

SEIDENSTOFFE AUS ÄGYPTEN IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM
WECHSELWIRKUNGEN ZWISCHEN CHINA, PERSIEN UND SYRIEN IN
SPÄTANTIKER ZEIT

VON JOSEF STRZYGOWSKI

Wir sind verbohrt in den Glauben, daß die Antike in den Jahrhunderten nach Christi Geburt die einzige Kunstmacht gewesen sei, mit der wir zu rechnen haben. Es hängt das leicht begreiflich damit zusammen, daß zuerst die attische, dann die hellenistische Kunst, jede in ihrer Art, der Welt ein Vollkommenes geboten hatten und wir, um so mehr als seit Alexander auch die äußere Macht in griechischen bzw. römischen Händen war, geneigt sind, anzunehmen, dieses Ideal müßte überall durchgreifend zur Geltung gekommen sein. Ich habe an anderer Stelle darauf hingewiesen, daß das nicht der Fall war.¹⁾ Neben dem Drang zu imposanter Inszenierung, wie er sich der griechischen Kunst mit der ungeahnten Expansion ihres Wirkungskreises bemächtigte, hat in erster Linie der alte Orient aus der attischen die hellenistische Kunst geformt. Und der Orient hört nach Christi Geburt nicht zu wirken auf, jetzt erst recht und in verstärktem Maße seit dem IV. Jahrhundert beginnt er seine zersetzende Tätigkeit. Ich kenne kein Gebiet, auf dem diese Erscheinung klarer zur Geltung käme, als auf dem der Kunstindustrie. Das erklärt sich daraus, daß in römischer Zeit der Weltverkehr einen ungeahnten Aufschwung nahm und seine Wege und Zentren ungleich mehr Bedeutung für die Kulturentwicklung gewannen als die Ideale der griechischen Kunst oder die Absichten der politischen und militärischen Macht von Rom.

Man nehme die Schatzfunde aus der sogenannten Völkerwanderungszeit, die in ganz Europa gemacht werden. Seinerzeit, als diese Dinge gefunden wurden, hatte man ein viel klareres Gefühl dafür, daß hier etwas völlig Neues, aus der Entwicklungsrichtung der Antike Herausfallendes vorläge als heute, wo der Wahn von der Einheitlichkeit der Kunstentwicklung auf attischer Basis²⁾ ganze große Systeme zeitigt, die nachweisen wollen, daß das antike Kunstwollen spontan zur Schaffung der Formen und Techniken jener Schätze geführt habe.³⁾ Thatsachen, wie die, daß wir für die eine Gattung z. B., die Verroterie cloisonné, deutliche Spuren des Ursprunges in der Khosroes-Schale des Cabinet des médailles,⁴⁾ dem Beschlag mit der Pehlewi-Inschrift

¹⁾ »Orient oder Rom«; dazu »Hellas in des Orients Umarmung«, Beilage zur Münchener Allg. Zeitung, 1902, Nr. 40, 41 und »Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria« (Bulletin V der Société archéol. d'Alexandrie).

²⁾ F. Wickhoff in den Festgaben für Büdinger, S. 459 f.

³⁾ A. Riegl, Die spätromische Kunstindustrie, Bd. I.

⁴⁾ Babelon, Le cabinet des antiques, pl. XXI.

Tizian, erkundet; auch er führte nach dem Pamir, als dem Ausgangspunkt des persischen Zwischenhandels.¹⁾ Dieser letzte Bericht zeigt deutlich, wie stark die syrische Konkurrenz neben den von Alters her eingeführten medischen und serischen Waren emporgekommen war. Tyrus, Sidon, Berytus, Antiocheia waren in der Fabrikation in die Fußstapfen der Chinesen selbst und der Meder und Babylonier getreten; sie suchten diese letzteren durch Umgehung auf dem Seewege auszuschalten.²⁾ Dafs ihnen das nicht gelang, belegen die auf die persischen Handelsplätze bezüglichen Verordnungen eines Marc Aurel, Theodosios I. und II. und Justinian.³⁾ Eine Änderung trat erst ein, als es Justinian gelang, die Seidenraupenzucht von Serinda (Khotan?)⁴⁾ nach dem Westen zu verpflanzen. Ungefähr gleichzeitig wurden auch die syrischen Fabriken durch die Monopolisierung der Seidenfabrikation in Byzanz lahmgelegt. Dafs damit die persischen (indischen) und chinesischen Traditionen nicht abgebrochen wurden, beweisen die mittelbyzantinischen, aus dem kaiserlichen Zeuxippos, wie einst aus dem Schang-fang hervorgegangenen Seidenstoffe⁵⁾ ebenso zweifellos wie die durch die Araber über Sizilien und Spanien nach Europa verpflanzte persisch-syrische Industrie,⁶⁾ die gegenüber allen Kunstströmungen des Mittelalters und der Neuzeit unbeugsam an den überlieferten asiatischen Mustern festhielt.⁷⁾

Das in kurzen Zügen die Folie, die ich der Vorführung einer kleinen Sammlung von Seidenstoffen geben möchte, welche ich in Ägypten für das Kaiser Friedrich-Museum erworben habe.⁸⁾ Sie sind ihrem genaueren Fundorte nach leider nicht bestimmbar. Doch spricht manches, besonders Parallelen, dafür, dafs sie aus Achmim kommen. Ein ganz anderes Gesamtbild geben die Funde von Seidenstoffen, die aus Antinoë stammen. Sie sind leider bis jetzt nicht bearbeitet. Wie dieser Gegensatz zu erklären sein wird, ob daraus, dafs man in Antinoë andere Bezugsquellen hatte als in Panopolis, oder dafs wir zum Teil wenigstens mit dem verschieden ausgebildeten Geschmack von am Orte selbst in orientalischer Art schaffenden Manufakturen rechnen sollen, das wird, glaube ich, nicht allzuschwer festzustellen sein. Ich führe die Sammlung des Kaiser Friedrich-Museums nach gegenständlichen Gruppen geordnet vor.

1. Reiterstoffe. Ich beginne mit einem Rund-Medaillon von 0,130 m Durchmesser, das im Mittelfelde das gewöhnlichste Muster der alten Seidenstoffe, zwei Reiter, gelb

¹⁾ Dahlmann, a. a. O. S. 177.

²⁾ Darüber Dahlmann, a. a. O.

³⁾ Zachariae von Lingenthal, Mémoires de l'académie de Saint-Pétersbourg, VII^e série, tome IX (1866), p. 5 f.

⁴⁾ Vergl. Richthofen, China I, 528 und 550; Dahlmann, Stimmen aus Maria-Laach 1902, S. 192 f.

⁵⁾ Die Löwenstoffe vom Jahre 921—931 ca. und 976—1025 ca., am besten publiziert jetzt bei Lessing, Gewebesammlung des Königl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin, Lieferung III und der Kölner Elefantstoff aus dem Zeuxippos: Cahier et Martin, Mélanges II, pl. IX—XI und Bock, Zeitschrift des bayr. Kunstgewerbevereins, 1892, S. 65 f.

⁶⁾ Vergl. darüber neben den bekannten Handbüchern über die Seidenindustrie, besonders Karabacek, Mitteilungen des österr. Museums, 1879, S. 273 f.

⁷⁾ Man durchblättere daraufhin die Publikationen von Seidenstoffen bei Cahier et Martin, Fischbach, Lessing und besonders auch Errera, Collection d'anciennes étoffes 1901 und Allan S. Cole, Ornament on European Silks (nach Dreger, Kunst und Kunsthandwerk II, 330 f.).

⁸⁾ Ich muß hier Dr. Fouquet in Kairo danken, dafs er meine Bestrebungen durch Überlassung auch dieses Schatzes so wesentlich gefördert hat.

in Wiesbaden¹⁾ und den sibirischen Schalen in der Eremitage haben, werden beiseite geschoben.²⁾ Eines der Mittel, jedes derartige, nur durch das Hinwegleugnen der fortwirkenden Kraft des vorderasiatischen Orients mögliche System in seiner Voreiligkeit zu beleuchten, dürften die bisher so wenig beachteten Seidenstoffe aus spätantiker Zeit sein. Sie legen ähnlich Zeugnis ab für die fortwirkende Bedeutung der sassanidischen Kunstindustrie wie etwa der sogenannte Schatz des Attila, der Stolz des Wiener kunsthistorischen Hofmuseums.³⁾ Unter den Parallelen, die zu den Hauptstücken dieses bedeutendsten Schatzfundes aufgetaucht sind, giebt ein Stück einen deutlichen Fingerzeig. Es ist eine (wohl gleichzeitig mit den unten noch zu erwähnenden Seidenstoffen aus dem VI.—VII. Jahrhundert entstandene) Kanne aus dem Horiuschi-Tempel in Nara (Japan).⁴⁾ In Form und Schmuck den Stücken aus dem ungarischen Schatzfunde verwandt, zeigt es chinesische Elemente in ähnlicher Art zwischen die persischen eingeflochten, wie wir es auf den Seidenstoffen finden werden. Der Ursprung des Stiles dieser Erzeugnisse ist eben in Persien zu suchen; von diesem Zentrum aus ziehen sich die Fäden nach dem Abendlande wie nach Ostasien.

Die Geschichte der Seidenkultur liegt nach chinesischen und westlichen Quellen klar genug vor uns. Ihre mythische Erfinderin Hsi-ling-shi, die Gemahlin des Kaisers Hwang-ti (2689—2599 v. Chr.) und die Vorschriften des Tschou-li sprechen dafür, daß die Kultur der Würmer wie das Herstellen der Gewebe ursprünglich Sache der Frauen war.⁵⁾ Stellen bei den Propheten und griechischen Schriftstellern belegen, daß die »medischen Gewänder« und »serischen Stoffe« schon in voralexandrinischer Zeit über Persien nach dem Westen kamen.⁶⁾ In solche serische, d. h. chinesische Stoffe kleidete sich Alexanders Feldherr Nearchos. Dann fehlen Nachrichten, bis mit dem Jahre 114 v. Chr. der bahnbrechende Umschwung auf dem Gebiete des ostasiatischen Handels eintritt. Darüber berichten chinesische Quellen.⁷⁾ Damals erschließt der General Tschang K'ien den Landweg durch die Wüste Gobi, das Tarimbecken und über den Pamir, und Kaiser Wu-ti (140—86 v. Chr.) legt jene befestigte Karawanenstraße an, deren Zug neuerdings von Bonin wiedergefunden wurde.⁸⁾ Seither gingen jährlich fünf, acht, ja zehn Karawanen an die griechisch-baktrische, parthische bzw. sassanidische Grenze. Die Seide gelangte so auf die Märkte von Samarkand und Bochara. Ihr weiterer Weg wird belegt für das Jahr 98 n. Chr. durch die Nachrichten, die Kan Ying, der Adjutant des Generals Pan Ch'ao, nach China bringt; damals verschiffte man sie in Hira (wie später von Basra aus) nach den Stapelplätzen am Roten Meere, von wo sie nach dem Lande Ta-ts'in mit der Hauptstadt Antu, Antiocheia, kamen.⁹⁾ Ein anderer Weg wurde kurz darauf durch den syrischen Großkaufmann Maes, genannt

¹⁾ Annalen des Vereins für Nassauische Altertumskunde XII (1873), S. 217 und Taf. I, 3.

²⁾ Riegl, a. a. O. S. 181. Vergl. dazu neuerdings Dalton, *Archaeologia* LVIII.

³⁾ Arneth, *Die antiken Gold- und Silbermonumente*; Hampel, *Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklós. Zur Datierung der Inschriften Byz. Zeitschrift* (1897), S. 585 f.

⁴⁾ Erwähnt und abgebildet von Deshayes im Manuskript seiner im Musée Guimet gehaltenen Conférence vom 9. März 1902.

⁵⁾ Richthofen, *China* I, 426, 431 und 443 f.

⁶⁾ Ebenda S. 443 und 474.

⁷⁾ Ebenda S. 448 f., F. Hirth, *Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst*, 1896 und J. Dahlmann S. J. in den »*Stimmen aus Maria-Laach*« 1902 S. 1 f.

⁸⁾ *La Géographie* III (1901), Vol. I, S. 172 f.

⁹⁾ F. Hirth, *Verh. d. Berl. Ges. f. Erdkunde* XVI (1889), S. 46 f. und *China and the Roman Orient*.

auf rotem Grunde, zeigt (Abb. 1).¹⁾ Beide wenden sich der Mitte zu, während die Pferde nach außen aufspringen. Sie halten große Bogen und schießen den Pfeil kreuzweise nach Löwen, die unter den Pferden nach außen davonspringen, den Kopf zurückwendend. Die Reiter haben krauses Haar und sind bekleidet mit einem eng anliegenden kurzen Rock und Stiefeln. Um den Kopf flattert ein Schultermantel nach



Abb. 1
Roter Stoff mit gelben Reitern
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

oben. Der gespannte Bogen hat Herzform mit nach außen gebogenen Enden. Die Pferde haben auffallend kleine Köpfe²⁾ und sind mit einem breiten Hals- und einem Schwanzgurt angeschirrt, der den rund geschnittenen Sattel festhält; von der Zäumung

¹⁾ Nr. 1481 meines Inventars.

