



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Timuridische Jadegefäße
in den Wiener Sammlungen“

Verfasserin

Dorothea Berndsen

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im August 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A - 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: tit. Ao. Prof. Dr. Ebba Koch

Vorwort und Dank

Mein erster Kontakt mit islamischer Kunst im Rahmen meines Kunstgeschichtestudiums fand im Sommersemester 2002 anlässlich einer Vorlesung über islamische Architektur bei Prof. Dr. Ebba Koch statt.

Obwohl ich aus beruflichen Gründen gewohnt war, fremden Kulturen offen und interessiert zu begegnen, gewann ich im Laufe dieser Lehrveranstaltung ein besseres Verständnis für die komplexen historischen Zusammenhänge des islamischen Kulturraumes. Prof. Dr. Ebba Koch vermittelte uns Studenten jedenfalls trotz 9/11 einen ganz anderen, nämlich toleranten Islam. Die einzigartigen Kunstwerke dieser häufig als rückständig abgeurteilten Welt weckten fortan mein besonderes Interesse.

An der Universität begegnete mir die islamische Kunst erneut in einem sehr interessanten Projekt, an dem ich 2005/6 im Rahmen eines Seminars bei Prof. Dr. Ebba Koch teilnahm. Hochkarätige islamische Artefakte wurden in einem „virtuellen islamischen Museum“ erfasst und der Allgemeinheit zugänglich gemacht. Dabei bedeutete das in Augenschein nehmen von selten gezeigten Objekten aus sonst nicht zugänglichen Sammlungen ein besonderes Erlebnis.

Jedenfalls bekam ich dadurch Geschmack an lebendigen universitären Projekten, die mir die Teilnahme an der Fortsetzung des „virtuellen islamischen Museums“ quasi logisch erscheinen ließen. Mein Diplomarbeitsthema ist daher als Resultat einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit diesem Thema zu betrachten.

Mein Dank richtet sich in erster Linie an Frau Prof. Dr. Ebba Koch, die mir vermittelte, dass Studieren lebendig, lustvoll und weltoffen vor sich gehen kann. Mein Dank gilt aber auch Herrn Dr. Kirchweger vom Kunsthistorischen Museum sowie Herrn Dr. Beuing, dem Leiter der Schatzkammer des Deutschen Ordens, die mich beide ebenso wohlwollend wie effektiv unterstützt haben:

Diese Arbeit widme ich vor allem aus ganzem Herzen meiner 85 jährigen Mutter Helene Raunjak, die in den kargen Nachkriegsjahrzehnten dafür sorgte, dass ich die damals bestmögliche Ausbildung erhielt.

All meinen Freunden, insbesondere Eva Harrer, meiner „fliegenden“ Gefährtin durch dick und dünn und Matthias Schubring, meinem jahrzehntelangen brüderlichen Freund, spreche ich meinen besonderen Dank für ihr Verständnis und ihre Geduld während dieser kontaktarmen Lebensphase aus.

Meinen Kärntner Angehörigen Silvia und Kurt Komatitsch gebührt ein besonderer Dank, weil sie in dieser außergewöhnlichen Zeit meinen Rücken in alltäglichen Belangen freigehalten haben. Meiner Kommilitonin Gabriele Reisenauer sei Dank für tröstende Worte, sowie wirkungsvolle Durchhalteparolen in schwierigen Momenten.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Dank	2
1. Einleitung	6
2. Die Timuriden	9
2.1 Historischer Hintergrund	9
2.2 Timur Lenk – der Dynastiegründer	10
2.3 Timurs Aufstieg vom Nomadensohn zum kunstsinnigen Weltenherrscher	12
2.4 Timuridische Kunst im historischen und kulturellen Kontext	13
2.4.1 Etablierung und Rezeption	13
2.4.2 Kunst als Medium zur dynastischen Legitimation	14
2.4.3 Kitabkhanas – Königliche Werkstätten im Dienste der timuridischen Ideologie	19
2.4.4 Kultureller Austausch und Handel	21
2.4.5 Das timuridische Erbe	24
2.4.6 Nachwirkungen	25
3. Jade	29
3.1 Allgemeines	29
3.2 Optische Charakteristika	31
3.3 Material und Farbe	32
3.4 Bearbeitung	34
3.5 Vorkommen	35
3.6 Der Stellenwert der Jade im timuridischen Reich	36
3.6.1 Voraussetzungen	36
3.6.2 Die Jade im dynastischen Kontext	37
3.6.3 Gegenseitige Beeinflussung	40
4. Die Affinität europäischer Fürsten für Exotica am Beispiel der Dynastie der Habsburger	43
4.1 „Quanta rariora tanta meliora“	43
4.2 Die familiären Netzwerke der Habsburger	44
4.3 Exkurs zur habsburgischen Sammeltätigkeit	46

4.3.1 Die Anfänge	46
4.3.2 Zur Entstehung der habsburgischen Kunst- und Wunderkammern	48
4.3.3 Die erste habsburgische Kunstkammer in Wien	49
4.3.4 Die Ambraser Sammlung	51
4.3.5 Die Kunstkammer Rudolfs II. in Prag	53
4.3.6 Nachwirkungen	56
5. Die Jadeobjekt in der Wiener Sammlungen	58
5.1 Die drei Jadegefäße in der Kunstkammer des KHM	58
5.1.2 Die Schalen	59
5.1.3 Kulturelle Einflüsse und Vergleiche	62
5.1.4 Der Krug	66
5.1.5 Vorbilder aus Metall	66
5.1.6 Vergleichsbeispiele aus Jade	69
5.1.7 Der Drache in der timuridischen Ikonographie	73
5.1.8 Datierungsfragen	76
5.2 Zwei Jadegefäße aus der Schatzkammer des Deutschen Ordens in Wien	76
5.2.1 Die Schale	78
5.2.2 Einflüsse	80
5.2.3 Vergleiche	83
5.2.4 Der Krug	87
5.2.5 Anmerkungen zur Montierung	90
5.2.6 Provenienz- und Datierungsfragen	93
6. Schlussbetrachtung	98
 Literatur	100
Abbildungsverzeichnis	104
Abbildungen	106
Lebenslauf	124
Abstract	125

1. Einleitung

Die timuridische Dynastie spielt im westlichen Kulturbewusstsein bis dato eine eher untergeordnete Rolle. Umso eindrucksvoller erscheinen einem Kunstobjekte, die diesem zentralasiatischen Steppenvolk zugeschrieben werden. Timur, der legendäre Gründer der Dynastie mit turko-mongolischen Wurzeln, die auf Dschingis Khan zurückreichen, brachte es vom Nomadensohn zum Herrscher eines multikulturellen Großreiches. Bis heute stellt man sich die Frage, wie ein in der Steppe beheimatetes Volk eine derart ausgefeilte und ästhetisch ansprechende Kunst hervorbringen konnte.

Die Kombination nomadischer Wurzeln mit einer starken Affinität für die persische Kultur, brachte diese äußerst feinsinnige Kunst hervor, in der unter anderem die Herstellung von einzigartigen Jadegefäßen eine wichtige Rolle spielte. Alle Kunstproduktionen wurden aber immer nach Gesichtspunkten bewertet, die die dynastische Verherrlichung in den Mittelpunkt stellten.

In Wien werden in zwei verschiedenen Sammlungen, nämlich in der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums (KHM) und in der Schatzkammer des Deutschen Ordens, Jadegefäße verwahrt bzw. ausgestellt, die in der Hochblüte der timuridischen Kultur im 15. Jahrhunderts entstanden sind.

Zielsetzung meiner Untersuchung ist daher, diese Objekte einer näheren Betrachtung hinsichtlich des Stellenwertes im Umfeld der timuridischen Herrschaft zu unterziehen. Die Parallele zum habsburgischen Repräsentationsstreben wird im Zuge der Arbeit eine wichtige Rolle spielen. Beide Dynastien setzten Kunst ein, um die Pracht und Würde ihrer Dynastie zur Schau zu stellen.

In meiner Arbeit wird zunächst das historische Umfeld, in dem die timuridische Dynastie groß werden konnte, beleuchtet. Ein breiter Fokus widmet sich der charismatischen Persönlichkeit Timurs, der auf Grund seines militärischen Talents, ein zersplittertes zentralasiatisches Territorium unter seiner Führung vereinte. Dies waren erst die Voraussetzungen für ein Ambiente, in dem sich ein einzigartiges künstlerisches Repertoire entfalten konnte.

Timurs Talente waren nicht nur militärischer Natur. Er widmete sich geradezu leidenschaftlich den Künsten, was sich etwa an der Prachtentfaltung seiner Hauptstadt Samarkand äußerte. Seine Kunstsinnigkeit fand ihren Niederschlag unter anderem in den Kitabkhanas, den königlichen Bibliotheken und Werkstätten. Dort wurde eine ästhetische Formensprache entwickelt, die nicht nur den Wünschen der Fürsten entsprechen sollte, sondern vornehmlich dazu da war, die Ideologie des Herrscherhauses zu verbreiten. Ein erheblicher Teil des zweiten Kapitels wird sich damit befassen.

Diese Thematik bekommt für den weiteren Verlauf meiner Studie insofern Bedeutung, als zeitgleich in Europa die habsburgischen Königshäuser unter eben diesen Kriterien Sammlungen anlegten, die, neben der persönlichen Leidenschaft für Sammelobjekte, immer die Verherrlichung der Dynastie im Auge hatten.

In Betracht gezogen wird in dieser Schrift zudem der außerordentlich starke Einfluss der chinesischen Kultur, die schon aufgrund des geographischen Naheverhältnisses für einen regen Handelsaustausch sorgte. Chinoiserien aller Art waren damals hochaktuell und beeinflussten die timuridische Formensprache beträchtlich. Dabei wurde das Motiv des Drachens zu einem alles überragenden Symbol.

Als ein Schlüsselwerk für meine Besprechung erwies sich die Publikation von Thomas Lentz und Glenn Lowry aus dem Jahre 1989, die sich erstmals umfassend dem persischen Kulturraum und im Spezifischen der timuridischen Kunst widmeten. Der Synthese aus nomadischen Traditionen mit den verfeinerten Kunstäußerungen des persischen Kulturraumes wird in dieser Untersuchung ein gewichtiger Platz eingeräumt.

Um die Eigenschaften der Jade mit all ihren Facetten zu verstehen, war es primär notwendig, allgemeine Informationen dem Kapitel voranzustellen. Die Ausstrahlungskraft dieses Edelsteines war nicht nur in asiatischen Fürstenkreisen legendär. Europäische Kunstkammern waren voll von Objekten exotischer Herkunft, zu denen damals zweifellos auch Jadeobjekte gehörten. Ein sehr umfassendes Werk über Jade, herausgegeben von Roger Keverne, war die Basis für meine Ausführungen, wobei der Artikel von Robert Skelton über „Islamic and Mughal Jades“ das Wesentlichste beitrug.

Der nächste Fokus richtet sich auf die habsburgischen Beziehungen, die aufgrund der engen Verwandtschaft mit der portugiesischen Krone, den Zugang zu den topaktuellsten Luxusartikeln der damaligen Zeit möglich machten. Lissabon und Goa waren die Zentren, über die alle Luxusgüter nach Europa gelangten. Der Katalog, der anlässlich der Exotica-Ausstellung im KHM im Jahre 2000 publiziert wurde, bot mir das nötige Rüstzeug für die Recherche zu drei Exemplaren der hier besprochenen Jadeobjekte

Die herausragende Schrift über die Sammlungsgeschichte der Habsburger von Alphons Lhotsky bot die akkuratesten Informationen über die Sammelleidenschaft dieser Dynastie, wobei dessen Studie zeitlich den Grundstock ins Auge fasste, der im babenbergischen Familienschatz verankert ist.

„Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger“ sind bei Elisabeth Scheicher chronologisch aufbereitet. Das Buch gilt bis heute als Standardwerk. Für mein Kapitel über die habsburgische Sammeltätigkeit war dieses Buch, neben Lhotskys Schrift, unerlässlich.

Annemarie Jordan Gschwend wiederum befasst sich in ihren Publikationen eingehend mit den internationalen habsburgischen Verbindungen, die im 16. Jahrhundert in ganz Europa ihre Spuren hinterließen. Catarina de Austria, die Gemahlin des portugiesischen Königs Dom Joao III., wird als leidenschaftliche Sammlerin von Exotica skizziert, die ihre habsburgischen Verwandten in ganz Europa mit den neuesten und ausgefallensten

Gegenständen aus Asien versorgte. Neueste Kunstobjekte zu besitzen bedeutete damals einen enormen Prestigegewinn.

Für die Besprechung der Jadeobjekte waren neben dem schon erwähnten Exotica Katalog die Untersuchungen von Melikian-Chirvani und Grube grundlegend. Linda Komaroffs Beitrag zu timuridischen Metallgefäßen war eine unentbehrliche Grundlage für die Erfassung der angeführten Vergleichsbeispiele. Schließlich sei noch Beda Dudiks bis heute als Basiswerk geltende Veröffentlichung zu den Kleinodien des Deutschen Ritterordens zu nennen, die das Rückgrat für die Besprechung der beiden Jadeobjekte der Schatzkammer des Deutschen Ordens bildete.

2. Die Timuriden

2.1 Historischer Hintergrund

Der Gründer und Namensgeber der timuridischen Dynastie war der berühmt-berüchtigte Kriegsherr und Eroberer Timur Lenk. Er war ein Abkömmling des angesehenen, aber verarmten turko-mongolischen Nomadenstammes der Barlas, die sich rühmten, direkte Nachfolger Dschingis Khans zu sein. Sein Vorhaben, die verschiedenen mongolischen Stämme unter seiner Herrschaft zu vereinen, war Zeit seines Lebens das vorrangige Ziel seiner Eroberungszüge und kriegerischen Auseinandersetzungen.

Timur erlangte 1370 die Herrschaft über Transoxanien und in der Folge stieß er weiter in den Iran vor, um das herrschaftliche Erbe der Il-Khane anzutreten. Davor waren diese beiden Gebiete in eine Vielzahl von feudalen Dynastien und Nomadenstämmen aufgeteilt.¹ 1388 nahm Timur den Sultanstitel an und in dieser Machtposition gelangen ihm die Unterwerfung des Iran sowie der kulturelle Zusammenschluss der Iraner, Mongolen und Turkmenen.

Diese Erfolge beflügelten ihn zu immer größeren kriegerischen Unternehmungen und brachten ihm bald den Ruhm eines Weltherrschers ein.²

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts waren die Armeen Timurs in ganz Asien verstreut. Steinförmige Monumente, die die jeweilige Anwesenheit seiner Truppen bezeugen sollten, wurden in Nuristan (heute Afghanistan), in der Türkei und in Kasachstan vorgefunden. Ein solcher Stein, der 1391 mit arabischen und türkischen Inschriften versehen wurde, gibt Zeugnis von Timurs glorreichem Feldzug gegen Toqtamisch, den Führer der Goldenen Horde, den er 1395 endgültig besiegte.³

1398 gelang Timur die Einnahme Delhis und bald darauf wendete er sich der westlichen arabischen Welt zu, um die Mamluken in Syrien zu stoppen. Aleppo und, nach längerer Belagerung, Damaskus konnten als nächstes unter seine Herrschaft gebracht werden. Mit seinem Eindringen in das osmanische Reich und der Gefangennahme des Sultans Bayazid, stand Timur am Höhepunkt seiner weltumspannenden Eroberungszüge. Kurz vor seinem

¹ Roemer 1989, S. 69-70.

² Kat. Ausst., Leoben 2006, S.75

³ Lentz/.Lowry 1989, S.25.

Tod machte Timur sich daran, China, das letzte der früheren mongolischen Territorien , unter seine Kontrolle zu bringen, jedoch verhinderte sein plötzlicher Tod diesen geplanten Feldzug.⁴

2.2 Timur Lenk- der Dynastiegründer

Timurs Beiname Lenk bedeutet „der Lahme“ und bezieht sich auf eine körperliche Behinderung im Bereich seiner Extremitäten, die ihn vor allem in seinen späten Jahren fast bewegungsunfähig machte. Trotz dieser Einschränkung seines Bewegungsapparates, befand sich Timur Zeit seines Lebens auf Eroberungszügen.

Sein militärisches Geschick brachte ihm großen Ruhm und Bewunderung ein und trotz seiner körperlichen Beeinträchtigungen brachte er es durch Taktik und vor allem großen Mut zum Herrscher eines islamischen Großimperiums, das vom Mittelmeer im Westen bis an die chinesische Grenze im Osten reichte.⁵

Abgesehen von diesen außerordentlichen Fähigkeiten eilte ihm aber der Ruf eines grausamen Herrschers voraus, der Angst und Schrecken verbreitete, wo immer er mit seinen Truppen auftauchte. Wer nicht bereit war, sich ihm zu unterwerfen, wurde meistens sofort ermordet. Berüchtigt waren die Schädelpyramiden, die oftmals mehrere tausend Totenschädel beinhalteten und die er zur Abschreckung vor die Tore der zu bestrafenden Stadt aufstellen ließ.⁶

Anschaulich schildert eine Textstelle bei Nagel das Vorgehen Timurs.

„Vernichtend fällt das Urteil der heutigen Geschichtsschreibung über diesen Kriegsherrn mongolischer Herkunft aus, den man in Europa Tamerlan nennt. Der grausamste Menschengeschlechter aller Zeiten sei er gewesen, schlimmer noch als Dschingis Khan. Entsetzen und Tod habe er in der Welt verbreitet, von Russland bis nach Indien, von Kleinasien bis an die Grenzen Chinas nichts als Ruinen hinterlassen. Niemals könne der mit Hilfe verschleppter Handwerker und Künstler erzwungene Ausbau Samarkands zu einer glanzvollen Metropole das Leid und die Zerstörung aufwiegen, die Timur über

⁴ Lentz/.Lowry 1989, S.26.

⁵ Hattstein 2000, S.408.

⁶ Lentz/.Lowry 1989, S.26.

zahllose Menschen und Landstriche gebracht habe.“⁷

Am schlimmsten traf es Isfahan, wo 1387 die Bewohner die Steuereintreiber Timurs ermordeten.

Der Geschichtsschreiber Hafiz-i Abru berichtet von diesem Ereignis, wobei er erwähnt, dass er nach dem Ende des Massakers an der Bevölkerung, nach achtundzwanzig gesichteten Pyramidentürmen mit je fünfhundert Totenköpfen, zu zählen aufgehört habe.⁸

Solche und viele ähnliche Überlieferungen bzw. Legenden prägen bis heute die Vorstellung, die der Westen von Timur hatte. Nichtsdestotrotz fanden seine Abenteuer und seine strategischen Schachzüge große Beachtung in Europa.

Als „Tamerlan“ fand die Persönlichkeit des charismatischen Nomadensohns sogar in Theaterstücken und in einer Oper ihre Verewigung.⁹

Europa stand zu dieser Zeit unter permanenter Bedrohung durch den osmanischen Sultan. Dank der wiederholten Feldzüge, die Timur gegen das osmanische Reich unternahm, konnten sich die europäischen Herrscher eine Atempause bei der Abwehr der osmanischen Vorstöße erlauben.¹⁰

Darüber hinaus und sehr zum Erstaunen vieler, erwies sich Timur, der immer wieder stolz auf seine nomadische Herkunft verwies, als ein äußerst kunstbeflissener Herrscher, der alles daran setzte, seine Hauptstadt Samarkand zur strahlenden Metropole der islamischen Welt zu machen.

Er ging dabei sehr gezielt vor, indem er die besten Architekten, Handwerkskünstler und Wissenschaftler aus den von ihm eroberten Gebieten nach Samarkand deportieren ließ, um sie zur Ausschmückung seiner Hauptstadt einzusetzen.¹¹

Die Entwicklung Samarkands zu einem urbanen, strategischen Zentrum spiegelte Timurs Wunsch nach einem dauerhaften Regierungssitz angesichts seines stark expandierenden Weltreiches. Indem er die Vororte seiner Hauptstadt nach den großen islamischen Metropolen- Damaskus, Bagdad, Sultaniya, Shiraz, Kairo- benannte, erschuf er sich in Samarkand einen Mikrokosmos der Welt, über die er herrschen wollte.¹²

⁷ Nagel 1993, S.9.

⁸ Roemer 1989, S.72.

⁹ Nagel 1993, S.10.

¹⁰ Hattstein 2000, S. 414.

¹¹ Roemer 1989, S.168.

¹² Lentz / Lowry 1989, S.42.

„Die zahlreichen prächtigen Bauwerke erhoben Samarkand zum „Mittelpunkt der Welt“ und zur „Schwelle des Paradieses.“¹³

2.3 Timurs Aufstieg vom Nomadensohn zum kunstsinnigen Weltenherrscher

Timurs Ehrgeiz, seine neue Macht in einem möglichst würdevollen und prächtigen Rahmen zu repräsentieren, stand in der Folge mehr oder weniger an erster Stelle.

Zu Timurs engster Umgebung gehörten ständig mehrere Gelehrte, mit denen er regen geistigen Kontakt pflegte. Obwohl er das Lesen und Schreiben nicht beherrschte, so hatte Timur neben seiner türkischen Muttersprache sehr wohl Kenntnisse der persischen Sprache, die in erster Linie den intellektuellen Kreisen vorbehalten war.

Die Teilnahme am höfischen Leben setzte die Beherrschung der persischen Sprache geradezu voraus.

Ebenso war Timurs Interesse an der Geschichte vergangener Reiche wie etwa das der Türken, Araber und Perser sehr ausgeprägt. Der berühmte Gelehrte Ibn Khaldun (1332-1406), den Timur bei der Eroberung von Bagdad kennen lernte und in der Folge für seine Zwecke einsetzte, wurde zu einem unentbehrlichen Gesprächspartner für den wissensdurstigen Herrscher.

Timur, dessen intellektuelles Interesse sehr groß war, suchte von sich aus den Kontakt zu Ibn Khaldun und schätzte besonders die gemeinsamen Gespräche über historische Themen, antike Heldensagen und altorientalische Mythologien. Ibn Khaldun selbst war beeindruckt von Timurs außerordentlicher Intelligenz.¹⁴

In diesem Zusammenhang möchte ich eine Textstelle einfügen, die Ibn Khaldun anlässlich seiner historischen Zusammenkunft mit Timur in Damaskus niederschrieb. Lentz/Lowry zitieren diese im 1. Kapitel.¹⁵

“This King Timur is one of the greatest and mightiest of kings. Some attribute to him knowledge, others attribute to him heresy because they note his preference for members of the House of Ali, still others attribute to him the employment of magic and sorcery, but in

¹³ Hattstein 2000, S.413.

¹⁴ Roemer 1989, S.108-110.

¹⁵ Lentz / Lowry 1989, S.17. zitiert nach Walter J. Fischel, Ibn Khaldun and Tamerlane, Berkeley, 1952.

all this there is nothing; it is simply that he is highly intelligent and perspicacious, addicted to debate and argumentation about what he knows and also about what he does not know.”

Damit wird offenkundig, dass die charismatische Persönlichkeit Timurs nicht nur in seinem militärischen Talent zum Ausdruck kam, sondern dass sich diese besonders auch im kulturell-künstlerischen Kontext geäußert hat. Aus dieser ungewöhnlichen Offenheit und Wissensgier heraus ist wahrscheinlich zum Teil die sehr spezifische timuridische Bildsprache zu erklären, die sich in allen dynastischen Bereichen manifestierte.

Timurs vorrangiges Anliegen war der ständige Kontakt zum iranischen Kulturkreis, den er als die Wiege der Kultur schlechthin betrachtete.¹⁶

Persischer Geschmack und Kunstsinn, sowie eine raffinierte Handwerkstradition in Verbindung mit der zentralasiatischen Kunst der Steppe brachten eine gänzlich neue Bildsprache hervor. Anhand dieser konnte die timuridische Elite monarchische Ansprüche, religiöse Verbindlichkeiten sowie ihre persönlichen Ruhmestaten zum Ausdruck bringen.

Die glanzvolle Aura, mit der die timuridische Herrschaftsklasse ihren Hof ausstattete, wirkte in jedem Fall auch elektrisierend auf die Kultur der übrigen islamischen Welt, vom Osmanischen Reich bis nach Mogulindien.¹⁷

2.4. Timuridische Kunst im historischen und kulturellen Kontext

2.4.1. Etablierung und Rezeption

Nach Timurs Tod blieb dessen riesiges Reich noch viele Jahrzehnte unter der Herrschaft seiner timuridischen Nachfahren. Die unter seiner Herrschaft aufgebaute politische Einheit zerfiel jedoch sukzessive. Der Fokus der staatspolitischen Interessen der Nachfolger verlagerte sich jetzt mehr und mehr weg von militärischen Intentionen hin zu einer starken Initiative in geistigen und kulturellen Bereichen.

Sowohl die turko-mongolischen als auch die iranischen Einflüsse gaben der kulturellen Kampagne dieser Zeit wichtige Impulse.¹⁸

¹⁶ Roemer 1989, S.120.

¹⁷ Lentz / Lowry 1989, S.20.

¹⁸ Roemer 1989, S.121.

Unter den Nachfolgern Timurs besaß niemand mehr dessen herausragendes militärisches Talent. Umso eifriger widmete man sich den schönen Künsten, deren Formensprache sehr stark iranisch beeinflusst war.

Shah Ruk, einer der vier Söhne Timurs, schaffte in seinem Reich eine Periode des Friedens, was sich auf die Entfaltung der Künste und auf das Geistesleben äußerst produktiv auswirkte. Er war auch ein leidenschaftlicher Verehrer von Literatur und Malerei.

Isfahan und Shiraz erzielten aufgrund kunstbegeisterter Fürsten eine Blütezeit in der Miniaturkunst. Unter Ulugh Beg, Timurs Enkel, entwickelte sich Samarkand zum wissenschaftlichen Metropole schlechthin. Sein berühmtes Observatorium in Samarkand legt noch heute Zeugnis davon ab.

Die verschiedenen lokalen Herrscher standen in ständiger Konkurrenz miteinander und versuchten sich durch künstlerische Großleistungen gegenseitig zu überbieten.

Die timuridischen Fürsten fühlten sich aber nicht nur der iranischen Kultur verpflichtet. Chagatay, die lokale einheimische Turksprache, wurde am timuridischen Hof durchaus auch gepflegt, wie der Text des „*Mi`radjname*“ („*Buch der Himmelfahrt*“) von 1436, das die Himmelsreise des Propheten darstellt, anschaulich darstellt.¹⁹

2.4.2. Kunst als Medium zur dynastischen Legitimation

Die Stoßkraft, die Timurs kulturelle Offensive bei seinen Nachfahren auslöste, führt Lentz auf den mächtigen Mythos zurück, den Timur zu seinen Lebzeiten aufbaute, um die Legitimation seiner Dynastie zu festigen.

Die glanzvollen Bauwerke, die er errichten ließ, ebenso wie alle anderen Kunstobjekte die für ihn erzeugt wurden, dienten in erster Linie der Stärkung und Kontinuität seiner dynastischen Linie.²⁰

Zusätzlich legitimierte der ständige Verweis der Timuriden auf ihr turko-mongolisches Erbe daraus resultierende Herrschaftsansprüche.²¹

Das bewusste „Eintauchen“ der timuridischen Elite in die persische Kultur hatte auf die

¹⁹ Hillenbrand 2005, S. 213-14.

²⁰ Lentz / Lowry 1989, S.20.

²¹ Lentz / Lowry 1989, S.27.

Entwicklung der Kunst eine enorme Bedeutung. Viele Bildelemente, die für das Königshaus repräsentativ waren, wurden aus diesem kulturellen Mix geboren.

Die Timuriden, die seit ihrem Herrschaftsantritt um die Erlangung einer kulturellen und sozialen Legitimation bemüht waren, erkannten bald die Vorteile, die eine Patronage über den persischen Kunstbereich bringen würde.

Im Bewusstsein der angestrebten Ausdehnung ihres Herrschaftsbereiches auf den Iran, eigneten sie sich beizeiten die fürstlichen Traditionen der Territorien an, die sie unter ihren Schutz zu nehmen gedachten. Eiligst übernahmen und kopierten die timuridischen Machthaber und deren Werkstätten die neue Formensprache.

Ein ausschlaggebender Faktor der persischen Assimilation durch das timuridische Königshaus bestand in der humanistischen, iranisch-islamischen Erziehung der Emire und Sultane. Für die kultivierte Gesellschaft war das Persische die höchste literarische Ausdrucksform. Das sollte sich nach Timurs Tod noch stärker manifestieren

Das Persische war nicht die Alltagssprache im üblichen Sinn, sondern eine Sprache die ausschließlich im Kontext der höfischen Kommunikation, der Poesie und der historischen Prosa verwendet wurde. Daher war die Beherrschung der persischen Sprache für türkisch-mongolische Dynastien wie die Timuriden ein Ausdruck höchster Kultiviertheit und bedeutete im Prinzip ein Muss, um am höfischen Leben teilnehmen zu können.²²

Der kulturelle und künstlerische Erfolg der timuridischen Strategien beruhte auf drei entscheidenden Elementen:

Der Verherrlichung der heldenhaften Taten Timurs; der Einverleibung literarischer und bildhafter Traditionen der persischen Kultur in die Ästhetik der eigenen dynastischen Formensprache sowie der Festlegung eines dynastischen Bildprogramms, das für eine künstlerische Massenproduktion tauglich war.

Als Beispiel seien Wandmalereien in diversen Gartenpalästen Timurs anzuführen, auf denen dieser sein imperiales Image zur Schau stellen ließ.²³ Dabei ging es darum, dass Timur eine Welt nach seinem Geschmack dargestellt sehen wollte. In einem gekünstelten Ambiente sollte seiner Person, umgeben von seinen siegreichen Soldaten und seiner Familie, gehuldigt werden. Prestige und Macht sollten nicht allein durch erlesene Kunstobjekte erlangt werden, auch aufwändige Rituale und Hofzeremonien sollten das Image des Herrschers adäquat repräsentieren. Dementsprechend waren die Hofkunst und

²² Lentz / Lowry 1989, S. 159-160.

²³ Lentz / Lowry 1989, S.33.

die Literatur ausgerichtet, die Timur zu einem mythischen Idol emporhob, dessen Macht unwiderstehlich und dessen Gesetz für alle verbindlich war.²⁴

Eine äußerst aussagekräftige geschichtliche Quelle in diesem Zusammenhang bieten die Reiseberichte des spanischen Gesandten Ruy Gonzales de Clavijo, der im Auftrag des spanischen Königs Heinrich III. von Kastilien (reg.1390-1406), vom 8. September bis zum 21. November 1404 am Hofe Timurs in Samarkand weilte. In einem prachtvollen Garten, der zur engen herrschaftlichen Entourage Timurs gehörte, bezog Clavijo gemeinsam mit dem ägyptischen Gesandten sein Quartier.²⁵

Über seine Anwesenheit bei einer Audienz Timurs, weiß Clavijo unter anderem folgendes zu berichten.

“As soon as our offerings had thus been dispatched, other attendants took charge of us holding each ambassador under his arm-pit, and led us forward entering the orchard by a wide and very high gateway, most beautifully ornamented with tile work in gold and blue. [...] Then passing on we came before another dais where we found several other princes, the grandsons of his Highness, to whom we likewise paid our respects, and as this point Timur. Then coming to the presence beyond, we found Timur and he was seated under what might be called a portal, which same was before the entrance of a most beautiful palace that appeared in the background. He was sitting on the ground, but upon a raised dais before which there was fountains that threw up a column of water into the air backwards, and in the basin of the fountain there were floating red apples. His Highness had taken his place on what appeared to be small mattresses stuffed thick and covered with embroidered silk cloth, and he was leaning on his elbow against some round cushions that were heaped up behind him. He was dressed in a cloak of plain silk without any embroidery, and he wore on his head a tall white hat on the crown of which was displayed a balas ruby, the same being further ornamented with pearls and precious stone.”²⁶

Clavijo`s Beschreibung lässt erahnen, mit welcher zeremoniellen Etikette derartige Empfänge am Hofe Timurs abgehalten wurden. Ein rigider Verhaltenskodex sollte den genauen Ablauf solcher Zusammenkünfte garantieren und war dafür verantwortlich, dass Teilnehmer, die sich nicht strikt daran hielten, mitunter sogar grob angefasst wurden.²⁷

²⁴ Hattstein 2000, S.413.

²⁵ Nagel 1993, S.395.

²⁶ Clavijo, translated from the Span. By Guy le Strange, 1928, S. 218-220.

²⁷ Lentz / Lowry 1989, S.33.

Die Hofzeremonien wurden üblicherweise in *baghs* (Gärten) außerhalb der Stadt abgehalten. Im Gegensatz dazu hätten, Lentz zufolge, frühere persische Herrscher ihre Gärten nur für den privaten Rückzug genutzt.²⁸ Obwohl Timur innerhalb der Gärten große Paläste errichten ließ, fanden die Feierlichkeiten allgemein in kunstvollen Zelten statt, die als eine Art opulente Kulisse fungierten.

Der syrische Historiker Ibn Arabshah (1389-1450), dessen Werk in Reimprosa verfasst und erstmals von J.H. Sanders²⁹ ins Englische übersetzt wurde, hat unter anderem das Leben Timurs historisch aufgearbeitet. An dieser Stelle erscheint es passend, seine Beobachtung über Timurs Leidenschaft für Gärten einzufügen.

“And he planted at Samarkand several gardens and build splendid palaces, which were all firmly constructed in a new style with marvellous beauty and on the trees he engrafted excellent fruits. One of these gardens he called „Aram“, another “The Glory of the World”, another „Paradise“, another “The Garden of the North“and another „The Sublime Garden“. When he had laid waste a great city, in all its gardens he built a palace and in some of these palaces he had depicted his assemblies and his own likeness, now smiling, now austere, and representations of his battles and sieges and his conversation with kings, amirs, lords, wise men, and magnates, and Sultans offering homage to him and bringing gifts to him from every side [...] and the likeness of his sons and grandsons, amirs and soldiers and his public feasts and the goblets of wine and cup-bearers and the zither-players of his mirth and his love-meetings and the concubines of his majesty and the royal wives and many other things which happened in his realms during his life which were shown in series, all that was new that happened, and he omitted or exaggerated none of those things.”³⁰[...]

