dell' Instituto, in: Kockel / Graepler 2006, S. 95–101.

Fless, Friederike: Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs. Untersuchungen zur Ikonographie, Funktion und Bedeutung. – Mainz 1995.

Hancarville. Bilder aus dem Privatleben der römischen Cäsaren. – Dortmund 1978. Nachdruck der deutschen Erstausgabe von 1906.

Haskell, Francis: The Baron d'Hancarville: An Adventurer and Art Historian in Eighteenth-Century Europe, in: ders.: Past and Present in Art and Taste. Selected Essays. – New Haven / London 1987, S. 30–45.

Jenkins, Ian: ‚Talking stones‘. Hamilton's Collection of Carved Gems, in: Jenkins, Ian/Sloan, Kim (Hrsg.): Vases & Volcanoes. Sir William Hamilton and his Collection. London 1996.

Kockel, Valentin: Spintria und Priapea. Erotische Themen in Daktyliotheken, in: Kockel / Graepler 2006, S. 141–149.

Kockel, Valentin / Graepler, Daniel (Hrsg.): Daktyliotheken. Götter und Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen in Abdrucksammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts. – München 2006.

König, Roderich (Hrsg.), in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler: C. Plinius Secundus d.Ä. Naturkunde lateinisch – deutsch, Buch XXXV, Farben · Malerei · Plastik. – München 1992.

König, Roderich (Hrsg.), in Zusammenarbeit mit Joachim Hopp: C. Plinius Secundus d.Ä. Naturkunde lateinisch – deutsch, Buch XXXVI, Die Steine. – München 1978.

Koeppel, Gerhard M.: Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit I, Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit aus augusteischer und julisch-claudischer Zeit, Bonner Jahrbücher 183, 1983, S. 61–144.

Lightbrown, Ronald: Sandro Botticelli. Life and Work. – Abbeville 1989.

Martinet, Hans (Hrsg.): C. Suetonius Tranquillus, Die Kaiserviten – De Vita Caesarum. – Düsseldorf / Zürich 1997.

Reed, Marcia: A Picture's Worth: Gems in Books Illustrations, in: Gutenberg-Jahrbuch 8, 2005, S. 151–169.

Schnapp, Alain: La pratique de la collection et ses conséquences sur l'histoire de l' Antiquité. Le chevalier d'Hancarville, in: Laurens, Annie-France / Pomian, Krzysztof (Hrsg.): L'anticomanie: la collection d'antiquités aux 18e et 19e siècles, Montpellier 1988. Paris 1992, S. 209–218.

Vollkommer, Rainer (Hrsg.): Künstlerlexikon der Antike, Bd. 2. – München 2004.

Zazoff, Peter – Zazoff, Hilde: Gemmensammler und Gemmenforscher. Von einer noblen Passion zur Wissenschaft. – München 1983.



FELICIA MEYNERSEN

„ZWEI STAPFEN IM FELS!“

IKONOGRAPHIE UND BEDEUTUNG  
KÜNSTLICH ERZEUGTER FUSSABDRÜCKE IN DER ANTIKE

Im April 1850 verlässt Gustave Flaubert Kairo auf einer Canja nilaufwärts. Der französische Schriftsteller wird einer der ersten Reisenden, bei dem „Fußstapfen im Fels“ nachhaltig Begeisterung auslösen. Beim Besuch in Esna<sup>1</sup> entdeckt Flaubert im südöstlichen Teil des römischen Tempels zum ersten Mal eingeritzte Fußspuren.<sup>2</sup> Flaubert notiert in seinem Reisetagebuch aus Ägypten: *„Fußabdrücke, die mit dem Messer eingeritzt sind, als hätte jemand den ganzen Umriß des Fußes mit dem Messer nachgezogen; schließlich hat man durch Striche die Trennung der Zehen dargestellt. In der Südostecke finden sich die meisten Fußabdrücke.“*<sup>3</sup> Bald fesselt ihn das Phänomen zum zweiten Mal: Flaubert hält über die Ausstattung des kleinen Hathor-Tempels in El-Kab fest: *„ziemlich gut erhaltene Malereien. Links im Hintergrund großer blauer Gott mit Perlhuhnfedern (Nilus? Amon?). Um den Tempel (herum) eingemeißelte Fußabdrücke.“*<sup>4</sup> Dann stellt Flaubert fest: *„Bisher hat noch niemand etwas darüber gesagt.“*<sup>5</sup> Schließlich fasst er über die einzigartige Wirkung dieser künstlichen Ur-Spuren des Menschen zusammen: *„Und jedesmal, wenn ich diese Füße antref-fe, bin ich ergriffen; das ist zu schön als Erinnerungsmal, nichts als der Abdruck eines Fußes“.*<sup>6</sup>

Anlass für die Beschäftigung mit der Thematik war eine gemeinsame Veranstaltung mit Hans-Caspar Graf von Bothmer an der Universität des Saarlandes über Südarabien. Sie bestärkte die eigene Einschätzung darin, dass die Bildwelt Südarabiens z.T. sehr eigenen Ikonographien folgt. Ziel der vorliegenden Beschäftigung war es, diese Beobachtung anhand der vorgenannten Thematik zu überprüfen.

Sabine Weber danke ich für wertvolle Hinweise, Dorothee Schäfer für die Fotografie des unpublizierten Stempelsiegels im Staatlichen Museum für Völkerkunde in München und Oliver Jungmann für die Digitalisierung der Abbildungsvorlagen.

<sup>1</sup> Zum Tempel in Esna und der Gestaltung seiner Bilder sowie Texte, s. Derchain-Urtel 1991.

<sup>2</sup> Flaubert 1963, S. 107.

<sup>3</sup> Flaubert 1963, S. 108.

<sup>4</sup> Flaubert 1963, S. 156.

<sup>5</sup> Ebd., S. 156.

<sup>6</sup> Ebd., S. 156.

Das Bild des Fußstapfens zählt zu den besonders alten und urmenschlichen Symbolen, die bis heute besonderes Interesse auf sich ziehen. Als frische Spuren im Schnee oder im Sand können sie in unmittelbarer Weise die Anwesenheit eines Lebewesens an einem bestimmten Ort für spätere Betrachter festhalten. Als verräterische Spuren, die Ermittler am Tatort vorfinden, können sie entscheidende Hilfen zur Aufklärung eines Verbrechens geben<sup>7</sup>; hierzu gehören insbesondere Abdrücke von Schuhsohlen.

Im Folgenden gilt das Interesse freilich nicht frischen Fußabdrücken oder konservierten Varianten<sup>8</sup>, sondern ihren künstlichen, von Menschenhand geschaffenen Manifestationen in Stein. Nach antiker Vorstellung halten diese den Aufenthalt von Göttern, Heroen und Menschen an einem bestimmten Ort für spätere Generationen fest.<sup>9</sup> Dem römischen Redner Cicero war die Vorstellung, dass höhere Wesen Spuren hinterlassen, allerdings sehr befremdlich; er bezweifelt den dokumentarischen Wert dieser Spuren: *„Und was man an jenem Felsen sieht, der noch heute beim Regillussee sichtbar ist, glaubst du wirklich, daß dies sozusagen die Spur des Hufes des Pferdes des Castors sei?“*<sup>10</sup> Sehr viel später gibt Augustinus freilich einer selbstverständlichen Erfahrung Ausdruck: *„Sehen wir eine Spur, so denken wir uns, es sei ein Lebewesen vorübergegangen, dessen Spur es ist.“*<sup>11</sup> Auch wenn

<sup>7</sup> Robbins 1985, S. 1 ff.

<sup>8</sup> Einen Aufschwung erlebt die Ichnologie um die Jahrhundertmitte wie die Abhandlung über fossile Fußabdrücke im Sandstein des Connecticut Rivers von Deane 1861 bezeugt.

<sup>9</sup> Vgl. Daxelmüller 1987, S. 610; Kötting 1983, S. 198. Vgl. zur weiten geographischen und zeitlichen Streuung auch die entsprechenden Zusammenstellungen von Fußzeugnisse aus islamisch (Hasan 1993), christlich (Speyer 1973; Speyer 1989; Wietheger-Fluck 1995) oder buddhistisch geprägten Regionen (Castiglione 1971a; Baskett 1980; Bollée 1983; Quagliotti 1998; Kinnard 2002).

<sup>10</sup> Cicero, de natura deorum 3, 11. Zitiert nach: Marcus Tullio Cicero, Vom Wesen der Götter. Lateinisch – deutsch, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von O. Gigon und L. Straume-Zimmermann (Zürich 1996). Hierin äußert sich der Wunsch nach exakten Beweisen für die Existenz des Helden mit tollkühnem Pferd an Ort und Stelle.

<sup>11</sup> Augustinus, de doctrina christiana 2, 1, 1. Zitiert nach: Aurelius Augustinus, Die christliche Bildung, Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von K. Pollmann (Stuttgart 2002). Die verschiedenen Erzählungen, die sich mit Entstehung und Beweiskraft von Fußzeugnissen befassen, sind bislang noch nicht auf ihre spezifische, sich wandelnde Bedeutung hin untersucht worden. Vgl. Daxelmüller 1987, S. 612, der davon ausgeht, dass eine ‚Spur‘ im Gegensatz zum ‚Abdruck‘ sowohl *bildhafte* als auch *narrative* Aspekte vereint, ohne dies allerdings weiter zu erläutern. Vgl.

Fußumrisse fast überall auf der Erde aus unterschiedlichen Beweggründen eingeritzt werden, lassen sich für die Antike doch bestimmte Regionen festmachen, in denen Fußumrisse und insbesondere Nachahmungen von Fußabdrücken geradezu heimisch waren und z.T. kunstvoll abgebildet wurden. Im Folgenden werden drei markante Regionen mit ihren charakteristischen ‚Fußzeugnissen‘ vorgestellt: Das von Flaubert bereiste Alte Ägypten, Randgebiete Griechenlands und das Nordafrika der griechisch-römischen Zeit. Zum Abschluss folgt ein Blick auf das Alte Südarabien, mit dem Hans-Caspar Graf von Bothmer gleichermaßen auf ‚gutem Fuße steht‘. Dort folgen nachgeahmte Fußabdrücke, wie zu ahnen ist, speziellen Ikonographien und bilden sich spezielle Aspekte der Bedeutung heraus.

Bereits die Begriffe ‚Fußabdruck‘ und ‚Fußspur‘ entziehen sich einer allgemein anerkannten Definition. Sie werden häufig synonym verwendet.<sup>12</sup> In welchem Verhältnis ein natürlich entstandenes und ein künstlich geschaffenes Fußzeugnis zueinander stehen, ist ebensowenig gefragt worden.<sup>13</sup> Folglich werden künstlich erzeugte Denkmäler als ‚Imitationen‘ oder ‚Nachahmungen‘ bezeichnet, auch wenn diese auf eine unterschiedliche Treue bzw. Freiheit in der Gestaltung abheben. Ob es sich in vielen Fällen nicht eher um ‚Neuschöpfungen‘ handelt, wurde bislang nicht gefragt.

Vielmehr wurde von einer Einheitlichkeit der Fußzeugnisse ausgegangen, die zu komparatistischen regionenübergreifenden Zu-

hierzu Analysen und Anwendungsbereiche des Narrativitätsbegriffs von Aumüller 2012.

<sup>12</sup> Eine Unterscheidung zwischen ‚Abdruck‘ und ‚Spur‘ trifft Didi-Hubermann 1999, S. 14: Danach erzeugt ein Abdruck durch das Eindringen eines härteren Gegenstandes in einen weicheren eine *dauerhafte Markierung*, während eine Spur instabil ist, also zeitlich begrenzt. Darüber hinaus setzt ein Abdruck einen *Bildträger* voraus, der den Abdruck hervorbringen kann. Die meisten der hier vorgelegten Fußzeugnisse entziehen sich allerdings diesen Unterscheidungskriterien: Sie sind alle in Steinplatten gemeißelt und daher alle dauerhaft auf einem separaten Bildträger vorhanden. Eine Entscheidung zwischen ‚Fußspur‘ und ‚Fußabdruck‘ ist demnach innerhalb der Nachahmungen von Fußzeugnissen schwierig zu treffen. Vgl. dazu auch Schlie 2010, S. 84. Im Interesse der Einheitlichkeit wird im Folgenden die Bezeichnung ‚Fußabdruck‘ gewählt. Innerhalb der Fußabdrücke zeigen die meisten Abdrücke ein ‚stehendes‘ Fußsohlen-Paar, das Ankunft bzw. Anwesenheit symbolisiert, wenige Abdrücke zeigen dagegen ein ‚laufendes‘ Fußsohlen-Paar, das Fortbewegung ausdrückt. Vgl. zur letztgenannten Kategorie beispielsweise Prosdociami 1976, S. 284–286.

<sup>13</sup> Didi-Hubermann 1999, S. 28.

sammenstellungen führte.<sup>14</sup> Knapp auf eine einheitliche Erklärung reduziert, sah man in allen Fußspuren bzw. Fußabdrücken schlichtweg den Verweis auf die Präsenz und den Wirkungsbereich einer Gottheit bzw. eines Menschen.<sup>15</sup> Diese Definition mag in letzter Konsequenz zutreffen. Sie wird aber möglicherweise der unterschiedlichen Bedeutung dieser am Körperlichen orientierten menschlichen Handlungsmuster im Wandel der Zeit nicht gerecht.<sup>16</sup>

Im Folgenden können nicht alle Aspekte der Ikonographie und Bedeutung künstlich erzeugter Fußabdrücke, Fußspuren und Fußumrisse vorgeführt und diskutiert werden. Im Mittelpunkt steht vielmehr das Bild, das Auftraggeber und Betrachter sich in den genannten Regionen von der Authentizität der Präsenz durch Berührung machten, und das sich in vielfältigen Manifestationen in Stein erhalten hat. Die Absicht besteht im Folgenden darin, die für die Öffentlichkeit bestimmten Bilder in charakteristischen Beispielen zu zeigen, ihre Besonderheiten zu identifizieren und nach ihrer Bedeutung für Auftraggeber und Betrachter zu fragen. Die aus der Archaik bis in die Kaiserzeit stammenden Beispiele enthalten konkrete Hinweise, die die Menschen der jeweiligen Regionen mit bestimmten religiösen und kultischen Vorstellungen, aber auch Erwartungen allgemeiner Art verbinden konnten. Jede Zeit war durch besondere äußere Bedingungen geprägt. Deshalb ist auch der Anspruch eines öffentlichen Fußzeugnisses im Rahmen wechselnder gesellschaftlicher Verhältnisse zu betrachten.

### 1. Fallbeispiel: Altes Ägypten

Bereits aus dem Neuen Reich sind Fußumrisse in Ägypten nachzuweisen, zahlreiche Beispiele stammen aus hellenistischer und römischer Zeit.<sup>17</sup> Sie sind im Alten Ägypten somit noch zahlreicher und

<sup>14</sup> Dunbabin 1990, S. 85–109; Guarducci 1942/43, S. 305–344.

<sup>15</sup> Auf die Notwendigkeit einer Klärung des facettenreichen Fußsymbolismus' weist Berlant 2008 hin. Zur Bedeutung des Fußes aus anthropologischer Perspektive vgl. jetzt Wulf – Zirfas 2012.

<sup>16</sup> So sah man in diesen Fußzeugnissen auch ein anikonisches Symbol für eine Gottheit in einer götterbildfeindlichen Kultur oder führte Fußzeugnisse auf eine nicht näher erläuterte ‚Fußheiligkeit‘ zurück, s. Hansmann – Kriss-Rettenbeck 1966, S. 201. Vgl. Daxelmüller 1987, S. 611.

<sup>17</sup> Dunbabin 1990, S. 85–109 und Castiglione 1967, S. 241 Abb. 4 und S. 243 Abb. 8, Abb. 12, S. 248 (Datierung).



vielgestaltiger, als Flaubert vermutete. Die Fußzeugnisse sind mal nackt<sup>18</sup>, mal mit einer Sandale bekleidet<sup>19</sup> abgebildet. Sie kommen vorwiegend einzeln vor: mal mit ganzer Sohle im Relief eingetieft<sup>20</sup> und mal – wie von Flaubert zu Recht notiert – als einfacher Umriss geritzt.<sup>21</sup> Als mögliche Bildträger erscheinen meist Bodenplatten von Tempelterrassen, häufig separate Votivsteine (Abb. 1), mitunter Libationsplatten oder der Fels in Heiligtumsnähe.<sup>22</sup> Der Kontext der verschiedenen ägyptischen Beispiele ist somit vor allem auf den religiösen Bereich konzentriert.

Das Rätsel, an wen ägyptische Fußzeugnisse erinnern, versuchten Guarducci<sup>23</sup> und Castiglione<sup>24</sup> anhand bestimmter Kriterien zu lösen. Hierzu gehörten Format, Placierung und Ausrichtung. Danach unterschieden sie zwei Kategorien: Die meisten Fußumrisse erklärten sie aufgrund von Kleinformat und Vielzahl als fromme Verweise auf die Anwesenheit der Pilger in Heiligtümern und insbesondere als Beleg für ihre Reise dorthin. Diese Fußumrisse sind zumeist schlicht im Plattenbelag der Tempelterrassen oder in andere Oberflächen der Tempelarchitektur eingeritzt.<sup>25</sup> Entsprechend entschlüsselten Gua-

<sup>18</sup> Überdimensionale Nachahmung eines Fußabdrucks auf einem quaderförmigen Steinblock, der an der Stirnseite mit einem Uräus verziert ist, in Alexandria, Musée Gréco-Romain, Inv. 17577, s. Castiglione 1967, S. 241 Abb. 4 und S. 246.

<sup>19</sup> Überdimensionale Nachahmung eines Sandalensohlen-Abdrucks auf einem Steinblock aus dem Tempel von Dakkeh in Kairo, Ägyptisches Museum, Inv. 2/3/25/2, s. Castiglione 1967, S. 245 Abb. 15.

<sup>20</sup> Naturnahe Nachahmung eines Fußabdrucks, der links von einem Palmwedel, rechts von einem Falken, einem Uräus und einer Situla flankiert wird, Kalksteinplatte aus dem Kunsthandel in Genf, Musée d'Art et d'Histoire, Inv. 9461, s. Castiglione 1967, S. 243 Abb. 8.

<sup>21</sup> Vgl. stellvertretend den Fußumriss auf einem Steinblock in Alexandria, Musée Gréco-Romain, Saal XI, ohne Inv., s. Castiglione 1967, S. 241 Abb. 3.

<sup>22</sup> S. beispielsweise die Nachahmung eines Fußabdrucks auf einer Libationsplatte aus Kalkstein in Kairo, Ägyptisches Museum, Inv. 30/9 23/1, s. Castiglione 1967, S. 241 Abb. 6, S. 248. In den Bildträger ‚Fels‘ werden Fußabdrücke in der Regel nur eingeritzt. Beischriften bestimmen häufig die Urheber, s. Castiglione 1970, S. 97. Darüber hinaus treten Steinmetzzeichen mit Fußabdrücken kombiniert auf und Inschriften, mit denen sich Arbeiter im Steinbruch an ihre persönliche Schutzgotttheit wenden. Vgl. Castiglione 1970, S. 96–97.

<sup>23</sup> Guarducci 1942–43.

<sup>24</sup> Castiglione 1967; Castiglione 1968a; Castiglione 1968b; Castiglione 1970.

<sup>25</sup> Castiglione 1968b, S. 188 und Castiglione 1970, S. 102–129. Zur Säulenbasis des Ramesseum in Theben mit zahlreichen eingeritzten Fußumrissen s. Castiglione 1970, S. 107 f. mit Abb. 11. Vgl. ferner eine Kombination von Fußumriss mit

rducci und Castiglione die überlebensgroßen, direkt in den Eingangsbereich placierten Symbole als Erscheinungsformen von Gottheiten.<sup>26</sup> Die göttlichen Fußabdrücke erhalten häufig ein ikonographisches ‚Rahmenprogramm‘: Der hellenistische Marmorquader aus Tmuis folgt beispielsweise der Länge des überlebensgroßen Fußzeugnisses und lässt oberhalb der Zehen eine geflügelte Sonnenscheibe mit zwei Uräen erkennen. Flankiert wird dieser Fußabdruck rechts und links von einem zu einer Säule stilisierten Papyrusstengel mit Lotus- oder Palmettenkapitell. Beide Säulenschäfte sind von einer Schlange umwunden, die sich auf dem Kapitell aufgerichtet hat. Die linke trägt die rote Krone Unterägyptens, die rechte die weiße Oberägyptens.

Die aufwendig inszenierte Fußspur aus Tmuis erinnert daran, dass der kommende oder enteilende Gott seine Spur zurücklässt. Wenn an der hinterlassenen Fußspur immer noch ein Teil des Wesens ihres Urhebers haftet, so ist es folgerichtig, dass die Spur einer freundlich gesonnenen Gottheit Glück und Wohlergehen sowie die einer feindlichen Unsegen und Unfruchtbarkeit verspricht. Eine ‚freundliche‘ Holzsandale des Perseus zeigte man in Oberägypten.<sup>27</sup> Er zog sie jedes Mal an, wenn er zur Segnung das Land besuchte.

Ein weiteres ägyptisches Konzept göttlicher Epiphanie, und insbesondere der Heilkraft des göttlichen Fußes, belegen Denkmäler, die als Fuß des Sarapis<sup>28</sup> bekannt geworden sind: ein Fuß, in der Regel kolossal, mit einer Büste des Gottes darüber, häufig begleitet von Schlangen, oder mit Symbolen weiterer ägyptischer Gottheiten verziert.

Palmwedel und einer Pilgerflasche im Ramesseum in Abydos, s. Rutherford 2003, S. 175–176.

<sup>26</sup> Insbesondere die Größe eines Fußabdrucks weist auf die Präsenz eines Gottes hin. Ein Individuum stellt sich hingegen mit einem lebensgroßen Fußabdruck dauerhaft unter den Schutz einer Gottheit, s. dazu Assaf 1990, S. 44 und Taf. 11 (Schwellenplatten der Vorcella mit eingemeißelten Fußspuren – doppelt und einfach –, die den Weg zu Ístar anzeigen), und Christodoulou 2009, S. 344 Anm. 83. Ferner zu der Verbindung von Fußabdrücken mit göttlichen Attributen oder mit Inschriften (z.B. Ἰσιδος πόδας), die den göttlichen Urheber kenntlich machen: Manganaro 1961, S. 188 Anm. 74; anders Guarducci, 1942/43, S. 315, die einen Sterblichen mit Namen Isis erkennen möchte.

<sup>27</sup> Herodot 2, 91,3. Vgl. Guarducci 1942/43, S. 324 sowie Castiglione 1966.

<sup>28</sup> Hausmann 2000, S. 235–272; ferner Le Glay 1978, S. 573–589, s. auch Dow – Upton 1944, Abb. 10. Castiglione 1971b, S. 30 ff.

In Ägypten findet sich auch die zerstörerische Kraft des Fußes. Sie äußert sich nicht nur besonders drastisch in offiziellen Darstellungen des Pharaos, der die Feinde mit den Füßen zertritt.<sup>29</sup> Vielmehr erscheint sie auch im sepulkralen Bereich, wie ein spätzeitlicher Mumenschuh mit der Darstellung unterworfenen Feinde dokumentiert<sup>30</sup>: Auf den Fußteil der Mumie aufgemalt sind die Sohlen eines Sandalenpaares. Jede Sandalensohle trägt die Darstellung eines Gefangenen, dessen Hände auf dem Rücken gefesselt sind. Im ägyptischen Totenkult gelten Gefangene auf Schuhsohlen als Kräfte des Bösen, die abzuwehren sind.<sup>31</sup> Auf diese zerstörerischen Fuß-Bilder griffen Angehörige höherer Beamtenschichten zurück. Nicht selten sind Vertreter der Fremdvölker aus Nord und Süd unter die Sohlen verbannt<sup>32</sup>, um mit dieser Spannweite die Gesamtheit aller negativen Mächte symbolisch mit Füßen zu treten.

## 2. Fallbeispiel: Randgebiete Griechenlands

Während die Gepflogenheit, Fußabdrücke künstlich anzufertigen, im Alten Ägypten also ausgesprochen heimisch und vollständig ausgebildet war, ist sie in Griechenland selten. In der Archaik wurden Umriss von Fußsohlen auf den blanken Fels gebannt. Graffiti solcher Fußumrisse – barfüßig und mit Sandalen – finden sich beispielsweise im Bereich des Heiligtums der Athena in Itanos auf Kreta (Abb. 2)<sup>33</sup> oder im späten 5. Jh. v. Chr. auch im Fels des Hymettos.<sup>34</sup> Hier wurden fünfzehn Fußumrisse zusammen mit sog. Lieblings-Inschriften und erotischen Piktogrammen gefunden. Diese frühen Fußabdrücke in Griechenland sind in erster Linie ein Memento<sup>35</sup>,

<sup>29</sup> Heinz 2001, S. 352 Abb. I 1. Vgl. Kaminski 2005, S. 105.

<sup>30</sup> Maderna 2005a, S. 264.

<sup>31</sup> Maderna 2005b, S. 586 Kat. Nr. 158.

<sup>32</sup> Vgl. dazu die Unterseite der Sandalen eines Toten mit der Wiedergabe unterworfenen Feinde auf einem spätzeitlichen ‚Mumenschuh‘ in Turin, Museo Egizio, s. Maderna 2005a, S. 264 Abb. 7.

<sup>33</sup> Guarducci 1942/43, S. 311. Wie Manganaro 1964, S. 291–295 ausführt, handelt es sich aufgrund der archaischen Inschrift wahrscheinlich um die Füße des Deinos. Vgl. Petridou 2009, S. 85.

<sup>34</sup> Langdon 1985, S. 263–270.

<sup>35</sup> In ähnlicher Weise als Erinnerungsmale aufzufassen sind auch die dicht nebeneinander eingeritzten Fußumrisse im Gymnasium in Kyzikos. Eingeschrieben sind ihnen die Namen der Epheben und die Erinnerungsfunktion der Darstellung, s.

verweisen aber auch auf einen bislang kaum beachteten erotischen Aspekt antiker Fußbilder.<sup>36</sup>

Gleichwohl sind aus der griechischen Bildwelt auffällig wenige Fußabdruckbilder bekannt. Es wurde angenommen, dass die Vorstellung der Philosophen, die Götter seien geistige Wesen und hinterließen deshalb bei ihrem Besuch auf der Erde keine Spuren, hier einen gewissen Einfluss ausgeübt hat.<sup>37</sup> Doch findet sich in der griechischen Literatur von Anfang an die Auffassung, dass Götter Fußspuren hinterlassen. Diese sind lesbar, da charakteristisch geformt wie die des Poseidon, oder fordern die Schützlinge der Göttinnen zur Nachfolge auf, wie etwa in der Beziehung zwischen der ‚behenden‘ Athena und dem heranwachsenden Telemach der Fall.<sup>38</sup> Deshalb mag eher die früh aufgekommene Praxis, Götter in ihrem Wirken in Bild und Skulptur zu vergegenwärtigen<sup>39</sup>, dazu beigetragen haben, den Fußabdruck als Symbol göttlicher Anwesenheit in Griechenland nicht zu übernehmen.

Statt dessen wandte sich die Aufmerksamkeit der Auftraggeber und Handwerker Skulpturen und Reliefs<sup>40</sup> zu, die den kompletten Fuß zeigen. Mit ihnen dankten die Griechen den Heilgöttern für die erfolgte Genesung des kranken Fußes oder baten um sie. Da schwere Fußerkrankungen das Gehen unmöglich machen, hemmten sie das Wirken des Menschen sehr. Entsprechend zahlreich kommen Votivfüße in der Antike vor.

Zeugnisse für die Vorstellung vom göttlichem Besuch stammen eher aus geographischen und ethnischen Randgebieten Griechen-

Dethier-Mordtmann 1864, Taf. VII. Vgl. Guarducci 1942/42, S. 322 mit Abb. 10. Im konkreten Fall handelt es sich um eine Kombination von Umriss und ‚Fußaufsicht‘, wie die eigens eingravierten Zehennägel zeigen.

<sup>36</sup> Vgl. Aigremont 1909, 1 ff.; vgl. zu Füßen als Gegenstand der Verehrung: Till 1971 und Wolf 2001, S. 500 ff. sowie an diesen anschließend die Ikonographie und Bedeutung weiblicher Füße in Werken von Manet: Nochlin 2001, S. 38–41.

<sup>37</sup> Kötting 1983, S. 198.

<sup>38</sup> In den homerischen Epen spielen Fußstapfen (gr. *ichnos*) bestimmter Götter eine Rolle: Ilias 13, 71–72 (Fußstapfen des Poseidon); Odyssee 2, 404; 3, 30; 7, 38 (Fußstapfen der Athena); Odyssee 5, 193 (Fußstapfen der Kalypso). Vgl. Petridou 2009, S. 83 Anm. 1 mit weiteren Beispielen, aber ohne eine Auswertung ihrer Auflistung.

<sup>39</sup> Vgl. Burkert 1997.

<sup>40</sup> Tahödl 2005, S. 27–29.

lands.<sup>41</sup> Bei den Skythen zeigte man auf einem Felsen einen Fußstapfen des Herakles, der zwei Ellen lang war.<sup>42</sup> Eine Parodie hierzu bietet Lukian, der in seinen *Verae historiae* von Fußspuren des Dionysos und des Herakles auf einer Insel jenseits der Säulen des Herakles erzählt.<sup>43</sup> Von Lukians Helden am Ende der Welt stammt der Ausdruck des Erstaunens, der dem vorliegenden Beitrag den Titel gibt: „Zwei Stapfen im Fels!“<sup>44</sup> Ihre Zuweisung an Gott und Heroen gelang – laut Lukian – aufgrund des Großformats der Fußstapfen, das nach damaliger Vorstellung der übermenschlichen Körpergröße und Kraft von Gott bzw. Heroen entsprach.

Auch das ausgefallene Bild auf einem blauen Chalcedon in Oxford führt nicht ins Zentrum der griechischen Welt (Abb. 3a–b).<sup>45</sup> Denn die im 5. Jh. v. Chr. subtil geschnittene Sohle des nackten Menschenfußes wird von einer zyprischen Silbenschrift ('pi-ki-re-wo') begleitet. Es handelt sich demnach um das Siegel eines Zyprioten; allerdings dürfte der Gemmenschneider ein auf Zypern tätiger Grieche gewesen sein. Wie die besondere Namensbeischrift erhellt, sollte das Gemmenmotiv als der persönliche Fußabdruck des Siegel-Eigentümers kenntlich sein. Dieser konnte den im Siegelvorgang bereits angestrebten Beweis für Authentizität noch verstärken: Zunächst dokumentiert das intakte Siegel das Eigentum oder die Unversehrtheit einer Ware bzw. eines Schriftstücks, darüber hinaus markiert der Fußabdruck die körperliche Anwesenheit der siegelnden Person symbolisch mittels einer Berührung durch den Fuß.<sup>46</sup> Dass dies gleichsam als ein ‚Abdruck vom Abdruck‘ geschieht und die Tatsache, dass das Ergebnis in der erstarrten Siegelmasse nicht eingetieft (negativ), sondern plastisch erhaben ist (positiv), zeigt, dass hier die Fußsohle selbst (Abb. 3b) gemeint ist, die den Abdruck hinterlassen kann. Diese Darstellungsweise setzt eine reflektierte Distanz zu den in der Natur entstehenden Fußzeichen voraus.

<sup>41</sup> Ranke 1936, S. 257–268 vermutet, dass Nachahmungen von Fußabdrücken insbesondere in götterbildfeindlichen Kulturen populär gewesen sind. Kritisch hierzu: Daxelmüller 1987, S. 611.

<sup>42</sup> Herodot, *Historien* 4, 82. Vgl. Daxelmüller 1987, S. 610. Vgl. zu Herodot und der griechischen Begegnung mit Ägypten: Harrison 2003.

<sup>43</sup> Vgl. Hartmann 2010, S. 54.

<sup>44</sup> Lukian, *Verae historiae* 1,7. Zitiert nach: Lukian 1974.

<sup>45</sup> Zwierlein-Diehl 2007, S. 355 Abb. Nr. 113.

<sup>46</sup> Vgl. hierzu verschiedene rechtssymbolische Akte im orientalischen und griechisch-römischen Altertum, die Knippschild 2002 erörtert hat.

Angesichts dessen verwundert es nicht, dass künstlich erzeugte Fußabdrücke in Griechenland nur vereinzelt in der Kaiserzeit zu finden sind. Eines der frühesten Beispiele stammt von der griechischen Insel Delos, die überregionale Heiligtümer für ägyptische Gottheiten besaß: Die Umzeichnung der Votivplatte aus dem Serapeion lässt im Zentrum zwei große nackte Fußsohlen erkennen (Abb. 4). Die an allen vier Seiten umlaufende Dedikationsinschrift nennt vier Individuen als Stifter des Fußstapfenpaares und die ägyptischen Gottheiten Isis und Anubis als Adressaten.<sup>47</sup> Zwei Gottheiten, vier Stifter, aber nur zwei Fußstapfen! Offensichtlich sollte auf diese Weise die Besonderheit der göttlichen Anwesenheit festgehalten und verbreitet werden. Doch mit der Wahl des Fußabdrucks und der göttlichen Adressaten steht die Weihgabe freilich in ägyptischer Tradition.<sup>48</sup> In den Untergrund einer weiteren Marmorbasis aus Maroneia, Nordgriechenland, sind die Spuren von gleich zwei überlebensgroßen Fußpaaren eingetieft, die einträchtig Seite an Seite angeordnet sind (Abb. 5).<sup>49</sup> Die Paare sind von unterschiedlicher Größe.<sup>50</sup> Auch in diesem Fall handelt es sich um ein Weihgeschenk, das sich nicht an griechische, sondern ägyptische Gottheiten richtet. Der männliche Stifter wendet sich mit seiner Gabe laut Inschrift an Serapis, Isis, Anubis und Harpokrates.<sup>51</sup> Wieder zeigt sich: insgesamt vier Stapfen und vier Götter, nur ein Stifter!<sup>52</sup>

Eine weitere Marmorplatte wurde weiter nördlich, in Thrakien gefunden (Abb. 6).<sup>53</sup> Abgebildet sind zwei Einzel-Fußsohlen.<sup>54</sup> Sie

<sup>47</sup> IG XI 4, 1263. Vgl. Guarducci 1942/43, S. 313 f.

<sup>48</sup> Dunbabin 1990, S. 86.

<sup>49</sup> Marmorbasis mit eingetieften Fußabdrücken aus Maroneia, Komotini, Archäologisches Museum, Inv. unbek.

<sup>50</sup> Das eine Paar mißt ca. 33–35 cm, das andere 40 cm. Vgl. dazu Dunbabin 1990, S. 86 Anm. 12.

<sup>51</sup> Vgl. Tacheva-Hitova 1983 S. 31.

<sup>52</sup> Dunbabin, 1990, S. 86 Anm. 12 vermutet, dass nicht alle vier der in der Weihinschrift genannten göttlichen Adressaten mit ihrer Fußspur vergegenwärtigt wurden, sondern nur die beiden Hauptgottheiten Sarapis und Isis. Sie ordnet das größere Paar der Fußabdrücke dem Gott und das kleinere der Göttin zu.

<sup>53</sup> Dunbabin 1990, S. 86.

<sup>54</sup> Abgebildet sind jeweils Nachahmungen des rechten Fußabdrucks. Sind sind so placiert, dass sie den Rahmen des Bildfeldes mit den Fersen leicht überlappen. Diese ‚Zufälligkeit‘ ist gewiss intendiert und vermittelt dem Betrachter den Eindruck als wären zwei Götter – Seite an Seite mit dem rechten Fuß zuerst – gerade über den Stein in den Tempel hineingeschritten und hätten dabei ihre Fußabdrücke zurückgelassen. Auffälligerweise ähneln sich Fußabdrücke und Sistrum-

erscheinen in einem Bildfeld, das von einem Rahmen gefasst ist. Ähnlich wie zuvor auf der Maroneia-Basis, sind die Spuren unterschiedlich groß. Diesmal sind sie allerdings zwischen zwei Rassel- und Schlaginstrumenten aus dem Isiskult, den *sistra*, angeordnet.<sup>55</sup> Ob die ungewöhnliche Ikonographie die besondere Rolle des Stifters, der verehrten Gottheiten oder beider verrät, bleibt offen.<sup>56</sup> Mit Sicherheit haben sich weibliche wie männliche Priester in Heiligtümern ägyptischer Gottheiten mit Wiedergaben von Fußspuren verewigt. Dies belegen wiederum kaiserzeitliche Funde aus Thessaloniki, Dion und Beroia, jeweils mit entsprechender Dedikationsinschrift.<sup>57</sup> In solchen Fällen liegt die Hauptbedeutung der Weihung in der Tatsache, dass die Fußspur belegt, dass die Gottheit an Ort und Stelle erschienen ist und sich der Weihende dauerhaft ihrem Schutz unterstellt.<sup>58</sup>

Die Gruppe der im Nordgriechenland der Kaiserzeit angefertigten Fußabdrücke ist unter Einfluss der ägyptischen Tradition und gebunden an ägyptische Heiligtümer, Auftraggeber und Gottheiten entstanden. Im Vergleich zu den Beispielen, die im ägyptischen Mutterland gearbeitet und gestiftet wurden, richten sich die von griechischen Handwerkern produzierten Exemplare nicht allein an das Auge. Sie sind in einer subtilen Plastizität in den Stein eingetieft. Sie

Wiedergaben in ihrer Machart deutlich: Beide werden von einem kräftigen Wulst umrandet, der ihnen gleichermaßen das Aussehen von ‚Abdrücken‘ verleiht.

<sup>55</sup> Das *Sistrum* ist ein metallenes Instrument zum Lärmen, das dem Isiskult angehört und mit ihm weite Verbreitung fand. Die Grundform besteht aus einem mit Handgriff versehenen u-förmigen Bügel, in dem sich wie im konkreten Fall meist drei durch umgebogene Enden vor dem Herausfallen gesicherte Stäbe bewegen lassen.

<sup>56</sup> Castiglione 1967, S. 251 ff. betrachtet die Musikinstrumente als Attribute der Isis. Anders Vidman 1970, S. 121, der hier die Fußabdrücke der Dedikanten erkennen will.

<sup>57</sup> Fragment einer Marmorplatte mit dem Rest eines Fußabdrucks, Archäologisches Museum Thessaloniki, Inv. MΘ 981, RICIS 154 Nr. 113/0547, vgl. Christodoulou 2009, S. 341 und Taf. 44, 1; eine ursprünglich auf einem kleinen Pfeiler angebrachte Reliefplatte mit der Wiedergabe zweier unterschiedlich großer Fußabdrücke aus dem Isisheiligtum in Dion, Archäologisches Museum Dion, Inv. 421, RICIS 130 Nr. 113/0203, vgl. Christodoulou 2009, S. 344 und Taf. 46,2; Platte mit der Darstellung zweier Fußabdrücke von ebenfalls unterschiedlicher Größe, Archäologisches Museum Dion, Inv. 420, RICIS 131 Nr. 113/0205, vgl. Christodoulou 2009, S. 344 und Taf. 46,3; diagonal gebrochene Platte mit zwei verschiedenen großen Fußabdrücken aus Beroia, Archäologisches Museum Beroia, Inv. Λ 695, RICIS 135 Nr. 113/0303, vgl. Christodoulou 2009, S. 345 f. und Taf. 46,4.

<sup>58</sup> Christodoulou 2009, S. 346.

argumentieren demnach auch mit Taktilität. Diese mag mit der deutlich auf Plastizität ausgerichteten Tradition der griechischen Bildhauerkunst zusammenhängen, kann aber auch ein verändertes Interesse an der Authentifizierung der Epiphanie der Gottheit<sup>59</sup> anzeigen.

### 3. Fallbeispiel: Römische Nordafrika

Im Gegensatz zu der Heiligkeit, die der göttlichen Fußspur im Alten Ägypten oder in Heiligtümern ägyptischer Gottheiten in Nordgriechenland und auf Delos beigemessen wurde, steht der profane Wert der Abdrücke, den sie im Nordafrika der griechisch-römischen Zeit erhalten. Insbesondere die reichverzierten Mosaiken der Kaiserzeit dokumentieren, dass Fußsohlenbilder und Darstellungen von Sandalen ganz profane, alltägliche Botschaften ausdrücken können. Die mosaizierten Fußabdrücke sind vor allem in Eingängen von Bädern abgebildet.<sup>60</sup> Dort bitten sie den Besucher, seine Schuhe an- oder ausziehen, warnen sogar leichtsinnige ‚Barfüßler‘ vor der Berührung mit dem glühendheißen Boden und dienen als hilfreicher Wegweise durch die Abfolge der Räume. Besonders prächtige Sandalen signalisieren dabei Komfort und Luxus des Badevergnügens. Häufig werden sie begleitet von guten Wünschen. Mit einem ‚BENE LAVA‘<sup>61</sup> verheißen sie Wellness, Wohlergehen und Glück.

Im Nordafrika der Kaiserzeit hat die alte ägyptische Gepflogenheit, anhand von Fußabdrücken eine göttliche oder menschliche Anwesenheit in Heiligtümern zu signalisieren, demnach eine entscheidende Bedeutungserweiterung erfahren. Diese äußert sich nicht nur im Auftauchen von Fußzeugnissen im profanen Bereich. Auch im sakralen Kontext wird nun eine größere Vielfalt an Gottheiten mit Fußspuren assoziiert.<sup>62</sup> Lokale Traditionen haben die Beliebtheit solcher Fußmotive im römischen Nordafrika offensichtlich besonders gefördert.

<sup>59</sup> Vgl. zu verschiedenen Versionen des Authentischen: Lethen 1996, S. 219.

<sup>60</sup> Dunbabin 1990, S. 97–102.

<sup>61</sup> Dunbabin 1990, S. 100 mit Abb. 18.

<sup>62</sup> Dunbabin 1990, S. 91–92.



#### 4. ‚Auf gutem FuÙe‘ mit dem Alten Südarabien

Auch im Alten Südarabien, mit dem Hans-Caspar Graf von Bothmer gleichsam ‚auf gutem FuÙe steht‘, sind Fußumrisse und Nachahmungen von Fußsohlen in Stein erhalten. Die folgenden drei Beispiele verweisen auf die besondere Bandbreite der vorgefundenen Gattungen, Materialien, künstlerischen Qualitäten und Eigenarten.

Bei dem ersten Beispiel handelt es sich um eine langrechteckige Kalksteinplatte aus Hureidha im Hadhramaut.<sup>63</sup> Sie bildete mit drei weiteren Platten den Unterbau eines monolithen Schreines, der aus archaischer Zeit stammen kann. Zu erkennen ist der flüchtig geritzte Umriss eines rechten Fußes, der innen und außen von Graffiti unbekannter Entstehungszeit begleitet wird. Ähnlich wie in Ägypten erscheint der geritzte Fußumriss in Hureidha also in einem sakralen Kontext, in dem er entweder auf die Anwesenheit einer Gottheit oder des Beters erinnern kann. Das Symbol wirkt doppeldeutig, weil die Ritzung zwar flüchtig (Dedikant), aber überlebensgroß (Gottheit) ausgefallen ist.

Das zweite und dritte Beispiel gehört jeweils der Gattung der Siegel an, ist aber von unterschiedlicher Zeitstellung und Materialgattung.

Der in die sabäische Zeit geordnete Chalcedon wurde im Dschau (Nordjemen) gefunden und lässt zwei Paar nackter Fußsohlen erkennen, die auffällig ‚zueinander‘ ausgerichtet sind (Abb. 7). Grundsätzlich ist der Typus der Fußpaare, die in entgegengesetzte Richtungen weisen, ikonographisch bekannt.<sup>64</sup> Dies bezeugt etwa noch eine kaiserzeitliche Marmorplatte aus Lavinium mit einer Widmung an Isis Regina (Abb. 8).<sup>65</sup> Doch Fußzeugnisse des geläufigen Typus bilden – anders als der Chalcedon aus dem Jauf – keine zwei Fußpaare gleichartig ab, sondern immer unterschiedlich. So wird zwischen einem nackten und einem sandalentragenden Paar unterschieden<sup>66</sup> oder ein Fußpaar ist bloß eingeritzt, während das

<sup>63</sup> Caton-Thompson 1944, S. 28.

<sup>64</sup> Castiglione 1968a, S. 121–137 und Castiglione 1968b, S. 187–189. Ferner zum Motiv des Fußabdrucks in der Bildwelt des Vorderen Orients: Mallowan 1947; Franke – Wilhelm 1985; Assaf 1990; Rashad 1990; Arnaud 1993; Zaccagnini 1994; Malul 2001.

<sup>65</sup> Marmorplatte aus Lavinium mit der Wiedergabe von zwei Paar Fußabdrücken, die in entgegengesetzter Richtung orientiert sind: Dunbabin 1990, S. 90.

<sup>66</sup> Dunbabin 1990, S. 90 Abb. 8.

andere detailreich eingetieft ist.<sup>67</sup> Vor allem aber unterscheidet den sabäischen Chalcedon von den übrigen Exemplaren die Anordnung der Sohlenpaare: nicht nebeneinander, sondern gegenüber. Und schließlich sind sie nicht schreitend, sondern stehend abgebildet. Daher lässt sich die Darstellung auf dem Chalcedon kaum als *reditus*-Darstellung deuten.<sup>68</sup> Ein Symbol für das Kommen und Gehen in Heiligtümern liegt nicht vor.<sup>69</sup> Ebenso wenig erfüllt der Chalcedon die so oft bemühte ‚unheilabwehrende‘ Funktion.<sup>70</sup> Tatsächlich handelt es sich um das Symbol einer Begegnung zweier Individuen, die auf dem Chalcedon sinnfällig zum Ausdruck kommt.<sup>71</sup>

Das zweite Beispiel aus dem Alten Südarabien ist ein Metallsiegel in Gestalt einer aus Bronzedraht gearbeiteten Fußsohle (Abb. 9)<sup>72</sup>; von ihr kann erfreulicherweise eine bislang unveröffentlichte Aufnahme aus München, Staatliches Museum für Völkerkunde, gezeigt werden. Das 3 cm lange Siegel wird in die Spanne vom 1. Jh. v. bis 2. Jh. n. Chr. datiert.<sup>73</sup> Auf der Rückseite befand sich ein Bügel zur Befestigung. Der Fußumriss ist durch einen drahtartigen Rahmen nachgeahmt. Die Binnenstruktur erinnert zwar an ein Gitter, lässt aber anatomische Details erahnen: So erinnern zwei trapezoide Felder an die sog. Großzehen- und den Kleinzehenballen; ferner markiert: der Bereich des Längsgewölbes und schließlich ein tulpenförmiges Feld

<sup>67</sup> Guarducci 1942/43, S. 319 Abb. 8 und 320.

<sup>68</sup> Zu sog. *reditus*-Darstellungen: Guarducci 1942/42, S. 318 f. und Frascchetti 1970, S. 657.

<sup>69</sup> Dabei wird das erste Fußpaar gemeinhin als Erinnerung an den Heiligtumsbesuch und Dank für die glückliche Reise verstanden, das zweite Fußpaar hingegen als Bitte um eine gute Heimkehr. Vgl. Guarducci 1942/43, S. 318–321; Frascchetti 1970, S. 657. Anders Castiglione 1968b, S. 187, der diese These verwirft und statt dessen vermutet, dass es sich bei dem gegenläufig nebeneinander abgebildeten Fußsohlenpaar um die Visualisierung eines römischen Rituals handelt: „after finishing the adoration the worshipper made a full turn to the right.“

<sup>70</sup> Diese Forschungsmeinung geht davon aus, die entgegengesetzte Fußspur habe den Effekt, die erste zu annullieren bzw. aufzuheben.

<sup>71</sup> Dass es sich bei der Darstellung um die Visualisierung der gewünschten Placierung des Adoranten vor der Gottheit handelt, wie von Le Glay 1966, S. 386 f. Anm. 5 für künstliche Fußspuren in römischen Tempeln in Nordafrika vorgeschlagen, kann nicht bestätigt werden.

<sup>72</sup> Gedankt sei Dorothee Schäfer (Bildarchiv München) für die zum Studium des Stempelsiegels zugesendeten Photographien aus der Kartei des Staatlichen Museums für Völkerkunde am 9. 11. 2007.

<sup>73</sup> Nach Pickworth 1998, S. 203 sind zunächst geschnittene Steinsiegel angefertigt worden, die später von gegossenen Metallsiegeln abgelöst wurden.

darunter, das die Ferse bezeichnet. Fünf stiftförmige Fortsätze stehen in symmetrischer Verteilung für die Fußzehen. Ähnlich gestaltete Stempelsiegel aus Bronze finden sich in Südarabien häufig.<sup>74</sup> Einige machten die Unversehrtheit von Waren kenntlich. Denn entsprechende Stempelabdrücke fand man in Gips<sup>75</sup>, der Vorratskrüge verschloss. Im Zusammenhang mit Verträgen könnte ein Fußabdruck nicht nur menschliche Präsenz, sondern auch Zustimmung bezeugen.<sup>76</sup>

## 5. Zusammenfassung und Schluss

Diese Untersuchung beschäftigt sich mit antiken Formen der Inszenierung von Authentizität<sup>77</sup> von Dokumenten eigener Art. Dazu wurden die Ikonographie und Bedeutung einer repräsentativen Gruppe von Fußabdrücken aus dem Alten Ägypten, Randgebieten Griechenlands und dem römischen Nordafrika analysiert und zum ersten Mal der Ikonographie und Bedeutung von bisher kaum untersuchten Beispielen aus dem Alten Südarabien gegenübergestellt.

Festgehalten werden kann, dass der Fußabdruck – innerhalb der in der Antike zahlreich überlieferten Arten von ‚Körperabdrücken‘ – eine signifikante Rolle spielt. Während ein Körperabdruck grundsätzlich die leibliche Berührung eines Individuums mit einer Oberfläche belegt, dokumentiert der Fußabdruck als Teil der Persönlichkeit die Ankunft bzw. Anwesenheit eines Individuums an einem bestimmten Ort. Als einziger Körperteil, der die Fortbewegung und die Einnahme eines Standpunkts ermöglicht, ist ein frischer Fußabdruck somit ein authentisches Dokument, das dem Betrachter unmissverständlich signalisiert: ‚Ich war hier‘.

So eindeutig dieses Statement auch ist, so vielseitig lässt es sich verwenden. Je nach Urheber, Anlass, Kontext und Funktion lässt sich die Grundbedeutung abwandeln und neu akzentuieren. Diese Offenheit führte zu einer epochen- und regionenübergreifenden Verbreitung des Fußabdruckmotivs. Von Kleinasien über die griechischen

<sup>74</sup> Innerhalb der Glyptik Südarabiens findet sich eine kleine Gruppe von Siegeln, die mit dem Motiv der Fußspur – einzeln oder paarweise – geschmückt sind. Vgl. Pickworth 1998, S. 203.

<sup>75</sup> Pickworth 1998, S. 203 mit Abb.

<sup>76</sup> Pickworth 1998, S. 203.

<sup>77</sup> Vgl. zur Inszenierung von Authentizität auch: Fischer-Lichte – Pflug 2000.

Inseln und Ägypten bis hin zur Iberischen Halbinsel bestand ein regional variierender Bedarf an Fußabdrücken. Diesem wurde freilich nicht auf die naheliegendste Weise entsprochen: Nicht durch das Eindringen eines Fußes in weiches Material wurden Fußabdrücke produziert. Vielmehr durch eine ‚künstliche‘ Nachahmung des Fußabdrucks in hartem Gestein: Steinmetze tiefen die Fußabdrücke eigens mit dem Meißel in separate Steinplatten ein. Diese eigenartigen Neuschöpfungen verloren offensichtlich nicht an Überzeugungskraft, sondern gewannen hinzu: Diese Fußabdrücke sind im Unterschied zu ihren flüchtigen natürlichen Pendanten auf Dauer vorhanden und lassen sich mithilfe von Beischriften und bildlichen Attributen beliebig um Informationen bereichern. Beides lag im Interesse des Auftraggebers, denn die meisten Exemplare sind Votivgaben in Heiligtümern. Dort erinnerte die Dedikation einer Steinplatte mit der Darstellung eines Fußabdrucks glaubhaft an den frommen Besuch des Stifters am heiligen Ort. Darüber hinaus zeigte sie den Dedikanten als dauerhaft dem göttlichen Schutz unterstellt und dokumentierte die fromme Pflicht des Stifters vor den Augen der übrigen Besucher im Heiligtum.

Die Gepflogenheit, den Abdruck eines Fußes in Stein zu bannen, ist in den betrachteten Regionen unterschiedlich stark ausgeprägt. Im Alten Ägypten spielten Fußzeugnisse die vergleichsweise größte Rolle. Hier gehörten bereits seit dem Neuen Reich Umrisszeichnungen einzeln oder paarweise auftretender Fußsohlen zum typischen Bildrepertoire in Heiligtümern. Seit griechisch-römischer Zeit ist nicht nur die Anzahl von einzeln oder paarweise erscheinenden Fußabdrücken aus diversen Objektgattungen (Votivplatten, Libationstische, Türschwellen, Stufen), sondern auch deren ikonographische Vielfalt besonders umfangreich. Dazu zählt auch, dass nicht nur Fußabdrücke von Menschen, sondern auch von Göttern abgebildet wurden, was auf eine bestimmte Gottesvorstellung schließen lässt. Wie die geologischen Gegebenheiten Ägyptens verraten, ist die besondere Vorliebe für die Bildthematik in Ägypten gewiss nicht losgelöst von den ausgedehnten Wüstengebieten mit ihrem unendlichen Repertoire an natürlichen Spuren und Abdrücken zu verstehen. Die nicht nur für Angehörige halbnomadisierender Bevölkerungsgruppen überlebenswichtige Fähigkeit, natürlich entstandene Fußspuren im Sand zu lesen und zu deuten, mag die Bereitschaft zur Aufnahme dieses Themenfeldes aus der unmittelbaren Umgebung in die Welt der Bilder noch befördert haben.

In Griechenland wurden Nachahmungen von Fußabdrücken hingegen niemals heimisch. Zwar lassen sich schon in der Archaik Umrisszeichnungen von Fußsohlen im profanen und sakralen Kontext finden. Diesen Erinnerungsmalen, die vereinzelt von erotischen Piktogrammen begleitet sind, folgt aber – anders als in Ägypten – nicht die Gepflogenheit, Fußabdrücke auch in Stein abzubilden. Statt dessen werden die Füße selbst in Form von Körperteil-Rundplastiken und als Wiedergaben auf Reliefs in Heiligtümern dediziert, um der Bitte um Fußheilung bzw. Dank dafür Nachdruck zu verleihen. Erst als Folge der Einführung ägyptischer Kulte auf griechischen Inseln und in Nordgriechenland werden von griechischen Handwerkern seit dem späten Hellenismus und der Kaiserzeit lokal einzelne Marmorbasen mit eingearbeiteten Fußabdrücke angefertigt. In diesen Fällen bleibt das Phänomen aber auf ägyptische Priester als Dedikanten und ägyptische Götter als Motivempfänger begrenzt. Es wurde nur punktuell über den ägyptischen Kult und entsprechende Kultbeamte nach Griechenland transloziert und fand in der übrigen griechischen Bildwelt keine Akzeptanz.