²⁾ Vergl. für diesen Pferdetypos auch die chinesischen Reliefs aus der Zeit der Han-Dynastie bei Chavannes, *La sculpture sur pierre en Chine*.

hängen kleine Kreise herab. Der Löwe zieht den Schwanz zwischen die Hinterbeine und hat einen Pfeil im Rücken.

Die Bordüre ist sehr reich; sie leitet, durch vier Kreise in den Achsen, über auf Reiter-Medaillons, die einst benachbart waren. Wir haben es also mit keinem einzeln gewebten Medaillon, sondern mit dem Teil eines größeren Stoffes zu thun, der schon, als man ihn auf grobe Leinwand aufnähte, aus dem Ganzen barbarisch herausgeschnitten wurde. Von dem Pflanzenmotiv der Bordüre wird unten noch zusammenfassend zu reden sein.

Das Motiv, eine Fläche mit Kreisen in Reihen zu füllen, findet sich schon im alten Ägypten.¹⁾ Auf vorderasiatischem Boden aber dürfte die Verknüpfung solcher Medaillons untereinander durch kleinere Kreise zu Hause sein. Denn der mesopotamischen Kunst ist im Mittelmeerkreise typisch eigentümlich das Flechtband, ein Motiv, das wohl die Anregung zur Verknüpfung geometrischer Gebilde in der Fläche gegeben haben dürfte. Das älteste *datierte* Beispiel der zur Flächenfüllung verknüpften Kreise findet sich freilich erst in Rom und aus der Zeit Konstantins; aber die Umstände weisen gerade hier sehr deutlich zurück auf den Orient. Es handelt sich um die bekannten Mosaiken im Umgange von S. Costanza.²⁾ Man hat auch in ihnen eine charakteristische Leistung des spontan spätrömischen Kunstwillens sehen mögen.³⁾ In Wirklichkeit haben wir es mit der Nachahmung von Mustern zu thun, wie sie bis dahin in der vom Orient nach dem Westen vorrückenden Art der Pavimentmosaiken verwendet worden waren. Die sechs Dessins von S. Costanza sind zum Teil typisch syrisch, wie die Asaraton-Abart,⁴⁾ zum Teil in Syrien zu Hause, wie die beiden mit Weinranken gefüllten Felder, zum Teil sind sie syro-ägyptische Muster ohne Ende, zum Teil endlich Dessins, wie sie unser Seidenstoff zeigt, d. h. Kreise entweder einfach aneinandergereiht oder durch Bänder und kleinere Kreise verschlungen. Dieser Wechsel findet sich auch an den Krügen von Nagy-Szent-Miklós. Der Krug 7⁵⁾ zeigt einfache, der Krug 2 durch vierfache, untereinander verknötete Schuppenbänder umschlossene Kreise. Dieser letztere Krug erinnert überdies in seinen sonstigen ornamentalen und figürlichen Details derart an die Typen der Seidenstoffe, daß gar kein Zweifel an der Abhängigkeit vom gleichen Kunstkreise sein kann.

Dieser Kunstkreis wird gekennzeichnet durch die Medaillon-Füllung des größten Teiles der älteren Seidenstoffe überhaupt, den Bogenschützen zu Pferd auf der Löwenjagd. Unser Stoff zeigt die einfachste Form, die sich sehr häufig auch in der jüngeren Variante wiederholt, daß der Reiter nach dem Löwen mit einer Lanze stößt und sich ein Hund dazugesellt. Das bekannteste Beispiel ist der Stoff aus St. Servaas in Maastricht.⁶⁾ Auf dem Löwenkörper findet sich das dem Nilschlüssel ähnliche sassanidische Diademzeichen.⁷⁾ Noch entschiedener wird der sassanidische Ursprung dieses

¹⁾ Owen Jones, Grammar of ornament, pl. Xf. Vergl. als mesopotamische Beispiele auch Delitzsch, Babel und Bibel, S. 19 und 34.

²⁾ Garrucci 205f., Venturi, Storia I, 106f.

³⁾ Riegl, a. a. O. 127f.

⁴⁾ Vergl. darüber Zeitschrift d. Deutschen Pal. Vereins XXIV (1902), S. 149 und Byz. Denkmäler I, S. 58f.

⁵⁾ Nach Hampel a. a. O.

⁶⁾ Fischbach, Ornamentik der Gewebe, Taf. 3; Riegl, Altorientalische Teppiche, S. 125; Linas, Origines II, 236.

⁷⁾ Karabacek, Susandschird S. 78. Vergl. damit die chinesischen Zeichen auf dem Tissu Ito (davon unten S. 25).

Musters bezeugt durch die reicheren Vertreter dieses Typus, in denen die einander im Spiegelbild zugewendeten Reiter das Kostüm der sassanidischen Großkönige tragen und in altmesopotamischer Art durch einen Baum getrennt sind. Der reichste Stoff dieser Art kommt zweimal vor, einmal in St. Kunibert in Köln,¹⁾ das andere Mal in S. Ambrogio in Mailand.²⁾ F. Justi hat die Darstellung auf die Legende vom Prinzen Bahram bezogen.³⁾ Ein anderer Stoff aus der Ursulakirche in Köln zeigt den König mit dem sassanidischen Kronschnuck auf einem geflügelten Greif reitend.⁴⁾ Karabacek⁵⁾ möchte das Stück in die ersten zehn Regierungsjahre Jazdegerd III. (632/3—651/2) verlegen. Ein dritter aus der Sammlung Schnütgen in Köln, jetzt ebenfalls in Berlin,⁶⁾ zeigt den König auf einem Flügelpferde, wie er mit einer Hand einen Löwen (oder eine Sphinx?) hochhebt. In einfachster Art kehrt das Muster mit dem Baum wieder auf dem Seidenstoff der Kathedrale von Mozak bei Riom.⁷⁾

Die Meinungen über das Alter dieser Stoffe gehen auseinander, Karabacek und Lessing z. B. halten sie für originalsassanidisch, Smirnov⁸⁾ glaubt, sie seien innerhalb der byzantinischen Grenzen oder nach dem Fall des Sassanidenreiches in Mesopotamien unter arabischer Herrschaft gewebt. Wir werden darüber zu keinem klaren Schlufs kommen, solange das Gebiet der mittelpersischen Kunst unbearbeitet ist. Nicht einmal über die sassanidischen Silberschüssel mit Jagddarstellungen, die verbreitetsten Denkmäler dieses Kreises, liegt eine wissenschaftliche Untersuchung mit guten Abbildungen vor.⁹⁾

Zu einem annehmbaren Resultate führt vielleicht die Betrachtung des ornamentalen Schmuckes dieser Stoffe. Auf dem Medaillon des Kaiser Friedrich-Museums (Abb. 1) sieht man am Rand einen breiten Streifen, in dem gesprengte Palmetten mit drei Motiven wechseln: einer Herzform in mehreren Farbenstreifen über einem Winkel, eine dreilappige Palmette über einem dreilappigen Kelch und ein ähnliches korbartiges Gebilde mit mehr als drei Lappen; dann folgt wieder das mehrstreifige Herzblatt. Am Innenrande wird dieser Hauptstreifen begleitet von einer Folge kleiner Herzformen, außen von einem Flechtbande. In den kleinen Kreisen, die nach den benachbarten Medaillons vermittelten, sieht man Herzformen um einen mittleren Kreis gestellt.

Das Hauptmotiv giebt somit die mehrstreifige Herzform über einem Winkel ab. Es ist das in der That die beliebteste Schmuckform der Seidenstoffe. Man findet sie in den verschiedensten Kombinationen; davon wird noch zu reden sein, ebenso über den Ursprung dieses Motivs, der nicht zweifelhaft sein kann. Streifen, mit Herzformen gefüllt, kommen ja seit dem IV. Jahrhundert öfter vor, so im Kalender vom Jahre 354,¹⁰⁾ auf koptischen Pfauengiebeln¹¹⁾ und sonst.¹²⁾ Sie haben nichts mit der

¹⁾ Zeitschrift f. christliche Kunst XI, Taf. V.

²⁾ Le gallerie nazionali IX, Tav. I, II; vergl. Venturi, Storia I, p. 393f.

³⁾ Zeitschrift f. christl. Kunst XI.

⁴⁾ Jetzt Berlin, Kunstgewerbe-Museum 1881, 13; Lessing, Die Gewebesammlung I.

⁵⁾ A. a. O.

⁶⁾ Kunstgewerbe-Museum 1878, 630; Lessing wird ihn wohl in seinem Monumentalwerk abbilden.

⁷⁾ Schlumberger, *Epopée II*, Tafel zu S. 256, 257.

⁸⁾ In den Materialien zur russischen Archäologie, Nr. 22, S. 41.

⁹⁾ Stephanis Zusammenstellung im *Compte-Rendu de la commission arch. de St-Petersbourg 1878/79* ist längst veraltet. Smirnov sammelt das Material seit Jahren.

¹⁰⁾ Vergl. S. 39 meiner Ausgabe.

¹¹⁾ Crum, *Coptic monuments*, Nr. 8676 auf pl. XLVIII.

¹²⁾ Vergl. besonders auch die persische Silberschale aus Perm mit der Schlangenfütterung. *Compte-rendu de la comm. imp. arch. pour 1878/79, Pétersbourg 1881*, p. 155.

gestreiften Herzblattmusterung zu thun. Aus der griechisch-römischen Kunst ist das Motiv sicher nicht genommen. In der Masse altorientalischer Denkmäler, soweit sie bis jetzt bekannt sind, kommt es allerdings auch nicht vor. Und doch möchte ich a priori glauben, daß die malerisch mehrfarbige Bildung, wie sie auf Seidenstoffen und von ihnen übernommen in den Mosaiken der Sophienkirche in Konstantinopel vorliegt,¹⁾ mesopotamischen oder iranischen Ursprunges ist. Die Bildung beruht auf demselben Prinzip, das diese Kunstkreise für die farbige Durchbildung der Palmette und Rosette verwenden.²⁾ Davon gleich mehr.

Mit größerer Sicherheit läßt sich über die, durch die verschiedenen, an sich deutlichen Palmettenmotive unserer Bordüre gekennzeichnete Kunstrichtung urteilen. Ich möchte das thun im Zusammenhange mit einer entwicklungsgeschichtlich höchst wertvollen Gruppe von Seidenstoffen, für die ich aus der Sammlung Fouquet vorzügliche Vertreter erwerben konnte. Von diesen letzteren soll zunächst die Rede sein.

2. *Palmettenstoffe*. Das Kaiser Friedrich-Museum besitzt zwei kreisrunde Einsätze von ca. 0,230 m Durchmesser, aufgenäht auf einen einfarbig gelblichen Seidenstoff mit Rautenmusterung und nochmals auf Leinwand.³⁾ Leider sind beide Schmuckmedaillons halb zerstört; doch läßt sich das Muster mit vollkommener Sicherheit herstellen (Abb. 2 und 3), weil beide Medaillons untereinander völlig gleich sind und von dem einen mehr der obere, vom anderen mehr der untere Teil erhalten ist.

Inmitten des Medaillons sehen wir eine Art Baum. Der Stamm entwickelt sich aus dreiteiliger Wurzel und entsendet zunächst nach beiden Seiten — das Muster baut sich durchweg rein symmetrisch auf — je eine Halbpalmette, zwischen deren Lappen eine kurze Ranke von Epheuart hervorkommt. Über diesem Zweig liegt ein zweiter, der auf langem Stiel eine Art Blatt trägt, dessen Form aus neupersischen Stoffen sehr bekannt ist. Man hat sie Palmwipfel, geschweiftes Mandelmotiv und ähnlich genannt. Es ist unten rund, oben asymmetrisch spitz, mit stark geschweiften Rändern. Diese werden gebildet von einer Reihe großer Punkte oder Knöpfe zwischen Randstreifen. Das Innenfeld ist durch ein unregelmäßiges Schuppenmuster gefüllt. Es folgen den Stamm aufwärts kleine Blätter und eine langgestielte Traube, dann eine Art Krone, die in drei Stielen hervorwächst aus flügelartig auseinandergelegten Halbpalmetten. Der mittlere Stamm bildet zunächst eine Verdickung, von der langgestielt kleine Herzblätter nach oben, Dreiblätter nach unten gehen. Den Abschluß bildet eine Rosette mit sieben runden Lappen, denen innen ein Siebneck mit konkaven Seiten entspricht. Es umschließt ein Fünfblatt und entsendet aus den Ecken in die Rundlappen abwechselnd dreimal eine Palmette, viermal eine auf die Spitze gestellte Herzform mit Kelchblättern. Die Seitenzweige der Krone verlaufen zunächst wagerecht und richten sich dann mit einem ähnlichen Palmwipfel auf, wie er im unteren Teile beschrieben wurde; nur ist er von einem Kelch runder Lappen umfaßt, über denen sich der Wipfel nach innen statt nach außen umbiegt. Auch hier ist der Rand punktiert und das Innenfeld geschuppt. Das ganze Medaillon wird umzogen von einem Streifen, der im Gegensatz zum Hauptfelde, worin das Muster hell auf dunklem Grund erscheint, dunkel auf hellern Grund eine Palmettenranke zeigt: S-förmig geschweifte Glieder, symmetrisch abgesetzt, darin nach oben und unten dreilappige Füllungen; ein eigentlicher Palmettenstiel fehlt also.

