

RHEMA



Angels, Peonies, and Fabulous Creatures – The Aleppo Room in Berlin

Julia Gonnella / Jens Kröger (Eds.)

2008, 224 Seiten, 21 Beiträge, 168 Abbildungen
ISBN 978-3-930454-82-2, Preis EUR 52,-

Folgend finden Sie ausgewählte Seiten aus einem
Buchprojekt des Rhema-Verlags, Münster

Für weitere Einzelheiten besuchen
Sie bitte unsere Website:

<http://www.rhema-verlag.de>

The following are selected pages
from a book of the Rhema-Verlag, Münster (Germany)

For further information
please visit our website:

<http://www.rhema-verlag.com>

Julia Gonnella / Jens Kröger (Eds.)

**ANGELS, PEONIES, AND
FABULOUS CREATURES:
THE ALEPPO ROOM IN BERLIN**

International Symposium of the Museum für Islamische Kunst –
Staatliche Museen zu Berlin 12.–14. April 2002

S M
B Museum für Islamische Kunst
Staatliche Museen
zu Berlin

Rhema – Münster

Gedruckt mit Unterstützung
der Gerda Henkel Stiftung

vordere Umschlagseite: Detail aus Tafel XIIa
vordere Umschlagseite (innen): Aufriß der *Qā'a* (oben),
Grundriß des Hauses *Wakīl* (unten); Zeichnungen: J.-C. David
hintere Umschlagseite (innen): Nummerierung der Hauptpaneele
(nach Ewert, Aleppozimmer [2007], Abb. 6)
Frontispiz: The Aleppo Room *in situ*, Photo: Henry Viollet, 1906
Sämtliche Farbabbildungen des Aleppo-Zimmers außer denjenigen im Beitrag
von A. Scharrahs stammen von Georg Niedermeiser.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier ☺ ISO 9706

1. Auflage 2008
© Museum für Islamische Kunst
Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz
und
Rhema-Verlag
Timothy Doherty, Münster
Eisenbahnstraße 11, D-48143 Münster
Tel.: 02 51 / 44 088, Fax: 02 51 / 44 089
www.rhema-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind
urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zulässigen
Fällen ist ohne vorherige Zustimmung des Verlages nicht zulässig.

Satz und Lithographie: Rhema
(z. T. unter Verwendung von Autoren gelieferten digitalen Vorlagen)
Schrift: Text – Garamond / Stempel (H. Berthold AG)
Umschlag – Times New Roman / Stanley Morison 1932 (Monotype/Berthold)
Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten
Printed in Germany
ISBN 978-3-930454-82-2

Table of Contents

Foreword
9

Preface
11

Introduction
Julia Gonnella
13

I. ICONOGRAPHY: CONCEPTS OF STRUCTURE, ORNAMENT AND SPACE OF THE ALEPPO ROOM

Strukturen der Malereien im Aleppo-Zimmer
Christian Ewert
21

Die Malereien des Aleppo-Zimmers
Volkmar Enderlein
31

Zur Konzeption und Übertragbarkeit von Dekorsystemen:
die Paneele des Aleppo-Zimmers, osmanische Textilien und Fliesenverkleidungen
Martina Müller-Wiener
39

Fabeltiere des Aleppo-Zimmers vor dem Hintergrund der
Illustrationen naturhistorischer Kompendien
Karin Rührdanz
47

II. WOODEN INTERIOR DECORATIONS IN THE CONTEXT OF DOMESTIC ARCHITECTURE

La qa'a de la maison Wakil à Alep: origine d'un nouveau modèle d'espace domestique
Jean-Claude David / Marie-Odile Rousset
55

Private in Public or Public in Private. Representation Rooms
in Manorial Courtyard Houses in Aleppo
Anne Mollenhauer
71

III.
INSCRIPTIONS AND CALLIGRAPHY

»Wer sich fürchtet, verliert – wer wagt, gewinnt«.
Neues zu den Inschriften des Aleppo-Zimmers

Claudia Ott

81

Inschriften und Malereien des Aleppo-Zimmers: Zeugnisse von
Kulturangehörigkeit und konfessioneller Abgrenzung in Aleppo

Bernard Heyberger

87

The Calligraphic Decorations in the Aleppo Room:
A First Comparison with the Calligraphic Decorations
in Bayt Nizām and other 18th and 19th Century Damascene Houses

Hetty Kerstens

91

IV.
RELATIONSHIP OF THE ALEPPO ROOM WITH PERSIAN ART,
OTTOMAN ART AND OTTOMAN PROVINCIAL ART

Die Ahnen des Aleppo-Zimmers

Kassem Toueir

103

Beziehungen zwischen safavidischem Palast-Dekor und dem Berliner Aleppo-Zimmer

Ingeborg Luschey-Schmeisser

107

The Decorations of the Aleppo Room in Berlin and Ottoman Art

Nurhan Atasoy

115

The Decorative Program of the Ottoman House and Reflections in the Provinces:

The Aleppo Room

Günsel Renda

119

Safavids versus Ottomans:
The Origins of the Decorative Repertoire of the Aleppo-Zimmer

Michael Rogers

127

The Aleppo Room and Ottoman Style in Syria

Julia Gonnella

133

Das Sultan Ahmet III. Zimmer im Topkapı Palast

Turgut Saner

141

V.

THE HERITAGE: SYRIAN INTERIOR DECORATIONS
OF THE 18th AND 19th CENTURY

Das Anfang vom Ende. Der Wandel bemalter Holzvertäfelungen
in Damaskus des 18. und 19. Jahrhunderts

Stefan Weber

153

Das Empfangszimmer der Madrasa Saif ad-Daula in Aleppo (19. Jh.)
und eine Parallele im Dekor des Berliner »Aleppo-Zimmers«

Eva-Maria Al-Habib Nmeir

165

VI.

DOCUMENTATION AND CONSERVATION

Arrêt sur image: Présentation d'un document inédit daté de 1906

Marine Fromanger

175

Kunsttechnologische Studien zum Aleppo-Zimmer

Anke Scharnabs

179

Bibliography

185

Foreword

The Aleppo Room, one of the multifaceted and most remarkable products of Eastern sophistication, is among the highlights of the Berlin Museum of Islamic Art. It was chosen by one of the foremost art historians of Islam and first director of the museum, Friedrich Sarre, nearly a hundred years ago as an impressive example of Arab domestic culture which with its texture like appearance also fitted well into the »Markart-style« taste at the beginning of the 20th century, but he evidently detected characteristics of a work of art above all. Similar to the objects of Sarre's own vast collections, later incorporated into the museum, the Aleppo Room was acquired not for its aesthetic value alone but also for its historical context: the Aleppo Room is the oldest dated Ottoman interior that is fully preserved. It was commissioned by a Christian merchant, 'Isa b. Butrus, and is dated 1600/001 and 1603.

The intricacy of the Aleppo Room paintings, the style, motives and inscriptions have thrilled many beholders as well as scholars. Its function as a pleasant reception room in a wealthy family's home in Aleppo, is enhanced by rich details of thought provoking ornaments that challenge the visitor to look at it closely and contemplate upon its iconography and

its balanced organisation. The style of the miniatures and some of the ornaments might appear less carefully executed and more in a provincial standard, but the commission of the whole and the insertion of panels with what appears to be Ottoman court design convey sophisticated patronage. The precise identification of the various scenes and motifs has not been completely deciphered, and the design of the panels not recognized; nonetheless Julia Gonnella has to be applauded for the presentation of her study on several primary questions in combination with an exhibition in 1996. So it was a logical sequence for her to propose a symposium of specialists in different disciplines on the complex questions of iconography, style and architectural history, which she organized together with Jens Kröger in 2002. The well-attended meeting brought light into many new art historical, socio-historical and technical aspects. We are again most obliged to the persistence of Julia Gonnella for finally editing the bulk of the conference papers and seeing them through to press. May this book incite further studies and more reflections on the rich but often much neglected Arab cultural heritage.

Berlin, July 2007

Claus-Peter Haase

Preface

This volume contains papers given at the three-day conference on Ottoman painted wooden interior decorations particularly from Syria centered on the Aleppo Room, the early seventeenth century masterpiece of the Museum für Islamische Kunst in Berlin. The conference was organised by the Museum für Islamische Kunst and held at the Magnus-Haus just opposite the Pergamonmuseum from 12 to 14 April 2002. Thanks to the twenty speakers it was an extremely lively and intellectually inspiring event and we are most grateful to them all for their time and patience in preparing their papers for presentation at the symposium and for publication in this volume and also for their patience in waiting for the publication. We also would like to thank Dorothea Duda, Volkmar Enderlein, Annette Hagedorn, Hilary Kilpatrick, Viktoria Meinecke-Berg (†), Annegret Nippa, Dorothée Sack and Wolfgang Wolters for having chaired the various panels and their contributions to the discussions. A major surprise of the conference was an *in situ* photograph of the Aleppo Room by the French architect Henry Viollet taken in 1906. Marine Fromanger rediscovered it and we are most obliged to her for publishing it in this volume (frontispiece).

Official host of the conference was the Stiftung Preussischer Kulturbesitz and we thank its president, Klaus-Dieter Lehmann, for receiving all the participants at the Villa Vonder-Heydt. We are most obliged to the generous commitment of the director of the Museum für Islamische Kunst, Claus-Peter Haase, who inaugurated the symposium as well as to everyone else in the department who eagerly helped to ensure that the event went smoothly. The presentations were aided by a group of dedicated student volunteers and they deserve special thanks for their assistance.

The Aleppo Room is not the only Syrian wooden interior decoration preserved in Germany and we were happy that Anke Scharrahs volunteered to speak on this occasion about the early 19th century Damascus wooden panels in the Staatliche Museum für Völkerkunde Dresden¹. The 99 single panels had been stored away for more than fifty years and were reconstructed only recently. Anke Scharrahs also reminded us about the urgent need to conserve these unique panels and described the difficulties in finding adequate funding.

Lack of financial means is unfortunately also the fate of yet another important Syrian wooden complex in Germany: the late 18th century Damascene so-called »Arabicum« in the

Villa Gutmann called »Herbertshof« in Potsdam². The Gutmann villa – once the private house of the influential banker Herbert M. Gutmann (1879–1942) – was returned to its legitimate heirs after reunification who wished to resell the house. Due to the lack of an appropriate buyer, the already severely deteriorated villa is in a precarious state, as are the precious painted wooden panels. Under the much appreciated guidance of Andreas Kalesse, Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege, and Thomas Tunsch, Museum für Islamische Kunst, the participants of the conference visited the place and there were lively discussions between the art historians, the curators of monuments and the architects to try to find suitable strategies for future conservation. In the meanwhile, the villa was sold in 2004. It is now hoped that the new proprietors will have both enough patience and the financial means to preserve this important heritage.

The study of Ottoman interior decoration has decidedly increased over the last years and with it a concern about the preservation of such traditional housings. Many of the following contributions are the direct results of the great efforts made in the countries of origin themselves. Particularly in Syria, which constituted the main area of our conference, many of the unique private homes in the old cities, especially in Damascus and Aleppo, but more recently also in Hama and Homs, were and still are being restored since the 1990's and we were, therefore, extremely happy to welcome the former General Director of Syrian Antiquities and deputy minister of culture, Dr. ʿAbd ar-Razzaq Moaz, as an honorary guest. The Syrian Antiquity Department is supervising, organising and participating in many of the new projects, which are carried out by both governmental and private initiatives. The Bait Wakil in Aleppo itself, for example, which once housed the Aleppo Room, has been turned into a charming hotel and restaurant in 1995. The so-called »Madrasa Saif ad-Daula«, a large palace with three courtyards in Aleppo with a remarkable early 19th century reception hall (in this volume described by Al-Habib Nmeir) is being restored by the German »Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit« (GTZ) and now serves as reception room for their present development project. Several traditional houses are being restored in the southern Aleppine quarter of Bāb Qinnasrīn which is the major pilot area of the GTZ rehabilitation project³. Considerable work has been carried out in Damascus by the Syrian Antiquity Depart-

ment such as in the Bait Nizām, which is now used for receptions and weddings. Other examples include the Bait Muğallid, the Bait Barūdī and above all the Bait al-ʿAqqād which has been painstakingly restored under the supervision of the Danish archaeologist Peder Mortensen and has become the Danish Institute in Damascus – one of the most enchanting dwelling-places in town⁴. At this point we would like to single out Stefan Weber's exemplary survey on the late Ottoman domestic architecture of Damascus which has not only greatly increased our knowledge of Syrian wooden interior decoration but which is also an important reference work for future preservation and restoration of the old city (see his paper in this volume)⁵.

It is good to notice that numerous traditional houses are being rejuvenated and adding a new dynamic in the old quarters, which have lain in decay for decades. This development will add to the beauty of the historic inner cities and attract many more visitors who can experience the exceptional charm of the old courtyard houses with their aroma of jasmine and orange trees and their richly decorated wooden interiors. We hope that such activities will continue in the future, and it is one of the intentions of this conference that it will add to the general awareness of this extraordinary architectural heritage.

The publication of this conference was supported by various colleagues and friends and we would like to extend our gratitude to all of them, especially to John Carswell for all his precious comments but also to Chantal Fabruèges and Filiz Cakir Phillip for their help with the French and Turkish language. We would also like to warmly thank the publisher, Tim Doherty, for having edited this volume so carefully.

Both the conference and the publication were generously funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft, Bonn (DFG) and the Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf and we are most grateful to both institutions for making possible this very productive and inspiring colloquium.

July 2007

Julia Gonnella and Jens Kröger

NOTES

- 1 Fässler (»Scharrahs«) 1999a, 1999b; Nippa 1998, 1999; Nippa et al. 1999.
- 2 Tünsch 1985, 1987, 1990, 1995, 2007.
- 3 Mollenhauer – Karzon 2001.
- 4 Danish Institute 2001; Mortensen 2005.
- 5 The results of this survey were documented in Weber's Ph.D. thesis (Weber 2006) which will soon appear in English translation.

Introduction

JULIA GONNELLA

THE ALEPPO ROOM

The Aleppo Room is one of the major attractions of the Museum für Islamische Kunst in Berlin, providing a rare insight into the traditional domestic environment of a wealthy Syrian family. It consists of the painted wooden interior of a T-shaped reception hall (*qā'ca*) of the Bait Wakil in Ğudaida (fig. 1; pl. Ia, b). This courtyard house is in the old Christian suburb of Aleppo, one of the most attractive quarters of the city. Its former owner was a merchant, ʿĪsā b. Buṭrus, whose identity is mentioned in the inscriptions. Unfortunately, we know little about him except that he was a broker (*simsār*) and that he probably was Greek-Orthodox or Maronite, judging by the Biblical translations of the psalms in the inscriptions¹.

The date of the room is indicated twice in the inscriptions, 1600/01 and 1603. These dates make the Aleppo Room the oldest known surviving example of painted woodwork and mark it as the beginning of a long tradition of decorative wooden interiors in Syria. Such elegantly furnished urban houses continued to be popular until the end of the 19th century, for Muslim, Christian and Jewish families alike.

The particular significance of the Aleppo Room lies not only in its age but also in its exquisite paintings with its unique figural scenes, unknown elsewhere in such abundance and of such high quality. Also unusual are the Christian subjects (pl. IIb) such as the Last Supper, the Sacrifice of Isaac, St. George and various depictions of the Virgin Mary and the infant Jesus (pl. IVa). They provide a rare insight into the taste and iconography of oriental Christian art. It is striking that they are executed in the style of Islamic miniature painting and have no relation to the conventions of Byzantine painting. This is all the more curious as Aleppo was the centre of a flourishing school of Christian icon painting in the 17th century. Equally intriguing are traditional courtly Islamic subjects such as hunting scenes (pl. IIa) and literary illustrations like the lovers Laila and Majnun depicted next to religious figures such as a seated Sheikh with a Quran. There are also various entertainers, such as wrestlers, jesters and tricksters, and finally a wealth of animals and birds both real and imaginary. All the figurative elements are embedded in magnificent Ottoman style ornamentation, carefully laid out with elaborate scrolling devices, cartouches, geometrical

strap work and naturalistic floral designs including tulips, hyacinths, roses and carnations.

The Arabic inscriptions accompanying the paintings are found on the cornice, and on panels above the various doors. They contain good wishes to the owner, a prayer, and Biblical texts. There are further 120 proverbs in both Arabic and Persian scattered all over the room. Most of these are still known today such as »God is with the Generous« and »Don't pay attention to who is speaking but to what he is saying«. Finally, the artist of the Aleppo Room has left a tiny signature in one corner: his name is Ḥalab Šāh b. ʿĪsā².

The Aleppo Room was purchased in 1912 for the museum by its first director, Friedrich Sarre, on one of his many journeys to the Middle East. Martha Koch, a German lady resident in Aleppo, mediated the purchase³. Sarre paid one thousand Turkish pounds for the panels, or 22 362.20 German marks – a considerable sum even at that time⁴. Why the proprietors sold the Aleppo Room is unknown⁵ but numerous families disposed of their possessions during that period. In particular, many well-to-do inhabitants left their traditional homes in the old city quarters at the beginning of the 20th century and moved to one of the recently constructed suburbs. Weber describes at length in this volume how many citizens refurbished their homes in a more modern style. At the same time collectors both in the East and the West became increasingly interested in acquiring Ottoman interiors. For instance, the prominent Damascene family al-Quwatli sold the painted wood interiors of their house to the art dealers Asfar & Sarkis in the 1920s. Eventually they found their way to the Doris Duke collection in Hawaii where they are still on display, with other examples of late Damascene woodwork which she acquired in the 1980's⁶. Other Damascus panels reached London⁷, Pittsburgh⁸, Cincinnati⁹ and New York¹⁰. In Germany, examples were exhibited not only in Berlin¹¹, Dresden and Potsdam but also in Düsseldorf¹².