Im Nordafrika der griechisch-römischen Zeit existieren – ähnlich wie in Ägypten – künstlich erzeugte Fußabdrücke vor allem als Votive in Heiligtümern. Dabei wird nachweislich eine größere Vielfalt an Gottheiten mit Fußabdrücken assoziiert. Eine entscheidende Bedeutungserweiterung erfahren Fußzeugnisse auch im profanen Bereich. Wie kaiserzeitliche Mosaiken dokumentieren, können Darstellungen von Fußsohlen auch ganz profane, alltägliche Botschaften ausdrücken. In Eingängen von Bädern geben sie Handlungsanweisungen, warnen oder weisen hilfreich den Weg. Offensichtlich haben lokale Traditionen die Beliebtheit solcher Fußmotive im Nordafrika der Kaiserzeit besonders gefördert.

Im Alten Südarabien schließlich folgen Fußabdrücke nicht nur eigenen Ikonographien und Bedeutungen, sondern auch Herstellungsverfahren. Dies äußert sich am deutlichsten anhand der Gattung der Siegel. Bestes Beispiel hierfür war ein Stempelsiegel in Gestalt einer Fußsohle. Es erzeugt die Fußabdrücke durch das Eindrücken der Fußsohle in weiche Siegelmasse immer wieder. Ein anderes Siegel dokumentiert – anders als in den vorgenannten Regionen – die Ankunft zweier Individuen an einer bestimmten Stelle, also eine Begegnung. Im Zusammenhang mit Verträgen können solche Fußabdrücke nicht nur menschliche Präsenz, sondern auch Zustimmung bezeugen.

So unterschiedlich die spezifischen religiösen, kulturellen, politischen und sozialen Schichtungen der Beispiele in den genannten Regionen auch sind, so ähnlich ist das Bedürfnis, eine Anwesenheit an einer bestimmten Stelle mit Hilfe eines Fußsymbols dauerhaft zu markieren. Dabei wurden unterschiedliche Formen der Inszenierung des Authentischen gefunden. Allein die Tatsache, dass ein Fußabdruck nachgeahmt und mit einem Rahmen versehen war, garantierte ihm erhöhte Aufmerksamkeit und dürfte auf den Betrachter erzählauslösend gewirkt haben.

Die Ikonographie und die Bedeutung der nachgeahmten Abdrücke sind in der Antike – wie betont – unterschiedlich. Auch wenn die Bedeutung bisweilen rätselhaft bleibt, haben alle Fußabdrücke eine Grundbedeutung gemeinsam: Sie verweisen immer auf die Ankunft/Anwesenheit einer bestimmten Person an einem bestimmten Ort. Nur im Einzelfall kann entschieden werden, ob sie Symbol göttlicher oder menschlicher Anwesenheit sind oder ob sie für einen Priester oder Beter stehen.

Antike Nachahmungen von Fußspuren dienen demnach unterschiedlichen Funktionen. Sie können nicht auf ein griffiges Erklärungsmodell reduziert werden. Vielmehr zeichnen sich regional und zeitlich zu differenzierende Entwicklungen, Auslegungen und narrative Beanspruchungen des Motives ab. Mitunter haben sie rein praktische Funktionen und dienen als Wegweiser für Badegäste. Ebenso sind Fußabdrücke Hinweise auf eine meist positive, glückverheißende Bedeutung des Fußes.<sup>78</sup> Fußabdrücke werden nachweislich auch genutzt, um Eigentum zu dokumentieren. Werden sie gebraucht, um die Anwesenheit bestimmter Individuen zu dokumentieren, sind Namensbeischriften häufig. Für andere Exemplare ist die Funktion nicht unmittelbar ersichtlich.

Die Gepflogenheit, Fußabdrücke künstlich zu produzieren und so für die Ewigkeit zu hinterlassen, erlebte verschiedene Phasen hoher Beliebtheit in bestimmten Regionen. Das gilt nachweislich für Ägypten und Nordafrika. In Griechenland stieß das Bildkonzept auf Ablehnung, in Südarabien wurde eigenen Traditionen gefolgt.

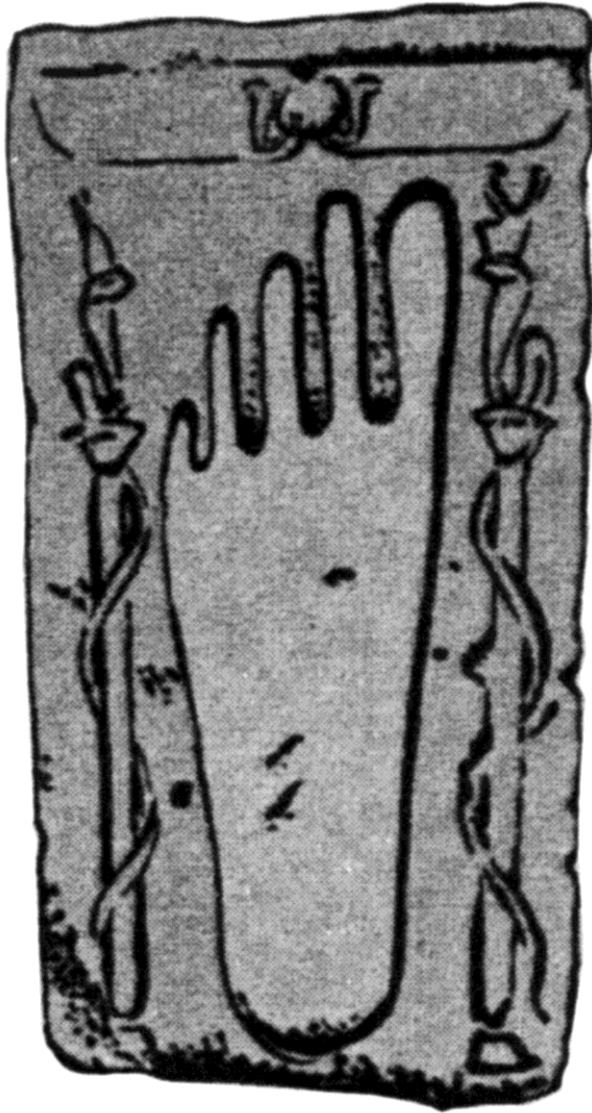
Da das Phänomen weit gestreut war, kann man davon ausgehen, dass es im gesamten Imperium Romanum bekannt war. Die Interpretation der antiken Abdrücke hängt immer vom Kontext ab, in dem sie stehen. So ist eine Unterscheidung zwischen Symbolen der göttlicher

<sup>78</sup> Vgl. zum Fuß in der Körpersymbolik: Wolf 2001, S. 500 ff.

Epiphanie und einer Warnung vor dem glühend heißen Boden in der Therme keineswegs allein dem einzelnen Monument aufgrund des dargestellten Bildes zu entnehmen.

Eine Besonderheit bildet der oben beschriebene Chalcedon aus Südarabien mit der Darstellung einer Begegnung zweier Individuen. Gerade hier ist man versucht, Gustave Flauberts Begeisterung zu folgen, wenn er schreibt: *„Und jedesmal, wenn ich diese Füße antreffe, bin ich ergriffen.“*<sup>79</sup>

<sup>79</sup> Flaubert 1963, S. 156.



*Abb.1*

*Quaderförmiger Steinblock, in dessen Oberseite eine Einzel-Fußspur und ein ikonographisches ‚Rahmenprogramm‘ eingemeißelt sind, ptolemäische Zeit, aus Tmuis, Kairo, Ägyptisches Museum, Inv. 27071.*



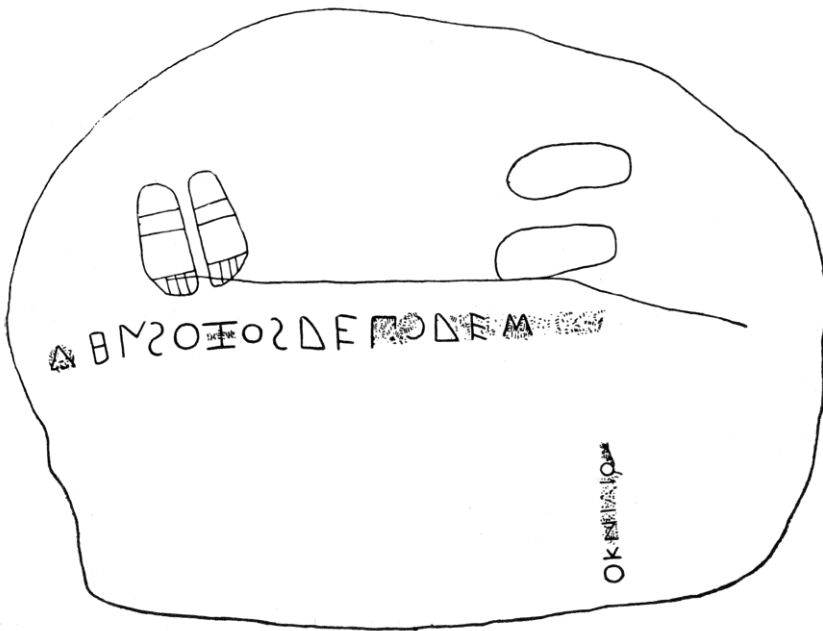


Abb. 2

Zwei in Fels geritzte Paare von Fußmrisen mit der archaischen Inschrift Δηνίο (τ)οίδε πόδες, Heiligtum der Athena in Itanos (Kreta).



*Abb. 3a*

*Skaraboider blauer Calcedon, in den eine Einzel-Fußspur und eine zyp-  
rische Namensbeischrift eingeschnitten sind, frühes 5. Jh. v. Chr.,  
Oxford, Ashmolean Museum Inv. 1896/1908.0.14.*



*Abb. 3b*  
*Abdruck des blauen Chalcedons (s. Abb. 3a) mit erhabener*  
*Wiedergabe der Fußspur nebst Beischrift,*  
*Oxford, Ashmolean Museum.*



Abb. 4

Umzeichnung einer rechteckigen Marmorplatte, in die zwei Fußsohlen und eine umlaufende griechische Dedikationsinschrift an Isis und Anubis eingemeißelt sind, 1. Hälfte 2. Jh. v. Chr., aus dem Serapeion der Insel Delos, Archäologisches Museum Delos.



Abb. 5

Quaderförmiger Marmorblock, in dessen Oberseite vier Fußspuren und in dessen Frontseite eine Dedikationsinschrift an Serapis, Isis, Anubis und Harpokrates eingemeißelt sind, kaiserzeitlich, aus Maroneia, Archäologisches Museum Komotini.

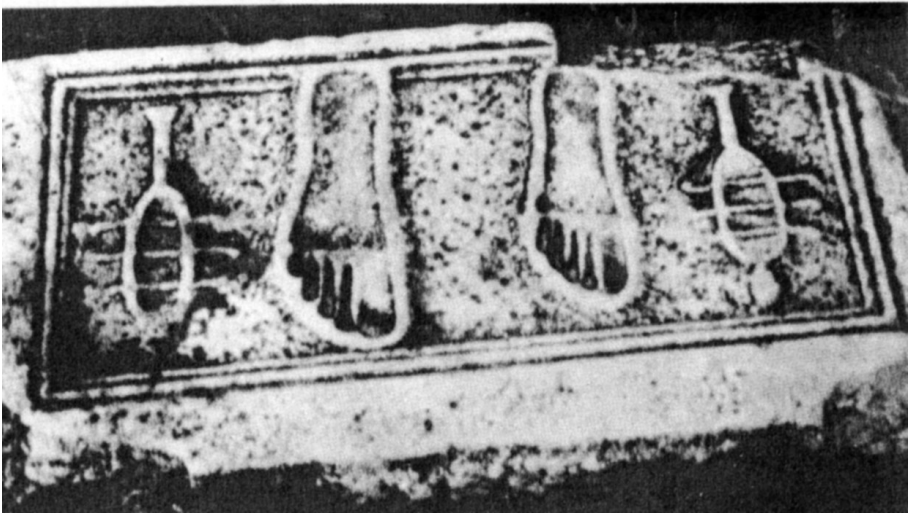


Abb. 6

Quaderförmiger Marmorblock, in dessen Bildfeld zwei Einzel-Fußspuren und zwei sistrum-Darstellungen eingearbeitet sind, kaiserzeitlich, aus Thrakien, Dorfschule Kresna.



*Abb. 7*  
*Blauer Chalcedon, in den das Motiv zweier Fußspur-Paare eingeschnitten ist, die auffällig zueinander ausgerichtet sind, sabäisch, aus dem Dschauf (Jemen), unbek. Aufbewahrungsort.*



Abb. 8

*Marmorplatte mit itus et reditus-Darstellung und Widmung an Isis Regina, kaiserzeitlich, aus Lavinium, unbek. Aufbewahrungsort.*



Abb. 9  
Bronzenes Stempelsiegel in Gestalt einer abstrahierten Fußsohle, 2. Jh.  
v. Chr. bis 1. Jh. n. Chr., aus dem Dschauf (Nordjemen),  
Staatliches Museum für Völkerkunde München.





## Bibliographie

### **Aigremont 1909**

Aigremont, F., Fuß- und Schuhsymbolik und Erotik. Folkloristische und sexualwissenschaftliche Untersuchungen (Leipzig 1909).

### **Arnaud 1993**

Arnaud, D., Empreinte de pied d'un enfant, in: Cluzan, S. – Mouliérac, J. et al. (Hrsg.), Syrie. Mémoire et civilisation au 28 février 1994, Nantes 1993, 219.

### **Assaf 1990**

Assaf, A. A., Der Tempel von Ain Dara, Damaszener Forschungen 3 (Mainz 1990).

### **Aumüller 2012**

Aumüller, M., Narrativität als Begriff. Analysen und Anwendungsbeispiele zwischen philologischer und anthropologischer Orientierung (Berlin 2012).

### **Baskett 1980**

Baskett, M. W., Footprints of the Buddha. Japanese Buddhist Prints from American and Japanese Collections (Ausstellungskatalog Philadelphia 1980).

### **Berlant 2008**

Berlant, St. R., Deconstructing Grimm's laws reveals the unrecognized foot and leg symbolism in Indo-European Lexicons, *Semiotica* 174, 2008, S. 265–290.

### **Bollée 1983**

Bollée, W. B., Traditionell-indische Vorstellungen über Füße in Literatur und Kunst, in: *Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie* 5, 1983, S. 227–281.

### **Bord 2004**

Bord, J., Footprints in Stone. Imprints of Giants, Heroes, Holy People, Devils, Monsters and Supernatural Beings (Wymeswold 2004).

**Burkert 1997**

Burkert, B. W., From Epiphany to cult statue, in: A. B. Lloyd (Hrsg.), *What is a God? Studies in the Nature of Greek Divinity* (London 1997), S. 15–34.

**Castiglione 1966**

Castiglione, L., Hérodote II 91, in: *Mélanges offerts á Kazimierz Michalowski* (Warschau 1966), S. 41–49.

**Castiglione 1967**

Castiglione, L., Tables votives à empreintes de pied dans les temples d’Égypte, *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae* 20, 1967, S. 239–252.

**Castiglione 1968a**

Castiglione, L., Inverted Footprints, A contribution to the ancient popular religion, *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae* 17, 1968, S. 121–137.

**Castiglione 1968b**

Castiglione, L., Inverted Footprints again, *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 16, 1968, S. 187–189.

**Castiglione 1970**

Castiglione, L., Vestigia, *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 22, 1970, S. 95–132.

**Castiglione 1971a**

Castiglione, L., Footprints of the gods in India and in the Hellenistic world. Influence or parallelism?, *Annales Archéologiques Arabes Syrennes* 21, 1971, S. 25–36.

**Castiglione 1971b**

Castiglione, L., Zur Frage der Sarapis-Füsse, *Zeitschrift für Ägyptische Sprache* 97, S. 30–43.

**Caton-Thompson 1944**

Caton-Thompson, G., *The Tombs and Moon Temple of Hureidha (Hadramaut)* (Oxford 1944).

**Christodoulou 2009**

Christodoulou, P., Priester der ägyptischen Götter in Makedonien (3. Jh. v. Chr. – 3. Jh. n. Chr.), *Athener Mitteilungen* 124, 2009, S. 325–356.

**Daum 1988**

Daum, W. (Hrsg.), *Yemen, 3000 Years of Art and Civilisation* (Frankfurt am Main 1988).

**Daxelmüller 1987**

Daxelmüller, Chr., s. v. Fußspuren, S. 610–622 in: Brednich, R. W. – Bausinger, H. (Hrsg.), *Fortuna – Gott ist auferstanden* (= Enzyklopädie des Märchens 5) (Berlin 1987).

**Deane 1861**

Deane, J., *Ichnographs from the Sandstone of Connecticut River. A Memoir upon the Fossil Footprints and Other Impressions of the Connecticut River Sandstone* (Boston 1861).

**Derchain-Urtel 1991**

Derchain-Urtel, M. T., Die Bild- und Textgestaltung in Esna, in: Verhoeven, U. – Graefe, E., *Religion und Philosophie im alten Ägypten*. Festgabe für Philippe Derchain zu seinem 65. Geburtstag am 24. Juli 1991 (= *Orientalia Loaniensa analecta* 39) (Leuven 1991) S. 107–121.

**Dethier – Mordtmann 1864**

Dethier, Ph. A. – Mordtmann, A. D., *Epigraphik von Byzantion und Constantinopel von den ältesten Zeiten bis zum Jahre 1453*, *Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* Bd. 13 (Wien 1864), S. 1 ff.

**Didi-Hubermann 1999**

Didi-Hubermann, G., *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks* (Köln 1999).

**Dow – Upson 1944**

Dow, S. – Upson, F., *The foot of Serapis*, *Hesperia* 13, 1944, S. 58–109.

**Dunbabin 1990**

Dunbabin, K. M. D., *Ipsa deae vestigiae. Footprints divine and human in Graeco-Roman monuments*, *Journal of Roman Archaeology* 3, 1990, S. 85–109.

**Fischer-Lichte – Pflug 2000**

Fischer-Lichte, E., – Pflug, E. (Hrsg.), *Inszenierung von Authentizität (= Theatralität 1)* (Tübingen u.a. 2000).

**Flaubert 1963**

Gustave Flaubert, *Reisetagebuch aus Ägypten*, hrsg. von G. A. Narciss, bearb. nach der Ausgabe von 1920, übers. von E. W. Fischer (Stuttgart 1963).

**Franke – Wilhelm 1985**

Franke, S. – Wilhelm, G., *Eine mittelassyrische fiktive Urkunde zur Wahrung des Anspruchs auf ein Findelkind*, *Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg* 4, 1985, S. 19–26.

**Fraschetti 1970**

Fraschetti, A., *EAA, Suppl.* 1970, S. 657 s. v. *Reditus*.

**Guarducci 1942/43**

Guarducci, M., *Le impronte del Quo Vadis monumenti affini, figurati ed epigrafici*, *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 3. 19, 1942/43, S. 305–344.

**Hansmann – Kriss-Rettenbeck 1966**

Hansmann, L. – Kriss-Rettenbeck, L., *Amulett und Talisman. Erscheinungsformen und Geschichte* (München 1966).

**Harrison 2003**

Harrison, Th., *Upside down and back to front: Herodotos and the Greek encounter with Egypt*, in: Matthews, R. – Roemer, C. (Hrsg.), *Ancient Perspectives on Egypt* (London 2003), S. 145–155.

**Hartmann 2010**

Hartmann, A., *Zwischen Relikt und Reliquie. Objektbezogene Erinnerungspraktiken in antiken Gesellschaften* (Berlin 2010).

**Hasan 1993**

Hasan, P., The footprint of the Prophet, *Muqarnas* 10, 1993, S. 336–343.

**Hausmann 2000**

Hausmann, C., Ein grüner linker Fuss, *Rendiconti dell'Accademia nazionale die Lincei, classe di scienze, morali, storiche e filologiche* 11, 2000, S. 235–272.

**Heinz 2001**

Heinz, S. C., Die Feldzugdarstellungen des Neuen Reiches. Eine Bildanalyse (Wien 2001).

**Kaminski 2005**

Kaminski, G., Busiris, Memnon und Andromeda: Aspekte des Fremdenbildes der Griechen in vorptolemäischer Zeit, in: Beck, H. – Bol, C. – Bückling, M. (Hrsg.), *Ägypten, Griechenland, Rom. Abwehr und Berührung*. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 26. November 2005 – 26. Februar 2006 (Tübingen u. Berlin 2005), S. 104–113.

**Kinnard 2000**

Kinnard, J. N., The Polyvalent Pādas of Viṣṇu and the Buddha, *History of Religions* 40, S. 32–57.

**Knippschild 2002**

Knippschild, S., „Drum bietet zum Bunde die Hände“. Rechtssymbolische Akte in zwischenstaatlichen Beziehungen im orientalischen und griechisch-römischen Altertum (= *Potsdamer Altertumswissenschaftliche Beiträge*, Bd. 5) (Wiesbaden 2002).

**Kötting 1983**

Kötting, B., Fußspuren als Zeichen göttlicher Anwesenheit, *Boreas* 6, S. 197–201.

**Langdon 1985**

Langdon, K. M., *Hymettiana I*, *Hesperia* 54, 1985, S. 257–270.

**Le Glay 1966**

Le Glay, M., *Saturne africain*. Histoire (Paris 1966).

**Le Glay 1978**

Le Glay, M., Un pied de Serapis à Timgad, en Numidie, in: Hommages à Maarten J. Vermaseren. Recueil d'études offert à l'occasion de son soixantième anniversaire le 7 avril 1978, Bd. 2 (Leiden 1978), S. 573–589.

**Lethen 1996**

Lethen, H., Versionen des Authentischen. Sechs Gemeinplätze, in: Böhme, H. – Scherpe, K. R. (Hrsg.), Literatur und Kunstwissenschaften (Hamburg 1996), S. 205–231.

**Lippold 1922**

Lippold, G., Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit (Stuttgart 1922).

**Lukian 1974**

Lukian, Werke in drei Bänden (Berlin, Weimar 1974).

**Maderna 2005a**

Maderna, C., Zum Feindbild der Ptolemäer, in: Beck, H. – Bol, C. – Bückling, M. (Hrsg.), Ägypten, Griechenland, Rom. Abwehr und Berührung. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 26. November 2005 – 26. Februar 2006 (Tübingen u. Berlin 2005), S. 258–266.

**Maderna 2005b**

Maderna, C., ‚Mumienschuh‘ mit Darstellung unterworfenen Feinde, in: Beck, H. – Bol, C. – Bückling, M. (Hrsg.), Ägypten, Griechenland, Rom. Abwehr und Berührung. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 26. November 2005 – 26. Februar 2006 (Tübingen u. Berlin 2005), S. 585–586 Kat. Nr. 158.

**Mallowan 1947**

Mallowan, M. E. L., Excavations at Brak and Chagar Bazar, Iraq 9, 1947, S. 1–266.

**Malul 2001**

Malul, M., Foot symbolism in the ancient Near East: imprinting foundlings' feet in clay in ancient Mesopotamia, Zeitschrift für altorientalische und biblische Rechtsgeschichte 2001, S. 353–367.

**Manganaro 1961**

Manganaro, C., Ricerche di epigrafia siceliota, *Siculorum Gymnasium* NS 14, 1961, S. 182–190.

**Manganaro 1964**

Manganaro, G., Peregrinazione epigrafiche. 1. Nuove dediche con impronte di piedi alle divinità egizie. 2. Documenti affini di Syros, Thera, Atene e Catania, *Archaeologica Classica* 16, S. 291–295.

**Nochlin 1992**

Nochlin, L., *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity* (London 1992), S. 6 ff.

**Petridou 2009**

Petridou, G., Artemidi to ichnos: Divine feet and hereditary priesthood in Pisidian Poglra, *Anatolian Studies* 59, 2009, S. 81–93.

**Pickworth 1998**

Pickworth, Diana, Die Glyptik Südarabiens, in: Seipel, Wilfried (Hrsg.), *Jemen. Kunst und Archäologie im Land der Königin von Saba* (Wien 1998), S. 202–204.

**Prodocimi 1976**

Prodocimi, A. L., *Rivista di epigrafia italica*, *Studi Etruschi* 44, 1976, S. 284–286.

**Quagliotti 1998**

Quagliotti, A. M., *Buddhapadas. An essay on the representations of the footprints of the Buddha with a descriptive catalogue of the Indian specimens from the 2<sup>nd</sup> century B.C. to the 4<sup>th</sup> century A.D.* (Kamakura 1998) (= *Memoirs* 2).

**Ranke 1936**

Ranke, K., Die Fuß- und Schuhsohle auf den nordischen Felszeichnungen und im neueren Volksglauben, *Die Heimat* 46, 1936, S. 257–269.



**Rashad 1990**

Rashad, M., Die Entwicklung der vor- und frühgeschichtlichen Stempelsiegel in Iran (Berlin 1990) (= Archäologische Mitteilungen aus Iran, Ergänzungsband 13).

**Robbins 1985**

Robbins, L. M., Footprints. Collection, Analysis, and Interpretation (Springfield 1985).

**Rutherford 2003**

Rutherford, I., Pilgrimage in Greco-Roman Egypt: New Perspectives on Graffiti from the Memnonion at Abydos, in: Matthews, R. – Roemer, C. (Hrsg.), Ancient Perspectives on Egypt (London 2003), S. 171–189.

**Schlie 2010**

Schlie, H., Abdruck und Einschnitt. Die medialen Träger der Spur als *appendicia exteriora* des Christuskörpers, in: Bildwelten des Wissens, Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik 8, 1, 2010, S. 83–94.

**Speyer 1973**

Speyer, W., „Die Segenskraft des göttlichen Fußes“. *Romanitas et Christianitas*. *Studia Henrico Waszink* (Amsterdam 1973), S. 293–309.

**Speyer 1989**

Speyer, W., Frühes Christentum im antiken Spannungsfeld I, 1989, S. 160 ff.

**Stallybrass 1997**

Stallybrass, P., „Footnotes“. *The Body in Parts*, in: Hillmann, D. – Mazzi, C. (Hrsg.), *Fantasies of Corporality in Early Modern Europe* (New York u. London 1997), S. 312–325.

**Steele 1972**

Steele, P., *Eric Shipton: Everest & Beyond* (London 1972).

**Tacheva-Hitova 1983**

Tacheva-Hitova, M., *Eastern cults in Moesia Inferior and Thracia* (Leiden 1983).

**Tahödl 2005**

H. Tahödl, Zu antiken Gliederweihungen, in: Kiderlen, M. – Strocka, V. M. (Hrsg.), Die Götter beschenken. Antike Weihegaben aus der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin (München 2005) (= Schriften der Archäologischen Sammlung Freiburg 11), S. 27–29.

**Till 1971**

Till, W., Schuh- und fußförmige Amulette. Volkskundliche Untersuchungen zur Wirkung und Bedeutung der Symbolgestalt Fuß und Schuh in der materiellen und geistigen Überlieferung Europas (Diss. München 1971).

**Vidman 1970**

Vidman, L., Isis-Sarapis bei den Griechen und Römern (Berlin 1970).

**Wagner 2007**

Wagner, M., Besuch aus dem All. Der Stein vom Mond und die Magie der Berührung, in: Helas, P. – Polte, M. – Rückert, C. – Uppenkamp, B. (Hrsg.), Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp (Berlin 2007), S. 87–100.

**Wietheger-Fluck 1995**

Wietheger-Fluck, C., Das Jeremias-Kloster zu Saqqara als Wallfahrtsstätte. Eine Untersuchung der Bodenplatten mit Fussabdrücken in Raum 1772 N., in: Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie, Bonn 22.–28. September 1991 (Münster 1995), S. 1282–1288.

**Wolf 2001**

Wolf, G., Verehrte Füße, in: Benthien, C. – Wulf, Chr. (Hrsg.), Körperteile. Eine kulturelle Anatomie (Reinbek bei Hamburg 2001), S. 500–523.

**Wulf – Zirfas 2012**

Wulf, Chr. – Zirfas, J., Fuß – Spuren des Menschen (Berlin 2012).

**Zwierlein-Diehl 2007**

Zwierlein-Diehl, E. Antike Gemmen und ihr Nachleben (Berlin u. New York 2007).

**Zaccagnini 1994**

Zaccagnini, C., Feet of clay at Emar and elsewhere, *Orientalia* 63, 1994, S. 1–4.



GERD-R. PUIN

ÄSTHETIK UND GELEHRSAMKEIT  
IN ZWEI EIGENTÜMLICHEN JEMENITISCHEN BÜCHERN:  
EIN KORAN (I) UND EIN „GEWEBTER“ TEXT (II)

**I. Der Koran von Ḥamūd al-Muʿayyad**

Im Jahr 1397 AH / 1977 AD schrieb der jemenitische Gelehrte Ḥamūd ʿAbbās al-Muʿayyad einen „Muṣḥaf“, also ein vollständiges Koranexemplar, das in einem faksimile-ähnlichen Druck vor dem Jahr 2006 in Chicago/USA herausgebracht wurde. Einen Teil dieses Muṣḥafs hat al-Muʿayyad von einem älteren Koran-Exemplar in Ṣanʿāʾ / Jemen abgeschrieben, dessen Schreiber nicht überliefert ist. Nach Ausweis des Vorworts zu dem Faksimile umfasste diese im Besitz der Abhur-Moschee befindliche Vorlage nur die Suren 19 (Maryam) bis zum Ende des Korans; dieser Text wurde, so das Vorwort, von der Maktabat al-Ḥayr (in Ṣanʿāʾ?) mit den Maßen 58,5 × 45,7 × 2,5 cm auf 601 Seiten nachgedruckt (wann?), doch seien „die Farben beim Druck nicht hervorgetreten“, wie es bedauernd in dem knappen Vorwort des Herausgebers unseres Druckes, Muḥammad Ḥusayn al-Ḥusaynī al-Ġallālī, heißt. Da auch das Original mittlerweile angeblich verschwunden ist, ist diese Abschrift zwar nur ein Abglanz jenes Originals, in seiner Substanz jedoch immer noch Zeugnis, unter anderem, einer merkwürdigen Spielerei in dem Originaltext. Was die Disposition des Textes vom Anfang bis zu Sure 19 anlangt, kann man von einer eigenständigen Leistung des Schreibers Ḥamūd al-Muʿayyad sprechen. Den Rest des Korans hat al-Muʿayyad laut dieser Angabe nach der Vorlage in der Abhur-Moschee geschrieben; möglicherweise war die Vorlage iranisch, weil die einzige mir bekannte Handschrift dieser Art (s. unten Abb. 8) ebenfalls iranisch ist.

**1. Die ästhetische Dimension**

Auch ein ungeschultes Auge wird sogleich erkennen, dass es sich bei der Abschrift al-Muʿayyads um keine kalligraphische Glanzleistung handelt (Abb. 2 und 5). Interessant wird der Muṣḥaf indes durch etwas anderes, nämlich durch das besondere Arrangement des Textes.

Dabei steht die Handschrift in zwei unterschiedlichen Traditionssträngen: der Tradition des „*âyet ber kenar*“ (s. 1.1) und der Tradition der symmetrischen Verteilung identischer Textpartien auf einer Seite (senkrechte Symmetrie, s. 1.2) bzw. auf einer Doppelseite (waagerechte Symmetrie, s. 1.3).

### 1.1 Die osmanische Tradition des „*âyet ber kenar* / (ein) Vers im (Seiten-) Rahmen.“

Den meisten Benutzern osmanischer Korane wird nicht ins Auge fallen, dass erst seit der Mitte des 19. Jh. die Organisation des Textes eine Form gefunden hat, die bis in unsere Tage nachwirkt: Jede Seite muss zugleich mit einem kompletten Vers enden – dies meint der in diesem Zusammenhang gebrauchte Terminus „*âyet ber kenar*.“ Er impliziert, dass es das Format erlauben muss, auch den längsten Koranvers (Sure 2:282) auf eine ganze Seite zu schreiben! Es ist daher kein Wunder, dass alle mir bekannten Korane, bei denen jeweils Vers- und Seitenende zusammenfallen, mindestens 15-zeilig, also verhältnismäßig groß sind. Für die Komposition des gesamten Korans bedeutet dies, dass die Planung der Seiteninhalte von dieser längsten Seite ausgehen muss, rückwärts bis zur ersten Seite, wo sich traditionell die sieben Verse der ersten Sure und fünf Verse der zweiten gegenüber stehen, sowie vorwärts bis zur letzten Sure.

Nach Ausweis des letzten „osmanischen“ Koranschreibers in „republikanischer“ Zeit (1932!), Ahmet Husrev,<sup>1</sup> war der Schöpfer dieses Modells für alle späteren Koraneditionen im Osmanischen Reich Osman Nuri Efendi Kayışzâde (‘Uṭmān Nūrī, 1834–1894).<sup>2</sup> – Er schuf ein Modell, nach dem sich auch Ahmet Husrev selbst bei der Konzeption seiner eigenen Abschrift des Korans (s. unten Abb. 11) richtete. Die Tradition dieses Vorbilds von Kayışzâde war stark ge-

<sup>1</sup> S. u. 1.2 und Abb. 11.

<sup>2</sup> Er schrieb insgesamt 106 Muṣḥafs. „Unter allen Schülern [des Kalligraphen] Kadiasker Mustafa İzzet Efendi [1801–1876] gab es zwei Personen, die wegen ihrer Fähigkeit, den Koran abzuschreiben, bemerkenswert waren: Hasan Rıza [1849–1920] und Hâfiz Osman Nuri Efendi [Kayışzâde, 1834–1894]. Jeder schrieb – wenn auch nicht ausschließlich – Korane *âyat ber kenar* in 15 Zeilen pro Seite, wobei jede Seite mit einem *durak* (Verstrenner) endete. Kopien dieser Korane wurden in der bestmöglichen Qualität gedruckt und waren weithin verbreitet, besonders bei den Studenten, die den Koran auswendig lernen wollten.“ (Derman: *Calligraphies ottomanes* 130).

nug, um auch die nachfolgenden Kalligraphen Kavukcu (1873–1949?, Abb. 9) und Hâmid Aytaç (1891–1982, Abb. 10) zu prägen, wie man an der Disposition ihrer jeweiligen Seiten von Sure 9 (al-Barāʿah) erkennen kann.

Die osmanischen Koraneditionen sind im Prinzip Handschriften, ganz gleich, ob sie als Steindrucke im 19. Jahrhundert erschienen oder heute in faksimile-gleichen, opulenten Farbdrucken vorliegen. Einem arabischen Anti-Osmanismus ist wohl der erste Letterndruck des Korans in Kairo 1924<sup>3</sup> zu verdanken, denn er trat mit dem neuen Anspruch auf, den Text im Einklang mit seiner ältesten überlieferten Gestalt, dem sog. *Rasm ʿUṭmānī*, wieder herzustellen. Hierbei wird die handschriftliche Flexibilität von einer mechanischen Rigidität abgelöst, die zugleich einer altertümlichen Orthographie verpflichtet ist; ein formaler Anspruch, jede Seite auf einen ganzen Vers enden zu lassen, konnte damit nicht mehr erfüllt werden.

Der Kairoer Letterndruck setzte allerdings die orthographischen Maßstäbe, bis mit dem Druck des sog. *Medinah-Korans* eine alte Qualität wieder auferstand: Der aus der Gegend von Aleppo in Syrien stammende Kalligraph ʿUṭmān Ṭāhā (geb. 1934)<sup>4</sup> hatte u. a. 1973 von dem eben erwähnten und berühmtesten osmanischen Kalligraphen Hâmid (al-Āmidī) Aytaç (1891–1982) eine *iğāzah* / *Lehr-Lizenz* erhalten, stand also einerseits in osmanischer Tradition, auf die er sich auch ausdrücklich beruft, was die Disposition des „*âyet ber kenar*“ betrifft. Als Kalligraph des in Medina / Saudi-Arabien ansässigen *King Fahd Complex for the Printing of the Holy Qurʾan* kombinierte er nun die alte osmanische Einteilung „*âyet ber kenar*“ mit der minutiösen Abschrift der Kairoer Vorlage, des „Standard-Textes“ von 1924, sowie einiger späterer Verbesserungen. Rein orthographisch gesehen sind damit der Muṣḥaf von Kairo und der von Medinah gleichwertig – kalligraphisch gesehen ist der Muṣḥaf von Kairo „Typographie“, während der von Medinah eine (gleichwohl mechanistisch anmutende) handschriftliche Kopie der Kairiner Typographie darstellt.

Der Vergleich mit der entsprechenden Seite des osmanischen Steindrucks des Kalligraphen Osman Nuri Kayışzâde (1834–1894) zeigt, dass sich der jemenitische Schreiber diesem Seiteninhalt (erstes und letztes Wort) anschloss, die Verteilung auf dem Blatt aber zu-

<sup>3</sup> Details hierzu s. Gerd-R. Puin: „Quellen, Orthographie ...“ S. 606–641; v. a. die Seiten 608–610.

<sup>4</sup> Siehe [www.aklaam.net/forum/showthread.php?t=4259](http://www.aklaam.net/forum/showthread.php?t=4259) (Zugang Okt. 2010).

gleich so variierte, dass er die oben beschriebene Art von senkrechter Symmetrie herstellen konnte (Abb. 1 und 2).

Nach dem Anfang von Sure 19 indes (s. Abb. 5 und 6) folgt al-Mu'ayyad nicht mehr der osmanischen Disposition („*âyet ber kenar*“) von Kayışzâde (Abb. 1), sondern der Disposition seiner unmittelbaren Vorlage, der älteren jemenitischen Handschrift. Ein Indiz dafür ist die Tatsache, dass die Seiten nun nicht mehr mit dem Ende eines ganzen Verses zusammenfallen müssen, wie dies sowohl in der Vorlage als auch in der Abschrift verwirklicht worden ist. Die erste Abweichung von dieser Regel ist auf Seite 322 (Sure 20:125–135) zu beobachten; weitere Seitenenden ohne gleichzeitigen Versabschluss sind die Seiten 325, 335, 336, 366, 369, 373, 375, 381, 385, 387, 392, 400, 403, 404, 407, 408, 411, 431, 431 [korrekt: 432], 438, 454, 458, 467, 468, 471, 474, 477, 490, 501, 506, 548, 563, 565, 568, 575, 597, 598, 600, 601. Im Verhältnis zu der Zahl der Seiten, die mit einem ganzen Vers enden, ist diese Menge allerdings gering.

### Die senkrechte Symmetrie (arab. „*tawāfuq*“)

Im Muṣḥaf von Ḥamūd al-Mu'ayyad sind sich jeweils die Anfangsbuchstaben der ersten Worte der 1. und 15., der 2. und 14., 3. und 13. usw. Zeilen gleich und durch rote Farbe hervorgehoben (Abb. 2 und 5); in gleicher Weise sind manchmal auch längere, identische Textpassagen rot markiert. In diesem 15-zeiligen Koran bildet die 8. Zeile die Mitte und ist daher von der symmetrischen Spiegelung ausgenommen. Als ein weiteres Merkmal kommt hinzu, dass jede Seite mit dem Ende eines Verses endet – also nach dem engen Vorbild osmanischer Korane (Abb. 1) bis Sure 19, aber auch darüber hinaus bis zum Ende des Korans.

Dem Abschreiber ist es darum gegangen, den Text in eine originale Form zu bringen. Wie noch zu zeigen ist, ist er auch in der Orthographie eigene Wege gegangen. Wenn man seine Version (Abb. 2; Abb. 5) in die Orthographie des Standardtextes der Kairoer Edition überführt (Abb. 3; Abb. 6) und diese dann in eine wirklich kalligraphische Form (Abb. 4) umwandelt, lässt sich ein Eindruck von der intendierten Schönheit der Handschrift vermitteln.



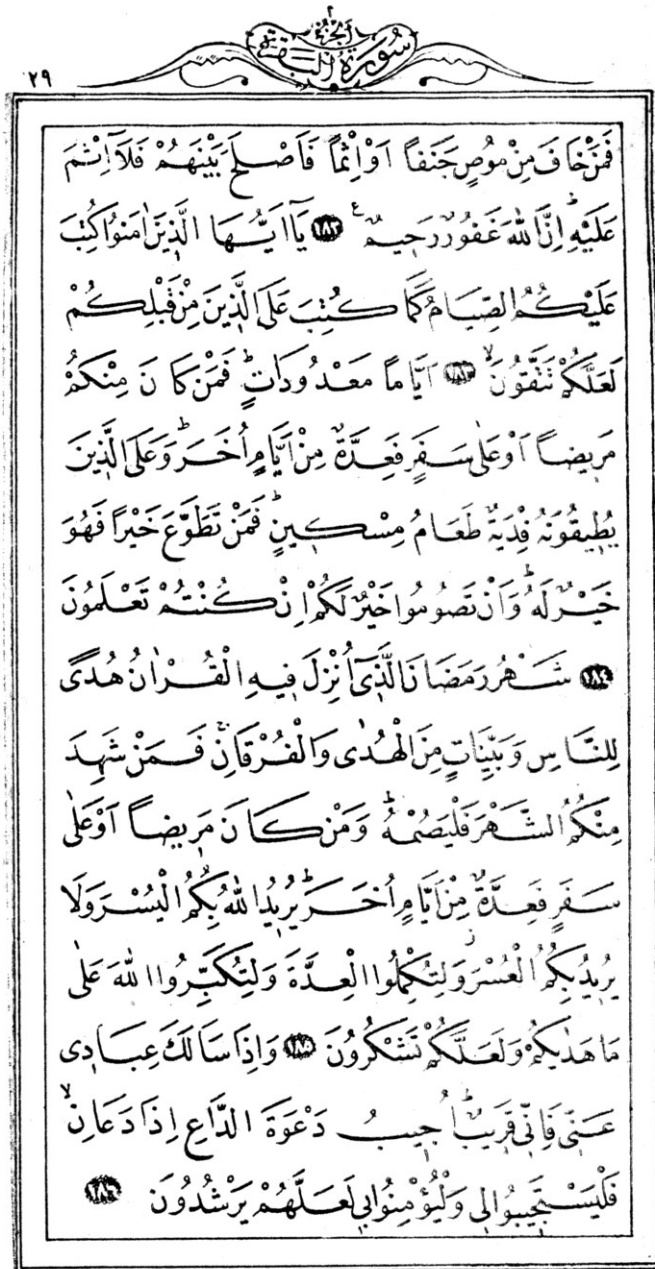


Abb. 1: Seite \*2:182\* des Steindrucks von Kayıszâde (1368 AH).

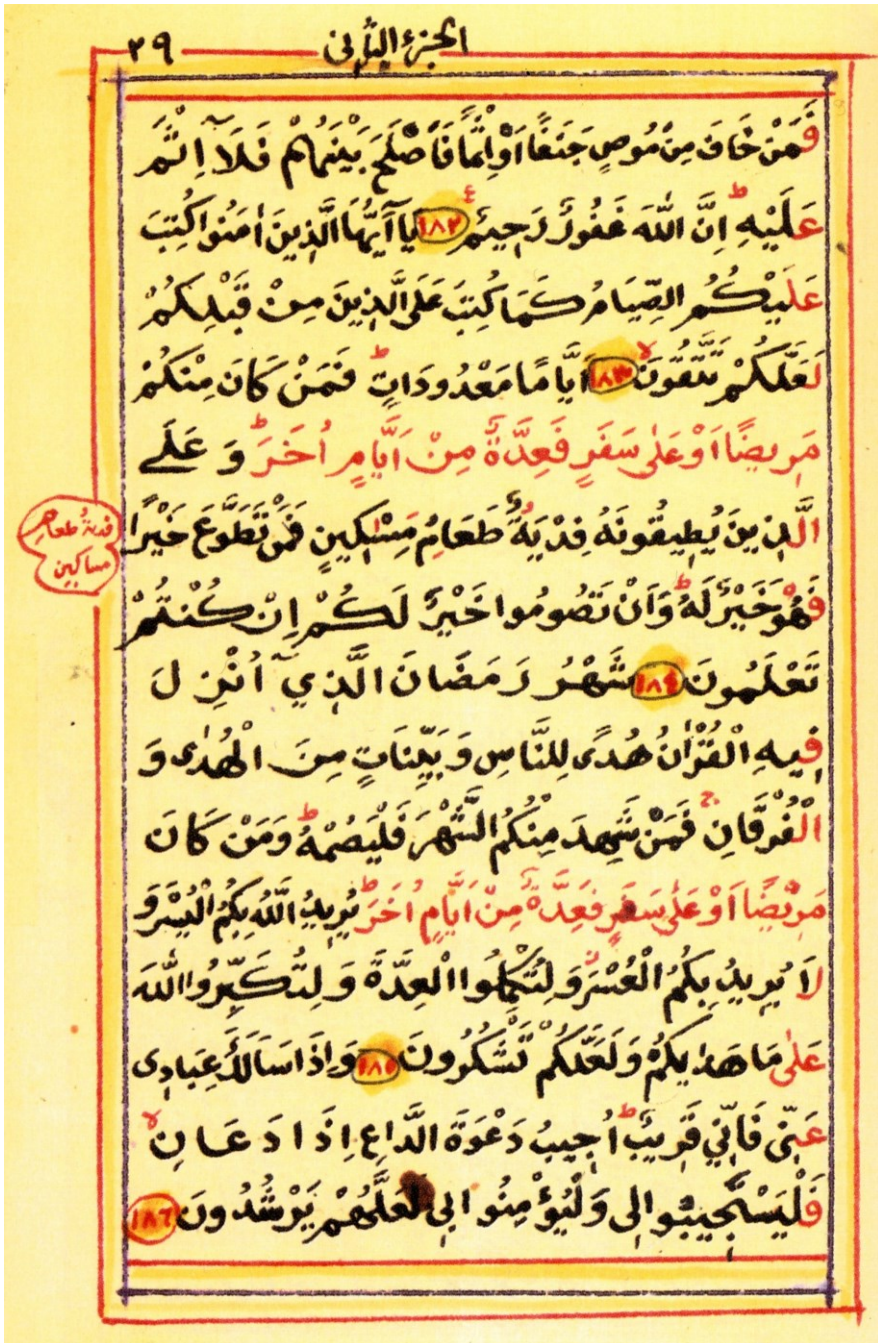


Abb. 2: Seite \*2:182\* des Muṣḥafs von Ḥamūd al-Muʿayyad.

فَمَنْ خَافَ مِنْ مَوْصٍ جَنَفًا أَوْ إِثْمًا فَاصْلَحَ بَيْنَهُمْ فَلَا إِثْمَ  
 عَلَيْهِ إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ (182) يَا أَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا كُتِبَ  
 عَلَيْكُمْ الصِّيَامُ كَمَا كُتِبَ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِكُمْ  
 لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ (183) أَيَّامًا مَعْدُودَاتٍ فَمَنْ كَانَ مِنْكُمْ  
 مَرِيضًا أَوْ عَلَى سَفَرٍ فَعِدَّةٌ مِنْ أَيَّامٍ أُخَرَ وَعَلَى  
 الَّذِينَ يُطِيقُونَهُ فِدْيَةٌ طَعَامُ مِسْكِينٍ فَمَنْ تَطَوَّعَ خَيْرًا  
 فَهُوَ خَيْرٌ لَهُ وَأَنْ تَصُومُوا خَيْرٌ لَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ  
 تَعْلَمُونَ (184) شَهْرُ رَمَضَانَ الَّذِي أُنزِلَ  
 فِيهِ الْقُرْءَانُ هُدًى لِلنَّاسِ وَبَيِّنَاتٍ مِنَ الْهُدَىٰ وَ  
 الْفُرْقَانِ فَمَنْ شَهِدَ مِنْكُمْ الشَّهْرَ فَلْيَصُمْهُ وَمَنْ كَانَ  
 مَرِيضًا أَوْ عَلَى سَفَرٍ فَعِدَّةٌ مِنْ أَيَّامٍ أُخَرَ يُرِيدُ اللَّهُ بِكُمُ الْيُسْرَ وَ  
 لَا يُرِيدُ بِكُمُ الْعُسْرَ وَلِتُكْمِلُوا الْعِدَّةَ وَلِتُكَبِّرُوا اللَّهَ  
 عَلَىٰ مَا هَدَيْتُمْ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ (185) وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي  
 عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِ إِذَا دَعَانِ  
 فَلْيَسْتَجِيبُوا لِي وَلْيُؤْمِنُوا بِي لَعَلَّهُمْ يَرْشُدُونَ (186)

Abb. 3: Layout wie in Abb. 2,  
 jedoch orthographisch gemäß Kairoer Standardtext.

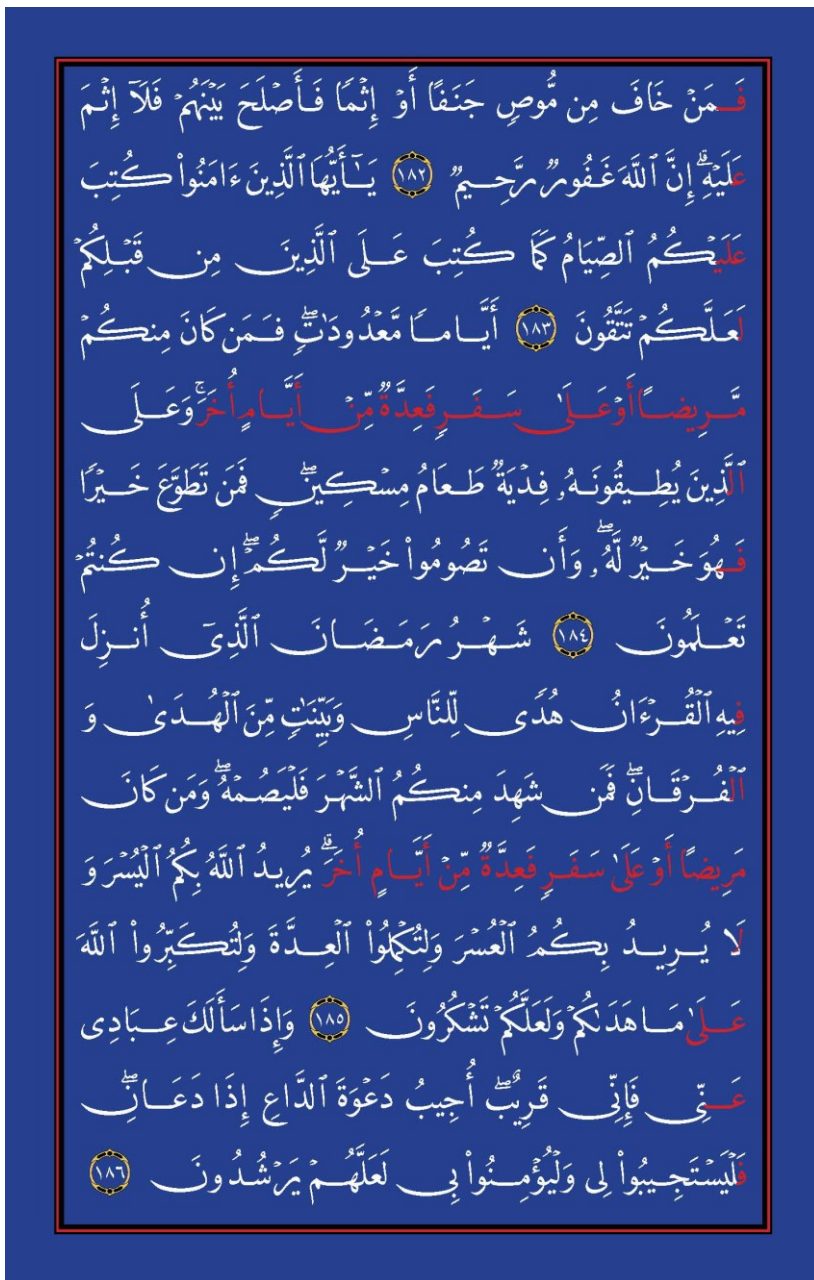


Abb. 4: Inhalt und Disposition wie in Abb. 2 und 3, jedoch kalligraphisch bearbeitet mit Hilfe des Tasmeeen-Programms von Thomas Milo, DecoType, Amsterdam.



Abb. 5: Seite \*26:104–132\* des Muṣḥafs von Ḥamūd al-Muʿayyad (kein „âyet ber kenar“).

Auch diese Seite wird zunächst in die Orthographie des Standardtextes umgewandelt, wobei die Umbrüche der Zeilen erhalten bleiben. In einem weiteren Schritt (wie in Abb. 4) könnte der Text in eine kalligraphisch ansprechende Form gegossen werden:

وَإِنَّ رَبَّكَ لَهُوَ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ (104) كَذَّبَتْ قَوْمُ نُوحٍ الْمُرْسَلِينَ (105) إِذْ قَالَ لَهُمْ  
 أَخُوهُمْ نُوحٌ أَلَا تَتَّقُونَ (106) إِنِّي لَكُمْ رَسُولٌ أَمِينٌ (107) فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا (108)  
 وَمَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ مِنْ أَجْرٍ إِنْ أَجْرِيَ إِلَّا عَلَى رَبِّ الْعَالَمِينَ (109)  
 فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا (110)  
 قَالُوا أَنْتُمْ مِنْ لَدُنْكَ وَاتَّبَعَكَ الْأَنْذَلُونَ (111) قَالَ وَمَا عَلِمِي بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ (112)  
 إِنْ حَسَابُهُمْ إِلَّا عَلَى رَبِّي لَو تَشْعُرُونَ (113) وَمَا أَنَا بِطَارِدٍ الْمُؤْمِنِينَ (114) إِنْ أَنَا إِلَّا  
 نَذِيرٌ  
 مُبِينٌ (115) قَالُوا لَيْنَ لَمْ تَنْتَهِي نُوحٌ لَنَكُونَنَّ مِنَ الْمَرْجُومِينَ (116) قَالَ رَبِّ إِنِّي قَوْمِي  
 كَذَّبُونِ (117)  
 فَافْتَحَ بَيْنِي وَبَيْنَهُمْ فَتَحَا وَنَجِنِي وَمَنْ مَعِيَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ (118) فَانجَيْنَاهُ  
 مِنْ مَعَهُ فِي الْفُلِّ الْمَشْحُونِ (119) ثُمَّ أَغْرَقْنَا بَعْدُ الْبَاقِينَ (120) إِنْ فِي ذَلِكَ لَآيَةٌ وَمَا كَانَ  
 أَكْثَرُهُمْ مُؤْمِنِينَ (121) وَإِنَّ رَبَّكَ لَهُوَ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ (122) كَذَّبَتْ عَادُ الْمُرْسَلِينَ  
 (123) إِذْ  
 قَالَ لَهُمْ أَخُوهُمْ هُودٌ أَلَا تَتَّقُونَ (124) إِنِّي لَكُمْ رَسُولٌ أَمِينٌ (125)

فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا (126)

وَمَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ مِنْ أَجْرٍ إِنْ أَجْرِيَ إِلَّا عَلَى رَبِّ الْعَالَمِينَ (127)

أَنْتُمْ بِكُلِّ رِيحٍ آيَةٌ تَعْبَثُونَ (128) وَتَتَّخِذُونَ مَصَانِعَ لَعَلَّكُمْ تَخْلُدُونَ (129)

وَإِذَا بَطَشْتُمْ بَطَشْتُمْ جَبَّارِينَ (130) فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا (131) وَاتَّقُوا الَّذِي

Abb. 6: Layout wie in Abb. 5,  
jedoch orthographisch gemäß Standardtext.