¹⁾ Salzenberg, Taf. XXV, 13.

²⁾ Vergl. die Farbentafel bei Owen Jones, Gramer XII und Perrot et Chipiez II, p. 311 und pl. XIII, XIV.

³⁾ Nr. 1482 und 1483 meines Inventars.



Abb. 2 und 3
Große Rundmedaillons mit Palmettenornamenten
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin



Abb. 4
Schulterstück eines Palmettenstoffes mit Reitern
Im Grassi-Museum zu Leipzig

Das Muster dieses Medaillons findet sich öfter. Forrer hat ein Stück von gleicher Größe etwa abgebildet,¹⁾ ein anderes, ebenfalls aus Achmim, besitzt das Kunstgewerbe-Museum in Berlin ('87, 748), ein drittes ist mir vom Händler Casira in Kairo geschenkt worden (0,11 Durchmesser, fragmentiert), ein viertes Stück, allerdings mit anderer Borte, ist mit der Sammlung Reinhardt (Nr. 370) an die Königlichen Museen gekommen. Es handelt sich also wohl um einen beliebten, fabrikmäßig hergestellten Typus. Das Muster ist immer zweifarbig, silbergrau auf blau, oder gelb auf dunkelbraun, und in Körper ausgeführt. Hell auf dunkel liegt oben, wie der unten umgeschlagene Rand bezeugt.

Die eigenartige Palmettenbordüre und die Elemente des füllenden Baumes finden sich auch sonst so häufig, daß sie zur Konstituierung einer ganzen großen Gruppe dienen können. Obenan stehen zwei Stoffe mit griechischen Inschriften. Drei Beispiele eines Stoffes mit der Inschrift ΖΑΧΑΡΙΟΥ weist das Kunstgewerbe-Museum in Berlin auf: '87, 753 weiß auf Grau, '87, 754 und 755 gelb auf Rot. Fragmente desselben Stoffes gelb auf Rot bildet Forrer ab.²⁾ Von einem zweiten Stoff mit der verkehrt laufenden Inschrift ΙΩΗΦ hat meines Wissens nur Forrer Fragmente³⁾: gelblich auf Graugrün mit dem gleichen Muster wie der Ζαχαρίου-Stoff. Ich führe dieses reiche Dessin zunächst vor an Fragmenten, die sich im Grassi-Museum in Leipzig befinden (Abb. 4).⁴⁾ Der Stoff ist als fortlaufender Streifen zu denken, die Felder waren durch Doppellinien getrennt: im oberen, überhöht rechteckigen Feld ein Ornament, im unteren zwei kleine Quadrate mit Reitern. Man beachte, daß die Herzformen der Bordüre in der Mitte neben dem Ornamentfelde aufeinanderstoßen, es sich also wohl um den auf der Schulter aufliegenden Teil handeln dürfte. Im oberen Felde bildet die Mitte ein der Breite nach in die Schmalachse gelegtes Oval, das mit in Kreuzform geordneten Blüten und Zweigen gefüllt ist. Herzformen bilden die Spitze von Palmettenbäumen, die Zweige enden in Winden und Trauben. Um das Oval legen sich acht halbrunde Ansätze mit T-förmigen Palmettenmotiven. In der wagrechten Achse stehen auf dem Oval dicke Zweige, die sich nach oben und unten gabeln und mit Halbpalmetten, quergestreiften Blättern und Trauben die Fläche ähnlich füllen, wie die Rankenzweige oben und unten, die sich sehr fein symmetrisch auseinanderlegen und in der Mitte, über dem Oval durch eine Herzform, in der Diagonale aber mit den seitlichen Zweigen durch eine Art Granatapfel verbunden sind. Wir haben es also zu thun mit einer Art Weinranke, die durch Anwendung der Palmette vollständig umstilisiert ist. Auf welchem Boden das geschah, belegt einmal das Palmettenmotiv an sich. Seine Urheimat ist die altmesopotamische Kunst. Und diesem Hinweise entspricht auch die Art, wie die Blätter in der Art von Palmwipfel gefüllt sind mit einer Folge von Bogen in Zickzackstellung. In diesem Zusammenhange wird nun auch das gefüllte Herzblattmotiv verständlich. Man betrachte den Palmettenbaum in der Breitenachse des Ovals: die obersten Lappen der Palmette sind auseinandergesprengt und schließen sich in der Herzform zusammen. Durch Loslösung entsteht nun das auch an der Borte des Grassi-Stoffes verwendete beliebte Motiv. Ich will es in Zukunft das Palmettenherzblatt nennen.⁵⁾ Als Atavismus ist anzusehen der Winkel, auf dem

¹⁾ Röm. und byz. Seidentextilien S. 16.

²⁾ A. a. O. Taf. VII, 1.

³⁾ A. a. O. Taf. V, 1.

⁴⁾ Die Aufnahme verdanke ich R. Graul.

⁵⁾ Man hat mir von Seiten derjenigen, die noch immer jedes Ornament aus der Antike herleiten wollen, nahegelegt, dieses Motiv als aus der Zusammenstellung zweier S-förmiger

es sitzt. Er verdickt sich, wie man an zahlreichen Beispielen beobachten kann, an den äußeren Enden und hält so die Form des ursprünglichen Palmettenlappens fest. Aus der Übertragung des ebenfalls mesopotamischen Motivs des Granatapfels entsteht dann bisweilen jenes Palmettenherzblatt, das im Zwickel der Herzform noch eine Füllung hat. Auch dafür giebt der Grassi-Stoff einen guten Anhalt in dem Nebeneinander des Palmettenherzblattes in der Vertikalachse und dem Granatapfel in der Diagonale.

Wie nun das eine Lieblingsmotiv der Seidenstoffe, das Palmettenherzblatt, durch Teilung aus der Palmette entstanden ist, so auch der so oft, besonders in der eben im Vordergrund stehenden Gruppe als dekoratives Hauptmotiv verwendete sogenannte Palmwipfel. Was mich darauf führt, ist die charakteristische asymmetrische Schweifung der Spitze. Dafs wir es nicht mit einer negativ entstandenen Form¹⁾ zu thun haben, sondern eine positive Grundform suchen müssen, beweist allein die Anwendung des Motivs auf unseren großen Rund-Medaillons. Jacobsthal, der das Motiv von den Kaschmirstoffen her als die »sogenannten Palmetten persisch-indischer Provenienz« kannte, leitet es denn auch von der Blütenscheide der Araceen her und sieht in dem Hauptmerkmal, der Unsymmetrie, das Zeichen einer feinen Naturbeobachtung.²⁾ Ich glaube nicht, dafs er damit Recht hat. Auf unseren Palmettenstoffen wenigstens scheint mir jede naturalistische Entlehnung ausgeschlossen. Man nehme die im Bogenzickzack gemusterten Blätter auf dem Grassi-Stoff, halte sie neben die assyrische Palmette³⁾ und wird, wenn man sich den Stiel mit seinem Ansatz wegdenkt, finden, dafs sie samt ihrer Musterung als der losgelöste unterste Lappen der Palmette gelten können. Dafs dieses Schlußglied die Tendenz zur Loslösung zunächst als Zwickelfüllung hat, kann man an einer ägyptischen Spielform beobachten.⁴⁾ Ich nenne das Motiv in Zukunft den Palmettenwipfel, möchte aber, um keinesfalls mißverstanden zu werden, hinzufügen, dafs ich damit nicht die unentwickelte Form der Palme, den Wipfel, im Gegensatz zur entwickelten Form derselben, der Palmette, meine.⁵⁾ Was Jakob Grimm über die Wörter sagte, gilt auch hier: »Wie die Blätter vom Baum fallen sie von ihrem Stamm zu Boden und werden von neuen Bildungen überwachsen und verdrängt; die ihren Stand behaupteten, haben oft Farbe und Bedeutung gewechselt, dafs sie kaum mehr zu erkennen sind.«⁶⁾ Auf dem Grassi-Stoff sind die Palmettenwipfel in Blätter mit Stiel und Einkerbung, auf den Rundeinsätzen in ganze große Wipfelmotive auf Stielen mit Knopfrand und reicher Innenfüllung in einer Art umgebildet, die deutlich die Entfaltung der »persisch-indischen Palmette« voraussehen läßt.

Ich bin überzeugt, dafs diese gesamte Palmettenornamentik, d. h. die Palmette selbst, samt ihren Teilformen, dem Palmettenherzblatt und dem Palmettenwipfel, meso-

Spiralranken entstanden anzunehmen, wie es so oft in Pompeji (Owen Jones, pl. XXIII) und sonst (Schwalb, Römische Villa bei Pola, Taf. XII) vorkommt. Das ist unmöglich; entscheidend für die Entstehung ist nicht eine graphische, sondern die koloristische Anschauungsweise.

¹⁾ Riegl, Spätrom. Kunstindustrie, S. 141.

²⁾ Araceenformen in der Flora des Ornaments S. 7 und 13, Taf. 6 (aus der Zeitschrift »Der Zeichenlehrer« 1889).

³⁾ Beste Zusammenstellung Owen Jones a. a. O. pl. XII.

⁴⁾ Vergl. Borchardt, die ägypt. Pflanzensäule, S. 19 und Riegl, Stilfragen, S. 59 und 63.

⁵⁾ Vergl. über die Herleitung der mesopotamischen Palmette Rawlinson, The five great monarchies II, p. 7, Schrader, Ladanum und Palme auf den assyr. Monumenten (Monatsber. der preufs. Akad. d. Wissensch. 1881), Bötticher, der Baumcultus S. 507, Jacobsthal, a. a. O. S. 7, Anm. 9. Dagegen Riegl, Stilfragen, S. 88 f.

⁶⁾ J. Grimm, Über den Ursprung der Sprache, 6. Aufl. S. 55. Vergl. Jacobsthal, a. a. O. S. 5.

potamisch-iranischen Ursprunges ist. Den Nachweis hoffe ich gelegentlich der Ursprungsfrage des arabischen Ornamentes erbringen zu können. Dafs aber einige der vorliegenden Seidenstoffe sicher in Syrien gewebt sind, dafür sprechen die griechischen Inschriften nicht minder deutlich wie die Umsetzung des Palmettenbaumes in die wie Weinlaub flächenfüllende Palmettenranke auf dem Grassi-Stoff, dafür vielleicht auch die Umfassung des oberen Palmettenwipfels der Rundeinsätze mit dem rundlappigen Kelch, eine Umbildung, die ich im Sinne Jacobsthals für hellenistisch ansehen möchte.¹⁾

Für eine in syrischen Fabriken hergestellte Variante eines ursprünglich persischen Motivs sprechen auch die Reiterdarstellungen auf dem Zachariu-, dem Josefs- und dem Grassi-Stoff. Ich bilde ein besser erhaltenes Stück des letzteren ab (Abb. 5) und bitte die Abbildungen bei Forrer zu vergleichen. Das Pferd ist im wesentlichen gleich dem



Abb. 5
Reiter von einem Palmettenstoff
Im Grassi-Museum zu Leipzig

auf dem kleinen Orbiculus (Abb. 1), den ich an die Spitze dieser Abhandlung setzte. Der Reiter aber hält nicht den Bogen, sondern ist repräsentierend aufgerichtet und erhebt ein Zepter(?), vor ihm schwebt ein Adler. Merkwürdig ist die Füllung der Fläche unter dem Pferd. Dort steht ein Mann mit kurzem Rock und Spitzmütze und stößt einen Stab in den Fuß des Reiters. Neben ihm ein weidender Storch(?), sonst Pflanzenmotive, auf dem Zachariu-Stoff mehr naturalistisch, auf dem Grassi-Stoff mehr konventionell gebildet. Forrer deutet die Beischrift Josef auf den Patriarchen und liest *Μαχαρίου* statt Zachariu, indem er an einen der beiden heiligen Makarios oder das Wort »Selig« (der Verstorbene, den das Gewebe umhüllte) denkt. Ich möchte bei Deutung des Reiters zunächst lediglich an den Typus des koptischen Reiterheiligen erinnern, den ich letzthin wiederholt behandelt habe,²⁾ und daran, dafs vielleicht auch hier der

¹⁾ Vergl. a. a. O. Taf. 3, Fig. 20, 21.

²⁾ Hellenistische und koptische Kunst S. 21 f., Zeitschrift für ägypt. Sprache, 1902.

Sieg des Glaubens dargestellt ist, wobei das böse Prinzip durch den Angriff des Barbaren auf den Reiter gegeben wäre. Der Sumpfvogel kehrt in ähnlich genremäßiger Auffassung sowohl in der hellenistischen Kunst,¹⁾ wie auf altpersischen Teppichen,²⁾ wie endlich auf einem der, unseren Seidenstoffen so nahestehenden Goldkrüge aus Nagy-Szent-Miklós wieder.³⁾ Er hat wohl wie die Pflanze lediglich den Wert einer Raumfüllung.