Die timuridischen Gärten waren nach persischen Vorbildern gestaltet- mit Obstbäumen, schattigen Pfaden, Brunnen und Wasserläufen ausgestattet- aber von viel größerer Dimension, weil der gesamte Hofstaat dort untergebracht werden musste. Der etwas übertriebenen Schilderung einer Legende zufolge soll ein Pferd sechs Monate lang in einem der Gärten außerhalb von Samarkand gegrast haben, bis es von dessen Besitzer

²⁸ Lentz / Lowry 1989, S. 34.

²⁹ John Herne Sanders (* 1888; †?) war ein britischer Autor, der in Diensten des Indian Civil Service (ICS) stand und auch unter den Pseudonymen John Anderson und Lex schrieb. Siehe URL:

http://de.wikipedia.org/wiki/John_Herne_Sanders, 14.05, 22h10.

³⁰ Ibn Arabshah, übers. von J.H. Sanders, 1936, S.309-310.

gefunden werden konnte.³¹

Lentz/Lowry zufolge könnte Timurs Vorliebe für die vielen Zeremonien in Gärten und semipermanenten Zelten mit der Rückbesinnung auf sein nomadisches Erbe zusammenhängen, worauf er, ein Abkömmling des Stammes der Barlas, Zeit seines Lebens sehr stolz war.³²

Auch Gronke vermutet im ständigen Wechsel zwischen nomadischer und sesshafter Lebensstil Timurs dessen nomadische Wurzeln.³³

Weiters beschreibt Ibn Arabshah anschaulich, wie solche Zelte ausgestattet waren.³⁴

[...] *”And in that plain they had pitched for him many tents of different sort, of which one had the upper and lower border inwoven with gold and was adorned within and without with the finest feathers; another was all woven of silk and decorated with various figures and flowers of diverse hues interwoven; a third was girt on every side, as by a crown, by great pearls, whose price is known to the Knower of secrets alone.”*

Nichtsdestotrotz startete Timur in Samarkand eine unvergleichliche Bauoffensive. Kennzeichen der neu errichteten Prachtbauten, wie zum Beispiel der Registan oder das Grabmal Gur-i Mir, waren deren imperiale Größe und farbenreiche Dekoration, die sich an der Außenverkleidung der Bauwerke manifestierte.³⁵

Timurs Image und Macht sollten anhand von außergewöhnlichen Bauwerken Gebäuden zum Ausdruck gebracht werden. Die dominante Erscheinung seiner Prachtbauten weithin in der Landschaft, stand symbolisch für seine alles überragende Präsenz. Opulente Dekors und massige Formen signalisierten die Macht und den Ehrgeiz des Herrschers. Dementsprechend manipulativ war die Auswirkung auf den Betrachter, der dabei in Ehrfurcht vor der überragenden Autorität der Dynastie verharnte.³⁶

³¹ Gronke 1992, S.19.

³² Lentz /Lowry 1989, S.34.

³³ Gronke 1992, S.19.

³⁴ Ibn Arabshah, übers. Von J.H. Sanders, 1936, S. 216.

³⁵ Hillenbrand 2005, S.216.

³⁶ Lentz /Lowry 1989, S.43.

2.4.3. Kitabkhanas - Königliche Werkstätten im Dienste der timuridischen Ideologie

Es war nicht allein Timurs persönlicher Geschmack, der die dynastische Bildsprache der Timuriden prägen sollte. Der bedeutendste Beitrag des Herrschers zur kulturellen und künstlerischen Offensive, war die Schaffung eines mannigfaltigen künstlerischen Umfeldes in Samarkand.

Die Strategie, die besten Handwerksmeister und Künstler aus den eroberten Reichen an seinen Hof in Samarkand zu verpflichten, öffnete Timur den Zugang zu den bedeutendsten künstlerischen und literarischen Traditionen der östlichen islamischen Welt. Auch darüber schreibt Clavijo in seinem Reisetagebuch.

[...] *”Thus trade has always been fostered by Timur with the view of making his capital the noblest of cities: and during all his conquests wheresoever he came he carried off the best men of the population to people Samarqand, bringing thither together the master-craftsmen of all nations. Thus from Damascus he carried away with him all the weavers of that city, those who worked at the silk looms. Further the bow-makers who produce those cross-bows which are so famous: likewise armourers: also the craftsmen in glass and porcelain, who are known to be the best in all the world.”*³⁷

Bezüglich der kulturellen Entwicklung innerhalb der Dynastie war daher die Schaffung der *kitabkhanas*, so genannter königlicher Werkstätten bzw. königlicher Bibliotheken, der signifikanteste Schritt, den Timur setzte.

Deren Vorgänger waren persische Einrichtungen, die in der Organisation und Form sehr ähnlich waren. Diese sicherten die zentralisierte Produktion von Büchern und luxuriösen Kunstobjekten. Solche Objekte zirkulierten in kleinen königlichen Kreisen und verliehen dem Hof Aura und Prestige.

Die höchst bedeutungsvolle und zentrale Rolle dieser Institution, ließ sich dadurch erklären, dass Bücher in der islamischen Kultur immer einen sehr hohen Rang innehatten. Dementsprechend wurden daher Maler, aber vor allem Kalligraphen für die Visualisierung fürstlichen Ehrgeizes und für die Machtgelüste der Herrscherschicht eingesetzt.³⁸

Reich geschmückte Manuskripte und aufwändig gestaltete Werke der Dichtkunst spiegelten die Idealvorstellungen der herrschenden Schicht. Ein reger Austausch von

³⁷ Clavijo, Trans. Guy Le Strange 1928, S. 287-288.

³⁸ Lentz /Lowry 1989, S50.

künstlerischen Ideen sorgte dafür, dass in den kulturell hochrangigen Städten Samarkand, Herat und Shiraz die jeweiligen Malereiwerkstätten auf vielfältigste Art und Weise miteinander kommunizierten.³⁹

Die dynastische Kunst der Timuriden warb ganz bewusst mit Bildsignalen, die nicht an die turko-mongolische Vergangenheit erinnerten. Vielmehr wollte man den Aufstieg einer kriegerischen Herrschaftsklasse zu Machthabern über die iranisch-islamische Welt demonstrieren, deren neues Führungsideal nicht auf militärischem sondern kulturellem Gebiet lag.⁴⁰

Die Kunstproduktion in der frühen timuridischen Periode bis zur ersten Hälfte der Regentschaft Shahrus, war weitestgehend eine Kodifizierung der diversen dynastischen Traditionen von 1300, vor allem im Hinblick auf die ornamentalen Motive und deren Verarbeitung. Ebenso fixiert wurden spezifische literarische Maßstäbe.

Die Überschneidung von Darstellungsverfahren und Bedürfnissen der regierenden Elite, brachte einen künstlerischen „Look“ hervor, der die timuridische Kunst als erfrischend und klar beschrieb.

Nicht nur eine gemeinsame Ästhetik, die sich in einem weiten Spektrum von Medien äußerte, war charakteristisch für die timuridische Kunst, sondern auch Produktionsweisen von höchster Qualität, deren Betonung auf der Materialbeherrschung des Künstlers lag.

Die Künstler und Kunsthandwerker der königlichen Werkstätten waren strengen künstlerischen Konzepten unterworfen, die mittels vieler verschiedener Medien immer wieder eingesetzt wurden.

Lentz/Lowry machen deutlich, wie viele eklatante Analogien zwischen der Malerei, den Poesiekünsten und den königlichen Mythen bestehen. Ebenso heben sie das geschlossene System hervor, in dem timuridische Kunst praktiziert wurde. Die Fantasie und Kreativität der Künstler wurde von einem begrenzten Satz an Schablonen gelenkt und kontrolliert. Diese wiederum waren das Produkt der Interaktion zwischen den Werkstätten und dem Herrscherhaus. Der Zusammenfluss verschiedenster Kräfte, nämlich der von hochqualitativen Künstlern mit herrschaftlichen Ambitionen und Ressourcen, ermöglichte eine ehrgeizige, staatliche Kunstproduktion.⁴¹

Die *kitabkhanas* waren aber auch Aufbewahrungsorte für die Materialien und visuellen

³⁹ Hattstein 2000, S.427.

⁴⁰ Lentz /Lowry 1989, S.161.

⁴¹ Lentz /Lowry 1989, S. 165.

Ressourcen der Künstler, seien es Skizzen oder Kunstobjekte, die entweder über den Handel, die Diplomatie oder als Beutegut erworben wurden.

Darin liegt auch der Schlüssel für die Gemeinsamkeiten, die bei Objekten aus den verschiedensten Materialien wie etwa Holz, Metall und Jade, feststellbar waren. Die Praxis des Motivtransfers von einem Medium ins andere anhand von Skizzen, wird damit mehr als deutlich. Ein Motiv auf einer weiß-blauen Keramik konnte auf diese Art und Weise den Weg auf ein Textil oder einen illuminierten Bucheinband eines Manuskripts finden.

Viele der luxuriösen Gemeinschaftsobjekte, die am timuridischen Hof produziert wurden, waren als Resonanz auf frisch erworbene chinesische Objekte aus der zeitgenössischen Ming- Dynastie um 1400 oder früheren Yuan- Dynastie (1279-1368) zu verstehen. Handgefertigte Lackarbeiten, wertvolle Textilien und Keramiken sowie Jadeobjekte kamen an den persischen Hof der Il- Khane und von dort nach Samarkand. Diese chinesischen Quellen inspirierten die timuridischen Künstler zu Kreationen in neuen Medien wie die Reliefschnitzerei, boten aber auch eine Repertoire an Blumen und phantasievollen Tieren, aus denen eine neues dekoratives Vokabular hervorging.⁴²

2.4.4. Kultureller Austausch und Handel

Die neu entwickelte Formensprache wurde nicht nur durch die vielen Handwerker und Künstler, die aus den verschiedensten eroberten Gebieten nach Samarkand beordert wurden, festgelegt. Auf seinen Feldzügen ließ sich Timur von den verschiedensten künstlerischen Zeugnissen der Zeit inspirieren.

Timurs Sieg über die Goldene Horde etwa verschaffte ihm Zugang zu sehr kunstvollen goldenen Gefäßen mit Fisch- und Drachenhenkeln, die ausschließlich für die Herrscher dieses mächtigen Stammes bestimmt waren. Auch der osmanische Sultan Bayazid wurde von Timur nicht nur besiegt und gefangen genommen, sondern musste auch wertvolle Objekte seiner Schatzkammer wie zum Beispiel prachtvolle byzantinische Türen herausrücken, die Timur in der Folge für das Zelt einer seiner Ehefrauen in Samarkand aufstellen ließ.⁴³

Samarkands strategisch günstige Lage am Schnittpunkt der Handelsroute zwischen Beijing

⁴² Roxburgh 2005, S. 198-200.

⁴³ Lentz./ Lowry 1989, S.48.

und Europa, bot daneben die Möglichkeit, jederzeit auf europäische, indische und vor allem chinesische Handelswaren Zugriff zu haben. Clavijo, der spanische Chronist, weiß auch in diesem Zusammenhang Interessantes zu berichten.

“The markets of Samarqand further are amply stored with merchandise imported from distant and foreign countries. From Russia and Tartary come leathers and linens, from Cathay⁴⁴ silk stuffs that are the finest of the world, and of these the best are those that are plain without embroideries. Thence too is brought musk which is found in no other land but Cathay, with balas rubies and diamonds which are more frequently to be met with in those parts than elsewhere, also pearls, lastly rhubarb with many other spiceries. The goods that are imported to Samarqand from Cathay indeed are of the richest and most precious of all those brought thither from foreign parts, for the craftsmen of Cathay are reputed to be the most skilful by far beyond those of any other nation; and the saying is that they alone have two eyes, that the Franks indeed may have one, while the Moslems are but a blind folk. Thus the Franks and the Chinese in what they make have in the matter of eyes the advantage over the people of all other nationalities.”⁴⁵

Wie man liest, waren es vor allem chinesische Handwerksleute, die wegen ihrer Geschicklichkeit sowohl in der islamischen als auch in der turko-mongolischen Welt hoch geachtet wurden. Der gegenseitige Austausch von Gesandtschaften, wie etwa derjenige mit An Ji dao vom Hof der Ming 1395 oder mit Clavijo vom spanischen Königshaus 1403 boten Gelegenheit, Objekte verschiedenster Art zu Gesicht zu bekommen. Im Austausch für Pferde, Textilien und Waffen von Seiten der Timuriden lieferte man wertvolle Edelsteine, Porzellan, Banknoten und andere Kuriositäten aus China.

Zwischen den Ming und den Timuriden gab es soweit keine offiziellen Botschaftsvertretungen, allerdings erfolgte in regelmäßigen Abständen ein zeitlich genau begrenzter Gesandtschaftsaustausch. Ebenso unterstellte sich Timur dem Tributsystem des chinesischen Kaisers.⁴⁶

Die Urkunden der Ming berichten von timuridischen Tributeleistungen häufig als „Pferde und lokale Produkte“, wobei Pferde dabei einen besonderen Stellenwert hatten, da das chinesische Reich an einem ständigen Mangel an Pferden zu leiden hatte. Unter „lokale

⁴⁴ Cathay wird hier als der alte, von Marco Polo in seinem Buch verwendete Name für China verwendet. Die Bezeichnung leitet sich vom Reich der Kitan ab, in: URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Cathay> (15.05.2008)

⁴⁵ Clavijo, Trans.Guy le Strange 1928, 288 - 289.

⁴⁶ Kauz 2005, S.3-4.

Produkte“ waren unter anderem auch Jadesteine angeführt, die auf dem Weg nach China im Tarimbecken erstanden wurden.⁴⁷

In Bretschneiders Studie wird sehr ausführlich über die verschiedenen Gesandtschaften und diverse Tributeleistungen berichtet. Dabei soll hier auf eine Textstelle verwiesen werden, die diesen Austausch darlegt.

*“In the next year, 1395, the emperor sent one of his secretaries, by name An to Sa- ma-rh- han, with presents and a letter for the ruler, to thank him for his kind dispositions. Tíe-mu- rh sent in one year 1000 horses as tribute, and the emperor made return presents of precious stones and money in bank-notes.”*⁴⁸

Und an einer anderen Stelle ist ganz konkret von Jadegefäßen die Rede, die der chinesische Kaiser in seinem Brief an Ulugh Beg erwähnt.

*“I am thankful to you, king, that you have sent tribute from so far a country as yours, and in reward I send you some pieces of silk stuff and garments for your wife and children, and as a particular mark of my esteem I add some vessels made of gold and jade, a spear with a dragon’s head, a fine horse with saddle, and variegated gold-embroidered silk stuffs.”*⁴⁹

Damit wird deutlich, dass der kommerzielle Aspekt in den Beziehungen der beiden Länder von größter Bedeutung war.

Nichtsdestotrotz war das Verhältnis Timurs zu den chinesischen Machthabern sehr konfliktbeladen. Der chinesische Kaiser versuchte Timur immer wieder mit abfälligen Bemerkungen zu provozieren, indem er ihn zum Beispiel als seinen Vasallen bezeichnete. Timur, der sich ebenso wie der chinesische Machthaber, zum Weltherrscher berufen sah, nannte diesen abfällig „Schweine-Khan“, was in der Folge zum völligen Abbruch der gegenseitigen Beziehungen führte. Unzweifelhaft zielten Timurs strategische Absichten längerfristig auf eine Machtübernahme des chinesischen Territoriums. Diese Pläne durchkreuzte allerdings der plötzliche Tod Timurs, der ihn während der Kriegsvorbereitungen gegen China 1405 überraschte.⁵⁰

Unter Timurs Sohn Shahruk entspannte sich das Verhältnis zu China weitgehend, indem dieser die aggressive politische Rhetorik seines Vaters abschwächte. Shahruk begann eine

⁴⁷ Kauz 2005, S. 29.

⁴⁸ Bretschneider 1967, S.261.

⁴⁹ Bretschneider 1967, S.263.

⁵⁰ Kauz 2005, S.3.

Tribut-Beziehung mit China auf Basis eines profitablen Unternehmens, welche bis etwa 1425 anhielt.

In diesen Jahren wurden Zentralasien und der Iran von einer neuen Welle von Chinoiserien überschwemmt, welche einen starken Impuls auf die timuridische Kunst ausübte.⁵¹

Auch wenn in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts der Einfluss dieser chinesischen Güter auf die timuridische Ästhetik nicht ganz eindeutig scheint, so setzten sie ab dieser Zeit in jedem Fall einen bedeutenden Impuls hinsichtlich der timuridischen Motive und Gestaltungsformen.⁵²

2.4.5. Das timuridische Erbe

Das kulturelle Erbe der Timuriden lebte in vier nachfolgenden, ganz verschiedenartigen türkischen Dynastien weiter, die fortan die östliche islamische Welt beherrschten. Die Usbeken folgten in Transoxanien (1500-1598), im Iran herrschten die Safawiden (1501-1732), in der Türkei die Osmanen(1281-1924) und die Moguln (1526-1858) in Indien.

Am mächtigsten waren die Reiche der Safawiden, der Moguln und der Osmanen, die nach und nach die Zentralgebiete des Islam in ihren Besitz brachten.

Trotz der vorbehaltlosen Anerkennung der dynastischen Kontinuität, entwickelte sich in jedem dieser Machtbereiche ein ganz spezifischer und charakteristischer Kunststil.⁵³

Der opulente Herrschaftsstil des letzten Timuridenherrschers, des Sultans Husain Baiqara (reg.1468-1506), ließ sich in seiner Prachtentfaltung durchaus mit dem eines zeitgenössischen Medici-Fürsten in Florenz vergleichen.

Herat wurde zum glanzvollen Mittelpunkt für die persische Malkunst, die hier an ihrem Höhepunkt angelangt war.⁵⁴

Künstler, Gelehrte, Dichter ebenso wie charismatische Fürsten versammelten sich am timuridischen Herrscherhof, um sich den schönen Künsten, der Literatur und den Wissenschaften zu widmen. Später sollten die indischen Moguln mit ihrer glamourösen

⁵¹ Lentz / Lowry 1989, S.106-108.

⁵² Lentz / Lowry 1989, S. 48-50.

⁵³ Lentz / Lowry 1989, S.304.

⁵⁴ Hillenbrand 2005, S.224.

Hofhaltung diese Tradition fortführen.⁵⁵

2.4.6. Nachwirkungen

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts fiel das Reich der Timuriden den einfallenden Usbeken unter Khan Shaibani zum Opfer, die der Epoche der Timuriden zwar ein Ende setzten, aber das timuridische Modell der Kunstpatronage übernahmen und weiter ausdehnten.

Als wiedererstandene Abkömmlinge Dschingis Khans suchten sie die Distanz zur urbanen iranischen Kultur unter timuridischer Herrschaft durch die Übernahme und Nachahmung ihrer künstlerischen Traditionen zu überbrücken. Die Bauprogramme der Usbeken, speziell jene der Hauptstadt Bukhara, basierten sowohl von der Form als auch von der Ornamentik her, augenscheinlich auf timuridischen Prototypen.⁵⁶

Während es auf militärischer und politischer Ebene durchaus akzeptiert war, dynastische Ausdrucksformen früherer Reiche zu zerstören oder zu beschädigen, waren die kulturellen Hinterlassenschaften, vor allem Kunstobjekte, als Träger des timuridischen Charisma, davon ausgeschlossen. Sie fungierten quasi als Trophäen und wurden bei den neuen kulturellen Eliten sehr wohl wertgeschätzt.

Dieses Phänomen bleibt einzigartig im Hinblick auf frühere iranische Dynastien, wo bei einem Machtwechsel häufig ganz gezielt alle Vorgängerspuren ausgelöscht wurden.

Unter der neuen safawidischen Zentralmacht in Tabriz etwa, war ein enormer kultureller Schub auf dem Gebiet der Malerei, der Literatur, der Architektur, der Metallkunst, sowie in anderen Kunstfertigkeiten wie der Holzschnitzerei zu beobachten.⁵⁷

Diese Produkte waren eindeutig von timuridischen Praktiken und Ideen beeinflusst. In zwei besonders charakteristischen timuridischen Kunstfertigkeiten, der Buchkunst und der Jadeschnitzerei, war dieser Einfluss besonders eklatant, wie man es am Beispiel des spektakulären Jadekrugs mit der Namensinschrift Shah Ismails(Abb.20)erkennen kann.

Der Krug hat einen Drachenhenkel und dieselbe Form, die schon der berühmte weiße Jadekrug für Timurs Urenkel Ulugh Beg aufweist. Der Krug selbst ist timuridischen Ursprungs, allerdings wird die Einlegearbeit eindeutig einer safawidische Werkstatt

⁵⁵ Hattstein 2000, S.415.

⁵⁶ Lentz /.Lowry 1989, S.305.

⁵⁷ Lentz /.Lowry 1989, S.305.

zugeordnet.

Auch wenn das Interesse der Safawiden an der Jadeschnitzerei an das der Timuriden nicht heranreichte, zeigt dennoch die Aneignung eines so archetypischen timuridischen Gegenstandes die Absicht Ismails, sich einen festen Platz in der kulturellen Elite des östlichen Islam zu sichern.⁵⁸

Wie bei den Timuriden stand auch bei den Osmanen das Interesse für die künstlerische Ausstattung und Repräsentation ihres Hofes an erster Stelle. Allerdings bedeutete der Fall Konstantinopels 1453 politisch mehr als nur die Wiedererrichtung eines schlagkräftigen muslimischen Reiches. Die Rückeroberung des imperialen osmanischen Ansehens, das der siegreiche Timur in der vernichtenden Schlacht bei Ankara 1402 zerstörte, war für die Herrscherschicht absolut vorrangig.

Es mutet wie eine Ironie der Kunstgeschichte an, dass die osmanische Literatur und die höfische Kunstproduktion sehr empfänglich für timuridische Hinterlassenschaften waren, obwohl sie von deren Kernland weiter entfernt waren als so manche Konkurrenten.

Wie die Timuriden waren auch die Osmanen große Bewunderer der persischen Kultur.⁵⁹ Das hofeigene Atelier des Topkapi Saray produzierte nicht nur erlesene Werke der Buchkunst, sondern war auch ein sehr kreativer Pool für die Erzeugung von Luxusgegenständen jeder Art. Den Schwerpunkt der herrschaftlichen Schatzkammer bildeten ausgesuchte Kunstobjekte und Luxuswaren, die entweder über den diplomatischen Weg oder als Kriegsbeute in die Hände der osmanischen Sultane gelangte.⁶⁰

Auch unter den in Indien nachfolgenden Moguln entfaltete sich ein einzigartiges kulturelles und künstlerisches Ambiente, dessen Orientierung an der persischen Tradition unübersehbar war und in welchem ästhetische Elemente eng mit der herrschaftlichen Elite verknüpft waren.

Schon durch ihre Namensgebung verwiesen die Moguln auf ihr mongolisches Erbe und deren charismatische Herrscher Timur und Dschingis Khan.⁶¹

Die Memoiren der indischen Timuridenherrscher demonstrierten sehr eindrucksvoll die Faszination für ihre Vorfahren. Jahangir etwa war ein begieriger Sammler von Artefakten, die vorher seine timuridischen Vorfahren besaßen. Als bestes Beispiel sei der weiße

⁵⁸ Lentz /Lowry 1989, S.311.

⁵⁹ Lentz./Lowry 1989, S.315.

⁶⁰ Hattstein 2000, S.570.

⁶¹ Hattstein 2000, S. 463.

Jadekrug Ulugh Begs zu nennen, den Jahangir 1613-14 erwarb und den er zusätzlich zur Inschrift des Timuridenherrschers, mit seinem Namen versehen ließ.⁶²

Babur, der als letzter Timuride die Dynastie der Moguln gründete, verfasste mit dem *Babur-name* seine Autobiographie in Form einer glanzvollen illustrierten Herrscherchronik, die primär dazu diente, das glanzvolle dynastische Herrscherbild hervorzuheben und zu stärken.⁶³ Seinen Höhepunkt erreichte die Zurschaustellung von Herrscherwürde und höfischem Zeremoniell unter Shahjahan.

In der Malerei lag der Schwerpunkt nun auf der Abbildung höfischer Ereignisse und der Produktion offizieller Portraits. Die symbolische Bedeutung der Kunst und die Funktion von Zeremonien in der Staatskunst hatten unter seiner Herrschaft ihren Höhepunkt erreicht.⁶⁴

Andere Interessen, die Shahjahan mit seinen Vorfahren teilte, wie die Jadeschnitzkunst oder die Leidenschaft für Edelsteine, sind durchaus bekannt. Unübertroffen blieb allerdings seine Begeisterung für monumentale Architekturbauten, die als krönenden Höhepunkt seiner Herrschaft in der Errichtung des legendären Taj Mahal seinen Ausdruck fand.⁶⁵

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Folgewirkungen, die das timuridische Reich auf seine nachfolgenden Dynastien ausübte, in erster Linie in der Aufrechterhaltung eines kulturellen Mythos bestanden. Lentz /Lowry machen deutlich, dass während des 16. Jahrhunderts neue politische, religiöse und technologische Entwicklungen das mongolische Vorbild, das Teil der timuridischen Ideologie war, sukzessive obsolet machten.

Die Macht und der Reichtum, die sich nun in gewaltigen Landbesitzungen, kommerziellen Netzwerken und einer schlagkräftigeren, moderneren Armee äußerten, evozierten andere Bestrebungen und Wünsche als die, die bei den in der Steppe verbliebenen Usbeken zählten.

Daher flaute auch die timuridische Tradition ab, was dazu führte, dass die Kunstlandschaft bei den neu errichteten Weltreichen im Iran, in Indien und unter den Osmanen einen spezifisch einheimischeren Charakter entwickelte.

Nichtsdestotrotz wirkte das timuridische Erbe, sehr häufig verkörpert durch die Künstler oder deren Werke, mit einer starken Anziehungskraft auf das nächste Jahrhundert weiter.

⁶² Stronge 1993/94, S. 8.

⁶³ Hattstein 2000, S.485.

⁶⁴ Lentz /Lowry 1989, S.323.

⁶⁵ Lentz /Lowry 1989, S.324.

Die neuen königlichen Herrscher gewährleisteten, entweder durch bewusstes Aufgreifen der timuridischen Errungenschaften oder durch Inbesitznahme der Künstler und deren Kunstwerke, eine kontinuierliche Verherrlichung der timuridischen Dynastie.⁶⁶

⁶⁶ Lentz / Lowry 1989, S.324.

3. Jade

3.1. Allgemeines

Jade ist ein einzigartiger Edelstein (streng mineralogisch gesehen ein Halbedelstein) und zwar deshalb, weil er etwas an sich hat, das ihn von allen anderen unterscheidet: Sein weiches, glänzend-glattes Aussehen, seine geschmeidige Oberfläche, die außergewöhnlichen Farbkombinationen und die extreme Zähigkeit wurden von dessen unzähligen Bewunderern schon immer außerordentlich geschätzt.⁶⁷

Der Stein, welchen wir heutzutage unter dem Überbegriff Jade verstehen, wurde dank seiner vielfältigen und außergewöhnlichen Eigenschaften schon seit frühester Zeit von den Menschen zu Bearbeitung von Schmuckstücken und Alltagsgegenständen verwendet.

Seit Jahrhunderten hat dieser Edelstein Menschen aller Rassen wegen einer Vielfalt an Eigenschaften- gemmologische, ästhetische, mythologische, soziologische und letztlich kommerzielle- fasziniert. Jade wirkt sowohl im rohen Zustand als auch in der bearbeiteten Form als Kunstgegenstand anregend auf die Sinne der Menschen.⁶⁸

Im westlichen Verständnis umfasst der Begriff Jade zwei Mineralien, und zwar den Nephrit und den Jadeit, der zu den Pyroxenen zählt.

In Europa der historischen Zeit war die Jade unbekannt, bis sie von den spanischen Eroberern aus Mexiko, wo dieser Stein wertvoller als Gold war, ins Mutterland Spanien eingeführt wurde. Dabei handelte es sich hauptsächlich um den von den Mayas und Azteken bearbeiteten Jadeit.

Artefakte dieser großen vergangenen Kulturen, die in ganz Zentralamerika ausgegraben wurden, beweisen den hohen Stellenwert, den die Jade dort innehatte.⁶⁹ Bei den für ihre besondere Heilkraft bekannten „piedra de los riñones“ („Nierenstein“) oder „piedra de ijada“ („Lendenstein“) wie die Jade in der Folge von den Spaniern bezeichnet wurde, standen in Europa zunächst die medizinischen Aspekte, vor allem Erkrankungen der Nieren, im Vordergrund.⁷⁰

Immer schon verband man aber die Jade zunächst mit der chinesischen Kultur. China mit

⁶⁷ Walker 1991, S.20.

⁶⁸ Keverne 1991, S.7.

⁶⁹ Walker 1991, S.22.

⁷⁰ Burkart-Bauer 1986, S.5.

seiner jahrhundertealten Kulturgeschichte hat die Jade, sowohl als Symbol als auch als Medium, in seine Lebenswelt miteinbezogen wie keine andere Zivilisation bevor. Die in den europäischen Kulturnationen geläufige Bezeichnung „Jade“ wurde in China erst bekannt, nachdem der Handel mit den Europäern zu florieren begann.

„Yu“ (kostbarer Stein, Edelstein) bedeutete im chinesischen Sprachverständnis in erster Linie den Nephrit, aber auch andere Hartgesteine, die durch besondere Eigenschaften hervorstachen. Dieses konnten eine außergewöhnliche Farbeigenschaft, eine besondere Maserung oder ein ungewöhnlicher Glanz sein. Ebenso wichtig waren die Schnitzeigenschaften des Materials.⁷¹

Seit Jahrhunderten verwendeten die chinesischen Kunsthandwerker vor allem den einheimischen Nephrit, der sich durch spezielle Eigenschaften wie extreme Zähigkeit, einen weichen Glanz und eine verführerische Transparenz auszeichnete.⁷²

Nephrit wurde schon seit Jahrtausenden aus dem Kun-lun Gebirge im Südosten Chinas herangeschafft, was die vielen aus Nephrit gefertigten Kultobjekte des alten China beweisen.⁷³

Obwohl schon seit dem 13. Jahrhundert auch Jadeit aus Myanmar nach China einsickerte, tauchte dieser erst ab 1780 in den kaiserlichen Edelsteinschnitzwerkstätten auf, möglicherweise als Tribut an den chinesischen Kaiser. Die Chinesen nannten den Jadeit *fei cui* (Königsfischer) nach dem glänzend- grünen Federkleid eines Vogels dieses Namens. Er wurde auch als „neue Jade“ bezeichnet, um die Unterscheidung zum Nephrit hervorzuheben.⁷⁴

Die Jade hatte immer schon eine wichtige Funktion als Bindeglied zwischen den Göttern und den Menschen. Daher wurde die Jade bei der Bekämpfung und Unterdrückung des Bösen eingesetzt, um dort ihre Schutzwirkung zu entfalten. Bei der Ausübung von rituellen Handlungen hatten Jadeobjekte daher eine besondere Bedeutung. So waren z.B. Congs und Bi-Scheiben besondere Kultobjekte für religiöse Opferriten, die sehr zahlreich bereits in Gräbern der Liangzhu-Kultur (31.-22. Jahrhundert v. Ch.) gefunden wurden. Ihre rein rituelle Funktion wurde zunehmend mit künstlerischen Interessen verknüpft und

⁷¹ Burkart-Bauer, 1986, S.5.

⁷² Walker 1991, S.22.

⁷³ Kat. Ausst. Klagenfurt, 2005, S.86.

⁷⁴ Walker 1991, S.23.

dementsprechend mit schmückenden Attributen versehen.⁷⁵

Daneben bedeutete „yu“ aber auch das höchste Symbol für Schönheit und für eine mystische Reinheit, die imstande war, sogar die körperliche Verwesung aufzuhalten. Daher wurde dieser Stein seit uralter Zeit mit Langlebigkeit in Zusammenhang gebracht und hatte eine wichtige Funktion bei Bestattungen in Adelskreisen.

Durch alle Jahrhunderte hindurch wurde dieses exquisite Material daher sowohl für Objekte ritueller Zeremonien als auch für weltliche Luxusobjekte und für persönliche Schmuckstücke verwendet.⁷⁶ Das macht deutlich, dass die Jadekunst schon seit den frühesten Anfängen von der gesellschaftlichen Elite Chinas geprägt wurde und an deren Bedürfnisse gebunden war und in diesem Zusammenhang die verschiedensten Funktionen übernommen hat.⁷⁷

3.2. Optische Charakteristika

Das für die meisten Menschen sehr faszinierende Erscheinungsbild der Jade wird durch gewisse optische und physische Eigenschaften hervorgerufen, die ein geschultes Auge ohne weiteres sofort entdecken kann.

Die optischen Faktoren, die das unvergleichliche Aussehen prägen, sind die spezifische Oberflächenstruktur, der Glanz, die Bruchfläche, Einschlüsse und ganz spezielle Oberflächenmerkmale. Während der rein optische Eindruck nicht genug bietet, um schlüssige Aussagen zum Material machen zu können, liefert er doch sehr wertvolle Anhaltspunkte zur Identifizierung.

Die außergewöhnliche Kompaktheit der Oberfläche ist einer der größten Vorzüge der Jade und macht sie zum zähesten unter allen Edelsteinen. Die Zähigkeit und Widerstandsfähigkeit eines Steins ist nicht ident mit dessen Härte. Diese spezifische Zähigkeit ist resistent gegen Bruch, Absplinterung und Risse, während Härte Kratzer und Schleifspuren verhindert. Jade weist keine extreme Härte auf, aber die Zähigkeit ist unübertroffen.⁷⁸

⁷⁵ Kat. Ausst., Klagenfurt, 2005, S. 106.