Abb. 7: "Alifī-Muṣḥaf".

Vergleichbar damit, aber sehr viel einfacher ist ein moderner „Alifī-Muṣḥaf“ aus Pakistan, bei dem jede Zeile mit dem im Arabischen so häufigen Buchstaben Alif beginnt:<sup>5</sup>

<sup>5</sup> *al-Qurʾān al-ḥakīm (Alifi)*. Ed. by Asgar F. Kothawala and Husain Asghar, (Karachi?:) Al-Qurʾan Printers Pvt. Ltd. (2008); 200 S., 23 Zeilen, ohne ISBN; s. Angebot bei [www.IslamicBookstore.com](http://www.IslamicBookstore.com).



Abb. 8: Seite \*26:164\* des Muṣḥafs Nr. 988  
der Library of the Golestan Palace.



In ganz ähnlicher Weise wie der Muṣḥaf al-Mu'ayyads ist der in Abb. 8 vorgestellte iranische Koran<sup>6</sup> konzipiert. In ihm sind nicht nur die Zeilenanfänge rot, sondern auch der gesamte Text der ersten und der letzten Zeile sind identisch, so dass beide Zeilen ganz in Rot erscheinen. Vergleicht man damit die Disposition von al-Mu'ayyads Abschrift (Abb. 5 bzw. 6), so lässt sich die Verwandtschaft erkennen, die darin besteht, eine senkrechte Symmetrie nicht nur bei den Zeilenanfängen, sondern bei möglichst großen Textpartien darzustellen.

Der iranische Muṣḥaf stammt aus dem 10. / 16. Jahrhundert; seine kalligraphische Schönheit ist über jeden Zweifel erhaben. Anhand dieses einen Beispiels lässt sich nicht sicher auf einen iranischen Ursprung der Vorlage al-Mu'ayyads schließen, die der jemenitischen Abschrift zugrunde lag. Unmöglich wäre dies nicht, denn es gibt alte religiös-kulturelle Beziehungen zwischen beiden Ländern. Das abgebildete iranische Beispiel kann freilich nur vom Grundgedanken her als Vorbild gedient haben, denn mit seinen elf Zeilen pro Seite stellt sich die Aufgabe in ganz anderer Weise als im 15-zeiligen Muṣḥaf von al-Mu'ayyad.

Die allgemeinere Frage nach dem Sinn einer so schwierigen Übung ist erlaubt. Verleihen die mit dieser Anordnung erreichten Parallelismen dem Text eine besondere Bedeutung, einen Tiefsinn, der durch die gewiss nur unter größten Mühen erreichte Form ans Licht gehoben wird? Die Antwort darauf ist nicht einfach. Einerseits ist hier ein Zufall am Werk, der im Text selbst, in der gewählten Schriftgröße und in der Zeilenlänge seine begrenzenden Parameter hat. Andererseits ist der Text heilig und unveränderliches Gotteswort. Und damit wohnt ihm zugleich eine magische Kraft inne, die der Schreiber mit seiner Kunst noch verstärken kann: Er erlegt sich eine so komplizierte Textverteilung auf, dass schon das durchgängige Gelingen der Aufgabe (auf 602 Seiten!) als ein Beweis für eine intensive Durchdringung und eine vollkommene Beherrschung des Textes angesehen werden muss. Wenn dabei auf manchen Seiten nur minimale Symmetrien in Form von einzelnen Buchstaben erreichbar waren, liegt es daran, dass sich der Schreiber nur in Grenzen die Freiheit erlaubte, die auf der Zeile stehende Textmenge zu variieren.

<sup>6</sup> Library of the Golestan Palace No 988, daraus 6 Seiten abgebildet in *Moṣḥaf-e Īrān* II, # 92; die abgebildete Seite beginnt mit Sure 26 Vers 164, die „Signatur“ dieser Seite lautet demnach in unserer Methode \*26:164\*.

Eine andere Art von senkrechter Symmetrie, die mit dem Muṣḥaf al-Muʿayyads nur noch entfernt verwandt ist, findet sich in solchen Koranhandschriften, in denen nicht die Zeilenanfänge rot markiert sind, sondern der Name Allahs und seiner Synonyme (*allahumma, rabb, al-raḥīm, al-raḥmān, huwa*). Dabei ist der Text so arrangiert, dass jeder Name sich in mindestens einer beliebigen anderen Zeile derselben Seite in derselben Position wiederholt; anders als bei der Symmetrie der Zeilenanfänge ergibt sich hierbei keine gemeinsame Symmetrieachse in der Seitenmitte. Dieses Prinzip kann in unterschiedlichen Handschriften, bei gleicher Zeilenzahl sowie Beachtung der *āyat-ber-kenar*-Regel, zu einer gleichen oder sehr ähnlichen Verteilung der rot geschriebenen Namen Gottes führen, obwohl es sich um verschiedene Kalligraphen handelt (vgl. Abb. 9 bis 11).

Ahmet Husrev (= Aḥmad Khosraw, 1899–1977, Abb. 11) greift dabei eine Idee auf, die wir ebenfalls schon im Muṣḥaf von al-Muʿayyad oder in Abb. 8 kennen gelernt haben: Statt „nur“ die Namen Allahs und seiner Synonyme in senkrechter Symmetrie hervorzuheben, werden nach Möglichkeit längere identische Textteile auf dieselbe Art korreliert. Durch deren Hervorhebung in Rot erhält jede Seite mehr oder weniger assoziative und kontemplative Elemente, ohne dass aber die Wortfolge des Textes verändert würde.

An eine zufällige Eingebung mag man nicht mehr glauben, wenn man weiß, dass der Schreiber Ahmet Husrev Anhänger von Bediüzzaman Said Nursi (Badīʿ al-Zamān Saʿīd al-Nürsī, 1876–1960) war, der sich der Einführung der Lateinschrift in der Türkei widersetzte. Ahmet Husrev begann das Schreiben dieses Muṣḥafs 1351 AH / 1932 AD, mithin lange nach der Einführung des lateinischen Alphabets durch Atatürk am 3.11.1928. Mit dem von ihm verwendeten Duktus verlässt Ahmet Husrev die übliche Nashī-Kalligraphie der Osmanen, seine Schrift kommt mit nur wenigen Vokalzeichen aus, ist unpräntiös und in ihrer Schlichtheit gewiss ein Echo auf die (im Vergleich zur arabischen Schrift) schlichte Lateinschrift.

Nach dem *Taʿrīf* des Muṣḥafs von Ahmet Husrev entspricht das generelle Layout dem Steindruck des Kalligraphen Osman Nuri Kayışzāde (1834–1894), siehe oben Abb. 1. Aus dem Schreibrohr von Kayışzāde sind jedoch 106 Muṣḥafs hervorgegangen; es erfordert daher ein genaues Hinsehen, wenn man erkennen will, welches Exemplar als Husrevs direktes Vorbild diente. In dem arabischen Nachwort seiner Koranedition heißt es, er habe die beiden kürzesten Suren (Nr. 108 und 112) auf einer Zeile geschrieben, wie sein Vorbild

Kayışzâde; in dem auf Abb. 1 vorgestellten Exemplar sind beide Suren jedoch auf je zwei Zeilen verteilt. In einem anderen gedruckten Muşhaf von Kayışzâde (<Ar Hafş/Osm Qāyîş-Zâdeh 15.2>, s. Bibliographie) stehen beide Suren auf einer Zeile, und auch die identische Seitenzahl von 605 spricht für diese Identifizierung.

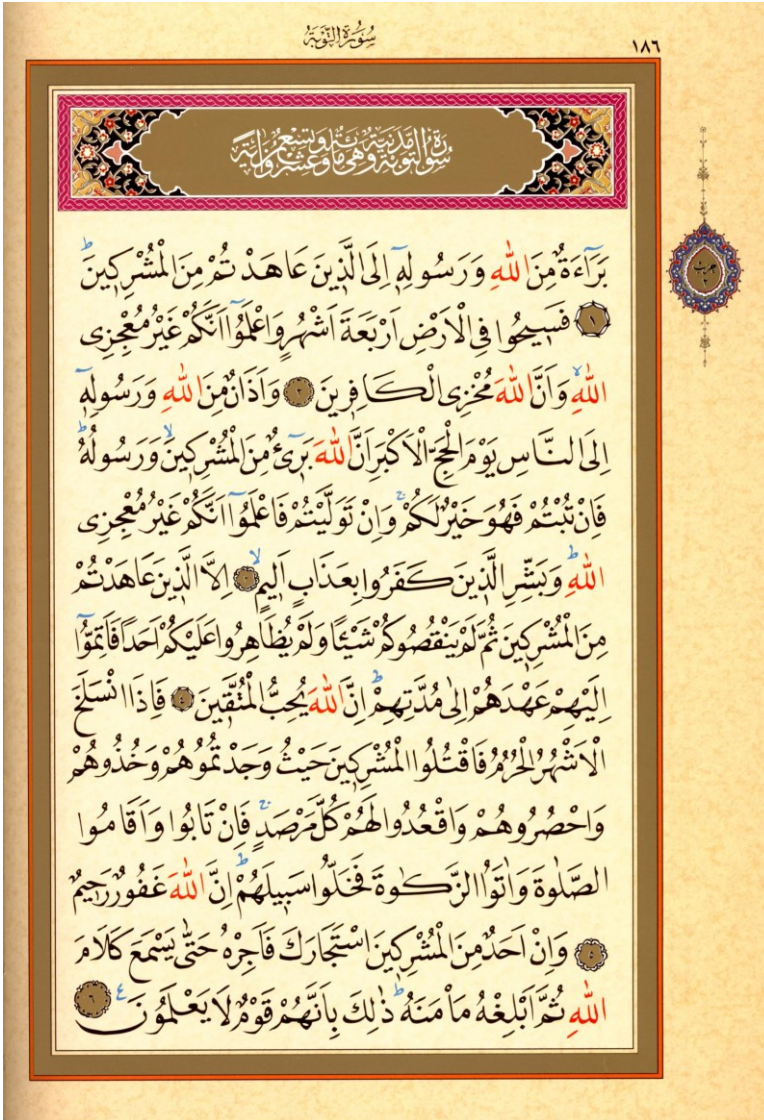


Abb. 9: Seite \*9:1–6\* des Muşhafs  
 von Refet (Efendi) Kavukcu (1873–1949?)

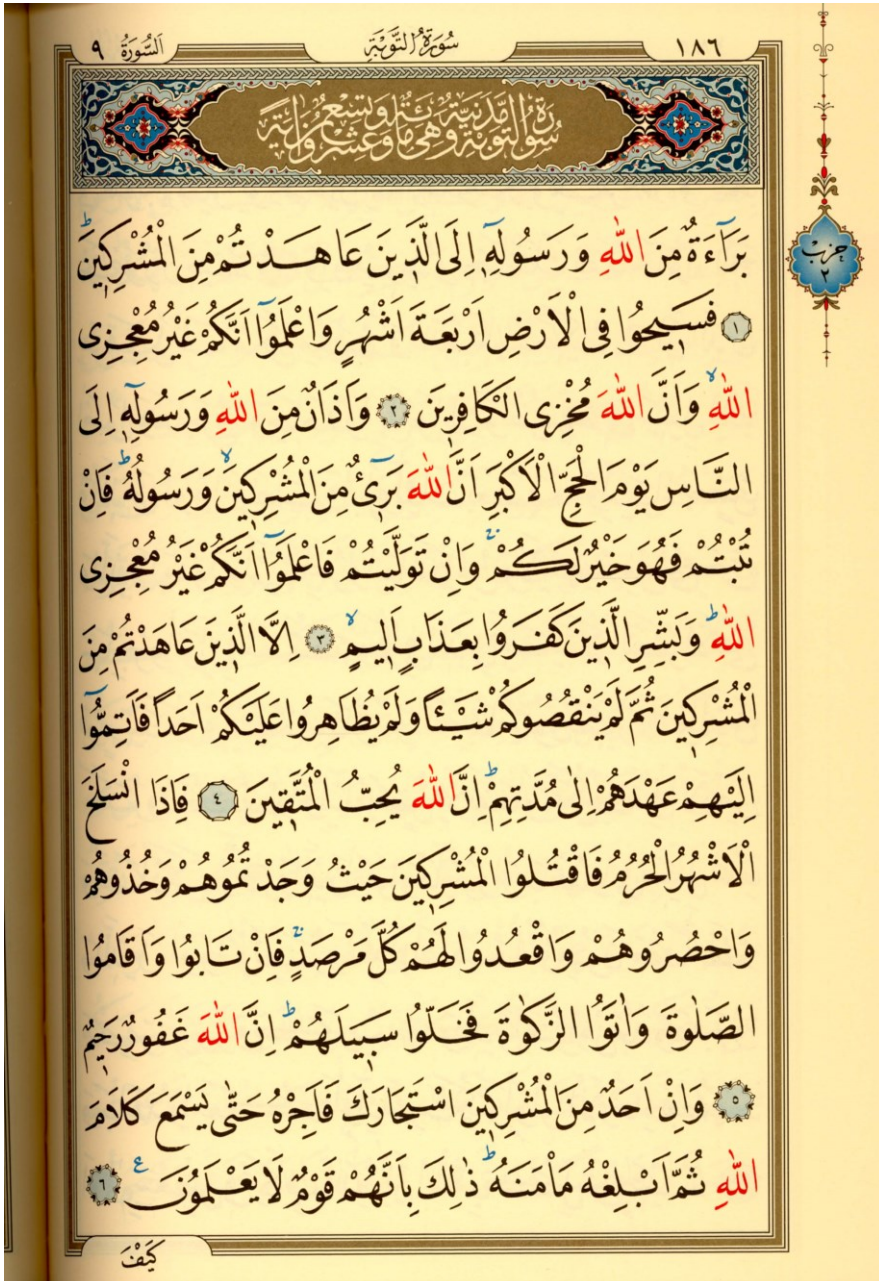


Abb. 10: Seite \*9:1-6\* des Muṣḥafs von Hâmid Aytaç (1891–1982).



Abb. 11: Seite \*9:1-6\* des Muṣḥafs von Ahmet Husrev (1932 ff.).

Eine auf den ersten Blick ähnliche, inhaltlich aber ganz verschiedene Art der farblichen Auszeichnung von Textpartien auf einer Seite findet sich in einer Koranausgabe, die vom Dar Al-Maarifah in Damaskus – einem Verlag, bei dem vor allem Korane mit Farbcode für die Rezitation erscheinen – in Arabisch<sup>7</sup> oder Englisch herausgegeben wird. Diese Darstellung mutet beinahe losgelöst von Text und Kontext an. Hierin ist das Layout der Seiten des Medinah-Muṣḥafs als eine feste Größe vorausgesetzt. Sodann werden je zwei auf diesen Seiten befindliche arabische Textteile herausgehoben und in Gelb markiert. Diese sind dann in „Transkription“ und Übersetzung groß herausgestellt, und ihre Beziehung zueinander wird in einem mehr oder weniger sinnstiftenden Kommentar formuliert (Abb. 12).

Auf der Titelseite der englischen Fassung heißt es: „On each page of the Noble Quran there are two verses between which there is a relationship and confirmation worthy of contemplation and deliberation.“ Der sodann zitierte Koranvers Sure 39:23 dient der koranischen Berechtigung für die Idee des Buches: „Allah hat die beste Botschaft offenbart, ein Buch mit gleichartigen, *sich wiederholenden (Versen)*, vor dem die Haut derjenigen, die ihren Herrn fürchten, erschauert“ – wobei die „sich wiederholenden (Verse)“ eine geläufige, aber durchaus bestreitbare Interpretation des koranischen Wortes „maṭānī“ darstellen!

Miraculous dual verses from Sura Ṭā-Hā (Quranic page 313)

**The First Part :**

Wa 'anakh-tartuka fastami'  
limā youḥā

I have chosen thee: listen, then, to the  
inspiration (sent to thee).

Allah chose His holy Prophet, Moses, (PBUH), to speak to him in direct discourse. So, Moses had to listen to what was revealed to him of his Lord's divine Guidance.

**The Second Part :**

Wa laqad manannā 'alayka  
marratan 'ukhrā

And indeed We conferred a favour on  
thee another time (before).

Once again, Allah bestowed His divine Grace upon Moses, as He saved him from drowning after He had protected him from those who wanted to kill him when he was a little baby. He brought him up to be a strong man, provided him with His divine Guidance and Message and answered all his requests.

وَأَنَا اخْتَرْتُكَ فَاسْتَمِعْ لِمَا يُوحَىٰ

وَلَقَدْ مَنَّا عَلَىٰكَ مَرَّةً أُخْرَىٰ

Between the two parts there is a Relationship and a confirmation that Almighty Allah Chose His Messenger, Moses, (PBUH), and commanded him to communicate His Message to Pharaoh and his people. Moses accepted the mission willingly and listened to his Lord's divine Revelation. Therefore, the Almighty Lord answered all of his requests after having protected him and brought him up to become His Messenger.

Abb. 12: M. Şubḫī Ṭāhā et al.: Miraculous Dual Verses ...

<sup>7</sup> Ṭāhā et al.: Maṭānī i'ḡāziyyah.



Abb. 13: Seite \*22:15\* des Muṣḥafs von Bāš Mamlūk (st. 1885).

الجزء السابع عشر

تَدَالِيَهُ بِأَنَّ اللَّهَ هُوَ الْحَقُّ وَأَنَّهُ يُحْيِي الْمَوْتَى وَأَنَّهُ عَلِيمٌ غَلِيظٌ  
 قَدِيرٌ ۝ وَأَنَّ الْمَلَائِكَةَ آيَاتُهُ مَا رَجَبًا يَيْبَسُ وَأَنَّ اللَّهَ يَمْعُزُ  
 فِي الْأَقْبُورِ ۝ وَمِنَ النَّاسِ مَن يُجَادِلُ فِي اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَمَا  
 هُوَ إِلَّا مَن يَكْتُمُبُ بُيُوتَهُ فَأَمْسَى عَلَيْهِ لَيْظُهُ رَبِّسَ اللَّهُ لَهُ  
 فِي الدُّنْيَا حَزْبًا ۝ وَنَدَىٰ فِيهِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ عَذَابَ الْجَحِيمِ ۝ تَدَالِيَهُ  
 قَدَاتِي يَدَالِيَهُ وَأَنَّ اللَّهَ لَيْسَ بِكُلِّ لَيْظٍ لَّعِينٍ ۝ وَمِنَ النَّاسِ مَن  
 يَتَّبِعُ اللَّهَ عَلَىٰ حَرْفٍ فَإِنْ أَهْلَبَتْهُ خَيْرٌ لِّمَا رَجَبًا ۝ وَأَنَّ اللَّهَ  
 يَنْتَقِزُ نَفْسَهُ عَلَىٰ وَجْهِهِ حَسْرَةَ الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ تَدَالِيَهُ هُوَ  
 الْخُسْرَانِ الْمُبِينِ ۝ يَدْعُوا مَرْدُونَ لِلَّهِ فَلَا يَنْصُرُونَ وَلَا مَا  
 يَنْبَغِيهِمْ تَدَالِيَهُ هُوَ الْخَطُّ الْبَعِيدُ ۝ يَدْعُوا مَرْدُونَ  
 أَفْرَجًا مَرْدُونَ لَيْسَ الْمَوْلَىٰ وَلَيْسَ الْعَشِيرُ ۝  
 إِنَّ اللَّهَ يَدْخُلُ فِي الدِّينِ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ  
 جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ  
 إِنَّ اللَّهَ يَفْعَلُ مَا يُرِيدُ ۝ مَرْدُونَ يَخْرُجُونَ يَنْصُرُونَ اللَّهَ فِي الدُّنْيَا  
 وَالْآخِرَةِ فَلْيَمْدُدْ بِسَبَبِ إِلَى السَّمَاءِ نَمَّ لِيَقْطَعَ فَلْيَنْظُرْ هَلْ يُدْرِكُ يَدِيهِ

Abb. 14: Seite \*22:6\* des Muṣḥafs von Bāš Mamlūk (st. 1885).



### 1.3 Die waagerechte Symmetrie

Eine andere Art der Dekoration (die allerdings bei al-Mu'ayyad keine Rolle spielt) besteht in der Hervorhebung solcher Wörter in Rot, die sich zufällig auf gegenüber liegenden Seiten, aber in der gleichen Zeile wiederholen (waagerechte Symmetrie).

Als ein besonderes Beispiel ist mir die Beschreibung eines osmanischen Koranmanuskripts von 1276 AH / 1859/60 AD im Verkaufskatalog des Antiquariats Smitskamp<sup>8</sup> in Leiden begegnet; darin heißt es:

„Ein sehr bemerkenswertes Manuskript, geschrieben nach den Regeln des Tawāfuq (der Symmetrie): Nicht nur alle Heiligen Namen Gottes sind mit roter Tinte ausgeführt, sondern auch die Platzierung dieser rot geschriebenen Worte geschieht so, dass sich eine Symmetrie mit der gegenüber liegenden Seite ergibt. Wo immer der Koran geöffnet wird, zeigen die linke und die rechte Seite ein in etwa symmetrisches Layout der Heiligen Namen. Um ein solches zu erreichen, war der Schreiber gezwungen, vergoldete Blütenornamente einzusetzen, um die erforderlichen Abstände herzustellen, und auch diese Ornamente stehen weitgehend in Bezug zu denen auf der gegenüber liegenden Seite.“

Ein weiteres Beispiel dieser Art, die Abstände nicht mit kalligraphischen Mitteln, sondern durch Ornamente zu erreichen, ist mir bisher nicht begegnet.

In dem maghribinischen Muṣḥaf von Bāš Mamlūk (Abb. 13 und 14) sind die Namen Allahs, aber ebenso alle anderen Worte des Textes, (nur) dann durch Rot hervorgehoben, wenn sie sich auf der Zeile gegenüber wiederfinden. Der Schreiber muss daher anstreben, so viele parallele Wörter, Ausdrücke oder ganze Sätze wie möglich so im Ablauf des vorgegebenen Textes zu verteilen, dass sie sich in symmetrischer Position auf der gegenüber liegenden Seite wiederholen.

Nicht anders als bei der Herstellung der senkrechten Symmetrie dokumentiert der Schreiber mit einer solchen Bearbeitung des Textes, dass für ihn der Koran als die Rede Gottes gilt, in dem kein Wort wichtiger oder unwichtiger ist als das andere. So ist mir kein Koran-

<sup>8</sup> Het Oosters Antiquarium. Smitskamp Oriental Antiquarium. Leiden, Catalogue No 597 (November 1993), Lot No 1111.

manuskript bekannt, in dem etwa der berühmte „Lichtvers“ oder andere häufig zitierte „Stellen“ besonders betont wären, wie dies gelegentlich in unseren Bibeln bei als wichtig definierten Passagen geschieht. Es geht dem Schreiber also nicht um die Hervorhebung zur Mahnung, zur Ein- oder Umkehr, zur Buße, Einsicht oder Kontemplation, sondern darum, eine (nämlich seine) intensive Beschäftigung mit dem Text als solchem darzustellen und den Betrachter an diesem Werk teilnehmen zu lassen. Die eigenartige Symmetrie der Anordnung kann nur durch ein Vor- und Zurückdenken des Textes, also durch eine im Prozess des Schreibens ausgeübte Selbst-Referentialität erreicht werden. Die erreichte Symmetrie ist dann nicht nur die künstlerische Aneignung eines unveränderlichen Textes, sondern offenbart zugleich, dass dem Text selbst dieses beziehungsreiche Potential innewohnt. Der Text spielt immer die Hauptrolle, während der Schreiber ihm vordergründig nur dient – eine Attitüde, die der eines Kalligraphen gleicht, wenn er die möglichen bzw. legitimen Formen der Buchstaben innerhalb eines Duktus so wählt, dass sie sich im vorgegebenen Wort, der vorgegebenen Kombination von Buchstaben, einem kalligraphischen Ideal annähern, das dem Duktus als Ganzem innewohnt.

Eine inhaltliche Akzentuierung kann damit nicht erreicht werden. Es ist eigenartig, dass weitere, über das Aleatorische hinausgehende symmetrische Arrangements offenbar nicht vorkommen. Die aufwändige Kunst des Schreibers bleibt ein Spiel, das die Seiten formal, farblich und kontemplativ belebt.

## 2. Die Dimension der Gelehrsamkeit im Muṣḥaf von al-Muʿayyad

Die oben behandelte farbige Hervorhebung von Textpartien aus Symmetriegründen war von rein ästhetisch-kontemplativer Motivation bestimmt. Im Muṣḥaf von al-Muʿayyad kommt jedoch zusätzlich noch ein anderes Prinzip der Verwendung von Farbe in der Schrift zum Tragen, nämlich das „wissenschaftliche“ Konzept der Anführung von alternativen „Lesarten“ (Qirāʾāt): Im Korantext gibt es eine Anzahl von Wörtern, die von unterschiedlichen Traditionssträngen verschieden gelesen werden. Der „Rasm“, das „Buchstaben-Skelett“ des jeweiligen Wortes, ist zwar in den verschiedenen Lesetraditionen gleich, wird von ihnen aber in unterschiedlicher Weise interpretiert. Zu den kanonischen Lesetraditionen gehören diejenigen von *Hafṣ*

‘an ‘Āṣim (d. h. „Ḥafṣ [90/91–180 AH] auf Grund der Autorität von ‘Āṣim [st. 127 AH]“) und von Qālūn ‘an Nāfi‘ (d. h. „Qālūn [120–220 AH] auf Grund der Autorität des Nāfi‘ [st. 169 AH]“); diese sind es, die bei al-Mu‘ayyad simultan geschrieben werden.

Der hohe Rang des Korans als letzte Rede Gottes an die Menschen hat bei den Muslimen zur Entwicklung einer ganzen Reihe von spezifischen „Koranwissenschaften“ geführt, von denen jedoch keine auf eine im modernen Sinn „kritische“ Rekonstruktion des Ur-Textes abzielte. Die Anschauung, dass auch der Koran ein Text mit einer eigenen innerweltlichen Geschichte ist, wird von den Muslimen, meist aus dogmatischen Gründen, als ein „westlicher“ Angriff auf den Islam selbst gewertet. In dem Zusammenhang schreibt Arthur Jeffery:

„No definite attempt, however, was made to construct any type of critical text of the Qur’ān\*, and for the most part textual studies were confined to questions of orthography (*rasm*) and pause (*waqf*). Thus the older variants, even though they were known to be represented in some of the older Codices, for the most part survived only in the works of two classes of savants, firstly certain exegetes who were interested in the theological implications of such variants, and secondly the philologists who quoted them as grammatical or lexical examples.”<sup>9</sup>

Von der vergleichsweise modernen Idee einer kritischen Textausgabe einmal abgesehen bietet das tradierte Schrifttum über den Koran jedoch eine reiche Palette von Informationen, die, parallel zu einer Erforschung der ältesten Handschriften, bei umsichtiger Nutzung den Weg zu einer kritischen Edition des Korans ebnen können. Eine ebenso seltene wie wenig bekannte und genutzte Spezies von Koranhandschriften, in denen zwei oder mehr Lesarten zugleich verzeichnet sind, stellt an den Editor wie an den Leser hohe Anforderungen der Abstraktion. Dies bringt uns zurück zum Muṣḥaf des Ḥamūd al-Mu‘ayyad, der die beiden Lesarten nach Ḥafṣ und nach Qālūn vereint.

<sup>9</sup> *Materials* 2.

## 2.1 Zur Person des Schreibers Ḥamūd b. ‘Abbās al-Mu’ayyad

Der „Familiename“ von Ḥamūd al-Mu’ayyad, al-Ġurbānī, verweist auf ihre Herkunft aus dem Gelehrtenort („hiğrah“) Ġurbān, der im Gebiet der Banī Ṣuraym von Ḥāšid liegt, im Westen der Stadt Ḥamir.<sup>10</sup> In der Kurzbiographie von al-Mu’ayyad heißt es bei Zabārah:<sup>11</sup>

„Er wurde 1336 [= 1917/18 AD] in Ġurbān im Ḥāšid-Land geboren und lernte bei seinem Bruder, Sayyid [ab hier = Sd.] ‘Abd Allah b. ‘Abbās, sowie 1350 [= 1931/32 AD] bei den Gelehrten an der Madrasah ‘Imiyyah<sup>12</sup>, darunter Sd. Aḥmad b. ‘Alī al-Kuḥlānī und Sd. Aḥmad b. ‘Abd Allah al-Kibīsī und vieles bei Sd. ‘Alī b. Muḥammad b. Ibrāhīm. Von den meisten seiner Lehrmeister erhielt er die Iğāzah.“

In Ṣan‘ā’ habe er an der Nahrayn-Moschee als Imam und Prediger gewirkt, wo er auch unterrichtet und sich Verdienste um den Moscheebau erworben habe. So ließ er die Große Moschee in al-Ma‘mar errichten, erweiterte die Moschee von al-Ġirāf, und durch seine Hände seien die Spendengelder (*ṣadaqāt*) an die Schwächsten geflossen.

Ergänzend berichtet ‘Abd al-Salām al-Wağīh,<sup>13</sup> er sei – wohl am Anfang seiner Laufbahn – in der Provinz Ibb der „Sittenpolizei“ (hay’at al-amr bi-’l-ma’rūf) vorgestanden. Es scheint so, dass Ḥamūd al-Mu’ayyad noch lebte, als al-Wağīhs *Lexikon Jemenitischer Verfassers* erschien (1999).

Ein weiteres Detail seiner Biographie geht aus dem Stempel hervor, auf dem sich der Schreiber des hier interessierenden Muṣḥafs auf Seite 602 als „nā’ib al-muftī / Stellvertretender Muftī (des Jemen? von Ṣan‘ā’?)“ bezeichnet und die „allgemeine Lizenz (zur Weiterverbreitung) / iğāzah ‘āmmah“ beglaubigt, die er dem Sd. Muḥammad ibn Ḥusayn ibn Muḥsin ibn ‘Alī ibn al-Qāsīm al-Ḥusaynī al-Ġallālī insbesondere für die Koran-Lesungen erteilt, wie er sie selbst von seinem Lehrer Sd. Ḥusayn ibn Mubārak al-Ġayṭī empfangen hatte: „Ich gab ihm daher die Iğāzah (Lizenz) über alle Iğāzahs, die ich von den Ge-

<sup>10</sup> al-Akwa‘ *Hiğar III* 1592 (# 313); der von al-Akwa‘ *Hiğar III* 1600 genannte Ḥamūd kann nicht mit der hier behandelten Person identisch sein.

<sup>11</sup> *Nuzhat I* 291.

<sup>12</sup> Unter Imām Yahyà nach seinem Einzug in Ṣan‘ā’ 1344/1926 eingerichtet.

<sup>13</sup> *A‘lām* 403 (# 402).

lehrten erhalten habe und wünsche mir, dass er mich bei seinen aufrichtigen Gebeten nicht vergisst ...“ – Er hat also die Abschrift an seinen „Schüler“ und nunmehrigen Herausgeber Muḥammad (ibn) Ḥusayn al-Ḥusaynī al-Ġallālī offiziell übergeben und dabei (S. 602 oben) seinen eigenen Namen in aller genealogischer Ausführlichkeit genannt, wobei die unterstrichenen Namensteile die jeweiligen Herrschernamen darstellen und das „ibn / Sohn des“ zwischen den Namen die direkte Abstammung bedeutet:

Hamūd ibn ‘Abbās ibn ‘Abd Allah ibn ‘Abbās ibn ‘Abd Allah ibn Yūsuf ibn Muḥammad ibn al-Ḥasan ibn al-Mu’ayyad bi-llah Muḥammad [= 5. Herrscher der Qāsimiden-Dynastie im Jemen, reg. 1092–1097 AH] ibn al-Mutawakkil ‘alā llah Ismā‘īl [= 3. Qāsimidenherrscher, reg. 1054–1087 AH] ibn al-Mansūr bi-llāh al-Qāsim ibn Muḥammad [= 1. Qāsimidenherrscher, reg. 1006–1029 AH] ibn ‘Alī ibn Muḥammad ibn ‘Alī al-Rašīd ibn Aḥmad ibn al-Ḥusayn ibn ‘Alī ibn Yaḥyà ibn Muḥammad ibn Yūsuf ibn al-Qāsim ibn al-Dā‘ī Yūsuf (366–403 AH) ibn al-Mansūr bi-llah Yaḥyà [= 4. Herrscher der Rassiden-Dynastie im Jemen, reg. 325–366 AH] ibn al-Imām al-Nāsir li-Dīn Allah Aḥmad [= 3. Rassidenherrscher, reg. 301–322 AH] ibn al-Imām al-Hādī (ilā l-Haqq) Yaḥyà [= 1. Imām der Rassiden-Dynastie des Jemen, reg. 284–289 AH] ibn al-Ḥusayn ibn *al-Imām al-Qāsim* [al-Rassi] ibn Ibrāhīm ibn Ismā‘īl ibn Ibrāhīm ibn al-Ḥasan ibn al-Ḥasan ibn Amīr al-Mu’minīn *‘Alī ibn Abī Ṭālib*.

Dieser letzte, ‘Alī ibn Abī Ṭālib, ist der Schwiegersohn und Zeitgenosse des Propheten Mohammed; er regierte als vierter der „Rechtgeleiteten Kalifen“ in Medinah in der Mitte des 7. Jahrhunderts (35–40 AH / 656–661 AD).

Der Stammbaum lässt zwar Lücken, ist aber durchaus nicht fiktiv, sind doch die weitverzweigten Familien der Propheten-Nachkommen im Jemen in einer umfangreichen biographischen Literatur sehr dicht belegt. Den Rest des Stammbaums hinunter bis Adam erwähnt der Verfasser nicht, denn über den kann man sich in der üblichen (letztlich der alttestamentarischen Völkertafel verpflichteten) genealogischen Literatur informieren, z. B. bei *al-Suwaydī* in seinem originellen, noch 1921 in Kairo als Steindruck erschienenen Werk *„Sabā’ik al-ḡahab fī ma’rifat qabā’il al-‘Arab / Goldbarren in Hinsicht auf die Kenntnis der Stämme der Araber“*:

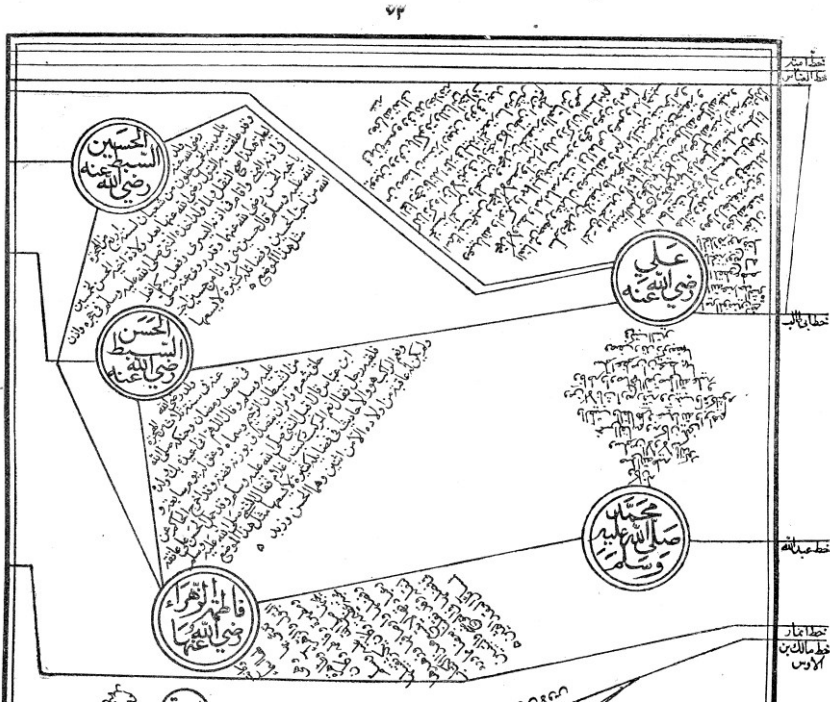


Abb. 15: Seite 72 aus *al-Suwaydī Sabā'ik*.

Das Zitat zeigt als Beispiel nur die Seite, auf der – von rechts nach links – der Prophet Mohammed (Medaillon unten rechts) und sein Schwiegersohn 'Alī (Medaillon oben rechts) als Glieder einer langen Genealogie dargestellt sind, die letztlich über eine modifizierte alttestamentliche Völkertafel bis hin zu Adam reicht.

Uns ist eine solche Darstellung ja nicht fremd, im 19. Jahrhundert etwa hat man in ganz ähnlicher Weise die alttestamentliche Genealogie umgesetzt.

## 2.2 Der Weg der Überlieferung im Jemen

Doch zurück zu unserer Handschrift. Aus der ersten Iğāzah (S. 602, s. oben 2.1) geht hervor, dass der Schreiber Ḥamūd al-Mu'ayyad die Lehrlizenz an den Herausgeber Muḥammad Ḥusayn al-Ġallālī weitergereicht hat. Über diesen berichtet 'Abd al-Salām al-Waḡīh:<sup>14</sup>

<sup>14</sup> *A'lām* 892 f. (# 957).

„Muḥammad b. al-Ḥusayn b. ‘Abd Allah b. ‘Alī b. Aḥmad al-Ġallāl, Gelehrter, Ḥadiṯkenner, Ḥāfiẓ, Editor und Kenner der Lesarten, geboren 1330 [= 1912 AD] und aufgewachsen in Ṣan‘ā’. Er konnte den Koran und die Sieben Lesarten auswendig und lernte bei den berühmtesten Gelehrten seiner Zeit. Danach verlegte er sich auf das Unterrichten und das Schreiben, in Askese und Gottesfurcht ...“ – Auch in diesem Fall erwähnt ihn der Biograph ‘Abd al-Salām al-Waġīh in einer Weise, die es nahelegt, dass Muḥammad al-Ġallāl bei dem Erscheinen des Buches (1999) noch am Leben war.

Auf den letzten beiden Seiten in der uns vorliegenden Abschrift ist schließlich die Iġāzah / Lehr-Lizenz abgedruckt, die Ḥamūd al-Mu‘ayyad selbst von seinem Lehrer Ḥusayn ibn Mubārak al-Ġayṯi erhalten hat und die damit den „Stammbaum“ des Wissens enthält, den er an seinen Schüler weiterreicht. Dieser Text kann hier nur in knapper Form nach seinem Inhalt wiedergegeben werden.

Gegenstand der Iġāzah ist die an der Großen Moschee von Ṣan‘ā’ üblichen Lesung Qālūn ‘an Nāfi‘ sowie die Lesung Ḥaḥṣ ‘an ‘Āṣim (Zeilen 11–15). Nach Ausweis dieser Iġāzah ist die Überlieferung beider Lesarten folgenden Weg gegangen:

- (1) Ḥamūd ibn ‘Abbās al-Mu‘ayyad<sup>15</sup> (geb. 1336 AH / 1917/18 AD – st. ?), [erhielt die Lizenz] von<sup>16</sup> (2);
- (2) Ḥusayn b. Mubārak al-Ġayṯi<sup>17</sup> (geb. 1317 AH / 1899/1900 AD – st. ?), dem „Oberscheich für die Sieben Lesarten“ an der Großen Moschee von Ṣan‘ā’, [erhielt die Lizenz] von (3) sowie von (5) direkt;
- (3) Aḥmad ibn Nāṣir al-Ḥawlānī<sup>18</sup> (geb. ca 1313 AH / 1895/96 AD – st. 1379 AH / 1959/60 AD), [erhielt die Lizenz] von (4);
- (4) ‘Alī b. Aḥmad al-Sudumī<sup>19</sup> (geb. 1271 AH / 1854 AD – st. 1364 AH / 1945 AD), dem „Scheich der Sieben Lesarten“, [erhielt die Lizenz] von (5) und (6);

<sup>15</sup> Zabārah *Nuzhat* 291.

<sup>16</sup> In dieser Liste ist „[erhielt die Lizenz] von“ die sinnngemäße Wiedergabe des Arabischen ‘an in der Bedeutung „auf Grund der Autorität von.“

<sup>17</sup> Ḥusayn b. Mubārak al-Ġayṯi, geb. 1899/1900, in jungen Jahren erblindet; beherrschte die Sieben Lesarten; sein Lehrer darin war Aḥmad b. Nāṣir al-Ḥawlānī (Zabārah *Nuzhat* 280).

<sup>18</sup> Geb. ca. 1313 AH/ 1895/96 AD, st. in Mekka 1379 AH/ 1959/60 AD: Sein Lehrer in den „Lesarten“ war ‘Alī b. Aḥmad al-Sudumī (Zabārah *Nuzhat* 160).

- (5) Muhammad Hasan Dallāl<sup>20</sup> (geb. 1281 AH / 1864/65 AD – st. 1352 AH / 1933/34 AD), dem Prediger an der Heiligen Moschee von Ṣan‘ā‘, [erhielt die Lizenz] von (6);
- (6) ‘Alī b. Aḥmad al-Šarafī al-Rawḍī<sup>21</sup> (geb. 1244 AH / 1828/29 AD – st. RI 1319 AH / 1901 AD), [erhielt die Lizenz] von (7);
- (7) Yahyà ibn Hādī al-Šarafī al-Ānisi<sup>22</sup> (?), [erhielt die Lizenz] von (8);
- (8) Yāqūt ibn Aḥmad al-Mās al-Mahdi<sup>23</sup> (st. 1247 AH / 1831/32 AD), [erhielt die Lizenz] von (9);
- (9) Hādī ibn Ḥusayn al-Qārini<sup>24</sup> (geb. 1164 AH / 1751 AD – st. 1238 AH / 1822 AD), [erhielt die Lizenz] von (10);
- (10) ‘Alī ibn ‘Utmān al-‘Ağamī al-Istanbūlī, von seinem Meister
- (11) al-Sulṭān Maḥmūd Abū l-Ḥamd al-ḥāğğ ‘Abd Allah b. Muḥammad Yūsuf

<sup>19</sup> ‘Alī b. A. b. ‘Abd al-Raḥmān b. M. b. ‘Al. al-Sudumī (vollständige Genealogie, bis Imam al-Hādī zurückreichend, bei Zabārah *Nuzhat* 421 ff.), - geb. in al-Rawḍah 1271 AH / 1854 AD, st. in al-Rawḍah im RI 1364 AH / 1945 AD. – 1349 AH / 1930/31 AD von Imam Yahyà zum Verwalter des Waqf-Besitzes der Nāḥiyat Ğiblah ernannt, ab 1358 AH / 1939 AD wieder in al-Rawḍah. Er war der größte Qirā‘at-Gelehrte seiner Zeit und konnte die Sieben Lesarten des Korans auswendig (Zabārah *Nuzhat* 422).

<sup>20</sup> M. b. Ḥasan Dallāl al-Šan‘ānī, geb. in al-Rawḍah 1281 AH / 1864/65 AD, st. 1352 AH / 1933/34 AD; Schüler seines Oheims ‘Al. b. Ḥusayn Dallāl sowie von ‘Alī b. A. al-Šarafī; konnte die *Šāṭibiyyah* und andere Lehrwerke auswendig. Er folgte dem (anti-osmanischen) Imam al-Manšūr Muḥammad Ḥamid al-Dīn (reg. 1890-1904 AD), wurde 1310 AH / 1892/93 AD vom (osmanischen) Gouverneur des Jemen, Aḥmed Fayḍī nach Rhodos verbannt, wo er Türkisch und Persisch lernte; weilte bis 1331 AH / 1912/13 AD in Konstantinopel, war danach Prediger in Ṣan‘ā‘, ab 1339 AH Hauptprediger an der dortigen Großen Moschee (Zabārah *Nuzhat* 520 f.).

<sup>21</sup> Zabārah *Nuzhat* 423.

<sup>22</sup> Nur als Lehrer von ‘Alī b. Aḥmad al-Šarafī in Zabārah *Nuzhat* 423 genannt, sonst kein Eintrag bei Zabārah.

<sup>23</sup> Yāqūt Aḥmad al-Ḥabašī al-Šan‘ānī, Sklave von Amīr Aḥmad al-Mās ‘Abd al-Raḥmān (st. 1208 AH / 1793/94 AD). Sein Lehrer in den Qirā‘āt war Hādī b. Ḥusayn al-Qārini, bis er selbst *Šayḥ Mašā’ih al-Qurrā’* wurde. Yāqūt starb 1247 AH / 1831/32 AD (Zabārah *Nayl II* 374 f., # 515).

<sup>24</sup> Hādī b. Ḥusayn al-Qārini al-Šan‘ānī, geb. 1164 AH / 1751 AD, st. 1238 AH / 1822 AD, beherrschte die Sieben Lesarten. Als der Osmane ‘Alī b. ‘Utmān b. Ḥağr al-Rūmī = ‘Alī b. ‘Utmān al-‘Ağamī al-Istanbūlī nach Ṣan‘ā‘ kam, lehrte ihn dieser die 10 Lesarten und alles, was zu dieser Wissenschaft gehört, so dass er im Jemen der unbestrittene *Šayḥ Mašā’ih al-Qurrā’* wurde (Zabārah *Nayl II* 373, # 514).



Dieser Osmane ʿAlī ibn ʿUṭmān (10) ist nach der in der letzten Fußnote erwähnten Überlieferung der Stammvater der nach ihm im Jemen verbreiteten Lesungen (Qirāʿāt). Die jemenitische biographische Literatur weiß offenbar nichts über die Lehrer dieses Qirāʿāt-Gelehrten, in der Iğāzah sind diese jedoch dem Namen nach genannt („al-Sultān Maḥmūd ...“), und beide Lesarten werden dort bis auf die Prophetengenossen bzw. den Propheten selbst zurückgeführt.<sup>25</sup> Wegen einiger Ungereimtheiten im osmanischen Teil dieser Überliefererkette (Kopierfehler?) wird hier auf eine komplette Darstellung des weiteren Verlaufs der Iğāzah verzichtet. Nur soviel: Dieser ʿAlī ibn ʿUṭmān (10) ist wohl Schüler des Obersten Lesers (*raʿīs al-qurrāʾ*) Yūsuf Efendī-Zadeh gewesen; in den entsprechenden Nachschlagewerken findet sich seine Biographie unter dem Kurznamen ʿAlī Efendī. Wahrscheinlich wurde er in Istanbul geboren, wuchs dort auf und starb dort im Jahre 1145 AH / 1732/33 AD. Er wurde auf dem Friedhof außerhalb des Topkapı-Viertels neben dem Grab seines erwähnten Lehrmeisters [= (11) Abū Muḥammad ʿAbd Allah Ḥilmī b. Muḥammad b. Yūsuf b. ʿAbd al-Mannān al-Ḥanafī al-Iḥšisqawī al-Amāsī al-İslāmbūlī, bekannt als Yūsuf Efendī-Zādeh] begraben.<sup>26</sup>

### Exkurs: Die Lesarten im vor-osmanischen Jemen

Der eben für die Überlieferung der Lesarten im Jemen angeführte Stammbaum berücksichtigt nicht, dass schon vor der osmanischen Eroberung die Lesarten im Jemen gepflegt wurden, wenn auch anscheinend nur im Bereich der sunnitischen Tihama. In wieweit diese ältere Tradition später mit der osmanischen konvergiert ist, kann nicht mehr Gegenstand dieser Studie sein. Die vor-osmanische Tradition der Lesarten im Jemen ist von al-Ḥibṣī in seinem *Hayāt al-adab* zusammengetragen worden und soll hier in ihren Grundzügen erwähnt werden. Unter einem anderen Gesichtspunkt hat Qāḍī Ismāʿīl al-Akwaʿ die jemenitischen *Madāris* mit ihrem Lehrpersonal zusammengestellt (zu beiden Autoren s. Bibliographie). Die sieben (und mehr) Lesarten wurden gelehrt

<sup>25</sup> Über die beiden Wege der Qirāʿāt-Überlieferung bei den Osmanen informiert Pālāwī *Umdat* 8 ff., allerdings ohne Angabe von Jahreszahlen.

<sup>26</sup> Briefliche Mitteilung von Dr. Tayyar Altıkulaç vom 25. 9. 2009 unter Berufung auf Fındıklı İsmet Efendī: *Takmilat al-Šaqāʾiq fi ḥaqq ahl al-ḥaqāʾiq*, hg. von Abdülkadir Özcan. İstanbul 1989, V 63.

1. an der besonderen *Madrasat al-Qurrā'* in Zabīd, die von dem Rasuliden-Sklaven Tāğ al-Dīn Badr b. 'Abd Allah al-Muẓaffarī gegründet wurde, der 645 AH / 1247/48 AD verstarb (al-Akwa' *Madāris* 137–140; al-Ḥibšī 72 f.);
2. an der Madrasah al-Sayfiyyah in Ta'izz, ursprünglich das Haus des Atābek Sayf al-Dīn Sunqur, erworben von al-Mu'izz Ismā'īl b. Ṭuğtekīn b. Ayyūb und von ihm 593 AH / 1196/97 AD in eine Schule umgewandelt, die bis ins 9. Jh. AH / 15. Jh. AD bestand (al-Akwa' *Madāris* 20 f., al-Ḥibšī 75);
3. an der von dem vierten Rasulidensultan al-Malik al-Mu'ayyad Dāwūd (st. 721 AH / 1321 AD) in Ta'izz gegründeten Madrasah Mu'ayyadiyyah (al-Akwa' *Madāris* 154–161, al-Ḥibšī 79).
4. Einzelne Qirā'āt-Gelehrte im Jemen waren:
  - (a) Abū 'l-Ḥasan 'Alī b. Abī Bakr b. Šidād al-Ḥimyarī ("auf ihn geht die Lesarten-Meisterschaft im Jemen insgesamt zurück" – al-Ḥibšī 97);
  - (b) Abū 'Abd Allah Muḥammad b. 'Abd Allah b. Bakr b. Zākī al-Ya'lawī, verfasste eine Anzahl von Schriften über die Lesarten, st. 708 AH / 1308/09 AD (al-Ḥibšī 98);
  - (c) 'Alī b. 'Aṭiyyah b. 'Alī al-Šağdarī, Ğabal Ḥufāš, verfasste ein gutes Lehrgedicht über die Lesarten, 605–720 AH / 1208/09–1320 AD (al-Ḥibšī 98);
  - (d) Abū Ya'qūb Ishāq b. Muḥammad al-Ma'āfirī al-Ma'barī, verfasste *al-Īğāz fī 'l-qirā'āt*, st. ca. 800 AH / 1397/98 AD (al-Ḥibšī 98);
  - (e) Ḥasan b. Muḥammad al-Šazabī, studierte in Ṣan'ā', lehrte in Ta'izz, verfasste *al-Zarārī 'l-musfirah fī 'l-qirā'āt*, 789–834 AH / 1387–1430/31 AD (al-Ḥibšī 98);
  - (f) Aḥmad b. Muḥammad b. Sa'īd al-Šar'abī, st. 837 AH / 1433/34 AD in Damaskus, verfasste *Takmilat al-qirā'āt al-ṭalāt*, womit er das Lehrgedicht von al-Šāṭibī von sieben auf zehn Lesarten ergänzte (al-Ḥibšī 98);
  - (g) 'Uṭmān b. 'Umar b. Abī Bakr al-Nāširī (805–848 AH / 1402/03–1444/45 AD, s. GAL II 189, S II 250), Schüler des in dieser Disziplin berühmten Abū 'l-Ġazarī, lehrte in Zabīd zur Zeit des elften Rasulidensultans al-Malik al-Zāhir Yaḥyā, verfasste mehrere Schriften zu den Lesarten, darunter *Īdāḥ al-Durrah al-muḍī'ah fī qirā'āt*

*al-talātah al-murḍīyyah*, sowie *al-Durr al-nāzim li-riwāyat Ḥafṣ min qirāʿat ʿĀṣim* und *al-Hidāyah ilā taḥqīq al-riwāyah* über die riwāyah von Qālūn und al-Dūrī, sowie *al-Durr al-maknūn li-riwāyat al-Dūrī wa-Ḥafṣ wa-Qālūn* und noch weitere dieser Art (al-Ḥibšī 98 f.);

(h) Muḥammad b. Ibrāhīm al-Šawarī al-Ḥawlānī, st. 861 AH / 1456/57 AD, verfasste *Fākihāt al-baṣar wa-l-samʿ fi maʿrifāt al-qirāʿāt al-sabʿ* (al-Ḥibšī 99);

(i) Maḥdī b. ʿAlī b. Ibrāhīm al-Šanbarī, st. in al-Maḥḡam 815 AH / 1412/13 AD (al-Ḥibšī 86);

5. Muḥammad b. Muḥammad al-Ġazarī (st. 833 AH / 1429/30 AD), der weitgereiste und einflussreiche Verfasser des Werks über die zehn Lesarten *al-Našr fi l-qirāʿāt al-ʿašr*, lehrte seit 828 AH / 1424/25 AD in Zabīd an der ʿAšāʿir-Moschee und unterrichtete dies Buch in Taʿizz an der Madrasah al-Ašrafiyyah (al-Akwaʿ *Madāris* 205, al-Burayhī *Ṭabaqāt* 347, al-Ḥibšī 99). Das Buch ist in zwei Teilen gedruckt in Kairo: Dār al-Fikr o. J. (vor 1982), hg. von ʿAlī M. al-Dabbāʿ.

\* \* \*

### 2.3 Die zwei Lesarten in synoptischer Darstellung bei al-Muʿayyad

Die Existenz unterschiedlicher Lesungen des Korans ist ein heikles Thema, das die Gelehrten lieber in mündlicher als in schriftlicher Form tradiert haben.<sup>27</sup> Bei unserer Abschrift handelt es sich um eine dieser seltenen „wissenschaftlichen“ Koranausgaben. In ihr ist der Text nach zwei Überlieferungen vereint, und zwar nach der an der Freitagsmoschee von Šanʿāʿ üblichen Überlieferung (riwāyah) des Qālūn ʿan Nāfiʿ (d. h. „Qālūn [120–220 AH] auf Grund der Autorität

<sup>27</sup> In einer rezenten Fetwa vom 4.1.1426 AH / 13.2.2005 AD des *Committee for Scholarly Research and Iftāʿ*, Saudi Arabia heißt es: “Reciting the Holy Qurʿan according to the manner of Warsh on the authority of Nafiʿ is authentic according to the scholars of the modes of recitation. Yet, following it while people are accustomed to other manners of recitation such as that of Hafs may cause doubt in the hearts of the people performing prayers. It is better to abandon it. If the reciter prays alone, it is permissible for him to follow it.” (Arabisch: [www.qurancomplex.org/qfatwa/display.asp?f=40&1=eng&ps=source&print=1](http://www.qurancomplex.org/qfatwa/display.asp?f=40&1=eng&ps=source&print=1), Zugang 15.12.2010).

des Nāfi‘ [st. 169 AH])“, sowie nach der Überlieferung von Ḥafṣ ‘an ‘Āṣim (d. h. „Ḥafṣ [90/91–180 AH] auf Grund der Autorität von ‘Āṣim [st. 127 AH]“). Dabei ist von Bedeutung, dass die erstgenannte, *Qālūn ‘an Nāfi‘*, außer im jemenitischen Hochland noch in Nordafrika verbreitet ist; es existiert auch ein in Libyen gedruckter und im Jemen von der Maktabat al-Yaman al-Kubrā verbreiteter Muṣḥaf, der die Grundlage für die Lesung nach Qālūn in diesem Artikel bildet, zitiert als <Ar *Qālūn Libyā* 15.1>; eine weitere Qālūn-Version ist der in Medina gedruckte Muṣḥaf <Ar *Qālūn Ma‘rifah* 15.1>.