Das Kaiser Friedrich-Museum besitzt ein vollständiges Schulterstück dieser Art (Abb. 6), d. h. mit dem für die Achsel bestimmten Palmettenfelde und den anschließenden, nach vorn und hinten herabhängend zu denkenden Reiterpaaren. Es ist hell auf Purpur gewebt, sieht heute braun aus, ist auf Leinwand aufgenäht, 34,5 cm lang, 21,5—22,5 cm breit und stammt aus dem Kairiner Kunsthandel. Neben den Grassi-Stoff (Abb. 4) gestellt, enthüllt es deutlich, daß sich die Weber dieser Stoffe im Ornament ähnlich frei innerhalb eines bestimmten Typenkreises bewegten wie die Verfertiger der orientalischen Teppiche. Als Aufsenbordüre ist dieselbe Folge fortlaufender Palmetten verwendet wie auf den Medaillons Abb. 2/3. Das Oval inmitten des Ornamentfeldes ist kleiner genommen als auf dem Grassi-Stoff, erscheint dagegen aufsen umrahmt von einem Vierpaß großer Doppelbogen, welche die Stile des reichen Rankenornamentes bilden. Die Einzelmotive sind die gleichen wie auf dem Grassi-Stoff, Halbpalmetten, Palmettenwipfel und in den Diagonalen nach innen Palmettenherzblätter, nach aufsen Varianten davon über auseinandergelegten Halbpalmetten. Die Reiter sind die gleichen wie in Abb. 4 und 5, man erkennt noch den Mann mit der Lanze, den Storch und gegenüber eine Blattfüllung. Der Streifen dazwischen ist schärfer durch eine Linie umgrenzt, als Füllung dienen runde Dreiblätter in Bogenrahmung.

Die Gruppe der bisher vorgeführten Palmettenstoffe wird ergänzt durch zwei Stücke, die den unteren Abschluß ähnlicher Streifen bilden, deren Schulterstücke ich eben besprochen habe. Ein Stück des Königlichen Kunstgewerbe-Museums ('87, 752) zeigt goldgelb auf Grün unten ein Medaillon, das an einem dünnen, mit dem laufenden Hund geschmückten Bande an dem halbrunden Ende des breiten Schulterstreifens hängt. Davon ist noch erhalten eine Lünette unten, darüber ein überhöhtes Feld, das wie das herabhängende Medaillon mit dem typischen Palmettenbaum geschmückt ist, darüber ein Quadrat, worin um ein Mittelquadrat in den Achsen wie in den Diagonalen Palmettenblüten sitzen. Die Fortsetzung giebt ein Stoff des österreichischen Museums in Wien (4884), der weiß auf Rotviolett den untersten Teil ohne das Medaillon und über dem beschriebenen Quadrat den Anfang des nächsten Feldes zeigt, das dem überhöhten Felde gleich, nochmals den Palmettenbaum zeigt. Es werden also mehrere solche durch Quadrate und je zwei Linien getrennte Felder mit Palmettenbäumen zu ergänzen sein, bis unter der Schulter die beiden Reiter und auf der Schulter selbst das Feld mit dem Oval und der Palmettenranke folgte. Sowohl das Berliner wie das Wiener Stück zeigen am Rande beiderseits die oben beschriebene Bordüre von wechselständigen Palmetten ohne eigentlichen Stil.

Besondere Beachtung verdient noch die Lünette des Berliner Streifens '87, 752. Über einer breit auseinandergelegten Palmette sieht man dort Rankenzweige mit Epheublättern und Trauben horizontal undulierend und in ihrem Zwickel eine kleine

¹⁾ Vergl. die in Mainz gefundene Terra sigillata-Schale. Arch. Anzeiger, 1902, S. 77.

²⁾ Katalog der Wiener Teppich-Ausstellung, S. 253 und Bode, Vorderasiat. Knüpfteppe S. 51.

³⁾ Hampel, a. a. O. S. 201.

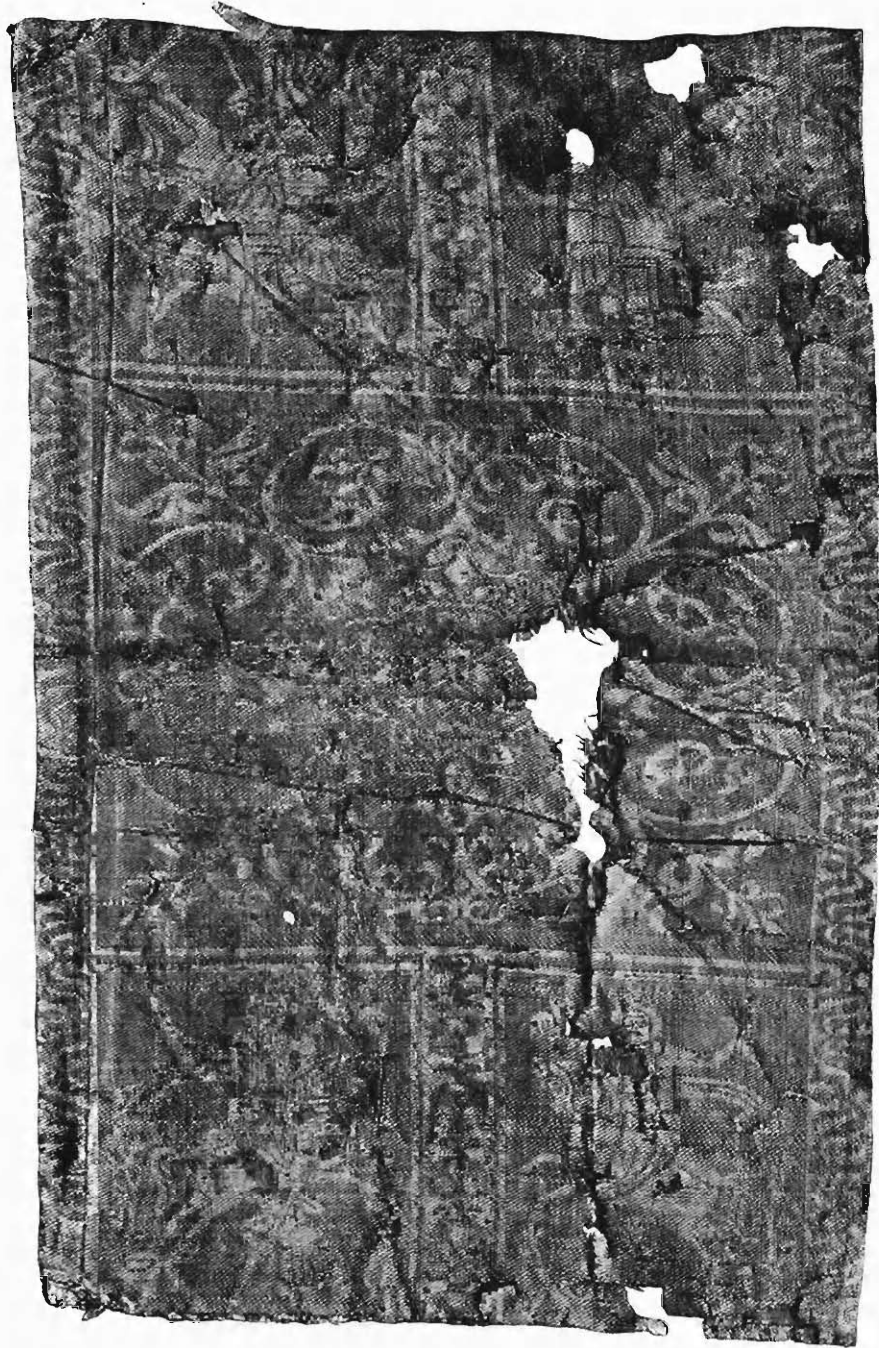


Abb. 6
Schulterstück eines Palmettenstoffes mit Reitern
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

Palmette. Diese Füllung kann verwendet werden zur Lokalisierung der ganzen Gruppe in Antiocheia oder wenigstens in Syrien. Denn das Prinzip der Verteilung des Schmuckes wie einzelne Motive sind die gleichen wie an den Kapitellen der neben S. Marco stehenden Pfeiler von Acre, deren syrische Provenienz gesichert ist und deren typisch antiochenische Art ich an anderer Stelle wahrscheinlich zu machen suchte.¹⁾ Im ganzen ist diese Gruppe schon von Forrer richtig charakterisiert worden, bei dem man auch Varianten des vorgeführten Haupttypus einsehen mag. Der Typus ist über Sizilien und Spanien auch auf das Abendland übergegangen. Ein italienischer Samtbrotat des XIV. Jahrhunderts im Kunstgewerbe-Museum ('85, 89)²⁾ und ein anderer bei Fischbach³⁾ zeigt das Muster in später Umbildung.

3. *Der große Gewandschmuck mit antiken Figuren.* Wir kennen jetzt zwei Gruppen, eine mit figürlichen, eine mit rein ornamentalen Darstellungen. Der zuerst beschriebenen Gruppe mit persischen Reiterfiguren ist nun eine dritte gegenüberzustellen mit antiken Kompositionen. Unter diesen nehmen weitaus den ersten Rang ein Reste eines großen Gewandschmuckes, die ebenfalls aus der Sammlung Fouquet stammen. Sie sind einzig in ihrer Art und gestatten abermals, sich ein klares Bild von dem vollständigen Schmuck des Gewandes, auf das sie einst aufgenäht waren, zu machen. Hier liegt einer der Fälle vor, wo es nicht genug zu bedauern ist, daß man das Gewand selbst zerstörte und nur den Schmuck aufbewahrte. Wann endlich wird diesen Dingen mit jener Gewissenhaftigkeit nachgeforscht werden, die das Grundbedürfnis einer entwickelten archäologischen Forschung ist! Gehen erst einmal die Gelehrten und Sammler mit gutem Beispiel voran, dann werden die Hyänen der alten Gräber, die im Dienste der Antiquitätenhändler stehenden Fellachen, bald nachfolgen.

Unser Seidenschmuck gliedert sich in zwei Gruppen: a) die beiden 12,5 cm breiten Schulterstreifen mit zwei jetzt losgetrennten kleinen Rundeinsätzen, b) ein großer Rundeinsatz von 26 cm Durchmesser. Alle waren, als ich sie übernahm, mit schwarzem Zwirn auf eine Unterlage von grüner Seide genäht, die Streifen nicht einmal in der richtigen Reihenfolge. An dem modernen Ursprung dieses Arrangements kann kein Zweifel sein. Die Schmuckstücke waren ursprünglich alle in der Breite der Kette gewebt und wurden dann, ihrer Einzelform entsprechend, so aus dem Stoffe ausgeschnitten, daß ein 6 mm breiter Rand blieb. Dieser wurde umgebogen und diente als Verstärkung beim Aufnähen. Es läßt sich heute nicht mehr feststellen, ob die ursprüngliche Unterlage, d. h. das Gewand, aus Seide oder Wolle war.

a) Die Schulterstreifen (Abb. 7). Zwischen Ornamentträndern laufen, durch weiße Doppellinien (ähnlich den Schulterstreifen mit Palmettenornamenten) getrennt, auf braunrotem Grunde figürliche Darstellungen hin, die untereinander nicht nur auf beiden Streifen gleich, sondern an jedem Streifen auch vorn und hinten vollkommen übereinstimmen, so daß viermal die gleiche Figurenfolge dargestellt war, auf jeder Schulter durch eine Rosette getrennt. Ich beginne mit diesen beiden ganz gleich gebildeten Rosetten. In der Mitte sitzt ein grüner Stern mit acht Spitzen, von denen die beiden wagerechten etwas breiter sind. In diesem Stern erscheint in der Mitte ein brauner Vierpafs mit längeren Vertikalarmen und ringsum braune Bogen im Vierpafs. Zwischen den acht Spitzen vermitteln grüne Ecken, die zusammen Kreuzform haben und nach

¹⁾ Oriens christianus II, S. 421 f.

²⁾ Lessing, Gewebesammlung II, Blatt 22.

³⁾ Ornamente der Gewebe, bei Jacobsthal, a. a. O. Taf. 5, 29.

Linien mit dem gleichgefärbten Kontur verbunden sind. Das Gesicht ist in voller Vorderansicht mit beiden Ohren, von denen braune Streifen herablaufen, sichtbar; das volle grüne Haar hängt auf die Schultern herab. Die Arme sind vor den Leib gesenkt, die weißen Zweige setzen ebensolche Einzelblätter an und endigen in eine grüne, fünfblappige Blüte, unter der an weißem Stiel noch eine dreilappige Blüte nach innen abzweigt.