⁷⁶ Kat. Ausst. London/ New Haven 1991, S. 359. (ca 1492)

⁷⁷ Burkart-Bauer, 1986, S.6.

⁷⁸ Walker 1991, S.32.

Sowohl der Nephrit als auch der Jadeit haben die Eigenschaft, einen außerordentlich schimmernden Glanz zu entwickeln, wenn sie poliert werden. Der Nephrit weist üblicherweise einen öligen weichen Oberflächenglanz vor während der Jadeit ein glasigeres und härteres Erscheinungsbild zeigt. Durch die Spiegelung des einfallenden Lichts an der Oberfläche entsteht der spezifische Glanz von Edelsteinen. Er hängt vom Brechungsindex und nicht von der Farbe des jeweiligen Steins ab. Eine höhere Lichtbrechung erzeugt daher einen stärkeren Glanz.⁷⁹

In der chinesischen Wahrnehmung gibt es kaum etwas, das kostbarer und reiner wäre als die Jade. Sogar die konfuzianischen Ideale finden sich in der Jade verkörpert und werden von Guanzi⁸⁰ sehr poesiehaft geschildert:

„Die glänzende Oberfläche erinnert an die Güte: die Jade ist wohl hart und kantig, aber nicht scharf und verletzend- so sollte die Rechtlichkeit sein. Ist sie in Schmuckperlen auf einer Kordel gereiht, als wolle sie zu Boden fallen, dann ähnelt sie der angemessenen Bescheidenheit; schlägt man sie an, so erklingt ein heller Ton wie Musik; sie verdeckt ihre Vorzüge nicht mit den Sprenkeln noch verbergen die Flecken ihren Wert – darin ist sie der Loyalität zu vergleichen. Ein inneres Licht scheint von ihr auszugehen – das ist das Vertrauen; hell wie ein Regenbogen ist sie dem Himmel vergleichbar; geheimnisvoll und kostbar entsteht sie in den Bergen und Flüssen und ist das Abbild der Erde; sie ragt unter den Rangemblemen hervor und ist wie der Weg der Pflicht und der Wahrheit. Deswegen schätzt sie der Edle.“⁸¹

3.3. Material und Farbe

Bei der Bezeichnung Jade handelt es sich, genau betrachtet, um einen Überbegriff für die Halbedelsteine Jadeit und Nephrit. Obwohl der französische Mineraloge A. Damour schon im 19. Jahrhundert die Jade in diese zwei verschiedenen Mineraliengruppen einteilte, debattieren Gemmologen und Mineralogen bis heute über die feinchemikalischen

⁷⁹ Schumann 2002, S.41.

⁸⁰ Guan Zhong (chin. 管仲, *Guǎn Zhòng*), auch Guanzi; chin. 管子; *?, † 645 v.Chr.) war ein berühmter Politiker und Philosoph der Frühlings- und Herbstperiode in URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Guan_Zhong/ 25.05.2008

⁸¹ Burkart-Bauer 1986, S.5.

Inhaltsstoffe.⁸²

Der Nephrit wird zur Gruppe der Silikate gezählt, während der Jadeit chemisch zu den Pyroxenen gehört. Beide Mineralien werden aber, sofern keine weitere Differenzierung nötig ist, unter dem allgemein üblichen Begriff Jade zusammengefasst.

Diese beiden Materialien haben trotz ihrer unterschiedlichen Zusammensetzung die für ihre Bearbeitung und optische Wirkung entscheidenden Eigenschaften gemeinsam. Allerdings wird bei der Verarbeitung von Schmuck der Jadeit bevorzugt, weil er eine sehr intensive mittelgrüne Farbe aufweist, wohingegen der beste Nephrit zu einem dunklen, fast schwarzem Grün tendiert und eine feinfilzige Konsistenz hat.⁸³

Auf der nach Friedrich Mohs benannten Härteskala weist der Nephrit einen Härtegrad von 6,5 und der Jadeit 6,5-7 auf, wobei diese beiden Materialien gleich hart beziehungsweise härter als Stahl (max.6,5), aber deutlich niedriger als der Diamant sind, der auf der Skala mit 10 ganz oben liegt.⁸⁴

Für die ungewöhnlich vielfältigen Farbschattierungen der Jade sind in erster Linie chemische Inhaltsstoffe verantwortlich. Zusätzlich zu seinen ergiebigen Grüntönen, kommt der Jadeit auch in weiß, grün, gelb bis rötlich-orange, braun, grau, schwarz und lavendel (manchmal als blau angesehen) vor.

Die Farben des Jadeit werden von Spurenelementen bestimmt, wie zum Beispiel von Chrombeimengungen, die für die lebhafte grüne Farbgebung dieses Minerals verantwortlich sind. Auch Eisenspuren sind möglich, wie etwa bei den Gelbtönen festzustellen ist.

Dagegen kommt der Nephrit in weniger lebhaften Farbnuancen vor. Die Farbskala reicht von hell- bis dunkelgrün, gelb bis braun, weiß, grau und schwarz.

Hauptsächlich verursachen Eisenspuren die grünen, gelben und braunen Farbtöne, wobei die meisten weißen und grauen Nephrite in ihrer chemischen Zusammensetzung kaum Eisen enthalten.

Jadeit und Nephrit zeigen häufig auch Marmorierungen beziehungsweise verschiedene Farbtöne auf ein und demselben Steinblock. In vielen Museumssammlungen kann man zum Beispiel geschnitzte chinesische Kunstobjekte finden, bei denen mit großer Sorgfalt die Farbvariationen miteingearbeitet wurden. Farbeinsprenkelungen sind außerdem bei der

⁸² Walker 1991, S.23.

⁸³ Walker 1991, S.22.

⁸⁴ Burkart-Bauer 1986, S.5.

Verarbeitung von Jadeschmuckstücken sehr verbreitet.⁸⁵

Vor allem aber waren besonders in China die verschiedenen Farben des „yu“ untrennbar an die alten kulturellen Traditionen gebunden. Die Chinesen integrierten zum Beispiel die verschiedenen Farbnuancen der Jade in ihre religiösen Zeremonien und in ihre persönliche Verschönerung.

Außerdem repräsentierten die sechs Farben des „yu“ die sechs kosmischen Kräfte: Himmel, Erde und die vier Himmelsrichtungen. In der Zhou-Periode konnte man an den verschiedenen Farben und Qualitätsstufen der aus Jade gefertigten Gürtel den Rang des jeweiligen Hofbeamten ablesen, wobei weiße Jade als am wertvollsten galt und nur dem Kaiser vorbehalten war.⁸⁶

3.4. Bearbeitung

Mit äußerst primitiven Mitteln begann man bereits in der prähistorischen Zeit Waffen und Geräte aus Jade herzustellen, was die damalige Bezeichnung „Beilstein“ für den Nephrit verständlich macht.⁸⁷

Die Bezeichnung „Schnitzen“ für die Verarbeitung von Jade war geläufig, drückt aber in keiner Weise die tatsächliche Herausforderung aus, der ein Kunsthandwerker bei dieser langwierigen und mühevollen Tätigkeit ausgesetzt ist.

Die außerordentliche Zähigkeit und Härte der Jade sind für Schnitzkünste vollkommen ungeeignet und setzen daher in erster Linie Techniken wie Schneiden, Sägen, Schleifen und Bohren und Polieren voraus. Mittels eines Schleifmittels, das am jeweiligen Werkzeug angebracht war, sollte die Durchdringung des Materials erleichtert werden.

Als ältestes Schleifmittel wurde Quarzsand verwendet, später erleichterte der etwas härtere Granatstaub den Vorgang des Abschleifens. Erst das Korundpulver („schwarzer Sand“) ermöglichte eine kompliziertere Verarbeitung, weil es unter den natürlichen Materialien das härteste Schleifmittel war und es bis heute geblieben ist.

In technischer Hinsicht waren die Möglichkeiten der Jadebearbeitung in der Zhou-Dynastie (770-256 v. Ch.) so weit ausgeschöpft, dass erst die synthetischen Schleifmittel und die

⁸⁵ Walker 1991, S.24.

⁸⁶ Walker 1991, S.24.

⁸⁷ Schumann 2002, S.154.

elektrisch betriebenen Werkzeuge im 19. und 20. Jahrhundert eine Steigerung der Arbeitseffizienz mit sich brachten.⁸⁸

Unter der glanzvollen Herrschaft der Ming hatte die Jade einen besonders hohen Stellenwert. Eine Besonderheit der Verarbeitung bestand in der Methode, den Schnitt und den Schliff jeweils so durchzuführen, dass vom Steinblock so wenig wie möglich verloren ging, dass also die Form des Objektes nach der natürlichen Gestalt des Flusskiesels ausgerichtet wurde.

Desgleichen beließ man häufig die durch Eisenanlagerungen rötlich gefärbte Außenhaut ebenso wie auffällige Einschlüsse, weil man diese Besonderheiten hochschätzte. Noch heute werden diese Merkmale bei Datierungsfragen für unverzichtbar gehalten.⁸⁹

3.5. Vorkommen

Nephrite findet man an vielen Orten rund um die Welt, aber Jadeit in hoher Qualität kommt eher selten vor. Die wichtigsten Jadeitminen befinden sich im Norden Myanmars, aber auch Guatemala, Kalifornien, Japan und die Schweiz weisen beachtliche Vorkommen auf.

Jadeite aus Guatemala kommen in einer breiten Palette von kommerziell brauchbaren Farbtönen vor, in grün, blaugrün, weiß und schwarz, um nur einige zu nennen. Die Farbskala ähnelt zwar der von Objekten aus Myanmar, jedoch recht auch die Topqualität aus Guatemala nicht an die klare, semi-transparente grüne Jade aus Asien heran.⁹⁰

Die Nephritvorkommen konzentrierten sich primär auf das Kunlun-Gebirge, in der Provinz Xinjiang, von wo das Material in den Kara-Kash (schwarzer Jadenfluss) und in den Yurung-Kash (weißer Jadenfluss) gelangte. Der in China besonders hochgeschätzte weiße Nephrit, der wegen seiner charakteristischen Farbnuance „Hammelfett-Jade“ genannt wird, wird in den Flussläufen des oben genannten Yurung-Kash gewonnen.⁹¹

Neben China wird Nephrit in vielen Länder abgebaut wie etwa in British Columbia/Kanada, Australien, Neuseeland, Sibirien, Taiwan, um nur einige aufzuzählen. British

⁸⁸ Burkart-Bauer 1986, S.12-13.

⁸⁹ Zeileis 1994, S.410.

⁹⁰ Walker 1991, S.25.

⁹¹ Kat.Ausst. Klagenfurt 2005, S.92.

Columbia und Taiwan zählen eindeutig zu den Top-Produzenten.

Historisch betrachtet gelten hauptsächlich die Nephrit - Vorkommen in China, Europa und Neuseeland als relevant. Artefakte von prähistorischen Zivilisationen dieser Gebiete beweisen deren Wertschätzung für die ungewöhnliche Zähigkeit des Nephrits.

Sowohl der Jadeit als auch der Nephrit sind beständig, aber der letztere ist aufgrund seiner dichten filzartigen Struktur noch etwas widerstandsfähiger.

Im Schweizer Seengebiet haben Archäologen Gebrauchsgegenstände wie Beilköpfe, Schabeisen und Kriegsgerät aus Jade ausgegraben, ebenso fand man bei Grabungen in Neuseeland Werkzeug aus Nephrit.

Die Maoris in Neuseeland nützten die Widerstandsfähigkeit der Jade, um daraus Werkzeug und Waffen zu gestalten. Im Laufe der Zeit, als mehr und mehr Metalle zur Verwendung kamen, wurde der rein funktionale Charakter der Jade durch eine zunehmende Wertschätzung für religiöse, symbolische und ästhetische Zwecke abgelöst.⁹²

3.6. Der Stellenwert der Jade im timuridischen Reich

3.6.1. Voraussetzungen

Obwohl die islamischen Länder des Nahen Ostens die technischen Fertigkeiten der Edelsteinverarbeitung von den alten westasiatischen Reichen wie dem sassanidischen Iran und Byzanz übernahmen, wurden diese Fähigkeiten erst im frühen 15. Jahrhundert auf die Jade angewendet. Zuvor gehörten die prachtvollen Bleikristallgefäße, die für die Fatimidenherrscher in Ägypten während des 10. und 11. Jahrhunderts hergestellt wurden, zu den spektakulärsten islamischen Edelsteingefäßen.

Weniger anspruchsvoll als diese Raritäten, dafür aber umso produktiver, erwiesen sich Amulette und persönliche Siegel aus den verschiedensten Edelsteinen, die in allen islamischen Ländern seit jeher benützt wurden.

Durch die weitverbreitete Tradition der Siegelgravur hatte man in dieser Region technische Mittel zur Verfügung, die bei der Bearbeitung von ähnlich harten Materialien wie Jade sehr hilfreich waren. Daher war es in erster Linie muslimischen Edelsteinschnitzern vorbehalten, Zugang zu den entsprechenden Nephritressourcen zu bekommen, die für die

⁹² Walker 1991, S.26.

neuentstandene Kunst der Jadeverarbeitung von großer Bedeutung waren.

Angesichts der jahrhundertelangen chinesischen Vormachtstellung in der Bearbeitung der Jade konnte der Durchbruch in dieser Kunstfertigkeit unter islamischer Patronanz erst nach dem Zusammenschluss großer Gebiete in Asien gelingen. Diese und andere politischen Ereignisse ermöglichten erst den freien Fluss von neuen Ideen und entsprechendem Material.

Zu den einschneidendsten Veränderungen zählte zweifellos die Machtergreifung der Mongolen unter Dschingis Khan im 13. Jahrhundert, welche das riesengroße Gebiet zwischen Bagdad und China längere Zeit unter mongolische Herrschaft brachte. Diese folgenschweren politischen Umwälzungen brachten dem Formenrepertoire der nahöstlichen Kunsthandwerker ein gänzlich neues Vokabular an fernöstlichen Motiven. Allerdings gibt es keine schlüssigen Beweise dafür, dass die ilkhanidischen Herrscher der westlichen mongolischen Gebiete, im Gegensatz zu ihren chinesischen Cousins, Förderer der Jadeschnitzkunst gewesen sind.

Die Etablierung dieser Handwerkskunst unter islamischer Schirmherrschaft fand tatsächlich erst unter den Timuriden, einer späteren Dynastie mit turko - mongolischen Wurzeln statt.⁹³

3.6.2. Die Jade im dynastischen Kontext

Der Edelstein, der am beständigsten mit den Timuriden in Verbindung gebracht wurde, war zweifellos die Jade (yashm). Der Stein symbolisierte wie kein anderer die Verbindung zum zentralasiatischen turko-mongolischen Erbe, was sich auch daran erkennen lässt, dass die frühesten islamischen Jadeobjekte dieser Dynastie zugeordnet werden.⁹⁴

Als geradezu symptomatisch für die timuridischen Faszination für Jade kann der Kenotaph Timurs aus dunkelgrünem bis schwarzem Nephrit angesehen werden, den dessen Enkel Ulugh Beg über dem Grab des Herrschers im Gur-i Mir Mausoleum in Samarkand im Jahr 1405 errichten ließ.

Dieser gefeierte Eroberer berief sich zuallererst auf seine Abstammung vom großen Mongolenführer Dschingis-Khan. Dieses monumentale Jadeobjekt gilt als das erste, das

⁹³ Skelton 1991, S.274 - 275.

⁹⁴ Lentz./ Lowry 1989, S.221.

unter timuridischer Patronanz entstand. Es zeigt eindrucksvoll die Bedeutung der Jade im herrschaftlichen Kontext. (Abb. 1)

Vor seinem Tod 1405 teilte Timur sein Reich unter seinen unmittelbaren Nachfolgern auf, wobei sich im besonderen sein hochgebildeter und kunstliebender Enkelsohn Ulugh Beg dem Ausbau der Hauptstadt Samarkand zu einem prächtigen und glanzvollen Kunstzentrum widmete.

Anlässlich eines Feldzugs gegen die Mongolen 1424/5, erbeutet Ulugh Beg zwei riesengroße Blöcke von schwarzer Jade und ließ diese auf eigenen Befehl nach Samarkand transportieren, um sie kunstvoll bearbeitet und mit Inschriften versehen am Grab seines Großvaters Timur anbringen zu lassen.

Obwohl dieses Jadegrabmal noch etwas grob in der Ausführung war, bewiesen die Handwerker aus Samarkand bei der Bearbeitung kleinerer Objekte sehr bald ihre große Geschicklichkeit. Zweifellos war der Einfluss chinesischer Jadeobjekte dafür ausschlaggebend.⁹⁵

Die Verankerung des bedeutungsvollen Materials Jade im turko-mongolischen Kulturkreis war nur eine Komponente in der Vorliebe der timuridischen Herrscher für Jade. Die meisten timuridischen Jadeobjekte wurden daher in Zusammenhang mit der Herrschaft Ulugh Begs in Samarkand genannt, was auch aus der Nähe Samarkands zu den Abbaugebieten bei Khotan resultierte.

Während die Jade meist mit China assoziiert wurde, waren die primären Quellen im Kunlun-Gebirge nahe Khotan in Zentralasien gelegen.

Zu Timurs Zeit war dieses Gebiet sowohl von islamischen als auch türkischen Stammesvölkern besiedelt und es gibt eindeutige Hinweise für eine einheimische zentralasiatische Jadeschnitzkunst. Aufzeichnungen belegen, dass geschnitzte Jadeobjekte als Geschenke an den chinesischen Kaiserhof verschickt wurden.

Lentz/Lowry zitieren an dieser Stelle den persischen Universalgelehrten al-Biruni, der in seinen frühesten schriftlichen Dokumenten über Jade aus dem 10. Jahrhundert die enge Verbindung dieses Steins mit den Turkvölkern erwähnte, die die Territorien zwischen Iran und China bewohnten.⁹⁶ In dieser Region wurden der Jade und anderen Edelsteinen häufig talismanartige Eigenschaften zugeschrieben.

Im zweiten Teil seiner zentralasiatischen Studien berichtet Barthold im Zusammenhang

⁹⁵ Skelton 1991, S.275.

⁹⁶ Lentz /Lowry 1989, S.221.

mit Legenden über den Jadestein folgendes.

“According to Abd al-Razaq, the soldiers, whom the legend represents as defenders of the Shari’at, had recourse to heathen magic when crossing the Hunger steppe. In order to ease the march of the army across the waterless desert, in the hot season of the year, sorcerers had produced cold, snow and rain by means of yada stone, which greatly confused Abdullah’s soldiers, especially the Khorasanians who knew nothing of the power of this stone.”⁹⁷

Dieser Stein, von dem hier die Rede ist, könnte sehr wohl die Jade gewesen sein, der man daneben noch Eigenschaften wie die Aufdeckung von Gift, die Heilung von Augenkrankheiten und Magenbeschwerden sowie den Schutz vor Blitzschlägen und Erdbeben beimaß.

Lentz/Lowry wissen über al-Biruni weiter zu berichten, dass dieser den hohen Stellenwert der Jade bei den Turkvölkern damit erklärte, dass Jade oder eine ihrer Variationen auch als Siegesstein galten und zur Ausschmückung von Schwertern, Pferdesätteln und Gürteln verwendet wurden. Man erhoffte sich dadurch den Sieg über seine Kontrahenten.

Die spezielle Magie der Jade hat aber auch in der Herstellung von Siegeln und Messergriffen Beachtung gefunden.⁹⁸

In der späteren timuridischen Herrschaftsperiode war jedenfalls die geschnitzte Jade weiter verbreitet als jemals zuvor bei den turko-mongolischen Völkern in West- und Zentralasien. So manche der timuridischen Formen haben einen eindeutig mongolischen Beiklang. Drachenhaken auf Jadekrügen etwa, sind ein charakteristischer Hinweis für den timuridischen Geschmack und dienten möglicherweise als Weingefäße.

Die strenge Form der Gefäße und die aggressiv anmutenden Drachenköpfe sollten die Power und militärische Überlegenheit der frühen Timuriden zum Ausdruck bringen.⁹⁹

Diese spezifische Form lässt sich von Metallgefäßen aus dem Umfeld der Goldenen Horde ableiten, die bei den Mongolen für „Kumys“, eine äußerst geschätzte natürlich vergorene Stutenmilch, Verwendung fanden.¹⁰⁰ (Abb. 2)

Der timuridische Gebrauch von Jade war aber nicht allein von der turko-mongolischen Abstammung her beeinflusst, sondern deutlich auch sehr stark durch die Nähe zum

⁹⁷ Barthold 1958, S. 167.

⁹⁸ Lentz. / Lowry 1989, S.221.

⁹⁹ Skelton 1991, S.276.

¹⁰⁰ Lentz. / Lowry 1989, S.222.

chinesischen Reich, das in der Tradition der Jadeverarbeitung unschlagbar war.

3.6.3. Gegenseitige Beeinflussung

Im Kontakt zwischen Timuriden und Chinesen war der Jadestein ein sehr bedeutendes Handelsgut. Chinesische Annalen berichten von zahlreichen Gesandtschaften, die am Ende 14. Jahrhunderts und zu Beginn des 15. Jahrhunderts Jade aus Khotan, Mongolistan und Khurasan an den chinesischen Hof lieferten, während der Ming-Kaiser 1445 neben anderen Geschenken auch einige Jadegefäße an Ulugh Beg zu verzeichnen hatte.

Als Edelsteinkunst waren Jadearbeiten in der chinesischen Tradition besonders hoch entwickelt und genossen bei den Timuriden hohe Anerkennung.¹⁰¹

Unter den überlieferten Jadeobjekten, die die Inschrift Ulugh Begs führen, ist eine chinesische Schale anzuführen, die sich heute im Britischen Museum befindet. Der Korpus dieser ovalen Schale wird von einem Drachen umklammert, der über den oberen Rand der Schale blickt. (Abb.3)

Inschriften geben wertvolle Hinweise zur Provenienz und Datierung solcher Objekte. Aber man konnte nachweisen, dass nicht alle Gegenstände mit Inschriften Ulugh Begs aus China stammen. Zweifellos liefern sie jedoch wertvolle Aussagen zu Charakteristika timuridischer Jadeschnitzkunst.

Für Skelton gibt es allerdings keine schlüssigen Gründe, diese Schale, eher nach Zentralasien als nach China zu lokalisieren, zumal es, wie oben erwähnt, erwiesen ist, dass Ulugh Beg 1445 Jadegefäße vom Ming-Hof erhalten hat.¹⁰²

Auch Lentz/Lowry verweisen auf Debatten rund um die frühesten Publikationen zu dieser Schale, die das Objekt nicht China sondern eher Zentralasien zuordnen. Für beide steht daher in Hinblick auf so manche ähnliche Objekte primär die Frage im Vordergrund, ob diese eher in China als in einer timuridischen Werkstatt als Geschenke produziert wurden. Die Faszination der timuridischen Elite für Luxusobjekte aus China machte eine Gestaltung im chinesischen Design unumgänglich, wo immer diese Stücke dann auch produziert wurden.

Diese Frage bezieht sich im speziellen auch auf die gegenständliche Trinkschale mit der

¹⁰¹ Lentz /Lowry 1989, S.223.

¹⁰² Skelton 1991, S.276.

Inschrift Ulugh Begs. Das Behältnis sei nach Meinung von Lentz/Lowry von der Form und vom Konzept her zweifelsfrei chinesisch. Seine originale Funktion sei keine Schale, sondern „cheng“, ein Vorratsbehälter für Wasser, das in einer Gelehrtenstube zum Herstellen von Tinte gebraucht wurde.¹⁰³

Historisch betrachtet ist das jahrhundertealte Interesse für Jade in China schon deshalb nachvollziehbar, weil nicht nur die ästhetischen Qualitäten im Vordergrund standen, sondern auch der Gebrauch als Amulette und Talismane.

Eine besonders legendäre, übergroße Weinschale aus schwarzer Jade, die mit Wellen und Drachen geschmückt ist und bis heute in Beijing aufbewahrt wird, soll als wahres Wunderwerk gegolten haben. Es ist anzunehmen, dass Timur und seine frühesten Nachkommen aus Legenden und Erzählungen von diesem außergewöhnlichen Stück Kenntnis hatten und dadurch ihr Interesse an diesem Edelstein geweckt wurde.¹⁰⁴

Während Ming-Jaden häufig organische Formen vorweisen, beziehen sich frühe timuridische Beispiele hauptsächlich auf Metallformen wie flache Silberschalen, kreisrund oder elliptisch in der Form, oder Bronzekrüge mit fast kugelförmigem Korpus und breitem zylindrischen Hals.

Die meisten der Gefäße sind mit Drachenköpfen versehen, die den oberen Teil des Henkels bilden. Der stark maskulin anmutende Charakter solcher Objekte wird noch dadurch verstärkt, dass die Timuriden in vielen Fällen eine starke Präferenz für schwarze oder dunkelgrüne Nephrite hatten.

Dies mag daran gelegen haben, dass Ulugh Beg in dieser frühen Phase zwei riesige Blöcke schwarzer Jade aus dem Herrschaftsgebiet Mogholistans erbeuten konnte, die er nach Samarkand heranschaffen ließ. Wie im zweiten Kapitel ausgeführt, wurde ein Großteil dieser Jade für den berühmten Grabstein Timurs im Gur-i-Mir verwendet.¹⁰⁵

Es ist daher eine schlüssige Annahme, dass ein wahrscheinlicher Überschuss dieses Materials für kleinere Objekte wie Schalen verwendet worden sein könnte.

Skelton hält es für wahrscheinlich, dass ein größerer Jadeblock noch vor Timurs Tod 1405 nach Samarkand gelangt sein könnte, zwei Jahrzehnte bevor Ulugh Beg die zwei Riesenblöcke für die Ausschmückung des großväterlichen Grabes heranschaffen ließ. Er sieht darin einen eindeutigen Hinweis, dass die Jade, die Timur nach Samarkand kommen

¹⁰³ Lentz./ Lowry 1989, S.224.

¹⁰⁴ Lentz./Lowry 1989, S.222-23

¹⁰⁵ Skelton 1991, S.276.

ließ, schon bearbeitet wurde, bevor Ulugh Beg die Patronage über die Jadeschnitzkunst übernahm.

Während das dunkle Material und die strengen Formen das timuridische Repertoire der Jadebearbeitung beherrschten, gab es selbstverständlich auch weiße Jade, deren sinnliche Ausstrahlung die Jadeschnitzer zu den raffiniertesten Höchstleistungen anspornte.¹⁰⁶

Diese Virtuosität lässt sich am besten an dem prachtvollen weißen Jadekrug mit der Inschrift Ulugh Begs erkennen, welcher vermutlich als ein Geschenk des chinesischen Kaisers an Ulugh Beg nach Samarkand gelangt ist und nunmehr in der Calouste-Gulbenkian Sammlung in Lissabon aufbewahrt wird.¹⁰⁷(Abb.4)

¹⁰⁶ Skelton 1991, S.276.

¹⁰⁷ Lentz./Lowry 1989, S. 224.

4. Die Affinität europäischer Fürsten für Exotica am Beispiel der Dynastie der Habsburger

4. 1. „*Quanta rariora tanta meliora*“¹⁰⁸

„*Je rarer, desto besser.*“ Diese Bemerkung, die der habsburgische Kaiser Maximilian II. seinem Gesandten in Madrid, Adam von Dietrichstein, einem schriftlichen Auftrag, Indianica zu erwerben, voranstellte, enthält im Prinzip die Quintessenz fürstlicher Sammeleidenschaft im 16. Jahrhundert.

Die vielen fürstlichen Kunstkammern der Renaissance erlebten im 16. Jahrhundert durch die großen Entdeckungen der Seefahrt ihre erste große Blütezeit und wurden ein wichtiges Instrumentarium für herrschaftliches Machtstreben und Prestigedenken.

Das bis dahin sehr eingegrenzte Weltbild des mittelalterlichen Menschen wurde durch die Kenntnisnahme fremder Länder und durch den Erwerb von unbekannten exotischen Gegenständen in einer nie da gewesenen Art und Weise verändert und erweitert.

Zu den Vorläufern dieser spektakulären Fürstensammlungen zählten aber schon die spätmittelalterlichen Schatzkammern als Aufbewahrungsorte für Herrscherinsignien, Juwelen, Tafelgeschirr, prächtige Textilien, Elfenbein und Wandteppiche.

Der mittelalterlichen Ästhetik entsprechend spiegelten Kunst und Natur das göttliche Schönheitsideal wieder und die Beziehung zwischen natürlichen und künstlichen Phänomenen wurde durch Symbole und Allegorien dargelegt. Wundersame Objekte wie Straußeneier, Haifischzähne, Korallenäste, Bezoarsteine und ähnliche mehr, waren häufig in den frühen Sammlungen vertreten. Chinesisches Porzellan zum Beispiel hatte in den frühen Sammlungen einen besonders hohen Wert, weil ihm kosmische und spirituelle Kraft zugeschrieben wurde.

Solche Raritäten gelangten oft über verschlungene Handelswege entlang der Seidenstraße nach Europa, wo zu dieser Zeit Venedig das Monopol für den Warenaustausch mit Asien innehatte. Zudem kontrollierten machtvoll islamische Königreiche bis ins 15. Jahrhundert anhand hoher Zollgebühren den Überlandverkehr entlang der Seidenstraße.

Das änderte sich ganz erheblich durch den direkten Seeweg nach Indien, den Vasco da

¹⁰⁸ Kat. Ausst. Wien 2000, S.19.

Gama 1498 entdeckte und damit Lissabon zum wichtigsten Umschlagplatz für Exotika und Luxuswaren in Europa emporhob.¹⁰⁹

Die Ausrichtung auf ein neu entdecktes Weltbild führte in der Folge zu einer regelrechten Gier nach unbekannten und seltenen Objekten, die gewissermaßen das Universum verständlicher zu machen sollten.

Fürstliche Sammler trugen jahrhundertlang eine einzigartige Fülle an kostbaren Werken aller kunsthandwerklichen Genres und Materialien zusammen. Je ausgefallener und exotischer die Objekte waren, desto gefragter und begehrter waren sie bei den jeweiligen Interessenten.

Die portugiesische Seefahrt mit ihren Entdeckungen brachte diesen Boom erst richtig ins Rollen, was auch den habsburgischen Herrschern zugute kam, die ihre Kuriositätensammlungen über ganz Europa verstreut hatten. Der Zugang zu den Raritäten ferner Länder wurde, wie im folgenden Kapitel besprochen wird, erst durch die verwandtschaftlichen Beziehungen zu den Königshäusern von Spanien und Portugal eröffnet.

4.2. Die familiären Netzwerke der Habsburger

In der Renaissance führten nachhaltige dynastische Verbindungen zwischen den portugiesischen und spanischen Königshäusern zu einer neuen Machtkonstellation in Europa.

Eine Doppelhochzeit, die das portugiesische Königshaus der Aviz mit der habsburgischen Dynastie verbinden sollte, fand im Jahre 1525 und 1526 statt. Joao III. (reg. 1521-57), der Sohn König Manuels I., heiratete Catharina von Österreich (1507-78), währenddessen ihr Bruder Karl V. (reg. 1516/19-1556) Isabella von Portugal, Joaos Schwester, ehelichte. Diese habsburgischen Familiennetzwerke, die nunmehr Lissabon und Madrid mit den kaiserlichen Zentren in Brüssel und Wien verbanden, waren im 16. Jahrhundert eine unerschöpfliche Ressource für die neu gegründeten Kunstkammern der Habsburger.

Diese familiären Kontakte wurden über weite Distanzen hinweg durch eine extensive Korrespondenz, durch diplomatische Beziehungen und durch Austausch von kostbaren Geschenken lebendig gehalten. Kaiserliche Diplomaten mit Sitz in Madrid, Lissabon und

¹⁰⁹ Jordan-Gschwend 2004, S.34.

Wien sorgten dafür, dass die politischen und familiären Bande nicht abrissen. Eine konstante offene Kommunikation sorgte für einen teilweise sehr fürsorglichen Umgang untereinander. So beunruhigten zum Beispiel die Krankheitsanfälle in der frühen Regierungsperiode Catharinas ihren Bruder Karl V. dermaßen, dass er 1528 ein Stück des wundertätigen Einhorns zu therapeutischen Zwecken an seine Schwester sandte. Die Geschenkskultur der Habsburger war ein wichtiges Mittel zum Zweck für einen wohlwollenden Umgang miteinander.¹¹⁰

Catharinas Zugang zu Exotika bescherte den habsburgischen Verwandten einzigartige Zugänge zu außereuropäischen Raritäten. 1542 etwa schickte sie ihren Nichten in Spanien, Juana und Maria von Österreich, Gefäße aus Schildpatt und ein in Silber gefasstes Kästchen aus Perlmutter. Das waren sozusagen die ersten indo - portugiesischen Geschenke, die am spanischen Hof kursierten. Ein weiteres Beispiel für die familiären Interaktionen war die 1563 erfolgte Anfrage ihres Bruders Ferdinand I. bezüglich von zehn Stücken des besten Bernsteins. Um ihren Bruder Karl V. während seines Rückzuges ins Kloster Yuste aufzuheitern, sandte ihm Catherine mit Hilfe eines speziellen Kuriers einen besonders außergewöhnlichen Papagei.

Catherinas Kunstkammer, die voll war von unvergleichlichen Kostbarkeiten aus Indien, Ceylon und Ostasien, war an ihre privaten Gemächer in der königlichen Residenz, dem Paco de Ribeira in Lissabon, angeschlossen. Catherine war nicht nur die ranghöchste Sammlerin exotischer Luxusartikel, sondern aufgrund ihrer unverwechselbaren Kunstkammer ebenso Repräsentantin eines der prestigeträchtigsten Höfe Europas. Ein komplexes System diplomatischer Aktivitäten versorgte die Königin mit den neuesten Informationen über die begehrtesten und entlegensten Kunstplätze der Welt. Damit beauftragte sie unter anderem Vizekönige, die in Goa residierten.¹¹¹

Bereits fünfzehn Jahre nach der Entdeckungsfahrt Vasco da Gamas entwickelte sich Goa zum wichtigsten portugiesischen Stützpunkt der neuen Kolonie Indien. Auch die persische Halbinsel Hormuz gehörte fortan dem portugiesischen Königreich an. Die Portugiesen dominierten im 16. Jahrhundert quasi als alleinige Herrscher den indischen Handelsraum. Der gesamte Warenverkehr und alle Schiffsrouten unterstanden der portugiesischen Kontrolle. Rege diplomatische Beziehungen folgten und die Verantwortung für deren

¹¹⁰ Jordan Gschwend 2004, S. 34-41.