The most famous collection of painted wooden panels belonged to the late Henri Pharaon, who filled his Beirut mansion with Syrian interiors from Damascus and Aleppo. The collection has recently been redisplayed in 2005 as the Robert Mouawad Private Museum¹³. As documented by the Christie's, Sotheby's and Drouot sale catalogues, Syrian, and particularly Damascene interiors continue to be in demand. Especially in Damascus but also in Aleppo and in other

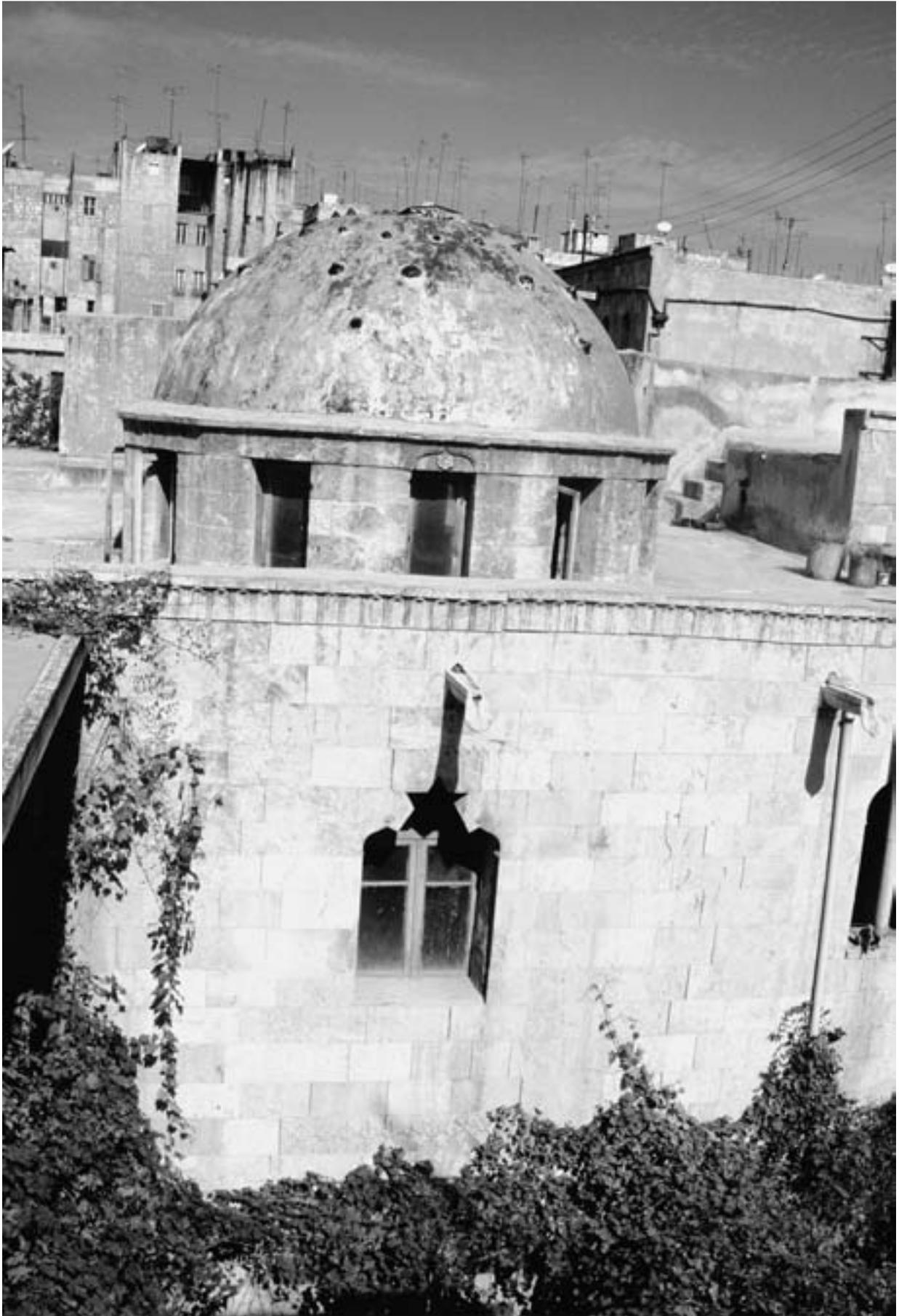


Fig. 1: The *qā'a* of the Bait Wakil in Aleppo

I.

ICONOGRAPHY:
CONCEPTS OF STRUCTURE, ORNAMENT
AND SPACE OF THE ALEPPO ROOM

Strukturen der Malereien im Berliner Aleppo-Zimmer¹

CHRISTIAN EWERT (†)

Noch heute bildet das großräumig verzweigte, dicht belebte Gefüge von Marktstraßen und Handelsbauten das Rückgrat des mittelalterlichen Kernes einer uralten, schon in vorislamischer Zeit bedeutenden Siedlung, die sich unter der Herrschaft des Islam zu einer der mächtigsten Handelsmetropolen des Nahen Ostens entwickelte². Das mittellmeernahe Aleppo war vor der Entdeckung des Seeweges nach Indien einer der wichtigsten Umschlagplätze im Netz des die Alte Welt umspannenden Fernhandels, das Europa und Afrika mit Asien, d.h. dem gesamten Orient, auch dem Fernen Osten, verknüpfte. Auch unter dem Schutz des Osmanischen Weltreiches bewahrte Aleppo zunächst seinen Reichtum, erst mit dessen Niedergang verarmte es zur Provinzstadt.

In der letzten Blütezeit der Stadt, zu Beginn des 17. Jahrhunderts, ließ ein christlicher Kaufherr den Empfangsraum seines Wohnpalastes³, die in Aleppo traditionell übliche, im Grundriss dreischenkige Qā'a⁴ – drei um eine Stufe angehobene Estraden umlagern das mit seinem Brunnen als überdecktes Höfchen wirkende Mittelgeviert – ganz in der Art der großen islamischen Häuser ausschmücken: Eine bemalte Holzvertäfelung umschloss den Raum als übermannshoher Sockelfries⁵. Schritt der Hausherr zu dem ihm vorbehaltenen Ehrenplatz auf der Estrade in der Tiefen- und Symmetrieachse der Qā'a, sprangen ihm vor allem die Rankensysteme der leicht vorspringenden, senkrechten Hauptpaneele ins Auge; er thronte inmitten eines »Arabeskenwaldes«.

Was bringt aber einen Wissenschaftler, der sich vor allem mit der frühen Kunst des Westislam beschäftigt, dazu, ein recht spätes ostislamisches Ensemble zu untersuchen? Als ich die der originalen Situation soweit wie möglich angenäherte Neuaufstellung im Museum für Islamische Kunst in Berlin zum ersten Mal betrat, war nach orientierungssuchender Betrachtung der verwirrend nüancenreichen Malereien mein Interesse geweckt: ich fühlte mich spontan an den mir wohlvertrauten, ebenfalls auf eine hohe Sockelzone beschränkten, umlaufenden Fries steinerner Rankenpaneele des Audienzsaales der Kalifen von Córdoba in ihrer Außenresidenz Madinat az-Zahra⁶ erinnert⁶.

Auch noch in der zu Beginn des 17. Jahrhunderts entstandenen Ausstattung des Empfangsraumes eines syrischen Privathauses schimmern unter dem Gewand des Zeitgeschmacks also hierarchisch bedingte, vielleicht letztlich aus der Herrschersphäre überkommene Dekorstrukturen

durch, auf die wir schon in einer Schöpfung der Westumayyaden des hohen 10. Jahrhunderts stießen, jener Herrscher, deren Vorväter ja in Syrien das Kalifat in die erste islamische Dynastie überführt hatten. Schließt sich der Kreis? Überleben wesentliche, vom frühen Islam aus den Vorläuferkulturen sublimierte, architekturgliedernde, bis in die Details des Bauschmucks hineinwirkende Ordnungskriterien auch noch in einer der letzten Blütezeiten der islamischen Kunst so stark im Landschaftsraum ihrer Entstehung, dass sich ihnen auch ein christlicher Auftraggeber unterwarf?

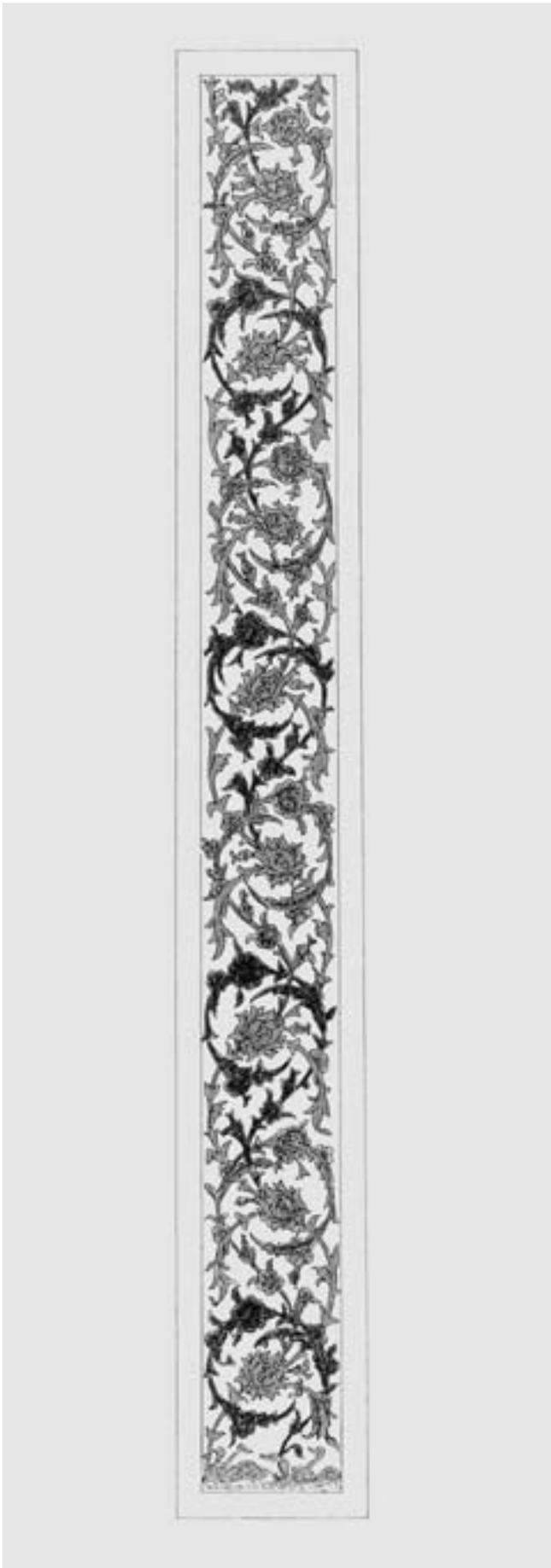
Meine Untersuchung ist, dem Wesen eines Bauforschers entsprechend, strukturanalytisch angelegt. Den Mitteln der mehrstufigen Gliederung wird bis in die Details der pflanzlichen Dekorelemente nachgespürt.

In drei Stufen habe ich die Malereien des Berliner Aleppo-Zimmers untersucht:

1. Stufe: Im Rahmen des Gesamtgefüges der Qā'a: Verteilung von Haupt- und Bordürenmustern der leicht vorspringenden, senkrechten Paneele (F. 01 – F. 46)⁷ und der Muster der zurücktretenden Zwischenstreifen (M. 01 – M. 12) sowie ihrer Fondfarben⁸.
2. Stufe: Analyse der Strangzüge der sich überlagernden und verflechtenden Ranken- und Bandsysteme sowie ihrer (seltenen) Kombinationen mit geometrischen Rastern⁹ in diesen einzelnen Dekorfeldern¹⁰. Diese Stufe ist der eigentliche Gegenstand dieses Kurzreferates.
3. Stufe: Analyse ihrer Dekorelemente¹¹.

Ziel der ersten Untersuchungsstufe war, festzustellen, wie Muster und Farben der Malereien zur Untergliederung und Verfeinerung des einfachen dreischenkigen Grundriss-Schemas – drei quadratische Kompartimente umlagern eine ebenfalls quadratische Mittelzelle – beitragen, welche Raumachsen und Wände abstuft betont und aufeinander bezogen sind, aber auch, wie einzelne Wände als in sich geschlossene Einheiten aufgefasst werden können, kurz, einer hierarchischen Gliederung der Qā'a auf die Spur zu kommen¹².

Zur Veranschaulichung der zweiten Stufe habe ich, nach der möglichst genauen Erfassung der senkrechten Paneele und ihrer Zwischenstreifen in ihrer Farblichkeit¹³, in einer zweiten Folge von Zeichnungen die einzelnen Stränge der gegebenen Muster farblich kontrastiert, d.h. die Schemata der Muster aufgezeigt¹⁴. Muster, die, wie so oft im islamischen Dekor, nur Ausschnitte eines weiter ausgreifenden Rapports



sind, wurden in einer dritten Folge von Zeichnungen spiegelnd verdoppelt bzw. vervierfacht, d. h. zum Flächenmuster verbreitert; die senkrecht geschichteten Muster habe ich registerweise farblich kontrastiert¹⁵.

Die Hauptpaneele und ihre Zwischenstreifen zeigen gleichartige, verwandte Rankenmuster und werden daher in einer fortlaufenden Gliederung analysiert. Folgende Hauptgruppen unterscheide ich:

- 01–23 1 Kontinuierliche Rankensysteme.
- 01–04 1.1 1 HR (Hauptranke) bzw. 1 HR-Paar mit abzweigenden NR (Nebenranken).
- 05–15 1.2 2 sich kreuzende HR bzw. 2 Paare sich kreuzender HR gleicher Wellenlänge.
- 16–18 1.3 3 sich kreuzende HR (von denen nur 1 NR entsendet).
- 19–23 1.s Wellenbänder als Hauptsystem (statt üblicher feinsträngiger Ranken).
- 24–31 2 Rapportierende Schichtung meist unverbundener Einheiten.
- 24–25 2.1 Symmetrische Bouquets in einer Kombination aus Amphore und Kelchschale.
- 26–28 2.2 Asymmetrische Ranken (mit Tieren).
- 29–31 2.s Sondertypen von Mustern mit geschichteten rapportierenden Mustern.
- 32–35 3 1 oder 2 geometrische Systeme überlagern 1 oder 2 Wellenrankensysteme.
- 32–33 3.1 Das einzige geometrische System basiert auf einem Raster gleichseitiger Dreiecke.
- 34–35 3.2 2 überlagernde geometrische Systeme: Kreis-kette und Wellenbandnetz.

In den Ablauf dieser Großgliederung und ihrer Untergruppen eingebettet, zeige ich in diesem Kurzreferat nur Beispiele der Hauptpaneele¹⁶.

01–23 1
Kontinuierliche Rankensysteme.

01–04 1.1
1 HR bzw. 1 HR-Paar mit abzweigenden NR.

01–02 1.1.1
1 HR in voller Feldbreite; NR alternierenden Drehsinns.

02 1.1.1.2 F.28 (19) Abb. 1
1 HR mit S-förmigen NR. HR: Welle in fast voller Feldbreite (rot), mit kurzen Überfällen (rosa). NR: In den Wendepunkten der HR abzweigende S-Ranken laufen in Spiralen fast voller Feldbreite aus und kreuzen sowohl die HR als auch die benachbarten NR (blau; grün).

05–15 1.2
Zwei sich kreuzende HR bzw. 2 Paare sich kreuzender HR gleicher Wellenlänge.

Die Malereien des Berliner Aleppo-Zimmers*

VOLKMAR ENDERLEIN

Es ist schon mehrfach festgestellt worden, kann aber nicht oft genug wiederholt werden: das Berliner Aleppo-Zimmer ist dank seiner Malereien ein einzigartiges Denkmal. Vergeblich sucht man nach Vergleichbarem in der Veröffentlichung von Dorothea Duda über syrische Innenraumausstattungen in der Sammlung von Henri Pharaon in Beirut¹. Die Einzigartigkeit des Berliner Aleppo-Zimmers ist eine der Ursachen für die Problematik jeder kunstwissenschaftlichen Beschäftigung mit diesen Malereien. Es existieren keine gleichzeitigen Wandmalereien in Syrien, mit denen sie verglichen werden könnten. Dabei liefert das Zimmer selbst zu anderen Fragen sehr genaue Angaben. Seit 1920, als Friedrich Sarre seinen Aufsatz über das Aleppo-Zimmer veröffentlichte, sind die inschriftlichen Datierungen bekannt, nach denen die Sockelpartie mit den in unserem Zusammenhang interessierenden figürlichen Malereien 1009 H. (1600/01 n. Chr.) entstanden ist und das Gesims drei Jahre später 1012 H. (1603 n. Chr.) vollendet wurde². Wir kennen von daher auch den Namen des christlich-arabischen Auftraggebers: ʿĪsā b. Buṭrus.

Für eine Diskussion der Malereien bietet sich daher im wesentlichen nur der Vergleich mit Miniaturen in der gleichzeitigen Buchkunst an. Friedrich Sarre verweist in diesem Zusammenhang auf eine Miniatur der osmanischen Schule³. Auch Kassem Twair, der 1962 seine Arbeit über das Aleppo-Zimmer an der Humboldt-Universität zu Berlin verteidigte und sie dann 1969 veröffentlichte, vergleicht einzelne Motive aus dem Aleppo-Zimmer mit persischen Miniaturen, mit einem persischen Fayencemozaik und mit einem Fliesenfeld aus dem Topkapı Serail in Istanbul⁴. Sogar mit der Ausstattung eines safawidischen Palastes sind die Malereien des Aleppo-Zimmers unlängst in Beziehung gesetzt worden⁵.

Kassem Twair publizierte auch erstmals die Inschrift eines Namens, auf die die Restauratoren bei den Reinigungs- und Wiederaufbauarbeiten des Aleppo-Zimmers 1959/60 nach der Rückgabe durch die Sowjetunion aufmerksam geworden waren. Nach einigen Bedenken entschloß er sich, darin die Signatur eines der beteiligten Künstler zu sehen⁶. Diese sogenannte Signatur ist in der unlängst erschienenen Publikation von Claudia Ott zwar erwähnt, aber dann leider nicht weiter erörtert worden⁷.