Im untersten 15 cm hohen Felde des 6,5 cm breiten Mittelstreifens erscheint, durch zwei weiße Linien getrennt, eine Figur stehend mit einem Tier zu Füßen, beide nach links bzw. rechts gewendet (Abb. 11). Man erkennt, daß der Oberkörper der Gestalt bis auf einen von den Schultern herabfallenden, grünen Mantel nackt und der Unterkörper von Falten verdeckt ist, die seitlich in Bogen geschürzt sind und in der Mitte steil herabfallen. Verfolgt man den einen erhobenen Arm, der am Handgelenk eine Spange hat, so sieht man, daß er sich nach abwärts richtet, einen weißen Bogen herzförmig spannt und die Hand einen braunen, nach dem Rachen des Tieres gerichteten Pfeil auflegt. Das Tier selbst ist grün mit weißer Mähne; es hat sehr plumpe Formen und wendet den Kopf zurück nach oben. Hinter ihm wächst raumfüllend ein weißer Zweig mit grüner Blüte an der Spitze nach links oben.¹⁾

Es folgen zwei weiße Linien, dann ein halbkreisförmiger Abschluss, der auf rotbraunem Grunde einen graubraunen Korb zeigt; darauf in dessen Mitte einen grünen Kern in Zwiebelform, von einem rotbraunen Dreipais umschlossen, aus dem die braunen Rippen von drei weißen Blättern entspringen, die sich palmettenartig auseinanderlegen und oben neben dem spitzen Mittellappen zwei grüne Halbpalmetten zeigen, die sich seitlich auslegen.



Abb. 8
Nymphe von dem großen Gewandschmuck
mit antiken Figuren
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

¹⁾ Über dieses letztere Motiv werde ich gelegentlich im Zusammenhange mit den von Musil in Kuseir Amra gefundenen Fresken (Sitzungsber. d. Akad. d. Wissensch. in Wien, phil.-hist. Klasse Bd. CXLIV) zu handeln haben.

Den Rand der beiden Schulterstreifen bildet nach innen ein Saum von je zwei braunen und einem grünen, abwechselnd mit je einem weissen Rechteck. Dann folgt ein breiterer Mittelstreifen, der auf weissem Grunde braune Palmettenherzblätter zeigt, die, weifs durchsetzt, auf einem grünen Zweiblatt aufstehen, das wieder aus einem langgestielten braunen Kelch hervowächst. Daneben auf langen Stielen grüne Kelche



Abb. 9

Büste mit Blütenzweigen von dem grossen Gewandschmuck mit antiken Figuren
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

mit braunen Knospen. Den äusseren Rand bildet ein Saum in Bandgeflecht von abwechselnd braunen und grünen S-Gliedern um einen weissen Mittelpunkt.

Nach dem heutigen Zustande der beiden Seidenstreifen möchte man glauben, daß sie mit der halbrunden Endigung abschlossen. Das ist nicht der Fall. Sieht man genauer zu, so bemerkt man, daß die Rundung übergeht in einen schmalen Streifen, eine Verengung, die sich auch im Ornament ankündigt. Man sieht unten in der Mitte zwei gekreuzte grüne Stäbe in einem braunen Oval von Herzformen. Dasselbe Detail findet man dann auch auf zwei Medaillons (Abb. 9), die heute von den Streifen getrennt sind, aber unzweifelhaft einst damit durch eben den 3,7 cm breiten Steg verbunden

waren. Man erkennt noch deutlich den Rifs oder Schnitt, durch den sie einst losgetrennt wurden. Sie sind etwas breiter als der Streifen, das eine Medaillon hat 13, das andere 14 cm Durchmesser. Wir sehen die beschriebene Bordüre im Kreise herumlaufen und im braunen Mittelfelde dieselbe bekleidete Büste mit den Zweigen in den Händen wie in den mittleren Quadraten des Streifens selbst. Der Schnitt, mit dem diese Kreisenden von den Streifen losgetrennt wurden, liegt über dem Kopf dieser Gestalt.

Ich übernahm die beiden Schulterstreifen von Dr. Fouquet in acht nicht unmittelbar zusammenhängenden Stücken. Daraus läßt sich, glaube ich, der eine Streifen vollständig zusammenstellen; er hat ca. 1,38 m Länge, die schmalen Verbindungsstege zu den kreisrunden Ansätzen bei Seite gelassen; sie waren wahrscheinlich ganz kurz.¹⁾

Bevor ich auf den zweiten Bestandteil des in Rede stehenden Kleiderbesatzes, das große Medaillon eingehe, möchte ich hier gleich die Bildtypen behandeln. Seidenstoffe mit antiken Darstellungen sind auch sonst nachweisbar. Zunächst solche, die wie die alexandrinischen Bein-schnitzereien²⁾ nackte Frauen und Putti geben. Bekannt sind der Seidenstoff in dem elfenbeinernen Reliquar aus Sitten im Züricher Altertummuseum,³⁾ dann Reste eines ähnlichen Nereidenstoffes und ein Medaillon mit Putten bei Forrer (Taf. II), die beiden letzteren Wolle bzw. Leinen mit Seideneinschuß, endlich ein Medaillon weiß auf Graugrün aus Achmim im Kgl. Kunstgewerbemuseum ('91, 158). Es stellt innerhalb einer Rankenbordüre zwei nackte



Abb. 10
Büste mit Zweigen und Bogenschütz vom großen Gewand-
schmuck mit antiken Figuren
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

¹⁾ Ich gebe hier die Längen der einzelnen Stücke. 1. Kreis 0,135. 2. Das größte Stück mit dem halbrunden Ende, dem Bogenspanner (dieser sehr zerschlissen), der Büste, der Nymphe, der Schulter-Rosette und dem Oberteil der zweiten Nymphe 0,66 m. 3. Unterteil der Nymphe und Kopf der Büste 0,15 m. 4. Unterteil der Büste, Bogenspanner, halbrundes Ende 0,275 m. 5. Kreis 0,14 m. Es fehlen 2 cm, der Mittelteil der einen Nymphe. Vom zweiten Streifen waren zwei Stücke erhalten. 1. Das Schulterstück mit dem Oberteil der Nymphe nach der einen und der vollständigen Nymphe nach der anderen Seite, sehr gut erhalten, 0,365 m. 2. Das an die vollständige Nymphe anschließende Stück, die Büste und der Oberteil des Bogenschützen 0,155 m, zusammen 0,520 m. Bei dieser Verteilung der Stücke auf die beiden Streifen ist noch nicht mit der Pendant-Stellung der Figuren gerechnet, die erst während der Drucklegung erkannt wurde.

²⁾ Strzygowski, Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria. Bulletin de la société arch. d'Alexandrie, No. V.

³⁾ Ergänzte Aufnahmen bei Semper, Der Stil I, S. 180. Vergl. Anzeiger für Schweizer Geschichte und Altertumskunde, 1857, S. 33 f.

Tänzerinnen dar. Diese Stoffgruppe zeigt am wenigsten Anschluss an die bisher behandelten Typen; es fehlt vor allem die charakteristische ornamentale Ausstattung. Darin nähert sich eine zweite Typengruppe, Seidenstoffe mit Darstellung eines Siegers auf der Quadriga. Der Louvre besitzt ein aus Aachen stammendes Stück,¹⁾ das den Sieger in denselben durch Kreise verbundenen Medaillons und mit der gleichen Palmettenherzblatt-Bordüre zeigt, wie die Reiterstoffe. Unmittelbar persisch ist darauf auch die Füllung der Zwickel zwischen den Medaillons: sie zeigt Steinböcke in Spiegelbildstellung, durch Palmettenzweige verbunden, ähnlich wie auf dem Berliner Reiterstoff aus der Kölner Ursulakirche. Darin weicht ab ein Stoff im Schrein der hl. Sandrada in Münsterbilsen, auf dem auch diese Zwickel mit einem antiken Motiv, einer Biga gefüllt sind. Möglich das hier schon die im Mittelalter so häufige Gegenüberstellung von Helios und Luna vorliegt. Das Motiv des nimbierten Siegers auf der Quadriga findet sich auf einem Seidenstoff der Sammlung Liénard.²⁾ Den Reiterstoffen nähert sich in der Einteilung auch der in Krefeld nachgewebte Stoff mit den Dioskuren, denen ein Stieropfer gebracht wird.³⁾ Bordüren und Füllung zwischen den Kreisen erinnern an die Gruppe der Palmettenstoffe. Hierher gehören endlich mehrere Stücke von Stoffen, die alle einen Mann zeigen, der den Rachen eines Löwen aufreißt, so im Königlichen Kunstgewerbe-Museum, in Chur,⁴⁾ in einem belgischen Reliquienschrein und im Hotel Cluny. Es könnte einmal Herakles, einmal Simson gemeint sein.⁵⁾

Mit allen diesen Gruppen hat unser Prachtstreifen etwas gemein, mit keiner deckt er sich ganz. Die Nymphe wird zusammenzustellen sein mit den Typen, die den nackten weiblichen Körper geben; durch den schweren Goldschmuck bekommt sie orientalisches Gepräge; auch die dem Jordan in dem Taufmosaik von S. Maria in Cosmedin in Ravenna⁶⁾ verwandte Haltung weist auf die gemeinsame syrische Quelle. Häufiger ist dann das Motiv der Frauenbüste mit den beiden geschulterten Zweigen. Die beste Parallele in einer Nadelmalerei aus Achmim im Hamburger Kunstgewerbe-Museum,⁷⁾ in der Auffassung verwandt auch die vielen Büstenmedaillons von Heiligen in den Mosaiken von Ravenna. Das dritte Motiv, der Bogenschütze mit dem Löwen leitet über auf das große Rundmedaillon.

b) Der große Rundeinsatz verdient nicht minder Beachtung wie die beiden Schulterstreifen (Abb. 12). Das Mittelfeld zeigt in rein symmetrischer Gegenüberstellung zwei Jäger zu Fufs, die mit ihren Speeren nach der Mitte zu gegen den Rachen eines Tieres ausfallen, das ihnen von der Mitte her entgegenspringt. Sie sind nackt bis auf einen runden Schultermantel und verschnürte Stiefel. Unter ihren Füfsen sieht man je einen weissen Hund mit grünem Halsband und geringeltem Schwanz; er springt bellend empor nach dem Jagdtier. Dieses ist in seiner Doppelgestalt als Mittelstück eines Baumes eingefügt, der unten aus dreiteiliger Wurzel entspringt, nach der Seite zunächst kurze, und unter den Händen weg längere Zweige zwischen die Füfsen der

¹⁾ Cahier et Martin, *Mélanges d'archéologie* IV, pl. XXf.

²⁾ Schlumberger, *L'Epopée byz.* II, p. 36.

³⁾ Fischbach, *Ornamente der Gewebe*, Taf. 3, A.

⁴⁾ Semper, *Der Stil* I, S. 437.

⁵⁾ Vergl. für dieses Motiv auch die Beinkasten mit Sternornament, so den Florentiner Gall. naz. ital. III, zu p. 263 u. sonst.

⁶⁾ Strzygowski, *Ikongraphie der Taufe Christi* I, 15. Garrucci 241, 1.

⁷⁾ 1897, 344. Abb. bei Forrer, *Seidentextilien* XV, 6. Vergl. Gerspach, *les tapisseries coptes* 109.

Jäger entsendet. Der Stamm ist dann weiter hinauf nicht mehr deutlich erkennbar, die Oberkörper der Jagdtiere werden durch einen grünen Kern getrennt. In dem Zwickel über ihren Köpfen sieht man zwei weiße Äste und darüber eine grüne dreiteilige Baumkrone: aus einem weißen Kern gehen seitlich große Blattwedel gegen die Seiten, auf denen nach dem Zentrum zu braune Streifen aufliegen. Die oberen beiden umschließen ein grünes Palmettenherzblatt mit weißem Kern, aus dem sich die oberste weißgrüne Blattkrönung entwickelt. Dieser zur Seite sieht man je einen schwebenden Putto; er blickt nach abwärts und trägt um den Hals einen kleinen runden Schultermantel, der hinter ihm herflattert. Die Rechte ist mit einem kleinen Kranze(?) erhoben.

Dieses braungrundierte Feld von 20 cm Durchmesser wird umschlossen von einem 3 cm breiten Randstreifen, der an einer Stelle, rechts unten, die alten Farben fast rein erhalten zeigt. Auf weißem Grunde sieht man das Palmettenherzblatt in drei Farben: oben kirschrot, in der Mitte weiß, die untere Spitze durch ein gelbes Herz gefüllt, das Ganze getragen von zwei im Winkel stehenden grünen Stäben, die blattartig enden. Diese Stäbe ruhen wieder auf einer kleineren Herzform, die oben gelb, in der Mitte weiß, in der Spitze grün ist. Daneben sieht man, nach abwärts gerichtet, Knospen mit grünem Kelch und kirschroter Blüte, an langen geschweiften Stielen sitzend, die im Zwickel zwischen den Stäben und der kleineren Herzform entspringen. Der äußere Rand zeigt ein Bandgeflecht, dessen S-förmige Glieder abwechselnd gelb und grün mit weißem Mittelpunkt sind, also wie an dem Schulterstreifen. Am Innenrande wechseln gelbe, graue und rote Rechtecke mit weißen Punkten. Das Mittelstück des Streifens ist in der Diagonale von rechts unten nach links oben gut erhalten, die linke untere Ecke fehlt, die rechte obere ist zerrissen.