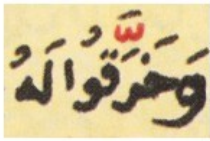
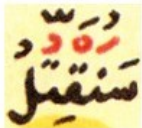
In der praktischen Durchführung ist hier die Lesung nach Ḥafṣ die wesentliche und mit schwarzer Tinte geschrieben. Die Vokalisierung nach Qālūn, soweit sie von Ḥafṣ abweicht, ist zumeist dadurch möglich, dass der in Schwarz geschriebenen Vokalisierung nach Ḥafṣ die Alternative nach Qālūn einfach in Rot hinzugefügt ist; in der folgenden Tabelle geschieht dies bei den Abbildungen 16–20, 26 und 29. Die einfache alternative Vokalisierung ist jedoch nicht möglich bei den Nummern 22 und 30. Im ersten Fall 22 liegt es daran, dass die Lesart von Ḥafṣ die beiden letzten Buchstaben des Verbs Ḥ-Y-Y zusammenzieht, nur einfach schreibt und orthographisch mit dem Verdopplungszeichen ausstattet, während Qālūn die beiden Buchstaben getrennt liest – wenn auch nicht getrennt schreibt. Dieser orthographische Unterschied kann nicht durch das Überlagern der Vokalisierungszeichen verdeutlicht werden, sondern erfordert eine Wiederholung der Schreibung – in diesem Fall nicht am Rand des Manuskripts, sondern über dem betreffenden Wort. – Bei Abb. 30 muss das nach der Lesung von Qālūn fehlende „wa- / und“ markiert werden, in diesem Fall durch einen roten Kreis; mit roter Schrift steht dann die Bemerkung am Rand „unter Weglassung des Wāw [nach der Lesung von Qālūn]“.




Eine alternative, d. h. in Schwarz und Rot geschriebene Vokalisierung über demselben Schriftzug wäre ebenfalls möglich bei Nr. 21, 23, 27 und 28, wenn sich der Abschreiber an den „Rasm ‘Uṭmānī“, also die altertümliche, angeblich auf den dritten Kalifen ‘Uṭmān zurückgehende Form und nicht an die osmanische (d. h. osmanisch-türkische) Orthographie gehalten hätte: Im Falle der ursprünglichen Defektivschreibung (bei der langes /a:/ nicht wie im klassischen Arabisch durch Alif ausgedrückt, sondern gar nicht geschrieben wird) wäre der Rasm (= das Buchstaben-Skelett) in beiden Lesarten gleich und nur die Vokalisierung verschieden – wie in den Fällen Nr. 16–20. Zur Verdeutlichung dieser Tatsache vergleichen wir in der folgenden

Tabelle die Schreibweise in unserem Manuskript und die (altertümliche) Schreibung nach dem Kairoer Standard-Text nach Ḥafṣ einerseits mit der Schreibung nach Qālūn in der Ausgabe des libyschen Muṣḥafs <Ar Qālūn Lībyā 15.1> bzw. <Ar Qālūn Maʿrifah 15.1> andererseits.

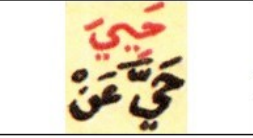
Al-Muʿayyads Orthographie, d. h. seine Plene-Schreibung des langen /a:/ , entspricht bei den Nummern 21, 25, 27 und 28 dem Gebrauch in den türkisch-osmanischen Muṣḥafs. Doch während man bei Nr. 21, 27 und 28 das Alif einfach weglassen kann, um wieder die Defektivschreibung des Standard-Textes nach dem Rasm ʿUṭmānī zu erhalten, ist eine solche Reduktion bei Abb. 25 nicht möglich: Hier kann al-Muʿayyads Alif nicht einfach weggelassen werden, denn es steht anstelle eines ursprünglichen Yāʾ-Alif < اَ > ; daher ist die ursprüngliche Identität des Rasms mit der Schreibung und Lesung bei Qālūn nur noch erkennbar, wenn man die Schreibung des Namens im Standard-Text (= StT) betrachtet. Dieses Beispiel gehört zu der im nächsten Abschnitt behandelten Frage der orthographischen Zuverlässigkeit der Abschrift von al-Muʿayyad.

Die Unterschiede der Vokalisierung sind in der Transkription (rot bzw. grau) gekennzeichnet.


Abb. Nr.	Sure: Vers	Vokalisierung im jemenit. Muṣḥaf von Hamūd al-Muʿayyad	Lesart von Ḥafṣ ʿan ʿĀṣim, gem. StT von Kairo	Lesart von Qālūn ʿan Nāfiʿ, gem. <Ar Qālūn Lībyā 15.1>
16	10:103 (-103) <sup>25</sup>		nun ġi نُنَجِّ = 4. Verbalstamm	nunag-i نُنَجِّ = 2. Verbalstamm
			Bedeutung gleich	
17	6:100 (-101)		ḥaraquw' وَحَرَقُوا = 1. Verbalstamm	ḥaraquw' وَحَرَقُوا = 2. Verbalstamm
			Bedeutung verschieden:	
			normal	intensiv
18	7:127 (-126)		sanuqat:ilu سَنَقَتُلُ = 2. Verbalstamm	sanaq tulu سَنَقَتُلُ = 1. Verbalstamm
			Bedeutung verschieden:	
			intensiv	normal

19	6:152 (:153)		تَدَكَّرُونَ	تَدَكَّرُونَ
			taḍak:aruwna = 5. Verbalstamm	taḍak:aruwna = dto., Nebenform
Bedeutung gleich				
20	7:117 (:116)		تَلَقَّفُ	تَلَقَّفُ
			tal qafu = 1. Verbalstamm	talaq:afu = 5. Verbalstamm
Bedeutung gleich				
21	3:146 (:146)		قَاتَلَ	قُتِلَ
			qātala = 3. Stamm aktiv	qutila = 1. Stamm passiv
			Bedeutung verschieden:	
		"kämpfen"	"getötet werden"	


Der ursprüngliche Rasm beider Lesungen ist gleich; weil der Schreiber al-Mu'ayyad jedoch qātala *plene*, also mit Alif zur Bezeichnung des langen /a:/, schreibt, kann er keine doppelte Vokalisierung vornehmen, sondern wiederholt das Wort in der alternativen Interpretation qutila am Rand.

22	8:42 (:43)		هَيَّ	هَيَّ
			hay:a Radikale assimiliert	hay:ya Radikale getrennt
			Bedeutung gleich	


Auch in diesem Fall geht der Schreiber al-Mu'ayyad bei der Wiedergabe der Qālūn-Lesung über den Rasm *حي* hinaus, der für beide Lesarten eigentlich derselbe ist: Der rot geschriebene Schriftzug ist, lediglich zur Definition der Aussprache, um ein Yā' vermehrt. In den Editionen nach Qālūn (<Ar Qālūn Libyā 15.1> bzw. <Ar Qālūn Ma'rifah 15.1>) ist dieses Yā' dagegen nicht Bestandteil des Rasms, sondern es ist winzig klein über den Rasm gesetzt *هَيَّ*.

23	14:18 (:21)		الرِّيحُ	الرِّيحُ
			riyḥu = Singular	riyāḥu = Plural
Bedeutung verschieden				

Der ursprüngliche Rasm beider Lesungen ist gleich. Nur zur Verdeutlichung der Lesevariante als Plural, mit langem /a:/, wiederholt der Schreiber das Wort *plene*, also mit Alif geschrieben, in Rot auf dem Rand.


24	5:110 (:112)		طَيْرًا	طَيْرًا
			ṭay'ra <sup>la</sup>	tāyira <sup>la</sup>
			= Kollektiv sg.	= Part. act. sg.
Bedeutung verschieden:				
			"Vögel"	"Fliegendes"

Der ursprüngliche Rasm beider Lesungen ist gleich. Nur zur Verdeutlichung der Lesevariante als Plural, mit langem /a:/, wiederholt der Schreiber das Wort *plene* auf dem Rand.

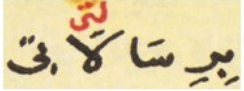
25	2:98 (:97)		Mِيكَالٍ	وَمِيكَالٍ
			Miy'kaḥla	Miy'kāyila
Andere Aussprache, Bedeutung gleich				

Für beide Aussprachen des Namens ist der ursprüngliche Rasm (s. rechts) gleich. Der Schreiber hat aber die Aussprache Mikāl in moderne Orthographie (mit Alif, aber ohne Yā-Alif) umgesetzt; statt das Wort für die Angabe der alternativen Qālūn-Lesung mit Yā-Alif als Träger des Hamzahs zu wiederholen, setzt er das Hamzah in Rot ohne Träger ein.

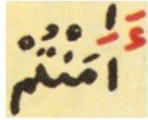
26	2:184 (:183)			
			فِدْيَةٌ طَعَامٍ مَسْكِينٍ	فِدْيَةٌ طَعَامٍ مَسْكِينٍ
			fid'yaṭu <sup>a</sup> ta'āmu mis'kiyini <sup>a</sup>	fid'yaṭu ta'āmi masākina
			"... als Ersatz die Speisung eines Armen ..."	"... als Ersatz die Speisung von Armen ..."
Juristisch bedeutsamer Unterschied				

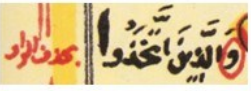
27	4:94 (:94)		السَّلَامُ	السَّلَامُ
			s:alāma	s:alama
			= "Frieden(sgruß)"	= "Friedensangebot"
Bedeutung verschieden				

Ursprünglich sind beide Worte im Rasm gleich; lediglich die überwiegende *plene*-Schreibung (mit Alif) von al-Mu'ayyad verwischt diese Tatsache und veranlasst ihn, die Lesung von Qālūn in entsprechender Defektivschreibung darüber zu setzen.

28	7:144 (:144)		bi-risālātiy بِرِسَالَاتِي	bi-risālātiy بِرِسَالَت
			= "durch meine Bot-schaften"	= "durch meine Bot-schaft"
			Bedeutung verschieden	

Wie im Fall zuvor sind beide Lesungen möglich, wenn die Defektiv-schreibung (ohne Alif) zu Grunde gelegt wird, wie dies der Kairoer bzw. Medinensische Standardtext auch tut.

29	7:123 (:122)		'a_lman tum اٰمَنْتُمْ	'a_l'a_lman tum اٰمَنْتُمْ
			= Indikativ	= Interrogativ
			"ihr habt geglaubt"	"habt ihr etwa ge-glaubt?"
Bedeutung verschieden				

30	9:107 (:108)		wa_ وَالَّذِينَ	-- وَالَّذِينَ
			= mit Kopula	= ohne Kopula
			Bedeutung gleich	

## 2.4 Die Zuverlässigkeit der Abschrift von Ḥamūd al-Mu'ayyad

Die Lesung nach Ḥafṣ 'an 'Āṣim ist durch den Korandruck von Kairo 1924 die heute am weitesten verbreitete Textversion. Die vorliegende Abschrift al-Mu'ayyads folgt zwar sehr wohl in der „Lesung“ ebenfalls Ḥafṣ 'an 'Āṣim, übernimmt aber nicht die im Kairoer Korandruck vertretene Orthographie, den „Rasm 'Uṭmānī“.

Stattdessen verwendet al-Mu'ayyad vor allem *plene*-Schreibungen (also Alif als Ausdruck für langes /a:/) auch an Stellen, die im Kairoer Standard-Text defektiv (also ohne Alif) geschrieben werden – und steht in dieser Beziehung in der Koran-Schreib-Tradition der Osmanen. Dass dies nicht verwunderlich ist, haben wir schon aus dem weiter oben angeführten Stammbaum der jemenitischen Überlieferung ersehen können. Man kann diese Nähe zur osmanischen Überlieferung aber noch konkreter belegen, wie im Folgenden gezeigt wird.

Nehmen wir als Beispiel die 20. Sure (Ṭāhā); wenn wir den Kairoer Standard-Text zugrunde legen und ihn mit unserem jemenitischen Text nach der Lesung von Ḥafṣ vergleichen, schreibt die jemenitische Handschrift in 65 Fällen ein *plene*-Alif, wo der Standard-



Text defektiv geschrieben ist. In diesen 65 Fällen stimmt jedoch die jemenitische Schreibweise mit der osmanischen überein. Darüber hinaus aber ist der jemenitische Text in 11 Fällen noch „expliziter“ als der osmanische:

Der jemenit. Text von al-Mu'ayyad hat	Sure:Vers	Ḥamūd al-Mu'ayyad	osmanisch, z. B. <Ar+Tk Ḥafṣ/Osm Öztürk 15.1>
- ein Alif mehr:	20:80 (2×)	وَوَاعَدْنَاكُمْ	وَوُعَدْنَاكُمْ
	20:94	يَابْنَ أُمَّ	يَبْنُوُمَّ
	20:116	لِلْمَلَائِكَةِ	لِلْمَلِئِكَةِ
	20:132	نَسَأَلُكَ	نَسْأَلُكَ
- ein Yā'-Kursī mehr:	20:47, 80	إِسْرَائِيلَ	إِسْرَائِيلَ
	20:109	وَيَسْأَلُونَكَ	وَيَسْأَلُونَكَ
- ein Lām mehr:	20:130	اللَّيْلِ	الَّيْلِ

### 3. Bibliographie

#### 3.1 Koranausgaben

**Moṣḥaf-e Īrān / The Mushaf of Iran.** Handwritten and Painted by Iranian Artists during a Period of a Thousand Years. Selected and arranged by Seyyed Mohammad Bagher Najafi [= Sayyed Moḥammad Bāqer Najafī (Shūshtarī), 1947–2002]. Ed. by Seyed Abouzar Najafi [= Sayyed Abū-Zarr Najafi]. (Köln?): Manuska GmbH 2003, ISBN 3-937696-00-8.

[Diese zweibändige Luxausgabe enthält keine Seitenzahlen, sondern ist nach der Abfolge des koranischen Textes geordnet; in einem Begleitband sind die bibliographischen Angaben zu den einzelnen Handschriften verzeichnet.]

\* \* \*

Nach einem eigenen System sind alle im Text des Artikels verwendeten Koranausgaben zwischen spitzen Klammern <...> zitiert. Innerhalb dieser Klammern steht 1. die Sprache: <Ar ...> für Arabisch, <Ar+Tr ...> für Arabisch mit türkischer Übersetzung. Danach folgt 2. die „Lesart“, also Ḥafṣ (/ gemäß Druck von Kairo, Medinah, nach osmanischer Tradition oder „other“) oder die Lesart nach Qālūn. An Stelle 3 steht ein für diese Edition charakteristischer Name (Veranlasser, Verlag, Kalligraph ...). Zuletzt ist die Zahl der Zeilen auf einer normalen Seite angegeben (z. B. 12. oder 15.), sowie ein *Numerus Currens*, der dann notwendig wird, wenn alle nach diesem Verfahren beschriebenen Eigenschaften einer Koranausgabe gleich sind, die beschriebene Edition jedoch eine andere ist, z. B. im unten vorkommenden Fall von

<Ar Ḥafṣ/Osm Qāyīš-Zādeh 15.2>

İstanbul 1404 / 1984 [MG]

\* \* \*

<Ar Ḥafṣ/Cairo Fu'ād 12.1> = Standard-Text al-Qāhirah <sup>2</sup>1371 / 1952 [GP]

(*Qur'ān*) – al-Qāhirah: Maṣlaḥat al-Misāḥah / Dār al-Kutub al-Miṣriyyah <sup>2</sup>1371 / 1952.

[= Offizielle Kairoer Edition und Standard-Text auf 826 Seiten mit je 12 Zeilen, typographische Naskhī-Schrift.]

<Ar Ḥafṣ/Madīna Fahd 15.1> = Standard-Text al-Madīnah 1415 / 1994/95 [GP]

*Muṣḥaf al-Madīnah* al-nabawiyah / al-Qur'ānu 'l-karīm / Muḡamma' al-Malik Fahd li-Ṭibā'at al-Muṣḥaf al-Šarīf. katabahu al-ḥattāt 'Uṭmān Ṭāḥā. al-Madīnah: Muḡamma' al-Malik Fahd li-Ṭibā'at al-Muṣḥaf al-Šarīf 1415 / 1994/95.

[= Offizieller Muṣḥaf von Saudi-Arabien in der Orthographie des Kairoer Standard-Textes, jedoch auf 604 Seiten mit je 15 Zeilen.]

<Ar Ḥafṣ/Osm Aytāç 15.1> İstanbul 1394 / 1974 [GP]

(*Qur'ān*) – İstanbul: Maṭba'at Renkler <sup>1</sup>1394 h. (= 1974 AD).

[Text auf 604 Seiten à 15 Zeilen. Im Kolophon am Buchende heißt es, dass das Buch in der ursprünglichen Kalligraphie von *Ḥāmid al-Āmidī* (Hāmid Aytāç, 1891–1982 AD) gedruckt wurde, nachdem es, auf Kosten der Hizmet Vakfı und im Einklang mit der 29. Schrift von Bediüzzaman Said Nursi (Badī' al-Zamān Sa'id al-Nürsī), vom Komitee für die Inspektion der Koran-Ausgaben in Ankara geprüft und korrigiert worden ist. – In dieser ansprechenden und faksimile-ähnlichen Ausgabe sind alle Worte „Allah“ und „Rabb“ sowie deren Ableitungen mit Suffixen in Rot geschrieben.]

<Ar Ḥafṣ/Osm Husrev 15.1> İstanbul 1428 / 2007 [GP]

(Grüne Titelseite mit roten Anrufungen, in der Mitte:) *innahu la-Qur'ānu<sup>n</sup> karīm / lā yamassuhu illā 'l-muṭahharūn / tanzīlu<sup>n</sup> min rabbi 'l-ālamīn / fī kitābi<sup>n</sup> maknūn*. İstanbul: Mu'assasat al-Ḥayrāt lil-Našr 1428 / 2007.

[Nach dem (arabischen) *Ta'rif* (S. 6) in dieser Edition hat der Kalligraph Ahmet Husrev (Aḥmad Khosraw, 1899–1977) sein Leben dem Abschreiben des Korans sowie der *Rasā'il al-Nūr* von Bediüzzaman Said Nursi (1876–1960) gewidmet:

„Dieser [d. h. Husrevs] Edle und – was die Symmetrie angeht – zauberhafte Muşhaf wurde nach den Prinzipien geschaffen, auf denen der Edle Muşhaf beruhte, der von Sayyid al-Ḥāfiẓ ‘Uthmān Nūrī Qāyish-Zādah [Osman Nuri Kayışzâde, 1834–1894, siehe unten <Ar Ḥafş/Osm Qāyish-Zādeh 15.2>] geschrieben wurde. Dieser nahm die Suren *al-Ihlās* [Nr. 112] und *al-Kawtar* [Nr. 108] zum Maßstab [für den maximalen Inhalt] einer [einzelnen] Zeile, sowie den „*al-mudāyanah*-Vers“ [= 2:282] als den [längsten Koranvers] zum Maßstab [für den maximalen Inhalt] einer Seite.“

Wie bei *Kayışzâde* / *Qāyish-Zādeh* endet auch bei Husrev jede Seite mit einem ganzen Vers, eine Eigenheit, die (persisch) „*âyet ber-kenar*“ genannt wird. Zudem ist das Wort „Allah“ und seine Synonyme (zusammen 2806 „*kalimât al-ğalālah* / Worte der Erhabenheit“) in Rot hervorgehoben – was in der osmanischen handschriftlichen Tradition keine Seltenheit darstellt. Ahmet Husrev folgt jedoch seinem Vorbild nicht Zeile für Zeile, sondern nur Seite für Seite, indem jede Seite so beginnt und endet wie bei *Kayışzâde*. Innerhalb dieser übernommenen Grenzen verteilt er den Text so auf den Zeilen, dass er in ihm ein Maximum an vertikalen Parallelismen entdecken und in roter Schrift markieren kann. Damit erschafft er ein Geflecht von Bezügen und Kongruenzen (arab. „*tawāfuq*“, türk. „*tevfuk*“) im Dienste der Übernatürlichkeit des Korans und die dem Leser oder Betrachter eine Anregung zur Kontemplation bietet, die vergleichsweise offen ist, weil sie nur aus dem vorhandenen Text hervorgeht und keiner darüber hinaus gehenden Anstöße bedarf. Eine Erläuterung dieser Bezüge gibt eine der Edition beigegebene CD in Türkisch, vgl. auch [www.kuranvetevafuk.com](http://www.kuranvetevafuk.com) und [www.hayrat.com](http://www.hayrat.com).]

<Ar Ḥafş/Osm Kavukçu 15.1>

İstanbul 12009 [GP]

*al-Qur’ānu ‘l-karīm / lā yamassuhu illā ‘l-muṭahharūn*. (Kalligraphie von Re’fet Kavukçu / Ra’fat Qāwuqju al-Arzinjānī). İstanbul: Nesil Basım Yayın Gıda Ticaret ve San. A.Ş. 2009.

[Text auf 604 Seiten. Re’fet Kavukçu = Refet Efendi (1873–1949 ?), s. Rado: *Türk Hattatları*, S. 264). – In den türkischen und englischen Kommentaren am Ende wird der Kalligraph Re’fet Kavukçu als Schüler des osmanischen Meisters Hâmid al-Âmidî/Aytaç (1891–1982) erwähnt, „der den Übergang von der osmanischen zur Epoche der türkischen Republik erlebte. Die Art der Vergoldung, der Dekoration und der Motive auf den Einbänden beruht auf den islamisch-

türkischen Motiven des 14. bis 16. Jahrhunderts, und auch diese wurden von Re'fat Kavukçu ausgeführt.“ – Alle Seiten enden mit einem Versende; die Worte “Allah” und seine Synonyme erscheinen in Rot, die orthoepischen Angaben in Blau. Diese Ausgabe ist von faksimile-ähnlicher Qualität und wird durch einem Schuber geschützt.]

<Ar Hafş/Osm Mu'ayyad 15.1> Chicago o. J. (vor 2006) [GP]

*al-Qur'ān al-karīm*, bi-ḥaṭṭ al-‘allāmah al-sayyid Ḥamūd ‘Abbās *al-Mu'ayyad* – ayyadahu ‘llāh –, ḡam‘a<sup>n</sup> bayna qirā‘atay [Qālūn ‘an] Nāfi‘ wa-[Ḥafş ‘an] ‘Āşim ‘an nuşah farīdah bi-‘l-ḡāmi‘ al-Abhar fī Şan‘ā‘ - al-Yaman. Chicago: The Open School, ohne Jahr (nach 1977, vor 2006).

[602 S., 15 Zeilen. Grundtext in der Lesart von Ḥafş ‘an ‘Āşim, dazu die Lesung Qālūn ‘an Nāfi‘ in Rot, Orthographie überwiegend nach osmanischem Vorbild.]

<Ar Hafş/Osm Qāyiş-Zādeh 15.1> İstanbul 1368 / 1948/49 [IB]

(*Qur'ān*) - *wa-bi-‘l-ḥaqqi ‘anzalnāhu wa-bi-‘l-ḥaqqi nazala / innahu la-Qur'ānu<sup>n</sup> karīm / lā yamassuhu ‘illā ‘l-muṭahharūn / -* İstanbul: Maṭba‘at al-Ma‘ārif 1368 [Nachdruck; das Original war eine Lithographie].

[Korantext auf 609 Seiten. Im Kolophon S. 615 heißt es, dass er von Hâfiz Osman Nuri Efendi geschrieben wurde, bekannt als Kayışzâde (Hâfiz Nürî Qāyiş-Zādeh, 1834–1894)].

<Ar Hafş/Osm Qāyiş-Zādeh 15.2> İstanbul 1404 / 1984 [MG]

inna ḥāḍā *‘l-Qur'āna* yahdī lillatī hiya aqwam / innā naḥnu naz-zalnā *‘l-dikra* wa-innā lahu la-ḥāfiżūn [Q 15:9] / ṭubi‘a ‘alā nafaqati ‘Abd Allāh Şenyıldız sanata 1404 al-ḥiḡriyyah. İstanbul: Engin Ofset 1404 h. / 1984 m.

[Korantext auf 605 Seiten. Im Kolophon auf S. 607 heißt es, dass dies die Kopie einer gedruckten Version ist, die vom verstorbenen Hâfiz Osman geschrieben wurde, der als Kayışzâde (Hâfiz Nürî Qāyiş-Zādeh, 1834–1894) bekannt ist, “nachdem sie durch die *Behörde für die Prüfung von Koranen* in Ankara beim *Direktorat für Religiöse Belange* in der Türkischen Republik korrigiert worden ist ...“ – Ein enger Vergleich mit dem Muşhaf von Ahmet Husrev (s. o. <Ar

*Ḥafṣ/Osm Husrev 15.1*>) macht deutlich, dass es dieser Muṣḥaf von Kayıṣzâde war, den er zum Muster nahm, Seite für Seite.

Der syrische Kalligraph ʿUthmān Ṭāhā, der den modernen “al-Madīnah-Muṣḥaf” schrieb (s. oben <Ar *Ḥafṣ/Madīna Fahd 15.1*>), war von der Perfektion Kayıṣzâdes beeindruckt. Er übernahm seine Erzungenschaften, was die Anordnung des Textes betrifft: Jede Seite endet mit einem kompletten Vers, und jeder der 30 Teile (ğuzʿ) des Korans umfasst 20 Seiten, außer dem ersten Teil von 21 und dem letzten Teil von 23 Seiten. Diese Form kombinierte er mit den orthographischen Vorgaben des Standard-Textes, dem Kairoer Druck von 1924 unter König Fuʿād.]

<Ar *Ḥafṣ/other Bāš Mamlūk 15.1*> Tūnis/Verona 1403 / 1983 [GP]

*Muṣḥaf Šarīf* / bi-riwāyat al- imām Ḥafṣ, ḥaṭṭatahu al-šayḥ al-ḥāğğ *Zuhayr Bāš Mamlūk* al-mutawaffā sanata 1305 h. al-muwāfiq li-sanati 1885 m. / rāğaʿahu ʿālim al-qirāʿāt ... M. ʿAlī al-Dallāʿī / našr wa-tawzīʿ / Muʿassasāt ʿAbd al-Karīm Bin ʿAbdallah, Tunis. Printed in Italy by A. Mondadori Editore – Verona 1403 / 1983.

[Faksimile-ähnlicher Muṣḥaf im Mağribī-Duktus. Als besondere Dekoration sind jeweils die Wörter oder Passagen in Rot geschrieben, die (zufällig) in gleiner Zeile auf den gegenüber liegenden Seiten vorkommen.]

<Ar *Qālūn Lībiyā 15.1*> Ṭarābulus/Šanʿāʿ 1392<sup>28</sup> / 1983 [GP]

*Muṣḥaf šarīf* / bi-riwāyat / al- imām Qālūn / bi-l-rasm al-ʿUṭmānī / ašrafa ʿalā iʿdādihi wa-ṭibāʿatihi / Maktabat al-Yaman al-Kubrā – Šanʿāʿ. (Ṭarābulus?) 1392 / 1983.

[Korantext auf 602 Seiten mit je 15 Zeilen. Die Erwähnung der Maktabat al-Yaman al-Kubrā ist irreführend, weil der Muṣḥaf zweifellos in Libyen gedruckt und dort von Oberst Muʿammar al-Qaddāfi „sanktioniert“ worden ist (s. *taʿrīf* on p. iii f.). Da jedoch die *riwāyah* von Qālūn in Šanʿāʿ ebenfalls gepflegt wurde (s. <Ar 16/3- *Muʿayyad 15.1*>), handelt es sich wahrscheinlich um eine Koproduktion.]

<sup>28</sup> Libysche Datierung: Nicht „nach der Hiğrah [= AH]“, sondern „nach dem Tod des Propheten.“

<Ar Qālūn Maʿrifah 15.1> Dimashq 1427 / 2006 [GP]

*al-Qurʿān al-karīm*, riwāyat Qālūn ʿan Nāfiʿ, ḥaṭṭa ḥurūf kalimātihi bi-l-rasm al-ʿUṭmānī al-ḥaṭṭat ʿUṭmān Ṭāhā, ḡawwada ḥurūfahu ... Şubḥī Ṭāhā. Dimaşq: Dār al-Maʿrifah 1427 h.

[604 Seiten, Kalligraphie von ʿUṭmān Ṭāhā wie in allen al-Madīnah-Muṣḥafs; Farbkodierung des Textes zur Unterstützung der korrekten Rezitation.]

<Ar+Tr Hafş/Osm Öztürk 15.1> İstanbul / 1994 [GP]

*al-Qurʿān al-karīm* bi-l-miʿāl al-turkī / Kurʿan-i Kerim Ve Türkçe Meali. [Ins Türkische übers. von Prof. Dr.] Yaşar Nuri Öztürk [İstanbul Üniversitesi]; İstanbul: Yeni Boyut 1994.

[Korantext auf 605 Seiten mit je 15 Zeilen; ohne Nennung des (osmanischen) Kalligraphen.]

### 3.2 Sonstige Literatur

al-Akwaʿ, Ismāʿīl b. ʿAlī: *Hiğar* al-ʿilm wa-maʿāqiluhu fī l-Yaman; I-IV, Dimaşq: Dār al-Fikr <sup>1</sup>1416 / 1995.

al-Akwaʿ, Ismāʿīl b. ʿAlī: *al-Madāris* al-islāmiyyah fī l-Yaman. Dimaşq: Dār al-Fikr <sup>1</sup>1400 / 1980 (Manşūrāt Ğāmiʿat Şanʿāʾ 1).

al-Burayhī, ʿAbd al-Wahhāb b. ʿAbd al-Raḥmān: *Ṭabaqāt* şulaḥāʾ al-Yaman, al-maʿrūf bi-Tāʾriḫ al-Burayhī, taḥqīq ʿAbd Allah M. al-Ḥibšī. Şanʿāʾ: Markaz al-Dirāsāt wa-l-Buḥūṭ al-Yamanī o. J. [vor 1985].

Derman, M. Uğur: *Calligraphies ottomanes*. Collection du musée Sakıp Sabancı, Université Sabancı, İstanbul (Catalogue of an exhibition in various museums). İstanbul: Mas Matbaacılık 2000, ISBN 2-7118-4020-4.

al-Ḥibšī, ʿAbd Allah Muḥammad: *Ḥayāt al-adab* al-yamanī fī ʿaşr Banī Rasūl. Şanʿāʾ: Manşūrāt Wizārat al-İlām wa-l-Taḳāfah <sup>2</sup>1980 [Neudruck].

Jeffery, Arthur: *Materials for the History of the Text of the Qurʿān. The Old Codices*. Leiden: Brill 1937.

- Mez, A(dam):** Die *Renaissance* des Islâms. (Posthum hg. von Hermann Reckendorf). Heidelberg: Winters 1922.
- Pālawī, Hāmid b. ʿAbd al-Fattāḥ:** *ʿUmdat al-Ḥillān fi idāḥ Zubdat al-ʿirfān*. İstanbul: Maṭbaʿat al-Istihkām 1270 [Steindruck].
- Puin, Gerd-R.:** „Quellen, Orthographie und Transkription modernere Drucke des Qurʾān I, II“ in Groß, Markus (und) Karl-Heinz Ohlig (Hg.): *Vom Koran zum Islam. Schriften zur frühen Islamgeschichte und zum Koran*. Berlin: Schiler 2009, S. 606–641.
- Spitaler, Anton:** Die *Verszählung* des Koran, nach islamischer Überlieferung. Mit Vorwort von Otto Pretzl. München: Bayer. Akad. d. Wiss. / Beck 1935 (Sitzungsberichte der Bayer. Akad. d. Wiss., Philosoph.-histor. Abt., Jg. 1935, Heft 11).
- al-Suwaydī, Abū ʿl-Fawz Muḥammad Amīn al-Baġdādī:** *Sabāʿik al-ḍahab fi maʿrifat qabāʿil al-ʿArab*. al-Qāhirah 1339 / 1921 [Steindruck!].
- Ṭāhā, M. Ṣubḥī et al.:** *Maṭānī iʿġāziyyah fi l-ṣafahāt al-Qurʾāniyyah*. Dimašq: Dār al-Maʿrifah 1429 / 2008 = M. Ṣubḥī Ṭāhā et al.: *Miraculous Dual Verses on the Quranic Pages*. Written by Dr. Eng. Subhi Taha, ..., Translated by Dr. Muhammad Khalid Al Azmah. Dimašq: Dār al-Maʿrifah 1429 / 2008.
- al-Waġīh, ʿAbd al-Salām:** *Aʿlām al-muʿallifin al-zaydiyyah*. ʿAmmān: Muʿassasat al-Imām Zayd b. ʿAlī al-Ṭaqafīyyah <sup>1</sup>1420 / 1999.
- Zabārah, Muḥammad b. Muḥammad:** *Nayl al-waṭar min tarāġim riġāl al-Yaman fi ʿl-qarn al-ṭāliṭ ʿašar*. I-II, al-Qāhirah: al-Maṭbaʿah al-Salafīyyah 1348, 1350 h.
- Zabārah, Muḥammad b. Muḥammad:** *Nuzhat al-nazar fi riġāl al-qarn al-rābiʿ ʿašar*. I, (Ṣanʿāʿ:) Markaz al-Dirāsāt wa-ʿl-Abḥāt al-Yamaniyyah <sup>1</sup>1979 (Mašrūʿ al-Miʿat Kitāb).



## II. Ein Buch aus Kette und Schuss: ‘Unwān al-Šaraf von Ibn al-Muqri’

Ein weiteres merkwürdiges Buch aus dem Jemen, das ich vorstellen möchte, wurde als Manuskript am 8. Muḥarram des Jahres 804 AH (18. 8. 1401 AD) von Ismā‘il b. Abī Bakr al-Muqri<sup>29</sup> (754 – 29. Šafar 837 AH / 1353 – 15. 10. 1433 AD) vollendet.<sup>30</sup> Es trägt den Titel

*‘Unwān al-šaraf al-wāfi fī ‘ilm al-fiqh wa-l-‘arūd wa-l-ta’rīḥ wa-l-naḥw wa-l-qawāfi / Vorbild der angemessenen Ehre, im Hinblick auf die Gesetzeslehre, die Metrik, die Annalistik, die Grammatik und die Reimlehre*

und ist zuletzt in einer sehr ansprechenden 4. Druck-Edition 1980 in al-Dawḥah / Qaṭar erschienen, herausgegeben von ‘Abd Allah Ismā‘il al-Anšārī. In der arabischen Literaturgeschichte gilt dieses Buch als einzigartig in seiner formalen Originalität, wie dies einige Stimmen bezeugen, die der Biograph des Autors, Ṭāhā Aḥmad Abū Zayd, gesammelt hat:<sup>31</sup>

Ibn Ḥaḡar al-‘Asqalānī (773–852 / 1372–1449 AD)<sup>32</sup> beschreibt es als „ein Buch von erstaunlicher Anordnung, aus dessen den Grundtext über die Rechtswissenschaft bildenden Zeichen noch vier weitere Wissenschaften hervorgehen.“ – Ein Schüler von Ibn Ḥaḡar, Šams al-Dīn al-Saḡawī (830–992 / 1427–1497 AD) urteilt: „Es ist ein Buch, desgleichen es zuvor nicht gegeben hat, und es erlangte sowohl beim Sultan als auch bei den anderen Gelehrten seiner Zeit und seines Ortes und anderswo einen außerordentlichen Rang, und sie bewunderten es.“<sup>33</sup> – Ibn al-‘Imād (1032–1089 / 1623–1675 AD) bezeichnet es ebenfalls als „ein gutes Buch, desgleichen es bislang nicht gegeben hat.“<sup>34</sup> – Schließlich preist es der berühmte jemenitische Theologe al-Šawkānī (1173–1250 / 1760–1834 AD): „Wer sich in dieses (Buch) vertieft, erkennt, dass es für die meisten menschlichen Naturen un-

<sup>29</sup> Ausführliche Bio- und Bibliographie von Abū Zayd *al-Muqri*. – al-Ḥibšī *Ḥayāt* 269–281. – al-Šawkānī *al-Badr* # 89 (S. 143–145). GAL II 190 f., S II 254; Zirikli *al-A‘lām I* 306, Kaḥḥālāh *Mu‘ḡam II* 262; Sayyid: *Mašādir* 172 f.

<sup>30</sup> Bemerkung des Autors al-Muqri’ am Ende seiner Autobiographie, ‘*Unwān* 190.

<sup>31</sup> Abū Zayd *al-Muqri* 76.

<sup>32</sup> In seinem nach Todesjahren angeordneten biographischen Werk *Inbā’ al-ḡumr VIII* 309; siehe auch *EP*<sup>2</sup> Art. IBN ḤADJAR AL-‘ASKALĀNĪ (F. Rosenthal).

<sup>33</sup> *al-Daw’*; siehe auch *EP*<sup>2</sup> Art. AL-SAKHĀWĪ (C. F. Petry).

<sup>34</sup> *Šaḡarāt*; siehe auch *EP*<sup>2</sup> Art. IBN AL-‘IMĀD, ‘ABD AL-ḤAYY (F. Rosenthal).

nachahmlich ist“ – wobei er den Begriff *i‘ğāz* benutzt, der traditionell nur für die Qualifizierung des Korans verwendet wird! Al-Šawkānī fährt fort: „Wenn man es als ganzes liest, ist es Rechtswissenschaft; liest man nur die Zeilenanfänge, oder nur ihre Mittelstücke oder nur die Zeilenenden, treten dabei die Wissenschaften der Grammatik, Geschichte, der Metrik und der Reimlehre hervor.“<sup>35</sup>

In orientalischen Bibliotheken sind 19 Handschriften bekannt, sowie in Berlin (# 2057, Paris (# 4652/6), Brit. Museum (# 5576/7), Manchester (# 191, 815) und Leiden (Cat. Voorh., p. 389),<sup>36</sup> – Hinzu kommt noch ein Manuskript, das von Ibrahim Chabbouh<sup>37</sup> als no. 64 in dem Handschriftenkatalog der tunesischen Nationalbibliothek beschrieben ist; von ihm ist dort eine Seite abgebildet, die auch hier am Ende des Artikels (Abb. 13) gezeigt wird. Chabbouh geht nicht auf die besondere Anordnung in dieser Schrift ein, sondern erwähnt nur (nach al-Saḥāwī, Fn. 5), dass Ibn al-Muqri’s Buch geschrieben wurde „als Antwort auf Māǧid al-Dīn al-Firūzābādī al-Širāzī, den Autor des [enzyklopädischen Wörterbuchs] »al-Qāmūs«,“<sup>38</sup> das dieser dem [rasulidischen] Sultan des Jemen gewidmet hatte und in dem jede Zeile mit dem Buchstaben Alif begonnen hat. – Da es [Ibn al-Muqri’] nicht zu Lebzeiten des Sultans al-Ašraf beenden konnte, hat er es dessen Sohn Nāšir gewidmet,“ so der französische Text Chabbouhs (p. 28). – In der arabischen Beschreibung (p. 40) heißt es ergänzend: „Abschrift in deutlichem Naṣḥ (-Duktus), geschrieben von ‘Abd al-Qādir b. Muḥammad al-Maḥzūmī al-Damāmīnī<sup>39</sup> im Šawwāl des Jahres 870 h. / 1466 m. – [Die Handschrift] ist aus dem Besitz des Muḥammad al-Sanūsī al-Kāfi und wurde im Šawwāl des Jahres 1264 h. / 1877 m. für ein anderes Buch eingetauscht von [dem tunesischen Gelehrten] Muḥammad Bayram<sup>40</sup> IV.“

<sup>35</sup> *al-Badr I* 143

<sup>36</sup> Sayyid *Mašādir* 172; s. auch *GAL II* 190 f., S II 254.

<sup>37</sup> Chabbouh *Le manuscrit* # 6614 (Die Handschrift besteht aus 62 Blättern im Maß von 17,5 × 26 cm, 21 Zeilen.).

<sup>38</sup> al-Firūzābādī, Maǧd al-Dīn Abū Ṭāhir M. b. Ya‘qūb al-Širāzī (st. 807 / 1329–1414 AD) *al-Qāmūs*.

<sup>39</sup> = Sohn des Gelehrten Badr al-Dīn Muḥammad b. Abī Bakr b. ‘Umar b. Abī Bakr al-Maḥzūmī al-Damāmīnī al-Iskandarānī (st. 827 AH), über den al-Burayhī berichtet, dass er 818 AH in den rasulidischen Jemen gekommen sei (*Ṭabaqāt* 343 und Fn.).

<sup>40</sup> S. [www.arab-ency.com](http://www.arab-ency.com), Stichwort “Bayram” (arab.).

An gedruckten Ausgaben erwähnt Ayman Fuʿād Sayyid<sup>41</sup> die von Ḥaydarābād 1272<sup>42</sup>, Aleppo 1294<sup>43</sup>, Kairo 1309<sup>44</sup> und 1318. Der Herausgeber des vorliegenden Druckes, al-Anṣārī, selbst berichtet (S. 17) von einer sorgfältigen Edition der *Muʿassasat Dār al-ʿUlūm* in al-Dawḥah / Qaṭar von 1396 / 1976 AD, welche schließlich im Jahre 1400 / 1980 AD den vorliegenden Druck mit ausführlichen Erläuterungen folgen ließ. In dieser Ausgabe sind die fünf miteinander verwobenen Texte am Ende auch einzeln als fortlaufende Texte abgedruckt, so dass man sich leichter von ihrem Inhalt und ihrer Vollständigkeit überzeugen kann.



Abb. 1: Beginn der Edition al-Dawḥah von 1400 AH / 1980 AD.

<sup>41</sup> *Maṣādir* 172 f.

<sup>42</sup> Der Herausgeber des vorliegenden Druckes, ‘Abd Allah I. al-Anṣārī, erwähnt auf S. 17 einen „Steindruck aus Kalkutta“, der wahrscheinlich mit diesem identisch ist.

<sup>43</sup> Die letzte Seite dieses Druckes der al-Maṭba‘ah al-‘Azīziyyah von Ḥalab / Aleppo 1294 ist vom Herausgeber des vorliegenden Druckes, ‘Abd Allah I. al-Anṣārī, auf S. 29 abgebildet.

<sup>44</sup> Die letzte Seite dieses Druckes der al-Maṭba‘ah al-Saniyyah von Kairo 1309 ist vom Herausgeber des vorliegenden Druckes, ‘Abd Allah I. al-Anṣārī, auf S. 31 abgebildet.

## 1. Die Textur des Textes

Das Buch enthält fünf von einander unabhängige Texte, die miteinander durch die „Textur“ der Anordnung „verwoben“ sind (Abbildung 1): Das Buch 1 über die Rechtswissenschaft ist waagrecht angeordnet ( $\leftarrow\leftarrow\leftarrow$ ), seine Zeilen bilden gewissermaßen die Schussfäden im Gewebe. Der Text beginnt nach der unten stehenden Skizze bei A und endet mit x, wobei die Worte oder Wortteile, aus denen sich Buch 3 und Buch 4 zusammensetzen, ebenfalls zum Text von Buch 1 gehören. Die Bücher 3 und 4 durchziehen gleich Kettfäden den Text von Buch 1, von ihm „hängen“ diese beiden Bücher „herab“, das heißt, ihr Text entsteht daraus, dass die in dieser Kolumne stehenden Buchstaben oder Wortteile senkrecht zu lesen sind.

Buch 2 setzt sich zusammen aus den senkrecht zu lesenden Buchstaben bzw. Worten oder Wortteilen, die den jeweiligen Beginn der Zeile von Buch 1 bilden und für Buch 2 wiederholt werden. Dies gilt analog für Buch 5; sein Text besteht aus den senkrecht zu lesenden Wiederholungen der Buchstaben, Worte oder Wortteilen, die das jeweilige Ende der Zeile von Buch 1 bilden.

Buch 5 ↓	← Buch 1 ←	Buch 4 ←↓	← Buch 1 ←	Buch 3 ←↓	← Buch 1 ←	Buch 2 ↓
↓ x	x...←←←←←←←←	←↓	←←←←←←←←	←↓	←←←←←←←...A	A ↓
↓ y	y...←←←←←←←←	←↓	←←←←←←←←	←↓	←←←←←←←...B	B ↓
↓ z	z...←←←←←←←←	←↓	←←←←←←←←	←↓	←←←←←←←...C	C ↓
usw.	usw.	usw.	usw.	usw.	usw.	usw.

Bei einer derart komplizierten Anordnung liegt der Verdacht nahe, dass der Verfasser dem Inhalt seiner Texte gelegentlich Gewalt antun muss, der Form zuliebe. Es spricht jedoch für die Kunst des Autors, dass dieser Eindruck durchaus nicht entsteht, wenn man im Folgenden die jeweiligen Buch-Anfänge liest – in Übersetzung natürlich, wobei nur der kursiv gehaltene Text den Wortlaut des Originals wiedergibt.

**Buch 1: Die Rechtswissenschaft (fiqh) nach schafiiitischer Schule**  
Der Text ist über die ganzen Zeilen von rechts nach links ( $\leftarrow\leftarrow\leftarrow$ ) zu lesen, der Anfang lautet:

*„Preis sei Allah, dem, der zurecht dafür gepriesen wird, dass niemand seiner Geschöpfe ihn gebührend preisen kann; und ich bezeuge, dass es außer Allah keinen !*

*Anzubetenden für die Geschöpfe außer Allah gibt, und sie haben außer ihm keinen Gott als ihn; Allah segne den Herrn der Menschheit und den Gesandten !*

*unseres Herrn, solange er das Leuchtfeuer „Wahrheit“ hochhält, so dass es glänzt, und er das Licht der Wissenschaft erstrahlen und sich ausbreiten lässt. Wisse, dass die Wissenschaft eine Leuchte ist, !*

*an der die Gemeinschaft Erleuchtung sucht. Und Allah selbst hat sie gelobt und gepriesen. Die edelste unter den von ihm eröffneten Wissenschaften ist die der !*

*Rechtswissenschaft. Denn wer fastet und betet braucht sie unbedingt, und wer Handel treibt, heiratet oder scheidet: Alles geht nach ihr! So müssen !*

*die Gottesdiener die ihnen von Allah auferlegten Säulen des Islams wie die Pilgerfahrt, das Gebet und das Fasten erfüllen, denn dies ist so überliefert und vernunftgemäß ...“ usw.*

Die Kapitel des Textes umfassen die gesamte konventionelle Reihenfolge des religiösen Rechts, beginnend mit der rituellen Reinheit, den Ritualgebeten, dem Fasten, der Pilgerfahrt usw. bis zur Jagd, dem Handel, der Landwirtschaft und den sozialen Beziehungen.

## Buch 2: Das Buch über die Metrik (‘arūd)

Die grüne Kolumne (↓) auf der rechten Seite enthält ein Buch über die Metrik, das aus den Anfangsbuchstaben des Haupttextes gebildet wird; der Beginn lautet:

*„Dies Buch zu verfassen und zusammenzustellen hat unser Herr und Sultan al-Malik al-Ašraf Ismā‘īl b. al-‘Abbās in Auftrag gegeben – möge Allah seine Tage lang wahren lassen ! Und so habe ich diese Schrift über die Metrik verfasst.*

*Das erste ist das Metrum „Ṭawīl“, nämlich fa‘ūlun mafā‘īlun (v--/v---), (insgesamt) acht Füße (je Vers). Es wird auch „maqḅūḍ al-‘arūd / mit gerafftem letzten Fuß des ersten Halbverses“ verwendet, wobei „al-*

‘arūd“ der letzte Fuß des ersten Halbverses ist – der letzte Fuß des (ganzen) Verses heißt „al-darb“. Die „Raffung / al-qabḍ“ bedeutet den Wegfall des fünften vokallosen (Buchstabens).<sup>45</sup>

Sodann ist (das Metrum) „al-Madīd“ fā‘ilātun fā‘ilun (-v-- / -v-), (insgesamt) acht Füße (je Vers). Es wird auch als „mağzū’ / um einen Fuß gekürzt“ verwendet, was bedeutet, dass am Ende des ersten und zweiten Halbverses zwei Füße entfallen....“ usw.

### Buch 3: Das Buch über die Geschichte (ta’rīḥ)

In der gelben Kolumne (↓ , zweite Kolumne von rechts) ist die Geschichte der rasulidischen Dynastie im Jemen von ihrem Anfang 1229 AD bis zur Zeit des Verfassers im Jahre 1401 AD zusammengefasst; der Beginn lautet:

*„Preis sei Allah in gebührender Weise, Allah schenke Mohammed und seinen Nachkommen Heil! Dies ist ein von mir zusammengestellter Abriss und eine von mir erfundene Kostbarkeit, in welcher ich die Geschichte der Dynastie der Imame unserer Zeit, die Großen der Könige des Nordens (Syriens) und des Südens (des Jemen), nämlich die Banū Rasūl – die edelsten unter den Königen der Erde – behandle.*

*Der erste (Herrscher) war al-Sultān al-Malik al-Manṣūr Nūr al-Dīn ‘Umar b. ‘Alī al-Rasūlī. Er ist die Pforte zum Guten, die Allah den Erdbewohnern geöffnet hat, mit ihm ging der Islam einher und er bescherte den Muslimen eine ununterbrochene Folge von Ehrungen. Sein Kalifat begann im Jahre 626 [1229 AD]. Berühmte Schlachten hat er geschlagen und Spuren hinterlassen, derer (immer) gedacht wird. Als er allmählich die Macht erlangte und sich ihm die Herren von Ḥaḍramawt bis zum Haram Allahs [d. h. bis Mekkah und Medinah] fügten, wurde dies zuviel für den Herrn der ägyptischen Gebiete, al-Malik al-Kāmil. ...“ usw.*

### Buch 4: Das Buch über die Grammatik (naḥw)

Die hellgrüne Kolumne (↓ , dritte Kolumne von rechts) zur linken Seite enthält einen Abriss der arabischen Grammatik und beginnt:

<sup>45</sup> Gemeint ist wohl, dass aus mafā‘ilun (v---) → mafā‘ilu (v--v) wird.

„Mit dem Preis Allahs fange ich an, sowie mit dem Heilswunsch für seinen Gesandten Mohammed. Ich sage: Die Rede besteht aus Dreierlei, nämlich aus dem Substantiv, dem Verb und der Partikel. – Das Substantiv wird determiniert durch die Anfügung von *al-*, durch eine [Genitiv-] Hinzufügung, durch den Verweis darauf [d. h. durch ein Pronomen] und wenn es im Genitiv steht. – Die Verben [werden „determiniert“] durch das Anfügen vom unvokalisiertem *Tā'*, sowie durch „*lam*“ und im Imperativ, nämlich wie „*qālat*“, „*lam yaqul*“ und beim Befehl „*utrūk, uktub*“. – Was über diese beiden [Wortarten] hinausgeht, ist eine Partikel (*ḥarf*)...“ usw.

An die Behandlung der grammatischen Grundzüge des Arabischen fügt Ibn al-Muqri' (S. 189 f.) die unten übersetzte Autobiographie; in ihr fällt auf, mit welchem Stolz er sich über sein hohes Gehalt auslässt.

### Buch 5: Das Buch über die Reimlehre (*qawāfī*)

In der orange-bräunlichen Kolumne (↓) ganz links sind die Endbuchstaben des Haupttextes wiederholt und ergeben, senkrecht gelesen, eine Reimlehre mit dem Beginn:

„»Preis sei Allah dafür, dass er den Menschen lehrte, was er (zuvor) nicht wusste« [= Sure 96:5] und dafür, dass er uns rechtleitet zu dem, was in der Sunnah des Mohammed – Allah segne ihn und schenke ihm Heil – (für uns) am besten ist.

Wer die Wissenschaft der Reime betrachtet, muss über „*al-muqayyad* / vokallosen Reim“ und „*al-muṭlaq* / vokalischen Reim“ Bescheid wissen, sodann über „*al-murdaf*“ und „*al-mu'assas*“, „*al-waṣl*“ und „*al-ḥurūḡ*“ und schließlich die „*ḥurūf*“ und die „*ḥarakāt*.“

Die Varianten („*ilal*“) der „*ḥurūf* / Phoneme (?)“ sind sechserlei: „*al-rawiyy*“, „*al-radf*“, „*al-ta'sīs*“, „*al-daḥīl*“, „*al-waṣl*“ und „*al-ḥurūḡ*“:

„*al-rawiyy*“ ist der Buchstabe, der im Gedicht den Reim bildet; „*al-radf*“ ist der lange Vokalbuchstabe unmittelbar vor dem Reimbuchstaben (*rawiyy*); dann „*al-ta'sīs*“, er ist ein vokalloses Alif vor dem Reimbuchstaben, doch zwischen beiden steht ein „*daḥīl*“ genannter Buchstabe; „*al-waṣl*“ heißt ein *Hā'*, *Wāw*, *Yā'* oder ein Alif nach dem Reimbuchstaben (*rawiyy*); „*al-ḥurūḡ*“ ist ein langer Vokal nach „*al-waṣl*“, der einem kurzen Vokal hervorgeht ...“ usw.

## 2. Ibn al-Muqri' und das geistige Klima zur Rasulidenzeit

Die höchste Blüte der mittelalterlichen Kultur des Jemen wurde unter der sunnitischen Sklavendynastie der Rasuliden (626-855 AH / 1229-1454 AD) erreicht.<sup>46</sup> Sie sind Nachfolger der Ayyubiden, die unter Ṭūrān-Šāh, dem Bruder Saladins, 569 AH / 1174 AD die Küsten und südlichen Regionen des Jemen erobert hatten und sich 626 AH / 1229 AD aus dem Land zurückzogen und es dem turkmenenstämmigen Begründer der Rasulidendynastie al-Malik al-Manṣūr 'Umar (626-647 AH / 1229-1250 AD) überließen. Die Zentren dieser Macht waren Zabīd, Ta'izz und 'Adan und al-Mahğam, und auf dem Höhepunkt reichte sie von Mekka bis Ḥaḍramaut, einschließlich Ṣan'ā'. Die kulturellen Beziehungen zu den Zentren der Ayyubiden und ihrer mam-lukischen Nachfolger (648-922 AH / 1250-1517 AD) in Ägypten und Syrien blieben eng.