¹¹¹ Jordan Gschwend 2004, S. 34-41.

Koordination hatte nicht der portugiesische König, sondern der Vizekönig von Goa.¹¹²

Die Ambraser Kunstkammer ebenso wie die rudolfinsche in Prag bezogen über diese Kanäle die neuesten Luxuswaren. So wurden, um nur ein Beispiel herauszunehmen, im Jahre 1552 achthundert Kisten mit asiatischen Luxusgütern inklusive zweitausend Juwelen und Edelsteinen über die „Casa da India“ für die Kunstkammer auf Schloss Ambras geliefert. Warenabrechnungen und Briefe von Gesandten an diverse europäische Höfe dieser Zeit sind voll von Beschreibungen der in Lissabon verfügbaren Luxusgüter.¹¹³

Die Schlüsselrolle bei der Vermittlung und dem Transfer exotischer Luxusgüter für die österreichischen Habsburger hatte eindeutig der königliche Gesandte am spanischen Hof, Johann Khevenhüller. Von 1574 bis zu seinem Tod 1606 widmete sich der Diplomat dem Aufspüren und Beschaffen von Kuriositäten, die nicht für jedermann zugänglich waren.¹¹⁴

4.3. Exkurs zur habsburgischen Sammeltätigkeit

4.3.1. Die Anfänge

Der spezifische Charakter des habsburgischen Sammelwesens liegt primär in seiner konstanten Ausrichtung auf einen Nutzen, der weniger der Befriedigung persönlicher Bedürfnisse einzelner Familienmitglieder diente, als einer hohen Verpflichtung, das Ansehen des Gesamthauses zu steigern. Diese Tradition war ein wichtiger Bestandteil des habsburgischen Selbstverständnisses durch die Jahrhunderte hindurch.

Im Gegensatz zu anderen europäischen Fürstenhäusern wie etwa den Medici, die man in diesen alten Familienkreisen als sogenannte „Neureiche“ betrachtete, fühlten sich die Habsburger von Beginn an dem hohen Prestige ihrer Dynastie verantwortlich.¹¹⁵

Der mittelalterliche Schatz als ein Wegbereiter für alle späteren Fürstensammlungen lässt sich Lhotsky zufolge nur schwer definieren. Meist wird das germanische Wort „Schatz“, das inhaltlich nur vage an die Begriffe „*thesaurus*, *tesoro*, *trésor*“ herankommt, für

¹¹² Kat. Ausst. Wien 2000, S. 77-85.

¹¹³ Jordan Gschwend 1996, S. 97.

¹¹⁴ Pérez de Tudela / Jordan Gschwend 2001, S.2.

¹¹⁵ Scheicher 1979, S. 44.

bewegliche Vermögenswerte verwendet, die als Kleinodien bezeichnet wurden.¹¹⁶

Als erstes zählt der Verfasser der habsburgischen Sammlungsgeschichte Tafelgerät aller Art zum wesentlichen Bestandteil eines fürstlichen Schatzkammerbestandes. Goldene und silberne Trinkbecher gehörten ebenso dazu wie *„kostbare Gewänder und Gewandbestandteile, namentlich die aus dem Osten eingeführten golddurchwirkten Stoffe und die mit Edelsteinen besetzten Gürtel, [...] ebenso die Prunkwaffen. Endlich die ganze bunte Fülle des nicht nur von Frauen getragenen Schmucks – Armbänder, Halsketten, Ohr- und Fingerringe, Gewandnadeln usw.“*

In die nächste Kategorie fielen Objekte von ideellem Wert, sogenannte alte Erbstücke, Devotionalien, liturgische Geräte und insbesondere hoch geschätzte Reliquien mit oder ohne Fassung.

Als drittes und letztes ging es um die Kuriositäten. Exotische Früchte, Objekte aus dem Bereich des Aberglaubens und *„abwegiger Kunstfertigkeit“*, aber auch Münzen und geschnittene Steine, über die man damals sehr wenig Kenntnis hatte.

Hier fanden zweifellos die Kunstkammern des 16. Und 17. Jahrhunderts ihre Anfänge, wobei man an den klaren Unterteilungen in drei Gruppen festhielt.¹¹⁷

Der Autor verweist in diesem Zusammenhang auf die äußerst dürftigen Urkunden und Aufzeichnungen. Es war jedoch schon unter der damaligen Bevölkerung bekannt, dass die Babenberger durch kluge strategische Entscheidungen in relativ kurzer Zeit zu großem Reichtum gelangt waren. Eine strategisch günstige Lage, mehrere Kreuzzüge und eine kluge Heiratspolitik waren dabei ein ausschlaggebender Faktor.¹¹⁸

Erst für die letzten Regierungsjahre Leopolds VI. (gest. 1230), ist der Schatz der Babenberger nachweisbar. Angesichts einer räuberischen Attacke seitens der Kuenringer, beschloss sein Sohn Friedrich der Streitbare (1230-46), seine Kleinodien auf der Burg Starhemberg im Piestingtal den dort residierenden Deutschordensherren anzuvertrauen. Deren halbgeistlicher Ritterorden bot in dieser krisenhaften Zeit anscheinend den bestmöglichen Schutz.

Nach dem Tod des letzten Babenbergers Friedrich II. in der Schlacht an der Leitha rückten die Deutschordensritter die ihnen anvertrauten Kleinodien und Urkunden erst nach päpstlicher Intervention heraus. Die Dreiteilung unter den Herzoginnen Gertrud,

¹¹⁶ Lhotsky 1941-45, S.1.

¹¹⁷ Lhotsky 1941-45, S.1-2.

¹¹⁸ Lhotsky 1941-45, S.6.

Margaretha und Constantia ließ den Schatz in quellenkundlich nicht mehr nachvollziehbaren Kanälen verschwinden. Dieser so genannte babenbergische Landesschatz existierte zwar am Ende nicht mehr, er behielt jedoch seine exemplarische Vorbildfunktion für die Einstellung der nachfolgenden Habsburger zur Funktion von herrschaftlichen Kleinodien.

4.3.2. Zur Entstehung der habsburgischen Kunst- und Wunderkammern

Für die habsburgischen Anfänge des Sammelwesens spielt Rudolf IV., der Stifter, eine herausragende Rolle. Er wird als Begründer des habsburgischen Hausschatzes angesehen, da er mit seinen Brüdern einen Vertrag abschloss, der die Kleinodien der Familie zum gemeinsamen Familieneigentum deklarierte. Dokumente über die genauen Verfügungen Rudolfs sind nicht bekannt, ebenso wenig wie der genaue Aufbewahrungsort innerhalb der Residenz in Wien.¹¹⁹

Sein jüngerer Bruder und Nachfolger Albrecht III., ein der Naturwissenschaft leidenschaftlich zugeneigter Mensch, wurde schon Zeit seines Lebens als erster hervorragend gebildeter Renaissancefürst gerühmt. In Verbindung mit seinem kostbaren Schatz entstand gegen Ende des 14. Jahrhunderts das erste Habsburgische Inventar, ein sogenannter „*czedel*“, von dem auch nichts mehr erhalten ist.

Spätestens hier nimmt der Charakter der habsburgischen Sammeltätigkeit eine neue Wende, als er durch „*zündende Funken*“ aus Frankreich und Italien zu einer geregelten und systematisierten Vorgangsweise findet und doch seine spezifisch österreichische Eigenart behält. Die Einflussnahme des französischen Königs erfolgte zweifellos über dessen zwei Töchter, die er mit den Habsburgern Rudolf IV. und dessen nachfolgendem Bruder Albrecht III. verheiratete.¹²⁰

In diesem Zusammenhang soll auf die herausragende Rolle der Herzöge von Berry und Burgund hingewiesen werden, die in der europäischen Geschichte des Sammelns eine pionierhafte Rolle spielten. Sie nannten großartige Sammlungen voller kostbarer Gefäße und prächtiger Handschriften ihr Eigen. Das Sammeln erhielt unter ihrer Regentschaft eine distinguierende Funktion und wurde gewissermaßen zur königlichen Sache erhoben. Status

¹¹⁹ Lhotsky 1941-45, S. 26.

¹²⁰ Scheicher 1979, S.46.

und Prestige sollten anhand repräsentativer Objekte jeglicher Natur hervorgehoben und vermehrt werden.¹²¹

Die französische Vorbildwirkung war auch im übrigen Europa festzustellen. Das Sammeln wurde zu einer königlichen Tätigkeit emporgehoben, die in erster Linie als Mittel zum Zweck einer herrschaftlichen Legitimierung benützt wurde. Eine das Universum reflektierende Sammlung sollte den universalen Machtanspruch des Herrschers auf die Welt insgesamt versinnbildlichen.¹²²

Besonders die Habsburger schätzten die von den burgundischen Herzögen übernommenen Traditionen, zumal sie später durch eine geschickte Heiratspolitik deren Nachfolger wurden. Ferdinand I. etwa passte sein Hofzeremoniell eigens den burgundischen Bräuchen an und ebenso interessiert zeigte er sich an französischen und burgundischen Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts.¹²³

Sosehr sich die Schatzkammern des 14. Jahrhunderts auch von den habsburgischen Sammlungen des 16. Jahrhunderts unterschieden, so tritt erstmals auch bei Kaiser Maximilian und danach in schwächerer Ausprägung bei Kaiser Karl V. die Tendenz zutage, Sammelobjekte einerseits als verbindende Elemente zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu gebrauchen und andererseits diese als machtvollen Zeugnisse habsburgischer Größe und Herrlichkeit einzusetzen. Maximilian wurde auch der *„erste ganz große Schirmherr wirklich aller Künste“* im Hause Habsburg, wie Lhotsky ausführt.¹²⁴

Das Sammelwesen der Habsburger hatte in der darauffolgenden Zeit keine kontinuierliche Entwicklung vorzuweisen, da durch häufige Erbteilungen die kostbaren Bestände zersplittert wurden und zahlreiche Objekte unter anderem in den Schatzkammern von Graz und Innsbruck aufgenommen wurden.¹²⁵

4.3.3. Die erste habsburgische Kunstkammer in Wien

Unter Kaiser Maximilian wurde die gesammelten Schätze noch in Kellern verwahrt, aber

¹²¹ DaCosta Kaufmann 1998, S. 189-90.

¹²² Scheicher 1997, S.37.

¹²³ DaCosta Kaufmann 1998, S. 190.

¹²⁴ Lhotsky 1941-45, S.75.

¹²⁵ Scheicher 1997, S. 47.

bereits sein Enkel Ferdinand I. (1503-64), der seine Residenz nach Wien, verlegte, ließ dem ganzen Sammlungskomplex ein neues Profil angedeihen. Er gilt daher als der Begründer der Wiener Kunstkammer.¹²⁶

Es kam zunächst zu einer Zusammenfassung der Sammlung, indem für die Kleinodien und Gemälde ein gemeinsamer Aufbewahrungsort eingerichtet wurde, die so genannte „*khunstcamer*“. Als bildhafte Vermittler des jeweiligen Zeitwissens und zugleich Objekte der ästhetischen Ansprüche mussten die Schätze auch dem Sammler selbst ein ansprechendes Ambiente bieten. Die Art der Unterbringung wurde daher zunehmend ansprechender.¹²⁷

Die erste Erwähnung von 1550 bezieht sich auf ein Protokoll einer Übernahme von Kunstobjekten aus dem Bestand der Grazer Burg in die neue Wiener Kunstkammer. Spätere Aufzeichnungen vermitteln mehr oder weniger alle die Tendenz zu einer Zentralisierung des habsburgischen Besitzes. Kaum etwas Konkretes lässt sich im Übrigen über das Aussehen und den Ort der Sammlung sagen.

Die Gemälde und die Pretiosen wurden erstmals räumlich vom Mobiliar getrennt und spiegelten die veränderte Einstellung des Sammlers zu seinen Kostbarkeiten.

Lhotsky schreibt in diesem Zusammenhang, dass *die „nachweisbare Existenz einer eigenen Kunstkammer den Anbruch einer veränderten Einstellung zu den schönen Dingen bezeichnete“*

Nun begann man die Kleinodien allmählich als einen ideellen Besitz wahrzunehmen anstatt sie wie bisher bloß als „*unerläßlichen Zierrat*“ zu betrachten¹²⁸.

Die fortschreitende Institutionalisierung dieser ersten Kunstkammer verlangte von den jeweiligen Inhabern allerdings auch eine größere Verantwortung den Nachkommen gegenüber, da man bestrebt war, ihnen einen möglichst ungeschmälerten Besitz zu hinterlassen. Dies brachte letztlich eine immer stärker werdende Bürokratisierung mit sich, die unter anderem in den späteren Hofämtern und unzähligen Verfügungen ihren Ausdruck fand.

Die Quellenlage über diese älteste Kunstkammer ist sehr dürftig und daher lässt sich über deren Inhalt nichts aussagen. Insgesamt ist diese Zeitspanne bekanntermaßen sehr dürftig dokumentiert, doch lässt sich zusammenfassend sagen, dass inhaltliche Konzepte und eine

¹²⁶ Lhotsky 1941-45, S.144.

¹²⁷ Lhotsky 1941-44, S.114.

¹²⁸ Lhotsky 1941-45, S. 146.

Systematisierung der Besitztümer von nun an entscheidend waren.¹²⁹

4.3.4. Die Ambraser Sammlung

Die legendäre Ambraser Sammlung steht im engen Zusammenhang mit der Persönlichkeit des Erzherzogs Ferdinand II. von Tirol (1529-1596). Ferdinand selbst bezeichnet in seinem Testament die Sammlung zum ersten Mal „Kunst und Wunderkammer“, was bei der Komplexität und der Vielfalt der gesammelten Objekte nur allzu passend ist.

Der Ambraser Sammlungskomplex war schon zu Lebzeiten Ferdinands II. ein attraktives Besuchsziel für fürstliche Herrschaften und wissbegierige Durchreisende. Auch Goethe, der ein Vierteljahrtausend später das Schloss Ambras besuchte, war beeindruckt von diesem einzigartigen Universum, was er laut Scheicher mit folgenden Worten zum Ausdruck brachte. *„Man sagt nicht zuviel, wenn man behauptet, dass Musterstücke der Kunst und Merkwürdigkeiten aller Jahrhunderte und Gegenden, welche uns betrachtungswürdig überliefert werden, hier anzutreffen sind.“*¹³⁰

Diese knappe Beschreibung Goethes vermittelt im Prinzip alles, was diese kuriose Sammlung ausmacht.

Ferdinand wurde nach seiner Karriere als böhmischer Statthalter 1563 im Zuge der habsburgischen Erbteilung zum Landesherrn von Tirol und den Vorlanden ernannt. Da er durch die nicht standesgemäße Ehe mit Philippine Welser den üblichen Hofbetrieb zu meiden hatte, ließ er Schloss Ambras schon von Böhmen aus zu seiner zukünftigen Familienresidenz ausbauen.

Die Kunstkammer dieses riesigen Komplexes befand sich in einem großen, von hohen Fenstern erhellten Saal, in dessen Mitte 18 bis zur Decke reichende Schaukästen platziert waren. An den Seitenwänden standen etwas kleinere Vitrinen, welche von unzähligen religiösen und profanen Bildern flankiert wurden. Ebenso stark vertreten waren Portraits der eigenen Sippe und anderer europäischer Fürstengeschlechter.

Lhotsky macht in seinen Ausführungen die enge Verknüpfung von Schloss Ambras mit der Person Ferdinands deutlich.

„Es ist das Werk eines Mannes, dem eine in Generationen gepflegte Neigung zur Kunst,

¹²⁹ Scheicher 1979, S. 65-67.

¹³⁰ Scheicher 1979, S.76.

hohe persönliche Bildung und geistige Freiheit, große Geldmittel und weitreichende gesellschaftlichen Beziehungen zu allen großen Höfen Europas die Möglichkeit gaben, das Einmalige zu leisten.“¹³¹

So einfach das Schema der Aufstellung dieser Sammlung auch war, umso schwieriger lassen sich die entsprechenden Vorbilder erkennen. Ferdinands florentinischer Schwager Francesco Medici wird mit seinem berühmten Studiolo¹³² nördlich der Alpen gewiss Furore gemacht haben. Eine weiter zurückliegende antike Anregung kam von Plinius, der in seiner *Historia Naturalis* einen wichtigen Beitrag für die Systematisierung eines Museums leistete, indem er die Zuordnung des Kunstwerks zum seinem dazugehörigen Material zur oberste Maxime erhob.

Inhaltlich war diese Ambraser Sammlung mit ihrem beispielhaften Konzept mit einer enzyklopädischen Kunstkammer zu vergleichen, deren jeweiligen Sparten „*von der Naturalie bis zum Artefakt, von der Mirabilie bis zur Antiquitas*“ in den meisten fürstlichen Sammlungen dieser Epoche vorgefunden wurden.¹³³

Die Ambraser Sammlung gehört zu den am besten erhaltenen der habsburgischen Dynastie. Dieser günstige Umstand ist Ferdinands Sohn und Nachfolger, Erzherzog Karl von Burgau zu verdanken, der die Sammlungsbestände in vollem Umfang um 170.000 Gulden an Kaiser Rudolf II. verkaufte, wobei allein die Kunstkammer einen Wert von 100.000 Gulden darstellte. 1606 erfolgte nach langen Verhandlungen schließlich die Ratifizierung des Vertrages durch die Erzherzöge, der besagte, dass die Sammlung fortan Eigentum des Erzhauses war.¹³⁴

Rudolf II., den neben seiner leidenschaftlichen Sammeltätigkeit, die Vorstellung einer gesamthabsburgischen Sammlung nicht mehr losließ, war seinem Ziel ein Stück näher gekommen. Die Sammlung beließ er einstweilen unangetastet auf Schloss Ambras.¹³⁵

Nach dem Aussterben der Tiroler Linie wurden die Besitztümer sukzessive unter teilweise abenteuerlichen Umständen nach Wien gebracht und aufgrund der napoleonischen Kriegswirren des Öfteren von einem zum anderen Ort evakuiert. Napoleon ging bei der

¹³¹ Lhotsky 1941-45, S.185.

¹³² In der ital. Renaissance entstandener Raumtypus eines reich geschmückten Studierraumes, siehe: <http://de.wikipedia.org/wiki/Studiolo>, (11.07.2008).

¹³³ Scheicher 1979, S. 81- 84.

¹³⁴ Scheicher., S. 84-85.

¹³⁵ Scheicher 1979, S. 44-45.

Erbeutung einiger Harnische noch relativ rücksichtsvoll mit den Habsburgischen Pretiosen um, indem er die Sammlung unter der Devise *eine dem Hause Österreich eigentümlichen Schatz* größtenteils verschonte.

Die Kunstkammer Erzherzog Ferdinands gilt bis heute unter allen Sammlungen als Ausnahmeerscheinung, weil sie die einzige manieristische Kunstkammer darstellt, die noch erhalten ist und Erkenntnisse über den Kunstgeschmack einer ganzen Epoche vermittelt.¹³⁶

4.3.5. Die Kunstkammer Rudolfs II. in Prag

Mit Kaiser Rudolf II.¹³⁷ wurde das Sammeln von Kunst zu einem nicht mehr zu überbietenden Höhepunkt gesteigert.¹³⁸ Die Voraussetzungen dafür sind in dessen herausragender Bildung ebenso zu finden als in seinem Talent, Kunst instinktiv zu erfassen und für sich nutzbar zu machen.

Seine Jugendjahre am Hofe Philipps II. in Spanien (reg. 1556- 1598) prägten den jungen Mann zweifellos außerordentlich, denn sie brachten ihn in Kontakt mit einer ihm unbekannten und unvorstellbar glanzvollen Welt. Dort lernte er unter anderem über die hochkarätige Kunstsammlung Philipps IV.¹³⁹ das Beste und Teuerste kennen, was Kunst damals zu bieten hatte. Neben bedeutenden Werken Tizians konnte er die Originale der berühmtesten niederländischen Maler des 15. und 16. Jahrhunderts bewundern.

Der Zugang zu den Exotica, die regelmäßig aus der Neuen Welt am Hofe einlangten, müssen den jungen Rudolf besonders nachhaltig geprägt haben, was sich später auch an seiner großen Leidenschaft für alles Fremdartige zeigen sollte.

Was Rudolf zweifellos ebenso stark beeindruckte, war der universelle Charakter dieser Kunstsammlung, die das Abbild des habsburgischen Weltreichs, das Karls V. errichtete, widerspiegeln sollte. Diesen universalistischen Anspruch verwirklichte Rudolf später

¹³⁶ Scheicher 1979, S. 84-85.

¹³⁷ geb. 1552 in Wien als ältester Sohn Maximilians II, 1572 König von Ungarn, 1575 böhmischer und römischer König; 1576 Kaiser, gest. 1612 in Prag, siehe: Kat. Ausst. Wien 2000, S. 119

¹³⁸ Lhotsky 1941-45, S.237.

¹³⁹ Philipp IV. (1605-1665), König von Spanien, Neapel u. Sizilien, als Philipp III. letzter habsburgischer König von Portugal, in zweiter Ehe mit Maria Anna von Österreich verheiratet, siehe: [http://de.wikipedia.org/wiki/Philipp_IV._\(Spanien\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Philipp_IV._(Spanien)), 15.07.08.

anhand seiner Prager Kunstkammer, die alle Ausprägungen der Natur und Hervorbringungen durch Menschenhand als Teil eines umfassenden Konzepts in sich vereinigte.

Nach seiner Rückkehr aus Spanien 1571 wurde dem zukünftigen Kaiser die Beengtheit an der Wiener Hofburg erst richtig bewusst. Er verlegte seine Residenz im Jahre 1583 nach Prag und ließ die Burg als seinen zukünftigen Herrschaftssitz im großen Stil umbauen.¹⁴⁰ Rudolfs Hauptinteresse galt fortan den eigenen Kunst- und Wunderkammern. In ganz Europa verbreitete sich sein Engagement als großzügiger Mäzen und Kunstförderer, der die besten und teuersten Künstler an seinen Hof locken konnte. Der Kaiser hatte schon zu seinen Lebzeiten einen legendären Ruf als Kunstsammler höchsten Ranges, der, wie sonst niemand vor ihm, Originale großer Künstler wie Dürer, Brueghel oder Correggio zu besitzen wünschte, wo andere fürstliche Sammler sich durchaus mit Kopien zufriedengaben.

Nichtsdestotrotz war die Prager Kunstkammer eine Mustereinrichtung für den manieristischen Geschmack, wo alles zur Schau gestellt wurde, was in dieser Epoche für sammelnswert befunden wurde. Begehrte waren in erster Linie Exotika wie fremdartige Pflanzen und Samen, ausgestopfte Tiere fremder Länder, des weiteren Edelsteine, Luxusporzellan und wunderwirksame Steine aller Art, um nur einige zu nennen.

Die Motive für das große Kunstinteresse der Fürstenhöfe dieser Zeit waren nicht nur in der Befriedigung der persönlichen Lüste zu suchen, sondern dienten ganz erheblich dem Prestigegewinn des Herrschers. Dafür engagierte man kaiserliche Gesandte, die in ganz Europa auf der Suche nach Luxusobjekten und Raritäten herumreisten und zudem immer die aktuellsten Neuigkeiten des Kunstmarktes zur Hand hatten.¹⁴¹

Eine besondere Stellung nahm dabei Hans Freiherr von Khevenhüller ein, der seit 1574 als Botschafter am spanischen Hof fungierte und die habsburgischen Sammlungen in Wien, Prag Innsbruck und Graz laufend mit neuester Ware belieferte.

Seine weitreichenden Beziehungen und sein Expertenwissen übten einen markanten Einfluss auf die Art und Weise aus, nach welchen Kriterien und Methoden die Fürsten ihre Sammlungen anlegten. In Spanien war Khevenhüller exklusiv nur für die Habsburger tätig. Über diese Quelle bezog auch Rudolf die Mehrzahl seiner Kunstobjekte. Jordan Gschwend verweist darauf, dass ohne die Erfahrung und den erlesenen Geschmack dieses

¹⁴⁰ Distelberger 1988, S.437-38.

¹⁴¹ Scheicher 1979, S.142-43.

außergewöhnlichen Diplomaten die Prager Kunstkammer niemals ihren herausragenden Ruf erlangt hätte.¹⁴²

Rudolf II. war der Inbegriff des kunstsinnigen Herrschers, der außerdem sehr viel Zeit in den Werkstätten seiner Künstler verbrachte, um sich persönlich von ihrem Können zu überzeugen. Dort konnte er auch seine eigenen Kenntnisse in der Goldschmiedekunst erweitern.¹⁴³

Aber es mangelte auch nicht an Kritik, wenn es um die rudolfinische Sammeltätigkeit geht. Julius Schlosser ging 1908 relativ hart damit ins Gericht, wenn er sich folgendermaßen äußerte. *„Die politischen Geschäfte (Rudolfs) mussten hintanstehen, wenn es um den Erwerb eines seltenen Stückes ging, des weiteren „ so bunt und zusammengewürfelt die Sammlung war, so wenig methodisches Bestreben war zu bemerken, oder der Gesamteindruck muss überaus unruhig und abenteuerlich gewesen sein, doch das war es was Rudolf und seine Zeit zu einem großen Teil gewünscht hat.“*¹⁴⁴

Laut Schlosser waren die Vorbilder einer idealen Kunstkammer eindeutig in der italienischen Renaissance daheim, wo rationale Kriterien für eine ordentliche Zusammenstellung herangezogen wurden. Die Sammlungen nördlich der Alpen stufte er in den Bereich des Aberglaubens und des Abstrusen ein.¹⁴⁵

Rudolfs vorrangiges Anliegen konzentrierte sich neben seiner Sammelleidenschaft aber Zeit seines Lebens auch auf die Errichtung *„der gemeinsamen Schatz- und Kunstkammer des Gesamthauses Österreich.“* Er sprach im Übrigen in den Jahren 1605 bis 1611 immer wieder von seinen Plänen, seine Prager Sammlung nach Tirol zu transferieren, wo er sich zur Ruhe setzen wollte. Es fehlte also nicht viel zur Vereinigung der wichtigsten habsburgischen Kunstsammlungen. Der Erwerb der Ambraser Kunstsammlung und ihre Eingliederung in den habsburgischen Hausbesitz war gewiss eine der nachhaltigsten Entscheidungen, die Rudolf zum Nutzen für die Nachwelt getroffen hat.¹⁴⁶

¹⁴² Jordan Gschwend 2004, S.41.

¹⁴³ DaCosta Kaufmann 1998, S.205-207.

¹⁴⁴ Schlosser 1908, S. 120.

¹⁴⁵ DaCosta Kaufmann 1998, S.191.

¹⁴⁶ Lhotsky 1941-44. S. 288.

4.3.6. Nachwirkungen

Bei Tode Rudolfs im Jahre 1612 wurden keinerlei Verfügungen über seinen Besitz gefunden. Von den Brüdern lebten zu diesem Zeitpunkt noch Matthias, Maximilian III, und Albrecht VII.

Die Anhänger von König Matthias, der den Thron beerbte, drangen nach dem Tod des Kaisers in dessen Privaträume ein, um den Nachlass zu versiegeln. Ein Vergleich unter den Brüdern brachte zunächst die Aufteilung des Bargeldes und der Rohmaterialien mit sich, wobei die Kunstobjekte in kaiserlicher Hand blieben und den Grundstein für eine neue Schatzkammer der Habsburger bildeten.¹⁴⁷

Schon in der Regierungszeit von Kaiser Matthias, der wieder in Wien residierte, begann der Rückfluss zahlreicher Objekte aus der Prager in die Wiener Kunstkammer., der sich bis in die Josefinische Zeit hinziehen sollte. Viele Kunstkammerstücke wurden verkauft, aber die schlimmsten Verluste wurden während des Dreißigjährigen Krieges durch die Schweden verursacht, die durch mehrfache Plünderungen den Großteil der berühmten Sammlung vernichteten.

Der ursprüngliche Inhalt der rudolfischen Kunstkammer ist in einem Inventar vermerkt, das zwischen 1607-1611 vom damaligen kaiserlichen Antiquarius¹⁴⁸ Daniel Fröschl erstellt wurde. Selbst als Miniaturmaler tätig, war er ein anerkannter Wissenschaftsillustrator mit besten Kontakten zu den europäischen Kunstzentren

Das Inhaltsverzeichnis des Prager Inventars macht zweifelsfrei die Intention deutlich, der Sammlung eine systematische Ordnung zu verleihen. Unter „Indianische sachen“ etwa findet erstmals ein neuer Ordnungsbegriff Einzug in das Inventarvokabular. Damit ging eine Unterscheidung nach völkerkundlichen Kriterien einher.

Es bleibt offen, ob sich die systematische Aufgliederung des Inventars in der tatsächlichen Aufstellung der Objekte niedergeschlagen hat. Aufgrund der spärlichen Lokationsvermerke spricht vieles dagegen. In der Gegenüberstellung zur Ambraser Kunstkammer, die als Schausammlung angelegt war, lässt sich feststellen, dass diese trotz vieler Verluste auch heute noch einen beachtlichen Überblick bietet.

¹⁴⁷ Lhotsky 1941-45, S. 237-40.

¹⁴⁸ Antiquarius, sachverständiger Vermittler und Experte für alte Meisterwerke zwischen Fürst und Künstler, siehe: Lhotsky, 1941-44, S113.

Die Schwierigkeit bei der Erfassung der Prager Sammlung hingegen ergab sich weniger aus den großen Verlusten als vielmehr aus dem Umstand, dass dort mehr als hundert Truhen und Schreibtische ohne jeglichen Vermerk existierten, die voll von kostbaren Objekten waren. Nur die wertvollsten unter ihnen sind inventarisch erwähnt worden, der Rest wurde meist im Dutzend behandelt und ist heute nicht mehr identifizierbar.

Eine optische Zusammenstellung in der Art einer „Schausammlung“ wie in Ambras war daher in Prag nicht zu erreichen.¹⁴⁹

Es ist zudem erwiesen, dass in Laufe der Zeit zahlreiche Exotica, über einen Zwischenaufenthalt in der Wiener Schatzkammer, ihren Weg von Prag in die Ambraser Kunstkammer gefunden haben. Jedenfalls erschwerten solche Transaktionen später die Arbeit der Provenienzforschung nicht unerheblich.

Die „Casa de Austria“, die spanische Linie der Habsburger, deren Oberhaupt, wie oben angemerkt, in Personalunion mit Portugal regierte, belieferte bis zur Abdankung Philipps IV. in Portugal 1640, das habsburgische Kaiserhaus in Wien weiterhin mit Exotica aller Art. Infantin Margarita, die Tochter Philipps, vermählte sich 1666 mit dem österreichischen Kaiser Leopold I., was vermuten lässt, dass Exotica auch in späterer Zeit in der Wiener Schatzkammer einlangten. Bis zur Ära Maria Theresias gab es immer wieder Zu- und Abgänge solcher Objekte. Vermerke über Entnahmen von 1731-1737 belegen, dass häufig an Festtagen den Damen des Kaiserhauses „*Indianische sachen*“ geschenkt wurden.

Die Inventarnachrichten bezüglich der Exotica werden immer spärlicher und verwirrender je jüngeren Datums sie sind. Die Liquidierung der enzyklopädischen Kunstkammern während der Aufklärung hatte zerstörerische Auswirkungen, die sich im verheerenden Ausmaß fortsetzten, als Napoleon mit seinen Truppen heranrückte. Die verschiedenen Sammlungen (im Besonderen die Ambraser) wurden zerstreut und in verschiedensten Lokalisationen aufbewahrt.

Diese Ereignisse verursachten naturgemäß eine große Konfusion in der Evidenzhaltung des erhaltenen Bestandes. Seit Jahrzehnten bemühen sich nunmehr die Experten der jeweiligen Kunstkammern, die „missing links“ in den verschiedenen Inventaren und Provenienzen ausfindig zu machen, um damit zumindest die gravierendsten Lücken zu schließen.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Kat. Ausst., Wien 2000, S. 36-43.

¹⁵⁰ Kat. Ausst., Wien 2000, S. 36-43.

5. Die Jadeobjekte in den Wiener Sammlungen

5.1. Die drei Jadegefäße in der Kunstkammer des KHM

Die Sammlungen der Wiener Kunstkammer gehören zu den bedeutendsten ihrer Art und haben ihre Wurzeln in den habsburgischen Schatzkammern des Mittelalters.

Die ungemein große Fülle an Exotika und Besonderheiten aus den neu entdeckten Ländern, die die habsburgischen Kunstkammern im 16. Jahrhundert vorweisen konnten, ist, wie oben ausführlich beschrieben, hauptsächlich dem direkten Draht zu den portugiesischen Fernhandelshäusern zu verdanken.¹⁵¹

Die Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums ist im Besitz von drei herausragenden Gefäßen aus grünem Nephrit, die zum engeren Umkreis der timuridischen Jadeschnitzwerkstätten in Samarkand und Herat gezählt werden. Diese erlesenen exotischen Objekte stehen in engem Zusammenhang mit der Assimilation älterer turko-mongolischer Traditionen der Steppe in die damals neue, von der iranischen Hochkultur inspirierte Formensprache der timuridischen Dynastie.

Natürlich zählten auch besonders ausgesuchte islamische Kunstobjekte zu den Raritäten, die im 16.-18. Jahrhundert bei europäischen Sammlern, vornehmlich bei den Habsburgern sehr begehrt waren.