Methodisch ist es gewagt, die Malereien aus dem Privathaus eines christlichen Kaufmanns in Aleppo mit der Ausstattung osmanischer oder safawidischer Paläste zu vergleichen. Man sollte sich bei den daraus abgeleiteten Schlußfol-

gerungen dieses Umstands immer bewußt sein. Ein weiteres Problem ergibt sich aus der Tatsache, daß der christliche Auftraggeber eine ganze Reihe biblischer Themen hat darstellen lassen, wobei auch hier ikonographische Details aus der islamischen Malerei übernommen wurden. Bei den biblischen Szenen handelt es sich nicht um Andachtsbilder, um Ikonen, sondern um einen Teil der Ausstattung eines weltlichen Festraums. Es ist das Verdienst von Julia Gonnella, dank der von ihr organisierten Ausstellung und ihrer dazu 1996 erschienenen Publikation diese Fragen wieder in das Interesse einer breiteren Öffentlichkeit gerückt zu haben. Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit den figürlichen Malereien des Aleppo-Zimmers. Nur ausnahmsweise wird der Blick zum Vergleich auch auf andere Kunstgattungen gelenkt. Im Mittelpunkt der Betrachtung stehen die dargestellten Themen und ihre Verteilung im Raum.

DIE VERTEILUNG DER FIGÜRLICHEN MALEREIEN

Das Zentrum der bildlichen Darstellungen liegt in dem mittleren Liwan, also in der Raumnische, in die der erste Blick beim Eintreten in das Aleppo-Zimmer fällt. Die Malereien in den Seitenliwanen, die dem Eingang gegenüber liegen, bilden für die Hauptnische einen Rahmen. Wendet man sich in der Hauptnische nach dem Eingang zurück, so entsprechen die vier großformatigen Füllbretter auf der Eingangswand denen der gegenüberliegenden Wand in der Hauptnische.

Der Schlüssel für die Betrachtung der Malereien ist das Gesetz der Symmetrie. Neben der Hauptsymmetrieachse, die vom Eingang zur Hauptwand des Mittelliwanen verläuft und den Raum genau halbiert, gibt es zwei weitere Symmetrieachsen in den Seitenliwanen. Ein besonderes Beispiel strikter Symmetrie stellen die Mariendarstellungen im linken Seitenliwan dar.

In vier Medaillons wird Maria mit dem Jesuskind im Arm dargestellt (Taf. IVa). Maria besitzt einen einfachen Scheibennimbus, wohingegen das Jesuskind mit einem Flammennimbus ausgezeichnet wird. In den Medaillons der oberen Reihe halten die Marien das Kind nach außen gerichtet, in der unteren Reihe nach innen. Diesem Wechsel in der Richtung des Jesuskindes entspricht der Farbwechsel für das Gewand der Maria. Einmal ist es von roter, im gegenüberliegenden Medaillon von blauer Farbe. In der unteren Reihe findet ein



Abb. 1: Blütenranke mit Qilins und Fasanen (F 13)

Zur Konzeption und Übertragbarkeit von Dekorsystemen

Die Paneele des Aleppo-Zimmers, osmanische Textilien und Fliesenverkleidungen¹

MARTINA MÜLLER-WIENER

Die Dekore des Aleppo-Zimmers haben seine Bearbeiter regelmäßig zu Vergleichen mit osmanischen Fliesen, Textilien und Teppichen inspiriert. Die Assoziationen beruhen auf Muster- und Motivparallelen oder auf der Beobachtung, dass die Farbgebung an Textilien, insbesondere Teppiche, erinnert². Entsprechend wird man, sobald man sich mit osmanischen Fliesendekoren beschäftigt, auf Bezüge zu Textilien verwiesen, bzw. im Zusammenhang mit Textilien, insbesondere Teppichen, auf die Bezüge zu Fliesendekoren. In der wissenschaftlichen Diskussion hat dieses Phänomen im Zusammenhang mit Datierungsfragen bzw. unter dem Gesichtspunkt einer zentralisierten Entwurfspolitik Beachtung gefunden. Der folgende Beitrag präsentiert ausgehend von den Dekoren des Aleppo-Zimmers einige weiterführende Überlegungen zu Hintergründen der beobachtenden Parallelen.

Erhaltene Fliesendekore, die zum Vergleich herangezogen werden können, finden sich vorwiegend im Bereich der Moscheearchitektur. Profanbauten wie Bäder oder Paläste waren ebenfalls mit Fliesen ausgekleidet, doch ist wenig erhalten und noch weniger dokumentiert. Erschwerend kommt hinzu, dass durch die Wiederverwendung älterer Fliesen ein komplexer Befund entstanden ist³. Die erhaltenen Dekorzyklen belegen, dass ab Mitte des 16. Jahrhunderts ein neues Konzept der Innenraumgestaltung durch Fliesen ausgebildet wird, das eng mit dem Wirken des Architekten Sinan verbunden ist. Das von ihm entwickelte Konzept, Fliesendekore als integrierten Bestandteil der Architektur und auf diese bezüglich zu verwenden⁴, unterscheidet sich deutlich von der traditionellen Auffassung, die keramische Wandverkleidungen ohne strukturellen Bezug zum Bau verwendet⁵, wobei funktionell oder architektonisch betonte Bauglieder durch zusätzlichen Fliesendekor betont werden, während die verbleibenden Wandflächen eine durchlaufende Sockelverkleidung in einheitlicher Höhe erhalten. Die Einbeziehung des Dekorprogramms in den strukturellen Kontext hat zur Folge, dass individuell auf die jeweiligen Einzelbauten zugeschnittene Entwürfe entstehen, die eine gemeinsame Formensprache verbindet. Dabei wird für die Ausstattung mit Fliesendekoren ab Mitte des 16. Jhs. ein modulares System von Serien-, Feld- und Bordürenfliesen entwickelt⁶. Diesen hauptstädtisch geprägten Kanon weisen auch eine Reihe von Bauten in den Provinzmetropolen des Osmanischen Reiches auf⁷. Parallel dazu werden in den Provinzen allerdings auch

solche Fliesendekore versetzt und auch produziert, die zwar die Unterglasurdekortechnik, Farbstellung und Motivwahl der Iznik-Fliesen übernehmen, in der Art der Anbringung aber das traditionelle System der durchlaufenden Sockelverkleidung beibehalten⁸.

Die Vertäfelung des Aleppo-Zimmers verweist mit ihrer in einheitlicher Höhe umlaufenden Wandverkleidung auf die traditionelle, die Breitenwirkung des Raumes betonende Auffassung. Die Binnenstruktur der Paneele hingegen greifen das Kompositionsschema hauptstädtisch geprägter Fliesendekorzyklen auf: die über einer marmorverkleideten Sockelzone umlaufende Täfelung ist in Paneele unterschiedlicher Breite gegliedert, die durch ein Rahmensystem aus breiter Bordüre und schmalen Begleitstreifen eingefasst und optisch verbunden werden. Inschriften sind in Kartuschen über Fenster- oder Türöffnungen angebracht sowie als durchlaufen-



Abb. 1: Istanbul, Topkapı Sarayı, Sünnet Odası

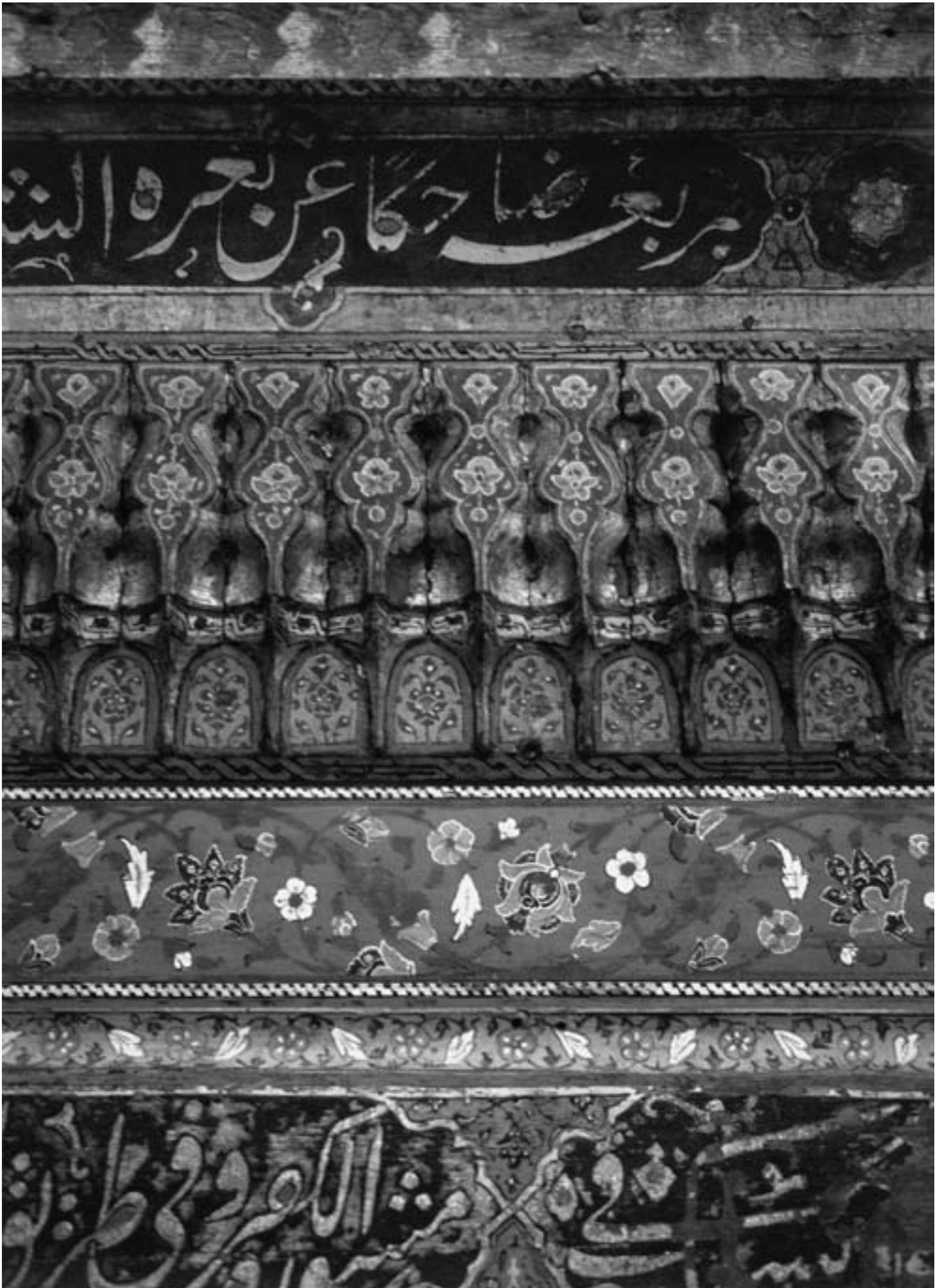


Abb. 4: Aleppo-Zimmer, Muqarnasfries

Fabeltiere des Aleppo-Zimmers vor dem Hintergrund der Illustrationen naturhistorischer Kompendien

KARIN RÜHRDANZ

Die im Aleppo-Zimmer in dekorativem Kontext erscheinenden Tierbilder lassen sich im wesentlichen zwei Bereichen zuordnen. Die meisten kann man in der Gruppe »jagdbare Wildtiere« zusammenfassen, die in diesem Fall von Hirsch und Gazelle über Löwe, Leopard und Bär bis zu Fuchs und Hase reicht und eine Reihe von Vögeln einschließt. Die andere Gruppe sind Fabelwesen. Wenn sie außerhalb dekorativer Kompositionen dargestellt werden, dann nie im Kontext von Jagdszenen, sondern allenfalls im Zweikampf als ebenbürtige Gegner epischer Helden. In ausführlichen Abbildungen des thronenden Salomon als Herr über Menschen, Dämonen und Tiere finden wir beide Gruppen versammelt¹.

Als Bestandteil des Tierreichs nahmen die Fabelwesen eine besondere Position ein. Einerseits gehörten sie – wie Beschreibung und Systematisierung der Fauna verdeutlichen² – ebenso selbstverständlich dazu wie beispielsweise Gazelle oder Wildente. Andererseits blieben sie wegen unklarer und sich widersprechender Berichte über Aussehen und Verhalten sowie dank der Entrücktheit ihres Lebensortes äußerst geheimnisvoll. Auch wenn vielen Tieren erstaunliche Eigenschaften zugeschrieben wurden, wurden sie von den Fabelwesen darin noch übertroffen. Seltsame Eigenheiten verbanden sich bei ihnen oft mit furchterregender Kraft und Gefährlichkeit. Die visuelle Umsetzung der wenigen Informationen appellierte an die Vorstellungskraft des Künstlers und ließ ihm zugleich reichlich Spielraum.

Für einen genaueren Blick auf die Fabeltiere des Aleppo-Zimmers möchte ich mit einem Exemplar beginnen, das bisher oft schlicht als Löwe vereinnahmt wurde³. Abgesehen von einem Fall ist es aber keiner, worauf Farbe, Flecken und Schwanzform hindeuten, sondern ein »löwengestaltiges Qilin« (Taf. VIIa). Diese merkwürdige Bezeichnung verweist auf ein Problem: wie nannten Künstler und Betrachter des Aleppo-Zimmers diese Wesen eigentlich? Doch wohl kaum »felines Qilin«⁴.

Hier können illustrierte Handschriften naturkundlicher Enzyklopädien aus jener Periode weiterhelfen, besonders Kopien von Zakariyā Qazwīnī und Muḥammad Ṭūsī's *ʿAğāʾib al-mabḥūqāt wa ḡarāʾib al-mawḡūdāt*. Dabei muß natürlich beachtet werden, daß Illustrationen des späten 16. Jahrhunderts keine Ausnahme bilden, was den Einfluß kopierter Vorlagen angeht. Die Ikonographie des 13./14. Jh. wurde nur zögerlich verändert, so daß wir gerade bei den Fabelwesen im Laufe der Jahrhunderte recht unterschied-

lichen Darstellungen begegnen. Einige wenige Manuskripte, die den Darstellungen im Aleppo-Zimmer stilistisch nahe stehen, bieten aber immerhin hinreichend Material, um das »löwenartige Qilin« in *ṣammāḡa* umzutaufen. Dies ist laut Qazwīnī das stärkste Tier, dessen Anblick allein bereits töten kann⁵. Als sein Lebensraum wird Tibet angegeben. Eine wirklich aussagekräftige Beschreibung liefert keiner der Texte, aber die Einordnung des *ṣammāḡa* unter die Reptilien und Insekten bei Qazwīnī macht verständlich, warum dieses Tier gelegentlich reptilartige Züge annimmt, so bei-



Abb. 1: *Ṣammāḡa*. Qazwīnī, *ʿAğāʾib al-mabḥūqāt*, 1280. Bayerische Staatsbibliothek München, Cod. arab 464, fol. 202a.

II.

WOODEN INTERIOR DECORATIONS
IN THE CONTEXT OF DOMESTIC ARCHITECTURE

La *qa'a* de la maison Wakil à Alep

Origine d'un nouveau modèle d'espace domestique

JEAN-CLAUDE DAVID – MARIE-ODILE ROUSSET

Les panneaux peints, maintenant exposés au musée de Berlin, qui constituaient une partie de la décoration intérieure de la *qa'a*, «pièce de réception» de la maison de 'Isâ b. Butros à Alep, dite maison Wakil, sont datés par des inscriptions (1600/01 et 1603). L'architecture même du bâtiment a été probablement conçue et construite à la même époque ou peu avant. L'ensemble est une réalisation cohérente et «luxueuse» en dépit de ses dimensions relativement réduites, dans une maison chrétienne et dans un quartier majoritairement chrétien.

La *qa'a* en T avec trois *iwan*-s d'égale importance, comme celle de la maison de 'Isâ b. Butros n'est pas propre à Alep: il en existe à Hama et Damas pour l'époque ottomane et à Homs dans une maison qui remonterait à la fin de l'époque mamelouke¹. À Alep il en existe encore plusieurs dizaines, plus que dans n'importe quelle autre ville, généralement bien conservées, remontant au XVI^e ou XVII^e siècle. On retrouve le même schéma spatial dans d'autres sites de l'empire ottoman, au Liban, au Caire (palais de Mousafirkhané) ou à Istanbul (*yali* Köprülû sur le Bosphore ou kiosques du palais de Topkapı), comme un élément constitutif d'habitations ou de palais, généralement plus tardifs. On peut cependant le trouver aussi plus anciennement et sous des formes plus monumentales, dans des madrasas d'époque mamelouke à Homs, Tripoli du Liban, Jérusalem. Il existe enfin dans des madrasas ottomanes en Anatolie (notamment à Bursa) et dans d'autres villes comme Edirne et Istanbul, mais peut-on établir un lien précis entre l'architecture anatolienne des débuts de l'époque ottomane, aux XIV^e et XV^e siècle et les maisons d'Alep au XVI^e et XVII^e siècle, sinon par l'intermédiaire d'un ancêtre commun déjà présent dans la région, peut-être bien avant l'islam?

En effet, cette forme architecturale ancienne, bien caractérisée, relativement banale et courante à différentes époques et dans différents contextes, semble renaître dans l'habitat riche des villes de Syrie peu avant le début de la période ottomane et devenir rapidement dominante: la quasi totalité des exemples repérés dans le tissu de la ville ancienne d'Alep semble dater d'une période qui va du XVI^e au XVIII^e siècle. Les *qa'a*-s monumentales plus anciennes, d'époque mamelouke, ayyoubide ou zankide, dans ce niveau social, dont quelques exemplaires sont connus à Alep, ont une forme nettement différente: des changements im-

portants interviennent donc à une époque que nous devons tenter de préciser.