'Abd Allah al-Ḥibšī hat das kulturelle Leben in seinem Werk *Ḥayāt al-adab al-Yamanī fi 'aṣr Banī Rasūl / Das literarische Leben im Jemen im Zeitalter der Rasūliden* zusammengestellt. Für unsere Zwecke reicht es aus, wesentliche Feststellungen daraus zu referieren,<sup>47</sup> um die geistige Situation jener Zeit zu charakterisieren:

Während die Herrscher und ihr Umfeld darin wetteiferten, Schul-Stiftungen<sup>48</sup> zu begründen und an diese Stätten einheimische wie ausländische Gelehrte zu berufen, konnten etwa landbesitzende Gelehrte mit einer Befreiung von den entsprechenden Steuern rechnen. Viele von ihnen konnten von den Erträgen der Waqf-Stiftungen leben, wie auch von der dafür bestimmten Kopfsteuer, die den Juden auferlegt war. Die Gelehrten waren frei, sich daneben auch kaufmännisch zu betätigen, obwohl es auch solche gab, die aus Gottes-

<sup>46</sup> Hierzu allgemein s. G. R. Smith, Art. RASŪLIDS in *EI*<sup>2</sup>, sowie ders. in Bd. 2 seiner Edition von Ibn Ḥātim's *al-Simṭ*, p. 1-90. – Historische Darstellungen in Arabisch: al-Ḥazrağī *Uqūd I* 1-442, *II* 1-320; Yaḥyà b. al-Ḥusayn *Ġāyat I* S. 418-506 und *II* 511-585; Ibn Ḥātim *al-Simṭ I* 15-197 (Ayyubiden) und 201-568 (Rasuliden); Dayba' *Qurrat* 265-298 (Ayyubiden), 299-405 (Rasuliden); Sekundärliteratur z. B. Aḥmad Banū Rasūl; al-Ḥaddād *al-Ta'rīḥ al-'āmm III* 77-214; al-Ḥibšī (ed.) *al-Dawlah al-Rasūliyyah*; das literarische Leben behandelt al-Ḥibšī *Ḥayāt*.

<sup>47</sup> al-Ḥibšī *Ḥayāt* 62-70.

<sup>48</sup> Zu diesen siehe al-Akwa' *al-Madāris*; speziell über die Ašrafīyyah (mit Grundriss und Text der Stiftungsurkunde) siehe dort S. 197-206. In dieser Urkunde (S. 199 f.) kommen Architekturbegriffe vor, die nicht jemenitisch, sondern syrisch-aramäisch sind und auf eine christliche Herkunft aus Nord-Syrien verweisen, z. B. *ğamanūn* für „überkuppelter Gang“ oder *ḥiristān* für „Wandschrank.“



furcht jegliche Unterstützung ablehnten und in selbstgewählter Armut lebten. Viele Gelehrte, die auf Distanz zu den Herrschern bedacht waren, arbeiteten als Koran- und Ḥadīṭ-Schreiber oder als Abschreiber juristischer Werke und, nach Möglichkeit, um eigene Bibliotheken aufzubauen.

In ihrem Eifer verließen manche den Stand der Ehe, um sich ganz der Gelehrsamkeit widmen zu können, und weite Reisen auf „der Suche nach Wissen“ führten nach Ägypten, Syrien und in den ʿIrāq. Für die meisten war jedoch die Pilgerfahrt nach Mekka und Medina eine gute Gelegenheit, um sich mit anderen Gelehrten aus der islamischen Welt auszutauschen – das heißt, Abschriften herzustellen.

Bücher galten als ein kostbarer Besitz, und es gibt Geschichten darüber, dass besondere Feiern unter den Gelehrten stattfanden, wenn bestimmte Bücher, die an anderen Orten verfasst wurden, erstmals im Jemen eintrafen – eine Sitte, die auch noch aus der späteren Zeit der Ṭāhiriden überliefert ist. Vielfach findet sich tradiert, dass die Erben privater Bibliotheken diese aus Desinteresse verschleuderten. So verwundert es auf der anderen Seite nicht, dass umsichtige Buchbesitzer ihre Schätze als Waqf-Stiftungen für das Studium in Moscheen oder als Familien-Waqf immobilisierten.

Die größten Bibliotheken kamen dort zusammen, wo die finanziellen und organisatorischen Mittel vorhanden waren, in den Schulen (Madrasahs) natürlich, aber vor allem in den Bibliotheken der Rasulidenherrscher. So ist überliefert, dass der 4. Rasulidensultan al-Malik al-Muʿayyad Dāwūd „etwa zehn Schreiber beschäftigte, die Bücher abschrieben und sie nach dem Korrekturlesen und der Kontrolle ins Magazin stellten. Die Bibliothek dieses Herrschers umfasste etwa 100 000 Bände, und kostbare Bücher wurden ihr aus allen Richtungen gebracht – einmal kam sogar eine ausgezeichnete Abschrift des *Kitāb al-Aġānī* [des Abū ʿl-Faraġ al-Iṣfahānī, st. 976 AD] an, in der Handschrift des [berühmten Kalligraphen, st. 1299 AD] Yāqūt al-Mustaʿsimī – zweihundert Dinar hat man dafür ausgegeben.“<sup>49</sup>

Der Stellenwert solcher Bibliotheken war so hoch, dass sich auch weniger prominente Emire oder zu Reichtum gekommene Gelehrte ein Beispiel an ihnen nahmen. Die privaten Bibliotheken umfassten etwa 5000 Bände in einem Fall, ein anderer war stolz auf „einhundert Originale, ohne die Kurzfassungen zu zählen,“ wieder einer besaß

<sup>49</sup> al-Hibṣī *Ḥayāt* 69.

eine Sammlung von etwa 500 Dichter-Diwanen; etwa 1000 Bücher hatte einer fast alle selbst abgeschrieben, während ein anderer seine rund 1000 Bände fast ausschließlich angekauft hatte.

Die Rasulidenherrscher zeichneten sich aber nicht nur durch ihr Mäzenatentum im weitesten Sinne aus, sondern leisteten auch selbst bemerkenswerte Beiträge zur Wissenschaft auf ganz unterschiedlichen Gebieten. Wenn sich die folgende Skizze nur auf die Leistungen der Herrscher selbst beschränkt, soll dies illustrieren, wie stark die Spitze des Staates in die Förderung der „Bildung“ im weitesten Sinn involviert war. Diese „offizielle“ Seite spiegelt sich auch in der Gestaltung der Münzen wieder. Daher sind der Erwähnung der Herrscher eine Auswahl an zeitgenössischen Münzbildern beigegeben, weil sich auch in ihnen ein starker Sinn für Gestaltung und später, mit dem Aufkommen der Bildmünzen unter dem 5. Rasulidenherrscher, eine überraschende Eigenständigkeit zeigt.

Ornament und Schrift: Ein Dirham aus al-Dumluwah von 641 AH, Ø 23 mm, 1,70 g



Avers Zentrum: *Es gibt keinen Gott außer Allah, Muḥammad ist der Gesandte Allahs.*

Rand: *Die [vier Rechtgeleiteten] Imāme: Abū Bakr al-Siddīq, ʿUmar al-Fārūq, ʿUṣmān Dū l-Nūrayn, ʿAlī abū l-(Baṭnayn)*

Revers Zentrum: *al-Muʿtaṣim bi-llah amīr al-muʿminīn; al-Manṣūr ʿUmar*

Rand: *al-malik bn ʿAlī al-Yamānī al-imām; ḍuriba bi-l-Dumluwah sanata aḥad arbaʿin sittamiʿah*

*Abb. 2: Erster Rasulidenherrscher, al-Malik al-Manṣūr ʿUmar, 626–647 AH.*

Schon der 2. Rasulidensultan, al-Malik al-Muẓaffar Yūsuf (reg. 647–694 AH / 1250–1295 AD) verfasste das medizinische Lexikon *al-Muʿtamad*, Schriften über die Bewegung der Planeten (*al-Maṭālib ...*), die Herstellung von Büchern (*al-Muḥtaraʿ ...*) und die Medizin (*al-*

*Bayān ...*).<sup>50</sup> In der Biographie dieses Sultans charakterisiert ihn der Historiker al-Ḥazraḡī nicht nur als einen musterhaften Herrscher, sondern auch als einen höchst peniblen Gelehrten und beschreibt, wie er dafür selbst einen schlagenden Beweis gefunden hat:

„Der selige al-Muzaffar war in allen Wissenschaften bewandert; ein Beweis dafür ist, was ich (als Bemerkung) von seiner eigenen Hand in einem Band des (Koran-) Kommentars von Faḥr al-Dīn al-Rāzī gesehen habe. Er schrieb:

»Wir bemerken: Ich habe diesen Kommentar von Anfang bis Ende kritisch studiert (*muṭāla‘atan muḥaqqiqatan*) und bin dabei auf viele Leerstellen gestoßen. Dann erhielt ich aus Ägypten vom Obersten Qāḍī Tāḡ al-Dīn b. Bint al-A‘azz, doch ich sah in ihnen dieselben (Leerstellen). Ich war immer noch nicht überzeugt, sondern dachte, sie stammten von den Abschreibern. Darauf schickte ich einen Boten nach Ḥorasān (Transoxanien) in die Stadt Herāt, der mir eine Abschrift des Werkes brachte. Als ich darin las, fand ich darin dieselben Leer- und vielen weißgelassenen Stellen.«

Sieh nur diese hohe Sorgfalt bei der Verifizierung der Wissenschaften, beim Bemühen um sie und beim Studium dieses die Wissenschaften umfassenden Kommentars!<sup>51</sup>

<sup>50</sup> *al-Mu‘tamad, fi ‘l-adwiyah al-mufradah* (Das Vertrauenswürdige, über die nicht-zusammengesetzten Heilmittel), hg. von Muṣṭafā al-Saqqā, Bayrūt: Dār al-Ma‘rifah 1402 h. / 1982 m., 589 Seiten. Al-Ḥibṣī *Maṣādir* S. 557 Fn. 1 spricht die Autorschaft dieses Werks dem Sohn, al-Malik al-Aṣraf ‘Umar, zu. Die übrigen drei Schriften verzeichnet al-Ḥibṣī in *Maṣādir* 553f.

<sup>51</sup> Ḥazraḡī *‘Uqūd I* (Basyūnī) 234 = *‘Uqūd I* (‘Asal) 278.

Nur Schrift, ein Dirham aus 'Adan von 650 AH, Ø 24 mm, 1,70 g



Abb. 3: Zweiter Rasulidenherrscher,  
al-Malik al-Muẓaffar Yūsuf, 647–694 AH.

Sein Sohn und Nachfolger al-Malik al-Ašraf 'Umar (reg. 694–696 AH / 1295–1296 AD) schrieb Werke der Medizin (*al-Abdāl ...*, *al-Ġāmi'* ...), der Tiermedizin (*al-Muġnī ...*), der Astronomie (*al-Ašturlāb*, *al-Ṭabširah ...*), der Geschichte und Genealogie (*Tuḥfat al-ādāb ...*, *Ġawāhir al-tiġān ...*, *Ṭurfat al-ašḥāb*<sup>52</sup>) sowie der Landwirtschaft (*al-Tuffāḥah*<sup>53</sup>).<sup>54</sup>

Sein Bruder und Nachfolger, al-Malik al-Mu'ayyad Dāwūd (reg. 696–721 AH / 1296–1322 AD) war, was die literarische Aktivität angeht, eher philologisch und traditionell interessiert, wobei die Kurzfassung eines Werkes über die Falkenjagd (*al-Bayzarah*) und die Sammlung von vor- und frühislamischen Gedichten im Vordergrund stehen.<sup>55</sup>

<sup>52</sup> Das inhaltlich auf jemenitische Bedürfnisse zugeschnittene *Ṭurfat al-ašḥāb fi ma'rifat al-ansāb* (*Köstlichkeit der Freunde, über die Kenntnis der Genealogien*), hg. von Zettersteen, Einl. und Indices von Ṣalāḥ al-Dīn al-Munaġġid, Damaskus: al-Maġma' al-'Ilmī al-'Arabī 1369 AH/ 1949 AD; 2. Aufl. Ṣan'ā': Dār al-Kalimah 1406 AH / 1985 AD.

<sup>53</sup> Wohl identisch mit *Milḥ al-milāḥah fi ma'rifat al-filāḥah*, taḥqīq 'Abd Allah M. 'Alī al-Muġāhid, Dimašq: Dār al-Fikr 1408 h. / 1987 m.

<sup>54</sup> Ḥibṣī *Maṣādir* 555f.

<sup>55</sup> Ḥazraġī *Uqūd I* (Basyūnī) 359 = *Uqūd I* ('Asal) 442.

Ornament und Schrift, ein Dirham aus al-Mahğam von 703 AH, Ø 28 mm, 1,68 g



Abb. 4: Vierter Rasulidenherrscher,  
al-Malik al-Mu'ayyad Dāwūd, 696-721 AH.

Der Sohn Dāwūds und 5. Rasulidensultan, al-Malik al-Muğāhid ‘Alī (reg. 721–764 AH / 1322–1363 AD) schrieb über die Landwirtschaft (*al-Iršād ...*), die Tiermedizin (*al-Aqwāl ...*), die Pferde (*al-Ḥayl*) und verfasste einen Diwan mit Gedichten (*Dīwān ...*).<sup>56</sup> Während seiner Herrschaft wurde begonnen, Dirhams zu prägen, die wegen ihrer Abbildungen fast einzigartig in der islamischen Welt sind und deren Bildseiten im Folgenden vorgestellt werden. Sehr bald hat sich offenbar eingebürgert, dass die Münzsymbole zumeist mit bestimmten Prägeorten gekoppelt waren, etwa Fisch(e) mit Aden, Löwe mit al-Mahğam, Thronender mit Ta‘abāt, Vogel/Vögel mit Zabīd; gegen Ende des Rasulidenreiches weichen die Abbildungen abstrakten Symbolen nach Art der Mamluken-„Wappen“ bzw. einer „Damğah“ (eines „Brandzeichens“ oder erneut einer reinen Schriftlichkeit (s. unten Abb. 12).

<sup>56</sup> Ḥibši *Maṣādir* 572f.

Dirham, Rv. aus 'Adan, 744 AH:  
2 Fische  
Ø 27 mm, 1,78 g



Dirham, Rv. aus al-Mahğam, 748 AH:  
Löwe  
Ø 27 mm, 1,76 g



*Abb. 5: Fünfter Rasulidenherrscher,  
al-Malik al-Muğāhid 'Alī, 721–764 AH.*

Dirham, Rv. aus Zabīd 736 AH:  
Vogel  
Ø 27 mm, 1,84 g



Dirham, Rv. aus al-Mahğam 7x7 AH:  
Löwe  
Ø 26 mm, 1,78 g



*Abb. 6: Fünfter Rasulidenherrscher,  
al-Malik al-Muğāhid 'Alī, 721–764 AH.*

Sein Sohn und Nachfolger al-Malik al-Afdal 'Abbās (reg. 764–778 AH / 1363–1377 AD) stiftete eine Madrasah in Ta'izz und eine in Mekka und verfasste eine Anzahl von Schriften ganz unterschiedlicher Gebiete, so über die Genealogie (*Buğyat dawī ...*), Obstbäume (*Buğyat*

*al-fallāhīn* ...), Gelehrtenbiographie (*al-‘Aṭāyā* ...), Dynastiegeschichte (*Nuzhat al-‘uyūn* ...) und einen Fürstenspiegel (*Nuzhat al-zurafā’* ...).<sup>57</sup> Besonders bemerkenswert ist ein erst in jüngster Zeit herausgegebenes Wörterbuch in sechs Sprachen – darunter Griechisch, Armenisch und Mongolisch!<sup>58</sup>

Dirham, Rv. ‘Adan 774 AH:  
Fisch  
Ø 24 mm, 1,68 g

Dirham, Rv. Ṭa‘abāt (7)74 AH:  
Thronender  
Ø 26 mm, 1,76 g



Abb. 7: Sechster Rasulidenherrscher,  
*al-Malik al-Afḍal ‘Abbās*, 764–778 AH.

### al-Ašraf Ismā‘īl (reg. 778-803 AH / 1377-1400 AD)

Der Sohn von al-Afḍal ‘Abbās und Nachfolger als 7. Rasulidensultan war al-Malik al-Ašraf Ismā‘īl. Er war in vielerlei Hinsicht aktiv und führte zum Beispiel als erster er den Anbau von Reis im Wādī Zabīd ein.<sup>59</sup> Als Baumeister renovierte er eine Anzahl von Madrasahs in Zabīd<sup>60</sup> – nach einer Zählung besaß Zabīd im Jahre 795 AH / 1393 AD mehr als 230 Moscheen und Schulen – und stiftete die noch heute prominente Ašrafīyyah-Madrasah in Ta‘izz.

<sup>57</sup> Ḥibšī *Mašādir* 575f.; al-Ḥazraḡī *‘Uqūd II* (Basyūnī) 135.

<sup>58</sup> Golden, Peter B. (ed.): *The King's Dictionary. The Rasulid Hexaglot: Fourteenth century vocabularies in Arabic, Persian, Turkic, Greek, Armenian and Mongol.* Leiden: Brill 2000 (Handbuch der Orientalistik, 8. Abt.: Zentralasien 4).

<sup>59</sup> al-Ḥazraḡī *‘Uqūd II* (Basyūnī) 260.

<sup>60</sup> al-Dayba‘ *Buḡyat* 103.

Wie hoch Sultan al-Ašraf die Leistung von Gelehrten einschätzte, geht aus der Schilderung hervor, wie er (791 AH / 1389 AD) den obersten Qāḍī Ġamāl al-Dīn Muḥammad al-Raymī für die Ablieferung seiner 24-bändigen juristischen Enzyklopädie *al-Taḥqīḥ, fī šarḥ al-Tanbīḥ* belohnte: Die Bücher waren in Seide und Brokat eingewickelt und wurden auf silbernen Tablett vor den Qāḍīs, Religionsgelehrten und Emiren hergetragen in einem Zug, der vom Haus des Verfassers bis zum Palast verlief, begleitet von Musik und Trommeln wie für einen Emir. Als Belohnung übergab ihm der Sultan nach eigener Angabe<sup>61</sup> 48 000 (Silber-) Dirham; bei al-Dayba<sup>c</sup> ist von 12 000 (Gold-) Dinaren die Rede.<sup>62</sup> Derselbe Autor, so berichtet al-Dayba<sup>c</sup>, war bereits von Sultan al-Muğāhid ‘Alī mit vier Medaillen aus Gold belohnt worden, von denen jede 200 Miṭqāl schwer war.<sup>63</sup>

Der Sultan umgab sich, wie schon seine Vorgänger, nicht nur mit einer einheimischen Elite, sondern zog an seinen Hof berühmte Gelehrte aus der islamischen Welt und belohnte sie in großzügiger Weise. Der bekannteste dieser Gelehrten war zweifellos der Lexikograph Mağd al-Dīn al-Firūzābādī (729-817 / 1329–1415 AD). Noch in Mekka<sup>64</sup> hatte er, bevor er 796 AH / 1394 AD über Hormuz in den Jemen kam, sein (bis heute gedrucktes) Wörterbuch *al-Qāmūs al-Muḥīṭ / Der umfassende Ozean* vollendet – ein so berühmtes Wörterbuch, dass sein Titel „qāmūs“ zum Gattungsbegriff wurde. Chabbouh zitiert al-Saḥāwī (s. o. Fn. 5), wonach al-Firūzābādī den Sultan al-Ašraf damit beeindruckte, dass er für ihn das Lexikon *al-Qāmūs al-Muḥīṭ* so verfasste, dass jede (handschriftliche) Zeile mit dem Buchstaben Alif begonnen habe – was im Arabischen nicht allzu schwer ist. Andererseits soll er dieses Lexikon bereits in Mekka fertiggestellt haben, s. o. zu Fn. 36 – was kein Widerspruch sein muss, aber sein könnte.

Der Historiker al-Ḥazrağī beschreibt seine Ankunft in Taizz folgendermaßen:

„Am 24. Ramaḍān des Jahres 796 [= 23. 7. 1394 AD] traf der berühmte Religionsgelehrte, Imam, Professor und Qāḍī Mağd al-Dīn Muḥamm-

<sup>61</sup> Yaḥyà Ġāyat II 527 Fn. 4, wo aus dem vom Sultan verfassten Geschichtswerk zitiert wird.

<sup>62</sup> al-Dayba<sup>c</sup> *Buğyat* 104.

<sup>63</sup> al-Dayba<sup>c</sup> *Qurrat* 367. – Ein (Gewichts-) Miṭqāl wiegt ursprünglich 4,25 g.

<sup>64</sup> So H. Fleisch Art. AL-FİRŪZĀBĀDĪ in *EI*<sup>2</sup>; dass das Werk im Jemen geschrieben wurde, vertritt al-Akwa<sup>c</sup> in *Madāris* 203.



ad b. Ya‘qūb [al-Fīrūzābādī] al-Šīrāzī von der „gottgeschützten Grenz-feste“ [= Hafenstadt Aden] bei den „edlen Pforten“ [= Sitz des Sultans in Ta‘izz] ein, einer Bitte folgend. Als er an die edle Pforte gekommen war, bezeigte ihm der Sultan Ehre und gewährte ihm Gastfreundschaft, ließ ihn an einem ihm gebührenden Anwesen wohnen und ihm als erstes 3000 neue Dirham als Gastgeschenk zukommen. Zuvor hatte er ihm nach Aden bereits 4000 Dirham zugeschickt, damit er sich für die Reise zu ihm ausrüsten und vorbereiten könne. – [Al-Fīrūzābādī] wohnte dort in höchster Wertschätzung und Ehrung; man profitierte von ihm ganz allgemein, denn er war in seiner Zeit der Meister [auf den Gebieten] des Ḥadīṭ, der Grammatik, der Philologie, der Geschichte und des religiösen Rechts, und auch auf anderen als diesen Gebieten war er gut beschlagen.“<sup>65</sup>

Al-Fīrūzābādī lebte 14 Monate lang im Haus des Sultans al-Ašraf in Ta‘izz; der gab ihm seine Tochter zur Frau und ernannte ihn ein Jahr danach zum obersten Qāḍī des (rasulidischen) Jemen mit Sitz in Zabīd, nachdem ihm sein schmeichlerischer Schützling „ein einzigartiges Buch gewidmet hatte ... mit dem Titel *Tuḥfat al-qamā‘il fī man tusammā min al-malā‘ikah wa-l-nās Ismā‘il / Schatz der Mächtigen, über die Engel und Menschen namens Ismā‘il*.“<sup>66</sup>

Wie die Fertigstellung eines weiteren Buches von al-Fīrūzābādī gefeiert wurde, schildert wieder al-Ḥazraḡī: „Am 15. Ša‘bān (des Jahres 800 [= 4. 5. 1398 AD]) beendete der Qāḍī Maḡd al-Dīn Muḥammad b. Ya‘qūb al-Šīrāzī sein Buch mit dem Titel *al-Iṣ‘ād [fī l-iḡtihād]*. Es wurde zur Pforte des Sultans getragen, begleitet von Trommeln und Gesängen und im Beisein der übrigen Religionsgelehrten, Qāḍīs und Studenten, die dem Buch vorausgingen. Es waren drei Bände, von drei Männern auf ihren Köpfen getragen. Als es zum Sultan hineingebracht worden war, blätterte er darin und schenkte seinem erwähnten Verfasser 3000 Dinar.“<sup>67</sup> – Am Ende ging die Ehrung al-Fīrūzābādīs durch al-Ašraf so weit, dass er ihm mit höchst schmeichelhaften Worten verbot, den Jemen zu verlassen, um nach Mekka zurückzukehren.<sup>68</sup>

Doch zurück zu Ibn al-Muqri‘ und seinem im ersten Kapitel vorgestellten Buch *‘Unwān al-Šaraf*, um das es hier geht! Der Autor hat es mit Blick auf seinen Gönner, den Sultan al-Malik al-Ašraf Ismā‘il

<sup>65</sup> al-Ḥazraḡī *‘Uqūd II* (Basyūnī) 218f. = *‘Uqūd II* (‘Asal) 224f.

<sup>66</sup> So al-Akwa‘ in *Madāris* 203.

<sup>67</sup> al-Ḥazraḡī *‘Uqūd II* (‘Asal) 297.

<sup>68</sup> al-Ḥibšī *Ḥayāt* 62 nach al-Saḡhāwī *Ḍaw’ I* 84.

angefangen; wann genau und ob es einen konkreten Anlass dafür gab, erfahren wir nicht.

Von literarisch-philologischer Rivalität abgesehen ist es wahrscheinlich, dass sich Ibn al-Muqri<sup>3</sup> Hoffnungen machte, die Nachfolge al-Firūzābādīs als Oberster Qāḍī des Reiches anzutreten. Doch auch als dieser im Alter von 88 (Mond-) Jahren starb (20. Šw 817 AH / 3. 1. 1415 AD), erfüllte sich sein Ehrgeiz nicht; er selbst war zu dem Zeitpunkt auch schon 63 (Mond-) Jahre alt geworden.

Im Anhang zu seinem Text über die arabische Grammatik (s. o. Buch 4) schildert er in einem autobiographischer Abriss, den er zum Abschluss seines Werkes verfasste, wie er in die Dienste des Sultans gelangte:

*Der die Verzeihung seines Herrn erheischende Autor Ismā'īl b. Abī Bakr al-Muqri<sup>3</sup> al-Šāwirī – Allah sei ihm gnädig – sagt:*

*Schon in jungen Jahren zog ich aus meiner Heimat Bayt Ḥusayn<sup>69</sup> zu den Toren des (Sultans) al-Ašraf<sup>0</sup> im Jahre 782 (= 1380 AD nach Zabīd),*

*wobei ich schon einiges Wissen im Rechtswesen, der Literatur und der Reimlehre erworben hatte. Als ich dann nach Zabīd kam, begann ich mich dem Studium des Fiqh (Rechtswissenschaft) bei dem Imām Ġamāl al-Dīn al-Raymī<sup>71</sup> – Gott habe ihn selig – zu widmen, sowie der Literaturwissenschaft und anderen (Gebieten), bis zum Ramaḍān des Jahres 794 (= 1391/2 AD).*

In diesen zwölf Jahren widmete er sich nicht nur den erwähnten Studien, sondern betrieb auch ein Handelsgeschäft, mit dem er zuletzt so sehr scheiterte, dass er seinem Herrscher den Dienst anbieten musste:

<sup>69</sup> Richtig wohl Abyāt Ḥusayn, ein Dorf bei al-Šarḡah in der nördlichen Tihāmah des Jemen, nahe der heutigen Grenze zu Saudi-Arabien; s. die Biographie bei Abū Zayd al-Muqri<sup>3</sup> 45.

<sup>70</sup> = al-Sulṭān al-Malik al-Ašraf Mumahhid al-Dīn Ismā'īl b. al-ʿAbbās, 778–803 AH / 1376–1400 AD.

<sup>71</sup> Dies ist der schafiiitische Rechtsgelehrte, der schon von Sultan al-Muḡāhid ʿAlī fürstlich belohnt wurde, s. Fn. 35, aber auch von Sultan al-Ašraf Ismā'īl, s. Fn. 33 und 34. Er starb am 24. Šafar 792 AH / 24. 2. 1389 AD (al-Ḥazraḡī *ʿUqūd II* [Basyūnī] 183 = *ʿUqūd II* [ʿAsal] 217).

*Da erwies sich seine (d. h. des Sultans al-Malik al-Ašraf) Gunst erneut, und die Wolken seiner Großzügigkeit ergossen sich über mich und füllten meine Hände mit Ansehen und Wohlstand: Er übergab mir das Lehramt an der al-Muğāhidīyyah-Schule<sup>72</sup> und kümmerte sich um sie wie um eine Anzahl anderer Schulen. Mir gewährte er ein Gehalt von 300 Dīnār im Monat, sowie noch 100 Dīnār für die als Gäste aufgenommenen Knaben.<sup>73</sup> Er stellte mir ein vollständig eingerichtetes Haus zur Verfügung, das einen Brunnen mit fließendem Wasser und (andere) zahlreiche Wohltaten enthielt, das ich dann bewohnte. Allah ehrte ihn auf üppigen Auen und in überströmender reichlicher Freigebigkeit, bis er ihn zu sich nahm – möge ihn Allah mit Wohlgefallen aufnehmen und ihn in seinen Gärten mit der höchsten Würde ausstatten!*

Sein Gönner al-Malik al-Ašraf stirbt am 19. Rabīʿ Awwal 803 AH / 7. 11. 1400 AD.

<sup>72</sup> Die Errichtung der Muğāhidīyyah-Schule in Taʿizz geht auf den Rasulidensultan al-Malik al-Muğāhid Sayf al-Islām ʿAlī b. Dāwūd (721–764 AH / 1321–1363 AD) zurück; s. al-Ḥazrağī *ʿUqūd* II 11-107; al-Ḥibšī *al-Dawlah al-Rasūliyyah* 54–63; al-Akwaʿ *Madāris* 173–177 (# 101).

<sup>73</sup> Aus der Angabe geht nicht hervor, was für ein Dīnār gemeint ist, da die Rasuliden selbst so gut wie kein Gold prägten, sondern sich mit (ayyubidischen oder mamlukischen) Dināren aus Ägypten versorgten, die jedoch im Gewicht stark schwankten (zwischen 4,1 g und 7,8 g). Es ist daher wahrscheinlich, dass die Gehaltsangabe von 300 Dīnār nicht bedeutet, dass die Auszahlung in Gold erfolgte, sondern in dem entsprechenden Gegenwert an (Silber-) Dirhams. Die rasulidischen Silber-Dirhams der Zeit sind gut bekannt, so dass ich annehme, dass sie mit rund 1,75 g ziemlich reinen Silbers anzusetzen sind. Aus der oben (im Text zu Fn. 33 und 34) erkennbaren Gleichsetzung von 48 000 Dirham = 12 000 Dinar entnehme ich, dass der „Dinar“ hier als Rechengröße und nicht als ein ausgeprägtes Nominal verstanden wird, d. h. 4 rasulidische Silber-Dirham werden rechnerisch einem Dinar gleichgesetzt. Bei einem durchschnittlichen Gewicht von 1,75 g pro rasulidischem Dirham wären die 300 + 100 Dinar Monatslohn =  $400 \times 4 = 1600$  Rasulidische Dirham (oder  $1600 \times 1,75 \text{ g} = 2800 \text{ g}$  Münzmetall).

Dirham, Rv. 'Adan 7xx AH:  
2 Fische  
Ø 25 mm, 1,76 g



Dirham, Rv. al-Mahğam 786 AH:  
Löwe schlägt Rind (?)  
Ø 23mm, 1,80 g



*Abb. 8: Siebter Rasulidenherrscher,  
al-Malik al-Ašraf Ismā'īl, 778–803 AH.*

Dirham, Rv. al-Mahğam 791 AH:  
Löwe  
Ø 31 mm, 1,85 g



Dirham, Rv. (Ṭa'abāt?) xxx AH:  
Thronender  
Ø 28 mm, 1,83 g



*Abb. 9: Siebter Rasulidenherrscher,  
al-Malik al-Ašraf Ismā'īl, 778–803 AH.*

Dirham, Rv. Ta'izz 785 AH:  
Reiter auf Pferd mit Falke.  
Ø 26 mm, 1,72 g



Dirham, Rv. Zabid xxx AH:  
Falke schlägt Vogel.  
Ø 26 mm, 1,8 g



Abb. 10: Siebter Rasulidenherrscher,  
*al-Malik al-Ašraf Ismā'īl*, 778–803 AH.

### al-Nāšir Aḥmad (reg. 803–827 / 1400–1423 AD)

Unter diesem Herrscher erlebte die Rasulidendynastie ihren Höhepunkt. Nicht nur der Scherif von Mekka, al-Muntašir, brachte ihm im Jahre 808 AH / 1405/6 AD einen Tribut von 100 000 Dīnār, sondern sogar der Herrscher von China schickte ihm im Jahre 823 AH / 1420 AD drei Schiffe mit einem Gesandten, der Geschenke im Wert von „20 *lakk* Gold“ überbrachte – das wären 2 Millionen Dīnār!<sup>74</sup>

Ibn al-Muqri' konnte sein Buch *Unwān al-šaraf* erst unter der Herrschaft dieses Sultans im Jahre 804 AH / 1401 AD vollenden. In seiner autobiographischen Skizze fährt er fort:

*Darauf ging die Herrschaft auf seinen Sohn über, den Fürsten der Gläubigen al-Malik al-Nāšir<sup>75</sup> – möge Allah seine Tage lang machen! Er gab mir 1000 Dīnār, einen Ehrensold und das Gehalt und kümmerte sich um den Krieg und das Land (al-ğihād wa-l-bilād).*

*Ich bin nun beim 8. Muḥarram des Jahres 804 [= 18. 8. 1401 AD] angelangt und habe von ihm aufrichtige [finanzielle] Versprechen erhalten,*

<sup>74</sup> al-Dayba' *Qurrat* 390; Yaḥyà *Ġāyat* 565; ohne diese Quantifizierung erwähnt von al-Ḥibšī *al-Dawlah al-Rasūliyyah* 189 f., über ein weiteres Geschenk aus China 826 AH, das ein Botschafter überbrachte, s. ebd. 202; dazu Geschenke des Herrschers von Kanbāyah / Indien 827 AH, ebd. 207.

<sup>75</sup> = al-Sulṭān al-Malik al-Nāšir Šalāḥ al-Dīn Aḥmad b. Ismā'īl (8. Rasulidensultan, reg. 803–827 AH / 1400–1423 AD, s. al-Ḥibšī *al-Dawlah al-Rasūliyyah* 133–207.

*auf deren Erfüllung ich hoffe und warte, einen gerechten Lohn, hat sich seine Großzügigkeit doch schon früher und angemessen gezeigt und ist doch sein Wissen an Erkenntnissen überströmend und tief – möge Allah seine Herrschaft lange wahren lassen und möge er die ganze Welt zu seinem Königreich machen!*

*(Zum Abschluss) noch dieses: Wer sich diesem Buch zuwendet und in ihm einen Irrtum oder Fehler entdeckt, ohne dafür eine Erklärung zu finden, dem erlaube ich, das Vorgefundene zu korrigieren. Ich entschuldige mich gerne dafür, bin ich doch [beim Schreiben] an vielfältige hinderliche Grenzen gestoßen, die mich abgelenkt haben. Was alles in diesem Buch an nicht notwendiger (sprachlicher) Disziplin steckt und zur Begehung dieses von mir erstmals begangenen Wegs gehört, überreiche ich den Gelehrten und Edlen als ein leuchtendes Modell zur Nachahmung. Möge Allah dies in Demut vor seinem edlen Antlitz geschehen lassen und die Gärten des Paradieses näherbringen!*

Der autobiographische Text endet hier; darüberhinausgehende Einblicke in sein Leben verdanken wir indirekt den Gedichten, die der Autor hinterlassen und die sein moderner Biograph Abū Zayd analysiert hat:

Trotz seiner vielgerühmten intellektuellen Brillanz, die sich auf alle Felder der Wissenschaft und Poesie erstreckte, sei er, was die alltäglichen Dinge betraf, von einer für viele unerklärlichen Vergesslichkeit gewesen. Es heißt, er habe am Nachmittag schon nicht mehr gewusst, was am Morgen geschehen war, und einmal habe er sogar eintausend Dinar in einem Korb vergessen.<sup>76</sup>

Ibn al-Muqri' behielt seine hohe Stellung bis zuletzt im Staat von Sultan al-Nāṣir. Trotz aller Kritik, die er freimütig äußerte, hielt er loyal zur Rasulidendynastie. Einmal, als er 826 AH / 1423 AD vor dem Zorn al-Malik al-Nāṣirs nach Bayt al-Faḡih floh, lud ihn sogar der Zayditen-Imam al-Manṣūr bi-llah ʿAlī b. Ṣalāḥ al-Dīn (793–840 AH / 1391–1436 AD) ein, in seine Gefolgschaft zu treten. Ibn al-Muqri' lehnte das Angebot ab, nahm dies jedoch zum Anlass, seinen Herrn zu tadeln und ihn zugleich seiner Treue zu versichern.<sup>77</sup> Sein Ansehen befähigte ihn auch zum erfolgreichen Vermitteln auf politischer Ebene, so zwischen al-Malik al-Nāṣir und seinem Bruder Ḥusayn sowie zwischen Mūsà, dem Herrn der Hafenstadt Ḥalī, und dem Scherifen Ḥasan b. ʿAḡlān (798–829 AH / 1396–1426 AD) von Mek-

<sup>76</sup> Abū Zayd *al-Muqri'* 66 f.; zur Geschichte von Mekka s. *EI*<sup>2</sup> Art. MAKKA; Bd. VI 149 (Wensinck / Bosworth).

<sup>77</sup> Abū Zayd *al-Muqri'* 62 f.

ka.<sup>78</sup> Sultan al-Malik al-Nāšir starb am 16. Ğumādà II 827 AH / 16. 5. 1424 AD.

Dirham, Rv. al-Mahğam 805 AH:

Löwe

Ø 24 mm, 1,73 g



Dirham, Rv. Zabid (80)7 AH:

Pfau (?)

Ø 24 mm, 1,86 g



*Abb. 11: Achter Rasulidenherrscher,  
al-Malik al-Nāšir Aḥmad, 803–827 AH.*

Dirham, Rv. – xxx AH:

(Damğah)

Ø 26 mm, 1,86 g



Dirham, Rv. – xxx AH:

(Schrift)

Ø 25 mm, 1,76 g



*Abb. 12: Achter Rasulidenherrscher,  
al-Malik al-Nāšir Aḥmad, 803–827 AH.*

<sup>78</sup> Abū Zayd *al-Muqri* 67 f.

### al-Manṣūr ʿAbd Allah (827–830 / 1424–1427 AD)

Zu dem Sohn und Nachfolger seines zweiten Gönners al-Malik al-Nāṣir, also zu al-Malik al-Manṣūr ʿAbd Allah, scheint Ibn al-Muqriʿ ein zuweilen schwieriges Verhältnis gehabt zu haben. Nicht nur, dass dieser Herrscher (wie schon sein Vater<sup>79</sup>) seine intellektuellen Feinde protegierte, nämlich die Anhänger des schwärmerischen Mystizismus von Ibn ʿArabī (1165–1240 AD), sondern auch, weil er als „Verteidiger der Wissenschaft“ gelegentlich in Opposition zu diesem Herrscher geriet, „weil er niemandem schmeichelte, weder in Fragen seiner Religion, der Überzeugung oder seiner gesellschaftlichen Zugehörigkeit, und sei es gegenüber dem König selbst.“<sup>80</sup> Als ein profilierter Moralist, dem Ethos von Wissenschaft und Poesie verpflichtet, hat Ibn al-Muqriʿ die Ungerechtigkeiten im Staate angeprangert und die Herrscher zu Gerechtigkeit und Gnade gegenüber ihren Untertanen aufgerufen.<sup>81</sup>

Der Nachfolger von al-Manṣūr, al-Malik al-Ašraf Ismāʿīl (830–831 AH / 1427–1428 AD) regierte nur kurz und wurde von seinem Nachfolger

### al-Zāhir Yaḥyà (830–842 / 1427–1438/9 AD)

in der Festung al-Dumluwah gefangengesetzt. Das Rasulidenreich geriet unter al-Zāhir immer mehr in eine Krise, allenthalben brachen Aufstände von Stämmen oder eigenen Sklaven los. Für Gelehrte wie Ibn al-Muqriʿ gab es aber offenbar noch genügend Mittel. Im Jahre 831 AH / 1428 AD beklagt sich Ibn al-Muqriʿ in einem Gedicht über den desolaten Zustand seines Hauses, das er vor nun ca. 40 Jahren erhalten habe. Für die Renovierung dankt er diesem Herrscher drei Jahre später, im Alter von 78 Jahren. Nicht genug damit: In dreißig Versen preist er den Sultan und wird für jeden Vers mit tausend Dīnār belohnt! Allerdings scheint er zeitweilig versucht zu haben, sich seine Unabhängigkeit von der Großzügigkeit der Herrscher dadurch zu bewahren, dass er ihre Belohnungen zurückwies und da-

<sup>79</sup> Yaḥyà *Ġāyat II* 566 nach dem *Taʾrīḥ* von al-Ahdal.

<sup>80</sup> Abū Zayd *al-Muqriʿ* 58.

<sup>81</sup> Abū Zayd *al-Muqriʿ* 76.



mit den Zorn seines Sultans riskierte. Vergeblich: Statt einer Strafe erfuhr er eine noch höhere Belohnung!<sup>82</sup>

Ibn al-Muqri' starb 837 AH / 1433 AD, noch bevor 839 AH / 1435/36 AD eine verheerende Pest<sup>83</sup> das Land entvölkerte. Das Ende der Rasulidendynastie kam schließlich 858 AH / 1454 AD, als die Hafenstadt Aden an die ʿAbd al-ʿAzīziden fiel.

### Nachwirkungen

Ein Buch wie dieses hat es nach Auskunft der arabischen Literaturgeschichte bis dahin nicht gegeben, doch hat die Idee von Ibn al-Muqri' Nachahmer auf den Plan gerufen, deren Werke jedoch offenbar nicht erhalten sind. Der Herausgeber der vorliegenden Edition, ʿAbd Allah Ibrāhīm al-Anṣārī, erwähnt sie mit den entsprechenden Quellenangaben (1.–4.):<sup>84</sup>

1. Etwa 60 Jahre nach Ibn al-Muqri' soll al-Šihāb Aḥmad b. Muḥammad b. Muḥammad b. ʿAbd al-ʿAzīz (st. 881 AH / 1476/77 AD) in Aleppo ein Werk nach seinem Muster verfasst haben, das ebenfalls fünf Disziplinen enthielt.

2. Etwa gleichzeitig habe der Qāḍī Ibn Kamīl al-*Dimyātī* (st. 878 AH / 1473/74 AD) ein Buch in demselben Stil verfasst, jedoch noch zwei weitere Disziplinen hinzugefügt.

3. Auch der ägyptische Vielschreiber und Weltreisende ʿAlī al-Dīn al-*Suyūtī* (st. 911 AH / 1505 AD) hat sich angeblich der Herausforderung der Form gestellt. Wie er selbst schreibe, habe er an einem einzigen Tag bei einem Aufenthalt in Mekka ein Werk in der Art von Ibn al-Muqri' verfasst unter dem Titel *al-Nafḥat al-muskiyyah wa-'l-tuḥfat al-Makkiyyah / Der moschusartige Wohlgeruch und das mekkanische Kleinod ...* – Der Haupttext sei der Grammatik gewidmet, und in ihm seien die Bücher über Metrik (*ʿarūd*), über Rhetorik (*maʿānī*), über Tropik (*badīʿ*) und Geschichte (*taʾrīḥ*) enthalten.

Wohl zurecht verweist der Autor der Monographie über Ibn al-Muqri', ʿAbd al-ʿAzīz al-ʿAbd al-ʿAzīz, diese Behauptung al-Suyūtīs ins

<sup>82</sup> Abu Zayd *al-Muqri'* 53–56.

<sup>83</sup> Yaḥyà *Ġāyat II* 572f.

<sup>84</sup> Die folgenden Angaben stammen von dem Herausgeber al-Anṣārī, Ibn al-Muqri' *Unwān* 21. Eine Recherche (*GAL*, *GAS*, *Kaḥḥālah*, und *al-Ziriklī*) brachte keine weiteren Ergebnisse.

Reich der Phantasie: „Offenbar hat al-Suyūṭī die Anordnung dieses Buches, auf die Ibn al-Muqri‘ so viel Mühe verwendet hat, gar nicht gesehen – eine Anordnung, die alle Betrachter erstaunt hat, wie Ibn Ḥaḡar, al-Saḡawī, al-Fāsī, al-Šawkānī und andere. Weil sich al-Suyūṭī nur auf das verließ, was ihm andere berichteten, hielt er es (wohl) für nicht so schwer, sein Buch *al-Nafḡat al-muskiyyah ...* zu schreiben.“ Das Buch mit diesem Titel ist nicht erhalten, doch ist es wahrscheinlich, dass al-Suyūṭī die einzelnen Disziplinen nacheinander und nicht simultan abhandelte, wie in seinem *Itmām al-dirāyah li-qurrā‘ al-niqāyah, al-ġāmi‘ li-arba‘ah ‘ašar ‘ilman / Vollendung des Wissens für die Leser der Auslese, vierzehn Wissenschaften umfassend*, so die Annahme von Ṭāhā Aḡmad Abū Zayd.<sup>85</sup>

4. Sogar in Form einer Qaṣīde soll sich ‘Abd al-Ra‘ūf al-Ya‘murī al-Miṣrī al-Azharī, ein Poet aus Kairo, des Vorbilds von Ibn al-Muqri‘ bedient haben. Näheres über den Inhalt scheint nicht bekannt zu sein.

Des Weiteren berichtet al-Burayhī über den Gelehrten Šams al-Dīn ‘Alī b. Yūsuf al-Ġazūlī (st. 865 AH / 1460/1 AD in Indien), der sich vorübergehend in ‘Adan und Ta‘izz aufgehalten habe und Autor des Lehrgedichts mit dem auf Ibn al-Muqri‘ verweisenden Titel *Šaraf al-unwān* sei: „Er verfasste es nach dem Muster von *Unwān al-šaraf* des Qāḡī Ismā‘īl b. Abī Bakr al-Muqri‘. Šayḡ al-Ġazūlī vereinte in seinem Buch fünf Wissenschaften, darunter das, was man vom Anfang der Zeile liest, nämlich die Qaṣīdah *al-Yāsamīnah* über die Wissenschaft der Algebra (*‘ilm al-ġabr wa-’l-muqābalah / Wissenschaft der Stringenz und der Gegenüberstellung*). Danach folgt die Wissenschaft von der Grammatik (*naḡw*), danach die Metrik (*‘arūd*).“<sup>86</sup>

Zusammenfassend war Ibn al-Muqri‘’s *Unwān al-Šaraf* nicht nur das erste Werk in der arabischen Literaturgeschichte, das sich dieser komplizierten Form bediente, sondern offenbar auch das einzige Werk dieser Art, dessen literarische Qualität eine kontinuierliche Überlieferung von 1401 AD bis in unsere Tage rechtfertigte.

<sup>85</sup> Abū Zayd *al-Muqri‘* 77, mit Fn. 2.

<sup>86</sup> al-Burayhī *Ṭabaqāt* 350f.

## Bibliographie

- Abū Zayd**, Ṭāhā Aḥmad: Ismā‘īl *al-Muqrī*, ḥayātuhu wa-ši‘ruhu. Ṣan‘ā’: Markaz al-Dirāsāt wa-’l-Buḥūt al-Yamanī (und) Bayrūt: Dār al-Ādāb <sup>1</sup>1406 h. / 1986 m.
- Aḥmad**, Muḥammad ‘Abd al-‘Āl: *Banū Rasūl* wa-Banū Ṭāhir wa-‘alāqāt al-Yaman al-ḥāriḡiyyah fī ‘ahdihimā, 628–923 h. / 1231–1517 m. al-Iskandariyyah: al-Hay’ah al-Miṣriyyah al-‘Āmmah lil-Kitāb 1980.
- al-Akwa’**, Ismā‘īl b. ‘Alī: *al-Madāris al-islāmiyyah fī ‘l-Yaman*. Ṣan‘ā’: Manšūrāt Ğāmi‘at Ṣan‘ā’ 1, 1400 h. / 1980 m.
- al-Burayhī**, ‘Abd al-Wahhāb b. ‘Abd al-Raḥmān: *Ṭabaqāt šulaḥā’* al-Yaman, al-ma‘rūf bi-Ta’riḡ al-Burayhī; taḥqīq ‘Abd Allah M. al-Ḥibšī. Ṣan‘ā’: Markaz al-Dirāsāt wa-’l-Buḥūt al-Yamanī o. J. (vor 1986).
- Chabbouh**, Ibrahim / Ibrāhīm Šabbūh: *Le manuscrit* / al-Maḥtūt. min nafā’is Dār al-Kutub al-Waṭaniyyah al-Tūnisiyyah. Tūnis, Ministère des Affaires Culturelles, Bibliothèque Nationale de Tunisie: Ben Arous 1989, ISBN 9-973-905-00-8.
- al-Dayba’**, ‘Abd al-Raḥmān b. ‘Alī al-Šaybānī al-Zabīdī: *Qurrat al-uyūn* bi-aḥbār al-Yaman al-Maymūn; taḥqīq M. b. ‘Alī al-Akwa’ al-Ḥiwālī. (Bayrūt:) <sup>2</sup>1409 h. / 1988 m.
- al-Dayba’**, Abū ‘l-Ḍiyā’ ‘Abd al-Raḥmān b. ‘Alī al-Šaybānī: al-Faḍl al-mazīd ‘alā *Buḡyat* al-mustafīd fī aḥbār madīnat Zabīd / Neuf siècles d’histoire de l’Arabie du Sud: 622–1517 ..., édition critique, avec introduction et notes par Joseph Chelhod. Bayrūt: Dār al-‘Awdah / Ṣan‘ā’: Markaz al-Dirāsāt wa-’l-Buḥūt al-Yamanī 1983.
- EI<sup>2</sup>** = Encyclopaedia of Islam. New edition. Vol. 1-12 . Leiden: Brill 1954–2007.
- al-Fīrūzābādī**, Muḥammad b. Ya‘qūb: *al-Qāmūs* al-muḥīṭ. I–IV, al-Qāhirah: Maṭb. Dār al-Ma’mūn <sup>4</sup>1357 h. / 1938 m.
- GAL** = Brockelmann, Carl: *Geschichte der arabischen Litteratur*. Zweite, den Supplementbänden angepaßte Auflage. Bd.1, 2.

[Nebst:] Supplementband 1–3. Leiden: Brill 1943–49; Suppl.: 1937–42.

al-**Haddād**, Muḥammad Yaḥyà: *al-Taʿrīḥ al-ʿāmm lil-Yaman: al-taʿrīḥ al-siyāsī wa-l-iğtimāʿī wa-l-iqtisādī munḍu bidāyat taʿrīḥ al-Yaman al-qadīm ḥattā l-ʿaṣr al-rāhin, ğuzʾ I-V*. Bayrūt: Dār al-Tanwīr 1307 / 1986. – [Die Rasūlidengeschichte ist in Bd. III S. 77–214 behandelt.]

al-**Ḥazrağī**, ʿAlī b. Ḥasan: K. *al-Uqūd al-luʿluʿiyyah fi taʿrīḥ al-dawlah al-Rasūliyyah; taḥqīq Muḥammad Basyūnī ʿAsal, ğuzʾ I, II*. al-Qāhirah: Maṭb. al-Hilāl 1329 h. / 1911 m., Nachdruck Ṣanʿāʾ: Markaz al-Dirāsāt wa-l-Buḥūṭ al-Yamaniyyah 1403 h. / 1983 m.

(= KHAZREJYY, ʿAliyyu ʾBNU ʾL-HASAN: The Pearl-Strings; a history of the Resuliyy Dynasty of Yemen. The Arabic Text, ed. by Shaykh Muhammad ʿAsal. Leyden: Brill, London: Lusac 1913, 1918 [E. J. W. Gibb Memorial Series, vols. III, 4, 5]). – [Dieser Druck geht auf denselben Herausgeber zurück, die Seitenzahlen sind aber verschieden.]

al-**Ḥibšī**, ʿAbd Allah M.: *Ḥayāt al-adab al-Yamanī fi ʿaṣr Banī Rasūl. Ṣanʿāʾ: Wizārat al-ʿIlām wa-l-Ṭaqāfah 21980*. [Neudruck]

al-**Ḥibšī**, ʿAbd Allah M.: *Maṣādir al-fikr al-ʿarabī al-islāmī fi ʾl-Yaman. Ṣanʿāʾ: Markaz al-Dirāsāt al-Yamaniyyah o. J. (vor 1981)*.

al-**Ḥibšī**, ʿAbd Allah M. (Ed.): *Taʿrīḥ al-Dawlah al-Rasūliyyah fi ʾl-Yaman, li-muʿallif mağhūl, ʿāša fi ʾl-qarn al-tāsiʿ al-ḥiğrī; taḥqīq ʿAbd Allah Muḥammad al-Ḥibšī*. Dimašq: Maṭb. al-Kātib al-ʿArabī; Ṣanʿāʾ: Dār al-Ğil 1405 h. /1984 m.

**Ibn Ḥağar** al-ʿAsqalānī, Aḥmad b. ʿAlī: *Inbāʾ al-ğumr bi-abnāʾ al-ʿumr; taḥqīq ʿAbd al-Wahhāb al-Buḥārī; ğuzʾ 1-9*. Ḥaydarābād: Dāʾirat al-Maʿārif al-ʿUṭmāniyyah 1387–96 h. / 1967–76 m.

**Ibn Ḥātīm**, Badr al-Dīn Muḥammad al-Yāmī: K. *al-Simṭ al-ğālī al-taman fi aḥbār al-mulūk min al-Ğuzz bi-ʾl-Yaman / The Ayyūbids and Early Rasūlids in the Yemen (567–694 / 1173–1295)*. I, II; taḥqīq Riks Smīṭ / Rex Smith. London: Luzac & Co 1974 (E. J. W. Gibb Memorial Series, N. S. 26).

**Ibn al-‘Imād**, ‘Abd al-Ḥayy Aḥmad: *Šaḍarāt al-ḍahab fi aḥbār man dahab*. I–VIII, al-Qāhirah 1350–1.

**Ibn al-Muqri’**, Ismā‘il b. Abī Bakr: *‘Unwān al-šaraf al-wāfi fi ‘ilm al-fiqh wa-l-‘arūḍ wa-l-ta’riḥ wa-l-naḥw wa-l-qawāfi*; taḥqīq ‘Abd Allah Ibrāhīm al-Anšārī. al-Dawḥah, Dawlat Qaṭar: Maṭba‘at Mu’assasat Dār al-‘Ulūm <sup>4</sup>1400 h. / 1980 m.

**Kaḥḥālāh**, ‘Umar Riḍā: *Muğgam al-mu’allifin*. Tarāğim muşannifi ‘l-kutub al-‘arabiyyah; ğuz’ 1–15 in 8 Bd.; Dimaşq: Maṭb. al-Taraqī 1376–81 h. / 1957–61 m.

al-Saḥāwī, Šams al-Dīn Abū ‘l-Ḥayr Muḥammad b. ‘Abd al-Raḥmān: *al-Ḍaw’ al-lāmi‘ li-ahl al-qarn al-tāsi‘*; ğuz’ I–XII, taḥqīq Ḥusām al-Dīn al-Qudsī. al-Qāhirah 1353–5 h. / 1934–6 m.

Sayyid, Ayman Fu’ād: *Maşādir ta’riḥ al-Yaman fi ‘l-‘aşr al-islāmī*. al-Qāhirah: al-Ma’had al-‘ilmī al-Firansī lil-Āṭār al-Šarqiyyah 1974.

**Smith, G. R.:** The *Ayyubids* see **Ibn Ḥātim**

al-Šawkānī, Muḥammad b. ‘Alī: *al-Badr al-ṭālī‘ bi-maḥāsin man ba‘d al-qarn al-sābi‘*; I, II; taḥqīq M. b. M. b. Yaḥyà Zabārah. al-Qāhirah: Maṭb. al-Sa‘ādah <sup>1</sup>1348, Nachdruck Bayrūt: Dār al-Ma‘rifah o. J.

Yaḥyà b. al-Ḥusayn b. al-Qāsım b. M. b. ‘Alī: *Ġāyat al-amānī fi aḥbār al-quṭr al-Yamānī*; qism 1, 2; taḥqīq Sa‘īd ‘Abd al-Fattāḥ ‘Āşūr, murāğā‘at Muḥammad Muştafa Ziyādah. al-Qāhirah: Dār al-Kitāb al-‘Arabī 1388 h. / 1968 m.

al-Ziriklī, Ḥayr al-Dīn: *al-A‘lām*. Qāmūs tarāğim li-aşhar al-riğāl wa-‘l-nisā’ min al-‘arab wa-‘l-musta‘ribīn wa-‘l-mustaşriqīn. Bayrūt <sup>3</sup>1389 h. / 1969 m.