Die Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums in Wien ist besonders reich an exotischen Artefakten, die hauptsächlich nach der Auflösung der Sammlungen Rudolfs II in Prag und der Ambraser Sammlung des Ferdinand II. von Tirol, erworben wurden. Unter anderem kamen Jadeobjekte in die Sammlungen, deren Provenienz bis heute nicht ganz eindeutig ist. Zwei dieser Jadeobjekte lassen eine zeitweilige Zuschreibung zur rudolfischen Sammlung in Prag jedenfalls sehr plausibel erscheinen.

Das „Schicksal“ solcher Objekte nachzuverfolgen, ist schwierig, da es an dementsprechend durchgehender Dokumentation mangelt.

Dank des überaus freundlichen Entgegenkommens von Dr. Franz Kirchweger konnte ich die drei Objekte persönlich in Augenschein nehmen und mich intensiv auf die Begutachtung der Form und Materialbeschaffenheit einlassen. Von der vielgerühmten

¹⁵¹ Kat. Ausst., Wien 2000, S.11.

Geschmeidigkeit der Jade konnte ich mich daher vor Ort hautnah überzeugen. Die persönlichen Beobachtungen kamen mir bei der Beschreibung der Stücke sehr zugute. Ebenso aufschlussreich war das Blättern in den verschiedenen Inventarbüchern, welches man mir dort gewährte.

Im folgenden Kapitel sollen zunächst die beiden Jadeschalen beschrieben und in einen vergleichenden Kontext gestellt werden.

Danach wird der Krug aus hellgrünem Nephrit vorgestellt und mittels breit gestreuter Vergleichsobjekte ebenfalls einer engeren Betrachtung unterzogen.

5.1.2. Die Schalen

1) **Schale**¹⁵² (Abb.5)

Timuridisch, 1.Hälfte 15. Jahrhundert

Samarkand oder Herat

Nephrit

H. 5,3 cm, L. 10,6 cm, B. 11,6 cm

Provenienz: Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums Wien

Inv. Nr. 1700

„Ein nieder ovale schallen oder trünkgeschier mit einer handhab aus einen stuck isadi oder schatter ohne fassung“

Anhand dieser Beschreibung findet die gegenständliche timuridische Jadeschale ihre Eintragung im Inventar der Wiener Schatzkammer von 1750.¹⁵³

Die Schale ist aus einem Stück gefertigt, leicht oval geformt und besteht aus hellgrünem Nephrit.

Auffallend an diesem Gefäß ist die leicht bootförmige Gestalt, die an den beiden Enden spitz zuläuft.

Die beiden Seitenwände gehen fast senkrecht nach oben und sind sehr dünn gestaltet, was der Schale einen durchscheinenden und schimmernden Charakter verleiht.

Betrachtet man zum Beispiel den Boden des Gefäßes gegen das Licht, so kann man sehr gut den durchscheinenden vierpässigen Fußteil erkennen.

¹⁵² Angaben zu den Gefäßen siehe: Kat. Ausst. Wien, 2000, S.143-46.

¹⁵³ Kat. Ausst., Wien, 2000, S.143.

Diese spezielle Eigenschaft der Jade ist nur eine Komponente der optischen Vielfältigkeit, die dieses Material bietet.

Der obere Gefäßrand ist in einem dünnen Wulst ausgeformt. Auf der breiten Seite dieser oval gestalteten Schale, setzt genau in der Mitte ein Henkel auf, dessen Ende einen geschnitzten Drachenkopf darstellt.

Der Drache hat sein Maul aufgerissen, wobei der Unterkiefer ausladend geformt ist und etwa 1cm unterhalb des oberen Randes ansetzt, wohingegen der Oberkiefer in Form von zwei zahnähnlichen Hörnern ganz oben am Rand ansetzt und in einer sehr stark geschwungenen Bewegung darüber hinaussteht. Trotz dieser dynamischen Gestaltungsweise wirkt dieser Drache in keiner Weise furchterregend.

Viele kunsthandwerkliche Objekte unter den Timuriden wurden, wie im Kapitel 4.1.7. weiter ausgebreitet wird, mit dem Drachensymbol versehen und die Obsession dafür war in allen Genres erkennbar.

Drachenkörper fand man auf Kerzenständern ebenso wie auf Metallkrügen und Jadegefäßen jeder Art.

Die Faszination der timuridischen Kunsthandwerker für diese Art der Dekoration weist vermutlich auf das turko-mongolische Erbe der Dynastie hin, da es unwahrscheinlich anmutet, dass die Auswahl solcher Motive rein willkürlich und zu nur zu dekorativen Zwecken erfolgte.¹⁵⁴

2) **Schale** (Abb. 6)

Timuridisch, 1. Hälfte 15. Jahrhundert

Samarkand oder Herat

Dunkelgrüner Nephrit

H 5,1cm, B 14cm, L 16 cm

Kunstkammer - Inv. Nr. 1874

Die Provenienz dieser Jadeschale lässt sich auf das Inventar Rudolfs II. von 1607-1611 zurückverfolgen, wo die Schale als *ein klein ablang grien igiadageschirrlein mit einer handheb, auß gantzem stain geschnitten, kombt vom graven von cantekray* mit fol. 230r, Nr.1440 vermerkt ist.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Grube 1989, S.179-80.

¹⁵⁵ Jb. der KH-Sammlungen in Wien, Band 72, Wien 1976.

Im darauffolgenden Matthiasinventar von 1619 heißt es über dieses Objekt mit der Nr.3538: *Ain schallel von petra diasadra mit ainer handheben, reicht von Cantecroix hero, Nr.1814.*

Schließlich im Inventar der Schatzkammer von 1750, auf Seite 202: *Nr.11. Ein auf zwei seiten zugespizte ovale schallen mit einer handhab von schatter ohne fassung.*

Diese Schale ist aus dunkelgrünem Nephrit gefertigt sowie flacher und länglicher gestaltet als die vorige. Sehr markant unterscheidet sich dieses Objekt außerdem durch den anders geformten Fußteil, der hier der Gesamtform entsprechend, spitzoval zuläuft.

Den oberen Rand der Schale hebt ein dünner wulstartiger Schlauch hervor, die spitzovalen Schmalseiten werden auf ebenso ähnliche Weise durch geritzte Linien betont.

Der Henkel ist auch hier an dieser Schale halbkreisförmig appliziert und mündet wiederum in einem drachenköpfigen Motiv. Der Drache ist ähnlich gestaltet wie beim vorigen Beispiel, allerdings sitzt der Unterkiefer mit einem sehr massiven Wulst am oberen Rand auf. Außerdem schließt der Drachenkopf haargenau mit dem Rand der Schale ab, was dem harmonischen Gesamterscheinungsbild zugute kommt.

Der Drache als ureigenes Symbol Chinas könnte Born zu der Annahme verführt haben, dass dieser hier beschriebene Krug der Ming-Periode zuzuordnen sei. Born beschreibt das Objekt folgendermaßen:¹⁵⁶

According to the catalogue the pointed oval Chinese cup [Plate II, B] of dark green jade belongs to the Ming period (1368-1644). It is a drinking cup with one handle which ends in a dragon head and three feet like the one mentioned above [...]

Diese Fehleinschätzung verwundert keineswegs, sondern beweist vielmehr die starke Verankerung des Drachensymbols und der Jade im Kontext der chinesischen Kultur. Außerdem ist anzunehmen, dass die Forschung in den Jahren nach der Veröffentlichung Borns 1936 gewiss zahlreiche neue Erkenntnisse zur timuridischen Kunst erzielen konnte. Mit seiner besonders ausgeprägt schematischen Gestaltung bildet der Drachenhaken auch hier wieder eine anmutige Beifügung zur flachen Schale.

In diesen wie in den meisten Beispielen solcher Gefäße werden der Corpus und der Henkel als einheitlich wahrgenommen.

Die hier besprochene Jadeschale hat wie die vorherige eine bootförmige elliptische Form, die auf beiden längeren Enden spitzoval zuläuft, was einen Vergleich mit verschiedensten Wasserfahrzeugen zulässt, wie sie im zentralasiatischen Raum schon in vorislamischer Zeit

¹⁵⁶ Born 1936, S.275.

benützt wurden.¹⁵⁷

5.1.3 Kulturelle Einflüsse und Vergleiche

Allgemein lässt sich sagen, dass diese Art von Jadeschalen auf Exemplare aus Metall zurückzuführen ist. Üblicherweise bestanden solche Stücke meist aus Gold und waren in Gebieten unter mongolischer Herrschaft zwischen 1100-1300 weit verbreitet.

Sie werden meist dem Stamm der Goldenen Horde in Südrußland zugeordnet, außerdem wurden ähnliche Gefäße ebenso in Begräbnisstätten in der ganzen Mongolei aufgefunden.¹⁵⁸

Mehrere prachtvolle Goldschalen aus dem 14. Jahrhundert mit figürlichen Griffen in Gestalt von Fischen oder Drachen wurden von sowjetischen Archäologen im Gebiet um die Hauptstadt der Goldenen Horde gefunden. Ähnliche Gefäße wurden aber auch in Silber hergestellt. Ein gewissermaßen prototypisches Exemplar aus Gold befindet sich heute in der Eremitage in St. Petersburg und besitzt einen fein ausgearbeiteten Drachenkopf. (siehe Abb. 2)

Auch die eingravierte Lotusblüte auf der Innenseite der Schale gibt einen deutlichen Hinweis auf chinesische Vorbilder. Nur wenige solcher Stücke sind noch erhalten, da sie später oft eingeschmolzen oder umgearbeitet wurden.

Der Drachenkopf auf einem dieser Henkel hatte Augen aus Amethyst. Lentz/Lowry vermuten, dass die Drachenaugen auf dieser Schale auch aus wertvollen Steinen bestanden haben könnten.

Eine zweite Schale mit Fischhenkeln ist mit einem Durchmesser von 17,8cm ziemlich groß und wurde 1847 ebenfalls im Gebiet der Goldenen Horde gefunden. (Abb.7)

Neuere russische Ausgrabungen brachten große Wohnbezirke, gut ausgebaute Straßen und befestigte Stadtgräben zutage, die um 1360 angelegt wurden und die Existenz einer hoch entwickelten Zivilisation voraussetzten.¹⁵⁹

Gold besaß im mongolischen Kulturkreis mehrere Bedeutungen. Abgesehen vom materiellen Wert, symbolisierte das Edelmetall die Sonne und den Himmel sowie die Farbe

¹⁵⁷ Kat.Ausst., Wien 2000, S.143.

¹⁵⁸ Roxburgh 2005, S. 424.

¹⁵⁹ Lentz/ Lowry 1989, S.330.

des Reiches an sich. Das Edelmetall hatte für die Mongolen einen ähnlichen Stellenwert wie der Purpur für das byzantinische Reich.

Der Sieg Timurs über den Führer der Goldenen Horde, Toqtamish, eröffnete den Timuriden zweifellos den Zugang zu prachtvollen Goldgefäßen dieses Steppenvolkes. Erwiesenermaßen erbeutete Timur auf seinem Siegeszug 1395 mehrere solcher Gold- und Silberschalen mit Drachenhenkeln, deren Form und ästhetische Gestaltung in der Folge von timuridischen Handwerkskünstlern aufgegriffen und aus kostbarer Jade hergestellt wurden.

Erst nachdem sich der Timurenkel Ulugh Beg den Zugriff auf die begehrten Jademinen Mogholistans verschaffte, konnten solche Jadeobjekte im größeren Stil hergestellt werden und zur entsprechenden Verbreitung gelangen.

In diesem Zusammenhang ist eine Schale zu sehen, die die Inschrift des Namenszuges von Ulugh Begs aufweist und die von der Form spontan an oben erwähnte Metallgefäße denken lässt.

Bei näherer Betrachtung unterscheidet sich das Objekt jedoch beachtlich von anderen Jadeschalen, denn der löwenähnliche, abgeflachte Drachenkopf stellt einen *chi*, einen ungehörnten Drachen dar, der eindeutig nach China weist.

Laut Lentz/Lowry lässt die äußerst plumpe Bearbeitung des Henkels eher an eine in einer zentralasiatischen Provinzwerkstätte hergestellte Imitation eines chinesischen Exemplars denken. Keinesfalls sei daher an ein imperiales Geschenk zu denken, von denen Ulugh Beg eine reichliche Anzahl erhalten habe.¹⁶⁰

Später ließen die Moguln in Indien, als Abkömmlinge der Timuriden, verschiedenste Jadegefäße mit den Inschriften ihrer eigenen Name versehen, um die jahrhundertlang andauernde Kontinuität ihres timuridischen Erbes zur Schau zu stellen.¹⁶¹

Noch einige weitere Beispiele bieten sich als Vergleich für die beiden hier besprochenen Jadeschalen aus der Kunstkammer in Wien. Im British Museum wird eine Schale aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts aufbewahrt, die aus fast schwarzem, stark glänzenden Nephrit gefertigt wurde und in der Gesamterscheinung sofort an die Wiener Exemplare denken lässt. Vor allem bei der Gestaltung des Henkels ist die Ähnlichkeit frappierend. Der stilisierte Drachenkopf mit den wulstförmigen Augenbrauen ist quasi identisch, lediglich die Form ist hier oval bis rund, während die Wiener Schalen eindeutig spitzoval

¹⁶⁰ Lentz/Lowry 1989, S.224.

¹⁶¹ Hattstein 2000, S.404.

geformt sind. (Abb. 8)

Der Vergleich dieser hier präsentierten Schale mit den beschriebenen mongolischen Vorbildern aus Gold und Silber ist eindeutig und ebenso klar die Ähnlichkeit zu den Gefäßen der Wiener Kunstkammer.¹⁶²

Eine Weinschale aus schwarzem Nephrit aus der Zeit zwischen 1425-50, die für einen timuridischen Fürsten aus Transoxanien gefertigt wurde und die jetzt im Bastan Museum in Teheran aufbewahrt wird, verweist auch eindeutig auf die Goldgefäße der Goldenen Horde. (Abb.9)

Der Drachenkopf, welcher hier im Vergleich zu den Wiener Objekten eine sehr vitale, ja beinahe aggressive Ausstrahlung hat, soll zusammen mit der sehr strengen Form der Schale auf die frühe timuridische Durchschlagskraft und militärische Macht hinweisen. Diese maskuline Erscheinung wird zusätzlich durch die Präferenz der Timuriden für dunkelgrünen bis schwarzen Nephrit betont.¹⁶³

Auch Schwerter und Parierstangen eigneten sich besonders gut für die Anbringung von aggressiven Drachenköpfen, um kämpferische Kraft zu demonstrieren.

Ein hier gezeigtes Beispiel aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in schwarzer Jade beweist eindrucksvoll, dass die Timuriden die kostbare Jade, die bei den alten Turkstämmen auch als Siegesstein galt, nicht nur für Trinkschalen jeder Art sondern häufig auch als Dekoration für militärische Ausrüstungsgegenstände verwendeten.¹⁶⁴ (Abb.10)

Ein ganz außergewöhnliches Exemplar, das die Vielfalt geschnittener Jadeobjekte unter timuridischer Patronanz repräsentiert, ist die mit goldenen Intarsien überzogene Schale aus dunkelgrünem Nephrit aus dem 15. Jahrhundert, welche zu den wenig überlieferten Stücken in dieser Verarbeitungstechnik zählt. Muschelförmige Kartuschen und Medaillons aus goldenen Fäden überziehen die dunkelgrüne Oberfläche. (Abb.11)

Der Henkel ist auch hier als Drachenkopf gestaltet, welcher aber mittels eines breiten Bügels an der Schale aufsitzt, die am oberen Rand leicht ausgestülpt ist. Jadeobjekte mit einer ähnlich aufwändigen Oberflächenverzierung waren später bei den Moguln und bei den Osmanen sehr populär.

Noch ein exquisites Beispiel und vielleicht die anmutigste Demonstration, welchen Einfluss die *Kithabkhanas* auf die Jadeschnitzkunst ausübten, sei hier präsentiert. Die

¹⁶² Lentz/ Lowry 1989, S.340.

¹⁶³ Skelton 1991, S.276.

¹⁶⁴ Lentz/ Lowry 1989, S.340.

Form gleicht keramischen Vorbildern, die zwischen 1450-1500 zahlreich im Iran produziert wurden. (Abb. 12)

Lotusblüten und Pfingstrosen breiten sich fächerartig über die ganze Oberfläche aus. Solche Ornamente haben zahlreiche Parallelen in zeichnerischen Entwürfen und Skizzen der timuridischen Werkstätten.

Die Verse in persischer Sprache unterhalb des wulstigen Randes sind in einem vierpäßigen und kartuschenähnlichen Schema angeordnet. Diese außergewöhnliche Schale aus der späteren timuridischen Werkstattperiode befindet sich heute im Louvre.¹⁶⁵

Zuletzt möchte ich den Wiener Jadeschalen noch eine Schale aus dem dänischen Nationalmuseum in Kopenhagen gegenüberstellen, die von der Form her wiederum eindeutig timuridisch ist, deren Oberflächenverzierung jedoch sehr stark auf eine nachträgliche osmanische Ausschmückung hinweist. (Abb.13)

Objekte osmanischer Goldschmiedekunst zeichneten sich meist durch eine opulente Montierung mit einem sehr charakteristischen Edelsteinbesatz aus.

Lentz/Lowry schließen jedoch auch eine osmanische Kopie nach timuridischem Vorbild nicht ganz aus.¹⁶⁶

Nach dem Sturz der letzten timuridischen Herrscher in Samarkand 1500 und Herat 1506, wurde das osmanische Reich im 16.Jahrhundert federführend in der Kunst der Jadeverarbeitung. Skelton suggeriert im Übrigen die Bezeichnung „opulenter Stil“ für die türkische Vorliebe des dichten netzartigen Überziehens der Oberfläche mit Edelsteinen und Gold. Anstatt direkt in die Jade hineingesetzt, wurden die Edelsteine in schmale Goldzylinder gefasst, die sich über die Oberfläche des Gefäßes ziehen.

Abgesehen von stark stilisierten Blättern und Stängeln aus Gold, könnte die Art und Weise, wie türkische Goldschmiedekünstler die Edelsteinfassungen anfertigten, möglicherweise Vorbilder bei mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten in Osteuropa gefunden haben.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Lentz/ Lowry 1989, S.355.

¹⁶⁶ Lentz/ Lowry 1989, S.272.

¹⁶⁷ Skelton 1991, S.278.

5.1.4. Der Krug¹⁶⁸ (Abb. 14)

Hellgrüner Nephrit

Timuridisch, 2. Hälfte 15. Jahrhundert

Samarkand oder Herat

H 12,1 cm, Dm. 9,4 cm

Kunstkammerinventar, Inv. Nr. 1890

Provenienz: Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II. von 1607-1611, fol.230r, Nr.1446:

Nr. 111. Ein groß geschirr von grien igiada, die arbeit ist alt, all antica oriental;

im Nachlaßinventar des Kaisers Matthias von 1619, entweder Nr.3539 „Ain geschierl wie ain kriegel von petra diasadra mit einem döckel, uneingefast, Nr. 1815“ oder Nr. 3540:

„Ain dito etwas höchers, Nr. 1816“;

Rebelleninventar von 1619, fol. 20 r: „Ain krugl von weisser ischiada mit eim henckel [...] 1000ß¹⁶⁹

Dieser Krug besteht aus hellgrünem Nephrit und ist mit einem weiten bauchigen Korpus versehen, der auf einer kreisrunden Basis ruht. Der Hals ist relativ schmal und zylindrisch und weist sowohl am Übergang zum Korpus als auch am oberen Ende einen wulstartigen Reifen auf, der die Form des Gefäßes zusätzlich hervorhebt.

Ein sehr schematisch gestalteter Henkel setzt genau in der Mitte des Korpus an und endet am oberen Rand in einer rillenartigen Kerbe. Im Gegensatz zu den vorher erwähnten Schalen weist dieser Henkel kein Drachenmotiv auf.

Auffallend ist auch das Fehlen eines Fußes, an dessen Stelle eine kreisrunde Öffnung angebracht ist, die ca. 4cm breit und 0,50 cm tief ist.

5.1.5. Vorbilder aus Metall

Diese spezifische Kategorie von Jadekrügen, bestehend aus bauchiger Kugel und zylindrischem Hals, hat ihre Vorbilder bei timuridischen Metallkrügen aus Bronze oder Messing.

Diese Krugform wurde von lokalen timuridischen Metallhandwerkern aufgegriffen und in

¹⁶⁸ Kat.Ausst., Wien 2000, S.143-146.

¹⁶⁹ Kat.Ausst., Wien 2000, S. 143-146.

großer Zahl hergestellt.

Zentrum einer breiten künstlerischen Entfaltung solcher Metallkrüge war ziemlich wahrscheinlich Herat, das 1370 von Timur gegründet wurde und sich unter den Timuriden zu einem hoch entwickelten literarischen und künstlerischen Zentrum entfaltete. Zeitgenössische Schriften berichten von Banketten mit musikalischen Einlagen, poetischen Rezitationen, literarischen Debatten, Rätselspielen und Weingelagen. Häufig kann man auf illuminierten Handschriften „partyähnliche“ Szenen mit den dazugehörigen Trinkgefäßen aus Jade, Porzellan, Keramik und Metall sehen.

Viele der Bronzekrüge tragen Inschriften von Hafez und anderen Dichtern, deren Inhalt sich je nach der Situation, für die sie Verwendung fanden, richtete. Zahlreiche dieser Metallgefäße weisen eingravierte Namen ihrer Handwerkskünstler auf und lassen anhand dieser Namen eine Zuschreibung nach Herat und Umgebung ebenso plausibel erscheinen wie die Produktion und Verbreitung für die zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert werden kann.¹⁷⁰

Unter allen timuridischen Metallgefäßen war die Form von Krügen mit zylindrischem Hals und weitem bauchigen Korpus am meisten verbreitet und variierte manchmal nur geringfügig in der Höhe. Bei diesem Typus ist der Korpus wie erwähnt immer kugelig und weist an der Schnittstelle zum Zylinder einen ausgeformten Kragen vor, der dann am oberen Ende des zylindrischen Halses noch einmal vorkommt.

Die meisten Exemplare sind mit einem leicht gespreizten Fußring versehen, der üblicherweise nicht in einem Stück mit dem Korpus gegossen wurde.

Einige Stücke besaßen auch runde Deckel mit einer knopfförmigen Anbringung. Alle mit einem Henkel versehenen Objekte zeigten dasselbe Schema, nämlich einen schlangenförmigen Drachen mit aufgerissenem Maul.

Jeder dieser Krüge hatte ursprünglich einen separat gefertigten Henkel, was immer an der Öffnung zu erkennen war, an die der obere Teil des Henkels ansetzte und an der Unterbrechung der Dekoration an der Stelle in der Mitte des Korpus, wo das untere Henkelstück appliziert wurde.

Sehr häufig sind die Oberflächen dicht mit Gold -und Silbereinlegearbeiten auf dunklem Untergrund überzogen. Die Motive dieser frühen Arbeiten bestanden gänzlich aus floralen Motiven, häufig in Kombination mit glücksverheißenden Inschriften, ließen aber jegliches

¹⁷⁰ Ward 1993, S.103-104.

figürliche Repertoire vermissen.¹⁷¹

Der früheste Krug dieser Art, heute im islamischen Museum Berlin beheimatet, der mit einem dichten dekorativen Netz von Silberintarsien auf schwarzem Grund überzogen ist, wird um 1456-57 datiert. (Abb.15)

Das immer wiederkehrende Schema dieses Typus von Metallgefäßen lässt sich an diesem frühen Beispiel gut ablesen.¹⁷²

Komaroff berichtet in diesem Zusammenhang von elf Objekten einer Serie mit Inschriften und Intarsien, die zwischen 1456-57 und 1505 hergestellt wurden. Diese würden die wichtigsten Hinweise über die Entwicklung derartig verzierter Metallobjekte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts liefern.¹⁷³

Ein besonders attraktives Beispiel ist der hier präsentierte Bronzekrug, der übersät ist mit Gold- und Silbertauschierungen, die am kugeligen Korpus ein System von sich überlappenden Kartuschen und Vierpässen bilden, wie sie in den zeitgenössischen Miniaturmalereien und bei Bucheinbänden in Herat zahlreich zu sehen waren. (Abb. 16)

Die Ornamentik des Halses und des Deckels ist dagegen komprimierter und kleinteiliger. Kartuschen mit persischen Inschriften wechseln mit blattförmigen Arabeskenmotiven ab und erzeugen ein komplexes rhythmisches Oberflächenmuster, wie es für Objekte der späteren timuridischen Phase charakteristisch wurde.

Eine ausgesprochen selten vorkommende Beifügung an solchen Krügen ist der kurvenartige Schnabel, der an der gegenüberliegenden Seite des Henkels angebracht wurde.¹⁷⁴

Obwohl die charakteristischen Merkmale der Krugform beibehalten wurden, änderte sich der Dekor in Richtung einer vermehrten Anwendung von komplexeren kleinteiligen Formen. Die dichten Muster der späten Krüge repräsentieren typische Auswirkungen des differenzierteren Geschmacks bei Hofe. Komplexe Darstellungsformen und eine hoch entwickelte Handwerkskunst standen fortan an der Stelle von aufsehererregenden Objekten, wie sie unter Timurs Regierungszeit en vogue waren.

Ein solches Exemplar ist der vorliegende Krug aus der späten timuridischen Periode, dem allerdings der gängige Drachenhaken fehlt. (Abb.17)

¹⁷¹ Lentz./Lowry 1989, S.206.

¹⁷² Komaroff 1992, S.54.

¹⁷³ Komaroff 1992, S.86.

¹⁷⁴ Lentz./Lowry 1989, S.341.

Die Tendenz zu einem kleinteiligen Design der Oberflächenmusterung ist hier sehr klar erkennbar und spiegelt die neuen ästhetischen Interessen der späten Timuriden.

Kartuschen mit persischen Versen, ebenso wie stilisierte Motive des Kitabkhana - Repertoires erzeugten Effekte einer gleichmäßigen, äußerst dichten und raffiniert verschlungenen Musterung.

Durch den Transfer der ästhetischen Bildelemente, die in den Kitabkhanas entwickelt wurden in andere Medien, konnte eine einheitliche Formensprache in den Dienst der herrschenden Elite gestellt werden. Die mehr als dreißig bekannten Beispiele timuridischer Bronzekrüge aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts machten diesen Trend nicht nur durch die formale Vereinheitlichung sondern auch durch die konsequente Umsetzung zweidimensionaler Zeichnungen in dreidimensionale Objekte deutlich.¹⁷⁵

Lentz/Lowry stimmen ebenso wie Komaroff überein, dass diese Krüge auf keinen Fall vor der Mitte des 15. Jahrhunderts datiert werden können. Diese spezifische Form wurde in frühen iranischen Metallgefäßen vermutet, die im Zuge der sehr regen Handelsbeziehungen zwischen China und dem Osten Irans, wiederum von chinesischen Porzellankrügen beeinflusst worden sein könnten.

Eine auffällig dominante Rolle bei der Dekoration dieser Krüge spielte in jedem Fall das Inschriftenprogramm. Häufig wurden Verse in persischer Sprache mit Hinweisen auf Wein und Wasser oder auf das „Wasser des Lebens“ als deutliche Hinweise auf die Benützung als Weinbecher formuliert.¹⁷⁶

5.1.6. Vergleichsbeispiele aus Jade

Ein besonders außergewöhnliches und berühmtes Exemplar der besprochenen Kategorie von Krügen wurde 1449 aus Nephrit oder „weißer Jade“ für den Timuridenfürsten Ulugh Beg in Samarkand gefertigt und gehört heute zum Bestand der Gulbenkian Foundation in Lissabon. (siehe Abb. 4)

Ein breites reliefartiges Inschriftenband am Hals des Gefäßes nennt den Namen und die Titel des Herrschers und gibt den entscheidenden Hinweis für die Datierung des Kruges in die Zeit zwischen 1417 und 1449.

¹⁷⁵ Lentz./ Lowry 1989, S.206.

¹⁷⁶ Lentz./ Lowry 1989, S.351.

Dieser spektakuläre Jadekrug war dermaßen begehrt, dass später, als der Krug in den Besitz der Mogulherrscher gelangte, weitere königliche Inschriften von Akbar, Jahangir und Shah Jahan hinzugefügt wurden.

Skelton zufolge sei dieser Krug auf Grund seiner höchst verfeinerten und ausgefeilten Schnitzarbeit eher in die spätere Phase des vorgeschlagenen Datierungszeitraumes einzuordnen.¹⁷⁷

Wenn man den Wiener Krug mit dem berühmten Gegenstück aus Lissabon vergleicht, so fällt zunächst auf, dass der Krug Ulugh Begs im Gegensatz zum ersteren viel aufwändiger gestaltet ist und einen Fuß aufweist, der identisch gestaltet ist wie bei den Exemplaren aus Metall.

Das Hauptaugenmerk wird allerdings auf den besonders fein geschnitzten Henkel mit Drachenmotiv gelenkt, der beim Wiener Objekt kein Drachenmotiv aufweist und sehr schematisch ausgeführt wurde. Die grazile und elegante Gestaltung des Drachenkopfes lässt kaum vermuten, dass Drachenhenkel auf ähnlichen Gefäßen üblicherweise eine aggressive Ausstrahlung zeigen. Der Drache hier hat seine Aggressivität weitgehend verloren.¹⁷⁸

Die höchst raffinierte und ausgeklügelte Manifestation timuridischer Handwerkskunst, die an diesem Henkel eindrucksvoll dargestellt wird, könnte aber auch auf die Mogulzeit hinweisen, da der Henkel erst im Nachhinein am Gefäß angebracht wurde und daher primär auf eine spätere Herstellung schließen lässt. Es erscheint nicht unwahrscheinlich, dass unter den Moguln, den späteren Besitzern dieses Jadekrugs, neben den zusätzlichen Inschriften Akbars, Jahangirs und Shah Jahans, auch noch ein kostbar geschnitzter Henkel hinzugefügt wurde, zumal diese Herrscherdynastie der Jadekunst ebenso wie ihre timuridischen Vorfahren sehr zugeneigt war.

Während der kugelige Korpus und der Henkel beim Krug aus der Wiener Kunstkammer monolithisch aus einem Stück geformt sind, wurde der Henkel des weißen Jadekruges, analog den Beispielen aus Metall, gesondert hergestellt und angebracht, was die stilistische Zuordnung in die Mogulzeit, wie mehrfach vorgeschlagen, erklärbar machen würde.

Komaroff erachtet den Vorschlag, dass die sehr frühen timuridische Jadekrüge eventuell als Vorbild für Metallobjekte fungieren hätten sollen, als ziemlich unwahrscheinlich, weil ihrer Meinung nach einerseits die Jade im iranischen Kulturkreis nicht heimisch war und

¹⁷⁷ Skelton 1991, S.277.

¹⁷⁸ Kat. Ausst., Wien 2000, S.146.

andererseits das Material viel zu kostbar und sensibel war, um damit an einem neuartigen Gefäßstypus herumzuexperimentieren.

Dagegen sieht auch sie in der starken Ähnlichkeit zu den weiß-blauen chinesischen Porzellankrügen den plausibelsten Hinweis dafür, dass die timuridischen Gefäße von diesen beeinflusst wurden. Da chinesische Porzellangefäße bekanntermaßen zu Beginn des 15. Jahrhunderts am timuridischen Hof kursierten und somit auch in Herat bekannt waren, wurde der Einfluss dieser Gattung sozusagen über den Umweg des Iran bei den timuridischen Jadeobjekten sichtbar.¹⁷⁹

Lentz/Lowry wissen in diesem Kontext von muslimischen Händlern zu berichten, die die prinzipiellen Formen timuridischer Metallkunst in das China der Yuan und Ming eingeführt hätten. Einige dieser Formen wurden von chinesischen Handwerkskünstlern sofort in Kopien aus Porzellan umgesetzt und teilweise umgehend wieder für den islamischen Markt zur Verfügung gestellt.

Als Beispiel für diese Feststellung kann ein blau-weißer Ming-Porzellankrug aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts herangezogen werden, der zweifellos mit timuridischen Metall- und Jadeobjekten, im besonderen mit dem 1456-57 datierten Metallkrug mit Intarsien zu vergleichen ist.¹⁸⁰ (Abb. 18)

Das chinesische Blau-Weiß setzte einen wichtigen Impuls auf die timuridische Ästhetik in den Kitabkhanas, in denen der Trend zu Chinoiserien unübersehbar war. In den spärlichen Notizen bezüglich der timuridischen Wertschätzung für Porzellan kommt nur Ulugh Beg etwas prominenter vor, weil er in seinem Garten außerhalb von Samarkand ein sogenanntes Chinikhana oder Porzellanhaus erbauen ließ, wobei Babur in seinen Memoiren vermerkte, dass das dafür benötigte Porzellan aus China geholt wurde.¹⁸¹

Ward sieht den Grund für die Konjunktur in der Porzellanherstellung aber auch in der dramatischen Verteuerung von Silber und Gold im 15. Jahrhundert.

Porzellan und Zinn begannen die Position von Messingeinlegearbeiten als beliebten Ersatz für wertvolle Edelmetalle zu bedrohen. Porzellan wurde am Hofe schon immer benützt, aber speziell in dieser Lage stieg der Import sehr stark an, zumal auch die chinesischen Werkstätten ganz gezielt für den islamischen Geschmack produzierten.

Die offensichtliche Wertschätzung der Timuriden für Porzellangefäße lässt sich an

¹⁷⁹ Komaroff 1992, S.54.

¹⁸⁰ Lentz/ Lowry 1989, S.354.

¹⁸¹ Lentz Lowry 1989, S.229.

zahlreichen illustrierten Miniaturen erkennen, auf denen bei höfischen Festivitäten diese häufig gemeinsam mit Objekten aus Gold und Silber abgebildet waren.¹⁸²

Ein Krug aus dunkelgrünem Nephrit, heute in der National Collection of Fine Arts in Washington, dient ebenso als passendes Vergleichsbeispiel für den Krug aus der Wiener Kunstammer. (Abb. 19)

Die bauchige Form des Korpus ist aber hier noch viel gedrungener, der Henkel präsentiert sich jedoch wie bei den meisten Objekten aus Jade oder Metall im üblichen Gestaltungsschema, mit einem drachenköpfigen Henkel.