Dans le présent article, nous souhaitons expliciter, autant que possible, la genèse de la *qa'a* en T, à Alep: il s'agit de mettre en évidence, sur un site précis et limité, les facteurs qui ont conduit à l'élaboration d'un modèle d'espace domestique bien caractérisé, et de repérer les sources possibles de ces formes, par évolution locale et par emprunts à des modèles proches ou plus éloignés. Il s'agit aussi de préciser le contexte de ces changements et les raisons qui ont incité des notables citadins à élaborer de nouveaux espaces de vie en rupture avec un certain passé. Le développement de la «nouvelle» *qa'a* et sa généralisation se réalisent dans un contexte particulier d'évolution des espaces domestiques, qui ne touche pas seulement les palais et les grandes demeures, mais l'ensemble des espaces habités. C'est ce mouvement général que nous devons tenter de préciser, en mettant en évidence les interactions qui lient l'évolution de l'ensemble de la maison et celle de ses parties, notamment de la *qa'a*.

Nous présenterons d'abord une analyse des caractères propres à ce type de *qa'a* et de maison développé à Alep à partir du XVI^e siècle, semble-t-il, en prenant l'exemple de la maison Wakil et de quelques autres maisons. Puis nous proposerons des hypothèses de processus d'évolution et de leurs causes et enfin nous rechercherons les influences possibles et les parentés avec des types ou des modèles proches ou lointains.

Le principal obstacle à la conduite de cette étude vers une démonstration irréfutable, est le caractère extrêmement lacunaire des données sur l'architecture domestique à Alep et dans les autres villes avant l'époque ottomane. En effet, malgré le nombre relativement important de maisons anciennes existant à Alep, leur conservation est presque toujours partielle: il faut donc étudier plusieurs cas pour bien comprendre le type. Par ailleurs, il est impossible d'établir des séries dans un même type social d'habitat, palais, grandes maisons, habitat populaire ou pauvre, donc de percevoir les évolutions à l'intérieur de chaque série. Les comparaisons et les passages d'une série à une autre sont possibles, mais avec beaucoup de précautions: on constate en effet que ce que l'on connaît des palais et grandes maisons des XVII^e-XVIII^e siècle à Alep est très différent de l'habitat populaire conservé actuellement, moins ancien, beaucoup plus simple

et sans élaboration géométrique complexe fondée sur des axes et des symétries, sans pièces de forme particulière, significative, comme l'*iwan* ou la *qa'a* dans ce cas, l'habitat populaire ne semble pas être une réduction ou une simplification de l'habitat riche. Il pourrait être considéré comme un type différent ou ne retenant qu'un seul élément des maisons plus riches, la pièce rectangulaire plurifonctionnelle.

1. LA MAISON OTTOMANE À ALEP

1.1 La maison Wakil et sa *qa'a*

La maison Wakil est actuellement organisée autour de deux cours principales et d'une petite cour de service. Dans les grandes maisons d'époque ottomane et plus anciennes, quelle que soit l'appartenance confessionnelle du maître de maison (musulman, chrétien ou juif), la cour la plus grande est celle de l'espace familial, *jowwani* ou *barem*, tandis que la partie plus petite de la maison, avec essentiellement des espaces de réception, *iwan* ou/et *qa'a* constitue le *bamani* ou *outa*, espace masculin et plus public dans l'ensemble domestique. À partir de l'état actuel de la maison Wakil, il est impossible d'en faire une histoire architecturale complète et de définir précisément les fonctions des deux parties: les limites ont pu varier dans le temps, tandis que des reconstructions et des modifications étaient réalisées en accord avec l'évolution de la mode, des goûts, et des besoins d'espace. Il faudrait

recourir à des documents écrits pour définir les limites de la propriété et la date de la constitution de l'ensemble complexe tel qu'il fonctionnait encore entre les deux guerres mondiales. Il est cependant vraisemblable de situer dans la cour principale, celle de l'*iwan*, la partie essentiellement familiale de la maison, tandis que la cour de la *qa'a* pouvait correspondre aux espaces plus masculins, ceux du maître de maison.

La partie la plus développée de la maison, celle de l'*iwan* (fig. 1), est organisée autour d'une grande cour approximativement orientée suivant un axe nord-sud, qui dessert toutes les pièces, au rez-de-chaussée et à l'étage. Depuis la ruelle du quartier, un couloir permet d'entrer directement dans la cour, vers l'angle nord-est. Au milieu de l'aile sud, au plus loin de l'entrée, un *iwan* monumental est ouvert vers le nord, richement décoré, encadré de deux *qubba*-s complexes (alcôves commandées par l'*iwan*). Son sol est surélevé d'une cinquantaine de centimètres par rapport au niveau de la cour. Les côtés est et ouest de la cour sont occupés par plusieurs grandes pièces rectangulaires, classiques à l'époque ottomane, au rez-de-chaussée et à l'étage (à l'est), qui complètent l'espace domestique. À proximité du couloir d'entrée, deux escaliers à ciel ouvert accrochés au mur nord, donnent accès d'un côté à l'étage et de l'autre aux terrasses. Les toilettes sont au nord, près de l'entrée, sous l'un des escaliers, ainsi qu'une cuisine, qui semble ancienne, située dans l'aile ouest près de l'angle nord-ouest. Les pièces d'habitation rectangulaires sont caractérisées par la situation de leur entrée, décalée vers une extrémité de la façade et non dans l'axe de la pièce, entrée qui s'inscrit comme la première ouverture dans une série de fenêtres sur la cour, vis-à-vis d'une série de placards muraux, dans le même rythme, dans le mur d'en face. Le déroulement continu de la façade sur les quatre côtés de la cour n'est interrompu que par la niche de l'*iwan* qu'elle encadre et met en valeur.

La cour est agrémentée d'un dallage décoratif en marbres de couleur devant l'*iwan*, d'un bassin en calcaire jaune fin avec un jet d'eau et des vasques en marbre blanc qui semblent avoir été refaites le bassin est prolongé par une estrade en pierre un peu plus haute; le bassin et l'estrade sont encadrés par d'étroits espaces jardinés limités par des murets bas en pierre. Ces éléments de décor, de confort et de plaisir, héritage de très anciennes traditions dans la maison orientale, sont disposés sur un axe nord-sud qui traverse l'*iwan* et la cour et structure la maison l'*iwan* est le centre de la maison à cour de cette époque. Cette partie de la maison, qui paraît homogène, peut être datée de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Elle s'inscrit précisément dans les limites de la parcelle «cadastrale», tournant le dos à tout ce qui l'entoure et s'ouvrant sur la cour qui en constitue le cœur un extérieur à l'intérieur.

La seconde partie de la maison, celle de la *qa'a*, est actuellement accessible directement depuis la rue par une entrée de service qui donne accès à la cour après avoir desservi une petite cour de cuisine. Un passage met en communication les deux parties de la maison, celle de l'*iwan* et celle de la *qa'a*,

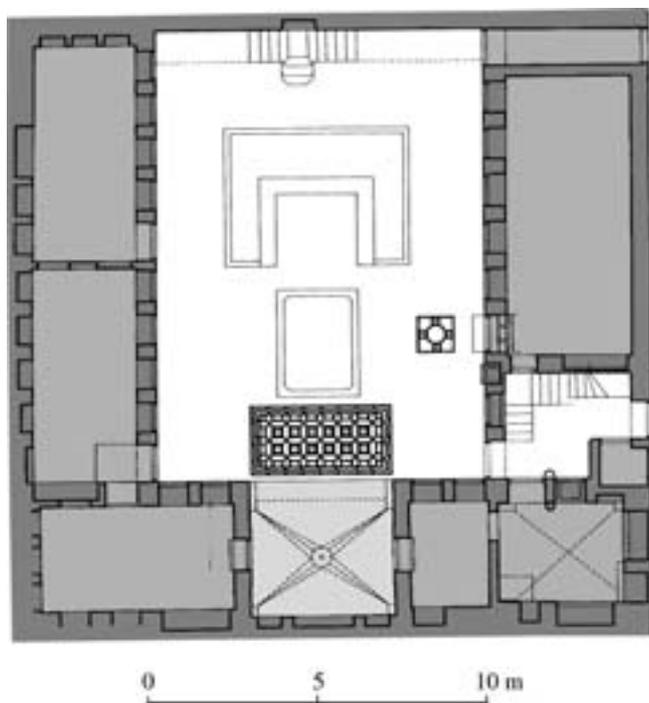


Fig. 1: Une maison du XVIII^e siècle dans le quartier chrétien de Jdeidé à Alep, dans le même «lotissement» ottoman que la maison Wakil. Cette maison, à peu près contemporaine de la partie *iwan* de la maison Wakil, a la même superficie et à peu près le même plan à l'exception de la cour des cuisines qui n'existe pas dans la maison Wakil et de détails d'organisation des pièces, notamment des *qubba*-s de l'*iwan* (Relevé et dessin J. C. David).

Private in Public or Public in Private

Representation rooms in courtyard houses in Aleppo

ANNE MOLLENHAUER

INTRODUCTION

In 1808 the English traveller Parsons visited the northern Syrian town Aleppo. While walking through the town's quarters he observed: »Even the greatest house makes an inconsiderable external appearance, as nothing is to be seen but bare walls, and a few small windows with wooden lattices: at the entrance from the street, which is always kept shut until someone knocks, is a porch, after which another door admits you into a garden or large yard, in the centre of which is a fountain of water, surrounded with flowers and evergreens: at the extremity is the dwelling house, in the centre of which, on the ground floor, is an alcove with carpets, and cushions by way of sofas, placed round it, where the master of the house, with his friends, indulge themselves ...«¹

In the historic center of Aleppo, courtyard houses form the predominant house-type.

After having passed a narrow entrance corridor one enters a large courtyard; in its centre lush lemon- and orange-trees are growing and blooming jasmine and fountains with murmuring water create a paradise-like micro climate away from the loud and dusty streets of the quarter. The courtyard is the heart of the house, where the family spends most of the time during the hot seasons. It is surrounded at either one, two, three or four sides by rooms. While they are not connected with each other all rooms are accessible from the courtyard. The southern part is dominated by a lofty, three sided hall, opened with an arch towards the courtyard (*iwān*). Hence the hall opens to the north, it is an ideal summer living room, which is shady and airy even during the hot seasons. Therefore, almost every traditional house in Aleppo contains such a hall. It has to be stressed that frequently the function of a room was not distinguished by the activity done in it, but by the season in which it was used. Thus there are summer-rooms and winter-rooms, where the family did the work, sat and slept according to the season.

Most impressive is the reversed T-shaped hall (*qā'a*) of the mansions of the 16th, 17th and 18th century, which is commonly situated at the northern or eastern side of the courtyard. The hall is entered through a vestibule (*'ataba*, coll. *atabeh*), whose floor is decorated with marble mosaics (*tabalūt*) and has a small fountain in its centre. The *'ataba* is often covered by a dome, which until now marks the skyline of the quarter. In the *qā'a*-hall, guests were received. They

took off their shoes and were asked by the house owner to sit down. Sitting areas were placed one step above the *'ataba*, in the three wings at each side of the *'ataba*. These were covered with carpets and the walls were decorated with painted wooden panels. The corners of the reversed T-shaped hall were used as storage rooms. Sometimes a mezzanine was integrated into corner rooms as a place for women to attend the festivities. Since it was a cultural taboo for men to see women who did not belong to their families, the openings towards the hall were closed by wooden lattices. Thus the women could observe the events in the hall without being seen themselves.

Visiting relatives and neighbours and being visited formed an important moment also in everyday activities, thus many houses contained a further reception-room, smaller than the three winged *qā'a*, but just as carefully decorated. It may be located at the first floor and reached by a staircase leading from the courtyard up to the room. Preferably, these rooms were located close to the entrance, to be reached easily from outside without crossing the house.

In an ideal concept, large houses contained a second courtyard, which served the reception of visitors (*selamlık*, *barrāni*) only, with a separate access from the street. In this case the main courtyard was commonly seen as an enclosure for the family (*haramlık*, *ğurwāni*). A third courtyard was seen as dedicated to domestic purposes, here the kitchen and storage rooms were located². Comparing this ideal view with the plan of existing houses *intra muros* in Aleppo, it is obvious that it fits only to a few examples³.

The concept described above inheres a clear segregation of space within a house. Therefore, one would expect, that representation rooms were either situated in a »reception-courtyard« (*barrāni*) or – if the house consists of one courtyard only – near the entrance separated from the other rooms. However, the analysis of the plan of Aleppian mansions in Dākhil Bab Qinnasrin area reveals, that representation rooms are not only located in the reception-courtyard but also in the so called family-courtyard (*ğurwāni*). This gets particularly evident by looking at the reversed T-shaped *qā'a*. Being the most representative form of a reception room in a private house, the reversed T-shaped *qā'a* is always located in the family courtyard, which is usually defined as a visible expression of the enclosure of the house and the intimacy of family life. This raises the question, which function

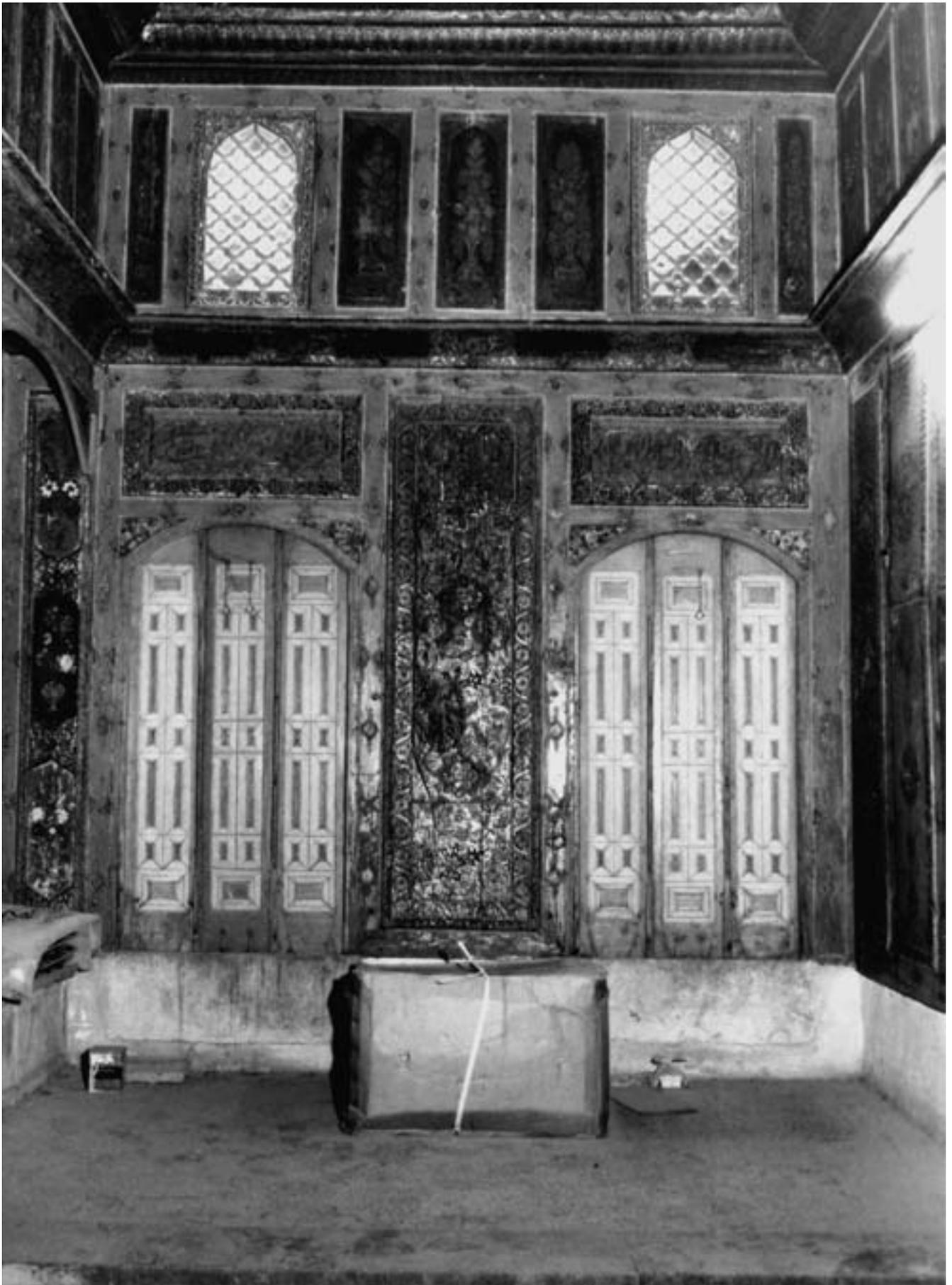


Fig. 5: Bayt Ma'arawi: view of the *tazār*-area in the rectangular reception room (Aleppo Rehabilitation project)

III.

INSCRIPTIONS AND CALLIGRAPHY

»Wer sich fürchtet, verliert – wer wagt, gewinnt«

Neues zu den Inschriften des Aleppo-Zimmers

CLAUDIA OTT

Im Rahmen dieses kleinen Beitrags soll es um einige neue Beobachtungen an den Inschriften des Aleppo-Zimmers gehen¹. Zunächst wird die Einganginschrift mithilfe einer Parallele aus der Literatur neu gelesen. In einem zweiten Teil möchte ich den interreligiösen Charakter der Inschriften beleuchten. Beim Aleppo-Zimmer handelt es sich ja um ein christliches Wohnhaus, bei seinem Besitzer um einen christlichen Auftraggeber. Doch dokumentieren die Inschriften in eindrucksvoller Weise eine religionsübergreifende Kulturauffassung. Der dritte Abschnitt ist den Sprichwortinschriften gewidmet und der Frage, ob sie in einer oder mehreren Phasen angebracht wurden. Schließlich stelle ich im Lichte der zahlreichen persischen Inschriften die – wohl niemals

endgültig beantwortbare – Frage nach dem oder den Kalligraphen der Inschriften des Aleppo-Zimmers.