CAROLA REINSBERG

## EIN ORIENTALE IM WESTEN

Im vergangenen Jahrzehnt stand Kleinasien als kulturelle Schnittstelle zwischen Orient und Europa und als Kontaktraum unterschiedlicher antiker Herrschafts- und Kultursysteme verstärkt im Zentrum der Forschung. In diesem Zusammenhang war der Fund eines riesigen griechischen Prunksarkophages<sup>1</sup>, der 1994 in der Nähe von Troja ans Licht kam, von eminenter Relevanz. Er stammt aus spätarchaischer Zeit und ist damit der älteste Vertreter jener exklusiven reliefverzierten Grabmonumente des Adels, die man bisher nur aus dem phönizischen Sidon<sup>2</sup> und aus Zypern<sup>3</sup>, nicht aber aus dem griechischen Kulturbereich kannte<sup>4</sup>. Der Sarkophag brachte außer einer Revision bisheriger Vorstellungen von Bestattungssitten und sepulkralen Repräsentationsformen einen erheblichen Wissenszuwachs für die Ikonographie- und Stilforschung sowie aufschlussreiche Einblicke in die Transformationsprozesse von Kulturpraktiken und visueller Kommunikation. All diese neuen Ansätze erhielten zusätzliche Impulse, als einige Jahre später in derselben Region ein zweiter Bildsar-

<sup>1</sup> Nurten Sevinç: A new Sacophagus of Polyxena from the Salvage Excavations at Gümüşçay. – In: *Studia Troica* 6 (1996), S. 251–264; Carola Reinsberg: Der Polyxena-Sarkophag von Çanakkale. – In: *Sepulkral- und Motivdenkmäler östlicher Mittelmeergebiete* (7. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr.). Akten des internationalen Symposiums Mainz 2001. Hrsg. von Renate Bol und Detlev Kreikenbom. Möhnesee 2004, S. 199–217, Taf. 85–87.

<sup>2</sup> Osman Hamdy Bey und Theodor Reinach: *Une Nécropole Royal à Sidon*. – Paris 1892; Volkmar von Graeve: *Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt*. *Istanbuler Forschungen* 28 (1970); Ilse Kleemann: *Der Satrapen-Sarkophag aus Sidon*. *Istanbuler Forschungen* 20 (1958); Robert Fleischer: *Der Klagefrauensarkophag aus Sidon*. *Istanbuler Forschungen* 34 (1983); Barbara Schmidt-Dounas: *Der lykische Sarkophag aus Sidon*. *Istanbuler Mitteilungen*. Hrsg. vom Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Istanbul. Beiheft 30 (1985).

<sup>3</sup> Andreas Stylianou und Patrick Schollmeyer: *Dynastensarkophage mit szenischen Reliefs aus Byblos und Zypern*. T. 2. *Der Sarkophag aus Amathous*. *Der Sarkophag aus Golgoi*. – Mainz 2004.

<sup>4</sup> Typologisch unterschiedlich, wenn auch in der Genese sicher nicht unabhängig, sind die lykischen Sarkophage, die überwiegend im 4. Jh. v. Chr. entstanden sind. Sie waren im Unterschied zu den anderen Reliefsarkophagen nicht in Grabkammern aufgestellt, sondern blieben auf hohen Sockeln über den Betrachter hinaus gehoben weit sichtbar.

kophag mit prächtig erhaltener Bemalung zu Tage trat, der hier besprochen werden soll<sup>5</sup>.

Dieser Reliefsarkophag trat 1998 bei Straßenbauarbeiten oder Raubgrabungen<sup>6</sup> nahe der Stadt Çan mit selten gut erhaltener Bemalung zu Tage (Abb. 1–4) und wird heute im Museum von Çanakkale aufbewahrt<sup>7</sup>. Leider erlitt er irreparable Schäden durch den Kontakt mit schweren Baumaschinen, die den Kasten wie den Deckel in mehrere Teile zerbrachen und die Grabkammer, in der der Sarkophag aufgestellt war, weitgehend zerstörten. Auch das Sarkophagrelief wurde durch die Greifer der Baggerschaufel gravierend lädiert. Trotz der Verwüstung ließen sich die auseinandergerissenen Quader des Grabbaus zu einer runden gekuppelten Grabkammer<sup>8</sup> rekonstruieren, über der sich ein Erdtumulus erhoben hatte. Das Grab war offenbar schon in der Antike Opfer von Raubgräbern geworden. Sie hatten von den Beigaben nur die grobe Keramik zurückgelassen. Außer jener fand man die Skelettreste des Bestatteten, eines Mannes im Alter zwischen 22 und 28 Jahren. Die pathologische Untersuchung ergab, dass der Verstorbene mehr oder weniger gut verheilte Frakturen des linken Oberarms und linken Oberschenkels sowie ein angebrochenes Becken aufwies<sup>9</sup>: Verletzungen, die auf einen schweren Sturz vom Pferd deuten und vermutlich als Spätfolgen den frühen Tod verursachten. Wer war dieser Mann?

Der Bildschmuck des Sarkophages scheint die Identität des Grabherrn in wesentlichen Zügen preiszugeben. Präsentiert werden traditionelle männliche Sujets, die sowohl im orientalischen wie auch im griechischen Raum die zentralen Repräsentationsthemen der Eliten bildeten: Jagd und Kampf. Der Sarkophagkasten ist nur auf zwei Seiten reliefiert, der einen Langseite (Abb. 1) und der rechts anschließenden Schmalseite (Abb. 4). Dies entspricht der gängigen Pra-

<sup>5</sup> Ich danke meinem Freund und Kollegen Prof. Dr. Ramazan Özgan, Konya/Istanbul, für die Erstellung der Fotos durch einen seiner Fotografen und dafür, dass er es ermöglichte, den Sarkophag zu untersuchen und hier zu besprechen.

<sup>6</sup> Die Angaben über die Fundumstände sind nicht einheitlich.

<sup>7</sup> Länge: 241 cm, Breite 95 cm, Höhe 85 cm; Nurten Sevinç, Reyhan Körpe, Musa Tombul, Charles Brian Rose, Donna Strahan, Henrike Kiesewetter und John Walrod: A new painted Graeco-Persian sarcophagus from Çan. – In: *Studia Troica* 11 (2001), S. 383–420.

<sup>8</sup> Der Durchmesser der engen Kammer betrug ca. 370 cm.

<sup>9</sup> Siehe Anm. 7, S. 405–408.



xis, die Darstellung der Sarkophaglangseite mit der in Leserichtung, also rechts, folgenden Schmalseite inhaltlich zu verbinden.

Die Langseite (Abb. 1) zeigt zwei Jagdszenen, die durch einen kahlen Baum getrennt sind. Rechts sprengt ein orientalisches gekleideter Jäger mit erhobenem Jagdspeer auf einen mächtigen Eber zu, den zwei Jagdhunde gestellt haben. Links, jenseits des Baumes, verfolgen zwei Reiter jeweils einen Hirsch. Der Akzent der Darstellung liegt eindeutig auf der Eberjagd. Hier tritt ein einzelner berittener Jäger allein gegen einen kolossalen Keiler an, dessen natürliche Aggressivität und Gefährlichkeit durch den doppelten Angriff zweier Jagdhunde vergegenwärtigt wird. Der eine ist ihm auf den Rücken gesprungen und hat sich in seinen Nacken verbissen, der andere setzt ihm von unten an der weichen Bauchseite zu. Die Fähigkeiten und die Leistung des Jagdherrn werden durch die gewaltige Größe des Jagdtieres und die Bedrohung, die von ihm ausgeht, potenziert in Szene gesetzt.

Der Jagdherr (Abb. 2) erscheint in der persischen Reitertracht, wie sie uns von den Palastreliefs aus Persepolis und vom Alexandersarkophag<sup>10</sup> aus Sidon als Staats- und Hoftracht bekannt ist. Er trägt über den Anaxyrides, den langen Hosen, die Sarapis, ein auf die Hüften fallendes, gegürtetes Hemd mit langen, engen Ärmeln, und dazu den Kandys, der hier wegen der kurzen Form als Kaunaka zu erkennen ist<sup>11</sup> und einen Mantel mit Ärmeln darstellt, der wie ein Umhang getragen wird. Am Gürtel hängt der Akinakes, das persische Kurzschwert mit der charakteristischen, oben in Voluten ausschwingenden Scheide. Den Kopf, der oberhalb der Nase zerstört ist, bedeckte eine Tiara, jene weiche, sich nach oben verjüngende achämenidische Kappe aus Filz oder Leinen, deren Spitze zur Seite fallen und deren lange Laschen man um Kinn und Mund schlagen konnte.

<sup>10</sup> Volkmar von Graeve: Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt. Istanbuler Forschungen 28 (1970), Taf. 38.

<sup>11</sup> Stefan Bittner: Tracht und Bewaffnung des persischen Heeres zur Zeit der Achämeniden. – München 1985, S. 190, Anm. 1; S. 282 f. Der kurze Mantel ist eine Kaunaka. Laut Aristophanes (Vespae 4, 1137) war sie aus Leder. Dafür spricht auch der ockerfarbene Rand, der eine Fellborte meint.



*Abb. 1.*



*Abb. 2.*



Abb. 3.



Abb. 4.

Auch das Pferd entspricht mit dem gestutzten Mähnenkamm und dem an der Spitze gezwirbelten und schlaufenförmig hochgebundenen Schweif der Herrichtung persischer Pferde<sup>12</sup>, wie sie auf den Palastreliefs von Persepolis, aber auch auf Repräsentationsmonumenten aus dem phrygischen Stratrapensitz Daskyleion begegnen<sup>13</sup>. Als Sattel dient dem Jäger eine aufwendige persische Satteldecke mit „Stufenzinnen“<sup>14</sup> und mehrfachen Randborten, die ähnlich bei den Persern auf dem Alexandersarkophag<sup>15</sup> auftritt.

Die beiden Reiter in der linken, stark beschädigten Frieshälfte wiederholen dasselbe Schema. Zwar ist nur der Oberkörper des vorderen Jägers (Abb. 3) der Zerstörung durch den Bagger entgangen, aber die erhaltenen Reste seines Pferdes, nämlich die Kruppe mit dem Schweifansatz und die Vorderbeine, zeigen es im gleichen gestreckten Galopp wie den Eberjäger. Auch in der Körper- und Armhaltung wie der Führung des Jagdspeers stimmen beide überein. Dasselbe gilt für die zweite Reiterfigur, die nur noch an den Umrissen abzulesen ist. Sie wurde nicht etwa modern zerstört, sondern unzweifelhaft, wenn auch aus schwer nachvollziehbaren Gründen, nach der Fertigstellung des Reliefs wieder abgearbeitet<sup>16</sup>.

Bei aller Kongruenz sind die qualitativen Unterschiede in der handwerklichen Ausführung der beiden erhaltenen Reiter umso auffälliger. Gegenüber dem sorgfältig ausgearbeiteten Eber jagenden Protagonisten fällt die Figur des Hirschjägers deutlich ab. Sie ist un-

<sup>12</sup> Roman Ghirshman: *Persia. From the Origins to Alexander the Great*. – London 1964, S. 176, Abb. 222.

<sup>13</sup> Şehrazat Karagöz: *Neue Ansichten zu einem freistehenden Grabbau aus Daskyleion*. – In: *The achaemenid impact on the local populations and cultures in Anatolia*. Hrsg. von Inci Delemen. Istanbul 2007, S. 208 f., Abb. 6–8.

<sup>14</sup> Wohl die „kasa“: Bittner a.O. (s. Anm. 11), S. 240. So nannte Xenophon (*Cyrupaideia* 8, 3, 6) die in Persepolis dargestellte Reitdecke, die von Kyros an die Reiterführer verliehen und als Ehrenzeichen unter dem Arm getragen wurde.

<sup>15</sup> *Bunte Götter. Die Farbigekeit Antiker Skulptur*. Ausstellungskatalog München. Hrsg. von Vinzenz Brinkmann und Ulrike Wurnig. – München 2003, S. 169, Abb. 293.

<sup>16</sup> Reste der ursprünglich ausgearbeiteten Oberfläche sind zu erkennen: Faltenrücken im zurück flatternden Mantel und Spuren des herabhängenden Bandes, mit dem die Schweifspitze des Pferdes hochgebundenen war. Die Ausgräber erklären die Abarbeitung im Sinne der römischen *Damnatio Memoriae* (Sevinç a.a.O. [s. Anm. 7], S. 394 f.) Dem fehlt allerdings jede archäologische oder historische Grundlage. Abgesehen davon, dass es vor dem Hellenismus keinerlei, nicht einmal literarische Belege für eine solche Art von Zerstörung gibt, wird im Zuge einer solchen Verdammung regelmäßig nur Kopf bzw. Gesicht getilgt oder umgearbeitet.

gelenker in der Linienführung und plastischen Modellierung ebenso wie grober im Detail. Nachlässigkeit oder Unvermögen lässt auch die mangelnde Glättung des Reliefgrundes erkennen, wo deutliche Spuren des Zahneisens stehen blieben. Auch dieser Jäger ist mit der persischen Sarapis bekleidet, in einem deutlichen Purpurrot, wie es die antiken Autoren beschreiben<sup>17</sup>. Darüber trägt er einen steifen, mit einem Gürtel gehaltenen Brustschutz aus Leinen oder Leder<sup>18</sup>, dazu einen einfachen Umhang in Art der griechischen Chlamys und nicht den persischen Mantel.

An der ethnischen Zugehörigkeit des Reiters kann indes kein Zweifel bestehen. Neben der Tracht signalisiert dies die charakteristische Physiognomie, die durch eine leicht gebogene lange Nase bestimmt ist. Wenn das Gesicht auch durch die grobe Handwerklichkeit sehr derb wirkt und mangels einer idealisierenden Glättung individualisiert erscheinen mag<sup>19</sup>, unterscheidet es sich typologisch in keiner Weise von den markanten Gesichtszügen des Eberjägers (Abb. 2). Obwohl dessen Kopf nicht vollständig erhalten ist, tritt als bezeichnendes Merkmal das steile Profil mit der leicht gebogenen Nase hervor. Die Unterschiede, die das eine Bildnis (Abb. 3) ausgeprägter und individueller erscheinen lassen, sind qualitative. In beiden Fällen handelt es sich nicht um ein Porträt im engeren Sinn, nicht um eine persönliche Physiognomie, sondern um ein Typen-Porträt, das ethnische Charakteristika formuliert. In der gleichen über Generationen unveränderten Weise werden so die persischen Satrapen auf den Münzbildern<sup>20</sup> dargestellt. Die typischen physiognomischen Merkmale sind Bildformeln für das achämenidische Gesicht schlechthin, den Perser in seiner kulturellen und ethnischen Prägung. Diese Züge sind bezeichnend für den achämenidischen Hochadel, z.B. die Satrapen, ebenso wie für den unbestimmten, namenlosen Perser, der ein kleines goldenes Votivblech<sup>21</sup> ziert und sicher nicht als Bildnis angesprochen werden kann.

<sup>17</sup> Bittner a.O. (s. Anm. 11), S. 181 ff.

<sup>18</sup> Bittner a.O. (s. Anm. 11), S. 167 ff.

<sup>19</sup> Sevinç a.O. (s. Anm. 7), S. 394.

<sup>20</sup> Das persische Weltreich. Ausstellung Historisches Museum der Pfalz Speyer. Hrsg. von Historisches Museum der Pfalz Speyer. – Stuttgart 2006, S. 40; S. 77, Abb. 17F.; S. 78, Abb. 22; S. 80f., Abb. 31, 35.

<sup>21</sup> London, British Museum. Aus dem Oxus-Schatz, der Münzen bis in das 2. Jh. v. Chr. aufweist. Die Stücke sind wohl alle achämenidisch: Das persische Weltreich a.O. (s. Anm. 20), S. 187, Abb. c.

Die Schmalseite des Sarkophages (Abb. 4) zeigt das andere elementare, durch alle Mittelmeerkulturen verbreitete Bildthema aristokratischer Repräsentation: einen Kampf, bei dem die Überlegenheit des Siegers in Szene gesetzt wird. Der Vorgang spielt in einem sorgfältig komponierten Landschaftsbild, das sich vor einem kräftig blauen Hintergrund entfaltet. Die zentrale Gestalt, ein persischer Reiter, den ein Gefolgsmann begleitet, hat seinen Widersacher an den Rand einer felsigen, Baum bestandenen Anhöhe getrieben und setzt an, ihm die Lanze in die Schläfe zu rammen. Der Gegner ist zu Boden gegangen, wobei er sich auf dem Schild abstützt, und greift nach dem Schwert an seiner Flanke. Den Angreifer kennzeichnet wieder die achämenidische Reitertracht und das persische Kurzsword. Außerdem, abweichend von der Tracht der Jäger auf der Vorderseite, ein Panzer mit hohem Nackenschutz, mächtigen Schulterteilen und Laschen um die Hüften, wie er auf gleichzeitigen gräcopersischen Gemmen<sup>22</sup> und Siegeln erscheint. Es handelt sich wahrscheinlich um dieselbe Panzerung mit breiten Schultern und hohem Nackenteil, die auch einige Perser auf dem Alexandermosaik<sup>23</sup> tragen und die in der kleinformatigen Glyptik und der vergrößernden Formgebung des Sarkophages stark stilisiert sind.

Der Sarkophag ist kaum vor dem ausgehenden 5. Jh. v. Chr. entstanden. Er zeigt jenen Mischstil, der als *graeco-persisch* bezeichnet wird – ein Begriff, der ursprünglich für eine entsprechende Gruppe von Gemmen geprägt wurde. Er ist zum einen durch persische Antiquaria bestimmt, zum anderen durch eine stark retardierende und sehr statische Formgebung: strenge grundparallele Profildarstellungen, geringe Relieftiefe, strenge geschlossene Einzelformen. Diese lassen das Relief älter erscheinen als es tatsächlich ist. Aber Details wie die fast rundplastisch formulierten Köpfe des Unterlegenen und des Gefolgsmannes auf der Schmalseite, deren schwere Haarkalotten tief in die Gesichter hineingreifen und den Ausdruck bestimmen, sprechen für eine Datierung in die erste Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. Damit korrespondieren die Keramikreste aus den Grabbeigaben, die ihrerseits jedoch keine Hinweise für eine genauere zeitliche Eingrenzung der Grablegung bieten.

<sup>22</sup> Sevinç a.O. (s. Anm. 7), S. 395; John Boardman: *Greek gems and finger rings*. – London 1970, S. 314, S. 326. Das eine Stück, Nr. 881, stammt aus einem Grab in Bolsena, das andere, Nr. 882, aus Kleinasien.

<sup>23</sup> Bernard Andreae: *Antike Bildmosaiken*. – Mainz 2003, S. 62, Abb. 62; S. 76.

In dieser Zeit gehörte Kleinasien zum Herrschaftsbereich des persischen Großkönigs, eines Achämeniden, und war in verschiedene Verwaltungseinheiten, Satrapien, aufgegliedert. Die Region, in der das Grab mit dem Jagdsarkophag angelegt wurde, war die 9., die phrygische Satrapie, deren Zentrum und Satrapensitz in Daskyleion lag. Der Bildschmuck des Sarkophages lässt keinen Zweifel, dass der Grabinhaber ein Perser, und zwar ein Angehöriger der persischen Führungselite war, die die Satrapen und andere hohe Beamte stellte. Für niemand anderen gab es einen Anlass, einen persischen Aristokraten in der achämenidische Militär- und Hoftracht auf seinem Grabmonument darstellen zu lassen. Abgesehen von den erforderlichen finanziellen Mitteln, die ein solches Grab voraussetzte, waren marmorne Reliefsarkophage traditionell eine Grablege des Adels. Wo sie auftraten, gehörten sie den lokalen Dynasten. Das gilt für den oben genannten, ältesten griechischen Reliefsarkophag, den sog. Polyxenasarkophag<sup>24</sup> (um 500 v. Chr.), die Stücke aus Amathous und Golgoi auf Zypern<sup>25</sup> (frühes 5. Jh.v. Chr.) ebenso wie für die Sarkophage aus der Königsnekropole in Sidon<sup>26</sup>, die gleichzeitig bzw. später als der Jagdsarkophag von Çan geschaffen wurden. Sie alle entstanden im Westen des Achämenidenreiches.

Die Bestattung in reliefierten oder anthropoid gestalteten Steinsarkophagen stammte aus Ägypten und wurde von Phönikien übernommen. In der Königsnekropole von Sidon, wo ein namentlich bezeichneter, original ägyptischer Sarkophag des Tabnit<sup>27</sup> beigesetzt war, lässt sich nachvollziehen, wie diese Sargform gräzisiert wird. Die uralte statische Formkonvention der ägyptischen Sarkophage wird überwunden, der anthropoide Sark lebendiger, er nimmt ausdrucksvolle, zunehmend an Statuen orientierte Formen an. Vergleichbares gilt für die Kastensarkophage, die Architektur nachahmen. An der Wende zum 5. Jh. wurde dann in den Westprovinzen des Achämenidenreiches unter dominantem Einfluss griechischer Bild- und Formensprache der repräsentative Bildsarkophag geschaffen.

Der Sarkophag aus Çan reiht sich schlüssig in die Gruppe der dynastischen Grabmonumente der westlichen Satrapien des Achämenidenreiches ein. Der Grabherr präsentiert sich als Perser in der

<sup>24</sup> Siehe Anm. 1.

<sup>25</sup> Siehe Anm. 3.

<sup>26</sup> Siehe Anm. 2.

<sup>27</sup> Simone Frede: Die phönizischen anthropoiden Sarkophage T. 2. – Mainz 2002, S. 65 ff., Taf. 1–4.

achämenidischen Reitertracht. Er tut dies im Bild der Jagd, das traditionell sowohl im griechischen wie im orientalischen Kulturkreis aristokratischen Lebensstil und entsprechende Vorzüge verkörpert. Das Thema der Jagd ist in der antiken Welt bekanntermaßen Statussymbol der Eliten und Herrscher. Es hat bereits im frühen 5. Jh. v. Chr. in die Gestaltung der Bildsarkophage der Dynasten Eingang gefunden. Verschiedene Jagdfacetten präsentiert der zyprische Sarkophag von Golgoi<sup>28</sup> in New York, der neben dem Hirsch einen Stier und Eber zeigt. Dabei ist keiner der Jäger herausgehoben und als Grabherr erkennbar. Zwei Generationen später wählt ein Mitglied des Königshauses in Sidon, der als Satrap des Perserkönigs fungiert, wiederum die Jagd für seinen Bildsarkophag<sup>29</sup>, diesmal in der vornehmsten Version, der Löwenjagd, dem höchsten Ausdruck herrscherlicher Potenz.

Anders als bei den älteren Sarkophagen lassen sich auf dem Jagdsarkophag von Çan bestimmte Figuren auf den Grabherrn selbst beziehen. Den Eberjäger (Abb. 2) im rechten Feld des Jagdfrieses zeichnet neben der Tracht, die in ihm einen Angehörigen des persischen Adels erkennen lässt, die betonte Alleinstellung und ethische Überhöhung durch die Jagd auf einen überdimensionierten Eber als Auftraggeber und Grabherrn aus. Dazu kommt die besondere Qualität, mit der dieser Friesabschnitt ausgearbeitet ist.

Der Sarkophag vereinigt Reliefs verschiedener Qualitätsstufen, die auf mindestens zwei, wenn nicht drei Bildhauer zurückzuführen sind. Die Unterschiede schlagen sich nicht im Entwurf nieder – denn hier greift man im wesentlichen auf ein Grundmuster zurück –, sondern in der handwerklichen Ausführung. Das zentrale Bild der Eberjagd lässt einen durchaus stilsicheren Bildhauer erkennen. Das fein geformte Gesicht, soweit erhalten, und die differenzierte Gewandgestaltung bestätigt eine Könnerschaft, die die bildhauerischen Fähigkeiten der anderen am selben Sarkophag tätigen Steinmetzen deutlich übertraf. Das Antlitz des Eberjägers braucht, obwohl nur halb erhalten, den unmittelbaren Vergleich mit den Satrapenporträts auf den Münzen<sup>30</sup> nicht zu scheuen. In ihm ist der Verstorbene zu erkennen, ohne dass es sich um ein physiognomisches Porträt handelt. Ebenso wenig ist eine konkrete historische Jagd oder – auf der

<sup>28</sup> Stylianou und Schollmeyer a.O. (s. Anm. 3), Taf. 45; 46 c; 47.

<sup>29</sup> Schmidt-Dounas a.O. (s. Anm. 2), Taf. 6–11.

<sup>30</sup> Das persische Weltreich a.O. (s. Anm. 20), S. 77, Abb. 18; S. 81 Abb. 5.



Schmalseite – ein bestimmter Kampf ins Bild gesetzt. Denn auch der Reiter auf der Schmalseite, den die persische Rüstung und die Siegerposition hervorhebt, ist auf den Grabherrn zu beziehen. Kampf und Jagd sind die Statusdemonstrationen, die in Persien ebenso wie im griechischen Kulturraum für die Eliten galten.

Der Grabherr war offenbar ein hoher persischer Verwaltungsbeamter, der in die Satrapie abgesandt war. Dass es der Satrap selbst oder ein Mitglied seiner Familie war, ist wegen der erheblichen Entfernung des Grabes zum Satrapensitz in Daskyleion unwahrscheinlich.

Solche seltenen luxuriösen Reliefsarkophage, wie dieses Exemplar aus Can, hoben sich durch Größe und Material, vor allem aber durch den Bildschmuck und sicher auch durch die Bemalung aus der Masse der schlichten unverzierten Sarkophage hervor. Die Bilder stellten das eigentliche Repräsentationspotential dar. Sie erlaubten auf den großen Reliefflächen der Sarkophagkästen ausführliche Bildgeschichten und vielfältige visuelle Botschaften, wobei die Farbgebung, die beim Stück aus Can zwar weitgehend erhalten, aber mangels vergleichbarer farbiger Monumente schwer auszuwerten ist, die Ausdrucksmöglichkeiten steigerte. Man konnte mit Mythenbildern metaphorisch auf dem Tod Bezug nehmen, zugleich aber auch mit Statusbildern das Leben der Verstorbenen reflektieren. Die Dynamik der Formensprache und die androzentrische Orientierung der griechischen Kunst sind der Beitrag, durch den die griechische Kultur das ägyptische Grabbehältnis und Grabmonument weiterentwickelte und für die Dynasten attraktiv machte: einerseits als traditionelle aristokratische Grablege, andererseits als luxuriöses und vor allem bedecktes Grabmal, das sich in besonderer Weise für Selbstdarstellung und Repräsentation eignete. Gerade das Potential des Bildschmuckes ist die Innovation, die aus dem Kontakt verschiedener Kulturen entstand und die neue Art des Prunksarkophages ausmachte.



CHRISTA SCHWINN

„... WIE IN EINER PAUSE IHRES DASEINS“

ÜBERLEGUNGEN ZU MANETS *BAR AUX FOLIES-BERGÈRE*

Im 1951 veröffentlichten Sammelband „Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze“ hat Hans Jantzen auch den kurz zuvor in der Festschrift für Georg Swarzenski erschienenen Aufsatz „Edouard Manets *Bar aux Folies-Bergère*“ wieder abdrucken lassen.<sup>1</sup>

Nach einer knappen, jedoch das Wesentliche erfassenden Beschreibung des 96 × 130 cm großen, 1881/82 gemalten Leinwandbildes in der Galerie des Londoner Courtauld Institute konzentriert sich Jantzen auf die Hauptfigur: „Die tausendfältigen Brechungen einer funkelnden und schimmernden Farbe und alle unwägbaren Schwebungen einer von optischen Eindrücken gesättigten künstlichen Lichtwelt umfluten die merkwürdig einsame Gestalt, die groß und unbewegt die Bildmitte einnimmt.“ Denn, so fährt Jantzen fort: „Es gehört zum Wesen Manetscher Malerei, daß die Menschen in seinen Bildern nichts tun. Sie geben sich wie in einer Pause ihres Daseins, einerlei ob sie Modell stehen, auf dem Balkon sitzen, aufs Meer hinaus schauen oder im Bierkonzert die Unterhaltung suchen.“<sup>2</sup>

Das Musik-Café Folies-Bergère war ein beliebtes und stadtbekanntes Unterhaltungsetablisement in Paris. Manets Bild zeigt eine der Bars auf der Galerie des Hauptsales. Hinter der Bar spiegeln sich die gegenüberliegende Galerie und das Parkett darunter in der linken unteren Ecke. Dieser bildflächenparallel verlaufende, die Besucher und Besucherinnen reflektierende Spiegel führt über den linken, rechten und oberen Bildrand hinaus. Ein Abschnitt seines vergoldeten Rahmens zeigt sich knapp über dem marmornen Bartisch hinter der Hauptfigur, die die Bildmitte einnimmt und die Zentrum eines jedoch nicht auszumessenden Raumes ist. Die Spiegelung macht die Umgebung, das flirrende Treiben des Publikums, zur nicht greifbaren Wirklichkeit, die eigenen Gesetzen unterliegt: Selbst die als greifbar dargestellten Gegenstände auf dem Tresen folgen *nicht* einem logisch nachvollziehbaren räumlichen Konzept. Die aufgereihten Flaschen erscheinen im Spiegel nicht an der zu erwartenden Stel-

<sup>1</sup> Hans Jantzen: Edouard Manets »Bar aux Folies-Bergère«. – In: Ders.: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze. Berlin 1951, S. 73–78.

<sup>2</sup> Ebd., S. 74.

le, verstärken aber dadurch die den Bildeindruck bestimmenden Horizontalen. Die wenigen Schrägstellungen im Bildraum erscheinen daher umso bedeutsamer. Versuche, den Bildraum räumlich und perspektivisch schlüssig zu erklären, scheitern. Hinweise auf die Tätigkeit des Barmädchens sind sozusagen zur Seite geschoben, drängen sich am rechten und linken Bildrand zusammen, erscheinen als selbständiges Stilleben. Ebenso lässt die Anordnung der Mandarinen in der Schale nicht die Entnahme auch nur einer einzigen zu. Überdies ist keine der Flaschen geöffnet, sie stehen in festem Verbund beieinander, und das einzige Glas, in das eingeschenkt werden könnte, ist zweckfremdet: Es dient als Blumenvase!

Manet machte Skizzen in der Bar aux Folies-Bergère – von denen sich anscheinend keine erhalten hat – und fertigte danach im Atelier eine 47 × 56 cm große Ölstudie an, die sich heute in einer Privatsammlung befindet.<sup>3</sup> Der Bildraum der Ölskizze ist noch ein Geschehnisraum, der durch die nicht bildflächenparallel verlaufenden Elemente ebenso wie durch die unterschiedlich hohe Positionierung der beiden miteinander kommunizierenden Personen dynamisiert ist, spannungsreich ist, allein auf Grund eher äußerlicher Gegebenheiten.

Der Bartisch und die dicht bevölkerte Galerie im Hintergrund bilden die den Bildraum bestimmenden Schrägen, wobei die Balkonbrüstung betont in die rechte untere Bildecke zielt. Außerhalb des rechten Bildrahmens träfe sie auf die Höhe des Tisches, der weit weniger schräg in den Bildraum gestellt ist. So entsteht am linken Bildrand ein größerer Abstand zwischen Bartisch und unterem Brüstungsrand als am rechten Bildrand. Der obere Abschluss der Galerie verläuft jedoch parallel zum oberen Bildrand, bildet also eine Horizontale. Das Barmädchen steht parallel zur Bildfläche an seinem Arbeitsplatz, das Erscheinen seines Spiegelbildes – ohne dass ein Spiegel gegenständlich auszumachen wäre – stimmt überein mit der Schrägstellung des Bildhintergrundes. Es orientiert sich an den realen Gegebenheiten des dargestellten Ortes ebenso wie die Spiegelung des Besuchers, der zum Barmädchen aufblickt.

In dem noch rechtzeitig zur Ausstellung im Salon von 1882, ein knappes Jahr vor seinem Tod fertig gestellten Bild ändert Manet diese Gegebenheiten radikal. Zwar wirkt die Komposition mit ihrer bild-

<sup>3</sup> Abbildung im Katalog der Londoner/Münchener Ausstellung: Manet Manet. Zwei Bilder im Dialog (Le déjeuner – Un bar aux Folies-Bergère). Hrsg. von James Cuno und Joachim Kaak. – München 2004, S. 65.

flächenparallelen Anordnung der den Bildraum bestimmenden Elemente beruhigter, sie ist statisch im Vergleich zur Ölskizze, dafür bewirken die schon eingangs erwähnten ‚Ungereimtheiten‘ und Irritationen eine weit tiefer greifende und auch nicht eindeutig zu fassende Beunruhigung. Oberer und unterer Bildrand, weniger akzentuiert auch der rechte Bildrand, orientieren sich nicht mehr an den gegenständlichen Elementen des dargestellten Ortes, das Ausschnitt-hafte allein ist nun bestimmend. Das klare Verorten der beiden Personen gibt Manet auf. In der Ölskizze haftet das Spiegelbild des Barmädchens an seiner realen Erscheinung, im endgültigen Bild ist es stark nach rechts versetzt, losgelöst von der realen Person, in eine andere, zweite Realität führend. Der Körper des Spiegelbildes neigt sich mehr, als die Haltung des Barmädchens erwarten lässt, auch ist der Kopf etwas kleiner. So entsteht ein nicht messbarer Abstand zwischen der weiblichen Figur und ihrem Spiegelbild. Überdies entspricht die Größe des gespiegelten männlichen Kopfes der Größe des realen weiblichen Kopfes, ist also auf das Barmädchen in seiner realen Gegebenheit bezogen. Der Augenkontakt, das Sich-Begegnen der beiden Menschen, ist aus der dargestellten Situation nicht abzuleiten. Die Begegnung findet in einem Bereich statt, der von den Gegebenheiten des dargestellten Ortes befreit ist. Der vordergründige Handlungsraum der Ölskizze ist zu einem psychisch komplexen Raum außerhalb von zeitlichen Abläufen und räumlichen Bestimmungen geworden. Entsprechend änderte Manet die Haltung der Hände. Nun, am Thekenrand abgestützt, bilden sie die Basis für den pyramidalen Aufbau der weiblichen Figur in der Bildmitte, ohne dass ihre Körperhaltung von der Mittelsenkrechten bestimmt wäre. In ihrer Monumentalität bildet sie das Zentrum der Komposition und *nicht* den Mittelpunkt des Treibens um sie herum, ebenso wie sie sich ihrer Funktion an diesem Ort für den dargestellten Augenblick entzogen hat. Sie ist vorhanden, aber nicht zuhanden.

Der *Bar aux Folies-Bergère* verwandt ist *Le déjeuner*, ein 1,18 × 1,53 m großes Leinwandbild in der Münchner Neuen Pinakothek, das Manet während eines Sommeraufenthaltes 1868 in Boulogne malte und im folgenden Jahr im Salon ausstellte. Immer wieder haben diese beiden Bilder die Forschung herausgefordert, das eine Bild mit Hilfe des anderen deuten zu wollen. 2004/05 wurde ihnen eine Ausstellung in München und London gewidmet, die die Verwandtschaft der bei-

den Bilder miteinander noch einmal eindeutig vor Augen führte, obwohl mehr als ein Jahrzehnt zwischen ihrer Entstehung liegt.<sup>4</sup>

Auch in *Le déjeuner* ging Manet von realen Gegebenheiten aus, von einer banal alltäglichen Szene. Röntgenaufnahmen haben gezeigt, dass er während des Malens die ursprüngliche Anlage der Komposition mehrfach änderte, sie quasi entschlackte und immer mehr auf die Vereinzelnung des sechzehnjährigen Léon Leenhoff konzentrierte. Der Heranwachsende galt offiziell als Manets Stiefsohn, war aber möglicherweise sein Halbbruder.<sup>5</sup> Ob diese biographischen Gegebenheiten für das Bild von Belang sind, möge dahingestellt bleiben.

Lässig an die vordere Tischkante gelehnt steht der junge Mann vor uns, als Kniestück konzipiert und damit wie die stilllebenartig geordneten Gegenstände als Hinweis auf die ältere Kunst zu verstehen, in deren Tradition Manet sich auch eingereicht wissen wollte. Unterschiedliche Realitätsgrade der dargestellten Gegenstände und Personen, der fast monochrome Hintergrund, die räumlich nicht durchgängig schlüssige Perspektive irritieren fürs erste und lenken die Aufmerksamkeit immer wieder auf den jungen Mann. Der scharfe Kontrast der Hell-Dunkel-Werte sondert ihn von seinem Umfeld ab. Die Materialität seiner Kleidung und die physiognomischen Details seiner Erscheinung sind unverkennbar geschildert, im Vergleich zu den beiden anderen Personen modelliert, er ist präsent, entzieht sich jedoch gleichermaßen einer schlüssigen Deutung, sein Blick geht an uns vorbei. Dagegen begegnen wir dem Blick der Dienerin. Sie und die männliche Figur mit der Zigarre stimmen inhaltlich mit dem Bildthema überein, und entsprechend sind sie im Bildraum verortet. Der Junge kehrt diesem Zusammenhang den Rücken. Er lässt nicht erkennen, was seine Vorstellungen und Absichten sein mögen, auch

<sup>4</sup> S. Anm. 3. – Die Beiträge von John House und den Herausgebern fassen die Untersuchungen über die Genese der Bilder, die Deutungen der Bildinhalte und die unterschiedlichen Hinweise auf die Identität der dargestellten Personen zusammen. Jedoch im Vorwort schreiben Reinhold Baumstark und Deborah Swallow: „Jeder der Autoren beleuchtet die Bilder auf unterschiedliche Art, und in manchen Details widersprechen sie sich sogar. Doch Vielschichtigkeit ist ein Bestandteil von Interpretation, und so präsentieren wir dem Leser diese Essays in der Hoffnung, daß er dadurch angeregt wird, eigene Deutungen dieser rätselhaften Bilder zu versuchen.“ (S. 24) Mögen auch meine hier vorgestellten Überlegungen als solche Deutungen zu verstehen sein!

<sup>5</sup> Vgl. dazu James Cuno, John House und Joachim Kaak im Katalog der Londoner/Münchener Ausstellung, S. 34f., S. 59 und S. 125, Anm.14.

nicht, in welcher Beziehung er zu den Dargestellten und dem Dargestellten steht.

Wie die Figur des Barmädchens entzieht er sich unserem Zugriff. Ebenso bereiten die unterschiedlich dicht aufgetragene Farbe, ihre gegenstandsbezogene und ihre sich verselbständigende Anwendung das spätere Bild vor. Beide Menschen – der Junge und das Barmädchen – sind als Vereinzelte dargestellt, ohne jedoch ihrem sozialen Umfeld entfremdet zu sein. Ihr monumentalisiertes Innehalten müssen wir als gegeben annehmen, als Möglichkeit, den dargestellten Menschen ihre Aura zu belassen. Trotz ihres unmittelbaren Auftrags vor uns bleiben sie unnahbar. Bemühungen, ihren Charakter festzulegen, scheitern, man fragte sich gar, ob das Barmädchen überhaupt einen Charakter habe. Die entsprechenden Beiträge in dem bereits genannten Ausstellungskatalog widmen sich fast ausschließlich der Durchsicht und Aufbereitung der bisher geleisteten Interpretationen.<sup>6</sup>

In seinem Frühwerk setzte sich Manet mit Werken der älteren Kunst auseinander. Sie sind für ihn Vorbilder und ebenso Anlass, nicht nur eigene Möglichkeiten zu artikulieren, sondern seiner Zeit auch neue Sichtweisen aufzuzeigen – womit er bekanntlich oft den Unwillen seiner Zeitgenossen auf sich zog.

Im Zusammenhang mit den hier vorgestellten Werken ist ein 1,46 × 1,14 m großes, 1861 datiertes Leinwandbild im Nationalmuseum in Buenos Aires von besonderem Interesse, weil es den mühsamen Prozess der Bildwerdung verdeutlicht. 1867 wurde dieses Bild unter dem Titel *Nymphe surprise* ausgestellt, nachdem es 1861 in St. Petersburg als *Nymphe et Satyre* zu sehen war.<sup>7</sup> Von einem Satyr findet sich heute keine Spur mehr, nur eine Fotografie des 19. Jahrhunderts führte zur Vermutung, dass Manet für die St. Petersburger Ausstellung auf das Blattwerk in der rechten oberen Ecke der fertigen Leinwand flüchtig einen Satyrkopf gemalt habe. Möglicherweise ließ er sich dabei inspirieren von einer Susannendarstellung Rembrandts, auf der an der entsprechenden Stelle die Köpfe der beiden Ältesten erscheinen.

<sup>6</sup> James Cuno und John House im Katalog der Londoner/Münchener Ausstellung, S. 37ff., S. 79ff.

<sup>7</sup> Dazu ausführlicher: Christa Schwinn: Manets »Nymphe surprise« oder: Kann eine Frau selbstbestimmt sich ihrer Kleider entledigen? – In: Kunstchronik 53 (2000), S. 561–564.

Nicht nur Skizzen, die in Zusammenhang mit der *Nymphe surprise* stehen, sondern auch Röntgenaufnahmen des Bildes belegen, dass Manet über unterschiedliche Ansätze und Versuche den weiblichen Akt zur die Komposition bestimmenden monumentalisierten Einzelfigur gemacht hat. Ausgegangen ist er von Gestaltungen des Bathseba-Themas; auch das Thema der Auffindung Mosis ermöglichte die Darstellung einer nackten Badenden, stets in Begleitung anderer Figuren – so lässt sich in Manets Bild noch eine Dienerin unter der zuletzt aufgetragenen Malschicht nachweisen. Schließlich war für die endgültige Fassung eine Susannendarstellung von Rubens ausschlaggebend. Die Lilie im Vordergrund links (der Name der biblischen Figur ist das hebräische Wort für Lilie), die abgelegten kostbaren Kleider und der Schmuck sind ikonographische Hinweise, die komplizierte Körperhaltung der Nymphe ist ein formaler Hinweis auf das Susannenthema.

Der Bildtitel und der verschwundene Satyr sprechen für ein Wesen, das in der Natur beheimatet ist. Aber Manets Nymphe ist nicht in die Natur eingebettet: Teppichartig ist die Baumkulisse hinter ihr in die Höhe gezogen, sie sitzt *vor* der Natur. Auch sind Kleider und Geschmeide keine Attribute von Naturwesen. Im mythologischen wie biblischen Kontext sind nackte weibliche Badende in einen Geschehensablauf eingebunden. Manets Badende jedoch ist in keinem dieser Bereiche beheimatet. Ikonographisch wie formal schwankend erarbeitet Manet eine weibliche Figur, die mit ihrem raumgreifenden Blick in seiner Zeit angekommen ist, ohne ihre historische Herkunft zu leugnen.

In der Vereinzlung der Nymphe ist angelegt, was Manet als eine Möglichkeit menschlichen Seins in der Hauptfigur der *Bar aux Folies-Bergère* veranschaulichte. Deren Vereinzlung bedeutet eine Einsamkeit, die sich im entgrenzten Augenblick erschöpft. Die Gegebenheiten der räumlichen, zeitlichen und gesellschaftlichen Existenz sind dargestellt. In seiner monumentalisierten Vereinzlung ragt das Barmädchen aber über diese Gegebenheiten hinaus. Manet hat einen Moment innerer Freiheit dargestellt, die einem Menschen ermöglicht, die Gesetze des Raumes, die Kontinuität des zeitlichen Ablaufs und die Voraussetzungen des gesellschaftlichen Umfeldes zu verlassen – für eine Pause. Die Bildordnung verdeutlicht, dass die junge Frau nicht aus der Welt fällt, sondern in ihr verortet ist. Daher ist ihre Vereinzlung nicht als Einsamkeit in einer Sichtweise heutigen Denkens zu deuten.





*Edouard Manet*  
*Un bar aux Folies-Bergère*  
*Courtauld Institute of Art Gallery, London*



*Edouard Manet*  
*Un bar aux Folies-Bergère (Ölskizze)*  
*Privatsammlung*



*Edouard Manet*  
*Le déjeuner*  
*Neue Pinakothek, München*

Manet verstand sich als Maler seiner Zeit: „Être de son temps et faire ce qu'on voit“ hat er formuliert. Aber für ihn bedeutet Sehen nicht, Erscheinungen optisch abzutasten, wie sein Werk veranschaulicht. In den hier vorgestellten Bildern stellt Manet ein Sehen dar, das ein mentaler Vorgang ist. In einem seiner letzten Bilder, der *Bar aux Folies-Bergère*, veranschaulicht das Barmädchen als zentrale Figur diesen Vorgang, der in der Bildordnung als mentales Ereignis dargestellt ist.

Ich sehe darin eine Parallele zur Arbeitsweise des Künstlers Manet und eine Verbildlichung seiner Weltsicht. Er bewegte sich souverän und aufnahmebereit im Umfeld seiner Zeit. Aber seine Bilder sind im Atelier entstanden – er nahm sozusagen eine Pause. Die Motive der zufälligen und beliebigen alltäglichen Wirklichkeit werden erst durch die Haltung der dargestellten Menschen bedeutsam. Das erklärt, warum Manet sich nicht als Impressionist verstanden wissen wollte, dass aber auch das Etikett „Flaneur“ den Zugang zu seinem Werk verfehlt. Seine künstlerische Technik hat Anteil an der Avantgarde seiner Zeit. Seine Konzentration auf Bilder vom Menschen schließt an die Tradition an und schreibt sie mit den Menschenbildern seiner Zeit fort.

\* \* \*

Mit Freude erinnere ich mich besonders an zwei Begegnungen mit Werken Manets: einmal 1983 mit der Freundin Ingrid von Tippelskirch in der Manet-Retrospektive im Pariser Grand-Palais und dann 2005 mit der jungen Kollegin Yvonne Schülke in der oben zitierten Ausstellung in Münchens Neuer Pinakothek.



OLIVER SIEBISCH

## BERNHARD STRIGEL ALS FAMILIENPORTRÄTIST

Eine Feststellung, die Herbert Malecki in seiner Göttinger Dissertationsschrift von 1951 über das Familienbildnis im 16. und 17. Jahrhundert getroffen hat, kann bis heute Geltung beanspruchen: Eine Gesamtgeschichte des Familienbildes ist noch nicht geschrieben worden.<sup>1</sup> Sollte sie demnächst angegangen werden, wird sie sich, sofern nicht als flacher Überblick konzipiert, nur auf einer Fülle von Einzeluntersuchungen gründen lassen. Zu einer solchen beizutragen, lädt das Werk des Memminger Malers Bernhard Strigel (1460–1528) besonders ein. Während in der bildenden Kunst des deutschen Kulturraumes allmählich die Gotik der Renaissance wich, das Mittelalterliche Stück um Stück hinter das Neuzeitliche zurücktrat, schuf er im Abstand von mehreren Jahren eine Handvoll Familienbildnisse. Kann es gelingen, durch ihre Betrachtung und ihren Vergleich den Bildinhalt und die Darstellungsweise in ihrem Sein und ihrer Wandelbarkeit zu begreifen, exemplarisch die Genese des Genres im Anfang des 16. Jahrhunderts zu fassen, einen Gesamteindruck von dem Familienporträtisten Strigel zwischen allgemeiner Kunstströmung einerseits, individuellem Kunstvermögen und -willen andererseits zu gewinnen? Der Versuch sei unternommen.

### I

Im 14. Jahrhundert gelangte in der europäischen Kunst das Andachtsbild zum Durchbruch. In ihm wurde das erzählende, geschichtliche Moment religiöser Sujets zugunsten einer im Zustand festhaltenden Darstellung zurückgedrängt, die dem Betrachter erlaubte, mit dem Dargestellten in ein engeres Verhältnis zu treten, der verbildlichten heiligen Sphäre zwar unterwürfig-anbetend, doch unmittel-

Dieser Aufsatz wurde durch eine Veranstaltung über „Familienbildnisse im europäischen Mittelalter“, die im Wintersemester 2008/2009 an der Universität des Saarlandes unter Leitung von Prof. Dr. Peter Schuster (jetzt Bielefeld) stattfand, angeregt.

<sup>1</sup> Herbert Malecki: Das Familienbildnis im 16. und 17. Jahrhundert. Seine Vorstufen, seine Entwicklung und die Beziehungen zur familiären Lebensform. – Göttingen, Phil. Diss. 1951, S. 6.

bar teilhaftig zu werden.<sup>2</sup> Ganz in der Folge einer solchen Bildkonzeption geschah es, daß die gläubige Hinwendung in das Kunstwerk übersprang. „[D]ie Andacht selbst“, sagt Wilhelm Pinder, „projiziert sich; zum Andachtsbilde tritt das Bild der Andacht als selbstgewollter Ausdruck des Gedächtnisses.“<sup>3</sup> Zunächst erschienen die Stifter des Kunstwerkes im Porträt. Oftmals handelte es sich bei ihnen um Eheleute, und indem ihre Kinder hinzukamen, war es möglich, daß sich das Stifter- zum Familienbildnis ausweitete.

## II

Sichtlich bildet die malerische Schilderung einer Familie auf mehreren Tafeln des von Bernhard Strigel gegen 1505 geschaffenen Mindelheimer Altars einen frühen Ansatz der Expansion.<sup>4</sup>

Die Behandlung des Stifterehepaares, Ulrich von Frundsberg (†1501) und Barbara von Rechberg (†1506), richtete sich im wesentlichen noch nach mittelalterlichem Vorbild, wie es etwa Jan van Eyck mit dem Genter Altar und Rogier van der Weyden mit dem Beauer Altar abgegeben hatten. Hier wie dort werden Mann und Frau auf getrennten Tafeln konterfeit und, der Geschlechtertrennung in einer Kirche entsprechend, getrennt voneinander, rechts und links an den unteren Ecken des Altarwerkes plaziert, von wo aus sie, ins Halbpro-

<sup>2</sup> Die Charakteristik in teilweiser Anlehnung an Panofsky. Vgl. zum Begriff des Andachtsbildes Dorothee Klein: *Andachtsbild*. – In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Bd. 1. Stuttgart 1937, Sp. 681ff. sowie Herbert Malecki: *Die Familie des Pieter Jan Foppesz. Genese und Bedeutung des Kasseler Familienbildes des Maerten van Heemskerck*. – Kassel 1983 (= *Kasseler Hefte für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik*. H. 4.), S. 9ff.

<sup>3</sup> Wilhelm Pinder: *Die deutsche Plastik des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance*. Bd. 1. – Wildpark-Potsdam 1924 (= *Handbuch der Kunstwissenschaft*. Hrsg. von Albert Erich Brinckmann. Bd. 14.), S. 111.

<sup>4</sup> Der Mindelheimer Altar besteht heute nicht mehr als Gesamtkunstwerk. Die Familientafeln befinden sich im Privatbesitz der gräflichen Familie von Rechberg, wogegen die übrigen Tafeln im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg aufbewahrt werden. Ist in der gegenwärtigen Abhandlung von dem Mindelheimer Altar die Rede, so bezieht sich dies auf seine gedankliche Rekonstruktion. – Über den Entstehungszeitpunkt des Altars, die ihm zugrundeliegenden genealogischen Verhältnisse der Stifterfamilie, seine ursprüngliche Gestalt und den Ort seiner Aufstellung unterrichtet umfassend Julius Baum: *Der Mindelheimer Altar des Bernhard Strigel*. – In: *Altschwäbische Kunst*. Augsburg 1923, S. 70ff. Alles darüber Ausgesagte bezieht sich auf diese Abhandlung.

fil gewandt und in kniender Gebetshaltung, dessen, was innerhalb des über die anderen Tafeln sich ausdehnenden geheiligten Bezirkes zu sehen ist, eingedenk sein können.<sup>5</sup> Nicht minder konventionell ist die Einordnung der Gatten in einen einheitlichen, durch die Zusammenstellung der Tafeln jedoch gleichsam zerschnittenen Raum, das Aufscheinen ihrer Namenspatrone und ihrer Familienwappen. Dagegen bedeutet es eine Neuerung, daß sie auf den Innenseiten der Altarflügel gezeigt werden, war doch der konventionelle Platz der Stifter – so wie Strigel sie entwarf – auf den Außenseiten.<sup>6</sup> Warum der Künstler mit der von ihm aufgegriffenen Tradition teilweise brach, erkennt man, wenn man die Predella des Altars besieht. Diese besteht aus zwei Tafeln, auf denen die Söhne und Töchter der Stifter, ebenfalls nach dem Geschlecht separiert und im Gebetsgestus begriffen, in einem zusammenhängenden Raum abgebildet werden. Den Verheirateten unter ihnen sind Ehwappen beigegeben, während die Unverheirateten und Frühverstorbenen durch ein einfaches Wappen, letztere zudem durch ein weißes Hemdchen gekennzeichnet sind. Wohl durch den noch wirkungsmächtigen Topos des Stifterpaares wurde ihr Zusammenrücken mit den Eltern in einem einzigen Familienbild verhindert. Daß dem Überlieferten sein Recht nicht geschmälert werde, war, so mutet es an, die Voraussetzung dafür, daß das bisher nicht Vorgesehene, das Neue, ein Bildnis der Kinder, annehmbar wurde. Dies Neue mußte sich mithin additiv entfalten, einen Platz in dem Kunstwerk einnehmen, der nicht mit existenziellem Bestand der herkömmlichen Form zusammenprallte, und sicherlich deshalb fiel des Künstlers Wahl dafür auf die Predella, die mitunter nur dazu

<sup>5</sup> Vgl. über die Trennung nach Geschlechtern Malecki, Die Familie des Pieter Jan Foppesz, S. 13.