Ein nächstes signifikantes Beispiel eines Kruges, das von der Form mit dem Wiener Objekt gut vergleichbar ist, ist ein Krug aus schwarzem Nephrit, der wiederum die typische timuridische Form und einen stark geschwungenen Henkel aus vergoldetem Silber mit dem bekannten Drachenschema aufweist und in die posttimuridische Zeit zwischen 1501-1524 eingeordnet wird. (Abb. 20)

Ein auffallender Dekor aus arabeskenähnlichen Goldintarsien überzieht wie ein dichtes Netz den dunkelgrünen Korpus des Kruges und identifiziert durch die Inschrift am Hals, den safawidischen Dynastiegründer Shah Isma`il, als Besitzer.

Shah Isma`il etablierte 1501 die Herrschaft der Safawiden in Persien, nachdem er der lange andauernden politischen Zersplitterung und Fremdherrschaft durch die Mongolen, Turkmenen und Timuriden ein Ende setzte und gewissermaßen einen iranischen Nationalstaat schuf.¹⁸³

Aufgrund seiner epigraphischen Hinzufügung, lässt sich der Krug zu den wenigen, im iranischen Umkreis des 16. Und 17. Jahrhunderts hergestellten, zählen. Skelton macht deutlich, dass die Gründe für die Seltenheit solcher Objekte auch in der weitgehenden Indifferenz der Safawiden gegenüber der Jade zu suchen sind.¹⁸⁴

Nichtsdestotrotz waren die Safawiden äußerst beeindruckt vom Modell der kulturellen Patronage und künstlerischen Kennerschaft, wie sie unter den Timuriden als Strategie zur Verherrlichung der Dynastie eingesetzt wurde. Deshalb suchten die neuen Machthaber gezielt den Kontakt zu Mitgliedern des timuridischen Königshauses und waren sehr interessiert am Erwerb von Kunstobjekten, die die Notwendigkeit der Kunstpatronage als eine Komponente ihrer Herrschaft unterstreichen sollten.

¹⁸² Ward 1993, S.104.

¹⁸³ Hattstein 2000, S.496.

¹⁸⁴ Skelton 1991, S.278.

Die Eroberung Herats 1510 führte zu einer Diaspora aus der Provinz Khorasan und brachte neben fürstlichen Überläufern wie den timuridischen Prinzen Muhammad-Husayn, zweifellos auch wertvolle Beutestücke an den Hof in Tabriz.

Es wird vielfach angenommen, dass dieser von der Form eindeutig nach timuridischen Vorbildern gefertigte Krug sein jetziges Erscheinungsbild durch eine nachträgliche persische Ausschmückung erlangt haben könnte, was durch die verblüffende Ähnlichkeit mit dem weißen Jadekrug Ulugh Begs untermauert wird. Lentz/Lowry befürworten diesen Vorschlag und stellen an der üppigen Einlegearbeit eine nachträgliche safawidische Ergänzung fest.¹⁸⁵

Skelton hingegen kann sich vorstellen, dass dieses kostbare Jadegefäß durchaus eigens für Shah Isma`il in einer safawidischen Werkstatt nach timuridischen Vorbildern hergestellt worden sein könnte.

Im Zuge der Niederlage der Perser 1514 in der Schlacht von Chaldiran durch den osmanischen Sultan Selim I. konnte dieser neben anderen Beutestücken auch den hier beschriebenen Jadekrug in seinen Besitz bringen und nach Istanbul schaffen, wo das Objekt heute zur Sammlung des Topkapi Saray Museum gezählt wird.¹⁸⁶

5.1.7 Der Drache in der timuridischen Ikonographie

Darstellungen von Drachenmotiven sind so gut wie auf allen dekorativen timuridischen Kunstgegenständen vorzufinden, sodass sich der Gedanke an ein allumfassendes dynastisches Signum geradezu aufdrängt. Der Drache, wie man an ihn an vielen verschiedenartigen timuridischen Objekten erkennen kann, kennt man üblicherweise als typisch chinesisches Symbol, das aus der Kultur Chinas kaum wegzudenken ist. Der Drache als stärkstes herrschaftliches Symboltier ist in der Kultur Chinas allgegenwärtig. Nicht zufällig bezeichnete man die Thronbesteigung eines chinesischen Kaisers als Drachenflug und der kaiserliche Himmelssohn herrschte vom sogenannten „Drachenthron“ aus.

Im chinesischen Tierkreis ist der Drache das wichtigste aller zwölf Zeichen und auch in der

¹⁸⁵ Lentz./ Lowry 1989, S.311.

¹⁸⁶ Skelton 1991, S.279.

Mythologie gibt es keine glückverheißendere Kraft als die des Drachensymbols.¹⁸⁷

Was den timuridischen Kulturkreis betrifft, so lassen sich die ersten goldenen und silbernen Gebrauchsgegenstände mit Drachenköpfen auf die Siedlungsgebiete der Goldenen Horde zurückführen, wo solche Motive nach Vorbildern aus China angefertigt wurden.

Nach der Plünderung der Hauptstadt Neu-Sarai 1395 durch Timur, gelangten solche Objekte an den königlichen Hof in Samarkand, wo in der Folgezeit eine Verbreitung in mannigfaltigen Variationen und Materialien stattgefunden hat.¹⁸⁸

Der Einfluss chinesischer Kunstformen auf die Bildersprache der turko-mongolischen Stämme und später auf die der Timuriden, wird zweifellos durch die Tatsache untermauert, dass direkte Abkömmlinge des Dschingis Khan, besser bekannt als Yuan - Dynastie, bis zur Ablöse durch die einheimischen Ming 1368, als Herrscher von Nordchina in Peking residierten.¹⁸⁹

Die Timuriden waren äußerst erfinderisch bei der Veränderung und Weiterentwicklung übernommener Grundmotive wie etwa die der äußerst dominant auftretenden Drachenköpfe. Deren meist sehr organisch geformte und Vitalität versprühende Gestaltung kann man als typisch timuridisch bezeichnen.

Es gibt kaum ein Medium oder einen Gegenstand, wo dieses starke herrschaftliche Symbol nicht Anwendung gefunden hätte. Kerzenhalter aus Metall, Parierstangen für Schwerter, ebenso wie Krüge und Schalen aus Metall und Jade wurden mit Drachenköpfen versehen und trugen durch ihre Verbreitung zur ideologischen Verherrlichung der Dynastie bei.¹⁹⁰

Eine Reihe von timuridischen Kerzenständern aus Bronze aus dem 15. Jahrhunderts weisen Motive von zwei ineinander verschränkten Drachen auf, deren nach oben aufgerichteten Köpfe mit aufgerissenem Maul als Halterung für Kerzen fungierten.

Anhand eines exemplarischen Kerzenständers mit zwei Drachenköpfen aus der timuridischen Zeit, untersucht Grube in seiner Schrift „*Notes on decorative Arts of the Timurid Period*“ die große Ähnlichkeit dieses Objekts mit anderen Artefakten aus den timuridischen Werkstätten dieser Zeit. (Abb.21)

Grube suggeriert in seinem Beitrag eine Art „corporate identity“, die bei verschiedensten

¹⁸⁷ Guter 2004, S.62-64.

¹⁸⁸ Hattstein 2000, S. 404.

¹⁸⁹ Hattstein 2000, S. 390.

¹⁹⁰ Kat. Ausst., Wien 2000, S.143.

Gebrauchsgegenständen zur Anwendung kam, wobei der Drachenkopf eine besondere Stellung einnahm.

Dieser hier besprochene Kerzenständer aus der David Collection in Kopenhagen gleicht laut Grube in der Bearbeitung der beiden Drachenköpfe außerordentlich stark dem weißen Jadekrug Ulugh Begs. (Abb.4)

Enge Parallelen sind bei der tiefgrünen Jadeschale im British Museum und bei dem Krug aus dunkelgrünem Nephrit aus Washington zu beobachten (Abb.8 und Abb.19)

Die auffälligsten Gemeinsamkeiten lassen sich an der Gestaltung der Lockenpracht und Mähne sowie an der stark gewundenen Körperform des Tieres feststellen.¹⁹¹

Lentz/Lowry erwähnen bezüglich dieser charakteristischen Kerzenständer ausdrücklich, das machtvolle Motiv der verschlungenen Drachenkörper nicht restlos entschlüsselt zu haben. Sie lenken das Augenmerk jedoch auf einen möglichen astrologischen Sinngehalt.

Aus der Sicht muslimischer Astrologen wurde der pseudoplanetarische Mondknoten als Kopf und Schwanz einer Riesenschlange oder eines Drachen angesehen, welche die Sonnen- und Mondfinsternis beeinflussten. Das Symbol der ineinander verschlungenen doppelköpfigen Drachen lieferte offensichtlich unter gewissen Umständen eine Andeutung solcher Ereignisse. Jedenfalls würde die Verknüpfung dieser Thematik mit Kerzenflammen eine solche Andeutung bekräftigen.¹⁹²

Folgende Abbildung präsentiert nochmals die oben gezeigte Parierstange aus schwarzer Jade mit zwei grimmig aussehenden Drachenköpfen. (Abb.10)

Parierstangen sind Teil eines Schwertes und haben die Funktion eines Handschutzes. Als schmückendes Beiwerk an Waffen sind solche Motive geradezu prädestiniert. Zudem galt die Jade bei den Turkvölkern als Siegesstein und war daher als Material für militärisches Zubehör besonders gefragt.¹⁹³

Anhand der beschriebenen Beispiele kann man erkennen, dass das Symbol des Drachenkopfes praktisch in allen Lebensbereichen vorgefunden wurde und quasi die Funktion eines timuridischen „Logos“ innehatte, um es mit einem zeitgenössischen Schlagwort auszudrücken.

¹⁹¹ Grube 1989, S. 176-77.

¹⁹² Lentz. / Lowry 1989, S. 354.

¹⁹³ Lentz. / Lowry 1989, S. 340.

5.1.8. Datierungsfragen

Was die chronologische Einordnung timuridischer Jadegefäße anlangt, so lassen sich bis auf einige wenige Objekte, die mit Inschriften versehen sind, keine schlüssigen Aussagen machen. Daher wurde den stilistischen Besonderheiten ebenso großes Augenmerk geschenkt. So lässt generell eine Vereinfachung in der Gestaltung solcher Gefäße wie etwa der Verzicht auf wulstartige Riefen am Übergang zum Korpus und am oberen Zylinderrand auf eine spätere timuridische Phase schließen. Desgleichen gilt für die Krughenkel, die zunehmend anorganischer gestaltet werden.

Allgemein werden die Jadeschalen in die Herrschaftszeit Ulugh Begs (1417-1449) datiert, der im Jahre 1424, wie schon früher zitiert, vom Herrscher Moghollistans (Südsibirien) zwei große Jadeblöcke erbeutete, für die er in der Folge in Samarkand eine symbolträchtige Verwendung als Grabplatten am Kenotaph Timurs in Gur-i-Mir fand.¹⁹⁴ Es ist anzunehmen, dass ein Teil des herangeschafften Materials als Werkstoff für Jadegefäße diente, die teilweise Widmungsinschriften für Ulugh Beg tragen und daher als exemplarische Objekte gelten.

Auch die beiden Schalen der Kunstkammer werden in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert. Der Krug lässt sich aufgrund von Vergleichen mit Metallkrügen, die aus dieser Periode stammen und durch Inschriften identifiziert sind, daher genauer klassifizieren.

5.2. Zwei Jadegefäße aus der Schatzkammer des Deutschen Ordens in Wien

Der Deutsche Orden wurde 1191 als Hospitalsbruderschaft im Heiligen Land gegründet und war jahrhundertlang als Ritterorden bekannt, der bei entscheidenden Ereignissen der europäischen Geschichte eine bedeutende Rolle innehatte. Weitverzweigte Aufgaben sowohl im militärischen Bereich als auch bei der christlichen Kolonisation ließen den Orden zu einer effizienten Institution im Römischen Reich Deutscher Nation anwachsen.¹⁹⁵ Heute konzentrieren sich die Tätigkeiten des geistlichen Ordens hauptsächlich auf den pastoralen und karitativ-sozialen Bereich.

Die Schatzkammer des Deutschen Ordens in Wien wurde 1971 als Museum eingerichtet

¹⁹⁴ Komaroff 1992, S.54.

¹⁹⁵ Neuhardt 1994, S.5.

und ist eine der ältesten Kunstsammlungen Wiens. Das Haus bewahrt eine große Vielfalt an herausragenden Kunstgegenständen von der Gotik bis ins 19. Jahrhundert auf.

Die Vorstellung von Prunk und Pracht ist in Zusammenhang mit dem Deutschen Orden nicht unbedingt zutreffend, weil sich Ordensritter und Ordenspriester von Anfang an dem Armutsgelübde verpflichten mussten und daher keine weltlichen Güter besitzen durften. Trotzdem häuften sich im Laufe der Jahrhunderte zahlreiche Geschenke und Repräsentationsobjekte für die Ordensoberen an. Schenkungen und Erbschaften wohlhabender Familien kamen dazu und bilden bis heute den Grundstock des Ordensschatzes.¹⁹⁶

Die Sammlung ist nicht durch eine planmäßige Sammeltätigkeit entstanden, sondern gewissermaßen zufällig, als man in den vielen Verlassenschaften des Ordens Objekte vorfand, die für den üblichen Gebrauch nutzlos geworden waren, jedoch aufgrund ihrer Schönheit und ihres Kunstwertes wegen zurückgelegt wurden. Diese Pretiosen gingen als „Teutschmeister’sche Effekte“ auf die jeweiligen Nachfolger über, bis sie schlussendlich 1606 unter dieser Bezeichnung in einem Inventar zusammengefasst und fortan als Ordensschatz geführt wurden.

Liturgische und profane Schätze sind ebenso vertreten wie Münzen, Medaillen des Ordens, Insignien und orientalische Waffen von höchster Qualität. Ebenso präsentiert werden Schmuckgegenstände, Uhren, Gläser, kostbarstes Tafelgeschirr und Gefäße mit ausgefallenen Formen und Materialien und noch viele andere Artefakte.

Alle diese Schätze spiegeln sowohl die bewegte Vergangenheit und Weitläufigkeit des Ordens wieder als auch den Kunstsinn mancher prominenter Ordensmitglieder.

Alle Hoch- und Deutschmeister waren von Anfang an mit einem oder mehreren kostbaren Gegenständen vertreten und hinterließen auf diese Art sowohl wertvolle Spuren ihres persönlichen Geschmacks als auch Zeugnisse der Kunstfertigkeit ihrer Zeit.¹⁹⁷

Auch die habsburgische Sammelleidenschaft kommt in den Schauräumen der Sammlung zum Ausdruck, denn Teile der Kunstkammer des Hochmeisters Erzherzog Maximilian III. von Österreich, des Bruders Kaiser Rudolfs II., aus der Zeit um 1600, bilden bis in die heutige Zeit das Kernstück der Schatzkammer.

Diese Objekte wurden weniger für repräsentative Anlässe gesammelt, vielmehr weckten sie großes Interesse wegen ihrer ausgefallenen Formen und Materialien.

¹⁹⁶ Krones 2000, S.15.

¹⁹⁷ Dudik 1865, S.1-2.

In jedem Fall aber spielte, neben der hohen künstlerischen Qualität, die Freude an wertvollen Steinen oder kuriosen Ausformungen der Natur eine maßgebliche Rolle bei dieser beinahe obsessiven Leidenschaft für exotische Gegenstände an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert.

Die Entdeckungsreisen, die dank der Errungenschaften der Naturwissenschaft möglich wurden, weckten das Interesse für fremde Kulturen und brachten ein offeneres Weltverständnis.

Diplomatische und militärische Kontakte zum osmanischen Reich lockten das Interesse für den Orient und waren die Basis für die außergewöhnliche Ansammlung von Prunkwaffen, die seit 1632 dem Ordensschatz angehören.¹⁹⁸

Zur Sammlung der Schatzkammer des Deutschen Ordens gehören auch zwei Jadegefäße timuridischen Ursprungs, die aus der privaten Kunstkammer des Erzherzogs Maximilian stammen. Es wird vermutet, dass diese beiden Objekte, wie viele andere aus dem islamischen Kulturkreis, über die weit verzweigten diplomatischen Netze der Habsburger nach Europa gelangt sind, was im Kapitel vier ausführlich dargelegt wird.

Die wertvolle Unterstützung Dr. Raphael Beuings, des Leiters der Schatzkammer, ermöglichte mir eine eingehende Beschäftigung mit den beiden Gefäßen. Als ich im Zuge meiner Inspizierung der Objekte die Gefäße gegen das Licht hielt, konnte ich mich vor allem bei der bootähnlichen Schale von den beeindruckenden optischen Eigenschaften der Jade überzeugen. Der Krug wiederum gewann für mich durch die filigrane Goldschmiedearbeit und den Glanz der Edelsteine eine besonders lebhafte Ausstrahlung. Mein besonderer Dank gilt daher der tatkräftigen Unterstützung von Dr. Beuing.

5.2.1. Die Schale¹⁹⁹ (Abb.22)

Nephrit

L 14,5 cm, B 7cm, H 6cm

Provenienz: Schatzkammer des Deutschen Ordens

Inv.Nr. G-035

Unter dem knappen Titel „*ein Trinkschissel von rarem blauen Stein*“ (tatsächlich handelt es sich um hellgrünen Nephrit) scheint die Schale in den Verlassenschaft-Verzeichnissen

¹⁹⁸ Demel 2000, S.55-56.

¹⁹⁹ Dudik 1865, S.90.

des Erzherzog Maximilian III. auf. Von dort kam sie auf bislang ungeklärten Wegen in die Schatzkammer des Deutschen Ordens.

Um 1860 wurde der Benediktinermönch und renommierte Kunsthistoriker Beda Dudik, vom Hochmeister Erzherzog Wilhelm mit der Erstellung eines neuen Ordensinventars beauftragt. 1865 wurde dieses Projekt mit der Veröffentlichung von zwei prächtigen Inventarbänden abgeschlossen.²⁰⁰

Die Nephritschale wurde im Inventar Dudiks folgendermaßen beschrieben.

*„Dieser rare blaue Stein ist ein schöner lauchgrüner Nephrit, 6 Cent. Hoch, 14 lang und 7 breit. Erinnert man sich, dass der Nephrit noch im XVII. Jahrhunderte als gesundheitsstein im hohen Ansehen stand, dass er als Amulet gegen verschiedenen Krankheiten gebraucht wurde, dann wird es uns begreiflich, wenn ein im Grunde unschönes Gefäss im D.O. Schätze eine Stelle finden konnte; denn das Seltene, das Ungewöhnliche ward beliebt und gesucht [...]“*²⁰¹

1971 bezeichnete Fillitz die bootförmige Schale unter der Katalognummer 39 mit folgenden knappen Worten.²⁰²

„Schale aus Nephrit, Asiatisch, 16. Jahrhundert“

Der letzte und neueste Inventarkatalog wurde, 135 Jahre nach Dudiks Pionierleistung, im Jahre zweitausend, anlässlich des Heiligen Jahres und zum Namenstag des Ordensheiligen St. Georg herausgebracht. Dabei wurden viele Stücke einer neuerlichen Begutachtung unterzogen und mittels Photos dokumentiert. Einige neue Beschreibungen verdankten ihre Exaktheit den ausführlichen Eintragungen Dudiks von 1865.

Die vorliegende Schale bekam zwar etwas konkretere Attribute zugewiesen, aber prinzipiell wiederholte Krones die Beschreibung von Fillitz. Da hieß es nun

„Schale aus graugrünem Nephrit in Schiffchenform, Asiatisch, 16. Jh.

*L 14,5 cm, H 6cm“*²⁰³

Die Schale ist aus einem Stück hellgrünem Nephrit gefertigt und hat eine bootähnliche Form. Der Fuß, auf dem die Schale steht, ist ungewöhnlich rund und hat einen Durchmesser von 4 cm. Die Wände des Gefäßes sind relativ dünn gearbeitet und werden nach oben hin immer senkrechter. Die Schale ist am oberen Rand besonders dünnwandig

²⁰⁰ Krones 2000, S.7.

²⁰¹ Dudik 1865, S. 89-90.

²⁰² Fillitz 1971, (ohne Seitenangaben)

²⁰³ Krones 2000, S. 71.

und auffällig transparent.

Auf der Außenseite des bootähnlichen Gefäßes erkennt man zwei breite waagrechte Rillen, die, der Form entsprechend, nach oben verlaufen und unregelmäßig dick sind.

Beim Betrachten der Schale gegen das Licht fällt der durchscheinende Charakter dieses kostbaren Jadegefäßes auf. Ein 5-7 cm langer Riss, den man im ersten Moment der Maserung des Nephrits zuschreiben würde und der quer über die Seitenwand bis zum Ansatz des Fußteils verläuft, stellt sich beim Abtasten eindeutig als Bruch heraus. Das lässt sich anhand einer erhabenen Stelle im Riss genau ertasten.

5.2.2. Einflüsse

Der Ursprung dieser charakteristischen Jadeschale geht auf das sogenannte „*wine boat*“ zurück, das bereits im vorislamischen Iran in variantenreichen Formen verbreitet war. Altpersische Vorbilder aus Ton und diversen Edelmetallen, mit oder ohne Fuß, waren schon in dieser bootähnlichen Form hergestellt worden.

Melikian-Chirvani ist der erste Wissenschaftler, der Gefäße mit bootähnlichen Formen, die über einen Zeitraum von dreitausend Jahren immer wieder in Erscheinung traten, als eine eigene Kategorie untersuchte und zusammenfasste. Seine diesbezügliche Untersuchung ist noch immer die einzig relevante auf diesem Gebiet.

Laut Melikian-Chirvani sind die Gründe, warum solche ungewöhnlichen Gefäße nicht als eine eigene Gruppe erforscht wurden, zum Teil auf die Verschiedenheit der Materialien zurückzuführen, aus denen diese gefertigt wurden. In einem Zitat äußert er sich dazu folgendermaßen.

*„Specialists in metalwork or in pottery tend to concentrate exclusively on their respective fields.“*²⁰⁴

Darüber hinaus nennt der Autor als Hauptursache für die Vernachlässigung dieser bootförmigen Objekte als eine eigene Gruppe die Trennung zwischen der Kunstgeschichte und der Literatur in all ihren Formen, von der Poesie zur Lexikographie. Er gibt allerdings auch zu bedenken, dass höchste Vorsicht geboten sei, schriftliche Quellen der einen Zeitperiode zur Interpretation von Objekten einer anderen zu verwenden.²⁰⁵

²⁰⁴ Melikian-Chirvani 1992, S. 3.

²⁰⁵ Melikian-Chirvani 1992, S. 3.

Im islamischen Zeitraum jedoch wurden die schriftlichen Quellen aufschlussreicher. Persische Verse, die durch Jahrhunderte hindurch „wine-boats“ zum Inhalt hatten, kündigten im 11 - 13. Jahrhundert auch den *kashkul*, die sogenannten bis heute im Iran gebräuchliche Bettelschale der Wandermönche, an.

Wanderasketen, die aus halbmondförmigen Schalen Wein trinken, werden häufig in der Sufi-Literatur des 14. Jahrhunderts zitiert. Hierzu weist Melikian-Chirvani auf den Beginn einer mythologischen Ode des Sufi-Poeten Imad Kirmani hin.

„ [...] *Like a crescent-moon in the palms of a Moon-Faced one*
I am thirsting for that water of life from which
Every beggar becomes an Alexander. “

Der Halbmond (crescent moon) identifiziert das Gefäß als Boot und in der zweiten Zeile wird der Zweck des Weintrinkens erläutert: Es ist die Suche nach dem Wasser des Lebens, das Alexander am Ende seiner Pilgerschaft durch die Welt gefunden hat.

Die implizite Anspielung auf die Pilgerschaft, ist Melikian-Chirvani zufolge, eine klare Bestätigung, dass mit Bettler (beggar) ein Wanderasket gemeint ist. Der Autor sieht in der Bootform zudem eine doppelt passende Symbolik von weintrinkenden Derwischen. Erstens als spezifischen Hinweis auf das sichelmondähnliche Gefäß und zweitens, weil die gefährliche Reise zur See im Sinne der Mystiker mit den Mühen des Lebens vergleichbar sei.²⁰⁶

Ebenso lassen persische Vierzeiler, die auf manchen Bronzebooten der safawidischen Zeit angebracht wurden, keine Zweifel über die Verwendung solcher Gefäße als Weinschalen aufkommen, wobei der Wein als eine Metapher für Erleuchtung verwendet wird.²⁰⁷

Obwohl es Hinweise zu bootähnlichen Trinkgefäßen schon in der frühesten persischen Dichtkunst gab, fand man beschreibende Definitionen solcher Objekte in Lexika erst relativ spät vor. Die früheste Angabe erfolgte im *Farhang-i-Jahangiri*, einem persischem Lexikon, das vom Kalligraphen Mir Jamal al-Din Husaym, auch bekannt als Inju Shirazi, am indischen Hof der Moguln auf Anordnung Akbars erstellt und 1608, zwölf Jahre später, unter Jahangir vollendet wurde.

Der Eintrag befindet sich im zweiten Teil der Enzyklopädie und nennt Symbole wie „gold boat“ oder „*kashti-yi-zar*“ und bezieht sich auf die beiden Symbole „*firstly, the new moon; and secondly a gold bowl made in the shape of a boat, kashti*“

²⁰⁶ Melikian-Chirvani 1992, S. 22.

²⁰⁷ Melikian-Chirvani 1992, S. 3.

Melikian-Chirvani erwähnt zudem, dass dieser Eintrag in manchen Lexika als Metapher für die Sonne angeführt sei.²⁰⁸

Dieses Bild, den Wein mit der Sonne gleichzusetzen, existiert in der iranischen Kultur schon sehr früh und wurde in den Versen von Abu Nuwas im 8. Jahrhundert wieder und wieder rezitiert.²⁰⁹

Frühe poetische Inschriften geben Hinweise, dass solche bootartigen Gefäße auch bei königlichen Zeremonien verwendet wurden. Laut Melikian-Chirvani bedeutete der Wein „*esoteric knowledge*“ und nur ein elitärer Kreis rund um den König konnte an speziellen Ritualen, die auf uralten Initiationsriten basierten, teilhaben.²¹⁰

In der späteren Phase des Islam stützten sich solche Zeremonien auf die Lehre der Sufisten, die sodann in den Versen von Nizami, Zulfikar Shirvani oder Hafiz, um nur einige zu nennen, ihren Widerhall fanden.

Melikian-Chirvani ist der Meinung, dass dieses über sieben Jahrhunderte anhaltende Leitmotiv in Form eines Bootes, dessen tiefe Verwurzelung in der iranischen Seele spiegeln würde. Ebenso sei es schlüssig, die Verwurzelung daher schon in der pre-islamischen Zeit zu suchen.²¹¹

²⁰⁸ Melikian-Chirvani 1992, S. 4.

²⁰⁹ Melikian-Chirvani 1992, S. 13.

²¹⁰ Melikian-Chirvani 1992, S. 11.

²¹¹ Melikian-Chirvani 1992, S. 11.

5.2.3. Vergleiche

Zu den frühesten Exemplaren bootähnlicher Gefäße im Iran zählt eine Gruppe, die aus Fayence hergestellt wurde und in der Form eindeutige Assoziationen zur gegenständlichen Jadeschale weckt. (Abb.23)

Diese Objekte gehören zu einer Reihe von Keramiken, die bei illegalen Grabungen in Aserbeidschan gefunden wurden und in das 9 - 8. Jahrhundert vor Christus datiert werden.

Diese Schale aus der vorislamischen Periode des Iran hat eine seichte, mandelähnliche Form und weist einen trompetenähnlichen Fuß auf.

Die eher zu den kleinen Gefäßen zählende Schale (L 16,9 cm, B 8,4 cm, H 5,9 cm) ist als ein eindeutiger Hinweis zu werten, dass es sich um ein Trinkgefäß gehandelt hat.

Ein sehr aufwändig in den Ton eingearbeiteter Streifen mit einem Dreiecksmuster in grünlich-türkiser Farbe an der Unterseite der Schale, gibt Aufschluss über einen antiken nahöstlichen Kontext, wo solche dekorativen Zick-Zack-Elemente stilisierte Sonnenstrahlen darstellten.

Im späteren iranischen Repertoire war zudem Türkis die Farbe des Himmels schlechthin. Damit wird der metaphorische Aspekt, der in der islamischen Periode dem antiken iranischen „Boot“ zugeschrieben wurde, verständlich. Es symbolisierte die himmlische Sphäre, die mit flüssigem Sonnenlicht, also mit Wein, angefüllt war.

Sehr verbreitet war eine Gruppe von ovalen Gefäßen, die eine U-Bootähnliche Form besaßen und entweder aus Silber oder einer Zinnlegierung gefertigt wurden. Meist ohne Dekoration, zeigten sie verschiedenste Größen und Proportionen, allerdings ergeben sich für Melikian-Chirvani aus diesen Verschiedenartigkeiten keinerlei chronologische und geographische Schlussfolgerungen, da fast alle diese Objekte am Kunstmarkt verschwunden sind.²¹²

Keine Zweifel gibt es Melikian-Chirvani zufolge über die Lokalisierung der *kashkuls*, den sogenannten Bettelschale der Derwische, in den Iran.

Der früheste datierte *kashkul* wurde auf einem armenischen Manuskript des Jahres 1053 abgebildet. (Abb.24)

Seine Form entspricht eindeutig dem Typus der *kashkuls*, deren Enden nach oben verjüngt sind und am höchsten Punkt nach unten schwingen. Das Gefäß scheint gemeinsam mit

²¹² Melikian-Chirvani 1992, S. 12.

einem Metallkrug auf einer Miniatur auf, die den Heiligen Markus darstellt, während er auf dem Schreibpult sein Evangelium verfasst.

Der Autor lässt offen, ob es sich dabei um rituelle Gefäße handeln könnte. Intensive Forschungen in der armenischen Kulturgeschichte wären notwendig, um eindeutige Festlegungen über die Funktion und Beschaffenheit solcher Objekte treffen zu können.

Das armenische bootförmige Objekt soll lediglich beweisen, dass sich das landläufige Konzept eines *kashkuls* oder einer Derwischschale, wie es auch noch später angewendet wurde, auf das 11. Jahrhundert zurückverfolgen lässt und dort bereits in einem bedeutenden religiösen Kontext aufscheint. Es lässt sich allerdings nicht mit Sicherheit behaupten, ob es schon als Weinschale benützt wurde.²¹³

Mit einem weiteren Vergleich soll die große Varietät solcher bootähnlichen Objekte veranschaulicht werden.

Aus einem Blatt Kupfer in seine Form gehämmert, weist das Objekt eine symmetrische Bootform mit einem tiefen Rumpf auf. Auffallend ist das halbmondartige Profil des Gefäßes, deren beide Enden nach oben spitz zulaufen und dann in nach unten gebogenen Tierköpfen enden. (Abb.25)

Diese sind so stark stilisiert, dass man kaum unterscheiden kann, ob es sich hier um Vogel- oder Drachenköpfe handelt. Melikian-Chirvani plädiert allerdings anhand von Vergleichen mit ähnlichen Stücken, für letztere.²¹⁴

Das Gefäß ruht auf einem schmalen und sehr niedrigen Fuß, welcher in einer Art länglichen Rosette geformt ist, deren Enden wie ein Kiel nach oben führen. (Abb. 26)

Dem Autor zufolge handelt es sich um eine Rosette, die in der islamischen Metallkunst um 1220-30 des Öfteren zu sehen ist. In späterer Zeit ist diese mehrlappig und häufig auf Bucheinbänden abgebildet.

Der *kashkul*, von dem hier die Rede ist, weist drei charakteristische vorspringende Rippen am Rumpf auf und ist der einzige, der den Booten auf den verschiedensten Malereidarstellungen vollkommen gleicht.

Hierzu sei ein Codex aus Darmstadt aus dem Jahre 1045 präsentiert, der das Unwetter am See von Tiberias schildert, bei dem das Ruderboot mit Jesus und den Aposteln schwer ins Schleudern geriet. (Abb.27)

Eindeutig zu erkennen sind wiederum die drei ausladenden Rippen des Rumpfes, die für

²¹³ Melikian-Chirvani 1992, S. 23.

²¹⁴ Melikian-Chirvani 1992, S. 23.

diesen Gefäßtypus charakteristisch sind. Im Vergleich zum oben erwähnten Kupfergefäß, ist hier die Symmetrie nicht gegeben, was an den Schiffsschnäbeln erkennbar ist, die nur auf einer Seite in einem Drachenkopf enden.²¹⁵

Melikian-Chirvani verweist in diesem Zusammenhang auf mehrere westeuropäische Abbildungen solcher Boote mit vorragenden Rippen und dem halbmondförmigen Profil zwischen dem 12.-14. Jahrhundert, wobei diesen jeweils die kurvigen Enden mit den Tierköpfen fehlen.

Der Autor macht darüberhinaus auf eine iranische Miniatur der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufmerksam, auf der ein sitzender Derwisch mit seinem Schüler zu sehen ist. (Abb.28)

Ein kleiner *kashkul* mit palmettenartigen, gekrümmten Enden ist am Boden daneben platziert, auch der schmale Fußteil ist gut zu erkennen.

Das abgebildete Objekt ist safawidischen Ursprungs und gleicht in seinem ganzen Aussehen demjenigen auf dem Frontispiz des armenischen Markusevangeliars. Laut Melikian-Chirvani kann die Bedeutung dieser safawidischen Miniatur nicht genug hervorgehoben werden, da sie die Kontinuität dieses Typus durch fünf Jahrhunderte veranschaulicht.²¹⁶

Eine weitere, etwas andersartige Gruppe soll hier vorgestellt werden. Es handelt sich um schwere, gegossene Messinggefäße, deren Ikonographie und Inschriften mehr oder weniger unerforscht sind. Die vier Objekte, die schriftlich belegt sind, haben alle, abgesehen von der äußeren Form, dasselbe technische und dekorative Schema, welches auf das Ende des 16. bzw. den Anfang des 17. Jahrhunderts hinweist.