1. DIE EINGANGSINSCHRIFT – NEU GELESEN

Die Einganginschrift (Taf. Xa, Fig. 1) – sie befindet sich in sechs Kartuschen, je drei nebeneinander stehend, oberhalb der Eingangstür – ist sehr viel schlechter erhalten als die übrigen Inschriften des Aleppo-Zimmers. Lediglich einige einzelne Silben und Wörter sind klar lesbar. In den Kartuschen E 5, zweite Hälfte, und E 6 läßt sich mit einiger Sicherheit das koranische Wort *udhulūhā bi-salāmin āminīn* »tretet in Frieden und Sicherheit ein« erkennen. Der zitierte



Abb. 1: Sprichwortinschrift: »Wer sich fürchtet verliert – wer wagt, gewinnt«

Inschriften und Malereien des Aleppo-Zimmers

Zeugnisse von Kulturangehörigkeit und konfessioneller Abgrenzung in Aleppo

BERNARD HEYBERGER

Wir haben leider nur wenig Einblick in die Persönlichkeit von ʿIsā b. Buṭrus selber und wissen kaum mehr über die Christen von Aleppo am Anfang des 17. Jahrhunderts insgesamt. Doch möchten wir hier versuchen, die Holztäfelungen des Hauses des wohlhabenden Maklers im Rahmen der allgemeinen, soweit bekannten Atmosphäre dieser Zeit zu betrachten. Als *ḍimmī* gehörte ʿIsā zu einer sozialpolitischen Minderheit. Deshalb könnte die Zweideutigkeit in den Inschriften und in einigen der Malereien seiner *qāʿa* als Ausdruck einer Doppelzüngigkeit gelten. Vielmehr legen sie jedoch Zeugnis von der Integration der Christen in der islamischen Gesellschaft ab, wenngleich diese eine untergeordnete Stellung innehatten. ʿIsā war Teil einer gemeinsamen »Aleppiner« Kultur, und in den Wandmalereien erkennt man zunächst das große Prestige der islamischen Hofkunst. Erst wenige Jahrzehnte nach der Erbauung des Hauses ʿIsās beginnt ein langsamer, intensiver Okzidentalierungsprozess bei den Christen Aleppos, der schließlich zu einem konfessionellem Bewußtsein und einer Abgrenzung von den Nichtchristen, sowohl im allgemeinen Lebensstil als auch in der Bildkunst führen wird.

EINE STRATEGIE DER ZWEIFELTÄUGKEIT?

Wenn jemand die *qāʿa* des ʿIsā b. Buṭrus betritt, fällt ihm die christliche Identität des Eigentümers und Auftraggebers zunächst überhaupt nicht auf. Bilder und Inschriften mit christlichem Inhalt sind in ein Ensemble eingebunden, so daß man sie fast suchen muß. Außerdem sind Bilder und Inschriften zweideutig: man kann den Text der Inschrift, die sich auf der rechten Seite der Tür des Hauptiwans befindet, sowohl im Sinne der muslimischen *bismillāh* als auch im Sinne der christlichen Dreifaltigkeit lesen: *bi-smi llāhi l-ḥāliqi l-ḥayyi n-nātiqi* (»Im Namen Gottes, des Schöpfers, des Lebendigen, des Sprechenden«). Auch die anderen Inschriften sprechen wenig von Glauben oder nur mit sehr allgemeinen Erwägungen, die nicht besonders christlich klingen. Wenn sie Gott erwähnen, meinen sie den monotheistischen Allāh, nicht Christus, seine menschliche Hypostase¹. Die Malereien zeigen ebenfalls Motive, die für einen muslimischen Gast ganz annehmbar waren, wie Maria mit dem Kind oder den Drachen tötenden Sankt Georg, der übrigens bis heute in Aleppo populär geblieben ist². Das Opfer Isaaks, ein beliebtes Thema der islamischen Buchmalerei, ist in seiner Zwei-

deutigkeit besonders auffällig: alle drei monotheistischen Religionen erkennen es an. Als Andeutung des Opfers Christi besitzt es allerdings auch eine eigenartige Bedeutung für die Christen³. Merkwürdig ist auf diesem Bild, wie Volkmar Enderlein in seinem Beitrag in diesem Band betont, daß ein vom Himmel herabschwebender Engel Abraham an Stelle seines Sohnes einen Schafbock zum Opfer bringt. Diese Ikonographie folgt der muslimischen Tradition, die sich von der christlichen unterscheidet. Laut der Erzählung der *Genesis* soll der Schafbock mit den Hörnern in einem Busch hängengeblieben sein, und so wird die Szene beispielsweise auf einer Aleppiner Ikone aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dargestellt⁴. Das Abendmahl gehört natürlich zu den Hauptmotiven der christlichen Ikonographie⁵. Es fällt jedoch auf, daß auf unserer Abbildung kein Wein und Brot, Sinnbilder der Eucharistie, auf dem Tisch liegen, sondern ein Lamm, das übliche Opfertier bei den Muslimen⁶. Andere Themen wie die Verkündigung, die Geburt Jesus, seine Kreuzigung oder seine Auferstehung, die den eigentlichen Kern des christlichen Glaubens darstellen, jedoch bei einem muslimischen Besucher Anstoß erregen könnten, wurden auf der Holztäfelung nicht dargestellt.

Wenngleich die genaue Nutzung dieses Empfangsraumes noch nicht geklärt ist⁷, kann man davon ausgehen, daß ʿIsā b. Buṭrus die Szenen und Inschriften für seine Wandtäfelung bewußt im Hinblick auf seine zahlreichen Gäste unterschiedlicher Religionszugehörigkeit hin ausgewählt hat. Als *simsār* (»Makler«) mußte ʿIsā mit verschiedenen Kunden in Verbindung stehen und als *ḍimmī* gehörte er selbst zu einer sozialpolitischen Minderheit, ein Tatbestand, den er möglicherweise verschleiern wollte. Man könnte noch weitere Beispiele dieser Verschleierungstaktik aufzählen. So versuchten die Christen seinerzeit offensichtlich dem diskriminierenden Kleidercode zu entweichen⁸. Die Europäer bemerkten dieses Verhalten spätestens seit Volney⁹ als »Falschheit«. Die Sorge um Sicherheit und die Begierde nach sozialem Aufstieg erklären dieses spezielle Verhalten sicherlich zum Teil. Es kennzeichnet schließlich nicht nur die Christen und Juden der islamischen Welt, sondern auch andere politisch und kulturell unterdrückte soziale Gruppen¹⁰.

The Calligraphic Decorations of the Aleppo Room

A Tentative Comparison with the Calligraphic Decorations of the Bayt Nizām
and other 18th–19th Century Damascene Houses

HETTY KERSTENS

INTRODUCTION¹

Calligraphic decorations are scattered on public and private architecture all over the Islamic world. One specific form can be found on wooden interior decorations of the reception rooms (arab. *qā'a*) in Syrian residential architecture of the 17th–19th centuries. The calligraphic decorations in these houses are pearls and have a very important place in the Arabic world, although they have hardly been noticed. In the following paper, I shall look at the calligraphic decorations of the Aleppo Room (beginning of the 17th century) and compare them with later examples from the Damascene house Bayt Nizām (18th century)² and other 18th–19th century Damascene residences³.

This article will focus on the calligraphy and decorative environment of the inscriptions which includes the cartouche with calligraphy and the script panel on which the cartouche is usually attached. I shall argue that the calligraphic decoration of the Aleppo Room is predominantly in the Safavid tradition and I shall try to demonstrate this by discussing the following six points:

1. The distribution of the calligraphic decorations within the room
2. The symmetry of the calligraphic decorations within the room
3. The calligraphic decorations and their relationship to iconography
4. The calligraphy and the cartouches
5. The calligraphy and the ductus
6. The calligraphic decorations and the use of colour

1. THE DISTRIBUTION OF THE CALLIGRAPHIC DECORATIONS WITHIN THE ROOM

In general, calligraphic decorations can be found in several places on the wooden panellings of the Syrian reception rooms. Most of them are located either on the cornice or on the frieze straight under the ceiling, others are integrated within the wooden panelling on the walls, for example in cartouches above doorways or windows.

An important aspect which obviously determined the distribution of the calligraphic decorations within the wooden

panelling was the legibility of the inscriptions⁴. In the Aleppo Room, for example, one notices that the psalm inscriptions are set at eye-level. They are clearly visible and easy to read for everyone. The foundation inscription is at eye-level, too. For the long inscription on the cornice of the wooden panelling, however, one has to look upwards to notice it which makes it more difficult to read, unless the text is a standard formula like the *basma* or a text known by heart. This was exactly the case with the long inscription of the Aleppo Room, noticed by Claudia Ott who introduced a traditional Aleppine music ensemble to the interior: the musicians only needed a brief glimpse of the long inscription and immediately were able to sing the texts⁵. In the Bayt Nizām and other 18th and 19th century Damascene houses, a lot of calligraphic decorations are at eye-level like the psalm inscriptions. The poem *al-Burda* of al-Buṣīrī⁶ in Bayt Nizām is in the cornice of the ceiling, but again this is another well-known and popular text which can be found in house decorations not only in Damascus but even as far away as Tunisia and Egypt. The aspect of legibility plays an overwhelmingly important role in calligraphies, not only in the Safavid time, but also in other periods. Because of this, it is a more general guide for the distribution of the calligraphic decorations.

Besides legibility, the distribution of calligraphic decorations in a room might also be determined by a stylistic »spirit of the age« in the wooden panelling which finds expression in either a grouping of a number of calligraphies, or in the location of calligraphies in the wooden panelling. The way in which the calligraphic decorations in the Aleppo Room are arranged is very different from what one finds in later periods. For example, four cartouches on one script panel or even six cartouches on one script panel is unique in comparison to what is found in 18th–19th century Damascus. In Damascus two calligraphies next to each other or two calligraphic decorations under each other is more common. Drawing a parallel between the calligraphic decorations in the Bayt Nizām and several other 18th–19th century calligraphic decorations in Damascene houses hints at a possible change of location of the calligraphic decorations within the interior in the course of time as well. In the 18th century the calligraphic decorations occupied a lot of space and were clearly visible in the wooden panelling. During the 18th and



Fig. 1: Bayt al-Uṣṭuwānī (Cat. XVI, 568a), 1190/1776–77. North qā'a, east wall (photo: St. Weber)

IV.

RELATIONSHIP OF THE ALEPPO ROOM
WITH PERSIAN ART, OTTOMAN ART
AND OTTOMAN PROVINCIAL ART

Die Ahnen des Aleppo-Zimmers

KASSEM TOUEIR

In der neuesten Forschung über das Aleppo-Zimmer aus dem Jahre 1996 hat Julia Gonnella festgestellt, daß hölzerne Wandverkleidungen zur typischen Ausstattung syrischer Wohnhäuser der Osmanenzeit gehörten. Sie führt Jean-Claude Davids Hinweis an, daß diese Art der Innendekoration von den ägyptischen Mamluken übernommen worden sei¹.

Tatsächlich läßt sich die Existenz hölzerner Wandverkleidungen in Syrien noch wesentlich weiter zurückverfolgen, wie man anhand von einigen fragmentarisch erhaltenen Beispielen sehen kann. So besitzt die islamische Abteilung des Nationalmuseums in Damaskus u. a. verschiedene geschnittene und bemalte Holzfragmente aus der nordsyrischen Stadt ar-Raqqa aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts, die von Nassib Saliby in den Palästen B und C ausgegraben wurden². Die bemalten und vergoldeten Holztafeln gehörten möglicherweise zu einer kassierten Holzdecke. Im umaiyadischen Wüstenschloß Qaṣr al-Ḥair al-Ġarbī wurden in den Repräsentationsräumen in der oberen Etage des Wüstenschlosses geschnittene Holzbretter mit Resten von Bemalung und Vergoldung entdeckt, die um 727 n. Chr. datieren dürften³. Die Weinranken auf den Holzreliefs sind im Stil der Antike noch sehr verbunden. Sie bildeten vermutlich ursprünglich einen Fries.

Auch in der vorislamischen Zeit war Holz in der Innenausstattung nicht unbekannt. In der nur 55 km südlich von Aleppo entfernten Ausgrabungsstätte Tall Mardikh (Ebla), die durch den Fund ihres großen Tontafelarchivs berühmt geworden ist, stießen die italienischen Archäologen im Gebiet des um die Mitte des dritten Jahrtausend v. Chr. zu datierenden königlichen Palastes auf zahlreiche figurative Tesserae aus Kalkstein und Alabaster, die als Intarsien für Holzvertäfelungen verwendet worden sind⁴. Im selben Palastareal fanden die Archäologen an der sog. Zeremonialtreppe, deren Stufen mit Holz verkleidet waren, mit Perlmuttintarsien verzierte Bretter⁵.

Insgesamt spielte Holz in Syrien eine wichtige Rolle für die Innenausstattung, und gerade im Rahmen der religiösen Architektur wurde das Material jeweils für die wichtigsten Bestand- und Bauteile reserviert. Vor allem aus dem 12.–13. Jahrhundert haben sich kunstvolle Mihrabe, Minbars, Kenotaphe, Holztüren und -gitter erhalten, wie die aus Pappelholz geschnittene und mit kleinen Beineinlagen verzierte Schranke des syrischen Seldschukenherrschers Duqāq aus

dem Jahr 497 H (1103/04 n. Chr.), die als Umfriedung eines Kenotaphes diente⁶. Zu den weltweit berühmten Meisterwerken gehören der wieder restaurierte und im Museum vor Ort aufgestellte Minbar des zangidischen Herrschers Nūr ad-Dīn aus Hama⁷, die von ihm gestiftete, jedoch in der französischen Mandatszeit leider verschwundene Gebetsnische aus der unteren Moschee der Aleppiner Zitadelle⁸ sowie die berühmte, leider 1969 zerstörte Gebetskanzle aus der Jerusalemer Aqsa-Moschee, die Nūr ad-Dīn eigens für den Fall einer Eroberung Jerusalems anfertigen lassen ließ. Sie stand lange Zeit in der Großen Moschee in Aleppo und wurde schließlich von Saladin nach Jerusalem transportiert⁹. Wie die Aleppiner Gebetsnische so trug auch die Kanzel Signaturen von Mitgliedern der namhaften Aleppiner Holzschnitzerfamilie Ibn Maṣālī¹⁰. Eine prachtvolle Gebetsnische mit Einlegearbeiten in Ebenholz, Bein und Perlmutter *in situ* ist heute noch in der Aleppiner Hallawiya-Madrasa zu bewundern, die in der Regierungszeit des letzten aiubidischen Herrschers an-Nāṣir Yūsuf (reg. 1236–60) angefertigt worden ist¹¹. Zwei großartige Beispiele von Holzkenotaphen sind im Damaszener Museum ausgestellt: der Holzkenotaph der seldschukischen Prinzessin Baḥtī Ḥātūn aus der Damaszener Turba Ḥātūniyya¹² sowie der 644 H (1265–66 n. Chr.) von dem Mamlukenherrscher Baibars beauftragte Kenotaph für das Grab des umaiyadischen Feldherrn Ḥālid b. Walīd in Homs¹³.

Die angeführten Funde zeigen die traditionsreiche und zum Teil geradezu verschwenderische Verwendung von Holz in Bauten für nicht-konstruktive Zwecke. Das mag überraschen in einem Land, dessen Hälfte aus »Wüste« besteht und in dem man heute nur noch in einigen wenigen Gebieten – im Nordwesten Syrien und im Libanon – überhaupt noch von Wald oder Gehölz sprechen kann.

Geographischen Studien zufolge¹⁴ bestehen die heutigen Holzbestände aus Kiefern, Eiche, Buche und Hasel, neben Unterholz wie Myrrhe, Ginster, Pistazien und Maulbeerbäumen, Wacholder, Zypressen und alle Arten der Macchie, wie Zistrose, Oleander, Ölbaum, Essigbäumen und Zizyphus. Für die Holzversorgung Syriens noch wichtiger als die natürlichen Wälder und Gehölze sind die Pappelkulturen, die wir in allen einigermaßen mit Wasser versorgten Landesteilen finden.

Aus welchen Baumarten die syrischen Holzvertäfelungen hergestellt wurden, ist aus der bisherigen Forschung

Beziehungen zwischen safawidischem Palast-Dekor und dem Berliner Aleppo-Zimmer¹

INGEBORG LUSCHEY-SCHMEISSER

Im folgenden Beitrag soll die persische Komponente der Wanddekorationen des Aleppo-Zimmers zur Diskussion gestellt werden. Meine These: ohne die persischen Einflüsse wären die Bild-Darstellungen im Aleppo-Zimmer so nicht denkbar. Die vielfältigen Bezüge lassen sich in folgenden Themenkreisen definieren: Die Welt der Dichtung – Die Welt der himmlischen Boten – Die Jagd: als Privileg des Herrschers – Höfische Feste mit Kampfspielen und Gauklern – Darstellung von Europäern – Die Welt der Fabelwesen – Die Welt der paradiesischen Tiere.

Die Frage stellt sich, woher der entwerfende Meister seine Anregungen im Besonderen erhalten hat und wie er sie umsetzte. In Farbe und Form wirkt die auf Holz gemalte Wandverkleidung teppichhaft in ihrer mathematischen Ordnung von ornamentalem und floralem Rankenwerk, das um Medaillon und Sternformen geführt wird. Diese geben die Folie für die figürlichen Szenen in der Qā'a des christlichen Kaufherrn Īsā b. Buṭrus.

DIE WELT DER DICHTUNG

Da den Persern noch heute ihre Dichtung lebensnah ist, soll als erste Analogie »Laila und Mağnūn« vorgestellt werden. Ursprünglich eine arabische Erzählung, gestaltete sie Nizāmī zum Epos². Schon im 15. Jahrhundert erscheinen verschiedene Szenen in der Miniaturmalerei, aber besonders eindrucksvoll sind die Bilder aus den Ḥamsa in Nayin, einem königlichen Schösschen um 1560³. Es steht vor uns wie ein Buch der Dichtung mit feingeschnittenen Wandverkleidungen aus Stuck: ein »Lusthäuflein«, wie Pietro della Valle diesen kleinen Palais nannte. Wie große Miniaturen sind die Wandnischen mit Geschichten von Nizāmī und Ğāmī gefüllt.