Die Jagddarstellung nimmt eine Mittelstellung ein zwischen den persischen Reiterstoffen und den antiken Zirkusdarstellungen. Die Anordnung um einen mittleren Baum

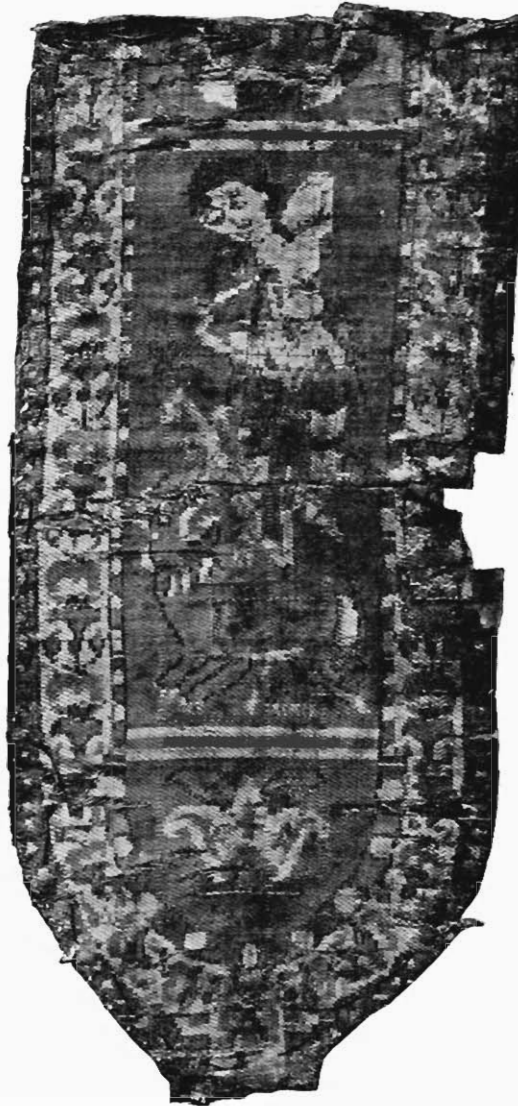


Abb. 11
Bogenschütze zu Fuß von dem großen Gewandschmuck
mit antiken Figuren
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

und die Raumfüllung durch den bellenden Hund schließt sich an erstere, der Jäger mehr an die Letzteren, der siegandeutende Putto findet sich auf beiden. Ein ähnlicher, dem Persischen noch näherstehender Stoff mit Schwerträgern zu Fuß auf der Löwenjagd, aus Aachen stammend, jetzt im Louvre.¹⁾ Das Motiv des Jägers an sich ist sehr

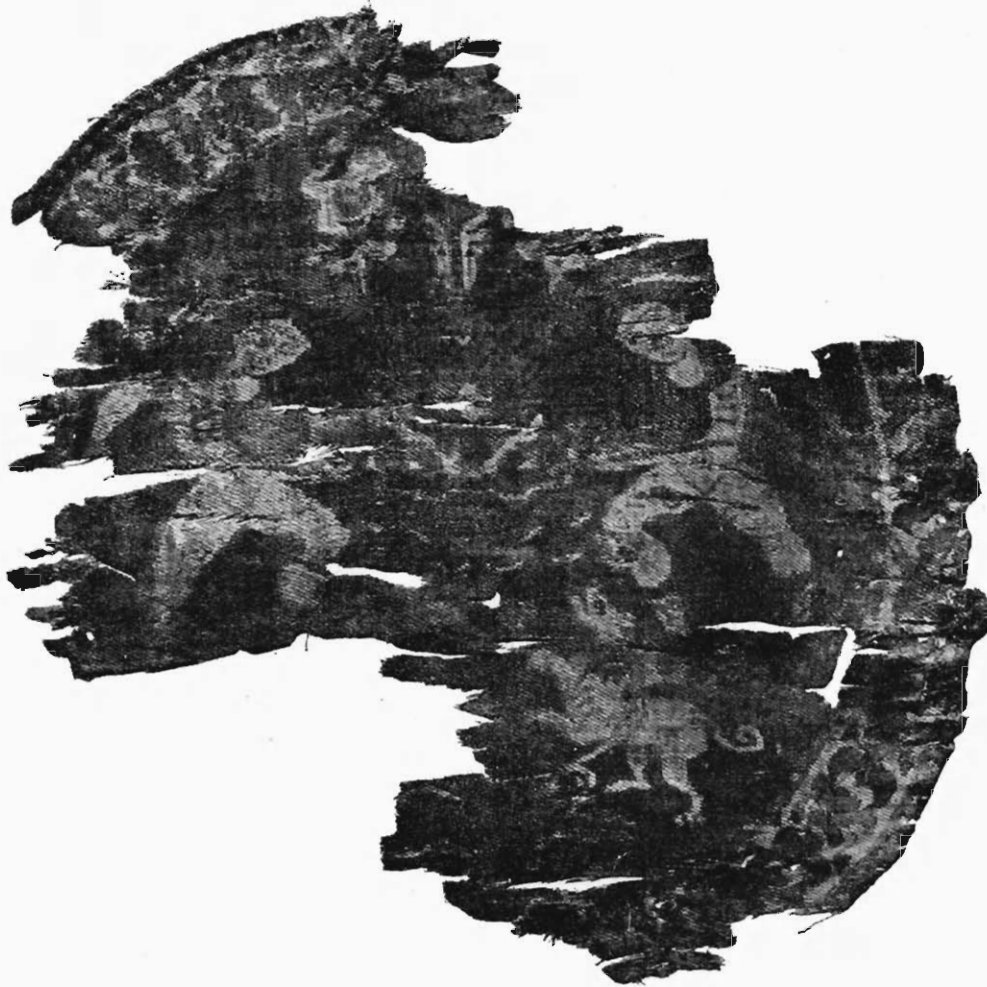


Abb. 12

Rundeinsatz mit zwei Jägern von dem großen Gewandschmuck mit antiken Figuren
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

häufig auf koptischen Reliefs in Stein²⁾ und Holz,³⁾ auf den Beinkasten mit Sternornamenten⁴⁾ und z. B. in dem Orpheusmosaik von Jerusalem.⁵⁾

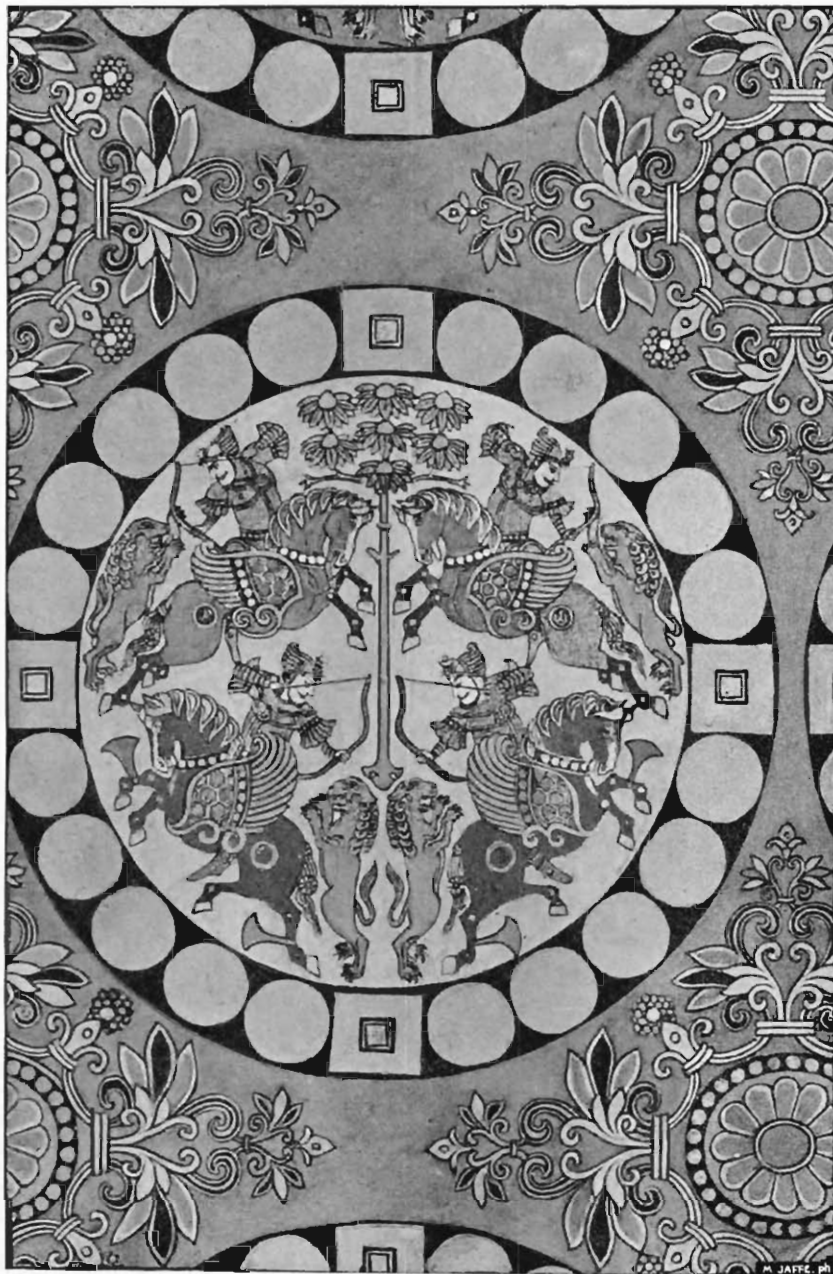
¹⁾ Cahier et Martin, Mélanges IV, pl. XXIII.

²⁾ Kairo, Ägypt. Museum, Nr. 7283 meines Kataloges.

³⁾ Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Nr. 243 meines Inventars.

⁴⁾ Vergl. den Katalog der Kästchen von Graeven, Jahrbuch d. Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses XX, S. 25 f.

⁵⁾ Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins XXIV, S. 139 f.



天王紋錦旗

Abb. 13

Seidenstoff aus dem Horiuschi-Tempel in Nara (»Tissu Ito«)

In den bisher zusammengestellten Typenserien lernten wir Muster von persischer, mesopotamischer, syrischer und antiker Provenienz kennen, letztere zumeist in orientalischer Umrahmung. Wie verhält sich nun diese Thatsache zu den Nachrichten,

die wir über den Seidenhandel haben? Danach wäre zu erwarten gewesen, dafs in erster Linie chinesische, dann vielleicht persische und zuletzt mesopotamisch-syrische Motive vorherrschen würden. Das Dominieren des Persisch-Mesopotamischen ist eine



Abb. 14
Roter Stoff mit gelber Rautenmusterung
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

Erscheinung, die mit den bisher herangezogenen Nachrichten über den Seidenhandel nicht ohne weiteres stimmen will. A. Riegl hat gar eine Stelle des Mas'ûdi¹⁾ benutzt, um zu behaupten, der persisch-levantinische Handel habe ursprünglich nur die Rohseide beschafft, die Weberei aber sei erst auf die Verpflanzung byzantinischer Weber ins

¹⁾ Bulâker Ausgabe I, 124.

Perserreich zurückzuführen.¹⁾ In Wirklichkeit besagt die Quelle nur, daß Schapur II.²⁾ um die Mitte des IV. Jahrhunderts eine gewisse Anzahl aus den Einwohnern Mesopotamiens nach Susa und anderen Städten von Persis verpflanzt habe. Weil aber unter diesen Kolonisten viele der Weberei erfahrene Arbeiter sich befanden, datieren *die Araber* seit jener Zeit den unvergleichlichen Aufschwung der Sammetfabrikation von Süs und der Atlasweberei von Tuster.³⁾ Für die Fabriken von Süs und Tuster, ja die Provinz Persis überhaupt, mag das zutreffen. Diese wurde in der That erst unter den Sassaniden der Zentralsitz der iranischen Kultur. Aber damit ist nicht der Anspruch des Nordens, des Sitzes jener Völker, die schon durch die »medischen Gewänder« als in enger Beziehung zur Seidenindustrie stehend bezeugt werden, auf eine weit ältere Rolle aufgehoben.⁴⁾ Das Reitermuster scheint mir in ähnlicher Weise auf (sagen wir vorläufig) medischen Ursprung zurückzuweisen, wie das Hauptmotiv dieser Stoffe selbst, das Pferd. Es ist als vom Iran aus nach allen Kulturgebieten der alten Welt importiert anzusehen. Der Reiter, der das Pferd lenkt und dabei doch mit beiden Händen den Bogen hält, ist typisch medisch, parthisch oder turkmenisch.⁵⁾ Ich will die Dinge in dieser kurzen Auseinandersetzung nicht weiter verfolgen; das wird Sache der iranischen Archäologie sein.