Das prächtigste Exemplar befindet sich in der Hashem Khosrovani Collection und wurde 1985 in Genf anlässlich der Ausstellung „*Treasures of Islam*“ zum ersten Mal ausgestellt. (Abb. 29)

Mit seinem steil aufragenden und markant gekurvten Rumpf gleicht dieses „Boot“ wiederum sehr stark demjenigen auf dem Darmstädter Codex von 1045. Die sich stark nach oben verjüngenden und zurückgebogenen Enden mit den Drachenköpfen betonen nochmals die Ähnlichkeit.

An den mit dem Tierkopf versehenen Enden, wurde jeweils eine Öse angebracht, die das Aufhängen der Schale bei gewissen Gelegenheiten möglich machen sollte. Melikian-

²¹⁵ Melikian-Chirvani 1992, S. 24.

²¹⁶ Melikian-Chirvani 1992, S. 30.

Chirvani denkt dabei an die Aufhängung in den Unterkünften der Derwische.

Dieser *kashkul* befand sich übrigens im Besitz eines Teheraner Händlers, der das Gefäß von einem Sufi erwarb und es anschließend an Herrn Khosrovani veräußerte.²¹⁷

Als letztes Vergleichsbeispiel möchte ich eine hellgrüne Nephritschale aus der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums in Wien präsentieren, die in einer abgewandelten Form einen *kashkul* nachahmt, der bekanntlich in der iranischen Tradition seine höchste Entwicklung vollzog.

Die Ornamentierung jedoch weist keinerlei Merkmale einer persischen Bearbeitung auf.

(Abb.30)

Die Oberfläche zeigt ein blattartiges Muster, das mit Goldfäden verwoben ist und von zahlreichen bunten Steinen besetzt wird. Es weckt Assoziationen zu Einlegearbeiten auf mogulischen Jadeobjekten. Die Schale selbst lässt eine Herstellung in einer safawidischen Werkstatt des 16. Jahrhunderts vermuten, die ornamentale Goldfassung allerdings weist sehr stark auf einen indischen Ursprung.

Es ist bekannt, dass Jade am mogulischen Hof besonders geschätzt und zur Herstellung von Luxusgegenständen aller Art herangezogen wurde. Jade war gewissermaßen auch deshalb so beliebt, weil sie ein dynastisches Bindeglied zu den timuridischen Vorfahren darstellte.²¹⁸

Was mit diesen vergleichenden Ausführungen deutlich gemacht werden soll, ist die große Vielfalt an Medien, in welchen diese faszinierende Gattung von Gefäßen des iranischen Kulturkreises in Erscheinung getreten ist. Die Ableitung dieser Form von einfachen Wasserfahrzeugen soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass in Zusammenhang mit solchen Gefäßen die Literatur und Poesie eine sehr große Rolle spielten und mittels eingravierter Verse den Gefäßen zusätzlich einen hohen symbolischen Wert verliehen.

Ebenso erstaunlich sind die jahrhundertelange Kontinuität der prototypischen Bootform und deren Adaption für den jeweiligen zeitgenössischen Geschmack. Immerhin wurden im persischen Kulturraum solche Gefäße von der Antike bis ins 16 / 17. Jahrhundert hergestellt.

²¹⁷ Melikian-Chirvani 1992, S.30.

²¹⁸ Kat. Ausst., Wien 2000, S.182-83

5.2.4. Der Krug²¹⁹ (Abb.31)

Nephrit

H 12,9 cm, B 12 cm

Provenienz: Inventar der Schatzkammer des Deutschen Ordens, Inv. Nr. G-034

Die Art und Weise, wie sich das Objekt aus dunklem Nephrit heute dem Betrachter präsentiert, verdankt es einer aufwändigen europäischen Goldmontierung, mit der das timuridische Gefäß im Nachhinein versehen wurde.

Der Korpus selbst verweist auf den timuridischen Gefäßtypus, wie er im 15. Jahrhundert weit verbreitet war. Die Kombination von bauchiger Kugel mit schmalem zylindrischen Hals, ergab diese spezielle Form, die zahlreiche Prototypen, sehr häufig auch aus Metall aufwiesen.

Auffallend erscheint allerdings das ungewohnte Verhältnis von Hals und Korpus: Der Hals ist dermaßen in die Länge gezogen, dass von der Proportion her ein viel größerer Korpus zu erwarten wäre.

Eine Erklärung wäre meiner Meinung nach die ursprüngliche Form des Jaderohlings, die dem Künstler in der Gestaltung des künftigen Gefäßes gewisse Vorgaben auferlegte. Dies umso mehr, als die Kostbarkeit der Jade einen möglichst ökonomischen Umgang mit diesem Werkstoff nahelegte.

Spezielle Beachtung verdient auch das Fehlen eines Drachenhenkels wie es für diesen Typus üblich ist. Auch augenscheinliche Spuren einer früheren Anbringung sind nicht erkennbar. Um diese Beobachtung zu untermauern, müsste die Montierung entfernt werden. Aber auch in der timuridischen Tradition gab es, wie man sehen konnte, durchaus Krüge ohne Henkel. (Abb. 17)

Das Gefäß lässt zudem den typischen wulstartigen Rand am oberen Ende vermissen. Das wäre ein Indiz für eine Einordnung in einen späteren timuridischen Zeitabschnitt gegen Ende des 15. Jahrhunderts.²²⁰

Die bereits erwähnte, besonders aufwändige Dekorierung überdeckt weitgehend ein unerforschtes Ritzmuster. Dieses Muster umläuft das Gefäß an seiner breitesten Stelle und ist lediglich dort wahrnehmbar, wo die Montierung etwas absteht. Leider verhindert die meist enganliegende Montierung eine genauere Untersuchung. Jedenfalls ist erkennbar,

²¹⁹ Dudik 1865, S.99-104.

²²⁰ Komaroff 1992, S.53-55.

dass es sich um ein sorgfältig ausgeführtes florales Dekor mit pfingstblumenartigen Blüten und nicht um eine Inschrift handelt.

Dies stellt insofern eine Einmaligkeit dar, als bisher keine vergleichbaren Verzierungen auf Jadeobjekten dieser Zeit feststellbar waren. Zusätzlich stellt sich die Frage, warum ausgerechnet ein schmückendes Element durch die nachträgliche Adaptierung vollständig verdeckt wurde. Meiner Ansicht nach, die auch von Frau Dr. Schmuttermeier, Kustodin für Metall im MAK, geteilt wird, könnte es sich um die Kaschierung einer beschädigten Stelle handeln.

Jade hatte auch in Europa einen derart hohen Stellenwert, dass kleinere oder auch größere Fehlstellen jede erdenkliche Korrektur und Ausschmückung erfahren haben. Dazu berichtet Dudik folgendes.

„Betrachten wir unseren Nephrit-Krug mit Aufmerksamkeit, so kommen wir zur der Wahrnehmung, dass derselbe unter der Montirung eine Art von Verzierungen trägt, die ohne Zweifel an den Orient mahnen. Dort entstand unser Gefäß ohne Widerrede, kam ohne jeglichen Schmuck nach Europa, und erhielt erst hier, eben seiner Seltenheit und wunderbaren Kraft wegen, das kostbare Gewand, in welchem wir ihn prangen sehen.“

Überhaupt nahm Dudik den hier präsentierten Nephritkrug besonders unter die Lupe.²²¹

Der ausführlichen Beschreibung des Gefäßes geht eine eingehende Schilderung der Charaktereigenschaften des Nephrits voraus. Dudik berichtet von „*geheimen Heilkräften*“, die besonders auf Nervenkrankheiten, Nieren und Hüftschmerzen positiv einwirkten und Menschen dazu motivierte, den „*heiligen Stein*“ am Halse zu tragen.

Über weitere kuriose Eigenschaften kann Dudik folgendes erzählen.²²²

„Wenn nun der Nephrit schon in kleinen Stücken so wunderbar wirkte, wie erst in Masse! Eine Schale, ein Krug, überhaupt ein Trinkgeschirr aus diesem Steine, musste in den Augen der damaligen Welt einen unschätzbaren Werth besessen haben, besonders als man die feste Überzeugung hatte, dass der Nephrit neben den angeführten Eigenschaften auch als das stärkste Gegengift wirke. Wer aus einem Nephrit-Becher trank, konnte nie vergiftet werden, und da hauptsächlich im Oriente die Giftmischerei, aber auch der Nephrit zu Hause war; so entstanden auch dort die ersten Krüge aus diesem heiligen, oder wie unsere Inventare sagen, aus dem grünen Gesundsteine“.

Auch der auffälligen Montierung des Kruges widmet Dudik eine einprägsame Textstelle.

²²¹ Dudik 1865, S.99-104.

²²² Dudik 1865, S.100.

*„Aus dem reinsten Dukatengolde ist aller Beschlag, den wir an dem Krüge bemerken, gearbeitet; der massiv gegossene, glatt gehaltene Fuss, die zierliche, ebenfalls massiv gearbeitete Handhabe, die Deckeleinfassung und der aus durchgeschlagenem, oder, wie das XVI. Jahrhundert sagte, aus ausgestochenem Goldbleche angebrachte Zierath der Ausbauchung – alles ist aus reinstem Golde. Doch damit war man noch nicht zufrieden. Der Wunderbecher sollte auch noch durch Perlen und Edelsteine gehoben werden.*²²³[...]“

Die Goldmontierung inkludiert den Deckel, den Henkel sowie drei Reifen mit dekorativer Goldblecharbeit um den Korpus. Der aus massivem Gold gefertigte Fußring zählt ebenfalls dazu.

Der bauchige Korpus weist 6 größere und 6 kleinere ausgesägte Goldkartuschen auf, die im abwechselnden Rhythmus aufgelegt sind und - wie bereits besprochen - das Ritzmuster, das darunter angebracht ist, fast vollkommen verdecken.

Der Deckel ist durchgehend mit Edelsteinen ausgestattet, wobei in der Mitte ein großer Aquamarin angebracht ist, der von vierzehn strahlenförmig angeordneten, gleich großen Chrysolithen umgeben wird. Der Durchmesser des Aquamarins beträgt 2 cm. Der Facettenschliff entsteht durch eine Vielzahl kleiner Flächen, den Facetten, die den besonders lebhaften Glanz erzeugen.²²⁴

Bemerkenswert ist die Fassung der Steine auf dem Deckel. Die jeweiligen Steine sind nicht in einzelnen Krallen, sondern in Goldblättchen gefasst, sodass der ganze Deckel die Grundfläche eines dreifachen Brillanten aufweist. (Abb. 32)

Dudik bezeichnet diese „*eigenhümliche*“*Fassung*“ als eine Art Vorläufer des Brillantschliffs²²⁵, der 1650 erstmals, der Überlieferung nach durch Anregung des französischen Kardinals Mazarin, Anwendung fand. Dabei wurde zum ersten Mal ein Stein mit 34 Facetten und einer gerundeten Grundfläche kreiert.

Ende des 17. Jahrhunderts erhielt dieser so genannte Mazarin-Schliff eine Weiterentwicklung durch den venezianischen Edelsteinkünstler Peruzzi, der mit dem von ihm entwickelten Peruzzi-Schliff bereits alle Charakteristika des späteren Brillantschliffs aufwies.

Hinter dieser Bearbeitung stand in erster Linie die Absicht, der Fassung des Deckels, der

²²³ Dudik 1865, S.100.

²²⁴ Schumann 2002, S.66.

²²⁵ URL:<http://de.wikipedia.org/wiki/Brillant> (01.07. 2008),

durchbrochen („à jour“) ist, Festigkeit zu verleihen.²²⁶

Die Farbe der Chrysolithe ist Pistaziengrün. Die Steine sind jeweils 2 cm lang und in Tropfenform geschliffen.

Dudik zitiert eine Eintragung aus dem „Grand Lapidaire“ des Chevalier Jean de Mandeville²²⁷, einer Abhandlung über Edelsteine aus dem 14. Jahrhundert, wo vermerkt ist, dass der Chrysolith oder Goldstein schlechte Träume vertreibe und bei der Beteiligung an Geisterbeschwörungen Hilfe leiste.

In die Zwickel sind vierzehn dreieckige Lapislazuli eingearbeitet, deren intensives Blau sich vom Pistaziengrün der benachbarten Chrysolithe deutlich abhebt. Mandeville schrieb über diesen Stein, dass er Melancholie und Enttäuschung abwehre.

Ungewöhnlich ist der Schliff in der Dreiecksform, da dieser Edelstein üblicherweise halbkugel - oder tafelförmig geschliffen wird.²²⁸

Am Goldreifen, der den bauchigen Corpus umschließt, sind drei Rubine, zwei Diamanten und sechs Perlen in der Weise angebracht, dass sich zwischen zwei Perlen jeweils ein Rubin und ein Diamant abwechseln. (Abb.33)

Am Fuß wiederholt sich dieses Schema auf ähnliche Weise, wobei dort die Perlen fehlen.

Die 5 Diamanten und 6 Rubine sitzen jeweils in sogenannten Kästchen, die man im Mittelalter Häuschen oder „*domunculae*“ bezeichnete. Die orientalischen Perlen dagegen sind gebohrt und beeindrucken durch ihren außergewöhnlichen Glanz und ihre Transparenz. Über der stark gebogenen Handhabe ist eine 1,5 cm lange birnenförmige Perle angebracht, die Dudik als einigermaßen wertvoll einschätzt.²²⁹

5.2.5. Anmerkungen zur Montierung

Sowie sich der Krug dem Betrachter präsentiert, wird der Augenmerk sofort auf die oben besprochene eigentümliche Goldfassung mit ihrem Besatz von Perlen, Rubinen und Diamanten gelenkt.

²²⁶ Dudik 1865, S.101.

²²⁷ Jean de Mandeville, (1300-1372), „ Le Grand Lapidaire de Jean de Mandeville“, hier: Edition von S. del Sotto, Wien 1862.

²²⁸ Dudik 1865, S.101.

²²⁹ Dudik 1865, S.102.

Trotzdem bleibt nicht verborgen, dass das Gefäß aus zwei Teilen besteht, nämlich aus einem Krug aus fast schwarzem Nephrit mit der darüber angebrachten oben beschriebenen Montierung.

Was nun die aufwändige Montierung betrifft, so bleiben bis heute viele Fragen offen. Da keinerlei Inschriften zu finden sind, gibt es bis dato nur Vermutungen hinsichtlich des Stils dieser Goldschmiedearbeit.

Einhellig ist lediglich die allgemeine Meinung über die Herstellung in einer abendländischen Werkstatt. Das Gefäß wird heute in allen Ordenspublikationen dem 16. Jahrhundert zugewiesen, manchmal mit einem Fragezeichen.

Tatsache ist, dass die Beschreibung des Rudolfsinventars von 1607-11, bereits alle Besonderheiten des Kruges, wie etwa den Edelsteinbesatz oder den kostbar geschmückten Deckel, beinhaltet, was bedeutet, dass der Krug seine Fassung vor diesem Zeitraum erhielt.

230

Freundlicherweise gab mir Frau Dr. Elisabeth Schmuttermeyer vom MAK ein paar interessante Hinweise zu diesem Thema. So weisen die ausgesägten Goldkartuschen deutliche Stilelemente der Schweifwerkornamentik auf, die im Deutschland und in den Niederlanden des Frühbarocks (um etwa 1600) häufig vorkamen, nämlich die für diese Ornamentform typischen C-förmigen Schwünge mit ihren ohrmuschelartigen Verdickungen, die an der hier gezeigten Ornamentvorlage gut zu sehen sind. (Abb.35)

In der dazugehörigen Literatur wird zur hier erwähnten Abbildung folgendes zitiert.²³¹

„Möglicherweise Intarsiavorlagen. Beginn der Schweifwerkgroteske. Abstraktion aus dem Pflanzenornament. Bildet den Übergang zum 17. Jahrhundert. Ein völlig neuartiges Ornament, das zur Abstraktion hinneigt wird hiermit eingeführt“

Zur weiteren Begriffserklärung ist in der Dissertation Irmschers am Beginn seiner Einleitung unter anderem folgende Definition des Schweifwerks nachzulesen: *„ Obwohl das Schweifwerk – in unterschiedlichem Maße- in fast allen Kunstgattungen der Zeit um 1600 anzutreffen ist, findet es sein eigentliches Anwendungsgebiet im Bereich der Goldschmiedekunst und ihrer Vorlagestiche.“*²³²

Solche Vorlagenblätter wurden von den Goldschmiedekünstlern des deutschsprachigen

²³⁰ das Rudolfsinventar in: Jb, Band 72, Wien 1976, S. 1-140.

²³¹ Rudolf Berliner, Gerhart Egger, Ornamentale Vorlagenblätter des 15.-19. Jahrhunderts, 3 Bände, hier Band 1 (Textteil, ohne Seitenangabe) und Band 2, Abb. 515, 516, München 1981.

²³² Irmscher 1978, S. 5.

Raumes besonders um 1600 und im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts zur Metallverzierung von Gefäßen und zur Schmuckherstellung herangezogen.

Darüberhinaus wird bei Irmischer ein ornamentales Vorlagenblatt des bekannten niederländischen Kupferstechers und Goldschmieds Michel le Blon vorgestellt, das praktisch mit dem Ornament auf dem gegenständlichen Krug ident ist. Es handelt sich dabei um ein Gefäßranddekor aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts, das in Amsterdam hergestellt wurde..²³³(Abb. 34).

Dieses Vorlagenblatt untermauert meine These, dass die Adaptierung des Gefäßes im deutsch-holländischen Raum, möglicherweise sogar durch einen am Hofe Rudolfs II. tätigen Goldschmied erfolgt ist. Durch den von mir geführten Nachweis, dass die Applikation in ihrem Duktus genau dem Muster des Vorlagenornaments des Michel Le Bon entspricht, kann an ihrer Provenienz aus dem deutsch-niederländischem Raum kaum mehr ein Zweifel bestehen, wenn nicht sogar, wie schon oben vermutet, ein am Hofe Rudolfs II. tätiger Künstler in Erwägung gezogen werden kann. Weiters möchte ich nochmals das Augenmerk auf die Annahme lenken, die kostbare Ausschmückung habe nicht zuletzt die Aufgabe gehabt, Beschädigungen am Krug zu überdecken, um ihn auf diese Weise zusätzlich aufzuwerten.

Der orientalisierende „Touch“, den manche Betrachter diesem Gefäß zuschreiben, ist daher insofern zu relativieren, als es sich möglicherweise in erster Linie auf die Manier, Gefäße mit Metallapplikationen zu überziehen, bezieht.

Vom Prager Hof Rudolfs II. ist der Krug zumindest auf bis jetzt ungeklärten Wegen als Geschenk an den Bruder des Kaisers, Erzherzog und Deutschmeister Maximilian III. übergegangen. Aus dessen Verlassenschaft schließlich gelangte das Gefäß in den Besitz des Deutschen Ordens. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass dieser Nephritkrug in allen alten Inventaren vor 1865 als Jaspis-Krug vermerkt war. Dudik führt dies auf die grün durchscheinende Optik zurück, die beide Mineralien gemeinsam haben.

Bei Fillitz wurde der Krug im Jahre 1971 mit der Katalognummer 39 versehen und wie folgt beschrieben.

„Krug aus Nephrit; auf dem Deckel ein Aquamarin und Chrysolithe, Persisch (?), 16. Jh., Montierung abendländisch um 1600.“

Im Salzburger Ausstellungskatalog von 1994 heißt es dann.

„Krüglein, Persisch (?), 16. Jh., die Montierung abendländisch, um 1600 (?)

²³³ Irmischer 1978, S.110.

Nephrit, Gold, Edelsteine

12,9 x 12, Fuß 7, 2 cm“

Anlässlich dieser XVIII. Sonderschau im Salzburger Dommuseum 1994 wurde der Krug, laut allgemeiner Einschätzung, das einzige Mal der Öffentlichkeit präsentiert. Die Publikation anlässlich dieser Ausstellung weist außerdem eine der seltenen Farabbildungen des Objekts auf.²³⁴

Zuletzt sei ein Vergleich angebracht, der Krugformen vorstellt, die zur Zeit der Renaissance und des Frühbarock geläufig waren. Eine Skizze aus dem Handbuch für Ornamentik²³⁵ von 1903 stellt einige typische Bierkrugformen des 16./17. Jahrhunderts mit entsprechender Montierung dar, von denen einige Merkmale des hier besprochenen Kruges aufweisen. Der Fußteil, die Henkel- und Deckelform mancher Exempla (2, 5, 11) erinnern durchaus an unser Objekt und belegen eine in dieser Zeit gebräuchliche Form (Abb. 36)

Ein Henkelkrug aus Böhmen, der im „Renaissance, Barock, Rokoko“ Saal des MAK ausgestellt ist und hier ebenfalls als Beispiel fungieren soll, weist ebenso dieselben Charakteristika auf. Er ist um 1710 datiert, besteht aus Goldrubinglas und wurde in der Werkstatt des Esaias Hofman montiert. (Abb.37).Beachtenswert ist auch die ungefähr gleiche Höhe von 12,5 cm im Vergleich zum Jadekrug mit 12, 9 cm.

5.2.6. Provenienz- und Datierungsfragen

Im Jahre 1809, angesichts der napoleonischen Kriegsbedrohungen, wurde der Sitz des Hoch- und Deutschmeisters nach Wien verlegt, was zu Folge hatte, dass in den darauffolgenden Jahrzehnten unzählige Kisten mit Archivmaterial aus allen Ordensprovinzen nach Wien gelangten.

Wie bereits mehrfach erwähnt, wurde die Neuauflistung der Inventare 1854 in den eigens dafür errichteten Räumlichkeiten durch den Benediktiner und renommierten Landeshistoriker Beda Dudik in Angriff genommen.²³⁶

Ausdrücklich betont Dudik in seiner Abfassung den speziellen Wert dieser Sammlung, die sich für ihn aus der Zufälligkeit und weniger aus einer zielgerichteten Sammeltätigkeit

²³⁴ Neuhardt 1994, S. 34.

²³⁵ Franz S. Meyer (Hg.), Handbuch der Ornamentik, Leipzig 1903.

²³⁶ Demel 2000, S.62.

ergibt. Nur allzu gern, hätte, Dudik zufolge, der Ordensarchivar in Mergentheim, Johann Stephan Kheul, 1716 eine „*Raritäten-Kammer*“ angelegt, zumal bei dem bedeutenden Vermögen und den vielen internationalen Verbindungen so mancher Ordensritter durchaus eine herausragende Schatzkammer im eigentlichen Sinn hätte entstehen können. Aber, wie Dudik hierzu vermerkt, eben kein „Deutschordens-Schatz.“²³⁷

Dudiks gründliche Durchforstung der verschiedenen Archivalien ermöglichte erst eine systematische Erfassung aller Artefakte, die sich trotz wechselvoller und turbulenter Zeiten zum Teil über die Jahrhunderte erhalten haben.

Zahlreiche Gegenstände aus der Verlassenschaft der Kunstkammer des Deutschmeisters und Erzherzogs Maximilian III. (I.), des Bruders Rudolfs II. in Prag, konnten trotz vieler Kriegswirren gerettet werden und sind heute ein maßgeblicher Bestandteil der Schatzkammer.

Das „Schicksal“ dieses gegenständlichen Kruges, der eben aus dieser Verlassenschaft stammt, lässt sich einigermaßen gut zurückverfolgen, obwohl die oftmals sehr ungenauen Übertragungen von einem Inventar zum nächsten die Identifizierung manchmal erschwerten.²³⁸ Meiner Vermutung zufolge könnten die hier besprochenen Kleinodien aus dem Nachlass. Rudolf II gestammt haben. Matthias, der Rudolf als Kaiser beerbte, zahlte seinen beiden Brüdern Maximilian III. und Albrecht VII. nachweislich ihr Erbe aus. Matthias wurde eine Summe von 225.000 Gulden zugesprochen, beziehungsweise den Wert in Kleinodien.. Sollten noch mehr gefunden werden, würde sein Anteil nochmals erhöht.²³⁹

Anschließend sollen nun die wesentlichsten Reiseetappen des Kruges durch die verschiedenen Archive aufgezeigt werden, bis Dudik 1865 mit der Erstellung eines Gesamtinventars beauftragt wurde.

Schon 1526 befand sich im Besitze des Hoch- und Deutschmeisters Walther von Kronberg „*ein steinernes Töpflein mit einer Handhabe, ganz altfränkisch, mit einem vergoldeten Fuss und Deckel, auch am Munde stark gefasst.*“

1595 blieb davon ein „*Serpentinbecher*“²⁴⁰ in einem Futteral“l übrig.

1595 war dann von einem Serpentinbecher in einem Futteral die Rede. In den Inventaren

²³⁷ Dudik 1865, S.2.

²³⁸ Dudik 1865, S. 102.

²³⁹ Lhotsky 1941-45, S.300.

²⁴⁰ Hier wird die Jade unrichtiger Weise in Serpentin uminterpretiert.

von 1606 und 1619 wird das Gefäß nicht erwähnt. In dieser Zeitspanne war der Krug im Rudolfsinventar²⁴¹ eingetragen. Dort hieß das Objekt folgendermaßen.

„ein Kändlein von schwarzgriener igiada in gold gefasst, mit Perlen, rubin und diamanten und oben uff dem lid oder deckel mit lapis laza, chrisoliti, in der mittn eine aquamarin u. schönem grossen perlein geziert, in rott liderem futtral.“

Daraus ergibt sich ein gemeinsamer Nenner zu zwei der bisher besprochenen Objekte aus der Kunstkammer des KHM, nämlich die Schale von Abb. 6 sowie der Krug von Abb. 14, die beide ebenfalls zeitgleich im Rudolfsinventar von 1607-11 aufschienen. Demnach haben in der Folge einige Objekte aus der Rudolfssammlung ihren Weg in den Deutschordensschatz gefunden.

In der Verlassenschaft des Deutschmeisters Erzherzog Maximilian III. von 1619, sind hinsichtlich des nunmehr zu besprechenden Kruges folgende Eintragungen gemacht worden.²⁴²

„ein doppeltes Becherlein von Jaspis mit Gold gefasst in Futteral, mehr ein Trinkgeschirr von Jaspis sammt seinem Deckel, oben und unten mit böhmischen Granaten und roth samtemem Futteral, signirt mit Nr. 87, und endlich: ein Krügel von grünem Jaspis mit Gold gefasst in einem Futteral Nr. 115.“

Bis zum Jahr 1632 bleiben die Spuren des Kruges durch die Erschütterungen des dreißigjährigen Krieges im Dunklen. Aber schon 1633, noch mitten im Krieg, gelangten Teile des Ordensschatzes mitsamt dem „Krüglein“ ins Ordenshaus nach Wien. Der andere Teil der Pretiosen wurde schon 1632 auf Schloss Rodenegg in Südtirol verwahrt.

Bei diesem Wiener Zwischenstopp konnte man schon deutlichere Merkmale nachlesen.

„ein Krüglein von Jaspis, mit Gold eingefasst, mit Rubinen, Diamanten und Perlen versetzt, in rothem Futteral.“

Die Übertragungen der diversen Inventare, die von manchen Beamten zum Teil in stereotyper Weise vorgenommen wurden, indem bei jeder Revidierung die älteren Verzeichnisse ohne nähere Begutachtung als Richtlinie für die neuen Einträge herangezogen wurden, hinterließen häufig viele offene Fragen. Dudik macht das in Bezug auf seine Inventaraufarbeitung deutlich.²⁴³

Im Zuge weiterer Übersiedlungen des Objekts, wurde es in Ingolstadt 1656 durch die

²⁴¹ Rudolfsinventar 1607-11 in: Jb der KH- Sammlungen in Wien, Band 72, 1976.

²⁴² Dudik 1865, S. 102.

²⁴³ Dudik 1865, S.102-103.

einheimischen Goldschmiede Michael Freitag und N. Doglas auf seinen Wert geschätzt, wobei der Inventareintrag, der bereits weitgehend die uns heute überlieferten Merkmale nennt, folgendermaßen lautete.²⁴⁴

„ein kleines Kändlein von grünem Gesundsteine mit einem Deckel, so mit 12 Chrysolithen und einem grossen gebrannten Saphier, sammt einer grossen Perle auf dem Handhabegriff, das Kändlein aber mit 6 Diamanten, 6 Rubinen und 6 Perlen versetzt, in einem roth Atlas-Futteral, wiegt in Allem an Gold und Steinen auf die 60 Cronen, ist taxirt auf 150 fl.“

Das weitere Schicksal dieses „Krügleins“ führte zurück in die Ordenszentrale nach Mergentheim, wo es zwischen 1660-1673 verwahrt wurde. Im Hauptinventar von 1673 heisst es weiter.

„ein Kändl von kostbaren Steinen mit Rubinen, Diamanten und Perlen versetzt“.

Bis 1703 wurde der Schatz vor den Truppen des französischen Königs Ludwig XIV. im Ordenshaus in Regensburg versteckt gehalten. Nach zahlreichen weiteren turbulenten Jahrzehnten schliesslich, kam 1805, neben zahlreichen Gold- und Silbergeräten und vielen weiteren kostbaren Objekte auch dieser gegenständliche Krug ins Ordenshaus nach Wien.²⁴⁵

Bis zur Inventarisierung durch Dudik, war bezüglich dieses ausgefallenen Objektes folgende Eintragung geläufig.

„eine kleine niedere Kanne von Serpentin mit Henkel und Deckel, die Fassung scheint von Gold zu sein, mit Steinen und Perlen besetzt, am deckel ein grosser weisser Stein.“

Laut Dudik lieferte diese stereotype Beschreibung den Beweis, dass wiederum nur die Angaben des vorangegangenen Inventars des Jahres 1791 herangezogen wurden.²⁴⁶

Abschliessend lässt sich zu diesen Jadekrug folgendes zusammenfassen: Mangels Inschriften ist es auch in diesem Falle schwer, genauere Angaben zu machen. Zudem war die Verwahrung in vielen verschiedenen Inventaren einer konkreten Zuordnung nicht gerade förderlich. Zu häufig verwässerten nachlässig erstellte Inventarlisten den wahren Charakter eines Objekts.

Stilistische Vergleiche weisen den Krug an sich jedoch eindeutig einer timuridischen Werkstatt aus der späteren Phase gegen Ende des 15. Jahrhunderts zu. Diese Feststellung

²⁴⁴ Dudik 1865, S. 103.

²⁴⁵ Demel 2000, S.49-50.

²⁴⁶ Dudik 1865, S.104.

kann durch Vergleiche mit Metallkrügen aus dieser Zeit insofern belegt werden als viele davon deutliche Inschriften vorweisen.²⁴⁷

²⁴⁷ Komaroff 1992, S..54.

6. Schlussbetrachtung

Die Themen dieser Arbeit kreisen immer wieder um Punkte, an denen sichtbar wird, dass Kunstobjekte im Dienste einer bestimmten Ideologie standen. Die Timuriden, beim ersten Hinsehen als wildes Reitervolk abgestempelt, entwickelten einen ungeheuren Ehrgeiz, ihre Herrschaft nicht nur mit militärischer Stärke abzusichern, sondern ebenso durch eine prachtvolle Hofhaltung, die zu dieser Zeit alles Vergleichbare in den Schatten stellte. Samarkand galt damals als ein Synonym für Glanz und unermessliche Pracht.

Timur benützte zudem häufig seine turko-mongolische Abstammung, wenn es darum ging, der Dynastie Legitimation zu verleihen. Immerhin ließen sich die Wurzeln bis Dschingis Khan zurückverfolgen. Auch bei den europäischen Fürsten finden wir ähnliche Tendenzen. Der Reiz, der von diesen zum Teil recht unterschiedlichen Jadeobjekten ausgeht, ist gewiss in der Synthese aus Reduziertheit und den geschmeidig und weich erscheinenden Eigenschaften der Jade erklärbar. Timuridische Jadeobjekte hatten in den frühen Phasen schlichte und strenge Formen. Die Jade selbst hatte eine Ausstrahlungskraft, die genügte. Fürstliche Insignien wie das Drachensymbol waren in erster Linie dazu da, das Logo der Dynastie so häufig als möglich zur Schau zu stellen.

Bis auf wenige Ausnahmen, die in der gegenständlichen Untersuchung angeführt wurden, mangelt es in den häufigsten Fällen an Inschriften und sonstigen brauchbaren Hinweisen, um den genauen Ursprungsort dieser Objekte festzustellen und eine präzise Datierung vornehmen zu können.

Die Tendenz, Materialien und Gestaltungsformen je nach Geschmack und Bedarf auszutauschen, ermöglichte die Einordnung zumindest einiger Jadeobjekte.

Prototypische Vorbilder aus Metall waren aufgrund von Inschriften, mit denen viele dieser Gefäße versehen waren, bei der Erforschung zeitgleicher Gefäße aus Jade unabdingbar. Bei den Krügen, die alle den Grundtypus eines bauchigen Korpus mit zylindrischem Hals vorweisen, können immer wieder kleine Abwandlungen konstatiert werden, die dazu dienen, der Form als Ganzes größere Harmonie zu verleihen.

Ein breiter Fokus meiner Beschreibung der Objekte ist der Ikonographie bootähnlicher Schalen in der timuridischen Tradition gewidmet. Dabei habe ich versucht, die Vielfalt der Deutungsmöglichkeiten herauszuarbeiten und dem Leser einen besseren Überblick zu ermöglichen.

Es konnten im Rahmen meiner mir zu Verfügung stehenden Möglichkeiten keine neuen Erkenntnisse darüber gewonnen werden, über welche undurchsichtigen Kanäle die hier besprochenen Objekte ihren Weg in die heutigen Sammlungen gefunden haben.

Zu den schon vorhandenen, zum Teil recht dürftigen Inventarbelegen konnten keine zusätzlichen Dokumente lukriert werden, die eventuell neue Informationen liefern hätten können.