Der Besuch Lailas bei Mağnūn in der Wüste ist in Nayin in einem Oval-Medaillon zusammengefasst (Abb. 1), während diese Szenen in Aleppo in zwei Sternformen aufgeteilt sind⁴. Der Dichtung zufolge, gleichen sich die Bildtypen. Ähnliche Wandverkleidungen wie in Nayin muss es in den Residenzen von Schah Ṭahmāsp in Tabriz und Qazvin gegeben haben, denn in dem in der Zwischenzeit in ein Museum umfunktionierten Qazviner Pavillon sind vor Jahren Stuckschnittarbeiten mit figürlichen Darstellungen unter der Tünche hervorgekommen⁵.

Sieht man von den Darstellungen auf Miniaturen, Teppichen, Textilien, Lackbuchdeckeln ab, erscheinen Laila und

Mağnūn im architektonischen Bereich erst wieder um 1680 auf zwei Kachelbogenfeldern von der Aussendekoration eines verloren gegangenen Palastes, die sich heute im Stuttgarter Lindenmuseum befinden⁶. Die Tradition der Darstellungen von Laila und Mağnūn setzt sich demnach bis in die qadjarische Zeit fort.

DIE WELT DER HIMMLISCHEN BOTEN

Die Himmelsboten sind in allen Kunstgattungen gegenwärtig, von der Antike bis zu den Qadjaren. In Nayin beleben sie zwei Bildfelder und den Mittelstern der Deckenkonstruktion im Iwan (Abb. 2). Sie sind paarweise antithetisch angeordnet mit Tambourin, Schale und Weinflasche. Es zeigt sich, wie bei dem vorigen Thema, dass trotz des Zeitunterschiedes die einmal geprägte Grundform weiterlebt, nur mit jeweils kleinen stilistischen Änderungen. Dies macht auch folgende Vergleichsreihe von Engeln deutlich: der Engel, der den Propheten Muḥammad auf dem Buraq in den Himmel führt (ca. 1540)⁷.

Im Residenzbereich von Qazvin fanden sich Sechseck-Kacheln mit thronenden Engeln als Wandverkleidung ebenfalls aus der Zeit um 1560⁸. In der Palast-Architektur zeitlich nach Nayin sind erst wieder in Hašt Bihišt⁹ Genien (oder Engel) präsent, die auf weit gespannten Kachelbogenfeldern antithetisch schweben, als Symbol den paradiesischen Pfau in der Hand. Sie bilden den äußeren Rahmen für den im In-



Abb. 1: Laila und Mağnūn, Kuppelraum Nayin um 1560 (Foto: Autor).

The Decorations of the Aleppo Room in Berlin and Ottoman Art

NURHAN ATASOY

The imperial style of the capital played a guiding role in all art forms in the Ottoman world. The architecture in Aleppo, which was an important district center that embodied the heritage of many various cultures, reflects that the contemporary imperial style of the capital was followed in the making of decorative tiles as well as by house decorations. Especially the aspects of this style that coincided with the local architectural forms were emphasized. The main difference between the local and capital styles are reflected in the arrangement of the imperial harem rooms and the rooms in other Turkish houses that had a storage cupboard for beddings and that opened on the streets with more windows. Since in the rooms of Aleppo, the limited windows would only face the courtyard, there are at least three walls to take into consideration. This aspect has introduced the application of a continuous illumination program. Thus, the resulting application was different than those seen in the harem of the palace, in the capital and the centers that followed the same style.

Despite these differences, the floral style that had developed in the capital was well adopted in Aleppo. Without the mention of a source, in Aleppo, it is said that artisans who had arrived from Istanbul had made these decorations. It is possible to observe the similarities of both the arts of the book and the house decorations on wood, and of the decorations of the other houses in Aleppo as well as this particular house, especially on the examples found at the Topkapı Palace.

It is important to note here that the Ottomans had studied and depicted flowers and fruits without a specific distinction in between. The best example of this attitude is seen during the 52 days long circumcision feast that Murad III. had given in honor of his son Şehzade Mehmed, where the members of the »spring sellers« guild had arrived at the grounds with flowers and fruits. This displays that fruits and flowers were regarded side by side. The fact that Ottomans sent flowers and fruits, as gifts, also mirrors this attitude. The early 18th century Ahmed III. Chamber, which is called the Fruit room, displays the best example of this phenomenon.

The relations between the fruit and flower depictions in the rooms from Aleppo and the Topkapı Palace, in a way display the relations between Istanbul and Aleppo. The room exhibited in the Berlin Museum reflects this relation too. The wooden panels of this room were stripped from the



Fig. 1: Damascus Tiles, Ömer Koç Collection
(from: Atasoy 2002, fig. 136)

house, brought to Berlin from Aleppo and reconstructed to form a room in their designated place in the museum. The decorations of the walls of this room are impressive not only in their beauty but also in their significance for art history in terms of their style. They reflect many decorative styles of their period's Islamic art and are incomparable to any example as a whole and in detail.

The Decorative Program of the Ottoman House and Reflections in the Provinces

The Aleppo Room

GÜNSEL RENDA

The distinctive quality of Ottoman art is its plurality, the natural outcome of the cultural developments superimposed in its formation and its complex geography stretching from the Asian steppes to Africa, the Mediterranean and the Balkans. It is this plurality that has made Ottoman art more innovative and much richer. Yet, what is even more distinctive about Ottoman art is the cohesive unity that could be achieved within this diversity. This undoubtedly was the result of the centralized structure of the Ottoman administrative system and the centralized organizations of the artists and artisans from various provenances through which decorative programs and the standards of design and workmanship would be transmitted from the capital to the provinces.

Within this framework, the Ottoman house and its decoration deserve special attention. Although very few houses have remained from the earlier periods, the main source for

the study of architectural decoration in houses are still the imperial residences. Displaying some decoration in its original state, they indicate that the distribution of decoration followed the architectural elements and that painted decoration had a significant place within the decorative program. Painted decoration on plaster, wood, cloth, leather and marble seems to have acquired a distinctive repertoire over the centuries following closely that of the other decorative arts.

At least one room, usually the reception room called the *başoda* in Turkish, and the *qā'a* in the Syrian houses, was often decorated with painted woodwork¹. The Aleppo Room in the Berlin Museum is a typical T-shaped *qā'a* with paneled walls exhibiting exquisite workmanship of painted woodwork. The panels display a variety of decorative motifs including representations of biblical stories, themes from Islamic literature and various symbolic figures. This paper

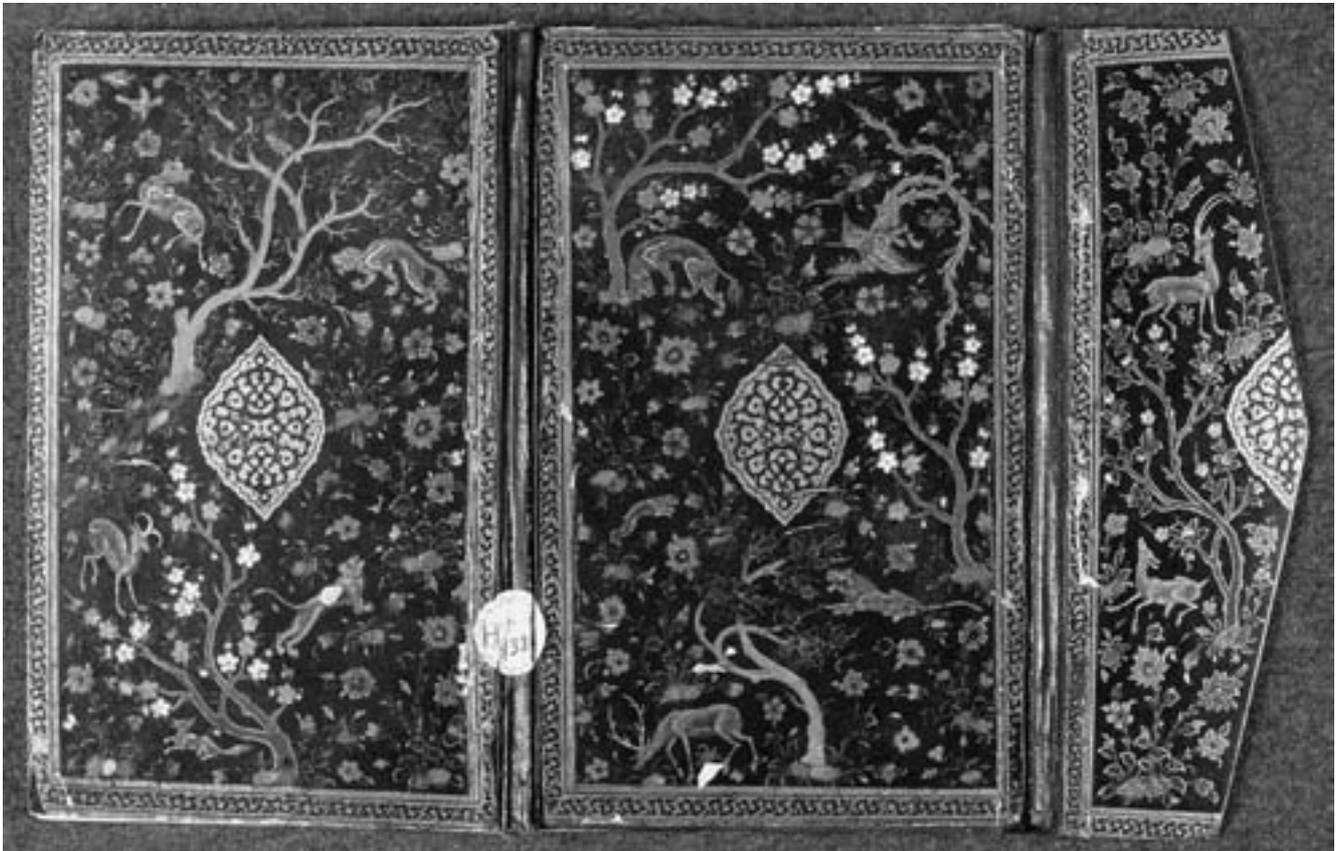


Fig. 1: Lacquer binding, *Silsiname*, Topkapı Sarayı Müzesi H.1324, 1595.

Safavids versus Ottomans

The Origins of the Decorative Repertoire of the Aleppo-Zimmer

MICHAEL ROGERS

By the late 16th century Aleppo was one of the most cosmopolitan cities in the Ottoman empire. Venice had established its consulate there in 1548, followed by France and England in 1557 and 1587 respectively. Commercial activity was intensified by substantial growth in the Sephardic Jewish population in the later 16th century, fuelled by refugees from the Iberian peninsula and by direct immigration from Italy, at least in part from Leghorn. From the records of the Aleppo kadi's court we learn that there were also resident merchants from North Africa, India and Bukhara, the Indians in particular having a privileged status¹.

Even more important than these communities were the Armenians, both local and from Iran, who combined to make Aleppo the most Armenian of any Ottoman city in the 17th century. This was for three reasons. First, because of internal disorders the Armenian Catholicos of Cilicia tended to reside at Aleppo, where the concentration of Westerners otherwise favoured the Latin church. The traveller, Simeon Lekhatsi also reports considerable Armenian rural immigration into Aleppo as a consequence of the Celāli uprisings². Secondly, Aleppo attracted Armenian pilgrims to the Holy Land. Thirdly, and most influential, were the New Julfa merchants. Their importance at Aleppo stems from the attempts of the Safavid Shah 'Abbās I to impose a commercial blockade on the Ottoman empire. His alliances with the Mediterranean powers (France, Venice and Genoa), however, so far from diverting the silk trade to Portuguese, English and Dutch shipping via the Gulf and the Cape of Good Hope, initially worked to the advantage of Aleppo³, where his agents were the New Julfa merchants. Their influence extended far into the Ottoman domains. For example, the brothers Çelebi Petik and Çelebi Sanos were respectively head of the Customs at Aleppo, Tripoli and Alexandretta (Iskenderun), and head of the Customs at Erzurum. Petik in 1616 built a new Armenian cathedral at Aleppo, while some years later Sanos built a new cathedral at Erzurum. There is, however, no evidence that the middlemen in the Iranian silk trade to Aleppo were *exclusively* Armenian, and the broker (*simsār*), 'Isā b. Buṭrus/Badrus, for whom the painted panelling of the Aleppo-Zimmer was commissioned, could well have been one of them.

The importance of Aleppo in the international trade of the Ottoman empire was implicitly recognised by the Ottoman authorities in the foundation of Payas in 1574–75 by Sokollu

Mehmed Pasha in the Gulf of Iskenderun as a port for the Aleppo trade, with a Customs house to levy dues. However, by the late 16th century the Cilician plains were increasingly malarial and the Western merchants turned to Iskenderun, which outside the sailing season was uninhabited, instead⁴.

Unlike Damascus, where manuscripts illuminated in the Mamluk period show distinctive local characteristics, Ottoman Aleppo does not seem to have inherited a school of painting or illumination. Nevertheless, in the 16th and 17th centuries scribes, illuminators and book-painters of many different schools and confessions were active. Among Ottoman manuscripts illustrated there was the first draft of Mustafa 'Alī's Nuṣretnāme (990/1582–3), British Library Add.22011, evidently to tempt Murad III, to whom he offered it, to have it copied more splendidly in the palace studio. Furthermore, in his Menākibü'l-Hünerverān he mentions that the painter and illuminator, Velicān Tebrizī, was resident in Aleppo before going on to work in Istanbul in the 1590s. Aleppo was also the source of an Armenian Gospels dated 1615, British Library Add.19549⁵, written by the scribe Israel of Āmid/Diyarbakır for the Church of the Forty Martyrs, and of a Lives of the Fathers copied and illustrated in 1625 by the Pole Mkrtrich Lekhatsi for Paron Sanos and his son Sk'antar, evidently the prominent Julfa merchant, Çelebi Sanos already mentioned⁶. Despite the association with Diyarbakır which the painter's name might suggest, the Canon Tables are fully in the Cilician revival style favoured at New Julfa. Aleppo also attracted Persian calligraphers, notably the Qazvini, 'Imād al-Ḥasanī (d. 1024/1615)⁷ who on his return from the hajj signed a specimen of his work in the St. Petersburg album dated 1003/1594–5 bi-madīnat Ḥalab⁸; he also copied 'Abdullāhī's Ilāhīnāme there (Topkapı Saray Library H.259)⁹, and part of the Gulistān of Sa'dī (Khalili collection MSS 774) the following year¹⁰. And the variety of Jewish manuscripts also on the market in Aleppo in the later 17th century is shown by the activities of European book-collectors, notably Achille Harlay de Sancy¹¹, Richard Huntingdon, who bought no fewer than two hundred of them for the Bodleian Library, and Edward Pococke¹².

On the Syrian side the painter Yūsuf b. Anṭūniyus b. Sūdān, known as al-Muṣawwir (d. circa 1667) was prominent in the revival of Melkite iconography in early 17th century Aleppo¹³. Not only did he translate, copy out and illus-



Fig. 1: Ottoman lady. Nicolas de Nicolay, Travels (1551).

The Aleppo Room and Ottoman Style in Syria¹

JULIA GONNELLA

The early date and exceptionally high quality of the paintings in the Aleppo Room generate a number of intriguing questions. Where did this type of interior decoration come from, was it a unique example of this kind of interior decoration in Syria, then part of the Ottoman Empire and how could such a superb and unusual scheme be associated with an ordinary Christian tradesman? Quite obviously, the Aleppo Room represents a new type of interior fashion in Syrian domestic architecture and is evidence for a general change of taste of the affluent Syrian merchants of the 17th century. The following paper investigates how this change of taste was brought about. For this it will discuss further examples of Syrian painted wooden decoration and also look into the development of other artistic media in Syria during that period and how they were in turn affected by Ottoman art.

THE ALEPPO ROOM AND OTTOMAN STYLE

The Persian influence on the Aleppo Room paintings has been repeatedly noted. It is particularly evident in the figural representations, both in their style and subject matter. The hunting scenes, the animals, the jesters and the illustrations of stories such as Laila and Majnun all belong to the classical repertoire of Persian miniature painting and are known to have decorated the interiors of Safavid palaces and pavilions². The paintings, as well as the use of Persian words in the Arabic inscriptions, have led many scholars to assume a Persian origin for the workshop. After all, the name of the master itself, Ḥalab Šāh b. ʿĪsā, might indicate a Persian ancestry of the artist's family³.

As for the overall impression, however, the delicate miniature paintings play a subordinate role, dominated by ornamental decoration of the panels. This definitely places the Aleppo Room in the tradition of Ottoman art. The entire setting with its range of naturalistic flowers such as carnations, tulips, hyacinths, lotus-buds and peonies, its scrolling patterns, *çintamani* borders and floral bouquets in vases, cartouches and geometrical strapwork follows quite closely the style which was fashionable at the contemporary imperial court in Istanbul. The often-quoted reference between the *qilin* panels of the Aleppo Room and the tiles of the Sünnet Odası⁴ in the Topkapı Serail illustrates the model function of the sultanic taste particularly well. But also the other manifold designs display the wide range of Ottoman stylistic

trends such as the »*saz*-style« or the »*quatre fleur*-style« current since the middle of the 16th century and comparisons can be easily drawn to all the other arts produced for the court in Istanbul, be it Iznik tilework, pottery, carpets, textiles or the various sumptuous border decorations on one of the precious album leaves such as the ones commissioned by Murad III. (1574–93). Even the combination of ornamental and figural motives is not unknown to Ottoman art as is well illustrated with a group of Iznik dishes popular during the reign of Sultan Ahmed I. (1600–10) depicting single human figures, angels and animals against a naturalistic background⁵. A striking comparison can be for example drawn between the medallion of an angel of the Aleppo Room (pl. XVI) with an approximately contemporary Iznik dish showing a kneeling female figure playing the tambourine (fig. 1)⁶.

It is unfortunate that it remains so difficult to draw analogies with contemporary Ottoman painted wooden decoration. Only very few examples have survived and those which have are not only often in a poor state of conservation but also hardly documented. Already superficial comparisons demonstrate close relations for example of the Aleppo Room panels with the »*saz*-style« roof-painting underneath



Fig. 1: Plate with Angel playing the Tambourine. The Metropolitan Museum of Art, New York, c. 1600–10 (from: Atasoy-Raby 1990, pl. 614).