Wie mächtig die persische Seidenindustrie gewesen sein muß, beweist der Rückschlag, den sie auf China ausgeübt hat.⁶⁾ Denn gerade das Reitermuster mit den ohne Ende verschlungenen Medaillons ist von den chinesischen Seidenwebern nachgeahmt worden. Ich verdanke diesen wertvollen Hinweis E. Deshayes.⁷⁾ Im Horiuschi-Tempel von Nara in Japan,⁸⁾ dessen Bau von dem japanischen Konstantin des Buddhismus Shotoku Taishi 607 n. Chr. vollendet wurde, fanden sich zwei Seidenstoffe, von denen der eine nach Deshayes möglicherweise im Jahre 622 von koreanischen Gesandten nach Japan gebracht ist. Ich bilde diesen »Tissu Ito« hier ab (Abb. 13); er zeigt die ohne Ende aneinandergereihten Medaillons und als Füllung vier Reiter zu Seiten eines Baumes in genau symmetrischer Anordnung, endlich zwischen den Kreisen reiche Palmettenmotive um eine mittlere Rosette. Alles ist dem Ursprung nach persisch-mesopotamisch, aber chinesisch umgebildet. Am schlagendsten ist das bei den Reitern. Sie wären in China ohne den im Gefolge der Expedition Tschang K'ien erwachsenden Import von Persien her überhaupt undenkbar. Haltung und Flügel, dann der Bogenschütze mit dem sassanidischen Kopfschmuck und die Löwenjagd an sich sind auf diesem Wege nach China gekommen. Dagegen sind die Kleidung des Reiters und vor allem die Siegel auf dem Hinterteil der Pferde rein chinesisch: auf dem oberen Pferde liest man nach

¹⁾ Altorientalische Teppiche, S. 122f.

²⁾ 309—379. Riegl nennt Schapur I (241—272). Er zitiert dafür Heyd, *Gesch. des Levantehandels* I, 21. Die mir zugängliche französische Ausgabe nennt I, 17 richtig Schapur II.

³⁾ Wörtlich nach Karabacek, *Mitt. des österr. Museums* XIV (1879) S. 343.

⁴⁾ Vergl. auch die Nachricht vom Jahre 651 n. Chr. über die Geschenke der Bewohner Transoxaniens in Seide und Webereien. Karabacek, a. a. O. 309.

⁵⁾ Vergl. V. Hehn, *Kulturpflanzen und Haustiere*, S. 19f.

⁶⁾ Über den syrischen Export nach China vergl. Hirth, *Verh. der Berliner Ges. f. Erdkunde* XVI, S. 55.

⁷⁾ Der mündlichen Mitteilung folgte die Übersendung seines hektographierten Manuskriptes: *Notes éparses sur un tissu du VII^e siècle à décor »sasanide« du temple de Horiouji a Nara (Japon)*. Conférence »Musée Guimet« du 9 mars 1902.

⁸⁾ Vergl. über ihn die Monographie von Dr. Ito und danach *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 1902, S. 507f.

Deshayes Shun (Berg), bei dem unteren Ki (Gut Glück). Bei dem zweiten »Tissu Foukoutchi« ist die chinesische Art besonders in den ornamentalen Füllungen zwischen den Kreisen sehr deutlich ausgeprägt, die vier Reiter sind nicht nur in der Vertikal-, sondern auch in der Horizontalachse durch Bäume getrennt. — Einen Beleg der Nachahmung eines syro-mesopotamischen Musters in China scheint mir das Königliche Kunstgewerbe-Museum in dem Stoff '84, 279 mit den von Lessing wohl richtig zu Seiten eines Baumes sitzend ergänzten Flügeltieren auf rankengemustertem Grunde und



Abb. 15
Gelber Stoff mit schwarzer Rautenmusterung
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

der Bordüre von Vogelpaaren zu besitzen.¹⁾ Doch will ich nicht zu lange bei der Thatsache der Nachahmung von Mustern des Westens in China verweilen. Sie bewegt sich ja in derselben Richtung wie die S. 2 zitierte Nachbildung des Typus eines der Krüge im Schatzfunde von Nagy-Szent-Miklós in dem Schatze des genannten Horiuschi-Tempels und die von F. Hirth angenommene Herübernahme der flächenfüllenden Weinranke auf chinesischen Traubenspiegeln, eine Entlehnung, die vielleicht als Rückschlag des neueröffneten Landverkehrs noch unter dem Kaiser Wuti (140—86 v. Chr.) stattfand.²⁾

¹⁾ Abbildung im ersten Bande von Lessing, Die Gewebesammlung.

²⁾ Hirth, Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst, S. 13f.

Mir liegt hier viel näher die Frage: hat denn China keinen Einfluß auf die Muster der Seidenwebereien im Westen ausgeübt? Dafs fertige chinesische Stoffe nach Syrien gelangten, legen bekanntlich Stellen bei Plinius¹⁾ u. a. nahe, die darauf gedeutet werden können, dafs man die chinesischen *Gewebe* in ihre feinsten Fäden auflöste und diese dann neuerdings verwebte. Für mich sind freilich entscheidender die Gründe, welche dafür sprechen, dafs eine bestimmte Musterung zum Teil wenigstens chinesischen Ursprungs sein könnte, ferner dafs sich unter den von mir nach Berlin gebrachten Funden, wie es scheint, ein rein chinesischer oder unter unmittelbarer Anlehnung an einen solchen nachgebildeter Seidenstoff befindet.

Eine geschlossene Gruppe bilden jene Stoffe, deren Muster statt durch Aneinanderreihung von Kreisen durch sich kreuzende Diagonalen gegliedert ist. Sie zeigen nie reichere figurale Darstellungen; das Ornament beschränkt sich vielmehr auf die Diagonalstreifen selbst und eine Mittelfüllung der von ihnen gebildeten Rauten. Ich erwarb aus der Sammlung Fouquet vier vorzügliche Beispiele. Nr. 1480 (Abb. 14) zeigt gelb auf kirschrot²⁾ Diagonalen von symmetrisch angeordneten Doppelranken, an der Kreuzung mit Kreisen, worin ein achteckiger Stern um ein Mittelquadrat gestellt ist, als Rautenfüllung endlich große Palmettenherzblätter. Eine ähnliche Füllung hat ein Seidenstoff bei Forrer (X, 2), nur sind die Diagonalen und Kreuzungen mit Herzblättern, Bäumchen und Halbmonden gefüllt, und beim Palmettenherzblatt in der Mitte ist am unteren Winkel grün angewendet. Nr. 1479 (Abb. 15) hat schwarz auf gelb³⁾ als Diagonale eine einfache, symmetrisch auf ein mittleres Palmettenherzblatt zulaufende Ranke, an der Kreuzung Achtecke mit dem für die Seidenstoffe typischen Vierpafs aus Herzformen, und als Füllung Medaillons, abwechselnd rund mit Enten (?) zu Seiten eines Baumes oder oval in Bogen ausgezackt mit Vögeln, die Rücken an Rücken auf dem Palmettenbaum sitzen. Der gleiche Stoff aus Achmim bei Forrer VIII, 4; ähnlich, nur gelb auf kirschrot, Forrer VIII, 5 und Kunstgewerbe-Museum '87, 758 aus Achmim. Die beiden anderen Stoffe des Kaiser Friedrich-Museums zeigen das Muster hell auf Dunkelbraun mit in Abständen eingeschossenen grünen Tupfen. Nr. 1478 (Abb. 16)⁴⁾ hat Diagonalen mit Rändern und einer Folge von sieben Winkeln übereinander,⁵⁾ die auf das in der Kreuzung grün eingeschossene Viereck von allen vier Diagonalen her entweder offen oder mit der Spitze zulaufen. Die Rauten füllt ein Kreis mit dem Vierpafs aus Herzformen. Nr. 1476/7 (Abb. 17)⁶⁾ zeigt Diagonalen aus einer Folge von vier bzw. fünf kleinen Quadraten um Punkte, gefüllt einmal mit Halbmonden, einmal mit Rauten, letztere grün durchschossen.

Es ist das Rautennetzwerk an sich, ohne die Detailmusterung — die ja zum größten Teile bekannte Motive giebt —, das unsere Aufmerksamkeit verdient. Der Drang, eine Fläche mit Figuren, Schrift oder Ornamenten ohne Ende zu überspinnen, ist allen altorientalischen Kunstkreisen eigen; erst die Griechen schafften den Wert der ruhigen

¹⁾ VI, 17 (20), 54 und XI, 22 (26), 76. Vergl. Hirth, *China and the Roman Orient*, p. 258, Semper, *Der Stil* I, 140.

²⁾ Ein Quadrat von 0,210 m, auf braun gemusterte Seide aufgenäht.

³⁾ Richtig ist wohl die Gegenseite. Der Stoff ist jedoch verkehrt aufgenäht. 0,290 × 0,160 m.

⁴⁾ 0,220 × 0,096 m.

⁵⁾ Es wird zu untersuchen sein, ob dieses eigenartige Muster nicht dem chinesischen Mäander nahe zu bringen ist. Vergl. Hirth, *Chinesische Studien* S. 231 f. und bes. den Po-ku-t'u-lu.

⁶⁾ 1476: 0,240 × 0,90 m. 1477: 0,200 × 0,085 m.

Raumfläche.¹⁾ Altägyptische, assyrische, phönikische und kleinasiatische Beispiele²⁾ bezeugen, daß das geometrische Muster ohne Ende als Einschlag in die hellenistische Kunst gekommen sein muß und wir uns über sein Auftauchen im Rahmen der griechischen Kunst des Orients nicht wundern dürfen. Es kann jedoch nicht die



Abb. 16
Brauner Stoff, grün durchschossen mit Rautenmusterung
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

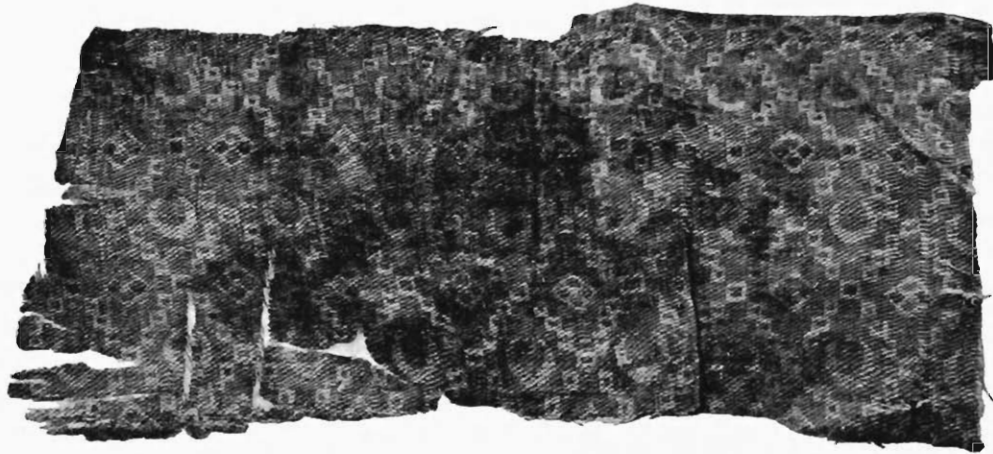


Abb. 17
Brauner Stoff, grün durchschossen mit Rautenmusterung
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

Rede davon sein, daß die Araber, indem sie das Muster ohne Ende zu einem der Hauptmotive ihrer Ornamentik machten, darin direkt³⁾ oder indirekt an solche hellenistisch-spätromische Fäden anknüpfen. Ausgangspunkt bleibt auch für sie die schon

¹⁾ Vergl. Hellas in des Orients Umarmung, Beilage zur Münch. Allg. Zeitung 1902, Nr. 40/41.

²⁾ Perrot et Chipiez I, pl. XIV, II, pl. X und sonst, III, 129 u. s. w., bes. V, 82 f. Vergl. dazu Owen Jones u. a.

³⁾ Riegl, Stilfragen, S. 312.

im alten Orient wurzelnde Neigung. Diese aber wird seit den Jahrhunderten um Christi Geburt durch die von China importierten Seidenstoffe, Bronzen u. s. w. zuerst in Syrien, dann vor allem am Kalifenhofe von Bagdad mit den ihm unterstehenden Industriestädten und dem indochinesischen Handelsplatze von Basra immer intensiver genährt.

Das Rautenmuster ist schon der primitiven sog. geometrischen¹⁾ und Flechtornamentik eigen. Es wird mit Vorliebe auch in dem Kreise verwendet, dem die chinesische Kunst zuzurechnen ist, demjenigen des Stillen Ozeans, der uns immer deutlicher entgegentritt in den ethnographischen und archäologischen Forschungen auf amerikanischem Boden. Altamerikanische Bau- und Stoffmuster²⁾ bilden die Parallele zu der Beliebtheit des Rautennetzes auf den ältesten chinesischen Bronzegefäßen aus der Zeit der Schang- (1766—1122), Tschóu- (1122—256) und Han-Dynastie (206/5 vor bis 221 nach Christus). Man blättere daraufhin den Po-ku-t'u-lu, die unter Hui-tzung (1101—26) entstandene Sammlung dieser uralten Bronzen durch (Abb. 18)³⁾ und wird dort auch die Belege für die Verwendung des Netzmusters als eines bewegten Hintergrundes von Figuren finden, ein Motiv, das man neuerdings als eine aus dem spät-römischen Kunstwillen geborene Erfindung hinstellen wollte.⁴⁾ Altchinesische Stoffe mit Rautenmusterung sind im Original, soviel ich weiß, freilich nicht erhalten. Aber die Musterung des Gewandes an dem vor dem Maya-Gotte Kukulkan Knieenden⁵⁾ gehört ebenso in die Beweiskette, wie die Nachahmung eines ähnlichen Stoffmusters in der Wandbekleidung von Warka⁶⁾ und an einem mosaizierten Säulenschaft aus Pompeji⁷⁾ oder wie die litterarischen Zeugnisse, die uns in der Bibel für die Säulen des Hiram von Tyrus im Tempel zu Jerusalem⁸⁾ und durch die im Aristeasbriefe um 96—63 v. Chr. beschriebenen Geschenke, die Ptolemäos an den Hohenpriester Eleazar gesandt haben soll,⁹⁾ vorliegen. Unter diesen befand sich ein überaus reich, u. a. mit »einem wundervollen



Abb. 18
Chinesische Bronzevase aus der Zeit vor Christi Geburt
(nach dem Po-ku-t'u-lu)*

*) Vergl. Thoms, A dissertation on the ancient Chinese vases of the Shang dynasty (1743 to 1496 b. C.), S. 48. Man beachte besonders die Tigerköpfe als Ansatz der Henkel. Solche Bildungen sind als Ausläufer von Schmucksachen und Geräten in der Kunst des Westens später überaus beliebt.