<sup>6</sup> „Sie befinden sich hier“, sagt Berthold Hinz: Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses. – In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19 (1974), S. 143, „außerhalb des eigentlichen Altar- und Heilsgeschehens, mit dem sie inhaltlich nur durch ihre Patrone verbunden sind, die Fürbitte für sie einlegen sollen.“ Indes kam es in der niederländischen Schule schon seit den 1470er Jahren vor, daß Stifter auf den Innenseiten der Flügel dargestellt wurden, wie etwa zu Seiten der Frankfurter Madonna des Hugo van Goes oder des ehemals in Sigmaringen befindlichen Marienbildes von der Hand eines Brügger Künstlers, eine Anordnung, die erst allmählich nach Deutschland durchgedrungen sein wird und zu Strigels Zeit noch für neu gelten konnte. Die vordem übliche Konzeption der Stifterwiedergabe zeigt sich dagegen bei den älteren niederländischen Meistern: Entweder als Einzelfigur (wie im Dresdener Marienaltar des Jan van Eyck), oder, wenn es sich um Paare handelte, als Halbfiguren ohne Patrone, eine einzige mittlere Tafel umfassend, mit ihr ein Triptychon bildend (wie im Bracque-Altar des Rogier van der Weyden).

diente, eine bestimmte Gesamtheit des Retabel um nichtobligatorische Szenen zu erweitern oder eine Aufschrift zu tragen. Aber allein das Bildnis der Eltern vermochte dasjenige der Söhne und Töchter zu legitimieren, so daß es auf die Innenseiten der Altarflügel wanderte, damit zumindest an den kirchlichen Festtagen, wenn das Retabel aufgeklappt wurde, die Kinder im Verein mit den ihnen übergeordneten Eltern – hier liegt der zweite Grund, warum sie die Predella einnehmen – aufträten. So zog eine Neuerung die andere nach sich, führte zum Aufgeben einer Gepflogenheit. Das Neue wird indes derart kühn gewirkt haben, daß weitere Rechtfertigung durch den Gegenstand der religiösen Szenen des Kunstwerkes vonnöten war: Ihn macht die auf mittelalterlicher Legende fußende Heilige Sippe aus, und zu einem ihrer Glieder, der heiligen Anna, beten ausweislich der ihnen beigegebenen Spruchbänder die Stifterseheleute.<sup>7</sup> Der heiligen Anna war die an die St. Stefanspfarrkirche zu Mindelheim über der Frunds- und Rechbergischen Grablege angefügte Kapelle, in der auch Strigels Altar zu stehen kam, geweiht, weshalb es durchaus einleuchtet, daß er eine Annendarstellung aufweist. Wieso aber ist die Heilige nicht alleine, nicht als Anna selbdritt, sondern ohne jede ikonographische Hervorhebung als Teil der Heiligen Sippe dargeboten? Wahrscheinlich nur deshalb, weil sie sekundär war gegenüber dem Bedürfnis, eine weltliche Familie mit der Heiligen Sippe zu konfrontieren, ihre großmaßstäbliche Präfiguration durch jene zu behaupten, sie bildwürdig werden zu lassen.<sup>8</sup> Daraus erhellt, inwiefern die Familientafeln des Mindelheimer Altars den ideell-künstlerischen Primat des

<sup>7</sup> Dies dürfte ihren Übergang zu den Innenseiten der Altarflügel begünstigt haben, denn die Darstellung der Heiligen Sippe hebt den Sinn des überlieferten kompositionellen Gefüges, das sich dadurch auszeichnet, daß die Stifter „auf den geschlossenen Altarflügeln auf das Paradies und die Erlösung, wie sie im Innern des Altars dargestellt sind“, warten (Elisabeth Heller: *Das altniederländische Stifterbild*. – München 1976 [Tuduv-Studien. Reihe Kulturwiss. Bd. 6.]. [zugleich Phil. Diss. München LMU.], S. 68), auf.

<sup>8</sup> Diesen Zusammenhang verkennt Daniel Hess: *Die Hl. Sippe und der Wandel des Familienbilds*. – In: Ders.: *Mit Milchbrei und Rute. Familie, Schule und Bildung in der Reformationszeit*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 17. November 2005 bis 5. März 2006 im Germanischen Nationalmuseum. Nürnberg 2005 (= *Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum*. Bd. 8.), S. 27, indem er ebd. behauptet: „Die Darstellung der Hl. Sippe diente wohl der Repräsentation der Ritterfamilie und der Verehrung der himmlischen durch eine irdische Sippe.“



Religiösen schmälerten, inwieweit sie aber auch von der Erfindung des selbständigen Familienbildes entfernt blieben.

Überhaupt ist die Mindelheimer Familiendarstellung von einem Porträt im neuzeitlichen Sinne entfernt, denn bei der Gestaltung der Figuren ging es offenbar kaum darum, einen „einmaligen, unverwechselbaren Menschen durch seine besonderen physiognomischen Eigentümlichkeiten, überhaupt durch sein Antlitz, nicht durch die Würde [...] seines Standes oder durch sein Wappen“ zu kennzeichnen.<sup>9</sup> Tendenziell ist eher das Gegenteil zu beobachten: Jedem Familienmitglied ist ein Wappen beigegeben; in kostbarer Gewandung, Zeichen hohen Standes, prangen die Töchter der Familie auf der ihnen zugeeigneten Tafel, während die volljährigen Söhne – mit Ausnahme von Ulrich, der als Bischof von Trient im geistlichen Ornat erscheint –, dem Vater gleich, durch das Tragen metallener Rüstung als Kriegsmänner präsentiert werden. Die Gesichtszüge der Dargestellten wirken wie auf die bloße Herstellung von Familienähnlichkeit berechnet und dadurch stereotyp.<sup>10</sup> Einzig dem Bildnis des Ulrich von Frundsberg – Strigel schildert ihn mit zusammengezogenen Augenbrauen, recht angestrengt blickend, mit vollem Haar, das über Stirn und Schläfe fällt, in starken Bartwuchs übergeht – haftet etwas wirklich Individuelles an. Daneben kann man in den wohlgerundeten Wangen seiner Gattin sowie in der eingekrümmten Nase einer der Töchter zaghafte individuelle Akzente erkennen – Einsprengsel lebensgetreuen Abbildens in einer typisierenden künstlerischen Fiktion. Diese beherrscht die Mindelheimer Familientafeln. Was die Gründe dafür sind? Wohl zum einen, daß die Tafeln formal nicht „aus dem mittelalterlichen Gesamtkunstwerk und aus dem Dienst an der kirchlichen Devotion“<sup>11</sup> herausgelöst wurden, daß daher das äußere Da-Sein der Porträtierten bedeutsamer war, als ihr einmaliges So-Sein. Zum anderen, daß sie, wie das gesamte Altarwerk, deutlich die Hand des mittelalterlich geschulten Malers, des

<sup>9</sup> Die knappe Definition des modernen Porträts bei Harald Keller: Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters. – In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 3 (1939), S. 229.

<sup>10</sup> Vgl. Gertrud Otto: Bernhard Strigel. – München und Berlin 1964 (= Kunstwissenschaftliche Studien. Bd. 33.), S. 63: „Die erwachsenen Söhne [...] haben in schematischer Gleichheit die schmalen Köpfe mit Hakennase wie der Vater, die [...] Töchter gleichen der Mutter.“

<sup>11</sup> Ernst Buchner: Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit. – Berlin 1953, S. 9.

Gotikers Strigel zeigen,<sup>12</sup> ihn als Angehörigen einer Stilepoche charakterisieren, deren Erfahrungsschatz, was die malerische Formung des Diesseitig-Individuellen anbelangt, verhältnismäßig jung war, da die Maler erst im Zuge des „erstarkenden Selbstbewußtsein[s] des spätmittelalterlichen Menschen“ beauftragt wurden, Bildnisse zu schaffen.<sup>13</sup> Zum dritten, eine Begrenztheit der künstlerischen Gestaltungskraft Strigels oder seines Willens, sie anzuwenden. Zum letzten der Umstand, daß Ulrich von Frundsberg und viele seiner Söhne bereits verstorben waren, als der Künstler ans Werk ging. Ist man dennoch geneigt, dem Bildnis des posthumen Stifters einige Realitäts-treue zuzubilligen, so mag dies auf seine Beschreibung durch die hinterbliebene Gattin zurückzuführen sein.

Bei dem Versuch, die profan-familiären Bilder zu charakterisieren, verdient das in ihnen, aber auch sonst in dem Altarwerk auftretende Motiv des Fensterausschnittes Beachtung. Zwar ist dieses alt und durchzieht die mittelalterliche Malerei, doch die Art, in der Strigel das Fenster behandelt, als schlichte, rechteckige Öffnung einer im Mittelgrund angesiedelten Wand, ist unkonventionell. Er, der Gotiker, scheint dabei unter dem Einfluß italienischer Renaissancekünstler, etwa eines Lorenzo di Credi oder eines Domenico Ghirlandaio, zu stehen. Wo indes jene den Blick in eine Landschaft freigeben, da setzt Strigel durch den mittelalterlichen Goldgrund der Schaulust Grenzen. Der Künstler Strigel, der am Ende einer langen Traditionslinie steht, aus ihr heraus wirkt, der Neuerungen nicht in Gestalt eines neuen Formenkanons rundweg übernimmt, sondern sie sich Schritt um Schritt vorsichtig aneignet, sie ersinnt, mit dem Überlieferten zusammenführt, drückt sich in einem solchem Detail ebenso aus wie in der Ganzheit der Familientafeln.

Enthält diese Ganzheit auch eine ganze Familiendarstellung – ein neuzeitliches Familienporträt liegt darum nicht vor. Obgleich ein solches kunstgeschichtlich nicht klar definiert ist, lassen sich anhand einer bekannten Ausprägung, dem Kasseler Familienbild des Marten van Heemskerck, als Merkmale abstrahieren: Die Erhöhung der weltlichen Familie zum Hauptmotiv unter Ausschluß eindeutig religiöser Sujets und Bezugnahmen, die natürlich wirkende Konzentration all ihrer wiedergegebenen Glieder auf einem einzigen Bildträger sowie

<sup>12</sup> Was den Mindelheimer Altar zu einem gotischen Kunstwerk macht, verzeichnet Edeltraud Rettich: Bernhard Strigel. Herkunft und Entfaltung seines Stils. – Freiburg/Br., Phil. Diss. 1965, S. 55ff. passim.

<sup>13</sup> Buchner, Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit, S. 9.

der sichtbare Versuch, in den Porträts im Hinblick auf die Physiognomie (idealisierende) Naturtreue walten zu lassen.<sup>14</sup> Davon, das Hauptmotiv eines Bildes auszumachen, ist die Frundsbergische Familie noch weit entfernt. Als ein Nebensujet muß sie sich in dem sakralen Bildraum ihren Platz erringen, die Söhne und Töchter können sich nur als Ergänzung des tradierten Stifterehepaar-Motives behaupten. Über vier Tafeln sind Vater, Mutter und Kinder zerstreut und aufgrund ihres Geschlechtes separiert, nur wenig an ihnen dürfte nach dem Leben geschildert sein. Folglich sind die Mindelheimer Familientafeln am Anfang eines zum selbständigen Familienporträt führenden Weges anzusiedeln.

### III

Ein nächster Schritt des Künstlers Strigel auf diesem Wege kann an dem Epitaph der Memminger Familie Funk aufgezeigt werden.<sup>15</sup>

Auffällig ist, daß dem um 1513 entstandenen Epitaph das sakrale Kunstwerk, in das die Mindelheimer Familienbilder eingebettet sind, abgeht.<sup>16</sup> Dies hat die Frage aufgeworfen, ob es sich bei ihm um eine ledige Gedenktafel oder um das Staffelnbild eines verlorengegangenen

<sup>14</sup> Kriterien dafür, daß ein Familienporträt vorliege, aufzustellen, hat bereits Malecki, *Das Familienbildnis im 16. und 17. Jahrhundert*, S. 5 unternommen. Er begreift das Familienporträt als eine Unterart des Gruppenporträts, die „[m]indestens drei Grundprinzipien“ erfordere: „1. [D]as sorgende Verhalten des familiären Menschen, 2. die menschliche Nähe, 3. eine gewissermaßen zuständige Seinsweise, wie sie der Intimität des Familienlebens gegenüber dem Verhalten in der Öffentlichkeit eigentümlich ist. Fehlen diese Grundprinzipien, oder sind sie verkümmert“, so sagt er, „können wir nicht mehr von familiärem Sein sprechen[,] d.h., die entsprechenden Gruppenbildnisse nicht mehr als Familienbildnisse bezeichnen.“ Gegenüber derlei psychologisierend-ideellen Maßstäben, welche die Zuordnung des Kunstwerkes letztlich allein auf die subjektive Wahrnehmung eines Betrachters gründen, erscheint es angebracht, Kennzeichen zu benennen, die an dem positivierten Bildbestand überprüft werden können, mithin objektivierbar sind. Daß der von Malecki postulierte ‚Familiengehalt‘ für das Wesen eines Familienporträts durchaus bedeutsam ist, sei aber keineswegs bestritten.

<sup>15</sup> Heute im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen.

<sup>16</sup> Die Datierung nach Julius Baum: *Die Funcksische Tafel*. – In: *Jahresbericht des Museumsvereins Schaffhausen 1949*, S. 12; Alfred Schädler: *Bernhard Strigels Devotionsdiptychon in der Alten Pinakothek*. – In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 5 (1954)*, S. 121f. und Otto, *Bernhard Strigel*, S. 63.

Altarwerkes handle.<sup>17</sup> Es sei, sagt Walter Hugelsdorfer in einem Aufsatz über die Bildnisse Strigels, „eher als für sich bestehendes Werk“ zu werten, und Hanna Kronberger-Frentzen macht in ihrem Buch über das deutsche Familienbildnis in ihm ein „Sippenepitaph“ aus, das „ohne jede Verbindung mit dem Sakralbild als reine Familiendarstellung“ auftrete.<sup>18</sup> Indes muß auch die Verwendung als Predella in Betracht gezogen werden, denn seine Maße (58 × 99 cm) lassen es, zumal im Vergleich mit der Mindelheimer Staffel (zwei Tafeln à 54 × 54 cm), für einen solchen Zweck geeignet erscheinen.<sup>19</sup> In diesem Fall wäre das Epitaph in demselben Grade von einem größeren Sakralkunstwerk abhängig wie die Mindelheimer Familientafeln.<sup>20</sup> Andernfalls hätte sich mit ihm die Emanzipation der Familiendarstellung von der Sakralkunst in Strigels Schaffen vollzogen, was einen wichtigen Vorgang bei der Herausbildung des selbständigen Familienporträts bedeutete.

Jedenfalls verdient das Epitaph für sich genommen einiges Interesse. Erstmals in dem überlieferten Werk Strigels bietet es eine Familie auf einem einzigen Bildträger dar, rückt also in dieser Hinsicht an das neuzeitliche Familienporträt heran.

Durchaus originell wirkt die Komposition des geschilderten Familienverbundes, bestehend aus dem Memminger Handelsherrn und Zunftmeister Johann Funk (†1513), seiner Gattin Anna Gerold aus Knittelfeld in der Steiermark († nach 1521) sowie den zwölf Kindern des Paares.<sup>21</sup> Im Bereich eines tonigen Bodenstreifens, der sich bis zur horizontalen Bildhalbierenden erstreckt, findet man die weiblichen Familienglieder plaziert, die sich – zum Gebet niedergekniet –

<sup>17</sup> In dieser Weise mittelbar gestellt von Walter Hugelsdorfer: Bildnisse von Bernhard Strigel. – In: Pantheon 7 (1931), S. 8 und Baum, Die Funckische Tafel, S. 10.

<sup>18</sup> Ebd. – Hanna Kronberger-Frentzen: Das deutsche Familienbildnis. – Leipzig 1940, S. 9.

<sup>19</sup> Die Maße nach Otto, Bernhard Strigel, S. 94, S. 100.

<sup>20</sup> Als Motiv eines darüber sich befindenden Altarschreins wäre die Dornenkrönung oder die Kreuzigung Christi zu vermuten, denn die Überschrift der Familiendarstellung lautet: „Herr jhesu xpne das blut von deiner bitteren krönung vergossen • laß komen über über vns vnd über vnsre kinder • zu abwäschung sundtlicher mackeln • das wir also gerainiget • dich mugen anschawen in ewiger clarhait • mit den himlischen burgern • amen.“

<sup>21</sup> „Die frische, originelle Komposition“ bemerkt auch Hugelsdorfer, Bildnisse von Bernhard Strigel, S. 7. Allerdings verzichtet er auf die Bestimmung ihrer Eigenart. – Die Angaben zur Familie Funk nach Baum, Die Funckische Tafel, S. 10.

der Bildmitte zugewandt haben, auf einer Diagonalen, die den Bildraum von links oben nach rechts unten durchmißt. Zuvorderst kniet die Gattin und Mutter, gefolgt von den frühverstorbenen Töchtern, hernach scheinen zwei noch lebende oder in einem höheren Alter verstorbene Mädchen auf. Ebenso auf dem Bodenstreifen, ebenso dem Gebet ergeben und nach der Bildmitte gerichtet, aber innerhalb der linken Bildhälfte, auf einer Parallelen zur ‚weiblichen‘ Diagonale, hat der ebenso umfangreiche männliche Familienteil seinen Platz, in der Reihung der Figuren derart auf Parallelität berechnet, daß die Gatten, die früh oder im Jugendalter verstorbenen oder am Leben befindlichen Kinder ungefähr derselben Tiefenzone des Bildraumes zugeordnet, gleichsam durch waagrechte Parallelen miteinander in Beziehung gesetzt sind. Ob Strigel mit der Komposition noch etwas anderes als eine ansprechende Bildgestaltung bezweckt habe? Vielleicht suchte er Johann Funk, der durch sie den Raum um die Bildmitte beherrscht, in seiner Stellung als Familienoberhaupt hervorstreichen, zugleich aber die prinzipielle Ebenbürtigkeit der männlichen und weiblichen Familienglieder, gerade beim Bittgebet, zu behaupten. Eine einfache, symmetrische Lösung des Bildaufbaues hätte dies nicht erlaubt.<sup>22</sup>

Indes sollten die an dem Gemälde wahrnehmbaren Neuerungen gegenüber den Familientafeln des Mindelheimer Altares, selbst wenn sich mit ihm die Verselbständigung von einem größeren Sakral-kunstwerk ereignet hätte, nicht dazu führen, daß man in ihm den unmittelbaren Vorwurf des neuzeitlichen Familienporträts sieht. Das Funk-Epitaph wird, anders als jenes, noch von religiösem Gesinntsein regiert, was an der Gebetshaltung der Dargestellten, den von ihnen zu Teilen in Händen gehaltenen Rosenkränzen und der Chris-

<sup>22</sup> Will Hugelsdorfer ebd. an der Komposition „den unabhängigen, von sklavischer Tradition sich freihaltenden Geist des Meisters“ erkennen, so irrt er allerdings. Er geht wohl von den später verbreiteten symmetrischen Gestaltungen als Norm aus und mißt Strigels Leistung an der Abweichung davon. Dagegen besteht des Künstlers wirkliche Originalität in der Vereinigung und konsequenten Durchführung bereits entwickelter Kompositionsmuster. Die räumliche Staffelung von Familienangehörigen auf einer Schräge kommt mehrfach schon in einem der ältesten deutschen Familienporträts, dem um 1450 entstandenen Epitaphbild für den Nürnberger Patrizier Hans Stromer (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg), vor. Auch die Anordnung des Ehemannes in der Nähe der Bildmitte, der Ehefrau am rechten Bildrand war bereits von Hans Baldung in einer um 1510 gefertigten Devotionstafel für Christoph I. von Baden und seine Familie (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe) vorgezeichnet.

tus gebethaft anrufenden Überschrift der Szene abzulesen ist. Seine Bestimmung, wo nicht als Staffeldbild eines Altares, so doch als Gedenktafel in der Funkkapelle der Memminger Stadtpfarrkirche mag die Wahrung des religiösen Gehaltes begünstigt haben.<sup>23</sup> Ferner kommt eine der Natur sich nähernde Porträtauffassung nur partiell zum Tragen. Die Kinder, mit Ausnahme des ältesten Sohnes, „bleiben [...] Typen ohne persönliche Eigenart, charakteristische Strigelfiguren“,<sup>24</sup> und auch das lange Nasenbein, das in dem haubenumschürzten Antlitz der Gattin und Mutter hervorrägt, läßt sich kaum als individueller Zug erhärten, denn es kommt ebenso in den fiktionalen Schöpfungen Strigels vor. Nur Johann Funk, der Familienvater, gewinnt echte Lebendigkeit, was gewiß auf der Tatsache gründet, daß Strigel ihn noch zu Lebzeiten abkonterfeit hatte, um sein Porträt in einem Devotionsdiptychon zu verwenden.<sup>25</sup> Dies Porträt oder eine zugehörige Zeichnung konnte er nach dem Tode des Patriziers vornehmen, ihn danach erneut verewigen, indem er das ursprüngliche Bildnis verkleinernd spiegelte, das Antlitz aus dem Halb- ins Dreiviertelprofil wandte. Sonst dienten dem Künstler wertvolle Gewänder zur Kennzeichnung der Dargestellten; die Ehegatten ordnete er durch (die im modernen Familienbild wegfallenden) Wappen ihrem Familienstamm zu.

Obwohl die Porträts nur eine beschränkte Naturnähe aufweisen, kehrte Strigel sie durchweg hervor: Er wählte einen grünen Hintergrund, damit das Inkarnat der im Halb- oder Dreiviertelprofil gezeigten Gesichter hervorleuchten könne. Die in der Komposition angelegte Verbundenheit der Familie erfährt in dieser Behandlung der Farbe eine deutliche Verstärkung. Unter der ikono- und epigraphisch reflektierten Vorstellung einer jenseitigen Suprematie, der ausdrücklichen Ergebenheit in die Gnade des Gottessohnes,<sup>26</sup> regt sich in dem Bilde – dem ausgesprochenen Transzendenzgedanken zum Trotz – die Behauptung des Familienverbundes als eine weltliche Größe, die als idealisierte Ganzheit der Nachwelt überliefert und von dieser erinnert zu werden sich verlohne. Mit der künstlerischen Fassung die-

<sup>23</sup> Über die vermutliche Funktion des Epitaphs vgl. Baum, Die Funckische Tafel, S. 10.

<sup>24</sup> Otto, Bernhard Strigel, S. 63.

<sup>25</sup> Den Zusammenhang des in der Münchener Alten Pinakothek befindlichen Zweibildes mit dem Funk-Epitaph hat Schädler, Strigels Devotionsdiptychon, S. 120ff. nachgewiesen.

<sup>26</sup> Vgl. den in Anm. 18 mitgeteilten Wortlaut der Bildinschrift.

ser Geisteshaltung hat Strigel eine Stufe hinan zum neuzeitlichen Familienbildnis erklommen.

#### IV

Dem Höhepunkt seines überlieferten Wirkens als Familienporträtist strebte der Künstler Strigel mit dem 1517 entstandenen Bildnis des Augsburger Patriziers Konrad Rehlinger und seiner Kinder entgegen.<sup>27</sup>

Zwar umfaßt das Porträt zwei Tafeln und bleibt damit hinter dem Entwicklungsstand des Funk-Epitaphs zurück, doch hat sich Strigel darum bemüht, daß es als eine Einheit verstanden werde. Daß derselbe steinerne Raum, dieselbe Fensteröffnung sich über beide Tafeln erstreckt, wird durch die sehr ähnliche Behandlung suggeriert, durch den Zusammenhang eines aufgeteilten Landschaftsausblickes verbürgt. Kaum dürfte für die Zweiteilung des Kunstwerkes der fortwirkende Gedanke an die Gestaltung eines Flügelaltars, die Gruppierung der Tafeln um eine zentrale religiöse Szene ausschlaggebend gewesen sein, sondern seine durch knapp überlebensgroßes Abbilden bedingte, beträchtliche Gesamtgröße (209 × 199 cm),<sup>28</sup> welche die Bewältigung auf einem einzigen hölzernen Bildträger als nicht ratsam erscheinen ließ, da das Trägermaterial auftretenden Spannungen nicht gewachsen sei, ein Transport zu beschwerlich falle.

Auf beiden Tafeln ist jeweils eine im Raum herabhängende rote Brokatbahn zu sehen, die zum einen den Landschaftsausblick seitlich begrenzt, zum anderen eine erlesene Folie für die wohl mit einiger Absicht kontrastierend schlicht gehaltenen Ganzfigurenporträts abgibt. Das die linke Tafel für sich fordernde Bildnis des Konrad Rehlinger ist fast völlig vor den Stoff gerückt. Sein gewiß aufgrund einer Naturaufnahme detailreich geschildertes, im rechten Halbprofil gegebenes Antlitz, an welchem die hohe Stirn, eine starke Nase und der Vollbart auffällig sind, verbreitet Ernst, Ruhe und innere Geschlossenheit, Wesenszüge, die durch seine statuarische Körperhaltung, die übereinandergelegten Hände, seine tonig-dunkle Gewandung unter-

<sup>27</sup> Heute in der Münchener Alten Pinakothek.

<sup>28</sup> Die einzelnen Breitenmaße betragen 101 und 98 cm. Die Maße nach Otto, Bernhard Strigel, S. 104.

strichen werden. Die auf der rechten Tafel gezeigten Kinder des Patriziers, vier Söhne und ebensoviele Töchter, treten, nach absteigendem Alter geordnet, teils vor den Brokat, teils, unterhalb des Ausblickes, in die Nähe der gedanklichen Mitte des Gesamtkunstwerkes. Die Gesichter der einheitlich dunkel gekleideten Figuren wirken auf den ersten Blick typenhaft, erweisen sich jedoch, wie schon mehrfach erkannt, bei genauerem Hinsehen als von beachtlichem künstlerischem Differenzierungswollen bestimmt.<sup>29</sup> Augenscheinlich hat sich eine neue, selbst Kinder als Einzelcharaktere würdigende Kunstauffassung des Künstlers Strigel bemächtigt. Überhaupt breitet sich ein renaissancehafter Zug in dem Bildnis aus: Das Individuum gewinnt an Geltung, das Gotisch-Gezackte, die tiefen Gewandfalten werden von weicheren Formen abgelöst. Strigel tritt damit dem neuzeitlichen Familienporträt ein entscheidendes Stück entgegen, mögen sonst auch Flächigkeit, helle Karnation, nahezu schattenlose Köpfe und Hände an die Grenzen seiner Kunst erinnern.<sup>30</sup>

Ergeben die beiden Tafeln aber wirklich ein Familienkonterfei? Zwei Jahre vor der Entstehung des Bildes war Barbara Rehlinger, eine geborene Walther, verstorben.<sup>31</sup> In einem Kurzaufsatz über die Kinder ‚des Rehlingen‘ bemerkt Hans Wühr, daß man die „Abwesenheit der Mutter“ in dem Kunstwerk auf eine „fast bestürzende Weise“ fühle.<sup>32</sup> Das sich einstellende Gefühl, daß sie fehle, hat indes seine Ursache, anders als er glaubt, nicht allein in einer von Vereinsamung

<sup>29</sup> So befindet Karl Voll: Führer durch die Alte Pinakothek. – München 1908, S. 99, daß es „doch eine höchst anerkennenswerte Leistung“ sei, wie „der Porträtist innerhalb [...] der fast erdrückenden Familienähnlichkeit so viele scharf getrennte Einzelcharaktere gegeben hat.“ Weiters erklärt Ernst Buchner: Zum späten Malwerk Bernhard Strigels. – In: Pantheon 32 (1944), S. 49, daß, wer sich Zeit nehme, „sich inniger in die wie zart modulierte Orgelpfeifen aus Milch und Blut ansteigenden Kinderphysiognomien zu vertiefen“, erstaunt sein werde „über die behutsame Feinheit und den verhaltenen Reichtum der psychologischen Schattierungen.“ Endlich erwähnt Otto, Bernhard Strigel, S. 74, daß die Kinder „nicht [...] summarisch gekennzeichnet“ seien. Sie setzten sich „im Gegenteil nach Anlage und Aussehen deutlich voneinander ab“ und trügen „Porträtzüge“.

<sup>30</sup> Vgl. August L. Mayer: Bernhard Strigel als Porträtmaler. – In: Pantheon 3 (1929), S. 1.

<sup>31</sup> Martin Schawe: Alte Pinakothek. Altdeutsche und altniederländische Malerei. Hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. – Ostfildern 2006, S. 280.

<sup>32</sup> Hans Wühr: Bernhard Strigel: Die Kinder des Rehlingen. – In: Die Kunst im Deutschen Reich 3 (1939), S. 192. Ähnlich äußert sich Kronberger-Frentzen, Das deutsche Familienbildnis, S. 11.



gezeichneten Haltung der zurückgebliebenen Familienglieder.<sup>33</sup> Vielmehr beruht es auf einem umwälzenden Vorgang: Strigel ersetzte die gedachte, überzeitliche Familie, das in ihr mögliche Neben- und Beeinandersein von Lebenden und Toten, durch die zeitörtliche Familie, das in ihr ausschließlich mögliche Dasein der Diesseitigen. Nicht ohne bestimmten Grund vermerkte er das Alter aller Dargestellten und auf beiden Tafeln das Jahr, in dem er sie schuf. Er gab mit ihnen ein vollständiges Familienporträt, allerdings unter verändertem Vorzeichen.

Indem die überhistorisch-transzendente Bezogenheit des Kunstwerkes abnahm, seine Bestimmung für einen Sakralraum offenbar wegfiel, schwand das religiöse Moment im allgemeinen. Zwar scheint, auf einer Wolke am Himmel des Landschaftsausblickes thronend, eine von einigen Putti umgebene Mondsichelmadonna mit dem Kinde auf, doch wirkt sie im Verhältnis zu den Familiengliedern derart klein, daß kein Zweifel daran herrschen kann, was haupt-, was nebensächlich ist.<sup>34</sup> Hatte es einst Stifterfamilien gegeben, die „im Angesicht der transzendenten Macht bis zur Bedeutungslosigkeit“ zusammengeschrumpft waren,<sup>35</sup> erreichten noch im Mindelheimer Altar die Angehörigen eines Familienverbundes allenfalls die Größe der Figuren, die der heiligen Sphäre zugeordnet sind, und waren sonst – gleich denen des Funk-Epitaphs – in Devotion ergeben, so fand in dem Rehlingerschen Bild eine Umkehr der Bedeutungsperspektive statt. Daß die Rehlingerkinder mit einem Ausspruch überschrieben sind, in dem sie sich bittend an Maria wenden, damit sie ihnen zur Mutter werde, daß die Mädchen Rosenkränze und Jungfrauengürtel tragen,<sup>36</sup> daß der Vater für die Kinder und sich göttlichen Schutz vor der Sünde erfleht, all dies geht sicherlich aus ernstgemeinter Religiosität hervor, aber es ist Beiwerk des künstlerischen Wollens, das aus den Tafeln spricht. Strigel zielte vornehmlich auf die Verewigung einer selbstbewußten Patriziatsfamilie von adeliger

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Dies bemerkt auch Kronberger-Frentzen, *Das deutsche Familienbildnis*, S. 11. „Zwar schwebt“, sagt sie ebd., „die Himmelsjungfrau in Wolken entrückt noch symbolhaft über den Menschen, deren Darstellung jetzt durchaus als das beherrschende Bildelement erscheint.“

<sup>35</sup> Malecki, *Das Familienbildnis im 16. und 17. Jahrhundert*, S. 4.

<sup>36</sup> Vgl. darüber Karl Busch: *Bernhard Strigel: Konrad Rehlingers Kinder*. – In: *Kunst und Volk* 7 (1936), S. 244.

Abkunft nach dem neuesten Stande der Malerei.<sup>37</sup> Das Familienhaupt, Konrad Rehlinger, war im frühkapitalistischen Handel zu Reichtum gelangt. Allein zwischen 1512 und 1516 hatte sich der Umfang seines Handels nahezu verdoppelt.<sup>38</sup> Wohl im Angesicht des wirtschaftlichen Erfolges vergönnte er sich und den Seinen den Luxus eines Familienporträts.<sup>39</sup> Ebenso vor diesem Hintergrund wird die seinem Bildnis eingeschriebene Ruhe zu verstehen sein, vielleicht auch die auf sich selbst weisende Geste des jüngsten Sprosses, der anzuzeigen scheint, daß er, einmal erwachsen, in die Fußstapfen des Vaters treten werde.

Weiß man, daß Konrad Rehlinger das Hauptgewicht seines Handels nach Venedig legte, daß er zu den ersten Mietern im Fondaco dei Tedeschi zählte,<sup>40</sup> dann erscheint eine Annahme von Ernst Busch berechtigt, derzufolge es sich bei der Ansammlung von Häusern am Horizont der neben dem Patrizier sich auftuenden Landschaft um „ein Phantasiebild jener Stadt im Meer“ handle, in welcher er ein Gutteil seines Vermögens erwirtschaftete.<sup>41</sup> Durchaus in der Nachahmung italienischer Kunst begriffen, erfüllte Strigel mit dem Landschaftsausblick, der dem Betrachter eine Lagune, gefolgt von einer Meer- und Himmelspartie darbietet, dasjenige, was die Fensteröffnungen im Mindelheimer Altar von den Schöpfungen eines Lorenzo di Credi, eines Domenico Ghirlandaio ahnen lassen.<sup>42</sup> Er begab sich damit ganz auf die Höhe seiner Zeit.

Der Höhe dieser, den Menschen zum Maß der Dinge kürenden Zeit entsprach es, daß Strigel in dem Rehlingerschen Familienbildnis auf die Darstellung der Einzelfiguren besondere Sorgfalt verwandte, sie nach dem Leben zu schildern trachtete. Kühn und bahnbrechend wirkt der künstlerische Entschluß, die Familie zu verzeitlichen, sie in

<sup>37</sup> Vgl. Franz Josef Schöningh: Die Rehlinger von Augsburg. Ein Beitrag zur deutschen Wirtschaftsgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts. – Paderborn 1927 (zugl. Phil. Diss. LMU München), S. 1f.

<sup>38</sup> Ebd., S. 15ff. – Franz Josef Schöningh: Die Rehlinger von Augsburg. – In: Schwabenland 1 (1934), S. 217f.

<sup>39</sup> Daß der Auftrag dazu an Strigel erging, mag seinen Grund in einer Vermittlung durch Konrad Maier, einen aus Memmingen gebürtigen Schwager Konrad Rehlingers haben. Vgl. hierüber Schöningh, Die Rehlinger von Augsburg (1927), S. 73, Anm. 2.

<sup>40</sup> Ebd., S. 5f.

<sup>41</sup> Busch, Konrad Rehlingers Kinder, S. 244.

<sup>42</sup> Am frühesten kommt der Landschaftsausblick nach italienischer Art in Strigels Einzelporträts vor.

einer präzise festgelegten Gegenwart zu verorten. Auch die Zurückdrängung des religiösen Bildgehaltes auf ein Minimum verrät den Mut, Neues zu wagen, ebenso wie die Einschaltung einer Landschaftsschau nach italienischer Mode. Es nimmt nicht wunder, daß den Rehlinger-Tafeln „als frühes ganzfiguriges bürgerliches Bildnis in der Porträtgeschichte“ ein „feste[r] Platz“ zugewiesen wird.<sup>43</sup> Kein geringerer gebührt ihnen in der Entwicklungsgeschichte des selbständigen Familienporträts. Mit dem Bildnis des Konrad Rehlinger und seiner Kinder vollzog Strigel in vielem die Emanzipation von überlieferten Banden. Als er sich anschickte, sein Wirken als Familienporträtist zu vollenden, hatte er mit ihm schon manches von seinem Besten gegeben.

## V

Nach Wien gekommen, von Kaiser Maximilian zum Hofmaler ernannt und geadelt, setzte Strigel mit einem Bildnis des Kaisers und seiner Familie sowie einem darauf bezugnehmenden Porträt des zum Umkreis des kaiserlichen Hofes zählenden Gelehrten und Diplomaten Johann Cuspinian mitsamt Familie den tradierten Schlußpunkt seiner Auseinandersetzung mit der Gattung des Familienbildes.<sup>44</sup> Beide Kunstwerke wurden, wie Hans Georg Thümmel gegenüber älteren Vermutungen wahrscheinlich gemacht hat, im Jahr 1520 geschaffen.<sup>45</sup>

Die Maximilian-Tafel steht, wie längst bemerkt worden ist, in engem Zusammenhang mit der 1515 in Wien stattgehabten Doppelverlobung zweier Enkel Maximilians, Ferdinand und Maria, mit den ungarischen Königskindern Ludwig und Anna sowie der Adoption Ludwigs durch den Kaiser.<sup>46</sup> Dessen Darstellung beherrscht, obschon

<sup>43</sup> Schawe, *Altdeutsche und altniederländische Malerei*, S. 280.

<sup>44</sup> Trotz eines teilweise überholten Erkenntnisstandes unterrichtet bis heute über Strigels Wirken in Wien am umfassendsten Hans Ankwicz von Kleehoven: *Bernhard Strigel in Wien*. – In: *Kunst und Kunsthandwerk* 19 (1916), S. 281ff. Vgl. auch Otto, *Bernhard Strigel*, S. 67ff. – Über die Erhebung Strigels in den Adelsstand vgl. Béla Lázár: *Studien zur Kunstgeschichte*. – Wien 1917, S. 54.

<sup>45</sup> Hans Georg Thümmel: *Bernhard Strigels Diptychon für Cuspinian*. – In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 76 (1980), S. 97ff.

<sup>46</sup> Vgl. darüber Ludwig von Baldass: *Die Bildnisse Kaiser Maximilians*. – In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 31 (1913/14), S. 276 sowie Ankwicz von Kleehoven, *Strigel in Wien*, S. 284ff. – Maximilian verlobte sich zunächst stellvertretend für einen seiner Enkel mit Anna von

am linken Bildrand plazierte, das Gemälde. Vor einer dunklen Brokatbahn hebt sich das im Profil gegebene Gesicht des als ‚Pater familias‘ erscheinenden Regenten mit seinen Eigenheiten, Hakennase, habsburgischer Lippe und fliehendem Kinn, eindrücklich ab. Sein tiefrotes Barett, sein gleichfarbiger, hermelinbesetzter Samtrock, den er über einem golddurchwirkten Hemd trägt, tun ein übriges, damit ihm die erste Aufmerksamkeit gelte. Ganz in der Rolle des Familienoberhauptes, umfaßt er mit dem rechten Arm seinen Enkel Ferdinand, der sich auf eine am unteren Bildrand durchgeführte Brüstung stützt. Aus dem en face mitgeteilten Gesicht Ferdinands blickt ein Paar versonnener Augen; ein Bräutigamskranz, Zeichen seiner bevorstehenden Heirat mit Anna von Ungarn, windet sich durch das über die Schläfen herabfallende Haar. Unter einem grünen Umhang kleidet ihn ein Hemd, das aus demselben Stoffe wie dasjenige Maximilians geschneidert ist, und indem er dem Großvater, dessen Umfassungsgestus gleichsam erwidern, in den Ärmel greift, entsteht durch Gewandung und Körpersprache eine deutliche Verbindung zwischen Kaiser und Enkelkind. Auf der lotrechten Bildhalbierenden scheint neben Ferdinand sein älterer Bruder, der als Karl V. dem Großvater auf dem deutschen Thron folgte, auf. Das ins rechte Halbprofil gerückte Antlitz des noch sehr jugendlich wirkenden Thronerben erfährt besondere Kennzeichnung durch ein vortretendes Kinn, welches die Habsburgerlippe derart weit vorschiebt, daß der Mund kaum mehr geschlossen werden kann. Den Kopf bedeckt ein schwarzes Barett, am Leib trägt er ein rotes Bändelwams. Mit der Hand deutet Karl auf Ludwig von Ungarn, der seitlich von ihm an der Brüstung steht, und auch sein Blick ist wohl auf ihn gerichtet.<sup>47</sup> Der magyarische Königssohn, dessen über die Schultern herabwallendes Haar – gleich demjenigen Ferdinands – einen Bräutigamskranz als Hinweis auf seine vorgesehene Eheschließung mit Maria von Habsburg aufweist, sucht mit ruhigen Augen den Kaiser, der ihn an Kindes Statt angenommen hat; vielleicht handelt es sich bei der Papierrolle, die er mit der Rechten hält, um die Adoptionsurkunde.<sup>48</sup> Überhaupt vermit-

Ungarn. Daß Ferdinand ihr vermählt werde, wurde erst 1516 entschieden. Vgl. Thümmel, Strigels Diptychon für Cuspinian, S. 97f.

<sup>47</sup> Sicherlich stünde dieser Annahme eine strenge Untersuchung der Blickachse entgegen. Hier – wie im folgenden – sei indes vermutet, was der Künstler, bei beschränkter Fertigkeit und dem Bemühen, ein möglichst repräsentatives Bildnis zu geben, durch Andeutung einer Blickrichtung auszudrücken versucht hat.

<sup>48</sup> Vgl. Ankwicz von Kleehoven, Strigel in Wien, S. 290.

telt das runde, in einem spitzen Kinn auslaufende Gesicht Ludwigs Ruhe und Selbstsicherheit. Hinter dem Magyarensproß kommt sodann Maria von Burgund, die frühverstorbene erste Gemahlin Maximilians, zum Vorschein. Ihre von vorn geschilderten weichen Züge werden von dichtem, in ein Ziernetz gehülltem Haar umrahmt. Daß sie nach oben sieht, wie als ob sie den Himmel suchte, mag eine Anspielung auf ihren vorzeitigen Tod sein. Durchaus von weltlicher Pracht kündend indes ihr grünes, mit goldenen Borten besetztes Kleid, ihr Halsschmuck und ein Schal, dessen eines Ende sie sanft mit ihrer Linken aufnimmt. Endlich findet sich zu ihrer rechten Seite, jedoch von ihr abgekehrt, ihr Sohn, Philipp der Schöne, dargestellt. Er blickt nach Maximilian, seinem Vater, wodurch die Komposition des Bildes, die eine bestimmte, vom Künstler durch Blicke, Gesten und Gewandung intendierte Leseweise einschließt, sich rundet. Daneben stellte Strigel noch weitere Bezüge zwischen den Figuren her. Er verband Maximilian, Philipp und Karl, indem er sie einheitlich mit Barett (wobei Philipps Zusammenstellung von roter Haube und schwarzem Barett zwischen den Kopfbedeckungen von Großvater und Enkel farblich vermittelt), mit zur Kolbe geformtem Haar und mit der Kette des Ordens vom Heiligen Vlies, sowie Philipp, seinem Sohn die Hand auflegend, malte, zu einer drei Generationen umfassenden dynastisch-familiären Gruppe. Eine weitere Dreiergruppe schuf er dadurch, daß er Ludwig, Karl und Philipp jeweils in einer mit dunklem Pelz besetzten Schaubenkonterfeite. Vermutlich sollte dies die Zugehörigkeit Ludwigs zur Familie des Kaisers unterstreichen, ihn über den Formalakt der Adoption hinaus als vollgültiges Mitglied des Hauses Habsburg ausweisen.

Obschon die Tafel kaum unter einem Mangel an expliziter Bezogenheit der Dargestellten aufeinander leidet, erweckt ihre Komposition nicht den Eindruck von Selbstverständlichkeit. Hans Ankwicz von Kleehoven nennt sie „ziemlich gekünstelt“, August L. Mayer macht ein „vielleicht bewußt archaisierendes Übereinander“ der Figuren „mit verblüffenden Richtungsgegensätzen“ aus, und Ernst H. Buschbeck befindet in einem Ausstellungsführer, diese seien „in solcher Weise zusammengepreßt [...], daß „sie nicht als raumverdrängende Körper erscheinen und gewissermaßen keine Luft zwischen ihnen bleibt“.<sup>49</sup> Der Grund für diese Phänomene dürfte in dem Um-

<sup>49</sup> Ankwicz von Kleehoven, Strigel in Wien, S. 288. — August L. Mayer: Bernhard Strigel als Porträtmaler. — In: Pantheon 3 (1929), S. 10. — Ernst H. Buschbeck:

stand begriffen sein, daß, als Strigel das Kunstwerk schuf, die Hälfte der zu zeigenden Familienglieder bereits verstorben, die andere Hälfte für ihn nicht zu erreichen war. Außerdem sollten offenbar die zur Zeit des Wiener Doppelverlöbnisses von 1515 am Leben gewesenen Familienangehörigen ungefähr nach ihrem damaligen Aussehen wiedergegeben werden, was zumal bei den Jugendlichen ins Gewicht fiel. So behalf sich der Künstler, indem er eigene und fremde Porträtaufnahmen sich vornahm, oder schlicht seine Phantasie walten ließ. Daß Strigel den Kaiser nach einer eigenen Naturaufnahme schilderte, unterliegt keinem Zweifel, hatte er ihn doch mehrfach schon in strengem Profil und in Schauben gemalt.<sup>50</sup> Bei Ferdinand wird weitgehend künstlerische Erfindungsgabe am Werk gewesen sein, wogegen das Bildnis Karls auf eine verlorene Kopie nach Bernart van Orley zurückgeht.<sup>51</sup> Auf ein eigenes Porträt konnte Strigel auch bei Ludwig

Führer durch die Gemäldegalerie. 3. Aufl. – Wien 1931 (= Führer durch die kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Hrsg. vom Verein der Museumsfreunde. Bd. 3.), S. 39.

<sup>50</sup> Seine Darstellung auf der Familientafel wirkt wie eine Zusammenschau des in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin (ehemals in der Sammlung Figdor in Wien) befindlichen Porträts mit dem Bildnis im Wiener Kunsthistorischen Museum. Dagegen hat sie wenig mit einem weiteren Gemälde desselben Typus' in der Sammlung Thyssen zu Lugano-Castagnola gemein. Der Kaiser wirkt darin, anders als in dem Familienbilde, greisenhaft-stumpf.

<sup>51</sup> Die Ansicht, daß das Bildnis Karls nicht auf einen Vorwurf Bernarts van Orley zurückgehe, so vertreten von Baldass, *Die Bildnisse Kaiser Maximilians*, S. 276, ist irrig. Es gibt urkundlichen Aufschluß darüber, daß Karl von Meister Bernart im Jahre 1515 porträtiert wurde (Max J. Friedländer: *Die altniederländische Malerei*. Bd. 8. Jan Gossart, Bernart van Orley. – Leiden 1934, S. 100). Das dabei entstandene Bildnis ist verloren, jedoch dürfte es sich bei dem Karlsporträt in der Schatzkammer der Kathedrale St. Salvator zu Brügge sowie bei einem damit übereinstimmenden, bloß seitlich beschnittenen Bilde in der Galleria Borghese zu Rom (vgl. Ludwig Baldass: *Die Entwicklung des Bernart van Orley*. – In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien N.F.* 13 [1944], S. 156 und Paola Della Pergola: *Galleria Borghese. I dipinti*. Vol. II. – Roma 1959 [= *Cataloghi dei musei e gallerie d'Italia*. Bd. 5.], S. 178) um Kopien desselben aus der Werkstatt des Künstlers handeln. Jedenfalls nehmen diese Gemälde in vielem bereits den Karl der Familientafel vorweg, indem sie ihn im rechten Halbprofil mit vereinfachender Behandlung der Gesichtszüge, mit schwarzem Barett, rotem Bändelwams, übergehängter Pelzstola und der Kette des Ordens vom Heiligen Vlies zeigen. Auch wirken seine Hände wie bereit zu der Geste, mit der er dort auf Ludwig weist. Daher nimmt es nicht wunder, daß die ältere italienische Forschung im Rückschlußverfahren das römische Bild zu Strigels Oeuvre geschlagen hat (vgl. u.a. A[dolfo]Venturi: *Il Museo e la Galleria Borghese*. – Roma 1893 [= *Collezione Edelweiss* 4.], S. 146f.). Allerdings weist die Darstellung Karls in dem Familienbildnis Eigenheiten auf, die nur

zurückgreifen; er wiederholte es spiegelverkehrt.<sup>52</sup> Maria von Burgund schilderte er anscheinend in Anlehnung an ein eigenes Phantasiekonterfei, und bei Philipp dem Schönen orientierte sich der Künstler entfernt an einer Studie auf Pergament, die er 1494, als der Kaiser mit großem Gefolge in Memmingen geweiht hatte, gefertigt haben mag.<sup>53</sup> So wurde bei der Maximilian-Tafel dasjenige, was in dem Epitaph der Familie Funk einmalig vorkommt, das nicht nach der gegenwärtigen Natur, sondern nach einem bereits vorhandenen Kunstwerk entstandene Porträt, zum allumfassenden gestalterischen Prinzip erhoben. Den dadurch grundgelegten Eklektizismus, das flächige Hintereinanderschieben der Figuren suchte Strigel nach Kräften vergessen zu machen; es konnte ihm nur zum Teil gelingen.

Ungleich freier als das kaiserliche Familienbildnis wirkt das Porträt des Humanisten und Diplomaten Johann Cuspinian nebst Familie,<sup>54</sup> das sich einst jenem an der rechten Seite anschloß, mit ihm die Innenseiten eines Diptychons bildete, was seine vornehmste Erklärung darin findet, daß sich Cuspinian als deutscher Gesandter in Ungarn um das Zustandekommen der Wiener Doppelverlobung ver-

durch Betrachtung dreier Porträts des Habsburgersprosses, allesamt Kopien nach einem wohl nicht vor 1516 durch Bernart van Orley gefertigten Original (vgl. Baldass, *Entwicklung des Bernart van Orley*, S. 156), von denen zwei im Besitz des Pariser Musée du Louvre sind, ein weiteres im Museo di Capodimonte zu Neapel anzutreffen ist, erklärlich werden. Diese Gemälde, deren Zusammenhang nicht allein durch die sehr ähnliche Schilderung Karls, sondern auch durch die gleiche Größe (vgl. die Maße bei Arnauld Brejon de Lavergnée, Jacques Foucart und Nicole Reynaud: *Catalogue sommaire illustré du Musée du Louvre. I. Ecoles flamande et hollandaise*. – Paris 1979, S. 99 mit denen bei Bruno Molajoli: *Notizie su Capodimonte. Catalogo delle gallerie e del museo*. – Napoli 1958, S. 48) klar ersichtlich ist, antizipieren von dem Karlsporträt des Familienbildes insbesondere das lange, leicht konvexe Nasenbein, die deutlich vorstehende Unterlippe, das auskragende schwarze Baret, die Weise, in der das Haar zur Kolbe geformt ist, sowie die Aussparung des linken Armes. Da Strigel, dessen Darstellung Karls zwischen den beiden von Bernart van Orley 1515 und frühestens 1516 entwickelten Bildnistypen hin- und herspringt, wahrscheinlich nur eine Vorlage zur Verfügung stand, spricht vieles dafür, daß er einen weiteren, dazwischen anzusiedelnden Typus benützte, der sich weder im Original noch in Kopie erhalten hat. Daß er eine Kopie heranzog, läßt sich aus der simplifizierenden Darlegung der Gesichtszüge Karls folgern, denn das künstlerische Können des Bernart van Orley lag – sofern dies die Kopien nach dem späten Bildnis kundzutun vermögen – weit darüber.

<sup>52</sup> Den entsprechenden Nachweis hat Ankwicz von Kleehoven, Strigel in Wien, S. 290, Anm. 2 erbracht.

<sup>53</sup> Vgl. hierüber Otto, Bernhard Strigel, S. 65, S. 69f.

<sup>54</sup> Heute auf Schloß Seebarn (Niederösterreich).

dient gemacht hatte.<sup>55</sup> Ähnlich Maximilian, zeigt das Bild den Gelehrten links der Mitte, indes von vorne. Wie seine ganze Statur, so zeugt auch sein Antlitz von Wohlgenährtheit. Es wird charakterisiert durch ein Paar umringter, fast ausdrucksloser Augen, eine kleine, eingekrümmte Nase, geschürzte Lippen und ein untersetztes Kinn. Struppiges Haar schaut unter einem braunen Barett hervor, das mit dem Pelzbesatz seiner über einem weißem Hemd getragenen grünbrokatnen Schauben farbliche Zwiesprache führt. Des Kaisers Geste gegen Ferdinand repetierend, umfaßt er seinen jüngeren Sohn aus erster Ehe, der sich, gleich Maximilians Enkel, auf die am unteren Bildrand fortgeführte Brüstung stützt,<sup>56</sup> während er dessen älterem Bruder, der in der Bildmitte zu stehen kommt, den linken Arm umlegt. Die Geschwister tragen beide ein schwarzes Barett und einen roten Umhang, blicken beide – zueinander versetzt – aus dem Bildraum hinaus, werden beide durch eine über ihnen schwebende Schrifttafel ermahnt, Gott zu ehren, Klugheit zu erlangen und die Ehre hochzuhalten, aber ihre Physiognomie läßt keine Verwandtschaft erahnen. Folgt der jüngere in den Gesichtszügen offenkundig dem Vater nach – dem Älteren wird man eher Zugehörigkeit zu seiner Stiefmutter, die rechts hinter ihm erscheint, beimessen. Diese, Agnes Stainer,<sup>57</sup> wirkt bescheiden und zurückhaltend, wozu ihr blasses, von einer weißen Haube umrandetes Gesicht sowie die am Bauch angelegten Arme beitragen. Keinen andersartigen Akzent setzen ihr dunkelrotes Gewand und ihr Halsschmuck. Wiewohl auch das Cuspinian-Bild nach Zeichnungen zusammengestückt sein wird und kompositionell nicht ganz ausgewogen anmutet, bemerkt man doch, daß die zeitlich unmittelbare Naturaufnahme und bündelnde Anordnung aller Familienglieder durch den Künstler ihr ein Maß an Authentizität verleiht,

<sup>55</sup> Vgl. über die Gestalt des Diptychons u.a. Ankwicz von Kleehoven, Strigel in Wien, S. 317. – Über Cuspinians vorbereitende Tätigkeit am ungarischen Hof unterrichtet eingehend Ders., *Der Wiener Humanist Johannes Cuspinian. Gelehrter und Diplomat zur Zeit Kaiser Maximilians I.* – Graz und Köln 1959, S. 49ff.

<sup>56</sup> Diese Parallele hat zuerst Ankwicz von Kleehoven, Strigel in Wien, S. 309 benannt. Ebd. führt er noch andere, weniger triftige kompositionelle Übereinstimmungen an.

<sup>57</sup> Eine Schwägerin des zum Bürgermeister von Wiener Neustadt aufgestiegenen Memminger Patriziers Alexius Funk. Dieser stammte aus jener Familie Funk, zu der Strigel, wie das Funk-Epitaph, aber auch die Memminger Ratsprotokolle zeigen, Beziehungen unterhielt. Durch die Verschwägerung der Gattin Cuspinians mit Alexius Funk könnte Strigel der Auftrag zur Schaffung des Diptychons zugefallen sein. Vgl. darüber Ankwicz von Kleehoven, Strigel in Wien, S. 282ff.



das der weitaus repräsentativeren Maximilian-Tafel abgeht. Die künstlerisch neue Konzeption der Familie als verzeitlichte Größe trifft damit auf die hergebrachte Vorstellung, daß sie eine überzeitliche Einheit bilde.

Trotz mancher Gegensätze überwiegen die Gemeinsamkeiten der beiden Tafeln. Wie schon die Rehlingerbildnisse, durchpulst sie, besonders was die Charakteristik der Dargestellten als unverkennbare Einzelwesen sowie eine weiche, der Natur sich nähernde Behandlung der Formen angeht, ein renaissancehafter Geist. Das Individuelle wird zudem durch das Halbfigurenporträt hervorgekehrt, welches in Italien wurzelt und über das Einzelkonterfei in Strigels Repertoire Eingang fand.<sup>58</sup> Zu diesem gehört auch das die Tafeln verklammernde Brüstungsmotiv. Es ist, wie Malecki überzeugend folgert, dem „Erklärenwollen der Halbfigur“ geschuldet.<sup>59</sup> Zusätzlich verzahnt werden die Familienbilder durch einen einheitlichen Landschaftshintergrund, der neben Maximilian in einem von Bäumen und Felsen umstandenen See, einem nachgeordneten schmalen Meerstreifen, über dem sich der Himmel wölbt, zur völligen Entfaltung kommt, neben Cuspinian aber, den ein in den Mittelgrund reichender blattloser Baum von der kaiserlichen Familie abtrennt, allein in der See und im Firmament seine sichtbare Fortsetzung findet.<sup>60</sup>

Kann man bei oberflächlicher Betrachtung, nicht zuletzt unter dem Eindruck der Versammlung aller Glieder einer Familie auf einem einzigen Bildträger, das neuzeitlich-profane Familienporträt bereits für in beiden Gemälden verwirklicht halten, so erschließen sich dem genaueren Blickenden Beischriften der Figuren; durch diese werden sie zu Mitgliedern der Heiligen Sippe gestempelt. Den engeren Kreis um das Jesuskind und Johannes den Täufer zeigte ursprünglich die Rückseite der Maximilian-Tafel, welche zugleich die Außenseite des oben gedachten Diptychons ergab.<sup>61</sup> Die Innenseiten stellten durch die

<sup>58</sup> Vgl. über die allgemeine Entwicklung der Halbfigurenmotivs Malecki, *Das Familienbildnis im 16. und 17. Jahrhundert*, S. 21ff., über seine Verwendung bei Strigel Rettich, *Bernhard Strigel*, S. 95.