Das Sultan Ahmet III.-Zimmer im Topkapı Palast

TURGUT SANER

Wie das Berliner Aleppo-Zimmer, hat auch das vom Sultan Ahmet III. zu Beginn des 18. Jhs. erbaute, sog. »Obstzimmer« heute den Status eines Ausstellungsgegenstandes. Im Topkapı Palast Museum, wo es sich in seinem originalen architektonischen Zusammenhang befindet, wird das Zimmer des Sultans von dem Besucher nicht betreten, sondern durch eine schmale Tür vom benachbarten Raum aus betrachtet. Der vorliegende Aufsatz¹ enthält in erster Linie die Beschreibung des Obstzimmers mit der Betonung der Verwandtschaft des angewandten Stiles mit der indo-persischen Architektur. Dem Abschnitt über Dekor und sein Verhältnis zum Raum folgen zwei Teile, in denen Fragen über die Gründe der Stilmischung und über die Stellungnahme der Istanbuler Kunst gegenüber einem nichtosmanischen Orient gestellt werden. Unter diesen Aspekten erfolgen auch jeweils die Betrachtungen zum Aleppo-Zimmer. Den zeitlichen Abstand von ungefähr einem Jahrhundert zwischen dem Aleppo-Zimmer und dem Obstzimmer könnte man wohl mit Hilfe analoger Beispiele versuchen zu überbrücken. Jedoch gestaltet sich die Diskussion nicht in einem entwicklungs-historischen Rahmen zur Stilproblematik.

DAS OBSTZIMMER IM TOPKAPI PALAST

Der kabinettartige kleine Raum, der den Namen des osmanischen Sultans Ahmet III. trägt, wurde in der nördlichen Ecke des Wohntraktes im Topkapı Palast, zwischen den Bauten aus dem 16. und 17. Jh., errichtet² (Abb. 1, 2). Die frühesten Gebäude an diesem Ort sind der ursprünglich freistehende Pavillon von Murat III. und der überkuppelte Thronsaal, beide aus dem 16. Jh. 1608 wurde die Rückwand des Pavillons teilweise abgerissen und dort der Leseraum von Ahmet I. angebaut. Anschließend kam das Obstzimmer als der vierte Bestandteil dieser sich agglutinierend entwickelten Gruppe der Privatbauten des Harems. Das Entstehungsdatum geht aus der Inschriftentafel über der Tür als 1705 hervor³. Eine direkte Überlieferung der Funktion bleibt bisher unbekannt; der heute gebräuchliche Name »Yemiş Odası« (übersetzt: Obst- oder Früchtezimmer) ist eine Zuschreibung, die sich auf die bemalten Obstkörbe und Schalen bezieht.

Das Obstzimmer bildet ein Quadrat mit einer Seitenlänge von 4,30 m (Abb. 3, Taf. XVIIIa). Die Raumhöhe bis zum Deckenbeginn beträgt 3,60 m. Die Decke ist als ein stufenweise gebildetes Klostergewölbe mit einer breiten Fläche in

der Mitte zu bezeichnen. Ein schmaler Eingang mit der Inschriftentafel über der Tür ist im Nordosten zu finden, wo das Zimmer sich dem erwähnten Leseraum Ahmet I. anschließt. In der Süd-Ecke befindet sich eine Abtrennung, die nicht bis zur Deckenhöhe hinreicht: sie versteckt eine andere Tür, die sich zur Galerie des benachbarten Thronsaals öffnet. Diese Tür ist auf der Seite des Thronsaals mit einem Spiegel versehen und somit unbemerkbar gemacht. Im Nordwesten befinden sich ein Kamin und seitlich zwei übereinandergestellte Fensteröffnungen.

Die Wände und die Decke sind aus Holz gefertigt, deren Oberflächen stark farbig gefasst und lackiert. Es handelt sich also nicht um die partielle Holzverkleidung einer Steinkonstruktion, sondern um eine gänzliche Holzkonstruktion, die auch sonst in der außerhöfischen Wohnarchitektur eine übliche Praxis war. Im Jahre 1971 wurden während der Restaurierungsarbeiten und Reinigungen hier Übermalungen festgestellt, die dabei in die Mitte des 18. Jhs. datiert und anschließend entfernt worden sind⁴.

Die Komposition der Bemalung an der Südwest-Wand besteht aus fünf Hauptreihen von Scheinnischen und Blendarkaden. In der untersten Reihe stehen Obstkörbe in Boggennischen. Die darauffolgenden zwei Reihen zeigen rhythmisch alternierend kleine und große Nischen. In den großen Scheinnischen sind Vasen mit Blumen zu finden und zwischen den kleinen, unausgefüllten Nischen sind Schubladen durch Bemalungen imitiert worden. Als vierte Reihe folgt eine Blendarkade, in der in jedem Säulenjoch ein Obstkorb steht (Taf. XVIIIb). In der abschließenden Reihe mit schmalen Scheinnischen stehen Vasen mit Blumen. Dieses Zierprogramm wiederholt sich mit einigen Abweichungen auch an den anderen Wänden. Unter der Blendarkade und unter dem Deckenbeginn verlaufen zwei Inschriftenbänder (Gesamtlänge 32 m) im ganzen Raum. Geschrieben ist ein arabisches Gedicht des umayyadischen Dichters Ğamil ibn ʿAbdullāh über Liebe und Freundschaft⁵.

Diese Wandgliederung, die ihresgleichen in der klassisch osmanischen Tradition nicht findet, steht eher in der Nähe der sogenannten *çinihane*-Einrichtung der indo-persischen Architektur. Wörtlich bezeichnet *çinihane* den Ort, in dem Porzellangegenstände aufbewahrt bzw. ausgestellt sind. Es handelt sich um eine architektonische Gestaltung der Oberflächen, in der eine Einteilung in viele Nischen den Dekor dominiert. Solche Porzellanhäuser wie jene des Timuriden



Abb. 2: Das Sultan Ahmet III.-Zimmer (mit dem turmartigen Schornstein links) von Norden. Rechts der Thronsaal, links vorne der Leseraum von Ahmet I., links hinten der Pavillon von Murat III. (Foto: A. Neftçi).

Ulugh Bey, dem Herrscher von Samarkand und des Safawiden Schah Abbas I. sind im zentralasiatischen und persischen Bereich bekannt⁶.

Es kommen in Persien und besonders im islamischen Indien eine große Anzahl von anderen Bauten vor, deren Oberflächen reichlich in Nischen gegliedert sind (Abb. 4). Die Nischen enthalten, wie es in der Miniaturmalerei auch oft gezeigt wird, Fruchtschalen, Glasvasen mit oder ohne Blumen sowie Parfümflaschen und Kerzen, wie es bei der Nischenarchitektur an den indischen Gartenterrassen der Fall ist. Diese Einrichtung der *çinihane* als eine dekorhafte, jedoch reale Raumarchitektur wurde bereits in der indisch-islamischen Architektur in eine zweidimensionale Fassadengliederung umgewandelt. Unter anderem sind Beispiele wie das Mausoleum von Itimad ud Dauwla in Sikandra und zahlreiche Pavillons der Paläste (alle aus dem 17. Jh.) in Lahore, Agra, Sikandra und Delhi zu nennen. Bei allen sind die Wandoberflächen mit bemalten oder unbemalten, großen und kleinen Nischen reichlich versehen. Bei der Komposition des Obstzimmers wurde also diese Scheinarchitektur mit einer Vielfalt und Vielzahl von Nischen durchgeführt.

Der Bau der monumentalen Brunnen in den 20^{er} und 30^{er} Jahren desselben Jahrhunderts, bestätigt, dass indisch-islamische Stilelemente zum Medium eines neuen Ausdrucks nicht nur im Hofbereich bzw. in der Wohnarchitektur, sondern auch im urbanen Kontext wurden. Die auf

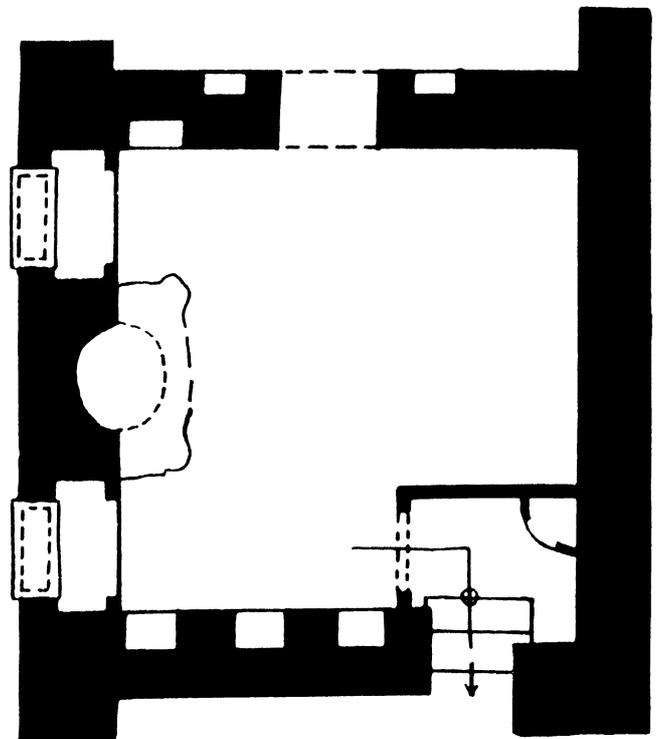


Abb. 3: Grundriss des Sultan Ahmet III.-Zimmers (genordet). S. H. Eldem, »17. ve 18. Asırda Türk Odası« (aus: Güzel Sanatlar Dergisi, 5, 1944, 21, Abb. 43).

V.

THE HERITAGE:
SYRIAN INTERIOR DECORATIONS
OF THE 18th AND 19th CENTURY

Der Anfang vom Ende

Der Wandel bemalter Holzvertäfelungen in Damaskus des 18. und 19. Jahrhunderts

STEFAN WEBER

In einigen der Häuser finden sich kunstvoll gestaltete Säle (*qā'āt*), die in den schönsten Farben bemalt sind. [...] Man betritt kein Haus in Damaskus, ohne dass man in seinen Räumen eine schöne Möblierung findet, deren Wert den Möglichkeiten seines Besitzers entspricht und die im orientalischen Stil gestaltet sind [...], obwohl in den letzten Jahren einige Reiche ihre Häuser mit westlichen Einrichtungsgegenständen ausgestattet haben. Jedoch belassen sie im Haus ein Zimmer mit orientalischer Möblierung. Die wunderbare Freundlichkeit [ihrer] Bewohner übertrifft aber noch die Vorzüge der Häuser ... Sie empfangen jeden, der sie besucht mit ausgesprochener Freundlichkeit und heißen ihn willkommen ...¹

Wohnhäuser sind der privateste Teil städtischer Architektur, und Bewohner von Aleppo und Damaskus gaben große Summen aus, um ihre Häuser verschwenderisch einzurichten. Dies geschah nicht nur für die eigene Familie, sondern auch für den recht häufigen Besuch. In den Wohnräumen wurde Geschäftsbesuch empfangen, man saß abends mit Freunden zusammen oder empfing morgens die Nachbarinnen. Auf Wunsch wurde bei Streitfällen die Gerichtsversammlung im Haus abgehalten, so dass man nicht zum Gerichtshof gehen musste. Diese Wohn- und Repräsentationsräume waren für syrische Städte von architektonisch besonderer Bedeutung und unterlagen dem jeweiligen Zeitgeschmack, wie es in den oben zitierten Zeilen von Nuḥmān Qasāṭīlī aus dem Jahre 1879, zum Ausdruck kommt. Dabei folgte die Wohnkultur in osmanischer Zeit je nach Stadt recht einheitlichen Tendenzen und deutlich ist zu erkennen, dass es sich bei der Art der Inneneinrichtung um eine Frage des guten Geschmacks handelte. Ob Aufbau des Wohnhauses, Hoffassaden, Raumeinrichtung und Dekoration von Wänden und Decken, vom 16. bis ins frühe 19. Jahrhundert entwickelte sich ein urbaner bourgeois Einrichtungsstil, bei dem, auf Grundlage lokaler Traditionen, osmanische Techniken und Formen in das Dekor integriert wurden. Dabei kann man regional parallele Entwicklungen beobachten, doch formen sich in städtischen Zentren lokale Schulen, die sich von Stadt zu Stadt voneinander unterscheiden. Dies gilt für Aleppo wie Damaskus, als auch für kleinere Städte wie Hama, Antakya oder Saida.² Die bemalten Wandvertäfelungen aus Holz (Taf. XIXa), um die es hier ausschließlich gehen soll, bilden dabei Teil eines ganzen Kanons aus Paneel- oder Holzdecken in der gleichen Technik, Wandverkleidungen aus Stein in *ablaq* und Farbpasten³, Marmorfußböden, z. T. Fayencenfel-

der, *ḫwān*-Bögen mit *muqarnas*-Kämpfern und wertvollen Einrichtungsgegenständen wie Kisten, Tischchen, Stoffen und Porzellan. Die einzelnen Elemente dieser Einrichtung waren aufeinander abgestimmt. In Gerichtsakten finden sich oft ähnliche Beschreibungen von diesen Räumen, wie zum Beispiel 1190/1776 für den Saray von Ismā'īl Pascha al-ʿAzīm:

»Und in [dem Haus] gibt es eine westliche große *qā'a* die drei *ḫwāne* umfasst. Jeder *ḫwān* verfügt über einen steinernen Bogen mit Steinmetzarbeiten, ist bedeckt mit einer Decke aus *ʿaḡamī* und [verfügt ferner über] *ablaq* Mauerwerk sowie offene und geschlossene Wandschränke. Das Ganze wird umgeben von unterschiedlichen Marmorarten und Farbpasten (*al-ḥaḡar al-ablaq*).⁴ Ferner ein gepflasterter Bereich aus unterschiedlichem Marmor und Steinen aus Qāra und anderen Steinsorten in dem sich ein Brunnen [...] befindet.«⁵

Im 16. und frühen 17. Jahrhundert – also in der Zeit, aus der das Aleppo-Zimmer stammt – entwickelte sich in Damaskus ein Einrichtungsstil, der ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis ins frühe 19. Jahrhundert in seinen Elementen stark standardisiert war und zum Teil in die Region exportiert wurde (z. B. nach Dair al-Qamar, Bait ad-Dīn oder Saida). Dies gilt für bemalte und leicht reliefierte Holzvertäfelungen an Decken und Wänden – in Damaskus *ʿaḡamī* genannt – als auch für die in Damaskus so typische Farbpastentechnik. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts setzte ein Prozess ein, der zunächst neue Formen und Techniken in bekannte Dekorformen integrierte, diese jedoch wenige Jahrzehnte später vollkommen verdrängte. Dieser Artikel versucht, die in diesem Band veröffentlichten Untersuchungen zur syrischen Wandvertäflung in osmanischer Zeit auf Grundlage eines Surveys zur osmanischen Architektur in Damaskus zu ergänzen. Hinsichtlich der ca. 110 mir bekannten Holzvertäfelungen Damaszener Art lassen sich nur für die Spätzeit dieser Technik gesicherte Aussagen machen. Daher steht hier nicht die Frage nach der Entstehung der *ʿaḡamī*-Wandvertäfelungen, sondern nach dem Niedergang dieser Dekortechnik im Vordergrund.

BEMALTE WANDVERTÄFELUNGEN IN DAMASKUS

Wandverkleidungen aus bemalten Holzpaneelen sind eine Charakteristik des osmanischen Kunsthandwerkes und finden sich in vielen Städten des Reiches wieder, vorrangig in Syrien, im Balkan und in Kleinasien. Als Sonderform zei-

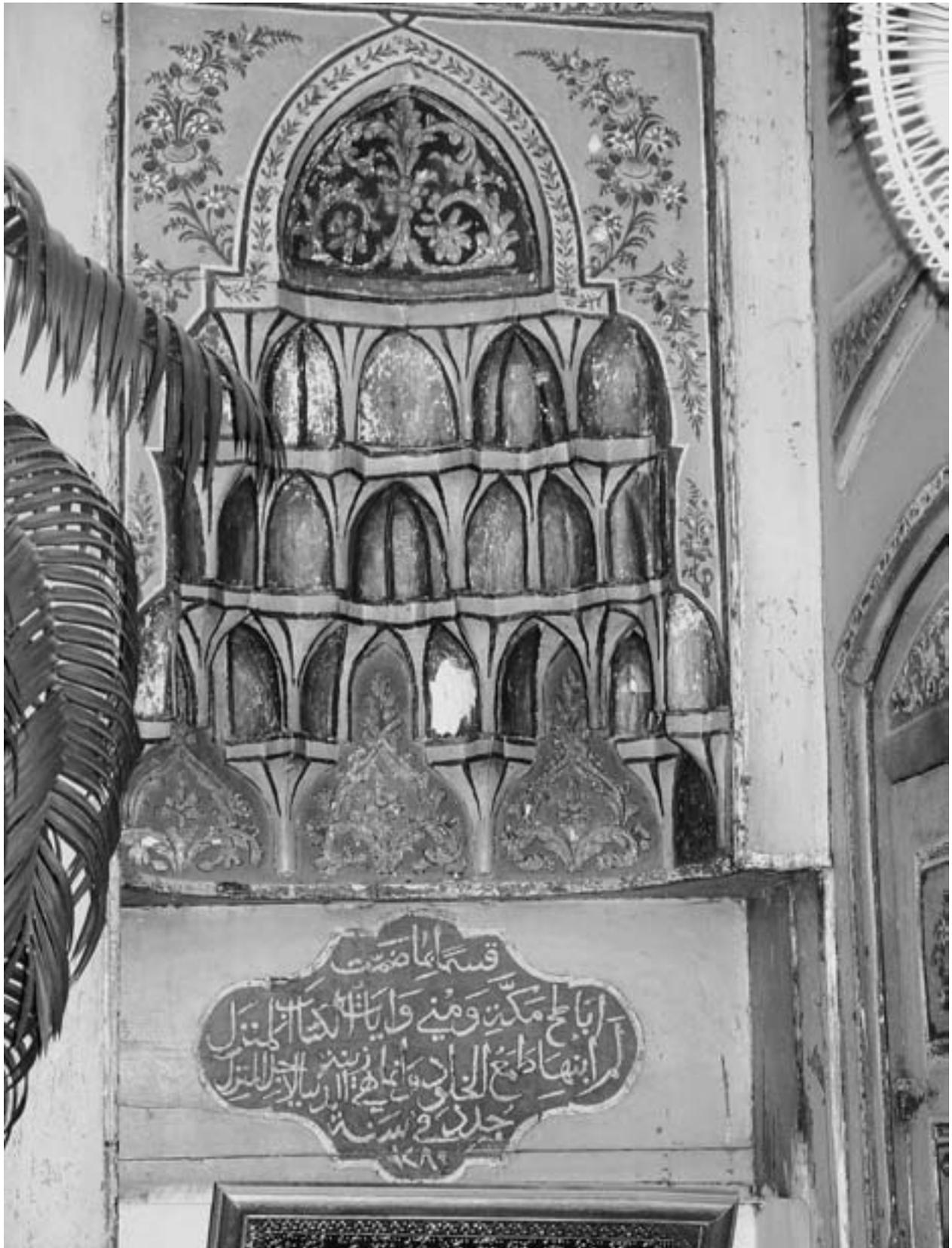


Abb. 6: Bait Salīm al-Quwatī, Boiserie des mittleren Zimmers auf der Ostseite von 1200/1785–86, übermalt 1280/1863–64

getan, durch den weite geschwungene Formen über größeren Flächen in den Vordergrund treten.²¹ Im Bait al-Kasm löst sich der florale Dekor deutlich von bisherigen Formen und Malereien werden im Rankenwerk gefasst. Kartuschen

dienen zur Gliederung des Gesamtkonzepts fast nur noch für Inschriften. In der *qā'a* des Bait at-Ṭībī zeigt sich zum ersten Mal plastisches Schnitzwerk barocker Art, das bald Standard in Damaszener Häusern wird. Diese Entwicklun-