Die Sammlung Rudolfs II. war gewissermaßen der „Pool“, aus dem viele exotische Objekte bezogen wurden. Die schicksalshaften Umstände, die diese Sammlung während des dreißigjährigen Krieges auseinander rissen und zum Großteil zerstört zurückließen, lassen bis heute über viele der Kleinodien dieser Kunstkammer nur Vermutungen zu.

Dessen ungeachtet besteht seit Jahrhunderten bei Angehörigen unterschiedlichster Kulturkreise, vom großen Timur über die Habsburger bis herauf zu kunstinteressierten Menschen des 21. Jahrhunderts, eine Faszination für jegliche Art von Jadeobjekten.

Literatur

Barthold 1958

Vasilij V. Barthold, Four Studies on the History of Central Asia, übersetzt von V. und T. Minorsky, Bd 2, Leiden 1958

Born 1936

Wolfgang Born, Some Eastern Objects from the Hapsburg Collections, in: The Burlington Magazine, Vol. XIX, July-December, 1936, S.269-276.

Bretschneider 1910

E. Bretschneider, Medieval Researches from Eastern Asiatic Sources, Bd. 2, London 1910.

Burkart-Bauer 1986

Marie-Fleur Burkart-Bauer, Chinesische Jaden aus drei Jahrtausenden, Zürich 1986.

Clavijo 1928

Ruy Gonzales de Clavijo, Embassy to Tamerlane: 1403-1406, transl. from the Span. by Guy LeStrange, London 1928.

DaCosta Kaufmann 1998

Thomas DaCosta Kaufmann, Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450-1800, Köln 1998.

Demel 2000/Krones

Bernhard Demel/Wolfgang Krones (Mitarb.), Das Deutschordenshaus zu Wien. Von den Anfängen des Ordens im Jahre 1190 bis heute, Wien 2000.

Distelberger 1988

Rudolf Distelberger, Die Kunstkammerstücke, in: Kat. Ausst., Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Kulturstiftung Ruhr Essen, Freren 1988.

Dudik 1865

Beda Dudik, Kleinodien des Deutschen Ritterordens, Wien 1865.

Fillitz

Hermann Fillitz, Schatzkammer des Deutschen Ordens, Wien 1971.

Gronke 1992

Monika Gronke, The Persian Court between Palace and Tent. From Timur to Abbas I, in: Lisa Golombek/Maria Subtelny (ed.s.), Timurid Art and Culture, Iran and Central Asia in the fifteenth Century, Leiden 1992, S.18-22, (23.06.2008), URL: http://archnet.org/library/documents/one-document.jsp?document_id=3698k/

Grube 1989

Ernst J. Grube, Notes on Decorative Arts of the Timurid period II, in: Islamic Arts III, New York 1989, S.175-208.

Guter 2004

Josef Guter, Lexikon der Götter und Symbole der alten Chinesen, Wiesbaden 2004.

Ibn-Arabshah 1936

Ahmad Ibn-Muhammad Ibn-Arabshah, Tamerlane or Timur the great Amir, übersetzt von J.H. Sanders, London 1936.

Jb

Rudolfsinventar von 1607-11 in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Band 72, Wien 1976, 1-140.

Jordan-Gschwend 1996

Annemarie Jordan Gschwend, The Marvels oft the East. Renaissance Curiosity Collections in Portugal, in: N. Vassallo e Silva (Hg.), The Heritage of Rauluchantim (Hg.), Kat. Ausst., Lissabon 1996, S.82-127.

Jordan Gschwend 2004

Annemarie Jordan Gschwend, Rarities and Novelties, in: Anna Jackson, Amin Jaffer (Hg.), Encounters. The meeting of Asia and Europe 1500-1800, London 2004. S34-41.

Hattstein/Delius 2000

Markus Hattstein/ Peter Delius (Hg.), Islam. Kunst und Kultur, Köln 2000.

Hillenbrand 2005

Robert Hillenbrand, Kunst und Architektur des Islam, Tübingen 2005.

Irmscher 1978

Günter Irmscher, Das Schweifwerk. Untersuchungen zu einem Ornamenttypus der Zeit um 1600 im Bereich ornamentaler Vorlagenblätter, phil. Diss., Köln 1976.

Kat. Ausst. Wien 2000

Wilfried Seipel (Hg.), Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance, Kat. Ausst., Wien 2000.

Kat. Ausst. Klagenfurt 2005

Gerhard Niedermayer, Jade, in: Kat. Ausst., Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt 2005.

Kat. Ausst. Leoben 2006

Die Welt des Orients. Kunst und Kultur des Islam, Kat. Ausst., Leoben 2006.

Kauz 2005.

Ralph Kauz, Politik und Handel zwischen Ming und Timuriden, Wiesbaden 2005.

Keverne 1991

Roger Keverne, in : Roger Keverne (Hg.), Jade, London 1991. S.1-7.

Komaroff 1992

Linda Komaroff, The Golden Disc of Heaven. Metalwork of Timurid Iran, Costa Mesa and New York 1992.

Krones

Wolfgang Krones, Die Schatzkammer des Deutschen Ordens. Führung durch die Ausstellungsräume des Museums, Wien 2000.

Lentz/Lowry 1989

Thomas Lentz/ Glenn Lowry (Hg.), Timur and the Princely Vision. Persian Art and Culture in the Fifteenth Century, Washington D.C. 1989.

Lhotsky 1941-45

Alphons Lhotsky, Festschrift des Kunsthistorischen Museums Wien zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes, Teil 2, Geschichte der Sammlungen Hälfte 1 und 2, Wien-Horn 1941-45.

Melikian-Chirvani 1991

Assadullah S. Melikian-Chirvani, From the Royal Boat to the Beggars Bowl, in: Islamic Art IV, London and New York 1991, S.3-111

Nagel 1993

Tilman Nagel, Timur der Eroberer und die islamische Welt des späten Mittelalters, München 1993.

Neuhardt 1994

Johannes Neuhardt(Hg.), Der Schatz des Deutschen Ordens aus Wien, in: Kat. Ausst. der 18. Sonderschau im Dommuseum zu Salzburg, Salzburg 1994, S.5-21.

Perez de Tudela/ Jordan Gschwend 2001

Almudena Pérez de Tudela/Annemarie Jordan-Gschwend, Luxury Goods for Royal Collectors, in: Helmut Trnek (Hg.), Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst-und Wunderkammern der Renaissance, Jb. des Kunsthistorischen Museums Wien, Bd 3, 2001, S.1-22.

Roemer 1989

Hans R. Roemer, Persien auf dem Weg in die Neuzeit. Iranische Geschichte von 1350-1750, Stuttgart 1989.

Roxburgh 2005

David Roxburgh (Hg.), Turks. A Journey of a Thousands Years 600-1600, Kat. Ausst., London 2005.

Scheicher 1979

Elisabeth Scheicher, Die Kunst und Wunderkammern der Habsburger, Wien 1979.

Schumann 2002

Walter Schumann, Edelsteine und Schmucksteine. Alle Arten und Varietäten der Welt, München 2002.

Skelton 1991

Robert Skelton, Islamic and Mughal Jades, in: Roger Keverne (Hg.), Jade, London 1991, S.274-295.

Schlosser 1978

Julius von Schlosser, Die Kunst und Wunderkammern der Renaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens, 2.Ausg., Braunschweig, 1978.

Walker 1991

Jill Walker, A Special Gemstone. The Gemology of Jade, in: Roger Keverne, Jade, London 1991, S. 20-41.

Ward 1993

Rachel Ward, Islamic Metalwork, London 1993.

Zeileis 1994

Friedrich Zeileis, Ausgewählte chinesische Jade aus sieben Jahrtausenden, Gallsbach 1994.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Lentz/ Lowry 1989, S. 28, Fig. 3
Abb. 2: Lentz/ Lowry 1989, S. 31, Abb.10
Abb. 3: Lentz/ Lowry 1989, S.32, Abb.124
Abb. 4: Lentz/ Lowry 1989, S.33, Fig.46
Abb. 5: www.museumislamischerkunst.net
Abb. 6: www.museumislamischerkunst.net
Abb. 7: Lentz /Lowry 1989, S. 31, Abb.11
Abb. 8: Lentz/ Lowry 1989, S. 40, Abb.126
Abb. 9: Skelton 1991, S. 276, Fig.6
Abb. 10: Lentz/ Lowry 1989, S. 143, Abb.51
Abb. 11: Skelton 1991, S. 277, Fig. 8
Abb. 12: Lentz/ Lowry 1989, S. 226, Abb.129
Abb. 13: Lentz/ Lowry 1989, S. 317, Fig.107
Abb. 14: www.museumislamischerkunst.net
Abb. 15: Lentz/ Lowry 1989, S. 206, Abb.109
Abb. 16: Lentz/ Lowry 1989, S. 161, Abb.57
Abb. 17: Lentz/ Lowry 1989, S. 273, Abb.151
Abb. 18: Lentz /Lowry 1989, S. 224, Abb.125
Abb. 19: Grube 1989, S. 190, Fig. 11
Abb. 20: Lentz/ Lowry 1989, S. 310, Fig.102
Abb. 21: Lentz/ Lowry 1989, S. 223, Abb.122
Abb. 22: www.museumislamischerkunst.net
Abb. 23: Grube 1989, S. 77, Abb.1
Abb. 24: Melikian-Chirvani, S. 89, Fig.35
Abb. 25: Melikian-Chirvani 1991, S. 88, Fig.36
Abb. 26: Melikian-Chirvani 1991, S. 88, Fig. 37
Abb. 27: Melikian-Chirvani 1991, S. 90, Fig.39
Abb. 28: Melikian-Chirvani 1991, S.100, Fig.68
Abb. 29: Melikian-Chirvani 1991, S.95, Fig.54
Abb. 30: Kat. Ausst. Wien 2000, S.183, Abb.94
Abb. 31: www.museumislamischerkunst.net

Abb. 32: www.museumislamischerkunst.net

Abb. 33: www.museumislamischerkunst.net

Abb. 34: Irmischer 1978, , S. 188, Abb. 15.

Abb. 35: Ornamentale Vorlagenblätter 1981, Abb. 515 und 516,
keine Seitenangabe

Abb.36: Meyer 1903, S.25, Tafel 208

Abb.37: Dorothea Berndsen, privat

Abbildungen

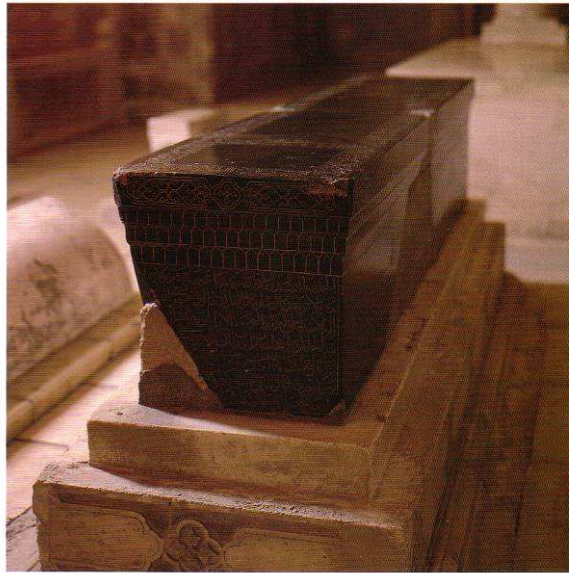


Abb. 1 Grabmal Timurs im Gur-i-Mir, A. 15. Jh., dunkelgrüner Nephrit, Samarkand



Abb. 2 Schale mit Drachenhenkel, ca. 1300-1325, Gold, Sibirien, 4,7 x 13 (Durchmesser),
Ermitage, St. Petersburg



Abb. 3 Schale, 1420- 49, Jade (Nephrit), Zentralasien, 6,4 x 19,4 cm, The Trustees of the British Museum, London

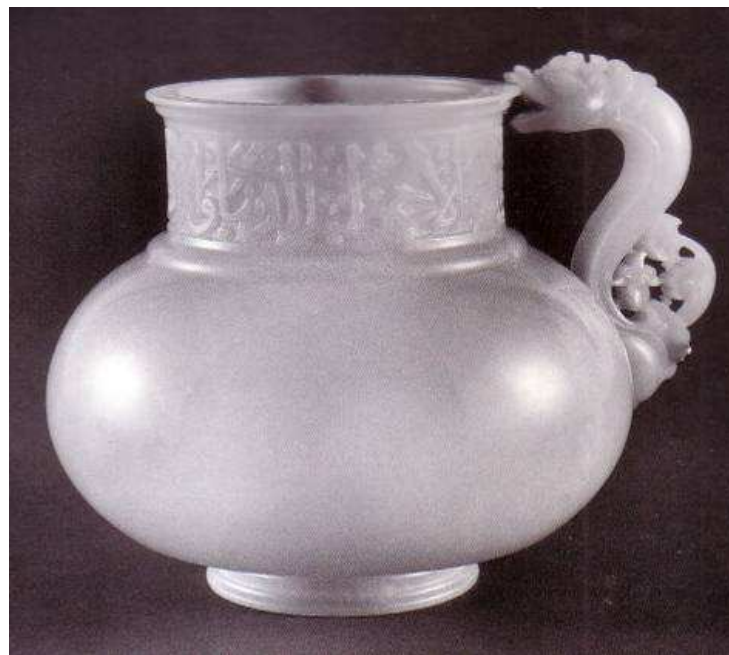


Abb. 4 Krug für Ulugh Beg, 1420-49, weißer Nephrit, Zentralasien, H: 14,5 cm, Calouste Gulbenkian Foundation, Lissabon



Abb. 5 Schale, 1. Hälfte 15. Jh., grüner Nephrit, Samarkand oder Herat, 5,3 x 10,6 x 11,6 cm, Kunstkammer des KHM, Wien



Abb. 6 Schale, 1. Hälfte 15. Jh., dunkelgrüner Nephrit, Samarkand oder Herat, 5,1 x 16 x 14 cm, Kunstkammer des KHM, Wien



Abb. 7 Schale mit Fischhenkel, ca. 1250-1350, Gold, Tzarevo Gorodische , 12 x 7,8 (Durchmesser), Eremitage, St. Petersburg

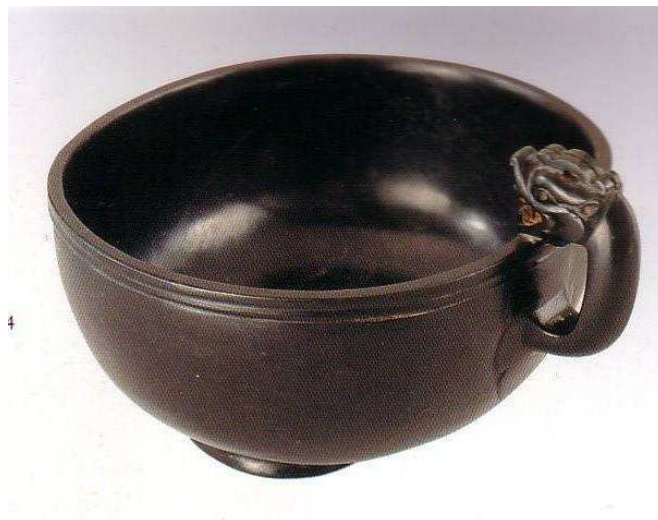


Abb. 8 Schale mit Drachenhaken, 1400-1450, Jade (Nephrit), Iran oder Zentralasien, 6, 5 x 15, 5 x 12, 3, The Trustees of the British Museum, London



Abb. 9 Schale, 1425-50, schwarzer Nephrit, Bastian Museum, Teheran



Abb. 10 Parierstange, 1400-1450, Jade, Iran oder Zentralasien, 5,1 x 10,2, Metropolitan Museum, New York

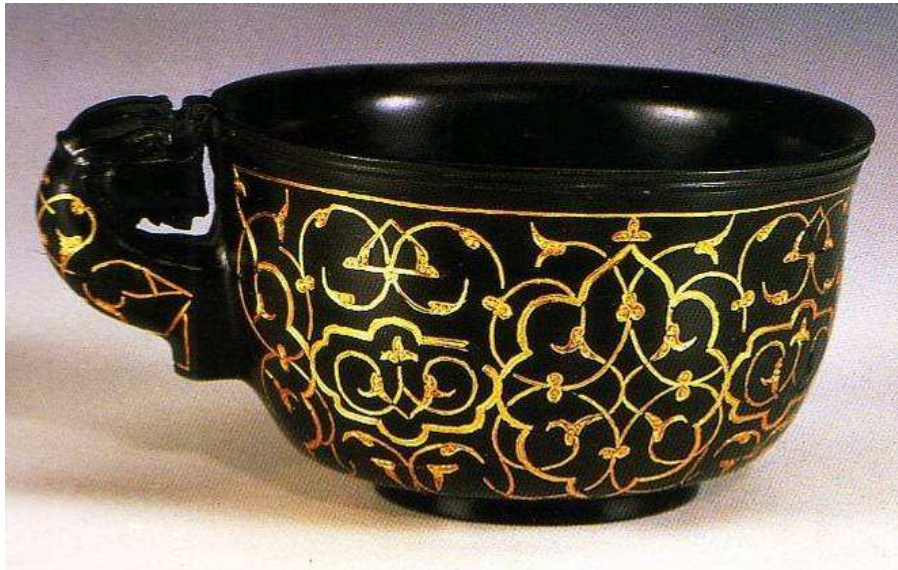


Abb. 11. Schale, 15. Jh., Timuridisch, 4,5 cm



Abb. 12. Schale, 1450-1500, Jade, Iran oder Zentralasien, 6,5 x 14,5 cm, Musée du Louvre, Paris



Abb. 13 Schale, 1600, Jade, Türkei (?), Dänisches Nationalmuseum, Kopenhagen

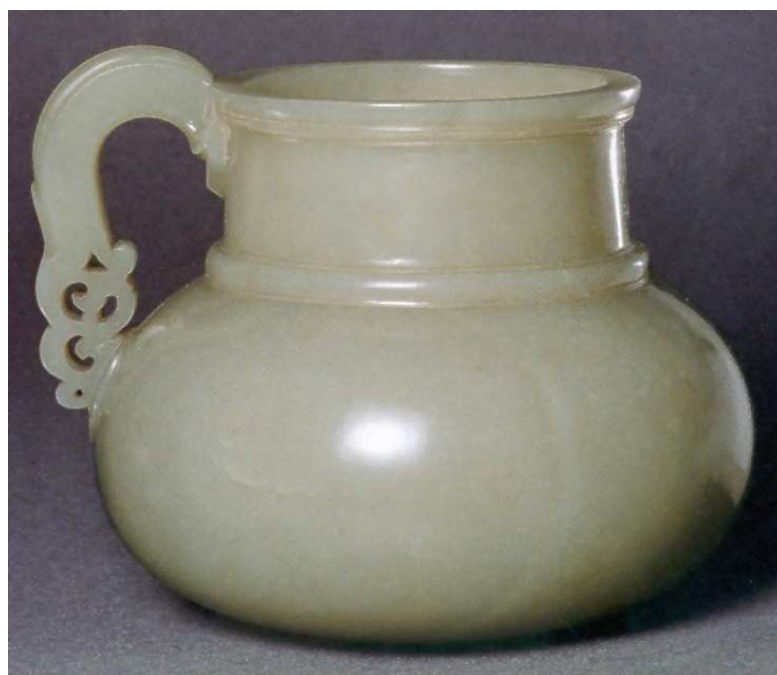


Abb. 14 Krug, 2. Hälfte 15. Jh., Hellgrüner Nephrit, Samarkand oder Herat, Kunstkammer des KHM, Wien



Abb. 15 Krug, 1456-1457, Bronze, Herat, 12,5 x 13 cm, Museum für Islamische Kunst , Berlin

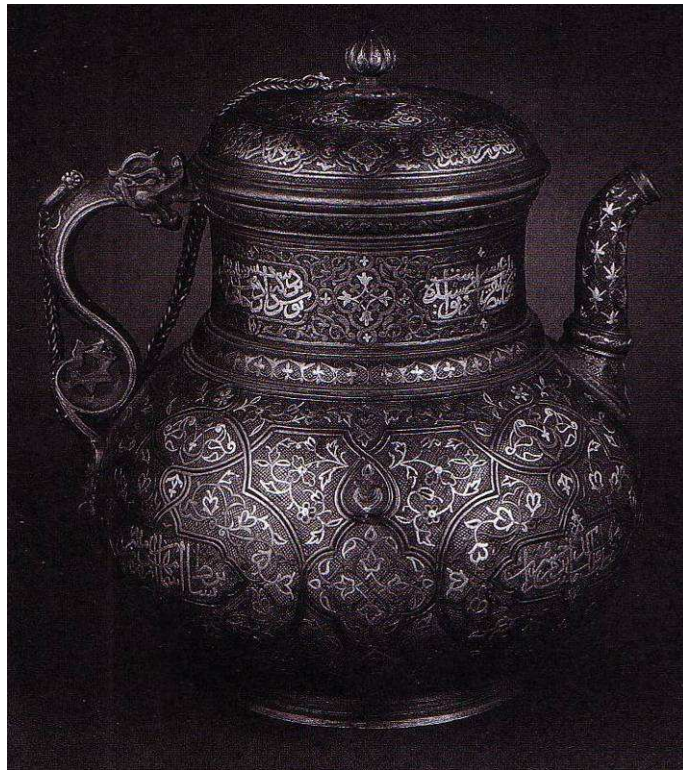


Abb. 16 Krug, 1467, Bronze mit Gold- und Silberintarsien, Herat (?), Türk ve Islam Eserleri Müzesi, Istanbul

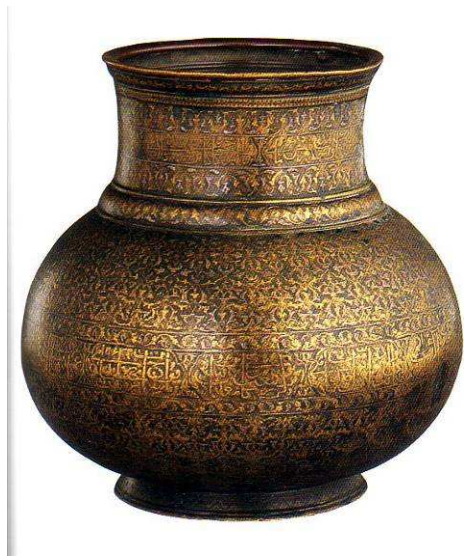


Abb. 17 Krug, 1495, Bronze mit Gold- und Silberintarsien, Herat, 13 x 7,6 cm, Keir Collection, London



Abb. 18 Krug, 1426-1435 Ming Dynastie, blauweißes Porzellan, China, H: 14 cm, The Trustees of the British Museum, London



Abb. 19 Krug, 1. Hälfte 15. Jh., Jade, Samarkand(?), H: 101 cm, National Collection of Fine Arts, Washington



Abb. 20 Krug, 1501-1524, Jade, Tabriz, H: 14 cm, Topkapi Sarayi Treasury, Istanbul



Abb. 21 Kerzenständer mit Drachenhaken, 15. Jh., Bronze, Iran oder Zentralasien, 25,1 x 16,9, The David Collection, Kopenhagen



Abb. 22 Schale, 16. Jh., Nephrit, 14,5 x 7 x 6 cm, Schatzkammer des Deutschen Ordens Wien

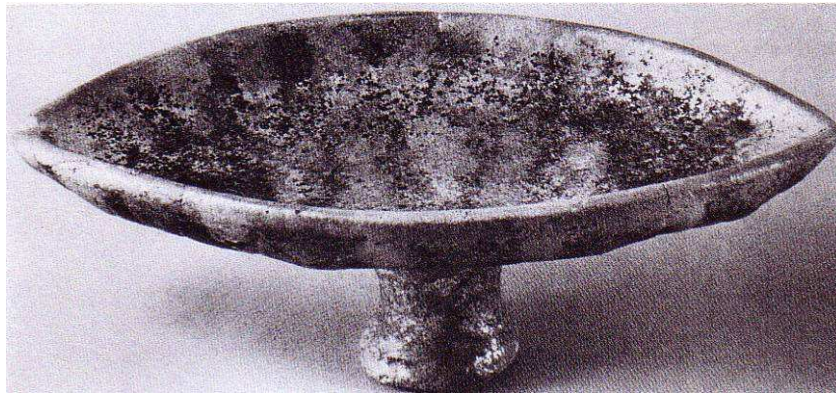


Abb. 23 „Wine-Boat“, Keramik , Nordwestiran 8-7. Jh. v. Ch, Privatsammlung, Japan



Abb. 24 Detail eines Frontispizes , Markusevangelium, 1053, Matenadaran, Eriwan



Abb. 25 Bootförmige Schale, Kupfer gehämmert, 13-16. Jh. , L: 32, 6 cm, Privatsammlung Anatolien,

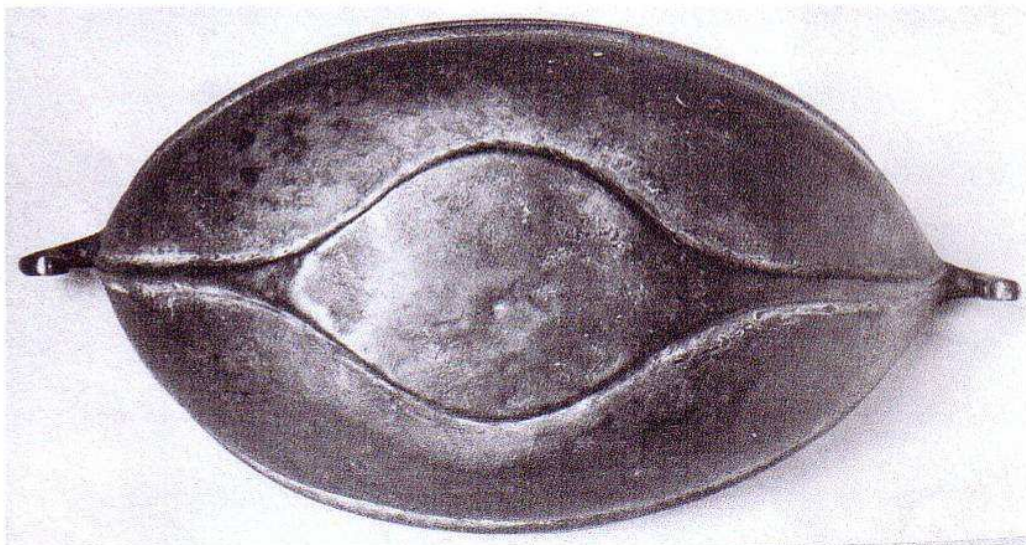


Abb. 26 Unterseite der Kupferschale von Abb.25.



Abb. 27 Evangeliar, Jesus und die Jünger am See von Tiberias, 1045, Codex 1640, Landesbibliothek Darmstadt



Abb. 28 Sitzende Derwische, Iran , erste Hälfte 17. Jh., Musée d art et d 'histoire, Pozzi Collection, Genf



Fig. 54 Brass boat, cast with engraved decoration and black composition inlay. Geneva, Collection Hashem Khosrovani. Iran, 1580-1590. Length: 36.7 cm (photo Melikian-Chirvani)



Abb. 29 bootförmige Schale, 1580-1590, Messing, L: 36, 7 , Hashem Khosrovani Collection, Geneva



Abb. 30 Schale, 16. Jh., Iran(?), hellgrüner Nephrit, 15,4 x 6,9 x 6,6 , Endfertigung: Indien, 17. Jh., Kunstkammer des KHM, Wien



Abb. 31 Krug, schwarzer Nephrit, Gold, Edelsteine, Persisch(?), Montierung abendländisch um 1600 (?), 12,9 x 12 x 7,2 cm , Schatzkammer des Deutschen Ordens Wien



Abb. 32 siehe Abb. 31 (Ansicht des Deckels von oben)



Abb. 33 siehe Abb. 31, Montur des Kruges



Abb. 34 Gefäßranddekor, aus der Folge „I“. 1. Dr. 17. Jh., Michel Le Blon
aus: Günter Irmischer, Das Schweifwerk. Untersuchungen zu einem Ornamenttypus der
Zeit um 1600 im Bereich ornamentaler Vorlagenblätter, phil. Diss., Köln 1976, Abb. 15.

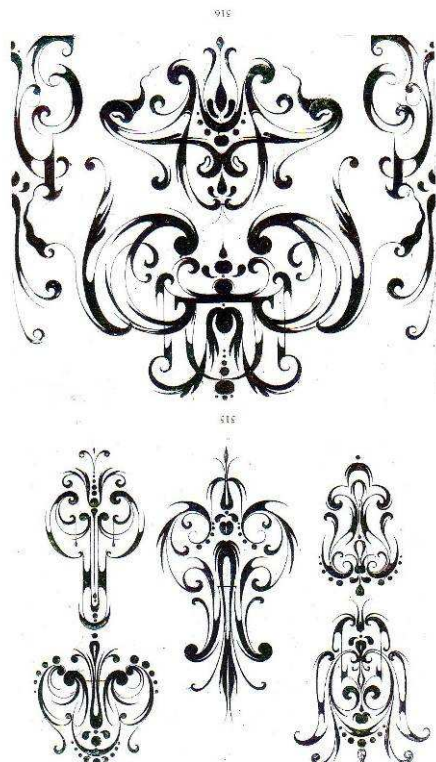


Abb. 35 Schweifwerkgroteske, gegen 1600, Ornamentale Vorlagenblätter des 15.-19.
Jahrhunderts, München 1981, Abb. 515 und 516, keine Seitenangabe

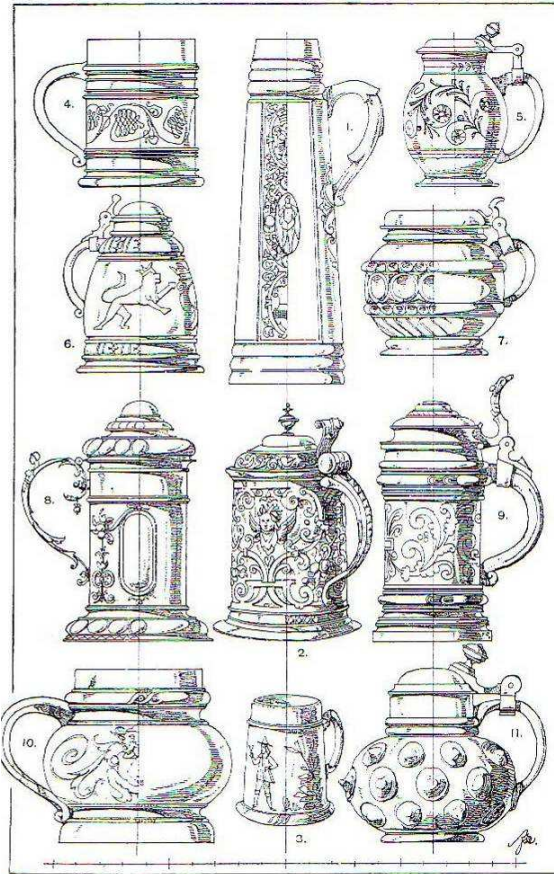


Abb. 36. Gefäße, Der Bierkrug, Tafel 208, S. 25., Franz Sales Meyer (Hg.), Handbuch der Ornamente, Leipzig 1903.



Abb. 37. Henkelkrug, um 1710, Goldrubinglas, Silbermontierung vergoldet, H: 12,5 cm, MAK, Wien

Lebenslauf

Dorothea Berndsen

Geboren am 9.1.1952 in Eisenkappel/ Kärnten

Wohnhaft in Wien und Sittersdorf

1958-1962

Volksschule Sittersdorf

1962-1970

Bundeserziehungsanstalt für Mädchen WIEN (Gymnasium) mit abschließender Matura

1970-1971 Sprachaufenthalt in London

1971-1972 Bank für Kärnten/ Klagenfurt

1972-2007 Flugbegleiterin bei Austrian Airlines, seit 1977 in führender Position

WS 1999/2000 Beginn des Kunstgeschichtestudium an der Universität Wien

2008 Diplomarbeit

Abstract

Fünf einzigartige timuridische Jadegefäße, die in zwei verschiedenen Wiener Sammlungen, nämlich in der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums, sowie in der Schatzkammer des Deutschen Ordens aufbewahrt werden, stellen den Fokus dieser Untersuchung dar.

Die Timuriden verdanken die Gründung ihrer Dynastie dem legendären Eroberer Timur Lenk, der nicht nur ein Reich von enormer Größe sein eigen nannte, das sich vom Mittelmeer bis nach China erstreckte, sondern in dessen neu gegründeter Hauptstadt Samarkand im 15. Jahrhundert eine unvergleichliche kulturelle Hochblüte stattfand. Die hochkarätigsten Künstler aus allen Teilen des Reiches wurden von Timur an dessen Hof beordert, um der Dynastie durch ihre herausragenden Kunstwerke den entsprechenden Glanz zu verleihen.

Die Jadeschnitzkunst erlebte unter den Timuriden eine nie dagewesene Wertschätzung. Bis heute stellt der aus schwarzer Jade gefertigte Kenotaph Timurs in Samarkand eines der symbolkräftigsten Artefakte der timuridischen Dynastie dar. Die Jade symbolisierte wie kein anderer Edelstein die Verbindung der Timuriden zu ihrem turko-mongolischen Erbe, das ihrer Herrschaft von Beginn an die nötige Legitimation verlieh.

Die hier besprochenen Gefäße haben über bisher nicht geklärte diplomatische, bzw. verwandtschaftliche Verbindungen der habsburgischen Familie den Weg zu ihren heutigen Standorten gefunden. Rudolf II. etwa versorgte mit seiner legendären Prager Kunstsammlung einen Großteil seiner kunstaffinen Verwandtschaft mit Exotica aus aller Herren Länder.

Gemeinsam war beiden Dynastien jedoch der ideologische Hintergrund, vor welchem jede Form von Kunstäußerung ihren Ausdruck fand. Kunst wurde in erster Linie in den Dienst der dynastischen Machtentfaltung gestellt.