<sup>59</sup> Ebd., S. 25.

<sup>60</sup> Des zusammenhängenden Hintergrundes hat zuerst Ankwicz von Kleehoven, *Strigel in Wien*, S. 309 gedacht. An seinem Bestand zu zweifeln, wie es Thümmel, *Strigels Diptychon für Cuspinian*, S. 109, Anm. 47 tut, sieht der Verfasser dieses keinen Anlaß.

<sup>61</sup> Sie wurde 1919 von der Maximilian-Tafel abgesägt (Sylvia Ferino-Pagden, Wolfgang Prohaska und Karl Schütz. *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Mu-*

Familien um den Kaiser und Cuspinian deren weitere Verwandtschaft vor.<sup>62</sup> Wie Hans-Georg Thümmel nachgewiesen hat, fußt die Gesamtdarstellung auf einer während der Reformationszeit in humanistischen Kreisen umgehenden, der geläufigen Auffassung widersprechenden Verneinung einer dreifachen Eheschließung der heiligen Anna, wonach die legendarischen Sippenteile, welche die Familien um Maximilian und seinen Diplomaten veranschaulichen sollen, nicht mehr in einem unmittelbaren verwandtschaftlichen Verhältnis zueinander stehen. Dadurch konnte auf der parallelen bildlichen Bedeutungsebene der Abstand zwischen Herrscherhaus und Untertanen gewahrt bleiben. Allein Cuspinian kommt als gedanklicher Urheber der vielschichtigen Anlage des Gesamtkunstwerkes in Betracht; er wird Strigel beauftragt haben, sie ins Werk zu setzen.<sup>63</sup> Der Künstler muß, stammte der Einfall auch nicht von ihm, doch begriffen haben, was er tat. Er, der fünfzehn Jahre zuvor – bei dem Mindelheimer Altar – noch der Heiligen Sippe bedurfte, um zögerlich den Kindern eines Stifterpaares die Predella zuzuweisen, bot nun diesseitige Familien als Zweige der Heiligen Sippe dar. Der demütig anbetende Mensch, eingetreten in die heilige Sphäre, gewandelt zu einem Mitglied der Familie des Heilandes: ein gewaltiger Vorgang, der selbst, da „der selbstbewußte Persönlichkeitskult der Renaissance in voller Blüte“ stand,<sup>64</sup> öffentlich nicht unwidersprochen bleiben konnte, weshalb nur die Hauskapelle Cuspinians oder seine Wohnung als Aufstellungsorte des Zweibildes denkbar sind.<sup>65</sup> Tatsächlich hätte, wie Thümmel bemerkt, ein kleiner Schritt, die Fortlassung der Beischriften, genügt, um, zumal bei der Cuspinian-Tafel, zum selbständigen neuzeitlichen Familienporträt vorzustoßen.<sup>66</sup> Doch Strigel ging ihn nicht. Das mag auf den Willen seines Auftraggebers zurückgehen oder darauf, daß die Genese des Strigelschen Familienbildes, die mit einer szenischen Verehrung der Heiligen Sippe begonnen hatte, in der Gleichsetzung von weltlicher und Heiliger Familie ihr natürliches

seums in Wien. Verzeichnis der Gemälde. – Wien 1991 [= Führer Nr. 40. Hrsg. vom Kunsthistorischen Museum.], S. 117).

<sup>62</sup> Baldass, *Die Bildnisse Kaiser Maximilians*, S. 273. — Ankwicz von Kleehoven, *Strigel in Wien*, S. 309. — Lázár, *Studien zur Kunstgeschichte*, S. 55. — Buschbeck, *Führer durch die Gemäldegalerie*, S. 38. — Thümmel, *Strigels Diptychon für Cuspinian*, S. 97.

<sup>63</sup> Thümmel, *Strigels Diptychon für Cuspinian*, S. 100ff.

<sup>64</sup> Lázár, *Studien zur Kunstgeschichte*, S. 55.

<sup>65</sup> Über die Hauskapelle handelt Ankwicz von Kleehoven, *Strigel in Wien*, S. 316.

<sup>66</sup> Thümmel, *Strigels Diptychon für Cuspinian*, S. 109.

Ende fand. Wie ein Absturz der diesseitigen Familie von einem ihr einmal errichteten Postament müßte es wirken, entzöge man ihr die Beischriften.

\* \* \*

Strigels auf die Nachwelt gekommenes Wirken als Familienporträtist ist erstaunlich. Es begann in seinen fortgeschrittenen Mannesjahren, erstreckte sich nicht über anderthalb Jahrzehnte hinaus und birgt doch Veränderungen der motivischen und stilistischen Gerichtetheit, wie sie sonst selten ein ganzes Künstlerleben mit sich bringt. Es hob an mit einem Ringen um die Bildwürdigkeit der Familie gegenüber dem religiösen Stoff, führte über ein zu dessen Lasten gebuchtes Erstarken der Familie als Bildgegenstand und schloß mit dem Aufgipfeln der profanen Familie in die geheiligte Sphäre. Damit einher ging – obwohl das prägende gotische Formerlebnis nie ganz verdrängt wurde – eine allmähliche Aneignung renaissancehaften Malens, die Wiedergabe von Familiengliedern nicht bloß als durch gleichartige Gesichter, durch Kleidung und Wappen bezeichnete Wesenheiten, sondern als beispiellose, im Familienverbund zusammentretende Einzelmenschen. Zunehmend tendierte Strigel dahin, diese zu verzeitlichen und auf einem Bildträger zusammenzuführen. Bald auch ersetzte er, italienischer Mode folgend, den Goldgrund seiner Familientafeln durch einen Landschaftsausblick. Gewiß stand Strigel in einer kulturellen und religiös-politischen Zeitenwende, so daß der Takt des Lebens schneller schlug, Neuerungen leichter denkbar wurden. Dennoch eignet seiner Kunst keine Sprunghaftigkeit. Er beschritt – wie Ernst Buchner sagt – mit Ruhe und Gelassenheit seinen eigenen Weg. Dabei wurde der Memminger Meister zu einem Mittler zwischen den Generationen seiner Zunft. Zu dem, was er der Nachwelt hinterließ, zählt auch die Vorstufe des modernen Familienporträts.



*Bernhard Strigel  
Mindelheimer Sippenaltar  
geöffneter Zustand  
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg  
und Graf Rechberg, Donzdorf*



*Bernhard Strigel  
Familietafeln des Mindelheimer Sippenaltars  
Graf Rechberg, Donzdorf*



*Maarten van Heemskerck  
Familienbild  
Staatliche Kunstsammlungen, Kassel*



*Bernhard Strigel  
Funk-Epitaph  
Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen*



*Bernhard Strigel  
Konrad Rehlinger und seine Kinder  
Alte Pinakothek, München*



*Bernhard Strigel*  
*Kaiser Maximilian I. und seine Familie*  
*Kunsthistorisches Museum, Wien*





*Bernhard Strigel  
Johannes Cuspinian und seine Familie  
Schloß Seebarn, Niederösterreich*



## CHRISTOF TREPESCH

### „LIGNUM ETIAM VITAE IN MEDIO PARADISI“ (GEN 2,9): EIN SELTENER LEBENSBAUM IN ZWISCHENGOLDTECHNIK\*

Die umfangreiche Hinterglasgemälde-Sammlung von Wolfgang und Gisela Steiner hat ihre bekannten und hochkarätigen Schwerpunkte, die sich vom 16. Jahrhundert Tirol,<sup>1</sup> über die Schweiz bis nach Süddeutschland – darunter Murnau, Oberammergau und Augsburg – erstrecken; auch China fehlt nicht in der Sammlung.<sup>2</sup> Erratische Sonderstücke sind jedoch eher selten, da die Sammler sehr konzentriert zu Werke gehen und die genannten Schwerpunkte systematisch ausbauen. Um so interessanter ist nun eine Neuerwerbung, die sich aufgrund ihrer Technik, Ikonografie und Datierung aus dem Bekannten heraushebt und einen vollkommen neuen enzyklopädischen Aspekt in der Sammlung aufruft, wie er auch in anderen größeren Kollektionen – es sei nur etwa an die Sammlung Frieder Ryser<sup>3</sup> erinnert – vorkommt.

Die vorzustellende Glasarbeit in Zwischengoldtechnik wurde als byzantinische, vermutlich mittelalterliche Arbeit bei einem Münchner Auktionshaus erworben, wodurch auch die Provenienz des Objekts hinreichend verschleiert ist (Abb. 1).<sup>4</sup>

Es handelt sich um eine fast quadratische Glasplatte mit einer zentralen Darstellung eines symmetrisch gestalteten Baumes in Zwischengoldtechnik. Sie hat einen leicht unregelmäßigen Umriss mit abgerundeten Ecken sowie verwärmten Kanten, die auf einen Glas-

\* Vorliegender Beitrag ist die leicht überarbeitete Fassung meines Vortrages, den ich auf der 6. Tagung zur Hinterglaskunst am 8. Oktober 2011 in der Residenz in Würzburg gehalten habe.

<sup>1</sup> Wolfgang Steiner: *Verborgene Schätze. Tiroler Hinterglasmalerei 1550–1850*, Diözesanmuseum Brixen. – Brixen 2009.

<sup>2</sup> Zur Sammlung s. Wolfgang Steiner: *Hinterglas und Kupferstich. Hinterglasgemälde und ihre Vorlagen 1550–1850*. – München 2004. – Ders.: ... denn ich verkünde Euch eine große Freude! Die Weihnachtsgeschichte in der Hinterglasmalerei 1550–1850, Geigenbaumuseum Mittenwald. – Mittenwald 2008. – Ders.: ... eine andere Art von Malerey. *Hinterglasgemälde und ihre Vorlagen 1550–1850*. – München/Berlin 2012.

<sup>3</sup> Frieder Ryser: *Verzauberte Bilder – Die Kunst der Malerei hinter Glas*. – München 1991. Die Sammlung befindet sich heute im Vitromusée Romont in der Schweiz. Hierzu: Yves Jolidon und Frieder Ryser: *Hinterglasmalerei. Eine Einführung mit Beispielen des Vitromusée Romont*. – Romont 2006.

<sup>4</sup> Auktion Hermann Historica, Oktober 2010, Lot 2132.

guss hindeuten. Das annähernd quadratische Format misst 4,5–4,6 cm in der Höhe, 4,4 cm in der Breite und ca. 0,5 cm in der Dicke. Die Glasplatte besteht aus zwei Glasschichten: ein schwarz bis dunkelbraunes, fast opakes Basisglas, das auf der Rückseite leichte muschelförmige Oberflächenabplatzungen aufweist. Auf diesem Basisglas befindet sich ein dünnes Goldblech mit einer Baumdarstellung, die von einer abschließenden etwas dünneren, transluziden Glasschicht überfangen ist.

### Zur Herstellungstechnik und Zustand

Die Herstellungstechnik lässt sich nach derzeitigem Kenntnisstand folgendermaßen rekonstruieren:<sup>5</sup> Zuerst wurde das schwarzbraune Basisglas in eine Metallform gegossen. Auf dieses Glas wurde dann ein plastisch verformtes, sehr dünnes Goldblech vermutlich mit einem Haftvermittler aufgelegt. Danach wurde pulverisiertes Glas als durchsichtiges, transluzides Deckglas überschmolzen. Dann bettete man die Plakette in einen baulichen Kontext oder aber auch eine wie auch immer geartete Verkleidung ein. Bei der späteren Herausnahme aus diesem Umfeld ist das Glas vermutlich gebrochen, denn es ist ein durch beide Gläser hindurch gehender horizontaler Riss festzustellen sowie je ein vertikaler Riss in der unteren und oberen Hälfte des Deckglases. Der Ausbruch an der linken oberen Ecke deutet auf das unsanfte Herauslösen der Glasplatte mit einem Hebelwerkzeug hin. Das Goldblech selbst wurde mit Specksteinen gewalzt und mit Holzhämmern geschlagen,<sup>6</sup> die Form offenbar mit einer Schere oder einem Messer ausgeschnitten, vermutlich eher einer Schere, da das Messer eine andere Kantenstruktur erzeugt hätte. Insbesondere der abgerissene Ast rechts spricht für diese Form der Ausschneidetechnik. Die Konturen und die Binnenstruktur wurden offenbar mit einem Holzwerkzeug, einem Spatel o. ä. herausgearbeitet, jedoch in Verformungstechnik und nicht getrieben.

Die beschriebene Herstellungstechnik erinnert auf den ersten Blick an die spätantike Zwischengoldtechnik der sogenannte *fondi d'oro*, die für das 4. und 5. Jahrhundert n. Chr. vor allem für Rom

<sup>5</sup> Ich danke der Restauratorin, Frau Simone Bretz, für die technischen Angaben und ihre Unterstützung.

<sup>6</sup> Ich danke an dieser Stelle dem Augsburger Goldschmiedemeister Christof Lachenmann-Fries für seine technischen Angaben.

nachgewiesen ist.<sup>7</sup> Es handelt sich um mit Blattgoldauflagen verzierte gläserne Schalen oder Plättchen, bei denen das Gold durch aufgemalte oder eingeritzte Binnenzeichnung künstlerisch gestaltet und strukturiert wurde, ehe man es mit einer abschließenden Glasschicht überfing.<sup>8</sup> Vermutlich entstand die antike Zwischengoldtechnik schon in hellenistischer Zeit, im dritten vorchristlichen Jahrhundert, in Alexandrien und blieb „in Mesopotamien bis in die frühislamische Zeit üblich“,<sup>9</sup> wie schon Ryser zusammenfasst. Die Technik erforderte ein hohes kunsthandwerkliches Können, bei dem viele Variablen beherrscht werden mussten – das Befestigen oder Kleben des Goldes auf das Glas, die Schmelzpunkte der verschiedenen Materialien sowie die Überfangtechnik, die ohne Blasen- und Rissbildung erfolgen musste.

Von den weltweit in Museen und Privatsammlungen gut rund 500 erhaltenen *fondi d'oro* sind die meisten als Erkennungsmarken der Katakombengräber genutzt worden (engl. „grave marks“). Es wird jedoch auch vermutet, dass sie als Andenken eingesetzt worden sein könnten, die man sich bei feierlichen Anlässen – Neujahr, Geburtstagen, Hochzeiten – schenkte; vielleicht trug man sie auch als Schmuck an Halsketten.<sup>10</sup>

In den frühchristlichen Katakombengräbern Roms, die aus langen, in den Tuffstein gehauenen Gängen und Gangsystemen mit übereinanderliegenden Grabnischen, den sogenannten *loculi*, bestanden, wurden *fondi d'oro* zur deren individueller Kennzeichnung eingesetzt. Hierzu drückte man das Glas in die vermörtelten Abschlussplatten der Grabnischen, so dass die Trauernden und Familienmitglieder das Grab besser wiederfinden konnten. *Fondi d'oro* waren somit Erkennungsmarken für Gräber mit mehr oder weniger individuellen Bezügen zum Verstorbenen oder dem Glaubenskontext, wie etwa ein Beispiel *in situ* mit einer Darstellung der Hl. Agnes als

<sup>7</sup> Hierzu: Hans-Jörg Nüsse: Römische Goldgläser – alte und neue Ansätze zu Werkstattfragen. – In: Prähistorische Zeitschrift 83 (2008), S. 222–256. – Siehe auch: Ludwig Neustifter: Zwischengoldgläser. – In: Die Weltkunst 48 (1978), S. 320–323.

<sup>8</sup> Dies trifft nicht für die wenigen in nordalpinen – hier vor allem in Köln gefundenen Goldgläser zu – bei denen jeweils die abschließende Überfangschicht fehlt. S. Nüsse (wie Anm. 7), S. 223.

<sup>9</sup> Ryser (wie Anm. 3), S. 35.

<sup>10</sup> LThK Bd. 4, 1932, Sp. 568.

Orans in der Panfilo-Katakombe belegt.<sup>11</sup> Weithin üblich ist eine christliche Ikonografie, aber auch antike Ehepaarbildnisse u. ä. sind nachgewiesen (Abb. 2).<sup>12</sup>

Die vorliegende Platte mit Lebensbaum unterscheidet sich nun im Hinblick auf die plastische Goldbearbeitung, das Material (dunkelbraunes Glas) sowie die quadratische Form deutlich von den bekannten Typen und Beispielen der *fondi d'oro*, so dass von einer anderen Funktion und einem anderen Kontext auszugehen ist.

### Die schriftlichen Quellen zur Zwischengoldtechnik

Das wichtigste Referenzwerk zur Zwischengoldtechnik ist der Traktat des Mönchs Theophilus Presbyter „*Schedula diversarium artium*“ oder „*De diversis artibus*“ aus dem frühen 12. Jahrhundert, der eine besondere Zwischengoldtechnik, die zu seiner Zeit noch bei den Byzantinern gepflegt worden sei, erstmals eingehend beschrieb.<sup>13</sup> Die ältesten Handschriften des Theophilus, der vermutlich mit dem Benediktinermönch Rogerus von Helmarshausen (um 1070–1125) identisch ist, befinden sich in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (Cod. 2527) und in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel (Cod. Guelf. Gud. Lat. 69 2°). Letztere hat Gotthold Ephraim Lessing 1774 unter dem Titel „*Vom Alter der Ölmalerey aus dem Theophilus Presbyter*“ erstmals publiziert (erschieden in Berlin).

In Kapitel XIII des zweiten Buches heißt es: „Von den Glasbechern, die die Griechen mit Silber und Gold dekorieren. Die Griechen aber stellen [...] wertvolle Trinkbecher her, die sie auf folgende Weise mit Gold verzierern. Sie nehmen das Blattgold, von dem wir gesprochen haben, gestalten daraus Darstellungen von Menschen, Vögeln, Tieren und Blättern und legen [diese] mit Wasser auf den Becher an die gewünschte Stelle; diese Goldblättchen müssen etwas dicker sein. Dann nehmen sie ganz klares, kristallähnliches Glas, das

<sup>11</sup> Farbabb. in: Herbert Alexander Stützer: Die Kunst der römischen Katakomben. – Köln 1983, Farbabb. 2.

<sup>12</sup> Provenienz unbekannt, Dm. 10,0–10,8 cm, Kunsthistorisches Museum Wien. S. Frieder Ryser und Brigitte Salmen: „Amalierte Stuck uff Glas / Hinder Glas gemalte Historien und Gemäld“. *Hinterglaskunst von der Antike bis zur Neuzeit*, Schlossmuseum Murnau. 2., verb. Aufl. – Murnau 1997, Kat. Nr. A2.

<sup>13</sup> Eduard Brephol: Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk. Bd. 1. – Köln/Weimar/Wien 1999. S. auch Ryser und Salmen (wie Anm. 12), S. 31f.

sie sich selbst zusammenmischen und das sofort schmilzt, wenn es die Hitze des Feuers spürt. Sie mahlen sorgfältig mit Wasser auf dem Porphyrstein, und mit dem Pinsel tragen sie es ganz dünn über das gesamte Blattgold auf. Wenn es trocken geworden ist, bringen sie (den Becher) in den Ofen, in dem das bemalte Fensterglas gebrannt wird, über den wir später sprechen werden, und sie legen Feuer und Buchenscheite unter, die bereits im Rauch völlig ausgetrocknet sind. Sobald sie sehen, dass die Flammen den Becher so weit umspülen, dass er eine leichte Rotglut annimmt, entfernen sie sofort die Holz-scheite, verschließen den Ofen, bis er von selbst abkühlt. Und so wird sich das Gold niemals wieder lösen.“<sup>14</sup> Offenbar wurde das Blattgold hier mit Hilfe von Wasser als Adhäsionsmittel aufgelegt, ehe es über-schmolzen wurde. Das Zerreiben des „kristallähnlichen“ Überfang-glasses war notwendig, da dadurch der Schmelzpunkt etwas herabge-setzt wurde. Gold schmilzt bei 1060° C und normales Glas bei 1050–1100° C, d. h. durch diese Technik des Pulverisierens konnten Schä-den beim Gold vermieden werden.

Eine weitere Möglichkeit der Fixierung des Goldes auf dem Glasgrund ist die Technik der Borax-Verklebung, die in einem Trak-tat des 17. Jahrhunderts von Johannes Kunckel überliefert wird: „XI. Glaß zu vergulden / dass es einschmelze. / Nimm Borrax / zerlasse den in Wasser / mit diesen Borrax-Wasser bestreiche das Glas nach deinen Gefallen / und vergulde darein / ists nun ein Trinkglas / so fülle dasselbe als dann voll Salz / setze es auf ein Eisen in ein dazu gehörige Hitze / so schmilzt der Borrax ein / und gehet nimmmehr abe. Ist auch ein von den schönsten Verguldungen.“<sup>15</sup> Borax (aus dem arab. *bauraq*, chem. Dinatriumtetraborat-Decahydrat) ist ein Mineral, das bei der Austrocknung von Salzseen gewonnen wird und relativ selten in der Natur vorkommt. Es wurde in der Antike in China schon für Glasuren von Keramiken verwendet, in Ägypten nutzte man es beim Einbalsamieren der Toten.

Diese wenigen, aber daher auch um so wertvolleren detaillierten Arbeitsanweisungen belegen, dass das technologische Wissen über die Jahrhunderte weitertradiert und weiterentwickelt wurde. Für das vorliegende Zwischengoldobjekt kann derzeit noch keine tieferge-

<sup>14</sup> Ebd., S. 152f.

<sup>15</sup> Johannes Kunckel: *Ars vitraria oder Vollkommene Glasmacher-Kunst*. 2. Nachdruck der Ausgabe Frankfurt und Leipzig 1689. – Hildesheim/Zürich/New York 1992, S. 345. S. auch Neustifter (wie Anm. 7), S. 322. – Simone Bretz: *Historic recipes*. – In: Francis Federer: *Glass, Gold Leaf and Paint*. Im Druck.

hende Aussage über die tatsächlich zur Verwendung gekommene Adhäsions-Technologie getroffen werden, da die naturwissenschaftlichen Untersuchungen noch ausstehen.

### Zur Ikonografie des dargestellten Baumes

Bei der Darstellung des Baumes handelt es sich um ein weit verbreitetes Motiv der christlichen Ikonografie, dessen phänotypische Gestalt einige wichtige Details zeigt: Der Baum besteht aus einem dicken Stamm mit ausladendem Wurzelwerk und Baumkrone, letztere verzweigt sich in fünf Äste, wobei an den unteren je ein Kreuz hängt und auf den oberen je ein Vogel spiegelsymmetrisch angeordnet ist. Der mittlere bzw. zentrale Kronenast teilt sich an der Spitze in drei Lanzettblätter, wodurch sich dieser als zentraler Ast abhebt und auszeichnet (die jeweils unteren Äste hingegen enden in nur zwei Lanzettblättern). Genauer betrachtet, ist das Goldblech des Baumes zur Differenzierung der einzelnen Baumbereiche materiell unterschieden und mit einem spitzen Holzwerkzeug plastisch verformend fein strukturiert: Insbesondere die Rinde ist durch vertikale Furchen als Borkenkruste herausgearbeitet, wohingegen die Blätter sich mit einer symmetrischen Aderung deutlich von der Textur der Rinde und des Astwerks unterscheiden. Auch die Vögel weisen eine eigene Binnenstruktur auf, so kann man die Krallen ebenso erkennen wie das Gefieder und die Augen. Die Kreuze hingegen zeigen auf den Balken jeweils einen zentralen Grat. Der Kunsthandwerker war offenbar bestrebt die materiellen Unterschiede im Medium des Flachreliefs genau herauszuarbeiten. Durch den Glasüberfang gelingt es ihm, das Relief dauerhaft zu fixieren und den Glanz des Goldes – etwa im Unterschied zur Goldradiertechnik – besonders lichthaft zu steigern. So reflektieren die verschieden gebogenen Goldblechpartien aufgrund ihres Winkels zum einfallenden Licht dieses in sehr unterschiedlicher Art und Weise, was zudem durch das dunkle Braun des Trägerglases in einen starken Kontrast gebracht ist. Durch das Überfangglas entsteht letztlich eine besondere Leuchtkraft, wie sie in ähnlicher Form Ernst Strauss im Sinne einer doppelten Infizierung der Lasurfarben für die Tafelmalerei feststellte. Strauss schreibt: „[...] das auf die Bildfläche auftreffende Licht [wird] doppelt infiziert [...]: einmal bei seinem Durchgang durch die farbige Lasurschicht, sodann, wenn es von der grundierenden Deckfarbe durch die gleiche Farbschicht wieder



zurückgeworfen wird [...]“.<sup>16</sup> Mit dem Gold als Glanzmaterial wird das einfallende Licht in seiner Intensität noch mehr gesteigert, so dass sich dieses bei seinem zweiten Durchgang durch das Überfangglas zu multiplizieren vermag. Damit ist diese Überfangtechnik dem Eglomisé sowie der Goldglasradierung im Hinblick auf ihr luzidophiles Erscheinungsbild überlegen.<sup>17</sup>

Neben der Differenzierung der Materialität des Dargestellten und der Steigerung der Lichthaftigkeit bzw. seines luziden Charakters war dem Kunsthandwerker auch das Herausarbeiten eines bestimmten Phänotyps „Baum“ offenbar sehr wichtig. Der Baum wird zum dreigliedrigen Signum aus Wurzel, Stamm und Krone, eine Dreigliedrigkeit, die in der christlichen Ikonografie in einen vielfältigen Bedeutungshorizont eingebettet ist.

Der Baum hat in der christlichen Ikonografie eine weit zurückreichende Tradition, die in der Antike wurzelt.<sup>18</sup> Schon bei den Griechen war der Baum heilig, der Volksglauben sah ihn bewohnt von Baumgeistern, Dryaden und Hamadryaden. Bäume wurden in den heiligen Tempelbezirken, den *temenoi*, gepflanzt, in Delphi war beispielsweise der Lorbeerbaum Apoll geweiht, ein Ölbaum in Athen der Athena.

Im Alten Testament ist der Baum der Ort der Gotteserscheinung, wie z. B. Abrahams Begegnung mit den Drei Engeln bei den Eichen von Mamre, von der in der Genesis (18,1–15) berichtet wird. Der Baum ist ein wesentlicher Bestandteil des Paradieses (hebräisch *pardes* = Park oder Garten), dort werden der Baum des Lebens und der Baum der Erkenntnis unterschieden (*lignum vitae et lignum scientiae boni et mali*, Gen 2,9).<sup>19</sup> Nach einer mittelalterlichen Legende soll aus dem Baum des Lebens das Kreuz Christi gefertigt worden sein.<sup>20</sup> Der Baum des Lebens darf grundsätzlich als ein Symbol der Todesüberwindung gelten, da er im Jahreszyklus die Phasen von Leben, Tod

<sup>16</sup> Ernst Strauss: Zu den Anfängen des Helldunkels. – In: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. Hrsg. von Lorenz Dittmann. 2., erw. und verm. Auflage. München 1983, S. 48–62, S. 56.

<sup>17</sup> Zu den verschiedenen Techniken s. Ryser und Salmen (wie Anm. 12), S. 25ff.

<sup>18</sup> Vgl. z. B. Otto Mazal: Der Baum, Symbol des Lebens. – Graz 1988. – Jacques Brosse: Mythologie der Bäume. 2. Aufl. – Solothurn/Düsseldorf 1994.

<sup>19</sup> Gerhart B. Ladner: Handbuch der frühchristlichen Symbolik. – Wiesbaden 1996, S. 138.

<sup>20</sup> LCI Bd. 1, Sp. 261.

und Auferstehung durchläuft.<sup>21</sup> Er ist in vielen Varianten stilisiert und abstrahiert worden. Häufig sind ihm Tiere oder auch Menschen zugeordnet, die explizit als Überwinder des Todes gelten und die vom Baum des Lebens Essen erhalten. Seit dem 5. Jahrhundert ist das Kreuz selbst als Baum mit Astansätzen als *lignum vitae* dargestellt. Damit ist der Baum auch ein Zeichen der Erlösung, ein Zeichen der Überwindung des Todes und zugleich ein Hinweis auf Christi Opfertod. Diese Bedeutungsdimensionen werden im vorliegenden Fall durch die Verwendung von Kreuzen und Vögeln besonders deutlich herausgearbeitet: Offenkundig sind die beiden hängenden Kreuze Symbole für den Opfertod Christi und die Vögel, die – schon aufgrund ihrer Positionierung – eine höhere Ebene einnehmen, Hinweise auf Christi Auferstehung.<sup>22</sup>

Das Vogelmotiv selbst ist nicht nur christologisch zu deuten, sondern darüber hinaus ist dieses auch dem Paradies zuzuordnen. Vögel sind die Bewohner des Paradieses, sie tragen in altmesopotamischer Vorstellung die Seelen aus dem Grab. Sie gehören der Licht- und Luftsphäre an und sind damit den Göttern zugehörig. Der Vogel ist Teil des Weltenbaumes und kann aber auch ganz allgemein auf die Entsündigung der Welt hinweisen (Lev 14,49–53).

Zieht man die lanzettförmige Gestalt der Blätter unseres Baumes hinzu, dann liegt m. E. sogar die Vermutung nahe, dass der dargestellte Baum – trotz aller allgemeinen Symbolhaftigkeit – einen Lorbeerbaum, *laurus*, meint, der nicht nur seit der Antike als Siegeszeichen gilt, sondern auch aufgrund seines immergrünen Blattbestandes als ein Symbol des ewigen Lebens bzw. des neuen Lebens durch die Erlösungstat Christi gedeutet werden kann.

Zusammenfassend betrachtet, ist die Ikonografie des Baumes in Zwischengoldtechnik somit in allen seinen Einzelteilen zutiefst in der christlichen Ikonografie verwurzelt, wobei deren Kombination vielfältige Bedeutungsmöglichkeiten miteinschließt, die nicht unbedingt vom Künstler in dieser Komplexität intendiert worden sein müssen, da diese im allgemeinen kulturhistorischen Bedeutungshintergrund wirksam waren.

<sup>21</sup> S. Gottfried Engelhardt: Das Lebensbaummotiv in der Kunst. – Steyr 1974 und Mazal (wie Anm. 18), S. 9ff.

<sup>22</sup> Vgl. etwa den Baum mit Früchten und zwei Vögeln in der Darstellung der Asumptio Christi, Oberitalien, um 400, Elfenbein, München, Bayerisches Nationalmuseum.

### Zur Funktion: Ein Dekorationselement einer mittelalterlichen Kirche?

Quadratische Glasblättchen in Zwischengoldtechnik und geometrischen Mustern können als Altardekorationen eingesetzt worden sein.<sup>23</sup> Aus solchen Blättchen soll eine Altardekoration, vielleicht ein Antependium, in einer aus der Zeit der Kreuzzüge erbauten Kirche in Maaret-al-Nu'man, etwa 80 Kilometer südlich von Aleppo in Syrien gelegen, geschmückt gewesen sein.<sup>24</sup> 12 Glasplättchen aus diesem Kontext haben sich erhalten und sind über internationale Museen verteilt, darunter das Corning Museum of Glass in den USA, der Louvre in Paris, Museen in Toledo, Edinburgh und Damaskus (Abb. 3 u. 4).<sup>25</sup> Man kann sich sehr gut den besonderen luziden Glanz vorstellen, der den Stipes eines Altars zu einem leuchtenden Opfer- bzw. Altartisch machte, vielleicht aber auch ein wie auch immer gestaltetes Altarretabulum. Die Geometrie der Blättchen korrespondierte sicherlich gut mit dem blockhaften Charakter einer Altararchitektur, so dass das Zentrum der Kirche zu einem ausgesprochen lichthaften Kunstwerk erhoben wurde. Joseph Philippe datierte die Stücke aufgrund der genannten Exemplare in Damaskus mit klarer Provenienz sowie stilistischer Vergleiche in das 12. Jahrhundert.<sup>26</sup> Eine weitere Glasplatte mit einfachem geometrischem Muster wurde kürzlich vom eingangs zitierten Sammler im Kunsthandel erworben (Abb. 5).<sup>27</sup>

Das in der Literatur wiederholt angeführte Beispiel der Brüstung der Kanzeltreppe von Fra Guglielmo in San Giovanni Fuorcivitas in Pistoia aus der Zeit um 1270 wird immer wieder herangezogen, um die sakrale Verwendung der Hinterglastechnik im Kontext architektonischer Dekorationen zu dokumentieren.<sup>28</sup> Es wird in diesem Zusammenhang auch eine Beziehung zur islamischen Kunst beschrieben, denn das gleiche geometrische Muster findet sich an einem Mih-

<sup>23</sup> AK Ryser und Salmen (wie Anm. 12), S. 50.

<sup>24</sup> Ebd., Kat. Nr. A 5.

<sup>25</sup> Joseph Philippe: Sur les plaquettes byzantines à décor crucifère doré. – In: *Journal of Glass Studies* XVII (1975), S. 97–100.

<sup>26</sup> Im Nationalmuseum in Damaskus werden insgesamt acht Plaketten aufbewahrt, die 1935–36 in Maarata nahe Maaret al Nu'man aufgefunden wurden (Inv. Nr. 2962–2965, 3171–3174), s. Philippe (wie Anm. 25). – Ders.: *Le Monde Byzantin dans l'Histoire de la verrerie (Ve–XVIe siècle)*. – Bologna 1970, S. 54ff.

<sup>27</sup> 5,3 × 4,7 cm. Aus der Sammlung Prof. T. B. Marburg. S. Auktion 274, Gerhard Hirsch, 20./21. September 2011, Lot 1288.

<sup>28</sup> Ryser (wie Anm. 3), S. 37f; Abb. ebd., S. 38.

rab in Kairo aus den Jahren um 1140. Es handelt sich hier wohl um eine *coperta saracinesca*-Technik, eine schwarze Malerei vor Goldgrund, die auch als „trägerische Hinterglasmalerei“ beschrieben wird.<sup>29</sup>

Ein weiteres seltenes Beispiel für die Verwendung von Hinterglaselementen in einem baulich-sakralen Zusammenhang ist der Lettner der mittelalterlichen Kathedrale von Saint-Etienne in Bourges. Dort sind die Hinterglasmotive in einen szenisch-skulpturalen Zusammenhang eingebunden (Abb. 6).<sup>30</sup>

Das Lettner-Relief aus der Zeit um 1230 zeigt eine hochplastisch ausgearbeitete Kreuzigungsgruppe mit dem Gekreuzigten in der Mitte, begleitet von Stephaton und Longinus sowie den Assistenzfiguren Johannes und Maria. Freilich sind die Hinterglaselemente hier eher als edelsteinhafte Lichtakzente eingesetzt, die den luziden Grund der Kreuzigungsszene sowie das Kreuz Christi anschaulich strukturieren, doch zeigt dieses Beispiel die besonderen Verwendungsmöglichkeiten von Hinterglaselementen: Einerseits bilden sie in Gestalt von quadratischen Plättchen eine Art kosmischen Grund mit sternhaften Lichtelementen, insbesondere diejenigen mit Vierpässen formulieren dieses siderische Milieu, andererseits formen rechteckige und rautenförmige Gläser goldschmiedartige Partien im Kreuz Christi. Beiden Einsatzmöglichkeiten der Zierelemente ist die intensive Reflektion des Lichtes gemeinsam, eine wichtige Eigenschaft, die auch durch Vergoldungen und luzide Farboberflächen erreicht werden konnte. Somit übernimmt die Hinterglaskunst hier eine Möglichkeit der luzidophilen Gestaltung kostbarer Oberflächen. Letztlich dienen die Glasplättchen dazu, das dargestellte Heilsgeschehen zu transzendieren und dieses im meist schummrigen und gedämpften Standortlicht des Kircheninnern dem Gläubigen als Heilswahrheit näher zu bringen.

## Schluss

Vorliegendes Glasobjekt in Zwischengoldtechnik war mit größter Wahrscheinlichkeit in einem christlichen Bauzusammenhang, vermutlich in einem Altarraum, eingesetzt. Es handelt sich sicherlich

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Jolidon und Ryser (wie Anm. 3), S. 20f.

nicht um ein Einzelstück, sondern das Objekt war vermutlich in eine Mehrzahl solcher Glaselemente eingebunden, vielleicht als Dekorationselement eines wie auch immer gearteten Presbyteriumschmuckes einer mittelalterlichen Kirche im Vorderen Orient. Vermutlich stammt das Glas aus dem byzantinischen Kunstkreis und darf als ein frühes, bedeutendes Belegstück der Zwischengoldtechnik gelten, das mit einer beeindruckenden ikonografischen Dichte den christlichen Paradiesgedanken zum Ausdruck bringt.



*Abb. 1*  
*Lebensbaum, 4,5/6 × 4,4 cm,*  
*Sammlung Steiner.*



Abb. 2

Provenienz unbekannt, Dm. 10,0–10,8 cm,  
Kunsthistorisches Museum Wien.



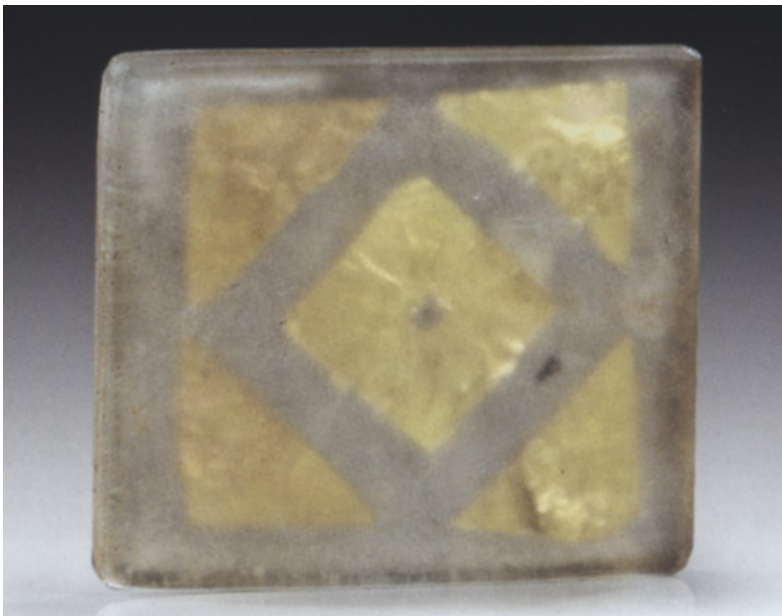
Abb. 3

Glasplatte mit Kreuzdekor, Syrien, 12. Jahrhundert, 8,5 × 8,5 cm,  
Corning Museum of Glass, Corning N. Y.



*Abb. 4*

*Glasplatte mit Kreuzdekor, 9,5 × 9,5 cm,  
Syrien, Kirche Maaret-el-Naamann, Paris Musée du Louvre.*



*Abb. 5*

*Glasplatte mit einfachem geometrischem Muster,  
byzantinisch, 5,3 × 4,7 cm, Sammlung Steiner.*





*Abb. 6*

*Kreuzigungsrelief aus Saint-Etienne in Bourges, um 1230.*



SCHRIFTTUMSVERZEICHNIS  
HANS-CASPAR GRAF VON BOTHMER  
– Vollständigkeit angestrebt –

**Selbständige Veröffentlichungen**

Schierensee in Vergangenheit und Gegenwart. – Kieler Gelehrten-  
schule, Jahresarbeit 1961 [Masch.].

Die Illustrationen des Münchener Qazwini von 1280 (Cod. Monac.  
Arab. 464). Ein Beitrag zur Kenntnis ihres Stils. – München, LMU,  
Phil. Diss. 1971.

Kalila und Dimna. Ibn al-Muqaffa's Fabelbuch in einer mittelalterli-  
chen Bilderhandschrift. Cod. arab. 616 der Bayerischen Staatsbiblio-  
thek München. – Wiesbaden 1981.

Die islamischen Miniaturen der Sammlung Preetorius. – München  
1982.

Zusammen mit Gerd-R. Puin: Führer durch die Ausstellung: Frühe  
Koranhandschriften aus der Großen Moschee von Sanaa. Eine Aus-  
stellung von Photographien im Präsidialbüro der Universität des  
Saarlandes, Gebäude 5, 15. April bis 31. Mai 1999. – Saarbrücken 1999.

**Herausgeberschaften**

Zusammen mit Klaus Gühlein und Rudolf Kuhn: Festschrift Lorenz  
Dittmann. – Frankfurt am Main [u.a.] 1994.

Zusammen mit Ingeborg Besch, Yvonne Schülke und Christof Trepe-  
sch: Bilder sind nicht fiktiv, sondern anschaulich. Festschrift für  
Christa Schwinn. – Saarbrücken 2005.

**Aufsätze, Katalogbeiträge, Lexikonartikel und gedruckte Vorträge**

Elfenbein. – In: Lexikon der islamischen Welt. Hrsg. von Klaus Kreiser, Werner Diem und Hans Georg Majer. Stuttgart [u.a.] 1974, S. 158–159.

Malerei. – In: Lexikon der islamischen Welt. Hrsg. von Klaus Kreiser, Werner Diem und Hans Georg Majer. Stuttgart [u.a.] 1974, S. 143–147.

Textilien. – In: Lexikon der islamischen Welt. Hrsg. von Klaus Kreiser, Werner Diem und Hans Georg Majer. Stuttgart [u.a.] 1974, S. 135–136.

Elfenbein- und Beinschnitzereien hellenistisch-römischer bis koptisch-islamischer Zeit. – In: Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst (Katalog, 2. erw. Aufl.). München 1976, S. 267–276.

Islamische Malerei. – In: Die große Enzyklopädie der Malerei. Hrsg. von Hermann Bauer. Freiburg [u.a.] 1977, S. 1380–1391.

Zur architekturgeschichtlichen Interpretation des Felsendoms in Jerusalem. – In: ZDMG Supplement-Bd. III, 2 (Deutscher Orientalistentag 1975 in Freiburg/Br.) 1977, S. 1568–1573.

Kultus und Kunst des Islam. – In: Bernhard Uhde (Hrsg.), Die Bibel und die Religionen. Religionsgeschichtliche Quellentexte, (= Günter Stemberger – Mirjam Prager OSB [Hrsg.], Die Bibel, Bd. 8). Salzburg 1979, S. 4073–4086.

Das Bild des Menschen in der islamischen Buchmalerei. – In: Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Klaus Ertz. Köln 1980, S. 87–105.

Islamische Buchkunst. – In: Das Buch im Orient. Handschriften und kostbare Drucke aus zwei Jahrtausenden. Wiesbaden 1982 (= Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge 27.), Einführung, S. 109–117.

[Katalogtexte.] – In: Das Buch im Orient. Handschriften und kostbare Drucke aus zwei Jahrtausenden. Wiesbaden 1982 (= Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge 27.), S. 120–133, S. 135–140, S. 153–201, S. 209–220, S. 237–238.

[Katalogtexte zu orientalischen Handschriften und Drucken.] – In: Thesaurus Librorum. 425 Jahre Bayerische Staatsbibliothek. Wiesbaden 1983 (= Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge 28.), S. 386–403, S. 406–407.

Zur Chronologie und Lokalisierung der mamlukischen Kalila und Dimna-Handschriften. – In: Kunstchronik 36 (1983), S. 27–28.

Ein abendländischer Türkendolch? Zur Rezeption abendländischer Stilformen in der osmanischen Goldschmiedekunst des 17. Jahrhunderts. – In: Florilegium Artis. Beiträge zur Kunstwissenschaft und Denkmalpflege. Festschrift für Wolfgang Götz. Hrsg. von Michael Berens, Claudia Maas und Franz Ronig. Saarbrücken 1984, S. 18–23.

Buchkunst. – In: Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit. Bd. 2. Recklinghausen 1985 (= Ausst.-Katalog Frankfurt/Essen.), S. 29–128, S. 359.

Frühislamische Koran-Illuminationen. Meisterwerke aus dem Handschriftenfund der Großen Moschee in Sanaa/Yemen. – In: Kunst und Antiquitäten. Jg. 1986, H. 1, S. 22–33.

Architekturbilder im Koran. Eine Prachthandschrift der Umayyadenzeit aus dem Yemen. – In: Bruckmanns Pantheon 45 (1987), S. 4–20.

Meisterwerke islamischer Buchkunst: koranische Kalligraphie und Illumination im Handschriftenfund aus der Großen Moschee in Sanaa. – In: Jemen. 3000 Jahre Kunst und Kultur des glücklichen Arabien. Hrsg. von Werner Daum. Innsbruck und Frankfurt am Main 1987, S. 177–180, S. 185–187. (Engl. Ausgabe: Innsbruck-Frankfurt 1988.)

Ein seltenes Beispiel für die ornamentale Verwendung der Schrift in frühen Koranhandschriften: Die Fragmentgruppe Inv. Nr. 17-15.3 im „Haus der Handschriften“ in Sanaa. – In: *Ars et Ecclesia*. Festschrift für Franz J. Ronig zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Hans-Walter Storck [u.a.]. Trier 1989 (= Veröffentlichungen des Bistumsarchivs Trier. Bd. 26.), S. 45–67.

[Kunsthistorische Beiträge.] – In: *Arabische Handschriften*. Teil II. Bearb. von Gregor Schoeler. Stuttgart 1990 (= Verzeichnis der orientalischen Handschriften in Deutschland. Bd. XVII. Reihe B. Teil II.), passim.

Brücken in eine andere Welt: Gedanken zur Beschäftigung mit Islamischer Kunstgeschichte. – In: *Kunst an den Hochschulen des Saarlandes*. Festschrift zum Winterball 1991, S. 27–30.

Spätantike Voraussetzungen der frühislamischen Koran-Handschriften in Sanaa. – In: *Eothen*. Jahreshefte der Gesellschaft der Freunde islamischer Kunst und Kultur, 2/3 (1991/92) [ersch. 1994], S. 7–12.

Die Buchkunst des Islam [Abschnitte ‚Korane‘ und ‚Illuminationen‘]. – In: *Orientalische Buchkunst in Gotha*. Ausstellung zum 350jährigen Jubiläum der Forschungs- und Landesbibliothek Gotha. Gotha 1997, S. 99–122, S. 123–142.

Die Anfänge der Koranschreibung: Kodikologische und kunsthistorische Beobachtungen an den Koranfragmenten in Sanaa. – In: Hans-Caspar Graf von Bothmer, Karl-Heinz Ohlig und Gerd-Rüdiger Puin: *Neue Wege der Koranforschung*. Magazin Forschung der Universität des Saarlandes 1 (1999), S. 40–46.

Early Qur'an manuscripts found in the Great Mosque of Sanaa (Yemen). – In: *Earthly beauty, heavenly art*. Art of Islam. London 1999 (= Ausst.-Katalog Amsterdam.), S. 98–109. (Russ. Ausgabe: St. Petersburg 2000.)

Silberschmuck des 18. Jahrhunderts aus dem Jemen: Vorläufige Überlegungen anhand von vier Armreifen. – In: *Jemen-Report*. Jg. 31, H. 2 (2000), S. 19–23.

Silberschmuck des 18. Jahrhunderts aus dem Jemen. 2. Teil. – In: Jemen-Report. Jg. 32, H. 2 (2001), S. 20–23.

Drei Dolchscheiden und ihre Auftraggeber: jemenitischer Silberschmuck aus drei Jahrhunderten. – In: Jemen-Report 34 (2003), S. 23–26.

Drei weibliche Köpfe aus dem alten Südarabien. – In: Bilder sind nicht fiktiv, sondern anschaulich. Festschrift für Christa Schwinn. Hrsg. von Hans-Caspar Graf von Bothmer, Ingeborg Besch, Christof Trepesch und Yvonne Schülke. Saarbrücken 2005, S. 59–68.

Einige Anmerkungen zum jemenitischen Schmuck. – In: Töchter des Jemen. Leipzig 2005 (= Ausst.-Katalog Grassimuseum für Völkerkunde zu Leipzig.), S. 34–39.

### Ausstellungsberichte

Paris, Grand Palais: L'Islam dans les collections nationales, 2. Mai–22. Aug. 1977. – In: Pantheon 35, Heft 4, 1977, S. 359–360.

London, British Library: Wonders of the Age. Masterpieces of Early Safavid Painting, 1501–1576, 10. Aug.–28. Okt. 1979. – In: Pantheon 38, Heft 1, 1980, S. 18–19.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek: Kultur des Islam. Orientalische Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek, 12. Juni–11. Okt. 1980. – In: Pantheon 39, Heft 1, 1981, S. 31–32.

London, British Museum: Islamic Art and Design, 1500–1700, 17. Nov. 1983–19. Febr. 1984. – In: Pantheon 42, Heft 2, 1984, S. 178–180.

London, Victoria and Albert Museum: Islamic Bookbindings, 14. Dez. 1983– 4. März 1984. In: Pantheon 42, Heft 2, 1984, S. 184–185.

Fremde Welten in vielen Facetten. Ausstellung „Islamische Miniaturen“ seit 11. Dezember in der Modernen Galerie [= Die islamischen Miniaturen der Sammlung Preetorius, 11. Dez. 1987–31. Jan. 1988]. In: campus 1987, Heft 6, S. 4.

### Rezensionen und Kurzanzeigen

Kurt Erdmann: Siebenhundert Jahre Orientteppich. Zu seiner Geschichte und Erforschung. Hrsg. von Hanna Erdmann. Herford 1966. – In: ZDMG 123 (1973), S. 169–173.

Carl Andresen. Einführung in die christliche Archäologie. Göttingen 1971. (Die Kirche in ihrer Zeit. Ein Handbuch. Bd. 1. Lfg. B. T.1.) – In: ZDMG 128 (1978), S. 407.

Basil W. Robinson: Persian Paintings in the India Office Library. A Descriptive Catalogue. London: Sotheby Parke Bernet 1976 – Basil W. Robinson, Hrsg.: Islamic Painting and the Arts of the Book (The Keir Collection). London: Faber & Faber 1976 – Grube, Ernst J.: Islamic Pottery of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection. London: Faber & Faber 1976 – Fehérvári, Géza: Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection. London: Faber & Faber 1976. – In: Pantheon 36, Heft 2, 1978, S. 188 f.

Muqarnas. An Annual on Islamic Art and Architecture. Hrsg. Oleg Grabar. Vol. 1. New-Haven – London: Yale UP 1983. – In: ZDMG 134/1 (1984), S. 375.

Bernard Maury: Palais et maisons du Caire du X<sup>IV</sup>e au X<sup>VIII</sup>e siècle, Bd. IV. Paris 1983 (= Mémoires publiés par les membres de l'Institut Français d'archéologie orientale du Caire [MIFAO] 108). In: ZDMG 134/1 (1984), S. 375.

Rudolf von Leyden, Dorothea Duda, Mehdi Roschanzamir: Spielkarten-Bilder in persischen Lackmalereien der Österreichischen Nationalbibliothek. Wien: Piatnik-Edition 1981. 59 S., 13 Abb., 8 einzelne Farbtafeln. 8°, in Kassette (= Berühmte Kartenspiele). – In: ZDMG 134/1 (1984), S. 382.

Christian Ewert, Jens-Peter Wisshak: Forschungen zur almohadischen Moschee. I: Vorstufen. Hierarchische Gliederungen westislamischer Betsäle des 8. bis 11. Jahrhunderts. Die Hauptmoscheen von Qairawān und Córdoba und ihr Bannkreis (Madriider Beiträge, 9]. Mainz: Zabern 1981. – In: ZDMG 135/1 (1985), S. 371–372.



Damaszener Mitteilungen. Deutsches Archäologisches Institut, Station Damaskus. Bd. 1. Mainz 1983. – In: ZDMG 136 (1986), S. 650–651.

Eva Baer: Metalwork in Medieval Islamic Art. Albany-London 1983. – In: ZDMG 136 (1986), S. 651.

Bernard Maury, André Raymond, Jacques Revault, Mona Zakariya: Palais et Maisons du Caire. 2: Époque Ottomane (XVIe–XVIIIe siècles). Pref. de Robert Mantran. Paris 1983. (Groupe de recherches et d'études sur le Proche-Orient, Université de Provence.) – In: ZDMG 136 (1986), S. 651.

Christian Ewert, Jens-Peter Wisshak: Forschungen zur almohadischen Moschee. II: Die Moschee von Tinmal (Marokko). Mit einem Beitrag von Manuel Ocaña Jiménez (=Madrider Beiträge, 10). Mainz: Zabern 1984. – In: ZDMG 137/1 (1987), S. 146.

Pia Hochhut: Die Moschee Nûruosmâniye in Istanbul. Beiträge zur Baugeschichte nach islamischen Quellen. Berlin 1986. (Islamkundliche Untersuchungen. 130.) – In: ZDMG 140 (1990), S. 205.

Eva Baer: Ayyubid Metalwork with Christian Images. Leiden 1989. (Studies in Islamic Art and Architecture, Supplement to Muqarnas, Vol. IV.) – In: ZDMG 145 (1995), S. 215.

Die 'Āmiriya – eine Perle der islamischen Baukunst wird restauriert. – In: Jemen-Report, Jg. 34, H. 2 (2003), S. 55–56. [Rezension von: Al-Radi, Selma: The 'Āmiriya in Rada'. The History and Restauration of a Sixteenth-Century Madrasa in the Yemen. – Oxford 1997. (= Studies in Islamic Art 13.)]

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Beitrag	Seite/Abb.	Quelle oder Rechteinhaber
Dittmann	49/1	privat
	50/2	dto.
Meynersen	84/1	Castiglione 1967, S. 243, Abb. 7
	85/2	Dunbabin 1990, S. 90, Abb. 7
	86/3a	Lippold 1922, Taf. 98, Nr. 18
	87/3b	Zwierlein-Diehl 2007, Taf. 31, Abb. 113
	88/4	Guarducci 1942/43, S. 313, Abb. 4
	89/5	Dunbabin 1990, Abb. 2
	89/6	Tacheva-Hitova 1983, Taf. 9
	90/7	Daum 1988, Abb. 36
	91/8	Dunbabin 1990, S. 90, Abb. 8
	92/9	© Staatliches Museum für Völkerkunde, München
Reinsberg	182/1	Rechte bei der Verfasserin
	182/2	dto.
	183/3	dto.
	183/4	dto.
Schwinn	197	© Bildarchiv Foto Marburg
	198/oben	dto.
	198/unten	dto.
Siebisch	224	Baum 1923
	225	dto.
	226/oben	© Bildarchiv Foto Marburg
	226/unten	© Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen
	227	© Bildarchiv Foto Marburg
	228	© Kunsthistorisches Museum, Wien
	229	Otto 1964, Abb. 144
Trepesch	242/1	Wolfgang Steiner
	243/2	Ryser/Salmen (wie Anm. 12), Kat. Nr. A2
	243/3	Jolidon/Ryser (wie Anm. 3), Abb. 24, S. 34

- 244/4 Jeannine Geysant, Peintures sous verre.  
Églomisés, fixés et estampes, Paris 2008, S.  
24
- 244/5 Wolfgang Steiner, Katalog Hirsch (wie  
Anm. 27), Nr. 1288
- 245/6 Jolidon/Ryser (wie Anm. 3), S. 20

Coverabbildung:

Privat; Flickr ([www.flickr.com/photos/bby/59377963](http://www.flickr.com/photos/bby/59377963))