Das Empfangszimmer der Madrasa Saif ad-Daula in Aleppo (19. Jh.) und eine Parallele im Dekor des Berliner »Aleppo-Zimmers«

EVA-MARIA AL-HABIB NMEIR

DAS HAUS

Madrasa Saif ad-Daula ist der Name, unter dem ein bedeutendes historisches Hausensemble in der Altstadt von Aleppo bekannt ist. Er bezieht sich auf die nur wenige Jahrzehnte zurückliegende Sekundärnutzung des Wohnkomplexes als Schule. Die drei traditionelle Innenhofhäuser umfassende Anlage befindet sich in Farāfra, einem traditionsreichen Quartier *intra muros*, das sich östlich des berühmten Bazarviertels an der Nordseite des Zitadellenhügels erstreckt. Sie untersteht der Museen- und Altertümerdirektion. Die zwei im Osten, im Inneren der Blockbebauung gelegenen Höfe – sie dürften im Laufe der komplexen, über mehrere Jahrhunderte reichenden Baugeschichte Kernstück einer ausgedehnten Palasthausanlage gewesen sein – wurden vor einigen Jahren vorbildlich restauriert und beherbergen heute das städtische »Project for the Rehabilitation of the Old City of Aleppo«¹.

DAS EMPFANGSZIMMER

Das repräsentativste Empfangszimmer des östlichsten, monumentalsten Hofhauses ist eine im äußersten Nordosten über einem gesonderten Zugangs- und Küchentrakt langgestreckt aufragende »obere Halle« (*qāʿa ʿulwīya* bzw. korrekter, dem historischen Aleppiner Terminus entsprechend *murabbaʿ*²) – sie hat die größten Dimensionen, die differenzierteste Innenarchitektur und die prächtigste Ausstattung (Taf. XXIa). Auf der hölzernen Wandtäfelung ist das Jahr 1217 (1802–03) inschriftlich als Fertigstellungsdatum angegeben. Das Interieur bildete, bestehend aus Boiserien, Wandmalereien, Marmorwerk und Mosaikglasfenstern, ursprünglich ein kostbares Gesamtkunstwerk. Abgesehen von wenigen Modifikationen ist die Wandvertäfelung im Originalzustand erhalten; die zugehörige Decke ist verloren³. Die Restaurierung des zum Teil ziemlich beschädigten Objekts wurde in letzter Zeit vorangetrieben⁴.

Tatsächlich bildet die reich bemalte und geschnitzte Wandverkleidung dieses Empfangszimmers ein spätes Hauptwerk innerhalb des Aleppiner Denkmalbestands. Sie zeugt von den Ambitionen eines ortsansässigen Provinzgouverneurs – Ibrāhīm Bāšā Qaṭār Aḡāsī, er gilt als reichste und einflussreichste Persönlichkeit der jüngeren osmanischen Stadtgeschichte⁵ – die mutmaßlich wichtigste Haupt-*qāʿa*

seines Stammsitzes beispiellos luxuriös sowie ausgesprochen originell und modern auszustatten. Stilistisch ist sie dem türkischen Rokoko, dem im Verlauf des 18. Jh. gängigen Dekorationsstil syrisch-osmanischer Boiserien zuzuordnen⁶. Andere zeitnahe Boiserien *in situ* lassen auf die Ausführung durch eine in Aleppo tätige Werkstatt schließen⁷. Durch eine Signatur ist belegt, dass es sich beim Schöpfer des kalligraphischen Dekors um einen aus einer Aleppiner Notablenfamilie stammenden Meister handelt.

GRUNDRISS UND AUFBAU

Der Plan zeigt die für Zimmer des rechteckigen, einraumigen *qāʿa*-Typs übliche Aufteilung in eine seitlich anliegende, schmale *ʿataba* und einen *ḫwān*⁸; die Grundfläche (ca. 60qm) zeichnet sich durch ein relativ ausgeglichenes Längen-Breiten-Verhältnis aus (Abb. 1). Die hierarchisch gegeneinander abgestuften Flächen der mit polychromem Marmorbelag ausgekleideten Eingangspassage, des eigentlichen (mit Teppichen belegten und einem *dīwān* bestückten) Sitzbereichs und des ihm an der Längsseite – in Art eines eigenständigen Raumkompartiments (auch: *ḫwān*) quer zur Hauptachse – mittig angegliederten Holzerkers (*kīšk*) sind so zueinander in Beziehung gesetzt, dass ein in sich ausgewogenes Gefüge besteht.

Der zweizonige Wandaufbau der über sieben Module reichenden, ursprünglich komplett durchfensterten Längsseiten ist symmetrisch aufeinander bezogen (Abb. 1, 2). An der Südseite schließt östlich der Eingangstür eine Reihe eng gestellter Rundbogenfenster an, welche auf einen vorgelagerten Terrassenhof weisen, während an der Nordseite, deren Lage wiederum in Zusammenhang mit einem rückwärtig benachbarten Hofgrundstück steht, die Fensternischen zu den üblichen Wandschränken umfunktioniert und die Fensteröffnungen des Erkers verschalt wurden (Taf. XXIa,c). Vergleichbare Architekturen mit einer entsprechenden Zwischenstellung sowie mit zahlreichen Öffnungen nach außen, aus denen ein großzügiges Raumgefühl resultiert, sind in Aleppo relativ selten anzutreffen. Gegenüber der Eingangstür betont eine hohe halbrunde Nische – klassischen Stils mit Marmorwerk-Sockel, Säulchen und Muqarnasgewölbe aus Holz (nutzbar zur Aufstellung größerer Gerätschaften) – die beim Betreten des Raumes wirksame Blickachse. Im oberen Drittel ist den ehemals mit Buntglas versehenen Oberlicht-

VI.
DOCUMENTATION AND CONSERVATION

Arrêt sur image

Présentation d'un document inédit daté de 1906

MARINE FROMANGER

Voici un document inédit qui représente actuellement l'unique cliché photographique réalisé in situ d'un ensemble de boiseries autrefois localisé dans une maison située dans le quartier chrétien d'Alep (Frontispiece). Cette œuvre, datée entre 1601 et 1603 (1009–1012 de l'année de l'Hégire), connue sous le nom de «Bayt Wakil» (la maison de l'intendant) ou bien sous la dénomination allemande de «Aleppo-Zimmer», est aujourd'hui conservée au Musée d'art islamique de la ville de Berlin, le Museum für Islamische Kunst. La présente photographie a été exposée du 12 au 14 avril 2002 lors du symposium international consacré aux boiseries d'Alep intitulé: *Das Berliner Aleppo-Zimmer von 1600* organisé par le Musée d'art islamique de Berlin.

Cet ensemble de boiseries murales décorées par des motifs peints a été acquis en 1912, par le professeur Friedrich Sarre alors Directeur du département islamique du musée de Berlin. L'œuvre, démontée, puis mises en caisse, a été acheminée de Tripoli jusqu'à Berlin. Les boiseries ont été entreposées au département islamique du musée où une partie seulement est exposée. En 1932 l'ensemble est installé dans une pièce entière adaptée au musée. En 1945, une partie de l'œuvre est envoyée en Union soviétique. En 1960, l'ensemble est rassemblé à Berlin et restauré. Les boiseries sont alors installées dans une pièce en forme de «T» comme dans leur composition d'origine. L'ensemble comporte 9 parois murales et 14 portes, l'arrière plan est de couleur rouge couvert par des panneaux peints représentant des thèmes persans: Leila et Majnun, scènes de chasse à cour, animaux, motif de l'ange musicien ... ainsi que des thèmes chrétiens: Sacrifice d'Isaac, représentation de la Cène et de la vierge Marie. L'encadrement de ces panneaux est couvert par des motifs raffinés mêlant des fleurs et des végétaux. Au dessus des portes se trouvent des cartouches dans lesquels figurent des inscriptions en caractères arabes. La partie supérieure est surmontée d'une corniche à muqarnas. Sur l'une d'entre elles, se trouve la signature de l'artiste persan arrivé à Alep par la Turquie: Halab Shâh ibn 'Isâ. Le propriétaire et commanditaire de cette était un riche marchand de confession chrétienne prénommé 'Isâ ibn Butrus (Jésus, fils de Pétrus) appartenant à l'église orthodoxe grecque ou bien Maronite. Ce marchand installé dans un quartier chrétien d'Alep appelé «Djudaida» exerçait vraisemblablement un rôle intermédiaire dans le négoce qui se pratiquait entre l'empire ottoman et les Européens de passage.

La maison du propriétaire est encore en place actuellement à Alep.

Friedrich Sarre n'a jamais décrit ou mentionné la chambre d'Alep in situ et aucun document graphique n'avait pu, jusqu'alors, être retrouvé¹. Le cliché photographique présenté ici a été réalisé par l'architecte français Henry Viollet (1880–1955) au cours d'un voyage effectué à Alep, en 1906. Ce cliché provient du Fonds Viollet conservé depuis près de trente ans à la bibliothèque de l'Institut d'Etudes Iraniennes de l'Université de la Sorbonne Nouvelle à Paris III. Le Fonds Viollet contient 930 négatifs sur plaques de verre, 2000 tirages papier, 1600 pièces d'archives, 11 cartes géographiques, 14 carnets de plans et de croquis ainsi que 7 carnets de voyage. L'ensemble de ces documents correspond aux missions archéologiques réalisées par Henry Viollet entre 1904 et 1913 dans huit pays de l'Orient: l'Égypte, le Soudan, la Turquie, la Syrie, le Liban, l'Irak, l'Iran et l'Asie centrale. La totalité du Fonds Viollet a été inventorié et analysé par mes soins², sous la direction de Monsieur Yves Porter au cours de ces dernières années. Les 930 négatifs sur plaques de verre du fonds ont été numérisés au cours de l'année 2000.

Le cliché d'Henry Viollet du «Bayt Wakil» porte le numéro d'inventaire HV. 62. Le cliché est malheureusement sous exposé mais il faut préciser que jusqu'à la première guerre mondiale les possibilités d'éclairage pour la photographie d'intérieur étaient plutôt restreintes. Ou bien les photographies étaient prises à la lumière du jour seulement, ou bien elles étaient prises à l'éclair de magnésium. C'est sans doute par ce moyen archaïque que cette photographie a pu être réalisée. Ce cliché représente un intérieur richement décoré: d'une part, par les boiseries murales; d'autre part, par un mobilier luxueux composé dans la partie supérieure de tableaux, d'un lustre et d'un miroir. Au dessus des boiseries on aperçoit une partie d'une fenêtre grillagée en bois tourné, une «mashrabiyya»³, qui se trouve également conservée au Musée d'art islamique de Berlin. Dans la partie inférieure on distingue une banquette couverte de coussins et de tapis, sur laquelle sont négligemment posés des chapeaux, qui court le long des lambris. Une partie de l'intérieur de la pièce est reflétée par une glace. Le négatif sur plaque de verre est accompagné d'un document manuscrit sur lequel Henry Viollet a indiqué la source de cette photographie: «*Voyage de 1906 – Décoration en peintures persanes d'une chambre dans une maison d'Alep*». Entre parenthèses, l'architecte a rajouté:

Kunsttechnologische Studien zum Aleppo-Zimmer

ANKE SCHARRAHS

Das Aleppo-Zimmer ist eine ungewöhnlich bemalte Wandvertäfelung – einerseits wegen des besonderen Bildprogramms, andererseits wegen seiner seltenen und aufwändigen Maltechnik. Bei der Herstellung des Zimmers arbeiteten Kunsthandwerker und hochspezialisierte Maler eng zusammen. Anhand der Spuren, die sie bei ihrer Arbeit hinterließen, kann man noch heute sehr viel über die verwendeten Materialien und Werkzeuge sowie über ihre Arbeitstechniken erfahren. Manchmal ist bis in kleinste Details nachvollziehbar, welche Arbeitsgänge vom Baumstamm bis zum fertigen Bild abliefen. Mit Hilfe optischer Hilfsmittel und naturwissenschaftlicher Untersuchungsmethoden ist die Rekonstruktion der Herstellungstechnik weitgehend möglich.

ANGEWANDTE UNTERSUCHUNGSMETHODEN

Im Rahmen der Sanierung des Berliner Pergamon-Museums muß das Aleppo-Zimmer abgebaut und umgesetzt werden. Im Frühjahr 2003 war die Autorin daher mit der Untersuchung der Schäden und der Entwicklung einer Konservierungs- und Restaurierungskonzeption betraut worden. In diesem Zusammenhang erwies es sich als notwendig, die Herstellungstechnik dieser Vertäfelung genau zu untersuchen, um mögliche Schadensursachen zu finden. Dazu wurden folgende makro- und mikroskopische Untersuchungen sowie naturwissenschaftliche Analysen durchgeführt und ausgewertet:

1. Bestimmung der Holzarten durch makro- und mikroskopische Untersuchung von ausgewählten Holzproben
2. Nach gründlicher Inaugenscheinnahme der Vorder- und Rückseiten wurde die Bemalung mit Hilfe eines Stereomikroskopes in 30–120facher Vergrößerung – teilweise mit seitlich einfallendem Schlaglicht – untersucht.
3. Die Oberfläche der Bemalung wurde mit ultraviolettem Licht betrachtet, um durch charakteristische Fluoreszenzen Hinweise auf verwendete Malmaterialien und eventuelle Übermalungen bzw. Retuschen zu bekommen.
4. Untersuchung von Holzverbindungen und Werkzeugspuren
5. Erste naturwissenschaftliche Analysen zur Pigment- und Bindemittelbestimmung wurden von Prof. Josef Riederer und Minodora Ilisiu, Rathgen-Forschungsla-

bor Berlin, bereits 1995 durchgeführt¹. Mit Hilfe von Röntgenfluoreszenz- und Röntgenfeinstrukturanalyse, Auflichtmikroskopie, chromatographischen und infrarotspektrographischen Methoden wurden Pigmente, Bindemittel und Blattmetalle ermittelt.

6. Im Zusammenhang mit der Schadenserfassung Anfang des Jahres 2003 führte Frau Prof. Elisabeth Jägers, Bornheim, in Zusammenarbeit mit der Autorin weiter gehende Untersuchungen zum Farbaufbau durch. Zu diesem Zweck wurden winzige Malschichtpartikel von maximal 1 mm² Größe entnommen, in Kunstharzwürfel eingebettet und so angeschliffen, dass der Schichtenaufbau der Bemalung sichtbar wird. Die entnommenen Proben wurden zudem mittels IR-Spektrographie analysiert.
7. Recherche nach zeitgenössischen, maltechnischen Schriften: Leider sind Literaturquellen zu diesem Thema äußerst rar. Bislang ist der Autorin nur eine Primärquelle aus dieser Region bekannt, die sich jedoch auf Buchmalerei bezieht und deshalb nur begrenzt zum Vergleich herangezogen werden kann. Der Hofmaler Sadiqi Bek verfaßte den »Qanun us-Suvar« zwischen 1576 und 1602 und beschreibt darin unter anderem die Farben- und Firniszubereitung und erklärt Metalleanlegetechniken².

BAUTEILE DES ALEPPO-ZIMMERS

Die aus mehreren hundert Holzteilen zusammengesetzte Vertäfelung hat zehn Wände, die einen T-förmigen Raum umschließen. Die einzelnen Wände bestehen aus einer Rahmenkonstruktion, auf welche die Füllungspaneel aufgenagelt waren. Den oberen Abschluss der Vertäfelung bildet ein umlaufendes Muqarnas-Gesims. Als gliedernde Architekturteile gibt es neben den reich bemalten Füllungs- und Schriftpaneelen vierzehn Türen (Wandschränke, Fensterläden, Zimmertüren). Außerdem gehören zum Aleppo-Zimmer noch einige Teile, die derzeit nicht ausgestellt sind und im Depot aufbewahrt werden: zehn Türsturzerkleidungen und vier Mašrabīyas (Gitterfenster).

VERWENDETE HOLZARTEN

Zur Herstellung des Aleppo-Zimmers kamen drei verschiedene Holzsorten zum Einsatz. Alle bemalten und vergoldeten Bauteile sind aus Zedernholz gefertigt: die roten Rah-



The Aleppo Room. a. view; b. central niche