¹⁾ Vergl. Grosse, Anfänge der Kunst S. 113 f.

²⁾ Vergl. Wörmann, Gesch. der Kunst I, zu S. 84 f. und die Publikationen von Reifs und Stübel über das Gräberfeld von Ancon.

³⁾ Bes. Vol. II (Heft 5—8) des Exemplars der Berliner Königl. Bibliothek.

⁴⁾ Riegl, Spät-römische Kunstindustrie S. 114 und 144 f. Vergl. dazu als hellenistisches Beispiel Pernice-Winter, Der Hildesheimer Silberfund Taf. XLI.

⁵⁾ Wörmann, a. a. O. zu S. 90.

⁶⁾ Oft abgebildet, zuletzt Lübke-Semrau, Grundrifs I, S. 48.

⁷⁾ Niccolini, Descrizione gen. LXIII bei Riegl, Stilfragen S. 313.

⁸⁾ Perrot et Chipiez IV, 314 f.

⁹⁾ Kautzsch, Die Apokryphen und Pseudoepigraphen II, S. 10 f.

Netzwerk, das ein rautenförmiges Muster zeigte«, geschmückter Tisch, und ein Waschgefäß, welches u. a. »ein rautenförmiges Mosaik« aufwies, »das bis zur Öffnung einen netzförmigen Anblick bot«. Die Säulen Jakin und Boas zeigten an den Kapitellen »Gitter von Netzwerk und Gewinde von Kettenwerk« und oberhalb des einen Gitterwerkes zwei Reihen Granatäpfel.¹⁾ Die Streumuster der frühbyzantinischen Mosaiken der Sophienkirche in Konstantinopel,²⁾ der Eski Dschuma und von H. Georgios und H. Sophia in Salonik,³⁾ endlich in den Kirchen Ravennas und in Kuseir Amra gehen zum guten Teil auf im Rautennetz gemusterte Stoffe zurück, sind Ausstrahlungen der Entwicklungsrichtung China—Persien—Syrien—Byzanz. Die mittelbyzantinischen Schriftsteller vergleichen wohl nicht ohne Grund die Pavimentmosaiken der Nea des Basileios Makedon (867—886) mit ausgebreiteten Seidenstoffen und sidonischen Geweben.⁴⁾

Zum Schluß führe ich den letzten der von mir in Ägypten erworbenen Seidenstoffe des Kaiser Friedrich-Museums vor.⁵⁾ Er steht an Wert dem großen Schulterstreifen mit der Nymphe gleich, ist aber im Muster so rätselhaft, daß ich nur, um die Frage seiner Zuweisung in Gang zu bringen, eine Meinung auszusprechen wage. Es handelt sich um das 0,350 m lange, 0,181 m breite Stück eines auf Leinwand aufgenähten Streifens in Seidenrips, dessen Muster so reichfarbig ist, daß kaum irgend eine Reproduktion ihm gerecht werden kann (Abb. 19). Die Ränder entlang laufen Bordüren im typisch altesopotamischen Farbenzickzack. Das Hauptfeld aber füllen Darstellungen, die ich nicht beschreiben kann, weil ich sie nicht verstehe. Man sieht stellenweise deutlich Figuren, so links einen Dreiverein, den man leicht für einen schwebenden Engel und ein an einem Tische sitzendes Paar halten könnte; aber im allgemeinen herrscht doch der ornamentale Charakter vor. Vielleicht werden die Herren vom Museum für Völkerkunde dafür die richtigen Worte finden. Denn mir will scheinen, daß man Verwandte dieses Stoffes unter den altperuanischen Funden aus der Zeit des Inka-Reiches, wie sie z. B. auf dem Gräberfelde von Ancon zu Tage kamen, wird suchen müssen.⁶⁾ Sollte das von Fachleuten bestätigt werden, so würden wir diese merkwürdige Thatsache wohl so erklären können, daß die Chinesen entweder zentralamerikanische Muster nach dem Westen vermittelten oder, was wahrscheinlicher ist, selbst solche Muster von alters her bildeten. Sie gehören ja, wie gesagt, zum Kulturkreise des Stillen Ozeans. Mir will scheinen, daß einige Muster der Bronzen des Po-ku-t'u-lu an unseren Stoff anklingen.⁷⁾ Verwandt ist u. a. auch jene Art Dekoration, die Wickhoff für *attisch* beeinflusst ansehen wollte, weil darin wie auf griechischen Vasen das Auge, dann der Mäander und, was zweifellos nicht der Fall ist, die Palmette vorkomme.⁸⁾ Nun giebt es aber gar kein älteres und beliebteres chinesisches Motiv als den Mäander; er reicht in eine Zeit hinauf, in der die Griechen kaum in ihrer

1) Vergl. Reber, Abh. d. hist. Kl. der Königl. Bayer. Akad. der Wiss. XXII, I. Abt., S. 107.

2) Salzenberg Taf. XXIV f.

3) Teilweise abgebildet bei Texier & Popplewell Pullan, Byz. architecture pl. XXVI und XXXIV.

4) Vergl. Unger-Richter, Quellen der byz. Kunstgeschichte II, S. 354.

5) Nr. 1492 meines Inventars.

6) Vergl. Bd. II der Publikation von Reifs und Stübel bes. Taf. 46.

7) Die Sammlung Si-t's'ing-ku-kién konnte ich leider bisher nicht einsehen.

8) Festgaben für Büdinger S. 463 f. Vergl. als Gegenstück dazu A. Eichhorn, Nauai oder die hohe Wissenschaft der architektonischen und künstlerischen Komposition bei den Maya-Völkern. Berlin 1896.

Existenz nachzuweisen sind. Der Chinese liebte es, damit den Grund für die Figurendarstellung zu mustern. Außerdem ist der Mäander überall im Kunstkreise des Stillen Ozeans nachweisbar, genau so wie das sogenannte attische Augenornament. Man lese darüber die Arbeit von Heinrich Schurtz¹⁾ und wird durch sie am besten in den Kunstkreis versetzt werden, dem auch der rätselhafte Seidenstoff aus Ägypten nahestehen scheint.

Das Hereinziehen Chinas in Fragen der Entwicklung der antiken und frühchristlichen Kunst wird manchem, der den neueren sinologischen Studien nicht gefolgt ist, unbequem sein. Solche mögen den Weg der Belehrung betreten an der Hand der persischen Teppiche und Majoliken²⁾ aus der Sefewidenzeit, sie mögen dann übergehen auf die überraschend gut im Stil der Blüte der altchinesischen Malerei gehaltenen Seidenstoffe des XIV. Jahrhunderts, etwa in der Marienkirche zu Danzig,³⁾ und mögen ferner heranziehen die Forschungen von Wallis⁴⁾ und Fouquet⁵⁾ über die ältesten Fayencen, endlich nachlesen, was Friedrich Hirth über die chinesischen Traubenspiegel,⁶⁾ Paléologue für den Ursprung der Taï genannten Stufenpyramiden⁷⁾ aus der Zeit vor Christi Geburt anzunehmen gezwungen ist. Das von ihm aus chinesischen, von Karabacek⁸⁾ aus arabischen Quellen, von Richthofen⁹⁾ aus beiden Kulturkreisen beigebrachte Material wird auch die Ungläubigsten

¹⁾ Das Augenornament und verwandte Probleme. Abhandl. d. phil.-hist. Klasse der Königl. sächs. Akad. d. Wiss. XV (1895), Nr. II.

²⁾ Übersichtliche Orientierung bei Bode, Vorderasiatische Knüpft Teppiche, und Falke, Majolika.

³⁾ Beispiele bei Lessing, Die Gewebesammlung u. s. w.

⁴⁾ Egyptian ceramic art, Abschnitt über die Konstantinsschale in London.

⁵⁾ Contribution à l'étude de la céramique orientale p. 37 f.

⁶⁾ Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst.

⁷⁾ L'art chinois p. 98 f.

⁸⁾ Mitt. d. Österreichischen Museums XIV (1879), S. 301 f.

⁹⁾ China, I passim. Vergl. auch F. Schneider, Der Kirchenschmuck XXXI (1900), S. 63 f.



Abb. 19
Reichfarbiger Seidenrips
Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

davon überzeugen, daß wir nicht länger der chinesischen eine abendländische wissenschaftliche Mauer gegenüberstellen dürfen. Der enge Ring des Sehens vom Standpunkte der Griechen und Römer aus muß gesprengt werden. Hellas kann dabei nur gewinnen, Rom freilich verliert; aber die Beziehungen, die sich heute mit Ostasien anspinnen, bekommen einen Untergrund, der sie klein erscheinen läßt im Verhältnis zu den großen Zügen der Wechselwirkung zwischen China und dem Westen, die früher bestanden haben.

Im Gebiete der bildenden Kunst wird dabei besonders zu achten sein auf den großen Umschwung, den die chinesische Kunst in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends n. Chr. durchgemacht hat, als dort, ähnlich wie später im Zeitalter der Gotik im Norden und der Renaissance im Süden von Europa, die ungeheuere Mannigfaltigkeit der Natur und ihrer Formen entdeckt wird und Sie Ho in seinen sechs Hauptregeln die bis heute gültige Wissenschaft der Malerei begründete.¹⁾ Damit erscheint die Entwicklung der chinesischen Kunst in zwei Hälften geteilt, von denen die eine nach den uralten Formen des Kulturkreises um den Stillen Ozean herum schafft und vor allem in den kunsthistorischen Werken der Chinesen über die hieratischen Bronzen studiert werden muß, während die andere, vorbereitet durch Anregungen vom Iran und dem hellenistischen Orient her²⁾ sich voll auslebt in der uns heute so nahestehenden japanischen Kunst. Es ist ein ganz einziger Fall, daß wir jeder dieser Entwicklungsstufen einer uns scheinbar so fernliegenden Kulturwelt in den Seidenstoffen, auf denen ursprünglich, wie später auf dem Porzellan, ein chinesisches Monopol lag, nachgehen können: der hieratischen Kunst in jenen Stoffen unserer Gruppe, die ich mit China in Zusammenhang zu bringen suchte, der Zeit des Zuflutens vom Westen in den beiden Stoffen aus dem Horiuchi-Tempel in Nara u. a. und der Zeit nach der großen Blüte der chinesischen Malerei in der Masse von Stoffen des XIV. Jahrhunderts, die sich in abendländischen Kirchen und Sammlungen erhalten haben.

Den wichtigsten Aufschluß dürfte das eingehende Studium der altchinesischen Kunst zunächst für das Verständnis jener Wandlung liefern, die sich im Kunstempfinden der ausgehenden Antike vollzog. Man hat diesen Umschwung neuerdings aus einem in Hellas und Rom latenten, von allen äußeren Einflüssen unabhängig, spät zum Durchbruch kommenden Kunstwillen zu erklären versucht. Ich habe mich dagegen mit aller Entschiedenheit ausgesprochen und das Wiedererwachen des eine Zeit lang von Hellas zurückgedrängten Orients für diese Wandlung geltend gemacht. Wie ahnungslos wir heute noch manchen in diese Frage hereinspielenden Strömungen gegenüber sind, dürfte dieser Aufsatz belegen. Was nebenbei abgefallen ist, das allein sei hier zum Schluß noch zusammengefaßt. Viele von den Motiven, die als charakteristische Kennzeichen des späthellenistisch-byzantinischen Stiles auftreten: die Vorliebe für das Muster ohne Ende, für die Hervorhebung figürlicher Formen durch einen gemusterten Grund, die Markierung tektonischer Ansätze durch Tierköpfe, dazu (was oben nicht erwähnt wurde) die Neigung zu Wirbelmotiven u. dergl. m. — das Alles findet sich in China bereits in einer Zeit heimisch, wo die Mittelmeerkunst davon kaum eine Ahnung hatte. Es wird in Zukunft darauf zu achten sein, wie weit in diesen Dingen tatsächlich ein Übergreifen des chinesischen Geschmackes auf Persien bzw. Vorderasien, Hellas, Rom und Byzanz vorliegt.

¹⁾ Hirth, Über die einheimischen Quellen zur Geschichte der chinesischen Malerei S. 12 f.

²⁾ Vergl. dazu auch die von Chavannes veröffentlichten Reliefs aus der Zeit der Han-Dynastie.